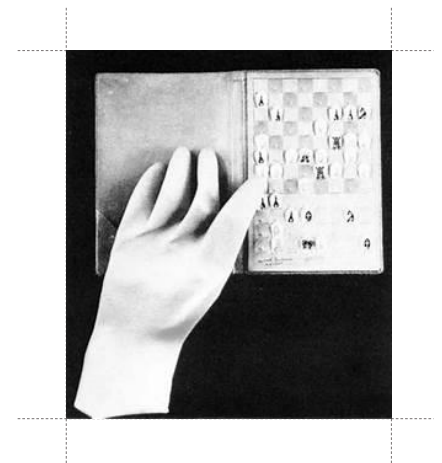




Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον σχεδιασμό του χώρου:

Ο φυσικός και φανταστικός χώρος και χρόνος στη Νέκυια του Ομήρου

Ο εννοιολογικός χώρος και χρόνος στο έργο του Marcel Duchamp



Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον σχεδιασμό του χώρου:

Ο φυσικός και φανταστικός χώρος και χρόνος στη Νέκυια του Ομήρου

Ο εννοιολογικός χώρος και χρόνος στο έργο του Marcel Duchamp

Creative Commons Αναφορά - Όχι Παράγωγα Έργα - Μη Εμπορική Χρήση (CC BY-NC-ND): Η άδεια αυτή επιτρέπει στον χρήστη να χρησιμοποιεί και μοιράζεται το αδειοδοτούμενο περιεχόμενο με την προϋπόθεση να κάνει αναφορά στον δημιουργό (τον συγγραφέα), τον δικαιούχο (τον εκδότη), και τον φορέα που κάνει το περιεχόμενο διαθέσιμο (το ΕΚΤ). Δεν επιτρέπει στον χρήστη να χρησιμοποιεί ή μοιράζεται το πρωτότυπο περιεχόμενο για εμπορικούς σκοπούς. Τέλος δεν επιτρέπει στον χρήστη να δημιουργεί νέα έργα βασισμένα στο πρωτότυπο περιεχόμενο.

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

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ)
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Τομέας III: Αρχιτεκτονική Γλώσσα, Επικοινωνία και Σχεδιασμός

Διδακτορική διατριβή

Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον σχεδιασμό του χώρου:
Ο φυσικός και φανταστικός χώρος και χρόνος στη Νέκυια του Ομήρου
Ο εννοιολογικός χώρος και χρόνος στο έργο του Marcel Duchamp

Ιφιγένεια Μάρη

Εξεταστική επιτροπή

- Α. Κούρκουλας, ομότιμος καθηγητής ΕΜΠ
- Γ. Παρμενίδης, ομότιμος καθηγητής ΕΜΠ
- Π. Τουρνικιώτης, καθηγητής ΕΜΠ
- Α. Βοζάνη, αναπληρώτρια καθηγήτρια ΕΜΠ
- Η. Κωνσταντόπουλος, καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών
- Π. Στεφανέας, επίκουρος καθηγητής ΣΕΜΦΕ ΕΜΠ
- Φ. Γιαννίση, καθηγήτρια Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Νοέμβριος 2021

όλοι αυτοί οι κανόνες, όλοι αυτοί οι ορισμοί είναι μόνο, χωρίς να το καταλαβαίνουμε, ο καρπός ενός καιροσκοπισμού

Henri Poincare, *Science and Hypothesis*, 1902

ΤΑΞΙΝΟΜΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΝΟΝΙΣΤΙΚΑ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ:
Ο ΦΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΗ ΝΕΚΥΙΑ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ,
Ο ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MARCEL DUCHAMP

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	15
1. Ορισμοί: Ο χώρος και το διάγραμμα	15
2. Η διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου	17
2.1. Το διαφεύγον αντικείμενο	17
2.1.1. Η αντίληψη και εννοιοδότηση του διαφεύγοντος αντικειμένου	18
2.1.2. Οι διαφορετικές γλώσσες μετάφρασης	19
2.1.3. Το διάγραμμα ως μηχανισμός περιγραφής	20
3. Η διαδικασία σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου: Το διάγραμμα είναι η συνθήκη ομοίωσης - ανομοίωσης	21
3.1. Από το ορατό στο αρθρωσίμο	21
3.2. Η κατασκευή ενός ιστορικού μέσα από τις πολλαπλές περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου	24
3.3. Οι μετασχηματισμοί των ομοιοτήτων και ανομοιοτήτων του αντικειμένου	25
4. Η διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου: Οι υποθέσεις της έρευνας	27
4.1. Υπόθεση 1 (Βασική υπόθεση): Τα διαφορετικά είδη των διαγραμμάτων	27
4.2. Υπόθεση 2: Η διαδοχή των διαφορετικών ειδών των διαγραμμάτων είναι τακτική	27
4.3. Υπόθεση 3: Η συμπλοκή των διαφορετικών ειδών διαγραμμάτων είναι ο μηχανισμός επαναπροσδιορισμού του διαγράμματος	28
5. Τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας	28
5.1. Η αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου	28
5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου	29
Η διάκριση των επάλληλων πεδίων συγκεκριμενοποίησης της γνώσης του διαφεύγοντος αντικειμένου	30
Η διάκριση των ειδών ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου	30
Η διάκριση των στοιχείων και σχέσεων του μηχανισμού σύστασης της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου	32
Η σχηματοποίηση της τριαδικής ομοίωσης και της διπλής ομοίωσης	33
Η σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου	34
5.1.2. Η εφαρμογή του σχήματος του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου σε συγκεκριμένα παραδείγματα	35
Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας-ασυνέχειας	36
Νέκυια: Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας	36
Marcel Duchamp: Η ανατροπή της συνέχειας ως πρόθεση _ το διάγραμμα ως μηχανισμός ασυνέχειας	36
6. Η διαγραμματική διαδικασία ως διαδικασία υπογραφής	37
1 ^ο μέρος Ταξινόμητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας	39
1. Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ	40
1.1 ΟΙ ΡΑΨΩΔΙΕΣ	40
1.2 ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ	41
2. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ: ΟΙ ΔΥΟ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ	50
2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΕΚΚΙΝΕΙΤΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΛΚΙΝΟΟΥ	51
A _{ΠΦ} _ Το ταξινόμητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφή: Η αποκάλυψη του <i>Οδυσσέα</i> . Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου	51
A _{ΠΦ.1} _ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	51
Η αναφορά	51
Η περιγραφή	51
A _{ΠΦ.2} _ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	52
Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση	52
Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3 ^{ος} όρος)	52
Η επαύξηση του διαγράμματος: Η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4 ^{ος} όρος)	53
Το διάγραμμα αυτοομοίωσης της αποκάλυψης με την εποπτεία	53
B _{ΠΦ} _ Το ταξινόμητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> . Η πρόσδοση ιδιοτήτων	55
B _{ΠΦ.1} _ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	55
Η αναφορά	55

	Η περιγραφή	55
B _{ΠΦ.2}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	55
	Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση.....	55
	Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	56
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις δύο φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων.....	57
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.....	58
Γ _{ΠΦ}	Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του <i>Οδυσσέα</i> . Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.....	59
Γ _{ΠΦ.1}	Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	59
	Η αναφορά.....	59
	Η περιγραφή.....	59
Γ _{ΠΦ.2}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	60
	Η 3η Ομοίωση: Η διπλή ομοίωση.....	60
	Τα δύο διαγράμματα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η αλληγορική διπλή ομοίωση (οι δύο 3 ^{οι} όροι).....	60
	Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων.....	61
Γ _{ΠΦ.3}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.	63
	Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.....	63
	Η διακοπή του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.....	61
	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.....	64
2.2	Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΔΗ.....	65
A _{ΠΑ}	Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του <i>Οδυσσέα</i> . Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.....	65
A _{ΠΑ.1}	Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	65
	Η αναφορά.....	65
	Η περιγραφή.....	65
A _{ΠΑ.2}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	65
	Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση.....	65
	Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	66
	Το διάγραμμα αυτοομοίωσης της αποκάλυψης με την εποπτεία.....	66
B _{ΠΑ}	Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> . Η πρόσδοση ιδιοτήτων.....	68
B _{ΠΑ.1}	Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	68
	Η αναφορά.....	68
	Η περιγραφή.....	68
B _{ΠΑ.2}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ	68
	Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση.....	68
	Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	69
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις δύο φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων.....	69
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.....	70
Γ _{ΠΑ}	Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του <i>Οδυσσέα</i> . Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.....	72
Γ _{ΠΑ.1}	Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	72
	Η αναφορά.....	72
	Η περιγραφή.....	72
Γ _{ΠΑ.2}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ	73
	Η 3η Ομοίωση: Η διπλή ομοίωση.....	73
	Τα δύο διαγράμματα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η αλληγορική διπλή ομοίωση (οι δύο 3 ^{οι} όροι).....	73
	Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων.....	74
Γ _{ΠΑ.3}	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ – ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ	75
	Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.....	75
	Η διακοπή του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.....	76

	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.....	77
2.3	Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΛΚΙΝΟΟΥ	78
	Δπφ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφή: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> . Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.....	78
	Δπφ.1_ Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	78
	Η αναφορά	78
	Η περιγραφή	78
	Δπφ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ <i>ΟΔΥΣΣΕΑ</i>	79
	Η 4η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση.....	79
	Δπφ.3_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.	80
	Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	80
	Η διακοπή του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	81
	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	82
2.4	Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΔΗ	83
	Δπφ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφή: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> . Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.	83
	Δπφ.1_ Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	83
	Η αναφορά	83
	Η περιγραφή	83
	Δπφ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ <i>ΟΔΥΣΣΕΑ</i>	83
	Η 4η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση.....	83
	Δπφ.3_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.	85
	Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	85
	Η διακοπή του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	86
	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> : Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του <i>Οδυσσέα</i> , ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.	86
2ο μέρος	Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp	89
1.	Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη.	90
1.1	Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ Το έργο του Duchamp ως εννοιολογική κατασκευή αποτελούμενη από επιμέρους νοητικά επεισόδια.	90
	<i>Boîte-en-valise</i> : Η κατασκευή μιας γλώσσας που προτάσσει τη 'μετάβαση' (το νόημα)	90
	Θεατής: Η συμμετοχή του θεατή στη διαδικασία της 'μετάβασης' (η ερμηνεία)	90
1.2	ΣΚΑΚΙ	91
	Το σκάκι: Η κατασκευή μιας γλώσσας που προτάσσει τη 'μετάβαση' (το νόημα).....	91
	Σκάκι = μηχανισμός	92
	Σκάκι = κανόνες	92
	Σκάκι = επιλογή - ερμηνεία	94
1.3	ΝΟΗΤΙΚΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ – ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ Τα έργα ως νοητικά επεισόδια - η εικασία της κίνησης σε μια παρτίδα σκακιού.	95
1.4	ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ	96
	Η τοπογραφία του εννοιολογικού χώρου	96
	Η χρονογραφία του εννοιολογικού χώρου	96
1.5	Η πραγματολογική περιγραφή των τριών νοητικών επεισοδίων	97
2.	Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΩΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΛΟΚΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ – ΤΑ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ.....	104
2.1	Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΕΚΚΙΝΕΙΤΑΙ Η ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ ΤΟ ΕΤΟΙΜΟ 'ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΒΡΑΧΙΟΝΑ'.....	105
Αε_	Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφή: Η αποκάλυψη του έργου <i>τέχνης</i> . Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.	105

ΑΕ.1_	Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	105
	Η αναφορά	105
	Η περιγραφή	105
ΑΕ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ <i>ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ</i>	106
	Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση	106
	Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3 ^{ος} όρος)	107
	Η επαύξηση του διαγράμματος: Η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4 ^{ος} όρος)	107
	Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης ως το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου ανάπτυξης της ταυτότητας του <i>έργου τέχνης</i>	107
ΒΕ_	Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ_ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του <i>έργου τέχνης</i> . Η πρόσδοση ιδιοτήτων	110
ΒΕ.1_	Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	110
	Η αναφορά	110
	Η περιγραφή	110
ΒΕ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ <i>ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ</i>	110
	Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση	110
	Το διάγραμμα – το σκάκι	112
	Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3 ^{ος} όρος)	114
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων	114
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων	115
ΓΕ_	Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ_ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του <i>έργου τέχνης</i> . Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.	117
ΓΕ.1_	Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	117
	Η αναφορά	117
	Η περιγραφή	117
ΓΕ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΩΝ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ <i>ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ</i>	118
	Η 3 ^η Ομοίωση: Η αλληγορική διττή ομοίωση	118
	Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (οι δύο 3 ^{οι} όροι) ως ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του <i>έργου τέχνης</i>	120
ΔΕ_	Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ_ Η τέταρτη λογική περιγραφής: Η συγκάλυψη της αιτιότητας των σχέσεων του <i>έργου τέχνης</i> . Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.	121
ΔΕ.1_	Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	121
	Η αναφορά	121
	Η περιγραφή	121
ΔΕ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.	123
	Η 4 ^η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση	123
	Η συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του <i>έργου τέχνης</i> : Η διεύρυνση του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση.	123
	Η διακοπή του εννοιολογικού χώρου του <i>έργου τέχνης</i> : Η λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της αντίφασης τους κατά τη διττή ομοίωση.	124
	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>έργου τέχνης</i> : Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζευκτικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.	125
	Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης ως η συνθήκη των μετασχηματισμών της ταυτότητας του <i>έργου τέχνης</i>	127
2.2	Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ 'ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΓΥΑΛΙ'	129
ΑΜΓ_	Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ_ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του <i>έργου τέχνης</i> . Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.	129
ΑΜΓ.1_	Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	129
	Η αναφορά	129
	Η περιγραφή	129
ΑΜΓ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ <i>ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ</i>	131
	Η 1η Ομοίωση: Αυτοομοίωση	131
	Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3ος όρος)	132
	Η επαύξηση του διαγράμματος: η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4ος όρος)	132
	Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού	133
ΒΜΓ_	Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ_ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του <i>έργου τέχνης</i> . Η πρόσδοση ιδιοτήτων	137
ΒΜΓ.1_	Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	137
	Η αναφορά	137
	Η περιγραφή	137
ΒΜΓ.2_	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ <i>ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ</i>	138

	H 2η Ομοίωση: Προσομοίωση	138
	Το διάγραμμα: το σκάκι	142
	Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	144
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων	144
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων	145
Γ _{ΜΓ} _	Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του έργου τέχνης. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.	148
Γ _{ΜΓ.1} _	Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	148
	Η αναφορά	148
	Η περιγραφή	148
Γ _{ΜΓ.2} _	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΩΝ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ.....	149
	H 3η Ομοίωση: Η αλληγορική διττή ομοίωση	149
	Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (οι δύο 3 ^{οι} όροι) ως ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης.....	151
Δ _{ΜΓ} _	Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής: Η συγκάλυψη της αιτιότητας των σχέσεων του έργου τέχνης. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.....	153
Δ _{ΜΓ.1} _	Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	153
	Η αναφορά	153
	Η περιγραφή	153
Δ _{ΜΓ.2} _	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.	155
	H 4 ^η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση	155
	Η συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης: Η διεύρυνση του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση.....	155
	Η διακοπή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης: Η λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της αντίφασής τους κατά τη διττή ομοίωση	157
	Η εκκίνηση του νέου χώρου του έργου τέχνης: Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζευκτικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.....	158
	Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης ως η συνθήκη των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης.....	159
2.3	Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ ΤΟ ‘ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ: 1/ ΤΟΥ ΚΑΤΑΡΡΑΚΤΗ, 2/ ΤΟΥ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΑΕΡΙΟΥ’	161
A _Δ _	Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του έργου τέχνης. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.	161
A _{Δ.1} _	Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	161
	Η αναφορά	161
	Η περιγραφή	161
A _{Δ.2} _	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ	164
	H 1η Ομοίωση: Αυτοομοίωση.....	164
	Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	165
	Η επαύξηση του διαγράμματος: η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4 ^{ος} όρος)	165
	Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού	166
B _Δ _	Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του έργου τέχνης. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.....	169
B _{Δ.1} _	Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	169
	Η αναφορά	169
	Η περιγραφή	169
B _{Δ.2} _	ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ	170
	H 2η Ομοίωση: Προσομοίωση	170
	Το διάγραμμα: το σκάκι	175
	Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3 ^{ος} όρος).....	178
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων	178
	Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων	179
Γ _{ΠΦ} _	Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του αντικειμένου. Ο μετασχηματισμός των σχέσεων.....	181
Γ _{ΠΦ.1} _	Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	181
	Η αναφορά	181
ΕΠΙΤΟΜΗ	183
1.	Nέκυια: Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας	183
1.1.	Οι τέσσερις τύποι των διαγραμμάτων στη Nέκυια	184
1.1.1.	Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της αποκάλυψης	184
1.1.2.	Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της δήλωσης	185
1.1.3.	Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της αλληγορίας	186

1.1.4.	Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο του υπαινιγμού	187
1.2.	Η τακτική διαδοχή των τεσσάρων ειδών των διαγραμμάτων	188
1.2.1.	Οι τρεις συνθήκες του μηχανισμού επαναπροσδιορισμού του διαγράμματος	189
1.2.1.1	Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i>	190
1.2.1.2	Η διακοπή του χώρου του <i>Οδυσσέα</i>	190
1.2.1.3	Η εκκίνηση του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i>	191
1.3.	Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο εννοιολογικών και τοπολογικών μετασχηματισμών	192
2.	Marcel Duchamp: η ανατροπή της συνέχειας ως πρόθεση _ το διάγραμμα ως μηχανισμός ασυνέχειας	194
2.1.	Η τυπολογία των διαγραμμάτων στο έργο του M. Duchamp	195
A.	Γνωσιακά πεδία άνευ συμπλοκής	195
A.1	Το γνωσιακό πεδίο της αποκάλυψης	195
A.1.1	Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης	195
A.2	Το γνωσιακό πεδίο της δήλωσης	197
A.2.1	Το διάγραμμα της προσομοίωσης	197
B.	Γνωσιακά πεδία μετά συμπλοκής	205
B.1	Το γνωσιακό πεδίο της αλληγορίας	206
B.1.1	Το διάγραμμα της αλληγορικής διπλής ομοίωσης	206
B.2	Το γνωσιακό πεδίο του υπαινιγμού	209
B.2.1	Το διάγραμμα της υπαινικτικής διπλής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας του χώρου, η διακοπή του, ή η εκκίνηση νέου χώρου	209
2.2.	Ο εννοιολογικός χώρος ως το δυναμικό πεδίο του μετασχηματισμού των εννοιολογικών σχέσεων και κινήσεων μεταξύ των υποκειμένων / αντικειμένων	210
3.	Η Νέκυια και το έργο του M. Duchamp: Συνέχεια και Ασυνέχεια, Αφήγηση και Σχεδιασμός, δύο διαφορετικές διαδρομές νοηματοδότησης του χώρου	213
4.	Η τυπολογία των διαγραμμάτων στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου	217
5.	Η σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου ως προς την τυπολογία των διαγραμμάτων	219
Παράρτημα 1:	Πίνακες	223
	Πίνακες Εισαγωγής	224
	Πίνακες 1 ^{ου} μέρους	232
	Πίνακες 2 ^{ου} μέρους	263
Παράρτημα 2:	Χαρτογραφήσεις	300
	Χαρτογραφήσεις 1ου μέρους, του πραγματικού και φανταστικού χώρου στη Νέκυια του Ομήρου	301
	Χαρτογραφήσεις 2ου μέρους, του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp	323
Παράρτημα 3:	Λεξικό	347
Παράρτημα 4:	Εργογραφία του M. Duchamp	349
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	363
Βιβλία	363
Άρθρα, Συνεντεύξεις, Διαλέξεις, Ανακοινώσεις	368
Λεξικά	370
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	371

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κύρια πρόθεση της έρευνας είναι η περιγραφή και η διαχείριση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου. Βασικό εννοιολογικό εργαλείο σε αυτήν την προσέγγιση αποτελεί το διάγραμμα.

Η διατριβή αποπειράται μια ανατομία της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου, η οποία τέμνεται ως προς τα πεδία γνώσης που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία. Σε κάθε γνωστικό πεδίο διακρίνεται το είδος των χωρικών σχέσεων που συγκεκριμενοποιείται, και που περιγράφεται αντίστοιχα με το διάγραμμα. Με τον τρόπο αυτό συστήνεται στο τέλος μια τυπολογία του διαγράμματος, με την οποία προσδιορίζονται οι διαφορετικοί είδους περιγραφές που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου. Η τυπολογία του διαγράμματος μπορεί να λειτουργήσει ως ο μηχανισμός διαχείρισης της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

Στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, στην αναζήτηση της λειτουργίας του διαγράμματος ως ενός μηχανισμού γενεσιουργού και καθοδηγητικού της διαδικασίας,¹ τίθεται ένα μεθοδολογικό πρόβλημα: Πώς μπορεί να γίνει η περιγραφή ενός σχεδιαστικού μηχανισμού, όταν αυτός μετασχηματίζεται ταυτόχρονα με τους μετασχηματισμούς του αναζητούμενου προϊόντος του σχεδιασμού.

Για την οριοθέτηση του προβλήματος δίνονται αρχικά οι ορισμοί του χώρου και του διαγράμματος, δηλώνοντας το στίγμα της επιστημονικής κοινότητας στην οποία αναφέρονται. Στη συνέχεια ορίζεται η διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου ως το πλήθος των μεταφράσεων ενός διαφεύγοντος αντικειμένου, όπου, κατά την αντιληπτική και εννοιολογική αναζήτησή του, αναπτύσσονται διαφορετικές λογικές περιγραφές στα διαφορετικά γνωστικά πεδία της διαδικασίας σχεδιασμού. Σε αυτές τις διαφορετικές λογικές περιγραφές το διάγραμμα είναι ο μηχανισμός με τον οποίον συστήνονται οι ομοιώσεις και ανομοιώσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, και το καθιστούν από ορατό σε αρθρώσιμο. Το ιστορικό των πολλαπλών περιγραφών του διαφεύγοντος αντικειμένου, ένα ιστορικό μετασχηματισμών ομοιώσεων και ανομοιώσεων, παρακολουθείται σε συγκεκριμένα παραδείγματα σύστασης του χώρου, με την υπόθεση ότι θα είναι δυνατόν να διακριθούν διαφορετικά είδη διαγραμμάτων, που διαδέχονται το ένα το άλλο με μία τακτική σειρά, παράγοντας και τους μηχανισμούς επαναπροσδιορισμού τους. Με τη μέθοδο αυτή η κύρια πρόθεση της έρευνας, που είναι η περιγραφή και η διαχείριση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου με βασικό εννοιολογικό εργαλείο το διάγραμμα, εξειδικεύεται στην περιγραφή της λειτουργίας του διαγράμματος στον σχεδιασμό του χώρου.

1. Ορισμοί: Ο χώρος και το διάγραμμα

Το ζήτημα της περιγραφής της λειτουργίας του διαγράμματος στον σχεδιασμό του χώρου εκπορεύεται από την προβληματοθεσία της διαδικασίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, όπου

- > ο χώρος ορίζεται ως ένα δυναμικό πεδίο, που αναπτύσσεται σε ένα υλικό υπόβαθρο, και παράγεται από τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων,²

¹ Peter Eisenman, 'Diagram: An Original Scene of Writing', *ANY: Architecture New York*, 1998, σ.23-27:

Το διάγραμμα, ...μια γενετική συσκευή σε μία διαδικασία σχεδιασμού, ...με απεριόριστη δυνατότητα εγγραφής πρόσκαιρων σημαδιών και μόνιμων ιχνών, ...τόσο ασαφών όσο και αποκαλυπτικών αυτού που υπάρχει.

Stan Allen, 'Diagrams Matter', *ANY: Architecture New York*, 1998, σ.16:

Ένα διάγραμμα δεν είναι κάτι από μόνο του, αλλά μία περιγραφή πιθανών σχέσεων μεταξύ των στοιχείων, όχι μόνο ένα αφηρημένο μοντέλο του τρόπου με τον οποίο συμπεριφέρονται τα πράγματα στον κόσμο, αλλά ένας χάρτης πιθανών κόσμων.

Βλ. και John Peponis, Iris Lycourioti, Ifigenia Mari, 'Spatial models, design reasons and the construction of spatial meaning', *Philosophica: Diagrams and the anthropology of space*, vol. 70, 2002.

² Η θεώρηση του χώρου βασίζεται στη σύγχρονη εμπειριοκρατική προσέγγιση, όπως ο G. Deleuze παρουσίασε την επιτομή της, διαπερνώντας τη σύγχρονη φιλοσοφία και ψυχολογία με βασικές αναφορές στον D. Hume, H. Bergson και J. Lacan.

Gilles Deleuze, 'Bergson's Conception of Difference', 'Hume', *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, επιμ. David Lapoujade, Paris: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2004, σ. 37:

Ο χώρος είναι ένα σύνθετο...χωρισμένο σε δύο τάσεις: η ύλη είναι η μία τάση, ...και η διάρκεια είναι η άλλη τάση...Η διάρκεια είναι αυτό που κάνει κάτι να διαφέρει, αλλά όχι να διαφέρει από τα άλλα πράγματα, αλλά να διαφέρει από το ίδιο. Ο πραγματικός χρόνος είναι μεταβολή [μετασχηματισμός] και η μεταβολή είναι ουσία.

και

- > το διάγραμμα ορίζεται ως ένας μηχανισμός, που περιγράφει τις σχέσεις των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων, και ως εκ τούτου προσδιορίζει το δυναμικό χωρικό πεδίο κατά τη χρονική διάρκεια αυτών των μετασχηματισμών.³

Η προσέγγιση αυτή

- > αφενός αναφέρεται στο υλικό υπόβαθρο όπου αναπτύσσεται το δυναμικό πεδίο του χώρου, στην ύλη που αποτελεί το μέσο που διαχειρίζεται ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, και
- > αφετέρου, αναφέρεται στους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων που συστήνουν το δυναμικό πεδίο του χώρου, και τους οποίους προτίθεται εντέλει να διαχειριστεί ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μέσα από τη διαχείριση της ύλης.⁴

Τα υποκείμενα / αντικείμενα ως οι παράγοντες του χώρου, συμμετέχουν σε μία διαδικασία που ξεκινά με την προϋπόθεση ότι, για να συσταθεί ένα υποκείμενο σε έναν καθορισμένο κόσμο, η λογική του αντικειμένου καθίσταται ασαφής. Και τότε το υποκείμενο συστήνεται, καθώς με την πίστη σε μία δική του αλήθεια, θεωρεί ότι κατέχει τη γνώση, και παράγει τις ονομασίες του αντικειμένου. Το κάθε υποκείμενο είναι μία αυτοαναφορική γλώσσα των αντικειμένων, και ο μετασχηματισμός των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων ακολουθείται από τη συσσώρευση ενός πλήθους αυτοαναφορικών γλωσσών των αντικειμένων.⁵

Henri Bergson, *Matter and Memory*, (1896), New York: Zone Books, 1991, σ. 209-211, 231:

Ο ομοιογενής χώρος δεν προηγείται λογικά, αλλά έπεται των υλικών πραγμάτων και της καθαρής γνώσης που μπορούμε να έχουμε από αυτά. Υποθέστε ότι ο ομοιογενής χώρος αφορά τη δράση μας και μόνο τη δράση μας, είναι σαν ένα απείρως λεπτό δίκτυο το οποίο απλώνουμε κάτω από την υλική συνέχεια για να την κατακτήσουμε, να την αποσυνθέσουμε σύμφωνα με το σχέδιο των δραστηριοτήτων και των αναγκών μας.

Jeanne Lafont, *The Ordinary Topology of Jacques Lacan*, μτφρ. Jack W. Stone από *La Topologie Ordinaire de Jacques Lacan*, Paris: Point Hors Ligne, 1986, κεφ. 1. Χώρος, Δομή:

Οι σχέσεις μεταξύ των κινήσεων ενός αντικειμένου (περιστροφές, μετατοπίσεις) δομούν τον χώρο. Ο χώρος υπάρχει μόνο... ανάλογα με το πώς εκτυλίσσονται οι κινήσεις ενός αντικειμένου στο χρόνο, στις οποίες υπάρχει ένα πριν και ένα μετά, και κατά συνέπεια ένα εμπρός και ένα πίσω... Οι σχέσεις μεταξύ των κινήσεων του αντικειμένου ... δομούν τον χώρο και τον ορίζουν.

- 3 Charles Sanders Peirce, 'Diagram' (1906-7), *The Commens Dictionary: Pierce's Terms in His Own Words. New Edition*, επιμ. M. Bergman & S. Paavola, MS [R] 293, 1906-7, NEM 4:315-316n1:

Το διάγραμμα αναπαριστά μία συγκεκριμένη Μορφή Σχέσης... Το καθαρό Διάγραμμα έχει σχεδιαστεί για να αντιπροσωπεύει και να καθιστά νοητή τη Μορφή της Σχέσης μόνο. Κατά συνέπεια, τα Διαγράμματα περιορίζονται στην αναπαράσταση μιας συγκεκριμένης κατηγορίας σχέσεων: δηλαδή, αυτών που είναι νοητές.

Πρβλ. Fehmi Dogan, Nancy J. Nersessian, 'Conceptual Diagrams: Representing Ideas in Design', *Diagrammatic Representation and Inference. Diagrams 2002*, Lecture Notes in Computer Science, vol 2317, επιμ. Hegarty M., Meyer B., Narayanan N.H., Berlin, Heidelberg: Springer, 2002:

Τα εννοιολογικά διαγράμματα είναι αφηρημένες αναπαραστάσεις που ενσωματώνουν τον πυρήνα της εννοιολογικής προσέγγισης σε μία λύση προβλήματος. Είναι συνοπτικά, αλλά ισχυρά βοηθήματα στην επίλυση προβλημάτων, καθώς παρέχουν υψηλού επιπέδου δεσμεύσεις που περιορίζουν λύσεις. Στην αρχιτεκτονική, ενσωματώνουν τον πυρήνα μιας σχεδιαστικής λύσης που περιλαμβάνει τα γενόσημα χαρακτηριστικά και τους περιορισμούς της, και κατευθύνουν προς τη μορφή πιθανών ειδικών λύσεων. Καθώς δεν είναι λεπτομερή, αποτρέπεται η πρόωρη δέσμευση σε μία συγκεκριμένη λύση σχεδιασμού, και επομένως διευκολύνουν τη διερευνητική συλλογιστική. Ταυτόχρονα, δεν είναι διφορούμενα με τον τρόπο που είναι τα σκίτσα, καθώς καθορίζουν το νόημα και προσδιορίζουν ένα σύνολο σχετικών λύσεων.

- 4 Για τη σχέση μεταξύ του υλικού και του δυναμικού πεδίου του χώρου πρβλ.

Ifigénia Mάρη, 'Ronchamp: Η γεωμετρική τάξη της φύσης και η μυσταγωγία του υπερβατικού', *Δύο ταξίδια στον Le Corbusier*, επιμ. Π. Τουρνηκιάτης, Αθήνα: Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, Εκδόσεις FUTURA, 2005.

Ifigenia Mari, Chrysoula Karadima, 'The perceptual organisation of an axial monument: from passing to facing', *Fifth International Space Syntax Symposium*, Delft, Technische Universiteit Delft, 13-17 June 2005.

- 5 Alain Badiou, *Being and Event* (1988), London: Continuum 2007, σ. 392.

Alain Badiou, *Logics of Worlds*, London: Continuum, 2009, σ.222, 381, 397, 400: γίνεται αναφορά στη γενεαλογία του υποκειμένου από τον P. Sartre (1937) στον G. Deleuze, όπου το υποκείμενο πάντοτε συστήνεται και ταυτόχρονα παράγει τα ονόματα του αντικειμένου.

Το διάγραμμα, ως η περιγραφή σχέσεων, παρέχει τη δυνατότητα διαίρεσης της ύλης, με μέτρο τις διαφορετικές χωρικές και χρονικές σχέσεις που αναπτύσσονται κατά τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων.⁶

2. Η διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου

Το γενικό πλαίσιο ανάπτυξης της έρευνας είναι η ανάλυση και η σχηματοποίηση της διαδικασίας του σχεδιασμού του χώρου, σαν να ήταν το πλήθος των μεταφράσεων ενός διαφεύγοντος αντικειμένου. Παρακολουθώντας τις διαδικασίες των μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου, η διαδικασία του σχεδιασμού συστηματοποιείται και χαρτογραφείται, ώστε να αναδειχθεί η λειτουργία του διαγράμματος.

2.1. Το διαφεύγον αντικείμενο

Η αρχική αναφορά στον χώρο, ως ένα δυναμικό πεδίο μετασχηματισμών, θέτει την προϋπόθεση ότι, κατά τους μετασχηματισμούς, η αντίληψη της αλλαγής είναι συνεχής και αδιαίρετη. Ένα πλήθος καταστάσεων αντικαθιστά άλλες, και ο κάθε προσδιορισμός ενός διακριτού δεσμού μεταξύ τους είναι διαφεύγων.⁷

Κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου, η διάσταση μεταξύ της παρουσίας ενός δυναμικού πεδίου μετασχηματισμών και της αντίληψης/ κατανόησής του είναι μία σχέση, που συνεχώς αλλάζει. Το προϊόν της κάθε φάσης του σχεδιασμού είναι ένα δυναμικό πεδίο μετασχηματισμών. Ταυτόχρονα, το ίδιο το προϊόν του σχεδιασμού είναι ένα νέο πεδίο εν δυνάμει μετασχηματισμών, ανοικτό εκ νέου σε δυνατότητες διαχείρισης, αντίληψης και κατανόησής του. Σε αυτή τη διαδικασία, όπου το αποτέλεσμα της κάθε φάσης είναι ένα νέο πεδίο εν δυνάμει μετασχηματισμών, μετατοπίζεται συνεχώς η σταθεροποίηση μιας σχέσης μεταξύ του πραγματικού και της αντίληψης/ κατανόησής του, και το αποτέλεσμα του σχεδιασμού καθίσταται ένα διαφεύγον αντικείμενο.⁸ Κάθε προσπάθεια προσέγγισης του διαφεύγοντος αντικειμένου, είναι μία προσπάθεια προσδιορισμού ενός δεσμού μεταξύ του ορατού και αρθρώσιμων στοιχείων,⁹ μεταξύ του πραγματικού και της μετάφρασής του σε ένα αντικείμενο με στοιχεία και σχέσεις που θεωρούνται ήδη γνωστά. Καθώς η κάθε νέα μετάφραση του προϊόντος μιας φάσης του σχεδιασμού αποτελεί το επόμενο πραγματικό, συνεχώς εγείρεται η ανάγκη της επόμενης μετάφρασης του πραγματικού σε αρθρώσιμα στοιχεία.

Κατά τις επάλληλες απόπειρες προσέγγισης του διαφεύγοντος αντικειμένου, συσσωρεύεται ένα πλήθος μεταφράσεών του, το οποίο τελικά λογίζεται ως η πολλαπλότητα της σημασίας του αντικειμένου του σχεδιασμού.¹⁰

⁶ Πρβλ. και Henri Poincare, *The Foundations of Science* (1913): *Science and Hypothesis* (1902), *The Value of Science* (1905), *Science and Method* (1908), New York: The Science Press, 1921, σ. 54:

Μέσα από την επιθυμία να εισαχθεί το μέτρο στο συνεχές, το συνεχές γίνεται χώρος, και η γεωμετρία γεννιέται.

⁷ Henri Bergson, *The creative mind: an introduction to metaphysics*, (1946) N. York: Dover, 2007, σ. 167:

Όλες οι δυσκολίες που έχουμε γύρω ... από την υπόσταση, την αλλαγή και τη σχέση μεταξύ τους ... προήλθαν από το γεγονός ότι κλείσαμε τα μάτια μας στο αδιαίρετο της αλλαγής. Αν η αλλαγή, η οποία είναι προφανώς συστατική της όλης εμπειρίας μας, είναι το φευγαλέο πράγμα που οι περισσότεροι φιλόσοφοι έχουν μιλήσει, αν βλέπουμε σε αυτή μόνο μία πληθώρα καταστάσεων που αντικαθιστούν άλλες καταστάσεις, είμαστε υποχρεωμένοι να αποκαταστήσουμε τη συνέχεια μεταξύ αυτών των καταστάσεων με έναν τεχνητό δεσμό: αλλά αυτός ως ακίνητο υπόστρωμα ακινησίας, είναι ανίκανος να αποκτήσει κάποια από τα γνωρίσματα που γνωρίζουμε - αφού όλα είναι αλλαγές - και υποχωρεί καθώς προσπαθούμε να τον προσεγγίσουμε: είναι εξίσου διαφεύγων με το φάντασμα της αλλαγής που κλήθηκε να σταθεροποιήσει.

⁸ Gilles Deleuze, 'How Do We Recognize Structuralism?', *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, ο.π., σ. 183, 186. Ο G. Deleuze ονόμασε το διαφεύγον αντικείμενο 'αντικείμενο=x', το παρομοίασε με το άδειο τετράγωνο σε ένα παιχνίδι, που χωρίς αυτό δεν μπορεί να προχωρήσει το παιχνίδι, το θεώρησε ως το απαραίτητο κενό για να προχωρήσει η δόμηση της σκέψης, και το όρισε ως έναν μηδενισμό της σχέσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Gilles Deleuze, 'Sixth Series on Serialization', *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990, σ. 40:

Στις δύο βασικές σειρές του σημαίνοντος και του σημαινόμενου υπάρχει μία παράδοση οντότητα, που κυκλοφορεί χωρίς τέλος και στις δύο σειρές. Είναι μία οντότητα με δύο πλευρές, και ισοδύναμα παρουσιάζεται στις σειρές του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. ... Είναι την ίδια στιγμή λέξη και πράγμα.

⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, σ. 72-73, 78, 79.

¹⁰ Henri Bergson, *The creative mind: an introduction to metaphysics*, ο.π., σ. 173:

2.1.1. Η αντίληψη και εννοιοδότηση του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Η πολλαπλότητα της σημασίας του διαφεύγοντος αντικειμένου ως απόρροιας του πλήθους των μεταφράσεών του, προϋποθέτει τη διάρρηξη μεταξύ των προσδιδόμενων και των εγγενών ιδιοτήτων του αντικειμένου.

Το διαφεύγον αντικείμενο εννοιοδοτείται εντός του περιγραφικού λόγου της κάθε μετάφρασής του,¹¹ και αντίστοιχα προσδιορίζονται οι φυσικές και εννοιολογικές ιδιότητές του. Του προσδίδονται ιδιότητες ως συλλογές χαρακτηριστικών και σχέσεων εντός του πλαισίου των συμφραζόμενων της κάθε γλώσσας μετάφρασης.¹² Η κάθε γλώσσα, ως ένα είδος αρχείου μεταφορών, ομοιοτήτων και αναλογιών, θεμελιώνει και αρθρώνει τους δεσμούς ανάμεσα σε αυτό που είναι αντιληπτό, και σε αυτό που είναι κατανοητό, ανάμεσα σε αυτό που εκφωνείται, και σε αυτό που εννοείται.¹³ Κάτι εννοείται μέσα από κάτι, και η εξήγηση ταυτίζεται με την περιγραφή.¹⁴

Η κάθε περιγραφή εντάσσει το περιγραφόμενο αντικείμενο στο πλαίσιο μιας φράσης, και η σημασία της κάθε λέξης της περιγραφής, είτε αναφέρεται σε πραγματολογικές, είτε σε εννοιολογικές ιδιότητες του αντικειμένου, υφίσταται την επιρροή των συμφραζόμενων της μετάφρασης. Η κάθε μετάφραση του διαφεύγοντος αντικειμένου αποκτά νοηματική συνοχή εντός της γλώσσας μετάφρασης στην οποία συστήνεται, και το αντικείμενο ερμηνεύεται σε αναφορά με το συγκεκριμένο της κάθε γλώσσας, τις εννοιολογικές ιεραρχίες και τις επιστημολογικές τυπολογίες της. Κατά τις πολλαπλές μεταφράσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, τα αντίστοιχα συσσωρευμένα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις του είναι εξαρτημένα από το συγκεκριμένο της κάθε μετάφρασης.¹⁵

Η ανάλυση είναι η πράξη που μειώνει το αντικείμενο σε στοιχεία που είναι ήδη γνωστά, δηλαδή κοινά σε αυτό το αντικείμενο και σε άλλα. ... Όλες οι αναλύσεις είναι μία μετάφραση, μία εξέλιξη σε σύμβολα, μία παράσταση που λαμβάνεται από διαδοχικές απόψεις, από τις οποίες σημειώνεται ένας αντίστοιχος αριθμός επαφών μεταξύ του νέου υπό εξέταση αντικειμένου και άλλων που πιστεύεται ότι είναι ήδη γνωστά. Στην αιώνια ανικανοποίητη επιθυμία να αγκαλιάσει το αντικείμενο γύρω από το οποίο είναι καταδικασμένη να γυρίζει, η ανάλυση πολλαπλασιάζει ασταμάτητα τις απόψεις προκειμένου να ολοκληρωθεί η πάντα ατελής αναπαράσταση, αλλάζει διαρκώς τα σύμβολα με την ελπίδα να τελειοποιηθεί η πάντα ατελής μετάφραση. Είναι ανάλυση επ' άπειρον...

¹¹ Claude Levi-Strauss, 'The Meeting of Myth and Science', *Myth and Meaning*, New York: Schocken, 1995, σ. 12:

Τί εννοεί το «εννοείν»; Μου φαίνεται πως η μόνη απάντηση που μπορούμε να δώσουμε είναι πως το «εννοείν» εννοεί την ικανότητα κάθε είδους δεδομένων να μεταφράζονται σε μία διαφορετική γλώσσα... Δεν εννοώ μία διαφορετική γλώσσα σαν τη γαλλική ή γερμανική, αλλά διαφορετικές λέξεις σε διαφορετικό επίπεδο

¹² Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New York: Dover, 1953, σ.31:

Η διαφορά μεταξύ των διάφορων γλωσσών δεν είναι ζήτημα διαφορετικών ήχων και σημείων, αλλά διαφορετικών συλλήψεων του κόσμου... Η γλώσσα ποτέ δεν δηλώνει απλά αντικείμενα, πράγματα ως τέτοια, αλλά πάντα εννοιολογικές συλλήψεις που αναδύονται από την αυτόνομη δραστηριότητα του μυαλού.

Πρβλ. για τη διάκριση των ιδιοτήτων ως προς το είδος των σχέσεων Franz Baader, Werner Nutt, 'Basic Description Logics', Handbook of Knowledge Representation, επιμ. Frank van Harmelen, Vladimir Lifschitz, Bruce Porter, Elsevier, Amsterdam, 2008, σ.47-49.

¹³ Gregg Lambert, 'The Philosopher and the Writer: A Question of Style', *Between Deleuze & Derrida*, επιμ. P. Patton & J. Protevi, New York: Continuum, 2003, σ.121:

Σήμερα κανείς δεν μπορεί να προσεγγίσει τη γραφή 'αθώα'... Το σημείο της συνεχώς παρουσιάζεται ως ένα είδος 'τέρατος'... Και αυτό προκύπτει από τον πληθωρισμό του σημείου... Δεν υπάρχει ούτε ένα σημειόμενο που να ξεφεύγει... από το παιχνίδι της σημαίνουσας αναφοράς που ιδρύει η γλώσσα... Αυτό καταστρέφει την έννοια του «σημείου» και όλης της εσωτερικής του λογικής'.

¹⁴ Walter Benjamin, 'On the Mimetic Faculty', *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934, Cambridge: Belknap Press 1999, σ.722.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations* (1953), μτφρ. G.E.M. Anscombe, West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2009: § 35, § 49, όπου ορίζει ότι 'εξηγώ' σημαίνει 'περιγράφω', και διακρίνει τη διαφορά μεταξύ της ονομασίας ενός πράγματος και της περιγραφής του ως προς ακριβώς την ένταξή του στο πλαίσιο μιας φράσης.

¹⁵ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor, The Creation of Meaning in Language*, (1975), London: Routledge, 2004, σ. 151, 152:

Αν δοθεί έμφαση στην πραγματική έννοια της λέξης, μέχρι του σημείου της αναγνώρισης της λέξης με την πραγματική σημασία στο λόγο, θα αναπυχθεί η αμφιβολία αν η λέξη είναι μία λεξιλογική οντότητα... Η λεξιλογική οντότητα είναι το πολύ ... ένας σημασιολογικός πυρήνας που είναι η εν δυνάμει σημασία της λέξης ή το σημασιολογικό δυναμικό της, αλλά αυτό δεν είναι τίποτα πραγματικό. Η πραγματική λέξη, η λέξη ως συμβάν στην πρόταση, είναι ήδη κάτι τελείως διαφορετικό. Η σημασία της είναι αδιαχώριστη από την ικανότητά της να ενσωματώνει ένα συγκεκριμένο σύνταγμα και να ικανοποιεί μία προτασιακή λειτουργία. Επομένως, ... πρέπει να ενσωματώσουμε την επίδραση του συγκεκριμένου μέσα στο ίδιο το σημασιολογικό δυναμικό, δηλαδή μέσα στην κάθε λέξη μεμονωμένα.

2.1.2. Οι διαφορετικές γλώσσες μετάφρασης

Κατά την αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου και τη συσσώρευση του πλήθους των μεταφράσεών του, οι ίδιες οι γλώσσες μετάφρασης μεταβάλλονται. Κύρια παράμετρος της μεταβολής των γλωσσών αποτελεί η χρονική διάσταση της διαδικασίας περιγραφής, κατά την οποία επιχειρείται η γεφύρωση του γνωστού με το διαφεύγον αντικείμενο.¹⁶ Κάθε φορά η προσέγγιση του διαφεύγοντος αντικειμένου μετατοπίζει την αντίληψη και κατανόηση του γνωστού

- > είτε προς μία διεύρυνση των εννοιών περιγραφής του πραγματικού, ώστε να επιτευχθεί η συμπερίληψη νέων ιδιοτήτων του αντικειμένου στην ήδη γνωστή, μεταφρασμένη πραγματικότητα,¹⁷
- > είτε με την αντικατάσταση της γλώσσας μετάφρασης σε μία άλλη μετάφραση της πραγματικότητας, σύμφωνα με διαφορετικά αντιλαμβανόμενες ιδιότητες.

Η γνώση αναπτύσσεται κατά την προσπάθεια προσέγγισης του διαφεύγοντος αντικειμένου με την αντίστοιχη συσσώρευση του πλήθους των περιγραφών, και οι γλώσσες μετάφρασης αλλάζουν

- > είτε με τη διεύρυνσή τους, με την εννοιολογική επέκτασή τους, οπότε οι περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου εμπλουτίζονται με ιδιότητες εντός του πλαισίου περιγραφής του ήδη γνωστού,¹⁸
- > είτε με την αντικατάστασή τους, με τη διαδοχική εναλλαγή διαφορετικών γλωσσών μετάφρασης, οπότε οι περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου συστήνονται ως προς νέες συλλήψεις του πραγματικού.

Η συνεχής μεταβολή των γλωσσών με τη διεύρυνση των εννοιών και τη σχετική αυτονομία μεταξύ τους στην περιγραφή του πραγματικού,¹⁹ που νοηματοδοτείται από το συγκεκριμένο της κάθε γλώσσας, προϋποθέτει τον λογισμό του πραγματικού ως απέραντου σώματος. Προϋποθέτει την παραδοχή του συνεχούς επαναορισμού του πραγματικού σύμφωνα με τις συνθήκες της εκάστοτε γλώσσας περιγραφής.²⁰

¹⁶ Imre Lakatos, *Proofs and Refutations*, London: Cambridge University Press, 1976, σ. 1-5, 44-45, 53, 92-93, 99, 155. Για την ερμηνεία της αλλαγής των γλωσσών περιγραφής, εισάγεται ως κύρια παράμετρος της αλλαγής τους η χρονική διάσταση της διαδικασίας περιγραφής, κατά την οποία επιχειρείται η γεφύρωση του γνωστού με το διαφεύγον:

Καθώς η γνώση αναπτύσσεται, οι γλώσσες αλλάζουν. Κάθε περίοδος δημιουργίας είναι την ίδια στιγμή η περίοδος όπου η γλώσσα αλλάζει. Η εξέλιξη της γνώσης δεν μπορεί να αναπαρασταθεί σε καμιά δεδομένη γλώσσα.

Βλ. και Imre Lakatos, *The methodology of scientific research programmes*, Philosophical Papers Volume I, επιμ. John Worrall and Gregory Currie, London: Cambridge University Press, 1978, σ. 4, 47-50, για τη γεφύρωση του γνωστού με το διαφεύγον αντικείμενο.

¹⁷ Meir Buzaglo, *The Logic of Concept Expansion*, London: Cambridge University Press, 2003, σ. 72, 73, 76:

Είναι σημαντικό να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα στην έννοια και των σταδίων της. Ανάμεσα σε μία διεύρυνση και στην επόμενη έχουμε ένα στάδιο μιας έννοιας, και μετά τη διεύρυνση έχουμε ένα άλλο στάδιο της ίδιας έννοιας... Αυτό μας επιτρέπει να μιλάμε για διαφορετικά επίπεδα σύλληψης μιας έννοιας, ανάλογα με το στάδιο που κρατούμε. Όσο πιο προχωρημένο είναι το στάδιο, τόσο καλύτερα συλλαμβάνουμε την έννοια, σαν η έννοια να γίνεται πιο καθαρά αντιληπτή.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, ο.π. § 66, 67. Κατά την επέκταση των εννοιών συστήνονται και διευρύνονται 'οικογενειακές ομοιότητες' ως:

Ένα πολύπλοκο δίκτυο... όπου επικαλύπτονται και διαπερνούν: ομοιότητες κατά πολύ και κατά λίγο.... Διευρύνουμε την έννοια... σαν να γνέθουμε μία κλωστή στρίβοντας ίνα πάνω σε ίνα. Και η δύναμη της κλωστής δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι ορισμένες ίνες διατρέχουν όλο το μήκος της, αλλά στο γεγονός ότι επικαλύπτονται πολλές ίνες... Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι υπάρχει κάτι κοινό που διατρέχει την όλη κλωστή – η συνεχής επικάλυψη αυτών των ινών.

Πρβλ. με τη διάσταση μεταξύ του ανώνυμου και του πολυώνυμου (μυριώνυμου) των οντοτήτων, ως προς την επίδοση ιδιοτήτων και τη διεύρυνση των εννοιών, του Ernst Cassirer, *Language and Myth*, ο.π., σ. 72-73.

¹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 1. Η αλλαγή που συντελέστηκε στις γλώσσες του τομέα της αντιληπτικής ψυχολογίας για τον τρόπο αντίληψης των φυσικών ιδιοτήτων του πραγματικού, μεταξύ των δεκαετιών 1920-1990, με τη σταδιακή εισαγωγή και κυριαρχία της σημασίας του συγκεκριμένου και της εννοιολογικής επιρροής.

²⁰ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, ο.π., σ. 53-58, 72-77.

Πρβλ. και Quentin Meillassoux, *After Finitude, An Essay on the Necessity of Contingency*, (2006), London: Continuum, 2008, για τη διατύπωση ως προς το απέραντο σώμα, που μόνο μία μεταφυσική διάσταση θα μπορούσε να υποστηρίξει τη σύλληψη της ολότητάς του:

2.1.3. Το διάγραμμα ως μηχανισμός περιγραφής

Η κατανόηση της πολλαπλότητας της σημασίας του αντικειμένου σχεδιασμού καθίσταται δυνατή μέσα από την αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου. Ωστόσο η διερεύνηση της ίδιας της διαδικασίας, με την οποία συστήνεται η σημασία, εξαρτάται από την κατανόηση των εργαλείων διάκρισης και συγκρότησης του αντικειμένου. Στο διάκενο μεταξύ του ορατού και του αρθρωσίμου, μεταξύ της παρουσίας του πράγματος και της αντίληψής του ως αντικειμένου, ενσωματώνεται το διάγραμμα, με το οποίο διακρίνονται οι αρθρώσεις του αντιληπτού σχήματος, και συμπληρώνεται η αντίληψη με μία κινητήρια τάση σχηματοποίησής του.²¹

Στο πλαίσιο μιας γλώσσας μετάφρασης του ορατού, το διάγραμμα, ως το μέσο της διάκρισης αρθρώσεων και του προσδιορισμού μίας διαχειρίσιμης σχηματοποίησης, αποτελεί τον μηχανισμό εννοιοδότησης, και την προϋπόθεση για τη συγκρότηση του νόηματος και της σημασίας.²² Όπως αναφέρθηκε αρχικά, σε σχέση με τον σχεδιασμό του χώρου, το διάγραμμα εκλαμβάνεται ως ο μηχανισμός που παράγει και προσδιορίζει τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων του χωρικού πεδίου. Δεν λειτουργεί ως μέσο αναπαράστασης. Αναπτύσσεται προ της αναπαράστασης, αναπτύσσεται προ της ιστορίας ανάπτυξης του δυναμικού χωρικού πεδίου, και επιτρέπει την ανάδυσή του καθώς προσδιορίζει ένα νέο αντικείμενο.²³ Εντός του

Το πρόβλημα της επαγωγής λύνεται αν υπερβούμε την υποθάλπουσα μεταφυσική του διάστασης, αν δεχθούμε τη μη προβλεψιμότητα των κανόνων, αν αρνηθούμε τον Λόγο ύπαρξης.

²¹ Henri Bergson, *Matter and Memory* (1896), μτφρ. Π. Ζινδρίλη, Δ. Υφαντής, 'Υλη και Μνήμη, Αθήνα: Ροές, 2013, σ. 55-57, 123:

Μια εικόνα μπορεί να υφίσταται χωρίς να γίνεται αντιληπτή. Μπορεί να είναι παρούσα χωρίς να είναι αντικείμενο παράστασης. Η δε απόσταση ανάμεσα στους δύο όρους 'παρουσία' και 'παράσταση', φαίνεται ακριβώς να μετρά το διάστημα μεταξύ της ίδιας της ύλης και της συνειδητής αντίληψης που έχουμε για εκείνη.

Η πρωταρχική συνθήκη της αναγνώρισης: Η έξη να διακρίνει τις αρθρώσεις του αντιληπτού σχήματος, να συμπληρώνει δηλαδή την οπτική αντίληψη με μία κινητήρια τάση να σχεδιάζει το σχήμα του.

Gilles Deleuze, *Foucault*, ο.π., σ. 38, 40, 72-73, 78, 79:

Μπορούμε να ορίσουμε το διάγραμμα με διαφορετικούς αλληλοσυνδεμένους τρόπους: Είναι η παρουσίαση των σχέσεων μεταξύ δυνάμεων μοναδικών σε ένα συγκεκριμένο μόρφωμα. Είναι η κατανομή της δύναμης που επηρεάζει και της δύναμης που επηρεάζεται. Είναι η μίξη των χωρίς μορφή καθαρών συναρτήσεων και της χωρίς μορφή καθαρής ύλης... Είναι η μεταφορά ή διανομή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών... για να είμαστε ακριβείς, οι σχέσεις μεταξύ δυνάμεων καθορίζουν συγκεκριμένα σημεία, τέτοια ώστε ένα διάγραμμα να είναι πάντα μία μεταφορά συγκεκριμένων χαρακτηριστικών.

²² Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2008, σ. 1586:

'σημασία – έννοια – νόημα.

Οι τρεις λέξεις διαφέρουν μεταξύ τους σημασιολογικά. Έννοια είναι ό,τι συλλαμβάνει κάθε άνθρωπος με τη νόσή του σε σχέση με τα αντικείμενα του κόσμου της πραγματικότητας. Κάθε ον υπάρχει στο νου, στο μυαλό κάθε ανθρώπου με τη μορφή μιας αντίστοιχης έννοιας, που μπορεί να διαφέρει ανάλογα με τις γνώσεις, τις εμπειρίες, την καλλιέργεια, τον τρόπο και τον τόπο ζωής κ.λπ. του κάθε ανθρώπου. Κάθε έννοια κωδικοποιείται συμβατικά σε κάθε γλώσσα έτσι, ώστε να δηλώνει το ίδιο για όλους. Κωδικοποιείται γλωσσικά ως σημασία και δεσμεύει όλους τους ομιλητές μιας γλώσσας. Γλωσσολογικά, η έννοια θεωρείται υποκειμενική οντότητα, ενώ η σημασία αντικειμενική οντότητα, πλήρως συμβατική. Ακόμη, η έννοια είναι καθαρώς νοητική οντότητα, ενώ η σημασία είναι επίσης νοητική οντότητα (υπάρχει 'ως πληροφορία' στο μυαλό μας), αλλά συνάμα και γλωσσική, δηλ. έχει κοινωνική και επικοινωνιακή αξία και λειτουργία. Το νόημα είναι η σημασία μιας ολοκληρωμένης πρότασης και όχι μιας μεμονωμένης λέξης ή φράσης. Διαφέρει έτσι και από την έννοια (αφού είναι σημασία) και από την απλή λεξική σημασία (αφού είναι προτασιακή σημασία). Σύμφωνα με τις διακρίσεις αυτές, γλωσσολογικά πρέπει να αποφεύγει κανείς να μιλάει για την έννοια ή για το νόημα μιας λέξης! Μιλούμε για τη σημασία μιας λέξης και για το νόημα μιας πρότασης, όπως μπορούμε να μιλούμε γενικά για την έννοια της φιλίας ή την έννοια του καλού πέρα και έξω από την απλή ή πολλαπλή σημασιολογική κατανομή (δήλωση) κάθε έννοιας με σημασίες / λέξεις σε αυτήν ή εκείνη τη γλώσσα..

²³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1980), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, σ. 142, όπου τονίζεται η διαφορά του διαγράμματος από τα μέσα αναπαράστασης.

Αυτή τη διάκριση τονίζει και ο Alejandro Zaera-Polo, 'Between Ideas and Matters; Icons, Indexes, Diagrams, Drawings and Graphs', *Diagrams in Architecture*, επιμ. M. Garcia, London: Wiley, 2010, σ.239:

Τα διαγράμματα, σε αντίθεση με τα σημεία, ... δεν παίζουν έναν αναπαράστατικό ρόλο για το δυναμικό τους αντικείμενο, και μεσολαβούν ανάμεσα στις φυσικές κατασκευές και έννοιες ή αντιλήψεις σε ένα επίπεδο οργανωτικό... Το διάγραμμα δεν ανήκει στη λογική της αναπαράστασης, όπως τα άλλα σημεία, αλλά... επιτρέπει την ανάδυση ενός άλλου πιθανού κόσμου.

Οι εικόνες, οι δείκτες και τα σύμβολα ορίζουν την τυπολογία της αναπαράστασης.

πλαίσιο της γλώσσας μετάφρασης ορίζει το γένος του νέου αντικειμένου με διαχειριζόμενα χαρακτηριστικά και σχέσεις, συμβατά με το συγκείμενο της γλώσσας μετάφρασης.

3. Η διαδικασία σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου: Το διάγραμμα είναι η συνθήκη ομοίωσης - ανομοίωσης

Στην ενότητα 2 έχει εισαχθεί η έννοια του διαγράμματος ως μέσου που καθιστά το διαφεύγον αντικείμενο από ορατό σε αρθρώσιμο. Στην ενότητα 3 εισάγεται ο τρόπος λειτουργίας του διαγράμματος ως συνθήκης ομοίωσης - ανομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου με ένα άλλο αντικείμενο με αντιληπτές και κατανοητές ιδιότητες.

3.1. Από το ορατό στο αρθρώσιμο

Το διάγραμμα, ως ο μηχανισμός εννοιοδότησης του διαφεύγοντος αντικειμένου, ορίζει το γένος του. Συστήνει μία συνθήκη ομοίωσης, απαιτούμενη για την αντίληψη και κατανόησή του.²⁴ Λειτουργεί ως η συνθήκη ομοίωσης που επιτρέπει τη διαδικασία μεταφοράς χαρακτηριστικών και σχέσεων μεταξύ μη συσχετιζόμενων αντικειμένων, συστήνοντας μία εννοιολογική διάδραση και μία συμμετρία επιρροής μεταξύ τους. Επιτρέπει την ανάδυση του νέου αντικειμένου με αντιληπτά και κατανοητά χαρακτηριστικά και σχέσεις, και αναδεικνύει τη διαδικασία της εννοιολογικής μεταφοράς ως δημιουργική επέκταση της γνώσης.

Η μεταφορά δεν στηρίζεται στον παραστατικό χαρακτήρα μιας ομοίωσης, αλλά στην εννοιολογική διάδραση μεταξύ των αντικειμένων που φέρονται μαζί, επεκτείνοντας τη γνώση από το ένα στο άλλο.²⁵ Κατά τη μεταφορά συγκεκριμένων ιδιοτήτων μέσα από την ομοίωση, διακρίνονται δύο βασικά χαρακτηριστικά της όλης διαδικασίας:

- > Με την ομοίωση, μια σχέση εύθραυστη και πρόσκαιρη κατά την οποία ταξινομείται ένα αντικείμενο ως όμοιο κάποιου άλλου, αναδιατάσσεται η σχέση του γένους και του είδους. Αναδιατάσσονται τα αντικείμενα σύμφωνα με τις κατηγορίες με τις οποίες εντάσσονται κατά τις συνεχείς μετακινήσεις τους μεταξύ συστημάτων εννοιοδότησης και ταξινόμησης στις επάλληλες μεταφράσεις τους.²⁶ Και αυτή η αλλαγή της σχέσης του γένους και του είδους αλλάζει τον τρόπο πρόσδοσης ιδιοτήτων.
- > Επίσης, αντιπαραθέτοντας τη μεταφορική σκέψη με την επαγωγική σκέψη, δεν απαιτείται η αναφορά σε μία γενίκευση κατά τη μεταφορά των ιδιοτήτων. Δεν απαιτείται η αναφορά σε μία συνολική θεώρηση των στοιχείων της επαγωγής, ώστε να είναι δυνατή η διατύπωση ενός συλλογισμού. Η μεταφορά γίνεται άμεσα, συσχετίζοντας όχι το μέρος με το όλο, ούτε το όλο με το μέρος, αλλά το μέρος με το μέρος, και ο εκάστοτε εννοιολογικός συσχετισμός είναι ανεξάρτητος μιας προηγούμενης γενίκευσης ή αφαίρεσης.²⁷

²⁴ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, N. York: Columbia University Press, 1994, σ. 138.

²⁵ Karin Knorr, 'The Scientist as an Analogical Reasoner: A Critique of the Metaphor Theory of Innovation', *Communication & Cognition* 13, 1980, 2/3, σ.184, 185, 186:

Το σημαντικό σημείο στη μεταφορά... δεν είναι ο παραστατικός χαρακτήρας της σχέσης της ομοιότητας που εγκαθιδρύεται ανάμεσα στα αντικείμενα που φέρουμε μαζί, αλλά η εννοιολογική διάδραση και η επακόλουθη επέκταση της γνώσης που σε αυτή οδηγεί. Η εννοιολογική διάδραση, ωστόσο, δεν περιορίζεται στην εφαρμογή της μεταφοράς... Μάλλον, η εννοιολογική διάδραση εμφανίζεται να είναι ένα σύνθετο χαρακτηριστικό της 'μετατόπισης των εννοιών' γενικά. Τα εννοιολογικά αντικείμενα συνήθως μεταφέρονται σε εκφάνσεις πέραν του αρχικού πεδίου εφαρμογής τους. Μετατοπίζονται σε περιγμούς που διαφέρουν από την κατάσταση όπου είχε εγκατασταθεί η χρήση τους. Επεκτείνονται σε προβλήματα που σαφώς διακρίνονται από αυτά που προηγουμένως είχαν λυθεί. Είναι αυτή η διαφορά που κατά κάποιο τρόπο αντανακλάται στις διακριτές περιγραφές των δύο αντικειμένων που φέρονται μαζί, και είναι αυτή η διαφορά που γεφυρώνεται από την αναλογική σκέψη. Η εννοιολογική διάδραση αναδύεται από τους διαφορετικούς κόσμους της γνώσης ή της πίστης που σχετίζονται από τις διακριτές περιγραφές που φέρονται μαζί από την τεκμαιρόμενη ομοιότητα. Όταν μία αναλογία χρειάζεται να γίνει για να επιτραπεί η εννοιολογική διάδραση, δεν πρέπει να γίνει με μία εικονική έννοια: όταν δύο καταστάσεις ή προβλήματα έρχονται να θεωρηθούν ως πραγματικά όμοια, η γνώση που έχουμε για το ένα θα επεκταθεί και στο άλλο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της εικονικής ομοιότητας.

²⁶ Claude Levi-Strauss, ο.π.

²⁷ Αριστοτέλης, *Όργανον* 4, *Αναλυτικών Προτέρων* Α, Β, Αθήνα: Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992, 69α 13-15.
Giorgio Agamben, *The Signature of All Things, On Method*, New York: Zone books, 2009 σ.18,19:

Σύμφωνα με το δεύτερο χαρακτηριστικό της ομοίωσης, κατά την κίνηση από μία μοναδικότητα (1^{ος} όρος) σε μία άλλη μοναδικότητα (2^{ος} όρος), από έναν όρο σε έναν άλλον, η ίδια αυτή η κίνηση αποτελεί έναν τρίτο όρο, ο οποίος είναι η ομοιότητα (3^{ος} όρος).²⁸

Σε αυτήν την τριαδική σχέση ομοίωσης, διακρίνονται:²⁹

1. η μονάδα, που αναφέρεται στον πρώτο όρο, σε ένα διαφεύγον αντικείμενο, στο ορατό, χωρίς μέρη ή χαρακτηριστικά,
2. η δυάδα, κατά την οποία μεταφέρονται χαρακτηριστικά και σχέσεις μεταξύ ενός δεύτερου όρου και του πρώτου,
3. η τριάδα, κατά την οποία ο τρίτος όρος, η ομοιότητα, αποτελεί τη συνθήκη σύνδεσης του πρώτου όρου με τον δεύτερο.

Ο τρίτος όρος της τριαδικής σχέσης, η συνθήκη ομοίωσης, η ομοιότητα είναι το διάγραμμα.³⁰

Με το διάγραμμα στην τριαδική σχέση:

Ο Αριστοτέλης διακρίνει τη διαδικασία δια του παραδείγματος από αυτήν δια της επαγωγής – αναγωγής / απαγωγής... Το παράδειγμα είναι μία μορφή γνώσης που δεν είναι ούτε επαγωγική, ούτε απαγωγική, αλλά αναλογική. Κινείται από μία μοναδικότητα σε μία άλλη μοναδικότητα.

John Sowa, Arun Majumdar, 'Analogical Reasoning', στο *Conceptual Structures for Knowledge Creation and Communication*, επιμ. A. Aldo, W. Lex, & B. Ganter, New York: Springer-Verlag, 2003, σ. 16-36.

Στην αναγωγή, οι γνωστές απόψεις συγκρίνονται με τις υποθέσεις κάποιου υπαινιγμού. Τότε οι άγνωστες απόψεις, που απαντούν στην ερώτηση, προέρχονται από το συμπέρασμα του υπαινιγμού. Στην αναλογία, οι γνωστές απόψεις από τη νέα περίπτωση συγκρίνονται με αντίστοιχες απόψεις από παλαιότερες περιπτώσεις.

²⁸ Είναι ο 'μέσος όρος' του Αριστοτέλη, **Αριστοτέλης**, ο.π.

Είναι ο όρος που Foucault ονόμασε 'ομοιότητα', **Michel Foucault** (1966), *The Order of Things*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Αθήνα: Γνώση, 2008, σ. 106-107:

Η θεωρία του σημείου [κατά την επικράτεια της αναλογικής σκέψης] συνεπαγόταν τρία τελείως ξεχωριστά σημεία: το δεικνυόμενο, το δεικνύον, και εκείνο που επέτρεπε να δούμε στο τελευταίο το σημάδι του πρώτου. Αυτό το τελευταίο στοιχείο ήταν η ομοιότητα: Το σημείο που δείκνυε τον βαθμό που ήταν «σχεδόν το ίδιο πράγμα» με εκείνο που υποδήλωνε.

²⁹ **Charles Sanders Pierce**, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, επιμ. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931, Vol. I, Principles of Philosophy, Book III, Phenomenology, § 303 Η Μονάδα, § 326 Η Δυάδα, § 337- § 339 Η Τριάδα.

³⁰ **Gill Deleuze, Felix Guattari**, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, ο.π. σ.145-146, όπου κατά αντιστοιχία με τη Μονάδα, Δυάδα και Τριάδα του Pierce ορίζουν

- ως πρώτο συστατικό το γεννητικό που δείχνει πώς μία μορφή έκφρασης πάντα επικαλείται διάφορες συνδυασμένες επικράτειες,
- ως δεύτερο συστατικό το μεταμορφωτικό που δείχνει πώς μία αφηρημένη επικράτεια μπορεί να μεταφρασθεί μεταμορφωθεί σε μία άλλη,
- ως τρίτο συστατικό το διαγραμματικό: συστήνεται παίρνοντας επικράτειες σημείων ή μορφών έκφρασης και εξάγοντας από αυτές μέρη-σημεία που δεν είναι πλέον μορφοποιημένα, αλλά αντίθετα συστήνουν μη-μορφοποιημένα χαρακτηριστικά ικανά να συνδυαστούν το ένα με το άλλο. Τελικά, το τελευταίο, καθαρά μηχανικό συστατικό, έχει σκοπό να δείξει πώς οι μηχανές αφαίρεσης συντελούνται σε συγκεκριμένες συναρμογές.

Inna Semetsky, 'Towards a semiotic theory of learning: Deleuze's philosophy and educational experience', *Semiotica* 164–1/4 (2007), 197–214, σ. 199. Την ταύτιση του τρίτου όρου της τριαδικής σχέσης με το διάγραμμα υπογράμμισε η I. Semetsky αναφερόμενη στη διερεύνηση της διαδικασίας της σκέψης στον Ch. Peirce και τους G. Deleuze και F. Guattari, διασαφηνίζοντας την εργαλειική λειτουργία του διαγράμματος:

Σε αντίθεση με τη συλλογιστική της αναλυτικής φιλοσοφίας που βασίζεται στη λογική του αποκλεισμού του μεσαίου όρου, η διαδικασία της σκέψης της φιλοσοφίας του γίνεσθαι είναι 'πιο πολύ σαν χορτάρι παρά σαν δέντρο'...: Ο Deleuze την ονομάζει λογική των πολλαπλοτήτων. Κάθε πολλαπλότητα, παρόμοια με το σημείο στην τριάδα του Pierce, πάντα έχει ένα μεσαίο στοιχείο, ένα τρίτο, που οι Deleuze και Guattari, δανειζόμενοι από τον Pierce, ονομάζουν διάγραμμα. Η σημασία της διαγραμματικής λογικής βασίζεται στην ικανότητα να απεικονίζει την κάθε κίνηση της σκέψης, τον διαδικαστικό της χαρακτήρα, με όρους διασυνδετήριων γραμμών, σχημάτων, μορφών, αφηρημένων αντιστοιχίσεων... Ο διαγραμματικός τρόπος έκφρασης ζητά τη Deleuzian λογική των πολλαπλοτήτων ως τη λογική που συμπεριλαμβάνεται ο μεσαίος όρος... Είναι ένα άκεντρο δυναμικό δίκτυο από αβέβαιες σχέσεις που περιλαμβάνει έναν σύνθετο τόπο.

- > Αφενός συστήνεται η συνθήκη ομοίωσης, αποκαθιστώντας τον ορατό πρώτο όρο σε αρθρώσιμο με τη μεταφορά χαρακτηριστικών και σχέσεων μεταξύ του δεύτερου όρου και του πρώτου, και
- > Αφετέρου δηλώνεται η εξάρτηση της σχέσης μεταξύ του δεύτερου και πρώτου όρου από μία επί συμβάσει αναφορά σε έναν τρίτο όρο. Δηλώνεται η σχετικότητα της σύνδεσης του ορατού με τις ιδιότητες που του έχουν μεταφερθεί.

Το διάγραμμα αποτελεί τον μηχανισμό, που παράγει τη σχέση μεταφοράς ιδιοτήτων και, καθώς δηλώνει την επί συμβάσει παραγωγή της, ταυτόχρονα δείχνει και τον τρόπο ακύρωσης της: διαγράφει και διαγράφεται [διαφαίνεται και σβήνεται].

Στη δυάδα, το ορατό δηλώνεται ότι είναι **σαν** ένας κατανοητός αρθρώσιμος όρος. Η σχέση μεταξύ των δύο λογίζεται απόλυτη, και το ορατό δηλώνεται ότι είναι **όμοιο** με ένα πρότυπο.³¹

Στην τριάδα το ορατό δηλώνεται ότι είναι **σαν** ένας κατανοητός αρθρώσιμος όρος **ως προς** μία συνθήκη, που ορίζει τη σχέση μεταξύ τους. Η σχέση τους λογίζεται εξαρτημένη από μία σύμβαση, και το ορατό δηλώνεται ως ένα **ομοίωμα**, μία έκφανση από όλες όσες θα μπορούσε να έχει, σύμφωνα με πιθανές άλλες συμβάσεις.

Με τη δήλωση της εξάρτησης της σχέσης της ομοίωσης από μία επί συμβάσει αναφορά σε έναν τρίτο όρο, καταλύεται η απολυτότητά της. Καταλύονται οι βεβαιότητες των ήδη συγκροτημένων ομοιώσεων, αναπαραστάσεων, γνώσεων, και το όμοιο αντικαθίσταται από το ομοίωμα:

- > Το όμοιο έχει ένα 'πρότυπο', ένα αρχικό στοιχείο που ορίζει και ιεραρχεί τα αντίγραφα του ως προς τον βαθμό πιστότητάς τους. Το όμοιο προϋποθέτει μία πρωταρχική αναφορά, σύμφωνα με την οποία έχει προδιαγραφεί και ταξινομηθεί.
- > Το ομοίωμα εξελίσσεται σε σειρές που δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος, που μπορούν να ακολουθηθούν προς μία κατεύθυνση τόσο εύκολα, όσο και προς μία άλλη, που δεν υπακούν σε ιεραρχία, αλλά πολλαπλασιάζονται από μικρές διαφορές ανάμεσα σε μικρές διαφορές.³²

Με αυτές τις διαφορές διακρίνεται και η ανομοίωση του αντικειμένου, όταν καταδεικνύεται κάτι, που δεν έχει από αυτά, που θεωρούνταν ότι έχει.³³ Κατ' αναλογία με

- > τη λειτουργία του διαγράμματος ως της συνθήκης ομοίωσης, ως της ομοιότητας μεταξύ του πρώτου και δεύτερου όρου,
- > το διάγραμμα λειτουργεί και ως η συνθήκη της ανομοίωσης, ως η ανομοιότητα που φέρει ενώπιον της προσοχής³⁴ κάτι, που δεν έχει ο πρώτος όρος από αυτά, που έχει ο δεύτερος όρος.

³¹ Charles Sanders Pierce, *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, ο.π., κεφ. 1.354 Cross-Ref:† 6 (1887-1888):

Οι δυαδικές διαιρέσεις της λογικής είναι αποτέλεσμα ενός λανθασμένου τρόπου, να κοιτούμε τα πράγματα απόλυτα.

³² Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, Berkeley: University of California Press, 1983, σ.44.

Gilles Deleuze, (1969), 'The Simulacrum and Ancient Philosophy', *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990, σ. 261, 266. Ο G. Deleuze ορίζει τη σημασιολογική διάσταση της διαφοράς μεταξύ του όμοιου και του ομοιώματος:

'Μόνο ότι μοιάζει διαφέρει' – 'Μόνο διαφορετικότητες μπορούν να μοιάζουν μεταξύ τους':

*Αυτές είναι δύο διακριτές αναγνώσεις του κόσμου: η μία μας καλεί να σκεφθούμε τη διαφορά από το σημείο μιας προηγούμενης ομοιότητας ή ταυτότητας, ενώ η άλλη μας καλεί να σκεφθούμε την ομοιότητα και ακόμα και την ταυτότητα ως το προϊόν μία βαθιάς ανομοιότητας. Η πρώτη ανάγνωση ορίζει τον κόσμο των αντιγράφων ή αναπαραστάσεων ... ή του τεχνητού, και θέτει τον κόσμο ως εικόνα. Η δεύτερη, αντίθετα, ορίζει τον κόσμο των ομοιωμάτων, *simulacra*, και θέτει τον κόσμο ως φάντασμα... Το τεχνητό και το ομοίωμα δεν είναι το ίδιο πράγμα, και μάλιστα είναι αντιθετικά μεταξύ τους. Το τεχνητό είναι πάντα ένα αντίγραφο ενός αντιγράφου, που θα μπορούσε να ωθηθεί μέχρι το σημείο που θα αλλάξει την φύση του και θα αντιστραφεί σε ομοίωμα (η στιγμή της *Pop Art*). Το τεχνητό και το ομοίωμα είναι αντιθετικά στην καρδιά του Μοντερνισμού... ως δύο δρόμοι καταστροφής, δύο μηδενισμοί. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στο*

- να καταστρέφεις για να διατηρείς και να δαιωνίζεις την καθεστηκυία τάξη των αναπαραστάσεων, μοντέλων και αντιγράφων, και στο

- να καταστρέφεις τα μοντέλα και τα αντίγραφα για να ιδρύσεις το χάος που δημιουργεί (μέσα από τη λειτουργία του ομοιώματος και την ανάδειξη του φαντάσματος) την πιο αθώα από όλες τις καταστροφές, την καταστροφή του Πλατωνισμού.

³³ Jean Baudrillard, 'Simulacra and Simulation', *Selected Writings*, επιμ. Mark Poster, Stanford: Stanford University Press, 1988.

³⁴ Charles Sanders Pierce, ο.π.: CP 1.566 Cross-Ref:††:

3.2. Η κατασκευή ενός ιστορικού μέσα από τις πολλαπλές περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου

Κατά την προσέγγιση της διαδικασίας σύστασης της ομοιότητας, η διάσταση του χρόνου και η διάκριση φάσεων στη διαδικασία είναι καθοριστικές παράμετροι, για να προσδιορισθεί η λειτουργία του διαγράμματος. Μέσα στη διάσταση του χρόνου, παρακολουθείται η ανάκληση της μνήμης, που θεωρείται απαραίτητη για τη σύσταση της ομοιότητας. Μία παρελθούσα αντίληψη και κατανόηση του ορατού ανακαλείται, και η παρούσα αντιμετώπισή του εμφανίζεται ως όμοια ή ανόμοια με την παρελθούσα. Η δύναμη της ανάκλησης υποστηρίζει τη δυνατότητα σύστασης της ομοιότητας ή ανομοιότητας μεταξύ δύο παρουσιών, όταν η μία είναι παρούσα, και η άλλη έχει σταματήσει να υπάρχει.³⁵ Επίσης, κατά τη διάκριση φάσεων στη διαδικασία, παρακολουθείται ο μετασχηματισμός του διαφεύγοντος αντικειμένου, καθώς η κάθε περιγραφή του το επαναπροσδιορίζει σε σχέση με την προηγούμενη της, και ο κάθε επαναπροσδιορισμός του προστίθεται στη μνήμη κατά την επόμενη περιγραφή.³⁶

Με την εξάρτηση της σύστασης της ομοιότητας από τη μνήμη, δίνεται η διάσταση του χρόνου σύμφωνα με τη διαδοχή των διαφορετικών περιγραφών, κατά την αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου. Οι περιγραφές διαφοροποιούνται, ανάλογα με τη διαφορετική διαδοχή των γνωσιακών πεδίων στα οποία αναπτύσσονται:

- > Εφόσον η συγκρότηση της γνώσης λογίζεται ότι ακολουθεί μια διαδοχή από την αντιμετώπιση της παρουσίας του πραγματικού, προς μία φαντασιακή αντιληπτική σχηματοποίησή του, και στη συνέχεια προς μία συμβολική κωδικοποίηση της κατανόησής του,³⁷ τότε αντίστοιχα οι περιγραφές διαφοροποιούνται συστήνοντας τις ομοιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου σύμφωνα με αυτά τα διαφορετικά γνωσιακά πεδία. Οι περιγραφές συστήνουν τις ομοιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου με μια σειρά διαδοχής από το γενικό προς το ειδικό ως προς τη συγκρότηση της γνώσης, εκκινώντας από την παρουσία του πραγματικού, προς τη φαντασιακή αναπαράστασή του και τη συμβολική κωδικοποίησή του. Με τη σύσταση ομοιοτήτων από το γενικό προς το ειδικό, όπου η κάθε νέα ομοιότητα εμπεριέχεται στην προηγούμενη, επιτρέπεται η συνεκδοχή στην ακολουθία των περιγραφών.³⁸ Η συνεκδοχή μπορεί να συγκαλύπτει τη σύμβαση στην οποία βασίζεται η ομοίωση, και τότε η ομοίωση να δηλώνεται μόνο με τη δυάδα: μία ομοίωση με δεδομένη τη σχέση ομοιότητας, και το διαφεύγον αντικείμενο όμοιο με γενικότερα αποδεκτά πρότυπα άρθρωσης του ορατού.³⁹
- > Εφόσον η συγκρότηση της γνώσης λογίζεται ότι ακολουθεί μια διαδοχή από το συμβολικό προς το φαντασιακό και το πραγματικό, τότε οι περιγραφές διαφοροποιούνται αντίστοιχα, συστήνοντας τις ομοιότητες και ανομοιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου σύμφωνα με αυτά τα διαφορετικά γνωσιακά πεδία.⁴⁰ Με τη σειρά

Η ανομοιότητα δεν είναι απλή ετερότητα... [Η ετερότητα] Είναι ο αδιάσπαστος σύντροφος της ταυτότητας: οπουδήποτε υπάρχει ταυτότητα υπάρχει αναγκαστικά ετερότητα. Και σε όποιο πεδίο υπάρχει αληθινή ετερότητα υπάρχει αναγκαστικά ταυτότητα. Δεδομένου ότι η ταυτότητα ανήκει αποκλειστικά σε αυτό που είναι εδώ και τώρα, έτσι πρέπει και η ετερότητα. Επομένως, είναι κατά κάποιον τρόπο μία δυναμική σχέση, αν και μόνο μία σχέση λογικής. Υπάρχει μόνο στο μέτρο που τα σχετικά αντικείμενα έχουν, ή ενδέχεται να έχουν, εξαναγκασθεί να βρίσκονται ενώπιον της προσοχής. Η ανομοιότητα είναι μία σχέση μεταξύ των χαρακτήρων που συνίσταται στην ετερότητα όλων των θεμάτων αυτών των χαρακτήρων. Ως εκ τούτου, το είναι της ετερότητας, είναι μία δυναμική-λογική σχέση, που υπάρχει μόνο στο μέτρο που οι χαρακτήρες είναι ή μπορούν να συγκριθούν με κάτι πέραν από αυτούς τους ίδιους χαρακτήρες.

³⁵ Michel Foucault, *The Order of Things* (1966), New York: Pantheon Books, 1972, σ. 76-78.

³⁶ John Gero, Udo Kannengiesser, 'The Situated Function – Behaviour – Structure Framework', *Artificial Intelligence in design*, επιμ. J. Gero, Dordrecht: Kluwer, 2002, σ. 89-104.

³⁷ Jacques Lacan, 'Encore, The Seminar On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge', *BOOK XX*, 1972-1973, New York: Norton, 1999, σ.94-95, όπου το 'διαφεύγον' αντικείμενο ορίζεται με διαφορετικές διαστάσεις ανάλογα σε ποιο γνωσιακό πεδίο βρίσκεται: η διάσταση της ομοιότητας ανάλογα με το αν το αντικείμενο διαφεύγει ανάμεσα στο συμβολικό και πραγματικό και τότε ονομάζεται 'το αντικείμενο α', ή η διάσταση της αλήθειας ανάμεσα στο φαντασιακό και συμβολικό και τότε ονομάζεται 'το σημαίνον της διαγραφής του άλλου', ή η διάσταση της πραγματικότητας ανάμεσα στο πραγματικό και φαντασιακό και τότε ονομάζεται 'το αντικείμενο Φ'.

³⁸ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor, the creation of meaning in language*, ο.π., σ. 64-66:

Σχέση συνεκδοχής: Δύο αντικείμενα σχηματίζουν ένα σύνολο, ένα φυσικό ή μεταφυσικό όλον, όταν η ύπαρξη ενός όντος εμπεριέχεται στην ύπαρξη ή την ιδέα ενός άλλου: σχέση μέρους / όλου, υλικού / πράγματος, ενός από πολλά, είδους / γένους, αφηρημένου / συγκεκριμένου, είδους / ατόμου.

³⁹ Gilles Deleuze, 'How Do We Recognize Structuralism?', ο.π., σ. 172-173.

⁴⁰ Jacques Alain Miller, 'The Responses of the Real, Course of 1983-1984', given to the Department of Psychoanalysis at The University of Paris VIII, Saint Denis, *(Re)-Turn: A Journal of Lacanian Studies*, 5 (Winter 2010), σ. 9-31,

διαδοχής από τη σταδιακή κατάλυση της συγκροτημένης γνώσης και την αμφισβήτηση της συμβολικής κωδικοποίησής της, προς μία άλλη αναπαράσταση του πραγματικού στο φαντασιακό και την εκ νέου αντιμετώπιση της παρουσίας του πραγματικού, οι περιγραφές συστήνουν τις ανομοιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου. Το αντικείμενο καθίσταται ομοίωμα παρελθόντων συμβόλων. Εκκινώντας από τη διάρρηξη της συμβολικής κωδικοποίησης του πραγματικού, αποκαλύπτονται οι γενικότερα αποδεκτές ομοιότητες του πραγματικού, με τις οποίες είχε καταστεί αντιληπτό και αρθρωσίμο, ως μία 'επί συμβάσει' κατασκευασμένη πραγματικότητα.⁴¹

Και στις δύο περιπτώσεις συγκρότησης της γνώσης, προσδιορίζεται ένα ιστορικό της διαδοχής των διαφορετικών πεδίων συγκρότησης της γνώσης και αντίστοιχα των περιγραφών, με τις οποίες συστήνονται οι ομοιότητες και ανομοιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου.

3.3. Οι μετασχηματισμοί των ομοιοτήτων και ανομοιοτήτων του αντικειμένου.

Κατά τη διαδοχή και εναλλαγή των διαφορετικών περιγραφών, και τη σύσταση των αντίστοιχων διαγραμμάτων / συνθηκών ομοίωσης ή ανομοίωσης, σταθεροποιείται η έννοια του διαφεύγοντος αντικειμένου, ώστε μετά να είναι δυνατόν ο περαιτέρω μετασχηματισμός του, σύμφωνα με το συγκείμενο της εκάστοτε περιγραφής. Πρόκειται για μία διάκριση των διαδικασιών μεταξύ

- > της κατ' αρχάς εννοιοδότησης του αντικειμένου μέσα στο πλαίσιο νοηματοδότησης της γλώσσας μετάφρασής του, και
- > της περαιτέρω σημασιοδότησής του μέσα στο πλαίσιο νοηματοδότησης, που ορίστηκε κατά την αρχική εννοιοδότησή του.⁴²

Οι δύο αυτές διαδικασίες προσδίδουν ιδιότητες στο ορατό, καθώς αυτό καθίσταται αρθρωσίμο. Οι προσδιδόμενες ιδιότητες μέσα από τις επάλληλες περιγραφές συναρθρώνονται ως συλλογές χαρακτηριστικών, που περιέχουν και τις μεταξύ τους σχέσεις, σε ένα σημασιολογικό δίκτυο με εσωτερική δομή.⁴³ Κατ' αρχάς εντός ενός εννοιοδοτικού πλαισίου⁴⁴ προσδίδονται χαρακτηριστικά και σχέσεις, που προσδιορίζουν το κέντρο του δικτύου, και στη συνέχεια δηλώνονται πολλαπλές παραλλαγές και συσχετισμοί τους. Η σταθεροποίηση αυτού του σημασιολογικού δικτύου συστήνει την ταυτότητα του αντικειμένου, και αποτελεί την προϋπόθεση για τη συμπλοκή του με άλλα αρθρωσίμα

Jacques-Alain Miller, 'The Sinthome, a Mixture of Symptom and Fantasy', *The Later Lacan, An Introduction*, επιμ. V. Voruz, B. Wolf, New York: State University Of New York Press, 2007, σ. 56-60, όπου εκκινεί τη διαδικασία συγκρότησης της γνώσης με την αποκωδικοποίηση/ διαγραφή της συμβολικής συγκρότησης του υποκειμένου/αντικειμένου ως την αρχική παρουσία του ορατού και μη αρθρωσίμου, για να αμφισβητήσει στη συνέχεια τη φαντασιακή αναπαράσταση του πραγματικού.

⁴¹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Στην αναφορά της ήδη διαμορφωμένης πραγματικότητας στον παρελθόντα χρόνο, όταν έχουν επιδοθεί οι ιδιότητες στο πραγματικό βασίζεται η έννοια της Μετα-Παραγωγής του.

⁴² Γεώργιος Μπαμπινιώτης, ο.π. για την αναφορά στους όρους 'έννοια – νόημα – σημασία'.

⁴³ George Lakoff, 'The Contemporary Theory of Metaphor' (1992), ο *Metaphor and Thought*, επιμ. A. Ortony, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Claudia Brugman, George Lakoff, 'Cognitive topology and lexical Networks' (1987), *Cognitive Linguistics: basic readings*, επιμ. D. Geeraerts, Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 2006, ch.3 Radial network, σ.109-110.

⁴⁴ George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probability*, London: Walton & Maberly, 1854, σ. 25-26:

Κατ' αρχάς, 'ένα σημείο είναι ένα αυθαίρετο σήμα'. Είναι σαφώς αδιάφορο ποια συγκεκριμένη λέξη συνδέεται με μία δεδομένη ιδέα, υπό την προϋπόθεση ότι η ένωση, από τη στιγμή που θα γίνει, να είναι μόνιμη. ... Αλλά ... θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί οποιαδήποτε άλλη λέξη για να εκπροσωπεί την ίδια σύλληψη. Τίποτα... στη φύση της Γλώσσας δεν θα μας εμποδίσει να χρησιμοποιήσουμε ένα μόνο ψηφίο για την ίδια έννοια... Μετά από αυτό, οι νόμοι, σύμφωνα με τους οποίους το εν λόγω ψηφίο θα χρησιμοποιείται θα είναι ουσιαστικά ίδιοι ... όπως ρυθμίζονται από τις γενικές αρχές που είναι κοινές σε όλες τις παρόμοιες γλώσσες.

Για την αυθαίρετη φύση του σημείου, τη συμβατική εξάρτησή του ορισμού του από την κοινότητα και τον ιστορικό χρόνο, καθώς και την ανεξάρτητη λειτουργία της γλώσσας από τους αυθαίρετους ορισμούς του σημείου εντός μιας κοινότητας βλ. και

Ferdinand Saussure, *Course in General Linguistics* (1906-1911), New York: The Philosophical Library, 1959, σ.67-70, 74-78.

αντικείμενα. Σε αυτή τη συμπλοκή το αρχικά σταθεροποιημένο σημασιολογικό δίκτυο, η ταυτότητα του αντικειμένου, μετασχηματίζεται, διευρύνεται, διακόπτεται, ή και επαναπροσδιορίζεται.⁴⁵

Μέσα από μία διαδοχή ομοιώσεων ή ανομοιώσεων και της αντίστοιχης διαδοχής των διαγραμμάτων, προσδιορίζεται το σημασιολογικό δίκτυο, με το οποίο ταυτίζεται το αντικείμενο, κατ' αρχάς άνευ συμπλοκής.⁴⁶ Στη συνέχεια το αντικείμενο με αυτήν την ταυτότητα συμπλέκεται με άλλα αντικείμενα. Κατά τη συμπλοκή, περαιτέρω ομοιώσεις και διαγράμματα προσδίδουν επιπλέον χαρακτηριστικά και σχέσεις στο σημασιολογικό του δίκτυο, και μετασχηματίζουν την αρχική ταυτότητά του. Τελικά, το αντικείμενο είναι το αποτέλεσμα

- > όλων των διαγραμμάτων με τα οποία συστήθηκαν οι ομοιώσεις ή και οι ανομοιώσεις τους,
- > τόσο για να συσταθεί η ταυτότητά του, όσο και για να μετασχηματισθεί κατά τη συμπλοκή του με άλλα.

Σε αυτή τη διαδικασία, οι γλώσσες μετάφρασης του αντικειμένου διακρίνονται μεταξύ τους σύμφωνα με τις διαφορετικές λογικές με τις οποίες περιγράφεται το αντικείμενο σε κάθε γνωσιακό πεδίο. Αρχικά το αντικείμενο ορίζεται ως γένος και είδος με ταξινομητικούς προσδιορισμούς, και στη συνέχεια αποκτά τις προϋποθέσεις συμπλοκής του με κανονιστικούς προσδιορισμούς για την ανάπτυξη των περαιτέρω μετασχηματισμών του, κατά τη συμπλοκή του με άλλα αντικείμενα.

Σε κάθε γνωσιακό πεδίο η ομοίωση ή ανομοίωση συστήνεται με διαφορετικές αναφορές, με αποτέλεσμα να ορίζονται διαφορετικές λογικές περιγραφής ανά πεδίο.⁴⁷ Με τη διαφοροποίηση των λογικών περιγραφών

⁴⁵ George Boole, ο.π. σ. 27-38, όπου επιχειρείται η γενική διατύπωση των νόμων συνδυασμού των ιδιοτήτων και σχέσεων ενός σημείου, θεωρώντας ότι όλες οι λειτουργίες της Γλώσσας, ως εργαλείου λογικής, μπορούν να διεξαχθούν από ένα σύστημα ανάλογο της Άλγεβρας.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 2. Η γενική διατύπωση των νόμων του G. Boole για τον συνδυασμό των ιδιοτήτων και σχέσεων ενός σημείου.

⁴⁶ Αριστοτέλης, *Όργανον 1, Κατηγορίες – Περί Ερμηνείας*, Εισαγωγή, Η. Π. Νικολούδης, Αθήνα: Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992, σ. 57, 58, §25.4 σ.87:

*Η λέξη 'κατηγορία' μέσω του 'αγορεύω' και 'αγορά' ανάγεται θεματολογικά στο 'αγείρω', το οποίο συνάπτεται ετυμολογικά στα 'γέργερα' (πολλά) και 'γάργαρα' (άφθονα, πληθώρα) Η κυρίαρχη σημασιολογική αξία είναι εδώ 'συνάθροιση πολλών πραγμάτων', στην περίπτωση της 'αγοράς' ανθρώπων και προϊόντων και στην περίπτωση της 'αγόρευσης' ανθρώπων και λόγων. Το 'α' των 'αγείρω', 'αγορά', 'αγορεύω' είναι αθροιστικό, ενώ το 'κατά' των 'κατηγορώ, κατηγορία' δεν σημαίνει μόνο 'εναντιότητα' αλλά και 'συνοδεία', καθώς επίσης και 'αμεσότητα'. **Η 'κατηγορία' είναι τα 'πολλά που συνοδεύουν' και αποτελούν ένα...** Η κατηγορία είναι έτσι το 'άθροισμα που συνοδεύει αναπόσπαστα' (ως συστατική ή διακριτική ιδιότητα) το είναι, αυτό δε που συνοδεύει συναθροισμένο το είναι, είναι σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση το κατηγορούμενο ενός υποκειμένου.*

Τι είναι συγκεκριμένα οι κατηγορίες; Είναι τα λεγόμενα 'άνευ συμπλοκής'... Οι κατηγορίες δεν είναι οποιεσδήποτε έννοιες αλλά παραστάσεις του νου που εκφράζουν μία ιδιότητα του είναι όχι αυτή καθαυτή, αλλά ως δυνατότητα να αποδοθεί σε κάποιο πράγμα ως κατηγορούμενο, να είναι 'καθ' υποκειμένου' και όχι 'εν υποκειμένω', και κάτι τέτοιο είναι κάθε τι που περιλαμβάνει στο εσωτερικό του είδη, δηλαδή το γένος. Οι κατηγορίες είναι άρα έννοιες γενικές, δηλαδή έννοιες που εκφράζουν τα διάφορα γένη στα οποία διακρίνεται η πραγματικότητα, τα γένη του όντος.

Όσα δεν λέγονται ποτέ 'κατά συμπλοκήν' σημαίνουν ή ουσία ή ποσό ή ποιόν ή αναφορά ή τόπο ή χρόνο ή στάση ή κατοχή ή ενέργεια ή πάθημα.

⁴⁷ Sebastian Rudolph, *Foundations of Description Logics*, Karlsruhe: Karlsruhe Institute of Technology, 2011, σ. 5, 8-10.

Οι θέσεις του G. Boole αποτέλεσαν τη βάση στις Λογικές Περιγραφές, όπως εξελίχθηκαν στη συνέχεια με την Τεχνητή Νοημοσύνη ως την κύρια τυποποίηση της αναπαράστασης της γνώσης.

Οι Λογικές Περιγραφές βασίζονται σε τρία διαφορετικά σύνολα πρωταρχικών στοιχείων:

- Το σύνολο των μεμονωμένων ονομάτων περιέχει όλα τα **ονόματα** που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν μοναδικές οντότητες (είτε πρόκειται για πρόσωπα, αντικείμενα ή οτιδήποτε άλλο) στον εκάστοτε τομέα ενδιαφέροντος. Παραδείγματα: σπαθί, ήλιος.
- Το σύνολο των ιδιοτήτων περιέχει ονόματα που αναφέρονται σε τύπους, κατηγορίες, ή κατηγορίες οντοτήτων, που συνήθως χαρακτηρίζονται από κοινές **ιδιότητες**. Τυπικά ονόματα ιδιοτήτων είναι το θηλαστικό, η χώρα, ο οργανισμός, αλλά και κίτρινο ή αγγλικό.
- Το σύνολο των ονομάτων ρόλων περιέχει ονόματα που δηλώνουν δυαδικές **σχέσεις** που μπορεί να αναπτύσσονται μεταξύ ατόμων σε ένα πεδίο, για παράδειγμα: παντρεμένος με, πατέρας του, αρέσει, ή βρίσκεται σε.

Βλ. και

οριοθετείται ο χώρος. Αρχικά προσδιορίζεται η ταυτότητα του αντικειμένου άνευ συμπλοκής με την εγκαθίδρυση συνθηκών ομοίωσης - διαγραμμάτων, και στη συνέχεια αναπτύσσεται η δυνατότητα μετασχηματισμών της ταυτότητάς του κατά τις σχέσεις συμπλοκής του, και οριοθετείται το δυναμικό πεδίο του χώρου εγκαθιδρύοντας περαιτέρω συνθήκες ομοίωσης – διαγράμματα. Σε αυτή τη διαδικασία, τα διαγράμματα με τα οποία προσδιορίζεται η ταυτότητα του αντικειμένου, συστήνονται προ της ιστορίας του χώρου.

4. **Η διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου ως ένα πλήθος μεταφράσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου: Οι υποθέσεις της έρευνας**

Το διάγραμμα εξ αρχής έχει ορισθεί ως ο μηχανισμός, που προσδιορίζει το δυναμικό χωρικό πεδίο κατά τη διάρκεια των μετασχηματισμών των υποκειμένων / αντικειμένων. Σε ένα υλικό υπόβαθρο, ο χώρος συστήνεται ως το δυναμικό πεδίο, που παράγεται κατά τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων. Κατά τη διαδικασία σχεδιασμού αυτού του δυναμικού πεδίου μετασχηματισμών, το αντικείμενο του σχεδιασμού είναι συνεχώς διαφεύγον. Στην προσπάθεια να προσεγγισθεί το διαφεύγον αντικείμενο, συσσωρεύεται ένα πλήθος περιγραφών του, ώστε να καταστεί από ορατό σε αρθρωσίμο. Ανάλογα με το ιστορικό της διαδικασίας με την οποία συσσωρεύονται οι περιγραφές, διαφοροποιούνται οι λογικές τους, καθώς η κάθε μία προσεγγίζει το αντικείμενο σε διαφορετικό γνωσιακό πεδίο, όπου προσδίδει στο αντικείμενο ιδιότητες μέσα από την ομοίωση ή ανομοίωσή του με άλλα αντικείμενα. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της ομοίωσης ή ανομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, λειτουργεί καθοριστικά για τη διαμόρφωση και τον μετασχηματισμό της ταυτότητάς του. Σε αυτό το πλαίσιο διατυπώνονται οι υποθέσεις της έρευνας για το είδος και τη λειτουργία του διαγράμματος.

4.1. **Υπόθεση 1 (Βασική υπόθεση): Τα διαφορετικά είδη των διαγραμμάτων**

Κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου, οι λογικές περιγραφής διαφέρουν μεταξύ τους καθώς συστήνουν διαφορετικά είδη ομοιώσεων⁴⁸ ή ανομοιώσεων,⁴⁹ ακολουθώντας το ιστορικό ανάπτυξης των γνωσιακών πεδίων από την αρχική εννοιοδότηση έως τον ορισμό της ταυτότητας και στον μετασχηματισμό των σχέσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Κατά τις πολλαπλές μεταφράσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, όπου σε κάθε μία μετάφραση το διαφεύγον αντικείμενο ομοιώνεται και ανομοιώνεται με διαφορετικές λογικές περιγραφής στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας του σχεδιασμού, διατυπώνεται η υπόθεση:

- > τα διαγράμματα είναι αντίστοιχα διαφορετικού είδους για το κάθε είδος ομοίωσης ή ανομοίωσης που περιγράφεται στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία.

4.2. **Υπόθεση 2: Η διαδοχή των διαφορετικών ειδών των διαγραμμάτων είναι τακτική**

Κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου, εφόσον η διαφοροποίηση των λογικών περιγραφής ακολουθεί τη διαδικασία ανάπτυξης των γνωσιακών πεδίων, είτε συγκροτώντας τη γνώση από το γενικό προς το ειδικό, είτε καταλύοντας την ήδη συγκροτημένη γνώση από το ειδικό προς το γενικό, διατυπώνεται η υπόθεση:

Daniele Nardi, Ronald Brachman, 'An Introduction to Description Logics', *The Description Logic Handbook: Theory, implementation, and applications*, επιμ. Franz Baader, Deborah L. McGuinness, Daniele Nardi, Peter F. Patel-Schneider, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Franz Baader, Ian Horrocks, Ulrike Sattler, 'Description Logics', *Handbook of Knowledge Representation*, επιμ. Frank van Harmelen, Vladimir Lifschitz, Bruce Porter, Amsterdam: Elsevier, 2008.

⁴⁸ Michel Foucault, *The Order of Things* (1966), μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Αθήνα: Γνώση, 2008, σ. 46-54. Ο Μ. Foucault διακρίνει τέσσερα διαφορετικά είδη ομοιώσεων: συμφωνία, άμιλλα, αναλογία, συμπάθεια.

⁴⁹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan*, Book ix, Identification, 1961 – 1962, μτφρ. Cormac Gallagher από ανέκδοτες σημειώσεις στα γαλλικά, 6.12.61 IV, σ. 11, 12, και 14.3.62 Zill, σ. 155. Ο J. Lacan διακρίνει είδη ανομοιοτήτων, αναζητώντας τον προσδιορισμό του ανοικτού σημαίνοντος σύμφωνα με τη συγκυρία της κάθε υποκειμενικότητας.

- > Κατά το ιστορικό σύστασης του διαφεύγοντος αντικειμένου, η διαδοχή των διαφορετικών ειδών των διαγραμμάτων είναι τακτική, ακολουθώντας την τακτικότητα σύστασης και εξέλιξης των γνωσιακών πεδίων.⁵⁰

4.3. Υπόθεση 3: Η συμπλοκή των διαφορετικών ειδών διαγραμμάτων είναι ο μηχανισμός επαναπροσδιορισμού του διαγράμματος

Με τις πολλαπλές λογικές περιγραφής του ορατού για να καταστεί αρθρώσιμο, παγιώνεται το αποτέλεσμα του σχεδιασμού, και τότε αυτό αποτελεί πλέον ένα νέο ορατό, ένα νέο πραγματικό, και επανεκκινείται η διαδικασία προσδιορισμού του ως διαφεύγοντος αντικειμένου. Οι πολλαπλές λογικές περιγραφής του ορατού για να καταστεί αρθρώσιμο, περιλαμβάνουν την αναφορά τους σε διαφόρων ειδών εννοιολογικά πλαίσια, όπου με αντίστοιχου είδους συμβάσεις / διαγράμματα σταθεροποιείται η ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου. Σύμφωνα με αυτήν την ταυτότητα προσδιορίζονται οι σχέσεις του, όταν συμπλέκεται με άλλα αντικείμενα, καθώς και οι περαιτέρω μετασχηματισμοί του. Εφόσον κατά την ανάπτυξη αυτών των πολλαπλών λογικών ορίζεται ένα σύνολο ιδιοτήτων, και ταυτόχρονα δίνεται η δυνατότητα μετασχηματισμού τους σύμφωνα με διαφορετικά είδη συμβάσεων / διαγραμμάτων, διατυπώνεται η υπόθεση:

- > Κατά τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και των σχέσεων του αντικειμένου, η συμπλοκή των διαφορετικών ειδών διαγραμμάτων αποτελεί την προϋπόθεση για τη συνέχιση, ή τη διακοπή του μετασχηματισμού του, ή την επανεκκίνηση της διαδικασίας αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου και τον προσδιορισμό του με νέα διαγράμματα.

5. Τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας

5.1. Η αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου

Η λειτουργία του διαγράμματος διερευνάται μέσα στο ιστορικό αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου,⁵¹ όπου παρακολουθούνται:

- > Ο προσδιορισμός της ταυτότητας που προσδίδεται στο αντικείμενο,
- > Οι σχέσεις στις οποίες εμπλέκεται, και
- > Οι μετασχηματισμοί των ταυτοτήτων και σχέσεων στους οποίους υπόκειται.

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*, ο.π., 'From the Archive to the Diagram', σ. 34-37. Ο G. Deleuze χαρακτήρισε το διάγραμμα για τη μεγάλη κινητικότητα του μεταξύ των σημείων ως

έναν χάρτη των σχέσεων μεταξύ δυνάμεων, ένα χάρτη του πεπρωμένου, ή της έντασης, που προχωρά με πρωταρχικές μη-εντοπίσιμες σχέσεις και σε κάθε στιγμή περνά από κάθε σημείο, ή μάλλον σε κάθε σχέση από ένα σημείο σε ένα άλλο.

και αναφέρθηκε στην έννοια της εξέλιξης του διαγράμματος, στη σύστασή του ως προς το νέο σε σχέση με το υφιστάμενο, στη δική του ιστορία, που ακολουθεί μία συγκεκριμένη σειρά διαδοχής σύμφωνα με την σύσταση και εξέλιξη των πεδίων της γνώσης:

*Κάθε διάγραμμα ... ποτέ δεν λειτουργεί για να αναπαραστήσει έναν σταθερό κόσμο αλλά παράγει ένα νέο είδος πραγματικότητας, ένα νέο μοντέλο αλήθειας. Δεν είναι ούτε το υποκείμενο της ιστορίας, ούτε ο επιθεωρητής της. **Κάνει ιστορία καθαιρώντας [διαγράφοντας] προηγούμενες πραγματικότητες και σημασιοδοτήσεις**, συστήνοντας εκατοντάδες σημεία ανάδυσης ή δημιουργίας, αναπάντεχες συνενυεργίες ή ανεπίτρεπτες συνέχειες. Διπλασιάζει την ιστορία με ένα νόημα συνεχούς εξέλιξης...*

⁵¹ Bruno Latour, 'On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications' (1990), *Soziale Welt*, vol. 47, 1996, σ. 369-381. Εισάγεται η έννοια της κυκλοφορίας του διαφεύγοντος αντικειμένου σε ένα δίκτυο παραγόντων, και τότε:

Ορίζεται από τις ιδιότητες που του έχουν προσδοθεί, τις δοκιμές που υποβάλλεται, τις ικανότητες που επιτρέπεται να επιδεικνύει, τους συσχετισμούς στους οποίους επιβάλλεται, τις κυρώσεις που λαμβάνει, το ιστορικό στο οποίο κυκλοφορεί, κ.λπ. Η επιμονή του στον χρόνο και στον χώρο δεν αποτελεί ιδιότητα της ουσίας του, αλλά το αποτέλεσμα των αποφάσεων που λαμβάνονται μέσω των αφηγηματικών προγραμμάτων και των αφηγηματικών διαδρομών.

βλ. και John Law, 'Actor Network Theory and Material Semiotics', *The New Blackwell Companion to Social Theory*, επιμ. Bryan S. Turner, Oxford: Blackwell, 2009, σ.145-146.

5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Για την παρακολούθηση των προσδεδωμένων ιδιοτήτων στο διαφεύγον αντικείμενο μέσα στο ιστορικό της αναζήτησής του, αναλύεται η διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων σε γνωσιακά πεδία συγκεκριμενοποίησης του αντικειμένου. Αυτό που χαρακτηρίζει τη διαδικασία είναι ότι τόσο οι λογικές περιγραφές, όσο και το αντικείμενο, συνεχώς αλλάζουν, συνεξελίσσονται. Η αλλαγή αυτή είναι ταυτόχρονα γραμμική και μη-γραμμική, καθώς γίνονται συνεχείς αναδράσεις μεταξύ των πεδίων, αλλά και σταθεροποιήσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, που λειτουργούν ως σημεία εκκίνησης για την επόμενη διαδικασία αναζήτησής του.⁵²

Πρόκειται για μία διαδικασία συγκρότησης της γνώσης, όπου οι φάσεις της καθίστανται διακριτές ως διεργασίες πρόσληψης, επεξεργασίας, διαχείρισης των δεδομένων και συγκεκριμενοποίησης του αντικειμένου.⁵³ Ωστόσο, οι φάσεις αυτές δεν περιλαμβάνουν μεμονωμένες περιγραφές του αντικειμένου, αλλά συστήματα περιγραφών, με εσωτερικές λογικές και αιτιάσεις, ως προς συγκεκριμένα που τις νοηματοδοτούν, και συνεκδοχές που παράγουν. Είναι περισσότερο επάλληλα πεδία συγκεκριμενοποίησης της γνώσης, παρά τακτικά βήματα.⁵⁴ Είναι γνωσιακά πεδία που διαφοροποιούνται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων για τη συγκεκριμενοποίηση του διαφεύγοντος αντικειμένου,⁵⁵ και στο κάθε ένα αναπτύσσεται η δική του λογική περιγραφή.

Για να καταστεί δυνατός ο προσδιορισμός του διαγράμματος, ως συνθήκης ομοίωσης σε κάθε γνωσιακό πεδίο, αρχικά γίνεται η διάκριση των επάλληλων πεδίων συγκεκριμενοποίησης της γνώσης του αντικειμένου, και στη συνέχεια η διάκριση των ειδών ομοιότητας και των στοιχείων και σχέσεων, με τα οποία αντίστοιχα συστήνεται η κάθε ομοιότητα.

⁵² Πρβλ. τα γνωσιακά πεδία στη διαδικασία σχεδιασμού με τον 'χώρο του προβλήματος' και τον 'χώρο του σχεδιασμού/ επίλυσης' στους Mary Lou Maher, Josiah Poon, Sylvie Boulanger, 'Formalising Design Exploration as Co-Evolution. A Combined Gene Approach', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, Proceedings of the IFIP WG5.2 Workshop on Formal Design Methods for Computer-Aided Design, June 1995, επιμ. John S. Gero and Fay Sudweeks, Sydney: Key Centre of Design Computing University of Sydney, 1996, σ. 6, 7, 25.

H. Grabowski, R.-S. Lossack, C.Weis, 'Supporting The Design Process By An Integrated Knowledge Based Design System', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, ο.π., σ.216, 217.

Βλ. και A. Rutz, *Design as Intellectual Process*, Munchen: TU, 1985, για την ολοκλήρωση μιας διαδικασίας στον 'χώρο επίλυσης' ως προϋπόθεση για την επανεκκίνηση της διαδικασίας στον 'χώρο του σχεδιασμού'.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 3. Η διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων αναλύεται σε γνωσιακά πεδία συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου, με συνεχείς αναδράσεις μεταξύ των πεδίων, αλλά και σταθεροποιήσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, που λειτουργούν ως σημεία εκκίνησης για την επόμενη διαδικασία αναζήτησής του.

⁵³ Tim Brown, 'Design Thinking', *Harvard Business Review*, June 2008.

Tim Brown, Barry Katz, *Change by Design, How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, Adobe Digital Edition, August 2009, σ.21.

⁵⁴ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 4. Στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων οι φάσεις δεν περιλαμβάνουν μεμονωμένες περιγραφές του αντικειμένου, αλλά συστήματα περιγραφών, με εσωτερικές λογικές και αιτιάσεις, ως προς συγκεκριμένα που τις νοηματοδοτούν και συνεκδοχές που παράγουν. Είναι περισσότερο γνωσιακά πεδία, παρά τακτικά βήματα.

⁵⁵ Christopher Jones, *Design Methods, seeds of human futures*, Hertfordshire: The Garden City Press, 1970, σ. 76-79. Κατηγοριοποιούνται οι διαδικασίες σχεδιασμού ως προς τη διαφορά της στρατηγικής:

Η Γραμμική στρατηγική - Η Κυκλική στρατηγική - Η στρατηγική της Διακλάδωσης - Η Προσαρμοστική στρατηγική - Η Σταδιακή στρατηγική - Η στρατηγική της Τυχαίας Αναζήτησης - Η στρατηγική του Ελέγχου των Μεθόδων.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 5. Η σχηματοποίηση της διαδικασίας πρόσδοσης των ιδιοτήτων διαφοροποιείται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Η διάκριση των επάλληλων πεδίων συγκεκριμενοποίησης της γνώσης του διαφεύγοντος αντικειμένου

Τα επάλληλα πεδία για τη συγκεκριμενοποίηση της γνώσης του αντικειμένου, ακολουθώντας τους ορισμούς του G. Boole, διακρίνονται σε δύο ομάδες:⁵⁶

Αφενός

Σε ταξινομητικό πεδίο, στο οποίο προσδιορίζεται η ταυτότητα που του προσδίδεται άνευ συμπλοκής. Αναλυτικά έχουμε τα παρακάτω δύο γνωσιακά πεδία:

- > Το πεδίο της αποκάλυψης του αντικειμένου όπου σταθεροποιείται η έννοια του ονόματος του (το πλαίσιο περιγραφής του αντικείμενο, το γένος), και
- > Το πεδίο της δήλωσης του αντικειμένου, όπου ορίζονται τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του (το είδος).⁵⁷

Αφετέρου

Σε κανονιστικό πεδίο, στο οποίο προσδιορίζονται οι σχέσεις στις οποίες εμπλέκεται με υποκείμενα / αντικείμενα, σύμφωνα με τις οποίες μετασχηματίζονται οι ταυτότητες και οι σχέσεις του. Αναλυτικά έχουμε τα παρακάτω δύο γνωσιακά πεδία:

- > Το πεδίο της αλληγορίας, όπου ορίζονται οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας και των σχέσεων του αντικειμένου κατά τη συμπλοκή του με άλλα, και
- > Το πεδίο του υπαινιγμού, όπου συνεχίζεται ή διακόπτεται η διάρκεια των μετασχηματισμών της ταυτότητας υπαινισσοντας τα προηγούμενα.

Διακρίνονται διαφορετικά επάλληλα γνωσιακά πεδία, που διαφοροποιούνται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων για τη συγκεκριμενοποίηση του διαφεύγοντος αντικειμένου, και που στο κάθε ένα αναπτύσσεται η δική του λογική περιγραφής, με την οποία κάθε φορά ομοιώνεται – ανομοιώνεται το διαφεύγον αντικείμενο.

Παραφράζοντας τον H. Bergson, που όριζε στον χώρο, ότι το μέτρο διαίρεσης του συνεχούς είναι η ανάγκη,⁵⁸ στην περίπτωση του συνεχούς της διαδικασίας σχεδιασμού, το μέτρο διαίρεσης είναι τα πεδία συγκεκριμενοποίησης της γνώσης.

Η διάκριση των ειδών ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου

Διακρίνοντας τα είδη των ομοιοτήτων κατά αντιστοιχία με τη διάκριση των ομοιώσεων του M. Foucault, παρέχεται η δυνατότητα διάκρισης των διαγραμμάτων ως των αντίστοιχων συνθηκών ομοίωσης:⁵⁹

⁵⁶ George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought*, ο.π., σ. 25-38.

Sebastian Rudolph, *Foundations of Description Logics*, ο.π., σ. 5, 8-10.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής: Πίνακας 2. Η γενική διατύπωση των νόμων του G. Boole για τον συνδυασμό των ιδιοτήτων και σχέσεων ενός σημείου.

⁵⁷ Πρβλ. Sebastian Rudolph, *Foundations of Description Logics*, ο.π., την αναφορά στα τρία διαφορετικά σύνολα πρωταρχικών στοιχείων: ονόματα, ιδιότητες, σχέσεις.

⁵⁸ Henri Bergson, *Matter and Memory*, ο.π., σ. 211:

Ο ομοιογενής χώρος και ο ομοιογενής χρόνος δεν είναι ούτε ιδιότητες των πραγμάτων ούτε απαραίτητες συνθήκες της ικανότητάς μας για να τα γνωρίζουμε: εκφράζουν, σε μία αφηρημένη μορφή, το διπλό έργο της σταθεροποίησης και της διαίρεσης που επιτελούμε στην κινούμενη συνέχεια του πραγματικού, για να αποκτήσουμε εκεί ένα υπόβαθρο για τη δράση μας, για να σταθεροποιήσουμε μέσα σε αυτό σημεία εκκίνησης για τη λειτουργία μας, εν συντομία, για να εισαγάγουμε σε αυτό πραγματικές αλλαγές. Είναι το διάγραμμα της ενδεχόμενης δράσης μας πάνω στην ύλη... Ο ομοιογενής χώρος και χρόνος ως αρχές διαίρεσης και σταθεροποίησης που εισάγονται στο πραγματικό, από την άποψη της δράσης και όχι της γνώσης, επιδίδουν στα πράγματα τις ιδιότητες μιας πραγματικής διάρκειας και μιας πραγματικής έκτασης. Και τελικά η πηγή όλης της δυσκολίας δεν είναι πλέον η διάρκεια και έκταση (που πράγματι ανήκουν στα πράγματα και είναι άμεσα εκδηλωμένα στον νου), αλλά ο ομοιογενής χώρος και χρόνος που απλώνουμε κάτω από αυτά για να διαιρέσουμε το συνεχές, να σταθεροποιήσουμε το γίνεσθαι και να προσφέρουμε στη δραστηριότητά μας εκείνα τα σημεία στα οποία να μπορεί να εφαρμοστεί.

⁵⁹ Michel Foucault (1966), *The Order of Things*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, *Οι λέξεις και τα πράγματα*, ο.π., σ. 58:

- > 'Η *aemulatio* [: άμιλλα], ένα είδος συμφωνίας που θα ήταν όμως ελευθερωμένη από το νόμο του χώρου, και θα έπαιζε ακίνητη σε μία απόσταση... Υπάρχει κάτι από την αντανάκλαση και τον καθρέφτη: μέσω αυτής τα διασπαρμένα πράγματα στον κόσμο αποκρίνονται... Η 'άμιλλα' είναι μία φυσική διδυμικότητα των πραγμάτων'.⁶⁰ Η 'άμιλλα, η φυσική διδυμικότητα των πραγμάτων' διακρίνεται ως η αυτοομοίωση, μία ομοίωση μέσα από την επανάληψη μιας ταυτότητας, του ίδιου, ένα είδος *mise en abyme*.⁶¹ Και το διάγραμμα είναι μία συνθήκη αυτοομοίωσης, που συστήνεται με την ταύτιση του μέρους με την ολότητα, και των μερών μεταξύ τους ('pars pro toto').⁶²
- > 'Η αναλογία [: υποκατηγορία της μεταφοράς]... Οι ομοιότητες που πραγματεύεται ... είναι οι λεπτότερες ομοιότητες των σχέσεων. Αλαφρωμένη με αυτόν τον τρόπο, μπορεί, με αφετηρία το ίδιο σημείο, να δημιουργήσει απειράριθμες συγγένειες'.⁶³ Η 'αναλογία, που με αφετηρία το ίδιο σημείο μπορεί να δημιουργήσει απειράριθμες συγγένειες' διακρίνεται ως η προσομοίωση, μία ομοίωση μέσα από τη μεταφορά ιδιοτήτων από ένα αντικείμενο σε ένα άλλο. Και το διάγραμμα είναι μία συνθήκη προσομοίωσης, που συστήνεται στο πεδίο ορισμού των χαρακτηριστικών και σχέσεων της ταυτότητας του αντικειμένου.⁶⁴
- > 'Η *Convenientia* [:συμφωνία]. Με αυτή τη λέξη είναι αλήθεια ότι η γειννίαση των τόπων δηλώνεται πιο έντονα από ό,τι με την προσομοιότητα [της αναλογίας]. *Σύμφωνα* είναι τα πράγματα που, συμπλησιάζοντας, ταιριάζουν. Αγγίζονται με τις άκρες τους, τα κρόσσια τους ανακατεύονται, το άκρο του ενός υποδηλώνει την αρχή του άλλου'.⁶⁵ Η 'συμφωνία, όπου τα πράγματα συμπλησιάζοντας ταιριάζουν' διακρίνεται ως η αλληγορική διπλή ομοίωση, η ομοίωση μέσα από τη γειννίαση δύο αντικειμένων, μια σχέση μετωνυμίας.⁶⁶ Και

Η ομοίωση ήταν η αόρατη μορφή εκείνου που, από το βάθος του κόσμου, καθιστούσε τα πράγματα ορατά. Αλλά, για να έρθει στο φως με τη σειρά της αυτή η μορφή, χρειάζεται μία ορατή μορφή για να την ανασύρει από τη βαθιά της αορατότητα.

⁶⁰ Michel Foucault (1966), ο.π., σ. 48:

Η aemulatio... Ο Παράκελσος συγκρίνει αυτό το θεμελιώδη αναδιπλασιασμό του κόσμου με την εικόνα δύο διδύμων 'που μοιάζουν τέλεια, χωρίς να μπορεί κανείς να πει ποιο μοιάζει τον άλλον.

⁶¹ Lucien Dällenbach, Annette Tomarken, 'Reflexivity and Reading', *On Narrative and Narratives: II*, New Literary History, Vol. 11, No. 3, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980:

Όταν το mise en abyme τοποθετεί το κείμενο σε κατάσταση αυτοομοίωσης με ανακλάσεις σε κειμενικές δηλώσεις ή αποκαλύπτοντας κώδικες, η αφήγηση μπορεί να επαναλαμβάνει τον εαυτό της ή να σχολιάζει τον εαυτό της εσωτερικά. Ως εκ τούτου, το κείμενο δεν αποκτά απλώς μία «ισχυρή» δομή (Gestalt), αλλά μειώνει επίσης, με πλεονασμούς ή με μία μεταγλώσσα, το επίπεδο της απροσδιοριστίας και τα κενά του.

⁶² Ernst Cassirer, ο.π., σ. 91-92:

Στην μυθο-γλωσσική σκέψη... βρίσκουμε σε λειτουργία ένα νόμο που θα μπορούσε να ονομάζεται ο νόμος της ισοπέδωσης και εξαφάνισης των ειδικών διαφορών. Κάθε μέρος ενός συνόλου είναι το ίδιο το σύνολο. Κάθε δείγμα είναι ισοδύναμο με το όλο είδος. Το μέρος δεν αντιπροσωπεύει απλά το όλο, ή το δείγμα την τάξη του. Αυτά ταυτίζονται με την ολότητα στην οποία ανήκουν, όχι μόνο ως ενδιάμεσες βοήθειες για τον αναστοχασμό, αλλά ως αυθεντικές παρουσίες που πραγματικά περιέχουν τη δύναμη, τη σημασία και αποτελεσματικότητα του όλου. ...Αυτή είναι η βασική αρχή της λεκτικής και μυθολογικής 'μεταφοράς', η αρχή του pars pro toto

⁶³ Michel Foucault (1966), ο.π., σ. 50, 51:

Η αναλογία [υποκατηγορία της μεταφοράς]... μία αναλογία μπορεί να αντιστραφεί χωρίς να αμφισβητηθεί... Αυτή η αντιστρεψιμότητα, όπως και η πολυμιξία, προσφέρουν στην αναλογία ένα καθολικό πεδίο εφαρμογής. Χάρη σε αυτή μπορούν να συμπλησιαστούν όλες οι μορφές του κόσμου.

⁶⁴ Karin Knorr, ο.π., βλ. υποσημ. 25.

Paul Ricoeur, ο.π., σ. 66.

⁶⁵ Michel Foucault (1966), ο.π., σ. 46, 47:

Η convenientia είναι μία ομοιότητα συνδεδεμένη με τον χώρο υπό τη μορφή 'ολίγον κατ' ολίγον'. Εντάσσεται στην κατηγορία της σύνδεσης και της συναρμογής. Να γιατί ανήκει λιγότερο στα ίδια τα πράγματα παρά στον κόσμο όπου αυτά βρίσκονται. Ο κόσμος είναι η οικουμενική 'συμφωνία' των πραγμάτων.

⁶⁶ Roman Jakobson, 'Aphasia as a linguistic topic' (1953), *Roman Jakobson Selected Writings II*, Paris: Mouton 1971, σ. 232:

Η μεταφορά και η μετωνυμία παρουσιάζουν την πιο συμπυκνωμένη έκφραση δύο βασικών τρόπων σχέσης:

Η εσωτερική σχέση της ομοιότητας (και της αντίθεσης) υποστηρίζει τη μεταφορά.

Η εξωτερική σχέση της γειννίασης (και απόστασης) ορίζει τη μετωνυμία.

το διάγραμμα είναι μία συνθήκη αλληγορικής διπλής ομοίωσης, που συστήνεται κατά τη μετωνυμική σχέση δύο όρων.

- > 'Η τελευταία,... εξασφαλίζεται από το παιχνίδι των συμπαθειών... Είναι αρχή κινητικότητας: έλκει τα βαριά προς τη βαρύτητα του εδάφους και τα ελαφρά προς τον ανάλαφρο αιθέρα...Κάνοντας τα πράγματα να έλκονται μεταξύ τους με μία εξωτερική και ορατή κίνηση, υποκινεί κρυφά μία εσωτερική κίνηση – μία μετάθεση ιδιοτήτων που αλληλοαντικαθίστανται'.⁶⁷ Το 'παιχνίδι των συμπαθειών, που υποκινεί κρυφά μια εσωτερική κίνηση' διακρίνεται ως η υπαινικτική διπλή ομοίωση, η ομοίωση μέσα από μία συνεκδοχή που υποκινείται από υπαινισσόμενες σχέσεις. Και το διάγραμμα είναι μία συνθήκη υπαινικτικής διπλής ομοίωσης, που συστήνεται ως μία σχέση συνεκδοχής, μέσα από υπαινισσόμενες ιδιότητες και υπαινισσόμενους μετασχηματισμούς τους.⁶⁸

Η διάκριση των στοιχείων και σχέσεων του μηχανισμού σύστασης της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου

Ο μηχανισμός σύστασης της ομοιότητας ορίζεται με την τριαδική λογική του Ch. Peirce:⁶⁹

- > Η μονάδα, που αναφέρεται στον πρώτο όρο, σε ένα διαφεύγον αντικείμενο, στο ορατό, χωρίς μέρη ή ιδιότητες,
- > Η δυάδα, όπου τοποθετείται ένας δεύτερος όρος δίπλα στον πρώτο προκειμένου να μεταφερθούν στον πρώτο όρο ιδιότητες του,
- > Η τριάδα, όπου εισάγεται ένας τρίτος όρος, που περιγράφει τη σχέση μεταφοράς μεταξύ των δύο προηγούμενων. Ο τρίτος όρος είναι η ομοιότητα, η σχέση ομοίωσης, η συνθήκη σύνδεσης του πρώτου όρου με τον δεύτερο, το διάγραμμα.

Και 'η ανάλυση θα δείξει ότι κάθε σχέση που είναι τετραδική, πενταδική ή κάθε μεγαλύτερου αριθμού συσχετισμών, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία ένωση τριαδικών σχέσεων. Έτσι δεν εκπλήσσει ότι πέρα από τα τρία στοιχεία του πρώτου, δεύτερου, τρίτου όρου, δεν υπάρχει τίποτα άλλο να βρεθεί στο φαινόμενο'.⁷⁰ Με την ένωση των τριαδικών σχέσεων, η γνώση κατά τη συγκεκριμενοποίηση του αντικειμένου εξειδικεύεται, εφόσον συστήνεται μία συνεκδοχική σειρά που εκκινεί από την τριαδική σχέση και επεκτείνεται στην τετραδική, πενταδική κ.ο.κ. Μετά τη διατύπωση του 3ου όρου της ομοίωσης που αποτελεί τη συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα, ακολουθούν οι όροι 4ος, 5ος κ.ο.κ. της συνθήκης ομοίωσης, ως περαιτέρω εξειδικεύσεις του διαγράμματος.⁷¹ Αντίστοιχα επαυξάνονται οι ιδιότητες του 2ου όρου της ομοίωσης. Κατά την επαύξηση των ιδιοτήτων του 2ου όρου ομοίωσης, αντίστοιχα προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες στον 1ο όρο της ομοίωσης.⁷² (Γράφημα 1)

Σύμφωνα με τα είδη ομοίωσης, η αυτοομοίωση και η προσομοίωση προσδιορίζονται από την παραπάνω σχηματοποίηση της ομοιότητας. Στην αλληγορική διπλή ομοίωση, ο πρώτος όρος ομοιώνεται με δύο δεύτερους όρους

⁶⁷ Michel Foucault (1966), ο.π., σ. 53, 54:

Το παιχνίδι των συμπαθειών. Είναι αρχή κινητικότητας: έλκει τα βαριά προς τη βαρύτητα του εδάφους και τα ελαφρά προς τον ανάλαφρο αιθέρα. Κάνει τις ρίζες να τείνουν προς το νερό και το ηλιοτρόπιο να ακολουθεί την πορεία του ήλιου.

⁶⁸ Paul Ricoeur, ο.π., βλ. υποσημ. 38.

⁶⁹ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, ο.π., υποσημ. 28.

Charles Sanders Peirce, ο.π., CP 2.92 Cross-Ref:††, 92:

Ο χαρακτήρας ενός Σημείου είναι μία γνήσια διαμεσολάβηση. Ένα Σημείο είναι οτιδήποτε σχετίζεται με ένα Δεύτερο πράγμα, το Αντικείμενο του, σε σχέση με μία Ποιότητα, με τέτοιο τρόπο ώστε να φέρει ένα Τρίτο πράγμα, τον Ερμηνεύοντά του, σε σχέση με το ίδιο Αντικείμενο, και με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να φέρει ένα Τέταρτο σε σχέση με αυτό το Αντικείμενο στην ίδια μορφή, ad infinitum.

⁷⁰ Charles Sanders Peirce, *Manuscripts*, MS 464-465 (1903) - Lowell Lecture III - 3rd Draught, 56.

⁷¹ Antônio Gomes, Ricardo Gudwin, João Queiroz, 'Towards Meaning Processes in Computers from Peircean Semiotics' *S.E.E.D. Journal (Semiotics, Evolution, Energy, and Development)*, Volume 3, No. 2, November 2003, SEED 2003 (2), σ. 69-79.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες Εισαγωγής:

Πίνακας 6. Σχηματοποίηση της συνεκδοχικής σειράς που εκκινεί από την τριαδική σχέση και επεκτείνεται στη τετραδική, πενταδική κ.ο.κ. σχέση ομοίωσης.

⁷² Πρβλ. Roland Barthes, *Mythologies* (1957), New York: The Noonday Press, 1991, σ. 113, όπου περιγράφει την επαύξηση των σημασιών μέσα από συνδηλώσεις.

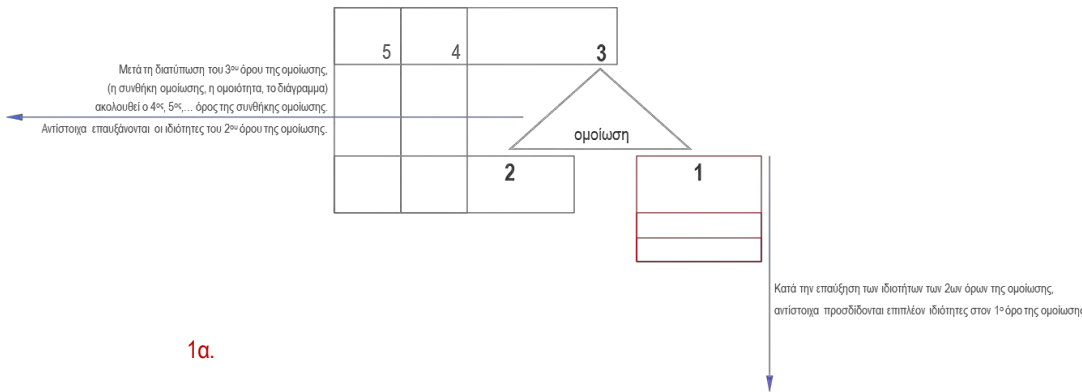
ως προς δύο τρίτους όρους.⁷³ Και στην υπαινικτική διττή ομοίωση, ο πρώτος όρος φέρει ήδη υπαινισσόμενες ιδιότητες από τις προηγούμενες διαδικασίες πρόσδοσης ιδιοτήτων, και στη συνέχεια ομοιώνεται με δύο δεύτερους όρους ως προς δύο τρίτους όρους.⁷⁴ (Γράφημα 2)

Η σχηματοποίηση της τριαδικής ομοίωσης και της διττής ομοίωσης

Σύμφωνα με τη διάκριση των στοιχείων και σχέσεων του μηχανισμού σύστασης της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου συντάσσονται τα δύο γραφήματα :

Γράφημα 1. Σχηματοποίηση της τριαδικής ομοίωσης

Γράφημα 2. Η σχηματοποίηση της διττής ομοίωσης



1α.

> Γράφημα 1. Η σχηματοποίηση της τριαδικής ομοίωσης

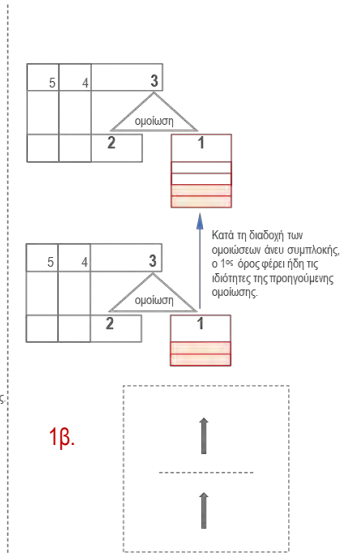
> 1α. Η σχηματοποίηση της τριαδικής λογικής⁷⁵

Η μονάδα – το διαφεύγον αντικείμενο παίρνει σημασίες (ομοιώνεται ή ανομοιώνεται) με τον δεύτερο όρο ως προς τον τρίτο όρο, που ορίζει τη συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα. Στον 3ο όρο μπορούμε να έχουμε εξειδικεύσεις, με τις οποίες επαυξάνονται αντίστοιχα οι ιδιότητες του 2ου όρου, και προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες στον 1ο όρο.

Με το γράφημα αυτό περιγράφονται οι σχέσεις, που αναπτύσσονται στο ταξινομητικό πεδίο, και ειδικότερα στα πεδία της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ και της ΔΗΛΩΣΗΣ. Στα πεδία αυτά αναπτύσσονται τα δύο πρώτα είδη ομοίωσης: η αυτοομοίωση και προσομοίωση, όπου ορίζεται η ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου.

> 1β. Η σχηματοποίηση της επαύξησης των σημασιών⁷⁶

Κατά την διαδοχή των ειδών των ομοιώσεων ο 1ος όρος φέρει ήδη τις ιδιότητες της προηγούμενης ομοίωσης.



1β.

⁷³ Για τη διττή ομοίωση βλ.

Debre Gentner, Michael Jeziorski, 'The shift from metaphor to analogy in Western science', *Metaphor and Thought*, επιμ. Α. Ortony, N. York: Cambridge University Press, 1993, σ.466, όπου συζητείται το θέμα παραγωγής αναλογιών από δύο ή περισσότερες ανταγωνιστικές αντιστοιχίσεις.

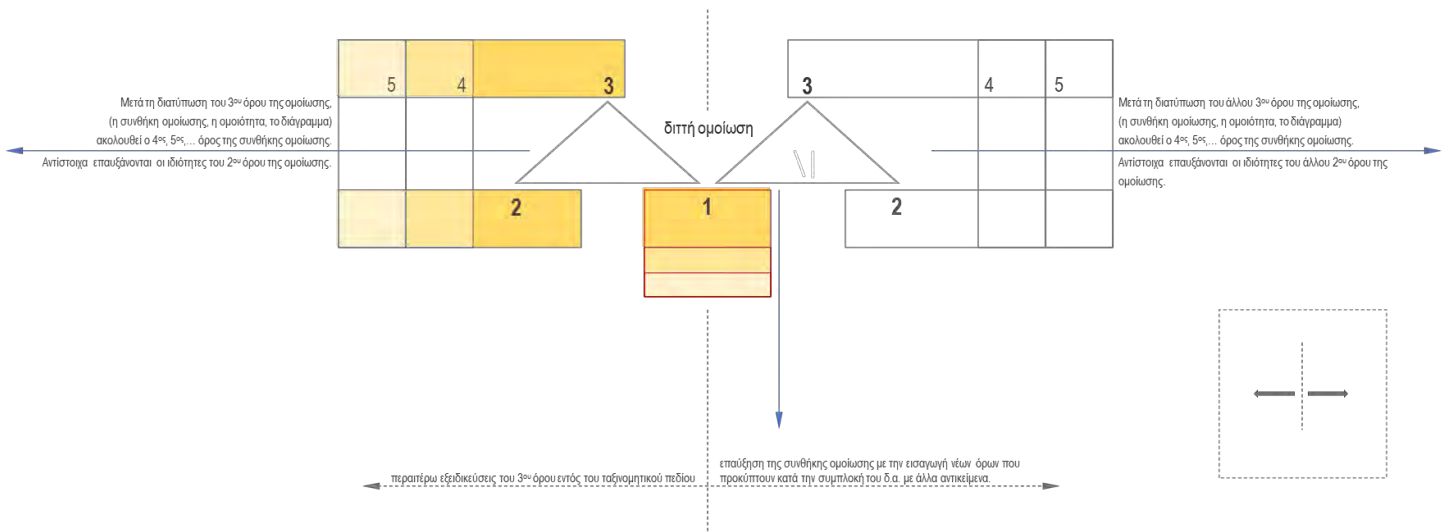
⁷⁴ Πρβλ. Charles Sanders Pierce, ο.π.: CP 8.343 Cross-Ref:††, 343:

Ένα Σημείο έχει μία τριαδική σχέση με το Αντικείμενο και με τον Ερμηνεύοντά του. Αλλά είναι απαραίτητο να γίνει διάκριση του Άμεσου Αντικειμένου, ή του Αντικειμένου που αναπαριστάται στο Σημείο, από το Δυναμικό Αντικείμενο, ή το πραγματικά δυνατό αλλά όχι άμεσα παρόν. Είναι επίσης απαραίτητο να διακρίνουμε τον Άμεσο Ερμηνεύοντα, δηλαδή τον Ερμηνεύοντα που αναπαριστάται ή επισημαίνεται στο Σημείο, από τον Δυναμικό Ερμηνεύοντα ή το αποτέλεσμα που παράγεται πραγματικά στο μυαλό από το Σημείο.

⁷⁵ Charles Sanders Pierce, ο.π.

Antônio Gomes, Ricardo Gudwin, João Queiroz, ο.π.

⁷⁶ Roland Barthes, ο.π.



> Γράφημα 2.

Η σχηματοποίηση της διττής ομοίωσης⁷⁷

Στην αλληγορική και υπαινικτική διττή ομοίωση, ο πρώτος όρος ομοιώνεται με δύο δεύτερους όρους ως προς δύο τρίτους όρους. Στην αριστερή πλευρά εμφανίζεται η συνέχιση των εξειδικεύσεων της ομοίωσής του 1ου όρου στην συνέχεια των προηγούμενων (εντός δηλαδή του ταξινομητικού πεδίου), και στην δεξιά πλευρά εμφανίζεται η ταυτόχρονη επαύξηση της συνθήκης ομοίωσης με την εισαγωγή ενός 2ου όρου και ενός δεύτερου 3ου όρου, που ορίζουν την ομοιότητά του 1ου όρου, όπως προκύπτει από την συμπλοκή του με άλλα αντικείμενα. Στους 3ους όρους μπορούμε να έχουμε εξειδικεύσεις, με τις οποίες αντίστοιχα επαυξάνονται αντίστοιχα οι ιδιότητες των 2ων όρων, και προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες στον 1ο όρο.

Με το γράφημα αυτό περιγράφονται οι σχέσεις, που αναπτύσσονται στο κανονιστικό πεδίο, και ειδικότερα στα πεδία της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ και του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ. Στα πεδία αυτά αναπτύσσονται τα δύο τελευταία είδη ομοιότητας: η αλληγορική διττή ομοίωση και η υπαινικτική διττή ομοίωση. Με τις σχέσεις αυτές ορίζεται το κανονιστικό πεδίο (οι κανόνες), σύμφωνα με τους οποίους μετασχηματίζεται η ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου, και είτε συνεχίζεται η διάρκεια του μετασχηματισμού του, είτε διακόπτεται.

Η σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου

Συγκεντρώνοντας την αναφορά στα μεθοδολογικά εργαλεία, συντάσσεται ένα προσχέδιο της ανατομίας της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου, και αντίστοιχα σχηματοποιείται το ιστορικό της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου (Γράφημα 3. Η σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης).

Διακρίνονται οι εξής τομές σύμφωνα με τα γνωστικά πεδία που αναπτύσσονται:

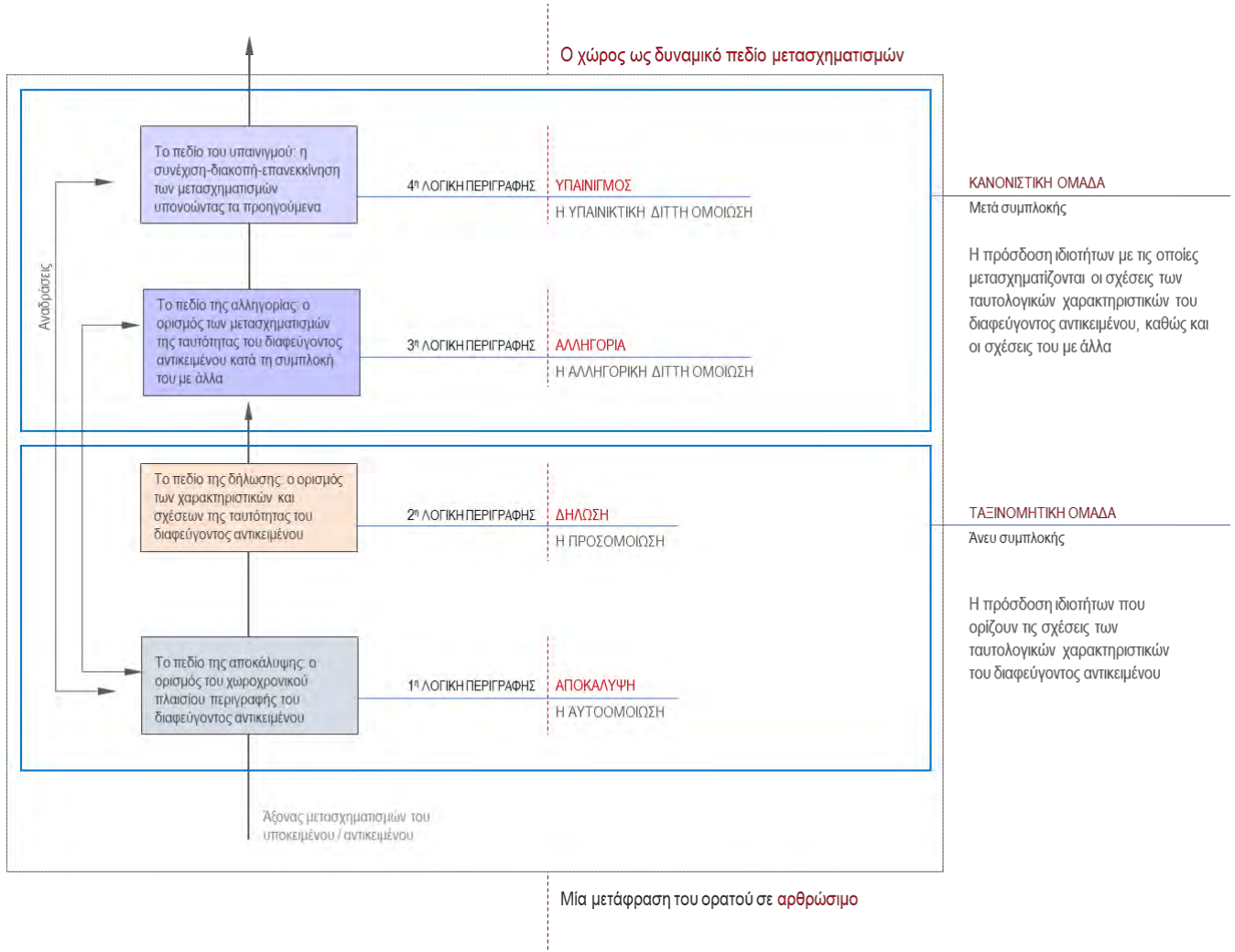
Κατά αρχάς τα πεδία **άνευ συμπλοκής**, όπου ορίζεται η ταξινόμια του αντικειμένου, και στη συνέχεια τα πεδία **μετά συμπλοκής**, όπου ορίζονται οι κανόνες μετασχηματισμού του. Σε κάθε πεδίο το αντικείμενο περιγράφεται με διαφορετική λογική σύμφωνα με το αντίστοιχο είδος ομοίωσης του:

- > Αυτοομοίωση
- > Προσομοίωση

⁷⁷ Dedre Gentner, Michael Jeziorski, ο.π.
Charles Sanders Pierce, ο.π.

- > Αλληγορική διττή ομοίωση
- > Υπαινικτική διττή ομοίωση.

Διαφαίνεται η τακτικότητα των γνωσιακών πεδίων κατά το ιστορικό της ομοίωσης, αλλά και οι μη τακτικές αναδράσεις, που αναπτύσσονται μεταξύ τους.



- > Γράφημα 3. Η σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης.

5.1.2. Η εφαρμογή του σχήματος του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου σε συγκεκριμένα παραδείγματα.

Το ιστορικό των πολλαπλών περιγραφών του διαφεύγοντος αντικειμένου, παρακολουθείται σε συγκεκριμένα παραδείγματα σύστασης του χώρου, με πρόθεση να διακριθούν διαφορετικά είδη διαγραμμάτων, που διαδέχονται το ένα το άλλο με μία τακτική σειρά, παράγοντας και τους μηχανισμούς επαναπροσδιορισμού τους.

Ο διττός χαρακτήρας που ενσωματώνει το ρήμα *διαγράφω* επιτρέπει τη μετατόπιση ανάμεσα σε δύο αντίθετες κατευθύνσεις: από τη μία *γράφω* και στον αντίποδα αυτής *διαγράφω*. Κατά τη διαδικασία του 'δια γράφω', καθώς εμπεριέχονται αυτές οι δύο συνθήκες, ακυρώνεται η επικράτηση μιας γραμμικής μονοσήμαντης σημασιολογικής σχέσης. Στη διαδικασία δημιουργίας εγκαθίσταται μία σχέση αμφισημίας που επιδέχεται τη μετέωριση και τη μετάβαση σε μία υπό αναίρεση συνθήκη.

Το διάγραμμα ως η συνθήκη ομοίωσης μεταξύ του ορατού και του αρθρώσιμου, αποτελεί εξ ορισμού ένα εργαλείο διαχείρισης της συνέχειας. Από τη στιγμή που το διάγραμμα αποκαθιστά συνέχειες, την ίδια στιγμή μπορεί να προκαλέσει συνθήκες ασυνέχειας και να ανατρέψει συμβατικές συνέχειες.

Η βασική αυτή διάκριση ανάμεσα σε συνθήκες σημασιολογικής συνέχειας και ασυνέχειας εντός ενός νοηματοδοτικού συστήματος, αποτελεί τον βασικό άξονα, ως προς τον οποίο διερευνάται ο εργαλειακός χαρακτήρας του διαγράμματος στη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου. Η διερεύνηση της λειτουργίας του διαγράμματος γίνεται σε δύο παραδείγματα που επιλέγονται σε δύο διαφορετικά νοητικά πλαίσια:

- > Αφενός στην Οδύσσεια, ως μια καταξιωμένη περιγραφή χώρου που ορίζεται μέσα από τους μετασχηματισμούς του διαφεύγοντος αντικείμενου, που στην περίπτωση αυτή είναι το υποκείμενο *Οδυσσέας*. Το διάγραμμα διερευνάται ως μηχανισμός συνέχειας στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο στη Νέκυια.
- > Αφετέρου στο έργο του Duchamp, ως μια καταξιωμένη περιγραφή σχεδιασμού χώρου για τη σύγχρονη εποχή μέσα από τους μετασχηματισμούς του διαφεύγοντος αντικείμενου, που στην περίπτωση αυτή είναι το αντικείμενο *έργο τέχνης*. Το διάγραμμα διερευνάται ως εμπρόθετος μηχανισμός ασυνέχειας στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο.

Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας-ασυνέχειας

Νέκυια: Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας

- > **μηχανισμός συνέχειας**
Η ανάλυση της Νέκυιας ως προς την εσωτερική της δομή, αλλά και ως προς το σύνολο της Οδύσσειας αποτελεί το αφηγηματικό πλαίσιο διερεύνησης της λειτουργίας του διαγράμματος, ως μηχανισμού συνέχειας εντός της αφηγηματικής κατασκευής.
- > **διαφεύγον αντικείμενο**
Ως κύριο στοιχείο του χώρου – το διαφεύγον αντικείμενο – μελετάται το υποκείμενο *Οδυσσέας* και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται.
- > **διαγράμματα**
Ξεκινώντας από περιγραφές σχέσεων, που αναφέρονται κατ' αρχάς στα δομικά χαρακτηριστικά του πεδίου όπου ορίζεται ο *Οδυσσέας*, όπως είναι σχέσεις γειτνίασης και μεγεθών, στη συνέχεια οι περιγραφές μετατοπίζονται σε σχέσεις, ομοίωσης και μεταφοράς, και επιτρέπουν την κατασκευή διαγραμμάτων που προσδιορίζουν τον *Οδυσσέα* με διαφορετικές λογικές. Τα διαγράμματα αυτά, με τη σειρά τους, ευνοούν την περιγραφή των πράξεων του *Οδυσσέα* με υποκείμενα / αντικείμενα, οι οποίες συντελούν στη μετάβαση από το ένα επεισόδιο στο άλλο, αποκαθιστώντας μία κρυμμένη συνέχεια εντός της αφηγηματικής κατασκευής.⁷⁸

Marcel Duchamp: Η ανατροπή της συνέχειας ως πρόθεση _ το διάγραμμα ως μηχανισμός ασυνέχειας.

Έχοντας διατυπώσει ως βασική αρχή τη συγκρότηση του διαφεύγοντος αντικείμενου μέσα από διαφορετικές λογικές περιγραφής στο αφηγηματικό περιεχόμενο της Νέκυιας, η αναζήτηση εν τέλει μίας τυπολογίας διαγραμμάτων για τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, επιχειρείται μέσα από τη μελέτη του έργου του M. Duchamp.

- > **μηχανισμός ασυνέχειας**
Στον αντίποδα της Νέκυιας, όπου το διάγραμμα λειτουργεί ως μηχανισμός συνέχειας μεταξύ των αποσπασμάτων της αφηγηματικής κατασκευής, στο έργο του M. Duchamp πρόθεση είναι η ανατροπή μίας πολιτισμικά προσδιορισμένης συνέχειας.

⁷⁸ Ifigenia Mari, 'Architectural metaphors of memory: Nekyia', *Troisieme Congres Eyropeen de la Sls* (Society for Literature and Science), Universite Paris 8, 23-26 June 2004.

Ιφιγένεια Μάρη, 'Μοντέλα χώρου στη λογοτεχνία: αναζήτηση σχημάτων και χωρικών μορφών στη Νέκυια', *Η αναπαράσταση ως όχημα της αρχιτεκτονικής σκέψης*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Θεσσαλίας, Αθήνα: Futura, 2006, και *Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός*, επιμ. Γ. Παρμενίδης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, τ. 1, 2007.

> **διαφεύγον αντικείμενο**

Ως κύριο στοιχείο του χώρου μελετάται το αντικείμενο *έργο τέχνης* και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται.

> **διαγράμματα**

Η αναζήτηση μίας τυπολογίας διαγραμμάτων επιχειρείται με άξονα τρεις ομάδες- κατηγορίες *έργων τέχνης*. Σε κάθε μία εξ αυτών αναγνωρίζεται το διάγραμμα ως εργαλείο διάρρηξης μίας πολιτισμικά προσδιορισμένης συνέχειας μέσα από έναν διαφορετικό κάθε φορά μηχανισμό. Συνοπτικά:

- > Στο έργο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', διερευνάται η κυριολεξία του διαγράμματος ως εργαλείο διάρρηξης μιας ήδη έτοιμης σύμβασης.
- > Στο έργο 'Το μεγάλο Γυαλί', διερευνάται η σύμπτωση δύο σειρών διαγραμμάτων ως στροφέας σημασιών.
- > Στο έργο 'Δεδομένων', διερευνάται η απόκρυψη του διαγράμματος ως ειρωνική αιτιότητα.

6. Η διαγραμματική διαδικασία ως διαδικασία υπογραφής.

Σύμφωνα με τη διατύπωση των τριών υποθέσεων, το διάγραμμα λειτουργεί ως ένας συνεχής προσδιορισμός της ομοίωσης του πραγματικού από την κατ' αρχάς σύλληψη της έννοιας ενός αντικείμενου, μέχρι την εξίσωσή του με μία σημασία. Ταυτόχρονα παρέχει το συγκείμενο για την ανάπτυξη και συμβίωση ταυτόχρονων διαφορετικών διαγραμματικών διαδρομών επί του πραγματικού, που επεκτείνουν την εννοιοδότηση του αντικείμενου και αναπτύσσουν τη σημασιολογική πολλαπλότητά του. Η συνεχής αναπεριγραφή του ζητούμενου μέσω της διαμεσολάβησης του διαγράμματος εγγράφεται εν τέλει στο αντικείμενο σχεδιασμού, του αποδίδει νόημα, ως κάτι που ήδη εμπεριέχεται στη συνθετική διαδικασία. Ή διαφορετικά, το αντικείμενο 'σημαίνει', γιατί εμπεριέχει μέσα από την ίδια τη διαδικασία παραγωγής του, μέσα από τη διαδικασία σχεδιασμού, την ιδιότητα της μετάφρασης. Με τη διαγραμματική λειτουργία προσδίδεται εν τέλει στο αντικείμενο η υπογραφή.⁷⁹

Με τη λέξη *υπογραφή* δηλώνεται κατ' αρχάς ο προσωπικός και πάντα όμοιος τρόπος σημείωσης ενός ονόματος,⁸⁰ ενώ ως προς την μεταφορική της χρήση η λέξη *υπογραφή* συνιστά το σημείο ή την ένδειξη ενός υπαινιγμού. Η υπογραφή είναι τελικά αυτό, που αποδίδει μία ταυτότητα σε ένα αντικείμενο. Η υπογραφή ωστόσο δεν εκφράζει απλά μία σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου, παρά τη μετακινεί, και την τοποθετεί σε ένα καινούργιο δίκτυο πραγματολογικών και ερμηνευτικών σχέσεων.⁸¹ Η υπογραφή αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στη σημειολογία και την ερμηνευτική.⁸² Αφενός ως σημείο, που εγγράφεται σε μία κατασκευή, και καθιστά διακριτή μία πρωταρχική αιτία, η οποία παράγει αποτέλεσμα λόγω της μορφής, ως δομική σχέση που στηρίζεται σε μία ένα-προς-ένα αναλογία. Και αφετέρου ως μία οργανική – συντελεστική αιτία, η οποία συντελείται μόνο μέσα από μία κίνηση ενεργοποίησης του μηχανισμού που εγγράφεται σε αυτό, ως αιτία και αποτέλεσμα ταυτόχρονα.

Η υπογραφή, εγγεγραμμένη σε κάθε αντικείμενο, καταδεικνύει την ιδιότητά του, εγκαθιδρύοντας σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία. Η υπογραφή που εγγράφεται σε κάθε διάγραμμα είναι αυτή που διαμεσολαβεί στο γνωσιακό πεδίο προκειμένου να γίνει κατανοητή μία πραγματικότητα. Το διάγραμμα, ως κομιστής μίας υπογραφής, είναι αυτό που διαμεσολαβεί ανάμεσα σε διαφορετικές λογικές, εισάγοντας στη συνθετική διαδικασία ποιότητες, οι οποίες δεν μπορούν να περιγραφούν, και οι οποίες δεν υπόκεινται σε μία γραμμική σχέση.

Κατ' αντιστοιχία το διάγραμμα, μπορεί να ειπωθεί ως ένας μηχανισμός που σηματοδοτεί και συνδιαλέγεται, και στο οποίο εγγράφεται μία δομική και μία συντελεστική αιτία. Ο χειρισμός του διαγράμματος, που φέρει μία υπογραφή, προϋποθέτει μία συντελεστική ενέργεια προκειμένου να αποδώσει το περιεχόμενο. Είναι σημαντικό το πώς 'διαβάζεται' – ενεργοποιείται ο μηχανισμός αυτός, προκειμένου το πεδίο εγγραφής της μνήμης αυτού που πρόκειται

⁷⁹ Πρβλ. και **Ιφιγένεια Μάρη**, 'Κατασκευάζοντας μία υπόθεση: το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο', *Οι Χώροι μετά τον Ι. Λιάπη*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2011.

⁸⁰ Πρβλ. ΕΙΣΑΓΩΓΗ, 1. Ορισμοί: ο χώρος και το διάγραμμα.

⁸¹ **Giorgio Agamben**, 'Theory of signatures', ο.π., κεφ.5, σ. 40.

⁸² **Enzo Melandri**, *Michel Foucault: L'epistemologia delle scienze umane*, Bologna: Il Mulino, 1967, 'Lingua e stile' 2.1, 1967, σ. 147.

να συμβεί, να μετασχηματισθεί σε μορφή και περιεχόμενο. Η σημασία ενός διαγράμματος, όπως συμβαίνει με τη μορφή κάθε εργαλείου, δεν προσδιορίζεται από τα στοιχεία που το συνθέτουν, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο αυτό ερμηνεύεται.⁸³

Το διάγραμμα ως ένα 'σχήμα' που υπόκειται σε μία συνεχή διαδικασία μετασχηματισμών, κάθε φορά που σταθεροποιείται σε μία μορφή – κάθε φορά που ερμηνεύεται- συστήνει μία κατά αναλογία δήλωση, ως ενέργεια η οποία διασχίζει πεδία διαφορετικών λογικών.⁸⁴ Τα σχήματα δεν προσδιορίζονται από τα στοιχεία που τα συνθέτουν, αλλά εξαρτώνται από τους κανόνες, που συσχετίζουν τα στοιχεία και τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζονται οι κανόνες αυτοί. Τα συστατικά ενός σχήματος μπορούν να διαφοροποιηθούν με κάθε τρόπο, δεν διαμορφώνονται μία φορά και για πάντα, αλλά υπόκεινται σε μία συνεχή διαδικασία μετασχηματισμών.⁸⁵

Τα διαγράμματα αποτελούν σκέψεις εκφρασμένες ως σχήματα. Στόχος ενός διαγράμματος δεν είναι να αναπαραστήσει ένα ήδη υπάρχον αντικείμενο ή μία κατάσταση, αλλά να βοηθήσει στην παραγωγή νέων, μέσα από μία κατά αναλογία δήλωση (η δήλωση που είναι μία υπογραφή). Η σημασία της διαγραμματικής λογικής είναι ακριβώς ότι εισάγει στο πεδίο του σχεδιασμού ή της έρευνας καινούργια στοιχεία διαμεσολαβώντας ανάμεσα στα διαφορετικά πεδία της έκφρασης.

Η διερεύνηση του διαγράμματος στη διαδικασία του σχεδιασμού συνιστά ένα είδος **αναζήτησης της υπογραφής σε κάθε επεισόδιο**,⁸⁶ η οποία εγγράφεται σε αυτό, και η οποία το χαρακτηρίζει, αλλά και αντίστροφα, ένα είδος **αναζήτησης σε κάθε υπογραφή του επεισοδίου και του σημείου**, που εγγράφεται σε αυτό και το οποίο εν τέλει προσδιορίζει.⁸⁷ Σε αυτή τη διερεύνηση η διαδικασία του σχεδιασμού προσεγγίζεται ως η αναζήτηση όχι μίας αρχής, αλλά αντίθετα ενός δικτύου σημείων – επεισοδίων που φέρουν μία υπογραφή, αλλά και αντίστροφα ως η αναζήτηση της υπογραφής που φέρει κάθε επεισόδιο. Μία διαδικασία που προσδιορίζει το νόημα κατά το πέρασμα από τη μία λογική περιγραφή στην άλλη, από τη μία μορφή στην άλλη, συγκρατώντας τη διασπορά των επεισοδίων σε μία μη γραμμική διαδικασία.

⁸³ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976, σ. 70.

⁸⁴ Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης* (1977), μφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: εκδ. Εξάντας. Ο Μ. Foucault επιχείρησε τη συστηματική προσέγγιση στο πεδίο της μεθοδολογίας μέσα από τη διατύπωση της 'δήλωσης' ως της βασικής μονάδας του λόγου. Η δήλωση δεν συνιστά σύνταγμα, πρότυπο κατασκευής ή κανονιστική μορφή διαδοχής και αντιμετάθεσης, αλλά είναι αυτή που επιτρέπει σε ένα σύνολο σημείων να υπάρχουν και περαιτέρω στους κανόνες ή στις μορφές αυτές να καθίστανται προφανείς. Η δήλωση δεν είναι μία μονάδα, αλλά μία ενέργεια η οποία διασχίζει διαφορετικά πεδία λογικών και δυνητικών συμπλεγμάτων και η οποία τα αποκαλύπτει, με απτά περιεχόμενα, στο χρόνο και στο χώρο. Δεν παράγει καινούργιες έννοιες, αντί αυτού επισημαίνει και «χαρακτηρίζει» σημεία στο βαθμό της ύπαρξής τους, ενεργοποιώντας και μετατοπίζοντας τη δραστηκότητά τους, μέσα σε ένα δεδομένο συγκεκριμένο.

⁸⁵ George Stiny, *Environment and Planning B: Planning and Design*, volume 26, 1999, σ. 7-14.

⁸⁶ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, ο.π., σ. 384-386, 597.

Alain Badiou, *Being and Event*, ο.π., σ. 335-336.

Το επεισόδιο ως συμβάν:

Είναι μία κατάσταση που, έχοντας εμφανιστεί με μία μέγιστη ένταση, έχει τη δυνατότητα να καταστήσει απόλυτη την εμφάνιση αυτού που μέχρι τότε ήταν ανύπαρκτο.

Είναι μία καθαρή τομή στο γίνεσθαι, που προκαλείται από ένα αντικείμενο του κόσμου, μέσω της αυτόματης εμφάνισής του και του συμπληρώματος της εμφάνισής του, που είναι ένα ίχνος: το παλιό ανύπαρκτο που έχει γίνει έντονη ύπαρξη.

Είναι ένα διαχωριστικό σβήσιμο, μία άχρονη στιγμή που αποσυνδέει την προηγούμενη κατάσταση ενός αντικειμένου από την επόμενη κατάστασή του. Το συμβάν εξάγει από έναν χρόνο τη δυνατότητα ενός άλλου χρόνου. Αυτός ο άλλος χρόνος, που περιβάλλει τις συνέπειες του συμβάντος, αξίζει το όνομα του νέου παρόντος. Το συμβάν δεν είναι ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον. Μας παρουσιάζει το παρόν.

Είναι η άμεση αρχή των εξαιρέσεων του γίνεσθαι, ή των Αληθειών.

Το συμβάν, ακριβώς όπως είναι ο διαχωρισμός του χρόνου, έτσι είναι και ο διαχωρισμός από άλλα συμβάντα. Οι αλήθειες είναι πολλαπλές και πολύμορφες. ...[Όπου η κάθε αλήθεια] ξεδιπλώνει ένα παρόν στον κόσμο συγκρατώντας μία σειρά σημείων, ...ομαδοποιεί όλους τους όρους της κατάστασης που συνδέονται θετικά με το συμβάν.

⁸⁷ Michel Foucault, ο.π.

1^ο μέρος

Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας

1. Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ

1.1 ΟΙ ΡΑΨΩΔΙΕΣ

Η Οδύσσεια χωρίζεται σε δύο μεγάλα μέρη, μοιρασμένα ανά δώδεκα ραψωδίες. Κάθε μέρος αποτελεί και μία θεματική ενότητα:⁸⁸

1^ο ΜΕΡΟΣ: ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ – ΝΟΣΤΟΣ

< ραψωδίες α'-ν'209 >

Το πρώτο μέρος (ραψωδία α'-ν209) αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα: την Τηλεμάχεια, τη Φαιακία και τους Μεγάλους Απολόγους. Στους Μεγάλους Απολόγους είναι ενσωματωμένη και η Νέκυια. Το κάθε τμήμα περιλαμβάνει τέσσερις ραψωδίες.

> 1ο ΤΜΗΜΑ: Τηλεμάχεια < ραψωδίες α'-δ' >

Στο πρώτο τμήμα ο ποιητής μας εισάγει αρχικά στον κόσμο της Ιθάκης και τη διεκδίκηση της Πηνελόπης από τους μνηστήρες. Ακολουθεί το ταξίδι του Τηλέμαχου στην Πύλο και στη Σπάρτη, προς αναζήτηση πληροφοριών για τον αγνοούμενο πατέρα του.

> 2ο ΤΜΗΜΑ: Νόστος < ραψωδίες ε'-ν'209 >

Το δεύτερο και τρίτο τμήμα συνιστούν από κοινού τον 'Νόστο' της Οδύσσειας, και περιλαμβάνουν τις ραψωδίες, όπου εξιστορούνται οι περιπλανήσεις του Οδυσσέα στον αγώνα του να νοστήσει – να επιστρέψει στην Ιθάκη. Διακρίνονται δύο επιμέρους ενότητες:

2Α ΤΜΗΜΑ: Φαιακία < ραψωδίες ε'-θ' >

Στο δεύτερο τμήμα παρακολουθούμε τον δρομολογημένο από τους θεούς νόστο του Οδυσσέα, μετά την αναχώρηση του από την Ωγυγία, το νησί της Καλυψούς, μέχρι την άφιξη και παραμονή του στη Σχερία, τη χώρα των Φαιάκων.

2Β ΤΜΗΜΑ: Μεγάλοι Απόλογοι < ραψωδίες ι'-ν'209 >

Στο τρίτο τμήμα αναπτύσσεται η αναδρομική αφήγηση στους Φαίακες, από τον ίδιο τον ήρωα, των προγενέστερων περιπλανήσεων και περιπετειών του. Περνώντας στην εσωτερική σύνταξη των 'Μεγάλων Απολόγων' χαρακτηριστική είναι η συμμετρική δομή, που εμφανίζουν οι επιμέρους θεματικές ενότητες. Το σύνολο των φανταστικών περιπλανήσεων του Οδυσσέα εξιστορείται σε τέσσερις ραψωδίες, σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχούν τρία επεισόδια. Οι δύο πρώτες διηγήσεις σε κάθε τριάδα αποδίδονται κάθε φορά συνοπτικά, ενώ η τρίτη περιγραφή είναι διεξοδική: Η ισομετρία και ταυτόχρονα ο νόμος των αυξανόμενων μελών παράγουν έναν εσωτερικό ρυθμό στη διήγηση. Ανάμεσα στη δεύτερη και την τέταρτη ραψωδία μεσολαβεί η 'Νέκυια', η οποία κατ' εξαίρεση καταλαμβάνει μία ολόκληρη ραψωδία, την ενδέκατη στη συνολική διαίρεση της Οδύσσειας.

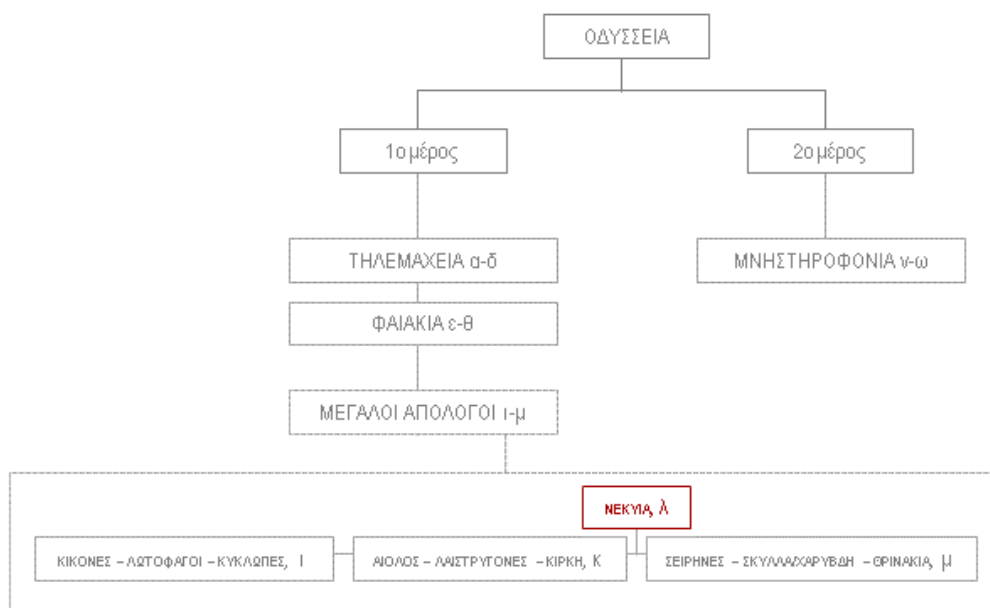
2^ο ΜΕΡΟΣ: ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ

< ραψωδίες ν'210-ω' >

Στο δεύτερο μέρος (ραψωδία ν210-ω) μεταφερόμαστε στην Ιθάκη, και παρακολουθούμε τον τελευταίο κύκλο των περιπετειών του Οδυσσέα μέσα στην ίδια του την πατρίδα: Την προετοιμασία και εκτέλεση της μνηστηροφονίας και την αποκατάσταση της θέσης του ως ήρωα στον πραγματικό κόσμο της Ιθάκης.

⁸⁸ Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Ομήρου Οδύσσεια*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2006, τόμος Α', ραψωδίες α-λ, τόμος Β', ραψωδίες μ-ω.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ



1.2 ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ

Χώρος και χρόνος αποτελούν τα δύο πλαίσια, που καθορίζουν τα όρια της αφηγηματικής κατασκευής. Συνιστούν από κοινού ένα βασικό αγωγό μεταφοράς νοημάτων και ταυτόχρονα ένα εργαλείο συγκρότησης του αφηγηματικού λόγου.

Στα δύο αυτά πλαίσια εγγράφονται τα επεισόδια, που διαδραματίζονται στο έπος, με πρωταγωνιστές πρόσωπα που αντιστοιχούν στον πραγματικό και μυθικό κόσμο της Οδύσσειας, και τα οποία εναλλάσσονται γύρω από τον κεντρικό ήρωα, τον Οδυσσέα.

Η τοπογραφία της Οδύσσειας

Η τοπογραφία της Οδύσσειας αποτελεί ένα πρώτο πλαίσιο οργάνωσης της αφηγηματικής κατασκευής. Ενώ προτάσσει τον επιμερισμό της σε αυτόνομες τοπιακές μονάδες (τοπιακές μονάδες με διακριτά χαρακτηριστικά: φυσικά, δομικά, ατμόσφαιρας που εναλλάσσονται), επιτρέπει ταυτόχρονα την ενσωμάτωσή τους σε ένα συλλογικό αφηγηματικό σχήμα, που προβάλλει συνεχώς ως σημαίνουσα μορφή τη μεταβαλλόμενη ταυτότητα του ήρωα. Ο συνολικός κόσμος της Οδύσσειας θα μπορούσε κατ' αρχάς να διαιρεθεί σε δύο βασικές ενότητες:

Το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσσειας: Βασική διαίρεση

> Πραγματικός κόσμος

Στα δύο άκρα της αφηγηματικής κατασκευής της Οδύσσειας (Τηλεμάχεια – Μνηστηροφονία) ο χώρος της αφήγησης συμπίπτει με τον πραγματικό χώρο του Ομηρικού κόσμου. Πρόκειται για έναν κόσμο γεωγραφικά προσδιορισμένο και παράλληλα κοινωνικά οργανωμένο, στο επίκεντρο του οποίου τοποθετείται η Ιθάκη. Γύρω από αυτήν εντοπίζεται η Πύλος και η Σπάρτη, ενώ στον ευρύτερο γεωγραφικό κύκλο αναφέρονται η Θεσπρωτία, η Τροία, η Φοινίκη και η Αίγυπτος. Ο πραγματικός κόσμος είναι ενιαίος και διαμορφώνεται πάνω σε ένα γεωγραφικό συνεχές.

> Φανταστικός κόσμος

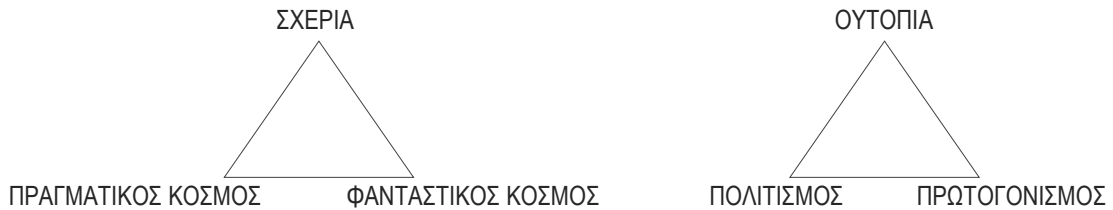
Πέρα από τον πραγματικό κόσμο, εντός της αφηγηματικής κατασκευής και έξω από τα κυριολεκτικά και μεταφορικά όρια του πραγματικού χώρου των ομηρικών χρόνων, εμφανίζεται ένας κόσμος φανταστικός, αλλότριος, απέραντος, απροσδιόριστος, στον οποίο κυριαρχούν μαγικές δυνάμεις και υπερφυσικές μορφές. Οι τόποι που συνιστούν τον φανταστικό κόσμο δεν ακολουθούν μία συνέχεια: Είναι αυτοτελείς, πλήρως απομονωμένοι και μορφολογικά διαφοροποιημένοι.

Οι δύο βασικές διαιρέσεις του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας χαρακτηρίζονται από ασυνέχεια.

> Σχερία:

Ανάμεσα στις δύο βασικές κατηγοριοποιήσεις του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας ενσωματώνεται η Σχερία, η χώρα των Φαιάκων. Η Σχερία δεν πρόκειται απλά για μία πολιτισμένη κοινωνία, αλλά για μία προωθημένη, ουτοπική μορφή πολιτισμού. Εντάσσεται μεν στον φανταστικό κόσμο, τα εξωπραγματικά ωστόσο στοιχεία, που εντοπίζονται στην ουτοπική χώρα των Φαιάκων, έρχονται να συνδυαστούν με έναν οικείο τρόπο ζωής και κοινωνικής οργάνωσης.

Οι δύο βασικές κατηγοριοποιήσεις του κόσμου και ο ενδιάμεσος χώρος της Σχερίας συνιστούν από κοινού το κοσμολογικό τρίγωνο της Οδύσσειας και του νόστου του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας είναι το μοναδικό πρόσωπο, το οποίο περνά από τον έναν κόσμο στον άλλο. Η προσπάθεια του ήρωα να νοσήσει, ταυτίζεται ουσιαστικά με την προσπάθεια του να ξεπεράσει τα εμπόδια του χώρου.



Το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσσειας: Μία διαδικασία εγκιβωτισμού – *mise en abyme*

Το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσσειας αποτελεί ένα πρώτο επίπεδο κωδικοποίησης της αφηγηματικής κατασκευής ως προς ένα διάγραμμα έξω από τα όρια της αφήγησης, που οργανώνει τον κειμενικό χώρο σε μία συνεχή διαδικασία εγκιβωτισμού, ένα *mise en abyme*⁸⁹ (σύνθεση εν αβύσσω): Μία αυτόνομη δομή κατ' έσοχην αυτοκαθοριζόμενη ως το αντίστοιχο της αφήγησης.

Ανάμεσα στους τόπους της Οδύσσειας αναπτύσσονται ανακλαστικές σχέσεις, που επιτρέπουν περαιτέρω συσχετισμούς. Μέσα από τη διαδικασία του εγκιβωτισμού ενώνονται οι διαφορετικοί κόσμοι και τα μεταξύ τους διάκενα, η αναγνωσιμότητα και η μη-αναγνωσιμότητα ενός ρευστού χωρικού μοντέλου, που συνεχώς μετασχηματίζεται.

Το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσσειας ακολουθεί μία σταδιακή πορεία από τα άκρα προς το κέντρο, από τον πραγματικό χώρο του Ομηρικού κόσμου, στον ουτοπικό κόσμο της χώρας των Φαιάκων, στον φανταστικό κόσμο των περιπετειών του Οδυσσέα. Στο κέντρο του έπους ο Οδυσσέας μεταφέρεται στον κόσμο των νεκρών: στον άτοπο Άδη, σε έναν σχεδόν μη χώρο. Ο Άδης αποτελεί και το κέντρο του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας.

Η διαδοχή της σειράς των επεισοδίων, που ακολουθείται εντός της αφηγηματικής κατασκευής από τα όρια προς το κέντρο, ταυτίζεται με τη διαδοχική μετατόπιση του ήρωα στις κορυφές του κοσμολογικού τριγώνου της Οδύσσειας, και έχει ως εξής:

ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ

(ραψωδία α', β', γ', δ')

Η Οδύσσεια ξεκινάει, ο βασικός ήρωας απέχει, και για τέσσερις ραψωδίες παρακολουθούμε τον γιο του, Τηλέμαχο, να διεκδικεί την υστεροφημία του οίκου του έχοντας ως πλαίσιο τον πραγματικό χώρο του Ομηρικού κόσμου, έναν κόσμο γεωγραφικά και κοινωνικά προσδιορισμένο.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΝΟΣΤΟΣ

(ραψωδία ε', ζ', η', θ', ι', κ', λ', μ', ν')

⁸⁹ Πρβλ. Εισαγωγή. 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

Ο Οδυσσεύς εμφανίζεται για πρώτη φορά στην πέμπτη ραψωδία της Οδύσσειας, ενσωματωμένος ήδη στον φανταστικό κόσμο της Οδύσσειας. Η ραψωδία ε' σηματοδοτεί την τελευταία φάση του νόστου, που θα φέρει τον Οδυσσεύα στην Ιθάκη, αφού πρώτα περάσει από τη Σχερία. Με την παρέμβαση των θεών ο Οδυσσεύς αφήνει πίσω του το νησί της Καλυψούς, που τον κρατούσε δέσμιος της για επτά χρόνια, κατασκευάζει σχέδια, και μετά από ένα μακρόχρονο ταξίδι φθάνει στην χώρα των Φαιακών.

> Φαιακία

(ραψωδία τέλος ε ραψωδίας ε', ζ', η', θ')

Η περιγραφή της παραμονής του Οδυσσεύα στη Σχερία, στο παλάτι του βασιλιά Αλκίνοου, εκτείνεται από το τέλος της ε' έως την αρχή της ι' ραψωδίας της Οδύσσειας. Η χώρα των Φαιακών πρόκειται για έναν τόπο μυθικό, που υπερβαίνει τα γεωγραφικά και κοινωνικά όρια του ομηρικού κόσμου.

ΣΧΕΡΙΑ

> Μεγάλοι Απόλογοι

(ραψωδία ι', κ')

Ο Οδυσσεύς όντας καλεσμένος του βασιλιά Αλκίνοου, αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή, και εξιστορεί ο ίδιος το σύνολο των φανταστικών περιπετειών του σε δεύτερο χρόνο. Από τον ουτοπικό χώρο της Σχερίας, μεταφερόμαστε στον φανταστικό κόσμο των περιπετειών του Οδυσσεύα. Η αφήγηση του Οδυσσεύα εκτείνεται σε τέσσερις ραψωδίες, και φέρει τον τίτλο 'Μεγάλοι Απόλογοι'. Το σύνολο των φανταστικών περιπλανήσεων του Οδυσσεύα εκτείνεται σε τέσσερις ραψωδίες, σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχούν τρία επεισόδια, με εξαίρεση τη Νέκυια (την 'κατάβαση' του Οδυσσεύα στον κόσμο των Νεκρών). Σε κάθε επεισόδιο ο ήρωας μεταβαίνει σε έναν διαφορετικό τόπο, πλήρως απομονωμένο, που αντιστοιχεί σε μία διακριτή τοπογραφία.

Συνοπτικά στην ι' ραψωδία παρακολουθούμε τον ήρωα στις περιπέτειες του μαζί με τους συντρόφους στη χώρα των Κικόνων, στη χώρα των Λωτοφάγων και τέλος την εκτενή περιγραφή της περιπέτειας τους στη χώρα των Κυκλώπων.

Στην κ' ραψωδία αναπτύσσεται η περιγραφή της περιπέτειας στο νησί του Αιόλου, τη χώρα των Λαιστρυγόνων, και τέλος την παραμονή του Οδυσσεύα και των εταίρων του επί ένα χρόνο στο νησί της Αίας, τον τόπο διαμονής της δαιμονικής Κίρκης. Στον φανταστικό κόσμο της Οδύσσειας οι επιμέρους τόποι είναι ασύνδετοι, και δεν ακολουθούν ένα γεωγραφικό συνεχές, συνιστούν αποσπάσματα μίας αλλότριας τοπογραφίας.

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

(ραψωδία λ')

Στους Μεγάλους Απόλόγους ενσωματώνεται και το επεισόδιο της Νέκυιας. Ο ποιητής έχει προλάβει να μας μεταφέρει στον πραγματικό κόσμο της Ιθάκης και τον υπόλοιπο αρχαϊκό κόσμο (Πύλος, Σπάρτη), αλλά και στον φανταστικό κόσμο των μυθικών τεράτων. Η αναδρομική αφήγηση του Οδυσσεύα για την κατάβασή του στον Άδη αναπτύσσεται σε μία ολόκληρη ραψωδία, την τρίτη στην ομάδα των 'Απολόγων' και την ενδέκατη στη συνολική διαίρεση της Οδύσσειας. Αν η Οδύσσεια μπορεί να διαβασθεί μέσα από τις επάλληλες περιγραφές τοπίων (φυσικών αλλά και τεχνητά διαμορφωμένων) και χώρων (οι χώροι ως δομημένα περιβάλλοντα όπου ενσωματώνονται χρηστικά και διακοσμητικά αντικείμενα και κατασκευές), δε συμβαίνει το ίδιο και με το τοπίο του Άδη. Πιο πολύ δίνεται η εντύπωση μίας ατμόσφαιρας, παρά η ίδια περιγραφή του τόπου. Στον 'άτοπο' Άδη δεν υπάρχουν χρώματα, σχήματα, εναλλαγές.

ΑΔΗΣ

(ραψωδία μ')

Με τη δραματική κλιμάκωση των τριών επεισοδίων (Σειρήνες, Πλαγκτές-Σκύλλα και Χάρυβδη, Θρινακία) που συνθέτουν τη δωδέκατη ραψωδία, και η οποία αποτελεί την τελευταία ραψωδία στην ενότητα των Μεγάλων Απολόγων, δημιουργείται η αίσθηση 'της καταστροφής και της εξόδου' και των τελευταίων σταθμών του ήρωα στον φανταστικό κόσμο της Οδύσσειας.

(ραψωδία ν'209)

Η αφήγηση των περιπετειών του Οδυσσέα ολοκληρώνεται, και από τον φανταστικό κόσμο της Οδύσσειας μεταφερόμαστε και πάλι στον ουτοπικό κόσμο της Σχερίας. Με τη βοήθεια των Φαίακων ο Οδυσσέας επιστρέφει στην Ιθάκη.

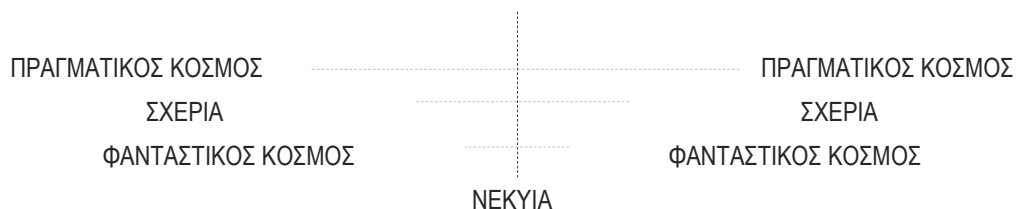
ΣΧΕΡΙΑ

ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ

(ραψωδία ν'210, ξ', σ', π', ρ', σ', τ', υ', φ', χ', ψ', ω')

Η επιστροφή στην Ιθάκη, σημαίνει και την επιστροφή στον πραγματικό χώρο του Ομηρικού κόσμου. Ο Οδυσσέας έρχεται αντιμέτωπος με τους μνηστήρες και η θέση του στον Ομηρικό κόσμο, ως βασιλιάς της Ιθάκης αποκαθίσταται.

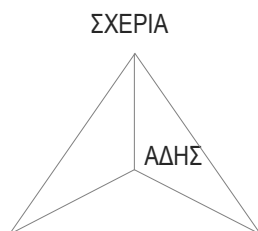
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ



Το κοσμολογικό μοντέλο τη Οδύσσειας: Η τοπογραφία του Άδη – το σημείο μηδέν

Το κέντρο του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας, αλλά και της αφηγηματικής κατασκευής, προσδιορίζεται στην κατάβαση του Οδυσσέα στον κόσμο των νεκρών. Στον άτοπο Άδη, σε ένα περιβάλλον ρευστό, ο χώρος συρρικνώνεται, και αποκτάει σχήμα στα όρια του τετράγωνου λάκκου, που χύνει τις σπονδές προς τους νεκρούς: Το συμβολικό αλλά και χωρικό ανάλογο ενός σημείου μηδέν στο κέντρο της αφηγηματικής κατασκευής.

Στο ανθρωπολογικό – κοσμολογικό τρίγωνο της Οδύσσειας έρχεται να προστεθεί στο κέντρο του τριγώνου ο Άδης, που συμπίπτει και με το κέντρο της αφηγηματικής κατασκευής.



ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Ο κόσμος των νεκρών βρίσκεται κάτω και ταυτόχρονα στα πέρατα του Ωκεανού. Αυτοί είναι και οι δύο βασικοί χωρικοί προσδιορισμοί, που αποδίδονται στον Άδη. Παντού επικρατεί σκοτάδι: από τη μία η ρευστή ζώνη του Ωκεανού και από την άλλη η ρευστή ζώνη του σκοταδιού, το έρεβος του Κάτω Κόσμου. Στο μεταίχμιο αυτών των οριακών καταστάσεων ο Οδυσσέας σκάβει, σύμφωνα με τις υποδείξεις της Κίρκης, έναν τετράγωνο λάκκο (ως ένα πήχη –φάρδος, πλάτος-), γύρω από τον οποίο θα χύσει σπονδές για να λιτανέψει τους νεκρούς.

Η κατάβαση του Οδυσσέα στον Άδη είναι από κάθε πλευρά επιφανειακή ('Ο Οδυσσέας όταν θυσιάζει στους νεκρούς δεν κατεβαίνει βαθύτερα μέσα στη γη από το βάθος ενός αρχαϊκού τάφου.'). Ο Κάτω Κόσμος φαίνεται να

συρρικνώνεται στα όρια αυτού του λάκκου, και ο Οδυσσεύς παραμένει στο μεταίχμιο δύο κόσμων, στο σημείο εκείνο όπου απουσιάζει ο χώρος αλλά και ο χρόνος, και όπου αποκλείεται κάθε δυνατότητα ρευστότητας και μεταλλαγής. Από το σημείο μηδέν, το σημείο εκκίνησης αλλά και μέτρησης της αφηγηματικής κατασκευής, εκκινεί μία ανακλαστική πορεία προς την ολοκλήρωση του νόστου, και η οποία συντίθεται εν συνόλω ως μία διαδικασία εγκιβωτισμού με κέντρο τον άτοπο Άδη.

Η χρονογραφία της Οδύσσειας

Στις δύο βασικές διαιρέσεις του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας, σε πραγματικό και φανταστικό, αντιστοιχούν δύο διαφορετικές λειτουργίες του χρόνου. Η χρονογραφία της Οδύσσειας προτάσσει εκ νέου τον επιμερισμό της σε αυτόνομες **χρονικές μονάδες** (χρονικές μονάδες με διακριτά χαρακτηριστικά: διάρκεια, μετρησιμότητα, αντιστρεψιμότητα). Ο Οδυσσεύς είναι ο μόνος ήρωας, που μπορεί και διαπερνά εν συνόλω τις χρονικές μονάδες του έπους μέσα από μία διαδικασία συνεχούς μεταβολής της ταυτότητάς του.

Το χρονολογικό μοντέλο της Οδύσσειας: Βασική διαίρεση

> Πραγματικός χρόνος

Κατά αντιστοιχία με το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσσειας, ο χρόνος στον πραγματικό κόσμο παίζει καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις. Τίποτα δεν είναι αναστρέψιμο. Κάτω από το πρίσμα αυτό η ανθρώπινη πρωτοβουλία αποκτάει ιδιαίτερη σημασία, αφού το παρόν, ο χρόνος στον οποίο αναφέρεται ο κόσμος της πραγματικότητας, είναι ανοικτός σε διαφορετικά ενδεχόμενα. Χώρος και χρόνος βρίσκονται σε απόλυτο συντονισμό, δεν αποτελούν άμορφα, αφηρημένα σχήματα, αλλά απολύτως συγκεκριμένα.

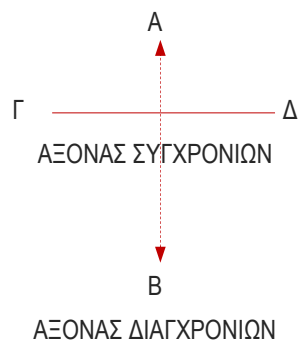
> Φανταστικός χρόνος

Στον αλλότριο, εξωπραγματικό κόσμο, αντίθετα, ο χρόνος είναι αφηρημένος, εξωτερικός, αναστρέψιμος, με την έννοια ότι δεν ακολουθεί μία αιτιατή ακολουθία. Η ανθρώπινη πρωτοβουλία μοιάζει να χάνει την ισχύ της. Ο πολύτροπος και πολυμήχανος Οδυσσεύς είναι αυτός, που καταφέρνει να υπερβεί τα εμπόδια που εμφανίζονται μπροστά σε αυτόν και τους εταίρους του. Οι πρωτοβουλίες ωστόσο που παίρνει, αντί να διαμορφώνουν ευνοϊκές συνθήκες, προκαλούν τις ολέθριες δυνάμεις. Η περιέργεια του Οδυσσέα να δει ποιος κατοικεί στο νησί της Αίας, θα φέρει αντιμέτωπο τον ίδιο και τους εταίρους του με τα μαγικά τεχνάσματα της Κίρκης, ενώ η περιέργεια του να αντικρίσει τον Πολύφημο, οδηγεί εν τέλει στον χαμό τους. Τα γεγονότα που απαρτίζουν το σύνολο των φανταστικών περιπετειών του Οδυσσέα είναι απολύτως ασύνδετα και ανεξάρτητα μεταξύ τους. Τίποτα δεν είναι στοιχειωδώς προβλέψιμο. Παράλληλα με τη ρήξη της φυσιολογικής συνέχειας των γεγονότων συντελείται και η ρήξη της φυσικής λειτουργίας του χρόνου: Ο χρόνος δεν επεμβαίνει στην αιτιότητα και αλληλουχία των γεγονότων. Χώρος και χρόνος δεν συνδέονται μεταξύ τους οργανικά, αλλά με τρόπο καθαρά τεχνητό.

Το χρονολογικό μοντέλο της Οδύσσειας: Συγχρονία – διαχρονία

Δύο κάθετοι μεταξύ τους άξονες ΑΒ και ΓΔ αναπαριστούν το χρονολογικό διάγραμμα της Οδύσσειας.

συγχρονία – διαχρονία: διάγραμμα συντεταγμένων



Ο **άξονας AB** αντιστοιχεί στον πραγματικό χρόνο της Οδύσσειας και τα επεισόδια εκείνα που περιγράφουν τις περιπέτειες του ήρωα στον Ομηρικό κόσμο:

Στον άξονα αυτόν, το κάθε επεισόδιο εξετάζεται ως αυτόνομη χρονική μονάδα, που ενσωματώνει το σύνολο των διακριτών κάθε φορά χαρακτηριστικών της. Ωστόσο, ενώ η κάθε μονάδα ακολουθεί τη δική της οργάνωση, η αιτιότητα, που κατασκευάζεται εντός της, είναι πλήρως ενσωματωμένη σε μία λογική ακολουθία.

Ο άξονας AB εμπεριέχει το σύνολο των πραγματικών χρονικών μονάδων της Οδύσσειας. Η διακεκομμένη προβολή του άξονα υπαινίσσεται τη διακριτή μεταξύ τους σχέση: Το κάθε επεισόδιο εξετάζεται ως ακέραη μονάδα, αλλά ως προς μία αιτιατή ακολουθία, σε σχέση με την μονάδα που προηγείται ή έπεται και τις αλλαγές που κληρονομεί κάθε φορά μέσα από αυτήν την διαδικασία. Πρόκειται για έναν άξονα διαχρονίας.

Ο **άξονας ΓΔ** αντιστοιχεί στον φανταστικό χρόνο της Οδύσσειας και τα επεισόδια εκείνα που περιγράφουν τις φανταστικές περιπέτειες του ήρωα:

Στον άξονα αυτόν, κάθε φορά εξετάζεται ένα επεισόδιο ως αυτόνομη χρονική μονάδα, που ενσωματώνει το σύνολο των διακριτών κάθε φορά χαρακτηριστικών του. Ενώ η κάθε μονάδα ακολουθεί τη δική της οργάνωση, μία διαφορετικής τάξης διαχρονία, που η εσωτερική αιτιότητά της επιτρέπει στον πρωταγωνιστή να ενσωματωθεί σε αυτήν, η ίδια είναι πλήρως αυτόνομη και διακριτή, ως προς αυτήν που προηγείται ή έπεται.

Ο άξονας ΓΔ εμπεριέχει το σύνολο των ταυτόχρονων προβολών των φανταστικών χρονικών μονάδων της Οδύσσειας. Οι σχέσεις των πραγμάτων συνυπάρχουν ως ακέραιες μονάδες, που αποκλείουν την παρέμβαση του χρόνου ως αιτιατής ακολουθίας για την εξέλιξη του νόστου. Πρόκειται για έναν άξονα συγχρονίας.

Οι δύο άξονες AB και ΓΔ περιγράφουν διαφορετικές λογικές αντίληψης και οργάνωσης του χρόνου:

Στον άξονα AB ο ήρωας Οδυσσεύς και οι πρωτοβουλίες που αυτός παίρνει, επιτρέπουν τη μετάβαση από τη μία χρονική μονάδα στην άλλη, και ο χρόνος αποκτάει νόημα ως μία αιτιατή ακολουθία. Αντιθέτως ο άξονας ΓΔ που αντιστοιχεί στον φανταστικό χρόνο, υπάρχει ακέραιος, έξω από το αφηγηματικό παρόν της Οδύσσειας αλλά και της βούλησης του ήρωα.

Το σημείο τομής των δύο αξόνων αντιστοιχεί στο σημείο μηδενισμού μέτρησης του χρόνου της Οδύσσειας, και ταυτίζεται με την κατάβαση του ήρωα στον άτοπο και άχρονο Άδη. Στο σημείο αυτό εκκινεί μία εκ νέου διαδικασία μέτρησης του χρόνου μέσα από μία συνεχή διαδικασία εγκιβωτισμού (*mise en abyme*), που επιτρέπει την αναστροφή της γραμμικότητας του χρόνου.

Το χρονολογικό μοντέλο τη Οδύσσειας: Μία διαδικασία εγκιβωτισμού – *mise en abyme*

Το χρονολογικό μοντέλο της Οδύσσειας αποτελεί ένα δεύτερο επίπεδο κωδικοποίησης της αφηγηματικής κατασκευής, ως προς ένα διάγραμμα που οργανώνει τον αφηγηματικό χρόνο μέσα από μία συνεχή διαδικασία εγκιβωτισμού, ένα *mise en abyme*:

- Από τον διαχρονικό κόσμο των περιπετειών στην ομηρική Ιθάκη,
- στα δύο άκρα της αφηγηματικής κατασκευής (τον 'παρόντα' χρόνο που αναφέρεται στον ομηρικό κόσμο της Ιθάκης και των γύρω πόλεων),
- στον διεσταλμένο χρόνο της ουτοπικής Σχερίας,
- στον συγχρονικό κόσμο των φανταστικών περιπετειών του Οδυσσέα, και τέλος
- στον άτοπο και άχρονο Άδη, όπου συνυπάρχουν ακέραιες οι χρονικές μονάδες της Οδύσσειας που αντιστοιχούν στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του ήρωα, χαράσσοντας έτσι το υπόβαθρο όπου προβάλλεται η ταυτότητα του.

Τα γεγονότα που εξιστορούνται στην Οδύσσεια καλύπτουν βάθος χρόνου σχεδόν μίας δεκαετίας, ο ποιητής ωστόσο τα έχει εντάξει σε μόλις 41 ημέρες. Ο πραγματικός χρόνος της αφήγησης περιγράφεται συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ

Οι 41 μέρες της Οδύσσειας: ο πραγματικός χρόνος της αφήγησης

<u>ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ</u>	<u>ΝΟΣΤΟΣ</u>	<u>ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ</u>
ραψωδίες α-δ ενθάρρυνση του Τηλέμαχου και αναζήτηση του πατέρα του	ραψωδίες ε-ν209 πορεία από την Ωλυγία ως την Ιθάκη με ενδιάμεσο σταθμό τη Σχερία	ραψωδίες ν210-ω εκδίκηση και αποκατάσταση στην πριν από 20 χρόνια θέση
1 ^η - 6 ^η μέρα	7 ^η - 34 ^η μέρα	35 ^η - 41 ^η μέρα

6 μέρες

28 μέρες

7 μέρες

Ωστόσο, η πρώτη και η τρίτη μόνο στήλη αναφέρονται στον πραγματικό χώρο και χρόνο της Οδύσσειας, έναν χώρο γεωγραφικά προσδιορισμένο, στον οποίο ο χρόνος ακολουθεί μία αιτιατή ακολουθία μέσα από την πρωτοβουλία του ήρωα.

ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ

(ραψωδία α' - δ')

Η πρώτη στήλη αναφέρεται στην Τηλεμάχεια, καταλαμβάνει τέσσερις ραψωδίες, και εκτείνεται σε διάρκεια 6 ημερών. Πρωταγωνιστής είναι ο Τηλέμαχος και η προσπάθεια του να επιβληθεί στον ομηρικό κόσμο της Οδύσσειας αποκαθιστώντας την υστεροφημία του οίκου του: Η διαδοχή των γεγονότων που εξιστορούνται, ακολουθούν μία χρονική αιτιότητα. Η ανθρώπινη πρωτοβουλία αποκτάει ιδιαίτερη σημασία, αφού το παρόν, ο χρόνος στον οποίο αναφέρεται ο κόσμος της πραγματικότητας, είναι ανοικτός σε διαφορετικά ενδεχόμενα.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ

(ραψωδία ν'210-ω')

Η τρίτη στήλη αναφέρεται στη Μνηστηροφονία, καταλαμβάνει σχεδόν δώδεκα ραψωδίες και εκτείνεται σε διάρκεια 7 ημερών. Πρωταγωνιστής είναι τώρα ο Οδυσσεύς και η προσπάθεια του (ως ανάκλαση στην πρόθεση του Τηλέμαχου) να εκδικηθεί τους μνηστήρες, και να αποκαταστήσει την προ εικοσαετίας χαμένη θέση του στον οίκο της Ιθάκης: Η διαδοχή των γεγονότων που εξιστορούνται, ακολουθούν και εδώ μία χρονική αιτιότητα, που ταυτίζεται με τη σταδιακή αποκάλυψη της ταυτότητας του ήρωα και την επιβολή του στον παρόν του Ομηρικού κόσμου.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Και στις δύο ενότητες, το χρονικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσονται τα επεισόδια, αφορά στο παρόν: Αυτόνομες χρονικές μονάδες, που ακολουθούν ωστόσο μία αιτιατή ακολουθία μέσα από τις πρωτοβουλίες που αναλαμβάνει ο ήρωας, ο Τηλέμαχος αρχικά και εν συνεχεία ο Οδυσσεύς. Ανάμεσα στις επιμέρους αιτιότητες δημιουργούνται ανακλαστικές σχέσεις (οι προθέσεις του Οδυσσέα ως ανάκλαση των προθέσεων του Τηλέμαχου) τοποθετώντας τα δύο 'παρόντα' της Οδύσσειας σε συμμετρία στα δύο άκρα της αφηγηματικής κατασκευής, που αντιστοιχούν στον άξονα ΑΒ στο χρονολογικό διάγραμμα της Οδύσσειας, τον άξονα της διαχρονίας.

ΝΟΣΤΟΣ

(ραψωδία ε' - ν'209)

Η μεσαία στήλη αναφέρεται στον Νόστο του Οδυσσέα, καταλαμβάνει ένδεκα ραψωδίες και εκτείνεται σε διάρκεια 28 ημερών. Πρωταγωνιστής ο Οδυσσεύς με τους εταίρους αρχικά, και μόνος στη συνέχεια, και η σταδιακή μετάβαση του από την Ωλυγία, το νησί της Καλυψούς, ως την Ιθάκη με ενδιάμεσο σταθμό τη Σχερία, τη χώρα των Φαιάκων.

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Η μετάβαση στη χώρα των Φαιάκων σηματοδοτεί και τη μετάβαση σε μία νέα συνθήκη: Η τριήμερη φιλοξενία του εκεί αρκεί για να ενσωματώσει το ποιητικό παρελθόν του Οδυσσέα, και να τον τοποθετήσει στο προσκήνιο και πάλι. Το κεντροβαρικό σημείο της αφήγησης μετακινείται σταδιακά από την ερώτηση 'τι έπαθε και τι έπραξε ένα επώνυμο

ήρωας', στο ερώτημα 'ποιος είναι ο ανώνυμος ξένος'. Στη Σχερία, έναν τόπο στο μεταίχμιο του πραγματικού και του φανταστικού ο Οδυσσεύς καταφθάνει χωρίς ταυτότητα έπειτα από την επάχρονη παραμονή του στην Ωγυγία, το νησί της Καλυψούς (η δαιμονική θεά 'καλύπτει' τον ήρωα προσφέροντας του την αθανασία με αντάλλαγμα τη λήθη). Ο σχεδόν λησμονημένος Οδυσσεύς, αλλάζει διαρκώς ταυτότητες, και από ξένος γίνεται σταδιακά και πάλι ήρωας. Με τη μέθοδο του εγκιβωτισμού (*mise en abyme*) το ποιητικό παρελθόν του έπους εντάσσεται στο ποιητικό παρόν των σαράντα μία ημερών της Οδύσσειας, με την προσθήκη και πρόταξη της 'Τηλεμάχειας'.

Τα επεισόδια των φανταστικών περιπετειών του Οδυσσέα αντιστοιχούν σε αυτόνομες χρονικές μονάδες: Ενώ κάθε μονάδα ενσωματώνει τη δική της εσωτερική αιτιότητα, είναι πλήρως αυτόνομη ως προς αυτή που προηγείται ή έπεται. Η ταυτόχρονη προβολή τους συμπίπτει με τον άξονα ΓΔ στο χρονολογικό διάγραμμα της Οδύσσειας, τον άξονα της συγχρονίας.

Το σχήμα του εγκιβωτισμού επιτρέπει την ενσωμάτωση των φανταστικών περιπετειών του ήρωα στο ποιητικό παρόν της Οδύσσειας ενεργοποιώντας μίας σχέση αιτιότητας, που έχει ως κινητήρια δύναμη την εναλλαγή των ταυτοτήτων του ήρωα. Ο άξονας ΓΔ συστήνεται εκ νέου ως η διδιάστατη προβολή μιας τριδιάστατης *σύνθεσης εν αβύσσω* (*mise en abyme*), στο κέντρο της οποίας τοποθετείται ο άχρονος Άδης.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ

Οι 41 μέρες της Οδύσσειας: ο πραγματικός χρόνος της αφήνησης

ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ <i>ραψωδίες α-δ</i> ενθάρρυνση του Τηλέμαχου και αναζήτηση του πατέρα του 1 ^η - 6 ^η μέρα	ΝΟΣΤΟΣ <i>ραψωδίες ε-ν209</i> πορεία από την Ωγυγία ως την Ιθάκη με ενδιάμεσο σταθμό τη Σχερία 7 ^η - 34 ^η μέρα	ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ <i>ραψωδίες ν210-ω</i> εκδίκηση και αποκατάσταση στην Πηνελόπεια 35 ^η - 41 ^η μέρα
---	--	---

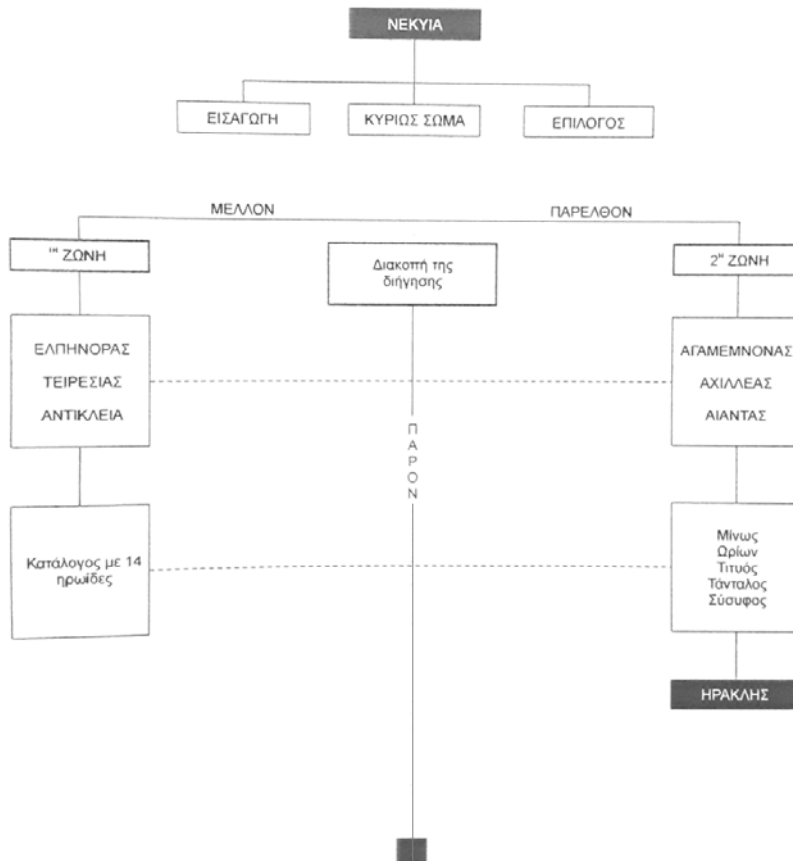
η δεκάχρονη μετατροπική περιπλάνηση του Οδυσσέα με χρονολογική σειρά

περιπέτειες από την Τροία ως την Ωγυγία 2 χρόνια	ακούσια παραμονή του Οδυσσέα στην Ωγυγία 7 χρόνια	φανταστικές περιπέτειες, εκδίκηση και αποκατάσταση του Οδυσσέα 35 μέρες	> 7η - 34η μέρα > 35η - 41η μέρα
ποιητικό παρελθόν της Οδύσσειας		ποιητικό παρόν της Οδύσσειας	

Όπως αναδιατάσσεται στην Οδύσσεια με την προσθήκη και της «Τηλεμάχειας»

ΤΗΛΕΜΑΧΕΙΑ <i>ραψωδίες α-δ</i> ενθάρρυνση του Τηλέμαχου και αναζήτηση του πατέρα του 6 μέρες	από την Ωγυγία ως την Σχερία 23 μέρες	ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ <i>ραψωδίες ν210-ω</i> εκδίκηση και αποκατάσταση στην Πηνελόπεια 7 μέρες
	παραμονή στη Σχερία όπου εγκλιβιζόταν το παρελθόν της Οδύσσειας 3 μέρες	
	<table border="1"> <tr> <td> παραμονή στην Ωγυγία (βλ 265-328) 7 χρόνια </td> <td> η προγενέστερη 2χρονη περιπλάνηση από την Τροία ως την Ωγυγία (142-44) 2 χρόνια </td> </tr> </table>	
παραμονή στην Ωγυγία (βλ 265-328) 7 χρόνια	η προγενέστερη 2χρονη περιπλάνηση από την Τροία ως την Ωγυγία (142-44) 2 χρόνια	
άφιξη του Οδυσσέα στην Ιθάκη (την τρίτη νύχτα)		

Το χρονολογικό μοντέλο της Οδύσσειας: Ο άχρονος Άδη – το σημείο μηδέν



2. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ: ΟΙ ΔΥΟ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Η ανάγνωση της Νέκυιας διερευνάται πάνω σε δύο κατευθύνσεις:

- > Η Νέκυια ως ένα άρτιο και αυτοτελές επεισόδιο (η λ' ραψωδία, που περιγράφει την κατάβαση του *Οδυσσέα* στον χώρο των νεκρών).
- > Η Νέκυια ως μέρος μίας ευρύτερης αφηγηματικής κατασκευής, της Οδύσσειας.

Ταυτόχρονα με το αφηγηματικό πλαίσιο της Νέκυιας διερευνάται το ευρύτερο πλαίσιο, όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας. Ανάμεσα στις δύο αφηγηματικές κατασκευές, της Νέκυιας και της ευρύτερης κατασκευής της Οδύσσειας που την περιβάλλει, αναπτύσσονται:

- > Αλληγορικές σχέσεις (π.χ. ο αφηγηματικός χρόνος δεν αρκεί για να ολοκληρωθεί η Νέκυια, καθώς καθορίζεται από τις χρονικές συνθήκες του χώρου της αφήγησης, ή ο Οδυσσέας είναι και ο ξένος στο παλάτι των Φαίακων και ο αφηγητής και ο πρωταγωνιστής του αφηγήματος),
- > Υπαινικτικές σχέσεις (π.χ. το αφήγημα της Νέκυιας, καθώς παρεμβάλλεται, διακόπτει τη συνοχή των λόγων που αιτιολογούν γεγονότα στον χώρο όπου γίνεται η αφήγηση, και τα οποία συνεχίζουν να αναπτύσσονται στηριζόμενα σε υπαινισσόμενες αιτιάσεις, που είχαν προηγουμένως συσταθεί).

Ακολουθώντας τη χρονική διαδοχή της αφήγησης των επεισοδίων, διακρίνονται οι διαφορετικές λογικές περιγραφές των χαρακτηριστικών του χώρου.

Η Νέκυια αναλύεται μέσα από διαφορετικές λογικές περιγραφής ως προς την εσωτερική της δομή αλλά και ως προς το σύνολο της Οδύσσειας, και αποτελεί το αφηγηματικό πλαίσιο διερεύνησης της λειτουργίας του διαγράμματος ως μηχανισμού παραγωγής και προσδιορισμού των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του κύριου στοιχείου του χώρου. Ως κύριο στοιχείο του χώρου – το διαφεύγον αντικείμενο – έχει μελετηθεί το υποκείμενο *Οδυσσέας*, κατά τις οριοθετήσεις και μετασχηματισμούς που υφίσταται:⁹⁰

- > Αφενός στον πραγματικό χώρο όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας (στο παλάτι του Αλκίνοου), και συνεχίζεται στον παρεμβαλλόμενο φανταστικό χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας (στο παλάτι του Άδη), και
- > Αφετέρου στην επιστροφή στον πραγματικό χώρο της αφήγησης της Νέκυιας (στο παλάτι του Αλκίνοου), και συνεχίζεται εκ νέου στον φανταστικό χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας (στο παλάτι του Άδη).

⁹⁰ Βλ. Εισαγωγή, 1. Ορισμοί.

2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΕΚΚΙΝΕΙΤΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΛΚΙΝΟΟΥ

Απφ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής:
Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

> Απφ.1_ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης προσδιορίζεται το πλαίσιο ανάπτυξης της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως προς το οποίο αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η πρώτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του *Οδυσσέα*, εντός του πεδίου όπου θα αναπτυχθεί ο πραγματικός/ουτοπικός χώρος στη χώρα των Φαίακων.

Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και το κείμενο είναι καθαρά προγραμματικό για τη σύσταση του χώρου.

Η περιγραφή

Στη ραψωδία ε', όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά ο *Οδυσσέας*, γίνεται η περιγραφή των επεισοδίων⁹¹ που θα ακολουθήσουν, και προϋδεάζεται η αφήγηση των ραψωδιών ε', η', θ' με κύριο πρόσωπο τον *Οδυσσέα*. Τα επεισόδια που θα εκτυλιχθούν στη συνέχεια της αφήγησης, στη χώρα των Φαίακων, είναι όμοια, ως προς τη διαδοχή και την ιεραρχία τους, με αυτά που είχαν αποκαλυφθεί προηγούμενα.⁹²

Συγκεκριμένα, στη ραψωδία ε' ο Δίας μέσω του Ερμή και της Καλυψούς και στη συνέχεια η Ινώ αποκαλύπτουν σε μία γενικότητα τη σειρά των επεισοδίων που θα συμβούν, από τη χώρα των Φαίακων μέχρι την πατρίδα. Προϋδεάζεται η αφήγηση των ραψωδιών ε', η', θ', και ο *Οδυσσέας* αποκτά μία τελεολογική εποπτεία των επεισοδίων που θα συμβούν σε αυτές. Γνωρίζει εκ των προτέρων τη χωρική συνθήκη ανάπτυξης των επεισοδίων ως διάγραμμα.

⁹¹ Βλ. και Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, 1983, σ. 25.

Για τη νοηματοδότηση του επεισοδίου ανάλογα με την ερμηνεία της 'αφήγησης':

Μια πρώτη ερμηνεία της αφήγησης - αυτή που σήμερα είναι πιο εμφανής και πιο κεντρική στην κοινή χρήση - αναφέρεται στην αφηγηματική δήλωση, ... που αναλαμβάνει να μιλήσει για ένα επεισόδιο ή μία σειρά επεισοδίων: έτσι θα ορίσουμε ως αφήγηση την εξιστόρηση που κάνει ο Οδυσσέας στους Φαίακες..., και επίσης το τμήμα του ομηρικού κειμένου που υποτίθεται ότι είναι η πιστή μεταγραφή αυτής της ομιλίας.

Μια δεύτερη ερμηνεία της αφήγησης - λιγότερο διαδεδομένη αλλά τρέχουσα σήμερα μεταξύ των αναλυτών και θεωρητικών του αφηγηματικού περιεχομένου - αναφέρεται στη διαδοχή των επεισοδίων, πραγματικών ή φανταστικών, που είναι τα θέματα του αφηγηματικού λόγου, και στις διάφορες σχέσεις μεταξύ τους, σύνδεσης, αντίθεσης, επανάληψης, κλπ. 'Ανάλυση της αφήγησης' με αυτή την έννοια σημαίνει τη μελέτη ενός συνόλου δράσεων και καταστάσεων θεωρούμενες αυτές καθ' αυτές, ανεξάρτητα από το μέσο, γλωσσικό ή άλλο, με το οποίο έρχεται η γνώση αυτής της ολότητας σε εμάς: ένα παράδειγμα θα ήταν οι περιπέτειες που βιώθηκαν από τον Οδυσσέα από την πτώση της Τροίας μέχρι την άφιξή του στο νησί της Καλυψούς.

Μία τρίτη ερμηνεία της αφήγησης - προφανώς η παλαιότερη - παραπέμπει για άλλη μία φορά σε ένα επεισόδιο, όχι στο επεισόδιο της αφήγησης, αλλά στο αφηγούμενο επεισόδιο: αναφέρεται στην ίδια την αφηγούμενη πράξη. Λέμε λοιπόν ότι τα Βιβλία ΙΧ-ΧV της Οδύσσειας είναι αφιερωμένα στην αφήγηση του Οδυσσέα με τον ίδιο τρόπο που λέμε ότι το Βιβλίο XXII είναι αφιερωμένο στη σφαγή των μνηστήρων: το να αφηγείται τις περιπέτειες του είναι μία ίδια πράξη με τη σφαγή των μνηστήρων της συζύγου του.

⁹² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Ο *Οδυσσέας* σαν ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες και την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο.

> Αηφ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση

Στην ε' ραψωδία εισάγεται η πρώτη συνθήκη ομοίωσης του Οδυσσέα, η αυτοομοίωση⁹³.

Συστήνεται για πρώτη φορά το διαφεύγον αντικείμενο, το υποκείμενο / ήρωας, ο Οδυσσέας (1^{ος} όρος ομοίωσης), και ορίζεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αρχίσει να μετασχηματίζεται.

Η πρώτη λογική περιγραφής αφορά στην αποκάλυψη του χωροχρονικού πεδίου όπου εντάσσεται ο Οδυσσέας, και ο οποίος ακολουθεί τη σειρά των επεισοδίων, όπως του έχει αποκαλυφθεί. Οι δράσεις του είναι παρόμοιες με αυτές που αποκαλύφθηκαν και προκαθορίστηκαν.

- 1ος όρος ομοίωσης: ο Οδυσσέας, έχοντας χάσει την ταυτότητα του μετά από τη μακρόχρονη παραμονή του στο νησί της Ωγυγίας, αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.⁹⁴
- 2ος όρος ομοίωσης: ο επόπτης: ο Οδυσσέας ομοιώνεται με τον επόπτη (αποκτά την ιδιότητα του επόπτη),
ως προς
- 3ος όρος ομοίωσης: τη γνώση μίας σειράς διεργασιών, με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία των επεισοδίων (η συνθήκη της ομοίωσης).

Αυτοομοίωση:

Ο Οδυσσέας (1ος όρος ομοίωσης) καθίσταται επόπτης (2ος όρος ομοίωσης) των επεισοδίων που θα συμβούν, ως προς τη γνώση που του αποκαλύπτεται για την ιεραρχημένη διαδοχή μιας σειράς διεργασιών με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία των επεισοδίων (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Τα επεισόδια θα εκτυλίσσονται επαναλαμβάνοντας και επιβεβαιώνοντας την ήδη γνωστή, αποκαλυφθείσα διαδοχή των επεισοδίων. Τα επεισόδια θα πραγματοποιούνται αυτοομοιούμενα ως προς το διάγραμμα της ιεραρχημένης διαδοχής τους.⁹⁵

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα, ως μία συνεχής σειρά διεργασιών με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία των επεισοδίων, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ των αποκαλυπτόμενων επεισοδίων και των μελλούμενων επεισοδίων, που την εποπτεία τους έχει πλέον ο Οδυσσέας (μια συνθήκη εγκιβωτισμού των επεισοδίων εν αβύσσω).⁹⁶

⁹³ Βλ. Εισαγωγή. 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

⁹⁴ Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα*, Αθήνα: Κέδρος, 2003, σ. 115:

Ο Οδυσσέας εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Οδύσεια στην ε' ραψωδία. Με την μακρόχρονη παραμονή του στο νησί της Καλυψούς, μόνος του πια (οι εταίροι έχουν χαθεί) κινδυνεύει να ξεχαστεί από τους άλλους. Ένα τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο Όμηρος και το οποίο θα μπορούσε ερμηνευθεί μέσα από την οπτική της λήθης του Οδυσσέα, είναι το σχήμα της αποσιώπησης της επωνυμίας του ήρωα. Ο Ερμής ως αποσταλμένος των θεών αναλαμβάνει να ανακοινώσει στη δαιμονική θεά την απόφαση που έχει παρθεί: η Καλυψώ καλείται να απελευθερώσει τον ήρωα. Εννέα φορές απευθύνεται ο Ερμής στο πρόσωπο του Οδυσσέα, παντού δίχως να αναφέρει το όνομά του, το ίδιο και η Καλυψώ.

Η ανωνυμία αίρεται στην αρχή της τελευταίας αποχαιρετιστήριας σκηνής (ε' 203) όταν πια η Καλυψώ έχει δεχθεί την εντεταλμένη και αποφασισμένη αναχώρηση του ήρωα.

⁹⁵ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 1ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

⁹⁶ Βλ. Κεφάλαιο 1 Η Δομή της Οδύσειας, 1.2 ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ: Το κοσμολογικό μοντέλο της Οδύσειας: μία διαδικασία εγκιβωτισμού – *mise en abyme*.

Η αυτοομοιωτική επανάληψη των επεισοδίων, ο προϋδεασμός της συνθήκης διαδοχής τους και η αποκάλυψη του τέλους μέσω προγενέστερων αναφορών,⁹⁷ ορίζει στα μελλούμενα επεισόδια το πλαίσιο της εννοιοδότησής τους, και τους προσδίδει την ιδιότητα του αναμενόμενου, του προφανούς.

Η επαύξηση του διαγράμματος: Η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4^{ος} όρος)

Στη συνέχεια, στη ραψωδία ζ', η αποκαλυπτική περιγραφή εξειδικεύεται. Στον *Οδυσσέα* αποκαλύπτεται από τη Ναυσικά, ο λόγος για τον οποίον θα συσταθεί ο χώρος στη χώρα των Φαιάκων.⁹⁸ Το διάγραμμα της ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων, που αποκαλύφθηκε αρχικά από την Καλυψώ και την Ινώ (3^{ος} όρος ομοίωσης), ακολουθείται από την αποκάλυψη της Ναυσικάς με την εισαγωγή ενός επιπλέον όρου (4^{ος} όρος, εξειδίκευση του διαγράμματος). Με τον όρο αυτόν εξειδικεύεται η αποκαλυμμένη πρόθεση σύστασης του χώρου στη χώρα των Φαιάκων, ως προς τον τρόπο που θα ακολουθήσει ο *Οδυσσεύς*, και τον τόπο που θα αναγνωρίσει, για να συσταθούν τα προδιαγεγραμμένα επεισόδια στο παλάτι του Αλκίνοου.

Με τον επιπλέον όρο εξειδίκευσης (4^ο όρο) αποκαλύπτεται η αιτιότητα σύστασης του χώρου. Νοηματοδοτείται η πρόθεση του προγραμματισμού των μετέπειτα χωρικών επεισοδίων, και ο τρόπος με τον οποίον θα συσταθούν τα επεισόδια

- > τοπικά, με τον καθορισμό του υλικού πεδίου και τον προσδιορισμό των στοιχείων του, όπου θα συσταθούν τα επεισόδια,
- > χρονικά, με την εξάρτηση από τα προηγούμενα και από τα μέλλοντα.

Το διάγραμμα αυτοομοίωσης της αποκάλυψης με την εποπτεία

Στην πρώτη λογική περιγραφής του *Οδυσσέα* ορίζεται αφενός το πλαίσιο για την ανάπτυξη των επεισοδίων του νόστου, και αφετέρου αποκαλύπτεται ο *Οδυσσεύς* σαν ο εποπτεύων του νόστου. Το διάγραμμα είναι μία συνεχής σειρά διεργασιών με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία τους, και λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ των αποκαλυπτόμενων επεισοδίων και των μελλούμενων επεισοδίων, που την εποπτεία τους έχει πλέον ο *Οδυσσεύς*. Ο *Οδυσσεύς* (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται με τον εποπτεύοντα του νόστου (2^{ος} όρος ομοίωσης) ως προς τη γνώση μιας σειράς διεργασιών (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Η Καλυψώ και η Ινώ αποκαλύπτουν στον *Οδυσσέα* τα προγραφόμενα γεγονότα από τον Δία και τον Ερμή για τον νόστο και τους Φαίακες. Στη συνέχεια η Ναυσικά αποκαλύπτει στον *Οδυσσέα* την είσοδο προς τον Αλκίνοο εξειδικεύοντας τη σειρά των διεργασιών (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος). Ο *Οδυσσεύς* γνωρίζει πλέον το τέλος και την αιτία των επόμενων επεισοδίων, που ακολουθούν την προδιαγεγραμμένη σειρά διεργασιών. Ο *Οδυσσεύς* ομοιούμενος με τον εποπτεύοντα του νόστου, αυτοομοιούται με τα προγραφόμενα της Οδύσειας, καθώς ακολουθεί προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις.

> Αφ.2.1_ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά την περιγραφή της διαδοχής με την οποία θα συσταθούν τα επεισόδια ορίζεται ο τόπος, ως το υλικό πεδίο στο οποίο θα αναπτυχθεί το δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των ταυτοτήτων και σχέσεων του *Οδυσσέα*. Η πρώτη λογική περιγραφής αναφέρεται σε δομικά φυσικά χαρακτηριστικά του πεδίου:

- > στη διάκριση υλικών στοιχείων στο πεδίο, με κατηγορηματικούς προσδιορισμούς όπως 'χάλκινο κατώφλι', 'χρυσές οι θύρες, 'αγέραστοι κι αθάνατοι εις τον αιώνα', 'πυκνές σαν φύλλα άγριας λεύκας', αλλά και
- > στις συντακτικές και τοπολογικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους (όπως σχέσεις γειννίασης και μεγεθών), με τοπικούς προσδιορισμούς, όπως 'κάτω απ' τον ίσκιο', 'ένας κατόπιν του αλλουνού', 'από την είσοδο ως το βάθος', 'γύρω'.⁹⁹

⁹⁷ Πρβλ. και Gerard Genette, ο.π., σ.219-220, για τη λειτουργία της αποκάλυψης στην αφήγηση.

⁹⁸ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 2. Η αποκάλυψη της αιτιότητας των χωρικών επεισοδίων στην είσοδο προς τον Αλκίνοο.

⁹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 3. Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο της αφήγησης.

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών, προσδιορίζονται στοιχεία του υλικού πεδίου που ευνοούν την ανάπτυξη των επεισοδίων μετασχηματισμού της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Κατά την περιγραφή της σύστασης του πεδίου γίνεται μία βασική διάκριση ανάμεσα σε στοιχεία και σχέσεις μεταξύ τους, καθώς

- > προσδίδονται ιδιότητες στα υλικά στοιχεία του πεδίου, με την παράθεση των οποίων δίνεται η ταυτότητα στα στοιχεία του πεδίου, ώστε να διακρίνονται ως σημεία, και
- > προσδιορίζονται οι συντακτικές, τοπολογικές σχέσεις μεταξύ των σημείων, προκειμένου να συσταθούν μεγαλύτερα σύνολα, που συνιστούν το υλικό πεδίο.

> Αφ.2.2_ ΧΡΟΝΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά την περιγραφή της διαδοχής, με την οποία θα συσταθούν τα επεισόδια, ορίζεται παράλληλα και η χρονική διευθέτησή τους, η διαχρονία τους στον πραγματικό/ ουτοπικό χώρο της Σχερίας. Η Ναυσικά αποκαλύπτει

- > τη χρονική διαδοχή των δράσεων για την επίτευξη του σκοπού στη Σχερία, που την ακολουθεί ο *Οδυσσέας* με χρονικούς προσδιορισμούς, όπως 'κόντενε να μπει στην τρισαριτωμένη πόλη', 'όταν σταμάτησε μπροστά του', 'τότε κι ο *Οδυσσέας* προχώρησε'.¹⁰⁰

Η αλληλουχία των αποκαλυμμένων επεισοδίων ακολουθεί την αιτιότητα

- > παρελθοντικών προσδιορισμών του παρόντος, καθώς και
- > μελλοντικών προσδιορισμών του παρόντος

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών, ορίζεται η χρονική διαδοχή των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό της ταυτότητας και των σχέσεων του *Οδυσσέα*, προς την επίτευξη του σκοπού που του αποκαλύφθηκε: Να μεταβεί στους Φαίακες, που θα τον βοηθήσουν να συνεχίσει τον νόστο προς την πατρίδα. Ο σκοπός αυτός αποτελεί πλέον την πρόθεσή του, που κατευθύνει στο παρόν την κρίση και τις πράξεις του στα επεισόδια που έπονται.

Το διάγραμμα της αυτομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και της εποπτείας λειτουργεί για τον *Οδυσσέα* ως ένα πρόγραμμα

- > τόσο της διάκρισης των μελλούμενων επεισοδίων μέσα από τις χρονικές τους διάρκειες,
- > όσο και της διάκρισης των χωρικών υλικών στοιχείων και σχέσεων.

Αποτελεί το προγραμματικό πλαίσιο εντός του οποίου ο *Οδυσσέας* διακρίνει και κρίνει, σύμφωνα με τη γνώση της αιτιότητας που συνέχει τις αποκαλυμμένες μελλοντικές διεργασίες. Αποτελεί το προγραμματικό πλαίσιο εντός του οποίου θα αναπτυχθεί και θα μετασχηματισθεί η ταυτότητα του *Οδυσσέα*.

Η παρακολούθηση της ανάπτυξης και του μετασχηματισμού της ταυτότητας του *Οδυσσέα* εντός του αποκαλυμμένου προγραμματικού πλαισίου δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πρωτοβουλία του *Οδυσσέα*: Το παρόν, ο χρόνος στον οποίο αναφέρεται ο κόσμος της πραγματικότητας, είναι ανοικτός σε διαφορετικά ενδεχόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια της αιτιότητας που του έχουν αποκαλυφθεί.¹⁰¹

¹⁰⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 4. Η χρονική αλληλουχία των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό των σχέσεων του *Οδυσσέα* για την επίτευξη ενός σκοπού σύμφωνα με την πρόθεση.

¹⁰¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: ο *Οδυσσέας* σαν ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες και την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο. Στα σημεία 5 και 6 ο *Οδυσσέας* κρίνει και αποφασίζει:

*Μόνος του τώρα, ο Οδυσσέας πολύπαθος και θεός,
σε σκέψη δίβουλη μπλεγμένος,
αναστενάζοντας βαριά, γύρισε κι είπε στη γενναία ψυχή του:
'Αλίμονο, και ποιος αθάνατος πάλι μου πλέκει δόλο,
που με παρακινεί να παρατήσω τη σχεδία.
Κι όμως δεν θα τον υπακούσω, όσο ακόμη βλέπουνε τα μάτια μου
μακριά εκείνη τη στεριά, που λέει πως θα 'ναι η σωτηρία μου.
Μάλλον αυτό θα κάνω, μου φαίνεται και το καλύτερο.*

**Βηφ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός της ταυτότητας του Οδυσσέα. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.**

> Βηφ.1_ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες της ταυτότητας του Οδυσσέα, με τις οποίες προσομοιώνεται. Αναπτύσσεται η δεύτερη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στις ιδιότητες του Οδυσσέα.

Ο Οδυσσέας, ο κύριος παράγοντας του χώρου στη χώρα των Φαίακων, όπως έχει όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, συγκροτεί την ταυτότητά του, καθώς του προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες.

Η περιγραφή

Στη ραψωδία η γίνεται η περιγραφή της ταυτότητας του Οδυσσέα, όπως αρχικά γίνεται αντιληπτός στην είσοδο του στον Αλκίνοο. Ο Οδυσσέας κατά κυριολεξία είναι ένας ξένος, που ικετεύει για βοήθεια, και που γίνεται αποδεκτός σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες της φιλοξενίας.¹⁰²

Στη συνέχεια, κατά την τελετή της επίσημης υποδοχής του, ο Οδυσσέας αποκτά επιπλέον συνδηλωτικές¹⁰³ ιδιότητες ως συνδαιτυμόνας και ακροατής του τιμημένου αιτιδού Δημόδοκου.¹⁰⁴

> Βηφ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση

Στην η' ραψωδία εισάγεται η δεύτερη συνθήκη ομοίωσης του Οδυσσέα, η προσομοίωση.¹⁰⁵

Ο Οδυσσέας ως ο εποπτεύων του νόστου αποκτά επιπλέον ιδιότητες, που διαμορφώνουν εκ νέου τη χαμένη του ταυτότητα.

Η δεύτερη λογική περιγραφής αφορά στη δήλωση της ταυτότητας του ήρωα, που συστήνεται μέσα από διαδοχικές καταδηλωτικές και συνδηλωτικές προσομοιώσεις.

ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ

- 1ος όρος ομοίωσης: ο Οδυσσέας, ως ο εποπτεύων του νόστου, ιδιότητα που του έχει ήδη προσδοθεί κατά την αποκαλυπτική περιγραφή, αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.
- 2ος όρος ομοίωσης: ο υποδεχθής ξένος: ο Οδυσσέας-επόπτης, ομοιώνεται με τον ξένο, αποκτά την ιδιότητα του υποδεχθέντος ξένου στο παλάτι του Αλκίνοου),

¹⁰² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 5. Στοιχεία καταδηλωτικής ομοίωσης:
Ο Οδυσσέας σαν ξένος.

¹⁰³ Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, 'Τι είναι σημειωτική', Διαβάζω (αφιέρωμα στη σημειολογία), 71, 1983, σ. 19:

Συνδήλωση και καταδήλωση: Το σημαινόμενο, δηλαδή η έννοια του σημείου, μπορεί να έχει κυριολεκτική ή και συνειρμική σημασία. Η κυριολεκτική σημασία λέγεται συνήθως καταδήλωση (υπάρχει και ο όρος 'κυριολεκτικότητα'). Για τη συνειρμική σημασία πληθαίνουν οι όροι στα ελληνικά: υποδήλωση, συνδήλωση, συσυποδήλωση, παραδήλωση, συνέμφαση, συνειρμικότητα. Ο όρος συνδήλωση φαίνεται προς το παρόν να υπερισχύει στατιστικά.

Roland Barthes, *Mythologies* (1957), New York: The Noonday Press, 1991, σ. 113, όπου συσχετίζει τη γλώσσα - κυριολεξία [καταδήλωση] με τον μύθο - συνειρμό [συνδήλωση].

¹⁰⁴ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 6. Στοιχεία συνδηλωτικής ομοίωσης:
Ο Οδυσσέας σαν ακροατής.

¹⁰⁵ Βλ. Εισαγωγή. 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

ως προς
3ος όρος ομοίωσης: τον κώδικα της φιλοξενίας (η συνθήκη της ομοίωσης).

Προσομοίωση - καταδήλωση:

Ο εποπτεύων *Οδυσσέας* αποκτά κυριολεκτικά την ιδιότητα του φιλοξενούμενου.

Ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου, (1^{ος} όρος ομοίωσης) αποκτά τις ιδιότητες του υποδεχθέντος ξένου (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα της φιλοξενίας (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

1ος όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσέας*, ως ο εποπτεύων του νόστου και ως ο υποδεχθής ξένος, ιδιότητες που του έχουν προσδοθεί ήδη από την πρώτη και τη δεύτερη ομοίωση, αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.

2ος όρος ομοίωσης: ο συνδαιτυμόνας: ο *Οδυσσέας*-επόπτης και ξένος, ομοιώνεται με τον συνδαιτυμόνα (αποκτά την ιδιότητα του συνδαιτυμόνα στο παλάτι του Αλκίνοου),
ως προς

3ος όρος ομοίωσης: τον κώδικα της επίσημης τελετής υποδοχής με επίσημο γεύμα (η συνθήκη της ομοίωσης).

Προσομοίωση – συνδήλωση

Ο εποπτεύων *Οδυσσέας* αποκτά επιπλέον την ιδιότητα του συνδαιτυμόνα.

Συνδηλωτικά, ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου και ο υποδεχθής ξένος, (1^{ος} όρος ομοίωσης) αποκτά επιπλέον τις ιδιότητες του συνδαιτυμόνα (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα της επίσημης τελετής υποδοχής του με επίσημο γεύμα (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).¹⁰⁶

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα στην περίπτωση αυτή είναι ένα σύνολο κοινωνικών κανόνων συμπεριφοράς, και αποτελεί τη συνθήκη των πολλαπλών ομοιώσεων του *Οδυσσέα*. Το διάγραμμα, αρχικά ως η συνθήκη της καταδήλωσης και μετά ως η συνθήκη της συνδήλωσης, επιτρέπει τη μεταφορική πρόσδοση πολλαπλών ιδιοτήτων στον *Οδυσσέα*, προσομοιώνοντάς τον με μία ταυτότητα. Ο *Οδυσσέας* αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και ταυτόχρονα τις δυνατότητες των μετασχηματισμών τους, σύμφωνα με:

- > την ταξινομία της ομοίωσης που ορίζεται με το διάγραμμα, και η οποία λειτουργεί ως το πλαίσιο
 - τόσο για την περαιτέρω απόκτηση εξειδικευμένων ιδιοτήτων,
 - όσο και για την εν δυνάμει ανάπτυξη σχέσεων με βάση αυτές τις ιδιότητες.

Κατά την προσομοίωση της ταυτότητάς του, ο *Οδυσσέας*, σύμφωνα με την ταξινομία του διαγράμματος, κατατάσσεται ως γένος και είδος σε συγκεκριμένη κατηγορία ονομάτων, επιθέτων, ρημάτων. Καθώς το διάγραμμα κατά την καταδήλωση είναι ο κώδικας φιλοξενίας, και κατά τη συνδήλωση είναι ο κώδικας της επίσημης τελετής υποδοχής του ξένου, οι ιδιότητες που μεταφέρονται στον *Οδυσσέα* ορίζονται εντός της ταξινομίας των διαγραμμάτων.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφίες 1^{ου} μέρους: 2ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η δηλωτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

¹⁰⁷ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor, the creation of meaning in language* (1975), London: Routledge 2004, σ. 66:

Στη σχέση της ομοιότητας... το όνομα δεν μεταφέρεται από ένα μέλος ενός είδους σε ένα άλλο [μέλος του ίδιου είδους], αλλά από ένα είδος σε ένα άλλο [είδος]... Η ομοιότητα καταρχήν είναι μία σχέση μεταξύ ιδεών, μεταξύ γενικά επικρατουσών πεποιθήσεων.'

Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις δύο φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής η προσομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* ολοκληρώνεται σε δύο φάσεις, κατά την ομοίωση της καταδήλωσης και την ομοίωση της συνδήλωσης. Σε κάθε φάση διακρίνονται δύο στάδια, όπου συστήνεται αρχικά η βασική ομοίωση σύμφωνα με το διάγραμμα, και στη συνέχεια γίνεται η εξειδίκευση των όρων της ομοίωσης:

- > 1^η ΦΑΣΗ:
 - A.φ1 στάδιο **Η κατασκευή της ομοίωσης της καταδήλωσης:**
 - > 1ος όρος: ο *Οδυσσέας*
 - > 2ος όρος: ο υποδεχθής ξένος
 - > 3ος όρος: ο κώδικας φιλοξενίας: η υποδοχή του ξένου
 - B.φ1 στάδιο **Η εξειδίκευση της συνθήκης της ομοίωσης της καταδήλωσης, του 3ου όρου (του διαγράμματος), με την προσθήκη 4ου και 5ου όρου:**
 - > 4ος όρος: ο κώδικας φιλοξενίας: η αποκατάσταση του σεβασμού προς τον ξένο
 - > 5ος όρος: ο κώδικας φιλοξενίας: η πρόσκληση επίσημης υποδοχής προς τον ξένο.
Σύμφωνα με αυτές τις προσθήκες, εξειδικεύεται αντίστοιχα ο 2ος όρος με τους όρους 'τιμημένος και επίσημος προσκεκλημένος': Ο *Οδυσσέας* προσομοιώνεται τελικά σαν ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος καλεσμένος.
- > 2^η ΦΑΣΗ:
 - A.φ2 στάδιο **Η κατασκευή της ομοίωσης της συνδήλωσης:**
 - > 1ος όρος: ο *Οδυσσέας*, ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος
 - > 2ος όρος: ο συνδαιτυμόνας
 - > 3ος όρος: ο κώδικας τελετής επίσημης υποδοχής: το επίσημο γεύμα.
 - B.φ2 στάδιο **Η εξειδίκευση της συνθήκης της ομοίωσης της συνδήλωσης, του 3ου όρου (του διαγράμματος), με την προσθήκη 4ου όρου:**
 - > 4ος όρος: ο κώδικας τελετής επίσημης υποδοχής: η επιτέλεση του ακροάματος.
Σύμφωνα με αυτή την προσθήκη, εξειδικεύεται αντίστοιχα ο 2ος όρος με τον όρο 'ο ακροατής': Ο *Οδυσσέας*, ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος καλεσμένος προσομοιώνεται και σαν ο συνδαιτυμόνας, ακροατής.

Με τις σταδιακές μεταφορικές ομοιώσεις του *Οδυσσέα* ορίζεται η προσομοίωση της ταυτότητάς του, ως η συγχρονία των μεταφερόμενων ιδιοτήτων. Οι μεταφερόμενες ιδιότητες είναι παρόμοιας κατηγορίας, καθώς ανήκουν σε μία ταξινόμια διαγραμμάτων, και παρουσιάζουν μεταξύ τους ισχυρές σχέσεις σημασιολογικής συνάφειας:

- > αφενός η ομοίωση της καταδήλωσης τίθεται ως πλαίσιο για την ομοίωση της συνδήλωσης, και
- > αφετέρου εντός της καταδήλωσης και της συνδήλωσης οι περαιτέρω αναπτύξεις μεταφορικών ιδιοτήτων λειτουργούν ως εξειδικεύσεις της αρχικής ομοίωσης.

Κατά τη δήλωση της ταυτότητας, οι μεταφερόμενες ιδιότητες μέσα από διαδοχικές ομοιώσεις σύμφωνα με τα αντίστοιχα διαγράμματα, εμφανίζουν μία συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, καθώς η μία εμπεριέχεται στην ύπαρξη της άλλης,¹⁰⁸ ακολουθώντας το σχήμα των διαδοχικών εγκιβωτισμών του αφηγήματος στη σκιαγράφηση πλέον του *Οδυσσέα*.

¹⁰⁸ Βλ. Εισαγωγή. 3.2. Η κατασκευή ενός ιστορικού μέσα από τις πολλαπλές περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής του χώρου όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας, δηλώνεται η ταυτότητα του κύριου παράγοντα του χώρου, του *Οδυσσέα*. Το διάγραμμα ως ένα σύνολο κοινωνικών κανόνων συμπεριφοράς αποτελεί τη συνθήκη της μεταφορικής πρόσδοσης πολλαπλών ιδιοτήτων στον *Οδυσσέα*, και ταυτόχρονα τη συνθήκη των μετασχηματισμών τους.

Ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται καταδηλωτικά με τον υποδεχθέντα ξένο (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα φιλοξενίας και υποδοχής του ξένου (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια εξειδικεύονται οι κανόνες συμπεριφοράς (4^{ος} και 5^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος), και ο *Οδυσσέας* καθίσταται επιπλέον τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος. Ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου, ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται συνδηλωτικά με τον συνδαιτυμόνα (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς τον κώδικα τελετής υποδοχής με επίσημο γεύμα (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια εξειδικεύονται οι κοινωνικοί κανόνες της υποδοχής (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος), και ο *Οδυσσέας* καθίσταται επιπλέον ακροατής.

Στον *Οδυσσέα* μέσα από τις πολλαπλές μεταφορές, με τις καταδηλωτικές και συνδηλωτικές ομοιώσεις προσδίδονται ιδιότητες, που συναρθρώνονται ως συλλογές χαρακτηριστικών, και συστήνουν με τις μεταξύ τους σχέσεις το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.¹⁰⁹ Ο *Οδυσσέας* προσομοιώνεται με μία ταυτότητα, η οποία είναι μία συνεκδοχική πλοκή ιδιοτήτων, όπου κεντρική θέση έχουν οι ιδιότητες, που έχουν προσδοθεί με την καταδηλωτική ομοίωση και τις εξειδικεύσεις της. Συμβατά με αυτές ακολουθούν οι ιδιότητες, που έχουν προσδοθεί με τη συνδηλωτική ομοίωση και τις εξειδικεύσεις της. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* με τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ των ιδιοτήτων, αναπτύσσεται εντός του αρχικού διαγράμματος της καταδήλωσης 'ο κώδικας της φιλοξενίας', και επιπλέον εντός του διαγράμματος της συνδήλωσης 'ο κώδικας της τελετής υποδοχής του ξένου'. Τα διαγράμματα αυτά λειτουργούν ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης και μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, προκαθορίζοντας τις αιτιότητες των μετασχηματισμών του.

Η συνεκδοχική συνέπεια που χαρακτηρίζει την πλοκή των ιδιοτήτων της ταυτότητας, με την οποία προσομοιώνεται ο *Οδυσσέας*, επαναλαμβάνει σε μικρότερη κλίμακα τις σχέσεις εγκιβωτισμού του νοήματος που χαρακτηρίζει όλο το αφήγημα.

¹⁰⁹ Βλ. Εισαγωγή. 3.3. Οι μετασχηματισμοί των ομοιοτήτων και ανομοιοτήτων του αντικειμένου.

Γ_{πφ}_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός των σχέσεων του Οδυσσέα. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

> Γ_{πφ.1}_ Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας προσδιορίζεται η αλληγορική διττή ομοίωση της ταυτότητας του Οδυσσέα από δύο σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τρίτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στους μετασχηματισμούς της ταυτότητας του Οδυσσέα, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο του χωροχρονικού πεδίου, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής.

Κατά τις διάφορες σχέσεις συμπλοκής του Οδυσσέα με υποκείμενα / αντικείμενα μετασχηματίζεται η ταυτότητά του, καθώς του προσδίδονται επιπλέον χαρακτηριστικά και σχέσεις.

Η περιγραφή

Στη ραψωδία θ', στον πραγματικό κόσμο της επίσημης τελετής για την υποδοχή του ξένου στο παλάτι του Αλκίνοου, ένα συμβάν προκαλεί στον Οδυσσέα την ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου. Σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής καλείται, και άδει ο φημισμένος αοιδός Δημόδοκος. Το θέμα του ακροάματος αναφέρεται στον φανταστικό κόσμο των ηρώων, και προκαλεί την ανάδυση μιας επιπλέον ταυτότητας του Οδυσσέα στον πραγματικό κόσμο, δίπλα στην ταυτότητά του στο παλάτι του Αλκίνοου, όπως αυτή περιεγράφηκε στο πεδίο της δήλωσης. Οι ιδιότητες της αναδυόμενης ταυτότητας προέρχονται από το αρχικό πλαίσιο περιγραφής του Οδυσσέα στο πεδίο της αποκάλυψης.

Ο Οδυσσέας προσδιορίζεται από δύο συνθήκες ομοίωσης, από τις οποίες αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και τις αιτιότητες των μετασχηματισμών τους. Αναπτύσσεται μία τρίτη λογική περιγραφής, η οποία αναφέρεται στη διττή ταυτότητά του, και αναδεικνύει κατά πόσο οι δύο συνθήκες ομοίωσης είναι συμβατές μεταξύ τους, ή αντιφατικές, ή λειτουργούν συζευκτικά.

Στο μεταίχμιο των δύο αιτιοτήτων αναπτύσσεται η συνθήκη της αλληγορίας.¹¹⁰

¹¹⁰ Βλ. Εισαγωγή. 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

Craig Owens, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', *October*, Vol. 12, 1980, σ. 68-69, 72-74:

Η αλληγορία συμβαίνει κάθε φορά που ένα κείμενο διπλασιάζεται από ένα άλλο... Στην αλληγορική δομή... ένα κείμενο διαβάζεται μέσα από ένα άλλο, ανεξάρτητα με το πόσο αποσπασματική, διακεκομμένη ή χαοτική μπορεί να είναι η σχέση μεταξύ τους... Με αυτόν τον τρόπο, η αλληγορία γίνεται το πρότυπο όλων των σχολίων, όλης της κριτικής, στο μέτρο που αυτές εμπλέκονται στην επανεγγραφή ενός πρωτογενούς κειμένου με όρους της μεταφορικής σημασίας του.

Στην αλληγορία δεν αποκαθίσταται η αυθεντική σημασία που μπορεί να έχει χαθεί ή συσκοπισθεί. Η αλληγορία δεν είναι ερμηνευτική. Μάλλον προσθέτει μία άλλη σημασία στην εικόνα. Αν προσθέτει, το κάνει μόνο για να αντικαταστήσει: η αλληγορική σημασία αντικαθιστά μία προηγούμενη. Είναι ένας αντικαταστάτης.

Η αλληγορία αναφέρεται στην προβολή της δομής ως διαδοχής (είτε χωρικής είτε χρονικής, ή και τα δύο)... Είναι η επιτομή της αντι-αφήγησης, καθώς αφήνει την αφήγηση κατά μέρος, υποκαθιστώντας μία αρχή του συνταγματικού διαχωρισμού με έναν διηγηματικό συνδυασμό. Με αυτόν τον τρόπο η αλληγορία υπερθέτει μία κατακόρυφη ή παραδειγματική ανάγνωση αντιστοιχιών πάνω σε μία οριζόντια ή συνταγματική αλυσίδα γεγονότων... Αυτή η προβολή της δομής ως διαδοχής αναφέρεται στο γεγονός ότι η αλληγορία παραδοσιακά ορίζεται ως μία μεταφορά που εισάγεται σε συνεχείς σειρές... Η αλληγορία είναι η προβολή του άξονα των μεταφορών της γλώσσας στη μετωνυμική της διάσταση... Η αλληγορία ωστόσο εμπλέκει και τη μεταφορά και τη μετωνυμία. Τείνει να διαπεράσει όλες τις στιλιστικές κατηγορίες, καθώς μπορεί να υπάρχει, τόσο στον στίχο όσο και στο πεζό, και να μεταμορφώνει τον πιο αντικειμενικό νατουραλισμό στον πιο υποκειμενικό εξπρεσιονισμό, ή τον πιο αποκρατικό ρεαλισμό στο πιο σουρεαλιστικά διακοσμημένο μπαρόκ.

> Γ_{ΠΦ.2} **ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ**

Η 3η Ομοίωση: Η διττή ομοίωση

Στην θ' ραψωδία εισάγεται η τρίτη συνθήκη ομοίωσης, η αλληγορική διττή ομοίωση.¹¹¹ Η τρίτη λογική περιγραφής αφορά στον μετασχηματισμό της ταυτότητας του *Οδυσσέα*.

Ο *Οδυσσέας*, ως 1^{ος} όρος ομοίωσης, αποκτά χαρακτηριστικά και σχέσεις που μετασχηματίζουν την ταυτότητά του, καθώς ομοιώνεται με δύο 2^{ους} όρους, ως προς δύο 3^{ους} όρους.¹¹²

A.1 στάδιο

Η διττή ομοίωση:

- > 1ος όρος ομοίωσης: Ο *Οδυσσέας* ως ο εποπτεύων του νόστου, ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος, ο συνδαιτυμόνας, ακροατής αποκτά επιπλέον ιδιότητες
- > αφενός
 - > 2ος όρος ομοίωσης: σαν το θέμα του ακροάματος, ως προς
 - > 3ος όρος ομοίωσης: την καταξιωμένη θεματολογία του ακροάματος (η μία συνθήκη της ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της συνδήλωσης 'ο κώδικας τελετής επίσημης υποδοχής').
- > και αφετέρου
 - > 2ος όρος ομοίωσης: σαν ο θρηνών, ως προς
 - > 3ος όρος ομοίωσης: την ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της αποκάλυψης 'η γνώση μιας σειράς διεργασιών').

B.1 στάδιο

Η εξειδίκευση των όρων της διττής ομοίωσης:

Στη συνέχεια, ο *Οδυσσέας* σαν το θέμα του ακροάματος και σαν ο θρηνών αποκτά επιπλέον ιδιότητα:

σαν ο προκαλών την παύση του ακροάματος (επιπλέον εξειδίκευση του 2ου όρου ομοίωσης 'ο θρηνών'),

ως προς

- > 4ος όρος ομοίωσης: την αποτυχία του σκοπού του ακροάματος (περαιτέρω εξειδίκευση του διαγράμματος 'κώδικας της τελετής της επίσημης υποδοχής').

Τα δύο διαγράμματα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η αλληγορική διττή ομοίωση (οι δύο 3^{οι} όροι)

Στο πεδίο της αλληγορίας αναπτύσσεται ο μηχανισμός του μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Η ταυτότητα του *Οδυσσέα* μετασχηματίζεται κατά τη χρονική διαδοχή και χωρική γειννιάσή της με υποκείμενα / αντικείμενα. Τόσο

¹¹¹ Βλ. Εισαγωγή. 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

¹¹² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 7. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:
Ο *Οδυσσέας* σαν το θέμα του ακροάματος και σαν ο θρηνών, και σαν ο προκαλών την παύση του ακροάματος.

στο πεδίο της αποκάλυψης, όσο και της δήλωσης, οι ιδιότητες που προσδίδονται στον *Οδυσσέα* έχουν ορισθεί με μία συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, στο πλαίσιο ενός αρχικού διαγράμματος. Κατά την αλληγορική περιγραφή οι ιδιότητες προέρχονται από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, που έρχονται σε επαφή μεταξύ τους, και η συνεκδοχική εξέλιξη, ή όχι, της ταυτότητας του *Οδυσσέα* είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τους.¹¹³

Καταρρέει η μονομερής συνέπεια στη σύσταση του *Οδυσσέα* σε αναφορά με τα αρχικά διαγράμματα, καθώς η κάθε ομοίωσή του εντάσσεται σε μία διαχρονία, σε μία σειρά νοηματοδοτικών μετασχηματισμών που βασίζονται σε σχέσεις μετωνυμίας, κατά τις πολλαπλές γεινιάσεις με άλλες ομοιώσεις.¹¹⁴

Με τη συνθήκη αυτή εκκινεί η σύσταση του χώρου ως δυναμικού πεδίου μετασχηματισμού, τόσο των εννοιολογικών, όσο και των τοπολογικών σχέσεων του *Οδυσσέα*.¹¹⁵

Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων

Στην τρίτη λογική περιγραφής του χώρου, όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας, αναπτύσσεται ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Το διάγραμμα ως μία συνθήκη διπλής ομοίωσης του *Οδυσσέα* φέρει σε χρονική διαδοχή και χωρική γεινιάση ιδιότητες που αναφέρονται:

- > Αφενός στον κώδικα της τελετής της επίσημης υποδοχής του με μία καταξιωμένη θεματολογία ακροάματος, και
- > Αφετέρου στην ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου.

Ο *Οδυσσέας* από τιμώμενος ξένος, συνδαιτυμόνας, ακροατής μετασχηματίζεται σε αυτόν που είναι το θέμα του ακροάματος, και θρηνεί, και προκαλεί την παύση του ακροάματος.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* λειτουργεί ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών, σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής του με άλλους, εντός της συνεκδοχικής συνέπειας του κώδικα της τελετής. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί δεν θα γίνονταν, αν δεν παρεμβαλλόταν η ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου. Η ανάκληση προκλήθηκε από σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των υποκειμένων κατά την επιτέλεση του ακροάματος, σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής. Οι διπτές ομοιώσεις του *Οδυσσέα*, κατά την αλληγορική περιγραφή, καθιστούν το πεδίο του χώρου δυναμικό, τόσο σε αναφορά με τις εννοιολογικές σχέσεις μεταξύ των παραγόντων του χώρου, όσο και σε αναφορά με τις τοπολογικές τους σχέσεις.

¹¹³ Πρβλ. Dedre Gentner, Michael Jeziorski, 'The shift from metaphor to analogy in Western science', στο *Metaphor and Thought*, επιμ. A. Ortony, New York: Cambridge University Press, 1993, σ. 466:

Όταν μπορούν να παραχθούν αναλογίες από δύο ή περισσότερες ανταγωνιστικές αντιστοιχίσεις... η μοντέρνα πρακτική επιλέγει μία ανάμεσα σε αυτές, ή σημειώνει ότι υπάρχουν εναλλακτικές ερμηνείες. Σε αντίθεση, οι αλχημιστές επιλύουν την ένταση συνδυάζοντας όλες τις ερμηνείες σε ένα συγχωνευμένο σύνολο. Η μη διατήρηση της 'ένα προς ένα' αντιστοιχίσης είναι η διαφορά της λογικής με τους μοντέρνους επιστήμονες.

¹¹⁴ Paul de Man, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), Theory and History of Literature, vol. 7, Minnesota: University of Minnesota Press, 1983, σ. 207:

Στον κόσμο του συμβόλου είναι δυνατή η σύμπτωση της εικόνας με την ουσία, ...σε μία σχέση ταυτοχρονίας, ...ενώ στον κόσμο της αλληγορίας ο χρόνος είναι η πρωταρχική συστατική κατηγορία.

Στην αλληγορία έχουμε μία σχέση μεταξύ σημείων, όπου η αναφορά στα αντίστοιχα σημεινόμενά τους είναι δευτερεύουσας σημασίας... Το αλληγορικό σημείο αναφέρεται σε ένα άλλο σημείο που προηγείται. Η σημασία του αλληγορικού σημείου συστήνεται στην επανάληψη ενός προηγούμενου σημείου με το οποίο δεν μπορεί ποτέ να ταυτιστεί, καθώς έπεται πάντοτε από την ουσία του προηγούμενου σημείου.

Καθώς το σύμβολο αξιώνει τη δυνατότητα μιας ταυτότητας ή ταυτοποίησης, η αλληγορία ορίζει αρχικά μία απόσταση σε σχέση με τη δική της προέλευση, και ανάμεσα στην αποκήρυξη της νοσταλγίας και στην επιθυμία της σύμπτωσης, εγκαθιδρύει τη γλώσσα της στο κενό αυτής της χρονικής διαφοράς.

¹¹⁵ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 3ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αλληγορική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

Στο κείμενο αφενός υπάρχει η εννοιολογική ροή της αφήγησης, και αφετέρου υπάρχουν τα γλωσσικά σχήματα αφήγησης ως προς τη θέση των λέξεων μέσα στην πρόταση, με τα οποία μεταφράζονται οι σχετικές θέσεις των παραγόντων του χώρου.¹¹⁶

- > Σύμφωνα με την εννοιολογική ροή της αφήγησης:
 - > Ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου, ο ξένος, τιμημένος, επίσημα προσκεκλημένος, ο συνδαιτυμόνας, ο ακροατής, ο ομοιούμενος με το θέμα του ακροάματος, που ο Δημόδοκος άδει σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής της επίσημης υποδοχής και σύμφωνα με μια καταξιωμένη θεματολογία ακροάματος, θρηνεί καθώς ανακαλεί τη γνώση της σειράς των διεργασιών του νόστου.
 - > Ο θρήνος του, καθώς γίνεται αντιληπτός από τον Αλκίνοο, προκαλεί την παύση του ακροάματος, σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής της επίσημης υποδοχής.

Σύμφωνα με τα γλωσσικά σχήματα της αφήγησης:

- > Ένα επαναληπτικό σχήμα κινήσεων μεταξύ του *Οδυσσέα* και του Δημόδοκου, κατά την εξέλιξη του ακροάματος και του θρήνου, καθιστά τον θρήνο αισθητό στον Αλκίνοο. Στο επαναληπτικό σχήμα, ένας συγκεκριμένος όρος / δράση επαναλαμβάνεται, εκφράζεται δύο φορές στη σειρά με την ίδια λέξη ή φράση, αυτούσια ή ελαφρά αλλαγμένη:

Καθώς τραγούδαγε ο φημισμένος αοιδός

ο Οδυσσέας με τα δυο του χέρια πιάνει το πορφυρό του πανωφόρι, το 'φερε πάνω απ' το κεφάλι του

Μόλις ο θεός αοιδός τέλειωνε

Εκείνος σφούγγιζε το κλάμα του, κατέβαζε το ρούχο απ' το κεφάλι του και με μία κούπα δίδυμη στάλαζε στους θεούς σπονδή

Όταν ωστόσο ο αοιδός ξανάπιανε να τραγουδήσει

ο Οδυσσέας σκέπαζε πάλι το κεφάλι του.

Στη συνέχεια

- > ο Αλκίνοος με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων τίθεται ανάμεσα στον *Οδυσσέα* και στους συνδαιτυμόνες Φαίακες, και ορίζει την προσωρινή παύση του ακροάματος. Στο υπερβατό σχήμα, ανάμεσα σε δυο όρους / δράσεις, οι οποίοι έχουν μεταξύ τους στενή σχέση, και θα έπρεπε να βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλο, παρεμβάλλεται ένας άλλος όρος, και τους αποχωρίζει:

Ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε

όπως καθόταν πλάι του

Μπήκε στη μέση τότε και στους Φαίακες μίλησε

Σύμφωνα με τα γλωσσικά σχήματα της αφήγησης, οι εννοιολογικοί μετασχηματισμοί της διπλής ομοίωσης ταυτίζονται με τοπολογικούς μετασχηματισμούς, σε μία πράξη χωρογραφίας με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και συγκεκριμένα σχήματα κινήσεων.¹¹⁷

¹¹⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 8. Γλωσσικά σχήματα αφήγησης ως προς τη θέση των λέξεων μέσα στην πρόταση, με τα οποία μεταφράζονται οι σχετικές θέσεις των παραγόντων του χώρου.

¹¹⁷ Γιάννης Πεπονής, *Χωρογραφίες. Ο Αρχιτεκτονικός σχηματισμός του Νοήματος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997, σ. 14:

Η λέξη 'χωρογραφία' σημαίνει την περιγραφή του χώρου. Ελπίζω ότι το ομόηχό της με τη λέξη 'χορογραφία' οδηγεί συνειρμικά στο συσχετισμό του χώρου και του χορού. Ο χώρος σχηματίζεται ως πεδίο δυνατών κινήσεων και με τη σειρά τους οι κινήσεις παρουσιάζονται ως εν δυνάμει χωρικοί σχηματισμοί.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 9. Στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας* και ο αοιδός Δημόδοκος, ο Αλκίνοος και οι Φαίακες.

> Γπφ.3_ **ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.**

Με τα διαγράμματα της διττής ομοίωσης του *Οδυσσέα* κατά τη συμπλοκή του με άλλους, εξελίσσεται ο χώρος: Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από δυο διαφορετικές σειρές των εξελισσόμενων διαγραμμάτων, που έρχονται σε επαφή, είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές, αντίστοιχα συστήνεται η συνθήκη συνέχισης της διάρκειας του χώρου, διακοπής ή εκκίνησης νέου χώρου. Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δυο διαφορετικές σειρές των εξελισσόμενων διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές, εξαρτάται από τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους.¹¹⁸

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.*

Ο *Οδυσσέας* μέσα από ένα πολυσύνδετο σχήμα απευθύνσεων προς τον κήρυκα και τον αοιδό Δημόδοκο, παραγγέλλει το θέμα του ακροάματος: Επιλέγει ένα συμβάν από το παρελθόν της γνωστής σειράς των διεργασιών του νόστου (όρος εξειδίκευσης του ενός 3^{ου} όρου της διττής ομοίωσης, της 'γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου'). Η επιλογή του *Οδυσσέα* είναι σύμφωνη με την καταξιωμένη θεματολογία του ακροάματος (όρος εξειδίκευσης του άλλου 3^{ου} όρου της διττής ομοίωσης, του 'κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου'), και ο Δημόδοκος άδει το θέμα που επέλεξε ο τιμημένος ξένος.¹¹⁹

Ο *Οδυσσέας* είναι:

- > και ο επιλέγων το θέμα του ακροάματος,
- > και το επιλεγμένο θέμα του ακροάματος.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα* που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του

- > ως προς την επιλογή του θέματος ενός συμβάντος από τη σειρά των διεργασιών του νόστου, από τον *Οδυσσέα* (όρος εξειδίκευσης της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου), και
- > ως προς την επιλεγμένη θεματολογία του ακροάματος, από τον αοιδό (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου),

είναι συμβατά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση συνεκδοχής, κατά την οποία η μία θεματολογία εμπεριέχεται στην άλλη. Οπότε διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, συνεχίζεται ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του, και συνεχίζει η διάρκεια του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα* ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.*

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και κατά την ανάπτυξη των περαιτέρω εξειδικεύσεων των ιδιοτήτων, που προέρχονται από τη διττή ομοίωση, αναδύεται μία αντίφαση: Ενώ, σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής για την επίσημη υποδοχή του ξένου *Οδυσσέα*, έχει κληθεί ο αοιδός Δημόδοκος προς τέρψη, το ακρόαμα προκαλεί στον *Οδυσσέα* τον αναστοχασμό της γνώσης, που του αποκαλύφθηκε για τη σειρά των διεργασιών του νόστου. Ο *Οδυσσέας* μοιρολογεί, αν και είναι ο τιμώμενος ξένος. Με την αντίφαση αυτή διακόπτεται ο χώρος του *Οδυσσέα* με το ακρόαμα.¹²⁰

¹¹⁸ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 3ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αλληγορική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

¹¹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 10. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:

Ο *Οδυσσέας* και ο κήρυκας και ο αοιδός Δημόδοκος.

¹²⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 11. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:

Ο Αλκίνοος, ο *Οδυσσέας* και οι Φαίακες.

Ο Αλκίνοος με ένα υπερβατό σχήμα, στέκεται ανάμεσα στον *Οδυσσέα* και τους Φαίακες, και ορίζει να σταματήσει 'τη γλυκόφωνη κιθάρα του ο Δημόδοκος, γιατί... δεν προξενεί σ' όλους χαρά με τα τραγούδια του'.

Ο *Οδυσσέας* είναι:

- > και ο μοιρολογών τιμημένος ξένος,
- > και ο προκαλών τη διακοπή του ακροάματος.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, που αναφέρονται στη διπλή ομοίωσή του,

- > ως προς τον αναστοχασμό της σειράς των διεργασιών (όρος εξειδίκευσης της ανάκλησης της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου), και
- > ως προς την αποτυχία του σκοπού του ακροάματος (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου),

είναι αντιφατικά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση αλληλοαποκλεισμού, κατά την οποία η πρόθεση του ενός αντιτίθεται στην κατάσταση του άλλου. Οπότε διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής μεταξύ των δύο σειρών των διαγραμμάτων που προσδίδουν χαρακτηριστικά και σχέσεις στον *Οδυσσέα*, και αντίστοιχα λήγει ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του, και διακόπτεται ο χώρος του *Οδυσσέα*.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση.

Ο Αλκίνοος με την επιθυμία για την αποκάλυψη της αλήθειας, εκφρασμένη με ένα πολυσύνδετο σχήμα απευθύνσεων προς τον *Οδυσσέα*, του ζητά να γίνει αυτός ο αφηγητής. Ο *Οδυσσέας*, ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος καλεσμένος, ανταποκρίνεται: Ξαν αφηγητής, πλέον, αναπαριστά τη σειρά των διεργασιών του νόστου, και αποκαλύπτει μία νέα ταυτότητά του.¹²¹

Ο *Οδυσσέας* είναι

- > και ο αφηγητής της *Οδύσσειας*,
- > και ο γιός του Λαέρτη.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, που αναφέρονται στη διπλή ομοίωσή του,

- > ως προς την επιθυμία του Αλκίνοου για την αποκάλυψη της αλήθειας, στα πλαίσια της τελετής της επίσημης υποδοχής του (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου), και
- > ως προς την αναπαράσταση της σειράς των διεργασιών του νόστου (όρος εξειδίκευσης της ανάκλησης της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου),

είναι δυνατόν να συζευχτούν. Έχουν μία σχέση παραπληρωματική, κατά την οποία ανανεώνεται η ταυτότητα του *Οδυσσέα*, συμπεριλαμβάνοντας τα μέχρι τότε χαρακτηριστικά και σχέσεις της, και φέρνοντας τον *Οδυσσέα* στο σημείο σύζευξης του πραγματικού κόσμου με τον φανταστικό. Είναι και ο αφηγητής και ο αφηγούμενος. Οπότε εκκινείται ο νέος χώρος του *Οδυσσέα*, με τη σύζευξη αυτών των χαρακτηριστικών και σχέσεων σε μία νέα ταυτότητα.

¹²¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 12. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:

Ο Αλκίνοος και ο *Οδυσσέας*.

2.2 Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΔΗ

ΑΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής:
Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

> ΑΠΑ.1_ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης προσδιορίζεται το πλαίσιο ανάπτυξης της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως προς το οποίο αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η πρώτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του *Οδυσσέα*, εντός του πεδίου όπου θα αναπτυχθεί ο φανταστικός χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας.

Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και το κείμενο είναι καθαρά προγραμματικό για τη σύσταση του χώρου. Εισερχόμενος ο *Οδυσσέας* στον αυτοτελή φανταστικό χώρο της Νέκυιας, επαναορίζεται το πλαίσιο της ταυτότητας και των σχέσεών του. Καθώς ο *Οδυσσέας* αφηγείται τη Νέκυια στο παλάτι του Αλκίνοου, αναπαρίσταται ο φανταστικός κόσμος εντός της αναπαράστασης του πραγματικού. Σε αυτόν το φανταστικό κόσμο ο *Οδυσσέας* φέρει υπαινισσόμενες ιδιότητες από τον πραγματικό κόσμο.

Η περιγραφή

Στη ραψωδία κ' η Κίρκη αποκαλύπτει τα γεγονότα που θα συμβούν:

Σας μέλλεται μία άλλη οδός, που να τη φέρετε σε πέρας, γιατί σας πρέπει πρώτα να φτάσετε στου Άδη το παλάτι, εκεί που ανήμερη η Περσεφόνη κατοικεί, να πάρετε χρησμό απ' του Θηβαίου Τειρεσία την ψυχή.

Προϊδεάζεται η αφήγηση της ραψωδίας λ' *‘Αλκίνου απόλογοι: Νέκυια’*, και ο *Οδυσσέας* αποκτά την εποπτεία των επεισοδίων, που θα συμβούν σε αυτή. Τα επεισόδια, που θα εκτυλιχθούν στη Νέκυια, είναι όμοια ως προς τη διαδοχή και την ιεραρχία τους με αυτά, που έχει αποκαλύψει η Κίρκη.¹²²

> ΑΠΑ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση

Στη λ' ραψωδία εισάγεται η πρώτη συνθήκη ομοίωσης του *Οδυσσέα* στον φανταστικό χώρο, η αυτοομοίωση.

Ο *Οδυσσέας* εισέρχεται στον φανταστικό χώρο της Νέκυιας, με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του στον πραγματικό χώρο, σαν:

- ο αφηγητής και ο γιός του Λαέρτη,
- ο μοιρολογών τιμώμενος ξένος και ο προκαλών τη διακοπή του ακροάματος,
- ο επιλέγων θέμα ακροάματος και το επιλεγμένο θέμα ακροάματος,
- το θέμα ακροάματος και ο θρηνών και ο προκαλών την παύση του ακροάματος,
- ο συνδαιτυμόνας, ακροατής,
- ο υποδεχθής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος,
- ο εποπτεύων του νόστου.

Ο *Οδυσσέας*, ως 1^{ος} όρος ομοίωσης, με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, συστήνεται εκ νέου αυτοομοιούμενος με τον αποκαλυπτόμενο φανταστικό κόσμο.

¹²² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 13. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:
Ο *Οδυσσέας* σαν ο εποπτεύων της Νέκυιας.

- > 1^{ος} όρος ομοίωσης: ο Οδυσσέας
καθίσταται
- > 2^{ος} όρος ομοίωσης: ο εποπτεύων των χωρικών επεισοδίων που συμβαίνουν στη Νέκυια,
ως προς
- > 3^{ος} όρος ομοίωσης: τη γνώση, που του αποκαλύπτεται για την ιεραρχημένη διαδοχή μιας σειράς επεισοδίων (3^{ος} όρος ομοίωσης: το διάγραμμα).

Τα επεισόδια θα εκτυλίσσονται επαναλαμβάνοντας και επιβεβαιώνοντας την ήδη γνωστή, αποκαλυφθείσα διαδοχή των επεισοδίων. Τα χωρικά επεισόδια θα πραγματοποιούνται αυτοομοιούμενα ως προς το διάγραμμα της ιεραρχημένης διαδοχής τους.¹²³

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3ος όρος)

Το διάγραμμα, ως μία συνεχής σειρά διεργασιών με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία των επεισοδίων, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ των αποκαλυπτόμενων επεισοδίων και των μελλούμενων επεισοδίων που θα εκτυλιχθούν στη Νέκυια, και που την εποπτεία τους έχει πλέον ο Οδυσσέας.

Η αυτοομοιωτική επανάληψη των χωρικών επεισοδίων, ο προϊδεασμός της συνθήκης διαδοχής τους και η αποκάλυψη του τέλους μέσω προγενέστερων αναφορών, ορίζουν στα μελλούμενα επεισόδια το πλαίσιο της εννοιοδότησής τους, και τους προσδίδουν την ιδιότητα του αναμενόμενου, του προφανούς.

Το διάγραμμα αυτοομοίωσης της αποκάλυψης με την εποπτεία

Στην πρώτη λογική περιγραφής του Οδυσσέα ορίζεται αφενός το πλαίσιο για την ανάπτυξη των επεισοδίων του νόστου, και αφετέρου αποκαλύπτεται ο Οδυσσέας σαν ο εποπτεύων της Νέκυιας, ο οποίος ήδη φέρει τις ιδιότητες που του έχουν προσδοθεί στον πραγματικό κόσμο, όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας. Το διάγραμμα είναι μία συνεχής σειρά διεργασιών με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία τους, και λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ των αποκαλυπτόμενων επεισοδίων και των μελλούμενων επεισοδίων, που την εποπτεία τους έχει πλέον ο Οδυσσέας. Ο Οδυσσέας γνωρίζει το τέλος και την αιτία των επόμενων επεισοδίων, που ακολουθούν την προδιαγεγραμμένη σειρά διεργασιών. Ο Οδυσσέας ομοιούμενος με τον εποπτεύοντα της Νέκυιας, αυτοομοιούται με τα προγραφόμενα της Νέκυιας, καθώς ακολουθεί προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις.

> ΑΠΑ.2.1_ ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά την περιγραφή της διαδοχής με την οποία θα συσταθούν τα επεισόδια ορίζεται ο τόπος, ως το υλικό πεδίο στο οποίο θα αναπτυχθεί το δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των ταυτοτήτων και σχέσεων του Οδυσσέα. Η πρώτη λογική περιγραφής αναφέρεται σε δομικά φυσικά χαρακτηριστικά του πεδίου,

- > στη διάκριση υλικών στοιχείων στο πεδίο, με κατηγορηματικούς προσδιορισμούς όπως 'οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαξαν στο σκοτάδι', 'από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά', αλλά και
- > στις συντακτικές και τοπολογικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους (όπως σχέσεις γειννιάσσης και μεγεθών), με τοπικούς προσδιορισμούς όπως 'στα πέρατα', 'βαθιές', 'έξω', 'πλάι'.¹²⁴

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών, προσδιορίζονται στοιχεία του υλικού πεδίου, που ευνοούν την ανάπτυξη των επεισοδίων μετασχηματισμού της ταυτότητας του Οδυσσέα. Κατά την περιγραφή της σύστασης του πεδίου γίνεται μία βασική διάκριση ανάμεσα σε στοιχεία και σχέσεις μεταξύ τους, καθώς

¹²³ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφίες 1^{ου} μέρους: 4ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

¹²⁴ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1^{ου} μέρους:

Πίνακας 14. Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας.

- > προσδίδονται ιδιότητες στα υλικά στοιχεία του πεδίου, με την παράθεση των οποίων δίνεται η ταυτότητα στα στοιχεία του πεδίου, ώστε να διακρίνονται ως σημεία, και
- > προσδιορίζονται οι συντακτικές, τοπολογικές σχέσεις μεταξύ των σημείων, προκειμένου να συσταθούν μεγαλύτερα σύνολα, που συνιστούν το υλικό πεδίο.

> ΑπΑ.2.2_ ΧΡΟΝΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά την περιγραφή της διαδοχής με την οποία θα συσταθούν τα επεισόδια, ορίζεται παράλληλα και η χρονική διευθέτησή τους, η διαχρονία τους στον φανταστικό χώρο της Νέκυιας. Η Κίρκη αποκαλύπτει

- > τη χρονική διαδοχή των δράσεων για την επίτευξη του σκοπού στη Νέκυια, με χρονικούς προσδιορισμούς, όπως 'κι όταν με το καράβι σου', 'όταν, γενναίε μου, χωθείς εκεί', 'δέησου τότε', 'κι όταν με τις ευχές σου λιτανεύσεις'.¹²⁵

Στην Οδύσσεια, το σύνολο των ασύνδετων και ανεξάρτητων μεταξύ τους φανταστικών κόσμων είναι συγχρονικό, καθώς αποκλείεται η παρέμβαση του χρόνου ως αιτιατή ακολουθία για την εξέλιξη του νόστου. Ωστόσο, εντός του κάθε φανταστικού κόσμου κατασκευάζεται μία εσωτερική αιτιότητα. Ο κάθε φανταστικός κόσμος με τη δική του χρονική μονάδα ακολουθεί τη δική του οργάνωση, μία αυτοχρονία εντός της οποίας αναπτύσσεται μία διαφορετικής τάξης διαχρονία, πλήρως αυτόνομη και διακριτή ως προς αυτήν που προηγείται, ή έπεται. Στην αυτόνομη διαχρονία του κάθε φανταστικού κόσμου, συστήνεται μία εσωτερική αιτιότητα, που επιτρέπει στον ήρωα να ενσωματωθεί σε αυτήν.

Στον *Οδυσσέα* αποκαλύπτεται από την Κίρκη ο λόγος για τον οποίον θα συσταθεί ο χώρος της Νέκυιας,

- > με τη διαδοχή παρελθοντικών και μελλοντικών προσδιορισμών του παρόντος, καθώς και
- > με την προγραμματική, αιτιατή διαδοχή χρονικών και χωρικών προσδιορισμών της εμπλοκής του *Οδυσσέα* στη διαδοχή και ιεραρχία των αποκαλυφθέντων επεισοδίων.

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών, ορίζεται η χρονική διαδοχή των προπαρασκευαστικών δράσεων του *Οδυσσέα* προς την επίτευξη του σκοπού, που του αποκαλύφθηκε. Ο αποκαλυμμένος σκοπός αποτελεί πλέον την πρόθεσή του, και κατευθύνει την κρίση και τις πράξεις του στα επεισόδια που έπονται: Να συναντήσει στο παλάτι του Άδη τον Τειρεσία, τον μόνο που μπορεί να του αποκαλύψει το τέλος του νόστου. Να συναντήσει στον φανταστικό κόσμο και χρόνο την αποκάλυψη της συνέχειας του πραγματικού κόσμου και χρόνου.

Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και της εποπτείας λειτουργεί για τον *Οδυσσέα* ως ένα πρόγραμμα

- > τόσο της διάκρισης των μελλούμενων επεισοδίων μέσα από τις χρονικές τους διάρκειες,
- > όσο και της διάκρισης των χωρικών υλικών στοιχείων και σχέσεων.

Αποτελεί το προγραμματικό πλαίσιο εντός του οποίου ο *Οδυσσέας* διακρίνει και κρίνει, σύμφωνα με τη γνώση της αιτιότητας που συνέχει τις αποκαλυπτόμενες μελλοντικές διεργασίες. Το προγραμματικό πλαίσιο εντός του οποίου θα αναπτυχθεί και θα μετασχηματισθεί η ταυτότητα του *Οδυσσέα*.¹²⁶

¹²⁵ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 15. Η χρονική διαδοχή των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό της ταυτότητας και των σχέσεων του *Οδυσσέα* στη Νέκυια.

¹²⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 16. Η αποκάλυψη της σειράς των διεργασιών ως πρόγραμμα δράσεων στα επόμενα επεισόδια.

**ΒΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός της ταυτότητας του Οδυσσέα. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.**

> ΒΠΑ.1_ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες της ταυτότητας του Οδυσσέα, με τις οποίες προσομοιώνεται. Αναπτύσσεται η δεύτερη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στις ιδιότητες του Οδυσσέα.

Ο Οδυσσέας, ο κύριος παράγοντας του χώρου στο αφήγημα της Νέκυιας, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, συγκροτεί την ταυτότητά του, καθώς του προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες.

Η περιγραφή

Στη ραψωδία λ' γίνεται η περιγραφή της ταυτότητας του Οδυσσέα, σε σχέση με την εκπλήρωση του σκοπού που έχει αποκαλυφθεί στην πρώτη περιγραφή του χώρου: Να συναντήσει στο παλάτι του Άδη τον Τειρεσία. Ο Οδυσσέας κατά κυριολεξία είναι ο τελετουργός της σπονδής σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες της τελετουργίας της, για να προκαλέσει τη συνάθροιση των νεκρών. Στον άτοπο Άδη ορίζει τον τόπο με την αναπαράσταση ενός αντικειμένου, του βωμού της σπονδής, 'ενός λάκκου ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος)'. Στη συνέχεια, μετά την τέλεση της σπονδής, ο Οδυσσέας αποκτά επιπλέον συνδηλωτικές ιδιότητες, ως ο ελεγκτής της συνάθροισης των νεκρών, σύμφωνα με τις δοξασίες φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για την επιθυμία των νεκρών για αίμα.¹²⁷

> ΒΠΑ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση

Στην λ' ραψωδία εισάγεται η δεύτερη συνθήκη ομοίωσης, η προσομοίωση¹²⁸:

Ο Οδυσσέας ως εποπτεύων της Νέκυιας αποκτά τις ιδιότητες του τελεστή της σπονδής, που διαμορφώνουν εκ νέου την χαμένη του ταυτότητά του στον φανταστικό κόσμο.

Η δεύτερη λογική περιγραφής αφορά στη δήλωση της ταυτότητας του ήρωα, που συστήνεται μέσα από διαδοχικές καταδηλωτικές και συνδηλωτικές προσομοιώσεις.

ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ

1ος όρος ομοίωσης: ο Οδυσσέας, ως ο εποπτεύων της Νέκυιας, ιδιότητα που του έχει προσδοθεί ήδη από την πρώτη ομοίωση, αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.

2ος όρος ομοίωσης: ο Οδυσσέας-επόπτης, ομοιώνεται με τον τελεστή της σπονδής, είναι ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής,

ως προς

3ος όρος ομοίωσης: τον κώδικα της τελετής (η συνθήκη της ομοίωσης).

Προσομοίωση- καταδήλωση:

Ο εποπτεύων Οδυσσέας αποκτά κυριολεκτικά την ιδιότητα του τελεστή της σπονδής.

Ο Οδυσσέας, ο εποπτεύων του νόστου, (1^{ος} όρος ομοίωσης) αποκτά τις ιδιότητες του τελεστή της σπονδής (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα της τελετής (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

¹²⁷ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 17. Στοιχεία καταδηλωτικής και συνδηλωτικής ομοίωσης:

Ο Οδυσσέας σαν ο σπένδων και ο ελεγκτής της συνάθροισης.

¹²⁸ Βλ. Εισαγωγή, 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

- 1ος όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσέας*, ως ο εποπτεύων του νόστου και ο σπένδων, ιδιότητες που του έχουν προσδοθεί ήδη από την πρώτη και τη δεύτερη ομοίωση, αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.
- 2ος όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσέας*-επόπτης και σπένδων, ομοιώνεται με τον ελεγκτή της συνάθροισης, ως προς
- 3ος όρος ομοίωσης: τον κώδικα των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων (η συνθήκη της ομοίωσης), σύμφωνα με τον οποίον ελέγχει την επιθυμία των νεκρών, και ως εκ τούτου ελέγχει τη συνάθροισή τους.

Προσομοίωση - συνδήλωση:

Ο εποπτεύων και σπένδων *Οδυσσέας* αποκτά επιπλέον την ιδιότητα του ελεγκτή.

Συνδηλωτικά, ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων του νόστου και ο σπένδων (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά επιπλέον τις ιδιότητες του ελεγκτή της συνάθροισης (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για την επιθυμία των νεκρών και τον έλεγχο της συνάθροισής τους (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).¹²⁹

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα στην περίπτωση αυτή είναι ένα σύνολο κοινωνικών κανόνων συμπεριφοράς, και αποτελεί τη συνθήκη των πολλαπλών ομοιώσεων του *Οδυσσέα*. Το διάγραμμα, αρχικά ως η συνθήκη καταδήλωσης και μετά ως η συνθήκη συνδήλωσης, επιτρέπει τη μεταφορική πρόσδοση πολλαπλών ιδιοτήτων στον *Οδυσσέα*, προσομοιώνοντάς τον με μία ταυτότητα. Ο *Οδυσσέας* αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και ταυτόχρονα τις δυνατότητες των μετασηματισμών τους, σύμφωνα με:

- > την ταξινόμια της ομοίωσης που ορίζεται με το διάγραμμα, και η οποία λειτουργεί ως πλαίσιο
 - τόσο για την περαιτέρω απόκτηση εξειδικευμένων ιδιοτήτων,
 - όσο και για την εν δυνάμει ανάπτυξη σχέσεων με βάση αυτές τις ιδιότητες.

Κατά την προσομοίωση της ταυτότητάς του, ο *Οδυσσέας* σύμφωνα με την ταξινόμια του διαγράμματος κατατάσσεται ως γένος και είδος σε συγκεκριμένη κατηγορία ονομάτων, επιθέτων, ρημάτων. Καθώς το διάγραμμα κατά την καταδήλωση είναι ο κώδικας της τελετής της σπονδής, και κατά τη συνδήλωση είναι ο κώδικας των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για τον έλεγχο της συνάθροισης, οι ιδιότητες που μεταφέρονται στον *Οδυσσέα* ορίζονται εντός της ταξινόμιας των διαγραμμάτων.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις δύο φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής η προσομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* ολοκληρώνεται σε δύο φάσεις κατά την ομοίωση της καταδήλωσης και την ομοίωση της συνδήλωσης. Σε κάθε φάση διακρίνονται δύο στάδια, όπου συστήνεται αρχικά η βασική ομοίωση σύμφωνα με το διάγραμμα, και στη συνέχεια γίνεται η εξειδίκευση των όρων της ομοίωσης:

- > 1^η ΦΑΣΗ: Η ομοίωση της καταδήλωσης
 - A.φ1 στάδιο** **Η κατασκευή της ομοίωσης της καταδήλωσης:**
 - > 1ος όρος: ο *Οδυσσέας*
 - > 2ος όρος: ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής
 - > 3ος όρος: ο κώδικας τελετής της σπονδής: τα αντικείμενα τέλεσης της σπονδής

¹²⁹ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφίες 1^{ου} μέρους: 5ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

- B.φ1 στάδιο** **Η εξειδίκευση της συνθήκης της ομοίωσης της καταδήλωσης, του 3ου όρου (του διαγράμματος), με την προσθήκη 4ου όρου:**
- > 4ος όρος: ο κώδικας τελετής της σπονδής: η τελετουργία της σπονδής
Σύμφωνα με αυτή την προσθήκη, εξειδικεύεται αντίστοιχα ο 2ος όρος με τον όρο 'τελετουργός', και ο *Οδυσσεάς* προσομοιώνεται τελικά σαν ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός.
 - > 2η ΦΑΣΗ: Η ομοίωση της συνδήλωσης
- A.φ2 στάδιο** **Η κατασκευή της ομοίωσης της συνδήλωσης:**
- > 1ος όρος: ο *Οδυσσεάς*, ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός
 - > 2ος όρος: ο ελεγκτής της συνάθροισης
 - > 3ος όρος: ο κώδικας φανταστικών κοινωνικών σχέσεων: η επιθυμία των νεκρών και ο έλεγχος της συνάθροισής τους.
- B.φ2 στάδιο** **Η εξειδίκευση της συνθήκης της ομοίωσης της συνδήλωσης, του 3ου όρου (του διαγράμματος), με την προσθήκη 4ου όρου:**
- > 4ος όρος: ο κώδικας φανταστικών κοινωνικών σχέσεων: η επιλογή των συνευρέσεων.
Σύμφωνα με αυτή την προσθήκη, εξειδικεύεται αντίστοιχα ο 2ος όρος με τον όρο ο 'επιλέγων των συνευρέσεων': Ο *Οδυσσεάς*, ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός, προσομοιώνεται σαν ο ελεγκτής της συνάθροισης και ο επιλέγων των συνευρέσεων.

Με τις σταδιακές μεταφορικές ομοιώσεις του *Οδυσσέα* ορίζεται η προσομοίωση της ταυτότητάς του, ως η συγχρονία των μεταφερόμενων ιδιοτήτων. Οι μεταφερόμενες ιδιότητες είναι παρόμοιας κατηγορίας, καθώς ανήκουν στην ταξινομία των διαγραμμάτων, και παρουσιάζουν μεταξύ τους ισχυρές σχέσεις σημασιολογικής συνάφειας:

- > Αφενός η ομοίωση της καταδήλωσης τίθεται ως πλαίσιο για την ομοίωση της συνδήλωσης, και
- > Αφετέρου, εντός της καταδήλωσης και της συνδήλωσης, οι περαιτέρω αναπτύξεις μεταφορικών ιδιοτήτων λειτουργούν ως εξειδικεύσεις της αρχικής ομοίωσης.

Κατά την κατασκευή της ταυτότητας οι μεταφερόμενες ιδιότητες μέσα από διαδοχικές ομοιώσεις σύμφωνα με τα αντίστοιχα διαγράμματα, εμφανίζουν μία συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, καθώς η μία εμπεριέχεται στην ύπαρξη της άλλης, ακολουθώντας το σχήμα των διαδοχικών εγκιβωτισμών του αφηγήματος στη σκιαγράφηση πλέον του *Οδυσσέα*.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής του χώρου στο αφήγημα της Νέκυιας, ορίζεται η ταυτότητα του κύριου παράγοντα του χώρου, του *Οδυσσέα*, στον φανταστικό κόσμο. Το διάγραμμα ως ένα σύνολο κοινωνικών κανόνων συμπεριφοράς, λειτουργεί ως η συνθήκη της μεταφορικής πρόσδοσης πολλαπλών ιδιοτήτων στον *Οδυσσέα* και ταυτόχρονα της πρόσδοσης των αιτιοτήτων των μετασχηματισμών τους.

Ο *Οδυσσεάς*, ο εποπτεύων της Νέκυιας (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται καταδηλωτικά σαν ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα της τελετής της σπονδής (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια εξειδικεύονται οι κανόνες της τελετής (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος) και ο *Οδυσσεάς* καθίσταται επιπλέον ο τελετουργός. Ο *Οδυσσεάς*, ο εποπτεύων της Νέκυιας, ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται συνδηλωτικά με τον ελεγκτή της συνάθροισης των νεκρών (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς τον κώδικα φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για τον έλεγχο της συνάθροισης (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια εξειδικεύονται οι κοινωνικοί κανόνες (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος), και ο *Οδυσσεάς* καθίσταται επιπλέον ο επιλέγων των συνευρέσεων.

Στον *Οδυσσέα* μέσα από τις πολλαπλές μεταφορές, με τις καταδηλωτικές και συνδηλωτικές ομοιώσεις προσδίδονται ιδιότητες, που συναρθρώνονται ως συλλογές χαρακτηριστικών, και συστήνουν με τις μεταξύ τους σχέσεις το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του. Ο *Οδυσσεύς* προσομοιώνεται με μία ταυτότητα, η οποία είναι μία συνεκδοχική πλοκή ιδιοτήτων, όπου κεντρική θέση έχουν οι ιδιότητες που έχουν προσδοθεί με την καταδηλωτική ομοίωση και τις εξειδικεύσεις της. Συμβατά με αυτές ακολουθούν οι ιδιότητες που έχουν προσδοθεί με τη συνδηλωτική ομοίωση και τις εξειδικεύσεις της. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* με τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ των ιδιοτήτων, αναπτύσσεται εντός του αρχικού διαγράμματος της καταδήλωσης 'ο κώδικας της τελετής της σπονδής', και επιπλέον εντός του διαγράμματος της συνδήλωσης 'ο κώδικας των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για τον έλεγχο της συνάθροισης'.

Στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* στον φανταστικό κόσμο στο παλάτι του Άδη, συνυφαίνονται ιδιότητες του πραγματικού κόσμου από το διάγραμμα του 'κώδικα της τέλεσης της σπονδής', με ιδιότητες του φανταστικού κόσμου από το διάγραμμα του 'κώδικα των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων'. Τα διαγράμματα αυτά λειτουργούν ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης και μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, προκαθορίζοντας τις αιτιότητες των μετασχηματισμών του.

Γ_{ΠΑ}_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός των σχέσεων του Οδυσσέα. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

> Γ_{ΠΑ.1}_ Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας προσδιορίζεται η αλληγορική διττή ομοίωση της ταυτότητας του Οδυσσέα από δύο σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τρίτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στους μετασχηματισμούς της ταυτότητας του Οδυσσέα, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο του χωροχρονικού πεδίου, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής.

Κατά τις διάφορες σχέσεις συμπλοκής του Οδυσσέα με υποκείμενα / αντικείμενα στον φανταστικό κόσμο μετασχηματίζεται η ταυτότητά του, καθώς του προσδίδονται επιπλέον χαρακτηριστικά και σχέσεις.

Η περιγραφή

Ο Οδυσσέας στη δηλωτική περιγραφή του χώρου προσομοιώνεται με μία ταυτότητα εντός του πλαισίου που είχε προδιαγραφεί στην αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου, με σκοπό να συναντήσει τον Τειρεσία στο παλάτι του Άδη. Η Κίρκη είχε αποκαλύψει στον Οδυσσέα τη σειρά των διεργασιών για αυτή τη συνάντηση, με την τέλεση της σπονδής και τη συνάθροιση των νεκρών, και του είχε ορίσει:

μείνε εκεί αμετακίνητος, και μην αφήσεις των νεκρών τα αδύναμα κεφάλια να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσεις να σου πει.

Όταν ξεκινά η προσέλευση των νεκρών, ο Οδυσσέας ελέγχει μεν τη συνάθροισή τους, μέχρι να εμφανιστεί ο Τειρεσίας, αλλά βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα συμβάν, που ανατρέπει την προδιαγραφείσα συνέπεια των πράξεών του. Στην ενδεχομένη προσέλευση των νεκρών, πρώτη έρχεται η ψυχή του συντρόφου του Ελπήνορα, που τον είχαν αφήσει άταφο στο παλάτι της Κίρκης. Ο Οδυσσέας αισθάνεται μία υποχρέωση για αυτό το γεγονός του παρελθόντος, και επιλέγει να απευθύνει τον λόγο, πριν από όλους, στην ψυχή του συντρόφου του Ελπήνορα.¹³⁰

Η ενδεχομενικότητα στην προσέλευση των ψυχών και στις συναντήσεις τους με τον Οδυσσέα καταλύει την αιτιότητα στη διαχρονία της εξέλιξης των επεισοδίων. Η κάθε συνάντηση χαρακτηρίζεται από μία αυτοχρονία, καθώς αναφέρεται στο δικό της χρονικό πλαίσιο στο παρελθόν.

Κατά την προσέλευση του Ελπήνορα προκαλείται η ανάδυση μία διττής ταυτότητας του Οδυσσέα:

- > Στον φανταστικό κόσμο, δίπλα στην ταυτότητά του όπως αυτή ορίσθηκε στο πεδίο της αποκάλυψης και της δήλωσης, για τη διαχείριση των σχέσεων με τις ψυχές των νεκρών, με σκοπό να μάθει τα μελλούμενα,
- > υφίσταται και το υπαινισσόμενο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του στον πραγματικό χώρο. Ο Οδυσσέας είναι ο εποπτεύων του νόστου, ο γιός του Λαέρτη, και σε αυτόν τον Οδυσσέα απευθύνεται ο Ελπήνωρ.

Σε κάθε συνάντηση η ταυτότητα του Οδυσσέα συστήνεται διττά, αφενός με αναφορά στην ταυτότητά του στον φανταστικό κόσμο, και αφετέρου, κατά περίπτωση, με αναφορά σε διαφορετικά χαρακτηριστικά και σχέσεις είτε στον φανταστικό, είτε στον πραγματικό κόσμο.

Η κατά περίπτωση διττή σύσταση της ταυτότητας του Οδυσσέα επιβεβαιώνεται όταν, αφού πρώτα επιλέξει να λύσει το ζήτημα του παρελθόντος με τη ψυχή του Ελπήνορα, μετά δεν αφήνει τη μητέρα του Αντίκλεια να πλησιάσει, γιατί περιμένει την προσέλευση του Τειρεσία, που θα του αποκαλύψει τα μελλούμενα.

¹³⁰ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 6^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

Η επιθυμία του για να γνωρίσει τα μελλούμενα και η συγκράτησή του σε διάφορα επεισόδια του παρελθόντος, προσδιορίζουν κατά περίπτωση τη χωρική υπόσταση του *Οδυσσέα* από δύο συνθήκες ομοίωσης. Αναπτύσσεται μία τρίτη λογική περιγραφής, η οποία αναφέρεται στη διττή ταυτότητα του *Οδυσσέα*, και αναδεικνύει μεταξύ των δύο συνθηκών ομοίωσης τη συμβατότητα, ή την αντίφαση, ή τη συζευκτική λειτουργία τους.

Στο μεταίχιμιο των δύο αιτιοτήτων αναπτύσσεται η συνθήκη της αλληγορίας.

> Γ_{ΠΑ.2} ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ.

Η 3η Ομοίωση: Η διττή ομοίωση

Στην λ' ραψωδία εισάγεται η τρίτη συνθήκη ομοίωσης, η διττή ομοίωση. Η τρίτη λογική περιγραφής αφορά στον μετασχηματισμό της ταυτότητας του ήρωα.

Ο *Οδυσσέας*, ως 1^{ος} όρος ομοίωσης, αποκτά χαρακτηριστικά και σχέσεις που μετασχηματίζουν την ταυτότητά του, καθώς ομοιώνεται με δύο 2^{ους} όρους, ως προς δύο 3^{ους} όρους.¹³¹

Η ΔΙΤΤΗ ΟΜΟΙΩΣΗ

- > 1ος όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσέας* ως ο εποπτεύων της Νέκυιας, ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός, ο ελεγκτής της συνάθροισης, ο επιλέγων των συνευρέσεων
αποκτά επιπλέον ιδιότητες
- > αφενός
 - > 2ος όρος ομοίωσης: σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, ως προς
 - > 3ος όρος ομοίωσης: το ιστορικό των φιλικών του σχέσεων (η μία συνθήκη της ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της συνδήλωσης 'κώδικας φανταστικών κοινωνικών σχέσεων'. Ο *Οδυσσέας* αναγνωρίζεται από την ψυχή του συντρόφου του Ελπήνορα, και προσδιορίζεται με αναφορά στην Οδύσσεια, στην καταγωγή και στους οικογενειακούς δεσμούς του, με αναφορά σε υπαινισσόμενες ιδιότητες από τον πραγματικό κόσμο).
- > και αφετέρου
 - > 2ος όρος ομοίωσης: σαν ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος, ως προς
 - > 3ος όρος ομοίωσης: τη σειρά των μελλούμενων διεργασιών, την επιθυμία της γνώσης του τέλους και της αιτίας του νόστου (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της αποκάλυψης 'η γνώση μιας σειράς διεργασιών'. Με υπαινισσόμενες ιδιότητες από τον πραγματικό κόσμο, ο *Οδυσσέας* έχει την εποπτεία της σειράς των διεργασιών, τόσο της Νέκυιας, όσο και του νόστου γενικότερα, και διακατέχεται από την επιθυμία του νόστου σε βαθμό, που δεν αφήνει τη μητέρα του Αντίκλεια να πλησιάσει, μέχρι να έρθει ο Τειρεσίας).

Τα δύο διαγράμματα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η αλληγορική διττή ομοίωση (οι δύο 3^{οι} όροι)

Στο πεδίο της αλληγορίας αναπτύσσεται ο μηχανισμός του μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Η ταυτότητα του *Οδυσσέα* μετασχηματίζεται κατά τη χρονική διαδοχή και χωρική γειννιάσή της με υποκείμενα / αντικείμενα. Τόσο στο πεδίο της αποκάλυψης, όσο και της δήλωσης, οι ιδιότητες που προσδίδονται στον *Οδυσσέα* έχουν ορισθεί με

¹³¹ Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 18. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Ο *Οδυσσέας* σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, και ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος.

μία συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, στο πλαίσιο ενός αρχικού διαγράμματος. Κατά την αλληγορική περιγραφή και στο πλαίσιο ενός αρχικού διαγράμματος, οι ιδιότητες προέρχονται από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, που έρχονται σε επαφή μεταξύ τους, και η συνεκδοχική εξέλιξη, ή όχι, της ταυτότητας του *Οδυσσέα* είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τους.

Στον φανταστικό κόσμο, τα διάφορα επεισόδια συμπλοκής του *Οδυσσέα* χαρακτηρίζονται από μία αυτοχρονία, καθώς το κάθε ένα αναφέρεται στο δικό του χρονικό πλαίσιο και στη δική του εσωτερική διαχρονία, καταλύοντας την αιτιότητα στη διαχρονία της μεταξύ τους σχέσης. Σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής η ταυτότητα του *Οδυσσέα* συστήνεται διττά, αφενός με την εξελισσόμενη σειρά διαγραμμάτων που προσδιορίζει την ταυτότητά του στον φανταστικό κόσμο, και αφετέρου, κατά περίπτωση, με αναφορά σε διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, σε διαφορετικούς χρόνους, είτε στον φανταστικό, είτε στον πραγματικό κόσμο.

Με τις συνθήκες αυτές εκκινεί η σύσταση του χώρου ως δυναμικού πεδίου μετασχηματισμού, τόσο των εννοιολογικών, όσο και των τοπολογικών σχέσεων του κύριου παράγοντα του χώρου, του *Οδυσσέα*.

Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων

Στην τρίτη λογική περιγραφής του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας, αναπτύσσεται ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Κατά περίπτωση επεισοδίου συμπλοκής, το διάγραμμα, ως μία συνθήκη διττής ομοίωσης του *Οδυσσέα*, φέρει σε χρονική διαδοχή και χωρική γειννίαση ιδιότητες που αναφέρονται:

- > Αφενός στον κώδικα φανταστικών κοινωνικών σχέσεων και στο ιστορικό φιλικών σχέσεων του παρελθόντος, και
- > Αφετέρου στην αναζήτηση της γνώσης της σειράς των μελλούμενων διεργασιών του τέλους και της αιτίας του νόστου.

Ο *Οδυσσέας* από σπένδων και ελεγκτής της συνάθροισης, επιλέγων των συνευρέσεων, μετασχηματίζεται σε αυτόν που ταυτοποιείται μέσα από το ιστορικό των σχέσεων του παρελθόντος, και αναζητά τη γνώση των μελλούμενων.

Στον φανταστικό κόσμο, το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* λειτουργεί ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών, σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής και εντός της συνεκδοχικής συνέπειας του κώδικα των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί δεν θα γίνονταν, αν δεν υπήρχε η επιθυμία για την απόκτηση της γνώσης των μελλούμενων διεργασιών του νόστου, στον πραγματικό κόσμο. Οι διττές ομοιώσεις του *Οδυσσέα*, κατά την αλληγορική περιγραφή, καθιστούν το πεδίο του χώρου δυναμικό, τόσο σε αναφορά με τις εννοιολογικές σχέσεις των υποκειμένων, όσο και σε αναφορά με τις τοπολογικές τους σχέσεις.

Στο κείμενο αφενός υπάρχει η εννοιολογική ροή της αφήγησης, και αφετέρου υπάρχουν τα γλωσσικά σχήματα αφήγησης ως προς τη θέση των λέξεων μέσα στην πρόταση, με τα οποία μεταφράζονται οι σχετικές θέσεις των παραγόντων του χώρου.

- > Σύμφωνα με την εννοιολογική ροή της αφήγησης:
 - > Ο *Οδυσσέας*, ο εποπτεύων της Νέκυιας, ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός, ο ελεγκτής της συνάθροισης, ο επιλέγων των συνευρέσεων, ταυτοποιείται μέσα από τις φιλικές σχέσεις του παρελθόντος και επιζητά την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος.
 - > Αναμένοντας την προσέλευση του Τειρεσία, ώστε να ικανοποιηθεί ο αρχικά αποκαλυμμένος σκοπός της μετάβασης στο παλάτι του Άδη, αντιμετωπίζει μη αναμενόμενες προσελεύσεις ψυχών οικείων του προσώπων. Για τον λόγο αυτό ανατρέπει τη σειρά των συνευρέσεων, όπως αυτή είχε οριστεί από την Κίρκη.
- > Σύμφωνα με τα γλωσσικά σχήματα της αφήγησης
 - > Με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων ο *Οδυσσέας* τίθεται ανάμεσα στον λάκκο με το αίμα και τους νεκρούς, για να ελέγξει τη συνεύρεσή του με αυτούς, αναμένοντας την προσέλευση του Τειρεσία.

Στη συνέχεια

- > όταν πλησιάζει ο Ελπήνορας, αναπτύσσεται ένα χιαστό σχήμα κινήσεων μεταξύ τους κατά τη φάση της αναγνώρισης. Στο χιαστό σχήμα, σε δύο ζεύγη όρων, ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο.

Ακολουθεί

- > ένα ασύνδετο σχήμα κινήσεων κατά τη συνομιλία μεταξύ τους. Στο ασύνδετο σχήμα, σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον χωρίς σύνδεσμο.

Μετά το πέρας της συνεύρεσής τους

- > ο *Οδυσσεάς* με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων τίθεται ανάμεσα στον λάκκο με το αίμα και τη μητέρα του Αντίκλεια, αναμένοντας την προσέλευση του Τειρεσία.¹³²

Σύμφωνα με τα γλωσσικά σχήματα της αφήγησης, οι εννοιολογικοί μετασχηματισμοί της διττής ομοίωσης ταυτίζονται με τοπολογικούς μετασχηματισμούς, σε μία πράξη χωρογραφίας με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και συγκεκριμένα σχήματα κινήσεων.

> Γ_{ΠΑ.3} **ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ– ΔΙΑΚΟΠΗΣ – ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ**

Με τα διαγράμματα της διττής ομοίωσης του *Οδυσσεά* κατά τη συμπλοκή του με άλλους, εξελίσσεται ο χώρος. Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από δυο διαφορετικές σειρές των εξελισσόμενων διαγραμμάτων, που έρχονται σε επαφή, είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές, αντίστοιχα συστήνεται η συνθήκη συνέχισης της διάρκειας του χώρου, διακοπής ή εκκίνησης νέου χώρου. Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δυο διαφορετικές σειρές των εξελισσόμενων διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές, εξαρτάται από τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους.

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσεά*:

*Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσεά*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.*

Ο Τειρεσίας με ένα κυκλικό σχήμα κινήσεων, όπως έρχεται με τον ίδιο τρόπο φεύγει, προσεγγίζει τον *Οδυσσεά*, και με ένα πολυσύνδετο σχήμα κινήσεων μεταξύ τους, αποκαλύπτει τη συνέχεια του νόστου, το τέλος και την αιτία, τους χρόνους και τους χώρους ως την πατρίδα, τη μνηστροφονία, τον εξουμενισμό των θεών, τον θάνατο σε βαθιά γηρατεία και ευτυχία.¹³³

Με την αποκάλυψη του Τειρεσία, ο *Οδυσσεάς*, είναι πλέον ο εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος, ως προς τη γνώση της χρονοθέτησης και χωροθέτησης των μελλούμενων διεργασιών, για να φθάσει στην οικογένειά του στον πραγματικό κόσμο. Η αποκάλυψη του Τειρεσία αποτελεί την πρώτη λογική περιγραφής του χώρου που θα αναπτυχθεί στο μέλλον, μετά τους Απολόγους του Αλκίνου.¹³⁴

Όταν τελειώνει η συνεύρεσή του με τον Τειρεσία, ο *Οδυσσεάς* με ένα χιαστό σχήμα κινήσεων συμβρίσκεται με τη μητέρα του Αντίκλεια. Ακολουθεί ένα πολυσύνδετο σχήμα κινήσεων μεταξύ τους, με ερωτήσεις και απαντήσεις σε αναφορά με την οικογενειακή κατάσταση του *Οδυσσεά*. Με ένα επαναληπτικό σχήμα κινήσεων ο *Οδυσσεάς* εκφράζει την αγάπη του, και τέλος η Αντίκλεια του εύχεται τη συνέχεια του νόστου του, στον πραγματικό κόσμο. Ο *Οδυσσεάς* ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές του σχέσεις, ως προς το ιστορικό της οικογένειάς του στον πραγματικό κόσμο, έχει πάρει την ευχή να συναντήσει την οικογένειά του στο μέλλον.

Ο *Οδυσσεάς* είναι:

¹³² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 19. Στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσεάς* και οι νεκροί, ο Ελπήνορας, η Αντίκλεια.

¹³³ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 20. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσεά*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσεάς* και ο Τειρεσίας και η Αντίκλεια.

¹³⁴ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους:

7ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:
Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου που θα αναπτυχθεί μετά τους Απολόγους του Αλκίνου.

- > και ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές του σχέσεις, με την ευχή να συναντήσει την οικογένειά του στο μέλλον,
- > και ο εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα* που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του

- > ως προς το ιστορικό της οικογένειάς του στον πραγματικό κόσμο (όρος εξειδίκευσης του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων), και
- > ως προς τη γνώση της χρονοθέτησης και χωροθέτησης των μελλούμενων διεργασιών για να φθάσει στην οικογένειά του στον πραγματικό κόσμο (όρος εξειδίκευσης της γνώσης της σειράς μελλούμενων διεργασιών)

είναι συμβατά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση συνεκδοχής, κατά την οποία η μία θεματολογία εμπεριέχεται στην άλλη. Οπότε διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, συνεχίζεται ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του, και συνεχίζει η διάρκεια του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα* ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.*

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και κατά την ανάπτυξη των περαιτέρω εξειδικεύσεων των ιδιοτήτων, που προέρχονται από τη διττή ομοίωση, αναδύεται μία αντίφαση: Ο *Οδυσσέας*, σύμφωνα με τον κώδικα των κοινωνικών σχέσεων ελέγχει τη συνάθροιση των νεκρών, επιλέγει τις συνευρέσεις, και αναδεικνύει τις πολλαπλές ταυτοποιήσεις του μέσα από σχέσεις φιλικές, οικογενειακές, γνωριμιών του παρελθόντος. Ωστόσο, ο ίδιος διακόπτει το αφήγημα της Νέκυιας, καθώς η προσέλευση του άμετρου πλήθους των νεκρών υπερβαίνει το μέτρο του πραγματικού χρόνου. Στον πραγματικό κόσμο κυριαρχεί η επιθυμία να συνεχισθούν άμεσα οι διεργασίες του νόστου.¹³⁵

Ο *Οδυσσέας* με ένα κυκλικό σχήμα κινήσεων ελέγχει και χάνει τον έλεγχο του ρυθμού προσέλευσης των ψυχών των γυναικών. Ξεκινά με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων, καθώς στέκεται ανάμεσα στον λάκκο με το αίμα και τις γυναίκες των ηρώων, ώστε να ελέγχει τον ρυθμό προσέλευσής τους. Συνεχίζει με ένα ασύνδετο σχήμα κινήσεων, καθώς συμβρίσκεται με την κάθε μία ξεχωριστά, και καταλήγει πάλι με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων, όταν διαπιστώνει το άμετρο πλήθος των ψυχών. Τότε στρέφεται, και στέκεται ανάμεσα στον φανταστικό κόσμο και χρόνο των ψυχών, και στον πραγματικό κόσμο και χρόνο στο παλάτι του Αλκίνοου, και διακόπτει την αφήγηση της Νέκυιας.

Ο *Οδυσσέας* είναι:

- > και ο ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος και το εύρος των κοινωνικών γνωριμιών,
- > και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του,

- > ως προς την ανάπτυξη ενός ιστορικού σχέσεων φιλικών, οικογενειακών, γνωριμιών του παρελθόντος (όρος εξειδίκευσης του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων), και
- > ως προς την επαναφορά στο παρόν τη σειρά των διεργασιών (όρος εξειδίκευσης της γνώσης της σειράς των μελλούμενων διεργασιών),

είναι αντιφατικά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση αλληλοαποκλεισμού, κατά την οποία ο χρόνος του ενός αντιτίθεται στον χρόνο του άλλου. Οπότε διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής μεταξύ των δύο σειρών των διαγραμμάτων, που προσδίδουν χαρακτηριστικά και σχέσεις στον *Οδυσσέα*, και αντίστοιχα λήγει ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του, και διακόπτεται ο χώρος του *Οδυσσέα*.

¹³⁵ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 21. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και οι γυναίκες ηρώων.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του Οδυσσέα:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Ο Οδυσσέας, διακόπτει την αφήγηση της Νέκυιας, και, με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων, στρέφεται από τις ψυχές των γυναικών των ηρώων προς τους συνδαιτυμόνες του στο παλάτι του Αλκίνοου, για να τους προτείνει τη συνέχιση των διεργασιών της τελετής και του ταξιδιού προς την πατρίδα.¹³⁶

Ο Οδυσσέας είναι:

- > και ο καταμετρών της αθρόας προσέλευσης των νεκρών,
- > και ο ρυθμιστής των διαδικασιών της τελετής.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του Οδυσσέα, που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του,

- > ως προς την εκτίμηση του μεγέθους του δικτύου των κοινωνικών σχέσεων, που αναπτύσσει κατά το ιστορικό των γνωριμιών του παρελθόντος (όρος εξειδίκευσης του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων), και
- > ως προς την εξέλιξη της σειράς των διεργασιών του μέλλοντος (όρος εξειδίκευσης της γνώσης της σειράς των μελλούμενων διεργασιών),

είναι δυνατόν να συζευχτούν. Έχουν μία σχέση παραπληρωματική, κατά την οποία ανανεώνεται η ταυτότητα του Οδυσσέα, συμπεριλαμβάνοντας τα μέχρι τότε χαρακτηριστικά και σχέσεις της, και φέρνοντας τον Οδυσσέα στο σημείο σύζευξης του πραγματικού κόσμου με τον φανταστικό. Είναι και ο αφηγούμενος και ο αφηγητής. Οπότε εκκινείται ο νέος χώρος του Οδυσσέα, με τη σύζευξη αυτών των χαρακτηριστικών και σχέσεων σε μία νέα ταυτότητα.

¹³⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 22. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του Οδυσσέα και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο Οδυσσέας και οι συνδαιτυμόνες.

2.3 Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΛΚΙΝΟΟΥ

Δπφ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής:
Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

> Δπφ.1_ Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο του υπαινιγμού προσδιορίζεται η υπαινικτική διττή ομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* με δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων Αναπτύσσεται η τέταρτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον υπαινιγμό των ιδιοτήτων του *Οδυσσέα* στον πραγματικό κόσμο.

Ο *Οδυσσέας*, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,

- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,
 - > έχει μετασχηματίσει την ταυτότητά του, καθώς συσχετίστηκε με υποκείμενα / αντικείμενα, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αλληγορίας με την τρίτη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,
- και συνεχίζει να συσχετίζεται με άλλα υποκείμενα / αντικείμενα στον πραγματικό κόσμο με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, που έχει ήδη συσταθεί.

Η περιγραφή

Όταν ο *Οδυσσέας*, στη ραψωδία λ', διακόπτει την αφήγηση της Νέκυιας, στρέφεται από τις ψυχές των γυναικών, στους συνδαιτυμόνες του στο παλάτι του Αλκίνοου, και τους κάνει προτάσεις για τη συνέχιση των διεργασιών.

Μετά

*έπαψε εκείνος να μιλά, κι οι άλλοι όλοι έμειναν βουβοί
κι αμίλητοι, σαν μαγεμένοι κάτω απ' τον ίσκιο της μεγάλης αίθουσας.
Ωσπου η Αρήτη, λευκή κι ωραία, έσπασε τη σιωπή μιλώντας:
Φαίακες, πώς σας φαίνεται ο ξένος άντρας
στην ομορφιά, στο ανάστημα, στο ισόρροπο μυαλό;
Είναι δικός μου ξένος, όμως κι εσείς, έχει ο καθένας μέρος
στην τιμή της πόλης.*

Μετά τη σιγή του *Οδυσσέα*, ο λόγος της Αρήτης θεωρείται φυσικό επακόλουθο, καθώς υφίστανται υπαινικτικά οι ιδιότητες, που έχουν προσδοθεί στον *Οδυσσέα*, τόσο στον πραγματικό κόσμο στο παλάτι του Αλκίνοου, όσο και στον φανταστικό κόσμο στο παλάτι του Άδη. Τα προηγούμενα διατυπωμένα διαγράμματα, με τα οποία ορίστηκε το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, υπαινίσσονται, και ο χώρος συνεχίζει να εξελίσσεται θεωρώντας τα ως δεδομένα. Ο *Οδυσσέας* όταν αξιολογείται

- > από την Αρήτη 'στην ομορφιά, στο ανάστημα, στο ισόρροπο μυαλό', και στη συνέχεια
- > από τον Αλκίνοο, που επιβεβαιώνει ότι 'μ' όλα όσα βλέπουμε μπροστά μας, κανείς δεν θα μπορούσε να σε πάρει για απατεώνα ή ψεύτη',

αξιολογείται για ιδιότητες που φέρει υπαινικτικά. Ιδιότητες από τον παρελθόντα, παρόντα, μέλλοντα χρόνο σε μία χρονική ενότητα που εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας.

> Δηφ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Η 4η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση.

Στην λ' ραψωδία εισάγεται η τέταρτη συνθήκη ομοίωσης, η υπαινικτική διττή ομοίωση.¹³⁷ Η τέταρτη λογική περιγραφής αφορά στον μετασχηματισμό της ταυτότητας του ήρωα, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητές του.

Ο *Οδυσσεάς* έχει συστήσει το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του

- > στον πραγματικό κόσμο σαν
 - ο αφηγητής, και ο γιός του Λαέρτη,
 - ο μοιρολογών τιμώμενος ξένος, και ο προκαλών τη διακοπή του ακροάματος,
 - ο επιλέγων θέμα ακροάματος, και το επιλεγμένο θέμα ακροάματος,
 - το θέμα ακροάματος, και ο θρηνών και ο προκαλών παύση του ακροάματος,
 - ο συνδαιτυμόνας, ο ακροατής,
 - ο υποδεχθής ξένος, ο τιμημένος, ο επίσημος προσκεκλημένος,
 - ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες για την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο,
- > και στον φανταστικό κόσμο σαν
 - ο καταμετρών της αθρόας προσέλευσης των νεκρών, και ο ρυθμιστής των διαδικασιών της τελετής,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος των κοινωνικών γνωριμιών, και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος στο παρόν,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές σχέσεις στο παρελθόν και στο μέλλον, και ο εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, και ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος,
 - ο ελεγκτής της συνάθροισης, ο επιλέγων των συνευρέσεων,
 - ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός.

Ο *Οδυσσεάς*, ως 1^{ος} όρος ομοίωσης, με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, που έχει συσταθεί στους δύο κόσμους, μετασχηματίζεται εκ νέου, με μία διττή ομοίωση:

- > 1^{ος} όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσεάς*
ομοιώνεται
- > αφενός
 - > 2^{ος} όρος ομοίωσης: σαν ο ξένος με ομορφιά, ανάστημα και ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης,
ως προς
 - > 3^{ος} όρος ομοίωσης: την αξιολόγηση της διαδοχής των διεργασιών στην αφήγησή του (η μία συνθήκη της ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος 'ο κώδικας τελετής επίσημης υποδοχής', λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις προηγούμενες εξειδικεύσεις της),¹³⁸
- > και αφετέρου

¹³⁷ Βλ. Εισαγωγή, 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η διάκριση των ειδών ομοιότητας.

¹³⁸ Ο 3^{ος} όρος ομοίωσης αναφέρεται στη 10^η επέκταση της τριαδικής σχέσης.

βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 8ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

- > 2^{ος} όρος ομοίωσης: σαν ο ‘Οδυσσέας’, όπως προσφωνείται από τον Αλκίνοο, ως προς
- > 3^{ος} όρος ομοίωσης: τη συνέπεια μεταξύ μορφής και περιεχομένου στην αφήγησή του (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της αποκάλυψης ‘η γνώση μιας σειράς διεργασιών’, λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις προηγούμενες εξειδικεύσεις της).¹³⁹

Κατά την περιγραφή του χώρου, όπου το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* είναι υπαινισσόμενο, συγκαλύπτεται η αιτιότητα της ταυτότητάς του κατά τους περαιτέρω μετασχηματισμούς της. Με δεδομένο τον υπαινιγμό, οι περαιτέρω μετασχηματισμοί θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων.

> Δηφ.3_ **ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.**

Κατά την υπαινικτική περιγραφή του κύριου παράγοντα του χώρου, του *Οδυσσέα*, στον πραγματικό κόσμο, οι προηγούμενες προσδόσεις ιδιοτήτων και οι μετασχηματισμοί των σημασιολογικών δικτύων της ταυτότητάς του εκλαμβάνονται ως δεδομένα. Οι περαιτέρω μετασχηματισμοί συνεχίζουν εντός του πλαισίου της αρχικής, αλληγορικής διττής ομοίωσης του πραγματικού κόσμου, και τα διαγράμματά τους αποτελούν

- > αφενός τις περαιτέρω εξειδικεύσεις των αρχικών κύριων διαγραμμάτων, και
- > αφετέρου τις συνθήκες συνέχισης της διάρκειας του χώρου, διακοπής, ή εκκίνησης νέου χώρου.

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιόδων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.*

Η Αρήτη με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων παρεμβάλλεται ανάμεσα στον *Οδυσσέα* και τους Φαίακες και επιβεβαιώνει τη συμβατότητα της εμφάνισης του υποδεχθέντα ξένου αφηγητή με τη συνέπεια της αφήγησής του. Στη συνέχεια ο Εχένρος με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων παρεμβάλλεται, και καλεί τον Αλκίνοο να πάρει θέση. Ο Αλκίνοος ξεκινά μία σειρά απευθύνσεων και αποκρίσεων με τον *Οδυσσέα*, σε ένα πολυσύνδετο σχήμα κινήσεων, όπου τον προσφωνεί ‘Ω *Οδυσσέα*’ και συνεχίζει ‘μ’ όλα όσα βλέπουμε μπροστά μας, κανείς δεν θα μπορούσε να σε πάρει για απατεώνα ή ψεύτη,... τα λόγια σου έχουν μορφή και το μυαλό σου λάμπει’. Ο Αλκίνοος επιβεβαιώνει τη συμβατότητα της διττής ομοίωσης του *Οδυσσέα* στον πραγματικό κόσμο με τη διττή ομοίωσή του στον φανταστικό κόσμο.¹⁴⁰

Ο *Οδυσσέας* με την υπαινικτική διττή ομοίωση είναι:

- > και ο ξένος με ομορφιά, ανάστημα, ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης,
- > και ο προσφωνούμενος με το όνομά του: ‘*Οδυσσέας*’.

Με αυτή τη διττή ομοίωση επιβεβαιώνεται η αχρονία των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων του από τον παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα χρόνο, τόσο του πραγματικού κόσμου, όσο και του φανταστικού.

Επιβεβαιώνεται συνεκδοχικά,¹⁴¹ ότι οι δύο συνθήκες ομοίωσης είναι συμβατές μεταξύ τους. Ο υπαινιγμός αφορά στη συνοπτική αποδοχή όλων των προηγούμενων αιτιοτήτων τους, που συνυφαίνονται στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του:

¹³⁹ Ο 3^{ος} όρος ομοίωσης αναφέρεται στην 7^η επέκταση της τριαδικής σχέσης, βλ. ο.π.

¹⁴⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 23. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας*, η Αρήτη, ο Εχένρος και ο Αλκίνοος.

¹⁴¹ Paul Ricoeur, ο.π., βλ. υποσημ. 37.

- > Μεταξύ των ιδιοτήτων που προσδίδονται στον πραγματικό κόσμο, και αναφέρονται στις δύο σειρές των διαγραμμάτων της αλληγορικής περιγραφής, που εξελίσσονται από την 'επίσημη τελετή υποδοχής του ξένου', και την 'ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου', και
- > Μεταξύ των ιδιοτήτων που προσδίδονται στον φανταστικό κόσμο, και αναφέρονται στις δύο σειρές των διαγραμμάτων της αλληγορικής περιγραφής, που εξελίσσονται από τον 'κώδικα των κοινωνικών σχέσεων', και τη 'σειρά των μελλούμενων διεργασιών του νόστου'.¹⁴²

Εφόσον κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση θεωρείται ως δεδομένη η συμβατότητα των ιδιοτήτων στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο, διευρύνεται ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των δύο κόσμων, και συνεχίζει η διάρκεια του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.*

Σε μία συνέχεια απευθύνσεων και αποκρίσεων και με ένα πολυσύνδετο σχήμα κινήσεων μεταξύ του Αλκίνοου και του *Οδυσσέα*, αναδύεται μία αντίφαση κατά την ανάπτυξη των περαιτέρω εξειδικεύσεων των ιδιοτήτων:

- > Σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής υποδοχής του ξένου γίνεται η παραίτηση από τον Αλκίνοο για τη συνέχιση των διεργασιών του ακροάματος (εξειδίκευση του ενός 3^{ου} όρου της αλληγορικής περιγραφής), και ο *Οδυσσέας* ομοιώνεται σαν αοιδός με άρτια γνώση.
- > Ωστόσο, ο *Οδυσσέας*, σύμφωνα με τη γνώση της σειράς των διεργασιών, έχει το μέτρο του χρόνου ως προς τη συνέπεια της διάρκειας των διεργασιών (εξειδίκευση του άλλου 3^{ου} όρου της αλληγορικής περιγραφής). Σαν ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος διακόπτει τη συνέχεια του χώρου στο παλάτι του Αλκίνοου, όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας.¹⁴³

Ο *Οδυσσέας* είναι:

- > και ο αοιδός με άρτια γνώση,
- > και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος.

Οι ιδιότητες αυτής της διττής του ομοίωσης δεν είναι σύμφωνες συνεκδοχικά. Είναι μεταξύ τους αντιφατικές, όσον αφορά στη συνέχιση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα* στον πραγματικό κόσμο στο παλάτι του Αλκίνοου.

Διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής μεταξύ των ιδιοτήτων που αναφέρονται

- > αφενός στο κύριο διάγραμμα του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων, και
- > αφετέρου στο διάγραμμα της γνώσης των διεργασιών, που εκτυλίσσονται και στον πραγματικό και στον φανταστικό κόσμο.

Ο *Οδυσσέας*, με υπαινισσόμενο το σύνολο του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο, διακόπτει τη διάρκεια του χώρου στον πραγματικό κόσμο, λέγοντας 'έχουν την ώρα τους κι οι διηγήσεις που μακραίνουν, έχει την ώρα του κι ο ύπνος'.

¹⁴² Βλ. Κεφάλαιο 2.2. Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη, ΓΠΑ_ Το γνωσιακό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. ΓΠΑ.2_ Το διάγραμμα της διττής ομοίωσης και ο μετασχηματισμός των ταυτοτήτων.

¹⁴³ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 24. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας* και ο Αλκίνοος.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του Οδυσσέα:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα, ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διπλή ομοίωση.

Σε ένα πολυσύνδετο σχήμα κινήσεων μεταξύ του Οδυσσέα και του Αλκίνοου, ο Οδυσσέας αποδέχεται την επανεκκίνηση του ακροάματος, ανταποκρινόμενος

- > στην εκφρασμένη προσωπική επιθυμία του Αλκίνοου για τη συνέχιση της αφήγησης (εξειδίκευση του ενός 3^{ου} όρου 'κώδικας τελετής υποδοχής του ξένου'), αλλά και
- > στη δική του επιθυμία (εξειδίκευση του άλλου 3^{ου} όρου 'γνώση της σειράς των διεργασιών').

Όταν ο Οδυσσέας αποκρίνεται 'αν όμως φλέγεσαι κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν', υπαινίσσεται το σύνολο του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο.¹⁴⁴

Ο Οδυσσέας είναι:

- > και ο καλούμενος να συνεχίσει το ακρόαμα,
- > και ο αποδεχόμενος την επανεκκίνηση του ακροάματος.

Με τη συνεκδοχική σύζευξη των ιδιοτήτων της υπαινικτικής διπλής ομοίωσης, εκκινείται η σύζευξη δύο κόσμων. Ο Οδυσσέας βρίσκεται μεταξύ των δύο κόσμων του πραγματικού και του φανταστικού, ως στροφέας του νοήματος ανάμεσα στον χώρο όπου γίνεται η αφήγηση της Νέκυιας και στον χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας. Είναι και ο αφηγούμενος και ο αφηγητής. Με αυτή τη στροφή του νοήματος εκκινείται ο νέος χώρος του Οδυσσέα.

¹⁴⁴ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 25. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του Οδυσσέα, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο Οδυσσέας και ο Αλκίνοος.

2.4 Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ, ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΑΔΗ

ΔΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής:
Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

> **ΔΠΑ.1_** Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο του υπαινιγμού προσδιορίζεται η υπαινικτική διττή ομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* με δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων Αναπτύσσεται η τέταρτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον υπαινιγμό των ιδιοτήτων του *Οδυσσέα* στον φανταστικό κόσμο.

Ο *Οδυσσέας*, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,

- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,
- > έχει μετασχηματίσει την ταυτότητά του, καθώς συσχετίστηκε με υποκείμενα / αντικείμενα, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο της αλληγορίας με την τρίτη λογική περιγραφής του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου,
- > έχει συγκάλυψε την αιτιότητα της ταυτότητάς του με τον υπαινιγμό των ιδιοτήτων της από τον πραγματικό και φανταστικό κόσμο, όπως έχει αναφερθεί στο πεδίο του υπαινιγμού με την τέταρτη λογική περιγραφής του πραγματικού κόσμου,

και συνεχίζει να συσχετίζεται με υποκείμενα / αντικείμενα στον φανταστικό κόσμο με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, που έχει ήδη συσταθεί.

Η περιγραφή

Ο *Οδυσσέας* στρέφεται από τον πραγματικό κόσμο - το παλάτι του Αλκίνοου, προς τον φανταστικό κόσμο - το παλάτι του Άδη. Λαμβάνει υπόψη την επιθυμία του Αλκίνοου για την επιλογή του θέματος

*Μα τώρα πες μου κάτι ακόμη, εξήγησε με κάθε ακρίβεια,
ανίσως είδες εκεί κάτω κάποιους απ' τους ισόθεους εταίρους,
όσοι στην Τροία βρέθηκαν μαζί σου κι όσους τους βρήκε ο θάνατος,*

και επανεκκινεί την αφήγηση της *Νέκυιας* ως συνέχεια της αφήγησης που διακόπηκε

*Αφού λοιπόν τις σκόρπισε η Περσεφόνη αγνή,
κάθε ψυχή κι αλλού, τις τρυφερές γυναίκες'.*

> **ΔΠΑ.2_** ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ *ΟΔΥΣΣΕΑ*

Η 4η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση.

Στην λ' ραψωδία επαναλαμβάνεται η τέταρτη συνθήκη ομοίωσης του *Οδυσσέα*, η υπαινικτική διττή ομοίωση. Η τέταρτη λογική περιγραφής αφορά στον μετασχηματισμό της ταυτότητας του ήρωα, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητές του. Ο Αλκίνοος απευθύνεται στον *Οδυσσέα*, υπαινισσόμενος την αχρονία των ιδιοτήτων του από τον πραγματικό και τον φανταστικό κόσμο.

Ο *Οδυσσέας* έχει συστήσει το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του

- > στον πραγματικό κόσμο σαν
 - ο αφηγητής, και ο γιός του Λαέρτη,
 - ο μοιρολογών τιμώμενος ξένος, και ο προκαλών τη διακοπή του ακροάματος,
 - ο επιλέγων θέμα ακροάματος, και το επιλεγμένο θέμα ακροάματος,

- το θέμα ακροάματος, και ο θρηνών και ο προκαλών παύση του ακροάματος,
- ο συνδαιτυμόνας, ακροατής,
- ο υποδεχθής ξένος, ο τιμημένος, ο επίσημος προσκεκλημένος,
- ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες για την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο,
- > και στον φανταστικό κόσμο σαν
 - ο καταμετρώων της αθρόας προσέλευσης των νεκρών, και ο ρυθμιστής διαδικασιών της τελετής,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος των κοινωνικών γνωριμιών, και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος στο παρόν,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές σχέσεις στο παρελθόν και στο μέλλον, και ο εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος,
 - ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, και ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος,
 - ο ελεγκτής της συνάθροισης, ο επιλέγων των συνευρέσεων,
 - ο σπένδων, ο οριστής του τόπου της σπονδής, ο τελετουργός,
- > και πάλι από τον πραγματικό κόσμο σαν
 - ο ξένος, με ομορφιά, ανάστημα, ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης, και ο προσφωνούμενος με το όνομά του: 'Οδυσσέας',
 - ο αιιδός με άρτια γνώση, και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος,
 - ο καλούμενος να συνεχίσει το ακρόαμα, και ο αποδεχόμενος την επανεκκίνηση του ακροάματος.

Ο *Οδυσσέας*, ως 1^{ος} όρος ομοίωσης, με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, που έχει συσταθεί στους δύο κόσμους, μετασχηματίζεται εκ νέου, με μία διπλή ομοίωση:

- > 1^{ος} όρος ομοίωσης: ο *Οδυσσέας*
ομοιώνεται
- > αφενός
 - > 2^{ος} όρος ομοίωσης: σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις σχέσεις με τους ισόθεους εταίρους του, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ομοίωσης: την αξιολόγηση της διαδοχής των συνευρέσεων στο παλάτι του Άδη (η μία συνθήκη της ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος 'ο κώδικας των κοινωνικών σχέσεων', λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις προηγούμενες εξειδικεύσεις του),¹⁴⁵
- > και αφετέρου
 - > 2^{ος} όρος ομοίωσης: σαν ο αφηγούμενος τα πένθη των εταίρων που χάθηκαν στον δρόμο της επιστροφής, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ομοίωσης: την ανάκληση της γνωστής σειράς διεργασιών (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος 'η γνώση μιας σειράς διεργασιών', λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις προηγούμενες εξειδικεύσεις της).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ο 3^{ος} όρος ομοίωσης αναφέρεται στη 10^η επέκταση της τριαδικής σχέσης,

βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 9ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

¹⁴⁶ Ο 3^{ος} όρος ομοίωσης αναφέρεται στην 7^η επέκταση της τριαδικής σχέσης, βλ. ο.π.

Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον είναι κλειδωμένα σε μία αχρονική ενότητα, που εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας παρουσιάζει μία υψηλή πολυπλοκότητα, καθώς οι συνάψεις μεταξύ των ιδιοτήτων από τους διάφορους χρόνους και κόσμους επιτρέπουν την εν δυνάμει ανάπτυξη ενός πλήθους δυνατοτήτων περαιτέρω μετασχηματισμών τους.

Με δεδομένη την υπαινικτική συγκάλυψη του υψηλής πολυπλοκότητας σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, οι οποιοδήποτε περαιτέρω μετασχηματισμοί της θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα του υπαινιγμού.

Ο *Οδυσσέας* ξεκινά την αφήγησή του, όπως του παραγγέλθηκε για τα πένθη των εταίρων του, που χάθηκαν. Μετά την αναφορά του στη συνεύρεσή του με τις ψυχές του Αγαμέμνονα, του Αχιλλέα και του Αίαντα, δεν θεωρείται άτοπο, ότι συνεχίζει να συναντά τις ψυχές μυθικών προσώπων, όπως του Μίνωα, του Ωρίωνα, του Τιτυού, του Τάνταλου, του Σίσυφου, ακόμα και τη σκιά του Ηρακλή

*αφού ο ίδιος ζούσε με τους αθάνατους θεούς,
χαιρόταν τα συμπόσιά τους, έχοντας πλάι του καλλίσφυρη την Ήβη.¹⁴⁷*

> Δπα.3. **ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.**

Κατά την υπαινικτική περιγραφή του κύριου παράγοντα του χώρου, του *Οδυσσέα*, στον φανταστικό κόσμο, οι προηγούμενες ιδιοτήτων και μετασχηματισμοί των σημασιολογικών δικτύων της ταυτότητάς του εκλαμβάνονται ως δεδομένα. Οι περαιτέρω μετασχηματισμοί συνεχίζουν εντός του πλαισίου της αρχικής αλληγορικής διττής ομοίωσης του φανταστικού κόσμου, και τα διαγράμματά τους αποτελούν

- > αφενός περαιτέρω εξειδικεύσεις των αρχικών κύριων διαγραμμάτων, και
- > αφετέρου τις συνθήκες συνέχισης της διάρκειας του χώρου, διακοπής, ή εκκίνησης νέου χώρου.

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*:

*Η διεύρυνση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.*

Ο *Οδυσσέας* επανεκκινεί το αφήγημα της Νέκυιας, και αφηγείται τις συνεντεύξεις του με τους εταίρους του και τους ήρωες της μυθολογίας, ως μία σειρά από διαφορετικούς μετασχηματισμούς τοπολογικών σχέσεων. Με ένα κλιμακωτό σχήμα κινήσεων συμβρέθηκε με τον Αγαμέμνονα, με ένα κυκλικό και ένα ασύνδετο σχήμα κινήσεων συμβρέθηκε με τον Αχιλλέα, με ένα χιαστό σχήμα κινήσεων συμβρέθηκε με τον Αίαντα τον Τελαμώνιο, και με ένα κυκλικό και ένα ασύνδετο σχήμα κινήσεων συνάντησε ήρωες από τη μυθολογία.¹⁴⁸

Ο *Οδυσσέας* με την υπαινικτική διττή ομοίωση είναι:

- > και ο αφηγούμενος τα πένθη των εταίρων, που χάθηκαν στον δρόμο της επιστροφής,
- > και ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις σχέσεις του με τους ισόθεους εταίρους και μυθολογικούς ήρωες.

Με αυτή τη διττή ομοίωση επιβεβαιώνεται η αχρονία των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων του από τον παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα χρόνο, τόσο του πραγματικού κόσμου, όσο και του φανταστικού.

Επιβεβαιώνεται συνεκδοχικά ότι οι δύο συνθήκες ομοίωσης είναι συμβατές μεταξύ τους, με υπαινισσόμενη τη συνοπτική αποδοχή όλων των προηγούμενων αιτιοτήτων τους. Στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* συνυφαίνονται

- > οι ιδιότητες που προσδίδονται στον πραγματικό κόσμο, και αναφέρονται στις δύο σειρές των διαγραμμάτων της αλληγορικής περιγραφής, που εξελίσσονται από τον 'κώδικα των κοινωνικών σχέσεων' και τη 'σειρά των διεργασιών του νόστου', και

¹⁴⁷ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους: 9ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

¹⁴⁸ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους:

Πίνακας 26. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:

Ο *Οδυσσέας*, οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.

- > οι ιδιότητες που προσδίδονται στον φανταστικό κόσμο, και αναφέρονται στις δύο σειρές των διαγραμμάτων της αλληγορικής περιγραφής, που εξελίσσονται από τον 'κώδικα των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων', και την 'ανάκληση της γνώσης της σειράς των διεργασιών του νόστου'.¹⁴⁹

Εφόσον κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση θεωρείται ως δεδομένη η συμβατότητα των ιδιοτήτων στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο, διευρύνεται ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως αποτέλεσμα της συμβατότητας των δύο κόσμων, και συνεχίζει η διάρκεια του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:

Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του Οδυσσέα, ως αποτέλεσμα της αντίφασης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.

Ο *Οδυσσέας* με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων στέκεται ανάμεσα στον λάκκο και τις ψυχές, προσδοκώντας να συναντήσει και άλλους ήρωες. Ωστόσο αδυνατεί να ελέγξει την προσέλευση του άμετρου πλήθους των ψυχών, και αποφασίζει να φύγει.¹⁵⁰

Ο *Οδυσσέας* είναι:

- > και ο προσδοκών τις συνευρέσεις με τις ψυχές,
- > και ο φοβούμενος την αθρόα συνάθροιση των ψυχών.

Οι ιδιότητες αυτής της διττής του ομοίωσης δεν είναι σύμφωνες συνεκδοχικά. Είναι μεταξύ τους αντιφατικές, όσον αφορά στη συνέχιση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα* στον φανταστικό κόσμο.

Διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής μεταξύ των ιδιοτήτων που αναφέρονται

- > αφενός στο διάγραμμα του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων στον φανταστικό κόσμο, και
- > αφετέρου στο διάγραμμα της σειράς των διεργασιών στον φανταστικό και πραγματικό κόσμο και χρόνο.

Ο *Οδυσσέας*, με υπαινισσόμενο το σύνολο του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο, διακόπτει τη διάρκεια του χώρου στον φανταστικό κόσμο.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα, ως αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση.

Με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων, ο *Οδυσσέας* στρέφεται από τις ψυχές των νεκρών προς το καράβι, και δίνει εντολή στους συντρόφους του

*ν' ανέβουν στο πλεούμενο κι αυτοί
να λύσουν τις πρυμάτσες.....
Έτσι ομαλά ταξίδευαν του Ωκεανού οι ροές το πλοίο...
Άφησε τότε το καράβι τις ροές του ωκεάνειου ποταμού,
έσχιζε πια το πελαγίσιο κύμα στ' ανοιχτά περάσματα,
κι έφτασε πάλι στο νησί της Αίας, όπου τα σπίτια κι οι χοροί
της Χαραυγής, οι ανατολές του Ηλίου.*¹⁵¹

Ο *Οδυσσέας* είναι:

¹⁴⁹ Βλ. Κεφάλαιο 2.2. Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη, ΓΠΑ_ Το γνωσιακό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μετασχηματισμός της ταυτότητας. ΓΠΑ_2_ Το διάγραμμα της διττής ομοίωσης και ο μετασχηματισμός των ταυτοτήτων.

¹⁵⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 27. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας*, οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.

¹⁵¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 1ου μέρους: Πίνακας 28. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας*, οι σύντροφοι.

- > και ο προστάζων την αποχώρηση
- > και ο εκκινών τον Απόλογο του νόστου μετά τη Νέκυια.

Ο *Οδυσσέας*, καθώς κινείται με υπαινισσόμενο όλο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητά του στον πραγματικό και φανταστικό χώρο, είναι αναμενόμενο,

- > ότι γνωρίζει τον τρόπο αποχώρησης από το παλάτι του Άδη προς τη συνέχεια του νόστου, και
- > ότι απευθύνεται και δίνει εντολή στους συντρόφους του στο πλαίσιο του κώδικα των κοινωνικών σχέσεων.

Με τη συνεκδοχική σύζευξη των ιδιοτήτων της υπαινικτικής διπλής ομοίωσης, εκκινείται η σύζευξη δύο κόσμων. Ο *Οδυσσέας* βρίσκεται, ως στροφέας του νοήματος, ανάμεσα στον κάτω κόσμο και στον επάνω κόσμο. Με αυτή τη στροφή του νοήματος εκκινείται ο νέος χώρος του *Οδυσσέα*.

2^ο μέρος

Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp

1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη.

1.1 Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Το έργο του Duchamp ως εννοιολογική κατασκευή αποτελούμενη από επιμέρους νοητικά επεισόδια.

Let Me
hAve
youR baggage;
I will Carry it for you.
No nEed:
I'm wearing aLI of it.

(John Cage, 1971, από τον κατάλογο την έκθεσης 'Marcel Duchamp' του μουσείου της Φιλαδέλφειας, 1973)

Boîte-en-valise: Η κατασκευή μίας γλώσσας που προτάσσει τη 'μετάβαση' (το νόημα)

Ανάμεσα στο 1935 και το 1940, ο M. Duchamp κατασκεύασε μια σειρά από είκοσι φορητά μουσεία – μονογραφίες, που περιλάμβαναν εξήντα εννιά αναπαραγωγές μικρής κλίμακας των έργων του, με τίτλο *Boîte-en-valise* (κουτί σε βαλίτσα). Η διαδικασία επαναλήφθηκε με μικρές τροποποιήσεις στο διάστημα μεταξύ 1950 και 1960.

Το κάθε κουτί ξεδιπλώνεται για να αποκαλύψει το περιεχόμενο: ανακλινόμενες καρτέλες που αναπαριστούν έργα, όπως το *Nude Descending a Staircase* (*Γυμνό καθώς κατεβαίνει μια σκάλα*), μικροσκοπικά ready-mades (*έτοιμα*) αναρτόμενα σε μία κάθετη 'έκθεση', και άδετες εκτυπώσεις επικολλημένες σε χαρτιά.

Το σημείο παρατήρησης μετατοπίζεται

- > από το έργο ως αυτόνομο αντικείμενο, αποκομμένο από τη διαδικασία κατασκευής του σε ένα μουσείο σε απομόνωση,
- > στο συνολικό έργο του M. Duchamp, ως συνάθροιση αποσπασμάτων, ένα είδος assemblage (*συναρμογή*).

Η θέση κάθε έργου - αντικείμενου στο περιεχόμενο ενός κουτιού αποκτάει νόημα, καθώς πυροδοτεί πολλαπλούς συσχετισμούς: διαφάνειες, επικαλύψεις, ασυνέχειες.

Το έργο αποποιείται τη μοναδικότητα του, και ενσωματώνεται σε μια οργανική κατασκευή, που συνεχώς αλλάζει. Σε αυτήν τη διαδικασία αποκτά εκ νέου ιδιότητες, καθώς

- > αφενός έρχεται σε αντίστιξη με άλλα μέρη-έργα της ίδιας κατασκευής, και
- > αφετέρου συμμετέχει σε έναν εσωτερικό διάλογο, που στήνεται αέναα ανάμεσα στον καλλιτέχνη με το έργο, ως απόσπασμα μιας ευρύτερης νοητικής κατασκευής σε εξέλιξη, αλλά και ανάμεσα στον καλλιτέχνη με τον θεατή (*regardeur*) με άξονα την αμφισβήτηση.

Μέσα από αυτήν τη διαδικασία στήνεται ένας διάλογος, και πυροδοτείται η κατασκευή μίας γλώσσας με την αλληλεπίδραση και τη στρατηγική τοποθέτηση των βασικών στοιχείων, που εμπεριέχονται στο σύνολο του έργου.

Θεατής: Η συμμετοχή του θεατή στη διαδικασία της 'μετάβασης' (η ερμηνεία)

Ο θεατής και η ερμηνεία, που αποδίδει κάθε φορά στο έργο, είναι μέρος της διαδικασίας κατασκευής του έργου. Η σημασία του κάθε έργου δεν εγγυάται ούτε από την πρόθεση του καλλιτέχνη, αλλά ούτε και από την ιστορία. Είναι εκεί για να στηθεί εκ νέου κάθε φορά από τον θεατή, σε ένα συγκείμενο που ενεργοποιείται μέσα από την αλληλεπίδραση με συγκεκριμένα έργα - κατασκευές.

Στη διαδικασία αυτή η απόσταση του καλλιτέχνη και του θεατή με το έργο τέχνης εξισώνεται:

Είναι διπολικό προϊόν: υπάρχει ο πόλος αυτού που κάνει ένα έργο, και ο πόλος αυτού που το κοιτάζει. Δίνω σ' αυτόν που το κοιτάζει, όση σημασία δίνω και σ' αυτόν που το φτιάχνει.¹⁵²

1.2 ΣΚΑΚΙ

Το σκάκι: Η κατασκευή μίας γλώσσας που προτάσσει τη 'μετάβαση' (το νόημα)

Ταυτόχρονα με το στήσιμο μίας εννοιολογικής κατασκευής, όπως υπαινίσσεται το έργο *Boîte-en-valise*, παρακολουθείται μέσα από τις αναφορές και σημειώσεις του M. Duchamp το ενδιαφέρον του για το σκάκι, ως έναν μηχανισμό-διάγραμμα, που τροφοδοτεί με κανόνες την εννοιολογική κατασκευή, και αναφέρεται στο σύνολο των έργων του.

Τον Ιανουάριο του 1920 ο M. Duchamp επέστρεψε στη Νέα Υόρκη. Είναι η χρονιά που γεννήθηκε η *Rose Sélavy*, το γυναικείο υποκατάστατό του. Στο γράμμα με ημερομηνία 20 Οκτωβρίου 1920, και με παραλήπτες την αδελφή του Suzanne και τον σύζυγό της Jean Crotti, πρότεινε την κατασκευή ενός σκακιού. Η περιγραφή είναι αναλυτική, προσδιορίζεται από τέσσερα βήματα, κάθε ένα από τα οποία διαπραγματεύεται μία θεματική ενότητα, κατά σειρά: σχήμα, χρώμα, ονομασία, υλικό. Η περιγραφή αφορά στην κατασκευή των πεσσών και όχι της επιφάνειας της σκακιέρας.

ΣΧΗΜΑ	1 ^{ον} Πρόκειται να προωθήσω στην αγορά μία μορφή σκακιού, οι βασικές φιγούρες του οποίου είναι ως εξής: Η Βασίλισσα είναι ένας συνδυασμός ενός Πύργου και ενός Αξιωματικού – Ο Ιππότης είναι ο ίδιος σαν αυτόν που είχα στη Νότιο Αμερική. Το ίδιο και το Πιόνι. Ο Βασιλιάς επίσης.
ΧΡΩΜΑ	2 ^{ον} Θα χρωματισθούν ως εξής. Η λευκή Βασίλισσα θα είναι ανοιχτή πράσινη 'μαύρη ' ' ' ' σκούρα ' Οι Πύργοι θα είναι μπλε, ανοιχτοί και σκούροι Οι Αξιωματικοί ' κίτρινοι, ' ' ' ' Οι Ιππότες κόκκινοι, ανοιχτοί και σκούροι Λευκός Βασιλιάς και Μαύρος Βασιλιάς Λευκά και Μαύρα Πιόνια Παρακαλώ πρόσεξε ότι η Βασίλισσα στον χρώμα της είναι ένας συνδυασμός του Αξιωματικού και του Πύργου (όπως ακριβώς είναι και στις κινήσεις της)-
ΟΝΟΜΑΣΙΑ	3 ^{ον} Θα ζητήσω από τον Marshall ¹⁵³ αν μπορώ να χρησιμοποιήσω το όνομά του και να τα ονομάσω το Σκάκι του Marshall. Θα του δώσω το 10% των εσόδων.
ΥΛΙΚΟ	4 ^{ον} Θα κατασκευασθούν από χυτό γύψο με κόλλα, που θα τα κάνει τόσο ανθεκτικά σαν ξύλινα κομμάτια. (Ίσως η πέτρα σου να ήταν χρήσιμη; Θα σου στείλω ένα σύνολο μόλις είναι έτοιμα και μπορείς να πειραματισθείς με αυτό αν το επιθυμείς)-

¹⁵² Pierre Cabanne, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Δασκαλοπούλου, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ. 132.

¹⁵³ Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', *October*, Vol. 10, 1979, σ. 5-28. Ο Duchamp επί τέσσερα χρόνια στη Ν. Υόρκη πήγαινε κάθε απόγευμα και έπαιζε σκάκι στο Marshall Chess Club. [Ο Frank James Marshall, ήταν πρωταθλητής στο σκάκι στη Ν. Υόρκη στα 1909-1936].

Στοργικά δικός σας, και στους δύο,
Marcel
1947 Broadway. Room 316, N.Y. City.¹⁵⁴

Σκάκι = μηχανισμός

Η έμφαση στην ιδέα της μηχανής/ μηχανισμού και εν τέλει στον ρόλο αυτόν καθ' εαυτόν του μηχανικού διαφαίνεται σε πολλά από τα έργα και κυρίως στις σημειώσεις και τα γραπτά του M. Duchamp. Ο M. Duchamp άλλωστε συνηθίζει να αυτοτιτλοφορείται 'μηχανικός του χαμένου χρόνου'.

Για τον M. Duchamp, μία παρτίδα σκακιού ήταν κατ' αρχήν ένας μηχανισμός. Σύμφωνα με την ερμηνεία της λέξης, ως μηχανισμός ορίζεται ο συνδυασμός εξαρτημάτων ενός μηχανήματος, και ο τρόπος με τον οποίο αυτά λειτουργούν.

Από την άλλη, για τον M. Duchamp, 'τέχνη' σήμαινε 'κάνω', και το σκάκι είναι κατ' αρχήν μία κατασκευή. Η κατασκευή ενός σκακιού αφορά δύο μέρη: τους πεσσούς και τη σκακιέρα, τα εξαρτήματα του μηχανήματος.

Μιλώντας ρητά για την κατασκευή, οι πεσσοί έχουν σχήμα, χρώμα, υλικότητα, και σε αυτές τις ιδιότητες έρχεται να εγγραφεί και η ίδια η κίνηση. Αν από μόνα τους οι πεσσοί είναι αντικείμενα, από την στιγμή που εγγράφεται σε αυτά η ιδιότητα της κίνησης, αποτελούν μέρος ενός συστήματος, αυτό του σκακιού.

Η κίνηση ωστόσο δεν είναι ελεύθερη, προσδιορίζεται από το υπόβαθρο: Έναν τετράγωνο πίνακα που διαμορφώνεται από 8 κάθετες στήλες και 8 οριζόντιες λωρίδες. Δημιουργούνται έτσι 64 όμοια τετράγωνα χρωματισμένα εναλλάξ σε 2 διακριτά χρώματα (ανοιχτό και σκούρο χρώμα), που υποδηλώνουν τον συνδυασμό των εξαρτημάτων, αλλά και τον τρόπο που αυτά λειτουργούν.

Τα δύο παραπάνω διακριτά μέρη, συστήνουν από κοινού ένα σύστημα, αυτό του σκακιού, τα εξαρτήματα της μηχανής. Και αν το υπόβαθρο παραμένει σταθερό, και αντίστοιχα η εικόνα - αναπαράσταση των πεσσών (σχήμα, χρώμα, υλικότητα), η κίνηση είναι αυτή που συσχετίζει τα δύο μέρη σε μία ενότητα. Εγγράφει μεταξύ τους πολλαπλές διαδρομές, ανατρέποντας τη στασιμότητα, αλλά και την αυτοτέλεια του καθενός.

Είναι το παιχνίδι ως ενέργεια, που ενεργοποιεί την κίνηση και διευρύνει το πεδίο των συσχετισμών, και το καθιστά εν τέλει μηχανισμό.

Μια παρτίδα σκακιού είναι ένα πράγμα οπτικό και πλαστικό, κι αν είναι γεωμετρικό με τη στατική έννοια της λέξης, είναι πάντως ένας μηχανισμός εφόσον κινείται, είναι ένα σχέδιο, μια μηχανική πραγματικότητα. Τα πιόνια δεν είναι όμορφα από μόνα τους, ούτε η μορφή του παιχνιδιού, αλλά αυτό που είναι όμορφο – αν μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τη λέξη 'όμορφο'–, είναι η κίνηση. Επομένως, είναι όντως ένας μηχανισμός, με την έννοια για παράδειγμα, ενός Calder. Υπάρχουν σίγουρα στο σκάκι στοιχεία εξαιρετικά ωραία στον τομέα της κίνησης, καθόλου ωραία όμως στον οπτικό τομέα. Η ομορφιά έγκειται στην εικασία της κίνησης ή της χειρονομίας, σ' αυτήν την περίπτωση. Βρίσκεται εντελώς στη φαιά ουσία του καθενός.¹⁵⁵

Και εφόσον μία παρτίδα σκακιού είναι ένας μηχανισμός και όχι μία μηχανή (η μηχανή ως το εργαλείο ή η συσκευή που χρησιμοποιείται για την παραγωγή έργου, οπότε η διάκριση εντοπίζεται στο τελικό έργο), η έμφαση μετατοπίζεται από το τελικά παραγόμενο 'αντικείμενο' - προϊόν, στην ενδιάμεση διαδικασία:

- > Η έμφαση δίνεται στον τρόπο που συνδυάζονται μεταξύ τους τα εξαρτήματα της μηχανής, και στον τρόπο με τον οποίο αυτά λειτουργούν, ή διαφορετικά στην ιδέα μίας δομής, μίας γλώσσας για να 'σθηθεί' κάτι.

Το σκάκι είναι μηχανισμός, εφόσον ενεργοποιεί την κίνηση. Ή διαφορετικά, η κίνηση, που ενεργοποιείται από το συσχετισμό ανάμεσα σε πεσσούς / αντικείμενα, σκακιέρα / υπόβαθρο, είναι αυτή που τον καθιστά μηχανισμό.

Σκάκι = κανόνες

Ο M. Duchamp, σύστησε ο ίδιος ένα είδος μεθοδολογίας, που στόχο είχε την άρνηση της τέχνης, όπως γινόταν αντιληπτή. Ταυτόχρονα ο ίδιος ήταν ένας δεινός παίκτης σκακιού, μια δεξιότητα την οποία προσπαθούσε να

¹⁵⁴ Francis M. Naumann, 'Marcel Duchamp: Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti', *Archives of American Art Journal*, Vol. 22, No. 4., 1982, σ. 14-15.

¹⁵⁵ Pierre Cabanne, ο.π., σ. 29.

ενδυναμώνει μέσα από τη διαρκή ενημέρωση του γύρω από τη μεθοδολογία του σκακιού. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας γράφηκε σε σκακιστικούς συλλόγους, έπαιξε ο ίδιος ασταμάτητα, παρατηρούσε τη στρατηγική του παιξίματος των μεγάλων σκακιστών της εποχής, και ενημερωνόταν μέσα από εξειδικευμένες για το σκάκι εκδόσεις.

Στο σκάκι, η δομή του παιχνιδιού στηρίζεται στα ίδια τα αντικείμενα, που το απαρτίζουν: στη σκακιέρα και τους πεσσούς:

- > Σκακιέρα: Η σκακιέρα είναι ένας τετράγωνος 8 επί 8 πίνακας αποτελούμενος από λευκά και μαύρα τετράγωνα εναλλάξ τοποθετημένα. Όπως κάθονται οι παίκτες αντικριστά, η κύρια διαγώνιος του πίνακα κατά σύμβαση αποτελείται από λευκά τετράγωνα. Στο σκάκι οι πεσσοί κινούνται επί των τετραγώνων της σκακιέρας.

Οι οκτώ στήλες (κάθετες) αριθμούνται γενικά με τα μικρά γράμματα της αλφαβήτου α, β, γ, δ, ε, ζ, η, θ (η αρίθμηση γίνεται από αριστερά προς τα δεξιά όπως κοιτά ο 'λευκός' παίκτης).

Οι γραμμές (οριζόντιες) αριθμούνται με τους αραβικούς αριθμούς 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (όπου η '1' είναι η σειρά που βρίσκεται πιο κοντά στον 'λευκό' παίκτη). Με αυτό το σύστημα έχουμε τη δυνατότητα να ονοματίζουμε τα τετράγωνα της σκακιέρας σύμφωνα με την αλγεβρική σκακιστική γραφή.

- > Πεσσοί: Κάθε παίκτης ξεκινά την παρτίδα με 16 πεσσούς, κάθε ένας των οποίων ανήκει σε κάποιο είδος, που έχει τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο κίνησης και αιχμαλώτισης αντιπάλων πεσσών. Συγκεκριμένα έχει οκτώ πιόνια - στρατιώτες, δύο πύργους, δύο ίππους, δύο αξιωματικούς, μία βασίλισσα και έναν βασιλιά.

Ξεκινώντας λοιπόν από τη διάκριση σκακιέρα - πεσσοί, οι δύο αυτές ενότητες αποτελούν μέρη του ίδιου συστήματος από τη στιγμή που αρχίζουν να αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, και αυτό συμβαίνει μέσω της κίνησης.

Η κίνηση εγγράφεται ως ιδιότητα σε κάθε έναν από τους πεσσούς, και είναι αυτή που τα διαφοροποιεί μεταξύ τους και τα ομαδοποιεί σε κατηγορίες. Η κίνηση, ωστόσο ενεργοποιείται από τη στιγμή που συναντά το υπόβαθρο, τη σκακιέρα. Το είδος της κίνησης και η δομή της σκακιέρας αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της ίδιας διαδικασίας, ή διαφορετικά η κίνηση για παράδειγμα του Ίππου δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο ως προς το υπόβαθρο μίας σκακιέρας.

Μέσα από αυτήν την πρωταρχική σχέση πηγάζουν και οι κανόνες του παιχνιδιού.

Σε ένα ready-made η διαδικασία ξεκινά από την επιλογή του αντικειμένου και εν συνεχεία της επιγραφής, με στόχο την κίνηση – μετακίνηση από το υπόβαθρο που συστήνει το οπτικό ερέθισμα (και κατ' επέκταση το εννοιολογικό υπόβαθρο που το συνοδεύει) σε ένα καινούργιο υπόβαθρο, που στήνεται από τον μεταξύ τους συσχετισμό. Το ίδιο μοιάζει να ισχύει και στο σκάκι.

Το δίπολο σκακιέρα και πεσσοί συγκροτούν από κοινού έναν μηχανισμό μέσω της κίνησης – μετακίνησης που ενεργοποιείται μεταξύ τους, υπό την καθοδήγηση αυστηρά προσδιορισμένων κανόνων, που πηγάζουν ωστόσο από την ίδια τη δομή των μερών αυτού του μηχανισμού (της σκακιέρας και των πεσσών που αποκτούν ιδιότητες ως προς αυτή τη δομή).

Το σκάκι – μηχανισμός, ένα παιχνίδι με κανόνες και από την άλλη τα ready-mades, μια 'εκδήλωση', η μορφή της οποίας προσδιορίζεται από κανόνες.

Στόχος και των δύο η κίνηση – μετακίνηση, ως μία προσπάθεια άρνησης της ματιάς (το ωραίο ως οπτικό ερέθισμα) γιατί αν τα ready-mades στοχεύουν σε μία *πλήρη αισθητική αναισθησία* (αναισθησία = ακινησία?) τότε:

Υπάρχουν σίγουρα στο σκάκι στοιχεία εξαιρετικά ωραία στον τομέα της κίνησης, καθόλου ωραία όμως στον οπτικό τομέα. Η ομορφιά έγκειται στην εικασία της κίνησης ή της χειρονομίας, σ' αυτήν την περίπτωση. Βρίσκεται εντελώς στη φαιά ουσία του καθενός.¹⁵⁶

Η κίνηση ωστόσο είναι επιλογή και κατ' επέκταση ερμηνεία.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Pierre Cabanne, ο.π.

¹⁵⁷ Hubert Damisch, ο.π. Ο H. Damisch θεωρεί το σκάκι ως διάγραμμα στην τέχνη του Duchamp, τεκμηριώνοντας την άποψη κυρίως μέσα από την αναφορά στα μαθήματα του F. Saussure που δόθηκαν στα 1906-1907, 1908-1909, και 1910-1911, την εποχή που ο M. Duchamp ξεκινά τα ready-mades, χωρίς να είναι βέβαιο ότι γνώριζε το περιεχόμενο των μαθημάτων. Ωστόσο η ομοιότητα

Σκάκι = επιλογή - ερμηνεία

Το σκάκι, συγκαταλέγεται στα παιχνίδια της 'τέλειας πληροφορίας' (games of perfect information), που σημαίνει ότι μία δεδομένη θέση στη σκακιέρα παρέχει στον παίκτη το σύνολο της πληροφορίας που χρειάζεται προκειμένου να αποφασίσει την επόμενη κίνησή του. Υπό αυτή την έννοια κανείς μπορεί να πάρει μέρος σε μία παρτίδα σκακιού οποιαδήποτε στιγμή, χωρίς να χρειάζεται να γνωρίζει τι έχει προηγηθεί.

Αν ωστόσο οι κανόνες και η πληροφορία είναι απολύτως δεδομένα, έγκειται στον κάθε παίκτη ποια θα είναι η επόμενη κίνηση. Είναι καθαρά θέμα επιλογής.

Σύμφωνα με τον Znosko-Borovsky, έναν από τους πιο διάσημους σκακιστές, σύγχρονο του M. Duchamp,¹⁵⁸ 'το σκάκι είναι ένα παιχνίδι αντίληψης και όχι ένα παιχνίδι μνήμης'. Το ζητούμενο εντοπίζεται στην προσπάθεια να κατανοήσει κανείς τον μηχανισμό, τη λογική που κρύβεται σε μία παρτίδα σκακιού.

Σε μία από τις συζητήσεις μεταξύ του M. Duchamp και του Pierre Cabanne, γύρω από τον συσχετισμό του σκακιού με τη ζωγραφική, ο διάλογος μεταξύ των δύο ομιλητών είχε ως εξής:

- P.C.: *Με δύο λόγια, υπάρχει στο σκάκι ένα αναίτιο παιχνίδι μορφών που αντιτίθεται στο λειτουργικό παιχνίδι μορφών του πίνακα.*
- M.D.: *Ναι. Απολύτως. Παρόλο που το παιχνίδι δεν είναι τόσο αναίτιο, υπάρχει επιλογή...*

του λόγου του Saussure και του Duchamp, όσον αφορά στις ιδιότητες του σκακιού ως διαγράμματος, επιβεβαιώνει το κοινό πλαίσιο εννοιοδότησης της εποχής.

Ferdinand De Saussure, *Course in General Linguistics* (1906-1911), New York: Philosophical Library, 1959, σελ. 87-88-89:

'Η διαφορά μεταξύ των δύο τάξεων που απεικονίζονται με συγκρίσεις:

Για να δείξει κανείς, τόσο την αυτονομία όσο και την αλληλεξάρτηση της συγχρονίας... από όλες τις συγκρίσεις που μπορεί να φανταστούμε, η πιο καρποφόρα είναι αυτή που μπορεί να συναχθεί μεταξύ της λειτουργίας της γλώσσας και ενός παιχνιδιού σκακιού. Και στις δύο περιπτώσεις βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα σύστημα αξιών και τις παρατηρήσιμες τροποποιήσεις του. Το σκάκι είναι σαν μια τεχνητή υλοποίηση του τι προσφέρει η γλώσσα σε μια φυσική μορφή. Πρώτον, μια κατάσταση του συνόλου των σκακιστών αντιστοιχεί στενά σε μια κατάσταση της γλώσσας. Η αντίστοιχη αξία των πεσσών εξαρτάται από τη θέση τους στην σκακιέρα, ακριβώς όπως ο κάθε γλωσσικός όρος αποκτά την αξία του από την αντίθεσή του με όλους τους άλλους όρους. Δεύτερον, το σύστημα είναι πάντα στιγμιαίο. Διαφέρει από τη μια θέση στην άλλη. Είναι επίσης αλήθεια ότι οι αξίες εξαρτώνται πάνω από όλα από μια αμετάβλητη σύμβαση, το σύνολο κανόνων που υπάρχει πριν ξεκινήσει ένα παιχνίδι και συνεχίζεται μετά από κάθε κίνηση. Οι κανόνες που συμφωνούνται άπαξ και για πάντα υπάρχουν και στη γλώσσα. Είναι οι σταθερές αρχές της σημειολογίας. Τέλος, για να περάσουμε από μια κατάσταση ισορροπίας στην επόμενη, ή - σύμφωνα με την ορολογία μας - από μια συγχρονία στην επόμενη, μόνο ένας πεσός του σκακιού πρέπει να μετακινηθεί. Δεν υπάρχει γενική ανατροπή. Εδώ έχουμε το αντίστοιχο του φαινομένου της διαχρονίας με όλες τις ιδιαιτερότητές του. Στην πραγματικότητα: (α) Σε κάθε παιχνίδι μόνο ένας πεσός του σκακιού κινείται. Με τον ίδιο τρόπο στη γλώσσα, οι αλλαγές επηρεάζουν μόνο μεμονωμένα στοιχεία. (β) Παρόλα αυτά, η κίνηση έχει αντίκτυπο σε ολόκληρο το σύστημα. Είναι αδύνατο για τον παίκτη να προβλέψει ακριβώς την έκταση του αποτελέσματος. Οι προκύπτουσες αλλαγές της αξίας θα είναι, ανάλογα με τις περιστάσεις, είτε μηδενικές, πολύ σοβαρές ή μέσης σημασίας. Μια συγκεκριμένη κίνηση μπορεί να φέρει επανάσταση στο σύνολο του παιχνιδιού και ακόμη και να επηρεάσει πεσσούς που δεν εμπλέκονται άμεσα. Το έχουμε δει να ισχύει το ίδιο ακριβώς και για τη γλώσσα. (γ) Στο σκάκι, κάθε κίνηση είναι εντελώς διαφορετική από την προηγούμενη και την επόμενη ισορροπία. Η αλλαγή που πραγματοποιείται δεν ανήκει σε καμία κατάσταση: μόνο δηλώνει την κατάσταση. Σε ένα παιχνίδι σκακιού κάθε ιδιαίτερη θέση έχει το μοναδικό χαρακτηριστικό της να έχει ελευθερωθεί από όλες τις προηγούμενες θέσεις. Η διαδρομή που χρησιμοποιείται για την άφιξη εκεί είναι αδιάφορη. Όποιος έχει παρακολουθήσει ολόκληρο τον αγώνα δεν έχει κανένα πλεονέκτημα σε σχέση με τον περιεργο που έρχεται σε κρίσιμη στιγμή για να επιθεωρήσει την κατάσταση του παιχνιδιού. Για να περιγράψουμε αυτή την κατάσταση, είναι απολύτως άχρηστο να θυμηθούμε τι είχε συμβεί μόλις δέκα δευτερόλεπτα πριν. Όλα αυτά είναι εξίσου κατανοητά στη γλώσσα και οξύνουν τη ριζική διάκριση μεταξύ διαχρονίας και συγχρονίας. Η ομιλία λειτουργεί μόνο σε μια κατάσταση γλώσσας και οι αλλαγές που παρεμβαίνουν μεταξύ των καταστάσεων δεν έχουν θέση σε καμία κατάσταση. Σε ένα μόνο σημείο η σύγκριση είναι αδύναμη: ο σκακιστής έχει την πρόθεση. Σκοπεύει να επιφέρει μια αλλαγή και έτσι να ασκήσει μια δράση στο σύστημα, ενώ η γλώσσα δεν προτίθεται τίποτα. Τα κομμάτια της γλώσσας μεταπορίζονται - ή μάλλον τροποποιούνται - αυθόρμητα και τυχαία. ... Για να φανεί το παιχνίδι του σκακιού σε κάθε σημείο όμοιο με τη λειτουργία της γλώσσας, θα πρέπει να φανταστούμε έναν ασυνειδητό ή αδιάφορο παίκτη. Αυτή η μοναδική διαφορά, ωστόσο, κάνει την σύγκριση ακόμα πιο διδακτική, επιδεικνύοντας την απόλυτη αναγκαιότητα να γίνει η διάκριση μεταξύ των δύο κατηγοριών των φαινομένων στη γλωσσολογία. Γιατί εάν τα διαχρονικά γεγονότα δεν μπορούν να μειωθούν στο συγχρονικό σύστημα που καθορίζουν, όταν η αλλαγή είναι εμπρόθετη θα αντισταθούν ακόμη περισσότερο, και θα θέσουν μια τυφλή δύναμη ενάντια στην οργάνωση ενός συστήματος σημείων.'

¹⁵⁸ Ο ίδιος ο M. Duchamp μετάφρασε στα γαλλικά, ένα από τα πλέον κλασσικά βιβλία θεωρίας σκακιού του Eugene Znosko-Borovsky, *How to Play the Chess Openings*, 1935.

P.C.: Αλλά δεν υπάρχει προορισμός;
M.D.: Όχι. Δεν υπάρχει κοινωνικός προορισμός. Αυτό είναι το πιο σημαντικό.¹⁵⁹

Η επιλογή προϋποθέτει κατ' αρχήν την κατανόηση του μηχανισμού, που εγγράφεται στο παιχνίδι του σκακιού (τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο ορίζονται τα μέρη της μηχανής, και τον τρόπο με τα οποία αυτά λειτουργούν), ή διαφορετικά τους κανόνες, που υπαγορεύουν τη λογική του παιχνιδιού, και τελικά την αξιολόγηση, ερμηνεία της ισορροπίας, που αποτυπώνεται κάθε φορά στη σκακιέρα.

Μία ισορροπία, ή διαφορετικά μία συγχρονία, που αντικαθίσταται από μία καινούργια, κάθε φορά που μετατοπίζεται ένας πεσσός.

Η μετατόπιση του πεσσού είναι μία επιλογή, που βρίσκει απήχηση σε όλο το σύστημα, και η επιλογή αυτή θέτει αυτόματα σε μία διαδικασία ερμηνείας (από την αντίπαλη παράταξη) τη νέα ισορροπία, που αποκαθίσταται στο υπόβαθρο της σκακιέρας. Το σχήμα 'επιλογή - ερμηνεία', ή διαφορετικά η μετατόπιση από τη μία κατάσταση στην άλλη, επαναλαμβάνεται συνέχεια, κάθε φορά που μετατοπίζεται ένας πεσσός στη σκακιέρα. Και αν αυτό που αποτυπώνεται είναι μία συγχρονία, η κίνηση είναι αυτή που επιτρέπει το πέρασμα από τη μία συγχρονία στην άλλη, και που ενεργοποιεί το σχήμα 'επιλογή - ερμηνεία'.

Επιστρέφοντας στα λόγια του M. Duchamp, σε μία τέτοια διαδικασία δεν υπάρχει προορισμός. Το σημαντικό εντοπίζεται όχι τόσο σε μία ιδέα τέλους, στο πάγωμα της εικόνας, στην αποκατάσταση μίας συγχρονίας στο φόντο της σκακιέρας, όσο στη μετάβαση από τη μία ισορροπία στην άλλη, από την επιλογή στην ερμηνεία και ούτω καθεξής.¹⁶⁰

1.3 ΝΟΗΤΙΚΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ – ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Τα έργα ως νοητικά επεισόδια - η εικασία της κίνησης σε μια παρτίδα σκακιού.

Τα έργα αποτελούν 'πράξεις', νοητικά επεισόδια¹⁶¹ μίας 'μη δημιουργίας' ('δεν πιστεύω στο δημιουργικό έργο του καλλιτέχνη') με φόντο μία σκακιέρα σε μια παρτίδα σκακιού.¹⁶²

Το συνολικό έργο του M. Duchamp λογίζεται ως μία ευρύτερη εννοιολογική κατασκευή αποτελούμενη από επιμέρους νοητικά επεισόδια – έργα, τα οποία διαμορφώνουν έναν εσωτερικό διάλογο του καλλιτέχνη για τη διαδικασία παραγωγής της καλλιτεχνικής δημιουργίας, θέτοντας ως βασικό ζητούμενο την παραγωγή της σκέψης.

Από το σύνολο των έργων του M. Duchamp διερευνώνται τρεις ενότητες, τρία νοητικά επεισόδια, σύμφωνα με την χρονολογική σειρά παραγωγής τους, που αποτυπώνουν τρεις διαφορετικές νοητικές κινήσεις στο πεδίο μίας σκακιέρας. Κάθε ενότητα επικεντρώνεται σε ένα βασικό ερώτημα (στην αμφισβήτηση του 'πραγματικού'), μια

¹⁵⁹ Pierre Cabanne, ο.π.

¹⁶⁰ Hubert Damisch, ο.π., σ. 10:

Το σκάκι είναι αυτό που πρέπει να είναι η ζωγραφική: νοητικό συμβάν. Το σχέδιο που εντοπίζεται στην σκακιέρα δεν έχει νόημα από μόνο του. Δεν μοιάζει με τίποτα (ούτε καν ζωγραφική). ...Προσφέρεται λιγότερο στο μάτι παρά σε εκείνη τη σκέψη που μπορεί να αποκρυπτογραφήσει το ιδεόγραμμα, το οποίο μπορεί να το διαβάσει, να το ερμηνεύσει, όπως ένας μουσικός κάνει μια παρτιτούρα, χωρίς να απαιτείται να γίνει η παράσταση. Μόνο κάποιος που γνωρίζει τους κανόνες του παιχνιδιού θα καταλάβει, από μια δεδομένη θέση, τον μηχανισμό. Για το σκοπό αυτό δεν αρκεί ούτε η στατική, ούτε η δυναμική. Δεν υπάρχει πιθανή ανάλυση χωρίς να καταλάβετε το μηχανήμα κατά τη λειτουργία του. Είτε βρίσκεται σε ισορροπία, είτε όχι (όπως το βλέπουμε, εξ ορισμού, πριν ξεκινήσει το παιχνίδι, αφού η απλή προώθηση ενός πεσσού είναι αρκετή για να καταστρέψει την συμμετρία που χαρακτηρίζει την αρχική θέση και για να ξεκινήσει το μηχανήμα), ο σχεδιασμός ποτέ δεν περιγράφει κάτι άλλο, εκτός από μια μεταβατική κατάσταση πραγμάτων στα οποία ο εγκέφαλος, όχι το μάτι, δίνει ζωή υποθετικά υποβάλλοντάς τα σε μια σειρά παραλλαγών των οποίων η δυνατότητα είναι εγγεγραμμένη στον μηχανισμό.'

¹⁶¹ George Heard Hamilton, 'In Advance of Whose Broken Arm?', *Art and Artists*, Vol. I. No. 4, 1968, επανεκτ. στο *Marcel Duchamp in Perspective*, επιμ. Joseph Masheck, Boston: Da Capo Press, 2002, σ.29-31, όπου αναφέρεται σε μία από τις ιδιωματικές λέξεις του Duchamp, μία νέα λέξη, ακόμη και στα γαλλικά: cervellités. που στα αγγλικά μεταφράστηκε ως 'brain facts'.

Lawrence D. Steefel, 'Marcel Duchamp and the Machine', στο *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harmoncourt, Kynaston McShine, Philadelphia: The Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, 1973, σ. 71, όπου αναφέρει τον νεολογισμό του Duchamp 'cervellités'.

¹⁶² Pierre Cabanne, ο.π.

διαδικασία μετατόπισης από τον πραγματολογικό στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο με επίκεντρο τον θεατή και την ερμηνεία του έργου τέχνης. Τα τρία νοητικά επεισόδια που μελετώνται είναι κατά σειρά:

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 1:

Έτοιμο: 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' (Ready made: Before broken arm)

Το έργο τέχνης ως αναπαράσταση αποσπασμάτων του πραγματικού κόσμου:

- > η εμπλοκή του θεατή στη διαδικασία των πολλαπλών ερμηνειών.

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 2:

Το μεγάλο Γυαλί (The Large Glass: La mariée mise à nu par ses célibataires, même),

Το έργο τέχνης ως αναπαράσταση του ίχνους του πραγματικού κόσμου:

- > η μετατόπιση του θεατή προς την αποκάλυψη της 4ης διάστασης (το μεταφυσικό).

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 3:

Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου' (Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage)

Το έργο τέχνης ως αναπαράσταση του υπερπραγματικού κόσμου:

- > η απεμπλοκή (απόσπασση) του θεατή από την αναφορά σε μία κατασκευασμένη ερμηνεία (η αφαίρεση των μεταφορών): το πραγματικό μέσα από τις άπειρες ερμηνείες του θεατή.

1.4 ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ

Ο χώρος και χρόνος αποτελούν τα δύο πλαίσια, που καθορίζουν τα όρια της εννοιολογικής κατασκευής ενός 'έργου σε εξέλιξη'. Ο επαναπροσδιορισμός κάθε φορά του χώρου και του χρόνου ενεργοποιούν τη μετατόπιση από το ένα νοητικό επεισόδιο στο άλλο.

Η τοπογραφία του εννοιολογικού χώρου

Ως χώρος στο έργο του M. Duchamp λογίζεται ο εννοιολογικός χώρος, όπως αυτός συγκροτείται μέσα από διαφορετικές γνωσιακές περιοχές. Περιοχές που διαπραγματεύονται διαφορετικά πεδία της γνώσης, όπως ενδεικτικά είναι τα μαθηματικά, η φυσική, η οπτική, η γλωσσολογία.

Με τη μετατόπιση του έργου τέχνης από τον πραγματολογικό χώρο στον εννοιολογικό χώρο, ο M. Duchamp επεδίωκε την απόσπασση του αντικειμένου από την ιδιότητα του ως φυσικού αντικειμένου (το έκθεμα), και τη νοηματοδότηση του μέσα από διαφορετικά γνωσιακά πεδία. Κάθε πεδίο γνώσης προτάσσει μία διαφορετική έκφραση του 'πραγματικού', που προσδιορίζει εκ νέου το αντικείμενο:

έκθεμα – λογοπαίγνιο – οπτικός μηχανισμός – πείραμα φυσικής – φυσικό αντικείμενο...

Μέσα από μια διαδικασία συνεχών μετατοπίσεων του θεατή ως προς το έκθεμα (το έκθεμα ως νοητικό επεισόδιο), ο πραγματολογικός χώρος διαλύεται, και ο θεατής κινείται στον χώρο των εννοιολογικών περιοχών.

Η διαρκής μετατόπιση από το ένα γνωσιακό πεδίο στο άλλο, τόσο εντός του κάθε νοητικού επεισοδίου, όσο και από το ένα νοητικό επεισόδιο στο άλλο, και η θέαση του αντικειμένου μέσω διαφορετικών ενδείξεων, που προτάσσει κάθε φορά ο M. Duchamp, διαλύουν το νήμα της συνέχειας με το προφανές.

Οι υπαινικσόμενες ενδείξεις, που ενσωματώνονται κάθε φορά στην ερμηνεία του έργου, οι αυτοαναφορές που προτάσσει κατά τη διαδικασία της σύλληψης και κατασκευής του έργου, αποσπούν τον θεατή. Διαλύουν συστηματικά τα νήματα που συνδέουν το έργο τέχνης με το εμφανιζόμενο ως πραγματικό -το έργο τέχνης ως εκθεσιακό αντικείμενο-, και προκαλούν τον θεατή να κατασκευάσει το δικό του πλαίσιο νοηματοδότησης, τις δικές του ετεροαναφορές μέσα από τη διαδικασία της ερμηνείας.

Η χρονογραφία του εννοιολογικού χώρου

Ο χρόνος, στο έργο του M. Duchamp συνιστά ένα δεύτερο πλαίσιο μετασχηματισμού μεταξύ των επιμέρους νοητικών επεισοδίων, και αποτυπώνεται μέσα από διαδοχικές νοητικές κινήσεις εντός του εννοιολογικού χώρου.

Κατά τη στιγμιαία συνάντηση του θεατή με το *έργο τέχνης* (το *έργο τέχνης* ως νοητικό επεισόδιο) ο χρόνος αποκτά διαφορετικές 'διαστάσεις'.

Οι ποικίλες 'διαστάσεις' του χρόνου, όπως αναπτύσσονται ταυτόχρονα με την κατασκευή του εννοιολογικού χώρου, μπορούν να προσδιορισθούν μέσω μιας διαδικασίας εναλλαγής του προθέματος για την κατασκευή μιας νέας χρονικότητας, τόσο κατά τη διαδικασία της σύλληψης και κατασκευής του έργου, όσο και κατά τη διαδικασία της ερμηνείας του έργου από τον θεατή:

- > Στη διαδικασία της σύλληψης και κατασκευής του έργου, ο M. Duchamp, με την πρόθεση να πετύχει την πολλαπλότητα των ερμηνειών στον χρόνο, επιχείρησε συστηματικά να αυτονομήσει τα αντικείμενα χωρικά, αλλά και χρονικά, προκειμένου να τους προσδώσει πολλαπλές σημασίες. Οι πολλαπλές ιδιότητες που προσέδιδε κάθε φορά στο αντικείμενο χωρίς κάποια λογική αιτιότητα, το αποσπούσαν από μία χωρική, αλλά και από μία χρονική αιτιότητα, επιχειρώντας την επιβολή μιας α-χρονίας.

A + χρονία = Αχρονία (ο μη χρόνος)

- > η απόσπαση του *έργου τέχνης* από το παρόν μέσα από τις διαρκείς μετατοπίσεις εντός του πραγματικού.
- > Στη διαδικασία της ερμηνείας, η α-χρονία, που εγγράφεται στο αντικείμενο μέσα από την πρόσδοση σε αυτό πολλαπλών ιδιοτήτων, επιτρέπει την εκ νέου προβολή σε αυτό διαφορετικών χρονικοτήτων με κέντρο τον θεατή και 'άξονα' την ερμηνεία. Διακρίνονται τρεις διαφορετικές χρονικότητες:

Δια + χρονία = Διαχρονία

- > στη διαδικασία της ερμηνείας, όπως συμβαίνει στο έργο 'Έτοιμα', η εγγραφή μιας χρονικής διαδρομής, που στήνεται μέσα από τις πολλαπλές αναφορές,
 - ως συλλογής από ερμηνείες, που έχουν νόημα και κατασκευάζουν την αφήγηση των πολλαπλών υποκειμένων - θεατών.

Συγ + χρονία = Συγχρονία

- > στο *έργο τέχνης*, όπως συμβαίνει στο έργο 'Μεγάλο Γυαλί', η ταυτόχρονη προβολή πολλών στιγμών, με την αναίρεση του χωρικού αλλά και χρονικού βάθους μέσα από τη διαφάνεια του γυαλιού,
 - ως ταυτόχρονης προβολής των πολλαπλών ερμηνειών του ενός υποκειμένου – θεατή.

Αυτό + χρονία = Αυτοχρονία

- > στο *έργο τέχνης*, όπως συμβαίνει στο έργο 'Δεδομένα', η εγγραφή πολλαπλών χρονικοτήτων, καθώς το κάθε απόσπασμα της κατασκευής εμπεριέχει τον δικό του χρόνο,
 - ως στιγμιαίων προβολών της μετωπικής εμπειρίας των άπειρων υποκειμένων - θεατών.

1.5 Η πραγματολογική περιγραφή των τριών νοητικών επεισοδίων

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 1:

Έτοιμο

Πριν από τον σπασμένο βραχίονα

Readymade

In Advance of the Broken Arm (1915)

Γεωγραφία: New York, United States

Χρονολογία: 1915

Μέσο: Ξύλο και γαλβανισμένο σιδερένιο φτυάρι χιονιού

Διαστάσεις: 48 inches × 18 inches × 4 inches (121.9 × 45.7 × 10.2 cm)

A Μια ανέκδοτη ιστορία – ονοματοδοσία:

Η αναφορά σε μία ανέκδοτη ιστορία, ως συμπύκνωση μιας διαδικασίας, και η ονοματοδοσία του έργου.

Το 1915 ο M. Duchamp επισκέπτεται στη Νέα Υόρκη μαζί με τον φίλο του Jean Crotti ένα μαγαζί με είδη μαστορικής, και αγοράζει ένα φτυάρι εκχιονισμού, ένα αντικείμενο καθημερινής χρήσης, το οποίο δεν είχε ξαναδεί, καθώς δεν ήταν γνωστό στην Γαλλία όπου ζούσε μέχρι τότε. Στον βραχίονα αναγράφει με μπογιά τον τίτλο 'In Advance of the Broken Arm'. Είναι το πρώτο αντικείμενο, που του αποδίδει τον τίτλο 'Ready-made'. Το φτυάρι, παρέμεινε για πολύ καιρό στο studio, που μοιραζόταν με τον Crotti, κρεμασμένο από ένα σύρμα, συνοδευόμενο από τον ζωγραφισμένο με μπογιά τίτλο 'από τον Marcel Duchamp 1915', μέχρι που κάποια στιγμή χάθηκε.¹⁶³

- B Η περιγραφή: Ο M. Duchamp για τα Ready-mades
H αναφορά σε μία διατυπωμένη περιγραφή του έργου.

B₀₁

DUCHAMP:

Επ' ευκαιρία των Έτοιμων'

Το 1913 είχα την ευτυχή ιδέα να στερεώσω έναν τροχό ποδηλάτου σε ένα σκαμνί της κουζίνας, και να το παρακολουθώ να γυρίζει.

Λίγους μήνες αργότερα αγόρασα μια φτηνή αναπαραγωγή ενός απογευματινού χειμερινού τοπίου, το οποίο κάλεσα 'φαρμακείο' αφού πρόσθεσα δύο μικρές κουκίδες, μια κόκκινη και μια κίτρινη, στον ορίζοντα.

Στη Νέα Υόρκη το 1915 αγόρασα σε ένα κατάστημα σιδηρικών ένα φτυάρι χιονιού, στο οποίο έγραψα 'πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

Ήταν εκείνη την εποχή που έρχεται στο μυαλό μου η λέξη "Έτοιμο" για να δηλώσει αυτή τη μορφή εκδήλωσης.

Ένα σημείο, το οποίο θέλω πολύ να εδραιωθεί, είναι ότι η επιλογή αυτών των "Έτοιμων" ποτέ δεν υπαγορεύτηκε από αισθητική ευχαρίστηση.

Η επιλογή αυτή βασίστηκε σε μια αντίδραση οπτικής αδιαφορίας με την ταυτόχρονη απόλυτη απουσία καλού ή κακού γούστου ... στην πραγματικότητα μια τέλεια αναισθησία.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό ήταν η σύντομη φράση που ενέγραφα στο "Έτοιμο".

Αυτή η φράση αντί να περιγράφει το αντικείμενο σαν ένας τίτλος, είχε ως στόχο να φέρει το μυαλό του θεατή σε άλλες περιοχές πιο λεκτικές.

Μερικές φορές θα μπορούσα να προσθέσω μια παραστατική λεπτομέρεια αυτού που παρουσιάζεται, το οποίο, προκειμένου να ικανοποιήσει τον πόθο μου για παρηχήσεις, θα ονομάζεται 'βοηθούμενο Έτοιμο'. Κάποια άλλη στιγμή, που θέλησα να εκθέσω τη βασική αντινομία μεταξύ της τέχνης και των Έτοιμων φαντάστηκα ένα 'αμοιβαίο / αλληλοπαθές Έτοιμο': χρησιμοποιήστε έναν Rembrandt ως σανίδα σιδερώματος!

Συνειδητοποίησα πολύ σύντομα τον κίνδυνο να επαναλάβω αδιακρίτως αυτή τη μορφή έκφρασης, και αποφάσισα να περιορίσω την παραγωγή των "Έτοιμων" σε μικρό αριθμό ετησίως. Γνώριζα εκείνη την εποχή, ότι για τον θεατή περισσότερο ακόμη και από ό, τι για τον καλλιτέχνη, η τέχνη είναι μια συνήθεια σαν ναρκωτικό, και ήθελα να προστατέψω τα "Έτοιμα" μου από μια τέτοια μόλυνση.

Μία άλλη άποψη του "Έτοιμου" είναι η έλλειψη της μοναδικότητάς του ... το αντίγραφο ενός "Έτοιμου" παραδίδει το ίδιο μήνυμα. Στην πραγματικότητα, σχεδόν κανένα από τα "Έτοιμα", που υπάρχουν σήμερα, δεν είναι πρωτότυπο με τη συμβατική έννοια.

Μια τελευταία παρατήρηση σε αυτόν τον λόγο του εγωμανιακού:

Καθώς και τα σωληνάρια των χρωμάτων, που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, είναι μαζικής παραγωγής και έτοιμα προϊόντα, πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι όλοι οι πίνακες στον κόσμο είναι 'βοηθούμενα Έτοιμα' και επίσης έργα συναρμογής [assemblage].¹⁶⁴

¹⁶³ Pierre Cabanne. ο.π.

¹⁶⁴ Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 141-142.

B₀₂

DUCHAMP:

Ήταν το 1915 στην Αμερική, που έκανα και άλλα αντικείμενα με μια επιγραφή [μετά από τρία "Pharmacies," και το "Bottle Rack" το 1914], όπως το φτυάρι χιονιού, που έγραψα κάτι στα Αγγλικά. Τότε μου ήρθε η λέξη 'ready-made'. Έμοιαζε τέλεια για αυτά τα αντικείμενα, που δεν ήταν έργα τέχνης, που δεν ήταν σκίτσα, και στα οποία δεν εφάρμοξε κανένας όρος της τέχνης. Αυτό με προκάλεσε να τα κάνω.¹⁶⁵

Γ Η κατασκευή:

Η κατασκευή ως μια διαδικασία επιλογής.

Η κατασκευή ενός ready-made ολοκληρώνεται με την επιλογή ενός αντικειμένου, ενός βιομηχανοποιημένου αντικείμενου στο οποίο προστίθεται ένας τίτλος.

DUCHAMP:

Είναι πολύ δύσκολο πράγμα να διαλέξεις ένα αντικείμενο, γιατί μετά από δεκαπέντε μέρες αρχίζει να σου αρέσει, ή αρχίζεις να το απεχθάνεσαι. Πρέπει να καταφέρεις να βρεις κάτι, που να σε αφήνει τόσο αδιάφορο, ώστε να μην νιώθεις αισθητική συγκίνηση. Η επιλογή των ready-mades βασίζεται πάντα στην οπτική αδιαφορία και συνάμα στην ολοκληρωτική απουσία καλού και κακού γούστου.¹⁶⁶

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 2:

Το Μεγάλο Γυαλί

Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα

Large Glass:

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (1915-1923)

Γεωγραφία: Υλοποιήθηκε στις United States, North and Central America

Χρονολογία: 1915-1923

Μέσο: Λάδι, βερνίκι, φύλλο μόλυβδου, καλώδιο μόλυβδου και σκόνη σε δύο γυάλινες πλάκες

Διαστάσεις: 9 feet 1 1/4 inches × 70 inches × 3 3/8 inches (277.5 × 177.8 × 8.6 cm)

A Μια ανέκδοτη ιστορία – ονοματοδοσία:

Η αναφορά σε μία ανέκδοτη ιστορία, ως συμπύκνωση μιας διαδικασίας, και η ονοματοδοσία του έργου.

- Το 1926 είναι η χρονιά που ράγισε το Μεγάλο γυαλί.
- Είχε εκτεθεί, ενώ έλειπα, σε μία διεθνή εκδήλωση στο μουσείο του Brookline. Τα άτομα που το επέστρεψαν στην Katherine Dreier, στην οποία ανήκε, δεν ήταν επαγγελματίες, δεν πρόσεξαν. Έβαλαν τα δύο γυαλιά το ένα πάνω στο άλλο, μέσα σ' ένα φορητό, πλαγιαστά μέσα σ' ένα κασόνι, και τα είχαν αμπαλάρει περισσότερο ή λιγότερο καλά, χωρίς να ξέρουν αν ήταν γυαλί ή μαρμελάδα. Μετά από 60 χιλιόμετρα έγιναν όντως μαρμελάδα. Το μόνο περίεργο πράγμα είναι ότι, καθώς τα δύο γυαλιά ήταν το ένα πάνω στο άλλο, τα σπασίματα έγιναν στα ίδια σημεία.
- Τα ραγίσματα ακολουθούν την κατεύθυνση των δικτύων πέδησης, όπως και να 'χει το πράγμα, είναι εκπληκτικό.
- Ακριβώς, κι έχουν την ίδια φορά. Παρουσιάζουν μια συμμετρία, που φαίνεται σαν ηθελημένη, αλλά δεν είναι έτσι.
- Όταν βλέπει κανείς το Μεγάλο γυαλί, δεν μπορεί να το φανταστεί άθικτο.
- Όχι. Είναι πολύ καλύτερο με τα σπασίματα, εκατό φορές καλύτερο. Είναι η μοίρα των πραγμάτων.
- Η επέμβαση του τυχαίου πάνω στο οποίο βασιζέστε τόσο συχνά.

¹⁶⁵ Pierre Cabanne, ο.π.

¹⁶⁶ ο.π., σ. 85.

- Το σέβομαι αυτό, έφτασα σε σημείο να το αγαπήσω.¹⁶⁷

B Η περιγραφή: Ο Andre Breton για το Large Glass

Η αναφορά σε μία διατυπωμένη περιγραφή του έργου:

Η Νύφη μεταδίδει τις εντολές της στη μηχανή των εργένηδων μέσω των τριών επάνω διχτυών (εμβόλων), με αυτές τις εντολές να υποστηρίζονται, και να καθοδηγούνται από τον γαλαξία. Σε απάντηση, τα εννέα αρσενικά καλούπια (προσωρινά βαμμένα με κόκκινο μόλυβδο ενώ περιμένουν), που έχουν εξ ορισμού 'παραλάβει' το φωτιστικό αέριο, και έχουν αναλάβει τα χύτευσή του, ενώ ακούνε τις λιτανείες που τραγουδούν από το άρμα (το ρεφρέν ολόκληρης της μηχανής των εργένηδων), αφήνουν αυτό το φωτιστικό αέριο να διαφύγει μέσω ενός ορισμένου αριθμού τριχοειδών σωλήνων, που βρίσκονται στην κεφαλή όλων των αρσενικών καλουπιών (καθένας από αυτούς τους τριχοειδείς σωλήνες, στον οποίο εκτείνεται το αέριο, έχει το σχήμα μιας τυπικής διακοπής, δηλαδή το σχήμα που παίρνει ένα νήμα μήκους ενός μέτρου σε επαφή με το έδαφος αφού κρατιέται οριζόντια ένα μέτρο πάνω από το έδαφος, και ξαφνικά απελευθερώνεται). Τα αέρια, αφού φτάσουν στο πρώτο κόσκινο με αυτόν τον τρόπο, αλλάζουν την κατάστασή τους, καθώς περνούν μέσα από τα κόσκινα, και αναδύονται ως εκρηκτικό υγρό, που καταρρέει κάτω από τη σανίδα ολίσθησης ή το ανοιχτήρι μπουκαλιών στις πλαγιές αποστράγγισης. Τα ίδια τα κόσκινα έχουν υποστεί επεξεργασία σε μια διαδικασία ανάπτυξης της σκόνης (ή καλλιέργειας της σκόνης), με την οποία η σκόνη αφήνεται να πέσει πάνω τους για τρεις ή τέσσερις μήνες και η επιφάνεια γύρω από αυτά σκουπίστηκε καλά, έτσι ώστε η σκόνη σε αυτό το μέρος να είναι ένα είδος διαφανούς χρώματος, που μπορεί να ανυψωθεί σε πάχος πολλών στρωμάτων με τη βοήθεια βερνικιού. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας που περιεγράφηκε παραπάνω, το άρμα (φτιαγμένο από ράβδους από κατεργασμένο μέταλλο), όπως είδαμε, απαγγέλλει τις λιτανείες του ('Αργή ζωή. Φαύλος κύκλος. Αυνανισμός. Οριζόντιος. Επιστροφή για το ρυθμιστικό. Σκουπίδια της ζωής. Φτηνή κατασκευή. Κασσίτερος, κορδόνια, σύρμα σιδήρου. Έκκεντρες ξύλινες τροχαλίες. Μονοτονικός τροχός μύγας. Καθηγητής μπίρας') ενώ μετακινείται μπρος και πίσω στον δρομέα του. Αυτή η κίνηση προκαλείται από τη ρυθμιζόμενη πτώση τεσσάρων βαρών με τη μορφή φιαλών *Benedictine* (ταλαντευόμενης πυκνότητας) στο τέλος μιας αλυσίδας, που μπλέκεται στον άξονα του μύλου νερού (ένα είδος νεροποντής έρχεται από απόσταση σε μισό κύκλο πάνω από τα αρσενικά καλούπια, που φαίνονται από το πλάι). Η κίνηση κάνει το ανεμοπλάνο να έρθει προς το μύλο, και ταυτόχρονα ανοίγει το ψαλίδι, προκαλώντας έτσι το ράντισμα... Το υγρό αέριο προβάλλεται κατακόρυφα προς τα πάνω με τη μορφή παφλασμού, περνώντας κατευθείαν μέσω των οπτικών μαρτύρων (εκθαμβωτικός ο παφλασμός), και φτάνει στην περιοχή των πυροβολισμών επιτυγχάνοντας τον υποπολλαπλασιασμό του στόχου 'με συνηθισμένη ικανότητα' (το σχήμα οποιουδήποτε αντικειμένου οτιδήποτε). Ο διευθυντής βαρύτητας (ή ζογκλέρ των κέντρων βαρύτητας),... θα είχε τα τρία σημεία υποστήριξής του στο ένδυμα της Νύφης, και έτσι θα έπρεπε να χορέψει με τη θέληση των επιθέσεων, που ξεκινούν από τον αγώνα πυγμαχίας, που λαμβάνει χώρα κάτω από αυτόν. Το ένδυμα της Νύφης, μέσω του οποίου τα τρία αεροπλάνα θα είχαν περάσει την ανακλαστική επιστροφή κάθε σταγόνας του εκθαμβωτικού παφλασμού, θεωρήθηκε ως αποτέλεσμα της εφαρμογής του συστήματος *Wilson-Lincoln* (δηλαδή, ως ένα είδος πρίσματος, 'όπως τα πορτρέτα, που όταν τα κοιτούσες από αριστερά έβλεπες τον *Wilson* και από δεξιά τον *Lincoln*'). Η κορυφαία επιγραφή υποστηρίζεται από ένα είδος σαρκώδους χρώματος γαλαξία, και λαμβάνεται, όπως έχουμε δει, από τα τρία έμβολα, οι εικόνες των οποίων δημιουργήθηκαν με την καταγραφή τριών διαδοχικών παραμορφώσεων ενός τετραγώνου λευκού υφάσματος, που κυματίζει στον άνεμο. Μέσω αυτής της τριπλής φόρμας μεταδίδονται οι εντολές, οι παραγγελίες, οι εξουσιοδοτήσεις, κ.λπ. για να ενωθούν οι λήψεις και ο παφλασμός - και με τον παφλασμό ολοκληρώνεται η σειρά των λειτουργιών, που οι εργένηδες είχαν να κάνουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο μύλος της σοκολάτας (που χρησιμεύει ως στήριγμα του ψαλιδιού), παρόλο που καταλαμβάνει ένα σχετικά μεγάλο μέρος του γυαλιού, φαίνεται να έχει σχεδιαστεί κυρίως για να παρέχει στους εργένηδες μια θετική ταυτοποίηση βάσει της αυθόρμητης παροιμίας: 'ο εργένης αλέθει τη σοκολάτα μόνος του'.¹⁶⁸

¹⁶⁷ ο.π., σ. 142.

¹⁶⁸ Andre Breton, 'Le Phare de la Mariée', *Le Minotaure*, n. 6, Paris, 1935, σ. 45-49.

Γ Η κατασκευή: Η κατασκευή ως διαδικασία επίλυσης προβλημάτων

DUCHAMP:

Δεν ξέρω. Συχνά πρόκειται για τεχνικά στοιχεία. Το γυαλί με ενδιέφερε πολύ ως βάση, εξαιτίας της διαφάνειάς του. Αυτό και μόνο ήταν ήδη αρκετό. Στη συνέχεια, το χρώμα που, βαλμένο πάνω στο γυαλί, είναι ορατό, και αποκλείεται να οξειδωθεί αν το ασφαλίσεις. Το χρώμα παραμένει, όσο περισσότερο γίνεται, παραστατικό και ανόθευτο. Όλα αυτά ήταν τεχνικά θέματα, που είχαν τη σημασία τους.¹⁶⁹

ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 3:

Δεδομένων:

1^ο Ο καταρράκτης / 2^ο Το φωταέριο

Étant donnés:

1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage (1944-1966)

Γεωγραφία: Υλοποιήθηκε στη New York, United States, North and Central America

Χρονολογία: 1946-1966

Μέσο: Συναρμογή μικτών μέσων:

(εξωτερικά) ξύλινη πόρτα, καρφιά από σίδηρο, τούβλα και στόκος. (εσωτερικά) τούβλα, βελούδο, ξύλο, περγαμινή πάνω από ένα οπλισμό μολυβδου, χάλυβα, ορείχαλκου, συνθετικοί στόκοι και κόλλες, φύλλο αλουμινίου, συγκολλημένο χαλύβδινο σύρμα και ξύλο. Επιφάνεια για στήριξη με μανταλάκια, μαλλιά, λαδομπογιά, πλαστικό, ασάλινα συνδετικά, πλαστικά μανταλάκια, κλαδιά, φύλλα, γυαλί, κόντρα πλακέ, μεντεσές με ορείχαλκο, καρφιά, βίδες, βαμβάκι, εκτυπώσεις κολλοτύπου, ακρυλικό βερνίκι, κιμωλία, γραφίτης, χαρτί, χαρτόνι, ταινία, μελάνι γραφής, ηλεκτρικά φωτιστικά, λάμπα αερίου (τύπου Bec Auer), αφρώδες καουτσούκ, φελλός, ηλεκτρικός κινητήρας, κασσίτερος και λινέλαιο.

Διαστάσεις: 7 feet 11 1/2 inches × 70 inches × 49 inches (242.6 × 177.8 × 124.5 cm)

A Μια ανέκδοτη ιστορία – ονοματοδοσία:

Η αναφορά σε μία ανέκδοτη ιστορία και η ονοματοδοσία του έργου.

Το Étant donnés, ή αλλιώς το 'Άγνωστο αριστούργημα' σύμφωνα με τον Robert Lebel, κατ' αντιστοιχία με την ομώνυμη νουβέλα του Balzac, αποτελεί το ύστατο έργο του Duchamp, το οποίο επεξεργάστηκε με απόλυτη μυστικότητα στο διάστημα μεταξύ 1944-1966, και τοποθετήθηκε μόνιμα μετά τον θάνατο του το 1968 στο Μουσείο Τεχνών της Φιλαδέλφειας. Το έργο το δούλεψε επί 20 χρόνια σε ένα κρυφό δωμάτιο στο στούντιο, που διατηρούσε στη 14η οδό του Δυτικού τμήματος της Νέας Υόρκης.

Το έργο αυτό διαφέρει από τα προηγούμενα, καθώς δεν συνοδεύεται από καμία επεξηγηματική προσέγγιση, παρά μόνο από οδηγίες χρήσεως, που αφορούν το λύσιμο και το δέσιμο του συστήματος, παραδοτέου σε τεμάχια.

Μία παλιά παραδοσιακή ξύλινη πόρτα από την Ισπανία είναι η προφανής 'όψη' του έργου, που υποδέχεται τον περαστικό αποκρύπτοντας ταυτόχρονα ένα μικρό χώρο με περιεχόμενο πίσω από αυτήν. Το

¹⁶⁹ Pierre Cabanne, ο.π., σ. 67.

περιεχόμενο αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο αν κοιτάξει κανείς μέσα από δύο οπές, που αποκαλύπτουν ένα κατασκευασμένο τοπίο.¹⁷⁰

B Η περιγραφή: Η Anne d' Harnocourt για το *Étant donnés*

Η αναφορά σε μία διατυπωμένη περιγραφή του έργου:

Η θέα δεν είναι στο αδύναμο εσωτερικό ενός σκοτεινού δωματίου, όπως θα περίμενε κανείς από την αξιοσέβαστη ηλικία της πόρτας και τη σταθερότητα του τοίχου, αλλά σε ένα λαμπρά φωτισμένο τοπίο. Ο θεατής αντιλαμβάνεται πολλά επίπεδα χώρου, από τα οποία περνά το βλέμμα του. Μέσα από μια οδοντωτή τρύπα σε έναν τοίχο από τούβλα, προφανώς λίγα μέτρα μακριά, κοιτάζει μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη ανάσκελα ανάμεσα σε ένα σωρό από κλαδιά και φύλλα. Το πρόσωπό της είναι πιο μακριά από τον θεατή, και κρύβεται εντελώς από ένα κύμα ξανθών μαλλιών. Τα πόδια της εκτείνονται προς την πόρτα. Τα πόδια της κρύβονται από τον τοίχο με τα τούβλα. Το δεξί της χέρι δεν μπορεί να φανεί, αλλά το αριστερό της χέρι είναι υψωμένο, και στο χέρι της κρατά ψηλά το κάθετο γυάλινο προσάρτημα μιας μικρής λάμπας αερίου, που λάμπει αμυδρά. Στο βάθος ένα λοφώδες, δασώδες τοπίο υψώνεται πάνω από τα νερά μιας λίμνης, τα σύννεφα είναι μαλακά και άσπρα σε έναν γαλάζιο ουρανό, και στην άκρη δεξιά ένας καταρράκτης ρέει και αστράφτει ατέλειωτα - το μόνο κινούμενο στοιχείο στη σιωπηλή σκηνή, που είναι λουσμένη σε λαμπρό φως από αόρατες πηγές.¹⁷¹

Γ Η κατασκευή: Η κατασκευή ως ψευδαίσθηση

Αυτό το μερικώς γυμνό γυναικείο σώμα, το οποίο αναφέρεται σε επιστολές ως 'Η Παναγία της Επιθυμίας', είναι ξαπλωμένο πάνω σε κλαδιά αγγίζοντας αδιόρατα μία επιχρωματισμένη, όπου λογίζεται ως φυσικό αντικείμενο – έκθεμα, φωτογραφική αποτύπωση του καταρράκτη La Forestay ως φόντο. Το σκηνικό έχει κοπεί σε πολλά κομμάτια, τοποθετημένα σε μικρές αποστάσεις το ένα από το άλλο, που δημιουργούν την εντύπωση μεγάλων αποστάσεων πίσω από το σώμα. Ο καταρράκτης είναι χτισμένος από έναν φλοιό ρητίνης, που φωτίζεται από πίσω με ένα μεταβαλλόμενο φως, σαν να λάμπει στον ήλιο. Πέρα από τις κορυφές των δέντρων του φόντου εκτείνεται ένας γαλάζιος ουρανός με πουπουλένια σύννεφα, που πραγματικά αιωρούνται στον χώρο.¹⁷²

¹⁷⁰ ο.π., σ. 344.

¹⁷¹ Anne d' Harnocourt, Walter Hopps, *Étant Donnés: 1^ο la chute d'eau, 2^ο le gaz d'éclairage, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Bulletin 64, 1969, σ. 8.

¹⁷² ο.π.

2. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΩΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΛΟΚΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ – ΤΑ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ

Η περιγραφή του χώρου στο έργο του M. Duchamp αναφέρεται σε τρεις κατευθύνσεις - τρία έργα τέχνης:¹⁷³

- > Το έργο Έτοιμο (ready-made) με τίτλο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ως ένα βασικό έργο στην παραγωγή των Έτοιμων του M. Duchamp, απαρχή της διερεύνησής του στον εννοιολογικό χώρο.
- > Το έργο 'Το Μεγάλο Γυαλί: Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα' το οποίο συνοδεύόμενο με τις σημειώσεις του 'Πράσινου κουτιού' αποτελεί τη βασική τεκμηρίωση της σκέψης του M. Duchamp για τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών του εννοιολογικού χώρου.
- > Το έργο 'Δεδομένων: (1) της υδατόπτωσης, (2) του φωτιστικού αερίου', που αποτελεί το τελευταίο έργο, την επιτομή του έργου του M. Duchamp στην υλοποίηση του εννοιολογικού χώρου.

Η χωρική διάσταση στα έργα αυτά διερευνάται μέσα από την αναφορά του M. Duchamp στο σκάκι, ως το διάγραμμα με το οποίο προσδίδει στα έργα του τις ιδιότητες και τους κανόνες μετασχηματισμού τους στον εννοιολογικό χώρο.

Ακολουθώντας τη χρονική διαδοχή παρουσίασης των έργων, διακρίνονται τα διαφορετικά γνωσιακά πεδία με τις διαφορετικές λογικές περιγραφής των χαρακτηριστικών του εννοιολογικού χώρου.

Με την ανάλυση των τριών έργων ως προς την εσωτερική τους δομή, αλλά και ως προς το σύνολο της εργογραφίας του M. Duchamp, μέσα από τις διαφορετικές λογικές περιγραφής, διερευνάται η λειτουργία του διαγράμματος και της εμπρόθετης κατασκευής του. Το διάγραμμα διερευνάται ως μηχανισμός παραγωγής και προσδιορισμού των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου, του έργου τέχνης.

- > αφενός στον εννοιολογικό χώρο, ο όπου εκκινείται με τη σύλληψη, πραγματοποίηση και ερμηνεία του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', και συνεχίζεται με την υπόλοιπη παραγωγή των έργων του M. Duchamp, και
- > αφετέρου στη διεύρυνση αυτού του εννοιολογικού χώρου με τη σύλληψη, πραγματοποίηση και πολλαπλή ερμηνεία των άλλων δύο υπό εξέταση έργων:
'Το Μεγάλο Γυαλί', και
'Δεδομένων: (1) της υδατόπτωσης, (2) του φωτιστικού αερίου'.

¹⁷³ Βλ. Παράρτημα 4: Εργογραφία του M. Duchamp.

2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΟΠΟΥ ΕΚΚΙΝΕΙΤΑΙ Η ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ ΤΟ ΕΤΟΙΜΟ 'ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΠΑΣΜΕΝΟ ΒΡΑΧΙΟΝΑ'.

ΑΕ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής:
Η αποκάλυψη του έργου τέχνης. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

> ΑΕ.1_ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης τοποθετείται χωρικά και χρονικά το έργο τέχνης 'Πριν από το σπασμένο βραχίονα' σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, ως προς το οποίο αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η πρώτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του έργου τέχνης, εντός του πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί ο εννοιολογικός χώρος με το 'Ετοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και οι αναφορές του πλαισίου είναι καθαρά προγραμματικές για την εννοιοδότηση και νοηματοδότηση του χώρου.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp σε συνεντεύξεις του και σε αναφορές του για το πώς ξεκίνησε τη σειρά των έργων τέχνης τα 'Ετοιμα στο διάστημα 1913-1915, διατύπωσε τη χαρακτηριστική φράση.

*'Ήταν εκείνη την εποχή που έρχεται στο μυαλό η λέξη "Ετοιμο".*¹⁷⁴

'Εκείνη την εποχή' στο γενικό πλαίσιο μιας περιρρέουσας Ονοματοκρατίας, διαδίδονταν οι σκέψεις του H. Bergson για τις 'Ετοιμες έννοιες'.¹⁷⁵ Ο Ch. Peirce από τα 1869 και στα 1907, στη διαμάχη μεταξύ Πραγματισμού και Ονοματοκρατίας, αναφερόταν στην ευρεία επικράτηση της Ονοματοκρατίας στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία, και επεσήμανε τη συγγένεια της Εννοιολογικής προσέγγισης με την Ονοματοκρατική.¹⁷⁶ Ο H. Bergson στα 1908 περιέγραφε ως κυκλική τη σχέση της Ονοματοκρατικής προσέγγισης και της Εννοιολογικής, όπου η μία συμπληρώνει την άλλη. Επίσης, το 1903 είχε διατυπώσει την ιδέα των 'Ετοιμων εννοιών'.¹⁷⁷

Με τον όρο Ονοματοκρατία [νομιναλισμός] περιγράφεται η γνώμη όσων απέκρουαν ότι υπάρχουν πράγματι γενικές έννοιες. Χαρακτήριζαν όλες τις έννοιες ελεύθερα δημιουργήματα του ανθρώπινου νου – απλά ονόματα (nomina), ή φωνητικοί φθόγγοι που προέκυψαν με την αφαιρετική μέθοδο. Έτσι αναγνώρισαν στον ανθρώπινο νου την πλήρη ελευθερία στη διαμόρφωση και τον ορισμό γενικών εννοιών, εναρμονισμένων με τους σκοπούς, που στην εξυπηρέτησή τους απέβλεπαν οι έννοιες αυτές. Θεωρούσαν ότι η γνώμη και η κατανόηση των φαινομένων μπορούσαν να επιτευχθούν πρωταρχικά με την εμπειρία.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, σ. 47.

Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 141-142.

Βλ. και Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews*, New York: Badlands Unlimited, 2013, σ. 64:

M. Duchamp: ...Το πρώτο Έτοιμο που έκανα ήταν το 1913, με τη Ρόδα Ποδηλάτου.... Αν και τότε δεν λεγόταν "Έτοιμο". Έγιναν Έτοιμα δύο χρόνια αργότερα, από το γεγονός ότι ανακάλυψα τη λέξη το 1915.

¹⁷⁵ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2^{ου} μέρους:

Πίνακας 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: η ονοματοκρατία της εικόνας.

¹⁷⁶ Charles Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (1869) επιμ. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931, 1.19 Cross-Ref: ††, 1.27Cross-Ref: ††

Charles Peirce, ο.π., Of Reality, Chapter IV, MS [R] 372; MS [W] 204, 1872.

Charles Peirce, ο.π., Pragmatism. MS [R] 320, 1907.

¹⁷⁷ Henri Bergson, *Matter and Memory* (1896), New York: Zone Books, 1991, σ. 156,157.

¹⁷⁸ *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών*, εκδ. Julius Gould, William Kolb, Unesco, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία, 1972.

Ο M. Duchamp, στις σημειώσεις του αναφερόταν επανειλημμένα στην Ονοματοκρατία, και μάλιστα τη μετέφερε στο έργο τέχνης ως 'Όνοματοκρατία της εικόνας'¹⁷⁹. Ταυτόχρονα καθιέρωσε το όνομα μιας σειράς έργων του ως Έτοιμα, που συνέλαβε με την πρόθεση να λειτουργήσουν ως νοητικά επεισόδια¹⁸⁰ υπερβαίνοντας την οπτική μνήμη. Διατύπωσε δε τη συνταγή κατασκευής τους¹⁸¹ δείχνοντας ότι γνώριζε εκ των προτέρων, ως διάγραμμα, τη χωρική συνθήκη ανάπτυξης των νοητικών επεισοδίων.

> ΑΕ2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 1η Ομοίωση: Η Αυτοομοίωση

Με την αναφορά στο πνεύμα της εποχής εισάγεται η πρώτη συνθήκη ομοίωσης του έργου τέχνης, η αυτοομοίωση. Συστήνεται για πρώτη φορά το διαφεύγον αντικείμενο, το έργο τέχνης. (1^{ος} όρος ομοίωσης) και ορίζεται το πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα αρχίσει να μετασχηματίζεται.

Η πρώτη λογική περιγραφής αφορά στην αποκάλυψη του χωροχρονικού πεδίου, όπου εντάσσεται το έργο τέχνης: Το έργο τέχνης λογίζεται στο πλαίσιο που έχει διατυπωθεί, και οι διαδράσεις μαζί του είναι παρόμοιες και προκαθορισμένες.

- 1^{ος} όρος ομοίωσης: το έργο τέχνης, το διαφεύγον αντικείμενο,¹⁸²
λογίζεται σαν
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ένα νοητικό επεισόδιο (του προσδίδεται η ιδιότητα του νοητικού επεισοδίου υπερβαίνοντας τις δυνατότητες της οπτικής μνήμης),
ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: τους κανόνες εννοιοδότησης του έργου τέχνης γενικότερα, στο πλαίσιο της Ονοματοκρατίας¹⁸³ (η συνθήκη της ομοίωσης).

Αυτοομοίωση:

Το έργο τέχνης (1^{ος} όρος ομοίωσης) λογίζεται σαν ένα νοητικό επεισόδιο (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κανόνες εννοιοδότησης του έργου τέχνης γενικότερα, στο πλαίσιο της Ονοματοκρατίας (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

Η σύλληψη και η εκτέλεση του έργου τέχνης θα γινόταν, σύμφωνα με τη συνταγή του M. Duchamp, επαναλαμβάνοντας και επιβεβαιώνοντας τους ήδη γνωστούς κανόνες εννοιοδότησής του σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής. Το έργο τέχνης, λογιζόμενο σαν νοητικό επεισόδιο, θα πραγματοποιούταν αυτοομοιούμενο ως προς το διάγραμμα των γενικών κανόνων της Ονοματοκρατίας της εικόνας.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Marcel Duchamp, 'A l' Infinitif', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 78.

¹⁸⁰ Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 31. Στο 'Πράσινο κουτί, και πριν από τις ονοματοκρατικές σημειώσεις 'Συνθήκες μία γλώσσας. Η αναζήτηση πρώτων λέξεων', ο Duchamp σημειώνει:

Για να χαθεί η δυνατότητα αναγνώρισης / ταυτοποίησης 2 παρόμοιων αντικειμένων - 2 χρωμάτων, 2 κορδονιών, 2 καπέλων, 2 οποιωνδήποτε μορφών για να προσεγγισθεί το Αδύνατο μιας επαρκούς οπτικής μνήμης, να μεταφέρει από το ένα παρόμοιο αντικείμενο στο άλλο το αποτύπωμα της μνήμης. - Ίδια δυνατότητα με ήχους. Με τα νοητικά επεισόδια...

¹⁸¹ Francis M. Naumann: 'Marcel Duchamp: Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti', *Archives of American Art Journal*, Vol. 22, No. 4, 1982, σ.5.

¹⁸² Francis Roberts, 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives of American Art: An Interview with Marcel Duchamp*, 1968:

Duchamp: Ένα Έτοιμο είναι ένα έργο τέχνης χωρίς έναν καλλιτέχνη να το κάνει, ... Το εικονοκλαστικό μέρος του ήταν πολύ πιο σημαντικό. Λοιπόν, οι Ιμπρεσιονιστές ήταν εικονοκλάστες για τους Ρομαντικούς και οι Φωβιστές ήταν το ίδιο, και πάλι ο Κυβισμός εναντίον του Φωβισμού. Έτσι, όταν ήρθα, ήταν η μικρή μου ιδέα, η εικονοκλαστική μου χειρονομία.

¹⁸³ Βλ. στις σημειώσεις του M. Duchamp 'Συνθήκες μιας γλώσσας' την περιγραφή μιας σειράς εννοιοδοτικών διεργασιών, Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 31, χρονολογείται από το 1914.

¹⁸⁴ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφίες 2^{ου} μέρους: 1ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα, ως μία συνθήκη εννοιοδότησης του έργου τέχνης, με κανόνες που προκύπτουν από το πλαίσιο της Ονοματοκρατίας, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης του έργου τέχνης με το περιρρέον εννοιοδοτικό πλαίσιο της εποχής. Η διατύπωση του Έτοιμου ως συνταγής από τον M. Duchamp, όπου δόθηκε η μέθοδος και η αιτιολόγηση επεξεργασίας του, παρείχε τη δυνατότητα μιας αυτοομοιωτικής επανάληψης 'εν αβύσσω' (mise en abyme).

Η αυτοομοιωτική επανάληψη των νοητικών επεισοδίων, ο προϋδρασμός της συνθήκης διαδοχής τους, και η αποκάλυψη του τέλους, του σκοπού, μέσω προγενέστερων αναφορών, όριζε στα νοητικά επεισόδια το πλαίσιο της ερμηνείας τους, και τους προσέδιδε την ιδιότητα του αναμενόμενου, του προφανούς.

Η επαύξηση του διαγράμματος: Η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4^{ος} όρος)

Στο πνεύμα της εποχής, η αποκάλυψη εξειδικεύεται. Ο H. Bergson το 1903 αναφερόταν στα Έτοιμα (ready-mades), στις Έτοιμες έννοιες, στα Έτοιμα σύμβολα που εμποδίζουν την εμπειρική προσέγγιση του πραγματικού.¹⁸⁵

Το διάγραμμα ως μία συνθήκη εννοιοδότησης, που αποκαλύφθηκε αρχικά στο ονοματοκρατικό πνεύμα της εποχής από τους Ch. Peirce και H. Bergson (3^{ος} όρος ομοίωσης), ακολουθείται από την αποκάλυψη του H. Bergson με την εισαγωγή ενός επιπλέον όρου, των Έτοιμων εννοιών' (4^{ος} όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος). Ο M. Duchamp εξειδικεύοντας την αποκαλυμμένη πρόθεση λειτουργίας του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος ονοματοκρατίας της εικόνας, το συνέλαβε επιπλέον και σαν μια αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών.

Με τον επιπλέον όρο εξειδίκευσης της αυτοομοίωσης του έργου τέχνης σαν μια αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών, αποκαλύπτεται η αιτιότητα σύστασης του εννοιολογικού χώρου, που ορίζεται από ένα νοητικό επεισόδιο. Νοηματοδοτείται η πρόθεση του προγραμματισμού των νοητικών επεισοδίων, και ο τρόπος με τον οποίον θα συσταθούν τα χωρικά επεισόδια

- > χωρικά, με τον προσδιορισμό των ιδιοτήτων του εννοιολογικού πεδίου, για να αναπτυχθούν τα νοητικά επεισόδια,
- > χρονικά, με τον προσδιορισμό της χρονικής διάρκειας της εννοιολογικής διάδρασης με το έργο τέχνης.

Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης ως το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου ανάπτυξης της ταυτότητας του έργου τέχνης

Στην πρώτη λογική περιγραφής του έργου τέχνης, με το οποίο θα αναπτυχθεί ο εννοιολογικός χώρος των νοητικών επεισοδίων με τα Έτοιμα, ορίζεται αφενός το πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησής τους, και αφετέρου αποκαλύπτεται το διαφεύγον αντικείμενο, το έργο τέχνης, λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας. Το διάγραμμα, ως μία συνθήκη εννοιοδότησης, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ του λογιζόμενου είδους αντικειμένων ως 'έργων τέχνης' και των μελλούμενων 'έργων τέχνης', που θα συσταθούν ακολουθώντας τις γενικότερες ιδιότητες του είδους.

Το έργο τέχνης (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται με ένα νοητικό επεισόδιο (2^{ος} όρος ομοίωσης) ως προς τους κανόνες εννοιοδότησης του έργου τέχνης γενικότερα, στο πλαίσιο της Ονοματοκρατίας (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα):

Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

¹⁸⁵ Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (1903), New York, London: G. P. Putnam's Sons, 1912, σ. 8-9, 21, 36, 40.

Ειδικότερα για την επιρροή του H. Bergson στον M. Duchamp βλ. και

Sarah Kolb, "There Is No Progress, Change Is All We Know." Notes on Duchamp's Concept of Plastic Duration', *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 57-58, 2019, σ. 87-108

Sarah Kolb, 'Impossible! Bergson after Duchamp after Caillois', στο *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*, επιμ. S. van Tuinen, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, σ. 245-263.

Federico Luisetti, David Sharp, 'Reflections on Duchamp Bergson Readymade', *Diacritics*, Volume 38, Number 4, Winter 2010, σ. 77-93.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2^{ου} μέρους:

Πίνακας 2. Η αποκάλυψη της αιτιότητας των νοητικών επεισοδίων:

Η παράσταση των Έτοιμων (ready-mades).

- Ο Ch. Peirce και ο H. Bergson αποκάλυπταν το πνεύμα της εποχής σε σχέση με τη διαμάχη Πραγματισμού και Ονοματοκρατίας, και τη σχέση της Ονοματοκρατικής και Εννοιολογικής προσέγγισης.
Ο M. Duchamp αναγνώριζε το πνεύμα της εποχής,

σύμφωνα με το οποίο λογιζόταν το έργο τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας.

- Ο H. Bergson αποκαλύπτοντας τις Έτοιμες έννοιες, εξειδίκευσε τη σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης (4ος όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος).
Ο M. Duchamp γνώριζε πλέον το τέλος, τον σκοπό, και την αιτία των επόμενων έργων τέχνης, σαν νοητικών επεισοδίων, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, σαν μια αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών, ως προς τους κανόνες εννοιοδότησης του έργου τέχνης γενικότερα, στο πλαίσιο της Ονοματοκρατίας και των Έτοιμων εννοιών (4ος όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).

Εντός του πλαισίου του πνεύματος της εποχής, άλλαξε η θεματολογία του έργου τέχνης, από αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου σε αναπαραστάσεις του εννοιολογικού κόσμου. Το έργο τέχνης λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο αυτοομοιούταν με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, καθώς ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χωροθετήσεις και χρονοθετήσεις.

> ΑΕ.2.1_ ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά τον λογισμό του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο, και σαν μια αναπαράσταση του Έτοιμου, ορίζεται το εννοιολογικό πεδίο, όπου θα αναπτυχθεί ο χώρος του έργου τέχνης, και θα μετασηματισθούν οι εννοιολογικές ταυτότητες και σχέσεις του. Η πρώτη λογική περιγραφής αναφέρεται στα χαρακτηριστικά του εννοιολογικού πεδίου.¹⁸⁶

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης, προσδίδονται ιδιότητες στο εννοιολογικό πεδίο, που ευνοούν την ανάπτυξη των νοητικών επεισοδίων μετασηματισμού των σχέσεων του έργου τέχνης. Κατά την περιγραφή της σύστασης του εννοιολογικού πεδίου γίνεται μία βασική διάκριση ανάμεσα σε:

- > Προσδιδόμενα χαρακτηριστικά στο εννοιολογικό πεδίο, όπως είναι:¹⁸⁷
 - 'η οπτική αδιαφορία',
 - 'μία τέλεια αναισθησία',
 - 'η ολοκληρωτική απουσία γούστου', και
- > προσδιδόμενες σχέσεις εντός του εννοιολογικού πεδίου, προκειμένου να συσταθούν μεγαλύτερα σύνολα, όπως είναι:¹⁸⁸
 - 'η έλλειψη μοναδικότητας'
 - 'η σειριακή επανάληψη'.

> ΑΕ.2.2_ ΧΡΟΝΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά τον λογισμό του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο και σαν μια αναπαράσταση του Έτοιμου, ορίζεται παράλληλα στον εννοιολογικό χώρο και η χρονική διάρκεια της διάδρασης με αυτό.¹⁸⁹

Η χρονική διάρκεια της διάδρασης με το έργο τέχνης ακολουθεί την αιτιότητα

¹⁸⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2^{ου} μέρους:

Πίνακας 3. Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί η παράσταση του Έτοιμου:

Ο χώρος του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο.

¹⁸⁷ Francis Roberts, 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), ο.π.

¹⁸⁸ Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 32, 141-142.

¹⁸⁹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2^{ου} μέρους:

Πίνακας 4. Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το Έτοιμο:

Ο χρόνος του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο.

- > της συγχρονίας που στήνεται ανάμεσα στα στιγμιότυπα της νόησης της πολλαπλότητας και της νόησης της μοναδικότητας του Έτοιμου (κατά τη συνάντηση του έργου τέχνης με τον θεατή).¹⁹⁰ και
- > της διαχρονίας που στήνεται μεταξύ του χρόνου του καλλιτέχνη και του χρόνου του θεατή (κατά την αλληλουχία των φάσεων συνάντησής τους με το Έτοιμο).¹⁹¹

Με το διάγραμμα, ως μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης, ορίζονται οι χρονικές διάρκειες των διαδράσεων για τον εννοιολογικό μετασχηματισμό του Έτοιμου. Σκοπός είναι να παρασταθεί η διάσταση μεταξύ του Έτοιμου και του πραγματικού, όπως αποκαλύπτεται στον καλλιτέχνη και τον θεατή από το πνεύμα της εποχής.¹⁹² Ο σκοπός αυτός αποτελούσε πλέον την πρόθεσή του καλλιτέχνη και το πλαίσιο ερμηνείας του θεατή, που κατηύθυνε σε παρόντα χρόνο τη διάδραση με το Έτοιμο και τις πράξεις του εννοιολογικού μετασχηματισμού του.

Το διάγραμμα της αυτομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού λειτουργεί για το *έργο τέχνης* ως ένα πρόγραμμα

- > τόσο της διάκρισης των ιδιοτήτων του εννοιολογικού πεδίου, του χώρου δηλαδή ανάπτυξης του νοητικού επεισοδίου,
- > όσο και της διάκρισης των φάσεων διάδρασης μαζί του, κατά τη χρονική διάρκεια αυτής της διάδρασης.

Αποτελεί το προγραμματικό πλαίσιο εντός του οποίου το *έργο τέχνης*, το Έτοιμο, αναπτύσσεται σαν ένα νοητικό επεισόδιο σε ένα εννοιολογικό πεδίο, που χαρακτηρίζεται από την αισθητική αδιαφορία, και εισάγει τη χρονική καθυστέρηση στην αναποφάσιστη επανένωση των ερμηνειών του. Εντός αυτού του προγραμματικού πλαισίου το Έτοιμο επιλέγεται, επεξεργάζεται, εκτίθεται και ερμηνεύεται σύμφωνα με τη γνώση της αιτιότητας, που συνέχει τις αποκαλυπτόμενες διεργασίες. Εντός αυτού του προγραμματικού πλαισίου θα αναπτυχθεί και θα μετασχηματισθεί η ταυτότητά του.

Η παρακολούθηση της ανάπτυξης και του μετασχηματισμού της ταυτότητας του *έργου τέχνης* εντός του αποκαλυμμένου προγραμματικού πλαισίου δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πρωτοβουλία του υποκειμένου κατά την εννοιολογική διάδρασή του με το *έργο τέχνης*: Ο χρόνος στον οποίο αναφέρονται τα νοητικά επεισόδια είναι ανοικτός σε διαφορετικά υποκειμενικά ενδεχόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια της αιτιότητας, που έχουν αποκαλυφθεί στο πλαίσιο της εποχής.¹⁹³

¹⁹⁰ Marcel Duchamp, 'The Creative Act', διάλεξη στο Huston στη συνάντηση του American Federation of the Arts, 1957, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 138.

¹⁹¹ Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 32.

¹⁹² Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (1903), ο.π. σ. 66:

Η νόησή μας... με τις έτοιμες έννοιες, προσπαθεί να πιάσει, όπως με ένα δίχτυ, κάτι από την πραγματικότητα που περνά.

¹⁹³ Για τον προσδιορισμό των επεισοδίων στον εννοιολογικό χώρο πρβλ και

Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, New York: Lukas&Sternberg, 2009, σ.101-102:

[Ο καλλιτέχνης ως] σημειοναύτης, είναι δημιουργός πορειών σε ένα τοπίο από σημεία.

Nicolas Bourriaud, *Altermodern*, London: Tate Publishing, 2009, σ.14, 22:

Ένα έργο τέχνης δεν μπορεί πια να περιορίζεται στην παρουσία ενός αντικειμένου εδώ και τώρα. Μάλλον αποτελείται από ένα σημαίνον δίκτυο, τις σχέσεις του οποίου ο καλλιτέχνης αναδεικνύει, και ελέγχει την ανάπτυξή τους στο χώρο και στον χρόνο: ένα κύκλωμα. Και ο καλλιτέχνης, ...μεταμορφώνει ιδέες και σημεία, τα μεταφέρει από το ένα μέρος στο άλλο.

Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002, σ. 18:

Ο σημειοναύτης... Η ανακύκλωση των ήχων, των εικόνων και των μορφών συνεπάγεται μία αδιάλειπτη πλοήγηση μέσα στους μαϊνάνδρους της πολιτισμικής ιστορίας, η πλοήγηση η οποία γίνεται η ίδια αντικείμενο καλλιτεχνικής πρακτικής. Όπως αναρωτήθηκε κάποτε ο Duchamp 'Δεν είναι η τέχνη ένα παιχνίδι μεταξύ όλων των ανθρώπων όλων των εποχών;'

ΒΕ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του έργου τέχνης. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

> ΒΕ.1_ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες του έργου τέχνης. Αναπτύσσεται η δεύτερη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στις ιδιότητες του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο.

Στο έργο τέχνης, όπως έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες, και συστήνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp αναφερόμενος στο πρώτο Έτοιμο, που έκανε στη Νέα Υόρκη το 1915, δήλωσε:

Ήταν ένα φτυάρι για το χιόνι, και είχα όντως γράψει επάνω αυτή τη φράση [Πριν από τον σπασμένο βραχιόνα]. Βέβαια ήλπιζα ότι δεν είχε κανένα νόημα αλλά, κατά βάθος, όλα τα πράγματα τελικά αποκτούν κάποιο νόημα... Βέβαια, ο συνειρμός είναι απλός: μπορεί να σπάσει κανείς το χέρι του φτυαρίζοντας το χιόνι, αλλά είναι παρόλα αυτά κάπως απλοϊκό, και δεν πίστευα ότι θα του δινόταν προσοχή.¹⁹⁴

Το Έτοιμο κατά κυριολεξία ήταν ένα φτυάρι, όπου ο M. Duchamp έγραψε μία φράση αναφερόμενος στους κώδικες των καθημερινών επιτελέσεων και συμπεριφορών, που αναπτύσσονται με αυτό το αντικείμενο.¹⁹⁵

Ο M. Duchamp συμπλήρωσε την επιγραφή με την υπογραφή του '(από) Marcel Duchamp 1915'.

Με την υπογραφή, σύμφωνα με τους κώδικες που δηλώνονταν η αυθεντία σε ένα συμβατικό για την εποχή έργο τέχνης, το φτυάρι για το χιόνι ως μέσο καθημερινής δράσης, αποκτούσε συνδηλωτικές ιδιότητες για κάτι που δεν είναι. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το έργο τέχνης τοποθετούταν ενώπιον της προσοχής,¹⁹⁶ και αποκτούσε κατά τον M. Duchamp επιπλέον συνδηλωτικές ιδιότητες, καθώς προσομοιωόνταν πλέον με έναν μηχανισμό παραγωγής νοητικών επεισοδίων, όπως ανάλογα λειτουργεί και το σκάκι σαν ένας μηχανισμός.

> ΒΕ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 2η Ομοίωση: Η Προσομοίωση

Στη συνέχεια του λογισμού του έργου τέχνης εντός του πλαισίου της εννοιοδότησής του, εισάγεται η δεύτερη συνθήκη ομοίωσης, η προσομοίωση.

¹⁹⁴ Marcel Duchamp, 'A Propos of 'Readymades', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 141.

Βλ. 2^ο μέρος, κεφάλαιο 1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη. 1.5 Η πραγματολογική περιγραφή των τριών νοητικών επεισοδίων. ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 1.

¹⁹⁵ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2^{ου} μέρους:

Πίνακας 5. Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση, συνδηλωτική ανομοίωση και συνδηλωτική προσομοίωση:

Το έργο τέχνης σαν ένα μέσον μιας καθημερινής δράσης τοποθετείται ενώπιον της προσοχής και λειτουργεί σαν ένας μηχανισμός παραγωγής νοητικών επεισοδίων.

Charles Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1869), επιμ. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931, Vol. I, CP 1.566 Cross-Ref: ††:

Η δήλωση της ανομοιότητας μεταξύ δύο αντικειμένων

Υπάρχει μόνο στο μέτρο που τα σχετικά αντικείμενα έχουν, ή ενδέχεται να έχουν, εξαναγκασθεί να βρίσκονται ενώπιον της προσοχής. Η ανομοιότητα είναι μία σχέση μεταξύ των χαρακτήρων που συνίσταται στην ετερότητα όλων των θεμάτων αυτών των χαρακτήρων. Ως εκ τούτου, το είναι της ετερότητας, είναι μία δυναμική-λογική σχέση, που υπάρχει μόνο στο μέτρο που οι χαρακτήρες είναι ή μπορούν να συγκριθούν με κάτι πέραν από αυτούς τους ίδιους χαρακτήρες.

Το *έργο τέχνης* λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, και σαν μια αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών, αποκτά επιπλέον ιδιότητες, που διαμορφώνουν την ταυτότητά του.

Η δεύτερη λογική περιγραφής αφορά στη δήλωση της ταυτότητας του *έργου τέχνης*. Το *έργο τέχνης* αποκτά ταυτότητα μέσα από διαδοχικές καταδηλώσεις και συνδηλώσεις, με τις οποίες συστήνονται ομοιώσεις και ανομοιώσεις.

ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ

- 1^{ος} όρος ομοίωσης: Το *έργο τέχνης*,
- ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μια αναπαράσταση των Έτοιμων (ιδιότητα που του έχει ήδη προσδοθεί κατά την αποκαλυπτική περιγραφή)
αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο,
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ομοιώνεται με ένα μέσον καθημερινής δράσης:
- το φτυάρι για το χιόνι (αποκτά την ιδιότητα του αντικειμένου καθημερινής χρήσης)
ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: - τον κώδικα επιτέλεσης καθημερινών δράσεων (η συνθήκη της ομοίωσης)

Προσομοίωση - καταδήλωση:

Το *έργο τέχνης* αποκτά κυριολεκτικά την ιδιότητα του αναγνωριζόμενου μέσου καθημερινής δράσης.

Το *έργο τέχνης*, ένα νοητικό επεισόδιο (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά τις ιδιότητες του αναγνωριζόμενου μέσου καθημερινής δράσης (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα της επιτέλεσης καθημερινών δράσεων (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

1^η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

- 1^{ος} όρος ανομοίωσης: Το *έργο τέχνης*,
- ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μια αναπαράσταση των Έτοιμων
και
 - ένα μέσον καθημερινής δράσης, φτυάρι για το χιόνι (κυριολεκτική ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την καταδήλωση)
- 2^{ος} όρος ανομοίωσης: Το 'μέσον καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι' ανομοιώνεται
- με 'ένα εκθεσιακό αντικείμενο'.
- Τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς με την τοποθέτηση της υπογραφής του καλλιτέχνη συνδηλώνεται, ότι δεν είναι κάτι, που είναι ένα εκθεσιακό αντικείμενο. Αποκτά την ιδιότητα της δήλωσης της αυθεντίας για κάτι, που δεν είναι (όπως προσδιορίστηκε με το διάγραμμα της καταδηλωτικής προσομοίωσής του, τον κώδικα της επιτέλεσης των καθημερινών δράσεων).
- ως προς
- 3^{ος} όρος ανομοίωσης: - τον κώδικα δήλωσης της αυθεντίας σε ένα συμβατικό για την εποχή *έργο τέχνης* (η συνθήκη της ανομοίωσης).

Ανομοίωση – 1^η συνδήλωση:

Το *έργο τέχνης*, ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μια αναπαράσταση των Έτοιμων, αποκτά επιπλέον την ιδιότητα του μέσου καθημερινής δράσης: το φτυάρι για το χιόνι.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, το μέσον καθημερινής δράσης: το φτυάρι για το χιόνι, (1^{ος} όρος ανομοίωσης) τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: εκθεσιακό αντικείμενο (2^{ος} όρος

ανομοίωσης), ως προς τον κώδικα δήλωσης της αυθεντίας σε ένα συμβατικό για την εποχή *έργο τέχνης* (3^{ος} όρος ανομοίωσης, το διάγραμμα).

2^η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

1^{ος} όρος ομοίωσης:

Το *έργο τέχνης*,

- ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μια αναπαράσταση των Έτοιμων
και
- αναγνωριζόμενο σαν ένα μέσον καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι,
και
- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: εκθεσιακό αντικείμενο, (ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης),

2^{ος} όρος ομοίωσης:

ομοιώνεται με

- έναν εκτιθέμενο μηχανισμό, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,
ως προς

3^{ος} όρος ομοίωσης:

- κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι, και προσφέρουν την αισθητική γοητεία¹⁹⁷ της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).

Το διάγραμμα – το σκάκι

Στην καλλιτεχνική πρωτοπορία των αρχών του 20ου αιώνα, η παιγνιώδης παρόρμηση του Ρομαντισμού του 18ου αιώνα θεωρούνταν ως μία κύρια αξία της ζωής. Ο F. Schiller το 1795 την είχε αποκαλύψει ως τη συμφιλίωση ανάμεσα στην αίσθηση της στιγμής και στη νόηση του χρόνου, ως ένα διάκενο ελευθερίας.¹⁹⁸

Εντός αυτού του πλαισίου, ο F. Saussure στα 1906-1911, εξειδίκευσε την παιγνιώδη παρόρμηση στο σκάκι, και το αποκάλυψε σαν το καλύτερο παράδειγμα για την κατανόηση της διαφοράς μεταξύ της διαχρονίας και συγχρονίας της γλώσσας. Το σκάκι εννοιοδοτείται στο πνεύμα της εποχής σαν ένας μηχανισμός συγχρονίας στην παραγωγή του νοήματος σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, που ανήκει σε μία σειρά διαχρονίας επεισοδίων, ως προς μία σειρά διεργασιών νοηματοδότησης.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Marcel Duchamp, 'A Game of Chess with Marcel Duchamp' (1963), An RM ARTS Production, 1963.

¹⁹⁸ Για την επιρροή του Ρομαντισμού και του F. Schiller στην πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα στον M. Duchamp βλ.

Jennifer Milam, 'Rococo Games and the Origins of Visual Modernism', *Toward Non-Zero Sum: The Game in/as Visual Modernism session, CAA 90th Annual Conference*, Philadelphia, 2002.

Claudia Mesch, 'Serious Play: Games in Twentieth-Century Modernism', *The Space Between*, Volume I, Kansas: Fort Hays State University, 2006.

Gavin Grindon, 'Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde', *Oxford Art Journal*, vol.34, no.1, 2011.

David Hopkins, 'Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942', *Tate Papers*, no.22, Autumn 2014.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 6: Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής στην πρωτοπορία, η παιγνιώδης παρόρμηση και το σκάκι.

¹⁹⁹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1906-1911), New York: Philosophical Library, 1959, 'Static and Evolutionary Linguistics', σελ 88-89.

Εντός αυτού του πλαισίου, ο M. Duchamp ομοίωσε κυριολεκτικά το σκάκι σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης, 'τους πεσσούς, ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων. Στη συνέχεια, συνδηλωτικά του προσέδωσε τις ιδιότητες ενός μηχανισμού, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών', ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού που νοηματοδοτούν τη διαχρονία σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων.²⁰⁰

Το **σκάκι**, όταν αναφέρεται ως η συνθήκη ομοίωσης, ως το διάγραμμα στη 2^η συνδήλωση του *έργου τέχνης* τα Έτοιμα, είναι:

- > Αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής,
 - σαν ένα παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου, ένας μηχανισμός συγχρονίας στην παραγωγή του νοήματος σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, που ανήκει σε μία διαχρονία επεισοδίων,
 - ως προς μία σειρά διεργασιών νοηματοδότησης κατά την παιγνιώδη παρόρμηση, και κατά αναλογία με τη διάκριση της διαχρονίας και συγχρονίας στη γλώσσα,

και

- > Ομοιούμενο καταδηλωτικά,
 - σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης,
 - ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων,

και

- > Ομοιούμενο συνδηλωτικά,
 - σαν ένας μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,
 - ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού, που νοηματοδοτούν τη διαχρονία σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων.²⁰¹

Προσομοίωση – 2^η συνδήλωση:

Το *έργο τέχνης*, ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μια αναπαράσταση των Έτοιμων, αποκτά επιπλέον την ιδιότητα του μέσου καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, το μέσον καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι, (1^{ος} όρος ανομοίωσης) τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: εκθεσιακό αντικείμενο (2^{ος} όρος ανομοίωσης), ως προς τον κώδικα δήλωσης της αυθεντίας σε ένα συμβατικό για την εποχή *έργο τέχνης* (3^{ος} όρος ανομοίωσης, το διάγραμμα).

Στη συνέχεια, με μία 2^η συνδήλωση ομοίωσης, το τοποθετούμενο μέσον καθημερινής δράσης ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: εκθεσιακό αντικείμενο (1^{ος} όρος ομοίωσης), ομοιώνεται με έναν εκπιθέμενο μηχανισμό που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι. Είναι οι κανόνες που

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 7: Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής και της κυριαρχίας της παιγνιώδους παρόρμησης στην πρωτοπορία, το σκάκι αυτοομοιώνεται σαν παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου.

²⁰⁰ Marcel Duchamp, 'A Game of Chess with Marcel Duchamp', ο.π.

Marcel Duchamp, 'Interview with James Johnson Sweeney (1955)', *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, επιμ. James Nelson, New York: W.W. Norton, 1958.

Cabanne, Pierre. *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Δασκαλοπούλου, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ. 29.

²⁰¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 8: Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση και συνδήλωση:

Το σκάκι σαν μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών.'

προφέρουν την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών.' (3^{ος} όρος ομοίωσης η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).²⁰²

Το διάγραμμα: Η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα στην περίπτωση αυτή είναι ένα σύνολο κωδίκων και κανόνων, και αποτελεί τη συνθήκη των πολλαπλών ομοιώσεων του έργου τέχνης. Το διάγραμμα, αρχικά ως η συνθήκη καταδήλωσης και μετά ως η 1^η και η 2^η συνθήκη συνδήλωσης, επιτρέπει τη μεταφορική πρόσδοση πολλαπλών ιδιοτήτων στο έργο τέχνης, προσομοιώνοντάς το με μία ταυτότητα. Το έργο τέχνης αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και ταυτόχρονα τις δυνατότητες των μετασχηματισμών τους, σύμφωνα με:

- > την ταξινομία της ομοίωσης που ορίζεται με το διάγραμμα, και η οποία λειτουργεί ως πλαίσιο
 - τόσο για την περαιτέρω απόκτηση εξειδικευμένων ιδιοτήτων,
 - όσο και για την εν δυνάμει ανάπτυξη σχέσεων με βάση αυτές τις ιδιότητες.

Κατά την προσομοίωση της ταυτότητάς του και σύμφωνα με την ταξινομία του διαγράμματος, το έργο τέχνης κατατάσσεται ως γένος και είδος σε συγκεκριμένη κατηγορία ονομάτων, επιθέτων, ρημάτων. Οι ιδιότητες, που μεταφέρονται στο έργο τέχνης, ορίζονται εντός της ταξινομίας των διαγραμμάτων, που

- > κατά την καταδήλωση είναι ο κώδικας επιτέλεσης καθημερινών δράσεων,
- > κατά την 1^η συνδήλωση της ανομοίωσης είναι ο κώδικας δήλωσης της αυθεντίας και
- > κατά τη 2^η συνδήλωση της προσομοίωσης είναι οι κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (οι κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι)..

Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων

Στη δηλωτική περιγραφή η προσομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις κατά τη ομοίωση της καταδήλωσης, την ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης και την ομοίωση της 2^{ης} συνδήλωσης.

Σε αυτή τη διαδικασία το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης είναι μία αναφορά σε μία συνθήκη ομοίωσης, σύμφωνα με την πρόθεση του υποκειμένου / δημιουργού, ως προς το είδος της διάδρασης, που επιθυμεί να αναπτυχθεί μεταξύ του υποκειμένου / θεατή και του έργου τέχνης:

- το έργο τέχνης είναι ένας εκτιθέμενος μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων.²⁰³

Με τις μεταφορικές ομοιώσεις του έργου τέχνης ορίζεται η προσομοίωση της ταυτότητάς του, ως η συγχρονία των μεταφερόμενων ιδιοτήτων. Οι μεταφερόμενες ιδιότητες στα Έτοιμα του M. Duchamp δεν είναι παρόμοιας κατηγορίας, καθώς ανήκουν σε διαφορετικές ταξινομίες διαγραμμάτων:

- > σε κώδικες επιτέλεσης καθημερινών δράσεων,
- > σε κώδικες δήλωσης της αυθεντίας και
- > σε κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων.

Για να επιτευχθεί η συρραφή των διαφορετικών ταξινομιών παρεμβάλλεται στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων μέσα από διαδοχικές ομοιώσεις, μία φάση ανομοίωσης: Ένα αναγνωριζόμενο μέσο μιας καθημερινής δράσης, όταν παίρνει την υπογραφή που δηλώνει την αυθεντία, τίθεται ενώπιον της προσοχής:

ένα φυτάρι για το χιόνι δεν είναι κάτι, που είναι ένα εκθεσιακό αντικείμενο.

²⁰² Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 2ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου του M. Duchamp:

Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

²⁰³ Marcel Duchamp, "'The Creative Act', διάλεξη στο Huston στη συνάντηση του American Federation of the Arts, 1957, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π.:

Η δημιουργική πράξη δεν εκτελείται μόνο από τον καλλιτέχνη. Ο θεατής φέρνει το έργο σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο μεταφράζοντας και ερμηνεύοντας τις εσωτερικές ποιότητές του, και έτσι προσθέτει τη δική του συμβολή στη δημιουργική πράξη.

Και όταν αυτό το μετεωριζόμενο εννοιολογικά *έργο τέχνης* εκθεθεί, τότε η μετώρισή του λογίζεται ως ιδιότητα της παιγνιώδους παρόρμησης, ανάμεσα στην αίσθηση της στιγμής και στη νόηση του χρόνου. Στο *έργο τέχνης* μεταφέρονται ιδιότητες από το σκάκι, για να λειτουργήσει ως ένας μηχανισμός παραγωγής σειρών από αυτόνομα νοητικά επεισόδια. Καθώς έχουν ορισθεί τα στοιχεία και οι κανόνες αυτού του μηχανισμού:

αντικείμενο καθημερινής δράσης – τίτλος – υπογραφή - έκθεση

το Έτοιμο καθίσταται ένα πεδίο εν δυνάμει ανάπτυξης σειρών διαφορετικών ερμηνειών από τους θεατές.

Σε αυτή τη διαδικασία για την κατασκευή της ταυτότητας του *έργου τέχνης* μέσα από μεταφορικές ομοιώσεις, εισάγεται μία διακοπή στην αλυσίδα της σημασιολογικής συνάφειας μεταξύ τους. Με την παρεμβολή της φάσης της ανομοίωσης είναι δυνατή η εισαγωγή συνθηκών ομοίωσης από διαφορετικές ταξινομίες. Ενώ το *έργο τέχνης* ομοιώνεται κυριολεκτικά με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κώδικες επιτέλεσης καθημερινών δράσεων, μετά την ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης, η 2^η συνδήλωση γίνεται με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας αυτόνομων συγχρονικών νοητικών επεισοδίων.

Τελικά εντός του πλαισίου, όπου έγινε η αποκάλυψη, η αυτοομοίωση του *έργου τέχνης*:

- > σαν ένα νοητικό επεισόδιο,
ως προς μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης,

παρουσιάζει ισχυρές σχέσεις σημασιολογικής συνάφειας με την προσομοίωση του *έργου τέχνης* κατά τη φάση της 2^{ης} συνδήλωσης,

- > σαν ένας εκτιθέμενος μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,
ως προς κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας τους.

Οι αναφορές

- > στο πλαίσιο της εννοιοδότησης της χωροχρονικής ανάπτυξης του *έργου τέχνης*,
και
- > στη σημασιοδότηση του *έργου τέχνης* κατά τη 2^η συνδήλωσή του,

έχουν μία ισχυρή συνεκδοχική σχέση μεταξύ τους.

Οι φάσεις της κυριολεκτικής ομοίωσης του *έργου τέχνης* κατά την καταδήλωση, και της ανομοίωσής του κατά την 1^η συνδήλωση αναφέρονται στην κατασκευή αυτού του μηχανισμού παραγωγής σειρών από αυτόνομα νοητικά επεισόδια. Αναφέρονται στη διαχείριση και μεταποίηση του εννοιολογικού υλικού για την κατασκευή του μηχανισμού.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφή, δηλώνεται η ταυτότητα του κύριου παράγοντα του χώρου, του *έργου τέχνης*. Το διάγραμμα, ως ένα σύνολο κοινωνικών κωδίκων και κανόνων συμπεριφοράς, λειτουργεί ως η συνθήκη της μεταφορικής πρόσδοσης πολλαπλών ιδιοτήτων στο *έργο τέχνης*, και ταυτόχρονα της πρόσδοσης των αιτιοτήτων των μετασχηματισμών τους.

Το *έργο τέχνης*, λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, -ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων- (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται καταδηλωτικά με ένα μέσον καθημερινής δράσης: φυτάρι για το χιόνι (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα επιτέλεσης καθημερινών δράσεων (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

Στη συνέχεια σε μία 1^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης* ως ένα νοητικό επεισόδιο και ως ένα μέσον καθημερινής δράσης: φυτάρι για το χιόνι (1^{ος} όρος ανομοίωσης), ανομοιώνεται συνδηλωτικά τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: 'ένα εκθεσιακό αντικείμενο' (2^{ος} όρος της ανομοίωσης), ως προς τον κώδικα δήλωσης της αυθεντίας σε ένα συμβατικό για την εποχή *έργο τέχνης* (3^{ος} όρος ανομοίωσης, το διάγραμμα).

Στη συνέχεια σε μία 2^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης* ως ένα νοητικό επεισόδιο και ως ένα μέσον καθημερινής δράσης: φυτάρι για το χιόνι, και τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: ένα εκθεσιακό αντικείμενο (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται συνδηλωτικά με έναν εκτιθέμενο μηχανισμό που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές από αυτόνομα επεισόδια (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς

κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι για τη νοηματοδότηση της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Το σκάκι (1^{ος} όρος της ομοίωσης) λογίζεται αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου, ένας μηχανισμός συγχρονίας στην παραγωγή του νοήματος (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς μία σειρά διεργασιών νοηματοδότησης κατά την παιγνιώδη παρόρμηση και κατά τη διάκριση της διαχρονίας και συγχρονίας στη γλώσσα (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια το σκάκι λογίζεται ομοιούμενο καταδηλωτικά, σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης, ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια λογίζεται ομοιούμενο συνδηλωτικά ως ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού, που νοηματοδοτούν αυτές τις σχέσεις. (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).

Στο *έργο τέχνης* μέσα από τις πολλαπλές μεταφορές, με τις καταδηλωτικές και συνδηλωτικές ανομοιώσεις και ομοιώσεις προσδίδονται ιδιότητες, που συναρθρώνονται ως συλλογές χαρακτηριστικών και σχέσεων, και συστήνουν το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του. Το *έργο τέχνης* προσομοιώνεται με μία ταυτότητα, η οποία αποτελείται από μία συνεκδοχική πλοκή ιδιοτήτων, με κυρίαρχη την αυτοομοίωσή του με το πνεύμα της εποχής. Το *έργο τέχνης* λογιζόμενο ως ένα νοητικό επεισόδιο, για να λειτουργήσει στο πλαίσιο ενός είδους Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών, κατασκευάζεται με τη μεταποίηση ενός εννοιολογικού υλικού.

Ο καλλιτέχνης αποσπά ένα αναγνωριζόμενο αντικείμενο καθημερινής δράσης από το κυριολεκτικό πλαίσιό του, από τον κώδικα επιτέλεσης των καθημερινών δράσεων, καθώς το τοποθετεί ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι. Η απόσπαση αυτή γίνεται καθώς θεωρεί ότι, με αυτήν την ανομοίωση, το *έργο τέχνης* θα λειτουργήσει στον θεατή σαν ένας εκτιθέμενος μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι ερμηνείες των θεατών'. Και αναφέρει την αναλογία με το σκάκι, που λειτουργεί ως ένας τέτοιος μηχανισμός, και προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών'.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* με τη συνεκδοχική συνέπεια, που αποκαθίσταται από την πρόθεση του καλλιτέχνη μεταξύ των ιδιοτήτων, συστήνεται

- βασικά με τα αρχικά διαγράμματα του πεδίου της αποκάλυψης (με την 1^η λογική περιγραφής), όπου το *έργο τέχνης* λογίζεται ως νοητικό επεισόδιο ως προς τη 'σειρά διεργασιών εννοιοδότησής του στο πνεύμα της εποχής',
- και επιπλέον με το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης του πεδίου της δήλωσης, τους 'κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων'. Στο διάγραμμα αυτό εγκιβωτίζεται από τον καλλιτέχνη μία ολόκληρη εννοιοδοτική και νοηματοδοτική κατασκευή με κέντρο αναφοράς το σκάκι. Τα διαγράμματα αυτά λειτουργούν εμπρόθετα από τον καλλιτέχνη ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *έργου τέχνης* από τον θεατή, καθώς και των δυνατοτήτων σύναψης σχέσεων με άλλες ιδιότητες ή άλλα αντικείμενα, προκαθορίζοντας τις αιτιότητες των μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.

Η συνεκδοχική συνέπεια, η οποία σύμφωνα με την πρόθεση του καλλιτέχνη συστήνεται μεταξύ των ιδιοτήτων, και χαρακτηρίζει το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας, με την οποία προσομοιώνεται το *έργο τέχνης*, επαναλαμβάνει σε μικρότερη κλίμακα τις σχέσεις εγκιβωτισμού του νοήματος, που χαρακτηρίζει όλο το έργο του καλλιτέχνη.

Γ_Ε_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός των σχέσεων του έργου τέχνης. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

> Γ_{Ε-1}_ Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας προσδιορίζεται η αλληγορική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τρίτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον μηχανισμό των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο. Το έργο τέχνης, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής,

συμπλέκεται με υποκείμενα / αντικείμενα, και αναπτύσσονται σχέσεις μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp κατασκεύασε το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' με την πρόθεση να εκτεθεί σε θεατές, και τότε να λειτουργήσει σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων, ως προς κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι. Ο M. Duchamp αναφέρεται στο σκάκι σαν να είναι ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων επεισοδίων, ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού που νοηματοδοτούν αυτές τις σχέσεις.

Τοποθετώντας την υπογραφή του σε ένα μέσο καθημερινής δράσης, στο υλικό του Έτοιμου έργου τέχνης, έφερε το αναγνωριζόμενο μέσον καθημερινής δράσης ενώπιον της προσοχής των θεατών για κάτι, που δεν είναι εντός του καθημερινού πλαισίου εννοιολογότητάς του. Το έργο τέχνης μέσω της ανομοίωσης, που συνδηλώνεται με την υπογραφή, είναι-και-σαν-να-μην-είναι ένα 'αντικείμενο καθημερινής δράσης'. Αυτή την εννοιολογική μετεώριση ο Duchamp την υπογράμμισε εμπρόθετα, εγγράφοντας έναν τίτλο, που δεν περιέγραφε το έργο τέχνης, αλλά κατηύθυνε την προσοχή των θεατών σε μία γλωσσικά εννοιολογική πολλαπλότητα. Και τότε το έργο τέχνης δεν ήταν πλέον αναγνωρίσιμο μέσα από τις έτοιμες έννοιες.

Κατά τη συνάντηση του έργου τέχνης με το κάθε υποκείμενο, τον κάθε θεατή, ευνοούταν η ανάδυση και μιας άλλης διπλής ταυτότητας του έργου τέχνης, εντός του αρχικού πλαισίου ορισμού του στο πνεύμα της εποχής, όπως αυτό αναφέρθηκε στο πεδίο της αποκάλυψης.²⁰⁴

Το έργο τέχνης προσδιορίζεται, σύμφωνα με τον κάθε θεατή, από δύο συνθήκες ομοίωσης:

- > από αυτήν που προέρχεται από την πρόθεση του καλλιτέχνη,
και
- > από αυτή που προέρχεται από την ερμηνεία του συγκεκριμένου θεατή,

και από τις οποίες αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και τις αιτιότητες των μετασχηματισμών τους.

Αναπτύσσεται μία τρίτη λογική περιγραφής, η οποία αναφέρεται στη διπλή ταυτότητα του έργου τέχνης, και αναδεικνύει τις μεταφορικές ιδιότητες και τις αιτιότητες των μετασχηματισμών τους, που προσδίδονται από τις δύο συνθήκες ομοίωσης: του καλλιτέχνη και του θεατή.

Στο μεταίχμιο των δύο αιτιοτήτων αναπτύσσεται η συνθήκη της αλληγορίας.

²⁰⁴ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 3ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

> Γ.Ε.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΩΝ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 3^η Ομοίωση: Η αλληγορική διτή ομοίωση

Με την έκθεση του έργου τέχνης εισάγεται η τρίτη συνθήκη ομοίωσης, η αλληγορική διτή ομοίωση. Η τρίτη λογική περιγραφής αφορά στις σχέσεις των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης.

Το έργο τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', διαμορφωμένο από τον καλλιτέχνη, αποκτά ιδιότητες από τον θεατή, οι οποίες επεκτείνουν με νέες μεταφορές το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.

Κατ' αρχάς, ο M. Duchamp θεωρούσε, ότι το έργο τέχνης συμπληρώνεται από τον θεατή. Εκτιθέμενο καθίσταται αντικείμενο ερμηνείας και αναπαράστασης από τον θεατή, και αποκτά επιπλέον ιδιότητες.

A.1 στάδιο

Η διτή ομοίωση:

> 1ος όρος ομοίωσης:

Το έργο τέχνης,

- σαν ένα νοητικό επεισόδιο

ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μία αναπαράσταση των Έτοιμων (ιδιότητα που του έχει ήδη προσδοθεί στο πεδίο της αποκάλυψης),

αναγνωριζόμενο μέσον καθημερινής δράσης, τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι όπως είναι κάποιο άλλο αντικείμενο,

- εκτιθέμενο σαν ένας μηχανισμός,

που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,

αποκτά επιπλέον ιδιότητες

> αφενός

> 2ος όρος ομοίωσης: σαν συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών, ως προς

> 3ος όρος ομοίωσης: - κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας των νοητικών επεισοδίων του θεατή (η μία συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος 'κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων').

> και αφετέρου

> 2^{ος} όρος ομοίωσης: - σαν θέμα αναπαράστασης, ως προς

> 3^{ος} όρος ομοίωσης: - τη σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, ένα δεύτερο διάγραμμα).

B.1 στάδιο

Η εξειδίκευση των όρων της διτής ομοίωσης:

Στη συνέχεια, το έργο τέχνης, συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών και σαν θέμα αναπαράστασης στην κάθε ερμηνεία, αποκτά επιπλέον ιδιότητες. Οι ιδιότητες αυτές αποτελούν εξειδικεύσεις του 2^{ου} όρου ομοίωσης 'θέμα αναπαράστασης', εισάγοντας κάθε φορά μία επιπλέον συνθήκη ομοίωσης, ένα διάγραμμα, που αποτελεί εξειδίκευση του 3^{ου} όρου ομοίωσης 'σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής':²⁰⁵: Το έργο τέχνης ομοιώνεται:

²⁰⁵ Η διάκριση των διαφορετικών ερμηνειών του έργου τέχνης από τον θεατή, και ο μετασχηματισμός του έργου τέχνης ως θέμα αναπαράστασης, γίνεται με βάση τα διαφορετικά είδη αναπαράστασης που έχουν προσδιοριστεί από τον C.S.Peirce: εικόνα (εικόνα-μεταφορά-διάγραμμα), ένδειξη (δείκτης-ίχνος-σύμπτωμα), σύμβολο.

Charles Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1869), επιμ. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931, Book III, Phenomenology, CP 8.368 Fn 23 p 241 Cross-Ref: ††, § 369:

- > σαν εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι',²⁰⁶
ως προς
4ος όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-εικόνα: επιβεβαίωση της ομοιότητας του σημαίνοντος με το
σημαινόμενο,
και
- > σαν μεταφορά της αγάπης,²⁰⁷
ως προς
5ος όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-μεταφορά: το σημείο ως εννοιολογικά όμοιο με το σημαίνον
ενός άλλου σημείου,
και
- > σαν διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης,²⁰⁸
ως προς
6ος όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-διάγραμμα: το σημείο ως η συνθήκη ομοίωσης ενός άλλου
σημείου,
και
- > σαν σύμβολο του φαλλού,²⁰⁹
ως προς
7ος όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-σύμβολο: επιβεβαίωση μιας σύμβασης στη σχέση του
σημαίνοντος με το σημαινόμενο,
και
- > σαν δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας,²¹⁰
ως προς
8ος όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-δείκτης: η θέση στον χώρο ως ένδειξη της εκθεσιακής
σημασίας του σημείου,
και

Υπάρχουν τρία είδη σημείων που είναι απαραίτητα σε κάθε λογική: το πρώτο είναι το διαγραμματικό σημείο ή εικόνα, που εκθέτει μία ομοιότητα ή αναλογία προς το υποκείμενο του λόγου. Το δεύτερο είναι η ένδειξη, που όπως μία δεικτική ή αναφορική αντωνυμία κατευθύνει την προσοχή προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο χωρίς να το περιγράψει. Το τρίτο, ή σύμβολο, είναι το γενικό όνομα ή περιγραφή που σημαίνει το αντικείμενό της μέσα από ένα συσχετισμό ιδεών ή μιας συμβατικής σύνδεσης μεταξύ του ονόματος και του σημαινόμενου χαρακτήρα.

Βλ. και Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, *Signs in Use. An introduction to semiotics*, London: Routledge, 2002, σ. 32-36.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 9. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης: εικόνα του «φτυαριού για το χιόνι», και μεταφορά της αγάπης, και διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης, και σύμβολο του φαλλού, και δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας, και ίχνος επίκαιρου γεγονότος, και σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης.

²⁰⁶ George Heard Hamilton, 'In Advance of Whose Broken Arm?', *Art and Artists*, Vol. I. No. 4, 1968, επανεκτ. στο Marcel Duchamp *in Perspective*, επιμ. Joseph Masheck, Boston: Da Capo Press, 2002, σ. 73-76: Gertrude Stein.

²⁰⁷ Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass: An N Dimensional Analysis*, Florida: Florida State University, University Fine Arts Gallery, School of Visual Arts, 1985.

²⁰⁸ Juan Antonio Ramirez, *Duchamp, Love and death, even*, London: Reaktion Books Ltd, 1998, σ.37-39.

²⁰⁹ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1975), New York: Delano Greenidge, 1997, σ. 456.

²¹⁰ George Heard Hamilton, 'In Advance of Whose Broken Arm?', ο.π., σ. 73-76: Katherine Dreier.

- > σαν ίχνος ενός επίκαιρου γεγονότος,²¹¹
ως προς
9^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-ίχνος: το σημείο ως αποτύπωμα ενός επίκαιρου γεγονότος,
και
- > σαν σύμπτωμα μιας καθημερινής επιτέλεσης,²¹²
ως προς
10^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-σύμπτωμα: το σημείο ως επιφαινόμενο μιας καθημερινής
επιτέλεσης.²¹³

Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (οι δύο 3^{οι} όροι) ως ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης

Με την αλληγορική περιγραφή του έργου τέχνης αναπτύσσεται ο μηχανισμός του μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Η ταυτότητα ενός έργου τέχνης μετασχηματίζεται κατά τη συμπλοκή της με τους θεατές.

Ο θεατής και ο καλλιτέχνης οριοθετούνται στο ίδιο πλαίσιο της εποχής, όπου προσδιορίζεται το αρχικό διάγραμμα της σειράς των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης (στο πεδίο της αποκάλυψης). Ο Μ. Duchamp κατά την καλλιτεχνική διαδικασία εισήγαγε επιπλέον ένα δεύτερο πλαίσιο εννοιοδότησης του έργου τέχνης ως προς το παιχνίδι και το σκάκι (στο πεδίο της δήλωσης). Ενέθετε ενδείξεις στο έργο τέχνης, ώστε να μετατοπισθεί και να βρεθεί εντός του δεύτερου πλαισίου εννοιοδότησης (όπως με την υπογραφή και την εγγραφή ενός τίτλου). Όταν οι ενδείξεις αυτές γίνονταν αντιληπτές από τους θεατές (στο πεδίο της αλληγορίας), παράγονταν πολλαπλές αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο εννοιοδότησης του έργου τέχνης. Με τον τρόπο αυτό έχει εξελιχθεί η σειρά διαγραμμάτων της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ώστε να εξελιχθεί εμπρόθετα και η δεύτερη σειρά διαγραμμάτων της εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τους θεατές. Κατά την αλληγορική περιγραφή οι ιδιότητες προσδίδονται αφενός εντός του αρχικού πλαισίου εννοιοδότησης του έργου, και αφετέρου εντός του δεύτερου πλαισίου που εισήγαγε εμπρόθετα ο καλλιτέχνης. Με αυτή τη διαφορά πλαισίωσης του έργου τέχνης εξελίσσονται οι δύο σειρές διαγραμμάτων.

Καταρρέει η μονομερής συνέπεια του ορισμού του έργου τέχνης σε αναφορά με τα αρχικά διαγράμματα, καθώς η κάθε ομοίωσή του εντάσσεται σε μία διαχρονία, σε μία σειρά νοηματοδοτικών μετασχηματισμών, που βασίζονται στους πολλαπλούς εννοιολογικούς συσχετισμούς με άλλες ομοιώσεις. Το διάγραμμα ως η συνθήκη της διττής ομοίωσης, είναι μία μετωνυμική σχέση δύο συνθηκών ομοίωσης, που προέρχονται από μία συγχρονία δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων εντός του αρχικού πλαισίου.

Με τη συνθήκη αυτή εκκινεί η σύσταση του εννοιολογικού χώρου ως δυναμικού πεδίου μετασχηματισμού, τόσο των εννοιολογικών σχέσεων, όσο και της διαχρονίας των εννοιολογικών κινήσεων μεταξύ των υποκειμένων / αντικειμένων του χώρου.

²¹¹ George Heard Hamilton, 'In Advance of Whose Broken Arm?', ο.π., σ. 73-76.

²¹² Eugenia Raskopoulos, *Between wor(l)ds: translation and words as readymade*, Sydney: The University of New South Wales, College of Fine Arts, 2011, σ. 32-33.

²¹³ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 3ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του Μ. Duchamp: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

ΔΕ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής:
Η συγκάλυψη της αιτιότητας των σχέσεων του έργου τέχνης. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

> ΔΕ.1_ Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο του υπαινιγμού προσδιορίζεται η υπαινικτική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης με δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τέταρτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον μετασχηματισμό των σχέσεων του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο. Το έργο τέχνης, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής, και
- > έχει τοποθετηθεί σε ένα πλαίσιο σχέσεων μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του κατά τη συμπλοκή του με υποκείμενα / αντικείμενα, στο πεδίο της αλληγορίας με την τρίτη λογική περιγραφής, μετασχηματίζεται καθώς εξελίσσονται οι σχέσεις συμπλοκής του.

Η περιγραφή

Στην αλληγορική περιγραφή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, ορίζεται το πλαίσιο των μετασχηματισμών της ταυτότητας του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'. Το διάγραμμα ως μία συνθήκη διπλής ομοίωσης του έργου τέχνης φέρει σε χρονική διαδοχή και συσχετισμό, στον εννοιολογικό χώρο, ιδιότητες που αναφέρονται:

- > αφενός σε κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων, που ορίζουν το πλαίσιο του καλλιτέχνη στο πνεύμα της εποχής,
και
- > αφετέρου σε μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή.

Το έργο τέχνης:

- λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο (ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μία αναπαράσταση των Έτοιμων)
και
- αναγνωριζόμενο μέσον καθημερινής δράσης
και
- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι, όπως είναι κάποιο άλλο αντικείμενο
και
- εκτιθέμενο σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων
- > μετασχηματίζεται
- σαν συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών
και
- σαν θέμα αναπαράστασης από τους θεατές.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του έργου τέχνης με τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ των ιδιοτήτων του, λειτουργεί ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων μετασχηματισμού των σχέσεων μεταξύ των ιδιοτήτων. Οι μετασχηματισμοί αναπτύσσονται εντός της συνεκδοχικής συνέπειας των κανόνων νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί δεν θα γίνονταν, αν δεν πραγματοποιούνταν από τους θεατές μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης, σύμφωνα με τους κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων στο πνεύμα της εποχής. Αυτή η διπλή ομοίωση του

έργου τέχνης, κατά την αλληγορική περιγραφή του εννοιολογικού χώρου, καθιστά το πεδίο δυναμικό, τόσο σε αναφορά με τις εννοιολογικές σχέσεις των υποκειμένων / αντικειμένων, όσο και σε αναφορά με τις εννοιολογικές κινήσεις μεταξύ τους.

Το έργο τέχνης αφενός ερμηνεύεται πολλαπλά από τους θεατές, και αφετέρου ανήκει, τόσο στη γενική καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής του, όσο και σε μία σειρά παρόμοιων ή διαφορετικών έργων του καλλιτέχνη. Όλες οι σχέσεις μεταξύ των δημιουργούμενων ερμηνειών-αναπαραστάσεων-περιγραφών παράγουν ένα δίκτυο σημασιών, στο οποίο αναπτύσσονται οι εννοιολογικές κινήσεις των υποκειμένων σε μια εννοιολογική τοπογραφία, ως μία πράξη εννοιολογικής χωρογραφίας με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και συγκεκριμένα σχήματα κινήσεων.²¹⁴

Σύμφωνα με το ιστορικό των ερμηνειών του έργου τέχνης από τους θεατές και σύμφωνα με το ιστορικό παραγωγής παρόμοιων ή διαφορετικών έργων του καλλιτέχνη:

Το έργο τέχνης:

- με όλο το σχηματισμένο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του
- > μετασηματίζεται
 - συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες και αναπαραστάσεις των θεατών
 - σαν εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι', και
 - σαν μεταφορά της αγάπης, και
 - σαν διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης, και
 - σαν σύμβολο του φαλλού, και
 - σαν δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας, και
 - σαν ίχνος επίκαιρου γεγονότος, και
 - σαν σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης.

Το ένα έργο τέχνης γίνεται πολλά, μέσα από τις πολλαπλές ερμηνείες / αναπαραστάσεις. Ορισμένες από αυτές τις αναπαραστάσεις, οι εικόνες-μεταφορές-διαγράμματα και τα σύμβολα, αναφέρονται σε έννοιες και σημεία εκτός του συγκεκριμένου έργου τέχνης, και ορισμένες, οι δείκτες-ίχνη-συμπτώματα, σε σχέσεις στοιχείων εντός αυτού.²¹⁵

Στο εννοιολογικό δίκτυο, που συσχετίζει το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' με αναπαραστατικές έννοιες πέραν της αρχικής ταυτότητάς του, και με διαφορετικούς εννοιολογικούς συσχετισμούς μεταξύ των δικών του στοιχείων, και με την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής, καθώς και με άλλα έργα τέχνης του M. Duchamp, αναπτύσσονται πράξεις μεταξύ των κόμβων του δικτύου. Σε κάθε πράξη αναπτύσσονται εννοιολογικές κινήσεις, που ακολουθούν χωρικά σχήματα. Τα ερμηνευτικά / αναπαραστατικά σχήματα του θεατή, που καθιστούν το έργο τέχνης εννοιολογικά πολλαπλό, διακρίνονται σε:

- > εναλλακτικά σχήματα, αυτοαναφορικά στον μηχανισμό των ενδείξεων, που καθιστούν το έργο τέχνης γενόσημο για μία νέα κατηγορία έργων τέχνης,
- > επαναληπτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του θεατή, που καθιστούν το έργο τέχνης αδιάφορο,
- > παραγωγικά σχήματα, διαναφορικά μεταξύ των έργων τέχνης, όπου η εννοιολογική πολλαπλότητα του έργου τέχνης λειτουργεί ως πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο.²¹⁶

²¹⁴ Πρβλ. τη μεταφορά των εννοιολογικών κινήσεων μεταξύ υποκειμένων / αντικειμένων ως 'νοητική χωρογραφία' από τον P. N. Humble, 'Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Artist Unreconciled', *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 32, No. 2, 1998, και τη σχετική αναφορά του σε μία 'νοητική χωρογραφία'.

²¹⁵ Βλ. και Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, *Signs in Use. An Introduction to semiotics*, London: Routledge, 2002, σ. 32-36, για την αντίληψη της εικόνας και του συμβόλου που εξαρτάται από τη κρίση του υποκειμένου που έχει διαμορφωθεί μέσα από την εκπαίδευση και τη γνώση, και την αντίληψη της ένδειξης που βασίζεται στα 'εν πράγματι' χαρακτηριστικά του αντικειμένου.

²¹⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 10. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

Το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο_1^η πράξη.

> Δε.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.

Η 4^η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση

Με βάση το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης του έργου τέχνης εξελίσσεται ο εννοιολογικός χώρος, ανάλογα με το αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δύο εξελισσόμενες σειρές των διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές. Αντίστοιχα συστήνεται η συνθήκη συνέχισης της διάρκειας του χώρου, ή διακοπής, ή εκκίνησης νέου εννοιολογικού χώρου. Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δύο εξελισσόμενες σειρές των διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, ή αντιφατικές, ή συζευκτικές, εξαρτάται από τον βαθμό της συνεκδοχικής συνέπειας μεταξύ δύο όρων από τις δύο σειρές διαγραμμάτων, κατά τη συγκυριακή σχέση τους.²¹⁷ Κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση, η συγκυριακή σχέση των όρων από τις δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων αξιολογείται ως προς τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, ανεξάρτητα της αιτιότητας της παραγωγής αυτών των όρων. Κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση εξειδικεύονται οι όροι της αλληγορικής διττής ομοίωσης, συγκαλύπτοντας την αιτιότητά τους.

Η συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης:

Η διεύρυνση του μετασηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση.

Το έργο τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' είναι από τα πρώτα Έτοιμα του M. Duchamp, και το πρώτο Έτοιμο που δημιούργησε στη Νέα Υόρκη. Ο M. Duchamp δημιούργησε ένα γενόσημο έργο τέχνης, και με εναλλακτικές προσεγγίσεις συγκρότησε μία νέα κατηγορία έργων τέχνης. Και μάλιστα έδωσε τις συνταγές παραγωγής τους: για το 'βοηθούμενο Έτοιμο', το 'αμοιβαίο / αλληλοπαθές Έτοιμο', το 'Έτοιμο γουρουνάκι κουμπάρας' (ή 'αγαθά σε κονσέρβα'), το 'δυστυχημένο Έτοιμο' και το 'άρρωστο Έτοιμο', τις 'σκιές από Έτοιμα'.²¹⁸ Πρόκειται για εναλλακτικές προσεγγίσεις στον προσδιορισμό των ενδείξεων (δείκτης-ίχνος-σύμπωμα), που είχαν λειτουργήσει ήδη στα πρώτα Έτοιμα, και θα διέγειραν στη συνέχεια τους θεατές προς σειρές νοητικών επεισοδίων.²¹⁹ Θα διέγειραν του θεατές προς διαφορετικά είδη ομοιώσεων (στο πλαίσιο του ενός 3^{ου} όρου: μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή), σε μία διεύρυνση των νοητικών επεισοδίων (στο πλαίσιο του άλλου 3^{ου} όρου: κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων).²²⁰

Ανάμεσα στις διαφορετικές ενδείξεις, που ενέθετε ο M. Duchamp κατά τη μεταποίηση του αρχικά επιλεγμένου αντικειμένου (όπως με την υπογραφή και την εγγραφή ενός τίτλου) για να προκαλέσει στον θεατή ένα νοητικό επεισόδιο, αναπτύσσονται σχέσεις εναλλακτικές και αυτοαναφορικές²²¹ εντός του συνόλου των Έτοιμων. Οι εννοιολογικές αυτές σχέσεις καθιστούν τα Έτοιμα του Duchamp μία αναγνωρίσιμη κατηγορία έργων τέχνης.

Το έργο τέχνης:

²¹⁷ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 4ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.

²¹⁸ Βλ. Παράρτημα 4: Εργογραφία του M. Duchamp.

²¹⁹ Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 27.

Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 42-43.

²²⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 10. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων: Το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο_2^η πράξη.

²²¹ Για την αυτοαναφορικότητα του επεισοδίου βλ. και

Alain Badiou, *Being and Event*, (1988) Continuum 2007, σ. 506-507:

Ένα συμβάν ενός δεδομένου πεδίου είναι το πολλαπλό που συντίθεται: από στοιχεία του πεδίου, και από τον εαυτό του. Η αυτό-αναφορικότητα είναι ιδρυματική του συμβάντος.

- > λογίζεται σαν διεγέρτης όχι του ματιού αλλά της νόησης, ως προς έναν 'πολύ υψηλότερο βαθμό πνευματικότητας',²²²
και
- > σαν εναλλακτικές ενδείξεις για πρόκληση νοητικών επεισοδίων, ως προς τη διεύρυνση των κανόνων των νοητικών επεισοδίων ως αναπαραστάσεων Έτοιμων εννοιών.

Με αυτή τη διττή ομοίωση,

- > συνεχίζεται η συνθήκη συνεκδοχής των ιδιοτήτων, που αναφέρονται στο κύριο διάγραμμα των κανόνων νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων, καθώς η εξειδίκευσή του 'ο πολύ υψηλότερος βαθμός πνευματικότητας'
- > είναι συμβατή με τη συνεκδοχή των ιδιοτήτων του διαγράμματος της συνέχειας διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή, εξειδίκευση του οποίου αποτελεί 'η διεύρυνση των κανόνων των νοητικών επεισοδίων ως αναπαραστάσεων Έτοιμων εννοιών'.

Διευρύνονται οι σχέσεις των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση, και συνεχίζεται ο εννοιολογικός χώρος του έργου τέχνης με τη συνέχιση της παραγωγής διαφόρων ειδών έργων, αυτοαναφορικών του γένους των Έτοιμων.

Η διακοπή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης:

Η λήξη του μετασηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της αντίφασής τους κατά τη διττή ομοίωση.

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου του έργου τέχνης, και κατά την ανάπτυξη των περαιτέρω εξειδικεύσεων των ιδιοτήτων που προέρχονται από τη διττή ομοίωση, αναδύεται μία αντίφαση:

Ενώ, σύμφωνα με τους κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων, ο M. Duchamp δημιούργησε τα Έτοιμα, μία κατηγορία έργων αναζητώντας εναλλακτικές ενδείξεις για την πρόκληση νοητικών επεισοδίων, διέκοψε την παραγωγή τους, δηλώνοντας ότι

*η τέχνη είναι μία συνήθεια σαν ναρκωτικό και ήθελα να προστατέψω τα Έτοιμά μου από μία τέτοια μόλυνση.*²²³

Έκρινε ότι τα επαναληπτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του θεατή, καθιστούν το έργο τέχνης αδιάφορο ως νοητικό επεισόδιο.²²⁴

Η συνήθεια δεν συνάδει με τον επιδιωκόμενο χαρακτήρα του επεισοδίου. Το επεισόδιο αναφέρεται στο παρόν και είναι μία τομή στα εκάστοτε θεωρούμενα ως δεδομένα και αντικειμενικά.²²⁵ Μέσα στο πλαίσιο των

²²² Marcel Duchamp, 'The Great Trouble with Art in This Country', συνέντευξη με James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol, XIII, no.4-5, 1946., σ. 19-21.

²²³ Marcel Duchamp, 'Apropos of Readymades' (1961), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 141-142.

Marcel Duchamp 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp, From 1968*, με Francis Roberts, 1968:

Έχω κάνει λίγα ready-mades. Αν μπορώ να μετρήσω 10, 12 χειρονομίες αυτού του είδους, αυτό είναι όλο. Και χαίρομαι για αυτό τώρα. Γιατί νομίζω ότι εκεί είναι που οι καλλιτέχνες σήμερα κάνουν λάθος. Πρέπει να επαναλαμβάνονται; Η επανάληψη έχει γίνει ο μεγάλος εχθρός της τέχνης γενικά. Εννοώ, οι τύποι και οι θεωρίες βασίζονται στην επανάληψη.

²²⁴ Marcel Duchamp, 'An interview with Marcel Duchamp', με Dore Ashton, *Studio International*, Vol 171, No 878, June 1966, σ. 244-46:

Ένας καλλιτέχνης κάνει μόνο ένα ή δύο ή τρία έργα σε όλη του τη ζωή. Τα υπόλοιπα είναι μόνο για να γεμίσουν την τρύπα. Δεν είναι επιθυμητό να είναι Pepsi-Cola. Είναι επικίνδυνο.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 10. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

Το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχιόνα' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο_3^η πράξη.

²²⁵ Πρβλ. και Alain Badiou, *Logics of Worlds*, London, Continuum, 2009, σ. 222, 384-386:

αναπαραστάσεων των Έτοιμων εννοιών, ο M. Duchamp παρήγαγε τη σειρά των Έτοιμων. Το κάθε ένα, με τον ίδιο μηχανισμό πρόκλησης του νοητικού επεισοδίου, όπως ανέφερε στις 'συνταγές' κατασκευής τους, χαρακτηριζόταν από τη μοναδικότητα των ενδείξεων, που απευθύνονταν στον θεατή. Τα Έτοιμα βασίζονταν στην έκπληξη της μετατόπισης του έργου τέχνης από τη σφαίρα της απόλαυσης των αισθήσεων και του γούστου, στην απόλαυση των νοητικών κινήσεων, της νοητικής χορογραφίας. Ο M. Duchamp αναφερόμενος στα κριτήρια αξιολόγησης του έργου τέχνης, που στην εποχή του βασιζόνταν στο γούστο,²²⁶ λειτουργούσε ετεροαναφορικά ως προς τη σειρά των νοητικών επεισοδίων του. Αναφερόταν στον θεατή της εποχής του και στο μνημονικό ιστορικό, που αναπτύσσεται μεταξύ του θεατή και του έργου τέχνης, και κατά το οποίο εδραιώνονται αισθητικά κριτήρια με βάση την επανάληψη και τη συνήθεια. Με την αντίφαση μεταξύ της συνήθειας και της επιδιωκόμενης μοναδικής, παροντικής στιγμής της έκπληξης διακόπηκε η παραγωγή του εννοιολογικού χώρου των Έτοιμων.

Το έργο τέχνης:

- > λογίζεται σαν μοναδικό απέναντι στις επαναλήψεις του ήδη αποδεκτού, ως προς την καλλιέργεια του γούστου με την επανάληψη, και
- > σαν διακοπή της συνήθειας, ως προς την αντίθεση των κανόνων του επεισοδίου με τη συνήθεια.

Με αυτή τη διττή ομοίωση προκαλείται η λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων που έχουν προσδοθεί στο Έτοιμο:

- > διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής των ιδιοτήτων, που αναφέρονται στο κύριο διάγραμμα της συνέχειας των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή, καθώς η εξειδίκευσή του με την 'καλλιέργεια του γούστου με την επανάληψη'
- > είναι αντιφατική με τη συνεκδοχή των ιδιοτήτων του δεύτερου κύριου διαγράμματος της διττής ομοίωσης, το οποίο αναφέρεται στους κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων, εξειδίκευση του οποίου αποτελεί 'η αντίθεση των κανόνων του επεισοδίου και της συνήθειας'.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του έργου τέχνης:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζητητικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Ο M. Duchamp ταυτόχρονα με την κατασκευή του έργου το 'Μεγάλο Γυαλί' παρήγαγε τη σειρά των Έτοιμων, και ταυτόχρονα ήδη στις πρώτες του σημειώσεις αναφερόταν στη θεματολογία του τελευταίου του έργου 'Δεδομένων: 1/...2/...'.²²⁷ Σε αυτήν τη συγχρονική συνεύρεση των έργων,²²⁸ ο M. Duchamp είχε αναπτύξει τη λογική της διαχρονίας τους ως μιας συγκριτικής μετατόπισης του έργου τέχνης από την κυριαρχία του γούστου κατά την οπτική αναπαράσταση της ζωγραφικής, στο νοητικό επεισόδιο ενός μέσου έκφρασης.²²⁹ Από την επιλογή του αδιάφορου

Ένα συμβάν, επηρεάζοντας έναν κόσμο, πάντα έχει ως αποτέλεσμα μία τοπική επανα-οργάνωση της υπερβατικότητας αυτού του κόσμου. Αυτή η μετατροπή των συνθηκών της εμφάνισης μπορεί να ειπωθεί ως μία αλλαγή της αντικειμενικότητας, ή του τι είναι ένα αντικείμενο του κόσμου.

Ένα συμβάν... είναι μία κατάσταση που, έχοντας εμφανιστεί με μία μέγιστη ένταση, έχει τη δυνατότητα να καταστήσει απόλυτη την εμφάνιση αυτού που μέχρι τότε ήταν ανύπαρκτο.

Ένα συμβάν... είναι μία καθαρή τομή στο γίνεσθαι...είναι ένα διαχωριστικό σβήσιμο, μία άχρονη στιγμή που αποσυνδέει την προηγούμενη κατάσταση ενός αντικειμένου από την επόμενη κατάστασή του... Το συμβάν δεν είναι ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον. Μας παρουσιάζει το παρόν.

²²⁶ Marcel Duchamp, 'Regions which are not ruled by time and Space.' *A Conversation with Marcel Duchamp*, συνέντευξη με James Johnson Sweeney, NBC, 1956:

Επανάλαβε το ίδιο πράγμα για μακρύ διάστημα και θα γίνει γούστο. Αν διακόψεις τη δουλειά σου, εννοώ αφού την έχεις κάνει, τότε γίνεται, στέκεται ένα πράγμα από μόνο του. Αλλά αν επαναληφθεί πολλές φορές γίνεται γούστο.

²²⁷ Marcel Duchamp, 'The 1914 Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 23.

²²⁸ Βλ. Παράρτημα 4: Εργογραφία του M. Duchamp.

²²⁹ Marcel Duchamp, 'Interview with James Johnson Sweeney' (1955), *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, επιμ. James Nelson, New York: W.W. Norton, 1958, σ. 97.

αισθητικά 'Έτοιμου', στην αδιάφορη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού', και από τη διδιάστατη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων: 1/...2/...'230 Συσχετίζε διαναφορικά τα έργα του μεταξύ τους μέσα από παραγωγικά σχήματα, όπου η εννοιολογική πολλαπλότητα ενός έργου λειτουργούσε ως το πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο.²³¹

Το έργο τέχνης:

- > λογίζεται σαν ένα είδος μεταξύ διαφορετικών ειδών επεισοδίων, ως προς μία σειρά παραγωγής νοητικών επεισοδίων,
και
- > σαν το πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής, ως προς τη συγκριτική επαύξηση των δυνατοτήτων να επιτευχθεί ένα νοητικό επεισόδιο.

Με αυτή τη διπλή ομοίωση εκκινείται η σύζευξη δύο εννοιολογικών κόσμων. Το έργο τέχνης βρίσκεται μεταξύ των δύο κόσμων, ως στροφέας του νοήματος²³²

²³⁰ Marcel Duchamp, 'Interview with James Johnson Sweeney' (1955), ο.π., σ. 94-95, 99:

Duchamp: Το καλό ή το κακό [γούστο] δεν είναι πραγματικά το ερώτημα, γιατί πάντα αυτό που είναι καλό για τον έναν είναι κακό για τον άλλον.

Sweeney: Πώς βρήκατε τον τρόπο να ξεφύγετε από το καλό ή το κακό γούστο στην προσωπική σας έκφραση;

Duchamp: Γνωρίζοντας την τεχνική -τη μηχανική τεχνική- όπου κανένα γούστο δεν είναι δυνατό. Ένα μηχανικό σχέδιο δεν θα μπορούσε να έχει γούστο. Δεν υπήρχε ύφος.

Sweeney: Επειδή πήρε διαζύγιο από τη συμβατική έκφραση στη ζωγραφική;

Duchamp: Ακριβώς. Τουλάχιστον έτσι το σκέφτηκα εκείνη τη στιγμή και νομίζω και σήμερα το σκέφτομαι με τον ίδιο τρόπο.

Sweeney: Ήταν αυτό το διαζύγιο από την ανθρώπινη παρέμβαση στο σχέδιο ή τη ζωγραφική που σας οδήγησε στην ιδέα των Έτοιμων;

Duchamp: Ναι. Ήταν ένα είδος συμπεράσματος ή συνέπειας της στέρησης του ανθρώπινου στοιχείου από το έργο τέχνης, σε τέτοιο σημείο που ήρθα στην ιδέα των Έτοιμων....

Duchamp: [‘Ο αγώνας Πυγμαχίας’, 1913] το σχέδιο είναι εντελώς γεωμετρικό ή μηχανικό, επειδή ήταν η περίοδος που άλλαξα εντελώς από το πισίλισμα του χρώματος στον καμβά σε ένα απόλυτα ακριβές με συντεταγμένες σχέδιο. Και χωρίς καμία σχέση με την καλλιτεχνική χειροτεχνία. Αυτό το σχέδιο έπρεπε να είναι στο Μεγάλο Γυαλί, αλλά ποτέ δεν τοποθετήθηκε.

Jean-Francois Lyotard, ο.π., σ. 117.

²³¹ Πρβλ. John S Gero, Udo Kannengiesser, 'Representational affordances in design, with examples from analogy making and optimization', *Research in Engineering Design*, 2011:

Παροχές δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις στον σχεδιασμό

Οι αναπαραστάσεις που παράγονται σε μία πράξη σχεδιασμού μπορεί ξανά να παρέχουν αναπαραστατικές δυνατότητες, που μπορούν να οδηγήσουν περαιτέρω τις σχεδιαστικές πράξεις. Αυτή η άποψη είναι συμβατή με την έννοια της διαδοχής των παροχών δυνατοτήτων... Η διαδοχή παροχών δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις συλλαμβάνει το παιχνίδι ανάμεσα σε αναπαραστάσεις του σχεδιασμού και σε σχεδιαστές, που παράγουν νέες αναπαραστάσεις του σχεδιασμού... Μία ομάδα από παροχές δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις μπορεί να 'φωλιάζουν' μέσα σε πιο πολύπλοκες ομάδες.

Οι παροχές δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις στον σχεδιασμό είναι εννοιολογικά πολύ παρόμοιες με τις παροχές δυνατοτήτων από τα φυσικά αντικείμενα. Δεν είναι εγγενείς στην αναπαράσταση του σχεδιασμού, αλλά στη διαντίδραση με τον σχεδιαστή, που η εμπειρία του, οι αντιλήψεις και σκοποί του αλλάζουν δυναμικά.

Οι παροχές δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις συνδέουν τις αναπαραστάσεις του σχεδιασμού και τις πιθανές δράσεις του σχεδιασμού όχι μόνο μεταξύ τους, αλλά επίσης με την εμπειρία, τις αντιλήψεις και τους στόχους του σχεδιαστή. Αυτό μπορεί να εξηγήσει τις διαφορές ανάμεσα στους τρόπους, που ο κάθε σχεδιαστής διαντιδρά με το σχέδιο του σε διάφορες καταστάσεις... Οι παροχές δυνατοτήτων μέσα από αναπαραστάσεις μπορούν... να κατηγοριοποιηθούν σε ανταντακλαστικές, αντιδραστικές και αναστοχαστικές... Κάθε ένας τύπος από αυτές εμπλέκει διαφορετικές διαδικασίες... και αντιστοιχούν σε ρουτίνες καινοτομίας και δημιουργικότητας του σχεδιασμού αντίστοιχα.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 10. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

Το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχιόνια' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο_4^η πράξη.

²³² Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 27.

- > ανάμεσα στον εννοιολογικό χώρο παραγωγής του είδους του, όπου το κύριο διάγραμμα των κανόνων νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων εξειδικεύεται με 'μία σειρά παραγωγής νοητικών επεισοδίων', και
- > στον εννοιολογικό χώρο που λειτουργεί ως το πλαίσιο συγκριτικής νοηματοδότησης άλλων ειδών έργων τέχνης, όπου το άλλο κύριο διάγραμμα των κανόνων νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων επεισοδίων εξειδικεύεται με 'τη συγκριτική επαύξηση των δυνατοτήτων να επιτευχθεί ένα νοητικό επεισόδιο'.

Το έργο τέχνης είναι και το διαφεύγον αντικείμενο και το πλαίσιο νοηματοδότησης άλλων έργων τέχνης. Με αυτή τη διαναφορά εκκινείται ο νέος εννοιολογικός χώρος του έργου τέχνης με τη νέα ταυτότητά του.

Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης ως η συνθήκη των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου, ή η διακοπή, ή η εκκίνηση ενός νέου χώρου του έργου τέχνης, είναι απόρροια αντίστοιχα της συμβατότητας, ή αντίφασης, ή σύζευξης των ιδιοτήτων, που προσδιορίζονται κατά τη συγκυριακή σχέση από δύο όρους των δύο εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων, από δύο συγκεκριμένα διαγράμματα εξειδίκευσης των κύριων διαγραμμάτων. Μεταξύ αυτών των συγκεκριμένων διαγραμμάτων εξειδίκευσης αναπτύσσονται σχέσεις αυτοαναφορικές, ή ετεροαναφορικές, ή διαναφορικές, με τις οποίες αξιολογούνται οι συνθήκες για τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου, ή διακοπή, ή εκκίνηση νέου χώρου του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης λογίζεται με όλες τις σημασίες, που είχε συγκεντρώσει κατά την αλληγορική διττή ομοίωσή του, χωρίς αυτές να εξακολουθούν να δηλώνονται, αλλά απλά υπαινίσσονται. Η συνθήκη της συνέχισης της διάρκειας του χώρου, ή της διακοπής, ή της εκκίνησης του νέου χώρου εξαρτάται από τον βαθμό της συνεκδοχικής συνέπειας μεταξύ δύο όρων από τις δύο σειρές διαγραμμάτων, τους. Ο χώρος εξελίσσεται με υπαινισσόμενους τους υπόλοιπους όρους των σειρών των διαγραμμάτων της αλληγορικής διττής ομοίωσης.

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, διευρύνεται ο μετασχηματισμός των σχέσεων των ιδιοτήτων του έργου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση. Ανάμεσα στις διαφορετικές ενδείξεις, που ενέθετε ο M. Duchamp στο επιλεγμένο αντικείμενο για να προκαλέσει ένα νοητικό επεισόδιο, αναπτύσσονται σχέσεις αυτοαναφορικές εντός του συνόλου των Έτοιμων. Με το έργο τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', το πρώτο Έτοιμο, ο M. Duchamp δημιούργησε ένα γενόσημο έργο τέχνης, και με εναλλακτικές προσεγγίσεις συγκρότησε μία νέα κατηγορία έργων τέχνης. Τα επόμενα Έτοιμα ως είδη αυτής της νέας κατηγορίας, φέρουν τον αυτοαναφορικό υπαινιγμό στις ιδιότητες του γενόσημου έργου τέχνης.

Τη διακοπή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, και τη λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της αντίφασής τους κατά τη διττή ομοίωση, ο M. Duchamp τεκμηρίωσε με μία αναφορά εκτός της διαχρονίας των εναλλακτικών προσεγγίσεων των Έτοιμων. Με μία ετεροαναφορά στο μνημονικό ιστορικό του θεατή, θεωρούσε ότι η επανάληψη καθιστά το έργο τέχνης αδιάφορο ως νοητικό επεισόδιο. Η ένταση ενός νοητικού επεισοδίου έχει μια ετεροαναφορική εξάρτηση από την καταγραφή της επανάληψής του στη μνήμη του θεατή / υποκειμένου.

Για την εκκίνηση του νέου χώρου του έργου τέχνης, με τη συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζευκτικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση, ο M. Duchamp είχε αναπτύξει μία διαναφορική σχέση ανάμεσα στα Έτοιμα, στο 'Μεγάλο Γυαλί' και στο 'Δεδομένων'. Είχε αναπτύξει τη λογική της διαχρονίας τους ως μιας συγκριτικής μετατόπισης του έργου τέχνης από την επιλογή του αδιάφορου αισθητικά 'Έτοιμου', στην αδιάφορη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού', και από τη διδιάστατη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων'. Τα έργα του φέρουν τον διαναφορικό υπαινιγμό στην ιδιότητα της αιτιότητας αυτής της διαχρονίας.

Κατά την περιγραφή του χώρου, όπου ιδιότητες του έργου τέχνης είναι υπαινισσόμενες, συγκαλύπτεται η αιτιότητα της ταυτότητάς του κατά τους περαιτέρω μετασχηματισμούς της. Με δεδομένο τον υπαινιγμό, οι περαιτέρω μετασχηματισμοί θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων, όπου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου είναι κλειδωμένα σε μία αχρονική ενότητα, που εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του έργου τέχνης παρουσιάζει μία υψηλή πολυπλοκότητα, καθώς οι συνάψεις μεταξύ των ιδιοτήτων από τους διάφορους χρόνους επιτρέπουν την

εν δυνάμει ανάπτυξη ενός πλήθους δυνατοτήτων περαιτέρω μετασχηματισμών της. Με τον υπαινιγμό χαλαρώνουν οι σχέσεις κανονιστικών αιτιοτήτων, και επαυξάνεται η δυνατότητα των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του έργου τέχνης.

2.2 Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ 'ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΓΥΑΛΙ'.

ΑΜΓ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής:
Η αποκάλυψη του έργου τέχνης. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

> ΑΜΓ.1_ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης τοποθετείται χωρικά και χρονικά το έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, ως προς το οποίο αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η πρώτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του έργου τέχνης εντός του πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί ο εννοιολογικός χώρος με 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και οι αναφορές του πλαισίου είναι καθαρά προγραμματικές για την εννοιοδότηση και νοηματοδότηση του χώρου.

Στον εννοιολογικό χώρο με 'Το Μεγάλο Γυαλί', επαναορίζεται το πλαίσιο της ταυτότητας και των σχέσεων του έργου τέχνης. Ωστόσο, τόσο κατά τη σύλληψη και επεξεργασία του από τον Μ. Duchamp, όσο και κατά την ερμηνεία και αναπαράστασή του από τους θεατές στον εννοιολογικό χώρο, το έργο τέχνης φέρει υπαινικσόμενες ιδιότητες από τα προηγούμενα νοητικά επεισόδια με τα έργα του Μ. Duchamp.

Η περιγραφή

Ο Μ. Duchamp επεξεργαζόταν το έργο 'Το Μεγάλο Γυαλί' ή με τον τίτλο 'Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα', στο διάστημα 1915-1923. Το 1934 συμπλήρωσε το έργο με το 'Πράσινο Κουτί', που περιείχε στοιχεία και σημειώσεις από τη διαδικασία παραγωγής του 'Μεγάλου Γυαλιού'.²³³

Σε ένα εκτενές κείμενο στις σημειώσεις του από το 1912-1920 για 'Το Μεγάλο Γυαλί', αναφερόταν στην αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης:

Το συνεχές. Για μία 4-διάστατη όραση.

...Από τη 2-διάστατη προοπτική που εμφανίζει το 3-διάστατο συνεχές, κατασκεύασε ένα 3-διάστατο (ή ίσως μία 2-διάστατη προοπτική) αυτού του 4-διάστατου συνεχούς...

Η δυνατότητα ως 4η διάσταση. Όχι η Πραγματικότητα στην αισθητηριακή της εμφάνιση, αλλά η οιονεί αναπαράσταση ενός όγκου (ανάλογη με την αντανάκλαση σε έναν καθρέφτη).

Πολλαπλασιασμός στο άπειρο των οιονεί εικόνων του 3-διάστατου αντικειμένου. Αυτές οι εικόνες είναι οι μικρότερες στο άπειρο και οι μεγαλύτερες στο άπειρο.

Άπειρο

Πεπερασμένο

Κίνηση

Ανάπαυση

Οι συνθήκες του ν-διάστατου συνεχούς.²³⁴

Για τη σύλληψη της τέταρτης διάστασης ο Μ. Duchamp μνημόνευε τους μαθηματικούς Ε. Jouffret, Η. Poincare και R. Dedekind,²³⁵ και συντασσόταν με την άποψη ότι αντιλαμβανόμαστε την τέταρτη διάσταση ως την προβολή ενός

²³³ Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. Μ. Sanouillet, Ε. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973.

Susi Bloch, 'Marcel Duchamp's Green Box', *Art Journal*, XXXIV/1, 1974.

²³⁴ Marcel Duchamp, 'A l'Infinif: The continuum', (*The White Box, 1912-20*), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 99.

²³⁵ Ο Μ. Duchamp αναφερόταν στους:

Esprit Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris: Gauthier-Villars, 1903.

Henri Poincare, *The Foundations of Science (1913): Science and Hypothesis (1902), The Value of Science (1905), Science and Method (1908)*, New York: The Science Press, 1921.

υπεραισθητού κόσμου στον τριδιάστατο κόσμο.²³⁶ Εκείνη την εποχή, ο μαθηματικός M. Princet διέδιδε τη μη-Ευκλείδεια γεωμετρία στους πρωτοποριακούς κύκλους της τέχνης στο Παρίσι, όπως δήλωνε και ο M. Duchamp:

Δεν είμαι πολύ μαθηματικός. Εκείνες τις μέρες, το 1910, το 1911, το 1912, έγιναν πολλές συζητήσεις για την τέταρτη διάσταση και μπήκα στον πειρασμό. Η μη-ευκλείδεια γεωμετρία είχε εφευρεθεί στη δεκαετία του 1840, αλλά μόλις το 1910 ακούγαμε για τον Riemann. Ήταν πολύ ενδιαφέρον γιατί δεν είχαν απομείνει ευθείες γραμμές. Όλα ήταν καμπύλα. Θα έλεγα ότι μου άρεσε η τέταρτη διάσταση ως μία ακόμη διάσταση στη ζωή μας. Γνωρίζαμε έναν ερασιτέχνη μαθηματικό, τον Princet, και συνηθίζαμε να μιλάμε μαζί του. Τώρα, ξέρετε, ζω σε τρεις διαστάσεις. Ήταν κυρίως μία μεταξύ μας συνομιλία, αλλά πρόσθεσε ένα εξω-εικονικό θέλητρο.²³⁷

Με σκίτσα και σημειώσεις ο M. Duchamp μετέφερε τη διατύπωση της τέταρτης διάστασης από τις μαθηματικές σχέσεις στην καλλιτεχνική αναπαράστασή της, ως μιας σειράς τριδιάστατων τομών, κατά αναλογία της αρχιτεκτονικής σχεδίασης:

Κατά αναλογία με τη μέθοδο, με την οποία οι αρχιτέκτονες απεικονίζουν την κάτοψη του κάθε ορόφου σε ένα σπίτι, μία 4-διάστατη μορφή μπορεί να αναπαρασταθεί (σε καθέναν από τους ορόφους της) με 3-διάστατες τομές. Αυτοί οι διαφορετικοί όροφοι θα συνδεθούν μεταξύ τους από την 4η διάσταση.²³⁸

Με αυτή την αναλογία συνέλαβε το έργο τέχνης σαν μία προβολή της τέταρτης διάστασης. Στο 'Μεγάλο Γυαλί' η τομή ήταν διδιάστατη και τα διδιάστατα σχέδια ήταν προβολές – εμφανίσεις τριδιάστατων παρουσιών. Ειδικότερα η 'Νύφη' σχεδιασμένη στη διδιάστατη επιφάνεια ως υπέρθεση πολλών τομών θεωρούσε ότι αποτελούσε την προβολή μία τετραδιάστατης παρουσίας. Ο M. Duchamp δήλωσε ότι κατά τον σχεδιασμό του έργου 'Η Νύφη', 1912, που αποτέλεσε την προετοιμασία για τη Νύφη στο 'Μεγάλο Γυαλί', είδε για πρώτη φορά την τέταρτη διάσταση στο έργο του.²³⁹ Το 1962 περιέγραψε αυτό το έργο λέγοντας:

Αυτή δεν είναι η ρεαλιστική ερμηνεία μιας νύφης, αλλά η ιδέα μου για μία νύφη, που εκφράζεται από την υπέρθεση μηχανικών στοιχείων και σπλαχνικών μορφών.²⁴⁰

Ένα παράδειγμα της προβολής της τέταρτης διάστασης, όπου ένα σώμα εμφανίζεται με τη συγχρονία της υπέρθεση πολλών μορφών, αποτελούσε για εκείνη την εποχή η εμφάνιση των ακτινογραφιών του W. Rontgen, που είχε βαθιά επηρεάσει τους καλλιτεχνικούς κύκλους.²⁴¹ Την εμφάνιση ενός σώματος με τη συγχρονία της υπέρθεσης πολλών

²³⁶ Marcel Duchamp, 'A l'Infinitif: The Continuum', ο.π., σ. 94, 98.

Henri Poincare, *The Foundations of Science*, ο.π., σ. 70.

Για τον 'υπεραισθητό κόσμο' και την αναζήτησή του στον Μοντερνισμό βλ. και

Linda Dalrymple Henderson, 'The Forgotten Meta-Realities of Modernism: *Die Übersinnlich Welt* and the International Cultures of Science and Occultism', *Glass-Beat*, Castalia: The Game of Ends and Means, 2016.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 11. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής:
Η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου.

²³⁷ Dore Ashton, 'An interview with Marcel Duchamp', *Studio International*, Vol 171, No 878, 1966, σ. 244-246.

Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, σ.23-24, 39, όπου εκτός από τον Maurice Princet, ο M. Duchamp ανέφερε και τον μαθηματικό Gaston de Pawlowski.

Για τη σχέση και επιρροή των Maurice Princet και Gaston de Pawlowski στους κυβιστές καλλιτέχνες της εποχής με τη διάδοση της σκέψης του H. Poincare, βλ. και

Linda Dalrymple Henderson, 'Marcel Duchamp and the New Geometries', στο *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1975), Princeton, Princeton University Press, 1983, σ. 145-163.

Tom Gibbons, 'Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 44, 1981, σ. 130-147.

²³⁸ Marcel Duchamp, 'A l'Infinitif: The Continuum', ο.π., σ. 89-90.

²³⁹ Lawrence Steefel, 'The Art of Marcel Duchamp: Dimension and Development in Le Passage de la Vierge a la Mariee', *Art Journal*, XXII Winter 1962-63, σ. 78.

²⁴⁰ Marcel Duchamp, 'Apropos of Myself', November 9, 1962, Audio Programs, The Cleveland Museum of Art Archives.

²⁴¹ Linda Dalrymple Henderson, 'Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists', *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism, 1988, σ. 323-340.

μορφών, ο M. Duchamp τη συσχέτισε με την παροχή της δυνατότητας να προσεγγισθεί η σημασιολογική πολλαπλότητά του. Σε συνέντευξή του το 1946, αναφερόμενος στη λογοτεχνική επιρροή του, στο πλαίσιο σύλληψης του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', επεσήμαινε τον μηχανισμό των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων, που του είχε αποκαλυφθεί στη λογοτεχνία:

Ο Brisset και ο Roussel ήταν οι δύο άνθρωποι εκείνα τα χρόνια, που θαύμαζα για το παραλήρημα της φαντασίας τους ...Η δουλειά του Brisset ήταν μία φιλολογική ανάλυση της γλώσσας – μία ανάλυση επεξεργασμένη με ένα απίστευτο δίκτυο από λογοπαίγνια... Ο Roussel ήταν... ουσιαστικά υπεύθυνος για το γυαλί μου, 'Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα'. Από το έργο του 'Εντυπώσεις από την Αφρική' πήρα τη γενική προσέγγιση.²⁴²

Ο M. Duchamp αναφερόταν στους Jean-Pierre Brisset και Raymond Roussel για τους φιλολογικούς μηχανισμούς, που είχαν αναπτύξει και παρήγαγαν πολλαπλές γλωσσικές σημασιοδοτήσεις, απαλλασσόμενοι 'από τη 'μωρουδίστικη ομιλία' όλων των συνηθισμένων γλωσσών'.²⁴³ Ο J. P. Brisset με τον προσδιορισμό του ήχου ως σημείου, ανέπτυξε ένα 'απίστευτο δίκτυο από λογοπαίγνια' και γλωσσικές ερμηνείες.²⁴⁴ Ο R. Roussel δημιουργούσε απρόβλεπτες σημασιολογικές δημιουργίες μέσα από φωνητικούς συνδυασμούς²⁴⁵, και 'ξεκινώντας με μία πρόταση έκανε ένα λεκτικό παιχνίδι με είδη παρενθέσεων', όπως ανέφερε ο M. Duchamp.²⁴⁶ Το έργο τέχνης του R. Roussel ήταν ο μηχανισμός των πολλαπλών γλωσσικών σημασιοδοτήσεων, του οποίου τη μέθοδο κατασκευής αποκάλυψε θεωρώντας την ως τον πυρήνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.²⁴⁷

Ο M. Duchamp, σε αυτό το πνεύμα της εποχής και αναφερόμενος στην Ονοματοκρατία της εικόνας, θεωρούσε το έργο τέχνης σαν να ήταν μία τομή/ προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου πολλών διαστάσεων. Σε αυτόν τον κόσμο, ανάλογα, επεξεργάστηκε 'Το Μεγάλο Γυαλί' σαν μηχανισμό πολλαπλών σημασιοδοτήσεων. Το παρομοίασε με τα λεξικά και τους άτλαντες, που είναι συλλογές από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπου δεν περιέχονται οι νοηματικοί συσχετισμοί ανάμεσά τους. Και μάλιστα έδωσε τις συνταγές για την κατασκευή διαφόρων λεξικών και ατλάντων.²⁴⁸

> ΑΜΓ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 1η Ομοίωση: Αυτοομοίωση

Με την αναφορά στο πνεύμα της εποχής εισάγεται η πρώτη συνθήκη ομοίωσης του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', η αυτοομοίωση.

Ο M. Duchamp επεξεργαζόταν 'Το Μεγάλο Γυαλί' από το 1915 ως το 1923, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητες, που είχαν προσδοθεί στα 'Έτοιμα, όπως στο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', που είχαν ήδη δημιουργηθεί και εκτεθεί σε αυτό το διάστημα. Σύμφωνα με αυτές τις υπαινισσόμενες ιδιότητες το έργο τέχνης ήταν:

- λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο (ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας: μία αναπαράσταση των 'Έτοιμων),
- αναγνωριζόμενο μέσον καθημερινής δράσης,

²⁴² Marcel Duchamp, 'The Great Trouble with Art in This Country', συνέντευξη με James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol, XIII, no.4-5, 1946, σ. 19-21.

²⁴³ Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit', ο.π., σ. 78.

²⁴⁴ Jean-Pierre Brisset, *La science de Dieu ou La création de l'homme*, Paris: Chamuel Editeur, 1900.

Jean-Pierre Brisset, *Les Origines Humaine*, Paris: Chez l'Auteur, 1913.

²⁴⁵ Raymond Roussel, *How I wrote certain of my Books* (1935), New York: Exact Change, 1995, σ.16.

²⁴⁶ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 41.

²⁴⁷ Raymond Roussel, *How I wrote certain of my Books*, ο.π., σ. 3.

²⁴⁸ Marcel Duchamp, 'The Green Box', 'A l'Infinifit', ο.π., σ. 31-32, 77-79.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 12. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής:

η Ονοματοκρατία της εικόνας - λεξικά και άτλαντες.

- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι, όπως είναι κάποιο άλλο αντικείμενο,
- εκτιθέμενο σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,
- συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης,
- λογιζόμενο σαν διεγέρτης όχι του ματιού αλλά της νόησης, και αναπαραγόμενο σαν εναλλακτικές ενδείξεις για την πρόκληση νοητικών επεισοδίων,
- λογιζόμενο σαν πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής, και σαν ένα είδος μεταξύ διαφορετικών ειδών επεισοδίων.

Με υπαινισσόμενες τις παραπάνω ιδιότητες

- 1ος όρος ομοίωσης: Το έργο τέχνης, το διαφεύγον αντικείμενο, λογίζεται σαν
- 2ος όρος ομοίωσης: μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, ως προς
- 3ος όρος ομοίωσης: τους κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές (η συνθήκη της ομοίωσης).

Αυτοομοίωση:

Το έργο τέχνης (1^{ος} όρος ομοίωσης) λογίζεται σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).²⁴⁹

Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3ος όρος)

Το διάγραμμα, ως κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης του έργου τέχνης με το περιρρέον εννοιολογικό πλαίσιο της εποχής. Συμπεριλαμβανοντας στο έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί' τις σημειώσεις από τη διαδικασία σύλληψης και υλοποίησής του, ο M. Duchamp εξέθεσε τη μέθοδο και την αιτιολόγηση σύνταξής του, παρέχοντας τη δυνατότητα της αυτοομοιωτικής επανάληψής του 'εν αβύσσω' (mise en abyme).

Η αυτοομοιωτική επανάληψη των νοητικών επεισοδίων, ο προΐδεασμός της συνθήκης διαδοχής τους και η αποκάλυψη του τέλους, του σκοπού, μέσω προγενέστερων αναφορών, όριζε στα νοητικά επεισόδια το πλαίσιο της ερμηνείας τους, και τους προσέδιδε την ιδιότητα του αναμενόμενου, του προφανούς.

Η επαύξηση του διαγράμματος: η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4ος όρος)

Στο πνεύμα της εποχής η αποκάλυψη εξειδικεύεται. Ο M. Duchamp αναφερόμενος στις επιρροές του από τους J. P. Brisset και R. Roussel, και στη γενεαλογία της λογοτεχνίας τους με το έργο των Lautreamont και S. Mallarme, προσδιόρισε την περισσότερο λογοτεχνική επιρροή του:

Αισθάνθηκα ότι σαν ζωγράφος ήταν πολύ καλύτερα να έχω επηρεασθεί από έναν συγγραφέα, παρά από έναν άλλον ζωγράφο... Αυτή είναι η κατεύθυνση προς την οποία η τέχνη πρέπει να στραφεί: σε μία διανοητική έκφραση και όχι σε μία ζωική έκφραση. Αρρωσταίνω με την έκφραση 'ηλίθιος σαν ζωγράφος'.²⁵⁰

²⁴⁹ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 5ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

²⁵⁰ Marcel Duchamp, 'The Great Trouble with Art in This Country', ο.π., σ. 19-21:

Με ενδιέφεραν οι ιδέες - όχι μόνο τα οπτικά προϊόντα. Ήθελα να βάλω και πάλι τη ζωγραφική στην υπηρεσία του νου. Και η ζωγραφική μου, φυσικά, αμέσως θεωρήθηκε ως «πνευματική», «λογοτεχνική» ζωγραφική. Ήταν αλήθεια ότι προσπάθησα

Το διάγραμμα των κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, που αποκαλύφθηκε αρχικά από τους E. Jouffret, H. Poincare, R. Dedekind, και W. Rontgen (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα), ακολουθείται από την αποκάλυψη των J. P. Brisset και R. Roussel, Lautreamont και S. Mallarme: Εισάγεται ένα επιπλέον όρος, η συγχρονία των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών τους (4ος όρος, η εξειδίκευση του διαγράμματος). Ο M. Duchamp εξειδικεύοντας την αποκαλυμμένη πρόθεση λειτουργίας του *έργου τέχνης* σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραίσθητου κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, το συνέλαβε επιπλέον και σαν ένα λεξικό – άτλαντα από αυθαίρετες ομάδες σημείων, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας. Η σύλληψη και η εκτέλεση του *έργου τέχνης* θα γινόταν επαναλαμβάνοντας και επιβεβαιώνοντας τους ήδη γνωστούς κανόνες εννοιολόγησής του σύμφωνα:

- > αφενός με το Ονοματοκρατικό πνεύμα της εποχής, και
- > αφετέρου με τον τρόπο έκφρασης του στα μαθηματικά, τη φυσική και τη λογοτεχνία της εποχής.

Με τον επιπλέον όρο εξειδίκευσης της αυτοομοίωσης του *έργου τέχνης*, ως προς τη συγχρονία των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του, αποκαλύπτεται η αιτιότητα σύστασης του εννοιολογικού χώρου, που ορίζεται σαν ένα νοητικό επεισόδιο. Νοηματοδοτείται η πρόθεση του προγραμματισμού των νοητικών επεισοδίων, και ο τρόπος με τον οποίον θα συσταθούν τα χωρικά επεισόδια:

- > τόσο σε αναφορά με το εννοιολογικό χωρικό πεδίο, και τον προσδιορισμό των ιδιοτήτων του για να αναπτυχθούν τα νοητικά επεισόδια,
- > όσο και σε αναφορά με τη χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το *έργο τέχνης*.

Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού

Στην πρώτη λογική περιγραφής του *έργου τέχνης*, με το οποίο θα αναπτυχθεί ο εννοιολογικός χώρος των νοητικών επεισοδίων με 'Το Μεγάλο Γυαλί', ορίζεται αφενός το πλαίσιο εννοιολόγησης και νοηματοδότησής του, και αφετέρου αποκαλύπτεται το διαφεύγον αντικείμενο, το *έργο τέχνης*: Το *έργο τέχνης* λογίζεται σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραίσθητου κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, όπως ένα λεξικό – άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας. Το διάγραμμα, ως μία συνθήκη κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, με δεδομένη τη διαδοχή και την ιεραρχία τους, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ

να απομακρυνθώ όσο το δυνατόν περισσότερο από 'ευχάριστους' και 'ελκυστικούς' φυσικούς πίνακες. Αυτό το άκρο θεωρήθηκε ως λογοτεχνικό.

Ένιωσα ότι σαν ζωγράφος ήταν πολύ καλύτερο να επηρεαστώ από έναν συγγραφέα, παρά από έναν άλλο ζωγράφο. Και ο Roussel μου έδειξε τον δρόμο.

Η ιδανική βιβλιοθήκη μου θα περιείχε όλα τα γραπτά του Roussel-Brisset, ίσως Lautreamont και Mallarme. Ο Mallarme ήταν μία μεγάλη προσωπικότητα.

Στην ίδια συνέντευξη ο M. Duchamp αναφερόμενος στο Dada, ως ένα σύγχρονο με αυτόν κίνημα, τονίζει τη σχέση του κινήματος με τη λογοτεχνία:

Το Dada ήταν μία ακραία διαμαρτυρία εναντίον της φυσικής πλευράς της ζωγραφικής. Ήταν μία μεταφυσική στάση. Ήταν στενά και συνειδητά εμπλεκόμενη με τη 'λογοτεχνία'.

Για το Dada, ως σύγχρονο κίνημα με τον M. Duchamp, βλ. και

Pierre Cabanne, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Δασκαλοπούλου, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008.

M. Duchamp:

[Πρώτη φορά άκουσα για το Dada] Στο βιβλίο του Tzara, *The First Celestial Adventure of Mr. Fire Extinguisher*. Νομίζω ότι μας το έστειλε, το έστειλε σε εμένα ή στον Picabia, στις αρχές του 1917, ή στο τέλος του 1916. Μας κίνησε το ενδιαφέρον αλλά δεν ήξερα τι ήταν το Dada, ούτε καν ότι υπήρχε η λέξη.

των λογιζόμενων κανόνων εννοιοδότησης και της σύλληψης ενός νέου είδους έργων τέχνης. Το συγκεκριμένο έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', ακολουθεί τις γενικότερες ιδιότητες του είδους.²⁵¹

Το έργο τέχνης (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται με μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα):

- > Οι E. Jouffret, H. Poincare, R. Dedekind και W. Rontgen αποκάλυψαν το πνεύμα της εποχής, όσον αφορά στους κανόνες σύλληψης και αναπαράστασης της τέταρτης διάστασης. Ο M. Duchamp αναγνώριζε ότι επηρεάστηκε από το πνεύμα της εποχής, σύμφωνα με το οποίο λογιζόταν το έργο τέχνης σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών.
- > Στη συνέχεια, μέσα από τους λογοτέχνες, όπως τον J. P. Brisset και R. Roussel, τον Lautreamont και S. Mallarme, αποκαλύφθηκε η στροφή προς τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας στο πνεύμα της εποχής, σε σχέση με τον μηχανισμό παραγωγής πολλαπλών σημασιοδοτήσεων της γλώσσας, σαν ένα λεξικό – άτλαντας.

Ο M. Duchamp γνώριζε πλέον το τέλος, τον σκοπό, και την αιτία του έργου τέχνης. 'Το Μεγάλο Γυαλί' λογιζόταν σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας (επέκταση του 2^{ου} όρου ομοίωσης), ως προς κανόνες συγχρονίας των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του, όπως αναπτυσσόταν στη λογοτεχνική γενεαλογία των Lautreamont, Mallarme, Brisset- Roussel (4^{ος} όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).

Εντός του πλαισίου του πνεύματος της εποχής, άλλαξε η θεματολογία του έργου τέχνης, από τις αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου, σε έναν μηχανισμό παραγωγής πολλαπλών αναπαραστάσεων στον εννοιολογικό κόσμο. Το έργο τέχνης λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, όπως ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, αυτοομοιούταν με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, καθώς ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χωροθετήσεις και χρονοθετήσεις.

> Αμφ.2.1_ ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά τον λογισμό του έργου τέχνης σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, όπως ένα λεξικό – άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, ορίζεται το εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί ο χώρος του έργου τέχνης, και θα μετασηματισθούν οι εννοιολογικές ταυτότητες και σχέσεις του. Η πρώτη λογική περιγραφή αναφέρεται στα χαρακτηριστικά του εννοιολογικού πεδίου, όπως τα προσδιόριζε ο M. Duchamp στις σημειώσεις του.²⁵²

Με το διάγραμμα, ως μία συνθήκη κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, και τη συγχρονία των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του, προσδίδονται ιδιότητες στο εννοιολογικό πεδίο, που ευνοούν την ανάπτυξη των νοητικών επεισοδίων μετασηματισμού των σχέσεων του έργου τέχνης. Κατά την περιγραφή της σύστασης του εννοιολογικού πεδίου μέσα από τεχνικές που ευνοούν την απουσία των νοηματικών συσχετισμών των σημείων του, γίνεται μία βασική διάκριση ανάμεσα σε:

- > προσδιδόμενα χαρακτηριστικά στο εννοιολογικό πεδίο, όπως είναι: ²⁵³
 - οριοθετήσεις μεταξύ του Άπειρου και Πεπερασμένου,
 - 'ή ουδετεροποίηση των δυναμικών του υποβάθρου, που προκαθορίζουν σχέσεις μεταξύ των σημειολογικών ομάδων του, και οι οποίες αναφέρονται σε εξωτερικά σημεία των ομάδων',

²⁵¹ Πρβλ. 1^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο της Νέκυας. 2.1. Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυας, στο παλάτι του Αλκίνοου: Γπφ.3_ Το διάγραμμα της διπλής ομοίωσης ως συνθήκη συνέχισης της διάρκειας του χώρου, ή διακοπής του, ή εκκίνησης νέου χώρου.

²⁵² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 13. Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

²⁵³ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 29.

- 'η ουδετεροποίηση της κυριαρχίας του κατακόρυφου άξονα στον προσδιορισμό των διαιρέσεων του πεδίου, που προκύπτουν από αυτόν',
- 'η ουδετεροποίηση της διάκρισης του εμπρός από 'το πίσω, του μέσα από το έξω',
- > προσδιδόμενες σχέσεις εντός του εννοιολογικού πεδίου, όπως είναι: ²⁵⁴
- 'η μεταξύ δύο σημειολογικών ομάδων απομόνωση του σημείου της συμφωνίας τους, ή του διαχωρισμού τους'.

> **Αμγ.2.2_ ΧΡΟΝΟΘΕΤΗΣΗ**

Κατά τον λογισμό του έργου τέχνης σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, ορίζεται παράλληλα και η χρονική διάρκεια της διάδρασης μαζί του στον εννοιολογικό χώρο.²⁵⁵

Η χρονική διάρκεια της διάδρασης με το έργο τέχνης ακολουθεί την αιτιότητα

- > των οριοθετήσεων μεταξύ Κίνησης και Ανάπαυσης,
- > της συγχρονίας των 'στιγμιαίων αναπαύσεων' κατά τις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις του έργου, στη συνάντηση του θεατή με 'Το Μεγάλο Γυαλί',²⁵⁶
- > και της διαχρονίας μεταξύ του χρόνου του καλλιτέχνη και του χρόνου του θεατή, κατά την αλληλουχία των φάσεων συνάντησής τους με 'Το Μεγάλο Γυαλί'.²⁵⁷

Με το διάγραμμα, ως μία συνθήκη κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, και τη συγχρονία των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του, ορίζονται οι χρονικές διάρκειες των διαδράσεων για τον εννοιολογικό μετασχηματισμό των στοιχείων του έργου τέχνης, σαν μία συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα. Όπως ανάλογα στη λογοτεχνία, το έργο τέχνης συλλαμβάνεται με σκοπό τη διανοητική έκφραση της συγχρονίας των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του πραγματικού, πέραν της καθημερινής γλώσσας, πέραν της καθημερινής εμπειρίας του πραγματικού, όπως αποκαλύπτεται στον καλλιτέχνη και θεατή από το πνεύμα της εποχής. Ο σκοπός αυτός αποτελούσε πλέον την πρόθεσή του καλλιτέχνη και το πλαίσιο ερμηνείας του θεατή, που κατηύθυνε σε παρόντα χρόνο τη διάδραση με 'Το Μεγάλο Γυαλί' και τις πράξεις του εννοιολογικού μετασχηματισμού του.

Το διάγραμμα της αυτομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού λειτουργεί για το έργο τέχνης ως ένα πρόγραμμα

- > τόσο της διάκρισης των ιδιοτήτων του εννοιολογικού χωρικού πεδίου, όπου αναπτύσσεται το νοητικό επεισόδιο,
- > όσο και της διάκρισης των φάσεων διάδρασης μαζί του, με την οποία ορίζεται και η χρονική διάρκεια της διάδρασης.

Σε αυτό το προγραμματικό πλαίσιο το έργο τέχνης, 'Το Μεγάλο Γυαλί' σαν νοητικό επεισόδιο:

- > αφενός αναπτύχθηκε σε ένα εννοιολογικό πεδίο με ουδετεροποιημένες τις δυναμικές του, που θα μπορούσαν να προκαθορίσουν νοηματοδοτικές σχέσεις μεταξύ των σημείων του,
- > και αφετέρου εισήγαγε τη στιγμιαία ανάπαυση κατά τις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις του.

Σε αυτό το προγραμματικό πλαίσιο έγιναν η επεξεργασία, η έκθεση και οι ερμηνείες του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', σύμφωνα με τη γνώση της αιτιότητας, που συνέχει τις αποκαλυπτόμενες διεργασίες. Στη συνέχεια, εντός αυτού του πλαισίου αναπτύχθηκε και μετασχηματίστηκε η ταυτότητά του.

²⁵⁴ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 28.

²⁵⁵ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 14. Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

²⁵⁶ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 27-28.

²⁵⁷ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 26.

Η παρακολούθηση της ανάπτυξης και του μετασχηματισμού της ταυτότητας του *έργου τέχνης* εντός του αποκαλυμμένου πλαισίου δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πρωτοβουλία του υποκειμένου κατά την εννοιολογική διάδρασή του με το *έργο τέχνης*. Ο χρόνος στον οποίο αναφέρονται τα νοητικά επεισόδια είναι ανοικτός σε διαφορετικά υποκειμενικά ενδεχόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια της αιτιότητας, που έχουν αποκαλυφθεί στο πλαίσιο της εποχής.

**Β_{ΜΓ}_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός της ταυτότητας του έργου τέχνης. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.**

> Β_{ΜΓ.1}_ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες του έργου τέχνης. Αναπτύσσεται η δεύτερη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στις ιδιότητες του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο.

Στο έργο τέχνης, όπως έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες, και συστήνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp αναφερόμενος στο 'Μεγάλο Γυαλί', ή με τον τίτλο 'Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα' που έκανε στη Νέα Υόρκη κατά το διάστημα 1915-1923, δήλωσε:

Όταν έφτασα στη Νέα Υόρκη το 1915, ξεκίνησα αυτόν τον πίνακα, επαναλαμβάνοντας και ταξινομώντας στην τελική τους θέση τις διαφορετικές λεπτομέρειες... Εννέα πόδια ψηλός, ο πίνακας είναι φτιαγμένος από δύο μεγάλα κομμάτια γυάλινων επιφανειών, τοποθετημένα το ένα πάνω από το άλλο. Ξεκίνησα να δουλεύω πάνω σε αυτό το 1915, αλλά δεν ολοκληρώθηκε παρά το 1923, όταν τελικά το εγκατέλειψα στην κατάσταση που το βλέπετε σήμερα.

Παράλληλα, καθώς το ζωγράφιζα, έγραφα διάφορες σημειώσεις, που έπρεπε να συμπληρώσουν την οπτική εμπειρία ως ένα βιβλίο-οδηγός.²⁵⁸

Το θέμα στο 'Μεγάλο Γυαλί' κατά κυριολεξία το περιέγραψε ο M. Duchamp:

Ήταν ο Roussel που μου έδωσε την ιδέα να εφεύρω, λόγου χάρι, νέους άντρες, νέα όντα, είτε κατασκευασμένα από μέταλλο, είτε από σάρκα. Η Νύφη είναι ένα είδος μηχανικής νύφης... Δεν είναι η ίδια η νύφη, είναι η έννοια μιας νύφης, που έπρεπε να βάλω στον καμβά με τον έναν, ή τον άλλο τρόπο. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι θα έπρεπε να την είχα σκεφτεί με λόγια, με τους όρους των λέξεων, προτού πραγματικά να την σχεδιάσω. Αυτό που αναπαριστά το Γυαλί δεν είναι ένα αντίγραφο μιας νύφης στα καλύτερα ρούχα της, ή με κάποιον άλλο τρόπο, ωστόσο υπάρχει το μέρος του Γυαλιού που ονομάζεται η Νύφη, και το άλλο μέρος του Γυαλιού που ονομάζεται οι Εργένηδες. Με άλλα λόγια, μπορείτε να δείτε τους Εργένηδες σαν ένα είδος μη-αφηρημένης μορφής, αλλά τουλάχιστον μη-λεπτομερούς μορφής, ούτε φυσικής μορφής. Το ίδιο με τη Νύφη, είναι ένα είδος εφεύρεσης μιας δικής μου νύφης, ενός νέου ανθρώπου, μισό ρομπότ και μισό 4ης διάστασης.²⁵⁹

²⁵⁸ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1975), New York: Delano Greenidge, 1997, σ.701.

²⁵⁹ Marcel Duchamp, 'Art Anti-Art: Marcel Duchamp Speaks' BBC, Third Programme, 13 November 1959 London edition, vol. 145, schedules from 8 November 1959 to 14 November 1959, σ.8.

Βλ. και Marcel Duchamp, 'Not seen and/or Less Seen', με Calvin Tomkins, 'Profile', *The New Yorker*, Feb 6, 1965, σ. 62:

Αγόρασα δύο μεγάλους υαλοπίνακες και ξεκίνησα στην κορυφή, με τη Νύφη. Δούλεψα τουλάχιστον ένα χρόνο σε αυτό. Στη συνέχεια, το 1916 ή το 1917, δούλεψα στο κάτω μέρος, τους Εργένηδες. Χρειάστηκε τόσο πολύ γιατί δεν μπορούσα ποτέ να δουλεύω περισσότερο από δύο ώρες την ημέρα. Βλέπετε, με ενδιέφερε, αλλά όχι αρκετά για να με κάνει να θέλω να το τελειώσω. Είμαι τεμπέλης - μην το ξεχνάτε. Εκτός αυτού, δεν είχα πρόθεση να το δείξω ή να το πουλήσω εκείνη τη στιγμή. Απλά το έκανα - αυτή ήταν η ζωή μου. Όταν θα ήθελα να δουλέψω σε αυτό, το έκανα, και άλλες φορές θα έβγαινα έξω να απολαύσω την Αμερική. Ήταν η πρώτη μου επίσκεψη, θυμάμαι, και έπρεπε να δω την Αμερική τόσο, όσο έπρεπε να δουλέψω και στο 'Γυαλί' μου.

Βλ. 2^ο μέρος, Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη. 1.5 Η πραγματολογική περιγραφή των τριών νοητικών επεισοδίων. ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 2.

Στις σημειώσεις του M. Duchamp είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη η ανάλυση της διαφοράς στο είδος των αναπαραστάσεων των διαφορετικών στοιχείων του έργου, σε σχέση με τη διαφορά μεταξύ του τριδιάστου και τετραδιάστου χώρου, στον οποίον αναφέρονται:

Οι κύριες μορφές της μηχανής των εργένηδων είναι ατελείς: ορθογώνιο, κύκλος, παραλληλεπίπεδο, συμμετρική εξάρτηση, ημισφαίριο = δηλ. είναι μετρήσιμες (σχέση των διαστάσεων μεταξύ τους. Και σχέση αυτών των κύριων μορφών με τον προορισμό τους στη συγκέντρωση των εργένηδων).

Στη νύφη, οι κύριες μορφές είναι λίγο πολύ μεγάλες ή μικρές, δεν είναι πλέον, σε σχέση με τον προορισμό τους, μετρήσιμες: μία σφαίρα στη νύφη θα έχει κάποια ακτίνα, ή άλλη (η ακτίνα που δίνεται στην αναπαράσταση είναι φανταστική ή διακεκομμένη). Ομοίως και καλύτερα στη Κρεμασμένη Γυναίκα και στη [σφήκα], οι παραβολοειδείς, υπερβολοειδείς καμπύλες (ή οι όγκοι που προέρχονται από αυτές) θα χάσουν κάθε χαρακτήρα μετρήσιμης θέσης. Η πραγματική αναπαράσταση θα είναι μόνο ένα παράδειγμα καθεμιάς από αυτές τις βασικές απελευθερωμένες μορφές. (ένα παράδειγμα χωρίς αναπαραστατική αξία, αλλά επιτρέποντας το περισσότερο ή λιγότερο)

[Νύφη - Τύπος Δένδρου - Μηχανή Ατμού - Σκελετός - Κρεμασμένη Γυναίκα - Παρθένα - Σφήκα - Μαγνήτης Επιθυμίας - Κινητήρας με Κυλίνδρους - Δεξαμενή Αερίου Αγάπης].²⁶⁰

Το 'Μεγάλο Γυαλί' κατά κυριολεξία είναι σαν ένα δίπτυχο έργο τέχνης σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης ενός συμβατικού για την εποχή έργου τέχνης.²⁶¹

Σύμφωνα με τους κώδικες συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας στην εικονολογική και λογοτεχνική ερμηνεία, που αναφέρονται σε ένα συμβατικό για την εποχή έργο τέχνης, 'Το Μεγάλο Γυαλί' με

- τη συμπερίληψη του 'Πράσινου Κουτιού' στο έργο τέχνης,
- τον τίτλο που του προσέδωσε ο M. Duchamp 'Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα',
- τη διαίρεση του έργου σε δύο περιοχές σαν δίπτυχο με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, καθώς και
- την εκτέλεσή του σε υπόβαθρο από γυαλί,

απέκτησε συνδηλωτικές ιδιότητες για κάτι, που δεν είναι: 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του'.²⁶² Και τότε τοποθετείται ενώπιον της προσοχής. Κατά τον M. Duchamp αποκτούσε επιπλέον συνδηλωτικές ιδιότητες: Προσομοιώνονταν πλέον με ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που πρόσφερε στον θεατή τη δυνατότητα να νοηματοδοτεί πολλαπλά τα στοιχεία του, όπως ανάλογα το σκάκι προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτούνται συγχρόνως πολλαπλά στιγμιότυπα σε ένα επεισόδιο.²⁶³

> ΒΜΓ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση

Στη συνέχεια του λογισμού του έργου τέχνης εντός του πλαισίου της εννοιοδότησής του, εισάγεται η δεύτερη συνθήκη ομοίωσης, η προσομοίωση.

²⁶⁰ Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 44-45.

²⁶¹ Πρβλ. την εικονολογική ανάλυση του

Andre Breton, 'Le Phare de la Mariée', *Le Minotaure*, n. 6, Paris, 1935, σ. 45-49, με την παρατήρηση της Moriah Russo, *The Large Glass Stripped Bare by Methodologies, Even*, Florida: Rollins College, 2013, για την εφαρμογή της εικονολογικής μεθόδου του Erwin Panofsky στην ανάλυση του A. Breton, με την περιγραφή του έργου σε τρία επίπεδα σημασίας: το υφολογικό, το ιδεολογικό, το συμβολικό.

²⁶² Marcel Duchamp, 'The Green Box', 'A l'Infinitif – The White Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 70, 84-85:

Ο M. Duchamp στις σημειώσεις του, που συμπεριλαμβάνονταν στο 'Μεγάλο Γυαλί', αναφερόταν επανειλημμένα στη διάκριση μεταξύ της παρουσίας και της εμφάνισης, που την προσδιόρισε ως 'αλληγορική παρουσία'. Προσδιόρισε μάλιστα τη μεταξύ τους διαφορά ως μία μείωση των διαστάσεων από την παρουσία προς την εμφάνισή της:

Η 2-διάστατη εμφάνιση ενός αντικειμένου σε ένα έργο τέχνης αποτελεί την προβολή μιας 3-διάστατης παρουσίας, κ.ο.κ.

²⁶³ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 68.

Το έργο τέχνης λογιζόμενο στην πρώτη λογική περιγραφής σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, αποκτά επιπλέον ιδιότητες, που διαμορφώνουν την αναζητούμενη ταυτότητά του.

Η δεύτερη λογική περιγραφής αφορά στη δήλωση της ταυτότητας του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης αποκτά ταυτότητα μέσα από μία διαδοχή ομοιώσεων και ανομοιώσεων: Αρχικά γίνεται η ομοίωση της καταδήλωσης, στη συνέχεια σε μία πρώτη συνδήλωση το έργο τέχνης ανομοιώνεται διττά ως προς την εικονολογική και ως προς την λογοτεχνική υπόστασή του, ώστε να υπάρξει μία δεύτερη συνδήλωση, όπου οριστικοποιείται η προσομοίωσή του.²⁶⁴

ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ

- 1^{ος} όρος ομοίωσης: Το έργο τέχνης,
- μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα (ιδιότητες που του έχουν ήδη προσδοθεί κατά την αποκαλυπτική περιγραφή),
αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο,
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ομοιώνεται σαν
- ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις,
ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: - κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης (η συνθήκη της ομοίωσης).

Προσομοίωση - καταδήλωση:

Το έργο τέχνης αποκτά κυριολεκτικά την ιδιότητα του αναγνωριζόμενου δίπτυχου πίνακα ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις.

Το έργο τέχνης, λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά ιδιότητες σαν αναγνωριζόμενο δίπτυχο πίνακα ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

1η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

- > 1^{ος} όρος ανομοίωσης: Το έργο τέχνης,
- μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, (μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα)
και
- αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (κυριολεκτική ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την καταδήλωση),
αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.

²⁶⁴ Βλ. και Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's transformers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 65:

Το Μεγάλο Γυαλί... δεν είναι μία μεταφορά. Είναι μία μέθοδος ανομοίωσης.

- Διπλή ανομοίωση: Το αναγνωριζόμενο έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, ανομοιώνεται με
- ένα έργο τέχνης του οποίου το νόημα είναι κατανοητό.
- Τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς συνδηλώνεται, με μία διπλή ανομοίωση, ότι 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του'²⁶⁵:
- > αφενός ανομοιώνεται
 - > 2ος όρος ανομοίωσης: με τη δίπτυχη διαίρεσή του, που λειτουργεί σαν στροφείας νοήματος μεταξύ των δύο θεματικών περιοχών,²⁶⁶
και
με τη μηχανική σχεδιάσή του, που υπερβαίνει την αξιολόγησή του μέσα από το γούστο, εφαρμόζοντας τεχνικές απόδοσης των ομάδων των σημείων με διαφορετικά είδη αναπαράστασης, αλλά με συγκεκριμένες μορφές σημείων - συμβόλων,²⁶⁷
και
με τη μη-συνολική εφαρμογή της προοπτικής, καθώς και με το διαφανές υπόβαθρο από γυαλί, που εξαλείφουν τις προϋποθέσεις νοηματικού συσχετισμού των στοιχείων του,²⁶⁸
ως προς
 - > 3ος όρος ανομοίωσης: τους κώδικες συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας στην εικονολογική ερμηνεία, σε ένα συμβατικό για την εποχή έργο τέχνης (η συνθήκη ανομοίωσης της αλληγορικής παρουσίας),
 - > αφετέρου ανομοιώνεται
 - > 2ος όρος ανομοίωσης: με την τεχνική της ποιητικής γραφής του τίτλου, που είτε θεωρείται χωρίς νόημα, είτε δίνει κατεύθυνση στην αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησής του,²⁶⁹
και

²⁶⁵ Για τη διατύπωση της ανομοίωσης, σαν κάτι που το έργο τέχνης δεν είναι: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι που είναι η παρουσία του, πρβλ. και

Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers (1977)*, Leuven University Press, 2010, σ. 38,131:

... ο ισχυρός λόγος [του Duchamp] ενάντια στον 'οφθαλμοκεντρισμό' εισάγει...τη διάκριση μεταξύ της παράστασης ενός αντικειμένου και της εμφάνισής του.

Εδώ είναι προσδιορισμοί του Duchamp: 'η πρώτη είναι το σύνολο των συνήθων αισθητηριακών δεδομένων που επιτρέπει κάποιον να έχει μία συνηθισμένη αντίληψη του αντικειμένου' (DDS, 120), ενώ η 'δεύτερη είναι το (τυπικό) καλούπι του πρώτου'... Σε μεγάλο βαθμό είναι ένα ζήτημα από δύο διαφορετικούς χώρους. ...Γενικά ο πίνακας είναι η εμφάνιση μιας παρουσίας.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 15. Στοιχεία της 1ης συνδήλωσης, της διπλής ανομοίωσης:

Η κατασκευή της 'αλληγορικής παρουσίας', και της 'αναποφασιστικότητας του νοήματος'.

²⁶⁶ Βλ. και Jean-Francois Lyotard, ο.π., σ. 43.

²⁶⁷ Marcel Duchamp, 'Regions which are not ruled by time and Space.' *A Conversation with Marcel Duchamp*, συνέντευξη με James Johnson Sweeney, NBC, 1956.

²⁶⁸ Marcel Duchamp 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp, From 1968*, με Francis Roberts, 1968 :

M. Duchamp: [στην ερώτηση: 'Γιατί ζωγράφιες σε γυαλί;', απάντησε] Το κύριο σημείο είναι το θέμα, η φιγούρα. Δεν χρειάζεται καμία αναφορά. Δεν βρίσκεται σε σχέση.

²⁶⁹ Georges Charbonnier, *Entretiens Avec Marcel Duchamp*, Marseille: A. Dimanche, 1994, σ. 56-57.

με τη συμπερίληψη του 'Πράσινου Κουτιού' με στοιχεία και σημειώσεις από τη διαδικασία παραγωγής του,

ως προς

- > 3ος όρος ανομοίωσης: τους κώδικες συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας στη λογοτεχνική ερμηνεία, σε ένα συμβατικό για την εποχή *έργο τέχνης* (η συνθήκη ανομοίωσης της αναποφασιστικότητας του νοήματος).

Ανομοίωση – 1^η συνδήλωση:

Το *έργο τέχνης* ('Το Μεγάλο Γυαλί'), μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, αποκτά επιπλέον την ιδιότητα του *έργου τέχνης* που αναγνωρίζεται σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διάφορων ειδών αναπαραστάσεις.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, το αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διάφορων ειδών αναπαραστάσεις (1^{ος} όρος ανομοίωσης), τοποθετείται ενώπιον της προσοχής: Η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του,

- > είναι μία αλληγορική παρουσία²⁷⁰
και ταυτόχρονα
- > ένας τίτλος και σημειώσεις, που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης²⁷¹ (δύο 2^{οι} όροι ανομοίωσης),
ως προς
δύο συστήματα κωδίκων συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας, τόσο της εικονολογικής, όσο και της λογοτεχνικής ερμηνείας (δύο 3^{οι} όροι ανομοίωσης, δύο διαγράμματα).

Η κυριολεκτική αντίληψη του *έργου τέχνης* ανομοιώνεται με ένα *έργο τέχνης*, του οποίου το νόημα είναι κατανοητό. Η ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης είναι διπλή, είναι μία συνθήκη αλληγορίας. Περιέχει διπτούς όρους, που τοποθετούν ενώπιον της προσοχής τη λειτουργία του *έργου τέχνης*, ως προς τις ιδιότητες

- > αφενός της αλληγορικής παρουσίας του και
- > αφετέρου της αναποφασιστικότητας του νοήματος.

Οι ιδιότητες αυτές του *έργου τέχνης* κατευθύνουν τον θεατή προς κάτι, που δεν είναι.

2η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

1^{ος} όρος ομοίωσης:

Το *έργο τέχνης* ('Το Μεγάλο Γυαλί'),

- μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, (μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα)
και
- αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διάφορων ειδών αναπαραστάσεις
και

²⁷⁰ ο.π.

²⁷¹ ο.π.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 16. Στοιχεία της συνδηλωτικής προσομοίωσης:

Το *έργο τέχνης* προσφέρει τη δυνατότητα να νοηματοδοτούνται πολλαπλά τα στοιχεία του, κατά τη μείωση των διαστάσεών τους στις εμφανίσεις τους.

- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του (ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την ανομοίωση της 1ης συνδύλωσης),
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ομοιώνεται με
- ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του,
- ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: - κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι, και προσφέρουν την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο (η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).

Το διάγραμμα: το σκάκι

Στο πνεύμα της εποχής, με τις διεθνείς διαγωνιστικές οργανώσεις παιχνιδιών σκακιού και τους αναδεικνυόμενους πρωταθλητές, καθώς και με τις τοπικές λέσχες σκακιού και τα βιβλία και τα περιοδικά, που δημοσίευαν στιγμιότυπα από σημαντικά παιχνίδια σκακιού,²⁷² ο M. Duchamp ξεκίνησε μία συστηματική διαδικασία εκμάθησης του παιχνιδιού. Την περίοδο 1918-1919 επεξεργαζόταν προσχέδια και δοκιμές για το 'Μεγάλο Γυαλί', και ταυτόχρονα σημείωνε στιγμιότυπα από παιχνίδια σκακιού, με στάμπες σε σελίδες χαρτιού. Με αυτές τις σημειώσεις αφενός μάθαινε προηγούμενα σημαντικά παιχνίδια, και αφετέρου έπαιζε νέα, αλληλογραφώντας,²⁷³ σαν να πρόκειται για την εκμάθηση και επικοινωνία μιας γλώσσας, μέσα από τη μελέτη των προτάσεων της:

Οι πεσσοί είναι το αλφάβητο που διαμορφώνει τις σκέψεις. Και αυτές οι σκέψεις, αν και δημιουργούν ένα οπτικό σχέδιο στη σκακιέρα, εκφράζουν την ομορφιά τους αφηρημένα, σαν ένα ποίημα.²⁷⁴

Για τον M. Duchamp ο τρόπος εκμάθησης του παιχνιδιού ήταν να συγκροτεί, σε κάθε αυτόνομο επεισόδιο – παρτίδα, ένα αρχείο στιγμιότυπων από σχέσεις πεσσών πάνω στη σκακιέρα, στην οποία δεν ευνοείται ιδιαίτερα κάποιος από αυτούς. Σε κάθε στιγμιότυπο η συγχρονική σχέση των πεσσών καθίσταται σημαντική, και η γνώση του προηγούμενου στιγμιότυπου, ή το επόμενου, δεν έχει καμία σημασία για το συγκεκριμένο στιγμιότυπο. Αυτό που είναι σημαντικό, είναι η δυνατότητα νοηματοδότησης πολλαπλών στιγμιότυπων συγχρόνως:

Ο σχεδιασμός που σχηματίζεται ...στη σκακιέρα ...μοιάζει περισσότερο με μία παρτιτούρα για μουσική, η οποία μπορεί να παιχθεί ξανά και ξανά.²⁷⁵

Στη συγχρονική σχέση των πεσσών πάνω στην σκακιέρα, ο M. Duchamp διέκρινε 'ένα μείγμα δύο αισθητικών απολαύσεων':²⁷⁶

- > η πρώτη, η αφηρημένη εικόνα των πεσσών, που μοιάζει με την ποιητική ιδέα του γραφίσματος,
- > η δεύτερη, η αισθησιακή απόλαυση της ιδεογραφικής εκτέλεσης αυτής της εικόνας των πεσσών πάνω στη σκακιέρα.

²⁷² Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', *October*, Vol. 10, 1979.

²⁷³ Marcel Duchamp, 'Επιστολές προς Louis και Walter Arensberg, 1919', *Marcel Duchamp's Letters from Buenos Aires 1918-1919*, επιλογή Cintia Mezza, Fundacion Proa, 2008 (από Francis Naumann και Hector Obalk, *Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*, Amsterdam & Ghent: Ludion Press, 2000; and Francis Naumann, *Archives of American Art Journal*, Archives of American Art, Washington: Smithsonian Institution).

²⁷⁴ Marcel Duchamp, *French artist, address*, Aug. 30, 1952, New York State Chess Association.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 17. Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής η εκμάθηση και διάδοση του παιχνιδιού στο σκάκι, μέσα από τη συλλογή στιγμιότυπων με αναλυτικές σημειώσεις

²⁷⁵ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1975), New York: Delano Greenidge 1997, σ. 68.

²⁷⁶ ο.π.

Ο M. Duchamp, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητες του σκακιού, όπως αυτές είχαν προσδιορισθεί κατά την περιγραφή του στα Έτοιμα, ομοιώνει κυριολεκτικά το σκάκι σαν να είναι ένας μηχανισμός κίνησης και συσχετισμού στοιχείων πάνω σε ένα ουδέτερο υπόβαθρο, 'οι πεσσοί στην σκακιέρα', ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων.

Στη συνέχεια, συνδηλωτικά του προσδίδει τις ιδιότητες ενός παιχνιδιού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα, ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού, που νοηματοδοτούν τη συγχρονία αυτών των στιγμιότυπων.²⁷⁷

Το **σκάκι**, όταν αναφέρεται ως η συνθήκη ομοίωσης (το διάγραμμα), στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης το 'Μεγάλο Γυαλί', είναι:

- > Αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής,
 - σαν ένα παιχνίδι που μαθαίνεται και διαδίδεται μέσα από τη γνώση της συλλογής στιγμιότυπων από αυτόνομα επεισόδια, συνοδευόμενων με αναλυτικές σημειώσεις,
 - ως προς κανόνες μιας σειράς διεργασιών νοηματοδότησης,και
- > Ομοιούμενο καταδηλωτικά,
 - σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης, που τα κινεί πάνω σε ένα ουδέτερο υπόβαθρο, 'οι πεσσοί στη σκακιέρα',
 - ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων,και
- > Ομοιούμενο συνδηλωτικά
 - σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας, σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα,
 - ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων.²⁷⁸

Προσομοίωση – 2^η συνδήλωση:

Το έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, αναγνωρίζεται σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, το αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (1^{ος} όρος ανομοίωσης), τοποθετείται ενώπιον της προσοχής: Η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του. Είναι μία αλληγορική παρουσία και ταυτόχρονα ένας τίτλος και σημειώσεις, που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης (δύο 2^{οι} όροι ανομοίωσης), ως προς δύο συστήματα κωδίκων συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας, τόσο της εικονολογικής όσο και της λογοτεχνικής ερμηνείας (δύο 3^{οι} όροι ανομοίωσης, δύο διαγράμματα).

Στη συνέχεια, με μία 2^η συνδήλωση ομοίωσης, ο τοποθετούμενος δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι, ομοιώνεται με ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του (2^{ος} όρος ομοίωσης). Η ομοίωση γίνεται ως προς κανόνες, που μεταφέρονται από το σκάκι, σαν ένας μηχανισμός που

²⁷⁷ Marcel Duchamp, 'A Game of Chess with Marcel Duchamp' (1963), An RM ARTS Production.

Marcel Duchamp, 'Interview with James Johnson Sweeney' (1955), *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, επιμ. James Nelson, New York: W.W. Norton, 1958, σ. 89-99. Conducted late 1955 in the Philadelphia Museum of Art.

Pierre Cabanne, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Δασκαλοπούλου, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ. 29.

²⁷⁸ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 18. Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης:
Το σκάκι προσφέρει δύο αισθητικές απολαύσεις

προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας, να νοηματοδοτείται, σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα, ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων (3^{ος} όρος ομοίωσης η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).²⁷⁹

Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα στην περίπτωση αυτή είναι ένα σύνολο κωδίκων και κανόνων, και αποτελεί τη συνθήκη των πολλαπλών ομοιώσεων του έργου τέχνης. Το διάγραμμα, αρχικά ως η συνθήκη καταδήλωσης και μετά ως η 1^η και η 2^η συνθήκη συνδήλωσης, επιτρέπει τη μεταφορική πρόσδοση πολλαπλών ιδιοτήτων στο έργο τέχνης, προσομοιώνοντάς το με μία ταυτότητα. Το έργο τέχνης αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και ταυτόχρονα τις δυνατότητες των μετασχηματισμών τους, σύμφωνα με:

- > την ταξινομία της ομοίωσης που ορίζεται με το διάγραμμα, και η οποία λειτουργεί ως πλαίσιο
 - τόσο για την περαιτέρω απόκτηση εξειδικευμένων ιδιοτήτων,
 - όσο και για την εν δυνάμει ανάπτυξη σχέσεων με βάση αυτές τις ιδιότητες.

Κατά την προσομοίωση της ταυτότητάς του και σύμφωνα με την ταξινομία του διαγράμματος, το έργο τέχνης κατατάσσεται ως γένος και είδος σε συγκεκριμένη κατηγορία ονομάτων, επιθέτων, ρημάτων. Οι ιδιότητες, που μεταφέρονται στο έργο τέχνης, ορίζονται εντός της ταξινομίας των διαγραμμάτων, που

- > κατά την καταδήλωση είναι οι κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης,
- > κατά την 1^η συνδήλωση της ανομοίωσης είναι οι κώδικες συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας, αφενός στην εικονολογική, και αφετέρου στη λογοτεχνική ερμηνεία, και
- > κατά τη 2^η συνδήλωση της προσομοίωσης είναι οι κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο (οι κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι).

Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής, η προσομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις κατά την ομοίωση της καταδήλωσης, τη διπλή ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης και την ομοίωση της 2^{ης} συνδήλωσης. Σε αυτήν τη διαδικασία το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης αποτελεί μία συνθήκη ομοίωσης, που προσδιορίζεται εμπρόθετα από το υποκείμενο-δημιουργό, ως προς το είδος της διάδρασης που επιθυμεί να αναπτυχθεί μεταξύ του υποκειμένου / θεατή και του έργου τέχνης:

- Το έργο τέχνης είναι ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του. Η εννοιολογική και νοηματική διαχείριση του αρχείου είναι στη διάθεση του κάθε υποκειμένου-θεατή.

Με τις μεταφορικές ομοιώσεις του έργου τέχνης ορίζεται η προσομοίωση της ταυτότητάς του, ως η συγχρονία των μεταφερόμενων ιδιοτήτων. Οι μεταφερόμενες ιδιότητες στο 'Μεγάλο Γυαλί' του M. Duchamp δεν είναι παρόμοιας κατηγορίας, καθώς ανήκουν σε διαφορετικές ταξινομίες διαγραμμάτων,

- > σε κώδικες εικονολογικής αναγνώρισης,
- > σε δύο συστήματα κωδίκων συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας, τόσο της εικονολογικής όσο και της λογοτεχνικής ερμηνείας ενός συμβατικού για την εποχή έργου τέχνης, και
- > σε κανόνες που νοηματοδοτούν τη συγχρονία του κάθε στιγμιότυπου σε ένα αυτόνομο επεισόδιο.

Για να επιτευχθεί η συρραφή των διαφορετικών ταξινομιών, παρεμβάλλεται μία φάση ανομοίωσης στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων μέσα από διαδοχικές ομοιώσεις: Ένα αναγνωριζόμενο έργο τέχνης, σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, τίθεται ενώπιον της προσοχής (: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του), καθώς με τη δίπτυχη διαίρεσή του, και με τη μηχανική σχεδίασή του, και με τη μη-συνολική εφαρμογή της προοπτικής, και με το διαφανές υπόβαθρο από γυαλί δεν ευνοείται κανένας

²⁷⁹ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 6ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

συσχετισμός μεταξύ των διαφόρων αναπαραστάσεων. Το 'Μεγάλο Γυαλί' είναι μία αλληγορική παρουσία και ταυτόχρονα ένας τίτλος και σημειώσεις, που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα του νοήματος. Και όταν αυτό το μετεωριζόμενο εννοιολογικά έργο τέχνης εκτεθεί, τότε η μετεώρισή του λογίζεται ως η ιδιότητα της παιγνιώδους παρόρμησης, ανάμεσα σε ταυτόχρονα πολλαπλά διακριτά στιγμιότυπα ερμηνείας του έργου. Στο έργο τέχνης μεταφέρονται ιδιότητες από το σκάκι, για να λειτουργήσει σαν ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας της συγχρονίας των πολλαπλών νοηματοδοτήσεων των στοιχείων του. Καθώς έχουν ορισθεί τα στοιχεία του αρχείου:

δίπτυχο με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις - ουδέτερο υπόβαθρο – τίτλος - σημειώσεις,

το 'Μεγάλο Γυαλί' καθίσταται ένα πεδίο εν δυνάμει ανάπτυξης ατέρμονων συσχετισμών και νοηματοδοτήσεων των στοιχείων του από τον κάθε θεατή.

Σε αυτή τη διαδικασία για την κατασκευή της ταυτότητας του έργου τέχνης μέσα από μεταφορικές ομοιώσεις, εισάγεται μία διακοπή στην αλυσίδα της σημασιολογικής συνάφειας μεταξύ τους. Με την παρεμβολή της φάσης της ανομοίωσης είναι δυνατή η εισαγωγή συνθηκών ομοίωσης από διαφορετικές ταξινομίες. Ενώ το έργο τέχνης ομοιώνεται κυριολεκτικά με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης, μετά τη διπλή ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης, η 2^η συνδήλωση γίνεται με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο.

Τελικά εντός του πλαισίου, όπου έγινε η αποκάλυψη, η αυτοομοίωση του έργου τέχνης:

- > σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου,
(μια συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας),
ως προς τους κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, και ως προς τη συγχρονία των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του,

παρουσιάζει ισχυρές σχέσεις σημασιολογικής συνάφειας με την προσομοίωση του έργου τέχνης κατά τη φάση της 2^{ης} συνδήλωσης,

- > σαν ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων,
που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του,
ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο.

Η αναφορά

- > στο πλαίσιο της εννοιοδότησης της χωροχρονικής ανάπτυξης του έργου τέχνης,
και
> στη σημασιοδότηση του έργου τέχνης κατά τη 2^η συνδήλωσή του,

έχουν μία ισχυρή συνεκδοχική σχέση μεταξύ τους.

Οι φάσεις της κυριολεκτικής ομοίωσης του έργου τέχνης κατά την καταδήλωση, και της ανομοίωσής του κατά την 1^η συνδήλωση αναφέρονται στην κατασκευή αυτού του εκτιθέμενου αρχείου σημειώσεων συγχρονικών επεισοδίων. Αναφέρονται στη διαχείριση και μεταποίηση του εννοιολογικού υλικού για την κατασκευή του αρχείου, όπως προσδιορίζεται κατά τη 2^η συνδήλωση.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής δηλώνεται η ταυτότητα του κύριου παράγοντα του χώρου, του έργου τέχνης. Το διάγραμμα, ως ένα σύνολο εννοιοδοτικών και νοηματοδοτικών κωδικών και κανόνων, αποτελεί τη συνθήκη της μεταφορικής πρόσδοσης πολλαπλών ιδιοτήτων στο έργο τέχνης, και ταυτόχρονα της πρόσδοσης των αιτιοτήτων των μετασχηματισμών τους.

Το έργο τέχνης το 'Μεγάλο Γυαλί', λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, - μια συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, εντός του πλαισίου του πνεύματος της εποχής- (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται καταδηλωτικά με έναν δίπτυχο πίνακα ζωγραφικής

σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα της καταδήλωσης).

Στη συνέχεια σε μία 1^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης*, σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, -μια συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, και αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (1^{ος} όρος της ανομοίωσης), ανομοιώνεται με ένα *έργο τέχνης* του οποίου το νόημα είναι κατανοητό (2^{ος} όρος της ανομοίωσης). Τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του. Είναι μία αλληγορική παρουσία (ο ένας 2^{ος} όρος της ανομοίωσης), και ταυτόχρονα είναι ένας τίτλος και σημειώσεις, που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης (ο άλλος 2^{ος} όρος της ανομοίωσης), ως προς δύο συστήματα κωδικών συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας, τόσο της εικονολογικής ερμηνείας (ο ένας 3^{ος} όρος της ανομοίωσης), όσο και της λογοτεχνικής ερμηνείας (ο άλλος 3^{ος} όρος της ανομοίωσης).

Στη συνέχεια σε μία 2^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης*, σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, και αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, και τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής, 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του' (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται συνδηλωτικά με ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων. Και τότε προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι. Το σκάκι λογίζεται σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα, ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Το σκάκι (1^{ος} όρος της ομοίωσης) αυτοομοιώνεται με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα παιχνίδι που μαθαίνεται και διαδίδεται μέσα από συλλογές στιγμιότυπων από αυτόνομα επεισόδια συνοδευόμενων με αναλυτικές σημειώσεις, (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς σειρές διεργασιών νοηματοδότησης, εντός του πλαισίου της ευρείας διάδοσης του ενδιαφέροντος για το σκάκι εκείνη την εποχή (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια το σκάκι ομοιώνεται καταδηλωτικά, σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης στοιχείων πάνω σε ένα ουδέτερο υπόβαθρο: οι πεσσοί στη σκακιέρα (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Και στη συνέχεια ομοιώνεται συνδηλωτικά σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης).

Το *έργο τέχνης* μέσα από τις πολλαπλές μεταφορές, με τις καταδηλωτικές και συνδηλωτικές ανομοιώσεις και ομοιώσεις, προσομοιώνεται με μία ταυτότητα, που αποτελείται από μία συνεκδοχική πλοκή ιδιοτήτων, με κυρίαρχη την αυτοομοίωση του *έργου τέχνης* με το πνεύμα της εποχής. Το *έργο τέχνης* το 'Μεγάλο Γυαλί' λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, κατασκευάζεται με τη μεταποίηση ενός εννοιολογικού υλικού.

Ο καλλιτέχνης μεταποιεί ένα αναγνωριζόμενο *έργο τέχνης* σαν δίπτυχο πίνακα ζωγραφική σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης, καθώς το τοποθετεί ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι. Η μεταποίηση αυτή γίνεται, καθώς θεωρεί ότι με αυτήν την ανομοίωση, το *έργο τέχνης* θα λειτουργήσει στον θεατή σαν ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του. Και αναφέρει την αναλογία με το σκάκι, το παιχνίδι που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* με τη συνεκδοχική συνέπεια, που αποκαθίσταται από την πρόθεση του καλλιτέχνη μεταξύ των ιδιοτήτων, συστήνεται

- βασικά με τα αρχικά διαγράμματα του πεδίου της αποκάλυψης (με την 1^η λογική περιγραφή), συνθήκες κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της 4^{ης} διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές', και κανόνων συγχρονίας των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του,
- και επιπλέον με το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης του πεδίου της δήλωσης, τους 'κανόνες που νοηματοδοτούν τη συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο'. Στο διάγραμμα αυτό εγκιβωτίζεται

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ 'ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΓΥΑΛΙ'

από τον καλλιτέχνη μία ολόκληρη εννοιοδοτική και νοηματοδοτική κατασκευή με κέντρο αναφοράς το σκάκι. Τα διαγράμματα αυτά λειτουργούν εμπρόθετα από τον καλλιτέχνη ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του έργου τέχνης από τον θεατή, καθώς και των δυνατοτήτων σύναψης σχέσεων με άλλες ιδιότητες ή άλλα αντικείμενα, προκαθορίζοντας τις αιτιότητες των μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.

Η συνεκδοχική συνέπεια, που σύμφωνα με την πρόθεση του καλλιτέχνη συστήνεται μεταξύ των ιδιοτήτων, και χαρακτηρίζει το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας, με την οποία προσομοιώνεται το έργο τέχνης, επαναλαμβάνει σε μικρότερη κλίμακα τις σχέσεις εγκιβωτισμού του νοήματος, που χαρακτηρίζει όλο το έργο του καλλιτέχνη.

Γ_{MG}_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής:
Ο ορισμός των σχέσεων του έργου τέχνης. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

> Γ_{MG.1}_ Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας προσδιορίζεται η αλληγορική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τρίτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον μηχανισμό των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο. Το έργο τέχνης, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής,

συμπλέκεται με υποκείμενα/ αντικείμενα, και αναπτύσσονται σχέσεις μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp κατασκεύασε 'Το Μεγάλο Γυαλί' με την πρόθεση να εκτεθεί σε θεατές και τότε να λειτουργήσει:

- > σαν ένα αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του, ως προς κανόνες, που μεταφέρονται από το σκάκι λογιζόμενο
 - > σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα, ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων.

Τιτλοφορώντας το έργο τέχνης ως 'Η ύψη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα', και συμπεριλαμβάνοντας μαζί με τον δίπτυχο πίνακα ζωγραφικής σε γυαλί και 'Το Πράσινο Κουτί' με στοιχεία και σημειώσεις από τη διαδικασία παραγωγής του, έφερε το έργο τέχνης ενώπιον της προσοχής των θεατών για κάτι, που δεν είναι: Η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του, ως προς τους κώδικες συγκρότησης της νοηματικής συνέχειας στην εικονολογική και λογοτεχνική ερμηνεία ενός συμβατικού για την εποχή έργου τέχνης.

Κατά τη συνάντηση του έργου τέχνης με το κάθε υποκείμενο / θεατή, το έργο τέχνης μετεωρίζεται εννοιολογικά ανάμεσα στις πολλαπλές ερμηνείες που μπορεί να του προσδώσει ο κάθε θεατής.²⁸⁰ Με αυτή την εννοιολογική

²⁸⁰ Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 63-65.

Ο M. Duchamp αναφερόμενος στα χαρακτηριστικά του επιμέρους θέματος 'Οι αυτόπτες μάρτυρες' στο 'Μεγάλο Γυαλί' τους προσδιόρισε μέσα από την αναπαράσταση της πολλαπλότητας των ερμηνειών τους:

Οι αυτόπτες μάρτυρες... το σύστημα Wilson-Lincoln: ένα είδος πρίσματος, όπως τα πορτρέτα που κοιτώντας τα από αριστερά έβλεπε τον Wilson και από δεξιά τον Lincoln.

Octavio Paz, 'Water writes always in plural', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 153:

Το βλέμμα μας αλλάζει το ερωτικό αντικείμενο: αυτό που βλέπουμε είναι η εικόνα της επιθυμίας μας

μετεώριση του έργου τέχνης ευνοούταν η ανάδυση πολλαπλών ταυτοτήτων από το κάθε ένα υποκείμενο / θεατή αντίστοιχα, εντός του αρχικού πλαισίου ορισμού του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής, όπως αυτό αναφέρθηκε στο πεδίο της αποκάλυψης.²⁸¹

Το έργο τέχνης μετεωρίζεται σύμφωνα με τον κάθε θεατή ανάμεσα στις δυνατότητες νοηματοδότησης των στοιχείων του. Αναδύονται δυνατότητες σύστασης διπλών συνθηκών ομοίωσης, μεταξύ

- > αφενός αυτής που προέρχεται από την πρόθεση του καλλιτέχνη, και
- > αφετέρου αυτής που προέρχεται από την ερμηνεία του συγκεκριμένου θεατή.

Σύμφωνα με αυτές τις διπλές συνθήκες ομοίωσης το έργο τέχνης αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και τις αιτιότητες των μετασχηματισμών τους. Αναπτύσσεται μία τρίτη λογική περιγραφής, που αναφέρεται στη διπλή ταυτότητα του έργου τέχνης, και αναδεικνύει τις μεταφορικές ιδιότητες και τις αιτιότητες των μετασχηματισμών τους, που προσδίδονται από τις δύο συνθήκες ομοίωσης, του καλλιτέχνη και του θεατή.

Στο μεταίχμιο των δύο αιτιοτήτων αναπτύσσεται η συνθήκη της αλληγορίας.

> Γ_{ΜΓ.2} ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΩΝ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 3η Ομοίωση: Η αλληγορική διττή ομοίωση

Με την έκθεση του έργου τέχνης εισάγεται η τρίτη συνθήκη ομοίωσής του, η αλληγορική διττή ομοίωση. Η τρίτη λογική περιγραφής αφορά στις σχέσεις των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης.

Το έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί', διαμορφωμένο από τον καλλιτέχνη, αποκτά ιδιότητες από τον θεατή, οι οποίες επεκτείνουν με νέες μεταφορές το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.

Κατ' αρχάς σε 1^η φάση, η καλλιτεχνική διαδικασία θεωρείται από τον M. Duchamp, ότι συμπληρώνεται από τον θεατή.

A.1 στάδιο

> 1^{ος} όρος ομοίωσης:

Η διττή ομοίωση:

Το έργο τέχνης,

- σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μια συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας, αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, τοποθετούμενο ενώπιον την προσοχής για κάτι, που δεν είναι: 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του',
- εκτιθέμενο σαν ένα αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του,

Katherine Dreier, Matta Echaurren, Duchamp's Glass: La marie mise a nu par ses celibataires, meme. An analytical Reflection, New York: Societe Anonyme, 1944:

Η εικόνα δεν είναι ένα πράγμα. Είναι μία πράξη που πρέπει να συμπληρωθεί από τον θεατή.

Ο Marcel Duchamp ήταν ο πρώτος που ζωγράφισε την εικόνα καθαυτή, για να συμπληρωθεί με μία συνειδητή πράξη από την πλευρά του θεατή. Πριν από αυτό, ο καλλιτέχνης μιλούσε και ο θεατής άκουγε, καθώς δεν καλούνταν να συμπληρώσει το έργο τέχνης με την συνειδητή του πράξη. Ήταν μία δήλωση – τώρα είναι ένα διάλογος!

²⁸¹ Βλ. Παράρτημα 2. Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: Το απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

- αποκτά επιπλέον ιδιότητες,
- > αφενός
 - > 2^{ος} όρος ομοίωσης - σαν συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ομοίωσης: κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας του κάθε στιγμιότυπου του νοητικού επεισοδίου με τον θεατή (η μία συνθήκη ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος 'κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας των στιγμιότυπων ενός αυτόνομου επεισοδίου'),
 - > και αφετέρου
 - > 2^{ος} όρος ομοίωσης: - σαν θέμα αναπαράστασης, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ομοίωσης: τη σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής (η άλλη συνθήκη ομοίωσης, ένα δεύτερο διάγραμμα).

B.1 στάδιο

Η εξειδίκευση των όρων της διπλής ομοίωσης:

Στη συνέχεια, το έργο τέχνης συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών και σαν θέμα αναπαράστασης στην κάθε ερμηνεία, αποκτά επιπλέον ιδιότητες. Οι ιδιότητες αυτές αποτελούν εξειδικεύσεις του 2^{ου} όρου ομοίωσης 'θέμα αναπαράστασης', εισάγοντας κάθε φορά μία επιπλέον συνθήκη ομοίωσης, ένα διάγραμμα, που αποτελεί εξειδίκευση του 3^{ου} όρου ομοίωσης 'σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής':²⁸² Το έργο τέχνης ομοιώνεται:

- > σαν εικόνα 'της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης',²⁸³
ως προς
4^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-εικόνα: επιβεβαίωση της ομοιότητας του σημαίνοντος με το σημαϊνόμενο,
και
- > σαν μεταφορά της αγάπης,²⁸⁴
ως προς
5^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-μεταφορά: το σημείο ως εννοιολογικά όμοιο με το σημαϊνόν ενός άλλου σημείου,
και
- > σαν διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη,²⁸⁵
ως προς
6^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-διάγραμμα: το σημείο ως η συνθήκη ομοίωσης ενός άλλου σημείου,
και

²⁸² Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 19. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης.

²⁸³ Susi Bloch, 'Marcel Duchamp's Green Box', *Art Journal*, XXXIV, 1974.

²⁸⁴ Craig E. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass: An N Dimensional Analysis*, Florida: Florida State University, University Fine Arts Gallery, School of Visual Arts, 1985.

²⁸⁵ David Antin, 'Duchamp and Language', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, ο.π., σ. 112-113.

- > σαν σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα,²⁸⁶
ως προς
7^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-σύμβολο: επιβεβαίωση μιας σύμβασης στη σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο,
και
- > σαν δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/Εργένηδες,²⁸⁷
ως προς
8^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-δείκτης: η θέση στον χώρο ως ένδειξη μιας σχέσης σημαίνοντος/ σημαινόμενου,
και
- > σαν ίχνος ενός αθέατου αντικειμένου²⁸⁸
ως προς
9^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-ίχνος: το σημείο ως προβολή ενός μη-αντιληπτού αντικειμένου,
και
- > σαν σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης²⁸⁹
ως προς
10^{ος} όρος ομοίωσης: την αναπαράσταση-σύμπτωμα: το σημείο ως επιφανόμενο μιας μαζικής επιτέλεσης.

Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (οι δύο 3^{οι} όροι) ως ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης

Με την αλληγορική περιγραφή αναπτύσσεται ο μηχανισμός του μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Η ταυτότητα ενός έργου τέχνης μετασχηματίζεται κατά τη συμπλοκή της με τους θεατές.

Ο θεατής και ο καλλιτέχνης εκκινούν στο ίδιο πλαίσιο της εποχής, όπου προσδιορίζεται το αρχικό διάγραμμα της σειράς των διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης (στο πεδίο της αποκάλυψης). Ο M. Duchamp κατά την καλλιτεχνική διαδικασία εισήγαγε επιπλέον ένα δεύτερο πλαίσιο εννοιοδότησης του έργου τέχνης ως προς το παιχνίδι και το σκάκι (στο πεδίο της δήλωσης). Ενέθετε ενδείξεις στο έργο τέχνης, ώστε να μετατοπισθεί και να βρεθεί εντός του δεύτερου πλαισίου εννοιοδότησης (όπως με την τεχνική της ποιητικής γραφής του τίτλου και τη συμπεριληψη στο έργο στοιχείων και σημειώσεων από τη διαδικασία παραγωγής του). Όταν οι ενδείξεις αυτές γίνονταν αντιληπτές από τους θεατές (στο πεδίο της αλληγορίας), παράγονταν πολλαπλές αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο εννοιοδότησης του έργου τέχνης. Με τον τρόπο αυτό έχει εξελιχθεί η σειρά διαγραμμάτων της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ώστε να εξελιχθεί εμπρόθετα και η δεύτερη σειρά διαγραμμάτων της εννοιοδότησης του έργου τέχνης από τους θεατές. Κατά την αλληγορική περιγραφή οι ιδιότητες προσδίδονται αφενός εντός του αρχικού πλαισίου εννοιοδότησης του έργου, και αφετέρου εντός του δεύτερου πλαισίου που εισήγαγε εμπρόθετα ο καλλιτέχνης. Με αυτή τη διαφορά πλαισίωσης του έργου τέχνης εξελίσσονται οι δύο σειρές διαγραμμάτων.

Καταρρέει η μονομερής συνέπεια του ορισμού του έργου τέχνης σε αναφορά με τα αρχικά διαγράμματα, καθώς η κάθε ομοίωσή του εντάσσεται σε μία διαχρονία, σε μία σειρά νοηματοδοτικών μετασχηματισμών, που βασίζονται στους πολλαπλούς εννοιολογικούς συσχετισμούς με άλλες ομοιώσεις. Το διάγραμμα ως η συνθήκη της διττής ομοίωσης, είναι μία μετωνυμική σχέση δύο συνθηκών ομοίωσης, που προέρχονται από μία συγχρονία δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων εντός του αρχικού πλαισίου.

²⁸⁶ Arturo Schwarz, 'The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even', *Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 83,89.

²⁸⁷ Glenn Harvey, 'A Note on Duchamp/Saussure and the Mysterious Sign of Accordance' (2002), *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, 2019.

²⁸⁸ Octavio Paz, 'Water writes always in plural', *Marcel Duchamp*, ο.π. σ. 144.

²⁸⁹ Richard Hamilton, 'The Large Glass', *Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 65.

Με τη συνθήκη αυτή εκκινεί η σύσταση του εννοιολογικού χώρου ως δυναμικού πεδίου μετασχηματισμού, τόσο των εννοιολογικών σχέσεων, όσο και της συγχρονίας των εννοιολογικών κινήσεων μεταξύ των υποκειμένων / αντικειμένων του χώρου.

**ΔΜΓ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής:
Η συγκάλυψη της αιτιότητας των σχέσεων του έργου τέχνης. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.**

> ΔΜΓ.1_ Η ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο του υπαινιγμού προσδιορίζεται η υπαινικτική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης με δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τέταρτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον μετασχηματισμό των σχέσεων του έργου τέχνης του εννοιολογικού χώρου. Το έργο τέχνης, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής, και
- > έχει τοποθετηθεί σε ένα πλαίσιο σχέσεων μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του κατά τη συμπλοκή του με υποκείμενα/ αντικείμενα, στο πεδίο της αλληγορίας με την τρίτη λογική περιγραφής, μετασχηματίζεται καθώς εξελίσσονται οι σχέσεις συμπλοκής του.

Η περιγραφή

Στην αλληγορική περιγραφή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, ορίζεται το πλαίσιο των μετασχηματισμών της ταυτότητας του 'Μεγάλου Γυαλιού'. Το διάγραμμα ως μία συνθήκη διπλής ομοίωσης του έργου τέχνης φέρει σε χρονική διαδοχή και συσχετισμό, στον εννοιολογικό χώρο, ιδιότητες που αναφέρονται:

- > αφενός σε κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, που ορίζουν το πλαίσιο του καλλιτέχνη στο πνεύμα της εποχής, και
- > αφετέρου σε μία σειρά διεργασιών πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή.

Το έργο τέχνης:

- λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, (μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών από αυθαίρετες ομάδες σημείων, όπως σε ένα λεξικό – άτλαντα, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας), και
- αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, και
- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του', και
- εκτιθέμενο σαν ένα αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία πολλαπλών ερμηνειών του, > μετασχηματίζεται
- σαν συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες του κάθε θεατή και
- σαν θέμα αναπαράστασης από τον κάθε θεατή.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του έργου τέχνης με τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ των ιδιοτήτων του, λειτουργεί ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων μετασχηματισμού των σχέσεων μεταξύ των ιδιοτήτων. Οι μετασχηματισμοί αναπτύσσονται εντός της συνεκδοχικής συνέπειας των κανόνων νοηματοδότησης της συγχρονίας

των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο. Ωστόσο, οι μετασχηματισμοί δεν θα γίνονταν, αν δεν πραγματοποιούνταν από τον θεατή οι πολλαπλές ερμηνείες του έργου τέχνης, σύμφωνα με τους κανόνες της σειράς των διεργασιών πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής. Αυτή η διπλή ομοίωση του έργου τέχνης, κατά την αλληγορική περιγραφή του εννοιολογικού χώρου, καθιστά το πεδίο δυναμικό, τόσο σε αναφορά με τις εννοιολογικές σχέσεις των υποκειμένων / αντικειμένων, όσο και σε αναφορά με τις εννοιολογικές κινήσεις μεταξύ τους.

Το έργο τέχνης αφενός ερμηνεύεται πολλαπλά από τον κάθε θεατή, και αφετέρου ανήκει, τόσο στη γενική καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής του, όσο και σε μία σειρά παρόμοιων ή διαφορετικών έργων του καλλιτέχνη. Όλες οι σχέσεις μεταξύ των δημιουργούμενων ερμηνειών-αναπαραστάσεων-περιγραφών παράγουν ένα δίκτυο σημασιών, στο οποίο αναπτύσσονται οι εννοιολογικές κινήσεις των υποκειμένων σε μια εννοιολογική τοπογραφία, ως μία πράξη εννοιολογικής χωρογραφίας με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και συγκεκριμένα σχήματα κινήσεων. Σύμφωνα με το ιστορικό των πολλαπλών ερμηνειών του έργου τέχνης από τον κάθε θεατή και σύμφωνα με το ιστορικό παραγωγής παρόμοιων ή διαφορετικών έργων του καλλιτέχνη:

Το έργο τέχνης:

- με όλο το σχηματισμένο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του
- > μετασχηματίζεται
 - συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες και αναπαραστάσεις του κάθε θεατή
 - σαν εικόνα 'της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης', και
 - σαν μεταφορά της ηθικής από το σκάκι, και
 - σαν διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη, και
 - σαν σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα, και
 - σαν δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη / Εργένηδες, και
 - σαν ίχνος ενός αθέατου αντικειμένου, και
 - σαν σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης.

Το ένα έργο τέχνης γίνεται πολλά, μέσα από τις πολλαπλές ερμηνείες / αναπαραστάσεις. Ορισμένες από αυτές τις αναπαραστάσεις, οι εικόνες-μεταφορές-διαγράμματα και τα σύμβολα, αναφέρονται σε έννοιες και σημεία εκτός του συγκεκριμένου έργου τέχνης, και ορισμένες, οι δείκτες-ίχνη-συμπτώματα, σε σχέσεις στοιχείων εντός αυτού.²⁹⁰

Στο εννοιολογικό δίκτυο, που συσχετίζει το 'Μεγάλο Γυαλί' με αναπαραστατικές έννοιες πέραν της αρχικής ταυτότητάς του, και με διαφορετικούς εννοιολογικούς συσχετισμούς μεταξύ των δικών του στοιχείων, και με την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής, καθώς και με άλλα έργα τέχνης του M. Duchamp, αναπτύσσονται πράξεις μεταξύ των κόμβων του δικτύου. Σε κάθε πράξη αναπτύσσονται εννοιολογικές, που ακολουθούν χωρικά σχήματα. Τα ερμηνευτικά / αναπαραστατικά σχήματα του θεατή, που καθιστούν το έργο τέχνης εννοιολογικά πολλαπλό, διακρίνονται σε:

- > εναλλακτικά σχήματα, αυτοαναφορικά στον μηχανισμό των ενδείξεων, που καθιστούν το έργο τέχνης γενόσημο για μία νέα κατηγορία έργων τέχνης,
- > διεκπεραιωτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, που καθιστούν το έργο τέχνης αδιάφορο,
- > παραγωγικά σχήματα, διαναφορικά μεταξύ των έργων τέχνης, που η εννοιολογική πολλαπλότητα του έργου τέχνης λειτουργεί ως πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο.

²⁹⁰ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 20. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο _ 1η Πράξη: Ερμηνευτικά/ αναπαραστατικά σχήματα του θεατή, που καθιστούν το αντικείμενο εννοιολογικά πολλαπλό.

> ΔΜΓ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΥΠΑΙΝΙΚΤΙΚΗΣ ΔΙΤΤΗΣ ΟΜΟΙΩΣΗΣ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ – ΔΙΑΚΟΠΗΣ –ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ ΝΕΟΥ ΧΩΡΟΥ.

Η 4^η Ομοίωση: Η υπαινικτική διττή ομοίωση

Με το διάγραμμα της διττής ομοίωσης του έργου τέχνης εξελίσσεται ο εννοιολογικός χώρος, ανάλογα με το αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τα δύο διαφορετικά κύρια διαγράμματα, ως εξειδικεύσεις των δύο αρχικών 3^{ων} όρων ομοίωσης, είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές. Αντίστοιχα συστήνεται η συνθήκη συνέχισης της διάρκειας του χώρου, ή διακοπής, ή εκκίνησης νέου εννοιολογικού χώρου. Αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δύο εξελισσόμενες σειρές των διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, ή αντιφατικές, ή συζευκτικές, εξαρτάται από τον βαθμό της συνεκδοχικής συνέπειας μεταξύ δύο όρων από τις δύο σειρές διαγραμμάτων, κατά τη συγκυριακή σχέση τους.²⁹¹ Κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση, η συγκυριακή σχέση των όρων από τις δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων αξιολογείται ως προς τη συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, ανεξάρτητα της αιτιότητας της παραγωγής αυτών των όρων. Κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση εξειδικεύονται οι όροι της αλληγορικής διττής ομοίωσης, συγκαλύπτοντας την αιτιότητά τους.

Η συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης:

Η διεύρυνση του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση.

Στις σημειώσεις του ο M. Duchamp, ήδη από το 1913 με 'Το Κουτί του 1914' και στη συνέχεια με 'Το Πράσινο Κουτί', είχε αναπτύξει τους θεματικούς πυρήνες των έργων του από 'Το Μεγάλο Γυαλί' και 'Τα Έτοιμα', μέχρι το 'Δεδομένων'. Οι σημειώσεις στο 'Πράσινο Κουτί' ξεκινούν με τη φράση, που συσχετίζει και διαφοροποιεί 'Τα Έτοιμα' από 'Το Μεγάλο Γυαλί':²⁹²

Η νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα.

Να ξεχωρίσεις το μαζικής παραγωγής Έτοιμο-που κατασκευάστηκε από το Έτοιμο-που-βρέθηκε-Ο διαχωρισμός είναι μία εγχείρηση.²⁹³

Αυτό που εξέλιξε μεταξύ των τριών έργων ήταν δοκιμές και προετοιμασίες για αυτά, όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος:

Ένας καλλιτέχνης κάνει μόνο ένα ή δύο ή τρία έργα σε όλη του τη ζωή. Τα υπόλοιπα είναι μόνο για να γερμίσουν την τρύπα. Δεν είναι επιθυμητό να είναι Pepsi-Cola. Είναι επικίνδυνο.²⁹⁴

Πάνω σε γυαλί έκανε δοκίμια επιμέρους θεμάτων για το 'Το Μεγάλο Γυαλί', όπως 'Εννέα αρσενικά καλούπια', και 'Άνεμοπλόνο που περιέχει νερόμυλο σε γειτονικά μέταλλα', 1913-1915. Επίσης διεύρυνε την αναζήτηση του διαφανούς υποβάθρου και των προβολών²⁹⁵ σε αυτό, με τα έργα 'Εσύ μ'", 1918, 'Να κοιταχθεί (από την άλλη πλευρά

²⁹¹ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 8ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

²⁹² David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, October Books, Massachusetts: MIT Press, 2001, σ. 85-86:

Η διάκριση μεταξύ του Έτοιμου-που-κατασκευάστηκε, και σχετίζεται με τη μαζική παραγωγή, και του Έτοιμου-που-βρέθηκε είναι ιδιαίτερα υποδηλωτική. Εάν συνδέσουμε το Έτοιμο-που-κατασκευάστηκε με τον κόσμο των αντικειμένων... και προσδιορίσουμε το Έτοιμο-που-βρέθηκε με διανοητικές μορφές παραγωγής, όπως η γλώσσα ή η σκέψη, ... τότε αποσαφηνίζεται, τόσο η σημασία αυτού του κειμένου, όσο και τα κίνητρα για την παραγωγή των δύο Κουτιών [το 'Κουτί του 1914' και το 'Πράσινο Κουτί']. Για τον Duchamp το αντικείμενο και το υποκείμενο, το Έτοιμο-που-κατασκευάστηκε και το Έτοιμο-που-βρέθηκε, είναι βαθιά συνδεδεμένα μεταξύ τους, τόσο σχεδόν αναπόσπαστα που «ο διαχωρισμός είναι μία εγχείρηση».

²⁹³ Marcel Duchamp, 'The green box', ο.π., σ. 26.

²⁹⁴ Marcel Duchamp, 'An interview with Marcel Duchamp', by Dore Ashton, *Studio International*, Vol 171, No 878, 1966, σ. 244-46.

²⁹⁵ Richard Hamilton, 'The Large Glass', *Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 65:

Το ερώτημα που τίθεται συνεχώς είναι: Εάν το Μεγάλο Γυαλί είναι μία αναπαράσταση ενός τριδιάστατου κόσμου σε μία διδιάστατη επιφάνεια, τότε θα μπορούσε μία τριδιάστατη αναπαράσταση να είναι μία συμβατική προβολή ενός τετραδιάστατου κόσμου;

του γυαλιού) με το ένα μάτι, από κοντά, για σχεδόν μία ώρα', 1918, 'Ο Marcel Duchamp παίζοντας σκάκι σε ένα φύλλο γυαλιού', 1958.²⁹⁶

'Το Μεγάλο Γυαλί' αποτέλεσε για τον M. Duchamp ένα κέντρο πειραματισμών για τη μετατόπιση του θεατή από την αισθητική απόλαυση της αναπαράστασης του φυσικού κόσμου, στην αισθητική απόλαυση της διακίνησης στον εννοιολογικό κόσμο. Η διαδικασία σύλληψης και επεξεργασίας του έργου τέχνης σε γυαλί, όπου το υπόβαθρο δεν λειτουργούσε ως πλαίσιο νοηματοδότησης, πρόσφερε αυτοαναφορικά εναλλακτικά σχήματα συσχετισμών μεταξύ των ενδείξεων.²⁹⁷ Στις σημειώσεις του ο M. Duchamp στο 'Πράσινο Κουτί' αναφερόταν στο μέσο, με το οποίο απευθυνόταν στον θεατή. Αναφερόταν σε έναν μηχανισμό ενδείξεων, αφενός ως μία ατελείωτη δυνατότητα φυσικών συσχετισμών από δείκτες, ίχνη και συμπύκνωμα, και αφετέρου ως μία ατελείωτη δυνατότητα εννοιολογικών συσχετισμών από διαχωριστικά, στροφείς και προοπτικές.²⁹⁸

Αυτός ο μηχανισμός των ενδείξεων θα διέγειρε τους θεατές προς διαφορετικά είδη ομοιώσεων και αναπαραστάσεων του έργου τέχνης (στο πλαίσιο του δεύτερου 3^{ου} όρου: μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή), σε μία διεύρυνση των νοητικών επεισοδίων (στο πλαίσιο του πρώτου 3^{ου} όρου: κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο).²⁹⁹

Ανάμεσα στις διαφορετικές ενδείξεις, που ενέθετε ο M. Duchamp κατά την επεξεργασία του δίπτυχου πίνακα ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, και με τη συμπερίληψη του τίτλου και των σημειώσεων στο 'Πράσινο Κουτί' για να προκαλέσει στον θεατή ένα νοητικό επεισόδιο, αναπτύσσονται σχέσεις εναλλακτικές και αυτοαναφορικές εντός του συνόλου των εκτιθέμενων στοιχείων του έργου. Οι εννοιολογικές αυτές σχέσεις καθιστούν 'Το Μεγάλο Γυαλί' του M. Duchamp μία αναγνωρίσιμη κατηγορία έργων τέχνης³⁰⁰

Το έργο τέχνης:

- > λογίζεται σαν διεγέρτης εναλλακτικών συσχετισμών μεταξύ των ενδείξεων για την πρόκληση της συγχρονίας πολλαπλών νοητικών επεισοδίων, ως προς τη διεύρυνση των δυνατοτήτων συσχετισμού ενδείξεων, και
- > σαν μέσο διεύρυνσης της εννοιολογικής διακίνησης, ως προς την αφαίρεση του πλαισίου νοηματοδότησης.

Με αυτή τη διττή ομοίωση,

- > συνεχίζεται η συνθήκη συνεκδοχής των ιδιοτήτων, που αναφέρονται στο κύριο διάγραμμα των κανόνων νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, καθώς η εξειδίκευσή του 'η διεύρυνση των δυνατοτήτων συσχετισμού ενδείξεων'
- > είναι συμβατή με τη συνεκδοχή των ιδιοτήτων του δεύτερου κύριου διαγράμματος της διττής ομοίωσης, το οποίο αναφέρεται στη σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή,

²⁹⁶ Βλ. Παράρτημα 4: Εργογραφία του M. Duchamp.

²⁹⁷ Carol James, 'Reading Art through Duchamp's Glass and Derrida's Glas', *SubStance*, Vol.10, No2, Issue31: The Thing USA: Views of American Objects, The Johns Hopkins University Press, 1981, σ. 105:

Μια προσπάθεια γραφής εκτός του πλαισίου, του ορίου μεταξύ ζωγραφικής και λόγου.

²⁹⁸ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 27.

Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 42-43.

²⁹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 20. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο _ 2η πράξη. Εναλλακτικά σχήματα, αυτοαναφορικά στον μηχανισμό ενδείξεων, που καθιστούν το αντικείμενο γενόσημο για μία νέα κατηγορία έργων τέχνης.

³⁰⁰ Andre Breton, 'Le Phare de la Mariée', *Le Minotaure*, n. 6, Paris, 1935:

'Η νύφη γδυμένη από του εργέννηδες της, ακόμα'...ένα είδος μεγάλου σύγχρονου έπους.

Νομίζω ότι είναι άσκοπο να επιμείνουμε σε τι είναι απολύτως νέο σε έναν τέτοιο σχεδιασμό. Σε κανένα έργο τέχνης ...δεν μου φαίνεται να έχει εκτελέσει μέχρι στιγμής τόσο ισορροπημένα το μέρος του λογικού και του παράλογου. ...Υπερισχύει μεταξύ των εξαιρετικών έργων του εικοστού αιώνα.

εξειδίκευση του οποίου αποτελεί 'η αφαίρεση του πλαισίου νοηματοδότησης'.

Διευρύνονται οι σχέσεις των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διττή ομοίωση, και συνεχίζεται ο εννοιολογικός χώρος του έργου τέχνης με τη συνέχιση της παραγωγής διαφόρων ειδών έργων, αυτοαναφορικών του ίδιου γένους με 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

Η διακοπή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης:

Η λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα της αντίφασής τους κατά τη διττή ομοίωση.

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου του έργου τέχνης, και κατά την ανάπτυξη των περαιτέρω εξειδικεύσεων των ιδιοτήτων, που προέρχονται από τη διττή ομοίωση, αναδύεται μία αντίφαση: Ο Μ. Duchamp δημιούργησε 'Το Μεγάλο Γυαλί', σύμφωνα με τους κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, σαν ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτούνται πολλαπλά τα στοιχεία του, και τελικά το άφησε ημιτελές. Από το 1915 που ξεκίνησε, ο Μ. Duchamp σταμάτησε την επεξεργασία του 'Μεγάλου Γυαλιού' το 1923, δηλώνοντας:

Φαίνεται ότι πραγματικά δεν ενδιαφερόμουν να το τελειώσω. Διήρκεσε πάρα πολύ, και στο τέλος χάνεις το ενδιαφέρον. Αισθανόμουν ότι πολλές φορές στο ατελείωτο πράγμα υπάρχει περισσότερη ζεστασιά που δεν αλλάζει, ή δεν την κάνεις πιο τέλεια, όταν το τελειώνεις. Βλέπεις, με τα σκίτσα για το Μεγάλο Γυαλί, που έκανα κάπου το 1914, δεν μου έμεινε άλλη δημιουργικότητα σε αυτό. Μόνο μία μετάφραση από κάτι, που ήδη είχε δημιουργηθεί.³⁰¹

Η διαδικασία συγκέντρωσης των σημειώσεων είτε με τη μορφή αυτόνομων έργων, ή δοκιμών, ή σκίτσων, είτε με τη μορφή κειμένων, ήταν μία διαδικασία παρόμοια με την τήρηση ενός ημερολογίου, όπως δηλώνεται και από τον τρόπο που εξέθεσε τα κείμενα στο 'Πράσινο Κουτί' σε μορφή πρόχειρων σημειώσεων. Η τήρηση σημειώσεων από μία σειρά επεισοδίων, όπου το ενδιαφέρον εξαντλείται κατά τη μετάβαση από το προηγούμενο στο επόμενο, δεν εμπεριέχει την έννοια του τέλους. Η σειρά είναι ατελείωτη, και ωθεί συνεχώς προς την επόμενη σημείωση του ημερολογίου. Τα δεοντολογικά διεκπεραιωτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, καθιστούν το αντικείμενο αδιάφορο.

Το έργο τέχνης:

- > λογίζεται σαν ατελείωτο σε ένα συνεχές παρόν, ως προς την αδιαίρετη βίωση του παρόντος,³⁰² και
- > σαν η διακοπή μιας δεοντολογικής διεκπεραίωσης, ως προς αντίθεση μεταξύ των κανόνων τήρησης ενός ημερολογίου και της δεοντολογικής διεκπεραίωσής του.

Με αυτή τη διττή ομοίωση προκαλείται η λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων του 'Μεγάλου Γυαλιού':

- > διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής των ιδιοτήτων, που αναφέρονται στο κύριο διάγραμμα της συνέχειας των διεργασιών πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή, καθώς η εξειδίκευσή του με 'την αδιαίρετη βίωση του παρόντος'

³⁰¹ Marcel Duchamp, 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp*, From 1968, με Francis Roberts, December 1968.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 20. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο _ 3η πράξη. Διεκπεραιωτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, που καθιστούν το αντικείμενο αδιάφορο.

³⁰² Andre Breton, 'Marcel Duchamp', *The Dada Painters and Poets*, επιμ. Robert Motherwell, New York: Wittenborn, Schultz, 1951, σ. 211:

Για τον Marcel Duchamp, το ζήτημα της τέχνης και της ζωής, καθώς και κάθε άλλο ζήτημα ικανό να μας διαιρέσει στο παρόν, δεν τίθεται.'

- > είναι αντιφατική με τη συνεκδοχή των ιδιοτήτων του δεύτερου κύριου διαγράμματος της διττής ομοίωσης, το οποίο αναφέρεται στους κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο, εξειδίκευση του οποίου αποτελεί 'η αντίθεση μεταξύ των κανόνων τήρησης ενός ημερολογίου και της δεοντολογικής διεκπεραίωσής του'.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του έργου τέχνης:

Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζευκτικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Ο M. Duchamp κατά το διάστημα 1944-1966 επεξεργάζονταν το έργο τέχνης 'Δεδομένων'. Σε αυτό το διάστημα εκπόνησε μία σειρά έργων, που διευρύνουν την εννοιολόγηση της αναπαράστασης από τη διδιάστατη επεξεργασία του έργου τέχνης στην τριδιάστατη: 'Παρακαλώ αγγίξτε', 1947, 'Θηλυκό φύλλο συκής', 1950, 'Αντικείμενο βέλος', 1950, 'Σφήνα της αγνότητας', 1954, 'Βασανιστήριο-Θάνατος', 1959, 'Με τη γλώσσα στο μάγουλό μου', 1959.³⁰³

Σε αυτήν τη συγχρονική συνένωση των έργων, ο M. Duchamp είχε αναπτύξει τη λογική της διαχρονίας τους ως μιας συγκριτικής αύξησης των διαστάσεων, που διευρύνουν την εννοιολόγηση της αναπαράστασης: Από μία διδιάστατη προβολή ενός υποδηλούμενου τριδιάστατου αντικείμενου, σε ένα τριδιάστατο αποτύπωμα ενός υποδηλούμενου τετραδιάστατου αντικείμενου, και από το διδιάστατο έργο 'Το Μεγάλο Γυαλί' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων'. Συσχέτιζε διαναφορικά τα έργα του μέσα από παραγωγικά σχήματα, όπου η εννοιολογική πολλαπλότητα ενός έργου λειτουργούσε ως το πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο.

Στις σημειώσεις του ο M. Duchamp στην περίοδο 1912-1920, έθετε το πλαίσιο και τα ερωτήματα προς μία περαιτέρω διερεύνηση:

[Στο Μεγάλο Γυαλί] Η Κρεμασμένη Γυναίκα είναι η μορφή μιας κρεμασμένης γυναίκας σε συνηθισμένη προοπτική, που κανείς θα μπορούσε ίσως να προσπαθήσει να ανακαλύψει την πραγματική της μορφή- Αυτό προέρχεται από το γεγονός, ότι οποιαδήποτε μορφή είναι η προοπτική μιας άλλης μορφής σύμφωνα με ένα ορισμένο σημείο φυγής και μία συγκεκριμένη απόσταση.³⁰⁴

Στο 4-διάστατο συνεχές το επίπεδο θεωρείται πάντα ως γραμμή. Δεν έχει πλέον προοπτική ανάπτυξη. Η γραμμή θεωρείται ως σημείο.

Να εκφράσεις τον τρόπο εμφάνισης ενός όγκου. (Ορίσε αυτήν την αντίληψη του συνόλου.)

Το 3-διάστατο σώμα, όταν φαίνεται στο 4-διάστατο συνεχές, φαίνεται ως ένα όλο. (έχει μία πίσω και μία μπροστινή πλευρά, όπως το επίπεδο που φαίνεται στον χώρο;).³⁰⁵

Το έργο τέχνης:

- > λογίζεται σαν ένα γενόσημο, ως προς ένα νέο γένος νοητικών επεισοδίων, και
- > σαν το πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής, ως προς τη συγκριτική αύξηση των διαστάσεων της αναπαριστώμενης πραγματικότητας, όπου εκτυλίσσονται τα νοητικά επεισόδια.

Με αυτή τη διττή ομοίωση εκκινείται η σύζευξη δύο εννοιολογικών κόσμων. Το έργο τέχνης βρίσκεται μεταξύ των δύο κόσμων, ως στροφείας του νοήματος

³⁰³ Βλ. Παράρτημα 4: Εργογραφία του M. Duchamp.

³⁰⁴ Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 45.

³⁰⁵ Marcel Duchamp, 'The Green Box', 'A l'Infinifit', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 90.

Jean-Francois Lyotard, ο.π., σ. 117-119.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 20. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο _ 4η πράξη. Παραγωγικά σχήματα που η εννοιολογική πολλαπλότητα του αντικείμενου λειτουργεί ως πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο.

- > ανάμεσα στον εννοιολογικό χώρο παραγωγής του είδους του, όπου το κύριο διάγραμμα των κανόνων νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο εξειδικεύεται με 'ένα νέο γένος νοητικών επεισοδίων', και
- > στον εννοιολογικό χώρο, που λειτουργεί ως το πλαίσιο συγκριτικής νοηματοδότησης άλλων ειδών έργων τέχνης, όπου το άλλο κύριο διάγραμμα της σειράς των διεργασιών πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή, εξειδικεύεται με 'τη συγκριτική αύξηση των διαστάσεων της αναπαριστώμενης πραγματικότητας, όπου εκτυλίσσονται τα νοητικά επεισόδια'.

Το έργο τέχνης είναι και το διαφεύγον αντικείμενο και το πλαίσιο νοηματοδότησης άλλων έργων τέχνης. Με αυτή τη διαναφορά εκκινείται ο νέος εννοιολογικός χώρος του έργου τέχνης με τη νέα ταυτότητά του.

Το διάγραμμα της υπαινικτικής διπλής ομοίωσης ως η συνθήκη των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης

Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου, ή η διακοπή, ή η εκκίνηση ενός νέου χώρου του έργου τέχνης, είναι απόρροια αντίστοιχα της συμβατότητας, ή αντίφασης, ή σύζευξης των ιδιοτήτων, που προσδιορίζονται κατά τη συγκυριακή σχέση από δύο όρους των δύο εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων, από δύο συγκεκριμένα διαγράμματα εξειδίκευσης των κύριων διαγραμμάτων. Μεταξύ αυτών των συγκεκριμένων διαγραμμάτων εξειδίκευσης αναπτύσσονται σχέσεις αυτοαναφορικές, ή ετεροαναφορικές, ή διαναφορικές, με τις οποίες αξιολογούνται οι συνθήκες για τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου, ή διακοπή, ή εκκίνηση νέου χώρου του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης λογίζεται με όλες τις σημασίες, που είχε συγκεντρώσει κατά την αλληγορική διπλή ομοίωσή του, χωρίς αυτές να εξακολουθούν να δηλώνονται, αλλά απλά υπαινίσσονται. Η συνθήκη της συνέχισης της διάρκειας του χώρου, διακοπής ή εκκίνησης του νέου χώρου εξαρτάται από τον βαθμό της συνεκδοχικής συνέπειας μεταξύ δύο όρων από τις δύο σειρές διαγραμμάτων, τους. Ο χώρος εξελίσσεται με υπαινισσόμενους τους υπόλοιπους όρους των σειρών των διαγραμμάτων της αλληγορικής διπλής ομοίωσης.

Κατά τη συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, διευρύνεται ο μετασχηματισμός των σχέσεων των ιδιοτήτων του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί', ως αποτέλεσμα της συμβατότητάς τους κατά τη διπλή ομοίωση. Η διαδικασία σύλληψης και επεξεργασίας του έργου τέχνης σε γυαλί, όπου το υπόβαθρο δεν λειτουργούσε ως πλαίσιο νοηματοδότησης, πρόσφερε στον M. Duchamp εναλλακτικά σχήματα συσχετισμών μεταξύ των ενδείξεων. Στο 'Πράσινο Κουτί' αναφερόταν στον μηχανισμό ενδείξεων, με το οποίο απευθυνόταν στον θεατή, αφενός ως μία ατελείωτη δυνατότητα φυσικών συσχετισμών από δείκτες, ίχνη και συμπύματα, και αφετέρου ως μία ατελείωτη δυνατότητα εννοιολογικών συσχετισμών από διαχωριστικά, στροφείς και προοπτικές. Οι εννοιολογικές αυτές σχέσεις καθιστούν 'Το Μεγάλο Γυαλί' γενόσημο σε μία αναγνωρίσιμη κατηγορία έργων τέχνης. Τα επόμενα έργα, που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, φέρουν τον αυτοαναφορικό υπαινιγμό στις ιδιότητες του γενόσημου έργου τέχνης.

Τη διακοπή του εννοιολογικού χώρου του έργου τέχνης, και τη λήξη του μετασχηματισμού των σχέσεων των ιδιοτήτων, ως αποτέλεσμα της αντίφασής τους κατά τη διπλή ομοίωση, ο M. Duchamp τεκμηρίωσε με μία αναφορά εκτός της διαχρονίας των πράξεων κατά την καλλιτεχνική δημιουργία του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'. Με μία ετεροαναφορά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, θεωρούσε ότι τα δεοντολογικά διεκπεραιωτικά σχήματα καθιστούν αδιάφορο ένα έργο, που λογίζεται σαν μία τήρηση ενός ημερολογίου. Το ατελές του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί' φέρει τον ετεροαναφορικό υπαινιγμό στην ιδιότητα του καταναγκασμού της διεκπεραίωσής του από τον καλλιτέχνη.

Για την εκκίνηση του νέου χώρου του έργου τέχνης, με τη συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα των συζευκτικών σχέσεων των ιδιοτήτων κατά τη διπλή ομοίωση, ο M. Duchamp είχε αναπτύξει μία διαναφορική σχέση ανάμεσα στα έργα, που δημιούργησε μεταξύ των έργων 'Το Μεγάλο Γυαλί' και 'Δεδομένων'. Είχε αναπτύξει τη λογική της διαχρονίας τους ως μιας συγκριτικής αύξησης των διαστάσεων, που διευρύνουν την εννοιοδότηση της αναπαράστασης: Από μία διδιάστατη προβολή ενός υποδηλούμενου τριδιάστατου αντικείμενου, σε ένα τριδιάστατο αποτύπωμα ενός υποδηλούμενου τετραδιάστατου αντικείμενου, και από τη διδιάστατο έργο 'Το Μεγάλο Γυαλί' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων'. Τα έργα αυτά φέρουν τον διαναφορικό υπαινιγμό στην ιδιότητα της αιτιότητας αυτής της διαχρονίας.

Κατά την περιγραφή του χώρου, όπου ιδιότητες του έργου τέχνης είναι υπαινισσόμενες, συγκαλύπτεται η αιτιότητα της ταυτότητάς του κατά τους περαιτέρω μετασχηματισμούς της. Με δεδομένο τον υπαινιγμό, οι περαιτέρω

μετασχηματισμοί θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων, όπου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου είναι κλειδωμένα σε μία αχρονική ενότητα, που εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* παρουσιάζει μία υψηλή πολυπλοκότητα, καθώς οι συνάψεις μεταξύ των ιδιοτήτων από τους διάφορους χρόνους επιτρέπουν την εν δυνάμει ανάπτυξη ενός πλήθους δυνατοτήτων περαιτέρω μετασχηματισμών της. Με τον υπαινιγμό χαλαρώνουν οι σχέσεις κανονιστικών αιτιοτήτων, και επαυξάνεται η δυνατότητα των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του *έργου τέχνης*.

2.3 Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΝΟΗΤΙΚΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΜΕ ΤΟ 'ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ: 1/ ΤΟΥ ΚΑΤΑΡΡΑΚΤΗ, 2/ ΤΟΥ ΦΩΤΙΣΤΙΚΟΥ ΑΕΡΙΟΥ'

AΔ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του έργου τέχνης. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

> AΔ.1_ Η ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης τοποθετείται χωρικά και χρονικά το έργο τέχνης 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου' σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, ως προς το οποίο αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η πρώτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του αντικείμενου εντός του πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί ο εννοιολογικός χώρος με το έργο τέχνης 'Δεδομένων'.

Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και οι αναφορές του πλαισίου είναι καθαρά προγραμματικές για την εννοιοδότηση και νοηματοδότηση του χώρου.

Στον εννοιολογικό χώρο με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', επαναορίζεται το πλαίσιο της ταυτότητας και των σχέσεων του έργου τέχνης. Ωστόσο, τόσο κατά τη σύλληψη και επεξεργασία του από τον M. Duchamp, όσο και κατά την ερμηνεία και αναπαράστασή του από τους θεατές στον εννοιολογικό χώρο, το έργο τέχνης φέρει υπαινικισσόμενες ιδιότητες από τα προηγούμενα νοητικά επεισόδια με τα έργα του M. Duchamp.

Η περιγραφή

Ο M. Duchamp αν και επεξεργαζόταν επί 20 χρόνια (1946-1966) το έργο 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', δεν αναφέρθηκε ποτέ σε αυτό.³⁰⁶ Στις σημειώσεις του, το κείμενο του τίτλου του έργου εμφανίζεται και επαναλαμβάνεται από το 1912, συσχετιζόμενο με στοιχεία του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.³⁰⁷ Το έργο εκτέθηκε το 1969, μετά τον θάνατο του M. Duchamp (1968): Ο θεατής μπροστά σε μία κλειστή πόρτα, παρατηρούσε από δύο τρύπες, σαν να ήταν ένα στερεοσκόπιο, την αναπαράσταση ενός τριδιάστατου αποσπάσματος του πραγματικού: μία γυμνή γυναίκα, που κρατούσε μία λάμπα φωταερίου, ξαπλωμένη σε ένα τοπίο με έναν καταρράκτη στο βάθος.³⁰⁸

Ο M. Duchamp είχε συλλάβει 'Το Μεγάλο Γυαλί' σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών. 'Το Μεγάλο Γυαλί' ήταν μία διδιάστατη τομή και τα διδιάστατα σχέδια ήταν προβολές – εμφανίσεις τριδιάστατων παρουσιών. Ειδικότερα, τη 'Νύφη', που ήταν σχεδιασμένη στη διδιάστατη επιφάνεια ως μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, τη θεωρούσε ότι αποτελούσε την προβολή μιας τετραδιάστατης παρουσίας.³⁰⁹

³⁰⁶ Robert Motherwell, 'Introduction', *Dialogues with Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne, Boston: Da Capo Press, 1979, σ. 11.

³⁰⁷ Octavio Paz, 'Water writes always in plural', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 150:

Το ζεύγος νερού / αερίου εμφανίζεται συνεχώς στα έργα, στα παιχνίδια λέξεων και στις συνομιλίες του Duchamp, από τα χρόνια που ετοίμαζε το Μεγάλο Γυαλί μέχρι το έτος του θανάτου του. Το 'Νερό και Φυσικό αέριο σε κάθε όροφο' ήταν μία επιγραφή που βρισκόταν στις πόρτες των νέων κτιρίων στο Παρίσι στα χρόνια της νεότητάς του, την οποία χρησιμοποίησε για τη σελίδα τίτλου της πολυτελούς έκδοσης της μονογραφίας του Robert Lebel.

Βλ. και

Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, σ. 6-7.

³⁰⁸ Penelope Haralambidou, 'The stereoscopic veil', *Architectural Research Quarterly*, vol 11, no 1, 2007, σ. 36 – 52.

Ο M. Duchamp αναφερόταν στις σημειώσεις του και σε συνεντεύξεις του για την παράσταση του πραγματικού, καθώς και για την ανερχόμενη τότε Pop art.

Marcel Duchamp, 'A l'Infinif: The Continuum', (*The White Box*, 1912–20), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Peterson, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 96-98.

Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, σ. 93-94.

³⁰⁹ Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 44-45.

Στο 'Δεδομένον: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου' η τομή ήταν τριδιάστατη, ένα απόσπασμα από τον πραγματικό χώρο, που λογιζόταν σαν η εμφάνιση/ προβολή μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας.³¹⁰

Η εμμονή του M. Duchamp για την αναπαράσταση του υπεραισθητού υποστηρίχθηκε μέσα από τη σχέση του με τους Σουρεαλιστές καλλιτέχνες,³¹¹ που κατά τη μεταπολεμική περίοδο είχαν γοητευθεί από μία τέταρτη διάσταση ερμηνευμένη εκ νέου με τη θεωρία της σχετικότητας.³¹² Μετά το 'Μεγάλο Γυαλί', και από το 1926 έως το 1966, ο M. Duchamp συμβάδιζε με τους Σουρεαλιστές διερευνώντας μία περισσότερο Υπαρξιστική προσέγγιση του έργου τέχνης.³¹³ Εκτός από τη συμμετοχή του σε εκθέσεις Σουρεαλιστών και σε συνεντεύξεις και οργανώσεις με τους κύκλους των Σουρεαλιστών στην Ευρώπη και Αμερική, είχε αναπτύξει και μία ιδιαίτερα φιλική σχέση με τον S. Dalí, ο οποίος ανήκε στον κλειστό κύκλο εμπιστών, που γνώριζαν την επεξεργασία του έργου 'Δεδομένων'.³¹⁴

Το 1936, ο M. Duchamp υπέγραψε το *Μανιφέστο του Διαστασιασμού* του Ch. Sirato, όπου η αναζήτηση του υπεραισθητού δηλωνόταν από μία διεθνή καλλιτεχνική κοινότητα, της οποίας διακριτό μέρος αποτελούσαν οι Σουρεαλιστές. Επρόκειτο για τη δήλωση μιας διεθνούς καλλιτεχνικής διερεύνησης νέων ιδιοτήτων στο εννοιολογικό χωροχρονικό πεδίο:

Ο Χώρος και ο Χρόνος δεν είναι πλέον διαφορετικές κατηγορίες...

Εμπυχωμένες από μία νέα σύλληψη του κόσμου, οι τέχνες σε μία συλλογική καλλιέργεια (οι Ερμηνείες των Τεχνών) έχουν τεθεί σε κίνηση, και η κάθε μία εξελίσσεται με μία νέα διάσταση. Η κάθε μία έχει βρει μία μορφή έκφρασης στη συμπληρωματική της διάσταση, αντικειμενοποιώντας τις μεγάλες πνευματικές συνέπειες της θεμελιώδους αλλαγής.³¹⁵

Στην πρώτη διεθνή έκθεση των Διαστασιαστών, ο M. Duchamp εξέθεσε τα 'Περιστρεφόμενα Ανάγλυφα' (Rotoreliefs):

³¹⁰ Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 97.

³¹¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 21. Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής:
'Ο Σουρεαλισμός είναι σαν τον Υπαρξισμό'.

³¹² Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1975), Princeton: Princeton University Press, 1983, Chapter 3, 'Marcel Duchamp and the New Geometries', σ. 153-163.

Tessel Bauduin, *The Occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Amsterdam: Eick Syn Waerom Publishing, 2012, σ. 26, 235, 254.

Για τον M. Duchamp και το συνεχές βλ. και

John Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde, The Case of Marcel Duchamp*, New York: State University Of New York Press, 2003, σ. 39, 270:

Με μεταφυσικούς όρους, ο υλικός κόσμος παρουσιάζεται στον σύγχρονο Αλχημιστή ως ροή ενδεχόμενων γεγονότων και σχετικών αντικειμένων... Εάν ...η πεμπουσία αυτών των ουσιαστικά συμβολικών υλικών μπορεί να τελειοποιηθεί, τότε η αγνότητα και η ολότητα του σύμπαντός μας θα παραμείνουν σε απατηλή Απολυτότητα και Ενότητα. Επομένως, η επιτυχία στην επίτευξη της μεταφοράς «της φιλοσοφικής λίθου» ήταν πιο πολύ, ότι αποτελεί σύμβολο της οραματικής επίτευξης της Ενότητας με το Ένα... Η νεωτεριστική επίδιωξη μιας τέτοιας Ενότητας ονομάστηκε συχνά «Πνευματική Αλχημεία» [όρος που χρησιμοποιήθηκε από το 1895 από τους Θεοσοφιστές].

Βλ. και την αναφορά που έκανε ο M. Duchamp στην έκδοση του 1966 του 'A l'Infinifit' (Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 101) στον

John William Dunne, *Experiment in Time*, London: A. & C. Black, 1927, όπου με τις τομές του αποκαλύπτονται στιγμιότυπα μιας υπάρχουσας υπεραισθητής Ενότητας.

³¹³ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, σ. 76.

³¹⁴ Pierre Cabanne, ο.π. σ. 118-119.

Dore Ashton, 'An interview with Marcel Duchamp', *Studio International*, Vol 171, No 878, 1966, σ. 244-46.

Sarah Bochicchio, 'The Unlikely Friendship of Duchamp and Dalí', *Art-sy*, Feb 26, 2018.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 21. Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής:
'Ο Σουρεαλισμός είναι σαν τον Υπαρξισμό'.

³¹⁵ Charles Sirato, 'Manifeste Dimensioniste', *La Revue N+1*, La Premiere Exposition Internationale du Dimensionisme, Paris - Automne - 1936.

*Περιστροφή, μορφή ζωής των Συμπάντων. Μορφή ζωής άγνωστη στην τέχνη. Χρήση κινήσεων στο επίπεδο, για τη δημιουργία μορφών στον χώρο.*³¹⁶

Ο M. Duchamp επεξεργαζόταν την ιδέα των 'Περιστρεφόμενων Ανάγλυφων' από το 1920, διερευνώντας την εμφάνιση ενός οιονεί (n+1) διαστάσεων αντικειμένου, που γίνεται αντιληπτή από το υποκείμενο-θεατή ως αποτέλεσμα της κίνησης ενός n-διάστατου αντικειμένου. Παρατηρώντας τη διαδικασία της στάσης και περιστροφής ενός αντικειμένου, και της εμφάνισης ενός οιονεί αντικειμένου αντιληπτού ανάλογα με τη θέση και κατεύθυνση του θεατή,³¹⁷ ο M. Duchamp διερεύνησε τους μηχανισμούς, με τους οποίους αντικείμενο της παρατήρησης του θεατή καθίσταται ο τρόπος, με τον οποίον αυτός ο ίδιος βλέπει και αντιλαμβάνεται:³¹⁸

*Αισθήσεις: Μπορεί κάποιος να κοιτάξει το βλέμμα. Μπορεί κάποιος να ακούσει την ακοή, να αισθανθεί την αναπνοή κ.λπ...*³¹⁹

Η πρόθεση του M. Duchamp, να εμπλέξει τον θεατή στην παρατήρηση της ίδιας του της οπτικής αντίληψης, όπου το έργο τέχνης θα υπάρχει μόνο μέσα από αυτήν, και για όσο χρονικό διάστημα αυτή υφίσταται, υποστηρίχθηκε από την ευρέως διαδιδόμενη εκείνη την εποχή στερεοσκοπία. Το 1912 ο Henri Vuibert δημοσίευσε τα *Γεωμετρικά Ανάγλυφα*, διαδίδοντας τη διαδικασία που εφηύρε ο Louis Ducos du Hauron το 1891 για την κατασκευή ζευγών στερεοσκοπικών εικόνων με συμπληρωματικά χρώματα.³²⁰ Ο H. Vuibert περιγράφοντας τη διαδικασία αντίληψης του στερεοσκοπικού φαινομένου επεσήμανε:

*Πρέπει συχνά να περιμένουμε λίγο. Όταν γίνεται η προσαρμογή, όταν ο εγκέφαλος έχει ενώσει δύο εικόνες, τότε αρχίζετε να αναγνωρίζετε το σχήμα. Αλλά χρειάζεστε ακόμα περισσότερη υπομονή, πρέπει να προσαρμόσετε τον εαυτό σας πραγματικά για να αποκτήσετε το ανάγλυφο. Έρχεται μία στιγμή, που το βλέπετε να αναδύεται, και να φυτεύεται μπροστά σας. Φαίνεται σαν να μπορούσατε να το αγγίξετε, να το πιάσετε, και να ακολουθήσετε το περίγραμμα με το χέρι σας.*³²¹

Η χρονική αναμονή και η καθυστέρηση για την προσαρμογή του ματιού και του εγκεφάλου, ώσπου να αρχίσει η αναγνώριση του σχήματος, καθιστούν αισθητό, ότι το διαφεύγον αντικείμενο εμφανίζεται κατά τη διάδρασή του με τον θεατή.³²² Από το 1925 ο M. Duchamp με τον Man Ray διεύρυνε τις αναζητήσεις του με την εισαγωγή της στερεοσκοπίας

- ³¹⁶ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 22. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:
Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής:
'Οπτικά ακριβείας' / Οπτικές ψευδαισθήσεις.
- ³¹⁷ Η εξάρτηση της αντίληψης των τεσσάρων διαστάσεων από τη σχετική θέση του παρατηρητή είχε αναφερθεί από τον μαθηματικό Charles Hinton:
Charles Hinton, 'What is the Fourth Dimension?' (1896), *Selected Papers of Charles H. Hinton about the Fourth Dimension*, επιμ. Rudolf v. B. Rucker, New York: Dover, 1980, σ. 12.
Ένα on σε τέσσερις διαστάσεις θα μπορούσε να κοιτάξει και να αγγίξει κάθε σημείο μιας σταθερής μορφής. Κανένα μέρος δεν θα έκρυβε ένα άλλο, γιατί θα το κάθε μέρος κοίταζε από μία κατεύθυνση που είναι τελείως διαφορετική από οποιαδήποτε άλλη, στην οποία είναι δυνατόν να περάσει από το ένα μέρος του σώματος στο άλλο. Για να περάσετε από το ένα μέρος του σώματος στο άλλο, είναι απαραίτητο να κινηθείτε προς τρεις κατευθύνσεις, αλλά ένα πλάσμα σε τέσσερις διαστάσεις θα κοίταζε το στερεό από μία κατεύθυνση, που δεν είναι καμία από αυτές τις τρεις.
- ³¹⁸ Michael Betancourt, 'Precision Optics / Optical Illusions: Inconsistency, Anemic Cinema, and the Rotoreliefs', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, April 2003.
Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, ο.π.
Erkki Huhtamo, 'Mr. Duchamp's Playtoy or Reflections on Marcel Duchamp's Relationship to Optical Science', *Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*, επιμ. Tanja Sihvonen & Pasi Valiaho, Turku: University of Turku, Media Studies, 2003.
Elliott King, 'The Spectator Makes the Picture': *Optical illusions and Viewer Experience in Dali's and Duchamp's Stereoscopic Works*, *The Dali, Avant-garde Studies Issue 3*, Spring/Summer 2018.
- ³¹⁹ Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 195, από το *Memento Universe/ Da Costa* (Paris: Jean Aubier, επιμ., 1948), σ. 15. Αυτή η σημείωση είναι μία παραλλαγή της σημείωσης από το *1914 Box*.
- ³²⁰ Jean Clair, 'Optceries', *October*, Vol. 5, Photography, 1978, σ. 101-112.
- ³²¹ Henri Vuibert, *Les Anaglyphes Geometriques*, Paris, Librairie Vuibert, Saint Germain, 1912, σ. 13.
- ³²² Η χρονική διάρκεια αυτής της αντιληπτικής διαδικασίας ορίζεται ως αυτοχρονία.
Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 26. Η αυτοχρονία στην εμπειρία του παρόντος.
Εννοιολογικά εργαλεία περιγραφής.

στο έργο του. Θεωρούσε ότι η στερεοσκοπική όραση θα επέτρεπε στον θεατή να αντιληφθεί τη διάδρασή του με το αντικείμενο ως τη συνθήκη, για να εμφανιστεί από την τριδιάστατη παρουσία του μία οιονεί εικόνα του κόσμου των πολλών διαστάσεων.³²³ Με αυτόν τον τρόπο η οπτική μαρτυρία του θεατή καθίσταται μέρος του έργου τέχνης.³²⁴ Ο στόχος αυτών των διερευνήσεων είχαν συνοπτικά διατυπωθεί στο *Μανιφέστο του Διαστασισμού*:

*Ο άνθρωπος, αντί να κοιτάζει αντικείμενα τέχνης, ο ίδιος γίνεται το κέντρο και το αντικείμενο της δημιουργίας, και η δημιουργία διεγείρει τις αισθήσεις σε έναν κλειστό κοσμικό χώρο.*³²⁵

Ο Μ. Duchamp, σε αυτό το πνεύμα της εποχής, λογιζόταν το έργο τέχνης σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, σαν μία οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας. Όταν τελείωσε το έργο 'Δεδομένων', το 1966, ο Μ. Duchamp ετοίμασε ένα σημειωματάριο με οδηγίες για τη συναρμολόγηση και αποσυναρμολόγησή του, ώστε να είναι δυνατή η μεταφορά και ανακατασκευή του στο μέλλον.³²⁶

> ΑΔ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΟΜΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Η 1η Ομοίωση: Αυτοομοίωση

Με την αναφορά στο πνεύμα της εποχής εισάγεται η πρώτη συνθήκη ομοίωσης του έργου τέχνης 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου', η αυτοομοίωση.

Ο Μ. Duchamp επεξεργαζόταν το έργο 'Δεδομένων' από το 1946 ως το 1966, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητες, που είχαν προσδοθεί στα 'Ετοιμα, όπως στο 'Πριν από τον σπασμένο βραχιόνα', καθώς και στο 'Μεγάλο Γυαλί', που είχαν ήδη δημιουργηθεί και εκτεθεί. Σύμφωνα με αυτές τις υπαινισσόμενες ιδιότητες το έργο τέχνης ήταν:

³²³ Linda Dalrymple Henderson, 'Marcel Duchamp and the New Geometries', ο.π., σ. 153-163.

Για την αντιληπτική διάδραση υποκειμένου-αντικειμένου ο Μ. Duchamp αναφερόταν σε εγχειρίδια αντιληπτικής ψυχολογίας.

Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ο.π., σ. 84-85.

και έχει θεωρηθεί ως προπομπός της Op art. Βλ και

Claire Voon, 'Duchamp's Spinning Optical Experiments', *Hyperallergic*, September 26, 2016.

Alexander Kauffman, 'The Anemic Cinemas of Marcel Duchamp', *The Art Bulletin*, 2017, σ. 132.

³²⁴ Octavio Paz, 'Water writes always in plural', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 152.

Οι Αυτόπτες μάρτυρες είναι μέρος του 'Μεγάλου Γυαλιού', - ο θεατής των 'Δεδομένων', με την ίδια του την πράξη, κρυφοκοιτάζει, μοιράζεται τη διπλή τελετή του ηδονοβλεψίας και του αισθητικού στοχασμού. Χωρίς αυτόν η τελετή δεν θα ολοκληρώνονταν. Δεν είναι η πρώτη φορά που ένας καλλιτέχνης περιλαμβάνει στη ζωγραφική του όσους το βλέπουν, και στην προηγούμενη μελέτη μου για το Duchamp θυμήθηκα τον Velazquez και τους Meninas του. Αλλά αυτό που αντιπροσωπεύει το Las Meninas και το Μεγάλο Γυαλί είναι μία πράξη στο Δεδομένων, - πραγματικά μετατρέπομαστε σε ηδονοβλεψίες και επίσης σε αυτόπτες μάρτυρες. Η μαρτυρία μας είναι μέρος του έργου.

Tim O'Riley, 'Duchampoptics,' *Representing Illusions: space, narrative and the spectator*, London: Chelsea College of Art & Design - The London Institute, 1998.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 23. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Η οπτική μαρτυρία είναι μέρος του έργου'.

³²⁵ Charles Sirato, 'Manifeste Dimensioniste', *La Revue N+1*, La Premiere Exposition Internationale du Dimensionisme, Paris, 1936.

³²⁶ Marcel Duchamp, *Manual of Instructions for: Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.

Jean-Francois Lyotard, ο.π., σ. 171.

Οι οδηγίες προορίζονται για τους σχεδιαστές σκηνικών, τους υπεύθυνους των αντικειμένων της σκηνής και τους ηλεκτρολόγους του θεάτρου, όπου παίζεται η σκηνή του γυμνού. Δεν υπάρχει πλέον καμία ανάγκη για έναν σκηνοθέτη να το συλλάβει, απλώς η ανάγκη για χέρια για να το κατασκευάσει.... Στο 'Μεγάλο Γυαλί' τα Κουτιά αναφέρονται σε ένα έργο σε εξέλιξη, ημιτελές, ίσως μη δυνάμενο να τελειώσει, σε μία καθυστέρηση. Οι Οδηγίες [στο 'Δεδομένων'] είναι αυτές της τελευταίας θέλησης και διαθήκης: έχει τελειώσει, το έφτιαξα, μπορείτε μόνο να το ξανα-κάνετε, και εδώ είναι πώς. Είναι τελειωμένο και έτοιμο, ένα 'Ετοιμο'.

- λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο (ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών, καθώς και σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας),
- αναγνωριζόμενο μέσον καθημερινής δράσης, καθώς και σαν ένα μέσον επικοινωνίας στην καλλιτεχνική πραγματικότητα,
- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι όπως είναι κάποιο άλλο αντικείμενο, ή όπως η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του,
- εκτιθέμενο σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων, καθώς και σαν ένα αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του,
- συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης,
- λογιζόμενο σαν διεγέρτης όχι του ματιού αλλά της νόησης, και αναπαραγόμενο σαν εναλλακτικές ενδείξεις για πρόκληση νοητικών επεισοδίων, καθώς και σαν διεγέρτης εναλλακτικών συσχετισμών μεταξύ των ενδείξεων για την πρόκληση της συγχρονίας πολλαπλών νοητικών επεισοδίων.

Με υπαινισσόμενες τις παραπάνω ιδιότητες

- 1^{ος} όρος ομοίωσης: Το *έργο τέχνης*, το διαφεύγον αντικείμενο, λογίζεται σαν
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό (η συνθήκη της ομοίωσης).

Αυτοομοίωση:

Το *έργο τέχνης* (1^{ος} όρος ομοίωσης) λογίζεται σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).³²⁷

Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η ομοίωση (3ος όρος)

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης του *έργου τέχνης* με το περιρρέον εννοιολογικό πλαίσιο της εποχής. Η σύλληψη του έργου τέχνης 'Δεδομένων' συνοδευόμενη με τις οδηγίες της κατασκευής του από τον M. Duchamp, όπου δόθηκε η μέθοδος και η αιτιολόγηση συναρμολόγησής του, παρείχε τη δυνατότητα της αυτοομοιωτικής επανάληψής του 'εν αβύσσω' (mise en abyme).

Η αυτοομοιωτική επανάληψη των νοητικών επεισοδίων, ο προϊδεασμός της συνθήκης διαδοχής τους και η αποκάλυψη του τέλους, του σκοπού, μέσω προγενέστερων αναφορών, όριζε στα νοητικά επεισόδια το πλαίσιο της ερμηνείας τους, και τους προσέδιδε την ιδιότητα του αναμενόμενου, του προφανούς.

Η επαύξηση του διαγράμματος: η εξειδίκευση της συνθήκης με την οποία γίνεται η ομοίωση (4ος όρος)

Στο πνεύμα της εποχής, η αποκάλυψη εξειδικεύεται.

Το διάγραμμα

- > ως η συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό,

³²⁷ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2ου μέρους: 9ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.

αποκαλύφθηκε αρχικά από τους Σουρεαλιστές και Διαστασιστές, S. Dalí και Ch. Sirato, (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

Στη συνέχεια, ακολουθεί η αποκάλυψη των H. Vuibert και Man Ray, με την εισαγωγή ενός επιπλέον όρου ομοίωσης, 'την οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας'.

- > ως προς τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού (4ος όρος, η εξειδίκευση του διαγράμματος).

Ο M. Duchamp εξειδικεύοντας την αποκαλυμμένη πρόθεση λειτουργίας του έργου τέχνης σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, το συνέλαβε επιπλέον, σύμφωνα με την τάση της εποχής, σαν την οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας. Η σύλληψη και η εκτέλεση του έργου τέχνης θα γινόταν επαναλαμβάνοντας και επιβεβαιώνοντας τους ήδη γνωστούς κανόνες εννοιοδότησής του σύμφωνα:

- > αφενός με τον τρόπο έκφρασης του στην 'υπαρξιστική' τέχνη της εποχής (Σουρεαλισμός, Διαστασισμός), ώστε να δοθεί η δυνατότητα εμφάνισης της προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, και
- > αφετέρου με τον τρόπο διερεύνησης της αντιληπτικής ψυχολογίας της εποχής (στερεοσκοπία), ώστε να κατανοηθεί η συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού.

Με τον επιπλέον όρο εξειδίκευσης της αυτοομοίωσης του έργου τέχνης, ως προς τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού, σύμφωνα με τον τρόπο έκφρασης του στην 'υπαρξιστική' τέχνη της εποχής, αποκαλύπτεται η αιτιότητα σύστασης του εννοιολογικού χώρου. Νοηματοδοτείται η πρόθεση του προγραμματισμού των νοητικών επεισοδίων, και ο τρόπος με τον οποίον θα συσταθούν τα χωρικά επεισόδια:

- > τόσο σε αναφορά με το εννοιολογικό πεδίο, και τον προσδιορισμό των ιδιοτήτων του για να αναπτυχθούν τα νοητικά επεισόδια,
- > όσο και σε αναφορά με τη χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το έργο τέχνης.

Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού

Στην πρώτη λογική περιγραφή του έργου τέχνης, αναπτύσσεται ο εννοιολογικός χώρος των νοητικών επεισοδίων. Αφενός ορίζεται το πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του έργου 'Δεδομένων', και αφετέρου αποκαλύπτεται το διαφεύγον αντικείμενο, το έργο τέχνης, σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, λειτουργεί ως η συνθήκη αυτοομοίωσης του πλαισίου εννοιοδότησης με ένα νέο γένος έργων τέχνης, και το συγκεκριμένο έργο 'Δεδομένων' ακολουθεί τις γενικότερες ιδιότητες του γένους. Το νέο αυτό γένος περιγραφόταν στο Μανιφέστο του Διαστασισμού με την επαύξηση κατά μία διάσταση όλων των ήδη γνωστών μέσων καλλιτεχνικής έκφρασης: λογοτεχνίας, ζωγραφικής, γλυπτικής.³²⁸

Το έργο τέχνης (1^{ος} όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται με ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Ο M. Duchamp αναγνώριζε ότι επηρεάστηκε από το πνεύμα της εποχής, σύμφωνα με το οποίο το έργο τέχνης, με τη ν+1 επαύξηση των διαστάσεών του, λογιζόταν σαν η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου. Ο M. Duchamp γνώριζε πλέον το τέλος, τον σκοπό, και την αιτία του έργου τέχνης. Το 'Δεδομένων' λογιζόμενο σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, λειτουργούσε και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας (επέκταση του 2^{ου} όρου ομοίωσης), ως προς τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού (4^{ος} όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).

Εντός του πλαισίου του πνεύματος της εποχής, άλλαξε η θεματολογία του έργου τέχνης, από τις αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου, σε έναν μηχανισμό ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού. Το έργο τέχνης λογιζόμενο σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, και σαν η

³²⁸ Charles Sirato, ο.π.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 24. Η πρόσδοση χωροχρονικών ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί το έργο 'Δεδομένων':

Ο χωρόχρονος του έργου τέχνης και η οπτική μαρτυρία του.

οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, αυτοομοιούταν με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, καθώς ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις.

> ΑΔ.2.1_ ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΘΕΤΗΣΗ

Κατά τον λογισμό του έργου τέχνης σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής, ορίζεται το εννοιολογικό πεδίο, όπου θα αναπτυχθεί ο χώρος και ο χρόνος του έργου τέχνης, και θα μετασχηματισθούν οι εννοιολογικές ταυτότητες και σχέσεις του. Σύμφωνα με τους Διαστασιολογιστές:

Ο Χώρος και ο Χρόνος δεν είναι πλέον διαφορετικές κατηγορίες, αλλά σύμφωνα με τη μη-Ευκλείδεια αντίληψη: είναι συνεκτικές διαστάσεις, και επομένως όλα τα παλιά όρια και τα σύνορα των τεχνών εξαφανίζονται.³²⁹

Η πρώτη λογική περιγραφής αναφέρεται στα χωροχρονικά χαρακτηριστικά του εννοιολογικού πεδίου, όπου το διαφεύγον αντικείμενο, το έργο τέχνης, αναπτύσσεται στο δυναμικό πεδίο του χώρου και του χρόνου. Στην ανάπτυξη αυτή εμπλέκεται το υποκείμενο / θεατής, και το έργο τέχνης ολοκληρώνεται με την οπτική μαρτυρία του υποκειμένου.

Με το διάγραμμα, ως η συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, και ως η συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού, προσδίδονται ιδιότητες στο εννοιολογικό πεδίο, που ευνοούν την ανάπτυξη των νοητικών επεισοδίων μετασχηματισμού του έργου τέχνης. Κατά την περιγραφή της σύστασης του εννοιολογικού πεδίου γίνεται μία βασική διάκριση ανάμεσα σε:

- > προσδιδόμενες ιδιότητες, που αναφέρονται στην χωροχρονική οριοθέτηση του πεδίου, όπως είναι:³³⁰
 - Η Ζωγραφική να φύγει από το επίπεδο και να καταλάβει τον χώρο. Ζωγραφική στον χώρο.
 - Κινήσεις στο επίπεδο, για τη δημιουργία μορφών στον χώρο.
- > προσδιδόμενες ιδιότητες που αναφέρονται σε χωροχρονικές σχέσεις εντός του εννοιολογικού πεδίου, όπως είναι:³³¹
 - Η αναμονή της προσαρμογής, το κοίταγμα της ανάδυσης. Το κοίταγμα του βλέμματος.
 - Ο άνθρωπος, αντί να κοιτάζει αντικείμενα τέχνης, ο ίδιος γίνεται το κέντρο και το αντικείμενο της δημιουργίας, και η δημιουργία διεγείρει τις αισθήσεις σε έναν κλειστό κοσμικό χώρο.

Με το διάγραμμα, ως τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, και ως τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού, ορίζεται χωροχρονικά το πλαίσιο των διαδράσεων μεταξύ του υποκειμένου και του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης συλλαμβάνεται με σκοπό, που αποκαλύπτεται στον καλλιτέχνη και θεατή από το πνεύμα της εποχής: Την καλλιτεχνική έκφραση της νέας γεωμετρικής / φυσικής σύλληψης του κόσμου ως μιας χωροχρονικής ενότητας, μέσα από την εξάρτηση του έργου τέχνης από την αντίληψη του υποκειμένου. Ο σκοπός αυτός αποτελούσε πλέον την πρόθεσή του καλλιτέχνη και το πλαίσιο ερμηνείας του θεατή, που κατηύθυνε στον παρόντα χωρόχρονο τη διάδραση με το έργο τέχνης.

Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και του λογισμού λειτουργεί για το έργο τέχνης ως ένα πρόγραμμα:

- > τόσο της διάκρισης των φάσεων διάδρασης μαζί του,
- > όσο και της διάκρισης των ιδιοτήτων του εννοιολογικού πεδίου, του χωροχρόνου ανάπτυξης του νοητικού επεισοδίου.

Σε αυτό το προγραμματικό πλαίσιο το έργο τέχνης 'Δεδομένων' σαν νοητικό επεισόδιο:

- > αφενός αναπτύχθηκε σε ένα εννοιολογικό πεδίο, που χαρακτηριζόταν από τη σύμπτωση των χωροχρονικών οριοθετήσεών του, οι οποίες θα μπορούσαν να προκαθορίσουν νοηματοδοτικές σχέσεις μεταξύ των σημείων του,

³²⁹ Charles Sirato, ο.π.

³³⁰ ο.π.

³³¹ Marcel Duchamp, 'A l'Infinitif: The Continuum', (The White Box, 1912–20), ο.π. σ. 99.

Henri Vuibert, ο.π., σ. 13.

Charles Sirato, ο.π.

- > και αφετέρου εισήγαγε την άμεση εμπλοκή του υποκειμένου θεατή στη διαδικασία της δημιουργίας, καθώς ο ίδιος γίνεται το κέντρο και το αντικείμενο της δημιουργίας.

Σε αυτό το προγραμματικό πλαίσιο έγιναν η επεξεργασία, η έκθεση και οι ερμηνείες του έργου 'Δεδομένων', σύμφωνα με τη γνώση της αιτιότητας, που συνέχει τις αποκαλυπτόμενες διεργασίες. Στη συνέχεια, εντός αυτού του πλαισίου, αναπτύχθηκε και μετασχηματίστηκε η ταυτότητά του.

Η παρακολούθηση της ανάπτυξης και του μετασχηματισμού της ταυτότητας του *έργου τέχνης* εντός του αποκαλυμμένου πλαισίου δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πρωτοβουλία του υποκειμένου κατά την εννοιολογική διάδρασή του με το *έργο τέχνης*. Ο χωρόχρονος, στον οποίο αναφέρονται τα νοητικά επεισόδια, είναι ανοικτός σε διαφορετικά υποκειμενικά ενδεχόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια της αιτιότητας, που έχουν αποκαλυφθεί στο πλαίσιο της εποχής.

B_Δ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: **Ο**
 ορισμός της ταυτότητας του έργου τέχνης. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

> B_{Δ.1} _ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες του έργου τέχνης. Αναπτύσσεται η δεύτερη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στις ιδιότητες του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο.

Στο έργο τέχνης, όπως έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, προσδίδονται επιπλέον ιδιότητες, και συστήνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του.

Η περιγραφή

Το έργο τέχνης 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου' είναι μία κατασκευή στον χώρο, ώστε ο θεατής από ένα συγκεκριμένο σημείο όρασης να κοιτάξει σε μία σκηνή, σαν να κοιτούσε ένα απόσπασμα από τον πραγματικό κόσμο. Το 'Δεδομένων' κατά κυριολεξία είναι σαν ένα στιγμιότυπο ενός φυσικού συνεχούς, ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού σε ένα συμβατικό για την εποχή έργο τέχνης, σύμφωνα με την προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα.³³² Ωστόσο το στοιχείο της έκπληξης από την αρχική θέαση της πόρτας³³³ στη θέαση μιας υπαίθριας σκηνής, ο υπερβολικός φωτισμός της σκηνής, η ασυμφωνία με την παρουσία της λάμπας φωταερίου, καθώς και το στερεοσκοπικό διάγραμμα, προσδίδουν στο έργο ιδιότητες για κάτι, που δεν είναι: 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του'.³³⁴ Αν η προηγούμενη δήλωση του M. Duchamp³³⁵ για το 'Μεγάλο Γυαλί' αναφερόταν στην αναπαράσταση της μετάβασης από την τρίτη διάσταση στην τέταρτη, στο 'Δεδομένων' θα μπορούσε να αναφέρεται στο άλμα εντός του εννοιολογικού χώρου, από το πραγματικό στο υπερ-πραγματικό.³³⁶ Ένα άλμα που συνέβαινε στον θεατή, θέτοντας ερωτήματα ανάμεσα στην παρατηρούμενη φυσική συνέχεια του έργου τέχνης σαν να ήταν πραγματικό, και στην αδυναμία της νοηματικής συμφωνίας μεταξύ των στοιχείων του. Μία αδυναμία με την οποία, κατά τη θέαση του πραγματικού, προκαλούταν η συνεχής αναβολή της νοηματοδότησής του, ευνοώντας την απειρία των ερμηνειών του πραγματικού. Και μάλιστα το άλμα αυτό συνέβαινε στον κάθε θεατή χωριστά,³³⁷ που με το στερεοσκοπικό διάγραμμα το αντιλαμβάνονταν σαν να ήταν μία προσωπική αντιληπτική-νοητική κατασκευή. Το έργο τέχνης αποκτούσε επιπλέον συνδηλωτικές ιδιότητες: Προσομοιώνονταν πλέον με ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η

³³² Βλ. 2^ο μέρος, κεφάλαιο 1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη. 1.5 Η πραγματολογική περιγραφή των τριών νοητικών επεισοδίων. ΝΟΗΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 3.

³³³ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 25. 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου'. Η αρχική θέαση της πόρτας.

³³⁴ Anne d'Harnoncourt, Walter Hopps, *Etant Donnes: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'eclairage, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Bulletin 64, 1969, σ. 8:

Αυτό που πραγματικά βλέπει κάποιος, μπορεί να προσδιορισθεί με λέξεις, αλλά ο αρχικός αντίκτυπος είναι μία από τις πιο κρίσιμες πτυχές του έργου και η οποία δεν μπορεί να αποδοθεί από δεύτερο χέρι.

Η σκηνή είναι ταυτόχρονα εκπληκτικά φυσιοκρατική και τρομερά εξωπραγματική, η ποιότητα του εξωπραγματικού εστιάζεται στη θέαση του μοναδικού τεχνητού αντικειμένου: στη μικρή λάμπα αερίου, της οποίας η ασυμφωνία είναι ακόμα αναπόσπαστο μέρος ολόκληρης της σύλληψης.

³³⁵ Marcel Duchamp, 'The Green Box', 'A l'Infinitif – The White Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 70, 84-85.

³³⁶ Dalla Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley: University of California Press, 1995, σ. 203-204.

³³⁷ Pia Høy, 'Marcel Duchamp – Étant donnés: The Deconstructed Painting', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, vol.1, Issue 3, 2000.

Στο 'Δεδομένων' δεν υπάρχει τίποτα που να σταθεροποιείται στον καμβά, το ξύλο ή τον τοίχο. Μόνο ο θεατής μπορεί να «σταθεροποιήσει» την εικόνα (ή τον πίνακα). Επομένως, το έργο δεν έχει νόημα ή σημασία χωρίς τον θεατή. Η εικόνα (ή ο πίνακας) υπάρχει μόνο στο μυαλό του θεατή. Δεδομένου ότι δεν υπάρχει κοινή ή καθορισμένη εικόνα που να είναι οπουδήποτε, δεν μπορεί να υπάρξει κοινή ερμηνεία.

αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως πολλαπλότητα-, όπως ανάλογα στο σκάκι προσφέρεται η αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από το κάθε ένα υποκείμενο.³³⁸

> ΒΔ.2_ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΔΟΣΗ ΤΩΝ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση

Στη συνέχεια του λογισμού του έργου τέχνης εντός του πλαισίου της εννοιολόγησής του, εισάγεται η δεύτερη συνθήκη ομοίωσής του, η προσομοίωση.

Το έργο τέχνης λογιζόμενο στην πρώτη λογική περιγραφής σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, αποκτά επιπλέον ιδιότητες, που διαμορφώνουν την αναζητούμενη ταυτότητά του.

Η δεύτερη λογική περιγραφής αφορά στη δήλωση της ταυτότητας του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης αποκτά ταυτότητα μέσα από διαδοχικές καταδηλώσεις και συνδηλώσεις, με τις οποίες συστήνονται ομοιώσεις και ανομοιώσεις.

ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ

- 1^{ος} όρος ομοίωσης: Το έργο τέχνης ('Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου),
- ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων, η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας (ιδιότητες που του έχουν ήδη προσδοθεί κατά την αποκαλυπτική περιγραφή), αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο,
- 2^{ος} όρος ομοίωσης: ομοιώνεται σαν
- την προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα,
 - ως προς
- 3^{ος} όρος ομοίωσης: - κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού³³⁹ (η συνθήκη της ομοίωσης).

Προσομοίωση - καταδήλωση:

³³⁸ Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 103.

Για την έννοια της αυτοχρονίας βλ. και

Victor Rosenthal, 'Cognition, vie et... temps', *Intellectica Revue de l' Association pour la Recherche Cognitive*, 1993.

Victor Rosenthal, 'Microgenesis, Immediate Experience and Visual Processes in Reading', *Seeing, Thinking and Knowing*, επιμ. Carsetti A., Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004, σ. 221-243.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 26. Η αυτοχρονία στην εμπειρία του παρόντος. Εννοιολογικά εργαλεία περιγραφής.

³³⁹ Pia Høy, ο.π.:

Όταν λέω *Etant donnees*: ένας αποδομημένος πίνακας, είναι μία αναφορά στην κατασκευή, με τη βοήθεια της οποίας ο Duchamp αποδομεί μία άλλη κατασκευή, έναν πιο σαφώς παραδοσιακό προοπτικό πίνακα. Σε έναν τέτοιο πίνακα, οι στοιβάδες ή τα επίπεδα τοποθετούνται το ένα πάνω στο άλλο, έτσι ώστε να 'λιώνουν' σε ένα επίπεδο που υλοποιείται με τη βοήθεια του επιπέδου του πίνακα. Όταν κανείς κοιτά έναν τέτοιο προοπτικό πίνακα, έχει την εμπειρία από ένα πιο ψευδαισθητικό επίπεδο, όπου η εικόνα επεκτείνεται πέρα και πίσω από το επίπεδο του πίνακα, πίσω από το 'παράθυρο του Alberti', και εκθέτει -αν όχι πάντα- μία ρεαλιστική εικόνα της πραγματικότητας. Τουλάχιστον κάτι που έχει μία αρκετά πειστική σφραγίδα του πραγματικού. Η αφηρημένη ζωγραφική δεν μπορεί να αποδομηθεί με τον ίδιο τρόπο όπως η προοπτική ζωγραφική. Η χωρικότητα που η αφηρημένη ζωγραφική συχνά απαιτεί, παρά την προσπάθειά της για επιπεδότητα, είναι μιας πιο πνευματικής ή αόρατης φύσης... Η αφηρημένη ζωγραφική δεν ελευθερώνεται από τη μεγαλύτερή της σύμβαση... από το επίπεδο του υποβάθρου και το επίπεδο του πίνακα. Αντίθετα την εντείνει. Στο *Etant donnees* ο Duchamp ελευθερώνει το έργο από το επίπεδο του πίνακα, αλλά το κάνει με τους όρους της προοπτικής όρασης.

Το έργο τέχνης αποκτά κυριολεκτικά την ιδιότητα της αναγνωριζόμενης προοπτικής προβολικής αναπαράστασης ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα.

Το έργο τέχνης, λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά ιδιότητες σαν μια αναγνωριζόμενη προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

Στη συνέχεια με μία 1^η συνδήλωση, το έργο τέχνης 'Δεδομένων' ανομοιώνεται διπλά. Το αναγνωριζόμενο έργο τέχνης σαν μία προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, ανομοιώνεται με ένα απόσπασμα του πραγματικού, του οποίου το νόημα είναι κατανοητό:

- > Αφενός με την αδυναμία πρόσδοσης νοηματικής συνέχειας σε απολύτως αντιληπτά στοιχεία του έργου, όπως είναι η λάμπα φωταερίου:
 - Η έλλειψη ενός νοηματοδοτικού υποβάθρου, μέσα από τη σιωπή που τήρησε ο M. Duchamp γύρω από αυτό το έργο, και επιπλέον
 - η υπέρβαση της δυνατότητας για αναφορές σε κάποιο συμβατικό ύφος αναπαράστασης, μέσω της επιλεγμένης θεματολογίας του έργου,οδηγούν τον θεατή στην αναζήτηση και ανάσυρση υπαινιγμών.
- > Αφετέρου, με την αμφιβολία θέασης του πραγματικού:
 - Το στερεοσκοπικό διάγραμμα καθιστούσε αισθητό το τέχνασμα στην αντίληψη του πραγματικού, και επιπλέον
 - ο χαρακτηρισμός της αποσπασματικής σκηνής του πραγματικού από
 - υπερβολική σαφήνεια, με τον έντονο φωτισμό, και
 - υπερβολική αναπαραστατική πιστότητα,προκαλούν στον θεατή την αμφισβήτηση του αδιαμφισβήτητου, και την εμφάνιση του υπερ-πραγματικού, σαν αποκατάσταση ενός διαφεύγοντος πραγματικού.

Το πραγματικό ανομοιώνεται, και το έργο τέχνης 'Δεδομένων' τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς

- > η σιωπή του M. Duchamp για αυτό το έργο (σε αντίθεσή με τα προηγούμενά του, που συνοδεύονταν με πολλαπλές αναφορές και κατευθύνσεις ερμηνείας), όπως και
- > ο τίτλος του έργου 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', που εξαρχής θέτει ένα ζήτημα νοηματικού συσχετισμού των πλήρως αναγνωρίσιμων στοιχείων του ως πραγματικών,³⁴⁰

λειτουργούν στον εννοιολογικό χώρο σαν μία έλλειψη ενός νοητικού υποβάθρου, που θα μπορούσε να κατευθύνει την κατανόηση του έργου. Η έλλειψη του νοητικού υποβάθρου λειτουργεί ανάλογα με την έλλειψη των νοηματοδοτικών στοιχείων στο φυσικό υπόβαθρο στο 'Μεγάλο Γυαλί'.

Η έλλειψη αυτή έχει οδηγήσει τους μελετητές του έργου σε περιγραφές μέσα από αναφορές και συγκρίσεις με τα υπόλοιπα έργα του M. Duchamp, ή με έργα άλλων καλλιτεχνών.³⁴¹ Το 'Δεδομένων' προσεγγίζεται μέσα από τις υπαινισσόμενες σημασίες του έργου τέχνης, που έχουν συγκεντρωθεί από το σύνολο του καλλιτεχνικού έργου του M. Duchamp, από τα 'Έτοιμα και το 'Μεγάλο Γυαλί'. Για παράδειγμα, μία συγκέντρωση υπαινιγμών που προέρχονται από τις προηγούμενες

³⁴⁰ Pia Hoy, ο.π.:

Στο Δεδομένων, ο Duchamp έχει εκφραστεί «προφορικά» δημιουργώντας πλήρως αναγνωρίσιμα στοιχεία ή σημεία (πόρτα, γυμνή φιγούρα, τοπίο κ.λπ.) που απαιτούν αποκωδικοποίηση. Αυτή η πνευματική πρόκληση πρέπει να είναι μία από τις πιο σημαντικές πτυχές του έργου.

Το τελευταίο έργο του Duchamp προβλέπει την «Επιστροφή του Πραγματικού» που παρακολουθούμε στη σύγχρονη τέχνη.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 27. Το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου' και το υπερ-πραγματικό (Hyperrealism).

³⁴¹ Πρβλ. π.χ. την ανάλυση του 'Δεδομένων' από τον Jean-Francois Lyotard, ο.π., και την Anne d'Hamoncourt, Walter Hopps, ο.π.

περιγραφές των έργων του M. Duchamp, προσδιορίζουν στον αισθητό και υπερ-αισθητό εννοιολογικό κόσμο το έργο τέχνης

- λογιζόμενο σαν πλαίσιο νοηματοδότησης των επόμενων έργων τέχνης, σαν ένα είδος μεταξύ διαφορετικών ειδών επεισοδίων, ή σαν ένα γενόσημο,
- λογιζόμενο σαν διεγέρτης όχι του ματιού αλλά της νόησης, καθώς και σαν μέσο διεύρυνσης της εννοιολογικής διακίνησης μεταξύ των ενδείξεων, για την πρόκληση της συγχρονίας πολλαπλών νοητικών επεισοδίων,
- συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών ή του κάθε θεατή, σαν θέμα αναπαράστασης,
- εκτιθέμενο σαν μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων, ή της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του,
- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του, είναι μία αλληγορική παρουσία και ταυτόχρονα ένας τίτλος που κατευθύνει προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης,
- αναγνωριζόμενο σαν μέρος της καθημερινής ή εικονολογικής πραγματικότητας,
- λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας.

Το σύνολο αυτών των υπαινιγμών φέρεται από το έργο 'Δεδομένων', καθώς ταυτόχρονα το έργο αναγνωρίζεται σαν μία προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα. Κατά αυτόν τον τρόπο συστήνεται μία σχέση ανομοίωσης μεταξύ του αντιληπτού πραγματικού και των άπειρων δυνατοτήτων νοηματοδότησής του, εμφανίζοντας ένα υπαινισσόμενο υπερ-πραγματικό. Ο S. Dali το 1935, την ανομοίωση του έργου τέχνης με το πραγματικό, που επεδίωκε με την υπερβολική αναπαραστατική πιστότητα συνοδευόμενη με την έλλειψη ενός νοηματοδοτικού υποβάθρου, την όρισε ως 'συγκεκριμένο παράλογο'.³⁴² Ανάλογα ο M. Duchamp αναφερόταν στην 'ειρωνική αιτιότητα':

Αμφιβάλλω για την πραγματική αιτιότητα ...για αυτό χρησιμοποιώ την ειρωνική αιτιότητα εφευρίσκοντας έναν κόσμο, στον οποίο τα πράγματα βγαίνουν διαφορετικά από ό,τι στον συνηθισμένο. Μπορείτε να φανταστείτε μία νέα αιτιότητα, στην οποία επινοείτε τους δικούς σας λόγους για αυτό ή εκείνο.³⁴³

Κρίσιμο σημείο για την εμφάνιση του 'συγκεκριμένου παράλογου', του 'υπερ-πραγματικού', ή της 'ειρωνικής αιτιότητας', πέρα από την απεικονιστική ομοίωσή τους με το πραγματικό, είναι η έλλειψη δεδομένων εξηγήσεων και μεταφορών.³⁴⁴ Ο M. Duchamp σε συνέντευξή του το 1967, αναφέρεται στον ερωτισμό ως μία συνειδητή επιλογή του, θεωρώντας ότι του παρέχει ένα πλαίσιο νοηματοδότησης χωρίς αναφορές σε αναπαραστατικές σχολές και ρεύματα, σε συμβατικές αφαιρέσεις του πραγματικού, που θα ενέτασσαν το έργο τέχνης στο δικό τους ερμηνευτικό πλαίσιο.

Με αφορμή τα έργα τέχνης 'Αντικείμενο βέλος' και 'Θηλυκό φύλλο συκής' (1950-1961) ο M. Duchamp δήλωσε:

Είναι ένα είδος ερωτικού κλίματος. Όλα μπορούν να βασίζονται σε ένα ερωτικό κλίμα χωρίς πάρα πολύ κόπο.... Πιστεύω πολύ στον ερωτισμό, γιατί είναι πραγματικά ένα μάλλον διαδεδομένο πράγμα σε όλο τον κόσμο, ένα πράγμα που όλοι καταλαβαίνουν. Αντικαθιστά, αν θέλετε, αυτό που άλλες λόγιες σχολές ονόμαζαν Συμβολισμό, Ρομαντισμό. Θα μπορούσε να είναι ένας άλλος '-ισμός'. Θα μου πείτε, ότι μπορεί επίσης να υπάρχει ερωτισμός

³⁴² Salvador Dali, *Conquest of the Irrational*, New York: Julien Levy Publisher, 1935, σ. 12-13.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 27. Το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου' και το υπερ-πραγματικό (Hyperrealism).

Η σχέση του S. Dali με τον M. Duchamp έχει αναφερθεί στην πρώτη λογική περιγραφής του έργου, κατά τον προσδιορισμό της γενικότερης πλαισίωσής του. Ειδικότερα, για τον συσχετισμό του 'Δεδομένων' με το υπερ-πραγματικό του S. Dali, βλ. και Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York: The Museum of Modern Art, 1996, σ. 129.

³⁴³ Marcel Duchamp, *Richard Hamilton George Heard Hamilton*. Originally broadcast by the BBC, October 20, 1962, Historic Audio from the Museum of Modern Art, 1962.

³⁴⁴ Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, *The Anti-Aesthetics, Essays on Postmodern Culture*, επιμ. Hal Foster, Washington: Bay Press, 1983, σ. 128:

Η εποχή της υπερ-πραγματικότητας: αυτό που προβαλλόταν ψυχολογικά και διανοητικά, αυτό που συνηθιζόταν να βιώνεται στη γη ως μεταφορά, ως διανοητική ή μεταφορική σκηνή, στο εξής προβάλλεται στην πραγματικότητα, χωρίς καμία μεταφορά, σε έναν απόλυτο χώρο, που είναι επίσης αυτός της ομοίωσης.

στον Ρομαντισμό. Αλλά αν ο ερωτισμός χρησιμοποιείται ως βασική βάση, ως βασικός σκοπός, τότε παίρνει τη μορφή ενός '-ισμού', με την έννοια μιας σχολής.

Είναι πραγματικά ένας τρόπος να προσπαθήσει κανείς να αναδείξει στο φως της ημέρας πράγματα, που είναι συνεχώς κρυμμένα - και που δεν είναι απαραίτητα ερωτικά - λόγω της καθολικής θρησκείας, λόγω κοινωνικών κανόνων. Να μπορέσω να τα αποκαλύψω, και να τα θέσω στη διάθεση όλων - νομίζω ότι αυτό είναι σημαντικό, γιατί είναι η βάση όλων, και κανείς δεν μιλάει για αυτό. Ο ερωτισμός ήταν ένα θέμα, ακόμη και ένας '-ισμός', το οποίο ήταν η βάση όλων όσων έκανα στην εποχή του 'Μεγάλου Γυαλιού'. Με κράτησε από το να είμαι αποχρεωμένος να επιστρέψω σε ήδη υπάρχουσες θεωρίες, αισθητικές ή άλλα.³⁴⁵

Με την υπαινισσόμενη διττή ανομοίωση του έργου τέχνης 'Δεδομένων', συνδηλώνεται ότι 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του'.

Το έργο τέχνης λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, και αναγνωριζόμενο κυριολεκτικά σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, ανομοιώνεται κατά την πρώτη συνδήλωση και λογίζεται σαν

- > ένα νοηματικό ασυνεχές
- > σε ένα φυσικό συνεχές.

Η κυριολεκτική αντίληψη του έργου τέχνης 'Δεδομένων' ανομοιώνεται με την αντίληψη ενός συμβατικού έργου τέχνης, που αναπαριστά το πραγματικό, και του οποίου το νόημα θεωρείται ότι είναι προφανές.³⁴⁶ Προσδίδονται οι ιδιότητες μιας υπαινισσόμενης διττής παρουσίας, που καθοδηγεί στην αναβολή της εννοιοδότησης του έργου σύμφωνα με τους κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού³⁴⁷ (το διάγραμμα της καταδηλωτικής προσομοίωσής του).

1^η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

1^{ος} όρος ανομοίωσης:

Το έργο τέχνης. ('Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου),

- ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας,
- η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας,

και

- αναγνωριζόμενο σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (κυριολεκτική ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την καταδήλωση),

αποτελεί το διαφεύγον αντικείμενο.

Διττή ανομοίωση:

Το αναγνωριζόμενο έργο τέχνης 'Δεδομένων' σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, ανομοιώνεται με

- με ένα απόσπασμα του πραγματικού, του οποίου το νόημα είναι κατανοητό.

Τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς, με τον τρόπο που εμφανίζεται το απόσπασμα της πραγματικότητας, συνδηλώνεται, με μια διττή ανομοίωση, ότι δεν είναι κάτι, που παρουσιάζεται ότι είναι.³⁴⁸

³⁴⁵ Pierre Cabanne, 'I Like Breathing Better than Working', *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, σ. 88-89.

³⁴⁶ Πρβλ. και Victor Rosenthal, 'Microgenesis, Immediate Experience and Visual Processes in Reading', ο.π., σ. 221-243:

Σημασία και μορφή.

Διασπώντας τον ολιστικό ιστό της πραγματικότητας.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 26. Η αυτοχρονία στην εμπειρία του παρόντος.

Εννοιολογικά εργαλεία περιγραφής.

³⁴⁷ Dalia Judovitz, 'Marcel Duchamp: War, Trauma, and the Question of Art.' *Dada/Surrealism*, 22, 2018.

Το μέλλον γράφεται ως η χρονική αναβολή, που εμποδίζει την έλευση ενός συμβάντος.

³⁴⁸ Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley: University of California Press, 1995, σ. 203-204.

- > αφενός ανομοιώνεται
 - > 2ος όρος ανομοίωσης: με την αδυναμία πρόσδοσης νοηματικής συνέχειας σε απολύτως αντιληπτά στοιχεία του έργου, όπως είναι η λάμπα φωταερίου, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ανομοίωσης: τους κώδικες της εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας (η συνθήκη ανομοίωσης της αναζήτησης και ανάσχυσης υπαινιγμών).
- > αφετέρου ανομοιώνεται
 - > 2^{ος} όρος ανομοίωσης: με το στερεοσκοπικό δίοραμα, που καθιστά αισθητό το τέχνασμα στην αντίληψη μιας αποσπασματικής σκηνής του πραγματικού, ως προς
 - > 3^{ος} όρος ανομοίωσης: τους κώδικες της αναπαραστατικής πιστότητας στην παρουσία του συγκεκριμένου (η συνθήκη ανομοίωσης της εμφάνισης του υπερ-πραγματικού).

Ανομοίωση – 1^η συνδήλωση:

Το έργο τέχνης ('Δεδομένων'), ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων, μία οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, αποκτά επιπλέον την ιδιότητα της προοπτικής προβολικής αναπαράστασης ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, το αναγνωριζόμενο σαν μία προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (1^{ος} όρος ανομοίωσης), τοποθετείται ενώπιον της προσοχής: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του, είναι μία υπαινικτική διττή παρουσία λογιζόμενη σαν

- > ένα νοηματικό ασυνεχές και ταυτόχρονα
- > ένα φυσικό συνεχές (δύο 2^{οι} όροι ανομοίωσης), ως προς δύο συστήματα κωδίκων:
 - > αφενός της εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας, και
 - > αφετέρου της αναπαραστατικής πιστότητας στην παρουσία του συγκεκριμένου (δύο 3^{οι} όροι ανομοίωσης, δύο διαγράμματα).

Η κυριολεκτική αντίληψη του έργου τέχνης ανομοιώνεται με ένα απόσπασμα του πραγματικού, του οποίου το νόημα είναι κατανοητό. Η 1^η συνδήλωση είναι μία συνθήκη υπαινικτικής διττής ανομοίωσης. Περιέχει διτούς όρους, που τοποθετούν ενώπιον της προσοχής την υπαινικτική λειτουργία του έργου τέχνης: Αποκτά τις ιδιότητες ενός νοηματικού ασυνεχούς και ενός φυσικού συνεχούς, που η απόλυτη αναγνωσιμότητά του και η κατευθυνόμενη αναβολή της νοηματοδότησής του για κάτι, που δεν είναι, κατευθύνουν τον θεατή στην αναζήτηση μιας υπαινισσόμενης εννοιοδότησης.

2^η ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ

1^{ος} όρος ομοίωσης:

- Το έργο τέχνης (Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου'),
- ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων, μία οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, και
 - αναγνωριζόμενο σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, και

- τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: λογίζεται σαν ένα νοηματικό ασυνεχές σε ένα φυσικό συνεχές, ώστε να κατευθύνεται η αναβολή της εννοιοδότησης (ιδιότητα που του έχει προσδοθεί κατά την ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης),
- 2ος όρος ομοίωσης: ομοιώνεται με
- ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών-,
ως προς
- 3ος όρος ομοίωσης:
- κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι, σαν ένας μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη ξεχωριστά, ως προς τις αξίες της ισότητας και ελευθερίας, που το παιχνίδι συμβολίζει (η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).

Το διάγραμμα: το σκάκι

Στο πνεύμα της εποχής, με τις διεθνείς εξελίξεις μέσα από τις προπολεμικές και μεταπολεμικές πολιτικές αντιπαραθέσεις, ο Johan Huizinga δημοσιεύει, το 1938, το *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, και, το 1958, ο Roger Caillois δημοσιεύει το *Man, Play and Games*. Με τις μελέτες αυτές το παιχνίδι αποκαλύπτεται ως κεντρικό σύμβολο του πολιτισμού και ως μέτρο αναφοράς σε μία ηθική του ανταγωνισμού, όπου η εξαπάτηση και η δημαγωγία, η καταπίεση και η ταπείνωση δεν έχουν θέση.³⁴⁹

Σε αυτό το πλαίσιο, ο M. Duchamp, και μετά από μία δεκαετία (1923-1932), που είχε αφιερώσει στο επαγγελματικό παίξιμο του σκακιού,³⁵⁰ τοποθέτησε το σκάκι ως έκθεμα στον χώρο της τέχνης.³⁵¹ Μεταποίησε το σκάκι σε σύμβολο, σε μέσο έκφρασης και αντικείμενο καλλιτεχνικής ερμηνείας. Το 1932 συνέγραψε την πραγματεία 'Η αντίθεση και τα αδελφά τετράγωνα συμφιλιώνονται',³⁵² για ένα ασαφές πρόβλημα στο τέλος του παιχνιδιού σκακιού. Σε συνέντευξή του αναφερόμενος σε αυτή την πραγματεία, ο M. Duchamp περιέγραψε το σκάκι σαν ένα πεδίο διερεύνησης των αρχών μιας στάσης ζωής:

Duchamp: Τα 'αδελφά τετράγωνα' είναι το ίδιο πράγμα με την αντίθεση, αλλά είναι ένα πιο πρόσφατο εύρημα, στο οποίο δόθηκε διαφορετικό όνομα... Πρόσθεσα τη 'συμφιλίωση', επειδή είχα βρει ένα σύστημα, που καταργούσε την αντίθεση. Όμως το τέλος του παιχνιδιού, στο οποίο λειτουργεί, δεν ενδιαφέρει κανέναν παίκτη σκακιού. Αυτό είναι το αστείο μέρος. Υπάρχουν μόνο τρία ή τέσσερα άτομα στον κόσμο, που έχουν προσπαθήσει να κάνουν την ίδια έρευνα... Ακόμα και οι πρωταθλητές σκακιού δεν διαβάζουν το βιβλίο, καθώς το πρόβλημα, που θέτει στην πραγματικότητα, εμφανίζεται μόνο μία φορά στη ζωή. Είναι προβλήματα στο τέλος του παιχνιδιού από πιθανά παιχνίδια, αλλά είναι τόσο σπάνια, που είναι σχεδόν ουτοπικά.

³⁴⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (1938), London: Routledge & Kegan Paul, 1980, σ. 211.

Roger Caillois, *Man, Play and Games* (1958), Illinois: University of Illinois Press, 2001, σ. 104.

Βλ. και

Claudia Mesch, 'Serious Play: Games in Twentieth-Century Modernism', *The Space Between*, Volume I, Kansas: Fort Hays State University, 2006, σ. 12-15.

³⁵⁰ Larry List, 'Chess as Art', *Duchamp, Man Ray, Picabia*, επιμ. Jennifer Mundy, London: Tate Publishing, 2008, σ. 136:

Ο Duchamp... μέχρι το 1925, είχε επιτύχει το επίπεδο Master από την Ομοσπονδία Francaise des Echecs, και το 1933 είχε αγωνιστεί σε είκοσι τέσσερα διεθνή τουρνουά, κερδίζοντας το τουρνουά Hyeres του 1928, και κατέλαβε τη δεύτερη θέση στην Haute-Normandie (1925) και στη Χάγη (1928) μεταξύ άλλων. Ήταν μέλος της Γαλλικής Εθνικής Ομάδας σε τέσσερις Ολυμπιάδες Σκακιού και, το 1932, αντικατέστησε τον Παγκόσμιο Πρωταθλητή Alekhine ως εκπρόσωπο στην Ομοσπονδία Internationale des Echecs.

³⁵¹ Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 28. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Ο Duchamp και η καλλιτεχνική πλευρά του σκακιού.

³⁵² Meredith Lancaster, *From Art to Performance: Marcel Duchamp's 'Imagery Of Chess' Exhibition at The Julien Levy Gallery*, Oregon: School of the University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture and the Graduate, 2015, σ. 40-45.

Ο M. Duchamp συνέγραψε με τον Vitaly Halberstadt την πραγματεία, 'Opposition and Sister Squares are Reconciled', το 1932.

Cabanne: Έμμενες πάντα στον εννοιολογικό τομέα.

Duchamp: Ναι, απολύτως. Δεν ήταν ούτε κάτι το κοινό, ούτε κάτι το χρήσιμο. ³⁵³

Στη συνέχεια, σε μία σειρά οργανώσεων, ο M. Duchamp έθετε το σκάκι κυριολεκτικά σαν μία κανονιστική συνθήκη συνεννόησης και ανταγωνισμού, ως προς κώδικες συμπεριφοράς, που το παιχνίδι συμβολίζει. Το 1945, στην εκδήλωση 'Οι εικόνες του σκακιού' στην Julien Levy Gallery, Νέα Υόρκη, κάλεσε επτά καλλιτέχνες, των οποίων έργα συγχρόνως εκθέτονταν, σε αντιπαράθεση με τον δεξιότηχην σκακιού George Koltanowski, που θα τους αντιμετώπιζε ταυτόχρονα στο σκάκι με δεμένα μάτια. Ο M. Duchamp συμμετείχε ως ο διαιτητής, και ανακοίνωνε την κίνηση, που έπαιξε ο παίκτης, χρησιμοποιώντας τα αλφαριθμητικά σύμβολα του σκακιού.³⁵⁴ Ο G. Koltanowski στη συνέχεια απαντούσε στην ίδια γλώσσα με μία κίνηση, αφήνοντας τον παίκτη να επεξεργαστεί, και να σχεδιάσει την επόμενη κίνηση του. Στη συνέχεια, οι Duchamp και Koltanowski επανέλαβαν αυτή τη διαδικασία με έναν προς έναν με τους υπόλοιπους έξι παίκτες. Για τους Σουρεαλιστές που παρευρίσκονταν, όπως οι André Breton, Roberto Matta και David Hare, αυτή η διαδικασία παρακολούθησης ταυτόχρονα επτά παρτίδων, όπου η επικοινωνία δεν ήταν οπτική αλλά ακουστική μέσω συμβόλων, απετέλεσε μία τελετουργία ανάδειξης της ομορφιάς, που ενυπάρχει στην πνευματική διαδικασία ενός παιχνιδιού σκακιού.³⁵⁵

Με αυτή τη διαδικασία, το σκάκι είχε θεθεί ως ο πυρήνας μιας παράστασης στον εκθεσιακό χώρο, και αποκτούσε επιπλέον συνδηλώσεις. Λογιζόταν σαν ένας μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη. Σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, όπου το σκάκι λογιζόταν σαν ένα πεδίο διερεύνησης των αρχών μιας στάσης ζωής, ο M. Duchamp το ανήγαγε σε μία πολλαπλά ερμηνεύσιμη παράσταση του πραγματικού, παρόμοια με ένα έργο τέχνης. Το 1963 στην αναδρομική έκθεσή του στο Pasadena Art Museum, Καλιφόρνια, άρχισε να εμφανίζεται ως παίκτης σκακιού, μέσα στον χώρο της τέχνης. Φωτογραφιζόταν παίζοντας σκάκι κατά τη διάρκεια μιας σειράς πολυ-δημοσιευμένων εμφανίσεων, τόσο κατά τη διάρκεια, όσο και μετά την έκθεση. Η πιο ευρέως διαδεδομένη εικόνα ήταν του φωτογράφου Julian Wasser για τον αγώνα σκακιού μεταξύ του M. Duchamp και της γυμνής Eve Babitz, μπροστά από το 'Μεγάλο Γυαλί'. Με τη φωτογραφία αυτή, όπου συσχετιζόταν το θέμα της γυναικείας μορφής με τους κανόνες ανταγωνισμού στο σκάκι, σε ένα υπόβαθρο με έργα τέχνης, ανάλογου περιεχομένου, ο M. Duchamp συσχέτιζε τον εαυτό του και την τέχνη του με ένα παραδοσιακό είδος υψηλής τέχνης.³⁵⁶

³⁵³ Pierre Cabanne, ο.π., σ. 77-78.

Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', *October*, Vol. 10, 1979, σ. 23.

Claudia Mesch, ο.π., σ. 21-22.

³⁵⁴ Βλ. 2^ο μέρος. Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του M. Duchamp_ 1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη _ 1.2 ΣΚΑΚΙ - Σκάκι = κανόνες.

³⁵⁵ Meredith Lancaster, *From Art to Performance: Marcel Duchamp's 'Imagery of Chess' Exhibition at The Julien Levy Gallery*, Oregon: School of the University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture and the Graduate, 2015, σ. 40-43:

Τα επτά ταυτόχρονα παιχνίδια εναντίον του Koltanowski μεταφορικά, «γέμισαν τη γκαλερί με έναν ιστό γραμμών σύνδεσης, κατασκευής, επίθεσης και άμυνας». Παρόμοια με τους συνδέσμους και τα εμπόδια που δημιουργήθηκαν από το νήμα μεταξύ του χώρου της γκαλερί και των έργων, που εκτέθηκαν στα 'Πρώτα Χαρτιά του Σουρεαλισμού' το 1942, όπου ο Duchamp πέτυχε εννοιολογικά την ίδια ομορφιά στην κίνηση σκακιού κατά τη διάρκεια από τις 'Εικόνες του Σκακιού' (The Imagery of Chess).

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους:

Πίνακας 28. Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Ο Duchamp και η καλλιτεχνική πλευρά του σκακιού.

³⁵⁶ Claudia Mesch, ο.π., σ. 23.

Στη φωτογραφία ...τα μαλλιά της Eve Babitz έχουν πέσει πάνω από το πρόσωπό της καθώς είναι απορροφημένη στο παιχνίδι, διαγράφοντας την από τη σκηνή ως ένα άτομο αντίπαλο ή παίκτη. Αντίθετα, η κάμερα αποτυπώνει το απορροφημένο βλέμμα του Duchamp και τη χειρονομία του, σαν να εξηγεί ή να κάνει μία πρόσφατη κίνηση... Κατά τη διαδικασία της απόδοσης αυτού του παιχνιδιού ως φωτογραφικής εικόνας, η Εύα εξαφανίζεται ως θέμα και ως αντίπαλος στο παιχνίδι του σκακιού. Η φωτογραφία την μετατρέπει σε μία αναπαράσταση ενός γυμνού, μία οικεία εικόνα με μακρά ιστορία στη δυτική ζωγραφική. .. Η εικόνα της Babitz βγαίνει από το βασίλειο του ανταγωνισμού, όπου οι αντίπαλοι αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον υπό ιδανικές συνθήκες. Αντιθέτως, μπαίνει στο αναγνωρίσιμο πλαίσιο της υψηλής τέχνης και στις παραστάσεις του γυναικείου σώματος, που παραδοσιακά προσφέρθηκαν ως αντικείμενο του βλέμματος των (ανδρών) θεατών. Ο Duchamp χρησιμοποίησε επίσης τη φωτογραφία του παιχνιδιού του με την Babitz για να συσχετίσει τον εαυτό του και την τέχνη του με αναγνωρίσιμα είδη μοντέρνας ζωγραφικής. Αυτό το παραδοσιακό θέμα μπορεί να έχει διαφωτίσει πιο συντηρητικούς διαχειριστές μουσείων, καθώς και το αμερικανικό κοινό που συζητήσαν την τέχνη του, σπηρίζοντάς το σε ένα παραδοσιακό είδος υψηλής τέχνης.

Ο Μ. Duchamp, με υποδηλούμενες τις ιδιότητες του σκακιού, όπως είχαν προσδιορισθεί κατά την περιγραφή του στο έργο 'Πριν από τον Σπασμένο Βραχίονα' και στο 'Μεγάλο Γυαλί', ομοιώνει κυριολεκτικά το σκάκι σαν μία κανονιστική συνθήκη ανταγωνισμού, ως προς τους κώδικες συμπεριφοράς, που το παιχνίδι προϋποθέτει.

Στη συνέχεια, συνδηλωτικά του προσδίδει τις ιδιότητες ενός μηχανισμού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, ως προς τις αξίες της ισότητας και ελευθερίας που το παιχνίδι συμβολίζει.

Το **σκάκι**, όταν αναφέρεται ως η συνθήκη ομοίωσης (το διάγραμμα), στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Δεδομένων':

φέρει υπαινισσόμενες ιδιότητες:

- > σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα,
 - αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης στοιχείων πάνω σε ένα ουδέτερο υπόβαθρο: οι πεσσοί στην σκακιέρα,
- > σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μία σειρά αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων,
 - αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης: οι πεσσοί,

και είναι

- > αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα πεδίο διερεύνησης των αρχών μιας στάσης ζωής ως προς τους κώδικες της ηθικής της εποχής,
και
- > ομοιούμενο καταδηλωτικά, σαν μία κανονιστική συνθήκη ανταγωνισμού, ως προς τους κώδικες συμπεριφοράς που το παιχνίδι προϋποθέτει,
και
- > ομοιούμενο συνδηλωτικά, σαν ένας μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, ως προς τις αξίες της ισότητας και ελευθερίας που το παιχνίδι συμβολίζει.

Προσομοίωση – 2^η συνδήλωση:

Το έργο τέχνης 'Δεδομένων', λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, αναγνωρίζεται σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα.

Στη συνέχεια, με μία 1^η συνδήλωση ανομοίωσης, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι, σαν ένα νοηματικό ασυνεχές σε ένα φυσικό συνεχές. Στη συνέχεια, με μία 2^η συνδήλωση, ομοιώνεται με ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών- (2^{ος} όρος ομοίωσης). Η ομοίωση γίνεται ως προς κανόνες, που μεταφέρονται από το σκάκι, σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, ως προς τις αξίες της ισότητας και ελευθερίας, που το παιχνίδι συμβολίζει (3^{ος} όρος ομοίωσης η συνθήκη της ομοίωσης, το διάγραμμα).³⁵⁷

³⁵⁷ Βλ. Παράρτημα 2, Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους: 10ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του Μ. Duchamp: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.

Βλ. Παράρτημα 1, Πίνακες 2ου μέρους: Πίνακας 29. Στοιχεία 2^{ης} συνδήλωσης: Το έργο τέχνης 'Δεδομένων' και η αυτοχρονία.

Το διάγραμμα: η συνθήκη με την οποία γίνεται η προσομοίωση (3^{ος} όρος)

Το διάγραμμα στην περίπτωση αυτή είναι ένα σύνολο κωδίκων και κανόνων, και αποτελεί τη συνθήκη των πολλαπλών ομοιώσεων του έργου τέχνης. Το διάγραμμα, αρχικά ως η συνθήκη καταδήλωσης και μετά ως η 1^η και η 2^η συνθήκη συνδήλωσης, επιτρέπει τη μεταφορική πρόσδοση πολλαπλών ιδιοτήτων στο έργο τέχνης, προσομοιώνοντάς το με μία ταυτότητα. Το έργο τέχνης αποκτά μεταφορικές ιδιότητες και ταυτόχρονα τις δυνατότητες των μετασχηματισμών τους, σύμφωνα με:

- > την ταξινομία της ομοίωσης που ορίζεται με το διάγραμμα, και η οποία λειτουργεί ως το πλαίσιο
 - τόσο για την περαιτέρω απόκτηση εξειδικευμένων ιδιοτήτων,
 - όσο και για την εν δυνάμει ανάπτυξη σχέσεων με βάση αυτές τις ιδιότητες.

Κατά την προσομοίωση της ταυτότητάς του και σύμφωνα με την ταξινομία του διαγράμματος, το έργο τέχνης κατατάσσεται ως γένος και είδος σε συγκεκριμένη κατηγορία ονομάτων, επιθέτων, ρημάτων. Οι ιδιότητες, που μεταφέρονται στο έργο τέχνης 'Δεδομένων', ορίζονται εντός της ταξινομίας των διαγραμμάτων, που

- > κατά την καταδήλωση, είναι οι κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού,
- > κατά την 1^η συνδήλωση της ανομοίωσης, είναι αφενός οι κώδικες της αναπαραστατικής πιστότητας της παρουσίας του συγκεκριμένου, και αφετέρου οι κώδικες της εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας, και
- > κατά τη 2^η συνδήλωση της προσομοίωσης, είναι οι κώδικες της ηθικής, που μεταφέρονται από το σκάκι για τη νοηματοδότηση των αξιών της ισότητας και ελευθερίας.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης στις τρεις φάσεις πρόσδοσης ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής η προσομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις κατά την ομοίωση της καταδήλωσης, τη διπλή ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης και την ομοίωση της 2^{ης} συνδήλωσης.

Σε αυτή τη διαδικασία το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης αποτελεί μία συνθήκη ομοίωσης, που προσδιορίζεται εμπρόθετα από το υποκείμενο-δημιουργό, ως προς το είδος της διάδρασης, που επιθυμεί να αναπτυχθεί μεταξύ του υποκειμένου / θεατή και του έργου τέχνης:

- Το έργο τέχνης είναι ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών.

Με τις μεταφορικές ομοιώσεις του έργου τέχνης ορίζεται η προσομοίωση της ταυτότητάς του, ως η συγχρονία των μεταφερόμενων ιδιοτήτων. Οι μεταφερόμενες ιδιότητες στο 'Δεδομένων' του M. Duchamp δεν είναι παρόμοιας κατηγορίας, καθώς ανήκουν σε διαφορετικές ταξινομίες διαγραμμάτων,

- > σε κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού,
- > σε δύο συστήματα κωδίκων: της αναπαραστατικής πιστότητας της παρουσίας του συγκεκριμένου, και της εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας,
- > σε κώδικες της ηθικής και σε αξίες της ισότητας και ελευθερίας.

Για να επιτευχθεί η συρραφή των διαφορετικών ταξινομιών παρεμβάλλεται στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων μέσα από διαδοχικές ομοιώσεις, μία φάση ανομοίωσης. Ένα αναγνωριζόμενο έργο τέχνης σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, τίθεται ενώπιον της προσοχής (: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του), σαν ένα νοηματικό ασυνεχές σε ένα φυσικό συνεχές. Το 'Δεδομένων' είναι μία υπαινικτική παρουσία, που η νοηματοδότηση της εμφάνισής της αναβάλλεται. Και όταν αυτό το μετεωριζόμενο εννοιολογικά έργο τέχνης εκτεθεί, τότε η μετεώρισή του λογίζεται ως ιδιότητα του πραγματικού, που προσφέρει τη δυνατότητα να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών-. Στο έργο τέχνης μεταφέρονται ιδιότητες από το σκάκι, για να λειτουργήσει κατά αναλογία σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη. Καθώς έχουν ορισθεί τα στοιχεία του έργου:

προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα –
απουσία νοηματοδοτικού υποβάθρου – τίτλος,

το 'Δεδομένων' καθίσταται ένα πεδίο εν δυνάμει ανάσυρσης ατέρμονων υπαινιγμών νοηματοδότησης των στοιχείων του από το κάθε ένα υποκείμενο / θεατή ξεχωριστά.

Σε αυτήν τη διαδικασία για την κατασκευή της ταυτότητας του *έργου τέχνης* μέσα από μεταφορικές ομοιώσεις, εισάγεται μία διακοπή στην αλυσίδα της συνεκδοχικής συνάφειας μεταξύ τους. Με την παρεμβολή της φάσης της ανομοίωσης είναι δυνατή η εισαγωγή συνθηκών ομοίωσης από διαφορετικές ταξινομίες. Ενώ το *έργο τέχνης* ομοιώνεται κυριολεκτικά με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού, μετά την υπαινικτική διπλή ανομοίωση της 1^{ης} συνδήλωσης, η 2^η συνδήλωση γίνεται με συνθήκες ομοίωσης, που αναφέρονται σε κανόνες νοηματοδότησης της αυτοχρονίας της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά.

Τελικά εντός του πλαισίου της εννοιοδότησης και της χωροχρονικής ανάπτυξης του *έργου τέχνης*, η αυτοομοίωσή του:

- > σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων (σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας),
ως προς τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, και ως προς τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού,

παρουσιάζει ισχυρές σχέσεις σημασιολογικής συνάφειας με την προσομοίωση του *έργου τέχνης* κατά τη φάση της 2^{ης} συνδήλωσης,

- > σαν ένα απόσπασμα του πραγματικού,
που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών-,
ως προς τις αξίες της ισότητας και ελευθερίας που το σκάκι συμβολίζει.

Οι αναφορές

- > στο πλαίσιο της εννοιοδότησης της χωροχρονικής ανάπτυξης του *έργου τέχνης*,
και
- > στη σημασιοδότηση του *έργου τέχνης* κατά τη 2^η συνδήλωσή του,

έχουν μία ισχυρή συνεκδοχική σχέση μεταξύ τους.

Οι φάσεις της κυριολεκτικής ομοίωσης του *έργου τέχνης* κατά την καταδήλωση, και της ανομοίωσής του κατά την 1^η συνδήλωση αναφέρονται στην κατασκευή αυτού του αποσπάσματος του πραγματικού. Αναφέρονται στη διαχείριση και μεταποίηση του εννοιολογικού υλικού για την κατασκευή του αποσπάσματος του πραγματικού, όπως προσδιορίζεται κατά τη 2^η συνδήλωση.

Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων

Στη δεύτερη λογική περιγραφής δηλώνεται η ταυτότητα του κύριου παράγοντα του χώρου, του *έργου τέχνης*. Το διάγραμμα ως ένα σύνολο εννοιοδοτικών και νοηματοδοτικών κωδίκων, κανόνων και αξιών αποτελεί τη συνθήκη της μεταφορικής πρόσδοσης πολλαπλών ιδιοτήτων στο *έργο τέχνης*, και ταυτόχρονα της πρόσδοσης των αιτιοτήτων των μετασχηματισμών τους.

Το *έργο τέχνης* το 'Δεδομένων', λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, εντός του πλαισίου του πνεύματος της εποχής (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται καταδηλωτικά με την προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα της καταδήλωσης).

Στη συνέχεια σε μία 1^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης*, σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, και αναγνωριζόμενο σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (1^{ος} όρος της διπλής ανομοίωσης ομοίωσης), ανομοιώνεται συνδηλωτικά τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής (: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του), σαν ένα νοηματικό ασυνεχές (ο ένας 2^{ος} όρος της ανομοίωσης) σε ένα φυσικό συνεχές (ο άλλος 2^{ος} όρος της ανομοίωσης). Μία υπαινικτική παρουσία, που η νοηματοδότηση της εμφάνισής της αναβάλλεται, ως προς δύο συστήματα κωδίκων: Της αναπαραστατικής πιστότητας της παρουσίας του συγκεκριμένου (ο ένας 3^{ος} όρος της ανομοίωσης), και της εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας (ο άλλος 3^{ος} όρος της ανομοίωσης).

Στη συνέχεια σε μία 2^η συνδήλωση, το *έργο τέχνης*, σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, και αναγνωριζόμενο σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, και τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής, 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του' (1^{ος} όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται συνδηλωτικά με ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού. Και τότε προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών- (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι. Το σκάκι λογίζεται σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, ως προς αξίες της ισότητας και ελευθερίας, που το παιχνίδι συμβολίζει (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Το σκάκι (1^{ος} όρος της ομοίωσης) αυτοομοιώνεται με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα πεδίο διερεύνησης των αρχών μιας στάσης ζωής, (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κώδικες της ηθικής εκείνης της εποχής (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Στη συνέχεια το σκάκι ομοιώνεται καταδηλωτικά, σαν μία κανονιστική συνθήκη ανταγωνισμού (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς κώδικες συμπεριφοράς, που το παιχνίδι προϋποθέτει (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα). Και στη συνέχεια ομοιώνεται συνδηλωτικά σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, (2^{ος} όρος της ομοίωσης), ως προς αξίες της ισότητας και ελευθερίας, που το παιχνίδι συμβολίζει (3^{ος} όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης).

Το *έργο τέχνης* μέσα από τις πολλαπλές μεταφορές, με τις καταδηλωτικές και συνδηλωτικές ανομοιώσεις και ομοιώσεις, προσομοιώνεται με μία ταυτότητα, η οποία αποτελείται από μία συνεκδοχική πλοκή ιδιοτήτων, με κυρίαρχη την αυτοομοίωση του αντικειμένου με το πνεύμα της εποχής. Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων' λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, κατασκευάζεται με τη μεταποίηση ενός εννοιολογικού υλικού. Ο καλλιτέχνης μεταποιεί ένα αναγνωριζόμενο έργο τέχνης σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, ως προς τους κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού, καθώς το τοποθετεί ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: στη φυσική συνέχειά του, νοηματικά δεν είναι αντίστοιχα συνεχές. Η μεταποίηση αυτή γίνεται, καθώς θεωρεί, ότι αυτή η ανομοίωση του *έργου τέχνης* θα λειτουργήσει στον θεατή σαν ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από το κάθε ένα υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών-. Και αναφέρεται κατ' αναλογία στο σκάκι, το παιχνίδι που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* με τη συνεκδοχική συνέπεια, που αποκαθίσταται από την πρόθεση του καλλιτέχνη μεταξύ των ιδιοτήτων, συστήνεται

- βασικά με τα αρχικά διαγράμματα του πεδίου της αποκάλυψης (με την 1^η λογική περιγραφής), τη συνθήκη προβολής μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας στο πραγματικό, και τη συνθήκη ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού,
- και επιπλέον με το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης του πεδίου της δήλωσης, τις 'αξίες της ισότητας και ελευθερίας που το σκάκι συμβολίζει'. Στο διάγραμμα αυτό εγκιβωτίζεται από τον καλλιτέχνη μία ολόκληρη εννοιολογική και νοηματοδοτική κατασκευή με κέντρο αναφοράς το σκάκι. Τα διαγράμματα αυτά λειτουργούν εμπρόθετα από τον καλλιτέχνη ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *έργου τέχνης* από τον θεατή, καθώς και των δυνατοτήτων σύναψης σχέσεων με άλλες ιδιότητες ή άλλα αντικείμενα, προκαθορίζοντας τις αιτιότητες των μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.

Η συνεκδοχική συνέπεια, που σύμφωνα με την πρόθεση του καλλιτέχνη συστήνεται μεταξύ των ιδιοτήτων, και χαρακτηρίζει το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας, με την οποία προσομοιώνεται το *έργο τέχνης*, επαναλαμβάνει σε μικρότερη κλίμακα τις σχέσεις εγκιβωτισμού του νοήματος, που χαρακτηρίζει όλο το έργο του καλλιτέχνη.

Γ_{πφ}_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο
ορισμός των σχέσεων του αντικειμένου. Ο μετασχηματισμός των σχέσεων.

> Γ_{πφ.1}_ Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η αναφορά

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας προσδιορίζεται η αλληγορική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του έργου τέχνης από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η τρίτη λογική περιγραφής, και αναφέρεται στον μηχανισμό των μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης στον εννοιολογικό χώρο. Το έργο τέχνης, που

- > έχει αποκαλυφθεί στο πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, στο πεδίο της αποκάλυψης με την πρώτη λογική περιγραφής, και
- > έχει αποκτήσει ταυτότητα, καθώς του έχουν προσδοθεί μεταφορικές ιδιότητες, στο πεδίο της δήλωσης με τη δεύτερη λογική περιγραφής,

συμπλέκεται με υποκείμενα/ αντικείμενα, και αναπτύσσονται σχέσεις μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του.

Καθώς ο M. Duchamp τήρησε μία σιωπή γύρω από το έργο, και καθώς αυτό εκτέθηκε στο κοινό μετά τον θάνατο του M. Duchamp, μία συστηματική περιγραφή των πράξεων μετασχηματισμού με διευρύνσεις, διακοπές και συνέχειες του έργου στον εννοιολογικό χώρο, μεταξύ των προθέσεων του καλλιτέχνη, του έργου τέχνης και των ερμηνειών των θεατών, θα είναι ελλιπής. Αντί της περιγραφής αλληγορικών ή υπαινικτικών μετασχηματισμών, ωστόσο, θα μπορούσε να γίνει μία αναφορά στην πολλαπλότητα των ερμηνειών του έργου, μέσα από την αναφορά στην επιρροή, που είχε το έργο στα καλλιτεχνικά ρεύματα και κινήματα της εποχής.

Μια εκ των υστέρων παρατήρηση της εξέλιξης της καλλιτεχνικής σκηνής του 20^{ου} αι. επιτρέπει την κατανόηση της σημασίας και επιρροής του έργου του M. Duchamp, και τους πολλαπλούς μετασχηματισμούς του μέσα από το έργο των άλλων. Για παράδειγμα, ο A. Kauffmann αναφέρει:

Η εμφάνιση της Κινητικής τέχνης (Kinetic art) και της Οπτικής τέχνης (Op art) στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 προσέφερε μία εντελώς διαφορετική γενεαλογία για την τοποθέτηση του Anemic Cinema. Εκθέσεις και δημοσιεύσεις σχετικά με το κινούμενο γλυπτό και τις οπτικές ψευδαισθήσεις των Jean Tinguely, Victor Vasarely και άλλων, έδωσαν νέο πλαίσιο κριτικής στα προηγούμενα ελάχιστα γνωστά αντιληπτικά πειράματα του Duchamp τη δεκαετία του 1920, τα λεγόμενα Οπτικά Ακριβείας (Precision Optics).³⁵⁸

Ο M. Duchamp διαπέρασε την καλλιτεχνική προβληματοθεσία από το Νταντά και τον Σουρεαλισμό στην Κινητική και Οπτική τέχνη και στον Υπερρεαλισμό:

- > από τον Σουρεαλισμό και το 'συγκεκριμένο παράλογο' του S. Dali, ή την 'εμφάνιση του πνεύματος' του R. Magritte³⁵⁹, ως τον Υπερρεαλισμό του D. Hanson,³⁶⁰
- > και από τις Οπτικές τέχνες και τα αντιληπτικά σχήματα, ως τα αποσπάσματα του πραγματικού.

Αναζήτησε το διαφεύγον αντικείμενο υπερβαίνοντας τις αναπαραστάσεις της εικόνας, του συμβόλου ή της ένδειξης, δίνοντας έμφαση στις συμβάσεις των μεταβάσεων μεταξύ τους, μέσα από εννοιολογικούς στροφείς, διαχωριστικά και προοπτικές.³⁶¹ Με τον τρόπο αυτό μετατόπισε την αναζήτηση του διαφεύγοντος αντικειμένου από το πεδίο των οπτικών μεταφορών και αναπαραστάσεων, στον μηχανισμό των εννοιολογικών και σχεσιακών συμβάσεων, που εγκαθιδρύονται για την προσέγγισή του. Η A. d'Harnoncourt αναφέρει:

³⁵⁸ Alexander Kauffman, 'The Anemic Cinemas of Marcel Duchamp', *The Art Bulletin*, 2017, σ. 128-159,

³⁵⁹ Rene Magritte, *Selected Writings (1979)*, επιμ. Kathleen Rooney, Eric Plattner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016, σ. 214, 255.

³⁶⁰ Monica Ines Huerta, *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck*, Michigan: The University of Michigan, 2010, σ. 13-17.

³⁶¹ Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's transformers (1977)*, Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 42.

Το μεγάλο μεταπολεμικό κύμα καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε αυτήν τη χώρα και στο εξωτερικό μπορεί να θεωρηθεί (με τον προφανή κίνδυνο υπεραπλούστευσης), ότι διαφοροποιείται σε δύο μεγάλα ρεύματα. Το πιο συνεκτικό ρεύμα, που εξελίσσεται μέσω εξπρεσιονιστικών και αφηρημένων παραδόσεων, συνεχίζεται σήμερα στο έργο, που βασίζεται ουσιαστικά σε φορμαλιστικές ανησυχίες, έργο που αποφεύγει τη χρήση της οπτικής μεταφοράς, και αντιστέκεται στην ενσωμάτωση στην 'τέχνη' οτιδήποτε από το βασίλειο της 'μη-τέχνης'. Σε ένα δεύτερο ρεύμα, εκτός της φορμαλιστικής αισθητικής, έχουν εμφανιστεί μία σειρά από άγρια αποκλίνοσες εκδηλώσεις, που σχετίζονται με μία εννοιολογική και σχεσιακή βάση για την τέχνη (και ιδιαίτερα, με τη σχέση της με τη 'μη-τέχνη'). Αυτές οι δραστηριότητες έχουν ομαδοποιηθεί με περιέργους τίτλους όπως το Νέο Ντάντα, ο Νέος Ρεαλισμός, το Αντικείμενο της Τέχνης, η Ποπ Αρτ, η Συναρμογή, τα Περιβάλλοντα, τα Συμβάντα, η Τέχνη της Έννοιας και η Τέχνη της Διαδικασίας και ούτω καθεξής. Φυσικά, αυτή η πολλαπλότητα από τις 'πιο πρόσφατες ομάδες' (για να επεκταθεί η παρατήρηση του Breton για το 1922) επικαλείται την ισχύ του παραδείγματος του Duchamp. Μέσα σε μία φανταστική γκάμα υλικών (από τα σκουπίδια στις ακτίνες λέιζερ), μέσα που περιλαμβάνουν χειρόγραφα και έντυπα βιβλία, μουσική και ταινίες και ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων στη διαδικασία δημιουργίας τέχνης, ο Duchamp έχει αναδειχθεί ως μία σημαντική ιστορική πηγή ενότητας πίσω από τη φαινομενική ετερογένεια αυτών των κινήσεων.³⁶²

³⁶² Anne d'Harnoncourt, Walter Hopps, *Etant Donnes: 1^ο la chute d'eau, 2^ο le gaz d'eclairage, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Bulletin 64, 1969, σ. 45.

ΕΠΙΤΟΜΗ

Ο διπλός χαρακτήρας, που ενσωματώνει το ρήμα *διαγράφω*, επιτρέπει τη μετατόπιση ανάμεσα σε δύο αντίθετες κατευθύνσεις: από τη μία *γράφω* και στον αντίποδα αυτής *διαγράφω*. Κατά τη διαδικασία του 'δια γράφω', καθώς εμπιρεύονται αυτές οι δύο συνθήκες, ακυρώνεται η επικράτηση μιας γραμμικής μονοσήμαντης σημασιολογικής σχέσης. Στη διαδικασία δημιουργίας εγκαθίσταται μία σχέση αμφισημίας, που επιδέχεται τη μετέωριση και τη μετάβαση σε μία υπό αναίρεση συνθήκη. Η δυνατότητα ταύτισης ή αναίρεσης, που ευνοείται με το διάγραμμα εντός της διαδικασίας του σχεδιασμού του χώρου, έχει αποτελέσει το αντικείμενο της έρευνας, ώστε να περιγραφεί η λειτουργία του διαγράμματος στον σχεδιασμό του χώρου. Σε κάθε στιγμή της διαδικασίας, με το διάγραμμα περιγράφεται η σχέση, με την οποία νοηματοδοτείται η σημασιολογική μονάδα, και προσδιορίζεται η νοηματική συνέχεια μεταξύ των στιγμών της διαδικασίας. Από τη στιγμή που το διάγραμμα *γράφει* συνέχειες, την ίδια στιγμή μπορεί από πρόθεση (όπως για παράδειγμα καλλιτεχνική ή εκφραστική) να τις *διαγράψει*, να προκαλέσει συνθήκες ασυνέχειας, και να ανατρέψει συμβατικές λογικές νοηματοδότησης.

Η βασική αυτή διάκριση ανάμεσα σε συνθήκες σημασιολογικής συνέχειας και ασυνέχειας εντός ενός νοηματοδοτικού συστήματος, αποτελεί τον βασικό άξονα ως προς τον οποίο διερευνάται ο εργαλειώδης χαρακτήρας του διαγράμματος στη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου.

1. Νέκυια: Το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας

Σε μια αφηγηματική δομή, οι αναλύσεις σημασιολογικών μονάδων, όταν αναφέρονται σε γραμματικές ή συντακτικές περιγραφές αδυνατούν να αποκαταστήσουν συνέχειες νοηματοδοτικές, οι οποίες παράγονται σύμφωνα με τη συγκυρία των αφηγήσεων εντός και μεταξύ των προτάσεων. Οι σημασιολογικές μονάδες, μπορεί να εισάγονται στις αφηγήσεις με έναν αρχικό πυρήνα σημασίας, αλλά και με ανοικτή τη δυνατότητα συνεχούς επανασημασιοδότησής τους, σύμφωνα με την κατάσταση του αφηγηματικού συγκείμενου. Για την ενσωμάτωση της επίδρασης του συγκείμενου στη σημασιολογική μονάδα, το διάγραμμα ορίζεται ως ένα εργαλείο εμπρόθετης σημασιολογικής συνέχειας.

Η ανάλυση της Νέκυιας, ως προς την εσωτερική της δομή αλλά και ως προς το σύνολο της Οδύσσειας, αποτελεί το αφηγηματικό πλαίσιο διερεύνησης της λειτουργίας του διαγράμματος ως μηχανισμού συνέχειας εντός της αφηγηματικής κατασκευής. Ως κύριο στοιχείο του χώρου – το διαφεύγον αντικείμενο - έχει μελετηθεί το υποκείμενο *Οδυσσέας* και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται.³⁶³

Με την ανάλυση επιχειρείται η περιγραφή του χώρου της Νέκυιας, ως ενός δυναμικού πεδίου, που αναπτύσσεται σε ένα υλικό υπόβαθρο, και παράγεται κατά τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων του *Οδυσσέα*. Κατά την περιγραφή αυτών των μετασχηματισμών ως συνεχών μεταποπίσεων μεταξύ διαφορετικού είδους περιγραφών, διαφορετικού είδους αιτιοτήτων σύστασης του χώρου και διαφορετικού είδους ομοιώσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου, το διάγραμμα

- > διακρίνεται ως η συνθήκη ομοίωσης του *Οδυσσέα*, και
- > αναδεικνύεται ως ο μηχανισμός πρόσδοσης χαρακτηριστικών και σχέσεων από το αφηγηματικό πλαίσιο στο κύριο στοιχείο του χώρου, στον *Οδυσσέα*.

Για την περιγραφή των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του *Οδυσσέα* διακρίνονται δύο κατηγορίες γνωσιακών πεδίων: Τα γνωσιακά πεδία όπου γίνεται η περιγραφή των ταυτοτήτων και σχέσεων του αφενός άνευ συμπλοκής, και αφετέρου κατά τη συμπλοκή του με υποκείμενα/ αντικείμενα.

- > Στα πεδία άνευ συμπλοκής, προσδιορίζεται η ταξινόμια του *Οδυσσέα*, και σύμφωνα με αυτήν προσδιορίζονται περαιτέρω οι ιδιότητές του. Αντίστοιχα, προσδιορίζεται η μετατόπιση των γνωσιακών πεδίων
 - από το πεδίο της αποκάλυψης, όπου δίδεται το πλαίσιο περιγραφής του *Οδυσσέα*, η έννοια του ονόματός του, και προϋδεάζεται η αιτιότητα σύστασης του χώρου,

³⁶³ Βλ. 1^ο μέρος: Ταξινόμητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο της Νέκυιας. 2.1. Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΑΠΦ_ Το ταξινόμητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφή: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

- στο πεδίο της δήλωσης, όπου ορίζονται τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις, το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, κυριολεκτικά και συνδηλωτικά με μεταφορικές αιτιότητες σύστασης του χώρου.
- > Στα πεδία κατά τη συμπλοκή, προσδιορίζονται οι κανόνες με τους οποίους μετασχηματίζονται η ταυτότητα και οι σχέσεις του *Οδυσσέα*, και αναπτύσσονται εξελικτικά δυναμικά χωρικά πεδία. Αντίστοιχα, προσδιορίζεται η μετατόπιση των γνωσιακών πεδίων
 - από το πεδίο αλληγορίας, όπου μετασχηματίζονται η ταυτότητα και οι σχέσεις του *Οδυσσέα*, κατά τον μετωνυμικό συσχετισμό τους με διαφορετικές μεταφορικές αιτιότητες,
 - στο πεδίο του υπαινιγμού, όπου μετά από ένα ιστορικό αλληγορικών περιγραφών συνεχίζονται οι μετασχηματισμοί υπαινίσσοντας τα προηγούμενα.

Με τους μετασχηματισμούς του *Οδυσσέα* στο γνωσιακό πεδίο της αλληγορίας και του υπαινιγμού αναπτύσσεται ο χώρος ως δυναμικό πεδίο. Σύμφωνα με κανόνες συνεκδοχής μεταξύ των μετασχηματισμών του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας, όπως αυτό ορίστηκε εντός της ταξινομίας του *Οδυσσέα*, προκαλείται η εξέλιξη του δυναμικού πεδίου

 - είτε με τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου,
 - είτε με τη διακοπή του, και
 - την εκκίνηση ενός νέου χώρου.

Σε κάθε γνωσιακό πεδίο, τα είδη και οι μετασχηματισμοί των προσδιδόμενων ιδιοτήτων στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* είναι διαφορετικά, και προσδιορίζονται κάθε φορά από τη συνθήκη ομοίωσης, το διάγραμμα. Η παρακολούθηση της συνέχειας των μεταβάσεων μεταξύ των γνωσιακών πεδίων εντός του αφηγηματικού πλαισίου της *Οδύσσειας*, επιτρέπει αντίστοιχα την παρακολούθηση του διαγράμματος ως του μηχανισμού σύστασης αυτής της συνέχειας.

1.1. Οι τέσσερις τύποι των διαγραμμάτων στη Νέκυια

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της ομοίωσης, είναι διαφορετικού είδους αντίστοιχα με το κάθε είδος ομοίωσης που περιγράφεται στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία.

1.1.1. Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της αποκάλυψης

Στο ταξινομητικό πεδίο της αποκάλυψης, προσδιορίζεται το πλαίσιο ανάπτυξης της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, ως προς το οποίο ο *Οδυσσέας* αυτοομοιώνεται. Αναπτύσσεται η 1^η λογική περιγραφής, με την οποία γίνεται αναφορά στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του *Οδυσσέα* εντός του πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί ο χώρος.³⁶⁴ Κατ' αρχάς δεν υπάρχει χώρος, και οι προσδιορισμοί για τη σύσταση του χώρου είναι προγραμματικοί: Η πρόθεση, ο λόγος για τον οποίον θα συσταθεί ο χώρος αποκαλύπτεται

- > με τη διαδοχή τελεολογικών προσδιορισμών, παρελθοντικών και μελλοντικών, του παρόντος, καθώς και
- > με τη διαδοχή τροπικών, τοπικών και αιτιολογικών προσδιορισμών της εμπλοκής του *Οδυσσέα* στη διαδοχή και ιεραρχία των αποκαλυφθέντων επεισοδίων.

Στο πεδίο της αποκάλυψης προϋδεάζεται η αιτιότητα σύστασης του χώρου, παρέχεται η γνώση του τέλους, ώστε να προσδοθούν στον *Οδυσσέα* ιδιότητες εποπτείας, με δυνατότητες για

- > την αξιολόγηση των περιστάσεων ως προς την πρόθεση επίτευξης ενός σκοπού,
- > την τήρηση μιας εμπρόθετης συνέχειας διεργασιών, καθώς και

³⁶⁴ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΑΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου, και
2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΑΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

- > τη χωροθέτηση και χρονοθέτηση χαρακτηριστικών του υλικού πεδίου, που νοηματοδοτούνται με την αποκαλυμμένη αιτιότητα και την πρόθεση επίτευξης του σκοπού.

Για παράδειγμα:³⁶⁵

- > Ο *Οδυσσέας* (1^{ος} όρος ομοίωσης) μετά την αποκάλυψη των μελλούμενων από την Καλυψώ καθίσταται επόπτης των επεισοδίων, που θα συμβούν (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τη γνώση μιας ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα της αποκάλυψης). Η ιεραρχημένη διαδοχή επεισοδίων λειτουργεί ως το διάγραμμα της προϊδεαζόμενης αιτιότητας, ως η συνθήκη αυτοομοίωσης μεταξύ των αποκαλυπτόμενων και των μελλοντικά εποπτευόμενων επεισοδίων.
- > Στη συνέχεια, με τη Ναυσικά, αποκαλύπτονται επιμέρους λεπτομέρειες των επεισοδίων, εξειδικεύοντας τη γνώση στη διαχείριση των επεισοδίων (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της αποκάλυψης).

Στο πεδίο της αποκάλυψης το διάγραμμα, ως μία συνθήκη αυτοομοίωσης του *Οδυσσέα* με το αποκαλυπτόμενο πλαίσιο, είναι μία διαχρονία ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων, με την οποία προκαθορίζεται η χωροθέτηση και χρονοθέτηση του υλικού πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί το δυναμικό χωρικό πεδίο.

Ειδικότερα, στον φανταστικό κόσμο με μία συγχρονία αυτόνομων επιμέρους κόσμων, στον κάθε επιμέρους κόσμο το διάγραμμα στο πεδίο της αποκάλυψης είναι μία διαφορετικής τάξης διαχρονία επεισοδίων, πλήρως αυτόνομη και διακριτή ως προς αυτήν που προηγείται ή έπεται. Αποκαλύπτει την εσωτερική αιτιότητα του κάθε κόσμου, ώστε ο *Οδυσσέας* να μπορεί να ενσωματωθεί σε αυτήν.

1.1.2. Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της δήλωσης

Στο ταξινομητικό πεδίο της δήλωσης προσδιορίζονται οι κυριολεκτικές και συνδηλωτικές ιδιότητες της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, με τις οποίες ο *Οδυσσέας* προσομοιώνεται. Στο πλαίσιο των εποπτευόμενων μελλούμενων επεισοδίων, αναπτύσσεται η 2^η λογική περιγραφής, με την οποία γίνεται αναφορά στις ιδιότητες του *Οδυσσέα*, ως συλλογές χαρακτηριστικών και σχέσεων που προσδιορίζουν την κοινωνική ταυτότητά του.³⁶⁶ Με την προσομοίωση της καταδήλωσης, αποκτά τις κυριολεκτικές ιδιότητες σύμφωνα με τον κώδικα της κοινωνικής συμπεριφοράς, που συνάδει με τα αρχικά αποκαλυμμένα επεισόδια. Στη συνέχεια, με την προσομοίωση της συνδήλωσης, αποκτά επιπλέον μεταφορικές ιδιότητες σύμφωνα με τις βαθμίδες των κοινωνικών αξιών εντός του κώδικα της κοινωνικής συμπεριφοράς.

Για παράδειγμα:³⁶⁷

- > Ο *Οδυσσέας* πρωτοεμφανιζόμενος στο παλάτι του Αλκίνοου (1^{ος} όρος ομοίωσης καταδήλωσης) προσομοιώνεται κυριολεκτικά με έναν ξένο που τον έχουν υποδεχθεί (2^{ος} όρος ομοίωσης καταδήλωσης), ως προς τον κώδικα φιλοξενίας (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα της καταδήλωσης).
- > Στη συνέχεια εξειδικεύεται ο κώδικας φιλοξενίας με την αποκατάσταση του σεβασμού προς τον ξένο και την πρόσκληση σε επίσημη υποδοχή του (4^{ος} και 5^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδικεύσεις του διαγράμματος της καταδήλωσης).

³⁶⁵ Βλ. 1^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΑΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

³⁶⁶ Βλ. 1^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΒΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων, και
2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΒΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

³⁶⁷ Βλ. 1^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΒΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής: Ο ορισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

- > Μετά, αυτός ο *Οδυσσέας* (1^{ος} όρος ομοίωσης συνδήλωσης) αποκτά τη μεταφορική ιδιότητα του τιμώμενου συνδαιτυμόνα στο παλάτι του Αλκίνοου (2^{ος} όρος ομοίωσης συνδήλωσης), ως προς τον κώδικα της επίσημης τελετής υποδοχής με επίσημο γεύμα (3^{ος} όρος ομοίωσης το διάγραμμα της συνδήλωσης).
- > Στη συνέχεια εξειδικεύεται ο κώδικας της επίσημης τελετής με την επιτέλεση ακροάματος (4^{ος} όρος ομοίωσης, εξειδίκευση του διαγράμματος της συνδήλωσης).

Στο πεδίο της δήλωσης, το διάγραμμα είναι μία σχέση συνεκδοχής μεταξύ του διαγράμματος της καταδήλωσης που είναι κυριολεκτικοί κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς, και του διαγράμματος της συνδήλωσης που είναι μεταφορικοί κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς. Τα δύο μαζί συστήνουν τη συγχρονία των ιδιοτήτων, που προσδιορίζουν το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και αποτελούν την προϋπόθεση για τη συμπλοκή του με υποκείμενα/ αντικείμενα.

Στον φανταστικό κόσμο, στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* συνυφαίνονται ιδιότητες του πραγματικού κόσμου, με ιδιότητες του φανταστικού κόσμου. Για παράδειγμα:³⁶⁸ Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα* στο παλάτι του Άδη, αναπτύσσεται εντός του διαγράμματος της καταδήλωσης 'ο κώδικας της τελετής της σπονδής', με το οποίο προσδίδονται χαρακτηριστικά και σχέσεις από τον πραγματικό κόσμο, και επιπλέον εντός του διαγράμματος της συνδήλωσης 'ο κώδικας των φανταστικών κοινωνικών σχέσεων για τον έλεγχο της συνάθροισης', με το οποίο προσδίδονται χαρακτηριστικά και σχέσεις από τον φανταστικό κόσμο.

1.1.3. Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο της αλληγορίας

Στο κανονιστικό πεδίο της αλληγορίας, προσδιορίζεται η αλληγορική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* από δύο σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η 3^η λογική περιγραφή, με την οποία γίνεται αναφορά στον μετασχηματισμό της ταυτότητας του *Οδυσσέα* κατά τη συμπλοκή του με υποκείμενα/ αντικείμενα.³⁶⁹ Τόσο στο πεδίο της αποκάλυψης όσο και της δήλωσης, οι ιδιότητες που προσδίδονται στον *Οδυσσέα* αποτελούν συνεκδοχικές εξειδικεύσεις σε μία εξελισσόμενη σειρά διαγραμμάτων. Στο πεδίο της αλληγορίας οι ιδιότητες προέρχονται από δύο διαφορετικές σειρές διαγραμμάτων. Συστήνεται μία συνθήκη διπλής ομοίωσης, με την οποία αφενός συνεχίζεται η εξέλιξη της αρχικής σειράς, και αφετέρου αναπτύσσεται μία νέα σειρά διαγραμμάτων ως αποτέλεσμα της συμπλοκής του *Οδυσσέα* με υποκείμενα/ αντικείμενα. Η νέα σειρά αναπτύσσεται μετά από μία ανάδραση στο αρχικό πλαίσιο του πεδίου της αποκάλυψης, όταν εισάγεται μία νέα αιτιότητα στην εξέλιξη των επεισοδίων.

Για παράδειγμα:³⁷⁰

- > Ο *Οδυσσέας* από τιμώμενος ξένος, συνδαιτυμόνας, ακροατής (1^{ος} όρος ομοίωσης) μετασχηματίζεται
 - > αφενός σε αυτόν που είναι το θέμα του ακροάματος (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς την καταξιωμένη θεματολογία του ακροάματος σύμφωνα με τον κώδικα τελετής επίσημης υποδοχής (ο ένας 3^{ος} όρος του διαγράμματος της διπλής ομοίωσης, στη συνέχεια της σειράς των διαγραμμάτων του πεδίου της δήλωσης), και
 - > αφετέρου σε συνδαιτυμόνα που θρηνεί (δεύτερος 2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς την αρχικά αποκαλυμμένη γνώση μιας ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων (ο άλλος 3^{ος} όρος του διαγράμματος της διπλής ομοίωσης, ανάδραση με το αρχικό πλαίσιο του πεδίου της αποκάλυψης).

³⁶⁸ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΒΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή.

³⁶⁹ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας, και
2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΓΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ: Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

³⁷⁰ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

Καθώς η ταυτότητα του *Οδυσσέα* εξελίσσεται στη συνέχεια της σειράς των διαγραμμάτων του πεδίου της δήλωσης, μια νέα σειρά διαγραμμάτων αναπτύσσεται προσδίδοντας νέα χαρακτηριστικά και σχέσεις, μετά από μία ανάδραση στο πλαίσιο, που αρχικά είχε τεθεί στο πεδίο της αποκάλυψης.

Στο πεδίο της αλληγορίας το διάγραμμα είναι μία σχέση μετωνυμίας, που φέρνει σε επαφή δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Με τη διαφορά των σχέσεων μεταξύ τους προκαλείται μία διαχρονία μετασχηματισμών της ταυτότητας του *Οδυσσέα*.

Στον πραγματικό κόσμο, η ταυτότητα του *Οδυσσέα* μετασχηματίζεται διαδοχικά σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής του, σύμφωνα με την αιτιότητα της διαχρονίας των επεισοδίων. Στον φανταστικό κόσμο καταλύεται η αιτιότητα στη διαδοχή των μετασχηματισμών της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Στον φανταστικό κόσμο, τα διάφορα επεισόδια συμπλοκής του *Οδυσσέα* χαρακτηρίζονται από μία αυτοχρονία, καθώς το κάθε ένα αναφέρεται στο δικό του χρονικό πλαίσιο και στη δική του εσωτερική διαχρονία, καταλύοντας την αιτιότητα μιας διαχρονίας στη μεταξύ τους σχέση. Σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής η ταυτότητα του *Οδυσσέα* συστήνεται διπλά, αφενός με την εξελισσόμενη σειρά των διαγραμμάτων που προσδιορίζει την ταυτότητά του στον φανταστικό κόσμο, και αφετέρου, κατά περίπτωση, με αναφορά σε διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, σε διαφορετικούς χρόνους, είτε στον φανταστικό, είτε στον πραγματικό κόσμο.

1.1.4. Τα διαγράμματα στο γνωσιακό πεδίο του υπαινιγμού

Στο κανονιστικό πεδίο του υπαινιγμού προσδιορίζεται η υπαινικτική διπλή ομοίωση της ταυτότητας του *Οδυσσέα* από δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Αναπτύσσεται η 4^η λογική περιγραφής, με την οποία γίνεται αναφορά στον συνεχιζόμενο μετασχηματισμό της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητες που του είχαν προηγουμένως προσδοθεί.³⁷¹ Οι προηγούμενες προσδόσεις και μετασχηματισμοί της ταυτότητας είτε στον πραγματικό, είτε στον φανταστικό κόσμο, εκλαμβάνονται ως δεδομένα του *Οδυσσέα*. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον είναι κλειδωμένα σε μία αχρονική ενότητα, που εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας παρουσιάζει μία υψηλή πολυπλοκότητα, καθώς οι συνάψεις μεταξύ των ιδιοτήτων από τους διάφορους χρόνους και κόσμους επιτρέπουν την εν δυνάμει ανάπτυξη ενός πλήθους δυνατοτήτων περαιτέρω μετασχηματισμών τους.

Για παράδειγμα:³⁷²

- > Ο *Οδυσσέας* με υπαινισσόμενο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, που έχει συσταθεί στον πραγματικό και φανταστικό κόσμο (1ος όρος ομοίωσης),
 - > σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από τις σχέσεις του με τους ισόθεους εταίρους του (2ος όρος ομοίωσης), ως προς την αξιολόγηση της διαδοχής των συνευρέσεων στο παλάτι του Άδη (εξειδίκευση, 10^η κατά σειρά, του ενός 3ου όρου του πεδίου της αλληγορίας, λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις ενδιάμεσες εξειδικεύσεις), και
 - > σαν ο αφηγούμενος τα πένθη των εταίρων του που χάθηκαν στον δρόμο της επιστροφής (δεύτερος 2ος όρος ομοίωσης), ως προς την ανάκληση της γνωστής συνέχειας διεργασιών (εξειδίκευση, 7^η κατά σειρά, του άλλου 3ου όρου του πεδίου της αλληγορίας, λαμβάνοντας ως δεδομένες όλες τις ενδιάμεσες εξειδικεύσεις),

³⁷¹ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.3 Ο χώρος όπου συνεχίζεται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΔΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας, και

2.4 Ο χώρος στη συνέχεια του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΔΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας

³⁷² Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.4 Ο χώρος στη συνέχεια του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΔΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ _ Η τέταρτη λογική περιγραφής: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας

- > όταν ξεκινά την αφήγησή του, όπως του παραγγέλθηκε για τα πένθη των εταίρων του που χάθηκαν, και μετά την αναφορά στη συνεύρεσή του με τις ψυχές του Αγαμέμνονα, του Αχιλλέα και του Αίαντα, δεν θεωρείται άτοπο, ότι συνεχίζει να συναντά τις ψυχές μυθικών προσώπων, του Μίνωα, του Ωρίωνα, του Τιτυού, του Τάνταλου, του Σίσυφου, ακόμα και τη σκιά του Ηρακλή.

Στο πεδίο του υπαινιγμού το διάγραμμα είναι μία σχέση συνεκδοχής μεταξύ δύο συγκεκριμένων όρων από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, και οι οποίοι βρίσκονται σε συγκυριακή χωροχρονική γειννίαση. Αλλά υπαινικτικά συγκαλύπτεται η αιτιότητα της εξέλιξής τους, και τότε επιβεβαιώνεται η αχρονία των χαρακτηριστικών και σχέσεων του *Οδυσσέα*, από τον παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα χρόνο, τόσο του πραγματικού, όσο και του φανταστικού κόσμου.

Με δεδομένη την υπαινικτική συγκάλυψη του υψηλής πολυπλοκότητας σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του υποκειμένου, οι οποιοδήποτε περαιτέρω μετασχηματισμοί της θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα του υπαινιγμού.

1.2. Η τακτική διαδοχή των τεσσάρων ειδών των διαγραμμάτων

Κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού του χώρου, στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία, με διαφορετικές λογικές περιγραφής στο καθένα, συστήνονται διαφορετικά είδη ομοιώσεων. Η σύστασή τους ακολουθεί το ιστορικό συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου με τον ορισμό και τον μετασχηματισμό της ταυτότητας και των σχέσεών του. Εφόσον το διάγραμμα λογίζεται ως η συνθήκη της ομοίωσης στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία, τότε διακρίνονται διαφορετικού είδους διαγράμματα αντίστοιχα με το κάθε είδος ομοιότητας στο κάθε διαφορετικό πεδίο. Η διαδοχή των διαφορετικών ειδών των διαγραμμάτων είναι τακτική, ακολουθώντας την τακτικότητα ανάπτυξης των γνωσιακών διαδικασιών στα διαφορετικά πεδία.

Η αφηγηματική πλοκή της Νέκυιας εξελίσσεται από τον προσδιορισμό του πλαισίου ανάπτυξης της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, που θα αποτελέσει τον παράγοντα του δυναμικού πεδίου του χώρου, και μετά στον ορισμό της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και μετά στους μετασχηματισμούς της ταυτότητας του *Οδυσσέα* και στην ανάπτυξη του δυναμικού πεδίου του χώρου. Ακολουθώντας αυτήν την αφηγηματική πλοκή, προσδιορίζονται στάδια στην περιγραφή του χώρου από το γενικό προς το ειδικό, τα οποία συσχετίζονται με τα είδη των διαγραμμάτων, καθώς τελικά ακολουθείται μία τακτική διαδοχή των ειδών των διαγραμμάτων σύμφωνα με την ανάπτυξη των πεδίων συγκεκριμενοποίησης της γνώσης.

A. Αρχικά, στα πεδία της αποκάλυψης και της δήλωσης αναπτύσσονται τα ταξινομητικά διαγράμματα του *Οδυσσέα*:

A.1 Στο πεδίο της αποκάλυψης, το διάγραμμα, ως μία συνθήκη αυτοομοίωσης του *Οδυσσέα* με το πλαίσιο ανάπτυξης της ταυτότητάς του, είναι μία διαχρονία ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων. Σύμφωνα με αυτήν προκαθορίζεται η χωροθέτηση και χρονοθέτηση του υλικού πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί το δυναμικό χωρικό πεδίο.

Αποτελεί το προγραμματικό πλαίσιο της χωροχρονικής ανάπτυξης και μετασχηματισμού του *Οδυσσέα*, ως παράγοντα του δυναμικού χωρικού πεδίου.³⁷³

A.2 Στο πεδίο της δήλωσης, το διάγραμμα, ως μία συνθήκη προσομοίωσης του *Οδυσσέα*, είναι μία σχέση συνεκδοχής μεταξύ του διαγράμματος της καταδήλωσης που είναι κυριολεκτικοί κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς, και του διαγράμματος της συνδήλωσης που είναι μεταφορικοί κώδικες κοινωνικής

³⁷³ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΑΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου: Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και της εμποπτείας, και

2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΑΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *Οδυσσέα*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου: Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης μεταξύ της αποκάλυψης και της εμποπτείας.

συμπεριφοράς. Τα δύο διαγράμματα μαζί συστήνουν τη συγχρονία των χαρακτηριστικών και σχέσεων, που προσδιορίζουν το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*.³⁷⁴

Τα ταξινομητικά διαγράμματα του *Οδυσσέα* λειτουργούν ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων της περαιτέρω ανάπτυξης του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του, καθώς και των δυνατοτήτων σύναψης σχέσεων με υποκείμενα/ αντικείμενα. Προκαθορίζουν τις αιτιότητες των μετασχηματισμών του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας, προδιαγράφοντας ένα εν δυνάμει κανονιστικό πλαίσιο των μετασχηματισμών.

- B. Στη συνέχεια, στα πεδία της αλληγορίας και του υπαινιγμού αναπτύσσονται τα κανονιστικά διαγράμματα, σύμφωνα με τα οποία ο *Οδυσσέας* μετασχηματίζεται κατά τη συμπλοκή του με υποκείμενα/ αντικείμενα:
- B.1 Στο πεδίο της αλληγορίας το διάγραμμα, ως μία συνθήκη διττής ομοίωσης του *Οδυσσέα*, είναι μία σχέση μετωνυμίας, που φέρνει σε επαφή χαρακτηριστικά και σχέσεις, που έχουν προέλθει από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Καθώς στη συνέχεια του πεδίου της δήλωσης εξελίσσεται η ταυτότητα του *Οδυσσέα* μέσα από μία σειρά διαγραμμάτων, αναπτύσσονται και νέα χαρακτηριστικά και σχέσεις μέσα από μία ανάδραση στο πλαίσιο, που είχε αρχικά τεθεί στο πεδίο της αποκάλυψης. Με τη διαφορά των σχέσεων μεταξύ των δύο σειρών διαγραμμάτων προκαλείται μία διαχρονία μετασχηματισμών της ταυτότητας του *Οδυσσέα*.³⁷⁵
- B.2 Στο πεδίο του υπαινιγμού το διάγραμμα, ως μία συνθήκη διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση συνεκδοχής, που συστήνεται μεταξύ δύο συγκεκριμένων όρων από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, που προηγουμένως είχαν εξελιχθεί. Αλλά καθώς είναι υπαινισσόμενες, συγκαλύπτεται η αιτιότητα της εξέλιξής τους, και επιβεβαιώνεται η αχρονία των υπαινισσόμενων χαρακτηριστικών και σχέσεων του *Οδυσσέα*, από τον παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα χρόνο, τόσο του πραγματικού, όσο και του φανταστικού κόσμου. Με δεδομένη την υπαινικτική συγκάλυψη του υψηλής πολυπλοκότητας σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, οι οποιοδήποτε περαιτέρω μετασχηματισμοί της ταυτότητάς του θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα του υπαινιγμού.³⁷⁶

1.2.1. Οι τρεις συνθήκες του μηχανισμού επαναπροσδιορισμού του διαγράμματος

Ο συσχετισμός των διαγραμμάτων, που αναφέρονται στους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων του *Οδυσσέα*, και οριοθετούν τον χώρο ως δυναμικό πεδίο, αποτελούν την προϋπόθεση για την επανεκκίνηση της διαδικασίας αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου και για τον προσδιορισμό μιας νέας σειράς διαγραμμάτων.

³⁷⁴ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΒΠΦ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ: Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων: Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων, και

2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΒΠΑ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ_ Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων: Το διάγραμμα της προσομοίωσης της ταυτότητας ως το πλαίσιο των εν δυνάμει μετασχηματισμών των ιδιοτήτων.

³⁷⁵ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ_ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων, και

2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ: Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων.

³⁷⁶ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.3 Ο χώρος όπου συνεχίζεται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΔΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ_ Η τέταρτη λογική περιγραφή: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας: Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και ο μετασχηματισμός των ιδιοτήτων του *Οδυσσέα*, και

2.4 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΔΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ_ Η τέταρτη λογική περιγραφή: Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του *Οδυσσέα*. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας: Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και ο μετασχηματισμός των ιδιοτήτων του *Οδυσσέα*.

Κατά τη συμπλοκή του *Οδυσσέα* με υποκείμενα/ αντικείμενα, ο χώρος εξελίσσεται με τα διαγράμματα της διττής ομοίωσης του *Οδυσσέα*, ανάλογα με το αν οι προσδιδόμενες ιδιότητες από τις δυο διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατές, αντιφατικές, ή συζευκτικές. Αντίστοιχα συστήνεται η συνθήκη συνέχισης της διάρκειας – διακοπής –εκκίνησης νέου χώρου.

Οι σχέσεις συμπλοκής του *Οδυσσέα* με υποκείμενα/ αντικείμενα, επιφέροντας μετασχηματισμούς στις ταυτότητες και σχέσεις του *Οδυσσέα*, λειτουργούν ως ο μηχανισμός για τον επαναπροσδιορισμό του διαγράμματος.

1.2.1.1 Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η συνέχιση του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, σύμφωνα με τις υφιστάμενες εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, είναι αποτέλεσμα της συμβατότητας των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Για παράδειγμα:³⁷⁷

- > Ο Οδυσσεάς στο παλάτι του Αλκίνοου είναι
 - > και ο επιλέγων το θέμα του ακροάματος,
 - > και το επιλεγμένο θέμα του ακροάματος.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα* που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του

- > ως προς την επιλογή του θέματος ενός επεισοδίου από τη σειρά των διεργασιών του νόστου, από τον Οδυσσεά (όρος εξειδίκευσης της γνώσης της συνέχειας των διεργασιών του νόστου), και
- > ως προς την επιλεγμένη θεματολογία του ακροάματος, από τον αιιδό (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου),

είναι συμβατά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση συνεκδοχής, κατά την οποία η μία θεματολογία εμπεριέχεται στην άλλη. Οπότε διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και συνεχίζεται ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του.

Κατά τη διττή ομοίωση, στην περίπτωση που τα προσδιδόμενα χαρακτηριστικά και σχέσεις από τις δυο διαφορετικές σειρές εξελισσόμενων διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συμβατά, διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και συνεχίζουν οι μετασχηματισμοί της.

1.2.1.2 Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*.

Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, σύμφωνα με τις υφιστάμενες εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, είναι αποτέλεσμα της αντίφασης μεταξύ των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Για παράδειγμα:³⁷⁸

- > Ο Οδυσσεάς στο παλάτι του Άδη είναι
 - > και ο ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος και το εύρος των κοινωνικών γνωριμιών,
 - > και ο ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος στο παρόν.

³⁷⁷ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ_ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*.. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Το διάγραμμα της διττής ομοίωσης ως συνθήκη: συνέχισης της διάρκειας – διακοπής –εκκίνησης νέου χώρου _ Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*.

³⁷⁸ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.2 Ο χώρος του αφηγήματος της Νέκυιας, στο παλάτι του Άδη: ΓΠΑ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ_ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Το διάγραμμα της διττής ομοίωσης ως συνθήκη: συνέχισης της διάρκειας – διακοπής –εκκίνησης νέου χώρου _ Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα* που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του

- > ως προς την ανάπτυξη του ιστορικού των σχέσεων γνωριμίας (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου), και
- > ως προς την επαναφορά στη σειρά των διεργασιών του νόστου (όρος εξειδίκευσης της ανάκλησης της γνώσης της συνέχειας των διεργασιών του νόστου),

είναι αντιφατικά μεταξύ τους. Έχουν μία σχέση αλληλοαποκλεισμού, κατά την οποία η χρονική διάρκεια του ενός παρεμποδίζει τη χρονική εξέλιξη του άλλου. Οπότε διακόπτεται η συνθήκη συνεκδοχής μεταξύ των δύο σειρών των διαγραμμάτων, που προσδίδουν χαρακτηριστικά και σχέσεις στον *Οδυσσέα*, και αντίστοιχα λήγει ο μετασχηματισμός του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητάς του.

Κατά τη διττή ομοίωση, στην περίπτωση που τα προσδιδόμενα χαρακτηριστικά και σχέσεις από τις δυο διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους αντιφατικά, διακόπτεται η περαιτέρω πρόσδοση ιδιοτήτων στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και λήγουν οι μετασχηματισμοί της.

1.2.1.3 Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*.

Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, με μία συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητάς του, σύμφωνα με τις υφιστάμενες σειρές εξελισσόμενων διαγραμμάτων, είναι αποτέλεσμα της σύζευξης των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

Για παράδειγμα:³⁷⁹

- > Ο *Οδυσσέας* στο παλάτι του Αλκίνοου είναι
 - > και ο αφηγητής της *Οδύσσειας*,
 - > και ο γιός του Λαέρτη.

Τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του *Οδυσσέα* που αναφέρονται στη διττή ομοίωσή του

- > ως προς την επιθυμία του Αλκίνοου για την αποκάλυψη της αλήθειας, στα πλαίσια της τελετής της επίσημης υποδοχής του (όρος εξειδίκευσης του κώδικα τελετής υποδοχής του ξένου), και
- > ως προς την αναπαράσταση της συνέχειας των διεργασιών του νόστου (όρος εξειδίκευσης της ανάκλησης της γνώσης της συνέχειας των διεργασιών του νόστου),

είναι δυνατόν να συζευχθούν. Έχουν μία σχέση παραπληρωματική, κατά την οποία ανανεώνεται η ταυτότητα του *Οδυσσέα*, συμπεριλαμβάνοντας τα μέχρι τότε χαρακτηριστικά και σχέσεις της, και φέρνοντας τον *Οδυσσέα* στο σημείο σύζευξης του πραγματικού κόσμου με τον φανταστικό. Είναι και ο αφηγητής και ο αφηγούμενος. Οπότε εκκινείται ο νέος χώρος με τη σύζευξη αυτών των χαρακτηριστικών και σχέσεων σε μία νέα ταυτότητα.

Κατά τη διττή ομοίωση, στην περίπτωση που τα προσδιδόμενα χαρακτηριστικά και σχέσεις από τις δυο διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων είναι μεταξύ τους συζευκτικά, αναπτύσσεται η συνθήκη της ανανέωσης της ταυτότητας του *Οδυσσέα*, και εκκινείται ο νέος χώρος του.

³⁷⁹ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυιας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυιας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Το διάγραμμα της διττής ομοίωσης ως συνθήκη : συνέχισης της διάρκειας – διακοπής –εκκίνησης νέου χώρου _ Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*.

1.3. Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο εννοιολογικών και τοπολογικών μετασχηματισμών

Στο πλαίσιο των συνθηκών της διπλής ομοίωσης αναπτύσσεται ο χώρος ως δυναμικό πεδίο, μέσα από τις χωρικές πράξεις μετασχηματισμού, τόσο των εννοιολογικών, όσο και των τοπολογικών σχέσεων της ταυτότητας του *Οδυσσέα*.

Σύμφωνα με την εννοιολογική ροή της αφήγησης αναπτύσσονται μετασχηματισμοί των εννοιολογικών σχέσεων του *Οδυσσέα*, κατά τη διπλή ομοίωσή του.

Για παράδειγμα:³⁸⁰

- > Ο Οδυσσέας,
 - > ο εποπτεύων του νόστου, ο ξένος, τιμημένος, επίσημα προσκεκλημένος, ο συνδαιτυμόνας, ακροατής,
 - > ομοιούμενος και με το θέμα του ακροάματος, που ο Δημόδοκος άδει σύμφωνα με τον κώδικα της τελετής της επίσημης υποδοχής και την καταξιωμένη θεματολογία του ακροάματος,
- > καταλήγει να θρηνεί, και τελικά να προκαλεί την παύση του ακροάματος.

Σύμφωνα με τα γλωσσικά σχήματα της αφήγησης, οι εννοιολογικοί μετασχηματισμοί της διπλής ομοίωσης συνοδεύονται με τοπολογικούς μετασχηματισμούς, σε μία πράξη χωρογραφίας με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και συγκεκριμένα σχήματα κινήσεων.

Ως γλωσσικά σχήματα αφήγησης, που μεταφράζονται σε πράξεις χωρογραφίας, διακρίνονται τα παρακάτω:

- > Υπερβατό σχήμα: παρεμβολή όρου ανάμεσα σε δύο όρους, που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση.
- > Χιαστό σχήμα: δύο ζεύγη όρων, όπου ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο.
- > Κυκλικό σχήμα: μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του.
- > Πολυσύνδετο σχήμα: σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο.
- > Ασύνδετο σχήμα: σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον, χωρίς σύνδεσμο.
- > Επαναληπτικό σχήμα: ένας συγκεκριμένος όρος / δράση επαναλαμβάνεται.
- > Κλιμακωτό σχήμα: κλιμάκωση / αποκλιμάκωση της έντασης σε μία παράταξη όρων / δράσεων.

Για παράδειγμα:³⁸¹

- > Ένα επαναληπτικό σχήμα κινήσεων μεταξύ του *Οδυσσέα* και του Δημόδοκου, μεταξύ της εξέλιξης του ακροάματος και της εξέλιξης του θρήνου, καθιστά τον θρήνο αισθητό στον Αλκίνοο, και
- > στη συνέχεια ο Αλκίνοος με ένα υπερβατό σχήμα κινήσεων τίθεται ανάμεσα στον *Οδυσσέα* και στους συνδαιτυμόνες Φαίακες, και ορίζει την προσωρινή παύση του ακροάματος.

Τα σχήματα μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων εναλλάσσονται, εμπεριέχονται και συνυφαίνονται σύμφωνα με τους μετασχηματισμούς των εννοιολογικών σχέσεων, κατά τους οποίους αναπτύσσονται αιτιότητες ακολουθίας ή συμπερίληψης.

Για παράδειγμα:³⁸²

³⁸⁰ Βλ. 1ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο της Νέκυας. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η αφήγηση της Νέκυας, στο παλάτι του Αλκίνοου: ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ_ Η τρίτη λογική περιγραφή: Ο ορισμός των σχέσεων του *Οδυσσέα*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας: Οι μετασχηματισμοί των εννοιολογικών και τοπολογικών σχέσεων.

³⁸¹ ο.π.

³⁸² Πρβλ. Παράρτημα 1: Πίνακες 1ου μέρους.

Πίνακας 9. Στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και ο αιδός Δημόδοκος, ο *Οδυσσέας*, ο Αλκίνοος και οι Φαίακες.

Πίνακας 10. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και ο κήρυκας και ο αιδός Δημόδοκος.

- > Στον πραγματικό χώρο στο παλάτι του Αλκίνοου, η αφήγηση των εννοιολογικών μετασχηματισμών μπορεί να περιγραφεί ως μία διαδοχή πράξεων συμπλοκής, που οριοθετούνται μέσα από τη διάκριση των τοπολογικών μετασχηματισμών:
 - > 1^η πράξη. Η αλληγορική πρόσδοση ιδιοτήτων στον *Οδυσσέα*:
 - > Η ακολουθία από ένα Επαναληπτικό και ένα Υπερβατό σχήμα,
 - > 2^η πράξη. Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Ένα Πολυσύνδετο σχήμα,
 - > 3^η πράξη. Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Ένα Υπερβατό σχήμα,
 - > 4^η πράξη. Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Ένα Πολυσύνδετο σχήμα.
- > Αντίστοιχα στον φανταστικό χώρο στο παλάτι του Άδη, διακρίνονται οι τοπολογικοί μετασχηματισμοί, οι οποίοι, καθώς αναφέρονται σε ένα πολύ μεγαλύτερο πλήθος σχέσεων του *Οδυσσέα*, παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα και μεγαλύτερη έκταση και διάρκεια:³⁸³
 - > 1^η πράξη. Η αλληγορική πρόσδοση ιδιοτήτων του *Οδυσσέα*:
 - > Μία ακολουθία από ένα Υπερβατό, ένα Χιαστό, ένα Ασύνδετο, ένα Υπερβατό σχήμα,
 - > 2^η πράξη. Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Μία ακολουθία από ένα Υπερβατό και ένα Κυκλικό σχήμα, που περιλαμβάνει ένα Πολυσύνδετο – Υπερβατό – Χιαστό – Πολυσύνδετο – Επαναληπτικό σχήμα,
 - > 3^η πράξη. Η διακοπή του χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Ένα Κυκλικό σχήμα, που περιλαμβάνει ένα Υπερβατό – Ασύνδετο – Υπερβατό σχήμα,
 - > 4^η πράξη. Η εκκίνηση του νέου χώρου του *Οδυσσέα*:
 - > Ένα Υπερβατό σχήμα.

Με την επιτέλεση των πράξεων των εννοιολογικών και τοπολογικών μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του *Οδυσσέα* συστήνεται εν τέλει το δυναμικό πεδίο του χώρου.

³⁸³ Πρβλ. Παράρτημα 1: Πίνακες 1ου μέρους.

Πίνακας 11. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο Αλκίνοος, ο *Οδυσσέας* και οι Φαίακες.

Πίνακας 12. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο Αλκίνοος και ο *Οδυσσέας*.

Πίνακας 19. Στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και οι νεκροί, ο Ελπήνορας, η Αντίκλεια.

Πίνακας 20. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και ο Τειρεσίας και η Αντίκλεια.

Πίνακας 21. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και οι γυναίκες ηρώων.

Πίνακας 22. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων: ο *Οδυσσέας* και οι συνδαιτυμόνες.

2. Marcel Duchamp: η ανατροπή της συνέχειας ως πρόθεση _ το διάγραμμα ως μηχανισμός ασυνέχειας.

Μετά την εξέταση της περίπτωσης μετασχηματισμού του διαφεύγοντος αντικειμένου στο αφηγηματικό πλαίσιο της Νέκυιας, και την επιβεβαίωση της βασικής υπόθεσης, ότι η σύσταση του χώρου κατά την τακτική διαδοχή διαφορετικών γνωσιακών πεδίων συνοδεύεται αντίστοιχα από διαφορετικά είδη διαγραμμάτων, επιχειρείται εν τέλει η σύνταξη μίας τυπολογίας διαγραμμάτων για τον σχεδιασμό του χώρου, μέσα από τη μελέτη του έργου του M. Duchamp.³⁸⁴

Ο M. Duchamp έχει αναδειχθεί ως μία σημαντική ιστορική πηγή ενόθητας πίσω από την φαινομενική ετερογένεια των καλλιτεχνικών κινημάτων του 20^{ου} αι. Διαπερνώντας την καλλιτεχνική προβληματοθεσία από το Νταντά και τον Σουρεαλισμό στην Κινητική και Οπτική τέχνη και στον Υπερρεαλισμό, αποτέλεσε το παράδειγμα για τα κινήματα, που αναφέρονται σε μία εννοιολογική και σχεσιακή βάση της τέχνης ή και μη-τέχνης: το Νέο Νταντά, ο Νέος Ρεαλισμός, το Αντικείμενο της Τέχνης, η Ποπ Αρτ, η Συναρμογή, τα Περιβάλλοντα, τα Συμβάντα, η Τέχνη της Έννοιας και η Τέχνη της Διαδικασίας.³⁸⁵ Σε αυτό το εύρος των προσεγγίσεων, κύριο θέμα αποτέλεσε το δυναμικό χωρικό πεδίο, που αναπτύσσεται κατά τον μετασχηματισμό της αναπαράστασης της υλικής πραγματικότητας. Εκκινώντας με τον μετασχηματισμό της αναπαράστασης της υλικής πραγματικότητας ως μία Μετα-παραγωγή των συμβόλων της εποχής του,³⁸⁶ ο M. Duchamp κατέλυε τη συγκροτημένη γνώση, με την αμφισβήτηση των συμβάσεων της συμβολικής κωδικοποίησης, προς μία άλλη φανταστική αναπαράσταση του πραγματικού, και την αντιμετώπιση εκ νέου της παρουσίας του πραγματικού. Με το έργο του σύστησε τις ανομοιώσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, με τις οποίες το καθιστούσε ομοίωμα των παρελθόντων συμβόλων. Με τη σύσταση των ανομοιώσεων του αντικειμένου διαρρήγνυε τη συμβολική κωδικοποίηση του πραγματικού, και πρόβαλλε νέες ομοιώσεις του. Έδειχνε ότι οι ομοιώσεις με τις οποίες είχε καταστεί αντιληπτό και αρθρωσίμο, ήταν μία 'επί συμβάσει' κατασκευή της πραγματικότητας.³⁸⁷ Κρίσιμο σημείο σε αυτή τη διαδικασία αποτελούσε η στιγμή, που το αντικείμενο τοποθετούταν ως έκθεμα ενώπιον των θεατών / υποκειμένων. Αυτό το σημείο διαιρούσε τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου μεταξύ του φάσης του σχεδιασμού του αντικειμένου, και της φάσης εξέλιξης των πολλαπλών μετασχηματισμών της ταυτότητας του αντικειμένου από τους θεατές / υποκείμενα.

Στο έργο του M. Duchamp, ως κύριο στοιχείο του χώρου μελετάται το διαφεύγον αντικείμενο 'έργο τέχνης', και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται κατά τη συμπλοκή του με θεατές / υποκείμενα. Με την ανάλυση επιχειρείται η περιγραφή του χώρου που σχεδιάζει ο M. Duchamp, ως ενός δυναμικού πεδίου, που αναπτύσσεται σε ένα υλικό υπόβαθρο, και παράγεται κατά τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων του έργου τέχνης. Κατά την περιγραφή αυτών των μετασχηματισμών ως συνεχών μετατοπίσεων μεταξύ διαφορετικού είδους γνωσιακών πεδίων και περιγραφών, διαφορετικού είδους αιτιοτήτων σύστασης του χώρου και διαφορετικού είδους ομοιώσεων και ανομοιώσεων,

- > διακρίνεται κάθε φορά το διάγραμμα ως η συνθήκη ομοίωσης ή ανομοίωσης του έργου τέχνης, και
- > αναδεικνύεται ο μηχανισμός πρόσδοσης χαρακτηριστικών και σχέσεων στην εν δυνάμει χωρική μονάδα, το έργο τέχνης, εντός του πλαισίου του ευρύτερου καλλιτεχνικού έργου του M. Duchamp.

Για την περιγραφή των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του έργου τέχνης διακρίνονται δύο κατηγορίες γνωσιακών πεδίων: Τα γνωσιακά πεδία όπου γίνεται η περιγραφή των ταυτοτήτων και σχέσεων του αφενός άνευ συμπλοκής, και αφετέρου κατά τη συμπλοκή του με τους θεατές / υποκείμενα.

- > Στα πεδία άνευ συμπλοκής, προσδιορίζεται η ταξινόμια του έργου τέχνης, και σύμφωνα με αυτήν προσδιορίζονται οι ιδιότητες του.

³⁸⁴ Βλ. 2^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp.

³⁸⁵ Βλ. 2^ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου': ΓΠΦ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η Τρίτη λογική περιγραφής'

³⁸⁶ Βλ. Εισαγωγή: 3.2 Η κατασκευή ενός ιστορικού μέσα από τις πολλαπλές περιγραφές του διαφεύγοντος αντικειμένου.

³⁸⁷ ο.π.

- > Στα πεδία κατά τη συμπλοκή, προσδιορίζονται οι κανόνες με τους οποίους μετασχηματίζονται η ταυτότητα και οι σχέσεις του *έργου τέχνης*, και αναπτύσσονται εξελικτικά δυναμικά χωρικά πεδία.

Με τους μετασχηματισμούς του *έργου τέχνης* κατά τη συμπλοκή με υποκείμενα / αντικείμενα αναπτύσσεται ο χώρος ως δυναμικό πεδίο.

Η εξέλιξη του δυναμικού πεδίου

- > με τη συνέχιση της διάρκειας του χώρου,
- > ή με τη διακοπή του,
- > ή με την εκκίνηση ενός νέου χώρου,

προκαλείται

- > αφενός σύμφωνα με εν δυνάμει κανόνες μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας, όπως αυτό ορίστηκε εντός της ταξινομίας του *έργου τέχνης* κατά τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου από τον M. Duchamp, και
- > αφετέρου σύμφωνα με έναν μηχανισμό κανόνων μετασχηματισμών, που ορίστηκε κατά τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του *έργου τέχνης* από τους θεατές / υποκείμενα.

Σε κάθε γνωσιακό πεδίο και σε κάθε περίπτωση περιγραφής, τα είδη και οι μετασχηματισμοί των προσδιδόμενων χαρακτηριστικών και σχέσεων, που συστήνουν το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, είναι διαφορετικά, και προσδιορίζονται κάθε φορά από τη συνθήκη ομοίωσης ή ανομοίωσης, από το διάγραμμα. Με την παρακολούθηση της συνέχειας ή και ασυνέχειας στην ανάπτυξη αυτών των γνωσιακών πεδίων εντός του ευρύτερου καλλιτεχνικού έργου του M. Duchamp, επιτρέπεται αντίστοιχα η παρακολούθηση του διαγράμματος ως του μηχανισμού σύστασης της σημασιολογικής συνέχειας ή ασυνέχειας στο δυναμικό πεδίο του εννοιολογικού χώρου.

2.1. Η τυπολογία των διαγραμμάτων στο έργο του M. Duchamp

Το διάγραμμα, ως ο μηχανισμός εγκαθίδρυσης της ομοιότητας ή ανομοιότητας, είναι διαφορετικού είδους αντίστοιχα με το κάθε είδος ομοίωσης ή ανομοίωσης, που περιγράφεται στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία.

A. Γνωσιακά πεδία άνευ συμπλοκής

Στα πεδία άνευ συμπλοκής προσδιορίζεται η ταξινομία του *έργου τέχνης*, και σύμφωνα με αυτήν προσδιορίζονται περαιτέρω οι ιδιότητές του.

A.1 Το γνωσιακό πεδίο της αποκάλυψης

Στο πεδίο της αποκάλυψης αναπτύσσεται η 1^η λογική περιγραφής, με την οποία γίνεται αναφορά στο πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του *έργου τέχνης*. Αποκαλύπτεται το πρόγραμμα σχεδιασμού του χώρου, και οι προδιαγραφές χωροθέτησης και χρονοθέτησης του *έργου τέχνης*. Με το διάγραμμα το *έργο τέχνης* εννοιοδοτείται σύμφωνα με το αποκαλυπτόμενο πρόγραμμα σχεδιασμού του χώρου, νοηματοδοτείται σύμφωνα με τις προδιαγραφές χωροθέτησης και χρονοθέτησής του, και αυτοομοιώνεται με το ευρύτερο πλαίσιο του.

A.1.1 Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης

Το διάγραμμα ως η συνθήκη της αυτοομοίωσης του *έργου τέχνης* με το ευρύτερο πλαίσιο του, είναι μία τάξη διαχρονίας διεργασιών. Είναι μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του *έργου τέχνης*, η οποία αποτελεί το αποκαλυπτόμενο πρόγραμμα σχεδιασμού του χώρου. Οι περαιτέρω εξειδικεύσεις του διαγράμματος αναφέρονται στις προδιαγραφές του προγραμματιζόμενου χώρου για τη χωροθέτηση και χρονοθέτηση του *έργου τέχνης*.

Για παράδειγμα:

- > Το *έργο τέχνης* 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'³⁸⁸ είχε συλληφθεί σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, εντός του εννοιολογικού πλαισίου της Ονοματοκρατίας και των 'Ετοιμων εννοιών'. Ήταν η εποχή που άλλαξε η θεματολογία του έργου τέχνης από τις αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου στις αναπαραστάσεις του εννοιολογικού κόσμου.
 - > Το *έργο τέχνης* (1ος όρος ομοίωσης) λογιζόταν σαν ένα νοητικό επεισόδιο (2ος όρος ομοίωσης) ως προς τους κανόνες εννοιοδότησης του *έργου τέχνης* στο πλαίσιο της Ονοματοκρατίας (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα) και των 'Ετοιμων εννοιών' (4ος όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).
 - > Το *έργο τέχνης* αυτοομοιούμενο με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις:
 - > αφενός αναπτυσσόταν σε ένα πεδίο με προδιαγεγραμμένα εννοιολογικά χαρακτηριστικά και σχέσεις (όπως 'η οπτική αδιαφορία', ή 'η έλλειψη μοναδικότητας'), και
 - > αφετέρου με προδιαγεγραμμένες χρονικές διάρκειες για τον εννοιολογικό μετασχηματισμό του αντικειμένου σε παράσταση της διάστασης μεταξύ του 'Ετοιμου και του πραγματικού (όπως 'η συγχρονία των στιγμιότυπων', ή 'η διαχρονία των φάσεων συνάντησης').
- > Το *έργο τέχνης* 'Το Μεγάλο Γυαλί'³⁸⁹ είχε συλληφθεί
 - > σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, εντός του εννοιολογικού πλαισίου της Ονοματοκρατίας, των κανόνων της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης με τη συγχρονία αντιληπτών τομών στο συνεχές, καθώς και
 - > σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας στο πνεύμα της εποχής σε σχέση με τον μηχανισμό παραγωγής πολλαπλών σημασιοδοτήσεων της γλώσσας.
Ήταν η εποχή που άλλαξε η θεματολογία του *έργου τέχνης*, από τις αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου στις παραστάσεις του ορατού κόσμου.
Το *έργο τέχνης* (1ος όρος ομοίωσης) λογιζόταν σαν μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών (2ος όρος ομοίωσης), ως προς κανόνες της γεωμετρίας και φυσικής για τη σύλληψη και αναπαράσταση της τέταρτης διάστασης (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα), και των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων του σημείου με την απουσία των νοηματικών συσχετισμών του, όπως αναπτυσσόταν στη λογοτεχνία της εποχής (4ος όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).
Το *έργο τέχνης* αυτοομοιούμενο με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις:

³⁸⁸ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Ετοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΑΕ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ_ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *έργου τέχνης*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

³⁸⁹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΑΜΓ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ_ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *έργου τέχνης*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

- > αφενός αναπτυσσόταν σε ένα πεδίο με προδιαγεγραμμένα εννοιολογικά χαρακτηριστικά και σχέσεις (όπως 'οι οριοθετήσεις μεταξύ του Άπειρου και Πεπερασμένου', ή 'η μεταξύ δύο σημειολογικών ομάδων απομόνωση του σημείου της συμφωνίας τους'), και
- > αφετέρου με προδιαγεγραμμένες τις φάσεις και τη χρονική διάρκεια της διάδρασης με το *έργο τέχνης*, ως παράσταση του ορατού κόσμου (όπως 'η συγχρονία των στιγμιαίων αναπαύσεων', ή 'η διαχρονία των φάσεων συνάντησης').
- > Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων'³⁹⁰ είχε συλληφθεί σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, εντός του εννοιολογικού πλαισίου των Διαστασιστών, των Σουρεαλιστών, και της αντιληπτικής ψυχολογίας. Ήταν η εποχή που άλλαξε η θεματολογία του *έργου τέχνης*, από τις αναπαραστάσεις του ορατού κόσμου στις αναπαραστάσεις των συμβάσεων της αντίληψης του ορατού κόσμου.
- > Το *έργο τέχνης* (1^{ος} όρος ομοίωσης) λογιζόταν σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων της πραγματικότητας (2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τους κανόνες της εμφάνισης μιας υπεραισθητής ν-διάστατης παρουσίας (3^{ος} όρος ομοίωσης, το διάγραμμα), και του ορισμού των συμβάσεων στην αντίληψη του πραγματικού (4^{ος} όρος ομοίωσης, η εξειδίκευση του διαγράμματος).
- > Το *έργο τέχνης* αυτοομοιούμενο με το περιρρέον πνεύμα της εποχής, ακολουθούσε προδιαγεγραμμένες χρονοθετήσεις και χωροθετήσεις: ο Χώρος και ο Χρόνος δεν λογιζόταν ως διαφορετικές κατηγορίες. Το αντικείμενο / *έργο τέχνης* αναπτυσσόταν στο δυναμικό πεδίο του χωροχρόνου εμπλέκοντας στην ανάπτυξη αυτή το υποκείμενο/ θεατή, και ολοκληρωνόταν με την οπτική μαρτυρία του υποκειμένου. Αναπτυσσόταν σε ένα χωροχρονικό πεδίο με προδιαγεγραμμένα εννοιολογικά χαρακτηριστικά και σχέσεις (όπως 'η ζωγραφική στον χώρο', ή 'το κοίταγμα του βλέμματος').

Σε κάθε περίπτωση το διάγραμμα, ως η συνθήκη αυτοομοίωσης του *έργου τέχνης* με το πλαίσιο εννοιοδότησης και νοηματοδότησής του, είναι μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησής του. Ο M. Duchamp κατέγραψε τη συνέχεια αυτών των διεργασιών στις οδηγίες, που συνέταξε για την επανάληψη, και εξήγηση της κατασκευής των έργων του.

A.2 Το γνωσιακό πεδίο της δήλωσης

Στο πεδίο της δήλωσης αναπτύσσεται η 2^η λογική περιγραφής, με την οποία συστήνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, εντός του πλαισίου εννοιοδότησης και νοηματοδότησης του χώρου, όπως περιεγράφηκε στο πεδίο της αποκάλυψης. Με το διάγραμμα το *έργο τέχνης* αποκτά χαρακτηριστικά και σχέσεις, καθώς προσομοιώνεται με άλλα αντικείμενα.

A.2.1 Το διάγραμμα της προσομοίωσης

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη προσομοίωσης του *έργου τέχνης*, είναι μία τακτική ακολουθία τριών διαγραμμάτων: της καταδηλωτικής ομοίωσης, της 1^{ης} συνδηλωτικής ανομοίωσης, και

³⁹⁰ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου': ΑΔ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ _ Η πρώτη λογική περιγραφής: Η αποκάλυψη του *έργου τέχνης*. Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

της 2^{ης} συνδηλωτικής ομοίωσης, στην οποία εγκιβωτίζονται τα διαγράμματα προσδιορισμού της ταυτότητας ενός άλλου είδους αντικειμένου.

A.2.1.1 Το διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης

Αρχικά το *έργο τέχνης* ομοιώνεται καταδηλωτικά. Το διάγραμμα ως η συνθήκη της καταδήλωσης του *έργου τέχνης*, είναι οι κώδικες επιτέλεσης οικείων δράσεων, σύμφωνα με τους οποίους γίνεται η ταύτιση των χαρακτηριστικών και σχέσεων του με τα χαρακτηριστικά και τις σχέσεις ενός οικείου αντικειμένου, είτε καθημερινής χρήσης, είτε τρέχουσας καλλιτεχνικής παραγωγής.

Για παράδειγμα:

- > Το *έργο τέχνης* 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'³⁹¹ λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων (1ος όρος της ομοίωσης) ομοιώνεται καταδηλωτικά με ένα μέσον καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι (2ος όρος ομοίωσης), ως προς τον κώδικα επιτέλεσης καθημερινών δράσεων (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Επίσης,
- > Το *έργο τέχνης* 'Το Μεγάλο Γυαλί'³⁹² λογιζόμενο σαν μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών (1ος όρος της ομοίωσης), ομοιώνεται καταδηλωτικά σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (2ος όρος ομοίωσης), ως προς κώδικες της εικονολογικής αναγνώρισης (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα). Επίσης,
- > Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων'³⁹³ λογιζόμενο σαν ένα μέσο οπτικής αντίληψης του συνεχούς με την εμφάνιση των πολλαπλών διαστάσεων της πραγματικότητας (1ος όρος ομοίωσης), ομοιώνεται καταδηλωτικά σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (2ος όρος ομοίωσης), ως προς κώδικες της εικονολογικής αναπαράστασης του πραγματικού (3ος όρος ομοίωσης, το διάγραμμα).

A.2.1.2 Το διάγραμμα της 1^{ης} συνδηλωτικής ανομοίωσης

Με την 1^η συνδήλωση το *έργο τέχνης* ανομοιώνεται, και λύεται η συνεκδοχική συνέχεια μεταξύ της κυριολεκτικής και της εν τέλει συνδηλούμενης ταυτότητας του με τη 2^η συνδήλωση.

Παραδειγματικά αναφέρονται οι τρεις περιπτώσεις ανομοίωσης, η δηλωτική, η αλληγορική και η υπαινικτική ανομοίωση:

A.2.1.2.1 Το διάγραμμα της δηλωτικής ανομοίωσης

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της δηλωτικής ανομοίωσης του *έργου τέχνης*, είναι κώδικες επιτέλεσης μη οικείων δράσεων, όπως ορίζονται εντός του πλαισίου εννοιοδότησης του *έργου τέχνης*. Αντιπαράκειται στο διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης, και

³⁹¹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': BE_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του *έργου τέχνης*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

³⁹² Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': BMΓ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του *έργου τέχνης*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

³⁹³ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων': 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου': ΒΔ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή: Ο ορισμός της ταυτότητας του *έργου τέχνης*. Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τον συμβατικό προσδιορισμό των χαρακτηριστικών και σχέσεων του έργου τέχνης.

Για παράδειγμα:³⁹⁴

- > Το *έργου τέχνης* 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' αναγνωρίζεται σαν ένα μέσον καθημερινής δράσης: φτυάρι για το χιόνι (1ος όρος ανομοίωσης). Με τη συνδήλωση της υπογραφής και του τίτλου, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής σαν ένα φτυάρι για το χιόνι που δεν είναι κάτι, που είναι ένα εκθεσιακό αντικείμενο (2ος όρος ανομοίωσης), και λύεται η συνεκδοχική συνέχεια μεταξύ της κυριολεκτικής και της συνδηλούμενης ταυτότητάς του, μεταξύ του κώδικα επιτέλεσης καθημερινών δράσεων, σύμφωνα με τον οποίον αναγνωρίζεται σαν φτυάρι, και του κώδικα δήλωσης της αυθεντίας, σύμφωνα με τον οποίον ταυτοποιείται ένα έργο τέχνης. (3ος όρος ανομοίωσης).

A.2.1.2.2 Το διάγραμμα της αλληγορικής ανομοίωσης

Το διάγραμμα ως η συνθήκη της αλληγορικής ανομοίωσης του *έργου τέχνης*, είναι μία διπλή ομοίωση των στοιχείων και σχέσεών τους ως προς δύο διαφορετικούς κώδικες νοηματοδότησής τους, και τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τη διαφορά μεταξύ των δύο διαφορετικών συγκροτήσεων της νοηματικής συνέχειάς τους.

Για παράδειγμα:³⁹⁵

Το *έργο τέχνης* 'Το Μεγάλο Γυαλί' αναγνωρίζεται σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις (1^{ος} όρος ανομοίωσης). Με μία διπλή συνδήλωση τοποθετείται ενώπιον της προσοχής: η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του. Το *έργο τέχνης* συστήνεται σαν μία καθυστέρηση της νοηματοδότησης (δύο 2^{οι} όροι ανομοίωσης),

- > αφενός με τη δίπτυχη διαίρεση, τη μηχανική σχεδίαση, τη μη-συνολική εφαρμογή της προοπτικής και με το διαφανές υπόβαθρο, και
- > αφετέρου με την τεχνική της ποιητικής γραφής του τίτλου και τη συμπερίληψη των σημειώσεων του 'Πράσινου Κουτιού'.

Λύεται η συνεκδοχική συνέχεια της κυριολεκτικής αναγνώρισης του *έργου τέχνης* σαν δίπτυχου πίνακα ζωγραφικής, με τη συνδήλωση των δύο κωδίκων της εικονολογικής και της λογοτεχνικής ερμηνείας (δύο 3^{οι} όροι της διπλής ανομοίωσης).

³⁹⁴ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΒΕ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής. ΒΕ.2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του *έργου τέχνης*. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση.

³⁹⁵ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΒΜΓ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφής. ΒΜΓ.2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του *έργου τέχνης*. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση.

A.2.1.2.3 Το διάγραμμα της υπαινικτικής ανομοίωσης

Το διάγραμμα ως η συνθήκη της υπαινικτικής ανομοίωσης του *έργου τέχνης*, ένα μία διπλή ομοίωση των στοιχείων και σχέσεων τους ως προς δύο υπαινισσόμενους διαφορετικούς κώδικες νοηματοδότησής τους, και τοποθετεί ενώπιον της προσοχής την αδυναμία σταθεροποίησης της σημασίας του *έργου τέχνης*.

Για παράδειγμα:³⁹⁶

- > Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων' αναγνωρίζεται σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα (1^{ος} όρος ανομοίωσης). Με μία διπλή συνδύλωση τοποθετείται ενώπιον της προσοχής: Ο τρόπος που εμφανίζεται το απόσπασμα της πραγματικότητας δείχνει ότι δεν είναι κάτι, που παρουσιάζεται ότι είναι:
 - > Αφενός με την αδυναμία πρόσδοσης νοηματικής συνέχειας σε απολύτως αντιληπτά στοιχεία του *έργου τέχνης*, όπως είναι η λάμπα φωταερίου, και
 - > αφετέρου με το στερεοσκοπικό διάγραμμα, που καθιστά αισθητό το τέχνασμα στην αντίληψη του πραγματικού (δύο 2^{οι} όροι ανομοίωσης),

προσδίδονται οι ιδιότητες μιας υποδηλούμενης παρουσίας.

Λύεται η συνεκδοχική συνέχεια της κυριολεκτικής αναγνώρισης του *έργου τέχνης* σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα. Η διάσταση μεταξύ της αναπαριστώμενης φυσικής συνέχειας και της νοηματικής ασυνέχειας καθοδηγεί στην αναβολή της εννοιολόγησης του *έργου τέχνης*, ως προς τους κώδικες εμφάνισης της ειρωνικής αιτιότητας, και τους κώδικες της αναπαραστατικής πιστότητας της παρουσίας του συγκεκριμένου (δύο 3^{οι} όροι της διπλής ανομοίωσης).

Οι τρεις τύποι της συνδελωτικής ανομοίωσης του *έργου τέχνης*, η δηλωτική, αλληγορική, και υπαινικτική ανομοίωση, παρεμβάλλονται μεταξύ της καταδηλωτικής και της εν τέλει 2^{ης} συνδελωόμενης ομοίωσής του, και λύουν τη συνεκδοχική συνέχεια μεταξύ τους. Καθίσταται δυνατή η εμπρόθετη σύσταση μιας οιασδήποτε άλλης συνέχειας. Με τη 2^η συνδύλωση το *έργο τέχνης* προσομοιώνεται με ένα άλλο είδος αντικειμένου, και του προσδίδονται μεταφορικές ιδιότητες, που το καθορίζουν ως γένος και είδος.

A.2.1.3 Το διάγραμμα της 2^{ης} συνδελωτικής ομοίωσης

Το διάγραμμα της 2^{ης} συνδύλωσης, ως η συνθήκη προσομοίωσης του *έργου τέχνης*, που έχει ανομοιωθεί κατά την 1^η συνδύλωση, είναι κανονιστικοί και αξιολογικοί κώδικες επιτέλεσης διεργασιών. Οι κώδικες αυτοί μεταφέρονται από το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας ενός άλλου είδους αντικειμένου, εγκιβωτισμένου στη 2^η συνδύλωση.

³⁹⁶ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων': 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου': ΒΔ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ_ Η δεύτερη λογική περιγραφής. ΒΔ_2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του *έργου τέχνης*. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση.

Για παράδειγμα:

- > Το *έργο τέχνης* 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα',³⁹⁷ λογιζόμενο σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων, και σαν ένα μέσον καθημερινής δράσης: φυτάρι για το χιόνι, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι: ένα εκθεσιακό αντικείμενο (1ος όρος της ομοίωσης). Με μία 2^η συνδήλωση ομοιώνεται με έναν εκτιθέμενο μηχανισμό, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές από αυτόνομα επεισόδια (2ος όρος της ομοίωσης). Η ομοίωση αυτή συστήνεται ως προς κανόνες, που μεταφέρονται από το σκάκι, για τη νοηματοδότηση της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Το *έργο τέχνης* 'Το μεγάλο Γυαλί',³⁹⁸ λογιζόμενο σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, και αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του': Είναι μία αλληγορική παρουσία και ταυτόχρονα ένας τίτλος και σημειώσεις, που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης (1ος όρος της ομοίωσης). Με μία 2^η συνδήλωση ομοιώνεται με ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του (2ος όρος της ομοίωσης). Η ομοίωση αυτή συστήνεται ως προς κανόνες, που μεταφέρονται από το σκάκι. Το σκάκι λογίζεται σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα, ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων',³⁹⁹ λογιζόμενο σαν ένα μέσο αντίληψης του συνεχούς εμφανίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της πραγματικότητας, και σαν η οπτική μαρτυρία της νοητικής κατασκευής της πραγματικότητας, και αναγνωριζόμενο σαν η προοπτική προβολική αναπαράσταση ενός αποσπάσματος από την πραγματικότητα, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής, καθώς 'η εμφάνισή του δεν είναι κάτι, που είναι η παρουσία του': Λογίζεται σαν ένα νοηματικό ασυνεχές σε ένα φυσικό συνεχές, είναι μία υπαινικισμένη παρουσία, που η νοηματοδότηση της εμφάνισής της αναβάλλεται (1ος όρος της ομοίωσης). Με μία 2^η συνδήλωση ομοιώνεται με ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από τον κάθε ένα θεατή ξεχωριστά (2ος όρος της ομοίωσης). Η ομοίωση αυτή συστήνεται ως προς

³⁹⁷ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1
 ○ χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΒΕ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή. ΒΕ.2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του έργου τέχνης. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση_ Το διάγραμμα – το σκάκι.

³⁹⁸ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2
 ○ χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΒΜΓ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή. ΒΜΓ.2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του έργου τέχνης. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση_ Το διάγραμμα – το σκάκι.

³⁹⁹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3
 ○ χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων': 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου': ΒΔ_ Το ταξινομητικό πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ _ Η δεύτερη λογική περιγραφή. ΒΔ.2_ Το διάγραμμα της προσομοίωσης και η πρόσδοση των ιδιοτήτων του έργου τέχνης. Η 2η Ομοίωση: Προσομοίωση_ Το διάγραμμα – το σκάκι.

κανόνες που μεταφέρονται από το σκάκι. Το σκάκι λογίζεται σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη, ως προς αξίες της ισότητας και ελευθερίας, που το παιχνίδι συμβολίζει (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).

A.2.1.3.1 Η εγκιβωτισμένη περιγραφή

Στο διάγραμμα της 2ης συνδήλωσης του έργου τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ή 'Το Μεγάλο Γυαλί', ή 'Δεδομένων', για τον εγκιβωτισμό ενός άλλου είδους του αντικειμένου 'το σκάκι', περιλαμβάνεται η ακολουθία των διαγραμμάτων του πεδίου της αποκάλυψης και της δήλωσης της ταυτότητάς του. Περιλαμβάνονται τα διαγράμματα της αυτοομοίωσης, της καταδήλωσης και συνδήλωσής του. Το διάγραμμα της συνδήλωσης (ο 3ος όρος) του εγκιβωτισμένου αντικειμένου είναι και το εν τέλει διάγραμμα της 2ης συνδήλωσης της προσομοίωσης του έργου τέχνης. Με αυτή τη συνθήκη ομοίωσης προσδιορίζεται το έργο τέχνης σαν γένος και είδος.

A.2.1.3.1.1 Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της αυτοομοίωσης

- > Στη 2η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα',⁴⁰⁰
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου, ένας μηχανισμός συγχρονίας στην παραγωγή του νοήματος (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς μία σειρά διεργασιών νοηματοδότησης, τόσο κατά την παιγνιώδη παρόρμηση, όσο και κατά τη διάκριση της διαχρονίας και συγχρονίας στην εκφορά της γλώσσας (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί',⁴⁰¹
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα παιχνίδι που μαθαίνεται και διαδίδεται μέσα από συλλογές στιγμιότυπων από αυτόνομα επεισόδια συνοδευόμενων με αναλυτικές σημειώσεις, (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς συνέχειες διεργασιών νοηματοδότησης, εντός του πλαισίου της ευρείας διάδοσης του ενδιαφέροντος για το σκάκι εκείνη την εποχή (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).

⁴⁰⁰ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1
 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ο.π.

⁴⁰¹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2.
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί', ο.π.

- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Δεδομένων',⁴⁰²
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται αυτοομοιούμενο με το πνεύμα της εποχής, σαν ένα πεδίο διερεύνησης των αρχών μιας στάσης ζωής, (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς κώδικες της ηθικής εκείνης της εποχής (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).

A.2.1.3.1.2 Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της προσομοίωσης

Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης

- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα',⁴⁰³
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο καταδηλωτικά, σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί',⁴⁰⁴
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο καταδηλωτικά, σαν αποτελούμενο από στοιχεία ενός μηχανισμού κίνησης στοιχείων πάνω σε ένα ουδέτερο υπόβαθρο: οι πεσσοί στην σκακιέρα (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς κανόνες επιτέλεσης κινήσεων (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Δεδομένων',⁴⁰⁵
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο καταδηλωτικά, σαν μία κανονιστική συνθήκη ανταγωνισμού (2ος όρος της ομοίωσης),

⁴⁰² Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', ο.π.

⁴⁰³ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1
 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ο.π.

⁴⁰⁴ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί', ο.π.

⁴⁰⁵ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', ο.π.

- > ως προς κώδικες συμπεριφοράς, που το παιχνίδι προϋποθέτει (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).

A.2.1.3.1.3 Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της δηλωτικής ομοίωσης

- > Στη 2η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα',⁴⁰⁶
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο συνδηλωτικά σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς τους κανόνες του παιχνιδιού που νοηματοδοτούν αυτές τις σχέσεις (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα).
- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί',⁴⁰⁷
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο συνδηλωτικά σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο μεταξύ των πεσσών στην σκακιέρα (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας αυτών των στιγμιότυπων (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης).
- > Στη 2^η συνδήλωση του έργου τέχνης 'Δεδομένων',⁴⁰⁸
 - > το σκάκι (1ος όρος της ομοίωσης)
 - > λογίζεται ομοιούμενο συνδηλωτικά σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη (2ος όρος της ομοίωσης),
 - > ως προς αξίες της ισότητας και ελευθερίας που το παιχνίδι συμβολίζει (3ος όρος της ομοίωσης, το διάγραμμα της 2^{ης} συνδήλωσης).

Το έργο τέχνης κατασκευάζεται με τη μεταποίηση ενός εννοιολογικού υλικού. Μεταποιείται ένα αναγνωριζόμενο πολιτισμικό αντικείμενο, όπως π.χ. ένα συμβατικό αντικείμενο

⁴⁰⁶ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1
 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', ο.π.

⁴⁰⁷ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.2
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί', ο.π.

⁴⁰⁸ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3
 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αερίου', ο.π.

καθημερινής χρήσης, ή ένα εικονολογικά συμβατικό έργο τέχνης, ή μία εικονολογικά συμβατική αναπαράσταση του πραγματικού, καθώς ανομοιώνεται από αυτό που ήταν, και τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι. Η μεταποίηση αυτή πραγματοποιούταν μέσα από συνδηλώσεις ανομοίωσης, όπως π.χ. με την ένθεση της υπογραφής, ή τη συμπερίληψη των σημειώσεων, ή την παρεμβολή του στερεοσκοπικού διοράματος. Η πρόθεση αυτών των ανομοιώσεων ήταν να λειτουργήσει το έργο τέχνης στον θεατή, αντίστοιχα, σαν

- > ένας εκτιθέμενος μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι ερμηνείες των θεατών',
όπως κατά αναλογία το σκάκι λειτουργεί σαν ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών',
- > ένα εκτιθέμενο αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του,
όπως κατά αναλογία στο σκάκι το παιχνίδι προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο,
- > ένα εκτιθέμενο απόσπασμα του πραγματικού, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας του από τον κάθε ένα θεατή / υποκείμενο ξεχωριστά -το πραγματικό ως μία πολλαπλότητα ερμηνειών,
όπως κατά αναλογία στο σκάκι το παιχνίδι προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η αυτοχρονία της ερμηνείας της κάθε κίνησης από τον κάθε έναν παίκτη.

Ο ταξινομητικός προσδιορισμός του έργου τέχνης βασίζεται στη μεταποίηση ενός συμβατικού εννοιολογικού υλικού κατά τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του άνευ συμπλοκής, με την 1^η και 2^η λογική περιγραφής του:

- > Με το διάγραμμα της 1^{ης} συνδήλωσης, το έργο τέχνης ανομοιώνεται με το αντικείμενο, που προσδιορίσθηκε με το διάγραμμα της καταδήλωσης, ή δηλωτικά, ή αλληγορικά, ή υπαινικτικά.
- > Η συνθήκη ανομοίωσης παρεμβάλλεται μεταξύ του διαγράμματος της καταδήλωσης και του διαγράμματος της 2^{ης} συνδήλωσης, στο οποίο εγκιβωτίζεται η ταυτότητα ενός άλλου είδους αντικειμένου.

Κατά αυτόν τον τρόπο, και εντός της συνεκδοχικής συνέπειας του διαγράμματος του αρχικού πεδίου αποκάλυψης του έργου τέχνης, εκτρέπεται η νοηματοδότησή του από συνεκδοχές, που ακολουθούν την κυριολεκτική σημασία του, προς τις συνεκδοχές που εισάγονται με την ταξινόμια του εγκιβωτισμένου είδους. Τα διαγράμματα της ανομοίωσης συντάσσονται εμπρόθετα για να παραχθεί η σχεδιαζόμενη διάδραση μεταξύ του έργου τέχνης και των θεατών / υποκειμένων.

B. Γνωσιακά πεδία μετά συμπλοκής

Στα πεδία μετά συμπλοκής προσδιορίζεται ο μηχανισμός των κανόνων, σύμφωνα με τον οποίο

- > αφενός μετασχηματίζονται η ταυτότητα και οι σχέσεις του έργου τέχνης, και
- > αφετέρου αναπτύσσονται εξελικτικά δυναμικά χωρικά πεδία, με τα οποία ορίζονται η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του έργου τέχνης, η διακοπή του, ή και η εκκίνηση ενός νέου χώρου.

B.1 Το γνωσιακό πεδίο της αλληγορίας

Στο πεδίο της αλληγορίας αναπτύσσεται η 3^η λογική περιγραφής, με την οποία προσδιορίζεται το *έργο τέχνης* κατά τη συμπλοκή του με τους θεατές / υποκείμενα. Η ταυτότητα και οι σχέσεις του μετασχηματίζονται από δύο συνθήκες ομοίωσης, από αυτήν που προέρχεται από την πρόθεση σχεδιασμού του, και από αυτή που προέρχεται από την έκθεση του στους θεατές / υποκείμενα. Με το διάγραμμα προσδιορίζεται διπλά η ταυτότητα του *έργου τέχνης*.

B.1.1 Το διάγραμμα της αλληγορικής διπλής ομοίωσης

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αλληγορικής διπλής ομοίωσης, είναι μία μετωνυμική σχέση δύο συνθηκών ομοίωσης, που προέρχονται από μία συγχρονία δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων εντός του αρχικού πλαισίου. Η μία σειρά διαγραμμάτων αναφέρεται στην πρόθεση σχεδιασμού του *έργου τέχνης*, και η άλλη στις ερμηνείες / αναπαραστάσεις του από τους θεατές. Με βάση αυτή τη σχέση των δύο συνθηκών ομοίωσης αναπτύσσονται πολλαπλές εξειδικεύσεις των διαγραμμάτων, σύμφωνα με τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του *έργου τέχνης* από τους θεατές. Αναπτύσσονται εξειδικεύσεις

- > αφενός στο διάγραμμα (ο 3^{ος} όρος) της συνδηλωτικής προσομοίωσης του *έργου τέχνης*, που αναφέρεται στις εμπρόθετες ομοιώσεις του σχεδιασμού του, και
- > αφετέρου στο διάγραμμα (ο 3^{ος} όρος) της αυτοομοίωσης του *έργου τέχνης* με το ευρύτερο πλαίσιο της χωροχρονικής ανάπτυξης του, που αναφέρεται στις αναπαραστάσεις των θεατών.

Με αυτά τα αρχικά διαγράμματα (τους αρχικούς 3^{ους} όρους) έχουν ήδη προσδιορισθεί η εννοιοδότηση και η νοηματοδότηση του αντικειμένου, και έχει προδιαγραφεί το εν δυνάμει πλαίσιο ανάπτυξης των κανονισμών μετασχηματισμού της ταυτότητας του αντικειμένου.

Τα δύο αυτά διαγράμματα (οι δύο 3^{οι} όροι) έχουν προσδιορισθεί στα πεδία της αποκάλυψης και της δήλωσης. Λειτουργούν ως το συγκεκριμένο της περιγραφής στο πεδίο της αλληγορίας, και σύμφωνα με αυτά εξελίσσονται οι εξειδικεύσεις των διαγραμμάτων της διπλής ομοίωσης. Με τη διάκριση της κεντρικής σημασίας αυτών των δύο διαγραμμάτων στους μετασχηματισμούς της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, ενσωματώνεται η επίδραση του συγκεκριμένου μέσα στο ίδιο το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, κατά την ανάπτυξη του δυναμικού πεδίου του χώρου.

Κατά την εισαγωγή των πολλαπλών εξειδικεύσεων των όρων ομοίωσης του *έργου τέχνης*, εισάγονται αντίστοιχα και περαιτέρω κανόνες μετασχηματισμού του, σύμφωνα με το είδος των αναπαραστάσεων του από τους θεατές / υποκείμενα. Διακρίνοντας τα είδη των αναπαραστάσεων σε εικόνες, ή σύμβολα, ή ενδείξεις, οι μετασχηματισμοί αφορούν, αντίστοιχα, στα εικονικά, συμβολικά, ή ενδεικτικά χαρακτηριστικά και σχέσεις του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του *έργου τέχνης*.

Για παράδειγμα:

- > Στο *έργο τέχνης* 'Μετά τον σπασμένο βραχίονα':⁴⁰⁹
 - > Το *έργο τέχνης* στο πεδίο της αποκάλυψης λογίζεται σαν ένα νοητικό επεισόδιο, ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας, μία αναπαράσταση των Έτοιμων εννοιών. Στη συνέχεια, αναγνωριζόμενο σαν ένα μέσον καθημερινής δράσης,

⁴⁰⁹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο *έργο* του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΓΕ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του *έργου τέχνης*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι όπως είναι κάποιο άλλο αντικείμενο. Και τελικά εκτίθεται ως ένας μηχανισμός, που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων (1^{ος} όρος ομοίωσης). Τότε αποκτά επιπλέον ιδιότητες καθώς συμπληρώνεται από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών (εξειδίκευση του 2^{ου} όρου της 2^{ης} συνδήλωσης), ως προς κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας των νοητικών επεισοδίων του θεατή (εξειδίκευση του 3^{ου} όρου της 2^{ης} συνδήλωσης).

- > Κατά τη συμπλοκή του *έργου τέχνης* με τους θεατές, το *έργο τέχνης*, όπως είχε ορισθεί στο πεδίο της αποκάλυψης (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά επιπλέον ιδιότητες σαν θέμα αναπαράστασης (εισάγεται ένας άλλος 2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τη σειρά των διεργασιών εννοιοδότησης του *έργου τέχνης* από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής (έναν άλλος 3^{ος} όρος ομοίωσης, ένα άλλο διάγραμμα σε συνεκδοχική συνέχεια με το αρχικό διάγραμμα του πεδίου της αποκάλυψης).
- > Οι πολλαπλοί άλλοι όροι ομοίωσης του *έργου τέχνης*, σύμφωνα με τα είδη των αναπαραστάσεων των θεατών, διακρίνονται⁴¹⁰
 - > Σε εικόνες:
 - Το *έργο τέχνης* σαν εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι' είναι μια αναπαράσταση, που επιβεβαιώνει την ομοιότητά του με τη σημασία του,
 - Το *έργο τέχνης* σαν μεταφορά της αγάπης είναι μια αναπαράσταση, με την οποία μεταφέρονται εννοιολογικά χαρακτηριστικά από ένα άλλο αντικείμενο,
 - Το *έργο τέχνης* σαν διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης είναι μια αναπαράσταση της συνθήκης, με την οποία ομοιώνεται με ένα άλλο εννοιολογικό αντικείμενο,
 - > Σε σύμβολα:
 - Το *έργο τέχνης* σαν σύμβολο του φαλλού είναι μια αναπαράσταση της σύμβασης, με την οποία ταυτίζεται με τη σημασία του,
 - > Σε ενδείξεις:
 - Το *έργο τέχνης* σαν δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας είναι μια αναπαράσταση, που καθιστά τη χωροθέτησή του ένδειξη της εκθεσιακής σημασίας του,
 - Το *έργο τέχνης* σαν ίχνος ενός επίκαιρου γεγονότος είναι μια αναπαράστασή του, ως αποτυπώματος της επικαιρότητας,
 - Το *έργο τέχνης* σαν σύμπτωμα μιας καθημερινής επιτέλεσης είναι μια αναπαράστασή του, ως επιφανιόμενου της καθημερινότητας.

⁴¹⁰ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το 'Ετοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΓΕ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του *έργου τέχνης*. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας. ΓΕ.2_ Το διάγραμμα της αλληγορικής διπλής ομοίωσης και οι σχέσεις μετασχηματισμών της ταυτότητας του *έργου τέχνης*.

- > Στο έργο τέχνης 'Το Μεγάλο Γυαλί'⁴¹¹
 - > Το έργο τέχνης στο πεδίο της αποκάλυψης λογίζεται σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μία συγχρονία υπέρθεσης πολλών μορφών, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας. Στη συνέχεια, αναγνωριζόμενο σαν ένας δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις, τοποθετείται ενώπιον της προσοχής για κάτι, που δεν είναι. Και τελικά εκτίθεται σαν ένα αρχείο σημειώσεων, που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών των στοιχείων του (1^{ος} όρος ομοίωσης). Τότε αποκτά επιπλέον ιδιότητες, καθώς συμπληρώνεται από τις πολλαπλές ερμηνείες του κάθε θεατή (εξειδίκευση του 2^{ου} όρου της 2^{ης} συνδήλωσης), ως προς κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας του κάθε στιγμιότυπου του νοητικού επεισοδίου με τον θεατή (εξειδίκευση του 3^{ου} όρου της 2^{ης} συνδήλωσης).
 - > Κατά τη συμπλοκή του έργου τέχνης με τους θεατές, το έργο τέχνης, όπως είχε οριστεί στο πεδίο της αποκάλυψης (1^{ος} όρος ομοίωσης), αποκτά επιπλέον ιδιότητες σαν θέμα αναπαράστασης (εισάγεται ένας άλλος 2^{ος} όρος ομοίωσης), ως προς τη σειρά των διεργασιών των πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης από τον θεατή, στο πνεύμα της εποχής (ένας άλλος 3^{ος} όρος ομοίωσης, ένα άλλο διάγραμμα σε συνεκδοχική συνέχεια με το αρχικό διάγραμμα του πεδίου της αποκάλυψης).
 - > Οι πολλαπλοί άλλοι όροι ομοίωσης του έργου τέχνης, σύμφωνα με τα είδη των αναπαραστάσεων των θεατών, διακρίνονται⁴¹²
 - > Σε εικόνες:
 - Το έργο τέχνης σαν εικόνα 'της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης' είναι μια αναπαράσταση, που επιβεβαιώνει την ομοιοτήτά του με τη σημασία του,
 - Το έργο τέχνης σαν μεταφορά της ηθικής από το σκάκι είναι μια αναπαράσταση, με την οποία μεταφέρονται εννοιολογικά χαρακτηριστικά από ένα άλλο αντικείμενο,
 - Το έργο τέχνης σαν διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη είναι μια αναπαράσταση της συνθήκης, με την οποία ομοιώνεται με ένα άλλο εννοιολογικό αντικείμενο,
 - > Σε σύμβολα:
 - Το έργο τέχνης σαν σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα είναι μια αναπαράσταση της σύμβασης, με την οποία ταυτίζεται με τη σημασία του,
 - > Σε ενδείξεις:
 - Το έργο τέχνης σαν δείκτης της σημασιολογικής σχέσης 'Νύφη / Εργένηδες' είναι μια αναπαράσταση, που καθιστά τη χωροθέτησή του ένδειξη της σημασίας του,

⁴¹¹ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινόμητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΓΜΓ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του έργου τέχνης. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας.

⁴¹² Βλ. 2ο μέρος: Ταξινόμητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.3 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΓΜΓ_ Το κανονιστικό πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ _ Η τρίτη λογική περιγραφής: Ο ορισμός των σχέσεων του έργου τέχνης. Ο μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας. ΓΜΓ.2_ Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης και οι σχέσεις μετασχηματισμών της ταυτότητας του έργου τέχνης.

- Το *έργο τέχνης* σαν ίχνος ενός αθέατου αντικειμένου είναι μια αναπαράστασή του, ως αποτυπώματος μιας μη αντιληπτής πραγματικότητας.
- Το *έργο τέχνης* σαν σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης είναι μια αναπαράστασή του, ως επιφαινόμενου της μαζικότητας.

Με την αλληγορική περιγραφή αναπτύσσεται ο μηχανισμός του μετασχηματισμού των ταυτοτήτων. Η ταυτότητα του *έργου τέχνης*, που οι ιδιότητές της έχουν ορισθεί με μία συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ τους, μετασχηματίζεται κατά τη συμπλοκή της στον εννοιολογικό χώρο με τους θεατές. Τόσο στο πεδίο της αποκάλυψης όσο και της δήλωσης, οι ιδιότητες που προσδίδονται στο *έργο τέχνης* αποτελούν συνεκδοχικές εξειδικεύσεις στο πλαίσιο ενός αρχικού διαγράμματος. Κατά την αλληγορική περιγραφή οι ιδιότητες προέρχονται από δύο διαφορετικές σειρές διαγραμμάτων, και η συνεκδοχική εξέλιξή τους εξαρτάται από το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασής τους.

B.2 Το γνωσιακό πεδίο του υπαινιγμού

Στο πεδίο του υπαινιγμού αναπτύσσεται η τέταρτη λογική περιγραφής, με την οποία προσδιορίζεται το *έργο τέχνης* με δύο όρους από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Συνεχίζεται ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, με υπαινισσόμενες τις ιδιότητες, που του είχαν προηγουμένως προσδοθεί. Με το διάγραμμα προσδιορίζεται διπλά η ταυτότητα του *έργου τέχνης*, συγκαλύπτοντας την αιτιότητα των μετασχηματισμών της.

B.2.1 Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας του χώρου, ή η διακοπή του, ή η εκκίνηση νέου χώρου.

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της υπαινικτικής διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση συνεκδοχής μεταξύ δύο όρων από δύο διαφορετικές σειρές εξελισσόμενων διαγραμμάτων, εντός του ευρύτερου πλαισίου εννοιοδότησης του *έργου τέχνης*. Από τις δύο εξελισσόμενες σειρές των διαγραμμάτων, διακρίνονται δύο συγκεκριμένοι όροι, που βρίσκονται σε συγκυριακή χωροχρονική γειτνίαση. Οι δύο συγκεκριμένοι όροι αποτιμώνται ως προς τη συνεκδοχική συνέπεια των ιδιοτήτων, που προσδίδουν στο *έργο τέχνης*.⁴¹³ Μέσα από αυτοαναφορικούς, ετεροαναφορικούς ή διαναφορικούς συσχετισμούς, οι δύο αυτοί όροι αποτιμώνται ως συμβατοί, ή αντιφατικοί, ή συζευκτικοί, και αντίστοιχα συνεχίζονται, ή διακόπτονται οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, ή επαναορίζεται η ταυτότητά του. Αντίστοιχα συνεχίζεται η διάρκεια του χώρου, ή διακόπτεται, ή εκκινείται ένα νέος χώρος.

Για παράδειγμα:⁴¹⁴

- > Η διάρκεια του εννοιολογικού χώρου των Έτοιμων συνεχίσθηκε με εναλλακτικές προσεγγίσεις του *έργου τέχνης*, μετά το έργο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'. Ο M. Duchamp δημιούργησε ένα γενόσημο αντικείμενο, και συγκρότησε ένα νέο γένος έργων τέχνης. Τα επόμενα Έτοιμα ως είδη αυτού του γένους, φέρουν τον

⁴¹³ Πρβλ. 2ο μέρος, κεφ. 1. Η κατασκευή ενός 'ΕΡΓΟΥ' σε εξέλιξη. 1.2 Σκάκι = επιλογή – ερμηνεία. Περιγράφεται η λειτουργία του υπαινιγμού με την αναφορά στο σκάκι, ως παιχνίδι της 'τέλειας πληροφορίας', που σημαίνει ότι μία δεδομένη θέση στη σκακιέρα παρέχει στον παίκτη το σύνολο της πληροφορίας που χρειάζεται προκειμένου να αποφασίσει την επόμενη κίνησή του. Υπό αυτή την έννοια κανείς μπορεί να πάρει μέρος σε μία παρτίδα σκακιού οποιαδήποτε στιγμή, χωρίς να χρειάζεται να γνωρίζει τι έχει προηγηθεί.

⁴¹⁴ Βλ. 2ο μέρος: Ταξινομητικά και κανονιστικά διαγράμματα στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο στο έργο του Marcel Duchamp. 2.1 Ο χώρος όπου εκκινείται η σειρά των νοητικών επεισοδίων με το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα': ΔΕ.2_ Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης ως συνθήκη συνέχισης της διάρκειας – διακοπής – εκκίνησης νέου χώρου, και 2.2 Ο χώρος των νοητικών επεισοδίων με το 'Μεγάλο Γυαλί': ΔΜΓ.2_ Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης ως συνθήκη συνέχισης της διάρκειας – διακοπής – εκκίνησης νέου χώρου.

αυτοαναφορικό υπαινιγμό στις ιδιότητες του γενόσημου αντικειμένου. Επίσης, ο M. Duchamp στο 'Πράσινο Κουτί' αναφερόταν στον μηχανισμό ενδείξεων, με τον οποίο απευθυνόταν στον θεατή, αφενός ως μία ατελείωτη δυνατότητα φυσικών συσχετισμών από δείκτες, ίχνη και συμπτώματα, και αφετέρου ως μία ατελείωτη δυνατότητα εννοιολογικών συσχετισμών από διαχωριστικά, στροφείς και προοπτικές. Με τις εννοιολογικές αυτές σχέσεις καθιστούσε 'Το Μεγάλο Γυαλί' γενόσημο σε ένα αναγνωρίσιμο γένος έργων τέχνης, και τα επόμενα έργα, που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, φέρουν τον αυτοαναφορικό υπαινιγμό στις ιδιότητες του γενόσημου αντικειμένου.

- > Τη διακοπή του εννοιολογικού χώρου των 'Ετοιμων, ο M. Duchamp τεκμηρίωσε με μία αναφορά εκτός της συνέχειας των εναλλακτικών προσεγγίσεων τους. Με μία ετεροαναφορά στο μνημονικό ιστορικό του θεατή, θεωρούσε, ότι η επανάληψη καθιστά αδιάφορο το *έργο τέχνης* ως νοητικό επεισόδιο. Τα 'Ετοιμα αντικείμενα φέρουν τον ετεροαναφορικό υπαινιγμό της καταγραφής της επανάληψής τους στη μνήμη του θεατή. Επίσης, με μία ετεροαναφορά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, θεωρούσε, ότι τα δεοντολογικά διεκπεραιωτικά σχήματα καθιστούν αδιάφορο ένα *έργο τέχνης*, όταν μάλιστα αυτό λογίζεται σαν μία διαρκής τήρηση ενός ημερολογίου. Το ατελές του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί' φέρει τον ετεροαναφορικό υπαινιγμό του καταναγκασμού της διεκπεραίωσής του από τον καλλιτέχνη.
- > Για την εκκίνηση ενός νέου χώρου, ο M. Duchamp είχε αναπτύξει μία διαναφορική σχέση ανάμεσα στα 'Ετοιμα, στο 'Μεγάλο Γυαλί' και στο 'Δεδομένων', από την επιλογή του αδιάφορου αισθητικά 'Ετοιμου, στην αδιάφορη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού', και από τη διδιάστατη μηχανική σχεδίαση του 'Μεγάλου Γυαλιού' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων'. Τα έργα του φέρουν τον διαναφορικό υπαινιγμό της διαχρονίας αυτών των έργων. Επίσης, για τα έργα, που δημιούργησε μεταξύ των έργων 'Το Μεγάλο Γυαλί' και 'Δεδομένων', είχε αναπτύξει τη λογική της διαχρονίας τους ως μιας συγκριτικής αύξησης των διαστάσεων, που διευρύνουν την εννοιοδότηση της αναπαράστασης: Από μία διδιάστατη προβολή ενός υποδηλούμενου τριδιάστατου αντικειμένου, σε ένα τριδιάστατο αποτύπωμα ενός υποδηλούμενου τετραδιάστου αντικειμένου, και από τη διδιάστατο έργο 'Το Μεγάλο Γυαλί' στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου 'Δεδομένων'. Το κάθε έργο μέσα από αυτή την παραγωγική σχέση φέρει έναν διαναφορικό υπαινιγμό της διαχρονίας του συνόλου των έργων.

Κατά την περιγραφή του χώρου, όπου η συνεκδοχική συνέπεια μεταξύ των μετασχηματισμών της ταυτότητας του *έργου τέχνης* αποτιμάται με υπαινισσόμενες αναφορές, συγκαλύπτεται η αιτιότητα των μετασχηματισμών της. Με δεδομένο τον υπαινιγμό, οι περαιτέρω μετασχηματισμοί θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα των υπαινισσόμενων ιδιοτήτων, όπου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου, είναι κλειδωμένα σε μία αχρονική ενότητα. Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* παρουσιάζει μία υψηλή πολυπλοκότητα, καθώς οι συνάψεις μεταξύ των ιδιοτήτων από τους διάφορους χρόνους επιτρέπουν την εν δυνάμει ανάπτυξη ενός πλήθους δυνατοτήτων περαιτέρω μετασχηματισμών της.

2.2. Ο εννοιολογικός χώρος ως το δυναμικό πεδίο του μετασχηματισμού των εννοιολογικών σχέσεων και κινήσεων μεταξύ των υποκειμένων / αντικειμένων.

Το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, όπως προσδιορίστηκε από τον M. Duchamp, λειτουργεί ως το πλαίσιο των δυνατοτήτων μετασχηματισμού των ιδιοτήτων του. Οι μετασχηματισμοί δεν θα γίνονταν αν δεν πραγματοποιούνταν από τους θεατές μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του *έργου τέχνης* στο πνεύμα της εποχής. Με τη διπλή ομοίωση του *έργου τέχνης* στο πεδίο της αλληγορίας, συστήνεται ο μηχανισμός, που καθιστά τον εννοιολογικό χώρο ένα δυναμικό πεδίο.

Το *έργο τέχνης* αφενός ερμηνεύεται πολλαπλά από τους θεατές, και αφετέρου ανήκει στη γενική καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής του και σε μία σειρά παρόμοιων ή διαφορετικών έργων του καλλιτέχνη. Όλες οι σχέσεις μεταξύ των δημιουργούμενων ερμηνειών-αναπαραστάσεων μετασχηματίζουν, και διευρύνουν το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, παρέχοντας τη δυνατότητα να αναπτυχθούν σε αυτό οι εννοιολογικές κινήσεις των θεατών και του καλλιτέχνη σε μια εννοιολογική τοπογραφία, ως πράξεις μιας εννοιολογικής χωρογραφίας.

Για παράδειγμα:⁴¹⁵

- > Με τις πολλαπλές ερμηνείες και αναπαραστάσεις των θεατών διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'. Το *έργο τέχνης* είναι και σαν εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι', και σαν μεταφορά της αγάπης, και σαν διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης, και σαν σύμβολο του φαλλού, και σαν δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας, και σαν ίχνος επίκαιρου γεγονότος, και σαν σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης.
- > Με τις πολλαπλές ερμηνείες και αναπαραστάσεις των θεατών διευρύνεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του *έργου τέχνης* 'Το Μεγάλο Γυαλί'. Το *έργο τέχνης* είναι και σαν εικόνα 'της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης', και σαν μεταφορά της ηθικής από το σκάκι, και σαν διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη, και σαν σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα, και σαν δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/ Εργένηδες, και σαν ίχνος ενός αθέατου αντικείμενου, και σαν σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης.

Το ένα *έργο τέχνης* γίνεται πολλά, μέσα από τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του. Ανάλογα με το είδος των αναπαραστάσεων αναπτύσσονται διαφορετικοί εννοιολογικοί συσχετισμοί, όπως είναι:

- > Αφενός, εννοιολογικοί συσχετισμοί με έννοιες και σημεία εκτός του *έργου τέχνης*, οπότε αναπτύσσονται:
 - είτε ετεροαναφορές, όταν οι αναπαραστάσεις είναι εικόνες, μεταφορές, ή διαγράμματα, και συσχετίζονται το *έργο τέχνης* με άλλα αντικείμενα,
 - είτε διαναφορές, όταν οι αναπαραστάσεις είναι σύμβολα, και συσχετίζονται το αντικείμενο με άλλα πλαίσια εννοιοδότησης.
- > Αφετέρου, εννοιολογικοί συσχετισμοί με στοιχεία και σχέσεις εντός του *έργου τέχνης*, οπότε αναπτύσσονται αυτοαναφορές, όταν οι αναπαραστάσεις είναι ενδείξεις, ίχνη, ή συμπτώματα.

Με την παρακολούθηση των διαφορετικών αναφορών εντός και εκτός του *έργου τέχνης* διακρίνονται οι εννοιολογικές κινήσεις των θεατών και του καλλιτέχνη ως οι πράξεις μιας εννοιολογικής χωρογραφίας. Η κάθε πράξη οριοθετείται σύμφωνα με το είδος του αναπαραστατικού μετασχηματισμού της ταυτότητας του *έργου τέχνης*. Σε κάθε πράξη αναπτύσσονται εννοιολογικές κινήσεις των θεατών και του καλλιτέχνη, που ακολουθούνται από τα εννοιολογικά σχήματα μετασχηματισμού της ταυτότητας του *έργου τέχνης*:

- > Αρχικά κατά την αλληγορική περιγραφή, όπου προσδιορίζεται ο κανονιστικός μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, εκτελείται:
 - Η 1η πράξη, όπου αναπτύσσονται τα αναπαραστατικά σχήματα του θεατή. Με τα αναπαραστατικά σχήματα το *έργο τέχνης* καθίσταται εννοιολογικά πολλαπλό, μέσα από αυτοαναφορές, ετεροαναφορές ή διαναφορές.
- > Στη συνέχεια, κατά την υπαινικτική περιγραφή, όπου συντελούνται οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, εκτελούνται:
 - Η 2η πράξη, όπου διευρύνεται η ταυτότητα του *έργου τέχνης*, και συνεχίζεται ο εννοιολογικός χώρος: Με αυτοαναφορές σε ενδείξεις του *έργου τέχνης*, αναπτύσσονται από τον καλλιτέχνη εναλλακτικά σχήματα προσέγγισης του *έργου τέχνης*. Με τα εναλλακτικά σχήματα παράγονται και άλλα παρόμοια *έργα τέχνης*, και το αρχικό το *έργο τέχνης* καθίσταται γενόσημο για ένα νέο γένος *έργων τέχνης*.
 - Η 3η πράξη, όπου λήγουν οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, και διακόπτεται ο εννοιολογικός χώρος: Με ετεροαναφορές στο μνημονικό ιστορικό του θεατή ή του καλλιτέχνη,

ΕΠΙΤΟΜΗ

αναπτύσσονται από τον καλλιτέχνη επαναληπτικά ή διεκπεραιωτικά σχήματα: Με τα επαναληπτικά ή διεκπεραιωτικά σχήματα το *έργο τέχνης* καθίσταται αδιάφορο, και ο καλλιτέχνης διακόπτει την παραγωγή του.

- Η 4η πράξη, όπου εκκινείται εκ νέου ο ορισμός της ταυτότητας του *έργου τέχνης*, και εκκινείται εν νέου ο εννοιολογικός χώρος: Με διαφορές μεταξύ της εννοιολογικής πολλαπλότητας του *έργου τέχνης* και της εννοιολογικής πλαισίωσης ενός νέου έργου, αναπτύσσονται από τον καλλιτέχνη παραγωγικά σχήματα. Με τα παραγωγικά σχήματα αναπτύσσονται νέα γένη *έργων τέχνης*.

Μέσα από τις κινήσεις στον εννοιολογικό χώρο οριοθετείται το *έργο τέχνης* στον πραγματολογικό χώρο. Σε κάθε εννοιολογική αναπαράστασή του διακρίνονται και σημασιοδοτούνται διαφορετικά στοιχεία και σχέσεις του υλικού πεδίου, όπως είναι τα στοιχεία και σχέσεις εικόνων, ή ενδείξεων, ή συμβόλων.

3. Η Νέκυια και το έργο του M. Duchamp: Συνέχεια και Ασυνέχεια, Αφήγηση και Σχεδιασμός, δύο διαφορετικές διαδρομές νοηματοδότησης του χώρου.

Η συνοπτική σύγκριση των δύο παραδειγμάτων οδηγεί σε μια βασικής σημασίας διάκριση ανάμεσα τους:

Η ανατομία της Οδύσσειας αναφέρεται στην περιγραφή του χώρου, ενώ η ανατομία του έργου του M. Duchamp αναφέρεται στην περιγραφή της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

- > Η ανάλυση της Νέκυιας αποτέλεσε το πλαίσιο διερεύνησης της λειτουργίας του διαγράμματος ως ενός μηχανισμού συνέχειας μετασχηματισμών εντός της αφηγηματικής κατασκευής, με την οποία περιγράφεται η ανάπτυξη του δυναμικού πεδίου του χώρου.
- > Με τη μελέτη του έργου του M. Duchamp προσεγγίσθηκε η διαδικασία σχεδιασμού του δυναμικού πεδίου του χώρου, κατά την οποία ο M. Duchamp εμπρόθετα προκαλούσε συνθήκες νοηματοδοτικής ασυνέχειας. Με την παρεμβολή ανομοιώσεων σε μία σειρά ομοιώσεων, ανέτρεπε συμβατικές λογικές, και εξέτρεπε προς νέες κατευθύνσεις νοηματοδότησης τη διάδραση υποκειμένων / αντικειμένων.

Στις δύο αυτές προσεγγίσεις η διαφορά μεταξύ συνέχειας και ασυνέχειας, συνοδεύεται και από μια διαφορετική λειτουργία των διαγραμμάτων (όπως εμφανίζεται και στο

Γράφημα 4. *Η αφήγηση του πραγματικού και φανταστικού χώρου με πρόθεση τη μεταξύ τους διάνοιξη των μεταβάσεων*, και

Γράφημα 5. *Ο σχεδιασμός του πραγματολογικού και εννοιολογικού χώρου με πρόθεση τη μεταξύ τους διάνοιξη των μεταβάσεων*).

Πιο αναλυτικά, ανάμεσα στα δύο παραδείγματα διακρίνονται συνοπτικά οι εξής κατηγορίες διαφορών:

1. Ως προς τις μεταβάσεις μεταξύ των διαφορετικών χωρικών πεδίων

- > Στη Νέκυια ο Όμηρος αφηγείται τον χώρο ως μεταβάσεις μεταξύ του πραγματικού και φανταστικού κόσμου.
- > Ο M. Duchamp σχεδιάζει τον χώρο, ώστε να επιτευχθούν οι μεταβάσεις μεταξύ του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου.

Και στις δύο περιπτώσεις πρόθεση είναι η δυνατότητα να ιδωθεί το πραγματικό με μια άλλη φανταστική αναπαράστασή του, είτε στον φανταστικό, είτε στον εννοιολογικό κόσμο.

- > Στην Νέκυια το άνοιγμα της μετάβασης μεταξύ του πραγματικού και φανταστικού κόσμου προκαλείται από τον Δημόδοκο - αοιδό, έναν αοιδό-ποιητή μέσα στην αφήγηση του ποιητή. Ο Δημόδοκος με την επιλογή του θέματος του ακροάματος, που είναι γνωστό στους ακροατές / υποκείμενα από την παράδοση και τη μυθολογία, διανοίγει τον φανταστικό κόσμο στον πραγματικό.
- > Στον M. Duchamp το άνοιγμα της μετάβασης μεταξύ του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου προκαλείται από τον Duchamp - σκακιστή, έναν σκακιστή - καλλιτέχνη μέσα στη δημιουργική διαδικασία του καλλιτέχνη. Ο M. Duchamp με την ανομοίωση του διαφεύγοντος αντικειμένου, φέρει ενώπιον της προσοχής των θεατών / υποκειμένων τον επί συμβάσει ορισμό της ταυτότητας του αντικειμένου, και διανοίγει τον εννοιολογικό κόσμο στον πραγματολογικό.

Με τις διανοίξεις από τον φανταστικό κόσμο στον πραγματικό, και από τον εννοιολογικό κόσμο στον πραγματολογικό, προκαλούνται αναδράσεις μεταξύ του πεδίου της δήλωσης της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου, και του πεδίου της αποκάλυψής του.

Αποτέλεσμα των αναδράσεων είναι οι διπτές ομοιώσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, μεταξύ της αρχικής σειράς των ομοιώσεών του, και της εκ νέου, μετά την ανάδραση, οριζόμενης σειράς των ομοιώσεων.

Με τις διπτές ομοιώσεις μετασχηματίζεται η ταυτότητά του, και αναπτύσσεται ο χώρος ως δυναμικό πεδίο.

2. Ως προς τον χειρισμό της συνέχειας / ασυνέχειας για τη νοηματοδότηση του χώρου
 - > Στην Οδύσσεια υπάρχει μια νοηματική συνέχεια από την αποκάλυψη, στη δήλωση, με την κυριολεξία και τη συνδήλωση, σαν μια πορεία συνεκδοχής από **το γενικό προς το ειδικό**.
 - > Στο έργο του M. Duchamp εισάγεται μία ανατροπή αυτής της πορείας: Ξεκινά από **το ειδικό**, από το αντικείμενο αναιρώντας την κυριολεξία του, **για να καταλήξει στο γενικό**, στην πολλαπλή εν τέλει ερμηνεία του πραγματικού. Μέσα από την τομή του συνεχούς, που εισάγει με την ανομοίωση, είναι δυνατή η εισαγωγή εμπρόθετα οποιασδήποτε συνδήλωσης: Ο M. Duchamp εισάγει συνδηλώσεις από το σκάκι, έχοντας εγκιβωτίσει την περιγραφή του παιχνιδιού στις συνδηλώσεις του *έργου τέχνης*.
3. Ως προς τη συμμετοχή του θεατή – υποκειμένου στη δημιουργία του έργου και στη συνέχεια της διάρκειας ή διακοπής του χώρου.
 - > Στη Νέκυια, παρακολουθείται η διαδικασία πρόσληψης του έργου από τους θεατές / υποκείμενα, και όχι η διαδικασία δημιουργίας του. Τα υποκείμενα που ερμηνεύουν την ταυτότητα του *Οδυσσέα* είναι εξ αρχής παρόντα στα πεδία του ορισμού και μετασχηματισμού της ταυτότητάς του, και ο χώρος συνεχίζει τη διάρκειά του, διακόπτεται ή εκκινείται ένας νέος χώρος, τόσο στο πεδίο της αλληγορίας, όσο και του υπαινιγμού, ανεξάρτητα από τον θεατή.
 - > Στον M. Duchamp, παρακολουθείται η διαδικασία δημιουργίας του έργου. Στο πεδίο της αλληγορίας του διαφεύγοντος αντικειμένου, του *έργου τέχνης*, οι θεατές / υποκείμενα που ερμηνεύουν την ταυτότητα του, το συναντούν μετά την ολοκλήρωση του σχεδιασμού του από τον M. Duchamp. Ο M. Duchamp θα συνεχίσει τη διάρκεια του χώρου, ή θα τον διακόψει, ή θα εκκινήσει έναν νέο χώρο αφού λάβει υπόψη του τις ερμηνείες των θεατών στο πεδίο του υπαινιγμού.

Γράφημα 4. Η αφήγηση του πραγματικού και φανταστικού χώρου με πρόθεση τη μεταξύ τους διάνοιξη των μεταβάσεων Η περιγραφή των σχέσεων των παραγόντων του χώρου – Το διάγραμμα

Ο ορισμός των παραγόντων του χώρου (των υποκειμένων / αντικειμένων) με την περιγραφή των σχέσεών τους	Ο πραγματικός κόσμος	Ο φανταστικός κόσμος	
Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των σχέσεων των παραγόντων	A Γνωσιακό πεδίο άνευ συμπλοκής των υποκειμένων / αντικειμένων		
	A.1 Το πεδίο της αποκάλυψης - Η αποκαλυπτική περιγραφή A.1.2 Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης		Το διάγραμμα ως συνθήκη της αυτοομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου με το ευρύτερο πλαίσιο του, είναι μία διαχρονία ιεραρχημένης διαδοχής επεισοδίων , με την οποία προκαθορίζεται η χωροθέτηση και χρονοθέτηση του υλικού πεδίου, όπου θα αναπτυχθεί το δυναμικό χωρικό πεδίο.
	A.2 Το πεδίο της δήλωσης - Η δηλωτική περιγραφή A.2.1 Το διάγραμμα της προσομοίωσης A.2.1.1 Το διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης A.2.1.2 Το διάγραμμα της συνδηλωτικής ομοίωσης		Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της καταδήλωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, είναι ο κώδικας της κοινωνικής συμπεριφοράς , που συνάδει με τα αρχικά αποκαλυμμένα επεισόδια. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της συνδήλωσης, είναι οι βαθμίδες των κοινωνικών αξιών εντός του κώδικα της κοινωνικής συμπεριφοράς.
Ο ορισμός των παραγόντων του χώρου με την περιγραφή των σχέσεών τους	B. Γνωσιακό πεδίο μετά συμπλοκής των υποκειμένων / αντικειμένων		
	B.1 Το πεδίο της αλληγορίας - Η αλληγορική περιγραφή B.1.1 Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας, η διακοπή, η εκκίνηση του νέου χώρου.		Στην αλληγορική περιγραφή το διάγραμμα, ως μία συνθήκη διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση μετωνυμίας, που φέρνει σε επαφή χαρακτηριστικά και σχέσεις, που έχουν προέλθει από δύο εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων. Συστήνεται μία συνθήκη διττής ομοίωσης, με την οποία αφενός συνεχίζεται η εξέλιξη της αρχικής σειράς, και αφετέρου αναπτύσσεται μία νέα σειρά διαγραμμάτων, ως αποτέλεσμα της συμπλοκής του διαφεύγοντος αντικειμένου με υποκείμενα / αντικείμενα. Η νέα σειρά αναπτύσσεται μετά από μία ανάδραση στο αρχικό πλαίσιο της αποκαλυπτικής περιγραφής, όταν εισάγεται μία νέα αιτιότητα στην εξέλιξη των επεισοδίων. Με τη διαφορά των σχέσεων μεταξύ των δύο σειρών διαγραμμάτων προκαλείται μία διαχρονία μετασχηματισμών της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου.
Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των σχέσεων των παραγόντων	A Γνωσιακό πεδίο άνευ συμπλοκής των υποκειμένων / αντικειμένων		
	A.1 Το πεδίο της αποκάλυψης - Η αποκαλυπτική περιγραφή A.1.2 Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης		Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αυτοομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου με το ευρύτερο πλαίσιο του, είναι μία τάξη διαχρονίας διεργασιών . Είναι μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του διαφεύγοντος αντικειμένου, η οποία αποτελεί το αποκαλυπτόμενο πρόγραμμα σχεδιασμού του χώρου. Οι περαιτέρω εξειδικεύσεις του διαγράμματος αναφέρονται στις προδιαγραφές του προγραμματιζόμενου χώρου για την χωροθέτηση και χρονοθέτηση του αντικειμένου.
	A.2 Το πεδίο της δήλωσης - Η δηλωτική περιγραφή A.2.1 Το διάγραμμα της προσομοίωσης A.2.1.1 Το διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης A.2.1.2 Το διάγραμμα της συνδηλωτικής ομοίωσης		Στον φανταστικό κόσμο, στο σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου συνυφαίνονται ιδιότητες του πραγματικού κόσμου, με ιδιότητες του φανταστικού κόσμου.
Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των σχέσεων των παραγόντων	B. Γνωσιακό πεδίο μετά συμπλοκής των υποκειμένων / αντικειμένων		
	B.1 Το πεδίο της αλληγορίας - Η αλληγορική περιγραφή B.1.1 Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας, η διακοπή, η εκκίνηση του νέου χώρου.		Στον φανταστικό κόσμο καταλύεται η διαδοχική αιτιότητα στους μετασχηματισμούς της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου. Τα διάφορα επεισόδια συμπλοκής του διαφεύγοντος αντικειμένου χαρακτηρίζονται από μία αυτοχρονία, καθώς το κάθε ένα αναφέρεται στο δικό του χρονικό πλαίσιο και στη δική του εσωτερική διαχρονία, καταλύοντας την αιτιότητα μιας διαχρονίας στη μεταξύ τους σχέση. Σε κάθε επεισόδιο συμπλοκής η ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου συστήνεται διττά, αφενός με την εξελισσόμενη σειρά διαγραμμάτων, που προσδιορίζει την ταυτότητά του στον φανταστικό κόσμο, και αφετέρου, κατά περίπτωση, με αναφορά σε διαφορετικές εξελισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, σε διαφορετικούς χρόνους, είτε στον φανταστικό, είτε στον πραγματικό κόσμο.
	B.2 Το πεδίο του υπαινιγμού - Η υπαινικτική περιγραφή B.2.1 Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας, η διακοπή, η εκκίνηση του νέου χώρου.		Στην υπαινικτική περιγραφή το διάγραμμα, ως μία συνθήκη διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση συνεκδοχής μεταξύ δύο συγκεκριμένων όρων από δύο υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, και οι οποίοι βρίσκονται σε συγκυριακή χωροχρονική γεινίαση. Αλλά υπαινικτικά συγκαλύπτεται η αιτιότητα της εξέλιξής τους, και τότε επιβεβαιώνεται η αχρονία των χαρακτηριστικών και σχέσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου, από τον παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα χρόνο, τόσο του πραγματικού, όσο και του φανταστικού κόσμου.
		B.2 Το πεδίο του υπαινιγμού - Η υπαινικτική περιγραφή B.2.1 Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση της διάρκειας, η διακοπή, η εκκίνηση του νέου χώρου.	Με δεδομένη την υπαινικτική συγκαλυψη του υψηλής πολυπλοκότητας σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου, οι οποιοδήποτε περαιτέρω μετασχηματισμοί της θεωρούνται ως φυσικά επακόλουθα του υπαινιγμού.

Μεταξύ του πραγματικού και φανταστικού χώρου

ΕΠΙΤΟΜΗ

Γράφημα 5. Ο σχεδιασμός του πραγματολογικού και εννοιολογικού χώρου με πρόθεση τη μεταξύ τους διάνοξη των μεταβάσεων		Η περιγραφή των σχέσεων των παραγόντων του χώρου – Το διάγραμμα
Ο ορισμός των παραγόντων του χώρου (των υποκειμένων / αντικειμένων) με την περιγραφή των σχέσεών τους	A Γνωσιακό πεδίο άνευ συμπλοκής	
	A.1 Το πεδίο της αποκάλυψης - Η αποκαλυπτική περιγραφή A.1.2 Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης	Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αυτοομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου με το ευρύτερο πλαίσιο του, είναι μία τάξη διαχρονίας διεργασιών . Είναι μία σειρά διεργασιών εννοιοδότησης του αντικειμένου, η οποία αποτελεί το αποκαλυπτόμενο πρόγραμμα σχεδιασμού του χώρου. Οι περαιτέρω εξειδικεύσεις του διαγράμματος αναφέρονται στις προδιαγραφές του προγραμματιζόμενου χώρου για την χωροθέτηση και χρονοθέτηση του αντικειμένου.
	A.2 Το πεδίο της δήλωσης - Η δηλωτική περιγραφή A.2.1 Το διάγραμμα της προσομοίωσης A.2.1.1 Το διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης	Το διάγραμμα ως η συνθήκη της καταδήλωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, είναι οι κώδικες επιτέλεσης οικείων δράσεων , σύμφωνα με τους οποίους γίνεται η ταύτιση των χαρακτηριστικών και σχέσεων του αντικειμένου με τα χαρακτηριστικά και τις σχέσεις ενός οικείου αντικειμένου.
	A.2.1.2 Το διάγραμμα της 1ης συνδηλωτικής ανομοίωσης A.2.1.2.1 Το διάγραμμα της δηλωτικής ανομοίωσης A.2.1.2.2 Το διάγραμμα της αλληγορικής ανομοίωσης A.2.1.2.3 Το διάγραμμα της υπαινικτικής ανομοίωσης	Με την 1η συνδήλωση το διαφεύγον αντικείμενο ανομοιώνεται, και λύεται η συνεκδοχική συνέχεια μεταξύ της κυριολεκτικής και της εν τέλει συνδουμένης ταυτότητάς του με τη 2η συνδήλωση. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της δηλωτικής ανομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, είναι κώδικες επιτέλεσης μη οικείων δράσεων , όπως ορίζονται εντός του πλαισίου εννοιοδότησης του αντικειμένου. Αντιπαράκειται στο διάγραμμα της καταδηλωτικής ομοίωσης, και τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τον συμβατικό προσδιορισμό των χαρακτηριστικών και σχέσεων του αντικειμένου. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αλληγορικής ανομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, είναι μία διττή ομοίωση των χαρακτηριστικών και σχέσεών τους ως προς δύο διαφορετικούς κώδικες νοηματοδότησής τους, και τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τη διαφορά μεταξύ των δύο διαφορετικών συγκροτήσεων της νοηματικής συνέχειάς τους. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της υπαινικτικής ανομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου, ένα μία διττή ομοίωση των χαρακτηριστικών και σχέσεών τους ως προς δύο υπαινισσόμενους κώδικες νοηματοδότησής τους, και τοποθετεί ενώπιον της προσοχής την αδυναμία σταθεροποίησης της σημασίας του αντικειμένου.
	A.2.1.3 Το διάγραμμα της 2ης συνδηλωτικής ομοίωσης A.2.1.3.1 Η εγκιβωτισμένη περιγραφή A.2.1.3.1.1 Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της αυτοομοίωσης A.2.1.3.1.2 Το εγκιβωτισμένο διάγραμμα της προσομοίωσης	Το διάγραμμα της 2ης συνδήλωσης, ως η συνθήκη προσομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου που έχει ανομοιωθεί κατά την 1η συνδήλωση, είναι κανονιστικοί και αξιολογικοί κώδικες επιτέλεσης διεργασιών , που μεταφέρονται από το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας ενός άλλου είδους αντικειμένου, εγκιβωτισμένου στη 2η συνδήλωση. Το διάγραμμα της συνδήλωσης του εγκιβωτισμένου αντικειμένου αποτελεί το εν τέλει διάγραμμα της προσομοίωσης του αντικειμένου. Με αυτή τη συνθήκη ομοίωσης προσδιορίζεται το αντικείμενο σαν γένος και είδος, και επίσης προδιαγράφεται το εν δυνάμει κανονιστικό πλαίσιο ανάπτυξης των μετασχηματισμών της ταυτότητάς του.
Η έκθεση του αντικειμένου: Η συνάντησή με τα υποκείμενα		
Ο χώρος ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού των σχέσεων των παραγόντων	B. Γνωσιακό πεδίο μετά συμπλοκής	
	B.1 Το πεδίο της αλληγορίας - Η αλληγορική περιγραφή B.1.1 Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης	Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αλληγορικής διττής ομοίωσης, είναι μία μετωνυμική σχέση δύο συνθηκών ομοίωσης, που προέρχονται από μία συγχρονία δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων εντός του αρχικού πλαισίου, όπως αυτό τίθεται με την Α.1 αποκαλυπτική περιγραφή. Η μία σειρά διαγραμμάτων αναφέρεται στην πρόθεση σχεδιασμού του αντικειμένου, και η άλλη στις ερμηνείες/ αναπαραστάσεις του αντικειμένου από τους θεατές / υποκείμενα. Με βάση αυτή τη σχέση των δύο συνθηκών ομοίωσης αναπτύσσονται πολλαπλές εξειδικεύσεις των διαγραμμάτων, σύμφωνα με τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του αντικειμένου από τα υποκείμενα. Εξειδικεύεται αφενός το διάγραμμα Α.2.1.3 της συνδηλωτικής προσομοίωσης του αντικειμένου, όσον αφορά στις εμπρόθετες ομοιώσεις του σχεδιασμού του αντικειμένου, και αφετέρου το διάγραμμα Α.1.2 αυτοομοίωσης του αντικειμένου με το ευρύτερο πλαίσιο της χωροχρονικής ανάπτυξης του αντικειμένου, όσον αφορά στις αναπαραστάσεις των υποκειμένων. Κατά την αλληγορική περιγραφή προσδιορίζεται ο κανονιστικός μηχανισμός των μετασχηματισμών της ταυτότητας του αντικειμένου: Αναπτύσσονται αναπαραστατικά σχήματα του θεατή / υποκειμένου, που καθιστούν το αντικείμενο εννοιολογικά πολλαπλό, μέσα από αυτοαναφορές, ετεροαναφορές ή διαναφορές.
	B.2 Το πεδίο του υπαινιγμού - Η υπαινικτική περιγραφή B.2.1 Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης και η συνέχιση διάρκειας, η διακοπή, η εκκίνηση του νέου χώρου.	Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της υπαινικτικής διττής ομοίωσης, συστήνεται συγκαλύπτοντας την αιτιότητα των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων του διαφεύγοντος αντικειμένου. Είναι μία αχρονία όρων ομοίωσης από τις διαφορετικές σειρές διαγραμμάτων , όπως ορίστηκαν από το διάγραμμα Β.1.1 της αλληγορικής διττής ομοίωσης. Από τις δύο σειρές των διαγραμμάτων, διακρίνονται δύο συγκεκριμένοι όροι, που βρίσκονται σε συγκυριακή χωροχρονική γειτνίαση, και αποτιμώνται ως προς τη συνεκδοχική συνέπεια των ιδιοτήτων, που προσδίδουν στο αντικείμενο. Μέσα από αυτοαναφορικούς, ετεροαναφορικούς ή διαναφορικούς συσχετισμούς, οι δύο αυτοί όροι αποτιμώνται ως συμβατοί, ή αντίφακοί, ή συζευκτικοί, και αντίστοιχα συνεχίζεται η διάρκεια, ή διακόπτεται ή εκκινείται ένας νέος χώρος του αντικειμένου. Κατά την υπαινικτική περιγραφή, συντελούνται οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας του αντικειμένου: Διευρύνεται η ταυτότητα του αντικειμένου, και συνεχίζεται η διάρκεια του εννοιολογικού χώρου. Αναπτύσσονται εναλλακτικά σχήματα κινήσεων στον εννοιολογικό χώρο, αυτοαναφορικά στις ενδείξεις, που καθιστούν το αντικείμενο γενόσημο σε ένα νέο γένος αντικειμένων. Λήγουν οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας του αντικειμένου και διακόπτεται ο εννοιολογικός χώρος. Αναπτύσσονται επαναληπτικά ή διεκπεραιωτικά σχήματα κινήσεων στον εννοιολογικό χώρο, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό των υποκειμένων, που καθιστούν το αντικείμενο αδιάφορο. Εκκινείται εκ νέου ο ορισμός της ταυτότητας του αντικειμένου και εκκινείται νέος εννοιολογικός χώρος. Αναπτύσσονται παραγωγικά σχήματα κινήσεων στον εννοιολογικό χώρο, διαναφορικά μεταξύ της εννοιολογικής πολλαπλότητας του αντικειμένου και της εννοιολογικής πλαισίωσης ενός νέου έργου. Μέσα από τις κινήσεις στον εννοιολογικό χώρο οριοθετείται το αντικείμενο και στον πραγματολογικό χώρο, καθώς σε κάθε είδος εννοιολογικού συσχετισμού του διακρίνονται και σημασιοδοτούνται διαφορετικά στοιχεία και σχέσεις του υλικού πεδίου.

Μεταξύ του πραγματολογικού και εννοιολογικού χώρου

4. Η τυπολογία των διαγραμμάτων στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου

Στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, στην αναζήτηση της λειτουργίας του διαγράμματος ως ενός μηχανισμού γενεσιουργού και καθοδηγητικού της διαδικασίας, τίθεται ένα μεθοδολογικό πρόβλημα: Πώς μπορεί να γίνει η περιγραφή ενός σχεδιαστικού μηχανισμού, όταν αυτός μετασχηματίζεται ταυτόχρονα με τους μετασχηματισμούς του αναζητούμενου προϊόντος του σχεδιασμού. Ως απάντηση σε αυτό το ζήτημα μπορεί να θεωρηθεί η παρακάτω σύνταξη της τυπολογίας των διαγραμμάτων, σύμφωνα με τα γνωσιακά πεδία, που συστήνονται κατά τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, όπως προσδιορίστηκαν κατά την ανάλυση των παραδειγμάτων.

Σε κάθε γνωσιακό πεδίο κατά τον σχεδιασμό του χώρου, αλλάζει το είδος του διαφεύγοντος αντικειμένου, και αντίστοιχα αλλάζει ο τύπος του διαγράμματος (όπως εμφανίζεται και στο Γράφημα 6. Η σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου). Κατατέμενται το συνεχές της διαδικασίας σχεδιασμού σύμφωνα με τα πεδία συγκεκριμενοποίησης της γνώσης, που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία, και προσδιορίζεται το είδος του διαγράμματος, με το οποίο περιγράφονται οι σχέσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου σε κάθε γνωσιακό πεδίο. Το συγκεκριμένο του διαγράμματος αλλάζει, καθώς το διάγραμμα νοηματοδοτείται ανάλογα με το γνωσιακό πεδίο, όπου συστήνεται η ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η συγκρότηση μιας τυπολογίας του διαγράμματος, που αντιστοιχεί στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου, προσδιορίζει τη διαδικασία ως προς τον μηχανισμό μετασχηματισμού των τύπων του διαγράμματος, και επιτρέπει τη διαχείρισή της παρέχοντας ένα σύστημα διαίρεσης της συνέχειάς της.

Τα διαφορετικά είδη διαγραμμάτων διακρίθηκαν

- > ως προς την ταξινόμια και τους κανόνες μετασχηματισμών, στα ταξινόμητικά και κανονιστικά γνωσιακά πεδία αντίστοιχα,
- > ως προς την τακτική διαδοχή τους κατά την ανάπτυξη των γνωσιακών πεδίων, και
- > ως προς τις προϋποθέσεις για τη συνέχιση, διακοπή, επανεκκίνηση της διαδικασίας αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου.

A. Τα ταξινόμητικά διαγράμματα

αναπτύσσονται στο γνωσιακό πεδίο άνευ συμπλοκής, και διακρίνονται ως προς τη είδος και τη διαδοχή τους ως εξής:

A.1. Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αυτοομοίωσης του αντικειμένου με το ευρύτερο πλαίσιο του, είναι σχέσεις που αναπτύσσονται κατά τον προγραμματισμό μίας σειράς διεργασιών στο πλαίσιο μιας εποχής.

A.2. Το διάγραμμα της προσομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη προσομοίωσης του αντικειμένου, είναι μία τακτική ακολουθία επιμέρους διαγραμμάτων με την εξής σειρά:

A.2.1. Το διάγραμμα της καταδηλωτικής, κυριολεκτικής ομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της καταδηλωτικής, κυριολεκτικής ομοίωσης του αντικειμένου, είναι σχέσεις σύμφωνα με κώδικες οικείων δράσεων.

A.2.2. Το διάγραμμα της 1ης συνδηλωτικής ανομοίωσης

Το διάγραμμα της συνδηλωτικής ανομοίωσης διακρίνεται σύμφωνα με τρεις τύπους ανομοίωσης: τη δηλωτική, την αλληγορική και την υπαινικτική. Αντίστοιχα:

A.2.2.1. Το διάγραμμα της δηλωτικής ανομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της δηλωτικής ανομοίωσης του αντικειμένου, είναι σχέσεις σύμφωνα με κώδικες μη οικείων δράσεων. Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τον συμβατικό προσδιορισμό των ιδιοτήτων του αντικειμένου.

A.2.2.2 Το διάγραμμα της αλληγορικής ανομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αλληγορικής ανομοίωσης του αντικειμένου, είναι σχέσεις σύμφωνα με δύο διαφορετικούς κώδικες νοηματοδότησης των ιδιοτήτων του αντικειμένου. Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τη διαφορά των δύο συγκροτήσεων του νοήματος του αντικειμένου.

A.2.2.3 Το διάγραμμα της υπαινικτικής ανομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της υπαινικτικής ανομοίωσης του αντικειμένου, είναι σχέσεις σύμφωνα με δύο υπαινισσόμενοι κώδικες νοηματοδότησης των ιδιοτήτων του αντικειμένου. Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής την αδυναμία σταθεροποίησης της σημασίας του αντικειμένου.

A.2.3 Το διάγραμμα της 2ης συνδηλωτικής ομοίωσης:

Μετά την ανομοίωση, την αναίρεση της κυριολεκτικής ταυτότητας του αντικειμένου, προσδίδεται στο διαφεύγον αντικείμενο μια επιπλέον ταυτότητα. Το διάγραμμα, ως η συνθήκη προσομοίωσης του αντικειμένου, που έχει ήδη ανομοιωθεί, είναι μία σχέση μεταφοράς κωδίκων διεργασιών από το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας ενός άλλου είδους αντικειμένου. Στο διάγραμμα, για τον εγκιβωτισμό ενός άλλου είδους αντικειμένου περιλαμβάνεται όλη η ακολουθία των διαγραμμάτων της ταξινομίας του. Το διάγραμμα της συνδήλωσης του εγκιβωτισμένου αντικειμένου αποτελεί εν τέλει το διάγραμμα της προσομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Το διαφεύγον αντικείμενο υπάρχει πλέον όχι στην κυριολεξία του, αλλά μέσα από τις μεταφορικές ερμηνείες του.

B. Τα κανονιστικά διαγράμματα

αναπτύσσονται στο γνωσιακό πεδίο μετά συμπλοκής, και διακρίνονται ως προς τη είδος και τη διαδοχή τους ως εξής:

B.1. Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της αλληγορικής διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση μετωνυμίας δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων:

- > η μία σειρά διαγραμμάτων αναφέρεται στην πρόθεση σχεδιασμού του αντικειμένου, και
- > η άλλη σειρά διαγραμμάτων αναφέρεται στις ερμηνείες/ αναπαραστάσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου από τα υποκείμενα.

Με αυτόν τον τρόπο το διαφεύγον αντικείμενο καθίσταται πολλαπλό.

B.2. Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης:

Το διάγραμμα, ως η συνθήκη της υπαινικτικής διττής ομοίωσης, είναι μία σχέση συνεκδοχής δύο όρων από διαφορετικές υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, όπως αυτές ορίστηκαν από το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (B.1.).

Οι δύο σειρές διαγραμμάτων της αλληγορικής διττής ομοίωσης, λειτουργούν υπαινικτικά ως κανόνες, με τους οποίους οι δύο όροι αποτιμώνται ως συμβατοί, ή αντιφατικοί, ή συζευκτικοί, και αντίστοιχα συνεχίζεται η διάρκεια του χώρου, ή διακόπτεται, ή εκκινείται ένας νέος χώρος.

5. Η σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου ως προς την τυπολογία των διαγραμμάτων

Σύμφωνα με το μεθοδολογικό προσχέδιο, που συντάχθηκε στην εισαγωγή για τη σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου,⁴¹⁶ σχηματοποιείται η διαδικασία σχεδιασμού του χώρου ως προς την διάκριση των διαγραμμάτων στις επάλληλες τομές της διαδικασίας.

Διακρίνονται οι εξής τομές:

A. Κατά αρχάς, στα γνωσιακά πεδία **άνευ συμπλοκής**, όπου ορίζεται η ταξινόμια του αντικειμένου, και στα οποία διακρίνονται:

- > Το πεδίο της αποκάλυψης με την 1^η λογική περιγραφής, όπου **αποκαλύπτεται** το χωροχρονικό πλαίσιο ορισμού του αντικειμένου ως προς το οποίο **αυτοομοιώνεται**.
- > Το πεδίο της δήλωσης με τη 2^η λογική περιγραφής, όπου **δηλώνεται** η ταυτότητα του αντικειμένου καθώς **προσομοιώνεται**
 - καταδηλωτικά,
 - ανομοιώνεται συνδηλωτικά και στη συνέχεια
 - συνδηλωτικά αποκτά την τελική ταυτότητα, που μεταφέρεται από ένα εγκιβωτισμένο άλλο αντικείμενο.

Οι ανομοιώσεις και το εγκιβωτισμένο αντικείμενο προκαλούν αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο (πεδίο αποκάλυψης: 1^η λογική περιγραφής). Με τις αναδράσεις αναδιατάσσεται η τακτικότητα των περιγραφών και αντίστοιχα των διαγραμμάτων.

B. Κατά δεύτερον, στα γνωσιακά πεδία **μετά συμπλοκής**, όπου ορίζονται οι κανόνες μετασχηματισμού του αντικειμένου, και στα οποία διακρίνονται:

- > Το πεδίο της αλληγορίας με την 3^η λογική περιγραφής, όπου αναπτύσσεται **η αλληγορική διττή ομοίωση** του αντικειμένου με την έκθεσή του.

Το αντικείμενο συμπληρώνεται από τις πολλαπλές ερμηνείες / αναπαραστάσεις των υποκειμένων.

Με την συμμετοχή των υποκειμένων στη διαδικασία του σχεδιασμού αναπτύσσονται επιπλέον αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο (πεδίο αποκάλυψης: 1^η λογική περιγραφής).

- > Το πεδίο του υπαινιγμού με την 4^η λογική περιγραφής, όπου αναπτύσσεται **η υπαινικτική διττή ομοίωση** του αντικειμένου μετά την έκθεσή του.

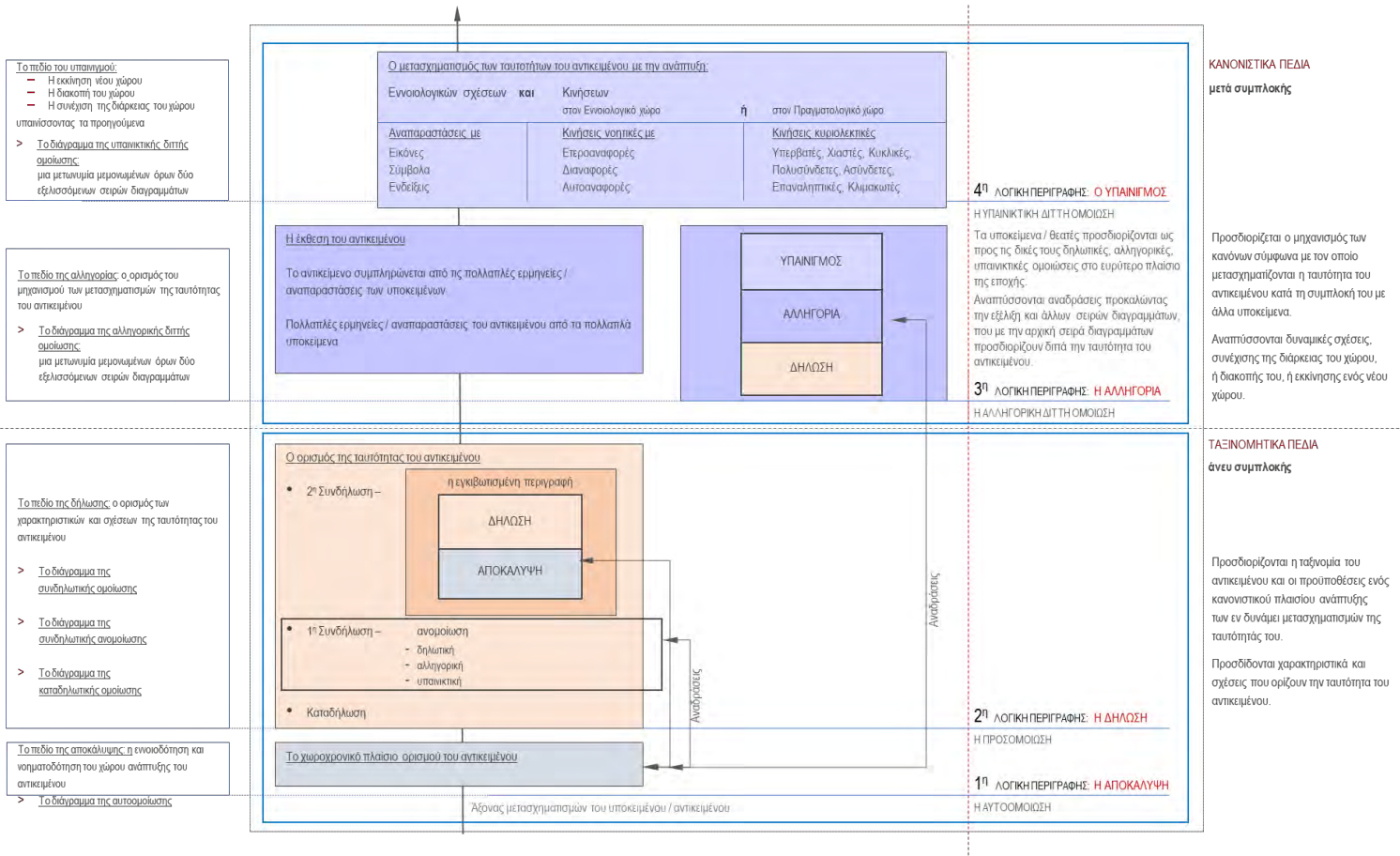
Μετασχηματίζεται η ταυτότητα του αντικειμένου με την

- > ανάπτυξη εννοιολογικών σχέσεων
μέσα από αναπαραστάσεις με εικόνες, σύμβολα, ενδείξεις,
- > και κινήσεων
 - > στον εννοιολογικό χώρο
μεταξύ σημείων εκτός ή εντός του αντικειμένου, αντίστοιχα, με ετεροαναφορές και διαναφορές ή αυτοαναφορές,
 - > και στον πραγματολογικό χώρο
μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων με υπερβατά, κυκλικά, χιαστί κ.λπ. σχήματα κινήσεων.

Διαφαίνεται η τακτικότητα των γνωσιακών πεδίων κατά το ιστορικό της ομοίωσης αλλά και οι μη τακτικές αναδράσεις, που αναπτύσσονται μεταξύ τους.

⁴¹⁶ Εισαγωγή, 5.1.1. Η σχηματοποίηση του ιστορικού αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η σχηματοποίηση του ιστορικού της ομοίωσης του διαφεύγοντος αντικειμένου

ΕΠΙΤΟΜΗ



> Γράφημα 6. Η σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

Με την ονοματοδοσία των πολλαπλών τύπων των διαγραμμάτων στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, καθίσταται αντιληπτή η πολυπλοκότητα του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικείμενου:

- > Μια πολυπλοκότητα εξαρτημένη από το συγκεκριμένο πνεύμα της κάθε εποχής, και το κάθε ιστορικό συγκεκριμενοποίησης της γνώσης, είτε πρόκειται για τη γνώση αυτών που αναπαριστούν τον χώρο (ο θεατής) είτε αυτών που τον σχεδιάζουν (ο σχεδιαστής).
- > Μία πολυπλοκότητα, που προσδίδει στο κάθε αντικείμενο, καθώς και στην κάθε διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, τον χαρακτήρα της ιδιουτυπίας, και ταυτίζεται με την υπογραφή.

Η όλη διερεύνηση της λειτουργίας του διαγράμματος στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου ήταν εν τέλει μία προσπάθεια να δοθούν ονόματα σε διαδικασίες νοηματοδότησης, που συνήθως είναι αποκλεισμένες σε ένα 'μαύρο κουτί'. Για τον Ch. Pierce, το 'μαύρο κουτί', είναι η δυαδική σχέση, όπου αποκρύπτεται η συνθήκη σύστασής της: 'Οι δυαδικές διαιρέσεις της λογικής είναι αποτέλεσμα ενός λανθασμένου τρόπου, να κοιτούμε τα πράγματα απόλυτα'.⁴¹⁷ Αυτά που αναπαρίστανται, είναι δεδομένα. Για να επιτευχθεί η υπέρβαση της δεδομένης αναπαράστασης του πραγματικού και του χώρου, προϋπόθεση είναι ο χειρισμός του 3^{ου} όρου, του διαγράμματος, ο χειρισμός εν τέλει της συνθήκης της αναπαράστασης.

Παράρτημα 1: Πίνακες

- > Πίνακες Εισαγωγής
- > Πίνακες 1^{ου} μέρους
- > Πίνακες 2^{ου} μέρους

Πίνακες Εισαγωγής

- > Πίνακας 1. Η αλλαγή που συντελέστηκε στις γλώσσες του τομέα της αντιληπτικής ψυχολογίας για τον τρόπο αντίληψης των φυσικών ιδιοτήτων του πραγματικού, μεταξύ των δεκαετιών 1920-1990, με τη σταδιακή εισαγωγή και κυριαρχία της σημασίας του συγκείμενου και της εννοιολογικής επιρροής.
- > Πίνακας 2. Η γενική διατύπωση των νόμων του G. Boole για τον συνδυασμό των ιδιοτήτων και σχέσεων ενός σημείου.
- > Πίνακας 3. Η διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων αναλύεται ανά φάσεις συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου, με συνεχείς αναδράσεις μεταξύ των φάσεων, αλλά και σταθεροποιήσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, που λειτουργούν ως σημεία εκκίνησης για την επόμενη διαδικασία αναζήτησής του.
- > Πίνακας 4. Στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων οι φάσεις δεν περιλαμβάνουν μεμονωμένες περιγραφές του αντικειμένου, αλλά συστήματα περιγραφών, με εσωτερικές λογικές και αιτιάσεις, ως προς συγκείμενα που τις νοηματοδοτούν και συνεκδοχές που παράγουν. Είναι περισσότερο γνωσιακά πεδία, παρά τακτικά βήματα.
- > Πίνακας 5. Η σχηματοποίηση της διαδικασίας πρόσδοσης των ιδιοτήτων διαφοροποιείται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου.
- > Πίνακας 6. Σχηματοποίηση της συνεκδοχικής σειράς που εκκινεί από την τριαδική σχέση και επεκτείνεται στη τετραδική, πενταδική κ.ο.κ. σχέση ομοίωσης.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1.

Η αλλαγή που συντελέστηκε στις γλώσσες περιγραφής στον τομέα της αντιληπτικής ψυχολογίας για τον τρόπο αντίληψης των φυσικών ιδιοτήτων του πραγματικού, μεταξύ των δεκαετιών 1920-1990, με τη σταδιακή εισαγωγή και κυριαρχία της σημασίας του συγκείμενου και της εννοιολογικής επιρροής.

- 1927 Η εισαγωγή της έννοιας του χρόνου στην αντίληψη, με τη συνήθεια και την επανάληψη, διαφοροποιεί τις διαδικασίες των αντιδράσεων, **L. L. Thurstone**, 'Psychophysical Analysis', *The American Journal of Psychology*, Vol. 38, No. 3, Jul., 1927, σ. 368-389.
- 1969 Τα αντιληπτικά σχήματα συστήνονται ως αποτελέσματα της εκπαίδευσης. **M. Abercrobie**, *The Anatomy of Judgment*, London, Pelican books, 1969.
- 1977 Η εισαγωγή της έννοιας της σχετικότητας της αντίληψης του σημείου από τα συμφραζόμενα και τον περίγυρο μέσα στο οποίο εμφανίζεται το σημείο, **R. Duncan Luce**, 'Thurstone's Discriminal Processes Fifty Years Later', *Psychometrika*--vol. 42, no. 4, December, 1977, σ. 462.
- 1983 Κατά τη συντακτική προσέγγιση, η αναλογία ορίζεται ως η αντιστοίχιση σχεσιακών κατηγορημάτων από τη βάση στον στόχο. Τα κατηγορήματα ιδιοτήτων, δεν λαμβάνονται υπόψη, **D. Gentner**, 'Structure-Mapping: A Theoretical Framework for Analogy', *Cognitive Science*, 7, 1983, σ.155-173.
- 1985 Τα πραγματολογικά συμφραζόμενα της επαγωγής (η ήδη κεκτημένη γνώση και ο σκοπός για τον οποίο γίνεται η αναλογία) καθορίζουν το νοητικό σχήμα που καθοδηγεί τη διάκριση των στοιχείων και την αντιστοίχιση μεταξύ πηγής και στόχου, **K. Holyoak**, 'The Pragmatics of Analogical Transfer', *The Psychology of Learning and Motivation*, επιμ. G.H. Bower, New York: Academic Press, Vol. 19, 1985, σ. 59-87.
- 1991 Η ευελιξία της ανθρώπινης αντίληψης προέρχεται από τη σταθερή διάδραση με το εννοιολογικό επίπεδο, **D. J. Chalmers, R. M. French, D. R. Hofstadter**, 'High-Level Perception, Representation, and Analogy: A Critique of Artificial Intelligence Methodology', Center for Research on Concepts and Cognition Indiana University Bloomington, Indiana, CRCC Technical Report 49 — March 1991.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2.

Η γενική διατύπωση των νόμων του G. Boole για τον συνδυασμό των ιδιοτήτων και σχέσεων ενός σημείου

George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probability*, London, Walton & Maberly, 1854, σ. 27-38:

Όλες οι λειτουργίες της Γλώσσας, ως εργαλείου λογικής, μπορούν να διεξαχθούν από ένα σύστημα ανάλογο της Άλγεβρας, που συντίθεται με τα παρακάτω στοιχεία:

1. Κυριολεκτικά σύμβολα, όπως χ , ψ , κ.τλ., που αναπαριστούν πράγματα ως αντικείμενα των συλλήψεών μας.
2. Σημεία χειρισμών, όπως $+$, $-$, \times κ.τλ., που αναπαριστούν εκείνες τις λειτουργίες του μυαλού με τις οποίες οι συλλήψεις των πραγμάτων συνδυάζονται ή αναλύονται έτσι ώστε να σχηματίζουν νέες συλλήψεις με τη συμμετοχή των ίδιων στοιχείων.
3. Το σημείο της ισότητας, $=$.

Όλα αυτά τα σύμβολα της Λογικής είναι κατά τη χρήση τους υποκείμενα σε καθορισμένους νόμους... που μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε:

- 1η τάξη. Ονομαστικά ή περιγραφικά σημεία, που εκφράζουν είτε το όνομα ενός πράγματος, ή κάποια ιδιότητα ή περίπτωση που του ανήκει. Στην τάξη αυτή ανήκουν τα κύρια και κοινά ονόματα, και τα επίθετα. Μας επιτρέπεται να εφαρμόζουμε τα σύμβολα χ , ψ , ζ κ.τλ, στη θέση από ουσιαστικά, επίθετα, και περιγραφικές προτάσεις σύμφωνα με τον κανόνα της ερμηνείας ότι σε κάθε έκφραση, όπου διάφορα από αυτά τα σύμβολα γράφονται μαζί, θα αναπαριστούν όλα μαζί τα αντικείμενα ή άτομα στα οποία οι διάφορες σημασίες τους είναι μαζί εφαρμόσιμες, και στο νόμο ότι η σειρά διαδοχής μεταξύ αυτών των σημείων είναι αδιάφορη ($\chi\psi\zeta = \chi\zeta\psi = \psi\chi\zeta = \dots$). Π.χ. 'άσπρο αρνί με κέρατα': $\chi\psi\zeta$.
- 2η τάξη. Σημεία από εκείνες τις λειτουργίες του μυαλού με τις οποίες συλλέγουμε μέρη σε ένα σύνολο, ή διαχωρίζουμε ένα σύνολο στα μέρη του. Στην τάξη αυτή ανήκουν οι σύνδεσμοι 'και', ή' κ.λπ. '+ : και, ή', '- : εκτός'. Επίσης ισχύουν η μεταθετική ιδιότητα: $\alpha+\beta = \beta+\alpha$, και η επιμεριστική ιδιότητα: $\alpha(\beta+\gamma) = \alpha\beta + \alpha\gamma$. Οι ιδιότητες της επιμεριστικής ιδιότητας ως προς την πρόσθεση και την αφαίρεση] $\alpha(\beta+\gamma) = \alpha\beta + \alpha\gamma$, $\alpha(\beta-\gamma) = \alpha\beta - \alpha\gamma$, μπορούν να θεωρηθούν ως υποδείγματα ενός γενικού νόμου: τα κυριολεκτικά σύμβολα α , β , γ , κ.λπ. μπορούν να διανέμονται κατά την πράξη τους. Το γενικό γεγονός που αυτός ο νόμος εκφράζει είναι: Αν κάποια ιδιότητα ή περίπτωση αποδίδεται σε όλα τα μέλη μιας ομάδας, που έχει σχηματισθεί είτε με άθροισμα είτε με αποκλεισμό των επιμέρους ομάδων, το αποτέλεσμα ως σύλληψη είναι το ίδιο, ωσάν η ποιότητα ή η περίπτωση να είχε πρώτα αποδοθεί στο κάθε μέλος των επιμέρους ομάδων, και το άθροισμα και ο αποκλεισμός να εφαρμοζόταν μετά. Αυτό που αποδίδεται στα μέλη του όλου, αποδίδεται στα μέλη όλων των μερών του, όπως και αν αυτά τα μέρη συνδέονται μεταξύ τους.
- 3η τάξη. Σημεία με τα οποία εκφράζονται σχέσεις, και με τα οποία σχηματίζουμε προτάσεις. Στην τάξη αυτή ανήκουν όλα τα ρήματα. Το σημείο 'είναι' εκφράζεται με το σύμβολο $=$. 'Τα άστρα είναι ο ήλιος και οι πλανήτες': $\chi = \psi + \zeta$, και $\chi - \zeta = \psi$, κ.λπ.

Πρβλ. την 1η και 2η τάξη του G. Boole με τον ορισμό των κατηγορημάτων, 'κατηγοριών', που επιδίδονται 'άνευ συμπλοκής' και όχι 'κατά συμπλοκή' στην 'Εισαγωγή' του Η. Π. Νικολούδη, στο **Αριστοτέλης, Οργανον 1**, Κατηγορίαί – *Περί Ερμηνείας*, Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992, σ. 57:

Η λέξη 'κατηγορία' μέσω του 'αγορεύω' και 'αγορά' ανάγεται θεματολογικά στο 'αγείρω', το οποίο συνάπτεται ετυμολογικά στα 'γέργερα' (πολλά) και 'γάργαρα' (άφθονα, πληθώρα) Η κυρίαρχη σημασιολογική αξία είναι εδώ 'συνάθροιση πολλών πραγμάτων', στην περίπτωση της 'αγοράς' ανθρώπων και προϊόντων και στην περίπτωση της 'αγόρευσης' ανθρώπων και λόγων. Το 'α' των 'αγείρω', 'αγορά', 'αγορεύω' είναι αθροιστικό, ενώ το 'κατά' των 'κατηγορώ, κατηγορία' δεν σημαίνει μόνο 'εναντιότητα' αλλά και 'συνοδεία', καθώς επίσης και 'αμεσότητα'. Η 'κατηγορία' είναι τα 'πολλά που συνοδεύουν' και αποτελούν ένα... Η κατηγορία είναι έτσι το 'άθροισμα που συνοδεύει αναπόσπαστα' (ως συστατική ή διακριτική ιδιότητα) το είναι, αυτό δε που συνοδεύει συναθροισμένο το είναι, είναι σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση το κατηγορούμενο ενός υποκειμένου...

σ. 58, §25.4 σ.87: Τι είναι συγκεκριμένα οι κατηγορίες; Είναι τα λεγόμενα 'άνευ συμπλοκής'... Οι κατηγορίες δεν είναι οποιοσδήποτε έννοιες αλλά παραστάσεις του νου που εκφράζουν μία ιδιότητα του είναι όχι αυτή καθαυτή, αλλά ως δυνατότητα να αποδοθεί σε κάποιο πράγμα ως κατηγορούμενο, να είναι 'καθ' υποκειμένου' και όχι 'έν υποκειμένου', και κάτι τέτοιο είναι κάθε τι που περικλείει στο εσωτερικό του είδη, δηλαδή το γένος. Οι κατηγορίες είναι άρα έννοιες γενικές, δηλαδή έννοιες που εκφράζουν τα διάφορα γένη στα οποία διακρίνεται η πραγματικότητα, τα γένη του όντος... Η ταξινόμηση των κύριων τύπων οντότητας που περιλαμβάνονται στη δομή της πραγματικότητας: Όσα δεν λέγονται ποτέ 'κατά συμπλοκήν' σημαίνουν ή ουσία ή ποσό ή πόνον ή αναφορά ή τόπο ή χρόνο ή στάση ή κατοχή ή ενέργεια ή πάθημα.)

Πρβλ. την 3η τάξη του G. Boole με τον ορισμό της πρότασης από το **Αριστοτέλης, Οργανον 3, Τοπικών Θ**, Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992:

§164b.5 σ.205: ...το να διατυπώνει κανείς προτάσεις [σημαίνει] το να κάνει τα πολλά πράγματα ένα (δεδομένου ότι πρέπει να ληφθεί ως ένα όλον το συμπέρασμα στο οποίο οδηγεί ο συλλογισμός), ενώ το να διατυπώνει μίαν αντίρρηση σημαίνει να κάνει το ένα πράγμα πολλά, δεδομένου ότι στην περίπτωση αυτή διαιρεί ή αναιρεί, κάνοντας αποδεκτό ένα ορισμένο μέρος και αρνούμενος ένα άλλο μέρος από τις προτάσεις που έχουν θεθεί.

ΠΙΝΑΚΑΣ 3.

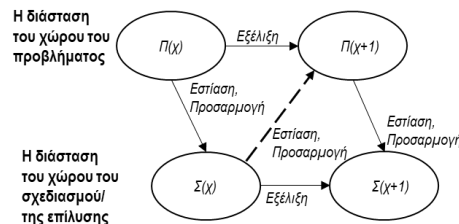
Η διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων αναλύεται σε γνωστικά πεδία συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικειμένου, με συνεχείς αναδράσεις μεταξύ των πεδίων, αλλά και σταθεροποιήσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου, που λειτουργούν ως σημεία εκκίνησης για την επόμενη διαδικασία αναζήτησής του.

M. L. Maher, J. Poon, S. Boulanger, 'Formalising Design Exploration as Co-Evolution. A Combined Gene Approach', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, Proceedings of the IFIP WG5.2 Workshop on Formal Design Methods for Computer-Aided Design, June 1995, επιμ. John S. Gero and Fay Sudweeks, Key Centre of Design Computing University of Sydney, 1996, σ. 6, 7, 25.

Η συν-εξέλιξη του χώρου του προβλήματος και του χώρου λύσεων δείχνουν... πώς οι αλλαγές στην εστίαση παρέχουν ένα πλαίσιο για έναν διερευνητικό σχεδιασμό.

...η αναζήτηση γίνεται διερεύνηση, όπου η εστίαση της αναζήτησης αλλάζει, καθώς η διαδικασία συνεχίζεται...

Αυτός ο ορισμός προσδιορίζει την αναζήτηση ως μέρος της διερεύνησης, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο με τη διερεύνηση, και επίσης χαρακτηρίζει τις δύο ως διαφορετικές, δηλαδή η αναζήτηση έχει έναν καθορισμένο στόχο ενώ η διερεύνηση δεν έχει. μία προσέγγιση στον προσαρμοστικό σχεδιασμό, όπου η ικανότητα για διερεύνηση να καθοδηγείται από τον σχεδιαστή, περιγράφεται στους Maher και Kundu (1994). Η αναζήτηση ως μέρος της διερεύνησης δεν μπορεί να εγνηθεί τη σύγκλιση επειδή οι απαιτήσεις του σχεδιασμού αλλάζουν με τις επιλύσεις του σχεδιασμού ταυτόχρονα. Ωστόσο, τα κριτήρια σύγκλισης θα μπορούσαν να καθοριστούν εξωτερικά και να χωριστούν από τις απαιτήσεις σχεδιασμού, αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι ο σχεδιασμός συνήθως ολοκληρώνεται όταν ο χρόνος έχει εξαντληθεί ή όταν υπεισέρχονται παράγοντες εξωτερικοί στο σχετικό πρόβλημα....



Σχ.1

Το φαινόμενο της διερεύνησης όπως φαίνεται στο Σχ.1 έχει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

1. Υπάρχουν δύο ξεχωριστοί χώροι αναζήτησης: Ο Χώρος του Προβλήματος και ο Χώρος του Σχεδιασμού.
2. Αυτοί οι χώροι δύο διαφορετικών καταστάσεων βρίσκονται σε διάδραση μέσα σε ένα χρονικό φάσμα.
3. Η οριζόντια κίνηση είναι μία εξελικτική διαδικασία έτσι ώστε:
 - (α) Ο χώρος του προβλήματος $\Pi(x)$ να εξελίσσεται σε $\Pi(x+1)$, $\Pi(x+2)$ και ούτω καθεξής.
 - (β) Ο χώρος του σχεδιασμού/ επίλυσης $\Sigma(x)$ να εξελίσσεται σε $\Sigma(x+1)$, $\Sigma(x+2)$ και ούτω καθεξής.
4. Η διαγώνια κίνηση είναι μία διαδικασία αναζήτησης όπου οι στόχοι οδηγούν σε επίλυση. Αυτό μπορεί να είναι: Το πρόβλημα οδηγεί σε επίλυση (κάτω βέλος) ή η επίλυση εστιάζει ξανά στο πρόβλημα (πάνω βέλος).

Ο χώρος του προβλήματος $\Pi(x)$ είναι ο στόχος του σχεδιασμού τη στιγμή x και $\Sigma(x)$ είναι ο χώρος του σχεδιασμού/της επίλυσης που καθορίζει τον τρέχοντα χώρο αναζήτησης για σχεδιαστικές λύσεις. Ο χώρος του σχεδιασμού/της επίλυσης $\Sigma(x)$ παρέχει όχι μόνο ένα χώρο κατάστασης όπου μπορεί να βρεθεί μία λύση σχεδιασμού, αλλά επίσης εγείρει νέες απαιτήσεις από τον $\Pi(x+1)$ που δεν βρίσκονταν στον αρχικό χώρο του προβλήματος, $\Pi(x)$. Αυτό αντιπροσωπεύεται από το διακεκομμένο προς τα πάνω βέλος από τον χώρο σχεδιασμού $\Sigma(x)$ έως τον χώρο του προβλήματος $\Pi(x+1)$. Το ανοδικό βέλος είναι μία αντίστροφη λειτουργία όπου ο $\Sigma(x)$ γίνεται ο στόχος και η αναζήτηση πραγματοποιείται στον χώρο του προβλήματος, $\Pi(x+1)$, για μία επίλυση. Αυτή η επαναληπτική σχέση μεταξύ του χώρου του προβλήματος και του χώρου του σχεδιασμού εξελίσσεται με την πάροδο του χρόνου.

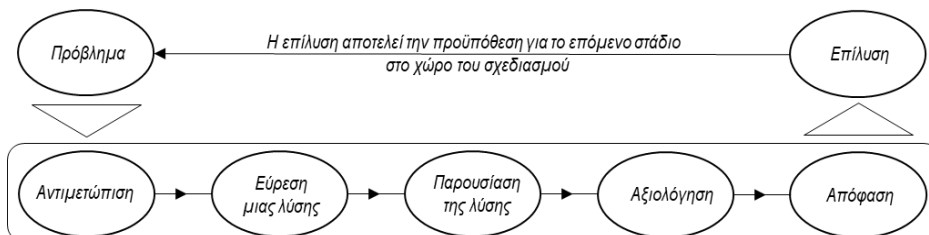
Αυτό το μοντέλο διερεύνησης απεικονίζει ένα εξελικτικό σύστημα, ή στην πραγματικότητα, δύο εξελικτικά συστήματα. Τα εξελικτικά συστήματα είναι ο χώρος των προβλημάτων και ο χώρος των επιλύσεων. Η εξέλιξη κάθε χώρου καθοδηγείται από τον πιο πρόσφατο πληθυσμό στον άλλο χώρο. Αυτό το μοντέλο ονομάζεται συν-εξέλιξη και παρέχει τη βάση για ένα υπολογιστικό μοντέλο διερεύνησης του σχεδιασμού. Η βάση για τη συν-εξέλιξη είναι ο απλός γενετικός αλγόριθμος όπου δίδεται ιδιαίτερη προσοχή στην αναπαράσταση και την εφαρμογή της λειτουργίας προσαρμογής, έτσι ώστε ο ορισμός του προβλήματος να μπορεί να αλλάξει ως απόκριση στον τρέχοντα χώρο της επίλυσης.

H. Grabowski, R.-S. Lossack, C. Weis, 'Supporting the Design Process by An Integrated Knowledge Based Design System', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, Proceedings of the IFIP WG5.2 Workshop on Formal Design Methods for Computer-Aided Design, June 1995, επιμ. John S. Gero and Fay Sudweeks, Key Centre of Design Computing University of Sydney, 1996, σ.216, 217. και

A. Rutz, *Design as Intellectual Process*, TU Munchen, 1985.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΛΥΣΗΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ

Το Σχ.2 δείχνει το βασικό σχήμα του γενικού κύκλου επίλυσης προβλημάτων. Αρχικά ο σχεδιαστής... αντιμετωπίζει το πρόβλημα. Στη συνέχεια, ο ορισμός των βασικών προβλημάτων γίνεται με τον καθορισμό των στόχων, των κύριων περιορισμών και του περιβάλλοντος για την επιδιωκόμενη λύση. Το επόμενο βήμα είναι η εύρεση και η αναπαράσταση μιας λύσης για το καθορισμένο πρόβλημα (αυτό είναι το δημιουργικό μέρος του σχεδιασμού). Στη συνέχεια, η λύση πρέπει να αξιολογηθεί ακολουθούμενη από τη λήψη απόφασης. Για μία εναλλακτική λύση με βάση το αποτέλεσμα αξιολόγησης της λύσης που βρέθηκε. Τέλος, ως επόμενο βήμα της διαδικασίας σχεδιασμού είναι η επανάληψη του κύκλου επίλυσης προβλημάτων. Έτσι, η καθιερωμένη λύση χρησιμεύει ως ορισμός για το επόμενο πρόβλημα. Με αυτόν τον τρόπο, προχωρούμε από το ποιοτικό στο ποσοτικό, από την αφαίρεση στη συγκεκριμενοποίηση, από το ατελές στο τελειωμένο κ.τ.λ. Αυτός ο γενικός κύκλος επίλυσης προβλημάτων συνδυάζεται με τη μεθοδολογία σχεδιασμού.



Σχ.2

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.

Στη διαδικασία πρόσδοσης των ιδιοτήτων οι φάσεις δεν περιλαμβάνουν μεμονωμένες περιγραφές του αντικειμένου, αλλά συστήματα περιγραφών, με εσωτερικές λογικές και αιτιάσεις, ως προς συγκείμενα που τις νοηματοδοτούν και συνεκδοχές που παράγουν. Είναι περισσότερο γνωσιακά πεδία, παρά τακτικά βήματα

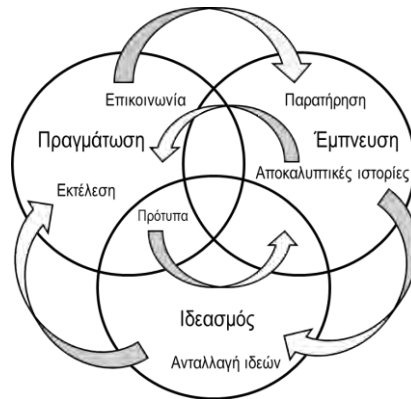
Tim Brown, 'Design Thinking', *Harvard Business Review*, June 2008.

Tim Brown, Barry Katz, *Change by Design, How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, Adobe Digital Edition August 2009, σ.21.

Δίνεται έμφαση στις γνωσιακές διαδικασίες, ώστε να είναι διακριτές οι σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών σταδίων του σχεδιασμού ως διεργασίες επαγωγής, αναγωγής, παραγωγής, και αντίστοιχα επεξεργασίας και διαχείρισης των δεδομένων και επίλυσης του σχεδιαστικού προβλήματος: Στα σχεδιαγραμματικά δίκτυα της διαδικασίας σχεδιασμού, αντί της ονομασίας των διακριτών σταδίων (των κόμβων του δικτύου), δίνεται έμφαση στον προσδιορισμό των χωρικών πεδίων των δράσεων (των σχέσεων του δικτύου): Σχ.1.

Η διαδικασία σχεδιασμού περιγράφεται καλύτερα μεταφορικά ως ένα σύστημα χώρων παρά ως μία προκαθορισμένη σειρά τακτικών βημάτων. Οι χώροι οριοθετούν διαφορετικά είδη σχετικών δραστηριοτήτων ...Τα σχεδιαστικά έργα πρέπει τελικά να περάσουν από τρεις χώρους: Έμπνευση, Ιδεασμός, Πραγμάτωση...Τα έργα θα επιστρέφουν σε αυτούς τους χώρους - ειδικά στους πρώτους δύο - περισσότερες από μία φορές καθώς οι ιδέες βελτιώνονται και λαμβάνονται νέες κατευθύνσεις.

Ο λόγος για την επαναληπτική, μη γραμμική φύση του ταξιδιού είναι επειδή... η σχεδιαστική σκέψη είναι ουσιαστικά μία διερευνητική διαδικασία, που όταν γίνεται σωστά, θα κάνει αμετάβλητα απρόσμενες ανακαλύψεις στην πορεία... Συχνά αυτές οι ανακαλύψεις μπορούν να ενσωματωθούν στη συνεχιζόμενη διαδικασία χωρίς διακοπή. Σε άλλες περιπτώσεις, η ανακάλυψη θα παρακινήσει την ομάδα να επανεξετάσει μερικές από τις πιο βασικές υποθέσεις της... Οι ιδέες αυτού του είδους θα πρέπει να μας εμπνέουν για να βελτιώσουμε ή να επανεξετάσουμε τις υποθέσεις μας, και όχι να συνεχίσουμε να ακολουθούμε ένα αρχικό σχέδιο. Για να δανειστούμε τη γλώσσα της βιομηχανίας υπολογιστών, αυτή η προσέγγιση δεν πρέπει να θεωρηθεί ως μία επαναφορά συστήματος, αλλά ως μία ουσιαστική αναβάθμιση.



Σχ.1

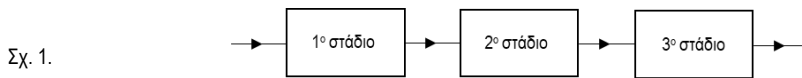
ΠΙΝΑΚΑΣ 5.

Η σχηματοποίηση της διαδικασίας πρόσδοσης των ιδιοτήτων διαφοροποιείται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων συγκεκριμενοποίησης του διαφεύγοντος αντικείμενου.

J. Christopher Jones, *Design Methods, seeds of human futures*, Hertfordshire, The Garden City Press, 1970, σ. 76-79.

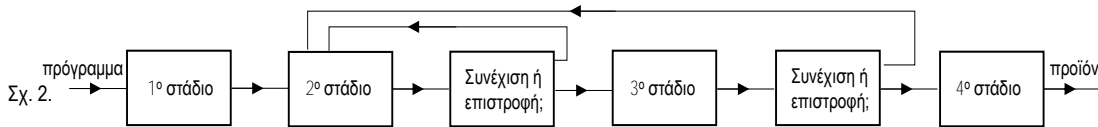
Η Γραμμική στρατηγική

Οι προ-προγραμματισμένες στρατηγικές είναι σταθερές εκ των προτέρων όπως τα προγράμματα υπολογιστών. Είναι πιο κατάλληλες για οικείες παρά για νέες καταστάσεις, δηλαδή σε προσαρμογές ή σε τροποποιήσεις υφιστάμενων σχεδίων, παρά στην εφεύρεση νέων προϊόντων. Αν και οι ενεργοί σχεδιαστές μπορεί να είναι απρόθυμοι να το παραδεχτούν, πολλές εργασίες σχεδιασμού ακολουθούν προβλέψιμες τυπικές δομές σχέσεων (patterns) και επομένως μπορεί να γίνουν από υπολογιστή. Ιδανικά η προ-προγραμματισμένη στρατηγική είναι γραμμική, αποτελούμενη από μία διαδοχή δράσεων. Κάθε ενέργεια εξαρτάται από το προϊόν της τελευταίας, αλλά πρέπει να είναι ανεξάρτητη από τα προϊόντα των μεταγενέστερων σταδίων. Σχ. 1.



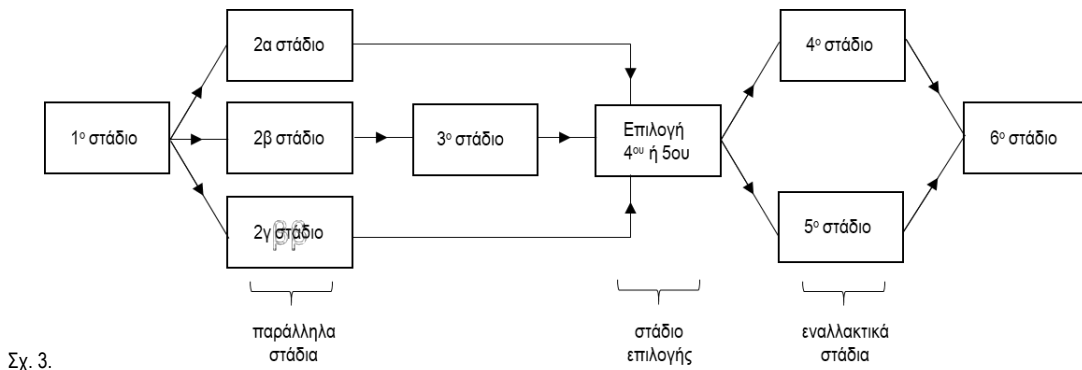
Η Κυκλική στρατηγική

Εάν ένα προηγούμενο στάδιο πρέπει να επαναληφθεί αφού γίνει γνωστό το προϊόν ενός μεταγενέστερου σταδίου, τότε η στρατηγική γίνεται κυκλική. Μερικές φορές θα υπάρχουν δύο ή περισσότερους βρόχοι ανάδρασης που περιέχονται ο ένας μέσα στον άλλον. Αυτό το μοτίβο των βρόχων είναι χαρακτηριστικό πολλών προγραμμάτων υπολογιστών. Μοιάζει με την πρόοδο σε ένα παιχνίδι 'φιδάκι' (φιδιών και σκάλων), στο οποίο δεν υπάρχουν σκάλες αλλά μόνο φιδιά. Ο κύριος εχθρός του σχεδιαστή είναι ο ατελείωτος βρόχος ή ο 'φαύλος κύκλος', από τον οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει εκτός και αν οι τυπικές δομές σχέσεων (pattern) του προβλήματος αλλάξουν. Σχ. 2.



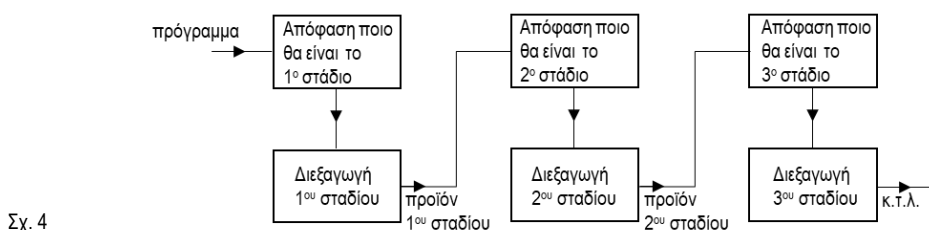
Η στρατηγική της Διακλάδωσης

Όταν οι σχεδιαστικές δράσεις είναι εντελώς ανεξάρτητες η μία από την άλλη, τότε μία στρατηγική διακλάδωσης είναι εφικτή. Αυτή μπορεί να περιλαμβάνει παράλληλα στάδια, τα οποία έχουν το μεγάλο πλεονέκτημα της αύξησης του αριθμού των ατόμων που εργάζονται για το πρόβλημα ταυτόχρονα, ή εναλλακτικά στάδια που επιτρέπουν κάποια προσαρμογή της στρατηγικής σύμφωνα με το αποτέλεσμα των προηγούμενων σταδίων. Σχ. 3.



Η Προσαρμοστική στρατηγική

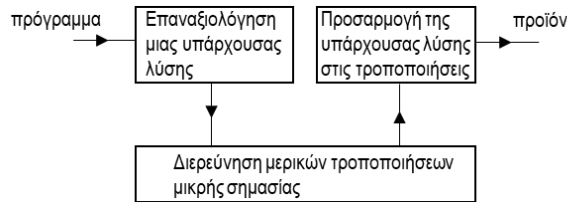
Οι προσαρμοστικές στρατηγικές είναι εκείνες στις οποίες μόνο η πρώτη σχεδιαστική δράση αποφασίζεται στην αρχή. Η επιλογή κάθε δράσης στη συνέχεια επηρεάζεται από το προϊόν της προηγούμενης δράσης. Αυτή είναι, κατ' αρχήν, η πιο έξυπνη στρατηγική καθώς οι τυπικές δομές σχέσεων της αναζήτησης πάντοτε καθοδηγούνται από τις καλύτερα διαθέσιμες πληροφορίες. Το μειονέκτημα είναι ότι δεν είναι δυνατή η πρόβλεψη ή ο έλεγχος του κόστους και του χρόνου σχεδίασης. Πολλοί άνθρωποι προτιμούν να χρησιμοποιούν την Προσαρμοστική Στρατηγική επειδή δίνει την πλήρη δυνατότητα για παρορμητικές σωστές ενέργειες. Σχ. 4.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Πίνακες

Η Σταδιακή στρατηγική

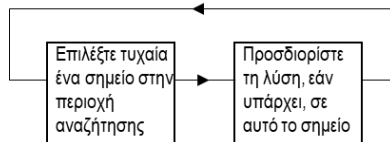
Μια αξιόπιστη αλλά μέτρια έκδοση της προσαρμοστικής αναζητήσης είναι η σταδιακή στρατηγική. Αυτή η συντηρητική στρατηγική είναι η βάση του παραδοσιακού σχεδιασμού, ιδίως στη βιοτεχνία, και αποτελεί επίσης τη βάση πολλών διαδικασιών για αυτόματη βελτιστοποίηση: Η σταδιακή παραλλαγή μιας μεταβλητής κάθε φορά. Οι κίνδυνοι της σταδιακής αναζήτησης είναι είτε η απώλεια των καλών λύσεων όταν τα βήματα είναι πολύ μεγάλα, είτε η αποτυχία να καλυφθεί το έδαφος όταν είναι πολύ μικρά. Σχ. 5.



Σχ. 5.

Η στρατηγική της Τυχαίας Αναζήτησης

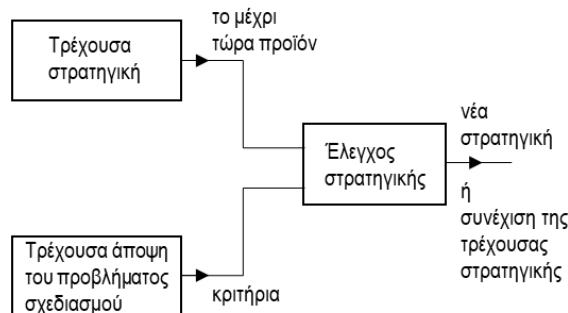
Μια εντελώς μη προγραμματισμένη στρατηγική, γνωστή ως Τυχαία Αναζήτηση είναι σε ορισμένες περιπτώσεις η καλύτερη πολιτική. Αυτή η φαινομενικά κουτή στρατηγική είναι κατάλληλη όταν απαιτείται να βρεθούν πολλά σημεία εκκίνησης για ανεξάρτητες έρευνες σε μία ευρεία περιοχή αβεβαιότητας. Κάθε βήμα επιλέγεται εσκεμμένα αγνοώντας το προϊόν των άλλων για να καταστεί η αναζήτηση όσο το δυνατόν πιο αμερόληπτη. Η αρχή της τυχαίας αναζήτησης βασίζεται σε διαδικασίες όπως είναι η μέθοδος 'καταιγισμού ιδεών' (brainstorming), και είναι εφαρμόσιμη σε νέες καταστάσεις σχεδιασμού στις οποίες είναι παράλογο να απορριφθεί οποιαδήποτε προτεινόμενη λύση χωρίς περαιτέρω πληροφορίες, π.χ. η αναζήτηση για τον τρόπο χρήσης ενός νέου συνθετικού υλικού. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσετε ότι η γεννήτρια τυχαίων αριθμών είναι βασικό συστατικό των περισσότερων προσπαθειών για να φτιαχτούν έξυπνες μηχανές. Σχ. 6.



Σχ. 6.

Η στρατηγική του Ελέγχου των Μεθόδων

Οι προσαρμοστικές και σταδιακές στρατηγικές έχουν την πρόθεση να επιτρέψουν ποικίλους βαθμούς αλλαγής στις τυπικές δομές σχέσεων της αναζητήσης καθώς αυτή πραγματοποιείται. Η Στρατηγική Ελέγχου Μεθόδων, ή τα αυτο-οργανωμένα συστήματα σχεδιασμού, έχει την πρόθεση επίσης να αξιολογήσει τη στρατηγική στο σύνολό της σε σχέση με εξωτερικά κριτήρια και με τα μερικά αποτελέσματα της ίδιας της στρατηγικής. Ο στόχος είναι να διασφαλιστεί η συνέχιση των στρατηγικών, ενόψει των δυσκολιών, για όσο διάστημα υπόσχονται, αλλά και ότι θα αλλάξουν ή θα εγκαταλειφθούν όταν παύσουν να ταιριάζουν με την εξωτερική κατάσταση. Σχ. 7.

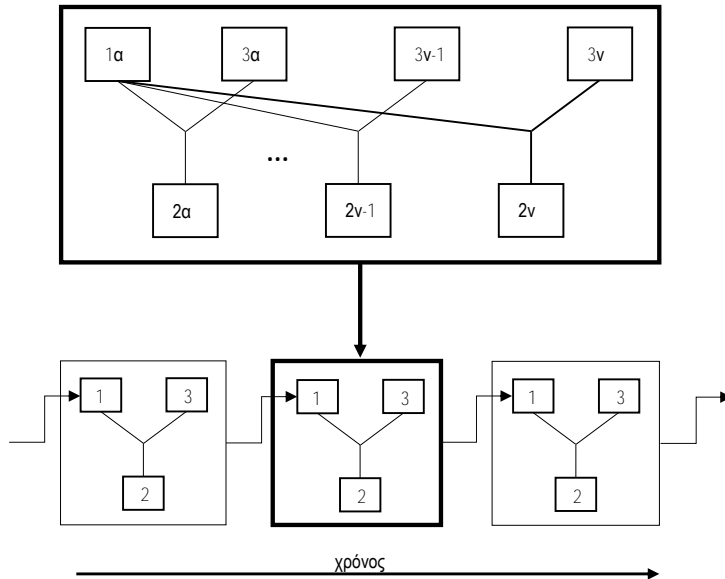


Σχ. 7

ΠΙΝΑΚΑΣ 6.

Σχηματοποίηση της συνεκδοχικής σειράς που εκκινεί από την τριαδική σχέση και επεκτείνεται στη τετραδική, πενταδική κ.ο.κ. σχέση ομοίωσης.

Antônio Gomes, Ricardo Gudwin, João Queiroz, 'Towards Meaning Processes in Computers from Peircean Semiotics' *S.E.E.D. Journal (Semiotics, Evolution, Energy, and Development)*, Volume 3, No. 2, November 2003, SEED 2003 (2), σ. 69-79.



Πίνακες 1^{ου} μέρους

- > Πίνακας 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες και την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο.
- > Πίνακας 2. Η αποκάλυψη της αιτιότητας των χωρικών επεισοδίων στην είσοδο προς τον Αλκίνοο.
- > Πίνακας 3. Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο της αφήγησης.
- > Πίνακας 4. Η χρονική αλληλουχία των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό των σχέσεων του *Οδυσσέα* για την επίτευξη ενός σκοπού σύμφωνα με την πρόθεση.
- > Πίνακας 5. Στοιχεία καταδηλωτικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν ξένος.
- > Πίνακας 6. Στοιχεία συνδηλωτικής ομοίωσης: ο *Οδυσσεάς* σαν ακροατής.
- > Πίνακας 7. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν το θέμα του ακροάματος και σαν ο θρηνών, και σαν ο προκαλών την παύση του ακροάματος.
- > Πίνακας 8. Γλωσσικά σχήματα αφήγησης ως προς τη θέση των λέξεων μέσα στην πρόταση, με τα οποία μεταφράζονται οι σχετικές θέσεις των παραγόντων του χώρου.
- > Πίνακας 9. Στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσεάς* και ο αιιδός Δημόδοκος, ο Αλκίνοος και οι Φαίακες.
- > Πίνακας 10. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσεάς* και ο κήρυκας και ο αιιδός Δημόδοκος.
- > Πίνακας 11. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο Αλκίνοος, ο *Οδυσσεάς* και οι Φαίακες.
- > Πίνακας 12. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο Αλκίνοος και ο *Οδυσσεάς*.
- > Πίνακας 13. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν ο εποπτεύων της Νέκυιας.
- > Πίνακας 14. Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας.
- > Πίνακας 15. Η χρονική διαδοχή των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό της ταυτότητας και των σχέσεων του *Οδυσσέα* στη Νέκυια.
- > Πίνακας 16. Η αποκάλυψη της σειράς των διεργασιών ως πρόγραμμα δράσεων στα επόμενα επεισόδια.
- > Πίνακας 17. Στοιχεία καταδηλωτικής και συνδηλωτικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν ο σπένδων και ο ελεγκτής της συνάθροισης.
- > Πίνακας 18. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης: Ο *Οδυσσεάς* σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, και ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος.
- > Πίνακας 19. Στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσεάς* και οι νεκροί, ο Ελπήνορας, η Αντίκλεια.
- > Πίνακας 20. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσεάς* και ο Τειρεσίας και η Αντίκλεια.
- > Πίνακας 21. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσεάς* και οι γυναίκες ηρώων.

ΠΙΝΑΚΕΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

- > Πίνακας 22. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας* και οι συνδαιτυμόνες.
- > Πίνακας 23. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας*, η Αρήτη, ο Εχένης και ο Αλκίνοος.
- > Πίνακας 24. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας* και ο Αλκίνοος.
- > Πίνακας 25. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας* και ο Αλκίνοος.
- > Πίνακας 26. Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας*, οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.
- > Πίνακας 27. Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας*, οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.
- > Πίνακας 28. Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο *Οδυσσέας*, οι σύντροφοι.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Ο Οδυσσεύς σαν ο εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες και την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο.	
Στη ραψωδία ε' αποκαλύπτεται η διαδοχή και η ιεραρχία των επόμενων επεισοδίων	Στη ραψωδία ε' εποπτεύεται η διαδοχή και η ιεραρχία των επεισοδίων
<p>1. Όμως κι ο Δίας, που τα σύννεφα συνάζει, στην Αθηνά αποκρίθηκε: 'Κόρη, τι λόγος βγήκε από το στόμα σου ανεμπόδιστος! Εσύ δεν ήσουν που αποφάσισες εκείνη τη βουλή, πίσω ο Οδυσσεύς γυρίζοντας να πάρει εκδίκηση απ' τους μνηστήρες;'</p> <p>2. Κι ευθύς στον γιο του Ερμή στράφηκε να του πει: 'Ερμή, μαντατοφόρε εσύ σ' όλα μας τα μηνύματα, σου παραγγέλλεται να πεις στην καλλίκομη νύμφη την άσφογη εντολή μας: τον νόστο του καρτερικού Οδυσσεά, πως πρέπει να γυρίσει πίσω, χωρίς τη συνοδεία θεών ή και θνητών ανθρώπων.</p> <p>2.1. Πάνω σε μία ξυλόδετη σχεδία, είκοσι μέρες και φριχτά βασανισμένος, στην εύφορη Σχερία ας φτάσει, τη χώρα των Φαίακων, που είναι η φύτρα τους συγγενική με των θεών.</p> <p>2.2. Κι αυτοί από καρδιάς θα τον τιμήσουν σαν θεό, και με καράβι θα τον στείλουν στη γλυκιά πατρίδα, απλόχερα θα του χαρίσουν χαλκό, χρυσό και ρούχα, όσα ποτέ ο Οδυσσεύς δεν θα 'φερνε μαζί του από την Τροία, αν δίχως βλάβη είχε γυρίσει, μ' όλα τα λάφυρα που του 'πεσαν στη μοιρασιά.</p> <p>2.3. Είναι της μοίρας του να ξαναδεί δικούς και φίλους, να φτάσει στο ψηλό παλάτι του, το χώμα να πατήσει της πατρίδας του.'...</p> <p>3. (Ερμής προς Καλυψώ) Γιατί δεν είναι το γραφτό του ν' αφανιστεί εδώ πέρα, τόσο μακριά από τους δικούς του- είναι της μοίρας του να ξαναδεί δικούς και φίλους, να φτάσει στο ψηλό παλάτι του, το χώμα να πατήσει της πατρίδας του....</p> <p>4. (Καλυψώ προς Οδυσσεά) 'Λαερτιάδη διογέννητε, πολύτροπε Οδυσσεά, τόσο πολύ πεθύμησες το σπίτι σου; τώρα αμέσως θέλεις να γυρίσεις στην πατρίδα; Πήγαινε στο καλό λοιπόν. Κι όμως αν ήξερες ποια πάθη γράφει η μοίρα σου να κατοπάθεις, προτού πατήσεις χώμα πατρικό, εδώ μαζί μου θα 'μενες, φύλακας νοικοκύρης της σπηλιάς....</p> <p>5. (Ινώ προς Οδυσσεά) 'Δύσμοιρε, γιατί ο κοσμοσειστής Ποσειδών τόσο πολύ μαζί σου τα 'βαλε; γιατί σου σπέρνει τόσα πάθη; Κι όμως, παρ' όλο τον θυμό του, δεν θα μπορέσει να σε θανατώσει. Να κάνεις μόνο ό,τι σου πω, και δεν μου φαίνεσαι ασύνετος: βγάλε από πάνω σου αυτά τα ρούχα, ξεχάσε τη σχεδία σου και χάρισέ τη στους ανέμους· βάλε τα δυνατά σου να κολυμπήσεις μ' απλωτές, νόστο να βρεις στη χώρα των Φαίακων, όπου η μοίρα σου σου γράφει να γλιτώσεις....</p>	<p>(1, 2, 3)</p> <p>4. Κι αν, όπως λες, κάποιος θεός θελήσει να με χτυπήσει καταμεσής στο μπλάβο πέλαγος, θα το υπομείνω. ... Τρέμω μήπως όλα τα είπε αλάθευτα η θεά, που μου προφήτεψε πως θα χορτάσω πάθη του πελάγου, προτού πατήσω χώμα της πατρίδας.</p> <p>5. Μόνος του τώρα, ο Οδυσσεύς πολύπαθος και θεϊός, σε σκέψη δίβουλη μπλεγμένος, αναστενάζοντας βαριά, γύρισε κι είπε στη γενναία ψυχή του: 'Αλίμονο, και ποιος θάνατος πάλι μου πλέκει δόλο, που με παρακινεί να παρατήσω τη σχεδία.</p> <p>6. Κι όμως δεν θα τον υπακούσω, όσο ακόμη βλέπουνε τα μάτια μου μακριά εκείνη τη στεριά, που λέει πως θα 'ναι η σωτηρία μου. Μάλλον αυτό θα κάνω, μου φαίνεται και το καλύτερο.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 2.	
Η αποκάλυψη της αιτιότητας των χωρικών επεισοδίων στην είσοδο προς τον Αλκίνοο.	
Χρονικοί προσδιορισμοί	
Παρελθοντικοί προσδιορισμοί, από το παρελθόν στο παρόν	
<p>Μόλις εχθές, είκοσι μέρες πάνε τώρα, γλίτωσα απ' το μπλάβο πέλαγος. Ως τότε το κύμα αέναο, θύελλες πυκνές μακριά απ' το νησί της Ωλυγίας μ έσερναν. Και τώρα εδώ με ξέβρασε ενός θεού η εκδίκηση, όπου κάποιο κακό καινούργιο, σκέφτομαι, με περιμένει. Γιατί δεν έκλεισεν ακόμη ο κύκλος των παθών μου· κι άλλα πολλά στοχάζομαι όρισαν οι θεοί πιο πριν να πάθω. Έλεος όμως σου ζητώ. Εσύ είσαι η πρώτη που απαντώ, έτσι φριχτά βασανισμένος· άλλον δεν ξέρω στους ανθρώπους που κατοικούν αυτή τη γη κι αυτή την πόλη. Και σου ζητώ την πόλη να μου δείξεις, κι ένα κουρέλι να σκεπαστώ, αν έχεις φέρει εδώ μαζί σου κάποιο πανί, να με τυλίξει.</p>	<ul style="list-style-type: none"> > Μόλις εχθές, είκοσι μέρες πάνε τώρα, γλίτωσα > Ως τότε το κύμα αέναο, θύελλες πυκνές μακριά απ' το νησί της Ωλυγίας μ έσερναν > Και τώρα εδώ με ξέβρασε
Μελλοντικοί προσδιορισμοί, από το παρόν στο μέλλον	
<p>Έφτασε η ώρα τώρα, ξένε· σήκω να προχωρήσουμε στην πόλη, θα σε προπέμψω στο παλάτι του γενναίου πατέρα μου, όπου και θα γνωρίσεις όλους, όσους σπουδαίους έχει η χώρα των Φαιάκων. Και θα σου πω πώς πρέπει να φερθείς, βλέπω πως είσαι γνωστικός και θα μ' ακούσεις. Θα δεις λοιπόν, στον δρόμο μας κοντά, της Αθηνάς το τιμημένο άλσος με τις λεύκες, όπου μία κρήνη με τα νάματα της δροσίζει ολόγυρα ένα λιβάδι. Εκεί και του πατέρα μου το τέμενος, με περιβόλι καταπράσινο. Πολύ από την πόλη δεν απέχει, αν φώναζες, θα σ' άκουαν. Εκεί να ξαποστάσεις και να περιμένεις, ώσπου να μπούμε εμείς στην πόλη και στο βασιλικό παλάτι να προφτάσουμε. Τον χρόνο υπολογίζοντας πως έχουμε πια φτάσει, ξεκίνησε τότε κι εσύ, κι όταν στην πολιτεία των Φαιάκων μπεις,</p>	<ul style="list-style-type: none"> > Έφτασε η ώρα τώρα, ξένε· σήκω να προχωρήσουμε > θα σε προπέμψω στο παλάτι ..., όπου και θα γνωρίσεις > θα σου πω πώς πρέπει να φερθείς > Εκεί να ξαποστάσεις και να περιμένεις, ώσπου να μπούμε > Τον χρόνο υπολογίζοντας πως έχουμε πια φτάσει, > ξεκίνησε τότε κι εσύ, κι όταν στην πολιτεία των Φαιάκων μπεις
Τοπικοί προσδιορισμοί: Ο καθορισμός του τόπου, με τον προσδιορισμό των στοιχείων του υλικού πεδίου, όπου θα συσταθούν τα χωρικά επεισόδια	
<p>ρώτησε να σου πουν ποιο το παλάτι του πατέρα μου, του μεγαλόπρεπου Αλκινούου— αναγνωρίζεται εύκολα, κι ένα μωρό παιδί μπορεί να σ' οδηγήσει. Γιατί από τ' άλλα αρχοντικά, όσα έχουν χτίσει οι Φαίακες, κανένα τους δεν μοιάζει στη λάμψη με το χτίσμα του λαμπρού Αλκινούου. Κι όταν αυλή και τοίχοι θα σε κρύψουν, τότε στην αίθουσα προχώρα με σπουδή μεγάλη, ψάχνοντας τη μητέρα μου. Και θα τη βρεις να κάθεται πλάι στην εστία, απ' της φωτιάς τη λάμψη φωτισμένη, να κλώθει νήματα βαμμένα στην πορφύρα της θαλάσσης, γερμένη στην κολόνα—θα 'λεγες θαύμα που το βλέπεις· της παραστέκουν πίσω της κι οι δούλες. Εκεί κι ο θρόνος του πατέρα μου, στον ίδιο στύλο ακουμπισμένος*</p>	<ul style="list-style-type: none"> > το παλάτι του πατέρα μου..., από τ' άλλα αρχοντικά, όσα έχουν χτίσει οι Φαίακες, κανένα τους δεν μοιάζει στη λάμψη > Κι όταν αυλή και τοίχοι θα σε κρύψουν, τότε στην αίθουσα προχώρα > θα τη βρεις να κάθεται πλάι στην εστία, απ' της φωτιάς τη λάμψη φωτισμένη, γερμένη στην κολόνα > Εκεί κι ο θρόνος του πατέρα μου, στον ίδιο στύλο ακουμπισμένος*
Αιτιολογικοί προσδιορισμοί: Η αιτιολόγηση του προγράμματος	
<p>Γι' αυτό σου λέω, ξένε, τη συμβουλή μου πάραυτα σεβάσου, για να πετύχεις από τον πατέρα μου γρήγορα συνοδούς και νόστο..... Σε συμβουλεύω να τον προσπεράσεις, τα χέρια σου να περιβάλουν της μάνας μου τα γόνατα, αν θέλεις μέρα επιστροφής να δεις γρήγορη και χαρούμενη, όσο μακριά κι αν είναι ο τόπος σου. Μόνο αν εκείνη με συμπάθεια σε κοιτάξει, υπάρχει ελπίδα ν' απαντήσεις τους δικούς σου, στο σπίτι σου να φτάσεις το χόμα της πατρίδας.'</p>	<ul style="list-style-type: none"> > για να πετύχεις από τον πατέρα μου γρήγορα συνοδούς και νόστο. > Σε συμβουλεύω να τον προσπεράσεις > αν θέλεις μέρα επιστροφής να δεις > γρήγορη και χαρούμενη, όσο μακριά κι αν είναι ο τόπος σου. > Μόνο αν εκείνη με συμπάθεια σε κοιτάξει, υπάρχει ελπίδα ν' απαντήσεις τους δικούς σου, στο σπίτι σου να φτάσεις το καλόχτιστο και να πατήσεις χόμα της πατρίδας.

ΠΙΝΑΚΑΣ 3.

Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο της αφήγησης.

Αποκάλυψη	Εποπτεία	Ιδιότητες σημείων: της μεγάλης αίθουσας
<p>το παλάτι του πατέρα μου, του μεγαλόπρεπου Αλκινόου— αναγνωρίζεται εύκολα, κι ένα μωρό παιδί μπορεί να σ' οδηγήσει. Γιατί από τ' άλλα αρχοντικά, όσα έχουν χτίσει οι Φαίακες, κανένα τους δεν μοιάζει στη λάμψη με το χτίσμα του λαμπρού Αλκινόου. Κι όταν αυλή και τοίχοι θα σε κρύψουν, τότε στην αίθουσα προχώρα με σπουδή μεγάλη, ψάχνοντας τη μητέρα μου. Και θα τη βρεις να κάθεται πλάι στην εστία, απ' της φωτιάς τη λάμψη φωτισμένη, να κλώθει νήματα βαμμένα στην πορφύρα της θαλάσσης, γερμένη στην κολόνα—θα 'λεγες θαύμα που το βλέπεις· της παραστέκουν πίσω της κι οι δούλες. Εκεί κι ο θρόνος του πατέρα μου, στον ίδιο στύλο ακουμπισμένος* πάνω του κάθεται και πίνει το κρασί του—θα 'λεγες είναι αθάνατος.</p>	<p>... Τότε κι ο Οδυσσεάς προχώρησε να μπει στου Αλκινόου το σπίτι, όμως σταμάτησε μπροστά στο χάλκινο κατώφλι, θάμπωσε ο νους του αναλογίζοντας: λες κι ήταν ήλιος ή σελήνη το φως κι η λάμψη που ανακλούσε το ψηλόστεγο παλάτι του μεγαλόψυχου Αλκινόου. Χάλκινοι οι τοίχοι πέρα ως πέρα, αριστερά δεξιά, από την είσοδο ως πίσω στον μυχό, και το διάζωμα ολόγυρα από σμάλτο· χρυσές οι θύρες του σπιτιού, να το ασφαλίζουν οι παραστάτες από ασήμι, που πατούσαν πάνω στο χάλκινο κατώφλι· το υπέρθυρο κι αυτό ασημένιο, της πόρτας η λαβή μάλαμα καθαρό· στο κάθε πλάι δίδυμοι δυο σκύλοι, μαλαματένιοι κι αργυροί, έργα του Ηφαίστου, κατόρθωμα μεγάλο της σοφής του τέχνης, να στέκουν φύλακες μπροστά στο αρχοντικό του μεγαλόψυχου Αλκινόου, αγέραστοι κι αθάνατοι εις τον αιώνα. Στην αίθουσα υποδοχής τριγύρω οι θρόνοι, στις δυο μεριές του τοίχου ακουμπισμένοι, ένας κατόπιν του αλλουνού, από την είσοδο ως το βάθος· και πάνω τους καλύμματα λεπτά κι ωραία, από το χέρι υφασμένα γυναικών που ξέρον. Εκεί οι πρώτοι των Φαίακων πίνουν, τρων, και δεν τους λείπει τίποτε μέσα στον χρόνο. Κούροι χρυσοί, σε στέρεους στυλοβάτες, ορθοί κρατούν αναμμένες δάδες, να φέγγουν τη νύχτα, να φωτίζουν συνδαιτυμένες και παλάτι. Μέσα στο αρχοντικό πενήντα δούλες, στη διάθεσή του· άλλες αλέθουν στον χερόμυλο ξανθό σιτάρι, κάποιες υφαίνουν μπρος στον αργαλειό ή και τη ρόκα στρέφουν, καθισμένες στη σειρά, πυκνές σαν φύλλα άγριας λεύκας— απ' τα λινά τους υφαντά περνά το λάδι κι αποστάζει. Όπως οι άντρες Φαίακες καλύτερα απ' τους άλλους ξέρον την τέχνη πώς να κυβερνούν στο πέλαιος καράβια γρήγορα, παρόμοια κι οι γυναίκες τους γνωρίζουν την τέχνη του αργαλειού· η Αθηνά τις δίδαξε να φτιάχνουν υφαντά πανέμορφα, κι ο νους τους να προκόβει. Έξω από την αυλή, πλάι στην εξώθυρα, ένα μεγάλο περιβόλι τέσσερα στρέμματα, κι ο φράχτης γύρω να το προστατεύει...</p> <p>Οι άλλοι, που το χέρι σας κρατεί ραβδί βασιλικό, είστε προσκαλεσμένοι τώρα αμέσως στο παλάτι, να υποδεχτούμε στη μεγάλη αίθουσα τον ξένο επίσημα— παρακαλώ μην αρνηθεί κανείς. Ύστερα κίνησαν για το λαμπρό παλάτι του σοφού Αλκινόου· είχε γεμίσει ο μαζεμένος κόσμος κλειστές αυλές, αίθουσες σκεπαστές, μεγάλες κάμαρες· κι ήσαν πολλοί οι γερνότεροι κι οι νέοι που έσμιζαν.</p>	<ul style="list-style-type: none"> > χάλκινο κατώφλι > λες κι ήταν ήλιος ή σελήνη το φως κι η λάμψη που ανακλούσε > χάλκινοι οι τοίχοι > το διάζωμα από σμάλτο· > χρυσές οι θύρες > οι παραστάτες από ασήμι· > το υπέρθυρο ασημένιο > η λαβή μάλαμα καθαρό· > σκύλοι, μαλαματένιοι κι αργυροί > αγέραστοι κι αθάνατοι εις τον αιώνα > καλύμματα λεπτά κι ωραία > κούροι χρυσοί, σε στέρεους στυλοβάτες > πυκνές σαν φύλλα άγριας λεύκας > μεγάλο περιβόλι τέσσερα στρέμματα > στη μεγάλη αίθουσα > κλειστές αυλές > αίθουσες σκεπαστές > μεγάλες κάμαρες <p>Συντακτικές/τοπολογικές σχέσεις:</p> <ul style="list-style-type: none"> > κάτω απ' τον ίσκιο > ψηλόστεγο > πέρα ως πέρα > αριστερά δεξιά > από την είσοδο ως πίσω στον μυχό > ολόγυρα > πατούσαν πάνω > στο κάθε πλάι > μπροστά στο > τριγύρω > στις δυο μεριές > ένας κατόπιν του αλλουνού > από την είσοδο ως το βάθος > πάνω τους > ορθοί > μπρος > στη σειρά > έξω από > πλάι στην > γύρω

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.		
Η χρονική αλληλουχία των προπαρασκευαστικών δράσεων για τον μετασχηματισμό των σχέσεων του Οδυσσέα για την επίτευξη ενός σκοπού σύμφωνα με την πρόθεση.		
Αποκάλυψη	Εποπτεία	Χρονική αλληλουχία προπαρασκευαστικών δράσεων για την επίτευξη ενός σκοπού σύμφωνα με την πρόθεση:
<p>Θα δεις λοιπόν, στον δρόμο μας κοντά, της Αθηνάς το τιμημένο άλσος με τις λεύκες, όπου μία κρήνη με τα νάματά της δροσίζει ολόγυρα ένα λιβάδι. Εκεί και του πατέρα μου το τέμενος, με περιβόλι καταπράσινο. Πολύ από την πόλη δεν απέχει, αν φώναζες, θα σ' άκουαν. Εκεί να ξαποστάσεις και να περιμένεις, ώσπου να μπούμε εμείς στην πόλη και στο βασιλικό παλάτι να προφτάσουμε. Τον χρόνο υπολογίζοντας πως έχουμε πια φτάσει, ξεκίνησε τότε κι εσύ, κι όταν στην πολιτεία των Φαιάκων μπεις, ρώτησε να σου πουν ποιο το παλάτι του πατέρα μου, του μεγαλόπρεπου Αλκινόου— αναγνωρίζεται εύκολα, κι ένα μωρό παιδί μπορεί να σ' οδηγήσει. Γιατί από τ' άλλα αρχοντικά, όσα έχουν χτίσει οι Φαίακες, κανένα τους δεν μοιάζει στη λάμψη με το χτίσμα του λαμπρού Αλκινόου. Κι όταν αυλή και τοίχοι θα σε κρύψουν, τότε στην αίθουσα προχώρα με σπουδή μεγάλη, ψάχνοντας τη μητέρα μου. Και θα τη βρεις να κάθεται πλάι στην εστία,</p>	<p>Κι έδυε πια ο ήλιος, φτάνοντας στο τιμημένο κι ιερό άλσος της Αθηνάς, όπου και ξέμεινε ο θεός Οδυσσέας.. ... Στο μεταξύ κι ο Οδυσσέας κίνησε να πάει στην πόλη ...</p> <p>Κι όπως πια κόντευε να μπει στην τρισαριθωμένη πόλη, βγήκε, τα μάτια λάμποντας, στον δρόμο του η θεά Αθηνά, την όψη παίρνοντας κόρης παρθενικής μ' ένα σταμνί στο χέρι. Κι όταν σταμάτησε μπροστά του, ο θεός Οδυσσέας τη ρωτούσε: 'Κόρη μου, αν ήθελες εσύ να γίνεις οδηγός μου, το σπίτι να μου δείξεις του Αλκινόου που βασιλεύει ανάμεσά σας;' Αμέσως, λάμποντας τα μάτια, ανταποκρίθηκε η θεά Αθηνά: ... 'Έτσι μιλώντας η Αθηνά Παλλάδα, κίνησε πρώτη με σπουδή κι ακολουθούσε εκείνος της θεάς τα χνάρια ... Κι όταν πολύ κοντά στο τιμημένο βρέθηκαν βασιλικό παλάτι, πήρε τον λόγο πάλι, λάμποντας τα μάτια, η θεά Αθηνά: 'Να το, πατέρα ξένε, το αρχοντικό που γύρευες να μάθεις: εδώ θα βρεις τους βασιλείς, θεών βλαστήρια, στο βραδινό τραπέζι καθισμένους: μέσα προχώρησε κι εσύ, δίχως να σ' εμποδίζει ο φόβος: το ξέρεις, κερδισμένος βγαίνει παντού κι πάντα ο θορραλέος σ' ό,τι ανέλαβε, ακόμη κι όταν ξένος φτάνει κι από ξένα μέρη. Ωστόσο μέσα στο παλάτι, φρόνιμο είναι ν' απαντήσεις πρώτη τη βασίλισσα. Αρήτη το όνομά της και την προσφωνούν Αρήτη, από το ίδιο γένος με τη γενιά που ανάστησε τον βασιλιά Αλκίνοο....</p> <p>Μόνο αν εκείνη με συμπάθεια σε δεχτεί, υπάρχει ελπίδα ν' απαντήσεις τους δικούς σου, να φτάσεις στο αψηλό σου σπίτι, και να πατήσεις της πατρίδας σου το χώμα.'...</p> <p>Τότε κι ο Οδυσσέας προχώρησε να μπει στου Αλκινόου το σπίτι, όμως σταμάτησε μπροστά στο χάλκινο κατώφλι, θάμπωσε ο νους του αναλογίζοντας:...</p> <p>Τέτοιος παράδεισος τα δώρα των θεών στον βασιλιά Αλκίνοο· εκεί, βασανισμένος ο Οδυσσέας και θεός, θαύμαζε. Κι όταν όλο το θαύμα αυτό κατέβηκε στα βάθη της ψυχής του, απότομα κινήθηκε πατώντας το κατώφλι και μπήκε στο παλάτι. Βρήκε τους Φαίακες, άρχοντες και συμβούλους, ...</p> <p>Τότε προχώρησε στο σπίτι, βασανισμένος ο Οδυσσέας και θεός, άρατος μες στην πυκνή νεφέλη, περιβολή της Αθηνάς. Και μόνο όταν βρέθηκε αντίκρου στην Αρήτη και στον Αλκίνοο μπροστά, τυλίγοντας τα χέρια του στα γόνατά της, έπεσε τότε το θεσπέσιο σύννεφο από πάνω του, και τον φανέρωσε. Έμειναν άφωνοι εκείνοι να κοιτούν μπροστά τους ξένον άνθρωπο, απορημένοι, ο Οδυσσέας όμως τώρα ικέτευε: 'Αρήτη, κόρη του λαμπρού Ρηξήνορα, στον άντρα σου προσβλέπω, προσπέφτω στα δικά σου γόνατα, εξαντλημένος απ' τον μόχθο και τα βάσανα, επικαλούμαι και τους ομοτράπεζούς σας· άμποτε οι θεοί να δίνουν και στο μέλλον ευτυχία και πλούτη, όσο θα ζείτε να τα χαίρεστε, κι ύστερα καθέννας στα παιδιά του να τα κληροδοτεί, όσα αγαθά το σπίτι σας τιμούν και την τιμή που ο λαός σας δείχνει. Μόνο και το δικό μου κατευόδιο σκεφτείτε, να φτάσω στην πατρίδα δίχως καθυστέρηση, αφού, απ' τους δικούς μου χωρισμένος τόσα χρόνια, πάσχω και βασανίζομαι.' Τελειώνοντας κάθησε καταγής, μπρος στην εστία, στις στάχτες πάνω, στη φωτιά κοντά που κόρωνε. Άφωνοι αυτοί κι αμίλητοι, όλοι τους επιμένουν στη σιωπή</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. φτάνοντας στο τιμημένο κι ιερό άλσος της Αθηνάς, όπου και ξέμεινε ο θεός Οδυσσέας 2. ο Οδυσσέας κίνησε να πάει στην πόλη 3. όπως πια κόντευε να μπει στην τρισαριθωμένη πόλη 4. όταν σταμάτησε μπροστά του, ο θεός Οδυσσέας τη ρωτούσε: 'Κόρη μου, αν ήθελες εσύ να γίνεις οδηγός μου, το σπίτι να μου δείξεις του Αλκινόου 5. κίνησε πρώτη με σπουδή κι ακολουθούσε εκείνος της θεάς τα χνάρια 6. Τότε κι ο Οδυσσέας προχώρησε να μπει στου Αλκινόου το σπίτι 7. Βρήκε τους Φαίακες, άρχοντες και συμβούλους 8. όταν βρέθηκε αντίκρου στην Αρήτη και στον Αλκίνοο μπροστά, τυλίγοντας τα χέρια του στα γόνατά της 9. Αρήτη, κόρη του λαμπρού Ρηξήνορα, στον άντρα σου προσβλέπω, 10. προσπέφτω στα δικά σου γόνατα, εξαντλημένος απ' τον μόχθο και τα βάσανα... Μόνο και το δικό μου κατευόδιο σκεφτείτε, να φτάσω στην πατρίδα 11. Τελειώνοντας κάθησε καταγής, μπρος στην εστία

ΠΙΝΑΚΑΣ 5.

Στοιχεία καταδηλωτικής ομοίωσης:

Ο Οδυσσεάς σαν ξένος.

Ραψωδία η

Και μόνο όταν βρέθηκε αντίκρου στην Αρήτη και στον Αλκίνοο μπροστά, τυλίγοντας τα χέρια του στα γόνατά της, έπεσε τότε το θεσπέσιο σύννεφο από πάνω του, και τον φανέρωσε. Έμειναν άφωνοι εκείνοι να κοιτούν μπροστά τους ξένον άνθρωπο, απορημένοι, ο Οδυσσεάς όμως τώρα ικέτευε: 'Αρήτη, κόρη του λαμπρού Ρηξήνορα, στον άντρα σου προσβλέπω, προσπέφτω στα δικά σου γόνατα, εξαντλημένος απ' τον μόχθο και τα βάσανα, επικαλούμαι και τους ομοτράπεζούς σας· άμποτε οι θεοί να δίνουν και στο μέλλον ευτυχία και πλούτη, όσο θα ζείτε να τα χαίρεστε, κι ύστερα καθέννας στα παιδιά του να τα κληροδοτεί, στα αγαθά το σπίτι σας τιμούν και την τιμή που ο λαός σ'άς δείχνει. Μόνο και το δικό μου κατευόδιο σκεφτείτε, να φτάσω στην πατρίδα δίχως καθυστέρηση, αφού, απ' τους δικούς μου χωρισμένος τόσα χρόνια, πάσχω και βασανίζομαι.'

Τελειώνοντας κάθησε καταγής, μπρος στην εστία, στις στάχτες πάνω, στη φωτιά κοντά που κόρωνε. Άφωνοι αυτοί κι αμίλητοι, όλοι τους επιμένουν στη σιωπή, ώσπου επιτέλους άνοιξε το στόμα του σεβάσιμος γέροντας ο Εχένος· ήταν ο γεροντότερος στους Φαίακες, είχε το χάρισμα του λόγου, ήξερε να διηγηθεί πολλά και παλαιά. Καλόγνωμος, τον λόγο πήρε τότε και τους είπε: 'Αλκίνοε, τούτο το φέρσιμο δεν είναι βέβαια ωραίο και πρέπει ο ξένος καθισμένος καταγής, πάνω στις στάχτες της εστίας, κι αυτοί προσμένουν τον δικό σου λόγο, κι εμποδίζονται. Εμπρός λοιπόν τον ξένο ανόρθωσε, οδήγησέ τον να καθήσει σε θρόνο στολισμένο μ' αργυρά καρφιά, δώσε την εντολή σου και στους κήρυκες να συγκεράσουν το κρασί, σπονδή να κάνουμε για τον κεραύνιο Δία που παραστέκει σ' ευσεβείς ικέτες— ας φέρει και η κελάρισσα στον ξένο φαγητό απ' τα αποθέματά της.'

Ακούγοντας τον λόγο του, γενναία ψυχή ο Αλκίνοος, αμέσως κράτησε του Οδυσσεά το χέρι, ανδρείο στη μάχη κι επιτήδειο στις γνώσης τον λαβύρινθο· απ' την εστία τον ανόρθωσε και τον εκάθισε σε θρόνο λαμπερό, ανασηκώνοντας τον γιο του Λαοδάμαντα— ήταν αυτός ευγενικός πολύ, γι' αυτό τον είχε καθισμένο δίπλα του, τον υπεραγαπούσε.

Στην ώρα της μία παρακόρη φέρνει νερό, τα χέρια του να πλύνει, με το πανέμορφο χρυσό λαγήνι· κι έριχνε το νερό σ' ένα αργυρό λεβέτι από ψηλά.

Ύστερα μπροστά του σέρνει γυαλιστερό τραπέζι, κι η σεβαστή κελάρισσα είχε την έγνοια να του φέρει ψωμί κι άφθονο φαγητό, ό,τι της βρέθηκε, να τον ευχαριστήσει. Έπινε κι έτρωγε, βασανισμένος ο Οδυσσεάς και θεΐος, οπότε ο Αλκίνοος γυρίζοντας προσφώνησε τον κήρυκα: 'Ποντόνε, στον κρατήρα το κρασί συγκέρασε και μοίρασε ποτό σ' όλους που παρευρίσκονται στην αίθουσα, σπονδή να κάνουμε για τον κεραύνιο Δία, που παραστέκει σ' ευσεβείς ικέτες.'

Μίλησε, κι ο Ποντόνος ευθύς γλυκόπιτο κρασί συγκέρασε, το μοίρασε με τη σειρά στις κούπες, έγινε πρώτα η σπονδή, ήπιαν μετά όσο τραβούσε η όρεξή τους, και τότε ο Αλκίνοος πήρε τον λόγο και τους είπε: 'Ακούστε, των Φαίακων άρχοντες και σύμβουλοι σοφοί, θα πω εκείνα που η καρδιά στα στήθη με προστάζει* τώρα που αποδειπνήσατε, πηγαίνετε να κοιμηθείτε σπίτι σας· όμως με την αυγή σ'άς συγκαλώ, εσάς κι άλλους πολλούς γερόντους, επίσημα τον ξένο να δεχτούμε στο παλάτι· καλές θυσίες στους θεούς προσφέροντας, έπειτα να σκεφτούμε και το δικό του κατευόδιο, πώς θα γυρίσει ο ξένος, δίχως ταλαιπωρία και κόπο, με τη δική μας συνοδεία πίσω στην πατρίδα του, χαρούμενος κι αμέσως...'

- > όταν βρέθηκε αντίκρου στην Αρήτη και στον Αλκίνοο μπροστά, τυλίγοντας τα χέρια του στα γόνατά της
- > εκείνοι να κοιτούν μπροστά τους ξένον άνθρωπο, απορημένοι, ο Οδυσσεάς όμως τώρα ικέτευε
- > Τελειώνοντας κάθησε καταγής, μπρος στην εστία, στις στάχτες πάνω
- > ο Εχένος: 'Αλκίνοε, τούτο το φέρσιμο δεν είναι βέβαια ωραίο και πρέπει ο ξένος καθισμένος καταγής, πάνω στις στάχτες της εστίας, κι αυτοί προσμένουν τον δικό σου λόγο, κι εμποδίζονται. Εμπρός λοιπόν τον ξένο ανόρθωσε, οδήγησέ τον να καθήσει σε θρόνο στολισμένο μ' αργυρά καρφιά, δώσε την εντολή σου και στους κήρυκες να συγκεράσουν το κρασί, σπονδή να κάνουμε για τον κεραύνιο Δία που παραστέκει σ' ευσεβείς ικέτες— ας φέρει και η κελάρισσα στον ξένο φαγητό απ' τα αποθέματά της.'
- > ο Αλκίνοος, αμέσως κράτησε του Οδυσσεά το χέρι... απ' την εστία τον ανόρθωσε και τον εκάθισε σε θρόνο λαμπερό, ανασηκώνοντας τον γιο του Λαοδάμαντα— ήταν αυτός ευγενικός πολύ, γι' αυτό τον είχε καθισμένο δίπλα του, τον υπεραγαπούσε.
- > ο Αλκίνοος: 'σ'άς συγκαλώ, εσάς κι άλλους πολλούς γερόντους, επίσημα τον ξένο να δεχτούμε στο παλάτι· καλές θυσίες στους θεούς προσφέροντας, έπειτα να σκεφτούμε και το δικό του κατευόδιο'

Πίνακας 6.

Στοιχεία συνδηλωτικής ομοίωσης:
Ο Οδυσσεάς σαν ακροατής.

Ραψωδία θ'

Δέσετε πρώτα τα κουτιά σας στους σκαρμούς με τάξη,
ύστερα βγείτε στη στεριά κι ελάτε κατευθείαν σπίτι μου,
σας περιμένει γέυμα· αναλαμβάνω εγώ το χρέος να προσφέρω
πλούσιο δείπνο σ' όλους—
αυτή είναι η εντολή μου για τα νέα παιδιά.
Οι άλλοι, που το χέρι σας κρατεί ραβδί βασιλικό,
είστε προσκαλεσμένοι τώρα αμέσως στο παλάτι,
να υποδεχτούμε στη μεγάλη αίθουσα τον ξένο επίσημα—
παρακαλώ μην αρνηθεί κανείς.
Καλέσετε και τον Δημόδοκο, τον θείο αοιδό, που ένας θεός
του χάρισε του τραγουδιού τη χάρη, να μας τέρπει
όπου και όπως τον παρακινεί ο πόθος του να τραγουδήσει....

Για χάρη τους ο Αλκίνοος παράγγειλε να σφάζουν
δώδεκα αρνιά, δυο βόδια με τα πόδια τους στριφτά,
κι οχτώ θρεμμένους χοίρους με δόντια κάτασπρα.
Κι όπως τα γδάραν και τα φρόντισαν, στρώθηκε πλούσιο
τραπέζι για το γέυμα.

Πάνω στην ώρα φάνηκε κι ο κήρυκας, τον τιμημένο οδηγώντας
αοιδό, που τον εσφράγισε η Μούσα με την εύνοιά της,
αντιχαρίζοντας ωστόσο με το καλό μαζί και το κακό·
του στέρησε το φως των ομμάτων, για να του δώσει
το γλυκό τραγούδι.

Τότε τον έβαλε ο Ποντόνοος σ' άνετο κάθισμα, συναρμοσμένο
μ' αργυρά καρφιά, στο μέσο των συνδαιτυμόνων,
αφού το στήριξε σε μία ψηλή κολόνα.

Ύστερα τη μελωδική κιθάρα κρέμασε ο κήρυκας σε ξύλινο καρφί,
πάνω από το κεφάλι του αοιδού, και του εξήγησε πώς να τη φτάσει,
έπειτα έσυρε μπροστά του τραπέζι όμορφο μ' ένα πανέρι,
του πρόσφερε μία κούπα με κρασί,

να πει όσο τραβούσε η όρεξή του.
Άπλωσαν τότε όλοι τους τα χέρια στο έτοιμο φαγητό·
κι όταν ο πόθος τους κορέστηκε για το φαΐ, για το πιστό,
η Μούσα παρακίνησε τον αοιδό να ψάλει κατορθώματα
γενναίων ανδρών, απ' το τραγούδι εκείνο που ανέβηκεν η δόξα του
στα ύψη του ουρανού:

.....

Ραψωδία ι'

Κι ομολογώ, απόλαυση άλλη δεν υπάρχει πιο χαριτωμένη,
απ' όταν σμίγει ο κόσμος όλος σ' ευφροσύνη: στην αίθουσα
οι καλεσμένοι, καθισμένοι στη σειρά, ακούν τον αοιδό
προσηλωμένοι, και τα τραπέζια εκεί μπροστά γεμάτα
ψωμί και κρέας· ο οινοχόος να τραβά απ' τον κρατήρα
το κρασί και να περνά, να το κερνά στις κούπες.

- > είστε προσκαλεσμένοι τώρα αμέσως στο παλάτι, να υποδεχτούμε στη μεγάλη αίθουσα τον ξένο επίσημα
- > Καλέσετε και τον Δημόδοκο, τον θείο αοιδό, που ένας θεός του χάρισε του τραγουδιού τη χάρη, να μας τέρπει
- > Πάνω στην ώρα φάνηκε κι ο κήρυκας, τον τιμημένο οδηγώντας αοιδό, που τον εσφράγισε η Μούσα με την εύνοιά της... Τότε τον έβαλε ο Ποντόνοος σ' άνετο κάθισμα, συναρμοσμένο μ' αργυρά καρφιά, στο μέσο των συνδαιτυμόνων,
- > κι όταν ο πόθος τους κορέστηκε για το φαΐ, για το πιστό, η Μούσα παρακίνησε τον αοιδό να ψάλει κατορθώματα γενναίων ανδρών...

ΠΙΝΑΚΑΣ 7.

Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Ο Οδυσσεάς σαν το θέμα του ακροάματος και σαν ο θρηνών, και σαν ο προκαλών την παύση του ακροάματος.

<p>Ραψωδία θ'</p> <p>η Μούσα παρακίνησε τον αοιδό να ψάλει κατορθώματα γενναίων ανδρών, απ' το τραγούδι εκείνο που ανέβηκεν η δόξα του στα ύψη του ουρανού:</p> <p>Πώς φιλονίκησαν ο Οδυσσεάς κι ο Πηλείδης Αχιλλέας, το πώς αντάλλαξαν σε γιορτινό τραπέζι με θυσίες θεών λόγια βαριά:· και πώς εντούτοις ο Αγαμέμνων, πρώτος στρατηγός, χάρηκε μέσα του, που οι άριστοι των Αχαιών τώρα φιλονικούσαν τέτοιο χρησμό τού είχε δώσει ο Φοίβος, έτσι του μίλησε στην ιερή Πυθώ ο Απόλλων, τότε που πάτησε το πέτρινο κατώφλι χρησμό γυρεύοντας· ήταν ακόμη στην αρχή του το κακό που κύλησε σε Δαναούς και Τρώες, όπως ο μέγας Δίας το όρισε με τη βουλή του.</p> <p>Καθώς τραγουδάγε ο φημισμένος αοιδός, ο Οδυσσεάς με τα δυο του χέρια πιάνει το πορφυρό του πανωφόρι, το 'φερε πάνω απ' το κεφάλι του καλύπτοντας το ωραίο του πρόσωπο· από ντροπή μπροστά στους Φαίαικες, που βούρκωσαν τα μάτια του κι έτρεχε ασταμάτητο το δάκρυ.</p> <p>Μόλις ο θεός αοιδός τέλειωσε το τραγούδι του, εκείνος σφούγγιζε το κλάμα του, κατέβαζε το ρούχο απ' το κεφάλι του και με μία κούπα διδυμη στάλαζε στους θεούς σπονδή. Όταν ωστόσο ο αοιδός ξανάπιανε να τραγουδήσει, γιατί του το ζητούσαν οι καλύτεροι των καλεσμένων που απολάμβαναν τα έπη του, ο Οδυσσεάς σκέπαζε πάλι το κεφάλι του θρηνώντας.</p> <p>Οι άλλοι καν δεν πρόσεξαν που πνίγονταν στο δάκρυ ο ξένος, μόνο ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε· όπως καθόταν πλάι του, άκουσε και κατάλαβε βαρύ τον στεναγμό του. Μπήκε στη μέση τότε και στους Φαίαικες μίλησε, που έχουν χαρά τους το κουπί:</p> <p>'Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· φτάνει νομίζω τόσο φαγητό, όσο του πρέπει καθενός, και της κιθάρας ο σκοπός, συμπλήρωμα απαραίτητο σε κάθε πλούσιο γεύμα.</p> <p>Τώρα καιρός να βγούμε, να δοκιμαστούμε στα πολλά αγωνίσματα· να χει κι ο ξένος, στην πατρίδα του όταν φτάσει, να διηγάται στους δικούς του πόσο υπερβάλλουμε τους άλλους στην πυγμαχία, την πάλη, στο άλμα και τον δρόμο.'</p> <p>Μίλησε και προχώρησε, οι άλλοι πήγαιναν στα βήματά του....</p>	<ul style="list-style-type: none"> > παρακίνησε τον αοιδό να ψάλει κατορθώματα γενναίων ανδρών, απ' το τραγούδι εκείνο που ανέβηκεν η δόξα του στα ύψη του ουρανού: Πώς φιλονίκησαν ο Οδυσσεάς κι ο Πηλείδης Αχιλλέας > Καθώς τραγουδάγε ο φημισμένος αοιδός, ο Οδυσσεάς με τα δυο του χέρια πιάνει το πορφυρό του πανωφόρι, το 'φερε πάνω απ' το κεφάλι του καλύπτοντας το ωραίο του πρόσωπο· από ντροπή μπροστά στους Φαίαικες, που βούρκωσαν τα μάτια του κι έτρεχε ασταμάτητο το δάκρυ. Μόλις ο θεός αοιδός τέλειωσε το τραγούδι του, εκείνος σφούγγιζε το κλάμα του, κατέβαζε το ρούχο απ' το κεφάλι του και με μία κούπα διδυμη στάλαζε στους θεούς σπονδή. Όταν ωστόσο ο αοιδός ξανάπιανε να τραγουδήσει, γιατί του το ζητούσαν οι καλύτεροι των καλεσμένων που απολάμβαναν τα έπη του, ο Οδυσσεάς σκέπαζε πάλι το κεφάλι του θρηνώντας. > Οι άλλοι καν δεν πρόσεξαν που πνίγονταν στο δάκρυ ο ξένος, μόνο ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε· όπως καθόταν πλάι του, άκουσε και κατάλαβε βαρύ τον στεναγμό του. Μπήκε στη μέση τότε και στους Φαίαικες μίλησε, που έχουν χαρά τους το κουπί: 'Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· φτάνει νομίζω τόσο φαγητό, όσο του πρέπει καθενός, και της κιθάρας ο σκοπός, συμπλήρωμα απαραίτητο σε κάθε πλούσιο γεύμα.
---	---

ΠΙΝΑΚΑΣ 8.

Γλωσσικά σχήματα αφήγησης ως προς τη θέση των λέξεων μέσα στην πρόταση, με τα οποία μεταφράζονται οι σχετικές θέσεις των παραγόντων του χώρου.

Ως γλωσσικά σχήματα αφήγησης με τα οποία μεταφράζονται οι εννοιολογικοί μετασχηματισμοί σε τοπολογικούς μετασχηματισμούς - πράξεις χωρογραφίας - διακρίνονται τα παρακάτω:

- > Υπερβατό σχήμα: παρεμβολή όρου ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση.
- > Χιαστό σχήμα: δύο ζεύγη όρων όπου ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο.
- > Κυκλικό σχήμα: μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του.
- > Πολυσύνδετο σχήμα: σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο.
- > Ασύνδετο σχήμα: σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων χωρίς σύνδεσμο.
- > Επαναληπτικό σχήμα: ένας συγκεκριμένος όρος / δράση επαναλαμβάνεται.
- > Κλιμακωτό σχήμα: κλιμάκωση / αποκλιμάκωση της έντασης σε μία παράταξη όρων / δράσεων.

Από το σύνολο των γλωσσικών σχημάτων διακρίνονται τα σχήματα λόγου σε σχέση με τη θέση των λέξεων. Πρβλ.

Αχιλλέας Τζαρτζάνος, *Συντακτικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης* (1931), Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1966, σ. 163, § 179:

Σχήμα λόγου λέγεται ιδιορρυθμία τοῦ λόγου εἴτε ὡς πρὸς τὴν γραμματικὴν συμφωνίαν τῶν ὀρων τῆς προτάσεως, εἴτε ὡς πρὸς τὴν θέσιν τῶν λέξεων ἐντὸς τῆς προτάσεως ἢ ἐντὸς τῆς περιόδου, εἴτε ὡς πρὸς τὸ ποσὸν τῶν λεκτικῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦνται πρὸς ἔκφρασιν ἐνδὸς διανοήματος, εἴτε ὡς πρὸς τὴν ἐκάστοτε σημασίαν μιᾶς λέξεως ἢ μιᾶς φράσεως. Ἐκ τῶν σχημάτων λόγου τῆς ἀρχαίας γλώσσης τὰ πλεῖστα εἶναι τὰ αὐτὰ μὲ τὰ σχήματα λόγου τῆς νέας γλώσσης, μάλιστα δὲ ὅσα παρατηροῦνται εἰς τὰ λαϊκὰ τραγούδια.

Αχιλλέας Τζαρτζάνος, *Νεοελληνικὴ Σύνταξις* (1928), Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1953, σ. 287-290.

Πίνακας 9.

Στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων:
 Ο Οδυσσεάς και ο αιιδός Δημόδοκος, ο Αλκίνοος και οι Φαίακες.

<p>Ραψωδία θ'</p> <p>Καθώς τραγούδαγε ο φημισμένος αιιδός, ο Οδυσσεάς με τα δυο του χέρια πιάνει το πορφυρό του πανωφόρι, το 'φερε πάνω απ' το κεφάλι του καλύπτοντας το ωραίο του πρόσωπο· από ντροπή μπροστά στους Φαίακες, που βούρκωσαν τα μάτια του κι έτρεχε ασταμάτητο το δάκρυ. Μόλις ο θεϊός αιιδός τέλειωνε το τραγούδι του, εκείνος σφούγγιζε το κλάμα του, κατέβαζε το ρούχο απ' το κεφάλι του και με μία κούπα δίδυμη στάλαζε στους θεούς σπονδή. Όταν ωστόσο ο αιιδός ξανάπιανε να τραγουδήσει, γιατί του το ζητούσαν οι καλύτεροι των καλεσμένων που απολάμβαναν τα έπη του, ο Οδυσσεάς σκέπαζε πάλι το κεφάλι του θρηνώντας. Οι άλλοι καν δεν πρόσεξαν που πνίγονταν στο δάκρυ ο ξένος, μόνο ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε· όπως καθόταν πλάι του, άκουσε και κατάλαβε βαρύ τον στεναγμό του. Μπήκε στη μέση τότε και στους Φαίακες μίλησε, που έχουν χαρά τους το κουτί: 'Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· φτάνει νομίζω τόσο φαγητό, όσο του πρέπει καθενός, και της κιθάρας ο σκοπός, συμπλήρωμα απαραίτητο σε κάθε πλούσιο γεύμα. Τώρα καιρός να βγούμε, να δοκιμαστούμε στα πολλά αγωνίσματα· να χει κι ο ξένος, στην πατρίδα του όταν φτάσει, να διηγάται στους δικούς του πόσο υπερβάλλουμε τους άλλους στην πυγμαχία, την πάλη, στο άλμα και τον δρόμο.' Μίλησε και προχώρησε, οι άλλοι πήγαιναν στα βήματά του.</p>	<p>1η πράξη</p> <p>Επαναληπτικό σχήμα: Ένας συγκεκριμένος όρος / δράση επαναλαμβάνεται. μία έννοια ή ένα νόημα εκφράζεται δυο φορές στη σειρά με την ίδια λέξη ή φράση, αυτούσια ή ελαφρά αλλαγμένη</p> <ul style="list-style-type: none"> > Καθώς τραγούδαγε ο φημισμένος αιιδός > ο Οδυσσεάς με τα δυο του χέρια πιάνει το πορφυρό του πανωφόρι, το 'φερε πάνω απ' το κεφάλι του > Μόλις ο θεϊός αιιδός τέλειωνε > Εκείνος σφούγγιζε το κλάμα του, κατέβαζε το ρούχο απ' το κεφάλι του και με μία κούπα δίδυμη στάλαζε στους θεούς σπονδή > Όταν ωστόσο ο αιιδός ξανάπιανε να τραγουδήσει > ο Οδυσσεάς σκέπαζε πάλι το κεφάλι του <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση - Ανάμεσα σε δυο όρους μιας πρότασης, οι οποίοι έχουν μεταξύ τους στενή λογική σχέση αλλά και συντακτική και θα έπρεπε να βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλο, παρεμβάλλεται μία λέξη ή φράση και τους αποχωρίζει.</p> <ul style="list-style-type: none"> > ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε· > όπως καθόταν πλάι του > Μπήκε στη μέση τότε και στους Φαίακες μίλησε 	
--	--	--

<p>ΠΙΝΑΚΑΣ 10.</p> <p>Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> και στοιχεία μετασηματισμού τοπολογικών σχέσεων: Ο <i>Οδυσσέας</i> και ο κήρυκας και ο αιιδός Δημόδοκος.</p>		
<p>Ραψωδία θ' ... Μιλώντας, κάθησε σε θρόνο, στο πλάι του βασιλιά Αλκινόου, κι ήταν η ώρα που το κρέας μοίραζαν και συγκερνούσαν το κρασί. Τότε φτάνει κι ο κήρυκας φέρνοντας μέσα τον Δημόδοκο, τον αιιδό που ο κόσμος αγαπούσε και τιμούσε· τον κάθισε στο μέσο των συνδαιτυμόνων, κοντά σε μία ψηλή κολόνα, να στηρίζεται. Κι αμέσως τον κήρυκα προσφώνησε πολύγλωσσος ο Οδυσσεύς, κόβοντας απ' την πλάτη ένα κομμάτι (το πιο πολύ τ' άφησε ανέπαφο) από ένα χείρο μ' άσπρα δόντια, γυάλιζε το λίπος πάνω του: 'Όριστε, κήρυκα, πρόσφερε τούτο το κρέας στον Δημόδοκο, να το γευτεί· θέλω να δείξω την εκτίμησή μου, κι ας με βαραίνει η τόση θλίψη. Γιατί πάνω στη γη όλοι οι θνητοί οφείλουν σέβας και τιμή στους αιιδούς, που η Μούσα τούς έδίδαξε τον δρόμο στα τραγούδια τους κι αγάπησε πολύ των αιιδών το γένος.' Μίλησε, κι ευθύς ο κήρυκας πήρε και δίνει στον μυθικό Δημόδοκο τα χέρια το κομμάτι· αυτός το δέχτηκε κι ευφράνθηκε η ψυχή του. Τότε κι οι άλλοι απλώνουν στο έτοιμο φαγητό τα χέρια τους, κι όταν ο πόθος τους κορέστηκε με το φαί, με το πιοτό, γύρισε στον Δημόδοκο με την πολύτροπή του γνώση ο Οδυσσεύς και τον προσφώνησε: 'Δημόδοκε, εσένα ξεχωρίζω από όλους τους θνητούς στον έπαινό μου· σε δίδαξε ασφαλώς η Μούσα, η κόρη του Διός, ή κι ο Απόλλων, έτσι που τραγουδάς με τάξη εξαιρετη των Αχαιών τη μοίρα, τι έπραξαν οι Αχαιοί, τι έπαθαν, τι έχουν υποφέρει· σάμπως να βρέθηκες παρών ο ίδιος ή σου τα είπε κάποιος που τα είδε. Μα τώρα λέω άλλαξε σκοπό, ιστόρησέ μας για τον δούρειο ίππο, το πώς τον έφτιαξε με τέχνη ο Επειός, και η Αθηνά μαζί του· το πώς τον δόλο αυτόν τον έφερε επάνω στην ακρόπολη ο θεός Οδυσσεύς, κλείνοντας μέσα του πλήθος ανδρών— αυτούς που ερήμωσαν το Ίλιον. Ανίσως κατορθώσεις με τη σωστή σειρά κι αυτά ν' ανιστορήσεις, τότε κι εγώ θα ομολογήσω σ' όλους τους ανθρώπους ότι ένας θεός καλόγνωμος σου χάρισε το θείο τραγούδι.' Έτσι του μίλησε, κι αυτός θεόπνευστος φανέρωσε του τραγουδιού του την αρχή. Απ' το σημείο κινώντας, όταν οι άλλοι, ανεβαίνοντας στα πλοία με τη γερή κουβέρτα, πήραν να φεύγουν, βάζοντας στις σκηνές φωτιά. Ενώ οι υπόλοιποι, γύρω στον περιβόητο Οδυσσέα, στην αγορά των Τρώων βρέθηκαν, κρυμμένοι στην κοιλιά του αλόγου, που μόνοι τους οι Τρώες το φεραν στην ακρόπολή τους. Ο δούρειος ίππος ήταν εκεί στημένος, κι εκείνοι, τριγύρω καθισμένοι, αγόρευαν πολλά κι ανόητα. Τότε μοιράστηκε στα τρία η γνώμη τους: ή να κεντήσουν το κούφιο ξύλο με τον άσπλαγχο χαλκό τους· ή να τον σύρουν στην κορφή, να γκρεμιστεί πάνω στους βράχους· ή άθικτο να τον αφήσουν, για τους θεούς εξιλαστήριο αφιέρωμα. Κι έμελλε να συντελεστεί η τρίτη γνώμη· γιατί ήταν το γραφτό της μοίρας τους να αφανιστούν, αν τον προστάτευε η πόλη αυτόν τον μέγα δούρειο ίππο, όπου ήσαν κρυμμένοι οι άριστοι των Αχαιών, στους Τρώες απειλώντας θάνατο και φόνο. Και τραγουδούσε πώς των Αχαιών τα παλληκάρια πάτησαν το κάστρο, όταν ξεχύθηκαν από τον δούρειο ίππο, αφήνοντας την κούφια δολερή κοιλιά του. Και τραγουδούσε πώς σκορπίστηκαν, ένας εδώ άλλος αλλού, ρημάζοντας την πάνω πόλη· ο Οδυσσέας όμως, σαν τον Αρη, με τον ισόθεο μαζί Μενέλαο, πώς τράβηξαν ορμώντας στο παλάτι του Διηφόβου· κι εκεί, διηγήθηκε, το πώς εκείνος τόλμησε πόλεμο ανελέητο, και τέλος νίκησε με τη βοήθεια της αντρωμένης Αθηνάς</p>	<p>2η πράξη</p> <p>Πολυσύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον, με έναν σύνδεσμο. Τρεις ή περισσότεροι όμοιοι όροι ή όμοιες προτάσεις συνδέονται με συμπλεκτικούς ή διαχωριστικούς συνδέσμους.</p> <ul style="list-style-type: none"> > Κι αμέσως τον κήρυκα προσφώνησε > Μίλησε, κι ευθύς ο κήρυκας πήρε και δίνει > γύρισε στον Δημόδοκο ... ο Οδυσσεύς και τον προσφώνησε > Ανίσως κατορθώσεις ... τότε κι εγώ θα ομολογήσω > Έτσι του μίλησε, κι αυτός θεόπνευστος φανέρωσε του τραγουδιού του την αρχή 	<p>(ο Οδυσσέας) (ο Αλκίνοος) (ο Δημόδοκος) (ο κήρυκας) (ο Εχένης) (η Αρήτη)</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 11.

Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο Αλκίνοος, ο *Οδυσσέας* και οι Φαίαικες.

<p>Ραψωδία θ'</p> <p>Οι άλλοι καν δεν πρόσεξαν που πνίγονταν στο δάκρυ ο ξένος, μόνο ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε, όπως καθόταν πλάι του, άκουσε εκείνος και κατάλαβε βαρύ τον στεναγμό του. Μπήκε τότε στη μέση και στους Φαίαικες μίλησε, που έχουν χαρά τους το κουπί:</p> <p>‘Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· ας σταματήσει τη γλυκόφωνη κιθάρα του ο Δημόδοκος, γιατί θαρρώ δεν προξενεί σ’ όλους χαρά με τα τραγούδια του. Αφότου ο θεός τραγουδιστής σ’ αυτό το δείπνο ανασηκώθηκε να τραγουδήσει, ούτε στιγμή δεν έπαψε τον δύστυχο του θρήνο ο ξένος· ίσως τον βασανίζει κάποιος κρυφός καημός. Λέω λοιπόν να σταματήσει, κι εμείς να βρούμε τρόπο να χαρούμε όλοι μαζί, ο ξένος κι οι φιλόξενοι· αυτό νομίζω είναι το καλύτερο.</p> <p>Αφού προς χάριν του όλα γίνονται του τιμημένου ξένου· το κατευόδιο και τα φιλόξενα μας δώρα, όσα μ αγάπη του προσφέρουμε.</p> <p>Ο κάθε ξένος που ικετεύει αξίζει όσο κι ο αδελφός, αν έχει κι ο φιλόξενος λιγάκι στέρεο νου.</p>	<p>3η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα:</p> <p>Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση - Ανάμεσα σε δύο όρους μιας πρότασης, οι οποίοι έχουν μεταξύ τους στενή λογική σχέση αλλά και συντακτική και θα έπρεπε να βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλο, παρεμβάλλεται μία λέξη ή φράση και τους αποχωρίζει.</p> <ul style="list-style-type: none"> > μόνο ο Αλκίνοος το αισθάνθηκε, > όπως καθόταν πλάι του, > Μπήκε τότε στη μέση και στους Φαίαικες μίλησε 	<p>3^η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα</p> <p>(ο Οδυσσέας) (ο Δημόδοκος) (ο Εχένηος) (οι Φαίαικες) (ο Αλκίνοος) (ο κήρυκας) (η Αρήτη)</p>
--	---	---

<p>ΠΙΝΑΚΑΣ 12.</p> <p>Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο Αλκίνοος και ο <i>Οδυσσεύς</i>.</p>		
<p>Ραψωδία θ'</p> <p>Αλλά κι εσύ μην κρύβεσαι σε σκέψεις υστερόβουλες, απάντησε σ' ό,τι κι αν σε ρωτήσω—ομολογώντας, κάνεις το καλύτερο. Πες πρώτα το όνομά σου, μ' όποιο κι αν σε καλούν στα μέρη σου η μάνα κι ο πατέρας σου κι οι άλλοι, όσοι σε γειτονεύουν μες στην πόλη. Γιατί το ξέρουμε, σ' αυτόν τον κόσμο κανείς δεν μένει ανώνυμος, το ίδιο ο άσημος όπως κι ο ευγενής, από την πρώτη μέρα που γεννήθηκε· δίνουνε στον καθένα που γεννούν όνομα οι γονείς του.</p> <p>Κι ακόμη, φανέρωσε τη χώρα σου, λαό και πόλη, για να σε ταξιδέψουν προς τα εκεί τα πλοία, με τους δικούς τους λογισμούς...</p> <p>Εμπρός λοιπόν, πες μου κι αυτό, μην αποφεύγεις την αλήθεια· σαν πού περιπλανήθηκες; ποιες χώρες έφτασες και ποιους ανθρώπους; αυτούς που είδες και τις μεγάλες πολιτείες τους· ποιοι ήσαν βάνασοι, άδικοι κι απολίτιστοι; και ποιοι φιλόξενοι, με νου και σέβας στους θεούς; Κι ακόμη εξήγησε, γιατί θρηγείς κι οδύρεται η ψυχή σου, όταν ακούς τα πάθη των Αργείων, των Δαναών τη μοίρα και της Τροίας;.....'</p> <p>Ραψωδία ι'</p> <p>Γυρνώντας τότε του αποκρίθηκε ο <i>Οδυσσεύς</i> πολύγλωσσος: 'Ευγενική μου Αλκίνοε, που ξεχωρίζεις πρώτος στον λαό σου, ωραίο πράγματι ν' ακούς έναν καλό αισιόδο, όπως αυτός εδώ, με θεία θα 'λεγες φωνή... Εσένα όμως η ψυχή σου ορμήθηκε να μάθεις τις βαριές μου συμφορές, για να με κάνεις πιο πολύ να οδύρομαι και να στενάζω. Τι πρώτο αλήθεια να σου πω, τι τελευταίο ν' αφήσω, εμένα που με βάρυναν με τόσα βάσανα οι επουράνιοι θεοί; Τώρα θα ομολογήσω πρώτο το όνομά μου, να το κατέχετε κι εσείς, κι εγώ στο μέλλον, όταν και αν τη μοίρα μου ξεφύγω, να μείνω φίλος σας, κι ας κατοικώ τόσο μακριά στο αρχοντικό μου. Είμαι λοιπόν ο <i>Οδυσσεύς</i>, γιος του Λαέρτη, όλοι καλά με ξέρουν</p>	<p>4η πράξη</p> <p>Πολυσύνδετο σχήμα:</p> <p>Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον, με έναν σύνδεσμο. Τρεις ή περισσότεροι όμοιοι ή όμοιες προτάσεις συνδέονται με συμπλεκτικούς ή διαχωριστικούς συνδέσμους.</p> <ul style="list-style-type: none"> > Αλλά κι εσύ μην κρύβεσαι σε σκέψεις υστερόβουλες, > απάντησε σ' ό,τι κι αν σε ρωτήσω > Πες πρώτα > Κι ακόμη, φανέρωσε > Γυρνώντας τότε του αποκρίθηκε ο <i>Οδυσσεύς</i> πολύγλωσσος 	

ΠΙΝΑΚΑΣ 13.

Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Ο Οδυσσεάς σαν ο εποπτεύων της Νέκυιας.

Στη ραψωδία κ' αποκαλύπτεται η διαδοχή και η ιεραρχία των επόμενων επεισοδίων	Στη ραψωδία λ' εποπτεύεται η διαδοχή και η ιεραρχία των επεισοδίων
<p>1. Ω Κίρκη, την υπόσχεσή σου κάνε πράξη, όπως και το υποσχέθηκες, πως θα με στείλεις πίσω στην πατρίδα· μέσα μου πια η ψυχή μου πεταρίζει, όσο και των συντρόφων μου, που μου σπαράζουν την καρδιά θρηγνώντας, όταν εσύ κάπου για λίγο απομακρύνεσαι.' Ακούγοντας τα λόγια μου, αμέσως μου αποκρίθηκε η μεγαλόπρεπη θεά: 'Βλαστάρι των θεών, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, αν δεν το θέλετε, κι εγώ δεν θέλω κι άλλο να μείνετε σ' αυτό το σπίτι. Όμως σας μέλλεται μία άλλη οδός, που να τη φέρετε σε πέρας· γιατί σας πρέπει πρώτα να φτάσετε στου Άδη το παλάτι, εκεί που ανήμερη η Περσεφόνη κατοικεί· να πάρετε χρησμό απ' του Θηβαίου Τειρεσία την ψυχή,</p> <p>2. 'Ω Κίρκη, ποιος του δρόμου μας θα γίνει κυβερνήτης; Γιατί θαρρώ στον Άδη, ως τώρα, άλλος κανείς δεν έφτασε με μελανό καράβι.' Ακούγοντας τα λόγια μου, αμέσως μου αποκρίθηκε η μεγαλόπρεπη θεά: 'Βλαστάρι των θεών, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, να μη σε βασανίζει ποιος θα κυβερνήσει το καράβι σου· να στήσεις μόνο το κατάρτι, να ανοίξεις τα λευκά πανιά, και φτάνει· το πλοίο θα αρμένισει με του βοριά το φύσημα. Κι όταν με το καράβι σου περάσεις πέρα ως πέρα τον Ωκεανό, όπου θα δεις μία χαμηλή ακτή κι άλση της Περσεφόνης, με σκούρες και μεγάλες λεύκες, ιπιές που δεν προφταίνουν να καρπίσουν, εκεί εμπιστεύσου το πλεούμενο στον ίδιο τον Ωκεανό, με τις βαθιές του δίνες· εσύ τον δρόμο τράβηξε για το άραχλο παλάτι του Άδη. Κάπου συμβάλλουν στον Αχέροντα δυο ποταμοί, Πυριφλεγέθων και Κωκυτός—τρέχει κι αυτός απ' το νερό της Στύγας· είναι ένας βράχος μεσιανός εκεί, που πάνω του χτυπούν τα δυο ποτάμια, σμίγοντας μεταξύ τους με δούπο τρομερό.</p> <p>3. Όταν, γενναίε μου, χωθείς εκεί, όσο μπορείς πιο μέσα, καθώς σου παραγγέλλω, σκάψε ένα λάκκο ως έναν πήχη, απ' όλες τις μεριές, και γύρω γύρω τις χοές σου πρόσφερε σ' όλους τους πεθαμένους· μέλι και γάλα πρώτα, μετά γλυκό κρασί, τέλος νερό· και πάνω εκεί πασπάλισε λευκό κριθάλευρο.</p> <p>3.1 Δεήσου τότε στα αδύναμα κεφάλια των νεκρών πως, όταν φτάσεις στην Ιθάκη, μian αγελάδα στείρα, την καλύτερη, θα θυσιάσεις στο παλάτι, ρίχνοντας στην πυρά πάμπολλα δώρα και λαμπρά· στον Τειρεσία, χωριστά, κατάμαυρο τραγί πως θα προσφέρεις, μόνο σ' αυτόν, να ξεχωρίζει ανάμεσα στα πρόβατά σου.</p> <p>3.2 Θα φτάσουν τότε οι πολλές ψυχές των πεθαμένων που αφανίστηκαν. Την ώρα εκείνη κίνησε τους συντρόφους σου, παράγγειλέ τους, τα σφάγια που θα κείτονται στο χώμα, θανατωμένα από τον άσπλαγχο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, ενώ προς τους θεούς θα δέονται, τον ακατάλυτο Άδη, την τρομερή την Περσεφόνη.</p> <p>3.3 Ο ίδιος, το σπαθί τραβώντας από τον μηρό σου, μείνε εκεί αμετακίνητος, και μην αφήσεις των νεκρών τα αδύναμα κεφάλια να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσεις να σου πει. Γιατί θα φτάσει ο μάντης πάραυτα, για χάρη σου, αρχηγέ, να σου εξηγήσει την οδό, του δρόμου σου τα μέτρα, τον νόστο σου, πώς θα περάσεις το ψαρίσιο πέλαγο.'</p>	<p>(1)</p> <p>2. Κι αφού πάνω στο πλοίο τ'άρμενα, ένα προς ένα, τα φροντίσαμε, μείναμε καθιστοί—εκείνο γύρευε τον δρόμο μόνο του, κυβερνημένο από τον άνεμο. Όλη τη μέρα, μ' ανοιχτά πανιά, ποντοπορούσε, ωστόσο ο ήλιος έδυσε κι όλοι οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαξαν στο σκοτάδι. Έφτανε το καράβι πια στα πέρατα του Ωκεανού με τις βαθιές ροές, όπου των Κίμεριών ανδρών η χώρα και η πόλη— από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά, ποτέ το φως του ήλιου δεν τους βλέπει με τις λαμπρές ακτίνες του, μήτε κάθε φορά που ανηφορίζει ψηλά στον έναστρο ουρανό, μήτε και σαν κατηφορίζει από τον ουρανό πάλι στη γη· νύχτα βαριά και παγερή κρέμεται πάνω τους, σ' αυτούς τους δύστυχους βροτούς. Στα μέρη εκείνα φτάνοντας, τραβήξαμε το πλοίο στην άμμο, φέραμε και τα πρόβατα έξω· ύστερα εμείς, στου Ωκεανού το ρεύμα πλάι πηγαινόντας, βρεθήκαμε στον τόπο εκεί που η Κίρκη μάς εξήγησε.</p> <p>3. Εκεί τα σφάγια ο Περιμήδης κι ο Ευρύλοχος γερά κρατούσαν κι εγώ, τραβώντας μτερό σπαθί απ' τον μηρό μου, άνοιξα λάκκο ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος) κι έχυνα γύρω από τα χείλη του σπονδές προς όλους τους νεκρούς· πρώτα μέλι με γάλα, κρασί μετά γλυκό, τρίτο νεράκι, και πάνω εκεί πασπάλισα λευκό κριθάλευρο.</p> <p>3.1 Παρακαλούσα επίμονα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών αν φτάσω στην Ιθάκη, τάζω ένα βόδι θηλυκό και στείρο, το καλύτερο, να σφάξω στο παλάτι μου, να κάψω στην πυρά σκευή πολυτίμημα· στον Τειρεσία χωριστά, μόνο σ' αυτόν, πως θα προσφέρω κατάμαυρο κριάρι, που ξεχωρίζει στο κοπάδι μας.</p> <p>3.2 Κι αφού με τάματα και παρακάλια το σμάρι των νεκρών λιπάνευσα, πάνω τα πρόβατα, κι εκεί στον λάκκο κόβω τον λαιμό τους—έτρεχε μαύρο το αίμα τους. Κι ευθής μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε: νύφες, παλληκαράκια, συφοριασμένοι γέροντες, κορίτσια τόσο τρυφερά, με λαβωμένη την καρδιά από το πρόωρο πένθος· πολλοί κι οι χτυπημένοι από κοντάρια χάλκινα, άντρες που πολεμώντας έπεσαν, στο χέρι τους κρατώντας ματοβαμμένα τα όπλα τους. Αυτοί λοιπόν, τόσοι και τόσοι, γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ' αλλού, σηκώνοντας ανήκουστη βοή· κι μένα με συγκλόνισε τρόμος χλωρός. Και μολαταύτα, παρακινώντας τους συντρόφους, πρόσταξα τα ζώα, που σφαγμένα κείτονταν από τον ανελέητο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, υψώνοντας ευχές προς τους θεούς, στον κρατερό τον Άδη, στην τρομερή την Περσεφόνη.</p> <p>3.3 Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.---</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 14.

Η πρόσδοση ιδιοτήτων και ο προσδιορισμός συντακτικών σχέσεων σε υλικά στοιχεία, που θα ενεργοποιηθούν στον χώρο του αφηγήματος της Νέκυιας

<p>Αποκάλυψη Ραψωδία κ'</p> <p>‘Ω Κίρκη, ποιος του δρόμου μας θα γίνει κυβερνήτης; Γιατί θαρρώ στον Άδη, ως τώρα, άλλος κανείς δεν έφτασε με μελανό καράβι.’ Ακούγοντας τα λόγια μου, αμέσως μου αποκρίθηκε η μεγαλόπρεπη θεά: ‘Βλαστάρι των θεών, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, να μη σε βασανίζει ποιος θα κυβερνήσει το καράβι σου· να στήσεις μόνο το κατάρτι, να ανοίξεις τα λευκά πανιά, και φτάνει· το πλοίο θα αρμενίσει με του βοριά το φύσημα. Κι όταν με το καράβι σου περάσεις πέρα ως πέρα τον Ωκεανό, όπου θα δεις μία χαμηλή ακτή κι άλση της Περσεφόνης, με σκούρες και μεγάλες λεύκες, πτές που δεν προφταίνουν να καρπίσουν, εκεί εμπιστεύσου το πλεούμενο στον ίδιο τον Ωκεανό, με τις βαθιές του δίνες· εσύ τον δρόμο τράβηξε για το άραχλο παλάτι του Άδη. Κάπου συμβάλλουν στον Αχέροντα δυο ποταμοί, Πυριφλεγέθων και Κωκυτός—τρέχει κι αυτός απ’ το νερό της Στύγας· είναι ένας βράχος μεσιανός εκεί, που πάνω του χτυπούν τα δυο ποτάμια, σμίγοντας μεταξύ τους με δούπο τρομερό. Όταν, γενναίε μου, χωθείς εκεί, όσο μπορείς πιο μέσα, καθώς σου παραγγέλλω, σκάψε ένα λάκκο ως έναν πήχη, απ’ όλες τις μεριές, και γύρω γύρω τις χούξες σου πρόσφερε σ’ όλους τους πεθαμένους· μέλι και γάλα πρώτα, μετά γλυκό κρασί, τέλος νερό· και πάνω εκεί πασπάλιζε λευκό κριθάλευρο. Δεήσου τότε στα αδύναμα κεφάλια των νεκρών πως, όταν φτάσεις στην Ιθάκη, μίαν αγελάδα στείρα, την καλύτερη, θα θυσιάσεις στο παλάτι, ρίχνοντας στην πυρά πάμπολλα δώρα και λαμπρά· στον Τειρεσία, χωριστά, κατάμαυρο τραγί πως θα προσφέρεις, μόνο σ’ αυτόν, να ξεχωρίζει ανάμεσα στα πρόβατά σου. Κι όταν με τις ευχές σου λιτανεύσεις το σμάρι των διάσημων νεκρών, σφάζε κριάρι αρσενικό και προβατίνα μαύρη, προσέχοντας να βλέπει το κεφάλι τους στο Έρεβος· ο ίδιος όμως, το μάτι σου από κει αποστρέφοντας, κοιτάζε τις ροές του ποταμού. Θα φτάσουν τότε οι πολλές ψυχές των πεθαμένων που αφανίστηκαν. Την ώρα εκείνη κίνησε τους συντρόφους σου, παράγγειλέ τους, τα σφάγια που θα κείνται στο χώμα, θανατωμένα από τον άσπλαχνο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, ενώ προς τους θεούς θα δέονται, τον ακατάλυτο Άδη, την τρομερή την Περσεφόνη. Ο ίδιος, το σπαθί τραβώντας από τον μηρό σου, μείνε εκεί αμετακίνητος, και μην αφήσεις των νεκρών τα αδύναμα κεφάλια να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσεις να σου πει. Γιατί θα φτάσει ο μάντης πάραυτα, για χάρη σου, αρχηγέ, να σου εξηγήσει την οδό, του δρόμου σου τα μέτρα, τον νόστο σου, πώς θα περάσεις το ψαρίσιο πέλαγο.’</p>	<p>Εποπτεία Ραψωδία λ'</p> <p>Κι αφού πάνω στο πλοίο τ άρμενα, ένα προς ένα, τα φροντίσαμε, μείναμε καθιστοί—εκείνο γύρευε τον δρόμο μόνο του, κυβερνημένο από τον άνεμο. Όλη τη μέρα, μ’ ανοιχτά πανιά, ποντοπορούσε, ωστόσο ο ήλιος έδωσε κι όλοι οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαζαν στο σκοτάδι. Έφτανε το καράβι πια στα πέρατα του Ωκεανού με τις βαθιές ροές, όπου των Κιμμερίων ανδρών η χώρα και η πόλη— από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά, ποτέ το φως του ήλιου δεν τους βλέπει με τις λαμπρές ακτίνες του, μήτε κάθε φορά που ανηφορίζει ψηλά στον έναστρο ουρανό, άνοιξα λάκκο ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος) κι έχυνα γύρω από τα χείλη του σπονδές προς όλους τους νεκρούς· πρώτα μέλι με γάλα, κρασί μετά γλυκό, τρίτο νεράκι, και πάνω εκεί πασπάλιζα λευκό κριθάλευρο. Παρακαλούσα επίμονα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών αν φτάσω στην Ιθάκη, τάζω ένα βόδι θηλυκό και στείρο, το καλύτερο, να σφάξω στο παλάτι μου, να κάψω στην πυρά σκεύη πολύτιμα· στον Τειρεσία χωριστά, μόνο σ’ αυτόν, πως θα προσφέρω κατάμαυρο κριάρι, που ξεχωρίζει στο κοπάδι μας. Κι αφού με τάματα και παρακάλια το σμάρι των νεκρών λιτάνευσα, πάνω τα πρόβατα, κι εκεί στον λάκκο κόβω τον λαιμό τους—έτρεχε μαύρο το αίμα τους. Κι ευθύς μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε: νύφες, παλληκαράκια, συφοριασμένοι γέροντες, κορίτσια τόσο τρυφερά, με λαβωμένη την καρδιά από το πρόωρο πένθος· πολλοί κι οι χτυπημένοι από κοντάρια χάλκινα, άντρες που πολεμώντας έπεσαν, στο χέρι τους κρατώντας ματοβαμμένα τα όπλα τους. Αυτοί λοιπόν, τόσοι και τόσοι, γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ’ αλλού, σηκώνοντας ανήκουστη βοή· κι εμένα με συγκλόνισε τρόμος χλωρός. Και μολαταύτα, παρακινώντας τους συντρόφους, πρόσταξα τα ζώα, που σφαγμένα κείτονταν από τον ανελέητο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, υψώνοντας ευχές προς τους θεούς, στον κρατερό τον Άδη, στην τρομερή την Περσεφόνη. Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.---</p>	<p>Ιδιότητες:</p> <ul style="list-style-type: none"> > οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαζαν στο σκοτάδι > από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά > ποτέ το φως του ήλιου δεν τους βλέπει > νύχτα βαριά και παγερή κρέμεται πάνω τους <p>Συντακτικές/ τοπολογικές σχέσεις:</p> <ul style="list-style-type: none"> > στα πέρατα > βαθιές > έξω > πλάι > στον τόπο εκεί που η Κίρκη μάς εξήγησε
--	--	---

ΠΙΝΑΚΑΣ 16.

Η αποκάλυψη της σειράς των διεργασιών ως πρόγραμμα δράσεων στα επόμενα επεισόδια.

Αποκάλυψη (ραψωδία κ')

Ω Κίρκη, την υπόσχηση σου κάνε πράξη, όπως και το υποσχέθηκες, πως θα με στείλεις πίσω στην πατρίδα· μέσα μου πια η ψυχή μου πεταρίζει, όσο και των συντρόφων μου, που μου σπαράζουν την καρδιά θρηνώντας, όταν εσύ κάπου για λίγο απομακρύνεσαι.'
Ακούγοντας τα λόγια μου, αμέσως μου αποκρίθηκε η μεγαλόπρεπη θεά: 'Βλαστάρι των θεών, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, αν δεν το θέλετε, κι εγώ δεν θέλω κι άλλο να μένετε σ' αυτό το σπίτι. Όμως σας μέλλεται μία άλλη οδός, που να τη φέρετε σε πέρας· γιατί σας πρέπει πρώτα να φτάσετε στου Άδη το παλάτι, εκεί που ανήμερη η Περσεφόνη κατοικεί· να πάρετε χρησμό απ' του Θηβαίου Τειρεσία την ψυχή, του μάντη εκείνου του τυφλού, που η γνώση του ακέραιη πάντα μένει· γιατί, ακόμη κι όταν πέθανε, η Περσεφόνη τού άφησε τον νου του ανέπαφο, μόνος αυτός να 'ναι στα σύγκαλά του και να σκέφτεται· οι άλλοι όμως περιφέρονται άδειες σκιές.'
Έτσι μουμίλησε, εμένα ωστόσο ράγισε η καρδιά μου· θρηνούσα καθισμένος στο κρεβάτι της, δεν ήθελε η ψυχή μου άλλο να ζω, και πώς να δω το φως του ήλιου!
Και μόνο όταν, σαν κουβάρι κυλισμένος, χόρτασα πια το κλάμα μου, πήρα τον λόγο και τη ρώτησα:
'Ω Κίρκη, ποιος του δρόμου μας θα γίνει κυβερνήτης; Γιατί θαρρώ στον Άδη, ως τώρα, άλλος κανείς δεν έφτασε με μελανό καράβι.'
Ακούγοντας τα λόγια μου, αμέσως μου αποκρίθηκε η μεγαλόπρεπη θεά: 'Βλαστάρι των θεών, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, να μη σε βασανίζει ποιος θα κυβερνήσει το καράβι σου· να στήσεις μόνο το κατάρτι, να ανοίξεις τα λευκά πανιά, και φτάνει· το πλοίο θα αρμενίσει με του βοριά το φύσημα. Κι όταν με το καράβι σου περάσεις πέρα ως πέρα τον Ωκεανό, όπου θα δεις μία χαμηλήν ακτή κι άλση της Περσεφόνης, με σκούρες και μεγάλες λεύκες, ιτιές που δεν προφταίνουν να καρπίσουν, εκεί εμπιστεύσου το πλεούμενο στον ίδιο τον Ωκεανό, με τις βαθιές του δίνες· εσύ τον δρόμο τράβηξε για το άραχλο παλάτι του Άδη.
Κάπου συμβάλλουν στον Αχέροντα δυο ποταμοί, Πυριφλεγέθων και Κωκυτός—τρέχει κι αυτός απ' το νερό της Στύγας· είναι ένας βράχος μεσιανός εκεί, που πάνω του χτυπούν τα δυο ποτάμια, σμίγοντας μεταξύ τους με δούπο τρομερό.
Όταν, γενναίε μου, χωθείς εκεί, όσο μπορείς πιο μέσα, καθώς σου παραγγέλλω, σκάψε ένα λάκκο ως έναν πήχη, απ' όλες τις μεριές, και γύρω γύρω τις χόες σου πρόσφερε σ' όλους τους πεθαμένους· μέλι και γάλα πρώτα, μετά γλυκό κρασί, τέλος νερό· και πάνω εκεί πασπάλισε λευκό κριθάλευρο.
Δείσθου τότε στα αδύναμα κεφάλια των νεκρών πως, όταν φτάσεις στην Ιθάκη, μιαν αγελάδα σείρα, την καλύτερη, θα θυσιάσεις στο παλάτι, ρίχνοντας στην πυρά πάμπολλα δώρα και λαμπρά· στον Τειρεσία, χωριστά, κατάμαυρο τραγί πως θα προσφέρεις, μόνο σ' αυτόν, να ξεχωρίζει ανάμεσα στα πρόβατά σου.
Κι όταν με τις ευχές σου λιτανεύσεις το σμάρι των διάσημων νεκρών, σφάξε κριάρι αρσενικό και προβατίνα μαύρη, προσέχοντας να βλέπει το κεφάλι τους στο Έρεβος· ο ίδιος όμως, το μάτι σου από κει αποστρέφοντας, κοίταζε τις ροές του ποταμού.
Θα φτάσουν τότε οι πολλές ψυχές των πεθαμένων που αφανίστηκαν. Την ώρα εκείνη κίνησε τους συντρόφους σου, παράγγειλέ τους, τα σφάγια που θα κείτονται στο χύμα, θανατωμένα από τον άσπλαγχο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, ενώ προς τους θεούς θα δέονται, τον ακατάλυτο Άδη, την τρομερή την Περσεφόνη.
Ο ίδιος, το σπαθί τραβώντας από τον μηρό σου, μείνε εκεί αμετακίνητος, και μην αφήσεις των νεκρών τα αδύναμα κεφάλια να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσεις να σου πει. Γιατί θα φτάσει ο μάντης πάραυτα, για χάρη σου, αρχηγέ, να σου εξηγήσει την οδό, του δρόμου σου τα μέτρα, τον νόστο σου, πώς θα περάσεις το ψαρίσιο πέλαγο.'

Η ΑΙΤΙΟΤΗΤΑ / Η ΠΡΟΘΕΣΗ

Η περιγραφή του λόγου για τον οποίον θα συσταθούν τα χωρικά επεισόδια (μέθοδος, τοπογραφία, αιτιολόγηση)

ΧΡΟΝΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ

α_ Η εξάρτηση από τα προηγούμενα: Παρελθοντικοί προσδιορισμοί, από το παρελθόν στο παρόν

> αν δεν το θέλετε, κι εγώ δεν θέλω

β_ Η εξάρτηση από τα μέλλοντα: Μελλοντικοί προσδιορισμοί, από το παρόν στο μέλλον

> σας μέλλεται μία άλλη οδός, που να τη φέρετε σε πέρας·

γ_ Η διατύπωση του προγράμματος με τον καθορισμό μιας διαδοχής πράξεων:

> σας πρέπει πρώτα

> να φτάσετε

> να πάρετε

> να στήσεις μόνο

> Κι όταν με το καράβι σου

> θα δεις μια

> εκεί εμπιστεύσου

> Όταν, γενναίε μου, χωθείς εκεί

> Σκάψε

> Πρόσφερε

> Δείσθου τότε

> Κι όταν με τις ευχές σου λιτανεύσεις

> Σφάξε

> παράγγειλέ τους

> Ο ίδιος, το σπαθί τραβώντας από τον μηρό σου, μείνε εκεί

ΤΟΠΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ

ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ/ ΚΑΤΗΓΟΡΗΜΑΤΑ:

> το άραχλο παλάτι του Άδη

> χαμηλήν ακτή

> σκούρες και μεγάλες με σκούρες και μεγάλες λεύκες, ιτιές

> βαθιές δίνες

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΕΣ/ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:

> το πλοίο θα αρμενίσει με του βοριά το φύσημα

> πέρα ως πέρα τον Ωκεανό

> συμβάλλουν

> μεσιανός

> όσο μπορείς πιο μέσα

> πάνω του χτυπούν τα δυο ποτάμια, σμίγοντας μεταξύ τους

> εκεί, όσο μπορείς πιο μέσα

ΑΙΤΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ

> γιατί μόνος αυτός να 'ναι

<p>Εποπτεία (ραψωδία λ')</p>	<p>Αναγνώριση του τόπου</p>
<p>Κι αφού πάνω στο πλοίο τ'άρμενα, ένα προς ένα, τα φροντίσαμε, μείναμε καθιστοί—εκείνο γύρευε τον δρόμο μόνο του, κυβερνημένο από τον άνεμο. Όλη τη μέρα, μ' ανοιχτά πανιά, ποντοπορούσε, ωσότου ο ήλιος έδυσε κι όλοι οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαζαν στο σκοτάδι. Έφτανε το καράβι πια στα πέρατα του Ωκεανού με τις βαθιές ροές, όπου των Κιμμερίων ανδρών η χώρα και η πόλη— από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά, ποτέ το φως του ήλιου δεν τους βλέπει με τις λαμπρές ακτίνες του, μήτε κάθε φορά που ανηφορίζει ψηλά στον έναστρο ουρανό, μήτε και σαν κατηφορίζει από τον ουρανό πάλι στη γη- νύχτα βαριά και παγερή κρέμεται πάνω τους, σ' αυτούς τους δύστυχους βροτούς. Στα μέρη εκείνα φτάνοντας, τραβήξαμε το πλοίο στην άμμο, φέραμε και τα πρόβατα έξω· ύστερα εμείς, στου Ωκεανού το ρεύμα πλάι πηγαίνοντας, βρεθήκαμε στον τόπο εκεί που η Κίρκη μάς εξήγησε. Εκεί τα σφάγια ο Περιμήδης κι ο Ευρύλοχος γερά κρατούσαν κι εγώ, τραβώντας μυτερό σπαθί απ' τον μηρό μου, άνοιξα λάκκο ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος) κι έχινα γύρω από τα χείλη του σπονδές προς όλους τους νεκρούς· πρώτα μέλι με γάλα, κρασί μετά γλυκό, τρίτο νεράκι, και πάνω εκεί πασπάλιζα λευκό κριθάλευρο. Παρακαλούσα επίμονα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών αν φτάσω στην Ιθάκη, τάζω ένα βόδι θηλυκό και στείρο, το καλύτερο, να σφάξω στο παλάτι μου, να κάψω στην πυρά σκεύη πολύτιμα· στον Τειρεσία χωριστά, μόνο σ' αυτόν, πως θα προσφέρω κατάμαυρο κριάρι, που ξεχωρίζει στο κοπάδι μας. Κι αφού με τάματα και παρακάλια το σμάρι των νεκρών λιπάνευσα, πιάνω τα πρόβατα, κι εκεί στον λάκκο κόβω τον λαιμό τους—έτρεχε μαύρο το αίμα τους. Κι ευθύς μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε: νύφες, παλληκαράκια, συφοριασμένοι γέροντες, κορίτσια τόσο τρυφερά, με λαβωμένη την καρδιά από το πρόωρο πένθος· πολλοί κι οι χτυπημένοι από κοντάρια χάλκινα, άντρες που πολεμώντας έπεσαν, στο χέρι τους κρατώντας ματοβαμμένα τα όπλα τους. Αυτοί λοιπόν, τόσοι και τόσοι, γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ' αλλού, σηκώνοντας ανήκουστη βοή· κι εμένα με συγκλόνησε τρόμος χλωρός. Και μολαταύτα, παρακινώντας τους συντρόφους, πρόσταξα τα ζώα, που σφαγμένα κείονταν από τον ανελέητο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, υψώνοντας ευχές προς τους θεούς, στον κρατερό τον Άδη, στην τρομερή την Περσεφόνη. Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκίψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.</p>	<p>ΤΟΠΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ/ ΚΑΤΗΓΟΡΗΜΑΤΑ:</p> <ul style="list-style-type: none"> > οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαζαν στο σκοτάδι > από τα νέφη σκεπασμένοι και την καταχνιά > ποτέ το φως του ήλιου δεν τους βλέπει > νύχτα βαριά και παγερή κρέμεται πάνω τους <p>ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΕΣ/ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:</p> <ul style="list-style-type: none"> > στα πέρατα > βαθιές > έξω > πλάι > στον τόπο εκεί που η Κίρκη μάς εξήγησε

ΠΙΝΑΚΑΣ 17. Στοιχεία καταδηλωτικής και συνδηλωτικής ομοίωσης: Ο Οδυσσεάς σαν ο σπένδων και ο ελεγκτής της συνάθροισης.	
<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Εκεί τα σφάγια ο Περιμήδης κι ο Ευρύλοχος γερά κρατούσαν κι εγώ, τραβώντας μυτερό σπαθί απ' τον μηρό μου, άνοιξα λάκκο ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος) κι έχυνα γύρω από τα χείλη του σπονδές προς όλους τους νεκρούς- πρώτα μέλι με γάλα, κρασί μετά γλυκό, τρίτο νεράκι, και πάνω εκεί πασπάλιζα λευκό κριθάλευρο.</p> <p>Κι αφού με τάματα και παρακάλια το σμάρι των νεκρών λιπάνευσα, πιάνω τα πρόβατα, κι εκεί στον λάκκο κόβω τον λαιμό τους—έτρεχε μαύρο το αίμα τους. Κι ευθύς μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε: νύφες, παλληκαράκια, συφοριασμένοι γέροντες, κορίτσια τόσο τρυφερά, με λαβωμένη την καρδιά από το πρόωρο πένθος- πολλοί κι οι χτυπημένοι από κοντάρια χάλκινα, άντρες που πολεμώντας έπεσαν, στο χέρι τους κρατώντας ματοβαμμένα τα όπλα τους.</p> <p>Αυτοί λοιπόν, τόσοι και τόσοι, γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ' αλλού, σηκώνοντας ανήκουστη βοή· κι εμένα με συγκλόνισε τρόμος χλωρός.</p> <p>Και μολαταύτα, παρακινώντας τους συντρόφους, πρόσταξα τα ζώα, που σφαγμένα κείτονταν από τον ανελέητο χαλκό, να γδάρουν και να κάψουν, υψώνοντας ευχές προς τους θεούς, στον κρατερό τον Άδη, στην τρομερή την Περσεφόνη.</p> <p>Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.</p>	<p>Καταδηλωτική ομοίωση</p> <p>ο Οδυσσεάς ο σπένδων</p> <p>ο οριστής του τόπου τέλεσης της σπονδής</p> <ul style="list-style-type: none"> > εκεί τα σφάγια ο Περιμήδης κι ο Ευρύλοχος γερά κρατούσαν > εγώ, τραβώντας μυτερό σπαθί απ' τον μηρό μου, άνοιξα λάκκο ως έναν πήχη (φάρδος, πλάτος) <p>ο τελετουργός</p> <p>κι έχυνα γύρω από τα χείλη του</p> <ul style="list-style-type: none"> > σπονδές προς όλους τους νεκρούς > πρώτα μέλι με γάλα, κρασί μετά γλυκό, τρίτο νεράκι, και πάνω εκεί πασπάλιζα λευκό κριθάλευρο. > Κι αφού με τάματα και παρακάλια το σμάρι των νεκρών λιπάνευσα > πιάνω τα πρόβατα, κι εκεί στον λάκκο κόβω τον λαιμό τους <p>Συνδηλωτική ομοίωση</p> <p>ο Οδυσσεάς ο ελεγκτής της συνάθροισης</p> <p>(έτρεχε μαύρο το αίμα τους. Κι ευθύς μαζεύτηκαν, από το έρεβος του κάτω κόσμου, ψυχές νεκρών που ο θάνατος τους βρήκε:... γύρω στον λάκκο συναθροίστηκαν)</p> <ul style="list-style-type: none"> > εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, > προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω

ΠΙΝΑΚΑΣ 18.

Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Ο Οδυσσεάς σαν ο ταυτοποιούμενος μέσα από φιλικές σχέσεις του παρελθόντος, και ο επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος.

Ραψωδία λ'

Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω. Πρώτη η ψυχή του Ελπήνορα ήλθε, του συντρόφου μου· δεν είχε ακόμη ταφεί στο χώμα, κάτω από το πλατύ στέρνο της γης, το σώμα του· εμείς το αφήσαμε στις Κίρκης το παλάτι άκλαυτο κι άταφο— μας πίεζε τ' άλλο βαρύ καθήκον. Μόλις τον είδα δάκρυσα και τον συμπόνεσε η καρδιά μου, αμέσως τον προσφώνησα, κι όπως τουμίλησα, τα λόγια μου πέταξαν σαν πουλιά:
'Ελπήνορα, πώς έφτασες εδώ, κάτω στο ζοφερό σκοτάδι;
Με πρόλαβες πεζοπορώντας, μένα με το μαύρο μου καράβι,*
Στα λόγια μου βογγώντας εκείνος αποκρίθηκε:
'Βλαστάρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσεά, με σύντριψε ενός δαίμονα μοίρα κακή και το άμετρο κρασί· στις Κίρκης το παλάτι, στον ύπνο βυθισμένος πλάγιασα στο δώμα, κι ο νους μου σκοτισμένος δεν μ' άφησε να κατεβώ την ίδια σκάλα την ψηλή που ανέβηκα, γκρεμοτσακίστηκα με το κεφάλι από τη στέγη· έτσι, συντρίφτηκαν οι αστράγαλοι στον σβέρκο μου, κι ευθύς στον Άδη κατέβηκε η ψυχή μου. Μα τώρα σε ξορκίζω, στο όνομα εκείνων που σου λείπουν, για τη γυναίκα σου μιλώ, για τον πατέρα που μικρόν σ' ανάθρεψε, για τον Τηλέμαχο, που μόνο του, μοναχονίον τον άφησες στο σπίτι. Το ξέρω, μόλις αφήσεις τους δόμους του Άδη, θα πιάσεις πάλι στο νησί της Αίας με το καλόχτιστο καράβι σου. Εκεί λοιπόν σαν φτάσεις, παρακαλώ σε, άρχοντά μου, να με θυμηθείς· μη φύγεις και μ' εγκαταλείψεις άταφον, άκλαυτο, κι έτσι με χωριστείς, μήπως σου γίνω η αφορμή και πέσει πάνω σου οργή θεού. Πρώτα κάψε το σώμα μου, μαζί και τ' άρματά μου, τα δικά μου· ύστερα σήμα ανύψωσε για χάρη μου στο περιγιάλι της θαλάσσης—ενός που η δυστυχία τον τσάκισε, να βλέπουν οι μελλούμενοι και να με μνημονεύουν. Κι όταν μ αυτά τελειώσεις, στήριξε το κουπί στον τύμβο μου, αυτό που είχα ζωντανός, όσο κωπηλατούσα με τους άλλους μου συντρόφους.' Μουμίλησε, κι εγώ στον λόγο του αποκρίθηκα:
'Ω δύστυχε, όσα ζητάς θα γίνουν, δεν θα σου λείψει τίποτε.*
Οι δυο μας τότε, συναλλάσσοντας λόγια λυπητερά, μέναμε αντίκρυ ένας στον άλλο: στη μία μεριά εγώ, με το σπαθί στο χέρι, φυλάγοντας το αίμα· στην άλλη η σκιά του εταίρου μιλούσε κι έλεγε πολλά.
Κι ήλθε η ψυχή της μάνας μου—είχε στο μεταξύ πεθάνει, η Αντίκλεια, κόρη του μεγαλόκαρδου Αυτόλυκου, που ζωντανή την άφησα πηγαίνοντας στην άγια Τροία. Την είδα, και τα μάτια μου γέμισαν δάκρυα, λύπη η ψυχή μου· ωστόσο την εμπόδισα στο αίμα να σιμώσει, μόλο που μ' έτρωγε ο καημός, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.

- > εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.
- > Πρώτη η ψυχή του Ελπήνορα ήλθε, του συντρόφου μου· δεν είχε ακόμη ταφεί στο χώμα, κάτω από το πλατύ στέρνο της γης, το σώμα του· εμείς το αφήσαμε στις Κίρκης το παλάτι άκλαυτο κι άταφο— μας πίεζε τ' άλλο βαρύ καθήκον. Μόλις τον είδα δάκρυσα και τον συμπόνεσε η καρδιά μου, αμέσως τον προσφώνησα, κι όπως τουμίλησα,
- > Οι δυο μας τότε, συναλλάσσοντας λόγια λυπητερά, μέναμε αντίκρυ ένας στον άλλο: στη μία μεριά εγώ, με το σπαθί στο χέρι, φυλάγοντας το αίμα· στην άλλη η σκιά του εταίρου μιλούσε κι έλεγε πολλά
- > Κι ήλθε η ψυχή της μάνας μου—είχε στο μεταξύ πεθάνει, η Αντίκλεια, κόρη του μεγαλόκαρδου Αυτόλυκου, που ζωντανή την άφησα πηγαίνοντας στην άγια Τροία. Την είδα, και τα μάτια μου γέμισαν δάκρυα, λύπη η ψυχή μου· ωστόσο την εμπόδισα στο αίμα να σιμώσει, μόλο που μ' έτρωγε ο καημός, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.

ΠΙΝΑΚΑΣ 19.

Στοιχεία μετασηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο Οδυσσεάς και οι νεκροί, ο Ελπήνορας, η Αντίκλεια.

Ραψωδία λ'

Στην ώρα μου κι εγώ, τραβώντας από τον μηρό το οξύ μου ξίφος, εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών να σκύψουν στο αίμα, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω. Πρώτη η ψυχή του Ελπήνορα ήλθε, του συντρόφου μου· δεν είχε ακόμη ταφεί στο χώμα, κάτω από το πλατύ στέρνο της γης, το σώμα του· εμείς το αφήσαμε στης Κίρκης το παλάτι άκλαυτο κι άταφο— μας πίεζε τ' άλλο βαρύ καθήκον. Μόλις τον είδα δάκρυσα και τον συμπόνεσε η καρδιά μου, αμέσως τον προσφώνησα, κι όπως του μίλησα, τα λόγια μου πέταξαν σαν πουλιά:
'Ελπήνορα, πώς έφτασες εδώ, κάτω στο ζοφερό σκοτάδι; Με πρόλαβες πεζοπορώντας, εμένα με το μαύρο μου καράβι,* Στα λόγια μου βογγώντας εκείνος αποκρίθηκε:
'Βλαστάρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσεά, με συντριψε ενός δαίμονα μοίρα κακή και το άμετρο κρασί· στης Κίρκης το παλάτι, στον ύπνο βυθισμένος πλάνιασα στο δώμα, κι ο νους μου σκοτισμένος δεν μ' άφησε να κατεβώ την ίδια σκάλα την ψηλή που ανέβηκα, γκρεμοτσακίστηκα με το κεφάλι από τη στέγη· έτσι, συντρίφτηκαν οι αστράγαλοι στον σβέρκο μου, κι ευθύς στον Άδη κατέβηκε η ψυχή μου. Μα τώρα σε ζορκίζω, στο όνομα εκείνων που σου λείπουν, για τη γυναίκα σου μιλώ, για τον πατέρα που μικρόν σ' ανάθρεψε, για τον Τηλέμαχο, που μόνο του, μοναχονιό τον άφησες στο σπίτι. Το ξέρω, μόλις αφήσεις τους δόμους του Άδη, θα πιάσεις πάλι στο νησί της Αίας με το καλόχτιστο καράβι σου. Εκεί λοιπόν σαν φτάσεις, παρακαλώ σε, άρχοντά μου, να με θυμηθείς· μη φύγεις και μ' εγκαταλείψεις άταφον, άκλαυτο, κι έτσι με χωριστείς, μήπως σου γίνω η αφορμή και πέσει πάνω σου οργή θεού. Πρώτα κάψε το σώμα μου, μαζί και τ' άρματά μου, τα δικά μου· ύστερα σήμα ανύψωσε για χάρη μου στο περιγιάλι της θαλάσσης—ενός που η δυστυχία τον τσάκισε, να βλέπουν οι μελλούμενοι και να με μνημονεύουν. Κι όταν μ αυτά τελειώσεις, στήριξε το κουπί στον τύμβο μου, αυτό που είχα ζωντανός, όσο κωπηλατούσα με τους άλλους μου συντρόφους.'
Μου μίλησε, κι εγώ στον λόγο του αποκρίθηκα:
'Ω δύστυχε, όσα ζητάς θα γίνουν, δεν θα σου λείπει τίποτε.* Οι δυο μας τότε, συναλλάσσοντας λόγια λυπητερά, μέναμε αντίκρυ ένας στον άλλο: στη μία μεριά εγώ, με το σπαθί στο χέρι, φυλάγοντας το αίμα· στην άλλη η σκιά του εταίρου μιλούσε κι έλεγε πολλά. Κι ήλθε η ψυχή της μάνας μου—είχε στο μεταξύ πεθάνει, η Αντίκλεια, κόρη του μεγαλόκαρδου Αυτόλυκου, που ζωντανή την άφησα πηγαίνοντας στην άγια Τροία. Την είδα, και τα μάτια μου γέμισαν δάκρυα, λύπη η ψυχή μου· ωστόσο την εμπόδισα στο αίμα να σιμώσει, μόλο που μ' έτρωγε ο καμμός, προτού τον Τειρεσία ρωτήσω για να μάθω.

1^η πράξη

Υπερβατό σχήμα:

Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση

- > ευθύς μαζεύτηκαν τόσοι και τόσοι, γύρω στον Λάκκο συναθροίστηκαν, καθένας κι απ' αλλού,
- > εκεί στεκόμουν και δεν άφηνα
- > να σκύψουν

Χιαστό σχήμα:

Δύο ζεύγη όρων όπου ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο (α1)(β1)(β2)(α2)

- > (α1) πρώτη η ψυχή του Ελπήνορα ήλθε
- > (β1) μόλις τον είδα δάκρυσα και τον συμπόνεσε η καρδιά μου,
- > (β2) αμέσως τον προσφώνησα,
- > (α2) μου μίλησε

Ασύνδετο σχήμα:

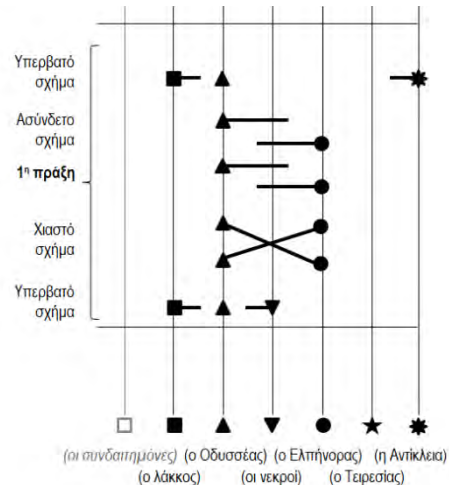
Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον χωρίς σύνδεσμο

- > κι εγώ στον λόγο του αποκρίθηκα
- > οι δυο μας τότε, συναλλάσσοντας λόγια μέναμε αντίκρυ ένας στον άλλο:
- > στη μία μεριά εγώ, με το σπαθί στο χέρι,...
- > στην άλλη η σκιά του εταίρου μιλούσε κι έλεγε πολλά

Υπερβατό σχήμα:

Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση

- > Κι ήλθε η ψυχή της μάνας μου
- > ωστόσο την εμπόδισα
- > στο αίμα να σιμώσει



ΠΙΝΑΚΕΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ 20.

Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και ο *Τειρεσίας* και η *Αντίκλεια*.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Κι ήλθε και του Θηβαίου Τειρεσία η ψυχή κρατούσε το χρυσό του σκήπτρο, αμέσως μ' αναγνώρισε και με προσφώνησε: 'Βλαστάρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, πώς και γιατί, ω δύστυχε, το φως του ήλιου εγκαταλείποντας, ήλθες εδώ να βρεις νεκρούς σ' αυτόν τον έρμο τόπο; Ωστόσο τώρα από τον λάκκο παραμέρισε και πέρα κάνε με το κοφτερό σπαθί σου αίμα να πιω, για να σου πω την πάσα αλήθεια.'</p> <p>Υπάκουσα στα λόγια του κι αμέσως υποχώρησα, το ξίφος μου με τ' αργυρά καρφιά μπήκε ξανά στη θήκη του· εκείνος ήπιε από το μαύρο αίμα, και τότε γύρισε στο μέρος μου κι έτσι μου μίλησε ο τέλειος μάντης:</p> <p>'Τον νόστο σου γυρεύεις, γλυκόν σαν μέλι, Οδυσσέα περίφημε. Όμως κάποιος θεός θα σου σταθεί στον δρόμο σου φραγμός, γιατί δεν το πιστεύω πως θα ξεχάσει ο Κοσμοσείστης εκείνη την οργή που άναψε μέσα του, όταν χολώθηκε μαζί σου, που τύφλωσες τον ίδιο του τον γιο.</p> <p>Παρ' όλα αυτά, έστω με βάσανα και πάθη, μπορεί και να νοσήσετε, φτάνει να συγκρατήσεις τις ορμές σου, εσύ κι οι σύντροφοί σου, όταν θ' αράξεις κάποτε με το καράβι σου γερό στις Θρινακίες το νησί, γλιτώνοντας από το μπλάβο πέλαγο. Θα βρείτε εκεί βόδια να βόσκουν θηλυκά, πρόβατα μαλλιαρά— στον Ήλιο ανήκουν, που τα πάντα βλέπει από ψηλά, τα πάντα ακούει. Ανίσως και δεν τα πειράξεις, στον νόστο σου προσηλωμένος, μπορεί, έστω με βάσανα και πάθη, να φτάσετε και στην Ιθάκη· αν όμως τα πειράξεις, τότε προβλέπω όλεθρο, για το καράβι σου και τους συντρόφους· αλλά κι εσύ, που ίσως γλιτώσεις, λέω πως αργά κι άσχημα θα γυρίσεις πίσω, θα χάσεις όλους τους συντρόφους,</p> <p>θα ταξιδέψεις σε καράβι ξένο· όμως κι εκεί, στο σπίτι σου, σε περιμένουν άλλες συμφορές, μνηστήρες αλαζόνες, που μαδούν το βιος σου, που θέλουν την ισόθεη γυναίκα σου δική τους, τάζοντας δώρα για τη νύφη— και μολαταύτα, γυρίζοντας, θα εκδικηθείς την αδικία αυτή.</p> <p>Όταν ωστόσο τους μνηστήρες, στο παλάτι, με τον χαλκό που κόβει τους σκοτώσεις, είτε με δόλο ή και φανερά, τότε πιάσε στο χέρι σου κουπί καλά αρμοσμένο και κίνησε, ώσπου να φτάσεις σ' ανθρώπους που δεν είδαν θάλασσα, που αλατισμένο δεν τρων το φαγητό τους· δεν ξέρουν καν τα πλοία, βαμμένα κόκκινα στα μάγουλά τους, ή τα καλά κουπιά, που γίνονται φτερά των караβιών. Και θα σου πω κι άλλο σημάδι πεντακάθαρο—μην το ξεχάσεις· όταν στον δρόμο σου βρεθεί οδοιπόρος να πει πως λιγιστήρι φέρνεις στον όμορφο ώμο σου, τότε κι εσύ μπήξε στο χώμα το καλάρμοστο κουπί, και πρόσφερε θυσίες καλές στον μέγα Ποσειδώνα— κριάρι, ταύρο, κάπρο που καθαλάει γουρούνια. Ύστερα γύρνα στην πατρίδα σου, εκεί θυσίασε μίαν εκατόμβη στους αθάνατους θεούς που τον πλατύ ουρανό κατέχουν, σ' όλους με τη σειρά.</p> <p>Ο θάνατός σου λέω θα σε βρει απόμακρα απ' τη θάλασσα, ήσυχος και γλυκός, τέτοιος θα 'ρθει για να σε σβήσει σε βαθιά, μεστά γεράματα· και γύρω σου λαοί, όλοι θα ζουν ευτυχισμένοι. Αυτός ο λόγος μου, αλάνθαστος κι αληθινός.'</p> <p>Έτσι μου μίλησε, κι εγώ του ανταποκρίθηκα: Αυτά μου μήνυσε η ψυχή του μάντη Τειρεσία, και πίσω κίνησε για το παλάτι του Άδη, αφού τα θέσφατα προφήτεψε. Όσο για μένα, ακίνητος στεκόμουν. Οπότε η μάνα μου πλησίασε, ήπιε το μαύρο αίμα, κι αμέσως με αναγνώρισε, ολοφυρόμενη πήρε να μου μιλά και πέταξαν τα λόγια της σαν τα πουλιά: 'Γιε μου, πώς ήλθες ζωντανός σ' αυτό το ζοφερό σκοτάδι; Δύσκολο όσοι ζουν να δουν τον κόσμο μας, και πώς! Μεγάλοι μας χωρίζουν ποταμοί, φριχτά νερά, ο ίδιος ο Ωκεανός, που ένας πεζός δεν το μπορεί να τον περάσει, εκτός κι αν έχει πλοίο ακαταμάχητο. 'Η μήπως έρχεσαι στον κάτω κόσμο από την Τροία,</p>	<p>2η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση (μεταξύ του λάκκου και του Οδυσσέα παρεμβάλλεται ο Τειρεσίας.)</p> <ul style="list-style-type: none"> > τώρα από τον λάκκο παραμέρισε και πέρα κάνε > Υπάκουσα στα λόγια του κι αμέσως υποχώρησα > εκείνος ήπιε από το μαύρο αίμα, και τότε γύρισε στο μέρος μου <p>Κυκλικό σχήμα: Μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του</p> <p>όπου περιλαμβάνεται ένα</p> <p>Πολυσύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. κι ήλθε και του Θηβαίου Τειρεσία η ψυχή > αμέσως μ' αναγνώρισε και με προσφώνησε > υπάκουσα στα λόγια του κι αμέσως υποχώρησα > εκείνος ήπιε και τότε γύρισε στο μέρος μου κι έτσι μου μίλησε > έτσι μου μίλησε, κι εγώ του ανταποκρίθηκα > έτσι του μίλησα, κι αυτός πήρε τον λόγο αμέσως, είπε 2. και πίσω κίνησε <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση: (μεταξύ του λάκκου και του Οδυσσέα παρεμβάλλεται η Αντίκλεια.)</p> <ul style="list-style-type: none"> > Όσο για μένα, ακίνητος στεκόμουν. > Οπότε η μάνα μου πλησίασε, > ήπιε το μαύρο αίμα, κι αμέσως... πήρε να μου μιλά 	
---	--	--

χρόνια ολόκληρα παραδαρμένος, με το καράβι σου και τους συντρόφους; ίσως δεν πήγες στην Ιθάκη και δεν είδες τη γυναίκα σου στο αρχοντικό σου;’
 Ρωτούσε εκείνη, κι εγώ της αποκρίθηκα:
 ‘Μάνα, το χρέος μ’ έφερε κάτω στον Άδη, χρησμό γυρεύοντας απ’ του Θηβαίου Τειρεσία την ψυχή.
 Όχι, ακόμη δεν ακούμπησα των Αχαιών τη χώρα, μήτε και πάτησα το χύμα της πατρίδας· χρόνια πολλά παραδαρμένος, στη συμφορά μου βυθισμένος ζω, αφότου τότε, στην αρχή, κινούσα, τον θεϊκό Αγαμέμνονα ακολουθώντας, και βρέθηκα στο Ίλιο με τις καλές φοράδες, τους Τρώες να πολεμώ. Άλλο γυρεύω τώρα να μου πεις, μην κρύψεις την αλήθεια· ποια μοίρα τάχα να σε δάμασε αμείλικτου θανάτου; αρρώστια που δεν έχει τελειωμό; η Άρτεμη, που ξέρει πυκνά τα βέλη της να ρίχνει, σε βρήκε και σε σκότωσε;
 Πες μου ακόμη και για τον πατέρα μου, τον γιο μου που εγκατέλειψα· τη βασιλεία μου κρατούν ακόμη εκείνοι; ή μήπως κιόλας έπεσε σε ξένα χέρια, που λεν πως πια δεν θα γυρίσω πίσω.
 Πες και για τη γυναίκα που παντρεύτηκα, μίλησε για το φρόνημα και τη βουλή της· στέκει στο πλάι του γιου της, φύλακας σταθερός των αγαθών μου; ή μήπως την πήρε κιόλας άλλος στο κρεβάτι του, από τους Αχαιούς ο πιο καλός κι ωραίος;’
 Αυτά τη ρώτησα, κι ευθύς μου απάντησε η σεβαστή μου μάνα:
 ‘Ήσυχασε, εκείνη μένει εκεί, και κάνει υπομονή, στο σπίτι σου κλεισμένη· στη θλίψη σβήνουν, χάνονται οι μέρες όλες κι όλες της οι νύχτες, πνίγεται στο κλάμα.
 Για τη βασιλική τιμή σου όχι, κανείς ακόμη δεν την άρπαξε· ήσυχος ο Τηλέμαχος ορίζει τα μετόχια και στα τραπέζια παίρνει άρτιο το μερτικό του, όπως ταιριάζει σ’ όποιον το δίκιο κρίνει και μοιράζει, γιατί ακόμη όλοι τον καλούν.
 Όσο για τον πατέρα σου, αυτός αδιάκοπα μένει έξω στα χωράφια· δεν κατεβαίνει πια στην πόλη· δεν έχει να πλαγιάσει καλοστρωμένη κλίνη, με φλοκάτες, σεντόνια αστραφτερά.
 Σαν βαρυχειμνωιάσει, κοιμάται στο υποστατικό, μαζί με δούλους, καταγής, πλάι στη φωτιά, ντυμένος στα κουρέλια του.
 Όταν καλοκαιριάζει πάλι, έρχεται ο θέρους, μεστώνουν οι καρποί, τότε παντού, όπου βρεθεί, στους κήπους, σε πλαγιές κι αμπέλια, μαζεύει τα πεσμένα φύλλα, και κουρνιάζει ταπεινά.
 Κείται εκεί περίλυπος, το πένθος μέσα του μέρα τη μέρα μεγαλώνει, ποθώντας τον δικό σου νόστο, και τον βαραίνουν τα γεράματα.
 Έτσι κι εμένα χάθηκε η ζωή μου, έτσι με βρήκε ο θάνατος.
 Όχι, μες στο παλάτι δεν με πέτυχε η θεά που, σημαδεύοντας καλά, βρίσκει παντού τον στόχο της· δεν πήγα απ’ τα πυκνά δικά της βέλη, μήτε κι έπεσε πάνω μου αρρώστια μισητή, αυτή που μαραζώνει το κορμί του ανθρώπου και βγάζει την ψυχή του.
 Μόνο ο πόθος μου για σένα, το ζύπνιο σου μυαλό, λαμπρή Οδυσσέα, για την ευγενική σου καλοσύνη—αυτά μου στέρησαν τη γλύκα της ζωής.’
 Τόσα μου είπε, όμως κι εγώ, μέσα μου ταραγμένος, θέλησα τον ίσκιο της ν’ αγκαλιάσω, της πεθαμένης μάνας μου· όρμησα τρεις φορές, ποθώντας να τη σφίξω επάνω μου, και τρεις φορές μέσα απ’ τα χέρια, σαν τη σκιά, σαν όνειρο, μου πέταξε. Κάθε φορά και πιο πολύ έσφαζε ο πόνος την καρδιά μου, ώσπου της μίλησα φωνάζοντας, με λόγια που πετούσαν σαν πουλιά:
 ‘Μάνα μου, πώς δεν στέκεις να σε πιάσω, που σε λαχταρώ;
 Έλα, κι εδώ στον Άδη, δένοντας χέρια να σφιχταγκαλιαστούμε οι δυο μας, παρηγοριά να βρούμε στον φριχτό μας θρήνο.
 Εκτός και αν αγέρωχη η Περσεφόνη μόνο τον άδειον ίσκιο σου μου στέλνει, να οδύρομαι βαριά, και πιο πολύ ν’ αναστενάζω.’
 Έτσι της μίλησα, κι η σεβαστή μου μάνα τότε μου αποκρίθηκε:
 ‘Αλίμονο, παιδί μου δύσμοιρο όσο κανείς άλλος στον κόσμο, όχι, δεν σ’ απατά η Περσεφόνη, η θυγατέρα του Διός.
 Αυτή είναι η μοίρα των βροτών, όταν κάποιος πεθαίνει: δεν συγκρατούνε πια τα νεύρα του τις σάρκες και τα κόκαλά του· όλα τους τα δαμάζει το μένος της πυράς που λαμπαδιάζει, αφού η ζωή του φύγει κι αφήσει τα λευκά του οστά—μόνο η ψυχή πάει πέταξε, σαν όνειρο, και φτερουγίζει.
 Ωστόσο είναι πια καιρός το φως να επιθυμήσεις, και μην αρχεις· μάθε κι αυτά, όλα που βλέπεις γύρω σου, για να μπορείς να τα ιστορήσεις κάποτε στη γυναίκα σου.’

Χιαστό σχήμα: Δύο ζεύγη όρων όπου ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο

- > (α1) ακίνητος στεκόμουν
- > (β1) οπότε η μάνα μου πλησίασε, ήπιε κι αμέσως με αναγνώρισε
- > (β2) τόσα μου είπε,
- > (α2) όμως κι εγώ, μέσα μου ταραγμένος θέλησα τον ίσκιο της ν’ αγκαλιάσω

ακολουθεί ένα

Πολυσύνδετο σχήμα:

Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο

- > Ρωτούσε εκείνη, κι εγώ της αποκρίθηκα
- > Άλλο γυρεύω τώρα να μου πεις, Πες μου ακόμη και για τον πατέρα μου
- > Πες και για τη γυναίκα που παντρεύτηκα
- > Αυτά τη ρώτησα, κι ευθύς μου απάντησε
- > Ήσυχασε, εκείνη μένει εκεί
- > Για τη βασιλική τιμή σου όχι, κανείς ακόμη δεν την άρπαξε
- > Όσο για τον πατέρα σου
- > Έτσι κι εμένα χάθηκε η ζωή μου

και ακολουθεί ένα

Επαναληπτικό σχήμα:

Ένας συγκεκριμένος όρος / δράση επαναλαμβάνεται

- > όρμησα τρεις φορές, ποθώντας να τη σφίξω επάνω μου και
- > τρεις φορές μέσα απ’ τα χέρια μου πέταξε
- > ώσπου της μίλησα φωνάζοντας,
- > έτσι της μίλησα, κι η σεβαστή μου μάνα τότε μου αποκρίθηκε

ΠΙΝΑΚΑΣ 21.

Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και οι γυναίκες ηρώων.

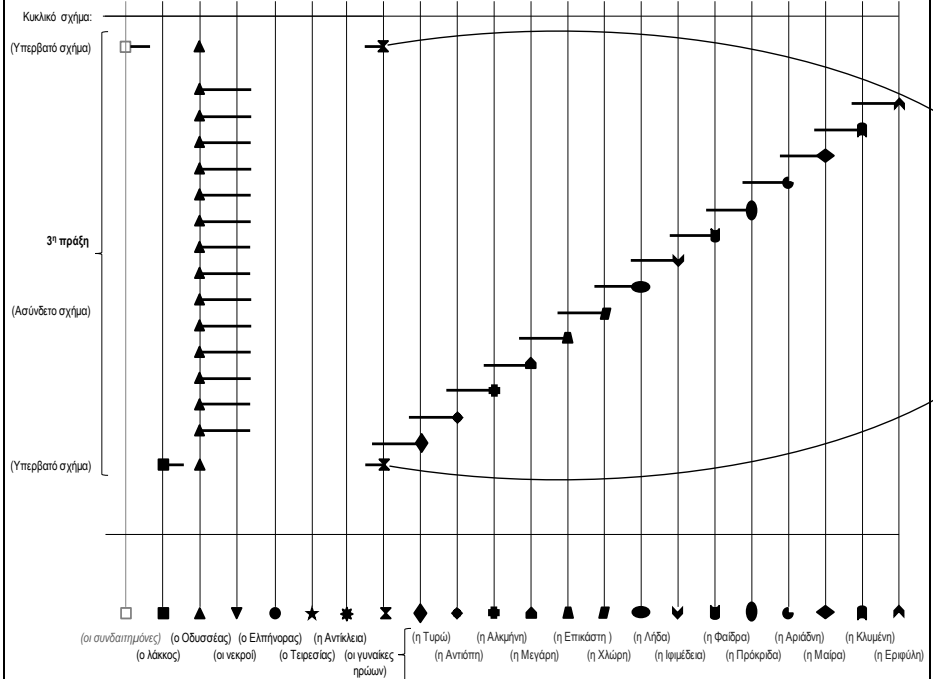
<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Εκείνες γύρω από το μαύρο αίμα σμάρι συναθροίστηκαν, κι αναρωτήθηκα εγώ πώς να τις ξεχωρίσω και καθεμιά να τη ρωτήσω. Κι όπως το συλλογίστηκα, αυτή η απόφαση μου φάνηκε η καλύτερη: το κοφτερό σπαθί τραβώντας από το σφιχτό μερί μου, δεν άφησα να πιουν το μαύρο αίμα όλες μαζί. Έτσι, με τη σειρά, η μία πίσω απ' την άλλη πίνοντας αίμα, το γένος της εξιστορούσε, κι εγώ τις ρώτησα όλες. Πρώτη αντικρίζω την Τυρώ, από πατέρα ευγενικό* είπε πως είναι του Σαλμωνέα η θυγατέρα, που κανένα ψεγάδι δεν του βρίσκεις· καυχήθηκε πως έγινε γυναίκα του Κρηθέα, που υπήρξε γιος του Αιόλου. Είδα μετά την Αντιόπη, κόρη του Ασωπού· καυχιόταν πως κοιμήθηκε στου Δία την αγκάλη και γέννησε μαζί του τους δυο γιους, Ζήθο κι Αμφίονα, που πρώτοι θεμελίωσαν τη Θήβα την επτάπυλη και την επύργωσαν με τείχη, γιατί δεν ήταν φρόνιμο να κατοικούν πόλη ατείχιστη, τη Θήβα απλόχωρη, όση κι αν είχαν δύναμη. Είδα και την Αλκμήνη, γυναίκα του Αμφιτρώνα, μάννα του Ηρακλή, θρασύ κι ατρόμητου σαν το λιοντάρι, όταν ο μέγας Ζευς την πήρε στην αγκάλη του. Είδα και τη Μεγάρη, του κραταιού Κρέοντα θυγατέρα— αυτήν την πήρε ταίρι του ο γιος του Αμφιτρώνα, ακάματος κι αδάμαστος. Είδα του Οιδίποδα τη μάννα, την όμορφη Επικάστη, που έκανε πράξη ανήκουστη, δίχως ο νους της να το ξέρει, σμίγοντας με τον ίδιο της τον γιο· αμέσως όμως οι θεοί φανέρωσαν τα ανόσια έργα, κι ο κόσμος βούιξε. Είδα μετά πεντάμορφη τη Χλώρη, που κάποτε ο Νηλέας την έκανε δική του, δίνοντας δώρα αμέτρητα στη νύφη. Ήταν η πιο μικρή του κόρη, του Αμφίονα, γιου του Ιάσου, που άλλοτε βασιλεύε στους Μίνυες του Ορχομενού.</p>	<p>3η πράξη</p> <p>Κυκλικό σχήμα: Μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του όπου περιλαμβάνεται ένα</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <p>> πλησίασαν κι άλλες γυναίκες τώρα —η φημισμένη Περσεφόνη τις παρότρυνε > εκείνες γύρω από το μαύρο αίμα σμάρι συναθροίστηκαν > δεν άφησα να πιουν όλες μαζί</p> <p>και ένα</p> <p>Ασύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά τον άλλον χωρίς σύνδεσμο</p> <p>(με τη σειρά, η μία πίσω απ' την άλλη πίνοντας το γένος της εξιστορούσε, κι εγώ τις ρώτησα όλες)</p> <p>> πρώτη αντικρίζω την Τυρώ > είδα μετά την Αντιόπη > είδα και την Αλκμήνη > είδα και τη Μεγάρη > είδα του Οιδίποδα τη μάννα την όμορφη Επικάστη > είδα μετά πεντάμορφη τη Χλώρη > είδα τη Λήδα > είδα την Ιφιμέδεια > είδα μετά τη Φαίδρα, > την Πρόκριδα, > την όμορφη Αριάδνη > τη Μαίρα είδα, > την Κλυμένη, > τη διαβόητη Εριφύλη</p> <p>και ένα</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <p>> Όμως θα σταματήσω, > έτσι κι αλλιώς δεν θα μπορούσα όλες τους να τις πω και να τις ονομάσω, > πιο πριν θα τέλειωνε αυτή η θεσπέσια νύχτα.</p>
---	---

ΠΙΝΑΚΕΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

.....
 Είδα τη Λήδα, που πλάγιαζε στην κλίνη του Τυνδάρεου και γέννησε μαζί του δυο παλληκάρια, τον καβαλάρη Κάστορα, τον έξοχο πυγμαχό Πολυδεύκη· διδύμους, που τους έχει ζωντανούς η γη με τα πολλά γεννήματα στα βάθη της, αφού ο Ζευσ τούς κάνει την τιμή να αλλάζουν μόιρα μέρα παρά μέρα, τη μία να ζουν, την άλλη να πεθαίνουν και τους δοξάζει ο κόσμος, σαν θεούς.
 Είδα την Ιφιμέδεια, του Αλωέα ομόκλινη, που μου καυχήθηκε πως αγαπήθηκε από τον Ποσειδώνα, και γέννησε δυο γιους, όμως δεν έζησαν πολύ, τον Ωτο ισόθεο, τον Εφιάλτη διαβόητο: πανύψηλους—άλλους ψηλότερους δεν έθρεψε η γη με τα γεννήματά της· πανέμορφους—μόνο ο ωραίος Ωρίων τούς ξεπέρασε.

.....
 Είδα μετά τη Φαίδρα, την Πρόκριδα, την όμορφη Αριάδνη, κόρη του Μίνωα με τις κακές βουλές, που κάποτε ο Θησέας την άρπαξε απ' την Κρήτη και θέλησε στον λόφο να τη φέρει της ιερής Αθήνας· μα δεν το χάρηκε, γιατί τον πρόλαβε και τη σκοτώνει η Άρτεμη, στη Δία τη θαλασσοφιλήτη, με συνεργό τον Διόνυσο που τη μαρτύρησε. Τη Μαίρα είδα, την Κλυμένη, τη διαβόητη Εριφύλη, που πρόδωσε τον άντρα της για το πολύτιμο χρυσάφι.

Όμως θα σταματήσω, έτσι κι αλλιώς δεν θα μπορούσα όλες τους να τις πω και να τις ονομάσω, όσες και πόσες είδα γυναίκες ή θυγατέρες διάσημων ηρώων—πιο πριν θα τέλειωνε αυτή η θεσπέσια νύχτα.



ΠΙΝΑΚΑΣ 22.

Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και οι συνδαιτυμόνες.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Όμως θα σταματήσω, έτσι κι αλλιώς δεν θα μπορούσα όλες τους να τις πω και να τις ονομάσω, όσες και πόσες είδα γυναίκες ή θυγατέρες διάσημων ηρώων—πιο πριν θα τέλειωνε αυτή η θεσπέσια νύχτα.</p> <p>Ώρα λοιπόν να κοιμηθούμε ή κατεβαίνω στο γρήγορο καράβι πλάι στους συντρόφους, εκτός κι αν με κοιμίσετε εδώ· όσο για το ταξίδι μου, είναι στο χέρι των θεών, και στο δικό σας, πώς θα το φροντίσετε.</p>	<p>4η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <ul style="list-style-type: none"> > Όμως θα σταματήσω, έτσι κι αλλιώς δεν θα μπορούσα όλες τους να τις πω και να τις ονομάσω, όσες και πόσες > Ώρα λοιπόν να κοιμηθούμε ή κατεβαίνω στο γρήγορο καράβι πλάι στους συντρόφους, εκτός κι αν με κοιμίσετε εδώ, > όσο για το ταξίδι μου, είναι στο χέρι των θεών, και στο δικό σας, πώς θα το φροντίσετε. 	<p>4η πράξη Υπερβατό σχήμα</p> <p>(οι συνδαιτυμόνες) (ο <i>Οδυσσέας</i>) (ο <i>Ελπίνορας</i>) (η <i>Αντίκλεια</i>) (ο <i>λάκκος</i>) (οι νεκροί) (ο <i>Τειρεσίας</i>) (οι γυναίκες ηρώων)</p>
--	---	---

ΠΙΝΑΚΑΣ 23.

Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας*, η *Αρήτη*, ο *Εχένης* και ο *Αλκίνοος*.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Έπαψε εκείνος να μιλά, κι οι άλλοι όλοι έμειναν βουβοί κι αμίλητοι, σαν μαγεμένοι κάτω απ' τον ίσκιο της μεγάλης αίθουσας. Ώσπου η <i>Αρήτη</i>, λευκή κι ωραία, έσπασε τη σιωπή μιλώντας: 'Φαίακες, πώς σας φαίνεται ο ξένος άντρας, στην ομορφιά, στο ανάστημα, στο ισόρροπο μυαλό; Είναι δικός μου ξένος, όμως κι εσείς, έχει ο καθένας μέρος στην τιμή της πόλης: γι' αυτό προτείνω, μη βιαστείτε, μην τον αφήσετε να φύγει, μη λυπηθείτε τα μεγάλα δώρα, τώρα στην ώρα της ανάγκης του· έτσι κι αλλιώς κρύβουν τα σπίτια σας πολλά αγαθά, με των θεών τη χάρη.'</p> <p>Τότε στη μέση μήθε να μιλήσει ο τίμιος γέροντας <i>Εχένης</i>—ήταν ο γερνότερος ανάμεσα στους άλλους <i>Φαίακες</i>: 'Φίλοι, λέω πως δεν πέφτουν έξω απ' τους δικούς μας τους σκοπούς, απ' τη δική μας γνώμη, όσα η βασίλισσα μας είπε· πρέπει να συμφωνήσετε. Ωστόσο είναι ο <i>Αλκίνοος</i> εδώ, κι αυτός κρατεί τον λόγο και την πράξη.' Αμέσως πήρε ο <i>Αλκίνοος</i> τον λόγο λέγοντας: 'Ό,τι ακούσατε θα γίνει· όσο τουλάχιστον θα 'μαι ζωντανός και βασιλιάς στους <i>Φαίακες</i>, που έχουν χαρά τους το κουτί. Ας κάνει όμως λίγη υπομονή ο ξένος, μόλο που τόσο επιθυμεί τον νόστο του· ας μείνει ως αύριο, ώστε κι εγώ να αποτελειώσω την υπόθεση των δώρων ο γυρισμός του εξάλλου είναι η φροντίδα σας, και πιο πολύ δική μου, αφού εγώ κρατώ τη δύναμη αυτής της χώρας.'</p> <p>Του ανταποκρίθηκε ο <i>Οδυσσέας</i> πανέξυπνος: 'Αλκίνοε βασιλιά, που διαπρέπεις σ' όλον τον λαό σου, ακόμη κι αν θα λέγατε να μείνω εδώ ώσπου να κλείσει χρόνος, να μου ετοιμάσετε τον γυρισμό, να μου χαρίσετε δώρα λαμπρά, μετά χαράς θα το δεχόμουν το κέρδος θα 'ταν μεγαλύτερο, να φτάσω στη γλυκιά πατρίδα με γεμάτα χέρια: θα με τιμούσαν τότε περισσότερο, θα μ' αγαπούσαν πιο πολύ, όλοι που θα με δουν να επιστρέφω στην <i>Ιθάκη</i>.'</p> <p>Πήρε ο <i>Αλκίνοος</i> ξανά τον λόγο, με φώναζε με το όνομά μου: 'Ω <i>Οδυσσέα</i>, μ' όλα όσα βλέπουμε μπροστά μας, κανείς δεν θα μπορούσε να σε πάρει για απατεώνα ή ψεύτη, όπως πολλοί που βόσκουν πάνω σ' αυτή τη μαύρη γη, άνθρωποι σκορπισμένοι που ψέματα σκαρώνουν όσα δεν βάζει ο νους του ανθρώπου. Εσένα ωστόσο και τα λόγια σου έχουν μορφή και το μυαλό σου λάμπει· ξέρεις την τέχνη να ιστορείς, σαν αοιδός με άρτια γνώση, και των <i>Αργείων</i> τα βάσανα και τα δικά σου πάθη τα λυπητερά.'</p>	<p>1η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <ul style="list-style-type: none"> > Έπαψε εκείνος να μιλά, > άλλοι όλοι έμειναν βουβοί > Ώσπου η <i>Αρήτη</i>, λευκή κι ωραία, έσπασε τη σιωπή μιλώντας: 'Φαίακες, πώς σας φαίνεται... <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <ul style="list-style-type: none"> > Τότε στη μέση μήθε να μιλήσει ο τίμιος γέροντας <i>Εχένης</i> > 'Φίλοι, λέω πως ... > Ωστόσο είναι ο <i>Αλκίνοος</i> εδώ, κι αυτός κρατεί τον λόγο και την πράξη. <p>Πολυσύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p> <ul style="list-style-type: none"> > πήρε ο <i>Αλκίνοος</i> τον λόγο λέγοντας > Του ανταποκρίθηκε ο <i>Οδυσσέας</i> πανέξυπνος > Πήρε ο <i>Αλκίνοος</i> ξανά τον λόγο 	<p>Πολυσύνδετο σχήμα 1η πράξη Υπερβατό σχήμα Υπερβατό σχήμα</p> <p>(ο <i>Οδυσσέας</i>) (ο <i>Εχένης</i>) (ο <i>Αλκίνοος</i>) (η <i>Αρήτη</i>) (οι συνδαιτυμόνες)</p>
---	---	--

ΠΙΝΑΚΑΣ 24.

Στοιχεία διακοπής του χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και ο *Αλκίνοος*.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Πήρε ο Αλκίνοος ξανά τον λόγο: Μα τώρα πες μου κάτι ακόμη, εξήγησε με κάθε ακρίβεια, ανίσως είδες εκεί κάτω κάποιους απ' τους ισόθεους εταίρους, όσοι στην Τροία βρέθηκαν μαζί σου κι όσους τους βρήκε ο θάνατος. Η νύχτα αυτή είναι μεγάλη, ατελείωτη· δεν έφτασε η ώρα ακόμη να κοιμηθούμε στο παλάτι. Πες μου λοιπόν τα θαυμαστά σου έργα· κι εγώ θα 'μενα ξάγρυπνος, ώσπου να ζημερώσει η θεία Αυγή, αν δέχεσαι κι εσύ, μέσα στο σπίτι μου να μου ιστορήσεις τα δικά σου πάθη.'</p> <p>Του ανταπάντησε μιλώντας ο Οδυσσέας πολυμήχανος: 'Αλκίνοε βασιλιά, που διαπρέπεις σ' όλον τον λαό σου, έχουν την ώρα τους κι οι διηγήμενοι που μακραίνουν, έχει την ώρα του κι ο ύπνος. Αν όμως φλέγεσαι κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν</p>	<p>2η πράξη</p> <p>Πολυσύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p> <p>> Πήρε ο Αλκίνοος ξανά τον λόγο: Μα τώρα πες μου κάτι ακόμη, εξήγησε με κάθε ακρίβεια ... Η νύχτα αυτή είναι μεγάλη, ατελείωτη· δεν έφτασε η ώρα ακόμη να κοιμηθούμε στο παλάτι.</p> <p>> Πες μου λοιπόν ... αν δέχεσαι κι εσύ,</p> <p>> Του ανταπάντησε μιλώντας ο Οδυσσέας... έχουν την ώρα τους κι οι διηγήμενοι που μακραίνουν, έχει την ώρα του κι ο ύπνος. Αν όμως φλέγεσαι κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν</p>	
---	---	--

ΠΙΝΑΚΑΣ 25.

Στοιχεία εκκίνησης του νέου χώρου του *Οδυσσέα*, και στοιχεία μετασχηματισμού τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας* και ο *Αλκίνοος*.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Πήρε ο Αλκίνοος ξανά τον λόγο: Μα τώρα πες μου κάτι ακόμη, εξήγησε με κάθε ακρίβεια, ανίσως είδες εκεί κάτω κάποιους απ' τους ισόθεους εταίρους, όσοι στην Τροία βρέθηκαν μαζί σου κι όσους τους βρήκε ο θάνατος. Η νύχτα αυτή είναι μεγάλη, ατελείωτη· δεν έφτασε η ώρα ακόμη να κοιμηθούμε στο παλάτι. Πες μου λοιπόν τα θαυμαστά σου έργα· κι εγώ θα 'μενα ξάγρυπνος, ώσπου να ζημερώσει η θεία Αυγή, αν δέχεσαι κι εσύ, μέσα στο σπίτι μου να μου ιστορήσεις τα δικά σου πάθη.'</p> <p>Του ανταπάντησε μιλώντας ο Οδυσσέας πολυμήχανος: 'Αλκίνοε βασιλιά, που διαπρέπεις σ' όλον τον λαό σου, έχουν την ώρα τους κι οι διηγήμενοι που μακραίνουν, έχει την ώρα του κι ο ύπνος. Αν όμως φλέγεσαι κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν μπορώ κι άλλες πικρότερες να σου ομολογήσω ιστορίες, τα πένθη των εταίρων μου που χάθηκαν μετά· ενώ στην Τροία ξέφυγαν την ταραχή της μάχης και τους στεναγμούς, επήγαν του χαμού στον δρόμο της επιστροφής— κι όλα για χάρη μιας ολέθριας γυναίκας.</p>	<p>3η πράξη</p> <p>Πολυσύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p> <p>> Πήρε ο Αλκίνοος ξανά τον λόγο: Πες μου λοιπόν τα θαυμαστά σου έργα· κι εγώ θα 'μενα ξάγρυπνος, ώσπου να ζημερώσει η θεία Αυγή,</p> <p>> Του ανταπάντησε μιλώντας ο Οδυσσέας... Αν όμως φλέγεσαι κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν μπορώ κι άλλες πικρότερες να σου ομολογήσω ιστορίες,</p>	
--	---	--

ΠΙΝΑΚΑΣ 26.

Στοιχεία συνέχισης της διάρκειας του χώρου του *Οδυσσέα* και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων:
Ο *Οδυσσέας*, οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.

<p>Ραψωδία λ'</p> <p>...Αφού λοιπόν τις σκόρπισε η Περσεφόνη αγνή, κάθε ψυχή κι αλλού, τις τρυφερές γυναίκες, ήλθε του Αγαμέμνονα η ψυχή, γιου του Ατρέα, λυπημένη· γύρω της συναθροίστηκαν κι άλλες ψυχές, όσοι στο αρχοντικό του Αιγίσθου έπεσαν μαζί του κι εκεί τους βρήκε ο θάνατος. Μόλις εκείνος ήπιε από το μαύρο αίμα, αμέσως με αναγνώρισε, πήρε να κλαίει σπαραχτικά, το δάκρυ του έτρεχε ποτάμι, απλώνοντας τα χέρια του, ποθούσε να μ' αγγίξει· όμως δεν μπόρεσε, γιατί του είχε λείψει η δύναμη, εκείνη η ρώμη που άλλοτε στήριζε τα ευλύγιστα του μέλη. Κι όπως τον είδα, δάκρυσα, πλημμύρισε η ψυχή μου έλεος, τον φώναξα με το όνομα και πέταξαν τα λόγια μου σαν τα πουλιά: 'Άτρείδη τιμημένε, ω Αγαμέμνονα, με τον λαό και τον στρατό σου, ποια μοίρα να σε δάμασε, ποιος ανελήτος θάνατος;' 'Έτσι του μίλησα, κι εκείνος μου αποκρίθηκε με το όνομά μου: 'Βλαστάρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, όχι, μήτε ο Ποσειδώνας στα καράβια μου με τσάκισε, με θύελλα φριχτή, μ' ανέμους φοβερούς, μήτε κι εχθροί με χάλασαν κάπου σε μία στεριά· ο Αίγισθος συντέλεσε τη μοίρα του θανάτου μου,' 'Έτσι μου μίλησε, κι εγώ πήρα τον λόγο λέγοντας: 'Αλίμονο, πόσο το γένος του Ατρέα ο Δίας, που το μάπι του βλέπει μακριά, το μίσησε εξαρχής θανάσιμα με τις βουλές των γυναικών ενώ εμείς αφανιζόμασταν τόσσοι για μίαν Ελένη, εσένα η Κλυταιμνήστρα σ' έπλεκε στον δόλο της, κι ως ήσουνα μακριά.' Στα λόγια μου αποκρίθηκε μ' αυτά τα λόγια: 'Γι' αυτό λοιπόν κι εσύ μην έχεις στη γυναίκα σου μεγάλη εμπιστοσύνη, να μην της φανερώνεις όλη σου τη σκέψη, ό,τι καλό γεννήσει ο νους σου· λίγα να ομολογείς, τα πιο πολλά καλύτερα να τα κρατείς κρυφά.' Και τώρα απάντησέ μου, λέγοντας όλη την αλήθεια· ανίσως κάπου ζωντανός ακόμη ακούγεται κι ο γιος μου,' λέω πως δεν πέθανε ο Ορέστης μου πάνω στη γη.' Στο ερώτημά του εγώ ανταπάντησα μ' αυτά τα λόγια: 'Άτρείδη, τέτοια μη ρωτάς· δεν ξερω αλήθεια τίποτε, αν ζει εκείνος ή αν πέθανε· κακό όποιος βγάζει από το στόμα του λόγια του ανέμου.' Οι δυο μας, συναλλάσσοντας τα πικραμένα λόγια μας, εκεί στεκόμαστε, στη λύπη μας δοσμένοι, στο δάκρυ μας πνιγμένοι. Και τότε ήλθε του Αχιλλέα η ψυχή, γιου του Πηλέα, και του Πατρόκλου η ψυχή, και του άμογου Αντιλόχου, κι ακόμη του Αίαντα, που υπήρξε ο άριστος στην όψη, στο παράστημα, ανάμεσα στους άλλους Δαναούς, με μόνη εξαίρεση τον Αχιλλέα. Αμέσως με αναγνώρισε του Αιακίδα η ψυχή, ασυναγώνιστου στο τρέξιμο, ολοφυρόμενη φώναξε το όνομά μου, κι όπως μου μίλησε, τα λόγια του πετούσαν σαν πουλιά: 'Βλαστάρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα, άφοβε, ποιο άλλο έργο φοβερότερο θα βάλει ακόμη ο νους σου;' 'Έτσι μου μίλησε, κι εγώ αποκρίθηκα, με το όνομά του: 'Ω Αχιλλέα, του Πηλέα γιε, ο πρώτος κι ο καλύτερος των Αχαιών, ήλθα γυρεύοντας τον Τειρεσία, μήπως μου δώσει κάποια συμβουλή, το πώς θα φτάσω στην τραχιάν Ιθάκη.' Σ' αυτά τα λόγια μου εκείνος αμέσως ανταπάντησε μιλώντας: 'Μη θες να με παρηγορήσεις για τον θάνατό μου, Οδυσσέα γενναία· θα προτιμούσα πάνω στη γη να ζούσα, κι ως ξενοδούλευα σε κάποιον, άκληρο πια που να μην έχει και μεγάλο βιος, παρά να είμαι ο άρχοντας στον κάτω κόσμο των νεκρών. Όμως αυτά ας τα αφήσουμε, και πες μου κάτι για τον ακριβό μου γιο* μήκτε στον πόλεμο, πρώτος στους πρώτους; μήπως όχι; Μίλα μου όμως και για τον ευγενικό Πηλέα, αν κάτι ξέρεις κι έμαθες· κρατεί ακόμη την τιμή στους τόσους Μυρμιδόνες;</p>	<p>1η πράξη</p> <p>Κλιμακωτό σχήμα: Κλιμάκωση / αποκλιμάκωση της έντασης σε μία σειρά όρων / δράσεων</p> <ul style="list-style-type: none"> > ήλθε του Αγαμέμνονα η ψυχή...γύρω της συναθροίστηκαν κι άλλες ψυχές > μόλις εκείνος ήπιε, ...αμέσως με αναγνώρισε, > απλώνοντας τα χέρια του, ...ποθούσε να μ' αγγίξει· > κι όπως τον είδα ...τον φώναξα με το όνομα ...έτσι του μίλησα, > κι εκείνος μου αποκρίθηκε με το όνομά μου...έτσι μου μίλησε, <ul style="list-style-type: none"> - κι εγώ πήρα τον λόγο λέγοντας - στα λόγια μου αποκρίθηκε μ' αυτά τα λόγια - στο ερώτημά του εγώ ανταπάντησα μ' αυτά τα λόγια <p>Κυκλικό σχήμα: Μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του ως αιτιότητα</p> <p>για να περιληφθεί ένα</p> <p>Ασύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p> <ul style="list-style-type: none"> > (α) οι δυο μας, συναλλάσσοντας τα πικραμένα λόγια μας, εκεί στεκόμαστε, και τότε ήλθε του Αχιλλέα η ψυχή <ul style="list-style-type: none"> - και του Πατρόκλου η ψυχή, και του άμογου Αντιλόχου, κι ακόμη του Αίαντα, - αμέσως με αναγνώρισε του Αιακίδα η ψυχή, - ολοφυρόμενη φώναξε το όνομά μου - έτσι μου μίλησε, κι εγώ αποκρίθηκα, με το όνομά του - σ' αυτά τα λόγια μου εκείνος αμέσως ανταπάντησε μιλώντας - στο ερώτημά του εγώ αποκρίθηκα μιλώντας > (α) ακούγοντας τον λόγο μου, πήρε να απομακρύνεται του Αιακίδα η ψυχή, ανοίγοντας μεγάλο βήμα, προς το ασφοδελό λιβάδι <p>Χιαστό σχήμα: Δύο ζεύγη όρων όπου ο τρίτος αντιστοιχεί στον δεύτερο και ο τέταρτος στον πρώτο</p> <ul style="list-style-type: none"> > (α1) τότε και άλλες ψυχές νεκρών αφανισμένων είχαν στηθεί εκεί και καθεμιά ρωτώντας έλεγε τον πόνο της μόνο η ψυχή του Τελαμνίου Αίαντα κρατούσε απόσταση > (β1) και μολαταύτα τον προσφώνησα, του μίλησα γλυκά > (β2) έτσι του μίλησα, > (α2) εκείνος όμως δεν απάντησε, δεν είπε λέξη μιλητος προχώρησε μαζί με τις ψυχές άλλων νεκρών που χάθηκαν, στο μαύρο Έρεβος <p>Κυκλικό σχήμα: Μία πράξη αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο όρο και το ίδιο είδος δράσης του ως αιτιότητα</p> <p>για να περιληφθεί ένα</p> <p>Ασύνδετο σχήμα: Σε μία σειρά όρων μπαίνει ο ένας μετά των άλλων, με έναν σύνδεσμο</p>
--	--

.....
 Στο ερώτημά του εγώ αποκρίθηκα μιλώντας:
 'Αυτάμει, που δεν ξέρω να σου πω κάτι για τον πατέρα σου,
 τον ανεπίληπτο Πηλέα· αλλά για το παιδί, τον ακριβό σου Νεοπτόλεμο,
 θα ακούσεις απ' το στόμα μου, όπως το ζήτησες, ακέραιη την αλήθεια.

Ακούγοντας τον λόγο μου, πήρε να απομακρύνεται του Αιακίδη η ψυχή,
 που δεν τον έφτανε άλλοτε κανείς στο τρέξιμο,
 ανοίγοντας μεγάλο βήμα, προς το ασφοδελό λιβάδι—
 με μία χαρά περήφανη, μ' όσα του ιστόρησα για το λαμπρό του
 παλληκάρι.
 Τότε και άλλες ψυχές νεκρών αφανισμένων
 είχαν στηθεί εκεί και καθεμιά ρωτώντας έλεγε τον πόνο της.
 Μόνο η ψυχή του Τελαμώνιου Αιάνα κρατούσε
 απόσταση, βαριά οργισμένη ακόμη με τη νίκη μου,
 ...

Και μολαταύτα τον προσφώνησα, του μίλησα γλυκά:
 'Αιάνα, του τίμιου Τελαμώννα γιε, δεν έμελλες αλήθεια
 μήτε νεκρός να λησμονήσεις την οργή μαζί μου, για εκείνα
 τα καταραμένα όπλα, που οι θεοί τα ρίζανε στη μέση,
 να φέρουν στους Αργείους συμφορά· αφού αφανίστηκες εσύ,
 ο πύργος μας, κι εμείς οι Αχαιοί θρηνήσαμε για τον χαμό σου,
 όσο και για τον ακριβό Αχιλλέα, γιο του Πηλέα,
 ...*

Έτσι του μίλησα, εκείνος όμως δεν απάντησε, δεν είπε λέξη·
 αμίλητος προχώρησε μαζί με τις ψυχές άλλων νεκρών που χάθηκαν,
 στο μαύρο Έρεβος.
 Μπορεί ωστόσο, έστω και χολωμένος, να μου μιλούσε ή
 και να του μιλούσα πάλι εγώ· αλλά δεν μ' άφησε η καρδιά στα στήθη,
 που γύρευε να δει κι άλλες ψυχές νεκρών.
 Κι αλήθεια είδα τον Μίνωα, γιο του Διός περιλάμπρο,
 με το χρυσό σκήπτρο στο χέρι, να κρίνει στους νεκρούς
 καθήμενος· εκείνοι γύρω του, ορθοί ή καθιστοί, γυρεύοντας
 το δίκιο τους απ' τον Κριτή, στο ευρύπυλο παλάτι του Άδη.
 Τα μάτια μου μετά αντικρίσαν πελώριο τον Ωρίωνα,
 να τρέχει στον λειμώνα εκεί με τ' ασφοδείλια, πίσω
 από αγρίμια, που είχε σκοτώσει ο ίδιος άλλοτε σε απάτητα όρη,
 στο χέρι του κρατώντας ρόπαλο ολοχάλκινο, ποτέ να μη ραγίζει.
 Κι είδα μετά τον Τιτυό, τον τόσο τιμημένο γιο της Γης,
 τώρα να κείται καταγής, να πιάνει ως κι εννέα πλέθρα·
 αριστερά δεξιά δυο γύπες να του στέκουν,
 και να του τρων το σκάπι, βαθιά ως τη ρίζα· κι ασάλευτος εκείνος,
 ανήμπορος
 να πολεμήσει με τα χέρια του. ...

Αντίκρισα μετά τον Τάνταλο, βαριά τυραννισμένο,
 ορθό μέσα στη λίμνη, και το νερό να φτάνει ίσα με το γένι του·
 να φαίνεται πόσο διψά, κι όμως να μην μπορεί
 να πει· γιατί, κάθε φορά που ο γέροντας
 έσκυβε με λαχτάρα στο νερό, εκείνο υποχωρούσε και χανόταν,
 άνοιγε η γη ανάμεσα στα πόδια του και έδειχνε μαύρο τον βυθό,
 που κάποιος δαίμονας τον έκανε κατάξερο.
 ...

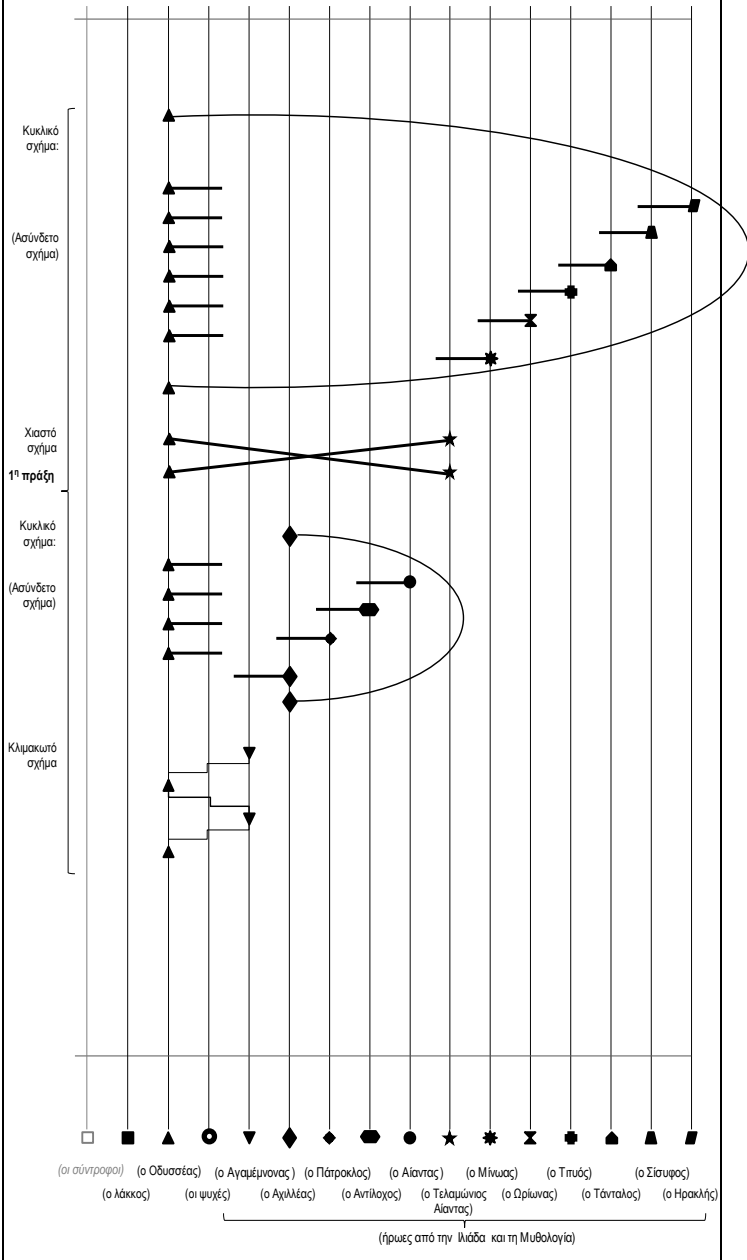
Είδα μπροστά μου και τον Σίσυφο, να υποφέρει αφάνταστα·
 έναν πελώριο βράχο δοκίμαζε να ανακρατήσει στα δυο χέρια του,
 πιανόταν με πόδια και με χέρια, και προσπαθούσε
 να ανεβάσει τον βράχο στην ανηφοριά· μόλις ωστόσο έμελλε
 να ξεπεράσει την κορφή, κάθε φορά τον έπαιρνε το βάρος από κάτω—
 ξεδιάντροπος ο βράχος πάλι κατακυλούσε στο ίσωμα.
 ...

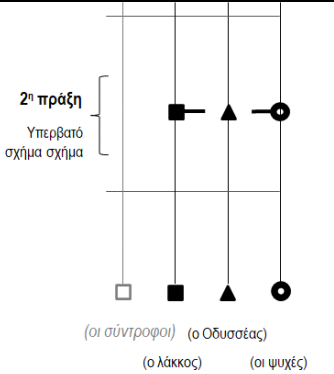
Ύστερα πρόβαλε κι είδαν τα μάτια μου τον ακατάβλητο Ηρακλή—
 μόνο τον ίσκιο του αφού ο ίδιος ζούσε με τους αθάνατους θεούς,
 χαιρόταν τα συμπόσιά τους, έχοντας πλάι του καλλίσφυρη την Ήβη,
 κόρη που την εγέννησαν ο μέγας Δίας κι η Ήρα χρυσοπέδιλη.
 ...

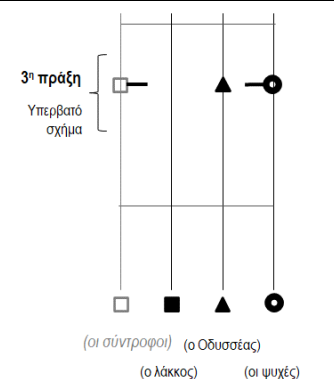
Μόλις μ' αντίκρισαν τα μάτια του, αμέσως με αναγνώρισε,
 κι όπως ολοφύρομαι μου μίλησε, τα λόγια του πετούσαν σαν πουλιά:
 'Βλαστήρι του Διός, γιε του Λαέρτη, πολυμήχανε Οδυσσέα,
 ω δύσμοιρε, σέρνεις κι εσύ μοίρα κακή επάνω σου,
 όπως κι εγώ την έζησα βαριά, όσο με φωτίζε ακόμη ο ήλιος.
 ...'

Τελειώνοντας, κίνησε προχωρώντας πάλι στα άδυστα του Άδη.

- > (α) μπορεί ωστόσο, έστω και χολωμένος, να μου μιλούσε ή και να του μιλούσα πάλι εγώ· αλλά δεν μ' άφησε η καρδιά στα στήθη, που γύρευε να δει κι άλλες ψυχές νεκρών
 - είδα τον Μίνωα, γιο του Διός περιλάμπρο
 - τα μάτια μου μετά αντικρίσαν πελώριο τον Ωρίωνα,
 - κι είδα μετά τον Τιτυό,
 - αντίκρισα μετά τον Τάνταλο, βαριά τυραννισμένο
 - είδα μπροστά μου και τον Σίσυφο, να υποφέρει αφάνταστα
 - ύστερα πρόβαλε κι είδαν τα μάτια μου τον ακατάβλητο Ηρακλή
- > (α) όσο για μένα, έμεινα ακόμη εκεί ασάλευτος, με την ελπίδα, να 'ρθει και κάποιος άλλος από τους μεγάλους ήρωες



ΠΙΝΑΚΑΣ 27.		
Στοιχεία διακοπής του χώρου του <i>Οδυσσέα</i> , και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο <i>Οδυσσέας</i> , οι εταίροι του και οι ήρωες από τη μυθολογία.		
<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Όσο για μένα, έμεινα ακόμη εκεί ασάλευτος, με την ελπίδα, να 'ρθει και κάποιος άλλος από τους μεγάλους ήρωες, που χάθηκαν τα χρόνια εκείνα τα παλιά.</p> <p>Κι ίσως μπορούσα να προλάβω να δω κι εκείνους που ήθελα, και τον Θησέα και τον Πειρίθου, τέκνα θεών που η δόξα τα στεφάνωσε.</p> <p>Αλλά πιο πριν μαζεύτηκαν μύρια τα σμήνη των νεκρών, μ' έναν ανήκουστον αχό, κι εμένα μ' έλουσε τρόμος χλωρός: μήπως μου στείλει το κεφάλι της Γοργώς, τέρας φριχτό, από τον Άδη η Περσεφόνη αγέρωχη.</p>	<p>2^η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα: Παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <ul style="list-style-type: none"> > (Ο Οδυσσέας) > έμεινα ακόμη εκεί ασάλευτος, με την ελπίδα, να 'ρθει και κάποιος άλλος από τους μεγάλους ήρωες > Αλλά πιο πριν μαζεύτηκαν μύρια τα σμήνη των νεκρών 	

ΠΙΝΑΚΑΣ 28.		
Στοιχεία εκκίνησης νέου χώρου του <i>Οδυσσέα</i> και στοιχεία μετασχηματισμού των τοπολογικών σχέσεων: Ο <i>Οδυσσέας</i> , οι σύντροφοι.		
<p>Ραψωδία λ'</p> <p>Γι' αυτό και πάραυτα προχώρησα προς το καράβι δίνοντας στους συντρόφους εντολή ν' ανέβουν στο πλεούμενο κι αυτοί, να λύσουν τις πρυμνάσες. Κι εκείνοι ανέβηκαν και κάθισαν όλοι τους στα ζυγά. Έτσι ομαλά ταξίδευαν του Ωκεανού οι ροές το πλοίο, πρώτα με τα κουπιά, ύστερα μόνο με το πρίμο αγέρι.</p> <p>Ραψωδία μ'</p> <p>Άφησε τότε το καράβι τις ροές του ωκεάνειου ποταμού, έσχιζε πια το πελαγίσιο κύμα στ' ανοιχτά περάσματα, κι έφτασε πάλι στο νησί της Αίας, όπου τα σπίτια κι οι χοροί της Χαραυγής, οι ανατολές του Ηλίου.</p>	<p>3^η πράξη</p> <p>Υπερβατό σχήμα: παρεμβολή ανάμεσα σε δύο όρους που έχουν μεταξύ τους στενή σχέση</p> <ul style="list-style-type: none"> > (Ο Οδυσσέας) > πάραυτα προχώρησα προς το καράβι > δίνοντας στους συντρόφους εντολή 	

Πίνακες 2^{ου} μέρους

- > Πίνακας 1. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* σαν ένα νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: η ονοματοκρατία της εικόνας.
- > Πίνακας 2. Η αποκάλυψη της αιτιότητας των νοητικών επεισοδίων: Η παράσταση των Έτοιμων (ready-mades).
- > Πίνακας 3. Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί η παράσταση του Έτοιμου: Ο χώρος του *έργου τέχνης* σαν ένα νοητικό επεισόδιο.
- > Πίνακας 4. Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το Έτοιμο: Ο χρόνος του *έργου τέχνης* σαν ένα νοητικό επεισόδιο.
- > Πίνακας 5. Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση, συνδηλωτική ανομοίωση και συνδηλωτική προσομοίωση: Το *έργο τέχνης* σαν ένα μέσον μιας καθημερινής δράσης τοποθετείται ενώπιον της προσοχής και λειτουργεί σαν ένας μηχανισμός παραγωγής νοητικών επεισοδίων.
- > Πίνακας 6: Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης: Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής στην πρωτοπορία, η παιγνιώδης παρόρμηση και το σκάκι.
- > Πίνακας 7: Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης: Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής και της κυριαρχίας της παιγνιώδους παρόρμησης στην πρωτοπορία, το σκάκι αυτοομοιώνεται σαν παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου.
- > Πίνακας 8: Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση και συνδήλωση: Το σκάκι σαν μηχανισμός που προσφέρει την αισθητική γοητεία της νοηματοδότησης της διαχρονίας σε σειρές αυτόνομων συγχρονικών επεισοδίων: 'οι κινήσεις των πεσσών'.
- > Πίνακας 9. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης: εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι', και μεταφορά της αγάπης, και διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης, και σύμβολο του φαλλού, και δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας, και ίχνος επίκαιρου γεγονότος, και σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης.
- > Πίνακας 10. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων: Το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο.
- > Πίνακας 11. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: Η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου.
- > Πίνακας 12. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: το *έργο τέχνης* σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: η Ονοματοκρατία της εικόνας - λεξικά και άτλαντες.
- > Πίνακας 13. Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > Πίνακας 14. Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > Πίνακας 15. Στοιχεία της 1ης συνδήλωσης, της διπλής ανομοίωσης: Η κατασκευή της 'αλληγορικής παρουσίας', και της 'αναποφασιστικότητας του νοήματος'.
- > Πίνακας 16. Στοιχεία της συνδηλωτικής προσομοίωσης: Το *έργο τέχνης* προσφέρει τη δυνατότητα να νοηματοδοτούνται πολλαπλά τα στοιχεία του, κατά τη μείωση των διαστάσεών τους στις εμφανίσεις τους.
- > Πίνακας 17. Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης: Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής η εκμάθηση και διάδοση του παιχνιδιού στο σκάκι, μέσα από τη συλλογή στιγμιότυπων με αναλυτικές σημειώσεις.
- > Πίνακας 18. Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης: Το σκάκι προσφέρει δύο αισθητικές απολαύσεις.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Πίνακες

- > Πίνακας 19. Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης.
- > Πίνακας 20. Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων: 'Το Μεγάλο Γυαλί' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο.
- > Πίνακας 21. Το *έργο τέχνης* σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Ο Σουρεαλισμός είναι σαν τον Υπαρξισμό'.
- > Πίνακας 22. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Οπτικά ακριβείας' / Οπτικές ψευδαισθήσεις.
- > Πίνακας 23. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το *έργο τέχνης* σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Η οπτική μαρτυρία είναι μέρος του έργου'.
- > Πίνακας 24. Η πρόσδοση χωροχρονικών ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί το έργο 'Δεδομένων': Ο χωροχρόνος του *έργου τέχνης* και η οπτική μαρτυρία του.
- > Πίνακας 25. Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου'. Η αρχική θέαση της πόρτας.
- > Πίνακας 26. Η αυτοχρονία στην εμπειρία του παρόντος. Εννοιολογικά εργαλεία περιγραφής.
- > Πίνακας 27. Το 'Δεδομένων': 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου' και το υπερπραγματικό (Hyperrealism).
- > Πίνακας 28. Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Ο Duchamp και η καλλιτεχνική πλευρά του σκακιού.
- > Πίνακας 29. Στοιχεία 2ης συνδήλωσης: Το *έργο τέχνης* 'Δεδομένων' και η αυτοχρονία.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής - η ονοματοκρατία της εικόνας.

Το πνεύμα της εποχής:

ο Peirce και η διαμάχη Πραγματισμού και Ονοματοκρατίας

Charles Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (1869) επιμ. Charles Hartshorne And Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931, 1.19 Cross-Ref: ††:

Υπήρχε ένα παλιροϊκό κύμα ονοματοκρατίας. Ο Descartes, ... ο Locke και όλοι οι ακόλουθοί του, Berkeley, Hartley, Hume, ακόμη και Reid, ... ο Leibniz, και ο Rémusat, ... ο Kant, ... ο Hegel. Θα μπορούσα να συνεχίσω τη λίστα πολύ πιο μακριά. Έτσι, με μία λέξη, όλη η σύγχρονη φιλοσοφία από κάθε κατεύθυνση υπήρξε ονοματοκρατική.

Charles Peirce, ο.π. 1.27Cross-Ref: ††:

Η Εννοιολογική προσέγγιση και η Ονοματοκρατική είναι ουσιαστικά το ίδιο πράγμα...

Charles Peirce, ο.π., Of Reality, Chapter IV, MS [R] 372; MS [W] 204, 1872:

Η πραγματικότητα πρέπει να συνδέεται με την αλυσίδα του ορθού λόγου στο ένα ή το άλλο άκρο. Ανάλογα με το τι τοποθετούμε στο ένα άκρο ή στο άλλο, έχουμε ρεαλισμό ή ονοματοκρατία.

Η πραγματικότητα πρέπει να συνδέεται με τη σκέψη μας που θα καθορίσει το συμπέρασμα της πραγματικής έρευνας. Αλλά το συμπέρασμα εξαρτάται από τις παρατηρήσεις. Η πραγματικότητα πρέπει τότε να συνδεθεί με την αίσθηση ως την αιτία της (ή να χρησιμοποιήσω μία άλλη φράση, ως τη δυνατότητα της) και αυτή είναι η ονοματοκρατική θεωρία της πραγματικότητας.

Charles Peirce, ο.π., Pragmatism. MS [R] 320, 1907:

Το χρώμα της ονοματοκρατίας... βρίσκεται ακόμα και μέχρι σήμερα σε όλη την ευρωπαϊκή φιλοσοφία: είναι απλώς αυτή η διαστρόφη του πραγματισμού που συνίσταται στην άρνηση κάθε άλλης μορφής υπόστασης του πραγματικού παρά της ύπαρξης.

Henri Bergson, *Matter and Memory*, (1896), New York: Zone Books, 1991, σ. 156,157:

Το πρόβλημα των γενικών ιδεών κλείνεται σε έναν κύκλο: Για να γενικεύσεις, είναι πρώτα από όλα απαραίτητα να κάνεις αφαίρεση, αλλά για να κάνεις αφαίρεση πρέπει να ξέρεις πώς να γενικεύσεις. Γύρω από αυτόν τον κύκλο έλκονται, συνειδητά ή ασυνειδητά, η ονοματοκρατική και η εννοιολογική προσέγγιση, και η κάθε μία έχει υπέρ της κυρίως την ανεπάρκεια της άλλης. Αυτοί που βρίσκονται στην ονοματοκρατική προσέγγιση, διατηρώντας από τη γενική ιδέα μόνο την επέκτασή της, βλέπουν απλώς μία ανοιχτή και απεριόριστη σειρά μεμονωμένων αντικειμένων. Η ενότητα της ιδέας μπορεί τότε, για αυτούς, να συνίσταται μόνο στην ταυτότητα του συμβόλου με το οποίο καθορίζουμε αδιάφορα όλα αυτά τα ξεχωριστά αντικείμενα. Σύμφωνα με αυτούς, ξεκινάμε να αντιλαμβάνομαστε ένα πράγμα, και μετά του αποδίδουμε μία λέξη: αυτή η λέξη, υποστηριζόμενη από την ικανότητα ή τη συνήθεια να επεκτείνεται σε έναν απεριόριστο αριθμό άλλων πραγμάτων, στη συνέχεια δημιουργεί μία γενική ιδέα. Όμως, προκειμένου η λέξη να επεκταθεί και να περιοριστεί στα αντικείμενα που ορίζει, είναι απαραίτητο αυτά τα αντικείμενα να μας προσφέρουν ομοιότητες οι οποίες, όταν τα συγκρίνουμε, πρέπει να τα διακρίνουν από όλα τα αντικείμενα στα οποία η λέξη δεν ισχύει. Συνεπώς, η γενίκευση δεν συμβαίνει χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη τις ιδιότητες που έχουν διαπιστωθεί ότι είναι κοινές και συνεπώς θεωρούνται αφηρημένες. Και από βήμα προς βήμα, η ονοματοκρατία οδηγείται έτσι στον καθορισμό της γενικής ιδέας από την πρόθεσή της και όχι απλώς από την επέκτασή της, όπως ξεκίνησε.

Ακριβώς από αυτήν την έννοια ξεκινάει η εννοιολογική προσέγγιση. Η νόηση, πάνω σε αυτή τη θεωρία, μεταφέρει την επιφανειακή ενότητα του ατόμου σε διαφορετικές ιδιότητες, καθεμία από τις οποίες, απομονωμένη από το άτομο που την περιορίζει, γίνεται από την ίδια την απομόνωση αντιπροσωπευτική ενός γένους. Αντί να θεωρούμε ότι κάθε γένος περιλαμβάνει στην πραγματικότητα ένα πλήθος αντικειμένων, τώρα υποστηρίζεται, αντιθέτως, ότι κάθε αντικείμενο περιλαμβάνει δυναμικά πολλές ιδιότητες που κατέχει αιχμάλωτες, ένα πλήθος γενών. Αλλά το ερώτημα που έχουμε μπροστά μας είναι αν οι ατομικές ιδιότητες, ακόμη και οι απομονωμένες από μία προσπάθεια αφαίρεσης, δεν παραμένουν ατομικές. Και επίσης, αν, για να γίνουν γένη, δεν απαιτείται νέα προσπάθεια του νου, με την οποία πρώτα δίνει σε κάθε ποιότητα ένα όνομα και, στη συνέχεια, συλλέγει με αυτό το όνομα ένα πλήθος μεμονωμένων αντικειμένων... Στη συνέχεια, εφαρμόζοντας αυτό το όνομα σε απεριόριστο αριθμό παρόμοιων αντικειμένων, επιστρέφουμε, με ένα είδος εξοστρακισμού, στη γενικότητα που η λέξη βγήκε να αναζητήσει στην εφαρμογή της στα πράγματα. Αλλά, συλλογικά με αυτόν τον τρόπο, δεν επιστρέφουμε στην άποψη της επέκτασης, την οποία μόλις εγκαταλείψαμε; Στη συνέχεια, στην πραγματικότητα, γυρνάμε γύρω από έναν κύκλο, η ονοματοκρατική προσέγγιση μας οδηγεί στην εννοιολογική και η εννοιολογική μας φέρνει πίσω στην ονοματοκρατική. Η γενίκευση μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με την εξαγωγή κοινών ιδιοτήτων. Αλλά, οι ιδιότητες για να φαίνονται κοινές, πρέπει να έχουν ήδη υποβληθεί σε μία διαδικασία γενίκευσης.

Βλ. και

Henri Poincare, 'The Objective Value of Science: Nominalism and the Universal Invariant', *The Foundations of Science* (1913); *The Value of Science* (1905), New York: The Science Press, 1921, καθώς ο M. Duchamp ήταν ενήμερος για τις σκέψεις του H. Poincare: Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit. The Continuum', (*The White Box*, 1912-20), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 98.

Το έργο τέχνης:

ο Duchamp και η Ονοματοκρατία της εικόνας

Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 78, με χρονολογία 1914:

Ένα είδος Ονοματοκρατίας της εικόνας (pictorial Nominalism)

Marcel Duchamp, *Notes*, επιμ. P. Matisse, Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1980; rpt. Boston: G. K. Hall, 1983, #185, χρονολογείται από το 1914:

Ονοματοκρατία [κυριολεκτικά] = Δεν υπάρχει γενική, συγκεκριμένη, αριθμητική διάκριση μεταξύ των λέξεων (τα τραπέζια δεν είναι ο πληθυντικός του τραπέζι, το έφαγα δεν έχει τίποτα κοινό με το τρώω). Δεν υπάρχει πλέον φυσική προσαρμογή συγκεκριμένων λέξεων, δεν υπάρχει πλέον εννοιολογική αξία των αφηρημένων λέξεων. Η λέξη χάνει την μουσική της αξία. Είναι μόνο αναγνώσιμη (επειδή αποτελείται από σύμφωνα και φωνήεντα), είναι αναγνώσιμη από το μάτι και σιγά-σιγά παίρνει μία μορφή πλαστικής σημασίας. Είναι μία αισθητή πραγματικότητα μία πλαστική αλήθεια σαν μία γραμμή, σαν μία ομάδα γραμμών. Αυτή η πλαστική οντότητα της λέξης (ονοματοκρατία των λέξεων) διαφέρει από την πλαστική οντότητα οποιασδήποτε άλλης μορφής.

Η ομαδοποίηση διαφόρων λέξεων χωρίς σημασία, περιοριζόμενη στην ονοματοκρατία των λέξεων, είναι ανεξάρτητη από την ερμηνεία, δηλαδή: (μάγουλο, άμυλο, φαίδρα), για παράδειγμα, δεν έχουν πλαστική αξία υπό την έννοια: αυτές οι 3 λέξεις που τοποθετούνται ως προς το X είναι διαφορετικές από τις ίδιες 3 λέξεις που τοποθετούνται ως προς το Y. Οι ίδιες 3 λέξεις δεν έχουν μουσική αξία, δηλαδή δεν αποκτούν την ομαδική τους σημασία ούτε από την τάξη τους, ούτε από τον ήχο των γραμμάτων τους. Έτσι μπορεί κανείς να τις εκφωνήσει ή να τις γράψει με οποιαδήποτε σειρά. Σε κάθε αναπαραγωγή, ο αναπαραγωγός παρουσιάζει (όπως σε κάθε μουσική ακρόαση του ίδιου έργου) για άλλη μία φορά, χωρίς ερμηνεία, την ομάδα των λέξεων και τελικά δεν εκφράζει πλέον ένα έργο τέχνης (ποίημα, ζωγραφική ή μουσική.)

Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 31, χρονολογείται από το 1914:

Συνήθες μιας γλώσσας:

Η αναζήτηση 'πρώτων λέξεων' (που μπορούν να διαιρεθούν' μόνο από τον εαυτό τους και τη μονάδα).

Πάρε ένα λεξικό Larousse και ανέγραψε όλες τις ονομαζόμενες 'αφηρημένες' λέξεις, αυτές που δεν έχουν συγκεκριμένη αναφορά.

Σύνθεσε ένα σχηματικό σήμα ορίζοντας κάθε μία από αυτές τις λέξεις...

Αυτά τα σήματα πρέπει να τα σκεφτούμε σαν να ήταν τα γράμματα ενός νέου αλφαβήτου...

Ανάγκη για ιδανική συνέχεια: κάθε ομαδοποίηση θα συνδέεται με την άλλη ομαδοποίηση με μία σαφή σημασία...

Βλ. και

Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Thierry De Duve, 'The Specific and the Generic', *Kant After Duchamp*, An October Book, Massachusetts: The MIT Press, 1996, σ. 145-370.

Marjorie Perloff, 'The Search for 'Prime Words': Pound, Duchamp, and the Nominalist Ethos', *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004, σ.39-59.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Η αποκάλυψη της αιτιότητας των νοητικών επεισοδίων:

Η παράσταση των Έτοιμων (ready-mades).

<p>Το πνεύμα της εποχής: ο Bergson και το Έτοιμο (ready-made)</p>	<p>Το έργο τέχνης: Duchamp και το Έτοιμο</p>
<p>Henri Bergson, <i>An Introduction to Metaphysics</i> (1903), New York, London: G. P. Putnam's Sons, 1912, σ. 8-9, 21, 36, 40:</p> <p>Τώρα είναι εύκολο να δούμε ότι η συνήθης λειτουργία της θετικής επιστήμης είναι η ανάλυση. Η θετική επιστήμη λειτουργεί, πάνω από όλα, με σύμβολα. Ακόμη και οι πιο συγκεκριμένες από τις φυσικές επιστήμες, εκείνες που ασχολούνται με τη ζωή, περιορίζονται στην ορατή μορφή των ζωντανών όντων, των οργάνων τους και των στοιχείων της ανατομίας. Κάνουν συγκρίσεις μεταξύ αυτών των μορφών, μειώνουν το πιο περίπλοκο στο πιο απλό. Με λίγα λόγια, μελετούν τη λειτουργία της ζωής σε αυτό που είναι, ως εκ τούτου, μόνο το σπικκιό της σύμβολο. Αν υπάρχει κάποιος τρόπος να έχει κανείς μία πραγματικότητα απόλυτα, αντί να τη γνωρίζει σχετικά, να τοποθετεί τον εαυτό του μέσα σε αυτήν, αντί να την κοιτάζει από εξωτερικές απόψεις, να έχει τη διαίσθηση, αντί να κάνει την ανάλυση: εν συντομία, να την καταλάβει χωρίς καμία έκφραση, μετάφραση ή συμβολική αναπαράσταση - η μεταφυσική αυτό σημαίνει. Η μεταφυσική είναι η επιστήμη που ισχυρίζεται ότι απαλλάσσει από τα σύμβολα.</p> <p>...Η μεταφυσική είναι μόνο αυτό το παιχνίδι ιδεών, ή αλλιώς, εάν είναι μία σοβαρή κατάληψη του νου, εάν είναι μία επιστήμη και όχι απλώς μία άσκηση, πρέπει να ξεπεράσει τις έννοιες για να φτάσει στη διαίσθηση. Σίγουρα, οι έννοιες είναι απαραίτητες, γιατί όλες οι άλλες επιστήμες λειτουργούν κατά κανόνα με έννοιες και η μεταφυσική δεν μπορεί να απαλλαγεί από τις άλλες επιστήμες. Αλλά είναι αληθινά μόνο όταν προχωρά πέρα από την έννοια, ή τουλάχιστον όταν απελευθερώνεται από άκαμπτες και Έτοιμες έννοιες για να δημιουργήσει ένα είδος πολύ διαφορετικό από εκείνο που συνήθως χρησιμοποιούμε. Εννοώ εύπλαστες, κινητές και σχεδόν ρευστές παραστάσεις, πάντα έτοιμες να διαμορφωθούν στις φευγαλέες μορφές διαίσθησης. Θα επιστρέψουμε αργότερα σε αυτό το σημαντικό σημείο. Ας μας αρκεί προς το παρόν να δείξουμε ότι η διάρκειά μας μπορεί να μας παρουσιαστεί άμεσα σε μία διαίσθηση, ότι μπορεί να μας προταθεί έμμεσα από εικόνες, αλλά δεν μπορεί ποτέ - αν περιορίσουμε τη λέξη έννοια στο σωστό της νόημα - να εκφράζεται σε μία εννοιολογική αναπαράσταση.</p> <p>... Ένας αληθινός εμπειρισμός είναι αυτός που προτείνει να πλησιάσει όσο το δυνατόν πιο κοντά στο πρωτότυπο, να ερευνηθεί βαθιά τη ζωή του, και έτσι, από ένα είδος πνευματικής ακρόασης, να νιώσει τους παλμούς της ψυχής του. και αυτός ο πραγματικός εμπειρισμός είναι η πραγματική μεταφυσική. Είναι αλήθεια ότι το έργο είναι εξαιρετικά δύσκολο, γιατί καμία από τις Έτοιμες αντιλήψεις που η σκέψη χρησιμοποιεί στις καθημερινές της λειτουργίες δεν μπορεί να είναι χρήσιμη. Τίποτα δεν είναι πιο εύκολο από το να πούμε ότι το εγώ είναι πολλαπλότητα, ή ότι είναι ενότητα, ή ότι είναι η σύνθεση και των δύο. Η ενότητα και η πολλαπλότητα είναι εδώ παραστάσεις που δεν χρειάζεται να αποκόψουμε στο μοντέλο του αντικείμενου. Βρίσκονται Έτοιμα και πρέπει να επιλεγούνται μόνο από έναν σωρό. Είναι ρούχα τυποποιημένου μεγέθους που ταιριάζουν εξίσου στον Πέτρο όπως και στον Παύλο, γιατί δεν ξεκίνησαν από τη μορφή κανενός. Αλλά ένας εμπειρισμός που αξίζει το όνομα, ένας εμπειρισμός που λειτουργεί μόνο για τη μέτρηση, είναι υποχρεωμένος για κάθε νέο αντικείμενο που μελετά για να κάνει μία απολύτως νέα προσπάθεια. Αποκόπει για το αντικείμενο μία έννοια που είναι κατάλληλη μόνο για αυτό το αντικείμενο, μία έννοια που μέχρι σήμερα δύσκολα μπορεί να ονομαστεί έννοια, καθώς εφαρμόζεται σε αυτό το ένα πράγμα. Δεν προχωρά συνδυάζοντας τις τρέχουσες ιδέες όπως ενότητα και πολλαπλότητα. Αλλά μας οδηγεί, αντίθετα, σε μία απλή, μοναδική αναπαράσταση, η οποία, ωστόσο, μόλις σχηματιστεί, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε εύκολα πώς είναι αυτό που μπορούμε να το τοποθετήσουμε στα πλαίσια ενότητα, πολλαπλότητα κ.λπ., όλα πολύ μεγαλύτερα από τον εαυτό του. Εν ολίγοις, η φιλοσοφία που ορίζεται με τον τρόπο αυτό δεν συνίσταται στην επιλογή ορισμένων εννοιών, και στη συμμετοχή σε μία σχολή, αλλά στην αναζήτηση μιας μοναδικής διαίσθησης από την οποία μπορούμε να κατεβούμε με ίδια ευκολία σε διαφορετικές έννοιες, επειδή βρισκόμαστε πάνω από τις διαιρέσεις των σχολών.</p> <p>Η σκέψη συνήθως συνίσταται στη μετάβαση από έννοιες σε πράγματα και όχι από πράγματα σε έννοιες. Το να ξέρεις μία πραγματικότητα, με τη συνήθη έννοια της λέξης 'γνωρίζω', είναι να πάρεις Έτοιμες έννοιες, να τις χωρίσεις και να τις συνδυάσεις μέχρι να επιτευχθεί ένα πρακτικό ισοδύναμο της πραγματικότητας.</p>	<p>Pierre Cabanne, <i>Dialogues with Marcel Duchamp</i>, (1967) Da Capo Press, 1979, σ. 47, 48:</p> <p>Ήταν το 1915 στην Αμερική, που έκανα και άλλα αντικείμενα με μία επιγραφή [μετά από τρία "Pharmacies," και το "Bottle Rack" το 1914], όπως το φτυάρι χιονιού, που έγραφα κάτι στα Αγγλικά. Τότε μου ήρθε η λέξη Έτοιμο (ready-made). Έμοιαζε τέλεια για αυτά τα αντικείμενα που δεν ήταν έργα τέχνης, που δεν ήταν σκίτσα, και στα οποία δεν εφάρμοξε κανένας όρος της τέχνης. Αυτό με προκάλεσε να τα κάνω.</p> <p>Marcel Duchamp, <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 141-142:</p> <p>Έπ' ευκαιρία των Έτοιμων'</p> <p>Το 1913 είχα την ευτυχή ιδέα να στερεώσω ένα τροχό ποδηλάτου σε ένα σκαμνί της κουζίνας και να το παρακολουθώ να γυρίζει.</p> <p>Λίγους μήνες αργότερα αγόρασα μία φτηνή αναπαραγωγή ενός απογευματινού χειμερινού τοπίου, το οποίο κάλεσα 'φαρμακείο' αφού πρόσθεσα δύο μικρές κουκίδες, μία κόκκινη και μία κίτρινη, στον ορίζοντα.</p> <p>Στη Νέα Υόρκη το 1915 αγόρασα σε ένα κατάστημα σιδηρικών ένα φτυάρι χιονιού στο οποίο έγραφα 'πριν από το σπασμένο βραχίονα'.</p> <p>Ήταν εκείνη την εποχή που έρχεται στο μυαλό η λέξη 'Έτοιμο' για να δηλώσει αυτή τη μορφή εκδήλωσης.</p> <p>Ένα σημείο το οποίο θέλω πολύ να εδραιωθεί είναι ότι η επιλογή αυτών των 'Έτοιμων' ποτέ δεν υπαγορεύτηκε από αισθητική ευχαρίστηση.</p> <p>Η επιλογή αυτή βασίστηκε σε μία αντίδραση οπτικής αδιαφορίας με την ταυτόχρονη απόλυτη απουσία καλού ή κακού γούστου ...στην πραγματικότητα μία τέλεια αναισθησία.</p> <p>Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό ήταν η σύντομη φράση που ενέγραφα στο 'Έτοιμο'.</p> <p>Αυτή η φράση αντί να περιγράφει το αντικείμενο σαν ένας τίτλος, είχε ως στόχο να φέρει το μυαλό του θεατή σε άλλες περιοχές πιο λεπτές.</p> <p>Μερικές φορές θα μπορούσα να προσθέσω μία παραστατική λεπτομέρεια αυτού που παρουσιάζεται το οποίο, προκειμένου να ικανοποιήσει τον πόθο μου για παρηχήσεις, θα ονομάζεται 'βοηθούμενο Έτοιμο'.</p> <p>Κάποια άλλη στιγμή, που θέλησα να εκθέσω τη βασική αντινομία μεταξύ της τέχνης και των Έτοιμων φαντάσθηκα ένα 'αμοιβαίο/ αλληλοπαθές Έτοιμο': χρησιμοποιήστε έναν Rembrandt ως σανίδα σιδερώματος!</p> <p>Συνειδητοποίησα πολύ σύντομα τον κίνδυνο να επαναλάβω αδιακρίτως αυτή τη μορφή έκφρασης και αποφάσισα να περιορίσω την παραγωγή των 'Έτοιμων' σε μικρό αριθμό ετησίως. Γνώριζα εκείνη την εποχή, ότι για τον θεατή περισσότερο ακόμη και από ό, τι για τον καλλιτέχνη, η τέχνη είναι μία συνήθεια σαν ναρκωτικό και ήθελα να προστατέψω τα 'Έτοιμα' μου από μία τέτοια μόλυνση.</p> <p>Μία άλλη άποψη του 'Έτοιμου' είναι η έλλειψη της μοναδικότητάς του ...το αντίγραφο ενός 'Έτοιμου' παραδίδει το ίδιο μήνυμα.</p> <p>Στην πραγματικότητα, σχεδόν κανένα από τα 'Έτοιμα' που υπάρχουν σήμερα δεν είναι πρωτότυπο με τη συμβατική έννοια.</p> <p>Μια τελευταία παρατήρηση σε αυτόν τον λόγο του εγγραμματικού:</p> <p>Μια και τα σωληνάρια των χρωμάτων που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι μαζικής παραγωγής και έτοιμα προϊόντα, πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι όλοι οι πίνακες στον κόσμο είναι 'βοηθούμενα Έτοιμα' και επίσης έργα συναρμολόγησης [assemblage].</p> <p>Marcel Duchamp 1961'</p> <p>Francis Roberts 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), <i>From the Archives of American Art: An Interview with Marcel Duchamp</i>, From 1968:</p> <p>Duchamp: Ένα Έτοιμο είναι ένα έργο τέχνης χωρίς έναν καλλιτέχνη να το κάνει, αν μπορώ να απλοποιήσω τον ορισμό. Ένας σωλήνας βαφής που χρησιμοποιεί ένας καλλιτέχνης δεν κατασκευάζεται από τον καλλιτέχνη. Είναι κατασκευασμένο από τον κατασκευαστή που κατασκευάζει χρώματα. Έτσι ο ζωγράφος κάνει πραγματικά ένα Έτοιμο</p>

<p>Βλ. και Sarah Kolb, "There Is No Progress, Change Is All We Know.' Notes On Duchamp's Concept Of Plastic Duration', <i>The Nordic Journal of Aesthetics</i>, No. 57–58, 2019, σ. 87–108. Sarah Kolb, 'Impossible! Bergson after Duchamp after Caillois', <i>Speculative Art Histories: Analysis at the Limits</i>, επιμ. S. van Tuinen, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, σ. 245-263. Federico Luisetti, David Sharp, 'Reflections on Duchamp Bergson Readymade', <i>Diacritics</i>, Volume 38, Number 4, Winter 2010, σ. 77-93.</p>	<p>όταν ζωγραφίζει με ένα κατασκευασμένο αντικείμενο που ονομάζεται χρώματα. Αυτή είναι η εξήγηση, αλλά όταν το έκανα, δεν είχε καμία πρόθεση να έχει μία εξήγηση. Το εικονοκλαστικό μέρος του ήταν πολύ πιο σημαντικό. Λοιπόν, οι Ιμπρεσιονιστές ήταν εικονοκλάστες για τους Ρομαντικούς και οι Φωβιστές ήταν το ίδιο, και πάλι ο Κυβισμός εναντίον του Φωβισμού. Έτσι, όταν ήρθα, ήταν η μικρή μου ιδέα, η εικονοκλαστική μου χειρονομία.</p> <p>Duchamp: [Το Έτοιμο είναι αυτό που] σε επιλέγει, για να κυριολεκτούμε. Εάν υπεισέρχεται η επιλογή σου, τότε, εμπλέκεται το γούστο, το κακό γούστο, το καλό γούστο, το αδιάφορο γούστο. Το γούστο είναι ο εχθρός της τέχνης. Η ιδέα ήταν να βρεθεί ένα αντικείμενο που δεν είχε καμία έλξη από την αισθητική πλευρά. Αυτή δεν ήταν η πράξη ενός καλλιτέχνη, αλλά ενός μη καλλιτέχνη, ενός τεχνίτη, αν θέλετε. Ήθελα να αλλάξω την κατάσταση του καλλιτέχνη ή τουλάχιστον να αλλάξω τους κανόνες που χρησιμοποιούνται για τον ορισμό ενός καλλιτέχνη. Και πάλι για να τον αποθεοποιήσω. Οι Έλληνες και ο δέκατος έκτος, δέκατος έβδομος και δέκατος όγδοος αιώνας τον θεωρούσαν ως έναν εργάτη, έναν τεχνίτη.</p>
---	--

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί η παράσταση του Έτοιμου ο χώρος του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο.

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ	ΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ
<p>Henri Bergson, <i>Time and Free Will</i>, (1910) London: G. Allen & Unwin Ltd, 1950, σ. 170:</p> <p>Είναι λάθος να αναζητάμε παραδείγματα στις συνήθειες και ακόμη και αδιάφορες συνθήκες της ζωής, προκειμένου να αποδείξουμε ότι ο άνθρωπος είναι ικανός να επιλέγει χωρίς κίνητρο.</p> <p>Μπορεί εύκολα να αποδειχθεί ότι αυτές οι ασήμαντες ενέργειες συνδέονται με κάποιο καθοριστικό λόγο.</p> <p>Είναι μεγάλη και σοβαρή κρίσιμότητα, αποφασιστικής σημασίας για την υπόληψή μας με τους άλλους, και ακόμη περισσότερο με τον εαυτό μας, να επιλέγουμε σε αντίθεση με αυτό που συμβατικά ονομάζεται κίνητρο, και αυτή η απουσία οποιουδήποτε απτού λόγου γίνεται πιο εντυπωσιακή, όσο βαθύτερα πηγαίνει η ελευθερία μας.</p>	<p>Francis Roberts 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), <i>From the Archives of American Art: An Interview with Marcel Duchamp</i>, From 1968:</p> <p>Duchamp:</p> <p>[Το Έτοιμο είναι αυτό που] σε επιλέγει, για να κυριολεκτούμε. Εάν υπεισέρχεται η επιλογή σου, τότε, εμπλέκεται το γούστο, το κακό γούστο, το καλό γούστο, το αδιάφορο γούστο. Το γούστο είναι ο εχθρός της τέχνης. Η ιδέα ήταν να βρεθεί ένα αντικείμενο που δεν είχε καμία έλξη από την αισθητική πλευρά.</p> <p>[Τα Έτοιμα] φαίνονται αδιάφορα, αλλά δεν είναι. Αντιθέτως, αντιπροσωπεύουν έναν πολύ υψηλότερο βαθμό πνευματικότητας</p> <p>Marcel Duchamp, <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 32, 141-142:</p> <p>Η επιλογή των Έτοιμων ποτέ δεν υπαγορεύτηκε από αισθητική ευχαρίστηση.</p> <p>Η επιλογή αυτή βασίστηκε σε μία αντίδραση οπτικής αδιαφορίας με την ταυτόχρονη απόλυτη απουσία καλού ή κακού γούστου ... στην πραγματικότητα μία τέλεια αναισθησία.</p> <p>Μια άλλη άποψη του Έτοιμου είναι η έλλειψη της μοναδικότητάς του ...το αντίγραφο ενός Έτοιμου παραδίδει το ίδιο μήνυμα. Στην πραγματικότητα, σχεδόν κανένα από τα Έτοιμα που υπάρχουν σήμερα δεν είναι πρωτότυπο με τη συμβατική έννοια.</p> <p>...γράψτε επίσης το σειριακό χαρακτηριστικό του Έτοιμου.</p>	<p>Προσδιόμενες ιδιότητες στο εννοιολογικό πεδίο:</p> <ul style="list-style-type: none"> > φαινομενική αδιαφορία > οπτική αδιαφορία > ολοκληρωτική απουσία καλού ή κακού γούστου > μια τέλεια αναισθησία > η έλλειψη της μοναδικότητας: ...το αντίγραφο ενός Έτοιμου παραδίδει το ίδιο μήνυμα > σειριακή επανάληψη

ΠΙΝΑΚΑΣ 4

Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το Έτοιμο:
Ο χρόνος του έργου τέχνης σαν ένα νοητικό επεισόδιο.

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ	ΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ
<p>Henri Bergson, <i>An Introduction to Metaphysics</i> (1903), New York, London: G. P. Putnam's Sons, 1912, σ. 54, 57, 66:</p> <p>Η συνήθης λειτουργία των Έτοιμων εννοιών, στάσεις που σημειώνουν το μονοπάτι του γίνεσθαι... Αν θέλουμε να αναλύσουμε τη διάρκεια...θα πάρουμε δύο αντίθετες απόψεις της διάρκειας γενικά. ..από τη μία μεριά μία πολλαπλότητα από διαδοχικές συνειδητές στάσεις, και από την άλλη μεριά μία ενότητα που τα δένει όλα μαζί. Η διάρκεια θα είναι η σύνθεση αυτής της ενότητας με την πολλαπλότητα...</p> <p>Η νόσή μας... με τις έτοιμες έννοιες, προσπαθεί να πιάσει, όπως με ένα δίχτυ, κάτι από την πραγματικότητα που περνά.</p>	<p>Marcel Duchamp, <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. Μ. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 26:</p> <p>Να χρησιμοποιείς τη λέξη 'καθυστερήση' αντί για τη λέξη εικόνα ή ζωγραφική...</p> <p>Είναι απλά ένας τρόπος να πετύχουμε να μην θεωρούμε άλλο πια το εν λόγω πράγμα ότι είναι μία εικόνα - να καθυστερήσουμε με τον γενικότερο δυνατό τρόπο, όχι τόσο στις διαφορετικές έννοιες που μπορεί να ληφθούν..., αλλά μάλλον με την αναποφάσιστη επανένωσή τους...</p> <p>Marcel Duchamp 'The Creative Act' Text of a talk given by Duchamp in Houston at the meeting of the American Federation of the Arts, April 1957, <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. Μ. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 138:</p> <p>Ας εξετάσουμε δύο σημαντικούς παράγοντες, τους δύο πόλους της δημιουργίας της τέχνης: τον καλλιτέχνη από τη μία πλευρά, και από την άλλη τον θεατή που αργότερα γίνεται ο απόγονος. Σε όλες τις εμφανίσεις, ο καλλιτέχνης ενεργεί σαν ένα ενδιάμεσο ον που, από τον λαβύρινθο πέρα από χρόνο και χώρο, αναζητά τον δρόμο του προς ένα ξέφωτο. Αν δώσουμε τις ιδιότητες ενός ενδιάμεσου (μέντιουμ) στον καλλιτέχνη, τότε πρέπει να του αρνηθούμε την κατάσταση της συνειδησης στο αισθητικό επίπεδο για το τι κάνει ή γιατί το κάνει. Όλες οι αποφάσεις του για την καλλιτεχνική εκτέλεση του έργου στέκονται στην καθαρή διαίσθηση και δεν μπορούν να μεταφραστούν σε μία αυτοανάλυση, που θα την πει ή θα την γράψει, ούτε καν να τη σκεφτεί.</p> <p>Marcel Duchamp, <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. Μ. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 32:</p> <p>[4. ΕΤΟΙΜΑ]</p> <p>Προδιαγραφές για "Έτοιμα"</p> <p>σχεδιάζοντας μία στιγμή που θα έρθει (σε μία τέτοια μέρα, μία τέτοια ημερομηνία ένα τέτοιο λεπτό), 'για να εγγράψετε ένα Έτοιμο' - Το Έτοιμο μπορεί αργότερα να αναζητηθεί. - (με κάθε είδους καθυστερήσεις)</p> <p>Το σημαντικό πράγμα λοιπόν είναι το θέμα της χρονικής στιγμής, αυτό το εφέ στιγμιότυπου, όπως μία ομιλία που έχει εκφωνηθεί ανεξάρτητα από την περίπτωση, αλλά σε μία τέτοια ώρα. Είναι ένα είδος ραντεβού.</p> <p>- Φυσικά, γράψτε αυτήν την ημερομηνία, ώρα, λεπτό, στο Έτοιμο ως πληροφορία.</p> <p>Arturo Schwarz, <i>The Complete Works of Marcel Duchamp</i>, New York: Delano Greenidge 1997, σ. 588, αδημοσίευτη συνέντευξη στον συγγραφέα μεταξύ 1959-1960:</p> <p>Η ρόδα ποδηλάτου ήταν το πρώτο μου Έτοιμο, τόσο που στην αρχή δεν το αποκαλούσα καν Έτοιμο. Δεν είχε ακόμα μεγάλη σχέση με την ιδέα του Έτοιμου. Περισσότερο είχε να κάνει με την ιδέα της τύχης. Κατά έναν τρόπο, ήταν απλά το να αφήνεις τα πράγματα να περνούν μόνα τους και να δημιουργείς μία ατμόσφαιρα στο στούντιο ή στο διαμέρισμά που μένεις. Ίσως, το να βοηθάς τις ιδέες να φανερώνονται στο μυαλό σου.</p>	<p>Προδιαγραφόμενη χρονική διάρκεια</p> <ul style="list-style-type: none"> > Ο χρόνος της νόησης μεταξύ της πολλαπλότητας και της ενότητας του Έτοιμου > Η καθυστέρηση στην αναποφάσιστη επανένωση των εννοιών > Ο χρόνος του καλλιτέχνη και ο χρόνος του θεατή > Είναι ένα είδος ραντεβού > Το θέμα της χρονικής στιγμής. > Το στιγμιότυπο. <p>Απλά να αφήνεις τα πράγματα να περνούν μόνα τους... Ίσως, να βοηθάς τις ιδέες να φανερώνονται στο μυαλό σου</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση, συνδηλωτική ανομοίωση και συνδηλωτική προσομοίωση:
Το έργο τέχνης σαν ένα μέσον μιας καθημερινής δράσης τοποθετείται ενώπιον της προσοχής και λειτουργεί σαν ένας μηχανισμός παραγωγής νοητικών επεισοδίων.

Στοιχεία καταδηλωτικής ομοίωσης

Marcel Duchamp, 'A Propos of 'Readymades'', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 141:

Στη Νέα Υόρκη το 1915 αγόρασα από ένα κατάστημα υλικών ένα φτυάρι χιονιού στο οποίο έγραψα 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'

Marcel Duchamp, Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ. 98:

P.C.: Το πρώτο αμερικάνικο 'Ετοιμο [ready-made] που κάνατε τιπολοφείται 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' [In Advance of the Broken Arm]. Γιατί;

M.D.: Ήταν ένα φτυάρι για το χιόνι, και είχα όντως γράψει επάνω αυτή τη φράση. Βέβαια ήλπιζα ότι δεν είχε κανένα νόημα αλλά, κατά βάθος, όλα τα πράγματα τελικά αποκτούν κάποιο νόημα.

P.C.: Αποκτά νόημα όταν έχει κανείς το αντικείμενο μπροστά στα μάτια του.

M.D.: Ακριβώς. Αλλά σκεφτόμουν ότι, ειδικά στα αγγλικά, δεν είχε πραγματικά σημασία, δεν υπήρχε δυνατή συσχέτιση. Βέβαια, ο συνειρμός είναι απλός: μπορεί να σπάσει κανείς το χέρι του φτυαρίζοντας το χιόνι, αλλά είναι παρόλα αυτά κάπως απλοϊκό και δεν πίστευα ότι θα του δινόταν προσοχή

Marcel Duchamp, 'A Propos of 'Readymades'', ο.π.:

'Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό ήταν η σύντομη πρόταση που έγραφα συνήθως επάνω στο 'Ετοιμο. Αυτή η πρόταση αντί να περιγράφει το αντικείμενο σαν ένα τίτλος είχε την πρόθεση να μεταφέρει το μυαλό του θεατή σε άλλες σφαίρες που έχουν περισσότερη σχέση με το λόγο.

- > ένα φτυάρι για το χιόνι
- > είχα ...γράφει επάνω αυτή τη φράση
- > 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' [In Advance of the Broken Arm]
- > ο συνειρμός είναι απλός:
- > μπορεί να σπάσει κανείς το χέρι του φτυαρίζοντας το χιόνι, αλλά είναι παρόλα αυτά κάπως απλοϊκό και δεν πίστευα ότι θα του δινόταν προσοχή
- > να μεταφέρει τη σκέψη του θεατή σε άλλες σφαίρες που έχουν περισσότερη σχέση με το λόγο

Στοιχεία συνδηλωτικής ανομοίωσης

Στην πρώτη εκδοχή του το φτυάρι, κρεμασμένο από το ταβάνι του εργαστηρίου του στη Νέα Υόρκη που μοιραζόταν με τον Jean Crotti, έφερε κατά μήκος του κάτω χείλους της μη γαλβανισμένης, ενισχυμένης πλάκας του φτυαριού την εξής χάραξη:

'In Advance of the Broken Arm / (from) Marcel Duchamp 1915'

Στην πρωτότυπη αυτή επιγραφή του Duchamp η λέξη σε εισαγωγικά (*from*) [(από)], έχει ως στόχο να μεταδώσει στον θεατή τη διάκριση ότι το αντικείμενο 'προέρχεται από' και δεν 'πραγματοποιείται από' αυτόν.

Η εκδήλωση των 'Ετοιμων ξεκινά από μία επιλογή, την επιλογή του αντικειμένου που φέρει κάποιες συγκεκριμένες ιδιότητες, και η επιλογή αυτή 'προέρχεται από' τον ίδιο τον δημιουργό, που καλείται να επιλέξει και όχι να πραγματοποιήσει ένα άνευ σηματοδότησης αντικείμενο.

Στο αντικείμενο έρχεται να προστεθεί μία πρόταση που αντί να επιγράφει το αντικείμενο ως τίτλος, στόχο έχει να μεταφέρει τη σκέψη του θεατή σε άλλες σφαίρες που έχουν περισσότερη σχέση με τον λόγο, ένα είδος 'φραστικού χρώματος'.

Στο δοκίμιο *Σουρεαλισμός και ζωγραφική* ο Andre Breton υπογραμμίζει τη σημασία της επιγραφής ως βασική χειρονομία στην εκδήλωση των 'Ετοιμων, ως αυτή που επιφέρει μία 'ολική επανάσταση του αντικειμένου'

'...η επικόλληση μία καινούργιας ετικέτας σε αυτό και η υπογραφή του [σήμαινε] την εκτροπή του αντικειμένου από τον προορισμό του, και συνεπώς την αναταξινόμηση του μέσα από μία άσκηση επιλογής'.

- > In Advance of the Broken Arm / (from) Marcel Duchamp 1915'
- > ...η επικόλληση μία καινούργιας ετικέτας σε αυτό και η υπογραφή του [σήμαινε] την εκτροπή του αντικειμένου από τον προορισμό του, και συνεπώς την αναταξινόμηση του μέσα από μία άσκηση επιλογής.

Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης

Marcel Duchamp, 'A Game of Chess with Marcel Duchamp' (1963), An RM ARTS Production, 1963:

Το σκάκι πάντοτε με ενδιέφερε, και έμαθα αυτό το είδος των μαθηματικών αρκετά εύκολα. Είναι λογική και μηχανική μάλλον, παρά μαθηματικά. Μηχανική με την έννοια ότι οι πεσσοί κινούνται, αντιδρούν μεταξύ τους, καταστρέφουν το ένα το άλλο. Βρίσκονται σε σταθερή κίνηση και αυτό είναι που με γοητεύει. Μορφές του σκακιού αν τοποθετηθούν σε μία παθητική θέση δεν έχουν οπτική ή αισθητική γοητεία. Είναι η δυνατότητα των κινήσεων που μπορούν να παιχθούν από μία θέση, που το κάνει περισσότερο ή λιγότερο όμορφο

- > Η αισθητική γοητεία
- > Μηχανική με την έννοια ότι οι πεσσοί κινούνται, αντιδρούν μεταξύ τους, ...Βρίσκονται σε σταθερή κίνηση
- > Είναι η δυνατότητα των κινήσεων που μπορούν να παιχθούν από μία θέση, που το κάνει περισσότερο ή λιγότερο όμορφο.

ΠΙΝΑΚΑΣ 6

Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής στην πρωτοπορία, η παιγνιώδης παρόρμηση και το σκάκι.

<p>Το πνεύμα της εποχής: ο F. Schiller και η παιγνιώδης παρόρμηση</p>	<p>Το σκάκι: ο M. Duchamp και η παιγνιώδης παρόρμηση</p>
<p><i>Friedrich Schiller, On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters</i> (1795), New York: Dover, 2004, σ. 84-85:</p> <p>Η παρόρμηση της αίσθησης απαιτεί παραλλαγές, απαιτεί χρόνο για να έχει ένα περιεχόμενο. Η παρόρμηση του κανόνα απαιτεί την εξαφάνιση του χρόνου και καμία παραλλαγή. Επομένως, η παρόρμηση στην οποία συνδυάζονται και οι δύο,... η παρόρμηση του παιχνιδιού, θα στοχεύει στην εξαφάνιση της στιγμής στον χρόνο και στη συμφιλίωση του γίνεσθαι με την απόλυτη ύπαρξη, της παραλλαγής με την ταυτότητα. Η παρόρμηση της αίσθησης θέλει να καθοριστεί, να παραλάβει το αντικείμενο της. Η παρόρμηση του κανόνα θέλει αυτή να καθορίζει, να παράγει το αντικείμενο της. Οπότε η παρόρμηση του παιχνιδιού θα προσπαθήσει να παραλάβει όπως θα είχε παράγει η ίδια και να παράγει όπως η αίσθηση φιλοδοξεί να παραλάβει. ... Και οι δύο παρορμήσεις ... αναγκάζουν το μυαλό, η πρώτη μέσω νόμων της Φύσης, η δεύτερη μέσω νόμων του Λόγου. Έτσι, η παρόρμηση του παιχνιδιού, στην οποία και οι δύο συνδυάζονται να λειτουργούν, θα αναγκάσει το μυαλό ταυτόχρονα ηθικά και σωματικά. Επομένως, αφού ακυρώνει όλες τις απλές πιθανότητες, θα ακυρώσει επίσης κάθε καταναγκασμό και θα απελευθερώσει τον άνθρωπο τόσο σωματικά όσο και ηθικά.</p> <p>Για την επιρροή του Ρομαντισμού και του F. Schiller στην πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα βλ. και</p> <p>David Hopkins, 'Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York', 1942', <i>Tate Papers</i>, no.22, Autumn 2014.</p> <p>Gavin Grindon, 'Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde', <i>Oxford Art Journal</i>, vol.34, no.1, 2011, σ. 84.</p> <p>Claudia Mesch, 'Serious Play: Games in Twentieth-Century Modernism', <i>The Space Between</i>, vol. I, Fort Hays State University, 2006.</p>	<p><i>Marcel Duchamp, 'Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp,'</i> interview shot by Jean Clair, Cadaques, 1968:</p> <p>Η λέξη ludic στα λατινικά ludo, σημαίνει jouer , να παίζω, ένα πράγμα που αξίζει να ζεις για αυτό. Παίζεις σκάκι και σκοτώνεις, αλλά δεν σκοτώνεις πολύ, στο σκάκι οι άνθρωποι ζουν μετά το θάνατό τους, αλλά όχι σε κανονικούς πολέμους. Ναι, είναι ένα ειρηνικό πράγμα, είναι ένας ειρηνικός τρόπος κατανόησης της ζωής. Παίξε οτιδήποτε, όχι μόνο σκάκι αλλά όλα τα παιχνίδια, όλα τα παιχνίδια. Παίξε με τη ζωή, τότε είσαι ζωντανός και πιο ζωντανός από τους ανθρώπους που πιστεύουν στη θρησκεία και την τέχνη.</p> <p>Calvin Tomkins, <i>Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews</i>, Badlands Unlimited, 2013, σ. 39-40, 41:</p> <p>Marcel Duchamp (1964):</p> <p>Μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο έπαιζα μόνο για να διασκεδάσω. Δεν υπήρχε ποτέ πρόθεση να το πάρω πολύ σοβαρά. Εδώ [New York], το 1916, 1917, 1918, έπαιζα πολύ σκάκι στο Marshall Chess Club, στη West Fourth Street ή κάπου, κοντά στην πλατεία τις Washington. Πέρασα αρκετές νύχτες μέχρι τις τρεις το πρωί, ζώντας στο κέντρο τις οδού Sixty-Seventh.. εκεί πιθανότατα σχημάτισα την ιδέα ότι θα μπορούσα να παίξω ένα σοβαρό παιχνίδι σκακιού. Θυμάμαι να παίζω για το Marshall Chess Club, εναντίον άλλου συλλόγου. Και στο Μπουένος Άιρες, όπου πήγα το 1918 για εννέα μήνες, μπήκα σε ένα κλαμπ σκακιού και πέρασα τις νύχτες μου διαβάζοντας βιβλία και μαθαίνοντας τα κόλπα του παιχνιδιού. Έτσι, όταν επέστρεψα στη New York γύρω στο 1920 ή το 1921, ασχολούμουν λίγο πολύ με το σκάκι. Για να είμαι ένα από τα μέλη, έπρεπε να μελετήσω τα βιβλία, να έχω την απαραίτητη δύναμη ώστε να μην είμαι γελοίος. Το οποίο και έκανα. Μετά από αυτό, η φιλοδοξία τέθηκε, και από τότε και μετά θέλεις να γίνεις ο πρωταθλητής του κόσμου ή ο πρωταθλητής κάποιου πράγματος. Και φυσικά δεν το κατάφερα ποτέ, αλλά δοκίμασα, για είκοσι χρόνια μετά το είχα πάρει πολύ σοβαρά. Έπαιξα σε πολλά γαλλικά πρωταθλήματα. Φυσικά δεν ήμουν ποτέ πρωταθλητής σε τίποτα, αλλά τουλάχιστον ήμουν ενθουσιώδης για αυτό. Και γύρω στο 1940 κατάλαβα τελικά ότι δεν ήταν χρήσιμο να προσπαθώ...</p> <p>Το σκάκι ...έχει τη μορφή ενός πραγματικού ανταγωνισμού, άνθρωπος προς άνθρωπο. Είναι ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στο μυαλό του ενός και στο μυαλό του άλλου. Είναι πλήρες - δεν υπάρχουν περιέργα συμπεράσματα όπως στην τέχνη, όπου μπορείς να έχεις όλα τα είδη συλλογιστικής και συμπερασμάτων. Είναι απολύτως σαφές. Είναι ένα θαυμάσιο κομμάτι του Καρτεσιανισμού. Και τόσο ευφάνταστο που δεν φαίνεται καν Καρτεσιανό στην αρχή. Οι όμορφοι συνδυασμοί που επινοούν οι άνθρωποι στο σκάκι είναι μόνο Καρτεσιανοί αφού εξηγηθούν - με άλλα λόγια, δεν μπορείτε να τους δείτε να έρχονται καθόλου. Και όμως όταν εξηγηθεί δεν υπάρχει μυστήριο. Είναι ένα καθαρό, λογικό συμπέρασμα και δεν μπορεί να αντικρουστεί. Η στάση στην τέχνη είναι εντελώς διαφορετική. Πιθανότατα τα δύο πράγματα με ευχαρίστησαν επειδή αντιτέθηκαν το ένα στο άλλο - οι δύο στάσεις - ως μορφή πληρότητας. Και δεν ήμουν πλέον από τη μία πλευρά ή από την άλλη.</p> <p>Amelia Jones, <i>A. Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp</i>, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, σ. 120:</p> <p>Η σύγκριση μεταξύ της χρονολογικής σειράς των έργων μου και ενός παιχνιδιού σκακιού είναι απολύτως σωστή. . . Αλλά όταν θα έχω πετύχει ένα ματ, ή όταν θα έχω χάσει;</p> <p>Βλ. και</p> <p>Ian Randall, 'Re-evaluating the Art & Chess of Marcel Duchamp', <i>Touffait Marcel Duchamp Online Journal</i>, 2012.</p> <p>David Joselit, <i>Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941</i>, October Books, Massachusetts: MIT Press, 2001.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 7

Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης: Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής και της κυριαρχίας της παιγνιώδους παρόρμησης στην πρωτοπορία, το σκάκι αυτοομοιώνεται σαν παιχνίδι μεταξύ της στιγμής και του χρόνου.

<p>Το πνεύμα της εποχής: ο F. Saussure και το σκάκι ως παράδειγμα της συγχρονίας στη γλώσσα</p>	<p>Το σκάκι: ο M. Duchamp και ο μηχανισμός νοητικών επεισοδίων</p>
<p>Ferdinand de Saussure, <i>Course in General Linguistics</i>, (1906-1911), New York: Philosophical Library, 1959, 'Static and Evolutionary Linguistics', σ. 88-89:</p> <p>Από όλες τις συγκρίσεις που θα μπορούσε κανείς να φανταστεί, η πιο καρποφόρα είναι αυτή που μπορεί να γίνει μεταξύ της λειτουργίας της γλώσσας και ενός παιχνιδιού σκακιού. Και στις δύο περιπτώσεις είμαστε αντιμέτωποι με ένα σύστημα αξιών και τις παρατηρήσιμες τροποποιήσεις τους. Ένα παιχνίδι σκακιού είναι σαν μία τεχνητή υλοποίηση του τι προσφέρει η γλώσσα σε φυσική μορφή.</p> <p>Ας εξετάσουμε το θέμα πιο προσεκτικά.</p> <p>Πρώτον, μία κατάσταση του σετ σκακιστών αντιστοιχεί πολύ στην κατάσταση της γλώσσας. Η αντίστοιχη αξία των κομματιών εξαρτάται από τη θέση τους στη σκακιέρα, όπως κάθε γλωσσικός όρος αντλεί την αξία του από την αντίθεσή του με όλους τους άλλους όρους. Στη δεύτερη θέση, το σύστημα είναι πάντα στιγμιαίο. Αλλάζει από τη μία θέση στην άλλη. Είναι επίσης αλήθεια ότι οι αξίες εξαρτώνται κυρίως από μία αμετάβλητη σύμβαση, το σύνολο κανόνων που υπάρχει πριν από την έναρξη ενός παιχνιδιού και διατηρείται μετά από κάθε κίνηση. Κανόνες που έχουν συμφωνηθεί για πάντα υπάρχουν και στη γλώσσα. Είναι οι σταθερές αρχές της σημειολογίας.</p> <p>Τέλος, για να περάσουμε από τη μία κατάσταση ισορροπίας στην επόμενη, ή - σύμφωνα με την ορολογία μας - από τον ένα συγχρονισμό στον άλλο, πρέπει να μετακινηθεί μόνον ένας πεσσός. Δεν υπάρχει γενικό αναποδογύρισμα. Εδώ έχουμε το αντίστοιχο του διαχρονικού φαινομένου με όλες τις ιδιαιτερότητές του. Στην πραγματικότητα :</p> <p>(α) Σε κάθε παίξιμο κινείται μόνον ένας πεσσός. Με τον ίδιο τρόπο στη γλώσσα, οι αλλαγές επηρεάζουν μόνο μεμονωμένα στοιχεία.</p> <p>(β) Παρόλα αυτά, η κίνηση έχει αντίκτυπο σε ολόκληρο το σύστημα. Είναι αδύνατο για τον παίκτη να προβλέψει ακριβώς την έκταση του αποτελέσματος. Οι επακόλουθες αλλαγές της αξίας θα είναι, ανάλογα με τις περιστάσεις, είτε μηδενικές, είτε πολύ σοβαρές ή μέσης σημασίας. Μία συγκεκριμένη κίνηση μπορεί να φέρει επανάσταση σε ολόκληρο το παιχνίδι και ακόμη και να επηρεάσει πεσσούς που δεν εμπλέκονται άμεσα. Μόλις είδαμε ότι το ίδιο ισχύει και για τη γλώσσα.</p> <p>(γ) Στο σκάκι, κάθε κίνηση είναι απολύτως διακριτή από την προηγούμενη και την επακόλουθη ισορροπία. Η αλλαγή που πραγματοποιείται δεν ανήκει σε καμία κατάσταση: μόνο οι καταστάσεις έχουν σημασία.</p> <p>Σε ένα παιχνίδι σκακιού, οποιαδήποτε συγκεκριμένη θέση έχει το μοναδικό χαρακτηριστικό της απελευθέρωσης από όλες τις προηγούμενες θέσεις. Η διαδρομή που χρησιμοποιείται για την άφιξη εκεί δεν κάνει καμία διαφορά. Κάποιος που έχει παρακολουθήσει ολόκληρο τον αγώνα δεν έχει κανένα πλεονέκτημα πάνω στην περιέργη συγκέντρωση που έρχεται σε μία κρίσιμη στιγμή για να ελέγξει την κατάσταση του παιχνιδιού. Για να περιγράψω αυτήν τη ρύθμιση, είναι απολύτως άχρηστο να θυμόμαστε τι είχε συμβεί μόλις δέκα δευτερόλεπτα προηγούμενος. Όλα αυτά ισχύουν εξίσου για τη γλώσσα και οξύνουν τη ριζική διάκριση μεταξύ διαχρονίας και συγχρονίας. Η ομιλία λειτουργεί μόνο σε μία κατάσταση γλώσσας, και οι αλλαγές που παρεμβαίνουν μεταξύ των καταστάσεων δεν έχουν θέση ούτε στη μια, ούτε στην άλλη κατάσταση.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'Interview with James Johnson Sweeney', <i>Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day</i>, επιμ. James Nelson, New York: W.W. Norton, 1958, σ. 89-99. Conducted late 1955 in the Philadelphia Museum of Art:</p> <p>[Το σκάκι] το πήρα πολύ σοβαρά και το διασκέδαζα γιατί βρήκα κάποια κοινά σημεία ανάμεσα στο σκάκι και τη ζωγραφική. Όταν παίζεις ένα παιχνίδι σκακιού είναι σαν να σχεδιάζεις κάτι, ή να κατασκευάζεις κάποιον μηχανισμό, κάποιου είδους με τον οποίον μπορείς να κερδίσεις ή να χάσεις. Η ανταγωνιστική πλευρά σε αυτό δεν έχει καμία σημασία. Το ίδιο το πράγμα έχει πλαστικότητα. Αυτό είναι μάλλον που με τράβηξε στο παιχνίδι... Είναι του ίδιου είδους πνευματικές εκφράσεις, διανοητικές εκφράσεις...</p> <p>Marcel Duchamp, <i>Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne</i>, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ.29:</p> <p>Μια παρτίδα σκακιού είναι ένα πράγμα οπτικό και πλαστικό, κι αν είναι γεωμετρικό με τη στατική έννοια της λέξης, είναι πάντως ένας μηχανισμός εφόσον κινείται είναι ένα σχέδιο, μία μηχανική πραγματικότητα. Οι πεσσοί δεν είναι όμορφοι από μόνοι τους, ούτε η μορφή του παιχνιδιού, αλλά αυτό που είναι όμορφο – αν μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τη λέξη 'όμορφο'–, είναι η κίνηση. Επομένως, είναι όντως ένας μηχανισμός, με την έννοια για παράδειγμα, ενός Calder. Υπάρχουν σίγουρα στο σκάκι στοιχεία εξαιρετικά ωραία στον τομέα της κίνησης, καθόλου ωραία όμως στον οπτικό τομέα. Η ομορφιά έγκειται στην εικασία της κίνησης ή της χειρονομίας, σ' αυτή την περίπτωση. Βρίσκεται εντελώς στη φαιά ουσία του καθενός.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 8

Στοιχεία δηλωτικής προσομοίωσης: καταδήλωση και συνδήλωση:

Το σκάκι σαν οριοθετημένο πεδίο ανάπτυξης σειρών από αυτόνομα επεισόδια: πεσσοί / σκακιέρα.

Στοιχεία καταδηλωτικής προσομοίωσης

Marcel Duchamp, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008, σ. 53:

Η κίνηση μίας μορφής σε έναν ορισμένο χρόνο μας εισάγει μοιραία στο χώρο της γεωμετρίας και των μαθηματικών, είναι το ίδιο όταν κατασκευάζει κανείς μία μηχανή...

Francis Roberts, 'I Propose to Strain the Laws of Physics', *From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp*, From 1968:

Στο σκάκι, όπως στην τέχνη, βρίσκουμε μία μορφή από μηχανές, καθώς το σκάκι θα μπορούσε να περιγραφεί ως η κίνηση κομματιών που τρώνε το ένα το άλλο.

Marcel Duchamp, 'A Game of Chess with Marcel Duchamp' (1963), An RM ARTS Production:

Πάντοτε με ενδιέφεραν τα μαθηματικά, αλλά όχι με έναν σοβαρό τρόπο. Δεν έχω φυσικό ταλέντο για τα μαθηματικά, αλλά για το λίγο που αναφέρεται στο σκάκι πάντοτε με ενδιέφερε, και έμαθα αυτό το είδος των μαθηματικών αρκετά εύκολα. Είναι λογική και μηχανική μάλλον, παρά μαθηματικά. Μηχανική με την έννοια ότι οι πεσσοί κινούνται, αντιδρούν μεταξύ τους, καταστρέφουν το ένα το άλλο. Βρίσκονται σε σταθερή κίνηση και αυτό είναι που με γοητεύει. Μορφές του σκακιού αν τοποθετηθούν σε μία παθητική θέση δεν έχουν οπτική ή αισθητική γοητεία. Είναι η δυνατότητα των κινήσεων που μπορούν να παιχθούν από μία θέση, που το κάνει περισσότερο ή λιγότερο όμορφο.

- > Το σκάκι μία μορφή μηχανής με πεσσούς που κινούνται, αντιδρούν μεταξύ τους
- > η δυνατότητα των κινήσεων που μπορούν να παιχθούν από μία θέση, το κάνει περισσότερο ή λιγότερο όμορφο

Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης

Marcel Duchamp, *Notes*, επιμ. Paul Matisse, Boston: G.K.Hall, 1983, note 273:

Σκάκι = ένα σχέδιο σε πλάκα / που κάποιος διαγράφει, / την ομορφιά του οποίου / ένας μπορεί να αναπαράξει χωρίς / την παρέμβαση του 'χειριού'.

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenidge 1997, σ. 68:

Marcel Duchamp

Ένα παιχνίδι σκακιού μοιάζει πολύ με ένα σχέδιο με στυλό και μελάνι, με τη διαφορά, ωστόσο, ότι ο παίκτης σκακιού ζωγραφίζει με ασπρόμαυρες μορφές που έχουν ήδη προετοιμαστεί αντί να πρέπει να εφεύρει μορφές όπως ο καλλιτέχνης. Ο σχεδιασμός που σχηματίζεται έτσι στη σκακιέρα δεν έχει προφανώς καμία οπτική αισθητική αξία, και μοιάζει περισσότερο με ένα μία παρτιτούρα για μουσική, η οποία μπορεί να παιχθεί ξανά και ξανά. Η ομορφιά στο σκάκι δεν φαίνεται να είναι μία οπτική εμπειρία όπως στη ζωγραφική. Η ομορφιά στο σκάκι είναι πιο κοντά στην ομορφιά στην ποίηση. Οι πεσσοί είναι το σταθερό αλφάβητο που διαμορφώνει τις σκέψεις. Και αυτές οι σκέψεις, αν και δημιουργούν ένα οπτικό σχέδιο στη σκακιέρα, εκφράζουν την ομορφιά τους αφηρημένα, σαν ένα ποίημα. Στην πραγματικότητα, πιστεύω ότι κάθε σκακιστής βιώνει ένα μείγμα δύο αισθητικών απολαύσεων, η πρώτη η αφηρημένη εικόνα που μοιάζει με την ποιητική ιδέα του γραψίματος, η δεύτερη η αισθησιακή απόλαυση της ιδεογραφικής εκτέλεσης αυτής της εικόνας από τις σκακιέρες.

Βλ και

Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', *October*, The MIT Press, Vol. 10, Autumn, 1979.

- > Οι πεσσοί είναι το σταθερό αλφάβητο που διαμορφώνει τις σκέψεις. Και αυτές οι σκέψεις, αν και δημιουργούν ένα οπτικό σχέδιο στη σκακιέρα, εκφράζουν την ομορφιά τους αφηρημένα, σαν ένα ποίημα.
- > Δύο αισθητικές απολαύσεις:
 - η πρώτη η αφηρημένη εικόνα που μοιάζει με την ποιητική ιδέα του γραψίματος
 - η δεύτερη η αισθησιακή απόλαυση της ιδεογραφικής εκτέλεσης αυτής της εικόνας από τις σκακιέρες

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Πίνακες

<p>ΠΙΝΑΚΑΣ 9</p> <p>Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:</p> <p>Το έργο τέχνης συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης: εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι', και μεταφορά της αγάπης, και διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης, και σύμβολο του φαλλού, και δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας, και ίχνος επίκαιρου γεγονότος, και σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης.</p>			
<p>Το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' σαν θέμα αναπαράστασης</p>	<p>Το είδος της αναπαράστασης</p>		<p>Οι αλληγορικές ιδιότητες που προσδίδονται στο Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'</p>
<p>George Heard Hamilton, 'In Advance of Whose Broken Arm?', Art and Artists, Vol. I. No. 4 (1968, σ. 29-31), επανεκτ. στο <i>Marcel Duchamp in Perspective</i>, επιμ. Joseph Masheck, Boston: Da Capo Press, 2002, σ. 73-76:</p> <p>Gertrude Stein:</p> <p>...αν δεν ήταν φτυάρι, τι ήταν:</p>	<p>> ΕΙΚΟΝΑ</p>	<p>> ΕΙΚΟΝΑ:</p> <p>επιβεβαίωση της ομοιότητας του σημαινόντος με το σημαινόμενο</p>	<p>> εικόνα του 'φτυαριού για το χιόνι'</p>
<p>Juan Antonio Ramirez, <i>Duchamp, Love and death, even</i>, London: Reaktion Books Ltd, 1998, σ.37-39.</p> <p>Craig E. Adcock, <i>Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass: An N Dimensional Analysis</i>, Florida: Florida State University, University Fine Arts Gallery, School of Visual Arts, 1985:</p> <p>Craig E. Adcock:</p> <p>...η περιμετρική κίνηση του χρήστη, στον ν-διάστατο χώρο, πρέπει να θεωρηθεί ως μία εννοιολογική υποστήριξη για τη μετα-φυσική αναπαράσταση της αγάπης.</p>		<p>> ΜΕΤΑΦΟΡΑ:</p> <p>το σημείο ως εννοιολογικά όμοιο με το σημείον ενός άλλου σημείου</p>	<p>> μεταφορά της αγάπης</p>
<p>Juan Antonio Ramirez, ο.π.:</p> <p>Juan A. Ramirez:</p> <p>... η σχέση ανάμεσα σε αυτό που ένας πετάει με ένα φτυάρι και στην 'εκτόξευση' των εργένηδων στη σφαίρα της νύφης</p>		<p>> ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ:</p> <p>το σημείο ως η συνθήκη ομοίωσης ενός άλλου σημείου</p>	<p>> διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης</p>
<p>Arturo Schwarz, <i>The Complete Works of Marcel Duchamp</i>, New York: Delano Greenidge 1997, σ. 456:</p> <p>Arturo Schwarz:</p> <p>...η σανσκριτική λέξη 'φτυάρι' σχετίζεται με τη σανσκριτική λέξη 'φαλλός'</p>	<p>> ΣΥΜΒΟΛΟ</p>	<p>> ΣΥΜΒΟΛΟ:</p> <p>επιβεβαίωση μιας σύμβασης στη σχέση του σημαινόντος με το σημαινόμενο</p>	<p>> σύμβολο του φαλλού</p>
<p>George Heard Hamilton, ο.π.:</p> <p>Katherine Dreier:</p> <p>...δεν είναι ένας πίνακας ή ένα κομμάτι γλυπτικής, δεν μπορεί να κρεμαστεί σε τοίχο ή να τοποθετηθεί στο βάζο, ούτε να σταθεί σε μία γωνία, γιατί τότε θα γινόταν ένα φτυάρι πάλι</p>	<p>> ΕΝΔΕΙΞΗ</p>	<p>> ΔΕΙΚΤΗΣ:</p> <p>η θέση στον χώρο ως ένδειξη της εκθεσιακής σημασίας του σημείου</p>	<p>> δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας</p>
<p>George Heard Hamilton, ο.π.:</p> <p>George H. Hamilton:</p> <p>...δημοσίευση της είδησης στις εφημερίδες ότι ένας άντρας είχε σπάσει το χέρι του φτυαρίζοντας χιόνι</p>		<p>> ΙΧΝΟΣ:</p> <p>το σημείο ως αποτύπωμα ενός επίκαιρου γεγονότος</p>	<p>> ίχνος επίκαιρου γεγονότος</p>
<p>Eugenia Raskopoulos, <i>Between wor(l)ds: translation and words as readymade</i>, Sydney: The University of New South Wales, College of Fine Arts, σ. 32-33:</p> <p>Eugenia Raskopoulos:</p> <p>...συσχετισμός του τίτλου 'πριν από τον σπασμένο βραχίονα' με τη δραστηριότητα για το χιόνι με φτυάρι</p>		<p>> ΣΥΜΠΤΩΜΑ:</p> <p>το σημείο ως επιφαινόμενο μιας καθημερινής επιτέλεσης</p>	<p>> σύμπτωμα καθημερινής επιτέλεσης</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 10

Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:

Το Έτοιμο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα' σε ένα εννοιολογικό δίκτυο.

Πράξεις στον εννοιολογικό χώρο

<p>4η Πράξη Παραγωγικά σχήματα που η εννοιολογική πολλαπλότητα του έργου τέχνης λειτουργεί ως πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο</p>	<p>Εκκίνηση παραγωγής νέων σειρών νοητικών επεισοδίων με τη σταδιακή συγκριτική αύξηση των εννοιολογικών διαστάσεων (συμπύκνωση των αναπαραστατικών ιδιοτήτων εικόνα-ένδειξη-σύμβολο)</p>	
<p>3η Πράξη Επαναληπτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του θεατή που καθιστούν το έργο τέχνης αδιάφορο</p>	<p>Διακοπή του εννοιολογικού χώρου</p>	
<p>2η Πράξη Εναλλακτικά σχήματα, αυτοαναφορικά στον μηχανισμό ενδείξεων που καθιστούν το έργο τέχνης γενόσημο για μία νέα κατηγορία έργων τέχνη</p>	<p>Συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου με εναλλακτικές προσεγγίσεις στον προσδιορισμό των ενδείξεων (ίχνος, δείκτης, σύμπτωμα)</p>	
<p>1η Πράξη Ερμηνευτικά/ αναπαραστατικά σχήματα του θεατή που καθιστούν το έργο τέχνης εννοιολογικά πολλαπλό</p>	<p>Εικόνα Ένδειξη Σύμβολο</p>	<p> εικόνα του «φτυαριού για το χιόνι» διάγραμμα της σεξουαλικής πράξης δείκτης της εκθεσιακής λειτουργίας σύμπτωμα καθημερινής επίθεσης «γυναίκειο φύλλο σικής» «δεδομένων. (1) της υδατόπτωσης (2) του φωτιστικού αερίου» «αμοιβαίο/ αλληλοπαθές έτοιμο» «δυστυχισμένο έτοιμο» «άρρωστο έτοιμο» το μνημονικό ιστορικό του θεατή και το γούστο στην τέχνη της εποχής </p> <p> «πριν από τον σπασμένο βραχίονα» μεταφορά της αγάπης σύμβολο του φαλλού ίχνος ενός επίκαιρου γεγονότος «η νύφη γδύνεται από τους μνηστήρες της, ακόμα» «το κουτί στη βαλίτσα» «βοηθούμενο έτοιμο» «έτοιμο γουρουνάκι κουμπιπάρ» (ή «αγαθά σε κονσέρβα») </p>

<p>Πίνακας 11.</p> <p>Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου.</p>	
<p>Το πνεύμα της εποχής: E. Jouffret, H. Poincare και R. Dedekind</p>	<p>Το έργο τέχνης: ο Duchamp και η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου – η αντικειμενοποίηση της 4^{ης} διάστασης</p>
<p>Henri Poincare, <i>The Foundations of Science (1913): Science and Hypothesis (1902), The Value of Science (1905), Science and Method (1908)</i>, New York: The Science Press, 1921, σ. 44-46, 48-49, 53:</p> <p>Οι μαθηματικοί δεν μελετούν αντικείμενα, αλλά σχέσεις μεταξύ αντικειμένων. Η αντικατάσταση αυτών των αντικειμένων από άλλα, τους είναι συνεπώς αδιάφορη, υπό την προϋπόθεση ότι οι σχέσεις δεν αλλάζουν. Η ύλη δεν έχει σημασία για αυτούς, μόνο η μορφή τους ενδιαφέρει. Χωρίς να το υπενθυμίσουμε αυτό, θα ήταν σχεδόν ακατανόητο, ότι ο Dedekind θα πρέπει να ορίσει με το όνομα 'άρρητος αριθμός' ένα απλό σύμβολο, δηλαδή κάτι πολύ διαφορετικό από τη συνηθισμένη ιδέα μιας ποσότητας, η οποία πρέπει να είναι μετρήσιμη και σχεδόν απτή.</p> <p>Ας δούμε τώρα ποιος είναι ο ορισμός του Dedekind:</p> <p>Οι ρητοί αριθμοί μπορούν άπειρα να χωριστούν σε δύο κατηγορίες, έτσι ώστε οποιονδήποτε αριθμό της πρώτης τάξης να είναι μεγαλύτερος από οποιονδήποτε αριθμό της δεύτερης τάξης. Μπορεί να συμβεί ότι μεταξύ των αριθμών της πρώτης τάξης υπάρχει ένας μικρότερος από όλους τους άλλους. Εάν, για παράδειγμα, κυμαίνονται στην πρώτη τάξη όλοι οι αριθμοί μεγαλύτεροι από 2, και ο ίδιος ο 2, και στη δεύτερη τάξη όλοι οι αριθμοί μικρότεροι από 2, είναι σαφές ότι το 2 θα είναι το μικρότερο όλων των αριθμών της πρώτης κλάσης. Ο αριθμός 2 μπορεί να επιλεγεί ως σύμβολο αυτού του διαμερίσματος.</p> <p>Μπορεί να συμβεί, αντιθέτως, ότι μεταξύ των αριθμών της δεύτερης τάξης ένας είναι μεγαλύτερος από όλους τους άλλους. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, εάν στην πρώτη τάξη λογίζονται όλοι οι αριθμοί μεγαλύτεροι από 2, και στη δεύτερη όλοι οι αριθμοί μικρότεροι από 2, και το ίδιο το 2. Εδώ και πάλι ο αριθμός 2 μπορεί να επιλεγεί ως σύμβολο αυτού του διαμερίσματος.</p> <p>Αλλά μπορεί να συμβεί εξίσου ότι ούτε στην πρώτη τάξη υπάρχει αριθμός μικρότερος από όλους τους άλλους, ούτε στη δεύτερη τάξη αριθμός μεγαλύτερος από όλους τους άλλους. Ας υποθέσουμε, για παράδειγμα, ότι βάζουμε στην πρώτη τάξη όλους τους ρητούς αριθμούς των οποίων τα τετράγωνα είναι μεγαλύτερα από 2, και στη δεύτερη όλους των οποίων τα τετράγωνα είναι μικρότερα από 2. Δεν υπάρχει κανένας του οποίου το τετράγωνο είναι ακριβώς 2. Προφανώς δεν υπάρχει στην πρώτη τάξη ένα αριθμός μικρότερος από όλους τους άλλους, γιατί, ωστόσο, κοντά στο τετράγωνο ενός αριθμού μπορεί να είναι στο 2, μπορούμε πάντα να βρούμε έναν λογικό αριθμό του οποίου το τετράγωνο είναι ακόμα πιο κοντά στο 2. Κατά την άποψη του Dedekind, ο άρρητος αριθμός $\sqrt{2}$ δεν είναι τίποτα άλλο από το σύμβολο αυτού του συγκεκριμένου τρόπου κατάτμησης των ρητών αριθμών. Και σε κάθε τρόπο κατάτμησης αντιστοιχεί έτσι ένας αριθμός, ρητός ή όχι, που χρησιμεύει ως σύμβολο του.</p> <p>Αλλά για να είμαστε ικανοποιημένοι με αυτό, θα έπρεπε να ξεχάσουμε την πρόλευση αυτών των συμβόλων. Μένει να εξηγήσουμε πώς μας οδήγησαν να τους αποδώσουμε ένα είδος συγκεκριμένης ύπαρξης και, επιπλέον, ότι η δυσκολία δεν προέρχεται από τους ίδιους τους κλασματικούς αριθμούς: Θα είχαμε την ιδέα αυτών των αριθμών εάν δεν είχαμε γνωρίσει προηγουμένως μία ύλη που</p>	<p>Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit: The Continuum', (<i>The White Box</i>, 1912–20), <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 89-90, 94:</p> <p>...Η ερριμένη σκιά μιας 4-διάστατης μορφής στον χώρο μας είναι μία 3-διάστατη σκιά. (βλέπε Jouffret 'Geom. a 4 dim.' σ. 186, τελευταίες 3 γραμμές).</p> <p>3-διάστατες τομές 4-διάστατων μορφών με έναν χώρο: ... Κατασκεύασε όλες τις 3-διάστατες καταστάσεις της 4-διάστατης μορφής με τον ίδιο τρόπο που ένας θα καθόριζε όλες τις έδρες ή τις πλευρές μιας 3-διάστατης μορφής. Με άλλα λόγια: μία 4-διάστατη μορφή γίνεται αντιληπτή (;) μέσω ενός ∞ με 3-διάστατες πλευρές που είναι οι τομές αυτής της 4-διάστατης μορφής από τον άπειρο αριθμό των χώρων (σε 3 διαστάσεις) που περιβάλλουν αυτή τη μορφή. - Με άλλα λόγια: μπορεί κανείς να κινηθεί γύρω από την 4-διάστατη μορφή σύμφωνα με τις 4 κατευθύνσεις του συνεχούς. Ο αριθμός των θέσεων του παρατηρητή είναι ∞, αλλά μπορεί κανείς να μειώσει αυτές τις διαφορετικές θέσεις σε έναν πεπερασμένο αριθμό (όπως στην περίπτωση των κανονικών 3-διάστατων μορφών), και τότε η κάθε αντίληψη, σε αυτές τις διαφορετικές θέσεις, είναι μία 3-διάστατη μορφή. Το σύνολο αυτών των 3-διάστατων αντιλήψεων της 4-διάστατης μορφής θα αποτελούσε το θεμέλιο για την ανακατασκευή της 4-διάστατης μορφής.</p> <p>Στο συνεχές</p> <p>Το 4-διάστατο μάτι είναι τέτοιο που μία απέραντη επίπεδη επιφάνεια (για παράδειγμα) δεν τέμνει το συνεχές.</p> <p>Αυτό το 4-διάστατο μάτι μπορεί να απεικονιστεί (3-διάστατα) ως ένας κλειστός σφαιρικός αμφιβληστροειδής που θα λαμβάνει ταυτόχρονα την εικόνα όλων των 3-διάστατων χαρακτηριστικών της επιφάνειας. Αυτή η 4-διάστατη εικόνα της επιφάνειας δεν αποτελεί απαρίθμηση (έως το άπειρο) των 3-διάστατων χαρακτηριστικών της επιφάνειας. Είναι ένας τύπος αμφιβληστροειδούς που συνθέτει αυτήν την επιφάνεια.</p> <p>Στο επίπεδο, ο 2-διάστατος κάτοικος βρίσκεται είτε στη μία πλευρά μιας άπειρης ευθείας γραμμής, είτε στην άλλη πλευρά. Επομένως, αυτή η γραμμή είναι για αυτόν μία τομή Dedekind (Poincare) δημιουργώντας 2 ξεχωριστά επίπεδα πεδία.</p> <p>- Στον 3-διάστατο χώρο πρέπει να συναντήσουμε ένα επίπεδο για να γνωρίζουμε τις 2 πλευρές του.</p> <p>-Στο 4-διάστατο συνεχές, ένα 4-διάστατο σώμα θα είναι τέτοιο, ώστε εάν τμηθεί από έναν διάμεσο χώρο, τα 2 ξεχωριστά 4-διάστατα μέρη θα είναι συμμετρικά γύρω από αυτόν τον διάμεσο χώρο.</p> <p>Ο 4-διάστατος κάτοικος, όταν αντιλαμβάνεται αυτό το συμμετρικό 4-διάστατο σώμα, θα περάσει από τη μία περιοχή στην άλλη διασχίζοντας στιγμιαία τους διάμεσους χώρους.</p> <p>Κάποιος μπορεί να φανταστεί αυτή τη στιγμιαία διάσχιση ενός χώρου ανακαλώντας ορισμένες εμπειρίες με 3-διάστατους καθρέφτες, όπου οι εικόνες εξαφανίζονται (πίσω) από νέες εικόνες.</p> <p>Χώρος</p> <p>Ο χώρος ή το 4-διάστατο πεδίο είναι ένα συνεχές; όπου το βασικό στοιχείο του είναι μία σφαίρα με απείρως μικρή ακτίνα ($R=1$ μάλλον παρά $R=0$).</p> <p>(Αυτό που μπορεί να ονομαστεί) η 4-διάστατη ευθεία γραμμή ορίζεται από ένα σύνολο διαδοχικών σφαιρών με μεγαλύτερες και μεγαλύτερες ακτίνες ξεκινώντας από το σημείο 0, κέντρο της πρώτης στοιχειώδους σφαιράς. Αυτή η 4-διάστατη ευθεία γραμμή = 3-διάστατος χώρος και δεν βγαίνει από αυτόν τον χώρο.</p> <p>Στον χώρο αυτή η 4-διάστατη γραμμή προσδιορίζεται σε συνάρτηση με τις στοιχειώδεις σφαίρες της. Απαντά εντελώς στο ερώτημα της συνέχειας χωρίς απόκλιση σε σχέση με την 4-διάστατη αντίληψη.</p> <p>Ως μέρος του 4-διάστατου συνεχούς παραμένει να είναι 3-διάστατης φύσης, και να είναι αντιληπτή από τους κατοίκους του 3-διάστατου χώρου, σε τέτοιο βαθμό που να μη μπορούν να βγουν έξω από αυτή (φυσικά).</p> <p>Για το συνηθισμένο μάτι σε έναν χώρο οποιονδήποτε σημείο είναι το τέλος μιας γραμμής (είτε ευθεία είτε όχι), που προέρχεται από ένα συνεχές. Το μάτι μπορεί να γυρίσει ατελείωτα γύρω από το σημείο (στο 3-διάστατο), δεν θα μπορεί ποτέ να αντιληφθεί κάποιο μέρος αυτής της 4-διάστατης γραμμής, εκτός από το σημείο που συναντά το 3-διάστατο διάμεσο.</p> <p>Σχέση του χώρου₃ με το συνεχές₄</p> <p>Ένα επίπεδο στο συνεχές τέμνει έναν χώρο κατά μήκος μιας γραμμής-δηλ. κάθε γραμμή του χώρου₃ είναι η πιθανή τομή (ορατή στο μάτι₃) ενός ή περισσότερων επιπέδων που προέρχονται από το συνεχές...</p> <p>Είναι βέβαιο ότι κάθε σημείο του χώρου₃ αποκρύπτει, κρύβει, είναι το τέλος μιας γραμμής του συνεχούς. Κάποιος θα ήθελε να περάσει γύρω από αυτό το σημείο, και να αντιληφθεί αυτήν την 4η κατεύθυνση, που έρχεται (σε αυτό το σημείο) σε επαφή με τον χώρο₃.</p>

<p>θεωρούμε ως απεριόριστα διαιρετή, δηλαδή ένα συνεχές.</p> <p>Για να ταξινομήσουμε τα φυσικά συνεχή, θα εξετάσουμε με ακρίβεια ποιες είναι οι τομές, που πρέπει να γίνουν για την υποδιαιρέσή τους. Εάν ένα φυσικό συνεχές C μπορεί να υποδιαιρεθεί με μία τομή, που μειώνει σε έναν πεπερασμένο αριθμό τα στοιχεία, όλα διακριτά το ένα από το άλλο (και κατά συνέπεια δεν σχηματίζει ούτε ένα συνεχές, ούτε πολλά συνεχή), θα πούμε ότι το C είναι ένα μονοδιάστατο συνεχές. Αν, αντίθετα, το C μπορεί να υποδιαιρεθεί μόνο με τομές που είναι οι ίδιες συνεχή, θα πούμε ότι το C έχει πολλές διαστάσεις. Εάν αρκούν τομές που είναι συνεχή μίας διάστασης, θα πούμε ότι το C έχει δύο διαστάσεις. Αν αρκούν οι τομές δύο διαστάσεων, θα πούμε ότι το C έχει τρεις διαστάσεις και ούτω καθεξής. Έτσι ορίζεται η έννοια του φυσικού συνεχούς διαφόρων διαστάσεων, χάρη σε αυτό το πολύ απλό γεγονός, ότι δύο συσσωματώματα αισθήσεων είναι διακριτά ή αδιάκριτα.</p>	<p>Μια γραμμή του χώρου 3 κρύβει επίσης ένα επίπεδο. Είναι σαν η τομή αυτού του επιπέδου, το μόνο που είναι ορατό στο μάτι 3.</p> <p>Με τον ίδιο τρόπο ένα επίπεδο είναι σίγουρα η τομή 2 χώρων 3 (βλέπε γωνίες 4). Αλλά ένα αντικείμενο 3 σε ένα διάστημα 3 δεν αποκρύπτει. Αντιθέτως έλκεται από όλες τις γραμμές [1], όγκους [2], επίπεδα [3] του συνεχούς 4 τελειώνοντας, στον χώρο 3 του, όπως οι κατασκευές του με σημεία [1], επίπεδα [2], γραμμές [3]...</p> <p>Ξεκινώντας με μία σφαίρα (με ακτίνα 10 εκ. για παράδειγμα) Αυτή η σφαίρα, 3-διάστατο συνεχές, είναι μία τομή Dedekind σε ένα n-διάστατο συνεχές, που αποτελείται από τις οιονεί εικόνες αυτής της σφαίρας επαναλαμβανόμενες στο άπειρο, δηλαδή αποτελείται από τις θέσεις σε ένα 3-διάστατο συνεχές που αυτή η σφαίρα μπορεί να καταλάβει, και από όλες τις ενόπτες που</p> <p>1. Κάθε αντικείμενο στον γεωμετρικό 3-διάστατο χώρο προσδιορίζεται από τη μέτρηση καθεμιάς από τις 3 διαστάσεις του. Αυτή η μέτρηση του σχήματός του που είναι ένας αριθμητικός (ή χρονικός) τύπος καθορίζει την Πραγματικότητα Του με τη σταθερή αναλογική σχέση των 3 διαστάσεων του μεταξύ τους.</p> <p>...Το αναρίθμητο (άπειρο a priori) σύνολο αυτών των οιονεί εικόνων συνθέτει ένα 4-διάστατο συνεχές και όχι μόνο το 3-διάστατο συνεχές (γεωμετρικό άπειρο).</p> <p>Στην πραγματικότητα: το γεωμετρικό άπειρο είναι πράγματι ένα συνεχές, του οποίου οι 3 διαστάσεις θεωρούνται στην απεραντοσύνη τους από τότε που ξεκινούν από το αξιωματικό σημείο. Αντίθετα, το συνεχές σύνολο οιονεί εικόνων ξεκινά από έναν γεωμετρικό 3-διάστατο όγκο, και οι οιονεί εικόνες που τον αποτελούν είναι η μεταφορά ενός 3-διάστατου αντικείμενου. Οι αισθήσεις μας, πολύ εξοικειωμένες με τον φυσικό χώρο, δεν επιτρέπουν σχεδόν τη σύλληψη ενός 5-διάστατου συνεχούς, που, για παράδειγμα, θα ήταν ένα σύνολο υπερ-οιονεί εικόνων της οιονεί εικόνας που έχει ήδη δοθεί από το 3-διάστατο αντικείμενο στην 4-διάστατη σύλληψή του.</p>
<p>Η προβολή ενός υπεραισθητού κόσμου</p>	
<p>Henri Poincare, ο.π., σ. 70:</p> <p>Χώρος και Γεωμετρία</p> <p>Οι αναπαριστάσεις μας είναι μόνο η αναπαραγωγή των αισθήσεών μας. Μπορούν επομένως να κυμαίνονται μόνο στο ίδιο πλαίσιο με αυτές, δηλαδή στον αντιληπτικό χώρο. Είναι εξίσου αδύνατο για εμάς να αναπαριστούμε στον εαυτό μας εξωτερικά σώματα σε γεωμετρικό χώρο, όπως και για έναν ζωγράφο να ζωγραφίζει πάνω σε έναν επίπεδο καμβά αντικείμενα με τις τρεις διαστάσεις τους. Ο αντιληπτικός χώρος είναι μόνο μία εικόνα του γεωμετρικού χώρου, μία εικόνα που έχει αλλάξει σε σχήμα από ένα είδος προοπτικής, και μπορούμε να αναπαραστήσουμε στον εαυτό μας αντικείμενα μόνο φέρνοντάς στους νόμους αυτής της προοπτικής. Επομένως, δεν αναπαριστούμε στους εαυτούς μας εξωτερικά σώματα σε γεωμετρικό χώρο, αλλά θεωρούμε αυτά τα σώματα σαν να ήταν τοποθετημένα σε γεωμετρικό χώρο. Όταν λέμε ότι 'τοποθετούμε' ένα τέτοιο και ένα τέτοιο αντικείμενο σε ένα τέτοιο σημείο, τι σημαίνει; Απλώς σημαίνει ότι αναπαριστούμε στον εαυτό μας τις κινήσεις που θα έπρεπε αυτός να κάνει για να φτάσει σε αυτό το αντικείμενο. Και δεν μπορεί παρά να πει κανείς ότι για να αναπαραστήσουμε αυτές τις κινήσεις, είναι απαραίτητο να προβάλλουμε τις ίδιες τις κινήσεις στον χώρο και ότι, κατά συνέπεια, η έννοια του χώρου πρέπει να προϋπάρχει.</p> <p>Για τον 'υπεραισθητό κόσμο' βλ.</p> <p>Linda Dalrymple Henderson, 'The Forgotten Meta-Realities of Modernism: Die Übersinnlich Welt and the International Cultures of Science and Occultism', <i>Glass-Beat</i>, Journal, Site 0. Castalia: The Game of Ends and Means, 2016.</p>	<p>Marcel Duchamp, ο.π., σ. 94, 98:</p> <p>...Σε ένα συνεχές, οποιοσδήποτε χώρος γίνεται αντιληπτός από μία 4-διάστατη αίσθηση αφής ως ένα είδος προβολής σε ένα επίπεδο, που καταγράφει τις διαφορετικές 3-διάστατες συντεταγμένες. -Το αντιληπτό αντικείμενο δεν είναι πλέον το σημείο, ως προς τη συνηθισμένη αίσθηση της αφής, αλλά μάλλον ένα είδος απτικής επεκτάσιμης σφαίρας που προϋποθέτει όλα τα 3-διάστατα σχήματα.</p> <p>...Ποια είναι η έννοια της 4ης διάστασης αφού δεν έχει ούτε απτική ούτε αισθητηριακή ανταπόκριση, όπως έχουν η 1η, η 2η, η 3η διάσταση.</p> <p>Για μία 5η διάσταση μπορεί κανείς υποθετικά να φανταστεί ότι η σταθερή σχέση, που καθορίζει κάθε οιονεί εικόνα στο 4-διάστατο συνεχές, παύει να είναι σταθερή και, ωστόσο, δεν παύει να είναι μία σχέση...</p> <p>Επίσης, το 4-διάστατο συνεχές: Η εξήγηση του Poincare σχετικά με τα n-διάστατα συνεχή μέσω της τομής Dedekind του $n-1$ συνεχούς δεν είναι λάθος. Αντίθετα, επιβεβαιώνεται και βασίζεται ακόμη και σε αυτήν την εξήγηση, ότι μπορεί κανείς να δικαιολογήσει το όνομα της 4ης διάστασης που δίνεται σε αυτό το συνεχές των οιονεί εικόνων, στις οποίες η τομή Dedekind μπορούσε να ληφθεί μόνο μέσω του 3-διάστατου πρωτότυπου αντικείμενου, που θεωρείται στο γεωμετρικό του άπειρο.</p> <p>Η αντανάκλαση (οιονεί εικόνες) σε έναν καθρέφτη.</p> <p>Από τη 2-διάστατη προοπτική που εμφανίζει το 3-διάστατο συνεχές, κατασκεύασε ένα 3-διάστατο (ή ίσως μία 2-διάστατη προοπτική) αυτού του 4-διάστατου συνεχούς.....</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 12	
Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης: Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής - η Ονοματοκρατία της εικόνας ΛΕΞΙΚΑ ΚΑΙ ΑΤΛΑΝΤΕΣ.	
<p>Το πνεύμα της εποχής: Jean-Pierre Brisset και Raymond Roussel.</p>	<p>Το έργο τέχνης: Ο Duchamp και η Ονοματοκρατία της εικόνας, ΛΕΞΙΚΑ ΚΑΙ ΑΤΛΑΝΤΕΣ.</p>
<p>Jean-Pierre Brisset, <i>La science de Dieu ou La création de l'homme</i>, Paris: Chamuel Editeur, 1900, σ. 7:</p> <p>Ο μεγάλος νόμος ή το κλειδί της ομιλίας: Όλες οι ιδέες που δηλώνονται με παρόμοιους ήχους έχουν την ίδια προέλευση και όλες σχετίζονται, καταρχήν, με το ίδιο αντικείμενο.</p> <p>Jean-Pierre Brisset, <i>Les Origines Humaine</i>, Paris: Chez l'Auteur, 1913, σ. 17:</p> <p>Η μελέτη της σχέσης μεταξύ των διαφορετικών ιδεών, που εκφράζεται από έναν ήχο ή μία σειρά παρόμοιων ήχων, οδηγεί το μυαλό να βρει με φυσικό τρόπο πώς μορφοποιείται ο λόγος.</p> <p>Raymond Roussel, <i>How I wrote certain of my Books</i>, (1935), New York: Exact Change, 1995, σ. 12, 16:</p> <p>Με τη μέθοδό μου έπαιρνα μία τυχαία φράση από την οποία έβγαζα εικόνες παραμορφώνοντάς την, όπως θα τις αντλούσα από τα σχέδια ενός <i>gebus</i>.</p> <p>..Η μέθοδός μου σχετίζεται με την ομοιοκαταληξία. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν απρόβλεπτες δημιουργίες λόγω των φωνητικών συνδυασμών.</p> <p>Ουσιαστικά είναι μία ποιητική μέθοδος.</p> <p>Και κάποιος χρειάζεται να ξέρει να την χρησιμοποιεί. Όπως ένας μπορεί να χρησιμοποιεί τις ομοιοκαταληξίες για να κάνει καλούς ή κακούς στίχους, έτσι και ένας μπορεί να χρησιμοποιεί αυτή τη μέθοδο για να κάνει καλά ή κακά έργα...</p> <p>Οι ιστορίες των βιβλίων του R. Roussel παράγονται με έναν μηχανισμό, σύμφωνα με τον οποίο επιλέγεται τυχαία μία πρόταση της καθημερινής γλώσσας, η οποία αναπαράγεται επαναλαμβάνοντας τις ίδιες λέξεις, με την αλλαγή ενός γράμματος σε μία από τις λέξεις της, που της αλλοιώνει το νόημα, ή μάλλον αφαιρεί το νόημα από την πρόταση. Με αφετηρία τις λέξεις αυτής της δεύτερης πρότασης, καλύπτονται τα κενά μεταξύ τους και πλάθεται μία ιστορία στην οποία όλες αυτές οι λέξεις συνυπάρχουν και συνεργάζονται.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 77-79:</p> <p>Λεξικά και Άτλαντες</p> <p>Λεξικό</p> <p>από μία γλώσσα στην οποία κάθε λέξη θα μεταφραζόταν στα Γαλλικά (ή άλλες) με διάφορες λέξεις, όταν είναι απαραίτητο με μία ολόκληρη πρόταση.</p> <p>-από μία γλώσσα την οποία κάποιος θα μπορούσε να μεταφράσει στα στοιχεία του σε γνωστές γλώσσες, αλλά που δεν θα εκφράζει αμοιβαία τη μετάφραση των γαλλικών λέξεων (ή άλλων), ή των γαλλικών ή άλλων προτάσεων.</p> <p>-Κάντε αυτό το λεξικό με κάρτες</p> <p>-Βρείτε πώς να ταξινομήσετε αυτές τις κάρτες (αλφαβητική σειρά, αλλά ποιο αλφάβητο) Αλφάβητο - ή μάλλον μερικά στοιχειώδη σημάδια, όπως μία κουκκίδα, μία γραμμή, ένας κύκλος κ.λπ. (για να δείτε) που θα διαφέρουν ανάλογα με τη θέση κ.λπ.</p> <p>Ήχος αυτής της γλώσσας, είναι ομιλούμενη; Όχι.</p> <p>Σχέση με στενογραφία.</p> <p>'Γραμματική' - δηλ. Πώς να συνδέσετε τα στοιχειώδη σημεία (όπως λέξεις), μετά τις ομάδες σημείων το ένα στο άλλο. τι θα γίνει με τις ιδέες της δράσης ή της ύπαρξης (ρήματα), της διαμόρφωσης (επιρρήματα) κ.λπ.;</p> <p>Αγοράστε ένα λεξικό και διαγράψτε τις λέξεις, που είναι να διαγραφούν. Σημάδι: αναθεωρημένο και διορθωμένο</p> <p>Κοιτάξτε μέσα από ένα λεξικό και σβήστε όλες τις 'ανεπιθύμητες' λέξεις. Ίσως προσθέστε μερικές-Μερικές φορές αντικαταστήστε τις σβησμένες λέξεις με μία άλλη. Χρησιμοποιήστε αυτό το λεξικό για το γραπτό μέρος του γυαλιού.</p> <p>Για το λεξικό αναζητήστε το ισοδύναμο των χρωμάτων που δεν είναι ορατά.</p> <p>'Θεωρία'</p> <p>10 λέξεις που βρέθηκαν ανοίγοντας το λεξικό τυχαία με το A</p> <p>----- με το B</p> <p>Αυτά τα 2 σύνολα των 10 λέξεων έχουν την ίδια διαφορά 'προσωπικότητας' σαν να είχαν γραφεί οι 10 λέξεις από το A και το B με πρόθεση. Ή αλλιώς, δεν έχει σημασία, θα υπήρχαν περιπτώσεις όπου αυτή η 'προσωπικότητα' μπορεί να εξαφανιστεί στα A και B. Αυτή είναι η καλύτερη περίπτωση και η πιο δύσκολη.</p> <p>Λεξικό</p> <p>με φίλμ, από κοντινές λήψεις, από μέρη πολύ μεγάλων αντικειμένων, με φωτογραφικές εγγραφές που δεν μοιάζουν πλέον με φωτογραφίες από κάτι. Με αυτές τις ημι-μικροσκοπικές συγκροτήσεις ένα λεξικό, του οποίου κάθε φίλμ θα ήταν η αναπαράσταση μιας ομάδας λέξεων σε μία πρόταση, είτε διαχωρισμένες, έτσι ώστε αυτό το φίλμ να αποκτήσει μία νέα σημασία, είτε μάλλον η συγκέντρωση πάνω σε αυτό το φίλμ των προτάσεων ή των επιλεγμένων λέξεων θα δώσει μία μορφή νοήματος σε αυτό το φίλμ, και, εφόσον μαθευτεί αυτή η σχέση μεταξύ φίλμ και νοήματος μεταφρασμένη σε λέξεις, θα ήταν 'εντυπωσιακή' και θα χρησίμευε ως βάση για ένα είδος γραφής, που δεν έχει πλέον αλφάβητο ή λέξεις, αλλά σημεία (φίλμ) που έχουν ήδη απαλλαγεί από τη 'μωρουδίστικη ομιλία' όλων των συνηθισμένων γλωσσών.</p> <p>-Βρείτε ένα μέσο αρχιεθιότητας όλων αυτών των ταινιών με τέτοιο τρόπο, ώστε κάποιος να μπορεί να τις αναφέρει όπως στο λεξικό.</p> <p>Δημιουργήστε μία λίστα με επώνυμα-Γαλλικά, ή Αγγλικά (ή άλλη γλώσσα), ή αναμειγμένα με χριστιανικά ονόματα (αλφαβητική σειρά ή όχι) -κτλ.</p> <p>Ένα είδος εικονογραφικής γραφής στη ζωγραφική (πλαστική μορφή αντί πλαστικής μορφής εκδίκησιμους).</p> <p>Ένα είδος εικονογραφικής Ονοματοκρατίας.</p> <p>Ένας γεωγραφικός 'τοπιογραφισμός' - 'με τον τρόπο' των γεωγραφικών χαρτών</p> <p>-αλλά</p> <p>Ο τοπιογράφος από το ύψος του αεροπλάνου-Στη συνέχεια το πεδίο του ταξιδιού (400 χλμ.) Σημειώσεις που λήφθηκαν, για παράδειγμα, αριθμός σπιτιών σε κάθε χωριό ή, και πάλι, αριθμός από καρέκλες Louis XV σε κάθε σπίτι-Το γεωγραφικό τοπίο (με προοπτική, ή χωρίς προοπτική, ιδωμένο από πάνω σαν χάρτης) θα μπορούσε να καταγράψει όλα τα είδη πραγμάτων, να έχει μία λεζάντα, να πάρει μία στατιστική ματιά.-</p> <p>Υπάρχει επίσης ο 'γεωλογικός τοπιογραφισμός': Διαφορετικοί σχηματισμοί, διαφορετικά χρώματα-Ένα ορυχείο πληροφοριών!</p> <p>Μετεωρολογικός τοπιογραφισμός (βαρομετρία, θερμομετρία κ.λπ.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 13		
Η πρόσδοση ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί το 'Μεγάλο Γυαλί'.		
ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ	ΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ
<p>Henri Poincare, <i>The Foundations of Science (1913): Science and Hypothesis (1902), The Value of Science (1905), Science and Method (1908)</i>, New York: The Science Press, 1921, σ. 44-46, 48-49.</p> <p>Jean-Pierre Brisset, <i>La science de Dieu ou La création de l'homme</i>, Paris: Chamuel Editeur, 1900.</p> <p>Jean-Pierre Brisset, <i>Les Origines Humaine</i>, Paris: Chez l'Auteur, 1913, σ. 17.</p> <p>Raymond Roussel, <i>How I wrote certain of my Books</i>, (1935), New York: Exact Change, 1995.</p> <p>Η ουδετεροποίηση του νοηματοδοτικού πλαισίου της πρότασης στην καθημερινή γλώσσα. Βλ. και</p> <p>Michel Sanouillet, 'Marcel Duchamp And the French Intellectual Tradition', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Hamoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'A l'Infinifit: The Continuum', (<i>The White Box</i>, 1912–20), <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 99:</p> <p>Η δυνατότητα ως 4η διάσταση. Όχι η Πραγματικότητα στην αισθητηριακή της εμφάνιση, αλλά η οιονεί αναπαράσταση ενός όγκου (ανάλογη με την αντανάκλαση σε έναν καθρέφτη).</p> <p>Πολλαπλασιασμός στο άπειρο των οιονεί εικόνων του 3-διάστατου αντικειμένου. Αυτές οι εικόνες είναι οι μικρότερες στο άπειρο και οι μεγαλύτερες στο άπειρο.</p> <p>Άπειρο Πεπερασμένο Κίνηση Ανάπαυση οι συνθήκες του ν-διάστατου συνεχούς</p> <p>Marcel Duchamp, 'The Green Box', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, ο.π., σ. 27-29.</p> <p>Ο M. Duchamp στις σημειώσεις για Το Μεγάλο Γυαλί, και αναφερόμενος σε δύο ομάδες σημείων, γράφει:</p> <p>Δεδομένου 1ον του καταρράκτη Αν δοθεί 2ον το φωτιστικό αέριο, στο σκοτάδι θα καθορίσουμε (τις συνθήκες) για μία εξαιρετικά γρήγορη έκθεση (αλληγορική παρουσία) από διάφορες συγκρούσεις που μοιάζει να ακολουθούν αυστηρά η μία την άλλη σύμφωνα με ορισμένους νόμους, ώστε να απομονωθεί το Σημείο της συμφωνίας μεταξύ, αφενός αυτής της εξαιρετικά γρήγορης έκθεσης (ικανής για όλες τις αναρίθμητες εκκεντρότητες), και αφετέρου της επιλογής των δυνατοτήτων που επιτρέπονται και προσδιορίζονται από αυτούς τους νόμους.</p> <p>Αλγεβρική σύγκριση</p> $\frac{\alpha}{\beta} \quad \alpha \text{ είναι η έκθεση}$ $\frac{\alpha}{\beta} \quad \beta \text{ είναι οι δυνατότητες}$ <p>Ο λόγος $\frac{\alpha}{\beta}$ δεν δίδεται με κανέναν τρόπο από έναν αριθμό γ, όπου $\gamma = \frac{\alpha}{\beta}$, αλλά από το σημείο — που διαχωρίζει το α από το β. Μόλις το α και το β γίνουν 'γνωστά' γίνονται νέες μονάδες και χάνουν την αριθμητική σχετική αξία τους (ή διάκριση). Το σημείο του λόγου που τα διαχωρίζει παραμένει (σημείο της συμφωνίας, ή...)</p> <p>...Η συμμετρική διαμόρφωση μιας κατάστασης που κατανέμεται σε κάθε πλευρά του κάθετου άξονα έχει πρακτική αξία (ως το δεξι διαφορετικό από το αριστερό) μόνο ως υπόλειμμα εμπειριών σε σταθερά εξωτερικά σημεία.</p> <p>Και από την άλλη πλευρά: ο κατακόρυφος άξονας που θεωρείται ότι ξεχωριστά περιστρέφεται στον εαυτό του, μία γραμμή παραγωγής σε ορθή γωνία, π.χ. θα καθορίζει πάντα έναν κύκλο στις 2 περιπτώσεις, στην 1η με στροφή στην κατεύθυνση Α [προς τα εμπρός], στη 2η με κατεύθυνση Β [προς τα πίσω].</p> <p>Έτσι, εάν ήταν δυνατόν, στην περίπτωση του κατακόρυφου άξονα σε ηρεμία, να εξεταστούν 2 αντίθετες κατευθύνσεις για τη γραμμή παραγωγής G [τον οριζόντιο άξονα], το σχήμα που προκαλείται (ό, τι και αν είναι) δεν μπορεί πλέον να ονομάζεται αριστερά ή δεξιά του άξονα - Καθώς σταδιακά υπάρχει λιγότερη διαφοροποίηση από άξονα σε άξονα, δηλαδή, καθώς όλοι οι άξονες σταδιακά εξαφανίζονται σε μία κατακόρυφη εξασθένιση του μπροστινού και του πίσω μέρους, η όψη και το ανάποδο της αποκτούν κυκλική σημασία: το δεξι και το αριστερό που είναι οι 4 βραχίονες του εμπρός και πίσω, λιώνουν κατά μήκος των κατακόρυφων.</p> <p>Το εσωτερικό και το εξωτερικό (σε μία τέταρτη διάσταση) μπορούν να λάβουν παρόμοια ταυτότητα. Αλλά ο άξονας δεν είναι πλέον κατακόρυφος, και δεν έχει πλέον μία μονοδιάστατη εμφάνιση.</p>	<p>Προσδιδόμενες ιδιότητες στο εννοιολογικό πεδίο</p> <p>Άπειρο, Πεπερασμένο</p> <p>> μεταξύ δύο σημειολογικών ομάδων, η απομόνωση του σημείου</p> <ul style="list-style-type: none"> - της συμφωνίας τους, ή - του διαχωρισμού τους <p>> μεταξύ των σημειολογικών ομάδων, η ουδετεροποίηση των δυναμικών του υποβάθρου που προκαθορίζουν σχέσεις αναφερόμενες σε εξωτερικά σημεία των ομάδων,</p> <p>> η ουδετεροποίηση</p> <ul style="list-style-type: none"> - της κυριαρχίας του κατακόρυφου άξονα στον προσδιορισμό των διαιρέσεων του πεδίου που προκύπτουν από αυτόν - της διάκρισης του εμπρός από το πίσω, - της διάκρισης του μέσα από το έξω.

ΠΙΝΑΚΑΣ 14		
Η χρονική διάρκεια της εννοιολογικής διάδρασης με το 'Μεγάλο Γυαλί'.		
ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ	ΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ
<p>Βλ. και Michel Foucault, <i>Death And The Labyrinth, The World Of Raymond Roussel</i>, (1963), New York: Continuum, 2004, σ.13, 22:</p> <p>Κάθε λέξη ταυτόχρονα ενεργοποιείται και αποστραγγίζεται, γεμίζει και αδειάζει από την πιθανότητα να υπάρχει ακόμη ένα άλλο νόημα, αυτό ή αυτό, ή ούτε το ένα ούτε το άλλο, αλλά ένα τρίτο, ή κανένα.</p> <p>Η διφορούμενη πρόταση που καθορίζει το σημείο εκκίνησης της αφήγησης δημιουργεί αρκετούς κύκλους, που δεν είναι πανομοιότυποι αλλά διασταυρώνονται ο ένας με τον άλλον, σαν να σχηματίζουν μία περίεργη διαμόρφωση ροζέτας. Γνωρίζουμε τον κύκλο της γλώσσας που συνδέει την ίδια λέξη με διαφορετικές έννοιες. Κοντά σε αυτόν είναι ο κύκλος του χρόνου: αυτό συμβαίνει επειδή η αρχική πρόταση εμφανίζεται ως αίνιγμα.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'The Green Box', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 26, 27-28:</p> <p>Καθυστέρηση σε γυαλί</p> <p>Να χρησιμοποιείς τη λέξη 'καθυστέρηση' αντί για τη λέξη εικόνα ή ζωγραφική.</p> <p>Η εικόνα στο γυαλί γίνεται καθυστέρηση στο γυαλί - αλλά η καθυστέρηση στο γυαλί δεν σημαίνει εικόνα σε γυαλί –</p> <p>Είναι απλά ένας τρόπος να πετύχουμε να μην θεωρούμε άλλο πια το εν λόγω πράγμα ότι είναι μία εικόνα - να καθυστερήσουμε με τον γενικότερο δυνατό τρόπο, όχι τόσο στις διαφορετικές έννοιες στις οποίες μπορεί να ληφθεί η καθυστέρηση, αλλά μάλλον με την αναποφάσιστη επανένωσή τους 'καθυστέρηση' - / μία καθυστέρηση στο γυαλί, όπως θα μπορούσες να πεις ένα ποίημα σε πρόζα, ή ένα πιυελοδοχείο σε ασήμι.</p> <p>Πρόλογος</p> <p>Με δεδομένο 1ον ο καταρράκτης</p> <p>2ον το φωτιστικό αέριο,</p> <p>θα καθορίσουμε τις προϋποθέσεις για τη στιγμιαία κατάσταση Ανάπαυσης (ή αλληγορικής εμφάνισης) μιας διαδοχής [μιας ομάδας] διαφόρων γεγονότων που φαίνεται να απαιτούν το ένα το άλλο βάσει ορισμένων νόμων, προκειμένου να απομονωθεί το σημείο της συμφωνίας μεταξύ, αφενός αυτής της κατάστασης Ανάπαυσης (ικανής για όλες τις αναριθμητες εκκεντρότητες) και, αφετέρου μιας επιλογής από δυνατότητες που επιτρέπονται και προσδιορίζονται από αυτούς τους νόμους.</p> <p>Για τη στιγμιαία κατάσταση ανάπαυσης = φέρε τον όρο εξαιρετικά γρήγορα.</p> <p>Θα καθορίσουμε τις συνθήκες της καλύτερης έκθεσης της εξαιρετικά γρήγορης κατάστασης Ανάπαυσης [της υπερβολικά ταχείας έκθεσης (= αλληγορικής εμφάνισης) μιας ομάδας.</p>	<p>Προδιαγραφόμενη χρονική διάρκεια</p> <p>Κίνηση, Ανάπαυση</p> <p>> Η καθυστέρηση της νόησης στη δυνατότητα της πολλαπλής νοηματοδότησης των ομάδων από σημεία.</p> <p>> Η στιγμιαία κατάσταση ανάπαυσης μιας διαδοχής [μιας ομάδας] διαφόρων γεγονότων που φαίνεται να απαιτούν το ένα το άλλο βάσει ορισμένων νόμων, προκειμένου να απομονωθεί το σημείο της συμφωνίας μεταξύ, αφενός, αυτής της κατάστασης Ανάπαυσης (ικανής για όλες τις αναριθμητες εκκεντρότητες) και, αφετέρου, μιας επιλογής από δυνατότητες που επιτρέπονται και προσδιορίζονται από αυτούς τους νόμους.</p>

ΠΙΝΑΚΕΣ 2^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ 15 Στοιχεία της 1^{ης} συνδήλωσης, της διπλής ανομοίωσης: Η κατασκευή της 'αλληγορικής παρουσίας', και της 'αναποφασιστικότητας του νοήματος'.	
Για την 'αλληγορική παρουσία'	Για την 'αναποφασιστικότητα του νοήματος'
Το υπόβαθρο	Η γραμματική – η ιδανική συνέχεια
<p>Marcel Duchamp 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp, From 1968, by Francis Roberts, December 1968 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Γιατί ζωγράφισες σε γυαλί; <p>Το κύριο σημείο είναι το θέμα, η φιγούρα. <u>Δεν χρειάζεται καμία αναφορά. Δεν βρίσκεται σε σχέση.</u> Όλο αυτό το φόντο στον πίνακα που πρέπει να σκεφτείς, ένας απτικός χώρος όπως η ταπετσαρία, όλα αυτά τα σκουπίδια, ήθελα να τα σκουπίσω. Με το γυαλί μπορείς, αν θέλεις, να συγκεντρωθείς στη φιγούρα, και μπορείς, αν θέλεις, να αλλάξεις το φόντο μετακινώντας το γυαλί. Η διαφάνεια του γυαλιού παίζει για εσένα, Το ζήτημα της ζωγραφικής του φόντου είναι απαξιωτικό για έναν ζωγράφο. Αυτό που θέλεις να εκφράσεις δεν βρίσκεται σε αυτό το φόντο.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'The Green Box', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 31-32:</p> <p>M. Duchamp: ...Αναγκαιότητα για ιδανική συνέχεια. Δηλαδή: κάθε ομαδοποίηση θα συνδέεται με τις άλλες ομαδοποιήσεις με μία αυστηρή έννοια (ένα είδος γραμματικής, που δεν απαιτεί πλέον μία παιδαγωγική κατασκευή προτάσεων). Όμως, εκτός από τις διαφορές των γλωσσών, και τα 'σχήματα λόγου' που χαρακτηρίζουν κάθε γλώσσα, θα ζυγίζει και θα μετρά ορισμένες αφαιρέσεις των ουσιαστικών, των αρνήσεων, των σχέσεων του υποκειμένου με το ρήμα κ.λπ., μέσω τυπικών σημείων (που αναπαριστούν αυτές τις νέες σχέσεις: συζεύξεις, δηλώσεις, πληθυντικός και ενικός, επιθετοποίηση ανεξήγητη από τις συγκεκριμένες αλφαβητικές μορφές των γλωσσών που ζουν τώρα και θα έρθουν). Αυτό το αλφάβητο πιθανότατα είναι το μόνο κατάλληλο για την περιγραφή αυτής της εικόνας.</p>
Η μηχανική σχεδίαση	Ο τίτλος – χωρίς νόημα
<p>Marcel Duchamp, 'Regions which are not ruled by Time and Space.' <i>A Conversation with Marcel Duchamp</i>, συνέντευξη με James Johnson Sweeney, NBC, 1956 :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Δεν έχει σημασία αν μιλάμε για καλό ή κακό γούστο, γιατί πάντα θα είναι καλό για μερικούς και κακό για άλλους. Δεν είναι η ποιότητα που είναι σημαντική, είναι πάντα γούστο. - Πώς βρίσκεις τον τρόπο να ξεφεύγεις από το καλό ή το κακό γούστο στην προσωπική σου έκφραση; - Χρησιμοποιώντας μηχανικές τεχνικές. Ένα μηχανικό σχέδιο δεν έχει το γούστο επάνω του. - Γιατί έχει διαζευχθεί από τις συμβατικές εκφράσεις της ζωγραφικής; - Ακριβώς, τουλάχιστον έτσι σκεφτόμουν τότε, και έτσι σκέφτομαι τώρα. - - Η μηχανική άποψη του [μύλου της σοκολάτας] με επηρέασε τότε, ή τουλάχιστον ήταν το σημείο εκκίνησης για μία νέα μορφή τεχνικής. Δεν μπορούσα να μπω στο χωρίς εμφανή οργάνωση σχέδιο ή ζωγραφική, στο πιστίλισμα του χρώματος. Ήθελα να γυρίσω πίσω σε ένα τελείως στεγνό σχέδιο, μία στεγνή σύλληψη της τέχνης. Ξεκίνησα να εκτιμώ την αξία της λεπτομέρειας, της ακρίβειας, και τη σημασία της τύχης. Το αποτέλεσμα ήταν η δουλειά μου να μην είναι πια δημοφιλείς στους ερασιτέχνες, ούτε ακόμα και σε αυτούς που αγαπούσαν τον Ιμπρεσιονισμό ή Κυβισμό. Και το μηχανικό σχέδιο για εμένα ήταν η καλύτερη μορφή για αυτή τη στεγνή σύλληψη της τέχνης. - Και αυτό ήταν το πραγματικό ξεκίνημά για το Μεγάλο Γυαλί. Τη στιγμή που το έκανες, είχες μία ακριβή ιδέα για το τι ερχόταν; - Είχα ήδη ξεκινήσει να κάνω ένα οριστικό σχέδιο για το Μεγάλο Γυαλί. Ο Μύλος της Σοκολάτας ήταν το σημείο εκκίνησης και τότε ήρθε και η Συρόμενη Μηχανή στο πλάι. Όλο αυτό το είχα συλλάβει και σχεδιάσει σε χαρτί το 1913-1914. Βασίζοταν σε μία προοπτική άποψη, που σημαίνει μία τέλεια γνώση της ρύθμισης των μερών. Δεν μπορούσε να γίνει χωρίς οργάνωση ή να αλλάξει μετά. Έπρεπε να προχωρήσει σύμφωνα με το σχέδιο. 	<p>Cabanne, Pierre, <i>Dialogues with Marcel Duchamp</i>, translated by R. Padgett, Boston: Da Capo Press, 2009, σ. 40-41 :</p> <p>M. Duchamp: ...Με ενδιέφεραν πολύ οι τίτλοι των έργων μου και οι λέξεις. Στη συνεύρεση λέξεων πρόσθεσα ένα κόμμα και το επίρρημα <i>même</i>, ένα επίρρημα που δεν βγάζει νόημα εφόσον δεν παραπέμπει σε τίποτα στην εικόνα ή στον τίτλο. Έτσι είναι ένα επίρρημα στην πιο όμορφη επίδειξη της επιρροιακότητας. Δεν είχε νόημα. Το αντίνοημα με ενδιαφέρει πολύ στο ποιητικό επίπεδο, από την οπτική γωνία μίας πρότασης. Στην πραγματικότητα όταν το έκανα, δεν είχα ιδέα για την αξία του. Στα αγγλικά επίσης, το <i>even</i> είναι ένα απόλυτο επίρρημα, δεν έχει νόημα. Είναι 'α-νόητο'. Εδώ υπάρχει σίγουρα η επιρροή του <i>Roussel</i> παρόλο που το αποτέλεσμα δεν παραπέμπει άμεσα σε εκείνον. Μου έδωσε την ιδέα ότι θα μπορούσα να προσπαθήσω κάτι στο νόημα, με το οποίο μιλάμε ή καλύτερα το αντι-νόημα'.</p>
Οι συγκεκριμένες μορφές των σημείων - συμβόλων	Ο τίτλος - δίνει κατεύθυνση στην αναποφασιστικότητα
<p>Marcel Duchamp, 'The Great Trouble with Art in This Country', συνέντευξη με James Johnson Sweeney, <i>The Bulletin of the Museum of Modern Art</i>, Vol, XIII, no.4-5, 1946, σ. 19-21:</p> <p>M. Duchamp: ...Η μείωση [της μορφής] ήταν η σκέψη μου, αλλά ταυτόχρονα ο στόχος μου στράφηκε προς τα μέσα και όχι προς τα έξω. Και αργότερα, μετά από αυτήν την άποψη, ένιωσα ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να χρησιμοποιήσει οτιδήποτε - μία κουκκίδα, μία γραμμή, το πιο συμβατικό ή μη συμβατικό σύμβολο - για να πει τι ήθελε να πει... στη 'Νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα'...δεν υπάρχουν ανθρώπινες μορφές ή ενδείξεις ανατομίας. Αλλά μπορεί κανείς να δει πού είναι τοποθετημένες οι μορφές, και για όλη αυτή τη μείωση δεν θα τον αποκαλούσα έναν 'αφηρημένο' πίνακα.</p>	<p>Georges Charbonnier, <i>Entretiens Avec Marcel Duchamp</i>, Marseille: A. Dimanche, 1994, σ. 56-57:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Στον τίτλο 'Η Νύφη γδυμένη από τους εργένηδες της, ακόμα' ποια είναι η αξία του κτητικού 'της'; - Ακριβώς, είναι η αναποφασιστικότητα που μου επέτρεψε να το κάνω, η αναποφασιστικότητα της λέξης 'της' σε αυτήν την περίπτωση. Η λέξη 'της' είναι πολύ απλή: είναι ένα κτητικό, μία μετάφραση της ιδέας της κατοχής. Αλλά, ποια ακριβώς νύφη έχει τους εργένηδες στη διάθεσή της; Κανείς δεν ξέρει. Αν ήθελε, είναι μία ιδέα - ποιητική αδεία- μία ιδέα, δεν θα έλεγα παράλογη, αλλά διασκεδαστική στη σκέψη. Κατευθύνει το μυαλό σας σε μία κατεύθυνση που δεν περιμένατε ποτέ. Αλλά αυτό που με ενδιέφερε περισσότερο, είναι η ίδια λέξη που ακολουθεί. Το 'ακόμα' δεν αναφέρεται στους εργένηδες: είναι ένα επίρρημα που δεν έχει νόημα, σε εκείνη τη στιγμή, που
Το δίπτυχο – εικόνα στροφέας	
<p>Marcel Duchamp, 'The Green Box', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 27:</p>	

ΠΙΝΑΚΕΣ 2^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

<p>M. Duchamp: ..Κάνε πιθανά μία εικόνα στροφέα. (σπαστό ξύλινο μέτρο, βιβλίο ...) ανάπτυξε την αρχή του στροφέα στις μεταποπίσεις 1ον στο επίπεδο 2ον στον χώρο. Βρες μία αυτόματη περιγραφή του στροφέα. Ίσως εισαχθεί στην Κρεμασμένη Γυναίκα.</p>	<p>έρχεται σαν μία τρίχα στη σουπίτα στο τέλος αυτής της πρότασης. Αυτό πολύ ενδιέφερε τον Breton και όλους τους σουρεαλιστές, επειδή το χρησιμοποίησαν στη συνέχεια [αναφορά στο <i>Surrealism, memo</i> (Paris, 1956, 1959)], ακριβώς λόγω αυτής της αναποφασιστικότητας, της ανακρίβειας. Και, το ίδιο, ούτε κάνει α-νοησίες, ούτε είναι α-νόητο, αλλά δίνει μία κατεύθυνση.</p>
<p>Η μη συνολική εφαρμογή της προοπτικής</p>	
<p>Marcel Duchamp, 'The Green Box', ο.π., σ. 36, 45:</p> <p>Με την προοπτική (ή με οποιοδήποτε άλλο συμβατικό μέσο ...) οι γραμμές, το σχέδιο είναι 'τεντωμένα', και χάνουν το περίπου 'όλα είναι δυνατά' - με επιπλέον την ειρωνεία ότι έχει επιλεγεί το σώμα ή το αρχικό αντικείμενο που σύμφωνα με αυτήν την προοπτική (ή άλλη σύμβαση) 'αναπόφευκτα γίνεται'.</p> <p>Η Κρεμασμένη Γυναίκα είναι η μορφή μιας κρεμασμένης γυναίκας σε συνηθισμένη προοπτική, που κανείς θα μπορούσε ίσως να προσπαθήσει να ανακαλύψει την πραγματική μορφή-Αυτό προέρχεται από το γεγονός, ότι οποιαδήποτε μορφή είναι η προοπτική μιας άλλης μορφής σύμφωνα με ένα ορισμένο σημείο φυγής και μία συγκεκριμένη απόσταση.</p> <p>Στη νύφη ...η πραγματική αναπαράσταση θα είναι μόνο ένα παράδειγμα καθεμιάς από αυτές τις βασικές απελευθερωμένες μορφές. (ένα παράδειγμα χωρίς αναπαραστατική αξία, αλλά επιτρέποντας το περισσότερο ή λιγότερο): Νύφη - Τύπος Δένδρου- Μηχανή Ατμού -Σκελετός - Κρεμασμένη Γυναίκα - Παρθένα - Σφήκα - Μαγνήτης Επιθυμίας - Κινητήρας με Κυλίνδρους - Δεξαμενή Αερίου Αγάπης</p>	

ΠΙΝΑΚΑΣ 16

Στοιχεία της συνδηλωτικής προσομοίωσης:

Το έργο τέχνης προσφέρει τη δυνατότητα να νοηματοδοτούνται πολλαπλά τα στοιχεία του, κατά τη μείωση των διαστάσεών τους στις εμφανίσεις τους.

Marcel Duchamp, 'The Green Box', *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 45:
Οποιαδήποτε μορφή είναι η προοπτική μιας άλλης μορφής σύμφωνα με ένα ορισμένο σημείο φυγής και μία συγκεκριμένη απόσταση.

Marcel Duchamp, ο.π., σ. 70:

[22. ΧΡΩΜΑ]

Δίνεται ένα αντικείμενο από σοκολάτα.

1ον η παρουσία του (appearance) = οπτική εντύπωση (και άλλες αισθητήριες συνέπειες)

2ον η εμφάνισή του (apparition).

Το καλούπι ενός αντικείμενου σοκολάτας είναι το αρνητικό της εμφάνισης της επιφάνειας (με μία ή περισσότερες καμπυλότητες) δημιουργώντας 1ον (από το στοιχειώδες πρίσμα) την έγχρωμη μορφή του αντικείμενου, 2ον τη μάζα στοιχείων φωτός (στοιχεία τύπου σοκολάτας): στο πέρασμα από την εμφάνιση (καλούπι) στην παρουσία (επιφάνεια), που αποτελείται από στοιχεία φωτός τύπου σοκολάτας, καθορίζεται η φαινόμενη μάζα σοκολάτας με φυσική βαφή.

α) Το αρνητικό της εμφάνισης (καθορίζεται για την έγχρωμη μορφή συμβατικά από τη γραμμική προοπτική, αλλά πάντα σε ένα περιβάλλον n-1 διαστάσεων, για αντικείμενο n διαστάσεων); Με τον ίδιο τρόπο, αυτό το αρνητικό της εμφάνισης, για το φαινόμενο της φυσικής βαφής, καθορίζεται από την πηγή του φωτός που γίνεται στο παρουσιαζόμενο αντικείμενο φωτισμένη μάζα (εγγενή χρώματα = εμφάνιση σε αρνητικό των παρουσιαζόμενων χρωμάτων της ουσίας των αντικειμένων.)

Παρουσία και εμφάνιση

Παρουσία

Από ένα σοκολατάκι, για παράδειγμα

Εμφάνιση

1ον Η παρουσία αυτού του αντικείμενου θα είναι το σύνολο των συνηθισμένων αισθητών τεκμηρίων που καθιστούν δυνατόν να έχει κάποιος μία συνηθισμένη αντίληψη αυτού του αντικείμενου (κοίτα εγχειρίδια ψυχολογίας).

2ον Η εμφάνισή του είναι το καλούπι του
δηλαδή

α/ Υπάρχει η επιφανειακή εμφάνιση (για ένα χωρικό αντικείμενο όπως το σοκολατάκι) που είναι σαν ένα είδος εικόνας στον καθρέφτη, που μοιάζει σαν να ήταν να χρησιμοποιηθεί για να κατασκευαστεί αυτό το αντικείμενο, σαν ένα καλούπι. Αλλά αυτό το καλούπι της μορφής δεν είναι το ίδιο ένα αντικείμενο. Είναι η εικόνα σε n-1 διαστάσεις των βασικών σημείων αυτού του αντικείμενου των n διαστάσεων. Η τριδιάστατη παρουσία προέρχεται από τη διδιάστατη εμφάνιση της που είναι το καλούπι της (εξωτερική μορφή).

β/ Ως άλλο μέρος του καλουπιού είναι η εμφάνιση των εγγενών χρωμάτων. Τα εγγενή χρώματα δεν είναι χρώματα (με την αίσθηση του μπλε, κόκκινου κτλ. ανακλάσεις του φωτός που έρχεται από έξω). Είναι φωτεινές πηγές που παράγουν ενεργά χρώματα - δηλαδή, η επιφάνεια ενός εγγενούς χρώματος σοκολάτας θα συντεθεί από ένα είδος σοκολατί φωσφορισμού, που ολοκληρώνει την εμφάνιση του καλουπιού από αυτό το σοκολατάκι.

Έτσι, αφενός η διδιάστατη μορφή από το εγγενές χρώμα της σοκολάτας μοιάζει να είναι το καλούπι, και αφετέρου να γεννά το σοκολατάκι σε τρεις διαστάσεις. Αυτά τα εγγενή χρώματα στην εμφάνιση ορίζουν τα πραγματικά χρώματα, που λόγω του εξωτερικού φωτισμού αλλάζουν στην παρουσία τους με μία φυσική εσωτερική βαφή. Γενικά είναι συσχετισμένα με τις ουσίες. Υπάρχει ένα μόνο εγγενές χρώμα σοκολάτας που χρησιμοποιείται για να ορίσει όλες τις σοκολάτες.

Με δεδομένο Το αντικείμενο, θεωρούμενο στο πώς φαίνεται φυσικά (χρώμα, μάζα, μορφή), Να ορίσετε (γραφικά, δηλαδή με τα μέσα των συμβάσεων της εικόνας) το καλούπι του αντικείμενου.

Με 'το καλούπι' εννοείται: Από το σημείο όρασης μιας μορφής και ενός χρώματος, το αρνητικό (φωτογραφικά). Από το σημείο όρασης της μάζας, ένα επίπεδο (που παράγει τη μορφή του αντικείμενου με τα μέσα ενός στοιχειώδους παραλληλισμού) συνθεμένου με στοιχεία φωτός (αυτό το φως ίσης έντασης που δηλώνεται με τις διαφορές στις πηγές χρώματος (και όχι με χρώματα που βρίσκονται κάτω από μία πηγή φωτός εξωτερική του αντικείμενου).

Το καλούπι από ένα σοκολατάκι είναι το αρνητικό της εμφάνισης του επιπέδου με διάφορες καμπύλες γενέτριες (που ορίζονται συμβατικά, δηλ. προοπτικά σε έναν τριδιάστατο χώρο) με τη θέση τους σε έναν χώρο που περιέχει αυτό το αντικείμενο και ένα αρχέτυπο).

1ον η χρωματισμένη μορφή αυτού του αντικείμενου.

2ον η μάζα των στοιχείων φωτός που ονομάζονται στοιχεία από το σοκολατάκι, ένα είδος φυσικής βαφής που ορίζει, κατά τη μετακίνηση από αυτό που το εμφανίζει (καλούπι) σε αυτό που φαίνεται (σοκολατάκι), το χρώμα της σοκολάτας, τη μάζα της σοκολάτας, που υποβάλλονται σε όλους τους οπτικούς μετασχηματισμούς σε διαφορετικούς φωτισμούς.

Το αντικείμενο είναι φωτιστικό. Φωτεινή Πηγή. Το σώμα του αντικείμενου αποτελείται από φωτεινά μόρια και γίνεται η πηγή της ουσίας των φωτισμένων αντικειμένων (π.χ. η πρόελευση της σοκολάτας είναι το ατομικό καλούπι της αδιαφανούς ουσίας της σοκολάτας που έχει μία φυσική ύπαρξη που επαληθεύεται (·) από τις 5 αισθήσεις. – Η πρόελευση του αντικείμενου είναι μία εμφάνιση.

Εγγενές χρώμα: Το χρώμα που υπάρχει στα μόρια (M.D. 1965)

Η φυσική βαφή, σε αντίθεση με τη χημική βαφή, είναι μοριακή ουσία (M.D. 1965).

ΠΙΝΑΚΑΣ 17

Στοιχεία αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής η εκμάθηση και διάδοση του παιχνιδιού στο σκάκι, μέσα από τη συλλογή στιγμιότυπων με αναλυτικές σημειώσεις.

<p>Το πνεύμα της εποχής: Οι διεθνείς οργανώσεις σκακιού, οι πρωταθλητές και ο J.R.Capablanca, οι λέσχες.</p>	<p>Το σκάκι: ο Duchamp, η εκμάθηση και επικοινωνία του παιχνιδιού με τη συλλογή στιγμιότυπων από αυτόνομα επεισόδια</p>
<p>Jose Raul Capablanca, International Chess Tournament Havana 1913, συλλογή των παιχνιδιών που παίζονται σε αυτό, με αναλυτικές σημειώσεις από τον J.R. Capablanca, τον πρωταθλητή της Κούβας, Αβάνα, 1913, επανεκτ. <i>The Book of the Havana International Masters' Tournament 1913</i>, St Leonards-O-Sea: British Chess Magazine, 1976.</p> <p>Βλ. και Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', <i>October</i>, The MIT Press, Vol. 10, Autumn, 1979:</p> <p>Δεν είχε καλά-καλά προσγειωθεί στο Μπουένος Άιρες, το 1918, ο Duchamp και το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να ενταχθεί στην τοπική λέσχη σκακιού, και να αποκτήσει εξειδικευμένη βιβλιογραφία για τη μελέτη, μεταξύ άλλων, των παιχνιδιών από τη μεγαλύτερη διασημότητα της εποχής, τον Jose-Raoul Capablanca.</p> <p>...Επιστρέφοντας στη Νέα Υόρκη, σύντομα έγινε τακτικός στο Marshall Chess Club, όπου πρέπει να είχε περάσει όλα τα βράδια μέχρι την αναχώρησή του για τη Γαλλία, τέσσερα χρόνια αργότερα. Σύντομα μέλος της ομάδας του συλλόγου, έλαβε μέρος σε πολλούς αγώνες, συχνά με επιτυχία, με την αξιοσημείωτη εξαίρεση του 1922, όπου ταυτόχρονα τα είκοσι πέντε μέλη του συλλόγου ανταγωνίστηκαν με τον Capablanca, ο οποίος νίκησε είκοσι έναν από αυτούς, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Marcel Duchamp.</p>	<p>Marcel Duchamp, 'French artist, address', Aug. 30, 1952, New York State Chess Association:</p> <p>Οι πεσσοί είναι το αλφάβητο που διαμορφώνει τις σκέψεις. Και αυτές οι σκέψεις, αν και δημιουργούν ένα οπτικό σχέδιο στη σκακιέρα, εκφράζουν την ομορφιά τους αφηρημένα, σαν ένα ποίημα.... Έχω καταλήξει στο προσωπικό συμπέρασμα, ότι ενώ όλοι οι καλλιτέχνες δεν είναι παίκτες σκακιού, όλοι οι παίκτες σκακιού είναι καλλιτέχνες.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 18

Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης:

Το σκάκι προσφέρει δύο αισθητικές απολαύσεις.

<p>Στοιχεία συνδηλωτικής προσομοίωσης</p>	
<p>Arturo Schwarz, <i>The Complete Works of Marcel Duchamp</i>, New York: Delano Greenidge 1997, σ. 68:</p> <p>Marcel Duchamp:</p> <p>Ένα παιχνίδι σκακιού μοιάζει πολύ με ένα σχέδιο με στυλό και μελάνι, με τη διαφορά, ωστόσο, ότι ο παίκτης σκακιού ζωγραφίζει με ασπρόμαυρες μορφές που έχουν ήδη προετοιμαστεί αντί να πρέπει να εφεύρει μορφές όπως ο καλλιτέχνης. Ο σχεδιασμός που σχηματίζεται έτσι στη σκακιέρα δεν έχει προφανώς καμία οπτική αισθητική αξία, και μοιάζει περισσότερο με μία παρτιτούρα για μουσική, η οποία μπορεί να παιχθεί ξανά και ξανά. Η ομορφιά στο σκάκι δεν φαίνεται να είναι μία οπτική εμπειρία όπως στη ζωγραφική. Η ομορφιά στο σκάκι είναι πιο κοντά στην ομορφιά στην ποίηση. Οι πεσσοί είναι το σταθερό αλφάβητο που διαμορφώνει τις σκέψεις. Και αυτές οι σκέψεις, αν και δημιουργούν ένα οπτικό σχέδιο στη σκακιέρα, εκφράζουν την ομορφιά τους αφηρημένα, σαν ένα ποίημα. Στην πραγματικότητα, πιστεύω ότι κάθε σκακιστής βιώνει ένα μείγμα δύο αισθητικών απολαύσεων, η πρώτη η αφηρημένη εικόνα που μοιάζει με την ποιητική ιδέα του γραψίματος, η δεύτερη η αισθησιακή απόλαυση της ιδεογραφικής εκτέλεσης αυτής της εικόνας από τις σκακιέρες.</p> <p>Βλ. και Hubert Damisch, 'The Duchamp Defense', <i>October</i>, The MIT Press, Vol. 10, Autumn, 1979.</p>	<p>Δύο αισθητικές απολαύσεις:</p> <ul style="list-style-type: none"> > η πρώτη η αφηρημένη εικόνα που μοιάζει με την ποιητική ιδέα του γραψίματος > η δεύτερη η αισθησιακή απόλαυση της ιδεογραφικής εκτέλεσης αυτής της εικόνας των πεσσών πάνω στις σκακιέρες

ΠΙΝΑΚΑΣ 19

Στοιχεία αλληγορικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες των θεατών σαν θέμα αναπαράστασης.

Το 'Μεγάλο Γυαλί' σαν θέμα αναπαράστασης	Το είδος της αναπαράστασης		Οι αλληγορικές ιδιότητες που προσδίδονται στο 'Μεγάλο Γυαλί'
<p>Susi Bloch, 'Marcel Duchamp's Green Box', <i>Art Journal</i>, XXXIV, 1974:</p> <p>[Για την έκδοση τριών αντιτύπων από το 'Κουτί του 1914' χρησιμοποιήθηκαν αντίστοιχα κουτιά από φωτογραφικές πλάκες 'Jougla', 'Kodak' και 'Lumière']</p> <p>Το ένα εμπορικό κουτί από χαρτόνι για φωτογραφικές πλάκες έφερε την ετικέτα 'J.Jougla's Plaques Extra Rapide'. Ο όρος 'Extra Rapide' εμφανίζεται σημαντικά στη σημείωση 'Πράσινο κουτί' με τίτλο 'Πρόλογος': 'Για τη στιγμιαία κατάσταση ανάπαυσης [ισούται] φέρε τον όρο γρήγορα [rapid]' - Ο όρος αναφέρεται στη σημασία του 'Υπότιτλου' του 'Καθυστέρηση σε Γυαλί', και πιθανά υποδηλώνει ότι η απόφαση χρήσης γυαλιού μπορεί να βασίζεται σε αντιστοιχίες με τη φωτογραφική πλάκα ή / και το αρνητικό.</p> <p>Πρβλ. και Richard Hamilton, 'The Large Glass', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Hamoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 63:</p> <p>Γνωρίζουμε ότι η 'Κρεμασμένη Γυναίκα' του Μεγάλου Γυαλιού προέρχεται από τον πίνακα της Νύφης του Μονάχου... Σε μία σημείωση ... προτείνει στο γυαλί να γίνει μία προετοιμασία με ένα ασημένιο βρωμιούχο γαλάκτωμα. Πράγματι, η τεχνική δοκιμάστηκε σε μία ανεπιτυχή προσπάθεια εκτύπωσης της 'Κρεμασμένης Γυναίκας' προβάλλοντας ένα αρνητικό της Νύφης απευθείας στο γυαλί από έναν φωτογραφικό μεγεθυντή. Μόνο μία λεπτή, αόριστη εικόνα δημιουργήθηκε, έτσι η διαδικασία σχεδίασης με το σύρμα χρησιμοποιήθηκε ξανά. Αλλά αντί να γεμίσει με επίπεδο χρώμα, όπως στο κάτω γυαλί, ο Duchamp ζωγράφισε την 'Κρεμασμένη Γυναίκα' σε ασπρόμαυρες διαβαθμίσεις προσομοιώνοντας μία φωτογραφία της Νύφης.</p>	> ΕΙΚΟΝΑ	> ΕΙΚΟΝΑ: επιβεβαίωση της ομοιότητας του σημαίνοντος με το σημαϊνόμενο	> εικόνα 'της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης'
<p>Bradley Bailey, 'The Bachelors: Pawns in Duchamp's Great Game', <i>V</i> (2000) <i>Toutfait Marcel Duchamp Online Journal</i>, 2019, με αναφορά στο σύγχρονο με την προπαρασκευαστική περίοδο του M. Duchamp για το Μεγάλο Γυαλί: Harold James Ruthven Murray, <i>A History of Chess</i>, Oxford: Clarendon Press, 1913:</p> <p>Οι εννέα εργένηδες ως πεσσοί: κληρικός, αγόρι παράδοσης πολυκαταστήματος, χωροφύλακας, θωρακοφόρος στρατιωτικός, αστυφύλακας, νεκροθάφτης, προμηθευτής σπιτιού, υπηρέτης, σταθμάρχης.</p> <p>...Το σκάκι ως αλληγορία της ζωής: όλοι οι πεσσοί ανεξάρτητα της κοινωνικής θέσης που αντιπροσωπεύουν, καθίστανται όμοιοι όταν τους παίρνει ο αντίπαλος.</p>		> ΜΕΤΑΦΟΡΑ: το σημείο ως εννοιολογικά όμοιο με το σημαϊνόμενο ενός άλλου σημείου	> μεταφορά της ηθικής από το σκάκι
<p>David Antin, 'Duchamp and Language', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Hamoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 112-113:</p> <p>Ο γαλλικός τίτλος 'La Mariée mise a nu par ses celibataires, meme', κρύβει ένα λογοπαίγνιο: 'La Mariée mise a nu par ses celibataires, m'aime', 'Η νύφη γδυμένη από του εργένηδες της, με αγαπά',...Είναι όλοι οι μικροί εργένηδες της τέχνης που τρέχουν γύρω από την τέχνη και προσπαθούν να της βγάλουν τα ρούχα, και αυτή όλο αυτό το διάστημα (...που αυτός παίζει σκάκι) είναι ερωτευμένη με τον Duchamp.</p>		> ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ: το σημείο ως η συνθήκη ομοίωσης ενός άλλου σημείου	> διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη
<p>Arturo Schwarz, 'The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Hamoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 83,89:</p> <p>Ο γαλλικός τίτλος 'La Mariée mise a nu par ses celibataires, meme', κρύβει ένα λογοπαίγνιο 'La Mariée mise a nu par ses celibataires, m'aime', 'Η νύφη γδυμένη από του εργένηδες της, με αγαπά', ...Αναφέρεται στον αλχημικό γάμο αδελφού με αδελφή,...στον ανεκπλήρωτο έρωτα μεταξύ μιας απρόστης νύφης (της Suzanne, της αδελφής του Duchamp) και ενός ανήσυχου εργένη (του Marcel).</p>	> ΣΥΜΒΟΛΟ	> ΣΥΜΒΟΛΟ: επιβεβαίωση μιας σύμβασης στη σχέση του σημαίνοντος με το σημαϊνόμενο	> σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα

ΠΙΝΑΚΕΣ 2^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

<p>Glenn Harvey, 'A Note on Duchamp/Saussure and the Mysterious Sign of Accordance' (2002), <i>Touffait Marcel Duchamp Online Journal</i>, 2019, με αναφορά στη σημείωση του Marcel Duchamp, 'The Green Box', <i>The Essential Writings of Marcel Duchamp</i>, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, N. York: A Da Capo Paperback, 1973, σ. 28, για την αλγεβρική σύγκριση</p> $\frac{\alpha}{\beta} \quad \frac{\alpha \text{ είναι η έκθεση}}{\beta \text{ είναι οι δυνατότητες}}$ <p>Η οριζόντια διαίρεση του διπτυχου ως το 'σημείο της συμφωνίας' μεταξύ δύο σημειολογικών όρων, κατ' αναλογία με το σημείο της οριζόντιας διαίρεσης στο σχήμα του σημαίνοντος/ σημαϊνόμενου του F. Saussure.</p>	<p>> ΕΝΔΕΙΞΗ Πρβλ. και Jean-Francois Lyotard, <i>Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers</i> (1977), Leuven University Press, 2010, σ. 42:</p> <p>Ό,τι είναι τα ίχνη, τα αποτυπώματα, τα εκμαγεία για τη σημειωτική, είναι τα διαχωριστικά, οι στροφείς, οι προοπτικές για την τοπολογία.</p>	<p>> ΔΕΙΚΤΗΣ: η θέση στον χώρο ως ένδειξη μιας σχέσης σημαίνοντος/ σημαϊνόμενου</p>	<p>> δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/Εργένηδες</p>
<p>Octavio Paz, 'Water writes always in plural', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 144:</p> <p>Παρά τον διπλό δημόσιο χαρακτήρα του - η γραπτή περιγραφή της λειτουργίας μιας μηχανής και η αναπαράσταση μιας ερωτικής τελετουργίας - το Μεγάλο Γυαλί είναι ένα μυστικό έργο. Η σύνθεσή του είναι η προβολή ενός αντικειμένου που δεν μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας, - αυτό που βλέπουμε - περιγράμματα, μηχανισμοί, διαγράμματα είναι μόνο μία από τις δηλώσεις του κατά έναν μηχανικό-ειρωνικό τρόπο. Ο πίνακας είναι ένα αίνιγμα και, όπως όλα τα αινίγματα, είναι κάτι που δεν πρέπει να μελετηθεί, αλλά να αποκρυπτογραφηθεί. Η οπτική πλευρά είναι μόνο ένα σημείο εκκίνησης.</p>	<p>Ό,τι είναι τα ίχνη, τα αποτυπώματα, τα εκμαγεία για τη σημειωτική, είναι τα διαχωριστικά, οι στροφείς, οι προοπτικές για την τοπολογία.</p>	<p>> ΙΧΝΟΣ: το σημείο ως προβολή ενός μη-αντιληπτού αντικειμένου</p>	<p>> ίχνος ενός αθέατου αντικειμένου</p>
<p>Richard Hamilton, 'The Large Glass', <i>Marcel Duchamp</i>, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973, σ. 65:</p> <p>Το τριπλό 'σχέδιο από έμβολα' ή 'δίχτυα', ή το 'τριπλό κόσκινο', οι τρεις κύλινδροι που αλέθουν σοκολάτα, οι τρεις τυπικές στάσεις, τα τρία επί τρία καλούπια των εργένηδων, οι πυροβολισμοί σε μία κατανομή τρία επί τρία.</p> <p>Ο Duchamp χρησιμοποίησε τον αριθμό τρία σε όλη τη διάρκεια της δουλειάς του, ... με μία λογική προδιάθεση για το τρία. Το ένα είναι μία ενότητα, το δύο είναι ένα ζεύγος, το τρία είναι αριθμός (n). Το να φτιάξεις τρεις φορές ένα πράγμα, είναι να το παράγεις μαζικά. Ο τριπλασιασμός στερεί το αντικείμενο τέχνης από έναν παράγοντα που [ο Duchamp] έβρισκε αξιοθρήνητο - τον σεβασμό που δίδεται σε ένα μοναδικό έργο για κανέναν άλλο λόγο πέρα από τη μοναδικότητά του.</p>	<p>Ό,τι είναι τα ίχνη, τα αποτυπώματα, τα εκμαγεία για τη σημειωτική, είναι τα διαχωριστικά, οι στροφείς, οι προοπτικές για την τοπολογία.</p>	<p>> ΣΥΜΠΤΩΜΑ: το σημείο ως επιφανόμενο μιας μαζικής επιτέλεσης</p>	<p>> σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 20

Στοιχεία εννοιολογικών κινήσεων:
Το Μεγάλο Γυαλί σε ένα εννοιολογικό δίκτυο.

Πράξεις στον εννοιολογικό χώρο		
<p>4η Πράξη Παραγωγικά σχήματα που η εννοιολογική πολλαπλότητα του αντικείμενου λειτουργεί ως πλαίσιο νοηματοδότησης για ένα νέο έργο</p>	<p>Εκκίνηση παραγωγής νέων σειρών νοητικών συμβάντων με τη σταδιακή συγκριτική αύξηση των εννοιολογικών διαστάσεων (συμπύκνωση των αναπαραστατικών ιδιοτήτων εικόνα-ένδειξη-σύμβολο)</p>	
<p>3η Πράξη Διακεραιωτικά σχήματα, ετεροαναφορικά στο μνημονικό ιστορικό του καλλιτέχνη, που καθιστούν το αντικείμενο αδιάφορο</p>	<p>Διακοπή του εννοιολογικού χώρου</p>	
<p>2η Πράξη Εναλλακτικά σχήματα, αυτοαναφορικά στον μηχανισμό ενδείξεων, που καθιστούν το αντικείμενο γενόσημο για μία νέα κατηγορία έργων τέχνης</p>	<p>Συνέχιση της διάρκειας του εννοιολογικού χώρου με εναλλακτικές προσεγγίσεις στον προσδιορισμό των ενδείξεων (ίχνος, δείκτης, σύμπτωμα)</p>	
<p>1η Πράξη Ερμηνευτικά/ αναπαραστατικά σχήματα του θεατή, που καθιστούν το αντικείμενο εννοιολογικά πολλαπλό</p>	<p>Εικόνα Ένδειξη Σύμβολο</p>	
		<p> ⊗ εικόνα «της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης» ■ διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη ▲ δείκτης της σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/Εργένδες ● σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης ★ «θηλυκό φύλλο συκής» ▲ «με τη γλώσσα στο μάγουλό μου» ◆ «εσύ μ'» ☆ «ο Marcel Duchamp παίζοντας σκάκι σε ένα φύλλο γυαλιού» ◊ η αδιάρρητη βίωση του παρόντος ⊗ : η νύφη ημένη από : εργένδες ;, ακόμη» ■ μεταφορά της ηθικής από το σκάκι ▲ σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα ● ίχνος ενός αθέατου αντικείμενου ★ «αντικείμενο βέλος» ▲ «σφήνα της αγνότητας» ◆ «βασανιστήριο-θάνατος» ☆ «να κοιταχθεί (από την άλλη πλευρά του γυαλιού) με το ένα μάτι, από κοντά, για σχεδόν μια ώρα» ◊ «δεδομένων: (1) της υδατόπτωσης, (2) του φωτιστικού αερίου» </p>

<p>ΠΙΝΑΚΑΣ 21</p> <p>Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:</p> <p>Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'ο Σουρεαλισμός είναι σαν τον Υπαρξισμό'.</p>	
<p>Το πνεύμα της εποχής:</p> <p>Ο Μ. Duchamp και οι Σουρεαλιστές</p>	<p>Το έργο τέχνης:</p> <p>Ο Μ. Duchamp και οι Σουρεαλιστές</p>
<p>Pierre Cabanne, <i>Dialogues with Marcel Duchamp</i> (1967), Boston: Da Capo Press, 2009, σ. 118-119:</p> <p>Ο Μ. Duchamp από το 1926 συμμετείχε στις εκθέσεις και εκδηλώσεις των Σουρεαλιστών:</p> <p>1926: Συμμετοχή στη δεύτερη ομαδική Έκθεση Σουρεαλιστών, La Galerie Surrealiste, Παρίσι.</p> <p>1935: Δημοσίευση του Andre Breton, 'Phare de la Maríee' ('Φάρος της Νύφης'), <i>Minotaure</i>, No. 6, Παρίσι - το πρώτο ολοκληρωμένο και σημαντικότερο δοκίμιο για το σημαντικό έργο του Duchamp.</p> <p>1936: Τέσσερα έργα περιλαμβάνονται στη μεγάλη Διεθνή Έκθεση Σουρεαλιστών, Λονδίνο.</p> <p>Έντεκα έργα (η μεγαλύτερη επιλογή ως τότε) περιλαμβάνονται στο 'Φανταστική Τέχνη, Νταντά, Σουρεαλισμός', μία τεράστια έκθεση με έναν κατάλογο που ετοίμασε ο Alfred Barr στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.</p> <p>1938: Συμμετέχει στην οργάνωση της Διεθνούς Έκθεσης Σουρεαλιστών, <i>Galerie des Beaux-Arts</i>, Παρίσι, με τους Breton, Eluard, Dalí, Ernst, Man Ray και Paalen.</p> <p>1942: Στη Νέα Υόρκη, συνεργάζεται με τους Breton, Sidney, Janis και R. A. Parker στην έκθεση και τον κατάλογο 'Πρώτα Κείμενα του Σουρεαλισμού'.</p> <p>1946: Στο Παρίσι, με τον Breton σχεδιάζουν και προετοιμάζουν την έκθεση 'Ο Σουρεαλισμός το 1947'.</p> <p>1959: Βοηθά στην οργάνωση της Διεθνούς Έκθεσης Σουρεαλιστών, <i>Galerie Daniel Cordier</i>, Παρίσι.</p> <p>1968: Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης οργανώνει σημαντική αναδρομική έκθεση, 'Νταντά, Σουρεαλισμός και η Κληρονομιά τους', σε σχεδιασμό William Rubin.</p> <p>Βλ. και Sarah Bochicchio, 'The Unlikely Friendship of Duchamp and Dalí', <i>Art-sy</i>, Feb 26, 2018.</p> <p>Οι Duchamp και Dalí μοιράστηκαν ένα βαθύ ενδιαφέρον για θέματα όπως η φιλοσοφία, η θρησκεία, η επιστήμη, οι υπερβατικές ιδέες - και τα λογοπαίγνια. Άτακτοι και προκλητικοί, τους άρεσε να παίζουν, να παίζουν με λέξεις και να παίζουν με εικόνες...Το ενδιαφέρον του Duchamp για τα λογοπαίγνια και τις γλωσσικές διπλές εικόνες, με το ενδιαφέρον του Dalí για τις οπτικές διπλές εικόνες.</p> <p>Το χειρόγραφο του Dalí... στο πίσω μέρος μιας φωτογραφικής εκτύπωσης που σχετίζεται με το 'Δεδομένων' (1946-1966), δείχνει ότι ο Dalí μπορεί να βοήθησε τον Duchamp με την κατασκευή του, ή τουλάχιστον να το γνώριζε. Ακόμα και η γνώση για το έργο δείχνει σοβαρή οικειότητα - Ο Duchamp κατασκεύασε το 'Δεδομένων' κρυφά σε μία περίοδο 20 ετών, κατά τη διάρκεια της οποίας πιστεύαν ότι είχε αποσυρθεί από τον κόσμο της τέχνης. Αποκαλύφθηκε μόνο μετά το θάνατό του, και το έργο αποτέλεσε έκπληξη σε όλους εκτός από μία ομάδα στενών εμπιστών.</p> <p>Πρβλ και την έκθεση 'From MAGRITTE to DUCHAMP 1929: The Great Surrealism', Centre Pompidou, 11 October 2018 - 17 February 2019.</p>	<p>Dore Ashton, 'An interview with Marcel Duchamp', <i>Studio International</i>, Vol 171, No 878, 1966, σ. 244-46:</p> <p>M. Duchamp: Σήμερα δεν υπάρχει κάτι συγκλονιστικό. Το μόνο πράγμα που είναι συγκλονιστικό είναι το ότι 'δεν υπάρχει κάτι συγκλονιστικό'. Το να συγκλονίζεις ήταν ένα από τα κύρια θέματα της σύγχρονης τέχνης, οι αποσκευές της...Οι Pop καλλιτέχνες δεν συγκλονίζουν γιατί το κοινό περιμένει πάντα ένα άλλο κίνημα. Το βλέπουν και λένε: 'Τι ακολουθεί;' Ένα κίνημα πρέπει πραγματικά να διαρκέσει τουλάχιστον είκοσι χρόνια. Το μόνο κίνημα που φαίνεται να διαρκεί για οποιαδήποτε στιγμή είναι ο Σουρεαλισμός, αλλά αυτό γιατί δεν είναι ουσιαστικά ένα κίνημα ζωγράφων.</p> <p>Pierre Cabanne, <i>Dialogues with Marcel Duchamp</i> (1967), Boston: Da Capo Press, 2009, σ. 76:</p> <p>Duchamp: Βασικά, ο λόγος που επέζησε ο Σουρεαλισμός είναι ότι δεν ήταν μία σχολή ζωγραφικής. Δεν είναι μία σχολή εικαστικής τέχνης, όπως οι άλλες. Δεν είναι ένας συνηθισμένος '-ism', επειδή φτάνει μέχρι τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, λογοτεχνία κ.λπ.</p> <p>Cabanne: Ήταν μία κατάσταση σου.</p> <p>Duchamp: Είναι σαν τον Υπαρξισμό. Δεν υπάρχει υπαρξιακή ζωγραφική.</p> <p>Cabanne: Είναι ζήτημα συμπεριφοράς.</p> <p>Duchamp: Αυτό είναι.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 22

Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Οπτικά ακριβείας' / Οπτικές ψευδαισθήσεις.

Michael Betancourt, 'Precision Optics / Optical Illusions: Inconsistency, Anemic Cinema, and the Rotoreliefs', *Touffait Marcel Duchamp Online Journal*, April 2003.

Τα έργα του Marcel Duchamp που περιλαμβάνουν τα σαφώς αμφιβληστροειδή φαινόμενα των οπτικών ψευδαισθήσεων ... παράγονται κυρίως τη δεκαετία του 1920, και τα ονόμασε 'οπτικά ακριβείας'. Οι οπτικές ψευδαισθήσεις είναι ένα σημαντικό μέρος του έργου του λόγω των ασυνήθιστων χαρακτηριστικών τους: παρουσιάζουν πολλαπλές 'ερμηνείες' που δεν μπορούν όλες να είναι 'αληθινές' ταυτόχρονα, αλλά παρόλα αυτά είναι 'σωστοί' τρόποι για να δει κανείς το έργο. Του επιτρέπουν να ενσωματώσει μία συστηματική αποσταθεροποίηση της όρασης στο σύστημα που προσπάθησε να δημιουργήσει τη δεκαετία του 1910, και το οποίο παρουσιάστηκε στο The Green Box. Τα συστήματα που κατασκεύασε ο Duchamp είναι ασυνεπή. Παράγουν αντιφάσεις που ενσωματώνονται στη σημασία τους. Στην περίπτωση των 'οπτικών ακριβείας', αυτή η ασυνέπεια είναι ένα φυσικό συστατικό του έργου λόγω της δράσης των ίδιων των ψευδαισθήσεων

... Οι οπτικές ψευδαισθήσεις παρουσιάζουν εικόνες που είναι 'αληθινές' αλλά ασυνεπείς. Οι γραμμές που σχηματίζουν την παλμική ψευδαίσθηση στα 'οπτικά ακριβείας' του Duchamp αποκτούν το νόημα τους μόνο από τη σχέση που επιλέγουμε για αυτές. Η εσωτερική μας απόφαση ότι ένας προσανατολισμός είναι πιο κατάλληλος από έναν άλλο, οδηγεί στην προφανή μετατόπιση μεταξύ αυτών των αμοιβαίως αποκλειόμενων χωρικών θέσεων και στην κατανόηση ότι απαιτείται η αποδοχή αυτών των δυνατοτήτων ως ένα 'σύνολο πιθανοτήτων'. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο αυτές οι εικόνες είναι τεχνικά ασυνεπείς - παρουσιάζουν ασυμβίβαστες παραλλαγές τους. Οι οπτικές μορφές αυτής της 'τάξης' προσφέρουν μία οριακή εμπειρία - εκεί όπου η διαδικασία του βλέμματος γίνεται ορατή μέσα από την ίδια τη διαδικασία. Η οπτική ψευδαίσθηση είναι μία οριακή εμπειρία. Επιτρέπει μία οπτικοποίηση της διαδικασίας ερμηνείας που είναι συνήθως ασυνείδητη. Η όραση με τις οπτικές ψευδαισθήσεις καθίσταται αναδραστική.

...Η εμπειρία των οπτικών ψευδαισθήσεων μας επιτρέπει να κοιτάζουμε το 'βλέμμα'... Με το 'κοιτώντας στο βλέμμα' ο Duchamp περιγράφει το συγκεκριμένο ερμηνευτικό αποτέλεσμα που συνοδεύει τις οπτικές ψευδαισθήσεις. Η οπτική τάλαντωση των 'rotoreliefs' προκύπτει μόνο από την περιστροφή των δίσκων. Υπάρχει μία διπλή αντίθεση εδώ: μεταξύ της στατικής εικόνας και της κινούμενης εικόνας, καθώς και μεταξύ των δύο ερμηνειών της ψευδαίσθησης των θετικών και αρνητικών όγκων. Δεν είναι δυνατό να 'δείτε' και τους δύο όγκους ταυτόχρονα, όπως δεν είναι δυνατόν να βιώσετε τη ψευδαίσθηση ενώ ο δίσκος είναι ακίνητος. Η μετατόπιση από τον ένα όγκο στον άλλο κάνει τον παρατηρητή να γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο η βιολογική όραση ερμηνεύεται σε 'βλέμμα'.

...Η συνάντηση με τον 'χώρο' που δημιουργούν αυτές οι ψευδαισθήσεις είναι καθυστερημένη - η μηχανή που τις εμφανίζει πρέπει πρώτα να θεθεί σε κίνηση. Μόλις συμβεί αυτό, ο 'χώρος' της ψευδαίσθησης εδραϊώνεται. Ωστόσο, αυτός ο 'χώρος' είναι ασταθής ...: οι ψευδαισθήσεις πάλλονται,Οι όγκοι που δημιουργούν τα 'rotoreliefs' είναι ενδογενώς ασυνεπείς - παρουσιάζουν δύο ταυτόχρονα ασύμβατες εικόνες.

...Η εμφάνιση των 'rotoreliefs' είναι μετά-το-γεγονός της διέγερσης του αμφιβληστροειδούς: μία 'καθυστερημένη' εμπειρία όπου η μετάβαση από την οπτική κατανόηση στην πνευματική κατανόηση είναι μία αλλαγή στη νοητική κατάσταση. Καθώς το έργο είναι μία οπτική ψευδαίσθηση επαναλαμβάνει τη σχέση ως μία 'ψεύτικη'. Δεν μπορεί να είναι ταυτόχρονα επίπεδη και διαστατική. Η γνώση ότι είναι επίπεδη και η αντίληψη του όγκου είναι ασύμβατες. Τα 'οπτικά ακριβείας' είναι συνεπώς ασυνεπή. Έτσι, η αντίληψη του τελικού έργου διαχωρίζεται από την πραγματικότητα του μέσω της ερμηνείας.

Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1975), Princeton: Princeton University Press, 1983, Chapter 3, 'Marcel Duchamp and the New Geometries,' σ.153-163.

Με την αναγνώριση ότι τα θεωρητικά τετραδιάστατα εφέ που είχε προγραμματίσει στις σημειώσεις του για το Μεγάλο Γυαλί δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν φυσικά στις γυάλινες επιφάνειές του, ο Duchamp στράφηκε το 1920 σε πειράματα στην οπτική ως το μέσο με το οποίο θα μπορούσε πραγματικά να αντιληφθεί τον χώρο υψηλότερης διάστασης. Το Rotary Glass Plates του 1920, το Rotary Demisphere του 1925, και άλλα πειράματα με σπειροειδείς δίσκους τεκμηριώνουν το ενδιαφέρον του Duchamp να κινηθεί από τη μία διάσταση στην άλλη μέσω μιας σπείρας σε κίνηση. Για άλλη μία φορά, στην αρχή της καριέρας του, ο Duchamp στράφηκε στη δημιουργία οιονεί σωμάτων σε κίνηση, στην παράδοση του Marey. Οι περιστρεφόμενες γυάλινες πλάκες, όταν ενεργοποιούνται, δημιουργούν ένα σπειροειδές εφέ κίνησης μέσα και έξω από το βάθος, όπως και οι επτά σπειροειδείς δίσκοι Duchamp που σχεδιάστηκαν το 1923. Στην ταινία του 1926 *Anemic Cinema*, τα πειράματα του Duchamp με διδιάστατους δίσκους κορυφώθηκαν στα μαζικά παραγόμενα Rotoreliefs του 1935. μία πιο περίπλοκη συσκευή, το Rotary Demisphere, προσθέτει μία φυσική τρίτη διάσταση ως σημείο εκκίνησης για την αύξηση των διαστάσεων.

Erkki Huhtamo, 'Mr. Duchamp's Playtoy or Reflections on Marcel Duchamp's Relationship to Optical Science', *Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*, επιμ. Tanja Sihvonen & Pasi Valiaho, Turku: University of Turku, Media Studies, 2003:

Ο ίδιος ο Duchamp μίλησε για τη δημιουργία της 3-διάστατης ψευδαίσθησης 'όχι με μία περίπλοκη μηχανή και μία περίπλοκη τεχνολογία, αλλά στα μάτια του θεατή, με μία ψυχοφυσιολογική διαδικασία' ως επίτευγμά του, επιβεβαιώνοντας έτσι τον δεσμό μεταξύ του 'έργου' του και της φυσιολογίας της όρασης. Ο Duchamp συχνά αποθάρρυνε τις ερμηνείες που προχώρησαν πιο πέρα από αυτό, δηλώνοντας μία φορά για το Rotary Demisphere (Precision Optics): 'Θα στεναχωρηθώ επίσης αν κάποιος είδε σε αυτή τη σφαίρα κάτι άλλο εκτός από 'οπτικά'.

Βλ. και

Alexander Benjamin Kauffman, *Faire Un Cinéma: Marcel Duchamp and The Moving Image* (2017), Pennsylvania: University of Pennsylvania, Publicly Accessible Penn Dissertations: 2380.

Η ενότητα στον 4-διάστατο θεατή (Περιστρεφόμενα ανάγλυφα-Δεδομένοι)
 Marcel Duchamp, 'Regions which are not ruled by time and Space.' *A Conversation with Marcel Duchamp*, television interview by James Johnson Sweeney, NBC, 1956.

Θεώρησα τη ζωγραφική ως μέσο έκφρασης και όχι αυτοσκοπό. Ένα μέσο έκφρασης μεταξύ άλλων, και όχι ο σκοπός της ζωής... Με άλλα λόγια, η ζωγραφική δεν πρέπει να απευθύνεται αποκλειστικά στον αμφιβληστροειδή ή να είναι οπτική.

Θα πρέπει να έχει να κάνει με τη φαιά ουσία, με την επιθυμία μας να κατανοούμε. Αυτό είναι γενικά που μου αρέσει.

ΠΙΝΑΚΑΣ 23

Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

το έργο τέχνης σαν νοητικό επεισόδιο στο πλαίσιο του πνεύματος της εποχής: 'Η οπτική μαρτυρία είναι μέρος του έργου'.

Tim O'Riley, 'Duchampoptics,' *Representing Illusions: space, narrative and the spectator*, London: Chelsea College of Art & Design - The London Institute, 1998:

Η στερεοσκοπία του Duchamp τονίζει την εγκεφαλική πλευρά τόσο της αναπαράστασης όσο και της αντίληψης, καθώς η εμπειρία της τριδιάστατης οιονεί εικόνας λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στον εγκέφαλο και στο οπτικό σύστημα του θεατή. Είναι ένα επεισόδιο που απαιτεί συμμετοχή. Η εικόνα δεν είναι μόνο μία 'αναφορική ψευδαίσθηση' που υποδηλώνει ένα αντικείμενο ή μία σκηνή εκεί έξω, αλλά και μία κατασκευή μέσα στο μυαλό του θεατή.

....Η στερεοσκοπία παρέχει ένα χρήσιμο σημείο εστίασης για μία συζήτηση της σχέσης του θεατή με την εικόνα, καθώς δίνει έμφαση στην εδραίωση της όρασης μέσα στο σώμα. Αποτελεί άρνηση του στατικού παρατηρητή και μία αντιστροφή του προοπτικού μοντέλου, καθώς δημιουργεί το απεικονιζόμενο αντικείμενο με όρους που εκμεταλλεύονται τη φυσιολογία του θεατή. Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι μία πιο φυσική μέθοδος αναπαραγωγής ή ότι παρέχει μία πιο αληθινή εμπειρία. Αντιθέτως, η εμπειρία της προβολής μιας στερεοσκοπικής εικόνας εφιστά την προσοχή στην τεχνική της, στο γεγονός ότι είναι μία αναπαράσταση. Αντιλαμβάνεται κανείς συνεχώς την αστάθεια της οιονεί εικόνας, που αντικατοπτρίζει ακόμη και την παραμικρή κίνηση του θεατή.

Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton: Princeton University Press, 1983, Chapter 3, 'Marcel Duchamp and the New Geometries', σ. 153-163:

Για να εξασφαλίσει το επιθυμητό χωρικό αποτέλεσμα, ο Duchamp, με τη βοήθεια του φίλου του φωτογράφου Man Ray, πρόσθεσε την έννοια της στερεοσκοπίας σε αυτά τα πειράματα. Ο Man Ray πήρε τουλάχιστον μία στερεοσκοπική φωτογραφία των Rotary Glass Plates σε ηρεμία, και οι δύο άνδρες έκαναν μία στερεοσκοπική ταινία (σε κόκκινο και πράσινο) της Rotary Demisphere το 1925 (Συλλογή Man Ray, Παρίσι). Προφανώς, ο Duchamp κατανοούσε ότι εάν ένα διδιάστατο μοτίβο περιστροφής θα μπορούσε να δημιουργήσει μία τριδιάστατη οιονεί εικόνα για ένα μάτι, ο προσανατολισμός της στερεοσκοπίας στα δύο μάτια θα επιτρέψει σε ένα τριδιάστατο σχέδιο να δημιουργήσει μία εικονική εικόνα τεσσάρων διαστάσεων. Η στερεοσκοπία και η σχετική ιδέα του ανάγλυφου (δύο υπερτιθέμενες στερεοσκοπικές εικόνες) συνέχισαν να ενδιαφέρουν τον Duchamp μέχρι το τέλος της ζωής του.

ΠΙΝΑΚΑΣ 24

Η πρόσδοση χωροχρονικών ιδιοτήτων στο εννοιολογικό πεδίο όπου θα αναπτυχθεί το έργο 'Δεδομένων':
ο χωρόχρονος του έργου τέχνης και η οπτική μαρτυρία του.

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ	ΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΧΩΡΟΧΡΟΝΟΣ
<p>Charles Sirato, 'Manifeste Dimensioniste', La Revue N+1, La Premiere Exposition Internationale du Dimensionisme, Paris - Automne - 1936:</p> <p>Είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχτούμε - σε αντίθεση με την κλασική θέση - ότι ο Χώρος και ο Χρόνος δεν είναι πλέον διαφορετικές κατηγορίες, αλλά σύμφωνα με τη μη-Ευκλείδεια αντίληψη: είναι συνεκτικές διαστάσεις, και επομένως όλα τα παλιά όρια και τα σύνορα των τεχνών εξαφανίζονται.</p> <p>Αυτή η νέα ιδεολογία προκάλεσε έναν πραγματικό σεισμό και μετά μία κατολίσθηση στο συμβατικό σύστημα των τεχνών. Αναφερόμαστε σε όλα αυτά τα φαινόμενα με τον όρο: 'ΔΙΑΣΤΑΣΙΣΜΟΣ'. / Τάση ή αρχή του Διαστασιισμού. Τύπος: 'n + 1'. (Η φόρμουλα ανακαλύφθηκε στη θεωρία του Επιπεδισμού και στη συνέχεια γενικεύτηκε, μειώνοντας σε έναν κοινό νόμο τα πιο χαστικά και ανεξήγητα φαινόμενα στην τέχνη της εποχής μας.) /</p> <p>Εμψυχωμένες από μία νέα σύλληψη του κόσμου, οι τέχνες σε μία συλλογική καλλιέργεια (οι Ερμηνείες των Τεχνών) έχουν τεθεί σε κίνηση, και η κάθε μία εξελίσσεται με μία νέα διάσταση. Η κάθε μία έχει βρει μία μορφή έκφρασης στη συμπληρωματική της διάσταση αντικειμενοποιώντας τις μεγάλες πνευματικές συνέπειες της θεμελιώδους αλλαγής.</p> <p>Έτσι, η τάση του διαστασιασμού ανάγκασε:</p> <p>I. Η Λογοτεχνία να βγει από τη γραμμή και να περάσει στο επίπεδο. Καλλιγράμματα. Τυπογράμματα. Επιπεδισμός. Ηλεκτρικά ποιήματα.</p> <p>II. Η Ζωγραφική να φύγει από το επίπεδο και να καταλάβει τον χώρο. Ζωγραφική στον χώρο, 'Κονστρουκτιβισμός' Χωρικές Κατασκευές. Πολυ-υλικές συνθέσεις.</p> <p>III. Η Γλυπτική να εγκαταλείψει τον κλειστό, ακίνητο και νεκρό χώρο, δηλαδή τον 3-διάστατο χώρο του Ευκλείδη, - για να υποτάξει τον τετραδιάστατο χώρο του Minkovsky.</p> <p>Πρώτα το 'πλήρες' γλυπτό (κλασικό γλυπτό) εξαερώθηκε και εισάγοντας την έλλειψη του γλυπτικού και υπολογιζόμενου εσωτερικού χώρου - και έπειτα την κίνηση - μετατρέπεται σε: Κοίλη Γλυπτική. Ανοιχτή Γλυπτική. Κινητική Γλυπτική. Μηχανοκίνητα αντικείμενα. Έπειτα έρχεται η δημιουργία μιας εντελώς νέας τέχνης: Κοσμική τέχνη. (Εξάτμιση της Γλυπτικής, προσωρινές ονομασίες του Θεάτρου Synos-Sens).</p> <p>Η απόλυτη κατάκτηση από την τέχνη του χώρου των τεσσάρων διαστάσεων / μία 'Τέχνη του Κενού' μέχρι τώρα!. Το άκαμπτο υλικό καταργείται και αντικαθίσταται από αέρια υλικά. Ο άνθρωπος, αντί να κοιτάζει αντικείμενα τέχνης, ο ίδιος γίνεται το κέντρο και το αντικείμενο της δημιουργίας, και η δημιουργία διεγείρει τις αισθήσεις σε έναν κλειστό κοσμικό χώρο.</p>	<p>Ο M. Duchamp υπέγραψε το 'Μανιφέστο του Διαστασιισμού' μαζί με μία διεθνή ομάδα καλλιτεχνών, όπου κυριαρχούσαν οι Σουρεαλιστές:</p> <p>Ben Nicholson, Alexande Calder, Vincent Huidobro, Kakabadze, Kobro, Joan Miro, Ladislas Moholy-Nagy, Antonio Pedro, Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Camille Bryen - Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Frederick Kann, Ervand Kotchar, Nina Negri, Mario Nissim, Francis Picabia, Benrico Prampolini, Prinner, Siri Rathsmann, Charles Sirato, Sonia Delaunay, Taeuber-Arp.</p> <p>Επίσης, συμμετείχε στην έκθεση La Premiere Exposition Internationale du Dimensionisme, 1936 με τα Περιστρεφόμενα Ανάγλυφα (Rotoreliefs):</p> <p>'Περιστροφή, μορφή ζωής των Συμπάντων. Μορφή ζωής άγνωστη στην τέχνη. Χρήση κινήσεων στο επίπεδο, για τη δημιουργία μορφών στον χώρο'.</p> <p>Marcel Duchamp, The Writings of Marcel Duchamp, επιμ. Michael Sanouillet and Elmer Peterson (New York: DaCapo Press, 1989), σ.195, από το Memento Universe/ Da Costa (Paris: Jean Aubier, επιμ., 1948), σ. 15. Αυτή η σημείωση είναι μία παραλλαγή της σημείωσης από το 1914 Box.</p> <p>Αισθήσεις: Μπορεί κάποιος να κοιτάξει το βλέμμα. Μπορεί κάποιος να ακούσει την ακοή, να αισθανθεί την αναπνοή κ.λπ...</p> <p>Henri Vuibert, Les Anaglyphes Geometriques, Paris, Librairie Vuibert, Saint Germain, 1912, σ. 13:</p> <p>Πρέπει συχνά να περιμένουμε λίγο. Όταν γίνεται η προσαρμογή, - όταν ο εγκέφαλος έχει ενώσει δύο εικόνες, τότε αρχίζετε να αναγνωρίζετε το σχήμα. Αλλά χρειάζεστε ακόμα περισσότερη υπομονή, πρέπει να προσαρμόσετε τον εαυτό σας πραγματικά για να αποκτήσετε το ανάγλυφο. Έρχεται μία στιγμή που το βλέπετε να αναδύεται και να φυτεύεται μπροστά σας. Φαίνεται σαν να μπορούσατε να το αγγίξετε, να το πιάσετε και να ακολουθήσετε το περίγραμμα με το χέρι σας</p>	<p>> Η Ζωγραφική να φύγει από το επίπεδο και να καταλάβει τον χώρο. Ζωγραφική στον χώρο.</p> <p>> Κινήσεις στο επίπεδο, για τη δημιουργία μορφών στον χώρο.</p> <p>> Η αναμονή της προσαρμογής, το κοίταγμα της ανάδυσης. Το κοίταγμα του βλέμματος.</p> <p>> Ο άνθρωπος, αντί να κοιτάζει αντικείμενα τέχνης, ο ίδιος γίνεται το κέντρο και το αντικείμενο της δημιουργίας, και η δημιουργία διεγείρει τις αισθήσεις σε έναν κλειστό κοσμικό χώρο.</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 25

Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου'.

Η αρχική θέαση της πόρτας.

Pia Høy, 'Marcel Duchamp – Étant donnés: The Deconstructed Painting', *Touffait Marcel Duchamp Online journal*, vol.1, Issue 3, 2000:

Η παλιά ξύλινη πόρτα του έργου, η άμεση 'πρόσοψη' του 'Δεδομένων', συναντά τον θεατή σε ένα μικρό δωμάτιο πίσω από τη μεγάλη, καλά φωτισμένη αίθουσα εκθέσεων, όπου βρίσκονται τα υπόλοιπα έργα του Duchamp. Το μικρό δωμάτιο είναι ένα είδος 'προσαρτήματος' στο μεγάλο δωμάτιο. Δεν οδηγεί πουθενά και, με την πρώτη ματιά, περιέχει μόνο την πόρτα, πίσω από την οποία έχει εγκατασταθεί το υπόλοιπο έργο. Όταν μπαίνετε στο μικρό δωμάτιο και κοιτάτε προς τα αριστερά, υπάρχει ένας τοίχος με επίχρισμα που εκτείνεται από το δάπεδο μέχρι την οροφή, και από τοίχο σε τοίχο. Στο κέντρο αυτού του τοίχου υπάρχει μία μεγάλη, τοξωτή πόρτα από τούβλα, που σχηματίζει ένα πλαίσιο γύρω από την παλιά ξύλινη πόρτα. Είναι προφανές ότι η πόρτα δεν μπορεί να ανοίξει, αλλά στη μέση της πόρτας, στο επίπεδο των ματιών υπάρχουν δύο μικρές τρύπες για να κοιτάξεις μέσα από αυτές.

ΠΙΝΑΚΑΣ 26

Η αυτοχρονία στην εμπειρία του παρόντος. Εννοιολογικά εργαλεία περιγραφής.

Victor Rosenthal, 'Cognition, vie et... temps', *Intellectica Revue de l' Association pour la Recherche Cognitive*, January 1993.

Victor Rosenthal, 'Microgenesis, Immediate Experience and Visual Processes in Reading', *Seeing, Thinking and Knowing*, επιμ. Carsetti A., , Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004, σ. 221-243:

Μικρογενετική ανάπτυξη

Η μικρογενετική ανάπτυξη αφορά στη ψυχογενετική δυναμική μιας διαδικασίας, που μπορεί να διαρκέσει από λίγα δευτερόλεπτα (όπως στην περίπτωση της αντίληψης και της ομιλίας), έως αρκετές ώρες ή ακόμα και εβδομάδες (όπως στην περίπτωση της ανάνηψης, της επίλυσης προβλημάτων ή της απόκτησης δεξιοτήτων). Είναι μία ζωντανή διαδικασία, που δημιουργεί δυναμικά μία δομημένη σύζευξη μεταξύ ενός ζωντανού όντος και του περιβάλλοντός του, και διατηρεί μία σχέση γνώσης μεταξύ αυτού και του κόσμου της ζωής του (Umwelt). Αυτή η σχέση γνώσης ενσωματώνεται προστατευτικά σε μία ετοιμότητα για περαιτέρω δράση, και επομένως έχει πρακτικό νόημα και αξία.

Σημασία και μορφή

Η μορφή, η σημασία και η αξία δεν θεωρούνται ξεχωριστές ή ανεξάρτητες οντότητες. Σύμφωνα με τη μικρογενετική θεωρία, ό, τι αποκτά τη φαινομενολογική κατάσταση της ατομικής μορφής αποκτά, *ipso facto*, αξία και σημασία. Αυτή μπορεί να μην είναι απαραίτητως μία εστιασμένη σημασία, καθώς η συγκεκριμένη εμπειρία της σημασίας εξαρτάται από το εάν σε μία μορφή είναι δεδομένη μία κατεύθυνση για μία θεματική κατάσταση. Ωστόσο, ανεξάρτητα από την κατάσταση της εμπειρίας της σημασίας, η μικρογενετική θεωρία υποστηρίζει ότι η μορφή έχει αναγκαστικά σημασιολογικές και αξιολογικές επεκτάσεις.

Κατηγοριοποίηση

Η αντίληψη είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη σημασία και την αξία, με την πραγματική σημασία να αναπτύσσεται κατά μήκος της παγκόσμιας-προς- την-τοπική (από αόριστη / γενική προς οριστική / ειδική) δυναμική της μικρογένεσης. Η σταδιακή διαφοροποίηση μιας έννοιας, αντίληψης ή έννοιας περιλαμβάνει μία παγκόσμια-τοπική πορεία ανάπτυξης, όπου η έννοια και η αξία συμβαδίζουν με την αντιληπτική ή γνωστική οργάνωση, που εξελίσσεται από το αόριστο και γενικό στο συγκεκριμένο και ειδικό. ... Καμία άμεση ολιστική αρχή δεν μπορεί να είναι βιώσιμη εάν δεν βασίζεται σε μία διαδικασία κατηγοριοποίησης. Η άμεση κατηγοριοποίηση αντιπροσωπεύει ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της μικρογενετικής ανάπτυξης: παρέχει τη δυναμική σύνδεση μεταξύ ολιστικής διαφοροποίησης, σημασίας και ετοιμότητας για δράση.

Διασπώντας τον ολιστικό ιστό της πραγματικότητας

Η κατάτμηση του αντιληπτικού πεδίου σε μεμονωμένα αντικείμενα είναι το αποτέλεσμα της αντιληπτικής διαφοροποίησης και όχι της αντικειμενικής κατάστασης, που η αντίληψη θα επιδίωκε απλώς να εντοπίσει και να αναγνωρίσει. Υπό αυτήν την έννοια, η μικρογένεση είναι η διαδικασία που διασπά τον ολιστικό ιστό της πραγματικότητας σε διαφοροποιημένα αλλά σημαίνοντα αντικείμενα, όντα και σχέσεις. Από τον Αριστοτέλη έως τον Poincaré και τον Thom, δεκάδες φιλόσοφοι και μαθηματικοί έχουν σκεφτεί την οντολογική προτεραιότητα του συνεχούς έναντι των διακριτών δομών, και πρότειναν ότι οι μεμονωμένες μορφές δημιουργούνται με τη διάσπαση του συνεχούς ιστού της πραγματικότητας και όχι το αντίστροφο. Από τη μικρογενετική άποψη, μπορεί να επικαλεστούμε τη γενετική προτεραιότητα του συνεχούς σε διακριτές δομές, όπου η κατηγοριοποίηση και η δυναμική θεματοποίηση λειτουργούν ως οργανωτικές αρχές για τη διάσπαση του συνεχούς ιστού της πραγματικότητας σε μεμονωμένες μορφές. Η ιδέα της γενετικής προτεραιότητας του ολιστικού ιστού έναντι των μεμονωμένων μορφών κατά τη διάρκεια της αντιληπτικής διαφοροποίησης, έρχεται σε αντίθεση με τις τυπικές γνωστικές θεωρίες όπου η αντίληψη της μορφής βασικά αντιμετωπίζεται ως ανασυγκρότηση από συστατικά (ή στοιχειώδη χαρακτηριστικά), ακολουθούμενη από την προβολή του ανακατασκευασμένου αντικείμενου στην εσωτερική οθόνη του νου (δηλ. αναπαράσταση).

Παροντική εμπειρία

Η παροντική εμπειρία έχει συνέχεια και βάθος, ...αυτό που συμβαίνει στο παρόν δεν είναι απείρως σύντομο, η εμπειρία δεν αποτελείται από μία καλειδοσκοπική διαδοχή αποσυνδεδεμένων στιγμών, αλλά έχει συνέπεια και διάρκεια. Ο Bergson, ο Husserl και ο Merleau-Ponty, για να αναφέρουμε τους πιο σημαντικούς συγγραφείς, περιέγραψαν και ανέλυσαν το ζήτημα ενός μη-εξαλειφόμενου παρόντος... Η αντίληψη περιλαμβάνει κριτικά μία διαρκή και συνεπή παρουσία στην εμπειρία. Αυτή η παρουσία υποδηλώνει ότι υπάρχει μία συνεχής δομή για να βιωθεί, ή πιο σωστά, μία συνεχής δυναμική προσανατολισμένη προς τα εμπρός, έτσι ώστε το παρόν να μην είναι απερίοριστα σύντομο ούτε εξαλειφόμενο, αλλά έχει βάθος (ή εύρος) και συνέπεια, που εκτείνεται δυναμικά από τον άμεσο προκάτοχο του στον αναμενόμενο διάδοχο του. ... Ο, τι υπάρχει στην εμπειρία είναι έτσι χάρη σε μία διαδικασία, που επεκτείνεται δυναμικά στον χρόνο. Αυτή η παρουσία στην εμπειρία δεν είναι καθόλου ψευδαισθητική, αν με τη ψευδαισθηση υποδηλώνεται κάτι εξωπραγματικό, γιατί η μόνη πραγματικότητα που έχουμε στη διάθεσή μας είναι αυτή που βιώνουμε.

Διπλή δυναμική του χρόνου: εκδίπλωση και ανάπτυξη

Η έννοια της αυτοχρονίας αναφέρεται στον εσωτερικό, μονοκατευθυντικό (δηλαδή προσανατολισμένο προς τα εμπρός), αυτοπαραγόμενο χρόνο που είναι χαρακτηριστικός της ζωντανής διαδικασίας (Rosenthal, 1993). Αυτός ο αυτοπαραγόμενος, εσωτερικός χρόνος, που καθορίζει τη ροή της ζωντανής διαδικασίας και είναι κατάλληλος για κάθε ζωντανό είδος, έχει μία φαινομενολογική και βιολογική έννοια. Αποδίδει στη χρονική δυναμική την εγγενή κατεύθυνσή της, καθώς και τη συγκεκριμένη περιοδικότητα για το κάθε είδος. Βρίσκεται στον πυρήνα της αυτονομίας της δράσης και παρέχει στην τελευταία την κινητήρια της ώθηση. ... Για να είναι αυτόνομη, και όχι απλώς αντιδραστική, μία ενέργεια πρέπει να δημιουργηθεί μόνη της. Ωστόσο, εάν θέλουμε να λάβουμε υπόψη τη συνεχή δυναμική της εμπειρίας, που προσανατολίζεται προς το μέλλον, αυτό που απαιτείται περαιτέρω είναι η ιδέα μιας διπλής δυναμικής μικρογενετικής ανάπτυξης, μιας που εκδίπλώνεται και μιας που αναπτύσσεται. Η εμπειρία έχει συνέπεια και διάρκεια επειδή έχει ένα ιστορικό ανάπτυξης, ένα ιστορικό που διαχρονικά αναπτύσσεται και εκδίπλώνεται. Η εκδίπλωση αναφέρεται στην εξελικτική διαδοχή των ενδιάμεσων φάσεων της συνεχιζόμενης εμπειρίας, ενώ η ανάπτυξη υποδηλώνει το γεγονός, ότι μία μορφή έχει χρονική επέκταση, τον χρόνο που απαιτείται για την ανάπτυξη στην εμπειρία. Αυτή η διπλή δυναμική της μικρογενετικής ανάπτυξης, με την οποία η εμπειρία εκδίπλώνεται σταδιακά μέσω της διαφοροποίησης και της ανάπτυξης ενδιάμεσων μορφών, και όπου οι διαδοχικές αναπτύξεις τείνουν να αποκρύπτουν τις προκάτοχές τους, αλλά όχι την ίδια την αίσθηση της εξελικτικής ιστορίας, αποδίδει στο παρόν την εμπειρία του χρονικού βάθους και συνέπειας. Υπάρχει λοιπόν βάθος και συνέπεια στο παρόν, επειδή αισθανόμαστε την εξελικτική ιστορία της συνεχιζόμενης εμπειρίας χωρίς να είμαστε σε θέση, τουλάχιστον συνήθως, να ανακαλούμε τις ενδιάμεσες αναπτύξεις της, καθώς αποκρύπτονται από την τρέχουσα εμφάνιση του παρόντος. Η συνοχή της σταδιακά εκδιπλούμενης εμπειρίας του παρόντος εξαρτάται επίσης από τον αναμενόμενο και κατηγορηματικό χαρακτήρα της μικρογενετικής ανάπτυξης. Η κατηγοριοποίηση επιτρέπει τη συνέπεια της ταυτότητας της μορφής σε όλη την αντιληπτική εξέλιξη, προσφέροντάς της συνεκτικότητα και σταθερότητα. Η προσδοκία, η οποία δεν πρέπει να είναι λανθασμένη για την αποτελεσματική αναμονή συγκεκριμένων αντικειμένων ή καταστάσεων, ορίζει μία προστατευτική ετοιμότητα για δράση: προσδοκούμε ενεργά και αναζητούμε σημαίνουσες δομές και τις κατηγοριοποιούμε αμέσως ενόψει της προβλεπόμενης δράσης.

ΠΙΝΑΚΑΣ 27 Το 'Δεδομένων: 1/ του καταρράκτη, 2/ του φωτιστικού αέριου' και το υπερ-πραγματικό (Hyperrealism).	
<p><i>Salvador Dali, Conquest of the Irrational, New York: Julien Levy Publisher, 1935, σ. 12-13:</i></p> <p>Η μεγαλύτερή μου φιλοδοξία είναι να υλοποιήσω τις εικόνες του συγκεκριμένου παράλογου με εξαιρετικά μανιακή ακρίβεια, έτσι ώστε ο κόσμος της φαντασίας και του συγκεκριμένου παράλογου να είναι εξίσου αντικειμενικά προφανείς, της ίδιας συνέπειας, της ίδιας αντοχής, του ίδιου πειστικού, γνωσιακού και επικοινωνιακού εύρους, όπως αυτός του εξωτερικού κόσμου της φαινομενικής πραγματικότητας. Το σημαντικό είναι αυτό που κανείς θέλει να επικοινωνήσει: το συγκεκριμένο παράλογο θέμα. - Τα μέσα της εικονογραφικής έκφρασης τίθενται στην υπηρεσία αυτού του θέματος. - Η ψευδαίσθηση της πιο διερευνητικής και ακαταμάχητης μιμητικής τέχνης, τα συνηθισμένα παραλυτικά κόλπα της οφθαλμαπάτης, ο πιο αναλυτικά αφηγηματικός και απαξιωμένος ακαδημαϊσμός, μπορούν όλα να γίνουν υπέροχες ιεραρχίες της σκέψης, και τα μέσα προσέγγισης σε νέες ακρίβειες του συγκεκριμένου παράλογου. - Στο βαθμό που οι εικόνες του συγκεκριμένου παράλογου προσεγγίζουν τη φαινομενική πραγματικότητα, τα αντίστοιχα μέσα έκφρασης (πλησιάζουν εκείνα των μεγάλων ρεαλιστών ζωγράφων - Velazquez και Vermeer) να ζωγραφίζουν ρεαλιστικά σύμφωνα με την παράλογη σκέψη, σύμφωνα με την άγνωστη φαντασία. - Στιγμιαία και χειροποίητη έγχρωμη φωτογραφία από τις εξαιρετικά λεπτές, υπερβολικές, εξαιρετικά πλαστικές, εξαιρετικά εικονογραφικές, ανεξερεύνητες, υπερ-εικονογραφικές, υπερ-πλαστικές, παραπλανητικές, υπερ-κανονικές και άρρωστες εικόνες του συγκεκριμένου παράλογου: εικόνες που είναι προσωρινά ούτε εξηγήσιμες, ούτε μειούμενες από τα συστήματα της λογικής διαίσθησης ή από τους ορθολογικούς μηχανισμούς. Οι εικόνες του συγκεκριμένου παράλογου είναι έτσι αυθεντικά άγνωστες εικόνες.</p>	<p>Το συγκεκριμένο παράλογο</p>
<p><i>Dalia Judovitz, Unpacking Duchamp: Art in Transit. Berkeley: University of California Press, 1995, σ. 203-204:</i></p> <p>Το πρόβλημα με τη σκηνή είναι η 'υπερ-πραγματικότητα' της, ο υπερβολικός ρεαλισμός της, ο οποίος χαρακτηρίζει τον ερωτισμό ως 'πέρα πολύ' προφανές θέμα. Ο στερεοσκοπικός χαρακτήρας της σκηνής τονίζεται περαιτέρω από την παρουσία ενός σχεδόν εκτυφλωτικού φωτισμού, μιας περίσσειας φωτισμού. Το αίνιγμα που δίνει το Δεδομένων στον θεατή δεν μοιάζει με κανένα άλλο. Αυτό που μυστικοποιεί τον θεατή είναι ακριβώς η υπερβολικά καθορισμένη 'σαφήνεια' του Δεδομένων: η υπερ-θέαση και η εμφανική σεξουαλικότητά του. Η υπερβολική σαφήνεια της σκηνής μας κάνει να αμφισβητούμε το αδιαμφισβήτητο: 'Τι είναι τότε λιγότερο σαφές από το φως;' Αυτή η σκηνή προβληματοποιεί ένα από τα σημαντικότερα δεδομένα της δυτικής εικονογραφικής και φιλοσοφικής παράδοσης: την εξίσωση του λόγου και του φωτός, καθώς λειτουργεί το φως εδώ ως το σημάδι της αμφιβολίας.</p>	<p>Η υπερβολική σαφήνεια της σκηνής μας κάνει να αμφισβητούμε το αδιαμφισβήτητο</p>
<p><i>Jean Baudrillard, 'Simulacra and Simulation' (1981), Selected Writings, επιμ. Mark Poster, Stanford: Stanford University Press, 1988, σ. 10, 26, 118, 180:</i></p> <p>Σήμερα η αφαίρεση δεν είναι πλέον αυτή του χάρτη, του διπλάσιου, του καθρέφτη ή της έννοιας. Η προσομοίωση δεν είναι πλέον αυτή μιας περιοχής, μιας ύπαρξης αναφοράς ή μιας ουσίας. Είναι η δημιουργία με μοντέλα ενός πραγματικού χωρίς προέλευση ή πραγματικότητα: ενός υπερ-πραγματικού. Δεν είναι πλέον ένα ζήτημα μιας ψευδούς αναπαράστασης της πραγματικότητας (ιδεολογία), αλλά της απόκρυψης του γεγονότος, ότι το πραγματικό δεν είναι πλέον πραγματικό, και επομένως της σωτηρίας της αρχής της πραγματικότητας.</p> <p>Μια υπερ-πραγματικότητα, μία ταυτόχρονη ταυτότητα όλων των λειτουργιών, χωρίς παρελθόν, χωρίς μέλλον, λειτουργικότητα σε κάθε επίπεδο.</p> <p>Από πού προέρχεται η χαρακτηριστική υστερία της εποχής μας: η υστερία της παραγωγής και της αναπαραγωγής του πραγματικού. Η άλλη παραγωγή, η παραγωγή αγαθών και εμπορευμάτων, αυτή της εποχής της πολιτικής οικονομίας, δεν έχει πλέον νόημα από μόνη της, και δεν έχει ήδη από κάποιο χρονικό διάστημα. Αυτό που επιδιώκει η κοινωνία μέσω της παραγωγής και της υπερπαραγωγής, είναι η αποκατάσταση του πραγματικού που της διαφεύγει. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η σύγχρονη 'υλική' παραγωγή είναι από μόνη της υπερρεαλιστική. Διατηρεί όλα τα χαρακτηριστικά, ολόκληρο τον λόγο της παραδοσιακής παραγωγής, αλλά δεν είναι τίποτα περισσότερο από τη μικροκρυσμένη διάθλασή της (έτσι οι υπερρεαλιστές σταθεροποιούν με μία εντυπωσιακή ομοιότητα ένα πραγματικό, από το οποίο έχει διαφύγει κάθε νόημα και γοητεία, όλο το βάθος και η ενέργεια της αναπαράστασης). Έτσι, ο υπερρεαλισμός της προσομοίωσης εκφράζεται παντού με την εντυπωσιακή ομοιότητα του πραγματικού με τον εαυτό του.</p>	<p>Το υπερ-πραγματικό, η αποκατάσταση του πραγματικού που διαφεύγει</p>

ΠΙΝΑΚΑΣ 28

Στοιχεία της αποκαλυπτικής ομοίωσης:

Ο Duchamp και η καλλιτεχνική πλευρά του σκακιού.

Claudia Mesch, 'Serious Play: Games in Twentieth-Century Modernism', *The Space Between*, Kansas: Fort Hays State University, 2006, Volume I: 1, σ. 21-22, 25.

Larry List, 'Chess as Art', *Duchamp, Man Ray, Picabia*, επιμ. Jennifer Mundy, London: Tate Publishing, 2008, σ. 134.

Meredith Lancaster, *From Art to Performance: Marcel Duchamp's 'Imagery of Chess' Exhibition at The Julien Levy Gallery*, Oregon: School of the University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture and the Graduate, 2015, σ. 40-45:

- 1932 Ο M. Duchamp συνέγραψε με τον Vitaly Halberstadt μία πραγματεία, 'Opposition and Sister Squares are Reconciled' για ένα ασαφές πρόβλημα στο τέλος του παιχνιδιού σκακιού... Ο Caillios είχε εντυπωσιαστεί από ένα υπαινιγμό που έθεσε ο Duchamp, ότι μία εθελοντική αποτυχία μπορεί να φέρει νίκη ή αντίστροφα. Ο Duchamp εργαζόταν για να αποσταθεροποιήσει την έννοια του παιχνιδιού μηδενικού αποτελέσματος, τον αγωνιστικό ακρογωνιαίο λίθο του σκακιού, σε αυτό το θεωρητικό έργο.
- 1942 Το μετα-έργο-τέχνης 'Ένα Μίλι Σπάγκου' δημιουργήθηκε για 'Τα Πρώτα Χαρτιά του Σουρεαλισμού', μία φιλανθρωπική έκθεση Γαλλικής Αρωγής στη Νέα Υόρκη, που συνδιοργανώθηκε από τη σχεδιάστρια Elsa Schiaparelli και τον Andre Breton, με τον Duchamp υπεύθυνο για την εγκατάσταση. Αφού αναρτήθηκαν τα έργα τέχνης στην αίθουσα χορού του Whitlaw Reid Mansion, ο Duchamp με τον Breton και τους καλλιτέχνες Jaquelin Lamba, Max Ernst, Alexander Calder και David Hare τέντωσαν το νήμα μπρος-πίσω από την οροφή στο πάτωμα, διασχίζοντας το δωμάτιο, τα χωρίσματα και τα έργα τέχνης. Το νήμα ενσάρκωσε σε φυσική μορφή τις στοιχειώδεις αρχές του παιχνιδιού με το σκάκι: τη δημιουργία γραμμών σύνδεσης μεταξύ των πεσσών ενός παίκτη και εκείνων του άλλου παίκτη, ενώ δημιουργεί επίσης γραμμές αντίθεσης ή εμπόδισης για να αρνηθεί την πρόσβαση του παίκτη / του θεατή.
- 1944 Ο M. Duchamp παρήγαγε ένα 'σκάκι τσέπης' για την Julien Levy.
- 1945 The Imagery of Chess: Αυτή η εκδήλωση, την οποία ο Levy χαρακτήρισε ως πρόδρομο των Happenings, διοργανώθηκε από τον Duchamp και δημοσιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό. Έθετε σε αντίθεση επτά συμμετέχοντες, των οποίων τα έργα εκτέθηκαν, εναντίον του βασιλιά σκακιού με δεμένα μάτια, George Koltanowski, τον οποίο ο Duchamp νίκησε το 1929 με δεκαπέντε κινήσεις σε τουρνουά σκακιού στο Παρίσι. Το σκάκι με δεμένα μάτια είναι ένας δημοφιλής τρόπος για να παιχθεί ανταγωνιστικό σκάκι, όπου το παιχνίδι διεξάγεται, χωρίς οι παίκτες να έχουν οπτική ή σωματική επαφή των κομματιών. Η έλλειψη όρασης αναγκάζει τον παίκτη να διατηρήσει μία διανοητική εικόνα των θέσεων των κομματιών στο ταμπλό. Ένας διαμεσολαβητής, ή διαιτητής, επικοινωνεί τις κινήσεις προφορικά μέσω ενός αναγνωρισμένου κώδικα σκακιού. Το σκάκι με δεμένα μάτια παίχτηκε για πρώτη φορά νωρίς στην ιστορία του σκακιού, με ίσως το πρώτο παιχνίδι να είναι ήδη στα τέλη του πέμπτου έως του έκτου αιώνα στη Μέση Ανατολή. Στην Ευρώπη, το παιχνίδι με τα μάτια δεμένα έγινε ένα ευρέως δημοφιλές μέσο, για να μειονεκτεί ένας δεξιότεχνης όταν παίζει με έναν πιο αδύναμο αντίπαλο, ή ως ένας τρόπος για να εμφανίσει απλώς τις προηγμένες ικανότητες ενός δεξιότεχνη σκακιού... Μεταξύ των παικτών σε αυτό το συγκεκριμένο γεγονός κατά τη διάρκεια του The Imagery of Chess ήταν ο χορευτής Levy, αρχιτέκτονας Frederick Kiesler, διευθυντής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης Alfred H. Barr, Jr., συνθέτης Vittorio Rieti, και καλλιτέχνες, Xanti Schawinsky, Dorothea Tanning και Max Ernst. Επτά παιχνίδια παίχτηκαν ταυτόχρονα μεταξύ των καλλιτεχνών και του Koltanowski, με τον Duchamp να λειτουργεί ως διαιτητής. Ως διαιτητής, ο Duchamp δεν συμμετείχε φυσικά σε κανέναν από τους αγώνες, αλλά ανακοίνωνε την κίνηση που έπαιξε ο παίκτης χρησιμοποιώντας τα αλφαριθμητικά σύμβολα του σκακιού. Ο Koltanowski στη συνέχεια θα απαντούσε στην ίδια γλώσσα με μία κίνηση, αφήνοντας τον παίκτη να επεξεργαστεί και να σχεδιάσει την επόμενη κίνηση του. Στη συνέχεια, οι Duchamp και Koltanowski επανέλαβαν αυτή τη διαδικασία με έναν προς έναν με τους υπόλοιπους έξι παίκτες. Για τους Σουρεαλιστές που παρευρίσκονται όπως οι André Breton, Roberto Matta και David Hare, αυτή η διαδικασία ήταν πιθανότατα κατανοητή ως μία τελετουργία. Με το Blindfolded Chess Event, ο Duchamp 'εξάλειψε ξανά τον αμφιβληστροειδή' με... την ανάδειξη της μορφοφίας που ενυπάρχει στην πνευματική διαδικασία ενός παιχνιδιού σκακιού... Το Blindfolded Chess Event αποτελεί επέκταση της εγκατάστασης του Duchamp's Mile of String στα First Papers of Surrealism το 1942. Τα επτά παιχνίδια που έπαιξαν εναντίον του Koltanowski μεταφορικά, 'γέμισαν τη γκαλερί με έναν ιστό γραμμών σύνδεσης, κατασκευής, επίθεσης και άμυνας'. Παρόμοια με τους συνδέσμούς και τα εμπόδια που δημιουργήθηκαν από το νήμα μεταξύ του χώρου της γκαλερί και των έργων που εκτέθηκαν στο First Papers of Surrealism, ο Duchamp πέτυχε εννοιολογικά την ίδια ομορφιά στην κίνηση σκακιού κατά τη διάρκεια του The Imagery of Chess.
- 1952 Ο M. Duchamp σε ομιλία του προς την Ένωση Σκακιού της Πολιτείας της Νέας Υόρκης, αναφέρθηκε στην καλλιτεχνική πλευρά του σκακιού, και στην αισθητική απόλαυση, όπου οι πεσσοί και η λειτουργία τους προκαλούν την ανθρώπινη σκέψη όπως η γλώσσα.
- 1963 Ο M. Duchamp μέσα και γύρω από την αναδρομική έκθεσή του στο Pasadena Art Museum, Καλιφόρνια, άρχισε να εμφανίζεται ως παίκτης σκακιού στο χώρο της τέχνης, μία αντιστροφή της προηγούμενης επιμονής του, ότι οι δραστηριότητες του σε αυτούς τους δύο τομείς ήταν εντελώς ξεχωριστές. Εκτός από την επανέκδοση πολλών από τα readymades του και την άδεια παραγωγής διπλών ή 'αντιγράφων' πολλών σημαντικών έργων για την Έκθεση του 1963, ο Duchamp φωτογραφιζόταν παίζοντας σκάκι κατά τη διάρκεια μιας σειράς πολυ-δημοσιευμένων εμφανίσεων, τόσο κατά τη διάρκεια, όσο και μετά την έκθεση. Πολλές από αυτές τις εμφανίσεις τραβήχτηκαν από τον Julian Wasser σε σειρές φωτογραφιών του Duchamp, καθώς και στην ταινία *Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp* από τον Jean-Marie Drot. Όλες ολοκληρώθηκαν κατά τη διάρκεια και λίγο μετά την έκθεση Pasadena... Η πιο ευρέως διαδεδομένη εικόνα του Julian Wasser για τον αγώνα σκακιού μεταξύ του Duchamp και της γυμνής Eve Babitz, μιας γυναίκας φίλης του Horpss's, τραβήχτηκε στη γκαλερί Pasadena που παρουσίαζε το Large Glass και συναφή έργα στην έκθεση Duchamp. Ο Wasser και ο Duchamp πραγματοποίησαν αυτό το παιχνίδι μπροστά από το Μεγάλο Γυαλί, για να τονίσουν τη σύνθεσή του, ή ακόμα και κατά κάποιο τρόπο να το περιλάβουν στην παράσταση. Για την έκθεση ο Horpss είχε τοποθετήσει τα πρώτα σχέδια και πίνακες που σχετίζονται με το σκάκι στη δεύτερη γκαλερί.
- 1966 Ο M. Duchamp οργάνωσε το 'Homage a Caissa: Έκθεση για το Marcel Duchamp Chess Endowment Fund' στο Cordier & Elkstrom Gallery στη Νέα Υόρκη. Για την έκθεση ο Duchamp παρήγαγε τριάντα Έτοιμα σει σκακιού για εμπορική πώληση. Όπως και στις προηγούμενες παραστάσεις σκακιού, ο Duchamp έπαιξε έναν αγώνα, αυτή τη φορά με τον Σουρεαλιστή Salvador Dali. Προσθέτοντας ένα επίπεδο λαϊκής κουλτούρας σε αυτήν την εκδήλωση, ο Andy Warhol, έστειλε το ροκ συγκρότημα Velvet Underground για να προσφέρει ψυχαγωγία για την εκδήλωση. Ο Duchamp συγκέντρωσε πάνω από 32.000 \$ για να χρηματοδοτήσει το *Marcel Duchamp Chess Endowment Fund*, το οποίο υποστήριξε την αποστολή του Αμερικανικού Σκακιστικού Ιδρύματος να διατηρήσει το αμερικανικό σκάκι.
- 1968 Ο M. Duchamp εμφανίζεται σε μία ακόμη παράσταση σκακιού με τίτλο *Reunion*, στο Τορόντο στο θέατρο Ryerson, μία συνεργασία του John Cage, και της δεύτερης συζύγου του Alexina (Teeny), που πραγματοποιήθηκε λίγους μήνες πριν από το θάνατό του. Ο Cage είχε επίσης συνεισφέρει με μία σκακιέρα σε χαρτί στο *The Imagery of Chess* με τίτλο, 'Chess Pieces' (1944), στο οποίο παρόμοια με τον Duchamp συνύαξε επίσης τα αντίθετα: μουσική και σκάκι. Το μουσικό κομμάτι γραμμένο στον πίνακα με εναλλασσόμενο ασπρόμαυρο μελάνι δημιουργεί ένα πλέγμα σαν σκακιέρα. Σε αυτήν την περίπτωση, το κομμάτι μπορεί κυριολεκτικά να παιχτεί και να παιχτεί, ωστόσο, η μουσική για τα κομμάτια σκακιού ειρωνικά δεν έχει παρουσιαστεί δημόσια.

ΠΙΝΑΚΑΣ 29

Στοιχεία 2ης συνδήλωσης:

Το έργο τέχνης 'Δεδομένων' και η αυτοχρονία

Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers (1977)*, Leuven: Leuven University Press, 2010, σ. 103, 109, 175-179:

Όταν ο Duchamp γράφει 'δεδομένων...' ακριβώς (όπως ένα παιδί που αρχίζει να μπερδεύεται με τη διατύπωση ενός προβλήματος σχετικά με τον όγκο του νερού σε ένα δοχείο, ένα πρόβλημα που δεν θα μπορούσε να λύσει, και που το βυθίζει σε έκπληξη και πλήξη, ένα απόγευμα Οκτωβρίου), η δήλωση τοποθετείται σε μία στιγμή που είναι η ίδια η χρονική αναφορά της. Και οποιαδήποτε δήλωση που νομίζετε ότι μπορείτε να αντλήσετε από αυτή,... πρέπει να ληφθεί ως αυτόνομος χρονικός πυρήνας, ως παράδειγμα μιας δυναμικής που δίνει χώρο σε μία διαφορετική χρονικότητα. Έτσι, δεν έχετε καμία διαχρονία ή συγχρονία, αλλά μάλλον αυτοχρονίες, που δεν έχουν σχέσεις μεταξύ τους εκτός από τις τυχαίες, ας τις πούμε: σχέσεις δυσχρονίας. Τίποτα από το ένα δεν περνάει στο άλλο. Το καθένα ξεκινά μία 'ιστορία', η οποία είναι στιγμιαία. Κανένα από αυτά δεν απαντά σε κάποιο ή σε οποιοδήποτε άλλο από αυτά. Κανένα από αυτά δεν επιλύει ένα πρόβλημα. Αυτό θα αποτελούσε πάντα κατάχρηση εξουσίας, διότι θα ήταν ο περιορισμός που επιβάλλεται από το ένα στο άλλο.

Το σκάκι [στα γαλλικά, les échecs - επίσης 'αποτυχίες'] είναι αυτό το παιχνίδι στο οποίο ο Duchamp προσαρμόζεται όχι για να κερδίσει, αλλά για να αποτρέψει την επιθυμία για εξουσία, την επιθυμία να 'πάρει', ανομοιώνοντας την κατάσταση από τη μία κίνηση στην άλλη. Έτσι παίζει το σκάκι αντίστροφα. Κάνει τη συσκευή να γυρίσει αντίστροφα:... αναζητά μία τέτοιου είδους κίνηση ενός τέτοιου είδους κομματιού, που θα είχε το αποτέλεσμα ότι η προηγούμενη θέση, αφού έγινε δυσδιάκριτη, δεν μπορεί παρά να ξεχαστεί, και συνεπώς οι διαδοχικές προθέσεις του αντιπάλου κατεδαφίζονται. Ο Duchamp δεν είναι ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο σκακιστής ή ζωγράφος, αλλά μία μηχανή εξατομικισμού όλων των υποστηρίξεων, κοσκινίζοντας τον χρόνο των σχεδίων και το χώρο των προοπτικών, αφήνοντας τους κόκκους να σκορπίσουν.

Η συνάντηση της κίνησης του καταρράκτη με το αέριο δίνουν μία χρονική συνέχεια στη σκηνή από την οποία ο θεατής έρχεται να επιλέξει, να 'φωτογραφήσει' μία στιγμή της. Από μία συνέχεια θα εκληφθεί ένα στιγμιότυπο. Από μία παρουσία, μία εμφάνιση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφήσεις

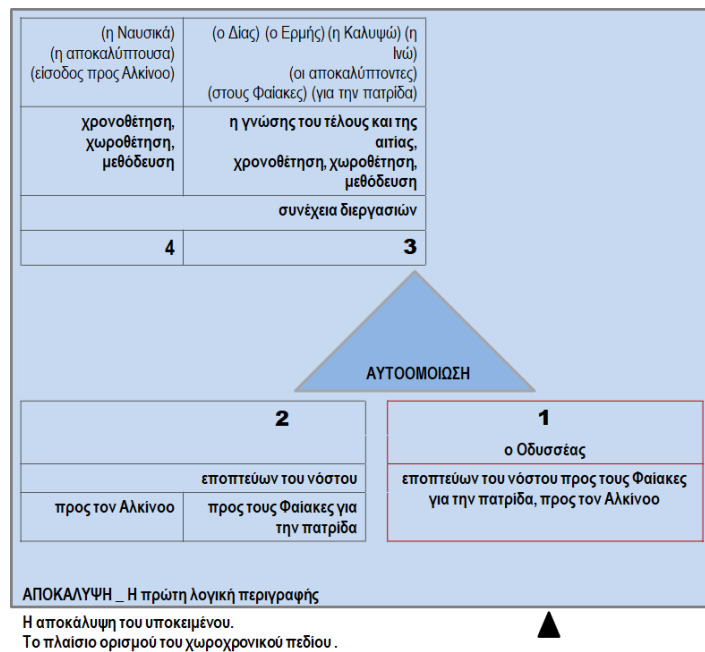
Παράρτημα 2: Χαρτογραφήσεις

- > Χαρτογραφήσεις 1^{ου} μέρους, του πραγματικού και φανταστικού χώρου στη Νέκυια του Ομήρου
- > Χαρτογραφήσεις 2^{ου} μέρους, του εννοιολογικού χώρου στο έργο του Marcel Duchamp

Χαρτογραφήσεις 1ου μέρους, του πραγματικού και φανταστικού χώρου στη Νέκυια του Ομήρου

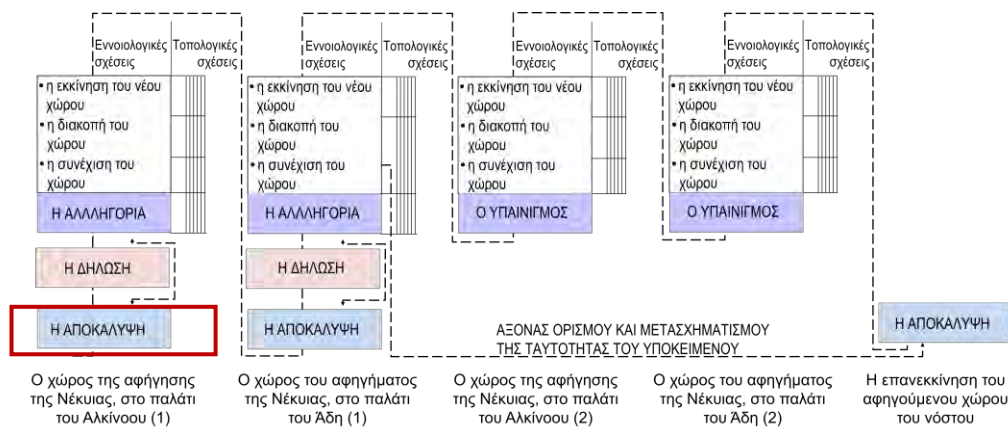
- > 1ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.
- > 2ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.
- > 3ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.
- > 4ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.
- > 5ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.
- > 6^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.
- > 7ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου που θα αναπτυχθεί μετά τους Απολόγους του Αλκινόου.
- > 8ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.
- > 9ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.
- > Ο χάρτης του πραγματικού και φανταστικού χώρου στη Νέκυια του Ομήρου.

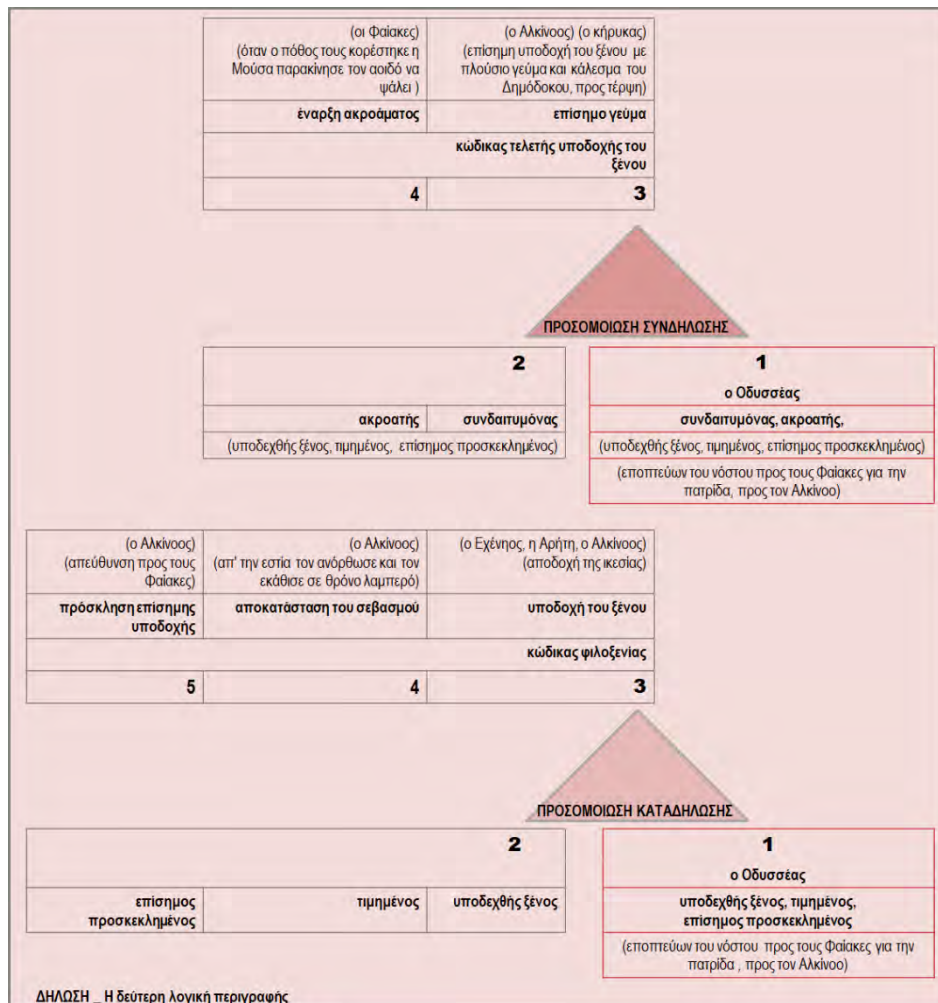
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες



1^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

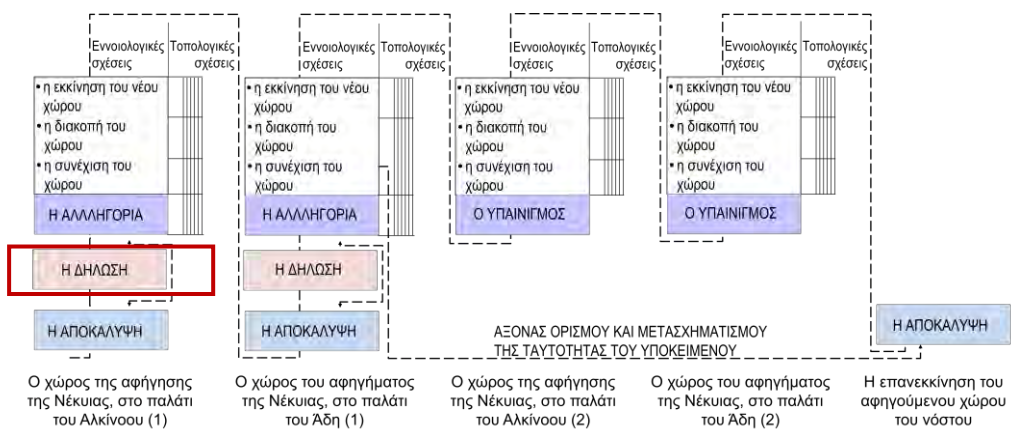




ΔΗΛΩΣΗ – Η δεύτερη λογική περιγραφής
 Ο ορισμός της ταυτότητας του υποκειμένου.
 Η πρόσδοση ιδιοτήτων.

2^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

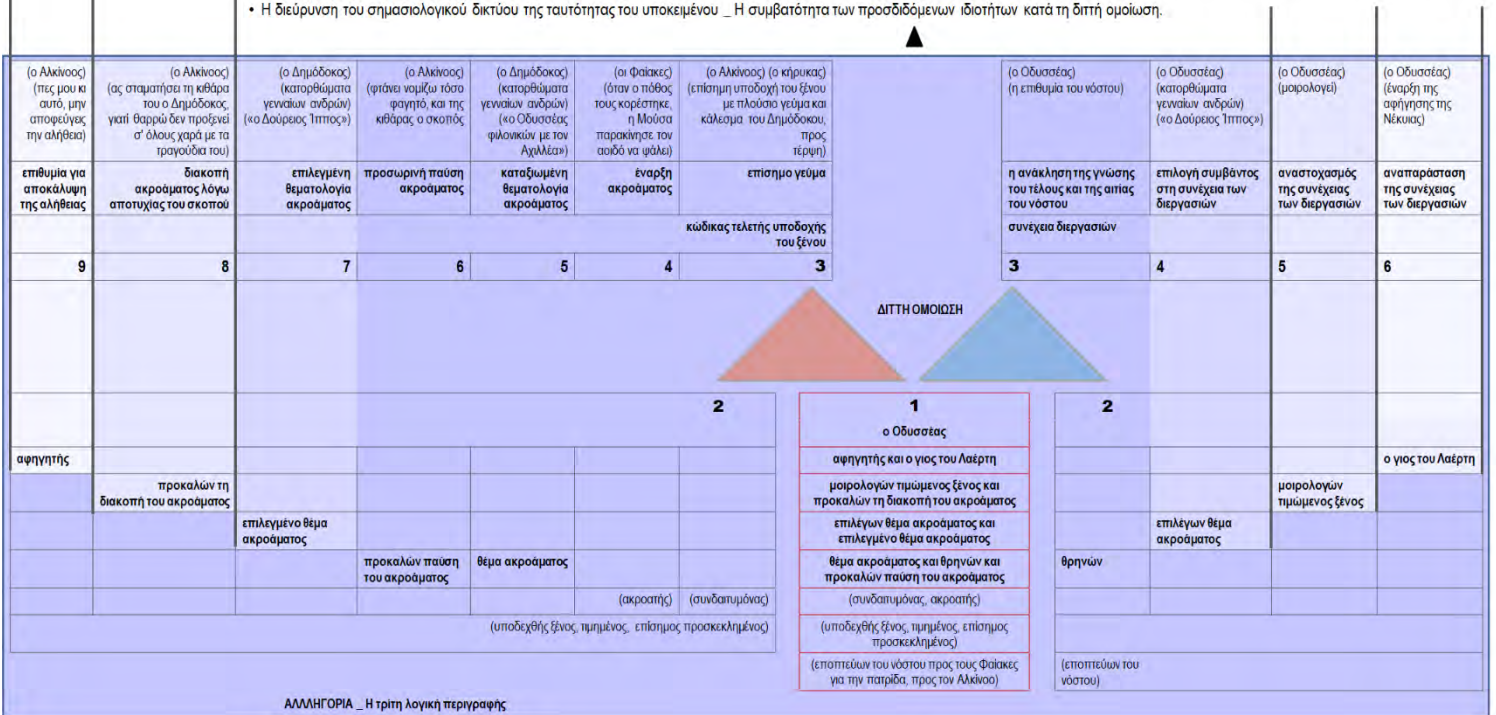
Η δηλωτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.



- **Η εκκίνηση του νέου χώρου του υποκειμένου:**
- Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του υποκειμένου _ Η σύζευξη των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

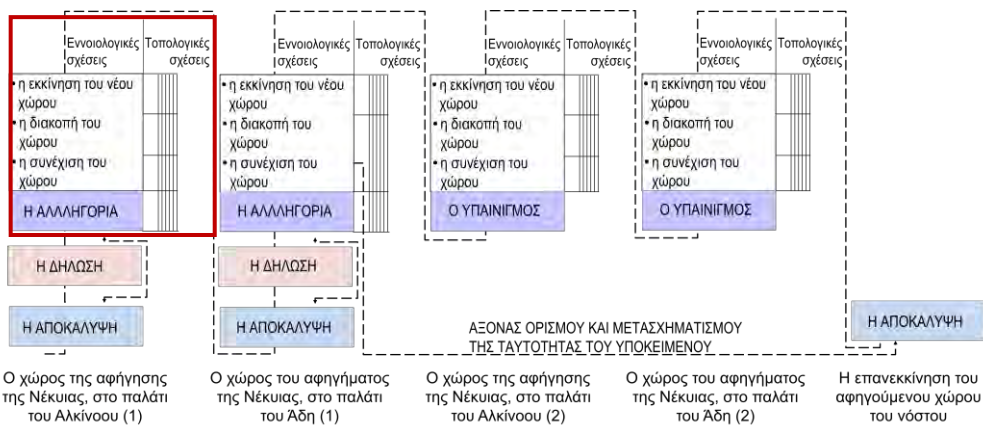
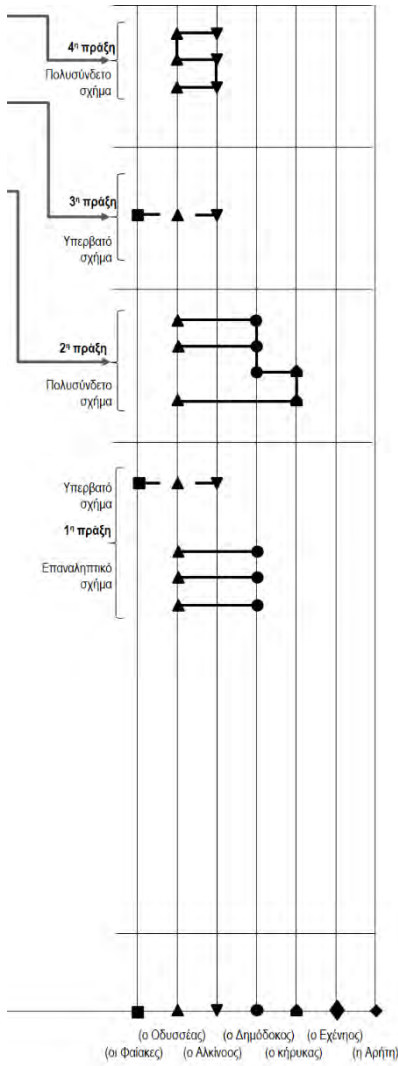
- **Η διακοπή του χώρου του υποκειμένου:**
- Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του υποκειμένου _ Η αντίφαση μεταξύ των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

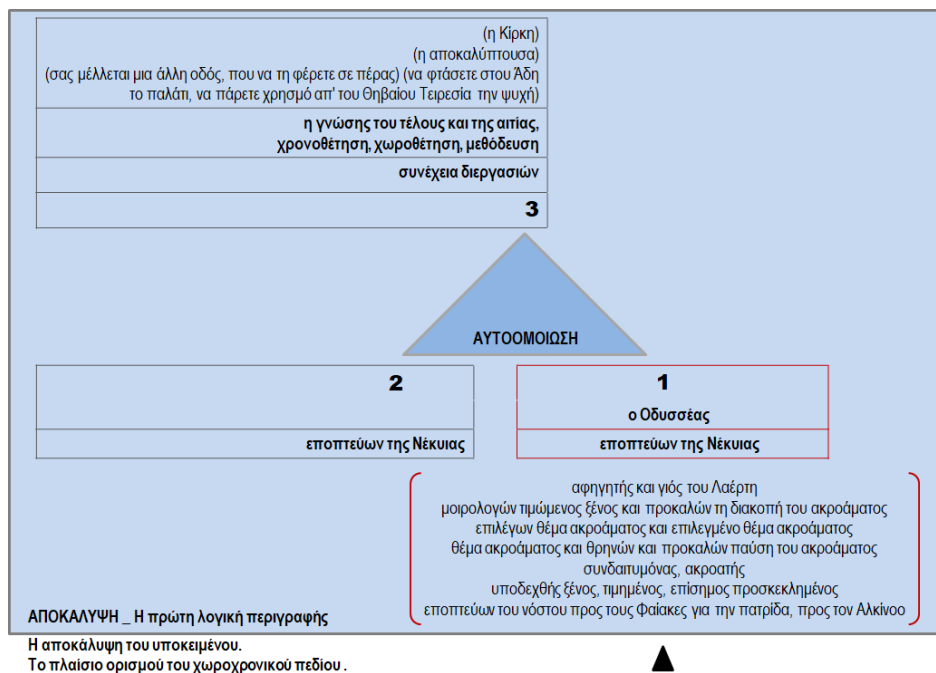
- **Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του υποκειμένου:**
- Η διεύρυνση του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του υποκειμένου _ Η συμβατότητα των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.



3^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

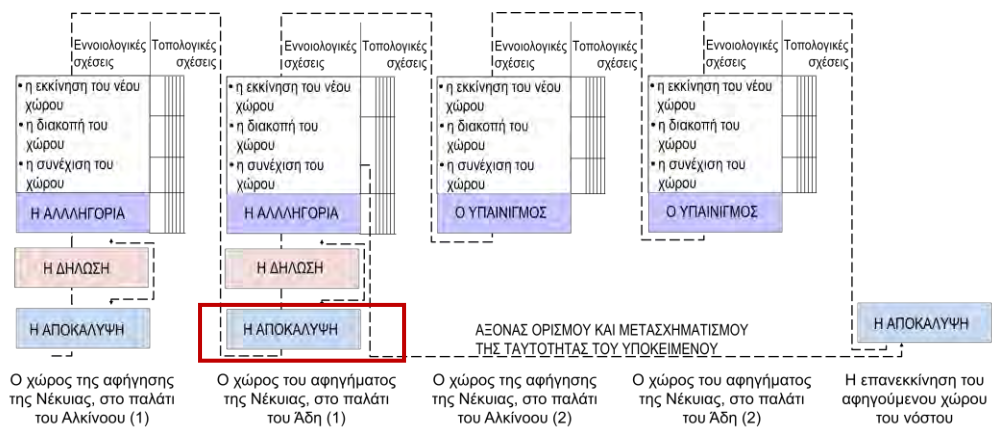
Η αλληγορική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

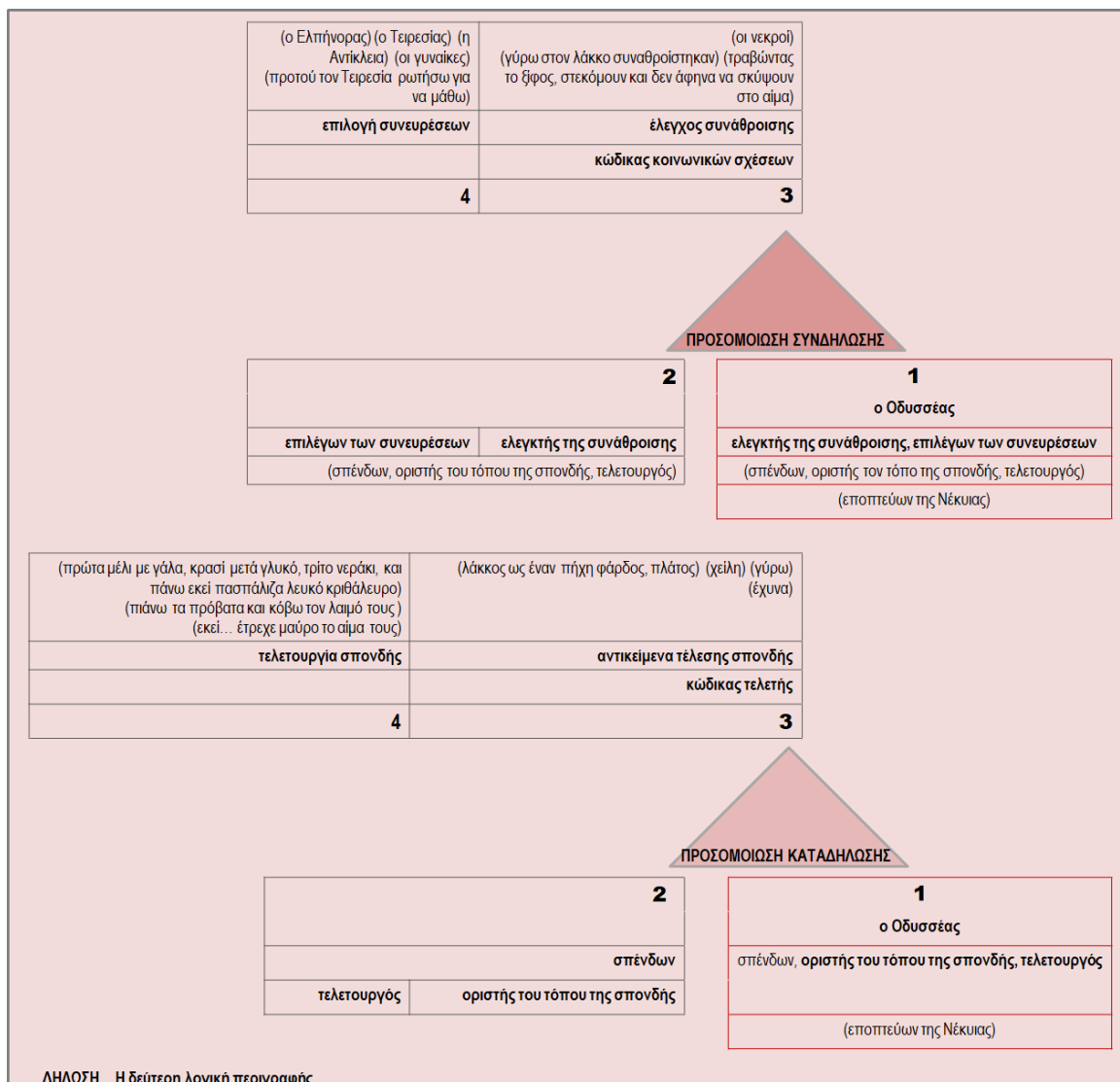




4^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

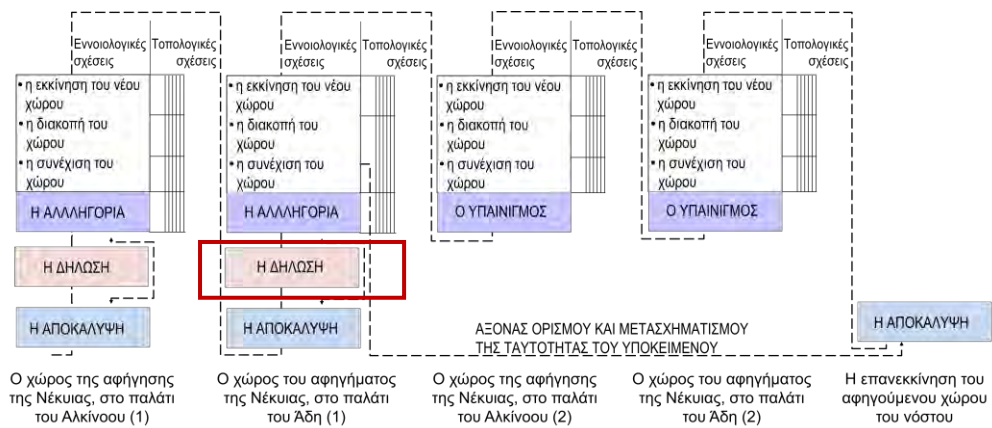
Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.





5^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

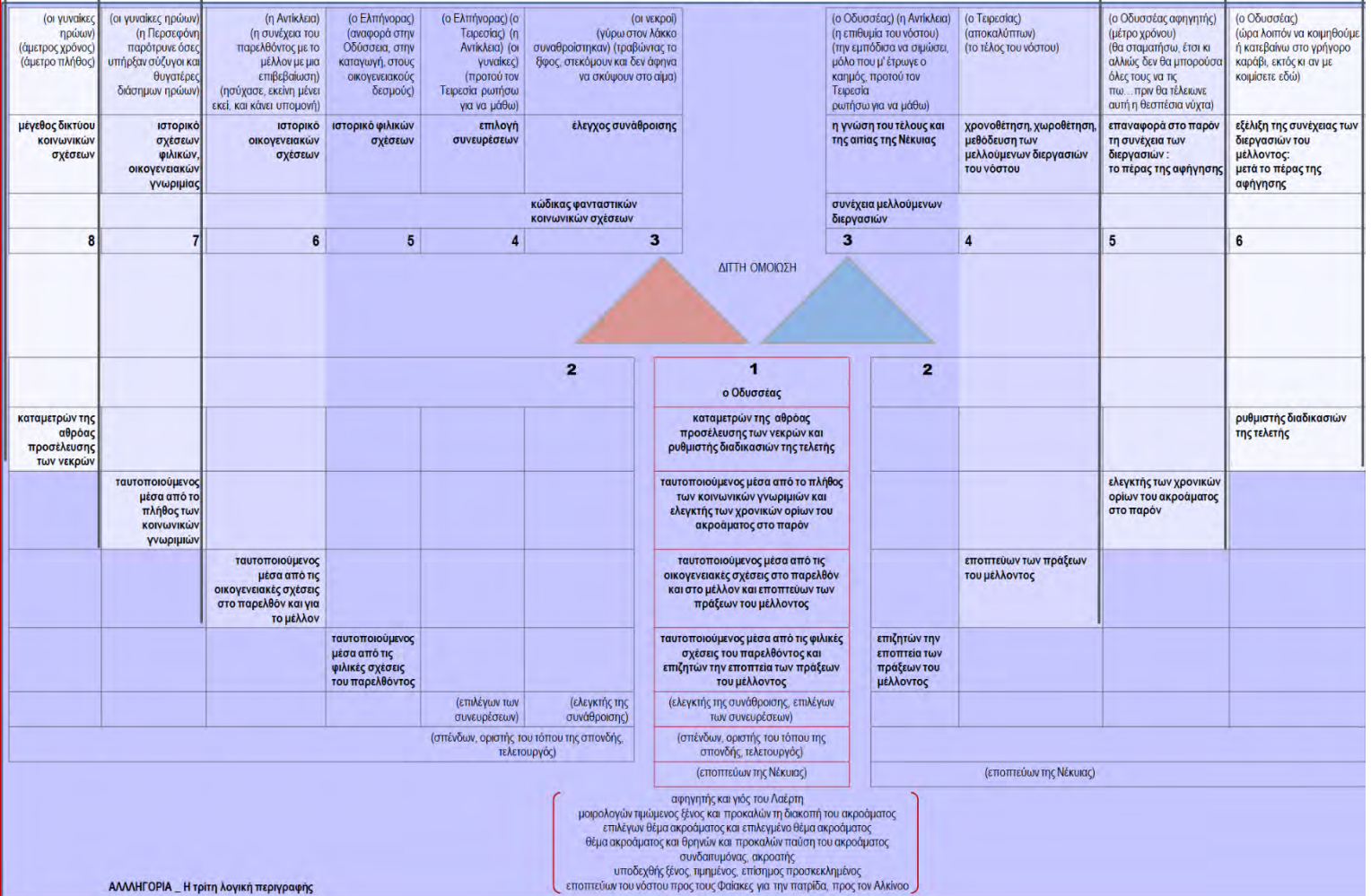


ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ

- Η εκκίνηση του νέου χώρου του υποκειμένου:
- Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του υποκειμένου _ Η σύζευξη των προσδιδομένων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

- Η διακοπή του χώρου του υποκειμένου:
- Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του υποκειμένου _ Η αντίφαση μεταξύ των προσδιδομένων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

- Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του υποκειμένου:
- Η διεύρυνση του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του υποκειμένου _ Η συμβατότητα των προσδιδομένων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.



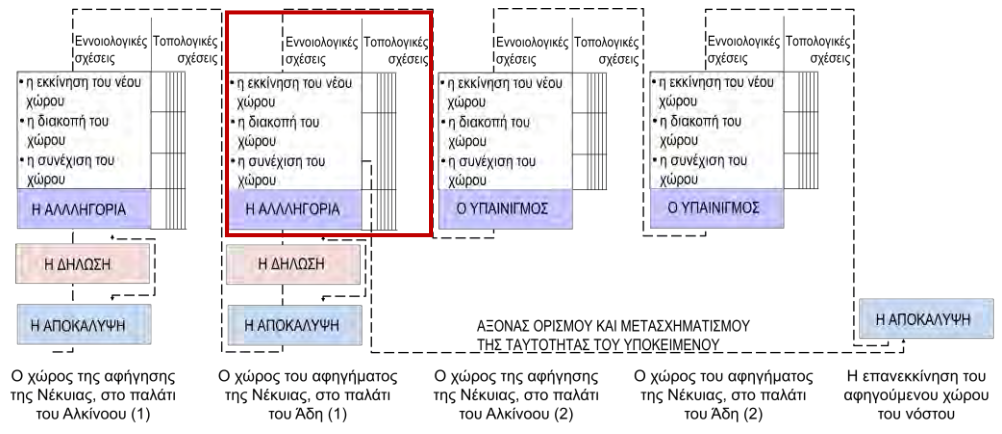
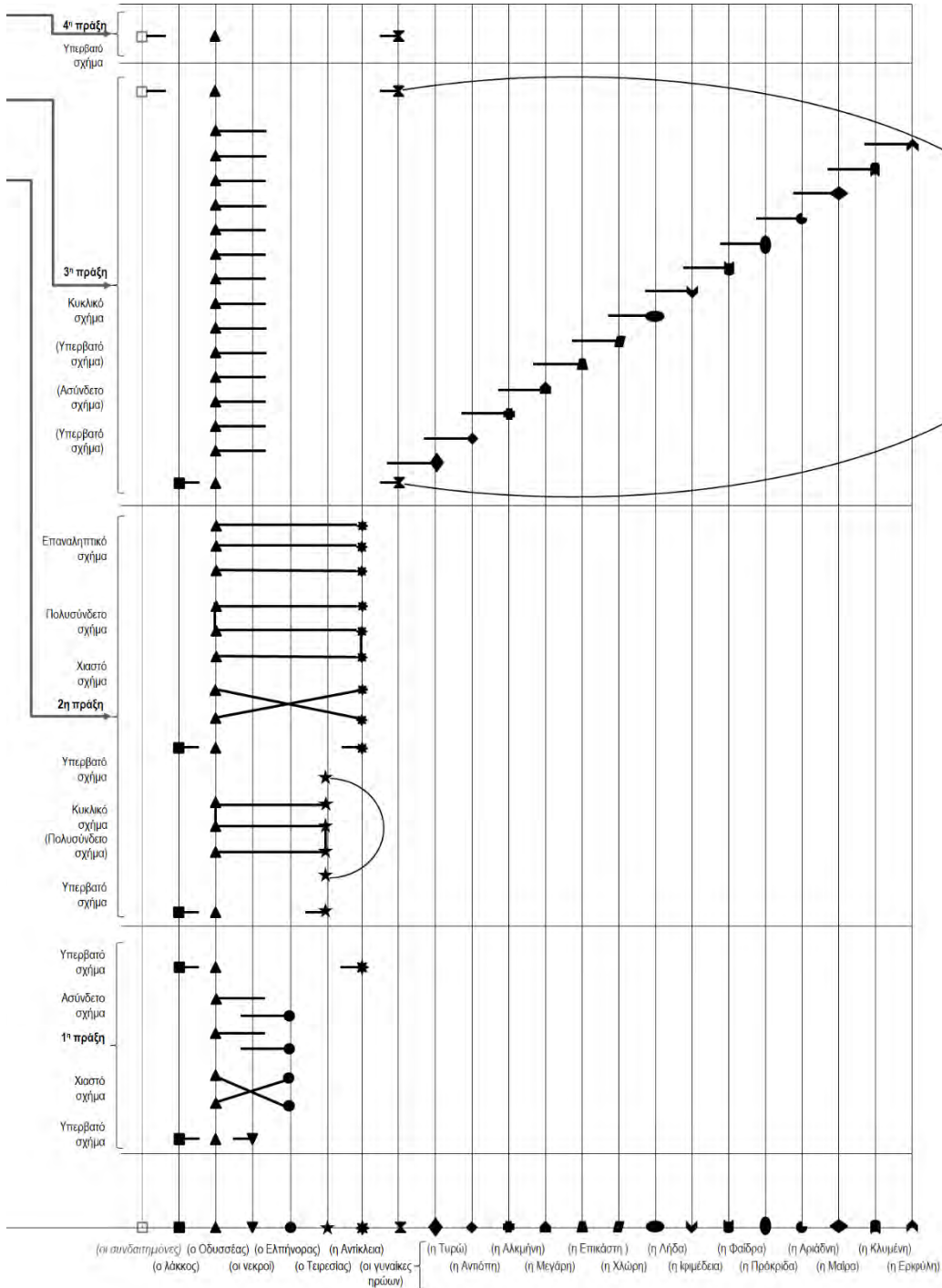
ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ _ Η τρίτη λογική περιγραφή

Ο ορισμός των σχέσεων του υποκειμένου.
Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

6^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

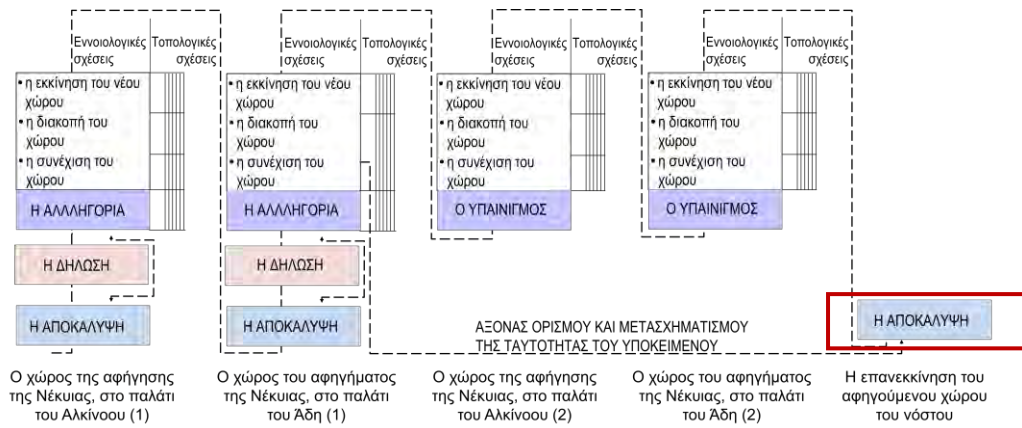
ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ





7^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:

Η αποκάλυπτική περιγραφή του χώρου που θα αναπτυχθεί μετά τους Απολόγους του Αλκινού



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

<ul style="list-style-type: none"> • Η εκκίνηση του νέου χώρου του Οδυσσέα: • Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα _ • Η σύζευξη των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση. 						
<ul style="list-style-type: none"> • Η διακοπή του χώρου του Οδυσσέα: • Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του Οδυσσέα _ Η αντίφαση μεταξύ των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση. 						
<ul style="list-style-type: none"> • Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του Οδυσσέα: • Η διεύρυνση του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του Οδυσσέα _ Η συμβατότητα των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση. 						
▲						
(ο Αλκίνοος) (άμετρος χρόνος) (πες μου κι εγώ θα 'μενα ξάνθρωπος) (η νύχτα αυτή είναι ατελείωτη)	(ο Αλκίνοος) (πες μου, αν δέχεται κι εσύ) (ξέρεις την τέχνη να ιστορείς των Αργείων τα βάσανα και τα δικά σου)	(η Αρήτη) (ο Εγένης) (οι συνδαιτυμόνες) (τιμή της πόλης)		(ο Οδυσσεύς) (ο Αλκίνοος... με φώναζε με το όνομά μου: Ω Οδυσσέα, μ' όλα όσα βλέπουμε μπροστά μας, κανείς δεν θα μπορούσε να σε πάρε για απατεώνα ή ψεύτη) (τα λόγια σου έχουν μορφή και το μυαλό σου λάμπει)	(ο Οδυσσεύς) (μέτρο χρόνου) (έχουν την ώρα τους κι οι διηγήσεις που μακραίνουν, έχει την ώρα του κι ο ύπνος)	(ο Οδυσσεύς) (αν όμως φλέγεται κι άλλο ν' ακούσεις, δεν είμαι εγώ που θα το αρνιόμουν)
προσωπική επιθυμία συνέχισης της αφήγησης	παραίνηση για τη συνέχιση των διεργασιών του ακροάματος	αξιολόγηση της διαδοχής των διεργασιών στην αφήγηση		συνέπεια μορφής/περιεχομένου στην αφήγηση	συνέπεια διάρκειας	συνέπεια στην ίδια επιθυμία
		κώδικας τελετής υποδοχής του ξένου		συνέχεια διεργασιών		
12	11	10		7	8	9
		2	1	2		
		ο Οδυσσεύς				
καλούμενος να συνεχίσει το ακρόαμα			καλούμενος να συνεχίσει το ακρόαμα και αποδεχόμενος την επανεκκίνηση του ακροάματος			αποδεχόμενος την επανεκκίνηση του ακροάματος
αισός με άρτια γνώση			αισός με άρτια γνώση και ελεγκτής των χρονικών ορίων έναρξης/διακοπής του ακροάματος		ελεγκτής των χρονικών ορίων έναρξης/διακοπής του ακροάματος	
		ξένος με ομορφιά, ανάστημα, ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης	ξένος με ομορφιά, ανάστημα, ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης και προσφωνούμενος με το όνομα του: «Οδυσσεύς»	προσφωνούμενος με το όνομα του: «Οδυσσεύς»		
<p>ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΣ _ Η τέταρτη λογική περιγραφή</p> <p>Η συγκάλυψη της αιτιότητας της ταυτότητας του Οδυσσέα. Ο υπαινιγμός των ιδιοτήτων κατά τους μετασχηματισμούς της ταυτότητας.</p> <p style="text-align: center;">▲</p> <p style="text-align: center;">Ο ΑΕΟΝΑΣ ΟΡΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ</p>						

καταμετρών της αθάνατος προσέλευσης των νεκρών και ρυθμιστής διαδικασιών της τελετής ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος των κοινωνικών γνωριμιών και ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος στο παρόν ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές σχέσεις στο παρελθόν και στο μέλλον και εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος ταυτοποιούμενος μέσα από τις φιλικές σχέσεις του παρελθόντος και επιζητών την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος ελεγκτής της συνάθροισης, επιλέγων των συνευρέσεων σπένδων, οριστής του τόπου της σπονδής, τελετουργός εποπτεύων της Νέκυιας

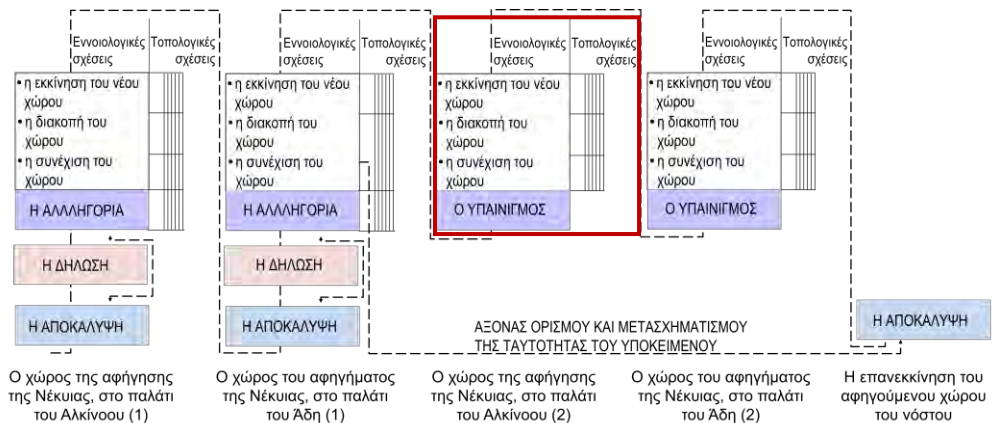
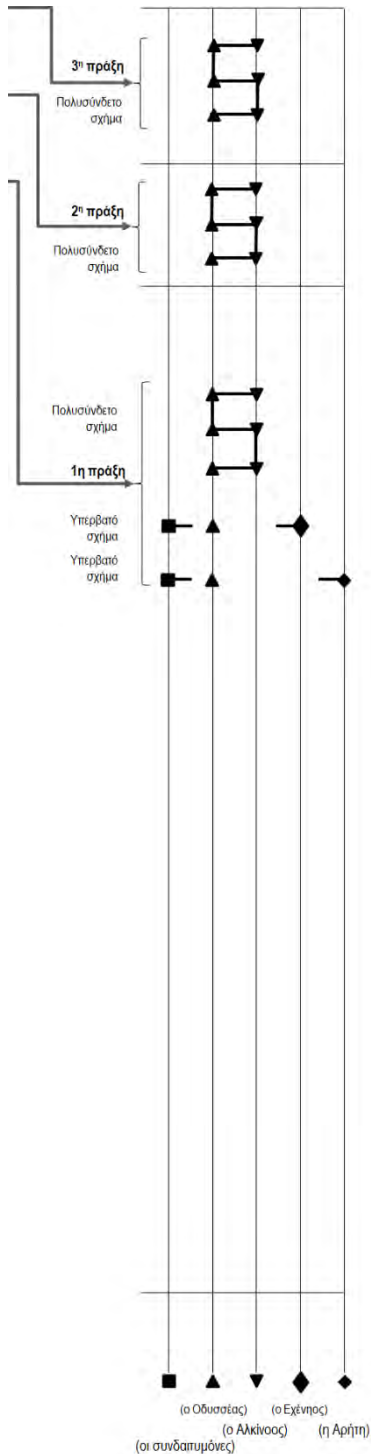
αφήγητής και γιός του Λαέρτη
μοιρολογών τιμώμενος ξένος και προκαλών τη διακοπή του ακροάματος
επιλέγων θέμα ακροάματος και επιλεγμένο θέμα ακροάματος
θέμα ακροάματος και θρηγών και προκαλών παύση του ακροάματος
συνδαιτυμόνας, ακροατής
υποδεχτής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος
εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες για την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο

} ιδιότητες του φανταστικού κόσμου

} ιδιότητες του πραγματικού κόσμου

8^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:
Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου της αφήγησης της Νέκυιας.

ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ 1^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ



• **Η εκκίνηση του νέου χώρου του Οδυσσέα:**
 • Η συνθήκη ορισμού μιας νέας ταυτότητας του Οδυσσέα _
 Η σύζευξη των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

• **Η διακοπή του χώρου του Οδυσσέα:**
 • Η λήξη του μετασχηματισμού του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του Οδυσσέα _ Η αντίφαση μεταξύ των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

• **Η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του Οδυσσέα:**
 • Η διεύρυνση του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του Οδυσσέα _ Η συμβατότητα των προσδιδόμενων ιδιοτήτων κατά τη διττή ομοίωση.

(οι σύντροφοι) (δίνοντας εντολή ν' ανέβουν στο πλεούμενο κι αυτοί, να λύσουν τις πριμάτσες) (κι εκείνοι ανέβηκαν και κάθισαν όλοι τους στα ζυγά)	(άμετρο πλήθος) (μαζεύτηκαν μόρια τα σμήνη των νεκρών, μ' έναν ανήκουστον αγό) (μήπως μου στείλει το κεφάλι της Γοργώ, τέρας φριχτό, από τον Άδη η Περσεφόνη αγέρωχη)	(ήρωες από την Ιλιάδα και τη Μυθολογία) (ο κοινωνικός κύκλος του Οδυσσέα)		(ο Οδυσσέας) (επιλογή θέματος αφηγήματος) (τα πένθη των εταίρων μου που χάθηκαν μετά· ενώ στην Τροία έφευγαν την ταραχή της μάχης και τους στεναγμούς)	(ο Οδυσσέας) (έμεινα ...σάλευτος, με την ελπίδα, να 'ρθει και κάποιος άλλος από τους μεγάλους ήρωες... Και ίσως μπορούσα να προλάβω να δω κι εκείνους που ήθελα)	(ο Οδυσσέας) (ομαλό ταξίδευαν του Ωκεανού οι ροές το πλοίο, πρώτα με τα κουτιά, ύστερα μόνο με το πρώτο αγέρι)
απεύθυνση στους συντρόφους	επιθυμία συνάθροισης των νεκρών	αξιολόγηση της διαδοχής των συνευρέσεων κώδικας κοινωνικών σχέσεων		ανάκληση της γνωστής συνεχείας διεργασιών συνέχεια μελλούμενων διεργασιών	προσδοκία εντός της γνωστής συνεχείας	η γνώση του τρόπου αποχώρησης
12	11	10		7	8	9
		2	1	2		
		ο Οδυσσέας				
εκκινών τον απόλογο του νόστου μετά τη Νέκυια			προστάζουν την αποχώρηση και εκκινών τον απόλογο του νόστου μετά τη Νέκυια			προστάζουν την αποχώρηση
	φοβούμενος την αθρόα συνάθροιση των ψυχών		προσδοκών συνευρέσεις με τις ψυχές και φοβούμενος την αθρόα συνάθροιση των ψυχών		προσδοκών συνευρέσεις	
		ταυτοποιούμενος μέσα από τις σχέσεις με τους ισόθεους εταίρους	αφηγούμενος τα πένθη των εταίρων που χάθηκαν στον δρόμο της επιστροφής και ταυτοποιούμενος μέσα από τις σχέσεις με τους ισόθεους εταίρους	αφηγούμενος τα πένθη των εταίρων που χάθηκαν στον δρόμο της επιστροφής		

καλούμενος να συνεχίσει το ακρόαμα και αποδεχόμενος την επανεκκίνηση του ακροάματος σσιδός με άρτια γνώση και ελεγκτής των χρονικών ορίων έναρξης/διακοπής του ακροάματος ξένος με ομορφιά, ανάστημα, ισόρροπο μυαλό, τιμή της πόλης και προσφωνούμενος με το όνομα του: «Οδυσσέας»

καταμετρών της αθρόας προσέλευσης των νεκρών και ρυθμιστής διαδικασιών της τελετής ταυτοποιούμενος μέσα από το πλήθος των κοινωνικών γνωριμιών και ελεγκτής των χρονικών ορίων του ακροάματος στο παρόν ταυτοποιούμενος μέσα από τις οικογενειακές σχέσεις στο παρελθόν και στο μέλλον και εποπτεύων των πράξεων του μέλλοντος ταυτοποιούμενος μέσα από τις φιλικές σχέσεις του παρελθόντος και επίζητων την εποπτεία των πράξεων του μέλλοντος ελεγκτής της συνάθροισης, επιλέγων των συνευρέσεων σπένδων, οριστής του τόπου της σπονδής, τελετουργός εποπτεύων της Νέκυιας

αφηγητής και γιός του Λαέρτη μοιρολογών τιμώμενος ξένος και προκαλών τη διακοπή του ακροάματος επιλέγων θέμα ακροάματος και επιλεγμένο θέμα ακροάματος θέμα ακροάματος και θρηγών και προκαλών πάση του ακροάματος συνδαιτυμόνας, ακροατής υποδεχτής ξένος, τιμημένος, επίσημος προσκεκλημένος εποπτεύων του νόστου προς τους Φαίακες για την πατρίδα, προς τον Αλκίνοο

ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΣ Η τέταρτη λογική περιγραφή

Η συγκάλυψη της απότητας της ταυτότητας του Οδυσσέα.
 Ο υπαινιγμός των ιδιοτήτων κατά τους μετασχηματισμούς της ταυτότητας.

ιδιότητες του πραγματικού και φανταστικού κόσμου

ιδιότητες του φανταστικού κόσμου

ιδιότητες του πραγματικού κόσμου

▲
 Ο ΑΕΘΝΑΣ ΟΡΙΣΜΟΥ ΚΑΙ
 ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΗΣ
 ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

9^ο απόσπασμα του χάρτη του χώρου της Νέκυιας:
 Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του αφηγήματος της Νέκυιας.

Ο χάρτης της Οδύσσειας: ραψωδία ι, κ, λ

ΝΕΚΙΑ

ΝΕΚΙΑ
(συνέχεια)

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

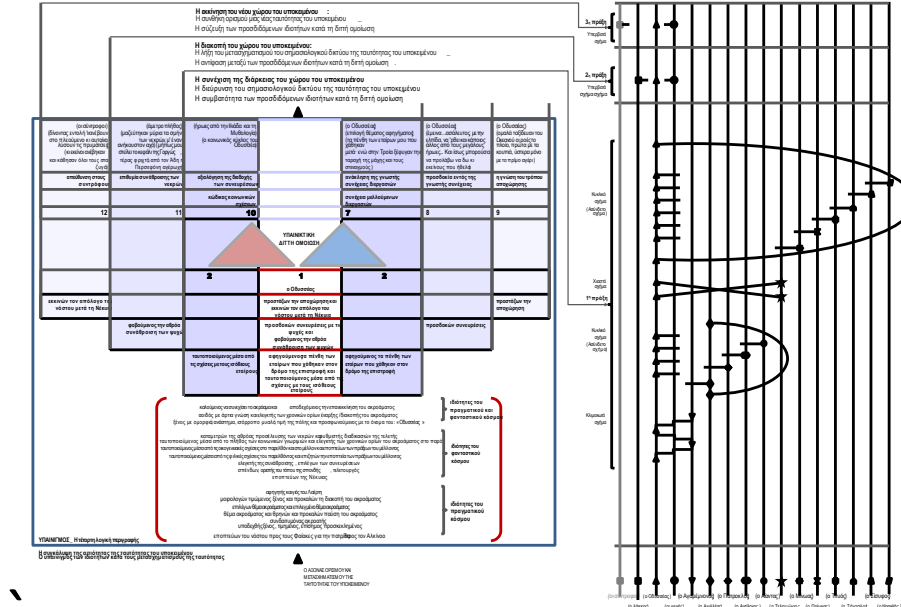
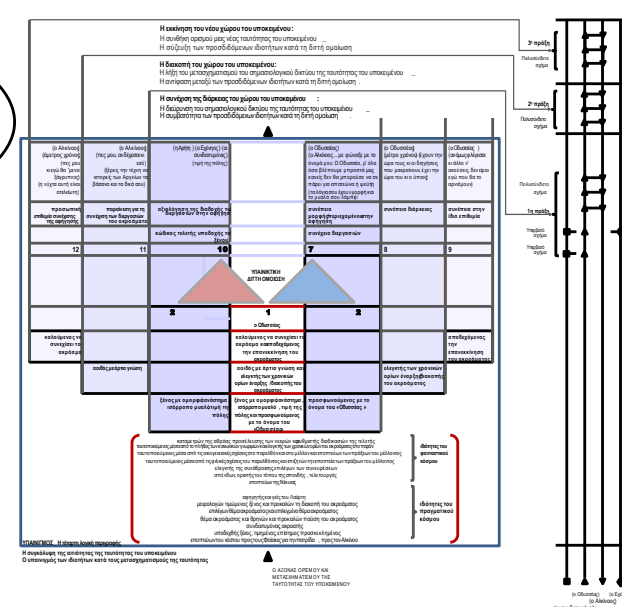
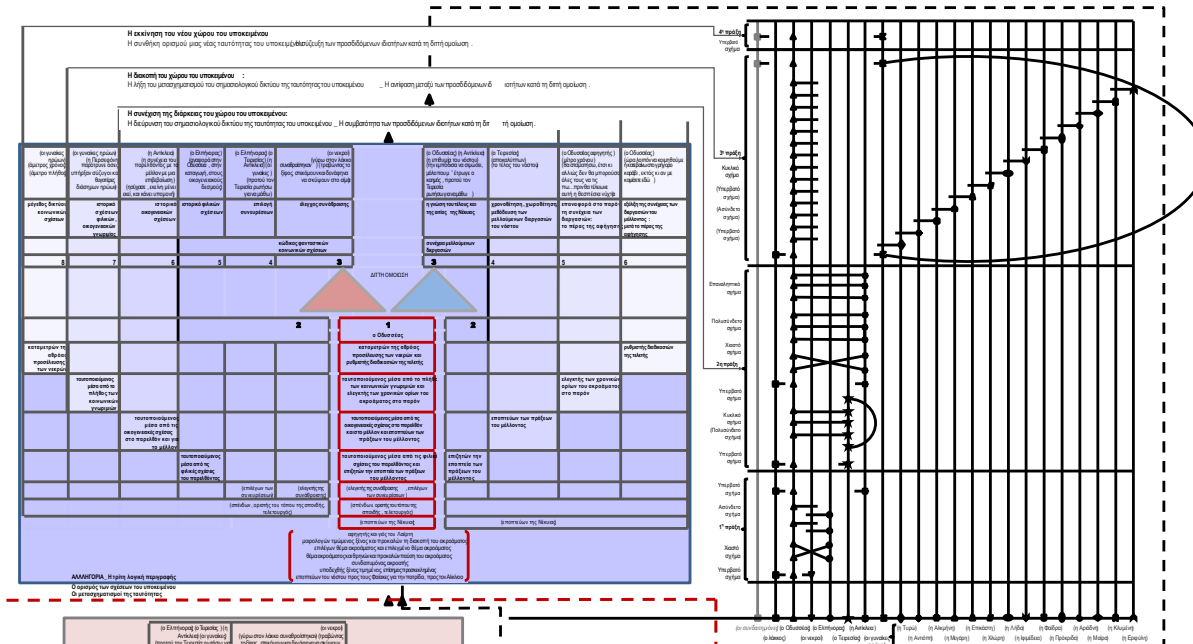
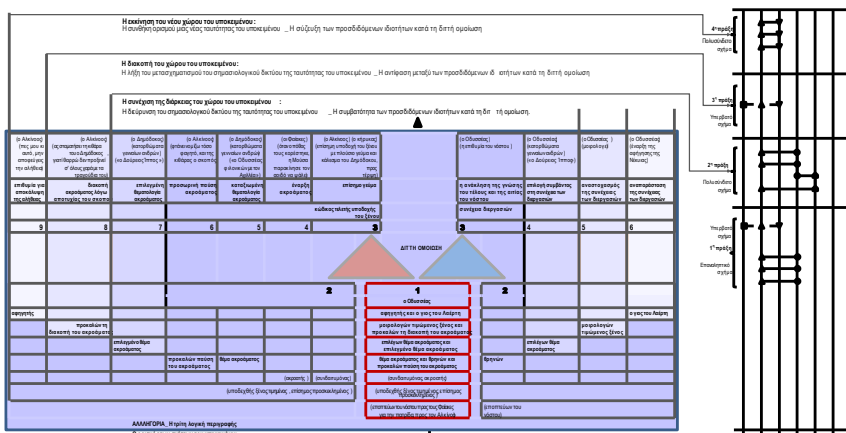
ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧ.

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧ.

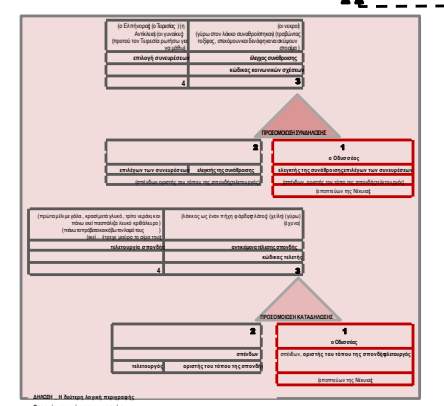
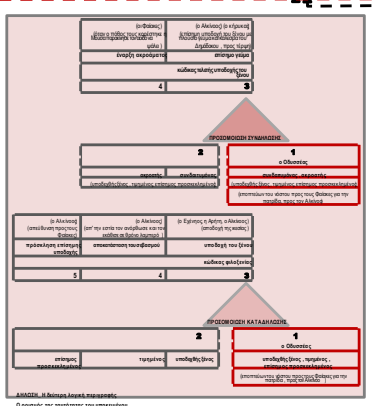
ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ

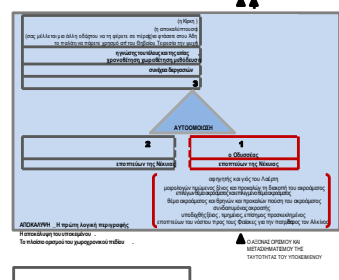
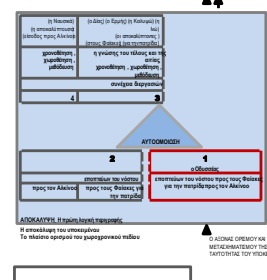


ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΣ

ΔΗΛΩΣΗ



ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ

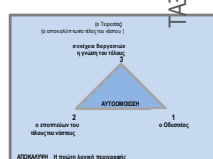


ΑΕΩΝΑΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΟΛΥΣΣΕΑ

άνευ συμπτωκλής μετά συμπτωκλής

ΚΑΝΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ

ΤΑΣΕΩΜΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ

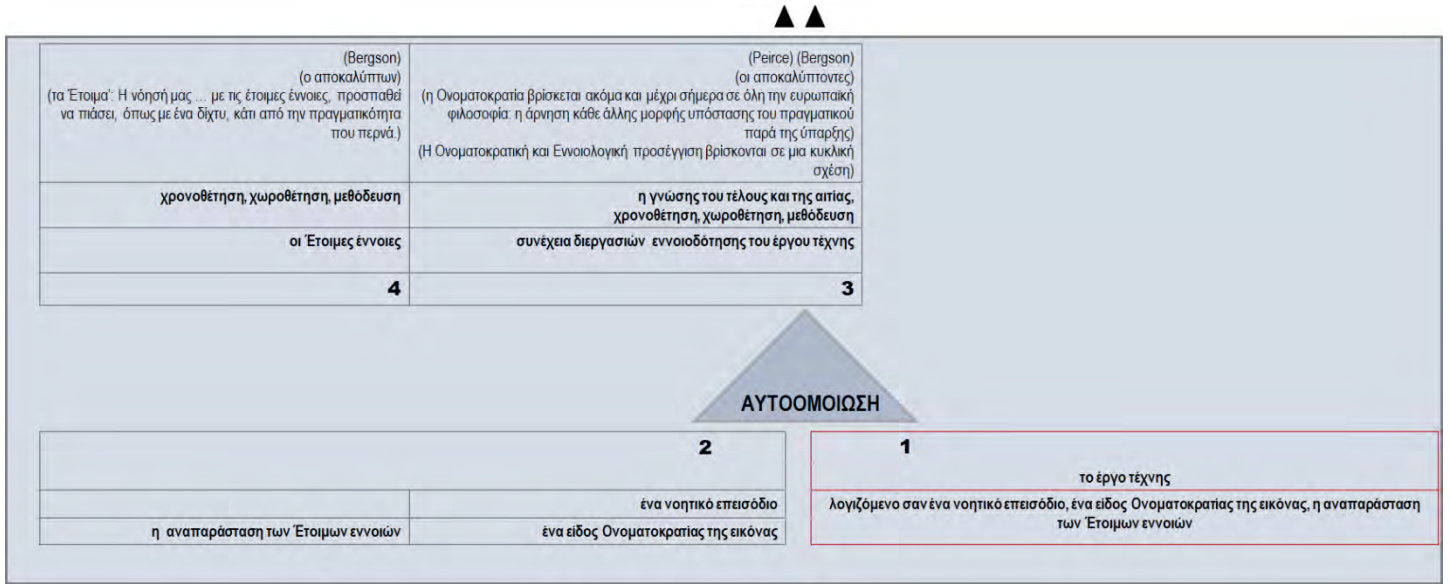


ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφήσεις

Χαρτογραφήσεις 2ου μέρους, του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp

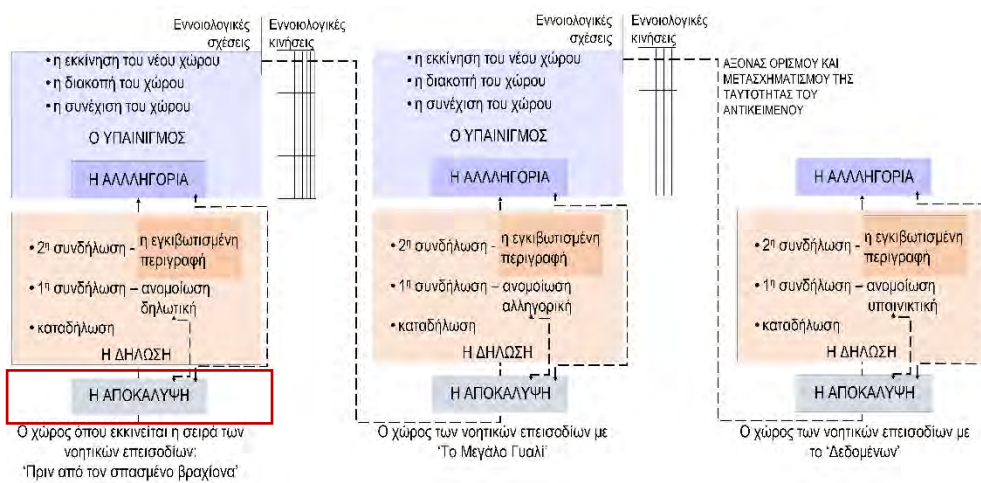
- > 1ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.
- > 2ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου του M. Duchamp: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.
- > 3ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.
- > 4ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'.
- > 5ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > 6ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > 7ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > 8ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.
- > 9ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.
- > 10ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp: Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.
- > Ο χάρτης του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

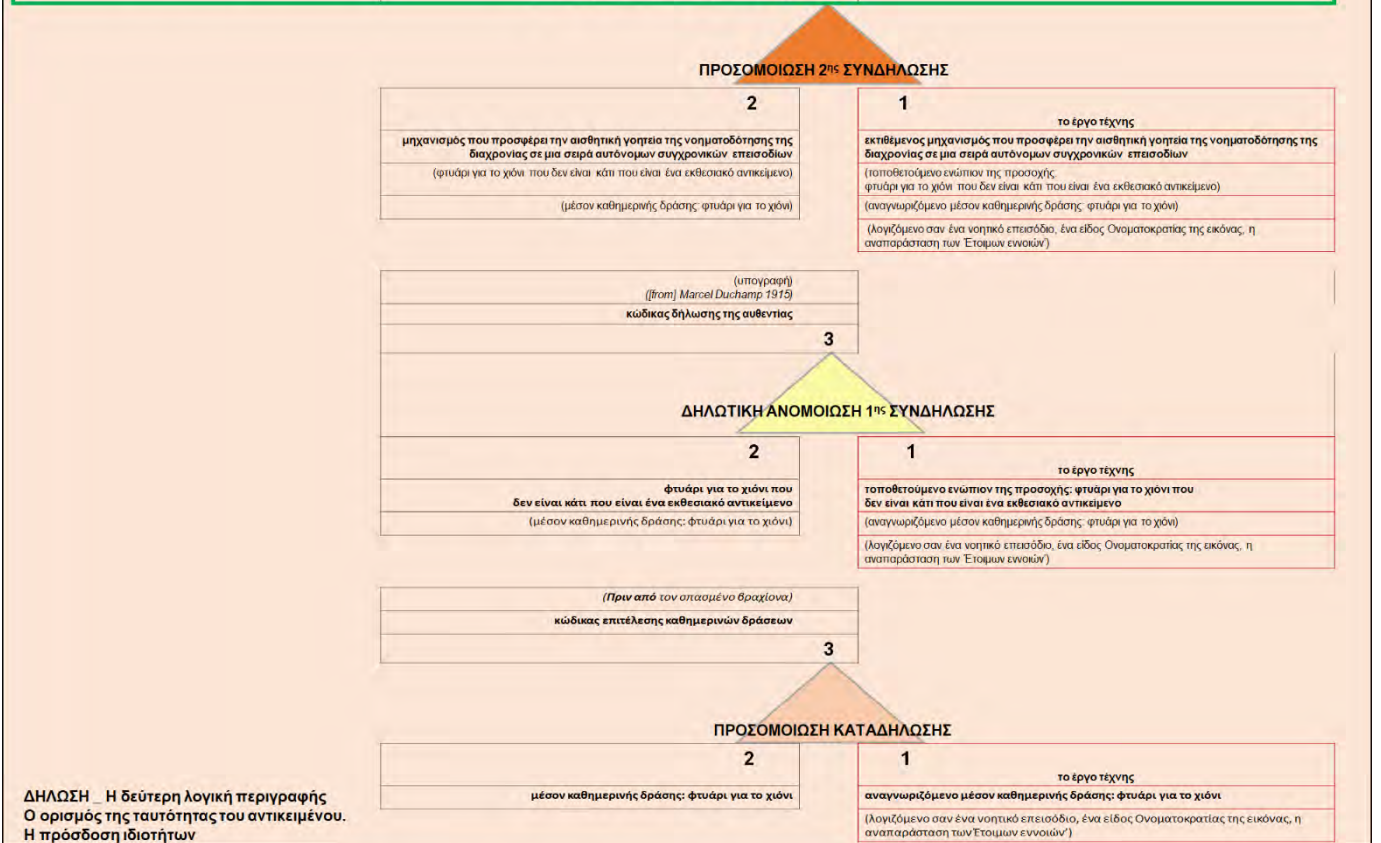
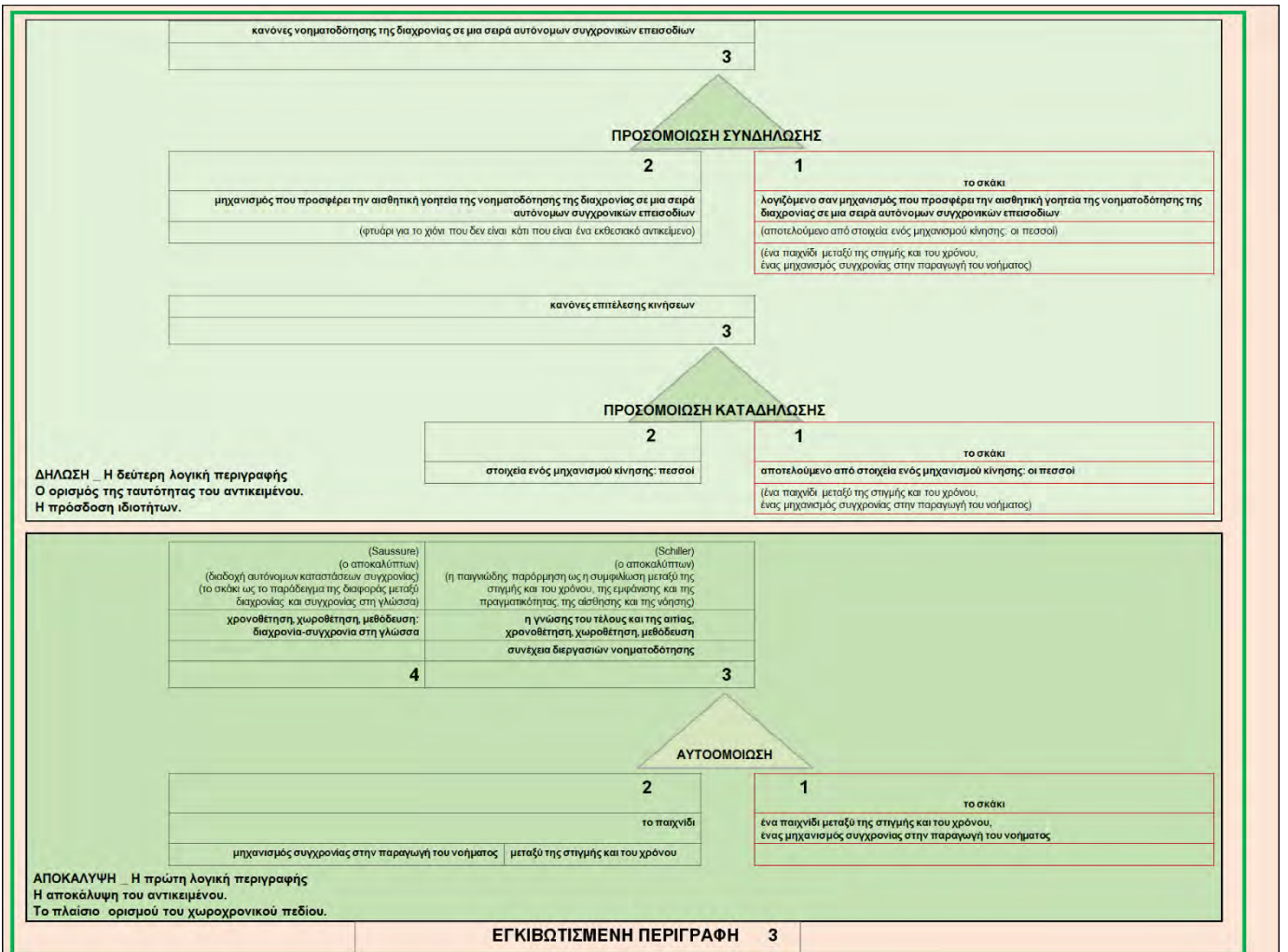


1ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:

Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'

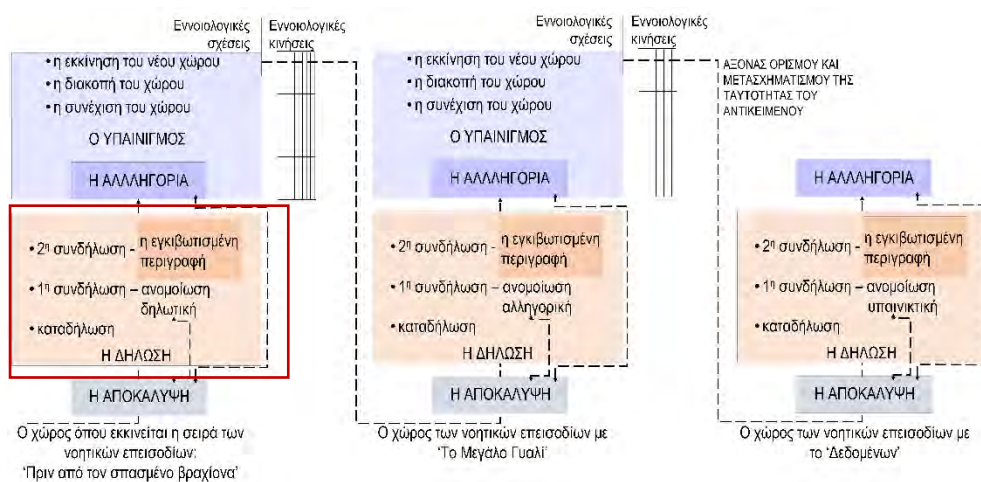


ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες



2ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:

Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

(Duchamp) (Η δημιουργική πράξη δεν εκτελείται μόνο από τον καλλιτέχνη. Ο θεατής φέρνει το έργο σε ετοιμότητα με τον εφευρετικό κόσμο της εσωτερικής ποιότητάς του, και έτσι προσθέτει τη δική του συμβολή στη δημιουργική πράξη.)	(Saussure) (διαχρονία και συγχρονία στη γλώσσα) (Duchamp) (Αυτή είναι η κατεύθυνση προς την οποία η τέχνη θα έπρεπε να στραφεί: σε μια δυναμική έκφραση και όχι σε μια (ακίνητη) έκφραση. Αρρωσταίω με την έκφραση «ηλίθιος σαν (αυγόφως)»	(Ferre) (Bergson) (Η Ονομαστικότητα και Ενωσιολογία) (προσέγγιση) («ι έτοιμες έννοιες»)	(Stein) («αν δεν ήταν φτυάρι, τι ήταν;»)	(Aldouki) (η περιμετρική κίνηση του χρώτη σαν μια εννοιολογική αναπαράσταση της αγάπης)	(Rampier) (η σχέση ανάμεσα σε αυτό που ένας πιέει με ένα φτυάρι και στην «εκτόξευση» των ερμητικών στη σφαίρα της κίνησης)	(Schwarz) (η σκοτεινή λέξη «φτυάρι» σχετίζεται με τη σκοτεινή λέξη «φαλλός»)	(Dreier) (δεν είναι ένας τίνακας ή ένα κομμάτι γλυπτικής, δεν μπορεί να κρεμαστεί στο βόθρο, ούτε να σταθεί σε μια γωνία, γιατί τότε θα γινόταν ένα φτυάρι πάλι)	(Hamilton) (δημοσίευση της εφημερίδας από έναν άντρας είχε σπάσει το χέρι του φτυαρίζοντας χόνι)	(Raskorov) (συνχετισμός του τίτλου «πριν από τον σπασμένο βραχίονα» με τη δραστηριότητα για το χόνι με φτυάρι)
κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας των νοητικών επεισοδίων του θεατή	νοητικά επεισόδια, αυτόνομες καταστάσεις συγχρονίας		εικόνα: επιβεβαίωση της ομοιότητας σημειωτικού με το σημειωμένο	μεταφορά: το σημείο ως εννοιολογικό ομοίο με το σημειωμένο άλλων σημείων	διάγραμμα: το σημείο ως η συνθήκη ομοιωτικής ενός άλλου σημείου	σύμβολο: επιβεβαίωση μιας συμβάσεως στη σχέση του σημειωμένου με το σημειωμένο	δείκτης: η θέση στον χώρο ως ένδειξη της εκθεσιακής σημασίας του σημείου	ίχνος: το σημείο ως αποτύπωμα ενός γεγονότος	σύμπτωμα: το σημείο ως επιφανόμενο μιας καθημερινής επτέλεσης
	κανόνες νοηματοδότησης της διαχρονίας σε μια σειρά αυτόνομων επεισοδίων	συνέχεια διεργασιών: εννοιοδότησης του έργου τέχνης στο πνεύμα της εποχής από τον θεατή	αυτόνομα επεισόδια: οι πολλαπλές αναπαράστασεις εικόνες			σύμβολο	δείκτης		
4	3	3	4	5	6	7	8	9	10

Ο ορισμός των κανόνων ανάπτυξης των σχέσεων του αντικειμένου. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

3ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
 Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

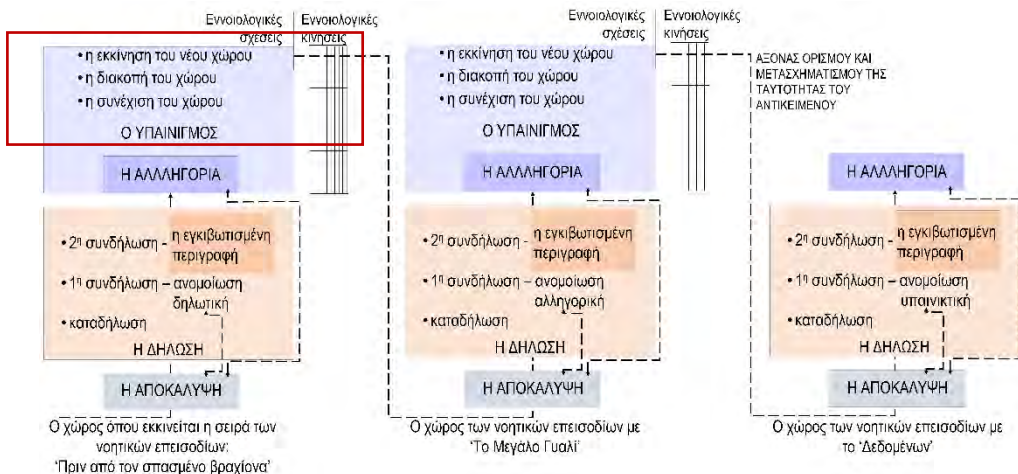
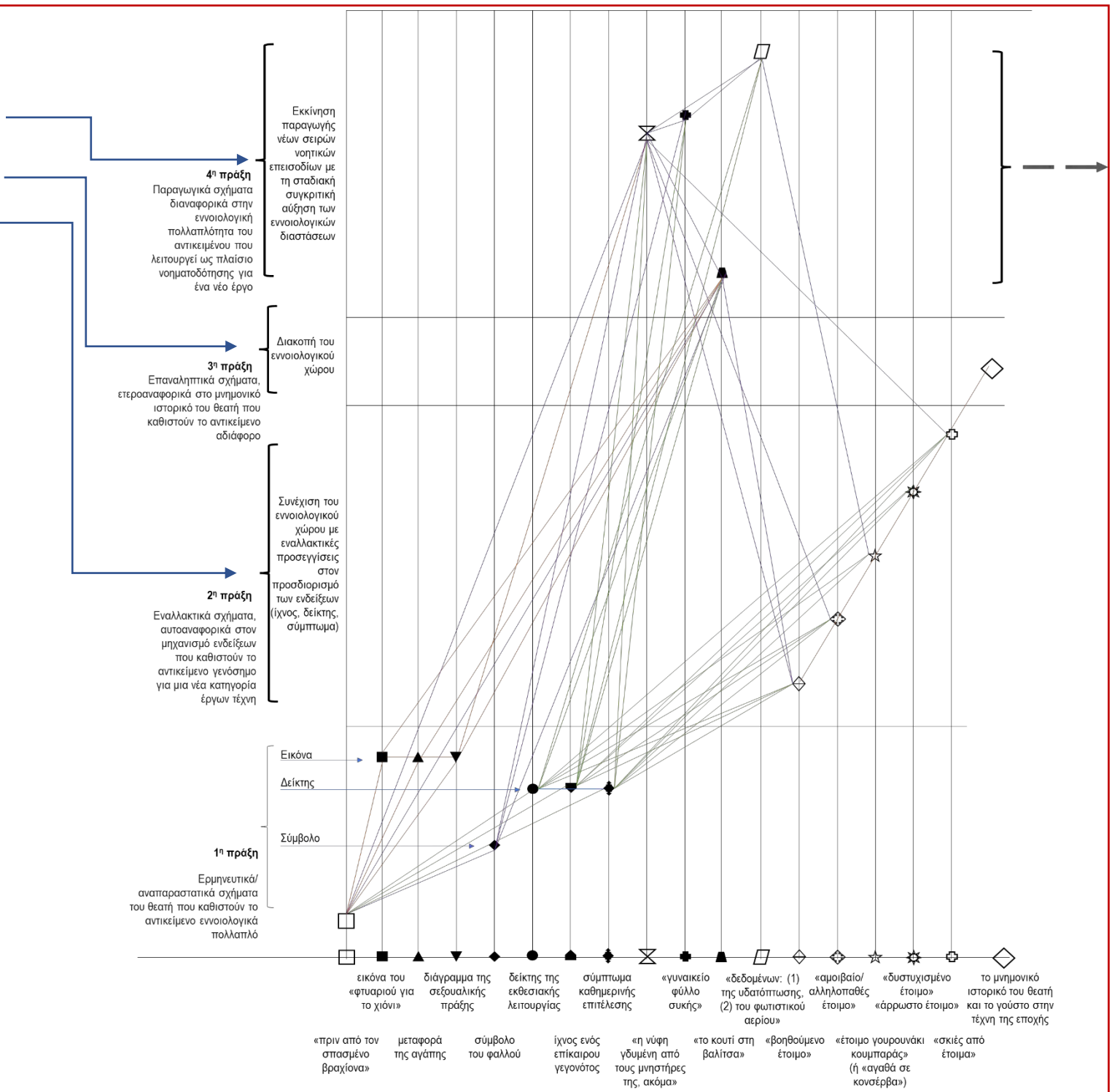
- η εκκίνηση του νέου χώρου του αντικειμένου: η συνθήκη ορισμού νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα συζευκτικής διττής ομοίωσης
- η διακοπή του χώρου του αντικειμένου: η λήξη του μετασχηματισμού ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα αντιφατικής διττής ομοίωσης
- η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του αντικειμένου: η διεύρυνση του μετασχηματισμού ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα συμβατής διττής ομοίωσης

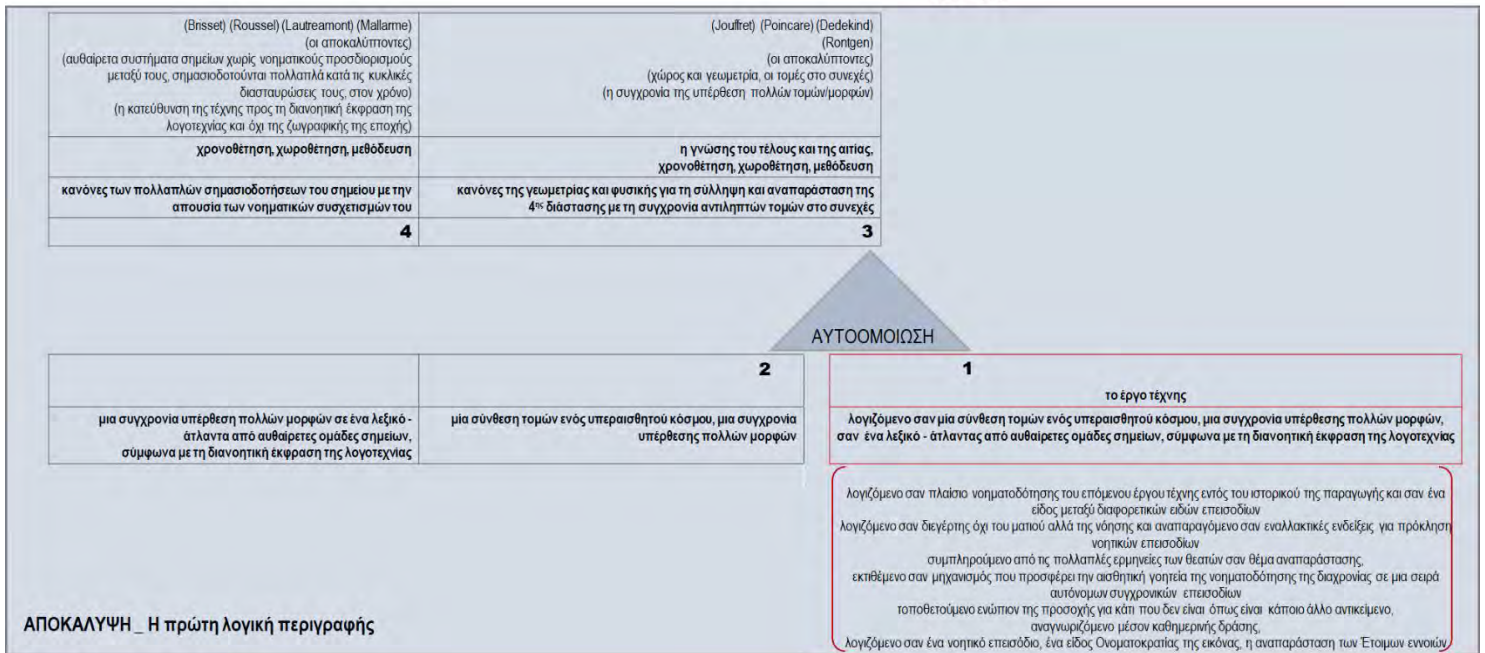
(Duchamp) (από την επιλογή του αδιάφορου ασθητικά Έτοιμου αντικειμένου, στην αδιάφορη μηχανική σχεδίαση της συναρμογής των αντικειμένων του «Μεγάλου Γυαλού»)	(Duchamp) (η τέχνη είναι μια συνήθεια σαν ναρκωτικό και ήθελα να προστατέψω τα «Έτοιμα» μου από μια τέτοια μόλυνση)	(Duchamp) (συνταγές κατασκευής διαφόρων «Έτοιμων εννοιών»: «βοηθούμενο», «αμοιβαίο/αλληλοπρόθετο», «γυροειδής/κοιμηπαράσι» (ή «αγαθά σε κοντέρ/βρα»), «άρρωστο», «δυστυχισμένο», «σκιάς»)	(Roberts) (το Έτοιμο είναι επίσημο της ίδιας τάξης με τα άλλα έργα, ή είναι πιο ασήμαντα)	(Sweeney) (το γούστο είναι κάτι που επαναλαμβάνει κάτι άλλο που έχει γίνει αποδεκτό)	(Lyotard) (από τη διδασκαλία μηχανική σχεδίαση του Μεγάλου Γυαλού στην τριδιάστατη κατασκευή του έργου «Δεσμεύμενοι ότι...»)
μια σειρά παραγωγής νοητικών επεισοδίων	αντίθεση των κανόνων του επεισοδίου με τη συνήθεια	διεύρυνση των κανόνων των νοητικών επεισοδίων ως αναπαραστάσεων Έτοιμων εννοιών	ένας πολύ υψηλότερος βαθμός πνευματικότητας	η καλλιέργεια του γούστου με την επανάληψη	η συγκριτική επαύξηση των δυνατοτήτων να επιτευχθεί ένα νοητικό επεισόδιο
7	6	5	11	12	13
ένα είδος μεταξύ διαφορετικών ειδών επεισοδίων	διακοπή της συνήθειας	εναλλακτικές ενδείξεις για προκλήση νοητικών επεισοδίων	διεγέρτης όχι του ματιού αλλά της νόησης	μοναδικό απέναντι στις επαναλήψεις του ήδη αποδεκτού	πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής

4ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:

Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του Έτοιμου 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα'

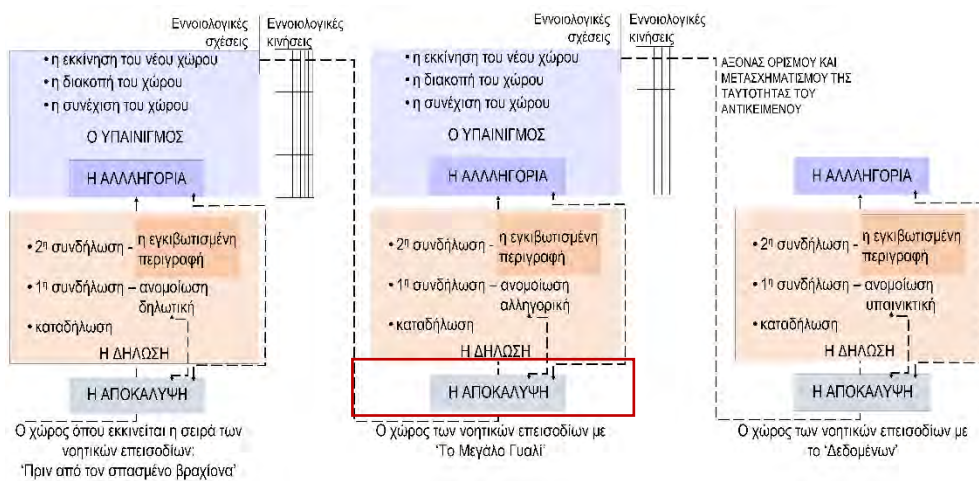
ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ 2^{ΟΥ} ΜΕΡΟΥΣ



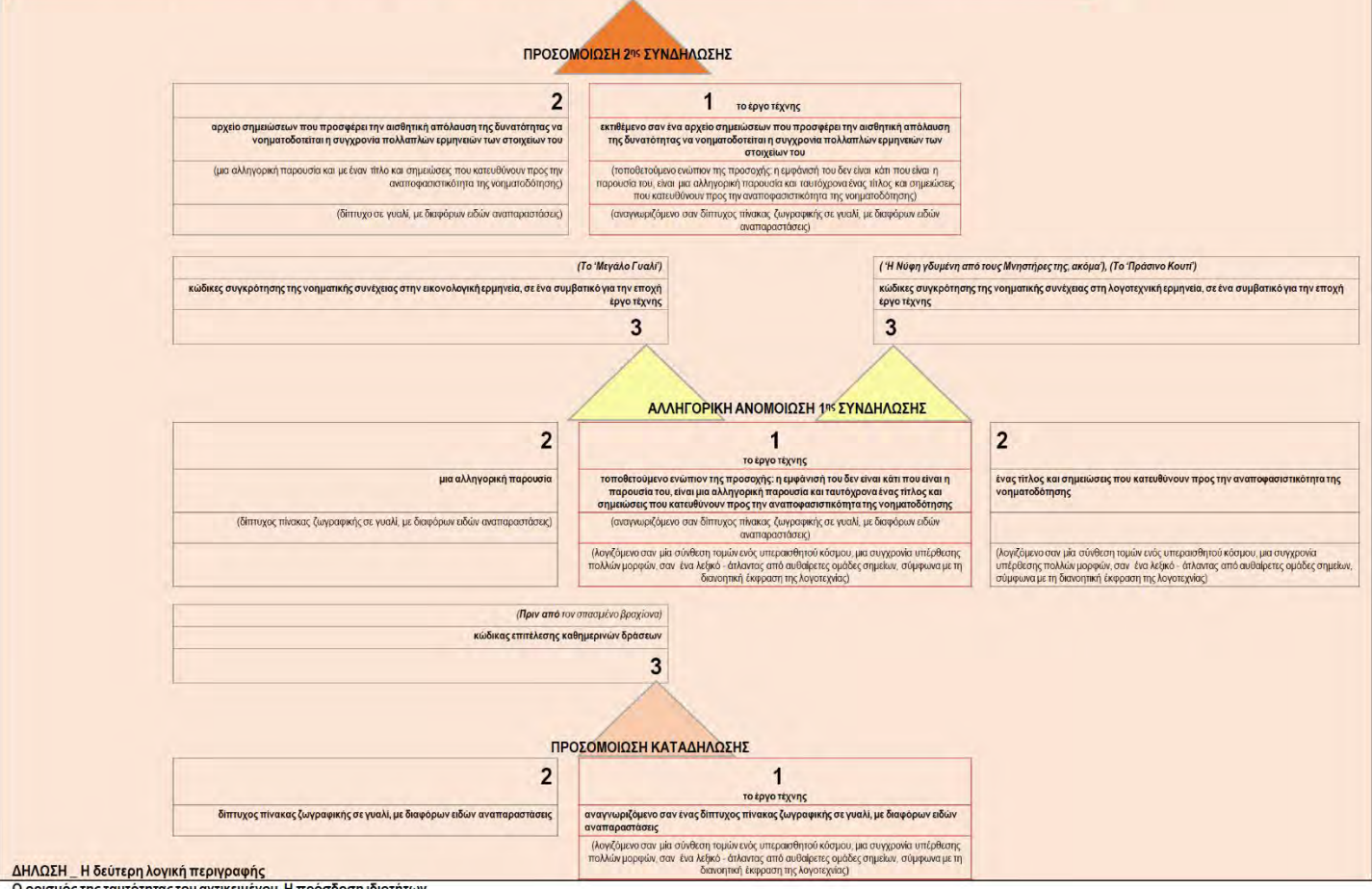
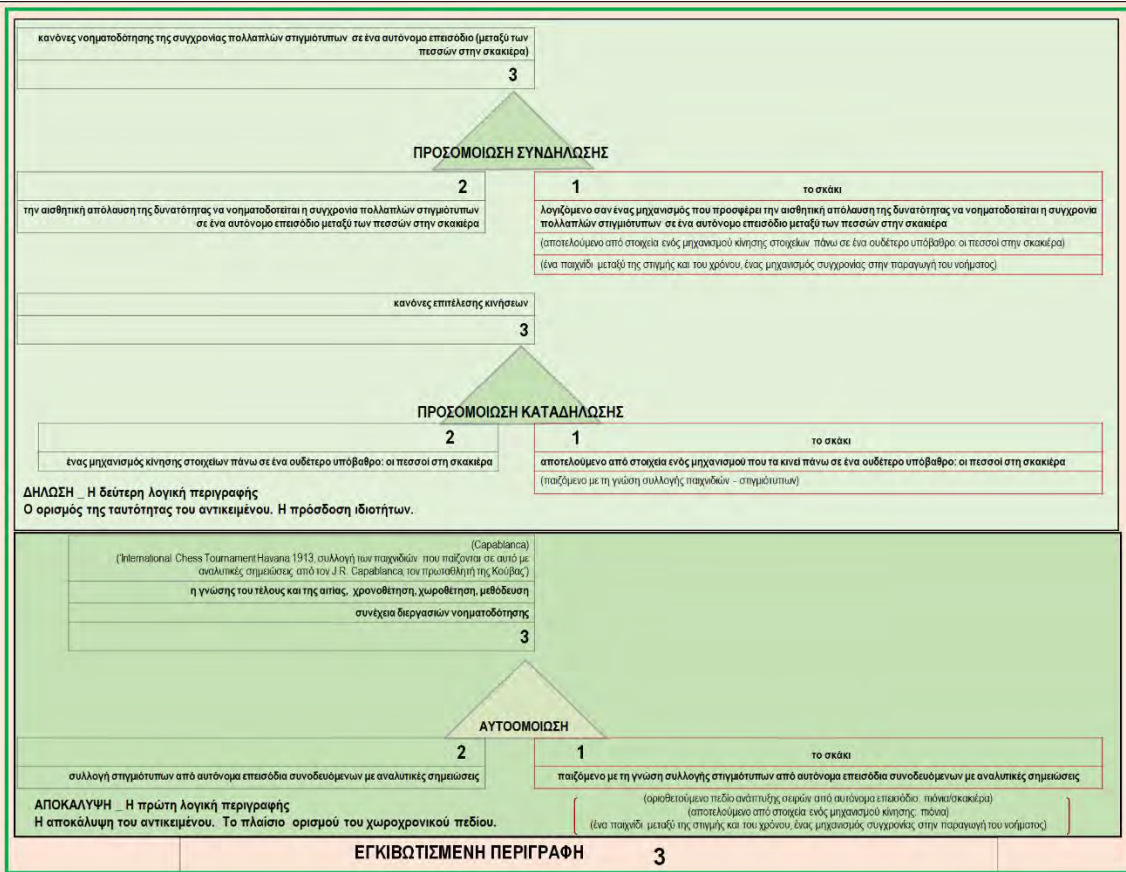


Η αποκάλυψη του αντικειμένου.
 Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

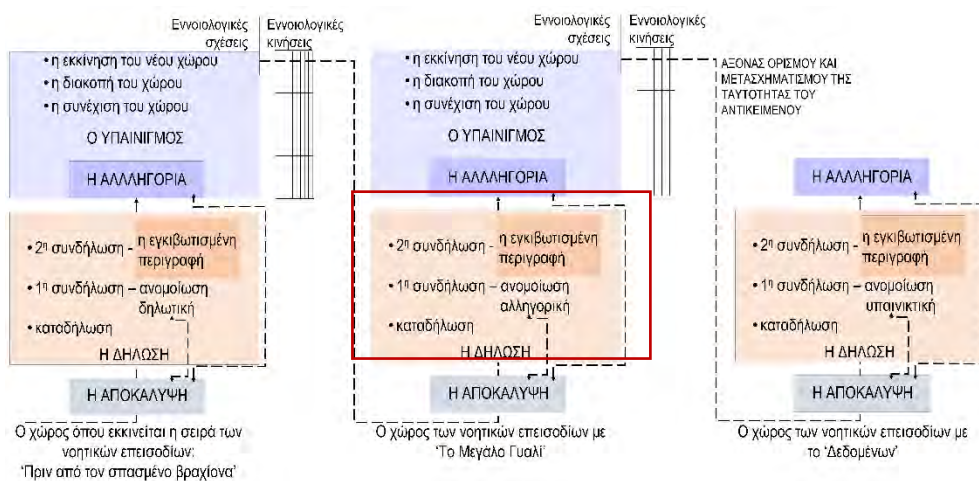
5ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
 Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες



6ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

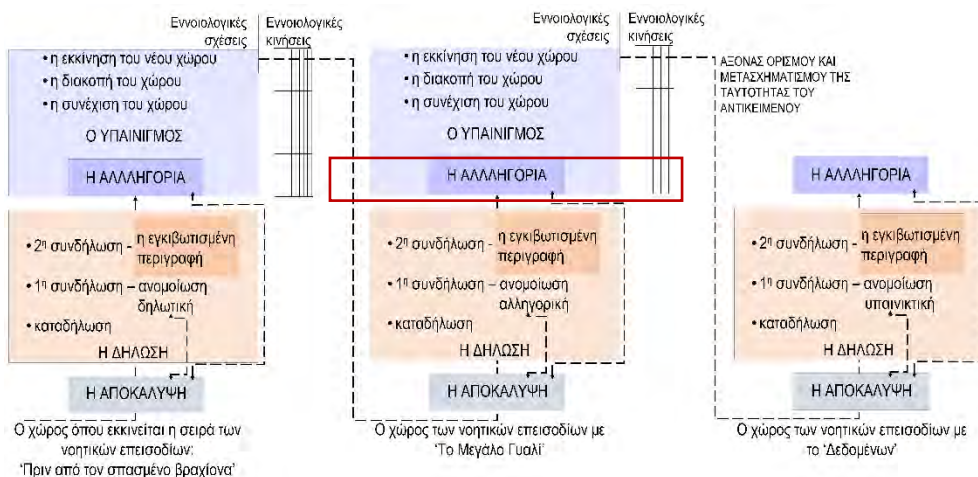
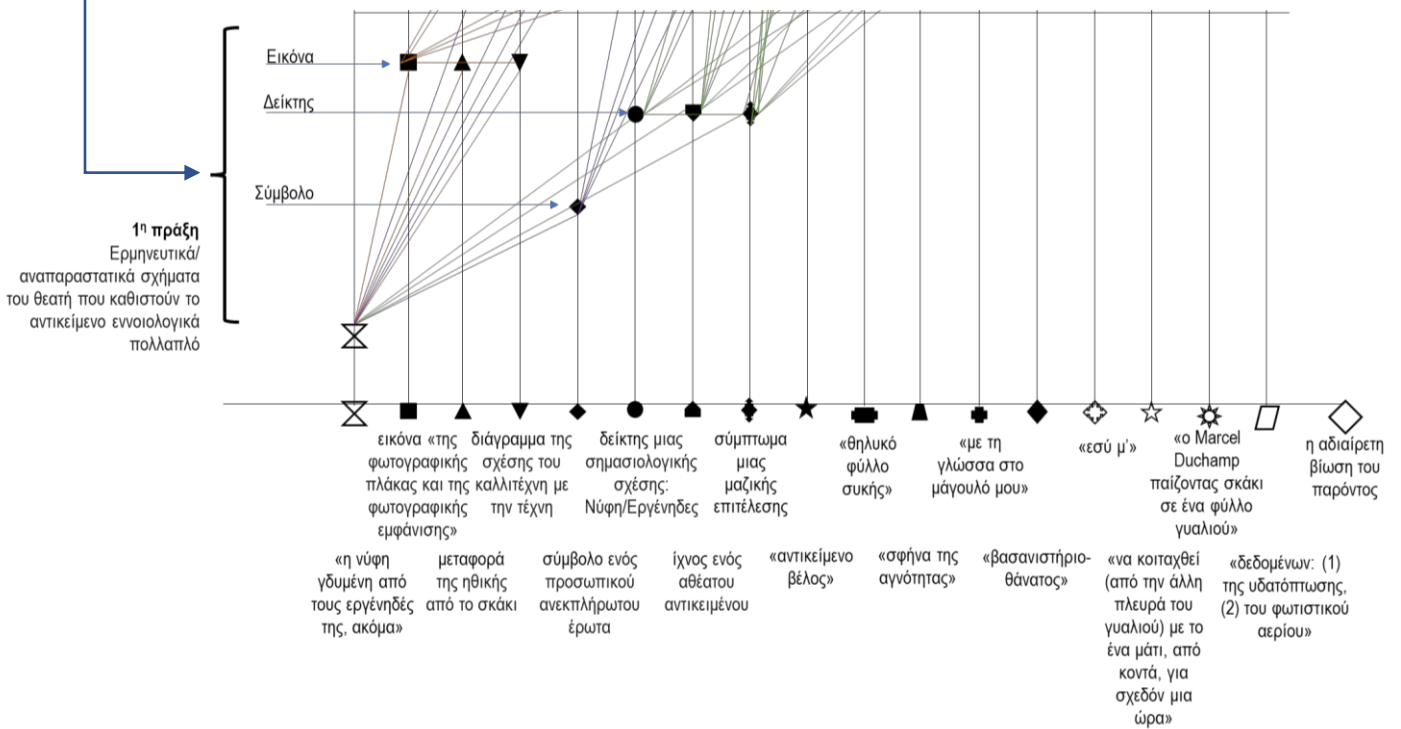


ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

(Duchamp) (Οι αιτώπες μάρτυρες... το σύστημα Wilson-Lincoln: ένα είδος πρίσματος, όπως τα πορτρέτα που κοιλώνονται από αριστερά έβλεπες τον Wilson και από δεξιά τον Lincoln)	(Carablanca) (International Chess Tournament Havana 1913, συλλογή των παιχνιδιών που παίζονται σε αυτό με αναλυτικές σημειώσεις από τον J.R. Carablanca, τον πρωταθλητή της Κούβας)	(Brisset) (Roussel) (αυθαίρετα συστήματα σημείων χωρίς νοηματικούς προσδιορισμούς μεταξύ τους, νοηματοδοτούνται πολλαπλά κατά τις κυκλικές διασταυρώσεις τους, στον χρόνο)	(Bloch) «φωτογραφική πλάκα και φωτογραφική εμφάνιση»	(Bailey) (οι ενέα εργένηδες ως πεσσοί, το σκάκι ως αλληγορία της ζωής) (Harold James Ruthven Murray, A History of Chess, Clarendon Press, 1913)	(Antin) (‘... m’aimé’, οι μικροί εργένηδες της τέχνης που προσπαθούν να της βγάλουν το ρούχα, και αυτή είναι ερωτευμένη με τον Duchamp)	(Schwarz) (‘... m’aimé’, ο αληθινός γάμος αδελφού με αδελφή, ο ανεκπλήρωτος έρωτας μεταξύ μας, απρόσιτος ύψους, της Suzanne, αδελφής του Duchamp, και ενός εργένη, του Marcel)	(Harvey) (η οριζόντια διάθεση του διπτικού ως το σημείο της συμφωνίας, μεταξύ δύο σημειολογικών όρων)	(Paz) (η σύνθεση του έργου είναι η προβολή ενός αντικειμένου που δεν μπορούμε να απληρωθούμε με τις αισθήσεις μας)	(Hamilton) (το τρίο στη σύνθεση του έργου. Το ένα είναι μια ενότητα, τα δύο είναι ένα ζεύγος, το τρίο είναι αριθμός. Το να φτάσεις τρεις φορές ένα πράγμα, είναι να το παράγεις μαζί.)
κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας των νοητικών επεισοδίων του κάθε θεατή	συλλογή στιγμιότυπων από αυτόνομα επεισόδια συνοδευόμενων με αναλυτικές σημειώσεις	η γνώσης του τέλους και της απίας, χρονοθέτηση, χωροθέτηση, μεθοδευση	εικόνα: επιβεβαίωση της ομοιότητας σημαίνοντος με το σημαίνον	μεταφορά: το σημείο ως εννοιολογικά όμοιο με το σημαίνον ενός άλλου σημείου	διάγραμμα: το σημείο ως η συνθήκη ομοιότητας ενός άλλου σημείου	σύμβολο: επιβεβαίωση μιας σύμβασης στη σχέση του σημαίνοντος με το σημαίνον	δείκτης: η θέση στον χώρο ως ένδειξη μιας σχέσης σημαίνοντος/σημαινόμενου	ήχος: το σημείο ως προβολή ενός μη-αντιληπτού αντικειμένου	σύμπτωμα: το σημείο ως επιφανόμενο μιας μαζικής επιτέλεσης
4	3	3	4	5	6	7	8	9	10
κανόνες νοηματοδότησης της συγχρονίας πολλαπλών στιγμιότυπων σε ένα αυτόνομο επεισόδιο		συνεχία διεργασιών πολλαπλών νοηματοδοτήσεων του έργου τέχνης	αυτόνομα επεισόδια: οι πολλαπλές αναπαραστάσεις			σύμβολα	δείκτες		
2		1 το έργο τέχνης		2					
		λογιζόμενο σαν πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής και σαν ένα γενόσημο							
		λογιζόμενο σαν ατελείωτο σε ένα συνεχές παρόν, και σαν τη διακοπή μιας δεοντολογικής διεκπεραίωσης							
		λογιζόμενο σαν μέσο διεύρινη της εννοιολογικής διακίνησης, και σαν διενέτης εναλλακτικών συσχετισμών μεταξύ των ενδείξεων για την πρόκληση της συγχρονίας πολλαπλών νοητικών επεισοδίων							
συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες του κάθε θεατή		συμπληρούμενο από τις πολλαπλές ερμηνείες του κάθε θεατή, σαν θέμα αναπαράστασης για τον κάθε θεατή: σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης, και ήχος ενός αθέατου αντικειμένου, και δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/Εργένηδες, και σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα, και διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη, και μεταφορά της ηθικής από το σκάκι, και εικόνα «της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης»	θέμα αναπαράστασης για τον κάθε θεατή			σύμβολο ενός προσωπικού ανεκπλήρωτου έρωτα	δείκτης μιας σημασιολογικής σχέσης: Νύφη/Εργένηδες	ήχος ενός αθέατου αντικειμένου	σύμπτωμα μιας μαζικής επιτέλεσης
	(αρχείο σημειώσεων που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του)	(εκτιθέμενο σαν ένα αρχείο σημειώσεων που προσφέρει την αισθητική απόλαυση της δυνατότητας να νοηματοδοτείται η συγχρονία των πολλαπλών ερμηνειών του)	εικόνα «της φωτογραφικής πλάκας και της φωτογραφικής εμφάνισης»	μεταφορά της ηθικής από το σκάκι	διάγραμμα της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη				
(μια αλληγορική παρουσία και με έναν τίτλο και σημειώσεις που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης)		(τοποθετούμενο ενώπιον της προσοχής, η εμφάνισή του δεν είναι κάτι που είναι η παρουσία του, είναι μια αλληγορική παρουσία και ταυτόχρονα ένας τίτλος και σημειώσεις που κατευθύνουν προς την αναποφασιστικότητα της νοηματοδότησης)							
(δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις)		(αναγνωριζόμενο σαν δίπτυχος πίνακας ζωγραφικής σε γυαλί, με διαφόρων ειδών αναπαραστάσεις)							
ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ _ Η τρίτη λογική περιγραφή		(λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μια συγχρονία υπέρβασης πολλών μορφών, σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας)	(λογιζόμενο σαν μία σύνθεση τομών ενός υπεραισθητού κόσμου, μια συγχρονία υπέρβασης πολλών μορφών, σαν ένα λεξικό - άτλαντας από αυθαίρετες ομάδες σημείων, σύμφωνα με τη διανοητική έκφραση της λογοτεχνίας)						

Ο ορισμός των κανόνων ανάπτυξης των σχέσεων του αντικειμένου. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

7ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
Η αλληγορική περιγραφή του χώρου του έργου ‘Το Μεγάλο Γυαλί’.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες

- η εκκίνηση του νέου χώρου του αντικειμένου: η συνθήκη ορισμού νέας ταυτότητας ως αποτέλεσμα συζευκτικής διττής ομοίωσης
- η διακοπή του χώρου του αντικειμένου: η λήξη του μετασχηματισμού ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα αντιφατικής διττής ομοίωσης
- η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του αντικειμένου: η διεύρυνση του μετασχηματισμού ιδιοτήτων ως αποτέλεσμα συμβατής διττής ομοίωσης

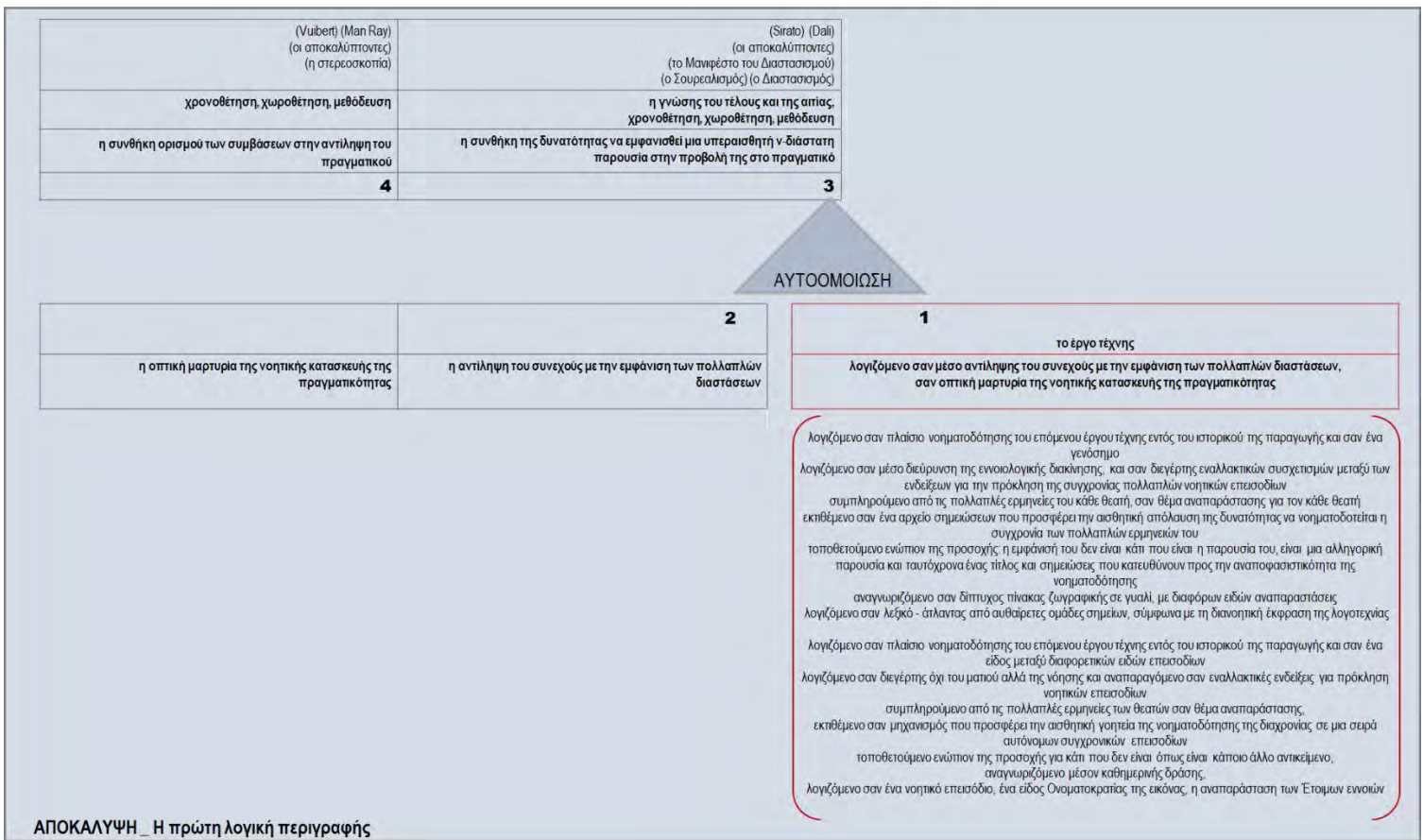
(Duchamp) (από τη διδασκαλία επεξεργασίας του έργου τέχνης στην τριδιάστατη Παρακαλώ αγγίστε, Ήθελικό φύλλο σιρκιές, Άντικειμενο βέλους, Σφίγγα της αγνότητας, Βασανιστήριο-Θάνατος, Με τη γλώσσα στο μάγουλό μου.)	(Duchamp) (φαίνεται ότι πραγματικά δεν ενδιαφέρονται να το τελειώσω. Αισθάνομαι ότι πολλές φορές στο απελευθερωμένο πράγμα υπάρχει περισσότερη ζεστασιά που δεν αλλάζει ή δεν την κινεί, πιο τέλεια όταν το τελειώνω. Βλέπετε, με τα σκίτσα για το Μεγάλο Γυαλί που έκανα κάπου το 1914, δεν μου έμεινε άλλη δημιουργικότητα σε αυτό. Μόνο μια μετάφραση από κάτι που ήδη είχε δημιουργηθεί.)	(Duchamp) (δοκίμια σε γυαλί, Έννα φρεσκοκαλούπια, Άνεμοπλάνο που περιέχει νερόκιλο σε γεωκίνητα μέταλλα) (Έργα πέραν του Μεγάλου Γυαλιού, σε γυαλί Έσσύ μ', Να κοιταχθεί (από την άλλη πλευρά του γυαλιού) με το ένα μάτι, από κοντά, για σχεδόν μια ώρα). Ο Marcel Duchamp παίρνει σκάκι σε ένα φύλλο γυαλιού)	(James) (μια προσπάθεια γραφής εκτός του πλαισίου, του ορίου μεταξύ ζωγραφικής και λόγου)	(Breton) (το ζήτημα της τέχνης και της ζωής, καθώς και κάθε άλλο ζήτημα κατά να μας διαφέρει στο παρόν, δεν τίθεται)	(Lyotard) (από τον τριδιάστατο χώρο στο τετραδιάστατο συνεχές)
ένα νέο γένος νοητικών επεισοδίων	αντίθεση των κανόνων τήρησης ενός ημερολογίου με τη δεοντολογική διεκπεραίωση	διεύρυνση των δυνατοτήτων συσχέτισμού ενδείξεων	η αφαίρεση του πλαισίου νοηματοδότησης	η αδιαίρετη βίωση του παρόντος	η συγκριτική αύξηση των διαστάσεων της αναπαρασώμενης πραγματικότητας όπου εκτυλίσσονται τα νοητικά επεισόδια
7	6	5	11	12	13
ένα γενόσημο	διακοπή μιας δεοντολογικής διεκπεραίωσης	εναλλακτικοί συσχετισμοί μεταξύ των ενδείξεων για την πρόκληση της συγχρονίας πολλαπλών νοητικών επεισοδίων	μέσο διεύρυνση της εννοιολογικής διακίνησης	στελείται σε ένα συνεχές παρόν	πλαίσιο νοηματοδότησης του επόμενου έργου τέχνης εντός του ιστορικού της παραγωγής

ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΣ_ Η τέταρτη λογική περιγραφή

Η συγκατάθεση της απόκτησης των κανόνων των σχέσεων του αντικειμένου. Οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας.

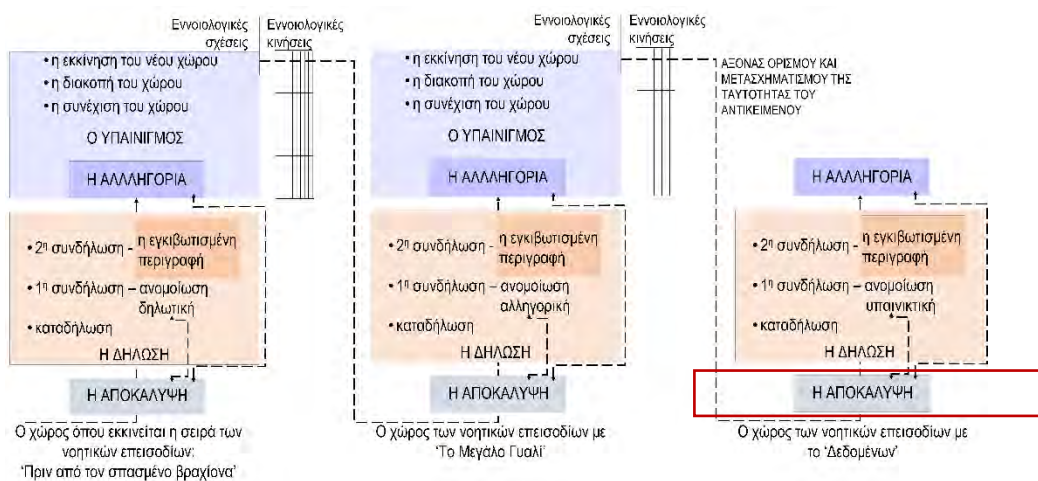
8ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:

Η υπαινικτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Το Μεγάλο Γυαλί'.

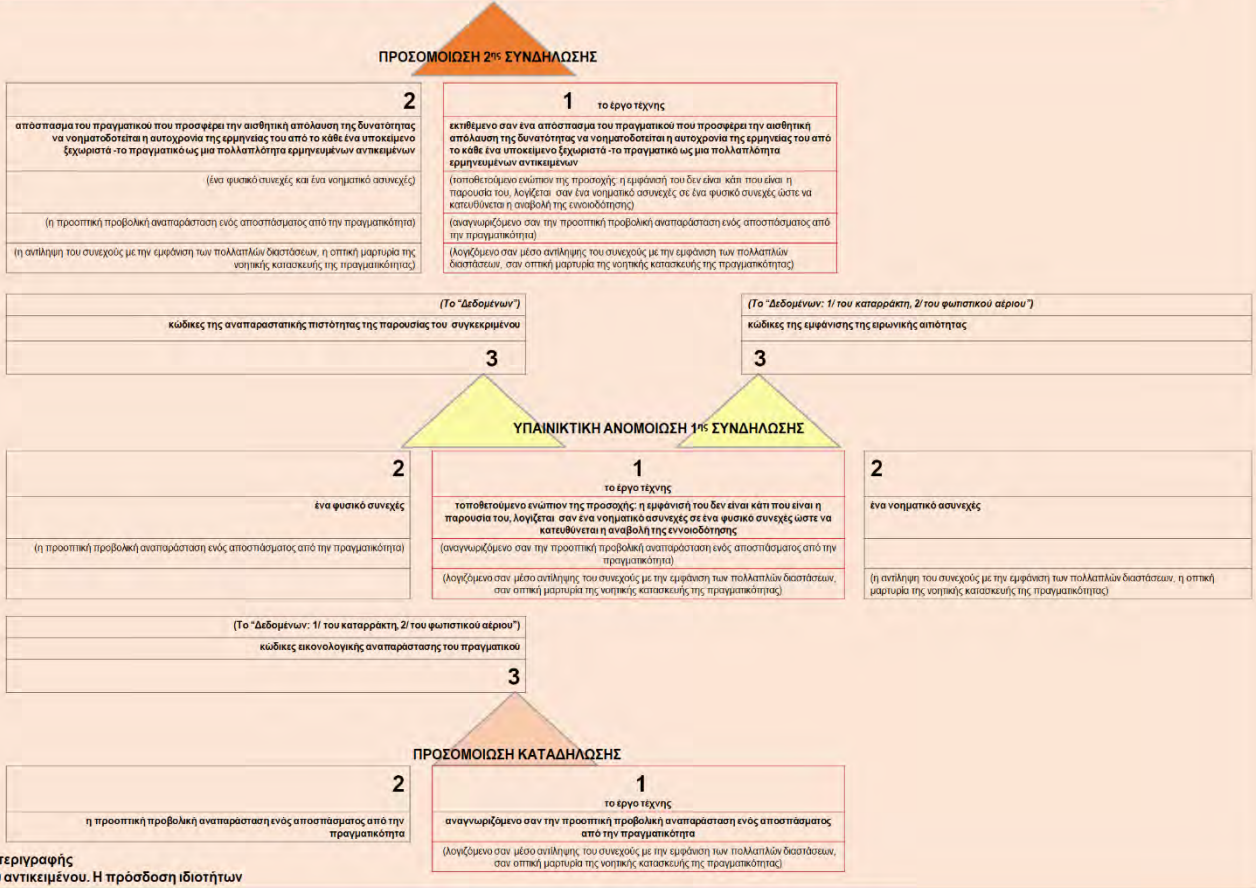
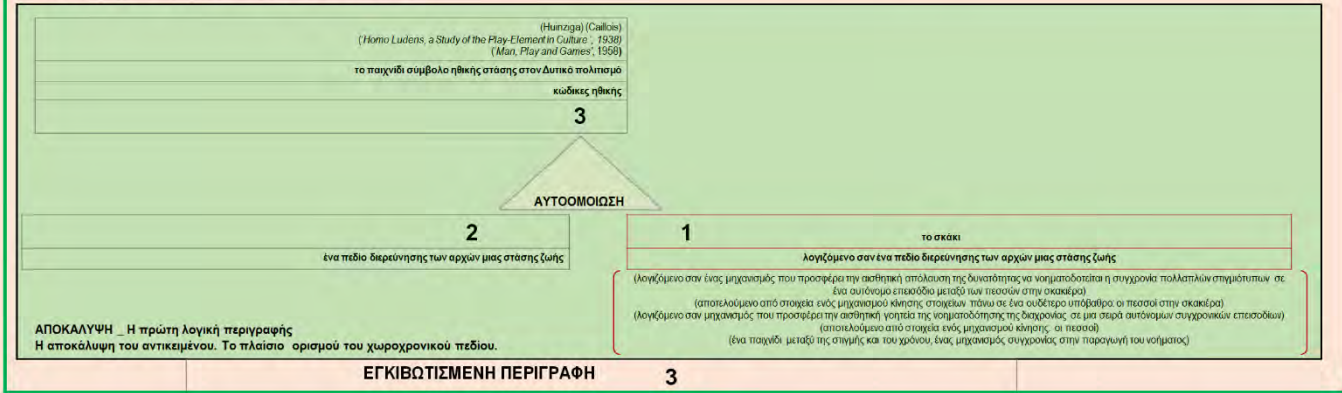
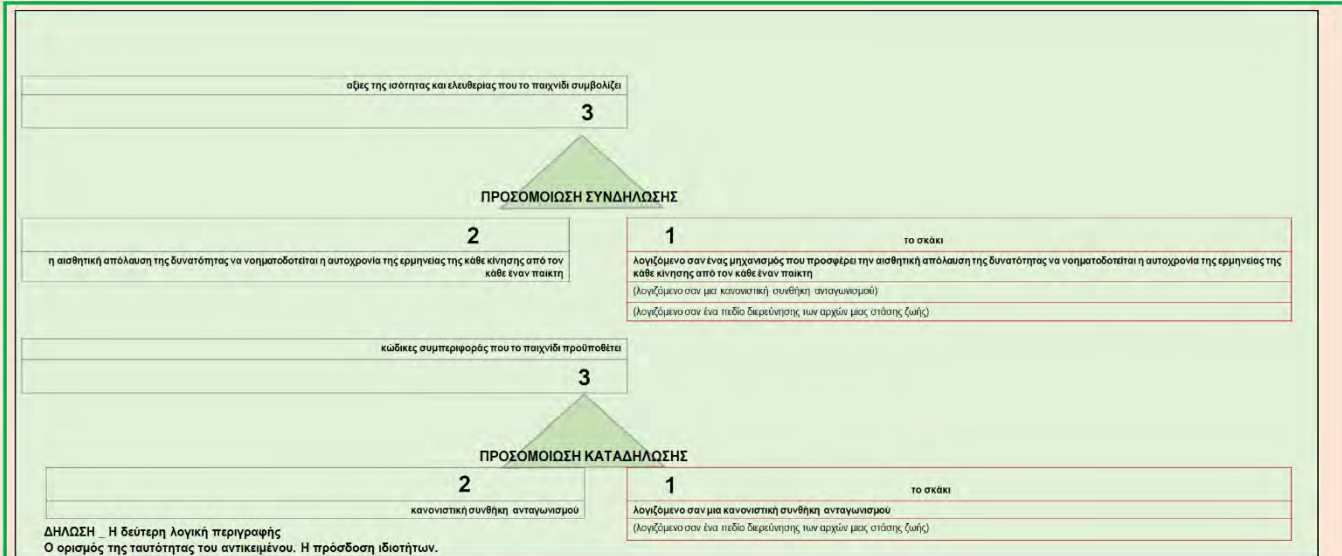


ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ Η πρώτη λογική περιγραφή
 Η αποκάλυψη του αντικειμένου.
 Το πλαίσιο ορισμού του χωροχρονικού πεδίου.

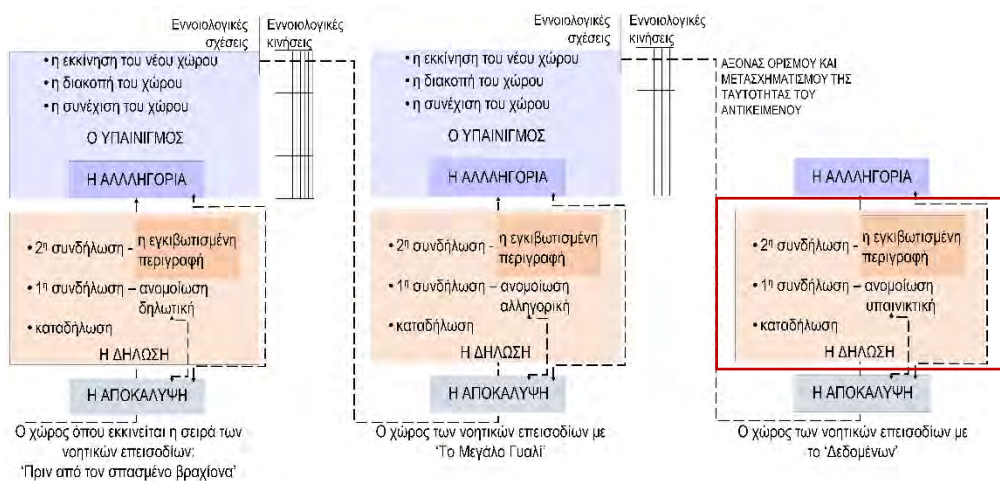
9ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
 Η αποκαλυπτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χαρτογραφίες



10ο απόσπασμα του χάρτη του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp:
 Η δηλωτική περιγραφή του χώρου του έργου 'Δεδομένων'.



Ο χάρτης των έργων του Duchamp

- 1 Πριν από τον σπασμένο βραχίονα
- 2 Το Μεγάλο Γυαλί
- 3 Δεδομένων

1

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

2

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

3

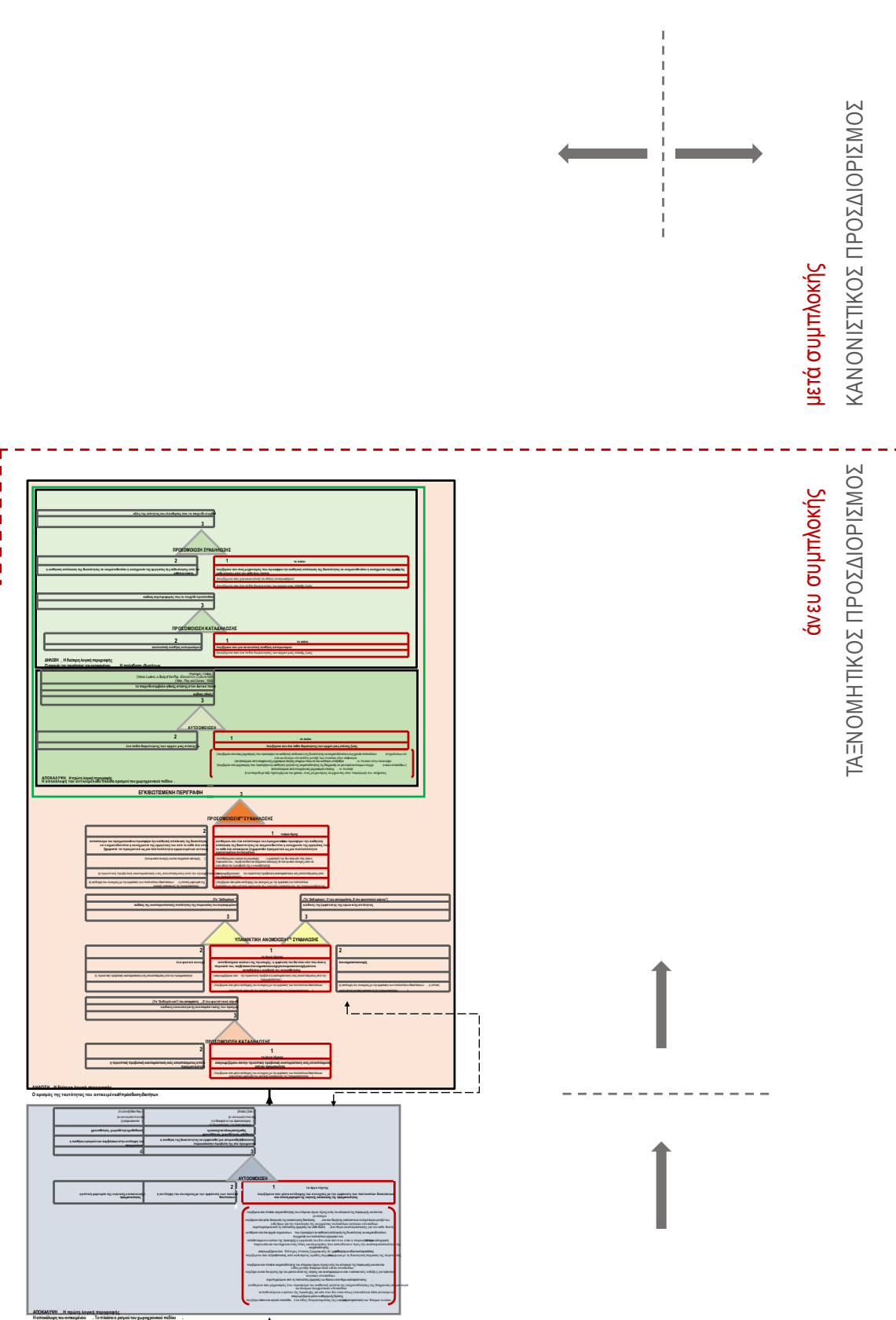
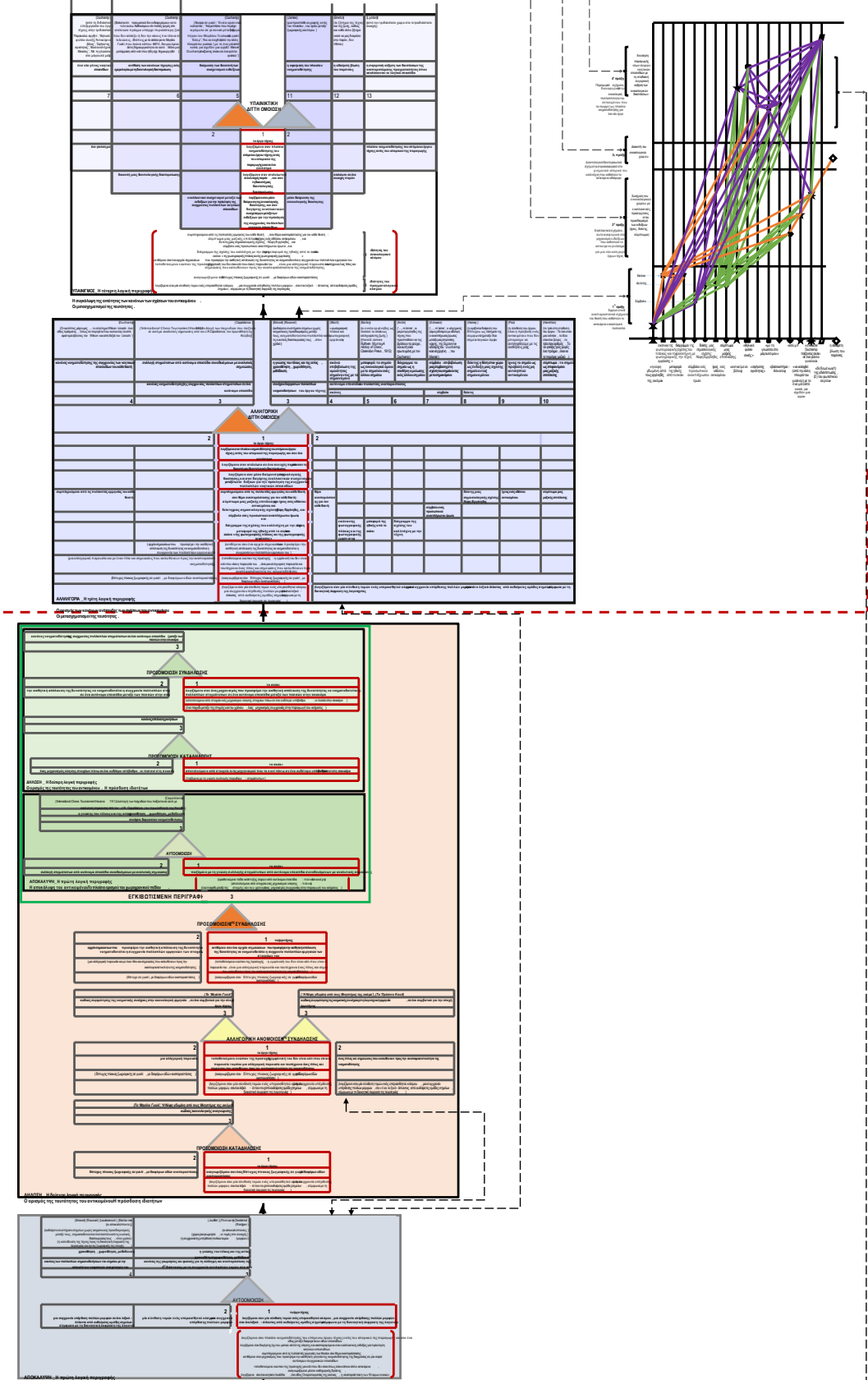
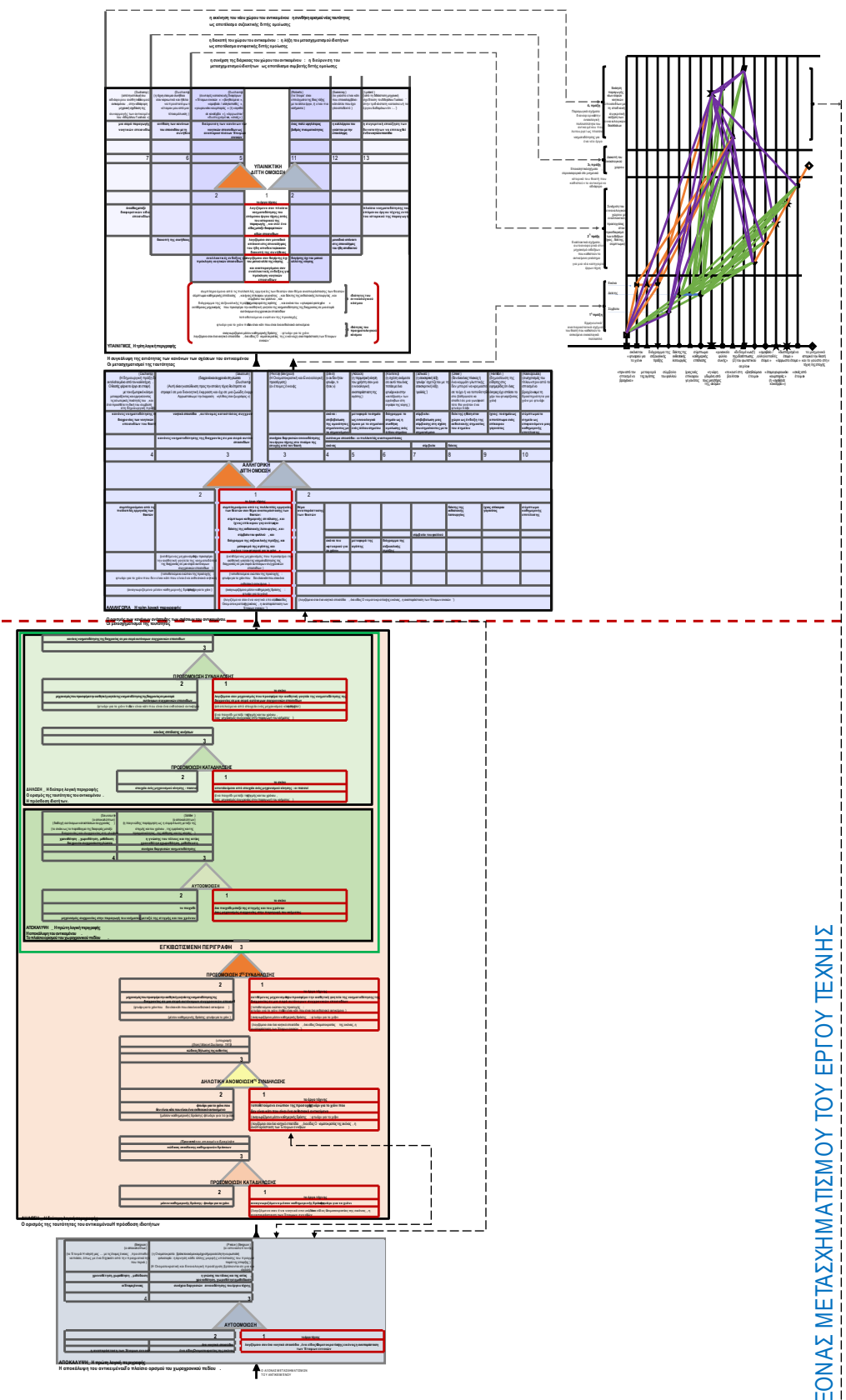
ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

4^η ΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΣ

3^η ΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ

2^η ΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΔΗΛΩΣΗ

1^η ΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ



ΑΞΟΝΑΣ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

μετά συμπλοκής ΚΑΝΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ

άνευ συμπλοκής ΤΑΞΙΟΜΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ

Ο χάρτης του εννοιολογικού χώρου στο έργο του M. Duchamp

Παράρτημα 3: Λεξικό

> Ο χώρος

Ο χώρος ορίζεται ως ένα δυναμικό πεδίο, που αναπτύσσεται σε ένα υλικό υπόβαθρο, και παράγεται από τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων.

> Το διάγραμμα

Το διάγραμμα ορίζεται ως ένας μηχανισμός, που περιγράφει τις σχέσεις των μετασχηματισμών των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων, και ως εκ τούτου προσδιορίζει το δυναμικό χωρικό πεδίο κατά τη χρονική διάρκεια αυτών των μετασχηματισμών

> Τα επάλληλα πεδία για τη συγκεκριμενοποίηση της γνώσης του διαφεύγοντος αντικειμένου διακρίνονται σε δύο ομάδες

Η Ταξινόμητική ομάδα: Προσδιορίζεται η ταξινομία του διαφεύγοντος αντικειμένου, και σύμφωνα με αυτήν προσδιορίζεται το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητάς του, και προδιαγράφονται οι εν δυνάμει κανόνες μετασχηματισμού της, κατά τη επερχόμενη συμπλοκή του αντικειμένου με τα υποκείμενα/ αντικείμενα. Περιλαμβάνει τα γνωσιακά πεδία:

- Το πεδίο της αποκάλυψης, είναι το πεδίο σταθεροποίησης της έννοιας του ονόματος (το πλαίσιο περιγραφής του αντικειμένου),
- Το πεδίο της δήλωσης, είναι το πεδίο ορισμού των χαρακτηριστικών και των σχέσεων της ταυτότητας του αντικειμένου, άνευ συμπλοκής.

Η Κανονιστική ομάδα: Προσδιορίζονται οι κανόνες μετασχηματισμού της ταυτότητας και των σχέσεων του αντικειμένου, και αναπτύσσονται δυναμικά χωρικά πεδία, σύμφωνα με τα οποία ορίζονται η συνέχιση της διάρκειας του χώρου του αντικειμένου, η διακοπή του, η εκκίνηση νέου χώρου. Περιλαμβάνει τα γνωσιακά πεδία

- Το πεδίο της αλληγορίας, είναι το πεδίο ορισμού των μετασχηματισμών της ταυτότητας και των σχέσεων του αντικειμένου κατά τη συμπλοκή του με άλλα,
- Το πεδίο του υπαινιγμού, είναι το πεδίο συνέχισης των μετασχηματισμών της ταυτότητας και των σχέσεων υπαινίσσοντας τα προηγούμενα.

> Οι γλώσσες μετάφρασης αποτελούν λογικές περιγραφές

Οι γλώσσες μετάφρασης, φέροντας η κάθε μία και το συγκείμενό της, αποτελούν λογικές περιγραφές. Σε μία σειρά ταξινόμητικών και κανονιστικών προσδιορισμών, όπου ορίζεται το διαφεύγον αντικείμενο ως γένος και είδος, και αποκτά τις προϋποθέσεις συμπλοκής του με άλλα, οι γλώσσες μετάφρασης αποτελούν τη λογική με την οποία προσδιορίζεται σε κάθε περίπτωση το διαφεύγον αντικείμενο. Διακρίνονται μεταξύ τους σύμφωνα με τις διαφορετικές λογικές με τις οποίες περιγράφεται το διαφεύγον αντικείμενο σε κάθε πεδίο συγκεκριμενοποίησης της γνώσης.

> Οι Ιδιότητες και το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου

Οι φυσικές και εννοιολογικές ιδιότητες του διαφεύγοντος αντικειμένου είναι συλλογές χαρακτηριστικών και σχέσεων εντός του πλαισίου των συμφραζομένων της κάθε γλώσσας μετάφρασης. Οι προσδιδόμενες ιδιότητες μέσα από τις επάλληλες περιγραφές συναρθρώνονται ως συλλογές χαρακτηριστικών, που περιέχουν και τις μεταξύ τους σχέσεις, σε ένα σημασιολογικό δίκτυο με εσωτερική δομή. Κατ' αρχάς εντός ενός εννοιολογικού πλαισίου προσδίδονται χαρακτηριστικά και σχέσεις, που προσδιορίζουν το κέντρο του

δικτύου, και στη συνέχεια δηλώνονται πολλαπλές παραλλαγές και συσχετισμοί τους. Η σταθεροποίηση αυτού του σημασιολογικού δικτύου συστήνει την ταυτότητα του αντικείμενου, και αποτελεί την προϋπόθεση για τη συμπλοκή του με άλλα αντικείμενα. Σε αυτή τη συμπλοκή το αρχικά σταθεροποιημένο σημασιολογικό δίκτυο, η ταυτότητα του αντικείμενου, μετασχηματίζεται, διευρύνεται, διακόπτεται, ή και επαναπροσδιορίζεται.

> Το υποκείμενο/ αντικείμενο













Τα υποκείμενα/ αντικείμενα ως οι παράγοντες του χώρου, αποτελούν τις καταστάσεις μιας διαδικασίας η οποία ξεκινά με την προϋπόθεση ότι, για να συσταθεί ένα υποκείμενο σε έναν καθορισμένο κόσμο, η λογική του αντικείμενου καθίσταται ασταθής. Το υποκείμενο με την πίστη σε μία αλήθεια, θεωρεί ότι κατέχει τη γνώση, και παράγει τις ονομασίες των αντικειμένων. Το κάθε υποκείμενο είναι μία αυτοαναφορική γλώσσα των αντικειμένων, και ο μετασχηματισμός των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων ακολουθείται από τη συσσώρευση ενός πλήθους αυτοαναφορικών γλωσσών των αντικειμένων.


















> Το επεισόδιο

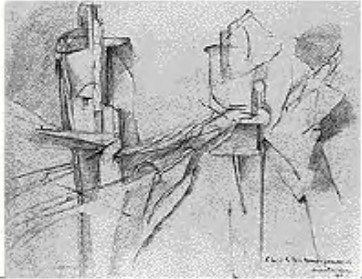

















Είναι μία κατάσταση, που έχει τη δυνατότητα να αναδείξει την εμφάνιση αυτού, που μέχρι τότε ήταν ανύπαρκτο. Μία τομή στο γίγνεσθαι, που προκαλείται από ένα αντικείμενο του κόσμου μέσω της εμφάνισής του, αλλά και του συμπληρώματος της εμφάνισής του, που είναι το ίχνος του παλιού ανύπαρκτου. Μία άχρονη στιγμή, που αποσυνδέει την προηγούμενη κατάσταση ενός αντικείμενου από την επόμενη κατάστασή του. Δεν είναι ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον. Παρουσιάζει το παρόν, όπου μια νέα αλήθεια ομαδοποιεί όλους τους όρους της κατάστασης, που συνδέονται με το επεισόδιο.






















> Η σχέση συνεκδοχής

Δύο αντικείμενα σχηματίζουν ένα σύνολο, ένα φυσικό ή μεταφυσικό όλον, όταν η ύπαρξη ενός όντος εμπεριέχεται στην ύπαρξη ή την ιδέα ενός άλλου: Σχέση μέρους / όλου, υλικού / πράγματος, ενός από πολλά, είδους / γένους, αφηρημένου / συγκεκριμένου, είδους / ατόμου.

1902		<p>L' Eglise de Blainville</p> 			
1904		<p>Portrait de Marcel Lefrancois</p> 			
1907		<p>Man Seated by a Window</p> 			
1909		<p>Portrait d' Yvonne Duchamp</p> 	<p>Conversation</p> 	<p>Sundays</p> 	<p>Stood Up</p> 
1910	<p>A Game of Chess</p> 	<p>Portrait d' Yvonne Duchamp</p> 	<p>Laundry Barge</p> 	<p>Two Nudes</p> 	<p>Brunette in a Green Blouse (Portrait of Nana)</p> 

<p>"Portrait de joueurs d'échecs"</p> 	<p>Portrait , ou Dulcinee</p> 	<p>Sad Young Man on a Train</p> 	<p>Nude Descending a Staircase (No. 1)</p> 	<p>Nude Descending a Staircase (No. 2)</p> 
<p>Chess Players</p> 	<p>Le Printemps</p> 			
<p>Study for Chess Players</p> 	<p>Paradise (Adam and Eve)</p> 	<p>Baptism</p> 	<p>The Bush</p> 	<p>Landscape</p> 
<p>Study for Portrait of Chess Players</p> 	<p>Yvonne and Magdeleine Torn in Tatters</p> 	<p>Moulin à café</p> 		
<p>Study for Portrait of Chess Players</p> 	<p>Eternal Siesta (Sieste Éternelle)</p> 			



	<p>The King and Queen Traversed by Swift Nudes</p> 	<p>The Passage from Virgin to Bride</p> 	<p>Bride</p> 	<p>The King and Queen Surrounded by Swift Nudes</p> 	<p>The King and Queen Traversed by Swift Nudes at High Speed</p> 
1912		<p>Virgin (No. 1)</p> 	<p>Virgin (No. 2)</p> 		
1913		<p>READY-MADE Bicycle Wheel, η μορφή αυτή έχει χαθεί</p> 	<p>Chocolate Grinder (No. 1)</p> 	<p>Bachelor Apparatus, 1. Plan and 2. Elevation</p> 	<p>Cemetery of Uniforms and Liveries (No. 1)</p> 
1913 - 1914		<p>3 Standard Stoppages</p> 	<p>Chocolate Grinder (No. 2)</p> 		<p>Bottle Dryer</p> 
1914		<p>Pharmacie</p> 	<p>Network of Stoppages</p> 	<p>Cemetery of Uniforms and Liveries, No. 2</p> 	<p>To have the apprentice in the Sun</p> 







1913-1915		<p>Neuf Moules Mâlic</p> 	<p>Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals</p> 	<p>The / 1915</p> 	<p>In Advance of the Broken Arm</p> 
1916	<p>Photograph of Duchamp's studio</p> 	<p>Υποβοηθούμενο READY-MADE With Hidden Noise</p> 	<p>rectified READY-MADE Comb</p> 	<p>Bachelor Apparatus, 1. Plan and 2.</p> 	<p>Rendezvous of Sunday, February 6, 1916 (Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916)</p> 
1917		<p>Fontaine READY-MADE</p> 	<p>Trebuchet READY-MADE</p> 		
1918	<p>Buenos Aires Chess pieces, 1918-19 Set of 36 wooden chess pieces</p> 	<p>Tu m'</p> 	<p>Farewell to Florine (Adieu à Florine)</p> 	<p>To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour Buenos Aires 1918</p> 	
1919	<p>From Buenos Aires Chess set, Marcel Duchamp, 1919</p> 	<p>READY-MADE malheureux</p> 	<p>L.H.O.O.Q. Επιδιορθωμένο READY-MADE</p> 	<p>50 cc of Paris Air</p> 	<p>Handmade Stereopticon Slide</p> 


<p>1920</p> <p>Designs for Chessmen</p> 	<p>Rotative plaque verre</p> 	<p>Fresh Widow</p> 		
<p>1921</p>	<p>Belle Haleine, eau de toilette READY-MADE</p> 	<p>Why not Sneeze Rose Sevaly? READY-MADE</p> 	<p>WHY NOT SNEEZE ROSE SEVALY. 1921</p> 	
<p>1915-1923</p>	<p>The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)</p> 		<p>WANTED \$2,000 REWARD</p> 	<p>"Wanted / \$ 2000 Reward, New York, 1923"</p>
<p>Film still from Entr' Arc Marcel Duchamp and Man Ray</p> 	<p>Monte Carlo Bond (No. 12)</p> 			
<p>1924</p> <p>MAN RAY / Marcel Duchamp and Comte Raoul de Roussy de Sales playing chess</p> 				









1925	<p>Echecs, Championnat de France • Printer: Imp. de L'Éclaireur de Nice, France. 1925.</p> 	<p>Rotative demi - sphere</p> 			
1927		<p>Porte 11: rue Larrey</p> 			
	<p>Marcel Duchamp, circa 1930</p> 				
	<p>Buenos Aires Red and Black Castles / Red Knight (Two Maquettes for Chess Pieces for a Wall-mounted Chessboard)</p> 				
1930	<p>Opposition and Sister Squares are Reconciled</p> 				










<p>1932</p>		<p>The Box of 1932 Manuscript for Opposition and Sister Squares are Reconciled by M. Duchamp & V. Halberstadt</p> 			
<p>1934</p>		<p>Boite verte</p> <p>The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box) "Préface: Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage" (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas)</p> 			
<p>1935</p>		 <p>Rotoreliefs</p>			
<p>1937</p>		<p>Porte Gradiva</p> 			
<p>1938</p>	<p>Marcel Duchamp in his studio, rue de Larrey, Paris</p> 				

<p>1937-1942</p>		<p>Boite en Valise</p>		
<p>1943</p>	<p>George Washington /Allegorie de genre</p> 			
<p>1944</p>	<p>Pocket Chess Set with Rubber Glove</p> 			
<p>1945</p>	<p>Duchamp in his studio on 14th Street, New York (detail from a photomontage by Kiesler, Poème d'espace dédié à H (ieronymus) Duc'hamp, published in View, Series V, n° 1, March 1945)</p> 	<p>Cover of View (series V., no. 1)</p> 		
<p>1947</p>		<p>Prière de toucher (Please Touch) Numbered edition of exhibition catalogue for Le Surréalisme en 1947 (Paris: Pierre à Feu/Maeght)</p>	<p>Study for "Prière de toucher (Please Touch)"</p> 	

1948	Pocket Chess Set 			
1949	50 cc of Paris Air 			
1950	Jacqueline Matisse Monnier M. Duchamp 	Female Fig Leaf 		
1951	Objet - dard 			
1952	KEY BELL REYNAL Marcel Duchamp playing chess in 1952. 			

1953		<p>Moonlight on the Bay at Basswood</p> 			
1954		<p>Coin de chastete</p> 			
1955	 <p>Marcel Duchamp and Man Ray Playing Chess in Man Ray's Studio.</p>				
1958	<p>ARNOLD ROSENBERG Marcel Duchamp playing chess on a sheet of Glass</p> 				
1959	<p>Unknown photographer Marcel Duchamp playing chess</p> 		<p>Torture – Morte</p> 	<p>Couple of Laundress' Aprons</p> 	<p>Land scape (study for Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage)</p> 

		<p>With my Tongue in my Cheek</p> 			<p>Landscape collage on plywood (study for landscape backdrop of Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage)</p> 
	<p>JULIAN WASSER (photographer) Marcel Duchamp and Eve Babitz playing chess at Pasadena Art Museum</p> 				
1963	<p>FRANK J. THOMAS Marcel Duchamp, waiting for a cue from French Television during his exhibition at the Pasadena Art Museum in 1963. The film is "Un Jeu d'Échec avec Marcel Duchamp."</p> 				
1964-1965	<p>UGO MULAS Marcel Duchamp New York</p> 	<p>Why Not Sneeze Rose Sélavy? 1964 (replica of 1921 original)</p> 	<p>In Advance of the Broken Arm August 1964 (fourth version, after lost original of November 1915)</p> 		
1965	<p>Homage to Caissa (Hommage àCaissa) READY-MADE</p> 				

1944-1966		 <p>Étant donné 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . .)</p>			<p>Manual of Instructions for the assembly of Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage Made in New York, New York, United States 1966</p>
1967	<p>MARCEL DUCHAMP & ALFRED WOLKENBERG Marcel Duchamp Cast Alive</p> 				
	<p>Duchamp sitting in front of a chess board designed by Max Ernst, for Time-Life Books</p> 	<p>Morceaux choisis d'après Ingres I et II</p> 	<p>Le Bec Auer</p> 	<p>Morceaux choisis d'après Courbet [Selected Details after Courbet]</p> 	
1968	<p>M. DUCHAMP / JOHN CAGE Chess Game Performance Ryerson Theatre / March 5, 1968</p> 				

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

- Adcock, Craig E. *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass: An N Dimensional Analysis*, Florida: Florida State University, University Fine Arts Gallery, School of Visual Arts, 1985.
- Agamben, Giorgio. *The Signature of All Things, On Method*, New York: Zone books, 2009.
- Antin, David. 'Duchamp and Language', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973.
- Αριστοτέλης, *Όργανον 1, Κατηγορίαι – Περί Ερμηνείας*, Εισαγωγή, Η. Π. Νικολούδης, Αθήνα: Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992.
- Αριστοτέλης, *Όργανον 4, Αναλυτικών Προτέρων Α, Β*, Αθήνα: Κάκτος, Οδ. Χατζόπουλος, 1992.
- Baader, Franz και Horrocks, Ian και Sattler, Ulrike. 'Description Logics', *Handbook of Knowledge Representation*, επιμ. Frank van Harmelen, Vladimir Lifschitz, Bruce Porter, Amsterdam: Elsevier, 2008.
- Baader, Franz και Nutt, Werner. 'Basic Description Logics', *Handbook of Knowledge Representation*, επιμ. Frank van Harmelen, Vladimir Lifschitz, Bruce Porter, Amsterdam: Elsevier, 2008.
- Badiou, Alain. *Being and Event* (1988), London: Continuum, 2007.
- Badiou, Alain. *Logics of Worlds*, London: Continuum, 2009.
- Barthes, Roland. *Mythologies* (1957), New York: The Noonday Press, 1991.
- Baudrillard, Jean. 'Simulacra and Simulation', *Selected Writings*, επιμ. Mark Poster, Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Baudrillard, Jean. 'The Ecstasy of Communication', *The Anti-Aesthetics, Essays on Postmodern Culture*, επιμ. Hal Foster, Washington: Bay Press, 1983.
- Bauduin, Tessel. *The Occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Amsterdam: Eick Syn Waerom Publishing, 2012.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934, Cambridge: Belknap Press, 1999.
- Bergson, Henri. *An Introduction to Metaphysics* (1903), New York, London: G. P. Putnam's Sons, 1912.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory* (1896), New York: Zone Books, 1991, και *Ύλη και Μνήμη*, μτφρ. Π. Ζινδρίλη, Δ. Υφαντής, Αθήνα: Ροές, 2013.
- Bergson, Henri. *The creative mind: an introduction to metaphysics* (1946), N. York: Dover, 2007.
- Boole, George. *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probability*, London: Walton & Maberly, 1854.
- Bourriaud, Nicolas. *Altermodern*, London: Tate Publishing, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, N. York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*, New York: Lukas&Sternberg, 2009.
- Breton, André. 'Marcel Duchamp', *The Dada Painters and Poets*, επιμ. Robert Motherwell, New York: Wittenborn, Schultz, 1951.
- Brisset, Jean-Pierre. *Les Origines Humaine*, Paris: Chez l'Auteur, 1913.
- Brisset, Jean-Pierre. *La science de Dieu ou La création de l'homme*, Paris: Chamuel Editeur, 1900.
- Brown, Tim και Katz, Barry. *Change by Design, How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, Adobe Digital Edition, August 2009.
- Brugman, Claudia και Lakoff, George. 'Cognitive topology and lexical Networks' (1987), *Cognitive Linguistics: basic readings*, επιμ. D. Geeraerts, Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 2006.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Buzaglo, Meir. *The Logic of Concept Expansion*, London: Cambridge University Press, 2003.
- Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), Boston: Da Capo Press, 1979, και *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Δασκαλοπούλου, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2008.
- Caillois, Roger. *Man, Play and Games* (1958), Illinois: University of Illinois Press, 2001.
- Capablanca, Jose Raul. *International Chess Tournament Havana 1913, συλλογή των παιχνιδιών που παίζονται σε αυτό, με αναλυτικές σημειώσεις από τον J.R. Capablanca, τον πρωταθλητή της Κούβας, Αβάνα, 1913*, επανεκτ. *The Book of the Havana International Masters' Tournament 1913*, St Leonards-O-Sea: British Chess Magazine, 1976.
- Cassirer, Ernst. *Language and Myth*, New York: Dover, 1953.
- Charbonnier, Georges. *Entretiens Avec Marcel Duchamp*, Marseille: A. Dimanche, 1994
- Dali, Salvador. *Conquest of the Irrational*, New York: Julien Levy Publisher, 1935.
- Dällenbach, Lucien και Tomarken, Annette. 'Reflexivity and Reading', *On Narrative and Narratives: II*, New Literary History, Vol. 11, No. 3, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Deleuze, Gilles και Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1980), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. 'Bergson's Conception of Difference', 'Hume', *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, επιμ. David Lapoujade, Paris: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*, New York: Columbia University Press, 1990.
- Dogan, Fehmi και Nersessian, Nancy J. 'Conceptual Diagrams: Representing Ideas in Design', *Diagrammatic Representation and Inference. Diagrams 2002, Lecture Notes in Computer Science, vol 2317*, επιμ. Hegarty M., Meyer B., Narayanan N.H., Berlin, Heidelberg: Springer, 2002.
- Dreier, Katherine και Echaurren, Matta. *Duchamp's Glass: La marie mise a nu par ses celibataires, meme. An analytical Reflection*, New York: Societe Anonyme, 1944.
- Duchamp, Marcel. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, επιμ. M. Sanouillet, E. Petron, New York: A Da Capo Paperback, 1973.
- Duchamp, Marcel. *Marcel Duchamp's Letters from Buenos Aires 1918-1919*, επιλογή Cintia Mezza, Fundacion Proa, 2008 (από Francis Naumann and Hector Obalk, *Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*, Amsterdam & Ghent: Ludion Press, 2000; and Francis Naumann's *Archives of American Art Journal*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.).
- Duchamp, Marcel. *Manual of Instructions for Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Duchamp, Marcel. 'Interview with James Johnson Sweeney' (1955), *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, επιμ. James Nelson, New York: W.W. Norton, 1958.
- Dunne, John William. *Experiment in Time*, London: A. & C. Black, 1927.
- Duve, Thierry de. *Pictorial Nominalism; On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Duve, Thierry de. *Kant After Duchamp*, An October Book, Massachusetts: The Mit Press, 1996.
- Foucault, Michel. *Death and the Labyrinth, The World of Raymond Roussel*, (1963), New York: Continuum, 2004.
- Foucault, Michel. *The Order of Things* (1966), New York: Pantheon Books, 1972, και *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: εκδ. Εξάντας, 1987, και *Οι λέξεις και τα πράγματα*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Γνώση, 2008.
- Foucault, Michel. *This Is Not a Pipe*, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press, 1983.

- Gentner, Dedre και Jeziorski, Michael. 'The shift from metaphor to analogy in Western science', *Metaphor and Thought*, επιμ. A. Ortony, New York: Cambridge University Press, 1993.
- Gero, John και Kannengiesser, Udo. 'The Situated Function – Behaviour – Structure Framework', *Artificial Intelligence in design*, επιμ. J. Gero, Dordrecht: Kluwer, 2002.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Grabowski, H. και Lossack, R.-S. και Weis, C. 'Supporting the Design Process by An Integrated Knowledge Based Design System', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, Proceedings of the IFIP WG5.2 Workshop on Formal Design Methods for Computer-Aided Design, June 1995, επιμ. John S. Gero and Fay Sudweeks, Sydney: Key Centre of Design Computing University of Sydney, 1996.
- Hamilton, George Heard. 'In Advance of Whose Broken Arm?', *Art and Artists*, Vol. I. No. 4, 1968, επανεκτ. στο *Marcel Duchamp in Perspective*, επιμ. Joseph Masheck, Boston: Da Capo Press, 2002.
- Hamilton, Richard. 'The Large Glass', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973.
- Harnoncourt, Anne d' και Walter Hopps. *Etant Donnes: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage, Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Bulletin 64, 1969.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1975), Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Hinton, Charles. 'What is the Fourth Dimension?' (1896), *Selected Papers of Charles H. Hinton about the Fourth Dimension*, επιμ. Rudolf v. B. Rucker, New York: Dover, 1980.
- Huerta, Monica Ines. *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck*, Michigan: The University of Michigan, 2010.
- Huhtamo, Erkki. 'Mr. Duchamp's Playtoy or Reflections on Marcel Duchamp's Relationship to Optical Science', *Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*, επιμ. Tanja Sihvonen & Pasi Valiaho, Turku: University of Turku, Media Studies, 2003.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (1938), London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Jakobson, Roman. 'Aphasia as a linguistic topic' (1953), *Roman Jakobson Selected Writings II*, Paris: Mouton 1971:
- Johansen, Jorgen Dines και Larsen, Svend Erik. *Signs in Use. An introduction to semiotics*, London: Routledge, 2002.
- Jones, Amelia. *A. Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Jones, Cristopher. *Design Methods, seeds of human futures*, Hertfordshire: The Garden City Press, 1970.
- Joselit, David. *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, Massachusetts: MIT Press, October Books, 2001.
- Jouffret, Esprit. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris: Gauthier-Villars, 1903.
- Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kauffman, Alexander. *Faire Un Cinéma: Marcel Duchamp and The Moving Image* (2017), Pennsylvania: University of Pennsylvania, Publicly Accessible Penn Dissertations: 2380.
- Kolb, Sarah. 'Impossible! Bergson after Duchamp after Caillois', *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*, επιμ. S. van Tuinen, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan*, Book ix, Identification, 1961 – 1962, μτφρ. Cormac Gallagher από ανέκδοτες σημειώσεις στα γαλλικά, 6.12.61 IV.
- Lacan, Jaques. 'Encore, The Seminar on Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge', *The Seminar of Jacques Lacan, BOOK XX, 1972-1973*, New York: Norton, 1999.
- Lafont, Jeanne. *The Ordinary Topology of Jacques Lacan*, μτφρ. Jack W. Stone από *La Topologie Ordinaire de Jacques Lacan*, Paris: Point Hors Ligne, 1986.
- Lakatos, Imre. *Proofs and Refutations*, London: Cambridge University Press, 1976.
- Lakatos, Imre. *The methodology of scientific research programmes*, Philosophical Papers Volume I, επιμ. John Worrall and Gregory Currie, London: Cambridge University Press, 1978.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Lakoff, George. 'The Contemporary Theory of Metaphor' (1992), *Metaphor and Thought*, επιμ. A. Ortony, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Lambert, Gregg. 'The Philosopher and the Writer: A Question of Style', *Between Deleuze & Derrida*, επιμ. P. Patton & J. Protevi, New York: Continuum, 2003.
- Lancaster, Meredith. *From Art to Performance: Marcel Duchamp's 'Imagery of Chess' Exhibition at The Julien Levy Gallery*, Oregon: School of the University of Oregon, Department of the History of Art and Architecture and the Graduate, 2015.
- Law, John. 'Actor Network Theory and Material Semiotics', *The New Blackwell Companion to Social Theory*, επιμ. Bryan S. Turner, Oxford: Blackwell, 2009.
- Levi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*, New York: Schocken, 1995.
- List, Larry. 'Chess as Art', *Duchamp, Man Ray, Picabia*, επιμ. Jennifer Mundy, London: Tate Publishing, 2008.
- Lytard, Jean-Francois. *Les Transformateurs Duchamp, Duchamp's trans/formers* (1977), Leuven: Leuven University Press, 2010.
- Magritte, Rene. *Selected Writings (1979)*, επιμ. Kathleen Rooney, Eric Plattner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- Maher, Mary Lou και Poon, Josiah και Boulanger, Sylvie. 'Formalising Design Exploration as Co-Evolution. A Combined Gene Approach', *Advances in Formal Design Methods for CAD*, Proceedings of the IFIP WG5.2 Workshop on Formal Design Methods for Computer-Aided Design, June 1995, επιμ. John S. Gero and Fay Sudweeks, Sydney: Key Centre of Design Computing University of Sydney, 1996.
- Man, Paul de. *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Critics* (1971), Theory and History of Literature, vol. 7, Minnesota: University of Minnesota Press, 1983.
- Μάρη, Ιφιγένεια. 'Ronchamp: Η γεωμετρική τάξη της φύσης και η μυσταγωγία του υπερβατικού', *Δύο ταξίδια στον Le Corbusier*, επιμ. Π. Τουρνικιώτης, Αθήνα: Κέντρο Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, Εκδόσεις FUTURA, 2005.
- Μάρη, Ιφιγένεια. 'Μοντέλα χώρου στη λογοτεχνία: αναζήτηση σχημάτων και χωρικών μορφών στη Νέκυια', *Η αναπαράσταση ως όχημα της αρχιτεκτονικής σκέψης*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Θεσσαλίας, Αθήνα: Futura, 2006, και *Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός*, επιμ. Γ. Παρμενίδης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, τ. 1, 2007.
- Μάρη, Ιφιγένεια. 'Κατασκευάζοντας μία υπόθεση: το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο', *Οι Χώροι μετά τον Ι. Λιάπη*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2011.
- Μαρωνίτης, Δημήτρης. *Ομήρου Οδύσσεια*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2006.
- Μαρωνίτης, Δημήτρης. *Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα*, Αθήνα: Κέδρος, 2003.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude, An Essay on the Necessity of Contingency* (2006), London: Continuum, 2008.
- Melandri, Enzo. *Michel Foucault: L'epistemologia delle scienze umane*, Bologna: Il Mulino, 1967.
- Mesch, Claudia. 'Serious Play: Games in Twentieth-Century Modernism', *The Space Between*, Volume I, Kansas: Fort Hays State University, 2006.
- Milam, Jennifer. 'Rococo Games and the Origins of Visual Modernism', *Toward Non-Zero Sum: The Game in/as Visual Modernism session, CAA 90th Annual Conference*, Philadelphia, 2002.
- Miller, Jacques Alain. 'The Sinthome, a Mixture of Symptom and Fantasy', *The Later Lacan, An Introduction*, επιμ. V. Voruz, B. Wolf, New York: State University Of New York Press, 2007.
- Moffitt, John. *Alchemist of the Avant-Garde, The Case of Marcel Duchamp*, New York: State University Of New York Press, 2003.
- Murray, Harold James Ruthven. *A History of Chess*, Oxford: Clarendon Press, 1913.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Nardi, Daniele και Brachman, Ronald. 'An Introduction to Description Logics', *The Description Logic Handbook: Theory, implementation, and applications*, επιμ. Franz Baader, Deborah L. McGuinness, Daniele Nardi, Peter F. Patel-Schneider, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- O'Riley, Tim. 'Duchampoptics,' *Representing Illusions: space, narrative and the spectator*, London: Chelsea College of Art & Design - The London Institute, 1998.
- Paz, Octavio. 'Water writes always in plural', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973.
- Peirce, Charles Sanders. 'Diagram'(1906-7), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*, επιμ. M. Bergman & S. Paavola, MS [R] 293, 1906-7.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1869)*, επιμ. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge: Harvard University Press, 1931.
- Πεπονής, Γιάννης. *Χωρογραφίες, Ο Αρχιτεκτονικός σχηματισμός του Νοήματος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.
- Perloff, Marjorie. 'The Search for 'Prime Words': Pound, Duchamp, and the Nominalist Ethos', *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.
- Poincare, Henri. *The Foundations of Science (1913): Science and Hypothesis (1902), The Value of Science (1905), Science and Method (1908)*, New York: The Science Press, 1921.
- Ramirez, Juan Antonio. *Duchamp, Love and death, even*, London: Reaktion Books Ltd, 1998.
- Raskopoulos, Eugenia *Between wor(l)ds: translation and words as readymade*, Sydney: The University of New South Wales, College of Fine Arts, 2011.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor, The Creation of Meaning in Language (1975)*, London: Routledge, 2004.
- Rosenthal, Victor. 'Microgenesis, Immediate Experience and Visual Processes in Reading', *Seeing, Thinking and Knowing*, επιμ. Carsetti A., Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004.
- Roussel, Raymond. *How I wrote certain of my Books (1935)*, New York: Exact Change, 1995.
- Rudolph, Sebastian. *Foundations of Description Logics*, Karlsruhe: Karlsruhe Institute of Technology, 2011.
- Russo, Moriah. *The Large Glass Stripped Bare by Methodologies, Even*, Florida: Rollins College, 2013.
- Rutz, A. *Design as Intellectual Process*, Munchen: TU, 1985.
- Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics (1906-1911)*, New York: Philosophical Library, 1959.
- Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp (1975)*, New York: Delano Greenidge, 1997.
- Schwarz, Arturo. 'The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, N. York: The Museum of Modern Art, 1973.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters (1795)*, New York: Dover, 2004.
- Sowa, John και Majumdar, Arun. 'Analogical Reasoning', *Conceptual Structures for Knowledge Creation and Communication*, επιμ. A. Aldo, W. Lex, & B. Ganter, New York: Springer-Verlag, 2003.
- Steeffel, Lawrence. 'Marcel Duchamp and the Machine', *Marcel Duchamp*, επιμ. Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine, Philadelphia: The Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, 1973.
- Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp, The Afternoon Interviews*, New York: Badlands Unlimited, 2013.
- Tomkins, Calvin. *Duchamp, A Biography*, New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- Vuibert, Henri. *Les Anaglyphes Geometriques*, Paris: Librairie Vuibert, Saint Germain, 1912.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical investigations (1953)*, μτφρ. G.E.M. Anscombe, West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2009.
- Zaera-Polo, Alejandro. 'Between Ideas and Matters; Icons, Indexes, Diagrams, Drawings and Graphs', *Diagrams in Architecture*, επιμ. M. Garcia, London: Wiley, 2010.

Άρθρα, Συνεντεύξεις, Διαλέξεις, Ανακοινώσεις

- Allen, Stan. 'Diagrams Matter', *ANY: Architecture New York*, 1998.
- Ashton, Dore. 'An interview with Marcel Duchamp', *Studio International*, Vol 171, No 878, 1966.
- Bailey, Bradley. 'The Bachelors: Pawns in Duchamp's Great Game', **V (2000) *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal***, 2019
- Betancourt, Michael. 'Precision Optics / Optical Illusions: Inconsistency, Anemic Cinema, and the Rotoreliefs', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, April 2003.
- Bloch, Susi. 'Marcel Duchamp's Green Box', *Art Journal*, XXXIV, 1974.
- Bochicchio, Sarah. 'The Unlikely Friendship of Duchamp and Dalí', *Art-sy*, Feb 26, 2018.
- Breton, André.** 'Le Phare de la Mariée', *Le Minotaure*, n. 6, Paris, 1935.
- Brown, Tim. 'Design Thinking', *Harvard Business Review*, June 2008.
- Clair, Jean. 'Opticerics', *October*, Vol. 5, Photography, 1978.
- Damisch, Hubert. 'The Duchamp Defense', *October*, Vol. 10, 1979.
- Duchamp, Marcel και Hamilton, Richard και Hamilton, George Heard. Originally broadcast by the BBC, *October*, Vol. 20, 1962, Historic Audio from the Museum of Modern Art, 1962.
- Duchamp, Marcel. 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp, From 1968*, με Francis Roberts, 1968.
- Duchamp, Marcel. 'A Game of Chess with Marcel Duchamp' (1963), An RM ARTS Production.
- Duchamp, Marcel. 'An interview with Marcel Duchamp', με Dore Ashton, *Studio International*, Vol 171, No 878, 1966.
- Duchamp, Marcel. 'Regions which are not ruled by time and Space.' *A Conversation with Marcel Duchamp*, συνέντευξη με James Johnson Sweeney, NBC, 1956.
- Duchamp, Marcel. 'The Great Trouble with Art in This Country', συνέντευξη με James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol, XIII, no.4-5, 1946.
- Duchamp, Marcel. 'Apropos of Myself', November 9, 1962, Audio Programs, The Cleveland Museum of Art Archives.
- Duchamp, Marcel. 'French artist, address', Aug. 30, 1952, New York State Chess Association.
- Duchamp, Marcel. 'Not seen and/or Less Seen', με Calvin Tomkins, 'Profile', *The New Yorker*, Feb 6, 1965.
- Duchamp, Marcel.** *A Game of Chess with Marcel Duchamp* (1963), An RM ARTS Production, 1963.
- Duchamp, Marcel. 'Art Anti-Art: Marcel Duchamp Speaks' BBC, Third Programme, 13 November 1959 London edition, vol. 145, schedules from 8 November 1959 to 14 November 1959.
- Eisenman, Peter. 'Diagram: An Original Scene of Writing', *ANY: Architecture New York*, 1998.
- Gero, John S. και Kannengiesser,Udo. 'Representational affordances in design, with examples from analogy making and optimization', *Research in Engineering Design*, 2011:
- Gibbons,Tom. 'Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 44, 1981.
- Gomes, Antônio και Gudwin, Ricardo και Queiroz, João. 'Towards Meaning Processes in Computers from Peircean Semiotics' *S.E.E.D. Journal (Semiotics, Evolution, Energy, and Development)*, Volume 3, No. 2, November 2003.
- Grindon, Gavin. 'Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde', *Oxford Art Journal*, vol.34, no.1, 2011.
- Haralambidou, Penelope. 'The stereoscopic veil', *Architectural Research Quarterly*, vol 11, no 1, 2007.
- Harvey, Glenn. 'A Note on Duchamp/Saussure and the Mysterious Sign of Accordance' (2002), *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, 2019.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Henderson, Linda Dalrymple. 'Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists', *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism, 1988.
- Henderson, Linda Dalrymple. 'The Forgotten Meta-Realities of Modernism: *Die Übersinnlich Welt* and the International Cultures of Science and Occultism', *Glass-Beat*, 2016.
- Hopkins, David. 'Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942', *Tate Papers*, no.22, Autumn 2014.
- Høy, Pia. 'Marcel Duchamp – Étant donnés: The Deconstructed Painting', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, vol.1, Issue 3, 2000.
- Humble, P. N. 'Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled', *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 32, No. 2, 1998.
- James, Carol P. 'Reading Art through Duchamp's *Glass* and Derrida's *Glas*', *SubStance*, Vol.10, No2, Issue31: The Thing USA: Views of American Objects, The Johns Hopkins University Press, 1981.
- Judovitz, Dalia. 'Marcel Duchamp: War, Trauma, and the Question of Art', *Dada/Surrealism*, 22, 2018.
- Kauffman, Alexander. 'The Anemic Cinemas of Marcel Duchamp', *The Art Bulletin*, 2017.
- King, Elliott. 'The Spectator Makes the Picture': Optical illusions and Viewer Experience in Dalí's and Duchamp's Stereoscopic Works', *The Dali, Avant-garde Studies Issue 3*, Spring/Summer 2018.
- Knorr, Karin. 'The Scientist as an Analogical Reasoner: A Critique of the Metaphor Theory of Innovation', *Communication & Cognition* 13, 1980, 2/3.
- Kolb, Sarah. 'There Is No Progress, Change Is All We Know.' Notes on Duchamp's Concept of Plastic Duration', *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 57–58, 2019.
- Latour, Bruno. 'On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications' (1990), *Soziale Welt*, vol. 47, 1996.
- Luisetti, Federico και Sharp, David. 'Reflections on Duchamp Bergson Readymade', *Diacritics*, Volume 38, Number 4, 2010.
- Mari, Ifigenia. 'Architectural metaphors of memory: Nekyia', *Troisième Congrès Européen de la Sls* (Society for Literature and Science), Université Paris 8, 23-26 June 2004.
- Mari, Ifigenia και Karadima, Chrysoula. 'The perceptual organisation of an axial monument: from passing to facing', *Fifth International Space Syntax Symposium*, Delft, Technische Universiteit Delft, 13-17 June 2005.
- Miller, Jacques Alain. 'The Responses of the Real, Course of 1983-1984', *(Re)-Turn: A Journal of Lacanian Studies*, 5, 2010.
- Μπόκλουνη-Λαγοπούλου, Κάριν. 'Τι είναι σημειωτική', *Διαβάζω (αφιέρωμα στη σημειολογία)* 71, 1983.
- Naumann, Francis M. 'Marcel Duchamp: Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti', *Archives of American Art Journal*, Vol. 22, No. 4., 1982.
- Owens, Craig. 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', *October*, Vol. 12, 1980.
- Peponis, John και Lycourioti, Iris και Mari, Ifigenia. 'Spatial models, design reasons and the construction of spatial meaning', *Philosophica: Diagrams and the anthropology of space*, vol. 70, 2002.
- Randall, Ian. 'Re-evaluating the Art & Chess of Marcel Duchamp', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal*, 2012.
- Roberts, Francis. 'I Propose to Strain the Laws of Physics' (1963), *From the Archives of American Art: An Interview with Marcel Duchamp*, 1968.
- Rosenthal, Victor. 'Cognition, vie et... temps', *Intellectica Revue de l' Association pour la Recherche Cognitive*, 1993.
- Semetsky, Inna. 'Towards a semiotic theory of learning: Deleuze's philosophy and educational experience', *Semiotica* 164–1/4, 2007.
- Steeffel, Lawrence. 'The Art of Marcel Duchamp: Dimension and Development in Le Passage de la Vierge a la Mariee', *Art Journal*, XXII, 1962-63.
- Sirato, Charles. 'Manifeste Dimensioniste', *La Revue N+1*, La Première Exposition Internationale du Dimensionisme, Paris, 1936.
- Stiny, George. Environment and Planning B: *Planning and Design*, Vol. 26, 1999.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Voon, Claire. 'Duchamp's Spinning Optical Experiments', *Hyperallergic*, September 26, 2016.

Λεξικά

Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών, εκδ. Julius Gould, William Kolb, Unesco, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία, 1972.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. *Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2008.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

01 ΥΠΟΘΕΣΗ

01.1 Η πρόθεση της έρευνας

Κύρια πρόθεση της έρευνας είναι η περιγραφή και η διαχείριση της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

Βασικό εννοιολογικό εργαλείο σε αυτή την προσέγγιση αποτελεί το διάγραμμα.

Η διατριβή αποπειράται μια ανατομία της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου, την οποία τέμνω ως προς τα πεδία γνώσης, που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία. Σε κάθε γνωσιακό πεδίο διακρίνεται το είδος των χωρικών σχέσεων, που συγκεκριμενοποιείται, και που περιγράφεται αντίστοιχα με το διάγραμμα. Με τον τρόπο αυτό συστήνεται στο τέλος μια τυπολογία του διαγράμματος. Με την τυπολογία του διαγράμματος προσδιορίζονται οι διαφορετικού είδους περιγραφές, που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, και μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός διαχείρισής της.

01.2 Βασικές έννοιες

Οι βασικές έννοιες: χώρος, διάγραμμα, διαδικασία σχεδιασμού του χώρου

προσδιορίζονται ως προς το ευρύτερο εννοιολογικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η έρευνα.

- > **Ο Χώρος**, στο εννοιολογικό πλαίσιο των H. Bergson, J. Lacan, A. Badiou, ορίζεται ως ένα δυναμικό πεδίο, που αναπτύσσεται σε ένα υλικό υπόβαθρο και παράγεται από τους μετασχηματισμούς των ταυτοτήτων και σχέσεων των υποκειμένων / αντικειμένων.
Τα υποκείμενα / αντικείμενα ως οι παράγοντες του χώρου, συμμετέχουν σε μία διαδικασία, που ξεκινά με την προϋπόθεση, ότι για να συσταθεί ένα υποκείμενο σε έναν καθορισμένο κόσμο, η λογική του αντικειμένου καθίσταται ασταθής. Και τότε το υποκείμενο συστήνεται, καθώς παράγει τις ονομασίες του αντικειμένου.
- > **Το Διάγραμμα**, στο εννοιολογικό πλαίσιο των Ch.Pierce, G. Deleuze και F. Guattari, ορίζεται ως ένας μηχανισμός, που περιγράφει τις σχέσεις των μετασχηματισμών των ιδιοτήτων των υποκειμένων / αντικειμένων, και ως εκ τούτου προσδιορίζει το δυναμικό χωρικό πεδίο κατά τη χρονική διάρκεια αυτών των μετασχηματισμών.
- > **Η Διαδικασία σχεδιασμού του χώρου**, στο εννοιολογικό πλαίσιο των C. Lévi-Strauss, G. Deleuze και G. Lakoff, ορίζεται ως ένα πλήθος **μεταφράσεων-ερμηνειών** ενός **διαφεύγοντος αντικειμένου**, όπου, κατά την αντιληπτική και εννοιολογική αναζήτησή του, αναπτύσσονται διαφορετικές λογικές περιγραφής στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας σχεδιασμού.
Σε κάθε λογική περιγραφής το διαφεύγον αντικείμενο προσεγγίζεται **ομοιώνοντας - αν ομοιώνοντάς το**, με κάτι οικείο, ανάλογα με το γνωσιακό πεδίο στο οποίο γίνεται η περιγραφή. Με τον τρόπο αυτό προσδίδονται ιδιότητες και σχέσεις σε ένα συνεχώς διαφεύγον αντικείμενο, οι οποίες συστήνουν το **σημασιολογικό δίκτυο** της ταυτότητας του. Το δίκτυο είναι ιεραρχημένο με συγκεκριμένο πυρήνα και διακλαδώσεις.
Αυτή η συνθήκη ομοίωσης – ανομοίωσης είναι το διάγραμμα.

01.3 Κύριες υποθέσεις

Στο πλαίσιο αυτών των ορισμών διατυπώνεται η υπόθεση ότι:

Κατά τις πολλαπλές **μεταφράσεις** του διαφεύγοντος αντικειμένου, όπου σε κάθε μία μετάφραση το διαφεύγον αντικείμενο **ομοιώνεται και ανομοιώνεται** με διαφορετικές λογικές περιγραφής στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας του σχεδιασμού,

τα διαγράμματα είναι αντίστοιχα **διαφορετικού είδους** για το κάθε είδος ομοιότητας ή ανομοιότητας, που περιγράφεται στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία.

Την κύρια αυτή υπόθεση ακολουθεί η υπόθεση ότι:

Η διαδοχή των διαφορετικών ειδών διαγραμμάτων είναι τακτική, ακολουθώντας την τακτικότητα σύστασης και εξέλιξης των περιγραφών του διαφεύγοντος αντικειμένου εντός του κάθε γνωσιακού πεδίου,

και

Η συμπλοκή των διαφορετικών ειδών διαγραμμάτων αποτελεί την προϋπόθεση για την επανεκκίνηση της διαδικασίας αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου και για τον προσδιορισμό νέων διαγραμμάτων.

02 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ

Για να επιβεβαιώσω αυτές τις υποθέσεις συστήνω τα παρακάτω μεθοδολογικά εργαλεία.

02.1 Η διάκριση των επάλληλων πεδίων συγκεκριμενοποίησης της γνώσης του διαφεύγοντος αντικειμένου:

Σύμφωνα με το εννοιολογικό πλαίσιο του G. Boole, διακρίνονται τα επάλληλα πεδία συγκεκριμενοποίησης της γνώσης του διαφεύγοντος αντικειμένου μέσα στο ιστορικό της αναζήτησής του:

- > Σε ταξινομητικό πεδίο, στο οποίο προσδιορίζεται η ταυτότητα, που του προσδίδεται.

Αναλυτικά έχουμε τα παρακάτω δύο γνωσιακά πεδία:

- > Το πεδίο της ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ του αντικειμένου, όπου σταθεροποιείται η έννοια του ονόματος του (το πλαίσιο περιγραφής του αντικείμενο, το γένος)

και

- > Το πεδίο της ΔΗΛΩΣΗΣ του αντικειμένου, όπου ορίζονται τα χαρακτηριστικά και οι σχέσεις της ταυτότητας του (το είδος).

- > Σε κανονιστικό πεδίο, στο οποίο προσδιορίζονται οι σχέσεις στις οποίες εμπλέκεται με άλλα υποκείμενα / αντικείμενα, σύμφωνα με τις οποίες μετασχηματίζονται οι ταυτότητες και οι σχέσεις του.

Και αναλυτικά έχουμε τα παρακάτω δύο γνωσιακά πεδία:

- > Το πεδίο της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ, όπου ορίζονται οι μετασχηματισμοί της ταυτότητας και των σχέσεων του κατά τη συμπλοκή του με άλλα,

και

- > Το πεδίο του ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΥ, όπου συνεχίζεται ή διακόπτεται η διάρκεια των μετασχηματισμών της ταυτότητας υπαινίσσοντας τα προηγούμενα.

Διακρίνονται διαφορετικά επάλληλα γνωσιακά πεδία, που διαφοροποιούνται ανάλογα με το πλαίσιο των προθέσεων για τη συγκεκριμενοποίηση του διαφεύγοντος αντικειμένου. Στο κάθε ένα αναπτύσσεται η δική του λογική περιγραφής, με την οποία κάθε φορά ομοιώνεται – ανομοιώνεται το διαφεύγον αντικείμενο.

02.2 Η διάκριση των ειδών της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου

Βασιζόμενη στο εννοιολογικό πλαίσιο του M. Foucault, διακρίνω τα είδη της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου:

- > Η αυτοομοίωση: η ομοιότητα μέσα από την επανάληψη μιας ταυτότητας, του ίδιου, ένα είδος mise en abyme.
- > Η προσομοίωση: η ομοιότητα μέσα από την μεταφορά ιδιοτήτων από ένα αντικείμενο σε ένα άλλο.
- > Η αλληγορική διττή ομοίωση: η ομοιότητα μέσα από τη γεινίαση δύο αντικειμένων: μία σχέση μετωνυμίας.
- > Η υπαινικτική διττή ομοίωση: η ομοιότητα μια σχέση συνεκδοχής, που υποκινείται από υπαινισσόμενες σχέσεις.

02₃ **Η διάκριση των στοιχείων και σχέσεων του μηχανισμού σύστασης της ομοιότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου.**

Βασιζόμενη στο εννοιολογικό πλαίσιο του Ch. Pierce, διακρίνω τα στοιχεία και τις μεταξύ τους σχέσεις στον μηχανισμό σύστασης της ομοιότητας – τα στοιχεία του διαγράμματος.

- > η μονάδα, που αναφέρεται στον πρώτο όρο, σε ένα διαφεύγον αντικείμενο, στο ορατό, χωρίς μέρη ή ιδιότητες (χωρίς σημασιολογικό δίκτυο κατά G. Lakoff),
- > η δυάδα, όπου τοποθετείται ένας δεύτερος όρος δίπλα στον πρώτο, προκειμένου να μεταφερθούν στον πρώτο όρο ιδιότητες του.
- > η τριάδα, όπου εισάγεται ένας τρίτος όρος, που περιγράφει τη σχέση μεταφοράς μεταξύ των δύο προηγούμενων.

Αυτή η σχέση ομοίωσης, η συνθήκη σύνδεσης του πρώτου όρου με τον δεύτερο είναι το διάγραμμα.

03 **ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

Το ιστορικό των πολλαπλών περιγραφών του διαφεύγοντος αντικειμένου παρακολουθείται σε συγκεκριμένα παραδείγματα σύστασης του χώρου, με πρόθεση να διακριθούν **διαφορετικά είδη διαγραμμάτων**, που διαδέχονται το ένα το άλλο με μία **τακτική σειρά**, παράγοντας και **τους μηχανισμούς επαναπροσδιορισμού τους**.

03.1 **Νέκυια – M. Duchamp**

Τα παραδείγματα, στα οποία παρακολουθείται η σύσταση του χώρου, επιλέγονται σε δύο διαφορετικά νοητικά πλαίσια, όπου και διερευνάται η λειτουργία του διαγράμματος:

Αφενός στην Οδύσσεια, ως μια καταξιωμένη περιγραφή χώρου, που ορίζεται μέσα από τους μετασχηματισμούς ενός διαφεύγοντος αντικειμένου, του *Οδυσσέα*, και όπου το διάγραμμα διερευνάται ως μηχανισμός συνέχειας στον φυσικό και φανταστικό χώρο και χρόνο στη Νέκυια, και

Αφετέρου στο έργο του M. Duchamp, ως μια καταξιωμένη περιγραφή σχεδιασμού χώρου για τη σύγχρονη εποχή μέσα από τους μετασχηματισμούς του διαφεύγοντος αντικειμένου, του *έργου τέχνης*, όπου το διάγραμμα διερευνάται ως εμπρόθετος μηχανισμός ασυνέχειας στον εννοιολογικό χώρο και χρόνο.

- > Νέκυια: το διάγραμμα ως μηχανισμός συνέχειας.
 - > Μηχανισμός συνέχειας: Η ανάλυση της Νέκυιας ως προς την εσωτερική της δομή, αλλά και ως προς το σύνολο της Οδύσσειας, μέσα από διαφορετικές λογικές περιγραφής, αποτελεί το αφηγηματικό πλαίσιο διερεύνησης της λειτουργίας του διαγράμματος ως μηχανισμού συνέχειας εντός της αφηγηματικής κατασκευής.
 - > Διαφεύγον αντικείμενο: Ως κύριο στοιχείο του χώρου – το διαφεύγον αντικείμενο - μελετάται το υποκείμενο *Οδυσσέας* και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται.

Διαγράμματα: Ο προσδιορισμός του διαφεύγοντος αντικειμένου ξεκινά με περιγραφές σχέσεων, που αναφέρονται κατ' αρχάς στα δομικά χαρακτηριστικά του πεδίου, όπως είναι σχέσεις γειννίας και μεγεθών. Στη συνέχεια οι περιγραφές μετατοπίζονται σε σχέσεις ομοίωσης και μεταφοράς. Τα διαγράμματα αυτά, με τη σειρά τους, ευνοούν τη διατύπωση πράξεων μεταξύ των υποκειμένων / αντικειμένων, που συντελούν στη μετάβαση από το ένα επεισόδιο στο άλλο, αποκαθιστώντας μία κρυμμένη συνέχεια εντός της αφηγηματικής κατασκευής. Με τον τρόπο αυτόν παρακολουθείται η κατασκευή διαγραμμάτων, που περιγράφουν το διαφεύγον αντικείμενο με διαφορετικές λογικές.
- > Marcel Duchamp: η ανατροπή της συνέχειας ως πρόθεση _ το διάγραμμα ως μηχανισμός ασυνέχειας.

Έχοντας διατυπώσει τη βασική αρχή: τη συγκρότηση του διαφεύγοντος αντικειμένου μέσα από διαφορετικές λογικές περιγραφής στο αφηγηματικό περιεχόμενο της Νέκυιας, η αναλυτική προσέγγιση, η

αναζήτηση εν τέλει μίας τυπολογίας διαγραμμάτων, για τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου επιχειρείται μέσα από τη μελέτη του έργου του M. Duchamp.

- > Μηχανισμός ασυνέχειας: Στον αντίποδα της Νέκυιας, όπου το διάγραμμα λειτουργεί ως μηχανισμός συνέχειας μεταξύ των αποσπασμάτων της αφηγηματικής κατασκευής, στο έργο του M. Duchamp πρόθεση είναι η ανατροπή μίας πολιτισμικά προσδιορισμένης συνέχειας.
- > Διαφεύγον αντικείμενο: Ως κύριο στοιχείο του χώρου μελετάται το διαφεύγον αντικείμενο *έργο τέχνης*, και οι οριοθετήσεις και μετασχηματισμοί που υφίσταται.
- > Διαγράμματα: Η αναζήτηση μίας τυπολογίας διαγραμμάτων επιχειρείται με άξονα τρεις ομάδες-κατηγορίες έργων, σε κάθε ένα εκ των οποίων αναγνωρίζεται το διάγραμμα ως εργαλείο διάρρηξης μίας πολιτισμικά προσδιορισμένης συνέχειας μέσα από έναν διαφορετικό κάθε φορά μηχανισμό.
 - > 3 Έργα: Μελετώνται τρία έργα που αντιστοιχούν τρία διαφορετικά διαγράμματα ανομοιώσεων:
 - > Το έργο 'Πριν από τον σπασμένο βραχίονα', που ανήκει στην ομάδα των έργων «Έτοιμα» (*Readymades*), όπου το διάγραμμα διερευνάται ως εργαλείο διάρρηξης μιας ήδη έτοιμης σύμβασης.
 - > Το έργο 'Το μεγάλο Γυαλί' (*Large Glass*), όπου διερευνάται η σύμπτωση δύο σειρών διαγραμμάτων ως στροφέας σημασιών.
 - > Το έργο 'Δεδομένων' (*Ettant donnees*), όπου διερευνάται η απόκρυψη του διαγράμματος ως ειρωνική αιτιότητα.

03.2 Τυπολογία διαγραμμάτων

Μετά από την ενδεικτική ανάλυση των παραδειγμάτων, έχει συγκροτηθεί μία τυπολογία των διαγραμμάτων που επιβεβαιώνει τις υποθέσεις της εισαγωγής.

Διακρίθηκαν τα διαφορετικά είδη των διαγραμμάτων

- > ως προς την ταξινόμια και τους κανόνες μετασχηματισμών (Ταξινομητικό και Κανονιστικό πεδίο),
 - > ως προς την τακτική διαδοχή τους κατά την ανάπτυξη των γνωσιακών πεδίων,
- και
- > ως προς τις προϋποθέσεις για τη συνέχιση, διακοπή, επανεκκίνηση της διαδικασίας αναζήτησης του διαφεύγοντος αντικειμένου.

1. Τα **ταξινομητικά διαγράμματα** αναπτύσσονται στο γνωσιακό πεδίο άνευ συμπλοκής, και διακρίνονται ως προς τη είδος και τη διαδοχή τους ως εξής:

A.1. Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης,

το οποίο είναι σχέσεις που αναπτύσσονται κατά τον προγραμματισμό μίας σειράς διεργασιών στο πλαίσιο μιας εποχής.

A.2. Το διάγραμμα της προσομοίωσης,

το οποίο είναι μια τακτική ακολουθία διαγραμμάτων με την εξής σειρά:

A.2.1. Το διάγραμμα της καταδηλωτικής, κυριολεκτικής ομοίωσης,

το οποίο είναι σχέσεις σύμφωνα με κώδικες οικείων δράσεων.

A.2.2. Το διάγραμμα της 1ης συνδηλωτικής ανομοίωσης:

Διακρίνονται τρεις τύποι ανομοίωσης: η δηλωτική, η αλληγορική και η υπαινικτική τις οποίες συναντάμε στα τρία διαφορετικά έργα του Duchamp. Αντίστοιχα έχουμε τα εξής διαγράμματα:

A.2.2.1. Το διάγραμμα της δηλωτικής ανομοίωσης,

στο οποίο αναφέρθηκα στο έργο «Πριν από το σπασμένο βραχίονα», και το οποίο είναι σχέσεις σύμφωνα με κώδικες μη οικείων δράσεων. *Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τον συμβατικό προσδιορισμό των ιδιοτήτων του αντικειμένου.*

A.2.2.2 Το διάγραμμα της αλληγορικής ανομοίωσης,

το οποίο διέκρινα στο έργο «Μεγάλο Γυαλί», και το οποίο είναι σχέσεις σύμφωνα με δύο διαφορετικούς κώδικες νοηματοδότησης των ιδιοτήτων του αντικειμένου, όπου το έργο τέχνης λειτουργεί ως στροφέας σημασιών ανάμεσα στους δύο. *Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής τη διαφορά των δύο συγκροτήσεων του νοήματος του αντικειμένου.*

A.2.2.3 Το διάγραμμα της υπαινικτικής ανομοίωσης,

το οποίο διέκρινα στο έργο «Δεδομένων», και το οποίο είναι σχέσεις σύμφωνα με δύο υπαινισσόμενους κώδικες νοηματοδότησης των ιδιοτήτων του αντικειμένου που ειρωνεύονται την αιτιότητα. *Τοποθετεί ενώπιον της προσοχής την αδυναμία σταθεροποίησης της σημασίας του αντικειμένου.*

A.2.3 Το διάγραμμα της 2^{ης} συνδηλωτικής ομοίωσης:

Μετά την ανομοίωση, την αναίρεση της κυριολεκτικής του ταυτότητας, προσδίδεται στο διαφεύγον αντικείμενο μια επιπλέον ταυτότητα σύμφωνα με τους κώδικες διεργασιών, που μεταφέρονται από το σημασιολογικό δίκτυο της ταυτότητας ενός άλλου είδους αντικειμένου δίνοντας έμφαση πλέον στην πολλαπλότητα των ερμηνειών. Το διαφεύγον αντικείμενο υπάρχει πλέον όχι στην κυριολεξία του, αλλά μέσα από τις ερμηνείες του,

όπως κατ' αναλογία αναφέρεται ο M. Duchamp στο σκάκι, όπου το ενδιαφέρον δεν είναι στη σκακιέρα και τους πεσσούς, αλλά στο τι μπορείς να κάνεις με αυτά.

Με αυτόν τον τρόπο το σκάκι εγκιβωτίζεται μέσα στην συνδηλωτική ομοίωση.

2. Τα **κανονιστικά διαγράμματα** αναπτύσσονται στο γνωσιακό πεδίο μετά συμπλοκής, και διακρίνονται ως προς τη είδος και τη διαδοχή τους ως εξής:

B.1. Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης,

το οποίο είναι μία μετωνυμική σχέση δύο διαφορετικών εξελισσόμενων σειρών διαγραμμάτων: Η μία σειρά διαγραμμάτων αναφέρεται στην πρόθεση σχεδιασμού του αντικειμένου, και η άλλη στις ερμηνείες/ αναπαραστάσεις του διαφεύγοντος αντικειμένου από τα υποκείμενα. Με αυτόν τον τρόπο το διαφεύγον αντικείμενο καθίσταται πολλαπλό.

B.2. Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης,

το οποίο είναι μία σχέση συνεκδοχής δύο όρων από διαφορετικές υπαινισσόμενες σειρές διαγραμμάτων, όπως αυτές ορίστηκαν από το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης (B.1.). Οι δύο σειρές διαγραμμάτων της αλληγορικής διττής ομοίωσης λειτουργούν υπαινικτικά ως κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους οι δύο όροι αποτιμώνται ως συμβατοί, ή αντιφατικοί, ή συζευκτικοί, και αντίστοιχα συνεχίζεται η διάρκεια του χώρου, ή διακόπτεται, ή εκκινείται ένας νέος χώρος.

03.3 Σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού.

Η διαδικασία σχεδιασμού του χώρου σχηματοποιείται με την αντιστοίχιση της τυπολογίας των διαγραμμάτων (03.2) στις επάλληλες τομές της διαδικασίας, που γίνονται σύμφωνα με τα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας.

Διακρίνω τις εξής τομές:

1. Κατά αρχάς το διαφεύγον αντικείμενο **άνευ συμπλοκής**, όπου ορίζεται η ταξινόμια του αντικειμένου και στην οποία διακρίνεται:
 - > **Το πεδίο της αποκάλυψης, με την 1^η λογική περιγραφής**, όπου **αποκαλύπτεται** το χωροχρονικό πλαίσιο ορισμού του αντικειμένου ως προς το οποίο **αυτοομοιώνεται** (A.1. Το διάγραμμα της αυτοομοίωσης).
 - > **Το πεδίο της δήλωσης, με τη 2^η λογική περιγραφής**, όπου **δηλώνεται** η ταυτότητα του αντικειμένου καθώς **προσομοιώνεται** (A.2. Το διάγραμμα της προσομοίωσης):
 - καταδηλωτικά (A.2.1. Το διάγραμμα της καταδηλωτικής, κυριολεκτικής ομοίωσης),
 - ανομοιώνεται συνδηλωτικά (A.2.2. Το διάγραμμα της 1ης συνδηλωτικής ανομοίωσης), και στη συνέχεια
 - συνδηλωτικά αποκτά την τελική ταυτότητα, που μεταφέρεται από ένα εγκιβωτισμένο άλλο αντικείμενο (A.2.3 Το διάγραμμα της 2^{ης} συνδηλωτικής ομοίωσης).

Οι ανομοιώσεις καθώς και το εγκιβωτισμένο αντικείμενο προκαλούν αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο (στο πεδίο της αποκάλυψης με την 1^η λογική περιγραφής), αναδιατάσσοντας την τακτικότητα των διαγραμμάτων.
2. Κατά δεύτερον **μετά συμπλοκής**, όπου ορίζονται οι κανόνες μετασχηματισμού του, διακρίνεται:
 - > **Η 3^η λογική περιγραφής**, όπου αναπτύσσεται **η αλληγορική διττή ομοίωση** του αντικειμένου με την έκθεσή του (B.1. Το διάγραμμα της αλληγορικής διττής ομοίωσης).
 Το αντικείμενο συμπληρώνεται από τις πολλαπλές ερμηνείες / αναπαραστάσεις των υποκειμένων, τα οποία και αυτά προσδιορίζονται ως προς τις δικές τους δηλωτικές, αλληγορικές, υπαινικτικές ομοιώσεις στο ευρύτερο πλαίσιο της εποχής.
 Με την συμμετοχή των υποκειμένων στη διαδικασία του σχεδιασμού αναπτύσσονται επιπλέον αναδράσεις στο αρχικό πλαίσιο (στο πεδίο της αποκάλυψης με την 1^η λογική περιγραφής).
 - > **Η 4^η λογική περιγραφής** όπου αναπτύσσεται **η υπαινικτική διττή ομοίωση** του αντικειμένου μετά την έκθεσή του (B.2. Το διάγραμμα της υπαινικτικής διττής ομοίωσης). Η ταυτότητα του αντικειμένου μετασχηματίζεται με την ανάπτυξη

01 **Εννοιολογικών σχέσεων**

σύμφωνα με τα είδη των αναπαραστάσεων των θεατών όπως:
 Εικόνες – Σύμβολα -Ενδείξεις
 και

02 **Χωρογραφικών Κινήσεων**

- > νοητικών στον εννοιολογικό χώρο, με ετεροαναφορές, διαναφορές και αυτοαναφορές, και
- > κυριολεκτικών στον πραγματολογικό χώρο, με υπερβατά, κυκλικά, χιαστί κ.λπ. σχήματα.

Με τη σχηματοποίηση της διαδικασίας σχεδιασμού διαφαίνεται η τακτικότητα των γνωσιακών πεδίων κατά το ιστορικό της ομοίωσης, αλλά και οι μη τακτικές αναδράσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους.

04 **ΕΠΙΤΟΜΗ**

Αυτό που περιέγραψα παραπάνω είναι μία απόπειρα ανατομίας της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου σύμφωνα με τα πεδία της γνώσης, που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία.

Μια συνοπτική σύγκριση των δύο παραδειγμάτων οδηγεί σε μια βασικής σημασίας διάκριση ανάμεσα τους:

Η ανατομία της Οδύσσειας αναφέρεται στην περιγραφή του χώρου, ενώ η ανατομία του έργου του Duchamp αναφέρεται στην περιγραφή της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

04.1 Σύνοψη των δύο παραδειγμάτων

Συγκρίνοντας τα δύο παραδείγματα σημειώνω διαφορές μεταξύ της περιγραφής του χώρου, και της περιγραφής της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου.

1. Ως προς τις μεταβάσεις μεταξύ των διαφορετικών χωρικών πεδίων:
 - Στη Νέκυια ο Όμηρος αφηγείται τον χώρο ως μεταβάσεις μεταξύ του πραγματικού και φανταστικού κόσμου.
 - Ο M. Duchamp σχεδιάζει τον χώρο, ώστε να επιτευχθούν οι μεταβάσεις μεταξύ του πραγματολογικού και εννοιολογικού κόσμου.
Και αντίστοιχα τις χωρογραφικές κινήσεις τις περιέγραψα με όρους τοπολογικής συνέχειας στον πραγματολογικό και εννοιολογικό χώρο.
2. Ως προς τον χειρισμό της συνέχειας / ασυνέχειας για τη νοηματοδότηση του χώρου:
 - Στην Οδύσσεια υπάρχει μια νοηματική συνέχεια από την αποκάλυψη, στη δήλωση (με την κυριολεξία και τη συνδήλωση), σαν μια πορεία συνεκδοχής από **το γενικό προς το ειδικό**.
 - Στο έργο του M. Duchamp εισάγεται μία ανατροπή αυτής της πορείας: Ξεκινά από το αντικείμενο αναιρώντας την κυριολεξία του, **για να καταλήξει στο γενικό**. (στην πολλαπλή εν τέλει ερμηνεία του πραγματικού). Μέσα από την τομή του συνεχούς, που εισάγει με την ανομοίωση, είναι δυνατή η εισαγωγή εμπρόθετα οποιασδήποτε συνδήλωσης (ο M. Duchamp εισάγει συνδηλώσεις από το σκάκι, με την εγκιβωτισμένη περιγραφή).
3. Ως προς συμμετοχή του θεατή – υποκειμένου στην δημιουργία του έργου και τη συνέχεια της διάρκειας ή διακοπής του χώρου:
 - Στη Νέκυια παρακολουθείται η διαδικασία πρόσληψης του έργου από τα υποκείμενα, και όχι η διαδικασία δημιουργίας του. Τα υποκείμενα, που ερμηνεύουν την ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου, του *Οδυσσέα*, είναι εξαρχής παρόντα στη διαδικασία ορισμού και μετασχηματισμού της ταυτότητάς του. Ο χώρος συνεχίζει τη διάρκειά του, διακόπτεται ή εκκινείται ένας νέος χώρος, τόσο κατά την αλληγορική όσο και κατά την υπαινικτική διττή ομοίωση του *Οδυσσέα*, ανεξάρτητα από τον θεατή.
 - Στον M. Duchamp παρακολουθείται η διαδικασία δημιουργίας του έργου. Κατά την αλληγορική διττή ομοίωση του διαφεύγοντος αντικειμένου, του *έργου τέχνης*, τα υποκείμενα που ερμηνεύουν την ταυτότητα του, το συναντούν μετά την ολοκλήρωση του σχεδιασμού του από τον M. Duchamp. Ο M. Duchamp θα συνεχίσει τη διάρκεια του χώρου, ή θα τη διακόψει, ή θα εκκινήσει έναν νέο χώρο, αφού λάβει υπόψη του τις ερμηνείες των θεατών μέσα από την υπαινικτική διττή ομοίωση.

04.2 Σχεδιαστικός μηχανισμός: Το διάγραμμα

Εν κατακλείδι:

- > Επιχείρησα να περιγράψω έναν **σχεδιαστικό μηχανισμό**, που μετασχηματίζεται συνεχώς:
 - > κατά τη διάρκεια της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου, και ταυτόχρονα
 - > με τους μετασχηματισμούς του διαφεύγοντος αντικειμένου του σχεδιασμού.
- > Ως σχεδιαστικό μηχανισμό σύστησα **μία τυπολογία διαγραμμάτων**, για να περιγράψω τη συνεχώς μετασχηματιζόμενη ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου.
Αυτός ο μετασχηματισμός της ταυτότητας παράγει το δυναμικό πεδίο του χώρου.

04.3 Διαδικασία: Τυπολογία διαγραμμάτων:

Για την σύσταση της τυπολογίας

- κατατέμνω το συνεχές της διαδικασίας σχεδιασμού (03.3), σύμφωνα με τα πεδία συγκεκριμενοποίησης της γνώσης που αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία,

και

- προσδιορίζω, στο κάθε γνωσιακό πεδίο, το είδος της περιγραφής των σχέσεων που συστήνουν την ταυτότητα του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Οπότε καταλήγω

- στη συγκρότηση μιας τυπολογίας του διαγράμματος, που αντιστοιχεί στα διαφορετικά γνωσιακά πεδία της διαδικασίας σχεδιασμού του χώρου,

και

- προσδιορίζει τη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, ως προς το μηχανισμό μετασχηματισμού των τύπων του διαγράμματος.

Η προτεινόμενη τυπολογία του διαγράμματος (03.2) επιτρέπει τη διαχείρισή του ως σχεδιαστικού μηχανισμού, παρέχοντας ένα σύστημα διαίρεσης του συνεχούς της διαδικασίας σχεδιασμού.

04.4 **Ονοματοδοσία** Black box

Με την **ονοματοδοσία** των πολλαπλών τύπων των διαγραμμάτων στη διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, καθίσταται αντιληπτή η πολυπλοκότητα του σημασιολογικού δικτύου της ταυτότητας του διαφεύγοντος αντικειμένου.

Μια πολυπλοκότητα εξαρτημένη από το συγκείμενο πνεύμα της κάθε εποχής, και το κάθε ιστορικό συγκεκριμενοποίησης της γνώσης, είτε πρόκειται για αυτούς που αναπαριστούν τον χώρο (ο θεατής), είτε για αυτούς που τον σχεδιάζουν (ο σχεδιαστής).

Μία πολυπλοκότητα, που προσδίδει στο κάθε αντικείμενο, καθώς και στην κάθε διαδικασία σχεδιασμού του χώρου, τον χαρακτήρα της ιδιοτυπίας, και ταυτίζεται με την **υπογραφή**.

Πρόκειται εν τέλει για μία προσπάθεια να δοθούν ονόματα σε διαδικασίες νοηματοδότησης, που συνήθως είναι αποκλεισμένες σε ένα «black-box»: Για τον Ch. Pierce, το “black-box”, είναι η δυαδική σχέση, όπου **αποκρύπτεται η συνθήκη σύστασής της: Είναι δεδομένο αυτό που αναπαρίσταται.**

Προκειμένου να υπερβούμε τη δεδομένη αναπαράσταση του πραγματικού και του χώρου, προϋπόθεση είναι να χειριζόμαστε τον 3^ο όρο, να χειριζόμαστε εν τέλει τη συνθήκη της ομοίωσης.