

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Τεχνών Ήχου & Εικόνας
Π.Μ.Σ Οπτικοακουστικές Τέχνες στην Ψηφιακή Εποχή

Κείμενο διπλωματικής εργασίας με τίτλο:

Η εικόνα-πράξη και η εικόνα που πράττει

της Μαρίας Τσιρουκίδου

Επόπτης καθηγητής:
Κωνσταντίνος Τηλιγάδης

Επιτροπή αξιολόγησης:
Δημήτρης Ζουρούδης
Ανδρέας Γιαννακουλόπουλος

Κέρκυρα, Φεβρουάριος 2019

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή/Αλληλουχίες.....σελ.	3
Η Εικονολογία του Panofsky.....σελ.	4
Ο Aby Warburg και ο Άτλαντας Μνημοσύνης.....σελ.	5
Προς μια νέα Εικονολογία, Horst Bredekamp και Bildakt.....σελ.	6
Οι Ξεσηκωμοί του Georges Didi-Huberman.....σελ.	12
Άλλες προσεγγίσεις της Νέας Εικονολογίας.....σελ.	14
Ο Walter Benjamin, η διαλεκτική εικόνα και το μοντάζ.....σελ.	15
Η επιβίωση των πυγολαμπίδων.....σελ.	17
Αλληλουχίες, από το αρχείο στην στοίβα.....σελ.	21
Το αρχείο.....σελ.	21
Η στοίβα.....σελ.	24
Συμπεράσματα.....σελ.	25
Βιβλιογραφία.....σελ.	26
Εικόνες.....σελ.	28
Στιγμιότυπα από τα βιντεο/δοκίμια των “Αλληλουχιών” και την παρουσίασή τους με εγκατάσταση χαρτογραφικής προβολής.....σελ.	40

Εισαγωγή/Αλληλουχίες

Οι “Αλληλουχίες” αποτελούν την εξέλιξη μιας εικαστικής έρευνας η οποία ξεκίνησε το 2013.

Στην παρούσα εργασία θα γίνει μια απόπειρα καταγραφής και ανάλυσης του θεωρητικού πλαισίου και των ερευνητικών προβληματισμών που υπήρξαν καθοριστικοί για την έως τώρα εξέλιξη της εικαστικής εργασίας.

Κατά τη παραγωγική διαδικασία των “Αλληλουχιών”, η κάμερα συλλαμβάνει θραύσματα εικόνων, τα οποία μέσα από μια διαδικασία πολλαπλών διαμεσολαβήσεων, μεθοδολογικών διαφοροποιήσεων και εντατικής παραγωγικής διάθεσης, αναζητούν το “ένδογενές ενέργημα της εικόνας” [Bildakt¹].

Προς μια κατεύθυνση χειραφέτησης της εικόνας έναντι του βλέμματος του θεατή, οι ελάχιστες δομικές μονάδες μιας αλληλουχίας εικόνων (video frames) αρνούνται να περιοριστούν στον ρόλο ενός σημείου σε κάποιο σημειωτικό σύστημα. Αντίθετα τείνουν προς μια ενεργή αυτονόμηση, μετατοπισμένες από την αρχική τους κατάσταση, σε παράλληλες συνθήκες σώρευσης, στοίβαξης, αρχειοθέτησης και εν τέλει επανασύνθεσης.

Πρόκειται ουσιαστικά για μια απόπειρα κατανόησης ενός δικτύου σχέσεων ανάμεσα στον παρατηρητή και την εικόνα, δηλαδή μιας, επί ίσοις όροις, διαλεκτικής ανάμεσα στην παραγωγή και την πρόσληψη της εικόνας.

Βασικοί θεματικοί/θεωρητικοί άξονες της έρευνας στους οποίους βασίζεται η παραπάνω παραγωγική διαδικασία -και οι προβληματισμοί που αναπτύσσονται παράλληλα με αυτήν- και οι οποίοι θα αναλυθούν στην παρούσα εργασία είναι οι εξής:

Εικονολογία και Νέα Εικονολογία, το Αρχείο, το Μοντάζ, η έννοια της Στοίβαξης.

1 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, 2010.

Η Εικονολογία του Panofsky

Η σημαντική θεωρητική εργασία του Γερμανού ιστορικού της Τέχνης Erwin Panofsky (1892-1968), κωδικοποίησε τους τρεις άξονες της εικονογραφικής ανάλυσης στους οποίους κινείται ο μελετητής της εικόνας, ανεξαρτήτως εποχής, είδους τέχνης και αξίας του καλλιτεχνικού έργου. Το παράδειγμα που χρησιμοποίησε ο Panofsky στην ανάλυσή του ήταν η μορφή ενός άνδρα που χαιρετά βγάζοντας το καπέλο του (εικ. 1).²

Το πρώτο επίπεδο έρευνας είναι το προ-εικονογραφικό, κατά το οποίο ο μελετητής αναλύει διεξοδικά την εικόνα, με κατά το δυνατόν αντικειμενικότερη διάθεση, απομονώνοντας τα σημεία που συνθέτουν τα εικονογραφικά σύμβολα. Περιγράφεται αναλυτικά η μορφή του άνδρα, ο τύπος των ενδυμάτων του και του καπέλου, οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου του, καθώς και ο χώρος που τον περιβάλλει (δρόμος, πεζοδρόμιο, κτίρια, περαστικοί, οχήματα κλπ.). Στη φάση αυτή και εφόσον πρόκειται για έργο τέχνης, ο μελετητής αναλύει την τεχνοτροπία, η οποία είναι καθοριστικής σημασίας για την «ανάγνωση» της εικόνας. Η σαφής γνώση της τεχνοτροπίας οδηγεί, σε πολλές περιπτώσεις, ιδιαίτερα σε μορφές τέχνης που χρησιμοποιούν διαφορετικό κώδικα από τον δικό μας, να αναγνωριστεί σωστά το εικονογραφικό σύμβολο που χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη.

Στο δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, το εικονογραφικό, ο μελετητής, εφοδιασμένος με την γνώση της τέχνης της εποχής που μελετά, συγκρίνοντας με ήδη γνωστές εικόνες, ερμηνεύει την σκηνή: πρόκειται για έναν άνδρα που χαιρετά με το καπέλο του έναν γνωστό του. Στην φάση αυτή τοποθετείται, τόσο η αναγνώριση του θέματος, όσο και η ένταξη της συγκεκριμένης εικόνας σε μια σειρά από παρόμοιες ή ομοειδείς εικόνες, που συνδέονται χρονολογικά.

Στο τρίτο επίπεδο, το εικονολογικό, ο μελετητής καλείται να εντάξει την εικόνα μέσα στο ιστορικό και κοινωνιολογικό της πλαίσιο: ο άνδρας ανήκει στην εύπορη αστική τάξη, ζει σε πόλη, ανήκει στην τάδε γενιά, κλπ. Ουσιαστικά δηλαδή η εικονολογία, για τον Panofsky, είναι μια κοινωνική ανθρωπολογία της εικόνας. Στόχος της εικονολογικής ανάλυσης είναι η ερμηνεία της εικόνας, εντάσσοντάς την στον κόσμο των βιωμάτων των δημιουργών και των θεατών της, στην κοινωνική, πολιτική, θρησκευτική και πολιτισμική της «πραγματικότητα». Η εικόνα θεωρείται καθρέπτης ή αντανάκλαση της κοινωνίας που την παράγει, αφού προηγουμένως περάσει από το φίλτρο της ιδεολογίας, της αισθητικής και των κανόνων της οπτικής επικοινωνίας της κοινωνίας αυτής.

2 Panofsky, Erwin, *Μελέτες εικονολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα, 1991

Ο Aby Warburg και ο Άτλαντας Μνημοσύνης

Ο “Άτλαντας Μνημοσύνης”, το τελευταίο, πολυετές έργο του Aby Warburg (1866-1929) που μένει ανολοκλήρωτο με το θάνατό του τον Οκτώβριο του 1929, συγκροτείται στα πρότυπα ενός “χωρικού άτλαντα”, ως μία συλλογή φωτογραφικών αποσπασμάτων από τεκμήρια της πολιτισμικής και πολιτιστικής παράδοσης -μητροπολιτικής και μη-, από την αρχαιότητα έως και τις αρχές του 20ου αιώνα. Στις δεκάδες πινακίδων που επεξεργάζεται έως το θάνατό του, ο Warburg παραθέτει πρωτότυπο φωτογραφικό υλικό, αποσπάσματα από δημοσιευμένες φωτογραφίες σε περιοδικά, βιβλία, εφημερίδες, διαφημιστικές αφίσες και κάρτες, πρωτότυπα κείμενα (δημοσιευμένα και χειρόγραφα), κινούμενος από την Ελληνιστική και Ρωμαϊκή Αρχαιότητα στην Αναγέννηση και τον Μανιερισμό, στο Baroque, στον φλαμανδικό ρεαλισμό, στο συμβολισμό και τον ιμπρεσιονισμό, και από εκεί στη διαφημιστική αφίσα των αρχών 20ου αιώνα. Φωτογραφίες από χάρτες (κοσμολογικούς και αστρολογικούς), πίνακες, γλυπτά, ανάγλυφα, χαρακτηριστικά, ανίδες, πρόπυλα, κτήρια, νομίσματα, κείμενα, κολάζ και τάπητες οργανώνονται και αναδιοργανώνονται ακατάπαυστα επί σειρά ετών στις πινακίδες του Warburg, στα ίχνη μιας “γεωγραφίας της μεταζωής της αρχαιότητας” (εικ. 2-3).

Στον θεωρητικό λόγο του γερμανού ιστορικού, τα θραύσματα, οι αυτούσιες επαναλήψεις, οι αντιπαραθέσεις, οι αντιγραφές και οι αναπαραγωγές τους, προβληματοποιούν τις δυνατές νοηματικές συγκροτήσεις που αναδύονται “εγγραμματικά” από τις μορφές. Ο Warburg επιλέγει να εντατικοποιήσει, μέσα από τη θεματοποίηση του μύθου και της εκφραστικής απόδοσης της “ζώσας φύσης” στην τέχνη της Αναγέννησης, τις μνημονικές συγκροτήσεις του πολιτισμού, επισκιάζοντας τα κατηγορικά όρια των αισθητικών και πολιτιστικών πειθαρχιών. Έτσι, η χρήση της εικόνας μέσα από τη διαδικασία της παράθεσης, ως μεθοδολογικό εργαλείο μελέτης της τέχνης, συστήνει, μεταξύ άλλων, έναν κριτικό λόγο της ιστορίας και της ιστοριογραφίας εν γένει. Σε αυτή την κατεύθυνση, πέρα από τις ειδικότερες ερμηνευτικές συνδηλώσεις του σε επίπεδο περιεχομένου, το πρόγραμμα του Άτλαντα, ως η διερεύνηση μιας “εικονολογικής ιστορίας της τέχνης”, προσεγγίζεται εν προκειμένω σαν ένα επιστημολογικό υπόδειγμα, σαν ένας κριτικός χώρος [Denkraum] αναδιαπραγμάτευσης των μεθοδολογικών και γνωσιολογικών ορίων της μελέτης της τέχνης και του πολιτισμού.

Προς μια νέα Εικονολογία, Horst Bredekamp και Bildakt

«Η εικόνα δεν είναι στατική αντιθέτως ενεργεί (πράττει). [...] Η αλληγορία του σπηλαίου (Πλάτων) έπαιξε έναν αποφασιστικό ρόλο στην κατασκευή της αντίθεσης ανάμεσα στη φιλοσοφία και την εικόνα³. [...] Η εικόνα ομιλεί, και τούτο ποιούσα, αξιώνει μια αντίδραση εκ μέρους αυτού που την πλησιάζει.[...] Η πολιτική έχει ανάγκη από εικόνες, συμβάλλει να γεννηθούν εικόνες, αλλά προσαρμόζεται επίσης στις εικόνες...»

Horst Bredekamp

Λαμβάνοντας υπόψιν τις προσεγγίσεις σημαντικών θεωρητικών εκπροσώπων της «Εικονικής στροφής» [Iconic turn], τη δεκαετία του 1990, όπου επιχειρείται μια αναθεώρηση της διεγνωσμένης εικονολογίας όπως θεμελιώθηκε από τον Aby Warburg και αργότερα από τον Erwin Panofsky -βλ. *Μελέτες Εικονολογίας*, εκδ. Νεφέλη 1991-, προκύπτει το ερώτημα περί του ενεργήματος εικόνας [Bildakt], με βάση τη θεωρητική διατύπωση του Γερμανού στοχαστή Horst Bredekamp, και ιδίως περί της ενδογενούς επιτελεσματικότητας της εικονογραφικής λειτουργίας της εικόνας, σε σχέση κυρίως με την χωρική συγκρότηση του εικονικού συμβάντος.

Ο Bredekamp με δεδομένο ότι η εικόνα είναι ενέργημα, πράξη και όχι εξεικόνιση, φαντασίωση, αναπαράσταση του πραγματικού, πριμοδοτεί μιας θεωρία του οπτικού έναντι του ορατού και του αναγνώσιμου, ώστε να διερευνηθεί η σχέση της εικόνας και της γλώσσας, δίνοντας έμφαση στην προσίδια λογική του οπτικού και την υλικότητα της εικόνας.

Προέχει συνεπώς, να αναφερθεί κανείς στους προαπισπαστές της Εικονικής στροφής [Iconic turn], με την αρχαιοελληνική σημασία του όρου “εικών/icon”, της εικων-ικής κριτικής σκέψης, εν αντιθέσει προς την κλασσική εικονολογική μέθοδο, με στόχο να αναδειχθούν τα κοινά σημεία σύγκλισης των νέων εικονολογιών προς μια ριζική κριτική του λογοκεντρισμού και της επικυριαρχίας του

3 (Πλάτων, *Πολιτεία*, 514a-520e)

Η αλληγορία του σπηλαίου, όπως αναπτύσσεται στην αρχή του Ζ' βιβλίου της Πολιτείας του Πλάτωνα, αναφέρεται, στην επίδραση που ασκεί η παιδεία στην ανθρώπινη φύση, στην υποχρέωση που έχει ο ορθώς πεπαιδευμένος, δηλαδή ο φιλόσοφος, να φωτίσει τους συνανθρώπους του, αλλά και γενικότερα στην αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο που συλλαμβάνουμε με τις αισθήσεις μας και στον κόσμο της νήσης.

Ας φανταστούμε λοιπόν, λέει ο Σωκράτης, δεσμώτες σε μια σπηλιά, που δεν βλέπουν παρά μόνο σκιές να προβάλλονται στο βάθος πάνω στο τοίχωμα. Οι άνθρωποι αυτοί πιστεύουν ότι οι σκιές είναι η μοναδική αλήθεια. Αν τώρα ορισμένοι λυθούν από τα δεσμά τους και ανεβούν σκαλί - σκαλί προς την έξοδο, όπου λάμπει το φως του ήλιου, είναι βέβαιο ότι θα δυσανασχετήσουν από τη λάμψη που πληγώνει την όρασή τους και θα επιστρέψουν στο δεσμοτήριό τους. Αν ωστόσο εξαναγκαστούν να παραμείνουν στο φως, θα αρχίσουν βαθμιαία να συνηθίζουν στη λάμψη και θα μπορέσουν να ατενίσουν τον ήλιο, που συμβολίζει την ιδέα του Αγαθού, και να αναγνωρίσουν την κυριαρχία του στον κόσμο των αισθητών πραγμάτων. Από οίκτο θα θελήσουν να ελευθερώσουν τους παλαιούς συντρόφους τους. Αν όμως ξαναβρεθούν μέσα στη σπηλιά, το σκοτάδι θα βλάψει την όρασή τους και θα τους εκθέσει στην καταφρόνια των άλλων, οι οποίοι ενδέχεται να επιτεθούν στους επίδοξους ελευθερωτές τους και να τους εξοντώσουν (ευανάνγνωστος υπαινιγμός στην καταδίκη σε θάνατο του Σωκράτη). Παρά τον κίνδυνο ωστόσο, ο απελευθερωμένος δεσμώτης, ο φιλόσοφος δηλαδή, έχει την υποχρέωση να κατέλθει στη σπηλιά και να προσπαθήσει να αναμορφώσει τους δεσμώτες.

γλωσσικού μοντέλου, τα οποία εστίαζαν στη σημασιότητα του περιεχόμενου της εικόνας και όχι της μορφής της.

Το βιβλίο του Horst Bredekamp *Θεωρία του ενεργήματος εικόνας [Bildakt]*⁴ συνιστά μια συγγραφή κειμένων με αφετηρία τις διαλέξεις που εξέδωσε στο πλαίσιο των «μαθημάτων Adorno» στη Φρανκφούρτη, το 2007. Επιχειρεί στα κείμενα αυτά, μια σύνθεση της μακροχρόνιας έρευνάς του στην ιστορία της τέχνης και ιδιαίτερα στα θέματα που αφορούν την εικόνα και τη συγκρότησή της. Το επιχείρημα που αναπτύσσει ο Bredekamp επικεντρώνεται στις εικόνες και τη δυναμικότητά τους (potentia). Η καθηλωμένη εικόνα εμφανίζεται μέσα στη οπτική του θεατή, ένα τεχνούργημα [artefact] κίνησης, μια δυναμικότητα του ενεργείν. Αυτό γίνεται κατανοητό αν θεωρήσουμε την εικόνα σε ένα δίκτυο σχέσεων ανάμεσα στον παρατηρητή και την εικόνα, δηλαδή, σε μια διαλεκτική ανάμεσα στην παραγωγή και την πρόσληψη της εικόνας. Ο συγγραφέας επιχειρεί μια εκτενή εισαγωγή για να διαφωτίσει τις έννοιές του, και εν συνεχεία σχεδιάζει μια τυπολογία των ενεργημάτων εικόνας εξεικονίζοντας τις προτάσεις του. Στη κατακλείδα του βιβλίου του προβάλλει μια γενική ανθρωπολογία των εικόνων, διαμέσου κυρίως, του φαινομένου της ενσάρκωσης [incarnation].

Στη εισαγωγή του επιχειρεί να διακριβώσει τις «απαρχές και τις έννοιες». Για να το κατορθώσει αυτό ο Γερμανός στοχαστής δείχνει πως η εικόνα μπορεί να είναι *επίσης* ένα ενέργημα ή μια πράξη, όπως υπογραμμίζει, «η εικόνα δεν είναι στατική· αντιθέτως, ενεργεί (πράττει)» (σ. 221). Διακριβώνοντας τις έννοιές του, με τη βοήθεια του Πλάτωνα, του Χάιντεγκερ και εν συνεχεία του Λακάν, ιδιοποιείται τον συλλογισμό του Henri Lefebvre πως «η εικόνα είναι ενέργημα». Για να συλλάβει αυτή την έννοια του ενεργήματος εικόνας [Bildakt] κινείται παράλληλα με την έννοια του ομιλιακού ενεργήματος, (speech act, επιτελεστική γλώσσα ή επιτελεστικό ομιλιακό ενέργημα), όπως αναπτύσσεται από τον John Austin και τον John Searle. Η περίφημη φράση «είστε παντρεμένοι» καθίσταται αποτελεσματική εντός του χρόνου που εκφωνήθηκε, ενώ η εικόνα καθίσταται φραστική (locutionary), και όχι διεκφραστική (perlocutionary), εντός της ίδιας της στιγμής που ειδώθηκε προσκαλώντας σε δράση. Με άλλα λόγια, «η προβληματική του ενεργήματος εικόνας συνίσταται στο να καθορίσει την ισχύ για την οποία είναι ικανή η εικόνα, αυτή τη δύναμη - εξουσία (pouvoir) που της επιτρέπει, μέσα στην ενόραση ή την επίψαυση να μεταβεί από τη κρυπτότητα στην ορατή επίδραση επί του αισθήματος (sensation), της σκέψης και της πράξης» (σ. 44). Αυτή η εννοιακή διασάφηση συνοδεύεται από μια επιβεβαίωση μέσω των ίδιων των εικόνων, που προέρχονται από διακριτές γεωγραφικές περιοχές, αλλά επίσης και από μια χρονικότητα εξαιρετικά εκτεταμένη. Η αυστηρότητα της ανάλυσης επικεντρώνεται στην ανάπτυξη

4 Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, 2010

του συνόλου της κουλτούρας για να τεκμηριώσει και να αναδείξει την έννοια του «ενεργήματος εικόνας».

Έτσι, ο Horst Bredekamp δείχνει πως τα πρώτα ελληνικά αγάλματα ομιλούν σε πρώτο πρόσωπο για να «εκφέρουν» είτε τον ιδιοκτήτη είτε τον επινοητή τους. Κάθε αντικείμενο φέρει εντέλει τη σφραγίδα του «ομιλούντος λόγου». Αυτή η παράδοση συνεχίζεται σε ορισμένες υπογραφές έργων του Μεσαίωνα, στους πίνακες της Αναγέννησης (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί Ο Άνδρας με το κόκκινο τουρμπάνι, του Jan Van Eyck, όπου το έργο -μέσω επιγραφής στην κορνίζα- “ομιλεί” σε πρώτο πρόσωπο: “Ο Jan van Eyck με έφτιαξε στις 21 Οκτωβρίου 1433”. Βλ. εικ. 4), στο παιχνίδι της ιδιοκτησίας ορισμένων όπλων, στα ομιλούντα γλυπτά όπως στο ρωμαϊκό «ομιλόν άγαλμα» του Pasquino στη Ρώμη (εικ. 5), για να ολοκληρωθεί με το έργο της Nikki de Saint Phalle “Εσύ είσαι εγώ” (εικ. 6), όπου η καλλιτέχνης αντιπαραθέτει αντικείμενα με μια βίαιη συνυποδήλωση, όπως τα όπλα και τα σφυριά, επάνω σε ένα υπόστρωμα γύψου ή ξύλου. Αυτός ο τύπος των εκδηλώσεων, οι οποίες ποικίλουν στο χρόνο και το χώρο, θα επιβεβαιώσει «ότι τα τεχνουργήματα, αν και ήταν προϊόντα μιας δημιουργικής δραστηριότητας, έχουν μια προσίδια ζωή. Μέσα στην παράδοξη δομή του, αυτό το γεγονός είναι ανησυχητικό, δηλαδή, πραγματικά αποσταθεροποιητικό» (σ. 90).

Συνεπώς, το διακύβευμα του βιβλίου του Bredekamp, είναι να παραγάγει μια τυπολογία τριών ενεργημάτων εικόνων, της οποίας η συνθήκη διασφαλίζεται μέσα από έναν πίνακα που παραθέτει (σ. 306).

Η πρώτη ταυτοποιημένη μορφή είναι το *σχηματικό ενεργήμα εικόνας*, όπου έχουν ομαδοποιηθεί όλες οι αναπαραστάσεις της φαινομενικής μορφής της ζωής: η τεχνητή κούκλα (το μοντέλο) είναι το πιο παραδειγματικό πρότυπο, που στην άρθρωση/αποδιάρθρωσή της παράγει την αυταπάτη (ψευδαίσθηση) της ζωής. Πρόκειται για το ανθρώπινο σώμα, το οποίο έχει μεγίστως σχηματοποιηθεί για να δώσει αυτή την εντύπωση. Επίσης, το ταμπλό βιβάν (Tableau vivant), οι πίνακες σύμφωνα με τα ταμπλό βιβάν, και πρόσφατα οι περφόρμανς των Gilbert και Georges (εικ. 7), χωρίς να λησμονήσουμε τις φωτογραφίες της Cindy Scherman (εικ. 8), είναι παρομοίως εκδηλώσεις του *σχηματικού ενεργήματος εικόνας*. Αυτά τα έργα διαλέγονται με την κατ’ αίσθηση αντίληψη της *ενσυναίσθησης [εναίσθησης]*, σύμφωνα με τον όρο του Wilhelm Worringer, αλλά επίσης και με τη λήψη απόστασης. Όντως, προέχει να δούμε «στο τεχνούργημα όχι μια ύλη χωρίς ζωή, αλλά τον αποστολέα και τον αποδέκτη των εντυπώσεων συναισθανόμενους μπροστά από αυτό» (σ. 111). Η *λήψη απόστασης* εκφέρεται στην άρνηση της ενσυναίσθησης, δηλ. στις πολλαπλές μορφές που λαμβάνει επί παραδείγματι η *minimal art* (μινιμαλιστική τέχνη), της οποίας ο παροξυσμός έχει φθάσει έως τις “ψυχρές” περφόρμανς της Vanessa Beecroft (εικ. 9).

Η δεύτερη τροπικότητα του σχηματικού ενεργήματος εικόνας είναι το *αυτόματο* (ρομπότ - κούκλα),

όπου «η υπάρχουσα ένταση ανάμεσα στο ανθρώπινο και την εικόνα προεκτείνεται προς τη σχέση ανάμεσα στο τεχνούργημα και την εικόνα» (σ. 121). Τα λαμβανόμενα παραδείγματα είναι από τις πρώτες αυτόματες κούκλες του XVου αιώνα έως τις εικόνες της *Μητρόπολης* του Fritz Lang (εικ. 10), φθάνοντας βεβαίως στους μηχανικά διαρθρωμένους χορούς του Mickael Jackson (εικ. 11). Κυρίως όμως αυτά τα παραδείγματα ανάγονται στον μύθο του Πυγμαλίωνα, ο οποίος επιτρέπει να συλλάβουμε καλύτερα αυτή την κατάσταση της εικόνας. Πράγματι, ο Πυγμαλίων είναι ο δημιουργός ενός πολύτιμου αγάλματος το οποίο βρίσκει ο ίδιος πολύ όμορφο και το ερωτεύεται (εικ. 12). «Ο δημιουργός υποθέτει ότι το έργο του είναι ζωντανό σε τέτοιο βαθμό ώστε να λατρεύει το άγαλμα όπως μια γυναίκα» (σ. 132). Ξαναβρίσκουμε αυτό το μοτίβο στη *Gradiva* του Jensen (εικ. 13), -η οποία συνοδεύεται από τη θαυμάσια ανάλυση του Φροϋντ-, στις σουρεαλιστικές κούκλες του Hans Bellmer (εικ. 14), ενώ η ολοκλήρωσή του βρίσκεται στον Κένταυρο, (συνένωση της μηχανής και του ανθρώπινου, ιδίως στον ιταλικό φουτουρισμό του Marinetti), και στους τελευταίους πειραματισμούς της bio-art, οι οποίες είναι παρομοίως προσωποποιήσεις του αντικειμένου. Για να συνοψίσουμε: το σχηματικό ενέργημα εικόνας έγκειται στο γεγονός να καταστήσει ζώσα την εικόνα, εξομοιώνοντας το σώμα και τη ζωή.

Συνεπώς, στη δεύτερη αναπτυσσόμενη κατηγορία, δεν είναι πλέον η εξομοίωση που προβάλλεται αλλά η υποκατάσταση: «τα σώματα αντιμετωπίζονται όπως οι εικόνες και οι εικόνες όπως τα σώματα» (σ. 159). Πρόκειται για το υποκαταστατικό *ενέργημα εικόνας*. Η θρησκευτική «αληθής εικόνα» (Vera Icon) εκδηλώνει αυτή την υποκατάσταση. Με αφετηρία το μύθο της Αγίας Βερόνικας, όπου το πρόσωπο του Χριστού εμφανίζεται επάνω σ' ένα σεντόνι (εικ. 15), θα εντοπιστεί η συνέχεια μιας διαδικασίας σύλληψης αντικειμένων της φύσης, στις φυσικές αποτυπώσεις κατ' ευθείαν πραγματοποιημένες από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι. Ο William Fox Talbot μίλησε για το «μολύβι της φύσης» με σκοπό να επικαλεσθεί τις στερεώσεις επάνω στο φωτογραφικό χαρτί των διαφόρων μορφών που λαμβάνει η φύση, είτε αυτές είναι χορταράκια είτε είναι φύλλα. Το *ενέργημα* της υποκατάστασης έχει εδώ ως λειτουργία να «(απο)δείξει την πραγματικότητα» (σ. 176), κυρίως στις φωτογραφίες που ελήφθησαν τη στιγμή του θανάτου του Bismarck (εικ. 16), αλλά επίσης και στις πιο πρόσφατες ληφθείσες από τις πολλαπλές κάμερες επιτήρησης ή των κινητών τηλεφώνων, τα οποία διασφαλίζουν αυτή τη λειτουργία της (από)δείξης του πραγματικού. Η δεύτερη τροπικότητα δεν έγκειται πλέον στην υποκατάσταση του σώματος αλλά σε αυτή του κοινωνικού γίνεσθαι. Η εικόνα της σφραγίδας, ως συμβόλου της βασιλείας, συναντά αυτή του Λεβιάθαν, ο οποίος ενεργεί ως προστατευτική «ασπίδα» εν όψει της απειλής του εμφυλίου πολέμου (σ. 181). Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Bredekamp έχει αφιερώσει ένα εμβριθές κείμενο περί των «οπτικών στρατηγικών» του Thomas Hobbes, το οποίο προξένησε το

ενδιαφέρον του Giorgio Agamben στην εξαιρετική ανάλυσή του για το πολιτικό παράδειγμα του εμφυλίου πολέμου, στο βιβλίο του “Stasis: Civil War as a Political Paradigm”.

Όντως, σύμφωνα με την ανάλυση του Bredekamp «η πολιτική έχει ανάγκη από εικόνες, συμβάλλει στο να γεννηθούν εικόνες, αλλά προσαρμόζεται επίσης στις εικόνες» (σ. 182). Συνεπώς, εάν οι εικόνες χρησιμεύουν να εξυμνούν, μπορούν επίσης να καταδικάζουν και να διασυνδέονται με τον τομέα του δικαίου, όπως οι ατιμωτικές εικόνες που συνιστούν ζήτημα τιμωρίας. Το ακραίο παράδειγμα της τιμωρίας εκδηλώνεται στην εικονοκλασία, όπου οι εικόνες καταστρέφονται, διότι η αποτελεσματικότητά τους μοιάζει πολύ ισχυρή.

Εντέλει, η τελευταία υποκατάσταση του σώματος που φέρνει στο φως ο συγγραφέας έγκειται στο φαινόμενο της ορατής εξουσίας στους πολέμους. Μιλάμε συχνά για τους «πολέμους των εικόνων». Συγκεκριμένα, αυτό σημαίνει ότι, να σκοτώνεις δεν συνιστά μόνο ένα στόχο της καταστροφής του εχθρού αλλά και ένα μέσο αποτροπής: το να δείξεις εχθρικά πτώματα είναι μια εξύμνηση του λαού, ενώ αυτά καθίστανται συγχρόνως εκφοβιστικά τρόπαια για τον εχθρό.

Το τελευταίο ενέργημα εικόνας είναι το ενδογενές: ο Bredekamp αναλύει τη μορφή ως μορφή, δηλαδή, τη μορφή ως την πιο ιδεο-τυπική συγκρότηση ενεργημάτων εικόνων. Αυτή η μορφή λαμβάνει το μύθο της μέσα από αυτόν της Μέδουσας: «Η μορφική δύναμη του καλλιτέχνη επενδύει το έργο με μια τέτοια ανθρώπινη ζωή, όπως σε μια ανάστροφη κίνηση στην οποία απολιθώνεται: αυτός ο τύπος υπογραμμίζει ότι το ενδογενές ενέργημα εικόνας, του οποίου η απαρχή βρίσκεται στο μύθο της Μέδουσας, γενεσιουργείται από το βλέμμα του έργου επί του παρατηρητή» (σ. 219). Με άλλα λόγια, επιχειρείται ένας χιασμός ανάμεσα στο έργο και τον παρατηρητή, και εδώ, οι αναλύσεις του Merleau-Ponty συνιστούν μια τεράστια πηγή, διότι επιτρέπουν να δείξουν ότι, τόσο ο παρατηρητής όσο και το έργο, έχουν ένα ενεργό τελεστικό μέρος. Με άλλα λόγια, η σχέση αντιστρέφεται και είναι το ίδιο το έργο που κατέχει κάθε τελεστικότητα. Πρόκειται για τη διάνοιξη του βλέμματος του έργου, όπου «τα μάτια είναι η μορφή των έργων που κοιτάζουν διαμέσου αυτών», (σ. 229). Έτσι, αναφέροντας πολυάριθμα αγάλματα που διαθέτουν διεισδυτικό βλέμμα, ολισθαίνουμε προς την αφαίρεση, το “σημείο” (Pollock), τις κηλίδες (λεκέδες) και τα χρώματα (από τη *Passion grise* μέχρι τις περφόρμανς του Yves Klein, ο οποίος χρησιμοποιούσε το αίμα στις ζωγραφικές του), ακόμη και προς τις μολυβώσεις που τίθενται ως παιχνίδια μορφών. Θα μπορούσαμε να φθάσουμε να επικαλεστούμε και την αποκαλούμενη «ωμή τέχνη» (brut art). «Πράττοντας έτσι, αυτό που γίνεται προφήτης του ενεργήματος εικόνας δεν είναι σε πρώτο επίπεδο το δημιουργημένο έργο, αλλά το ενέργημα ήδη του ίδιου του δημιουργείν» (σ. 249).

Αυτή η επιβεβαίωση παρεμβάλλεται στην ανάλυση του πάθους, και ιδίως στην έννοια του «τύπου

του πάθους», σύμφωνα με τον όρο του Aby Warbourg, που συνηχεί με την σωματική σημασιότητα στη θεωρία του Δαρβίνου, καθότι για τον ιδρυτή της εικονολογίας οι χειρονομίες του ζωϊκού κόσμου συνιστούν ένα θεμελιακό στοιχείο της θεωρίας του των εικόνων.

Δημιουργώντας/παράγοντας, την πραγματικότητα μέσω της δημιουργίας της, το ενέργημα εικόνας επιχειρεί μια λήψη απόστασης, η οποία είναι αυτή της αγωνίας. Το σώμα, καθότι πρόκειται γι' αυτό πάντοτε, εξωτερικοποιεί τις ωθήσεις του εντός των μορφών που το ξεπερνούν και παράγουν τον κόσμο: η αρχιτεκτονική είναι μια λαμπρή απόδειξη, κυρίως οι ανοίκειες μορφές του Frank Gehry (εικ. 17). Αντιστρόφως, οι εικόνες μπορούν να «δαμάσουν τις καταστροφικές δυνάμεις με μια στρατηγική κατευνασμού» (σ. 285).

Αυτή η τελευταία επιβεβαίωση προηγείται της κατακλείδας του πονήματος, όπου ο συγγραφέας αναλύει το ενέργημα εικόνας μέσα από μια ανθρωπολογική προσέγγιση, που προέρχεται από τον Warburg, τον Cassirer και τον Adorno. Βάσει αυτής, ο άνθρωπος είναι ένα συμβολικό ζώο στο μέτρο που η σωματική δραστηριότητα και η εννοιοποίηση είναι αλληλένδετες. Το σώμα, σε τελευταία ανάλυση, συνιστά μια δημιουργική δύναμη. Αυτή η δύναμη μπορεί να λάβει δύο μορφές, οι οποίες είναι οι δύο τροπικότητες της ζωής: *η καθαρή δημιουργία ή η προστασία ενάντια στην αγωνία*. Έτσι, ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας μπορούμε να την αναγνώσουμε υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας του Bredekamp, του οποίου το βάθος των αναλύσεων δεν εμπίπτει σε ουδεμία αναμέτρηση εννοιολογικής αυστηρότητας. Εντέλει, ο Γερμανός στοχαστής επανασυνθέτει το χειραφετητικό πρόταγμα της κριτικής θεωρίας, δείχνοντας ότι η αρχή του έργου μέσα στο ενέργημα εικόνας είναι μια αρχή ζωής: η επιβίωση έχει στόχο να προσαρμόσει το σχέδιο του Διαφωτισμού στην ενεργό πραγματικότητα.

Οι Ξεσηκωμοί του Georges Didi-Huberman

«Οι εικόνες είναι ενεργήματα και όχι μόνο διακοσμητικά αντικείμενα ή φαντασιώσεις. [...] Παράγω μια εικόνα δεν σημαίνει εξεικονίζω μια ιδέα ή συλλαμβάνω μια πραγματικότητα, αλλά ενεργώ σωστά επί της πραγματικότητας και κατασκευάζω μια ιδέα»

Georges Didi-Huberman

Η ιστορική και θεωρητική προσέγγιση του σημαντικού Γάλλου στοχαστή Georges Didi-Huberman επιχειρεί μέσω μιας *ποιητικής των εικόνων* να προσδιορίσει το *ενέργημα*, των χειρονομιών των *Ξεσηκωμών* [*Soulèvements*], σύμφωνα με την ανάλυση και την παρουσίαση της διεθνούς έκθεσης με τον ομώνυμο τίτλο, που είχε ως σημείο εκκίνησης το Μουσείο Jeu de Paume, στο Παρίσι (18/10/2016-15/01/2017). Το ερώτημα περί των χειρονομιών είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με αυτό περί της ενεργού επέμβασης της μνήμης και της *ακατάστρεπτης επιθυμίας* -σύμφωνα με τον όρο του Φρόυντ- και συνιστά το κινητήριο εννοιολογικό μηχανισμό συγκρότησης μιας συνεκτικής θεωρίας των ενεργημάτων *Εικόνων Ξεσηκωμού*. Οι τέσσερις φωτογραφίες (εικ. 18-21) του ελληνοεβραίου Αλβέρτο Ερρέρα, εκτελεσθέντος μέλους της Sonderkommando με φρικτό τρόπο, του Κρεματορίου V, του Birkenau, οι οποίες εκτίθενται στη πραγματική τους διάσταση στην έκθεση *Soulèvements*, δεν αποτελούν μόνο το υλικό μιας μοναδικής θεωρητικής τεκμηρίωσης και διαμάχης στο βιβλίο του Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* [*Εικόνες παρ' όλα αυτά*] αλλά συνιστούν συνάμα ένα εμβληματικό *ενέργημα Ξεσηκωμού*: «Αυτοί οι φυλακισμένοι Εβραίοι, υπεσχημένοι στον θάνατο, ενσωμάτωσαν το φωτογραφικό *ενέργημα* στο εσωτερικό ενός ευρύτερου ενεργήματος *ξεσηκωμού*, το οποίο συμπεριελάμβανε επίσης τη θέσπιση αποδείξεων, τη γραφή αφηγημάτων (κρυμμένων μέσα στη γη), και εν τέλει, την ανατίναξη ενός κρεματορίου στο Birkenau [...]. Οι άνθρωποι αυτοί που επρόκειτο να πεθάνουν δεν ήθελαν παρ' όλα αυτά να μεταβιβάσουν εικόνες “μέσα στο μάτι της ιστορίας”;» Με αυτό το ερώτημα ο Georges Didi-Huberman επιχειρεί να ενσωματώσει το *ενέργημα εικόνων* σε ένα ευρύτερο *ενέργημα ξεσηκωμού*, διανοίγοντας τα πεδία της ιστορίας, της ανθρωπολογίας, της πολιτικής, ακόμη και της αισθητικής των εικόνων, για να καταλήξει στη δεσπόζουσα προβληματική περί της εγκαθίδρυσης της αισθητικής και ποιητικής διάστασης της εικόνας, μέσω μιας αναγκαίας μορφοποίησης της ισχύος και της δύναμης (*puissance*), αντιτιθέμενης στη δύναμη-εξουσία (*pouvoir*), καθότι η διαμόρφωση ισχύος είναι σύμφυτη με τις χειρονομίες *έγερσης* και *ξεσηκωμού*.

Ο Huberman εστιάζει κυρίως στα κείμενα του Walter Benjamin και του Aby Warburg για να

αναδεικνύει τη σχέση που διέπει τα συναισθήματα-τα οποία ενέχουν μία διαλεκτική συγκρότηση όπως και οι εικόνες-με τις αναπαραστάσεις. Όπως υπογραμμίζει, στο “Κάνω αισθητό” σελ.77⁵, πρόκειται για σχέση συμφυτότητας και διάζευξης ταυτόχρονα, σχέση έκφρασης και σύγκρουσης ταυτόχρονα. Αναφέρεται στο βιβλίο του Freud, Η ερμηνεία των ονείρων (εκδ. Επίκουρος, 1993) για να επισημάνει ότι η ύπαρξη του ασυνείδητου έχει ως συνέπεια αυτή την σύνθετη διαλεκτική ανάμεσα στα συναισθήματα και τις αναπαραστάσεις. Η διαλεκτική εικόνα όπως την αναλύει ο Walter Benjamin αποτελεί τον συνδετήριο κρίκο ερμηνείας της ιστορίας και συνάμα της συνένωσης του αισθητού και του νοητού, της αναπαράστασης και του συναισθήματος, του ιδεατού και του απωθημένου στον παροντικό χρόνο. Ο Didi-Huberman δίνει προτεραιότητα σε αυτό που ονομάζει διαλεκτικοποίηση του ορατού, προτείνοντας την κατασκευή εικόνων, οι οποίες “περνούν αστραπιαία” μέσα σε κάθε θραύσμα της ιστορίας, αναδύονται και εξαφανίζονται αυτοστιγμεί, πριν εμφανιστεί η γνώση. Λόγω δε, της μεσολάβησης του μοντάζ, είναι δυνατόν να επιτύχουμε την συνένωση του αισθητού και της σκέψης, να κατανοήσουμε μέσα από την ευθραυστότητα των εικόνων τις πιο αδιανόητες και αποσιωπημένες στιγμές της ιστορικότητας των λαών. Αναφερόμενος πάντα στον Benjamin, επιχειρεί να προσδώσει στον ιστορικό μια φαντασιακή ή ονειρική δυνατότητα και συνάμα να στρέψει τον καλλιτέχνη προς μια εικαστική ιστορική ερμηνεία. Όπως αναφέρει στο, “Κάνω αισθητό” σελ. 82: “καταλαβαίνουμε τώρα καλύτερα γιατί ο Benjamin όρισε συγχρόνως το καθήκον του ιστορικού -και ασφαλώς και του καλλιτέχνη, εξίσου- μέσω της θέλησης του να εικονίζει τους λαούς, δηλ. να δίνει μια αξία του ονόματος της, αναπαράστασης στους “ανώνυμους της ιστορίας”. Αυτή η διάσταση που προϋποθέτει σύμφωνα πάντα με τον Benjamin, μια θεαματική αρματωσιά, και μια κατασκευαστική αρχή, πέραν κάθε θετικιστικής ιστορικής προσέγγισης, δίνει έμφαση στην κατασκευή των εικόνων -οι οποίες δεν υπόκεινται στον έλεγχο των ιδεών και των γεγονότων- για να προσδώσει μια ηθική παράμετρο στην ίδια την εικόνα, εφόσον αυτή αναπαριστά το πιο απωθημένο και αποσιωπημένο μέρος του κατασταλμένου λαού: τους ανώνυμους, τους χωρίς-όνομα της ιστορίας του.

5 Στο A. Badiou, P. Bourdieu, J. Butler, G. Didi-Huberman, S. Khiari, J. Rancière, *Τι είναι Λαός*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2014

Άλλες προσεγγίσεις της Νέας Εικονολογίας

Η προβληματική του “ενεργήματος εικόνας” οδηγεί προς ιδιαίτερες θεωρητικές κατευθύνσεις που συγκλίνουν στο ερώτημα περί της προσίδιας «εικονικής γλώσσας», οι οποίες εκφέρονται μέσω μοναδικών εννοιακών διατυπώσεων, όπως αυτής του Γερμανού στοχαστή Gottfried Boehm, υπό την οπτική της «εικονικής διαφοράς», ή ακόμη, του εγχειρήματος του σημαντικού Αμερικανού ιστορικού τέχνης και λογοτεχνίας, εισηγητή των visual studies, W.J.T. Mitchell, το οποίο διαπνέεται από τη δεσπόζουσα θεματική της εξουσίας-δύναμης των εικόνων, με στόχο να μετατεθεί το ερώτημα από το πράττειν στο βούλεσθαι των εικόνων, στο πλαίσιο μιας κριτικής της οπτικής κουλτούρας. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί ιδιαίτέρως στο εμφατικό κείμενό του, «Τι θέλουν πραγματικά οι εικόνες;», καθώς και στην απάντηση στο ερώτημα της εικονικής στροφής και του pictorial turn από τον Γάλλο στοχαστή Jacques Rancière.

Ένας δεύτερος άξονας μιας δέσμης ερωτημάτων επικεντρώνεται στη διασύνδεση της εικόνας και του χώρου σύμφωνα με τους όρους της διαλεκτικής εικόνας και της χωρο-εικόνας [Bildraum] που προτείνει ο Walter Benjamin, σε σχέση με την εικόνα εν-κινήσει του Aby Warburg, και εν παραλλήλω προς το εγχείρημα σύζευξης των δύο θεμελιακών διαβημάτων από τον Georges Didi-Huberman.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το επιχείρημα διάρθρωσης της χωρο-εικόνας με την έννοια της διατόπισης και τη θεωρία του ασταθούς μετακινούμενου χώρου, που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες ετεροτοπικές συνθήκες, σύμφωνα με τον όρο του Μισέλ Φουκώ, ή ακόμη, τους χώρους που διαπνέονται από τις μη-σχεσιακές, μη-ταυτοτικές, μη-ιστορικές ιδιότητες των μη-τόπων, υπό την ανθρωπολογική οπτική του Marc Augé.

Έτσι θα μπορούσε κανείς να αναλύσει ορισμένες διατοπίσεις εικόνων ή εικονιστικές ετεροτοπίες, εικόνες μη-τόπων και ανοίκειων χώρων που εκφέρονται από τους όρους του «να μην είσαι ποτέ σπίτι σου», του ακατοίκητου, του ανέστιου, της εκρίζωσης, της ξενότητας, του στοιχειώματος των φαντασμάτων που κατατρύχουν τους δημόσιους και κενούς αστικούς χώρους, όπως οι εικόνες των προσφύγων, των οποίων η μετάβαση, το πέρασμα γίνεται η απάνθρωπη εικόνα επιβίωσης ή θανάτου (εικ. 23).

Ο Walter Benjamin, η διαλεκτική εικόνα και το μοντάζ

Μία από τις βασικές στιγμές της σκέψης του Walter Benjamin (1892 - 1940) είναι η αναφορά στη διαλεκτική εικόνα. Για τον Benjamin, η εικόνα αποτελεί ένα τρίτο στοιχείο ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο ως συναστρία ομοιώσεων. Με αφετηρία την έννοια της ομοίωσης ο Benjamin κάνει αναφορά στον κόσμο των ονείρων ως συμβάντα που εμφανίζονται όχι με τρόπο ταυτοτικό αλλά παρόμοιο. Η εικόνα είναι για τον Benjamin αυτή η διάπλαση –όχι υλική– όπου αναγνωρίσιμες εμπειρίες, η ιστορία και η πραγματικότητα, εκδηλώνονται ως μια εικόνα ανάμνησης. Οι διαλεκτικές εικόνες του Benjamin ξεφεύγουν από την κυριαρχία της υλικής εικόνας, δηλαδή της αναπαριστατικότητας της πραγματικότητας, και μετατρέπονται σε εικόνες σκέψης, στις οποίες εγγράφονται κειμενικά η ιστορία, η πραγματικότητα και η εμπειρία. Αποτελούν αναπαραστάσεις ιδεών στις οποίες ωστόσο η ιδέα έχει αφανιστεί ή κρυφτεί σε ένα είδος ανάμνησης ή αιφνίδιας επίγνωσης. Η διαλεκτική εικόνα είναι ένας υβρίδιο κατανόησης του χρόνου και της ιστορίας. Στις “Παρισινές Στοιές” ο Μπένγιαμιν προσδιορίζει τη διαλεκτική εικόνα ως τόπο όπου «αυτό που υπήρξε εισέρχεται αστραπιαία σε μια επαφή με το τώρα. Με άλλα λόγια: η εικόνα είναι διαλεκτική εν στάσει. Γιατί ενώ η σχέση του παρόντος προς το παρελθόν είναι καθαρά χρονική, συνεχής, η σχέση αυτού που υπήρξε προς το τώρα είναι διαλεκτική: δεν είναι ροή αλλά εικόνα, άλμα». Η διαλεκτική εικόνα είναι ένα μέσο ώστε να αναγνωρίσουμε τον κόσμο, στο παρελθόν του και το παρόν του, αλλά κυρίως σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στα δύο (σύζευξη εμπειρίας και σκέψης). Αυτές οι διαλεκτικές εικόνες είναι που μπορούν να καταστρέψουν την φαντασμαγορία του εμπορεύματος, και του έργου τέχνης ως εμπορεύματος, να θραύσουν την φαινομενικότητα και τη φενάκη που μας κρατά δέσμιους στον κόσμο των εμπορευμάτων.

Η σημασία που δίνει ο Benjamin στο θραύσμα (απόσπασμα, απόρριμμα) εκκινεί από την πεποίθηση πως αυτά αποτελούν υλικές ενδείξεις που ενσωματώνουν «σε μικρογραφία το όλον». Ο σκοπός ήταν να κατασκευάσει μεγαλύτερες δομές ώστε «να εντοπίσει την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος μέσα από μία ανάλυση των μικρών επιμέρους στιγμών».⁶³ Το μοντάζ παραθεμάτων, όμως, δεν ήταν ποτέ αυτοσκοπός παρά το γεγονός πως, εκ πρώτης όψεως, η αποσπασματικότητα της γραφής του μπορεί να μαρτυρά για το αντίθετο. Η σκέψη του Benjamin είναι βαθιά πολιτική και στην σουρεαλιστική τεχνική του μοντάζ, διαβλέπει ένα τρόπο να «ζωηρέψει» τη μαρξιστική μέθοδο :

«Ένα κεντρικό πρόβλημα του ιστορικού υλισμού που είναι τελικά επιτακτικό να εξετάσουμε: πρέπει αναγκαστικά η μαρξική κατανόηση της ιστορίας να αποκτηθεί σε

6 Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας: Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ζήγκφρηντ Κρακάουερ*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2009 (σ. 52)

βάρος της αισθητηριακότητας [perceptibility-αντιληπτικότητας] της; Ή αλλιώς: Με ποιο τρόπο είναι δυνατή η σύζευξη μιας αναγλυφότερης εικονιστικότητας [heightened graphicness] με τη μαρξική μέθοδο; Το πρώτο βήμα ενός τέτοιου έργου θα ήταν να μεταφέρουμε την αρχή του μοντάζ στην ιστορία. Δηλαδή, να συναρμολογήσουμε κατασκευές μεγάλης κλίμακας από τα ελαχιστότερα και ακριβέστερα αποσπασμένα στοιχεία. Στην πραγματικότητα, το να ανακαλύψουμε στην ανάλυση των μικρών επιμέρους στιγμών, την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος».⁷

Το μεθοδολογικό ζήτημα για τον Benjamin εδώ, είναι η κατάκτηση μιας εικονιστικότητας [graphicness] η οποία θα καταφέρεται εναντίον μιας θολής φιλοσοφίας της ιστορίας. Ο Μαρξ αντέστρεψε μεν τον εγγελιανό ιδεαλισμό, διέσωσε όμως την εγγελιανή λογική δομή της ανάπτυξης. Ο Benjamin κρατά τη μαρξική προτεραιότητα της υλιστικής διάστασης της ιστορίας, προτείνει όμως ταυτόχρονα μια μεθοδολογία παντελώς ξένη με τη μαρξική πολιτική οικονομία προκειμένου να την αναδείξει: «Η μεταφορά της 'αρχής του μοντάζ στην ιστορία' σημαίνει κατ' αρχήν το δανεισμό μιας τεχνικής της πρωτοπορίας των Γάλλων Σουρεαλιστών και την εφαρμογή της ως μέθοδο, πέρα από τη σφαίρα της αισθητικής, στην κριτική ιστοριογραφία».⁸

«Η απόφαση του Benjamin να εφαρμόσει την αρχή του μοντάζ στην κριτική ιστοριογραφία, υπονοεί πως τα θραύσματα της ιστορίας μπορούν να διασωθούν με την απόσπασή τους από το αρχικό τους πλαίσιο και την επικόλλησή τους σε μια σειρά κειμενικών παραθέσεων, με τρόπο ώστε να συγκροτούν έναν αστερισμό. Η απόσπαση των θραυσμάτων πραγματοποιείται μέσω ιστορικής έρευνας και στο βαθμό που αποτελούν απορρίμματα της ιστορίας. Ο αστερισμός που σχηματίζεται συγκροτεί μια εικόνα, όχι όμως με την έννοια της οπτικής εικόνας: συγκροτεί μια νέα, απαραίτητη ερμηνεία των σχέσεων των θραυσμάτων αυτών μεταξύ τους. Η ερμηνεία αυτή έχει ως στόχο να επιφέρει ένα σοκ το οποίο θα εξαναγκάζει και σε μια εντελώς νέα ερμηνεία της υλικής κουλτούρας και της σχέσης της με τον παρόν. Τα μέχρι πρότινος αδιάφορα, απορριμμένα θραύσματα, διασωσμένα εντός ενός κριτικού κειμένου, θα έχουν τελικά τη δύναμη να συντρίψουν τη «φιλοσοφία της ιστορίας» που τα καθόρισε ασήμαντα και άχρηστα».⁹

7 Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, The Berknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1999 (σ.461)

8 Pensky, Max, *Method and Time: Benjamin's dialectical images*, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2004 (σ. 185)

9 Pensky, 2004, ό.π. (σ. 186)

Η Επιβίωση των πυγολαμπίδων

Το ερώτημα των πυγολαμπίδων είναι τελικά πάνω απ' όλα, πολιτικό και ιστορικό. Εάν «ο χορός των πυγολαμπίδων» είναι μια στιγμή χάρις [grâce] η οποία αποτελεί αντίσταση σε ένα κόσμο φρίκης, τότε «είναι το πλέον εφήμερο, το πλέον εύθραυστο πράγμα που υπάρχει»¹⁰.

Οι δεκαετίες 1960 και '70 της Ευρωπαϊκής διανόησης, χαρακτηρίστηκαν από ένα πεσιμισμό και μια γενικευμένη πολιτική απελπισία. Το 1975 δημοσιεύεται στην Corriere della Sera το περίφημο κείμενο του Pasolini «Το άρθρο για τις πυγολαμπίδες»¹¹ ή όπως παρατηρεί ο Huberman, *το άρθρο για τον θάνατο των πυγολαμπίδων*. Ο Pasolini ισχυρίζεται πως μετά την πτώση του φασισμού, γεννήθηκε ένας άλλος, όμοιος και τρομακτικότερος φασισμός πάνω στα ερείπια του προηγούμενου. Το άρθρο του Pasolini είναι ένα οξύ πολεμικό κείμενο για τη μεταπολίτευση στην Ιταλία, όπου το Δημοκρατικό καθεστώς παρουσιάζεται ως ξεκάθαρη συνέχεια του προγενέστερου φασιστικού. Η ποιητική του γραφή όμως είναι αυτή που μας ενδιαφέρει εδώ, καθώς δεν παραλείπει να μας μεταφέρει την πτώση και την παρακμή μέσα από την εξαφάνιση των πυγολαμπίδων από την ιταλική εξοχή:

«[...] Αφού είμαι συγγραφέας, [...] ας δώσω έναν ποιητικολογοτεχνικό ορισμό του τί συνέβη στην Ιταλία περίπου δέκα χρόνια πριν. Κάτι τέτοιο θα απλοποιήσει και θα κάνει συντομότερο το λόγο μας – και πιθανότατα θα βοηθήσει σε μια καλύτερη κατανόηση. Στις αρχές τις δεκαετίας του '60, εξαιτίας της ατμοσφαιρικής μόλυνσης, και ειδικά στην ύπαιθρο εξαιτίας της μόλυνσης των υδάτων, [...] οι πυγολαμπίδες άρχισαν να εξαφανίζονται. Η ύπαρξή τους ήταν λαμπρή και εξαίσια. Λίγα χρόνια μετά, οι πυγολαμπίδες εξαφανίστηκαν οριστικά (είναι πια μια ανάμνηση του παρελθόντος, μάλλον οδυνηρή, και ένας μεγάλος άνθρωπος με τέτοιες αναμνήσεις αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του σε αυτό το νέο [...]). Αυτό το κάτι που συνέβη δέκα χρόνια πριν θα το αποκαλέσω “αφανισμό των πυγολαμπίδων” [...].»

Ο Pasolini κατακεραυνώνει στο άρθρο του τις Χριστιανοδημοκρατικές δομές εξουσίας που ανέλαβαν μετά τους φασίστες, την αναλλοίωτη συνέχιση της ύπαρξης θεσμών, ανάμεσά τους και το Βατικανό, και αναδεικνύει τα συμπτώματα της κατάρρευσης στο λόγο και τη γλώσσα. Καταδικάζει τη στροφή στο καταναλωτισμό τον οποίο χαρακτηρίζει ψυχαναγκασμό, τη ραγδαία

10 Huberman, Georges Didi, *Survivance des Lucioles*, Les Edition de Minuit, Paris, 2009 (σ. 21)

11 <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>

βιομηχανοποίηση και επισημαίνει την, κατά τη γνώμη του, παραμόρφωση της συνείδησης του ιταλικού λαού σε ένα επίπεδο μη αναστρέψιμου εξευτελισμού και αθλιότητας. Βλέπει γύρω του ένα παντοδύναμο 'κενο' και επιμένει, όπως στο προγενέστερο κείμενό του «Le veritable fascisme» του 1974, πως «ο αληθινός φασισμός είναι αυτός που κυριεύει τις αξίες, τις ψυχές, τις γλώσσες, τα σώματα των ανθρώπων»¹². Τελειώνει το άρθρο του -πως αλλιώς;- ως ποιητής: «Όλο το Mondedison¹³ θα έδινε για μία πυγολαμπίδα».

Ο Georges Didi-Huberman μας καλεί να αναρωτηθούμε εάν πράγματι οι πυγολαμπίδες έχουν εξαφανιστεί: «Έχουν εξαφανιστεί όλες; Εκπέμπουν ακόμα τα υπέροχα διαλείποντα σινιάλα τους; Αλλά από που;»¹⁴. Και πως να μη σκεφτούμε με αφορμή αυτή τη διαλείπουσα φύση τους, τη σχέση τους με τη διαλεκτική εικόνα του Benjamin; Για τον Benjamin εξάλλου, η αλήθεια και η εμφάνισή της δεν είναι συναρτώμενες έννοιες. «Δεν υπάρχει για εκείνον αφήγηση της αλήθειας παρά μόνο στιγμές διακοπής: Αυτές οι στιγμές φεύγουν γρήγορα [fleet]. Εμφανίζονται και εξαφανίζονται ως πεδία φιλοσοφικής και πολιτικής δράσης»¹⁵. Αυτός ο διαλείπων «σφυγμός» της πυγολαμπίδας χαρακτηρίζεται από τον Huberman «έξοχα αιφνιδιαστικός» και «στην πραγματικότητα, θεμελιώδης». Η μπενγιαμινική εικόνα που εμφανίζεται ξαφνικά ως λάμψη, ο τρόπος που επιδίωξε εκείνος να γίνει κατανοητή η ιστορία, («να ανακαλύψουμε στην ανάλυση των μικρών ξεχωριστών στιγμών, την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος»¹⁶) μάς επιτρέπει να επανατοποθετήσουμε το ζήτημα της εξαφάνισης των πυγολαμπίδων, σύμφωνα με τον Huberman. Εξαφανίστηκαν πράγματι «ή ο παρατηρητής [spectateur] παραιτήθηκε από το να τις κυνηγά;». Ο Huberman υποστηρίζει πως «εξαφανίστηκαν από το βλέμμα» εκείνου που υποστηρίζει πως δεν υπάρχουν πια, «γιατί εκείνος παρέμεινε στο ίδιο σημείο, από το οποίο όμως, πλέον, εκείνες δεν γίνονται αντιληπτές»¹⁷.

«Υπάρχει κάθε λόγος να είναι κανείς πεσιμιστής, αλλά είναι πιο επιτακτικό από ποτέ να ανοίξει κανείς τα μάτια μέσα στη νύχτα, να αλλάξει τον τόπο που στέκεται [...], να ανακτήσει τις δυνάμεις του [se remettre] στην εξεύρεση πυγολαμπίδων. Μαθαίνω πως υπάρχουν πάντα, ζωντανά σε όλο τον κόσμο, δύο χιλιάδες γνωστά είδη αυτών των μικρών ζωφίων. Όπως παρατήρησε ο Pasolini, κάποιες εξαφανίστηκαν πράγματι εξαιτίας της μόλυνσης των υδάτων, του αέρα [...] του τεχνητού φωτισμού. [...]. Πρέπει

12 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 24)

13 Η μεγαλύτερη βιομηχανία χημικών στην Ιταλία, τη δεκαετία του '60 και '70. βλ. <https://it.wikipedia.org/wiki/Montedison>

14 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 37)

15 Benjammin, Andrew, "Benjamin's Modernity" στο The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Cambridge University Press, 2004, σ. 112

16 Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, 1999 (σ. 461)

17 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 39)

να έχουμε όμως τη γνώση πως παρ'όλ'αυτά [malgre tout], οι πυγολαμπίδες δημιούργησαν αλλού τις όμορφες φωτεινές τους κοινότητες». ¹⁸

Πως περιμένουμε να δούμε κάτι τόσο εύθραυστο και αμυδρό μέσα στα δυνατά φώτα μιας φαντασμαγορίας που ισοπεδώνει και εξομοιώνει κάθε διαφοροποίηση;

«Για να γνωρίσουμε τις πυγολαμπίδες πρέπει να τις κοιτάζουμε μέσα στο παρόν της επιβίωσής τους: πρέπει να τις δούμε να χορεύουν ζωντανές στην καρδιά της νύχτας, μια νύχτα την οποία ίσως σαρώνουν [balayée] κάποιοι σκληροί προβολείς. Ακόμα κι αν τις δούμε για ελάχιστο χρόνο. Ακόμα κι αν είναι μικροσκοπικές για το μάτι: χρειάζονται περίπου πέντε χιλιάδες πυγολαμπίδες για να παραχθεί φως ίσο με μία λάμπα» ¹⁹.

Πρέπει να υπάρχει ένα ελάχιστον φως [lumière mineur] όπως υπάρχει μια ελάχιστωνα λογοτεχνία [littérature mineur], το οποίο θα πρέπει να διατηρεί τον ίδιο φιλοσοφικό χαρακτήρα με εκείνη, «[...] έτσι όπως το έδειξαν τόσο καθαρά ο Gilles Deleuze και ο Félix Guattari για τον Kafka [...] με τρόπο ώστε να εντοπίζονται 'επαναστατικές συνθήκες' εγγενείς στην ίδια την περιθωριοποίηση», καταλήγει ο Huberman. Το να διεκδικούμε στη μικροσκοπική περίπτωση των πυγολαμπίδων την αιφνίδια λάμψη, τον αστερισμό της διαλεκτικής εικόνας, σημαίνει για τον Huberman πως διεκδικούμε, εντός του τρόπου με τον οποίο φανταζόμαστε [façon d'imaginer], να ενυπάρχει μια συνθήκη του πολιτικού [façon de faire de la politique]. Ο ίδιος, μας υπενθυμίζει τη σύγχρονη σημασία του ζητήματος της εικόνας, της φαντασίας και του «επιμερισμού του αισθητού [partage du sensible]» στην πολιτική σκέψη, στο έργο του φιλόσοφου Jacques Rancière: καθίσταται ορατός, βγαίνοντας από το πεδίο του αόρατου, μετέχοντας σε έναν κοινό κόσμο ²⁰, «πλάθοντας μορφές ορατότητας που αναδιαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο πρακτικές, τρόποι ύπαρξης και τρόποι συναίσθησης και ομιλίας διαπλέκονται σε μια κοινή αίσθηση, η οποία σημαίνει "αίσθηση του κοινού" ενσαρκωμένη σε ένα κοινό αισθητήριο».

Η εικόνα σύμφωνα με τον Huberman αποτελεί μια πολιτική δυνατότητα σχετική με το παρελθόν μας όπως και με την «απεριόριστη επικαιρότητα» (actualité intégrale) και άρα με το μέλλον μας. Πρέπει λοιπόν να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την κίνηση της πτώσης της εικόνας-πυγολαμπίδας προς τα εμάς, η οποία πτώση, σύμφωνα πάντα με τον Huberman, δεν συνιστά εξαφάνιση όπως πίστευε ο Παζολίνι το 1975 ή ο Agamben σήμερα. Ο Agamben αντιμετωπίζει όλη τη σύγχρονη κατάσταση υπό το πρίσμα μιας «καταστροφής της εμπειρίας» και βασίζει και εκείνος τη θεώρησή του στον Benjamin. Για τον Agamben, η καταστροφή αποτελεί τετελεσμένο, οριστικό

18 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 40)

19 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 43)

20 Rancière, Jacques, «Η πολιτική της Αισθητικής» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Σταυρακάκης, Σταφυλάκης (επιμ.), Αθήνα, Εκκρεμές, σ. 86

γεγονός και είναι ακριβώς αυτό που κάνει την καθημερινή ζωή περισσότερο ανυπόφορη απ' όσο έχει υπάρξει ποτέ²¹. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είδε ο Pasolini την οριστική εξαφάνιση των πυγολαμπίδων, ο Agamben ερμήνευσε την πτώση [decline] την οποία διέγνωσε ο Benjamin, ως καταστροφή χωρίς καταφύγιο.

Ο Huberman υποστηρίζει ότι η καταστροφή, όπως την περιγράφει ο Benjamin, είναι πραγματική και παρούσα, δεν αποτελεί ωστόσο τετελεσμένο γεγονός· είναι ακόμα ανολοκλήρωτη. Για τον Benjamin, συνεχίζει ο Huberman, η εμπειρία είναι σαν την αύρα. Αυτό που παρουσιάζεται ως οριστική καταστροφή της αύρας των εικόνων της εποχής της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς τους, πρέπει να ανασκευαστεί σε αυτό το οποίο ο Huberman ονομάζει “υπόθεση” (supposition): αυτό που «φθίνει» δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι εξαφανίζεται κιόλας. Οι εικόνες είναι ακόμα εκεί για να επανεμφανιστούν ή να ανακλάσουν ένα θραύσμα, ένα απομεινάρι, μία επιβίωση.

Ο Huberman επίσης αντιπαραθέτει τις έννοιες της υποβάθμισης [dévaluation] και του ανεκτίμητου [inestimable]. Η διαλεκτική εικόνα, προς την κατεύθυνση της οποίας μας καλεί ο Benjamin, αναφέρει ο Huberman, συνίσταται κυρίως στο να κάνουμε να αναδυθούν οι ανεκτίμητες στιγμές οι οποίες επιβιώνουν, και οι οποίες ανθίστανται στην παρούσα οργάνωση των αξιών, επιτυγχάνοντας μια ανατάραξη/έκρηξη (exploser) μέσα από την έκπληξη²². Η εικόνα, όπως υποστηρίζει, παρά την εύθραυστη και αμυδρή φύση της έχει την ικανότητα να επιβιώνει και να επανεμφανίζεται. Μας προτρέπει λοιπόν προχωρήσουμε σε επινόηση νέων φορμών οι οποίες θα μας οδηγήσουν σε νέες δυνατότητες.

21 Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, Payot, Paris, 2001. σ. 19

22 Huberman, 2009, ό.π. (σ. 108)

Αλληλουχίες, από το αρχείο στην στοίβα

Η ευρεία διάδοση των ψηφιακών τεχνολογιών από την δεκαετία του '90 και μετά, είχε ως αποτέλεσμα την εκτόπιση διακρίσεων μεταξύ “μέσων” και, σε μεγάλο βαθμό, τη στροφή της κριτικής στην υποδοχή και πρόσληψη της κινούμενης εικόνας, ή της προβολόμενης εικόνας [projected image], ως “υπερμέσου”. Το κατα πόσο αυτή η τάση μιμείται και αναπαράγει την ατμόσφαιρα της κινηματογραφικής αίθουσας, το κατά πόσο μάλιστα η ίδια αυτή τάση ξεπερνά τις δυνατότητες της κινηματογραφικής αίθουσας (ειδικά όταν το έργο τέχνης εμπεριέχει πολλαπλές ταυτόχρονες προβολές), είναι ένα ερώτημα που αφορά περισσότερο τους θεωρητικούς της κινούμενης εικόνας στην τέχνη. Αναμφίβολα, η ποικιλομορφία των εγκαταστάσεων και των περιβαλλόντων εντός των οποίων τοποθετούνται οι αλληλουχίες που συγκροτούν την κινούμενη εικόνα, απομακρύνουν τον θεατή από την κινησιακή παθητικότητα της κινηματογραφικής αίθουσας και τον οδηγούν να νιώσει πως ενσωματώνεται στην κινούμενη εικόνα, πως “παρασύρεται” από αυτήν.

Η παραπάνω συνθήκη σε συνδυασμό με τη χρήση του θραύσματος/αποσπάσματος, επαναφέρει ένα ερώτημα σχετικά με την σχέση κινηματογραφικής εικόνας και ποίησης. Οι παραθέσεις των αλληλουχιών, αριθμημένων θραυσμάτων εικόνων, διατηρούν ως βασική επιδίωξη την διαλεκτική τους αυτονομία, αλλά και την υπόστασή τους ως συλλογές τεκμηρίων, δηλαδή “αρχεία”.

Το αρχείο

Στο σημείο αυτό, προκύπτει εύλογα το ερώτημα: Γιατί μας ενδιαφέρουν τόσο τα αρχεία στην τέχνη σήμερα; Τα αρχεία τέχνης –όπως και κάθε είδους αρχείο– αποτελούν ένα σημαντικό μηχανισμό γνώσης και μνήμης ως φορείς συγκέντρωσης, καταγραφής, επεξεργασίας, διαφύλαξης και μεταβίβασης ιστορικών δεδομένων στο παρόν και το μέλλον. Η συλλογή αντικειμένων, τεκμηρίων, ντοκουμέντων και στοιχείων από το καλλιτεχνικό παρελθόν οργανώνει την ιστορική μνήμη, διαφυλάσσει από τη λήθη πολύτιμο υλικό, καταγράφει την καλλιτεχνική δημιουργία σε τοπική και χρονική συνέχεια, προετοιμάζει το υλικό αυτό για τις επόμενες γενιές.

Τα τελευταία χρόνια, η συζήτηση για το αρχείο έχει επεκταθεί και στο χώρο της πρακτικής της τέχνης, εκεί όπου τα αρχεία αξιοποιούνται ως μία ανοικτή πλατφόρμα έμπνευσης παραγωγής σύγχρονης τέχνης και θεωρητικού λόγου με αφορμή το υλικό τους. Εκθέσεις, δράσεις και μεμονωμένα έργα τέχνης μαρτυρούν τον υπάρχοντα διάλογο ανάμεσα στην αρχειακή πρακτική, τη

σύγχρονη μελέτη και την εικαστική παραγωγή, υπογραμμίζοντας τις συνθήκες που «επιτάσσουν» τη θεώρηση των αρχείων υπό το πρίσμα του σύγχρονου λόγου.

Η τέχνη αρχείου, σύμφωνα με τις σχετικές θεωρήσεις, αναφέρεται σε έναν τύπο καλλιτεχνικής πρακτικής που προσομοιάζει αρχεία, αναφέρεται σε ζητήματα που σχετίζονται με το αρχείο, ενεργοποιεί τους αρχειακούς μηχανισμούς, παράγει αρχεία. Όπως αναφέρθηκε εξ αρχής, η ποικιλομορφία που παρουσιάζουν οι πρακτικές αυτού του τύπου σε επίπεδο φόρμας, περιεχομένου και προοπτικής, καθώς επίσης και η ελευθερία, η αμφισημία και ο επαμφοτερισμός που συνδέονται με τη χρήση του όρου, κάνουν δύσκολο αλλά και προκλητικό τον προσδιορισμό των αρχειακών πρακτικών. Ο όρος “αρχειακός” μπορεί να αναφέρεται σε συλλεκτικές, καταγραφικές και ταξινομητικές πρακτικές. Συνδέεται με την πρόθεση των πρακτικών αυτών να δημιουργήσουν εναλλακτικές αφηγήσεις -η οποία συχνά εκφράζεται ως αντιαφηγηματικότητα στην τέχνη- και αξιοποιεί τη σειριακότητα, την περιοδικότητα και την παράθεση. Κατά συνέπεια, ο όρος αυτός αναφέρεται σε παντός είδους συντακτικές πρακτικές, όπως το κολάζ, αλλά και σε καταγραφικά και τεκμηριωτικά μέσα, όπως η φωτογραφία και το φιλμ. Μπορεί να είναι ένας όρος τόσο ευρύς, ώστε σχεδόν κάθε καλλιτεχνική πρακτική να μπορεί να διαβαστεί υπό το πρίσμα αυτού του όρου.

Το πρόβλημα της απροσδιοριστίας των ορίων μιας πρακτικής και της δυσκολίας προσδιορισμού των χαρακτηριστικών της δεν αφορά μόνο την τέχνη αρχείου. Συχνά χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική πρακτική του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Αναφέρεται σε πρακτικές με διευρυμένα όρια ως προς τα εκφραστικά μέσα και το πλαίσιο δράσης τους, που θάλλουν στη “μετά-το-μέσο συνθήκη”²³. Έτσι, και στην τέχνη αρχείου που σχηματοποιήθηκε στη “μετά-το-μέσο-συνθήκη” αντιμετωπίζει κανείς την διπλή πρόκληση του μορφικού και συγκειμενικού προσδιορισμού της. Ή, σύμφωνα με την Rosalind Krauss:

“προκειμένου να κατοχυρώσει κανείς μια καλλιτεχνική πρακτική, το μέσο πρέπει να είναι η υποστηρικτική δομή, που παράγει μια ομάδα συμβάσεων, μερικές από τις οποίες, έχοντας το ίδιο το μέσο ως σημείο εστίασης, είναι ολοκληρωτικά προσδιορισμένες από αυτό, παράγοντας έτσι μια εμπειρία που προκύπτει από αυτή την αναγκαιότητα”²⁴

Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα ο αρχειακός προσδιορισμός περιγράφει ένα πλήθος πρακτικών που ενεργοποιούν γραφειοκρατικούς μηχανισμούς, καθώς επίσης και πρακτικές που συνδέονται με τη δυνατότητα που παρέχει η μηχανική παραγωγή αντιγραφών, η μαζική παραγωγή και η ανάπτυξη της τεχνολογίας. Οι πρακτικές αυτές δεν συνδέονται με ένα “γένος”, δεν έχουν ένα καλλιτεχνικό

23 Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000 (σ. 45)

24 Krauss, 2000, ό.π. (σ. 26)

προηγούμενο πάνω στο οποίο να στηριχτούν, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh. Δεν βρίσκει δηλαδή κανείς προπολεμικές καλλιτεχνικές περιπτώσεις που να συνδέονται με το αρχείο με έναν τρόπο που να μην αφορά μόνο μια προφανή ομοιότητα (μίμηση) της αισθητικής, της φόρμας του αρχείου. Οι πρακτικές που εντοπίζονται προπολεμικά δεν συνιστούν διακριτό καλλιτεχνικό μέσο. Το καλλιτεχνικό αρχείο στις πρώτες του εκδηλώσεις δεν αφορά πρακτικές που, όπως θα έλεγε η Krauss, ενστερνίζονται την ιδέα του “διαφοροποιητικού προσδιορισμού” (differential specificity). Ο προσδιορισμός αυτός αναφέρεται στα καλλιτεχνικά μέσα, τα οποία καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να τα “επανεφεύρουν” (reinvent) και να τα “επαναρθρώσουν” (rearticulate).²⁵

Εξαιτίας της αρχικά αδιατάρακτης σχέσης του αρχείου με τη γραφειοκρατία και της σύνδεσης νέων μέσων με τη γεαφειοκρατική πρακτική και την παραγωγή ντοκουμέντων, η αρχειακή τέχνη συνδέθηκε με τη φωτογραφία, τα έγγραφα και τα κάθε λογής τεκμήρια. Καθώς όμως στην υστερο-νεωτερική εννοιολόγηση του αρχείου, υπό το πρίσμα των θεωρητικών εξελίξεων, το υποκείμενο τέθηκε εκ νέου στο επίκεντρο και επανεξετάστηκε η σχέση του με την ιστορία, η κατανόηση του αρχείου και των αρχειακών πρακτικών βασίστηκε σε νέες διακριτές και διαφοροποιημένες κατευθύνσεις. Το αρχείο, ως ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία καταγραφής της ιστορίας, διασφάλισης της μνήμης και κατοχύρωσης της αλήθειας, μελετήθηκε ως ένας σύνθετος και πολυεπίπεδος μηχανισμός που αναλαμβάνει τη “ρύθμιση” αντικειμένων και υποκειμένων. Το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στον ίδιο τον μηχανισμό που επιτελεί τη γνώση και την αλήθεια. Στην υστερο-νεωτερική του εννοιολόγηση, τόσο η σύνδεση του αρχείου με ένα ισχυρό κέντρο (εξουσία/αρχής), ο προσδιορισμός του ως προς τον ρυθμιστικό και κατασταλτικό του χαρακτήρα, όσο και η σύνδεσή του με την ιδέα της αποκέντρωσης και της χειραφέτησης, αποκαλύπτονται ως οι δύο παραγωγικές όψεις του νομίσματος.

Η αποκέντρωση και η χειραφέτηση συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με το ζήτημα που προέκρινε η ύστερη νεωτερικότητα, και εκφράστηκαν ως αιτήματα σε ένα πλήθος καλλιτεχνικών πρακτικών που προσδιόρισαν την τέχνη στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα χάπενινγκς, τις περφόρμανς, τις καλλιτεχνικές επαναδράσεις, αναβιώσεις (reenactments) και επανιδιοποιήσεις (detournements), την τέχνη εγκατάστασης, τη σχεσιακή τέχνη και την τοποειδή (site specific) τέχνη. Η τέχνη αρχείου αναφέρεται σε εκείνη την πρακτική που, αξιοποιώντας τον αρχειακό μηχανισμό, παράγει το μέσο και συμμετέχει στη δημιουργία νέων κατασκευών στοχεύοντας παράλληλα σε έναν ενεργοποιημένο ρόλο όχι μόνο για τον παραγωγό αλλά και για τον

25 Krauss, 2000, ό.π. (σ. 56)

θεατή. Ως τέτοια, η τέχνη αρχείου μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Μπορεί να είναι μια εγκατάσταση εικόνων και κειμένων που, κατά τα πρότυπα της τέχνης εγκατάστασης, προυποθέτει έναν “ενσωματωμένο θεατή” (embodied viewer)²⁶. Μπορεί να πάρει τη μορφή ενός μνημείου πολιτιστικής κληρονομιάς (παράδειγμα εικ. 24), ενός έργου στον δημόσιο χώρο που οριοθετεί εκ νέου τη σχέση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Μπορεί να είναι ένας αποκεντρωμένος εικονικός τόπος που διαταράσσει την παγειωμένη σχέση του θεατή με το έργο τέχνης στη φυσική του υπόσταση. Τέλος, μπορεί να πάρει τη μορφή ενός καλλιτεχνικού ανταγωνισμού που δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στο φυσικό ή στον εικονικό χώρο, αλλά αναδεικνύει το αρχείο ως ένα πεδίο δράσης, ως μια δυναμική δομή που αμφισβητεί την κρατούσα συναίνεση.

Η στοίβα

Οι στοίβες είναι ένας είδος πλατφόρμας που δείχνει να μην διέπεται από κάποιον συγκεκριμένο οργανωτικό κανόνα πέραν της τοποθέτησης στρωμάτων ύλης επάνω σε ύλη.

Κάθε στοίβα αποτελεί μια αυτογενή παραμετρική τοπογραφία, η οποία αναπτύσσεται μέσω μιας αρχικής τεχνητής υποδιαίρεσης των στοιχείων της σε επίπεδα και στη συνέχεια μέσω μιας αυταρχικής ενοποίησης και εξορθολογισμού αυτών των επιπέδων μέσω εσωτερικών διασυνδέσεων και πρωτοκόλλων. Κάθε στοίβα κατα συνέπεια δημιουργεί το δικό της “αξιακό” σύστημα, ένα δικό της πλαίσιο κανόνων. Η μελέτη της στοίβας σε αντίθεση με τα γνωστά συστήματα ταξινόμησης ή αρχειοθέτησης αναγκάζει τον παρατηρητή/ερευνητή να δημιουργήσει το δικό του σύστημα κατανόησης και αποκωδικοποίησης.

Οι ιδιότητές των στοιβών είναι γενικές, επεκτάσιμες και εύκαμπτες ενώ το διαρκές ενδεχόμενο της τυχειότητας παρέχει τη δυνατότητα του ανασυνδυασμού.

Η στοίβα ως μηχανισμός αποτελείται από τεράστιους σχηματισμούς υλικού. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα “αρχέγονο” σχήμα χτισμένο από ωκεανούς, χώμα, αέρα και κάθε τύπο “οικοδομικού” υλικού που χτίζει και συγκροτεί τον κόσμο μας.

Ένα σχήμα κατανόησης της έννοιας της στοίβαξης είναι αν προσπαθήσουμε να την αντιληφθούμε σαν τον απλούστερο και ειλικρινέστερο μηχανισμός περιγραφής του πλανήτη, που όχι μόνο ξεπερνά κάθε μοντέλο αρχειοθέτησης και καταγραφής της πραγματικότητας, αλλά καταφέρει και παράγει και νέους χώρους στη δική της εικόνα: από βουνά, ωκεανούς και σύννεφα μέχρι δίκτυα, ζώνες, κοινωνικά γραφήματα, οικολογίες, μεγαλουπόλεις, βία, θεολογίες, όλα σχετισμένα και υπερτιθέμενα μεταξύ τους.

26 Bishop, Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, London, 2008 (σ. 6)

Συμπεράσματα

Η στοίβα σε αυτή τη δοκιμακού χαρακτήρα έρευνα, προκύπτει ως προϊόν μιας αναζήτησης για την απλούστερη και ειλικρινέστερη, φόρμα αρχειοθέτησης του υλικού των Αλληλουχιών. Τα εγγενή χαρακτηριστικά της στοίβας είναι εκείνα που την καθιστούν -εντός των πλαισίων της παρούσης έρευνας- μια “εικόνα” που σχετίζεται με τις αναζητήσεις της διαλεκτικής ανάμεσα στην παραγωγή και την πρόσληψη της εικόνας ή την εικόνα εκείνη που θα μπορούσε να αποτελέσει υπόδειγμα χειραφέτησης, παρέχοντας δυνάμει, την δυνατότητα για άμεση μελέτη του περιεχομένου της ή ακόμη και για ένα χειρονακτικό/χειρονομακό μοντάζ.

Η παρούσα εργασία, όπως και η εικαστική έρευνα την οποία συνοδεύει, σε μεγάλο βαθμό επικεντρώθηκε στο ζήτημα της “ζωντανής” και “ομιλούσας” εικόνας.

Έγινε μια απόπειρα για εστίαση στο ερώτημα περί της *ενέργειας*, της *δύναμης* και του *πάθους*, στην *ποιητική των εικόνων*.

Αναγκαία σε κάθε παρόμοια προσπάθεια φαίνεται να είναι η σύνδεση της παραδοσιακής εικονολογικής μεθόδου, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Erwin Panofsky και όπως “εφαρμόστηκε” από τον Aby Warburg, με την νέα εικονολογία (*iconic turn*).

Σε μια προσπάθεια οπτικής διατύπωσης των παρατηρήσεων των Bredekamp, Huberman, Boehm, Mitchell και Rancière έγινε χρήση μεθοδολογικών εργαλείων που έμμεσα προκύπτουν από τους θεωρητικούς τους προβληματισμούς.

Κυρίαρχα στοιχεία της εικαστικής προβολής του θεωρητικού έργου της Νέας Εικονολογίας είναι η χρήση του μοντάζ και των αρχειακών πρακτικών κατά την διαδικασία αναζήτησης και οπτικοποίησης των χαρακτηριστικών της εικόνας που αποτελούν *ενέργημα*, *πράξη* και όχι *εξεικόνιση*, *φαντασίωση* ή *αναπαράσταση* του πραγματικού.

Η ανθρώπινη παρουσία και η “σωματική δραστηριότητα”, όπως αναλύονται από τον Bredekamp είναι διαρκώς παρούσες, μέσα από μια διαδικασία διαμεσολαβήσεων με χειρονακτικό/χειρονομακό χαρακτήρα.

Βασική πρόθεση της εν εξελίξει έρευνας ήταν και παραμένει η συμμετοχή στη διαδικασία διάνοιξης ενός πεδίου ερωτημάτων που στόχο έχει να προσδιορίσει το *επιτελεσματικό ενέργημα* σε σχέση με την ποιητική των εικόνων καθώς και με το ερώτημα περί της δυνατής ή αδύνατης έλευσης του *εικονι(στι)κού συμβάντος*, μέσω ορισμένων αναφορών στις φιλοσοφικές προσεγγίσεις του ζητήματος του *συμβάντος της εικόνας*.

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor, *Negative Dialectics*, Continuum International Publishing, New York, 2007
- Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, Payot, Paris, 2001
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer, Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, Scripta, Αθήνα, 2005
- Agamben, Giorgio, *Stasis: Civil War as a Political Paradigm*, Stanford University Press, 2015
- Agamben, Giorgio, *State of Exception*, University of Chicago, 2005
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1976
- Badiou A., Bourdieu P., Butler J., Huberman G. D., Khiari S., Rancière J., *Τι είναι Λαός*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2014
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, The Berknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1999
- Benjamin, Walter, *Walter Benjamin's Archive*, Verso, London, 2007
- Benjamin, Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2013
- Bishop, Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, London, 2008
- Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, Fink, Μόναχο 1994
- Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin University Press, 2007
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, 2010
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Rebel Press, London, 1992
- Derrida, Jacques, *Η έννοια του Αρχείου*, Εκκρεμές, Αθήνα, 1996
- Ferris, David S. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2004
- Freud, Sigmund, *Η ερμηνεία των ονείρων*, Επίκουρος, Αθήνα, 1993
- Frisby, David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας: Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ζήγκφρηντ Κρακάουερ*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2009
- Huberman, Georges Didi, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris, 2003
- Huberman, Georges Didi, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire, 4*, Les Editions de Minuit, Paris, 2012

- Huberman, Georges Didi, *Soulèvements (Catalogue)*, Gallimard, Paris, 2016
- Huberman, Georges Didi, *Survivance des Lucioles*, Les Edition de Minuit, Paris, 2009
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1999
- Mitchell, W. J. T., *Art and the Public Sphere*, The University of Chicago Press, 1990
- Mitchell, W.J.T, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2006
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, New York, 1955
- Panofsky, Erwin, *Μελέτες εικονολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα, 1991
- Ranciere, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2010
- Ranciere, Jacques, *The Emancipated Spectator*, Verso, London, 2009
- Ranciere, Jacques, *The Politics of Aesthetic*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2004
- Δημητρακάκη, Άντζελα, *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2013
- Σταυρακάκης, Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008

Εικόνες



εικ. 1



εικ. 2



εικ. 3



εικ.4



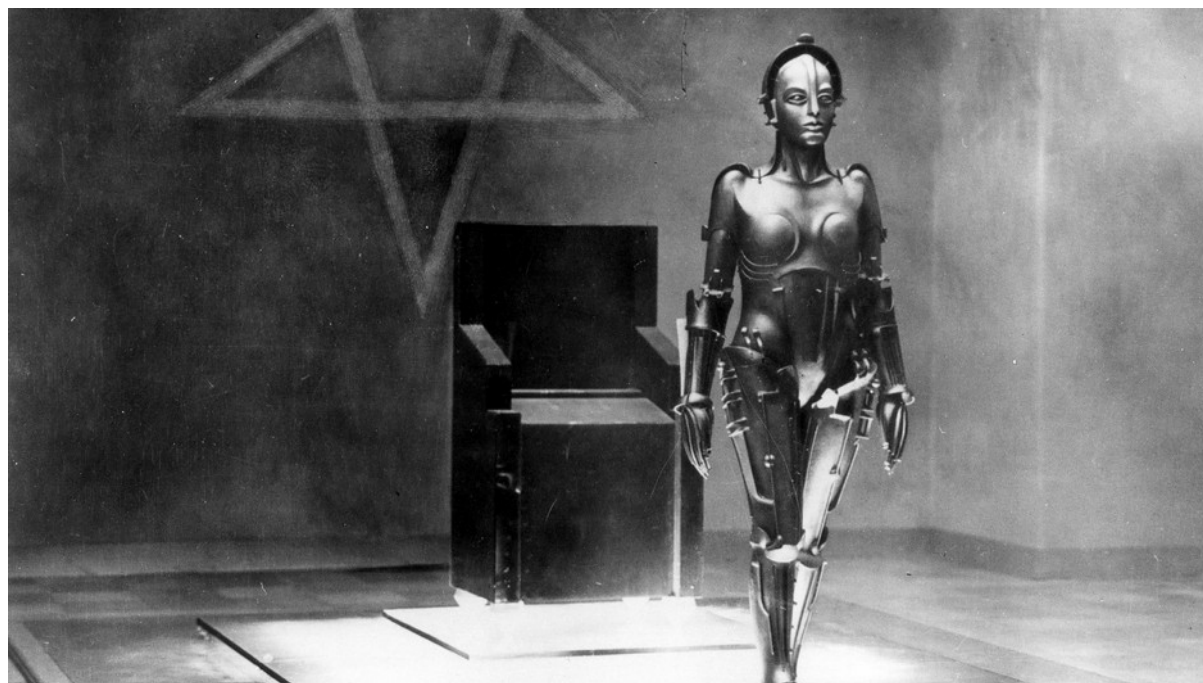
εικ. 7



εικ. 8



εικ. 9



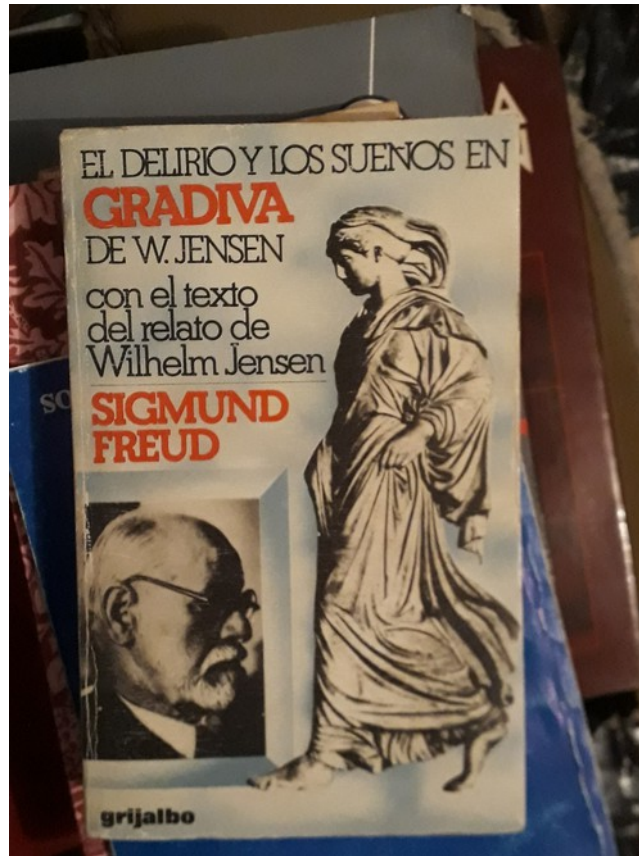
εικ. 10



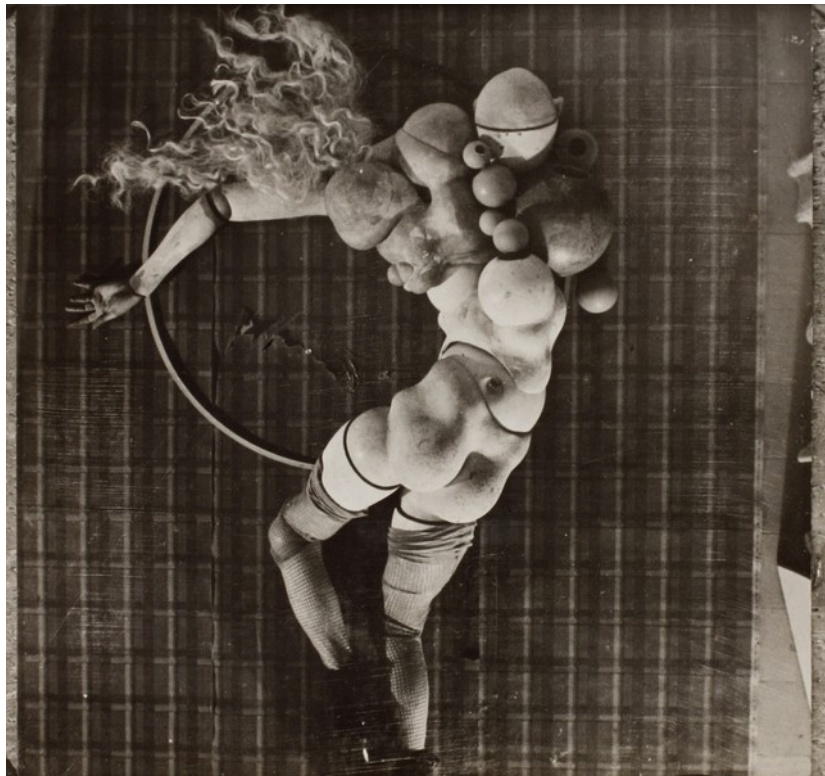
εικ. 11



εικ. 12



εικ. 13



εικ. 14



εικ. 15



εικ. 16



εικ. 17



εικ. 18



εικ. 19



εικ. 20



εικ. 21



εικ. 22



εικ. 23 (Μαρία Τσιρουκίδου, *Αλληλουχίες/Κρούσεις*, Βίντεο, 2019)



εικ. 24 (Marta Minujín, *Ο Παρθενώνας των απαγορευμένων βιβλίων*, 1983, Buenos Aires)

**Στιγμιότυπα από τα βιντεο/δοκίμια των “Αλληλουχιών”
και την παρουσίασή τους με εγκατάσταση χαρτογραφικής προβολής.**

