

Reconstruction/ Ανακατασκευή





Ιόνιο Πανεπιστήμιο,
Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Reconstruction/ Ανακατασκευή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΑΝΔΡΙΑΝΝΑ ΚΟΥΜΕΝΤΑΚΟΥ

Κέρκυρα, 2019.

Εισαγωγή.....	4
Έρευνα.....	5

Μεθοδολογία της έρευνας

Χώρος-Τόπος-Τοπίο.....	6
Η πόλη.....	9
Καταγραφή- Περιπλάνηση.....	11
Δημόσιος Βίος.....	13
Κοινωνία- Ταυτότητα.....	15
Εργασία.....	17
Το μέσο.....	19
Το θέαμα.....	20
Rousseau για την πόλη ως θέατρο.....	22

Επιρροές

1.Αλλεν Γκίνσμπεργκ.....	24
2.Τζακ Κέρουακ.....	26
3.Τσαρλς Μπουκόφσκι.....	28
4.Γουίλιαμ Μπάροουζ.....	29
5.Μαγιακόφσκι.....	30
6.Αρθούρος Ρεμπώ.....	31
Μορφή.....	33

Διαδικασία υλοποίησης έργου

Εγκατάσταση (Installation).....	35
---------------------------------	----

Προβολή.....	38
Οπτικό υλικό.....	40
Αφήγηση.....	46
Ηχοτοπίο (soundwalk).....	51
Επίλογος.....	53
Βιβλιογραφία.....	54

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την μεθοδολογική και τεχνική ανάλυση του έργου, Reconstruction/ Ανακατασκευή. Ένα έργο όπου αποτελείται από αποσπάσματα ήχων και εικόνων του δημόσιου βίου, όπου συνθέτουν ένα τοπίο ανθρώπινων αλλά και άψυχων εφήμερων μορφών, που ανακατασκευάζονται και αναδιαμορφώνονται μέσω των συνεχών προβολών. Μέσω της επανεκπομπής, το άτομο καταγράφεται αρχικά ως θεατής του κοινωνικού θεάματος και επαναπροβάλλεται ως θέαμα ενός ψευδόκοσμου από μοναδικές πραγματικές παρατηρήσεις.

Ακόμα, Ο χώρος δημιουργείται και μεταβάλλεται από σχέσεις. Σχέσεις που λαμβάνουν χώρα σε ένα αστικό πεδίο. Προσεγγίζοντας την πόλη-χώρο ως ανοιχτό σημαινόμενο, θέτετε ως κεντρική παράμετρο δημιουργίας και μεταβολής της τα πολλαπλά υποκείμενα που την βιώνουν και την κατοικούν που την δημιουργούν και αλληλεπιδρούν με αυτή. Γενική περιοχή έρευνας της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί, ο τρόπος προσέγγισης και ανάλυσης της πολλαπλότητας του αστικού περιβάλλοντος με απώτερο σκοπό την ανακατασκευή ενός τοπίου από διαμεσολαβημένο οπτικοακουστικό υλικό του δημόσιου βίου.



Εικόνα 1. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.



Εικόνα 2. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Η έρευνα

Η έρευνα εκκινεί από ένα προβληματισμό σχετικό με την σχέση ατόμου-χώρου, κατά την διάρκεια της εξέλιξης του έργου τίθενται συνεχώς καινούρια ερωτήματα, πως το άτομο διαμορφώνεται σε μια κοινωνία? Πως αναζητεί συνεχώς διεξόδους από αυτήν? Ποιός είναι τελικά ο ρόλος του ως μέλος αυτής? Και πως εκφράζεται η δυσαρέσκεια του μέσω της τέχνης? Στο πρώτο σκέλος η εργασία θα αναφερθεί στην μεθοδολογία της έρευνας του έργου, Reconstruction/ Ανακατασκευή, όπου θα αναλυθεί ο τρόπος εξέλιξης του έργου όσο αφορά την θεωρητική έρευνα και ερωτήματα που τέθηκαν κατά την διάρκεια της δημιουργίας του. Στο δεύτερο σκέλος θα αναφερθούν τα τεχνικά στοιχεία, ο τρόπος παρασκευής του έργου, δυσκολίες και προβλήματα που εμφανίστηκαν και τέλος η ανάλυση του οπτικοακουστικού μέρους.

«Το πρόβλημα της ορθής εννοιολογικής αποσαφήνισης του χώρου λύνεται μέσω της ανθρώπινης πρακτικής που έχει σχέση με αυτόν. [...] Δεν υπάρχουν φιλοσοφικές λύσεις σε φιλοσοφικά ερωτήματα που προκύπτουν αναφορικά με τη φύση του χώρου — οι απαντήσεις βρίσκονται στην ανθρώπινη πρακτική» (Harvey, 1973, 13).



Εικόνα 3. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Ο χώρος, όπως και ο χρόνος, αποτελεί μian σχετική συνθήκη. Είναι ένα απλό περιέχον και η αξία του στηρίζεται στην περιεκτικότητά του. Ο αφηρημένος χώρος από μόνος του δεν έχει χαρακτήρα ούτε ιδιαίτερη φυσιογνωμία. Αυτά τα δύο στοιχεία εμφανίζονται από την στιγμή που η παρουσία του ανθρώπου με τις δραστηριότητές του συγκεκριμενοποιεί τον χώρο πληρώνοντάς τον με ανθρωποποίητες μορφές, με λειτουργίες, με όνειρα, με προσδοκίες, με συναισθήματα, με σημασίες. Τότε ο χώρος έχει μετατραπεί σε τόπο.¹

Ο τόπος έχει χαρακτήρα που συγκροτείται από το σύνολο των ιδιαιζόντων χαρακτηριστικών των μορφών κάθε είδους που τον αφορούν, και από τη στιγμή που

¹ Ιωσ. Στεφάνου, “Η Ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στονφανταστικό τόπο” Institut Français d’Athènes Αθήνα 1994.

έχει πλέον μια οντότητα, μπορούμε να μιλάμε και για φυσιογνωμία.² Χαρακτήρας και φυσιογνωμία, αφορούν στον τόπο, εμφανίζονται όμως ως το αποτέλεσμα της συνολικής, και της συλλογικής αντίληψης που αυτός ο τόπος προσφέρει στους κατοίκους, τους επισκέπτες, τους χρήστες, τους εραστές του. Η συνολική αντίληψη, η πραγματική συναισθηματική και ιδεολογική εικόνα που ένας τόπος προσφέρει δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό που ονομάζεται τοπίο.³

Η δυτική παράδοση και ιδιαίτερα αυτή του τομέα της τέχνης, κληροδότησε την ιδέα ότι τοπίο είναι η απεικόνιση μιας θέας και μάλιστα αυτής ενός φυσικού τοπίου. Στον αιώνα μας όμως, ιδίως μετά την ενασχόληση των επιστημόνων με την εικόνα του τόπου και την κυριαρχία τους στην περιοχή αυτή έναντι των καλλιτεχνών, ως τοπίο πλέον δεν θεωρείται η απεικόνιση της αντιληπτικής εικόνας ενός τόπου αλλά η αντιληπτική εικόνα αυτή καθαυτή.(3)

Ο καθημερινός κόσμος της ζωής μας αποτελείται από συγκεκριμένα «φαινόμενα». Αποτελείται από ανθρώπους, ζώα, άνθη, δέντρα, από πόλεις, δρόμους, σπίτια, πόρτες, παράθυρα κ.α. Στο έργο, αυτά τα συγκεκριμένα πράγματα που συναποτελούν τον δοσμένο κόσμο μας, αλληλοσυνδέονται με σύνθετους και ίσως αντιφατικούς τρόπους.⁴

Ο χώρος⁵ αποτελεί μια αφηρημένη συμβατική συνθήκη που βιώνεται αυθόρμητα, ως ένα αυτάρκες δεδομένο περιβάλλον, που θα εξακολουθούσε να υπάρχει ακόμα κι αν αφαιρούσαμε τα υποκείμενα, που τον κατοικούν. Η έννοια του χώρου και η αντίληψη του, αφορούν μια υποκειμενική πραγματικότητα, που εξαρτάται από διάφορους παράγοντες. Ο άνθρωπος στην συνεχή προσπάθεια του να ορίσει και να ερμηνεύσει το περιβάλλον στο οποίο κατοικεί, κατανοεί τον χώρο με αυτόν και όχι τον χώρο καθ' εαυτό.

Χώροι που βιώνονται από τον άνθρωπο, οι ερμηνείες του χώρου με πρωταγωνιστή το άτομο, στηρίζονται στο τρόπο που τον βιώνει. Μέσω της κατοίκησης ο άνθρωπος μετουσιώνει τον χώρο σε τόπο, αφού ξεκινά να τον ορίζει,

² Η φυσιογνωμία των τόπων, Ιωσήφ Στεφάνου.

³ J. Stefanou, *Etudes des paysages – vers une Iconologie de l'image* (Doctorat d'Etat) Univ. de Strasbourg I 1980

⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Το πνεύμα του Τόπου*, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, μτφ Μίλτος Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Αθήνα, 2009

⁵ http://www.ntua.gr/archtech/forum/sideris/sideris_keimeno.htm N. Σιδέρης, Αρχιτεκτονική και Υαντασίωση, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Σχεδιασμός- Φώρος- Πολιτισμός”, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2005

να τον χαρακτηρίζει, να του αποδίδει νοήματα και αξίες, έχοντας τον, ήδη, οικειοποιηθεί. Έτσι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσω της δικής του, ξεχωριστής πραγματικότητας. Ουσιαστικά αυτό που αντιλαμβάνεται κάθε φορά , είναι αυτό που καθρεπτίζεται από τον ίδιο.

Ο άνθρωπος ως μέρος του κοινωνικού συνόλου ενεργεί , διαμορφώνει και διαμορφώνεται από το δημόσιο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, ο δημόσιος αστικός χώρος είναι δημιούργημα της ίδιας της κοινωνίας⁶ που τον διαμόρφωσε και τον χρησιμοποιεί, αντικατοπτρίζοντας ταυτόχρονα την ίδια, τις ανάγκες της, τις αντιλήψεις της, τα οράματα αλλά και τον πολιτισμό της. Οι δημόσιοι χώροι συγκροτούν τον αστικό ιστό, όπου είναι ένα πλέγμα που δομεί την ίδια την πόλη, την ιεραρχεί δίνοντάς της μορφή, ζωή, διαφορετικότητα και νόημα. Μέσα από αυτό το πλέγμα εξάλλου βιώνεται και αναγνωρίζεται η ίδια η πόλη.

⁶ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο όρος «κοινωνία» προέρχεται από το ρήμα «κοινωνῶ» που στα αρχαία ελληνικά σημαίνει μοιράζομαι ή κάνω κάτι μαζί με άλλους. Έτσι, με τον όρο αυτό νοείται μια ομάδα ανθρώπων που συνυπάρχουν και συνεργάζονται αποβλέποντας, η καθεμιά ξεχωριστά, στην επίτευξη ενός κοινού για τα μέλη της σκοπού, ενός επιμέρους συμφέροντος («ἀγαθὸν τινος ἕνεκεν συνεστηκυῖαν»). Αυτοί, για παράδειγμα, που πολεμούν μαζί επιδιώκουν τον πλούτο, τη νίκη ή την κατάκτηση μιας πόλης, οι ναυτικοί έχουν στόχο την απόκτηση χρημάτων, και κάτι ανάλογο συμβαίνει σε όσους ανήκουν σε μια φυλή ή σε ένα δήμο. Οι επιμέρους αυτές κοινωνίες αποτελούν, για τον Αριστοτέλη, μέρη της πολιτικής κοινωνίας, εμπεριέχονται δηλαδή σε αυτή («ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας»), και τις τοποθετεί σε υποδεέστερη από αυτή θέση, αφού η πολιτική κοινωνία δε στοχεύει στο ειδικό κατά περίπτωση συμφέρον, στο συμφέρον της στιγμής, ή στο συμφέρον μιας ομάδας ανθρώπων, αλλά σ' ένα ανώτερο αγαθό («κυριωτάτου πάντων»), δηλαδή στην ευδαιμονία του συνόλου των πολιτών, που αφορά «ἅπαντα τὸν βίον». Ο Αριστοτέλης στα «Ἠθικά Νικομάχεια» είχε χαρακτηρίσει το υπέρτατο αυτό αγαθό με την έκφραση «τὸ ἀκρότατον πάντων τῶν πρακτῶν ἀγαθῶν».

Χρησιμοποιώντας, ως υπόβαθρο την έννοια του χώρου του τόπου και του τοπίου που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, θα γίνει μια προσπάθεια να δοθεί ο ορισμός της πόλης. Ως ένα από τα κύρια στοιχεία του έργου καθώς ο καλλιτέχνης προβάλλει κατά κύριο λόγο εικόνες του αστικού τοπίου, πιο συγκεκριμένα μέρη από την πόλη της Θεσσαλονίκης. Οι δρόμοι, οι πλατείες, τα πάρκα, οι κήποι με τη μορφή τους, τις αναλογίες τους, τα γλυπτά τους σε συνδυασμό πάντα με τα κτίρια που τα περιβάλλουν, συνθέτουν την εικόνα, της ίδιας της πόλης που ο καθένας προσλαμβάνει.

Πιθανώς η έννοια της λέξης πόλη να φαίνεται ξεκάθαρη, αλλά δεν μπορεί να δοθεί ένας μοναδικός και με ακρίβεια διατυπωμένο ορισμό της. Γιατί τα οικονομικά, θρησκευτικά, κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά κριτήρια της συνύπαρξης των ανθρώπων δεν είναι πάντα ίδια. Αρχικά η πόλη είναι ένας μόνιμος οικισμός, αντίθετα από τους προσωρινούς οικισμούς, που δημιουργούνται για οικονομικούς και άλλους λόγους.⁷ Ένα δεύτερο στοιχείο της πόλης είναι η εξωτερική της όψη. Το αστικό τοπίο ορίζεται σε κάθε περιοχή από τις διαφορές του σε σχέση με το τοπίο της υπαίθρου. Μπορεί να είναι η πολεοδομική οργάνωση ή η ύπαρξη ενός ναού και οχυρώσεων. Ένα τρίτο και καθοριστικό στοιχείο είναι η συγκέντρωση πληθυσμού ανά μονάδα οικοδομημένης επιφάνειας. Τέταρτο στοιχείο είναι ο ορισμός της πόλης από τις εξειδικευμένες αστικές δραστηριότητες, εκείνες που θεωρούνται μη-γεωργικές, γιατί η πόλη είναι άμεσα εξαρτώμενη από το ιδιοκτησιακό της καθεστώς σε σχέση με τις περιβάλλουσες εκτάσεις της υπαίθρου.⁸

Η πόλη⁹ από την αρχαιότητα είναι ένας οικισμός μόνιμου χαρακτήρα με αρκετό μέγεθος, δομημένος έτσι ώστε να εξυπηρετεί τη συλλογική ζωή. Η πόλη ως

⁷ Andrewes A., *Αρχαία ελληνική κοινωνία*, Μ.Ι.Ε.Τ. (Αθήνα 1999).

⁸ Derreanu M., *Ανθρωπογεωγραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ., (Αθήνα 1991).

⁹ Κατά την αρχαϊκή περίοδο η λέξη πόλις ήταν κατά το μάλλον ή ήττον μια ειδική έννοια που αντιπροσώπευε την αστική περιοχή σε αντιπαράθεση με τη χώρα, που αντιπροσώπευε την υπαίθρο. Κύριο χαρακτηριστικό της ήταν η πολιτική της οντότητα, ακόμη και αν δε ήταν κατάλληλη να θεωρείται πόλη, εξαιτίας του πολεοδομικού της σχεδιασμού ή της έλλειψης δημοσίων κτηρίων.

χωροχρονικό περιβάλλον δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη των ατομικών συνειδήσεων των πολιτών της. Η συνεύρεση και συνεργασία όλων αυτών των ατομικών συνειδήσεων παράγει τη συλλογική συνείδηση της πόλης. Η έκφραση αυτού του μοναδικού προϊόντος της πόλης είναι αυτό που ονομάζουμε πολιτισμό.¹⁰

Στο έργο, προβάλλονται αποσπάσματα της καθημερινότητας μια καθημερινότητα διαφορετική για τον κάθε άνθρωπο αυτό που ίσως ονομάζεται πραγματικότητα. Το έργο συγκροτείται από εικόνες διαφόρων σημείων της πόλης, από διάφορες στιγμές της ημέρας , από διάφορες μοναδικές στιγμές . Ο χώρος έχει μετουσιωθεί σε τόπο και ο τόπος ως αναγκαίο κομμάτι του δημόσιου αστικού χώρου, όπου δεν είναι τίποτα άλλο από ένα θέαμα άτυπων και τυχαίων συναντήσεων μέσα στο οποίο κυκλοφορεί κανείς καθημερινά, αναπαύεται, αγωνίζεται, ονειροπολεί, μαγεύεται. Μια πόλη είναι πάντα σε μια συνεχή διαδικασία εξέλιξης, τείνοντας να προχωρήσει προς τα εμπρός ακόμη και δεδομένου ότι επαναφέρει «ιζήματα» του παρελθόντος. Το νέο ενσωματώνεται στο παλαιό, ανακατασκευάζοντας και επαναπροσδιορίζοντας το δημόσιο χώρο, που εμπεριέχει το χρόνο: παρόν-παρελθόν-μέλλον, είναι το πραγματικό σημείο συνάντησης ετερογενών δυνάμεων και διαφορετικών τομέων δράσης του κοινωνικού συνόλου ενός τόπου.



Εικόνα 4. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

¹⁰ Η Ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο”, Ιωσ. Στεφάνου.

Στην συνέχεια του έργου ιδιαίτερο έναυσμα ήταν η δυναμική σύνθεση, η σχέση του χώρου με τον άνθρωπο- υποκείμενο. Πιο συγκεκριμένα, πως το αστικό τοπίο επιδρά στα συναισθήματα και τις επιλογές του ατόμου, αλλά και το αντίστροφο, πως η ψυχρόσύνθεση, η εμπειρία και οι ανάγκες του ανθρώπου προβάλλονται στο χώρο, τον καθορίζουν και τον φορτίζουν με νοήματα. Από την προσωπική εμπειρία του καλλιτέχνη, προβάλλονται στο έργο, καθημερινές διαδρομές με συγκεκριμένο σκοπό και κατεύθυνση, αλλά και απλοί μη οργανωμένοι περίπατοι.

Ερευνώντας την θεωρία της περιπλάνησης, ως εργαλείο ανάγνωσης του αστικού τοπίου. Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη εστίασε στο περιεχόμενο που δίνεται στην έννοια αυτή, στις διαφορετικές προσεγγίσεις της, ιστορικά, στο πως κάθε φορά πραγματώνεται αλλά και στα ποικίλα παραδείγματα, μεθόδους και πειράματα που κατά καιρούς επιχειρούν να αποτυπώσουν τα αποτελέσματα της ανάγνωσης, της ερμηνείας, της εμπειρίας της πόλης.

Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη αναφορά στην «τέχνη», για την έννοια του περπατήματος-περιπλάνησης, ήταν μέσω της λογοτεχνικής φιγούρας του flaneur-πλάνητα στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα, όπως σκιαγραφείται από τον Charles Baudelaire και εξελίσσεται από τον Walter Benjamin. Με απώτερο σκοπό την μελέτη της διαμόρφωσης, διευρύνεται και εξελίσσεται η έννοια της περιπλάνησης, διερευνώντας το περιεχόμενο που της δίνουν καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, όπως το Dada και ο Σουρεαλισμός, καθώς και τον τρόπο που καθεμία αντιλαμβάνεται την πόλη. Το κίνημα των Λεττριστών και στην συνέχεια των Καταστασιακών θέτουν το θεωρητικό πλαίσιο και ορίζουν την έννοια της περιπλάνησης – derive¹¹, επιχειρώντας να αναγνώσουν και να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση του υποκειμένου με την πόλη.

¹¹Guy Debord και άλλα μέλη του κινήματος των Καταστασιακών, αποτυπώνει το βίωμα της ελεύθερης περιπλάνησης (derive) ενός ή περισσότερων ατόμων στην πόλη. Σύμφωνα με τις αρχές της ψυχογεωγραφίας, το άτομο καλείται να αφηθεί στην εμπειρία της χαρτογράφησης χωρίς να μεσολαβεί ελεγκτικά με τη σκέψη με στόχο να βιώσει τις δυνάμεις έλξης ή απόθησης των διαφορετικών ατμοσφαιρών στην πόλη και να αποτυπώσει το συνειδητό και ασυνειδητό αντίκτυπο τους στον ψυχισμό του.

Για να κατανοηθεί η αλληλεπίδραση αυτή, ο καλλιτέχνης επιστρέφει στη γενεσιουργό πράξη της περιπλάνησης, το περπάτημα, στην πιο απλή μορφή, εξετάζοντας τη σχέση του με το χώρο και την καταγραφή του. Με σκοπό την καταγραφή εικόνων και ήχων του περιβάλλοντος αλλά και επιζητώντας το βίωμα που προκαλεί η εναλλαγή των ατμοσφαιρών, καθώς ο περιπλανώμενος διέρχεται από διαφορετικά σημεία της πόλης, με διαφορετικό χαρακτήρα και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

Ως αποτέλεσμα αυτών των επαναλαμβανόμενων αστικών περιπλανήσεων, ήταν η καταγραφή οπτικοακουστικού υλικού για την υλοποίηση του έργου και το γνώρισμα του καλλιτέχνη με το τοπίο της πόλης. Ένα τοπίο υπερπροσφοράς και υπερκατανάλωσης αγαθών, της αφθονίας, του καταιγισμού πληροφοριών, αντικειμένων, γεγονότων, ακόμα και ιδεών. Τα αστικά τοπία διαμορφώνονται από μια παράθεση αντικειμένων, ατμοσφαιρών και δραστηριοτήτων, χωρίς εσωτερική δομή και τάξη, με στόχο την δημιουργία μια πολυμορφίας, που θα ικανοποιήσει την ανάγκη της εποχής για «οπτική κατανάλωση» τοπίων.



Εικόνα 5. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Ο σύγχρονος πολίτης, για να αντιμετωπίσει το μητροπολιτικό σοκ, την εντατικοποίηση της νευρικής διέγερσης που προκαλείται από την γρήγορη και αδιάκοπη μεταβολή των εξωτερικών και εσωτερικών ερεθισμάτων¹², προσπαθεί να γίνει μέλος του πλήθους, ακολουθώντας ένα κοινώς αποδεκτό πρότυπο συμπεριφοράς. Όλα επιδρούν φευγαλέα αλλά ίσως τίποτα δεν τον αγγίζει. Μια μορφή αναισθητοποίησης, μια μορφή παράλυσης εμποδίζει το σοκ να ανατρέψει την ψυχική του ισορροπία.¹³

Σήμερα η δημόσια ζωή έγινε κατά παρόμοιο τρόπο ζήτημα υποχρεωτικής τήρησης των τύπων. Οι περισσότεροι πολίτες αντιμετωπίζουν τις συναλλαγές τους προς το κράτος με πνεύμα υποτακτικής συναίνεσης, ωστόσο αυτή η δημόσια αποχώνωση είναι ως προς την έκταση της πολύ ευρύτερη από την έκταση που καλύπτουν οι πολιτικές υποθέσεις. Οι τρόποι συμπεριφοράς προς τους ξένους και οι εθιμοτυπικές δοσοληψίες μαζί τους θεωρούνται στην καλύτερη περίπτωση συμβατικοί και στεγνοί, στη χειρότερη κάλπικοι. Ο ίδιος ο ξένος είναι απειλητική μορφή, κι ελάχιστοι άνθρωποι αισθάνονται ευχαρίστηση σε τούτο τον κόσμο των ξένων, στην κοσμοπολίτικη πόλη. Στην ιδιωτική ζωή δεν αναζητείται κάποια αρχή αλλά ένα αντικαθρέφτισμα.

Τι είναι οι ψυχές μας, τι είναι αυθεντικό στα αισθήματά μας; Πασχίζουμε να καταστήσουμε αυτοσκοπό την ιδιωτική διαβίωση, το να ζούμε μόνο με τον εαυτό μας, με την οικογένεια, και τους στενούς μας φίλους.¹⁴

Σύμφωνα με τον Richard Sennett στο βιβλίο του Η τυραννία της οικειότητας, υποστηρίζει ότι, λίγοι άνθρωποι σήμερα θα ισχυρίζονταν ότι η ψυχική τους ζωή προκύπτει με αυτογονία, ανεξάρτητα από κοινωνικές συνθήκες και επιρροές του περίγυρου τους. Παρόλα αυτά, πραγματευόμαστε την ψυχή μας και έχει εσωτερική ζωή από μόνη της. Αυτή η ψυχική ζωή θεωρείται τόσο πολύτιμη και εύθραυστη ώστε να περιέχεται σε κατάσταση μαρασμού από την στιγμή που θα εκτεθεί στην σκληρή πραγματικότητα του κοινωνικού κόσμου και να ανθίζει μονάχα

¹² Σταυρίδης Σ., Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, σελ 18

¹³ Σχίζας Γιάννης, Η φαντασία στην πεζοπορία, στο περιοδικό Ο Δαίμων της οικολογίας, 2010

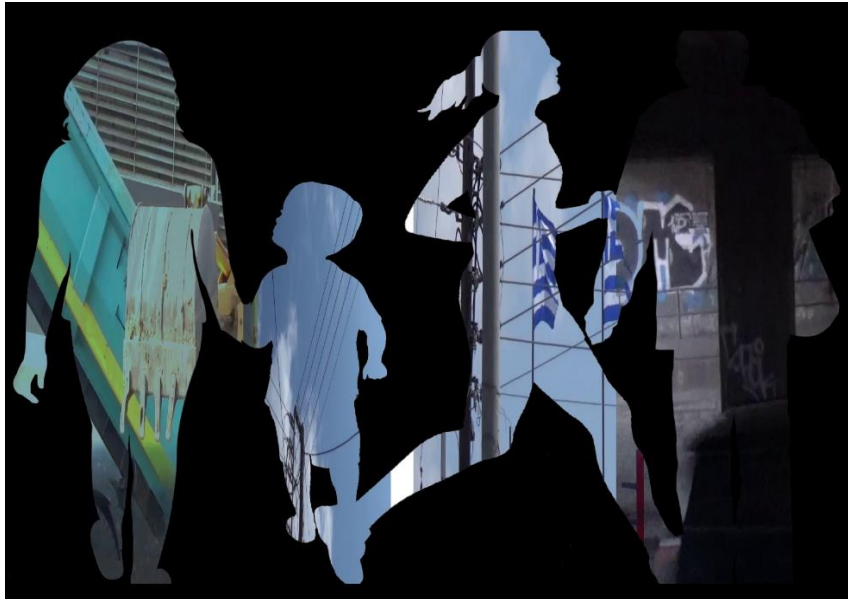
¹⁴ Richard Sennett, Η τυραννία της οικειότητας, σελ 16.

εφόσον είναι προστατευμένη κι απομονωμένη. Το εγώ κάθε προσώπου έγινε το κυριότερο φορτίο του και η αυτογνωσία έγινε σκοπός, αντί να είναι μέσον με το οποίο καθένας γνωρίζει τον κόσμο.

Κι ακριβώς, επειδή είμαστε τόσο εγωπαθείς, είναι εξαιρετικά δύσκολο να φθάσουμε σε κάποια αρχή του ιδιωτικού, να εξηγήσουμε ξεκάθαρα στον εαυτό μας ή σε άλλους τι είναι η προσωπικότητα μας. Ο λόγος είναι ότι όσο περισσότερο ιδιωτικοποιείται η ψυχή, τόσο λιγότερους ερεθισμούς δέχεται και τόσο δυσχερέστερο γίνεται να αισθανθούμε ή να εκφράσουμε αυτό που αισθανόμαστε.



Εικόνα 6. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.



Εικόνα 7. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Κοινωνία-Ταυτότητα

Η έρευνα του έργου συνεχίζεται, καθώς τίθενται συνεχώς καινούρια ερωτήματα και επικεντρώνεται στην ταυτότητα του ατόμου. Πως διαμορφώνεται; Τι ρόλο έχει η κοινωνία στην διαμόρφωση της ταυτότητας;

Ο άνθρωπος από τη στιγμή της γέννησής του ορίζεται να ζήσει σ' ένα δεδομένο περιβάλλον, φυσικό και κοινωνικό. Η διαμόρφωση της προσωπικότητάς του, η μεταβολή δηλαδή της βιολογικής του οντότητας σε προσωπικότητα, εξαρτάται άμεσα από το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει και αναπτύσσεται. Η κοινωνία καθορίζει τις ελευθερίες που η ίδια επιτρέπει. Το κοινωνικό περιβάλλον κατευθύνει και διαμορφώνει το άτομο με τα συνεχή ερεθίσματα του και τις επιδράσεις του. Έτσι μπορεί να διαμορφώσει το «εγώ¹⁵» του ατόμου, όπου αυτό συνεπάγεται ότι μπορεί να επικυρώσει και τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, υλικά, πνευματικά, ψυχικά και ηθικά.

¹⁵ Στα αρχικά κείμενα του Φρόντ ο όρος «Εγώ» υποδηλώνει την προσωπικότητα στο σύνολό της και μόνο αργότερα αποκτά ιδιαίτερη σημασία.

Ο γάλλος κοινωνιολόγος Emile Durkheim θεωρεί σύμφωνα με την “κοινωνιστική του θεωρία”¹⁶, ότι ο άνθρωπος είναι προϊόν της κοινωνίας του αλλά και δημιουργός της, η προσωπικότητά του είναι γέννηση των κοινωνικών συνθηκών και αποτέλεσμα των κοινωνικών προτύπων. Η συνείδηση του ατόμου είναι αποτέλεσμα της λειτουργίας των κοινωνικών θεσμών, δηλαδή η ατομική συνείδηση καθορίζεται από την κοινωνική συνείδηση.

Ωστόσο, και ο άνθρωπος με την σειρά του επεμβαίνει δυναμικά στο περιβάλλον και το διαμορφώνει. Είναι παράμετρος της εξέλιξης της κοινωνίας του. Ως παραγωγικό μέλος της συμμετέχει στην οικονομική και τεχνολογική της ανάπτυξη.

¹⁶ Anthony Giddens, Profile and critiques in social theory, contemporary social theory,Κεφάλαιο 9: “Durkheim, Socialism and Marxism”

«Η εργασία είναι πρώτα μια διαδικασία ανάμεσα στον άνθρωπο και στη φύση, μια διαδικασία όπου ο άνθρωπος με τη δική του πράξη μεσολαβεί, ρυθμίζει και ελέγχει την ανταλλαγή της ύλης ανάμεσα στον εαυτό του και τη φύση. Την ύλη της φύσης ο ίδιος ο άνθρωπος την αντιμετωπίζει σαν μια φυσική δύναμη. Τις φυσικές δυνάμεις που ανήκουν στο σώμα του, τα μπράτσα και τα πόδια, το κεφάλι και τα χέρια, τα βάζει σε κίνηση για να ιδιοποιηθεί τη φυσική ύλη με μια μορφή χρήσιμη για τη δική του ζωή. Επενεργώντας με την κίνηση αυτή πάνω στη φύση που βρίσκεται έξω απ' αυτόν και αλλάζοντάς την, αλλάζει ταυτόχρονα και τη δική του φύση. Αναπτύσσει τις δυνάμεις που κοιμούνται μέσα της και υποτάσσει στην κυριαρχία του το παιχνίδι των δυνάμεών της.»¹⁷



Εικόνα 8. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Για τον Μαρξ οι σχέσεις παραγωγής αποτελούν μόνιμο πεδίο έντασης και τριβής των δύο μερών (εργατική και αστική τάξη). Οι εργάτες αποκτούν ταξική συνείδηση αναγνωρίζοντας την ανάγκη κατάργησης του καπιταλισμού μέσα από την ταξική πάλη. Ο Μαρξ δίνει στην εργασία μια διάσταση πέρα από την καθαρά οικονομική. Θεωρεί ότι εκτός από μέσο βιοπορισμού, συνιστά και φορέα υλοποίησης της προσωπικότητας και διαμόρφωσης της συνείδησης. Ταυτίζει δηλαδή την εργασία με αυτοπραγματοποίηση της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Συστατικά στοιχεία της εργασίας αποτελούν: ο άνθρωπος ως υποκείμενο της εργασίας, το αντικείμενο της εργασίας, τα μέσα της εργασίας, το αποτέλεσμα ή προϊόν της εργασίας. Η εργασία είναι η αλληλεπίδραση αυτών των συστατικών

¹⁷ Karl Marx, Το κεφάλαιο.

στοιχείων. Όχι μόνο δεν υφίστανται το καθένα χωριστά από τα υπόλοιπα , αλλά και αλληλοδημιουργούνται. Τυχόν μεταβολή του ενός οδηγεί, σε τελευταία ανάλυση, σε αντίστοιχη μεταβολή των υπολοίπων.

Μέσο της εργασίας είναι εκείνο με τη βοήθεια του οποίου ο άνθρωπος επενεργεί σε κάτι άλλο κατά ορισμένο τρόπο για την επίτευξη του σκοπού, για τη δημιουργία ενός αντικειμένου, κατάλληλου για την ικανοποίηση αναγκών.

Ο Μαρξ ορίζει τη σχέση ανταλλαγής (κάθε σχέση που περιλαμβάνει το προϊόν), σαν κοινωνική σχέση, μια σχέση μεταξύ ανθρώπων. Στον καπιταλισμό αυτή η σχέση αντικαθίσταται με σχέση μεταξύ των πραγμάτων (εμπορευμάτων). Το σύνολο της κοινωνίας, των διαδικασιών, της δράσης και της αλληλεπίδρασης των σχέσεων που τη διέπουν ορίζεται από τους όρους της ανταλλαγής και το ρόλο του κάθε ατόμου στην παραγωγή.

Η σχέση που συνδέει το άτομο με το κοινωνικό περιβάλλον είναι διαλεκτική¹⁸, μία σχέση δυναμικής αλληλεπίδρασης. Η κοινωνία έχει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου αλλά και ο άνθρωπος ως μέρος της, επεμβαίνει και διαμορφώνει το περιβάλλον του με διαφορετικά μέσα κάθε φορά. Με την εμφάνιση της ατομικής ιδιοκτησίας¹⁹, δημιουργήθηκαν οι τάξεις, δηλαδή μεγάλες ομάδες ανθρώπων οι οποίες διαφέρουν ως προς την οικονομική τους θέση στο ιστορικά καθορισμένο σύστημα της κοινωνικής παραγωγής²⁰. Αποτέλεσμα αυτού ήταν η δημιουργία κράτους. Το κράτος²¹ ως μηχανισμός επιβολής της εξουσίας της άρχουσας τάξης, χρησιμοποιεί διάφορα μέσα για να πετύχει το ρόλο του, ο οποίος είναι να καταφέρει να χειραγωγήσει το άτομο. Στους μηχανισμούς αυτούς συμπεριλαμβάνονται η καταστολή και τα μέσα της, τα νομοθετικά σώματα του κράτους τα διοικητικά όργανα καθώς και άλλοι θεσμοί, όπως είναι τα ΜΜΕ.

¹⁸ Η «διαλεκτική» είναι ένας όρος που πρώτο χρησιμοποιήθηκε από τον Χέγκελ για να περιγράψει μια μέθοδο φιλοσοφικού επιχειρήματος που περιλαμβάνει ένα είδος αντιφατικής διαδικασίας μεταξύ αντίθετων πλευρών., Hegel's Dialectics, The Science of Logic [Wissenschaft der Logik], translated by George di Giovanni, New York: Cambridge University Press, 2010.

¹⁹ Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός), Κεφάλαιο Ι. Το αντικείμενο της φιλοσοφίας, 3. Ο διαλεκτικός και ιστορικός υλισμός ιδεολογικό όπλο του επαναστατικού προλεταριάτου.

²⁰ Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός), Παράρτημα: Οι βασικές κατευθύνσεις της σύγχρονης αστικής φιλοσοφίας και κοινωνιολογίας, 8. Μερικά προβλήματα των διεθνών σχέσεων στο φως της αστικής κοινωνιολογίας.

²¹ Ο Μαρξ αντιλαμβάνεται το κράτος ως <<όργανο>> ταξικής κυριαρχίας και την ιδεολογία ως μέσο κατανόησης, αλλά και παρερμηνείας της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς υπαγορεύεται από τους όρους κυριαρχίας της άρχουσας τάξης, Αλήθειες και ψέματα για το σοσιαλισμό 2. Για την σοσιαλιστική εξουσία.

Μια καθημερινότητα γεμάτη προβολές, άμεσες αλλά και έμμεσες. Τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαδίκτυο και άλλα πολλά μέσα που καθημερινά κατακλύζουν το άτομο από πληροφοριακό υλικό, εν τέλει το μέσο μπορεί να διαμορφώσει μια κοινωνία?

Ο Marshall McLuhan αναφέρει το μέσο²² ως το (πραγματικό) μήνυμα, χαρακτηριστικά μας λέει ότι κάθε τεχνολογία είναι μια προβολή του ανθρώπου στον χώρο και τον χρόνο, μια προέκταση ενός τμήματος μας (ενός μέλους, μια αίσθησης ή μίας ικανότητας μας). Αλλά κάθε τέτοια προβολή, κάθε τέτοια προέκταση τμήματος του ανθρώπου, δεν είναι κάτι ουδέτερο κι ανεξάρτητο από την ανθρώπινη ψυχή. Συνδεόμαστε με τις εξωτερικές αυτές προεκτάσεις μας με ισχυρούς ψυχικούς δεσμούς οι οποίες ακριβώς λόγω της φύσεως τους δεν είναι ούτε αθώες ούτε χωρίς συνέπειες. Άρα η προέκταση τμημάτων του εαυτού μας (το μέσο) επηρεάζει τη φύση γύρω μας και επηρεάζει τις κοινωνικές δομές και τις ανθρώπινες σχέσεις. Δεν έχουν όμως όλες οι τεχνολογίες την ίδια δύναμη. Αυτές που έχουν πιο έντονο επικοινωνιακό χαρακτήρα, κυριαρχούν σε κάθε ιστορική περίοδο και κοινωνία και καθορίζουν την κοινωνική οργάνωση, τις ανθρώπινες σχέσεις και το κυρίαρχο πρότυπο σκέψης.

Αν ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από το μέσο, αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την προσπάθεια του ατόμου να αφογκραστεί την ήδη διαμορφωμένη κοινωνία, την οποία του επιβάλουν. Έτσι το άτομο παίρνει τον ρόλο του θεατή. Η εξωτερικότητα του θεάματος, σε σχέση με το ενεργό άτομο είναι εμφανής από το γεγονός ότι οι ίδιες του οι χειρονομίες δεν ανήκουν πλέον σε αυτόν, αλλά σε κάποιον άλλο που τις αναπαριστά. Μήπως έτσι το άτομο δεν αισθάνεται σε κανένα μέρος στο στοιχείο του, γιατί το θέαμα είναι παντού?

²² «Media», οι προεκτάσεις του ανθρώπου, Marshall McLuhan, σελ. 10-12.

*«Το θέαμα δεν είναι ένα σύνολο εικόνων, αλλά μια κοινωνική σχέση ατόμων, μεσολαβημένη από εικόνες.»*²³

Σύμφωνα με τον Guy Debord, Το θέαμα, είναι θεωρημένο στην ολότητά του, είναι ταυτόχρονα το αποτέλεσμα και ο σκοπός του υπάρχοντος τρόπου παραγωγής. Δεν είναι ένα συμπλήρωμα του πραγματικού κόσμου, κάποιο πρόσθετο διακοσμητικό του στοιχείο. Είναι η καρδιά της έλλειψης ρεαλισμού της κοινωνίας.

Κάτω απ' όλες τις ιδιαίτερες μορφές του, πληροφόρησης ή προπαγάνδας, διαφήμισης ή άμεσης κατανάλωσης ψυχαγωγίας, το θέαμα αποτελεί το σύγχρονο μοντέλο της κοινωνικά κυρίαρχης ζωής.

Είναι η πανταχού παρούσα επιβεβαίωση της επιλογής που έχει ήδη γίνει μέσα στην παραγωγή, και η αντίστοιχη κατανάλωσή της. Μορφή και περιεχόμενο του θεάματος ταυτίζονται εξίσου με την ολική δικαιολόγηση των συνθηκών και των στόχων του υπάρχοντος συστήματος. Το θέαμα είναι επίσης η διαρκής παρουσία αυτής της δικαιολόγησης, σαν κατοχή του μεγαλύτερου μέρους του χρόνου που βιώνεται έξω απτή σύγχρονη παραγωγή.

Στο έργο Reconstruction/ Ανακατασκευή, παρατηρεί κανείς το «θέαμα» του Γκυ Ντεμπορ ,ως την κοινωνία μέσα από τα μάτια του καλλιτέχνη. Καθώς αποδίδει μέσα από ανθρώπινες, σχεδόν περαστικές μορφές την κοινωνία του σήμερα. Άνθρωποι βιαστικοί, βήματα γρήγορα, εργοτάξια- χώροι εργασίας, πολυκατοικίες, στοές και άλλα σημεία του αστικού περιβάλλοντος όπου συνθέτουν ένα τοπίο. Ένα τοπίο όπου οι περαστικοί μετουσιώνονται σε θέαμα και ο θεατής γίνεται παρατηρητής του θεάματος.

Είναι ένα θέαμα που μπορεί ο καθένας να εισχωρήσει. Ένα θέαμα όπου άτυπα και τυχαία προκαλεί συναντήσεις και δράσεις μέσα σε αυτό. Χώροι που είναι χαραγμένοι πάνω τους συλλογικές μνήμες, γεγονότα, ξεχωριστά στον καθένα αφού όλοι έχουν δυνατότητα προσπέλασης αυτών, αλλά και ιστορικά γεγονότα διαμαρτυρίες συγκρούσεις και καταστροφές. Αποτυπώνεται διαφορετικά κάθε φορά η

²³ Guy Debord, Η κοινωνία του θεάματος σελ.10-20.

αισθητική της εξέλιξη από εποχή σε εποχή και από χώρο σε χώρο. Οι πολίτες έχουν άμεση σχέση στο συνολικό χαρακτήρα και το ύφος του δημόσιου χώρου σε συλλογικό αλλά και ατομικό επίπεδο.



Εικόνα 9. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.



Εικόνα 10. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Rousseau για την πόλη ως θέατρο

Ο σπουδαιότερος συγγραφέας για τη δημόσια ζωή της πόλης, ο σταθερότερος ερευνητής της, ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος τη μισούσε.²⁴

Ο Jean-Jacques Rousseau πίστευε ότι ο κοσμοπολιτισμός δεν αποτελούσε υψηλό στάδιο εκπολιτισμού, αλλά τερατώδη ανάπτυξη. Περισσότερο από οποιονδήποτε σύγχρονο του, ο Rousseau ερεύνησε από κάθε άποψη την μεγαλούπολη. Απεικόνισε την πόλη ως εγκόσμια κοινωνία, ακόμη κατέδειξε ότι αυτή η εκλογίκευση απέρρεε από ένα ιδιαίτερο είδος πόλης, την κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα.

Ακόμη έδειξε την επίδραση μιας πόλης στο γενικό πρότυπο της ανθρώπινης έκφρασης. Η γνήσια δημιουργική έκφραση πραγματοποιείται από τον άνθρωπο στην αναζήτηση ενός γνήσιου εγώ, εκφράζει αυτή την ανακάλυψη με λέξεις, μουσική και εικόνες. Τα έργα τέχνης μοιάζουν με αναφορές ψυχολογικής έρευνας. Η τέχνη της μεγαλούπολης, που έχει ως σημείο εκκίνησης ένα ανεξάρτητο

²⁴ Η τυραννία της οικειότητας σελ. 153.

σύνολο κοινωνικών σχέσεων, παράγει φαντασιοκοπήματα και τυποποιήσεις του εγώ. Αυτές οι συμβάσεις υφίστανται αφ' εαυτών δεν έχουν καμία σχέση με τον προσωπικό χαρακτήρα. Ο Rousseau απεχθάνεται την παρουσίαση συναισθημάτων σ' αυτήν την βάση επιθυμεί μια πιο εσωστρεφή διερεύνηση του χαρακτήρα.²⁵

Ένα μέρος της αντιδιαστολής που κάνει ο Rousseau ανάμεσα σε παράσταση και αναπαράσταση:

*...αληθινή ιδιοφυΐα... δεν ξέρει την ατραπό των τιμών και της επιτυχίας ούτε ονειρεύεται να την αναζητήσει, δεν κάνει συγκρίσεις με κανέναν όλοι οι πόροι της βρίσκονται εντός της*²⁶

Ο Rousseau φανταζόταν το τέλος της δημόσιας ζωής μονάχα σε μια μικρή πόλη, δηλαδή μπορούσε να φανταστεί μιαν εναλλαγή της μητρόπολης, αλλά όχι την ιστορική της εξέλιξη. Συνοχή, πολιτικός έλεγχος, αρμονία της κοινωνίας με τις ανάγκες του φυσικού ανθρώπου: αυτό ήταν το όραμα του.

²⁵ Η τυραννία της οικειότητας, σελ 159.

²⁶ Αυτόθι, σελ. 60.

Υπήρχαν αρκετά κινήματα και καλλιτέχνες στην ιστορία της τέχνης που προκάλεσαν μια εξέγερση με το έργο τους ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις. Ενάντια στην κοινωνική ζωή και στο σύστημα που την παρήγαγε. Ενεργούσαν μέσα σε αυτήν την ατμόσφαιρα και αντιδρούσαν, επιδερμικά, μέσω της τέχνης τους, θέλοντας να κριτικάρουν το σύστημα, το κοινωνικό σύνολο που το περικλείει, την πόλη που μέσα της μεγάλωσαν και μίσησαν αλλά πάντα θα αγαπούν γιατί τους γέννησε. Ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από το καλλιτεχνικό του έργο, έτσι θα αναφερθούν στιγμιότυπα από το έργο τους και την ζωή τους.

1. Άλλεν Γκίνσμπουργκ

Ο Ginsberg ασπάζεται την αντίληψη πως οι προσωπικές εμπειρίες και οι σκέψεις ενός ανθρώπου μπορούν να έχουν απήχηση στο κόσμο. Αυτή η αντίληψη αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο του έργου του. Η ποίηση των Μπιτ²⁷, ο τρόπος χειρισμού των θεμάτων τους, το ύφος και η γλώσσα τους είχαν τεράστια επίδραση στη νεότερη λογοτεχνία.

*«Είδα τα καλύτερα μυαλά της γενιάς μου διαλυμένα από την τρέλα,
υστερικά γυμνά και λιμασμένα,
να σέρνονται μέσα από τους νέγρικούς δρόμους την αυγή γυρεύοντας
μιαν αναγκαία δόση,
χίπστερς με αγγελικά κεφάλια να φλέγονται για την αρχαία ουράνια ένωση
με την αστρική γεννήτρια μέσα στην μηχανή της νύχτας,
που φτωχοί κουρελιασμένοι με βαθουλωμένα μάτια και φτιαγμένοι στάθηκαν*

²⁷ Λογοτεχνικό κίνημα που έδρασε στην Αμερική τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, ασκώντας σημαντική επιρροή στην αμερικανική λογοτεχνία και κοινωνία. Η Γενιά των Μπιτ γεννήθηκε όταν ο συγγραφέας Τζακ Κέρουακ, ο ποιητής Άλλεν Γκίνσμπουργκ και ο Γουίλιαμ Μπάροους συναντήθηκαν στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια της Νέας Υόρκης το 1944. Η κίνηση αργότερα μετατοπίστηκε προς τη δυτική Ακτή, όπου στράφηκε γύρω από το βιβλιοπωλείο και εκδοτικό οίκο City Lights του Lawrence Ferlinghetti, στο Σαν Φρανσίσκο. Στην Γκαλερί 6, στην ίδια πόλη, ο Γκίνσμπουργκ οργάνωσε μια βραδιά ανάγνωσης ποίησης στις 7 Οκτωβρίου του 1955, αμέσως μετά την ολοκλήρωση του «Ουρλιαχτού». Ακολούθησε η απαγόρευση του ποιήματος λόγω βωμολογιών και μια σειρά από δίκες που έδωσαν στους Μπιτ ποιητές μια παράδοξη φήμη.

καπνίζοντας μέσα στο υπερφυσικό σκοτάδι τιποτένιων διαμερισμάτων αιωρούμενοι
πάνω από τις κορυφές των πόλεων βυθισμένοι στην τζαζ,
που πρόταξαν τους εγκεφάλους τους γυμνούς στον ουρανό
κάτω απ' τον Εναέριο σιδηρόδρομο και είδαν
αγγέλους Μωαμεθανούς να τρεκλίζουν φωτισμένοι σε ταρατσες πολυκατοικιών,
που πέρασαν απ' τα πανεπιστήμια με ήρεμα ακτινοβόλα μάτια με παραισθήσεις
του Αρκάνσας και τραγωδία με το φως του Μπλαϊνκ ανάμεσα στους μελετητές
του πολέμου,
που διώχτηκαν απ' τις ακαδημίες λόγω τρέλας και έκδοσης
στίχων ανήθικων στου κρανίου τα παράθυρα,
που διπλώθηκαν από τον φόβο ξεντυμένοι σε αζύριστα δωμάτια, καίγοντας
τα λεφτά τους στα καλάθια των αχρήστων και ακούγοντας τον Τρόμο
μεσ' απ' τον τοίχο...»

Απόσπασμα από το «Ουρλιαχτό»/ Μετάφραση Γιάννης Λειβαδάς.

Στις μέρες μας αυτό το κλασικό πλέον ποίημα δεν μετρά τόσο για την τεχνική και το ύφος του, μα περισσότερο για όλη εκείνη την δίκαιη και δραματική απεικόνιση των σύγχρονων κοινωνιών αλλά και του κόσμου του ποιητή. Είναι η γυμνή αλήθεια του ποιήματος που συντείνει προς μία υψηλή συνειδητοποίηση, αλλά και προκαλεί.

Το ποίημα είναι μεγάλο στις διαστάσεις του και αποκαλυπτικό στη σύλληψή του: σαν να βιώνει ένα εκστατικό όραμα, με μία γραφή που αντλεί από την τεχνική της συνειδησιακής ροής, ο Γκίνσμπεργκ εξιστορεί θραύσματα εμπειριών μίας άλλης Αμερικής, της Αμερικής του περιθωρίου, των ποτών, των ναρκωτικών, των πρόσκαιρων σεξουαλικών επαφών, της περιπλάνησης, των οραμάτων, των μηχανόβιων και του οτοστόπ.

2. Τζακ Κέρουακ

«Στο Δρόμο» είναι το δημοφιλέστερο μυθιστόρημα του Τζακ Κέρουακ κι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κείμενα της μπητ γενιάς. Πραγματεύεται τα ταξίδια και τις περιπέτειες του συγγραφέα στην αμερικανική ήπειρο μαζί με σημαίνουσες προσωπικότητες της μπητ λογοτεχνικής σκηνής.

Μέσα από τα κείμενα του Κέρουακ, ξεδιπλώνεται ολόκληρη η Αμερική της εποχής της τζαζ, ένας κόσμος γεμάτος μουσική, ταχύτητα, αδρεναλίνη, αλκοόλ και ναρκωτικά. Οι χαρακτήρες του Κέρουακ τρέχουν μακριά από τις ευθύνες, αναζητώντας έναν υποτιθέμενο παράδεισο που δεν καταφέρνουν να βρουν ποτέ, αφού πουθενά δεν είναι ευτυχισμένοι και πρέπει, ξανά, να φύγουν. Κάνουν αυτό που σύμφωνα με τον πρωταγωνιστή, είναι « το λειτούργημα τους απέναντι στο χρόνο » : κινούνται.

Η θλίψη που άφησαν πίσω τους οι πόλεμοι, η πολιτική κατάσταση της εποχής και η πτώση του αμερικάνικου ονείρου, οδηγούν την γενιά του Κέρουακ σε σύγκρουση με το *status quo*²⁸, που εκφράζεται μέσα από μια ζωή στην φυγή, ένα άστατο βίο καταχρήσεων, αλλά και μια βαθιά αγάπη για τους ανθρώπους της Αμερικής, τις μειονοτικές ομάδες της και τον ανόθευτο από τον αναδυόμενο καπιταλισμό, πολιτισμό τους, που ο Κέρουακ αγιοποιεί.

Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, ο αυθορμητισμός της αφήγησης, τα έντονα χρώματα και η ποιητικότητα των περιγραφών της φύσης και της πόλης, είναι αυτά που ξεχωρίζουν το μυθιστόρημα του Κέρουακ και του δίνουν τη δική του ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα σημαντικότερα βιβλία των τελευταίων δεκαετιών.

²⁸ Το *status quo* είναι λατινική φράση που σημαίνει την υπάρχουσα κατάσταση των πραγμάτων, ιδιαίτερα όσον αφορά κοινωνικά ή πολιτικά ζητήματα. Από κοινωνιολογικής απόψεως, ισχύει γενικά για τη διατήρηση ή την αλλαγή της υφιστάμενης κοινωνικής δομής και αξιών. Όσον αφορά τις συζητήσεις περί πολιτικής, το *status quo* αναφέρεται στο πώς είναι οι συνθήκες εκείνη την εποχή και πώς μπορεί η καταφατική ομάδα να λύσει αυτές τις συνθήκες. *Status quo.TheIdioms.com - Online Idioms Dictionary.*

«Ας πιούμε στην υγεία των τρελών, των απροσάρμοστων, των επαναστατών, των ταραχοποιών. Σε αυτούς που βλέπουν τα πράγματα διαφορετικά, που δεν τιμούν τους κανόνες, που δεν σέβονται την τάξη... Μπορεί να τους επαινέσεις, να διαφωνήσεις, να τους τσιτάρεις, να δυσπιστήσεις, να τους δοξάσεις ή να τους κακολογήσεις. Αλλά δεν μπορείς να τους αγνοήσεις. Γιατί αλλάζουν πράγματα. Βρίσκουν, φαντάζονται, βοηθάνε, ερευνούν, φτιάχνουν, εμπνέουν. Σπρώχνουν μπροστά τα πάντα. Ίσως, πρέπει να είναι τρελοί. Πως αλλιώς θα κοιτάζουν ένα άδειο καμβά και θα δουν έργο τέχνης; Ή θα καθίσουν στη σιωπή και Θ' ακούσουν το τραγούδι που δεν έχει γραφτεί; Εκεί που κάποιοι βλέπουν τρελούς, εμείς βλέπουμε μεγαλοφυΐες. Γιατί οι άνθρωποι που είναι αρκετά τρελοί για να πιστεύουν ότι μπορούν ν'αλλάξουν τον κόσμο, είναι αυτοί που στο τέλος το κάνουν.»



Εικόνα 11. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

3.Τσαρλς Μπουκόφσκι

Τα ποιήματα του περιέγραφαν ένα πραγματικό κομμάτι του περιθωριακού κόσμου. Ένας από τους παραγωγικότερους αμερικάνους ποιητές, μυθιστοριογράφος και διηγηματογράφος απεικόνισε γλαφυρά τη διαφθορά της αστικής ζωής και τους κατατρεγμένους της αμερικανικής κοινωνίας.

Τα έργα του δεν είναι γραμμένα με λέξεις, αλλά με εμπειρία και φαντασία, χρησιμοποιώντας σκληρή γλώσσα, βίαιες περιγραφές και ωμή σεξουαλικότητα, προκαλώντας έτσι τα πουριτανικά ήθη της εποχής.

Ο Μπουκόφσκι υπήρξε ο πνευματικός πατέρας του “βρώμικου ρεαλισμού”. Η γραφή του ήταν πάντοτε ωμή και αφορούσε τους αλήτες και τους περιθωριακούς που μεθοκοπούσαν στα μπαρ του Λος Άντζελες, όπως άλλωστε έκανε και ο ίδιος. Δεν έπιασε ποτέ του πρωινή δουλειά, εκτός από αυτή στο ταχυδρομείο την οποία μισούσε όσο τίποτα άλλο στον κόσμο.

«Πως στο διάολο ένας άνθρωπος μπορεί να ευχαριστείται το να σηκώνεται στις 6.30 η ώρα το πρωί από ένα επίμονο ξυπνητήρι, να πηδάει από το κρεβάτι, να βιάζεται να ντυθεί, να τρώει γρήγορα, να κατουράει γρήγορα, να παλεύει με την κίνηση στον δρόμο, για να φτάσει σε ένα μέρος που θα κερδίσει λεφτά για κάποιον άλλον και να είναι και ευγνώμων για την ευκαιρία αυτή που του δίνεται;».

Ο ίδιος θεωρούσε ότι δεν εντάχθηκε ποτέ σε κανένα λογοτεχνικό ρεύμα, αλλά και σε καμία κοινωνική ομάδα. Υπήρξε πάντοτε μονάδα σε έναν κόσμο γεμάτο από πανομοιότυπους ανθρώπους.

«Όπου κι αν πάει το πλήθος, τρέξε προς την αντίθετη πλευρά. Κάνουν πάντα λάθος».

4.Γουίλιαμ Μπάροουζ

Προσωπικότητα αντιφατική και ακραία, σημάδεψε το νέο ρεύμα της αμερικανικής κουλτούρας. Ένας εντελώς περιθωριακός, με όλες εκείνες τις ιδιότητες που η κοινωνία θεωρεί συνώνυμες του κακού, έρχεται να δώσει, ήδη απ' τη δεκαετία του '50, το πιο πλήρες, τρομακτικό, βαθυστόχαστο και εν τέλει πανηγυρικά επαληθευμένο όραμα του μέλλοντος.

Το βιβλίο «Γυμνό γεύμα»²⁹, αποτελεί ένα πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της εποχής «θέατρο ωμότητας», που σαν στόχο φαίνεται να έχει τη βίαιη αφύπνιση της συνείδησης του αναγνώστη. Ο Μπάροουζ φαίνεται να λέει: Πρέπει να τρομάξετε, να παγώσετε από τον τρόμο, αν θέλετε να συνεχίσετε να λέγεστε άνθρωποι.

Ο Μπάροουζ έγραψε και ξαναέγραψε κομμάτια του βιβλίου και χρησιμοποίησε πρωτοποριακές μεθόδους (η περίφημη cut-up τεχνική με την οποία μεταφέρει κανείς τμήματα ενός κειμένου σε άλλα σημεία, δημιουργώντας ένα καινούριο νόημα). Το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου, που δεν έχει πάντως μία συμβατική «πλοκή», εκτυλίσσεται στη «Διαζώνη» (Interzone) στην Ταγγέρη, μία εφιαλτική κοινότητα στην οποία κυριαρχεί η χρήση ναρκωτικών, αχαλίνωτου (κυρίως ομοφυλοφιλικού) σεξ, καθώς και φρικτών ακρωτηριασμών και φόνων. Με άλλα λόγια, μία διαστρεβλωμένη στο μυαλό του Μπάροουζ εκδοχή της Ταγγέρας, που αντλούσε και από τα δικά του βιώματα εκεί.

Λειτουργώντας σαν ένα «όργανο καταγραφής», ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής Ουίλιαμ Λι μάς μεταφέρει σε έναν εφιαλτικό κόσμο, ο οποίος συντίθεται από μια σειρά σουρεαλιστικών κολάζ χωρίς καμία (σχεδόν) γραμμική αφήγηση, αποτυπώνοντας ακραίες ψυχικές καταστάσεις: από τη μία, έχουμε το παροξυσμικό όργιο ενός άρρωστου νου εγκλωβισμένου σε ένα κορμί που αποζητά με μανία την ηδονή και τον πόνο σε ίσες δόσεις· από την άλλη, έχουμε το ζοφερό όραμα ενός κόσμου κυριαρχημένου από υποχθόνιες δυνάμεις και αόρατους μηχανισμούς καταπίεσης του ατόμου και των ελευθεριών του.

²⁹ Το 1954 ο Ουίλιαμ Μπάροουζ γράφει το πρώτο σχέδιο του «Γυμνού γεύματος», με τίτλο «Interzone». Βρίσκεται στην Ταγγέρη, εθισμένος στην ηρωίνη, σε κατάσταση πλήρους παρακμής. Το 1956 εισάγεται σε ειδική κλινική αποτοξίνωσης στο Λονδίνο και λίγο αργότερα, επιστρέφει στην αγαπημένη του Ταγγέρη για να συνεχίσει να επεξεργάζεται το ετερόκλητο, πολυσχιδές υλικό του «Γυμνού γεύματος». Όταν το 1957 δέχεται την επίσκεψη του Γκίνσπεργκ και άλλων φίλων, στρώνονται όλοι στη δουλειά: μέσα σε δύο μήνες καθαρογράφουν περίπου 200 σελίδες από το μυθιστόρημα. Τον οριστικό τίτλο τον δίνει ο Κέρουακ: «Γυμνό γεύμα... Εκείνη η παγωμένη στιγμή που σταματάς για να κοιτάξεις τι βρίσκεται στην άκρη του πιρουνιού σου». Και, βέβαια, αυτό που βλέπεις δεν είναι καθόλου ωραίο.

5.Μαγιακόφσκι

Η λογοτεχνική του δράση άρχισε από τα χρόνια της Επανάστασης. Στους στίχους του εκφράζεται το μίσος του για τους εμπόρους του πολέμου, η έντονη διαμαρτυρία του ενάντια στη βία.

«Αυτή είναι η δική μου επανάσταση. Πήγα στο Σμόλνι. Δούλεψα. Έκανα κάθε είδους δουλειά». Σε αυτή την περίοδο ανήκει «το κόκκινο διαβατήριο».

Ο Μαγιακόφσκι καταγράφεται στη συνείδηση των ανθρώπων ως ο ποιητής που οραματίστηκε και περιέγραψε το φωτεινό μέλλον της ανθρωπότητας. Ο Μαγιακόφσκι έθεσε τον εαυτό του στην υπηρεσία της επανάστασης κατά πολλούς τρόπους. Πρώτα - πρώτα, με το πλούσιο, αισθητικά πρωτότυπο και με σαφήνεια προσανατολισμένο στη στήριξη της σοσιαλιστικής οικοδόμησης έργο του. Έπειτα, με τους αισθητικούς προβληματισμούς του, σε σχέση με την κοινωνική σημασία της τέχνης και με την αντανάκλασή της στη μορφή του καλλιτεχνικού δημιουργήματος.

Οι ρηξικέλευθες αισθητικές αντιλήψεις του Μαγιακόφσκι εμπεριείχαν πάντως ένα θεωρητικό σφάλμα: την άρνηση όλης της προηγούμενης πολιτιστικής παράδοσης της ανθρωπότητας και την άποψη ότι ένα σύστημα τόσο νέο όσο το σοβιετικό δεν μπορούσε παρά να εκφραστεί μόνο μέσα από εντελώς νέες αισθητικές μορφές. Από εδώ ξεκινά και η μορφική προσέγγιση του έργου του με το φουτουρισμό.

Οι φουτουριστές συνήθιζαν να διαβάζουν ποιήματά τους καταμεσής του δρόμου, έριχναν τσάι στο ακροατήριό τους και γενικά έκαναν το παν για να ενοχλούν τον καθωσπρεπισμό των αστών. Από την εποχή αυτή η ποίηση του Μαγιακόφσκι άρχισε να γίνεται επιθετική και προκλητική. Έγραφε στρατευμένα ποιήματα («Ωδή στην Επανάσταση», «Αριστερή Πορεία»), άρθρα, βιβλία για μικρά παιδιά και ζωγράφιζε αφίσες και σκίτσα, τα οποία συνόδευε με στίχους και συνθήματα, ενώ παράλληλα περιόδευε τη χώρα, κάνοντας διαλέξεις και απαγγελίες.

Προκλητικός στις απόψεις, στο ντύσιμο και στον τρόπο ζωής, ο νεότερος άνδρας που, από τα εφηβικά του χρόνια είχε γίνει μέλος του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος (του μετέπειτα Κόμματος των Μπολσεβίκων) και είχε γνωρίσει την εμπειρία των τσαρικών φυλακών, τάχθηκε αυτονόητα στο πλευρό της επανάστασης και κατέστη ο βάρδος της. Η αξία του λογοτεχνικού και δραματικού έργου του

οφείλεται ακριβώς στη σύνδεσή του με την επανάσταση: είναι ο διθύραμβος για τους θριάμβους της, αλλά και η εναγώνια προφητεία για τους κινδύνους του μέλλοντός της.

6.Αρθούρος Ρεμπώ

Αν θυμάμαι καλά, κάποτε, ήταν η ζωή μου έκπαγλη γιορτή που άνοιγαν όλες οι καρδιές και όλα τα κρασιά κυλούσαν.
Μια νύχτα πήρα την ομορφιά στα γόνατά ου.
Και τη βρήκα πικρή.
Και τη βλαστήμησα.
Οπλίστηκα ενάντια στη δικαιοσύνη. Δραπέτευσα.
Ω Μάγισσες, Μιζέρια, Μίσος, εσείς θα διαφυλάξετε το θησαυρό μου.
Κατόρθωσα να σβήσω από το λογικό μου κάθε ελπίδα ανθρώπινη.
Μ' ύπουλο σάλτο, χίμηξα σα θηρίο πάνω σ' όλες τις χαρές να τις σπαράξω.
Επικαλέστηκα τους δήμιους να δαγκάσω, πεθαίνοντας, τα κοντάκια των όπλων τους.
Επικαλέστηκα κάθε Οργή και Μάστιγα να πνιγώ στο αίμα, στην άμμο.
Η απόγνωση ήταν ο θεός μου.
Κυλίστηκα στη λάσπη.
Στέγνωσα στον αέρα του εγκλήματος.
Ξεγέλασα την τρέλα.
Κι η άνοιξη μου προσκόμισε το φρικαλέο γέλιο του ηλίθιου.
Μα τώρα, τελευταία, πριν τα τινάξω για καλά, λέων αποζητήσω το κλειδί του αρχαίου συμποσίου μήπως βρω ξανά την όρεξή μου.
Το κλειδί αυτό είναι η συμπόνια.
Η έμπνευση τούτη δείχνει πως ονειρεύτηκα.

Απόσπασμα από το ποίημα, «Μία εποχή στην κόλαση».

Σε πολλά κείμενα του ο Ρεμπώ φαίνεται να θαυμάζει όλους όσους ακολούθησαν το δρόμο της διαφορετικότητας, αυτούς που η πρακτική τους ήταν πολύ ριζοσπαστική για την εποχή τους. Ο Ρεμπώ τους θαυμάζει αφού και ο ίδιος νιώθει ότι δεν συμβιβάζεται με τα κοινωνικά κατεστημένα. Θεωρούσε ότι οι διαφορετικοί, πιο προοδευτικοί άνθρωποι δεν γίνονταν αποδεχτοί από την τότε κοινωνία που ζούσε.

Ο Ρεμπώ νιώθει επίσης ότι ανήκει στο περιθώριο, αφού αυτοί που χτίζουν και δημιουργούν, κυριαρχούν, τις κοινωνικές αντιλήψεις δεν μπορούν να τον καταλάβουν. Παρόλα αυτά τους συγχωρεί, ίσως γιατί δεν μπορούν να σκεφτούν με τον τρόπο που σκέφτεται αυτός ή ίσως επειδή φοβούνται να αντιδράσουν και αποτελούν ένα μέρος του συστήματος, θεωρεί ότι ανήκουν στην ίδια κοινωνία.



Εικόνα 12. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Η έννοια της μορφής έχει ξεχωριστό ρόλο στο έργο καθώς περιλαμβάνει οχτώ ανθρώπινες μορφές. Οχτώ ανθρώπινες μορφές σχεδόν άψυχες αλλά ταυτόχρονα ζωντανές. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι θυμίζουν σκιές ή φαντάσματα. Μορφές καθημερινές, συνηθισμένες, ένα παιδί , μία γυναίκα, ένας άνδρας, μια μάνα που κρατάει το χέρι του παιδιού της.

Ο καλλιτέχνης αποδίδει αυτές τις μορφές σχεδόν άυλες και βουβές, Το ενδιαφέρον του για τις βαριές συνέπειες του βιομηχανικού πολιτισμού, όπως η ανωνυμία, η απομόνωση, η αλλοτρίωση, η ισοπέδωση, , και η υπερκατανάλωση κάνουν τις μορφές του έργου να μην έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να προσδιορίσουν την ταυτότητα του ατόμου. Δίνει μ' αυτό τον τρόπο στον θεατή ένα εισιτήριο να φανταστεί μία άλλη πλευρά της ταυτότητας.

Ο καλλιτέχνης μελετώντας το θέατρο σκιών, οικειοποιείται στοιχεία του όπως το φως και τη σκιά αλλά, τα αποδίδει με τον αντίστροφο τρόπο απ' ότι χρησιμοποιούνται στο θέατρο σκιών³⁰. Η σκιά, ως απουσία φωτός, πολλές φορές, στη λαϊκή μας γλώσσα συνδέθηκε με την απουσία και το θάνατο, στο σημείο που ο φόβος μπροστά στο θάνατο να ταυτίζεται με το φόβο μπροστά στη σκιά. Στα πλαίσια εκλογίκευσης και εξορκισμού αυτού του φόβου η λαϊκή παράδοση δημιούργησε το θέατρο σκιών.

Ο καλλιτέχνης επηρεάζεται από αυτό το ιδιαίτερο παιχνίδι και τον συνδυασμό των μορφών με το φως και δημιουργεί μια διαφορετική σύνθεση. Χρησιμοποιεί το φως (προβολή) για να δώσει ζωή στις μορφές του, καθώς το φως προβάλλεται πάνω στην χάρτινη επιφάνια τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο έργο έχει η δημιουργία σκιών στο περιβάλλοντα χώρο όπου δημιουργείται από το διάχυτο φωτισμό του χώρου.

³⁰ Η ιστορία του Θεάτρου Σκιών χάνεται στα βάθη των αιώνων. Οι ερευνητές του πιθανολογούν πως αναπτύχθηκε ως τέχνη το 11 με 12ο αι. μ.Χ. στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ασίας (Ινδία, Ιάβα, Κεϋλάνη, Καμπότζη, Ταϊλάνδη). Στις χώρες αυτές η σκιά είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με το βασίλειο των νεκρών. Έτσι, οι πρώτες φιγούρες φτιάχτηκαν ως μια προσπάθεια των ανθρώπων να επικοινωνήσουν με τα αγαπημένα τους πρόσωπα που δε βρίσκονταν πια στη ζωή.

Σε μια κοινωνία βιομηχανική, που οι άνθρωποι θυμίζουν χειραγωγούμενες μαριονέτες, ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιήσει τα μηχανικά μέσα, θα υιοθετήσει τη χρήση τους για να μεταδώσει το δικό του μήνυμα. Οι μορφές λειτουργούν σαν καθρέφτης και συνάμα σαν πομπός που προβάλλουν τον προβληματισμό του καλλιτέχνη για την σημερινή κοινωνία. Μέσα από το έργο του, θα κάνει τη δική του προσπάθεια να προκαλέσει τις ευαίσθητες χορδές του κοινού του.

Ακόμη μέσω των μορφών ο καλλιτέχνης προσπαθεί να δοκιμάσει ένα διαφορετικό τρόπο θέασης της πραγματικότητας. Με απώτερο σκοπό ο θεατής να αφουγκραστεί και να αναζητήσει τη δική του ταυτότητα μέσα από αυτό το ιδιαίτερο τοπίο των εικόνων.



Εικόνα 13. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Η εγκατάσταση(installation)³¹ είναι ένα από τα κύρια στοιχεία του έργου καθώς ενεργοποιεί τον χώρο. Ο θεατής καλείται να συμμετάσχει βιωματικά, να προσεγγίσει το έργο και να το εξερευνήσει, καθώς είναι αρκετά ξεχωριστό από κάθε διαφορετική οπτική γωνία που θα σταθεί.

Ο χώρος περικλύζεται από οχτώ συμβολικές μορφές, διαφορετικές μεταξύ τους. Τρεις γυναίκες, τρεις άνδρες και δύο παιδιά. Ο καλλιτέχνης δεν δίνει την δυνατότητα στον θεατή να αναγνωρίσει περεταίρω στοιχεία για αυτές τις μορφές, όπως την ηλικία τους ή χαρακτηριστικά προσώπου ή τον ρουχισμό. Παρόλα αυτά λόγω των έντονων περιγραμμάτων μπορεί να αναγνωρίσει κανείς αλλά όχι με απόλυτη βεβαιότητα το φύλο.

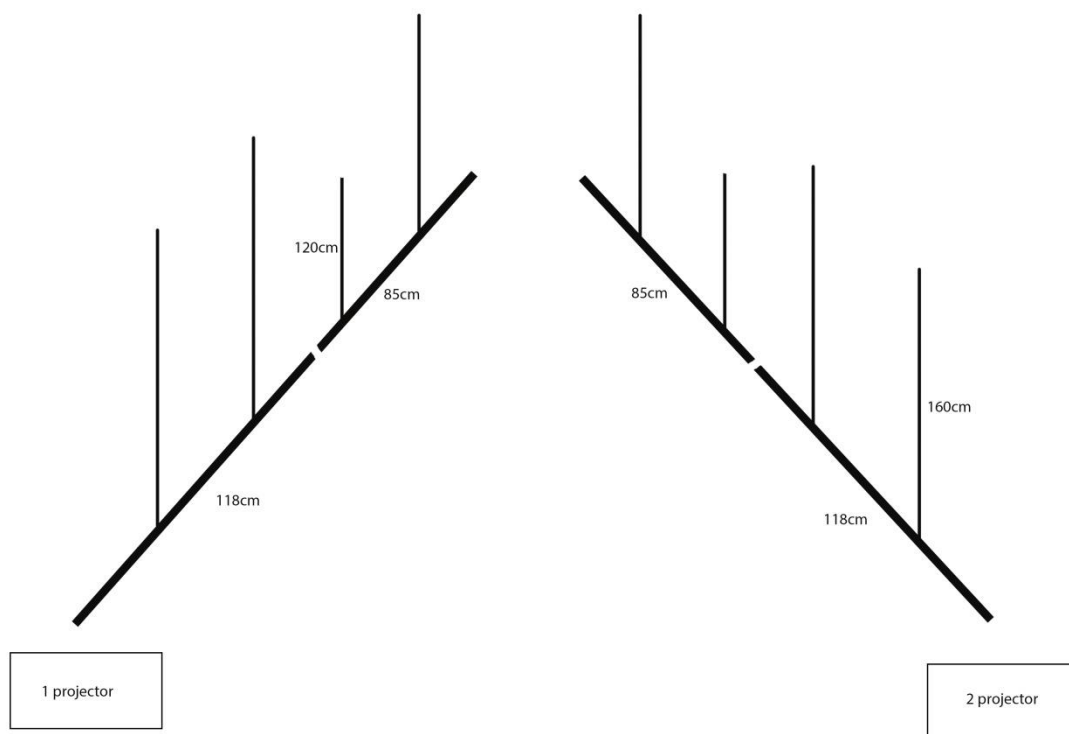
Αυτές οι οχτώ χάρτινες μορφές έχουν ένα κοινό παρανομαστή δίνουν την αίσθηση στον θεατή ότι είναι σε κίνηση, λόγω της στάσεις των άκρων. Σαν κάποιος να κατόρθωσε να τους σταματήσει εν ώρα κίνησης και έκλεψε μια από τις στιγμές τους.

Αυτές οι οχτώ μορφές στηρίζονται όρθιες, πάνω σε τέσσερις βάσεις , δύο αξόνων που σχηματίζουν σχεδόν μια ορθή γωνία. Ο καλλιτέχνης θέλησε να τοποθετήσει με αυτόν τον τρόπο τις μορφές για να δημιουργήσει μια αίσθηση αδιεξόδου. Στις μορφές υπάρχει η αίσθηση της κίνησης πάνω στους δύο άξονες αλλά ο θεατής αδυνατεί να περάσει ανάμεσα τους. Είναι σαν μια είσοδο φωλιάς που σου δίνει την δυνατότητα να μπεις και να βγεις αλλά φοβάσαι να γνωρίσεις.

³¹ Η έννοια Installation, ξεκινάει από το 1960 περίπου, με την εισαγωγή των *ready-mades* του Marcel Duchamp σε χώρους τέχνης και εμφανίζεται σε όλο το εύρος της τέχνης του 20ου αιώνα. Είναι η μαρτυρία της τέχνης στο πέρασμα του χρόνου καθώς ενσωματώνονται σε αυτήν πολλά και διαφορετικά είδη, δημιουργώντας σημαντικές πρωτοπορίες στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ορισμένες από αυτές είναι: η άρση του διαχωρισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε κλάδους, η ενεργητική συμμετοχή του θεατή, η εφημερότητα, η ακαθοριστία και η χρονικότητα.

*Φοβάμαι τους ανθρώπους που αλλάζουν πεζοδρόμιο όταν σε συναντήσουν
και τώρα σε λοιδορούν γιατί, λέει,
δεν βαδίζεις στον ίδιο δρόμο.
Φοβάμαι, φοβάμαι πολλούς ανθρώπους.
Φέτος φοβήθηκα ακόμα περισσότερο.*

Απόσπασμα από το ποίημα, Φοβάμαι του Μανόλη Αναγνωστάκη.



Εικόνα 14. Σχεδιασμός της κατασκευής του έργου.

Οι μορφές είναι φτιαγμένες από χαρτί οντουλε, ένα ευτελές υλικό. Στο έργο διακρίνει κανείς τον παραλληλισμό μεταξύ του υλικού και των μορφών. Ο καλλιτέχνης θέλει να δώσει έμφαση στην αίσθηση των άψυχων εφήμερων μορφών και το συγκεκριμένο υλικό εξυπηρετεί τον σκοπό του.

Οι μορφές στηρίζονται από έναν σιδερένιο στύλο η κάθε μία, με ύψους 160 εκ. εκτός των παιδιών που είναι 120 εκ. Στα πρώτα βήματα υλοποίησης του

έργου οι βάσεις στήριξης των στηλών ήταν δύο. Αλλά για λόγους ευκολίας στην μεταφορά κόπηκαν σε δύο μέρη. Έτσι οι βάσεις στήριξης στην τελική μορφή του έργου είναι τέσσερις. Η κάθε βάση στηρίζει δύο μορφές. Οι δύο βάσεις έχουν πλάτος 118 εκ. και οι άλλες δύο 85 εκ.

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισε ο καλλιτέχνης στην δημιουργία της βάσεις ήταν αρκετές. Καθώς χρειάστηκε να διαλέξει και να χρησιμοποιήσει υλικά άκαμπτα για την σταθερότητα της. Αλλά ταυτόχρονα ο σχεδιασμός της βάσης έπρεπε να εξυπηρετεί το στήσιμο της εγκατάστασης, δηλαδή να είναι εύκολο και γρήγορο και την μεταφορά του έργου, οπότε δεν θα εξυπηρετούσαν μεγάλες διαστάσεις και βαριά υλικά.

Μία ακόμη δυσκολία ήταν η σταθερότητα της βάσης καθώς το βάρος των μορφών έγερνε την βάση προς τα μπροστά. Για την επίλυση του προβλήματος αυτού προστέθηκαν τέσσερα ξύλινα καδρόνια ένα για την κάθε βάση. Τα καδρόνια χρησιμοποιούνται ως αντίβαρο και αυτό έχει ως αποτέλεσμα η εγκατάσταση να έχει απόλυτη σταθερότητα.

Το έργο Reconstruction/ Ανακατασκευή υλοποιήθηκε με την τεχνική της χαρτογραφικής προβολής/ projection mapping³². Πρόκειται για μια μορφή βίντεο τέχνης, που διαφέρει από την κλασική προβολή εικόνας πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Η επιφάνεια προβολής μπορεί να είναι από ένα αντικείμενο καθημερινής χρήσης, μια κατασκευή, έως μία όψη κτηρίου. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η επιφάνεια αυτή είναι οι μορφές που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η επιφάνια των μορφών- αντικείμενο αποτελεί την βάση του βίντεο. Η κατασκευή των μορφών ήταν το πρώτο στάδιο, μετά ακολούθησε η ακριβής ψηφιακή αναπαραγωγή του αντικειμένου και στην συνέχεια η σύνθεση του βίντεο, το οποίο με την σειρά του προσαρμόζεται εντός του περιγράμματος του αντικειμένου.

Για την ψηφιακή μεταφορά των μορφών χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Adobe Photoshop CC. Η δυσκολία που αντιμετώπισε ο καλλιτέχνης στην ψηφιακή μεταφορά ήταν στην μέτρηση ακριβείας των αποστάσεων των μορφών μεταξύ τους, ώστε να μεταφερθούν σωστά στην ψηφιακή επεξεργασία. Καθώς μια λανθασμένη μέτρηση στις διαστάσεις είχε ως αποτέλεσμα το βίντεο να προβάλλεται εκτός της επιφάνειας της μορφής.

Ακόμη σημαντικό ρόλο έχει η απόσταση του projector από την κατασκευή. Στο έργο χρησιμοποιούνται δύο ίδιοι projectors (Conceptum Digital LED Projector RD- 806) με απόσταση 385εκ. ο αριστερά projector που προβάλλει στην δεξιά μεριά του έργου και ο δεξιά projector με απόσταση 395εκ. που προβάλλει στην αριστερή μεριά του έργου όπως το βλέπει ο θεατής. Η χρήση δύο ίδιων projectors ήταν επιτηδευμένη για να υπάρχει ομοιομορφία στην απόδοση των χρωμάτων και παρόμοιος φωτισμός.

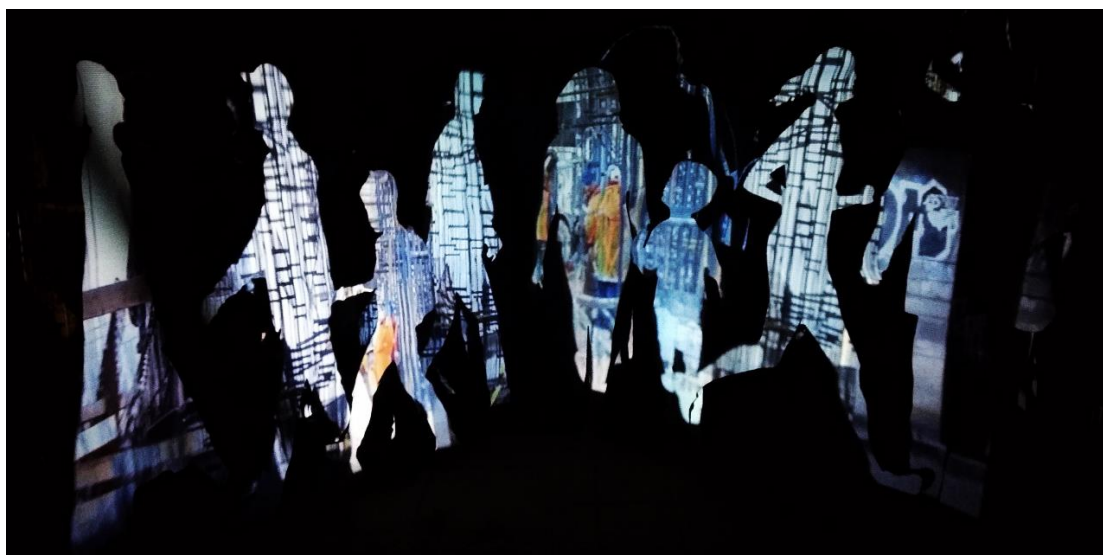
³² Το παλαιότερο αρχικό όνομα του "Projection Mapping" ήταν η "Spatial Augmented Reality". Η τεχνική αυτή έγινε επίσης γνωστή και ως "video mapping", αλλά το Projection Mapping καθιερώθηκε τελικά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η προβολή σε επίπεδες και κυλινδρικές / σφαιρικές επιφάνειες έχει πολύ παλιότερη ιστορία και πηγαίνει πίσω στην εφεύρεση του κινηματογράφου. Η ιστορία του "Projection Mapping" ξεκινάει από το 1969 στο Haunted Mansion της Disney.



Εικόνα 15. Ψηφιακή μεταφορά των μορφών.



Εικόνα 16. Ψηφιακή μεταφορά των μορφών.



Εικόνα 17. Απόσπασμα από την προβολή του έργου.

Οπτικό υλικό

Στην δημιουργία του βίντεο χρησιμοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο λήψεις από τον καλλιτέχνη. Η κάμερα που χρησιμοποιήθηκε ήταν η Handycam PJ410 .

Για την υλοποίηση του έργου χρειάστηκαν καθημερινές περιπλανήσεις στην πόλη της Θεσσαλονίκης κάποιες φορές με σταθερή την κάμερα και άλλες εν κινήσει. Ακόμη ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε λήψεις από την διαδρομή Θεσσαλονίκη- Βέροια μέσω της περιφερειακής οδού, στιγμιότυπα μέσα από αεροπλάνο όπου απεικονίζεται η περιοχή της Θεσσαλονίκης και τέλος αξιοποιήθηκε διαθέσιμο υλικό από το διαδίκτυο, για το πλάνο της έκρηξης της βόμβας και του ελικοπτέρου, με την ονομασία, HD Syrian Air Force Death From Above Airstrikes And Barrel Bombs Collection In Syria,³³

Το έργο χωρίζεται σε δύο βίντεο, όπου το ένα βίντεο προβάλλεται στην αριστερή μεριά της εγκατάστασης και το δεύτερο στην δεξιά της μεριά. Τα δύο βίντεο διαμορφώθηκαν και υλοποιήθηκαν παράλληλα. Η διάρκεια των βίντεο είναι 3 λεπτά και 14 δευτερόλεπτα και η επεξεργασία τους πραγματοποιήθηκε με την χρήση

³³ https://www.youtube.com/watch?v=R_iYQIMw0r0&t=358s

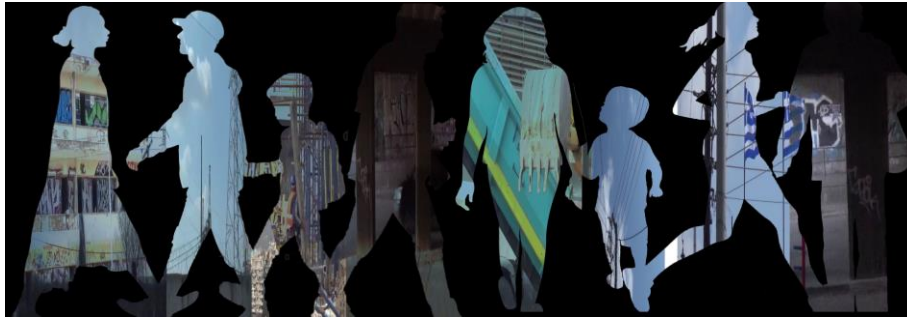
των προγραμμάτων, Adobe Premiere Pro CS6 και Vegas Pro 15. Τα βίντεο εξήχθησαν με τα εξής χαρακτηριστικά, Format: H.264, Present: HD 1080p 23.976.



Εικόνα 18. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

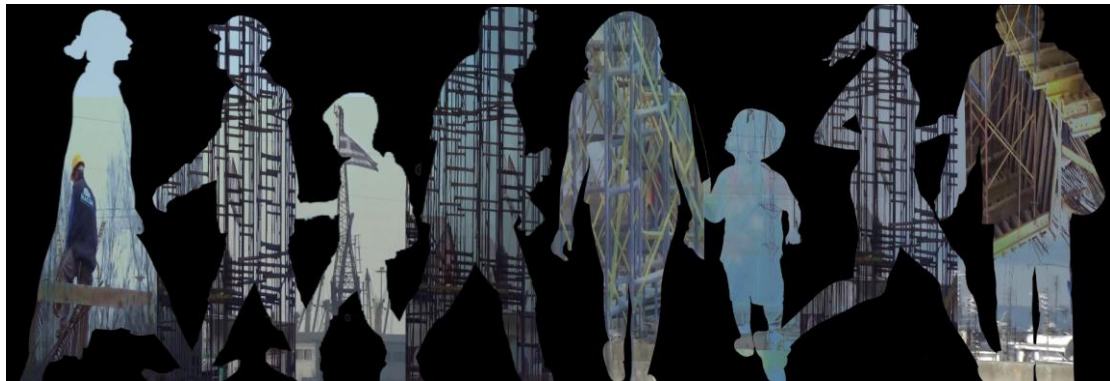
Στην αρχή του έργου ο καλλιτέχνης προβάλλει αποσπασματικές εικόνες που θυμίζουν ένα κολάζ παραθαλάσσιου τοπίου. Στην συνέχεια του έργου προβάλλονται ανθρώπινες φιγούρες πιο συγκεκριμένα από την περιοχή της Νέας παραλίας στη Θεσσαλονίκη, μέρος άμεσα συνδεδεμένο με χαλαρούς περιπάτους. Ο καλλιτέχνης συνθέτει διαφορετικές εικόνες μεταξύ τους αλλά από το ίδιο περιβάλλον και δημιουργεί ένα παιχνίδι με τον ορίζοντα και την γραμμικότητα. Η διάρκεια του αποσπάσματος αυτού είναι 24 δευτερόλεπτα.

Έπειτα, ο καλλιτέχνης μας ταξιδεύει μέσω ενός μικρού αποσπάσματος, από διαδρομές με έντονο το στοιχείο του φυσικού περιβάλλοντος. Στο κομμάτι των 31 δευτερολέπτων αρχίζουν να εμφανίζονται εικόνες από βιομηχανικές ζώνες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αντίθεση του φυσικού περιβάλλοντος με την βιομηχανική περιοχή.



Εικόνα 19. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Όλο και πιο έντονο γίνεται στην συνέχεια η αίσθηση της αστικής ζώνης καθώς ενσωματώνονται εικόνες από γερανοφόρα οχήματα, στύλους της ΔΕΗ και φουγάρα εργοστασίων. Οι εικόνες αυτές είναι από την βιομηχανική περιοχή της Σίνδου και από τα φορτηγά πλοία στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης.



Εικόνα 20. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Στο απόσπασμα των 51 δευτερολέπτων έως το 1 λεπτό και 35 δευτερολέπτων, ενσωματώνονται στο έργο στιγμιότυπα από την πόλη της Θεσσαλονίκης. Έντονο είναι το γραμμικό στοιχείο που δημιουργείται σε κάποιες από τις ανθρώπινες φιγούρες του έργου λόγω των σκαλωσιών. Ο καλλιτέχνης έχει βιντεοσκοπήσει από εξορμήσεις του, σε χώρους εργασίας τους εργάτες, τα εργοτάξια και το περιβάλλοντα χώρο.



Εικόνα 21. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Στην συνέχεια το πλάνο αδειάζει σχεδόν αποφορτίζεται. Προβάλλεται ένα τοπίο από ταρατσες πολυκατοικιών. Όπου συνθέτεται στα άκρα των μορφών, σαν να δίνει την αίσθηση ότι μπορούν και βαδίζουν πάνω τους. Στο απόσπασμα 1 λεπτό και 47 δευτερόλεπτα μέχρι 2 λεπτά και 1 δευτερόλεπτο, ο καλλιτέχνης δίνει την αίσθηση της καταστροφής της πόλης. Στην αριστερή πλευρά παρατηρείται ένα πολεμικό αεροσκάφος όπου βομβαρδίζει την πόλη και στην δεξιά μεριά η έκρηξη μιας βόμβας. Απόσπασμα από διαδικτυακό υλικό με την ονομασία, HD Syrian Air Force Death From Above Airstrikes And Barrel Bombs Collection In Syria.



Εικόνα 22. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Ύστερα, μέσα από ένα εφέ σαν παλιά χαλασμένη οθόνη τηλεόρασης εμφανίζονται πορείες, διαμαρτυρίες εργαζομένων στους δρόμους της Θεσσαλονίκης. Ο θόρυβος της εικόνας δεν δίνει την δυνατότητα στον θεατή να διαβάσει καλύτερα την εικόνα παρόλα αυτά δημιουργείται μια αίσθηση ταραχής με τον συνδυασμό των δύο εικόνων.

Ο καλλιτέχνης στο απόσπασμα των 2 λεπτών και 16 δευτερολέπτων μέχρι των 2 λεπτών και 34 δευτερολέπτων χρησιμοποιεί βραδινά πλάνα από ένα εγκαταλελειμμένο κτήριο στην περιοχή της δυτικής Θεσσαλονίκης και επαναλαμβάνει την γεωμετρική προσέγγιση, αλλά αυτή την φορά δημιουργεί μια ψευδαίσθηση, όπου δυσκολεύει τον θεατή να κατανοήσει αυτό που παρατηρεί.



Εικόνα 23. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Το έργο λίγο πριν το τέλος προβάλλει αποσπάσματα τα οποία θυμίζουν αεροφωτογραφίες στην περιοχή της Θεσσαλονίκης. Με στόχο ο θεατής να αισθανθεί ότι το έργο αρχίζει να σωπαίνει, σαν να απομακρύνεται από αυτόν και από αυτήν την τόσο θορυβώδη και σκοτεινή πόλη . Τέλος στο έργο προβάλλεται ένα δυνατό έντονο φως σαν να εισχωρεί η κάμερα πιο βαθιά μέσα του, σαν να προσπαθεί να βρει λύτρωση για να σβήσει.



Εικόνα 24. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

Στο έργο υπάρχει έντονο το στοιχείο της αποσπασματικής εικόνας, σαν να προσπαθεί συνεχώς κάποιος να ολοκληρώσει ένα πάζλ αλλά δεν μπορεί να βρει το σωστό κομμάτι. Αυτή η συνεχής εναλλαγή των εικόνων όπου διαφέρουν σε πολλά σημεία από μορφή σε μορφή δημιουργεί μια αναστάτωση και μια ένταση στο θεατή καθώς προσπαθεί να προλάβει να παρατηρήσει την κάθε μορφή ξεχωριστά.

Ο καλλιτέχνης με αυτόν τον τρόπο προσπάθησε να αποδώσει τα συναισθήματα που του δημιουργούνται μέσα σε αυτήν την κοινωνία όπου μεγάλωσε την επηρέασε και τον επηρέασε και να της δώσει μορφή μέσα από τα δικά του μάτια.



Εικόνα 25. Απόσπασμα από την προβολή του έργου.

Στο ηχοτοπίο του έργου περιλαμβάνονται δύο αφηγήσεις. Η ανδρική φωνή απαγγέλει ένα απόσπασμα από το ποίημα του Γιώργου Σεφέρη, Αφήγηση και η γυναικεία φωνή ένα απόσπασμα από το ποίημα της Κατερίνας Γώγου, Θα' ρθει καιρός.

Γιώργος Σεφέρης «Αφήγηση»

*Αυτός ο άνθρωπος πηγαίνει κλαίγοντας
κανείς δεν ξέρει να πει γιατί
κάποτε νομίζουν πως είναι χαμένες αγάπες
σαν αυτές που μας βασανίζουνε τόσο
στην ακροθαλασσιά το καλοκαίρι με τα γραμμόφωνα.*

***Οι άλλοι άνθρωποι φροντίζουν τις δουλειές
του ατελείωτα χαρτιά παιδιά που μεγαλώνουν, γυναίκες
που γερνούνε δύσκολα
αυτός έχει δυο μάτια σαν παπαρούνες
σαν ανοιξιάτικες κομμένες παπαρούνες
και δυο βρυσούλες στις κόγχες των ματιών.³⁴***

*Πηγαίνει μέσα στους δρόμους ποτέ δεν πλαγιάζει
δρασκελώντας μικρά τετράγωνα στη ράχη της γης
μηχανή μιας απέραντης οδύνης
που κατάντησε να μην έχει σημασία.*

*Άλλοι τον άκουσαν να μιλά
μονάχο καθώς περνούσε
για σπασμένους καθρέφτες πριν από χρόνια
για σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες
που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς.
Άλλοι τον άκουσαν να λέει για τον ύπνο*

³⁴ Το απόσπασμα που χρησιμοποιήθηκε στο έργο είναι «Οι άλλοι άνθρωποι..... στις κόγχες των ματιών.»

*εικόνες φρίκης στο κατώφλι του ύπνου
πρόσωπα ανυπόφορα από την στοργή.*

*Τον συνηθίσαμε είναι καλοβαλμένος και ήσυχος
μονάχα που πηγαίνει κλαίγοντας ολοένα
σαν τις ιτιές στην ακροποταμιά που βλέπεις απ' το τρένο
ξυπνώντας άσκημα κάποια συννεφιασμένη αυγή.*

*Τον συνηθίσαμε δεν αντιπροσωπεύει τίποτε
σαν όλα τα πράγματα που έχετε συνηθίσει
και σας μιλώ γι' αυτόν γιατί δεν βρίσκω
τίποτε που να μην το συνηθίσατε
προσκυνώ.*

Ο Γιώργος Σεφέρης μέσα από μια λιτή αφήγηση όπως είναι και ο τίτλος του ποιήματος, από την συλλογή «Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α'», αναδεικνύει το βαθμό αποξένωσης που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες κοινωνίες. Ο άνθρωπος που πηγαίνει κλαίγοντας και φανερώνει ουσιαστικά τις εσωτερικές του πληγές, γίνεται ένα ακόμη θέαμα που οι άνθρωποι γύρω του συνηθίζουν και προσπερνούν. Ο ανθρώπινος πόνος ή έστω η ανθρώπινη αδυναμία, δεν επαρκούν πια για να συγκινήσουν τους άλλους ανθρώπους και να τους αποσπάσουν από τον δικό τους μικρόκοσμο.

Ποιο συγκεκριμένα το απόσπασμα που χρησιμοποιήθηκε στο έργο αναφέρεται στο συνεχές κλάμα του ανθρώπου αυτού που δεν μπορεί πάντως να αποτελέσει ικανή αιτία περισπασμού για τους ανθρώπους γύρω του, καθώς η ζωή τους περιστρέφεται επίμονα γύρω από περιστατικά και ανάγκες της καθημερινότητας. Κάθε άνθρωπος έχει να φροντίσει τις δικές του δουλειές· η διασφάλιση του βιοπορισμού, τα διάφορα χαρτιά της αέναης γραφειοκρατίας, οι τρέχουσες υποχρεώσεις για το μεγάλωμα των παιδιών, μα κι εκείνες οι γυναίκες που γερνούν δύσκολα, με τις επιθυμίες και τις απαιτήσεις τους να απορροφούν συνεχώς χρόνο και ενέργεια.

Πλήθος υποχρεώσεων -σημαντικών και λιγότερο σημαντικών- που δημιουργούν την αίσθηση ή την ψευδαίσθηση πως δεν υπάρχει χώρος στη ζωή των ανθρώπων για τον πόνο και το δράμα του άλλου ανθρώπου.

Έτσι, ο ήρωας του ποιήματος συνεχίζει να κινείται ανάμεσα σ' αυτό το πολυάσχολο πλήθος με τα μάτια του κόκκινα σαν παπαρούνες -σαν ανοιξιάτικες κομμένες παπαρούνες- και τις άκρες τους να τρέχουν σαν βρυσούλες. Διόλου τυχαία η παρομοίωση με τις παπαρούνες που δημιουργεί αίφνης την αίσθηση ενός παράταιρου ρομαντισμού, με την εικόνα των ανοιξιάτικων λουλουδιών να έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την προηγούμενη εικόνα του πολυάσχολου καθημερινού βίου.

Ο άκρατος συναισθηματισμός του ανθρώπου που πηγαίνει κλαίγοντας λειτουργεί ακριβώς ως κάτι το παράταιρο στη σύγχρονη κοινωνία των γοργών ρυθμών. Ποιος έχει χρόνο πλέον να αφήνεται σε περιττές και διαρκείς συγκινήσεις και πολύ περισσότερο, ποιος έχει το χρόνο ή τη διάθεση να ασχολείται με τον πόνο του άλλου;

Προφανώς κανείς, αφού η αιτία που προξενεί τόσο έντονο πόνο στον ήρωα του ποιήματος παραμένει επίμονα άγνωστη, μιας και κανείς δε φαίνεται να νοιάζεται αρκετά ώστε να τον ρωτήσει.

Κατερίνα Γώγου «Θα 'ρθει καιρός»

*Θα 'ρθεί καιρός που θ' αλλάζουν τα πράματα.
Να το θυμάσαι Μαρία.
Θυμάσαι Μαρία στα διαλείμματα εκείνο το παιχνίδι
που τρέχαμε κρατώντας τη σκυτάλη
– μη βλέπεις εμένα – μην κλαις. Εσύ είσ' η ελπίδα
άκου θά 'ρθει καιρός
που τα παιδιά θα διαλέγουνε γονιούς
δε θα βγαίνουν στην τύχη
Δε θα υπάρχουν πόρτες κλειστές
με γερμένους απέξω
Και τη δουλειά
θα τη διαλέγουμε*

δε θά 'μαστε άλογα να μας κοιτάνε στα δόντια.

Οι άνθρωποι – σκέψου! – θα μιλάνε με χρώματα

κι άλλοι με νότες³⁵

Να φυλάξεις μοναχά

σε μια μεγάλη φιάλη με νερό

λέξεις κι έννοιες σαν κι αυτές

απροσάρμοστοι καταπίεση μοναξιά τιμή κέρδος εξευτελισμός

για το μάθημα της ιστορίας.

Είναι Μαρία – δε θέλω να λέω ψέματα –

δύσκολοι καιροί.

Και θά 'ρθουνε κι άλλοι.

Δεν ξέρω – μην περιμένεις κι από μένα πολλά –

τόσα έζησα τόσα έμαθα τόσα λέω

κι απ' όσα διάβασα ένα κρατάω καλά:

«Σημασία έχει να παραμένεις άνθρωπος».

Θα την αλλάζουμε τη ζωή

παρ' όλα αυτά Μαρία.

Πρόκειται για ένα ποίημα που απευθύνεται από την ποιήτρια στη φίλη της Μαρία. Η Γώγου εκφράζει τις υποσχέσεις της στην συνομήλικη φίλη της ότι, παρά τα προβλήματα της εποχής ή του μέλλοντος, ότι θα 'ρθει κάποτε ο καιρός που τα πράγματα θα αλλάξουν και ο κόσμος θα γίνει δίκαιος, καλύτερος και πιο αληθινός, μέρα με την μέρα.

Η Μαρία είναι ένα τρυφερό και απογοητευμένο κορίτσι και η φίλη της θέλει να προσπαθήσει να πιστέψει όσα της λέει, να νιώσει ελπίδα ώστε να συνεχίσει την ζωή της. Αυτό που επιδιώκει είναι να δώσει στην Μαρία λίγο θάρρος για το καινούριο και άγνωστο αύριο που την περιμένει. Της υπόσχεται ότι θα γίνει ένας καλύτερος κόσμος όπου τα παιδιά θα διαλέγουν γονείς που θα τα αγαπούν και θα τα μεγαλώσουν σωστά, και δεν θα γεννιούνται στην τύχη.

Ένα μέλλον όπου οι νέοι θα επιλέγουν οι ίδιοι με ποιο επάγγελμα θα ασχοληθούν, θα κάνουν οι ίδιοι έλεγχο στην ζωή τους και θα αισθάνονται έτσι ευχαριστημένοι. Ίσως, δύσκολα πράγματα θα ακολουθήσουν και μετά ακόμη

³⁵ Το απόσπασμα που χρησιμοποιήθηκε στο έργο είναι «Άκου θα 'ρθει καιρός... .κι άλλοι με νότες».

χειρότερα. Αλλά και σ' αυτήν την περίπτωση κανείς δεν πρέπει να χάνει το θάρρος, τις ελπίδες και το κουράγιο του, παρά να πιστεύει ότι ο κόσμος γίνεται καλύτερος μόνο αν διατηρήσεις την ανθρωπιά σου σ' αυτές τις δύσκολες ώρες.

Τα δυο ποιήματα στο έργο είναι έτσι διαμορφωμένα που θυμίζουν διάλογο. Σαν να προσπαθεί να δώσει κουράγιο το ποίημα της Γώγου στον θλιμμένο και κουρασμένο ήρωα του ποιήματος του Σεφέρη. Αλλά και οι δύο ήρωες έχουν τον ίδιο πόνο αφουγκράζονται την εξαθλίωση της κοινωνίας που ζουν θέλοντας να την αλλάξουν, προσπαθώντας να καταλάβουν και να προσπαθήσουν για ένα καλύτερο αύριο.

Για την ηχογράφηση των δύο φωνών χρησιμοποιήθηκε πυκνωτικό AKG C214 σε στούντιο ηχογράφησης. Για την επεξεργασία του ήχου χρησιμοποιήθηκαν διάφορα προγράμματα αλλά κατά κύριο λόγο, το Reaper και το Cubase 5.



Εικόνα 26. Απόσπασμα από την προβολή του έργου.

Το όργανο που χρησιμοποιήθηκε για την ηχοχρωματική επένδυση του έργου Reconstruction/ Ανακατασκευή ηχογραφήθηκε μέσω πρωτοκόλλου MIDI (Musical Instrument Digital Protocol). Σαν όργανο χρησιμοποιήθηκε το M-Audio Keystation 88, το οποίο συνδέθηκε μέσω USB και καταγράφηκε μέσω του DAW Reaper.

Φθογγικά αποτελείται από ένα διάστημα οκτάβας (E1-E2), το οποίο περιοδικά υφίσταται τονικές μεταβολές ύψους ενός τόνου ανιόντος (2 φορές στην εξέλιξη του έργου) και κατιόντος (1 φορά στην εξέλιξη του έργου) χαρακτήρα, για να καταλήξει στον αρχικό φθόγγο. Χειριστικά, η μεταβολή αυτή πραγματοποιείται με την χρήση pitch bend wheel, δυνατότητα που προσφέρει το setup και το hardware του ανωτέρω αναφερθέντος keyboard. Η μεταβολή αυτή, καθώς και άλλες που θα αναφερθούν παρακάτω, καταγράφηκε ως automation.

Ερμηνευτικά, η χρήση των 2 φθόγγων έχει χαρακτήρα ισοκρατήματος (pedal), καθώς από την είσοδο τους έως και την λήξη του έργου δεν διακόπτονται. Από το χρονικό σημείο των 55 δευτερολέπτων έως και το τέλος, επίσης, πραγματοποιείται ένα γραμμικού χαρακτήρα diminuendo έως την στάθμη έντασης $-\infty$ dB, στοιχείο που επιλέχθηκε για την ενίσχυση του αισθητικού και σημασιολογικού χαρακτήρα του έργου. Με εξαίρεση το τελικό fade out, η ένταση του οργάνου παραμένει αμετάβλητη στο σύνολο του έργου.

Για την επίτευξη-παραμετροποίηση του ηχοχρώματος χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά το synthesizer plugin Massive της Native Instruments. Το παρόν ηχόχρωμα αποτελείται από συνδυασμό 3 oscillators με ακρίβεια κουρδίσματος 0, +12,01 και -11,58 ημιτόνια αντίστοιχα. Οι κυματομορφές που επιλέχθηκαν ήταν triangle και square. Χρησιμοποιήθηκε επίσης διακριτικά white noise χωρίς φίλτρο.

³⁶ Soundwalk είναι μια βόλτα με έμφαση στην ακρόαση του περιβάλλοντος. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από μέλη του Project World Soundscape υπό την ηγεσία του συνθέτη R. Murray Schafer στο Βανκούβερ τη δεκαετία του 1970. Ο Hildegard Westerkamp, από την ίδια ομάδα καλλιτεχνών, ορίζει το soundwalking ως "... κάθε εκδρομή με κύριο σκοπό την ακρόαση του περιβάλλοντος, εκθέτοντας τα αυτιά μας σε κάθε ήχο γύρω μας, ανεξάρτητα από το πού είμαστε." Westerkamp, Hildegard (1974). "Ηχογράφηση". Ηχητική κληρονομιά

Τέλος, διακριτική χρήση automation στις παραμέτρους resonance και wavelength εξυπηρέτησε στην επίτευξη του συνολικού ηχοχρωματικού αποτελέσματος.

Η μουσική ενορχήστρωση του κομματιού έγινε στο λογισμικό πρόγραμμα μουσικής παραγωγής, Reaper. Για το edit, το sound design και για την ρύθμιση των ήχων πάνω στο κομμάτι χρησιμοποιήθηκε το Cubase 5.

Για την υλοποίηση του ηχοτοπίου χρησιμοποιήθηκαν ηχογραφήσεις του καλλιτέχνη από soundwalk στην πόλη της Θεσσαλονίκης, με την χρήση του Zoom H1. Ακόμη στην διαδικασία του sound design προστέθηκαν ειδικά εφέ όπου με την σειρά τους επεξεργάστηκαν και τέλος έγινε η μίξη και η στερεοφωνία.

Στην μίξη του έργου χρησιμοποιήθηκαν compressors, limiters και plugins, αλλά δόθηκε προσοχή στις στάθμες των εντάσεων κάθε καναλιού με σκοπό την αλλοίωση της ατμοσφαιρικότητας του ηχοτοπίου. Οι απότομες διακυμάνσεις στην ένταση (δυναμικές), είναι κομμάτι της αισθητικής του έργου οι οποίες κορυφώνονται στο 1 λεπτό μέχρι το 1 λεπτό και 34 δευτερόλεπτα, καθώς γίνονται έντονα αντιληπτοί ήχοι από εργοτάξια, ομιλίες, κορναρίσματα και κομπρεσέρ. Ήχοι που θυμίζουν ένα αστικό τοπίο εν ώρα αιχμής.

Στην συνέχεια στο απόσπασμα 1 λεπτό και 55 δευτερόλεπτα ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί ήχους από ελικόπτερο και έκρηξη για να αποδώσει την αίσθηση του πολέμου. Οι ήχοι που χρησιμοποιήθηκαν είναι από τον διαδικτυο από τον ιστότοπο freesound³⁷.

Στο έργο λίγο πριν το τέλος ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί ήχους για να αποδώσει μια ένταση έναν θόρυβο. Ήχοι από μέταλλα, ανάσες, βήματα, και τεχνικούς θορύβους όπου δημιουργούν μια ατμόσφαιρα σκοτεινή. Το έργο τελειώνει με έναν έντονο υψηλό ήχο που θυμίζει μέταλλο³⁸. Το εφέ σταθεροποιείται μέχρι το τέλος του κομματιού συγκρατώντας την αισθητική και την ατμόσφαιρα.

³⁷ Ελικόπτερο: <https://freesound.org/people/debsound/sounds/117270/>

Έκρηξη: <https://freesound.org/people/ERH/sounds/46414/>

³⁸ Iron wire: <https://freesound.org/people/Julien%20Nicolas/sounds/197794/>

Ο καλλιτέχνης με το έργο Reconstruction/ Ανακατασκευή προσπάθησε να αναδημιουργήσει ένα τοπίο εικόνων όπου, απεικονίζει την σημερινή κοινωνία μέσα από την δική του ματιά. Μέσω της επανεκπομπής, το άτομο καταγράφεται αρχικά ως θεατής του κοινωνικού θεάματος και επαναπροβάλλεται ως θέαμα ενός ψευδόκοσμου από μοναδικές πραγματικές παρατηρήσεις .

Μέσα από τις προβολές του έργου, αναδιπλώνονται συμβολισμοί και έννοιες, για το «Θέαμα», το «Μέσο», την «Εργασία», τον «Τόπο» και τον «Χώρο» όπου αναφέρθηκαν αναλυτικά στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Ο καλλιτέχνης αφουγκράζεται μια κοινωνία γεμάτη άγχος και κανόνες, μια κοινωνία της παραγωγής και του θεάματος όπου, μεγαλώνει και διαμορφώνει τα παιδιά της αλλά και αυτά ως μέρος της, μπορούν και την επηρεάζουν.

«Οι άνθρωποι δεν μπορούν να δουν τίποτα γύρω τους, το οποίο δεν είναι δική τους εικόνα, καθετί τους μιλάει για τον εαυτό τους, το ίδιο τους το τοπίο είναι ζωντανό.»

Marx. K, Sadler S

“The situationist city”.



Εικόνα 27. Απόσπασμα από το βίντεο του έργου.

- ο Ανθρωπογεωγραφία, Derrreau M., Εκδόσεις: Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα, 1991.
- ο Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Σταυρίδης Σ., Εκδόσεις: Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2009.
- ο Αρχαία ελληνική κοινωνία, Andrewes A., Εκδόσεις: Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1999.
- ο Αρχιτεκτονική και Φαντασίωση, Ν. Σιδέρης, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “ Σχεδιασμός- Φώρος- Πολιτισμός”, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2005.
- ο Η κοινωνία του θεάματος, Guy Debord, μτφ Τσαχαγέας Παναγιώτης, Εκδόσεις: Ελεύθερος τύπος, Αθήνα, 1986.
- ο Η συμβολική σχέση με τον χώρο, Σταύρος Σταυρίδης, Εκδόσεις: Κάλβος, Αθήνα, 1990.
- ο Η τυραννία της οικειότητας, ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό, Richard Sennett, Εκδόσεις: Νεφέλη, Αθήνα, 1999.
- ο Η φαντασία στην πεζοπορία, Σχίζας Γιάννης, Εκδόσεις: το περιοδικό Ο Δαίμων της οικολογίας, 2010.
- ο Η Ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο”, Ιωσ. Στεφάνου, Institut Français d’Athènes Αθήνα 1994.
- ο Media, οι προεκτάσεις του ανθρώπου, Marshall McLuhan,, μτφ Σπύρος Μάνδρας, Εκδόσεις: Κάλβος, Αθήνα
- ο Μισθός, Τιμή και Κέρδος, Karl Marx, Εκδόσεις: Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003.
- ο Το αισθητικό και το πολιτικό, Ανθολόγια κειμένων από την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή, μτφ Τσαχαγέας Παναγιώτης, Αλεξίου Β. Νίκος, Εκδόσεις: Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1996.
- ο Το δικαίωμα στην πόλη- ο χώρος είναι πολιτική, Henry Lefebvre, Εκδόσεις: Κουκίδα, 2003.
- ο Το κεφάλαιο, Karl Marx, μτφ Γκιούρας Θανάσης, ΚΨΜ, Αθήνα, 2016.
- ο Το πνεύμα του Τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, Christian Norberg- Schulz, Genius Loci, μτφ Μίλτος Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Αθήνα, 2009.

- Etudes des paysages – vers une Iconologie de l`image (Doctorat d` Etat), J. Stefanou, Univ. de Strasbourg I 1980.
- «Hegel`s Dialectics, The Science of Logic», Wissenschaft der Logik, translated by George di Giovanni, Cambridge University Press, New York, 2010.
- «Profile and critiques in social theory, contemporary social theory», Anthony Giddens, Fellow of King`s College, Cambridge, University of California Press, Los Angeles, 1982.
- «The image of the city», Kevin Lynch, The M.I.T Press.