



# ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

**Βιβλίο και Τεχνολογία: Από το Artist's Book στο Κυβερνοκείμενο.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αντώνιος Στοαντζίκης

Επιβλέπων: Δρ. Χιωτίνης Νικήτας

ΑΘΗΝΑ

2023

## **Βιβλίο και Τεχνολογία: Από το Artist's Book στο Κυβερνοκείμενο.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αντώνιος Στοαντζίκης

Επιβλέπων: Δρ. Χιωτίνης Νικήτας, Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Βλασταράς Βασίλειος, Καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Α.Σ.Κ.Τ.

Μοίρα Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Σχολή Εφ. Τεχνών και Πολιτισμού, Πα.Δ.Α.

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής:

Δρ. Χιωτίνης Νικήτας, Ομότιμος Καθηγητής, (επιβλέπων), Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Τάτλα Ελένη, Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Γεωργιάδου Ζωή, Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Αγγελή Ηώ, Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Μοίρα Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Σίνου Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, Πα.Δ.Α.

Βλασταράς Βασίλειος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Α.Σ.Κ.Τ.

## Ευχαριστίες

Με την ευκαιρία της ολοκλήρωσης της διδακτορικής αυτής διατριβής, θέλω να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες προς όλους όσοι συνέβαλαν με τον πολύτιμο ρόλο τους στην πορεία της παρούσας ακαδημαϊκής έρευνας.

Πρώτα και κύρια, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον επιβλέποντα της διδακτορικής διατριβής, Δρ. Νικήτα Χιωτίνη, για την αμέριστη συμπαράσταση, την αφοσίωση και τη συνεχή καθοδήγησή του. Η συνεχής υποστήριξή του και η πνευματική του καθοδήγηση με κατεύθυναν σε κάθε στάδιο της επιστημονικής μου πορείας και γι' αυτόν τον λόγο είμαι βαθύτατα ευγνώμων.

Δεν μπορώ να παραλείψω να ευχαριστήσω τα μέλη του ΕΛΚΕ και τους συναδέλφους του Πα.Δ.Α που αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος αυτής της ακαδημαϊκής διαδρομής. Η οικονομική στήριξη, η συνεργασία και η συζήτηση μαζί τους αποτέλεσαν καθοριστικό για την ολοκλήρωση της έρευνας.

Θέλω, επίσης, να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς την οικογένειά μου και τους φίλους μου, που με υποστήριξαν ανελλιπώς σε αυτήν την πορεία. Ο λόγος τους και η στήριξή τους με έκαναν να αισθανθώ ότι έχω πάντα την υποστήριξη και την αγάπη που χρειάζομαι για να προχωρήσω.

Τέλος, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στη σύντροφο της ζωής μου, Δήμητρα Μιχαήλ, καθώς η ολοκλήρωση της έρευνας θα ήταν αδύνατη χωρίς τη στήριξη της τόσο σε προσωπικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Η φιλολογική της κατάρτιση συνέβαλε στην εξέλιξη των ιδεών και των ερευνητικών προσεγγίσεων, ενώ η τελική επιμέλεια του κειμένου θα ήταν αδύνατη χωρίς την συνεισφορά των πολύτιμων γνώσεών της.

Αυτή η διδακτορική διατριβή ήταν μια πρόκληση που απαιτούσε αφοσίωση, υπομονή και αποφασιστικότητα και θα ήταν αδύνατο να επιτευχθεί χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση και υπομονή όλων.

## Περίληψη

Τα τελευταία χρόνια, ποιητές, σχολιαστές και κριτικοί λογοτεχνίας έχουν παρατηρήσει ριζικές αλλαγές στη σύγχρονη ανάγνωση, αλλαγές που επηρεάζουν βαθιά και τη γραφή. Η παρούσα διατριβή επικεντρώνει την έρευνά της στα ακόλουθα βασικά ερωτήματα: εάν η ανάγνωση και η γραφή, που έχουν ως όχημα το βιβλίο και ήταν για χιλιετίες ο πυρήνας του ανθρώπινου πολιτισμού, έχουν υποστεί πράγματι μεταμόρφωση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτές οι αλλαγές διαστέλλονται στον ευρύτερο ιστό του κοινού μας πολιτισμού; Και αν ναι, ποια χαρακτηριστικά καθορίζουν αυτό το αναδυόμενο πολιτιστικό τοπίο; Τι είναι αυτό που προκύπτει ως συνέπεια των τεκτονικών αυτών αλλαγών και σε ποιο βαθμό το παραδοσιακό βιβλίο συμμετέχει σε αυτόν τον γενικό μετασχηματισμό;

Ήδη από τη δεκαετία του 1990, μια πρωτοπορία λογοτεχνικών οραματιστών, που ενθουσιάστηκαν από την τεχνολογική εξέλιξη και την αυξανόμενη επικράτηση της διαδικτυακής κουλτούρας, ηγήθηκαν της πορείας της λογοτεχνικής καινοτομίας. Τόνισαν τη σύγχρονη πρόκληση: τον αδιάκοπο και απaráμιλλο πολλαπλασιασμό κειμένων. Μέσα από τις καλλιτεχνικές τους προσπάθειες, συνδεδεμένες με την πορεία της τεχνολογικής προόδου, ανέδειξαν μια βαθιά μεταβολή στην ίδια την ουσία του βιβλίου, αναδεικνύοντάς το ως μια ευέλικτη οντότητα στο πλαίσιο της σύγχρονης εποχής.

Αυτή η διατριβή ξεκινά με μια διπλή αποστολή: διερευνά τους θεωρητικούς και τεχνικούς τομείς αυτών των καινοτομιών στη λογοτεχνία, εξετάζοντας αναλυτικά τον αμοιβαίο συνδυασμό μεταξύ της λογοτεχνίας και των ψηφιακών μέσων της εποχής μας, ενώ παράλληλα, αναλύει το πολύπλοκο πρόβλημα της ύπαρξης του βιβλίου ως πολιτιστικού υβριδίου.

## Summary

In recent years, a discerning cohort of poets, columnists, commentators, and literary critics has borne witness to a seismic shift in the contemporary reading experience, a shift that reverberates through the realm of writing. This thesis centers its inquiry on the following pivotal questions: if the acts of reading and writing, which have served as the enduring vehicles of human culture for millennia, have indeed undergone transformation, can we extrapolate that these changes extend their tendrils into the broader fabric of our collective culture? And if so, what hallmarks define this nascent cultural landscape? What ramifications attend these tectonic shifts, and to what extent does the traditional book partake in this overarching transformation?

As early as the 1990s, a vanguard of literary visionaries, galvanized by advancing technological landscapes and the burgeoning expanse of online culture, steered the course of literary innovation. They underscored the contemporary challenge: the unceasing and unparalleled proliferation of textual artifacts. Through their artistic endeavors, entwined with the march of technological progress, they illuminated a profound alteration in the very essence of the book, casting it as a malleable entity within the confines of the modern era.

This thesis embarks on a dual mission: it delves into the theoretical and technical realms of these groundbreaking literary innovations, scrutinizing the interplay between literature and the digital media of our era. Concurrently, it delves into the intricate conundrum of the book's existence as a cultural hybrid.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	3
Πρόλογος.....	9
Εισαγωγή.....	13

### **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>**

1.1 Η δεκαετία του εξήντα.....	41
1.2 Artist's book.....	59
1.3 Βάλτερ Μπένγιαμιν – Στοές.....	71
1.4 Συμπεράσματα.....	85

### **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>**

Εισαγωγή.....	91
2.1 Γραφή χωρίς δημιουργικότητα.....	92

2.2 Πλαίσιο και περιεχόμενο.....	99
2.3 Μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα.....	103
2.4 Αντιρρήσεις και προκλήσεις.....	107
2.5 Γλώσσα, ελαφρότητα και τεχνολογία.....	113
2.6 Βιβλίο και διαδίκτυο.....	116

### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>**

Εισαγωγή.....	126
3.1 Το αντίγραφο στη Δύση.....	128
3.2 Το αντίγραφο στην Ανατολή.....	133
3.3 Πνευματική ιδιοκτησία.....	137
3.4 Η έννοια της ιδιοκτησίας.....	141
3.5 Η ιδιοποίηση στην τέχνη.....	144
3.6 Ηθικά ζητήματα.....	151
3.7 Η περίπτωση Πικάσο.....	155
3.8 Η περίπτωση Μαρσέλ Ντισάν.....	161

3.9 Η δεκαετία του εξήντα.....	169
3.10 Μετα-παραγωγή.....	184
3.11 Συμπεράσματα.....	197

## **Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>**

Εισαγωγή.....	207
4.1 Αναγραφή/Ενσωμάτωση.....	212
4.2 Κυβερνοκείμενο.....	218
4.3 Συμπεράσματα.....	234

<b>Επίλογος/Συμπεράσματα.....</b>	<b>241</b>
-----------------------------------	------------

<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>256</b>
--------------------------	------------

<b>Κατάλογος εικόνων.....</b>	<b>265</b>
-------------------------------	------------



## Πρόλογος

Στο μυθιστόρημα του Σοσούκε Νατσουκάουα, *Ο Γάτος Που Έσωζε Βιβλία*<sup>1</sup>, ο εσωστρεφής έφηβος, Ριντάρο Νατσούκι, χάνει τον μοναδικό άνθρωπο που του έχει απομείνει στον κόσμο, τον παλαιοβιβλιοπώλη παππού του. Ο Ριντάρο απομένει συντετριμμένος και μόνος στο μικρό μαγαζί του παππού του έως ότου κάνει την εμφάνισή του ένας μυστήριος τигρέ γάτος που του ζητά να τον βοηθήσει σε μια αποστολή, να σώσουν μαζί βιβλία, απελευθερώνοντάς τα από ανθρώπους που τα φυλακίζουν, τα κακομεταχειρίζονται και προδίδουν το πνεύμα τους. Αγόρι και γάτος θα ζήσουν μαζί τρεις περιπέτειες που θα αλλάξουν και θα ωριμάσουν τον νεαρό Ριντάρο συμπαρασύροντας τον αναγνώστη, μέσω μιας γοητευτικής αφήγησης, σε ένα μαγικό ταξίδι στον κόσμο του βιβλίου.

Κάθε περιπέτεια ξεκινάει με τους ήρωες να μπαίνουν σε έναν λαβύρινθο στο βάθος του βιβλιοπωλείου, όπου κάθε φορά βρίσκονται αντιμέτωποι με μια νέα πρόκληση. Στον δεύτερο λαβύρινθο, καλούνται να αντιμετωπίσουν έναν «ακρωτηριαστή βιβλίων»<sup>2</sup> που κατακρεουργεί βιβλία μέσα σε ένα ινστιτούτο ερευνών. Είναι ένας μεσόκοπος μελετητής με λευκή ρόμπα, που αντικείμενο της έρευνάς του είναι «η βελτιστοποίηση της ανάγνωσης». Μελετά το πώς μπορούμε να διαβάσουμε γρηγορότερα, ένα είδος ταχείας ανάγνωσης, ώστε να βοηθήσει την ανθρωπότητα να διαβάσει όσο πιο πολλά βιβλία μπορεί σώζοντας κλασικά

---

<sup>1</sup> Natsukawa S.: *Ο Γάτος Που Έσωζε Βιβλία*, μτφρ. Α. Κορτώ, Αθήνα, Ψυχογιός, 2021.

<sup>2</sup> Ο.π., σ. 53.

αριστουργήματα από την τραγική τους μοίρα, αυτήν της εξαφάνισής τους. Ο ερευνητής αναγνωρίζει ότι «στις μέρες μας [...] ο κόσμος θέλει να απολαμβάνει ένα αριστούργημα με τρόπο απλό, ευχάριστο, μοντέρνο, σαν να ήταν μια συλλογή χριστουγεννιάτικων κομματιών που κατεβάζεις στο κινητό σου. Το αριστούργημα δεν μπορεί να επιβιώσει, αν δεν προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της εποχής μας»<sup>3</sup>. Ο Ριντάρο, μαζί του και ο αναγνώστης, αντιλαμβάνεται κάποια αλήθεια στα λόγια του ερευνητή και ουσιαστικά αναγνωρίζει μια πραγματικότητα. Αυτή που λέει ότι ο τρόπος ανάγνωσης του σύγχρονου ανθρώπου έχει αλλάξει ριζικά συμπαρασύροντας προφανώς και τη γραφή.

Ο αναγνώστης διαβάζοντας το διήγημα, αναρωτιέται εάν η ανάγνωση και η γραφή, που έχουν ως όχημα το βιβλίο, ήταν για χιλιετίες ο πυρήνας του ανθρώπινου πολιτισμού, τότε μήπως οι αλλαγές στα παραπάνω πεδία φέρνουν αλλαγές και σ' αυτό που ορίζουμε συνολικά ως πολιτισμό και εάν ναι, τότε ποια τα δομικά χαρακτηριστικά του νέου αυτού πολιτισμού; Τι είναι αυτό που προκύπτει ως συνέπεια των τεκτονικών αυτών αλλαγών και ποια η συμμετοχή του βιβλίου στο όλο εγχείρημα;

Κατά γενική ομολογία, τα έντυπα βιβλία, παρότι έχουν υποβαθμιστεί στον σύγχρονο κόσμο, διατηρούν ακόμη τη δυναμική τους. Μπορεί οι δυνατότητες ανάγνωσης μέσω tablet, smartphone και υπολογιστών να βελτιώνονται και να επεκτείνονται συνεχώς στρέφοντας πολλούς ανθρώπους στις οθόνες, παρ' όλα αυτά

---

<sup>3</sup> Natsukawa S.: *Ο Γάτος Που Έσωζε Βιβλία*, μτφρ. Α. Κορτώ, Αθήνα, Ψυχογιός, 2021, σ. 80.

πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι οι πωλήσεις ηλεκτρονικών βιβλίων έφτασαν στην κορύφωσή τους το 2010, με μια αύξηση της τάξεως του 1260%, αλλά στη συνέχεια πάγωσαν.<sup>4</sup> Η ψηφιακή αποκάλυψη που περίμεναν οι εκδότες δεν συνέβη, περιορίζοντας τις ψηφιακές πωλήσεις μόλις στο 20% της αγοράς. Αυτό που συνέβη, όμως, ήταν να δημιουργηθεί ένα νέο είδος αναγνώστη που συνδυάζει έντυπη και ψηφιακή ανάγνωση μεταφέροντας τον ψηφιακό τρόπο ανάγνωσης στον έντυπο.

Ο Αμερικανός συγγραφέας, Ρόμπερτ Κούβερ, από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με την υπερκειμενική λογοτεχνία, έψαλε τον επικήδειο του βιβλίου στο περίφημο άρθρο του με τίτλο «Το τέλος των βιβλίων» (21/6/1992) στο New York Times Book Review. Ωστόσο, μόλις οχτώ χρόνια αργότερα, η γαλλική εταιρεία Cytale, που είχε επενδύσει δέκα εκατομμύρια ευρώ στο ηλεκτρονικό βιβλίο (e-book), έπαυσε τις δραστηριότητές της. Το 2003, τα βήματα της Cytale ακολούθησε και η Αμερικανική Gemstar διακόπτοντας την παραγωγή και πώληση ηλεκτρονικών βιβλίων, αφού αντιλήφθηκε ότι δεν είναι ποτέ δυνατόν ένας υπολογιστής, μια μηχανή δηλαδή που βασίζεται σε αλφαριθμητικές συναρτήσεις, να αντικαταστήσει το σχεδόν ιερό τυπωμένο βιβλίο που κουβαλάει τις μνήμες όλων των αισθήσεων στις σελίδες του.<sup>5</sup>

Το έντυπο βιβλίο, όπως φαίνεται, αντιστέκεται και θα αργήσει να ενταχθεί στην τάξη των παπύρων, των πηλινών πινακίδων, των κυλίνδρων και των δακτυλόγραφων

---

<sup>4</sup> Alter A.: «The Plot Twist: E-Book Sales, Slip, and Print Is Far From Dead» (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.nytimes.com/>.

<sup>5</sup> Δημητρούλια Τ.: «Τα πίξελ δεν εκτόπισαν τις λέξεις», *Η Καθημερινή*, (16.01.2005). Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/culture/>.

σελίδων που εκτίθενται σε γυάλινες θήκες συλλεκτών μαζί με άλλα περίεργα αντικείμενα του μακρινού παρελθόντος. Ένας από τους λόγους που συμβαίνει αυτό είναι ο προσιτός και συμβατικός σχεδιασμός του βιβλίου. Υπάρχει κάτι στον βασικό του σχεδιασμό και στην εκλεπτυσμένη του απλότητα που το κάνει να μην επιδέχεται ριζοσπαστικές βελτιώσεις. Με άλλα λόγια, η βιβλιοδεσία που εξυπηρετεί τη φορητότητα, την αποθήκευση, την εύκολη πρόσβαση και την ευχάριστη φόρμα, το καθιστά την καλύτερη δυνατή συσκευή για την επιτέλεση του έργου του, λόγος για τον οποίο, η σπουδαία αυτή ανώνυμη εφεύρεση, μετράει ήδη δύο χιλιάδες χρόνια ζωής.

Το πλέον ανθεκτικό, επίσης, φαίνεται να είναι το περιεχόμενο του βιβλίου που εξακολουθεί να σημαίνει πολλά περισσότερα από την εμφάνισή του τοποθετώντας το παρουσιαστικό του σε δεύτερη μοίρα. Η λειτουργία ενός βιβλίου, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, ξεπερνάει τη φόρμα του βιβλίου ενισχύοντας έτι περαιτέρω την άμυνά του. Είτε τσέπης είτε σε πολυτελή έκδοση ο Ντοστογιέφσκι παραμένει Ντοστογιέφσκι και τα μυθιστορήματά του προσβάσιμα σε όλους, έτοιμα να ενεργοποιήσουν τη φαντασία δημιουργώντας το αόρατο μέσω του οποίου νοηματοδοτούμε το ορατό.

## Εισαγωγή

Διαβάζοντας τον τίτλο της παρούσας διατριβής πολλοί μπορεί να αναρωτηθούν σχετικά με την επιλογή των λέξεων *Βιβλίο και Τεχνολογία: Από το artist's book στο cybertext*. Σίγουρα, καταλαβαίνουμε ότι η έρευνα σχετίζεται με τον ευρύτερο χώρο του βιβλίου, της γραφής και της ανάγνωσης. Μπορεί και να λαμβάνουμε μια ηχητική και νοηματική οικειότητα για καθεμιά από αυτές τις λέξεις χωριστά, αλλά μάλλον έχουμε απορία και περιέργεια, όταν τις συναντάμε τη μία δίπλα στην άλλη. Γιατί από το *artist's book στο cybertext* σε μια έρευνα που μάλλον αφορά το μέλλον του γνωστού σε όλους μας βιβλίου; Τι θέλει να περιγράψει το *artist's book* και το *cybertext*; Αφορά, ίσως, κάποιο συγκεκριμένο είδος βιβλίων με καλλιτεχνικό περιεχόμενο και μεταμοντέρνο αφηγηματικό ύφος; Μήπως διερευνά τον τρόπο με τον οποίο μπλέκουν τα εικαστικά με τη λογοτεχνία μέσω της τεχνολογίας; Ή αφορά το βιβλίο ως αντικείμενο; Δηλαδή τη βιβλιοδεσία, τα εξώφυλλα, την εικονογράφηση και, γενικώς, την εκτύπωση κάνοντας χρήση σύγχρονων τεχνολογικών μεθόδων;

Εύλογα, λοιπόν, προκύπτουν ερωτηματικά σχετικά με το τι γίνεται, εάν είναι στην ίδια πρόταση όλες αυτές οι λέξεις, και, φυσικά, για το εάν πρόκειται για ένα ακόμα μέτα-μοντερνιστικό τέχνασμα, ένας κενολογισμός δημιουργίας εντυπώσεων. Αφού η σύγχυση παραμένει, μένει να διερωτηθούμε εάν τελικά ο τίτλος αφορά μια έρευνα που εστιάζει περισσότερο στη φόρμα ή στο περιεχόμενο του βιβλίου; Εντέλει, σε ποιο προγενέστερο παράδειγμα εστιάζει η μελέτη και ποιο ακριβώς είναι το πεδίο της, τα εικαστικά, η τεχνολογία ή η λογοτεχνία;

Οι πιο υποψιασμένοι, ίσως, βρουν σχετικές ερμηνείες σε νοηματικές συγγένειες σχετικές με τον κόσμο των καλλιτεχνικών βιβλίων (artist's book), το καλλιτεχνικό αυτό είδος όπου βιβλίο και εικαστικά διασταυρώνονται οδηγώντας σε υβριδικές μορφές βιβλίων. Είναι γνωστό ότι τα artist's book μεταμόρφωσαν τη συμβατική συνθήκη του βιβλίου περιπλέκοντάς την. Άλλαξαν την οργανική κατάσταση του βιβλίου, ως αντικειμένου, μεταφέροντάς την από δευτερευούσης σημασίας σε πρωταρχική. Ή αλλιώς, από εκεί που το περιεχόμενο ξεπερνούσε την εμφάνισή του, έκαναν τη φόρμα εξίσου σημαντική, ίσως και σημαντικότερη από το περιεχόμενό του.

Μετέτρεψαν με αυτόν τον τρόπο τη κοινότητα και για πολλούς ανιαρή εμφάνιση του βιβλίου σε σπάνια και συναρπαστική. Συμπαράσυστοντας στην πορεία και το μάτι του αναγνώστη μετατρέποντάς το σε μάτι θεατή, εξοπλισμένο με την ικανότητα να διακρίνει την οπτική παρουσία του βιβλίου, την αντικειμενικότητά του και, εντέλει, την ικανότητά του να παντρεύει διαφορετικές μορφές τεχνών, από τη ζωγραφική και τη γλυπτική μέχρι το κολλάζ και τη φωτογραφία. Όπως ήταν αναμενόμενο τα artist's book κατάφεραν να επεκτείνουν τις εννοιολογικές διαστάσεις του βιβλίου, μιας και κάποια από αυτά μπορεί να είναι φτιαγμένα για ανάγνωση, άλλα, όμως, είναι φτιαγμένα για να ενεργοποιούν διαφορετικές αισθήσεις, όπως, αυτήν της όρασης, της αφής, ακόμα και της όσφρησης.

Παράλληλα με τους πειραματισμούς στη φόρμα του βιβλίου, που επιχείρησαν τα artist's book και που θα αναλύσουμε εκτενέστερα στο πρώτο κεφάλαιο, ήρθαν να προστεθούν και οι πειραματισμοί με το περιεχόμενο του βιβλίου. Ιδιαίτερα στην

περίπτωση του μυθιστορήματος που, ως σύνθετο αφηγηματικό είδος, έδωσε δυνατότητες για τη διάνθηση τέτοιων πρακτικών.

Στην πορεία του χρόνου το μυθιστόρημα υπήρξε το κατεξοχήν πεδίο έρευνας και πειραματισμού για την παγκόσμια λογοτεχνία, ένα συνεχώς εξελισσόμενο πεδίο που επεκτείνεται σε πολλούς διαφορετικούς ερευνητικούς τομείς. Η εκτεταμένη πεζή αφήγηση, η σύνθετη πλοκή αλλά και η πολυπλοκότητα και ποικιλία των χαρακτήρων του έφεραν ανέκαθεν τους συγγραφείς αντιμέτωπους με νέες προκλήσεις και ευκαιρίες σε μια προσπάθεια αναθεώρησης της ιδέας της δημιουργικής γραφής και της παραγωγής νοημάτων μέσω αυτής. Αντίθετα με ορισμένα κείμενα, όπως πολλά λυρικά ποιήματα, παραμύθια και μικρά διηγήματα, που είναι μονολογικά και παράγουν μία προοπτική, το μυθιστόρημα είναι κατεξοχήν *δια-λογικό*<sup>6</sup>, καθώς ενσωματώνει, συνδυάζει και αντιπαραθέτει διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα, διαφορετικούς λόγους και προοπτικές.

Εξαιτίας των ιδιοτήτων του, το μυθιστόρημα από πολύ νωρίς συνδέθηκε στενά με τις εικαστικές τέχνες. Πολλοί συγγραφείς και καλλιτέχνες δεν στάθηκαν αποκλειστικά στην αφήγηση μιας ιστορίας, αλλά ασχολήθηκαν και αντιμετώπισαν το μυθιστόρημα ως ένα σύνολο πολλών στοιχείων που το συγκροτούν και το συνθέτουν –εξώφυλλο, τίτλος, εικονογράφηση, δέσιμο, αφιερώσεις, βοηθητικά κείμενα, οπισθόφυλλο– επιστρατεύοντας ακόμη και την έννοια της γραφής, ως μιας τελετουργίας, μιας σωματικής εμπειρίας ή ακόμη και ως μιας αίσθησης και ενός

---

<sup>6</sup> Όρος του Ρώσου θεωρητικού Μιχαήλ Μπαχτίν.

ρυθμού προτείνουντάς μας κάθε φορά διαφορετικές αναγνωστικές εμπειρίες. Ήδη από τον 17ο αιώνα στη Γαλλία εμφανίζεται το πρώτο μυθιστόρημα χωρίς λόγια προσεγγίζοντας περισσότερο την έννοια της μυθιστορηματικής γραφής και λιγότερο τη μορφή της.<sup>7</sup> Αιώνες αργότερα πάλι στη Γαλλία ο σημειολόγος, Ρολάν Μπαρτ, θα κάνει αναφορά σε δύο συστήματα γραφής, ένα λεκτικό και ένα οπτικό, ως απαραίτητη και αναπόφευκτη συνέπεια του δυτικού τρόπου σκέψης.



Εικ.1 Mutus Liber, 1677.

---

<sup>7</sup> Mutus Liber, ή Mute Book (Βιβλίο της Σιωπής), Φιλοσοφικό Ερμητικό βιβλίο χωρίς λέξεις, δημοσιευμένο στη Λα Ροσέλ της Γαλλίας το 1677.



Στον εικαστικό χώρο το βιβλίο οικειοποιείται/ιδιοποιείται και προσεγγίζεται άλλες φορές εννοιολογικά, άλλες μορφολογικά, άλλες αφηγηματικά και άλλες πάλι εικονογραφικά. Πολλοί καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με τη σχέση μεταξύ λέξης και εικόνας, την αφήγηση με τη χρήση της συμπληρωματικής λειτουργίας της εικόνας, την ερμηνευτική ή παραπλανητική λειτουργία του κειμένου σε μια καλλιτεχνική σύνθεση, αλλά και με την δημιουργία *artist's book* και σχεδιαστικών άλμπουμ (*sketchbook*) επηρεασμένοι από την αφηγηματική λογοτεχνία, αναγνωρίζοντας στο βιβλίο και την αφήγηση ένα πεδίο δράσης δυνητικά απέραντο.

Τα βιβλία που δημιούργησαν εικαστικοί καλλιτέχνες παρέχουν στον αναγνώστη/θεατή την ευκαιρία να κατασκευάσει νόημα και να κατανοήσει τη γλώσσα με τρόπους που δεν προσφέρει το παραδοσιακό βιβλίο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η γλώσσα να απελευθερώνει μια δυναμική εκφραστικότητα με τέτοιο τρόπο, ώστε να επεκτείνεται η προκαταρκτική μας αντίληψη για τα βιβλία, ως υλικό φορέα γραπτού λόγου.

Στην έκθεση με τίτλο *A Century of Artists Books* στο MOMA της Νέας Υόρκης, τον Οκτώβριο του 1995, διαβάζουμε ότι «η διαφορά μεταξύ εικονογραφημένων βιβλίων και *artist's book* είναι αυτή που τα καθιστά σύγχρονα: ο καλλιτέχνης αυξάνει το κείμενο με εικόνες που δεν ορίζουν απαραίτητως ένα πέρασμα στο κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης/θεατής μπορεί να σχηματίσει προσωπικές απαντήσεις τόσο στις εικόνες όσο και στο κείμενο, διευρύνοντας έτσι την εμπειρία του βιβλίου [...] Συνεπώς, η πρόθεση του εικονογράφου είναι να διευκρινίσει το κείμενο, ενώ η

πρόθεση του καλλιτέχνη είναι δημιουργήσει εικόνες που επεκτείνουν ή/και βελτιώνουν το κείμενο»<sup>8</sup>.

Τα artist's book επανανοηματοδοτούν τις δυνατότητες του βιβλίου προσφέροντας στον αναγνώστη/θεατή μια νέου τύπου ανάγνωση και εμπειρία. Οι καλλιτέχνες που εργάζονται με το μέσο αυτό, διερευνούν ένα ευρύ φάσμα ιδεών που περιλαμβάνει τόσο τα επίσημα χαρακτηριστικά του βιβλίου (δομή και υλικά) όσο και τις εννοιολογικές πτυχές (ιδέες, νόημα, ερμηνεία και αισθητικές αντιδράσεις). Τα αποτελέσματα αυτών των συνδυαστικών ερευνών παρέχουν στον αναγνώστη/θεατή τη δυνατότητα επανερμηνείας του κειμένου, των εικόνων και των υλικών. Ο συνδυασμός των στοιχείων αυτών στοχεύει στο να ξεπεραστεί η κυριολεκτική ανάγνωση του κειμένου στον ορίζοντα ενός νέου νοήματος σχολιάζοντας υποθέσεις σχετικά με την επικοινωνία, αμφισβητώντας ή και κατασκευάζοντας νέα λογικά σχήματα και ερχόμενος πολλές φορές σε αντίθεση με ό,τι πρεσβεύει το παραδοσιακό βιβλίο. Με άλλα λόγια, το artist's book συμβάλλει στις έννοιες της προσβασιμότητας στο νόημα του κειμένου αμφισβητώντας τη χρήση της συμβατικής γλώσσας. Εντέλει, το artist's book χρησιμοποιεί σαν όχημα το παραδοσιακό βιβλίο όχι για να το απορρίψει, αλλά για να το μετασχηματίσει και να το επαναπροσδιορίσει, ώστε να πάψει να είναι ένα ακόμη βιβλίο για την τέχνη και να γίνει το ίδιο τέχνη.

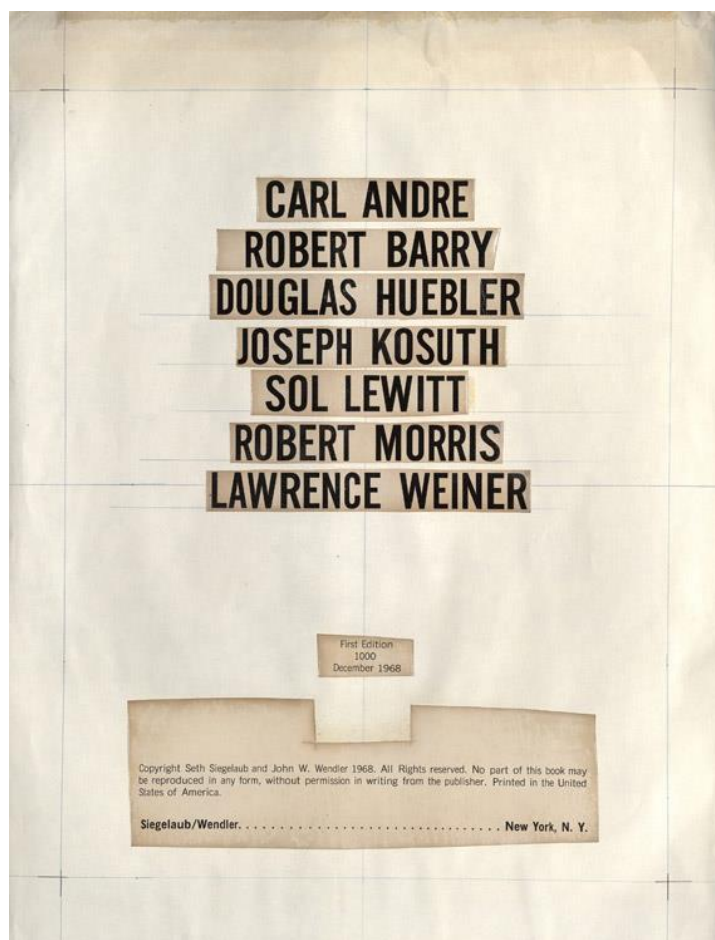
Η ιδέα της χρήσης του βιβλίου, ως καλλιτεχνικού μέσου έκφρασης, εξελίσσεται και αναπτύσσεται κυρίως στα κινήματα της πρωτοπορίας του τέλους της δεκαετίας

---

<sup>8</sup> Castleman R.: «A Century of Artists Books», *The Museum of Modern Art* (1995). Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/>.

του '60, ιδιαιτέρως δε, σε αυτό της εννοιολογικής τέχνης που ως υλικό της χρησιμοποιεί την ίδια τη γλώσσα. Καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο χώρο αυτό όπως ο Λόρενς Βέινερ, ο Σολ Λεβίτ, ο Πήτερ Ντάουνσμπρατ και ο Τζόσεφ Κοσούθ χρησιμοποίησαν τον γραπτό λόγο ως αυτόνομη μορφή τέχνης. Ο Σολ Λεβίτ μάλιστα, εκδότης του περιοδικού Art Forum και ένας από τους πρωταγωνιστές της εννοιολογικής τέχνης, ερεύνησε το πώς μία ιδέα μπορεί να αποτυπωθεί σε δύο διαστάσεις αντί των τριών και το πώς αυτό μπορεί να διατυπωθεί με αριθμούς, φωτογραφίες και λέξεις ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο επιλέγει ο καλλιτέχνης.

Ο Λόρενς Βέινερ από την άλλη, στην πρώτη του έκθεση γλωσσικού έργου που διοργανώθηκε σε συνεργασία με τη γκαλερί Seth Siegelauβ το 1968, περιέλαβε είκοσι τέσσερις φράσεις που παρουσιάστηκαν ως τα περιεχόμενα ενός βιβλίου με διάφορες δηλώσεις τύπου: «Ένα κομμάτι κόντρα πλακέ που στερεώνεται στο πάτωμα ή στον τοίχο» και «Μια ποσότητα χρώματος χύνεται απευθείας στο πάτωμα και αφήνεται να στεγνώσει». Οι δηλώσεις αυτές εκτυπώνονταν ανά μονάδα σε μια σελίδα και στη συνέχεια προσθέτονταν μέσα σε ένα μπλοκ. Ο Βέινερ, βέβαια, δεν θεώρησε ποτέ το βιβλίο ως έργο τέχνης, το αντιμετώπισε ως το μέσο εκείνο μέσα από το οποίο παρουσιάζει την τέχνη του, αναφέροντας καταληκτικά ότι ο θεατής πρέπει να μάθει να διαβάζει την τέχνη.



Εικ. 2 Σεθ Σίγκελαουμπ & Τζον Βέντλερ, *Xerox*, 1968.

Αντιπροσωπευτική της αντίληψης αυτής είναι και η δουλειά του Γερμανού καλλιτέχνη, Ντίτερ Ροθ, ο οποίος παρήγαγε έργα που αμφισβήτησαν τις αντιλήψεις για την παραδοσιακή μορφή βιβλίων με την αποδόμηση των υφισταμένων βιβλίων, την αντικατάσταση στοιχείων πάνω από το υπάρχον κείμενο και την επαναχρησιμοποίηση του ίδιου του κειμένου.



Εικ. 3 Ντίτερ Ροθ, *Τμήματα της Κολωνίας* 1965.

Κατανοούμε κάπως έτσι ότι μέσω του καλλιτεχνικού έργου και σε συνδυασμό με τις τεχνολογικές εξελίξεις, το βιβλίο υπόκειται σε μια διαδικασία μετασχηματισμού της αντικειμενικής του πραγματικότητας. Ο μετασχηματισμός του βιβλίου σε έργο τέχνης, αλλά και το αντίστροφο, ενεργοποιεί εναλλακτικές αναγνωστικές διαδικασίες συμπεριλαμβάνοντας την οπτική και την εννοιολογική σε μια προσπάθεια υποστήριξης και, συγχρόνως, υπονόμησης της αναγνωστικής συνέχειας. Με άλλα λόγια, προσπαθεί να δημιουργήσει ασυνεχείς αναγνώσεις άλλοτε τηρώντας τη γραμμική αφήγηση μιας ιστορίας και άλλοτε πάλι διαταράσσοντάς την. Θα μπορούσαμε κάπου εδώ να πούμε ότι διακόπτοντας την συνέχεια της ανάγνωσης, απομακρυνόμαστε από έναν λογοκεντρισμό που εν δυνάμει μπορεί να λειτουργήσει

απελευθερωτικά για το αφηγηματικό κείμενο. Αναμφίβολα, το ζήτημα αυτό θα αποτελέσει ένα από τα θέματα που θα αναλυθεί διεξοδικά στην παρούσα έρευνα σε συνδυασμό με τη μελέτη των στοιχείων εκείνων που εναντιώνονται στη λογοκεντρική αντίληψη του αφηγηματικού κειμένου προτείνοντας στην θέση του ένα αντί- κείμενο.

Παραδείγματα καλλιτεχνικών έργων που θα αναλυθούν, ποικίλλουν ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης της λογοτεχνίας. Έργα ζωγραφικά και γλυπτικά, καλλιτεχνικά βιβλία, εγκαταστάσεις, βίντεο, φωτογραφία, περφόρμανς, αλλά και χάρπενικ προσπαθούν να διατηρήσουν την αφήγηση στον πυρήνα της δημιουργίας τους είτε μέσω του υλικού είτε μέσω της εικόνας, εστιάζοντας στους χαρακτήρες, το περιβάλλον, την πλοκή, τις σχέσεις και ούτω καθ' εξής. Η αφήγηση, όμως, παραμένει και γονιμοποιεί την εικαστική γλώσσα που αρθρώνεται μέσω αυτής όσο και αν το έργο απομακρύνεται από το ίδιο το αφήγημα. Το εικαστικό αποτέλεσμα που προκύπτει σε κάθε περίπτωση, ανεξαρτήτως σκοπού και υλικού, όσο και αν απέχει από αυτό που χρησιμοποιήθηκε ως αφορμή, αντανακλά το αφήγημα το οποίο οικειοποιείται, το επαναπροσδιορίζει και το μεταλλάσσει.

Όπως αρχίζει να γίνεται φανερό, καθεμιά από τις λέξεις του τίτλου, στις οποίες και ανατρέχουμε διαρκώς, είναι φορτισμένη με πλήθος σημασιών και τόνοι μελανιού έχουν χυθεί για την προσέγγισή τους στο πέρασμα του χρόνου. Όμως, ο συνδυασμός αυτών των λέξεων που προτείνεται ως είδος μελέτης στην παρούσα διατριβή, δεν φαίνεται να περιορίζεται ούτε στον χώρο του artist's book ούτε στον χώρο της τεχνολογίας, παρότι δανείζεται πολλά και από τα δύο πεδία. Η λογική συνέπεια είναι να διερωτηθούμε, μήπως η παρούσα διατριβή θέλει να μας προτείνει κάποιο νέο είδος

βιβλίου που συγγενεύει μεν με τον χώρο των *artist's book*, αλλά ταυτόχρονα κάνει χρήση σύγχρονων τεχνολογιών για την παραγωγή τους; Μήπως είναι εντέλει κάποιο υβρίδιο, γέννημα της εποχής μας; Κάτι που προτείνεται ως νέο είδος και που δημιουργείται, όταν εικαστικές και άλλες τεχνικές, που παραδοσιακά βρίσκονται εκτός του λογοτεχνικού πεδίου, εμπνέουν τη διαδικασία της γραφής και αναθεωρούν την πραγματικότητα του βιβλίου τόσο ως μορφή όσο και ως περιεχόμενο.

Για να βρούμε το σημείο που τέμνονται οι λέξεις *βιβλίο*, *τεχνολογία*, *artist's book* και *cybertext*, ώστε να ορίσουμε το πεδίο της έρευνας, θα πρέπει πρώτα να μου επιτρέψετε να ξεκινήσω με την παράθεση μιας προσωπικής ιστορίας που αποτέλεσε αφετηρία για τη σχετική μελέτη.

Το 2013, ως απόφοιτος της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών στον τομέα της ζωγραφικής βρέθηκα για σπουδές μεταπτυχιακού επιπέδου στην Ολλανδία στον τομέα των εικαστικών τεχνών με στόχο την περαιτέρω εμπάθυνση στον τομέα της ζωγραφικής.

Η καλλιτεχνική μου πρακτική εστιάζει, ως επί το πλείστο, στην έννοια της αφήγησης (*storytelling*) και, πιο συγκεκριμένα, στους τρόπους που οι ανθρώπινες εμπειρίες επεξεργάζονται μέσω της αφηγηματικής σκέψης, ώστε να παράγουν λειτουργική γνώση. Ως εκ τούτου το ενδιαφέρον στρέφεται στην αφήγηση ως όργανο ερμηνείας, γνώσης και επικοινωνίας που ο άνθρωπος χρησιμοποιεί στη ζωή του και μέσω αυτής αντιλαμβάνεται, κατανοεί και νοηματοδοτεί τις εμπειρίες του, ενώ, ταυτόχρονα, σχηματίζει παραστάσεις για τον κόσμο που καθορίζουν τις ενέργειές του.

Οι πίνακες και τα γλυπτά που κατασκευάζονται με βάση τα παραπάνω λειτουργούν σαν θραύσματα αφηγήσεων και ονείρων μέσα από τα οποία διερευνάται η εξέλιξη της ζωγραφικής ως αφηγηματικού μέσου. Κάνοντας χρήση της γλώσσας του κολλάζ, ως σπουδής και προσχέδιου πριν την τελική σύνθεση ενός πίνακα, διερευνώνται οι σχέσεις μεταξύ της προσωπικής και της συλλογικής μνήμης, καθώς και οι σχέσεις μεταξύ των δομών και του περιεχομένου τους. Ταυτόχρονα, αναπτύσσεται ένα έργο το οποίο μεταφέρει ασαφή περιεχόμενα, είναι ανοικτό σε διάφορες ερμηνείες και ενσωματώνει πολλαπλές έννοιες. Το υλικό που συλλέγεται, διαδραματίζει καίριο ρόλο στην όλη διαδικασία. Προτού ξεκινήσει η κατασκευή κάποιου έργου, δημιουργούνται ως προσχέδια ψηφιακά κολλάζ, σύνθετες εικόνες από διαδικτυακές φωτογραφίες, προσωπικά αρχεία, ιστορικό υλικό και καρτέ από ταινίες σε μια προσπάθεια να δημιουργηθούν νέες αφηγήσεις με προσωπικά σημεία αναφοράς.

Το κολλάζ έχει μια ενδιαφέρουσα φιλοσοφική διάσταση στην όλη πρακτική, αφού ο συνδυασμός ετερογενών στοιχείων και η ανάμειξη ιδεών, μορφών και εμπειριών φαίνεται να είναι ένα βασικό μέρος της ανθρώπινης κατάστασης. Η σύνθεση εικόνων και εννοιών από ετερόκλητα στοιχεία κι υλικά μπορεί να ιδωθεί τόσο ως μια προϊστορική γλώσσα (μινώταυρος, γοργόνα, σφίγγα, πήγασος) όσο και ως η γλώσσα της σύγχρονης ζωής.

Ο άνθρωπος του σήμερα μπορεί να φοράει μπλουζάκι με στάμπα από γιαπωνέζικο κόμικ μάνγκα, αμερικάνικο τζιν με ροκ αναφορές και σχισίματα, σε συνδυασμό με φουτουριστικά γυαλιά ηλίου και κούρεμα δεκαετίας του 30'. Ταυτόχρονα, μπορεί να



διαμορφώνει τη σκέψη του από αναζητήσεις στο διαδίκτυο, ενώ ξεφυλλίζει περιοδικά και αλλάζει κανάλια αφήνοντας τη μια πηγή να διακόπτεται συνεχώς από μια άλλη δημιουργώντας διαρκώς νέες συνθέσεις. Όλα τα παραπάνω μπορούν να λειτουργούν οργανικά δημιουργώντας έναν νέο τύπο ανθρώπου διαμορφωμένο από ψηφίδες εικόνων και εννοιών.

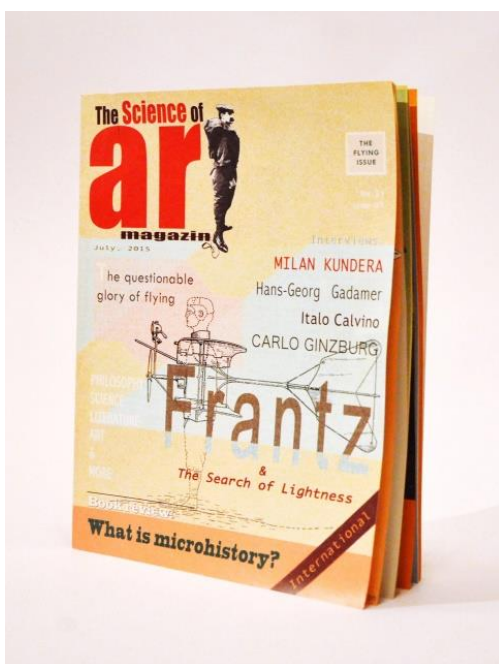
Με παρόμοιο τρόπο και ο καλλιτέχνης του σήμερα φαίνεται να ρίχνεται μέσα σε ένα σύμπαν προϋπάρχουσων εικόνων και εννοιών τις οποίες καλείται να διαχειριστεί. Ιδιοποιείται, διαχειρίζεται και συνενώνει διακριτά μεταξύ τους στοιχεία, ώστε να δημιουργεί κάθε φορά ένα νέο αρμονικό σύνολο. Όπως θα δούμε στο δεύτερο κεφάλαιο, το γεγονός ότι όλα αυτά τα στοιχεία είναι μεταξύ τους ετερόκλητα, δεν εμποδίζουν τη σύγχρονη δημιουργία. Το αντίθετο μάλιστα, την ενισχύουν με τρόπο καθοριστικό, μιας και η συνύπαρξη διαφορετικών μεταξύ τους στοιχείων παράγουν νέες μορφές τέχνης ανανεώνοντας συνεχώς την καλλιτεχνική δημιουργία.

Έχοντας τις παραπάνω σκέψεις ως αφετηρία και, παράλληλα με τη ζωγραφική και γλυπτική έρευνα, στην πορεία των σπουδών στην Ολλανδία, εκδηλώθηκε ένα ενδιαφέρον και για τα artist's book. Σε αυτά βρέθηκε ένα πεδίο δυνητικά απέραντο για καλλιτεχνική δημιουργία, μιας και μέσω αυτού μπορούσαν να συνδυαστούν ποικίλα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα.

Το 1966, ο Αμερικανός καλλιτέχνης, Ντικ Χίγκινς, θα χρησιμοποιήσει τον όρο «intermedia» για να περιγράψει την τέχνη της πρωτοπορίας και τα artist's book. Ο Χίγκινς επεδίωξε να τονίσει τις διασυνδέσεις μεταξύ νέων καλλιτεχνικών πρακτικών και πρακτικών εκτός του μέχρι τότε εικαστικού πεδίου με βάση ένα σύστημα

αλληλεπιδράσεων, καλλιτεχνικών αλληλοεπικαλύψεων και συγχωνεύσεων διαφορετικών μεταξύ τους εκφραστικών μέσων.

Συνδυάζοντας διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές, ολοκληρώθηκε και παραδόθηκε ως πτυχιακή εργασία το πρώτο μου βιβλίο με τίτλο *The Science of Art Magazine – Frantz & The Search of Lightness*<sup>9</sup>. Το βιβλίο αυτό ήταν ένας συνδυασμός εικαστικών, φιλοσοφίας, λογοτεχνίας, ζωγραφικής και ανθρωπολογικής έρευνας που συγγένευε μεν τα artist's book, αλλά ήταν τελικά κάτι πολύ διαφορετικό.



Εικ. 4 Α. Σ., *The Science of Art Magazine – Frantz & The Search of Lightness*, 2015.

---

<sup>9</sup> Η ψηφιακή μορφή του βιβλίου βρίσκεται στην ιστοσελίδα:  
<https://adonistoantzikis.squarespace.com/the-science-of-art-magazine>.

Αφετηρία για το βιβλίο στάθηκε ένα βίντεο του 1912 που απεικονίζει τον τραγικό θάνατο του Φρανζ Ράισελτ.<sup>10</sup> Ενός Γάλλου ράπτη, εφευρέτη και πρωτοπόρου στη δημιουργία αλεξίπτωτου που έμεινε γνωστός ως ο *Ιπτάμενος Ράπτης*. Ο Ράισελτ ζούσε σε μια εποχή που η δημιουργία εφευρέσεων ήταν μια επικερδής δραστηριότητα με κοινωνικό κύρος και γιατί όχι και μια μόδα. Οι εφευρέτες αποκτούσαν φήμη από τα επιτεύγματά τους, ενώ οι εκδόσεις επιστημονικών περιοδικών που δημοσίευαν τα αποτελέσματά τους εκτινάχθηκαν στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα.



Εικ. 5 Φραντζ Ράισελτ, Παρίσι, 1912.

Μέσα στο όλο κλίμα της εποχής, ο Ράισελτ είχε προσηλωθεί στην ανάπτυξη ενός κοστούμιού για αεροπόρους που θα μετατρεπόταν σε αλεξίπτωτο, εάν χρειαζόταν να εγκαταλείψουν το αεροσκάφος τους στον αέρα. Τα αρχικά πειράματά του έγιναν με

---

<sup>10</sup> Death Jump off the Eiffel Tower: Paris, France (1912), British Pathé. Ανακτήθηκε από: <https://www.britishpathe.com/video/death-jump-eiffel-tower/query/reichelt>.

ανδρείκελα που έριχνε από τον πέμπτο όροφο μιας πολυκατοικίας και ήταν επιτυχή. Ωστόσο, όταν επανέλαβε το πείραμα του στις 4 Φεβρουαρίου του 1912, με αυτόν στη θέση ανδρείκελου πηδώντας από τον Πύργο του Άιφελ παρουσία δημοσιογράφων, το αυτοσχέδιο φορητό αλεξίπτωτό του δεν λειτούργησε με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στον θάνατο.

Ερευνώντας διεξοδικά τη ζωή του Φραντς Ράισελτ ανακάλυψα σε φύλλο της εφημερίδας *The New York Times*<sup>11</sup>, με ημερομηνία 3 Φεβρουαρίου του 1912, ότι μία μόλις ημέρα πριν από τον Ράισελτ ένας επισκευαστής κωδωνοστασίων ονόματι Φρέντερικ Λω από τη Νέα Υόρκη, επιχείρησε ακριβώς το ίδιο πείραμα. Πήδηξε από το Άγαλμα της Ελευθερίας δοκιμάζοντας μια εφεύρεση αλεξίπτωτου ολοκληρώνοντας επιτυχώς την αποστολή του.

Οι συμπτώσεις ανάμεσα στα δύο περιστατικά ήταν πολλές, πέρα από το γεγονός ότι επιχείρησαν το άλμα σχεδόν ταυτόχρονα σε διαφορετικές γωνίες της υψηλίου χωρίς φυσικά κάποια προσυνεννόηση. Τα άλματα αυτά επιχειρήθηκαν από κατασκευές που ο μεταλλικός σχεδιασμός τους έγινε από τον Γάλλο μηχανικό και αρχιτέκτονα, Γουστάβο Άιφελ. Οι συμπτώσεις αυτές στάθηκαν αρκετές για να μου κεντρίσουν το ενδιαφέρον ώστε η προσοχή να στραφεί στη γενικότερη ανάγκη του ανθρώπου να βρει τρόπους να πετάξει. Είτε μεταφορικά, μέσω των φιλοσοφικών του αναζητήσεων επάνω στην έννοια της *ελαφρότητας*, όπως έκανε για παράδειγμα ο

---

<sup>11</sup> *The New York Times*: «Parachute Leap off Statue Of Liberty» (1912). Ανακτήθηκε από: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1912/02/03/100515067.pdf>.

Παρμενίδης, ο Γκουίντο Καβαλκάντι, ο Φρίντριχ Νίτσε, ο Μίλαν Κούντερα και ο Ίταλο Καλβίνο, είτε κυριολεκτικά, μέσω της προσπάθειας κατασκευής πτητικών μηχανών και της συνεχούς βελτίωσής τους από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, από τον μύθο του Δαίδαλου και του Ίκαρου, τις εφευρέσεις των αρχαίων Βαβυλώνιων, τις μεσαιωνικές εφευρέσεις Βυζαντινών και Βρεττανών μοναχών, μέχρι και τον Ίλον Μασκ.

Ο Κούντερα διερωτάται το 1984 τι να διαλέξουμε, τη βαρύτητα ή την ελαφρότητα; «Όσο βαρύτερο είναι το φορτίο τόσο πιο κοντά στη γη είναι η ζωή μας, τόσο πιο πραγματική και αληθινή είναι. Αντίθετα, η ολοκληρωτική απουσία φορτίου κάνει τον άνθρωπο να γίνεται πιο ελαφρύς κι απ' τον αέρα, να πετάει, να ξεμακραίνει από τη γη, από τη γήινη ύπαρξη, να είναι μόνο κατά το ήμισυ πραγματικός και οι κινήσεις του να είναι ελεύθερες και μαζί ασήμαντες»<sup>12</sup>. Υπενθυμίζοντάς μας, ταυτόχρονα, τη θέση του Παρμενίδη επάνω στο θέμα: «το ελαφρύ είναι θετικό, το βαρύ αρνητικό. Είχε δίκιο ή όχι; Ιδού η απορία. Ένα είναι βέβαιο. Η αντίθεση βαρύ-ελαφρύ είναι η πιο αινιγματική και η πιο διαφορούμενη απ' όλες τις αντιθέσεις»<sup>13</sup>.

Η αινιγματική αυτή αντίθεση ανάμεσα στη βαρύτητα και την ελαφρότητα, που θα συναντήσουμε αρκετές φορές και στην παρούσα μελέτη, έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία ενός υβριδικού βιβλίου που παραδόθηκε ως πτυχιακή. Μελετώντας το ζήτημα φιλοσοφικά, λογοτεχνικά, ιστορικά, ανθρωπολογικά και εικαστικά

---

<sup>12</sup> Κούντερα Μ.: *Η αβάσταχτη ελαφρότητα της ύπαρξης*, μτφρ. Γ. Η. Χάρης, Αθήνα, Εστία, 2018, σ. 13.

<sup>13</sup> Ο.π., σ. 14.

κατασκευάστηκε ένα βιβλίο βασισμένο σε περιοδικά εφευρέσεων της εποχής. Το βιβλίο δανείστηκε τη φόρμα και τη δομή περιοδικού πτήσεων που φιλοξενούσε για θέματά του φανταστικές συνεντεύξεις, συναντήσεις και αφηγήσεις με διανοητές που ασχολήθηκαν με το θέμα, ενώ ταυτόχρονα το τεύχος-βιβλίο περιείχε ιστορικά αρχεία, έργα τέχνης και φωτομοντάζ με σκοπό να ενισχυθούν οι αφηγήσεις και τα περιεχόμενά του.

Φέρνω σε αυτό το σημείο ως παράδειγμα ένα από τα κεφάλαια του βιβλίου, με τίτλο *Ελαφρότητα*. Στο κεφάλαιο αυτό η προσοχή στρέφεται στον Ιταλο Καλβίνο και, πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο από τα έξι μαθήματα που είχε προετοιμάσει για να παρουσιάσει στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ το 1984 και έφερε τον τίτλο *Έξι προτάσεις για την επόμενη χιλιετία, μάθημα πρώτο Ελαφρότητα*.<sup>14</sup> Ο Καλβίνο πέθανε την παραμονή της αναχώρησής του για την Αμερική, πριν προλάβει να παρουσιάσει τα μαθήματα του αφήνοντας πίσω τα κείμενα των διαλέξεων.

Στο κεφάλαιο του τεύχους-βιβλίου ανακατασκευάστηκε η μέρα του μαθήματος του Ιταλο Καλβίνο σαν να πραγματοποιήθηκε. Ο Ιταλο Καλβίνο ανεβαίνει στην έδρα και μας παρουσιάζει τη διάλεξή του λέξη προς λέξη. Στο βιβλίο αντιγράφηκε το κείμενό του, ενώ παράλληλα δημιουργήθηκε ένα διήγημα με αφορμή την ημέρα της διάλεξης του βασισμένο ταυτόχρονα σε μια προσωπική ιστορία όσο και στο κείμενο του Καλβίνο. Ακόμη, κατασκευάστηκε φωτομοντάζ με την ημέρα της διάλεξης, όπου

---

<sup>14</sup> Καλβίνο Ι.: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*, μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007, σ. 15-52.

ο Καλβίνο απεικονίζεται στην έδρα. Τέλος, ζωγραφίστηκαν οι δύο γκραβούρες που αναφέρει στη διάλεξή του συμπεριλαμβάνοντάς τες στο κείμενο.



Εικ. 6 Α. Σ., *The Science of Art Magazine –Frantz & The Search of Lightness*, 2015.

Η ίδια λογική εφαρμόστηκε σε καθένα από τα κεφάλαια του βιβλίου που έλαβε μεν θερμή υποδοχή, παρόλα αυτά προβληματίσε την επιτροπή διερωτώμενοι τι ακριβώς είχε δημιουργηθεί, αφού σίγουρα δεν ήταν ένα απλό διήγημα, αλλά ούτε και κάποιο artist's book. Τότε είναι που προέκυψε η ιδέα πως πρόκειται για κάποιο πρωτόλειο είδος βιβλίου και θέλοντας να διερευνηθεί περισσότερο το θέμα, προέκυψαν κάποια τεράστια ζητήματα που αφορούν συνολικά τον χώρο του σύγχρονου βιβλίου, της γραφής και της ανάγνωσης ή αλλιώς τον χώρο του σύγχρονου πολιτισμού.

Για αρχή προέκυψε το θέμα της αντιγραφής, της ιδιοποίησης και των πνευματικών δικαιωμάτων, μιας και στο βιβλίο ιδιοποιούνταν ολόκληρα τα κείμενα άλλων συγγραφέων. Γεννήθηκε το ερώτημα: Τι γίνεται αν η *αντιγραφή*, αντί να είναι παρέκκλιση, λάθος ή εγκληματική δραστηριότητα, είναι μια θεμελιώδης και δημιουργική προϋπόθεση του ανθρώπου; Εάν συμβαίνει αυτό – κάτι που θα υποστηριχθεί στις σελίδες που ακολουθούν - τότε οι δραστηριότητες που είναι γνωστές ως *αντιγραφές*, τα αντικείμενα που είναι γνωστά ως *αντίγραφα* και εκείνοι που χρησιμοποιούν τέτοιες πρακτικές θα πρέπει όλα να επανεκτιμηθούν. Υπάρχει άραγε κάτι που δεν περιλαμβάνει πρακτικές *αντιγραφής* και *μίμησης* στη ζωή μας; Αν όχι, τότε γιατί ακριβώς η *αντιγραφή*, ως έννοια, μας κάνει να νιώθουμε τόσο άβολα;

Επιπλέον, έχοντας κατανοήσει τις πρακτικές αντιγραφής για αυτό που πραγματικά είναι, μένει να αναρωτηθούμε τι είδους ελευθερίες δύναται να λάβουμε, όταν καταφέρουμε να κατανοήσουμε ή και να μετατρέψουμε τις επιβαλλόμενες μιμητικές δομές που μας πλαισιώνουν εσωτερικά και εξωτερικά, ατομικά και ως κοινωνίες; Στην παρούσα διατριβή πρόκειται να υποστηριχθεί ότι η *αντιγραφή* δεν συνεπάγεται την αφομοίωση σε κυρίαρχες δομές, αλλά τη διορατικότητα να αναγνωρίζουμε πρακτικές που μας καθορίζουν και τις οποίες είτε αποδεχόμαστε είτε τις αλλάζουμε.

Επιπλέον, στην παρούσα διατριβή θα διερευνηθεί σε ποιο σημείο, με ποιον τρόπο και κατά πόσο εμπλέκεται η τεχνολογία στις πρακτικές αντιγραφής, μίμησης και ιδιοποίησης. Ιδιαίτερα δε, όταν είναι κοινή γνώση ότι κάθε φορά που εγκαθιστούμε ένα νέο κομμάτι λογισμικού, ακούμε μουσική ή παρακολουθούμε μια ταινία, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τους νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων και



πνευματικής ιδιοκτησίας και το σύνολο των περιορισμών που έχουν τεθεί γύρω από την πρόσβασή μας στη χρήση αντικειμένων, διαδικασιών και ιδεών που παράγονται από την πράξη της αντιγραφής.

Οι άνθρωποι σήμερα κινούμαστε μέσα σε έναν λαβύρινθο εταιρικής επωνυμίας που ελέγχει τα πάντα, από το τι φοράμε έως το πόσιμο νερό και την ενέργεια. Τα πάντα υπόκεινται σε νόμους περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Ακόμη και στα πανεπιστήμια μαθαίνουμε να επαναλαμβάνουμε πληροφορίες, να παραθέτουμε και να προσαρτούμε παραπομπές, με τον παραδοσιακό ακαδημαϊκό τρόπο. Έχοντας πρόσβαση στο διαδίκτυο και σε υπολογιστές που μπορούν να αντιγράψουν μαζικά, να αναπαραγάγουν και να πολλαπλασιάσουν κείμενα με εξαιρετική ταχύτητα, μας προτρέπουν ταυτόχρονα να μην μιμούμαστε, ώστε να μην υπάρχει ζήτημα λογοκλοπής.

Αξίζει κάπου εδώ να αναφερθεί ότι στα μέσα περίπου της έρευνας για την παρούσα διατριβή κυκλοφόρησε ελεύθερα για τους χρήστες του διαδικτύου η τεχνολογία τεχνητής νοημοσύνης ChatGPT εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή και ανατρέποντας κάθε δεδομένο. Το ChatGPT είναι μια καινοτομία τεχνητής νοημοσύνης που επιτρέπει στους χρήστες να έχουν συνδέσεις με ερωταπαντήσεις με ένα chatbot που μοιάζει με άνθρωπο. Ουσιαστικά πρόκειται για έναν κειμενογράφο με δική του νοημοσύνη που ο χρήστης μπορεί να ανοίξει κανονικό διάλογο ζητώντας του ακόμα και να μιμηθεί το ύφος κάποιου συγγραφέα ή να γράψει κάποιο ποίημα. Η φυσικότητα και η πρωτοτυπία της τεχνητής νοημοσύνης στη δημιουργία κειμένων

έρχεται να αμφισβητήσει κάθε προϋπάρχουσα αντίληψη σχετικά με τα ζητήματα λογοκλοπής.

Σε σειρά διαλέξεων στο μάθημα *Φιλοσοφία–Αισθητική* που παρουσιάσαμε από κοινού με τον Δρ. Νικήτα Χιωτίνη στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής τα έτη 2020-21, παρατηρήθηκαν οι εξής αντιφάσεις επάνω στο θέμα. Οι σπουδαστές, όπως και η πλειονότητα του κόσμου σήμερα, ζουν σε μια κουλτούρα λήψεων, κοινής χρήσης αρχείων, δικτύων στα οποία οι πληροφορίες, τα δεδομένα, η μουσική και οι εικόνες μπορούν να ανταλλάσσονται σχεδόν στιγμιαία. Παρόλα αυτά, είναι εκπληκτικό το πόσο αμφίσημα νιώθουμε οι περισσότεροι για όλα αυτά. Παρ' ότι περνάμε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής μας αξιοποιώντας τα απίστευτα αυτά εργαλεία που έχουμε στη διάθεσή μας, φαίνεται να υπάρχει μια σύγχυση ή σύγκρουση για αυτήν την συνθήκη. Ζούμε σε μια σταθερή κατάσταση αόριστης και ασυνήθιστης ενοχής, υποκρινόμενοι ότι δεν αντιγράφουμε ή μιμούμαστε και συχνά επιχειρηματολογώντας εναντίον αυτών.

Με ποιον τρόπο έχουμε αποδεχθεί κάποια στερεότυπα γύρω από ζητήματα *αυθεντικότητας* αρνούμενοι την πραγματικότητα; Γιατί αποδεχόμαστε μια σχιζοειδή κατάσταση στην οποία, ενώ κάνουμε κοινή χρήση αρχείων, μιμούμαστε στιλ, επαναλαμβάνουμε απόψεις και αντιγράφουμε μαζικά κείμενα από το διαδίκτυο, ταυτόχρονα επιχειρηματολογούμε κατηγορηματικά εναντίον του τι κάνουμε θεωρώντας την *πρωτοτυπία* κάτι σαν ιερό δισκοπότηρο;

Η κατάσταση αυτή, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, βασίζεται σε σημαντικές, αλλά ακαθόριστες στο σήμερα έννοιες όπως αυτές της *ιδιοκτησίας*, της *πρωτοτυπίας*

και της *αυθεντικότητας* - έννοιες συνδεδεμένες με τα κράτη και τις εταιρείες των αρχών του προηγούμενου αιώνα. Έννοιες εν πολλοίς ξεπερασμένες που εξακολουθούν να μας καθορίζουν δημιουργώντας τεράστια ηθικά ζητήματα.

Το «πρόβλημα» της *αντιγραφής* δεν είναι απαραίτητα νομικό ή ηθικό με την αυστηρή έννοια των λέξεων. Δεν μπορεί να επιλυθεί ζητώντας από τους ανθρώπους να διαλέξουν στρατόπεδο. Δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη διαχωριστική γραμμή που λέει ότι η *αντιγραφή* είναι καλή ή κακή ή ότι οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων και πνευματικής ιδιοκτησίας πρέπει να υποστηρίζονται ή να εγκαταλειφθούν. Το πρόβλημα είναι ότι φαίνεται να υπάρχει σχεδόν πλήρης έλλειψη πλαισίου για την κατανόηση του τι σημαίνει *αντιγραφή*, τι είναι ένα *αντίγραφο* και ποιες είναι οι πρακτικές της *αντιγραφής*. Τα παράδοξα, οι αντιφάσεις και οι απορίες, αναδύονται μέσα από ένα σύνολο φιλοσοφικών παραδόσεων που πηγάζουν από τον δυτικό πολιτισμό και επιβάλλονται μέσω της παγκοσμιοποίησης σε ολόκληρο τον κόσμο, εδραιώνοντας τα καθεστώτα πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όπως πρόκειται να υποστηριχθεί, η *αντιγραφή* είναι ένα θεμελιώδες μέρος του να είμαστε άνθρωποι. Δεν θα μπορούσαμε να είμαστε άνθρωποι χωρίς *αντιγραφή* και πρέπει να αναδείξουμε και να απενοχοποιήσουμε αυτήν την πτυχή του εαυτού μας, έχοντας πλήρη επίγνωση της κατάστασής μας. Η *αντιγραφή* δεν είναι απλώς κάτι ανθρώπινο - είναι μέρος του πώς λειτουργεί και εκδηλώνεται το σύμπαν. Το ζήτημα της ρύθμισης της *αντιγραφής*, της θέσπισης νόμων που περιορίζουν ή ενθαρρύνουν την *αντιγραφή*, είναι δευτερευούσης σημασίας από αυτό που είναι το κύριο ζήτημα

και αφορά την αναγνώριση της πανταχού παρουσίας και της φύσης των *αντιγράφων* και της *αντιγραφής* στις ανθρώπινες κοινωνίες.

Οι ιδέες σχετικά με την *αντιγραφή* προκύπτουν από βασικά, άλυτα ζητήματα που αφορούν την ανθρώπινη συνείδηση, την αντικειμενικότητα, τη γλώσσα και τη φύση. Αναγνωρίζουμε ότι κάποια νομικά θέματα είναι λογικό να προκύπτουν σε αυτό το σημείο και οι αναγνώστες θα μπορούσαν εύκολα να σχολιάσουν ότι και αυτή η διατριβή έχει πνευματικά δικαιώματα και διεκδικεί τα δικαιώματα που συνοδεύουν την εκπόνησή της.

Είναι γεγονός ότι δεν μπορούμε να γράψουμε οτιδήποτε χωρίς να συμμετάσχουμε σε μια μεγάλη ποικιλία δομών -νομικών, ακαδημαϊκών, πολιτικών, τεχνολογικών, ιστορικών και άλλων- που καθορίζουν τη μορφή που παίρνει το γράψιμό μας. Αλλά μπορούμε εύκολα να φανταστούμε άλλους τρόπους οργάνωσης και συμμετοχής στην παραγωγή και διανομή πολιτιστικών αντικειμένων, χωρίς να τρέφουμε ψευδαισθήσεις σχετικά με τα όρια των νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας και τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι ενεργούμε στην πραγματικότητα της καθημερινότητας μας.

Αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι πολλές από τις υψηλότερες ανθρώπινες δραστηριότητες περιλαμβάνουν την *αντιγραφή*. Σε τελική ανάλυση, η αντιγραφή δεν είναι ούτε καλή ούτε κακή - όλα εξαρτώνται από τη χρήση και τους σκοπούς που εξυπηρετούνται. Το σημαντικότερο όλων είναι η αναγνώριση της κατάστασης και η κατανόηση του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε, και που σε κάποιο βαθμό συνδιαμορφώνουμε.

Το επόμενο θέμα που ανέκυψε είναι η διερεύνηση των λόγων, των μορφών και των τρόπων με τους οποίους συναντάται το μυθιστόρημα σε έργα τέχνης, κυρίως σύγχρονων καλλιτεχνών, ώστε να στοιχειοθετηθούν τα επιχειρήματα υπέρ της δυνατότητας ύπαρξης παρόμοιων βιβλίων. Η διατριβή αυτή θα διερευνήσει τους τρόπους ριζοσπαστικοποίησης τέτοιων intermedia έργων τέχνης σε κάτι που είναι ταυτόχρονα πολλά πράγματα (διήγημα, βιβλίο, γλυπτό, κολλάζ, artist's book και ούτω κάθε εξής). Θα προσεγγίζει την αφηγηματική λογοτεχνία μέσα από μια μελέτη του συνόλου των παραμέτρων, συνθηκών, εννοιών και καταστάσεων που την περιβάλλουν και την καθορίζουν φυσικά ή εννοιολογικά, σε μια προσπάθεια να αναδείξει τη δυνατότητα ύπαρξης ενός νέου λογοτεχνικού είδους, όπου τα ποιοτικά και θεματικά χαρακτηριστικά του θα το τοποθετήσουν κάπου πέρα από το διήγημα, το μυθιστόρημα, το ποίημα και τα λοιπά είδη. Θα προσπαθήσει να αναδείξει ότι χαρακτηριστικό τέτοιων βιβλίων είναι πως δεν δεσμεύονται από την πεζή αφηγηματική τους λειτουργία, αλλά στοχεύουν κάπου στο μέλλον, ώστε να διαμορφώσει ένα ολιστικό λογοτεχνικό σύστημα. Εξετάζοντας ένα ευρύ φάσμα κειμένων και τεχνικών, έργων τέχνης και καλλιτεχνικών βιβλίων, θα διερευνήσουμε την περιπλοκότητα των θεματικών και των μορφών περιεχομένου που μπορούν να μας προτείνουν το αυτονομημένο αυτό είδος.

Επιπλέον, με την παρούσα μελέτη επιχειρείται η συμβολή στην υπάρχουσα γνώση γύρω από τη σημασία των artist's book, ως μέσου καλλιτεχνικής έρευνας και έκφρασης. Ένας από τους στόχους της διατριβής είναι να συνταχθεί μια γραπτή περιγραφή της θεωρητικής, αλλά και καλλιτεχνικής έρευνας για την ιστορική εξέλιξη και την πρακτική των artist's book, καθώς και να διαφοροποιηθεί μέσω ιστορικών και

άλλων παραδειγμάτων τα artist's book από τα εικονογραφημένα βιβλία. Σκοπός είναι να συγκεντρωθούν όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μας βοηθήσουν στη δημιουργία ενός ορισμού που θα αποσαφηνίζει τις συγκλίσεις, αλλά και τις αντεγκλήσεις ανάμεσα στα δύο αυτά είδη. Θα επιχειρηθεί να διευκρινιστούν τα όρια, οι ποιοτικές διαφορές, αλλά και το πεδίο δράσης για κάθε ένα από τα παραπάνω είδη.

Πέραν των γνωσιολογικών εννοιών που αναφέρθηκαν επιγραμματικά για την μεθοδολογία της έρευνάς, θα χρησιμοποιηθούν εργαλεία του μεταδομισμού και των σύγχρονων λογοτεχνικών κριτικών εξετάζοντας σύνθετες πρακτικές και τρόπους με τους οποίους επερωτάν τις παραδοσιακές συμβάσεις και τα όρια των λογοτεχνικών ειδών. Τι προκύπτει από την ανασύνθεση του εικαστικού έργου σε λογοτεχνικό; Ποιες οι μορφές εγκιβωτισμού και ποιος ο βαθμός περιπλοκότητάς τους; Πώς επιμέρους στοιχεία πυκνώνονται σε κάτι νέο προσομοιώνοντας την τεχνική του κολλάζ;

Άλλο ενδιαφέρον και σημαντικό φιλοσοφικό στοιχείο στην ανάλυση της χρήσης της λογοτεχνίας στις εικαστικές τέχνες αποτελούν οι σύγχρονες τεχνολογικές και διαδικτυακές πρακτικές κατασκευής κειμένων<sup>15</sup> που έρχονται να θολώσουν περαιτέρω τα όρια ανάμεσα στα εικαστικά και την λογοτεχνία.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα συναντήσουμε το κίνημα της *Μη Δημιουργικής Γραφής* που προτείνει εναλλακτικές αφηγηματικές τεχνικές που προκύπτουν μέσα από τις τεχνολογίες ψηφιακών μέσων και την κυριαρχία του παγκόσμιου ιστού. Οι

---

<sup>15</sup> Google Searching Poetry, Robo-Poetics, Word Processing Texts, Data basing.

λογοτεχνικοί πειραματισμοί του κινήματος προσφέρονται καλλιτεχνικά ως αφορμές και αφετηρίες για τη δημιουργία νέων αφηγημάτων που είναι δυνατό να λάβουν μεταξύ άλλων και τη μορφή έργων τέχνης. Θα διερευνήσουμε πώς οι σχέσεις μεταξύ των σύγχρονων λογοτεχνικών πρακτικών και των ευρύτερων πολιτισμικών αλλαγών καθιστούν δυνατή την άνθιση ενός συγκεκριμένου τύπου λογοτεχνίας αλλάζοντας αμετάκλητα τις υπάρχουσες αντιλήψεις μας για το λογοτέχνημα.

Η εννοιολογική τέχνη της δεκαετίας του 1960, μας κληρονόμησε έναν από τους τρόπους που η λεκτική και οπτική ιδέα μπορεί να γίνει εμπειρία με όχημα το βιβλίο. Στη σημερινή εποχή τη σκυτάλη φαίνεται να παίρνουν οι νέες τεχνολογίες δημιουργώντας με τη σειρά τους τα νέα πολυδιάστατα περιβάλλοντα μέσα στα οποία θα κατοικήσουν οι εικόνες, οι λέξεις και το υλικό τους. Η ψηφιακή ποίηση του Τζέισον Νίλσον είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της εξέλιξης αυτής, διαδικτυακή, διαδραστική και οπτικοακουστική, που εστιάζει σε ποιητικά κολλάζ εικόνας, ήχου, κίνησης και αλληλεπίδρασης. Η δουλειά του Τζέισον Νίλσον συγκαταλέγεται στην κατηγορία τέχνης του κυβερνοχώρου (cyberart) που αναφέρεται στην τέχνη εκείνη που παράγεται με τη βοήθεια λογισμικού, μηχανημάτων υπολογιστών και με τη χρήση πολυμέσων σε διαδραστικό περιβάλλον.

Πρόεκταση των λεγόμενων τεχνών του κυβερνοχώρου είναι και η ηλεκτρονική λογοτεχνία που έχει, επίσης, στενές σχέσεις με τις ψηφιακές τέχνες, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια (video games) και άλλες μορφές που σχετίζονται με το διαδίκτυο και τις γλώσσες προγραμματισμού. Οι εξελίξεις αυτές, καθώς και οι επιδράσεις τους στην παραγωγή καλλιτεχνικού έργου, μας βοηθάνε να προσεγγίσουμε προσεκτικά τη

συζήτηση πολλών κεντρικών ζητημάτων για την ταυτότητα της σύγχρονης ποίησης και λογοτεχνίας του artist's book, ως έννοια, αλλά και ως αντικείμενο, την αμφισβητούμενη προέλευσή τους, την τρέχουσα κατάσταση και μετεξέλιξή τους. Η ποικιλία των θεματικών και των ερωτημάτων που προκύπτουν από τις νέες εξελίξεις θα απασχολήσουν το τελευταίο κομμάτι της έρευνας. Επιδιώκεται να συγκεντρωθούν και να ταξινομηθούν τα προαναφερθέντα με στόχο την περαιτέρω ανάλυση και διασαφήνισή τους.

Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες οι οποίοι θα σχολιαστούν στο πλαίσιο της διατριβής είτε παράγουν σύγχρονο πρωτότυπο εικαστικό έργο, στο οποίο υπάρχουν ευδιάκριτες αναφορές στο βιβλίο και χρήση στοιχείων του, είτε παρήγαγαν έργο, στο οποίο οικειοποιούνται, σχολιάζουν ή παραλλάσσουν αφηγήσεις, εικόνες, χαρακτήρες, μέσα, περιγραφές χώρων, τρόπους απεικόνισης, και ούτω καθ' εξής, φτάνοντας σε ποικίλα αποτελέσματα - από πίνακες ζωγραφικής, ταινίες, περφόρμανς και εγκαταστάσεις έως γλυπτά και βιβλία. Το έργο τους θα αναλυθεί με βάση σύγχρονες αισθητικές θεωρίες σε μεταδομικό και γνωσιολογικό, κυρίως, θεωρητικό πλαίσιο.

Συνοψίζοντας, το ερώτημα που θέτει αυτή η διατριβή είναι το εξής: Σε έναν σύγχρονο κόσμο, όπου η κατασκευή και η αντίληψη ενός κειμένου είναι εξίσου σημαντική με το ίδιο το κείμενο, είναι άραγε δυνατή η ύπαρξη ενός ολιστικού λογοτεχνικού συστήματος; Και αν ναι, ποια η μορφή του;



## Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

### 1.1 Η δεκαετία του 60'

Στον χώρο της σύγχρονης τέχνης, η ανάγκη να εξαλειφθούν τα όρια ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές έκφρασης και να παραμεριστούν τα άκαμπτα συστήματα, ενισχύουν τη γραφή και με δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης πέραν των παραδοσιακών συστημάτων γραφής και ανάγνωσης, που αναγνωρίζονται μέσω της γλώσσας. Ανυψώνεται σε κάτι πολύ περισσότερο από μια οπτική απεικόνιση της γλώσσας, με αποτέλεσμα το αίτημα να παύει να αφορά αποκλειστικά και μόνο την παραδοσιακή γραφή, αλλά να περνάει στην σφαίρα μιας διαφορετικής γλώσσας που ίσως θα μπορούσε να εννοηθεί μέσα στο πλαίσιο μιας εικαστικής γλώσσας ή αλλιώς μίας ψευδογλώσσας ή και μεταγλώσσας.

Τη δεκαετία του 1960, δεκαετία που για πολλούς σηματοδοτεί το πέρασμα από τη μοντέρνα τέχνη στη σύγχρονη, ο Ζακ Ντεριντά επιχειρώντας μια μάλλον τολμηρή διακοπή της υποταγής της λέξης και της οπτικής της έκφρασης στην γλώσσα, θα γράψει πως «Αν η γραφή είναι εξεικόνιση της γλώσσας τότε μπορούμε να την αποβάλλουμε από τη πραγματικότητα»<sup>16</sup>. Η σκέψη του Ντεριντά βρισκόταν σε συμφωνία με τις αναζητήσεις των καλλιτεχνικών ομάδων της εποχής, όπως για

---

<sup>16</sup> Derrida J.: *Περί γραμματολογίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1990, σελ. 63.

παράδειγμα της ομάδας Art & Language<sup>17</sup>, που προσπαθούσαν με τη σειρά τους να απαλλαγούν από την εξεικόνιση στην τέχνη εκπαραθυρώνοντας τον μοντερνισμό.

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα, ο μοντερνισμός είχε συμβάλει στην αναπαράσταση του νέου κόσμου που έφερε η εκβιομηχάνιση, καθιερώνοντας αντιλήψεις περί προόδου στις τέχνες και θεσπίζοντας συστήματα εμπορευματοποίησης του καλλιτεχνικού αντικειμένου. Οι θεωρητικοί του μοντερνισμού εκθείαζαν την οπτική φύση της τέχνης, κυρίως της ζωγραφικής, μετατρέποντας την τέχνη σε μια εκλεπτυσμένη, δυσνόητη και στεγανή πραγματεία που δημιουργεί ειδικά εμπορεύσιμα είδη.

Η έννοια της αυτονομίας του καλλιτεχνικού έργου που καθιέρωσε ο μοντερνισμός, χρησίμευσε στην απελευθέρωση του καλλιτεχνικού αντικειμένου το οποίο κατέστη ένα ελεύθερο διαπραγματεύσιμο εμπόρευμα. Η μετατροπή του έργου σε αντικείμενο μετέτρεψε τον καλλιτέχνη σε παραγωγό. Ο Τεοντόρ Αντόρνο εξακολουθούσε να ισχυρίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ότι η καλλιτεχνική ανεξαρτησία και η αισθητική αυτονομία μπορούσαν, παραδόξως, να εξασφαλιστούν μόνο στη δομή εμπορεύματος του έργου τέχνης.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Η ομάδα Art & Language ήταν μια συνεργασία καλλιτεχνών που έδιναν σημασία στο εννοιολογικό υπόβαθρο της τέχνης και δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η ομάδα ιδρύθηκε από καλλιτέχνες που θέλησαν να αποφύγουν παραδοσιακές μεθόδους παραγωγής τέχνης συνδυάζοντας διαφορετικά επιστημονικά πεδία. Το πρώτο τεύχος του περιοδικού της ομάδας, Art & Language, δημοσιεύτηκε τον Νοέμβριο του 1969 στην Αγγλία. Το περιοδικό επέκρινε ασταμάτητα τον μοντερνισμό και το πώς η δημιουργία, η προβολή και η κατανόηση της τέχνης ήταν αναπόφευκτα ιδεολογικά προαπαιτούμενη. Έδινε σημασία περισσότερο στη θεωρία, παρά στην πρακτική, και στήριζε τη στάση του καλλιτέχνη σε αντίθεση με την αυταρέσκεια των καθιερωμένων μεθόδων.

<sup>18</sup> Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Buchloh B. H. D.: *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίσου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007, σ. 25.

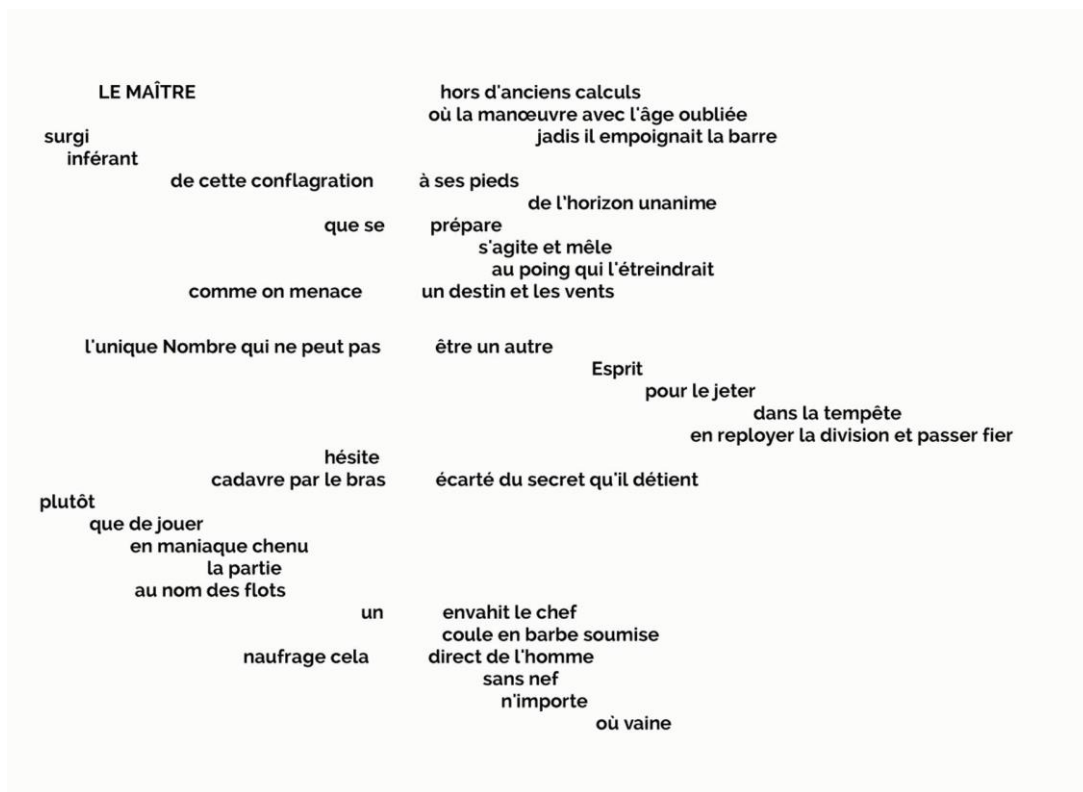
Παρ' όλη την κριτική που του ασκήθηκε, ο μοντερνισμός έθεσε τα θεμέλια για την αισθητική αυτονομία της τέχνης και τον κριτικό αναστοχασμό. Διακήρυξε το δικαίωμα του καλλιτέχνη στην προσωπική εντύπωση και αντίδραση συμβάλλοντας στην υποκειμενική θεώρηση του έργου τέχνης. «Εφόσον η ζωγραφική δεν υπάρχει πια προς τιμήν της πίστεως ή του κάλλους, υπάρχει προς τιμήν του ατόμου» θα γράψει ο Αντρέ Μαλρώ στο *Φανταστικό Μουσείο*. Διεκδίκησε με αυτόν τον τρόπο ένα πεδίο ελευθερίας που συνεχώς θα διευρυνόταν, όσο η τέχνη θα αυτοκρινόταν επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο τις πρωταρχικές της αντιλήψεις.

Το παράδειγμα μάς έρχεται από τον Εντουάρ Μανέ που στο έργο του, *Ένα Μπαρ στο Φολί-Μπερζέρ*, οδηγεί το θέμα της ζωγραφικής αντίληψης ένα βήμα παραπέρα στήνοντας μια παγίδα στο βλέμμα του θεατή. Παρατηρώντας το έργο, ο αντιληπτικός μας μηχανισμός μπαίνει σε εγρήγορση, αφού δεν παύει να διερωτάται: «Τι συμβαίνει μέσα στο έργο; Τι δημιουργεί ο καθρέπτης; Το βάθος είναι πίσω από εμάς ή πίσω από την κοπέλα; Μήπως ο καθρέπτης αντανακλά την όψη του θεατή; Τι βλέπουμε πραγματικά; Μια εικόνα ή έναν πίνακα;» Στρέφει, έτσι, το βλέμμα στην αρχή της δημιουργίας της αναπαράστασης και όχι στο τι αναπαρίσταται, κατατροπώνοντας την αφελή αναζήτηση μιας ψευδαίσθησης της πραγματικότητας.



Εικ. 7 Εντουάρ Μανέ, *Ένα Μπαρ στο Φολί-Μπερζέρ*, 1882, Ινστιτούτο Κουρτό, Λονδίνο.

Ο αισθητισμός του Μανέ αντιλαμβάνεται το έργο ως μια αυτάρκη και αυτοστοχαστική εμπειρία, προσανατολίζοντας διαφορετικά τη ματιά. Εγκαθιδρύει, με αυτόν τον τρόπο, την πολλαπλότητα των σημείων θέασης. Η έννοια της αυτονομίας που συνοδεύει αυτήν την αντίληψη κορυφώθηκε στην ποίηση του Στεφάν Μαλαρμέ στη δεκαετία του 1880. Η ποίηση του Μαλαρμέ, που ενσωμάτωνε τη σελίδα και το σχήμα του κειμένου με ριζοσπαστικό τρόπο μετατρέποντάς την σε οπτική, θέτει ένα παραπλήσιο ερώτημα. Τι βλέπουμε πραγματικά; Λέξεις ή μια εικόνα; Ο Μαλαρμέ διεκδίκησε την αυτονομία μιας καθαρά «εικονικής» παράστασης στην ποίησή του. Επιπλέον, παρακινούσε τους καλλιτέχνες να ζωγραφίσουν «όχι το πράγμα αλλά το αποτέλεσμα που παράγει» και επεδίωκε να ενσαρκώσει με τα ποιήματά του αυτό που ονόμαζε «υποκείμενα καθαρής και σύνθετης φαντασίας της νόησης».



Εικ. 8 Στεφάν Μαλαρμέ, στίχοι του ποιήματος *Ο Αφέντης*, 1897.

Ο θρίαμβος του μοντερνισμού, παρ' όλη την παρακαταθήκη του, δεν θα μπορούσε να διαρκέσει για πάντα, αφού κάθε γενιά απορρίπτει κάποια στιγμή τα κριτήρια και τις αξίες αυτών που προηγήθηκαν. Η ανάγκη του μοντερνισμού για συνεχώς νέους εκφραστικούς τρόπους, οδήγησε στην επιβράβευση κάθε νεωτερισμού καταλήγοντας στον φορμαλισμό<sup>19</sup>, τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τα κριτικά κείμενα του

<sup>19</sup> Η φορμαλιστική καλλιτεχνική προσέγγιση βασίζεται στη φόρμα αποκλείοντας το περιεχόμενο. Οι ρίζες αυτής της προσέγγισης βρίσκονται στη φιλοσοφία του Γερμανού ιδεαλιστή φιλόσοφου Εμάνουελ Καντ που αναζητούσε την έννοια της «καθαρής» ομορφιάς και της «υψηλής» τέχνης. Πίστευε ότι η αισθητική εμπειρία μπορούσε να έχει ηθικές συνέπειες. Οι φορμαλιστές θεωρητικοί των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα υποστήριξαν τον μοντερνισμό και την αφαίρεση που θεωρούσαν ότι αντιπροσώπευαν τις φορμαλιστικές τους θεωρίες. Ο Δυτικός φορμαλισμός δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον Σοβιετικό φορμαλισμό όπου φόρμα και περιεχόμενο παραμένουν αδιαχώριστα.

Κλέμεντ Γκρίνπεργκ. Οι αιρετικοί νέοι της δεκαετίας του 1960 ήρθαν σε ρήξη με αυτά τα κανονιστικά πρότυπα και αντέδρασαν σε αυτό που θεωρούσαν «παρακμή» της τέχνης, αμφισβητώντας κάθε καλλιτεχνική αυθεντία.

Από τη μία μεριά η ευδαιμονία και ο καταναλωτισμός, από την άλλη ο πόλεμος στο Βιετνάμ, ο ρατσισμός, οι κοινωνικές και ταξικές διακρίσεις δημιουργούσαν μια ασυμφωνία που οδήγησε σταδιακά σε ένα κλίμα ασφυξίας για τη νέα γενιά. Οι ιδέες τους εισήλθαν σε τροχιά σύγκρουσης με τον κατεστημένο κυνισμό, η οποία έφτασε στην κορύφωσή της με τις ταραχές του 1968. Η χρονιά αυτή αποτελεί ορόσημο μιας και παρατηρείται μια συνταρακτική διεθνοποίηση όχι μόνον των πολιτικών αναταραχών (Παρίσι, Πράγα, Σικάγο), αλλά και της καλλιτεχνικής δημιουργίας της. Οι νέοι καλλιτέχνες με φιλοδοξίες διεθνισμού, θα καταδικάσουν την εμπορευματοποίηση όλων των μορφών της τέχνης που θεωρούνταν καταναλωτικά αντικείμενα, αφόρισαν την οπτική φύση της τέχνης, μαζί και το αντικείμενο της, και στράφηκαν στον ρόλο που διαδραματίζει η *γλώσσα* σε κάθε οπτική εμπειρία και κατανόηση.

Το ζητούμενο μεταφέρθηκε από τον αμφιβληστροειδή στο μυαλό και στη γενικότερη παραδοχή ότι όσο κι αν προσπαθεί κανείς να φανταστεί ή να κατανοήσει τα πράγματα, η κατάληξη θα είναι πάντα μέσα στο ίδιο του το μυαλό. Η φαντασία, το άνοιγμα της συνείδησης και των οριζόντων, βρέθηκαν στο επίκεντρο αναζητώντας μια εμπειρία που απογυμνώνει το καλλιτεχνικό αντικείμενο, αφήνοντας πίσω του μόνο την *έννοια*. Στράφηκαν, έτσι, στη φιλοσοφία, στη γλωσσολογία, στις κοινωνικές επιστήμες και στον λαϊκό πολιτισμό, ώστε να βρουν τα νέα υλικά για την τέχνη τους.

Ο δομισμός, που κυριαρχούσε ως μεθοδολογική θέση κατά τη διάρκεια του μοντερνισμού, και θεωρούσε ότι κάθε σύστημα είναι αυτόνομο, με κανόνες και λειτουργίες που αρχίζουν και τελειώνουν εντός των ορίων του εν λόγω συστήματος, έγινε στόχος κριτικής για τον άκαμπτο χαρακτήρα του από τους θεωρητικούς που ακολούθησαν. Ο δομισμός θεωρούσε ότι οι λεκτικές εκφορές ήταν κυριολεκτικές και σκοπό είχαν να μεταδώσουν ή να κοινοποιήσουν πληροφορίες. Επομένως, επέβαλλαν ρόλους, στάσεις και κανόνες συμπεριφοράς και ισχύος. Η αποδόμηση που ακολούθησε απέρριψε τις θέσεις αυτές με το επιχείρημα ότι ο δομισμός αγνοεί τις προθέσεις του συνομιλητή πριν από τις λεκτικές εκφορές του, οι οποίες και μπορούν να ακυρώσουν όχι μόνον την ίδια την εκφορά, αλλά και την πράξη της διατύπωσης από την οποία προέρχεται.

Τη δεκαετία του 1960 τα γλωσσικά ζητήματα βρέθηκαν στο επίκεντρο της διαμάχης και η γλώσσα της εξουσίας μπήκε στο στόχαστρο. Η ασυμφωνία μεταξύ φαινομένων της πραγματικότητας οδήγησε τους νέους στο να αμφισβητήσουν τις ισχύουσες θεσμικές και κοινωνικές διαιρέσεις που υποστήριζαν τους διαχωρισμούς της εξουσίας και αναπαράγονταν μέσω της γλώσσας. Το αποτέλεσμα ήταν η γλώσσα να μετατραπεί σε πεδίο δράσης και οι φοιτητές των γαλλικών πανεπιστημίων να επιμένουν να απευθύνονται στους καθηγητές τους με την οικειότητα του δεύτερου προσώπου του ενικού και με το μικρό τους όνομα.

Η γλώσσα, που βρέθηκε στο επίκεντρο και των καλλιτεχνικών αναζητήσεων, μετατράπηκε σε υλικό. Η φυσική παρουσία του έργου τέχνης υποχώρησε και κινήματα όπως αυτά της εννοιολογικής, περιβαλλοντικής και επιτελεστικής τέχνης

ήρθαν με σκοπό να δώσουν προβάδισμα στις ιδέες που συγκροτούν την τέχνη και τη γλώσσα που τις εκφράζει. Προσέφεραν, έτσι, αναπάντεχες ευκαιρίες για την αναδιατύπωση της γνωσιοθεωρίας, καθώς κάθε νέο έργο τέχνης αποτελεί μέρος ενός κόσμου τον οποίο μετασχηματίζει, και όχι απλώς ένα είδωλο που τον αντανακλά. Κύριοι στόχοι των καλλιτεχνών της περιόδου ήταν να αποϋλοποιηθεί το καλλιτεχνικό αντικείμενο και, ταυτοχρόνως, να μεταφερθεί το ενδιαφέρον από το έργο στον θεατή, διαταράσσοντας, συγχρόνως, και τις εμπορικές σχέσεις καλλιτεχνών, γκαλερί, μουσείων και συλλεκτών.

Ο δομισμός κληρονόμησε στην τέχνη του μοντερνισμού μια συγκεκριμένη θεώρηση των πραγμάτων. Θεωρούσε την τέχνη ως μια δραστηριότητα με αυτοκριτική, οι καλλιτέχνες που δουλεύουν με ένα συγκεκριμένο μέσο έπρεπε να ασκούν κριτική μόνο σ' αυτό. Έτσι, θα διασφαλιζόταν η «καθαρότητα», η «ποιότητα» και η «ανεξαρτησία» της τέχνης. Αυτή η ανελαστική μορφή αυτοκριτικής πέραν του ότι μετατράπηκε σε δόγμα για τον ύστερο καπιταλισμό, όπου η εξειδίκευση ήταν ζωτικής σημασίας, περιόριζε τους καλλιτέχνες που ήθελαν το έργο τους είτε να συνδυάζει περισσότερα πεδία είτε να ισορροπεί μεταξύ τέχνης και ζωής ή και να έχει κάποιον κοινωνικό ρόλο.

Στην ομαδική έκθεση *Περιβάλλοντα, Καταστάσεις, Χώροι*, στη Νέα Υόρκη, το 1961, ο Τζώρτζ Μπρεχτ θα τοποθετήσει μια καρέκλα στον χώρο, κάτω από έναν προβολέα, ώστε ακόμα και αν καθόταν κάποιος στην καρέκλα να μετατρέποταν σε



κομμάτι της έκθεσης ή αλλιώς σε έκθεμα. Τα χάπενινγκ<sup>20</sup>, όρος που δημιουργήθηκε από τον Άλαν Κάπρου το 1959, ήταν επίσης ένα τρόπος να ξεφύγουν οι καλλιτέχνες από τον ρόλο τους ως πρωταγωνιστές και να ενδυναμωθεί ο ρόλος του θεατή.<sup>21</sup>



Εικ. 9 Τζώρτζ Μπρεχτ, *Γεγονότα με Καρέκλες*, 1961.

Ο Χάνς Μπέλτινγκ θα γράψει: «Ενώ η υλική τέχνη απέδιδε λατρεία στην αύρα του υλοποιημένου αντικειμένου, η εννοιολογική τέχνη, ως απελευθέρωση από την αναγκαιότητα να συγκεκριμενοποιηθεί η ιδέα μέσω της πραγματοποίησης των έργων τέχνης, προωθούσε την καθαρότητα της καλλιτεχνικής ιδέας»<sup>22</sup>. Ενώ ο Τόνυ Γκόντφρεϋ συμπληρώνει «Η τέχνη είναι μια έννοια: δεν υπάρχει ως αντικείμενο με

---

<sup>20</sup> Όρος που περιγράφει κάποιες φαινομενικά άναρχες, αλλά δομημένες παραστάσεις.

<sup>21</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 88-92.

<sup>22</sup> Πούλος Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 500.

φυσική και διακριτή παρουσία, όπως ένας ελέφαντας ή μια καρέκλα. Από τότε που η τέχνη έγινε ενσυνείδητη και τοποθετήθηκε σε αυτήν την ειδική κατηγορία, έπαιξε συχνά με το συγκεκριμένο *εννοιολογικό υπόβαθρο*<sup>23</sup>. Ο Γκόντφρεϋ στηρίζει το επιχείρημά του στο παράδειγμα των δύο περιβόητων ζωγράφων, Ζεύξιδος και Παρράσιου, που σε μια μεταξύ τους φιλονικία για το ποιος ζωγραφίζει καλύτερα, ο Ζεύξις ζωγράφισε ένα τσαμπί σταφύλια τόσο πιστό στην πραγματικότητα που τα πουλιά προσπαθούσαν να τα φάνε, ενώ, ο νικητής, Παρράσιος, ζωγράφισε ένα παραπέτασμα τόσο πειστικό που ο Ζεύξις προσπάθησε να το τραβήξει για να δει το έργο από πίσω.

Για τον Γκόντφρεϋ, όπως και για τον Άρθουρ Ντάντο, ο Ζεύξις και ο Παρράσιος φέρνουν στο προσκήνιο ζητήματα επιστημολογικά και οντολογικά, ή με άλλα λόγια, ζητήματα επάνω στο πώς γνωρίζουμε ό,τι γνωρίζουμε και τι είναι ένα πράγμα ή μια κατηγορία όπως η τέχνη. Ο στοχασμός επάνω στα ζητήματα αυτά ήταν που έκανε σταδιακά την τέχνη ενσυνείδητη. Ο Ντάντο υποστηρίζει ότι, όταν βλέπουμε ένα έργο τέχνης, αφήνουμε πίσω το υλικό ισοδύναμο και ασχολούμαστε μόνο με το έργο τέχνης, το οποίο δεν μπορεί να ταυτιστεί με την ύλη περισσότερο απ' ό,τι ταυτίζεται με το περιεχόμενο. Διευκρινίζει ότι «Μολονότι, σύμφωνα με τη θεωρία της διαφάνειας, η τέχνη επιχειρεί να δημιουργήσει ψευδαισθήσεις, η γλώσσα της ψευδαίσθησης δεν έχει καμία σχέση με τα κατηγορήματα στα οποία αναφέρεται» και

---

<sup>23</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 19.

ότι «τα κατηγορήματα που ισχύουν για τα έργα τέχνης δεν ισχύουν για τα υλικά ισοδύναμα των έργων τέχνης»<sup>24</sup>.

Μεταγενέστερα παραδείγματα που θέτουν παραπλήσια ερωτήματα επάνω στο τι πραγματικά βλέπουμε σε ένα έργο τέχνης, μας έρχονται και από έργα ζωγράφων, όπως ο Ρέμπραντ, που απεικονίζουν μέσα στον πίνακά τους την κορνίζα ή κάποιο ύφασμα που θα κάλυπτε το έργο ή μάλλον την εντύπωση που αυτά θα δημιουργούσαν, αποκαλύπτοντας ότι τελικά κανείς αντικρίζει απλώς έναν ζωγραφισμένο πίνακα.



Εικ. 10 Ρέμπραντ βαν Ρέιν, *Η Αγία Οικογένεια*, 1645. Μουσείο Ανακτόρου του Βίλχελμσχόε.

---

<sup>24</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000, σ. 261-263.

Ο θεατής μπορεί να νομίζει ότι βλέπει μια κουρτίνα, ενώ στην πραγματικότητα βλέπει χρωστικές ουσίες, αλλά ο ίδιος θεατής δεν κάνει το λάθος να πιστεύει ότι αυτό που βλέπει είναι πραγματικό. Απολαμβάνει, δηλαδή, τη ζωγραφική της κουρτίνας αναγνωρίζοντας, ταυτοχρόνως, ότι πρόκειται για μια ψευδαίσθηση μέσα στη γενικότερη ψευδαίσθηση του πίνακα. Πρόκειται, δηλαδή, για μια στιγμή αυτογνωσίας που διαχωρίζει στοχαστικά την ύλη από την έννοια, το αντικείμενο από την ιδέα του, και το τι πραγματικά βλέπουμε από το τι καταλαβαίνουμε ότι βλέπουμε. Αποκρυσταλλώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η ιδέα ότι το έργο τέχνης, ως κατηγορία, έρχεται σε αντίθεση με τα πραγματικά αντικείμενα. Κάπως έτσι στην απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στο έργο και στην πραγματικότητα βρίσκει χώρο για να αναπτυχθεί η φιλοσοφία και κατ' επέκταση οι έννοιες της τέχνης.

Απλούστερα παραδείγματα που ξεκαθαρίζουν ότι ένα έργο τέχνης δεν περιορίζεται στο κομμάτι της πραγματικότητας την οποία εμπεριέχει φέρνοντας στην επιφάνεια τις έννοιες μέσα και έξω από αυτό, μας έρχονται από σειρά Ολλανδών ζωγράφων που περιλάμβαναν στους πίνακες τους χάρτες. Στην εποχή του Γιοχάνες Βερμέερ, τον 17ο αιώνα, οι χάρτες τοίχου ήταν ένας κοινός τρόπος διακόσμησης που, ταυτοχρόνως, έδειχνε τη δυναμική ενός λαού που επέτρεψε στη μικροσκοπική του χώρα να κυριαρχήσει σε μεγάλο μέρος του παγκόσμιου εμπορίου.

Οι χάρτες τοίχου συμπεριλαμβάνονταν συχνά μέσα σε ζωγραφικούς πίνακες κάνοντας, προφανώς, αναφορά στην ναυτική υπεροχή της χώρας τους. Όμως, όσο κι αν ο χάρτης στον πίνακα μοιάζει με πραγματικό χάρτη, μπορούμε να πούμε σχεδόν με σιγουριά ότι κανένας δεν θα τον συμβουλευόταν για να ταξιδέψει. Αυτό ξεκαθαρίζει

ότι ακόμα και στην εποχή του, παρ' ότι δεν ήταν συνειδητό, όσο κι αν μια εικόνα έμοιαζε με αυτό που απεικονίζει, παρέμενε μια οντότητα που ανήκει σε μια διαφορετική τάξη της νόησης.



Εικ. 11 Γιωχάνες Βερμέερ, *Η Τέχνη της Ζωγραφικής*, 1662–1668, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.



Εικ. 12 Νίκολας Μας, *Η Λογίστρια*, 1656, Μουσείο Τέχνης του Σεντ Λούις, Μισούρι.

Πίνακες όπως οι παραπάνω, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως έργα *αυτογνωσίας* όσο αναφορά τις έννοιες γύρω από τη λειτουργία και τους μηχανισμούς της αναπαράστασης. Η *αυτογνωσία* αυτή ήταν που καλλιέργησε το γόνιμο υπέδαφος, ώστε να αναπτυχθεί η *αυτοκριτική* του μοντερνισμού, αφού κατάφερε μέσα στον χρόνο να μπολιάσει τη συνείδηση με αυτονομία και την τέχνη με αυτοτέλεια. Πράγμα που σημαίνει ότι, χωρίς τα παραπάνω νοητικά εργαλεία, θα ήταν αδύνατο να υπάρξει μια καλλιτεχνική αναζήτηση, όπως αυτή της δεκαετίας του 1960, που επιθυμούσε μια τέχνη που θα υπηρετεί αποκλειστικά και μόνο τον νου αφήνοντας απέξω την όραση.

Πέραν, όμως, από την αποϋλοποίηση της τέχνης, τα «εννοιολογικά» στοιχεία που απασχόλησαν την κριτική της τέχνης της δεκαετίας του 1960 είχαν ως επιθυμία και την συγχώνευση υλικών, την ισορροπία ανάμεσα στη ζωή του εργαστηρίου και στον έξω κόσμο, τις κοινωνιολογικές προεκτάσεις της τέχνης, την ανάλυση, αλλά και την κατάργηση της σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας. Παρ' όλη την εναντίωσή τους στον μοντερνισμό, οι καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης ουσιαστικά συσσώρευσαν και συγκέντρωσαν το συμβολικό του κεφάλαιο, αφού α) υιοθέτησαν πολλές από τις πρακτικές του και β) στράφηκαν σε αυτόν για να βρουν σημεία αναφοράς, μιας και ο συνδυασμός φιλολογικών και οπτικών μέσω είχε ήδη επιχειρηθεί σε κινήματα όπως αυτό του Ντανταϊσμού<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ο Ντανταϊσμός υπήρξε ένα διεθνές αντιπολεμικό καλλιτεχνικό κίνημα με έδρα τη Ζυρίχη και αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κίνημα αυτό, μεταξύ άλλων, ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη σκληρότητα του πολέμου σε μια προσπάθεια να αναδείξει τις ευθύνες της αστικής τάξης για τις κτηνωδίες που έλαβαν χώρα. Οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι υπήρχε μια καταπιεστική διανοητική στασιμότητα τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα και γι' αυτό τα μέλη του επεδίωκαν τις ακραίες αντιδράσεις, κάνοντας μια αναρχική επίθεση κατά όλων των καλλιτεχνικών συμβάσεων της εποχής. Θεωρείται το πρώτο κίνημα εννοιολογικής τέχνης που άσκησε

Το Νταντά, όπως θα αναλυθεί και σε επόμενο κεφάλαιο, συνδεόταν εσωτερικά και συνειδητά με τη λογοτεχνία αντιπροσωπεύοντας ένα πνεύμα ελευθερίας και ζωντάνιας, όπου οι ιδέες που εν δυνάμει θα μπορούσαν να εξελιχθούν σε ένα κατασκευασμένο έργο, είχαν τη δυνατότητα να εκτεθούν σαν να ήταν ανεξάρτητα έργα τέχνης. «Σκεφτόμαστε με λέξεις και εικόνες, όχι με χρώματα», υποστήριζε ο Μαρσέλ Ντισάν, ενώ ο Φρανσίσ Πικαμπιά ανέπτυξε την κριτική του στην *αντιζωγραφική*, στην επιθυμία να συγχωνευτούν υλικά, στην ανάλυση και στην κατάργηση της σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας.<sup>26</sup>

Ο Ρολάν Μπαρτ, που ασχολήθηκε με παραπλήσια ζητήματα που δραστηριοποιούν τον αναγνώστη, θα χρησιμοποιήσει τους όρους «readerly» και «writerly» για να περιγράψει, αντίστοιχα, τα κείμενα που δεν απαιτούν ιδιαίτερη προσπάθεια κατανόησης και εκείνα που το νόημα δεν είναι άμεσα εμφανές και απαιτούν προσπάθεια από την πλευρά του αναγνώστη, όπως, για παράδειγμα, στο ποίημα του Μαλαρμέ (εικ. 8) που ο αναγνώστης δραστηριοποιείται διαβάζοντας το κείμενο σαν να διάβαζε μια παρτιτούρα μουσικής. Με άλλα λόγια, η ανάγνωση μετατρέπεται σε δράση και ο αναγνώστης σε ενεργό συμμετέχοντα και ερμηνευτή. Αυτό θα γινόταν ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο της σύγχρονης τέχνης, όπου η σημασία θα

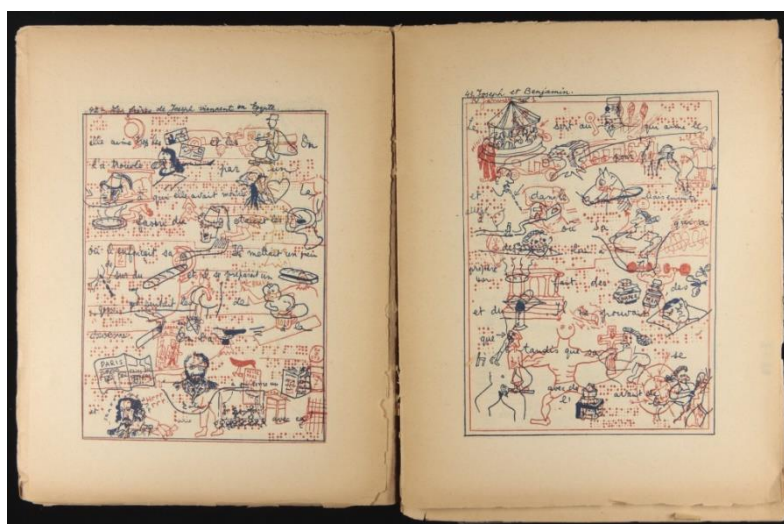
---

μεγάλη επιρροή σε μεταγενέστερα κινήματα, όπως σε αυτό του σουρεαλισμού. Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Bunchloh B. H. D.: *Η Τέχνη από το 1900*. επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 135-41.

<sup>26</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 39.

μετατοπιστεί από τον συγγραφέα στον αναγνώστη ή τηρουμένων των αναλογιών από τον καλλιτέχνη στον θεατή.

Οι Λετριστές<sup>27</sup>, που έπιασαν το νήμα από εκεί που το άφησαν οι Ντανταϊστές, έβαλαν σε εφαρμογή τα σχέδιά τους για ενεργοποίηση των θεατών, αλλά και για συγχώνευση των υλικών. Εκμεταλλεύτηκαν τα συμβολικά κέρδη των προηγούμενων και προσπάθησαν να ενοποιήσουν την ποίηση με τις εικαστικές τέχνες μέσα από τη ζωγραφική γραμμάτων.



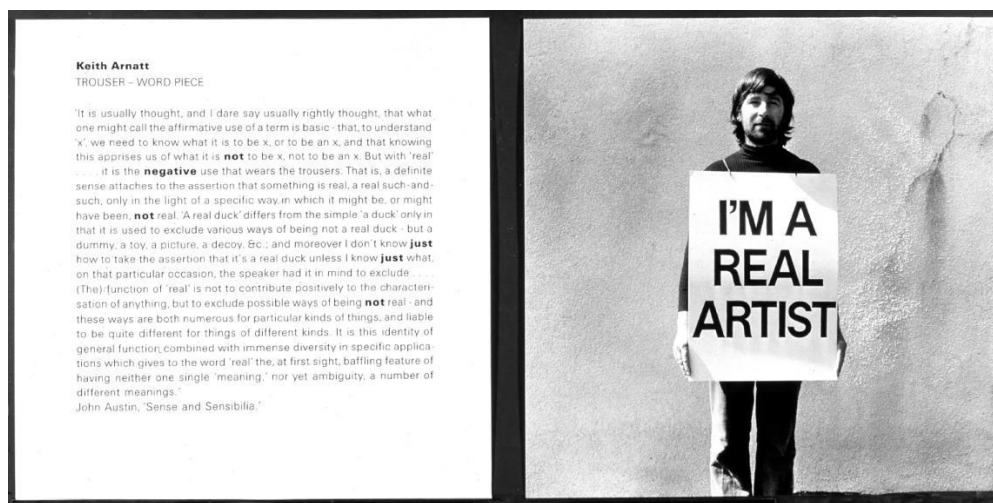
Εικ. 13 Ισιντώρ Ισού, *Το Ημερολόγιο του Θεού*, 1950.

---

<sup>27</sup> Ο Λετρισμός ήταν ένα Γαλλικό Αβάν-γκαρντ κίνημα που σχηματίστηκε στο Παρίσι το 1945, από τον Ισιντώρ Ισού. Στόχος του ήταν η ανανέωση της τέχνης και της ποίησης αποκαλύπτοντας τις λειτουργίες του κινηματογράφου, της ζωγραφικής και της ποίησης. Η Διεθνής των Λετριστών ή Καταστασιακή Διεθνής μετατράπηκε σε μια ριζοσπαστική πολιτική ομάδα που δημιούργησε ο Γκυ Ντεμπόρ το 1952 και προκάλεσε με τις βίαιες δράσεις τους την καλλιτεχνική και πολιτική σκηνή. Είχαν έντονη συμμετοχή στα γεγονότα που ξέσπασαν τον Μάιο του 1968 στην Γαλλία.



Μια δεκαετία αργότερα, τις πρακτικές των Λετριστών θα ασπαστούν καλλιτεχνικές ομάδες όπως την Art & Language, αυτή τη φορά και με μια δόση αυτοσαρκασμού, διευρύνοντας έτι περαιτέρω την ιδέα ότι οι λέξεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν αυτούσιες ως τέχνη, γεγονός που άνοιξε τον δρόμο για την οπτική εντύπωση της γλώσσας, την αναπαράσταση της γλώσσας και τη συνύφανση μεταξύ λέξεως και παράστασης για τη δημιουργία νοήματος.

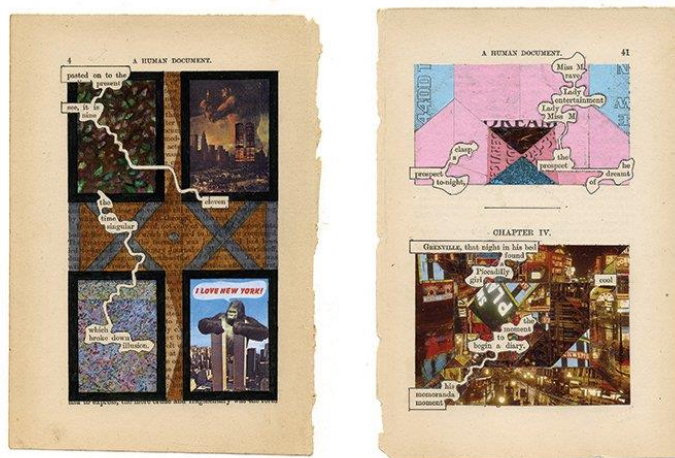


Εικ. 14 Κιθ Άρνατ, *Κομμάτι της Λέξης του Παντελονιού*, 1972.

Συνοψίζοντας, η δεκαετία του 1960 υπήρξε μια περίοδος που πάρα πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν σχεδόν αποκλειστικά τη γλώσσα για να παράξουν τέχνη. Η εννοιολογική τέχνη χρησιμοποίησε ως υλικό τις έννοιες, όπως για παράδειγμα, η μουσική χρησιμοποιεί ως υλικό της τον ήχο. Αυτό συνέβη α) γιατί ήθελαν να απούλοποιήσουν το καλλιτεχνικό αντικείμενο, β) γιατί ήταν ένα πρώτης τάξεως εργαλείο για άμεση επικοινωνία με το κοινό, γ) γιατί συνέδεαν άμεσα θεατή-έργο, δ) γιατί αναδείκνυαν τη γλωσσική διάσταση όλων των καλλιτεχνικών

προτάσεων ανεξάρτητα από τα υλικά κατασκευή τους και ε) γιατί υπήρξε η ανάγκη θεωρητικής στήριξης της σημασίας της τέχνης.<sup>28</sup>

Η τέχνη της περιόδου αυτής συνέβαλε στο να συγκροτηθεί όχι μια γλώσσα για την τέχνη, όπως συνέβη στην περίοδο του μοντερνισμού, αλλά μια γλώσσα σαν τέχνη. Μια τέτοια διαδικασία έστρεψε την καλλιτεχνική έρευνα από τις διαδικασίες της αντιληπτικής ικανότητας (perception) στις λειτουργίες της νοητικής σύλληψης (conception).<sup>29</sup> Η αυτούσια χρήση της γλώσσας, ως υλικού για την παραγωγή τέχνης, άνοιξε διάπλατα τον δρόμο για πειραματισμούς με το όχημα που επιβάτες του είναι οι λέξεις και δεν είναι άλλο από το βιβλίο. Από εκεί και έπειτα το πεδίο των artist's book βρισκόταν καθ' οδόν προς τη συγκρότησή του.



Εικ. 15 Τομ Φίλιπς, *A Humument*, 1966.

<sup>28</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 163.

<sup>29</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, Αγρα, 2006, σ. 243.

## 1.2 Artist's book

Ο Αντρέ Μαλρώ παρατήρησε πως η ζωγραφική και η λογοτεχνία είναι συγκρίσιμες μόνον όταν απομακρυνθούν από ό,τι «αναπαριστούν» και ενωθούν στη γενικότερη κατηγορία της δημιουργικής έκφρασης. Τότε αλληλοαναγνωρίζουν τις κοινές τους προσπάθειες. Ζωγράφοι και λογοτέχνες δούλευαν για αιώνες χωρίς να υποψιάζονται τη συγγενειά τους. Παρ' όλα αυτά γνώρισαν την ίδια περιπέτεια. Ο Πιερ Μπουρντιέ συμπληρώνει «Οι συγγραφείς καταφέρνουν να επωφεληθούν από τις κατακτήσεις των ζωγράφων, και αντιστρόφως, ώστε να αυξήσουν και οι δύο την ανεξαρτησία τους»<sup>30</sup>.

Τα εικαστικά προσφέρουν κάτι στην όραση ή στις αισθήσεις της λογοτεχνίας, ενώ η λογοτεχνία κατασκευάζει συστήματα νοητών σχέσεων ικανών να αιτιολογήσουν αισθητικά δεδομένα. Τα αυτόνομα αυτά πεδία καλλιτεχνικής παραγωγής μπορούν να κατανοηθούν και σαν συγκοινωνούντα δοχεία, που διοχετεύουν γνώση και κατανόηση μέσα από ένα παιχνίδι ψευδαισθήσεων.

Ο Μπουρντιέ θα παρομοιάσει τον αγώνα ζωγράφων και συγγραφέων σαν αγώνα σκυταλοδρομίας, που το ένα πεδίο επωφελείται από το άλλο, μέσα από τις συντελεσμένες σε διαφορετικές στιγμές προόδους των αντίστοιχων πρωτοποριών

---

<sup>30</sup> Bourdieu P.: *Οι κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 2006, σ. 214.

τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πρόοδος στο κάθε πεδίο μπορεί σήμερα να ιδωθεί αναδρομικά ως συμπληρωματικές όψεις μιας και της αυτής ιστορικής διαδικασίας.

Οι ζωγράφοι με την εναντίωση τους στην Ακαδημία έδωσαν στους συγγραφείς μια μορφή μαχόμενου – εξεγερμένου καλλιτέχνη, ενώ οι λογοτέχνες στήριξαν αυτήν την εικόνα ενισχύοντάς την με περιεχόμενο. Οι ζωγράφοι προσέφεραν στους λογοτέχνες το πρότυπο του καθαρού καλλιτέχνη που απελευθερώνεται από την υποχρέωση να υπηρετεί κάποιον σκοπό και οι λογοτέχνες με τη σειρά τους επαναπροσδιόρισαν την καλλιτεχνική δραστηριότητα δημιουργώντας τις συνθήκες για μια νέα πεποίθηση, ικανή να δώσει νόημα στην τέχνη. Συγγραφείς, όπως ο Εμίλιο Ζολά, θα γίνουν για τους ζωγράφους ελευθερωτές με αποτέλεσμα από εκεί και πέρα οι εικαστικοί καλλιτέχνες να στρέφονται πολλές φορές στη λογοτεχνία για να βρουν τα όπλα και τα εργαλεία της σκέψης τους.

Πέρα από την αλληλοτροφοδότηση ιδεών, η συνεργασία ανάμεσα στα δύο πεδία μπορεί να εντοπιστεί και στην αλληλοτροφοδότηση πρακτικών, στη σύνθεση δηλαδή των υλικών τους από τα πρώιμα κιόλας χρόνια της έντυπης εικόνας. Ο Άμπυ Βάρμπουργκ αναφέρει σχετικά ότι τα ξυλόγραφα του 15<sup>ου</sup> αιώνα παρουσίαζαν το ηλιακό σύστημα με συνδυασμό λόγου και εικόνας. Το Blockbuch είναι ένα βιβλίο που τυπώθηκε από ξύλινη πλάκα, πάνω στην οποία χαράχθηκε προηγουμένως το κείμενο (Bloch ή Holzblock ή Holztafel). Τα βιβλία αυτά εμφανίστηκαν στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα, κυρίως στη Γερμανία και την Ολλανδία, τυπώνονται δε μέχρι το 1470, οπότε και δίνουν τη θέση τους σε βιβλία με ξυλογραφίες και κείμενο, όχι πλέον χειρόγραφο, αλλά στοιχειοθετημένο. Αυτή η μορφή βιβλίου είναι και η σπανιότερη,

διότι έχουν σωθεί 600 περίπου, που κατανέμονται σε 100 μόνον εκδόσεις και ως προς το περιεχόμενό τους σε 33 διαφορετικά έργα.<sup>31</sup> Το Blockbuch θα μπορούσε σήμερα να χαρακτηριστεί ως ένα εικονογραφημένο βιβλίο γι' αυτό και πριν προχωρήσουμε θα πρέπει να διαφοροποιήσουμε έτι περαιτέρω τα εικονογραφημένα βιβλία από τα artist's book.

Τα παλαιότερα εικονογραφημένα κείμενα είναι τα θρησκευτικά χειρόγραφα αρχαίων πολιτισμών όπως οι Αιγύπτιοι. Αυτά τα χειρόγραφα ήταν συχνά διακοσμημένα με εικονογραφήσεις, σχέδια και καλλιγραφία και χρησιμοποιούνταν για θρησκευτικούς σκοπούς, όπως η διατήρηση θρησκευτικών τελετουργιών. Ένα από τα παλαιότερα εικονογραφημένα κείμενα που έχουν διασωθεί είναι ο Πάπυρος του Άνι, ένα αιγυπτιακό βιβλίο των νεκρών περίπου από το 1250 π.Χ.



Εικ. 16 Πάπυρος του Άνι, 1250 π.Χ.

---

<sup>31</sup> Πούλος Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 130.

Ο κανόνας για την ανάγνωση των εν λόγω κειμένων, κανόνας που ίσχυε μέχρι και τον μεσαίωνα, ήταν η μεγαλόφωνη ανάγνωση, είτε αυτό αφορούσε τον ίδιο τον αναγνώστη είτε τους άλλους, και οι συγγραφείς πρόφεραν κάθε φράση καθώς την έγραφαν, ώστε να αντιλαμβάνονται τη μουσικότητά της.<sup>32</sup> Στην αρχαιότητα, η γραφή ακουγόταν και ο αναγνώστης ήταν ταυτόχρονα και ερμηνευτής. Η γλώσσα πρόφερε τα γράμματα που αναγνώριζαν τα μάτια την ώρα που το πόδι χτυπούσε το έδαφος σαν μετρονόμος. Η διάνθηση του κειμένου με εικόνες υποθέτουμε ότι γινόταν για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου με σκοπό τον καλύτερο χρωματισμό της φωνής κατά τη διάρκεια της αφήγησης ακριβώς όπως συμβαίνει και σε μια παρτιτούρα. Πρέπει να φανταστούμε την ανάγνωση εκείνης της εποχής σαν μια ερμηνεία και το κείμενο σαν μια παρτιτούρα που ο αναγνώστης εκτελεί. Η ανάγνωση ενός κειμένου γινόταν παρουσία μαρτύρων και αφορούσε το σύνολο των ακροατών. Η ατομική ελευθερία της προσωπικής ανάγνωσης, γεγονός που συντέλεσε στη σιωπηλή εσωτερική ανάγνωση, ήρθε πολύ αργότερα με την έλευση της ατομικότητας και της ανεξάρτητης σκέψης που τη συνόδευαν.

Από τη στιγμή εφεύρεσης της γραφής ο αρχαίος κόσμος έψαχνε το κατάλληλο μέσο για τη μεταφορά της. Οι πανάκριβοι κύλινδροι πολυτελείας από πάπυρο ή περγαμηνή έδωσαν τη θέση τους σε σκληρές πινακίδες από πηλό, φλοιούς και μέταλλο μέχρι οι Ρωμαίοι να ανακαλύψουν ένα νέο αντικείμενο που έμελλε να μας

---

<sup>32</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 70.

συντροφεύει έκτοτε. Οι Ρωμαίοι δίπλωσαν φύλλα παπύρου ή δέρματος έραψαν τις πίεςτες και προστάτευσαν το εξωτερικό με ξύλινα ή δερμάτινα μέρη δίνοντας του ορθογώνιο σχήμα. Την εν λόγω ανακάλυψη ονόμασαν «κώδικα» και δεν είναι άλλη από το σημερινό μας βιβλίο. Με το νέο σχήμα, που περιλάμβανε εξώφυλλο, αλλά και ράχη στην οποία αναγραφόταν ο τίτλος του έργου, πέρα από την αύξηση του προσδόκιμου ζωής των κειμένων, την πιο άνετη αποθήκευση και μεταφορά τους, αλλά και το μικρότερο κόστος κατασκευής, το βιβλίο απέκτησε δυνατότητες καλλιτεχνικής βιβλιοδεσίας κάνοντας περαιτέρω χρήση της εικονογράφησης και της διακόσμησής του.

Σήμερα, γνωρίζουμε ότι η ευθύνη για τη διάδοση της συγκεκριμένης ανακάλυψης οφείλεται εν πολλοίς στους πρώτους χριστιανούς. Το ελαφρύ βιβλίο τσέπης, πέρα από το ότι ήταν εύκολο να κρυφτεί μέσα σε έναν χιτώνα, έγινε και ένα σύμβολο αντίστασης απέναντι στον εβραϊκό και παγανιστικό συμβολισμό του κυλίνδρου διαφοροποιώντας μεταξύ άλλων και την ταυτότητα των ακολούθων της νέα θρησκείας.<sup>33</sup> Επιπλέον, στα βιβλία αυτά ήταν εύκολη η προσθήκη σημειώσεων στο περιθώριο και η τοποθέτηση σελιδοδεικτών σε σημαντικά αποσπάσματα, γεγονότα που οδήγησαν στην περαιτέρω χρήση εικόνας και διακόσμου στα κείμενα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις περιορισμένες δυνατότητες ανάγνωσης των ανθρώπων της εποχής, η ζωγραφική τέχνη που συνόδευε τα πρώτα βιβλία ήταν, μάλλον, πιο επεξηγηματική. Η εικόνα λειτουργούσε ως οπτικό βοήθημα για να διασαφηνίσει και

---

<sup>33</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 439.

να συμπληρώσει το κείμενο το οποίο δεν ήταν όλοι σε θέση να αναγνώσουν. Το επιστημονικό περιεχόμενο συνοδευόταν από σχεδιαγράμματα και το λογοτεχνικό από αφηγηματικές σκηνές, ενώ δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που εμφανιζόταν το κεφάλι ή η προτομή ενός συγγραφέα ως ένδειξη πατρότητας του κειμένου.

Το 39 π.Χ. δημοσιεύεται στη Ρώμη το βιβλίο *Imagines* [Εικόνες] του Βάρωνα, ένα φιλόδοξο έργο που παρότι δεν διασώζεται, γνωρίζουμε για την ύπαρξή του από τον Πλίνιο χάρη στον οποίο μαθαίνουμε ότι περιείχε λεπτομέρειες για τη ζωή επτακοσίων διάσημων Ελλήνων και Ρωμαίων. Κάθε διασημότητα συνοδευόταν από το πορτραίτο της μαζί με ένα επίγραμμα και μια περιγραφή. Η έκταση και η εμπορικότητα του συγκεκριμένου έργου φανερώνει ότι ίσως οι Ρωμαίοι είχαν εξελίξει μεθόδους αποτυπώματος (σφραγίδας) με στόχο τη γρήγορη αναπαραγωγή και διάθεση του βιβλίου στους αναγνώστες.<sup>34</sup>

Το βιβλίο ως θεολογικό σύμβολο και εργαλείο διάδοσης του χριστιανισμού άνοιξε νέους δρόμους για την περαιτέρω εικονογράφηση και διακόσμησή του. Τα γράμματα στολίστηκαν και οι λέξεις άρχισαν να αποκτάνε ζωγραφικότητα. Οι σελίδες βάφτηκαν με αυτοκρατορικό κόκκινο και η χρήση χρυσού ή ασημένιου μελανιού έκαναν πολύτιμο πέρα από το κείμενο και το ίδιο το βιβλίο ως αντικείμενο. Κάθε βιβλίο άρχισε να εξειδικεύεται με σκοπό να εκπληρώσει τις επιθυμίες του αγοραστή του οδηγώντας σταδιακά στη δημιουργία κειμηλίων και αριστουργημάτων που ανταποκρίνονταν στις πιο υψηλές απαιτήσεις του ιδιοκτήτη του. Η εξειδίκευση της

---

<sup>34</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 440.



κατασκευής του βιβλίου οδήγησε στη δημιουργία συντεχνιών βιβλιοτεχνίας με κανόνες και οδηγίες για κάθε στάδιο βιβλιοπαραγωγής. Ο γραφέας άφηνε κενά με οδηγίες στο κείμενο όπου θα ζωγράφιζαν οι μικρογράφοι και οι εικονογράφοι σε ένα επόμενο στάδιο.

Τα βιβλία, μέχρι και την έλευση της τυπογραφίας, ήταν προϊόντα κοπιαστικής χειροτεχνίας. Κατόπιν παραγγελίας αντιγράφονταν λέξη προς λέξη ενώ ο στολισμός τους εξαρτιόταν από τις οικονομικές δυνατότητες του πελάτη. Φθάνοντας στο απόγειο της βιβλιοτεχνίας τον 13<sup>ο</sup> αιώνα οι σελίδες του βιβλίου ήταν τόσο φορτωμένες, περίπλοκες και γεμάτες φαντασία που πολλοί θεωρούν ότι εκεί εντοπίζεται η γέννηση του κόμικ. Η Ιρένε Βαγιέχο αναφέρει ότι «οι πρώτες εικονογραφημένες βινιέτες<sup>35</sup> στην ιστορία εμφανίστηκαν στα περιθώρια αρχαίων χειρόγραφων. Γύρω από τα γράμματα, μέσα από τις σελίδες αναδύθηκαν κοσμήματα με δράκους, ερπετά, και αναρριχητικά φυτά που συνδέονταν και διασταυρώνονταν με πληθώρα εναλλασσόμενων μοτίβων. Εμπλουτίστηκαν με ανθρώπινες μορφές, ζώα, τοπία, σκηνές ζωηρές που εξελίσσονταν μέσα από διαδοχικές σειρές σχεδίων...Τη γοτθική μεσαιωνική εποχή, μικρές ταινίες με τις φράσεις που πρόφεραν έβγαιναν από τα στόματα των ανθρώπων, προαναγγέλλοντας τα “συννεφάκια” των κόμικ...Τα

---

<sup>35</sup> Οι μικρές εικονογραφήσεις πλαισιώνονταν από έναν φυτικό διάκοσμο – από εκεί προέρχεται ο όρος «βινιέτα», επειδή οι μπορντούρες που κοσμούσαν κάθε τετραγωνίδιο αναπαριστούσαν συνήθως φύλλα αμπελιού (vigne στα αγγλικά). Σήμερα είναι ένας όρος που αναφέρεται στην επεξεργασία εικόνας, σε ένα απαλό ή σταδιακό σκουρόχρωμο ή φωτισμό των άκρων μιας εικόνας, συνήθως γύρω από την περίμετρό της. Αυτό το εφέ δημιουργεί μια οπτική «βινιέτα» και βοηθά να κατευθύνει την προσοχή του θεατή στο κέντρο της εικόνας. Στην ψηφιακή φωτογραφία, το εφέ βινιέτας μπορεί να προστεθεί σε μια εικόνα κατά τη μετα-επεξεργασία χρησιμοποιώντας λογισμικό όπως το Adobe Photoshop ή το Lightroom. Το βινιετάρισμα μπορεί επίσης να συμβεί φυσικά λόγω των χαρακτηριστικών του φακού, των ρυθμίσεων της κάμερας ή των συνθηκών λήψης. Με μια ευρύτερη έννοια, ο όρος «βινιέτα» μπορεί επίσης να αναφέρεται σε μια σύντομη ιστορία ή ένα κομμάτι γραφής, συνήθως ευφάνταστο και συναισθηματικό, το οποίο περιγράφει μια σκηνή ή έναν χαρακτήρα.

κόμικ, κληρονόμος αυτής της κομψής γραφιστικής ιστορίας, διατήρησε χαρακτηριστικά που μας θυμίζουν τις ρίζες του»<sup>36</sup>.

Το 1789 δημοσιεύεται για πρώτη φορά το βιβλίο *Songs of Innocence and of Experience* του Άγγλου ποιητή και καλλιτέχνη Γουίλιαμ Μπλέικ. Παρότι ο Μπλέικ βασίστηκε στην γραφιστική παράδοση που προηγήθηκε για να δημιουργήσει το συγκεκριμένο βιβλίο, ωστόσο, διαφοροποιήθηκε με ποικίλους τρόπους, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, εγκαινιάζοντας έναν νέο τομέα. Ο Μπλέικ δημιούργησε τόσο το κείμενο όσο και τις εικονογραφήσεις του βιβλίου, οι οποίες ξεχωρίζουν για το έντονο συναισθηματικό και ευφάνταστο τους περιεχόμενο. Το *Songs of Innocence and of Experience* είναι μια συλλογή ποιημάτων αξιολογούμενη για τον συνδυασμό κειμένου και εικονογράφησης, με τον Μπλέικ να δημιουργεί τόσο τα ποιήματα όσο και τις εικόνες που το συνοδεύουν. Τα ποιήματα στο *Songs of Innocence* παρουσιάζουν ένα παιδικό όραμα για τον κόσμο. Χαρακτηρίζονται από την παιδική τους αθωότητα και απλότητα και συχνά απεικονίζουν την αθωότητα και τον φυσικό κόσμο. Αντίθετα, τα ποιήματα στο *Songs of Experience* είναι πιο σκοτεινά και πολύπλοκα παρουσιάζοντας μια πιο ώριμη προοπτική εξερευνώντας θέματα καταπίεσης, ταλαιπωρίας και απώλειας.

Πέρα από τη λογοτεχνική του αξία, το βιβλίο *Songs of Innocence and of Experience* ξεχωρίζει και για την παραγωγή του. Ο Μπλέικ δημιούργησε τη δική του μέθοδο εκτύπωσης, που ονομάζεται ανάγλυφη χάραξη, η οποία του επέτρεψε να

---

<sup>36</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 440.

παράγει μόνος του τα βιβλία και να διατηρεί τον πλήρη καλλιτεχνικό έλεγχο της εμφάνισής τους. Ο τρόπος σύλληψης και παραγωγής του συγκεκριμένου βιβλίου, παράδειγμα της ρομαντικής λογοτεχνίας, είναι που το τοποθετεί στη αφετηρία της έρευνας για το πεδίο των artist's book.



Εικ. 17 Γουίλιαμ Μπλέικ, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789.

Ένα άλλο πρώιμο παράδειγμα των artist's book, για τελείως όμως διαφορετικούς λόγους αυτήν τη φορά, είναι ο *Οδυσσέας*<sup>37</sup> του Τζέιμς Τζόις, που εκδόθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το 1922. Αυτό το μυθιστόρημα θεωρείται παράδειγμα artist's book

---

<sup>37</sup> Joyce J.: *Ulysses*, Dublin, Shakespeare and Company, 1922.

όχι λόγω της πρωτότυπης βιβλιοτεχνίας του, αλλά λόγω της καινοτόμου χρήσης της γλώσσας και της δομής, που έσπασε τις παραδοσιακές μορφές αφήγησης και άνοιξε τον δρόμο για νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο *Οδυσσέας* επεκτείνεται στο περιεχόμενο της γλώσσας έναντι της κατασκευής του βιβλίου και ο συγγραφέας του αναμειγνύει διαφορετικούς τρόπους γραφής και αφήγησης αναμειγνύοντας κομμάτια της καθημερινής ομιλίας με απομιμήσεις αρχαίων επών, μεσαιωνική ποίηση και γοτθικά μυθιστορήματα επεκτείνοντας το πεδίο των *artist's book* και στο περιεχόμενο της γλώσσας.

Λίγα χρόνια αργότερα ο κριτικός της λογοτεχνίας, δοκιμιογράφος, μεταφραστής και φιλόσοφος Βάλτερ Μπένγιαμιν θα καταπιαστεί με τη δημιουργία ενός έργου τόσο ιδιαίτερου και πολύπλοκου που όχι μόνο αποτελεί ξεχωριστό παράδειγμα ανάμεσα στα βιβλία που σήμερα αναγνωρίζονται ως *artist's book*, αλλά που σηματοδοτεί και μια νέα εποχή για την κατανόηση της γλώσσας. Το ημιτελές βιβλίο του Μπένγιαμιν, *Στοές*<sup>38</sup> (*Passegenwerk* στα γερμανικά), είναι μια συλλογή σημειώσεων, παρατηρήσεων και αποσπασμάτων σχετικά με τις στοές ή με άλλα λόγια τις σκεπαστές εμπορικές διαδρομές του Παρισιού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι στοές ήταν μια αρχιτεκτονική καινοτομία της εποχής, σχεδιασμένες για να παρέχουν καταφύγιο στους πεζούς ενώ ψώνιζαν, έκαναν βόλτες και κοινωνικοποιούνταν. Θεωρήθηκαν βασικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης αστικής ζωής τον 19ο αιώνα και ο Μπένγιαμιν

---

<sup>38</sup> Benjamin W.: *The Arcades Project*. μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

γοητεύτηκε από αυτές ως σύμβολο της σύγχρονης αστικής εμπειρίας θεωρώντας ότι η μελέτη τους μπορεί να οδηγήσει σε μια ολοκληρωμένη καταγραφή της νεωτερικότητας.

Το έργο *Στοές* είναι ένα μείγμα πολιτιστικής κριτικής, κοινωνικής ιστορίας και λογοτεχνικού προβληματισμού που διερευνά ποικίλα θέματα συμπεριλαμβανομένης της αστικοποίησης και της εμπειρίας της νεωτερικότητας. Στις σημειώσεις του, ο Μπένγιαμιν, διερεύνησε διάφορα θέματα που σχετίζονται με τις στοές, συμπεριλαμβανομένου του ρόλου της τεχνολογίας στη σύγχρονη κοινωνία, της σχέσης μεταξύ τέχνης και εμπορίου, την πολιτιστική σημασία της μόδας και του καταναλωτισμού και την επίδραση της νεωτερικότητας στις κοινωνικές σχέσεις και την ατομική εμπειρία.

Το έργο αποτελείται από μια τεράστια συλλογή σημειώσεων, αποσπασμάτων και παραπομπών που ο Μπένγιαμιν είχε συλλέξει και συντάξει. Ο τρόπος γραφής του, που επικεντρώνεται στην ιδιοποίηση κειμένων άλλων συγγραφέων, περιγράφεται συχνά ως αποσπασματικός και μη γραμμικός, με πολλές από τις σημειώσεις και τις αναφορές να παρουσιάζονται χωρίς σχολιασμό. Ορισμένοι μελετητές ερμηνεύουν αυτόν τον τρόπο ως μια σκόπιμη προσπάθεια να διαταραχθούν οι συμβατικοί τρόποι αφήγησης και να δημιουργηθεί μια πιο ανοιχτή και ευέλικτη δομή για την εξερεύνηση πολύπλοκων ιδεών που θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Συνοψίζοντας, ένα εικονογραφημένο βιβλίο, είναι ένα βιβλίο που περιλαμβάνει εικονογραφήσεις με πρωταρχικό σκοπό να παρέχει οπτική υποστήριξη στο κείμενο. Οι εικονογραφήσεις σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο δημιουργούνται συνήθως από

έναν εικονογράφο, ο οποίος συνεργάζεται με τον συγγραφέα ή τον εκδότη για να δημιουργήσει εικόνες που υποστηρίζουν ή βελτιώνουν την ιστορία ή τις πληροφορίες που παρουσιάζονται. Η εστίαση ενός εικονογραφημένου βιβλίου είναι στην αφήγηση και η εικονογράφηση θεωρείται δευτερεύον στοιχείο, που εξυπηρετεί τον εμπλουτισμό της εμπειρίας του αναγνώστη.

Το artist's book από την άλλη είναι ένα έργο τέχνης με τη μορφή βιβλίου, στο οποίο ο καλλιτέχνης έχει αναλάβει ενεργό ρόλο στη δημιουργία, το σχεδιασμό και την παραγωγή του. Καλλιτέχνες που ακολούθησαν το παράδειγμα του Γουίλιαμ Μπλέικ, του Τζέιμς Τζόις και του Βάλτερ Μπένγιαμιν τον 20ο αιώνα, όπως για παράδειγμα ο Μαρσέλ Ντισάν, ο Λάσλο Μόχολι-Νάγκι και ο Ντίτερ Ροθ, άρχισαν να πειραματίζονται με το βιβλίο ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, κάτι που οδήγησε στην περαιτέρω ανάπτυξη του artist's book από παραδοσιακά βιβλιόδετα μέχρι εγκαταστάσεις, παραστάσεις και άλλα έργα πολυμέσων.

Το artist's book, όπως θα αναλύσουμε και στη συνέχεια, είναι συχνά ένα μοναδικό ή περιορισμένης έκδοσης κομμάτι και μπορεί να περιλαμβάνει πρωτότυπο κείμενο, εικόνες αλλά και δημιουργική χρήση υλικών. Το επίκεντρο αυτήν τη φορά είναι η καλλιτεχνική έκφραση και η δημιουργική εξερεύνηση της μορφής του βιβλίου, και όχι απλώς η διάδοση πληροφοριών ή η αφήγηση. Τα artist's book σταδιακά κατόρθωσαν να μεταβάλουν τη συνθήκη του βιβλίου περιπλέκοντάς την. Στρέφοντας την προσοχή μας στην αντικειμενικότητα του βιβλίου ή, με άλλα λόγια, στην υλική του υπόσταση, ανέδειξαν ταυτοτικές διαφορές φέρνοντας στο προσκήνιο τη σωματικότητα του βιβλίου.

Εν ολίγοις, το artist's book είναι ένα έργο τέχνης που έχει τη μορφή βιβλίου, ενώ ένα εικονογραφημένο βιβλίο είναι ένα βιβλίο που περιλαμβάνει εικονογραφήσεις για την υποστήριξη του κειμένου.

Λαμβάνοντας υπόψη τον παραπάνω γενικό ορισμό, δύσκολα, θα μπορούσε να προσδιοριστεί με βεβαιότητα ποιο ήταν το πρώτο ή το παλαιότερο έστω παράδειγμα artist's book, καθώς ο ορισμός του συγκεκριμένου πεδίου έχει εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου και η έννοια του καλλιτέχνη που δημιουργεί έργα με τη συγκεκριμένη μορφή είναι σχετικά σύγχρονη. Ωστόσο, μερικά από τα πρώτα παραδείγματα artist's book, όπως αναφέραμε, χρονολογούνται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

### 1.3 Βάλτερ Μπένγιαμιν - Στοές

Το τέλος του 19ου αιώνα βρίσκει το Βερολίνο στο επίκεντρο γεγονότων του πνεύματος που έμελλαν να διαμορφώσουν σε μεγάλο βαθμό τη σκέψη του σήμερα. Ήταν η εποχή που η πόλη εξελισσόταν σε μία από τις μητροπόλεις της Ευρώπης. Η κυριαρχία της αστικής τάξης εδραίωνε τις πεποιθήσεις της σχετικά με τα οφέλη της τεχνολογικής προόδου και με τη συμβολή τους στη διασφάλιση της ευημερίας ολόκληρης της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Στις 15 Ιουλίου του 1892 γεννιέται στην πόλη αυτή ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ένας από τους πιο αντιφατικούς και ενδιαφέροντες στοχαστές της εποχής. Συνεπής ως προς τη θέση του για διαρκή αναζήτηση της αλήθειας και ανεξαρτησία από δογματισμούς, αντιλαμβάνεται σε όλη τη διάρκεια της

ζωής του το πόσο σημαντικό είναι να μένει κανείς ελεύθερος από κλειστά συστήματα και στενές θεωρίες. Κατανοεί πως η πραγματική λειτουργία του στοχασμού πρέπει να βρίσκεται έξω από κάθε προσπάθεια προσδιορισμού της νόησης και πέρα από αισθητικές και ηθικές προκαταλήψεις.

Οι τεχνολογίες και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η παγκοσμιοποίηση του εμπορίου και των συναλλαγών συστήνουν μια αναταραχή στο πολιτιστικό πεδίο που ο Μπένγιαμιν αντιλαμβάνεται και προσπαθεί να αποτυπώσει, ερευνώντας τη μεταμόρφωση που φέρνουν στον πολιτισμό. Διατρέχοντας το έργο του, φαίνεται να τον απασχολούν ζητήματα που αφορούν τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη δυνατότητα τεχνικής αναπαραγωγής της και αντιλαμβανόμενος τους κινδύνους της τεχνολογίας φαίνεται να επιφορτίζει την τέχνη με σωτηριολογικές υποχρεώσεις.

Το 1936 δημοσιεύει ένα από τα πιο πολυσυζητημένα κείμενα αισθητικής του περασμένου αιώνα, το δοκίμιο *Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του*<sup>39</sup>, στο οποίο εξετάζει το αισθητικό φαινόμενο αντιμέτωπο με την πρόκληση των τεχνικών κατακτήσεων, καθορίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αμοιβαία σχέση που υπάρχει ανάμεσα στις έννοιες της εργασίας, της παραγωγής και της κατανάλωσης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ζακλίν Ρας: «Στη δεκαετία του 1930 η τέχνη και το έργο τέχνης (λόγου χάρη ταινίες κτλ.) παράγονται συχνά σε μεγάλη κλίμακα. Η αυξανόμενη συμμετοχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητας τροποποιεί το νόημα του έργου τέχνης: όλη η νεότερη εποχή κατευθύνεται εναντίον

---

<sup>39</sup> Benjamin W.: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozialforschung* No1 (1936).



της μοναδικότητας του έργου. Εδώ, οφείλεται η εξάλειψη του ιερού χαρακτήρα της τέχνης, που απογυμνώνεται από τη μαγεία της, από τις δυνάμεις της σαγήνης της, οι οποίες συνδέονταν με την αίγλη, με τη γοητεία, με την παλιά αξιοπρέπεια που σήμερα βεβηλώνεται. Οι μάζες δεν οικειοποιούνται άραγε εικόνες, που στο εξής πολλαπλασιάζονται και γενικεύονται;»<sup>40</sup>.

Ο Μπένγιαμιν, αποδίδει τον μετασχηματισμό της ίδιας της έννοιας της τέχνης στο πρώτο πραγματικά επαναστατικό μέσο αναπαραγωγής, τη φωτογραφία. Σκιαγραφεί τις συνέπειες που έχουν για την τέχνη οι αναπαραγωγικές τεχνολογίες, όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, εξετάζοντας ταυτόχρονα θέματα όπως η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία, δίνοντας στην ανάλυσή του ένα πρίσμα πολύ ευρύτερο από αυτό της τέχνης. Είχε προηγηθεί η ομιλία του στο Ινστιτούτο για τη Μελέτη του Φασισμού στο Παρίσι τον Απρίλιο του 1934, όπου εκεί φαίνεται η διαλεκτική αντιμετώπιση του προβλήματος της υλιστικής αστικής κουλτούρας ως μέρος των γενικότερων συνθηκών της ευρωπαϊκής πολιτικής κατάστασης του μεσοπολέμου, όπου το άκαμπτο, απομονωμένο αντικείμενο (το έργο, το μυθιστόρημα, το βιβλίο) είναι εντελώς άχρηστο, αν δεν το κατανοήσουμε μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικών δομών και σχέσεων.

Το έργο τέχνης, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, μπορούσε πάντοτε να αναπαραχθεί και τίποτα δεν εμπόδιζε έναν επιδέξιο καλλιτέχνη να μιμηθεί το έργο ενός άλλου τόσο καλά ώστε οποιαδήποτε επιφανειακή διαφορά να είναι ανεπαίσθητη. Θεωρούσε,

---

<sup>40</sup> Russ J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσιμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005, σ. 438.

βέβαια, ότι δεν πάμε στα μουσεία για να δούμε αντίγραφα και απομιμήσεις. Πώς δικαιολογεί όμως αυτήν τη διάκριση; Τι κάνει ένα έργο πρωτότυπο, ανεκτίμητο και πιο πολύτιμο από ένα τέλειο αντίγραφό του; Η αξία του πρωτότυπου έγκειται, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, στη μοναδικότητα και την πρωτοτυπία του, στην αυθεντικότητά του και αυτό ακριβώς είναι που αποκαλεί *αύρα*.

Ο Μποντριγιάρ εξηγεί την έννοια της *αύρας* με τα παρακάτω λόγια: «Αυτό που χάνεται στο έργο που αναπαράγεται εν σειρά είναι η *αύρα* του, εκείνη η μοναδική ιδιότητά του εδώ και τώρα, η αισθητική μορφή του, η οποία παίρνει, κατά τον Μπένγιαμιν, μέσα στο αναπόδραστο πεπρωμένο της αναπαραγωγής του έργου, μια μορφή *πολιτική*»<sup>41</sup>. Διακρίνει, έτσι, στη μηχανική αναπαραγωγή των έργων τέχνης μια πολιτική διάσταση που δεν μπορεί να είναι άλλη από τη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής συνείδησης στο άτομο. Γιατί όπως μας λέει και ο ίδιος ο Μπένγιαμιν: «από τη στιγμή που το κριτήριο της αυθεντικότητας παύει να είναι εφαρμόσιμο στην καλλιτεχνική παραγωγή, ανατρέπεται και η συνολική λειτουργία της τέχνης. Τη θέση της θεμελίωσής της στη λατρεία παίρνει η θεμελίωσή της σε μία άλλη πρακτική: *την πολιτική*»<sup>42</sup>.

Για τον Μπένγιαμιν, μολονότι τα έργα τέχνης μπορούσαν πάντοτε να αναπαραχθούν, μόνο πρόσφατα η τεχνολογική αναπαραγωγικότητα άρχισε να διαδίδεται και είναι αυτή ακριβώς η διάδοση των αναπαραγωγικών τεχνολογιών που

---

<sup>41</sup> Baudrillard J.: *Η διαφάνεια του κακού*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996, σ. 132.

<sup>42</sup> Benjamin W.: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κουρτόβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978, σ. 19.

διαλύει την *αύρα* τους. Το έργο φαίνεται να χάνει τη μοναδικότητά του και την ιερή φόρτισή του. «Έχοντας εκκοσμικευθεί η τέχνη απομακρύνεται από εμάς και ενσωματώνεται αποκλειστικά και μόνο σε μια αντιληπτική μαθητεία: γίνεται εμπειρικό φαινόμενο και μαζική παραγωγή»<sup>43</sup>. Και ενώ στη φωτογραφία, τον κινηματογράφο ακόμα και τις θεατρικές παραστάσεις με την αναπαραγωγή τους δεν χάνεται η μοναδικότητά τους, το αναπαραγμένο αντικείμενο τέχνης φαίνεται να χάνει τις λατρευτικές και φετιχιστικές του ιδιότητες. Κατά συνέπεια, το έργο τέχνης γίνεται ανέκδοτο να απαιτήσει σεβασμό ως ένα τελετουργικό ή λατρευτικό αντικείμενο. Σταματά να είναι ένα αντικείμενο σεβασμού ανάλογου του θρησκευτικού, χάνει κάθε λατρευτική αξία και αντ' αυτής αποκτά μια νέα λειτουργία, μια εκθετική αξία: «Ακόμη και από το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το *εδώ και τώρα* του έργου τέχνης -η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο, στον οποίο βρίσκεται. Αλλά αυτή ακριβώς η ανεπανάληπτη παρουσία, και μόνο αυτή, ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ενός δεδομένου έργου τέχνης κατά τη διάρκεια της ύπαρξής του.[...] Το *εδώ και τώρα* του πρωτότυπου αποτελεί την έννοια της γνησιότητάς του»<sup>44</sup>.

Βέβαια, ο Μπένγιαμιν δεν θα μπορούσε να έχει φανταστεί τις σύγχρονες μορφές ψηφιακών αντιγράφων 3D, όπου είναι σχεδόν αδύνατο να καταλάβει κάποιος δια γυμνού οφθαλμού ότι πρόκειται για κάποιο αντίγραφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιου τύπου αντιγραφής είναι το έργο *Γάμος εν Κανά* του Πάολο Βερονέζε. Το

---

<sup>43</sup> Russ J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσιμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005, σ. 439.

<sup>44</sup> Benjamin W.: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κουρτόβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978, σ. 14.

συγκεκριμένο έργο αφού πρώτα αποσπάστηκε από την τραπεζαρία της μονής Σαν Τζιόρτζιο Ματζιόρε από τον Ναπολέοντα για να εκτεθεί στο Λούβρο, στη συνέχεια η Γαλλία επέτρεψε στη Βενετία τη δημιουργία ενός τέλειου αντιγράφου δημιουργημένο με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας. Το έργο κατέλαβε εκ νέου τη θέση του στην τραπεζαρία ξαναβρίσκοντας την αρχική του σκοπιμότητα. Ο Ζάν Κλερ μάς αναφέρει σχετικά: «Το παράδειγμα του αντιγράφου του *Γάμου εν Κανά* στη Βενετία οδηγεί σε μια παράδοξη αντιστροφή των ιδεών του Μπένγιαμιν: το αντίγραφο, που καθίσταται εφικτό λόγω της τεχνικής τελειότητας, αυτό ακριβώς ξαναδίνει στη φθαρμένη και αλλοτριωμένη, μετά τη μεταφορά της στους τοίχους του μουσείου, εικόνα: μια *αύρα* στον τόπο καθαυτό όπου σχεδιάστηκε και για τον οποίο σχεδιάστηκε»<sup>45</sup>.

Μην έχοντας, όμως, γνώση των τεχνολογικών εξελίξεων που θα ακολουθήσουν, ο Μπένγιαμιν εστιάζει στο ότι οι αλλαγές στην τεχνική αναπαραγωγή της τέχνης επέφεραν μια ιστορική ρήξη με την παράδοση, καθώς απορρίπτουν τη λατρευτική βάση της τέχνης και ανοίγουν τον δρόμο για την πολιτική λειτουργία της τέχνης. Οι διαφωνίες σε αυτήν του τη θέση δεν άργησαν να φανούν. Ο Αντόρνο, για παράδειγμα, αποτιμούσε διαφορετικά τις επιπτώσεις αυτής της αλλαγής. Για αυτόν η τέχνη έχει πάντα μια πολιτική σημασία και η μαζική τέχνη έχει ένα νέο πολιτικό ρόλο που στοχεύει στη συμφιλίωση του μαζικού κοινού με την καθεστηκυία τάξη. Μέσω αυτής της διαδικασίας καταφέρνουμε μια ποιοτική αλλαγή στον αρχικό ορισμό της τέχνης καθαυτής καθώς πέρα από ένα αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης προσλαμβάνει τώρα και έναν νέο ρόλο. Αυτόν που μετατρέπει τη λειτουργία της

---

<sup>45</sup> Clair J.: *Χειμώνας στον Πολιτισμό*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2012, σ. 115.

τέχνης και σε ένα μέσο επικοινωνίας. Η παραγωγή αντιγράφων φέρνει έτσι το ευρύ κοινό κοντά στα έργα τέχνης επικοινωνώντας μηνύματα, αξίες, γνώση και ιδέες.

Παρά τις θέσεις του περί *αύρας* του έργου τέχνης, ο Μπένγιαμιν φαίνεται να αναγνωρίζει και να απορρίπτει και μια σειρά από ξεπερασμένες έννοιες όπως η δημιουργικότητα και η ιδιοφυΐα, η αιώνια αξία και το μυστήριο, έννοιες που όπως μας λέει είναι πρόσφορες στην ανάπτυξη φασιστικών ιδεών. Όπως θα αναλυθεί διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο, η λατρεία της ατομικής ιδιοφυΐας, με όλο τον μυστικισμό των εμπνεύσεων που τη διακρίνει, περιγράφει την τέχνη ως την ηρωική πράξη μιας αυθεντικής δημιουργίας προωθώντας με αυτόν τον τρόπο έναν καθαρά ναρκισσιστικό τύπο προσωπικότητας προορισμένο για μεγαλεία. Ίσως με βάση αυτό ακριβώς το σκεπτικό να ξεκίνησε την έρευνά του για το έργο *Στοές* που διεξήγαγε από το 1927 έως το 1940 και που διέκοψε βάνουσα η αυτοκτονία του στο Πορτμπού, μια πόλη των γαλλοϊσπανικών συνόρων κάπου στα Πυρηναία. Έργο που είδε το φως της δημοσιότητας μόλις πριν από είκοσι χρόνια και πέρα από ένα πρωτόλειο είδος *artist's book* ίσως αποτελεί και το πρώτο βιβλίο *μη δημιουργικής γραφής* όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Για πολλούς το έργο *Στοές* δεν είναι τίποτα άλλο από εκατοντάδες σελίδες σημειώσεων ενός ανολοκλήρωτου έργου, θραύσματα σκέψεων και προσχέδια για τις στοές του Παρισιού. Άλλοι, όμως, ισχυρίζονται ότι είναι ένα πρωτοποριακό έργο χιλίων σελίδων ατελείωτων ιδιοποιήσεων και παραπομπών, τόσο ανατρεπτικό στη σύλληψη, που δεν υπάρχει παρόμοιο του στη λογοτεχνία. Είναι έργο μιας τεράστιας

και εξαντλητικής προσπάθειας από τη μεριά του Μπένγιαμιν, που απλά αντέγραψε κείμενα που βρήκε στοιβαγμένα σε βιβλιοθήκες και γράφτηκαν από άλλους.

Το έργο αυτό θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως το πρώτο λογοτεχνικό μοντάζ ιδιοποιημένων κειμένων, όπου η «φωνή» του Μπένγιαμιν λειτουργεί σαν συγκολλητική ουσία μεταξύ των κειμένων, σχολιάζοντας και ενημερώνοντας τον αναγνώστη για το τι έχει αντιγράψει. Δεδομένου ότι ήταν ένα βιβλίο που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ από τον Μπένγιαμιν, ήταν απλώς μια δέσμη σημειώσεων ταξινομημένων σε διάφορους φακέλους, δεν είμαστε ακόμα σίγουροι για την τελική μορφή που θα είχε λάβει το εν λόγω έργο. Παρότι, όμως, κατασκευάστηκε ως βιβλίο δεκαετίες μετά το θάνατό του, οι προθέσεις του Μπένγιαμιν περί εύρεσης γλώσσας, συλλογής και ταξινόμησής της σε κατηγορίες είναι ξεκάθαρες.

Αυτό φαίνεται και από τις εκμυστηρεύσεις που έκανε ο Μπένγιαμιν στον επιστήθιο φίλο του, Γκέρσομ Σόλεμ, το 1928 όπου του αναφέρει ότι υπάρχει μια βαθύτερη σχέση ανάμεσα στο έργο *Στοές* και στην κληρονομιά του υπερρεαλισμού, καθώς το έργο αυτό δεν είναι τίποτε άλλο από φιλοσοφικές εφαρμογές του υπερρεαλισμού.<sup>46</sup> Άρα, φαίνεται να είχε πλήρη συνείδηση για τις πρακτικές ιδιοποίησης που έβαζε σε εφαρμογή και ότι το υπερρεαλιστικό λογοτεχνικό μοντάζ που επιχειρούσε δεν ήταν κάποιο τυχαίο καλλιτεχνικό σχέδιο.

---

<sup>46</sup> Φελούρη Α.: *Η αισθητική του Walter Benjamin*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2006, σ. 46. Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/>.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν ένας τρόπος διαχείρισης μιας εμπειρίας και, πιο συγκεκριμένα, μιας εμπειρίας παρόμοιας με αυτήν που βιώνει κάθε κάτοικος μιας μεγαλούπολης. Πίστευε ότι η ίδια η αρχιτεκτονική της πόλης έχει αυτόν τον αποσπασματικό χαρακτήρα είναι, με άλλα λόγια, κάτι σαν αρχιτεκτονικό μοντάζ, όπου μέσα από τις περιπλανήσεις στους δρόμους, τις στοές, τις γέφυρες και τα σοκάκια το απροσδόκητο των αρχιτεκτονικών που συναντάει κανείς μετουσιώνεται σε μοναδική εμπειρία. Ο παραλληλισμός του λογοτεχνικού με το αρχιτεκτονικό μοντάζ επιδιώκει να αναδείξει ότι οι αρχιτεκτονικές ασυνέχειες της πόλης δεν είναι απειλητικές και ακατανόητες, είναι ένα βίωμα που παρόμοιο του συναντάμε στην τέχνη του υπερρεαλισμού. Με την ενεργοποίηση αυτού του «οπτικά ασυνείδητου» γεννιέται τελικά το βάθος της σχέσης μας με την εικόνα, καθώς το μοντάζ προκαλεί μια αιφνίδια ανάδυση σκέψεων και συναισθημάτων που φωτίζει όλο το πλάτος και το μήκος των αισθήσεων.<sup>47</sup>

Το έργο *Στοές* δεν ακολουθεί κάποια αφηγηματική σειρά και δομή. Κάθε προσπάθεια να διαβαστεί γραμμικά είναι καταδικασμένη στην αποτυχία. Είναι περισσότερο μια συρραφή κειμένων που μπορούν να ομαδοποιηθούν ελεύθερα από τον αναγνώστη. Επίσης, δεν έχει κάποια συγκεκριμένη εννοιολογική δομή. Αφήνει τον αναγνώστη να περιδιαβεί ελεύθερα στις σελίδες του όπως ακριβώς κάνει και ένας περιπατητής στην πόλη. Το σίγουρο είναι ότι αποτελεί ένα συγγραφικό άθλο και ένα είδος πρωτόλειου υπερκειμένου που προσομοιάζει στη λογική και την εμπειρία των υπερσυνδέσεων του διαδικτύου. Μέσα από αποσπάσματα εφημερίδων, περάσματα

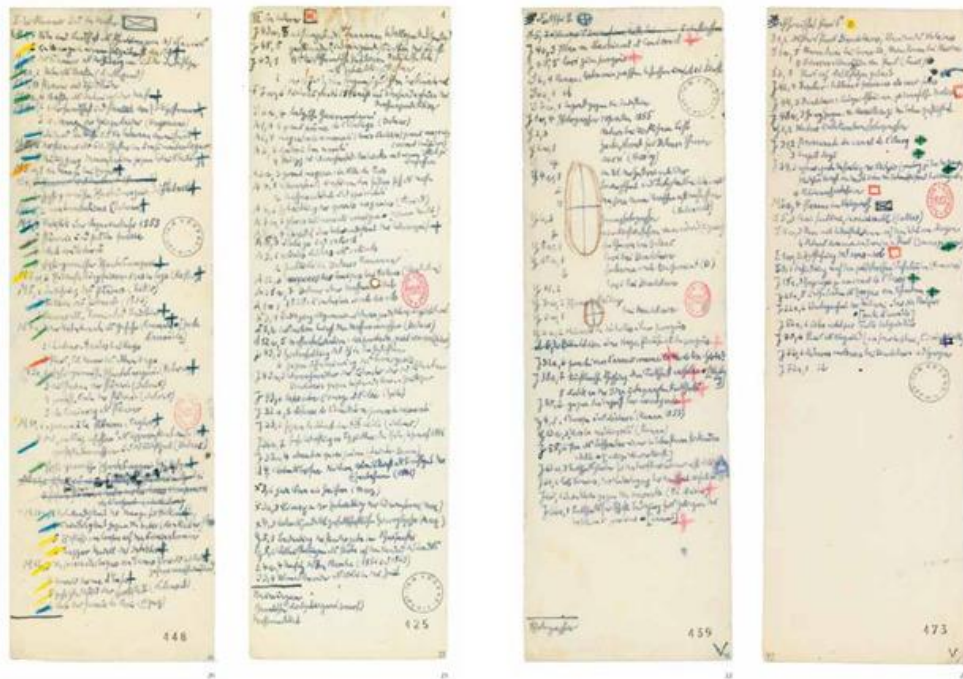
---

<sup>47</sup> Benjamin W.: *Μονόδρομος*, μτφρ. Ν. Ανδρικοπούλου, Αθήνα, Άγρα, σ. 151-158.

από ξεχασμένες ιστορίες, εικόνες στοών, περιγραφές καιρικών φαινομένων, εφήμερες αισθήσεις, ακουαρέλες, διαφημίσεις, λογοτεχνικά σχόλια, αδέσποτους στίχους, αρχιτεκτονικές περιγραφές, αρχαίες θεωρίες της γνώσης, πολιτικά σχόλια και εκατοντάδες άλλα ποικίλα θέματα ο Μπένγιαμιν γράφει ουσιαστικά μια ιστορία χωρίς κανένα επίκεντρο.

Το βιβλίο αυτό κατασκευάστηκε μέσα από το λογοτεχνικό σώμα κειμένων του 19<sup>ου</sup> αιώνα για το Παρίσι. Ο Μπένγιαμιν συγκέντρωσε και αντέγραψε σειρά κειμένων που αφορούσαν περάσματα, διαβάσεις και στοές του Παρισιού που του είχαν κεντρίσει το ενδιαφέρον. Η επιλογή του θέματος δεν ήταν τυχαία. Θεωρούσε τις στοές την πιο σημαντική αρχιτεκτονική φόρμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα η οποία, πέρα από το ότι συνδέει διαβάσεις και περάσματα, συνδέει και σειρά φαινομένων που χαρακτηρίζουν τις ανησυχίες του αιώνα. Όλο αυτό το ετερόκλητο υλικό οργανώθηκε σε κάρτες τις οποίες κατέταξε σε κάποιες γενικές κατηγορίες. Τίποτα, όμως, στέρεο και συγκεκριμένο, κάθε φορά που τον καλούσαν να παρουσιάσει την έρευνά του μετέφερε τις κάρτες από τον έναν φάκελο στον άλλο αλλάζοντας συνεχώς τη μορφή του αρχείου-βιβλίου και προσαρμόζοντας τες στο θέμα της παρουσίασης. Στο τέλος, αφού συνειδητοποίησε ότι καμία διάβαση, κανένα πέρασμα και καμία στοά δεν μπορούσε να υπάρξει μόνιμα σε μια κατηγορία, άρχισε την εκτεταμένη χρήση σημειώσεων και παραπομπών οι οποίες και συμπεριλήφθηκαν στην τελική έκδοση του 1999.





Εικ. 18 Σημειώσεις του Βάλτερ Μπένγιαμιν επάνω σε καρτέλες για την έρευνα του έργου *Στοές*. Ο Μπένγιαμιν ανέπτυξε ένα ιδιόρρυθμο σύστημα συμβόλων και παραπομπών που θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με τα σημερινά «tag».

Ήδη από το 1930 αναφερόταν σε αυτό το έργο ως «το θέατρο όλων των αγώνων και όλων των ιδεών μου»<sup>48</sup> αντιλαμβανόμενος το ως μία μελέτη που μπορεί να οδηγήσει σε μια ολοκληρωμένη καταγραφή της νεωτερικότητας. Ο Μπένγιαμιν φαίνεται να αναγνώρισε στις στοές του Παρισιού ένα είδος ιστορικότητας πολύ διαφορετικό από αυτό των ιστορικών βιβλίων. Είδε μια συλλογική μνήμη της καθημερινότητας των κατοίκων που απέχει πολύ από τα μεγάλα ιστορικά αφηγήματα

<sup>48</sup> Benjamin W.: *The Arcades Project*, μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, U.S.A, Harvard University Press, 1999, σ. x.

του αιώνα. Ξέρουμε ότι τον απασχολούσε η «προβολή του ιστορικού στο οικείο»<sup>49</sup> και οι στοές του Παρισιού ήταν γι' αυτόν η απόλυτη ενσάρκωση αυτού του συλλογισμού. Ο λόγος είναι ότι οι στοές, ως αρχιτεκτόνημα, συνδυάζουν τον εξωτερικό χώρο με τον εσωτερικό. Είναι ταυτόχρονα δημόσιος δρόμος και εσωτερικός χώρος όπου «ο ιστορικός χρόνος διασπάται σε καλειδοσκοπικούς περισπασμούς και στιγμιαίες παρεμβολές. [...] Εδώ, σε απόσταση από αυτό που συνήθως σημαίνει *πρόοδος*, είναι η μη ιστορική συλλογική λύτρωση του χαμένου χρόνου, των καιρών που είναι ενσωματωμένοι στους χώρους των πραγμάτων»<sup>50</sup>.



Εικ. 19 Βάλτερ Μπένγκιαμιν, *Passage de l'Opéra*, 1822-1823, Στοές.

---

<sup>49</sup> Benjamin W.: *The Arcades Project*, μτφρ. Η. Eiland and Κ. McLaughlin, U.S.A, Harvard University Press, 1999, σ. xii.

<sup>50</sup> Ο.π., σ. xii.

Ανοίγοντας τυχαία ένα κεφάλαιο του βιβλίου, για παράδειγμα το κεφάλαιο *N* που φέρει τον υπότιτλο *Για τη Θεωρία της Γνώσης, Θεωρία της εξέλιξης*, πέφτουμε επάνω σε μια αναφορά του Μαρξ για τα βιομηχανικά προϊόντα και τη βιομηχανική αρχιτεκτονική. Λίγες σειρές πιο κάτω υπάρχει μια σημείωση για τη μεθοδολογία της εργασίας και το λογοτεχνικό μοντάζ όπου μας λέει ότι: «Δεν χρειάζεται να *πω* τίποτα. Αρκεί να δείξω»<sup>51</sup>. Περνάμε λίγες σελίδες και το μάτι μας πέφτει σε μια φράση του Μπωντλαίρ για την ιστορική συνείδηση και λίγο μετά σε ένα ποίημα του Ουγκώ για το όραμα της εξέλιξης και της προόδου. Ακολουθούν ακουαρέλες, φωτογραφίες και σημειώσεις για περάσματα και διαβάσεις.

Η ανάγνωση αυτού του τόσο ιδιόρρυθμου βιβλίου προσκαλεί τον αναγνώστη να περιδιαβεί στις σελίδες του όπως ακριβώς κάνει ο διαβάτης των στοών του Παρισιού. Να πέσει το μάτι του σε διαφημίσεις, σκέψεις και εικόνες που θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε με «βιτρίνες λέξεων». Μην ξεχνάμε ότι οι στοές του Παρισιού λειτουργούσαν και ως εμπορικά πολυκαταστήματα της εποχής. Έτσι, ο Μπένγιαμιν ενθαρρύνει τον αναγνώστη να καταναλώσει γλώσσα όπως καταναλώνει οποιοδήποτε άλλο προϊόν και να νιώσει ότι κάθε διαδρομή είναι και μια ξεχωριστή εμπειρία.

Μετά τον θάνατο του Μπένγιαμιν το 1940, ο φίλος του, Ζωρζ Μπατάιγ, που ήταν αρχειοθέτης και βιβλιοθηκονόμος στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας *Bibliothèque Nationale*, έκρυψε τις σημειώσεις του Μπένγιαμιν σε ένα αρχείο, όπου και παρέμειναν ασφαλείς για τις επόμενες δεκαετίες. Μόλις τη δεκαετία του 1980 οι

---

<sup>51</sup> Benjamin W.: *The Arcades Project*, μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, U.S.A, Harvard University Press, 1999, σ. 460.

σημειώσεις αυτές άρχισαν να συνενώνονται και να δημιουργούν ένα ενιαίο σύνολο, παρότι παραμένει μυστήριο μέχρι και σήμερα ποια θα ήθελε ο Μπένγιαμιν να είναι η τελική μορφή αυτού του έργου ζωής. Μπορούμε, παρόλα αυτά, να ισχυριστούμε ότι το έργο *Στοές* έδειξε προς το μέλλον και τον τρόπο που χρησιμοποιούμε σήμερα τη γλώσσα του διαδικτύου. Το πώς μαθαίνουμε να «σερφάρουμε» από το ένα μέρος στο άλλο. Τον τρόπο που οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μια πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Αλλά και το πώς διαχειριζόμαστε και συλλέγουμε πληροφορίες χωρίς την υποχρέωση να ακολουθούμε πιστά κάποια γραμμική ανάγνωση και, προφανώς, χωρίς την ανάγκη να διαβάζουμε κάθε λέξη που συναντάμε.

Συνοψίζοντας, ο Μπένγιαμιν αναγνώρισε από πολύ νωρίς ότι η ευρεία διάχυση εικόνων και κειμένων από τις νέες τεχνολογίες και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, θα μεταμόρφωναν αποφασιστικά τον χαρακτήρα της τέχνης. Διέκρινε την όλο και μεγαλύτερη συσσώρευση γλώσσας έτοιμη για διαχείριση και επιδόθηκε σε σωρεία λογοτεχνικών μοντάζ. Αναδεικνύοντας τις συνάψεις μεταξύ της εμπορευματικής παραγωγής και του μετασχηματισμού της καθημερινής ζωής, ο Μπένγιαμιν, είδε στο κείμενο δυνατότητες που απομακρύνονταν από την παραδοσιακή λειτουργία της μεταφοράς νοημάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάνοντας επίμονη χρήση λογοτεχνικών μοντάζ μέσω τεχνικών ιδιοποίησης, ανέδειξε ότι το κείμενο μπορεί να μην είναι ο τελικός προορισμός για κάθε συγγραφέα. Θα μπορούσαμε ίσως να τον αποκαλέσουμε τον πρώτο *μη δημιουργικό* συγγραφέα, ορισμό που θα ξεκαθαρίσουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί. Δημιούργησε, έτσι, ένα ανακλαστικό αντί-κείμενο, το έργο *Στοές εν προκειμένω*, πάνω στο οποίο και μέσω του οποίου μπορούμε να

στοχαστούμε για την ίδια την καταστατική συνθήκη του κειμένου ή αλλιώς για την ίδια του την «έννοια».

#### 1.4 Συμπεράσματα

Η δεκαετία του εξήντα χαρακτηρίστηκε από τον πολιτικό και κοινωνικό αγώνα όλων όσων προσπάθησαν να φέρουν μια νέα κουλτούρα αυτοπροσδιορισμού και ατομικής έκφρασης. Στον τομέα της τέχνης, αυτό οδήγησε σε μια αλλαγή προσανατολισμού, από μια προσέγγιση της τέχνης ως κάτι ελιτίστικο ή διακοσμητικό, σε μια προσέγγιση της τέχνης ως ένα μέσο επανάστασης και αλλαγής.

Οι νέοι της δεκαετίας του 1960 ήρθαν σε ρήξη με τα κανονιστικά πρότυπα του μοντερνισμού και αντέδρασαν σε αυτό που θεωρούσαν «παρακμή» της τέχνης, αμφισβητώντας κάθε καλλιτεχνική αυθεντία. Κατηγόρησαν τους καλλιτέχνες του μοντερνισμού για αποξένωση και διαχωρισμό της τέχνης από το κοινό της και θεώρησαν την ασχολία με τις ιδέες τους ως μια απόπειρα αυτοπροβολής και αλαζονείας, μια αυτοαναφορική ασχολία που κάνει την τέχνη δυσπρόσιτη. Προσπάθησαν, έτσι, να γεφυρώσουν το χάσμα με το κοινό αναπτύσσοντας μια νέα προσέγγιση της τέχνης, πιο συμμετοχική, δημιουργώντας έργα που απαιτούν ακόμα και τη συνδημιουργία έργων με τους θεατές. Η συμμετοχική αυτή προσέγγιση προσπαθούσε να αντικαταστήσει την παθητική θέαση του κοινού με την ενεργό συμμετοχή του, ενισχύοντας τον ρόλο του κοινού στη δημιουργία και κατανόηση της τέχνης.

Στο πλαίσιο αυτών των αναζητήσεων τα γλωσσικά ζητήματα βρέθηκαν στο επίκεντρο της διαμάχης και η γλώσσα της εξουσίας μπήκε στο στόχαστρο. Το αποτέλεσμα ήταν η γλώσσα να μετατραπεί σε πεδίο δράσης. Η γλώσσα, ως το επίκεντρο και πολλών καλλιτεχνικών αναζητήσεων, μετατράπηκε σε υλικό. Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν σχεδόν αποκλειστικά τη γλώσσα για να παράξουν τέχνη θεωρώντας την ως τον πιο άμεσο τρόπο επικοινωνίας καταφέροντας, με αυτόν τον τρόπο, και ένα πλήγμα στην υλικότητα και εμπορικότητα του καλλιτεχνικού αντικειμένου.

Έτι περαιτέρω, τα «εννοιολογικά» στοιχεία που απασχόλησαν την κριτική της τέχνης της δεκαετίας του 1960 είχαν ως επιθυμία και την συγχώνευση υλικών, την ισορροπία ανάμεσα στη ζωή του εργαστηρίου και στον έξω κόσμο, τις κοινωνιολογικές προεκτάσεις της τέχνης, την ανάλυση, αλλά και την κατάργηση της σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας. Διευρύνοντας την ιδέα ότι οι λέξεις μπορούν να χρησιμοποιηθούν αυτούσιες ως τέχνη, άνοιξαν τον δρόμο για την οπτική εντύπωση της γλώσσας, την αναπαράσταση της γλώσσας και τη συνύφανση μεταξύ λέξεως και παράστασης στον ορίζοντα της δημιουργίας νέων νοημάτων.

Αναπόφευκτα, επίκεντρο στις παραπάνω αναζητήσεις έγινε η καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργική εξερεύνηση του οχήματος που μεταφέρει τη γλώσσα και που δεν είναι άλλο από το βιβλίο. Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 είδαν στη μορφή του βιβλίου, όχι απλώς τη διάδοση πληροφοριών ή την αφήγηση αλλά τον συνδυασμό ποικίλων μορφών τέχνης και διεπιστημονικών ερευνών. Δημιούργησαν,

έτσι, έργα τέχνης με τη μορφή βιβλίου (artist's book) στα οποία ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στη δημιουργία, το σχεδιασμό και την παραγωγή τους.

Τα artist's book, μετατράπηκαν σταδιακά σε μοναδικά ή περιορισμένης έκδοσης βιβλία, με τη μέθοδο «φτιάξτο μόνος σου», και πολλές φορές περιλάμβαναν πρωτότυπο κείμενο, εικόνες αλλά και τη δημιουργική χρήση υλικών. Τα βιβλία αυτά (φορητά, αυτοεκδοθέντα, με ευρεία διανομή και χαμηλού κόστους) κατάφεραν να περιπλέξουν την κατάσταση της «βιβλιότητας» στρέφοντας την προσοχή μας στην οπτική παρουσία του βιβλίου όπου εκφράζεται η υλικότητα ή ακόμα και η αντικειμενικότητα του. Οι καλλιτεχνικές αυτές ιδέες παρουσιάστηκαν ακόμα ως μια ριζική εναλλακτική στις γκαλερί και τα μουσεία που συνόδευαν την εμπορευματοποίηση του μοντερνισμού.

Όμως, παρ' όλη την κριτική που του ασκήθηκε, ο μοντερνισμός έθεσε τα θεμέλια για την αισθητική αυτονομία της τέχνης και τον κριτικό αναστοχασμό. Διακήρυξε το δικαίωμα του καλλιτέχνη στην προσωπική εντύπωση και αντίδραση συμβάλλοντας στην υποκειμενική θεώρηση του έργου τέχνης. Διεκδίκησε με αυτόν τον τρόπο ένα πεδίο ελευθερίας που συνεχώς θα διευρυνόταν, όσο η τέχνη θα αυτοκρινόταν, επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο τις πρωταρχικές της αντιλήψεις.

Η αυτοκριτική του μοντερνισμού, κατάφερε μέσα στον χρόνο να μπολιάσει τη συνείδηση με αυτονομία και την τέχνη με αυτοτέλεια. Πράγμα που σημαίνει ότι, χωρίς τα παραπάνω νοητικά εργαλεία, θα ήταν αδύνατο να υπάρξει μια καλλιτεχνική αναζήτηση, όπως αυτή της δεκαετίας του 1960, που επιθυμούσε μια τέχνη που θα υπηρετεί αποκλειστικά και μόνο τον νου αφήνοντας απέξω την όραση.

Παρ' όλη την εναντίωσή τους στον μοντερνισμό, οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 ουσιαστικά συσσώρευσαν και συγκέντρωσαν το συμβολικό του κεφάλαιο. Αυτό οφείλεται κυρίως σε ορισμένα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, όπως η απόρριψη της παράδοσης και ο αισθητικός πειραματισμός που μετατράπηκαν σε όπλα για τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960.

Σταδιακά ο αισθητικός πειραματισμός της δεκαετίας του 1960 οδήγησε στη θεμελίωση νέων μορφών καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ως ένα από τα νέα αυτά είδη καλλιτεχνικών προτάσεων αναδύθηκε ο τομέας των artist's book που αυτονομήθηκε και αναπτύχθηκε αυτοτελώς αποτελώντας μια ιστορική καλλιτεχνική εφεύρεση με τους δικούς της νόμους και κανόνες.

Η γένεση, η ανάπτυξη, η συγκρότηση καθώς και οι νόμοι που διέπουν το νέο αυτό καλλιτεχνικό είδος δημιούργησαν την ανάγκη για αναζήτηση ιστορικού προηγούμενου με την προοπτική να αναπτυχθούν οι γερές ρίζες επάνω από τις οποίες θα μπορούσε να ανθίσει ο νέος αυτός τομέας. Η αναζήτηση ιστορικού προηγούμενου έφερε στο φως ποικίλα ευρήματα. Για πολλούς η γοτθική και μεσαιωνική εποχή θα μπορούσε να κρύβει τον σπόρο για την μετέπειτα ανάπτυξη των artist's book αφού χαρακτηριστικό της είναι η πρωτότυπη βιβλιοδεσία και οι πειραματισμοί με το υλικό του βιβλίου (χαρτί, εξώφυλλο, δέσιμο, οπισθόφυλλο) παντρεύοντας διαφορετικές μορφές τεχνών, από τη ζωγραφική και τη γλυπτική μέχρι το κέντημα και την ξυλογραφία. Άλλοι εντοπίζουν ως πιθανή αφετηρία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και τα βιβλία του ποιητή και καλλιτέχνη Γουίλιαμ Μπλέικ που αναδεικνύουν την καλλιτεχνική αυτονομία στην παραγωγή και τον έλεγχο κάθε σταδίου κατασκευής του βιβλίου.

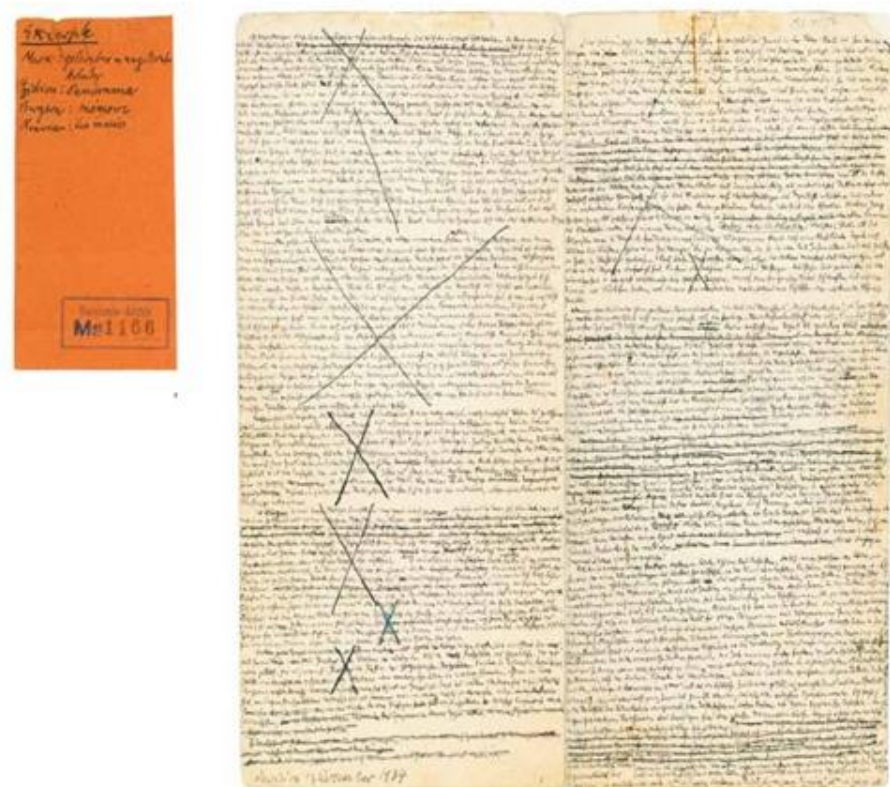


Τέλος, για πολλούς ο *Οδυσσέας* του Τζέιμς Τζόις και η δεκαετία του 1920 θα μπορούσε να είναι μια πιθανή χρονολογική αφετηρία αφού η καινοτόμος χρήση της γλώσσας και της δομής του εν λόγω βιβλίου έσπασε τις παραδοσιακές μορφές αφήγησης και άνοιξε τον δρόμο για νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η παρούσα μελέτη τολμά να υποστηρίξει ως πιθανή αφετηρία του τομέα των artist's book το έργο *Στοές* (1927-1940) του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Τα επιχειρήματα που αναπτύχθηκαν αποδεικνύουν ότι το συγκεκριμένο έργο πέρα από το γεγονός ότι συνδυάζει όλες τις προηγούμενες αναζητήσεις (υλικότητα, καλλιτεχνική αυτονομία, γλώσσα) διαθέτει και κάτι ακόμα που μας φέρνει πιο κοντά στην εποχή μας, στο ψηφιακό περιβάλλον και στη λειτουργία του διαδικτύου. Ο μη γραμμικός τρόπος γραφής του έργου *Στοές*, που ταυτόχρονα επικεντρώνεται στην ιδιοποίηση κειμένων άλλων συγγραφέων, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια σκόπιμη προσπάθεια του Μπένγιαμιν να διαταραχθούν οι συμβατικοί τρόποι αφήγησης και να δημιουργηθεί μια πιο ανοιχτή και ευέλικτη δομή για την εξερεύνηση πολύπλοκων ιδεών που θα αναλυθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

Αυτό το πρωτοποριακό έργο χιλίων σελίδων ατελείωτων ιδιοποιήσεων και παραπομπών, τόσο ανατρεπτικό στη σύλληψη, που δεν υπάρχει παρόμοιο του στη λογοτεχνία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πρώτο artist's book, ένα λογοτεχνικό μοντάζ ιδιοποιημένων κειμένων που μας μαθαίνει να διαβάζουμε μη γραμμικά, «σερφάροντας» από το ένα κείμενο στο άλλο ακριβώς όπως οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μια πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Ταυτόχρονα, ο Μπένγιαμιν μάς μετατρέπει σε

ενεργούς αναγνώστες/θεατές που συνδημιουργούμε το καλλιτεχνικό έργο μέσω των επιλογών που κάνουμε στη συλλογή και διαχείριση των πληροφοριών που μάς παρέχει χωρίς την υποχρέωση να ακολουθούμε πιστά κάποια γραμμική ανάγνωση και, προφανώς, χωρίς την ανάγκη να διαβάζουμε κάθε λέξη που συναντάμε ενώ, τέλος, δεν παύουμε να εκτιμάμε την υλικότητα και την κατασκευή του που παραμένει αυτή ενός βιβλίου.



Εικ. 20 Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Στοιές*, 1927.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

### Εισαγωγή

Με την άνοδο του διαδικτύου, η γραφή βρέθηκε αντιμέτωπη με ένα άνευ προηγουμένου διαθέσιμο ψηφιακό κείμενο στρέφοντας πολλούς νέους συγγραφείς στη διερεύνηση τρόπων γραφής που δεν εμπίπτουν στο παραδοσιακό πεδίο της λογοτεχνικής πρακτικής. Οι συγγραφείς αυτοί συντάσσονται με τις αμέτρητες προσπάθειες νέων προτάσεων και πειραματισμών γύρω από τη λογοτεχνία, που συνέβησαν σε ολόκληρη την περιπέτεια της γλώσσας του εικοστού αιώνα, και προσπαθούν με τη σειρά τους να αναπτύξουν στρατηγικές που θα επαναπροσδιορίσουν τη γραφή, ώστε να προσαρμοστεί στο νέο αυτό περιβάλλον αφθονίας κειμένων.

Έχοντας ως αφετηρία το πεδίο έρευνας που άνοιξε το έργο *Στοές* του Βάλτερ Μπένγιαμιν θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε κάποιες από τις εξελίξεις που φαίνεται να έχουν οξύνει τις μηχανιστικές τάσεις γραψίματος παρακινώντας τους νεότερους συγγραφείς να ακολουθήσουν τη λειτουργία της τεχνολογίας και του διαδικτύου ως τρόπους κατασκευής λογοτεχνίας, συνδυάζοντας πολυάριθμα εργαλεία επεξεργασίας και διαχείρισης του όγκου της παραγόμενης γλώσσας.<sup>52</sup> Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε σε ένα νέο ρεύμα της σύγχρονης δημιουργικής γραφής που, παραδόξως, ακούει στο όνομα *μη δημιουργική ή εννοιολογική γραφή*. Θα

---

<sup>52</sup> Όπως, για παράδειγμα την επεξεργασία λέξεων μέσω λογισμικών προγραμμάτων, τις βάσεις δεδομένων, την ανακύκλωση, την ιδιοποίηση, τη σκόπιμη λογοκλοπή και τον εντατικό προγραμματισμό.

αναλύσουμε τη γένεση, την ανάπτυξη, την κατασκευή, τη συγκρότηση, καθώς και τους κανόνες που διέπουν αυτό το ρεύμα επιχειρώντας να αναδείξουμε ότι πρόκειται για μια ιστορική εφεύρεση που μπορεί να κατανοηθεί, αλλά και να ενταχθεί στο πλαίσιο μιας ακόμη πολιτιστικής παραγωγής του λογοτεχνικού πεδίου.

## 2.1 Γραφή χωρίς δημιουργικότητα

Το 2011, ο Αμερικανός ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας, Κένεθ Γκόλντσμιθ, έγραψε παραφράζοντας τον εννοιολογικό καλλιτέχνη, Ντάγκλας Γουέμπλερ «Ο κόσμος είναι γεμάτος κείμενα, κάποια περισσότερο και άλλα λιγότερο ενδιαφέροντα. Δεν επιθυμώ να προσθέσω περισσότερα»<sup>53</sup>. Με αυτές τις λέξεις θέλησε να θέσει τα θεμέλια για την ύπαρξη ενός νέου ρεύματος στη σύγχρονη δημιουργική γραφή ονομαζόμενο *μη δημιουργική ή εννοιολογική γραφή*. Αναφέρει σχετικά: «Με την άνοδο του διαδικτύου, η γραφή βρήκε τη φωτογραφία της. Με αυτό εννοώ ότι το γράψιμο αντιμετώπισε μια κατάσταση παρόμοια με αυτή της ζωγραφικής, κατά την εφεύρεση της φωτογραφίας, όπου μια τεχνολογία είναι πολύ καλύτερη στο να κάνει αυτό που η συγκεκριμένη μορφή τέχνης προσπαθούσε να κάνει και για να επιβιώσει, φυσικά, ο τομέας της έπρεπε να αλλάξει ριζικά. Όσο η φωτογραφία προσπαθούσε για μια καλύτερη εστίαση στον φακό της, η ζωγραφική αναγκαζόταν να γίνει πιο απαλή, εξ ου και ο ιμπρεσιονισμός. Αντιμέτωποι με ένα

---

<sup>53</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 1.

άνευ προηγουμένου διαθέσιμο ψηφιακό κείμενο, η γραφή πρέπει να επαναπροσδιοριστεί για να προσαρμοστεί στο νέο περιβάλλον αφθονίας κειμένων»<sup>54</sup>.

κειμένων»<sup>54</sup>.

Σύμφωνα με άρθρο της εφημερίδας Washington Post εάν προσπαθούσε να εκτυπώσει κανείς ολόκληρο το περιεχόμενο του διαδικτύου, το αποτέλεσμα θα ήταν περίπου 305,5 δισεκατομμύρια σελίδες. Ο αριθμός, βέβαια, είναι κατά προσέγγιση. Παρόλα αυτά, για να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος, ο όγκος του εκτυπωμένου ιντερνέτ είναι όσο 212 εκατομμύρια αντίτυπα του βιβλίου *Πόλεμος και Ειρήνη* του Λέοντος Τολστόι.<sup>55</sup> Ενώ, σύμφωνα με έκθεση που δημοσιεύθηκε από ερευνητές του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο, ο μέσος Αμερικανός καταναλώνει περίπου 34 γιγαμπάιτ δεδομένων κάθε μέρα, αύξηση της τάξεως του 350% μέσα σε τρεις δεκαετίες. Σύμφωνα με υπολογισμούς στην ίδια έκθεση, η καθημερινή «δίαιτα» πληροφοριών του μέσου Αμερικανού περιλαμβάνει περίπου 100.000 λέξεις που διαβάζονται τόσο σε έντυπη μορφή όσο και στο διαδίκτυο, καθώς και αυτές που ακούγονται στην τηλεόραση και στο ραδιόφωνο, συγκριτικά και πάλι με το *Πόλεμος και Ειρήνη* που περιέχει περίπου 460.000 λέξεις.<sup>56</sup> Άρα, καθημερινά περνάνε από την αντίληψή μας περίπου 100.000 λέξεις είτε μέσω ανάγνωσης είτε μέσω ακοής και γι' αυτό «οι συγγραφείς δεν χρειάζεται να γράφουν τίποτα περισσότερο» αναφέρει

---

<sup>54</sup> Dworkin C., Goldsmith K.: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2011, σ. xvii.

<sup>55</sup> Dewey C.: «If you could print out the whole Internet, how many pages would it be? » (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.washingtonpost.com/>.

<sup>56</sup> Bilton N.: «Part of the Daily American Diet, 34 Gigabytes of Data» (2009). Ανακτήθηκε από: <https://www.nytimes.com/>.

χαρακτηριστικά ο Κένεθ Γκόλντσμιθ «απλώς πρέπει να διαχειριστούν όσα υπάρχουν ήδη»<sup>57</sup>.

Πρώην εικαστικός καλλιτέχνης, γλύπτης για την ακρίβεια, που τώρα αναφέρεται στον εαυτό του ως ένας «επεξεργαστής λέξεων», ο Γκόλντσμιθ δημιουργεί μια παράξενη και, ταυτοχρόνως συναρπαστική ποίηση από μεταγραμμένες ομιλίες και κείμενα, δημιουργώντας μνημειακά έργα απίστευτης ζωτικότητας και κάνοντας χρήση αυτού που αποκαλεί «ο ευρύς κόσμος της διαθέσιμης γλώσσας», δηλαδή, το διαδίκτυο και οι βιβλιοθήκες. Δηλώνει πως: «η απλή πράξη της μεταφοράς πληροφοριών από το ένα μέρος στο άλλο αποτελεί από μόνη της σημαντική πολιτιστική πράξη των ημερών μας»<sup>58</sup> και γι' αυτό η μέθοδος σύνθεσης ενός έργου του δεν είναι άλλη από την απλή μεταγραφή ομιλιών και κειμένων. Αναγνωρίζει πρώτα το είδος ή τη μορφή της γλώσσας που θα χρησιμοποιηθεί, ενώ στη συνέχεια, μεταβαίνει στη συλλογή, ταξινόμηση ή καταγραφή στιγμιότυπων που συγκολλάει, ώστε να δημιουργηθεί μια μορφή κειμένου που έχει ως στόχο να συλλάβει και να μεταγράψει όλες τις ποικιλίες και την ποσότητα της διαθέσιμης γλώσσας που υπάρχει στον κόσμο.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 1.

<sup>58</sup> Goldsmith K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 4.

<sup>59</sup> Bergvall C.: «Stepping out with Kenneth Goldsmith: A New York interview», *Open Letter* 12:7 (2005), επιμ. L. Emerson και B. Cole, Ontario, Canada Council for the Arts, σ. 96-103, στην σ. 96.

Ο στόχος του Γκόλντσμιθ είναι να προσπεράσει τον συγγραφέα, ως πρόσωπο και αυθεντία, αυτοματοποιώντας τη σύνθεση της γραφής και ανοίγοντας τον δρόμο για τον σύγχρονο συγγραφέα, ώστε να μπορέσει και αυτός με τη σειρά του να μοιραστεί το όνειρο του Άντι Γουόρχολ και να γίνει μια μηχανή παραγωγής τέχνης.<sup>60</sup> Αντί της συγγραφικής πρωτοτυπίας και ιδιοφυΐας του καλλιτέχνη, ο Γκόλντσμιθ μάς καλεί στον κόσμο της «μη δημιουργικότητας» που λειτουργεί ως ένα νέο σημείο αναφοράς, επίτευγμα της λογοτεχνίας, όπου η γραφή μετατρέπεται σε αυτό που ο Ρολάν Μπαρτ<sup>61</sup> εννοεί ως «το ουδέτερο, αυτό το μικτό, αυτό το πλάγιο, όπου καταφεύγει το υποκείμενό μας, το ασπρόμαυρο, όπου έρχεται και χάνεται η όποια ταυτότητα, ακόμα και η ταυτότητα του σώματος που γράφει»<sup>62</sup>.

Ο Γκόλντσμιθ που εμφανίζεται ως συγγραφέας, ποιητής και μέρος μιας λογοτεχνικής παράδοσης που εκτείνεται από τη Γερτρούδη Στάιν και τον Τζέιμς Τζόις μέχρι τον Άλλεν Γκίνσπεργκ, τους Language Poets και πέρα, μας προτείνει περισσότερο μια «εμπλοκή» με το κείμενο, παρά μια «ανάγνωση». Και ενώ το εύρος

---

<sup>60</sup> Σε μια συνέντευξή του στην Τζιν Σβένσον, το 1963, ο Γουόρχολ σχολιάζοντας την Ποπ Αρτ, την ατομικότητα και τη δυσκολία του να είσαι συνεχώς δημιουργικός, είπε ότι: «θέλω όλοι να σκέφτονται το ίδιο. Νομίζω ότι όλοι πρέπει να γίνουν μια μηχανή.» Swenson G.: «What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters», *Art News* (1963), New York, Reprinted in John Russell and Suzi Gablik (eds.), *Pop Art Redefined*, London, 1969, σ. 116-19.

Ανακτήθηκε από: <https://contempoart.files.wordpress.com/>.

<sup>61</sup> Ο Ρολάν Μπαρτ έδωσε σημασία σε μια εμπειρία ανάγνωσης που παραμερίζει τον βιογραφισμό. Υπήρξε επικριτής της ανάγνωσης ενός έργου μέσα από τη ζωή του συγγραφέα του. Στον *Θάνατο του Συγγραφέα* αναφέρει, συμπερασματικά ότι διαβάζουμε τη γλώσσα και όχι τον συγγραφέα, αφού «ο σύγχρονος γραφέας γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του. Δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, προικισμένος με ένα ον, το οποίο θα προηγείται δήθεν της γραφής του, ή θα την υπερβαίνει, δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, το υποκείμενο, του οποίου κατηγορούμενο θα είναι το βιβλίο του.» Barthes R.: *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 140.

<sup>62</sup> Barthes R.: *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 137.

των σχετικών τεχνικών που έχουν ομαδοποιηθεί στην κατηγορία της μη δημιουργικής γραφής είναι ευρύ, μας επισημαίνει ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που έχουν συμπεριληφθεί, σε κάποια έστω μορφή, από τους περισσότερους συγγραφείς του κινήματος. Τα έργα μη δημιουργικής γραφής δίνουν έμφαση στις πρακτικές μεταγραφής και αντιγραφής παρά στη δημιουργία πρωτότυπου λυρικού ή εκφραστικού περιεχομένου, αντιγράφοντας κείμενα σε μαζική κλίμακα και εφαρμόζοντας προκαθορισμένους κανόνες και οδηγίες, επιτρέποντας στον συγγραφέα να μιμείται τις συστηματικές και μηχανικές διαδικασίες που χρησιμοποιούνται από υπολογιστές. Αν και αυτό το τελευταίο έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ιδέες της συγγραφής, πολλοί μη δημιουργικοί συγγραφείς το αναγνωρίζουν ρητά αναδεικνύοντάς το. Ο Γκόλντσμιθ, ακόμη, προσθέτει ότι «το να γίνεις μια μηχανή» είναι από τα πιο «διαφωτιστικά» μέρη της γραφής χωρίς δημιουργικότητα.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο βραβευμένος με το διεθνές βραβείο ποίησης «Γκρίφιν», Κρίστιαν Μπεκ, όταν μας λέει ότι θα μπορούσε να έχει αυτοματοποιήσει μεγάλο μέρος της εργασίας σύνταξης του βραβευμένου του βιβλίου *Εύνοια*<sup>63</sup> χρησιμοποιώντας λογισμικό υπολογιστή, ενώ υποστηρίζει ότι «το μέλλον της ποίησης μπορεί να μην βρίσκεται πλέον στον γνωστό λυρισμό συναισθηματικών εκφράσεων, αλλά σε άλλες, πιο διερευνητικές διαδικασίες, μερικές από τις οποίες μπορεί να μας φαίνονται εντελώς ανυπόφορες επειδή λειτουργούν, όχι εκφράζοντας υποκειμενικές

---

<sup>63</sup> Bök C.: *Eunoia*. Toronto, Coach House Books, 2001.



σκέψεις, αλλά εκμεταλλευόμενες μηχανές<sup>64</sup> χωρίς σκέψη, αποικίζοντας άγνωστα λεξικά και προσομοιώνοντας μη γραμμικές μορφές τέχνης»<sup>65</sup>.

#### CHAPTER U

*for Zhu Yu*

*Kultur* spurns Ubu – thus Ubu pulls stunts. Ubu shuns *Skulptur*: Uruk urns (plus busts), Zulu jugs (plus tusks). Ubu sculpts junk *für Kunst und Glück*. Ubu busks. Ubu drums drums, plus Ubu strums cruths (such hubbub, such ruckus): *thump, thump; thrum, thrum*. Ubu puns puns. Ubu blurts untruth: much bunkum (plus bull), much humbug (plus bunk) – but trustful schmucks trust such untruthful stuff; thus Ubu (cult guru) must bluff dumbstruck numbskulls (such chumps). Ubu mulcts surplus funds (trust funds plus slush funds). Ubu usurps much usufruct. Ubu sums up lump sums. Ubu trumps dumb luck.

Εικ. 21 Κρίστιαν Μποκ, *Εύνοια*, 2001.

Παρόμοιες ιδέες έχουμε ήδη συναντήσει στην ομάδα πειραματικής λογοτεχνίας της δεκαετίας του εξήντα με τους Ρεϊμόν Κενώ και Φρανσουά Λε Λιονέ στο Εργαστήρι Δυνητικής Λογοτεχνίας, γνωστότερο ως «Oulipo»<sup>66</sup> (Ouvroir de

---

<sup>64</sup> Αναφέρεται στην ιδέα, ότι ένας συγγραφέας μπορεί να πραγματοποιήσει ένα αναλυτικό πείραμα με τη λογοτεχνία χρησιμοποιώντας την τεχνολογία, ώστε να κάνει πρωτοφανείς ανακαλύψεις σχετικά με τη φύση της ίδιας της γλώσσας.

<sup>65</sup> Voyce S.: «The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök» (2007), Toronto, York University. Ανακτήθηκε από: <http://pmc.iath.virginia.edu/>.

<sup>66</sup> Γνωστή ως μια ομάδα γαλλόφωνων συγγραφέων και μαθηματικών που επεδίωκαν να δημιουργήσουν λογοτεχνικά έργα και ποιήματα επινοώντας νέες μεθόδους γραφής, συχνά βασισμένες

Litterature Potentielle). Οι Ουλιπιανοί, όπως χαρακτηριστικά αποκαλούνται, απορρίπτουν τον μεταφυσικό σουρεαλισμό των εμπνευσμένων ιδεών, προκειμένου να αγκαλιάσουν αυτό που ο Γάλλος ποιητής, Ζακ Ρουμπό, αποκαλεί «μαθηματικό σουρεαλισμό»<sup>67</sup>, όπου διατυπώνονται μεθοδικές, αν όχι επιστημονικές διαδικασίες, για την παραγωγή λογοτεχνίας. Σε κάθε περίπτωση, οι πρωτοποριακές αυτές συλλήψεις για το μέλλον της ποίησης και της λογοτεχνίας, γενικότερα, εξάπτουν τη φαντασία και μας κάνουν να ονειρευόμαστε ένα μέλλον στο οποίο ποίηση και τεχνολογία δύνανται να ενοποιηθούν.

«Ελπίζω να προσθέσω κώδικα σε κείμενό μου που με τη σειρά του θα το ενσωματώσω σε γονιδίωμα οργανισμού, κάνοντάς το με τέτοιο τρόπο ώστε, όχι μόνο ο οργανισμός να γίνει αρχείο για την αποθήκευση του ποιήματός μου, αλλά, επιπλέον, ο οργανισμός να γίνει μια μηχανή για τη σύνταξη ενός ποιήματος. Ελπίζω να σχεδιάσω ένα κείμενο που, όταν εμφυτεύεται, δεν βλάπτει τον οργανισμό, αλλά τον αναγκάζει να δημιουργήσει μια πρωτεΐνη που, σύμφωνα με τον κρυπτογράφημά μου, θα γίνει και η ίδια ένα άλλο κείμενο. Προβλέπω ότι στο μέλλον το DNA μπορεί να γίνει ένα ακόμη ποιητικό μέσο»<sup>68</sup>. Η χαρακτηριστική αυτή αναφορά του Κρίστιαν

---

σε μαθηματικά μοντέλα. Ιδρύθηκε το 1960 από τους συγγραφείς Ρεϊμόν Κενώ και Φρανσουά Λε Λιονέ, ενώ άλλα αξιοσημείωτα μέλη της ομάδας περιλαμβάνουν τους συγγραφείς Ζωρζ Περέκ, Ιταλο Καλβίνο, τον ποιητή και μαθηματικό, Ζακ Ρουμπό, αλλά και τον καλλιτέχνη, Μαρσέλ Ντισάν. Η ομάδα συμμετείχε σε ποικίλες διανοητικές συζητήσεις της εποχής και υπήρξαν ενσωματωμένοι στην ευρύτερη πνευματική σκηνή του Παρισιού της δεκαετίας του 60'. Σε πολλές από αυτές τις «χαλαρές» και «φιλικές» συζητήσεις τους συμμετείχαν και προσωπικότητες όπως αυτές των Ζακ Λακάν, Μισέλ Φουκώ, Κλοντ Λεβί-Στρος, Ζαν-Πωλ Σαρτρ και Σιμόν ντε Μποβουάρ. Dunkan D.: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford, Oxford University Press, 2019.

<sup>67</sup> Dunkan D.: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford, Oxford University Press, 2019, σ. 80.

<sup>68</sup> Voyce S.: «The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök» (2007). Toronto, York University. Ανακτήθηκε από: <http://pmc.iath.virginia.edu/>.

Μπεκ θέτει αναπόφευκτα κάποια καίρια ερωτήματα: Μπορεί το μέλλον της λογοτεχνίας να είναι κείμενα που θα γράφονται από μηχανές για μηχανές; Είναι δυνατόν αυτό που ορίζεται ως δημιουργική γραφή να καταλήξει να γίνει ένας απλός προγραμματισμός;

## 2.2 Πλαίσιο και περιεχόμενο

Για να απαντήσουμε, θα πρέπει να κατανοήσουμε τη συνειδητή προσπάθεια της μη δημιουργικής γραφής να προκαλέσει, ακόμη, και να διαλύσει τη διάκριση μεταξύ ανθρώπινης και μηχανικής εργασίας. Αποδεχόμενη ότι η προσωπική έκφραση είναι μια ψευδαίσθηση<sup>69</sup>, η μη δημιουργική γραφή θεωρεί ότι, ακόμη και όταν αντιγράφουμε κάτι στο πληκτρολόγιο από το διαδίκτυο, μιλάμε για τον εαυτό μας μέσω επιλογών που κάνουμε με αποτέλεσμα να εκφραζόμαστε, τελικά, με ποικιλία διαφορετικών τρόπων.<sup>70</sup> Η μη δημιουργική γραφή αναγνωρίζει ότι η πράξη του τι

---

<sup>69</sup> Αναφέρεται στις καλλιτεχνικές στρατηγικές που ανέπτυξαν πολλοί συγγραφείς από τον 20ο αιώνα και έπειτα, όπου εφάρμοσαν μεθόδους και πρακτικές αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης για την παραγωγή έργων. Με τις πρακτικές αυτές προσπάθησαν να αναδείξουν ότι αυτό που αποκαλούμε «προσωπική έκφραση» δεν είναι άλλο από ένα κολλάζ ή μοντάζ πραγμάτων. Είναι, με άλλα λόγια, η δημιουργική συνένωση και ο συνδυασμός από θραύσματα γνώσεων, πραγμάτων, εμπειριών και ιδεών που προϋπάρχουν.

<sup>70</sup> Θα ήταν, ακόμη, ευκολότερο να αναγνωρίσουμε την παρουσία τέτοιων πρακτικών, αν εξετάσουμε την πρόσφατα ξεχασμένη παραγωγή μιας βιομηχανικής λαϊκής κουλτούρας που σχετίζεται με τις πρακτικές του «mixtape». Τι ακριβώς είναι μια μίξη σε μια κασέτα; Συνήθως, σε έναν μικροσκοπικό κύλινδρο μαγνητικής ταινίας ενενήντα λεπτών, συνηθίζαμε να κάνουμε μια επιλογή τραγουδιών ηχογραφημένων από το ραδιόφωνο ή από κάποιο βινύλιο ή ακόμη και από άλλες κασέτες. Ο κύλινδρος ήταν τυλιγμένος σε ένα μικρό διαφανές πλαστικό κουτί με ένθετο από χαρτόνι που περιείχε ημερομηνίες, ονόματα, τους παραγωγούς των κομματιών που γράφονταν με μαρκαδόρο, και, ίσως, μια φωτογραφία αποκομμένη από ένα περιοδικό για εξώφυλλο ή κάποιο σκίτσο σχεδιασμένο με στυλό. Οι περισσότεροι άνθρωποι θα ονόμαζαν τέτοιου είδους μίξεις ως «αντίγραφα» με την υποτιμητική έννοια της μη αυθεντικότητας, της επανάληψης ή της αναδημιουργίας ενός πρωτότυπου. Μόνο που με την πρόσφατη κατάρρευση του «mixtape» υπέρ του «playlist» των «mp3» και των εφαρμογών στις

επιλέγουμε, δίνει τη δυνατότητα να πούμε την προσωπική μας ιστορία με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο που, ακόμη, δεν έχουμε διδαχθεί τη σημαντικότητά του.

Σε αυτήν την κατεύθυνση, η μη δημιουργική γραφή μπορεί να αναφέρεται σε πρακτικές γραφής στις οποίες οι συγγραφείς περιορίζουν όσο το δυνατόν περισσότερο την ικανότητά τους να κάνουν δημιουργικές επιλογές σχετικά με το περιεχόμενο του τελικού κειμένου, αποφεύγοντας τον πειρασμό να επέμβουν δημιουργικά στα κείμενα. Και όλα αυτά υπέρ ενός αυτοματισμού της μηχανής.

Με άλλα λόγια, οι συγγραφείς αυτοί προσπαθούν να αποφύγουν όσες παρεμβολές συνηθίζουν να σχετίζονται με δημιουργικές διαδικασίες του ανθρώπου, όπως, για παράδειγμα, η δημιουργία πρωτότυπου εκφραστικού λυρικού περιεχομένου, δίνοντας έμφαση στο «πλαίσιο»<sup>71</sup> που περιέχει το κείμενο. Γι' αυτό και οι πραγματικές εργασίες γραφής, στις οποίες μπορεί να εντοπιστεί η λήψη αποφάσεων, είναι

---

συσκευές μας, μπορέσαμε να αναγνωρίσουμε τα εξαιρετικά είδη δημιουργικότητας που μπαίνουν σε εφαρμογή για τη δημιουργία ενός «mixtape». Η επιμέλεια κάθε κασέτας χρειαζόταν χρόνο, επινοητικότητα και προσπάθεια, ώστε να συνδυαστεί η μίξη. Ο δημιουργός της κασέτας έδινε έμφαση στο «πλαίσιο» και στο τι θέλει να πει με τις συγκεκριμένες επιλογές του. Αυτή η κασέτα έλεγε τα πάντα για αυτόν. Ήταν μια οικεία πράξη δημιουργίας αντιγράφου, συναισθηματικά φορτισμένη και με περίπλοκο σύνολο χειρονομιών που είχε στη διάθεση του ο δημιουργός μια τέτοιας μίξης (η επιλογή των μελωδιών που θα παιχτούν, η σειρά ή η αλληλουχία τους, οι περικοπές και οι επεξεργασίες, αλλά και η στοργική φροντίδα στο χειρόγραφο κάλυμμα, η διακόσμηση της κασέτας κτλ.).

<sup>71</sup> Αντίστοιχα παραδείγματα, που το «πλαίσιο» διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, μάς έρχονται από άλλα καλλιτεχνικά πεδία που τις τελευταίες δεκαετίες συναντούμε παρόμοια φαινόμενα. Αναφέρομαι στη μουσική και τα εικαστικά, όπου τα νέα τεχνολογικά μέσα εκτόξευσαν την παραγωγή έργων οδηγώντας αναπόφευκτα σε πληθωρισμό τέχνης ανοιχτής προς διαχείριση. Στην ευκαιρία ανταποκρίθηκαν μουσικοί παραγωγοί και επιμελητές εκθέσεων αποκτώντας ολοένα και μεγαλύτερη ισχύ πάνω στον ρόλο που έχουν τα πολιτιστικά προϊόντα στη σύγχρονη καθημερινότητα και για τη θέση τους σε ό,τι συγκροτεί το ευρύτερο θεσμικό περιβάλλον εντός του οποίου παράγεται και καταναλώνεται η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Παραγωγοί και επιμελητές, που πολύ συχνά βρίσκονται εκτός της δημιουργικής διαδικασίας παραγωγής έργων, έρχονται να δημιουργήσουν το «πλαίσιο» εντός του οποίου θα λειτουργήσουν και θα καταναλωθούν τα έργα τέχνης που επιλέγουν, δίνοντας έμφαση στο τι θα συμπεριλάβουν και τι θα αφήσουν απ' έξω, δημιουργώντας με τις επιλογές αυτές ένα περιβάλλον που μας συστήνει εκ νέου τα έργα αυτά μέσα από ενότητες που ενισχύουν τον μεταξύ τους διάλογο.

εξαιρετικά περιορισμένες. Συχνά, περιορίζονται σε μόνο μία επιλογή που λαμβάνεται, πριν από τη σύνταξη του κειμένου και αποτρέπει με αυτόν τον τρόπο ένα πλήθος άλλων επιλογών.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να χάνεται το ίχνος του μοναδικού συγγραφέα και μαζί με αυτό χάνονται και οι συνεισφορές του στο κείμενο, ταυτοχρόνως, με οποιαδήποτε εναπομένουσα έννοια γραμματικής ταυτότητας. Ως αποτέλεσμα, ανοίγεται ένα πεδίο στην εννοιολογική συγγραφή, ώστε η «ιδέα» ή η «έννοια» να μετατραπούν στην πιο σημαντική πτυχή του έργου. Δανειζόμενοι τα περίφημα λόγια του Σολ Λε Βιτ: «Όταν ένας καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μια εννοιολογική μορφή τέχνης, αυτό σημαίνει ότι όλος ο προγραμματισμός και οι αποφάσεις λαμβάνονται εκ των προτέρων και η εκτέλεση είναι μια επιτακτική υπόθεση. Η ιδέα γίνεται μια μηχανή που δημιουργεί τέχνη»<sup>72</sup>.

Γενεαλογίες στη σχέση πλαισίου-περιεχομένου έχουμε συναντήσει και σε άλλα κινήματα εννοιολογικής γραφής του παρελθόντος. Η «συγκεκριμένη ποίηση»<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 4.

<sup>73</sup> Το κίνημα «συγκεκριμένη ποίηση» ιδρύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Βραζιλία και επικεντρώθηκε στη διάταξη γλωσσικών στοιχείων με τέτοιο τρόπο, ώστε το τυπογραφικό αποτέλεσμα να είναι εξίσου σημαντικό στη μετάδοση νοήματος όσο και το λεκτικό νόημα. Οι «συγκεκριμένοι ποιητές» προσπάθησαν να υιοθετήσουν ένα «λεξικό-οπτικό» ύφος, ενθαρρύνοντας τους αναγνώστες να βιώσουν το ποιητικό «κείμενο» με όλες τους τις αισθήσεις. Έκαναν χρήση γραφιστικών μοτίβων από γράμματα και λέξεις τα οποία χρησιμοποιούσαν σε μη συμβατικές λεκτικές διατάξεις. Η «συγκεκριμένη ποίηση» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μια «οπτική» ποίηση, αφού σχετίζεται και με την εικαστική τέχνη. Ιστορικά, ωστόσο, η «συγκεκριμένη ποίηση» αναπτύχθηκε από μια μακρά παράδοση διαμορφωμένων ποιημάτων στα οποία οι λέξεις είναι διατεταγμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να απεικονίζουν το θέμα τους. Ένα, τέτοιας κατηγορίας, τυπωμένο ποίημα είναι αμφίσημα τόσο τυπογραφική-ποίηση όσο και ποιητική-τυπογραφία. Ledesma E.: *Radical Poetry Aesthetic: Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900–2015*, Albany, State University of New York Press, 2016, σ. 223-244.

(Concrete poetry) που είναι το πρώτο διεθνές πρωτοποριακό κίνημα γραφής, πριν από τη μη, δημιουργική γραφή, βασίστηκε στην ιδέα ότι δεν χρειάζεται να διαβάσουμε ένα κείμενο για να το καταλάβουμε. Χρησιμοποιώντας φωνήματα αντί λέξεων και αντιμετωπίζοντας οπτικά τη γλώσσα, μας παρείχε συχνά ένα «κλειδί», ώστε να καταλαβαίνουμε τι προσπαθούσε να κάνει ο συγγραφέας χωρίς, κατ' ανάγκη, να «διαβάσουμε» το κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, οι ανά τον κόσμο αναγνώστες μπόρεσαν να «διαβάσουν» ένα ποίημα γραμμένο εξ ολοκλήρου σε μια άγνωστη, ως προς αυτούς, γλώσσα δίνοντας μια οικουμενική διάσταση στη δύναμη της ποίησης. Κάτι που φάνταζε αδύνατο, το να μπορούμε να απολαύσουμε ένα ποίημα όπως ακριβώς γράφτηκε, χωρίς τη διαμεσολάβηση μεταφραστών, είναι πια γεγονός.

Η εννοιολογική γραφή βασίζεται σε έννοιες οι οποίες συχνά γίνονται εμφανείς στον αναγνώστη, προτού διαβαστεί το κείμενο, έτσι ώστε η ανάγνωση των λέξεων του κειμένου να έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να «διαβάσουμε» το έργο, ας πούμε ενός Ιάπωνα ποιητή γραμμένο εξ ολοκλήρου στα Ιαπωνικά, κατανοώντας πλήρως τις ιδέες και προθέσεις του συγγραφέα.<sup>74</sup> Φυσικά, αυτό είχε ως επακόλουθο τη δημιουργία μιας τεράστιας διεθνούς σκηνης, όπου η τεχνολογία διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο, επιβάλλοντας αναπόφευκτα και μια αλλαγή στα μέσα αξιολόγησης του έργου τέχνης.

---

<sup>74</sup> Για το είδος αυτής της γραφής ο Γκόλντσμυθ αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η εννοιολογική γραφή ενδιαφέρεται περισσότερο για ένα στοχαστικό παρά για ένα αναγνωστικό κοινό. Η αναγνωσιμότητα είναι το τελευταίο πράγμα που απασχολεί αυτήν την ποίηση. Η εννοιολογική γραφή είναι καλή μόνο, όταν η ιδέα είναι καλή. Συχνά δε, η ιδέα είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα από τα κείμενα που προκύπτουν.» Goldsmith K.: «Conceptual Poetics», *Conference Tucson* (2009), University of Arizona. Ανακτήθηκε από: <http://www.poetryfoundation.org/>.

### 2.3 Μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα

Οι ανάγκες της ψηφιακής εποχής είχαν ήδη γίνει αντιληπτές και από τον Ζακ Ντεριντά<sup>75</sup>, πριν αυτές κάνουν την εμφάνισή τους, όπως μας αναφέρει η ποιήτρια και κριτικός λογοτεχνίας, Μάρτζοτι Περλώφ. Η ίδια θεωρεί ότι ο Ντεριντά είχε ήδη συλλάβει αυτές τις ιδέες, κάτι που αποδεικνύεται από την επικεφαλίδα του πρώτου μέρους στο διασημότερο πόνημά του, το βιβλίο με τίτλο *Περί της Γραμματολογίας*<sup>76</sup>, που εκδόθηκε το 1967. «Το τέλος του βιβλίου και η αρχή του γραψίματος» γράφει ο Ντεριντά, προφητεύοντας με αυτό τον τρόπο τη σύγχρονη εποχή του διαδικτύου που είναι ικανή να υποστηρίξει μια τέτοια ανάγνωση. Σε κάθε περίπτωση, η αντίληψη του Γκόλντσμυθ φαίνεται να είναι σε πλήρη συμφωνία με τον στόχο του Ντεριντά να αντικρούσει την κλασική αντίληψη της γραφής ως «Γραφή, λογική ύλη και τεχνητή εξωτερική όψη: μια ενδυμασία»<sup>77</sup> και, αντ' αυτού, να κατανοήσει ότι στη γραφή η απομάκρυνση της ενδυμασίας, η απογύμνωσή της θα ενίσχυε τη «ρευστότητα, πλαστικότητα, ελαστικότητα» σε σχέση με ολόκληρο το πεδίο πιθανοτήτων και σημασιών. Οι περιγραφές αυτές αντικατοπτρίζουν τη σκέψη του Ντεριντά στο *Περί της Γραμματολογίας*, όπου δηλώνει ότι: «Εάν διαχωρίσω το κείμενο από το βιβλίο, θα

---

<sup>75</sup> Ο Ντεριντά προσπάθησε να εναντιωθεί στην αυστηρή αντίληψη περί γλώσσας δείχνοντάς μας ότι ένα γλωσσικό σημείο δεν αναπαριστά κυριολεκτικά κάτι. Θεωρούσε πως ο ακατάλληλος πια όρος «σημείο», ο τόσο φορτισμένος μεταφυσικά, αλλά και λογοκεντρικά πρέπει να αντικατασταθεί από τον όρο «ίχνος», ώστε η έννοια της «γραφής» να κατανοηθεί ως ένα γενικευμένο ίχνος πραγμάτων. Και ενώ η λογοκεντρική αντίληψη ήθελε τα γλωσσικά σημεία να αναπαρίστανται από συγκεκριμένα πράγματα, ακόμη και αν αυτά δεν είναι εδώ, ο Ντεριντά αντιστρέφει τη λογική και μας λέει ότι τα γλωσσικά σημεία συγκροτούνται από «ίχνη» που αφήνουν πίσω τους άλλα γλωσσικά σημεία.

<sup>76</sup> Derrida J.: *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

<sup>77</sup> Derrida J.: *Of Grammatology*, μτφρ. G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, σ. 35.

πω ότι η καταστροφή του βιβλίου, όπως συμβαίνει τώρα σε όλους τους τομείς, αρνείται την επιφάνεια του κειμένου»<sup>78</sup>.

Ο συλλογισμός αυτός μας οδηγεί στην παραδοχή ότι η μη δημιουργική γραφή απαιτεί και μια πρακτική ανάγνωσης που διαφέρει από εκείνη που εφαρμόζεται σε άλλες πρωτοπορίες, όπως και στην πιο παραδοσιακή ποίηση. Μια τέτοια πρακτική δεν μπορεί να ακολουθήσει τη φιλοσοφική παράδοση που θα αντιμετώπιζε τη μη δημιουργική γραφή, ως μια αφηρημένη πιθανή οντότητα, καθώς μια τέτοιου τύπου προσέγγιση θα αγνοούσε την παρουσία πραγματικού κειμένου που μας καλεί να το γνωρίσουμε. Ταυτοχρόνως, η πρακτική ανάγνωσης θα πρέπει να κινείται πέρα από τα όρια μιας στενής λογοτεχνικής ανάγνωσης η οποία, παρά την όποια επιρροή και περιεκτικότητά της, εξακολουθεί να διατηρεί την πίστη της στη λογοτεχνική κριτική.

Η Περλόφ εντοπίζει κάποιες μορφές νοήματος στις μη δημιουργικές πρακτικές λογοτεχνικής παραγωγής που εξετάζει σύμφωνα με τις αρχές του πεδίου της λογοτεχνικής κριτικής και που την οδηγεί σε έναν αναστοχασμό πάνω στην έννοια της πρωτοτυπίας. Σε αυτά τα έργα εντοπίζει τη συγγραφική «ιδιοφυΐα» τους στις τεχνικές και στο πλαίσιο, που παραμένουν υπό τον έλεγχο του δημιουργού, μέσα, όμως, από τη σκοπιά αυτού που ορίζει ως «μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα»<sup>79</sup> και που η γενικότερη «αδέα» για τη σύλληψη του κειμένου μπορεί να είναι «καλή» ή «κακή», ασχέτως περιεχομένου.

---

<sup>78</sup> Derrida J.: *Of Grammatology*, μτφρ. G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, σ. 31.

<sup>79</sup> Perloff M.: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, σ. 1.



Έτι περαιτέρω, η Περλώφ υποστηρίζει ότι η μη αυθεντική ιδιοφυΐα είναι μια τακτική της μετά-νεωτερικότητας που αρνείται να επιτρέψει στο κείμενο να θεωρεί τον εαυτό του πρωτότυπο, μιας και η «λεκτική πρωτοτυπία», η «εφευρετικότητα», η «δύναμη του ποιητή να δημιουργήσει έναν μοναδικό λόγο τιμής» μετατοπίστηκε στον 21ο αιώνα, παραχωρώντας τη θέση τους στην ιδιοποίηση, στην τεχνολογική σύνθεση και στην εξάρτηση από τη διακειμενικότητα του δικτύου, δηλαδή, των αμοιβαίων σχέσεων. Για την Περλώφ η θεμελιώδης καινοτομία της μη δημιουργικής γραφής είναι η ισχυρή αντανάκλαση των μεταβαλλόμενων εμπειριών της γραφής και της ανάγνωσης στον σύγχρονο πολιτισμό. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η μη δημιουργική γραφή είναι η νεότερη ενσάρκωση του τελευταίου σταδίου στη διαίρεση της ποίησης του 20ου αιώνα μεταξύ του κριτηρίου της λεκτικής πρωτοτυπίας και της στροφής σε έναν διάλογο με προηγούμενα κείμενα, κριτήρια που επιτρέπουν στον ποιητή να συμμετέχει σε έναν μεγαλύτερο, ακόμη πιο ευρύ διάλογο.

Για την Περλώφ οι μη δημιουργικοί συγγραφείς φαίνεται να είναι πρωτότυπες ιδιοφυΐες που «διαχειρίζονται», «συναρμολογούν» και «ανακατεύουν» κείμενα χρησιμοποιώντας μη πρωτότυπα εργαλεία όπως παραπομπές, «design» και επιμέλεια κειμένων, τα οποία απαιτούν μια διαφορετική μορφή εφευρετικότητας και ευφυΐας. Γι' αυτό και η ανάλυσή της επάνω στο έργο *Στοές* του Βάλτερ Μπένγιαμιν μάς αποκαλύπτει σειρά δημιουργικών τεχνικών που παράγουν πρωτότυπες ιδέες και μετασχηματίζουν τα κρίσιμα συστατικά ενός μοναδικού και ιστορικά σημαντικού αριστουργήματος.

Το έργο *Στοές* πέρα από τη μοναδική του σύλληψη και τα επίκαιρα ερωτήματα που θέτει, άνοιξε τον δρόμο για τις πρακτικές της ιδιοποίησης σε καλλιτέχνες και συγγραφείς όπως ο Μπρίον Γκίζιν, ο Γουίλιαμ Μπάροουζ και η Κάθυ Άκερ. Ακόμη και ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες πρότεινε κάτι παρόμοιο στο έργο του *Πιέρ Μενάρντ, Συγγραφέας του Δον Κιχώτη*<sup>80</sup>. Πολλοί, ακόμη, παγκοσμίου φήμης συγγραφείς δημιούργησαν ποιήματα και μυθιστορήματα που είναι κατασκευασμένα σε μεγάλο βαθμό από αποσπάσματα, ιδιοποιήσεις, μιμήσεις και αναφορές σε προγενέστερα κείμενα. Για παράδειγμα, το έργο *Η έρημη γη*<sup>81</sup> του Τόμας Στερνς Έλιοτ είναι ένα ακόμη δείγμα λογοτεχνικού μοντάζ, πολύ πριν ο κινηματογράφος αξιοποιήσει αυτή την τεχνική. Ο Έλιοτ συγκολλάει σε ένα κείμενο τα πάθη και τα λάθη 2.000 χρόνων της Γηραιάς Ηπείρου και προσπαθεί να συμπεριλάβει σε ένα μακροσκελές ποίημα όλες τις φωνές της Ευρώπης, βασιζόμενος, συνεχώς, σε μύθους και θρύλους. Αλλά και το έργο του Τζέιμς Τζόυς, *Οδυσσέας*, το οποίο αναμιγνύει κομμάτια της καθημερινής ομιλίας με απομιμήσεις αρχαίων επών, μεσαιωνική ποίηση και γοτθικά μυθιστορήματα, εφαρμόζει παρόμοιες μεθόδους.<sup>82</sup>

Άρα, η παράδοξη φράση «μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα» είναι εύστοχη, επειδή μέσα από την αντίφασή της περιγράφει τις πρακτικές ποιητών και συγγραφέων του 20ου αιώνα, όπου ο «διαφορετικός» τρόπος κάνει κάτι πανομοιότυπο, «νέο» ξανά. Υπάρχει, λοιπόν, μια σύνδεση της μη δημιουργικής γραφής με μια μακρά παράδοση

---

<sup>80</sup> Borges J. L.: *Pierre Menard. autor del Quijote*, Argetina, Sur, 1939.

<sup>81</sup> Eliot T. S.: *The Waste Land*, New York, Boni & Liveright, 1922.

<sup>82</sup> Goldsmith K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 28.

πρωτοποριακών ειδών. Για τις ρίζες αυτού του τύπου γραφής ο Κρεγκ Ντουόρκιν γράφει χαρακτηριστικά: «Αν και η ψηφιακή επανάσταση έχει προωθήσει ένα εύφορο περιβάλλον, στο οποίο η εννοιολογική γραφή μπορεί να ευδοκιμήσει, οι ρίζες αυτού του τύπου γραφής μπορούν να εντοπιστούν τόσο πίσω όσο και οι μηχανικές διαδικασίες των μεσαιωνικών γραφέων ή οι διαδικαστικές μέθοδοι σύνθεσης του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ. Το έργο *Η ζωή του Τζόνσον*, του Τζέιμς Μπόσγουελ, που δεν είναι άλλο από μια σχολαστική και ιδεοληπτική συσσώρευση πληροφοριών (γεμάτη με στιλπνότητα παρόμοια με τον τρόπο λειτουργίας των σχολίων στα ιστολόγια του σήμερα) ήταν προγενέστερο της σημερινής γραφής»<sup>83</sup>. Έτσι, αποδεικνύεται ότι κείμενα που παράγονται από αυτές τις τεχνικές έχουν βαθιές ρίζες και λογοτεχνική καταγωγή στην ιστορία των λογοτεχνιών του 20ου αιώνα. Συμπερασματικά, η μορφή της δημιουργίας, που συνοδεύει τη μη δημιουργική γραφή, παρότι ασυνήθιστη και διαφορετική, έχει γενεαλογία που κάνει το κείμενο να λειτουργεί ως έργο τέχνης, κυρίως, μέσω της γνωστοποίησης των συγγραφικών προθέσεων και εννοιών του δημιουργού, όπως προαναφέραμε.

#### 2.4 Αντιρρήσεις και προκλήσεις

Για τους παραπάνω λόγους, πολλοί επικριτές του έργου του Γκόλντσμιθ υποστηρίζουν ότι δεν μας λέει κάτι ριζικά καινούργιο με το έργο του, αρθρώνει (και

---

<sup>83</sup> Dworkin C., Goldsmith K.: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, United States of America, Northwestern University Press, 2011, σ. xx.

πάλι) μια στάση απέναντι στη γλώσσα, όπως έκαναν και πολλοί άλλοι, σημαντικότεροι συγγραφείς από τις αρχές του 20ου αιώνα και έπειτα. Αναρωτιούνται, επίσης, εάν ο εννοιολογισμός είναι έτοιμος να εγκαταλείψει τον συγγραφέα ή είναι ακόμη τρομακτική αυτή η πρόταση. Υπάρχει πραγματικά τόσο μεγάλη διαφορά μεταξύ ενός «συγγραφικού χεριού» και ενός «συγγραφέα»; Θεωρούν, επίσης, ότι το να μιλάμε για μια λογοτεχνία μετά την ταυτότητα, φαίνεται, ακόμη, βυθισμένο σε αναπόφευκτα ζητήματα εξουσίας και ισχύος. Ιδιαίτερα δε, στην περίπτωση του Γκόλντσμυθ που είναι επαγγελματίας ακαδημαϊκός<sup>84</sup> και μιλάει από θέση ισχύος.

Έτι περαιτέρω, πολλοί, ακόμη, επικριτές του υποστηρίζουν ότι, όπως το να στέκεσαι μπροστά σε έναν πίνακα είναι μια πολύ διαφορετική εμπειρία από το να κοιτάξεις μια αναπαραγωγή του, κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στην περίπτωση της εννοιολογικής ποίησης. Αφού, όταν μαθαίνουμε για το έργο του Γκόλντσμυθ μέσα από την κυκλοφορία των περιλήψεων, ακούγεται σαν μια απίστευτα ενδιαφέρουσα υπόθεση: η εξαφάνιση του ποιητή στη μηχανή, ο εναγκαλισμός με την τεχνολογική γνώση, όταν διαβάζουμε το κείμενο ή βλέπουμε τον Γκόλντσμυθ να το διαβάζει με τη δυναμική του παρουσία και τη ζωντανή φωνή του, αυτό που τελικά συμβαίνει είναι να δημιουργούνται ρωγμές μεταξύ της ενσώματης εμπειρίας, που δημιουργήθηκε, και των τεχνολογιών εγγραφής που χρησιμοποιήθηκαν. Άρα, ο ποιητής επιστρέφει από τη μηχανή για να δείξει αυτό που η μηχανή δεν μπορεί να γνωρίζει.

---

<sup>84</sup> Διδάσκει στο Τμήμα Αγγλικών του Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνια.

Τα παραπάνω οδηγούν αναπόφευκτα στο συμπέρασμα ότι οποιοδήποτε από τα έργα του Γκόλντσμιθ είναι στην ουσία δύο έργα: το ίδιο το έργο και η ιδέα του, που ταξιδεύει ευκολότερα ως ιστορία. Άρα, θεωρούν, ότι η εννοιολογική ποίηση βρίσκεται σε μειονεκτική θέση, ακριβώς επειδή καταλήγει, τελικά, σε δύο έργα. Στο ένα από αυτά, το συναίσθημα παράγεται μέσω μιας παρατεταμένης πράξης ανάγνωσης, ενώ στο άλλο είναι μια άμεση αντίδραση σε μια ιδέα. Στην τελευταία περίπτωση υπάρχει συχνά λιγότερο συναίσθημα. Και ενώ πολλά από τα έργα του Γκόλντσμιθ μπορεί να θεωρούνται απλά ενδιαφέροντα, η αντίδραση στις αναγνώσεις του είναι ισχυρές.<sup>85</sup>

Με άλλα λόγια, η κριτική που δέχεται ο Γκόλντσμιθ, φαίνεται να αφορά το ότι αποφεύγει να ασχοληθεί με τη δυαδικότητα της γραφής του, ενισχύοντας με επιχειρήματα τους επικριτές του, αφού έχει, όντως, πει ελάχιστα για την εμπειρία της ανάγνωσης των βιβλίων του, αλλά μιλά συνεχώς για την κινητικότητα των εννοιών του, δημοσιεύοντας, μάλιστα, και κάποιους τρομερούς αφορισμούς: «Εάν κάτι δεν υπάρχει στο διαδίκτυο, δεν υπάρχει»<sup>86</sup>. Πιστεύεται ότι η δημόσια αυτή συμπεριφορά του είναι μια προσπάθεια προσομοίωσης στον ήρωά του, Άντι Γουόρχολ, ο οποίος, επίσης, απέφευγε να μιλήσει για τις πτυχές της τέχνης του. Η απροθυμία, όμως, του Γκόλντσμιθ, να διερωτηθεί ειλικρινά για το δικό του έργο, είναι προβληματική. Γιατί,

---

<sup>85</sup> Droitcour B.: «Reading and Rumor: The Problem with Kenneth Goldsmith» *Artnews* (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.artnews.com/>.

<sup>86</sup> Goldsmith K.: «If It Doesn't Exist on the Internet, It Doesn't Exist» *Elective Affinities Conference* (2015), University of Pennsylvania. Ανακτήθηκε από: <http://writing.upenn.edu/>.

σε αντίθεση με τον Γουόρχολ, είναι επαγγελματίας ακαδημαϊκός, οπότε και θεωρούν ότι πρέπει να μας μιλήσει για τα θέματα αυτά και όχι να παραπλανά.

Αν μη τι άλλο, καθίστανται προφανή πολλά από τα αντιφατικά των θέσεων του Γκόλντσμιθ. Πολλά, όμως, από τα παράδοξα της εννοιολογικής γραφής θα πρέπει, σε μεγάλο βαθμό, να κατανοούνται ως εγγενή σε μια τέτοιου είδους γραφή. Η ακαθοριστία και η αβεβαιότητα φαίνεται να είναι πυρηνικά στοιχεία του κινήματος αυτού που στοχεύει κυρίως στην αποδέσμευση και την απελευθέρωση των κειμένων στην ψηφιακή εποχή, ώστε να μας παρακινήσει να στρέψουμε την προσοχή μας από το συγκεκριμένο στο γενικό, στο νέο πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που δημιουργείται από τη φιλοσοφική προέκταση αυτών των πρακτικών. Με άλλα λόγια, για την εννοιολογική γραφή ο κύριος στόχος φαίνεται να είναι η στροφή της προσοχής μας στην ανθρώπινη εμπειρία της διαχείρισης, της ανάλυσης, της οργάνωσης και της διανομής του αποτελέσματος. Επικεντρωμένη στα παραπάνω, προσπαθεί να τοποθετήσει κάποια ερωτήματα σχετικά με την νέα τεχνολογική πραγματικότητα. Ερωτήματα που δύνανται να βελτιώσουν τόσο τον εσωτερικό μας ορισμό όσο και την προσαρμογή με το σύμπαν γύρω μας.

Η πρόκληση της εννοιολογικής γραφής είναι να υπερβούμε τα όρια του προσωπικού και της ατομικής έκφρασης, ώστε να ενισχύσουμε τη γεμάτη διασυνδέσεις ζωή μας από νοήματα που ενισχύονται από μια απρόσκοπτη κυκλοφορία κειμένων και ιδεών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ζαν Μποντριγιάρ: «Παντού, ό,τι απελευθερώθηκε απελευθερώθηκε για να περάσει στην καθαρή κυκλοφορία, για να τεθεί σε τροχιά. Παίρνοντας κάποια απόσταση μπορούμε

να πούμε ότι αναπόφευκτη κατάληξη κάθε απελευθέρωσης είναι να υποθάλπει και να τροφοδοτεί τα δίκτυα. Τα πράγματα που απελευθερώνονται προορίζονται για την ακατάπαυστη μετατροπή/αντιμετάθεση και άρα για την αύξουσα ακαθοριστία και την αρχή της αβεβαιότητας»<sup>87</sup>.

Εντός μιας τέτοιας συνθήκης, η εννοιολογική γραφή μάς καλεί να αναθεωρήσουμε σταθερές και να αμφισβητήσουμε προϋπάρχουσες αξίες, επανατοποθετώντας διαχρονικά ερωτήματα στην καινούργια τους βάση. Όπως, για παράδειγμα, πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Παναγιώτης Πούλος: «στο πλαίσιο μιας τέτοιας ριζικής αμφισβήτησης της παραδοσιακής οντολογίας [του έργου τέχνης], θεωρείται ανώφελο να συνεχίσουμε να θέτουμε το ερώτημα *Τι είναι τέχνη;* και πρέπει να το αντικαταστήσουμε με το ερώτημα *Πότε έχουμε τέχνη;*»<sup>88</sup>

Στη διερεύνηση του «πότε έχουμε τέχνη» χρησιμοποιώντας μη δημιουργικές και μη πρωτότυπες πρακτικές, θα πρέπει να κατανοήσουμε ότι, σε ένα άλλο επίπεδο, το έργο του Γκόλντσμιθ φαίνεται να ερευνά τη σχέση που έχει διαμορφωθεί ανάμεσα στην κουλτούρα της πληροφορίας και τη λογοτεχνική κουλτούρα, μέσα από τον αντίκτυπο που έχουν έννοιες όπως η *αντιγραφή*, η *λογοκλοπή*, η *μίμηση* και η *ιδιοποίηση*, που έρχονται σε αντίθεση με τα έως τώρα δεδομένα της δημιουργικότητας: «βλέπετε, οι στρατηγικές της πλήξης, της ιδιοποίησης, της επανάληψης και ούτω καθεξής είναι τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας -

---

<sup>87</sup> Baudrillard J.: *Η διαφάνεια του κακού*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996, σ. 11.

<sup>88</sup> Πούλος Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 18.

δεδομένου ότι πέφτουν πολύ έξω από το πεδίο του τι είναι γνωστό ως δημιουργικό, είναι η μόνη ελπίδα της δημιουργικότητας για αναβίωση.»<sup>89</sup> Στον ορίζοντα αυτών των εννοιών, ως μια νέα δημιουργικότητα, είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε κάπου εδώ κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μη δημιουργικής γραφής, ως είδους κειμένου στο πλαίσιο της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής παραγωγής και να αναδείξουμε με αυτόν τον τρόπο ότι δεν πρόκειται για μια ακόμη εννοιολογική περιπέτεια.

Πρώτον, σε αντίθεση με τις ερμηνείες πολλών κριτικών της μη δημιουργικής γραφής, η γραφή αυτή δεν είναι μια μορφή διαμαρτυρίας απέναντι στη στιλπνότητα της σύγχρονης λογοτεχνίας, ούτε μια πράξη σάτιρας. Επίσης, παρότι μπορούμε να εντοπίσουμε παρόμοια υφολογικά στοιχεία και σε κινήματα όπως αυτά του Ντανταϊσμού<sup>90</sup> και του Φλούζους<sup>91</sup>, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι σκοπός των μη

---

<sup>89</sup> Goldsmith K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 38.

<sup>90</sup> Ο Ντανταϊσμός υπήρξε ένα διεθνές αντιπολεμικό καλλιτεχνικό κίνημα με έδρα τη Ζυρίχη και αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κίνημα αυτό, μεταξύ άλλων, ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη σκληρότητα του πολέμου σε μια προσπάθεια να αναδείξει τις ευθύνες της αστικής τάξης για τις κτηνωδίες που έλαβαν χώρα. Οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι υπήρχε μια καταπιεστική διανοητική στασιμότητα τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα και γι' αυτό τα μέλη του επεδίωκαν τις ακραίες αντιδράσεις, κάνοντας μια αναρχική επίθεση κατά όλων των καλλιτεχνικών συμβάσεων της εποχής. Θεωρείται το πρώτο κίνημα εννοιολογικής τέχνης που άσκησε μεγάλη επιρροή σε μεταγενέστερα κινήματα, όπως σε αυτό του σουρεαλισμού. Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Bunchloh B.H.D.: *Η Τέχνη από το 1900*, επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 135-41.

<sup>91</sup> Το Φλούζους ήταν ένα περίπλοκο καλλιτεχνικό κίνημα (ή μη κίνημα, όπως αυτοαποκαλούνταν) που έδρασε από τις αρχές έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το κίνημα αυτό δεν έκανε διακρίσεις ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη και πίστευε ότι ακόμη και η συνηθισμένη καθημερινότητα μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη. Επέμενε στη συμμετοχή του θεατή στις δράσεις που διοργάνωνε και ενθάρρυνε τις ομαδικές πρακτικές. Το Φλούζους κλόνησε συστηματικά και την ασφάλεια των λογοτεχνικών ειδών, ανακατευόντας όλους τους κώδικες και τις συμβάσεις που είχαν κατηγοριοποιήσει τη λογοτεχνία (όπως η ποίηση, θέατρο και αφηγηματικό μυθιστόρημα) και είχαν περιορίσει «άλλες» γλωσσολογικές εκφράσεις στο χώρο του «μη λογοτεχνικού» (για παράδειγμα, το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ ή την αφήγηση πραγματικών γεγονότων, την προσωπική αλληλογραφία,



δημιουργικών καλλιτεχνών δεν είναι η αντί-τέχνη, η ανατροπή και ο εσκεμμένος παραλογισμός. Αντιθέτως, η μη δημιουργική γραφή είναι μια μορφή λογοτεχνίας που έχει ρίζες και ιστορικό προηγούμενο στη λογοτεχνία. Είναι, δηλαδή, ένας τύπος καλλιτεχνικής παραγωγής με μέσα δημιουργίας που συνδέεται με ανησυχίες και ευρύτερες πρακτικές του πολιτιστικού πλαισίου που την ορίζει.

## 2.5 Γλώσσα, ελαφρότητα και τεχνολογία

Για τον Ίταλο Καλβίνο, σε αυτό το σημείο, εισέρχεται η έννοια της «ελαφρότητας» η οποία μας βοηθά να εντοπίζουμε το νήμα που συνδέει τη σκέψη της μη δημιουργικής γραφής ξεκινώντας από τον Πυθαγόρα μέχρι και τον Κάφκα συναντώντας στο ενδιάμεσο τον Νεύτωνα, τον Λουκρήτιο, αλλά και τον Οβίδιο. «Μπορούμε να πούμε πως δύο αντίθετες ροπές αντιμάχονται η μία την άλλη στο χώρο της λογοτεχνίας ανά τους αιώνες. Η μία έχει την τάση να αντιμετωπίζει τον λόγο ως ένα αβαρές στοιχείο που ίπταται πάνω από τα πράγματα σαν νέφος ή, μάλλον, σαν λεπτός κόκκος σκόνης ή, ακόμη καλύτερα, σαν ένα πεδίο μαγνητικών εντάσεων. Η άλλη τείνει να μεταδώσει στη γλώσσα το βάρος, την πυκνότητα, την απτότητα των πραγμάτων, των σωμάτων, των αισθήσεων»<sup>92</sup>. Η σκέψη του Καλβίνο μάς ωθεί να φανταστούμε τη γλώσσα ως κινούμενη πληροφορία αποδεσμευμένη από

---

τα κείμενα μιας παράστασης ή τα κείμενα προϊόντα της τύχης): όλες αυτές αποτέλεσαν τη βάση των δραστηριοτήτων του Φλούξους. Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Bunchloh B. H. D.: *Η Τέχνη από το 1900*, επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 456-63.

<sup>92</sup> Καλβίνο Ι.: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*, μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007, σ. 32.

την υλικότητά της, ένα ελαφρύ νέφος απειροελάχιστων σωματιδίων που μεταφέρεται, διασπάται και ανασυγκροτείται μέσα σε αμέτρητα καλώδια δικτύωσης.

Θεμελιώδες στοιχείο στο επιχείρημά μου είναι ότι η μη δημιουργική γραφή, αν και ιστορικά λογοτεχνική, είναι μια πρακτική που κινητοποιεί την ύπαρξη κειμένων ανεξαρτήτως από το πώς αυτά τα κείμενα λειτουργούν εγγενώς. Επίσης, δεν περιορίζεται στο μηχανικό μέσο του «πώς» και «τι» μεταφέρει, αλλά στοχεύει στο «πώς» ή «τι» μεταφέρει απευθείας από τη σκέψη ενός συγγραφέα χωρίς την ανάγκη να γνωρίζουμε το κειμενικό περιεχόμενο. Με άλλα λόγια, στη μη δημιουργική γραφή η γλώσσα αποκτάει σημασία όχι τόσο για αυτό που λέει, αλλά για το τι κάνει. Οι τεχνικές αυτές επιτρέπουν στα κείμενα να εμφανίζονται περισσότερο ως πρακτικές γραφής σε ένα νέο περιβάλλον, παρά ως επικοινωνιακοί διαμεσολαβητές, και ενδιαφέρονται για το πώς δημιουργούνται αμοιβαίες σχέσεις μεταξύ των κειμένων μέσα σε ένα μεγαλύτερο «γενικό κείμενο». Με αυτόν τον τρόπο γίνονται κατανοητοί οι τρόποι με τους οποίους η αναζήτηση της γνώσης περνάει από την «εμβάθυνση» του παρελθόντος στο «σερφάρισμα» της εποχής μας και από τη «βαρύτητα» και συμπαγή ενότητα του βιβλίου στην «ελαφρότητα» των «software», του νέφους των πληροφοριών και της πολλαπλότητας των πραγμάτων.

Ο Καλβίνο τοποθετεί το θέμα στις πραγματικές του διαστάσεις: «Αληθεύει πως το λογισμικό (software) δεν θα μπορούσε να ασκήσει την εξουσία της ελαφρότητας χωρίς τη μεσολάβηση της βαρύτητας του υλικού (hardware), ωστόσο το «software» είναι αυτό που έχει το γενικό πρόσταγμα, επενεργεί στον εξωτερικό κόσμο και στις μηχανές, οι οποίες λειτουργούν χάρη σ' αυτό μόνο και εξελίσσονται συνεχώς για να

μπορούν να επεξεργάζονται όλο και πιο σύνθετα προγράμματα. Η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση δεν κάνει την εμφάνισή της όπως η πρώτη, με εικόνες συντριπτικές (από τη βαρύτητά τους) όπως οι πρέσες διέλασης ή τα χυτήρια χάλυβα, αλλά με τα «bits» της ροής μιας πληροφορίας η οποία διατρέχει τα κυκλώματα υπό μορφή ηλεκτρονικών ερεθισμάτων. Οι μηχανές από σίδηρο εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά υπακούουν στα αβαρή «bits»<sup>93</sup>.

Η διεισδυτικότητα της ματιάς του Καλβίνο στο μάθημα *Ελαφρότητα*<sup>94</sup> μάς κάνει ξεκάθαρο πως στόχος της ποίησης, από την εποχή του Λουκρήτιου και του Οβίδιου, ήταν η «ελαφρότητα» ως τρόπος αντίληψης ενός κόσμου που εδράζει τις σταθερές του στην επιστήμη και στην τεχνολογία και η γνώση του οποίου συνυφαίνεται με τη «διάλυση της συνοχής του, με την αντίληψη του απείρως μικρού, κινητού και ελαφρού»<sup>95</sup>. Αυτό είναι το όραμα μιας γλώσσας ανάλαφρης, αδέσμευτης, που κυκλοφορεί ελεύθερα, απαλλαγμένη από αυτό που φαίνεται να απασχολούσε και τον Μισέλ Φουκώ, όταν έγραφε ότι «οι λέξεις έχουν βαρύνει με την υλική τους ιστορία»<sup>96</sup>. Ένας συλλογισμός που προτείνει έναν διαφορετικό τρόπο κατανόησης,

---

<sup>93</sup> Καλβίνο Ι.: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*, μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007, σ. 21-22.

<sup>94</sup> Ο.π., σ. 15.

<sup>95</sup> Ο.π., σ. 22.

<sup>96</sup> Foucault Μ.: *Οι Λέξεις και τα Πράγματα - Μία Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 2008, σ. 418.

ικανό να μεταβάλει την πραγματικότητα της εποχής μας συμπαρασύροντας τον τρόπο που διαβάζουμε.

## VI. Βιβλίο και διαδίκτυο

Έτι περαιτέρω, η μη δημιουργική γραφή μπορεί να ιδωθεί και ως μια διερεύνηση της γλώσσα υπό το διαδικτυακό καθεστώς και τις συνθήκες της ψηφιακής εποχής. Ο Γκόλντσμιθ θεωρεί ότι το διαδίκτυο έχει παρόμοια δομή με αυτή του έργου, *Στοές*, του Μπένγιαμιν. Κάθε φορά που «φορτώνει» μια σελίδα, αντλεί υλικό από αναρίθμητους διακομιστές (server), που συνδέονται με τη σελίδα. Διαφημιστικοί διακομιστές, κανάλια κόμβων RSS, διακομιστές εικόνων, βάσεις δεδομένων, ρυθμίσεις γραμματοσειράς και διάταξης, πρότυπα αρχεία και ούτω καθεξής. Όλοι αυτοί οι διακομιστές είναι συνδεδεμένοι με αμέτρητους άλλους τόσους διακομιστές στο διαδίκτυο, που τους τροφοδοτούν με πληροφορία και ανανεώνουν συνεχώς το περιεχόμενό τους. Γι' αυτό και κάθε φορά που ανανεώνουμε, για παράδειγμα, μια ειδησεογραφική σελίδα, η εμφάνισή της μπορεί να είναι διαφορετική. Για τον Γκόλντσμιθ μια διαδικτυακή σελίδα είναι ακριβώς αυτό που ορίζει ο Μπένγιαμιν ως «διαλεκτική εικόνα»<sup>97</sup>, ένα μέρος δηλαδή όπου συναντιέται στιγμιαία το παρελθόν με

---

<sup>97</sup> Στο έργο *Στοές* ο Μπένγιαμιν προσδιορίζει τη διαλεκτική εικόνα ως τόπο, όπου διασταυρώνεται ο χρόνος, η πραγματικότητα και η εμπειρία με την ιστορία. Ως εκ τούτου, δημιουργείται μια αστραπιαία σχέση ανάμεσα στο παρελθόν με το παρόν χωρίς, όμως, κάποια χρονική συνέχεια. Δεν υπάρχει ροή και συνέχεια αλλά εικόνα και άλμα, κάνοντας τη σχέση αυτού που υπήρξε προς το τώρα διαλεκτική. Οι διαλεκτικές εικόνες είναι αιφνίδιες εικόνες σκέψης που οδηγούν σε τρόπους κατανόησης. Είναι ένα μέσο αναγνώρισης του κόσμου, όπου η εμπειρία και η σκέψη από κοινού συνεργάζονται σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Benjamin W.: *The Arcades Project*, μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, Harvard University Press, 1999, σ. xii.

το παρόν δημιουργώντας μια φευγαλέα εικόνα. Στην περίπτωση μας η εικόνα αυτή αφορά τη συνολική εμφάνιση της σελίδας.

Ισχυρίζεται, επίσης, ότι ο τόπος, όπου συναντά κανείς τη διαλεκτική εικόνα, δεν είναι άλλος από τη γλώσσα. Το παρομοιάζει με το παράδειγμα της συγγραφής ενός βιβλίου, που το κατασκευάζουμε με διαλεκτικό τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από μια ιστοσελίδα. Συγκεντρώνουμε αποσπασματική γνώση μέσα από προσωπικά και ιστορικά αρχεία, εμπειρίες, άλλες πληροφορίες, σημειώσεις και ούτω καθεξής. Το σύνολο όλων αυτών των διαφορετικών στοιχείων, μέσα από μια επεξεργασία παραπλήσια με αυτή του μοντάζ ή του κολλάζ, συνενώνεται και βρίσκει τη σταθερή του μορφή ως βιβλίο. Έτσι, λοιπόν, ο Γκόλντσμιθ υποστηρίζει ότι «δεδομένου ότι ο Ιστός αποτελείται από αλφαριθμητικό κώδικα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Ιστός - με το ψηφιακό κείμενο, την εικόνα, το βίντεο και τον ήχο του - είναι μια τεράστια «Μπενγιαμίνια» διαλεκτική εικόνα»<sup>98</sup>.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να έχουμε υπόψιν ότι αυτή η έρευνα διεξάγεται, κυρίως, με τη μορφή του βιβλίου μέσω μιας ποιητικής που καθίσταται δυνατή από την τεχνολογία. Τα κείμενα μη δημιουργικών συγγραφέων παίρνουν πάρα πολλές μορφές από βιβλία, παραστάσεις και διαδικτυακές δράσεις μέχρι και ως εκθέματα σε γκαλερί ή μουσικά-ηχητικά έργα. Σε κάθε περίπτωση, μια τέτοιου τύπου συγγραφή δεν

---

<sup>98</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 117.'

έρχεται να υπονομεύσει, αντιθέτως, αναδεικνύει ιδιότητες μετατρέποντας το βιβλίο σε σκηνή ενός έργου.

Η κατανόηση του έργου του Γκόλντσμινθ, ως εκ τούτου, απαιτεί την αναγνώριση όχι μόνο λόγω της εμπλοκής του με τα ψηφιακά μέσα της εποχής μας, αλλά και της περίπλοκης κατάστασής του ως πολιτιστικού υβριδίου. Ένα σύνολο έργου που υπερασπίζεται την ελεύθερη κυκλοφορία κειμένων μετατρέποντας το βιβλίο σε πολιτιστικό ιστότοπο, ενώ ταυτοχρόνως επανασχεδιάζει πλήρως την έννοια της συγγραφής ως παιδεία και ανάγνωση, αντικατοπτρίζοντας την αλλαγή που έχουν επιφέρει τα κοινωνικά δίκτυα και τα μέσα ενημέρωσης. Γι' αυτό και η κατανόηση του Γκόλντσμινθ σχετικά με τη διαλεκτική των νέων μέσων χρήζει προσεκτικής εξέτασης.

Το έργο του δεν είναι μια προσπάθεια να υπερασπιστεί τα ψηφιακά μέσα ως μια νεότερη και καλύτερη πολιτιστική πλατφόρμα που θα προσφέρει στους χρήστες της επαρκείς υπηρεσίες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης. Ο προσανατολισμός του προς τα ψηφιακά μέσα δεν αφορά την εσωτερική κατάσταση του έργου του, ούτε είναι ριζοσπαστικός. Δεν προσπαθεί να κάνει ανατρεπτική και πρωτοποριακή ηλεκτρονική λογοτεχνία. Το έργο του δεν είναι γεννημένο ψηφιακά, ούτε προορίζεται να διαβαστεί αποκλειστικά σε κάποια οθόνη. Δεν είναι ένα ακόμη σχόλιο στη νέα ψηφιακή πραγματικότητα που διαμορφώνεται. Είναι πιο δραματικό και πιο περίπλοκο από αυτό.

Οι πρακτικές ιδιοποίησης που εφαρμόζει αποκαλύπτουν μια θέληση να διατηρηθούν τα ίχνη για κάτι που είναι νεκρό ή πρόκειται να πεθάνει αναζωογονώντας το συνεχώς μέσα σε μια νέα κατάσταση, δίνοντας, έτσι, νέες μορφές

στη σύλληψη μιας εμπειρίας του παρόντος, όπου το παρελθόν φαίνεται να κατέχει περίοπτη θέση. Το έργο του αποτελεί μια συγχώνευση, ένα πάντρεμα παλαιών και νέων μέσων καλλιτεχνικής παραγωγής, μια ποιητική σύγκλιση σε αντίθεση με μια επαναστατική ποιητική, αυτή που μας δείχνει τι συμβαίνει, όταν ένα πολιτιστικό όχημα συγκρούεται με ένα άλλο, όταν το βιβλίο έρχεται αντιμέτωπο με ηλεκτρονικά μέσα και με το διαδίκτυο.



Εικ. 22 Κένεθ Γκόλντσμινθ, *Mercer Union*, 2009.

Ο Τίμοθι Τζον Μπέρνερς-Λι, ο επιστήμονας που συνέλαβε τη δομή του διαδικτύου, αναζήτησε έμπνευση στο ταξινομημένο και εύχρηστο χώρο των δημόσιων βιβλιοθηκών. Μιμούμενος τους μηχανισμούς τους, έδωσε σε κάθε ψηφιακό έγγραφο μία μοναδική διεύθυνση που επέτρεπε τον εντοπισμό του από άλλο υπολογιστή. Η Ιρένε Βαγιέχο μάς λέει ότι «αυτός ο παγκόσμιος ανιχνευτής –που στη γλώσσα των υπολογιστών ονομάζεται “Ενιαίος Εντοπιστής Πόρων” ή “Uniform

Resource Locator” ή “URL”- είναι το απόλυτο ισοδύναμο της ταξινόμησης σε μια βιβλιοθήκη...Ο Μπέρνερς-Λι συνέλαβε το πρωτόκολλο μεταφοράς υπερκειμένου - γνωστό με το αρκτικόλεξο http-, το οποίο λειτουργεί σαν τις αιτήσεις δανεισμού που συμπληρώνουμε για να ζητήσουμε από τον βιβλιοθηκονόμο να βρει το βιβλίο που επιθυμούμε. Το ίντερνετ αποτελεί απόρροια –υπερπολλαπλάσια, απέραντη και άυλη- των βιβλιοθηκών»<sup>99</sup>. Μπορούμε να κατανοήσουμε, κάπως έτσι, ότι στις απαρχές του, το ίντερνετ, δημιουργήθηκε λαμβάνοντας υπόψη το βιβλίο και τις δυνατότητες του.

Ο Άλαν Κέι, ένας νεαρός επιστήμονας της πληροφορικής στο ερευνητικό κέντρο της Xerox (Palo Alto Research Center – PARC) συνέλαβε ένα όραμα που άλλαξε τις ζωές μας για πάντα. Επηρεασμένος από τη δυναμική, τη φορητότητα και την ευχρηστία ενός βιβλίου έφτιαξε μοντέλα υπολογιστών που θα μπορούσαν να είναι επίσης φορητά, εύχρηστα και προσιτά. Ονόμασε αυτή του την εφεύρεση Dynabook που δεν είναι άλλο από ένα δυναμικό βιβλίο. Το 1979 όταν ο Στιβ Τζομπς επισκέφτηκε το PARC και αντίκρισε το Dynabook αμέσως το ενσωμάτωσε σε όλους τους υπολογιστές Apple εξαπλώνοντας το όραμα του Κέι. Οι φορητοί υπολογιστές, τα τάμπλετ και τα έξυπνα τηλέφωνα αποτελούν την εξέλιξη σε αυτήν την εφεύρεση.<sup>100</sup>

Ο πρώτος διευθυντής τυπογραφίας την εταιρείας Adobe ήταν ο καλλιγράφος Σάμερ Στόουν. Το 1984 προσέλαβε μια ομάδα σχεδιαστών για να σχεδιάσουν τις νέες

---

<sup>99</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 48.

<sup>100</sup> Ο.π., σ. 393.



γραμματοσειρές συνιστώντας τους να αντλήσουν έμπνευση από την παράδοση της καλλιγραφίας. Το πρόγραμμα Adobe Originals έδωσε βάση σε τρεις βασικούς σταθμούς της καλλιγραφίας πριν από την τυπογραφία. Ο πρώτος ήταν εμπνευσμένος από τα ελληνικά γράμματα και ονομάστηκε Lithos (Λίθος). Ο σχεδιασμός του βασίστηκε στην αναθηματική επιγραφή του ναού της Αθηνάς στην Πριήνη. Ο δεύτερος σταθμός ονομάστηκε Trajan (Τραϊανός) και ήταν εμπνευσμένος από τη στήλη του Τραϊανού στη Ρώμη ενώ ο τρίτος σταθμός ονομάστηκε Charlemagne (Καρλομάγνος) και ήταν εμπνευσμένος από το αγγλοσαξονικό σακραμεντάριο των Βενεδικτίνων του επισκόπου Έθελγουντ. Έτσι, η δυτική παράδοση του χειρόγραφου διαμόρφωσε την εμφάνιση των κειμένων της ψηφιακής εποχής.<sup>101</sup>

Έτι περαιτέρω, η Adobe, εμπνευσμένη και πάλι από τα χειρόγραφα, το 1993 ενσωμάτωσε στις δυνατότητες του PDF την επεξεργασία και δημιουργία σημειώσεων επάνω στα ψηφιακά κείμενα ακριβώς όπως συνέβαινε στα τυπωμένα ή χειρόγραφα κείμενα. Με αυτόν τον τρόπο κατέδειξε ότι η αντίληψη μας για τη δομή ενός εγγράφου, είτε αυτό είναι ψηφιακό είτε τυπωμένο, παραμένει ουσιαστικά η ίδια και έχει ως αφετηρία της τα παλιά βιβλία. Κάπως έτσι κατανοούμε ότι το παραδοσιακό βιβλίο έπαιξε και συνεχίζει να παίζει καθοριστικό ρόλο στις αλλαγές που φέρνει η ψηφιακή εποχή. Η σύγκρουση του βιβλίου με τις νέες τεχνολογίες, αντί να αφανίσει το βιβλίο συνέλαβε και όρισε έναν νέο χώρο, απ' όπου έμελλε να ξεκινούν οι δρόμοι προς το μέλλον.

---

<sup>101</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 394.

Επιπλέον, η ιδέα μιας νέας ριζοσπαστικής πολιτιστικής τάξης που προκύπτει, ως συνέπεια των ψηφιακών μέσων, είναι απαραίτητη, αλλά και ανεπαρκής. Απαραίτητη, διότι οι νέες τεχνολογίες τρέχουν πολύ πιο γρήγορα από κάθε προσπάθεια αφομοίωσης του πολιτιστικού προϊόντος που προκύπτει και ανεπαρκής, επειδή οι νέες τεχνολογίες βρίσκονται σε αδιάκοπη αναβάθμιση του ξεπερασμένου εαυτού τους αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι υπάρχει συνέχεια.

Παρότι βρισκόμαστε εν μέσω μιας ψηφιακής επανάστασης, παρατηρούμε ότι το έντυπο βιβλίο μετέχει ουσιαστικά μέσω της ικανότητάς του να αφήνει το αποτύπωμά του ως αίσθηση και ως έννοια. Με άλλα λόγια, η απειλή που δέχονται τα βιβλία από τις ψηφιακές τεχνολογίες βλέπουμε να μετουσιώνεται σε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Και παρόλο που ο Γκόλντσμιθ ίδρυσε το UbuWeb<sup>102</sup> το 1996, μετατρέποντάς το στο μεγαλύτερο αρχείο πρωτοποριακής τέχνης στο διαδίκτυο και όπου κάποιος μπορεί να βρει διαθέσιμο ολόκληρο το λογοτεχνικό του έργο, ταυτόχρονα, δεν έπαψε να διατηρεί μια σταθερή σχέση με το έντυπο βιβλίο, μια σχέση που ξεκίνησε να διερευνά με εγκαταστάσεις και γλυπτά, όταν ήταν εικαστικός καλλιτέχνης και που αποδεικνύει ότι τα βιβλία ήταν και παραμένουν ο τόπος της ψυχικής και φυσικής του παρουσίας.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εν μέρει, ο υπολογιστής και το διαδίκτυο ενθαρρύνει πολλούς νεότερους συγγραφείς να μιμηθούνε τη λειτουργία του, διερευνώντας μη δημιουργικές στρατηγικές γραφής μέσα από τη χρήση

---

<sup>102</sup> Διαδικτυακός εκπαιδευτικός ιστότοπος που περιλαμβάνει υλικό πρωτοποριακής τέχνης. Ανακτήθηκε από: <https://www.ubuweb.com/>.

πρακτικών αντιγραφής και ιδιοποίησης. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, όμως, το γεγονός ότι, εάν η αντιγραφή και η επικόλληση (copy/paste) είναι αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας γραφής και της κυκλοφορίας της πληροφορίας στις μέρες μας, μοιάζει αναπόφευκτο ότι κάποιοι συγγραφείς δεν θα διερευνούσαν και δεν θα εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες αυτές με δημιουργικούς τρόπους, γεγονός που συνέβη και στο παρελθόν με συγγραφείς όπως ο Μπένγιαμιν μεταξύ άλλων.

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μπένγιαμιν, αναγνώρισε από πολύ νωρίς ότι η ευρεία διάχυση εικόνων και κειμένων από τις νέες τεχνολογίες και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, θα μεταμόρφωναν αποφασιστικά τον χαρακτήρα της τέχνης. Υποδέχτηκε, κατ' αυτόν τον τρόπο, τους μη δημιουργικούς συγγραφείς δανειζόμενος τα λόγια του Πωλ Βαλερύ στην εισαγωγή του κειμένου του για *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*<sup>103</sup>: «Σε όλες τις τέχνες υπάρχει μια υλική πλευρά, που δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπίζεται όπως πρώτα. Δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει από τις επιδράσεις της σύγχρονης επιστήμης και της σύγχρονης πρακτικής. Εδώ και είκοσι χρόνια ούτε η ύλη, ούτε ο χρόνος είναι πια αυτό που ανέκαθεν ήταν. Πρέπει να περιμένει κανείς πως καινοτομίες τόσο μεγάλες θα μεταβάλλουν ολόκληρη την τεχνική των τεχνών, θα επηρεάσουν έτσι ακόμη και την ίδια την έννοια της τέχνης κατά τον πιο γοητευτικό τρόπο»<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Benjamin W.: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozialforschung* No1 (1936).

<sup>104</sup> Benjamin W.: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978, σ. 11.

Διέκρινε την όλο και μεγαλύτερη συσσώρευση γλώσσας έτοιμη για διαχείριση και επιδόθηκε και ο ίδιος ο Μπένγιαμιν σε σωρεία λογοτεχνικών μοντάζ. Είδε στο κείμενο δυνατότητες που απομακρύνονταν από την παραδοσιακή λειτουργία της μεταφοράς νοημάτων. Κάνοντας επίμονη χρήση λογοτεχνικών μοντάζ μέσω τεχνικών ιδιοποίησης, παρόμοιες με αυτές του Γκόλντσμιθ, ανέδειξε ότι ο στόχος του σύγχρονου συγγραφέα δεν θα πρέπει να περιορίζεται στο κείμενο. Παίρνοντας μια σχετική ελευθερία, θα μπορούσαμε, ίσως, να τον αποκαλέσουμε ως τον πρώτο μη δημιουργικό συγγραφέα που αντιμετώπισε το κείμενο όπως ο Μαρσέλ Ντισάν<sup>105</sup> το καλλιτεχνικό αντικείμενο.

Ο Μπένγιαμιν, πέρα από το γεγονός ότι μας βοήθησε να στοχαστούμε για την ίδια την καταστατική συνθήκη του κειμένου ή, αλλιώς, για την ίδια του την «έννοια», μάς άφησε, ταυτοχρόνως, παρακαταθήκη κάποιες από τις έννοιες που επηρέασαν τον σύγχρονο προβληματισμό γύρω από τις επιπτώσεις της τεχνολογίας στην τέχνη, τη μηχανική αναπαραγωγή έργων, τις πρακτικές ιδιοποίησης, αλλά και την έννοια της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας, που θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, αναδεικνύοντας τις συνάφειες μεταξύ της μαζικής παραγωγής και του μετασχηματισμού της καθημερινής ζωής.

---

<sup>105</sup> Ο Μαρσέλ Ντισάν επινόησε τον όρο «readymade» για τα ιδιοποιημένα αντικείμενα που παρουσίασε ως τέχνη, ώστε να παρακάμψει τα παλαιά αισθητικά ζητήματα της τεχνικής του μέσου και του γούστου και να θέσει νέα ερωτήματα σχετικά με την οντολογία του έργου («τι είναι τέχνη;»), την επιστημολογία του («πώς το ξέρουμε;») και τον θεσμικό του χαρακτήρα («ποιος το αποφασίζει;»). Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Burchloh B. H. D.: *Η Τέχνη από το 1900*, επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 128-129.

Οι παραλληλισμοί ανάμεσα στο έργο *Στοές* και στο περιβάλλον του διαδικτύου που αναφέρει ο Γκόλντσμιν μοιάζουν μοιραίοι. Η ανάγνωση αυτού του τόσο ιδιόρρυθμου βιβλίου προσκαλεί τον αναγνώστη να περιδιαβεί στις σελίδες του όπως ακριβώς «σερφάρει» κάποιος στο διαδίκτυο. Να πέσει το μάτι του σε διαφημίσεις, σκέψεις, ειδήσεις και εικόνες που θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε με το περιβάλλον των ιστοσελίδων.

Κλείνοντας, μπορούμε, ίσως, να ισχυριστούμε ότι το έργο *Στοές* ήταν ο προπάτορας της μη δημιουργικής γραφής δείχνοντας προς το μέλλον και τον τρόπο που χρησιμοποιούμε σήμερα τη γλώσσα στο διαδίκτυο. Το πώς μαθαίνουμε να περιηγούμαστε από το ένα μέρος στο άλλο. Τον τρόπο που οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μια πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Αλλά και το πώς διαχειριζόμαστε και συλλέγουμε πληροφορίες χωρίς την υποχρέωση να ακολουθούμε πιστά κάποια γραμμική ανάγνωση και, προφανώς, χωρίς την ανάγκη να διαβάζουμε κάθε λέξη που συναντάμε αναγνωρίζοντας, κάπως έτσι, ότι κάθε διαδρομή είναι και μια ξεχωριστή εμπειρία.

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>

### Εισαγωγή

Αφού εισαγάγαμε ως έννοια πεδίου τη μη δημιουργική γραφή, ως πολιτιστική παραγωγή του λογοτεχνικού πεδίου εν προκειμένω, αποκαλύψαμε τη δυνατότητά της να ορίζει ένα πεδίο που διερευνά ταυτόχρονα τη γλώσσα υπό το διαδικτυακό καθεστώς και τις συνθήκες της ψηφιακής εποχής. Η μη δημιουργική γραφή αποτελεί, λοιπόν, μια ιστορική εφεύρεση της οποίας αναλύσαμε τη γένεση, την ανάπτυξη, την κατασκευή και τη συγκρότηση, καθώς και τους νόμους που τη διέπουν.

Στο επίπεδο, όμως, της καθημερινής ζωής οι πρακτικές της μη δημιουργικής γραφής μάς υπενθυμίζουν και κάτι ακόμη, το ότι πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας από το συγκεκριμένο στο γενικό, στο νέο πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που δημιουργείται από τη φιλοσοφική προέκταση αυτών των πρακτικών. Η πρόκληση είναι να υπερβούμε τα όρια του προσωπικού και της ατομικής έκφρασης και να ενισχύσουμε τη γεμάτη διασυνδέσεις ζωή μας από νοήματα που ενισχύονται από την κυκλοφορία κειμένων. Ο στόχος είναι να ασχοληθούμε με την ανθρώπινη μορφή αυτού που ο Ντερντά αποκαλεί παθητικότητα, διαχείριση, ανάλυση, οργάνωση και διανομή του αποτελέσματος που έρχεται σε εμάς χωρίς να το διεκδικούμε ή να το διαμορφώνουμε, κάνοντάς μας έτσι να βελτιώσουμε τόσο τον εσωτερικό μας ορισμό όσο και την προσαρμογή μας με το σύμπαν γύρω μας.

Θα πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε ότι σε ένα άλλο επίπεδο το έργο του Κένεθ Γκόλντσμιθ φαίνεται να ερευνά τη σχέση που έχει διαμορφωθεί ανάμεσα στην

κουλτούρα της πληροφορίας και τη λογοτεχνική κουλτούρα μέσα από τον αντίκτυπο που έχουν έννοιες όπως η *αντιγραφή*, η *λογοκλοπή*, η *μίμηση* και η *ιδιοποίηση* που έρχονται σε αντίθεση με τα έως τώρα δεδομένα της δημιουργικότητας: «βλέπετε, οι στρατηγικές της πλήξης, της ιδιοποίησης, της επανάληψης και ούτω καθεξής είναι τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας - δεδομένου ότι πέφτουν πολύ έξω από το πεδίο του τι είναι γνωστό ως δημιουργικό, είναι η μόνη ελπίδα της δημιουργικότητας για αναβίωση»<sup>106</sup>.

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης νιώθει υποχρεωμένος να είναι πρωτότυπος και ρηξικέλευθος. Τα κατάλοιπα του ρομαντισμού επηρεάζουν και διαμορφώνουν ακόμα τη σκέψης μας. Κάθε δημιουργός προσπαθεί να είναι ανατρεπτικός και αντισυμβατικός, να ανοίξει τον δικό του δρόμο. Δεν ήταν όμως πάντα έτσι. Οι Ρωμαίοι για παράδειγμα προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μία λογοτεχνία παρόμοια με αυτήν των Ελλήνων, δεν τους απασχόλησε ποτέ η πρωτοτυπία. Γι' αυτό και αντέγραψαν ένα προς ένα τα λυρικά είδη των Ελλήνων. Η εμμονική τους μίμηση γέννησε αξιόλογα έργα που κανένας στις μέρες μας δεν θα τα θεωρούσε προϊόντα λογοκλοπής και αντιγραφής. «Το νοσταλγικό πάθος, το οδυνηρό σύμπλεγμα των Ρωμαίων, η στρατιωτική τους κυριαρχία, η ζήλια τους και οι οικειοποιήσεις τους είναι φαινόμενα συναρπαστικά. Επειδή αυτός ο δύσκολος έρωτας, φτιαγμένος από

---

<sup>106</sup> Goldsmith K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 38.

πόθο και οργή, υφασμένος από παράταιρα ρετάλια, άνοιξε τον δρόμο για το μέλλον που είμαστε εμείς»<sup>107</sup>.

Στον ορίζοντα των εννοιών της αντιγραφής, της λογοκλοπής, της μίμησης και της ιδιοποίησης, ως μια νέα δημιουργικότητα, θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να εξετάσουμε το περιεχόμενο των όρων.

### 3.1 Το αντίγραφο στη Δύση.

Στην *Πολιτεία* (597,602), ο Πλάτωνας, παρουσιάζει μέσω του Σωκράτη το επιχείρημα ότι τα πάντα σε αυτόν τον κόσμο είναι απομιμήσεις και αντίγραφα. Είναι, δηλαδή, η ηχώ πραγμάτων ή αναπαραγωγές ιδεών που υπάρχουν πέρα από τη σφαίρα των λογικών μορφών. Κάπως έτσι, τα αντικείμενα της εμπειρικής μας πραγματικότητας είναι αντίγραφα του κόσμου των ιδεών με αποτέλεσμα η τέχνη, που αντιγράφει τον υπαρκτό κόσμο να καταλήγει να είναι ένα αντίγραφο του αντίγραφου. Προφανώς και σε σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα, η μίμηση θεωρείται από τον Πλάτωνα οντολογικά κατώτερη. Αντίθετα, στην *Ποιητική* (1447a-1447b) ο Αριστοτέλης, που θεωρεί ότι η εμπειρική πραγματικότητα δεν είναι αντίγραφο ενός θεωρητικού κόσμου, η έννοια της μίμησης και της αναπαράστασης δεν ισοδυναμεί με την απλή αναπαραγωγή ή αντιγραφή. Με αυτόν τον τρόπο αναγνωρίζει στην ποίηση ένα ιδιαίτερο είδος δημιουργικής πράξης.

---

<sup>107</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κλεοπάτρα Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 449.



Ο Μάρτιν Χάιντεγκερ φαίνεται να δίνει μια απάντηση επάνω σε αυτήν την προβληματική αναφέροντας σχετικά: «μίμηση σημαίνει αντιγραφή, δηλαδή παρουσίαση και παραγωγή ενός πράγματος με τρόπο που είναι χαρακτηριστικός για κάτι άλλο. Η αντιγραφή συμβαίνει κατά τη διάρκεια της παραγωγής με την ευρεία έννοια. Έτσι, αυτό που συμβαίνει είναι ότι μια πολλαπλότητα παραγόμενων αντικειμένων εμφανίζεται με κάποιον τρόπο, όχι όπως η ζαλάδα της σύγχυση μιας αυθαίρετης πολλαπλότητας, αλλά όπως το πολύπλευρο μεμονωμένο στοιχείο που ονομάζουμε με ένα όνομα»<sup>108</sup>. Με άλλα λόγια, η αντιγραφή φαίνεται να αποκτάει σημασία, όταν την κατανοούμε ως τις πολλαπλές όψεις του ίδιου αντικειμένου που καταφέρνει και διατηρεί της ιδιότητες του σε κάθε ένα από τα αντίγραφα του.

Στη διαμάχη Χάιντεγκερ και Ντερριντά γύρω από το ίδιο θέμα και με αφορμή τον πίνακα *Τα Παπούτσια*, του Βαν Γκόγκ, αντλούμε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα αντίγραφα και τα πραγματικά αντικείμενα. Ο Χάιντεγκερ με αφορμή τον συγκεκριμένο πίνακα γράφει ένα δοκίμιο για την προέλευση του έργου τέχνης και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, όταν μιλάμε για ένα έργο τέχνης, δεν μιλάμε απλά για ένα αντίγραφο, ώστε να μαθαίνει κανείς ευκολότερα ποια όψη έχουν τα πράγματα, αλλά επιτρέπει στα ίδια τα πράγματα να φανερώσουν την αλήθεια τους, μιας και «μέσα στο έργο είναι επί το έργον η αλήθεια, άρα όχι μόνο κάτι αληθινό»<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Heidegger M.: *Nietzsche - Volume I: The Will to Power as Art, Volume II: The Eternal Recurrence of the Same*, μτφρ. D. F. KRELL, New York, HarperCollins, 1991, σ. 173.

<sup>109</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Τα Παπούτσια του Van Gogh: Heidegger, Schapiro, Derrida, 3+1 Κείμενα*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 46.

Ο Ντεριντά από την άλλη διευκρινίζει ότι «[ο Χάιντεγγερ] αντιλαμβάνεται λανθασμένα την πρωταρχική λειτουργία της εικαστικής παραπομπής. Η τέχνη δεν αποτελεί ούτε *μίμηση*, ούτε *περιγραφή* που αντιγράφει το *πραγματικό*, ούτε *αναπαραγωγή* που αναπαριστά ένα συγκεκριμένο πράγμα ή μια γενική ουσία»<sup>110</sup>, καταλήγοντας, πως «η προέλευση του έργου τέχνης αποτελεί μέρος μιας μεγάλης αφήγησης για τον τόπο και την αλήθεια»<sup>111</sup>. Άρα, σύμφωνα με τον Ντεριντά, ο Χάιντεγγερ φαίνεται να αγνοεί αυτό που *λαμβάνει χώρα* μέσα στο έργο τέχνης. Προσεγγίζει με αυτόν τον τρόπο και ψυχαναλυτικά το έργο κατηγορώντας τον Χάιντεγγερ, ότι, παρά τα όσα λέει για την αλήθεια, παραμένει στην παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ του φετίχ και του πράγματος καθαυτού.

Ο Ντεριντά παρότι συνεχιστής της κριτικής του Χάιντεγγερ για τη δυτική μεταφυσική, εντοπίζει υπολείμματα του πλατωνικού ιδεαλισμού και σε άλλους στοχαστές, όπως για παράδειγμα στον Χούσερλ. Προτείνει, έτσι, το ελεύθερο παιχνίδι του ίχνους, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ως εναλλακτικό τρόπο κατανόησης τέτοιων φαινομένων.

Ο Μισέλ Φουκώ από την άλλη στη διάλεξή του *Τι είναι ο Συγγραφέας*<sup>112</sup>, υποστήριξε ότι η συγγραφή και η γλώσσα του πρωτότυπου και του αντίγραφου που τη συνοδεύουν είναι κατασκευάσματα συγκεκριμένων νομικών κοινωνικοπολιτικών

---

<sup>110</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Τα Παπούτσια του Van Gogh: Heidegger, Schapiro, Derrida, 3+1 Κείμενα*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 20.

<sup>111</sup> Ο.π., σ. 64.

<sup>112</sup> Foucault M.: *What Is an Author?* μτφρ. Josué V. Harari, New York, Pantheon Books, 1984.

καθεστώτων. Είναι με άλλα λόγια ο ιστορικός, κοινωνικός και πολιτικός θεσμός του καπιταλισμού, ενός συστήματος διαχείρισης δικαιωμάτων ιδιοκτησίας που αναθέτει την κυριότητα και την ιδιοκτησία σε μια οντότητα.

Η πρώτη κρατική παρέμβαση στην προστασία ιδεών αλλά και μεθόδων ξεκινάει το 1662 στην Αγγλία όπου και ψηφίζεται ο πρώτος νόμος για τη διαχείρισης δικαιωμάτων εκτύπωσης. Το νομοσχέδιο αφορούσε την αποκλειστικότητα εκτύπωσης μόνο από τη συντεχνία των εκδοτών. Ενίσχυε με αυτόν τον τρόπο το μονοπώλιο της συγκεκριμένης συντεχνίας με την ταυτόχρονη υποχρέωση, από τη μεριά των εκδοτών, να λογοκρίνουν καθετί αιρετικό.<sup>113</sup> Φαίνεται έτσι καθαρά, από τα πρώτα κιάλας βήματα, η πολιτική διάσταση του φαινομένου. Ενώ η έκταση της προστασίας αυτής περιγράφεται και από το παράδειγμα της επιτυχίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα Happy birthday, τα πνευματικά δικαιώματα της οποίας κατείχε η Warner Music Group μέχρι και το 2015, κερδίζοντας έτσι εκατομμύρια δολάρια.<sup>114</sup>

Στον αντίποδα, η Ρωσική Επανάσταση συνοδεύτηκε από μια ποικιλία αλλαγών στον νόμο περί πνευματικών δικαιωμάτων, συμπεριλαμβανομένου ενός διατάγματος του 1918 που εθνικοποιούσε έργα συγγραφέων, όπως εκείνα του Τολστόι, Γκόγκολ και Τσέχωφ.

---

<sup>113</sup> Μανδραβέλης Π.: «Το πρόβλημα των πατεντών», *Η Καθημερινή* (09/05/2021).

<sup>114</sup> Bregman R.: *Ανθρωπότητα – Μια απροσδόκητα αισιόδοξη ιστορία*, μτφρ. Μ. Μακρόπουλος, Αθήνα, Κλειδάριθμος, 2020, σ. 299.

Κατανοούμε με αυτόν τον τρόπο ότι οι πράξεις αντιγραφής ή παραγωγής αντιγράφων σχετίζονται άμεσα και με τις ιστορικές εποχές και τις ιδεολογίες που τις συνοδεύουν. Άλλες φορές αποκαλύπτοντας διαδικασίες που στοχεύουν πρωταρχικά στην παιδευτική λειτουργία της αντιγραφής και άλλες πάλι καλύπτοντας ανάγκες ρυθμίσεων ιδιοκτησίας μέσω της προστασίας της.

Κάπως έτσι βρισκόμαστε στην πλέον γνωστή μεταμοντέρνα κατάσταση, που πολύ εύστοχα περιγράφει ο Μποντριγιάρ στο *Ομοιώματα και Προσομοίωση*<sup>115</sup> ως ένας κόσμος «αντίγραφων χωρίς πρωτότυπα». Ένας κόσμος, όπου η άρνηση μιας απόλυτης έναρξης και ενός πρωτότυπου δημιουργικού νου ενισχύουν μια άνευ προηγουμένου επανάληψη χωρίς καμία διαφορά. Οι τεχνολογίες, μέσω της μηχανικής επανάληψης, εξυπηρετούν έναν αέναο πολλαπλασιασμό, όπου χάνεται κάθε έννοια προέλευσης. Πολλαπλασιάζουν, έτσι, ένα πρωτότυπο σε τόσα αντίγραφα που στο τέλος καταφέρνουν να το εκκενώσουν νοηματικά.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν πάνω στο θέμα των αντιγράφων, όταν επισημαίνει ότι: «ο Χέγκελ μου φαίνεται ότι πάντα θέλει να πει ότι τα πράγματα που μοιάζουν διαφορετικά μεταξύ τους είναι στην πραγματικότητα τα ίδια. Εμένα το ενδιαφέρον μου είναι να δείξω ότι τα πράγματα που μοιάζουν ίδια είναι διαφορετικά στην πραγματικότητα»<sup>116</sup>. Με άλλα λόγια, τον Βίτγκενσταϊν ενδιαφέρει να ξεκαθαρίσει το πώς μπορεί κάτι να είναι πανομοιότυπο

---

<sup>115</sup> Baudrillard J.: *Simulations*, μτφρ. P. Beitchman, Paul Foss and Paul Patton, Los Angeles, Semiotext(e), 1983.

<sup>116</sup> Monk R.: *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, New York. Free Press, 1990, σ. 536-537.

ως διαφορετικό, αφού μπορεί να διαθέτει ιδιότητες οι οποίες απουσιάζουν από κάποιο αντίγραφο του. Στο *Tractatus*<sup>117</sup> διερευνά παράλληλα ζητήματα απομίμησης και περιγραφής στη γλώσσα μέσα από την υπόθεση ότι οι φράσεις θα μπορούσαν δυνητικά να είναι και εικόνες. Η σκέψη του Βίτγκενσταϊν αποκτάει ενδιαφέρον στην εποχή μας, όπου γίνεται όλο και πιο δύσκολος ο διαχωρισμός τέχνης και φιλοσοφίας, αφού καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η τέχνη είναι ζήτημα της φύσης του αντιληπτικού μας μηχανισμού: «οι φυσικές γλώσσες είναι πολύ καλές έτσι όπως είναι και τα ερωτήματα της ζωγραφικής ακρίβειας αφέθηκαν στα χέρια της ψυχολογίας της αντίληψης»<sup>118</sup>.

### 3.2 Το αντίγραφο στην Ανατολή.

Απομακρυνόμενοι από τις διαμάχες της δυτικής σκέψης και προχωρώντας ανατολικότερα, βλέπουμε το θέμα της αντιγραφής, της απομίμησης και της ιδιοποίησης να αποκτάει τελείως διαφορετικές διαστάσεις. Το υποκείμενο, γέννημα του Διαφωτισμού και συνοδευόμενο από τον εδραιωμένο ατομικισμό του, υποχωρεί και μαζί του συμπαρασύρει κάθε έννοια πνευματικής ιδιοκτησίας. Η αντιγραφή θεμελιώνεται πια επάνω σε ασκητικά και πνευματικά χαρακτηριστικά, όπου η σταθερή αισθητική μορφή παίρνει το πάνω χέρι.

---

<sup>117</sup> Wittgenstein L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφρ. Α. Α. Γεωργαλλίδης, Αθήνα, Ταμβος, 2021.

<sup>118</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000, σ. 264.

Στην Ορθόδοξη παράδοση και, πιο συγκεκριμένα, στην αγιογραφία, βλέπουμε τη σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στην εικονική σταθερότητα και το εικονικό νόημα που παράγεται από αυτήν. Κάθε απόπειρα να ανανεωθεί η συγκεκριμένη τέχνη θεωρείται ως προσπάθεια αλλοίωσής της. Με άλλα λόγια, η ακινησία και η επανάληψη γίνονται αρετές έναντι της πρωτοτυπίας και της επινοητικότητας, γεγονός που ισοδυναμεί με την υιοθέτηση ενός είδους θρησκευτικής στάσης απέναντι στον κόσμο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αντιγραφή γίνεται βασικό ιδίωμα της εκκλησιαστικής παράδοσης, όπου η αναζήτηση αλήθειας ταυτίζεται με το δογματικό μέρος της εικόνας που πρέπει να παραμείνει ακέραιο και αμετάβλητο. Παρόμοιες αντιλήψεις, όπου η αντιγραφή γίνεται πνευματική άσκηση, συναντάμε και ακόμη ανατολικότερα. Στον Βουδισμό, όπως και στον Ινδουισμό η αντιγραφή και η επανάληψη αποκτούν τελετουργικές διαστάσεις και είναι αποδεκτές μορφές διαλογισμού και περισυλλογής.

Η ιαπωνική χαρακτηριστική τέχνη, από την άλλη, είναι κατεξοχήν βασισμένη στην ιδέα της παραγωγής αντιγράφων, μιας και η εκτύπωση μέσω ξυλογραφιών ήταν και παραμένει μια σύνθετη διαδικασία. Αρχικά, ο ζωγράφος φιλοτεχνεί το έργο, ενώ στη συνέχεια ο χαράκτης αντιγράφει το σχέδιο επάνω σε ειδικό ξύλο με αποτέλεσμα το αρχικό σχέδιο να καταστρέφεται, παραχωρώντας στα αντίγραφα όλα τα προνόμια του αρχικού έργου. Αλλά και στην κινεζική τέχνη το θέμα της αντιγραφής αποκτά εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Τα κινεζικά κείμενα ιστορίας τέχνης μιλούν για ένα *Τάο* ή *τρόπο* αντιγραφής και η αντιγραφή θεωρείται ως ένα από τα έξι στοιχεία της ζωγραφικής. Ο Ερνστ Γκόμπριχ, μας αναφέρει σχετικά ότι «οι Κινέζοι καλλιτέχνες δεν πήγαιναν στην ύπαιθρο για να

καθίσουν αντίκρυ σε κάτι και να το σχεδιάσουν. Μάθαιναν μάλιστα την τέχνη τους με μια παράξενη μέθοδο στοχασμού και αυτοσυγκέντρωσης. Έτσι, διδάσκονταν αρχικά πώς ζωγραφίζονται τα πεύκα, πώς ζωγραφίζονται οι βράχοι, πώς ζωγραφίζονται τα σύννεφα μελετώντας όχι τη φύση, αλλά τα έργα μεγάλων δασκάλων»<sup>119</sup>. Αυτό εξηγεί γιατί στην κινεζική παραδοσιακή ζωγραφική, η αντιγραφή δεν αντιμετωπίστηκε ποτέ ως κλοπή, το ακριβώς αντίθετο. Η αντιγραφή είναι ένα καλλιτεχνικό προτέρημα στον αντίποδα της πρωτοτυπίας, που θεωρείται πνευματικό αξίωμα για τον δυτικό κόσμο.

Οι κινέζοι ζωγράφοι αντιγράφουν τα ίδια θέματα για χιλιάδες χρόνια πράγμα που σήμερα δυσχεραίνει τον καθορισμό της αυθεντικότητας ενός έργου. Δεν είναι τυχαίο ότι πίσω από το μεγαλύτερο σκάνδαλο πλαστών έργων τέχνης στην ιστορία της Αμερικής, αυτό της γκαλερί *Knoedler*<sup>120</sup>, πρωταγωνιστικό ρόλο είχε ένας Κινέζος μετανάστης. Ο Πέι-Σεν Κιαν ένας πλαστογράφος και καθηγητής μαθηματικών που έμενε στο Κουίνς κατάφερε να εξαπατήσει με τις αντιγραφές του μουσεία, συλλέκτες και ειδήμονες αποσπώντας τους συνολικά πάνω από 85 εκατομμύρια δολάρια και αφήνοντας να εννοηθεί, με τα λεγόμενα του, ότι η αυθεντικότητα δεν είναι κάποια αρετή για τους Κινέζους. Η αντιγραφή από την άλλη αποτίνει κάποιον φόρο τιμής στους καλλιτέχνες.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Gombrich E. H.: *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδάγλη, Αθήνα, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 153.

<sup>120</sup> Η Μ. Knoedler & Co ήταν γκαλερί τέχνης στη Νέα Υόρκη που ιδρύθηκε το 1846. Έκλεισε το 2011 εν μέσω αγωγών για απάτη.

<sup>121</sup> *Made You Look: A True Story About Fake Art*, ντοκιμαντέρ του 2020 σε σκηνοθεσία Barry Avrich.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι για τους Κινέζους η ικανότητα αντιγραφής κειμένων ή εικόνων ήταν και παραμένει μια πολύτιμη πρακτική στην οποία ενυπάρχει η εκδήλωση μιας «πνευματικής ζωτικότητας» που είναι πολύτιμη κατά τη διαδικασία της αντιγραφής. Ο συγγραφέας του *Τανγκ*, Τσανγκ Γιεν Γιουάν, σημειώνει ότι «η αναπαράσταση των πραγμάτων συνιστά απαραίτητη την επίσημη ομοιότητα, αλλά η ομοιότητα της φόρμας απαιτεί να συμπληρώνεται από μια ευγενή ζωτικότητα. Η ευγενής ζωτικότητα και η τυπική ομοιότητα προέρχονται από τον ορισμό μιας σύλληψης και εξάγονται από τη χρήση του πινέλου»<sup>122</sup>.

Μέσα από αυτήν τη σύντομη αναδρομή αντιλαμβανόμαστε το ευμετάβλητο, ακαθόριστο, πολιτισμικά και πολιτικά φορτισμένο πεδίο ερμηνειών μέσα στο οποίο κατανοούμε φαινόμενα όπως αυτά της αντιγραφής, της μίμησης και της ιδιοποίησης. Αυτό επιβεβαιώνεται και από μια σειρά πρόσφατων συγκριτικών μελετών που αποκαλύπτουν ότι ιστορικά και φιλοσοφικά διαφορετικά δομημένοι πολιτισμοί συνοδεύονται από πολύ διαφορετικούς τρόπους κατανόησης και αποτίμησης φαινομένων που συνδέονται σήμερα με την πνευματική ιδιοκτησία.

Η πρόκληση που παραμένει σήμερα, όσον αφορά τον φιλοσοφικό προβληματισμό επάνω στην έννοια της αντιγραφής, είναι να κατανοήσουμε πώς λειτουργεί ένας κόσμος μέσα στον οποίο εμφανίζονται πρωτότυπα και αντίγραφα. Σε αυτό το πλαίσιο, σειρά από ασιατικές φιλοσοφικές παραδόσεις έχουν επεξεργαστεί πολύπλοκους τρόπους σκέψης σχετικά με την απουσία εαυτού και αρχής, με την

---

<sup>122</sup> Bush S., Shih H.: *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1985, σ. 54.



ολότητα και τη συλλογική ενότητα μέσα στην οποία προκύπτουν τέτοια φαινόμενα. Πράγματι, μπορεί να αποδειχθεί ότι η σύγχρονη φιλοσοφική κριτική της ουσίας, από τον γερμανικό ιδεαλισμό έως και τον υπαρξισμό, έχει συμβεί σε διάλογο με και, ως απάντηση, σε ασιατικές φιλοσοφικές παραδόσεις.

Τα δάνεια και αντιδάνεια ανάμεσα στους πολιτισμούς αποκαλύπτουν σε πολλές περιπτώσεις τις κοινωνικές ανησυχίες που μας κατευθύνουν στο να μην απορρίψουμε την πιθανότητα να υπάρχουν άλλες φιλοσοφικές παραδόσεις επάνω στις πρακτικές αντιγραφής, που δεν συνδέουν τέτοια φαινόμενα με «εγκληματικές δραστηριότητες». Ίσως, η υποστήριξη τέτοιων δυναμικών παραδόσεων να συμβάλει καθοριστικά στον εκσυγχρονισμό εννοιών, όπως έχει γίνει άλλωστε και στο παρελθόν. Επιπλέον, η ίδια η έννοια του σύγχρονου, που είναι συνεχώς ανοιχτή στην αμφισβήτηση, έχει ως συνέπεια την επικύρωση πολλών διαφορετικών τρόπων γνώσης στον ορίζοντα ενός νέου κόσμου. Μπορεί να φαίνεται υπερβολικό να ζητάμε μια επαναδιαπραγμάτευση αυτού που ορίζεται συνολικά ως *φιλοσοφία*, με αφορμή το ζήτημα της αντιγραφής, αλλά η πρόταση δεν παύει να κατοχυρώνει τη δική της δυναμική.

### 3.3 Πνευματική ιδιοκτησία.

Ας επανέλθουμε, σε αυτό το σημείο, στον Ντερντά και το δοκίμιο του *Οικονομική*, στο οποίο μας μιλά για το πώς ο Καντ διαχωρίζει την παραγωγή στις καλές τέχνες, την ποίηση και τη ζωγραφική πιο συγκεκριμένα, από τον κόσμο της βιομηχανίας, επειδή ο τελευταίος προσβλέπει σε ένα προφανές οικονομικό κίνητρο

που συνδέεται με την παραγωγή. Για τον Καντ ο ποιητής και ο ζωγράφος παράγουν έργο χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι οικονομικές πτυχές της εργασίας τους. Ο Ντερντά πολύ εύστοχα σημειώνει ότι αυτός ο διαχωρισμός της καλλιτεχνικής παραγωγής από τον «υποδεέστερο» κόσμο του τεχνίτη είναι και ο ίδιος οικονομικός, αφού αποτελεί μέρος ενός συνολικού συστήματος ανταλλαγών, που ο Ντερντά αποκαλεί *οικονομίμηση*, την αναπόσπαστα μιμητική ποιότητα όλων των διαμορφώσεων της οικονομίας.<sup>123</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, μας οδηγεί σε αυτό που ορίζει η Μάρθα Γούντμανσι ως την ιστορική στιγμή του διαχωρισμού των τομέων της τέχνης από τη χειροτεχνία που είναι, επίσης, και η στιγμή της εφεύρεσης του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων.<sup>124</sup>

Οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας, παραδόξως, απαιτούν από την πρωτότυπη έκφραση και τη μοναδικότητα να ασκείται διαρκώς προκειμένου να διατηρηθεί το μονοπώλιο του δικαιώματος μαζικής παραγωγής συγκεκριμένων αντικειμένων. Και ενώ τα αντικείμενα αυτά είναι από τη φύση τους αντίγραφα, απορρίπτεται η αντιγραφή τους από άλλους, αισθητικά και νομικά, επειδή υποστηρίζει μια τεράστια παραγωγή απομιμήσεων.

Όπως μας εξηγεί ο Μάρκος Μπουν, από την εποχή του Άντυ Γουόρχολ «η αντιγραφή έχει παίξει ισχυρό και σαφή ρόλο στη σύγχρονη αισθητική. Αλλά αυτό που ξεκίνησε ως μια προσπάθεια να δημιουργηθεί μια θεμελιώδης και ανατρεπτική

---

<sup>123</sup> Derrida J.: *Economimesis, Diacritics Vol. 11, No. 2, The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel*, transl. R. Klein, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, σ. 2-25.

<sup>124</sup> Woodmansee M.: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.

μοναδικότητα στην καρδιά της μαζικής παραγωγής - *οι κονσέρβες σούπας Κάμπελ* ως μοναδικό αντικείμενο τέχνης - έχει γίνει πια μέρος του λόγου περί πνευματικής ιδιοκτησίας, όπου η *μοναδική έκφραση* έχει μια συγκεκριμένη νομική έννοια με βαθιά οικονομικές συνέπειες. Ταυτόχρονα, όλοι γνωρίζουν πια ότι η πιο τυχαία εικόνα των μέσων μαζικής ενημέρωσης ή ένα εμπόρευμα μαζικής κατανάλωσης, ακόμη και η πιο αυστηρή αφαίρεση των Μπάρνερτ Νιούμαν ή Τζάκσον Πόλλοκ περιέχουν ακριβώς τον ίδιο βαθμό κενότητας και αυτή η αναγνώριση τροφοδοτεί την παράνομη γοητεία της αντιγραφής»<sup>125</sup>.

Έτι περαιτέρω, ο Μπουν, αναλύει το ζήτημα διπολικά και αναφέρει καυστικά ότι από τη μια θέλουμε το δικαίωμα συμμετοχής σε μια μαζική παραγωγή, όπου υπάρχει ροή *αλληλεξαρτώμενης, κενής και αβάσιμης μηδενικότητας*, ενώ από την άλλη θέλουμε και το δικαίωμα να διεκδικούμε αυτήν τη συμμετοχή ως αποκλειστικά δικιά μας. Κάπως έτσι, στο τρέχον νομικό οικονομικό και πολιτικό καθεστώς, ιδιαιτέρως με τους νόμους περί πνευματικής ιδιοκτησίας που διοχετεύουν την παραγωγή σε συγκεκριμένες κατηγορίες, όπως η *τέχνη* και τα *επώνυμα προϊόντα*, είμαστε όλοι αναγκασμένοι να υποφέρουμε τις συνέπειες ενός αδύνατου ιδεολογικού δίπολου.<sup>126</sup>

Ας αναρωτηθούμε όμως, σε αυτό το σημείο τι είναι αυτό που ορίζει έναν καλλιτέχνη ως αυθεντικό και απόλυτο δημιουργό ενός έργου τέχνης; Πόση πρωτοτυπία και πνευματική ιδιοκτησία ανήκει σε έναν δημιουργό λαϊκής ή

---

<sup>125</sup> Boon M.: *In Praise of Copying*, United States of America, Harvard University Press, 2013, σ. 39.

<sup>126</sup> Ο.π., σ. 40.

παραδοσιακής μουσικής, όταν είναι υποχρεωμένος να αναπαράγει μουσικά μοτίβα και να επαναλαμβάνει διαρκώς συγκεκριμένες μουσικές φόρμες; Πόση αυθεντικότητα μπορεί να επικαλεστεί ένας σχεδιαστής μόδας, όταν κάνει αναφορές σε στυλ άλλων εποχών; Είναι δυνατό, με βάση αυτά τα ερωτήματα, να συνίσταται μια προνομιακή σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του, έτσι ώστε το έργο όχι μόνο να του ανήκει, αλλά και να ερμηνεύεται αποκλειστικά με βάση τις δικές του έννοιες και προθέσεις;

Ο Μπομπ Ντίλαν, όταν ερωτήθηκε σχετικά με τον ορισμό της λαϊκής μουσικής, απάντησε ότι ορίζεται ως μια «καταστατική επανάληψη μιας μαζικής παραγωγής»<sup>127</sup>. Φέρνοντας αντιρρήσεις, με αυτόν τον τρόπο, στην μοναδικότητα του δημιουργικού του έργου. Είναι ακόμη γνωστό ότι η ιδέα του δημιουργού τέθηκε υπό αμφισβήτηση τον 20ο αιώνα με στοχαστές όπως ο Ρολάν Μπαρτ, ο οποίος στη νεκρολογία του για τον *Συγγραφέα* κλείνει με τη φράση: «η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να εξαγοραστεί με τον θάνατο του συγγραφέα»<sup>128</sup> ή τηρουμένων των αναλογιών, η γέννηση του θεατή πρέπει να εξαγοραστεί με τον θάνατο του καλλιτέχνη. Ο Μισέλ Φουκώ φαίνεται να συμφωνεί υποστηρίζοντας ότι η έννοια του *Συγγραφέα* είναι τυραννική και δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να περιορίζει την ελεύθερη

---

<sup>127</sup> Συνέντευξη του Μπομπ Ντίλαν στις 3 Δεκεμβρίου του 1965 στο Σαν Φρανσίσκο, στο 26'58", *Classic Interviews*, Volume 1. Ανακτήθηκε από: [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>128</sup> Barthes R.: *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 143.

σκέψη των αναγνωστών.<sup>129</sup> Φυσικά, η διαμάχη για τη μοναδικότητα, την πρωτοτυπία και εντέλει την πνευματική ιδιοκτησία στην τέχνη δεν είναι κάτι νέο.

### 3.4 Η έννοια της ιδιοκτησίας.

Για τον Ζαν Ζακ Ρουσσώ όλα τα προβλήματα του ανθρώπου φαίνεται να ξεκινούν με την επινόηση της ιδιοκτησίας. Πίστευε ότι ο πολιτισμός, όχι μόνο δεν είναι η σωτηρία μας, αλλά μας καταστρέφει κιόλας: «Ο πρώτος άνθρωπος που περιέφραξε ένα κομμάτι γης, αποφάσισε να πει «Αυτό είναι δικό μου» και βρήκε ανθρώπους αρκετά αφελείς, ώστε να τον πιστέψουν, ήταν ο αληθινός ιδρυτής της πολιτικής κοινωνίας. Από πόσα εγκλήματα, από πόσους πολέμους, από πόσους φόνους, από πόσες κακουχίες και τρόμους θα είχε σώσει το ανθρώπινο είδος κάποιος που, ξηλώνοντας τους πασσάλους ή γεμίζοντας τα χαντάκια, θα είχε φωνάξει στους συνανθρώπους του: «Μην ακούτε τον απατεώνα· χαθήκατε, άμα λησμονήσετε ότι οι καρποί της γης ανήκουν εξίσου σε όλους μας, και η ίδια η γη σε κανένα!»<sup>130</sup>

Ο Ρουσσώ πίστευε ότι η κρατική οργάνωση και οι θεσμοί θεσπίστηκαν ακριβώς για να υπερασπιστούν αυτό το δικαίωμα στην ιδιοκτησία. Ενώ σύμφωνα με τον Γιουβάλ Νόα Χαράρι, η εμφάνιση του καθεστώτος της ιδιοκτησίας, πέρα από τις αναρίθμητες επιπτώσεις στην καθημερινότητα του ανθρώπου, ήταν ένας από τους

---

<sup>129</sup> Foucault M.: *What Is an Author?*, μτφρ. Josué V. Harari, New York, Pantheon Books, 1984, σ. 101-120.

<sup>130</sup> Bregman R.: *Ανθρωπότητα – Μια απροσδόκητα αισιόδοξη ιστορία*, μτφρ. Μ. Μακρόπουλος, Αθήνα, Κλειδάριθμος, 2020, σ. 59.

βασικούς λόγους για τις θρησκευτικές αλλαγές που ακολούθησαν την κατάργηση του ανιμισμού: «Η Αγροτική επανάσταση συνοδεύτηκε, όπως φαίνεται, και από μια θρησκευτική επανάσταση. [...] Οι αγρότες, είχαν στην ιδιοκτησία και τον έλεγχο τους φυτά και ζώα και δεν είχαν σκοπό να μειώσουν τον εαυτό τους διαπραγματευόμενοι με τα υπάρχοντα τους. Έτσι, το πρώτο θρησκευτικό αποτέλεσμα της Αγροτικής επανάστασης ήταν ότι μετέτρεψε τα φυτά και τα ζώα από ισότιμα μέλη μιας πνευματικής στρογγυλής τράπεζας σε ιδιοκτησία»<sup>131</sup>.

Παρόλα αυτά, οι αγροτικοί πληθυσμοί, εξαιτίας του γεγονότος ότι είχαν λίγα πράγματα στην κατοχή τους, βρήκαν εναλλακτικούς τρόπους να φτιάχνουν, να διανέμουν και να μοιράζονται αγαθά όπως τραγούδια, ιστορίες, συνταγές, ακόμη και γιατροσόφια. Ανέπτυξαν, έτσι, συγκεκριμένες συλλογικές τεχνικές για την παραγωγή αυτών των πραγμάτων που μέσα από δανεισμούς, ιδιοποιήσεις, αντιγραφές και γενικότερες μεταμορφώσεις σε οτιδήποτε περνούσε από το χέρι τους, έκαναν χρήση αυτού που ο ανθρωπολόγος, Κλοντ Λέβι Στρος, ονομάζει ως «η επιστήμη του συγκεκριμένου»<sup>132</sup>. Ένας αέναος δανεισμός και αντιδανεισμός πραγμάτων που με βάση την εμπειρική παρατήρηση και την ανθρώπινη επινοητικότητα μετασχημάτιζε συνεχώς τον κόσμο χωρίς ποτέ να αναρωτηθούν σε ποιον ανήκουν τα «νόμιμα» πνευματικά δικαιώματα αυτού που χρησιμοποιούσαν. Ακολούθησε η εκβιομηχάνιση που εγκαθίδρυσε τα επίσημα πια δίκτυα διανομής αγαθών. Η καπιταλιστική αγορά

---

<sup>131</sup> Harari Y. N.: *Sapiens: Μια Σύντομη Ιστορία του Ανθρώπου*, μτφρ. Μ. Λαλιώτης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, σ. 220-221.

<sup>132</sup> Levi-Strauss C.: *Η Άγρια σκέψη*, μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, Αθήνα, Πατάκης, 2019.

άνοιξε τον δρόμο για την αναγνώριση των πνευματικών δικαιωμάτων και τη δημιουργία νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ώστε ακόμη και ο καλλιτέχνης του Ρομαντισμού να βρει χώρο στην αγορά και να πουλάει το έργο του όπως οποιοσδήποτε άλλος εργαζόμενος.

Τον 19ο αιώνα οι ευρωπαϊκοί λαϊκοί πολιτισμοί σχεδόν εξαφανίστηκαν ως αυτόνομες οντότητες. Ωστόσο, αναθεωρημένα σύμβολα αυτών των προνεωτερικών κοινωνιών ιδιοποιήθηκαν από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα που ακολούθησαν και παρουσιάστηκαν ως τα «κιτς» σύμβολα των νέων εθνών-κρατών. Τέτοιες επανορθώσεις πολύ σωστά θεωρήθηκαν ως φασιστικοί χειρισμοί από την αριστερά, η οποία παρόλα αυτά επίσης αγκάλιασε την εκβιομηχάνιση μετατρέποντας τον αγροτικό πληθυσμό σε προλεταριάτο. Όπως εξηγεί ο Μπουν: «το προλεταριάτο του Μαρξ ήταν οι σκλάβοι ενός συγκεκριμένου καθεστώτος αντιγραφής - του βιομηχανικού καπιταλισμού - αλλά το “λούμπεν” ή “ύπο-προλεταριάτο” το οποίο περιλάμβανε απατεώνες, φυλακισμένους, εμπόρους κουρελιών, ζητιάνους και άλλους της κοινωνίας είχε ήδη εμπλακεί σε ένα ευρύ και αυτόνομο σύνολο πρακτικών αντιγραφής που ήταν συνεχείς όπως αυτές των λαϊκών πολιτισμών»<sup>133</sup>.

Αναγνωρίζει, με αυτόν τον τρόπο, ως συνεχιστές του «λούμπεν» προλεταριάτου τους εκφραστές της υποκουλτούρας της εποχής μας, οι οποίοι και αδυνατούν να ενσωματωθούν πλήρως στο σύστημα της αγοράς. Ως συνέπεια, αυτόνομες συλλογικότητες και ομάδες που συγκεντρώνονται γύρω από συγκεκριμένες πρακτικές

---

<sup>133</sup> Boon M.: *In Praise of Copying*, United States of America, Harvard University Press, 2013, σ. 52.

ιδιοποιήσεων δημιουργούν τα δικά τους συστήματα με συγκεκριμένους κώδικες αξιών. Από την πανκ και τη χιπ-χοπ μέχρι την γκόθικ και μέταλ μουσική και από τους χάκερ και τους μπλόγκερ μέχρι τα ντραγκ σόου και τις συμμορίες, άνθρωποι του περιθωρίου ιδιοποιούνται αντικείμενα του καπιταλισμού μεταμορφώνοντάς τα και δημιουργώντας νέες υβριδικές πολιτιστικές μορφές.

### 3.5 Η ιδιοποίηση στην τέχνη.

Στην τέχνη ο δανεισμός, η ιδιοποίηση και η αντιγραφή από το έργο άλλων καλλιτεχνών υπήρξε μια πρακτική που χρονολογείται από τις απαρχές της τέχνης και εντοπίζεται σε ολόκληρη την ιστορία της. Αρκεί να διερωτηθούμε τι είναι αυτό που στην πρακτική των μουσικών ονομάζεται *δρόμος*; Οι κλίμακες, δηλαδή, που χρησιμοποιούνται κυρίως από λαϊκούς μουσικούς σε αμέτρητα είδη μουσικής από τα Μπλουζ του Μάντι Γουότερς μέχρι το Ρεμπέτικο του Μάρκου Βαμβακάρη και που μέσα από την επανάληψή τους διαμορφώνουν τα χαρακτηριστικά ενός είδους.

Τι είναι οι υπέροχοι αυτοί ρυθμοί της επαναληπτικότητας, αν όχι εκδηλώσεις μιας ποιητικής του χρόνου που στοχεύει κατευθείαν στο συναίσθημα; Και όπου τα αισθήματα εκφράζονται ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αντί μιας αυθεντικής προθέσεως. Ας αναρωτηθούμε, ακόμη, πόσοι ζωγράφοι έχουν ξαναζωγραφίσει έργα άλλων καλλιτεχνών, ώστε να διερευνήσουν την εφαρμογή του δικού τους στυλ επάνω σε μια οικεία σύνθεση και θεματογραφία; Πώς θα διευκρινίζαμε, λοιπόν, μια



κατάσταση ιδιοποίησης για κάτι που κατοικεί σε διαφορετικούς χρόνους, που ταξιδεύει μέσα στο χρόνο και επαναλαμβάνεται σε απρόβλεπτα διαστήματα;

Όπως μας εξηγεί ο Ίαν Φερβόερτ, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ιδιοκτησία για ένα επαναλαμβανόμενο στυλ στη μόδα, ένα λαογραφικό σύμβολο που αναβιώνει από ένα νέο πολιτικό κίνημα για να αρθρώσει μια αναθεωρητική εκδοχή της ιστορίας μιας χώρας ή ένα κτιριακό σύμπλεγμα διατηρητέας αρχιτεκτονικής που κατοικείται από ανθρώπους που δεν γνωρίζουν τίποτα για τα αρχικά του σχέδια, αλλά πρέπει να βρουν έναν τρόπο ζωής ανάμεσα στις μνήμες του κτιρίου. Ποιος μπορεί να ισχυριστεί ότι είναι κτήμα του ένα στυλ που επαναλαμβάνεται μέσα στις δεκαετίες, ένα συλλογικό σύμβολο ή ένα ιστορικό οίκημα; Ακόμα κι αν το πετύχαινε, δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι μια αποκλειστικά κατοχυρωμένη ιδιοκτησία του.

Τα αντικείμενα του παρελθόντος μπορούν να κυκλοφορούν ελεύθερα στον χρόνο και να αλλάζουν ιδιοκτήτες. Πράγματα που ζουν καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου δεν μπορούν, σε καμία περίπτωση, να περάσουν στην κατοχή κανενός. Για τον λόγο αυτό πρέπει να προσεγγιστούν με διαφορετικό τρόπο. Όποιος επιδιώκει να κάνει χρήση τέτοιων χρονικά και ιστορικά φορτισμένων αντικειμένων με κριτική διάθεση, δηλαδή με μια στάση που διαφέρει σημαντικά από αναθεωρητικές διαθέσεις είτε ακόμα και

από έναν καιροσκοπισμό λαογραφικών εκμεταλλεύσεων του παρελθόντος, πρέπει να είναι έτοιμος να παραιτηθεί των αξιώσεών του για πλήρη κατοχή.<sup>134</sup>

Πάνω σε αυτά τα ερωτήματα ο Γκόλντσμιθ συμπληρώνει: «Η ιδιοποίηση είναι μια κοινή τεχνική στον σύγχρονο πολιτισμό.[...] Οι καλλιτέχνες ιδιοποιούνται/οικειοποιούνται εικόνες, ιδέες και τρόπους δημιουργίας τέχνης που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί από άλλους καλλιτέχνες, προσαρμόζοντάς τα στα δικά τους καλλιτεχνικά συμφέροντα, [...] τα αποκαθιστούν στο πλαίσιο της εργασίας τους για να εμπλουτίσουν ή να εξαλείψουν τους συμβατικούς ορισμούς του τι μπορεί να είναι ένα έργο τέχνης. [...] Ταυτόχρονα, η ιδιοποίηση μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια από τις πιο βασικές διαδικασίες παραγωγής και εκπαίδευσης της σύγχρονης τέχνης»<sup>135</sup>.

Με άλλα λόγια, ο Γκόλντσμιθ, μάς λέει ότι τα έργα ανήκουν στο περιβάλλον που τα γεννάει, είναι κτήμα όλων μας και όποιος διεκδικεί απόλυτη πνευματική ιδιοκτησία φαίνεται να αγνοεί ότι τα έργα λαμβάνουν τη σημασία τους διαφορεικά, δηλαδή μέσω της θέσης τους μέσα σε μια αλυσίδα νοηματικών και ποιοτικών διαφορών που εκτείνονται στον χρόνο. Ακόμη και σε περιπτώσεις όπου εκ πρώτης όψεως τα έργα φαίνονται πανομοιότυπα και κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί κλοπή, τα έργα αυτά μπορούν να είναι διαφορετικά με ποικίλους τρόπους, που θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

---

<sup>134</sup> Verwoert J.: «Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different», *Art&Research Vol.1 No.2* (2007). Ανακτήθηκε από: <http://www.artandresearch.org.uk/>.

<sup>135</sup> Ανακτήθηκε από: [www.artandresearch.org.uk](http://www.artandresearch.org.uk).

Ο Άρθουρ Ντάντο τοποθετεί το θέμα στις πραγματικές του διαστάσεις τονίζοντας ότι «στην παράθεση πανομοιότυπων έργων χωρίς διακριτές διαφορές, που ενδεχομένως έχουν ριζικά διαφορετικούς οντολογικούς συσχετισμούς, μπορεί να συγκροτηθεί [νόημα] σε κάποιο άλλο πεδίο της φιλοσοφίας, αν όχι σε όλα τα πεδία της»<sup>136</sup>. Αρκεί, λοιπόν, να σκεφτούμε κάπου εδώ ότι, όταν κάποιος λέει ότι δύο πράγματα είναι μεταξύ τους διαφορετικά, εννοεί ότι ένα από αυτά έχει τουλάχιστον μια ιδιότητα που το άλλο δεν έχει ή ότι, ενώ μοιράζονται ακριβώς τις ίδιες ιδιότητες, είναι αριθμητικά ξέχωρα.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ακόμη και στις περιπτώσεις εμφανισιακά πανομοιότυπων έργων, μπορούμε να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε διαφορές στο επίπεδο των εννοιών, όπου *όμοια* μεταξύ τους έργα είναι τελικά πολύ διαφορετικά. Είναι, άλλωστε, πολύ συχνό το φαινόμενο ένας καλλιτέχνης να ιδιοποιείται το έργο άλλων καλλιτεχνών για να πει κάτι τελείως διαφορετικό. Είτε ολόκληρο το έργο, όπως έκανε για παράδειγμα ο Γούντι Άλεν στο σκηνοθετικό του ντεμπούτο με την ταινία *What's Up, Tiger Lily?*<sup>137</sup> του 1966 είτε αποσπασματικά, όπως κάνει ο Κουέντιν Ταραντίνο, ο οποίος ιδιοποιείται από πολλές πηγές ταυτόχρονα που στη συνέχεια *ράβει*, ώστε να δημιουργήσει κάτι νέο.

---

<sup>136</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2000, σ. 24.

<sup>137</sup> Ο Γούντι Άλεν σε μια προσπάθεια να παρωδήσει τις ταινίες δράσης της εποχής του αντέγραψε ολόκληρη μια ιαπωνική κατασκοπευτική ταινία. Επεξεργάστηκε, ωστόσο, εκ νέου τους διαλόγους στα αγγλικά, τοποθέτησε κάποιες νέες σκηνές και αναδιέταξε τη σειρά των υπαρχουσών σκηνών. Άλλαξε, έτσι, εντελώς τον τόνο της ταινίας που από μια ιαπωνική απομίμηση ταινιών Τζέιμς Μποντ, μετατράπηκε σε μια κωμωδία για την αναζήτηση της καλύτερης συνταγής για αυγοσαλάτα στον κόσμο. Ο Γούντι Άλεν ασχολήθηκε με την ιδιοποίηση καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του.

Ο Ταραντίνο έγινε, επίσης, γνωστός και για τις πολιτιστικές ιδιοποιήσεις της φιλμογραφίας του. Μιμείται, δανείζεται, αντιγράφει και ιδιοποιείται πλοκή και σκηνές από ιαπωνικές ταινίες σαμουράι, ιταλικές ταινίες γουέστερν και καλτ κινηματογράφο, ενώ δεν δίστασε κάποτε να δηλώσει: «Κλέβω από κάθε ταινία που έγινε ποτέ [...] Κλέβω από τα πάντα. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες κλέβουν, δεν αποτίνουν φόρο τιμής»<sup>138</sup>. Ο Ταραντίνο είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς καλλιτέχνες των πρακτικών ιδιοποίησης. Απορρίπτει κάθε ιδέα για ειλικρίνεια, αυθεντικότητα και μοναδικότητα του καλλιτέχνη θεωρώντας ότι ολόκληρη η τέχνη είναι φτιαγμένη από άλλη τέχνη. Και, προφανώς, δεν υπάρχει ούτε πρωτότυπο ούτε και καμία πρωτοτυπία, μόνο έξυπνες και επιδέξιες επαναδιατυπώσεις.

Περνώντας από τον κινηματογράφο, τη μόδα και τη μουσική, στην ποίηση και τη λογοτεχνία το καθεστώς της ιδιοποίησης αρχίζει να γίνεται θολό. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γκόλντσμινθ είναι κοινώς αποδεκτό να χρησιμοποιούνται αυτούσια κείμενα άλλων από σεναριογράφους και βιογράφους για τις ανάγκες ενός ντοκιμαντέρ ή μιας βιογραφίας, ενώ κατά κάποιον τρόπο, η ποίηση και κατ' επέκταση η λογοτεχνία εξακολουθεί να είναι συνδεδεμένη με τις έννοιες της γνησιότητας και της ειλικρίνειας: «Δεν διαφωνώ ότι η ποίηση μπορεί να εκφράσει την υποκειμενικότητα - απλά προτιμώ να μην είναι αποκλειστικά δική μου. Η αυθεντικότητα είναι ακόμα ένα τέχνασμα. Είναι δυνατόν να είμαστε ταυτόχρονα και

---

<sup>138</sup> Συνέντευξη στο Empire magazine το 1994. Ανακτήθηκε από: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/05/20/tarantino-interview-cannes-1994/>.

τα δύο, μη αυθεντικοί που παραμένουν ειλικρινείς. Μόλις το ξεπεράσουμε αυτό, η ηθική γίνεται συναινετική, ευέλικτη και παιχνιδιάρικη»<sup>139</sup>.

Ας εξετάσουμε, όμως, κάπου εδώ ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ιδιοποίησης από τον κόσμο της λογοτεχνίας, πριν περάσουμε στην ανάλυση των ηθικών ζητημάτων. Πιο συγκεκριμένα, θα μας απασχολήσει το διήγημα *Πιέρ Μενάρ, συγγραφέας του Κιχώτη* από τον Αργεντινό συγγραφέα, Χόρχε Λουίς Μπόρχες στο οποίο κάναμε μια σύντομη αναφορά στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Το διήγημα εμφανίστηκε αρχικά στα ισπανικά στο Αργεντινικό περιοδικό Σουρ, τον Μάιο του 1939. Είναι ένα κείμενο γραμμένο με τη μορφή λογοτεχνικής κριτικής της δουλειάς φανταστικού Γάλλου συγγραφέα του 20ού αιώνα Πιερ Μενάρ. Ο Μπόρχες, ως αφηγητής και φανταστικός κριτικός της δουλειάς του Μενάρ, μας περιγράφει δύο αποσπάσματα από πανομοιότυπα λογοτεχνικά έργα. Το ένα είναι κομμάτι από τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες, ενώ το άλλο έχει γραφτεί αργότερα από τον Πιερ Μενάρ. Για τον Μπόρχες, παρότι το δεύτερο είναι πανομοιότυπο με το πρωτότυπο σε κάθε λέξη, είναι απείρως πιο εκλεπτυσμένο και πλούσιο σε ψευδαισθήσεις. Αυτό συμβαίνει, διότι τα βιβλία γράφτηκαν σε διαφορετικές εποχές, από διαφορετικούς συγγραφείς, με διαφορετική εθνικότητα και διαφορετικές λογοτεχνικές αναφορές. Άρα, παρότι ταυτόσημα, διαχωρίζονται από τις διαφορετικές θέσεις που κατέχει ο κάθε συγγραφέας.

---

<sup>139</sup> Goldsmith K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 17.

Με αυτόν τον τρόπο, ο Μπόρχες θέτει έντεχνα έναν προβληματισμό επάνω στο ζήτημα της ποίησης και των αντιτύπων τους, καθώς και στο ζήτημα της γραφής ως επανεγγραφή. Ένα ποίημα μπορεί να είναι πανομοιότυπο με τα αντίτυπα του, αλλά ταυτοχρόνως να διατηρεί μια ιδιαίτερη ταυτότητα εξαιτίας των ιδιοτήτων που διαθέτει και που δεν σχετίζονται με το κείμενο αυτό καθ' αυτό. Σε κάθε περίπτωση, ο Μπόρχες συμβάλλει σημαντικά στο να κατανοήσουμε την οντολογία του έργου τέχνης, καθότι μας καλεί να στοχαστούμε επάνω στην ουσία του έργου τέχνης παρά στη μορφή του.

Ο Ντάντο αναφέρει σχετικά ότι «το παράδειγμα του Μπόρχες έχει ως φιλοσοφική συνέπεια να μας αναγκάσει να αποστρέψουμε το βλέμμα μας από την επιφάνεια των πραγμάτων και να αναρωτηθούμε σε τι συνίσταται η διαφορά μεταξύ διαφορετικών έργων, αν όχι στις επιφανειακές ιδιότητες»<sup>140</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε κάπου εδώ ότι παρόλες τις τεχνικές ιδιοποίησης που πραγματοποιεί ο Μπόρχες, για τον Γκόλντσμιθ το έργο αυτό δεν θεωρείται έργο μη δημιουργικής γραφής για τον λόγο ότι, όπως παρουσιάζεται ο Μενάρ, «δεν αντιγράφει [συνειδητά], απλά έτυχε να γράψει το ίδιο βιβλίο με τον Θερβάντες χωρίς να έχει προηγούμενη γνώση του. Ήταν μια απόλυτη σύμπτωση, ένα φανταστικό κτύπημα της ιδιοφυΐας σε συνδυασμό με μια τραγικά κακή αίσθηση συγχρονισμού»<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2000, σ. 72.

<sup>141</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 110.

Με άλλα λόγια, από τη μεριά του Μενάρ, η ιδιοποίηση στο συγκεκριμένο παράδειγμα ήταν περισσότερο τυχαία παρά προϊόν κάποιας καλλιτεχνικής στρατηγικής. Από τη μεριά, όμως, του ίδιου του Μπόρχες θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε κατασκευή λογοτεχνίας μέσω πρακτικών ιδιοποίησης ταυτόσημες με αυτές της μη δημιουργικής γραφής, αφού η κατασκευή του όλου εγχειρήματος ήταν προμελετημένη.

### 3.6 Ηθικά ζητήματα.

Ας επανέλθουμε, όμως, στα ηθικά ζητήματα που αφορούν το καθεστώς της αντιγραφής και της ιδιοποίησης. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να μας προβληματίζει η δυνατότητα να σκεφτούμε το αντικείμενο της ιδιοποίησης και το περιβάλλον των εννοιών που το περιβάλλουν, σε αντιδιαστολή με τον όρο της ιδιοκτησίας. Εύλογα, η πρακτική αυτή προκαλεί ερωτήματα σχετικά με την αυθεντικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και με τους αποδεκτούς κανόνες περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Χωρίς αμφιβολία, εάν επικεντρωθούμε αποκλειστικά στην πράξη της ιδιοποίησης, υπάρχει ελάχιστος χώρος για ασάφεια σχετικά με ζητήματα ιδιοκτησίας: τη στιγμή της ιδιοποίησής του, το αντικείμενο αποσπάται (μέσω αγοράς, δανεισμού ή κλοπής) από ένα σύνολο, ώστε να χρησιμοποιηθεί κάπου αλλού. Μπορεί να υπάρχουν διαμάχες για παραβιάσεις πνευματικών δικαιωμάτων και δικαιωμάτων ιδιοκτησίας, αλλά αυτές συμβαίνουν ακριβώς επειδή μπορεί γενικά να εντοπιστεί από πού προήλθε το αντικείμενο και πού βρίσκεται τώρα, ποια ήταν η ιδιοκτησία του και

ποιος το πήρε για να το κάνει κομμάτι της ζωής, της τέχνης, της μουσικής και ούτω καθεξής. Η ιδιοκτησία μετατρέπεται σε ζήτημα, επειδή η θέση του ιδιοποιημένου αντικειμένου μπορεί σαφώς να εντοπιστεί. Εάν, ωστόσο, προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τη θέση του ιδιοποιημένου αντικειμένου μέσα στον χρόνο και προσπαθήσουμε να χαρτογραφήσουμε την τροχιά των μετατροπών του σε ένα σύστημα συντεταγμένων με πολλούς χρονικούς άξονες, όπως μας εξηγεί ο Φερβόερετ, προφανώς το ζήτημα γίνεται πολύ πιο περίπλοκο.<sup>142</sup>

Συνοψίζοντας, η ιδιοποίηση, που χρησιμοποιήθηκε ως όρος κυρίως τη δεκαετία του 80' για να περιγράψει την πράξη κατά την οποία ένας καλλιτέχνης θεωρεί ως έργο του το έργο ενός άλλου καλλιτέχνη, είναι μια ευρέως αποδεκτή πρακτική στην κοινωνία. Οι άνθρωποι έχουν την τάση να οικειοποιούνται/ιδιοποιούνται, ενσωματώνοντας έννοιες και πράγματα στον δικό τους τρόπο ζωής, αγοράζοντας ή χρησιμοποιώντας εμπορεύματα, αποκτώντας γνώση, ιδιωτικοποιώντας μέρη και ούτω καθεξής. Οι καλλιτέχνες υιοθετούν εικόνες, έννοιες και τρόπους δημιουργίας που άλλοι καλλιτέχνες έχουν χρησιμοποιήσει στο παρελθόν και προσαρμόζουν αυτά τα καλλιτεχνικά μέσα στα δικά τους ενδιαφέροντα. Η χρήση, για παράδειγμα, αντικειμένων, εικόνων ή πρακτικών από άλλες κουλτούρες, αναζωογονεί τα πράγματα αυτά μέσα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής έρευνας εμπλουτίζοντας και διευρύνοντας το έργο τέχνης. Η πρακτική αυτή θα μπορούσε να περιγραφεί ως

---

<sup>142</sup> Verwoert J.: «Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different», *Art&Research Vol.1 No.2* (2007). Ανακτήθηκε από: <http://www.artandresearch.org.uk/>.



συγκριτικά διαχρονική ή τουλάχιστον, ως μια πρακτική που ασκείται όσο υπάρχει η σύγχρονη κοινωνία.

Ταυτόχρονα, η ιδιοποίηση μπορεί να νοηθεί ως μία από τις πιο βασικές διαδικασίες παραγωγής και εκπαίδευσης της σύγχρονης τέχνης όπως προαναφέραμε. Η αντιγραφή και η τροποποίηση παραδειγματικών έργων από την ιστορία της τέχνης είναι το μοντέλο για την ανάπτυξη και την καλλιέργεια αισθητικής αντιλήψεως στον άνθρωπο. Κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων, αυτό το μοντέλο αμφισβητήθηκε επανειλημμένα από τους υποστηρικτές της πεποίθησης ότι τα σύγχρονα άτομα πρέπει να παράγουν ριζικά νέα τέχνη με την αρετή της αυθόρμητης δημιουργικότητάς τους.

Οι μεταμοντέρνοι επικριτές αυτής της λατρείας της ατομικής ιδιοφυΐας, με τη σειρά τους, ισχυρίστηκαν ότι αυτό είναι μια τεράστια ιδεολογική διαστρέβλωση που απεικονίζει την τέχνη ως ηρωική πράξη μιας αυθεντικής δημιουργίας και προωθεί έναν καθαρά ναρκισσιστικό τύπο προσωπικότητας που κύριο στόχο έχει την δημιουργία αριστουργημάτων. Η τελειότητα παραπέμπει σε έναν δεινό έλεγχο κανόνων όπου το προσωπικό όραμα του μοναδικού και εμπνευσμένου ατόμου υπερβαίνει την κοινωνία. Αντίθετα, προχώρησαν το παράδειγμα της αντιγραφής/οικειοποίησης/ιδιοποίησης ως το υλιστικό εκείνο μοντέλο που περιγράφει την παραγωγή τέχνης ως τη σταδιακή αναδιάταξη ενός βασικού συνόλου πολιτιστικών όρων μέσω της στρατηγικής επαναχρησιμοποίησης και του ενδεχόμενου μετασχηματισμού της.

Πάμε, λοιπόν, να εξετάσουμε το θέμα σε καθένα από τα μεγέθη που ορίζουν την έκταση του πεδίου. Κατανοούμε ότι, όταν ο Μαρσέλ Ντισάν εξέθεσε έτοιμα αντικείμενα (readymade) σε γκαλερί και ο Άντι Γουόρχολ χρησιμοποίησε αυτούσιες εικόνες από τη λαϊκή και καταναλωτική κουλτούρα, έπρεπε να αποφασίσουν τον τρόπο που θα προσεγγίσουν ορισμένα αντικείμενα που θα ιδιοποιηθούν ως τέχνη.

Όπως μας εξηγεί ο Έρνστ Γκόμπριχ: «Κάθε ένα [από τα έργα τέχνης] είναι το αποτέλεσμα μιας απόφασης του καλλιτέχνη»<sup>143</sup>. Άρα, κρίσιμο κάπου εδώ είναι να κατανοήσουμε το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες φέρουν την τελική ευθύνη για τους στόχους που επιλέγουν να επιδιώξουν μέσω της αντιγραφής, της μίμησης ή της ιδιοποίησης πραγμάτων μέσα στο έργο τους, σε αντίθεση με έναν πλαστογράφο που οι κεντρικοί του στόχοι καθορίζονται από τη φύση της δραστηριότητας της πλαστογραφίας. Με άλλα λόγια, οι καλλιτέχνες θέτουν στόχους και οργανώνουν κανόνες, ώστε να τους υλοποιήσουν, κάτι που εντοπίζει και ο ίδιος ο Ιμμάνουελ Καντ στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, όταν γράφει: «Πράγματι, κάθε τέχνη προϋποθέτει κανόνες, μέσω της θεμελιώσεως των οποίων και μόνον ένα προϊόν παριστάνεται ως δυνατό, εάν πρόκειται να ονομάζεται καλλιτεχνικό»<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Gombrich E. H.: *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδάγλη, Αθήνα, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 32.

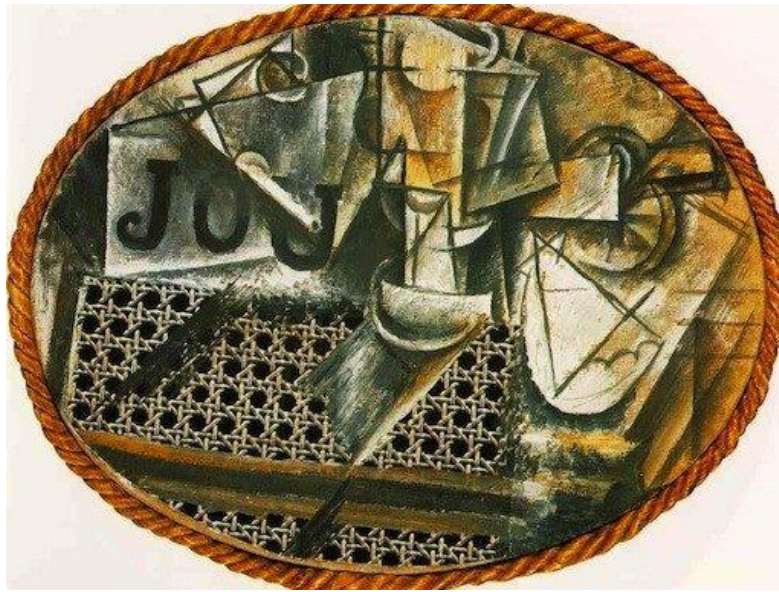
<sup>144</sup> Καντ Ε.: *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2004, σ. 240.

### 3.7 Η περίπτωση Πικάσο.

Με το έργο *Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα* (1912) να θεωρείται το πρώτο κολλάζ στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης, ο Πικάσο προκάλεσε με την ενσωμάτωση ενός βιομηχανικού προϊόντος, τυπωμένου μουσαμά, με την αναπαράσταση μιας ψάθινης καρέκλας και ενός κανονικού σχοινού τυλιγμένο γύρω από τον πίνακα να λειτουργεί ως πλαίσιο και περίγραμμα, την παραδοσιακή έννοια του αντικειμένου τέχνης. «Ο πίνακας του Πικάσο είναι το χαρακτηριστικό παράδειγμα του τι κάνει γενικότερα ένας ζωγράφος. Όπως το πουλί που φτιάχνει τη φωλιά του, διακριτά μεταξύ τους στοιχεία συνενώνονται και ράβονται, ώστε να δημιουργήσουν ένα αρμονικό σύνολο».<sup>145</sup> Το γεγονός ότι όλα αυτά τα ετερόκλητα μεταξύ τους στοιχεία δεν έχουν αποδοθεί με το χέρι, δεν εμποδίζει με κανέναν τρόπο τη σύνθεση. Τουναντίον, την ενισχύει με τρόπο καθοριστικό, μιας και η συνύπαρξη δισδιάστατων και τρισδιάστατων υλικών στην καλλιτεχνική σύνθεση οδήγησε στην ανάδειξη μιας διαφορετικής ποιοτικής υπόστασης, που έγινε αφορμή για έναν διάλογο μεταξύ εμπειρικής πραγματικότητας και τέχνης κατά τον 20ό αιώνα υπό το πρίσμα της κυριολεκτικής *προσθήκης* της πρώτης στο καλλιτεχνικό έργο.

---

<sup>145</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 110.



Εικ. 23 Πάμπλο Πικάσο, *Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα*, 1912.

Η λειτουργία της ψάθας είναι διαφορετική, από τη μια λειτουργεί σαν ένα δείγμα καθαρού ρεαλισμού, ενώ από την άλλη λειτουργεί σαν μια ψευδαίσθηση που μιλάει για μια πραγματικότητα. Ψευδαίσθηση και πραγματικότητα συγκρούονται σε ένα παιχνίδι θέσεων και αντιθέσεων δημιουργώντας μια νέα σύνθεση, αυτήν που συνέβαλε στη γένεση του κινήματος που αργότερα ονομάστηκε *εννοιολογική τέχνη*. Ο Τόνυ Γκόντφρεϋ υποστηρίζει ότι «αν και ο κυβισμός δεν αποκήρυξε ποτέ τη ζωγραφική και έμεινε προσκολλημένος στη σχετικά παραδοσιακή θεματολογία (νεκρές φύσεις και προσωπογραφίες), έχει συμβάλει στη γένεση της εννοιολογικής τέχνης για τέσσερις κυρίως λόγους: α) Χρησιμοποιεί εικόνες και αντικείμενα της καθημερινότητας, κάτι που προδιαγράφει τη χρήση του «readymade», β) συνδέεται με την επιστημολογία, την έρευνα της αναπαράστασης και του πώς γνωρίζουμε ό,τι

γνωρίζουμε γ) ανατρέπει ή διασπά την προσοχή του θεατή, δ) συγχωνεύει τη ζωή του δρόμου με την απομόνωση του εργαστηρίου»<sup>146</sup>.

Άρα, η ιδιοποίηση μέσω της χρήσης ατόφιου βιομηχανικού προϊόντος από τον Πικάσο μάς καλεί σε αναστοχασμό επάνω στην καθαυτή φύση των πραγμάτων και στο πώς λαμβάνουμε απόλαυση από αυτά. Για παράδειγμα, η απόλαυση που λαμβάνουμε από μια ψάθινη καρέκλα έγκειται στην άνεση που αυτή μάς παρέχει. Η απόλαυση που λαμβάνουμε από ένα τύπωμα μιας ψάθινης καρέκλας σε μουσαμά προκύπτει από τους σχετικούς συσχετισμούς αυτής της αναπαράστασης είτε διαφημιστικούς είτε διακοσμητικούς και ούτω κάθε εξής. Η πηγή, όμως, της απόλαυσης που προκύπτει από τη χρήση μιας ψάθινης καρέκλας σε ένα έργο τέχνης πρέπει να αναζητηθεί σε έναν κόσμο εκτός του πραγματικού.

Ο φιλόσοφος και έμπορος έργων τέχνης Νέλσον Γκούντμαν, αναφέρει σχετικά: «Κανονικά μια πέτρα δεν είναι έργο τέχνης ενόσω βρίσκεται στον δρόμο, αλλά μπορεί να γίνει εφόσον εκτεθεί σε ένα μουσείο. Στον δρόμο δεν είθισται να επιτελεί συμβολική λειτουργία. Στο μουσείο τέχνης δειγματίζει ορισμένες από τις ιδιότητες της - για παράδειγμα, τις ιδιότητες του σχήματος, του χρώματος, της υφής»<sup>147</sup>.

Πρέπει να κατανοήσουμε κάπου εδώ ότι η ιδιοποίηση και στη συνέχεια η μεταμόρφωση της ψάθινης καρέκλας σε έργο τέχνης απαιτεί από εμάς μια αισθητική

---

<sup>146</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 24.

<sup>147</sup> Πούλος Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 378.

αποστασιοποίηση και μια διαφορετική συμπεριφορά απέναντί της. Έτσι, καταργώντας τη συμβατική χρήση ενός πράγματος και επαναχρησιμοποιώντας το ως τέχνη, προσανατολιζόμαστε σε έναν άλλον κόσμο δυνατοτήτων του αντικείμενου, στον κόσμο της συμβολικής χρήσης ή αλλιώς στον κόσμο των εννοιών: «ο τρόπος με τον οποίο ένα αντικείμενο ή ένα συμβάν λειτουργούν ως έργα τέχνης εξηγεί πώς μέσα από συγκεκριμένους τρόπους συγκρότησης της αναφορικής σχέσης, αυτό που επωμίζεται τούτη η λειτουργία συμβάλλει σε έναν τρόπο θέασης - και στην κατασκευή - ενός κόσμου»<sup>148</sup>.

Ο Ντάντο αναφέρει σχετικά: «Τα αντικείμενα ως κατηγορία δεν αναφέρονται σε κάποιο θέμα, δηλαδή στερούνται αναφορικότητας, ακριβώς επειδή είναι αντικείμενα. Αντίθετα, τα έργα τέχνης έχουν το χαρακτηριστικό ότι αναφέρονται σε κάτι»<sup>149</sup>. Τα έργα τέχνης δεν οφείλουν την ύπαρξή τους σε κάποια πρακτική αναγκαιότητα ούτε είναι προϊόντα τύχης. Είναι έργα στοχασμού και στρατηγικών επιλογών που κάνουν αναφορά σε κάτι. Ακόμα κι αν συμβεί κάτι τυχαίο, όπως ένα ατύχημα στην πορεία υλοποίησης ενός έργου, ο καλλιτέχνης κάνει τη συνειδητή επιλογή να επιτρέψει στα αποτελέσματα αυτού του ατυχήματος να παραμείνουν εντός της δουλειάς του.

Άρα, όταν κοιτάζουμε τη δουλειά ενός καλλιτέχνη, μπορούμε να ρωτήσουμε για οποιαδήποτε συγκεκριμένη λεπτομέρεια, γιατί το παρουσίασε ο καλλιτέχνης με αυτόν τον τρόπο ή γιατί έκανε τις συγκεκριμένες επιλογές; Η αναζήτηση του νοήματος ενός

---

<sup>148</sup> Πούλος Π.: *Εννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 382.

<sup>149</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000, σ. 23.

έργου τέχνης είναι, σύμφωνα με πολλούς, η ανακατασκευή του τι εννοούσε ο καλλιτέχνης κάνοντας χρήση αυτών των χαρακτηριστικών σε συνδυασμό με το τι τους δημιουργεί το συγκεκριμένο έργο, σκέψεις, αισθήματα και ούτω κάθε εξής. Με άλλα λόγια, μας ενδιαφέρουν τα ζητήματα των επιλογών και των προθέσεων του καλλιτέχνη, ώστε να έχουμε μια πυξίδα, όταν διασχίζουμε τις σημασίες και τα νοήματα ενός έργου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το παράδειγμα του Πικάσο μάς βοηθάει να κατανοήσουμε τη σημασία των πρακτικών ιδιοποίησης και των φιλοσοφικών προεκτάσεων που αυτές έχουν, μέσω της επιλεκτικής απόσπασης ενός αντικειμένου από το περιβάλλον του και της αλλαγής χρήσης που του επιφέρει η τοποθέτησή του μέσα σε ένα έργο τέχνης. Αξίζει, όμως, να αναφερθεί ότι στο έργο *Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα* το αντικείμενο, παρότι τοποθετείται αυτούσιο, επιδέχεται κάποια επεξεργασία μιας και είναι το κομμάτι ενός ευρύτερου κολλάζ. Αντίθετα, στο παράδειγμα Ντισάν που θα ακολουθήσει, το αντικείμενο δεν επιδέχεται καμία επεξεργασία, παραμένει ακέραιο.

Παρόλα αυτά, ο Πικάσο μάς βοηθάει να προσεγγίσουμε την έννοια της πραγματικότητας ενσωματώνοντας κομμάτια αυτής της πραγματικότητας στο έργο τέχνης. Ο Πιέρ Μπουρντιέ γράφει σχετικά: «Μήπως δεν παρατηρούμε ότι είναι σχεδόν αδύνατο να προσδιορίσουμε ποια στιγμή ένα κατεργασμένο αντικείμενο γίνεται έργο τέχνης, από ποια στιγμή και μετά, παραδείγματος χάρη, μια επιστολή γίνεται *λογοτεχνική*, δηλαδή πότε η μορφή επικρατεί της λειτουργίας; Μήπως πρέπει να πούμε ότι η διαφορά βρίσκεται στην πρόθεση του δημιουργού; Αλλά αυτή η

πρόθεση, όπως και η πρόθεση του αναγνώστη ή του θεατή, εξάλλου, είναι και η ίδια αντικείμενο κοινωνικών συμβάσεων που συγκλίνουν για να ορίσουν το πάντα αβέβαιο και ιστορικά ασταθές σύνορο μεταξύ του απλού εργαλείου και του έργου τέχνης»<sup>150</sup>. Με άλλα λόγια, παρότι ακαθόριστο το πότε μετατρέπεται σε έργο τέχνης ένα καθημερινό αντικείμενο, μπορούμε ωστόσο να κατανοήσουμε ότι οι επιλογές και οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι η αρχή μιας διαδικασίας μεταμόρφωσης του κοινότοπου.

Συνοψίζοντας, η ιδιοποίηση στο έργο του Πικάσο επιφέρει ένα συγκεκριμένο είδος μετασχηματισμού ενός απλού αντικειμένου που παραμένει πολύ δύσκολο να το σκεφτούμε έξω από το περιβάλλον της τέχνης. Ο Πικάσο μεταμορφώνει κάτι συνηθισμένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να μένουμε γοητευμένοι και από τη δική μας ικανότητα να μετασχηματίζουμε τα πράγματα την ώρα που τα κατανοούμε. Όταν στεκόμαστε απέναντι από το έργο προβάλλοντας σε αυτό τις γνώσεις μας, τις σκέψεις μας, τα συναισθήματά μας, συμμετέχουμε ενεργά σε ένα παιχνίδι προβολών.

Ουσιαστικά, ο Πικάσο ιδιοποιείται και μετατρέπει ένα καθημερινό αντικείμενο σε έργο τέχνης, ενώ στη συνέχεια το αντικείμενο αυτό μεταμορφώνει εμάς μέσω ενός παιχνιδιού προβολών και παραστάσεων που συμπεριλαμβάνουν και τους εαυτούς μας. Εάν δε συνειδητοποιούμε ότι τέτοιες διαδικασίες μιμητικής μεταμόρφωσης λειτουργούν συνεχώς, καθολικά και πέραν του πεδίου της τέχνης, τότε μπορούμε να

---

<sup>150</sup> Bourdieu P.: *Οι κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 2006, σ. 430.



μάθουμε να βλέπουμε στα πράγματα έναν τρόπο θέασης του κόσμου που εκφράζει την εσωτερική μας πλευρά ως προέκταση του πολιτισμού μας.

### 3.8 Η περίπτωση Μαρσέλ Ντισάν.

Ο Ζαν Μποντριγιάρ μάς εξηγεί πώς με το κίνημα του Νταντά και τον Μαρσέλ Ντισάν «βλέπουμε για πρώτη φορά την τέχνη να αρνείται τον ίδιο τον κανόνα της, του αισθητικού παιχνιδιού, και να βγαίνει στη δια-αισθητική εποχή της κοινοτοπίας των εικόνων»<sup>151</sup>, Αναλύοντας κάπως έτσι το πιο εμβληματικό από τα έτοιμα αντικείμενα τέχνης *readymade* του ντανταϊσμού, την *Κρήνη*, πιστεύω ότι θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε ακόμη καλύτερα την πρακτική της ιδιοποίησης, ακατέργαστη αυτή τη φορά και στα πρώιμα στάδιά της.

Πριν προχωρήσουμε, όμως, θα πρέπει να ανακατασκευάσουμε το περιβάλλον κρίσεων εξουσίας και θεσμών που έφερε ο Α Παγκόσμιος Πόλεμος και που οδήγησε στην αμφισβήτηση της ίδιας της φύσης της τέχνης και του πολιτισμού μέσα στο οποίο γεννιέται το κίνημα του Νταντά και που πολύ όμορφα περιγράφει η Ζακλίν Ρας με τα παρακάτω λόγια: «[...] όπως και ο Μπερξόν, ο υπερρεαλισμός προσπαθεί να τσακίσει τα πλαίσια της λογικότητας, να επανασυνδεθεί με μια παράδοση άμεσης και κάθε άλλο παρά συλλογιζόμενης σκέψης και να λάβει υπόψη του λιγότερο τη νόηση από ό,τι το όνειρο. Ντανταϊστές και υπερρεαλιστές κρίνουν ότι ο λόγος είναι υπερβολικά

---

<sup>151</sup> Baudrillard J.: *Η διαφάνεια του κακού*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996, σ. 20.

στενός και εννοούν να τον κάνουν να σβήσει μπροστά στις πόρτες του ονείρου - που είναι απείρως προτιμότερες, μπροστά στις μυστηριώδεις δυνάμεις της φαντασίας και της ονειρικότητας, χάρη στις οποίες ο άνθρωπος ξαναβρίσκει τα δικαιώματά του στην ελευθερία. Αυτοί οι οργισμένοι νέοι εξυμνούν τους δρόμους της ενόρασης και του εξωλογικού. Τρομοκρατημένοι από τη διαπίστωση της χρεοκοπίας του 1914-1918, επικαλούνται μια καινούργια ζωή του πνεύματος, προορισμένη να αναγεννήσει την ύπαρξη»<sup>152</sup>.

Οι ντανταϊστές μέσα από τις αντιφάσεις τους θέλησαν να αποτινάξουν οποιαδήποτε *δημιουργική* δέσμευση θεωρούσαν ότι καθήλωνε την τέχνη και να εγκαινιάσουν έναν χώρο απόλυτης ελευθερίας για τον καλλιτέχνη. Τα έργα τους εκπροσωπούσαν το εντελώς αντίθετο από τα παλαιά αριστουργήματα, τα οποία και προσπάθησαν να γελοιοποιήσουν. Οι καλλιτέχνες αυτής της πρωτοπορίας θέλησαν να εναντιωθούν στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και στην αυθαίρετα θεσμισμένη καταστατική θέση των αριστουργημάτων εντός της. Στην προσπάθεια αυτή επιστράτευσαν αντικείμενα που δεν είναι τέχνη με σκοπό να μας κάνουν να τα δούμε ως τέχνη, διευρύνοντας έτσι τον ορισμό και τις έννοιες που ορίζουν την ευρύτερη διάταξη του καλλιτεχνικού πεδίου.

Οι καλλιτεχνικές τους προτάσεις στόχευαν στη μετατόπιση του αισθητικού ενδιαφέροντος των θεατών από τη γλυπτική και τη ζωγραφική προς άλλα, πιο

---

<sup>152</sup> Russ J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσιμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005, σ. 416.

κοινότοπα αντικείμενα. Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης μάς αναφέρει σχετικά: «Εκείνο που οι ντανταϊστές προσπαθούν να πουν είναι πως από τη στιγμή που, για παράδειγμα, ένα εξωτικό ακαδημαϊκό γυμνό με όλες τις ψυχολογικές (σκοποφιλία, φετιχισμός, σαδισμός) ή τις κοινωνικές (φαλλοκεντρισμός, πορνεία, αποικιοκρατία) συμπαραδηλώσεις του αποκόπτεται από την πραγματικότητα, κρύβει τις αντιφάσεις του και κρίνεται όχι ως αποτέλεσμα μιας πρακτικής παραγωγικής διαδικασίας (δηλαδή της ζωγραφικής), αλλά στο πλαίσιο μιας αφηρημένης εννοιολογικής κατηγορίας που αποκαλείται *τέχνη*»<sup>153</sup>. Άρα, κατανοούμε ότι εντός μιας τέτοιας συνθήκης, το πλαίσιο της τέχνης γίνεται ελαστικό, με αποτέλεσμα οποιοδήποτε αντικείμενο εισαχθεί μέσα σ' αυτό να μπορεί δυνητικά να θεωρηθεί τέχνη. Αρκεί, να βρεθεί το κατάλληλο αντικείμενο και ο τρόπος να εισχωρήσει μέσα στην ευρύτερη κατηγορία.

Ακριβώς μια τέτοια περίπτωση είναι και η *Κρήνη* που για «κακή της τύχη» το θεσμικό καλλιτεχνικό σύστημα όχι μόνο αφομοίωσε, αλλά και ανέδειξε ως αριστούργημα προδίδοντας τις αρχικές φιλοδοξίες του έργου και αποκηρύσσοντας αυτό που αρχικά πρέσβευε. «Είναι φανερό πια ότι η καλλιτεχνική πρωτοπορία οφείλει τη ζωή της στον μύθο του αριστουργήματος, τον οποίο διατήρησε ζωντανό επιτιθέμενη σ' αυτόν»<sup>154</sup>. Όμως, οι παλινωδίες του ντανταϊσμού δεν είναι θέμα της παρούσας μελέτης. Αυτό που θα μας απασχολήσει εδώ είναι να διερευνήσουμε την

---

<sup>153</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 129.

<sup>154</sup> Πούλος Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 494.

πρακτική της ιδιοποίησης στην οποία επιδόθηκαν οι καλλιτέχνες του ντανταϊσμού σε μια προσπάθεια να επανασυνδέσουν την τέχνη με την πραγματικότητα, ώστε να αποκαλύψουν τις αδυναμίες της τέχνης.



Εικ. 24 Μαρσέλ Ντισάν, *Κρήνη*, 1917.

Το 1917, ο αρχικά γνωστός ως κυβιστής ζωγράφος, Μαρσέλ Ντισάν, αποφάσισε να τεστάρει την αξιοπιστία μιας κολεκτίβας καλλιτεχνών και συλλεκτών της Νέας Υόρκης (της οποίας ήταν και ο ίδιος μέλος) ονομαζόμενη *Ανεξάρτητοι Καλλιτέχνες*, και που διοργάνωναν μια έκθεση στην οποία, όπως χαρακτηριστικά ανέφεραν, «όποιος πλήρωνε έξι δολάρια είχε κάθε δικαίωμα συμμετοχής». Θεώρησαν ότι με αυτόν τον τρόπο θα κατάφερναν να υπερκεράσουν τους συντηρητικούς θεσμούς της

εποχής, όπως οι ακαδημίες, αντιτάσσοντας με αυτούς τους όρους έναν πιο δημοκρατικό τρόπο εκθέσεων χωρίς επιτροπές και λογοκρισίες.

Ο Ντισάν πίσω από το ψευδώνυμο *R. Mutt*, αγόρασε και έστειλε έναν ουρητήρα τιτλοφορώντας τον η *Κρήνη*. Πληρώνοντας πρώτα τη συμμετοχή των έξι δολαρίων και χωρίς να γνωρίζουν οι διοργανωτές ποιος κρύβεται πίσω από το ψευδώνυμο *R. Mutt*, ψηφίζουν να μην εκτεθεί το συγκεκριμένο έργο ως προκλητικό, δικαιολογούμενοι στον τύπο της εποχής ότι «το αντικείμενο δεν ορίζεται με κανέναν τρόπο ως έργο τέχνης»<sup>155</sup>, προδίδοντας με αυτόν τον τρόπο τις ίδιες τις αρχές τους. Στο περιοδικό *The Blind Man* δημοσιεύτηκε λίγο αργότερα ένα άρθρο γραμμένο από την Μπήατρις Γουντ, φίλη του Ντισάν:

#### Η υπόθεση του Ρίτσαρντ Μουτ

«Λένε ότι κάθε καλλιτέχνης που πληρώνει έξι δολάρια μπορεί να εκθέσει. Ο κ. Ρίτσαρντ Μουτ έστειλε μια κρήνη. Χωρίς συζήτηση, το αντικείμενο αυτό εξαφανίστηκε και δεν εκτέθηκε ποτέ. Ποιες ήταν οι αιτίες που απορρίφθηκε η κρήνη του κ. Μουτ:

1. Μερικοί υποστήριξαν ότι ήταν ανήθικο, βάρβαρο.
2. Άλλοι ότι ήταν κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας, ένα απλό είδος υγιεινής.

Η *Κρήνη* του κ. Μουτ δεν είναι ανήθικο, αυτό είναι παράλογο. Τουλάχιστον, όχι περισσότερο ανήθικο από μία μπανιέρα. Είναι ένα αντικείμενο που βλέπουμε

---

<sup>155</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 29.

καθημερινά στις βιτρίνες των ειδών υγιεινής. Αν ο ίδιος ο κ. Μουτ έφτιαξε την κρήνη ή όχι δεν έχει καμία σημασία. Το ΔΙΑΛΕΞΕ. Πήρε ένα καθημερινό αντικείμενο, το τοποθέτησε έτσι ώστε η χρησιμότητά του να καταργείται με ένα νέο τίτλο και μια ιδέα και έτσι δημιούργησε μια νέα οπτική για το αντικείμενο αυτό. Όσο για τα υδραυλικά, αυτό είναι παράλογο. Τα μόνα έργα τέχνης που προέρχονται από την Αμερική είναι τα υδραυλικά και οι γέφυρές της»<sup>156</sup>.

Η *Κρήνη* του Μαρσέλ Ντισάν είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό έργο ιδιοποίησης στην ιστορία της τέχνης. Με αυτό το έργο ο Ντισάν ιδιοποιείται ένα κοινότοπο αντικείμενο εξυψώνοντάς το στο επίπεδο του έργου τέχνης, χωρίς την περαιτέρω παρέμβαση του καλλιτέχνη (πέρα από την υπογραφή του). Ο Ντισάν εισήγαγε έτσι τα *readymade* στον «ιερό» χώρο της τέχνης κατεδαφίζοντας κάθε έννοια της γλυπτικής φόρμας. Η χειρονομία του αυτή είναι μια πράξη γεμάτη νοήματα. Ειρωνεύεται την απλοϊκότητα των θεατών που τείνουν να θεωρούν σημαντικό οτιδήποτε βλέπουν μέσα σε έναν χώρο τέχνης ταυτόχρονα με την αξία που αποκτάει κάτι, όταν φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη. Επίσης, γεννάει ερωτήματα σχετικά με τις ιδιότητες που συνιστούν ένα έργο τέχνης σε περιπτώσεις ταυτοσημίας.

Έχουμε, λοιπόν, και πάλι να κάνουμε με δύο πανομοιότυπα αντικείμενα, από τη μία έναν καθημερινό ουρητήρα και από την άλλη ένα έργο τέχνης που, παρότι πανομοιότυπο, μας καλεί να του αναγνωρίσουμε διαφορετικά οντολογικά χαρακτηριστικά. Τι είναι, όμως, αυτό που χρίζει την *Κρήνη* έργο τέχνης με

---

<sup>156</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 30.

αποτέλεσμα να το διαφοροποιεί από το είδος του; Στο συγκεκριμένο παράδειγμα το επιχείρημα γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρο από το παράδειγμα του έργου *Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα*. Ο λόγος είναι ότι στην περίπτωση του Πικάσο, θα μπορούσε κάποιος ίσως να ισχυριστεί τη δημιουργική παρέμβαση του καλλιτέχνη στο αντικείμενο της ιδιοποίησης, αφού η ψάθινη καρέκλα είναι ένα κομμάτι ενός ευρύτερου κολλάζ. Στην περίπτωση της *Κρήνης*, όμως, ο Ντισάν δεν επεμβαίνει αλλιώς πέρα από το ότι απέσπασε από τον φυσικό του χώρο έναν ουρητήρα και τον εξέθεσε σε έναν χώρο τέχνης υπογράφοντάς το. Άρα, αυτή τη φορά πρέπει να αναζητήσουμε τις ιδιότητες της μεταμόρφωσης του κάπου πέρα από τη μορφή, ίσως στο επίπεδο των εννοιών και του πλαισίου που ορίζουν το πότε έχουμε έργο τέχνης.

Όπως χαρακτηριστικά μας αναφέρει ο Ντάντο, αυτό που πραγματικά μεταμορφώνει τον ουρητήρα είναι η χειρονομία του Ντισάν να το εκθέσει. Με αυτή του την κίνηση ο Ντισάν προσδίδει στο έργο ιδιότητες που δεν διαθέτουν τα ουρητήρια «είναι τολμηρό, αναίσχυντο, ασεβές, πνευματώδες και έξυπνο»<sup>157</sup>. Άρα, οι ιδιότητες που διαθέτει η *Κρήνη* δεν είναι οι ιδιότητες που θα χρησιμοποιούσαμε για να περιγράψουμε έναν κοινό ουρητήρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο «μαθαίνω ότι ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης σημαίνει πως αυτό διαθέτει ιδιότητες στις οποίες πρέπει να επικεντρώσω την προσοχή μου και οι οποίες απουσιάζουν από το μη μεταμορφωμένο αντίγραφο του και, συνεπώς, πως οι αισθητικές αντιδράσεις μας

---

<sup>157</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000, σ. 161.

απέναντί του είναι διαφορετικές. Και αυτό δεν είναι θεσμικό, είναι οντολογικό. Πρόκειται για μια εντελώς διαφορετική τάξη πραγμάτων»<sup>158</sup>.

Άρα, μπορεί ο Ντισάν, που τον απασχόλησε περισσότερο η αναζήτηση της ιδέας της ζωγραφικής παρά η ίδια η ζωγραφική, να μην χρησιμοποίησε την τεχνική του κολλάζ για να δημιουργήσει μια αρμονικά συναρπαστική σύνθεση, όπως ο Πικάσο. Αλλά κατάφερε με την *Κρήνη* να στρέψει το βλέμμα μας έξω από τη μορφή και το υλικό, στη σφαίρα της αέναης αυτοκριτικής για την ίδια την καταστατική συνθήκη του έργου ή αλλιώς για την ίδια του την «έννοια». Δημιούργησε έτσι ένα αντανakλαστικό αντικείμενο, που μας αναγκάζει να κοιτάξουμε προς άλλες κατευθύνσεις αποκαλύπτοντάς μας νέους κόσμους.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Μαρσέλ Ντισάν έκανε πράξη αυτό που έλεγε ο Πάουλ Κλέε: «Η τέχνη δεν αναπαράγει αυτό που είναι ορατό - κάνει κάτι ορατό»<sup>159</sup>. Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ιδιοποιημένο αντικείμενο του Ντισάν κατευθύνει την προσοχή μας προς άλλες κατευθύνσεις, εκτός του έργου και του εαυτού μας. Ενώ το ιδιοποιημένο αντικείμενο του Πικάσο μάς απορροφά, μας κρατά κοντά στο αντικείμενο και κοντά στις δικές μας σκέψεις. Άρα, η έκθεση του κατάλληλου ιδιοποιημένου αντικειμένου μπορεί να δημιουργήσει μια ξαφνική στιγμή διορατικότητας και με αυτόν τον τρόπο να μας δείξει τι (σε συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο και σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή) σημαίνει

---

<sup>158</sup> Danto A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000, σ. 170.

<sup>159</sup> Russ J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσιμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005, σ. 437.



κάτι για να σημαίνει κάτι. Επομένως, εάν αφευούμε στο κατάλληλο αντικείμενο ίσως να μπορέσουμε να αποκαλύψουμε μέσα από τον εαυτό του τις γεμάτες ιστορικές σχέσεις και τις δυναμικές που σήμερα καθορίζουν το τι σημαίνουν τα πράγματα.

### 3.9 Η δεκαετία του εξήντα.

Προχωρώντας χρονολογικά, οι ιδέες του Ντισάν φαίνεται να βρήκαν πρόσφορο έδαφος στα καλλιτεχνικά κινήματα που ακολούθησαν, ιδιαίτερα σε αυτό της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1960. Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου, όπως αναλύσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, αμφισβήτησαν μερικές από τις θεμελιώδεις υποθέσεις του κόσμου της τέχνης. Με αφορμή τις πρακτικές ιδιοποίησης του Ντισάν, όπως για παράδειγμα αυτήν της Τζοκόντας του Ντα Βίντσι, διερεύνησαν τη φύση του καλλιτεχνικού αντικείμενου, τον ρόλο του καλλιτέχνη, το καθεστώς λειτουργίας των καλλιτεχνικών ιδρυμάτων, καθώς και τους τρόπους ενεργής συμμετοχής των θεατών στις εκθέσεις. Τη δεκαετία αυτή ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ, σε μια προσπάθεια να συγκεράσει την τέχνη με την καθημερινότητα, ξεκίνησε την ευρεία χρήση ιδιοποιημένων πραγμάτων, από έργα άλλων καλλιτεχνών που τοποθετούσε μέσα στα κολλάζ του, συμπεριλαμβάνοντας μέχρι και βαλσαμωμένα ζώα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και το έργο *Σβησμένος Ντε Κούνινγκ* του 1953, όπου ο Ράουσενμπεργκ ζήτησε και πήρε ένα σχέδιο από τον Βίλεμ ντε Κούνινγκ το οποίο στη συνέχεια έσβησε εκθέτοντας τα ίχνη και τα υπολείμματα που έμειναν στο

χαρτί. Δεν περιορίστηκε, όμως, στο να ζητά και να παίρνει την άδεια κάθε φορά που αντέγραφε ή ιδιοποιούνταν κάτι στη δουλειά του. Το 1974 μηνύθηκε από τον φωτογράφο Μόρτον Μπίμπε, όταν χρησιμοποίησε αυτούσια μια φωτογραφία του από διαφήμιση περιοδικού σε ένα κολλάζ. Η δικαστική διαμάχη που ακολούθησε άνοιξε έναν μεγάλο διάλογο για τη νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας και τις σχετικές αδειοδοτήσεις. Ο Ράουσενμπεργκ τόνισε το «παράνομο» μάθημα που παίρνουμε από τα readymade και που μας διδάσκει ότι κάτι είναι τέχνη, όταν λέει ο καλλιτέχνης ότι είναι τέχνη.



Εικ. 25 Τζόζεφ Κοσούτ, *Τίτλος: Η Τέχνη ως Ιδέα ως Ιδέα*, 1968.

Ο Τζόζεφ Κοσούτ ενστερνίστηκε τις ιδέες του Ράουσενμπεργκ στην πρώτη του ατομική έκθεση με τίτλο *Τίτλος (Η Τέχνη ως Ιδέα ως Ιδέα)* στην γκαλερί 669 στο Λος Άντζελες το 1968. Τοποθέτησε στους τοίχους της γκαλερί μια σειρά από μεγεθυμένα φωτοαντίγραφα ορισμών της λέξης «τίποτα» από λεξικά. Διερεύνησε, έτσι, τον τρόπο που η τέχνη μπορεί να παράξει νόημα λαμβάνοντας υπόψη και τον θεατή, όπως και τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να συνδεθεί με τη γλώσσα. Οι ορισμοί λέξεων που έχουν αποκοπεί από καταχωρήσεις λεξικών, συνέχισαν να απασχολούν και τη μετέπειτα έρευνα του Κοσούτ, ο οποίος θεωρεί ότι το έργο τέχνης είναι ο ορισμός μιας δεδομένης λέξης. Για τους σκοπούς της παρουσίασής του, όμως, ιδιοποιήθηκε τις πρωτότυπες καταχωρήσεις από λεξικά, στις οποίες απλά άλλαζε το μέγεθος.

Η πρακτική της ιδιοποίησης χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της δουλειάς του προσφάτως θανόντος Τζων Μπαλντεσάρι, ο οποίος συνέλεγε και αναδιαμόρφωνε σε νέες αφηγήσεις φωτογραφίες άλλων καλλιτεχνών, vintage ταινίες, ειδησεογραφικές εικόνες και φωτογραφίες μόδας. Η επαναχρησιμοποίηση αυτών των εικόνων από τον καλλιτέχνη, σε συνδυασμό με την ζωγραφική και την επανεκτύπωση συχνά συνοδευόμενη και από κείμενο, μας αποκαλύπτουν πώς το νέο στη σύγχρονη εποχή αποτελείται από θραύσματα του παρελθόντος. Κάπως έτσι, κάτι φαίνεται να αποκτά νόημα στο παρόν, όταν διαχέει και διατηρεί το παρελθόν. Ο Δασκαλοθανάσης περιγράφει αυτήν τη συνθήκη με τα εξής λόγια: «Η έννοια της ιδιοποίησης του ήδη υπάρχοντος, όχι για τη συγκρότηση ενός νέου προτάγματος που προβάλλεται στο μέλλον, αλλά για την ανατροφοδότηση του παρόντος, το οποίο θα συντηρούν αιώνια

οι στέρεοι θεσμικοί του μηχανισμοί, αποτελεί γι' αυτόν τον λόγο τώρα μια κυρίαρχη καλλιτεχνική κατηγορία. Νέο είναι πλέον το αενάως ανακυκλούμενο»<sup>160</sup>.



Εικ. 26 Τζων Μπαλντεσάρι, *Πίνακες Παραγγελίες*: Ένας Πίνακας της Ανίτα Στορκ, 1969.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον, από τη δουλειά του Μπαλντεσάρι, παρουσιάζει και η σειρά *Πίνακες Παραγγελίες* του 1969-70. Στα συγκεκριμένα έργα ο καλλιτέχνης ιδιοποιείται τη ζωγραφική πρακτική άλλων ζωγράφων αναθέτοντας σε δεκατέσσερις ζωγράφους να φιλοτεχνήσουν δεκατέσσερις πίνακες από φωτογραφίες που τους έστειλε με θέμα «ένα χέρι να δείχνει διάφορα πράγματα». Με αυτόν τον τρόπο ο

---

<sup>160</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 290.

Μπαλντεσάρι έθεσε πολύ εύστοχα το ερώτημα του «ποιος είναι τελικά ο καλλιτέχνης»; Αυτός που έχει την ιδέα ή αυτός που την εκτελεί;

Ο Μπαλντεσάρι μάς καλεί να αναρωτηθούμε γιατί οι εικαστικές τέχνες πρέπει να διαφέρουν από την μουσική, όπου η διαφορά δημιουργού και εκτελεστή είναι κάπως πιο ξεκάθαρη; Αποδεικνύει κατ' αυτόν τον τρόπο ότι η πατρότητα του έργου βασίζεται περισσότερο στην ιδέα παρά στην εκτέλεση και ο εικαστικός καλλιτέχνης μπορεί να παίρνει, εάν θέλει, τη θέση του συνθέτη-σκηνοθέτη. Οι πίνακες αυτοί επισημαίνουν την τακτική της απομάκρυνσης του καλλιτέχνη από το έργο, ως υλικό αντικείμενο, και μας καλούν σε μια ριζική επανεκτίμηση των αποδεκτών αντιλήψεών μας για την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα και την αισθητική κρίση. Χωρίς αμφιβολία, με την κίνησή του αυτή ο Μπαλντεσάρι απομακρύνεται από οποιαδήποτε έννοια αυθεντικότητας. Η απόδοση του κάθε ζωγραφικού έργου στον εκάστοτε καλλιτέχνη–εκτελεστή, το οποίο έφερε και την ονομαστική υπογραφή του τελευταίου, μας αποκαλύπτει ότι οι *Πίνακες Παραγγελίες* είναι η πιο αντιπροσωπευτική σύλληψη και έκφραση αυτής της σκέψης.

Στην παρούσα έρευνα μάς ενδιαφέρει η εννοιολογική τέχνη, όχι μόνο γιατί αμφισβήτησε τις έννοιες της «αυθεντικότητας» και της «πρωτοτυπίας», ανοίγοντας τον δρόμο στις καλλιτεχνικές στρατηγικές της αντιγραφής και της ιδιοποίησης, αλλά και γιατί είναι μία μορφή τέχνης με πρώτη ύλη τη γλώσσα και πολλές φορές όχημα το βιβλίο. Ωστόσο, τα *artist's book* απασχόλησαν ήδη ένα ξεχωριστό κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Αξίζει όμως, κάπου εδώ, να αναφερθούν κάποια

χαρακτηριστικά παραδείγματα βιβλίων που συνδυάζουν τις πρακτικές ιδιοποίησης με αυτές των artist's book.



Εικ. 27 Εντ Ρούσα, *Διάφορες μικρές φωτιές και γάλα*, 1964.

Αντιπροσωπευτική περίπτωση είναι τα δεκαέξι βιβλία του Εντ Ρούσα που παρήγαγε μεταξύ των ετών 1963-1978 και εκτυπώθηκαν χρησιμοποιώντας συμβατικές, εμπορικές τεχνικές παραγωγής. Το βιβλίο *Διάφορες μικρές φωτιές και γάλα* είναι ακριβώς αυτό που λέει ο τίτλος, φωτογραφίες από φωτιές και γάλα. Αλλά και το βιβλίο *Είκοσι έξι βενζινάδικα* ακολουθεί ακριβώς το ίδιο σκεπτικό, αποτελείται

από είκοσι έξι εικόνες με φωτογραφίες από αντίστοιχα βενζινάδικα του Λος Άντζελες. Η πρώτη έκδοση του *Είκοσι έξι βενζινάδικα* αποτελούνταν από 400 αντίγραφα 24 φύλλων και κόστιζαν περίπου ένα δολάριο για την παραγωγή τους. Ο Ρούσα μίλησε για αυτά τα έργα ως τα πιο πρωτοποριακά του: «Πραγματικά πιστεύω ότι τα βιβλία μου ήταν πραγματικά ριζοσπαστικά, ίσως τα πιο ριζοσπαστικά από όλα όσα έχω κάνει ποτέ. Οι πίνακές μου μπορεί να μην είναι επαναστατικοί, αλλά τα βιβλία που έφτιαξα κατά κάποιο τρόπο έσπασαν τα μπουλόνια»<sup>161</sup>.

Ο Ρούσα πέρα από το ενδιαφέρον του για το μέρος όπου κατοικεί, το Λος Άντζελες, τον απασχολεί έντονα και η σχέση μεταξύ εικόνας και γλώσσας. Έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τη φωτογραφία, ως το απόλυτο μέσο της ανερχόμενης διαφημιστικής βιομηχανίας, την οποία και εξετάζει ως γλωσσική εικόνα. Ωστόσο, δεν φαίνεται να ασχολείται και πολύ με το πώς θα δούμε ένα φωτογραφισμένο θέμα όσο με το πώς βλέπουμε ένα βιβλίο που περιέχει στιγμιότυπα από φωτογραφισμένα κοινότοπα θέματα. Με αυτόν τον χαρακτηριστικό τρόπο τα βιβλία του δηλώνουν άμεσα την κοινοτοπία τους. Ισχυρίστηκε σε μια συνέντευξή του ότι «οι εικόνες μου δεν είναι ούτε ενδιαφέρουσες ούτε έχουν σημαντικό θέμα. Είναι απλώς μια ομάδα γεγονότων. Το βιβλίο μου είναι ένα σύνολο από readymade»<sup>162</sup>.

Τον Ρούσα ποτέ δεν τον απασχόλησε η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία των βιβλίων του. Στόχος τους ήταν να παρουσιάσουν την αδιαφορία που περιέχει η

---

<sup>161</sup> Moeglin-Delcroix A.: *Looking , Telling Thinking Collecting: Four Directions in Artists' Books*, Rome, Edizioni Corraini, 2005, σ. 28.

<sup>162</sup> Ανακτήθηκε από: ARTFORUM <https://www.artforum.com/print/196502/edward-ruscha-discusses-his-perplexing-publications-36965>.

καθημερινότητα μας. Για τον λόγο αυτό, πολλές φορές έβαζε άλλους να φωτογραφίζουν τα θέματά του, ενώ αφήνει την ερμηνεία των φωτογραφιών στους θεατές-αναγνώστες. Φαίνεται, ωστόσο, να εμπλέκουν και πιο σύνθετα ζητήματα για τη συμμετοχή και τις αντιδράσεις του θεατή-αναγνώστη, μιας και ο Ρούσα πιστεύει ότι η επίπεδη σελίδα κατευθύνει τα μάτια μας με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξετάζουμε τις γραφικές ιδιότητες του κάθε θέματος.



Εικ. 28 Εντ Ρούσα, *Καλλιτέχνες που κάνουν βιβλία*, 1976.

Η προσπάθεια να διερευνηθούν οι έννοιες της ιδιοποίησης και της λογοκλοπής μέσω της παρωδίας και του κολλάζ αυτή τη φορά απασχόλησαν και τους καλλιτέχνες της *Καταστασιακής Διεθνούς* (γαλλικά: Internationale Situationniste). Μια οργάνωση που δημιουργήθηκε στο τέλος της δεκαετίας του 50' και είχε ως ένα από τα σλόγκαν της το *Απαγορεύεται να απαγορεύεται* (Il est interdit d'interdire). Οι καταστασιακοί χρησιμοποίησαν τον όρο *détournement*, που δανείστηκαν από το κίνημα *Λετριστική*



Διεθνής και που μπορεί να μεταφραστεί ως «παράκαμψη/αναδρομολόγηση», αλλά και ως «αεροπειρατεία». Ο Γκυ Ντεμπόρ, ιδρυτής και των δύο κινημάτων, χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο ως ένα εργαλείο που αναποδογύριζε και επαναδιατύπωνε κοινότοπες εκφράσεις, αλλά και θέσεις μεγάλων στοχαστών, ώστε να τις παρωδήσει.



Εικ. 29 Διαφήμιση τσιγάρων σε πινακίδα που μετατράπηκε μέσω «détournement».

Το κείμενο, τροποποιεί τη λέξη «Marlboro» σε «It's a bore» (Είναι άνεση).

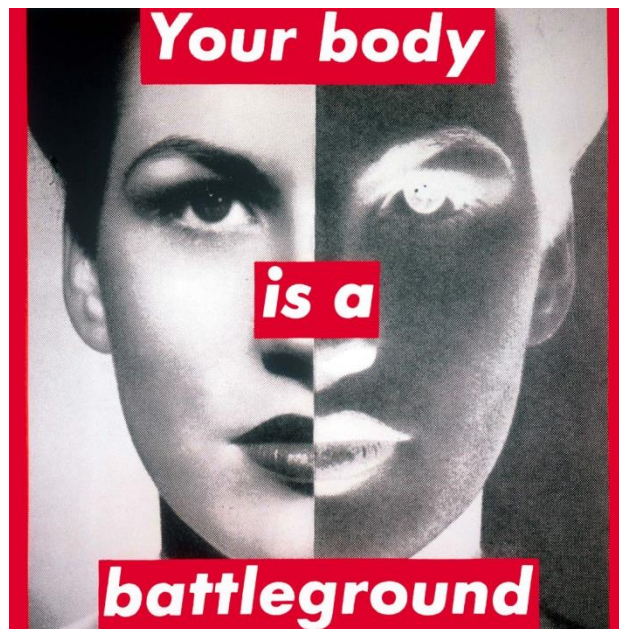
Το détournement χρησιμοποιήθηκε ως ένας όρος πολιτικής φάρσας που σατίριζε ευρύτερα γνωστά πράγματα, όπως για παράδειγμα διαφημίσεις. Κάνοντας με αυτόν

τον τρόπο μια κριτική στις υποσχέσεις ευτυχίας του καπιταλισμού και στη δυνατότητα εκπλήρωσής τους. Χρησιμοποιούσε, γι' αυτόν τον λόγο, κάτι κοινότοπο και εύκολα αναγνωρίσιμο από τον θεατή που στη συνέχεια φρόντιζε να παρωδήσει μέσω ανατροπών. Ο σκοπός του όρου ήταν η «κατασκευή καταστάσεων» (εξ ου και το όνομα καταστασιακοί), δηλαδή η δημιουργία ενός περιβάλλοντος ευνοϊκού, ώστε να ασκηθεί η κατάλληλη κριτική και να προπαγανδιστεί η πληροφορία. Το *détournement* είναι ουσιαστικά μια λογοκλοπή όπου η εύκολα αναγνωρίσιμη πηγή όσο και η έννοια του αρχικού έργου ανατρέπονται για τη δημιουργία ενός νέου έργου που μεταφέρει ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Εμφανώς επηρεασμένο από το κίνημα του Νταντά, το «*détournement*» δημιουργούσε ένα νέο έργο τέχνης μέσα από τις πρακτικές της αντιγραφής, της επαναχρησιμοποίησης, αλλά και της πιστής μίμησης των πρωτότυπων πραγμάτων που ιδιοποιούταν, ώστε να είναι άμεση και εύκολη η αναγνώριση του μηνύματος.

Με άλλα λόγια, οι καταστασιακοί αντί να κατασκευάζουν νέα και πρωτότυπα έργα, ιδιοποιούνταν αναγνωρίσιμα πράγματα, ώστε να δημιουργήσουν ανατρεπτικές πολιτικές φάρσες. Μια τακτική που άφησε ανεξίτηλο αποτύπωμα στο πανκ κίνημα στα τέλη της δεκαετίας του 1970, αλλά και στον πολιτικό ακτιβισμό στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Το έργο της Μπάρμπαρα Κρούγκερ είναι ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα παρόμοιων τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς ως μέρος ενός πρώιμου ακτιβισμού για τον ιό του HIV/AIDS στα τέλη της δεκαετίας του 1980.



Εικ. 30 Εξώφυλλο single των Sex Pistols, 1977.



Εικ. 31 Μπάρμπαρα Κρούγκερ, *Άτιτλο*, 1989.

Συνοψίζοντας, η τέχνη της δεκαετίας του 1960 μάς απομάκρυνε από το καθ' αυτό αντικείμενο της τέχνης και έφερε στο προσκήνιο τη θεωρία, τις λέξεις και τη γλώσσα. Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου έκαναν διαφορετικές μελέτες από αυτές που συνήθιζαν οι ακαδημίες. Για να το πετύχουν αυτό, έκαναν ευρεία χρήση κοινότοπων αντικειμένων στον δρόμο που χάραξε ο Ντισάν. Δανείστηκαν, ιδιοποιήθηκαν, μιμήθηκαν, αντέγραψαν και μας παρουσίασαν έργα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μας δείξουν ότι ασυναίσθητα τα φορτίζουμε κάθε φορά με νοήματα και σημασία. Προκάλεσαν, με αυτόν τον τρόπο, κάθε έννοια «αυθεντικότητας» και «πρωτοτυπίας». Για τον Ντάντο οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν περισσότερο «φιλόσοφοι» που μας έδειξαν ότι «η τέχνη γίνεται τέχνη όταν τη βλέπουμε ως τέχνη, όταν την τοποθετούμε σ' ένα πλαίσιο τέχνης»<sup>163</sup>. Δεν θα πρέπει, όμως, να μας διαφεύγει το γεγονός ότι για να αφηθούμε στο κατάλληλο ιδιοποιημένο αντικείμενο-έργο τέχνης, ώστε να αναγνωρίσουμε τις φιλοσοφικές του προεκτάσεις και να υιοθετήσουμε μια αισθητική συμπεριφορά απέναντί του, θα πρέπει πρώτα να είμαστε ικανοί να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα σε αυτό που είναι τέχνη και σε αυτό που δεν είναι.

Η τέχνη αυτής της περιόδου παρότι προσπάθησε να προσεγγίσει ένα πιο ευρύ κοινό, παρ' όλα αυτά δεν έπαψε να απευθύνεται σε ένα υποψιασμένους και ενημερωμένους θεατές, στους οποίους παρουσίαζαν μια τέχνη αναπόφευκτα αυτοαναφορική. Ή, αλλιώς, μια τέχνη για την τέχνη. Κάπως έτσι οι θεωρητικοί της τέχνης βρήκαν ελεύθερο χώρο και πήραν το πάνω χέρι. Ο Μπουρντιέ τοποθετείται επάνω σε αυτό το θέμα ως εξής: «Δεδομένου ότι το έργο τέχνης δεν υπάρχει ως

---

<sup>163</sup> Godfrey T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 97.

τέτοιο, δηλαδή ως συμβολικό αντικείμενο προικισμένο με νόημα και αξία, παρά μόνο αν γίνει κατανοητό από θεατές προικισμένους με την αισθητική διάθεση και επάρκεια που αυτό απαιτεί σιωπηρά, μπορούμε να πούμε ότι το βλέμμα του εστέτ είναι αυτό που συνιστά το έργο τέχνης ως τέτοιο, με την προϋπόθεση, όμως, να θυμηθούμε αμέσως ότι δεν μπορεί να το κάνει αυτό παρά μόνο στον βαθμό που και ο ίδιος είναι προϊόν μιας μακράς συλλογικής ιστορίας, δηλαδή της προοδευτικής επινόησης του «ειδήμονα» και μιας ατομικής ιστορίας, δηλαδή της παρατεταμένης επαφής του με το έργο τέχνης»<sup>164</sup>.

Διαπιστώνουμε, έτσι, ότι οι πρακτικές της ιδιοποίησης συνέβαλαν καθοριστικά στη σύσταση ενός εξειδικευμένου επιτελείου ερμηνευτών των σύγχρονων έργων τέχνης. Δημιουργήθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο μια ολόκληρη οικονομική βιομηχανία βασισμένη στην επιστήμη των εργασιών κοινωνικοποίησης των νοημάτων του κάθε έργου. Μουσεία, γκαλερί, μεταπτυχιακά, διδακτορικά και μέτα-διδακτορικά προγράμματα, επιμελητικές έρευνες, προγράμματα διαμονής (residency), ιδρύματα μελετών, εκδόσεις και ερευνητικές ιστοσελίδες αποτελούν αυτό που σήμερα είναι γνωστό ως «ο κόσμος της τέχνης» (artworld).

Αναπόφευκτα, ο κάθε ενδιαφερόμενος που επιθυμεί να εισαχθεί σε αυτόν τον κόσμο, θα πρέπει πρώτα να μυηθεί στα μυστικά των ιστορικών και κοινωνιολογικών αναλύσεων της τέχνης. Για να επιτευχθεί αυτό θα πρέπει να ασπασθεί τη μεμονωμένη εμπειρία του θεωρητικού-ειδήμονα, ο οποίος είναι επιφορτισμένος με την

---

<sup>164</sup> Bourdieu P.: *Οι κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 2006, σ. 433.

αποκλειστική ιδιότητα του επιστήμονα-ερμηνευτή, καθιστώντας την ατομική εμπειρία με αυτόν τρόπο πολύ γρήγορα καθολική.

Αλλά και ο σύγχρονος καλλιτέχνης δεν αρκείται απλά στη δημιουργία έργων, έχει την ευθύνη μιας καλλιτεχνικής έρευνας που οφείλει να συνδέεται με τα δίκτυα διανομής των νοημάτων και να είναι χρήστης της εξειδικευμένης γλώσσας τους, εάν θέλει να «σέβεται» τον εαυτό του και να έχει μια καριέρα στον χώρο. Σε πολλές σύγχρονες εκθέσεις βλέπουμε όλο και περισσότερο να παρουσιάζεται η δουλειά ενός καλλιτέχνη ως το αποτέλεσμα μιας «in-progress» έρευνας παρά ως ένα τελικό προϊόν.

Έτι περαιτέρω, η τέχνη των τελευταίων δεκαετιών έχει δείξει πως οι καλλιτέχνες δεν ανοίγουν απλά έναν διάλογο με έργα και ρεύματα άλλων εποχών, αλλά προχωρούν ακόμη περισσότερο στην επαναχρησιμοποίηση συγκεκριμένων έργων μέσα από την ιστορία της τέχνης. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες βλέπουν τη ζωή και την τέχνη ως μια εγκυκλοπαίδεια από την οποία αντλούν υλικό. Η ευρεία διάχυση εικόνων από τα ΜΜΕ και το διαδίκτυο προκαλούν τους καλλιτέχνες σε μια ατέρμονη ανακύκλωση αναπαραστάσεων. Ο Σλαβόι Ζίζεκ αποκαλεί αυτό το καθεστώς «μέτα-ιδιοκτησιακό», αφού εκ των πραγμάτων σε έναν κόσμο ταχύτατης κυκλοφορίας και διαμοιρασμού της πληροφορίας οι περιορισμοί του ιδιοκτησιακού δικαιώματος είναι ξεπερασμένοι και πρέπει να αρθούν.

Στο νέο αυτό καθεστώς, η απρόσκοπτη και απελευθερωτική κυκλοφορία νοημάτων μεταβάλλει κάθε έννοια ιδιοκτησίας και οδηγεί σε αυτό που ο Δασκαλοθανάσης περιγράφει ως εξής: «Η δημιουργική ιδιότητα του καλλιτέχνη, τυπικό χαρακτηριστικό της παραδοσιακής του προσωπικότητας, βρίσκεται

ουσιαστικά μετέωρη, αλλά και οποιαδήποτε παρεμβατική του ενέργεια με στόχο τη διεκδίκηση κάποιου “ιδιοκτησιακού” δικαιώματος ως προς την πατρότητα ορισμένων ιδεών βραχυκυκλώνει την απρόσκοπτη κυκλοφορία των εικόνων στην εποχή της πραγματοποίησης του άυλου»<sup>165</sup>. Με άλλα λόγια, ο παραδοσιακός ορισμός της ιδιοκτησίας στην εποχή των τεχνολογιών του διαδικτύου μόνο εμπόδια μπορεί να φέρει στη δημιουργική ανάπτυξη του ατόμου. Εάν δε κατανοήσουμε ως «άυλο» την απουσία «πρωταρχικού πράγματος», το οποίο και εξαφανίζεται μέσα από τις αναρίθμητες αναπαραστάσεις του, τότε κάθε αντίγραφο διατηρεί τις ιδιότητες του προτύπου που μας καλεί να τις γνωρίσουμε. Είναι, άλλωστε, σχεδόν αδύνατο να βρεθεί μια «πρώτη αρχή» ή μια «αυθεντική πηγή» στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Αυτό που μπορεί, όμως, να βρεθεί είναι η αναπαράσταση εκείνη που καθιστά δυνατό τον στοχασμό και τη δημιουργία, ξεπερνώντας με αυτόν τον τρόπο τα ιδιοκτησιακά εμπόδια.

Αυτό εξηγεί και γιατί το σύνολο των καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένων και πολλών συγγραφέων πια, διερευνούν τώρα στρατηγικές αντιγραφής και ιδιοποίησης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εν μέρει ο υπολογιστής και το διαδίκτυο μάς ενθαρρύνει να μιμηθούμε τη λειτουργία του. Εάν η αντιγραφή και η επικόλληση (copy/paste) είναι αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας γραφής και της κυκλοφορίας της πληροφορίας, θα ήμασταν παράλογοι να φανταστούμε ότι οι συγγραφείς δεν θα διερευνούσαν και δε θα εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες αυτές με δημιουργικούς

---

<sup>165</sup> Δασκαλοθανάσης Ν.: *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 286.

τρόπους, όπως είδαμε να συμβαίνει και στο παρελθόν με συγγραφείς όπως ο Βάλτερ Μπένγιαμιν.

### 3.10 Μετα-παραγωγή

Σε ολόκληρη την περιπέτεια της γλώσσας του εικοστού αιώνα, με τις αμέτρητες προσπάθειες νέων προτάσεων και πειραματισμών γύρω από τη λογοτεχνία, κανένας δεν πήρε ακριβώς όπως είναι τα λόγια κάποιου άλλου, τα ιδιοποίησε και τα παρουσίασε ως δικά του με τον τρόπο που το έκανε ο Γουόλτερ Μπένγιαμιν. Το έργο *Στοές* πέρα από τη μοναδική του σύλληψη και τα επίκαιρα ερωτήματα που θέτει, άνοιξε τον δρόμο για τις πρακτικές της ιδιοποίησης σε καλλιτέχνες όπως ο Μπρίον Γυσίν, ο Γουίλιαμ Μπάροουζ και η Κάθυ Άκερ.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο 20<sup>ος</sup> αιώνας ενστερνίστηκε τις πρακτικές της αντιγραφής, της λογοκλοπής, της μίμησης και της ιδιοποίησης σε μια προσπάθεια να αναδείξει ότι αυτό που αποκαλούμε «σύνολο» αποτελείται ουσιαστικά από θραύσματα γνώσεων, πραγμάτων, εμπειριών και ιδεών. Ο αιώνας αυτός θέλησε να δείξει ότι όπως και η ίδια μας η ζωή, έτσι και η Ιστορία μπορεί να παρομοιαστεί περισσότερο με ένα *μωσαϊκό* πραγμάτων παρά με ένα ενιαίο και συμπαγές σύνολο/αφήγημα. Ένα μωσαϊκό όπου αποσπάσματα και θραύσματα συνενώνονται με διαφορετικούς συνδυασμούς κάθε φορά, ώστε ο τρόπος ενοποίησής τους να δημιουργεί πολλαπλά και διαφορετικά αφηγήματα., αφήνοντας τον θεατή/αναγνώστη να επιλέξει ποια θέλει να είναι αυτά.



Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, μπορούμε να κατανοήσουμε ακόμα καλύτερα την αντίληψη της Μάρτζοτι Περλώφ, για τη «μη δημιουργική ιδιοφυΐα» και να αποδεχτούμε ότι πρόκειται για μια κυριολεξία και όχι για ένα θεωρητικό ευφυολόγημα. Είναι μια πρακτική της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής είτε αυτή αφορά τα εικαστικά είτε τη μουσική είτε τη λογοτεχνία, που κουβαλάει ένα ήθος, όπου η κατασκευή και το νόημα του κειμένου, για παράδειγμα, είναι εξίσου σημαντικά με το περιεχόμενο του κειμένου. Μας λέει σχετικά με το έργο του Μπένγιαμιν: «Σκεφτείτε, για παράδειγμα, τη συσσώρευση και την πρακτική λήψης σημειώσεων του έργου *Στοές*, του Βάλτερ Μπένγιαμιν ή τα έργα βασισμένα σε μαθηματικούς περιορισμούς του κινήματος ΟΥΛΙΠΟ. Σήμερα, η τεχνολογία έχει οξύνει αυτές τις μηχανιστικές τάσεις γραψίματος παρακινώντας τους νεότερους συγγραφείς να ακολουθήσουν τη λειτουργία της τεχνολογίας και του Ιστού ως τρόπους κατασκευής λογοτεχνίας. Ως αποτέλεσμα, οι συγγραφείς διερευνούν τρόπους γραφής που πιστεύεται, παραδοσιακά, ότι δεν εμπίπτουν στο πεδίο της λογοτεχνικής πρακτικής: επεξεργασία λέξεων, βάσεις δεδομένων, ανακύκλωση, ιδιοποίηση, σκόπιμη λογοκλοπή, κρυπτογράφηση ταυτότητας και εντατικός προγραμματισμός, για να αναφέρουμε μερικά»<sup>166</sup>, αναγνωρίζοντας με τη σειρά της το επίκαιρο της έρευνας του Μπένγιαμιν.

Σε μια εποχή όπου ο όγκος της παραγόμενης γλώσσας μπορεί και συνδυάζεται με πολυάριθμα εργαλεία επεξεργασίας και διαχείρισής της, η ιδιοποίηση θα πρέπει να

---

<sup>166</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 2.

λογίζεται ως ακόμη ένα αποδεκτό καλλιτεχνικό εργαλείο και όχι ως κάτι που εκπίπτει στη νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων. Όταν κατηγορήθηκε για λογοκλοπή στο τελευταίο του μυθιστόρημα, που θεωρήθηκε ιδιοφυές από την εφημερίδα Liberation, ο διάσημος Γάλλος συγγραφέας, Μισέλ Ουελμπέκ, αποκρίθηκε: «Εάν αυτοί οι άνθρωποι πραγματικά το πιστεύουν [ότι είναι λογοκλοπή], δεν έχουν καμία ιδέα για το τι σημαίνει λογοτεχνία [...] Αυτή είναι η μεθοδολογία μου [...] Αυτή η προσέγγιση, το μπέρδεμα πραγματικών εγγράφων με μυθοπλασία, χρησιμοποιήθηκε από πολλούς συγγραφείς. Είμαι επηρεασμένος βαθύτατα από τον Περέκ και τον Μπόρχες [...] Ελπίζω να συμβάλλει στην ομορφιά των βιβλίων μου, η χρήση αυτού του υλικού.»<sup>167</sup>

Επομένως, η πρόκληση της στιγμής είναι να ξανασκεφτούμε το νόημα της αντιγραφής, της μίμησης και της ιδιοποίησης σε σχέση με μια κατακερματισμένη πραγματικότητα που συνίσταται από έναν πολυδιάστατο χώρο και χρόνο. Αφετηρία για τέτοιες εκτιμήσεις, που είναι και ο λόγος για τον οποίο η ιδιοποίηση παραμένει μια ευρεία πρακτική στις μέρες μας, είναι η συνεχώς αυξανόμενη δύναμη της καπιταλιστικής εμπορευματοποιημένης κουλτούρας, που καθορίζει το σχήμα της καθημερινής μας πραγματικότητας και, προφανώς, διακινείται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας.

Μία ακόμη δυναμική των πρακτικών μίμησης, αντιγραφής και ιδιοποίησης, είναι η προοπτική του ότι μπορούμε να αποκόψουμε ένα κομμάτι από το σώμα της

---

<sup>167</sup> Goldsmith K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011, σ. 124.

εμπορευματοποιημένης κουλτούρας, ώστε να εκθέσουμε τις δομές που το διαμορφώνουν σε όλες του τις διαστρώσεις. Είναι, επίσης, η ελπίδα ότι αυτή η αποκοπή θα μπορούσε, τουλάχιστον εν μέρει, να απελευθερώσει αυτό το κομμάτι ύλης από το σώμα της κυρίαρχης λογικής του και να το θέσει στη διάθεση μιας διαφορετικής χρήσης. Όπως το τοποθετεί ο Φερβόερτ, το πρακτικό ερώτημα στις μέρες μας θα πρέπει να είναι: πού μπορεί να εφαρμοστεί η εγκάρσια τομή στο σώμα της εμπορευματοποιημένης κουλτούρας και πόσο βαθιά πρέπει να πάει για να χαράξει ένα κομμάτι υλικού που, όπως ένα καλό δείγμα, να μπορεί να αναδείξει τις διαφορετικές χρονικές στιγμές που αλληλεπικαλύπτονται, όπως τα γεωλογικά στρώματα. Το αντικείμενο της ιδιοποίησης με αυτήν την έννοια δύναται σήμερα να μιλήσει όχι μόνο για τη θέση του εντός της δομικής τάξης της παρούσας υλικής κουλτούρας, αλλά και για τους διαφορετικούς χρόνους μέσα στους οποίους κατοικεί, καθώς και για τις διαφορετικές ιστορικές διαδρομές που το διασχίζουν.<sup>168</sup>

Ένας τέτοιος γενικός απολογισμός της ιδιοποίησης, ως κοινής κοινωνικής στρατηγικής και βασικής καλλιτεχνικής λειτουργίας, μπορεί να μας βοηθήσει στην περιγραφή ορισμένων από τις συνολικές επιπτώσεις της έννοιας. Για αρχή, θα πρέπει να μας είναι ξεκάθαρο ότι η εφαρμογή και η συζήτηση των πρακτικών ιδιοποίησης στην παρούσα στιγμή σημαίνει κάτι διαφορετικό από ό,τι στο παρελθόν και για να αναδείξουμε αυτήν τη διαφορά ήταν απαραίτητο να κατανοήσουμε τι διακυβεύτηκε στο παρελθόν για καλύτερη κατανόηση του τι, σε αντίθεση, διακυβεύεται τώρα. Στη

---

<sup>168</sup> Verwoert J.: «Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different», *Art&Research Vol.1 No. 2* (2007). Ανακτήθηκε από: <http://www.artandresearch.org.uk/>.

μεταμοντέρνα κατάσταση, όπου τα πάντα επιτρέπονται και τα πάντα μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους και να γίνουν τέχνη, οποιαδήποτε απαίτηση για αυθεντικότητα και πρωτοτυπία θα πρέπει να απορρίπτεται.

Οι μορφές της παράδοσης και της πρωτοπορίας θα πρέπει να μπορούν να συνυπάρχουν, ενώ η ποικιλομορφία των τεχνοτροπιών, ο πλουραλισμός των κωδικών και η εκλεκτικότητα θα πρέπει να καθίστανται πλέον στοιχεία απόλυτα νόμιμα και θεμιτά. Όσο για την ιστορικοποίηση αυτής της νέας μορφής χρονικότητας θα πρέπει να κατανοείται ως μια οξεία αίσθηση του παροδικού και του εφήμερου. Όπου το παροδικό εμπεριέχει την ξαφνική διάλυση της ιστορικής συνέχειας, χρεώνοντας το μεταμοντέρνο υλικό με έντονη αίσθηση παρουσίας, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ιστορικό νόημα. Είναι σαν το ιδιοποιημένο αντικείμενο να μας βγάζει από την Ιστορία μετατρέποντας την σε μια μεγάλη εγκυκλοπαίδεια από την οποία αντλούμε υλικό.

Ο Φρέντερικ Τζέιμσον στο δοκίμιο του *Μεταμοντέρνα Κοινωνία των Καταναλωτών*, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι φαίνεται καταδικασμένο να αναζητούμε το ιστορικό παρελθόν μέσω των δικών μας ποπ εικόνων και στερεοτύπων για το παρελθόν, το οποίο παραμένει για πάντα απρόσιτο. Το μόνο που μπορούμε να κάνουμε, καταλήγει ο Τζέιμσον, δεδομένου ότι το ιστορικό βάθος των σημείων που έχουμε στα χέρια μας ακυρώνεται αμετάκλητα, είναι «να μιμηθούμε τα νεκρά στυλ,

να μιλάμε μέσα από τις μάσκες και με τις φωνές των στυλ σε ένα φανταστικό μουσείο»<sup>169</sup>.

Για να το κατανοήσουμε καλύτερα, αρκεί να κοιτάξουμε στα διάφορα είδη τεχνών των ημερών μας. Κάθε χρονιά βλέπουμε τα «trend» να είναι οι αναφορές σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους. Ακούμε τους ραδιοφωνικούς παραγωγούς να μιλάνε για «μουσική με αναφορές στα 70's», στα «80's», στα «90's», τους ανθρώπους της μόδας να προβλέπουν ότι «θα φορεθούν πολύ τα παντελόνια καμπάνα», «ζώνες και αξεσουάρ της δεκαετίας του 1950», «καρέ κουρέματα σε στυλ 1920», , «επιστροφή στα 60's». Όσο για τα εικαστικά το πράγμα γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρο. Αρκεί να ρίξουμε μια ματιά στη δουλειά του Γκλεν Μπράουν, της Κάρα Γουόκερ, του Γκέρχαρντ Ρίχτερ, του Φρίντριχ Κούναθ αλλά και του Άλαν ΜακΝτόναλντ μεταξύ άλλων. Οι καλλιτέχνες αυτοί μεταπηδάν από τη μία ιστορική στιγμή στην άλλη, σαν να είναι χρονοταξιδευτές. Άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες θα μεταχειριστούν τηλεοπτικές εκπομπές και ταινίες του Χόλιγουντ ως τυχαίες εικόνες τις οποίες και θα ιδιοποιηθούν. Ο Σκώτος καλλιτέχνης, Ντάγκλας Γκόρντον, αναπροσαρμόζει ταινίες του Χίτσκοκ με δραστικό τρόπο φτιάχνοντας δεδομένες αφηγήσεις ή αλλιώς «χρονικά readymade»<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Jameson F.: *Postmodernism and Consumer Society*, Hal Foster (ed.), Postmodern Culture, London, Pluto Press, 1985, σ.118.

<sup>170</sup> Foster H., Krauss R., Bois Y. A, Buchloh B. H. D.: *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίσου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007, σ. 665.

Ο Γάλλος κριτικός τέχνης και καλλιτεχνικός συντάκτης, Νικολά Μπουριό στο βιβλίο του με τίτλο *Μετα-παραγωγή: Πώς η Τέχνη αναδιαμορφώνει τον κόσμο*<sup>171</sup>, θα ονομάσει αυτά τα έργα «μετα-παραγωγές». Στη θεωρία του, ο Μπουριό, περιγράφει μια καλλιτεχνική πρακτική στην οποία οι καλλιτέχνες δεν δημιουργούν απλά καινούρια έργα τέχνης, αλλά αναδιαμορφώνουν, επαναχρησιμοποιούν και επεξεργάζονται υλικό που ήδη υπάρχει στον κόσμο. Θεωρεί ότι η διαδικασία αυτή αποτελεί μια συνέχεια της ιστορικής ανάπτυξης της τέχνης και αντιπροσωπεύει μια νέα φάση στην εξέλιξη της.

Ο Μπουριό ισχυρίζεται ότι η τέχνη δεν είναι πλέον ένας ανεξάρτητος και αυτόνομος τομέας, αλλά αποτελεί ένα στοιχείο μιας κουλτούρας που συνδέεται με την παραγωγή και την κατανάλωση. Η μετα-παραγωγή επιτρέπει στους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν νέα σημασιολογικά περιεχόμενα μέσα από την επεξεργασία και την ανασύνθεση υλικού από διάφορες πηγές. Η αντικατάσταση της έννοια της αρχικής παραγωγής στην τέχνη, αναδεικνύει τη σημασία της επεξεργασίας, της ανακατασκευής και της αναδιατύπωσης υλικού αφού το νέο καθεστώς που χαρακτηρίζει τη εποχής μας είναι αυτό της «πληροφορίας». Η «πληροφορία» φαίνεται να έχει μετατραπεί κάποιο είδος *readymade* έτοιμο να υποβληθεί σε επεξεργασία.

Ο Μπουριό υποστηρίζει, επίσης, ότι η μετα-παραγωγή είναι ταυτόχρονα και μια μορφή αντίδρασης στον κόσμο της κατανάλωσης και της μαζικής παραγωγής. Οι

---

<sup>171</sup> Bourriaud N.: *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.

καλλιτέχνες που ακολουθούν αυτήν την πρακτική δημιουργούν έργα τέχνης που δεν παράγονται με τις συνηθισμένες μεθόδους παραγωγής, αλλά μεταβιβάζουν και επεξεργάζονται υλικό που ήδη υπάρχει. Με αυτόν τον τρόπο, η μετα-παραγωγή αποτελεί μια κριτική στη μαζική παραγωγή και την κατανάλωση αντιπροσωπεύοντας μια νέα προσέγγιση στην τέχνη και την κουλτούρα.

Επιπλέον, ο Μπουριό συζητάει και τον ρόλο του θεατή στη μετα-παραγωγή. Σύμφωνα με αυτόν, ο θεατής δεν είναι πλέον ένα παθητικό αντικείμενο που απλώς απολαμβάνει το έργο τέχνης, αλλά ένα ενεργό συμμετέχον υποκείμενο που συνεισφέρει στη δημιουργία του έργου. Στη μετα-παραγωγή, οι καλλιτέχνες συχνά δίνουν τη δυνατότητα στο κοινό να αλληλεπιδράσει με το έργο, να το προσαρμόσει και να το μεταβάλλει. Αυτή η αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτέχνη, έργου και θεατή, δημιουργεί ένα κοινωνικό περιβάλλον γύρω από το έργο τέχνης ενθαρρύνοντας τη συμμετοχή και την αλληλεπίδραση. Η μετα-παραγωγή συνδέεται με την ιδέα της κοινότητας και της συνεργασίας, όπου η τέχνη αποτελεί ένα μέσο για τη δημιουργία και την ενίσχυση των κοινωνικών σχέσεων.

Η κατανόηση του φαινομένου της μετα-παραγωγής γίνεται ευκολότερα κατανοητό στα εικαστικά και τη μουσική απ' ότι στη λογοτεχνία. Η πρακτικές ιδιοποίησης, που μπαίνουν σε εφαρμογή στη μετα-παραγωγή, θολώνουν και περιπλέκουν τη διαδικασία παραγωγής λογοτεχνίας αφού η συγκεκριμένη μορφή τέχνης είναι ακόμα στενά συνδεδεμένη με τις έννοιες της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας. Ωστόσο, θα πρέπει να αφήσουμε πίσω μας τα ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας και να λάβουμε υπόψη μας τη σκέψη του Ρολάν Μπαρτ. Να μας απασχολήσει, όπως αυτόν

αλλά και τον Μπουριό, η δραστηριοποίηση του αναγνώστη/θεατή. Δηλαδή οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να μετουσιωθεί η ανάγνωση σε δράση, σε άμεση συμμετοχή και σε μια συν-δημιουργία από κοινού με τον συγγραφέα. Πράγμα που μπορεί να συμβεί, όπως αναλύσαμε, κάνοντας ευρύτατη χρήση πρακτικών ιδιοποίησης σε κείμενα. Ή, αλλιώς, αντιμετωπίζοντας τα κείμενα ως αντικείμενα. Άλλωστε για τον Μπαρτ είναι γνωστό ότι αυτό που έχει σημασία είναι η εμπειρία της ανάγνωσης και όχι ο συγγραφέας.

Στον *Θάνατο του Συγγραφέα*, αναφέρει συμπερασματικά ότι διαβάζουμε τη γλώσσα και όχι τον συγγραφέα. Ως συνέπεια, η έννοια της αυθεντικότητας και της πνευματικής ιδιοκτησίας έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Αυτό που πρέπει να μας αφορά είναι η γλώσσα, αυτή που μας ανήκει και διαμορφώνει τη σκέψη μας πολύ πριν τη μιλήσουμε. Άρα, όταν η γλώσσα δεν ανήκει σε κανέναν, κάθε έννοια αυθεντικότητας, πρωτοτυπίας και δυνατότητας ελέγχου του κειμένου από τον συγγραφέα θα πρέπει να παραμερίζεται και να θεωρείται μια ουτοπική πλάνη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πρακτική της ιδιοποίησης θα πρέπει να νοείται ως μια άσκηση ελευθερίας για τον σύγχρονο συγγραφέα.

Επιπροσθέτως, ο Μπαρτ στην εναρκτήρια παράδοσή του στην έδρα της Φιλολογικής Σημειολογίας της Λογοτεχνίας στο College de France με το μάθημά του, *Μυθολογίες*<sup>7</sup>, περιέγραψε τον μύθο ως μια μετά-γλώσσα, μια γλώσσα που μιλάει για μια άλλη γλώσσα. Ανέφερε, επίσης, ότι το μετά-γλωσσικό σύστημα δομείται επάνω στο γλωσσικό «είναι ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα. Αυτό που είναι σημείο (δηλαδή συνδετικό άθροισμα μίας έννοιας και μίας εικόνας) στο πρώτο



σύστημα, γίνεται απλά σημαίνον στο δεύτερο»<sup>8</sup>. Άρα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε κάπου εδώ ότι οι πρακτικές ιδιοποίησης, αντιγραφής και μίμησης κάνουν στο αντικείμενο/κείμενο ό,τι κάνει και ο μύθος στη γλώσσα. Τα βλέπουν όλα σαν μια πρώτη ύλη από την οποία και μπορούν να αντλούν και να υιοθετούν ανεξάντλητο υλικό προς επεξεργασία «γιατί είναι η γλώσσα που ο μύθος υιοθετεί για να φτιάξει το δικό του σύστημα, και ο ίδιος ο μύθος, που θα τον αποκαλέσω μετά-γλώσσα, είναι μια γλώσσα όπου γίνεται λόγος για την πρώτη»<sup>172</sup>. Τηρουμένων των αναλογιών, το ιδιοποιημένο αντικείμενο/κείμενο δημιουργεί με τη σειρά του μια μετα-κατάσταση, μια νέα κατάσταση, όπου γίνεται λόγος για την πρώτη κατάσταση του αντικειμένου/κειμένου.

Όλες αυτές οι σκέψεις περιστρέφονται γύρω από μια εμπειρία αδιάκοπης επανάληψης που ενέχει η τωρινή μας συνθήκη. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε ίσως κάποιος να ισχυριστεί ότι η αέναη ανακύκλωση της Ιστορίας, μέσω των πρακτικών ιδιοποίησης, είναι η απόδειξη του ότι η εποχή μας δεν έχει να προσφέρει κάτι νέο. Αυτή η σκέψη όμως φαίνεται να αγνοεί τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας, που καθορίζονται από τις δυνατότητες που μας δίνουν οι νέες τεχνολογίες. Φαίνεται να αγνοεί ότι το πρόβλημα στις μέρες μας, όπου η πρωτοφανής και ακατάπαυστη παραγωγή τέχνης έχει οδηγήσει σε πληθώρα τέχνης, δεν είναι η παραγωγή κι άλλης τέχνης, αλλά η συστηματική διαχείρισή της μέσω δημιουργίας νέων πλαισίων μέσα στα οποία μπορεί αυτή να ενταχθεί.

---

<sup>172</sup> Barthes R.: *Μυθολογίες Μάθημα*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου – Ι. Ράλλη, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σ. 209.

Επίσης, φαίνεται να αγνοεί ότι μέσα σε ένα παγκόσμιο περιβάλλον διασυνδέσεων, ο «εαυτός» θα πρέπει να επαναπροσδιοριστεί λαμβάνοντας υπόψη και την άνευ προηγουμένου ποσότητα διαθέσιμου ψηφιακού υλικού. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Μπουρντιέ: «Η κίνηση του καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού πεδίου προς μια κατάσταση μεγαλύτερης αυτονομίας συνοδεύεται από μια διαδικασία διαφοροποίησης των τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης και μια σταδιακή ανακάλυψη της μορφής που προσιδιάζει σε κάθε τέχνη ή σε κάθε είδος, υπερβαίνοντας μάλιστα τα εξωτερικά, κοινωνικά γνωστά και αναγνωρίσιμα σημεία της ταυτότητάς του»<sup>173</sup>.

Επιπλέον, οι πρακτικές της ιδιοποίησης δείχνουν και μια θέληση να διατηρηθούν τα ίχνη για κάτι που είναι νεκρό ή πρόκειται να πεθάνει αναζωογονώντας το συνεχώς μέσα σε μια νέα κατάσταση. Δίνοντας, έτσι, νέες μορφές στην σύλληψη μιας εμπειρίας του παρόντος, όπου η Ιστορία φαίνεται να κατέχει μια περίοπτη θέση. Η ιδιοποίηση καταλαβαίνει τη νέα αυτή κατάσταση σαν ένα σύνθετο υφαντό, που αποτελείται από ένα σύμπλεγμα νεκρών συμβόλων που συνυφαίνονται για να δημιουργήσουν κάθε φορά μια νέα σύνθεση. Επιτελεί με αυτόν τον τρόπο και μια ακόμη λειτουργία. Ρυθμίζει την κυκλοφορία των νοηματικών σχημάτων ανάμεσα στα χάος που φέρνει ο όγκος της πληροφορίας. Ορίζοντας αυτήν τη νέα κατάσταση ως ένα κολλάζ ή μοντάζ κατάλληλων κειμένων και εικόνων, οι πρακτικές ιδιοποίησης, της σύγχρονης τέχνης, μεταμορφώνονται στον πλοηγό μας μέσα στη σημερινή χαοτική κατάσταση της γλώσσας της σύγχρονης τέχνης. Με άλλα λόγια μας δίνει μια

---

<sup>173</sup> Bourdieu P.: *Οι κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 2006, σ. 222.

χείρα βοήθειας, από κάπου που μπορούμε να πιαστούμε, όταν διασχίζουμε τις σημασίες ενός σύγχρονου έργου.

Αναγνωρίζουμε, λοιπόν, την αυτονομία και την καλλιτεχνική ελευθερία που μπορεί να αποκτήσει η εποπτεία, η επιλογή, η συγκέντρωση υλικού, η γενικότερη διαχείριση της καλλιτεχνικής πληροφορίας που κινείται και μας κινητοποιεί, που συσσωρεύεται και αρχειοθετείται και εναπόκειται σε ανθρώπους που, ως επί το πλείστον, απέχουν από την καθαυτό στιγμή της δημιουργίας του πρωτογενούς υλικού, ερχόμενοι σε μεταγενέστερο χρόνο να τη διαχειριστούν. Σε πολλές περιπτώσεις, η δουλειά του σύγχρονου δημιουργού μπορεί να συγκριθεί με αυτή του σκηνοθέτη, του προσώπου δηλαδή που καθοδηγεί δημιουργικά ή κατευθύνει τη διαδικασία της δημιουργίας ενός έργου, δημιουργώντας ένα πλαίσιο και αφήνοντας στη συνέχεια το πλαίσιο αυτό να γίνει το νέο περιεχόμενο.

Αξίζει, κλείνοντας, να αναφερθεί ότι κάτω από την επιφάνεια της σύγχρονης καταναλωτικής κουλτούρας, υπάρχει ένα συλλογικό όνειρο για ελεύθερη πρόσβαση σε ένα άπειρο σύμπαν πραγμάτων. Είναι άλλωστε ένα από τα κύρια θέματα που χειρίζεται σήμερα η διαφήμιση. Βέβαια, εκεί η «ελεύθερη πρόσβαση» έρχεται μέσω της αγοράς του προϊόντος. Παρόλα αυτά, το σχήμα που περιγράφει το όνειρο είναι φανερό, γεγονός που κάνει ακόμη πιο ξεκάθαρους τους λόγους δημιουργίας κρίσεων. Από τη σύγχρονη πειρατεία για κοινή χρήση ψηφιακών αρχείων μέχρι και το φλέγον ζήτημα των ημερών μας, την άρση των περιορισμών της πνευματικής ιδιοκτησίας και του μονοπωλίου που αφορά τις πατέντες για τα εμβόλια ενάντια στο νέο κορονοϊό COVID-19.

Κατανοούμε ότι μπορεί στον πυρήνα του ο καπιταλισμός να έχει την προστασία της ιδιοκτησίας και με την εγγύηση του κράτους να καταφέρνει ειρηνικές επιλύσεις σε πιθανές διαμάχες ιδιοκτησίας, ωστόσο, αυτό βρίσκει λογική εφαρμογή σε πεπερασμένα αγαθά, σε πράγματα που έχουν περιορισμένες δυνατότητες, όπως για παράδειγμα, σε ένα κτήμα, μια οικεία, ένα αυτοκίνητο και ούτω κάθε εξής. Τι συμβαίνει, όμως, σε περιπτώσεις που κάτι μπορεί να αναπαράγεται αενάως; Όπως για παράδειγμα στην περίπτωση μιας ψηφιακής πληροφορίας; Πώς να περιορίσεις μια πληροφορία που μπορεί να σώσει ζωές; Πόσα εμπόδια και πόση περίτεχνη γραφειοκρατία θα δημιουργήσουν οι φορείς που προστατεύουν την πνευματική ιδιοκτησία, βάζοντας τελικά φρένο στην πρόοδο και στην καινοτομία; Θα μπορούσαν να καινοτομήσουν και οι ίδιοι, εάν δεν κυκλοφορούσαν ελεύθερα τα επιτεύγματα προηγούμενων επιστημόνων;

Το ζήτημα των πατεντών, όπως και κάθε ένα από τα ζητήματα αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης, που αναλύσαμε, φέρνουν στο φως τον διάλογο για μια νέα μορφή ηθικής, της *ψηφιακής ηθικής*. Η κατανόηση των φαινομένων της ιδιοποίησης κρίνεται, λοιπόν, σημαντική, γιατί στην ψηφιακή εποχή η επέκταση του χώρου και των ευκαιριών μπορούν να ευνοήσουν την απρόσκοπτη κυκλοφορία της πληροφορίας εξελίσσοντάς την κοινωνία. Είναι απαραίτητες οι αμοιβαίες παραχωρήσεις, γιατί η αντιγραφή, η μίμηση και η ιδιοποίηση περιλαμβάνει μια κίνηση μορφών και ενεργειών που είναι αντίθετες με εκείνες της ιδιωτικής ιδιοκτησίας. Είναι απαραίτητο, λοιπόν, όσο και ζωτικής σημασίας να δημιουργηθεί ένα νέο πλαίσιο ανοιχτό, χωρίς εμπόδια και από την άποψη της μορφής εγγενώς πολλαπλό, υπερβολικό και άφθονο. Είναι καιρός να βρουν εφαρμογή οι λέξεις της

Ζακλίν Ρας: «Η σύγχρονη ηθική είναι η ηθική του τέλους των βεβαιοτήτων, η ηθική του απογοητευμένου λόγου που, επιτέλους, ενηλικιώθηκε»<sup>174</sup>.

### 3.11 Συμπεράσματα

Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες έβαλαν σε εφαρμογή στρατηγικές αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης στρέφοντας την προσοχή μας από το συγκεκριμένο στο γενικό, στο νέο πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που προκύπτει από τη φιλοσοφική προέκταση αυτών των πρακτικών. Είτε αυτό αφορά εικόνες, κείμενα, ολόκληρα έργα, είτε ακόμα και δομές της βιομηχανικής παραγωγής, οι πρακτικές αυτές έγιναν κάποιες από τις μεθόδους, με τις οποίες πολλοί καλλιτέχνες προσπάθησαν να επανατοποθετηθούν μέσα στο αποτυχημένο ανθρωπιστικό μοντέλο πρωτοποριακών φιλοδοξιών που άφησε πίσω του ο μοντερνισμός ξεπερνώντας έννοιες όπως αυτές της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας.

Διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι πρακτικές αυτές σχετίζονται άμεσα με τις ιστορικές εποχές και τις ιδεολογίες που τις συνοδεύουν αποκαλύψαμε ότι πολλές από τις διαδεδομένες και αποδεχτές αντιλήψεις περί δημιουργικότητας είναι κατασκευάσματα συγκεκριμένων νομικών κοινωνικοπολιτικών καθεστώτων. Είναι με άλλα λόγια ο ιστορικός, κοινωνικός και πολιτικός θεσμός του καπιταλισμού, ενός συστήματος διαχείρισης δικαιωμάτων ιδιοκτησίας που αναθέτει την κυριότητα και

---

<sup>174</sup> Russ J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσίμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005, σ. 456.

την ιδιοκτησία σε μια οντότητα καθορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τις παραπάνω έννοιες.

Κατανοούμε, κάπως έτσι, ότι οι πράξεις αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης σχετίζονται άμεσα με τις ιστορικές εποχές και τις ιδεολογίες που τις συνοδεύουν. Άλλες φορές αποκαλύπτοντας διαδικασίες που στοχεύουν πρωταρχικά στην εκπαιδευτική λειτουργία των πρακτικών αυτών και άλλες πάλι καλύπτοντας ανάγκες ρυθμίσεων ιδιοκτησίας μέσω της προστασίας της.

Ταυτόχρονα, το πολιτισμικά και πολιτικά φορτισμένο πεδίο ερμηνειών, μέσα στο οποίο κατανοούμε τα φαινόμενα αυτά, είναι αυτό που γεννά τους νόμους περί πνευματικής ιδιοκτησίας, που παραδόξως απαιτούν την πρωτότυπη έκφραση και τη μοναδικότητα να ασκείται διαρκώς, επιχειρώντας να διατηρηθεί το μονοπώλιο του δικαιώματος μαζικής παραγωγής συγκεκριμένων αντικειμένων, διοχετεύοντας την παραγωγή σε συγκεκριμένες κατηγορίες, όπως για παράδειγμα την τέχνη και τα επώνυμα προϊόντα.

Ωστόσο, από την έρευνά μας προκύπτει ότι οι πρακτικές αυτές περιγράφονται ως συγκριτικά διαχρονικές ή τουλάχιστον, ως πρακτικές που ασκούνται όσο υπάρχει η σύγχρονη κοινωνία. Η χρήση αντικειμένων, εικόνων ή πρακτικών είτε από άλλες κουλτούρες είτε από την ιστορία της τέχνης, καταφέρει και αναζωογονεί τα πράγματα, που εντάσσονται μέσα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής έρευνας, εμπλουτίζοντας και διευρύνοντας το έργο τέχνης. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι στην τέχνη ο δανεισμός, η ιδιοποίηση και η αντιγραφή από το έργο άλλων καλλιτεχνών

υπήρξαν πρακτικές που χρονολογούνται από τις απαρχές της τέχνης και εντοπίζονται σε ολόκληρη την ιστορία της.

Έτι περαιτέρω, η επαναχρησιμοποίηση πραγμάτων από την ιστορία είναι και μια προσπάθεια διατήρησης ή ανακατασκευής της ικανότητας θύμησης και της ιστορικής σκέψης, είναι για πολλούς μια από τις λιγιστές πράξεις που μπορούν να αντιταχθούν στη σχεδόν ολοκληρωτική εφαρμογή των παγκόσμιων νόμων της κατανάλωσης.<sup>175</sup>

Διερευνώντας τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας, που προκύπτουν από την εφαρμογή αυτών των πρακτικών, διαπιστώσαμε ότι, εάν αφεθούμε στο κατάλληλο ιδιοποιημένο αντικείμενο, ίσως να μπορέσουμε να αποκαλύψουμε μέσα από τον εαυτό του τις γεμάτες ιστορικές σχέσεις και τις δυναμικές που σήμερα καθορίζουν το τι σημαίνουν τα πράγματα, επανεκτιμώντας ταυτόχρονα τις αποδεκτές αντιλήψεις μας για την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα και την αισθητική κρίση.

Στον ορίζοντα των εννοιών της αντιγραφής, της λογοκλοπής, της μίμησης και της ιδιοποίησης, ως μια νέα δημιουργικότητα, συμπεράναμε ότι ακόμη και στις περιπτώσεις εμφανισιακά πανομοιότυπων έργων, μπορούμε να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε διαφορές στο επίπεδο των εννοιών, όπου όμοια μεταξύ τους έργα είναι τελικά πολύ διαφορετικά. Κάπως έτσι στην παράθεση πανομοιότυπων έργων χωρίς διακριτές διαφορές μπορεί ενδεχομένως να έχουμε ριζικά διαφορετικούς οντολογικούς συσχετισμούς που δικαιολογούν την ανομοιοτήτά τους.

---

<sup>175</sup> Foster H., Krauss R., Bois Y. A, Buchloh B. H. D.: *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίσου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007, σ. 672.

Παρ' όλα αυτά, είδαμε πως η λογοτεχνία εξακολουθεί να είναι συνδεδεμένη με τις έννοιες της γνησιότητας και της ειλικρίνειας περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης. Αλλά σε μια εποχή, όπου ο όγκος της παραγόμενης γλώσσας μπορεί και συνδυάζεται με πολυάριθμα εργαλεία επεξεργασίας και διαχείρισής της, η ιδιοποίηση θα πρέπει να λογίζεται ως ακόμα ένα αποδεκτό καλλιτεχνικό εργαλείο και όχι ως κάτι που εκπίπτει στη νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων. Είναι άλλωστε σχεδόν αδύνατο να βρεθεί μια «πρώτη αρχή» ή μια «αυθεντική πηγή» στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Αυτό που μπορεί, όμως, να βρεθεί είναι η αναπαράσταση εκείνη που καθιστά δυνατό τον στοχασμό και τη δημιουργία, ξεπερνώντας με αυτόν τον τρόπο τα ιδιοκτησιακά εμπόδια.

Επομένως, η πρόκληση της στιγμής είναι να ξανασκεφτούμε το νόημα της αντιγραφής, της μίμησης και της ιδιοποίησης σε σχέση με μια κατακερματισμένη πραγματικότητα που συνίσταται από τον πολυδιάστατο χώρο και χρόνο του διαδικτύου. Στο νέο αυτό καθεστώς, η απρόσκοπτη και απελευθερωτική κυκλοφορία νοημάτων δύναται να μεταβάλλει κάθε έννοια ιδιοκτησίας.

Ταυτόχρονα, οι στρατηγικές αυτές μας υποχρεώνουν να ξανασκεφτούμε τον δογματισμό που βαραίνει την ευαισθησία μας και τη συνείδησή μας από την εποχή του ρομαντισμού «όταν επινοήθηκε η δεισιδαιμονία της υπογραφής, απόδειξη του ανεπανάληπτου χεριού και της απaráμιλλης μεγαλοφυΐας»<sup>176</sup>. Ο Ζαν Κλερ προχωράει το θέμα ένα βήμα παραπάνω προτείνοντας μια συνολική

---

<sup>176</sup> Clair J.: *Χειμώνας στον Πολιτισμό*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2012, σ.109.



επαναπροσαρμογή του πολιτισμού κάτω υπό το πρίσμα των όρων αυτών σε συνδυασμό με τη σημερινή τεχνολογική γνώση.

Ο Κλερ ασκώντας κριτική στο νέο μουσείο της Ακρόπολης, που «με τον γιγαντισμό, την επιτήδευση και εντέλει την ασχήμια του», ο επισκέπτης αδυνατεί να συνδεθεί με τα εκθέματα, προτείνει να αποκατασταθούν τα πρωτότυπα στην αρχική τους κατάσταση και με μάρμαρο ίδιας ποιότητας με το αρχαίο ώστε να δημιουργείται τουλάχιστον μια πιο δυνατή εμπειρία. «Τι είναι καλύτερο, ένα πρωτότυπο το οποίο άπαξ και τοποθετήθηκε στο μουσείο έχασε τον προορισμό του, ή ένα αντίγραφό του, το οποίο ξαναβρίσκει τον προορισμό του πρωτότυπου και οικειώνεται έτσι το νόημα του; Τι είναι καλύτερο, το αλλοιωμένο και φθαρμένο έργο ή το ανώτερο από το πρωτότυπο αντίγραφο, στο οποίο ο τόπος ξαναδίνει λόγο ύπαρξης;»<sup>177</sup>.

Ο Κλερ αναρωτιέται ακόμα τι σημαίνει τελικά στις μέρες μας το πανομοιότυπο. Πιστεύει ότι ο επισκέπτης του σύγχρονου μουσείου είναι εξίσου δεισιδαίμων, εύπιστος ή αφελής με τον πιστό στα παλιά χρόνια, ο οποίος «αναζητούσε στο ομοίωμα, στη ζωγραφική ή στο άγαλμα, τον μουσαμά ή το ξύλο που αναπαριστούσαν με μεγαλύτερη ή μικρότερη μαστοριά τις θεότητες και τους αγίους που λάτρευε, όχι την ιδιότητα της εικόνας που φιλοδοξούσε να τους φέρει εμπρός τους, αλλά την υποτιθέμενη παρουσία του ιερού λειψάνου που τα μετέτρεπε σε αντικείμενο λατρείας: λίγο ξύλο από τον Τίμιο Σταυρό...ένα κοκκαλάκι από το μηριαίο οστό ενός αγίου ή ένα κομμάτι ύφασμα του φορέματος μιας οσίας. Ως εάν χρειαζόταν η

---

<sup>177</sup> Clair J.: *Χειμώνας στον Πολιτισμό*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2012, σ.110.

μαρτυρία του αποσπάσματος για να θεμελιωθεί η πραγματικότητα του όλου...Ό,τι ήταν το ιερό λείψανο για το παλιό έργο τέχνης είναι το χέρι του καλλιτέχνη για το σύγχρονο»<sup>178</sup>.

Παρομοίως με την ειδωλολατρία της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας στα αντικείμενα τέχνης έτσι και στη λογοτεχνία η έκφραση της ατομικότητας που ήρθε με την εποχή της γραφής, και κορυφώθηκε στην εποχή του ρομαντισμού, άφησε πίσω της κατάλοιπα που μας συνοδεύουν έκτοτε, παρότι, μέχρι τότε, δεν υπήρχε κανένα ενδιαφέρον για το κύρος της καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας.

Την εποχή της προφορικής παράδοσης και της απαγγελίας επικών ποιημάτων η λογοτεχνία ήταν μια εφήμερη τέχνη. Οι αοιδοί προσπαθούσαν να κερδίσουν το κοινό τους με αυτοσχεδιασμούς παίζοντας με παραλλαγές των ωδών που γνώριζαν. Ακόμα και το ίδιο ποίημα αφηγούνταν με διαφορετικό τρόπο την επόμενη ημέρα προκειμένου να συγκινήσει. Η λογοτεχνία ήταν γι' αυτούς μια τέχνη εύπλαστη και η μακροχρόνια εκπαίδευσή τους μάθαινε να χρησιμοποιούν τους στίχους σαν μια γλώσσα ζωντανή. Οι ποιητές έπαιζαν με παραλλαγές των μύθων που γνώριζαν πατώντας σε μια παράδοση που χάνεται στον χρόνο. Δεν υπήρχε επιθυμία διεκδίκησης κάποιας πατρότητας των έργων και δεν είχαν λόγο να είναι πρωτότυποι.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Clair J.: *Χειμώνας στον Πολιτισμό*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2012, σ.111-112.

<sup>179</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 113.

Συγκρίνοντας τον προφορικό αοιδό της αρχαιότητας με τον μεταμοντέρνο συγγραφέα είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε ότι παρά τις ριζικές τους διαφορές, έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους, την ικανότητά τους να αντιλαμβάνονται το έργο τους ως εκδοχή, νοσταλγία, μετάφραση, και διαρκή ανακύκλωση του παρελθόντος.

Η Βαγιέχο αναφέρει τον τρόπο που ο Αριστοφάνης κοροϊδεύει τους συγγραφείς «που ξεξουμίζουν τα βιβλία άλλων για να γράψουν τα δικά τους έργα» ως ένα είδος πρώιμων μη δημιουργικών συγγραφέων, καλωσορίζοντας με μια δόση ειρωνείας τη διακειμενικότητα. Ένας άλλος Αριστοφάνης, ονόματι Βυζάντιος, γνωστός για την καταπληκτική του μνήμη, ήταν ο πρωταγωνιστής ενός αρχαίου ανέκδοτου που αποδεικνύει πως η λογοκλοπή και τα λογοτεχνικά σκάνδαλα είναι τόσο παλιά όσο οι λογοτεχνικοί διαγωνισμοί. Σύμφωνα με το ανέκδοτο ο βασιλιάς της Αιγύπτου διοργάνωσε στην Αλεξάνδρεια διαγωνισμό ποιητικής απαγγελίας. Ανάμεσα στους κριτές ήταν και ο Αριστοφάνης Βυζάντιος ο οποίος παρέμεινε σιωπηλός κατά τη διάρκεια του διαγωνισμού. Όταν στο τέλος ζήτησε και πήρε τον λόγο διάβηκε την είσοδο της βιβλιοθήκης και επέστρεψε με μια στοίβα παπύρους. Εκεί, άρχισε να βρίσκει λέξη προς λέξη τα ποιήματα που είχαν χρησιμοποιήσει οι διαγωνιζόμενοι ποιητές. Ο θρύλος λέει ότι ο βασιλιάς της Αιγύπτου όρισε διευθυντή της Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας εκείνο τον αναγνώστη με το γερό μνημονικό.<sup>180</sup>

Όσο για τα εργαστήρια των αρχαίων, αυτά έφτιαχναν αντίγραφα βιβλίων σύμφωνα με τις παραγγελίες των αναγνωστών και όχι σύμφωνα με την άδεια των δημιουργών.

---

<sup>180</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 180.

Κατά την αρχαιότητα, δεν ήξεραν τι πάει να πει πνευματικά δικαιώματα του δημιουργού. Όταν ένας συγγραφέας ξεκινούσε τη διάδοση ενός νέου έργου, το βιβλίο θεωρούταν ήδη κοινό κτήμα και οποιοσδήποτε μπορούσε να το αναπαραγάγει.<sup>181</sup> Η Βαγιέχο αναφέρει ότι το λατινικό ρήμα *edere* που σήμερα μεταφράζεται ως *εκδίδω* στην πραγματικότητα ήταν νοηματικά πιο κοντά στη «δωρεά». Σε όλη την αλυσίδα παραγωγής του βιβλίου άμεση αμοιβή είχε μόνο ο αντιγραφέας που χρέωνε με τη γραμμή. Ο συγγραφέας το μόνο που επεδίωκε ως όφελος δημοσιεύοντας λόγους και δοκίμια ήταν οι κοινωνικές και πολιτικές του φιλοδοξίες. Η συγγραφή βιβλίων ήταν γόητρο, η αντιγραφή βιβλίων νόμιμη δουλειά. Κατ' αυτόν τον τρόπο η λογοτεχνία κυκλοφορούσε ελεύθερα και εθελοντικά.

Η ίδια η λέξη *librarius* σήμαινε ταυτόχρονα τον αντιγραφέα και τον βιβλιοπώλη, επειδή επρόκειτο στην ουσία για ένα επάγγελμα. Πριν από την εφεύρεση την τυπογραφίας τα βιβλία αναπαράγονταν ένα προς ένα. Πολλοί δε συγγραφείς ανέφεραν μέσα στα κείμενά τους και τα εργαστήρια με τους αντιγραφείς που μπορούσαν να σε προμηθεύσουν με ένα αντίτυπο. Είναι επίσης πιθανό ότι, αφού οι συγγραφείς δεν λάμβαναν κανένα ποσοστό από τις πωλήσεις τους, ίσως έπαιρναν κάποια αμοιβή για να διαφημίσουν τους αντιγραφείς τους.<sup>182</sup> Με άλλα λόγια, οι αντιγραφείς πλήρωναν τους συγγραφείς μέσω της διαφήμισης του εργαστηρίου τους. Κάτι σαν τη σημερινή τοποθέτηση προϊόντων.

---

<sup>181</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 343.

<sup>182</sup> Ο.π., σ. 365.

Όσο για το επάγγελμα του βιβλιοπώλη, αυτό ήταν σίγουρα ένα επάγγελμα υψηλού κινδύνου στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Η αντιγραφή απαγορευμένων βιβλίων μπορούσε να σου κοστίζει τη ζωή. Έχει καταγραφεί ιστορικά η απόφαση του αυτοκράτορα Δομιτιανού κατά του ποιητή Ερμογένη Ταρσεύς όταν ο τελευταίος άφησε υπαινιγμούς σε ένα του ποίημα. Ο αυτοκράτορας καταδίκασε σε θάνατο τον συγγραφέα, τους αντιγραφείς αλλά και τους βιβλιοπώλες που έθεσαν σε κυκλοφορία το απαγορευμένο βιβλίο. Η ποινή έλεγε: *librariis cruci fixis* (σταύρωση για τους αντιγραφείς).<sup>183</sup> Επομένως, οι απειλές προς τους αντιγραφείς αποτελούν αναπόσπαστο μέρος αυτού του ανελέητου πολέμου εναντίων της ελευθερίας των βιβλίων και άρα της σκέψης.

Σε μια παρόμοια άσκηση ελευθερίας μέσω των βιβλίων, αιώνες αργότερα, οι καλλιτεχνικές εκδόσεις της δεκαετίας του εξήντα, που ονομάστηκαν *artist's book*, ήρθαν να γίνουν τα νέα δημοκρατικά διανεμημένα προϊόντα μαζικής παραγωγής. Πολλαπλασιαζόντουσαν και διανέμονταν ευρέως με τη μέθοδο «φτιάξτο μόνος σου» συνδυάζοντας συρραπτές βιβλιοδεσίες, φωτοτυπημένες σελίδες και «όφσσετ» τυπωμένα εξώφυλλα εφαρμόζοντας ταυτόχρονα στρατηγικές αντιγραφής και ιδιοποίησης. Τα βιβλία αυτά ήταν καλλιτεχνικές ιδέες, που παρουσιάστηκαν ως μια ριζική εναλλακτική στις γκαλερί τέχνης και τα μουσεία μένοντας πιστά στους στόχους που έθεσαν οι χειροποίητοι πρόγονοί τους. Τα *artist's book* των καλλιτεχνών

---

<sup>183</sup> Vallejo I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020, σ. 373.

της δεκαετίας του εξήντα και του εβδομήντα ήταν φορητά, με ευρεία διανομή αυτοεκδοθέντα και χαμηλού κόστους.

Παρόμοια, λοιπόν, με τον τρόπο που ο Πλάτωνας εξήγησε την περιφρόνηση του δασκάλου του για τα βιβλία σε ένα βιβλίο, διαφυλάσσοντας έτσι την κριτική του εναντίον της γραφής ώστε να φτάσει ως εμάς. Έτσι και τα artist's book με την κριτική που άσκησαν στο βιβλίο, είτε ως έννοια είτε ως αντικείμενο, διαφύλαξαν τον χαρακτήρα του βιβλίου ως ένα αντικείμενο που έχει ισχυρές συναισθηματικές και αισθητικές διαστάσεις και ορίζοντα το μέλλον. Και ενώ οι ψηφιακές πλατφόρμες και οι ηλεκτρονικές συσκευές έχουν επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που διαβάζουμε και αλληλεπιδρούμε με το κειμενικό περιεχόμενο, συνολικά τα artist's book αντιπροσωπεύουν έναν συνδυασμό της παράδοσης και της καινοτομίας στον τομέα του βιβλίου.

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>

### Εισαγωγή

Με τον τρόπο που το κατανοούμε σήμερα, το artist's book είναι μια αρκετά πρόσφατη εξέλιξη, προϊόν του κόσμου της τέχνης της δεκαετίας του '60. Επομένως, μπορεί να είναι χρήσιμο για τους σκοπούς μας να λάβουμε υπόψη πως το artist's book, όπως και οι εξελίξεις στο διαδίκτυο, είναι μέρος της ίδιας ιστορικής τροχιάς, καθώς και τα δύο αντιπροσωπεύουν εξελίξεις που αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές και τεχνολογικές αλλαγές της εποχής μας. Οι εξελίξεις στο ένα πεδίο συνέβαιναν ταυτόχρονα με τις εξελίξεις στο άλλο πεδίο. Η επέκταση της γλώσσας στο ένα πεδίο συγχρονίστηκε με την επέκταση της γλώσσας στο άλλο πεδίο. Παρόλο που εκ πρώτης όψεως οι συσχετισμοί δεν είναι εμφανείς, μπορούμε να κατανοήσουμε ότι γεννήθηκαν κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, γεγονός που μας κάνει να φανταζόμαστε κάποιον μελλοντικό ιστορικό να ομαδοποιεί και τα δύο πεδία στο τέλος του εικοστού αιώνα.<sup>184</sup>

Κάπου εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι το βιβλίο και το διαδίκτυο δεν είναι μέσα με τον τρόπο που η ζωγραφική, η φωτογραφία, ακόμα και το βίντεο είναι μέσα. Τόσο το διαδίκτυο όσο και το artist's book αντιπροσωπεύουν μορφές επικοινωνίας και έκφρασης που διαφέρουν από τις παραδοσιακές μορφές της λογοτεχνίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Και οι δύο μορφές χρησιμοποιούνται για να διαμορφώσουν

---

<sup>184</sup> Bosch L.: «Reading at the Interface Exploring Parallels Between Internet Art and Artists' Books» (2008), The School of the Art Institute of Chicago. Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu>

και να επικοινωνήσουν ιδέες με το κοινό. Παρότι στην περίπτωση του artist's book τα όρια ανάμεσα στο μέσο και στο τι μεταδίδει αυτό το μέσο είναι αρκετά συχνά δυσδιάκριτες, ωστόσο, μπορούμε να πούμε με σιγουριά πως artist's book και διαδίκτυο είναι πρώτα απ' όλα συστήματα μετάδοσης δεδομένων που δυνητικά προσομοιώνουν άλλα μέσα. Το βιβλίο και το διαδίκτυο είναι και τα δύο δομές επικοινωνίας που μπορούν να περιέχουν ένα κωδικοποιημένο μήνυμα. «Τα artist's book είναι ένα είδος ή ένας τρόπος δημιουργικής πρακτικής, όχι ένα μέσο», δηλώνει ο σύγχρονος καλλιτέχνης και θεωρητικός Κλίφτον Μίντορ στο άρθρο του The Small Pond<sup>185</sup>.

Η δημιουργική πρακτική των artist's book ασχολήθηκε με τη *συγγραφή* ενός βιβλίου μέσω μιας επεξεργασίας που εφαρμόζει πρακτικές αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης συνδυάζοντας ταυτόχρονα τεχνικές κολλάζ, μοντάζ, συρραφής κειμένων, γλυπτικής, ζωγραφικής και άλλων μέσων. Σε κάθε περίπτωση, κοινός παρονομαστής σε πολλές περιπτώσεις δημιουργίας artist's book είναι η πρακτική του κατακερματισμού του κειμένου και της επανασύνδεσης των μερών του κάτω από μια νέα σύλληψη. Το παράδειγμα του έργου *Στοές* του Βάλτερ Μπένγιαμιν είναι ίσως η αφετηρία και το εξέχον παράδειγμα για το επιχείρημα που θα αναπτυχθεί.

Ο τρόπος γραφής του έργου *Στοές* περιγράφεται συχνά ως αποσπασματικός και μη γραμμικός. Ορισμένοι μελετητές ερμηνεύουν αυτόν τον τρόπο ως μια σκόπιμη

---

<sup>185</sup> Meador C.: «The Small Pond», *Journal of Artists Books* 21 (2006), σ. 11. Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/>.



προσπάθεια να διαταραχθούν οι συμβατικοί τρόποι αφήγησης και να δημιουργηθεί μια πιο ευέλικτη και ανοιχτή δομή κειμένου. Ο Μπένγιαμιν προσπάθησε να μεταδώσει στον αναγνώστη μια εμπειρία παρόμοια με αυτή που έχει ένας περιπατητής στην πόλη, ή, τηρουμένων των αναλογιών, παρόμοια με αυτήν που έχει ο χρήστης του διαδικτύου. Την ώρα που ο περιπατητής διασχίζει στοές και περάσματα με καταστήματα, το μάτι του πέφτει επάνω σε διαφημίσεις και εικόνες καταναλώνοντας γλώσσα και νιώθοντας ταυτόχρονα ότι κάθε διαδρομή είναι και μια ξεχωριστή εμπειρία εξαιτίας της μοναδικότητάς της. Η μη γραμμικότητα της ανάγνωσης του έργου *Στοές* παρομοιάζεται με τον τρόπο ανάγνωσης στις σελίδες του διαδικτύου. Οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μία πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα σε έναν αχανή χώρο, συναντώντας στο διάβα μας διαφημίσεις προϊόντων, εικόνες, ειδήσεις και άλλες πληροφορίες που δημιουργούν κάθε φορά νέες διαδρομές, επίσης μοναδικές.

Στο βιβλίο του με τίτλο *Περί Γραμματολογίας*, ο Ντερριντά υποστηρίζει ότι όλες οι επαναστάσεις στη φιλοσοφία, την επιστήμη και τη λογοτεχνία κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα μπορούν να ερμηνευθούν ως ένα σοκ στο γραμμικό μοντέλο. «Το τέλος της γραμμικής γραφής είναι πράγματι το τέλος του βιβλίου, ακόμα κι αν, ακόμη και σήμερα, είναι στη μορφή ενός βιβλίου που τα νέα γραπτά – λογοτεχνικά ή θεωρητικά – επιτρέπουν στους εαυτούς τους, καλώς ή κακώς, να είναι εγκλωβισμένα»<sup>186</sup>. Ο Ντερριντά αναφέρεται στην ιδέα ότι η γραμμική γραφή, δηλαδή

---

<sup>186</sup> Derrida J.: *Of Grammatology*, μτφρ. G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, σ. 87.

η αφήγηση μιας ιστορίας που ακολουθεί μια συγκεκριμένη γραμμική πλοκή με αρχή, μέση και τέλος, μπορεί να είναι περιοριστική και να φθίνει σε απήχηση στη σημερινή εποχή.

Πιο συγκεκριμένα, ο Ντεριντά υποστηρίζει ότι οι σύγχρονες τάσεις στη λογοτεχνία προτιμούν μια πιο αφηρημένη προσέγγιση, όπου η αφήγηση μπορεί να μην ακολουθεί μια συγκεκριμένη γραμμική πλοκή, αλλά μπορεί να είναι πιο ατομική και πολυδιάστατη. Έτσι, σύμφωνα με τον Ντεριντά, η γραμμική γραφή μπορεί να θεωρηθεί παρωχημένη στη σημερινή εποχή και το τέλος της γραμμικής γραφής μπορεί να είναι το τέλος του βιβλίου ως μορφής τέχνης.

Ο Ντεριντά δεν αποδοκιμάζει τη μορφή του ίδιου του βιβλίου, αλλά σχολιάζει την ακαμψία και τις προκαταλήψεις που το συνοδεύουν. Ο Ντεριντά φαντάζεται μια λογοτεχνία που θα μπορούσε να είναι ευρύτερη και πλουσιότερη από το παραδοσιακό βιβλίο ή, με άλλα λόγια, πιο χαοτική. Στέκεται ενάντια στην ελάχιστη φαντασία που χρησιμοποιεί η κοινωνία για να ορίσει τι πρέπει να είναι ένα βιβλίο και τι πρέπει να περιέχει για να είναι ορθό. Αναζητά μια λογοτεχνία που δεν περιορίζεται από τις παραδόσεις της γλώσσας ή τη στενή και ιστορικά καθορισμένη έννοια της γραφής. Ζητά χαοτικά κείμενα που συνδέονται με την εμπειρία μας στον έξω κόσμο και που δεν αποτελούν συνεκτικές ενότητες, κείμενα όπως αυτά του Μπένγιαμιν, αλλά και των μη δημιουργικών συγγραφέων.

Η σκέψη του Ντεριντά μάς οδηγεί αναπόφευκτα στον σύγχρονο τρόπο ανάγνωσης, αποτέλεσμα του περιβάλλοντος του διαδικτύου. Η χαοτική συνθήκη που για πολλούς ενυπάρχει στη σύγχρονη ανάγνωση κειμένων είναι αποτέλεσμα της πολυπλοκότητας

μιας ασυνεχούς ανάγνωσης. Τα κατακερματισμένα κείμενα καταφέρνουν να διασυνδέουν διαφορετικά μέρη μεταξύ τους, την ώρα που επισυνάπτουν διαφορετικά αρχεία κειμένου, ήχου και εικόνας. Χαρακτηριστικό του υπερκειμένου (cybertext)<sup>187</sup>, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αποτελεί η έκφραση μιας αισθητικής της ασυνέχειας και του θραύσματος, ιδίωμα της εποχής της μέτα-νεωτερικότητας.

Πριν προχωρήσουμε, όμως, θα χρειαστεί να αναφέρουμε συνοπτικά κάποια από τα συμπεράσματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας αναφορικά με τη σχέση της τεχνολογίας με τη λογοτεχνία:

- Η λογοτεχνία που προκύπτει υπό την επήρεια της τεχνολογίας επιτρέπει στους αναγνώστες να δημιουργούν κάθε φορά διαφορετικές διαδρομές ανάγνωσης και συνδυασμούς διαβάσματος αλλάζοντας την εμπειρία της ανάγνωσης.
- Οι τεχνολογικές εξελίξεις φαίνεται να έχουν οξύνει τις μηχανιστικές τάσεις γραψίματος παρακινώντας νεότερους συγγραφείς να ακολουθήσουν τη λειτουργία της τεχνολογίας, συνδυάζοντας πολυάριθμα εργαλεία επεξεργασίας και διαχείρισης του όγκου της παραγόμενης γλώσσας.
- Η αντιγραφή και επικόλληση (copy/paste), καθώς και η τεχνική αναπαραγωγή κειμένων επέφεραν μια ιστορική ρήξη με την παράδοση.
- Οι πρακτικές μεταγραφής και αντιγραφής φαίνεται να παραγκωνίζουν τη δημιουργία πρωτότυπου λυρικού ή εκφραστικού περιεχομένου.

---

<sup>187</sup> Όρος του θεωρητικού Έσπεν Άαρσεθ

- Το *πλαίσιο* γίνεται το νέο περιεχόμενο και η *ιδέα* για τη σύλληψη ενός κειμένου μπορεί να υπερισχύσει του περιεχομένου.
- Η τεχνολογία δεν απομονώνεται από την κοινωνία, αλλά, αντιθέτως, ενσωματώνεται σε αυτήν και επηρεάζει εντέλει τη λογοτεχνία και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο.
- Η τεχνολογία, πέρα από την αλλαγή που έχει επιφέρει στην ανάγνωση, αλλάζει και τον τρόπο που επεξεργαζόμαστε, αρχειοθετούμε και αποθηκεύουμε τα κείμενα.
- Η τεχνολογία αλλάζει τον τρόπο που αναγνωρίζουμε την ταυτότητά μας, τόσο στον πραγματικό όσο και στον εικονικό κόσμο.
- Η πληροφορία μέσω της ψηφιακής τεχνολογίας έχει επηρεάσει τελικά την ανθρώπινη εμπειρία και αντίληψη, δημιουργώντας έναν νέο ανθρωπότυπο.

#### 4.1 Αναγραφή/Ενσωμάτωση

Η σύγχρονη θεωρητικός της λογοτεχνίας, Κάθριν Χέιλς, διερεύνησε τη σχέση μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων και θεωριών από τον κόσμο της επιστήμης και των μαθηματικών, καθώς και την αλληλεπίδραση μεταξύ της τεχνολογίας και της λογοτεχνίας. Η έρευνά της επικεντρώνεται σε θέματα όπως η σχέση μεταξύ του σώματος και της τεχνολογίας, οι σχέσεις μεταξύ της τεχνολογίας και της λογοτεχνίας, η εξέλιξη των μέσων επικοινωνίας και η επίδραση της τεχνολογίας στον τρόπο που σκεφτόμαστε και αλληλεπιδρούμε με τον κόσμο. Συνολικά, η Χέιλς, διερευνώντας τις

σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις επιστήμες, προσφέρει μια νέα προοπτική στην κατανόηση της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης εμπειρίας.

Η Χείλς εκφράζει την άποψη ότι η θεωρία του χάους μπορεί να επιφέρει μια αλλαγή στην αντίληψή μας για τη φύση του κόσμου και των φαινομένων που παρατηρούμε σε αυτόν. Σύμφωνα με αυτήν, η θεωρία του χάους αναδεικνύει την απρόβλεπτη και μη γραμμική φύση των συστημάτων και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εξηγήσει πολύπλοκα φαινόμενα, όπως ο χαοτικός κίνδυνος, η τυχαιότητα και η αυτο-οργάνωση. Επιπλέον, η Χείλς εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η θεωρία του χάους μπορεί να εφαρμοστεί στην ανάλυση της λογοτεχνίας και των ανθρωπιστικών επιστημών γενικότερα. Συγκεκριμένα, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία μπορεί να αναπαρασταθεί ως ένα χάος σημάτων και συμβόλων και πώς αυτό μπορεί να συνδεθεί με την αντίληψή μας για τον κόσμο.

Στο *Chaos and Order*<sup>188</sup>, μια συλλογή δοκιμίων από διαφορετικούς συγγραφείς, και στο *Chaos Bound*<sup>189</sup>, διερευνά την έννοια της θεωρίας του χάους και τις επιπτώσεις της, όταν εφαρμόζεται στη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, η θεωρία του χάους μπορεί να βοηθήσει στην αναζήτηση νέων τρόπων ανάλυσης της λογοτεχνίας, όπου η πολυπλοκότητα και η αβεβαιότητα του κειμένου θα μπορούσαν να αναδειχθούν ως προσόντα.

---

<sup>188</sup> Hayles N. K.: *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

<sup>189</sup> Hayles N. K.: *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990.

Η Χείλς υποστηρίζει ότι η ανάλυση των χαοτικών και μη γραμμικών χαρακτηριστικών της λογοτεχνίας μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο λειτουργούν οι ιδέες και οι αισθητικές αξίες στη λογοτεχνία. Ασπάζεται την επιστημονική ιδέα ότι το χάος στην πραγματικότητα χαρακτηρίζει εξαιρετικά πολύπλοκες δομές πληροφοριών και σημειώνει ότι ο στόχος της θεωρίας του χάους είναι συχνά να αποκαλύψει βαθιές δομές τάξης μέσα στη φαινομενική αταξία.

Και ενώ στις τέχνες και τον πολιτισμό ο όρος χάος έχει αρνητική χροιά, διαπιστώνει η Χείλς, στη σφαίρα της επιστήμης, το χάος στην πραγματικότητα έχει να κάνει με ένα πλούσιο επίπεδο πολυπλοκότητας. Η θεωρία του χάους απορρίπτει την παραδοσιακή άποψη ότι τα μη γραμμικά και απρόβλεπτα φαινόμενα είναι στην πραγματικότητα χαοτικά. Παρότι το χάος είναι το αποτέλεσμα της ευαισθησίας των συστημάτων στις αρχικές συνθήκες, δηλαδή μικρές αλλαγές στις αρχικές συνθήκες μπορεί να οδηγήσουν σε μεγάλες και απρόβλεπτες μεταβολές στην εξέλιξη του συστήματος, αποδεικνύεται ότι το χάος δεν είναι καθόλου χαοτικό, είναι περισσότερο μια τακτοποιημένη αταξία πλούσια σε πληροφορία, που το μέγεθός της διαφεύγει από την ικανότητά μας να το ερμηνεύσουμε.

Κάθε σύστημα ακολουθεί κάποιους κανόνες ή νόμους και μικρές ανακατατάξεις στην αρχική κατάσταση μπορούν να έχουν σημαντικές επιπτώσεις στην τελική εξέλιξή του. Η δυσκολία κατανόησης των επιπτώσεων που μπορεί να επιφέρει μια μικρή αρχική μεταβολή δεν σημαίνει ότι αδυνατούμε να αναγνωρίσουμε πρότυπα, δομές και οργάνωση στην εξέλιξη του χάους, όταν επικεντρωθούμε σε ένα επιμέρους σημείο της αλληλουχίας των συμβάντων.

Ως απάντηση στην επιστημονική κατανόηση του χάους, η Χείλις υπερασπίζεται τις λογοτεχνικές εκδηλώσεις του χάους. Η λογοτεχνία, υποστηρίζει η Χείλις, ευδοκιμεί στην πολυπλοκότητα, διότι μπορεί να αντιμετωπίσει και να εκφράσει την πολυπλοκότητα του κόσμου και της ανθρώπινης εμπειρίας με τρόπο που δεν είναι δυνατό να το πετύχουν οι παραδοσιακές γλωσσικές και αναπαραστατικές μορφές.

Η λογοτεχνία, σύμφωνα με την Χείλις, επιτρέπει στους συγγραφείς να εκφράσουν την πολυπλοκότητα της σκέψης και της εμπειρίας, χωρίς να περιορίζονται από τα παραδοσιακά πλαίσια της γλώσσας και της αναπαράστασης. Στην ουσία, αυτού του είδους η γραφή μπορεί να αναδείξει την πολυπλοκότητα και τη χαοτικότητα του κόσμου που αντικατοπτρίζεται στην ανθρώπινη εμπειρία και μπορεί να βοηθήσει στην αντίληψη της ζωής ως μιας ασταθούς διαδικασίας συνεχούς αλληλεπίδρασης και αλλαγής.

Αρχικά, η λογοτεχνία επιτρέπει τη δημιουργία πολύπλοκων δομών και συστημάτων που αντικατοπτρίζουν την πολυπλοκότητα του πραγματικού κόσμου. Επίσης, η λογοτεχνία επιτρέπει την παρακολούθηση της ανάπτυξης των ιδεών και των σκέψεων σε έναν αρχικά χαοτικό κόσμο που στη συνέχεια αποκτά συνοχή και συνεκτικότητα όσο εξελίσσεται. Επιπλέον, η Χείλις πιστεύει ότι η γραφή επιτρέπει στους συγγραφείς να πειραματιστούν με διάφορες πτυχές της γλώσσας και των συμβόλων δημιουργώντας ανοιχτές, μη γραμμικές δομές που επιτρέπουν στον αναγνώστη να ερμηνεύσει και να ανακαλύψει νέες σημασιολογικές συνδέσεις και νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας.

Έτι περαιτέρω, η Χείλς εστιάζει και στον τρόπο που η γλώσσα απώλεσε σταδιακά το σώμα της, δηλαδή, στο πώς η γλώσσα έγινε μια οντότητα ξεχωριστή από το υλικό στο οποίο είναι ενσωματωμένη. Πιστεύει ότι οι λέξεις έχουν χάσει την υλικότητά τους ακριβώς λόγω της ανάπτυξης της ψηφιακής τεχνολογίας. Στις οθόνες οι λέξεις φαίνονται αόρατες και ρέουν αβίαστα από τη συσκευή στο μυαλό. Η αντικειμενική πραγματικότητα των λέξεων χάνεται από τη στιγμή που, όταν διαβάζουμε κάτι στις συσκευές μας, επικεντρωνόμαστε στις λέξεις ως σημαίνοντα αγνοώντας τη σωματικότητα τους. Κάτι που φυσικά δεν κάναμε στην εποχή της τυπωμένης σελίδας όπου μελάνι και χαρτί συνέβαλαν καθοριστικά στη εμπειρία της ανάγνωσης.

Η Χείλς ακολουθεί αυτή τη θεωρία για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι πληροφορίες που μεταδίδονται μέσω κειμένων, περιλαμβάνουν ταυτόχρονα και μια διχοτόμηση ανάμεσα σε δύο έννοιες, αυτές της αναγραφής (inscription) και της ενσωμάτωσης (incorporation), ή, με άλλα λόγια, μια διχοτόμηση ανάμεσα σε αυτό που αναγράφεται και το υλικό επάνω στο οποίο αναγράφεται. Οι λέξεις, μας εξηγεί, υπάρχουν μόνο επειδή έχουν υλικότητα είτε ως μαύρα σημάδια στο χαρτί είτε ως ηχητικά κύματα που μεταδίδονται μέσω του αέρα είτε ως κώδικας σε έναν δίσκο. Άρα, σε μια προσπάθεια να υποστηρίξει την ενσάρκωση του κειμένου, υποστηρίζει πως είναι πάντα δυνατό να αλλάξουμε την εστίασή μας, έτσι ώστε να προσέχουμε την πληροφορία ως υλικό αντικείμενο, αντί για μια αφηρημένη έννοια, παρατηρώντας, για παράδειγμα, τις μαύρες κηλίδες μελάνης σε μια σελίδα ή το μέγεθος της γραμματοσειράς σε μια οθόνη υπολογιστή.



Για την Χείλις, η ανθρώπινη εμπειρία είναι ένας συνδυασμός σωματικής αίσθησης και σημασιολογικής αλληλεπίδρασης. Η σωματική διάσταση αναφέρεται στο φυσικό σώμα και τις σωματικές μας αισθήσεις. Είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και αλληλεπιδρούμε με τον κόσμο μέσω των αισθήσεων, όπως η όραση, η ακοή, η αφή και οι υπόλοιπες σωματικές αισθήσεις. Η σωματική εμπειρία περιλαμβάνει την αίσθηση του πόνου, την κίνηση, την αίσθηση της θερμότητας και γενικότερα την αναγνώριση της ύπαρξης του σώματός μας στον χώρο επιτρέποντάς μας να αλληλεπιδρούμε κάθε φορά με το περιβάλλον μας.

Από την άλλη πλευρά, η εννοιολογική διάσταση αναφέρεται στην ανθρώπινη νοημοσύνη και την ικανότητά μας να κατανοούμε, να σκεφτόμαστε και να δημιουργούμε έννοιες, ιδέες και συμβολικά συστήματα. Η εννοιολογική διάσταση επηρεάζει τη γλώσσα, τη σκέψη, τη λογική, τη μνήμη, την αφηγηματική ικανότητα και πολλές άλλες πνευματικές διαδικασίες. Αυτή η διάσταση μάς επιτρέπει να δημιουργούμε έννοιες, να αναλύουμε τα πράγματα, να αναπτύσσουμε αφηγήσεις και να επικοινωνούμε μέσω της γλώσσας. Επίσης, μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε αφηρημένα, να δημιουργούμε ιδέες και έργα τέχνης, να εξερευνούμε τη φιλοσοφία και την επιστήμη και να αναπτύσσουμε κοινωνικά και πολιτισμικά συστήματα.

Συνολικά, η σωματική και η εννοιολογική διάσταση συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια ολοκληρωμένη ανθρώπινη εμπειρία. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα σε αυτές τις δύο διαστάσεις καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και αλληλεπιδρούμε με τον κόσμο γύρω μας. Είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε την σημασία και τη σύνδεση αυτών των δύο διαστάσεων για μια πλήρη κατανόηση της

ανθρώπινης ύπαρξης και της αλληλεπίδρασής μας με τον κόσμο. Για να είμαστε ολοκληρωμένοι ως άνθρωποι πρέπει να μάθουμε να παρακολουθούμε τη σωματική και την εννοιολογική διάσταση των πραγμάτων, καθώς το σώμα και το μυαλό είναι εξίσου σημαντικά.

Το γεγονός ότι οι λέξεις αντιμετωπίζονται σχεδόν πάντα ως διαφανείς αναγραφές περνώντας κατευθείαν από τις μορφές στις έννοιες μάς κάνει να χάνουμε την πλούσια σημασία της ενσωμάτωσης. Με το να αγνοούμε τον τρόπο που μας παραδίδεται η πληροφορία, φαίνεται να αγνοούμε τη σημασία της γραφής ως ενσάρκωσης τόσο εντός ενός κειμένου όσο και εντός της ανθρώπινης εμπειρίας. Άρα, η ατροφική μας σχέση με τη σωματικότητα των λέξεων οδηγεί αναπόφευκτα σε μια ελλειμματική αναγνωστική εμπειρία.

#### 4.2 Κυβερνοκείμενο

Το κυβερνοκείμενο (cybertext)<sup>190</sup> είναι ένας όρος που αναφέρεται σε κείμενα ή λογοτεχνικά έργα που δημιουργούνται με τρόπο διαφορετικό από ό,τι στην παραδοσιακή γραπτή μορφή, μιας και χρησιμοποιεί τεχνολογίες και μέσα που επιτρέπουν στον αναγνώστη να αλληλεπιδράσει με το κείμενο και να επηρεάσει την αφήγηση. Αντί για την παραδοσιακή γραπτή σειρά των λέξεων, το κυβερνοκείμενο

---

<sup>190</sup> Ο όρος cybertext αναφέρεται στα έργα λογοτεχνίας που χρησιμοποιούν την τεχνολογία για να παράγουν ένα αλληλεπιδραστικό κείμενο, το οποίο αλλάζει ανάλογα με τις επιλογές και τις αποφάσεις του αναγνώστη. Τα βιβλία που χαρακτηρίζονται ως cybertext απαιτούν από τον αναγνώστη να αναλάβει έναν ενεργό ρόλο στη δημιουργία του κειμένου, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται διαφορετικές εκδοχές της ίδιας ιστορίας ανάλογα με τις επιλογές του αναγνώστη.

χρησιμοποιεί πολυμεσικά στοιχεία περιλαμβάνοντας εικόνες, ήχο, βίντεο και δυναμικά στοιχεία, όπως αλλαγές στο χρώμα ή στην εμφάνιση του κειμένου. Ο όρος «κυβερνοκείμενο» δημιουργήθηκε από τον ιστορικό λογοτεχνίας Έσπεν Άαρσεθ στην προσπάθειά του να περιγράψει τις νέες μορφές λογοτεχνίας που εμφανίζονται με τη χρήση της τεχνολογίας.

«Το κυβερνοκείμενο δεν είναι μια νέα μορφή κειμένου... ούτε είναι μια ριζική ρήξη με την παλιομοδίτικη κειμενικότητα... Το κυβερνοκείμενο είναι μια προοπτική για όλες τις μορφές κειμενικότητας, ένας τρόπος να επεκταθεί το πεδίο των λογοτεχνικών μελετών για να συμπεριλάβει φαινόμενα που σήμερα θεωρούνται εκτός ή περιθωριοποιημένα από το χώρο της λογοτεχνίας»<sup>191</sup>.

Ο Έσπεν Άαρσεθ αναπτύσσει τις ιδέες του για το κυβερνοκείμενο στο βιβλίο του με τίτλο *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*<sup>192</sup> που θεωρείται ένα από τα κορυφαία θεωρητικά έργα για τη διαδραστικότητα και το gaming. Ο Άαρσεθ αναρωτιέται κατά πόσο τα βιντεοπαιχνίδια μπορούν να θεωρηθούν λογοτεχνία. Θεωρεί πως είναι απαραίτητο να ορίσουμε τη νέα αισθητική της cyborg<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Aarseth E.: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997, σ. 17.

<sup>192</sup> Ο.π.

<sup>193</sup> Η λέξη «cyborg» προέρχεται από τον συνδυασμό των λέξεων «κυβερνητικός + οργανισμός» (cybernetic organism) και αναφέρεται σε έναν οργανισμό που συνδυάζει στοιχεία της τεχνολογίας και της βιολογίας. Συγκεκριμένα, ο όρος αναφέρεται σε έναν οργανισμό που έχει ενσωματώσει τεχνολογικά εξαρτήματα στο σώμα του ή έχει βελτιώσει τις φυσικές του δυνατότητες με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Ο όρος «cyborg» συναντιέται συχνά στην επιστημονική φαντασία και τη βιομηχανία του κινηματογράφου, όπως στη σειρά ταινιών *Ο Εξολοθρευτής* (The Terminator) ή στην ταινία *RoboCop*, αλλά και στην πραγματική ζωή, όπου παραδείγματα cyborg είναι άνθρωποι που φορούν προσθετικά μέλη ή ενσωματώνουν εξαρτήματα υποστήριξης στο σώμα τους, όπως προσθετικά μέλη, εμφυτεύματα ηλεκτρονικής ακοής ή επιβραδυντές καρδιακού παλμού.

κειμενικότητας, αφού τα ταχέως εξελισσόμενα και πολιτισμικά αναπτυσσόμενα είδη της ψηφιακής λογοτεχνίας σημαίνουν ότι ο αφηγηματικός τρόπος του λόγου — μυθιστορήματα, ταινίες, τηλεοπτικές σειρές— έχει αλλάξει σημαντικά στην εποχή μας, συμπαρασύροντας συνολικά τον πολιτισμό.

Η συζήτηση για το εάν τα βιντεοπαιχνίδια μπορούν να θεωρηθούν λογοτεχνία είναι ένα θέμα που έχει απασχολήσει πολλούς ακαδημαϊκούς και ερευνητές, αναδύοντας μια ποικιλία απόψεων επάνω σε αυτό το θέμα. Για τους περισσότερους, η λογοτεχνία παραδοσιακά αναφέρεται σε γραπτά έργα, όπως μυθιστορήματα, ποίηση και θεατρικά έργα. Ωστόσο, η έννοια της λογοτεχνίας, όπως αναλύθηκε διεξοδικά στην πορεία της παρούσας έρευνας, έχει επεκταθεί και έχουν προταθεί ευρύτερες ερμηνείες που συμπεριλαμβάνουν και άλλες μορφές έκφρασης και αφήγησης, οι οποίες παραδοσιακά βρισκόνταν εκτός του μέχρι πρότινος λογοτεχνικού πεδίου.

Τα βιντεοπαιχνίδια είναι μια μορφή διαδραστικού αφηγηματικού μέσου, όπου ο παίκτης αναλαμβάνει τον ρόλο του χαρακτήρα και συμμετέχει σε μια εικονική εμπειρία. Έχουν πλούσια αφηγηματικά στοιχεία, όπως πλοκή, χαρακτήρες, διαλόγους, θεματικές προεκτάσεις και αρκετές φορές προσφέρουν μια συναρπαστική αφήγηση. Ορισμένα βιντεοπαιχνίδια έχουν εξελιχθεί σε πραγματικά αριστουργήματα με περίπλοκες ιστορίες και βαθιά μηνύματα, γεγονός που κάνει πολλούς να υποστηρίζουν ότι τα βιντεοπαιχνίδια μπορούν να θεωρηθούν λογοτεχνία, καθώς παρέχουν ανάλογες εμπειρίες αφήγησης, εκφράζουν ιδέες και θέματα και προκαλούν συναισθηματικές αντιδράσεις στον παίκτη. Οι λάτρεις των βιντεοπαιχνιδιών,

πιθανώς, θεωρούν τις αφηγήσεις και τα μηνύματα που περνούν από τα παιχνίδια ως μία μορφή λογοτεχνίας.

Εντούτοις, υπάρχουν και οι αντίθετες απόψεις. Κάποιοι εξακολουθούν να θεωρούν ότι η λογοτεχνία, ως έκφραση, πρέπει να περιορίζεται στα γραπτά έργα και ότι τα βιντεοπαιχνίδια ανήκουν σε μια διαφορετική κατηγορία. Τελικά, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα εξαρτάται από την ερμηνεία και την αντίληψη του καθενός για το τι αποτελεί λογοτεχνία. Ωστόσο, η παρούσα διατριβή επιχειρηματολόγησε υπέρ της κατανόησης μιας λογοτεχνίας ως ένα σύνολο πολλών στοιχείων που τη συγκροτούν και τη συνθέτουν, αποδεχόμενη διαφορετικούς λόγους και προοπτικές. Ο αυξημένος ρόλος του θεατή, που επεδίωξε ο μοντερνισμός, σε συνδυασμό με την αναζήτηση διαφορετικών αναγνωστικών εμπειριών μάς οδηγούν αναπόφευκτα στην αναγνώριση των βιντεοπαιχνιδιών ως μια ακόμα μορφή λογοτεχνίας. Άλλωστε, οι αντιδράσεις ενός παίχτη βιντεοπαιχνιδιού απέναντι στο παιχνίδι του είναι κατά κανόνα αισθητικές και προσομοιάζουν με τις αντιδράσεις που έχουμε απέναντι σε ένα φιλμ ή ένα έργο τέχνης. Ο παίχτης βιντεοπαιχνιδιών είναι ίσως η υλοποίηση του ενεργού θεατή και του συνδημιουργού του έργου τέχνης, που τόσο επεδίωξε η νεωτερικότητα.

Ο Θανάσης Μουτσόπουλος στο βιβλίο του *Όχι Ακριβώς Τέχνη*<sup>194</sup> αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τα βιντεοπαιχνίδια είναι η 10<sup>η</sup> τέχνη. «Τα βιντεοπαιχνίδια σήμερα μοιάζουν να βρίσκονται στην ίδια περίπου θέση με την τζαζ πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: δημοφιλή αλλά χωρίς καλλιτεχνικό κύρος. Είναι αναπόφευκτο,

---

<sup>194</sup> Μουτσόπουλος Θ.: *Όχι Ακριβώς Τέχνη*, Αθήνα, Πλέθρον, 2021.

όταν οι άνθρωποι, ιδιαίτερα οι διανοούμενοι, μιλούν για τα ηλεκτρονικά παιχνίδια να τα συγκρίνουν με καλλιτεχνικές μορφές που ήδη ξέρουν και αγαπούν: τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία. Αν όμως αυτά ήδη έχουν τα μουσεία ή τα βραβεία τους, τα βιντεοπαιχνίδια απλώς τα παίζεις»<sup>195</sup>. Υποστηρίζει, επίσης, ότι ο θεατής/χρήστης ενός ηλεκτρονικού παιχνιδιού έχει λόγο, συμμετέχει στη δημιουργική διαδικασία και συνδιαμορφώνει το τελικό αποτέλεσμα περισσότερο απ' ό,τι γίνεται σε οποιοδήποτε άλλο καλλιτεχνικό μέσο. Παρόλα αυτά, τα βιντεοπαιχνίδια είναι ακόμα καθηλωμένα στις συνειδήσεις μας ως μια μορφή καθαρής ψυχαγωγίας, ένα απλό παιχνίδι, αγνοώντας ότι στην εμφάνισή του ο κινηματογράφος ήταν και αυτός ένας τύπος ψυχαγωγίας και μάλιστα επαναστατικός, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η υλική πλευρά των βιντεοπαιχνιδιών που πολύ συχνά τείνουμε να παραβλέπουμε. Κονσόλες, joystick, 3D κάσκες, τιμόνια, ρακέτες και αναρίθμητα ακόμα gadgets έρχονται να ενισχύσουν την εμπειρία του παίχτη. Συμπεριλαμβάνοντας και τη σωματική αίσθηση στο αφήγημα, τα βιντεοπαιχνίδια, μεταμορφώνουν την αλληλεπίδραση σε μια ενσώματη και πολυδιάστατη εμπειρία.

Έτι περαιτέρω, ο Γερμανός φιλόσοφος, Χανς-Γκέοργκ Γκάνταμερ, στο βιβλίο του *Αλήθεια και Μεθοδολογία*<sup>196</sup> υιοθετεί μια φιλοσοφική προσέγγιση που αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα του παιχνιδιού στην ανθρώπινη εμπειρία. Θεωρεί το παιχνίδι ως μια σημαντική δραστηριότητα που μας επιτρέπει να αναδειξουμε τον πλούτο της

---

<sup>195</sup> Μουτσόπουλος Θ.: *Όχι Ακριβώς Τέχνη*, Αθήνα, Πλέθρον, 2021, σ. 478.

<sup>196</sup> Gadamer H. G.: *Truth and Method*, μτφρ. L. Wensheimer and D. G. Marshall, U.S.A: Bloomsbury Revelations, 2013.

ανθρώπινης εμπειρίας, να εξερευνήσουμε νέες δυνατότητες και να αναπτύξουμε μια βαθύτερη κατανόηση του εαυτού μας και του κόσμου που μας περιβάλλει. Σύμφωνα με τον Γκάνταμερ, η κατανόηση και η αλήθεια δεν είναι αντικειμενικές έννοιες που απλώς ανακαλύπτουμε, αλλά είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αλληλεπίδρασης μεταξύ του ερμηνευτή και του αντικειμένου της ερμηνείας. Η ερμηνεία, στην οποία εστιάζει, εμπεριέχει το στοιχείο του παιχνιδιού και σύμφωνα με τη φιλοσοφία του, το παιχνίδι αποτελεί μια αυθόρμητη δραστηριότητα που διευρύνει τον κανονικό τρόπο σκέψης και κατανόησης. Κατά την άποψή του, το παιχνίδι επιτρέπει στον ανθρώπινο να αντιμετωπίσει τον κόσμο και την πραγματικότητα με νέους τρόπους και προοπτικές.

Ο Γκάνταμερ θεωρεί ότι το παιχνίδι είναι μια μορφή διαλόγου με τον κόσμο και την πραγματικότητα, στο οποίο οι συμμετέχοντες εξερευνούν και ανακαλύπτουν νέες πτυχές και σημασίες. Αντί να επιδιώκουν μια οριστική απάντηση ή αλήθεια, το παιχνίδι επιτρέπει στους συμμετέχοντες να ανακαλύψουν τον κόσμο με ανοιχτό πνεύμα και περιέργεια. Μέσω του παιχνιδιού, οι συμμετέχοντες επιτρέπουν στις ιδέες και τις σημασίες να αναπτυχθούν ελεύθερα, αντιμετωπίζοντας τον κόσμο ως ένα πεδίο που μπορεί να εξερευνηθεί και να αναπαρασταθεί. Αυτή η προσέγγιση αντιμετωπίζει τη γνώση ως κάτι δυναμικό και επεκτάσιμο, καθώς η αλήθεια δεν περιορίζεται σε μια στατική έννοια, αλλά διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται μέσα από τη συνεχή διαδικασία της ερμηνείας και του παιχνιδιού. Άρα, το παιχνίδι μπορεί να οδηγήσει σε μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της πραγματικότητας. Αντί να αντιμετωπίζουμε την αλήθεια ως κάτι απόλυτο και ανεπίτρεπτο σε αμφισβήτηση, ο Γκάνταμερ υποστηρίζει ότι το παιχνίδι μάς επιτρέπει να εξερευνήσουμε διάφορες

προοπτικές και να αντιμετωπίσουμε την πραγματικότητα ως ένα συνεχώς εξελισσόμενο και πολυδιάστατο φαινόμενο.

Η επίδραση της σκέψης του Γκάνταμερ μπορεί να εντοπιστεί και στο βιβλίο του Άαρσεθ, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, στο οποίο διερευνά την αισθητική και τη κειμενική δυναμική της ψηφιακής λογοτεχνίας και των διαφορετικών ειδών της συμπεριλαμβανομένου του υπερκειμενικού μυθιστορήματος, των βιντεοπαιχνιδιών, της ποίησης και της πεζογραφίας που δημιουργείται από υπολογιστή σε συνεργασία με κείμενα στο διαδίκτυο, όπως τα MUDs<sup>197</sup>. Ο Άαρσεθ, αντί να επιμένει στη μοναδικότητα και τη νεωτερικότητα της ηλεκτρονικής γραφής και της διαδραστικής μυθοπλασίας, προσδίδει ιστορικό βάθος σε αυτές τις λογοτεχνικές μορφές τοποθετώντας τις στην παράδοση της «εργοδικής» λογοτεχνίας — όρο που δανείστηκε από τη φυσική και που περιγράφει ανοιχτά, δυναμικά κείμενα όπως το *I Τσινγκ*<sup>198</sup> ή τα *Καλλιγράμματα*<sup>199</sup> του Γκιγιόμ Απολλιναίρ, με τα οποία ο

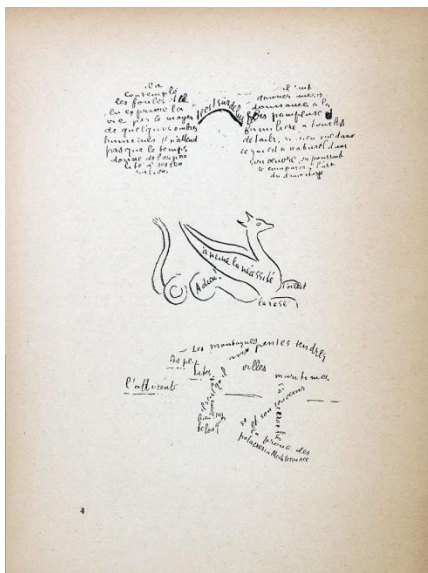
---

<sup>197</sup> MUDs (Multi-User Dungeons) είναι παιχνίδια ρόλων που παίζονται online από πολλαπλούς παίκτες σε έναν εικονικό κόσμο. Τα MUDs είναι παρόμοια με τα βιντεοπαιχνίδια ρόλων, αλλά αντί να παίζονται σε μια κονσόλα ή σε έναν υπολογιστή, παίζονται σε έναν εξυπηρετητή που επιτρέπει στους παίκτες να συνδεθούν από τον υπολογιστή τους. Στα MUDs, οι παίκτες δημιουργούν εικονικούς χαρακτήρες και αλληλεπιδρούν με άλλους παίκτες στον εικονικό κόσμο. Μπορούν να επιλέξουν να είναι μάγοι, πολεμιστές, διανοούμενοι ή οποιοδήποτε άλλου είδους χαρακτήρες και να εξερευνήσουν τον κόσμο, να λύσουν γρίφους, να μάχονται με άλλους χαρακτήρες και να αναπτύξουν τις ικανότητές τους. Τα MUDs έγιναν δημοφιλή στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Αν και τα παιχνίδια αυτά έχουν πλέον υποκατασταθεί από άλλες μορφές online παιχνιδιών, υπάρχουν ακόμη πολλοί άνθρωποι που παίζουν MUDs και συμμετέχουν στις κοινότητές τους.

<sup>198</sup> Το *I Τσινγκ*, που σημαίνει «Βιβλίο των Αλλαγών», είναι ένα αρχαίο κινεζικό κείμενο που χρησιμοποιείται ως εργαλείο προβλέψεων και μαντικής. Επικεντρώνεται στη φιλοσοφία της διαρκούς εναλλαγής και της πεποίθησης ότι οι εναλλασσόμενες καταστάσεις του Γιν και του Γιαν είναι η κινητήρια δύναμη του κόσμου. Αρχικά ήταν ένα βιβλίο με ράβδους, όπου η κάθε ράβδος είχε συγκεκριμένη σημασία και χρησιμοποιούνταν για να προβλέψει το μέλλον. Αργότερα, αντικαταστάθηκε από τα κέρματα, γνωστά και ως yarrow stalks. Το *I Τσινγκ* περιέχει 64 εξάγραμμα, ο καθένας αποτελούμενος από έξι γραμμές, που μπορούν να είναι γραμμές Γιαν (απεικονίζονται ως —) ή Γιν (απεικονίζονται ως --). Κάθε εξάγραμμα αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη κατάσταση ή κατάσταση του σύμπαντος, και περιγράφει μεταφορικά τις δυνάμεις που επηρεάζουν την κατάσταση



αναγνώστης πρέπει να εκτελέσει συγκεκριμένες ενέργειες για να δημιουργήσει μια αφηγηματική ακολουθία, μια μορφή παιχνιδιού.

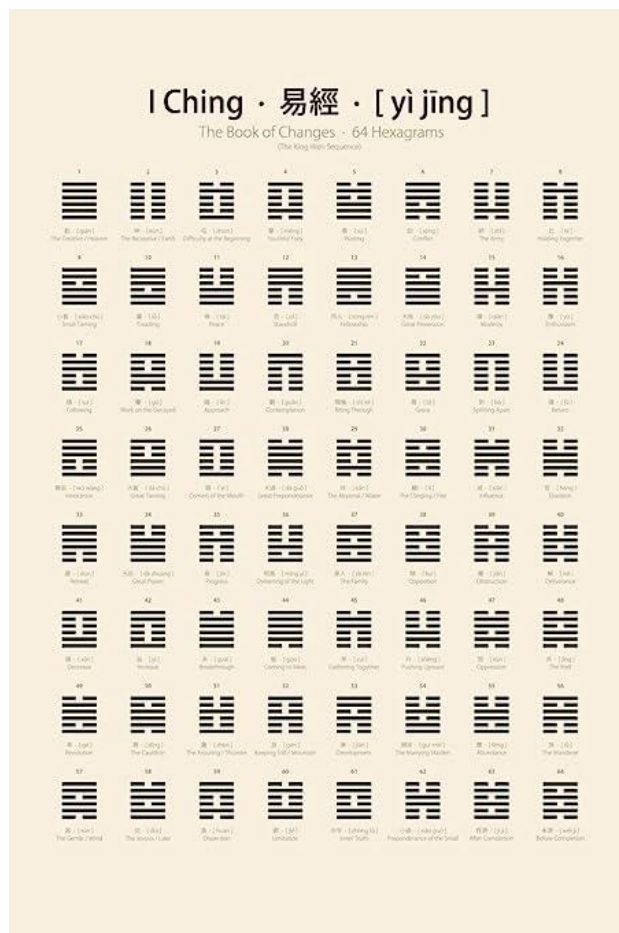


Εικ. 32 Γκιγιώμ Απολλιναίρ, *Τα Καλλιγράμματα*, 1918.

αυτή. Οι χρήστες του *I Τσιγκ* ρίχνουν τα κέρματα (ή χρησιμοποιούν τη μέθοδο των ραβδιών) για να δημιουργήσουν ένα εξάγραμμο, το οποίο στη συνέχεια ερμηνεύουν ως προς το πλαίσιο της συγκεκριμένης κατάστασης που αντιπροσωπεύει. Από την ερμηνεία, ο χρήστης μπορεί να αντλήσει συμβουλές και κατευθύνσεις για να διαχειριστεί την κατάσταση αυτή ή να προετοιμαστεί για το μέλλον. Η διαδικασία αυτή αποτελεί μια μορφή μαντείας και προβλεπτικής τέχνης. Το *I Τσιγκ* θεωρείται ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα της κινεζικής φιλοσοφίας και έχει επηρεάσει πολλές πτυχές της κινεζικής κουλτούρας. Παρά το γεγονός ότι οι ακριβείς ρίζες και η προέλευση του *I Τσιγκ* παραμένουν άγνωστες, θεωρείται ότι αναπτύχθηκε περίπου τον 9ο αιώνα π.Χ. και έχει χρησιμοποιηθεί από την αρχαιότητα στην Κίνα ως ένα από τα πιο διαδεδομένα εργαλεία για την πρόβλεψη του μέλλοντος και τη διαχείριση των καταστάσεων. Επιπλέον, το *I Τσιγκ* έχει επηρεάσει και άλλες πτυχές της παγκόσμιας κουλτούρας, καθώς έχει απήχηση σε ένα μεγάλο καλλιτεχνικό, φιλοσοφικό και λογοτεχνικό κοινό παγκοσμίως.

<sup>199</sup> Τα *Καλλιγράμματα* (*Les Calligrammes*) είναι μια συλλογή ποιημάτων του Γάλλου ποιητή Γκιγιώμ Απολλιναίρ που δημοσιεύτηκε το 1918 και αποτελείται από 63 ποιήματα. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της συλλογής είναι ότι τα ποιήματα είναι γραμμένα σε μορφή καλλιγραφικών σχημάτων, δηλαδή τα λόγια σχηματίζουν σχήματα που αναπαριστούν τη θεματική του ποιήματος. Τα ποιήματα αυτά αναπτύσσουν την ιδέα του καλλιγραφήματος, όπου οι λέξεις δεν απλώς γράφονται στο χαρτί αλλά τοποθετούνται στο χώρο με τρόπο που το κείμενο γίνεται εικόνα και το αποτέλεσμα μια συνολική καλλιτεχνική δημιουργία. Αυτό αναδεικνύει τη στενή σχέση ανάμεσα στη λέξη και τη μορφή, το κείμενο και τον χώρο. Η συλλογή αυτή επηρέασε σημαντικά την ανάπτυξη της ποίησης και της καλλιγραφίας στον 20ο αιώνα και θεωρείται μια από τις πιο καινοτόμες και σημαντικές ποιητικές συλλογές της εποχής της.

Κατασκευάζοντας ένα θεωρητικό μοντέλο που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι νέες ηλεκτρονικές μορφές βασίζονται σε αυτήν την παράδοση, ο Άαρσεθ προσπαθεί να γεφυρώσει το υποτιθέμενο χάσμα μεταξύ των έντυπων και των ηλεκτρονικών κειμένων. Σε κάθε περίπτωση, ο Άαρσεθ προσπαθεί να αποδείξει ότι τα ηλεκτρονικά κείμενα δεν έρχονται για να υπονομεύσουν τα έντυπα, αντιθέτως, είναι η αναπόφευκτη και φυσική εξέλιξή τους, δίνοντας, και αυτός, όπως και ο Γκόλντσμινθ, μια νέα μορφή σύλληψης του παρόντος, όπου το παρελθόν κατέχει περίοπτη θέση.



Εικ. 33 Ι Τσινγκ (易經, yì jīng) ή Βιβλίο των Αλλαγών.

Στη συνέχεια της έρευνάς του ο Άαρσεθ χρησιμοποιεί την προοπτική της εργοδικής αισθητικής, για να επανεξετάσει τις λογοτεχνικές θεωρίες της αφήγησης, της σημειωτικής και της ρητορικής και για να διερευνήσει τις συνέπειες της εφαρμογής αυτών των θεωριών σε υλικά για τα οποία δεν προορίζονταν αρχικά.

Κάπου εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι η εργοδική λογοτεχνία είναι μια ιδιαίτερη μορφή λογοτεχνίας που διακρίνεται από την παραδοσιακή λογοτεχνία, καθώς ανατρέπει τους συμβατικούς τρόπους ανάγνωσης και αλληλεπίδρασης με το κείμενο. Η λέξη «εργοδική»<sup>200</sup> προέρχεται από τις λέξεις «έργον» και «οδός». Ο όρος εμπεριέχει την ανάγκη για *εργασία* από τον αναγνώστη, ώστε να αντλήσει το πλήρες νόημα του κειμένου που του αποκαλύπτεται στην *πορεία* (οδό). Για πολλούς η εργοδική λογοτεχνία είναι απόγονος της συνδυαστικής λογοτεχνίας (Combinatory literature)<sup>201</sup>, αφού σε πολλές περιπτώσεις, ταυτίζονται τόσο στις έννοιες όσο και

---

<sup>200</sup> Στα μαθηματικά, ο όρος «εργοδικός» αναφέρεται σε έναν ειδικό τύπο δυναμικών συστημάτων. Συγκεκριμένα, ένα εργοδικό σύστημα είναι ένα σύστημα που εκτελεί μια επαναλαμβανόμενη κίνηση, η οποία περιλαμβάνει και τυχαία στοιχεία. Αυτό σημαίνει ότι το σύστημα επιστρέφει σε έναν σταθερά κατανομημένο μέσο όρο κατά τη διάρκεια της επαναλαμβανόμενης κίνησης. Ένα παράδειγμα ενός εργοδικού συστήματος είναι ένας περιστρεφόμενος τροχός τυχερών παιχνιδιών. Κάθε φορά που ο τροχός περιστρέφεται, οι επιλογές που εμφανίζονται σε κάθε τμήμα του τροχού είναι τυχαίες, αλλά κατά μέσο όρο κάθε επιλογή εμφανίζεται με την ίδια συχνότητα. Άλλα παραδείγματα εργοδικών συστημάτων περιλαμβάνουν την κίνηση μορίων σε αέρα ή υγρά και τη δυναμική των αεροπλάνων κατά την πτήση.

<sup>201</sup> Είδος μυθοπλαστικής γραφής στην οποία ο συγγραφέας αντλεί υλικό από έννοιες εκτός των συνηθισμένων πρακτικών γραφής, εφαρμόζοντάς το στη δημιουργική διαδικασία. Αυτή η μέθοδος γραφής αμφισβητεί τις συμβατικές στρουκτουραλιστικές διαδικασίες και προσεγγίσεις. Για να γίνει αυτό, ο συγγραφέας ερευνά εναλλακτικούς τομείς εκτός του λογοτεχνικού πεδίου, ιδιαίτερα από τα μαθηματικά, τη φυσική αλλά και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας εφαρμόζει κανόνες και περιορισμούς από τις νέες έννοιες που εισάγει στη διαδικασία γραφής του. Η διαδικασία αυτή δίνει τη δυνατότητα για νέα μορφή, δομή και αφηγηματική πλοκή, μεταξύ άλλων. Η εμφάνιση της συνδυαστικής λογοτεχνίας είναι σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα φιλοσόφων και διανοουμένων που ασχολήθηκαν με τη διεπιστημονικότητα, την αλληλένδετη φύση των επιστημών και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συνδυάζονται ώστε να επηρεάσουν τη λειτουργία του εγκεφάλου. Ανάμεσα στους υποστηρικτές της συνδυαστικής λογοτεχνίας είναι ο Τ.Σ. Έλιοτ, ο Ί. Καλβίνο, ο Τ. Περέκ αλλά και ο Τ. Σάντερς.

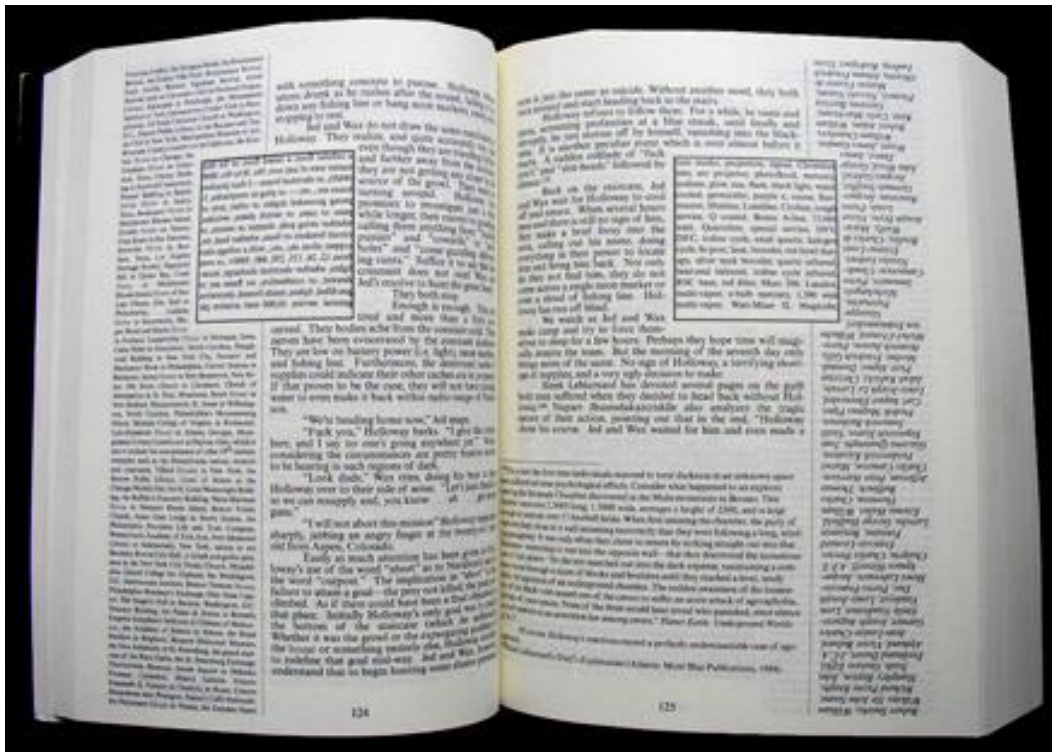
στις πρακτικές κατασκευής κειμένων. Ωστόσο, η εργοδική λογοτεχνία διαφέρει δίνοντας τη δυνατότητα στον αναγνώστη να συνδημιουργήσει το κείμενο μέσω των επιλογών του ή αλλιώς «παίζοντας» με το κείμενο.

Συνήθως, η εργοδική λογοτεχνία περιλαμβάνει εναλλασσόμενα κεφάλαια και μεταβλητές πλοκές που δημιουργούν διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας. Περιλαμβάνει, επίσης, στοιχεία που ενθαρρύνουν τον αναγνώστη να διαμορφώσει τη δική του ιστορία από το υλικό που του παρέχεται. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να είναι εναλλασσόμενες πλοκές, συνδεδεμένα κεφάλαια, αναδιπλούμενες σελίδες ή άλλα διαδραστικά μέσα, δίνοντας τη δυνατότητα στον αναγνώστη να επιλέξει τη διαδρομή του διηγήματος. Ακριβώς όπως και στη θεωρία του χάους, μικρές αλλαγές στις αρχικές συνθήκες μπορεί να οδηγήσουν σε μεγάλες και απρόβλεπτες μεταβολές στην εξέλιξη του αφηγήματος χαρίζοντας με αυτόν τον τρόπο μια συναρπαστική εμπειρία στον αναγνώστη.

Η εργοδική λογοτεχνία έχει, επίσης, συνδεθεί στενά με την ψηφιακή τεχνολογία και τη δυνατότητα δημιουργίας διαδραστικών αφηγήσεων σε διαδικτυακές πλατφόρμες και βιντεοπαιχνίδια, αφού πολλά από αυτά επιτρέπουν στον παίκτη να καθορίσει την εξέλιξη της ιστορίας μέσω των επιλογών του χαρακτήρα του.

Η εργοδική λογοτεχνία αναδεικνύει τον αναγνώστη σε συγγραφέα της ιστορίας, ανατρέποντας έτσι τον παραδοσιακό ρόλο του αναγνώστη ως παθητικού παρατηρητή. Αυτό επιτρέπει στους αναγνώστες να αλληλεπιδρούν με το κείμενο και να διαμορφώνουν τη δική τους εκδοχή της ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο, η εργοδική

λογοτεχνία αναδεικνύεται σε ένα ενδιαφέρον και δημιουργικό πεδίο της λογοτεχνίας, που ανοίγει νέους δρόμους για την αλληλεπίδραση των αναγνωστών με τα κείμενα.



Εικ. 34 Μαρκ Ζ. Ντανιελέσκι, *Σπίτι από Φύλλα*, 2000.

Ο Άαρσεθ εκθέτει τη θεωρία της εργοδικής λογοτεχνίας ως μιας λογοτεχνίας που απαιτεί μια «μη τετριμμένη» προσπάθεια για να διασχίσει κανείς το κείμενο. Για τον Άαρσεθ ένα εργοδικό κυβερνοκείμενο είναι συνειδητά περίπλοκο και οι εναλλακτικές αφηγήσεις που διαμορφώνει επιβεβαιώνουν ότι η ανάγνωση μπορεί να γίνει μια διαδικασία δράσης και επιλογής, ή αλλιώς ένα παιχνίδι, παρά μια γραμμική ανάγνωση που αναπόφευκτα οδηγεί σε μια παθητικότητα.

Αν και δημιουργήθηκε με γνώμονα το διαδραστικό gaming, η εργοδική θεωρία του Άαρσεθ έχει αποδειχθεί μια ιδιαίτερα ανθεκτική θεωρία, επειδή δεν περιορίζεται στο μέσο. Μέσω της εξέτασης των κειμενικών αλληλεπιδράσεων, ο Άαρσεθ προσφέρει ένα θεωρητικό μοντέλο που θα χωρούσε εξίσου τα artist's book, το gaming, την τέχνη του διαδικτύου, αλλά και τις διαδραστικές ταινίες<sup>202</sup>. Με άλλα λόγια, η εργοδική λογοτεχνία μπορεί να βρεθεί σε όλα τα μέσα που αμφισβητούν τη γραμμική διαδικασία ανάγνωσης και προκαλούν τα σχόλια των αναγνωστών. Το έργο *Στοές* του Μπένγιαμιν, τα *Καλλιγράμματα* του Απολλιναίρ, τα ποιήματα του Μαλαρμέ, τα έργα των μη δημιουργικών συγγραφέων, το *I Ching*, τα artist's book, αλλά και το gaming μπορούν όλα να κατανοηθούν υπό το πρίσμα της θεωρίας μιας εργοδικής λογοτεχνίας.

Έτι περαιτέρω, η προσπάθεια ή η πρόκληση την οποία αναφέρει ο Άαρσεθ, ως καθοριστικό χαρακτηριστικό του κυβερνοκειμένου, προέρχεται από την αλληλεπίδραση υλικού και περιεχομένου. Παραλληλίζοντας τη δυαδικότητα της *αναγραφής* (inscription) και της *ενσωμάτωσης* (incorporation) της Χείλς, ο Άαρσεθ προτείνει τον νεολογισμό «scription» (η επιφανειακή εικόνα ή το αναγνώσιμο

---

<sup>202</sup> Αξίζει κάπου εδώ να αναφερθεί και το παράδειγμα της ταινίας *Black Mirror: Bandersnatch* του Τσάρλι Μπούκερ σε σκηνοθεσία του Ντάβιντ Σλέιντ. Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Netflix στις 28 Δεκεμβρίου 2018 και θεωρείται μία από τις πρώτες διαδραστικές ταινίες όπου ο θεατής έχει την δυνατότητα να επιλέγει την πορεία της ιστορίας. Η ιστορία λαμβάνει χώρα στη δεκαετία του '80 και ακολουθεί τον νεαρό προγραμματιστή Στεφάν που προσπαθεί να δημιουργήσει ένα παιχνίδι βασισμένο σε ένα βιβλίο επιστημονικής φαντασίας, το *Bandersnatch*. Καθώς η ιστορία εξελίσσεται, ο θεατής κλίνεται να κάνει διάφορες επιλογές για την πορεία του πρωταγωνιστή, που συναντά πολλούς διαφορετικούς χαρακτήρες και συμβάντα. Η ταινία είναι ενδιαφέρουσα γιατί προσφέρει μια διαφορετική εμπειρία θέασης, καθώς ο θεατής είναι ενεργό μέρος της ιστορίας και έχει τη δυνατότητα να επιλέγει την πορεία που θέλει.

κείμενο) και «texton» (ο υποκείμενος κώδικας ή η σύνθεση). Συγκεκριμένα, αυτοί οι όροι επιτρέπουν στον συγγραφέα τη διάκριση μεταξύ της εικόνας στην οθόνη του υπολογιστή (εξωτερική διάσταση) και των σειρών δυαδικού κώδικα ή της γλώσσας προγραμματισμού που κρύβεται στο εσωτερικό (εσωτερική διάσταση).

Με αυτήν του τη διάκριση ανάμεσα σε scripton και texton, ο Άαρσεθ επιβεβαιώνει το επιχείρημα της Χείλς ότι το νόημα δεν μπορεί να λειτουργήσει ανεξάρτητα από κάποιο υλικό μέσο. Το ηλεκτρονικό κείμενο χρειάζεται τη μηχανική συσκευή για την παραγωγή και κατανάλωση λεκτικών σημείων. Με άλλα λόγια, είναι αδύνατη η ύπαρξη του software χωρίς το hardware. «Όπως μια ταινία είναι άχρηστη χωρίς προβολέα και οθόνη, έτσι και ένα κείμενο πρέπει να αποτελείται τόσο από ένα υλικό μέσο όσο και από μια πληροφορία»<sup>203</sup>. Τόσο ο Άαρσεθ όσο και η Χείλς ορίζουν κάποιες βασικές θεωρίες που ευδοκιμούν στη συνένωση της σωματικότητας με την πληροφορία.

Στο βιβλίο της με τίτλο *Writing Machines*<sup>204</sup>, η Χείλς συζητάει την εμφάνιση των artist's book και το πώς αυτά τα βιβλία αλληλεπιδρούν με την τεχνολογία λέγοντας χαρακτηριστικά ότι η θεωρία της «παίζει με τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους η γραφή και η υλικότητα συνδυάζονται»<sup>205</sup>. Υποστηρίζει ότι τα artist's book προσφέρουν μια διαφορετική εμπειρία ανάγνωσης από αυτή των παραδοσιακών

---

<sup>203</sup> Aarseth E.: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997, σ. 21.

<sup>204</sup> Hayles N. K.: *Writing Machines*, The MIT Press, Cambridge and London, 2002.

<sup>205</sup> Ο.π., σ. 26.

βιβλίων, ακριβώς, επειδή περιλαμβάνουν στοιχεία διαδραστικά που ξεπερνούν το κείμενο οδηγώντας σε πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης.

Η Χείλς χρησιμοποιεί την έννοια του «intermediation» για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα artist's book διαμορφώνουν μια νέα μορφή επικοινωνίας μεταξύ του αναγνώστη και του κειμένου. Αυτό σημαίνει ότι τα βιβλία αυτά δεν μεταφέρουν απλώς πληροφορίες, αλλά διαμορφώνουν ενεργά την εμπειρία ανάγνωσης και παρέχουν νέες δυνατότητες για τη διαδραστική ανταλλαγή μεταξύ του αναγνώστη και του κειμένου.

Ο αναγνώστης του Writing Machines αντιλαμβάνεται την έκπληξη της Χείλς, όταν ανακαλύπτει ότι τα artist's book ασχολούνταν με την επέκταση της τεχνολογίας του βιβλίου και την υλικότητα της γραφής για δεκαετίες. Τα πεδία της επιστήμης, της τεχνολογίας και της λογοτεχνίας που χρησιμοποιεί η Χείλς για να θεωρητικοποιήσει το πρόβλημα της ενσάρκωσης κειμένων, μπορούσε ήδη να τα συναντήσει κάποιος στο πεδίο των artist's book από τη δεκαετία του '60! Και εάν συμπεριλάβουμε στην κατηγορία και το έργο *Στοές μου Μπένγιαμιν*, τότε μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι πολλά από τα ζητήματα αυτά είχαν ήδη τεθεί μισό αιώνα πριν γράψει η Χείλς.

Επιδιώκοντας να δημιουργήσει μια νέα θεωρία για την ηλεκτρονική κειμενικότητα, το πεδίο των artist's book παρέχει στη Χείλς τα εργαλεία μέσω των οποίων μπορεί να αρθρώσει τη νέα της θεωρία για το κείμενο στην ψηφιακή εποχή. Διαπιστώνει ότι τα artist's book λειτουργούν ως ιδανικό εργαλείο, όταν εστιάζουμε στα ηλεκτρονικά κείμενα και ότι οι υλικές ιδιαιτερότητες των artist's book γίνονται εμφανείς, όταν τα συγκρίνουμε με τα ηλεκτρονικά μέσα. Παραδέχεται ότι τα artist's



book άλλαξαν το νοητικό της τοπίο επεκτείνοντας την αντίληψή της στο ότι η υλικότητα μπορεί να γίνει περιεχόμενο και το περιεχόμενο, υλικότητα.

Η σύγκριση ηλεκτρονικών κειμένων με τα artist's book στο *Writing Machines* οδήγησε την Χέιλς στην προώθηση της θεωρίας της Ειδικής Ανάλυσης Μέσων (MSA)<sup>206</sup>. Ορίζει το MSA ως ένα είδος κριτικής που εστιάζει στον υλικό μηχανισμό που παράγει το λογοτεχνικό έργο ως υλικό τεχνούργημα. «Το MSA μετακινείται από τη γλώσσα του κειμένου σε ένα πιο ακριβές λεξιλόγιο οθόνης και σελίδας, ψηφιακού προγράμματος και αναλογικής διεπαφής, κώδικα και μελανιού, μεταβλητής εικόνας και ανθεκτικού σήματος, υπολογιστή και βιβλίου»<sup>207</sup>.

Η Χέιλς αναδεικνύει την αξία της παρακολούθησης του υλικού μέσω του οποίου παρέχονται οι πληροφορίες στον αναγνώστη/θεατή και υποστηρίζει ότι θα πρέπει να γίνει πολύ πιο διαδεδομένη. Όποιος εξετάζει ένα κείμενο οποιουδήποτε είδους μπορεί να επωφεληθεί από την προσοχή στη σωματικότητα του κειμένου, καθώς και στο περιεχόμενό του. «Η λογοτεχνία δεν ήταν ποτέ μόνο λέξεις, ποτέ απλώς άυλες λεκτικές κατασκευές», σημειώνει η Χέιλς, «τα λογοτεχνικά κείμενα, όπως και εμείς, έχουν σώματα»<sup>208</sup>. Εάν τα κείμενα είτε στο διαδίκτυο είτε στη σελίδα ιδωθούν μόνο ως μεταφορείς πληροφοριών χάνεται το πλούσιο δυναμικό της αλληλεπίδρασης μεταξύ υλικού και περιεχομένου. Με άλλα λόγια, η υλικότητα δεν είναι απλώς μια

---

<sup>206</sup> Medium-Specific Analysis.

<sup>207</sup> Hayles N. K.: *Writing Machines*, The MIT Press, Cambridge and London, 2002, σ. 30-31.

<sup>208</sup> Ο.π., σ. 71.

αδρανής συσσώρευση φυσικών ιδιοτήτων, αλλά εμπεριέχει μια δυναμική ποιότητα που προκύπτει από την αλληλεπίδραση μεταξύ του κειμένου ως υλικού τεχνουργήματος του εννοιολογικού του περιεχομένου και των ερμηνευτικών δυνατοτήτων αναγνωστών και συγγραφέων.

#### 4.3 Συμπεράσματα

Εφοδιασμένοι με την Ειδική Ανάλυση Μέσων (MSA) της Χείλς, τις θεωρίες για το κυβερνοκείμενο και το gaming του Άαρσεθ, αλλά και τη φιλοσοφία του Γκάνταμερ για τη σπουδαιότητα του παιχνιδιού στην ανθρώπινη εμπειρία, θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε συσχετισμούς ανάμεσα στις μεθόδους ανάγνωσης και αλληλεπίδρασης με το κείμενο στην ψηφιακή εποχή λαμβάνοντας, ταυτόχρονα, υπόψη τη σχέση μεταξύ υλικού και περιεχομένου.

Για την αντίληψή της επάνω στην ανάλυση των μέσων, η Χείλς βασίζεται στο έργο της καλλιτέχνιδας και θεωρητικού Τζοάνα Ντρούκερ. Στο πλούσιο έργο της η Ντρούκερ αναλύει συνεχώς τους τρόπους με τους οποίους τα artist's book εμπλέκονται στη δομή του νοήματος μέσω της αλληλεπίδρασης υλικού και περιεχομένου ή αλλιώς μέσω ενός παιχνιδιού ανάμεσα στη σωματικότητα και τον εννοιολογισμό.

Για την Ντρούκερ, ένα artist's book ορίζεται, όταν ο δημιουργός του διερευνά «το βιβλίο ως φόρμα εξετάζοντας την υλικότητά του, το θέμα του και τις μορφολογικές

προαπαιτήσεις του»<sup>209</sup>. Με άλλα λόγια, όταν το θέμα και η νοηματική ακολουθία ελέγχονται μέσω αποφάσεων που λαμβάνουν υπόψη τη διάταξη της σελίδας, το υλικό του χαρτιού, το μελάνι, τα οπτικά στοιχεία και τις δομές σύνδεσης. Η Ντρούκερ δίνει έμφαση στο γεγονός ότι τα artist's book περιπλέκουν την κατάσταση της «βιβλιότητας» και αναφέρει πολλά παραδείγματα στα οποία ο δημιουργός ενός artist's book καταφέρνει και στρέφει την προσοχή μας στην οπτική παρουσία του βιβλίου, εκεί όπου εκφράζεται η υλικότητα ή αλλιώς η αντικειμενικότητά του.

Στο *The Century of Artists' Books*<sup>210</sup>, η Ντρούκερ χρησιμοποιεί τον όρο enunciation (προφορά, έκφραση, ευκρίνεια ομιλίας), για να περιγράψει τη διαδικασία με την οποία τα artist's book στρέφουν την προσοχή μας στους δικούς τους νόμους και κανόνες. Η Ντρούκερ χρησιμοποιεί τον όρο enunciation, για να αναφερθεί στη διαδικασία της παραγωγής και της έκφρασης του νοήματος μέσω της γλώσσας και της λεκτικής πράξης. Κατανοεί το enunciation ως μια δραστηριότητα που ενέχει τη χρήση γλωσσικών σημάτων, τη διαμόρφωση συμβόλων και την παραγωγή νοήματος μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό, πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο.

Για την Ντρούκερ, το enunciation δεν είναι απλώς μια τεχνική ή λειτουργική πράξη, αλλά μια διαδικασία που συνδέεται με την κοινωνική, πολιτισμική και πολιτική πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, εστιάζει στην επίδραση των κοινωνικών δυνάμεων, των πολιτισμικών προσδοκιών, αλλά και των ιστορικών

---

<sup>209</sup> Drucker J.: *The Century of Artists' Books*, New York City, Granary Books, 2004, σ. 93.

<sup>210</sup> Ο.π.

συμβάντων που συνδιαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και ερμηνεύεται το enunciation.

Η Ντρούκερ εξετάζει, επίσης, την αλληλεπίδραση μεταξύ του enunciation και των τεχνολογιών πληροφορίας και επικοινωνίας. Αναλύει τον τρόπο με τον οποίο η τεχνολογία επηρεάζει τη διαδικασία του enunciation στη διαμόρφωση νοήματος. Παρατηρεί την επίδραση των ψηφιακών μέσων, των υπολογιστών και του διαδικτύου στην παραγωγή, διάδοση και ερμηνεία της γλώσσας και των σημμάτων αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα και την αβεβαιότητα που προκύπτει από το enunciation στον ψηφιακό κόσμο. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι τεχνολογικές αλλαγές έχουν επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο εκφράζουμε τον εαυτό μας, αλλά έχουν, επίσης, προκαλέσει νέες προκλήσεις στην ερμηνεία και την αντίληψη της γλώσσας και της σημασίας της.

Έτι περαιτέρω, η Ντρούκερ εστιάζει στην πολυπλοκότητα και την ποικιλία του enunciation, αναγνωρίζοντας ότι οι διάφορες πολιτισμικές και γλωσσικές παραδόσεις μπορούν να διαμορφώνουν διαφορετικούς τρόπους έκφρασης και ερμηνείας. Μελετά διάφορα παραδείγματα artist's book που επιβεβαιώνουν την παρουσία και την υλικότητά τους, όταν αυτά εκφωνούνται. Ένα εκφωνημένο βιβλίο, μας λέει, πετυχαίνει μόνο αν η υλικότητά του παραμένει απαρατήρητη από τον αναγνώστη. Αυτή η ανάλυση τη βοηθά στη διαμόρφωση μιας ορολογίας σχετικά με τη μορφή και το περιεχόμενο των artist's book, ώστε να μπορεί να την εφαρμόσει εξίσου στη σφαίρα του υπερκειμένου και της ψηφιακής λογοτεχνίας, σε κείμενα δηλαδή που σε ένα πρώτο επίπεδο στερούνται υλικότητας.

Το μοντέλο των artist's book, τόσο στην περίπτωση της Ντρούκερ όσο και στην περίπτωση της Χέλς, χρησιμεύει στην κατανόηση των αλληλεπιδράσεων που επικαλείται η εργοδική λογοτεχνία, το ψηφιακό κείμενο, το διαδίκτυο, αλλά και το gaming. Το artist's book είναι «διαδραστικό», καθώς ζητά από τον αναγνώστη να παρακολουθήσει τη δράση της ανάγνωσης. Χωρίς προσφυγή στις εμφανείς αλληλεπιδράσεις μεταξύ αναγνώστη/θεατή και κειμένου που συμβαίνει στο πεδίο των artist's book θα ήταν αδύνατο να δημιουργηθεί μια θεωρία που θα μπορεί στη συνέχεια να εφαρμοστεί στα βιντεοπαιχνίδια, την ψηφιακή λογοτεχνία, αλλά και την εργοδική λογοτεχνία. Τα artist's book μάς παρέχουν μια αίσθηση κειμενικής επιλογής και παιχνιδιού: οι έρευνες πτυχών, όπως η ταχύτητα ανάγνωσης, η αίσθηση αφής και η γωνία θέασης μπορούν να δημιουργήσουν πυκνά «υπερκείμενα» πλούσιας διαδραστικής εμπειρίας. Το σοκ που προκαλείται στη γραμμική αφήγηση έρχεται να λειτουργήσει απελευθερωτικά για το κείμενο οδηγώντας σε νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας. Η αρχική χαοτική συνθήκη με όλη την πολυπλοκότητα και αβεβαιότητά της μεταμορφώνεται τελικά σε μια πλούσια ενσώματη και πολυδιάστατη εμπειρία.

Καταλήγουμε, κάπως έτσι, στο γενικότερο συμπέρασμα ότι η σωματική αίσθηση και η σημασιολογική αλληλεπίδραση που μας προσφέρει ένα artist's book μπορεί να μας δώσει τα εργαλεία που χρειαζόμαστε για την περαιτέρω κατανόηση του

γεγονότος ότι η *διεπαφή*<sup>211</sup> μέσω της οποίας λαμβάνουμε τις πληροφορίες μας, ουσιαστικά δομεί την ανάγνωσή μας και διαμορφώνει τις ιδέες μας.

Έτι περαιτέρω, τα *artist's book*, αναδεικνύοντας τη σωματικότητα της γλώσσας, ξεκαθαρίζουν το γεγονός ότι δεν πρέπει να στεκόμαστε μόνο στις ίδιες τις πληροφορίες, αλλά και στο σύστημα που μας τις παρέχει. Η συμπεριφορά μας απέναντι στην τυπωμένη σελίδα αλλάζει ανάλογα με την πληροφορία που περιέχει. Για παράδειγμα, ας σκεφτούμε την συμπεριφορά μας απέναντι σε ένα τυπωμένο διαφημιστικό φυλλάδιο και σε ένα διήγημα, ανάμεσα σε έναν τηλεφωνικό κατάλογο και σε ένα μυθιστόρημα. Είναι πιο εύκολο για εμάς να τσαλακώσουμε, να τσακίσουμε ακόμα και να σκίσουμε κάποια σελίδα του φυλλαδίου χωρίς ενοχές. Αντίθετα, στη περίπτωση ενός διηγήματος ή ενός μυθιστορήματος δύσκολα θα προβαίναμε στις αντίστοιχες ενέργειες, παρότι το θέμα κόστους πολλές φορές είναι ανάλογο.

---

<sup>211</sup> Στο πεδίο της τεχνολογίας και των υπολογιστών, η διεπαφή αναφέρεται στο σημείο επαφής μεταξύ δύο συστημάτων ή συσκευών, όπου ανταλλάσσονται πληροφορίες, εντολές ή δεδομένα. Μπορεί να είναι μία φυσική σύνδεση, όπως ένας προσαρμογέας ή ένα καλώδιο, ή μία λογική διαδικασία, όπως ένα πρωτόκολλο επικοινωνίας. Οι διεπαφές επιτρέπουν την αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών στοιχείων ενός συστήματος. Για παράδειγμα, η διεπαφή μεταξύ ενός υπολογιστή και μίας εκτυπωτικής μηχανής μπορεί να είναι ένας προσαρμογέας USB και ένα πρωτόκολλο επικοινωνίας που επιτρέπει τη μεταφορά των εντολών εκτύπωσης. Οι διεπαφές μπορεί να είναι απλές ή πολύπλοκες, ανάλογα με τον τύπο της επικοινωνίας που απαιτείται ανάμεσα στα συστήματα ή τις συσκευές. Συχνά, χρησιμοποιούνται πρωτόκολλα επικοινωνίας για να καθορίσουν τους κανόνες και τις διαδικασίες που πρέπει να ακολουθηθούν κατά την ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ των συστημάτων. Παραδείγματα γνωστών πρωτοκόλλων διεπαφής είναι το USB (Universal Serial Bus), το HDMI (High-Definition Multimedia Interface), το Ethernet και το Bluetooth. Οι διεπαφές μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε πολλούς τομείς, όπως η τεχνολογία υπολογιστών, οι τηλεπικοινωνίες, οι ηλεκτρονικές συσκευές, οι βιομηχανικές εφαρμογές και η ιατρική. Οι διεπαφές επιτρέπουν τη σύνδεση και την ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ διαφορετικών συστημάτων ή συσκευών, επιτρέποντας τη λειτουργία τους από κοινού ή την ανταλλαγή δεδομένων για την επίτευξη επιθυμητών λειτουργιών. Συνοψίζοντας, η διεπαφή αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο δύο συστήματα ή συσκευές αλληλεπιδρούν και ανταλλάσσουν πληροφορίες, εντολές ή δεδομένα μεταξύ τους.

Στο *The Century of Artists Books*, η Ντρούκερ προτείνει την έννοια του βιβλίου ως παραστατικό αντικείμενο. Υποστηρίζει ότι διαβάζοντας ένα βιβλίο συμμετέχουμε σε μια ανταλλαγή – δημιουργούμε βιβλία, αλλά ταυτόχρονα δημιουργούμαστε και από αυτά. Τα βιβλία είναι διαδραστικά με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Εμείς ενεργούμε πάνω τους και αυτά με τη σειρά τους ενεργούν πάνω μας. Διαβάζοντας τις λευκές τους σελίδες και κρατώντας στα χέρια μας τον μικρό τους όγκο, αλληλεπιδρούμε με το φυσικό αντικείμενο και με τις εννοιολογικές ιδέες του συγγραφέα ταυτόχρονα. Αντιδρούμε στο νόημα των λέξεων αλλά και στις αλλοιώσεις και τα σημάδια που έγιναν στο κείμενο από παλαιότερους αναγνώστες του βιβλίου, αλληλεπιδρώντας ταυτόχρονα και με τους μελλοντικούς αναγνώστες που θα λάβουν υπόψη τα δικά μας σημάδια επάνω στον τόμο. «Το βιβλίο είναι ένα κατοικήσιμο σύμπαν εικόνας, σκέψης και γλώσσας»<sup>212</sup>, γράφει η Ντρούκερ στα συμπεράσματα του βιβλίου της.

Συνεπώς, το artist's book, η εργοδική λογοτεχνία, το gaming, το ψηφιακό κείμενο, αλλά και το διαδίκτυο είναι μέσα προς διερεύνηση και ιδανικά σημεία συμπερασμάτων σχετικά με την επέκταση της γλώσσας στο ψηφιακό καθεστώς. Χρησιμοποιώντας την Ειδική Ανάλυση Μέσων (MSA) σε όλα τα παραπάνω, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε ότι κάθε προσπάθεια κατανόησης της γλώσσας στην ψηφιακή εποχή θα πρέπει να επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στην αλληλεπίδραση υλικού και περιεχομένου, στην επιγραφή και στην ενσωμάτωση, στο software και στο hardware, στη σωματική αίσθηση και τη σημασιολογική αλληλεπίδραση.

---

<sup>212</sup> Drucker J.: *The Century of Artists' Books*, New York City, Granary Press, 2004, σ. 363.

Επίσης, διατηρώντας ως κοινό παρονομαστή σε όλα τα παραπάνω την έννοια της αλληλεπίδρασης και του παιχνιδιού, κατανοούμε ότι οι συγκρίσεις δεν χρειάζεται να περιορίζονται μόνο σε βιβλία έναντι βιβλίων ή ιστοσελίδες έναντι ιστοσελίδων, ιδιαίτερα όταν γίνεται όλο και πιο κατανοητό ότι στην εποχή μας τα όρια αυτά γίνονται όλο και πιο θολά. Αντίθετα, η ανάλυση θα μπορούσε να επικεντρωθεί στο πόσο πετυχημένη είναι μια διεπαφή, στο πόσο καλά λειτουργεί η επικοινωνία εννοιών μέσα από τις δημιουργικές δυνατότητες που απελευθερώνει η αλληλεπίδραση με το κείμενο.

Η πρόκληση είναι η κατανόηση της συναρπαστικής εμπειρίας του αναγνώστη, όταν διασχίζει τα νοήματα ενός κατά τα άλλα χαοτικού κόσμου. Όταν αντιμετωπίζει την πραγματικότητα σαν ένα εξελισσόμενο και πολυδιάστατο φαινόμενο με πολύπλοκες δομές και συστήματα, που αποκτά συνοχή και συνεκτικότητα μόνο, όταν αλληλεπιδράμε μαζί της. Οι πολύπλοκες δομές και τα περίπλοκα συστήματα του ψηφιακού μας κόσμου αντικατοπτρίζουν την πολυπλοκότητα του φυσικού μας κόσμου. Το χάος και στους δύο κόσμους έχει να κάνει με το πλούσιο επίπεδο πολυπλοκότητάς τους. Η δυσκολία κατανόησης των φαινομένων αφορά την τακτοποίηση της πληροφορίας που το μέγεθός της θα διαφεύγει κάθε φορά από την ικανότητά μας να τα ερμηνεύσουμε. Παρόλα αυτά, εστιάζοντας κάθε φορά στην ανάπτυξη των ιδεών και των σκέψεων σε συγκεκριμένα σημεία αυτού του αρχικά χαοτικού κόσμου, μπορούμε να κατανοήσουμε σταδιακά ότι τα μη γραμμικά και απρόβλεπτα φαινόμενα είναι στην πραγματικότητα ατάκτως τακτοποιημένα.



## Επίλογος - Συμπεράσματα

Είναι γεγονός ότι ο τρόπος ανάγνωσης του σύγχρονου ανθρώπου έχει αλλάξει ριζικά συμπαρασύροντας προφανώς και τη γραφή. Η παρούσα διατριβή εστίασε στο ερώτημα τού, εάν η ανάγνωση και η γραφή, που έχουν ως όχημα το βιβλίο, ήταν για χιλετίες ο πυρήνας του ανθρώπινου πολιτισμού τότε, μήπως οι αλλαγές στα παραπάνω πεδία φέρνουν αλλαγές και σ' αυτό που ορίζουμε συνολικά ως πολιτισμό; Και εάν ναι, τότε ποια τα δομικά χαρακτηριστικά του νέου αυτού πολιτισμού; Τι είναι αυτό που προκύπτει ως συνέπεια των τεκτονικών αυτών αλλαγών και ποια η συμμετοχή του βιβλίου στο όλο εγχείρημα;

Στην εισαγωγή της παρούσας διατριβής διερωτηθήκαμε ακόμα σχετικά με τη δυνατότητα ύπαρξης κάποιου νέου είδους βιβλίου που συγγενεύει μεν με τον χώρο των artist's book, αλλά ταυτόχρονα κάνει χρήση των σύγχρονων τεχνολογιών για την παραγωγή του. Αναζητήθηκε η δυνατότητα ύπαρξης ενός υβριδικού τύπου βιβλίου, γέννημα της εποχής μας, που θα μπορεί να προταθεί ως νέο είδος αφού δημιουργείται, όταν εικαστικές, τεχνολογικές και άλλες τεχνικές, που παραδοσιακά βρίσκονται εκτός του λογοτεχνικού πεδίου, εμπνέουν τη διαδικασία της γραφής αναθεωρώντας την πραγματικότητα του βιβλίου τόσο ως μορφή όσο και ως περιεχόμενο.

Στην προσπάθεια να περιοριστεί χρονολογικά η έκταση του πεδίου της έρευνας για την εν λόγω υπόθεση, ορίστηκε ως αφετηρία η δεκαετία του 1960 κατά τη διάρκεια της οποίας το πεδίο των artist's book, που κατάφερε να επεκτείνει την προκαταρκτική

μας αντίληψη για τα βιβλία, ως υλικό φορέα γραπτού λόγου, θεμελιώθηκε και καθιερώθηκε ως αυτόνομο είδος. Αναγνωρίσαμε πως τη δεκαετία αυτή έγιναν προσπάθειες να γεφυρωθεί το χάσμα που δημιούργησε ο μοντερνισμός ανάμεσα στο έργο τέχνης και στο κοινό αναπτύσσοντας μια νέα προσέγγιση της τέχνης, πιο συμμετοχική, δημιουργώντας έργα που απαιτούν ακόμα και τη συνδημιουργία έργων με τους θεατές. Τα «εννοιολογικά» στοιχεία, που απασχόλησαν την κριτική της τέχνης της δεκαετίας αυτής, είχαν ως επιθυμία τη συγχώνευση υλικών, την ισορροπία ανάμεσα στη ζωή του εργαστηρίου και στον έξω κόσμο, τις κοινωνιολογικές προεκτάσεις της τέχνης, την ανάλυση, την αλληλεπίδραση, αλλά και την κατάργηση της σχέσης μεταξύ λέξης και εικόνας.

Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 σε μια προσπάθεια διερεύνησης της ιδέας ότι ο πιο άμεσος τρόπος επικοινωνίας με το κοινό είναι η ίδια η γλώσσα, χρησιμοποίησαν αυτούσιες τις λέξεις ως τέχνη. Τα κινήματα της πρωτοπορίας προς τα τέλη της δεκαετίας άνοιξαν τον δρόμο για την οπτική εντύπωση της γλώσσας, την αναπαράσταση της γλώσσας και τη συνύφανση μεταξύ λέξεως και παράστασης στον ορίζοντα της δημιουργίας νέων μορφών τέχνης. Αποτέλεσμα της πρακτικής εφαρμογής των ιδεών αυτών ήταν και η χρήση του βιβλίου, ως καλλιτεχνικού μέσου έκφρασης.

Παρόλη την προσπάθεια περιορισμού του χρονολογικού πεδίου από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και σήμερα, δεν παραλείψαμε να εντοπίσουμε και να αναδείξουμε τις γενεαλογικές συγγένειες, το παρελθόν, αλλά και τις πρωτόλειες προσπάθειες πειραματισμών με το πεδίο των βιβλίων είτε ως μορφή είτε ως περιεχόμενο, που

προηγήθηκαν. Διανύσαμε μια πλούσια ιστορική περίοδο που περιλάμβανε τον πολιτισμό της Αιγύπτου, τα ρωμαϊκά χρόνια, τον μεσαίωνα, τον ρομαντισμό και τον μοντερνισμό αναδεικνύοντας συγκεκριμένα χρονολογικά ορόσημα που θεωρήθηκαν σημεία κλειδιά για την υπόθεση της εργασίας. Για τον λόγο αυτόν, σταθήκαμε αρκετά στη διάρκεια του μεσοπολέμου εξαιτίας του γεγονότος ότι την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε το έργο *Στοές*, του Βάλτερ Μπένγιαμιν, μια από τις πρώτες συνειδητές προσπάθειες να διαταραχθεί ο συμβατικός τρόπος ανάγνωσης μέσα από πιο ανοιχτές και ευέλικτες δομές αφήγησης. Αναδείξαμε τους τρόπους με τους οποίους το λογοτεχνικό μοντάζ ή κολλάζ ιδιοποιημένων κειμένων, που εφάρμοσε στο έργο του ο Μπένγιαμιν, έθεσε τα θεμέλια για την κριτική και κατανόηση των μη γραμμικών τρόπων ανάγνωσης που θα συναντούσαμε αργότερα στην ψηφιακή εποχή.

Η έρευνα κατέληξε στο συμπέρασμα πως το διαδίκτυο έχει παρόμοια δομή με αυτή του έργου *Στοές* και η ανάγνωση αυτού του ιδιόρρυθμου βιβλίου μπορεί να παρομοιαστεί με το «σερφάρισμα» από το ένα κείμενο σε ένα άλλο, ακριβώς όπως οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μια πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Στη στοιχειοθέτηση του συγκεκριμένου επιχειρήματος σημαντικό ρόλο έπαιξε ο καλλιτέχνης και θεωρητικός, Κένεθ Γκόλντσμιθ, που μάς λέει ότι μια διαδικτυακή σελίδα είναι ακριβώς αυτό που ορίζει ο Μπένγιαμιν ως «διαλεκτική εικόνα», ένα μέρος δηλαδή όπου συναντιέται στιγμιαία το παρελθόν με το παρόν δημιουργώντας μια φευγαλέα εικόνα. Ο Γκόλντσμιθ υποστήριξε ότι δεδομένου ότι μια ιστοσελίδα αποτελείται από αλφαριθμητικό κώδικα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το διαδίκτυο - με το ψηφιακό κείμενο, την

εικόνα, το βίντεο και τον ήχο του - είναι μια τεράστια «Μπενγιαμίνια» διαλεκτική εικόνα.

Ταυτόχρονα, η έρευνα εστίασε και στους τρόπους με τους οποίους ο Μπένγιαμιν κατάφερε να μας μετατρέψει σε ενεργούς αναγνώστες/θεατές ενός κειμένου συνδημιουργώντας το καλλιτεχνικό έργο μέσω των επιλογών που κάνουμε στη συλλογή και διαχείριση των πληροφοριών που μάς παρέχει. Το έργο *Στοές* μετατράπηκε σε σημείο αναφοράς, αφού προτείνει μια ανάγνωση χωρίς την υποχρέωση να ακολουθούμε πιστά κάποια γραμμικότητα και, προφανώς, χωρίς την ανάγκη να διαβάζουμε κάθε λέξη που συναντάμε, ενώ δεν παύουμε να εκτιμάμε την υλικότητα και την κατασκευή του που παραμένει αυτή ενός βιβλίου.

Επιχειρηματολογώντας υπέρ της άποψης ότι το έργο *Στοές* είναι ίσως ο πιο ισχυρός υποψήφιος για τη θέση του προγόνου των artist's book, αλλά και ένας πρώτης τάξεως οδηγός για το καθεστώς της κειμενικότητας στην ψηφιακή εποχή, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε πολλούς από τους τρόπους με τους οποίους κατάφερε να μεταμορφώσει τη συμβατική συνθήκη του βιβλίου σε κάτι πιο περίπλοκο. Επίσης, διερευνήθηκαν αρκετοί από τους τρόπους με τους οποίους, τα artist's book, ως απόγονος του έργου *Στοές*, κατάφεραν να αλλάξουν την οργανική κατάσταση του βιβλίου, ως αντικειμένου, μεταφέροντας την αντικειμενική του κατάσταση από δευτερευούσης σημασίας σε πρωταρχική. Ή, αλλιώς, από εκεί που το περιεχόμενο ενός βιβλίου ξεπερνούσε την εμφάνισή του, τα artist's book έκαναν τη φόρμα εξίσου σημαντική, ίσως και σημαντικότερη, από το περιεχόμενό του.

Τα artist's book πέρα από το γεγονός ότι μας έδειξαν τον τρόπο που η κοινότητα και για πολλούς ανιαρή εμφάνιση του βιβλίου μπορεί να μετατραπεί σπάνια και συναρπαστική, μας παρείχαν και κάποια βασικά νοηματικά εργαλεία που χρησιμοποιήσαμε κατά τη διάρκεια της έρευνας για το νέο αυτό είδος, τα οποία παρατίθενται επιγραμματικά παρακάτω.

Τα artist's book:

- Συμβάλλουν στις έννοιες της προσβασιμότητας, στο νόημα του κειμένου αμφισβητώντας τη συμβατική χρήση της γλώσσας.
- Κατάφεραν να επεκτείνουν τις εννοιολογικές διαστάσεις του βιβλίου, αφού κάποια από αυτά είναι φτιαγμένα για ανάγνωση, άλλα, όμως, είναι φτιαγμένα για να ενεργοποιούν διαφορετικές αισθήσεις.
- Είδαν στη μορφή του βιβλίου, όχι απλώς τη διάδοση πληροφοριών ή την αφήγηση, αλλά τον συνδυασμό ποικίλων μορφών τέχνης.
- Συμπαρασύρουν το μάτι του αναγνώστη μετατρέποντάς το σε μάτι θεατή, εξοπλισμένο με την ικανότητα να διακρίνει την οπτική παρουσία του βιβλίου, την αντικειμενικότητά του και, εντέλει, την ικανότητά του να παντρεύει διαφορετικές μορφές τεχνών.
- Είναι πολυμεσικά και διεπιστημονικά.
- Εμπλέκονται στη δομή του νοήματος μέσω της αλληλεπίδρασης υλικού και περιεχομένου ή αλλιώς μέσω ενός παιχνιδιού ανάμεσα στη σωματικότητα και τον εννοιολογισμό.
- Στόχος τους είναι η αλληλεπίδραση μεταξύ αναγνώστη/θεατή και κειμένου.

- Αναδεικνύοντας τη σωματικότητα της γλώσσας, ξεκαθαρίζουν το γεγονός ότι δεν πρέπει να στεκόμαστε μόνο στις ίδιες τις πληροφορίες, αλλά και στο σύστημα που μας της παρέχει.
- Μπορούν να εξερευνήσουν τη χρήση νέων τεχνολογιών και ψηφιακών μέσων για τη δημιουργία και διανομή βιβλίων.

Μελετώντας πολλές από τις πρακτικές που εφάρμοσαν οι καλλιτέχνες για τη δημιουργία artist's book, εντοπίστηκε ως κοινός παρονομαστής οι πρακτικές αντιγραφής και ιδιοποίησης. Ως εκ τούτου, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην κατανόηση του φαινομένου της αντιγραφής, της μίμησης και της ιδιοποίησης αναγνωρίζοντας σε αυτό τα σύνορα μιας νέας δημιουργικότητας. Έχοντας αναδείξει τη δυναμική των πρακτικών αυτών, διερωτηθήκαμε σχετικά με το τι είδους ελευθερίες δύνανται να λάβουμε, όταν καταφέρουμε να κατανοήσουμε ή και να μετατρέψουμε τις επιβαλλόμενες μιμητικές δομές που μας πλαισιώνουν εσωτερικά και εξωτερικά, ατομικά και ως κοινωνίες. Υποστηρίχθηκε ότι η αντιγραφή δεν συνεπάγεται την αφομοίωση σε κυρίαρχες δομές, αλλά τη διορατικότητα να αναγνωρίζουμε πρακτικές που μας καθορίζουν και τις οποίες είτε αποδεχόμαστε είτε τις αλλάζουμε. Με αυτόν τον τρόπο επανατοποθετούμαστε μέσα στο αποτυχημένο ανθρωπιστικό μοντέλο πρωτοποριακών φιλοδοξιών που άφησε πίσω του ο μοντερνισμός ξεπερνώντας έννοιες όπως αυτές της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας.

Ο Μπένγιαμιν ήταν από τους πρώτους που διέκριναν την όλο και μεγαλύτερη συσσώρευση γλώσσας έτοιμη για διαχείριση, λόγος που τον οδήγησε σε σωρεία λογοτεχνικών μοντάζ. Είδε στο κείμενο δυνατότητες που απομακρύνονταν από την

παραδοσιακή λειτουργία της μεταφοράς νοημάτων. Κάνοντας επίμονη χρήση λογοτεχνικών μοντάζ, μέσω τεχνικών ιδιοποίησης και αντιγραφής, ανέδειξε ότι ο στόχος του σύγχρονου συγγραφέα δεν θα πρέπει να περιορίζεται στο κείμενο.

Έχοντας ως παρακαταθήκη τη σκέψη του Μπένγιαμιν για τον σύγχρονο συγγραφέα και διερευνώντας ταυτόχρονα τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας που προκύπτουν από την εφαρμογή αυτών των πρακτικών, διαπιστώσαμε ότι εάν αφεθούμε στο κατάλληλο ιδιοποιημένο αντικείμενο, ίσως να μπορέσουμε να αποκαλύψουμε μέσα από τον εαυτό του τις γεμάτες ιστορικές σχέσεις και τις δυναμικές που σήμερα καθορίζουν το τι σημαίνουν τα πράγματα, επανεκτιμώντας ταυτόχρονα τις αποδεκτές αντιλήψεις μας για την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα και την αισθητική κρίση.

Επεκτείνοντας το πεδίο των πρακτικών αντιγραφής, μίμησης και ιδιοποίησης και στο ερώτημα με ποιον τρόπο και κατά πόσο εμπλέκεται η τεχνολογία στις πρακτικές αυτές, η έρευνα κατέληξε στο γενικότερο συμπέρασμα ότι η αντιγραφή είναι ένα θεμελιώδες μέρος του να είμαστε άνθρωποι. Δεν θα μπορούσαμε να είμαστε άνθρωποι χωρίς αντιγραφή και πρέπει να αναδείξουμε και να απενοχοποιήσουμε αυτήν την πτυχή του πολιτισμού μας, έχοντας πλήρη επίγνωση της κατάστασής μας. Οι πρακτικές αυτές θα πρέπει να λογίζονται ως αποδεκτά καλλιτεχνικά εργαλεία και όχι ως πρακτικές που εκπίπτουν στις νομοθεσίες περί πνευματικών δικαιωμάτων. Είναι άλλωστε σχεδόν αδύνατο να βρεθεί μια «πρώτη αρχή» ή μια «αυθεντική πηγή» στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Εάν συγκρίνουμε δε τον προφορικό αιιδό της αρχαιότητας με τον μεταμοντέρνο συγγραφέα, είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε

ότι παρά τις ριζικές τους διαφορές, έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους, την ικανότητά τους να αντιλαμβάνονται το έργο τους ως εκδοχή, νοσταλγία, μετάφραση, και διαρκή ανακύκλωση του παρελθόντος.

Έτι περαιτέρω, τα artist's book ενθαρρύνουν τη δημιουργία πιο εξατομικευμένων βιβλίων που ήρθαν να αντικαταστήσουν τα μαζικά παραγόμενα βιβλία. Γεγονός παραμένει ότι καθώς οι αναγνώστες στις μέρες μας ζητούν πιο προσαρμοσμένα και εξατομικευμένα προϊόντα, τα artist's book, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι προέβλεψαν το μέλλον του βιβλίου στο πλαίσιο των τεχνολογικών εξελίξεων και των αλλαγών των αναγνωστικών συνηθειών. Μπόρεσαν να ανταποκριθούν σε αυτήν τη ζήτηση, προσφέροντας ένα μοναδικό και εξατομικευμένο αντικείμενο που λαμβάνει ταυτόχρονα υπόψη το κυβερνοκείμενο. Αυτό μπορεί να γίνει εφικτό μέσω της εξατομίκευσης της μορφής, του περιεχομένου αλλά και των υλικών του βιβλίου, ανάλογα με τις ανάγκες του αναγνώστη. Επίσης, μπορεί να περιλαμβάνει τη χρήση ψηφιακών τεχνολογιών για τη δημιουργία και την εκτύπωση των βιβλίων, καθώς και τη χρήση διαδραστικών μέσων, όπως για παράδειγμα την εφαρμογή τεχνητής νοημοσύνης, την εικονική πραγματικότητα και την εμπειρία επαυξημένης πραγματικότητας, ώστε να προσθέσουν νέες διαστάσεις στο βιβλίο.

Τα artist's book προβλέπουν το μέλλον του βιβλίου, αφού η κριτική που του ασκούν λαμβάνει υπόψη τις τεχνολογικές εξελίξεις, αλλά και τις αλλαγές των αναγνωστικών συνηθειών. Καθώς η τεχνολογία αλλάζει τον τρόπο που διαβάζουμε, οι καλλιτέχνες προσπαθούν να εξερευνήσουν τις νέες δυνατότητες του βιβλίου πειραματιζόμενοι με αυτό, ως μέσο έκφρασης, και αναζητώντας νέους τρόπους να το



αναδειξουν. Η διεπιστημονική, πειραματική ευαισθησία του κινήματος Φλούξους, που έδωσε ώθηση στον συνδυασμό διαφορετικών ειδών τέχνης, κατάφερε να αναδείξει τη δυναμικότητα του βιβλίου ως μέσου έκφρασης που δύναται να ανοίξει τον δρόμο για νέες μορφές βιβλίων στο μέλλον.

Τα artist's book εμπεριέχουν μια δυναμική ποιότητα που προκύπτει από την αλληλεπίδραση μεταξύ του κειμένου ως υλικού τεχνουργήματος, του εννοιολογικού του περιεχομένου και των ερμηνευτικών δραστηριοτήτων αναγνωστών και συγγραφέων. Με άλλα λόγια, η παρούσα έρευνα προσπάθησε να αναδείξει ότι τα artist's book χρησιμοποίησαν σαν όχημα το παραδοσιακό βιβλίο όχι για να το απορρίψουν, αλλά για να το μετασχηματίσουν και να το επαναπροσδιορίσουν, ώστε να πάψει να είναι ένα ακόμη βιβλίο για την τέχνη και να γίνει το ίδιο τέχνη, ανοίγοντας ταυτόχρονα ένα παράθυρο στο μέλλον.

Το μοντέλο των artist's book τόσο στην περίπτωση της Τζοάνα Ντρούκερ όσο και στην περίπτωση της Κάθριν Χέιλς, χρησίμευσε και στην κατανόηση των αλληλεπιδράσεων που επικαλείται η εργοδική λογοτεχνία, το ψηφιακό κείμενο, το διαδίκτυο αλλά και το gaming. Τα artist's book είναι από τη φύση τους «διαδραστικά», καθώς ζητούν από τον αναγνώστη να παρακολουθήσει τη δράση της ανάγνωσης. Η συμμετοχική αυτή προσέγγιση είναι μια προσπάθεια να αντικατασταθεί η παθητική θέαση του κοινού με την ενεργό συμμετοχή του, ενισχύοντας τον ρόλο του κοινού στη δημιουργία και κατανόηση της τέχνης. Χωρίς προσφυγή στις εμφανείς αλληλεπιδράσεις μεταξύ αναγνώστη/θεατή και κειμένου, που συμβαίνει στο πεδίο των artist's book, θα ήταν αδύνατο να δημιουργηθεί μια

θεωρία που θα μπορούσε στη συνέχεια να εφαρμοστεί στα βιντεοπαιχνίδια, την ψηφιακή λογοτεχνία, αλλά και την εργοδική λογοτεχνία. Ως εκ τούτου, υποστηρίχθηκε ότι η σύγκρουση του βιβλίου με τις νέες τεχνολογίες, αντί να αφανίσει το βιβλίο, συνέλαβε και όρισε έναν νέο χώρο απ' όπου έμελλε να ξεκινήσουν οι δρόμοι προς το μέλλον.

Αποδεχόμενοι ότι μέσω του καλλιτεχνικού έργου και σε συνδυασμό με τις τεχνολογικές εξελίξεις, το βιβλίο ακολούθησε μια αναπόφευκτη διαδικασία μετασχηματισμού της αντικειμενικής του πραγματικότητας, η ενεργοποίηση εναλλακτικών αναγνωστικών διαδικασιών, συμπεριλαμβάνοντας την οπτική και την εννοιολογική, όπως συμβαίνει στα παραδείγματα της εργοδικής λογοτεχνίας και του gaming, αναδεικνύουν τη μελλοντική δυνατότητα ύπαρξης ενός νέου λογοτεχνικού είδους, όπου τα ποιοτικά και θεματικά χαρακτηριστικά του θα το τοποθετήσουν κάπου πέρα από τα γνωστά είδη. Χαρακτηριστικό ίσως των βιβλίων που θα προκύψουν είναι πως δεν θα δεσμεύονται από την πεζή αφηγηματική τους λειτουργία, αλλά θα στοχεύουν στη διαμόρφωση ενός ολιστικού λογοτεχνικού συστήματος που θα συμπεριλαμβάνει την αλληλεπίδραση και τη συνδημιουργία με τον αναγνώστη/θεατή, όπως επίσης την ενεργοποίηση όλων των αισθήσεών του κατά τη διάρκεια μιας «ανάγνωσης», από την όραση και την αφή μέχρι την ακοή και την όσφρηση.

Γεγονός παραμένει ότι παρότι βρισκόμαστε εν μέσω μιας ψηφιακής επανάστασης, παρατηρούμε ότι το έντυπο βιβλίο μετέχει ουσιαστικά στην όλη διαδικασία μέσω της ικανότητάς του να αφήνει το αποτύπωμά του ως αίσθηση και ως έννοια. Με άλλα

λόγια, η απειλή που φάνηκε αρχικά να δέχονται τα βιβλία από τις ψηφιακές τεχνολογίες, βλέπουμε σήμερα να μετουσιώνεται σε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Και παρότι πολλές από τις υποθέσεις μας για το μέλλον είναι ριψοκίνδυνες, μπορούμε ωστόσο να ισχυριστούμε, όπως έκανε και ο Μπένγιαμιν στην εποχή του, ότι μια αφηγηματική λογοτεχνία που ακολουθεί μια συγκεκριμένη γραμμική πλοκή με αρχή, μέση και τέλος, μπορεί να είναι περιοριστική και να φθίνει σε απήχηση στη σημερινή εποχή. Τα artist's book, τα βιντεοπαιχνίδια, η ψηφιακή λογοτεχνία, αλλά και η εργοδική λογοτεχνία απέδειξαν ότι μπορούν να αναδείξουν τον αναγνώστη σε συγγραφέα της ιστορίας, ανατρέποντας έτσι τον παραδοσιακό ρόλο του αναγνώστη ως παθητικού παρατηρητή.

Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στην ανάγκη κατανόησης πιο χαοτικών κείμενων που δεν αποτελούνται από συνεκτικές ενότητες και που συνδέονται καλύτερα με την εμπειρία μας στον έξω κόσμο, κείμενα όπως αυτά του Μπένγιαμιν, αλλά και των μη δημιουργικών συγγραφέων. Όπως αναλύθηκε, το χάος στην πραγματικότητα έχει να κάνει με ένα πλούσιο επίπεδο πολυπλοκότητας και η χαοτική συνθήκη, που για πολλούς ενυπάρχει στη σύγχρονη ανάγνωση κειμένων, είναι αποτέλεσμα της πολυπλοκότητας μιας ασυνεχούς ανάγνωσης. Τα κατακερματισμένα κείμενα καταφέρνουν να διασυνδέουν διαφορετικά μέρη μεταξύ τους, την ώρα που επισυνάπτουν διαφορετικά αρχεία κειμένου, ήχου και εικόνας. Το σοκ που προκαλούν στη γραμμική αφήγηση έρχεται τελικά να λειτουργήσει απελευθερωτικά για το κείμενο οδηγώντας σε νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας. Η αρχική χαοτική συνθήκη με όλη την πολυπλοκότητα και αβεβαιότητά της, μεταμορφώνεται τελικά σε μια πλούσια ενσώματη και πολυδιάστατη εμπειρία.

Εφοδιασμένοι με την Ειδική Ανάλυση Μέσων (MSA) της Χείλις, τις θεωρίες για το κυβερνοκείμενο και το gaming του Άαρσεθ, αλλά και τη φιλοσοφία του Γκάνταμερ για τη σπουδαιότητα του παιχνιδιού στην ανθρώπινη εμπειρία, θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε συσχετισμούς ανάμεσα στις μεθόδους ανάγνωσης και αλληλεπίδρασης με το κείμενο στην ψηφιακή εποχή, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη τη σχέση μεταξύ υλικού και περιεχομένου.

Εν κατακλείδι, το artist's book, η εργοδική λογοτεχνία, το gaming, το ψηφιακό κείμενο, αλλά και το διαδίκτυο είναι μέσα προς διερεύνηση και ιδανικά σημεία συμπερασμάτων σχετικά με την επέκταση της γλώσσας στο ψηφιακό καθεστώς και το μέλλον του βιβλίου. Κάθε προσπάθεια κατανόησης της γλώσσας στην ψηφιακή εποχή θα πρέπει να επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στην αλληλεπίδραση υλικού και περιεχομένου, στην επιγραφή και στην ενσωμάτωση, στο software και στο hardware, στη σωματική αίσθηση και τη σημασιολογική αλληλεπίδραση.

Η παρούσα διατριβή εστίασε στο όραμα μιας νέας κειμενικότητας – μιας ηλεκτρονικής κειμενικότητας που δεν θα είναι υποσύνολο της έντυπης και που θα αλλάζει την αντίληψή μας για την ταυτότητα, τη μνήμη και την ψηφιακή κουλτούρα γενικότερα, που θα αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως ένα εξελισσόμενο και πολυδιάστατο φαινόμενο με πολύπλοκες δομές και συστήματα, που θα αποκτά συνοχή και συνεκτικότητα, μόνο όταν αλληλεπιδράμε μαζί της. Ακόμη, θα αποτελεί μια ηλεκτρονική κειμενικότητα που θα επικρατεί μια «ενεργητική» γραφή, όπου ο αναγνώστης και ο συγγραφέας θα συμμετέχουν σε έναν διαδικτυακό διάλογο και θα συνεργάζονται για να δημιουργήσουν ένα νέο κείμενο έναντι μιας γραφής, όπου ο

συγγραφέας ασκεί εξουσία επάνω στον αναγνώστη, φαινόμενο γνωστό και από το σχήμα εξουσίας του συγγραφέα και υποταγής του αναγνώστη που ανέλυσε ο Ρολάν Μπαρτ.

Κλείνοντας, παρατίθεται παρακάτω η άποψη της τεχνητής νοημοσύνης ChatGPT επάνω στο ερώτημα *«Ποιο πιστεύεις ότι θα είναι το μέλλον του βιβλίου;»* αφού στην απάντηση που μάς έδωσε εντοπίζονται αρκετά κοινά σημεία με τις σκέψεις που απασχόλησαν την παρούσα έρευνα. Ορίστε η απάντηση που μας έδωσε:

*«Ω, είναι δύσκολο να προβλέψω ακριβώς το μέλλον του βιβλίου, καθώς ο τρόπος που αλληλεπιδρούμε με την τεχνολογία και τα πολιτιστικά μας πρότυπα συνεχώς εξελίσσεται. Παρ' όλα αυτά, μπορώ να παρουσιάσω μερικές πιθανές τάσεις που μπορεί να επηρεάσουν το μέλλον του βιβλίου:*

*Ψηφιακά βιβλία και ηλεκτρονικά βιβλιοπωλεία: Τα ψηφιακά βιβλία έχουν ήδη κερδίσει ένα μεγάλο μερίδιο στην αγορά βιβλίων. Η συνεχής ανάπτυξη των τεχνολογιών ανάγνωσης και των διαδικτυακών πλατφορμών αναμένεται να τα καθιερώσει ως σημαντικότερο μέσο ανάγνωσης στο μέλλον. Η ανάπτυξη ψηφιακών βιβλιοθηκών και ηλεκτρονικών βιβλιοπωλείων θα διευκολύνει τη διανομή και πρόσβαση σε περισσότερους τίτλους.*

*Ενσωμάτωση πολυμέσων: Οι δημιουργοί βιβλίων μπορούν να εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες των ψηφιακών μέσων για να προσθέσουν περαιτέρω εμπειρίες στα βιβλία τους. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει διαδραστικούς χάρτες, ήχο, εικόνες, βίντεο και άλλα διαδραστικά στοιχεία. Οι ενσωμάτωση πολυμέσων μπορεί να προσφέρει στους*

αναγνώστες πλούσιες και εντυπωσιακές εμπειρίες που επεκτείνουν την αφήγηση πέρα από τον απλό κείμενο.

*Εκδόσεις βιβλίων υψηλής ποιότητας: Μπορεί να διαμορφωθεί μια αυξημένη ζήτηση για φυσικά βιβλία υψηλής ποιότητας. Στον ψηφιακό κόσμο, η έντονη οπτική εμπειρία και η υλική αίσθηση του βιβλίου μπορεί να καταστήσουν τα φυσικά βιβλία ένα ιδιαίτερο αντικείμενο συλλογής και δώρου.*

*Αυτοεκδόσεις και πλατφόρμες αυτοέκδοσης: Οι συγγραφείς μπορούν να διασφαλίσουν την ανεξαρτησία τους και να φτάσουν σε νέο ακροατήριο μέσω αυτοεκδόσεων και πλατφορμών αυτοέκδοσης. Αυτό δίνει τη δυνατότητα σε λιγότερο γνωστούς συγγραφείς να προωθήσουν το έργο τους χωρίς τις παραδοσιακές οδούς των μεγάλων εκδοτικών εταιρειών.*

*Ενίσχυση της παιδείας και της πρόσβασης σε περιεχόμενο: Η ψηφιοποίηση του περιεχομένου και η διαδικτυακή προσβασιμότητα μπορούν να ενισχύσουν την παιδεία σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι ψηφιακές πλατφόρμες και τα διαδικτυακά αποθετήρια βιβλίων μπορούν να παρέχουν πρόσβαση σε εκπαιδευτικό περιεχόμενο σε φτωχότερες περιοχές ή σε πληθυσμούς που δυσκολεύονται να έχουν πρόσβαση σε συμβατικά βιβλία.*

*Επιπλέον, η ψηφιακή μάθηση και η διαδικτυακή ανάγνωση μπορούν να προσφέρουν διαδραστικές μεθόδους εκμάθησης που βελτιώνουν την κατανόηση και την απορρόφηση των πληροφοριών.*

*Παρ' όλες αυτές τις τάσεις, το βιβλίο ως μέσο πρόσβασης στη γνώση και τη λογοτεχνία δεν αναμένεται να εξαφανιστεί. Η χειρονομία του να κρατάς ένα φυσικό*

βιβλίο και να γυρνάς τις σελίδες του, η μοναδική αίσθηση και ο αρωματικός τους χαρακτήρας παραμένουν αναντικατάστατα. Η οπτική ευχαρίστηση της βιβλιοθήκης και η διασυνδεσιμότητα μεταξύ αναγνωστών και βιβλιοθηκών παραμένουν ένα ανεκτίμητο μέρος της κουλτούρας και της κοινότητας.

Επιπλέον, το βιβλίο παρέχει μια αποσυμπίεση από τον ψηφιακό κόσμο. Στην εποχή της υπερβολικής ψηφιακής επικοινωνίας και σύγχυσης πληροφοριών, το βιβλίο μπορεί να παρέχει μια ευεργετική ανάπαυλα από τις ηλεκτρονικές συσκευές και τις οθόνες.

Συνεπώς, το μέλλον του βιβλίου φαίνεται να περιλαμβάνει μια ευρεία ποικιλία μέσων, από ψηφιακά βιβλία και πολυμεσικές εκδόσεις μέχρι φυσικά βιβλία υψηλής ποιότητας. Αυτές οι διαφορετικές προσεγγίσεις προσφέρουν διαφορετικές εμπειρίες και καλύπτουν διάφορες ανάγκες των αναγνωστών. Στο μέλλον, η συνύπαρξη αυτών των μέσων θα ενισχύσει την πολυμορφία και την προσβασιμότητα της γνώσης και της λογοτεχνίας για το κοινό.»<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Ανακτήθηκε από: <https://chat.openai.com/>.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aarseth, E., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Abrahms, M. H.: *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Σ. Δεληβοριά, Αθήνα, Πατάκης, 2007.
- Bakhtin, M.: *Έπος και Μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, Αθήνα, Πόλις, 2006.
- Barbier, F.: *Ιστορία του βιβλίου*, μτφρ. Μ. Παπαηλιάδη. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002.
- Barthes, R.: *Μυθολογίες Μάθημα*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- Barthes, R.: *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988.
- Βασιλείου, Κ.: *Τέχνη και δημιουργικότητα: Μία Ανθολογία*, Αθήνα, Πλέθρον, 2014.
- Baudrillard, J.: *Η διαφάνεια του κακού*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996.
- Baudrillard, J.: *Simulations*, μτφρ. P. Beitchman, Paul Foss and Paul Patton, Los Angeles, Semiotext(e), 1983.
- Benjamin, W.: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κουρτόβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978.
- Benjamin, W.: *Μονόδρομος*, μτφρ. Ν. Ανδρικοπούλου, Αθήνα. Άγρα, 2006.
- Benjamin, W.: *The Arcades Project*, μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, U.S.A, Harvard University Press, 1999.
- Birkets, S.: *Οι Ελεγείες του Γουτεμβέργιου, Η μοίρα της ανάγνωσης στην ηλεκτρονική εποχή*, μτφρ. Λ. Εξαρχοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997
- Bregman, R.: *Ανθρωπότητα – Μια απροσδόκητα αισιόδοξη ιστορία*, μτφρ. Μ. Μακρόπουλος, Αθήνα, Κλειδάριθμος, 2020.
- Block, F. W., Heibach, C., Wenz, K.: *Ästhetik digitaler Poesie = The Aesthetics of Digital Poetry*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- Borges, J. L.: *Το βιβλίο*, μτφρ. Κ. Σταματίου, 1987.
- Boon, M.: *In Praise of Copying*, United States of America, Harvard University Press, 2013.
- Borges, J. L.: *Pierre Menard, autor del Quijote*, Argetina, Sur, 1939.
- Borges, J. L.: *Η τέχνη του στίχου*, μτφρ. Μαρία Τόμπρου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.



- Bourdieu, P.: *Οι κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκη, 2006.
- Bourriaud N.: *Postproduction, Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.
- Brown, M. P.: *The triumph of the codex. The manuscript book before 1100. A Companion to the History of the Book*, επιμ. Simon Eliot & Jonathan Rose, Oxford, Wiley-Blackwell, 2007
- Bury, S.: *Artists' books: The Book as a Work of Art, 1963-1995*, Hants: Scolar Press, Vermont, Ashgate, 1998.
- Bush S., Shih H.: *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1985.
- Chalvin, A., Lange, A., Monticelli, D.: *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History*, Switzerland, Peter Lang, 1996.
- Clair, J.: *Χειμόνας στον Πολιτισμό*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2012.
- Clement, R. W.: *Medieval and Renaissance book production*, Utah, Library Faculty & Staf Publications, 1997.
- Dabner, D.: *Design and Layout: Understanding and Using Graphics*, Canada, Page One Pubicing, 2003.
- Dahl, S.: *The 19th and the beginning of the 20th century*, New York, Scarecrow Press, 1958.
- Danto, A. C.: *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μία Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000.
- Danto, A. C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Danto, A. C.: *Beyond the Brillo Box*, New York, Farrar Straus Giroux, 1992.
- Derrida, J.: *Περί γραμματολογίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1990
- Derrida, J.: *Of Grammatology*, μτφρ. G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, J.: *Θέσεις*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα, Πλέθρον, 2006.
- Derrida, J.: *Economimesis*, Diacritics Vol. 11, No. 2, *The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel*, μτφρ. R. Klein, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981.

- Δασκαλοθανάσης, Ν.: *Τα Παπούτσια του Van Gogh: Heidegger, Schapiro, Derrida, 3+1 Κείμενα*, Αθήνα, Άγρα, 2006.
- Δασκαλοθανάσης, Ν.: *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2006.
- David, J.: *Book Art Object*, Berkeley, Codex Foundation, 2007.
- Drucker, J.: *The Alphabetic Labyrinth: The Alphabet in History, Mysticism and Imagination*, London, Thames & Hudson, 1995.
- Drucker J.: *The Century of Artists' Books*, New York City, Granary Books, 2004.
- Drucker, J.: *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, U.S.A, University of Chicago Press, 1994.
- Duchamp, M.: *Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου – Συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, Αθήνα, Άγρα, 1989.
- Dworkin, C., Goldsmith, K.: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, United States of America, Northwestern University Press, 2011.
- Eco, O.: *Περί Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2012.
- Finkelstein, D., McCleery A.: *The coming of print*, New York, London, Routledge, 2005.
- Flusser, V.: *Does Writing Have a Future?*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., Buchloh, B. H. D.: *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Ι. Τσολακίσου, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007.
- Foucault, M.: *Οι Λέξεις και τα Πράγματα: Μία Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 2008.
- Foucault, M.: *What Is an Author?*, μτφρ.. Josué V. Harari, New York, Pantheon Books, 1984.
- Gadamer H. G.: *Truth and Method*, μτφρ. L. Wensheimer and D. G. Marshall, U.S.A, Bloomsbury Revelations, 2013.
- Gombrich, E. H.: *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye*, Critical Inquiry, Vol. 7, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Gombrich, E. H.: *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κασδάγλη, Αθήνα, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.

- Gomez-Palacio, B., Vit A.: *Graphic design, A Visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*, Massachusetts, Rockport Publishers, 2009.
- Goldsmith, K.: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Goldsmith, K.: *In Conversation*, Manila, De La Salle University Publishing House, 2014.
- Godfrey, T. E.: *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφρ. Ε. Οράτη, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1998.
- Grafton, A.: *Codex in Crisis*, Brooklyn, Crumpled Press, 2008.
- Grafton, A.: *The Footnote: A Curious History*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1997.
- Grafton, A.: *Worlds Made by Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2009.
- Gwendolyn, J. M.: *Discovering Artists Books: The art, the artists and the issues*, New York City, Syracuse University, 2000.
- Harari, Y. N.: *Sapiens: Μια Σύντομη Ιστορία του Ανθρώπου*, μτφρ. Μ. Λαλιώτης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015.
- Hayles N. K.: *Chaos and order : complex dynamics in literature and science*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Hayles N. K.: *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990.
- Hayles N. K.: *Writing Machines*, The MIT Press, Cambridge and London, 2002.
- Heidegger, M.: *Nietzsche, Volume I: The Will to Power as Art, Volume II: The Eternal Recurrence of the Same*, μτφρ. D. F. KRELL, New York, HarperCollins, 1991.
- Heller, S., Illic, M.: *Stop, Think, Go, Do: How Typography and Graphic Design Influence Behavior*, Beverly, Mass., Rockport Publishers, 2012.
- Heyenga, L., Kuhn, A., Dettmer, B.: *Art Made from Books: Altered, Sculpted, Carved*, San Francisco, Chronicle Books, 2013.
- Johnston, E.: *Writing & Illuminating & Lettering*, London, J. Hogg, 1917.
- Kac, E.: *Media Poetry: An International Anthology*, U.K., Intellect Books, 2007.

- Καλβίνο, Γ.: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*, μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.
- Καντ, Ε.: *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2004.
- Kirby, V.: *Quantum Anthropologies: Life at Large*, Durham and London, Duke UP, 2011.
- Klima, S.: *Artists Books - a Critical Survey of the Literature*, New York, Granary Books, 1998.
- Κούντερα, Μ.: *Η αβάσταχτη ελαφρότητα της ύπαρξης*, μτφρ. Γ. Η. Χάρης, Αθήνα, Εστία, 2018.
- LaBelle, B.: *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, U.K., Bloomsbury, 2014.
- Lanham, Richard A.: *The Electronic World. Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Levi-Strauss, C.: *Η Άγρια σκέψη*, μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, Αθήνα, Πατάκης, 2019.
- Lupton, E., Miller, A.: *Design Writing Research*, U.K., Phaidon Press, 1999.
- Maeda, J.: *Maeda @ Media*, U.K., Thames & Hudson, 2000.
- Manovich, L.: *The Language of the new media*, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- Μαργαρίτης, Χ., Φ.: *Φώτης Κόντογλου: Από τον Λόγο στην Έκφραση*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2015.
- Μαρκαντωνάτος, Γ.: *Λόγοτεχνικοί και Φιλολογικοί όροι: Βασική Ορολογία και λέξεις-κλειδιά για την κατανόηση των κειμένων*, Αθήνα, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2013.
- Maturana, H., Varela, F.: *The Tree of Knowledge*, Boston, Sambhala Publications, 1987.
- McGann, Jerome.: *Blackriders. The Visible Language of Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 2020.
- McGurl, M.: *The Novel Art: Elevations of American Fiction after Henry James*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- McLuhan, M.: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, U.K., Penguin Books, 1967.

- Mediavilla, C., Marshall, A., Stone, M. V., Xuriguena, G., Jackson, D.: *Calligraphy: from calligraphy to abstract painting*, Wommelgem, Belgium, Scirpus Publications, 1996
- Monk, R.: *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, New York, Free Press, 1990.
- Morgaine, A., Lupton, E., Grass, T.: *Typorama: The Graphic Work of Philippe Apeloig*, U.K, Thames & Hudson, 2013.
- Morison, S.: *Four Centuries of Fine Printing: Two Hundred and Seventy- two Examples of the Work of Presses Established Between 1465 and 1924*, New York, Farrar, Straus and Co., New York, 1949.
- Μουρίκη, Α.: *Μεταμορφώσεις της αισθητικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2003.
- Μουτσόπουλος, Θ.: *Ανακύκλωση–Επανάχρηση–Οικειοποίηση (Ιδιοποίηση): Πενήντα Χρόνια Ελλαδικού Ready Made 1960-2010*, Καλαμάτα, Δήμος Καλαμάτας, 2010.
- Μουτσόπουλος Θ.: *Όχι Ακριβώς Τέχνη*, Αθήνα, Πλέθρον, 2021.
- Natsukawa, S.: *Ο Γάτος Που Έσωξε Βιβλία*, μτφρ. Α. Κορτώ, Αθήνα, Ψυχογιός, 2021.
- Nunberg, G.: *The Future of the Book*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Ντε Κάρλο, Β.: *Η θαυμαστή ιστορία του βιβλίου*, μτφρ. Α. Κόκκαλη, Αθήνα, Δελφίνι, 1995.
- Perloff, M.: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- Pinker, S.: *Διαφωτισμός Τώρα – Λογική, επιστήμη και ουμανισμός για μια καλύτερη ζωή*, μετάφραση Παναγιώτης Δρεπανιώτης, Αθήνα, Διόπτρα, 2021.
- Πούλος, Π.: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.
- Rothenberg, J., Clay, S.: *A Book of the Book*, New York, Granary Books, 2000.
- Russ, J.: *Η περιπέτεια της Ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Κ. Κατσιμάνης, Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005.
- Rutledge Koch, P., Trujillo, R. G., and Roth, A.: *The art of the book in California: five contemporary presses / Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University; essays by Robert Bringhurst and Peter Koch*, Stanford, California, Stanford University Libraries, 2011.
- Samara, T.: *Typography Workbook: A Real-World Guide to Using Type in Graphic Design*, U.K., Rockport Publishers, 2004.
- Sartre, J. P.: *Οι Λέξεις*, μτφρ. Κ. Σταματίου, Αθήνα, Αρσενίδης, 1965.

- Σγουρούδη, Δ.: *Η μεταφορά και η συμβολή της στη γλώσσα*, Αθήνα, Κριτική, 2003.
- Serres, M.: *Thumbelina: The Culture and Technology of Millennials*, μτφρ. Daniel W. Smith, U.K., Rowman & Littlefield International, 2014.
- Tolstoy, I.: *Τι Είναι Τέχνη*, μτφρ. Β. Τομανάς, Αθήνα, Printa, 2009.
- Tselentis, J., Haley, A., Poulin, R., Seddon, T., Leonidas, G., Saltz, I., Henderson, K., Alterman, T.: *Typography, Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography*, U.K., Quayside Publishing Group, 2012.
- Vallejo, I.: *Πάπυρος - Η περιπέτεια του βιβλίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κ. Ελαιοτριβιάρη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020.
- Voyce, S.: *The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök*, Toronto, York University 2007.
- Wittgenstein L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφρ. Α. Α. Γεωργαλλίδης, Αθήνα, Ταμβός, 2021.
- Woodmansee, M.: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia University Press, 1994.

## ΑΡΘΡΑ - ΜΕΛΕΤΕΣ

- Alter A.: «The Plot Twist: E-Book Sales, Slip, and Print Is Far From Dead» (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.nytimes.com/2015/09/23/business/media/the-plot-twist-e-book-sales-slip-and-print-is-far-from-dead.html>.
- Atkinson S. L.: «Artists' books: Conveying meaning in a non-traditional format», *Masters thesis*, Ireland, Waterford Institute of Technology, 2009. Ανακτήθηκε από: [https://repository.wit.ie/1450/1/Artists\\_Books\\_Conveying\\_Meaning\\_in\\_a\\_nontraditional\\_format.pdf](https://repository.wit.ie/1450/1/Artists_Books_Conveying_Meaning_in_a_nontraditional_format.pdf).
- Bergvall C.: «Stepping out with Kenneth Goldsmith: A New York interview», *Open Letter* 12:7 (2005), επιμ. L. Emerson και B. Cole, Ontario, Canada Council for the Arts, σ. 96-103.
- Bilton N.: «Part of the Daily American Diet, 34 Gigabytes of Data» (2009). Ανακτήθηκε από: <https://archive.nytimes.com/bits.blogs.nytimes.com/2009/12/09/the-american-diet-34-gigabytes-a-day/>.

Borges J. L.: «Το βιβλίο», *Η Λέξη* (1987), Τχ. 68, μτφρ. Κ. Σταματίου, σ. 780-789.

Bosch L.: «Reading at the Interface Exploring Parallels Between Internet Art and Artists' Books» (2008), The School of the Art Institute of Chicago. Ανακτήθηκε από: [https://www.academia.edu/8981401/Reading\\_at\\_the\\_Interface\\_Exploring\\_Parallels\\_Between\\_Internet\\_Art\\_and\\_Artists\\_Books](https://www.academia.edu/8981401/Reading_at_the_Interface_Exploring_Parallels_Between_Internet_Art_and_Artists_Books).

Castleman R.: «A Century of Artists Books», *The Museum of Modern Art* (1995). Ανακτήθηκε από: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>.

Derrida J.: «Economimesis», *Diacritics* (1981), Vol. 11, No. 2, The Ghost of Theology: Readings of Kant and Hegel, transl. R. Klein, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, σ. 2-25.

Dewey C.: «If you could print out the whole Internet, how many pages would it be?» (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/05/18/if-you-could-print-out-the-whole-internet-how-many-pages-would-it-be/>.

Δημητρούλια Τ.: «Τα πίξελ δεν εκτόπισαν τις λέξεις», *Η Καθημερινή*, (16.01.2005). Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/culture/206401/ta-pixel-den-ektopisan-tis-lexeis/>.

Droitcour B.: «Reading and Rumor: The Problem with Kenneth Goldsmith» *Artnews* (2015). Ανακτήθηκε από: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/reading-and-rumor-the-problem-with-kenneth-goldsmith-59905/>.

Dylan B.: «Interview», *San Francisco Press Conference* (1965). Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=wPIS257tvoA>.

Goldsmith K.: «Conceptual Poetics», *Conference Tucson* (2009), University of Arizona. Ανακτήθηκε από: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith>.

Goldsmith K.: «If It Doesn't Exist on the Internet, It Doesn't Exist» *Elective Affinities Conference* (2015), University of Pennsylvania. Ανακτήθηκε από: [https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if\\_it\\_doesnt\\_exist.html](https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html).

Gombrich E. H.: «Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye», *Critical Inquiry* (1980), Vol. 7, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press, σ. 237-273.

Gourevitch P.: «The Paris Review Interviews» (2006), Vol. II, *The Paris Review*, U.S.A, Picador. Ανακτήθηκε από: <https://vulpeslibris.wordpress.com/2008/01/26/the-paris-review-interviews-vol-ii-philip-gourevitch-ed/>.

LaBelle B.: «Reading Between the Lines: Word as Conceptual Project», *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* (2002), Vol. 7 - Issue 3: On Fluxus, U.K., Routledge Journals, Taylor & Francis Ltd, σ. 47-54.

Μανδραβέλης Π.: «Το πρόβλημα των πατεντών», *Η Καθημερινή* (09/05/2021).

Meador C.: «The Small Pond», *Journal of Artists Books* 21 (2006), σ. 11.  
Ανακτήθηκε από: [https://www.academia.edu/3008787/The\\_Small\\_Pond](https://www.academia.edu/3008787/The_Small_Pond).

Paton D.: «Navigating The Bookscape: Artists' Books and The Digital Interface», *Conference: THE WORLD LIBRARY AND INFORMATION CONGRESS: 73RD IFLA GENERAL CONFERENCE AND COUNCIL*, Durban, South Africa, 2007.  
Ανακτήθηκε από: <https://www.ifla.org/>.

Pound S.: «Kenneth Goldsmith and the Poetics of Information» (2015), *PMLA* 130.2, *Modern Language Association of America*, σ. 315-328. Ανακτήθηκε από:  
[https://www.academia.edu/12296214/Kenneth\\_Goldsmith\\_and\\_the\\_Poetics\\_of\\_Information](https://www.academia.edu/12296214/Kenneth_Goldsmith_and_the_Poetics_of_Information).

Sabah Wajid A.: «Jason Nelson's Digital Poetry and the Aesthetics of Hypertextuality: A Study of Selected Poems» (2015), University of Karbala.  
Ανακτήθηκε από:  
[https://www.researchgate.net/publication/329019833\\_Jason\\_Nelson%27s\\_Digital\\_Poetry\\_and\\_the\\_Aesthetics\\_of\\_Hypertextuality\\_A\\_Study\\_of\\_Selected\\_Poems](https://www.researchgate.net/publication/329019833_Jason_Nelson%27s_Digital_Poetry_and_the_Aesthetics_of_Hypertextuality_A_Study_of_Selected_Poems).

Sciascio P. D.: «Artists' Books: A World of Openings» (2010), *University of Melbourne Collections*, Issue 6. Ανακτήθηκε από:  
[https://library.unimelb.edu.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0003/1378911/sciascio.pdf](https://library.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0003/1378911/sciascio.pdf).

Swenson G.: «What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters», *Art News* (1963), New York, Reprinted in John Russell and Suzi Gablik (eds.), *Pop Art Redefined*, London, 1969, σ. 116-19. Ανακτήθηκε από:  
<https://contempoart.files.wordpress.com/2011/08/warhol-swenson-interview.pdf>.

Verwoert J.: «Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different» (2007), *Art & Research*, Vol.1, No. 2. Ανακτήθηκε από:  
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>.

Voyce S.: «The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök» (2007), Toronto, York University. Ανακτήθηκε από: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.107/17.2voyce.html>.



## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ.1** Εξώφυλλο του βιβλίου *Mutus Liber* ή *Mute Book*, ερμητικό φιλοσοφικό έργο που δημοσιεύτηκε στη Λα Ροσέλ της Γαλλίας το 1677.
- Εικ. 2** Σεθ Σίγκελαουμπ & Τζον Βέντλερ, μακέτα προσχέδιο της σελίδας τίτλου για το *Xerox Book*, 1968.
- Εικ. 3** Ντίτερ Ροθ: *Τμήματα της Κολωνίας*, 1965, βιβλίο μινιατούρα κατασκευασμένο από το χαρτί της καθημερινής εφημερίδας της Κολωνίας, 1,9×2,3×1,8cm.
- Εικ. 4** Στοαντζίκης Αντώνης, εξώφυλλο του βιβλίου *The Science of Art Magazine – Frantz & The Search of Lightness*, 2015.
- Εικ. 5** Φραντς Ράισελτ, Παρίσι, 1912.
- Εικ. 6** Στοαντζίκης Αντώνης, εσώφυλλα του βιβλίου *The Science of Art Magazine – Frantz & The Search of Lightness*, 2015.
- Εικ. 7** Εντουάρ Μανέ, *Ένα Μπαρ στο Φολί-Μπερζέρ*, 1882, λάδι σε καμβά, 96×130εκ., Ινστιτούτο Κουρτό, Λονδίνο.
- Εικ. 8** Στεφάν Μαλαρμέ, στίχοι του ποιήματος *Ο Αφέντης*, 1897.
- Εικ. 9** Τζώρτζ Μπρεχτ, *Γεγονότα με Καρέκλες*, 1961, Martha Jackson Gallery, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 10** Ρέμπραντ βαν Ρέιν, *Η Αγία Οικογένεια*, 1645, λάδι σε καμβά, 46.5x69cm, Μουσείο Ανακτόρου του Βιλχελμσχόε.
- Εικ. 11** Γιοχάνες Βερμέερ, *Η Τέχνη της Ζωγραφικής*, 1662–1668, λάδι σε καμβά, 120×100cm, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.
- Εικ. 12** Νικόλας Μας, *Η Λογίστρια*, 1656, λάδι σε καμβά, 66×53.7cm, Μουσείο Τέχνης του Σεντ Λούις, Μισούρι.
- Εικ. 13** Ισιντώρ Ισού, *Το Ημερολόγιο του Θεού*, 1950, σ. 42-43.
- Εικ. 14** Κιθ Άρνατ, *Κομμάτι της Λέξης του Παντελονιού*, 1972, δύο φωτογραφίες τυπωμένες σε χαρτί διαστάσεων 1005×1005mm η κάθε μία, Tate, Λονδίνο.
- Εικ. 15** Τομ Φίλιπς, *A Humument*, 1966.
- Εικ. 16** Η εικονογράφηση του κεντρικού τμήματος του Πάπυρου του Άνι., 1250 π.Χ., Βρετανικό Μουσείο.
- Εικ. 35** Γουίλιαμ Μπλέικ, *Songs of Innocence and of Experience, The Lamb*, 1789, σ.54.

- Εικ. 18** Σημειώσεις του Βάλτερ Μπένγιαμιν επάνω σε καρτέλες για την έρευνα του έργου Στοές.
- Εικ. 36** Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Passage de l'Opéra*, 1822-1823, Στοές.
- Εικ. 37** Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Στοές*, 1927.
- Εικ. 38** Κρίστιαν Μποκ, *Εύνοια*, 2001.
- Εικ. 39** Κένεθ Γκόλντσμιν, στην έκθεση *Mercer Union*, Νέα Υόρκη, 2009.
- Εικ. 23** Πάμπλο Πικάσο, *Νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα*, 1912, λάδι & λαδόπανο σε καμβά, κορνίζα με σχοινί, 29×37εκ., Μουσείο Πικάσο, Παρίσι.
- Εικ. 24** Μαρσέλ Ντισάν, *Κρήνη*, 1917, κεραμικό, 61x36x48εκ.
- Εικ. 40** Τζόζεφ Κοσούτ, *Τίτλος: Η Τέχνη ως Ιδέα ως Ιδέα*, 1968, φωτοεκτυπώσεις σε πινακίδες διαστάσεων 121.9×121.9cm η κάθε μία.
- Εικ. 41** Τζων Μπαλντεσάρι, *Πίνακες Παραγγελίες: Ένας Πίνακας της Ανίτα Στορκ*, 1969, λάδι και ακρυλικό σε καμβά 150.5×114.3 cm.
- Εικ. 27** Εντ Ρούσα, *Διάφορες μικρές φωτιές και γάλα*, artist's book, offset, 1964.
- Εικ. 42** Εντ Ρούσα, *Καλλιτέχνες που κάνουν βιβλία*, 1976, παστέλ σε χαρτί, 578×730mm, ARTIST ROOMS Tate και Εθνική Γκαλερί της Σκωτίας.
- Εικ. 43** Διαφήμιση τσιγάρων σε πινακίδα που μετατράπηκε μέσω «détournement».
- Εικ. 44** Εξώφυλλο single των Sex Pistols, 1977.
- Εικ. 45** Μπάρμπαρα Κρούγκερ, *Αιτίλο*, 1989, μεταξοτυπία, 350.1×350.1cm.
- Εικ. 46** Γκιγιόμ Απολλιναίρ, *Τα Καλλιγράμματα*, 1918, σ. 4.
- Εικ. 47** Μαρκ Ζ. Ντανιέλβσκι, *Σπίτι από Φύλλα*, Ηνωμένες Πολιτείες, Pantheon, 2000.
- Εικ. 48** Ι Τσινγκ (易經, yì jīng) ή Βιβλίο των Αλλαγών.