

Γλυπτική, βίντεο, performance. Ένας διάλογος μεταξύ Harun Farocki και Bruce Nauman γύρω από την εικόνα του καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας

Βαγγέλης Αθανασόπουλος

*Abstract_ Vangelis Athanassopoulos | Sculpture, Video, Performance.
A Dialogue Between Harun Farocki and Bruce Nauman
About the Image of the Artist as a Worker*

This essay is a contribution to the debate about expanded cinema (Youngblood 1970, Bullot 2017). It attempts to test Giorgio Agamben's concept of "pure mediality" (Agamben 1996) on the crossovers between contemporary art and the moving image (Dubois 2011, Bellour 2012) through a comparative analysis of the work by the German cinematographer Harun Farocki and the one by the American artist Bruce Nauman. The iconography of the artist at work introduces a questioning about the representation of human movement under the prism of the aesthetics of performance. These aesthetics combine methodological tools drawn from Agamben and from Farocki (Farocki 2007). The concept of "pure mediality" enables us to examine in a new way the articulation, in contemporary art, between performativity and reflexivity, and to elaborate a theoretical model of the relationship between image, gesture and discourse, which puts into question the traditional separation between the object of representation and the mediating process through which it is represented.

Εισαγωγή

ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΕΙΜΕΝΟ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΜΙΑ ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΚΡΙΤΙΚΟ ΔΙΑΛΟΓΟ ΓΥΡΩ από τον «διευρυμένο κινηματογράφο» (*expanded cinema*) (Youngblood 1970, Bullot 2017). Επιχειρεί να εξερευνήσει την έννοια της «καθαρής μεσότητας» που εισήγαγε ο Giorgio Agamben (2019), εντός του πεδίου των διασταυρώσεων μεταξύ της κινούμενης εικόνας και της σύγχρονης τέχνης (Dubois 2011, Bellour 2012), μέσα από μια συγκριτική ματιά στο έργο του Γερμανού κινηματογραφιστή Harun Farocki και σε αυτό του Αμερικάνου καλλιτέχνη Bruce Nauman. Η εικονογραφική θεματική του καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας χρησιμεύει ως αφετηρία μιας προβληματικής που εξετάζει την αναπαράσταση της ανθρώπινης κίνησης μέσα από το πρίσμα της αισθητικής της performance.

Αυτή η αισθητική αντλεί μεθοδολογικά εργαλεία από τον Agamben και από τον Farocki (Farocki 2007). Η έννοια της «καθαρής μεσότητας» μας επιτρέπει να εξετάσουμε μέσα από ένα νέο πρίσμα τον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται η επιτελεστικότητα και η αναστοχαστικότητα στη σύγχρονη τέχνη, και να επεξεργαστούμε ένα θεωρητικό μοντέλο των σχέσεων μεταξύ της εικόνας, της χειρονομίας και του λόγου, το οποίο θέτει υπό αμφισβήτηση τον παραδοσιακό διαχωρισμό ανάμεσα στο αντικείμενο της αναπαράστασης και την διαδικασία διαμεσολάβησης χάρη στην οποία αναπαρίσταται.

Κινηματογράφος και σύγχρονη τέχνη: μια αναλυτική μεταφορά

Το *Schnittstelle* (1996) είναι μία βιντεοεγκατάσταση του Harun Farocki με δύο οθόνες ταυτόχρονης προβολής τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη. Το καθεστώς του έργου είναι μάλλον υβριδικό: πρόκειται αρχικά για μια παραγγελία του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Villeneuve-d'Ascq, στη Γαλλία, το οποίο ζήτησε από τον κινηματογραφιστή ένα βίντεο πάνω στον τρόπο εργασίας του. Ωστόσο, το αποτέλεσμα δεν είναι απλώς ένα εκπαιδευτικό-επεξηγηματικό ντοκουμέντο ή ένα making off των ταινιών του Farocki, αλλά ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο που συνδυάζει τον κινηματογράφο και τη σύγχρονη τέχνη, όπως και άλλα βίντεο που ακολούθησαν. Όπως σημειώνει η Christa Blümlinger, με το *Schnittstelle* ο Farocki εισέρχεται στον χώρο των εικαστικών τεχνών (Blümlinger χ.χ.).

Αυτό το έργο αποτελεί λοιπόν ένα είδος σημείου στροφής στην δουλειά του κινηματογραφιστή-καλλιτέχνη, εισαγάγοντας μια σειρά προβληματισμών σχετικά με τους τρόπους έκθεσης των εικόνων, προβληματισμών που θα αναπτυχθούν περαιτέρω στη συνέχεια μέσα από εγκαταστάσεις όπως το *Deep Play* (2007) και το *Serious Games I-IV* (2009–2010).¹ Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι ο αναστοχασμός του Farocki πάνω στις εικόνες αλλά και πάνω στην ίδια του τη στάση απέναντί τους, αν και ήδη παρών στις ταινίες του, αποκτά εδώ μια εικαστική έκφραση χάρη σε έναν τρόπο έκθεσης και σε ένα πλαίσιο πρόσληψης που βγάζουν τον κινηματογράφο εκτός των τειχών του, ενώ παράλληλα σηματοδοτούν μια επιστροφή στις τεχνικές συνθήκες παραγωγής του· καθώς και χάρη σε μία αφορμή εκπαιδευτικού-πληροφοριακού χαρακτήρα, που παραπέμπει σε αυτό που ο καλλιτέχνης αποκαλεί «λειτουργικές εικόνες», εικόνες που δεν αποτελούν αντικείμενα αισθητικής ενατένισης αλλά αποβλέπουν στο να επηρεάσουν την πραγματικότητα (να πείσουν, να εκπαιδεύσουν, να χειραγωγήσουν, να επιβλέψουν, να προκαταβάλουν, να γιατρέψουν).

Διασταυρώνοντας διαφορετικούς χώρους, πρακτικές και εκφραστικά μέσα, ο Farocki εκθέτει στο *Schnittstelle* έναν τρόπο εργασίας που ο ίδιος αποκαλεί «αναλυτική μεταφορά», και τον οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε ως μια διαδικασία που αποσκοπεί να σκεφτεί *μαζί* με τις εικόνες παρά γύρω από ή πάνω

¹ Σχετικά με τις εγκαταστάσεις του Farocki, βλ. BLÜMLINGER 1997 και 2002.

σε αυτές. Για τον θεωρητικό λόγο –τον δικό μας, εδώ– που αναλαμβάνει να αναμετρηθεί με αυτού του είδους τις εικόνες, αυτό συνεπάγεται ότι οι εν λόγω εικόνες δεν αποτελούν απλά ένα πεδίο ή ένα αντικείμενο μελέτης, αλλά έναν τρόπο σκέψης και μια μέθοδο εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, θα θέλαμε να επικεντρωθούμε στο σημείο του *Schnittstelle* όπου ο Farocki υιοθετεί προσωρινά τον ρόλο του ιστορικού της τέχνης, και σχολιάζει μια αναπαραγωγή του Παιδός του Κριτίου (480 π.Χ.), επισημαίνοντας τη γαλήνη του γλυπτού, που παράλληλα εμπεριέχει μια ένταση, και τη λεπτή νύξη της κίνησης μέσα στην ακινησία του μαρμάρου χάρη στο κοντραπόστο και στις οργανικές συνέπειές του στο σύνολο της μορφής: «Το ανθρώπινο ον προσεγγίζεται με διαφορετικό τρόπο: είναι διαφορετικό. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι ο έφηβος αντιπροσωπεύει τον ισόνομο πολίτη, αν και αυτό που εκφράζει δεν είναι τόσο η ισότητα όσο η ελευθερία και η κινητικότητα που αυτή επιτρέπει. Η ελληνική γλυπτική αφορά τη μορφοποίηση ομοιοτήτων, τύπων. Αλλά με έναν νέο και διαφορετικό τρόπο. Αυτό για το οποίο πρόκειται εδώ δεν είναι η ιδιαιτερότητα του ισόνομου πολίτη, αλλά μια νέα σύλληψη του ανθρώπινου όντος: ενσωματωμένου σε ένα πεδίο αντίθετων δυνάμεων, όπως η ισόνομη πόλη-κράτος».²

Τη στιγμή που αυτά τα λόγια προφέρονται από την *voice over* του Farocki, η εικόνα του Παιδός του Κριτίου αντιπαραβάλλεται με πλάνα αρχείου που δείχνουν εργάτες να βγαίνουν από τα εργοστάσια της Φορντ στο Ντιτρόιτ, στις αρχές του 20ού αιώνα. Η υπόθεσή μας είναι ότι αυτή η σεκάνς πυροδοτεί μια «αναλυτική μεταφορά» που μας γυρνάει τριάντα χρόνια πίσω, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960, τη στιγμή που ο Bruce Nauman, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, πειραματιζόταν με το φιλμ και το βίντεο ως μέσα καταγραφής των *performances* που πραγματοποιούσε μόνος στο εργαστήριό του. Για τον Farocki, η «αναλυτική μεταφορά», η σχέση, δηλαδή, μεταξύ τόσο απομακρυσμένων εικόνων που, στην περίπτωση μας, είναι ταυτόχρονα παρούσες στη μία και στην άλλη οθόνη της βιντεοεγκατάστασης, είναι αυτή του σχολίου: η μία εικόνα σχολιάζει την άλλη. Σχολιάζει, σημαίνει προεκτείνει, αναπτύσσει, επανεξετάζει, επεξηγεί, μεταφράζει, ερμηνεύει. Αλλά, όταν προσπαθούμε να εξηγήσουμε κάτι, σχεδόν πάντα βρισκόμαστε αναγκασμένοι να μιλήσουμε για κάτι άλλο. Πιο συγκεκριμένα, η υπόθεσή μας είναι ότι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον Παιίδα του Κριτίου και τους εργάτες των εργοστασίων της Φορντ μπορεί να βρεθεί στο *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967–1968) και σε άλλα έργα που σχετίζονται με αυτό το φιλμ, ιδιαίτερα στο *Untitled (Flour Arrangements)* (1967). Και, αντίστροφα, ότι οι «λειτουργικές» εικόνες του Farocki σχολιάζουν και επεξηγούν αυτές του Nauman, δημιουργώντας μια διεπιφάνεια (*interface*)³ επικοι-

² Όλα τα αποσπάσματα αυτού του έργου μεταφράστηκαν από τον υπογράφοινα.

³ Ο γερμανικός τίτλος παίζει με το διπλό νόημα του όρου «*Schnitt*», που παραπέμπει τόσο στον χώρο εργασίας του καλλιτέχνη (το τραπέζι του μοντάζ), όσο και στην διεπιφάνεια ανθρώπου-μηχανής, η οποία, στις επιστήμες της πληροφορίας, παραπέμπει στην διάδραση ανάμεσα

νωνίας μεταξύ του κινηματογράφου και της σύγχρονης τέχνης γύρω από το επιτελούν σώμα και τη σχέση του με την εικόνα. Στο *Schnittstelle*, λειτουργική εικόνα και επιτέλεση συνδέονται με έναν τρόπο που επαναπροσανατολίζει την προσοχή σε αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως τις ορατές συνέπειες της αναπαράστασης πάνω στο σώμα. Αυτές οι συνέπειες παίρνουν τη μορφή *χειρονομιών*.

Η Blümlinger έχει ήδη υπογραμμίσει τους διάφορους τρόπους εμπλοκής του σώματος σε αυτό το έργο, τόσο στο επίπεδο του καλλιτέχνη όσο και σε αυτό του θεατή. Από τη μία πλευρά, η εγκατάσταση χωροποιεί την διαδικασία του μοντάζ, τοποθετώντας το σώμα του θεατή σε έναν ενδιάμεσο τόπο: «Βάζοντας τον θεατή απέναντι σε δύο βίντεο που προβάλλονται ταυτόχρονα, και που δημιουργούν μια περίπλοκη δομή ενδιάμεσων διαστημάτων και επανεκκινήσεων, ο Farocki τον τοποθετεί φαντασιακά στο σημείο τομής των εικόνων, στο σταυροδρόμι όπου πρέπει να γίνει μια συνταγματική ή παραδειγματική επιλογή ανάμεσα σε διάφορες πιθανότητες» (Blümlinger χ.χ.). Από την άλλη πλευρά, τοποθετώντας «το σώμα του καλλιτέχνη σε μια πληθώρα σημείων διασταύρωσης, εντός της διάταξης της δουλειάς του», ο Farocki το εγγράφει σε ένα παιχνίδι ρόλων που παραπέμπει «τόσο στην έννοια της υποκριτικής κατά τον Μπρεχτ (ως παράθεμα και όχι ως ενσάρκωση ενός κειμένου), όσο και στην ιδέα της απευθείας μετάδοσης ως επιτέλεσης μιας αλλόκοτης πραγματικότητας, ανέκαθεν επαναλαμβανόμενης» (Blümlinger χ.χ.). Αν «η παρουσία του σώματος του καλλιτέχνη εντός της εικόνας δεν είναι ναρκισσιστική, αλλά λειτουργεί ως καταλύτης μεταφορικότητας και αναστοχαστικότητας» (Blümlinger χ.χ.), είναι γιατί γίνεται φορέας μιας πράξης *αναπαράστασης* (με την νομική έννοια του όρου) όπου η επιτέλεση, στον βαθμό που χρησιμοποιείται ως εργαλείο απόδειξης –αποσαφήνισης, επεξήγησης, συγκεκριμενοποίησης κάποιου γεγονότος– εκτίθεται ταυτόχρονα ως διαδικασία σχηματοποίησης, παραγωγής τεχνασμάτων, χειρονομιών, που καθιστούν αδιαφανή τη σχέση της εικόνας με το αναφερόμενό της. Η τοποθέτηση του σώματος του καλλιτέχνη «σε μια πληθώρα σημείων διασταύρωσης» αποτελεί έναν τρόπο εγγραφής του ρήγματος –της τομής του μοντάζ, του διαχωρισμού των δύο οθονών– στο ίδιο το σώμα, ως κάτι που το διασχίζει, αφήνοντάς το μετέωρο ανάμεσα στο τμήμα και στο σύνολο, στο εσωτερικό και το εξωτερικό, στη χειρονομία και τη σημασία.⁴ Όπως για παράδειγμα στην πρώτη σκηνή του *Schnittstelle*, η οποία σχολιάζει ένα προγενέστερο φιλμ του Farocki, *Videogramme einer Revolution* (1992), με έναν τρόπο που επικεντρώνεται στην κίνηση του σώματος ως εργαλείο μοντάζ εικόνων (αντιπαραβολής μιας εικόνας με μια κόντρα-εικόνα, για να δανειστούμε τους όρους του ίδιου του

στον υπολογιστή και στον χρήστη διαμέσου διαφόρων τεχνικών μέσων, από τα οποία τα συνηθέστερα είναι το πληκτρολόγιο και το ποντίκι.

⁴ Παρατηρούμε ότι στο *Schnittstelle* το σώμα του καλλιτέχνη είναι διαρκώς κατακερματισμένο, αποδίδεται τμηματικά, ποτέ στο σύνολό του.

καλλιτέχνη). Εξού και η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην τεκμηριωτική διάσταση της εικόνας, την αξία της ως μαρτυρία, και την εργαλειακή, λειτουργική της διάσταση. Μόνο που αυτή η διαλεκτική δεν βρίσκει την υπέρβασή της στον μύθο της ταύτισης των δύο αντίθετων πόλων: αυτό που καταγράφει η χειρονομία, είναι ακριβώς η αδυνατότητα σύγκλισής τους, αυτό που η χειρονομία αναπαριστά, είναι η απόκλιση ανάμεσα στην αποδεικτικότητα του τεκμηρίου, που καθορίζεται από μία αιτία, και τη λειτουργικότητα του εργαλείου, που ορίζεται από ένα σκοπό.

Η σεκάνς που μας απασχολεί εδώ, και η οποία σχολιάζει ένα έργο του 1995, το *Arbeiter verlassen die Fabrik*,⁵ ακολουθεί μια άλλη σεκάνς με τμήματα του *Nicht lösches Feuer*, μιας ταινίας που γύρισε ο Farocki το 1969. Η μετάβαση από τη μία σεκάνς στην άλλη γίνεται διαμέσου αποσπασμάτων δύο άλλων ταινιών, *Bilder der Welt und Inschrift des Kriegeres* (1988), στο τέλος της πρώτης σεκάνς, και *Zwischen Zwei Kriegen* (1978), στην αρχή της δεύτερης. Ο πόλεμος χρησιμεύει ως σύνδεσμος ανάμεσα σε έναν προβληματισμό γύρω από τη σχέση των εικόνων με την πραγματικότητα (πρότυπα, όχι πορτραίτα, όπως λέει ο Farocki) και σε μία αναστοχαστική έκθεση του τόπου (το τραπέζι του μοντάζ) και της διαδικασίας (μοντάζ και γράψιμο) της δουλειάς του καλλιτέχνη. Η μοναχική θέση του καλλιτέχνη αντιπαραβάλλεται έτσι με το εργοστάσιο ως τόπο βιομηχανοποίησης της εργασίας, με έναν τρόπο που περνάει από την κλασική γλυπτική για να γίνει σύντομα ένα σχόλιο πάνω στον κινηματογράφο. Δύο διαφορετικές χρονικότητες, αυτή της Ιστορίας και αυτή της ανθρώπινης κίνησης, συνδυάζονται για να πλέξουν ένα δίκτυο αναφορών που αλληγορικοποιούν τον ίδιο τον κινηματογραφικό χρόνο, πράγμα που θα αποσαφηνιστεί (αν και ο όρος δεν είναι ιδιαίτερα δόκιμος εδώ, δεδομένου του χρονικού παραδόξου που συνεπάγεται αυτή η αποσαφήνιση) γύρω στα τέσσερα λεπτά αργότερα, όταν οι ίδιες εικόνες των εργοστασίων της Φορντ θα αντιπαραβληθούν αυτή τη φορά με πλάνα που δείχνουν τις κινήσεις των χεριών του καλλιτέχνη στο τραπέζι του μοντάζ: «Όταν εφευρέθηκε ο κινηματογράφος, την αυγή του 20ού αιώνα, άργησε μερικούς αιώνες. Θα έπρεπε να είχαμε εφεύρει τη φωτογραφική εικόνα τη στιγμή που η Ευρώπη εξαπλωνόταν στον υπόλοιπο κόσμο. Αλλά όταν εφευρέθηκε το φιλμ δεν υπήρχε πια σχεδόν καμία ανεξερεύνητη περιοχή πάνω στο χάρτη».

Το σώμα και η εικόνα του

Τη στιγμή που ο Farocki γύριζε το *Nicht lösches Feuer*, ο Bruce Nauman, από την πλευρά του, κατέγραφε τον εαυτό του για ώρες κάνοντας περίεργα πράγματα στο εργαστήριό του. Εξ αρχής, η κινηματογραφική διάταξη (κάδρο, γωνία λήψης, χρονικότητα, ήχος) ενσωματώνεται στην καλλιτεχνική διαδικασία με τέτοιον τρόπο που καθιστά τις performances για την κάμερα του

⁵ Το 2006, ο καλλιτέχνης προέκτεινε αυτή την ταινία με μία βιντεο-εγκατάσταση για 12 οθόνες, *Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten*.

Nauman όχι απλώς ντοκουμέντα πάνω στον χώρο εργασίας του καλλιτέχνη αλλά αυτόνομα έργα, έργα στα οποία το υβρίδιο της performance και της κινούμενης εικόνας τίθεται στην υπηρεσία μιας πειραματικής προσέγγισης της γλυπτικής (και ιδιαίτερα της μοντέρνας γλυπτικής κατασκευής, της οποίας ο μινιμαλισμός αποτέλεσε την κατάληξη) ως χωροχρονικής εμπειρίας. Αν στα πρώτα του έργα ο καλλιτέχνης κινηματογραφεί τον εαυτό του ενώ χειρίζεται εργαλεία (*Manipulating the T-Bar*, και *Film of an actor pretending to be myself making a tape of the sound effects for the film «Manipulating the T-Bar»*, 1965–1966), αυτά θα εξαφανιστούν στη συνέχεια για να αντικατασταθούν από το ίδιο του το σώμα (*Dance or Walk on the Perimeter of a Square*, 1967–1968, *Walk with Contrapposto*, 1968, *Slow Angle Walk [Beckett Walk]*, 1968, *Wall Floor Positions*, 1968).

Εξ αρχής, η διαμεσολαβητικότητα, η χρηστικότητα του εργαλείου βρίσκεται μετέωρη, καθώς ο χειρισμός του δεν καταλήγει σε κανένα υλικό, απότέλεσμα. Ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, το προϊόν της διαδικασίας δεν είναι γλυπτικό αλλά φιλικό, ένα είδος φτωχού και ειρωνικού συγγενή των κλασικών πλέον ντοκιμαντέρ πάνω στον (μοντέρνο) καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας, που επηρέασαν καθοριστικά την δημόσια εικόνα του αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (Paul Haesaerts, *Επίσκεψη στον Picasso*, 1950· Henri-Georges Clouzot, *Το μυστήριο Picasso*, 1955· Hans Namuth, *Jackson Pollock* 51, 1951). Για τη γενιά των καλλιτεχνών που αναδύεται αυτή την περίοδο (ο Nauman γεννήθηκε το 1941, ο Farocki το 1944), η μυθική εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη, σε επικοινωνία με τη φύση, που προβάλλεται από την ταινία του Namuth, αποτελεί το προηγούμενο σε σχέση με το οποίο οι καλλιτέχνες αυτοί καλούνται να τοποθετηθούν. Και, πιο συγκεκριμένα για τον Nauman, το φιλμ και το βίντεο γίνονται ένας αναστοχαστικός τρόπος να αντιπαραβληθεί με αυτή την εικόνα όταν, μετά την αποφοίτησή του το 1966, μετακομίζει στο Σαν Φρανσίσκο, πριν φύγει για τη Νέα Υόρκη, και, ελλείψει επαφών και πόρων, αποφασίζει να κλειστεί στο εργαστήριό του και να δουλέψει με ό,τι έχει πρόχειρο, το ίδιο του το σώμα.⁶ Έτσι, όταν το σώμα θα έρθει να πάρει τη θέση του εργαλείου, θα διατηρήσει κάτι από την εργαλειακότητα αυτού του τελευταίου, ενσωματώνοντας σε μια αποσπασματική κινησιολογία την απρόσωπη και αντικειμενικοποιημένη διάσταση του οργάνου μέτρησής. (Στο *Slow Angle Walk*, για παράδειγμα, το σώμα του καλλιτέχνη μετατρέπεται κυριολεκτικά στην T-bar των πρώτων φιλμ.) Αρχικά προσκολλημένες στον χειρισμό αντικειμένων, οι χειρονομίες μοιάζουν να αυτονομούνται, χωρίς παρ' όλα αυτά να γίνουν χορός.

Ωστόσο, πρέπει να αποσαφηνίσουμε ότι εδώ δεν πρόκειται μόνο ή απλώς για το σώμα, αλλά για μια διεπιφάνεια ανθρώπου–μηχανής, δηλαδή για ένα σύστημα που αποτελείται από το σώμα και την τεχνική διάταξη της διαμεσολάβησής του, όπου τόσο το ένα όσο και η άλλη καθορίζονται από την αμοιβαία τους διάδραση και δεν μπορούν να ληφθούν υπ' όψιν έξω από αυτήν (Quinz

⁶ H Sarah Hollenberg συνδέει άμεσα την δουλειά του Nauman και την ταινία του Namuth στο HOLLENBERG 2016. Βλ. κατωτ.

2017, 75· Lény 1990, 205). Αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με την εικαστική λειτουργία των φιλμ και των βίντεο του Nauman, η οποία προβληματικοποιεί τόσο την εμπειρία της γλυπτικής όσο και τη σημασιολογία του τεκμηρίου, χάρη στη σκηνοθεσία της τεχνικής σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στη σωματική κίνηση και στην διαδικασία καταγραφής της.⁷ Το κατάλοιπο αυτής της σχέσης, το χάσμα ανάμεσα στο σώμα και τη μηχανή, είναι αυτό που μένει εκτός οθόνης (εικόνα ή ήχος). Αλλά, στον Nauman, το κινηματογραφικό εκτός οθόνης μετατρέπεται από αφηγηματικό σε δομικό στοιχείο ενός εγχειρήματος που χρησιμοποιεί την κινούμενη εικόνα προκειμένου να χρονικοποιήσει τη γλυπτική, αποδομώντας έτσι την κλασική της σταθερότητα και διάρκεια.⁸

Αλλά ας γυρίσουμε για λίγο στο χρονικό παράδοξο για το οποίο έγινε λόγος πιο πάνω. Γιατί ακριβώς θα έπρεπε να είχαμε εφεύρει το φιλμ τη στιγμή που η Ευρώπη εξαπλωνόταν στον υπόλοιπο κόσμο; Αυτή η –μακρόχρονη– στιγμή, που διήρκεσε από την Αναγέννηση μέχρι τον 19ο αιώνα, είναι αυτή του δουλεμπορίου πρώτα, της αποικιοκρατίας έπειτα, μια στιγμή κατά την οποία η ανακάλυψη της ετερότητας από την Ευρώπη συμπίπτει με την εφεύρεση των μηχανισμών κυριάρχησης της. Και, σαν οι πρώτες μηχανικές εικόνες που είναι, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συμμετείχαν σε αυτή την κυριάρχηση. Το γεγονός ότι η κινηματογραφική εικόνα έφτασε πολύ αργά σημαίνει ότι δεν μπορεί να γίνει το πιστό αντίγραφο μιας πραγματικότητας που βρίσκεται έξω από την τεχνική συσκευή και από τις συνθήκες παραγωγής της εικόνας, μιας φύσης παρθένας ή/και άγριας, ανέγγιχτης από τον τεχνο-επιστημονικό εξορθολογισμό της εμπειρίας, αλλά ότι αντίθετα παραπέμπει στη μετατροπή, στη σχηματοποίηση, στην κωδικοποίηση, από τη συσκευή, αυτής της πραγματικότητας σε ένα συμβολικό καθεστώς, καθεστώς του οποίου η ίδια η συσκευή αποτελεί τμήμα.⁹ Το ότι η κινηματογραφική εικόνα έφτασε πολύ αργά σημαίνει ότι ο κινηματογράφος φέρει τη συνείδηση της νεωτερικότητας ως τετελεσμένης απώλειας μιας συγκεκριμένης σχέσης με τη φύση και την πραγματικότητα· σημαίνει ότι μας έδειξε για πρώτη φορά την πραγματικότητα όχι πλέον ως φύση αλλά ως ιστορία, δηλαδή ως κατασκευή, χρονικότητα, αρθρωμένο αφήγημα· σημαίνει ότι η κινηματογραφούμενη πραγματικότητα είναι η πραγματικότητα μετά την επικράτηση των μηχανημάτων, μια πραγματικότητα που αυτά τα μηχανήματα διαμόρφωσαν κατ' εικόνα τους.

⁷ Στην αναδρομική έκθεση του Nauman στο Hirschhorn Museum της Ουάσιγκτον το 1993, τα φιλμ του καλλιτέχνη προβλήθηκαν ψηφιοποιημένα, αλλά συνοδεύονταν παράλληλα από τον ήχο μιας μηχανής προβολής 16 χιλιοστών.

⁸ Είναι αυτή η σύλληψη της καλλιτεχνικής δουλειάς ως διαδικασίας κατασκευής που επιτρέπει τον συσχετισμό ανάμεσα στη γλυπτική και το φιλμ, τόσο στον Nauman όσο και στον Farocki.

⁹ Βλ. FLUSSER 2015. Ο Farocki, που μοιραζόταν με τον Flusser ένα κοινό ενδιαφέρον για τις διαδικασίες διαμεσολάβησης της πραγματικότητας από την εικόνα, πραγματοποίησε μια συνέντευξη με αυτόν τον τελευταίο για τη γερμανική τηλεόραση, με τίτλο *Schlagworte, Schlagbilder. Eine Gespräch mit Vilém Flusser* (1986). Βλ. επίσης FAROCKI 1987.

Αυτή η ιδιαίτερη αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην κινηματογραφική διαδικασία και στο αντικείμενό της, ανάμεσα στην αναπαριστάμενη φύση και στη φύση της αναπαράστασης, παραπέμπει άμεσα στη μπενγιαμινική διαλεκτική που συνδέει την εξέλιξη της τεχνολογίας με αυτή των τρόπων αντίληψης. Σύμφωνα με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, αυτό που χαρακτηρίζει τη φωτογραφική εικόνα πριν από τη βιομηχανοποίηση και τη μαζικοποίησή της, πριν να αναπτυχθεί η σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και την επικαιρότητα, είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος που είχαν οι άνθρωποι να είναι μαζί, μία ιδιαίτερη συμφωνία ανάμεσα στα άτομα και στο περιβάλλον τους, αλλά επίσης ανάμεσα στο φωτογραφούμενο υποκείμενο και στην τεχνική του φωτογράφου: «Αντίθετα σε εκείνες τις πρώιμες εποχές, το αντικείμενο και η τεχνική αντιστοιχούν τόσο ξεκάθαρα όσο αποκλίνουν στην ακόλουθη περίοδο της παρακμής» (Benjamin 2020). Η αύρα είναι η φαινομενολογική έκφραση αυτής της αντιστοιχίας ανάμεσα στο οράν και το οράσθαι, ανάμεσα σε ένα καθεστώς της τεχνικής και σε ένα καθεστώς του βλέμματος, που χαρακτηρίζει την τέχνη ως εικόνα μιας συλλογικότητας, ως συλλογική εικόνα.¹⁰ Και η προοδευτική εξαφάνιση της αύρας συνδέεται με την «ευεργετική αποξένωση μεταξύ ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, καθαρίζοντας έτσι το έδαφος για το πολιτικά εκπαιδευμένο μάτι μπροστά στο οποίο κάθε εγγύτητα εξυπηρετεί την ανάδειξη της λεπτομέρειας» (Benjamin 2020). Σε αυτό το πολιτικά εκπαιδευμένο μάτι αντιστοιχούν κατασκευασμένες εικόνες· πρότυπα (δηλαδή φόρμες που βρίσκονται ανάμεσα στη σχηματοποίηση μιας ήδη υπάρχουσας πραγματικότητας και στη μορφοποίηση μιας μελλοντικής πραγματικότητας), όχι πορτραίτα. Αλλά «αύρα» είναι το όνομα μιας ποιότητας τόσο του πραγματικού όσο και του βλέμματος που του απευθύνουμε, μιας ποιότητας που δεν εμφανίζεται, τόσο ιστορικά όσο και φαινομενολογικά, παρά τη στιγμή της εξαφάνισής της, σαν διάττοντας αστέρας. Αν αυτό ισχύει για τη φωτογραφία, είναι έναν παρόμοιο ρόλο που ο Giorgio Agamben αποδίδει στην εφεύρεση του κινηματογράφου, αυτή τη φορά ως τρόπου αντιστοιχίας μιας κατάστασης της τεχνικής σε μια κατάσταση του σώματος. Επιχειρώντας έναν πολύ ενδιαφέροντα παραλληλισμό ανάμεσα στις πρώτες κινούμενες εικόνες και στη, σχεδόν σύγχρονή τους, διάγνωση, από τον Gilles de la Tourette, του συνδρόμου κινητικής διαταραχής που πήρε το όνομά του, ο Agamben γράφει: «[...] από ένα ορισμένο σημείο, όλοι είχαν χάσει τον έλεγχο των χειρονομιών τους και περπατούσαν και χειρονομούσαν ξέφρενα. Σε κάθε περίπτωση, αυτή είναι η εντύπωση που έχει κάποιος όταν παρακολουθεί τις ταινίες τις οποίες ο Étienne-Jules Marey και οι Auguste και Louis Lumière ξεκίνησαν να κινηματογραφούν εκείνα τα χρόνια. [...] Στον κινηματογράφο, η κοινωνία που έχει χάσει τις χειρονομίες της προσ-

¹⁰ Δηλαδή τόσο τον Παιίδα του Κριτίου όσο και τις εικόνες των εργατών της Φορντ, ως δύο διαφορετικές φάσεις ή καθεστώτα όχι μόνο του βλέμματος και της τεχνικής, αλλά και της ανθρώπινης κίνησης.

παθεί να επανιδιοποιηθεί αυτό που έχει χάσει και ταυτόχρονα να καταγράψει την απώλεια».¹¹ Η καταγραφή των χειρονομιών τη στιγμή της απώλειάς τους αποτελεί το πένθος μιας ποιότητας της κίνησης, όπου η προσπάθεια διάσωσης αυτού που χάνεται (η κινηματογραφική καταγραφή του) είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την διαδικασία που οδηγεί στην εξαφάνιση του αντικειμένου της καταγραφής.

Στις «Σημειώσεις για τη χειρονομία» ο Agamben προτείνει, με αφετηρία τον κινηματογράφο, να επανεξετάσουμε την ιστορία της τέχνης όχι ως ιστορία των εικόνων, αλλά ως ιστορία των χειρονομιών. Ο φιλόσοφος δεν αναφέρει τον Farocki, ωστόσο μια αξιοπρόσεκτη πνευματική συγγένεια τους συνδέει. Αξίζει να αντιπαραβάλουμε το απόσπασμα του *Schnittstelle* πάνω στον Παίδα του Κριτίου, που αποτέλεσε το σημείο εκκίνησής μας, με το παρακάτω: «[...] εντός κάθε εικόνας λειτουργεί ασταμάτητα ένα είδος *ligatio*, μια παραλυτική δύναμη την οποία πρέπει να απομαγεύσουμε· είναι λες και μια σιωπηρή αξίωση εγείρεται από το σύνολο της ιστορίας της τέχνης και μας καλεί να απελευθερώσουμε την εικόνα στη χειρονομία. Αυτό το κάλεσμα εκφράστηκε στην αρχαία Ελλάδα μέσω εκείνων των μύθων σύμφωνα με τους οποίους τα αγάλματα σπάνε τα δεσμά τους και αρχίζουν να κινούνται. Επίσης, αυτή είναι η πρόθεση της φιλοσοφίας που ανατίθεται στην ιδέα, η οποία δεν είναι διόλου ένα ακίνητο αρχέτυπο, όπως κάποιες κοινότοπες ερμηνείες υποστηρίζουν, αλλά, αντίθετα, ένας αστερισμός στον οποίο τα φαινόμενα συγκροτούνται ως μία χειρονομία» (Agamben 2019, 58–59, τροποποιημένη μετάφραση). Θα επανέλθουμε στον Agamben στο τέλος αυτού του άρθρου, συνδέοντας την έννοια της χειρονομίας με αυτήν της διαμεσολαβητικότητας.

Τώρα είμαστε σε θέση να καταλάβουμε καλύτερα τη σχέση ανάμεσα στο «υπερβολικό» βάδισμα του Nauman στο εργαστήριό του και στον τρόπο με τον οποίο ο Farocki ανασυστήνει στο δικό του την ιστορία της αναπαράστασης της ανθρώπινης κίνησης. Αυτό που μεσολαβεί ανάμεσα στον Παίδα του Κριτίου και στους εργάτες, είναι ακριβώς κάτι που δεν είναι αναπαραστήσιμο, γιατί αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της ίδιας της διάταξης της αναπαράστασης, και δεν μπορεί να εμφανιστεί στην εικόνα παρά με τη μορφή σωματικού συμπτώματος. Το κοντραπόστο του Αμερικάνου καλλιτέχνη ξετυλίγει στον χρόνο την κινητικότητα που υπαινίσσεται η ακινησία του μαρμάρου. Αλλά, από τη στιγμή που τίθεται σε κίνηση, η πόζα του γλυπτού χάνει τη φυσική και οργανική της όψη, για να γίνει μια μανιεριστική αλυσίδα σπασμωδικών και επαναλαμβανόμενων κινήσεων. Η γλυπτική πόζα, στον βαθμό που εμπεριέχει εν δυνάμει την κίνηση, εμφανίζεται ως μια παγωμένη κίνηση, μια κίνηση σε παύση, δηλαδή ως χειρονομία· και είναι αυτή τη χειρονομία, αυτή την παύση που ο Nauman θέτει ξανά σε κίνηση, χάρη στο φιλμ. Από τη στιγμή που αρχίζει να κινείται, ο Παις αποκαλύπτεται ότι είναι ένα αυτόματο. Η κινητοποίηση,

¹¹ AGAMBEN 1996, 47–48, ελληνική μετάφραση στο AGAMBEN 2019, 56.

χάρη στο φιλμ, της στατικής γλυπτικής (ο μανιερισμός και η επαναληπτικότητα του βαδίσματος, η τεχνητή, ετερόνομη, ανασυσταμένη του διάσταση) προστίθεται σε και ταυτόχρονα υποκαθιστά κάτι που λείπει. Αυτές οι κινήσεις και αυτές οι χειρονομίες που έχουν χαθεί για πάντα, αυτή η απώλεια που ο κινηματογράφος καταγράφει και προκαλεί, είναι μια σχέση με τον δημόσιο χώρο και με τη συλλογικότητα, μια σχέση που εγγράφεται στις κινήσεις και στις χειρονομίες του ατομικού σώματος – ένας τρόπος που έχουν τα σώματα να βρίσκονται μαζί, τόσο σαν σύνολα που απαρτίζονται από τμήματα όσο και σαν τμήματα που απαρτίζουν ένα σύνολο.

Ο Farocki, από την πλευρά του, χρησιμοποιεί το φιλμ περισσότερο σε μια προοπτική κατηγοριοποίησης (στενά συνδεδεμένης με την δουλειά του μοντάζ, που απουσιάζει από τα φιλμ του Nauman), με την έννοια ότι, όπως παρατηρεί η Blümlinger, το *Schnittstelle* σηματοδοτεί το πέρασμα, στο έργο του καλλιτέχνη, «από την άμεση καταγραφή των κοινωνικών χειρονομιών προς την ιδέα ενός ρεπερτορίου φιλικών χειρονομιών, την ιδέα ενός οπτικοακουστικού αρχείου» (Blümlinger χ.χ.). Αλλά, τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση, η επανεκκίνηση, χάρη στο φιλμ, μιας χειρονομίας (μιας κίνησης που έχει παγιωθεί, που έχει μετατραπεί σε εικόνα, σε πρότυπο), συνεπάγεται μια σχέση με τον τεχνολογικό ορθολογισμό που εγγράφει την αφηρημένη διάσταση αυτού του τελευταίου στο ίδιο το σώμα, αυτό του καλλιτέχνη, το οποίο εμφανίζεται ως εργαλείο ανασύστασης και αναπαράστασης παρά ως πηγή της κίνησης.

Αν και οι δύο καλλιτέχνες μοιράζονται ένα κοινό ενδιαφέρον για το καλλιτεχνικό εργαστήριο ως τόπο μοναχικών πειραματισμών, αντίθετα από τον Farocki, στον Nauman κανένας επεξηγηματικός μηχανισμός δεν προσπαθεί να καταστήσει τον πειραματισμό διαφανή, και η σχέση του Αμερικάνου καλλιτέχνη με τη γλώσσα βρίσκεται, σε αυτό το επίπεδο, πιο κοντά στον Μπέκετ παρά στον Μπρεχτ, στην άρνηση του πρώτου κάθε θεατρικής διδασκαλίας και εξήγησης των έργων του.¹² Η αναφορά στον Ιρλανδό συγγραφέα είναι ευθεία μόνο στο *Slow Angle Walk* (υποτιτλισμένο *Beckett Walk*), αλλά μπορούμε να βρούμε στο σύνολο των φιλμ και των βίντεο αυτής της περιόδου στοιχεία που παραπέμπουν στο θέατρο του Μπέκετ, όπως η σκηνοθεσία της αποτυχίας, της επαναληπτικότητας και του παράλογου των χειρονομιών, της εκκένωσης του νοήματος από τη γλώσσα.¹³ Αντίθετα από τις εκπαιδευτικές προθέσεις των ντοκυμαντέρ πάνω στον καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας, ο Nauman εκτρέπει την εικόνα του καλλιτέχνη προκειμένου να καταστήσει αδιαφανές το νόημα των χειρονομιών: ο μπεκετικός παραλογισμός καθιστά την απομόνωση ανα-

¹² Σχετικά με την επιρροή που άσκησε το έργο του Μπέκετ στη σύγχρονη τέχνη, βλ. REGINIO, JONES, & WEISS 2017.

¹³ Όσον αφορά τη σχέση του Nauman με τον Μπέκετ, βλ. GRAMMATIKΟΠΟΥΛΟΥ 2012, SCHAFFNER 2002 και DELAPORTE 2012. Μια έκθεση αφιερώθηκε σε αυτό το θέμα, *Samuel Beckett / Bruce Nauman*, Kunsthalle, Βιέννη, 3 Φεβρουαρίου – 30 Απριλίου 2000.

στοχαστική, απομυθοποιώντας την κατάσταση του μοναχικού καλλιτέχνη διαμέσου της μετατόπισης του κέντρου βάρους του έργου προς την τεχνική διαδικασία διαμεσολάβησης/επικοινωνήσης αυτής της απομόνωσης.¹⁴ Με το καλλιτεχνικό εργαστήριο να χρησιμοποιείται ως σκηνικό, η χρήση της κάμερας αντικαθιστά τη γλυπτική λογική του περιέχοντος (χώρου) και του περιεχομένου (σώματος) ως ανεξάρτητων παραμέτρων, με τη λογική της διάταξης (*dispositif*) ως σύνθετο σύνολο στο οποίο η σωματική κίνηση βρίσκεται άρρηκτα συνδεδεμένη με την τεχνική διαδικασία της μεταφοράς της σε εικόνες.

Με ανάλογο τρόπο, στον Farocki η διάταξη αποξενώνει το σώμα από τον φυσικό του τόπο για να το εισαγάγει σε ένα νέο σύστημα όπου η οργανική του σχέση με τον χώρο αντικαθίσταται από ένα σύνολο λειτουργικών σχέσεων. Και στη μία και στην άλλη περίπτωση, η διεπιφάνεια σώμα-μηχάνημα μοιάζει να παίρνει τη θέση του ατελιέ ως τόπου δημιουργίας, καθιστώντας το εικονικό. Στο *Schnittstelle*, γύρω στα 08:44, η αίθουσα του μοντάζ γεμίζει καπνούς, δραματοποιώντας με ειρωνικό τρόπο τη μεταφορά του καλλιτεχνικού ατελιέ ως επιστημονικό εργαστήριο: «Ο καλλιτέχνης παρομοιάζει τον χώρο εργασίας του με ένα εργαστήριο. Μπορούμε να συγκρίνουμε την δουλειά που επιτελείται στο τραπέζι του μοντάζ με μία επιστημονική έρευνα; Μπορούν να γίνουν επιστημονικοί πειραματισμοί στο τραπέζι του μοντάζ;» (Είναι ο Farocki που σχολιάζει, σε τρίτο πρόσωπο.) Ο Farocki εκμεταλλεύεται την διάταξη της έκθεσης προκειμένου να χωροποιήσει την κινούμενη εικόνα· ο Nauman, όπως ήδη αναφέραμε, για να χρονοποιήσει τη γλυπτική, φτάνοντας στο σημείο να την διαλύσει σε μία σειρά εφήμερων και ασταθών κατασκευών, όπως στο *Untitled (Flour Arrangements)* (1967), οι οποίες με τη σειρά τους θα αντικατασταθούν από σειρές άσκοπων και επαναλαμβανόμενων δράσεων στις performances που θα ακολουθήσουν στη συνέχεια. Σε αυτές, το φιλμ και το βίντεο, στερημένα από την αφηγηματικότητα του ντοκυμαντέρ, αποκτούν μία πλαστική (γλυπτική) διάσταση χάρη στη μορφολογική τους αντιστρεψιμότητα: ούτε αρχή, ούτε μέση ή τέλος ορίζονται ξεκάθαρα, πράγμα που δημιουργεί μια σειραϊκή χρονικότητα, που λειτουργεί σαν ένα μινιμαλιστικό αντικείμενο (συμμετρικό, σπονδυλωτό, χωρίς ιεραρχία ανάμεσα στα πανομοιότυπα στοιχεία που το απαρτίζουν), προσαρμοσμένο στον χώρο της γκαλερί. Αλλά ανάμεσα στη χρονοποίηση της γλυπτικής και στην «πλαστικοποίηση» του αφηγηματικού χρόνου (τη χρήση του ως πλαστικού, οπτικού και χωρικού στοιχείου) η ταύτιση δεν είναι τέλεια, παράγεται ένα υπόλειμμα. Γιατί ο «πλαστικοποιημένος» χρόνος μεταθέτει την ίδια την έννοια της γλυπτικής

¹⁴ Θα ήταν ενδιαφέρον να συγκρίνουμε τις performances του Nauman με το *Quad I* (1981) και το *Quad II* (1981), δύο δίδυμα έργα που ο Μπέκετ έγραψε για την τηλεόραση, βασισμένα σε μια σειρά παραλλαγών επαναλαμβανόμενων κινήσεων τεσσάρων ηθοποιών που περιφέρονται μέσα σε ένα τετράγωνο. Παρατηρούμε ότι, όπως ο Nauman σχεδίασε τις performances του για την κάμερα, παρομοίως ο Μπέκετ δεν πίστευε πως αυτά τα δύο έργα θα μπορούσαν να ανέβουν στο θέατρο. Βλ. σχετικά HARMON 1998, 416 και 422.

μορφής την οποία αναλαμβάνει να χρονοποιήσει, να θέσει σε κίνηση, ούτως ώστε το αποτέλεσμα να σηματοδοτεί μάλλον μια διπλή άρνηση παρά μια σύνθεση: μεταμορφωμένο σε πλαστική κατασκευή, το χρονικό στοιχείο θέτει υπό αμφισβήτηση την οπτικότητα και τη χωρικότητα της γλυπτικής, και, από τη στιγμή που το γλυπτό τίθεται σε κίνηση, μεταμορφώνει τη χρονική διαδοχή σε μία σειρά από πόζες (από παύσεις), και την αφήγηση σε χειρονομία (όπως στο *Walk with Contrapposto*).

Από το ατελιέ στην τηλεόραση, ή η διαμεσολάβηση της δημιουργίας

Αλλά το να ανακαλύψουμε στους πειραματισμούς του Nauman τις προϋποθέσεις αυτού που θα γίνει η διεπιφάνεια ανθρώπου-μηχανήματος στον Farocki –συνδέοντας έτσι δύο καλλιτέχνες που, αν και ανήκουν στην ίδια γενιά, εκ πρώτης όψεως δεν μοιάζουν να μοιράζονται και πολλά πράγματα– δεν εξαντλεί τα αποτελέσματα της αναλυτικής μεταφοράς που αναλάβαμε να πραγματοποιήσουμε. Αυτό που πρέπει να γίνει, ολοκληρώνοντας, είναι να πραγματευτούμε άμεσα τη σχέση που η λογική της διεπιφάνειας εγκαθιδρύει ανάμεσα στην κατάσταση του καλλιτέχνη και την διαμεσολαβητική λειτουργία της τεχνικής (φιλμικής) διάταξης, επιστρέφοντας στον Agamben και στον τρόπο με τον οποίο συνδέει τη χειρονομία με την διαμεσολάβηση.

Αυτή η σχέση γίνεται πιο ξεκάθαρη στο *Untitled (Flour Arrangements)* (1967), ένα βίντεο στο οποίο ο Nauman, προσκεκλημένος του William Allan, αφήνει προσωρινά το ατελιέ του για να μεταφέρει τα επιτελεστικά του γλυπτά στο τηλεοπτικό στούντιο του Experimental Television Project του δημόσιου τηλεοπτικού δικτύου KQED, στο οποίο ο Allan συμμετείχε, το οποίο εγκαινιάστηκε εκείνη τη χρονιά και που έμελλε να γίνει το National Center for Experiments in Television (NCET).¹⁵ Όπως σημειώνει ο Glenn Phillips, αν και αυτό το βίντεο δεν μοιάζει με κανένα άλλο του Nauman, διαγράφει καθαρά την κατεύθυνση που θα πάρουν τα κατοπινά του έργα.¹⁶ Το αποτέλεσμα της συνεργασίας είναι ένα είδος προσομοίωσης ή παρωδίας τηλεοπτικής συνέντευξης που αποδομεί τους επίσημους κώδικες της δημόσιας εικόνας του καλλιτέχνη, τους οποίους η αμερικανική τηλεόραση αναπαρήγαγε εκείνη την εποχή, εποχή που συμπίπτει, και όχι τυχαία, με την αρχή μιας πιο ευρείας επικοινωνικοποίησης της τέχνης.¹⁷ Ενώ οι δύο «οικοδεσπότες» της εκπομπής (ο Allan και ο καλλιτέχνης Peter Saul) φλυαρούν στο τηλεοπτικό πλατό, ο Nauman απλώνει έναν σωρό αλεύρι στο πάτωμα με μια ξύλινη σανίδα, δίνοντας στο αλεύρι διάφορες εφήμερες φόρμες, που διαδέχονται η μία την άλλη,

¹⁵ Βλ. PHILLIPS 2008, 2.

¹⁶ PHILLIPS 2008, 3. Για μια λεπτομερή ανάλυση του *Flour Arrangements* υπό το πρίσμα της διάδρασης ανάμεσα στην τηλεόραση και την αμερικάνικη neo-avant-garde της δεκαετίας του 1960, βλ. HOLLENBERG 2016.

¹⁷ Βλ. PHILLIPS 2008, 2.

για να υπογράψει στο τέλος με το όνομά του στο αλεύρι. Πού και πού ο Allan και ο Saul γυρίζουν για να σχολιάσουν την δράση του Nauman σαν να επρόκειτο για κάποιο αθλητικό γεγονός.¹⁸

Untitled (Flour Arrangements) επαναλαμβάνει –αναπαριστά– *Flour Arrangement* (1966), ένα έργο στο οποίο ο Nauman, για ένα μήνα, έσπρωχνε αλεύρι στο πάτωμα του ατελιέ του δίνοντάς του άλλη μορφή κάθε μέρα. Το έργο αυτό, στο οποίο ο Benjamin Buchloh είδε αργότερα ένα από τα πρώτα γλυπτά in progress, εξ ορισμού εφήμερο, απαθανάτιστηκε από επτά έγχρωμες φωτογραφίες διαφόρων διαστάσεων. Το βίντεο του 1967, από την άλλη, συγγενεύει με το *Manipulating the T-bar*, με την διαφορά ότι το εργαλείο –εδώ η ξύλινη σανίδα– συνδέεται άμεσα σε αυτή την περίπτωση με μία συγκεκριμένη λειτουργία (το άπλωμα του αλευριού). Αλλά τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση, το εργαλείο χρησιμοποιείται από τον καλλιτέχνη για να ορίσει χωρικές σχέσεις εντός της οθόνης. Δεν πάει η κάμερα στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, όπως στην περίπτωση του Pollock, είναι ο καλλιτέχνης που επισκέπτεται το στούντιο για να το χρησιμοποιήσει ως εφήμερο ατελιέ.¹⁹ Εξ άλλου, ο τρόπος με τον οποίο ο Nauman χρησιμοποιεί τον χώρο εργασίας του και αυτός με τον οποίο το NCET προσεγγίζει το τηλεοπτικό πλατό μοιράζονται έναν κοινό πειραματικό χαρακτήρα. Η αδιαφάνεια του εγχειρήματος, παρά, ή μάλλον λόγω της απλότητάς του, συνοδεύεται από την απομυθοποίηση του τόπου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σηματοδοτώντας το πέρασμα από την διαμεσολάβηση (médiation) στην επικοινωνικοποίηση (médiatisation) της δημιουργικής διαδικασίας, η οποία δεν μπορεί παρά να μοιάζει με προσομοίωση ή με ανασύσταση μιας εμφανούς έλλειψης νοήματος – αποκάλυψη χωρίς μυστήριο για να αποκαλυφθεί, επίδειξη χωρίς αντικείμενο, ή επικοινωνία μιας (μη) επικοινωνησιμότητας.²⁰

Στο *Flour Arrangements*, το λέγειν είναι σαφώς διαχωρισμένο από το πράττειν: απομονωμένος από τους δύο σχολιαστές, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί έναν «διερμηνέα», ο οποίος παίζει τον ρόλο ενός παράλογου διαμεσολαβητή ανάμεσα στους δύο πρώτους και στον δεύτερο, επαναλαμβάνοντας είτε τις σπάνιες προφορικές παρατηρήσεις του Nauman, καθαρά περιγραφικές και χαμηλόφωνες, είτε την άρνηση αυτού του τελευταίου να παράσχει οποιαδήποτε εξήγηση ή ερμηνεία. Μέσω αυτού του άχρηστου και κωμικού διαμεσολαβητή, ο καλλιτέχνης διατηρεί την απομόνωσή του εντός της επικοινωνιακής διαδικασίας, αφήνοντας το έργο μετέωρο πάνω από το χάσμα που ανοίγεται ανάμεσα στην επίδειξη (χωρίς αντικείμενο) και στην ανασύσταση (χωρίς πρότυπο). Για τη Sarah Hollenberg, ο διερμηνέας αυτός αποτελεί την

¹⁸ Βλ. MASON 2007.

¹⁹ Η Hollenberg παρατηρεί ότι, αν και το *Flour Arrangements* υιοθετεί τις συμβάσεις της ζωτανής τηλεοπτικής εκπομπής, η δράση του Nauman παρουσιάζεται με έναν τρόπο που μιμείται το εμβληματικό ντοκυμαντέρ του Namuth. Βλ. HOLLENBERG 2016, 63.

²⁰ Βλ. κατωτ.: Επίλογος.

προσωποποίηση του θεσμικού και επαγγελματικού πλαισίου της πολιτισμικής διαμεσολάβησης. Ο ρόλος του είναι αφενός να μεταφέρει πληροφορίες ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τους άλλους δύο άνδρες στο πλατό, αφετέρου να διευκολύνει την κατανόηση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον θεατή (Hollenberg 2016, 69). Ωστόσο, «οι περιπτώσεις όπου ο Allan απαντά στον Nauman πριν τη μεσολάβηση του Διερμηνέα, το γεγονός ότι τα μικρόφωνα στο πλατό πιάνουν (έστω και σιγανά) τη φωνή του Nauman, και η ερώτηση του Allan σχετικά με τη χρησιμότητα του Διερμηνέα, όλα αυτά αποδεικνύουν ότι αυτός πλεονάζει. Ωστόσο η παρουσία του είναι ένα ακόμη παράδειγμα της αναστοχαστικής υπερ-διαμεσολάβησης [*self-conscious hypermediation*] του *Flour Arrangements*. Ο Διερμηνέας επαναλαμβάνει τα λόγια του Nauman, αλλά ποτέ με απόλυτη ακρίβεια, και τουλάχιστον σε δύο περιπτώσεις τα διαστρεβλώνει εντελώς» (Hollenberg 2016, 69).

Οι εικόνες που υποτίθεται ότι θα καθιστούσαν προσβάσιμη στους τηλεθεατές την δημιουργική διαδικασία του καλλιτέχνη, τελικά επιτείνουν την αδιαφάνειά της μέσα από μια σκηνοθεσία του παραλόγου που δεν στερείται χιούμορ. Ο διερμηνέας φαίνεται σαν μια παρωδία της κινηματογραφικής *voice over* (αυτής των ντοκυμαντέρ για τον Pollock και τον Picasso) ως διευκρινιστική αυθεντία, παιδαγωγική λειτουργία, κεκαλυμμένη διαμεσολάβηση· και το *Flour Arrangements*, στο σύνολό του, ως μια υπεξαίρεση και κατάχρηση των κωδίκων των ντοκυμαντέρ για τον καλλιτέχνη επί το έργον (Hollenberg 2016, 73), ένα από τα πρώτα παραδείγματα όπου το βίντεο μας επιτρέπει «να σκεφτούμε την τηλεόραση με τους δικούς της όρους, [...] ως εικόνα και ως διάταξη [*dispositif*]».²¹ Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την διακριτική παρουσία ενός καθρέφτη πάνω από τον καλλιτέχνη, ο οποίος παρέχει μια εναέρια άποψη των κινήσεών του. Αυτός ο καθρέφτης μεταθέτει το τζάμι που χρησιμοποιείται στα ντοκυμαντέρ για τον Picasso και τον Pollock και αντιστρέφει τη λειτουργία του: δεν βλέπουμε τον καλλιτέχνη «διαμέσου» του καμβά (από μπροστά) αλλά από πάνω και από πίσω, όπως σε ορισμένες φωτογραφίες του Pollock τραβηγμένες από τον Rudy Burckhardt.

Στο κείμενό της, η Hollenberg διαχωρίζει δύο μορφές αυτοσχεδιασμού οι οποίες, για αυτήν, αντιτίθενται στο *Flour Arrangements*, η μία ταυτόσημη με τη μοντερνιστική αισθητική, η άλλη με την κουλτούρα των μέσων μαζικής επικοινωνίας: «Στο *Flour Arrangements* ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός του καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας, που επιτελείται από τον Nauman (και κατά προέκταση από τον Pollock) μορφοποιείται από τους εργαλειοποιημένους αυτοσχεδιασμούς του τηλεοπτικού μοντάζ σε πραγματικό χρόνο και από τη χαλαρή συζήτηση που προορίζεται να συνοδεύσει. Η πρώτη από αυτές τις δύο μορφές αυτοσχεδιασμού, που εκθειάστηκε από τον κριτικό Harold Rosenberg, συνδέεται με τις μοντερνιστικές έννοιες της αυθεντικότητας, της υποκειμενικότητας, και της ιδιαιτερότητας του καλλιτεχνικού μέσου, και σκοπός της είναι να δημι-

²¹ DUBOIS 2011, 108, υπογράμμιση στο πρωτότυπο.

ουργήσει κάτι απρόσμενο και απρόοπτο. Η δεύτερη μορφή αυτοσχεδιασμού, στην οποία αποδίδεται μικρότερη αξία, είναι μια στρατηγική ελέγχου που βασίζεται στην πρόβλεψη· ο αυτοσχεδιαστής κάνει υποθέσεις που βασίζονται στην εμπειρία προκειμένου να επιλέξει και να οργανώσει τις πιο σημαντικές ή τις καλύτερα επικοινωνήσιμες πτυχές ενός γεγονότος» (Hollenberg 2016, 66–67). Ωστόσο, ήδη στην περίπτωση του Pollock, την οποία η ίδια η συγγραφέας αναφέρει, «ο αυτοσχεδιασμός ως παραδειγματική δράση του δημιουργικού υποκειμένου» (*improvisation as the action of an exemplary creative subject*) θέλει τον εαυτό του αποβλεπτικό, υπολογισμένο («Δεν υπάρχει ατύχημα, όπως δεν υπάρχει αρχή, ούτε τέλος»²²). Αυτό σημαίνει ότι ο θεατής δεν ταυτίζεται τόσο με μία ελεύθερη και αυθόρμητη ενασχόληση, αλλά μάλλον με την ιδέα ότι αυτό που νομιμοποιεί το φαινομενικά τυχαίο (αυτό που το καθιστά καλλιτεχνικό) ανήκει στη σφαίρα της υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη-ιδιοφυΐα και, ως τέτοιο, παραμένει απρόσιτο για το βλέμμα. Αυτό που αξίζει να σημειώσουμε εδώ, δεν είναι τόσο η ιδέα της κριτικής του μοντερνισμού από τις μορφές επικοινωνιακού πολιτισμού (ιδέα η οποία αποτελεί πλέον έναν κοινό τόπο της θεωρίας της σύγχρονης τέχνης και των επικοινωνιακών σπουδών), αλλά μάλλον ο τρόπος με τον οποίο το επιτελούν σώμα τοποθετείται ανάμεσα στο ακαθόριστο του «αυτοσχεδιασμού» και τον επικαθορισμό της επικοινωνιακής μηχανής, ανάμεσα στον αυθορμητισμό της «μοναδικής» και «ανεπανάληπτης» εμπειρίας και τον τεχνικό και εμπορικό ορθολογισμό της «ζωντανής» μετάδοσης που την παράγει. Σε ό,τι αφορά το *Flour Arrangements*, το θέμα δεν είναι να αποδώσουμε μια εν δυνάμει «εκφραστικότητα» ή «αυθορμητισμό» στην διαδικασία της διαμεσολάβησης, όπως υποστηρίζει η Hollenberg, αλλά να δείξουμε ότι η υποτιθέμενη αυτοδιάθεση αυτής της εκφραστικότητας και αυτού του αυθορμητισμού, που συνδέεται παραδοσιακά με την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη-ιδιοφυΐα, αποτελεί εν τέλει μια λειτουργία της τεχνολογικής διάταξης, να δείξουμε ότι η πιο ριζοσπαστική υποκειμενικότητα είναι προϊόν της μηχανής. Τελικά, η τοποθέτηση του επιτελούντος σώματος ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό και την εκπαιδευτική τηλεόραση *μεταθέτει την προσοχή από την διαμεσολάβηση της επιτέλεσης προς την επιτελεστικότητα της διαμεσολάβησης, δηλαδή προς την ίδια την διαδικασία της διαμεσολάβησης ως επιτελεστική χειρονομία.*

Επίλογος

Στον βαθμό που χρησιμοποιείται σαν όργανο μέτρησης του χώρου και του χρόνου (Nauman) και ως δείγμα ενός ρεπερτορίου χειρονομιών (Farocki), το σώμα-εργαλείο του καλλιτέχνη γίνεται φορέας αυτού που ο Giorgio Agamben ονομάζει «καθαρή μεσότητα»: «*Η χειρονομία είναι η έκθεση μιας διαμεσολάβησης*

²² «*There is no accident, just as there is no beginning and no end*», λέει ο Pollock στο ντοκυμαντέρ του Namuth.

σης: είναι η διαδικασία με την οποία ένα μέσο καθίσταται ορατό ως τέτοιο. [...] Η χειρονομία είναι, με αυτήν την έννοια, η επικοινωνία μιας επικοινωνησιμότητας. Στην πραγματικότητα, δεν έχει να πει τίποτε, διότι αυτό το οποίο δείχνει είναι το είναι-στη-γλώσσα του ανθρώπου ως καθαρή μεσότητα. Ωστόσο, στον βαθμό στον οποίο το είναι-στη-γλώσσα δεν είναι κάτι που μπορεί να λεχθεί σε προτάσεις, η χειρονομία, ουσιαστικά, είναι πάντα η χειρονομία του να μη μπορεί κάτι να συλληφθεί στη γλώσσα, είναι πάντα *gag* με την κυριολεκτική έννοια του όρου (φίμωτρο), ο οποίος καταδεικνύει κάτι που τοποθετείται στο στόμα για να εμποδίσει την ομιλία, αλλά και (φάρσα) αυτοσχεδιασμός του ηθοποιού, προκειμένου να αντισταθμιστεί ένα κενό μνήμης ή μια αδυναμία στην ομιλία. Από εδώ προκύπτει όχι μόνο η εγγύτητα μεταξύ χειρονομίας και φιλοσοφίας, αλλά επίσης, η εγγύτητα μεταξύ φιλοσοφίας και κινηματογράφου» (Agamben 2019, 60–62). Κάτω από αυτό το πρίσμα, η έννοια της χειρονομίας φαίνεται να παραπέμπει σε ένα είδος κινητικότητας το οποίο δεν εξαρτάται από κάποιον εξωτερικό σκοπό, αλλά και αποφεύγει παράλληλα να αυτονομηθεί ως καθαρή αυτοαναφορικότητα. Σώμα και γλώσσα, πρακτική και θεωρία, *performance* και φιλοσοφία συναντώνται στο πεδίο αυτής της «καθαρής μεσότητας», παρά σε αυτό μιας αυτοκαταδηλωτικής πράξης ομιλίας (*speech act*) στην οποία η γλώσσα αποκτά μία επιτελεστική δύναμη (Austin 2003). Η αυτοκαταδήλωση, η ταύτιση του λέω με το κάνω μένει μετέωρη, δείχνοντας ότι, κατά βάθος, δεν μπορούμε να πούμε πραγματικά τι κάνουμε.

Υιοθετώντας αναστοχαστικά σαν περιεχόμενο του έργου την ίδια την διαδικασία της διαμεσολάβησής του, ο Farocki και ο Nauman επιδεικνύουν την καθαρή μεσότητα της *performance* και της εικόνας, επικεντρώνοντας την προσοχή στην επιτελεστική διάσταση της καλλιτεχνικής αναστοχαστικότητας. Αυτή η προσέγγιση της χειρονομίας εισαγάγει μια απόκλιση στην διαδικασία της διαμεσολάβησης, φέρνοντάς την αντιμέτωπη με την ίδια της την διαμεσολαβητικότητα. Όμως, εφόσον αυτή η τελευταία δεν μπορεί να καταστεί με τη σειρά της αντικείμενο διαμεσολάβησης χωρίς να χάσει ταυτόχρονα τον διαμεσολαβητικό της χαρακτήρα, η χειρονομία φέρει μια εσωτερική ένταση ανάμεσα στη γλώσσα ως επιτελεστική πράξη και στην επιτελεστική πράξη ως κάτι που ξεφεύγει από τη γλώσσα. Με άλλα λόγια, η αναστοχαστικότητα στην διαδικασία της διαμεσολάβησης δεν επιτυγχάνεται τόσο, ή αποκλειστικά, με το να αναιρέσουμε απλώς τον εργαλειακό χαρακτήρα του μέσου προς όφελος της αυτοαναφορικότητας. Επιτυγχάνεται με το να χρησιμοποιήσουμε αυτή την διαδικασία για να δείξουμε την διαμεσολαβητική φύση της ίδιας της αναστοχαστικότητας. Πράγμα που μας επιτρέπει να αναθεωρήσουμε, μαζί με τον Agamben, τις καντιανές βάσεις της αναστοχαστικής κρίσης: «Μόνο με αυτόν τον τρόπο αποκτά σημασία η σκοτεινή καντιανή έκφραση “σκοπιμότητα χωρίς σκοπό”. Μια τέτοια σκοπιμότητα στο πεδίο των μέσων είναι εκείνη η δυνατότητα της χειρονομίας που διαρρηγνύει το ίδιο της το είναι-μέσο· και μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να το εκθέτει [...]. Με τον ίδιο τρόπο, αν κατα-

νοήσουμε τον “λόγο” ως το μέσο της επικοινωνίας, το φανέρωμα ενός λόγου δεν σημαίνει την διάθεση ενός άλλου, ανώτερου επιπέδου (μια μεταγλώσσα, που η ίδια είναι μη επικοινωνήσιμη στο πρώτο επίπεδο) από το οποίο εκκινώντας θα μπορούσαμε να κάνουμε αυτόν τον παραπάνω λόγο αντικείμενο της επικοινωνίας· αντίθετα, το φανέρωμα ενός λόγου σημαίνει την έκθεσή του ως μέσου, στο δικό του είναι-μέσο, χωρίς υπερβατικότητα» (Agamben 2019, 61). Η έννοια της καθαρής μεσότητας μας επιτρέπει να αναζητήσουμε στην επιτελεστικότητα την αναστοχαστική λειτουργία της διαμεσολάβησης· υπό την προϋπόθεση να αντιληφθούμε την επιτελεστικότητα όχι ως ταύτιση, αλλά ως απόκλιση ανάμεσα στο λέω και στο κάνω, και την αναστοχαστικότητα όχι ως τη μετατροπή ενός μέσου σε σκοπό του εαυτού του, αλλά ως τη χειρονομία εκείνη η οποία κατανοεί τον εαυτό της ως καθαρό μέσο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- AGAMBEN, G. 1996. Note sul gesto. Στο: *Mezzi senza fine: Note sulla politica*. Τορίνο: Bollati Boringhieri, 45–53.
- _____, (ΑΓΚΑΜΠΕΝ, Τζ.) 2019. Σημειώσεις για τη χειρονομία. Στο: *Μέσα χωρίς σκοπό. Σημειώσεις για την πολιτική & Τι είναι μία διάταξη;*, μτφρ. Αθηνά Παπαναγιώτου και Θάνος Ζαρταλούδης. Αθήνα: Νήσος, 53–62.
- AUSTIN, J. L. (ΩΣΤΙΝ, Τζ. Λ.) 2003. *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφρ. Αλέξανδρος Μπίστης, επιμ. Χάρης Χρόνης. Αθήνα: Εστία.
- BELLOUR, R. 2012. *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*. Παρίσι: P.O.L.
- BENJAMIN, W. 2020. *Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας*, μτφρ. Δημήτρης Πλαστήρας (<https://geniusloci2017.wordpress.com/2020/03/23/short_history_photography/>, 17/06/2024).
- BLÜMLINGER, C. χ.χ. *Schnittstelle*, 1996 (<<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?IDO=150000000035107&LG=FRA&ALP=F>>, 17/06/2024).
- _____, 1997. Harun Farocki, circuits d'images. *Trafic* 21: 44–49.
- _____, 2002. Harun Farocki : l'art du possible. *Trafic* 43: 28–36.
- BULLOT, É. 2017. *Le Film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité*. Γενεύη: Mamco.
- DELAPORTE, M.-L. 2012. Samuel Beckett / Bruce Nauman : Un nouveau lieu de création spatio-temporel. *Samuel Beckett aujourd'hui* 23(1): 81–93.
- DUBOIS, P. 2011. *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Κρισνέ: Yellow Now.
- FAROCKI, H. 1987. Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder. *Zelluloid* 25: 77–80.
- _____, 2007. *Films*, γαλλική μτφρ. B. Rival, M. Rival, P. Rusch και B. Vilgrain. Κουρμπεβούα: Théâtre Typographique.
- FLUSSER, V. 2015. *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- GRAMMATIKOPOULOU, C. 2012. Repetitive Actions, Mumbled Whispers: Some Notes on Bruce Nauman (<<http://interartive.org/2012/10/bruce-nauman-repetition>>, 17/06/2024).
- HARMON, M. (έκδ.) 1998. *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Καίμπριτζ, Μασσ. / Λονδίνο: Harvard University Press.
- HOLLENBERG, S. 2016. Televisual Process: Bruce Nauman's *Flour Arrangements* at KQED-TV. *American Art* 30(2): 58–77.
- LÉVY, P. 1990. *Les technologies de l'intelligence. L'Avenir de la pensée à l'ère informatique*. Παρίσι: La Découverte.
- MASON, W. 2007. The Overlooked and the In-Between. *X-TRA*, vol. 10, n° 2 (<<http://x-traonline.org/article/the-overlooked-and-the-in-between/>>, 17/06/2024).
- PHILLIPS, G. (επιμ.) 2008. *California Video: Artists and Histories*. Λος Άντζελες: Getty Research Institute: J. Paul Getty Museum.
- QUINZ, E. 2017. *Le Cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs*. Ντιζόν: Les presses du réel.
- REGINIO, R., JONES, D. H., & WEISS, K. (επιμ.) 2017. *Samuel Beckett and Contemporary Art*. Στουτγκάρδη: Ibidem.
- SCHAFFNER, I. 2002. Circling Oblivion / Bruce Nauman Through Samuel Beckett. Στο: R. C. MORGAN (επιμ.), *Bruce Nauman*. Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 163–73.
- YOUNGBLOOD, G. 1970. *Expanded Cinema*, εισαγωγή R. Buckminster Fuller. Νέα Υόρκη: E. P. Dutton.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος

Επίκουρος Καθηγητής

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης

evan.athanaso@uoc.gr