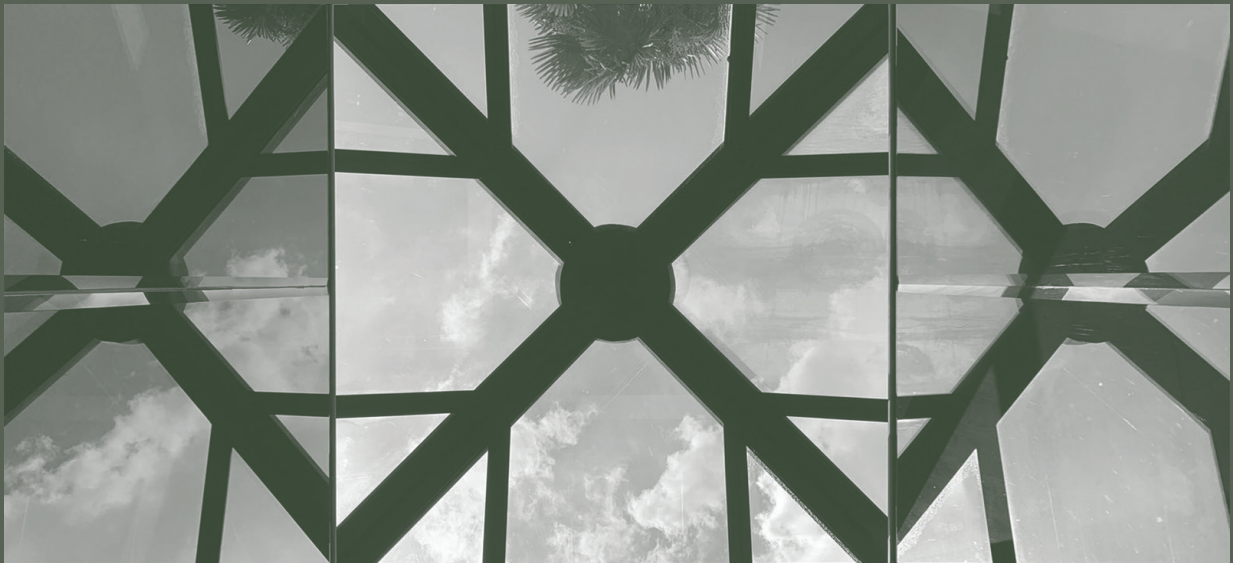


Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων / University of Ioannina

Σχολή Καλών Τεχνών / School of Fine Arts

Οπτικές Οικοτοπίες: Ιστορία, Θεωρία, Κριτική

Visual Ecotopias: History, Theory, Criticism



Επιμέλεια Έκδοσης: Βικτώρια Φερεντίνου

Edited by Victoria Ferentinou

Ιωάννινα / Ioannina 2023

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων / University of Ioannina

Σχολή Καλών Τεχνών / School of Fine Arts

Οπτικές Οικοτοπίες: Ιστορία, Θεωρία, Κριτική

Visual Ecotopias: History, Theory, Criticism

Επιμέλεια Έκδοσης: Βικτώρια Φερεντίνου

Edited by Victoria Ferentinou

Ιωάννινα / Ioannina 2023

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης

Οργάνωση: Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων

Συντονισμός: Βικτώρια Φερεντίνου

Επιμέλεια έκδοσης: Βικτώρια Φερεντίνου

Σχεδιασμός-γραφιστική επιμέλεια έκδοσης: Εύη Λέλου

Εκτύπωση: Τμήμα Εκδόσεων - Τυπογραφείο Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Οι εικόνες των έργων προέρχονται από ηλεκτρονικές πηγές ανοικτής πρόσβασης στο διαδίκτυο. Για οποιοδήποτε δικαίωμα χρήσης, παρακαλούμε απευθυνθείτε στους νόμιμους δικαιούχους.

All images are open source electronic images. For any copyright use, please contact the legal owners.

Η έκδοση αυτή είναι ανοιχτής πρόσβασης και διατίθεται στο διαδίκτυο δωρεάν. Δεν έχει κερδοσκοπικό χαρακτήρα και πραγματοποιήθηκε για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Ακολουθεί τους όρους που περιγράφονται στο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode> (CC BY-NC-ND 4.0 International).

This book adheres to the Open Access policy and publishes contributions in "Gratis Open Access" mode under the terms of the Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International license (full text available at: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode> (CC BY-NC-ND 4.0 International)).

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή του συνόλου ή μέρος του τόμου με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (μηχανικό, ηλεκτρονικό ή άλλο) χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη, του επιμελητή ή των συγγραφέων.

No part of this book may be reproduced in any form or by any means (mechanical, electronic, or other) without permission in writing from the publisher, the editor, or the authors.



Φωτογραφία εξωφύλλου: Εύη Λέλου

ISBN: 978-960-233-277-1

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σχολή Καλών Τεχνών

Ιωάννινα 2023

Στον Οδυσσέα Ραφαήλ

Περιεχόμενα/Contents

Πρόλογος	7
Βικτώρια Φερεντίνου	
Εισαγωγή	11
Βικτώρια Φερεντίνου	
Process Conservation	51
Chris Ingraham	
Silences on the last wild river of Europe	65
Ilir Kaso	
Από την πολιτισμική βιομηχανία στη σημειόσφαιρα: Όροι και μεταφορές του πολιτισμού από τον 20ό στον 21ο αιώνα	81
Λία Γυιόκα	
Resilient Futures: Ένα ανθεκτικό εγχείρημα, μια ιδιαίτερη περιήγηση και μια σύντομη καταγραφή	97
Χρύσα Ζαρκαλή	
Ο κήπος ως διεπαφή μεταξύ ανθρώπου και φύσης	105
Φαίη Ζήκα	
Απέναντι και μέσα στη ζώσα ύλη: Φωτογραφίζοντας «ρομαντικά τοπία»	117
Κώστας Ιωαννίδης, Ελένη Μουζακίτη	
Το σύμπλεγμα Φύσης και Πολιτισμού στην όψιμη νεωτερικότητα: Ανθρωπισμός, αντι-ανθρωπισμός, μετα-ανθρωπισμός και το πρόγραμμα μιας «επανεπινόησης» της Φύσης	131
Γκόλφω Μαγγίνη	
Απεικονίσεις της βιομηχανίας στη γερμανική ζωγραφική (19ος-πρώιμος 20ός αιώνας) και φάσματα οικολογίας	141
Βιργινία Μαυρίκα	
Βαλσαμωμένα ζώα: Μια προσπάθεια συσχέτισης του έργου των εικαστικών Damien Hirst και Γιώργου Τσακίρη	155
Θανάσης Μουτσόπουλος	
Μελέτη Περίπτωσης: Από τον Νότο στον Βορρά: Κλιματική ιστορία της τέχνης και γεωπολιτισμικοί υπολογισμοί στη Βρετανία, περ. 1750-1840	169
Άρης Σαραφινός	
Βιογραφικά Συγγραφέων	211
Authors' Abstracts and Biographies	217

Πρόλογος

7

Βικτώρια Φερεντίνου

Η ιδέα για ένα συνέδριο που θα πραγματεύεται την έννοια της οπτικής οικοτοπίας, δηλαδή εναλλακτικών εικαστικών και επιμελητικών προτάσεων που να λαμβάνουν υπόψη τις πολυσύνθετες σχέσεις μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ειδών και τις δυνατότητες συμβίωσής τους, βρισκόταν σε εμβρυικό στάδιο τα τελευταία χρόνια.¹ Η Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων, που έχει φέρει στο προσκήνιο την άρρηκτη σύνδεση της πολιτισμικής κληρονομιάς και του φυσικού περιβάλλοντος, παρείχε την κατάλληλη πλατφόρμα για την κριτική εξέταση και παρουσίαση αυτής της επίκαιρης θεματικής. Στο πλαίσιο της διοργάνωσης τον Οκτώβριο του 2018 έλαβε μέρος και το ομότιτλο συμπόσιο με τη συμμετοχή ελλήνων και ξένων ερευνητών από τα πεδία της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, των πολιτισμικών σπουδών, της φιλοσοφίας καθώς και της επιμέλειας εκθέσεων. Οι εισηγήσεις έγιναν στα αγγλικά και τα ελληνικά και οι περισσότερες δημοσιεύονται σε αυτή την ανθολογία.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλες και όλους τις/τους συναδέλφους που με ενθουσιασμό δέχτηκαν την πρόσκληση να συμμετάσχουν στο συμπόσιο και σε μια συζήτηση που το 2018 ήταν καινοφανής για τα ελληνικά δεδομένα. Ευχαριστώ θερμά όσους/όσες μου εμπιστεύτηκαν τα κείμενά τους, τον Chris Ingraham, τον Ilir Kaso, τη Λία Γυιόκα, τη Χρύσα Ζαρκαλή, τη Φαίη Ζήκα, τον Κωνσταντίνο Ιωαννίδη και την Ελένη Μουζακίτη, τη Βιργινία Μαυρίκα, τη Γκόλφω Μαγγίνη, τον Θανάση Μουτσόπουλο και τον Άρη Σαραφιανό για τη συνεργασία τους στη συγκρότηση του παρόντος τόμου. Θα ήθελα επίσης να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον Διευθυντή της Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων, Χρήστο Δερμεντζόπουλο, για την αμέριστη βοήθεια, ενθάρρυνση και στήριξη στη διοργάνωση του συμποσίου. Θερμές ευχαριστίες στις Μαριάννα Ζήκου και Έλλη Λεβεντάκη για την ουσιαστική τους συμβολή στην υλοποίηση αυτού του εγχειρήματος και για τον ενθουσιασμό με τον οποίο αγκάλιασαν αυτή την προσπάθεια. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους φοιτητές και τις φοιτήτριες του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης και του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων που πρόσφεραν τη βοήθειά τους καθόλη τη διάρκεια του συμποσίου. Ειδικότερα ευχαριστώ τους/τις Παναγιώτα Αμαριώτη, Αγγελική Κηρύκου, Περικλή Κουλιφέτη, Παντελή Κύρκο, Εμμανουέλα Νταηγέωργη, Δημήτρη Παναγιωτόπουλο, Ζωή Παπούλια, και Ευαγγελία Φλεριανού. Τέλος, ευχαριστώ τον Διευθυντή του Εργαστηρίου Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματός Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Νικόλαο Κατσικούδη, για την έγκριση και υποστήριξη της έκδοσης του τόμου, και τις Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ειδικότερα την Εύη Λέλου για τη γραφιστική επιμέλεια και την τυπογραφική φροντίδα της έκδοσης.

1 Τον όρο «οικοτοπία» επινόησε ο συγγραφέας Ernsest Callenbach για να τιτλοφορήσει την οικολογική του ουτοπία στο μυθιστόρημα *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston* (1975) (New York: Bantam Books, 1977). Εδώ ο όρος επαναοικειοποιείται για να εκφράσει τους εικαστικούς ενοραματισμούς και τις ιστορικές, θεωρητικές, καλλιτεχνικές και επιμελητικές πρακτικές που επιχειρούν να ξαναδοούν δημιουργικά και κριτικά τη σχέση ανθρώπου και της ζωής που τον περιβάλλει (οργανική και ανόργανη ύλη). Για μια συνοπτική και εύληπτη παρουσίαση του θέματος της οικολογίας, της δυστοπίας, της ουτοπίας και της ευτοπίας, βλέπε Brian Stableford, "Ecology and Dystopia," στο Gregory Claeys (επιμ.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 259-281.

Το παρόν πόνημα δεν επιδιώκει να εξετάσει την πολυδιάστατη και σύνθετη θεματική με τρόπο εξαντλητικό αλλά παρέχει μια πρώτη συστηματική συζήτηση του θεωρητικού, εικαστικού και επιμελητικού προβληματισμού γύρω από τη δυνατότητα της τέχνης να αλλάξει τον τρόπο που σκεφτόμαστε για τη σχέση μας με τη μη ανθρώπινη ζωή που μας περιβάλλει, αφυπνίζοντας το ευρύτερο κοινό σε καιρούς καθολικής κρίσης (κοινωνικής, πολιτικής, περιβαλλοντικής).

Βικτώρια Φερεντίνου
Ιωάννινα, 25 Ιουνίου 2023

Εισαγωγή 11

Βικτώρια Φερεντίνου

«Η τέχνη είναι στοχασμός από το μέλλον».¹

«Σκέψου όπως ένα βουνό».²

Η κατανόηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ ανθρώπου και φύσης απασχόλησε καλλιτέχνες, φιλοσόφους, θεωρητικούς και επιστήμονες ήδη από τον 18ο αιώνα, δεκαετίες πριν την επινόηση του νεολογισμού «οικολογία» από τον Γερμανό βιολόγο Ernst Haeckel στο έργο του *Γενική Μορφολογία των Οργανισμών* (1866). Συνυφασμένη αρχικά με την παράδοση της φυσικής ιστορίας, στο τέλος του 19ου αιώνα η οικολογία εξελίχθηκε σε επιστήμη που αποσκοπούσε στη διερεύνηση της σχέσης των οργανισμών μεταξύ τους αλλά και με το αβιοτικό τους περιβάλλον, για να λάβει πολιτική χροιά από το 1960 και εξής.³ Η αφύπνιση σε ζητήματα περιβαλλοντικά και η πολιτικοποίηση της οικολογικής σκέψης κινητοποίησε ριζοσπαστικούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς μετά το 1970. Συνδέοντας την καταστροφή του περιβάλλοντος με την εκβιομηχάνιση και τον καταναλωτισμό των δυτικών κοινωνιών, ο Herbert Marcuse υποστήριξε, για παράδειγμα, στην εισήγησή του σε ένα συνέδριο για την οικολογία το 1972: «η καταπάτηση του Πλανήτη συνιστά μια ζωτική όψη της αντεπανάστασης».⁴ Και ο Félix Guattari σημείωνε στο βιβλίο του *Τρεις οικολογίες* το 1989: «μόνο μια ηθικο-πολιτική συνάρθρωση – που ονομάζω οικосоφία – ανάμεσα στα τρία οικολογικά φάσματα, δηλαδή το περιβάλλον, τις κοινωνικές σχέσεις και την ανθρώπινη υποκειμενικότητα, θα μπορούσε να φωτίσει ικανοποιητικά αυτά τα ζητήματα».⁵

Η συζήτηση γύρω από την οικολογία και τις επιταγές μιας βιώσιμης περιβαλλοντικής πολιτικής εκτυλίσσεται τα τελευταία χρόνια σε ακαδημαϊκό, θεσμικό και πολιτικό επίπεδο. Επιστημονικά πεδία, όπως η βιολογία, η φιλολογία, οι πολιτισμικές σπουδές και η φιλοσοφία, έχουν επικεντρωθεί στον συγκεκριμένο προβληματισμό, εντάσσοντάς τον στο πεδίο έρευνάς τους. Ωστόσο, το ίδιο δεν ισχύει για την ιστορία και θεωρία της τέχνης, που δεν έχει επαρκώς και συστηματικά συμπεριλάβει στα εργαλεία ανάλυσής της μια περιβαλλοντική ή οικολογική προσέγγιση, με εξαίρεση το έργο των T. J. Demos, Mark Cheetham, Ian MacLean, Greg M. Thomas κ.ά.⁶ Ακολουθώντας τα χνάρια της

1 Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Co-existence* (New York: Columbia University Press, 2016), 1.

2 Aldo Leopold, *A Sand County Almanac: And Sketches here and there* (Oxford: Oxford University Press, 1949), 121.

3 Ο Ανδρέας Τρούμπης ορίζει την οικολογία ως την επιστήμη «που ασχολείται με την εξέλιξη και τη διατήρηση της βιοποικιλότητας, την οργάνωσή της σε οικολογικά συστήματα και την αλληλεπίδραση των τελευταίων με τις βιοσφαιρικές διεργασίες σε διάφορες χωρικές και χρονικές κλίμακες». Βλέπε Ανδρέας Τρούμπης, *Λογία Οικολογία: Η Επιστήμη της Φύσης μεταξύ Κοινωνίας και Πολιτικής* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 1999), 16.

4 Herbert Marcuse, “1970s Interventions: Ecology and Revolution” (1972), στο Douglas Kellner (επιμ.), *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, τόμος 3 (London and New York: Routledge, 2005), 173.

5 Félix Guattari, *Οι Τρεις Οικολογίες*, μτφρ. Μάντα Σολωμού, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991), 10.

6 Βλέπε ενδεικτικά T. J. Demos, “Contemporary Art and the Politics of Ecology: An Introduction,” *Third Text* 27:1 (2013), 1-9 και του ίδιου *Decolonising Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (London: Sternberg Press, 2016)· Mark Cheetham, *Landscape into Eco-Art: Articulations of Nature since the '60s* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2018)· Ian MacLean και Andrea Gaynor, “The Limits

οικοκριτικής,⁷ τα τελευταία είκοσι χρόνια έχει εκδηλωθεί έντονο ενδιαφέρον για τη συγκρότηση μιας «οικολογικής»⁸ ή «οικοκριτικής»⁹ ιστορίας της τέχνης, μέσω της διοργάνωσης συνεδρίων, κυρίως στη Βόρειο Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Επιπλέον, το έργο της σύγχρονης επιμέλειας και οι σχετικές δημοσιεύσεις (κατάλογοι, μανιφέστα) συνομιλούν με προτάσεις που εντάσσονται ή αφορμώνται από το πεδίο της οικοαισθητικής,¹⁰ ή μιας οικολογικής θεωρίας της τέχνης.¹¹ Σε αυτόν τον δημόσιο

of Art History: Towards an Ecological History of Landscape Art," *Landscape Review* 11:1 (2005), 4-14· Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

- 7 Η οικοκριτική στην προδρομική της μορφή ανάγεται στον 18ο αιώνα και τον βρετανικό ρομαντισμό καθώς και τον 19ο αιώνα και την ομάδα των Αμερικανών φιλοσόφων και διανοουμένων, που ήταν γνωστοί ως υπερβατιστές, όπως οι Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller και Henry-David Thoreau. Ως έννοια αναδύθηκε στα τέλη του 1970 στις συναντήσεις της Western Literature Association, όπου ο William Rueckert αναγνωρίζεται ως ο πρώτος συγγραφέας που χρησιμοποιεί τον όρο στο άρθρο του "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism," *Iowa Review* 9:1 (1978), 71-86. Το 1989 η Cheryl Glotfelty αναβίωσε τον όρο στο συνέδριο της Western Literature Association προτείνοντας τη χρήση του για να χαρακτηρίσει την κριτική εξέταση της σχέσης μεταξύ λογοτεχνίας και φυσικού περιβάλλοντος. Το πεδίο αναπτύσσεται κυρίως από τη δεκαετία του 1990 κι έπειτα με την ίδρυση της Association for the Study of Literature and Environment (1992), και του περιοδικού της, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (1993). Για μια συνοπτική παρουσίαση της οικοκριτικής στα ελληνικά βλέπε Peter Barry, *Γνωριμία με τη Θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013), 283-308.
- 8 Οι Ian MacLean και Andrea Gaynor στο "The Limits of Art History," 4, ορίζουν την οικολογική ιστορία της τέχνης ως το πεδίο που ασχολείται πρώτιστα «με τη σχέση μεταξύ των αισθητικών και αναπαραστατικών λειτουργιών της τοπογραφίας, το περιβάλλον που απεικονίζει και την οικολογία αυτού του περιβάλλοντος». Για τους δυο συγγραφείς, για να είναι εφικτή μια οικολογική ιστορία της τέχνης, πρέπει να υπάρξει μια γόνιμη συνέργεια μεταξύ ιστορικών της τέχνης και περιβαλλοντολόγων. Το πρώτο παράδειγμα αυτής της γραφής αποδίδεται στο βιβλίο του Millard Meiss *Painting in Florence and Sienna after the Black Death* (Princeton: Princeton University Press, 1958) που συνέδεσε τη διαμόρφωση των στιλιστικών επιλογών της Φλωρεντινής και Σιεννέζικης Αναγέννησης με τις ακραίες κλιματολογικές συνθήκες της εποχής, την εξάπλωση της πανώλης και τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές τους επιπτώσεις στον ομόχρονο πολιτισμό στην Ιταλία.
- 9 Βλέπε για παράδειγμα Alan C. Bradock και Christoph Irmscher (επιμ.), *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* (Tuscaloosa, Alabama: University Alabama Press, 2009)· Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (Manchester: Manchester University Press, 2019).
- 10 Ο όρος προέκυψε από τη φιλοσοφική συζήτηση σχετικά με τα οφέλη και τις αδυναμίες των δυο βασικών προσεγγίσεων της περιβαλλοντικής αισθητικής, της γνωσιακής και της μη-γνωσιακής, καθώς και της σχέσης της περιβαλλοντικής αισθητικής και της περιβαλλοντικής ηθικής. Ο Holmes III Rollston, για παράδειγμα, πρότεινε ως μέση λύση τον συγκερασμό της αισθητικής της συμπλοκής, που βασίζεται στη φαινομενολογία των αισθήσεων, και της γνωσιακής προσέγγισης, που στηρίζεται στα εμπειρικά δεδομένα επιστημών, όπως η γεωλογία, η βιολογία και η οικολογία, βλέπε "From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics," στο Arnold Berleant (επιμ.), *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics* (Aldershot: Ashgate, 2002), 131· Ted Toadvine, "Ecological Aesthetics," στο Hans Rainer Sepp και Lester Embree (επιμ.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (New York: Springer, 2010)· Sandra Shapshay, Levi Tenen και Allen Carlson, "Environmental Aesthetics, Ethics, and Eco-aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76:4 (Οκτώβριος 2018), 399-410. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η πρόταση του Nicola Perullo που ανασυγκροτεί την οικοαισθητική ως την αισθητική της συμμετοχής, της εμπλοκής και της κίνησης η οποία βασίζεται στην «απτική αντίληψη» και την πολυαισθητηριακότητα και εξετάζει όχι τα αντικείμενα αλλά τις σχέσεις με τους άλλους, αναπλάθοντας τις έννοιες της υποκειμενικότητας και της ταυτότητας· βλέπε τα άρθρα του "Feet, Lines, Weather, Labyrinth: The Haptic Engagement as a Suggestion for an Ecological Aesthetics," *Contemporary Aesthetics* 17 (2019), <https://contempaesthetics.org/2019/11/08/article-879/> (πρόσβαση: 7 Μαρτίου 2022) και "Aesthetics Without Objects: Towards a Process-Oriented Aesthetic Perception," *Philosophies* 7(1), 21 (2022), 1-19. Για τη σχέση οικοαισθητικής και τέχνης, βλέπε Malcom Miles (επιμ.), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (London: Bloomsbury, 2014)· Rasheed Araeen, "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century," *Third Text* 23:5 (2009), 679-684.
- 11 Για τους Ian MacLean και Andrea Gaynor το πλαίσιο για μια οικολογική θεωρία της τέχνης έχει θεμελιωθεί από τους Gilles Deleuze και Félix Guattari στο *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), μτφρ. και εισαγωγή Brian Massumi (London: Bloomsbury, 2013) και τον Manuel DeLanda στο *A Thousand Years of Nonlinear History* (New York: Zone Books, 1997), και μπορεί να προσφέρει εργαλεία ερμηνείας

διάλογο έμφαση έχει δοθεί στην αλληλεπίδραση μεταξύ τέχνης και περιβάλλοντος, στην πολιτική της οικολογίας στη σύγχρονη τέχνη, καθώς και στον θεωρητικό λόγο που πραγματεύεται την υπέρβαση του ανθρωποκεντρικού κοσμοειδώλου και τη συμβιωτική σχέση μεταξύ ανθρώπου και μη ανθρώπινων ειδών (non-human agents).¹²

Το επίκαιρο ερώτημα για τον ρόλο των τεχνών στην αλλαγή παραδείγματος διερευνήθηκε στο συμπόσιο με τίτλο *Οπτικές Οικοτοπίες: Ιστορία, Θεωρία, Κριτική*, που διοργανώθηκε το 2018 από το Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στο πλαίσιο της Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων (<https://bowb.org/bowb2018>). Αναζητώντας εννοιολογικό έρεισμα στο έργο φιλοσόφων, όπως οι Bruno Latour, Michel Serres και Timothy Morton, το συμπόσιο είχε στόχο να εξετάσει κριτικά τη συμπλοκή ανάμεσα στην περιβαλλοντική σκέψη, την οικοκριτική, την οικοαισθητική και τις εικαστικές τέχνες από τον 18ο αιώνα έως σήμερα. Επιδίωκε να αναθεωρήσει τόσο την παρωχημένη αντίληψη ότι η οικολογική συνείδηση διαμορφώνεται από το 1960 και μετά, όσο και να επαναξιολογήσει τη σύμπραξη εικαστικής πρακτικής, πολιτικής-οικολογικής θεωρίας και περιβαλλοντικού ακτιβισμού στη σύγχρονη τέχνη. Το κυριότερο ερώτημα στο οποίο κλήθηκαν να τοποθετηθούν οι ομιλητές ήταν η ιστορική σχέση μεταξύ οικολογίας και τέχνης και ειδικότερα η δυνατότητα διαμόρφωσης μιας οικοσοφικής προσέγγισης στη διερεύνηση των εικαστικών τεχνών.¹³ Ως ζητούμενο ορίστηκε η οικοαισθητική αποτίμηση της σχέσης τέχνης και βιόσφαιρας μέσα από την ανάδυση μιας γενεαλογίας της οικολογικής τέχνης και την παραγωγή ενός κριτικού λόγου γύρω από τις τέχνες και το περιβάλλον.

Στο συμπόσιο παρουσιάστηκε μια πολυμέρεια ως προς την έκφραση απόψεων γύρω από το θέμα φύση-άνθρωπος και ένας πλουραλισμός ως προς τις τοποθετήσεις και τις ιδεολογικές ανακατευθύνσεις που προτείνουν ή με τις οποίες συντάσσονται οι συγγραφείς. Η συμμετοχή επιστημόνων από διαφορετικά πεδία εμπλούτισε τη συζήτηση και ανέδειξε τις αδυναμίες, τα κενά και τις προσκολλήσεις της έρευνας, απαιτώντας όχι μόνο μια αναθεώρηση των εργαλείων κριτικής, ανάλυσης και ερμηνείας

σε μια οικολογική ιστορία της τέχνης· βλέπε "The Limits of Art History," 6. Μια «οικολογική θεωρία της τέχνης» προτείνει και ο φιλόσοφος Paul Crowther στο *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness* (Oxford: Oxford University Press, 2001), η οποία ορίζεται με άλλους όρους: Η τέχνη, μετατρέποντας το λογικό και το φανταστικό σε συμβολική μορφή, διατηρεί αυτό που είναι μοναδικό και καθολικό στην ανθρώπινη εμπειρία. Το αισθητικό πεδίο δύναται να απαντήσει σε βασικές ανάγκες που είναι εγγενείς στην αυτοσυνειδησία του ανθρώπου, κι ως εκ τούτου το ενσώματο υποκείμενο βρίσκεται σε αρμονία με το περιβάλλον του/της κατά τη δημιουργία και υποδοχή της τέχνης του/της.

12 Ευθύμης Γ. Παπαδημητρίου, *Για μια Νέα Φιλοσοφία της Φύσης: Η Πρόκληση της Οικολογίας και οι Απαντήσεις της Φιλοσοφίας* (Αθήνα: Gutenberg, 1999), 165. Ο ανθρωποκεντρισμός αποδίδει εγγενή αξία μόνο στα ανθρώπινα όντα και αντιμετωπίζει όλα τα άλλα πράγματα, συμπεριλαμβανομένων και των άλλων μορφών ζωής, ως όντα με εργαλειακή αξία, δηλαδή φορείς αξίας μόνο στον βαθμό που αποτελούν μέσα ή εργαλεία για την εξυπηρέτηση ανθρώπινων όντων.

13 Εδώ η έννοια της οικοσοφίας χρησιμοποιείται όπως την όρισε ο ψυχαναλυτής και φιλόσοφος Félix Guattari στο βιβλίο του *Οι Τρεις Οικολογίες* (1989), όπου επανορίζει την οικολογία ως τρία επιμέρους αλλά συμπλεκόμενα πεδία, την υποκειμενικότητα, το κοινωνικό πεδίο και το περιβάλλον, συνυφαίνοντας το ανθρώπινο, το φυσικό και το κοινωνικό σε μια ευρύτερη συνάρθρωση που οφείλει πολλά στη θεωρητική σκέψη του Gregory Bateson και το βιβλίο του *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Τον όρο έχει εντάξει στη φιλοσοφική του σκέψη και ο ιδρυτής της Βαθείας Οικολογίας Arne Naes, ο οποίος προώθησε ένα ολιστικό μοντέλο πρόσληψης της φύσης, σε αντίθεση με τους Deleuze και Guattari οι οποίοι πριμοδότησαν την ετερογένεια και πρότειναν ένα δυναμικό δίκτυο πολλαπλοτήτων και ριζωματικών δομών.

της σχέσης μεταξύ ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος, αλλά και την ανάγκη για μια διατομεακή, διακλαδική και διεπιστημονική προσέγγιση. Κοινή παραδοχή η μεταβλητότητα της σημασιοδότησης της φύσης και η πολυσημία της, καθώς και η ιστορικότητα της παραγωγής και διάχυσης της γνώσης γύρω από ό,τι σήμερα νοούμε ως φυσικό περιβάλλον.¹⁴ Ζητήματα που θίχτηκαν ήταν επίσης η ένταξη της πολιτισμικής ιστορίας της μετεωρολογίας και άλλων περιβαλλοντικών παραγόντων στη διαμόρφωση μιας αναθεωρημένης και συμπεριληπτικής ιστορίας της τέχνης, η βιωσιμότητα και τα οφέλη μιας μη ανθρωποκεντρικής αξιολογίας και μιας διαφορετικής περιβαλλοντικής ηθικής, η συμβολή της καλλιτεχνικής πρακτικής και της επιμέλειας εκθέσεων στην αλλαγή παραδείγματος, η σχέση μεταξύ φύσης-πολιτισμού-ανθρώπου και τεχνολογίας, καθώς και διαφορετικές προσεγγίσεις στο ζήτημα της διεπαφής του ανθρώπου με τον κόσμο που τον περιβάλλει, οι οποίες λαμβάνουν υπόψη τους την ενσώματη εμπειρία.

Η τέχνη ως καθρέπτης μιας σχέσης; Από τον ρομαντισμό στην οικολογική τέχνη

Το ζήτημα της συμβιωτικής σχέσης μεταξύ ανθρώπου, μη ανθρώπινων ειδών και του περιβάλλοντός τους θίγεται ήδη από τον 19ο αιώνα κατά τον οποίο η σταδιακή βιομηχανοποίηση και οι ραγδαίες αλλαγές σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής φέρνουν στην επιφάνεια νέους προβληματισμούς. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι επιπτώσεις του τεχνολογικού πολιτισμού και οι ανθρωπογενείς παρεμβάσεις στο φυσικό περιβάλλον σχολιάζονται σε αρκετά μυθιστορήματα σε χώρες του δυτικού κόσμου, ειδικά μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, π.χ. στο βιβλίο του Richard Jefferie *Μετά το Λονδίνο, ή Άγρια Αγγλία* (1885) ή *Η Καταστροφή της Μεγάλης Πόλης* (1880) του W. D. Hay. Σε άλλες περιπτώσεις, οι πιθανότητες μιας μελλοντικής οικοτοπίας μετατρέπονται στις βεβαιότητες μιας επικείμενης δυστοπίας, όπως στο μυθιστόρημα *Οι Πράσινες Επαύλεις* (1902) του W. H. Hudson. Ομοίως, στις εικαστικές τέχνες αποτυπώνεται αυτή η αμφιθυμία αλλά εκφράζονται και ανησυχίες γύρω από την απομάκρυνση μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων από τις αγροτικές περιοχές και την αύξηση του αστικού πληθυσμού, καθώς και τη μόλυνση του περιβάλλοντος από τη βιομηχανική παραγωγή το οποίο σταδιακά υποβαθμίζεται. Οι δυσσιώνες προβλέψεις συχνά αναδεικνύουν είτε εικόνες ενός γραφικού φυσικού κόσμου, συχνά ειδυλλιακού και επενδεδυμένου με πνευματική και ηθική αξία, εμπλουτίζοντας την τοπιογραφική παράδοση του 18ου αιώνα, όπως σε έργα του John Constable ή του William Turner· είτε αναπαραστάσεις μιας «άγριας» φύσης που συλλαμβάνεται μέσα από την εμπειρία του υψηλού στην καντιανή εκδοχή του και τη μυστικιστική εμβύθιση του ανθρώπου στο φυσικό περιβάλλον, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα το έργο του Caspar David Friedrich. Δε λείπουν και οι απεικονίσεις της βιομηχανικής

14 Για τη σημασιοδότηση της φύσης βλέπε Βάσω Κιντή, Φαίη Ζήκα, «Η φύση της φύσης», στο Μιχάλης Μοδινός-Ηλίας Ευθυμιόπουλος (επιμ.), *Η φύση στην οικολογία* (Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής, 1999), 60-74. Το περιβάλλον είναι ομοίως πολυσήμαντη έννοια αλλά, όπως ορθά σημειώνει ο Τρούμπης, εξαρτάται από «την επιλογή του 'περιβαλλόμενου' υποκειμένου, που στην ουσία είναι μια 'γήινη' κλίμακα χώρου και χρόνου»· βλέπε Τρούμπης, *Λογία Οικολογία*, 17.

ρύπανσης ενός περιβάλλοντος που παρουσιάζεται εξίσου φυσικό και ανθρωπογενές τόσο σε ελαιογραφίες και ακουαρέλες όσο και σε χαρακτηριστικά των οποίων τυπώματα δημοσιεύονταν στον ομόχρονο περιοδικό τύπο (εικ. 1).¹⁵



Εικ. 1

Ο βρώμικος πατέρας Τάμεσης, ξυλογραφία για το περιοδικό *Punch Magazine*, τόμος XV (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1848) (Πηγή: <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/londons-past-air>).

16

Κατά τον μακρύ 19ο αιώνα η τέχνη του τοπίου (landscape art) συνιστά το προνομιακό πεδίο, όπου νοηματοδοτείται η φύση και αντανακλώνται οι πεποιθήσεις για τους τρόπους που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται, βιώνει αισθητηριακά και διασυνδέεται με το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον. Επιπλέον, η τοπιογραφία αποτελεί ένα παράδειγμα της διαπλοκής της αισθητικής και των αναπαραστατικών συμβάσεων, που προμοδοτούνται σε διαφορετικά συγκείμενα και εδράζονται στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη φύση με ένα βλέμμα (συνήθως) αποστασιοποιημένο και ασώματο, απομονώνοντας ένα τμήμα της για να το απεικονίσουμε.¹⁶ Ωστόσο, όπως ορθά σημειώνει ο Malcom Andrews, η

15 Τις επιπτώσεις της βιομηχανικής παραγωγής στο φυσικό περιβάλλον κατά τον 19ο αιώνα αναλύουν και ενημερωτικά κείμενα τα οποία έχουν αναρτηθεί στις ιστοσελίδες βρετανικών μουσείων και σχολιάζουν τις συλλογές τους, τα εκθέματα και την ιστορία τους, όπως Beverley Cook και Alex Werner, "Breathing in London's History: from the Great Stink to the Great Smog," Μουσείο του Λονδίνου, 24 Αυγούστου 2017, <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/londons-past-air> (πρόσβαση: 4 Μαρτίου 2022) και "Manchester's Smoke Nuisance: Air Pollution in the Industrial City," Μουσείο Επιστήμης και Τεχνολογίας, Μάντσεστερ, 12 Φεβρουαρίου 2021, <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/air-pollution> (πρόσβαση: 4 Μαρτίου 2022).

16 Το τοπίο δεν πρέπει να εξισώνεται με τη φύση. Για μια χρήσιμη μελέτη γύρω από τη σημαδισότηση του τοπίου βλέπε Georg Simmel, Hoachim Ritter και Ernst H. Gombrich, *Το Τοπίο*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Λευτέρης Αναγνώστου και Νίκος Δασκαλοθανάσης (Αθήνα: Ποταμός, 2004). Για την τοπιογραφία βλέπε Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

έξοδος των καλλιτεχνών από τα εργαστήρια και η μελέτη της φύσης εκ του σύνεγγυς προώθησε την αμεσότερη διεπαφή τους με το φυσικό περιβάλλον καθώς και την ορθότερη κατανόηση των μεταβαλλόμενων συνθηκών του.¹⁷ Αυτή η προσέγγιση, που βασίζεται «στην εμπειρία της φύσης σαν διεργασίας παρά σαν εικόνας, σηματοδοτεί και τη μετάβαση από το τοπίο στο περιβάλλον».¹⁸ Για παράδειγμα, οι σειρές του Claude Monet, όπου απεικονίζεται το ίδιο θέμα υπό διαφορετικές κλιματολογικές και ατμοσφαιρικές συνθήκες, θα μπορούσαν να θεωρηθούν όχι ως «τοπία» αλλά ως διαφορετικές θεάσεις και εμπειρίες του ίδιου περιβάλλοντος.¹⁹

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που η σύγχρονη έρευνα έχει υπονομεύσει την υπεραπλουστευτική εξίσωση τοπίου και φύσης και έχει χαρακτηρίσει το τοπίο σαν μια πολιτισμική κατασκευή κι έναν τρόπο θέασης ή εμπειρίας της φύσης που έχει τη δική του ιστορία.²⁰ Ωστόσο, οι προσλήψεις του τοπίου, εξαρτώμενες από την οπτική γωνία κάθε επιστημολογικού πεδίου, διαφοροποιούνται: το τοπίο ως αισθητική απόκριση στη θέαση της φύσης, ως ιστορικά και συμβολικά νοηματοδοτημένη αναπαράσταση, ως προϊόν φυσικών διεργασιών, ως αδιαμεσολάβητη εμπλοκή με την υλικότητα του περιβάλλοντος κόσμου.²¹ Για παράδειγμα, για την αρχιτέκτονα τοπίου Anne Whiston Spirn, το τοπίο είναι «το σκηνικό της ζωής, μια εκλεπτυσμένη κατασκευή, ένας φορέας μηνύματος».²² Την ίδια στιγμή είναι μια μορφή γλώσσας αφού «εμπεριέχει το ισοδύναμο των λέξεων [...], μοτίβα που χαρακτηρίζονται από το σχήμα, τη δομή, το υλικό, τον σχηματισμό, και τη λειτουργία».²³ Για τη Spirn, το τοπίο είναι πολυπροσδιορισμένο αλλά κι «ένα αέναο αμοιβαίο δράμα», αφού διαμορφώνεται ως ιδέα και ως τόπος από τον πολιτισμό, ενώ παράλληλα επενεργεί δραστικά στη ζωή των ενοίκων του και στη συγκρότηση των κοινωνικών σχέσεων.²⁴ Από την άλλη, ο ιστορικός της τέχνης James Elkins στέκεται κριτικά στη διερεύνηση της τοπιογραφίας αποκλειστικά με γνώμονα την ιδεολογία και σημειώνει πως το τοπίο «είναι μια παραδειγματική αναμέτρηση με την υποκειμενικότητα»²⁵ και αναπόφευκτα ερμηνεύεται μέσα από μια φαινομενολογική οπτική, καθώς «όπως το σώμα [...], είναι κάτι που κατοικούμε χωρίς να είμαστε διαφορετικοί από αυτό: είμαστε μέσα σε αυτό και είμαστε αυτό».²⁶ Ως εκ τούτου, η γραφή γύρω από το περιβάλλον και κατεπέκταση το τοπίο δε δεσμεύεται από «ακαδημαϊκά πρωτόκολλα» και ενέχει προκλήσεις εξαιτίας της αισθητηριακής διάστασης της ενσώματης εμπειρίας.²⁷

17 Andrews, *Landscape and Western Art*, 182.

18 Andrews, *Landscape and Western Art*, 193.

19 Andrews, *Landscape and Western Art*, 195.

20 Rachael Ziady DeLue και James Elkins (επιμ.), *Landscape Theory* (New York: Routledge, 2008), 20. Για τον W. J. T. Mitchell στο επιδραστικό του βιβλίο για την τοπιογραφία, *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 5, «η τοπιογραφία είναι ένα ιστορικό μόρφωμα συνδεδεμένο με τον ευρωπαϊκό ιμπεριαλισμό».

21 DeLue και Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*, σποράδην.

22 Anne Whiston Spirn, “One with Nature’: Landscape, Language, Empathy, and Imagination,” στο DeLue και Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*, 53.

23 Spirn, “One with Nature’: Landscape, Language, Empathy, and Imagination,” 53.

24 DeLue και Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*, 148.

25 DeLue και Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*, 103.

26 James Elkins, “Writing Moods,” στο DeLue και Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*, 69.

27 Elkins, “Writing Moods,” 69.

Άλλοι σχολιαστές υπογραμμίζουν την αξία της τοπιογραφίας από οικολογική σκοπιά καθώς η μελέτη της ιστορικής της διαμόρφωσης δύναται να ρίξει φως στην ανάδυση μιας οικολογικής συνείδησης, και να διασαφηνίσει τους τρόπους που συγκροτούνται οι δεσμοί και η διάδραση μεταξύ ανθρώπου και του περιβάλλοντος κόσμου σε διαφορετικές εποχές και διαφορετικούς τόπους.²⁸ Στο πλαίσιο αυτό λαμβάνονται υπόψη οι συγκλίσεις ή οι διεπιδράσεις μεταξύ κλιματικών ή άλλων συναφών θεωριών και πολιτιστικών ερμηνειών, που παρέχουν μια πιο σφαιρική προσέγγιση στην κατανόηση της συγκρότησης της ομόχρονης τέχνης και της υποδοχής της.²⁹ Οι συνεργασίες ιστορικών της τέχνης και περιβαλλοντολόγων έχουν πρόσφατα προσφέρει ενδιαφέρουσες επανεκτιμήσεις της αναπαράστασης των ζώων, των φυτών, της γης, του αέρα, του νερού και άλλων στοιχείων του φυσικού κόσμου και ειδικά του τοπίου.³⁰ Για παράδειγμα, η έρευνα που έγινε από δυο ερευνητές των περιβαλλοντικών επιστημών προτείνει ότι οι στιλιστικοί πειραματισμοί των Turner και Monet (εικ. 2) μπορούν να αποδοθούν στην απόπειρα των καλλιτεχνών να αιχμαλωτίσουν τις μεταβαλλόμενες ατμοσφαιρικές συνθήκες κατά τη διάρκεια της Βιομηχανικής Επανάστασης, και ίσως θα έπρεπε να θεωρούνται ακριβείς απεικονίσεις των οπτικών εντυπώσεων της ατμοσφαιρικής ρύπανσης.³¹ Παρόλο που το στιλ (και οι όποιες μεταβολές του) δεν μπορεί να κατανοείται μόνο σε σχέση με την παραστατική λειτουργία της τέχνης, τούτα τα συμπεράσματα μαρτυρούν την επίδραση (σε κάποιο βαθμό) της μόλυνσης του αέρα στην εικαστική οπτικοποίηση των μετεωρολογικών συνθηκών και αναδεικνύουν τη χρησιμότητα διεπιστημονικών προσεγγίσεων στη μελέτη της τοπιογραφίας.

Στην αυγή του 20ού αιώνα οι δυναμικές σχέσεις μεταξύ φύσης και πολιτισμού καταγράφονται σε αρκετές εκφάνσεις του μοντερνισμού και των ιστορικών πρωτοποριών.³² Για την Bonnie Kime Scott, ο μοντερνισμός επιδεικνύει μεγάλο ενδιαφέρον «για τη

28 MacLean και Gaynor, "The Limits of Art History," 4.

29 Βλέπε ενδεικτικά Annick Bureaud (επιμ.), *Water is in the air: Physics, Politics, and Poetics of Water in the Arts* (San Francisco and Cambridge, Massachusetts: Leonardo/The International Society for the Arts, Sciences and Technology, and MIT Press, 2014)· Kelly Freeman και Thomas Hughes (επιμ.), *Ruskin's ecologies: figures of relation from Modern Painters to the Storm-Cloud* (London: Courtauld Books Online, 2021)· Aris Sarafianos, "Convenient Misunderstandings: Winckelmann's History of Art and the Reception of Meteorocultural Models in Britain," *Journal of Art Historiography* 25 (Δεκέμβριος 2021), 1-33, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/sarafianos.pdf>. (πρόσβαση: 15 Μαρτίου 2022).

30 Δεν προκαλεί πλέον εντύπωση πως το διεπιστημονικό πεδίο των περιβαλλοντικών ανθρωπιστικών σπουδών (environmental humanities) αναδύεται με γοργούς ρυθμούς. Στους κόλπους του έχουν μάλιστα αναπτυχθεί επιμέρους αλλά διακριτές επιστημονικές περιοχές που ασχολούνται με την πολιτισμική ιστορία και απεικόνιση τόσο των φυτών (plant humanities) όσο και των ζώων (animal humanities). Για δυο σχετικά ερευνητικά προγράμματα βλέπε <https://www.doaks.org/research/mellon-initiatives/plant-humanities-initiative> και <https://research.kent.ac.uk/kentanimalhumanitiesnetwork/> (πρόσβαση: 15 Μαρτίου 2023).

31 Για παράδειγμα η έρευνα που εκπόνησε η Anna Lea Albright στο Εργαστήριο Δυναμικής Μετεωρολογίας στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και στην École normale supérieure σε συνεργασία με τον Peter Heybers, Καθηγητή Πλανητικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ. Βλέπε Anna Lea Albright και Peter Heybers, "Paintings by Turner and Monet depict trends 19th century Air Pollution," *PNAS* 120:6 (Ιανουάριος 2023), <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.2219118120> (πρόσβαση: 25 Απριλίου 2023). Βλέπε επίσης C. S. Zerefos, P. Tetsis, A. Kazantzidis, V. Amiridis, S. C. Zerefos, J. Luterbacher, K. Eleftheratos, E. Gerasopoulos, S. Kazadzis, and A. Papayannis. "Further evidence of important environmental information content in red-to-green ratios as depicted in paintings by great masters," *Atmospheric Chemistry and Physics* 14:6 (2014), 2987-3015.

32 Βλέπε Bonnie Kime Scott, "Green," στο Stephen Ross (επιμ.), *Modernism and Theory: A Critical Debate* (London and New York: Routledge, 2009), 219-224.



Εικ. 2
Claude Monet, *Το Κοινοβούλιο στο Λονδίνο, Ο ήλιος που λάμπει μέσα από την ομίχλη*, ελαιογραφία, 81.5 × 92.5 εκ., 1904, Μουσείο Orsay (Πηγή: Wikimedia Commons).



Εικ. 3
Max Ernst, *Ο οφθαλμός της σιωπής*, 1943, decalcomania, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis, Missouri (Πηγή: Wikimedia Commons).

φύση, την ανθρώπινη αλληλεπίδραση με αυτή, ακόμη και τη διατήρησή της».³³ Στα μοντερνιστικά έργα των H.D. και Virginia Woolf, για παράδειγμα, η φύση ορίζεται σε σχέση με τις εσωτερικές αναζητήσεις των συγγραφέων και η διαπλοκή με τα φυσικά στοιχεία εκλαμβάνεται ως εμπύθιση σε ένα κόσμο ρευστό, όπου τα όρια μεταξύ νου και σώματος υπονομεύονται και καταργούνται.³⁴ Αυτή η στάση υποδηλώνει μια διαφορετική προσέγγιση απέναντι στη φύση που δεν αντικειμενοποιείται, σε αντιδιαστολή με τη μελέτη της από την ομόχρονη επιστήμη, αλλά νοείται ως προέκταση, πεδίο προβολής ή μέσο υπέρβασης του εαυτού. Τούτη η διεπίδραση εαυτού και φυσικού κόσμου είναι έκδηλη και στις οικειοποιήσεις του τοπίου από καλλιτέχνες των ιστορικών πρωτοποριών, οι οποίοι απομακρύνονται από την καταγραφική διάσταση της τοπιογραφίας και αποτυπώνουν «ψυχολογικά τοπία» (psychological landscapes), επιχειρώντας να αποκαλύψουν την αναμέτρηση του εαυτού με την εξωτερική πραγματικότητα (και τη φύση) μέσα από μια εσωτερική τοπογραφία, όπως για παράδειγμα σε έργα του Max Ernst (εικ. 3) ή άλλων συναδέρφων του, όπως οι Wolfgang Paalen, Yves Tanguy και Wifredo Lam.

Αυτή η μέθεξη με το φυσικό περιβάλλον εμφανίζεται και στον λόγο περί τεχνών της εποχής στην προσπάθειά να επαναπροσδιοριστεί η σχέση του καλλιτέχνη με τη φύση και ο νέος προμηθεϊκός ρόλος του στην αυγή του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, ο Wassily Kandinsky στο γνωστό θεωρητικό σύγγραμμα του, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* (1911), με το οποίο συγκροτεί μια θεωρία της μοντέρνας αφαίρεσης, αλλά και σε μεταγενέστερα δοκίμια, όπως το «Παρατηρήσεις περί της αφηρημένης τέχνης» που δημοσιεύθηκε στο *Cahiers d'art* το 1931, αναφέρεται στην απομάκρυνση από τη μιμητική τέχνη ως μια μέθοδο προσέγγισης της ουσίας της φύσης και ισχυροποίησης των δεσμών μαζί της κι όχι αποσύνδεσης από αυτή.³⁵ Ειδικότερα, οι νεο-ρομαντικών αποχρώσεων έννοια της «εσωτερικής αναγκαιότητας» ορίζεται ως μια εσωτερική ώθηση για την καλλιτεχνική δημιουργία που ξεπερνά το άτομο, ως το πνεύμα που διέπει όλες τις μορφές του φυσικού κόσμου.³⁶ Ομοίως, ο Paul Klee σε μια από τις διαλέξεις το 1923 αναζητεί «τον παλμό της δημιουργίας» πίσω από τη φαινομενική όψη των αντικειμένων της ορατής πραγματικότητας θεμελιώνοντας τον αναγκαίο διάλογο του καλλιτέχνη με τη φύση: «Ο καλλιτέχνης είναι [...] ο ίδιος φύση, κομμάτι της φύσης»,³⁷ υποστηρίζει. Σε άλλο κείμενο που γράφει το 1927 για τον συνάδελφό του Franz Marc, σκιαγραφεί τον καλλιτέχνη ως τον διαμεσολαβητή της κοσμικής σκέψης την οποία συλλαμβάνει μέσω μιας μεταφυσικής ενόρασης:

33 Scott, "Green," 219.

34 Scott, "Green," 219.

35 Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης (Αθήνα: Νεφέλη, 1981), 126-130· του ίδιου, «Παρατηρήσεις περί της αφηρημένης τέχνης», στο *Τέχνη και Καλλιτέχνες: Δοκίμια*, μτφρ. Γεώργιος Δ. Κεντρωτής (Αθήνα: Νεφέλη, 1986), 171-172.

36 Kandinsky, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, 78, 84, 144-149.

37 Paul Klee, "Voies diverses dans l'étude de la nature," στο *Théorie de l'art moderne*, επιμ. και μτφρ. Pierre-Henri Gonthier (Paris: Denoël, 1985), 43.

Δεν αγαπώ με γήινο τρόπο τα ζώα και το σύνολο των όντων [...] Μάλλον διαλύομαι πρώτα μέσα στην ολότητα και έπειτα βρίσκομαι σε αδερφικό επίπεδο ως προς τον πλησίον [...]. Σε μένα η γη παραχωρεί τη θέση της στην κοσμική σκέψη. Η αγάπη μου είναι απόμακρη, έχει μια θρησκευτικότητα.³⁸

Το ζητούμενο είναι η εσωτερική αυτή θέαση να διευρύνει μέσω της τέχνης την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου, ώστε να συλλάβει τη δημιουργική κίνηση των μορφών της φυσικής πραγματικότητας.

Παρόλο που τέτοιες θεωρητικές διατυπώσεις δε μαρτυρούν μια σκέψη που θεωρείται οικολογική με τη σύγχρονη πολιτική της έννοια, υποδηλώνουν την αποδοχή και εντατικοποίηση της αλληλεπίδρασης καλλιτεχνών και του περιβάλλοντος κόσμου με όρους ισότιμους, εάν και η εννοιολόγηση της φύσης έλκει την καταγωγή της από τη ρομαντική πρόσληψή της και τις πανθεϊστικές, μυστικιστικές και παμψυχιστικές συνδηλώσεις της.³⁹ Το κίνημα που ήρθε ωστόσο πιο κοντά σε μια οικολογική προσέγγιση είναι ο σουρεαλισμός. Ο σουρεαλισμός διερεύνησε κριτικά τη διάδραση μεταξύ ανθρώπου και μη ανθρώπινων ειδών και δραστικά διαπραγματεύτηκε το ανθρωποκεντρικό κοσμοείδωλο.⁴⁰ Είναι ενδεικτική η έκκληση του βασικού θεωρητικού του κινήματος André Breton στο κείμενό του «Προλεγόμενα σ' ένα Τρίτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού ή όχι» (1942) για τη συγκρότηση ενός σύγχρονου μύθου που βασίζεται σε μια μη ανθρωποκεντρική κοσμοθεωρία, προτείνοντας την ύπαρξη των Μεγάλων Διαφανών. Γράφει ο Breton:

Ίσως να μην είναι ο άνθρωπος το κέντρο, η εστία του κατόπτρου του σύμπαντος. Μπορείς κανείς να αφεθεί να πιστεύει ότι υπάρχουν πιο πάνω απ' αυτόν, στην [sic] ζωική κλίμακα όντα που η συμπεριφορά τους να είναι το ίδιο ξένη όσο η δική του μπορεί να είναι για το εφήμερο ή για την [sic] φάλαινα. Τίποτε δεν εμποδίζει να ξεφεύγουν αυτά τα όντα κατά τρόπο απόλυτο από το σύστημα των αισθητηρίων του με οποιοδήποτε καμουφλάρισμα μπορούσε κανείς να διανοηθεί αλλά για το οποίο η θεωρία της μορφής και η μελέτη των μιμητικών ζώων μάς αναγκάζουν να στρέψουμε τις πιθανότητες σ' αυτές.⁴¹

Εξάλλου ήδη είχε επικρίνει την «ανθρωπομορφική αυτή άποψη για τον ζωικό κόσμο» ως «λυπηρό» τρόπο σκέψης και συνέστηνε την καλύτερη κατανόηση του κόσμου των ζώων.⁴² Αυτή η στροφή του Breton στις μη ανθρώπινες οντότητες είναι διορατική και

38 Klee, "A propos de Franz Marc," στο *Théorie de l'art moderne*, 146.

39 Βλέπε για παράδειγμα την ανάλυση της Isabel Sobral Campos στο "The Ecology of Kandinsky's Abstraction: A Trembling World of Beings and Things," *Symploke* 26: 1-2 (2018), 237-313.

40 Βλέπε για παράδειγμα Donna Roberts, "The Ecological Imperative," στο Krzysztof Fijalkowski και Michael Richardson (επιμ.), *Surrealism: Key Concepts* (London: Routledge, 2016), 217-227· της ίδιας, "Nature," στο Michael Richardson, Dawn Ades, Stephen Harris, Krzysztof Fijalkowski, και Georges Sebbag (επιμ.), *The International Encyclopedia of Surrealism* (London: Bloomsbury Publishing, 2019), 261-263.

41 André Breton, «Προλεγόμενα σ' ένα Τρίτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού ή όχι» (1942), στο *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα: Δωδώνη, 1972), 143-144.

42 Breton, «Προλεγόμενα σ' ένα Τρίτο Μανιφέστο», 144.

πρέπει να αξιολογηθεί στο πλαίσιο του προγραμματικού εγχειρήματος του σουρεαλισμού να υπονομευθούν όλες οι συμβατικές ιδεολογίες που εδράζονται στη διαλεκτική του Διαφωτισμού, η οποία προκρίνει μια μονόπλευρη πρόοδο ζημιώνοντας άλλα πεδία σκέψης και πράξης. Η σχέση του σουρεαλισμού με την οικολογική σκέψη είναι καίριας σημασίας και απαιτεί μια εγρήγορση από τους ερευνητές οι οποίοι καλούνται να ξαναδούν το κίνημα, κι άλλες ενδεχομένως πρωτοπορίες, υπό το φως αυτής της οπτικής. Παρόλο που το κίνημα δεν ανέπτυξε μια συνειδητά περιβαλλοντική ατζέντα, η ενασχόλησή του με την κατανόηση της σχέσης μεταξύ του σώματος, του νου και της φυσικής πραγματικότητας τον φέρνουν πολύ κοντά σε αυτό που ο Gregory Bateson ονόμασε «οικολογία του νου».⁴³

Από το τέλος της δεκαετίας του 1960 και μετά, η ανάδυση των οικολογικών κινήματων διαμόρφωσε την τέχνη προς την κατεύθυνση της ενσωμάτωσης της γης, του νερού ή του αέρα στο εικαστικό έργο, της αναμόρφωσης και προφύλαξης τοπικών οικοσυστημάτων ως μέρος της εικαστικής πρακτικής, και της δημιουργίας αισθητικών προτάσεων για μια τέχνη που θα αφύπνιζε το ευρύτερο κοινό. Για παράδειγμα, η τέχνη της γης (land art), η περιβαλλοντική τέχνη (environmental art) και η οικολογική τέχνη (eco-art) έχουν συνδεθεί με τον προβληματισμό γύρω από τη ρύπανση των οικοσυστημάτων, τις ανθρωπογενείς συνέπειες του πολιτισμού στο φυσικό περιβάλλον, την ανασήμανση των εννοιών του χώρου, του τοπίου, της γης, και τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και περιβάλλοντος.⁴⁴ Το βιβλίο που θεωρείται επιδραστικό προς αυτή την κατεύθυνση είναι η *Σιωπηλή Πηγή* (1962) της Rachel Carlson, η οποία εξέθεσε τους κινδύνους και τις καταστρεπτικές συνέπειες που ενέχει η κατάχρηση των τοξικών συνθετικών ουσιών, που χρησιμοποιούνται στη γεωργία, και η διείσδυσή τους στον αέρα, στο νερό, στο χώμα και εν τέλει στην τροφική αλυσίδα. Στη δεκαετία του 1970, επιστημονικές θεωρίες, όπως η υπόθεση της Γαίας των James Lovelock και Lynn Margulis, που υποστήριξαν πως η Γη είναι ένας ζωντανός υπεροργανισμός, εξελίχισε στην οικοφιλοσοφία που προωθούσε μια βιοκεντρική ή οικοκεντρική κατανόηση του κόσμου, αλλά και η ανάδυση της πολιτικής οικολογίας για την οποία η διαφύλαξη του φυσικού περιβάλλοντος συμπορεύεται με την κοινωνική δικαιοσύνη, ήταν καίριας σημασίας για την αλλαγή παραδείγματος.

Ειδικότερα, η τέχνη της γης, που μετέτρεπε το φυσικό περιβάλλον σε έργο τέχνης υπονομεύοντας τη λειτουργία τόσο της παραδοσιακής τοπιογραφίας όσο και των εκθεσιακών χώρων, ασκούσε θεσμική κριτική ενώ παράλληλα επέτεινε τη βιωματική σχέση του θεατή με τη φύση, προσφέροντας τον χώρο για περισυλλογή και προβληματισμό γύρω από τη σχέση του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο. Περιελάμβανε τόσο εικαστικές παρεμβάσεις στη φύση μεγάλης κλίμακας, όπως ο *Ελικοειδής Κυματοθραύστης* (1970) του Robert Smithson και το *Διπλό Αρνητικό* (1968-1970) του Michael Heizer (εικ. 4) μέχρι

43 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (1972) (Chicago: University of Press, 2000).

44 Για την περιβαλλοντική τέχνη βλέπε György Kepes και Georges Braziller (επιμ.), *Arts of the Environment* (New York: George Braziller, 1972)· Alan Sonfist (επιμ.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art* (New York: E.P. Dutton, 1983)· Yates McKee, "Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right for Survival," στο M. Feher (επιμ.), *Non-governmental Politics* (New York: Zone, 2007), 539-561· Demos, "The Politics of Sustainability"· Nicholas Alfrey, Stephen Daniels και Joy Sleeman, "To the Ends of the Earth: Art and Environment," *Tate Papers* 17 (Άνοιξη 2012), <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment> (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2023).

εικαστικά εγχειρήματα που εντάσσονται στην περιβαλλοντική ή οικολογική τέχνη, τα οποία φιλοδοξούσαν να αποκαταστήσουν τα οικοσυστήματα και να διαφυλάξουν το φυσικό περιβάλλον, όπως η εικαστική/περιβαλλοντική παρέμβαση της Patricia Johanson στη λιμνοθάλασσα του Fair Park στο Ντάλλας του Τέξας (1981-1986). Σε αυτές τις περιπτώσεις το έργο τέχνης είναι δύσκολο να ταυτοποιηθεί καθώς δεν περιορίζεται στην κατασκευή τεχνουργημάτων (artifacts). Αντίθετα, επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ του τεχνουργήματος και του ίδιου του φυσικού χώρου με τον οποίο συμπλέκεται διαλεκτικά, αλλά συνιστά επίσης και προϊόν της διεπαφής του καλλιτέχνη με τη φύση.⁴⁵ Εάν και η τέχνη που χρησιμοποιεί ως υλικό της τη γη ή στοιχεία του φυσικού κόσμου αναφέρεται σε μια ποικιλία εικαστικών παρεμβάσεων στον χώρο, τα οποία δεν μπορούν με ευκολία να ταξινομηθούν, αντανακλά τον ανανεωμένο προβληματισμό γύρω από τον άνθρωπο και την αλληλεπίδρασή του με το περιβάλλον ως πολύσημη και διευρυμένη πια έννοια.⁴⁶ Συναρτάται επίσης, πολλές φορές αμφίσημα, με τη συζήτηση γύρω από την οικολογία του τοπίου και τις ιστορικές, γεωλογικές και πολιτιστικές διαστάσεις του, εάν κι έχει αναμφισβήτητα θέσει καίρια ερωτήματα, εάν όχι απαραίτητα λύσεις, για την καταστροφή του περιβάλλοντος από την αλόγιστη ανθρώπινη δραστηριότητα, ή την ανάγκη για αποκατάσταση και διαφύλαξη της βιωσιμότητας ενός οικοσυστήματος.⁴⁷



Εικ. 4
Michael Heizer, *Διπλό Αρνητικό*, 1968-1970, μήκος 457 μ, βάθος 15.2 μ, πλάτος 9.1 μ, Virgin River Mesa, Nevada (Πηγή: Wikimedia Commons).

45 Andrews, *Landscape and Western Art*, 204.

46 Alfrey, Daniels και Sleeman, "To the Ends of the Earth," <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment> (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2023).

47 Για μια ενημερωμένη επισκόπηση της τέχνης της γης στις συγκλίσεις της με την περιβαλλοντική τέχνη, βλέπε Jeffrey Kastner (επιμ.), *Art and Environmental Art* (London: Phaidon Press, 1998).

Οι συνεργασίες εικαστικών, αρχιτεκτόνων και επιστημόνων από τη δεκαετία του 1970 και εξής έχουν καταδείξει τον μεταβαλλόμενο ρόλο της τέχνης, που διαπλέκεται και συνδιαμορφώνεται με άλλες πειθαρχίες, με απώτερο στόχο την αναμόρφωση περιβαλλόντων (π.χ. φυσικών, αστικών) και την ενημέρωση του ευρύτερου κοινού πως οι επιδεινούμενες περιβαλλοντικές συνθήκες είναι θέμα βαθιά κοινωνικό και πολιτικό. Την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, οι εξελίξεις στον χώρο της πολιτικής θεωρίας, της πολιτικής και πολιτιστικής οικολογίας και των περιβαλλοντικών επιστημών έχουν εντατικοποιήσει αυτή τη συζήτηση. Στο κέντρο των συζητήσεων είναι και το θέμα της κλιματικής αλλαγής. Ένα ενδιαφέρον εικαστικό παράδειγμα που θίγει αυτό το ζήτημα είναι η εγκατάσταση του δανού Olafur Eliasson *Το πρότζεκτ καιρού* (2003). Ο Eliasson έστησε την εγκατάστασή του στο μακρύ διάδρομο της Turbine Hall στην Tate Modern, όπου οι θεατές έρχονταν αντιμέτωποι με ένα δυστοπικό περιβάλλον: ένας πυρακτωμένος, γιγαντιαίος ήλιος, κατασκευασμένος από μια ημικυκλική επιφάνεια προβολής και λάμπες αλογόνου, ξεπρόβαλλε στο φουαγιέ μέσα από μια ομιχλώδη ατμόσφαιρα την οποία είχε δημιουργήσει ο καλλιτέχνης μέσα από μηχανισμούς που ψέκαζαν νερό σε όλο το μήκος της αίθουσας. Την ίδια στιγμή μπορούσαν να δουν τον αντικατοπτρισμό τους σε καθρέφτες που είχαν τοποθετηθεί στην οροφή, ώστε να τονίζεται η ένταξή τους μέσα στο έργο και η διάδρασή τους με αυτό, δηλαδή μια αισθητική της συμμετοχικής παρουσίας κι όχι της αισθητικής αποστασιοποίησης. Άλλο παράδειγμα προσφέρει η εγκατάσταση του αμερικανού Roni Horn *Η Βιβλιοθήκη του νερού* (2007). Ο Horn μεταμόρφωσε ένα παλιό κτίριο βιβλιοθήκης στο Stykkishólmur στην Ισλανδία σε πολυχώρο πολιτισμού, ο οποίος περιέχει είκοσι-τέσσερις γυάλινες στήλες νερού από τους ισλανδικούς παγετώνες, οι οποίες συγκεντρώνουν και διαθλούν το φως σε ένα δάπεδο στο οποίο έχουν αποτυπωθεί επίθετα για τον καιρό στα αγγλικά και τα ισλανδικά. Επίσης, περιλαμβάνει ένα αρχείο με συνεντεύξεις ισλανδών για το κλίμα, καθώς κι άλλους χώρους που προσφέρονται για δραστηριότητες, περισυλλογή και προβληματισμό γύρω από την ευθραυστότητα τοπικών οικολογιών από την υπερθέρμανση του πλανήτη.

Ο Eliasson, ο Horn και άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες επιχειρούν μέσα από τα έργα τους να προσκαλέσουν τον θεατή να έχει ενεργή συμμετοχή στην υλοποίηση του έργου, να βιώσει και να αισθανθεί τον χώρο εκ νέου, και κατεπέκταση να προβληματιστεί για την οικολογική κρίση και τις καταφανείς πια επιπτώσεις της στην κλιματική αλλαγή. Όμως η υποδοχή τέτοιων έργων μαρτυρά πως δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ειδικών σχετικά με τις πολιτικές δυνατότητες τέτοιων εγχειρημάτων. Για παράδειγμα, ο Bruno Latour θεωρεί τα έργα του Eliasson ως μορφές διερεύνησης «της φύσης των ατμοσφαιρικών συνθηκών στις οποίες όλοι προσπαθούμε συλλογικά να επιβιώσουμε» καθώς κι έναν κριτικό σχολιασμό για την ατμοσφαιρική αβεβαιότητα στην εποχή της κλιματικής κρίσης.⁴⁸ Από την άλλη, ο Hal Foster κρίνει ότι ο Eliasson υπογραμμίζει πως «η φύση δεν είναι τίποτε άλλο από ένα 'πρότζεκτ καιρού' και πως η φαινομενολογική εμπειρία είναι διαμεσολαβημένη», αλλά, την ίδια στιγμή, εκθέτει τον επίπλαστο χαρακτήρα της αισθητικής εμπειρίας μέσω της αποκάλυψης των μηχανισμών που κατασκευάζουν την

48 Bruno Latour, "Atmosphère, Atmosphère," στο Susan May (επιμ.), *Olafur Eliasson: The Weather Project* (London: Tate, 2003), 30.

ατμόσφαιρα των περιβαλλόντων του, αναιρώντας εν τέλει την αντιληπτική (και κριτική) ικανότητα του θεατή.⁴⁹ Η Louise Hornby ασκεί επίσης κριτική υποστηρίζοντας πως η συμμετοχική τέχνη του Eliasson μετατρέπει τον θεατή σε απαραίτητη συνθήκη του έργου αποκλείοντας τις προοπτικές απεγκλωβισμού από τον ανθρωποκεντρισμό της ανθρωπόκαινου που φιλοδοξεί να υπονομεύσει, αφού στο επίκεντρο είναι η ναρκισσιστική εικόνα του ανθρώπου.⁵⁰ Με αυτόν τον τρόπο μετατρέπει «την οικολογική διεπαφή σε μια μορφή κυριαρχίας».⁵¹

Οι διαφορετικές προσλήψεις μιας τέχνης που εμπεριέχει την πρόθεση του/της εικαστικού να πραγματευτεί την προβληματική της οικολογίας αλλά δεν πείθει πάντα με την εικαστική του πρακτική αναδεικνύουν και τη δυσκολία εγχειρημάτων που εμπλέκουν το ευρύτερο κοινό και ιδιοποιούνται τον δημόσιο χώρο. Επίσης αποκαλύπτουν μια πιο πλουραλιστική εννοιολόγηση της οικολογίας. Για παράδειγμα, η σύγχρονη τέχνη στις αναμετρήσεις της με την ψηφιακή τεχνολογία και τη σύγχρονη βιοπολιτική επικεντρώνεται στην ανάδειξη του περιβάλλοντος ως σύνθετου αλλά ενιαίου δικτύου βιολογικών, τεχνολογικών, οικονομικών, πολιτικών οικολογιών, των οποίων τα όρια είναι ρευστά και έρχονται συχνά σε ρήξη μεταξύ τους.⁵² Η συζήτηση εκτυλίσσεται πια στο σταυροδρόμι πολλών πειθαρχιών και των διαφορετικών μεθοδολογιών τους. Πώς όμως φτάσαμε σε τόσο ρηξικέλευθες θεωρήσεις της οικολογίας στη σύμπραξη της με την τέχνη;

Αναθεωρώντας τη «Φύση»: Ο ρόλος της θεωρίας

Για τον Gilles Deleuze, «η θεωρία είναι μια αναζήτηση, δηλαδή μια πρακτική: μια πρακτική του φαινομενικά φανταστικού κόσμου που περιγράφει ο εμπειρισμός· μια μελέτη των συνθηκών νομιμοποίησης των πρακτικών που είναι στην πραγματικότητα η δική μας».⁵³ Η παραγωγή θεωρίας είναι σημαντική για την ανάδυση νέων πρακτικών συμβίωσης, συνύπαρξης και διασύνδεσης των έμβιων όντων. Θα μπορούσε μάλιστα να ισχυρισθεί κανείς ότι οι θεωρίες της σύγχρονης τέχνης, κι ειδικά η σύγχρονη φιλοσοφία, έχουν συμβάλει σημαντικά στην αναθεώρηση και αποδόμηση καθιερωμένων, αλλά προβληματικών αντιλήψεων γύρω από τη φύση, όπως αυτή συγκροτήθηκε στις λογοθετικές πρακτικές της δυτικής επιστημολογίας, ειδικά μετά τον 17ο αιώνα. Η σταδιακή αντικειμενοποίηση του φυσικού περιβάλλοντος και η συχνή εμφυλοποίησή του (προσλαμβάνεται ως γένους θηλυκού) αναπαρήγαγαν την αντίληψη ότι πρόκειται για άψυχη, παθητική ύλη διαθέσιμη προς εκμετάλλευση και απομύζηση από τον ανθρώπινο

49 Hal Foster, *Art-Architecture Complex* (London: Verso, 2011), 213, 209.

50 Louise Hornby, "Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control," *Environmental Humanities* 9:1 (Μάιος 2017), 73.

51 Hornby, "Appropriating the Weather," 73.

52 Βλέπε για παράδειγμα την ανάλυση των πρότζεκτς της κολεκτίβας Pulsa στο Yates McKee, "The Public Sensoriums of Pulsa: Cybernetic Abstraction and the Biopolitics of Urban Survival," *Art Journal* 67:3 (Φθινόπωρο 2018), 46-67.

53 Gilles Deleuze, *Pure Immanence: Essays on a Life*, μτφρ. Anne Boyman (New York: Zone, 2001), 36.

πολιτισμό.⁵⁴ Η επικράτηση της έννοιας της φύσης ως προϊόντος (*natura naturata*) κι όχι ως δημιουργού (*natura naturans*) στον επιστημονικό και φιλοσοφικό λόγο της εποχής βασιζόταν σε μια μαθηματικοποιημένη και μηχανιστική προσέγγιση, που είχε σοβαρές επιπτώσεις και στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή και ειδικότερα στη διαμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων που βασίζονται στην έμφυλη, φυλετική και ενσώματη διαφορά.

Σύγχρονοι φιλόσοφοι, όπως ο Bruno Latour, ανέλυσαν τις αρνητικές επιπτώσεις αυτής της νεωτερικής σημασιοδότησης της φύσης στην οποία κυριαρχεί η ανθρωποκεντρική προοπτική. Στο βιβλίο του *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι* (1991) ο Latour υποστηρίζει πως η νεωτερικότητα εδράζεται στη διάκριση μεταξύ «Φύσης» και «Πολιτισμού» που προσλαμβάνονται ως ξεχωριστά και διακριτά πεδία. Γράφει για παράδειγμα: «Αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα των Δυτικών το ότι έχουν επιβάλλει, μέσω του επίσημου Συντάγματός τους, τον ολικό διαχωρισμό ανθρώπων και μη ανθρώπινων οντοτήτων – την Εσωτερική Μεγάλη Διαίρεση – δημιουργώντας τεχνητά με αυτόν τον τρόπο το σκάνδαλο των άλλων».⁵⁵ Η «Φύση» συνδέεται με την ύλη και τη μηχανιστική θεωρία της αιτιότητας, ενώ πάντα τοποθετείται κάπου εκεί έξω, μακριά από τον πολιτισμό. Από την άλλη, ο «Πολιτισμός» είναι η περιοχή της ελευθερίας, της νοηματοδότησης, του κοινωνικού και του γλωσσικού. Όμως, «η ίδια η έννοια του πολιτισμού είναι ένα τέχνημα δημιουργημένο από την τοποθέτηση της Φύσης εντός παρενθέσεως. Οι πολιτισμοί [...] δεν υπάρχουν περισσότερο απ' όσο η ίδια η Φύση. Υπάρχουν μόνο φυσιο-πολιτισμοί, και αυτοί προσφέρουν τη μόνη δυνατή βάση για σύγκριση».⁵⁶ Σύμφωνα με τον Latour, στην πραγματικότητα τα δυο αυτά πεδία δεν μπορούν ποτέ να διακριθούν με σαφήνεια αλλά πάντοτε συνυφαίνονται μεταξύ τους και ο διαχωρισμός τους συνιστά «τη μεγάλη ύποπτη φαντασίωση του μοντέρνου κόσμου».⁵⁷ Στο βιβλίο του *Η Πολιτική της Φύσης* (1999) ο φιλόσοφος επιχειρεί επιπλέον να προτείνει μια λύση σε αυτή την επίπλαστη πρόσληψη του κόσμου μέσα από μια ιδιότυπη κριτική της οικολογίας. Για να επιτευχθούν οι στόχοι της οικολογίας ως επιστημονικής και πολιτικής πειθαρχίας, υποστηρίζει ο Latour, πρέπει να αναθεωρηθούν οι καθιερωμένες εννοήσεις των πεδίων της «επιστήμης», της «πολιτικής» και της «οικολογίας». Σε αυτή την αναθεώρηση κρίσιμο είναι να επικεντρωθούμε στις σχέσεις μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων οντοτήτων, που συνιστούν έναν «κοινό κόσμο» ως ισότιμοι «πολίτες», παρά στη φύση που είναι προϊόν της ελληνικής φιλοσοφίας, του γαλλικού Καρτεσιανισμού και των Αμερικανικών πάρκων.⁵⁸ Εάν η οικολογία επαναπροσδιορίσει ριζικά τους χώρους της πολιτικής και της επιστήμης, ώστε να συλλάβουν τη φύση ως συνυφασμένη με το κοινωνικό γίνεσθαι κι ως δίκτυο δρώντων υποκειμένων, διαφοροποιημένο αλλά

54 Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (San Francisco: HarperCollins, 1980).

55 Bruno Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: Δοκίμιο Συμμετρικής Ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, επιμ. Θ. Μοσχούδης (Αθήνα: Σύνταγμα, 2000), 168.

56 Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι*, 168

57 Από το Οπισθόφυλλο της ελληνικής μετάφρασης Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι*

58 Bruno Latour, *Politics of Nature: How to bring the Sciences into Democracy*, μτφρ. Catherine Porter (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004), 1-8.

ταυτόχρονα ενιαίο, τότε μόνο μπορεί να θεμελιωθεί μια «πολιτική οικολογία», η οποία είναι απαραίτητη για την εξεύρεση λύσεων στο σύγχρονο κλιματικό καθεστώς.

Υιοθετώντας μια παρόμοια προσέγγιση, ο Michel Serres στο *Φυσικό Συμβόλαιο* (1990) «εμβαπτίζει την πολιτική στη φυσική»,⁵⁹ επισημαίνει τη δυναμική των «διασταυρούμενων δικτύων σχέσεων»⁶⁰ αλλά και την ανάγκη για μια νέα θεώρηση της πολιτειότητας στην οποία καίριας σημασίας είναι μια «δημοκρατία των πραγμάτων».⁶¹ Προτείνοντας μια «σπαρακτική αναθεώρηση του νεώτερου φυσικού δικαίου», ο Serres κρίνει πως πρέπει «τα ίδια τα αντικείμενα» να γίνουν «υποκείμενα δικαίου», δηλαδή «νομικά υποκείμενα».⁶² Με άλλα λόγια, «στο αποκλειστικά κοινωνικό συμβόλαιο πρέπει να προσθέσουμε τη σύναψη ενός φυσικού συμβολαίου συμβίωσης και αμοιβαιότητας, όπου η αναφορά μας στα πράγματα θα εγκαταλείπει τη δυνάστευση και την κατοχή», που συνιστά «έναν παρασιτισμό».⁶³ Πρόκειται για μια «αναζήτηση ισορροπίας και δικαιοσύνης, αλλά τώρα μεταξύ νέων εταίρων, τη σφαιρική συλλογικότητα και τον κόσμο καθ' αυτόν».⁶⁴ Για τον Serres, ο σύγχρονος άνθρωπος πρέπει να αντιληφθεί τη φύση «με όρους δυνάμεων, δεσμών, αλληλεπιδράσεων»,⁶⁵ μέσω μια προοπτικής που αποκαλύπτει την ολότητα του σφαιρικού δικτύου ανθρωπότητας και κόσμου αλλά και τον φυσικό κόσμο ως συμβιωτή μας.

Έμφαση στο δίκτυο σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων δίνει και ο φιλόσοφος Timothy Morton, ο οποίος ανέλυσε νέους τρόπους κατανόησης, πρόσληψης και επανερμηνείας της σχέσης ανθρώπου και φύσης σε τρία βιβλία: *Οικολογία χωρίς Φύση* (2007), *Η Οικολογική Σκέψη* (2010) και *Σκοτεινή Οικολογία* (2016).⁶⁶ Για τον Morton, εάν επιθυμούμε μια ριζική αλλαγή σε περιβαλλοντικά θέματα, πρέπει να καταργήσουμε την έννοια της «φύσης» και όλες τις αρνητικές συνδηλώσεις της στη δυτική επιστημολογία. Την πεποίθηση ότι φύση δεν υφίσταται, αλλά είναι μια ανθρώπινη κατασκευή που συγκροτήθηκε από τους ρομαντικούς, την είχε διατυπώσει ο Allan Liu το 1989.⁶⁷ Ο Morton προχωράει σε μια πιο ρηξικέλυθη πρόταση για μια «οικολογία χωρίς τη φύση». Για τον φιλόσοφο, «το φάντασμα της 'Φύσης', μια νέα οντότητα ενδεδυμένη σαν ένα λείψανο του παρελθόντος, στοίχειωνε τη νεωτερικότητα η οποία την γέννησε. Αυτή η φασματική 'Φύση' παρεμπόδισε την ανάπτυξη της οικολογικής σκέψης».⁶⁸ Ο Morton σημειώνει πως στη νεωτερικότητα η ανθρωπότητα έβλεπε στη φύση «την ανακλώμενη,

59 Γιώργος Φαράκλας, «Η Ιστορία των Επιστημών ως Φιλοσοφία», στο Michel Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επιμ. Κ. Γαβρόγλου-Α. Μπαλτάς (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002), ιε'.

60 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 25.

61 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 51.

62 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 57.

63 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 57.

64 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 60.

65 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 61.

66 Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2007)· του ιδίου, *The Ecological Thought* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2010)· και του ιδίου, *Dark Ecology*.

67 Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 104.

68 Morton, *The Ecological Thought*, 5.

επινοημένη εικόνα της εποχής της», προσδίδοντάς της ιδιότητες του ανθρώπινου γένους κατασκευάζοντας εν τέλει μια εξιδανικευμένη αλλά αποξενωμένη οντότητα. Η λύση είναι η διαμόρφωση της οικογνώσης (ecognosis), μιας μορφής γνώσης που μεταθέτει τη συζήτηση από τη «φύση» στις μη ανθρώπινες οντότητες που συμπλέκονται με απρόσμενους τρόπους με την ανθρωπότητα, «όχι μόνο βιολογικά και κοινωνικά αλλά στην ίδια τη δομή της σκέψης και της λογικής». ⁶⁹ Αυτή τη διεπαφή την αποκαλεί «μια πολλαπλότητα αλληλοσυνδεόμενων περιέργων ξένων (entangled strange strangers)». ⁷⁰ Η οικογνώση του Morton προωθεί τις έννοιες της διασύνδεσης, της συνύπαρξης, της συμπλοκής και της δημοκρατίας όλων των όντων στην τέχνη, την ηθική και την πολιτική. Συνυφαίνεται επίσης με την εξοικείωση με αυτό που είναι περίεργο (strange), χωρίς να μεταβάλει ωστόσο τις ιδιότητες που το καθιστούν ως τέτοιο, χωρίς να υπονομεύει, με άλλα λόγια, την παραδοξότητά του.

Κατανοούμε από τούτες τις φιλοσοφικές επαναδιατυπώσεις ότι η αντίληψή μας για τη φύση θεωρείται διαμεσολαβημένη από τον πολιτισμό και την ιδεολογία. Ωστόσο, γίνεται επίσης αντιληπτό πως το περιβάλλον δεν εκλαμβάνεται μόνο ως προϊόν συγκεκριμένων πολιτικών, κοινωνικών και εξουσιαστικών δομών. Η εννοιολόγηση του περιβάλλοντος εδράζεται στην κοινωνία και τη γλώσσα αλλά την ίδια στιγμή νοείται και σαν φυσική, υλική παρουσία σε συνεχή αλληλεπίδραση με τον άνθρωπο. ⁷¹ Όπως ορθά ισχυρίζεται ο φιλόσοφος Arnold Berleant,

η αποτίμηση του περιβάλλοντος απαιτεί την ενεργό συμπλοκή μας στις μεταβαλλόμενες συνθήκες, τις οποίες το σώμα μας επαναπροσδιορίζει συνεχώς καθώς κινούμαστε μέσα στο χώρο· και ο χώρος διαμορφώνεται από διατάξεις μάζας, υφής, χρώματος, φωτός και σκιάς – το απέραντο θέατρο των αισθήσεων που πλαισιώνει την καθημερινότητα του ανθρώπου [...] το περιβάλλον μάς καθιστά τμήμα ενός δυναμικού πεδίου [...] είμαστε συνέχεια του περιβάλλοντος. ⁷²

28

Ο Berleant εκπροσωπεί την αισθητική της συμπλοκής (aesthetics of engagement) ή της συμμετοχικής παρουσίας, όπου η διχοτόμηση υποκειμένου και αντικειμένου καταργείται. Βασισμένος σε μια φαινομενολογική προσέγγιση (μέσω της σκέψης του Maurice Merleau-Ponty) προτείνει πως η αισθητική αποτίμηση και κατά συνέπεια η κατανόηση του περιβάλλοντος προϋποθέτουν την αισθητηριακή εμπύθιση του υποκειμένου στον φυσικό κόσμο, ώστε να συμμετέχει σε αυτό και να μην το παρατηρεί από έξω. Το περιβάλλον εκλαμβάνεται επομένως ως ένα «δυναμικό συνεχές», «ένα πλέγμα σχέσεων» που δεν «εξαντικειμενίζεται» ούτε «εξυποκειμενίζεται», αλλά διαπλέκεται με τον άνθρωπο ως «ενσυνείδητο σώμα». ⁷³

69 Morton, *Dark Ecology*, 159.

70 Morton, *The Ecological Thought*, 15.

71 Βλέπε και Dennis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison WI: University of Wisconsin Press, 1984)· Kate Soper, *What is Nature? Culture, politics and the non-human* (Oxford, UK and Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1998).

72 Arnold Berleant, *Η Αισθητική του Περιβάλλοντος*, μτφρ. Μυρτώ Αντωνοπούλου-Νικόλαος Α. Ν. Γκόγκας (Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαηλή, 2004), 213-214.

73 Γεωργία Αποστολοπούλου, «Επιλεγόμενα», στο Berleant, *Η Αισθητική του Περιβάλλοντος*, 344-345.

Τούτη η αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπου και περιβάλλοντος, αλλά και η τολμηρή πρόταση πως τα όρια μεταξύ του σώματός μας και αυτού που βρίσκεται έξω από αυτό διακρίνεται από μια πορώδη σύσταση, είναι στον πυρήνα συζητήσεων πολλών θεωρητικών, όπως η πολιτική φιλόσοφος Jane Bennett. Η Bennett με το επιδραστικό της βιβλίο *Ζώσα Ύλη: Μια Πολιτική Οικολογία των πραγμάτων* (2009) μεταθέτει τη συζήτηση από την ανθρώπινη εμπειρία στα ίδια τα πράγματα και την ενεργητική συμμετοχή μη ανθρώπινων δυνάμεων στα γεγονότα.⁷⁴ Για να αναφερθεί σε αυτή την εμπρόθετη δράση (agency) προτείνει την έννοια της ζωτικής υλικότητας (vital materiality), που διαπερνά όλα τα σώματα (ανθρώπινα και μη) συνομιλώντας κριτικά και δημιουργικά με τις θεωρίες των Theodor W. Adorno, Henri Bergson, Charles Darwin, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza, Henry-David Thoreau, ακόμη και προσπάθειες από τον εμβρυολόγο Hans Driesch. Αποκαλύπτοντας πως ο στοχασμός γύρω από τη ζωτική ύλη έχει μια μακρά ιστορία στη δυτική φιλοσοφία, η Bennett σκιαγραφεί μια «πράσινη» «υλιστική» οικοφιλοσοφία που ανανεώνει τον προβληματισμό για τη σχέση ανθρώπου-φύσης.

Το ζήτημα των ορίων μεταξύ ανθρώπου, φύσης και πολιτισμού και η συγκρότηση νέων μορφών υποκειμενικότητας, που προκύπτουν από τη διασάλευση αυτών των ορίων, εξετάστηκε και από φεμινίστριες φιλοσόφους, οι οποίες υπογράμμισαν τη χρησιμότητα της οπτικής του φύλου. Σημαντική είναι η συμβολή της κοινωνικής ανθρωπολόγου και φιλοσόφου Donna Haraway, η οποία στο *Ανθρωποειδή, Κυβόργια και Γυναίκες: Η επανεπιινόηση της Φύσης* (1991) επιχειρεί να προβληματοποιήσει την καθιερωμένη σχέση του ανθρώπινου με το οργανικό, το φυσικό ή το τεχνητό.⁷⁵ Για τη Haraway, η ιατρική έρευνα έχει έμφυλες ρίζες και επιβάλλει γενεαλογίες που φυσικοποιούν τη φυλή, το φύλο και την ιεραρχία, νομιμοποιώντας τις κυρίαρχες κοινωνικές σχέσεις. Τα ανθρωποειδή, οι γυναίκες και τα «κυβόργια» προτείνονται ως κατηγορίες που παίζουν αποσταθεροποιητικό ρόλο στη δυτική εξελικτική επιστήμη, τεχνολογία και βιοπολιτική. Ειδικότερα το κυβόργιο, ένα υβρίδιο οργανισμού και μηχανής, αντιπροσωπεύει την παραβίαση των κανονιστικών ορίων και τις απόπειρες συγχώνευσης εναλλακτικών μορφών ενσωματότητας, που υπονομεύουν τους καθιερωμένους δεισμούς «φύση-πολιτισμός», «αρσενικό/θηλυκό» και «σώμα-νους». Στο *Μένοντας με το Πρόβλημα* (2016) η Haraway επαναδιατυπώνει τον προβληματισμό της σε διάλογο με τις θεωρητικές επεξεργασίες του μετα-ανθρωπισμού και προτείνει τον όρο «Chthulucene» (από το αραχνοειδές *Pimosa cthulhu*) ως καταλληλότερο από τον όρο «ανθρωπόκαινος», για να δηλώσει τις διασυνδέσεις ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ειδών.⁷⁶ Το «Chthulucene» (κθουλόκενο) προϋποθέτει τη συν-δημιουργία (sympoiesis) και τις συνέργειες κι όχι την

74 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of things* (Durham and London: Duke University Press, 2010).

75 Donna J. Haraway, *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες. Η επανεπιινόηση της φύσης*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Ε. Τάκου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014).

76 Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016). Για μια επισκόπηση του μετα-ανθρωπισμού βλέπε Evi D. Sabanikou και Jan Stasiensko (επιμ.), *Posthuman Studies Reader: Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism* (Basel and Berlin: Schwabe Verlagsgruppe AG, 2021).

αυτόνομη δημιουργία ή τη μοναχική εργασία. Για τη φιλόσοφο, πρέπει να μάθουμε να ζούμε με το πρόβλημα ενός πλανήτη σε διαδικασία κατάρρευσης μέσα από την επινόηση πρακτικών συμβίωσης με τους άλλους οργανισμούς. Τις απροσδόκητες αυτές συγκλίσεις τις παραλληλίζει με στρώματα κομπόστ· μόνο μέσα από τις ζυμώσεις και τις απροσδόκητες συγχωνεύσεις ενός κομπόστ μπορούμε να εφεύρουμε τρόπους για να χτίσουμε ένα βιώσιμο μέλλον.

Η φεμινιστική και οικολογική σκέψη έχουν κεντρικό ρόλο και στο έργο της φιλοσόφου Rosi Braidotti. Εκκινώντας από την ανανέωση της φεμινιστικής φιλοσοφίας μέσα από την οπτική του ενσώματου υλισμού στο *Νομαδικά Υποκείμενα* (1991), η Braidotti εξετάζει κριτικά την αρνητική εννοιολόγηση της γυναίκας, η οποία ιστορικά συνδέεται με τη σημασιοδότηση της φύσης, και προτείνει τη δημιουργία «μορφοπλασιών» που βασίζονται στη θετική ανασήμανση της διαφοράς.⁷⁷ Στο *Το Μετα-ανθρώπινο* (2013) η Braidotti εξετάζει πιο σφαιρικά τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας και ειδικότερα διερευνά το βαθμό που μια μετα-ανθρωπιστική στροφή μπορεί να υπονομεύσει την παραδοσιακή ανθρωπιστική ενότητα του υποκειμένου κι όλες τις αρνητικές συμπαραδηλώσεις της.⁷⁸ Η φιλόσοφος κρίνει πως η έννοια του μετα-ανθρώπινου μάς βοηθά να κατανοήσουμε τις ρευστές και πολλαπλές ταυτότητές μας, αναλύοντας τα οφέλη της μετα-ανθρωποκεντρικής σκέψης η οποία ασχολείται όχι μόνο με άλλα είδη αλλά και με τη βιωσιμότητα του πλανήτη. Η Braidotti είναι κριτική απέναντι στις οικονομίες της παγκοσμιοποίησης που ωφελούνται από τον έλεγχο και την εμπορευματοποίηση κάθε ζώντος οργανισμού, όπως συμβαίνει με την ενθουσιώδη υιοθέτηση της υβριδοποίησης που καταργεί τις διακρίσεις μεταξύ ειδών, σπόρων, φυτών, ζώων και βακτηρίων. Αναστοχαζόμενη γύρω από τις μεταμορφώσεις του ανθρώπινου και άλλων μη ανθρώπινων ειδών στην εποχή της ανθρωπόκαινου, αλλά και τη διεϊσδυση της τεχνολογίας στη βιοπολιτική, η Braidotti ανασηματοδοτεί τις διαδικασίες συγκρότησης της υποκειμενικότητας μέσα από μορφές γίνεσθαι (becoming), όπως το γίνεσθαι-ζώο (becoming-animal), το γίνεσθαι-μηχανή (becoming-machine) και το γίνεσθαι-γη (becoming-earth). Σε αυτές τις διαδικασίες το σώμα δεν προσλαμβάνεται πλέον ως βιολογική κατηγορία αλλά ως πεδίο συνδιαμόρφωσης μέσα από τις συναρθρώσεις του βιολογικού με το συμβολικό, το κοινωνικό, το μη ανθρώπινο, το τεχνολογικό και το πλανητικό. Για την Braidotti, πρέπει να επικεντρωθούμε στην ανεύρεση νέων μορφών κοινωνικής διασύνδεσης μεταξύ όλων αυτών των κατηγοριών παράλληλα με την προσπάθεια για ανθεκτικότητα, βιωσιμότητα και ενδυνάμωση. Η πρόταση της Braidotti δεν τάσσεται με τον αντι-ανθρωπισμό αλλά με νέες μορφές κοσμοπολίτικου νεο-ανθρωπισμού οι οποίες αναδύονται μέσα από τις κριτικές προσεγγίσεις των μετα-αποικιακών σπουδών, των φυλετικών σπουδών, των σπουδών φύλου και των περιβαλλοντικών σπουδών. Με άλλα λόγια, συνειδητά επιλέγει μια διεπιστημονική προσέγγιση για να σκεφτεί διαφορετικά και πολυπρισματικά γύρω από ένα περίπλοκο θέμα, όπως η οικολογική κρίση.

77 Η φιλόσοφος ορίζει ως «μορφοπλασία» «μια μετασηματιστική περιγραφή του εαυτού», βλέπε Rosi Braidotti, *Νομαδικά Υποκείμενα: Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*, μτφρ. Αγγελική Σηφάκη, Ουρανία Τσιάκαλου, επιμ. Αγγελική Σηφάκη (Αθήνα: Νήσος, 2014), 38.

78 Βλέπε Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).

Αυτές οι επεξεργασίες εννοιών και κοσμοειδώλων, που προέρχονται από τον χώρο της θεωρίας, εγγράφονται σήμερα στην τέχνη στις αναμετρήσεις της με τη θεωρία της τέχνης και την τεχνοκριτική. Η τέχνη αναγνωρίζεται ως το πεδίο που αποκαλύπτει και νοηματοδοτεί τις εν εξελίξει μεταμορφωτικές διαδικασίες του εαυτού, παροτρύνοντάς μας να ξανασκεφτούμε την κατηγορία «άνθρωπος» σε σχέση με τον πλανήτη, τις ρευστές μας ταυτότητες και τις λιγότερο προνομιούχες κατηγορίες μη ανθρώπινων ειδών (ζώα, φυτά, ανόργανη ύλη, ρομπότ). Με άλλα λόγια, επανακαθορίζει εναλλακτικές θεάσεις του εαυτού ως διυποκειμενικής (intersubjective) κατηγορίας, που μπορεί να περιλαμβάνει όχι μόνο άλλα σώματα, αλλά κι άλλα είδη (interspecies). Επιπλέον, μας ωθεί να στοχαστούμε τις προοπτικές μιας περιβαλλοντικής και κλιματικής δικαιοσύνης, η οποία συμπορεύεται με την κοινωνική και πολιτική δικαιοσύνη. Αυτές τις δυνατότητες της τέχνης καλείται να αναδείξει η σύγχρονη επιμελητική πρακτική, που συνδιαμορφώνει το πλαίσιο νοηματοδότησης των έργων τέχνης και θέτει ερωτήματα για τη συνάρθρωση του πολιτικού, του αισθητικού και της οικολογίας στη σύγχρονη εικαστική πρακτική.

Η οικολογικότητα (ecological-ness) της τέχνης και η επιμέλεια εκθέσεων

Είναι πια ευρέως αποδεκτό πως ο ορισμός της τέχνης δεν είναι μονοσήμαντος, αλλά αναφέρεται σε ένα πεδίο του οποίου η νοηματοδότηση και λειτουργία ήταν μεταβαλλόμενη και ιστορικά εξαρτημένη από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η τέχνη θεωρείται επομένως όχι μια άχρονη και υπερβατική κατηγορία που προϋπάρχει, αλλά προϊόν συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών οι οποίες καθορίζουν και επηρεάζουν και την εικαστική παραγωγή στο πέρασμα των αιώνων.⁷⁹ Μέσα από τη συγκρότηση ενός πιο συστηματικού λόγου γύρω από την τέχνη και την ιστορία της στη νεωτερικότητα, οι προσπάθειες για τη διασαφήνιση του όρου πολλαπλασιάστηκαν και διευρύνθηκαν: παραστατικές, εκφραστικές, μορφικές, λειτουργιστικές, κοινωνιολογικές, θεσμικές θεωρίες επιχειρούν να κατανοήσουν και να ερμηνεύσουν τη φύση, τη λειτουργία και το συγκείμενο της τέχνης. Σήμερα εξάλλου η προσπάθεια επεξήγησης του εικαστικού πεδίου «εμπεριέχει την απόπειρα να οργανώσει μια εκπληκτική ποικιλία φαινομένων»,⁸⁰ που δεν έχουν απαραίτητα όμοια γνωρίσματα, καθιστώντας δύσκολο έναν ενιαίο ορισμό της. Η κοινωνική καταγωγή και λειτουργία της τέχνης και της αισθητικής της αξίας μπορεί ίσως να φωτίσει επιμέρους πτυχές του προβλήματος του ορισμού της τέχνης σήμερα και να διασαφηνίσει τη σχέση της με την οικολογία. Ειδικά στη σύγχρονη εικαστική πρακτική ενδιαφέρον έχει τόσο ο επαναπροσδιορισμός της αισθητικής, όσο και οι γόνιμες διασταυρώσεις του αισθητικού και του πολιτικού ή οι αναθεωρήσεις της

79 Για μια περιεκτική και διαφωτιστική παρουσίαση του θέματος βλέπε Φαίη Ζήκα, «Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης;», *Δευκαλίων* 25:1 (Ιούνιος 2007), 117-133. Για μια ιστορική σκιαγράφηση της θεωρίας της τέχνης βλέπε Robert Williams, *Art Theory: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004).

80 Cynthia Freeland, *Μα τι είναι τελικά τέχνη; Εισαγωγή στη θεωρία της τέχνης*, μτφρ. Μ. Αλμπάνη, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, επίμετρο Θανάσης Μουτσόπουλος (Αθήνα: Πλέθρον, 2005), 154.

πολιτικής διάστασης του αισθητικού.⁸¹ Όπως γλαφυρά επισημαίνει η φιλόσοφος Peg Zeglin Brand, «Πώς είναι δυνατόν η εμπειρία της τέχνης ενός μέσου αποδέκτη να είναι ουδέτερη, αποστασιοποιημένη και αντικειμενική – ειδικά όταν πρόκειται για τέχνη πολιτικά φορτισμένη ή κοινωνικά ενταγμένη;».⁸² Γράφοντας από μια φεμινιστική οπτική, η Zeglin Brand υποστηρίζει την απομάκρυνση από τις ανιδιοτελείς και καθολικές κρίσεις της παραδοσιακής αισθητικής, και καλεί στη συγκρότηση θεωρητικών προσεγγίσεων στην τέχνη οι οποίες θα συμπεριλάβουν τις κατηγορίες φύλο, σεξουαλικότητα, φυλή και εθνότητα στην ανάλυσή τους, ώστε να διερευνήσουν εκ νέου το αισθητικό πεδίο. Σε αυτή την αναθεωρημένη ματιά στην αισθητική θα πρέπει να προστεθεί και η κατηγορία «περιβάλλον» ή «φύση», όχι με την παραδοσιακή τους εννοιολόγηση, αλλά ως ένα δίκτυο περίπλοκων σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών μορφών ζωής που συμβιώνουν ή συνυπάρχουν σε διαφορετικά οικοσυστήματα, σχέσεις που επεκτείνονται και είναι συνυφασμένες με το κοινωνικό και πολιτικό πεδίο.

Ίσως μια από τις πιο ρηξικέλευθες προτάσεις για τη σχέση οικολογίας και της αισθητικής σφαίρας την οφείλουμε στον Morton που προτείνει μια «νέα οικολογική αισθητική», την οποία ονομάζει «σκοτεινή οικολογία» και τη συνδέει με την οικογνώση και την «οικολογική σκέψη».⁸³ Για τον Morton, «η οικολογική σκέψη» είναι μια μορφή στοχασμού που οραματίζεται εναλλακτικούς τρόπους συνύπαρξης, συμβίωσης και διασύνδεσης και δεν πρέπει να συγχέεται με τον ρηχό περιβαλλοντισμό.⁸⁴ Η «οικολογική σκέψη» είναι σκέψη και πράξη μαζί και είναι συνυφασμένη τόσο με τις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, τη μουσική και τον πολιτισμό, αλλά και με όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας. Ο Morton προχωρεί και σε μια πιο προκλητική και, για πολλούς, αμφιλεγόμενη τοποθέτηση: όλη η τέχνη είναι οικολογική με την προϋπόθεση να έχει υλική υπόσταση και να υπάρχει στον κόσμο, αφού «η οικολογία διαπερνά όλες τις μορφές [ζωής]».⁸⁵ Για τον Morton η οικολογική σκέψη μπορεί να αρθρωθεί μέσα από την τέχνη γιατί η τελευταία παρέχει την πλατφόρμα συνεχούς διερώτησης γύρω από τη φύση του πραγματικού, και μας βοηθάει να αναθεωρήσουμε και να διευρύνουμε τις παραμέτρους αντίληψης τόσο της πραγματικότητας όσο και της σχέσης μας με τους άλλους. Επιπλέον, η τέχνη είναι αυτή που δύναται να εκφράσει το άφατο, το ανείπωτο, το σκοτεινό, το μυστήριο, αποκαλύπτοντας μύχιες πτυχές της ύπαρξής μας και συναισθήματα ή βιώματα, που είναι δύσκολο ή άβολο να αρθρωθούν με τη γλώσσα. Με αυτόν τον τρόπο μας ωθεί να σκεφτούμε διαφορετικά τον κόσμο σαν ένα δίκτυο σχέσεων, αποκεντρωμένο, συμπεριληπτικό και ανοικτό, που αγκαλιάζει

81 Βλέπε Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη* (Αθήνα: Εκκρεμές, 2008)· για την πολιτική διάσταση της αισθητικής βλέπε Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible* (London and New York: Continuum, 2006).

82 Peg Zeglin Brand, "Disinterestedness and Political Art," στο Carolyn Korsmeyer (επιμ.), *Aesthetics: The Big Questions* (Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 1998), 155, όπως παρατίθεται στο Ζήκα, «Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης;», 14.

83 Βλέπε Morton, *Dark Ecology* και του ίδιου *The Ecological Thought*, 15-16.

84 Morton, *The Ecological Thought*, 9.

85 Morton, *The Ecological Thought*, 11. Αυτή την αντίληψη συμμερίζεται και ο Perullo, ο οποίος στο "Feet, Lines, Weather, Labyrinth", 1, υποστηρίζει ότι ο κλάδος της αισθητικής ως φιλοσοφία της αντίληψης και της εμπειρίας είναι «πάντα οικολογική».

όλες τις μορφές ζωής του πλανήτη. Ως εκ τούτου, αποτελεί το καταλληλότερο μέσο μετάδοσης της οικολογικής σκέψης η οποία νοείται ως ριζωματική και παραλληλίζεται με έναν ιό που μολύνει τα πάντα.⁸⁶

Η πίστη πως οι εικαστικές πρακτικές μπορούν να προσφέρουν γόνιμες αναθεωρήσεις αλλά και λύσεις στο οικολογικό πρόβλημα εκφράστηκε ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1960, όχι μόνο μέσα από την παραγωγή της τέχνης της γης και της περιβαλλοντικής τέχνης, αλλά και μέσα από εκθέσεις που έθιγαν τον ίδιο προβληματισμό. Δύο από τα πρωιμότερα παραδείγματα είναι οι εκθέσεις *Earthworks* (Έργα της Γης, Dwan Gallery, Νέα Υόρκη, 1968), την οποία διοργάνωσε ο Smithsonian, και *Earth Art* (Τέχνη της Γης, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Νέα Υόρκη, 1969), την οποία επιμελήθηκε ο καλλιτέχνης και ανεξάρτητος επιμελητής Willoughby Sharp. Εξαιτίας του μεγέθους και της φύσης των έργων, που δεν μπορούσαν να μετακινηθούν και να πωληθούν ως αισθητικά αντικείμενα, πολλά παρουσιάστηκαν μέσα από φωτογραφίες, υπογραμμίζοντας την εμπλοκή των καλλιτεχνών στη θεσμική κριτική και τη δημιουργία μιας τέχνης με κοινωνικές και περιβαλλοντικές ανησυχίες. Δυο δεκαετίες αργότερα, στην έκθεση *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (Εύθραυστες Οικολογίες: Οι Ερμηνείες και Λύσεις των Σύγχρονων Καλλιτεχνών, Queen Museum of Arts, Νέα Υόρκη, 1992), έργα όπως η εγκατάσταση του Mel Chin *Πεδίο Αναζωογόνησης* (1990-1993), αναθεωρούν τη συζήτηση μεταθέτοντας το ενδιαφέρον στην αναμόρφωση υποβαθμισμένων οικοσυστημάτων και σε μια «οικοαισθητική της αποκατάστασης» (restorationist ecoaesthetics).⁸⁷ Η έκθεση *Eco-vention: Current Art to transform Ecologies* (Οικο-επινόηση: Σύγχρονη τέχνη για τη μεταμόρφωση των Οικολογιών, Cincinnati Contemporary Arts Center, Σινσινάτι, 2002) διερεύνησε εκ νέου την αντίληψη πως η τέχνη δύναται να παρέμβει και να μεταμορφώσει την οικολογία ενός τόπου μέσα από τη διαπλοκή αισθητικής και περιβάλλοντος, παρέχοντας ενδιαφέρουσες αισθητικές προτάσεις.

Στις δυο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, η έμφαση μετατέθηκε σταδιακά στο επιδεινούμενο πρόβλημα της υπερθέρμανσης του πλανήτη και στις δυνατότητες της τέχνης όχι μόνο να αφυπνίσει αλλά και να προτείνει λύσεις για ένα βιώσιμο μέλλον. Εκθέσεις όπως *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Πέρα από το Πράσινο: Προς μια Βιώσιμη Τέχνη, Smart Museum of Art, Σικάγο, 2006), *Weather Report: Art and Climate Change* (Δελτίο Καιρού: Τέχνη και Κλιματική Αλλαγή, Boulder Museum of Contemporary Art, Κολοράντο, 2007), και *Radical Nature-Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* (Ριζοσπαστική Φύση-Τέχνη και Αρχιτεκτονική για έναν Πλανήτη που Αλλάζει 1969-2009, Barbican Art Center, Λονδίνο, 2009) ανέδειξαν μια τέχνη περιβαλλοντική ή οικολογική δημοσιοποιώντας το σύνολο των σύγχρονων οικολογικών προβλημάτων, από την απομύζηση των φυσικών πόρων και τη μαζική εξαφάνιση πολλών ειδών, έως τις αλόγιστες ανθρωπογενείς παρεμβάσεις στα οικοσυστήματα και την επιδεινούμενη

86 Morton, *The Ecological Thought*, 8-12.

87 T. J. Demos, "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology," στο Francesco Manacroda και Ariella Yedgar (επιμ.), *Radical Nature-Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* (London: Barbican Art Gallery, 2009), 19.

κλιματική αλλαγή. Οι προαναφερθείσες εκθέσεις αξιοποίησαν τις αισθητικές προτάσεις καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων κι επιχείρησαν λιγότερο ή περισσότερο κριτικά να τονίσουν την επικείμενη οικολογική καταστροφή μέσα από διάφορες προσεγγίσεις, που είτε αναθεωρούν τη φύση ή επανεφεύρουν τον τρόπο που βλέπουμε το φυσικό περιβάλλον, τη βιωσιμότητα, την οικολογία.

Μετά το 2013 και υπό την επίδραση του μετα-ανθρωπισμού (post-humanism), η ανάδυση μιας οικοκεντρικής προσέγγισης γίνεται εμφανής σε μια σειρά από επιμελητικά εγχειρήματα, τα οποία υπονομεύουν τον άνθρωπο ως κέντρο του σύμπαντος και τον ορθολογισμό ως πρωταρχικό εργαλείο της γνώσης. Οι μεγάλες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, όπως οι Μπιενάλε, θεωρούνται ότι έπαιξαν καίριο ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση.⁸⁸ Για παράδειγμα, οι δυνατότητες οραματισμού ενός νέου κόσμου, όπου ανθρώπινα και μη ανθρώπινα είδη δύνανται να συμβιώνουν με βάση τον αλληλοσεβασμό και την αλληλεπίδραση, διέτρεχαν την κεντρική έκθεση της 59ης Μπιενάλε της Βενετίας (2022), ένα από τα πιο πρόσφατα παραδείγματα αυτής της οικειοποίησης.⁸⁹ Η επιμελήτρια Cecilia Alemani έθιξε ζητήματα που έχει αναπτύξει η μετα-ανθρωπιστική φιλοσοφία, όπως οι έννοιες του γίνεσθαι-ζώο ή γίνεσθαι-γη της Braidotti, κάνοντας έκκληση στη γνώση της ίδιας της φύσης, που εκλαμβάνεται ως φορέας πολιτικής δράσης, ως συμμετοχος και συνεργάτης, κι όχι ως άψυχη ύλη διαθέσιμη προς εκμετάλλευση και απομύζηση από τον άνθρωπο. Παράδειγμα η εγκατάσταση της Precious Okoyomon με τίτλο *Na dóume τη γη πριν το τέλος του κόσμου* (2022), εμπνευσμένο από ένα ποίημα του Ed Roberson. Πρόκειται για μια γλυπτική «τοπογραφία», αποτελούμενη από οργανικά κι ανόργανα υλικά, η οποία συνομιλεί επιδραστικά με αυτή τη θέση, φιλοξενώντας ένα οργιαστικό περιβάλλον με βράχια, φυτά, έμβια όντα και ψάθινα ομοιώματα ανθρώπων, με αναφορές τόσο στην αποικιοκρατία όσο και στη δυνατότητα της φύσης να αναγεννιέται. Το ερώτημα που ετίθετο τόσο από την επιμελήτρια όσο και από τους κριτικούς είναι κατά πόσο η σύγχρονη επιμέλεια, στη διαπλοκή της με τη σύγχρονη θεωρία, την ιστορία της τέχνης και την καλλιτεχνική πρακτική, μπορούν να αλλάξουν τελικά τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη σχέση του ανθρώπου με τον πλανήτη και τη διαμόρφωση διυποκειμενικών και διασωματικών κατηγοριών υποκειμενικότητας.

Τα ερωτήματα αυτά έχουν απασχολήσει και το έργο ελλήνων επιμελητών και ερευνητών τα τελευταία χρόνια, με παράδειγμα τις εκθέσεις *Paratoxic Paradoxes* (Παρατοξικά Παράδοξα, 2017) στο Μουσείο Μπενάκη σε επιμέλεια της Νάντιας Αργυροπούλου, και *Resilient Futures* (Ανθεκτικά Μέλλοντα, 2018) στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (νυν MOMus-Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης-Συλλογή Κωστάκη) σε επιμέλεια της Συραγώς Τσιάρα.⁹⁰ Ο οργανισμός Polyeco Contemporary Art Initiative συνέπραξε

88 Βλέπε για παράδειγμα Felicity Fenner, *Curating in a Time of Ecological Crisis: Biennales as Agents of Change* (London and New York: Routledge, 2022).

89 Για μια κριτική θεώρηση βλέπε Βικτώρια Φερεντίνου, «Η εμπειρία του γίνεσθαι και η μετα-ανθρώπινη διαμόρφωση του αισθητικού: Ορισμένες σκέψεις με αφορμή την 59η Μπιενάλε της Βενετίας», *Επιθεώρηση Τέχνης* 1 (Μάιος 2023), 337-342.

90 Βλέπε <https://www.pcai.gr/paratoxic> και <https://www.pcai.gr/resilient-futures> αντίστοιχα (πρόσβαση: 9 Απριλίου 2021).

με τα προαναφερθέντα μουσεία για να συνδράμει στην υλοποίηση των δύσκολων επιμελητικών εγχειρημάτων. Η συζήτηση συνεχίστηκε στο πλαίσιο της Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων το 2018 με το συμπόσιο *Οπτικές Οικοτοπίες* και την παρουσίαση έργων στο εκθεσιακό της πρόγραμμα που έθιγαν ζητήματα στο σταυροδρόμι οικολογίας, ακτιβιστικής τέχνης και πολιτισμικής παράδοσης.⁹¹ Η κριτική στάση απέναντι στους στερεοτυπικούς τρόπους που αντιλαμβανόμαστε τη φύση και τη γη προβλημάτισε και τους επιμελητές των διαφόρων εκθέσεων της 8ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (2023), με θέμα τη *Γεωουλτούρα*, όπου η πολιτική οικολογία, η οικοκριτική και τα νέα μέσα βρέθηκαν στο κέντρο της θεωρητικής διερεύνησης γύρω από τις προοπτικές μιας δημοκρατίας όλων των έμβιων όντων.⁹² Τις συνδέσεις, τις συνάψεις και τις διαφορές μεταξύ διαφορετικών οντοτήτων (ανθρώπινων, υβριδικών, ψηφιακών και μεταφυσικών) στη συνάντησή τους με ένα περιβάλλον (φυσικό και πολιτισμικό) εξέτασε και η μεγάλη υπαίθρια έκθεση ψηφιακής τέχνης της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση, τα *Plasmata II* (Πλάσματα 2), στα Ιωάννινα το 2023, διερευνώντας τις εικαστικές, επιμελητικές και πολιτικές δυνατότητες μιας μετα-ανθρωπιστικής προσέγγισης.⁹³

Κι εάν η σύγχρονη επιμέλεια θέτει επίκαιρα ερωτήματα αρδεύοντας εργαλεία ανάλυσης και ερμηνείας από ένα σύγχρονο, κυρίως φιλοσοφικό οπλοστάσιο, μπορεί να συμβάλει σε αυτό που ο Guattari χαρακτήρισε ως «νέο αισθητικο-ηθικό παράδειγμα»;⁹⁴ Θεωρητικοί, όπως ο Demos, πιστεύουν ότι αυτό μπορεί να συμβεί με προϋποθέσεις. Καταρχήν πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η πολιτική και ιδεολογική κατασκευή όρων όπως «βιωσιμότητα», «ανθεκτικότητα», «οικολογία» κ.ά. που σήμερα χρησιμοποιούνται συλλήβδην, και να κατανοούνται οι μηχανισμοί υιοθέτησής τους σε συγκεκριμένα συγκείμενα.⁹⁵ Επιπρόσθετα, μια δίκαιη οικολογική οπτική θα πρέπει να συνυπολογίσει κι άλλες παραμέτρους, όπως το φύλο, η τάξη, η εθνότητα, καθώς και κατηγορίες που σχετίζονται με τη διαπάλη της εξουσίας και την άνιση μεταχείριση του «παγκόσμιου Νότου» (Global South).⁹⁶ Τέλος, καίριας σημασίας είναι να εξετάζεται το οικολογικό αποτύπωμα μεγαεκθέσεων που φιλοδοξούν να θίξουν το θέμα της βιωσιμότητας, όταν αποδεικνύονται μη βιώσιμες (από οικολογικής άποψης) ως εγχειρήματα.⁹⁷ Η εύστοχη κριτική του Demos είναι ένα παράδειγμα γόνιμου κριτικού αναστοχασμού, που επιδιώκει να προτείνει νέες μορφές οικοαισθητικής με ηθικές και πολιτικές προεκτάσεις και μπορεί να συμβάλει στην αναθεώρηση μιας οικολογικής επιμελητικής πρακτικής με πολιτικό πρόσημο.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να ξανασκεφτούμε τους τρόπους που παράγουμε και διανέμουμε την τέχνη σε μια εξαιρετικά δύσκολη συγκυρία για τη διάσωση, όχι μόνο

91 Βλέπε <https://bowb.org/bowb2018> (πρόσβαση: 9 Απριλίου 2021).

92 Βλέπε ενδεικτικά <https://biennale8.gr/> (πρόσβαση: 25 Ιουνίου 2023).

93 Βλέπε ενδεικτικά <https://www.onassis.org/el/whats-on/plasmata-ii-ioannina-exhibition> (πρόσβαση: 21 Ιουλίου 2023).

94 Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, μτφρ. Paul Bains και Julian Pefanis (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995).

95 Demos, "The Politics of Sustainability," 18.

96 Demos, "The Politics of Sustainability," 19.

97 Demos, "The Politics of Sustainability," 19.

του πλανήτη και των οικοσυστημάτων, αλλά και της ίδιας της ανθρωπότητας. Δεν αρκεί η επιμελητική πρακτική να έχει σαν θέμα την αφύπνιση του κοινού σε θέματα οικολογίας με την ευρύτερη έννοια, μετατρέποντας την ίδια στιγμή το αισθητικό πεδίο σε χώρο φετιχοποιημένων εμπειριών, ενώ δαπανούνται χρήματα για τη διοργάνωση, την κατασκευή, την επιμέλεια και την πλαισίωση εντυπωσιακών πρότζεκτς. Η εικαστική ή επιμελητική συγκρότηση «οπτικών οικοτοπιών» δεν αρκεί. Χρειαζόμαστε επιπλέον την «έκ/θεση»⁹⁸ της «πλανητικής δυσφορίας»⁹⁹ και της αδυνατότητας υλοποίησης ενός τέτοιου οραματισμού στο παρόν πολιτικό, κοινωνικό και κλιματικό καθεστώς, αλλά και τη σκιαγράφηση πραγματιστικών εναλλακτικών επιβίωσης, συμβίωσης και δημοκρατίας όλων των όντων, σε έναν πλανήτη που νοείται ως «κοινός κόσμος» και βρίσκεται σε διαδικασία κατάρρευσης.

Κείμενα του τόμου

Τα κείμενα που συγκεντρώνονται στον ανά χείρας τόμο παρουσιάζουν πτυχές της συζήτησης γύρω από την οικολογία και την καλλιτεχνική πρακτική, εκκινώντας από διαφορετικά εννοιολογικά ερείσματα και υιοθετώντας τις μεθόδους και τα εργαλεία ανάλυσης διαφορετικών πειθαρχιών, που συχνά συναντώνται απρόσμενα και γόνιμα. Για παράδειγμα, ο Chris Ingraham συγκρίνει την οικολογία της συντήρησης – ένα πεδίο έρευνας και πρακτικής αφιερωμένο στη διαφύλαξη της βιοποικιλότητας και των φυσικών πόρων του πλανήτη, που αξιοποιεί ένα σύνολο διεπιστημονικών γνώσεων – και τη συντήρηση έργων τέχνης – την πρακτική της διατήρησης, αποκατάστασης και μελέτης της υλικής σύστασης των έργων τέχνης, που επιδιώκει να προστατεύσει τα «αυθεντικά» έργα τέχνης από την αποσύνθεση κι άλλες φθορές. Στην εισήγησή του ο Ingraham αμφισβητεί την παραδοχή των δυο πεδίων ότι υπάρχει ή ότι κάποτε υπήρξε ένα βέλτιστο, αυθεντικό ή ολοκληρωμένο κάτι το οποίο χρήζει συντήρησης. Αντίθετα διερευνά την έννοια της συντήρησης υπό το πρίσμα της οντολογικής υπόθεσης ότι ο δυναμισμός και η αλλαγή είναι εγγενείς τόσο στα οικοσυστήματα όσο και στην τέχνη. Η συνεξέταση δυο παραδειγμάτων (το έργο της κολεκτίβας Forensic Architecture και η διεκδίκηση των δικαιωμάτων του Γάγγη ποταμού) αποκαλύπτει τους τρόπους με τους οποίους η οικολογία και η αισθητική διαπλέκονται ουσιαστικά.

Ο Ilir Kaso αφηγείται την εμπλοκή του σε δραστηριότητες του Θερινού Σχολείου της Κόνιτσας στο πλαίσιο του οποίου διέσχισε με μια ομάδα φοιτητών ανθρωπολογίας τα σύνορα Ελλάδας-Αλβανίας για να διερευνήσουν τη σχέση της κοινότητας της Πρεμετής

98 Οφείλω την έννοια της έκθεσης έργων τέχνης ως «έκ/θεσης» (exhibition), δηλαδή συνειδητής ανάληψης μιας θέσης και πολιτικού ανοίγματος στη δημόσια σφαίρα, στο δοκίμιο του Oliver Marchart, «Η επιμελητική λειτουργία: οργανώνοντας την έκ/θεση», στο Σταυρακάκης και Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, 253-261.

99 Ο όρος ανήκει στη φιλόσοφο Emily Apter, η οποία επιχειρεί να περιγράψει τις διάφορες εκδηλώσεις μια νέας πλανητικής αισθητικής που εδράζεται σε μια αναδυόμενη «γεω-ψυχαναλυτική» κατάσταση μελαγχολίας της ανθρωπότητας, η οποία αντιλαμβάνεται με διάφορους τρόπους (ρεαλιστικούς και φανταστικούς) την επιδεινούμενη ρύπανση του πλανήτη και την επικείμενη καταστροφή του κόσμου όπως τον ξέρουμε· βλέπε Emily Apter, "Planetary Dysphoria," *Third Text* 27:1 (2013), 131-140.

με τον ποταμό Αώο. Η απόφαση αυτή πάρθηκε μετά τη γνωστοποίηση ότι εγκρίθηκε η εκτροπή των ποταμών της βόρειας Ελλάδας, μεταξύ των οποίων και ο Αώος, με στόχο τον εμπλουτισμό των υδάτων της λίμνης Παμβώτιδας στα Ιωάννινα. Ο καλλιτέχνης περιγράφει αναστοχαστικά τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν κατά τη διάρκεια αυτού του «ταξιδιού». Αναλύει επίσης τις στρατηγικές που υιοθέτησε για να εναντιωθεί στην περιβαλλοντική καταστροφή και τις επιπτώσεις της στους κατοίκους της περιοχής, αξιοποιώντας εργαλεία από τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική, την ανθρωπολογία και τον ακτιβισμό.

Η Λία Γυιόκα στέκεται κριτικά σε μια σειρά όρων, από τη «φαντασμαγορία» του Walter Benjamin έως «την πολιτισμική βιομηχανία» των Adorno και Max Horkheimer, το «θέαμα» του Guy Debord και έννοιες που συνοψίζουν μια συνολική (οικολογική, ψυχαναλυτική και πολιτική) κριτική της σύγχρονης κοινωνίας στον 20ό αιώνα, οι οποίοι μάς βοηθούν να κατανοήσουμε τις μεταφορές που έχουν διαμορφώσει την αποτίμηση του πολιτισμού ως συνυφασμένου τόσο με τη συνείδηση όσο και με τις τεχνολογίες επικοινωνίας. Για τη Γυιόκα, οι όροι και τα εργαλεία που υπηρετούν καλύτερα μια σύγχρονη, δυνάμει διεπιστημονική κατανόηση του πολιτισμού ως όλου, τείνουν προς μια συγχώνευση της ιστορίας της τέχνης, της αρχαιολογίας των μέσων και της σημειολογίας. Ειδικότερα, προτείνει τη σημειοσφαιρα του Yuri Lotman ως χρήσιμο εργαλείο προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς μπορεί να νοηθεί ως τεχνόσφαιρα και βιόσφαιρα μαζί, συγκεράζοντας την ψηφιακή πολιτισμική σφαίρα με τη βαριά βιομηχανία της επικοινωνίας. Ο στόχος είναι να αναγνωρίσουμε τις θεωρητικές παραδόσεις και τις επιστημολογικές συντεταγμένες που ίσως μας διευκολύνουν στην ανάλυση του σημερινού κόσμου.

Η Χρύσα Ζαρκαλή συζητά τη σύμπραξη μεταξύ του μη-κερδοσκοπικού οργανισμού Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI) της Polyeco Group και του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (νυν MOMus-Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης-Συλλογή Κωστάκη), με τίτλο “Resilient Futures” (Ανθεκτικά Μέλλοντα), που πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2018 στον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη. Στόχος της έκθεσης ήταν να ενώσει σε συμβολικό επίπεδο τα δύο σημαντικότερα λιμάνια της χώρας, μέσω της σύγχρονης τέχνης και επίκεντρο την έννοια της ανθεκτικότητας. Το βασικότερο ερώτημα που τέθηκε ήταν πώς οραματίζονται οι εικαστικοί καλλιτέχνες το μέλλον του πλανήτη και τι είδους κριτική ασκούν στις σχέσεις των ανθρώπων με τη φύση, τα οικονομικά συστήματα, τις στρατηγικές ανάπτυξης και χρήσης των φυσικών πόρων και του δημόσιου χώρου. Τα έργα που φιλοξενήθηκαν ήταν έργα video art από καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, με άμεσες ή υπαινικτικές αναφορές σε ζητήματα αστικής, περιβαλλοντικής και κοινωνικής ανθεκτικότητας, καθώς και σε εναλλακτικές συλλήψεις για τη βιωσιμότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Η Ζαρκαλή σημειώνει τη μεγάλη επισκεψιμότητα της έκθεσης αποτιμώντας θετικά τη συμβολή των επιμελητικών εγχειρημάτων στην αφύπνιση του κοινού, αλλά διερωτάται επίσης για την ανθεκτικότητα της τέχνης και των οικοσυστημάτων σε καιρούς κρίσης.

Το δοκίμιο της Φαίης Ζήκα επικεντρώνεται στο θέμα του κήπου, μια πρακτική η οποία ενέχει πολλαπλές λειτουργίες. Για τη Ζήκα, σε αντίθεση με την ουτοπία ως πλασματικό μοντέλο, ο κήπος συνιστά παράδειγμα εκείνου που ο Michel Foucault ονόμασε *ετεροτοπία*, δηλαδή ένα εναλλακτικό, αλλά πραγματικό περιβάλλον, στο

οποίο διερευνάται η διεπαφή του ανθρώπου με τη φύση. Η εργασία παρακολουθεί ορισμένες από τις θεωρητικές μετατοπίσεις που αφορούν τον κήπο από τα τέλη του 18ου αιώνα, όπου εξετάζεται η αμφίσημη εννοιολόγησή του, έως τα τέλη του 20ού αιώνα που χαρακτηρίζονται από μια «επιστροφή» στον κήπο, η οποία προέρχεται από τους προβληματισμούς που θέτει η αυξανόμενη αστικοποίηση, η πολυπολιτισμικότητα και η μετανάστευση, η ρύπανση του περιβάλλοντος και η απομάκρυνση από τις πηγές παραγωγής τροφής. Σύμφωνα με τη Ζήκα, σε αυτό το πλαίσιο ο κήπος εμφανίζεται ξανά ως ενεργή *ετεροτοπία*, αφενός ως πεδίο αναζήτησης ενός καλύτερου τρόπου ζωής, αφετέρου ως πολυαισθητηριακή καλλιτεχνική πρακτική.

Ο Κώστας Ιωαννίδης και η Ελένη Μουζακίτη αναστοχάζονται πάνω στην πρακτική της φωτογραφίας του τοπίου με αφορμή την περιήγησή τους σε περιοχές στις ακτές της Βόρειας Γερμανίας, όπου μαζί με άλλους διανοούμενους και καλλιτέχνες έδρασε ο Friedrich στις αρχές του 19ου αιώνα. Οι δυο συγγραφείς θέτουν το ζήτημα της διαχείρισης της μνήμης στις περιοχές αυτές, αρκετές από τις οποίες υπήρξαν επίσης σημεία ενδιαφέροντος από την πλευρά των Ναζί, ενώ σήμερα συγκεντρώνουν έντονο τουριστικό ενδιαφέρον. Κυρίως τους απασχολεί το ερώτημα εάν η φωτογραφία, το μέσο που κατεξοχήν συνδέεται με την αποστασιοποιημένη θέαση, μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα με καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες από τη δεκαετία του 1960 και μετά διερευνούν με φαινομενολογικές κυρίως φιλοσοφικές αφετηρίες τρόπους απόκτησης γνώσης για το τοπίο, που κινητοποιούν συνολικά τις αισθήσεις απέχοντας από τα στενά μοντερνιστικά πρωτόκολλα παρατήρησης. Συζητώντας κείμενα του Robin Kelsey και της Bennett, οι Ιωαννίδης και Μουζακίτη αναστοχάζονται πάνω στη δική τους θεωρητική και πρακτική ενασχόληση με τη ρομαντική εικονογραφία και ανιχνεύουν τις δυνατότητες μιας ενσώματης φωτογραφικής πράξης, όπου το υποκείμενο δε θα στέκεται απλώς απέναντι σε κάτι που νοείται ως τοπίο.

Η Γκόλφω Μαγγίνη με το δοκίμιό της διερωτάται εάν κατά τη νέα ανθρωπόκαινο εποχή οι δριμείες κριτικές ενάντια στη νεωτερικότητα και τον Διαφωτισμό ενέχουν τον κίνδυνο της παλινδρόμησης σε ανορθόλογες στάσεις που προωθούν τη στροφή σε υπερβατικότητες, όπως η Φύση, η «Γαία» ή το Μεγάλο Όλον. Όπως υποστηρίζει, στην ιστορία της δυτικής μεταφυσικής η Φύση προσδιορίζεται ως το Άλλο του Πνεύματος, ως αυτό που δίδεται αδιαμεσολάβητα και είναι εξωτερικό προς το Πνεύμα, τάση που κορυφώνεται στη νεωτερική επιστήμη και τεχνική, για την οποία η Φύση-αντικείμενο είναι αποξενωμένη από το ανθρώπινο υποκείμενο και ως τέτοια συνιστά μια πρόκληση για τον ορθό λόγο και το πράττειν. Ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης κριτικής στο τεχνο-επιστημονικό ιδεώδες που εξέθρεψε ο Διαφωτισμός ξεκινά από την κριτική φιλοσόφων όπως ο Nietzsche, ο οποίος έκανε λόγο για την ανάγκη «επαναφυσικοποίησης» του ανθρώπου, εμπνέοντας με τον τρόπο αυτό μια πλειάδα σύγχρονων φιλοσοφικών ρευμάτων, που έχουν χαρακτηριστεί, με τρόπο εν πολλοίς υπεραπλουστευτικό, ως αντι-ανθρωπιστικά. Η Μαγγίνη καταλήγει πως η ανάγκη ενός επαναπροσδιορισμού του συμπλέγματος Φύσης και Πολιτισμού είναι επιτακτική προκειμένου να αντιμετωπιστεί τόσο η τάση για παραβίαση των ορίων του φυσικού που θέτουν οι νέες τεχνολογίες, όσο και η νεορομαντικών αποχρώσεων αντινεωτερικότητα, που ανάγει τη λύση του προβλήματος στην άνευ όρων άρση του συμπλέγματος Φύσης και Πολιτισμού.

Το κείμενο της Βιργινίας Μαυρίκα εξετάζει πώς η Βιομηχανική Επανάσταση και οι τεχνικές/τεχνολογικές εξελίξεις έφεραν τη δημιουργία μιας νέας θεματολογίας στη ζωγραφική, με αντικείμενο την απεικόνιση βιομηχανικών και τεχνικών έργων, από τον ύστερο 18ο αιώνα και έπειτα. Η θεματολογία αυτή αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στον εξελιγμένο τεχνολογικά γερμανόφωνο κόσμο, όπου ενίοτε απαντάται με τον όρο «βιομηχανική ζωγραφική» (Industriemalerei). Όπως υποστηρίζει η Μαυρίκα, η θεματολογία αυτή προσγράφεται αρχικά στο πεδίο της τοπιογραφίας, ενώ σταδιακά φορτίζεται με κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο που αφορά κυρίως στη σχέση ανθρώπου-εργασίας και ανθρώπου-φυσικού περιβάλλοντος. Σταθερό χαρακτηριστικό του θεματικού αυτού είδους είναι ότι αξιοποιείτο για να εξάρει είτε εθνικά τεχνολογικά επιτεύγματα, είτε ιδιωτικές οικονομικές και εμπορικές δραστηριότητες. Παράλληλα, ωστόσο, η τέχνη επισημαίνει αρνητικές πτυχές αυτής της δραστηριότητας, όπως την επίδραση της βιομηχανικής δραστηριότητας στο κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον που αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού ήδη από τη ρομαντική εποχή.

Ο Θανάσης Μουτσόπουλος εκκινεί το δοκίμιό του με μια ενδιαφέρουσα ερώτηση: Άραγε μπορεί (πρέπει;) κανείς να συσχετίσει το έργο του έλληνα εικαστικού Γιώργου Τσακίρη με τον πολυσυζητημένο «καρχαρία» του γνωστότερου βρετανού Damien Hirst; Σύμφωνα με τον Μουτσόπουλο, ο τελευταίος τονίζει ιδιαίτερα τη νεκρικότητα των φυσικών όντων που χρησιμοποιεί ενώ ο Τσακίρης ενδιαφέρεται για το σύνολο του κύκλου της ζωής – γέννηση, ζωή, θάνατος ή σπορά, ανάπτυξη, θερρισμός στη γεωργία. Για τον συγγραφέα, αν δει κανείς τα έργα του Γιώργου Τσακίρη σε έναν τόπο μη-καλλιτεχνικό αλλά «επιστημονικό», όπως στα εργαστήρια του τμήματος Βιολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου, τότε θα διερωτηθεί σχετικά με τα όρια μεταξύ των έργων του Τσακίρη και των «πραγματικών» εκθεμάτων του εργαστηρίου, μεταξύ τέχνης και επιστημονικού υλικού. Για τον Μουτσόπουλο, η σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα ενός αντικειμένου ως έργου τέχνης είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της δουλειάς του Τσακίρη και χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη που συχνά αυτοκαταργείται ή αυτοσαρκάζεται.

Στο τελευταίο μέρος της ανθολογίας, που συνιστά μια μελέτη περίπτωσης, ο Άρης Σαραφιανός εξετάζει την ιστορία της σχέσης μεταξύ των κλιματικών θεωριών, της γένεσης της ιστορίας της τέχνης και ερμηνειών των πολιτιστικών φαινομένων. Επικεντρώνεται στον μακρύ 18ο αιώνα και επιδιώκει να παρουσιάσει τις ποικίλες φιλοδοξίες και υποθέσεις με τις οποίες συνδέονται συγκεκριμένα κλιματικά μοντέλα, όπως αυτά εφαρμόστηκαν σε καλλιτεχνικές πρακτικές και την ιστορία τους. Το εν λόγω κείμενο επίσης επιχειρεί να εξηγήσει τις εντάσεις και τις έντονες αντιδράσεις που συγκεκριμένα κλιματικά μοντέλα προκάλεσαν μεταξύ των σχολιαστών, χαρτογραφώντας με αυτόν τον τρόπο τις διάφορες επαγγελματικές, εθνικές, βιοπολιτικές, ιατρικές και αγοραστικές δυνάμεις που συνδέθηκαν με αντιτιθέμενες κλιματικές θεωρίες κατά τη διάρκεια αυτού του αιώνα. Τέλος, σκιαγραφεί την πιο σημαντική όψη αυτή της διαδικασίας, δηλαδή τη μετατόπιση προς τον Βορρά κλιματικών μοντέλων που θεωρήθηκαν ιδανικά για την ανάδυση της τέλει τέχνης – από τη μεσογειακή ηρεμία του J. J. Winckelmann έως το αναζωογονητικό και έντονο βόρειο κλίμα του James Barry.

Επίλογος: Η «οικολογική στροφή» και «μια σκιά από το μέλλον»¹⁰⁰

Η συζήτηση στην οποία συμμετέχουν οι συγγραφείς ήταν επίκαιρη το 2018 και συνεχίζει να είναι επίκαιρη σήμερα όσο ποτέ άλλοτε. Είναι εξάλλου μια συζήτηση που βρίσκεται σε εξέλιξη. Για ορισμένους σχολιαστές βιώνουμε μια «οικολογική στροφή» στις ανθρωπιστικές σπουδές, μια μετατόπιση αναγκαία και επιτακτική. Με τη μετατόπιση τούτη δε νοείται ωστόσο μια μονομερής έμφαση σε ζητήματα περιβαλλοντικά χωρίς να λαμβάνονται υπόψη άλλοι παράγοντες που συνδιαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα. Γράφοντας, για παράδειγμα, τη δεκαετία του 1990, ο Guattari ορθά επεσήμανε πως η διέξοδος από τις μεγάλες κρίσεις θα γίνει εφικτή μέσα «από νέες κοινωνικές πρακτικές, νέες αισθητικές πρακτικές, νέες πρακτικές του εαυτού στη σχέση προς τον άλλο, τον ξένο, το παράξενο».¹⁰¹ Η τοποθέτηση του Guattari διεύρυνε τον όρο «οικολογία», πέρα από τις βιολογικές επιστήμες, τονίζοντας τη λειτουργία της ως κοινωνικού και πολιτικού πεδίου αλλά κι ως τόπου συνύπαρξης του εαυτού με τους άλλους. Αυτός ο επαναπροσδιορισμός της οικολογίας περιλαμβάνει και την εικαστική πρακτική και υπογραμμίζει τις διασυνδέσεις του αισθητικού με τις διαδικασίες υποκειμενοποίησης αλλά και την κοινωνικο-πολιτική σφαίρα. Η πρόταση του ψυχαναλυτή-φιλοσόφου για τις τρεις οικολογίες έχει δικαιολογημένα ασκήσει επίδραση στην εικαστική πρακτική, τον θεωρητικό στοχασμό που την τροφοδοτεί, αλλά και τη σύγχρονη επιμελητική πρακτική, που πριμοδοτούν τις συνέργειες, τη ρευστοποίηση των αυστηρά περιχαρακωμένων επιστημολογιών και τη μετατροπή του αισθητικού σε χώρο παραγωγής γνώσης του κοινωνικού και του πολιτικού. Υπό αυτό το πρίσμα, η οικολογική στροφή έχει την υποχρέωση να συμπεριλάβει στη συζήτηση όχι μόνο τη σχέση ανθρώπου και φυσικού κόσμου, αλλά και το φύλο, τη φυλή, την τάξη και τη γεωγραφία, που διαιωνίζουν την αδικία και την περιθωριοποίηση συγκεκριμένων κατηγοριών ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ειδών μέσα στο ευρύτερο δίκτυο των σχέσεων διαφορετικών οντοτήτων ή μορφών ζωής.

40

Τα ακραία καιρικά φαινόμενα τα οποία βιώνει η ανθρωπότητα, από τις καταστροφικές φωτιές και πλημμύρες έως τους κυκλώνες και τις ακραίες θερμοκρασίες που καταγράφονται σε διαφορετικά σημεία του πλανήτη, αποδεικνύουν περίτρανα ότι η οικολογική πρόκληση είναι εδώ. Χωρίς να τρέφουμε αυταπάτες για τη δυνατότητα της τέχνης να συμβάλει στην επίλυση των περιβαλλοντικών προβλημάτων βραχυπρόθεσμα, μια κριτική προσέγγιση θα μπορούσε να συνεισφέρει στη ριζική αποτίμηση της ιστορίας της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και τη δημιουργία ενός νέου τρόπου σκέψης για τον άνθρωπο, τα μη ανθρώπινα είδη και τον κόσμο που τους «περιλαμβάνει ή περιβάλλει».¹⁰² Η τέχνη μπορεί να μετασχηματίσει την εμπειρική πραγματικότητα διευρύνοντας το πεδίο της καλλιτεχνικής παρέμβασης σε άλλα κοινωνικά πεδία με στόχο την οικολογική-πολιτική αφύπνιση και την ενεργοποίηση ενός νέου τρόπου

100 Percy Shelley, "A Defence of Poetry," στο Donald H. Reiman και Neil Fraistat (επιμ.), *Shelley's Poetry and Prose* (New York: Norton, 2022), 535.

101 Guattari, *Τρεις Οικολογίες*, 71

102 Κιντή, Ζήκα, «Η φύση της φύσης», 73.

αρμονικής συμβίωσης, μιας δημοκρατίας των έμβιων όντων. Αυτή τη δυνατότητα της τέχνης, η οποία συναρτάται με την «οικολογική σκέψη» και συνιστά «μια σκιά από το μέλλον»,¹⁰³ διατυπώνει με τρόπο συνάμα ποιητικό και ανατρεπτικό ο Morton:

Η τέχνη είναι στοχασμός από το μέλλον. Στοχασμός που δεν μπορούμε ξεκάθαρα να κάνουμε στο παρόν. Στοχασμός τον οποίο ίσως να μη μπορούμε να αρθρώσουμε ή να διατυπώσουμε καθόλου. Εάν θέλουμε έναν στοχασμό που να διαφοροποιείται από το παρόν, τότε ο στοχασμός πρέπει να στραφεί προς την τέχνη.¹⁰⁴

Βιβλιογραφία

Albright, Anna Lea και Peter Heybers. "Paintings by Turner and Monet depict trends 19th century Air Pollution." *PNAS* 120:6 (Ιανουάριος 2023).

<https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.2219118120> (πρόσβαση: 25 Απριλίου 2023)

Alfrey, Nicholas, Daniels, Stephen και Joy Sleeman. "To the Ends of the Earth: Art and Environment." *Tate Papers* 17 (Ανοιξη 2012), <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment> (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2023).

Andermatt Conley, Verena. *Ecopolitics: The Environment in Poststructuralist Thought*. London and New York: Routledge, 1997.

Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Apter, Emily. "Planetary Dysphoria." *Third Text* 27:1 (2013), 131-140.

Araeen, Rasheed. "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century." *Third Text* 23:5 (2009), 679-684.

Bates, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (1972). Chicago: University of Press, 2000.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Bradock, Alan C. και Christoph Irmscher (επιμ.). *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa, Alabama: University Alabama Press, 2009.

Braidotti, Rosi. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

103 Shelley, "A Defence of Poetry," όπως παρατίθεται στο Morton, *The Ecological Thought*, 2.

104 Morton, *Dark Ecology*, 1.

Brand, Peg Zeglin. "Disinterestedness and Political Art." Στο Carolyn Korsmeyer (επιμ.), *Aesthetics: The Big Questions*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 1998.

Bureaud, Annick (επιμ.). *Water is in the air: Physics, Politics, and Poetics of Water in the Arts*. San Francisco and Cambridge, Massachusetts: Leonardo/The International Society for the Arts, Sciences and Technology, and MIT Press, 2014.

Campos, Isabel Sobral. "The Ecology of Kandinsky's Abstraction: A Trembling World of Beings and Things." *Symploke* 26:1-2 (2018), 237-313.

Cheetham, Mark. *Landscape into Eco-Art: Articulations of Nature since the '60s*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2018.

Cook, Beverley και Alex Werner. "Breathing in London's History: from the Great Stink to the Great Smog," Μουσείο του Λονδίνου, 24 Αυγούστου 2017, <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/londons-past-air>.

Cosgrove, Dennis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison WI: University of Wisconsin Press, 1984.

Crowther, Paul. *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DeLanda, Manuel. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone Books, 1997.

Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on a Life*, μτφρ. Anne Boyman. New York: Zone, 2001.

Deleuze, Gilles και Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), μτφρ. και εισαγωγή Brian Massumi. London: Bloomsbury, 2013.

DeLue, Rachael Ziady και James Elkins (επιμ.). *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." Στο Francesco Manacorda και Ariella Yedgar (επιμ.), *Radical Nature-Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*. London: Barbican Art Gallery, 2009.

—. "Contemporary Art and the Politics of Ecology: An Introduction." *Third Text* 27:1 (2013), 1-9.

—. *Decolonising Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. London: Sternberg Press, 2016.

Elkins, James. "Writing Moods." Στο Rachael Ziady DeLue και James Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008, 69-86.

Foster, Hal. *Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2011.

Freeman, Kelly και Thomas Hughes (επιμ.). *Ruskin's ecologies: figures of relation from Modern Painters to the Storm-Cloud*. London: Courtauld Books Online, 2021.

Guattari, Félix. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, μτφρ. Paul Bains και Julian Pefanis. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995.

Haraway, Donna J. *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

Hornby, Louise. "Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control." *Environmental Humanities* 9:1 (Μάιος 2017), 60-83.

Kastner, Jeffrey (επιμ.). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press, 1998.

Kepes, György και Georges Braziller (επιμ.). *Arts of the Environment*. New York: George Braziller, 1972.

Klee, Paul. "Voies diverses dans l'étude de la nature." Στο *Théorie de l'art moderne*, επιμ. και μτφρ. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Denoël, 1985, 43-47.

—. "A propos de Franz Marc." Στο *Théorie de l'art moderne*, επιμ. και μτφρ. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Denoël, 1985, 145-146.

Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia University Press, 1994.

Latour, Bruno. "Atmosphère, Atmosphère." Στο Susan May (επιμ.), *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: Tate, 2003, 29-41.

—. *Politics of Nature: How to bring the Sciences into Democracy*, μτφρ. Catherine Porter. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac: And Sketches here and there*. Oxford: Oxford University Press, 1949.

Liu, Alan. *Wordsworth: The Sense of History*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

MacLean, Ian και Andrea Gaynor. "The Limits of Art History: Towards an Ecological History of Landscape Art." *Landscape Review* 11:1 (2005), 4-14.

"Manchester's Smoke Nuisance: Air Pollution in the Industrial City," Μουσείο Επιστήμης και Τεχνολογίας, Μάντσεστερ, 12 Φεβρουαρίου 2021.
<https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/air-pollution> (πρόσβαση: 4 Μαρτίου 2022).

Marcuse, Herbert. "1970s Interventions: Ecology and Revolution" (1972). Στο Douglas Kellner (επιμ.), *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*, τόμος 3. London and New York: Routledge, 2005, 173-177.

McKee, Yates. "Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right for Survival." Στο M. Feher (επιμ.), *Non-governmental Politics*. New York: Zone, 2007, 539-561.

—. "The Public Sensoriums of Pula: Cybernetic Abstraction and the Biopolitics of Urban Survival." *Art Journal* 67:3 (Φθινόπωρο 2018), 46-67.

Meiss, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University Press, 1958.

Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: HarperCollins, 1980.

Miles, Malcom (επιμ.). *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. London: Bloomsbury, 2014.

Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2007.

—. *The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2010.

—. *Dark Ecology: For a Logic of Future Co-existence*. New York: Columbia University Press, 2016.

Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

Perullo, Nicola. "Feet, Lines, Weather, Labyrinth: The Haptic Engagement as a Suggestion for an Ecological Aesthetics." *Contemporary Aesthetics* 17 (2019). <https://contempaesthetics.org/2019/11/08/article-879/> (πρόσβαση: 25 Απριλίου 2023)

44

—. "Aesthetics Without Objects: Towards a Process-Oriented Aesthetic Perception." *Philosophies* 7(1), 21 (2022), 1-19.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum, 2006.

Roberts, Donna. "The Ecological Imperative." Στο Krzysztof Fijalkowski και Michael Richardson (επιμ.), *Surrealism: Key Concepts*. London: Routledge, 2016, 217-227.

—. "Nature." Στο Michael Richardson, Dawn Ades, Stephen Harris, Krzysztof Fijalkowski, και Georges Sebbag (επιμ.). *The International Encyclopedia of Surrealism*. London: Bloomsbury Publishing, 2019, 261-263.

Rollston, Holmes III. "From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics." Στο Arnold Berleant (επιμ.), *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics*. Aldershot: Ashgate, 2002.

Rueckert, William. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *Iowa Review* 9:1 (1978), 71-86.

Sabanikou Evi D. και Jan Stasiensko (επιμ.). *Posthuman Studies Reader: Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism*. Basel and Berlin: Schwabe Verlagsgruppe AG, 2021.

Scott, Bonnie Kime. "Green." Στο Stephen Ross (επιμ.), *Modernism and Theory: A Critical Debate*. London and New York: Routledge, 2009, 219-224.

Shapshay, Sandra, Tenen, Levi, και Allen Carlson, "Environmental Aesthetics, Ethics, and Eco-aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76:4 (Οκτώβριος 2018), 399-410.

Shelley, Percy. "A Defense of Poetry." Στο Donald H. Reiman και Neil Fraistat (επιμ.), *Shelley's Poetry and Prose*. New York: Norton, 2022.

Sonfist, Alan (επιμ.). *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*. New York: E.P. Dutton, 1983.

Soper, Kate. *What is Nature? Culture, politics and the non-human*. Oxford: Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1998

Sprin, Whiston. "'One with Nature': Landscape, Language, Empathy, and Imagination." Στο Rachael Ziady DeLue και James Elkins (επιμ.), *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008, 43-67.

Thomas, Greg M. *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Toadvine, Ted. "Ecological Aesthetics." Στο Hans Rainer Sepp και Lester Embree (επιμ.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. New York: Springer, 2010.

Williams, Robert. *Art Theory: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Zerefos, C. S., Tetsis, P., Kazantzidis, A., Amiridis, V., Zerefos, S. C., Luterbacher, J., Eleftheratos, K., Gerasopoulos, E., Kazadzis, S., and Papayannis, A. "Further evidence of important environmental information content in red-to-green ratios as depicted in paintings by great masters." *Atmospheric Chemistry and Physics* 14:6 (2014), 2987-3015.

Ελληνόγλωσση

Ζήκα, Φαίη. «Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης;». *Δευκαλίων* 25:1 (Ιούνιος 2007), 117-133.

Κιντή, Βάσω και Φαίη Ζήκα. «Η φύση της φύσης». Στο Μιχάλης Μοδινός-Ηλίας Ευθυμιόπουλος (επιμ.), *Η φύση στην οικολογία*. Αθήνα: Στοχαστής, 1999, 60-74.

Παπαδημητρίου, Ευθύμης Γ. *Για μια Νέα Φιλοσοφία της Φύσης: Η Πρόκληση της Οικολογίας και οι Απαντήσεις της Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Gutenberg, 1999.

Σταυρακάκης, Γιάννης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.). *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.

Τρούμπης, Ανδρέας. *Λογία Οικολογία: Η Επιστήμη της Φύσης μεταξύ Κοινωνίας και Πολιτικής*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 1999.

Φερεντίνου, Βικτώρια. «Η εμπειρία του γίνεσθαι και η μετα-ανθρώπινη διαμόρφωση του αισθητικού: Ορισμένες σκέψεις με αφορμή την 59η Μπιενάλε της Βενετίας». *Επιθεώρηση Τέχνης* 1 (Μάιος 2023), 337-342.

Barry, Peter. *Γνωριμία με τη Θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφρ. Αναστασία Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2013.

Berleant, Arnold. *Η Αισθητική του Περιβάλλοντος*, μτφρ. Μυρτώ Αντωνοπούλου-Νικόλαος Α. Ν. Γκόγκας. Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2004.

Braidotti, Rosi. *Νομαδικά Υποκείμενα: Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*, μτφρ. Αγγελική Σηφάκη, Ουρανία Τσιάκαλου, επιμ. Αγγελική Σηφάκη. Αθήνα: Νήσος, 2014.

Breton, André. «Προλεγόμενα σ' ένα Τρίτο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού ή όχι» (1942). Στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα: Δωδώνη, 1972, 279-284.

Freeland, Cynthia. *Μα τι είναι τελικά τέχνη; Εισαγωγή στη θεωρία της τέχνης*, μτφρ. Μ. Αλμπάνη, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, επίμετρο Θανάσης Μουτσόπουλος. Αθήνα: Πλέθρον, 2005.

Guattari, Félix. *Οι Τρεις Οικολογίες*, μτφρ. Μάντα Σολωμού, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991.

46

Haraway, Donna. *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες. Η επανεπιινόηση της φύσης*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Ε. Τάκου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014.

Kandinsky, Wassily. *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης. Αθήνα: Νεφέλη, 1981.

—. «Παρατηρήσεις περί της αφηρημένης τέχνης». Στο Wassily Kandinsky, *Τέχνη και Καλλιτέχνες: Δοκίμια*, μτφρ. Γεώργιος Δ. Κεντρωτής. Αθήνα: Νεφέλη, 1986.

Latour, Bruno. *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: Δοκίμιο Συμμετρικής Ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, επιμ. Θ. Μοσχούδης. Αθήνα: Σύναλμα, 2000.

Marchart, Oliver. «Η επιμελητική λειτουργία: οργανώνοντας την έκ/θεση». Στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, 253-261.

Serres, Michel, *Το φυσικό συμβόλαιο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επιμ. Κ. Γαβρόγλου-Α. Μπαλτάς. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Simmel, Georg, Ritter, Hoachim και Ernst H. Gombrich. *Το Τοπίο*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Λευτέρης Αναγνώστου και Νίκος Δασκαλοθανάσης. Αθήνα: Ποταμός, 2004.

Κείμενα/Essays

Process Conservation 51

Chris Ingraham

1. The Inquiry

Shall we start with a question? I'm afraid that what I have to say here will as often end in a squiggly question mark as an emphatic and terminal point, so why not begin accordingly? And the question that I'm most interested in asking is this: *How can conservation as we know it get around the problem of change?*

Maybe I should slow down. First, what do I mean by *conservation*? There are, after all, many varieties of conservation, each of which endeavors to conserve something different: a building, a species, a painting, a coral reef. And there are, likewise, many varieties of these varieties, so that one conservator's approach to restoring, say, a limbless ancient sculpture, will differ from another's, as each would also vary according to the fashions of its time. But if you will permit me to speak generally, for the sake of moving us toward a common starting ground, let us take "conservation" here as a term to designate a process of preserving, protecting, restoring, or repairing something (or some set of things) believed to be preservable, protectable, restorable, or repairable. We can leave out, for now, the problem of conservation conserving itself, which is to say, those self-generative processes of conservation that are evident almost everywhere in the physical world, irrespective of a so-called living "agent" that believes something to be conservable or that acts intentionally to undertake a conservationist project. To put it baldly, I am interested in anthropogenic practices of conservation, and two in particular: art conservation and conservation ecology.

From the start, you should know that I'm not an expert in either field and therefore not equipped, even if I wanted, to offer anything like best practices or guidelines for how to go about doing such work. Art conservation and conservation ecology are complex areas of research with their own committed practitioners and scholars. Each has its own devoted scholarly journals, economies of practice (academic and not), and both rely upon genuine scientific expertise to undertake their respective projects. In my understanding, conservation ecology is a field of study and practice devoted to preserving our planet's biodiversity and natural resources. Drawing upon a host of interdisciplinary insights – from evolutionary biology to environmental ethics – conservation ecologists aspire to conserve species, habitats, ecosystems, landscapes, and biota everywhere from threats upon their flourishing. The "before it's too late" project of conservation ecology calls for manifold methods, including bioengineering, infrastructure design, lobbying, protest, and no shortage of field-work with all the -cultures in play: agri-, aqua-, horti-, perma-, and so on. Similarly, as I treat it here anyway, art conservation is the practice of preserving, restoring, and studying the essential material constitution of works of art. Encompassing its own host of interdisciplinary knowledges – from art history to chemistry – art conservators aspire to preserve 'original' artworks from degradation, discoloration, and deterioration over time. Art conservation's project to pause the patina of time also calls for a variety of tools and methods: scalpels and x-rays, *tratteggio* and digitization, among no shortage of others.

Although it's clear that both fields of conservation have different objects and methods under their domain, then, each seems to share a similar premise: namely, that there exists, there has once existed, or there can exist an optimal, original, or complete *something* to conserve in the first place. It is this presumption that I wish to challenge in my remarks today. Perhaps now you can see the question with which I began as the rhetorical tease that it was: *How can conservation as we know it get around the problem of change? It can't.* Change is what conservation aspires to arrest. You are beginning to see, no doubt, why there are as many questions here as answers. Another question, then: What do I mean by *change*? There are many ways to think about change, of course, or about that more fashionable term, 'becoming,' but I won't bother you with what little I know of them here. For now, let's get on the same page about what we're discussing. And let's do it by pretending, for a moment, that we're looking back at 2018 a thousand years from now. Is it not outright *unfathomable* that the world in 3018 would be the same as it is now? Won't it, of course, be different *somehow*? None of us will still be here, for one thing, at least not the way we are today. But other things will be different, too. Will this building still be standing? Will the air outside be breathable? What will have happened, say, to this iPad? Where will it be?

It is no more than what this simple exercise illustrates that I mean by change: in the long run, things will eventually be different. Radically so, I suspect, but imperceptibly in other ways, and more imperceptibly the closer we wind the spool back from our imagined 3018 to a time nearer to our present. What will have changed just days from now, for instance, when this lovely gathering will be over? What about by tomorrow? A few hours? How about in minutes, when I'll have begun hoping not to have lost your attention? If we are able to suppose that even an instant from now a difference will have come to pass, however miniscule or evasive to our perception, and however similar the overall state of things may seem to remain, so long as that difference is there, then we can at least grasp the crudeness of change in the way I mean it here.

What I'm trying to suggest is that the philosophical proposition that all existence is in process or constant flux, *were we to accept it*, would pose a serious challenge to the idea of conservation as it's traditionally understood and undertaken. (I happen to believe such a proposition; but, unfortunately, now's not the time to make a case on its behalf, even if I were philosopher enough to convince you. For that I'd point you toward Heraclitus, toward Plato's *Timaeus*, toward just about anything by Alfred North Whitehead.) If you would, then, bear with me while I try to think through what I believe to be a problem baked into the very idea of *conservation*. The project is speculative: What might conservation look like if premised upon an ontological supposition that dynamism and change, rather than some ideal form of stasis and fixity, are intrinsic both to ecosystems and art alike?

2. Process Porn

Just this month [October 2018], *Artnet News* – an organization that’s usually pretty good about having its finger on the art world pulse – reported that “Live Conservation” is the latest trend in museums.¹ What is live conservation? It’s when museums permit the public to watch art conservators at work restoring actual paintings. An equivalent practice has long been popular in science and natural history museums, where you might see ‘real scientists’ in lab coats behind glass walls, looking over incubating eggs or brushing dirt off a dinosaur bone. Art museums have gotten in on the practice and the public is reportedly enthralled. Julian Baumgartner, an American conservator based in Chicago, describes the fascination as “process porn” – a phrase I find interesting in light of my inclinations about change as always-in-process. Baumgartner’s apparent point is that people want art to be less elitist and removed from everyday life, and showing them how art is restored is one way to make it more accessible. People want to see the humanized process of restoration, not just its miraculous product. Baumgartner posts zoomed-in photographs and short videos of his restoration work on Instagram, for nearly 100,000 followers who want to see it.

To me, this trend is emblematic of our digital age and its democratization of creativity and expertise. When digital technologies now make it easy for anyone to take pictures on the fly and, with the easy click of some buttons, modify photos through instantaneous and powerful editing tools, there’s a kind of voyeuristic awe that can attend the encounter with an analog work of art being modified and restored with such painstaking care. Seeing the conservator at work affirms today’s DIY ethos by further crumbling the imaginary pedestal of the elite and genius artist doing what no one else can; but, it also illustrates that genuine craftsmanship, a bona fide *techne*, is still a real and powerful skill to wield.

54

Indeed, for all my concern to think outside a static model of conservation, it’s worth stressing that the work of art conservation and conservation ecology alike requires incredible skill and expertise. For instance, the sheer technoscientific specificity necessary for art conservation is evident in the names of its publications: “The Development of a DNA Microarray for the Rapid Identification of Moulds on Works of Art” or “Preliminary Studies Toward Identification of Sources of Protoberberine Alkaloids used as Yellow Dyes in Asian Objects of Historical Interest.” I hardly need mention similar such titles from conservation ecologists.

But the two domains are similar on other counts as well, one being their reliance on a lot of research. You don’t just start touching-up a painting or modifying a wetland willy-nilly. First you learn what there is to know about it that might have some bearing on what sorts of conservation methods and goals are appropriate to the case at hand. In the case of a painting, the conservator might begin by inspecting the artwork itself.

1 Janelle Zara, “Watching Art Conservators Work Their Magic Has Become a Hot New Museum Trend. Here’s Why,” *Exhibition*, artnet news, 3 October, 2018, <https://news.artnet.com/exhibitions/below-the-varnish-uncovering-the-obscure-sex-appeal-of-art-conservation-1362715> (Access: 2 March, 2019).

How old is this painting? Has it been restored before? Where has it been kept? What's the nature of the damage? Too much sun? Cracking? Soot? Then the conservator might go to the archives to learn more about the artist's materials, process, and intentions. What's the medium? Ink on paper? Acrylic on canvas? How did she mix her paints? Any additives? What were her methods for applying it to the surface? How thick are her brushstrokes? Is this particular painting different from her others? What have critics, curators, and historians had to say about it? What has the artist herself had to say? And just how seriously should we take what this artist said anyway?

In the case of conserving something like a wetland, meanwhile, conservators have a similarly daunting array of factors to consider. And again, they would begin with a basic information-grab. What sort of wetlands are we dealing with? Riverine wetland? Alpine wetland? Tidal flat? Swamp? What kind of climate zone is it in? Is it freshwater, seawater, brackish? What sort of wildlife live here? Eventually, the conservators would need to look closer. Do we have any historical data about this region? When did this wetland form? How extensive is the ground cover? Has that changed over time? What are the trends? Has there been a precipitous decline recently? Is it related to a particular event? What are the pH levels? Is that normal for this ecosystem? How's the species diversity? Are any numbers down? What's happening with the amphibians? Are any of them early-breeding? What exactly is the problem here? And what other factors are contributors? Invasive fauna? Rising climates? Hunting? Agriculture? Infrastructure? Commercial development? As you can see, the research involved in both art conservation and conservation ecology is extensive.

And let's not forget, either, that technology plays an important role here. Data visualization, made possible by satellites and algorithmic computation, for instance, can produce visual representations of environmental change in finer detail, on larger geotemporal scales (including in real-time), and based on far more extensive information than ever before. Similarly, visualization technologies are useful for assessing the nature of damage to artworks in need of repair. Does this sculpture have a small surface fissure or a larger structural fracture? Has this canvas been painted on before? X-Rays have revealed all kinds of things about earlier versions of paintings based on what's hidden beneath the surface. These technologies are important for showing ecosystems and artworks alike as processes, that is, as things that we invariably perceive at a time both *after* changes to them have occurred and *before* the subsequent changes that are still to come.

It's somewhat astonishing, then, at least to me, that the working process followed by conservators of art and ecosystems alike is nevertheless directed toward arresting the very processual nature of that which they're trying to conserve. Now, I'm being somewhat sloppy here because it doesn't follow that because something constantly changes there can exist no provisional iteration of that change that's superior to others. But we must also concede that our *notions* of what makes for a superior iteration are always context-dependent, variable, and contingent. In other words, even if we grant the existence of some 'ideal' state of being that's superior to others, that ideal will itself be subject to change. It always just depends: superior for whom or what? And to what ends?

3. Ekphrasis

Maybe we should look at something specific. In 2014, the Scottish artist Katie Paterson arranged for a forest of 1000 trees to be planted in Norway, outside Oslo, as part of a project she calls the 'Future Library.' For the next hundred years, one writer a year will deliver a manuscript, unseen by anyone and to be held in trust until the year 2114, when the forest of a thousand trees will supply the paper for the anthology to be printed and bound for an unknown and unforeseeable audience. Already, Margaret Atwood, David Mitchell, Sjón, Elif Shafak, and Han Kang have contributed their manuscripts, which could be a single word or a thousand pages long, and could take nearly any written form at all, poems or stories, lists or essays.

Among a growing number of projects that meld art and ecology, I like this one because it illustrates the difficulty of separating their two types of conservation. What would constitute degradation of a project of this kind? Would it be the premature publication of one of its manuscripts? A blight in the forest? A fire? Would chopping down the trees a century from now effectively be destroying the artwork as well, even though the plan from the start was to use the trees for paper? In the case of the 'Future Library,' perhaps conservation is more akin to preservation: that is, to keeping the concept going for a full hundred years, to seeing it through to fruition. But even then, would the 'fruition' of the project finally leave us a finished 'work' *then* to conserve from the ravages of time? Or is the project's concept all that really matters, not its execution or material parts? How to conserve a concept? Do we write it down by way of *ekphrasis*? Do we get a statement from the artist who conceived it? Interview those writers who participated? Not all artworks are amenable to conservation – at least not in the static version of conservation we've been considering.

56

To some degree, art history itself is a conservationist endeavor. Its means of conserving just happens to be written language. As Jas Elsner has argued, "art history [...] is nothing other than *ekphrasis*."² In other words, going back to Giorgio Vasari and Johann Joachim Wincklemann, art history's modern founders, and to Pliny, Vitruvius, and other ancients before them, histories of art have always involved people describing artworks (or the relationship of artworks to one another) "for the purpose," Elsner writes, "of making an argument of some kind to suit the author's prior intent."³ In the *ekphrastic* gesture of description, can we not read a kind of rhetorical conservation? Even if you don't buy Elsner's argument, what's intriguing about it, at least to me, is what it discloses about art conservation of the kind that involves directly altering a more or less 'bounded text' in a material way. The point isn't that words and paint, for instance, are equally 'material,' though I'd argue that they are. What thinking about art history as a conservationist project does is to show plainly that it is also *inevitably* and *unavoidably* an interpretive one – and this is the important point. Art history, in other words, conserves a particular interpreted version of what an *audience*, or at least one audience member (the art historian) regards

2 Jas Elsner, "Art History as Ekphrasis," *Art History* 33:1 (February 2010), 11.

3 Elsner, "Art History as Ekphrasis," 11.

as the best or 'right' way to understand a work of art's importance, meaning, salience, and so forth. The art conservator, meanwhile, conserves a particular interpreted version of what the *artist* supposedly intended as the work's ideal or complete material form.

In my mind, Elsner's argument about *ekphrasis* is similar to Timothy Morton's argument, in *Ecology Without Nature* (2007), about what he calls "ecomimesis." For Morton, ecomimesis is the kitschy practice of writing about nature in such a way that the writer tries to evoke the sensual richness of being there, as if to transport readers into a perceptual unity with the environment via a kind of "ambient poetics."⁴ What Morton doesn't like is that this sort of work seems to suggest that, if we can just 'track' or 'read' or be better 'attuned' to our surroundings, then we will resolve our troubled relationship with nature. To the contrary, for Morton, "The environment was born at exactly the moment when it became a problem."⁵ In other words, to separate the so-called environment from our lives as if it were something *over there* to be appreciated or destroyed, ends up making the environment into something it wouldn't need to be if we had a more integrated relationship with what's around us in the first place. "In a society that took care of its surroundings in a more comprehensive sense," Morton writes, "our idea of environment would have withered away."⁶

The same year that Morton published *Ecology Without Nature*, in 2007, the feminist philosopher physicist Karen Barad put out a book, *Meeting the Universe Halfway*, which was up to similar things, albeit coming from a different vantage. Barad was interested in science and the false binaries we maintain in its practice. Insofar as conservation is a domain of knowledge for which the separation of theory and practice is inconceivable, Barad's principle of 'agential realism' might be another useful way to understand it. The main insight of agential realism, as I see it, is that whatever we research – call it the 'thing' of interest, whether a quark or a cupcake, gender or photography – whatever this 'thing' is becomes enacted through its entanglement with 'the way' we research it. As Barad puts it much more succinctly than that: "Practices of knowing and being are not isolable."⁷ And if knowing (epistemology) and being (ontology) aren't isolable, then that makes them mutually implicated. In other words, the ways we come to know something are active in making that thing whatever it is, but that thing is also active in making possible the ways it can come to be known. It hardly matters if these 'things' are biotic or abiotic, inert or dynamic, material or conceptual, digital or airy nothings. All phenomena *are* the 'intra-activity' of the object and the measuring agencies by which we take stock of them. Neither the 'thing' nor the 'way' *precede* their intra-action. Just the reverse: they are produced by it. For Barad, the tendency to separate epistemology from ontology is a hangover from an older metaphysics that defaulted toward assuming "an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter

4 Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007), 32-54.

5 Morton, *Ecology Without Nature*, 141.

6 Morton, *Ecology Without Nature*, 141.

7 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 185.

and discourse.”⁸ To that list we could add another ungainly binary: nature and culture – which is why I think the relationship between art conservation and conservation ecology is so interesting and important to explore.

In Erwin Panofsky’s classic book from 1955, *Meaning in the Visual Arts*, he characterized the nature/culture split in precisely the terms that many of us today are at pains to reject, linking it to the very possibility of studying art as a humanistic discipline. “From the humanistic point of view,” he writes, “it became reasonable, and even inevitable, to distinguish, within the realm of creation, between the sphere of nature and the sphere of culture, and to define the former with reference to the latter, i.e., nature as the whole world accessible to the senses, except for the *records left by man*.”⁹ Without making such a split, Panofsky suggests, it would have been historically impossible, at least impracticable, to imagine art is something to be studied. He goes on to say that scientists, after all, also deal with human records, but the scientist “deals with them not as something to be investigated, but as something which helps him to investigate.”¹⁰ From the standpoint of Barad’s agential realism, though, the processual intra-activity between the tools to investigate and that which is investigated can make Panofsky’s binaries seem naïve at best, dangerous at worst.

We need only consider cases of conservation-gone-wrong to observe how dangerous it can be when premised on a Godlike, masculine impulse to *fix* without careful attentiveness to the ways our measurements and tools are entangled in producing that which we measure and manipulate. From the widely publicized case of the botched restoration of Elías García Martínez’s *Ecce Homo* (circa 1930) to the misguided slaughtering of elephants as a way to stop desertification – among several other examples – a conservation premised on binary thinking and a static metaphysics will ultimately succumb to an anthropocentrism that does little favors for the sorts of change that make people and their ecologies (environmental, social, psychological, to borrow from Félix Guattari’s ecosophy),¹¹ so constitutively and intra-actively entangled. To avoid reinforcing the very binary thinking that we’re trying to avoid, let me draw us toward a conclusion by considering two edge-cases that underscore how art and ecological conservation can converge.

4. Two Edge-Cases

Case One: Forensic Architecture

In April 2018, a collective known as Forensic Architecture was named among four finalists for the Turner Prize, perhaps the world’s most prestigious award in visual art. The curious part is that Forensic Architecture was not a group of artists. The group’s director, Eyal Weizman, therefore responded to the announcement with some confusion: “It’s very

8 Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 185.

9 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1955), 4-5.

10 Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 5.

11 Félix Guattari, *Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton (London: The Athlone Press, 2000).

unexpected,” he said. “We don’t consider ourselves to be artists.”¹² Forensic Architecture is a collective of architects, computer scientists, and graphic designers who utilize the affordances of digital technologies to recreate and visually depict hybrid virtual/material scenes and sites of geopolitical controversy or criminality. Their aim is to verify or expose a more empirical public truth about otherwise unverifiable events that occurred in particular times and places, yet which, without their work, would remain inaccessible to public scrutiny. Against the power-game of ‘He said, She said’ international politics, Forensic Architecture counters with architecturally and physically accurate visual recreations of consequential events that serve as evidential proof of what has happened (or what could or could not have happened) somewhere, regardless of whatever the prevailing *story* about what allegedly happened may claim to the contrary.

What I want to suggest is that Forensic Architecture offers a challenging edge-case for how to think about conservation not as *either* ecological or aesthetic, but as engaging both at the same time. Consider their project called “Ecocide in Indonesia,” which they describe as “providing evidence to local and international bodies for universal jurisdiction cases in relation to environmental crime.”¹³ Universal jurisdiction is a legal term that indicates the right of any national court to prosecute individuals for serious crimes against international law, even if those crimes did not occur on that nation’s homeland. The idea is that any individual State has the right to act in protection of the international community if any criminal activity – genocide, torture, war crimes, etc. – is demonstrably a threat to the international order. Forensic Architecture’s “Ecocide in Indonesia” project was, effectively, a visual argument seeking to make the case that the environmental destruction wrought by fires across a large swath of Indonesia in 2015 was sufficiently criminal as to threaten the international order and therefore constitute a viable case of universal jurisdiction.

According to Forensic Architecture’s research, the Indonesian fires in 2015 destroyed over 21,000 square kilometers across the territories of Kalimantan and Sumatra, mostly in dried peat lands but also in forests. The fumes from these fires were generated not just from a single, massive fire, but from some 130,000 smaller sources across the region. Together, they formed an enormous cloud canopy over the country, a cloud some three hundred kilometers long and three kilometers thick, consisting in a toxic batch of carbon, methane, ammonium, and cyanide – more, allegedly, than the entire annual industrial emissions of Germany, Britain, and Japan. As clouds do, this one spread: across Indonesia and over Malaysia, Singapore, the tail of Thailand, and Vietnam, resulting in an estimated 100,000+ premature deaths across southeast Asia and, potentially, pushing global warming close to the 2°C threshold widely regarded as the calamitous planetary point of no return. Visually representing all of this in short videos and graphics, the

12 Javier Pes. “We Don’t Consider Ourselves to Be Artists: A Team That Uses Images to Solve Crimes Reacts to Their Surprise Turner Prize Nod,” *Exhibitions*, artnet news, 26 April, 2018, https://news.artnet.com/exhibitions/turner-prize-nomination-forensic-architecture-1273889?utm_content=from_&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20newsletter%20for%204/26/18&utm_term=New%20US%20Newsletter%20List (Access: 2 March, 2019).

13 Forensic Architecture. “Ecocide in Indonesia,” *Cases*, Forensic Architecture, <https://www.forensic-architecture.org/case/ecocide-indonesia/> (Access: 2 March, 2019).

“Ecocide in Indonesia” project was also a kind of process-committed conservation, both aesthetic and ecological in that it refused to separate violence done to humans from violence done to the environment. In other words, the aesthetic representation of that violence did not rely on an isolable difference between humans here and environment there. Conversely, the evidential case to show that the ecocide needed to be dealt with did not suggest a conservational fix other than legal accountability for the violence’s ongoing perpetration.

Case Two: The Human Rights of a River

As a second or parallel case, consider some recent attempts to clean and conserve India’s beloved Ganges River. In March of 2017, a high court in the state of Uttarkhand – the region that is home to the river’s glacial source in the north Indian Himalayas – ruled that the Ganges and Yamuna rivers could be granted the legal status of ‘living human entities’ and accorded the full set of rights thereby implied. This meant that, in the eyes of Indian law, to pollute either river would now be tantamount to harming a human being – and, presumably, prosecutable on that basis. In its ruling opinion, the court justified its decision as a matter of improving the ‘preservation and conservation’ of these rivers, which are both terribly polluted yet essential to the ecological, agricultural, economic, social, spiritual, and cultural well-being of the country. The precedent for such a ruling had been established just a week earlier, when New Zealand parliament conferred legal human rights on the Whanganui River in the country’s North Island.

Now, there are many, many interesting questions that follow from recognizing a river as a living entity possessing the legal status of a human. Who represents the river’s interests? (In both New Zealand and India, a pair of state officials were appointed as ‘legal guardians’ to represent the river – a bit like saying, “Sure, the river may be human, but it’s still an underage minor”). What sorts of actions constitute a threat to the river’s rights? (Pollution, presumably, but how to define that?) And what if the river seems complicit? (Is the river now culpable if a person drowns in it?) Are we now to look for ways that the river ‘speaks’ for itself? And why is India giving human rights to some rivers when, socially and culturally, it has yet to recognize the immanent self-worth of women? In a time when posthuman thinking is sweeping the academy, the legal assignation of human rights on a river is, I propose, another edge-case that can help us think more clearly about what is at stake in moving beyond anthropocentrism, particularly when it comes to ecological and aesthetic conservation. The very enterprise of ‘giving’ a river human rights, after all, is a deeply anthropocentric condescension, as if human laws or rights were even desirable to the river (from the river’s standpoint), and not merely a paternalistic political act to bring the river within the jurisdiction of further human control and dominance over the environment.

As it played out, political motives pushed the other way, too, and the case was soon brought to the Indian Supreme Court. In July 2017, the country’s highest court ruled that neither the Ganges nor Yamuna could be recognized as ‘living entities’ because to do so would be far too impractical. Too many legal complications would follow, enforcement would be impossible, and besides, laws already existed to curtail pollution and to conserve

the health of these rivers and their ecosystems. Such laws, however, have largely been insufficient given the rampant corruption around the river's regulation, to say nothing of its over-engineering by competing sources (privatized, state, homemade). No one seemed to deny that the Ganges and Yamuna were India's two largest rivers and a lifeline for millions of people; the courts just denied that these rivers were people themselves.

5. So What?

Everything we know about ecology suggests that ecosystems are anything but static. Yes, many ecosystems can attain something like stability, a steady-ish state or balance that's often discussed as their equilibrium. In the popular Gaia hypothesis, for instance, the ability of planet Earth to self-regulate as a way of restoring its equilibrium is held to be essential to sustaining those conditions necessary to keep fostering life. Of course, the evidence that maybe our planet can't any longer perpetuate such conditions is startling: there were more than twice as many wild animals on Earth in 1970 than there are now;¹⁴ in another 30 years, there will be no more fish in the ocean,¹⁵ as many as 137 plant, animal, and insect species are lost every day from deforestation in the Amazon,¹⁶ and so forth. We've all heard staggering statistics like this before. What are we to do with them when, as Bruno Latour has pointed out, no single one of us is responsible for our planetary crisis, but collectively the damage we've done leaves us paralyzed and waiting for Gaia?

I've tried to propose that we approach this question with another. How can we do away with the project of restoring art or an ecosystem to a particular idealized or optimal 'state' of being and, instead, begin from the standpoint that no such ideal or optimal state exists? And what if such a state *never* exists, neither with the artist's final brushstroke nor with a conservator's improving hand? Is conservation just a misguided fantasy? Wishful thinking we might as well abandon? Perhaps. But then, no! That can't be right: abandon conservation? Let our greatest artworks fall into disrepair? Lose our dearest emblems of cultural heritage? Not to mention ecosystems, entire species, environments. Should we really not conserve these either? There's a strain of reasoning that says, we're all going to die anyway; the planet Earth will exist longer than humans; and, in the long-long-run, about 5 billion years from now, when the sun runs out of the hydrogen needed to keep burning, a cold darkness will fall and the planet Earth won't be hospitable to much of anything. Quite rationally, in other words, if we project far enough out, we can conclude that, eventually, entropy and decline will get the best of all things, and there will be nothing we could have done to stave it off in advance.

14 Damian Carrington, "Humanity Has Wiped Out 60% of Animal Populations Since 1970, Report Finds," *The Guardian* (London, UK), 30 October, 2018, <https://www.theguardian.com/environment/2018/oct/30/humanity-wiped-out-animals-since-1970-major-report-finds> (Access: 2 March, 2019).

15 Charles Clover, "All Seafood Will Run Out in 2050, say Scientists," *The Telegraph* (London, UK), 3 November, 2006, <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1533125/All-seafood-will-run-out-in-2050-say-scientists.html> (Access: 2 March, 2019).

16 Susan Silber and William Velton, "Fact Sheet – Rainforest Animals," Rainforest Action Network. https://www.ran.org/fact_sheet_rainforest_animals/ (Access: 2 March, 2019).

What I'm getting at is sometimes discussed under the banner of the 'Anthropocene,' a concept that exists to designate a future-anterior: a projection from our current vantage about what will one day have been. What we are now realizing, or rather, the realization to which we have now given a name, is that when humans are no longer around, our bygone time on the planet will be marked materially by a geological stratum of Earth that will consist of plastics, electronics, and trash. Forget fossils. Think iPads. Bones are the least of it. Think water bottles. That's what Anthropocenic thought claims as the inevitable legacy of humans, its evidence to be marked in the geological record as the sad remainder from what will eventually have been our relatively short-lived planetary existence.

"Contemporary art," Timothy Morton says, "evokes what is often excluded in our view of the picture: its surrounding frame, the space of the gallery itself, the institution of art altogether. In a very significant way, these experiments are environmental."¹⁷ Let us give the name "Process Conservation" to the kind of experiment in conservation that I've been envisioning for the last half-hour. But the challenge is not to identify what Process Conservation *is* (or what it might be, were it ever realized). To be sure, that's a tempting question to ask – what it *is* – but the very question presupposes an answer that a truly process-committed conservation could not compute. Process Conservation takes not being but becoming as its very basis. The question to ask, then, is more speculative than empirical: what follows from a conservation that does that? I warned you that there might be more questions than answers, and maybe that's part of the point.

Traditional Conservation	Process Conservation
Static	Dynamic
Manifest	Manifesting
Synchronic	Diachronic
Uni-Directional	Multi-Directional
Media Technologies are Tools	Media Technologies are Constitutive
Representation	Gesture
Masculinist	Feminist
Anthropocentric	Intra-Active

Bibliography

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

Carrington, Damian. "Humanity Has Wiped Out 60% of Animal Populations Since 1970, Report Finds." *The Guardian* (London, UK), 30 October, 2018. <https://www.theguardian.com>.

17 Morton, *Ecology Without Nature*, 131.

com/environment/2018/oct/30/humanity-wiped-out-animals-since-1970-major-report-finds (Access: 2 March, 2019).

Clover, Charles. "All Seafood Will Run Out in 2050, say Scientists." *The Telegraph* (London, UK), 3 November, 2006. <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1533125/All-seafood-will-run-out-in-2050-say-scientists.html> (Access: 2 March, 2019).

Elsner, Jaś. "Art History as Ekphrasis." *Art History* 33:1 (February 2010), 10-27.

Forensic Architecture. "Ecocide in Indonesia." *Cases*, Forensic Architecture. <https://www.forensic-architecture.org/case/ecocide-indonesia/> (Access: 2 March, 2019).

Guattari, Félix. *Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton. London: The Athlone Press, 2000.

Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955.

Pes, Javier. "'We Don't Consider Ourselves to Be Artists': A Team That Uses Images to Solve Crimes Reacts to Their Surprise Turner Prize Nod." *Exhibitions*, artnet news. 26 April, 2018. <https://news.artnet.com/art-world/turner-prize-nomination-forensic-architecture-1273889> (Access: 2 March, 2019).

Silber, Susan, and William Velton. "Fact Sheet – Rainforest Animals." *Rainforest Action Network*. https://www.ran.org/fact_sheet_rainforest_animals/ (Access: 2 March, 2019).

Zara, Janelle. "Watching Art Conservators Work Their Magic Has Become a Hot New Museum Trend. Here's Why." *Exhibitions*, artnet news. 3 October, 2018. <https://news.artnet.com/exhibitions/below-the-varnish-uncovering-the-obscure-sex-appeal-of-art-conservation-1362715> (Access: 2 March, 2019).

Silences on the last wild river of Europe

65

Iir Kaso

Introduction

On the 8th of July 2013, the Ministry of Transport and Infrastructure, together with the Ministry of Environment in Greece, signed a document approving a project to divert the rivers in northern Greece with the aim to enrich the waters of the Ioannina Lake (Water Department of Epirus 2013). In the list of the rivers to be diverted, there is the river Aaos-Vjosa, which is a cross-border basin.

The Espoo (EIA) Convention sets out the obligations of Parties to assess the environmental impact of certain activities at an early stage of planning. It also lays down the general obligation of States to notify and consult each other on all major projects under consideration that are likely to have a significant adverse environmental impact across boundaries (UNECE n.d.).

Beyond the border we stood in complete darkness. No news was being made public by the Albanian media. This paper reflects how an anthropology fieldwork was transformed into media activism through video art, and then into traditional forms of political actions, such as public demonstrations (Fig 1).

Σχέδιο Διαχείρισης των Λεκανών Απορροής Ποταμών
του Υδατικού Διαμερισματος
Ηπείρου (GR05)

Κοινοπραξία:

Γ. ΚΑΡΑΒΟΚΥΡΗΣ & ΣΥΝ/ΤΕΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΙ ΜΗΧ/ΚΟΙ Ανώνυμη Εταιρία -
ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΕΡΛΕΡΟΣ – ENVECO Ανώνυμη Εταιρεία Προστασίας και
Διαχείρισης Περιβάλλοντος - ΑΝΤΙΖΟΥΛΑΤΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ – ΕΠΕΜ
Εταιρία Περιβαλλοντικών Μελετών Α.Ε. - ΟΜΙΚΡΟΝ Οικονομικές &
Αναπτυξιακές Μελέτες Ε.Π.Ε. - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΗΛΙΑΣ - ΤΣΕΚΟΥΡΑΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ - ΚΟΤΖΑΓΕΩΡΓΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ - ΓΚΑΡΓΚΟΥΛΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Με διακριτικό τίτλο: Κ/ΣΙΑ Διαχείρισης Υδάτων Θεσσαλίας, Ηπείρου
και Δυτικής Στερεάς Ελλάδας.

66

Fig. 1
The document consenting a project to divert the rivers in
northern Greece.

Θεωρήθηκε
Αθήνα 24/7/2013
Για την Ε.Υ.Υ.Π.Ε.Κ.Α
Ο Εθνικός Γραμματέας
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
Κ. Τριάντης

The last wild river of Europe

The Aaos-Vjosa river extends over 272 km from its sources in the Pindos mountains, east of Ioannina at the foot of Mavrovouni (2159 m a.s.l.) in Greece through the south of Albania to the Adriatic Sea. During its course, it follows a SE-NW direction. The first 80 km are situated in Greece, where the river is named Aaos. The total catchment size is 6704 km² of which 4365 km² are in Albanian territory. This particular river springs in the northwestern part of Greece, specifically the Pindus Mountains in Epirus, near the village of Vovoussa (the ancient name of Vjosa). In Greece the river flows through the

Vikos-Aoos National Park characterized by deep gorges. Across the town of Konitsa, it unites with Voidomatis and enters in Albania. At the border to Albania a major tributary – the Sarandoporo – combines with Aoos to form the Vjosa. Because of the border situation, the alluvial floodplains of the Sarandoporo near the confluence are particularly undisturbed with well-maintained flood-plain forests. The channel pattern changes over its course in Albania. In the upper section, the Vjosa follows a sequence of steep canyons between Përmet, Këlcyra and Dragot, entrenched in steep gorges intersected by areas with large alluvial fans and islands. After Dragot, the river valley widens except for the gorges of Kalivaçi and Poçemi. At the city of Tepelena – before and after the confluence with the river Drino – large gravel and sand bars formed by the braiding river dominate the fluvial landscape with Nature Monuments and extensive wetlands, providing habitats for spawning fish, migratory birds and others. After Selenica, the watershed slope of the river decreases, the valley becomes wide, and the river starts meandering. The Vjosa discharges into the Adriatic Sea north of the Narta lagoon, a managed “Nature Reserve.” The area of Aoos-Vjosa Watershed is about 6710 km² of which 4455 km² are included within the territory of Albania and an area of 2805 km² belongs to the Greek territory.¹ The main tributaries of Vjosa in Greece are Sarandoporos and Voidomare. In the Albanian territory, the Vjosa River represents a complex hydrographic network.² The main tributaries are Drino and Shushica rivers. Shushica has a drainage area of 715 km², an average discharge of 24.2 m³/s and a runoff coefficient of 0.53. Its main tributaries are the torrents of Smokthina, Vajza and Vllahina. Other important tributaries are the Çarshova torrent, Langarica, Lemnica, Dishnica and Zagoria with drainage areas of 90 km², 337 km², 103 km², 173 km² and 171.6 km² respectively. Bënça River and the torrents of Luftinje and Salaria are also tributaries of Vjosa (Fig. 2).

This river is characterized by a large proportion of fish species that are endemic to the Balkans.³ The fish fauna is a further important indicator group for the ecological integrity of large river systems.⁴ A variety of guilds is characteristic of the different habitat types – from rheophilic to stagnophilic forms.⁵ The success of species guilds is determined by a complex array of ontogenetic and seasonal habitat requirements.⁶ Rheophilic fish require a connected range of habitats from spawning sites, nurseries and feeding grounds, especially during the early phases of their life histories. The match-

-
- 1 Ihme, “International Hydrogeological Map of Europe 1:1 500 000,” BRGM, EGS, UNESCO, 2008.
 - 2 N. Pano, *Hidrologjia e Shqipërisë* (Tiranë: Insituti i Hidrometeorogjise, Akademia e Shkencave, 1984), and *ibid.*, *Pasurite ujore te Shqipërisë, Monografi* (Tirane: Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 2015).
 - 3 S. Shumka *et al.*, “The Vjosa catchment – a natural heritage,” *Acta ZooBot Austria* 155 (2018).
 - 4 J. R. Karr, “Biological integrity: a long neglected aspect of water resource management,” *Ecological Applications* 1, 66-84; F. Schiemer, “Fish as indicators for the assessment of the ecological integrity of large rivers,” *Hydrobiologia* (2000), 422-423.
 - 5 F. Schiemer and H. Waidbacher, “Strategies for conservation of a Danubian Fish Fauna,” in P. J. Boon, P. Calow and G. J. Petts (eds), *River Conservation and Management* (Chichester: Wiley, 1992), 363-382.
 - 6 I. J. Schlosser and P. L. Angermeier, “Spatial variation in demographic processes of lotic fishes: Conceptual models, empirical evidence, and implications for conservation,” in Jennifer L. Nielsen and Dennis A. Powers (eds), *Evolution and the Aquatic Ecosystem: Defining unique units in Population Conservation* (New York: American Fisheries Society, 1995), 392-401.

mismatch between ecological conditions and requirements is decisive for the survival of a population.⁷ Only natural river systems with their structural heterogeneity and hydraulic interconnectivity of habitat patches provide such conditions.

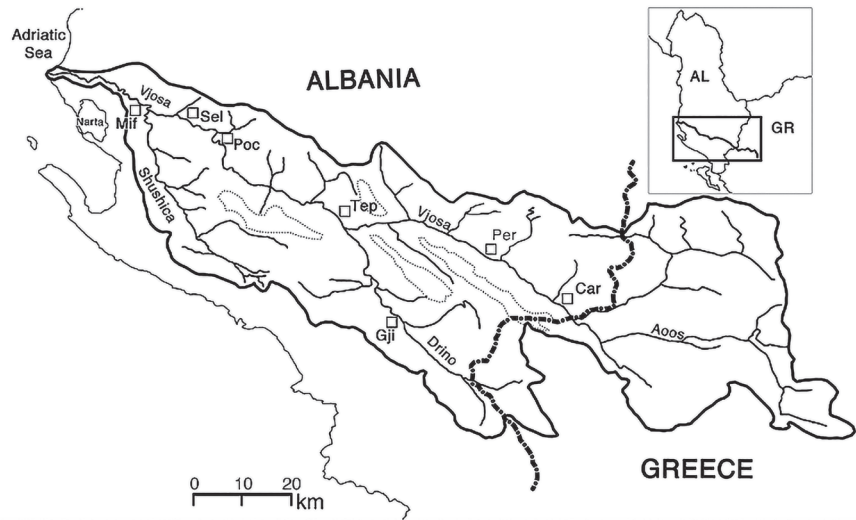


Fig. 2
Map of the Vjosa-Aoos catchment. Major mountain ranges in the Albanian part (dotted line) are indicated as well as the position of major cities: Mif (Mifoli), Sel (Selenica), Poc (Poçem), Tep (Tepelena), Per (Permet), Car (Çarshova), Gji (Gjirokastrò).

All the way down, Vjosa River flows untouched by the human hand. In its entire length of 270 kilometers, it is untamed and free flowing and characterized by beautiful canyons. In some areas, the riverbed expands over more than 2 km in width. However, what makes this river really outstanding internationally is the fact that almost all its tributaries are free-flowing and intact as well, creating a living river network that is without par in Europe. Vjosa River is called one of the last free flowing, wild rivers in Europe.⁸

The highly undisturbed river dynamics and the river-floodplain ecosystems along the Vjosa are in an excellent conservation status. All riverine habitats typical for the Vjosa are listed in the Annex 1 of European Union Habitats Directive, underpinning their importance for conservation at a European scale. They harbour viable communities of species that have largely or completely disappeared from other European rivers systems. Due to their specific demands, all of these species have almost entirely gone extinct in Central Europe. The scientists predict that the majority of the specific biodiversity will disappear in the case of the planned dam constructions due to a loss of fluvial dynamics.⁹

7 F. Schiemer and M. Zalewski, "The importance of riparian ecotones for diversity and productivity of riverine fish communities," *Netherlands Journal of Zoology* (1992), 323-335; F. Schiemer *et al.*, "Large rivers: The relevance of ecotonal structure and hydrological properties for the fish fauna," *Archiv für Hydrobiologie Suppl.* 135:2 (2001), 487-508.
 8 F. Schiemer *et al.*, "The Vjosa River corridor: a riverine ecosystem of European significance," *Acta ZooBot Austria* 155 (2018); L. Abromeit, "Vjosa-der Preis des Stroms," *GEO-Magazin* 2 (2015), 144-158.
 9 Schiemer, "Fish as indicators for the assessment of the ecological integrity of large rivers," 422-423.

In the context of a planned hydropower dam along the Aoos-Vjosa River, decision makers and stakeholders should be aware of the profound and long-term environmental consequences and major environmental threats of dam constructions in alluvial zones. Today, the past over-regulation of rivers necessitates costly restoration measures for compensation in many industrialized countries.¹⁰

Back to my childhood, by the same river

The civil society had already began protesting in Konitsa.¹¹ What impressed me the most is that beyond the border we stood in complete darkness. No news was published by the Albanian media. I was invited to be part of the “The Border Crossing Network,” an institution that encourages collaboration between Universities, generally focusing on social anthropology, folklore, history and Balkan studies. Completely by chance, I found myself involved in the problematic that had to do with the neighboring states’ function under a global structure that was being randomly applied in the entire region.¹² Of course, when the debate touches upon the subject of water, it takes vital proportions,¹³ so together with a group of anthropologists (part of the same studying program at Konitsa’s Summer School), we decided to cross the border and break the silence in the town of Përmet.

After 20 years, I was trying to recapture the same fond memories about the largest city in my imagination, but it was not the same. Everything was so small compared to my memories. Apparently, imagination modifies the real geographic dimensions. In my deepest thoughts, asking myself about this fictional town, I found myself in the same river. Residents of this city believe that the river in its long journey symbolizes life. It is a silent teacher, who through symbolism and metaphor, conveys us its character. We just need to be attentive observers. Only then will we feel and hear its poetry, then it will reveal us the secrets of nature and the universe where we will encounter ourselves. There I realized the meaning of rites of passage and found myself as a child again creating my first drawing in a fluid boundary, which naturally crosses all national boundaries. I

10 J. R. Karr, “Biological integrity: a long neglected aspect of water resource management,” *Ecological Applications* 1 (1991), 66-84; Robert J. Naiman *et al.*, “Legitimizing fluvial ecosystems as users of water: an overview,” *Environmental Management* 30 (2002), 455-467; Robert J. Naiman, Henri Décamps and Michael E. McClain., *Riparia: Ecology, Conservation and Management of Streamside Communities* (London: Elsevier Academic Press, 2005); N. LeRoy Poff *et al.*, “River Flows and Water Wars: Emerging Science for Environmental Decision Making,” *Frontiers in Ecology and the Environment* 1:6 (2003), 298-306; K. Tockner *et al.*, “Flood plains: Critically threatened ecosystems,” in Nicholas V. C. Polunin (επιμ.), *Aquatic ecosystems. Trends and Global Prospects* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 45-61; F. Schiemer, “Building an eco-hydrological framework for the management of large river systems,” *Ecohydrology and Hydrobiology* 16:1 (2015), 19-25.

11 <http://protectaoos.blogspot.com/2013/> (access: 30 June, 2013).

12 U. Schwarz, *Hydropower Projects on the Balkan Rivers – Update* (Study Series within the Campaign, RiverWatch & EuroNatur, 2015).

13 The assessment study mapped 18 certain cases of hydro-power conflicts reported in Albania during the period 2012-2016. Overall, out of these conflicts 34 people have been detained and/or arrested among which 6 were women and 1 minor and 6 casualties have been registered in connection with hydro-power projects (4 work accidents and 1 conflict borne from HPP construction +1 murder attempt).

remembered the stone with the same name and I met my first friend. I grew up along this river and following Vjosa's flow was the most beautiful experience of my life. The best way to experience this river is during summertime. If you have the courage, you should be prepared for the adventure you are taking over. The first moment you enter the water you feel the cold that wrinkles your skin; you tighten your teeth and feel the goose bumps. Then you begin swimming and feel the blood flowing faster; the body relaxes and you feel that the flow is taking you to the waves; if you swim to the shore it is useless, the stream is too strong to be cut through; the only thing you can do is to take the adventure. Here it comes the first wave and throws you at the rock. You try to grab onto it, but your hands are slippery because of the musk. The second wave comes, even bigger, giving you no time to pull yourself together and you realize that if you do not use your arms strongly, there will be no tomorrow. But it is not over. At the end of the waves, the flow is cut through by a rock. You know that the only way to escape is to breathe deeply, dive in and go through a cut that the river flow has created in time by hitting the rock. If you did not dive deep enough, the roots of the trees will grab your body and will never allow you to get out. If you are brave enough and do not have a doubt on the river's nature, then you had enough time to breathe deeply and to dive enough so as to go to the other side (Fig. 3).

Beyond nostalgia and adventure, we had two different approaches with which we could consider this fieldwork. The first approach came with the crossing of classical methods of anthropological fieldwork research (interviews with inhabitants taking part as observers in their practices) with experimental *ad hoc* methods. The study theme would be: "How ecology shapes the local perception" and "The social memory of Vjosa River in the community." The second approach would open a long debate on whether we should engage the spreading of the news and if so, under what conditions? We decided to cross the border again by organizing a meeting where Përmeti and Konitsa mayors would be involved. A correspondent from one of the most prominent media would accompany us. After we gathered enough material on the news, we decided to go back to Albania to publish it. The media correspondent told us that he had handed in the material and was awaiting answer to go on air but the news was never aired.



Fig. 3
Ilir Kaso, *People in the river*, illustration, 30 July 2013. Courtesy of the artist.

In between the public and the hidden transcript language

On August 7, 2013 the Central Election Committee approved the final official result of the elections that took place in June 23rd of the same year. After many sessions of recounting, they declared the results to the Albanian Parliament, which was overthrown after eight years of the right wing in power. These were the days that we were waiting for the airing of the news.

During the fieldwork, the group and I had gathered enough audio-visual materials. These sequences were recorded in different geographical spots by following the natural stream of the river, crossing the Greek-Albanian border. If you follow the river, you can see very old bridges, which have been built to connect villages. The community has been living there for many years, creating matchmaking, by giving and taking, from one village to another, participating in rituals of weddings (dance and songs), celebrating life, sharing their culture and their language. In the center of these villages, you can see a Plane (Platanus) tree. They demonstrate the very old age of the place. Under the shadow of this tree is the place where the community and the elders of the village are gathering every day. For them it is not just a tree but it's the symbol of life. This tree grows up in places where a spring or a river passes by as it needs lots of water. In the movie, I associated the image of this tree with the song of the rain "Perperouna," from the village of Vourbiani. All the soundtracks I used in the video are polyphonic songs, sung by local communities in the border region. Some of them are in Greek language, some others in Albanian. These songs are sung in rituals that accompany the cycle of life (birth, marriage and death). The structure of the movie is complex; it starts in a poetic way, but after the first minute, the image turns to be in a controversial relation with the soundtrack. You can see an abandoned stone-house with the background of a wedding song from Plikati "O moj lumeja këjo Shtëpi" – (Oh this happy house). This song is sung during the bread making process for the wedding, and talks about the happiness of the family in the house (Fig. 4).

71



Fig. 4
An abandoned stone-house in south of Albania – frame from Ilir Kaso's movie "I am the river." Courtesy of the artist.

O moj lumeja këjo shtëpi

O moj seç i ra një bukuri, O moj seç gëzoi babanë e tij, O moj seç gëzoi mamanë e tij, O moj lumeja këjo shtëpi O moj nisi flamur në shtëpi, O moj seç sevda, moj në shtëpi, O moj seç gëzojnë vllazrit e tij ...

Oh blessed house

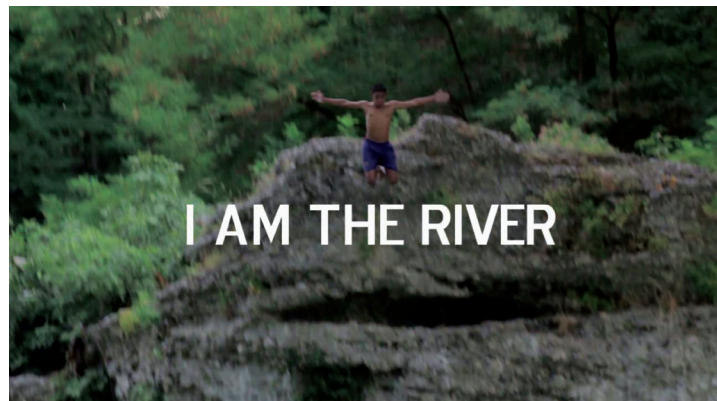
What beauty fell upon you, that rejoiced the father, that rejoiced the mother, Oh blessed house, a flag was raised at home, how much happiness at home, how much joyful are the brothers...

But how can they live in happiness without basic conditions of living? All these villages were established there because the river has been passing nearby.

In the material we collected during our fieldwork, we also had a series of interviews with the residents talking about their relationship with the river, childhood memories and the symbolic value of the river for them. "We can't imagine the city without Vjosa River", say the children of Përmet. "There is a banner at the entrance of the city writing: Except the sea we have everything else." Back then, the majority of the people did not believe in the news of diverting Vjosa River. "How is it possible, how can such thing happen," a man says after explaining us the benefits the river is bringing to the community. "Besides the good things that the river gives us, every year Vjosa wants to eat two or three people, they're her sacrificial victims. And we have our victims in Vjosa, which have been sacrificed for her. Therefore we shall not accept such thing. It's better to take our lives, rather than take the river. For us Vjosa is life," the man says.

72

Fig. 5
A boy jumping from the rock experiencing a ritual of passage – frame from Ilir Kaso's movie "I am the river." Courtesy of the artist.



At the end of the movie, a little boy is performing the courageous act of jumping from the rock (Fig. 5). Jumping into the river and crossing its other side are rites of passage that I experienced as a child, just like all kids who dare to challenge themselves. These rites are like a threshold between childhood and adolescence, youth and maturity; they are the guarantor of order, justice and continuity between and within the community; they signify coexistence, but also the guide who leads the youth through a ritual of passages. It is really a matter of will, all the physical exercise, all the deliberate blindness,

the innocence cultivated, the spiritual epiphanies you are able to somehow experience spontaneously, the very many ways you feel out of love. All of this seems a form of energy in itself, a force capable of creating dilation in time. That is why I decided to entitle it "I am the river,"¹⁴ just like the poem "The River" by the Peruvian poet Javier Heraud Pérez, who has been killed while trying to cross the Amazon River in 1963. In all the length of the movie, the poetry symbolizes the voice of "The River":

I am a river. / But sometimes I am wild and strong. / Sometimes I have no respect for life or death. / Cascading in furious waterfalls, / I beat those stones again and again, / I smash them into interminable pieces. / The animals run. They run. / They run when I flood their fields, / when I sow their slopes with tiny pebbles, / when I flood their homes and their meadows, / when I flood their doors and their hearts, / their bodies and their hearts.

And this is when I come down even faster: / when I can reach into their hearts / and grasp their very blood / and I can look at them from inside. / Then my fury turns peaceful / and I become a tree. / I seal myself up like a tree / and I turn silent as a stone [...].¹⁵

The video was not conceptualized as a documentary, but as a video-art, presenting this artwork in art spaces (solo and group exhibitions in Gallery or Contemporary Museums). In a nine-minute video I dedicated some seconds to "The News" in the ending titles. The aim was to bring the news to the media. In this way the video could be presented in TV as a juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watchdog of the mind (Fig. 6).¹⁶



Fig. 6
November 21, 2013, Ilir Kaso on air in radio Athina, together with the journalist Bardha Mance talking about the deviation of the river. Courtesy of the artist.

14 Ilir Kaso, "I am the River," 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=yPu48sPMjNQ>

15 Javier Heraud Pérez, "The River," *Modern Poetry in Translation*, Series 2, issue 13 "Polyphony" (August 2010), <https://modernpoetryintranslation.com/poem/the-river-2/> (Access: 15 June 2013).

16 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London and New York: McGraw-Hill, 1964).

I decided to open a personal exhibition called "I am the river," conceptualized as a link between two spaces, where the first part would open on September 26, 2013, in the Beton 7 Gallery in Athens, and the second on November 19, 2013 in Miza Gallery in Tirana. During the days, I had an interview in Radio Athens and I also had a meeting with the ambassador in the premises of the Albanian Embassy in Athens. I was curious to know if they are aware of the news, and if yes, why in Albania people are in complete darkness about this? It was clear that the question was dodged by showing me my position as an artist and it was not up to me to deal with these things. Of course, I was not a specialist in the international water matters but the discussion about art is very much centered on the question of art activism that is, on the ability of art to function as an arena and medium for political protest and social activism.¹⁷

I went back to Albania to get ready for the next exhibition. The protests against the Syrian chemical weapons being disassembled¹⁸ in Albania had just ended. I had decided to introduce the film "I am the river" in Miza Gallery (Fig. 7) and I also had prepared a map where I illustrated the flow of Vjosa River and my moves to spread the news, which the media ignored. This map was made of recycled newspapers I had read while waiting the airing of the news. The exhibition went really well. The news popped up in every newspaper. I achieved my goal. In some televisions it was the first news of the day.



Fig. 7
Ilir Kaso at his opening at Miza Gallery. Courtesy of the artist.

17 Boris Groys, "On Art Activism," *e-flux Journal* 56 (2014), <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (Access: 25 July 2018).

18 <https://www.reuters.com/article/uk-albania-syria-chemicals-idUKBRE9AD0TL20131114> (access: 14 November, 2013).

In the name of progress and prosperity

Everything after that turned out to be more complicated. Taking a civic position in public is a brave step in a society with a history of repression and fear. After being involved in public protests, I realized that the case was not the only one. In total, 42 hydropower plants were projected in the Albanian part of the Vjosa basin: 8 at the Vjosa itself and 34 at its tributaries. Almost all of them have been in lack of transparency processes. Albania is striving for progress, and the fast growing industry and growing prosperity of city inhabitants is pushing the demand for electric energy. During the last decade, southeastern Europe (SEE) has experienced a wave of hydropower projects and Albania is the most active in this regard, 31 dams are projected in the Vjosa catchment: along the Vjosa main channel, the Ministry of Energy intends to build 8 dams, 23 additional HPPs on its tributaries, 4 of which are already finished while another 4 are currently under construction. Albania is hydroelectricity dependent and currently is producing only 40-50% of its domestic production depending on the precipitation year. The rest is imported from the region thus making the country a net importer of electricity in the region. On the other side, Albania has hydro potential and is exploiting only 45% of its capacity (AKBN, 2016).

The Kalivaçi project is the first hydropower in Vjosa – the permission was given in 1997. The construction of the dam began in 2007, but has stopped several times. In the beginning, the main source of investment was the Italian investor Becchetti Grup and Deutsche Bank, but the construction works got up to 30%, keeping the river still untouched. The Italian company had also dealt with constant liquidation problems with the sub-contracted companies that have abandoned the works. In May 2017, the Albanian government canceled the contract of the concession with the Italian company “Kalivaç Green Energy” of the investor Francesco Becchetti and has restarted the procedures for opening the tender for the construction of the Kalivaçi HPP. In October 2017, the Ministry of Energy and Industry announced the winners of the concession: the joint venture of Albanian “Fusha sh. p. k.” and Turkish “Ayen Enerji”, for which the Administrative Court took the decision to cancel the concession owned by this company for the construction of Poçemi hydropower. With a 47m high dam, the Kalivaçi hydropower foresees to cover about 1700 ha of various habitats, arable land and more than 120 houses on the Memaliaj Municipality. The 500m long dam, placed in both sides of the hills is planned to form a reservoir with a volume of 350 million m³ with an energy-installed capacity of 111MW.

The second biggest hydropower in Vjosa is near the Poçem village. The project of Poçem hydropower foresees the construction of a dam around 30m in height, 200m in length and with an installed capacity of 102, 2 MW. The HPP dam will create a reservoir of 24km², which will flood about 2000 ha of agricultural land, in the villages of the Mallakastra and Selenica Municipalities. The concession was given to the joint venture “Kovlu Enerji” of Turkish “Ayen Enerji” and “Cinar San” in September 2016. The company did not perform a public hearing with the affected community and Local Government Units, thus violating the Albanian legislation and international Conventions. After a series of petitions, letters of concerns and protests, 38 residents and 3 NGOs filed a lawsuit

requesting the annulment of the contract for the Poçem hydropower on 2 December 2016. After a series of court hearings on 2 May 2017 the Administrative Court of First Instance in Tirana decided to declare the nullification of the concession contract signed between the Ministry of Energy and Industry and the Turkish company “Kovlu Energji” as a result of a series of procedural law infringements.

A phenomenon observed in Albania is that the companies holding electricity production license for a particular HPP are not always the same that are awarded the concession. Undisputedly, hydropower concessions have turned into a lucrative investment and on occasions an object of speculation. It is not rare to come across a project, where the concession had been awarded to a little known company with no experience in the energy sector, which later sold the concession to another company. About one third of the projects have experienced transfer of the concession. This is the case of the German cascade where the concession had been awarded to Sigers shpk and Sina shpk companies but the production license was acquired by Sa Ga-Mat shpk. The same happened with the concession for the Lengarica HPP on the Vjosa River, which was transferred from a no-name company, specialized in food import and export to the Austrian Enso Hydro.¹⁹

In order to strengthen a scientific approach for management, a collaborative study of Albanian and international scientists was initiated at the floodplains of Poçemi and Kalivaçi, which are representative of the middle reach of the river. A first combined study took place in April and September 2017. Despite the limited time and the early season (April 2017) during which most of the material was collected, our findings confirm the biogeographic significance and the high conservation value of this riverine landscape. No doubt, longer-term studies are required to explore the enormous ecological and biogeographic wealth of the area. Within this study, over 90 taxa of aquatic invertebrates and nearly 400 taxa of terrestrial species were recorded. Many of them are endemic to the Balkans, a large proportion (over 40%) has been documented for the first time in Albania. A few are described as new to science e.g. *Isoperla vjosae*²⁰ and *Liocranoeca vjosensis*.²¹

On 3 December 2018, the Bern Convention decided to open a case-file and called the Albanian government to halt the hydropower plant projects on the Vjosa River. Instead, the government should prepare appropriate strategic environmental impact assessments and additional studies to evaluate the environmental impacts of the projected hydropower plants. The River Aaos-Vjosa deserves international attention as a natural laboratory for river ecology and a benchmark for European environmental policy. Before major management plans are implemented, a detailed scientific analysis of its social and environmental characteristics should be carried out as a basis for an evaluation of long-term management effects.

19 Klara Sikorova and Pippa Gallop, *Financing for hydropower in protected areas in Southeast Europe* (Research, Euronatur & Riverwatch, 2015).

20 W. Graf, S.U. Pauls and S. Vitecek, “*Isoperla vjosae* sp. n., a new species of the *Isoperla tripartita* group from Albania (Plecoptera: Perlodidae),” *Zootaxa* 4370: 2, 171–179.

21 M. Komnenov, “Spiders (Arachnida: Araneae) of the floodplains of the Vjosa river, south Albania,” *Acta ZooBot Austria* 155:1 (2018), 197-212.

There have been many protests, research and art events in order to raise the voice against the dam projects in the River Vjosa. In this wave of protest, environmental organizations, academics, scientists, artists and locals are contributing to the process of learning how to protest against the wrong and abusive politics. Protecting the ecosystem and biodiversity by conserving wildlife and their habitat together is our main goal.

On 7 March 2019 the rivers in the Balkans received a lot of attention in the European Parliament at the event "Save the Balkan Rivers: Resisting Hydro Power Plants in the Balkans & Albania," organized by the Parliamentary Group "European United Left/Nordic Green Left" (GUE/NGL). People from all over the Balkans, and especially from Albania, raised their concerns about the hydropower expansion and the need to put an end to it. For this purpose, the Eco-Masterplan for Balkan Rivers was presented that emphasized the importance of rethinking the energy strategy for the region and reducing HP dependencies in order to preserve the precious Balkan rivers also for future generations.

On 27 January 2022 the Albanian government declared the Vjosa River a Nature Park, which is the category IV of protected areas. But we don't want to stop here. We are aiming to make the Vjosa-Aoos river, Europe's first Wild River National Park (category II of protected areas), safeguarding the entire ecosystem including the watershed, tributaries, and floodplains, and the inhabiting wildlife. Only this designation would permanently prevent dam projects and other development within the protected area and would make a significant contribution to the EU Green Deal and Biodiversity Strategy.

News reports during the days when the news popped up:

<http://www.panorama.com.al/devijimi-i-vjoses-dhe-radikes-te-dielen-proteste-para-piramides/> (19 January, 2014)

<http://www.gazetadita.al/radika-dhe-vjosa-nje-qasje-tjeter-nga-qeveria/> (24 January, 2014)

77

Bibliography

Abromeit, L. "Vjosa – der Preis des Stroms." *GEO-Magazin* 2 (2015), 144-158.

Graf, Wolfram; Pauls, Steffen U., and Simon Vitecek. "Isoperla vjosae sp. n., a new species of the Isoperla tripartita group from Albania (Plecoptera: Perlodidae)." *Zootaxa* 4370:2 (2018), 171-179.

Groys, Boris. "On Art Activism." *e-flux Journal* 56 (2014). <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (Access: 25 July 2018).

Ihme. "International Hydrogeological Map of Europe 1:1 500 000." BRGM, EGS, UNESCO. 2008.

Karr, J.R. "Biological integrity: a long neglected aspect of water resource management." *Ecological Applications* 1 (1991), 66-84.

Kaso, Ilir. "I am the River," 2014. YouTube video. <https://www.youtube.com/watch?v=yPu48sPMjNQ>.

Koleka, Benet. "Faced with protests, Albania seeks rewards for destroying Syrian weapons," *Reuters*, 14 November, 2013. <https://www.reuters.com/article/uk-albania-syria-chemicals-idUKBRE9AD0TL20131114>. (Access: 25 July 2018).

Kommenov, M. "M. Spiders (Arachnida: Araneae) of the floodplains of the Vjosa river, south Albania." *Acta ZooBot Austria* 155:1 (2018), 197-212.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London and New York: McGraw-Hill, 1964.

Milieukontak Albania, Lex Ferenda, and Eco Albania. *Study: Identification of water related conflicts linked to hydro power projects in Albania*. Assessment Study, HELP - CSO, 2017.

Naiman, Robert J.; Bunn, Stuart E.; Nilsson, Christer; Petts, Geoff E.; Pinay, Gilles; and Lisa C. Thompson. "Legitimizing fluvial ecosystems as users of water: an overview." *Environmental Management* 30 (2002), 455-467.

Naiman, Robert J., Décamps, Henri and Michael E. McClain. *Riparia: Ecology, Conservation and Management of Streamside Communities*. London: Elsevier Academic Press, 2005.

Pano, N. *Hidrologjia e Shqipërisë*. Tiranë: Insituti i Hidrometeorogjise, Akademia e Shkencave, 1984.

—. *Pasurite ujore te Shqipërisë, Monografi*. Tirane: Akademia e Shkencave e Shqipërisë. 2015.

Pérez, Javier Heraud. "The River (1960)," *Modern Poetry in Translation*, Series 2, issue 13 "Polyphony" (August 2010), <https://modernpoetryintranslation.com/poem/the-river-2/> (Access: 15 June 2013).

Poff, LeRoy N.; Allan, David J.; Palmer, Margaret A.; Hart, David D.; Richter Brian D.; Arthington, Angela H.; Rogers, Kevin H.; Meyer Judy L., and A. Jack. "River Flows and Water Wars: Emerging Science for Environmental Decision Making." *Frontiers in Ecology and the Environment* 1:6 (2003), 298-306.

Schiemer, F., and M. Zalewski. "The importance of riparian ecotones for diversity and productivity of riverine fish communities." *Netherlands Journal of Zoology* (1992), 323-335.

Schiemer, F., and H. Waidbacher. "Strategies for Conservation of a Danubian Fish Fauna." In Phillip J. Boon, P. Calow, and G.E. Petts (eds), *River Conservation and Management*. Chichester: Wiley, 1992, 363-383.

Schiemer, F.; Keckeis, Hubert; Winkler, G., and L. Flore. "Large rivers: The relevance of ecotonal structure and hydrological properties for the fish fauna." *Archiv fur Hydrobiologie Suppl.* 135:2 (2001), 487-508.

Schiemer, F.; Drescher, A.; Hauer, C., and U. Schwarz. "The Vjosa River corridor: a riverine ecosystem of European significance." *Acta ZooBot Austria* 155 (2018).

Schiemer, F. "Fish as indicators for the assessment of the ecological integrity of large rivers." *Hydrobiologia* (2000), 422-423.

Schiemer, F. "Building an eco-hydrological framework for the management of large river systems." *Ecohydrology and Hydrobiology* 16:1 (2015), 19-25.

Schlosser, I.J., and P.L. Angermeier. "Spatial variation in demographic processes of lotic fishes: Conceptual models, empirical evidence, and implications for conservation." In Jennifer L. Nielsen and Dennis A. Powers (eds), *Evolution and the Aquatic Ecosystem: Defining unique units in Population Conservation*. New York: American Fisheries Society, 1995, 392-401.

Schwarz, Ulrich. *Hydropower Projects on the Balkan Rivers - Update*. Study Series within the Campaign, RiverWatch & EuroNatur, 2015.

Shumka, S.; Bego, F.; Beqiraj, S.; Papparisto, A.; Kashta L.; Miho, A.; Nika O.; Marka, J., and L. Shuka. "The Vjosa catchment – a natural heritage." *Acta ZooBot Austria* 155 (2018).

Sikorova, Klara, and Pippa Gallop. *Financing for hydropower in protected areas in Southeast Europe*. Research, Euronatur & Riverwatch, 2015.

Tockner, K.; Bunn, S.E.; Gordon C.; Naiman, R.J.; Quinn, G. P., and J.A. Stanford. "Flood plains: Critically threatened ecosystems." In Nicholas V. C. Polunin (ed.), *Aquatic ecosystems. Trends and Global Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 45-61.

Unknown author. "Protect Aaos," <http://protectaaos.blogspot.com/2013/> (Access: 15 June 2013).

Unknown author. "United Nations Economic Commission for Europe." <https://unece.org/fileadmin/DAM/env/eia/eia.htm> (Access: 25 July 2018).

Water Department of Epirus. "Water Management Plan for the Water Department of Epirus." *Water Management Plan for the Water Department of Epirus*. Ioannina, June 2013.

Από την πολιτισμική βιομηχανία 81
στη σημειόσφαιρα:
Όροι και μεταφορές του πολιτισμού από
τον 20ό στον 21ο αιώνα

Λία Γυιόκα

Ο όρος πολιτισμός έχει υποστεί τεράστιο πληθωρισμό από τον προηγούμενο αιώνα μέχρι σήμερα, φτάνοντας να μην σημαίνει τίποτε, ακριβώς επειδή μπορεί να καλύπτει σημασιολογικά το σύνολο του επιστητού: Αρκεί να σκεφτούμε πόσο ασύμβατες νοηματικά είναι μεταξύ τους φράσεις όπως πολιτικός πολιτισμός (=savoir vivre στη Βουλή), πολιτισμός των ιθαγενών (=έθιμα, αντικείμενα, δοξασίες, τελετουργίες και κοσμολογία για αιώνες συγκροτημένων κοινοτήτων χωρίς γραφή), αρχαίοι πολιτισμοί (=οι μονοθεϊστικές αυτοκρατορίες της αρχαιότητας), πολιτιστικά δρώμενα (=τοπικοί, εν πολλοίς καλλιτεχνικοί, θεσμοί), πολιτισμός των μελισσών (=κωδικοποίηση ενστικτωδών πρακτικών-επικοινωνίας, δόμησης, παραγωγής, επιβίωσης και αναπαραγωγής-έμβιων όντων).

Μας ενδιαφέρει εδώ μια ευρετική γενεαλογία, όχι τόσο των χρήσεων του όρου στην καθομιλουμένη ή στον ορίζοντα λόγου της ακαδημίας (γενεαλογία που με επιτυχία επιχειρούν ποικίλα κείμενα),¹ όσο των πολιτικών και επιστημονικών εκείνων θεωρήσεων του πολιτισμού, κυρίως από το β' μισό του 20ού αιώνα και μετά, την επομένη δηλαδή των στρατοπέδων συγκέντρωσης των ναζί και του πυρηνικού ολέθρου στην Ιαπωνία, που επιχειρούν να ασκήσουν κριτική στη νεωτερική συγκρότηση των τεχνολογιών της επικοινωνίας. Οι θεωρήσεις αυτές κατανοούν τις τεχνολογίες της επικοινωνίας ως πυρήνα του σύγχρονου τους πολιτισμού, που επιφέρει καταγιτιστικές αλλαγές στις ανθρώπινες συνειδήσεις, στις κοινωνίες και στη φύση. Ο στόχος είναι να αναγνωρίσουμε τις θεωρητικές παραδόσεις και τις επιστημολογικές συντεταγμένες που ίσως μας διευκολύνουν στην ανάλυση του σημερινού κόσμου.

Πολιτισμική βιομηχανία, φαντασμαγορία και θέαμα

82

Ο Max Horkheimer στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* που συνέγραψαν από κοινού με τον Theodor W. Adorno το 1944 εισήγαγε έναν όρο που μπορούσε ακόμη να προκαλέσει την έκπληξη, αφού συνδύαζε έννοιες που στα αυτιά των συγχρόνων του αντέφασκαν και συγκρούονταν νοηματικά: βιομηχανία και πολιτισμός-*Kulturindustrie*. Η δημοφιλής κουλτούρα, υπονοούσε ο όρος, ήταν ένα εργοστάσιο που παρήγαγε αυτόματα και μαζικά, μαζί με τα τυποποιημένα πολιτιστικά προϊόντα, τυποποιημένες συνειδήσεις.

Το 1967 ο Guy Debord πρότεινε έναν ορισμό της *κοινωνίας του θεάματος* που αποτελούσε, κατά την ανάλυσή του, κλειδί για την ερμηνεία του σύγχρονου κόσμου εν γένει: Στην κοινωνία του θεάματος οι σχέσεις των ανθρώπων διαμεσολαβούνται από τις σχέσεις, όχι μεταξύ πραγμάτων, (όπως στην περιγραφή από τον Karl Marx της έννοιας του φετιχισμού του εμπορεύματος), αλλά μεταξύ εικόνων. Σύμφωνα με τη θέση 34 του ομώνυμου έργου: «Στις κοινωνίες όπου κυριαρχούν οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής

1 Ένα νήμα αυτής της συζήτησης ξεκινά με το διάσημο κείμενο του ανθρωπολόγου Clifford Geertz "The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man," (1964) του βιβλίου *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973). Βλέπε επίσης William Sewell, *Beyond the Cultural Turn* (Berkeley: University of California Press, 1999), ειδικά το κεφάλαιο "Concepts of Culture."

ολόκληρη η ζωή παρουσιάζεται ως μια τεράστια συσσώρευση θεαμάτων».² Επρόκειτο για ιστορική συνέχεια και αναβάθμιση της εμπορευματικής σχέσης.

Βάσει ερευνών στο αρχείο του στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας, ο Gabriel Zacarias έχει κάνει τη βάσιμη υπόθεση ότι ο εγελιανός μαρξιστής Debord γνώριζε έμμεσα το έργο του Walter Benjamin και της Σχολής της Φρανκφούρτης από τη γαλλική μετάφραση του *Έρωσ και Πολιτισμός* (1955) του Herbert Marcuse που είχε κυκλοφορήσει λίγο πριν, μάλλον στη βιβλιοθήκη του Λουκά Αξελού κατά τις συνελεύσεις του περιοδικού *Arguments*.³ Δεν είναι λοιπόν τυχαία ούτε μόνον «ευρύτερα πολιτισμικά» κάποια κοινά κριτικά σχήματα στο έργο της λεγόμενης Σχολής της Φρανκφούρτης και σε αυτό του Debord.⁴

Είναι γεγονός ότι στη σκέψη των φρανκφουρτιανών υποτιμήθηκε κατάφωρα η συμβολή του Benjamin. Όταν εκείνος από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μιλούσε για φαντασμαγορία, είχε υπόψιν μία νέα σκηνογραφία του μαρξικού φετιχισμού του εμπορεύματος, εξού και η αναλογία που είδε ο Benjamin μεταξύ της εμπειρίας των εμπορικών στοών (παραδειγματικών χώρων της σύγχρονης πόλης) και της αισθητηριακής επίδρασης στους θεατές της μαγικής λατέρνας, του ζωοτροπίου ή του φενακιστοσκοπίου του 18ου αιώνα. Οι στοές, με τη διάταξή τους και την ψευδαισθησιακή τους λειτουργία, όξυναν την αίγλη των προϊόντων και ασκούσαν ακαταμάχητη έλξη στους περαστικούς, φέρνοντάς τους σε κατάσταση νοητικής σύγχυσης λίγο αργότερα.⁵

Και οι τρεις αυτοί όροι πράγματι ήθελαν να συνοψίσουν ένα στάδιο στην καπιταλιστική κοινωνία, όπου η μαρξική αλλοτρίωση παρεισέφρευε σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής. Ήταν με άλλα λόγια μεταφορές του πολιτισμού, οι οποίες αφενός περιέγραφαν την πραγματικότητα – η μία ως οπτική απάτη, η άλλη ως μαζική ονειρομηχανή, η τρίτη ως μια μόνιμη οθόνη προβολής – και αφετέρου πρότειναν «εικόνες» της συνείδησης. Οι τεχνολογίες της μαζικής επικοινωνίας, όπως το τηλέφωνο, ο κινηματογράφος, ο ενισχυτής-μεγαθήριο στη μεγάλη συναυλία και το ατομικό ηχείο στο πικάπ του δωματίου, είχαν εκλεπτύνει τις τεχνικές της πολιτικής και της εμπορικής διαφήμισης με τη συστηματική κατάδυση στα βάθη των ορμησιακών δομών του κάθε καταναλωτή/θεατή. Η πραγματικότητα ταυτιζόταν με την αναπαράστασή της και ο ελεύθερος χρόνος (χρόνος για τον Marx όπου ο εργάτης «ένιωθε σαν στο σπίτι του» και άρα χρόνος στον αντίποδα του εργασιακού χρόνου) είχε γίνει κι αυτός εμπόρευμα. Η φαντασμαγορία, η πολιτιστική βιομηχανία και το θέαμα, αναδείκνυαν με διαφορετικούς τρόπους το εξής: Οι τεχνολογίες της επικοινωνίας, με την ισχυρή και πανταχού παρουσία τους,

2 "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles." Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris: Buchet/Chastel, 1967), thèse 1.

3 Gabriel Zacarias, "Eros et civilisation dans *La Société du Spectacle*: Debord lecteur de Marcuse," *Revue Illusio* 12/13, "Théorie critique de la crise" (Οκτώβριος 2014), 328-343.

4 Πολλά από τα κοινά στοιχεία και τις αποκλίσεις αναπτύσσουν στο άρθρο τους οι Anselm Jappe και Donald Nicholson-Smith, "Sic Transit Gloria Artis: 'The End of Art' for Theodor Adorno and Guy Debord," *SubStance* 28 (3/90) "Special Issue: Guy Debord" (1999), 102-128.

5 Τις σχέσεις της αισθητηριακής αντίληψης, της πολιτικής αντίληψης και της γραφής εξετάζει με ενδιαφέροντα τρόπο η αδημοσίευτη διατριβή: Natalia Aki Cecire, *A Sense of the Real: Experimental Writing and the Sciences, 1879-1946* (Berkeley: University of California, 2010) <https://escholarship.org/uc/item/16t8422v> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021).

την ελεγχόμενη κεντρική τους αναπαραγωγή και την επιβολή συνεχώς ανανεούμενων προϊόντων, δεσμεύουν τη φαντασία και κατευθύνουν την επιθυμία και τη βούληση. Υποκαθιστούν δηλαδή την ηθική συνείδηση και υποθηκεύουν τη δημιουργικότητά της.

Το αντίδοτο ήταν ένα (εγελιανομαρξικής πάλι) έμπνευσης αυθεντικό βίωμα: η απόλαυση της αληθινής υψηλής κουλτούρας (Adorno) ή η δημιουργία καταστάσεων (στο πλαίσιο του οράματος της «ενοποιητικής πολεοδομίας» της Λεττριστικής Διεθνούς που υιοθέτησε αργότερα και η Καταστασιακή Διεθνής). Η *Κοινωνία του Θεάματος* (1967) ανοίγει με τη διάσημη θέση: «Ό,τι προηγουμένως μπορούσε να βιωθεί άμεσα, έχει μετατραπεί στην ίδια του την αναπαράσταση».⁶ Αυτό όμως που στη σκέψη αυτή θεωρείτο βίωμα αυθεντικό και άξιο να καταγραφεί, σήμερα μπορεί με το κινητό της τηλέφωνο να το κάνει η οποιαδήποτε: Οποιαδήποτε μπορεί να μελετήσει την αρμονία ενός συμφωνικού έργου μέσα στο λεωφορείο ή να τραβήξει βίντεο τις διακοπές της στο βυθό του Κανκούν. Με άλλα λόγια – και έτσι αντιστασιακά ο ιστορικό όριο της έμπνευσης της Καταστασιακής Διεθνούς και των φρανκφουρτιανών – αντί να απελευθερωθεί το αληθινό βίωμα πέρα από το δίπολο εργασία/ελεύθερος χρόνος, εμπορευματοποιήθηκε η ίδια η αυθεντικότητα, ο προσωπικός, ελεύθερος χρόνος και ο ίδιος ο υποκειμενισμός.

Κοινωνία της τεχνικής, το μέσο είναι το μήνυμα, οικολογία του νου

Παράλληλα με τις γερμανογαλλικές αυτές εξελίξεις, ο Καναδός καθηγητής Marshall McLuhan, ακολουθώντας την αμερικανική εν πολλοίς φροϋδική σχολή του Harold Lasswell, εξέδωσε το 1964 το έργο του για τα μέσα επικοινωνίας ως προέκταση του ανθρώπου, από όπου και ο διάσημος αφορισμός: το μέσο είναι το μήνυμα.⁷ Σήμερα μπορούμε να εκτιμήσουμε την τεράστια ισχύ αυτής της διαπίστωσης: Το μέσο είναι (καθορίζει, επηρεάζει, προκαταλαμβάνει) το μήνυμα. Ο ίδιος ο McLuhan επεσήμανε ότι ζούμε σε μία κοινωνία ταυτόχρονα εξατομικευμένων και μαζικών λειτουργιών – αυτό ήταν το «παγκόσμιο χωριό». Εντωμεταξύ ο Jacques Ellul των αρχών της δεκαετίας του 1960 επεξεργάστηκε την ιδέα της κοινωνίας της προπαγάνδας, δηλαδή της μαζικής διαφημιστικής γλώσσας ως της κυρίαρχης επικοινωνιακής τεχνολογίας στον σύγχρονο κόσμο.

Στα εννοιολογικά της όρια φτάνει αυτή η σκέψη στο έργο του Friedrich Kittler, πατέρα της λεγόμενης αρχαιολογίας των μέσων, που το 1995 διακηρύττει ότι «δεν υπάρχει λογισμικό».⁸ «Με την τεχνολογική διαφοροποίηση οπτικής, ακουστικής και γραφής (η οποία γύρω στα 1800 ακύρωσε το μονοπώλιο του Γουτεμβέργιου στην αποθήκευση δεδομένων), ο λεγόμενος Άνθρωπος μπορεί [πλέον] να κατασκευαστεί.

6 "Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans la représentation," βλέπε Debord, *La Société du spectacle*, thèse 1.

7 Βλέπε Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw Hill, 1964)- επίσης Marshall McLuhan και Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* (New York: Random House, 1967).

8 Friedrich Kittler, "There is no software," *Stanford Literature Review* 9:1 (Ανοιξη 1992), 81-90.

Η ουσία του Ανθρώπου λιποτακτεί και προσχωρεί στις μηχανές», έγραψε.⁹ «Τώρα, οι μηχανές δεν αναλαμβάνουν μόνον τον ρόλο του μυικού συστήματος, αλλά και του κεντρικού νευρικού συστήματος».¹⁰

Ο Lewis Mumford είχε προηγουμένως μιλήσει για βιο-τεχνική, συνεξετάζοντας γεωγραφικές και ιστορικές όψεις της τεχνολογικής παρέμβασης στη φύση και στην κοινωνία.¹¹ Ο Gregory Bateson (στα εκ πρώτης όψεως ετερόκλητα άρθρα που απαρτίζουν τα *Βήματα προς μια οικολογία του νου* [1972]) πρότεινε να σκεφτούμε στο επίπεδο δυναμικών συστημάτων που ξεκινούν από τον ανθρώπινο εγκέφαλο, διατρέχουν το επίπεδο της κοινότητας και φτάνουν έως την πλανητική οικολογία.¹² Στον στοχασμό αυτό διαπιστώνουμε μια ολοκλήρωση της μεταφοράς του πολιτισμού (και της τεχνολογίας του με την ευρεία έννοια) ως επικοινωνιακής κοσμολογίας. Η επικοινωνία ταυτίζεται με τον πολιτισμό ως κοινοτική επιτέλεση που υπερβαίνει και τους βιολογικούς περιορισμούς: Η Margaret Mead και ο Bateson γύρισαν την πολυσυζητημένη ταινία *Trance and Dance in Bali* (1951),¹³ όπου κυβερνητική, ψυχολογία, εξελικτική θεωρία και ανθρωπολογία συναντιούνται στη μεταφυσική της τελετουργίας: τα κορίτσια αυτά στο Μπαλί βρίσκονται σε εκστατικό λήθαργο και γι' αυτό τα εξακολουθητικά αυτομαχαιρώματά τους δεν ανοίγουν πληγές.

Οι παραπάνω εννοιολογήσεις, που γέννησαν όρους-κλειδιά στο όριο των ανθρωπογνωστικών, των κοινωνικών αλλά και των φυσικών επιστημών, ερμήνευαν την επικοινωνιακή τεχνολογία ακόμη βαθύτερα από τους κριτικούς της κουλτούρας ως αέναης παραγωγής αναπαραστάσεων: Εξέταζαν όχι το τί, αλλά το πώς, τις τεχνικές δηλαδή με τις οποίες τα νέα επικοινωνιακά μέσα μιμούνται τις τεχνικές της μνήμης και της νόησης και έτσι αποτελούν προσομοίωση του συνόλου των εγκεφαλικών λειτουργιών και κατόπιν των κοινωνικών και των οικολογικών λειτουργιών. Αν για τους πρώτους ο πολιτισμός είναι εικόνα της συνείδησης, για τους δεύτερους, η τεχνόσφαιρα έχει διεισδύσει και καθορίζει τη βίοςφαιρα, τόσο που ταυτίζεται με τη φαινομενολογία της. Η τεχνόσφαιρα γίνεται η βίοςφαιρα.

Συνειδητοποιούμε βέβαια ότι η δεύτερη αυτή κατηγορία εννοιών, όπως η βιο-τεχνική ή η οικολογία του νου, προσφέρεται για ποικίλες πολιτικές χρήσεις. Ο τεχνοεπιστημονικός συντηρητισμός της ποσοτικοποίησης και της εξειδίκευσης ενσωμάτωσε και αντέστρεψε τις εμπνεύσεις του Bateson στις λογικοφανείς προκαταλήψεις για τις δήθεν ισοτοπίες νευρώνων, συμπεριφοράς και εξελικτικών δεδομένων σε όλα τα έμβια είδη, μιλώντας για εγωιστικά γονίδια, γονίδια της ομοφυλοφιλίας, μιλώντας για συνείδηση του μονοκυτταρικού οργανισμού ή για συνείδηση του εμβρύου από τη στιγμή της σύλληψής του, για να αναφερθούμε μόνον στις γνωστές – και εξώφθαλμα

9 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), 11.

10 Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 11.

11 Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (New York: Harcourt Brace, 1934).

12 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (1972) (Chicago: University of Press, 2000).

13 Margaret Mead και Gregory Bateson, "Trance and Dance in Bali," βίντεο, συλλογή Foerstel (Lenora), Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου, 1951, <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201/> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021).

αντιδραστικές – αντιλήψεις που επικαλούνται τη διεπιστημονικότητα. Όσο εύκολο ήταν για τον ισραηλινό στρατό να αφομοιώσει τον McLuhan και τον Debord,¹⁴ τόσο δύσκολο είναι να διακρίνει κανείς μία έξοδο από τον εναγκαλισμό τεχνικής και εξουσίας, για τον οποίο μας προειδοποιούσε το ισχυρότερο ρεύμα κριτικής σκέψης από το 1960 και μετά.

Βιοεξουσία, μικροφυσική της επιθυμίας, συνοριοποίηση

Όλοι οι παραπάνω όροι χρησιμοποιούν είτε μία χωρική μεταφορά για να περιγράψουν τις τεχνολογίες της μαζικής επικοινωνίας, είτε τη μεταφορά της μηχανής. Τόσο ο χώρος της φαντασμαγορίας, του θεάματος, του εργοστασίου της κουλτούρας, του παγκόσμιου χωριού όσο και η μηχανική της υλικής τεχνολογίας, των κωδίκων, αλλά και η μηχανή της τεχνικοποιημένης φύσης επεκτείνονται – αυτή είναι και η ιστορική εξέλιξη που όλοι οι παραπάνω στοχαστές επισημαίνουν ως ειδοποιό στοιχείο της νεωτερικής εποχής – και φτάνουν να εφάπτονται στα ίδια τα όρια της νόησης, της συνείδησης ή της πρόσληψης της πραγματικότητας.

Μια παράλληλη κατηγορία εννοιών (που ξεκινά όμως κι αυτή από τη δεκαετία του 1970) λαμβάνει αναπόφευκτα υπόψιν μια σειρά τεχνικών που από την ανακάλυψη της διάτρητης μηχανικής κάρτας Χόλλεριθ της (μετέπειτα) IBM, μέχρι τις τεχνοεπιστημονικά υποβοηθούμενες γενοκτονίες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου¹⁵ (όπως άλλωστε επεσήμαναν όλα τα αντιμυλιταριστικά κινήματα από τις αρχές του 20ού αιώνα) φαίνεται να διέλαθε της συνολικής ανάλυσης. Αυτή η αποσιώπηση εξηγεί εν μέρει και την επιτυχία του όρου σημειόσφαιρα λίγο αργότερα.

Η ψηφιοποίηση ως κυρίαρχη και συστατική τεχνολογία της επικοινωνίας και της συγκοινωνίας στην ενέργεια και στην εργασία γεννούσε έναν νέο κοινό κόσμο ακριβώς την ώρα που ύψωνε παντού νέα σύνορα. Με άλλα λόγια, η εντεινόμενη ψηφιοποίηση, επομένως και η ανάδυση μιας δυνατότητας φαινομενικά απεριόριστης για επικοινωνία, υπολογισμό και αρχειοθέτηση, είναι ταυτόχρονα και μια εντεινόμενη συνοριοποίηση – αφού ελέγχει το ταυτοτικό ίχνος (από το διαβατήριό ως το ιριδογράφημα, τον σειραϊκό αριθμό και το DNA) σε κάθε σημείο και σε κάθε στιγμή της επικράτειάς της. Έτσι, σύνορο γίνεται με πολύ συνοπτικές διαδικασίες ολόκληρη η Ευρώπη-φρούριο, πέραν τα κρατικά γεωγραφικά σύνορα και εισέρχεται στα τοπικά σύνορα της αστυνόμευσης. Έτσι οι δρόμοι κάτω από την Εγνατία για τους μετανάστες χωρίς χαρτιά στη Θεσσαλονίκη ή τα δημόσια δημοτικά σχολεία για τα μη ελληνόφωνα παιδιά στην Ελλάδα αποτελούν περιοχές περιγεγραμμένες από το σύνορο του ελέγχου και του αποκλεισμού.¹⁶

14 Eyal Weizman, "The Art of War: Deleuze, Guattari, Debord and the Israeli Defence Force," *Mute*, 3 Αυγούστου 2006, <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-war-deleuze-guattari-debord-and-israeli-defence-force> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021).

15 Joseph Borkin, *The Crime and Punishment of I.G. Farben* (New York: Free Press 1978). Βλέπε και Peter Hayes, *Industry and Ideology* (New York: Cambridge University Press, 1991).

16 Και τα μη ψηφιακά διαβατήρια αναπαράγουν στο εσωτερικό μιας επικράτειας τα εθνοκρατικά σύνορα, ωστόσο οι ψηφιακές τεχνολογίες επιτήρησης επιταχύνουν τις διαδικασίες όχι μόνον ταυτοποίησης αλλά και του προληπτικού ελέγχου, επομένως και της εκ των προτέρων κατασκευής υπόπτων.

Ίσως ο Michel Foucault να ξεκαθάρισε πρώτος ένα σύμπλεγμα πολιτικών, ιδεολογικών και υλικών-μηχανικών τεχνολογιών της εξουσίας που ονόμασε βιοπολιτική (στις διαλέξεις του 1975-6), τεχνολογιών οι οποίες καθιστούν μετρήσιμο και χειραγωγήσιμο κάθε στοιχείο βιοτικό, από το ανθρώπινο σώμα (και τις λειτουργίες του, μεταβολικές και αναπαραγωγικές και τη συμπεριφορά του) μέχρι την κλίμακα του ανθρώπινου πληθυσμού και της παραγωγής του.¹⁷ Αν για τον Marx η μόνη απελευθερωσιακή δυνατότητα υπήρχε «έξω από τη σχέση κεφαλαίου/εργασίας», αν για τον Debord ήταν «έξω από το εμπόρευμα», για τον Foucault δεν υπήρχε τίποτε «έξω από την εξουσία». Παραβάλλετε εδώ την απαισιόδοξη διαύγεια της έννοιας της *μικροφυσικής της εξουσίας* του Félix Guattari, όπου όμως εισερχόμαστε στο πανηγύρι των λόγων λογοπαιγνίων, στα οποία ειδικεύτηκαν ποικιλοτρόπως οι Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Régis Debray και Paul Virilio, χωρίς να υποτιμούμε βέβαια τις εναργείς τους στιγμές και τη συνεισφορά τους στην κριτική σκέψη.

Μπορούμε να συγκρατήσουμε τα εξής: Σύμφωνα με μία τροχιά εννοιοποιήσεων που σήμερα αξιοποιούν συγγραφείς όπως ο Jussi Parikka (προσεγγίζοντας τα πολιτισμικά φαινόμενα δια της αρχαιολογίας των μέσων) ή ο Matteo Pasquinelli (που φιλοδοξεί να συναρμολογήσει μία σύγχρονη επιστημολογία της νόησης), μια σειρά τεχνικών αφαίρεσης, αναπαραγωγής, χαρτογράφησης, αξιολόγησης, ταξινόμησης, διαχωρισμού βρίσκεται στη βάση της οικονομίας του σύγχρονου κόσμου, της οικονομίας που βασίζεται στον άνθρακα για την ενέργεια και στο πυρίτιο για την πληροφόρηση. Δεν μιλούμε πια για ροές πληροφορίας ή για πειθάρχηση πληθυσμών. Μιλούμε για λογισμικό και υλισμικό (software και hardware) του ανθρακοπυριτίου και για τον διαρκή πόλεμο για την ενέργεια και την πληροφορία.

Η τεχνολογία της επικοινωνίας παράγει πλέον τις συνειδήσεις σε μεγαλύτερο βαθμό απ' όσο παράγεται από αυτές: Δεν υπάρχει *άτομο*, στο πρότυπο του εργοστασιακού εργάτη που επιτηρείται ως άτομο και ως μάζα, καθένας και καθεμιά αποτελούν *τεμνόμενο* (dividuel) της εταιρείας, που λειτουργεί υπό συνθήκες ρευστότητας και διαρκούς ανταγωνισμού και εσωτερικής σύγκρουσης, θα έλεγε ο Gilles Deleuze,¹⁸ επεκτείνοντας την ανάλυση της κατά Foucault βιοπολιτικής.

Ανθρωπόκαινος εποχή, κυβερνοπολιτική

Οι νέες εννοιοποιήσεις «ανθρωπόκαινος εποχή» (που διανύει μια ενδιαφέρουσα σημασιολογικά πορεία από τον Vladimir Vernadsky της νοόσφαιρας του 1938 και τους σοβιετικούς γεωλόγους της δεκαετίας του 1960 στον βιολόγο Eugene Stoermer της δεκαετίας του 1980 που καθιέρωσε τη νέα σημασία) και «κυβερνοπολιτική» (Donna Haraway, Virilio, Pierre Castells) αντιστοιχούν σε μια νέα πολιτική διχοτόμηση – εδώ έχει σημασία να δούμε ποια είναι αυτή. Η ανθρωπόκαινος εποχή – μια σύλληψη της ιστορικής ταξινόμησης που ενθαρρύνει την αντίληψη της καταγιστικής παρέμβασης του είδους *sapiens* εδώ και 70.000 χρόνια σε έναν πλανήτη εκατομμυρίων ετών μπορεί

17 Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, τόμ. Γ', 1976-1979 (Paris: Gallimard, 1994).

18 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* 59 (Χειμώνας 1992), 3-7, 5.

να μας οδηγήσει να δούμε τη σημερινή «παγκόσμια κοινωνία», είτε ως το ελάχιστο αποτύπωμα ενός φευγαλέου πλάσματος εγγενώς και μοιρολατρικά καταστροφικού, είτε ως την πρόσφατη, αλλά και αναστρέψιμη γιγάντωση ενός κοινωνικού τύπου που τρέφει ο καπιταλισμός του πυριτίου και του άνθρακα, ο πολιτισμός του διαρκούς πολέμου και των στρατοπέδων συγκέντρωσης.

Σε αυτή τη γενεαλογία, η σημειόσφαιρα παραμένει όρος γόνιμος και ανθεκτικός, παρόλο που ξεπερνά σήμερα (και ίσως αντιφάσκει με) τις χρήσεις του από τον ίδιο του τον εμπνευστή. Η σημειόσφαιρα του Yuri Lotman αναφέρεται στη σχέση του πολιτισμού με το μη πολιτισμικό, του κειμενικού με το μη κειμενικό.¹⁹ Η κουλτούρα περιλαμβάνει όλη τη μη κληροδοτημένη πληροφορία, καθώς και τους τρόπους οργάνωσης και αποθήκευσής της. Προς το τέλος της ζωής του ο Lotman παραδέχτηκε ότι οι σφαίρες του πολιτισμού και του *μη πολιτισμού* [της φύσης] δεν έχουν ξεκάθαρα όρια – μήπως δεν υπάρχουν και καθόλου σύνορα;, αναρωτήθηκε. Παραδείγματα που χρησιμοποιεί της διαρκούς διείσδυσης της μίας σφαίρας στην άλλη είναι η γενετήσια πράξη και η κατανάλωση αλκοόλ, που από φυσιολογικές διεργασίες μετατρέπονται σε πολιτισμικά φαινόμενα, καθώς εντάσσονται σε ένα δίκτυο κανόνων και περιορισμών. Ο φυσικός τόπος γίνεται τοπίο μέσω της [αισθητηριακής] πρόσληψης και [αισθητικής] ερμηνείας ταυτόχρονα. Όσο είναι νατουραλιστής είναι και «κουλτουραλιστής» – δε δέχεται ούτε την επιστημολογική πρωτοκαθεδρία του πολιτισμού, ούτε εκείνη της φύσης.

Η αντίληψη του πολιτισμού ως συστήματος αποτελούμενου από αλληλοτεμνόμενες και δυναμικές σφαίρες με τάσεις έκρηξης έχει αναφορές μάλλον γεω-αστρονομικές, πολύ διαφορετικές τόσο από τους χωρικούς συνειρμούς του μπενθαμικού *πανοπτικού* ή τις συνδηλώσεις του εργοστασίου της *πολιτισμικής βιομηχανίας*, όσο και από τη φιλελεύθερη καταφατική στοργικότητα του *παγκόσμιου χωριού*.

88

Η ιστορία της τέχνης και ο παρατηρητής στην οικονομία της προσοχής

Τόσο η *Kulturindustrie* των Adorno και Horkheimer, αλλά και το ντεμπορικό θέαμα υπέστησαν στα ΜΜΕ και στα πανεπιστήμια εννοιολογικές αλλοιώσεις, με κυριότερη τη ριζική τους αποπολιτικοποίηση, ήδη από τη δεκαετία του 1980. Στον δημοσιογραφικό λόγο, κοινωνία του θεάματος αποκαλείται η κοινωνία που καταναλώνει «λαϊκισμό», «ευτελή κουλτούρα» και παρασέρνεται από τα *fake news* και τη «μετα-αλήθεια» (όροι που με τη σειρά τους αποτελούν κατασκευές των ΜΜΕ που έχουν στόχο την υποβάθμιση της συνολικής ανάλυσης της κυρίαρχης μαζικής επικοινωνίας). Παράλληλα, πολιτιστική βιομηχανία, όρος εξουδετερωμένος από το emphatic αρνητικό του πρόσημο (και με την ειρωνεία στην αρχική χρήση του να έχει πλήρως αδρανοποιηθεί), θεωρείται σήμερα το Χόλυγουντ ή ο θεσμός του μουσείου ή τα θερινά σχολεία ρομποτικής. Αυτή η στρεβλωτική αφομοίωση είναι από την άλλη μεριά και το μέτρο της τεράστιας διάχυσης και της σημασιοδοτικής αποτελεσματικότητας των όρων αυτών.

19 Βλέπε Yuri Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, μτφρ. Ann Shukman (London and New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 1990).

Στις στιγμές που οι νοητικές αυτές εκλάμψεις ελήφθησαν υπόψιν σοβαρά και είχαν στόχο ακριβώς την εμπάθυνση και τον συγχρονισμό της πολιτικοποίησής τους με τη νέα εποχή, προσέφεραν στη σκέψη ακόμη διαυγέστερα περάσματα. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε εδώ ότι η ιστορία της τέχνης, όταν δεξιώθηκε την κριτική θεωρία, προσέφερε σημαντικές τομές στην επιστημονική και την πολιτική ανάλυση της σύγχρονης – με την έννοια της σημερινής – εποχής.

Είναι σαφές άλλωστε ότι η ιστορία της τέχνης, παρότι αυτόνομο επιστημονικό αντικείμενο εδώ και δύο αιώνες, είχε ανέκαθεν μία ιδιαίτερη επιστημολογική σχέση με το σύνολο των ανθρωπογνωστικών και των θετικών επιστημών. Καθώς μελετά την καλλιτεχνική εικόνα, αλλά πρωτοστατεί και στη μελέτη της μη καλλιτεχνικής εικόνας τουλάχιστον από την εποχή του Aby Warburg, είναι σε θέση να μελετήσει τόσο τις διαδικασίες διαμόρφωσης των αναπαραστατικών καθεστώτων κάθε εποχής (πώς κάθε κοινωνία αντιλαμβάνεται τη μίμηση, τον χώρο και την εικόνα, πώς σχεδιάζει, συμβολίζει και χτίζει και πώς αυτό εξελίσσεται ή αλλάζει), όσο και την οπτική και χωρική διάσταση των νοητικών μοντέλων για τον πολιτισμό εν γένει.

Εδώ αναφέρουμε ακροθιγώς έργα που μελετούν την τέχνη ή τον εικαστικό πολιτισμό²⁰ αλλά είχαν καθοριστική επίδραση στην πολιτισμική θεωρία γενικότερα. Ενδεικτικά πολύ ευρύτερων διεργασιών, ακαδημαϊκών και μη, τα έργα αυτά προέταξαν τη σημασία της κατασκευής του νεωτερικού παρατηρητή, της ιστορικής εξέλιξης του βλέμματος και της επίδρασης της ίδιας της επικοινωνιακής τεχνολογίας στη δημιουργία ενός ανθρωπότυπου εντελώς νέου ως προς την πρόσληψη, τη νόηση και τη συνείδησή του.

Εμποτισμένος με τη σκέψη της Καταστασιακής Διεθνούς και ειδικά του Debord, ο ιστορικός της τέχνης T. J. Clark, μέλος για κάποια χρόνια (μέχρι τη διαγραφή του) της ΚΔ, μετέφερε την ιδέα του καταστασιακού *θεάματος*, ως συνθήκης συγκρότησης της νεωτερικότητας, στο Παρίσι του 19ου αιώνα, όπου ο ζωγράφος Édouard Manet θα κατανοούσε την πολεοδομική μεταμόρφωση από τον βαρώνο Georges-Eugène Haussmann. Η πόλη έγινε «το σημείο του Κεφαλαίου, εκεί το εμπόρευμα φαινόταν να παίρνει σάρκα και οστά»²¹ και ενθάρρυνε την αποικιοποίηση της καθημερινής ζωής από την εμπορευματική σχέση».²²

Ο ιστορικός των ιδεών Martin Jay, βαθιά επηρεασμένος από τη σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης (και σε συνομιλία με τον ίδιο τον Leo Löwenthal), μίλησε για τη νεωτερική επικέντρωση στην αίσθηση της όρασης και την υποτίμηση της δύναμής της στη γαλλική σκέψη του 20ού αιώνα.²³ Το έργο του *Downcast Eyes* παρουσιάζει ωστόσο ένα νοητικό κενό. Συγχέει μεταξύ τους δύο πολύ σημαντικά και αντικρουόμενα επιχειρήματα – το ένα: ότι η εικόνα θεωρείται από μια παράδοση της σκέψης κατώτερη

20 Ο όρος *εικαστικός* (και όχι *οπτικός* ή *ορατός*) πολιτισμός είναι νοηματικά ακριβέστερος για να αποδώσει τον (άκομφο κάπως, αλλά πολιτογραφημένο) όρο *visual culture*.

21 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 69.

22 Clark, *The Painting of Modern Life*, 204.

23 Βλέπε Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Oakland: University of California Press 1993), ειδικά το κεφάλαιο με τίτλο «Από την αυτοκρατορία του βλέμματος στην κοινωνία του θεάματος: Φουκώ και Ντεμπόρ», 381-434.

του λόγου, ενώ η εικόνα παράγει γνώση και θα μπορούσε να δράσει απελευθερωτικά, το άλλο: ότι το βλέμμα έχει γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης από την αγορά με στόχο την ομογενοποίηση και τον κοινωνικό έλεγχο. Παρά την κεντρική αυτή αντίφαση στην πραγμάτευση των ιδεών και της ρητορικής περί οφθαλμοκεντρισμού μιας σειράς στοχαστών του 20ού αιώνα, το έργο του Jay συμπληρώνει μία συζήτηση στην οποία συμμετέχουν τόσο οι ιστορικοί της τέχνης Michael Fried²⁴ και Clark, όσο και ο Jonathan Crary, με διαφορετικούς τρόπους ο καθένας, μία συζήτηση κρίσιμη για την κατανόηση της προσοχής (με την έννοια της δέσμευσης του βλέμματος και της νοητικής συμμετοχής) ως του απόλυτου εμπορεύματος σήμερα.

Ο Crary (συνδυάζοντας το ντεμπορικό θέμα με τη φουκωική βιοεξουσία) προχωρά τον προβληματισμό για την ιστορικότητα των αισθήσεων μελετώντας την ιστορικότητα της όρασης και τη σχέση τους με τις οπτικές συσκευές και τις τεχνολογίες επικοινωνίας της νεωτερικότητας. Ακολουθώντας μία παρόμοια πορεία από τον Benjamin διά των καταστασιακών και του Adorno μέχρι τα απελευθερωτικά παραδείγματα συλλογικής γνώσης και κοινωνικής οργάνωσης, παρατηρεί (αν μπορούμε να συνοψίσουμε σε μια φράση τα σημαντικότερα έργα του *Techniques of the Observer* [1992], *Suspensions of Perception* [2001] και *Scorched Earth* [2022]) ότι ο καπιταλισμός σήμερα έχει φτάσει να αποτελεί πρώτιστα μια τεχνολογία που εκμεταλλεύεται μέχρις εξάντλησης τον πόρο της (οπτικής) προσοχής, παράγοντας έναν ανθρωπότυπο άυπνο και νευρικό, αφηρημένο, με δεσμευμένη τη φαντασία, τη μνήμη και τη συνείδησή του.

Η ιστορικότητα του βλέμματος (συνακόλουθα και η στρατηγική στόχευση του βλέμματος από την οικονομία της προσοχής) γίνεται λοιπόν αντικείμενο μελέτης πρώτα από τους ιστορικούς της τέχνης και μάλιστα από εκείνους που – είτε μελετούν τη ζωγραφική, είτε τη φωτογραφία, είτε τις οπτικές συσκευές όπως το φενακιστοσκόπιο ή τα διοράματα στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα – μιλούν, όχι για μια διαδικασία που δεν ξεκινά κατά τον μεσοπόλεμο ή στην ψηφιακή εποχή, αλλά για συγκεκριμένα ιστορικά στάδια ολοκλήρωσης αυτού που οι καταστασιακοί αποκάλεσαν *θέαμα* και ο Foucault *βιοπολιτικό έλεγχο*.

Σήμερα, τόσο η οικονομία της προσοχής, όσο και η λακανική διάκριση βλέμματος/ματιάς ως εργαλείου ανάλυσης της οικονομίας αυτής, αλλά και όροι όπως ορατότητα και οπτικότητα, αποτελούν κοινούς τόπους και καθιερωμένες αναφορές των ιστορικών επιστημών, αλλά και των κοινωνικών επιστημών, ειδικά δε κλάδων όπως οι σπουδές της επιτήρησης και οι πολιτικές επιστήμες.

Επιπλέον, στη συζήτηση για την ιστορική εξέλιξη των αισθήσεων (με προεξάρχουσα την όραση και κύριο άξονα τη σχετικότητα και την ιστορικότητά της), η ιστορία της τέχνης συναντιέται με τις όψιμες διαπιστώσεις των παλαιοντολογικών και των νευροεπιστημονικών εκείνων μελετών οι οποίες, αρδεύοντας το νέο και δυνητικά διεπιστημονικό πεδίο των σπουδών μνήμης, μιλούν για τη σταδιακή *εγκεφαλοποίηση* μορφών αντίληψης, επικοινωνίας και μνήμης – όπου βέβαια μεγάλο ρόλο παίζει ακριβώς η εξέλιξη της όρασης και των τεχνικών επικοινωνίας. Τέτοιες μελέτες από τη δεκαετία του 1990 εισάγουν την ιστορική μικροκλίμακα και τον φιλοσοφικό στοχασμό

24 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting & Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1976). Παρόλο που το βιβλίο αυτό δεν είχε τη μαχητικότητα μιας συνολικής κριτικής στον νεωτερικό πολιτισμό, επηρέασε καθοριστικά την επιστημονική σκέψη σε αυτήν την κατεύθυνση.

στην εξελικτική βιολογία και τη συσχετίζουν έτσι άμεσα με την πολιτισμική ιστορία. Στις καλύτερες τους στιγμές, τέτοιες μελέτες αμφισβητούν προηγούμενα μοντέλα που συνήθως βασίζονταν σε μια αλματώδη αυθαιρεσία και σε όρους μηχανικής σύγκρισης π.χ. του προϊστορικού εγκεφάλου με τον εγκέφαλο του ανθρώπου της ψηφιακής εποχής. Για την περαιτέρω σύγκλιση της ιστορίας του πολιτισμού και της εξελικτικής βιολογίας σε μία ανασύσταση της ιστορίας της μνήμης, της συνείδησης και του υποκειμένου διαφαίνεται η ανάγκη για επαρκείς μελέτες σχετικά με τους ρυθμούς και τις μορφές της «ενδιάμεσης» ιστορικής εξέλιξης (του Μεσαίωνα, της πρώτης και της δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης), ερευνητικό πρόβλημα που επισημαίνει ο βιολόγος και φιλόσοφος Merlin Donald στο βιβλίο του *Origins of the Modern Mind* (1991).

Πολιτισμική βιομηχανία και σημειόσφαιρα

Στις – άλλοτε τεμνόμενες μεταξύ τους και άλλοτε αποκλίνουσες – συνολικές θεωρήσεις του πολιτισμού που αναφέραμε παρατηρούμε, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, τρεις βασικές μεταφορικές κινήσεις: Ο πολιτισμός ταυτίζεται με την τεχνόσφαιρα, η δομή της επικοινωνίας ταυτίζεται με την αρχιτεκτονική της συνείδησης, η επικοινωνιακή τεχνολογία αντανάκλα και παράγει την ίδια τη συνείδηση. Ο τριγωνισμός αυτός τεχνικών, δομής της επικοινωνίας και ιστορικής διαμόρφωσης της συνείδησης φαίνεται να ορίζει τις συντεταγμένες του πολιτισμού. Επιπλέον, στις θεωρήσεις αυτές, είτε προέρχονται από τη στρατευμένα κριτική σκέψη, είτε από μια ακαδημαϊκή ή πρακτική-αναλυτική προσέγγιση της πραγματικότητας των νεωτερικών σχέσεων νόησης και τεχνολογίας, καθοριστική συμβολή φαίνεται να έχουν οι ιστορικοί της τέχνης και οι ιστορικοί των ιδεών που μελέτησαν το βλέμμα και την ιστορικότητά του. Άλλωστε, στη λειτουργία (και την εξέλιξη της λειτουργίας) των αισθήσεων βρίσκεται ένα σημείο σύγκλισης μεταξύ συνείδησης και πολιτισμού (μεταξύ εγγράμματος και εξωγράμματος θα έλεγε ο Donald, μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού, θα επέμενε ένα παλιότερο λεξιλόγιο). Εκεί ακριβώς βρίσκεται και ένας κόμβος διέλευσης ανθρωπογνωστικών και «θετικών» περασμάτων της σκέψης.

Στον κόμβο αυτόν, κριτική θεωρία και σπουδές επικοινωνίας συμφύρονται: Η επικοινωνιακή θεωρία γίνεται η ίδια κοινωνική θεωρία. Φαίνεται πως ο όρος σημειόσφαιρα μπορεί να αποδώσει ακριβέστερα ένα τέτοιο σύνολο πολιτισμικών διεργασιών, με δύο μάλιστα τρόπους: Η σημειόσφαιρα, από οπτικοποίηση της «πολιτιστικής παραγωγής» και ειδικά της λογοτεχνίας, (όπως τη συναντούμε αρχικά στον Lotman), γίνεται – καταχρηστικά – μεταφορά του ψηφιακού χώρου και περιγραφή των μεταφραστικών μνημονικών μηχανισμών αφομοίωσης της φυσικής σφαίρας από την τεχνόσφαιρα, καθώς η επικοινωνία ως μνήμη ενσωματώνεται και παγιώνεται στους θεσμούς. Με αυτήν την έννοια θα μπορούσε να εργαλειοποιηθεί ως αίτημα για την πρωτοκαθεδρία των βιοεπιστημών, αφού οι δυνητικά μετρήσιμες βιολογικές λειτουργίες της νόησης (από το Αλτσχάιμερ έως την ικανότητα να μάθει κανείς μια γλώσσα, να αφηγείται ή να σκιστάρει) μοιάζουν να βρίσκονται πίσω από κάθε συμβολική αποκρυστάλλωση. Από την άλλη όμως η σημειόσφαιρα, ακριβώς επειδή παραπέμπει στο εύπλαστο, δυναμικό, μα αύταρκες σχήμα της σφαίρας (που μπορεί να διαπεραστεί και να διαπεράσει, να

ενωθεί, να συρρικνωθεί, να αλληλεπιδράσει και να ενισχυθεί), προσφέρει έναν ευρύ συνειρμικό χώρο για τη σύλληψη της συνείδησης (τόσο στην κλίμακα την ατομική όσο και στην παγκόσμια κλίμακα του πολιτισμού), που γεννιέται μέσα στην τεχνόσφαιρα αλλά μπορεί να απελευθερωθεί από αυτήν.

Για ευρετικούς λόγους, μία λειτουργική σύγκριση *Kulturindustrie* και *Semiosfera* θα μπορούσε να προτείνει ότι:

α. Η σημειόσφαιρα είναι αυθόρμητη, οργανική, οριζόντια, ενώ η πολιτισμική βιομηχανία επιβάλλεται άνωθεν, διακρίνεται ξεκάθαρα από τη δημόδη, τη λαϊκή και τη μαζική τέχνη και ομογενοποιεί το κοινό της σε καταναλωτές.

β. Ο Lotman ενδιαφέρεται για το πώς επιδρά ο πολιτισμός στο κείμενο και το πώς επικοινωνούν μεταξύ τους τα σημειωτικά συστήματα. Οι Adorno και Horkheimer ενδιαφέρονται για το πώς το κείμενο επιδρά στους καταναλωτές, πώς τα προϊόντα της πολιτισμικής βιομηχανίας διαμορφώνουν τους ανθρώπους και τη συνείδησή τους.

γ. Το πολεμικό στιλ των Adorno και Horkheimer ευνοεί την απολυτότητα των εννοιολογικών κατηγοριών τους όσον αφορά τις πολιτισμικές τάσεις (την ενθουσιώδη συμμετοχή σε οργανωμένα φασιστικά δρώμενα της δεκαετίας του 1930 στη Γερμανία, τη μαζική δεξίωση των δημαγωγικών ραδιοφωνικών εκπομπών στις ΗΠΑ της δεκαετίας του 1950). Από την άλλη, το ύφος του Lotman, έμπλεο λογοτεχνικών αναφορών, τονίζει τη ρευστότητα της κυκλοφορίας των σημείων βάσει ανθρωπολογικών σταθερών (ταλέντο / ιδιοφυΐα, ο τρελός, η μητρική φωνή).

δ. Στην παράδοση του Roman Jakobson και του Lev Vygotsky, η σημειόσφαιρα αφορά προβλέψιμες και μη προβλέψιμες πολιτισμικές διεργασίες, καθώς και για την εκρηκτική δυναμική του πολιτισμού.²⁵ Στην περίπτωση της πολιτισμικής βιομηχανίας μιλούμε για ένα σύστημα που διαρκώς επιβάλλει αποξένωση από την πραγματικότητα, καταστρέφει την αυθεντικότητα μέσα από την αφομοίωση και την εμπορευματοποίησή της. Αυτό έχει και μια ακόμη συνέπεια: Η σημειόσφαιρα παράγει αξία ξέχωρα από το κεφάλαιο, ενώ η πολιτισμική βιομηχανία μετατρέπει κάθε αυθεντική αξία χρήσης σε εμπορευματική.

Στα τέσσερα αυτά σημεία αναδύεται ανάγλυφα και η βασική διαφορά στην πολιτική πρόθεση σημειόσφαιρας και πολιτισμικής βιομηχανίας (διαφορά υπό όρους μόνον ενδιαφέρουσα στον σημερινό «πολυπολικό» κόσμο). Αν ωστόσο συναρθρώσουμε από τη μια τις ιδέες για την ιστορικότητα του βλέμματος, για τη βιοπολιτική (και δυνητικά εσωτερικευμένη) διάσταση της εξουσίας, καθώς και για την οικολογική αλληλεξάρτηση φύσης, νόησης και κοινωνίας, με την κατανόηση του εταιρικού συμπλέγματος που ελέγχει τις τεχνολογίες τηλεπικοινωνίας και ενέργειας σήμερα, ως *τωνόντι* βιομηχανικής παραγωγής συνειδήσεων, μπορούμε να φανταστούμε τις κριτικές δυνατότητες της θέασης του πολιτισμού ως σημειόσφαιρας. Η θέαση αυτή θα υπερβαίνει την ταύτισή της με τον ψηφιακό κόσμο και θα ενσωματώνει, στον ορισμό της του σημείου, τη σχέση της συμβολικής σημείωσης με το νευροχημικό αποτύπωμα στον εγκέφαλο που αντιδρά σε ένα απλό ερέθισμα.

25 Yuri Lotman, *Culture and Explosion*, μτφρ. Wilma Clark, επιμ. Marina Grishakov (Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2009).

Σε κάθε περίπτωση έχουμε ανάγκη όρους και εργαλεία που μας επιτρέπουν να μεταβούμε από τον τεχνολογικό ντετερμινισμό του Kittler στην υλιστική κριτική της τεχνολογίας. Στο πλαίσιο της κριτικής της οικονομίας της προσοχής, η σημειόσφαιρα μπορεί να νοηθεί ως η τεχνόσφαιρα και η βιόσφαιρα μαζί – και να αναδύεται ακριβώς στο θεωρητικό εκείνο σημείο όπου συναντιούνται η μεταφορική, ή η ψηφιακή πολιτισμική σφαίρα με τη βαριά βιομηχανία της επικοινωνίας, στα ορυχεία του Κονγκό, τις χωματερές της Κορέας, τα εργοστάσια του Μπαγκλαντές και το χρηματιστήριο ψηφιακών προϊόντων.

Βιβλιογραφία

Σημείωση: Αναφέρονται είτε οι πρώτες, είτε οι πιο ολοκληρωμένες εκδόσεις των βασικών έργων. Οι συχνά εξαιρετικές μεταφράσεις τους στα ελληνικά δε χρησιμοποιήθηκαν και αποτελούν αντικείμενο ξεχωριστής πραγμάτευσης.

Adorno, Theodor W. και Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944). Frankfurt: S. Fischer, 2022.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (1972). Chicago: University of Chicago Press, 2000.

—. *A Sacred Unity: Further Steps to an Ecology of Mind* (1991), επιμ. Rodney Donaldson. New York: Hampton Press, 2005.

Bateson, Gregory και Margaret Mead. *Balinese Character: A Photographic Analysis*, τόμ. 2 (1942). New York: New York Academy of Sciences, 1985.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project* (1927-1940), επιμ. Rolf Tiedemann, μτφρ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin. New York: Belknap Press, 2002.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston: MIT Press, 1991.

Castells, Manuel. *The Information City: Information Technology, Economic Restructuring and Urban-regional Process*. Oxford: Blackwell, 1989.

—. *The Rise of the Network Society; The Information Age: Economy, Society and Culture*, τόμ. 1. Oxford: Blackwell, 1996.

Cecire, Natalia Aki. *A Sense of the Real: Experimental Writing and the Sciences, 1879-1946*. Δημοσίευση Διατριβή, Berkeley: University of California, 2010 (<https://escholarship.org/uc/item/16t8422v> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021)).

Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

—. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

—. *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World*. London and New York: Verso, 2022.

Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

—. *L'État séducteur: les révolutions médiologiques du pouvoir*. Paris: Gallimard, 1993.

—. *Manifestes médiologiques*. Paris: Gallimard, 1994.

Deleuze, Gilles. "Postscript on the Societies of Control." *October* 59 (Χειμώνας 1992), 3-7.

Donald, Merlin. *Origins of the Modern Mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Boston: Harvard University Press, 1991.

Ellul, Jacques. *Propagandes*. Paris: A. Colin, 1962.

—. *Le bluff technologique*. Paris: Hachette, 1988.

Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge, 2011.

Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*, τόμ. Γ', 1976-1979. Paris: Gallimard, 1994.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting & Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Guattari, Félix. *Les Années d'hiver (1980-1985)*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2009.

Hamdi Nabli. *Le concept de pouvoir. Histoire et sens de la controverse entre Michel Foucault et Jean Baudrillard*. Sorbonne: Philosophie, Université Sorbonne, 2021.

Internationale lettriste, 4 τεύχη, επιμ. G.-E. Debord. Paris: Internationale lettriste, Δεκέμβριος 1952-Ιούνιος 1954.

Jappe, Anselm και Donald Nicholson-Smith. "Sic Transit Gloria Artis: 'The End of Art' for Theodor Adorno and Guy Debord." *SubStance* 28 (3/90) "Special issue: Guy Debord" (1999), 102-128.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Kellner, Douglas. "Virilio, War and Technology: Some Critical Reflections." Στο J. Armitage (επιμ.), *Paul Virilio; From Modernism to Hypermodernism*. London: Sage, 2000.

Kittler, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkemann & Bose, 1986.

—. "There is no software." *Stanford Literature Review* 9:1 (Άνοιξη 1992), 81-90.

Lasswell, Harold D. "The Structure and Function of Communication in Society." Στο L. Bryson (επιμ.), *The Communication of Ideas*. New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948, 37-51.

Lotman, Yuri. *Sign Systems Studies* 33:1 (2005), 205-229.

—. *Culture and Explosion*, μτφρ. Wilma Clark, επιμ. Marina Grishakov. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2009.

—. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, μτφρ. Ann Shukman. London and New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 1990.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

—. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.

McLuhan, Marshall και Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Random House, 1967.

Mead, Margaret και Gregory Bateson. *Trance and Dance in Bali*, βίντεο, συλλογή Foerstel (Lenora), Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου, 1951, <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201/> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021).

Mumford, Lewis. *Technics and Civilization*. New York: Harcourt Brace, 1934.

Potlatch: bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste, κατόπιν Potlatch: *bulletin d'information de l'Internationale lettriste*, 29 τεύχη (27 τόμοι), επιμ. André-Frank Conord (1-8), Mohamed Dahou (9-18, 20-22), Gil J. Wolman (19), και Jacques Fillon (23-24), Παρίσι, 22 Ιουν. 1954-5, Νοέμβριος 1957. [Νέα έκδοση επαυξ. Potlatch, 1954-1957. Paris: Lebovici, 1985].

Sewell, William. *Beyond the Cultural Turn*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Virilio, Paul. *La Machine de Vision*. Paris: Galilée, 1988.

—. *La bombe informatique*. Paris: Galilée, 1998.

Weizman, Eyal. "The Art of War: Deleuze, Guattari, Debord and the Israeli Defence Force." *Mute*, 3 Αυγούστου 2006. <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-war-deleuze-guattari-debord-and-israeli-defence-force> (πρόσβαση: 1 Φεβρουαρίου 2021).

Zacarias, Gabriel. "Eros et civilisation dans *La Société du spectacle*: Debord lecteur de Marcuse." *Revue Illusio* 12/13, "Théorie critique de la crise" (Οκτώβριος 2014), 248-263.

Zylko, Boguslaw. "Notes on Lotman's Conception of Culture." *New Literary History* 32:2 (Άνοιξη 2001), 391-408.

Resilient Futures: 97
**Ένα ανθεκτικό εγχείρημα, μια ιδιαίτερη
περιήγηση και μια σύντομη καταγραφή**

Χρύσα Ζαρκαλή

Τον Ιούνιο του 2018 φιλοξενήθηκε στον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη ένα εγχείρημα που είχε ως στόχο να προτάξει τη λέξη και την έννοια «ανθεκτικότητα», όπως αυτή προσλαμβάνεται από τη σύγχρονη τέχνη, συνδέοντας σε συμβολικό επίπεδο τα δύο σημαντικότερα λιμάνια της χώρας. Ο τίτλος αυτού του εγχειρήματος «Resilient Futures-Ανθεκτικά Μέλλοντα»¹ (εικ. 1) επελέγη καθόλου τυχαία για να αποτυπώσει τη σύμπραξη μεταξύ του μη-κερδοσκοπικού οργανισμού Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI) της Polyeco Group, μιας εταιρείας που εξειδικεύεται στη διαχείριση ρυπαντικών καταστροφών σε όλον τον κόσμο, και του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (νυν MOMus-Πειραματικό Κέντρο Τεχνών)² του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (νυν MOMus-Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης-Συλλογή Κωστάκη).³



Εικ. 1
«Resilient Futures-Ανθεκτικά Μέλλοντα»

98

Μιλώντας για ανθεκτικότητα αναφερόμαστε στα μέσα και τις στρατηγικές με τις οποίες άνθρωποι, κοινότητες και θεσμοί προσαρμόζονται στις διαμορφούμενες συνθήκες και αναζητούν ευρηματικούς τρόπους για να επιβιώσουν και να αντιμετωπίσουν τις συνέπειες φυσικών και ανθρωπογενών διαταραχών, θέτοντας παράλληλα σε προτεραιότητα την υποστήριξη των αδύναμων πληθυσμών. Αν και η ανθεκτικότητα έχει κατά βάση αστικό πρόσημο, ξεπερνά ως έννοια την απλή διαχείριση π.χ. των απορριμμάτων και των αποβλήτων, ή την εύρυθμη ζωή της αστικής ζωής, τις καλές δημόσιες συγκοινωνίες, τους καθαρούς δρόμους, τα λίγα αυτοκίνητα, την εξάλειψη της εγκληματικότητας αλλά προτάσσει και επιτάσσει πια τις αρχές – όχι τις έννοιες – της ευελιξίας, της συμμετοχικότητας, της συνεκτικότητας, της ευρωστίας, του συνανήκειν, της κοινής ευθύνης στη διαχείριση της δημόσιας σφαίρας.

Στις μέρες μας, που νέες κρίσεις ξεσπούν καθημερινά, δημιουργώντας μια ανορθόδοξη κανονικότητα, όλο και πιο συχνά συγκροτούνται δίκτυα ανθεκτικών

1 https://www.cact.gr/events/resilient_futures&type=past και <https://www.pcai.gr/projects/resilient-futures/> (πρόσβαση: 15 Απριλίου /2019).

2 www.cact.gr (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

3 www.greekstatemuseum.com (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

πόλεων, ανταλλάσσεται τεχνογνωσία, χαρτογραφούνται κοινά προβλήματα και τοπικές ιδιαιτερότητες, με στόχο την ανθεκτική επιβίωση.⁴ Και αν η συγκεκριμένη περιγραφή είναι σχετικά τεχνοκρατική, το εγχείρημα “Resilient Futures” ανέδειξε την ανθεκτικότητα της ίδιας της τέχνης και των ίδιων των καλλιτεχνών.

Έναυσμα για το “Resilient Futures” στον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη υπήρξε εν πολλοίς η έκθεση “Paratoxic Paradoxes-Παρατοξικά Παράδοξα” στο Μουσείο Μπενάκη, το διάστημα Μαρτίου-Μαΐου 2017, σε επιμέλεια της Νάντιας Αργυροπούλου. Η έκθεση περιγράφεται ως μια «πρωτότυπη ‘κάψουλα’ έργων έντεκα καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο, όπως αυτή συγκροτήθηκε έπειτα από αναθέσεις της πολιτιστικής, μη κερδοσκοπικής πλατφόρμας τέχνης Polyeco Contemporary Art Initiative. Έργα που σε ένα δαιδαλώδες αρχιτεκτονικό σχεδιασμό έθεταν μια σύγχρονη οπτική πολιτικής οικολογίας και κριτικής πέρα από μονοσήμαντες αναγνώσεις και παρωχημένες στρατηγικές».⁵ Με αφορμή αυτά τα έργα, αυτή τη συλλογή και αυτό το πλαίσιο, το “Resilient Futures” υπήρξε μια διεθνής έκθεση σύγχρονης βιντεοτέχνης με έργα που πραγματεύονται ζητήματα αστικής, περιβαλλοντικής και κοινωνικής ανθεκτικότητας αρθρώνοντας εναλλακτικές προτάσεις για τη βιωσιμότητα των ανθρώπινων σχέσεων και το μέλλον του πλανήτη.

Στις 5 Ιουνίου 2018, Παγκόσμια Ημέρα Περιβάλλοντος, το PCAI άνοιξε τις πόρτες των κεντρικών του γραφείων στον Πειραιά, όπου φίλοι και εργαζόμενοι είχαν την ευκαιρία να δουν τα έργα της συλλογής ενταγμένα στο καθημερινό εργασιακό περιβάλλον και την υβριδική αντιμετώπιση του χώρου που δυνητικά μετατρέπεται σε εκθεσιακό, ανοιχτό στο ευρύτερο κοινό, μετά το ωράριο απασχόλησης των εργαζομένων. Στη Θεσσαλονίκη, στην έκθεση που στήθηκε στα τέλη του ίδιου μήνα στους δύο ορόφους του ΚΣΤΘ παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο κοινό της πόλης έργα της συλλογής του PCAI μαζί με άλλα έργα, πάντα βιντεοτέχνης, υπό την επιμελητική εργασία της Συραγώς Τσιάρα.

Μια ιδιαίτερη περιήγηση

99

Τα έργα στην έκθεση στη Θεσσαλονίκη προέταξαν όχι μόνο την περιβαλλοντική ανθεκτικότητα, αλλά και την ανθεκτικότητα σε προσωπικό, ιστορικό, σχεσιακό, συνειδησιακό και κοινωνικό επίπεδο.⁶ Στο έργο της Λουκίας Αλαβάνου, *Bananaland* (2017) (εικ. 2), αποσπάσματα από αμερικάνικα παιδικά ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του ‘50 σχετικά με την προέλευση της «μπανάνας», παρατίθενται ταυτόχρονα με σκηνές προπαγάνδας υπέρ της παρουσίας δυτικών συμφερόντων σε βάρος ιθαγενών κοινοτήτων στο μικρό χωριό Λος Άντζελες στο Εκουαδόρ, ενώ την ίδια στιγμή αγρότες εμφανίζονται περίπου σαν οσιομάρτυρες σε διοράματα.

4 Πρβλ. τον συνοδευτικό κατάλογο της έκθεσης “Resilient Futures,” και συγκεκριμένα το εισαγωγικό κείμενο της Συραγώς Τσιάρα, «Σχεδιάζοντας ένα ανθεκτικό μέλλον», στο Συραγώ Τσιάρα (επιμ.), *Resilient Futures*, Δίγλωσσος Κατάλογος Έκθεσης (Θεσσαλονίκη: Polyeco Contemporary Art Initiative και Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2018), 8-13.

5 https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=4918&lang=el (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

6 Τα κείμενα-περιγραφές των έργων βασίζονται στα κείμενα του συνοδευτικού καταλόγου της έκθεσης. Βλέπε Τσιάρα (επιμ.), *Resilient Futures*.



Εικ. 2
Λουκία Αλαβάνου, *Banaland*, 2017. Μονοκάναλο βίντεο HD με ήχο, DCP, 16'30". Παραχώρηση της Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI).

Στα 14' του έργου του *Kepler* (2014) (εικ. 3) ο Γιώργος Δρίβας μάς συστήνει τον νεοανακαλυφθέντα πλανήτη Kepler 186f, ο οποίος έχοντας το ίδιο μέγεθος, έδαφος και ατμόσφαιρα με τον πλανήτη Γη, θα μπορούσε να είναι ο νέος πλανήτης για τους ανθρώπους όταν πια η ζωή στη Γη θα είναι αβιώτη. Πρόκειται για ένα πολιτικό θρίλερ επιστημονικής φαντασίας με ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον, και φόντο την Τιβλίδα της Γεωργίας.



Εικ. 3
Γιώργος Δρίβας, *Kepler*, 2014. Μονοκάναλο βίντεο HD, έγχρωμο με ήχο, 14'20". Παραχώρηση της Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI).

Η Μαίρη Ζυγούρη (*Je Reviens Toujours*, 2017) κεντά μαζί με τις κυρίες από την Οππένδη στη Φλάνδρα και την Ιεράπετρα της Κρήτης, δίπλα σε υψικαμίνους και σε θάλασσες. Κοινό στοιχείο με την ποιητική εμβύθιση της καλλιτέχνιδος στο υγρό στοιχείο, στην αρχέγονη μήτρα που πάντα επιστρέφει.

Το δίδυμο Chaja Hertog και Nil Nadler (*Harvest*, 2013) αποτυπώνουν μια εξέγερση που συντελείται σε έναν ελαιώνα από τους μόνιμους κατοίκους του, τα ελαιόδεντρα.

Αυτά κάποια στιγμή αρχίζουν και κουνιούνται, επαναστατούν, όταν μια αστυνομική ομάδα καταφθάνει για να επιβάλει την τάξη. Όπως αναφέρει η Τσιάρα, «πρόκειται για την απεικόνιση του παραλογισμού των επιβεβλημένων ιδεολογιών και την αδυναμία εξημέρωσης της άγριας φύσης».⁷

Ένα θηλυκό ον, η Γαία, η Αφροδίτη, η Μητέρα Φύση, η Ανθρωπότητα (εικ. 4) ξεπροβάλλει ασθμαίνοντας στο δίλεπτο βίντεο του Βασίλη Καρούκ (*Prima Materia*, 2016), από ένα εφιαλτικό σκηνικό με εικόνες από περιοχές της χώρας με μεγάλη ρύπανση και επικίνδυνα απόβλητα, εικονογραφώντας με αυτόν τον τρόπο την αλόγιστη, αυτοκαταστροφική ανθρώπινη συμπεριφορά.



Εικ. 4
Βασίλης Καρούκ, *Prima Materia*, 2016, Animated HD βίντεο/ εγκατάσταση σε loop 2'40". Παραχώρηση της Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI).

Το στομάχι του κόσμου (*Stomach of the world*, 2017) της Εύας Κοτακβόβα (εικ. 5) από την Τσεχία αποτυπώνεται μέσα από τεχνικές animation, του «μαύρου θεάτρου» και της μαριονέτας, μαζί με τη ζωντανή performance παιδιών, σαν μια ακτινογραφία του σώματος και ένα σχόλιο στην υπέρμετρη κατανάλωση.



Εικ. 5
Eva Kotatkova, *Stomach of the world*, 2017. Βίντεο, 44'50". Παραχώρηση της Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI)

Η βελόνα, το κέντημα στο έργο της Μαρίας Λοϊζίδου (*co-sheltering*, 2018) προσλαμβάνεται ως μια συλλογική πρακτική αντίστασης απέναντι σε καθημερινές δυσκολίες, υπό τους παλμικούς, επεξεργασμένους ήχους ενός σώματος. Δύο άνθρωποι δείχνουν να υφαιίνουν ένα ημιδιάφανο σπίτι, όπου εκεί θα βρουν σωτηρία.

7 Βλέπε Τσιάρα (επιμ.), *Resilient Futures*, 29

Anubumin (2017), δηλαδή «νύχτα» στη γλώσσα των κατοίκων του μικρού νησιού Nauru στον Ειρηνικό, είναι ο τίτλος του έργου των Oliver Ressler και Zanny Begg. Με έναν εξαιρετικά ποιητικό και συγχρόνως καταγγελτικό λόγο μαθαίνουμε για την ιστορία του νησιού, που από υπερυψωμένος ύφαλος αποτελούμενος από ασβέστιο και φωσφορικό άλας στις αρχές του 1900, μεταλλάχτηκε σε προνομιακό παράδεισο νομιμοποίησης εσόδων από παράνομες δραστηριότητες τη δεκαετία του '90 και πιο πρόσφατα σε ένα από τα κέντρα κράτησης προσφύγων εκτός Αυστραλίας. Πρώτα εξαφανίζεται η γη, μετά το χρήμα και μετά οι άνθρωποι.

Με το έργο της Mika Rottenberg (*Minus Yiwu*, 2017) περιπλανόμαστε στα χιλιόμετρα των καταστημάτων που πουλάνε κυρίως χριστουγεννιάτικα στολίδια στην πόλη Yiwu στην Κίνα. Το ίδιο αντικείμενο που εκεί χάνει την όποια μοναδικότητά του, το ίδιο θα βρει τη μοναδική του θέση σε κάποια γωνιά του δυτικού κόσμου, για ελάχιστο χρόνο, μέχρι κάτι άλλο να το αντικαταστήσει. Σε αυτό το υλικό σκηνικό, οι άνθρωποι-υπάλληλοι δικτυωμένοι μεν με όλον τον κόσμο μέσω των τερματικών οθονών που διαθέτει ο καθένας, γίνονται και αυτοί διακοσμητικοί και χάνονται στα συνθετικά υλικά που σχεδόν τους «καταπίνουν».

Στην πόλη La union στη νότια Ισπανία στην περιοχή της Μούρθια τα κοιτάσματα εξόρυξης μετάλλων κάποια στιγμή εξαντλήθηκαν, οι θέσεις εργασίας χάθηκαν, η αστική τάξη έχασε την ισχύ της, και αυτό που έμεινε είναι τόνοι αποβλήτων, και ένα διπολικό σχήμα μνήμης και αμνησίας, μέσα από τα αρχεία στο έργο του Στέφανου Τσιβόπουλου, *Amnesialand* (2010).

Η Saskia Olde Wolbers ακολουθεί το προσωπικό αρχείο ενός υπαλλήλου στην προσπάθειά του να ξεχωρίσει το λάδι/απόβλητο από το νερό. Ώρες εργασίας, οικογενειακές στιγμές, αφηγήσεις σπουδαίων εγχειρημάτων, το ναυάγιο του *Sea Diamond* έξω από τη Σαντορίνη, μεταφυσικές αναζητήσεις, και εικόνες από μια προσομοίωση ναυαγίου σε μια δεξαμενή στο στούντιο της κινηματογραφίστριας, συνθέτουν το έργο της, *Pfui-Pish, Pshaw/Prr* (2017).

Είναι άραγε μόνο αυτά τα έργα; Υπάρχουν και άλλα; Ίσως να μην έχει και τόση σημασία. Αυτό που θα είχε σίγουρα ενδιαφέρον είναι να ελεγχθεί από τους μελετητές η ανθεκτικότητα των καλλιτεχνών⁸ και των πολιτιστικών οργανισμών στις μέρες της παγκοσμιοποιημένης κρίσης. Υπήρξε άραγε η τέχνη ανθεκτική τον καιρό της κρίσης;

Μια χρήσιμη καταγραφή

Οι εκθέσεις τέχνης έχουν και αυτές την ταυτότητά τους, που πέρα από τα θεωρητικά κείμενα, αφορούν και στην απήχηση που αυτές έχουν στο κοινό. Η έκθεση "Resilient Futures" στη Θεσσαλονίκη είχε την υποστήριξη του Οργανισμού Λιμένος Θεσσαλονίκης, ενώ το τμήμα της στον Πειραιά εντάχθηκε στο πρόγραμμα της διοργάνωσης ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΑ που γίνεται κάθε χρόνο εκεί. Η επισκεψιμότητα στον εκθεσιακό χώρο στη Θεσσαλονίκη ήταν περίπου 80-100 άτομα την εβδομάδα, αριθμός πολύ καλός για τον συγκεκριμένο χώρο τους καλοκαιρινούς μήνες στην πόλη. Τα σχόλια υπήρξαν θετικά, ενώ καθώς η

8 Πρβλ. https://www.cact.gr/news/cactsurvey&pages_offset=40 (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

έκθεση απαιτούσε περίπου 2,5 ώρες παραμονής στον χώρο για να παρακολουθήσει κανείς όλα τα βίντεο, δινόταν η δυνατότητα στους επισκέπτες να επισκεφθούν ξανά τον χώρο με το ίδιο εισιτήριο, με στόχο τη μύηση στην κινούμενη εικόνα των εικαστικών και φυσικά τις βασικές αρχές το ίδιου του εγχειρήματος. Ο συνοδευτικός κατάλογος διανεμόταν δωρεάν, όπως επίσης ένα προωθητικό μονόφυλλο με τις βασικές πληροφορίες του “Resilient Futures,” ένα δίφυλλο με την κάτοψη του χώρου και τις λεζάντες και τα κείμενα των έργων, και μια tote-bag. Ως προς την επικοινωνία της έκθεσης, υπήρξαν άρθρα και η σχετική κάλυψη από τον έντυπο και τον ηλεκτρονικό Τύπο. Αφετηρία για την κάθε παρουσίαση του εγχειρήματος ήταν η ίδια η λέξη ανθεκτικότητα, η οποία φαίνεται πως λειτουργούσε εξαιρετικά για την κατανόηση της δομής του όλου πειράματος, καθώς πρόκειται για μια εξαιρετικά προβεβλημένη λέξη-έννοια, ειδικά τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς.

Τρία χρόνια μετά την παρουσίαση της έκθεσης, η ίδια φαντάζει ως «πρόδρομος» άλλων εκθέσεων έως και διοργανώσεων με το ίδιο θέμα που ακολούθησαν. Οικολογικές καταστροφές στη χώρα, όπως και διεθνώς, κράτησαν ψηλά το θέμα της οικολογικής συνείδησης. Θα προτιμούσαμε φυσικά αυτό να γίνεται με αφορμή εκθέσεις εικαστικών και όχι τα τραγικά γεγονότα – φωτιές, πλημμύρες, σεισμούς, πανδημίες – που μεσολάβησαν και έφεραν αντιμέτωπη την ανθρωπότητα με αυτά που επιχειρεί κατά της φύσης. Η έκθεση αφύπνισε συνειδήσεις, σύστησε την έννοια της ανθεκτικότητας, που τόσο πολύ χρειαστήκαμε λόγω της πανδημίας COVID-19 που άλλαξε συντριπτικά τις ζωές μας σε παγκόσμιο επίπεδο. Φορείς και εταιρείες αναδιοργανώνονται με στόχο το μικρότερο ρυπαντικό αποτύπωμα, κράτη συντάσσουν και υιοθετούν πρακτικές ανθεκτικότητας παντί τρόπω. Η ανθρωπότητα φάνηκε αδύναμη να αντιμετωπίσει τις συνέπειες των πράξεών της και δείχνει – ή προσπαθεί – να καταβάλει ύστατες προσπάθειες, ώστε αυτό που θα παραδοθεί στις επόμενες γενιές να βασίζεται σε μια σχέση σεβασμού προς ό,τι μας περιβάλλει.

Βιβλιογραφία

Τσιάρρα, Συραγώ (επιμ.). *Resilient Futures*, Δίγλωσσος Κατάλογος Έκθεσης. Θεσσαλονίκη: Polyeco Contemporary Art Initiative και Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2018.

https://www.cact.gr/events/resilient_futures&type=past (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

<https://www.pcai.gr/projects/resilient-futures/> (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

www.cact.gr (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

www.greekstatemuseum.com (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

https://www.cact.gr/news/cactsurvey&pages_offset=40 (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=4918&lang=el (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019)

https://www.cact.gr/news/cactsurvey&pages_offset=40 (πρόσβαση: 15 Απριλίου 2019).

Ο κήπος ως διεπαφή μεταξύ ανθρώπου και φύσης¹

105

Φαίη Ζήκα

¹ Μέρος του κειμένου έχει δημοσιευθεί στο Φαίη Ζήκα (επιμ.), *Εκδοχές του κήπου* (Αθήνα: Νήσος, 2021), 101-109.

Εισαγωγή

Ο κήπος είναι μια προσπάθεια οικείωσης της φύσης από τον άνθρωπο. Όπως κι ένα κτήριο, ο κήπος μπορεί να έχει πολλαπλές λειτουργίες: αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, φιλοσοφικό στοχασμό, αισθητική απόλαυση, βοτανική δειγματοληψία, έκθεση φυτών και ζώων (και ο ζωολογικός είναι κήπος), καρποφορία και περιορισμένη αγροτική παραγωγή (το περιβόλι ή ο μπαξές θεωρούνται κήποι), καλλιέργεια της φύσης αλλά και του πνεύματος και του σώματος. Ο κήπος δεν είναι η ίδια η φύση αλλά η *καλλιέργειά* της – όπως εξάλλου υπονοεί και ο λατινικής προέλευσης όρος *culture* που σημαίνει τόσο την καλλιέργεια όσο και τον πολιτισμό. Σε αντιπαράθεση αφενός με την αδιαμεσολάβητη ή «άγρια» φύση αφετέρου με άλλου τύπου καλλιέργειες, όπως χωράφι, δάσος κλπ., ο κήπος συνιστά ένα *προστατευμένο* φυσικό περιβάλλον με κύριο χαρακτηριστικό τον τοίχο (έστω και νοερό) που τον ξεχωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο. Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον μπορούν να εφαρμοστούν και να διερευνηθούν διαφορετικές απόψεις για τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και το σύμπαν, καθώς και για τη ζωή και τον θάνατο εφόσον το περιεχόμενό του είναι ως επί το πλείστον ζωντανό και φθαρτό.² Μπορούμε επομένως να δούμε τον κήπο και σαν ένα *εργαστήριο* όπου διερευνώνται και ελέγχονται – θεωρητικά και πρακτικά – απόψεις για τη σχέση ανθρώπου-φύσης. Ο όρος αυτός συνδυάζει επιστήμη και τέχνη: εργαστήριο του επιστήμονα και του φιλοσόφου, αλλά και του καλλιτέχνη και του κηπουρού.

Σε αντίθεση με την ουτοπία ως πλασματικό μοντέλο, ο κήπος παρέχει αυτό που ο Michel Foucault ονόμασε *ετεροτοπία*, δηλαδή ένα εναλλακτικό αλλά πραγματικό περιβάλλον το οποίο συγκεντρώνει διαφορετικές «υπερθέσιμες σημασίες» και διαμορφώνει μια μικρογραφία του κόσμου:

106

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κήπος, αυτή η εντυπωσιακή δημιουργία με ιστορία χιλιάδων ετών, είχε στην Ανατολή πολύ βαθιές και τρόπον τινά υπερθέσιμες σημασίες. Ο παραδοσιακός περσικός κήπος ήταν ένας ιερός χώρος που έπρεπε να συνενώνει στο ορθογώνιο εσωτερικό του τέσσερα μέρη που αντιπροσώπευαν τα τέσσερα τμήματα του κόσμου, έχοντας έναν ακόμη πιο ιερό χώρο από τους άλλους που ήταν σαν ομφαλός, σαν αφαλός του κόσμου στο κέντρο του (εκεί βρίσκονταν η λεκάνη και το συντριβάνι). Και όλη η βλάστηση του κήπου έπρεπε να διαμοιράζεται σ' αυτόν τον χώρο, σ' αυτό το είδος μικρόκοσμου. [...] Ο κήπος είναι το πιο μικρό κομμάτι του κόσμου και συγχρόνως είναι η ολότητα του κόσμου.³

Δανείζομαι επίσης τον όρο *διεπαφή* από τα ψηφιακά μέσα για να τονίσω τη διαδραστική σχέση του ανθρώπου με τη φύση μέσα στο προστατευμένο περιβάλλον που του παρέχει ο κήπος. Με «διεπαφή» εννοούμε συνήθως μια επιφάνεια επαφής με διαμεσολαβητικό

2 Για την ιστορία του κήπου βλέπε Tom Turner, *Garden History: Philosophy and Design 2000 BC – 2000 AD* (London: Spon, 2005). Για μια εκτενέστερη θεωρητική συζήτηση πάνω στο θέμα βλέπε Stefanie Ross, *What Gardens Mean* (Chicago: Chicago University Press, 2001). Κώστας Μωραΐτης, *Η τέχνη του τοπίου* (Κάλλιπος, <http://repository.kallipos.gr/handle/11419/2621>, 2015). Φαίη Ζήκα, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται: Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη* (Αθήνα: Άγρα, 2018), κεφ. 8, 153-174.

3 Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος (Αθήνα: Πλέθρον, 2012), 265.

ρόλο – λόγου χάριν, η οθόνη του υπολογιστή συνιστά διεπαφή μεταξύ ενός χρήστη και του κυβερνοχώρου. Ο κήπος ως διεπαφή έχει αυτόν τον διαδραστικό χαρακτήρα: μια ενδιάμεση επιφάνεια, όπου η ανθρώπινη δραστηριότητα διαμορφώνει τα φυσικά στοιχεία σε μια προσπάθεια προσέγγισης, κατανόησης, ερμηνείας και αναδιάταξης του φυσικού κόσμου. Αυτό ισχύει τόσο για τον κήπο στο μπαλκόνι ή την αυλή μας όσο και για τον κήπο μιας ρωμαϊκής βίλλας, ενός δημόσιου πάρκου, ενός ιαπωνικού ναού, μιας χριστιανικής μονής, ή για οποιονδήποτε άλλο κήπο.

Η εργασία μου παρακολουθεί ορισμένες από τις θεωρητικές μετατοπίσεις που αφορούν τον κήπο από τα τέλη του 18ου αιώνα, ως αισθητική αλλά και πολιτική διαχείριση της φύσης. Στο πρώτο μέρος ιχνογραφώ τη σταδιακή μετατόπιση στο νεότερο φιλοσοφικό ενδιαφέρον από την ανάδειξη των κήπων ως μορφή τέχνης τον 18ο αιώνα έως την «πτώση» αλλά και την επαναφορά αυτού του ενδιαφέροντος. Στο δεύτερο μέρος συνοψίζω τα χαρακτηριστικά στα οποία οφείλεται αυτό το ανανεωμένο ενδιαφέρον, καθώς και ορισμένες σύγχρονες τάσεις που αναδεικνύουν τον κήπο ως οικολογική και αισθητική πρόταση και πρακτική.

Φύση ή τέχνη; Ούτε φύση ούτε τέχνη

Στα τέλη του 18ου αιώνα, ο Immanuel Kant περιέλαβε την αρχιτεκτονική των κήπων στις καλές τέχνες. Στο κεφάλαιο «Περί διαιρέσεως των καλών τεχνών» της *Κριτικής της κριτικής δύναμης* (1790), ο Kant διακρίνει τις εικαστικές τέχνες σε πλαστικές, στις οποίες εντάσσει τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, και σε καθαρά εικαστικές, στις οποίες καταχωρεί τη ζωγραφική ως «τέχνη της ωραίας περιγραφής της φύσης» και την αρχιτεκτονική των κήπων ως «τέχνη της ωραίας διάταξης των προϊόντων της φύσης»:

Η αρχιτεκτονική των κήπων δεν είναι τίποτε άλλο παρά ο καλλωπισμός του εδάφους με την ίδια ποικιλία (χορτάρια, άνθη, θάμνους και δέντρα, ακόμη και νερά, λόφους και κοιλάδες), με την οποία το παρουσιάζει στην εποπτεία η φύση, απλώς με διαφορετική και κατάλληλη για ορισμένες ιδέες διάταξη. Η ωραία διάταξη των υλικών πραγμάτων όμως, είναι δεδομένη μόνο για το μάτι, όπως και στη ζωγραφική.⁴

Η ανάδυση της Αισθητικής ως ξεχωριστού φιλοσοφικού κλάδου τον 18ο αιώνα δεν αφορούσε τόσο την τέχνη όσο τη φύση, και βασιζόταν σε δύο κατηγορίες: το ωραίο που παρέπεμπε στα ήμερα τοπία και τους κήπους, με έμφαση στην ήρεμη απόλαυση· και το υψηλό που σχετιζόταν με τα άγρια φυσικά περιβάλλοντα και το δέος που προκαλούν. Το αποτέλεσμα ήταν μια αισθητική που βασιζόταν στη θέαση εξ αποστάσεως και που είχε το τοπίο ως παραδειγματικό αντικείμενο (αισθητικής) απόλαυσης και αποτίμησης. Το γεγονός, λοιπόν, ότι η αρχιτεκτονική κήπου ή τοπίου συνδύαζε την ιδιοφυία ενός σχεδιαστή με την ίδια τη φύση ως καλλιτεχνικό μέσο, έκανε τον Kant να τη θεωρεί υπόδειγμα «καλής τέχνης».

4 Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης (Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002), § 51.2, 260-261.

Ο Kant αποκόβει την απόλαυση του καθαυτού ωραίου από την πρακτική και ηθική χρησιμότητα, εγκαθιδρύοντας έτσι την Αισθητική ως αυτόνομο φιλοσοφικό κλάδο. Σύμφωνα με τον Kant, η αισθητική κρίση του καθαρά ωραίου χαρακτηρίζεται, κατά κύριο λόγο, από *ανιδιοτέλεια* ή *α-διακριτικότητα*: το ελεύθερο παιχνίδι της εικονοποιητικής ικανότητας της φαντασίας, απελευθερωμένης από τα δεσμά των εννοιών (της γνώσης) και των πρακτικών ή ηθικών σκοπών. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Kant θεωρεί τον «αγγλικό κήπο» ως υπόδειγμα ελευθερίας:

Αλλά όπου πρόκειται απλώς να τελεσθεί ένα ελεύθερο παιχνίδι των παραστατικών δυνάμεων (υπό τον όρο όμως να μην υφίσταται εδώ η διάνοια κανέναν περιορισμό), [...] αποφεύγεται κατά το δυνατόν η κανονικότητα που εμφανίζεται ως καταναγκασμός: εδώ οφείλεται η αγγλική καλαισθησία στους κήπους, [...] και ακριβώς σε τούτη την απομάκρυνση από κάθε καταναγκασμό των κανόνων φανερώνεται η ευκαιρία, όπου η καλαισθησία μπορεί να φτάσει με τα σχέδια της φαντασίας στη μεγαλύτερη τελειότητά της.⁵

Το εγκώμιο του αγγλικού κήπου που βασίζεται στο ακανόνιστο στίλ και την υπέρβαση του «καταναγκασμού των κανόνων», κριτήρια που τον καθιστούν υπόδειγμα «καλής τέχνης» και ελευθερίας, συνιστά κριτική του «γαλλικού κήπου» του 17ου αιώνα, πρότυπο του οποίου θεωρούνται οι κήποι των Βερσαλλιών. Οι κήποι του 17ου αιώνα χαρακτηρίζονταν από την επιβολή μιας ορθολογικής τάξης, βασισμένης σε αισθητικά κριτήρια γεωμετρίας και συμμετρίας, η οποία αποσκοπούσε να δαμάσει τη φυσική αταξία. Οι τοπιακές παρεμβάσεις αυτής της περιόδου αντικατοπτρίζουν «την εφαρμογή γεωμετρικών συσχετισμών οι οποίοι επιμένουν μάλλον στην αλαζονική προβολή ελέγχου του υποκειμένου της νόησης επί του αντικειμένου της έκτασης παρά στην καταδεικτική χρήση των μαθηματικών συσχετισμών» και επιδεικνύουν «την πρόθεση των Ευρωπαϊκών βασιλείων να προβάλουν την ισχύ της κοινωνίας τους όχι απλά στον άμεσο χώρο των πολιτικών κοινωνικών ηθών, αλλά πολύ ευρύτερα, σε επίπεδο κοσμικής τάξης, συνολικού ελέγχου του κόσμου».⁶ Όμως, από τις αρχές του 18ου αιώνα, η αγγλική διάνοηση χλευάζει τη «φορμαλιστική παρωδία των πριγκιπικών κήπων» μπροστά στο μεγαλείο της φυσικής κατάστασης – «απότομα βράχια, χορταριασμένες σπηλιές, ακανόνιστα γκρότο, ανώμαλοι καταρράκτες, και όλες οι φρικτές χάρες της ίδιας της άγριας φύσης»⁷ – και διαμορφώνει κήπους οι οποίοι περιλαμβάνουν αυτά τα στοιχεία, αναδεικνύοντας έτσι τις δύο κεντρικές αισθητικές έννοιες του ωραίου και του υψηλού.

Μετά από αυτή την εντυπωσιακή πριμοδότηση των κήπων ως τέχνης και την ένταξή τους στο πεδίο της αισθητικής και της πολιτικής συζήτησης κατά τον 18ο αιώνα, το *φιλοσοφικό* ενδιαφέρον για τους κήπους σταδιακά φθίνει. Σε σημείο που να

5 Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, § 22, 159.

6 Μωραΐτης, *Η τέχνη του τοπίου*, κεφ. 4.

7 Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, "The Moralists," στο *ιδίου Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 317.

φτάσουμε να πούμε ότι «η τέχνη του κήπου είναι νεκρή».⁸ Σε τί μπορεί να οφείλεται αυτή η «φιλοσοφική αδιαφορία» για τον κήπο, αλλά και η πρόσφατη επαναφορά του φιλοσοφικού ενδιαφέροντος γι' αυτόν;

Κατ' αρχάς, παρατηρείται μια διπλή δυσπιστία: ότι δηλαδή ο κήπος δεν είναι ούτε τέχνη ούτε φύση, δυσπιστία η οποία εκφράζεται ως κριτική και στα δύο είδη κήπου που αναδύονται τον 17ο και τον 18ο αιώνα: τον γαλλικό, ως αυστηρά δομημένο και περίτεχνο, και τον αγγλικό, ως δήθεν φυσικά άτακτο αλλά τεχνητά ατημέλητο. Ο γαλλικός, ιδιαίτερα έντεχνος κήπος κατηγορείται για δεσποτική τάση κυριαρχίας πάνω στη φύση. Ο αγγλικός, πιο «φυσικός», καταδικάζεται για εξαπάτηση ή παραπλάνηση εφόσον τείνει να «ποζάρει ως φύση».⁹ Ο Jean-Jacques Rousseau εκφράζει αυτή τη «διπλή δυσπιστία» στο μυθιστόρημά του *Ζυλί* (1761): «Τι θα έκανε ένας άνθρωπος με γούστο που ζει για να ζήσει, που γνωρίζει πώς να χαρεί τη μοναξιά του, που αναζητά τις αληθινές και απλές απολαύσεις, και που θέλει να μπορεί να κάνει έναν περίπατο βγαίνοντας από την πόρτα του σπιτιού του;»¹⁰ Πρώτον, «θα απέφευγε τη συμμετρία [των γαλλικών κήπων], που είναι εχθρός της φύσης και της ποικιλίας».¹¹ Όμως, ακόμη και οι αγγλικοί κήποι που στηρίζονται σε μια φυσικότερη και ακανόνιστη διαμόρφωση, δεν εγκρίνονται. Αναφερόμενος στον κήπο-τοπίο του Stowe στην Αγγλία, με τις μεγάλες βίστες, τις τεχνητές λίμνες, τα διάσπαρτα ερείπια και τους ναΐσκους, ο Rousseau γράφει: «Πρόκειται για μια σύνθεση πολύ ωραίων και γραφικών τόπων, των οποίων οι όψεις επιλέχθηκαν από διαφορετικές χώρες, και όπου το κάθε τι φαίνεται φυσικό, όχι όμως και το σύνολο».¹² Με λίγα λόγια, οι κήποι παραμορφώνουν τη φύση.

Εάν λοιπόν θεωρήσουμε ότι ο κήπος συνιστά έναν συνδυασμό φύσης και τέχνης, μπορούμε να υιοθετήσουμε δύο τύπους απαξιωτικής στάσης απέναντί του: αφενός ότι η κηπουρική δε συνιστά τέχνη διότι «λασπώνεται» από την επαφή με τη φύση· αφετέρου ότι ο κήπος αντιμάχεται την ίδια τη φύση διότι η ανθρώπινη παρέμβαση «σπιλώνει» την καθαρότητα του ακατέργαστου φυσικού κόσμου. Στα μέσα του 19ου αιώνα, αντιδρώντας στην τοποθέτηση του Kant, ο G. W. F. Hegel θεωρεί ότι οι κήποι δεν προσφέρουν κάτι περισσότερο από ένα «ευχάριστο περιβάλλον» και την «απόλαυση του περιπάτου». Στο πλαίσιο του ιδεαλιστικού του συστήματος και της πορείας του πνεύματος προς την ολοκλήρωσή του, ο κήπος θεωρείται «ατελής τέχνη» επειδή, στην προσπάθεια συνδυασμού φύσης και τέχνης, δεν κατορθώνει να είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο: αποτυγχάνει ως τέχνη, η οποία οφείλει να είναι εμφατικά και αποκλειστικά προϊόν της ανθρώπινης πνευματικής δημιουργίας, ενώ ταυτόχρονα στερείται «του μεγαλείου και της ελευθερίας» της φύσης.¹³

Υποβαθμισμένοι από τη σκοπιά της τέχνης, οι κήποι βρέθηκαν να είναι αντικείμενο απαξίωσης και από την αντίθετη πλευρά, εκείνη της φύσης. Δεν είναι λίγοι εκείνοι

8 David Cooper, *A Philosophy of Gardens* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 9.

9 Cooper, *A Philosophy of Gardens*, 101-106.

10 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (Paris: Bordas, 1971/85), 77.

11 Rousseau, *Julie*, 77.

12 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, 305, https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf (τελευταία πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 699-700.

που αντιτάχθηκαν στην τεχνητή διαμόρφωση της φύσης ως επιθετική παρέμβαση, θεωρώντας ότι την κόβουμε και τη ράβουμε στα μέτρα μας, την φορτώνουμε και τη στολίζουμε, αντί να την αφήσουμε στη δική της «φυσική» κατάσταση και ομορφιά. Αυτή την άποψη υποστηρίζει ο Henry-David Thoreau στο βιβλίο του *Walden, ή Η ζωή στο δάσος* (1854), ένα αμερικανικό ουτοπικό κείμενο του 19ου αιώνα που προτείνει μια «επιστροφή στη φύση». Ο Thoreau καταπιάνεται με το πρόβλημα της καλλιέργειας, την οποία αντιμετωπίζει ως εχθρική παρέμβαση:¹⁴ «Στην αρχαία ποίηση και τη μυθολογία βρίσκουμε πολλές ενδείξεις ότι η καλλιέργεια της γης κάποτε αποτελούσε τέχνη ιερή. Ο σύγχρονος άνθρωπος όμως την εξασκεί με ασεβή βιασύνη και αδιαφορία, μια και ο στόχος του είναι μονάχα τα μεγάλα κτήματα και οι πλούσιες σοδειές».¹⁵ Η καλλιέργεια εναντίον της οποίας στρέφεται ο Thoreau είναι η εμπορικοποιημένη και ακατάσχετη εκμετάλλευση της γης, όχι η μικρή και συνετή καλλιέργεια ενός κήπου ή ενός περιβολιού. Προτείνει, λοιπόν, αφενός να καλλιεργούμε τη γη, διότι αυτό συνιστά μέρος των ανθρώπινων αναγκών, αλλά ταυτόχρονα να σεβόμαστε και τις ανάγκες των άλλων οργανισμών – τα φασόλια υπάρχουν και για τις μαρμότες, τα ζιζάνια και για τα πουλιά, κ.ο.κ. Ο Thoreau είναι γνωστός για τον προδρομικό βιοκεντρισμό του, τον σεβασμό στη φύση ως όλον, την άρνηση να κάνει «ταπεινωτικές διακρίσεις» και την αντίθεση στην έννοια κάθε ιεραρχίας, τη δηλωμένη προτίμησή του για τα έλη και τα δάση αντί των κήπων, την άποψη ότι «στην άγρια φύση έγκειται η διάσωση του κόσμου».¹⁶

Μια ακόμη σημαντική κριτική προέρχεται από τη σύνδεση του κήπου με το καπιταλιστικό σύστημα και με μια ατομικιστική ή εγωιστική ηθική: ειδικά όπως έχει διαμορφωθεί στη Δύση από τον 18ο αιώνα, ο κήπος μπορεί να θεωρηθεί επέκταση ενός καπιταλιστικού ατομικισμού και ενός κακώς εννοούμενου υλισμού, μια προσήλωση στο κομματάκι γης ή το *κτήμα* του καθενός, νοοτροπία άκρως αντίθετη προς τα ιδεώδη ενός κοινού ή κοινοτικού βίου. Αυτή την άποψη αντιπροσωπεύει ο Rousseau όταν υποστηρίζει ότι πηγή κάθε ανισότητας είναι ο πολιτισμός, και συγκεκριμένα, η αρχή της ιδιοκτησίας: «Ο πρώτος που έχοντας περιφράξει ένα κομμάτι γης, σκέφτηκε να πει: *Αυτό είναι δικό μου*, και βρήκε ανθρώπους αρκετά αφελείς ώστε να τον πιστέψουν, υπήρξε ο πραγματικός ιδρυτής της κοινωνίας των πολιτών».¹⁷ Επίσης, στο πλαίσιο της βιομηχανοποίησης και της αστικοποίησης από τον 19ο αιώνα, ο κήπος υποβιβάζεται είτε ως γραφική προσκόλληση σε μια συντηρητική φυσιολατρία, είτε ως ουτοπική αναπόληση μιας χαμένης εποχής. Ένας *flâneur* – όπως σκιαγραφείται στα κείμενα του Charles Baudelaire ή του Walter Benjamin¹⁸ – περιπλανιέται στους δρόμους της πόλης, όχι του κήπου ή της υπαίθρου. Μέχρι το σημείο εκείνο που οι δρόμοι της πόλης γίνονται ασφυκτικοί· και τότε παρατηρείται μια επιστροφή στον κήπο ως διεπαφή με τη φύση, για να ξανασκεφτούμε τη σχέση μας με αυτήν.

14 Henry-David Thoreau, *Walden, ή Η ζωή στο δάσος*, μτφρ. Βασίλης Αθανασιάδης (Αθήνα: Κέδρος, 2007), 215-229.

15 Thoreau, *Walden*, 227.

16 Michael Pollan, *Second Nature: A Gardener's Education* (New York: Grove Press, 1991), 108, 114.

17 Jean-Jacques Rousseau, *Πραγματεία περί της καταγωγής και των θεμελίων της ανισότητας ανάμεσα στους ανθρώπους*, μτφρ. Μέλπω Αλεξίου-Καναγκίνη (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006), 113.

18 Charles Baudelaire, «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής», στο ίδιο *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγγου (Αθήνα: Printa, 2005), 145-146· Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999/2002), 416-455.

Επιστροφή στον κήπο

Η θεώρηση του κήπου ως διεπαφή μεταξύ ανθρώπου και φύσης προβάλλει μια ενεργητική, διαδραστική λειτουργία, σύμφωνα με την οποία ο κήπος δεν ενέχει μόνον αισθητική θέαση και απόλαυση εξ αποστάσεως αλλά και εμπλοκή με τον κόσμο: στον κήπο δεν ισχύει μόνο το οράν αλλά και το πράττειν. Μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερα είδη πρακτικής:¹⁹

- Τον σχεδιασμό, ο οποίος μπορεί να κυμαίνεται από σχετικά απλές αποφάσεις και κινήσεις για τη θέση μιας γλάστρας στο μπαλκόνι μέχρι ιδιαίτερα σύνθετα αρχιτεκτονικά σχέδια, καθώς και την εμπλοκή διαφόρων ειδικοτήτων (γεωλόγοι, γεωπόνοι, βιολόγοι, μηχανολόγοι ύδρευσης, κ.ά.).
- Την κηπουρική, δηλαδή την ενασχόληση του ανθρώπου με τη δημιουργία και τη συντήρηση ενός κήπου – με ασχολίες όπως το σκάψιμο, το κλάδεμα, το φύτεμα, το πότισμα, το ξεχορτάρισμα.
- Τις διάφορες δραστηριότητες οι οποίες τελούνται μέσα στον κήπο, όπως: τον περίπατο, την ξεκούραση, την κουβέντα ή το φαγητό με φίλους, το πλατσούρισμα στα νερά ή το μπάνιο στην πισίνα, το παιχνίδι, την ερωτοτροπία, το διάβασμα στη σκιά, την περισυλλογή, τη ρέμβη, την ονειροπόληση.
- Τέλος, εκείνο το είδος της πρακτικής που τείνει να κατηγορείται για αποστασιοποίηση από τον κόσμο επειδή στηρίζεται μόνο στη θέαση: την αισθητική απόλαυση.

Στον κήπο αυτές οι πρακτικές είναι αλληλένδετες και συνεισφέρουν στη θεώρησή του ως μικρόκοσμου στον οποίο ο άνθρωπος διαπραγματεύεται τη σχέση του με τη φύση.

Αυτή η διαδραστική σχέση και καλλιέργεια αντιμετωπίζεται επίσης την άποψη ότι πρόκειται για καθαρά ατομικιστική, εγωϊστική πρακτική. Αντίθετα, υποστηρίζεται ότι η ενασχόληση με τον κήπο οδηγεί στην απομάκρυνση του ανθρώπου από τα στενά ατομικά του συμφέροντα και τον καθιστά κοινωνό μιας ευρύτερης κοσμικής τάξης, μέσα από:

- τη συνέπεια και την αδιάλειπτη φροντίδα, την υπομονή και την επιμονή που απαιτεί η καλλιέργεια·
- την απόλαυση των καρπών της προσπάθειάς μας και το μοίρασμα με τους άλλους – για παράδειγμα, την εποχή της ανθοφορίας ή της καρποφορίας, οι καρποί είναι συνήθως τόσο πολλοί που επιβάλλουν τη μοιρασιά·
- τον σεβασμό και την ταπεινότητα που συνδέονται με την κατανόηση του μέτρου και των ορίων που μας επιβάλλουν τα ίδια τα φυσικά υλικά·
- την εξοικείωση με τη φθορά και τον θάνατο, αλλά και την αντιμετώπισή τους. Δεν είναι τυχαίο ότι ο φόβος του θανάτου και η δυνατότητα θεραπείας του βρίσκονται στο επίκεντρο της ηθικής αποστολής του κήπου του Επίκουρου.²⁰
- την ελπίδα και την αισιοδοξία που συνδέονται με την προσδοκία – αλλά και τη βεβαιότητα – της επανερχόμενης ανθοφορίας.

19 Πολλά από τα παρακάτω σημεία αναπτύσσονται στο Cooper, *A Philosophy of Gardens*, κεφ. 4, 61-85.

20 Βούλα Τσούνα, «Ορθολογικότητα και ο φόβος του θανάτου στην επικούρεια φιλοσοφία», *Cogito* 05 (2006), 82-86.

Όλα αυτά μας οδηγούν σε μια αυτογνωσία και αυτοδιαχείριση, η οποία δεν έχει να κάνει με έναν μίζερο εγωκεντρισμό αλλά με τη βαθύτερη και καλύτερη κατανόηση της θέσης του ατόμου μέσα στον κόσμο και μια «κοινωνήση» με τη φύση, το σύμπαν, ακόμη και με το υπερβατικό ή το θείο (για όσους/ες το επιθυμούν).

Η παραπάνω αντιμετώπιση του κήπου συμπίπτει και με μια ανανέωση του αισθητικού ενδιαφέροντος για τη φύση και το περιβάλλον, μια *περιβαλλοντική αισθητική* η οποία δε στηρίζεται στην εξ αποστάσεως θέαση και απόλαυση, αλλά τονίζει:

(α) τη διαδραστική ένταξη στον κόσμο – ενίοτε μάλιστα εμφανίζεται ως αντίδοτο στις ελιτίστικες και δυσνόητες τάσεις της σύγχρονης τέχνης.

(β) την εμπλοκή και την άσκηση όλων των αισθήσεων, η οποία οδηγεί σε μια πλούσια πολυ-αισθητηριακή εμπειρία και απόλαυση, καθώς και τη συναισθηματική ανάταση που μας παρέχει η επαφή με το (προστατευμένο) φυσικό περιβάλλον.

(γ) την επαναφορά της έννοιας της «καλλιέργειας» με τη διπλή σημασία του όρου – και της γης και του ανθρώπου, όχι μόνο του πνεύματος, αλλά και του σώματος.

(δ) τέλος, ότι η καλλιέργεια μπορεί να αφορά όχι μόνο τον καλλωπισμό αλλά και την παραγωγή, όχι μόνο την αισθητική απόλαυση αλλά και τη διατροφική υγεία – γεγονός που συνδέει τον κήπο με μια ευρύτερη πρακτική ζωής και άποψη για το *ευ ζην* – και συσχετίζει την αισθητική με την περιβαλλοντική ηθική και πολιτική.

Σύγχρονες προτάσεις για έναν καλύτερο τρόπο ζωής

Η σύγχρονη επιστροφή στον κήπο χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες πρακτικές, μερικές από τις οποίες σκιαγραφώ παρακάτω.

Μία από τις κυρίαρχες τάσεις προέρχεται από τους προβληματισμούς που θέτει η αυξανόμενη αστικοποίηση, η ρύπανση του περιβάλλοντος και η απομάκρυνση από τις πηγές παραγωγής τροφής. Η ευαισθητοποίηση γύρω από αυτά τα ζητήματα στη φιλοσοφία έχει οδηγήσει στη δημιουργία ενός νέου κλάδου, της περιβαλλοντικής ηθικής, και στην επανάκαμψη της αισθητικής ως «αισθητικής της καθημερινής ζωής».²¹ Σε αυτό το πλαίσιο, ο κήπος εμφανίζεται ξανά ως *ενεργή ετεροτοπία*, ως πεδίο αναζήτησης ενός καλύτερου τρόπου ζωής και μιας διαδραστικής σχέσης με το περιβάλλον. Ο Patrick Blanc σχεδιάζει «κάθετους κήπους» με μια νέα τεχνική καλλιέργειας η οποία δεν απαιτεί χώμα, άρα μπορεί να ντύσει μεγάλες επιφάνειες χωρίς περιορισμό ύψους και έκτασης, δημιουργώντας μικρές ζούγκλες και πνεύμονες πράσινου στις κάθετες όψεις των κτιρίων. Ο ίδιος δηλώνει: «Η ανθρωπότητα ζει όλο και περισσότερο σε πόλεις και είναι στα μαχαίρια με τη φύση. Οι φυτικοί τοίχοι είναι οι κήποι του μέλλοντος. Το οριζόντιο τέλειωσε, είναι για μας. Αλλά το κάθετο είναι ακόμη ελεύθερο».²² Υπάρχουν όμως ακόμη «ελεύθεροι» οριζόντιοι χώροι στον αστικό ιστό, οι οποίοι προσφέρονται για διαμόρφωση και καλλιέργεια: οι «πράσινες ταράτσες» ως βιώσιμη και αειφόρος λύση.²³

21 Andrew Light και Jonathan M. Smith (επιμ.), *The Aesthetics of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2005).

22 Anna Lambertini και Jacques Leenhardt, *Vertical Gardens: Bringing the City to Life* (London: Thames & Hudson, 2007) και <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/> (τελευταία πρόσβαση: 27 Φεβρουαρίου 2019).

23 Stephen L. Cantor, *Green Roofs in Sustainable Landscape Design* (New York: W.W. Norton, 2008).

τα μικρά τεμάχια γης που κατανέμονται από κοινοτική γη για να καλλιεργηθούν από τους κατοίκους μιας περιοχής (allotments)²⁴ η «κηπουρική guerrilla» που στοχεύει στην ανάκτηση εγκαταλελειμμένων οικοπέδων, δημόσιων χώρων, παρτεριών, ακόμη και των λάκκων γύρω από τα δέντρα, για καλλωπιστικούς, αλλά και διατροφικούς, σκοπούς.²⁵ Το τελευταίο σημείο αντικατοπτρίζει μια γενικότερη τάση που διαφαίνεται μέσα από ακτιβιστικά συνθήματα, όπως «Φάτε τη θέα σας» και «Επίθεση κατά του γκαζόν»,²⁶ τα οποία αναδεικνύουν τη νέα κατεύθυνση επανασχεδιασμού των καλλωπιστικών κήπων με βάση μια πολιτική που δεν αφορά την αισθητική της εξ αποστάσεως απόλαυσης και θέασης αλλά τα προτάγματα μιας πιο υγιεινής διατροφής και μιας καλύτερης ποιότητας ζωής.

Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν και οι απόψεις που προασπίζεται ο Michael Pollan, θεωρητικός της σύνδεσης κηπουρικής και διατροφής. Στο βιβλίο του *Δεύτερη φύση: Η εκπαίδευση ενός κηπουρού* (1991),²⁷ το οποίο χαιρετίστηκε ως «μια σύγχρονη Ουώλντεν», αντιμάχεται την άποψη του Thoreau που είδαμε παραπάνω, ότι «στην άγρια φύση έγκειται η διάσωση του κόσμου». Αντ' αυτού, τάσσεται υπέρ της καλλιέργειας και ό,τι αυτή συνεπάγεται: «Ξεχορταριάζω σημαίνει φέρνω τον πολιτισμό στη φύση – και γι' αυτό, όταν ξεχορταριάζουμε, λέμε ότι καλλιεργούμε το έδαφος. Με αυτή την έννοια, το ξεχορτάρισμα δεν είναι ένας μπελάς και μια ταλαιπωρία της κηπουρικής, αλλά η ίδια η ουσία της καλλιέργειας. Η αδιαφορία και η εγκατάλειψη δε φέρνουν πίσω τη 'φύση'». ²⁸ Η έννοια της φύσης δεν παύει να είναι μια ανθρώπινη κατασκευή η οποία μεταλλάσσεται ανάλογα με τις εποχές, τις φιλοσοφικές απόψεις, τις επιστημονικές θεωρίες και τα πολιτικά συμφέροντα.²⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της «άγριας», «γνήσιας» ή «αδιαμεσολάβητης» φύσης δεν είναι παρά ένας μύθος ο οποίος αντικατοπτρίζει συγκεκριμένες θεωρητικές και πρακτικές προτιμήσεις. Στοχεύοντας να επαναφέρει τη σχέση της τροφής με τις πηγές παραγωγής της, ο Pollan υποστηρίζει μια στροφή στις μικρές και συνετές καλλιέργειες, και αντιστρέφει τη θέση του Thoreau, διακηρύσσοντας ότι «στην ανθρώπινη καλλιέργεια έγκειται η διάσωση του κόσμου». ³⁰ Το βιβλίο του *Υπέρ του φαγητού απολογία* (2008), ένα μανιφέστο υπέρ της επανασύνδεσης της τροφής με τις πηγές παραγωγής της, ξεκινά με τρεις μινιμαλιστικές προτάσεις που έχουν πάρει διαστάσεις σλόγκαν: «Τρώτε φαγητό. Όχι πολύ. Κυρίως φυτά». ³¹ Ο Pollan, επομένως, κινείται στην κατεύθυνση της «επίθεσης κατά του γκαζόν», υποστηρίζοντας τη μετατροπή των διακοσμητικών κήπων, όπως το γκαζόν και τα παρτέρια, σε χρηστικούς μπαξέδες, σε περιβόλια με κηπευτικά και οπωροφόρα. Οι προτάσεις του αντηχούν μια επικούρεια λιτότητα και αυτάρκεια ως συνταγή για

24 Elizabeth A. Scott, "Cockney Plots: Allotments and Grassroots Political Activism," στο D. O' Brien (επιμ.), *Gardening-Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010), 106-117.

25 Richard Reynolds, *On Guerrilla Gardening: A Handbook for Gardening without Boundaries* (London: Bloomsbury, 2008).

26 Will Allen, Diana Balmori, και Fritz Haeg, *Edible Estates: Attack on the Front Lawn* (New York: Metropolis Books, 2008/2010).

27 Michael Pollan, *Second Nature: A Gardener's Education* (New York: Grove Press, 1991).

28 Pollan, *Second Nature*, 115.

29 Βάσω Κιντή, Φαίη Ζήκα, «Η φύση της φύσης», στο Μιχάλης Μοδινός-Ηλίας Ευθυμιόπουλος (επιμ.), *Η φύση στην οικολογία* (Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής, 1999), 60-74.

30 Pollan, *Second Nature*, 114.

31 Michael Pollan, *In Defense of Food: An Eater's Manifesto* (New York: Penguin Press, 2008).

μια καλή ζωή,³² που εξαρτάται άμεσα από μια κοντινότερη σχέση με την – ανέκαθεν διαμεσολαβημένη – φύση, σχέση που μπορεί να παράσχει ένας κήπος.

Μία διαφορετική πτυχή του ανανεωμένου – θεωρητικού και πρακτικού – ενδιαφέροντος για τον κήπο προέρχεται από την ευρύτερη συζήτηση για τη διαχείριση της φύσης στο πλαίσιο ενός παγκοσμιοποιημένου τοπίου. Ένας από τους πιο γνωστούς σήμερα υποστηρικτές μιας ισορροπίας ανάμεσα στο ντόπιο και το ξένο, το γηγενές και το μεταναστευτικό, το τοπικό και το παγκόσμιο, είναι ο Γάλλος αρχιτέκτονας τοπίου και κήπου Gilles Clément. Ο Clément υποστηρίζει ότι όταν κάποιος παρεμβαίνει στη φύση για τη διαμόρφωση ενός κήπου-τοπίου οφείλει να το κάνει με βάση ορισμένες οικολογικές αρχές, «να προσεγγίσει τον τόπο όχι ως τεχνικός ή ως καλλιτέχνης, αλλά ως φυσιολόγος».³³ Σχεδιάζει τον «πλανητικό κήπο» (*jardin planétaire*), παίζοντας με τη διπλή σημασία που προσδίδει στον όρο η ελληνική ετυμολογία του: πλανητικός και πλάνητας. Πρόκειται για έναν κήπο εν κινήσει, με πλανόδια και μεταναστευτικά φυτά από διάφορες περιοχές της γης ή του πλανήτη, τα οποία φυτεύονται σε συνδυασμό με την αυτόχθονα βλάστηση, παρέχοντας έτσι ένα «εργαστήρι» διερεύνησης των δυνατοτήτων συμβίωσης και διεύρυνσης του ορίζοντα της βιοποικιλότητας.³⁴ Όπως είδαμε από την αρχή, ο κήπος παρέχει μια επιφάνεια διεπαφής όπου εγγράφονται διαφορετικές απόψεις όσον αφορά τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης.

Βιβλιογραφία

Allen, Will, Balmori, Diana, και Fritz Haeg. *Edible Estates: Attack on the Front Lawn*. New York: Metropolis Books, 2008/2010.

Baudelaire, Charles. «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής», στο *ιδίου Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγγου. Αθήνα: Printa, 2005 (2η έκδοση), 133-184.

114

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999/2002.

Blanc, Patrick. <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/> (τελευταία πρόσβαση: 27 Φεβρουαρίου 2019).

Cantor, Stephen L. *Green Roofs in Sustainable Landscape Design*. New York: W. W. Norton, 2008.

Clément, Gilles. "Landscape Design and the Biosphere: Conflict or Complicity?". Στο Tim Richardson και Noel Kingsbury (επιμ.), *Vista: The Culture and Politics of Gardens*. London: Frances Lincoln Ltd., 2005, 74-78.

—. *Neuf jardins: Approche du jardin planétaire*. Arles: Actes Sud, 2008.

Cooper, Anthony Ashley, 3rd Earl of Shaftesbury. "The Moralists," στο *ιδίου Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

32 Γιώργος Ζωγραφίδης, «Εισαγωγικά στον Επίκουρο», στο Επίκουρος, *Ηθική* (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2009), 15-74.

33 Gilles Clément, "Landscape Design and the Biosphere: Conflict or Complicity?", στο Tim Richardson και Noel Kingsbury (επιμ.), *Vista: The Culture and Politics of Gardens* (London: Frances Lincoln Ltd., 2005), 78.

34 Gilles Clément, *Neuf jardins: Approche du jardin planétaire* (Arles: Actes Sud, 2008).

- Cooper, David. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Foucault, Michel. *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, 2012.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Kant, Immanuel. *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης. Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002.
- Lambertini, Anna και Jacques Leenhardt. *Vertical Gardens: Bringing the City to Life*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Light, Andrew και Jonathan M. Smith (επιμ.). *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Pollan, Michael. *Second Nature: A Gardener's Education*. New York: Grove Press, 1991.
- . *In Defense of Food: An Eater's Manifesto*. New York: Penguin Press, 2008.
- Reynolds, Richard. *On Guerrilla Gardening: A Handbook for Gardening without Boundaries*. London: Bloomsbury, 2008.
- Ross, Stefanie. *What Gardens Mean*. Chicago: Chicago University Press, 2001.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (Extraits). Paris: Bordas, 1971/1985.
- . *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf (τελευταία πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).
- . *Πραγματεία περί της καταγωγής και των θεμελίων της ανισότητας ανάμεσα στους ανθρώπους*, μτφρ. Μέλπω Αλεξίου-Καναγκίνη. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006.
- Scott, Elizabeth A. "Cockney Plots: Allotments and Grassroots Political Activism." Στο D. O' Brien (επιμ.), *Gardening-Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, 106-117.
- Thoreau, Henry-David. *Walden, ή Η ζωή στο δάσος*, μτφρ. Βασίλης Αθανασιάδης. Αθήνα: Κέδρος, 2007.
- Turner, Tom. *Garden History: Philosophy and Design 2000 BC–2000 AD*. London: Spon, 2005.
- Ζήκα, Φαίη. *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται: Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Άγρα, 2018.
- Ζωγραφίδης, Γιώργος. «Εισαγωγή στον Επίκουρο». Στο Επίκουρος, *Ηθική: Η θεραπεία της ψυχής*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2009.
- Κιντή, Βάσω και Φαίη Ζήκα. «Η φύση της φύσης». Στο Μιχάλης Μοδινός-Ηλίας Ευθυμιόπουλος (επιμ.), *Η φύση στην οικολογία*. Αθήνα: Στοχαστής, 1999. 60-74.
- Μωραΐτης, Κωνσταντίνος. *Η τέχνη του τοπίου*. Κάλλιπος: <http://repository.kallipos.gr/handle/11419/2621>, 2015.
- Τσούνα, Βούλα. «Ορθολογικότητα και ο φόβος του θανάτου στην επικούρεια φιλοσοφία». *Cogito* 05 (2006), 82-86.

**Απέναντι και μέσα στη ζώσα ύλη: 117
Φωτογραφίζοντας «ρομαντικά τοπία»**

Κώστας Ιωαννίδης, Ελένη Μουζακίτη

Σε ό,τι ακολουθεί θα επιχειρήσουμε μια συζήτηση πάνω στον τρόπο που φωτογραφίζει κανείς ένα τοπίο. Θα περιγράψουμε το πώς κινείται στον χώρο, θα μιλήσουμε για το πού σταματά, τι κρατά απ' αυτά που βλέπει και γιατί. Ειδικά για ν' απαντήσουμε σ' αυτό το τελευταίο σκέλος της ερώτησης θα σταθούμε για λίγο να εξετάσουμε την ίδια την έννοια του τοπίου η οποία προφανώς δεν είναι ουδέτερη, δηλαδή δε δημιουργήθηκε ούτε και υφίσταται σε κενό. Στην ιστορία της τέχνης ως τοπίο νοούνταν (και εν πολλοίς ακόμη νοείται) μια αισθητικά σημαίνουσα περιοχή που αποσπάται από το σύνολο για να απεικονιστεί, μια περιοχή απέναντι στην οποία καλείσαι να σταθείς ως θεατής, να την αντιμετωπίσεις υπό το πρίσμα μιας σειράς συμβάσεων.¹ Που σημαίνει ότι στα επόμενα λεπτά θα κινηθούμε στα πεδία της φαινομενολογίας και της ιστοριογραφίας της τέχνης. Με αφετηρία τις παρατηρήσεις αυτές και εμπνεόμενοι από κάποιες σκέψεις της Jane Bennett πάνω στην πολιτική οικολογία των πραγμάτων, θα θέσουμε την πολιτική διάσταση της φωτογραφικής αντιμετώπισης του τοπίου.

Συνοπτικά η περίπτωση που θα συζητήσουμε: το καλοκαίρι του 2018 οργανώσαμε μια ομάδα τεσσάρων φωτογράφων για μια επίσκεψη με στόχο τη φωτογράφιση στο νησί Rügen της Βαλτικής, στο βορειότερο άκρο της Γερμανίας.² Με τον τόπο και την ιστορία του ήμαστε εξοικειωμένοι αρκετά από τις προηγούμενες επισκέψεις μας. Σημειώνουμε ότι το νησί υπήρξε σημαντικό ορμητήριο των γερμανών ρομαντικών ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα. Τα επιβλητικά του τοπία με σημαντικότερο ίσως το Koenigstuhl, οι άγριες ανεμοδαρμένες ακτές του, τράβηξαν εκεί τον G. L. Kosegarten που αντιμετώπιζε ως ναό την ακτή του Vite και έκανε εκεί τα περίφημα κηρύγματά του, τράβηξαν βέβαια και τον C. D. Friedrich που εμπνεόμενος από τα τοπία του νησιού έφτιαξε ορισμένα από τα γνωστότερα έργα του.³ Προσπαθώντας κατά κάποιον τρόπο να αφήσουμε (όσο μπορεί τούτο να επιτευχθεί) στην άκρη την ιστορική γνώση, στην τελευταία μας επίσκεψη τον Αύγουστο του 2018, εστιαστήκαμε στην ίδια τη διαδικασία της κίνησης στον χώρο. Για την ακρίβεια: συζητήσαμε μεν με τους συμμετέχοντες στο εγχείρημα την ιστορία του τόπου και ειδικά τις επενδύσεις των ρομαντικών σ' άγρια τοπία του νησιού αλλά κατά τη διαδικασία έμενε ο ένας εκ των γραφόντων (Ιωαννίδης) εκτός για να παρατηρεί από κάποια απόσταση και να κρατά σημειώσεις. Παρατηρούσε τους φωτογράφους να σταματούν, να επιταχύνουν, να επιβραδύνουν, να μετακινούνται προσπαθώντας να ακινητοποιήσουν στη μηχανή ως εικόνα μέρος αυτού μέσα στο οποίο βρίσκονταν. Ο καθένας με άλλο ρυθμό, με διαφορετικό ρεπερτόριο κινήσεων και με διαφορετικά αποτελέσματα μολονότι οι δρόμοι που παίρναμε ήταν λίγο πολύ οι ίδιοι. Ακολούθως, στο τέλος της ημέρας και μπροστά πλέον στις εικόνες γινόταν συζήτηση πάνω στο υλικό των χειρόγραφων σημειώσεων και των ψηφιακών καταγραφών. Στο εγχείρημα τούτο της (αυτο)παρατήρησης είχαμε οδηγό κατ' αρχάς καλλιτέχνες και στη συνέχεια θεωρητικούς του πρόσφατου παρελθόντος.

1 Σημαντικό παραμένει στη σχετική συζήτηση το W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002 [1994]). Πιο πρόσφατα πρβλ. και Rachael Ziady De Lue και James Elkins (επιμ.), *Landscape Theory* (New York and London: Routledge, 2008).

2 Στην ομάδα πλήν των Ιωαννίδη και Μουζακίτη συμμετείχαν: Τατιάνα Αγγουράκη, Αλίκη Κουτούρα, και Γιάννης Προμπονάς,

3 Για τον Friedrich και τις περιηγήσεις του στο νησί της Βαλτικής βλέπε Hermann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen* (Amsterdam: Verlag der Kunst, 1998). Επίσης βλέπε Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz* (München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008), 113-142.

Στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 δημιουργοί όπως ο Robert Smithson, ο Michael Heizer και ο Richard Serra με αφετηρία τον μινιμαλισμό και εμπνευσμένοι από τον υπαρξισμό και τη φαινομενολογία δε στάθηκαν απλώς απέναντι σ' ένα τοπίο, όπως γινόταν μέχρι τότε, αλλά περπάτησαν και ανακάλυψαν χώρους, δηλαδή ένιωσαν το σώμα τους κομμάτι αυτών των χώρων και έφτιαξαν εκεί ή και αλλού έργα που είχαν στόχο να μας βοηθήσουν να νιώσουμε κάτι ανάλογο. Να νιώσουμε. Που σημαίνει όχι απλώς να δούμε τοποθετούμενοι απέναντι σε κάτι που νοείται ως όμορφο (ή υψηλό) τοπίο και άρα αντιμετωπίζεται αυτόχρονα με συμβατικούς αισθητικούς όρους αλλά να αντιληφθούμε ότι είμαστε τελικά σώματα, κομμάτι της ύλης αυτού του κόσμου στον οποίο το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο. Να αντιληφθούμε ότι δεν είμαστε απλώς οπτικές ακτίνες ή αφηρημένο πνεύμα που στέκεται απέναντι στην παθητική ύλη. Ανταποκρινόμενοι στο κάλεσμα αυτών των καλλιτεχνών, θεωρητικοί όπως η Rosalind Krauss, ήδη από τη δεκαετία του 1970, κινήθηκαν ως θεατές μέσα, δίπλα, πάνω στα έργα αυτά για να περιγράψουν μια θέαση που δεν ήταν απλώς οπτική υπόθεση αλλά πολλά περισσότερα. Η Krauss στο βιβλίο της *Περάσματα στη Μοντέρνα Γλυπτική* (1977) σ' ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον χωρίο που αναφέρεται στο *Διπλό Αρνητικό* (1969) του Michael Heizer, ένα έργο που συνίσταται σε δύο αντικριστές γιγαντιαίες σκαμμένες τομές σε έναν λόφο στην έρημο της Νεβάδα, γράφει (σε κάπως ελεύθερη απόδοσή μας) τα εξής:

Λόγω των τεραστίων διαστάσεών του και του σημείου όπου βρίσκεται ο μόνος τρόπος να βιώσει κανείς αυτό το έργο είναι να βρεθεί μέσα του – να το κατοικήσει όπως αισθανόμαστε ότι κατοικούμε τον χώρο των σωμάτων μας. Η εικόνα, ωστόσο, που έχουμε για τη σχέση ειδικά με το σώμα μας είναι ότι είμαστε τοποθετημένοι στο κέντρο του. [...] Από την άποψη αυτή το *Διπλό Αρνητικό* δε συμμορφώνεται με την εικόνα που έχουμε για το πώς κατοικούμε τον εαυτό μας. Κι αυτό γιατί μολονότι αναπτύσσεται συμμετρικά κι έχει κέντρο [...], το κέντρο του αυτό δεν μπορούμε να το καταλάβουμε. Μπορούμε απλώς να σταθούμε στον ένα σκαμμένο χώρο και να κοιτάξουμε απέναντι στον άλλο. Κι είναι μόνο έτσι, κοιτώντας απέναντι, που μπορούμε να διαμορφώσουμε μια εικόνα για τον χώρο στον οποίο στεκόμαστε.⁴

119

Για να καταλήξει: «Καθώς πρέπει να διασχίσουμε με το βλέμμα το φαράγγι για να δούμε τον αντικατοπτρισμό του χώρου που καταλαμβάνουμε, η έκταση του φαραγγιού θα πρέπει να ενσωματωθεί στον χώρο που ορίζει το έργο. Αυτό που έχει φτιάξει λοιπόν ο Heizer αναπαριστά τη διείδυση του έξω κόσμου στο εσωτερικό του σώματος».⁵

Τα παραπάνω ακούγονται σίγουρα αρκετά επίκαιρα σήμερα καθώς ιδέες όπως αυτή της πορώδους σύστασης των ορίων ανάμεσα στο σώμα μας και αυτού που σε μια πρώτη ανάγνωση βρίσκεται εκτός του αλλά διεισδύει διαρκώς μέσα του είναι στον πυρήνα συζητήσεων πολλών θεωρητικών όπως η Jane Bennett. Η Bennett στο σχετικά πρόσφατο βιβλίο της *Ζώσα Ύλη: Μια πολιτική Οικολογία των πραγμάτων* (2010), αντλώντας από ποικίλες πηγές που ξεκινούν από τον John Dewey και φτάνουν στον Bruno Latour, υποστηρίζει ότι αν αντιληφθούμε ότι είμαστε κι εμείς πράγματα, ύλη, κομμάτι της ύλης

4 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977), 280.

5 Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, 280.

του κόσμου μέρος του οποίου αποτελούμε, θα υιοθετήσουμε μια πολύ πιο δεκτική στάση έναντι της απρόσωπης ζωής που μας περιβάλλει και μας εμπνέει καθώς και μια πιο χρωματισμένη γνώση του πολύπλοκου δικτύου μεταξύ σωμάτων ούτως ώστε τελικά να γίνουμε ικανοί να παρεμβαίνουμε με μεγαλύτερη σοφία στην οικολογία αυτή.⁶

Κλείνουμε τον κύκλο που ανοίξαμε επιστρέφοντας στο Rügen, στο νησί που περπατήσαμε και φωτογραφίσαμε. Η περιήγηση ακολούθησε μέχρι κάποιο σημείο τα χνάρια του Friedrich που με τις τοπιογραφικές του απόψεις προδιέγραψε σε σημαντικό βαθμό και τα βήματα των μεταγενέστερων επισκεπτών του νησιού. Οι μορφές του με τα νώτα στραμμένα στον θεατή των έργων ή των τοπίων του νησιού μάς υπενθυμίζουν διαρκώς ότι δεν είμαστε μόνοι απέναντι στη φύση αυτή. Προηγούνται άλλοι. Είναι μια παρατήρηση στην οποία στάθηκε ιδιαίτερα ο ιστορικός της τέχνης Joseph Leo Koerner.⁷ Ο Koerner, ο οποίος παρεμπιπτόντως επισκέφτηκε τα μέρη που ο Friedrich ζωγράφισε αμέσως μετά την πτώση του τείχους όταν το βιβλίο του όδευε προς ολοκλήρωση, επιχείρησε κάτι σαν αυτό που δοκιμάσαμε εμείς στο νησί, κοιτώντας τις τοπιογραφικές απόψεις του γερμανού ρομαντικού και περιγράφοντας την εμπειρία της θέασης. Επιλέγουμε να επικεντρωθούμε σε δύο από τις περιγραφές του. Στο βιβλίο του για τον Friedrich έχουν θέση εισαγωγής, η σημασία τους λοιπόν για την έκθεση της μεθοδολογίας που ακολουθεί ο συγγραφέας στην περιγραφή των τοπίων του Friedrich είναι δεδομένη. Η πρώτη αφορά την εμπειρία του θεατή μπροστά στη ζωγραφιά μια λόχμης και η δεύτερη μπροστά στην εικόνα μια συστάδας δέντρων, ενός αλσύλλιου:

Βρίσκεσαι μπροστά σε μια λόχμη. Αναζητάς είσοδο σ' αυτό που κυριαρχεί στην προσοχή σου. Η σκηνή γίνεται μια προέκταση του εαυτού σου, ένα θαμμένο νόημα, μια ανάμνηση που μόλις και την ανακαλείς [...]. Πιστεύεις ότι επειδή αυτή είναι μια ζωγραφισμένη σκηνή και αυτό το ασήμαντο κομμάτι της φύσης αναπαραστημένο θα έχει κάποια σημασία για τη ζωή σου. Παγωμένος στη δίοδο μπροστά από το έργο όμως [...] ανακαλύπτεις τη συγγένειά σου μ' αυτό: είσαι αντικείμενο ανάμεσα σ' αντικείμενα.⁸

120

Σε ό,τι αφορά τώρα τη συστάδα:

Η εικόνα δε σε τοποθετεί σε μια θέση, περισσότερο σε αγκαλιάζει. Διαμορφώνει μπροστά σου έναν μικρό χώρο που περιβάλλεται από νεαρά δέντρα και κυριαρχείται από τη συμμετρία: ένα ξέφωτο στα μέτρα του δικού σου κορμιού. Το αλσύλλιο μετατρέπεται σε ένα πλαίσιο για το βλέμμα σου, ένα φυσικό εικονοστάσι με εσένα ως το μοναδικό καθαγιασμένο αντικείμενο.⁹

6 "The hope is that the story will enhance receptivity to the impersonal life that surrounds and infuse us, will generate a more subtle awareness of the complicated web of dissonant connections between bodies and will enable wiser interventions into that ecology." Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political Ecology of Things* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 4.

7 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (London: Reaktion Books, 2009 [1990]), 179-197.

8 Koerner, *Caspar David Friedrich*, 12 (μτφρ. δική μας).

9 Koerner, *Caspar David Friedrich*, 14 (μτφρ. δική μας).

Θα θέλαμε να κρατήσουμε από τις δύο περιπτώσεις που εξετάζει ο Koerner (λόχμη και άλσος) την έννοια του θεατή που μετατρέπεται σε αντικείμενο. Στη μια περίπτωση παγώνει μπροστά του καθώς παρά τις προσδοκίες του το έργο τού αρνείται την είσοδο εντός του με αποτέλεσμα να αισθανθεί ότι μοιράζεται τελικά κάτι από την ακινησία του αντικειμένου. Στην άλλη γίνεται ξανά αντικείμενο που έχει αφιερωθεί, καθαγιαστεί (από ποιον άραγε;) ακίνητο εκεί στη μέση της συστάδας των δέντρων. Λίγο παρακάτω ο συγγραφέας διευκρινίζει σχετικά:

Οι εικόνες αυτές δεν έρχονται προς σύγκριση με τα αντικείμενα ενός κόσμου, όσο με την εμπειρία που έχεις από τον κόσμο. Σε εκθέτουν στον εαυτό σου όπως κατά περίπτωση τοποθετείσαι απέναντι στα πράγματα που βλέπεις, στους χώρους που κατοικείς και στις ανοιχτωσιές που λαχταράς. Η λόχμη και το άλσος συνδέονται λοιπόν μεταξύ τους όχι μέσω αναλογιών ως προς τη σύνθεση, την κλίμακα, το μέγεθος ή το θέμα αλλά μέσω του κοινού τρόπου με τον οποίο απευθύνονται σ' ένα ενεργό υποκείμενο. Συνδέονται μεταξύ τους, επομένως, ως επεισόδια στο ίδιο κεφάλαιο, «εμπειρίες» που αποδίδονται μεταφορικά ως στιγμές σ' ένα ταξίδι όπου ο περιηγητής σταματά και παρατηρεί.¹⁰

Το θέμα επομένως στους πίνακες αυτούς του Friedrich, όπως ακριβώς και στο *Διπλό Αρνητικό*, είμαστε εμείς οι ίδιοι ως θεώμενα, περιπλανώμενα υποκείμενα. Για να δούμε όμως τον εαυτό μας να παρατηρεί, θα πρέπει με κάποιο τρόπο να μετατραπούμε εμείς οι ίδιοι σε πράγματα. Στην περίπτωση της Krauss τούτο γίνεται με το να παρατηρούμε κάποιον άλλο στην άκρη του φαραγγιού που καθώς στέκεται στο βάθος της απέναντι τομής μάς δείχνει τη δική μας θέση. Ο Koerner μάς φέρνει στη θέση αντικειμένων μπροστά στον πίνακα, μπροστά σε ένα άλλο αντικείμενο. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι σε αντίθεση με ό,τι γίνεται στις συνήθεις αναγνώσεις της τοπιογραφίας αποφεύγει να μιλήσει για τη θέαση επιχειρώντας να μπει ως θεατής μέσα στο φυσικό τοπίο που αναπαριστά το έργο. Επιμένει ότι έχουμε μπροστά μας αντικείμενα προκειμένου να στρέψει τη σκέψη μας προς τη δική μας ακινησία απέναντι σε σχηματισμούς όπως η λόχμη ή το άλσος. Κι είναι ακριβώς αυτή η ακινησία μας που παραπέμπει σε πράγμα.

Με αφετηρία αυτά τα ζητούμενα της ιστορίας και της θεωρίας θα αναρωτηθούμε στη συνέχεια πάνω στο πως μπορεί να πετύχει κανείς εναργείς κατά το δυνατόν στιγμές αυτοπαρατήρησης με το φωτογραφικό μέσο. Μπορούν άραγε να γίνουν πορώδη τα όρια ανάμεσα σε σένα και τον κόσμο σου όταν κρατάς τη μηχανή η οποία κατά τη γενική και πολύ παλιά παραδοχή σε απομονώνει ή σε προστατεύει απ' αυτόν; Η αλήθεια είναι ότι η φωτογραφική θεωρία δε βοήθησε προς την κατεύθυνση αυτή ιδιαίτερα. Αν πιάσουμε για παράδειγμα τον H. C. Bresson και την *Αποφασιστική Στιγμή* (1997) του εντυπωσιάζει η ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στον χειριστή του μέσου και τον κόσμο, αυτό που τον περιβάλλει, το θέμα του. Το θέμα, όπως το θέτει χαρακτηριστικά ο Bresson, αν δεν καταφέρεις να το εξουσιάσεις γίνεται τύρανός σου. Τονίζει σχετικά: «Συνθέτουμε σχεδόν ταυτόχρονα με το πάτημα του κουμπιού και τοποθετώντας τη μηχανή λίγο ή πολύ μακριά από το θέμα, σκιαγραφούμε τη λεπτομέρεια και είτε γινόμαστε εμείς οι εξουσιαστές

του, είτε εκείνο ο τύραννός μας». ¹¹ Τούτο παρά το ότι ο φωτογράφος επικαλείται συχνά τον συντονισμό με το περιβάλλον μέσω μιας κατάστασης εγρήγορσης στα πρότυπα μιας θεώρησης των πραγμάτων που φέρει απόηχους των ανατολικών φιλοσοφιών. Παραθέτουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα που προδίδουν αυτή την ενδιαφέρουσα αμφιθυμία. Πρώτα μιλά για ετοιμότητα που όμως δεν είναι απλώς παθητική αναμονή. Πρόκειται περισσότερο για εγρήγορση πριν το αστραπιαίο χτύπημα-απάντηση.

Το γεγονός διαθέτει τέτοιον πλούτο, ώστε περιφερόμαστε γύρω του ενόσω εξελίσσεται. Αναζητάμε τη λύση του. Κάποτε είναι ζήτημα δευτερολέπτων, κάποτε είναι ζήτημα ωρών ή ημερών [...] απαιτείται ετοιμότητα όπως στο τέννις. [...] Είναι ανάγκη, πάντοτε μέσω της δουλειάς, να αποκτά κανείς συνείδηση αυτού που κάνει [...] Πρέπει, λοιπόν, να πλησιάζουμε το θέμα σαν τη γάτα, ακόμα και αν πρόκειται για νεκρή φύση. Με πέλμα βελούδινο και μάτι ακονισμένο. ¹²

Για να καταλήξει προς το τέλος προκρίνοντας μια ισορροπία:

Ανακαλύπτουμε τον εαυτό μας μέσω της ζωής, ανακαλύπτουμε ταυτόχρονα τον έξω κόσμο που μας διαμορφώνει και που όμως πάνω του μπορούμε να επέμβουμε. Πρέπει να βρεθεί μια ισορροπία ανάμεσα σε αυτούς τους δύο κόσμους, τον εξωτερικό και τον εσωτερικό, που, συνδιαλεγόμενοι διαρκώς, σχηματίζουν έναν και μοναδικό· αυτόν τον κόσμο καλούμαστε να μεταδώσουμε. ¹³

Η τελευταία αυτή παράγραφος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αφενός προδίδει τον έντονο διχασμό που χαρακτηρίζει το σύμπαν του Bresson με το έξω να μάς διαμορφώνει (να διαμορφώνει το μέσα) αλλά ταυτόχρονα να δικαιολογείται, αν όχι να επιβάλλεται, η επιβολή μας πάνω του και αφετέρου το ζητούμενο της ενότητας αυτών των δύο κόσμων το οποίο όμως δε στοιχειοθετείται παραπέρα. Φαίνεται λοιπόν ότι το χάσμα είναι τελικά αυτό που θεματοποιείται κυρίως στο κείμενό του. Ανάμεσα στους δύο κόσμους απόλυτος διαμεσολαβητής είναι βεβαίως το μάτι που δίνει εντολές στο σώμα προκειμένου να συνδράμει στην τιθάσευση του θέματος και στην προσωπική νοηματοδότηση της εξωτερικής πραγματικότητας μέσω της επέμβασης πάνω της.

Οι απόψεις του Bresson περί ελέγχου της εξωτερικής πραγματικότητας μέσω του ματιού έχουν λάβει με τα χρόνια εμβληματικό κύρος μεταξύ των φωτογράφων. Με βάση αυτή τη διαπίστωση επιστρέφουμε ξανά στο ερώτημα με το οποίο ξεκινήσαμε, αναδιατυπωμένο ως εξής: Πόσο μπορεί ένας φωτογράφος ν' αφήνεται στη δίνη των συναντήσεων με μια πραγματικότητα που δε θα αντιμετωπίζεται πλέον ανταγωνιστικά ως θήραμα ή τύραννος; Με μια πραγματικότητα που δεν θα σου αφήνει τελικά καν τα περιθώρια να δράσεις και μ' έναν εαυτό που θα σε εκπλήσσει διαρκώς εκπλήσσοντας ταυτόχρονα αυτό που δρα μέσα από σένα, όπως ίσως θα το έθετε ο Latour.

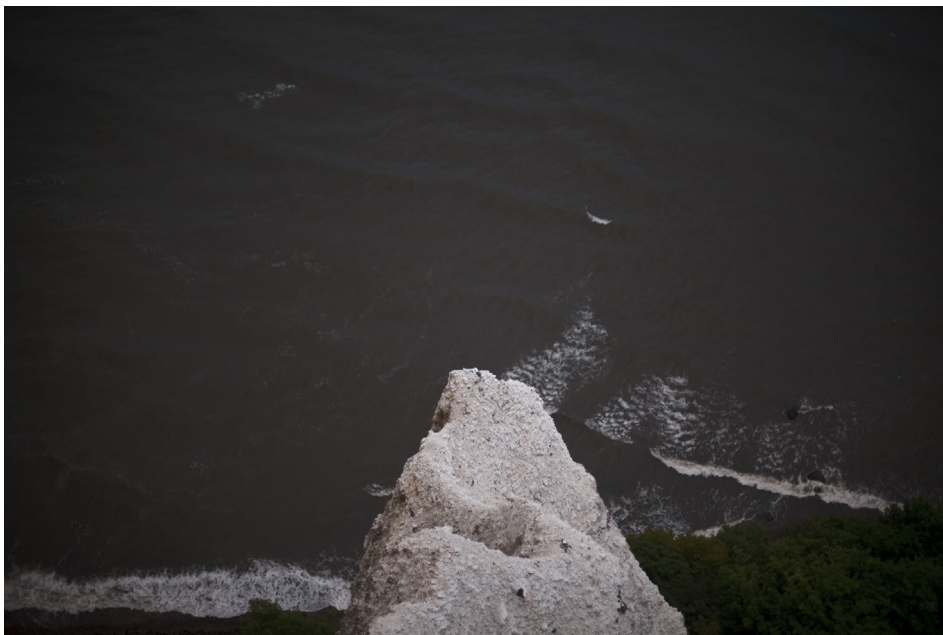
11 Henri Cartier-Bresson, *Η Αποφασιστική Στιγμή*, μτφρ. Σ. Διονυσοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1998 [1997]), 13.

12 Cartier-Bresson, *Η Αποφασιστική Στιγμή*, 7-9.

13 Cartier-Bresson, *Η Αποφασιστική Στιγμή*, 18.



Εικ. 1
Ελένη Μουζακίτη, Από τη σειρά φωτογραφιών *Paradise on Earth*, 2018.



Εικ. 2
Ελένη Μουζακίτη, Από τη σειρά φωτογραφιών *Paradise on Earth*, 2018.

Για ν' απαντήσουμε ξαναγυρνάμε στη φωτογραφική μας αποστολή στο νησί της Βαλτικής με μια ακόμη αλλά απαραίτητη, παράκαμψη και στάση στην έννοια του τοπίου. Ο όρος τοπίο περιέχει μια σημαίνουσα αμφισημία σε αρκετές ευρωπαϊκές γλώσσες μεταξύ των οποίων και τα ελληνικά: τοπίο είναι το είδος, αλλά τοπίο είναι κι ένας χώρος στον οποίο μπορεί κανείς να κινηθεί. Συνήθως βέβαια τον χώρο αυτό τον

αξιολογούμε με βάση ποιότητες που χαρακτηρίζουν το είδος. Όταν τον φωτογραφίζουμε κινούμενοι εντός του, μιλούμε λοιπόν συνήθως για κάτι που έχει τις ποιότητες του έργου τέχνης προτού τον φωτογραφίσουμε και προκύψει κάτι τέτοιο. Από τα τοπία που η ομάδα μας περπάτησε στο νησί Rügen επιλέξαμε να μιλήσουμε στο σημείο αυτό για δύο στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια αρκετά μεγάλη σειρά εικόνων από τη χερσαία ή από τη θαλάσσια έκταση, τη λόχμη και τον μοναχικό βράχο. Επιμένουμε στα συγκεκριμένα στοιχεία όχι μόνο γιατί προς την κατεύθυνση αυτή προσφέρει ένα βοηθητικό υπόβαθρο η συζήτηση που έχει ανοίξει ο Koerner και στην οποία σταθήκαμε πριν, αλλά και γιατί παρουσιάζουν ένα χαρακτηριστικό που νομίζω ότι μας ενδιαφέρει εδώ. Σε φέρνουν ως παρατηρητή-περιπατητή αντιμέτωπο με κάτι που θα προσδιορίζαμε σαν παρουσία. Περισσότερα για το πως αντιλαμβανόμαστε στο πλαίσιο αυτό την έννοια της παρουσίας στη συνέχεια. Προς το παρόν θα λέγαμε ότι σε αντίθεση με τον ανοιχτό ορίζοντα (εικ. 1) ή με το γκρεμό που χάσκει στα πόδια σου (εικ. 2), δημοφιλή θέματα φωτογράφισης στον συγκεκριμένο προορισμό, θέματα επίσης που θα μπορούσαν να συνδεθούν με την έννοια του υψηλού, εδώ δεν έχουμε ένα δραματικό τοπίο που τείνει να σε εκμηδενίσει ή να σε απορροφήσει. Στην περίπτωση για την οποία συζητάμε συμβαίνει κάτι σαν συνάντηση ισότιμων. Βλέπουμε αυτό που περιγράφηκε ως συνάντηση σαν μια διαδικασία που ξετυλίγεται στον χρόνο σε δύο στάδια: προηγείται η αναγνώριση/διερεύνηση τής απέναντι παρουσίας και ακολουθεί κάποια δράση/ενέργειά μας ως απάντηση. Ο ανοιχτός ορίζοντας δεν περιέχει τη διάσταση αυτή, η αντιμετώπισή του δεν είναι διαδικασία που ξετυλίγεται σε στάδια και ως εκ τούτου μικρά περιθώρια μας παρέχει για σταμάτημα, αναγνώριση, δράση και αυτοπαρατήρηση. Ο ανοιχτός ορίζοντας ή το ερεβώδες χάσμα δύσκολα μπορούν να περιγραφούν επίσης ως παρουσίες. Ορίζουμε εδώ την παρουσία με βάση τη γνωστή αναφορά του Michael Fried στο «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου» του 1967.¹⁴ Εκεί ο Fried επιτίθεται στους μινιμαλιστές με επιχειρήματα που αντλεί από διατυπώσεις των ιδίων και επισημαίνοντας χαρακτηριστικά των ίδιων των έργων τους. Το ενδιαφέρον στη συζήτηση μεταξύ μινιμαλιστών και Fried ήταν, θεωρούμε, ότι και οι δύο είχαν την ίδια θεωρητική-φιλοσοφική αφετηρία, τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1944) του Maurice-Merleau Ponty. Η έννοια της παρουσίας που αποκτά κεντρικό ρόλο στην πολεμική του Fried χρησιμοποιείται για να περιγράψει πράγματα, όπως μεταλλικούς κύβους για παράδειγμα, που μολονότι μορφικά απέχουν πολύ από το να χαρακτηριστούν ανθρωπομορφικά εν τούτοις λειτουργούν στον χώρο ως παρουσίες με τις οποίες ο άνθρωπος συναντιέται, αναμετράται. Έχουν λίγο πολύ το ύψος του, και μπορεί να τα φανταστεί κανείς ως κενούς χώρους που περιμένουν να γεμίσουν με περιεχόμενο από τις συναντήσεις με άλλες παρουσίες, κάπως σαν τις τομές του Heizer οι οποίες μόνο αδρανείς δεν είναι. Περιμένουν μια ανθρώπινη παρουσία εντός τους για ν' αποκτήσουν περιεχόμενο. Αντίστοιχα λοιπόν θα υποστηρίζαμε ότι και τα

14 Στον τόμο Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), 148-172. Βλέπε επίσης και τη μετάφραση στα ελληνικά από τον τόμο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, μτφρ. Ε. Πανάγου (Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2008), 155-195. Η βιβλιογραφία πάνω στο κείμενο αυτό είναι μεγάλη. Ενδεικτικά αναφέρω μια αρκετά εκτενή μελέτη που το παρουσιάζει στο πλαίσιο της εποχής του και της κριτικής του δεξίωσης: James Meyer, "The Writing of 'Art and Objecthood'," στο Jill Beaulieu, Mary Roberts, Toni Ross (επιμ.), *Refracting Vision: essays on the writings of Michael Fried* (Sydney: Power Publications, 2012), 61-96.

στοιχεία που επιλέξαμε, η λόχμη που σου κλείνει το δρόμο κι ο βράχος που συναντάς ξαφνικά να στέκεται μοναχός σ' έναν αγρό ή στην ακροθαλασσιά, λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο. Σε αναγκάζουν να κοντοσταθείς και με κάποιον τρόπο ν' αναμετρηθείς μαζί τους. Με άλλα λόγια σε αναγκάζουν να δώσεις ένα περιεχόμενο στην παρουσία τους. Εκεί ακριβώς όμως είναι που θα πρέπει να αρχίσεις ν' αντιλαμβάνεσαι, να συνειδητοποιείς και τη δική σου παρουσία απέναντί τους. Σταματάς να είσαι αόρατος στον εαυτό σου, σταματάς να είσαι ο κυνηγός της αποφασιστικής στιγμής, ιδανικά αόρατος μπροστά στο θήραμα που θα δραπετεύσει αν σε εντοπίσει. Έχεις μάλιστα την αίσθηση ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση, αυτά τα στοιχεία, δηλαδή η λόχμη και ο βράχος, ήταν που σε συνέλαβαν, σε ακινητοποίησαν. Φορτώνονται κατά τον τρόπο αυτό με εμπρόθετο περιεχόμενο, γίνονται φορείς δράσης που στο συγκεκριμένο πλαίσιο μας αφορά.



Εικ. 3
Ελένη Μουζακίτη, Από τη σειρά φωτογραφιών *Paradise on Earth*, 2018.

Ξεκινούμε με τη λόχμη. Στη φωτογραφία μας (εικ. 3) ξερά κωνοφόρα κρύβουν ένα τεράστιο κτήριο πίσω τους, ένα κτήριο από τη ναζιστική περίοδο που σώζεται σε ερειπιώδη κατάσταση στο σημείο αυτό.¹⁵ Ο φωτογράφος επιβραδύνει και τελικά σταματά μπροστά τους. Προσπαθεί να δει ανάμεσά τους. Τα ξερά κλαδιά είτε τον αποθαρρύνουν εντελώς και οπισθοχωρεί είτε εντοπίζει κάποιο μονοπάτι που μπορεί παίρνοντας κάποιες προφυλάξεις να διαβεί. Εισχωρώντας είναι σχεδόν σίγουρο ότι θα έρθει σε επαφή με τα αιχμηρά κλαδιά πολλά από τα οποία δεν μπορεί κανείς να διακρίνει παρά μόνο όταν τον αγγίξουν ή τον αιχμαλωτίσουν και αναγκαστεί να τα απομακρύνει από πάνω του. Μπαίνοντας λοιπόν εδώ έχει εγκαταλείψει τα αντανακλαστικά του κυνηγού

15 Περισσότερα για το κτήριο βλέπε Kostas Ioannidis, "Minimalism's Böse Orte," στον τόμο Johannes Schlegel, Brita Hansen (επιμ.), *Challenging Evil: Time, Society and Changing Concepts of the Meaning of Evil* (Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010), 167-173. Εδώ μπορούν να εντοπιστούν και κάποια πρώτα ψήγματα της παρούσας συζήτησης.

απέξω κι έχει γίνει το θήραμα. Εισχωρούν επομένως μόνο εκείνοι οι φωτογράφοι που αντέχουν να περάσουν από τη μία κατάσταση στην άλλη. Ακόμη κι όσοι εισχωρούν όμως δύσκολα θα σηκώσουν τη μηχανή να τραβήξουν. Κι αυτό γιατί εκεί μέσα προχωράς προσεκτικά καλύπτοντας αντανakλαστικά σχεδόν τα μάτια και το κεφάλι. Στη φάση αυτή δύσκολα θα σκεφτείς να τοποθετήσεις τη μηχανή στο μάτι ως προέκταση του βλέμματός σου. Προτεραιότητα είναι να το προφυλάξεις κι όχι τόσο να το προεκτείνεις. Αυτή είναι μια κατάσταση που ένας φωτογράφος δεν μπορεί ν' ανεχτεί για πολύ. Αν στα πρώτα λεπτά δεν εντοπίσει αυτό που κρύβεται από πίσω, δε θα συνεχίσει, εκτός κι αν είναι διατεθειμένος να περάσει μεγαλύτερο χρονικό διάστημα στην κατάσταση του περιπατητή εγκαταλείποντας εκείνη του κυνηγού. Αφήνοντας την κίνηση θα λέγαμε ότι η ίδια η εικόνα προδίδει όλους αυτούς τους δισταγμούς, τις προφυλάξεις, το σταμάτημα και τη σκέψη. Στις φωτογραφίες όπου έχει επιλεγεί το κάθετο φορμά φαίνεται ότι ο φωτογράφος διακρίνει κάποιο μονοπάτι, βλέπει πρόσβαση, κι όχι αδιέξοδο. Η φωτογραφία δείχνει ότι θα συνεχίσει. Στο οριζόντιο συμβαίνει το αντίθετο. Βλέπει φράχτη και θα σταματήσει, μας πληροφορεί η εικόνα. Στην περίπτωση της λόχμης μπορούμε να μιλήσουμε επομένως για μια εξωστρεφή παρουσία που σε καλεί να πάρεις γρήγορα μια απόφαση: να προχωρήσεις ή να σταματήσεις. Τρίτη επιλογή μάλλον δεν υπάρχει, δεν έχει νόημα να καθηλωθείς εκεί μπροστά της.

126



Εικ. 4
Ελένη Μουζακίτη, Από τη σειρά φωτογραφιών *Paradise on Earth*, 2018.

Ο βράχος από την άλλη μας φέρνει αντιμέτωπους με περισσότερες επιλογές, μας επιτρέπει επίσης να ρυθμίσουμε κατά βούληση τον βηματισμό μας. Τον εντοπίζεις συνήθως σε έναν ανοιχτό αγρό (εικ. 4) ή σε μια ακτή με κροκάλες και τραβά την προσοχή σου ήδη από μακριά (εικ. 5). Το πιο πιθανό είναι ότι δε θα τον προσπεράσεις και θα πλησιάσεις. Ειδικά στη θάλασσα θα δεις ότι τον έχουν ήδη προσεγγίσει γλάροι ή κύκνοι (εικ. 6). Στα γερμανικά οι βράχοι αυτοί λέγονται *Findlinge*. Η λέξη παραπέμπει σε αναπάντεχο εύρημα,

μάλιστα χρησιμοποιείται συνήθως για τα έκθετα βρέφη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει κι η μετάφραση στα αγγλικά: *erratic (boulder)*. Είναι ο αλλοπρόσαλλος, αυτός που ξεχωρίζει στο περιβάλλον του. Το *erratic* συνδέεται επίσης με την αστάθεια και την κίνηση. Οι βράχοι αυτοί όταν βρίσκονται στις ακτές ονομάζονται *Schwanensteine* στο Rügen καθώς κατά την τοπική μυθολογία εκεί άφηναν οι κύκνοι τα παιδιά των ανθρώπων. Δεν πρόκειται λοιπόν για ευρήματα που εντυπωσιάζουν, όπως οι απόκρημνες ακτές του νησιού, αλλά δεν αφήνουν αδιάφορο κάποιον μολονότι για διαφορετικούς λόγους το καθένα. Κάτι τέτοιο θα λέγαμε ότι συμβαίνει και με τους ασάλινους κύβους ή τα παραλληλεπίπεδα των μινιμαλιστών. Τα πλησιάζεις μεν αλλά ξανά με κάποιο δισταγμό. Ως φωτογράφος πάλι στέκεσαι σε κάποια απόσταση για να μπορέσεις να δείξεις τον βράχο στον χώρο. Δε βιάζεσαι να τον αντιμετωπίσεις, καλύτερα, δε σ' εκβιάζει ως παρουσία για να πάρεις γρήγορα μια απόφαση. Με διαφορετικό σε σχέση με πριν τρόπο αποποιείσαι ξανά την ιδιότητα του θηρευτή αλλά απέναντί του δε γίνεσαι και θήραμα. Πρόκειται για μια εσωστρεφή παρουσία που σου αφήνει χρόνο, σου παρέχει ελευθερίες στην αντιμετώπισή της.



Εικ. 5
Ελένη Μουζακίτη, Από
τη σειρά φωτογραφιών
Paradise on Earth, 2018.



Εικ. 6
Ελένη Μουζακίτη, Από
τη σειρά φωτογραφιών
Paradise on Earth, 2018.

Ολοκληρώνουμε: όποιος έχει επιχειρήσει να μιλήσει για την ίδια τη διαδικασία της φωτογράφισης θα έχει αντιμετωπίσει πιθανώς τις ίδιες δυσκολίες με τις οποίες βρεθήκαμε αντιμέτωποι επιχειρώντας να εκθέσουμε αυτά που μόλις εκθέσαμε. Πρόκειται κατ' αρχάς για κάτι που λαμβάνει χώρα εκ των υστέρων. Αν το έχεις βέβαια επιχειρήσει έστω και μία φορά εκ των υστέρων το πιθανότερο είναι ότι την επόμενη φορά στο πεδίο πλέον θα σου είναι ευκολότερο να αυτοπαρατηρηθείς. Χρειάζεσαι απλώς τα κατάλληλα εναύσματα. Κι εδώ είναι ταπεινά θέματα, όπως το δασάκι κι ο βράχος, που λειτουργώντας ως παρουσίες σε κάνουν να συνειδητοποιήσεις την αλληλεξάρτηση στη σχέση σου με αυτό που νομίζεις ότι είναι έξω αλλά είναι διαρκώς μέσα σου, καλύτερα κομμάτι σου. Πρόκειται για μια απλή αλλά και βαθιά πολιτική συνειδητοποίηση.

Βιβλιογραφία

Bennett Jane. *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Börsch-Supan, Helmut. *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. München /Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008.

Cartier-Bresson, Henri. *Η Αποφασιστική Στιγμή*, μτφρ. Σοφία Διονυσοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1998 (1997).

Fried, Michael. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

128

Fried, Michael. «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου». Στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2008, 155-195.

Ioannidis, Kostas. "Minimalism's Böse Orte." Στο Johannes Schlegel, Brita Hansen (επιμ.), *Challenging Evil: Time, Society and Changing Concepts of the Meaning of Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010, 167-173.

Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion Books, 2009 (1990).

Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.

Meyer, James. "The Writing of 'Art and Objecthood'." Στο Jill Beaulieu, Mary Roberts, Toni Ross (επιμ.), *Refracting Vision: essays on the writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications, 2012, 61-96.

Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002 (1994).

Ziady De Lue, Rachael *et al.* *Landscape Theory*. New York and London: Routledge, 2008.

Zschoche, Hermann. *Caspar David Friedrich auf Rügen*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1998.

**Το σύμπλεγμα Φύσης και Πολιτισμού
στην όψιμη νεωτερικότητα:
Ανθρωπισμός, αντι-ανθρωπισμός, μετα-
ανθρωπισμός και το πρόγραμμα μιας
«επανεπινόησης» της Φύσης**

Γκόλφω Μαγγίνη

(I)

Η δημιουργία «μετα-ανθρώπινων» όντων την οποία αναγγέλλουν εδώ και δεκαετίες οι θιασώτες των σύγχρονων επαυξητικών και βελτιωτικών τεχνοεπιστημών έχει να φοβάται κάτι από τη μόνιμη επωδό των θιασωτών της «βαθείας οικολογίας» περί παραβίασης της τάξης της Φύσης; Κατά τη νέα εποχή που διανύουμε, στην οποία αποδίδεται ο χαρακτηρισμός της ανθρωπόκαινου, είναι δριμυείς οι κριτικές στο «προμηθεϊκό όνειδος» (Günther Anders) της νεωτερικότητας. Πρόκειται για κριτικές που ενέχουν τον κίνδυνο της παλινδρόμησης σε ανορθόλογες στάσεις, καθώς ανακαλύπτουν εκ νέου τη δύναμη της πίστης σε υπερβατικές οντότητες, όπως η «Φύση», η «Γαία» ή το «Μεγάλο Όλον». Στην ιστορία της δυτικής μεταφυσικής η Φύση έχει ιδωθεί ως το Άλλο του Πνεύματος, ως αυτό που δίδεται αδιαμεσολάβητα και είναι εξωτερικό προς το Πνεύμα, τάση που κορυφώνεται με τη νεωτερική επιστήμη και τεχνική, για την οποία η Φύση-αντικείμενο είναι αποξενωμένη από το υποκείμενο και ως τέτοια συνιστά πρόκληση για τον ορθό λόγο και το ανθρώπινο πράττειν. Ο Michel Serres γράφει χαρακτηριστικά στον *Καιρό των Κρίσεων* (2009):

Τι είναι η φύση; Ο Άδης της πόλεως ή του πολιτισμού. Ο τόπος εξόρισης του βασιλιά: Ακριβώς ο τόπος της εξορίας, κατά γράμμα η *ban-lieu*, το προάστιο. Αυτός ο αποκλεισμός δείχνει ότι η διάκριση των δύο χώρων ή κόσμων, της υψηλίου και της οικουμένης, της φύσης και του πολιτισμού, προϋποθέτει μια δικαστική απόφαση, όχι τακτική ή συνήθη, στηριζόμενη στη νομολογία, αλλά έκτακτη, ειλημμένη από ένα θεμελιώδες δικαστήριο, κατά τη διάρκεια μιας καταγωγικής και υπερβατολογικής δίκης, μια πρωταρχική κρίση – με την έννοια που η Δευτέρα Παρουσία λέγεται έσχατη κρίση – την οποία απαγγέλλει αυτό το δικαστήριο που εδρεύει στα σύνορα των δύο.¹

132

Ένα μεγάλο μέρος της συζήτησης γύρω από το όψιμο νεωτερικό τεχνοεπιστημονικό ιδεώδες που εξέθρεψε ο Διαφωτισμός ξεκινά από την κριτική φιλοσόφων, όπως ο Friedrich Nietzsche, ο οποίος έκανε λόγο για την ανάγκη «επαναφυσικοποίησης» του ανθρώπου, εμπνέοντας με τον τρόπο αυτό μια πλειάδα φιλοσοφικών ρευμάτων που έχουν χαρακτηριστεί, με τρόπο εν πολλοίς υπεραπλουστευτικό, ως αντιανθρωπιστικά. Για τον ανθρωπολόγο της επιστήμης Bruno Latour, η νεωτερικότητα αποτύπωσε τη σχέση Φύσης και Πολιτισμού με όρους Μεγάλου Μοιράσματος (*Grand Partage*), στο μέτρο που αυτή επιδόθηκε στο να διακρίνει με τρόπο κατηγορηματικό τις τάξεις του πραγματικού επιβάλλοντας συνάμα μια ανθρωποκεντρική προοπτική. Στο πλαίσιο αυτό, η συνειδητοποίηση της κεντρικής θέσης που κατέχει η κρίση του συμπλέγματος Φύσης και Πολιτισμού κάνει επιτακτική την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του προκειμένου να αντιμετωπιστεί τόσο η τάση για παραβίαση των ορίων του φυσικού που θέτουν οι νέες τεχνολογίες όσο και οι νεορομαντικών αποχρώσεων αντινεωτερικές τάσεις που ανάγουν τη λύση του προβλήματος στην άνευ όρων άρση του συμπλέγματος Φύσης και Πολιτισμού, προκρίνοντας μια υποστασιοποιημένη οντότητα που αποκαλείται «Φύση». Η «κρίση» που μαστίζει την εποχή μας δεν είναι απλώς περιβαλλοντική ή χρηματοπιστωτική, αλλά μια συνολική εμπειρία «κρίσεων» που έχουν κλονίσει τους θεσμούς σε μια κλίμακα που δεν έχει απαντηθεί στην ιστορία έως τις μέρες μας.

1 Michel Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, μτφρ. Λ. Λάκκα, επιμ. Β. Μπιτσώρη (Αθήνα: Καλέντης, 2011), 117-118.

(II)

Η συνειδητοποίηση του εύρους των πρωτοφανών κρίσεων για τις οποίες κάνει λόγο ο Serres συμβαδίζει αναπόφευκτα με την αξίωση για μια νέα ισορροπία μεταξύ φύσης και κοινωνίας, αξίωση που τίθεται, άλλοτε ρητά κι άλλοτε υπόρρητα, στους αντίποδες των πρακτικών που εισήγαγε η Κοπερνίκεια Επανάσταση τόσο στη φιλοσοφία όσο και στις επιστήμες του Διαφωτισμού, πρακτικών που αρθρώθηκαν στη βάση ενός δυαδικού παιχνιδιού με τους αντίπαλους όρους, αφενός, της ανθρωπογενούς φύσης και, αφετέρου, της τεχνολογικά αποτελεσματικής επιστήμης. Στο *Φυσικό συμβόλαιο* (1990) ο γάλλος επιστημολόγος διέγραψε την πορεία της νεωτερικότητας μέσω της επιβολής τριών δικαίων, τα οποία χαρακτηρίζει ως «ακοσμικά», και τα οποία, το καθένα στη δική του σφαίρα δράσης, εγκαθίδρυσαν και διαιώνισαν την «ανθρωπογονία» εξανθρωπίζοντας παράλληλα το όλον του κόσμου. Πρόκειται, κατ' αρχάς, για το κοινωνικό συμβόλαιο, στη συνέχεια, για το νεωτερικό φυσικό δίκαιο, τέλος, για την πολιτική τους αποκρυστάλλωση στη διακήρυξη των ανθρωπίνων δικαιωμάτων του Διαφωτισμού. Και τα τρία αυτά δίκαια έδωσαν απεριόριστα δικαιώματα στον άνθρωπο ως αποκλειστικό φορέα του ορθού λόγου και κυρίαρχου επί της φύσης, με έναν αποκλειστικά ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό, που απέκλειε τον ίδιο τον κόσμο καθιστώντας τα πράγματα εντός του «παθητικά αντικείμενα οικειοποίησης».² Μια αντίστοιχη κριτική των θεωριών του κοινωνικού συμβολαίου ως του κατ' εξοχήν τρόπου συγκρότησης των οντοτήτων της νεωτερικής φύσης και της κοινωνίας έχουμε στον Latour, για τον οποίο η επιστημονική έρευνα του Robert Boyle οριοθετεί το αντικείμενο-φύση, ενώ σε απόλυτη αντιστοιχία με την πρώτη η πολιτική σκέψη του Thomas Hobbes οριοθετεί το υποκείμενο-κοινωνία.³ Εάν θεωρήσουμε ότι η ιδρυτική πράξη της φιλοσοφικής νεωτερικότητας δεν είναι άλλη από την καρτεσιανή θέση του «εγώ νοώ», στον καρτεσιανό δυϊσμό νοούντος και εκτατού πράγματος ο Serres βλέπει την εμβληματική αποτύπωση της εμπόλεμης κατάστασης με τον κόσμο στην οποία εισήλθε με πρωτοφανή δριμύτητα η ανθρωπότητα στις απαρχές της νεωτερικότητας, υιοθετώντας την πρωτοκαθεδρία του εγώ ως «υποκείμενου-Ήλιου». Ο Serres γράφει χαρακτηριστικά:

Ο Kant, λησμονώντας τη γη με ένα διαφορετικό τρόπο, την κατέστησε μεταφορά ή σύμβολο οποιουδήποτε πιθανού αντικειμένου. Αποφάσισε ότι το αντικείμενο στρεφόταν γύρω από το υποκείμενο, όπως η Γη γύρω από τον Ήλιο· φυσικά αυτό σημαίνει ότι φωτίζουμε το αντικείμενο-Γη ως εάν δημιουργούμε μια λάμψη τόσο δυνατή όσο αυτή που δημιουργείται από το υποκείμενο-Ήλιος. Ποιος είναι λοιπόν ο Βασιλεύς-Ήλιος στον οποίο μετατρέπεται το γνωστικό υποκείμενο; Το Ego! Το αποκορύφωμα του ναρκισσισμού!⁴

Στην πραγματικότητα, η νεωτερική σχέση υποκειμένου και κόσμου δομείται εξαρχής με όρους ασυμμετρίας, σε βάρος του «είναι της σχέσης» ανθρώπου και κόσμου:

2 Michel Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επιμ. Κ. Γαβρόγλου-Α. Μπαλτάς (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002), 55.

3 Bruno Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι. Δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, επιμ. Θ. Μοσχούδης (Αθήνα: Σύναλμα, 2000), 37-44.

4 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 72-73. Πρβλ. Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 36. Το επιχείρημα της «ασυμμετρίας» το ξαναβρίσκουμε στην κριτική που ασκεί ο Bruno Latour στο «Νεωτερικό Σύνταγμα» (*la Constitution Moderne*), στο *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie* (Paris: La Découverte, 2004), 74 (έμφαση του Bruno Latour).

Κάθε δυαδικό παιχνίδι αποκλείει τον τρίτο. Ναι, στις απαρχαιωμένες πολιτικές μας ο κόσμος παραμένει ο αποκλειόμενος τρίτος. Άραγε δε γελάτε μέχρι δακρύων καθώς τα κράτη του κόσμου στέλνουν πολιτικούς ως πρεσβευτές για ναπραγματευτούν ζητήματα που αφορούν το κλίμα, τους πόλους ή τις θάλασσες, μολονότι δε μιλούν καθόλου τους κώδικες αυτών των πραγμάτων, ενώ οι ερευνητές των παγετώνων, οι φυσικοί του πλανήτη ή οι ωκεανογράφοι, βουβοί, υπολογίζουν επακριβώς τις απειλές;⁵

Αυτή τη νέα σχέση ανθρώπου και κόσμου ο Serres την ερμηνεύει ως έναν ιδιότυπο παρασιτισμό ο οποίος αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία του νεωτερικού υποκειμένου – του υποκειμένου της γνώσης, αλλά κι εκείνου της εξουσίας –, ενώ παράλληλα μετασχηματίζει το υπόδουλο αντικείμενο σε οιονεί-αντικείμενο (quasi-objet): «Αυτό που πρέπει να καταφέρουμε να σκεφτούμε, έτσι ώστε να υπολογίσουμε το εμείς, είναι η μεταβίβαση. Αυτό όμως σημαίνει εγκατάλειψη, παράδοση του εγώ. Μπορούμε άραγε να δώσουμε το εγώ που μας ανήκει; [...] Υπάρχει εν προκειμένω κάποιο πράγμα ή κάποια χειρονομία που μοιάζει με παραίτηση κυριαρχίας».⁶

Για το νεωτερικό πρόγραμμα η σχέση ανθρώπου και κόσμου νοούνταν με τους όρους οιονεί πολέμου.⁷ Οι κύριες αναφορές του ανθρώπου προς τον κόσμο και τα πράγματα ήταν, αφενός, η φυσική ιδιοκτησία και η κατοχή του κόσμου και, αφετέρου, η γνωστική κυριαρχία που καταλήγει σε ιδιοποίηση και, εν πολλοίς, σε σπίλωση του:

Το σύνθημα του Καρτέσιου δεν είναι τελικά παρά η εφαρμογή του δικαιώματος κυριότητας, ατομικού ή συλλογικού, στην επιστημονική γνώση και στις τεχνολογικές παρεμβάσεις [...] η σπίλωση του κόσμου του εντυπώνει το σημάδι της ανθρωπότητας ή των κυριάρχων της, είναι η ρυπαρή επισφράγιση της κατάληψης ή της κτήσης τους.⁸

Με αυτούς τους όρους, η έξοδος από την εμπόλεμη κατάσταση ανθρώπου και κόσμου μπορεί να οδηγήσει σε μια κατάσταση συμβιωτικής ειρήνευσης, η οποία όμως δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ως εξωγενής συμφιλίωση των δύο. Πρόκειται για τη λογική του αποκλειόμενου τρίτου, στην οποία ο Serres αντιπαραθέτει την αναγκαία στις παρούσες συνθήκες κρίσης λογική του εσωκλειόμενου τρίτου (tiers instruit) η οποία διέπει το «παράσιτο».⁹ Υπ' αυτή την έννοια η στροφή πέραν της Κοπερνίκειας Επανάστασης δεν είναι μια θεωρητική χειρονομία που μπορεί να χαρακτηριστεί ως νεωτερική ή, αντιθέτως, ως αντινεωτερική και αρχαίζουσα: δεν είναι, όμως, ούτε και προσχώρηση σε ένα μετανεωτερικό ή «υπερνεωτερικό» σχήμα: «πρέπει αναγκαστικά να βάλουμε τα πράγματα στο κέντρο και τον εαυτό μας στην περιφέρειά τους ή, ακόμη καλύτερα, αυτά παντού και εμάς στους κόλπους, σαν παράσιτα».¹⁰ Πρόκειται, αντιθέτως, για μια

5 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 70-71.

6 Michel Serres, *Το παράσιτο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, επιστ. επιμ. Δ. Καββαθάς (Αθήνα: Σμίλη, 2009), 456-457.

7 Michel Serres, *La guerre mondiale* (Paris: Le Pommier, 2008), 134.

8 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 50.

9 Serres, *Το παράσιτο*, 145-146.

10 Serres, *Το φυσικό συμβόλαιο*, 51. Ο σύγχρονος άνθρωπος νοείται ως «ένα απόθεμα, το πλέον ισχυρό και δικτυωμένο στη Γη» (σελ. 27). Θα πρέπει συνεπώς να αντικαταστήσει την «ανθρωπογένεια» με την «πραγματογένεια», που μόνη μπορεί να λειτουργήσει συμβιωτικά και συμπεριληπτικά στο σφαιρικό δίκτυο ανθρωπότητας και κόσμου. Ο Latour, από τη μεριά του, μεταγράφει τον «α-μοντερνισμό» του

στροφή «α-νεωτερική» (*amoderne*) ή μη νεωτερική (*non moderne*), κατά τη διατύπωση του Latour.¹¹ Για τη φιλοσοφική και επιστημονική νεωτερικότητα κυρίαρχες χειρονομίες υπήρξαν αυτή της «διπλής καταγγελίας» που παγίωσε τους δύο κυρίαρχους πόλους του υποκειμένου και του αντικειμένου και, εκείνη της δυϊστικής συγκρότησης του κόσμου, η οποία επέφερε διαφοροποιήσεις και εναλλαγές εντός των δύο πόλων.¹² Με ανάλογο τρόπο, ο Serres θέτει σε ερώτηση τη φύση των οντοτήτων που αποκαλούμε υποκείμενα και αντικείμενα:

Η παλιά διάκριση του υποκειμένου, από τη μια πλευρά, και του αντικειμένου, από την άλλη πλευρά, είναι άλλη μια επανεγκατάσταση του παρασιτικού βέλους [...] Όσο δεν έχουμε στη διάθεσή μας κάποια θεωρία των σχέσεων, μένουμε έκθαμβοι από τους πόλους και τους σταθμούς, τις ουσίες, τα ουσιαστικά, νομίζουμε ότι τα έχουμε πει όλα όταν τις σχέσεις τους τις εννοούμε ως ζεύξεις ή ως συνδυαστική. Όχι. Το βέλος βρίσκεται ανάμεσα, βάζει εντός παρενθέσεων τα κέντρα [...].¹³

Στην πραγματικότητα, αυτό που επιχειρήθηκε από τον νεωτερικό φιλόσοφο και επιστήμονα ήταν η αποκάθαρση (*purification*) – όρος του Latour – του ενδιάμεσου χώρου, όπου κατοικοεδρεύουν υβριδικού τύπου οντότητες, οιονεί-αντικείμενα (*quasi-objets*).¹⁴ Σε αντίστιξη προς αυτή την «αποκάθαρση» των οντοτήτων, ο Serres εισάγει το «παράσιτο», άλλη διατύπωση για ό,τι ο Serres είχε επεξεργασθεί στο πεντάτομο *Hermès* ως «Ερμή», με άλλα λόγια, ως τη μορφή που συμβολίζει το «μεταξύ» (*entre*) της αγγελίας, αλλά και των σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων, για τις οποίες αναρωτιέται χαρακτηριστικά: «Ποιος έκλεψε την σχέση;»¹⁵ Αυτό που προσδιορίζει τα οιονεί αντικείμενα είναι η θέση τους στο «τρίτον», το «μέσον», το οποίο όμως προηγείται των δύο προηγούμενων θέσεων, τίθεται προ των δύο πόλων: «Υπάρχει ένας τρίτος πριν από τον δεύτερο. Υπάρχει ένας τρίτος πριν από τον άλλο. Όπως θα έλεγε ο γερο-Ζήνων, θα πρέπει να περάσω από το μέσον [*milieu*] προτού φτάσω στο τέλος. Υπάρχει πάντοτε ένας διάμεσος, ένα μέσον, ένας ενδιάμεσος. Και στο παιχνίδι των τριών ο μέσος όρος μπορεί να συμπίπτει με τον έναν από τους τρεις ανάλογα». ¹⁶ Ο Serres χαρακτηρίζει αυτόν τον τύπο «α-νεωτερικής» σκέψης σχεσιακή (*relationnelle*) ή διανυσματική (*vectorielle*).

Serres στη δική του εμβληματική φράση «ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι» προκαλώντας, εντούτοις, την χλιαρή επιδοκμασία του Serres, βλέπε *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour* (Paris: Flammarion, 1994), 213.

11 Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι*, 84.

12 Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι*, 91-93.

13 Serres, *Το παράσιτο*, 434.

14 Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι*, 90. Η διαδικασία της αποκάθαρσης εμφανίζεται στον Latour και κατά την πραγμάτευση των επιστημονικών πρακτικών και της εργαστηριακής ζωής ως «κύκλοι αποκάθαρσης» (*purification circles*): Bruno Latour, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts* (Princeton N. J.: Princeton University Press, 1986), 57-59.

15 Serres, *Το παράσιτο*, 476. Πρβλ. Serres, *La guerre mondiale*, 99-101, 31-32. Μια ιδιαίτερη μορφή «παρασίτου» είναι ο «σημερινός Σοφός» που έχει τα χαρακτηριστικά του «Πεπαιδευμένου Τρίτου». Βλέπε Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 150-151.

16 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 131. Πρβλ. Michel Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour* (Paris: Flammarion, 1994), 160.

(III)

Την πλούσια προβληματική της «Κοπερνίκειας Αντεπανάστασης» στον Serres θέλουμε να αξιοποιήσουμε ερμηνευτικά στο πλαίσιο αυτού που προσδιορίζουμε εδώ ως «επανεπινοήση» της Φύσης και σύμπλεξή της με τον Πολιτισμό. Στην πραγματικότητα, η ανάγκη για μια «Κοπερνίκεια Αντεπανάσταση» προκύπτει από τις ιδιαίτερες προκλήσεις, σε επίπεδο οντολογικό, γνωσιολογικό και ηθικοπολιτικό, της νέας ανθρωπόκαινου εποχής στο επίκεντρο της οποίας τίθεται το αίτημα για επανενεργοποίηση του τριαδικού συμβιωτικού παιχνιδιού, επιστημών και Κόσμου των πραγμάτων, ανθρώπου και κοινωνίας, τέλος, ανθρώπου και «Βιογαίας»: «Ένας συγκεκριμένος πολιτισμός – αυτός που αποκαλώ γενολογικό (*générique*) – θα γίνει υπό την πίεση του Κόσμου, ο πολιτισμός της ανθρωπότητας. Πράγματι, η Βιογαία περιλαμβάνει τον Κόσμο και τα ανθρώπινα όντα, τα οποία είναι συνάμα υποκείμενα και αντικείμενα αυτής της επιστήμης». ¹⁷ Πρόκειται για μια αξίωση ενότητας που η νεωτερικότητα λησμόνησε νοώντας τη φύση όχι με όρους «γεωλογικούς» αλλά ως εξαντικειμενικευμένη *natura*, η οποία οριοθετείται ως τέτοια από το πεδίο κυριαρχίας του γνωσιοθεωρητικού και τεχνολογικού υποκειμένου. ¹⁸ Στον αντίποδα της «Βιογαίας» ίσταται η νεωτερική γαλιλαιϊκή-καρτεσιανή επιστήμη, στο μέτρο που αυτή παραμέλησε το «δίκαιο του κόσμου» και ενθάρρυνε τον «ακοσμισμό». Η κριτική αυτή αξιώνει τη σύναψη ενός νέου όχι πλέον αποκλειστικά ανθρωπογενούς συμβολαίου με τη φύση, ενός αμιγώς φυσικού συμβολαίου το οποίο καλείται να αποκαταστήσει, αφενός, το κοσμικό ανήκειν του ανθρώπου επανατοποθετώντας τον ως ισοσθενή παίκτη στη σφαιρική φύση ή τη Βιογαία, ενώ επιτάσσει, αφετέρου, στις επιστήμες να μιλήσουν εφεξής το «λεχθέν του Κόσμου» (*le dit du Monde*). Πρόκειται για ένα μετασχηματισμό που δε στερείται ηθικοπρακτικών και πολιτικών συνεπειών, καθώς προκρίνει αφενός, από ηθικής πλευράς. Ενδεικτικό παράδειγμα θα ήταν η επαναξιολόγηση των θεμελιωδών αρχών της νεωτερικής ηθικής, όπως η αρχή της αυτονομίας του υποκειμένου, ενθαρρύνοντας μια νέα διευρυμένη μορφή ανθρωπισμού. Με όρους πολιτικούς, το φυσικό συμβόλαιο αξιώνει, αφετέρου, μια νέα θεώρηση της πολιτειότητας στην κλίμακα μιας οικολογικής πολιτειότητας, μιας «δημοκρατίας των πραγμάτων». Αυτή τη νέα μετα-πολιτική πραγματικότητα χαρακτηρίζει ο Serres με την αντίθεση σκληρού και ήπιου που, όπως και στις τεχνολογίες, κάνει το ήπιο να προκρίνεται έναντι του σκληρού δημιουργώντας μια νέου τύπου «επιστημο-βιο-γαιο-πολιτειότητα». ¹⁹

Στην πραγματικότητα, η σύγχρονη τεχνοεπιστήμη καλείται να μεσολαβήσει μεταξύ φύσης, κοινωνίας και λόγου, αναγνωρίζοντας όχι μεμονωμένα αντικείμενα αλλά δίκτυα, δυναμικές κινήσεις και σχέσεις, τρόπους κυκλοφορίας (*modes de circulation*): «Η επιστήμη δεν είναι περιεχόμενο, αλλά τρόπος κυκλοφορίας». ²⁰ Η πληροφορία – ως αγγελία, ως μήνυμα αλλά και ως θόρυβος – είναι η εικόνα ενός παράσιτου που ταιριάζει στη σύγχρονη τεχνοεπιστημονική πραγματικότητα επιτρέποντάς της να εισχωρήσει στην τελευταία αχαρτογράφητη περιοχή, αυτή της ζωής. Όπως το παράσιτο έτσι και η

17 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 83.

18 Το γεγονός ότι δεν είμαστε πλέον «βιολογικοί» αλλά «γεωλογικοί» παράγοντες επισημαίνει, μεταξύ άλλων, η Corine Pelluchon παραπέμποντας στον Michel Serres στο *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité: Les homes, les animaux, la nature* (Paris: Cerf, 2011), 101-102.

19 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 102, 83.

20 Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, 155.

πληροφορία λειτουργεί ως «διαφορικός τελεστής μεταβολής».²¹ Ο Serres αντιπαραθέτει το δίκτυο – το οποίο μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσω μιας αλγεβρικής, τοπολογικής, μη γραμμικής μεθόδου – στο σύστημα, υποστηρίζοντας ότι η μέθοδος αυτή είναι ο μοναδικός αυθεντικός δομισμός.²² Αυτή η μέθοδος και μόνο μπορεί να αναδείξει το σύστημα σεμορφοκλασματικό (fractal), στο μέτρο που είναι καθεαυτό αντικείμενο όχι γνώσης αλλά μη γνώσης.²³ Στην πραγματικότητα, σύγχρονη τεχνοεπιστήμη είναι η επιστήμη των δικτύων, ενώ το τέχνημα που προσιδιάζει στη μεικτή πραγματικότητα των δικτύων δεν είναι άλλη από τον μικρο-υπολογιστή (microprocesseur), τον οποίο θα αδικούσαμε προσδιορίζοντάς τον απλώς ως ένα τεχνικό αντικείμενο. Τόσο λόγω της φύσης όσο και λόγω της ταχύτητάς της η πληροφορία ανθίσταται στη διαδικασία αντικειμενοποίησης – είναι το υπόδειγμα ενός «ενεργού πράγματος» (choses actives). Η πληροφορία ενσωματώνει σε μεγάλο βαθμό το σχήμα του μεσολαβητή, δηλαδή του μεταβιβαστή/ανταλλάκτη, που είναι διαρκής μετάβαση χωρίς στάσεις και, συνεπώς, είναι το κατ' εξοχήν οιονεί αντικείμενο, ούτε απλό υποκείμενο, ούτε απλό αντικείμενο: «Αυτό εδώ και τώρα είναι πληροφορία. Όταν το δούμε από εκεί, όταν το ακούσουμε από εκεί, το βάλουμε εκεί (αλλά αναμφίβολα επίσης: όταν το μυρίσουμε από εκεί, όταν το γευτούμε από εκεί) είναι θόρυβος. Δεν είναι παρά ένα παράσιτο, πρέπει να αποκλειστεί».²⁴ Μέσα από αυτό το πρίσμα, το εικονικό αντίστοιχο της πληροφορίας δεν είναι το οργανόγραμμα αλλά ο λαβύρινθος, καθώς η διαρκής κίνηση και η αστάθεια είναι η μόνη πραγματικότητά της: «Το ζήτημα είναι βεβαίως να ξέρουμε αν μπορούμε να κατασκευάσουμε ένα δίκτυο χωρίς περιορισμούς διασταυρώσεων, χωρίς ανταλλάκτη, χωρίς διεπαφή όπου θα διασταυρώνονται τα παράσιτα. Ένα δίκτυο όπου ένα οποιοδήποτε στοιχείο μπορεί να αναπαρίσταται προς κάποιο άλλο στοιχείο χωρίς περιορισμό μεσίτευσης».²⁵

Στον *Καιρό των Κρίσεων* ο Serres γράφει χαρακτηριστικά: «Η βασιλεία μας παραπαίει. Είμαστε υποχρεωμένοι να την μοιραστούμε. Θα γίνουμε άραγε δημοκράτες; Πιστεύω επίσης ότι η τόσο κυρίαρχη γλώσσα μας, αυτή της αρχαίας λογικής, παραπαίει μπροστά στην πολλαπλώς διάσπαρτη φωνή των πραγμάτων του κόσμου».²⁶ Και αναρωτιέται: «Θα γίνουμε άραγε ρεαλιστές; [...] Θα αποδεχτούμε επιτέλους αυτόν τον επιμερισμό της ειδημοσύνης;».²⁷ Οι αντιπαραθέσεις γύρω από τη νέα ισορροπία μεταξύ φυσικού και τεχνητού που διαμορφώνει ο βιοτεχνολογικός στοχασμός της εποχής μας δομείται

21 Serres, *Το παράσιτο*, 395. Η πληροφορία δεν έχει κανένα καθαυτό είναι, είναι καθαρή σχέση εντός δικτύων σχέσεων, όπως άλλωστε και το παράσιτο (σελ. 400).

22 Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, 107.

23 Serres, *Το παράσιτο*, 151-152.

24 Serres, *Το παράσιτο*, 285.

25 Serres, *Το παράσιτο*, 102. Πρβλ. Serres, *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, 156.

26 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 86.

27 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 86-87. Ανάλογος είναι και ο προβληματισμός του Latour: «Πρέπει ωστόσο να ξανασκεφτούμε τον ορισμό της νεωτερικότητας, να ερμηνεύσουμε τα συμπτώματα της μετανεωτερικότητας και να κατανοήσουμε γιατί δεν είμαστε πλέον αφοσιωμένοι ψυχή τε και σώματι στο διττό έργο της κυριαρχίας και της χειραφέτησης. Για να κάνουμε τόπο στα δίκτυα των επιστημών και των τεχνολογιών, πρέπει πράγματι να κινήσουμε ουρανό και γη; Ναι, αυτό ακριβώς, ουρανό και γη». Βλέπε Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι*, 30. Για την ιδιάζουσα ηθική ή «γεν-ηθική» (gén-éthique) της οικολογικής πολιτικής του Latour, βλέπε Frederic Vandenberghe, *Complexités du posthumanisme. Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour* (Paris: L'Harmattan, 2006), 127 κ.ε.

συνήθως γύρω από το αντιθετικό δίπολο, αφενός, ενός τεχνοεπιστημονικού πεσιμισμού και, αφετέρου, ενός τεχνοεπιστημονικού οπτιμισμού νεοβιταλιστικών και νεονιτσεϊκών αποχρώσεων. Ο τελευταίος συμφύρεται τις περισσότερες φορές με ευρύτερα πολιτισμικά ρεύματα του μεταανθρωπισμού και του διανθρωπισμού στη φιλοσοφία, τις πολιτισμικές σπουδές και τις σπουδές επιστήμης και τεχνολογίας εκθέτοντας την απόλυτη φενάκη του «ελέγχου» που ασκούσε το νεωτερικό υποκείμενο γνώσης και δύναμης:

Η ζωή είναι ένα παράθυρο ανοικτό στο τρωτό. Μοιάζει λάθος να το κλείσουμε. Η τελειότητα του πλήρως προστατευμένου, «νικηφόρου» εαυτού είναι ανατριχιαστική φαντασίωση που συνδέει την αμοιβάδα που τρέφεται με φαγοκύττωση και τον άνθρωπο που ταξιδεύει στο διάστημα αντιμετωπίζοντας ανθρωποφαγικά τη γη, σε μια εξελικτική τελεολογία των μετα-αποκαλυψιακών θεωριών περί εξωγήινης ζωής.²⁸

Στην πραγματικότητα, η διερώτηση για τη νέα σχέση φυσικού και τεχνητού στο πλαίσιο των σύγχρονων βιοτεχνολογικών εφαρμογών θα πρέπει να αποδεσμευτεί από την απλουστευτική μανιχαϊστικού τύπου αντίθεση ανθρωπισμού και αντι-ανθρωπισμού και να εγκύψει στη νέου τύπου περιπλοκότητα της σχέσης φυσικού και τεχνητού, φύσης και πολιτισμού. Τη διάγνωση αυτής της νέας εποχής, η οποία αποδίδεται συχνά ως ανθρωπόκαινο²⁹ ακολουθεί η εναλλακτική προς τις σύγχρονες τεχνοεπιστημονικές προκλήσεις συμβιωτική λύση, αυτή του «πεπαιδευμένου τρίτου», του «tiers instruit» στον Serres:

με ποιόν τρόπο μπορούμε να σκεφτούμε εφεξής την πολιτική, το δίκαιο, την οικονομία, και πώς επίσης θα συγκροτήσουμε μια κοινωνιολογία χωρίς αναφορά στην κατάδυσή μας στα στοιχεία και στα έμβια όντα της Βιογαίας; [...] Οι επιστήμες του ανθρώπου και οι κοινωνικές επιστήμες γίνονται ένα είδος υπο-τομέα των Επιστημών της Ζωής και της Γης. Και αντιστρόφως. Κατοικούμε τη Βιογαία. Η πολιτική αυτής της χώρας καλύπτει εφεξής τις χώρες μας. Και αντιστρόφως.³⁰

28 Donna Haraway, *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες. Η επανεπίνοηση της φύσης*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Ε. Τάκου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014), 331. Πρβλ. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago IL: The University of Chicago Press, 1999), 288 κ.ε.

29 Τον νεολογισμό «ανθρωπόκαινος» εισηγήθηκε ο νομπελίστας Χημείας Paul Crutzen προκειμένου να οριοθετήσει τη νέα εποχή που άνοιξε κατά την όψιμη νεωτερική εποχή για τον άνθρωπο αλλά και τον πλανήτη συνολικά και τις μεταβολές που επέφερε σε μια μέγα κλίμακα, πράγμα που καθιστά πλέον δυσχερή τον διαχωρισμό της ανθρωπίνης ιστορίας από την ιστορία της φυσικής εξέλιξης. Η συμπλοκή αυτή καθιστά αναπόφευκτη την ανάγκη να αναστοχαστούμε τη συμπλοκή της ιστορίας του ανθρωπίνου είδους με εκείνη της καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης και των συνεπειών της στο μη ανθρωπογενές περιβάλλον. Βλέπε Paul Crutzen, "Geology of Mankind," *Nature* 412 (2002), 17. Για τη φιλοσοφική προβληματική της ανθρωπόκαινου, βλέπε Alexandre Federeau, *Pour une philosophie de l'anthropocène* (Paris: Presses Universitaires de France, 2017)· Dominique Bourg, *Une nouvelle terre. Pour une autre relation au monde* (Paris: Desclée de Brouwer, 2018).

30 Serres, *Καιρός των Κρίσεων*, 92. Με την αρωγή αυτών των τεχνοεπιστημονικών εξελίξεων πραγματώνεται η κυριαρχία αυτών που ο Serres αποκαλεί «αντικείμενα-κόσμος» ("objets-monde"), των οποίων εμβληματική πρώτη μορφή αποτελεί η ατομική βόμβα στην απαρχή της κυβερνητικής εποχής. Βλέπε Michel Serres, *Le Gaucher boiteux: Figures de la pensée* (Paris: Le Pommier, 2015). Τον προβληματισμό του για τις νέες αυτές συνθήκες αποτυπώνει ο γάλλος φιλόσοφος σε μια σειρά δοκιμίων της δεκαετίας του 2000, που συμπεριλαμβάνονται στο δοκίμιο του *Petite Poucette* (2012), όπου αντιμετωπίζει τις προκλήσεις της νέας εποχής σε ένα πνεύμα ανάλυσης που κάθε άλλο παρά δυστοπικό είναι. Βλέπε Michel Serres, *Η κοντορεβιθούλα*, μτφρ. Δ. Ποταμιάνος (Αθήνα: Ποταμός, 2013).

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Haraway, Donna. *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες. Η επανεπινόηση της φύσης*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Ε. Τάκου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014.

Latour, Bruno. *Ουδέποτε υπήρξαμε Μοντέρνοι. Δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, επιμ. Θ. Μοσχούδης. Αθήνα: Σύναλμα, 2000.

Serres, Michel, *Το φυσικό συμβόλαιο*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επιμ. Κ. Γαβρόγλου-Α. Μπαλτάς. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

—. *Το παράσιτο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, επιστ. επιμ. Δ. Καββαθάς. Αθήνα: Σμίλη, 2009.

—. *Καιρός των Κρίσεων*, μτφρ. Λ. Λάκκα, επιμ. Β. Μπιτσώρης. Αθήνα: Καλέντης, 2011.

—. *Η κοντορεβιθούλα*, μτφρ. Δ. Ποταμιάνος. Αθήνα: Ποταμός, 2013.

Ξενόγλωσση

Bourg, Dominique. *Une nouvelle terre. Pour une autre relation au monde*. Paris: Desclée de Brouwer, 2018.

Crutzen, Paul J. "Geology of Mankind." *Nature* 415 (2002), 23.

Federeau, Alexandre. *Pour une philosophie de l'anthropocène*. Paris: Presses Universitaires de France, 2017.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago IL: The University of Chicago Press, 1999.

Latour, Bruno. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1986.

—. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 2004.

Pelluchon, Corine. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité: Les hommes, les animaux, la nature*. Paris: Cerf, 2011.

Serres, Michel. *Eclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1994.

—. *La guerre mondiale*. Paris: Le Pommier, 2008.

—. *Le Gaucher boîteux: Figures de la pensée*. Paris: Le Pommier, 2015.

Vandenberghe, Frédéric. *Complexités du posthumanisme. Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*. Paris: L' Harmattan, 2006.

**Απεικονίσεις της βιομηχανίας στη
γερμανική ζωγραφική (19ος-πρώιμος
20ός αιώνας) και φάσματα οικολογίας** **141**

Βιργινία Μαυρίκα

Με δεδομένο ότι η βιομηχανία και τα μεγάλα τεχνικά έργα αποτελούν δραστηριότητες που άπτονται πολλαπλών πτυχών του ανθρώπινου πολιτισμού, οικονομίας, κοινωνίας, πολιτικής, τεχνολογίας, οικολογίας ακόμη και θρησκείας, ο τρόπος εικαστικής απόδοσής τους ποικίλει ανάλογα με την εποχή, τη σκοπιμότητα της σχετικής παραγγελίας αλλά και τις προσωπικές θέσεις των δημιουργών τους. Η παράλληλη ανάπτυξη προσεγγίσεων με διαφορετικό ιδεολογικό υπόβαθρο αποτελεί χαρακτηριστικό της εικαστικής παραγωγής του εν λόγω θέματος.

Ως επί το πλείστον, η εικαστική απεικόνιση των τεχνικών καινοτομιών ταυτίζεται με την έννοια του εκσυγχρονισμού, όπως εκφράζεται με την εκβιομηχάνιση και τα μεγάλα τεχνικά έργα. Η τρέχουσα έμφαση στις περιβαλλοντικές επιπτώσεις της βιομηχανικής δραστηριότητας δεν αποτελούσε πάντα τον κυρίαρχο – και σίγουρα όχι τον μοναδικό – άξονα κριτικής αντιμετώπισής της. Ειδικότερα, η κριτική προσέγγιση των τεχνών απέναντι στη βιομηχανία δεν αφορά αποκλειστικά στη σχέση ανθρώπου-φυσικού περιβάλλοντος. Αφορά επίσης στην ευρύτερη μεταβολή της θέσης του ατόμου στη βιομηχανική κοινωνία, τόσο αναφορικά με το νέο οικιστικό περιβάλλον στο οποίο καλείται να ζήσει ο άνθρωπος, όσο αναφορικά και με τη θέση που λαμβάνει το άτομο σε ένα νέο εργασιακό σύστημα. Στο παρόν κείμενο θα επιχειρηθεί να διερευνηθούν πτυχές της εικαστικής απόδοσης της εκβιομηχάνισης και των τεχνικών έργων στη Γερμανία από τον 19ο αιώνα μέχρι και τον μεσοπόλεμο με αφορμή το σχήμα που διατύπωσε ο Félix Guattari στο κείμενο *Τρεις οικολογίες* (1989) σχετικά με τα τρία οικολογικά φάσματα, δηλαδή του περιβάλλοντος, των κοινωνικών σχέσεων και της ανθρώπινης υποκειμενικότητας.¹ Η μηχανογενής παραγωγή δύναται να εξετασθεί ως καθοριστικό στοιχείο, που συνδιαμόρφωσε τα προαναφερθέντα οικολογικά φάσματα, καθώς τα περιβαλλοντικά προβλήματα δε σχετίζονται μόνο με την εκπομπή νοσηρών ρύπων, αλλά και με τον τρόπο διάρθρωσης των κοινωνικών δομών και τη δυνατότητα του ατόμου να αρθρώσει την υποκειμενικότητά του στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας στην οποία επικρατούν συλλογικά δεδομένα και έξεις, όπως η μαζική παραγωγή και προώθηση προϊόντων, οι πλειοψηφικές καταναλωτικές συνήθειες κ.ά. Έτσι, στο φυσικό περιβάλλον περιλαμβάνεται ένα ευρύτερο οικοσύστημα κοινωνικών και εργασιακών σχέσεων, όπως διαμορφώνεται στο πλαίσιο της βιομηχανίας η οποία άνθισε στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οικονομίας, αξιοποίησε την τεχνολογική πρόοδο, προσανατόλισε προς την οικονομία του κέρδους και έπλασε τις σχέσεις ισχύος μεταξύ ατόμων και μεταξύ κρατών.

Σε γενικές γραμμές, η εικαστική απόδοση της βιομηχανίας κινείται μεταξύ καταγραφής μιας θαυμαστής τεχνολογικής εξέλιξης ως αναπτυξιακού επιτεύγματος εθνικής ή ιδιωτικής προέλευσης, και παράλληλα προβληματισμού για τις καθοριστικές αλλαγές που αυτή συνεπάγεται σε πολλαπλά επίπεδα – ατομικό, κοινωνικό, εργασιακό, οικιστικό, περιβαλλοντικό. Οι απεικονίσεις αυτές λειτουργούν οπωσδήποτε και ως ιστορικά τεκμήρια γεγονότων και αντιλήψεων κάθε εποχής τα οποία αντανακλούν άλλοτε έμμεσα και άλλοτε με σαφή, στοχευμένο προσανατολισμό.

Η ένταση του ενδιαφέροντος και της ενασχόλησης των ζωγράφων με το θέμα εξελίσσεται παράλληλα με την ανάπτυξη της βιομηχανικής δραστηριότητας. Η εμφάνιση

1 Félix Guattari, *Οι Τρεις Οικολογίες*, μτφρ. Μ. Σολωμού (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991).

του είδους (genre) με το όνομα «βιομηχανική ζωγραφική» (Industriemalerei) στη γερμανική τέχνη ξεκινά από την τέταρτη δεκαετία του 19ου αιώνα για να ακμάσει μεταξύ 1870 και 1945, δηλαδή μια περίοδο που περιλαμβάνει το χρονικό διάστημα της Δεύτερης Βιομηχανικής Επανάστασης (1880-1914), κατά την οποία αναπτύχθηκε η γερμανική βιομηχανία.² Το μεγαλύτερο μέρος του 19ου αιώνα αποτελεί μια προβιομηχανική ή πρωτο-βιομηχανική περίοδο για τη γερμανική οικονομία και ως εκ τούτου τα ομόχρονα έργα της «βιομηχανικής ζωγραφικής» συνιστούν τμήμα της τοπιογραφίας· αποτελούν μια διαφορετικού είδους *veduta*, συνήθως μικρής κλίμακας, χωρίς ιδιαίτερη δημοτικότητα στο αγοραστικό κοινό. Σε αυτά τα έργα η φύση παραμένει ανεπηρέαστη από την ανθρώπινη δραστηριότητα, ενώ τα αρχιτεκτονήματα δεν επικρατούν στην εικονιστική επιφάνεια ή χάνονται μέσα στον όγκο του φυσικού τοπίου. Στο έργο του Johann Jakob Dorner του Νεώτερου, *Μονάδα σιδηρουργίας στα βουνά* (περ. 1830) (εικ. 1) μια μονάδα σιδηρουργίας εντάσσεται αρμονικά στο δασικό περιβάλλον, το οποίο αξιοποιεί ως καύσιμη ύλη για τη λειτουργία του. Η τοποθέτησή του στη σύνθεση είναι ανάλογη ενός πύργου που προβάλλει σε ένα ύψωμα ή πάνω από ένα ποτάμι ακολουθώντας τους καθιερωμένους συνθετικούς κανόνες της τοπιογραφίας της εποχής. Το έργο του Dorner έχει ισορροπημένη δομή, απόδοση του τοπίου σε ξεκάθαρα, επάλληλα εικονιστικά επίπεδα, και διακριτική ανάδειξη του κυρίως θέματος μέσω της φωτιστικής πηγής που εστιάζει σε αυτό. Η δραστηριότητα δηλώνεται μέσω των καπνών που ξεπροβάλλουν από τις καπνοδόχους και αποτελούν το μοναδικό «αφηγηματικό» στοιχείο της σύνθεσης, αλλά δεν αλλοιώνουν το τοπίο, το οποίο παραμένει γοητευτικά ειδυλλιακό, μακριά από ανθρώπινους οικισμούς. Σε αυτήν την πρώιμη φάση της γερμανικής βιομηχανικής ζωγραφικής το οικοδόμημα ενδιαφέρει ως προς την εξωτερική του μορφή και ως τμήμα του τοπίου, ενώ ο άνθρωπος απουσιάζει από τη σύνθεση. Ανάλογη έμφαση, κυρίως στην απόδοση των λεπτομερειών του περιβάλλοντος τοπίου με σχεδιαστική ακρίβεια και καθαρότητα, απαντάται σε έργα του Wilhelm Johann Schirmer (1807-1863), που προσγράφονται στη Σχολή Τοπιογραφίας του Düsseldorf του Heinrich Bürkel (1802-1869) και του Julius Rollmann (1827-1865).

Έναν πρώιμο κοινωνικό σχολιασμό, που σχετίζεται με τη σταδιακή εκβιομηχάνιση της κεντρικής Ευρώπης, εκφράζει το είδος της «ζωγραφικής της δυστυχίας» (Elendsmalerei), στο οποίο καταγίνεται η προαναφερθείσα Σχολή του Düsseldorf. Πρόκειται για ένα είδος που αναπτύσσεται κυρίως στο Βέλγιο και τη Ρηνανία, μια κατ'εξοχήν βιομηχανική περιοχή της Γερμανίας, και εκφράζει εικαστικά τις κακουχίες της εργατικής και αγροτικής τάξης. Τα εν λόγω έργα φέρουν έναν πρώιμο κοινωνικό σχολιασμό για την εκβιομηχάνιση, που ωστόσο επισκιάζεται από την υπερβολικά συναισθηματική, σχεδόν θεατρική προσέγγιση μιας καθ'όλα σοβαρής κοινωνικής πραγματικότητας. Σε αυτό το είδος εμπίπτει το έργο του Karl Wilhelm Hübner, *Οι υφάντρες αργαλειού από τη Σιλεσία* (1844),³ το οποίο παρουσιάζει τον σκληρό και απαξιωτικό τρόπο με τον οποίο ένας πλούσιος βιομήχανος διαπραγματεύεται τις τιμές των υφασμάτων που φέρνουν

2 Thomas M. Lekan, *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885-1945* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 19.

3 Το ίδιο θέμα πραγματεύεται το πολιτικό ποίημα «Οι υφάντρες αργαλειού από τη Σιλεσία» του Heinrich Heine (1844) κατά την επονομαζόμενη περίοδο Vormärz, που προηγήθηκε της επανάστασης του Μαρτίου 1848.

προς πώληση υφάντρες αργαλειού, προκαλώντας απελπισία στις φτωχές εργάτριες. Η κοινωνική προσέγγιση θα εμφανιστεί αργότερα στο πλαίσιο της βιομηχανικής ζωγραφικής, χωρίς ωστόσο να υιοθετεί τα μορφοπλαστικά και συγκινησιακά μέσα του κύκλου της «ζωγραφικής της δυστυχίας», στον οποίο περιλαμβάνονται επίσης έργα του Peter Schwingen (1813-1863).⁴



Εικ. 1
Johann Jakob Dorner ο Νεώτερος,
Μονάδα σιδηρουργίας στα βουνά,
περ. 1830, ελαιογραφία, 56 x 51 εκ.
Ιδιωτική Συλλογή (Πηγή: Salzmann,
Industrie und Technik, εικ. στη σελ. 15).

144

Η συγκέντρωση βιομηχανικών μονάδων σε συγκεκριμένους οικισμούς και η δημιουργία βιομηχανικών πόλεων είναι φαινόμενα που αποτυπώνονται στη γερμανική ζωγραφική από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής. Τα βιομηχανικά συγκροτήματα τίθενται σε μεγαλύτερη κλίμακα, χωρίς ωστόσο ακόμη να διαταράσσεται η αρμονική συνύπαρξη περιβάλλοντος και βιομηχανίας, όπως σε έργα των Charles Hoguet (1821-1870) και August von Wille (1828-1887). Αξίζει να σημειωθεί ότι η γειτνίαση βιομηχανικών μονάδων με ιστορικά μνημεία ή ακόμη και η αξιοποίηση μεσαιωνικών αρχιτεκτονημάτων στο πλαίσιο της βιομηχανικής λειτουργίας αποτελεί μια συνήθη πρακτική, π.χ. στο έργο του Wilhelm Scheiner, *Εργοστάσιο σχινοποιίας Felten & Guillaume στην Κολωνία* (1866).⁵ Χαρακτηριστική είναι η λειτουργική ένταξη του μεσαιωνικού πύργου Wetter στο εργοστάσιο ειδών μηχανολογίας Harkort της πόλης Wetter (Ruhr), όπως απεικονίζεται στο ομόθεμο έργο του Alfred Rethel από το 1834.⁶ Σε δύο χαρακτηριστικά που αποδίδουν

4 Ingrid Bodsch (επιμ.), *Peter Schwingen (1813-1863) Ein Maler der Düsseldorfer Malerschule Zum 200. Geburtstag* (Bonn: Stadt/Museum Bonn, 2013), 109-112.

5 Hans Schmitt-Rost (επιμ.), *Alt kölnisches Bilderbuch* (Köln: Seemann, 1950), 167.

6 Siegfried Salzmann et al, *Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart* (Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1969), 16.

την ίδια άποψη της πόλης πριν και μετά τη λειτουργία της βιομηχανικής μονάδας,⁷ η τοπιογραφική προσέγγιση δε διαφέρει ως προς τη γραφικότητα και την ομορφιά του τοπίου.

Αν και η επισήμανση των αρνητικών επιπτώσεων της εκβιομηχάνισης δεν αποτελεί την κυρίαρχη τάση στη γερμανική βιομηχανική ζωγραφική τον 19ο αιώνα, η κριτική αντιμετώπισή της εμφανίζεται για πρώτη φορά αρκετά νωρίς, έστω και μεμονωμένα. Η ζωγραφική του ρομαντισμού θα εκφράσει τον προβληματισμό από μια ιδιαίτερη σκοπιά που έγκειται στη διατάραξη της αντιμετώπισης της φύσης από τον άνθρωπο μέσα από ένα θρησκευτικό πρίσμα. Στη γερμανική ρομαντική ζωγραφική η φύση, το τοπίο, αποτελούν έκφραση του θείου, καθρέπτη της ψυχής και φορέα πνεύματος.⁸ Σχετίζονται δε με τον πανθεισμό, κατά τον οποίο ο θεός ενυπάρχει σε κάθε πτυχή του σύμπαντος ή ο θεός και το σύμπαν – άρα και το φυσικό περιβάλλον – είναι ένα και το αυτό. Στους γερμανούς ρομαντικούς σκοπός δεν είναι μόνο η απόδοση της φυσικής ομορφιάς αλλά η υπονόηση της σχέσης ανθρώπου και φύσης σε ένα χριστιανικό πλαίσιο, στο οποίο ο άνθρωπος συνδιαλέγεται με δέος με τη φύση. Ορισμένοι ζωγράφοι διαβλέπουν από πολύ νωρίς ότι αυτή η σχέση θα μεταβληθεί ριζικά με την εισβολή της βιομηχανικής δραστηριότητας. Στα έργα τους εκφράζεται η απειλή της φύσης από την εξάπλωση των βιομηχανικών εγκαταστάσεων, η αλλοίωση του τοπίου και η εκτίναξη της δομημένης κλίμακας.

Στη ρομαντική τοπιογραφία του Caspar David Friedrich (1774-1840) τα αρχιτεκτονήματα, ως ανθρώπινες δημιουργίες, φέρουν τα σημάδια της φυσικής φθοράς από τον χρόνο ή την εγκατάλειψη, ενώ το ανέγγιχτο φυσικό περιβάλλον, ως θείο δημιούργημα, επιβάλλεται ως αντανάκλαση του Θεού στο πλαίσιο μιας πανθειστικής αντίληψης. Τα τοπία του λειτουργούν ως τόποι θρησκευτικού διαλογισμού.⁹ Η αναμέτρηση του ανθρώπου με τη φύση, η ανθρώπινη αντίδραση στην απεραντοσύνη, την ομορφιά, την παντοδυναμία ή και τον τρόμο που αυτή προκαλεί είναι τόσο συνταρακτική, που εκφράζεται σιωπηλά, και στην κυριολεξία απρόσωπα με την απόδοση των ανθρώπων πάντα από την οπίσθια πλευρά ως θεατές του περιβάλλοντος χώρου. Με τη δυναμική έλευση της βιομηχανικής δραστηριότητας το τοπίο χάνει τη λειτουργία του ως αντικατοπτρισμού του Θεού και εκκοσμικεύεται, καθώς η ανθρώπινη δραστηριότητα με τα ογκώδη ανεγερμένα οικοδομήματα και τα μαύρα νέφη των φουγάρων αρχίζουν να επικρατούν στο τοπίο. Η τυπική – για την έως τότε τοπιογραφία – κορυφογραμμή των βουνών ή του δομημένου τοπίου, που σχημάτιζαν οι κατοικίες με τις καπνοδόχους και οι ναοί με τα καμπαναριά, αντικαθίστανται από τους όγκους των βιομηχανιών με τα ψηλά φουγάρα.¹⁰ Τελείται πλέον η έλευση μιας νέας εποχής όχι μόνο ως προς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του τοπίου, αλλά και τη σχέση ανθρώπου και φύσης με βαρόμετρο τον βαθμό επέμβασης

7 Πριν βλέπε Albert Wiese (χαράκτης), *Ο πύργος Wetter στο Ruhr*, 1819. Διαθέσιμο στο: <http://www.reviertgalerie.de/bilder/WieseBurgWetter.html> (πρόσβαση: 27 Απριλίου 2019)· μετά βλέπε Carl Mayer (χαράκτης), Carl Schlickum (σχέδιο), *Η πόλη Wetter (Ruhr)*, 1872. Διαθέσιμο στο: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Schlickum_Wetter_Ruhr_Stahlstich_C._Mayer%27s_KA_1872.jpg (πρόσβαση: 27 Απριλίου 2019).

8 Sung-Kook Park, *Studien zu Industriebildern in der Malerei der Romantiker* (Marburg: Tectum Verlag, 2004), 7.

9 Lorenz Eitner, *19th century European painting* (Oxford: Westview Press, 2002), 132.

10 Park, *Studien zu Industriebildern in der Malerei der Romantiker*, 66.

που «νομιμοποιείται» πλέον να ασκεί ο άνθρωπος στο φυσικό περιβάλλον. Αν και η Γερμανία δεν ήταν τόσο εξελιγμένη βιομηχανικά, όπως η Αγγλία κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα, αυτοί οι προβληματισμοί εκφράζονται ήδη από το 1802-03 σε ένα έργο του Friedrich με θέμα *Το εργοστάσιο υαλοουργίας Doehlen στην κοιλάδα Plauen κοντά στη Δρέσδη* (1802-03) (εικ. 2). Στο διάφανο, γαλανό ουρανό ενός ειδυλλιακού, καταπράσινου τοπίου της Σαξονίας εισβάλλουν οι πηχτοί, γκρίζοι καπνοί από τα φουγάρα μιας υαλοβιομηχανικής μονάδας. Στα δεξιά του πρώτου εικονιστικού επιπέδου μια ομάδα ανθρώπων σπάζει τα κλαδιά ενός δέντρου, ενώ στα αριστερά ένα άλλο δέντρο έχει ήδη κατακοπεί. Ο συμβολισμός είναι πρόδηλος σχετικά με την καταστροφή της φύσης από τη βίαιη ανθρώπινη επέμβαση. Οι προθέσεις του Friedrich επιβεβαιώνονται ακόμη περισσότερο από τον τρόπο με τον οποίο το εν λόγω σχέδιο φέρει μικρές αλλά καιρικές αλλαγές όταν αναπαράγεται σε χαλκογραφία λίγα χρόνια αργότερα (περ. 1810) από τον χαράκτη Johann Friedrich Franz Bruder.¹¹ Ο Bruder μεταβάλλει τα πρόσωπα που καταστρέφουν το δέντρο σε μέλη μιας πολυμελούς οικογένειας που παίζουν κάτω από τη σκιά του· στο αριστερό τμήμα δεν υφίσταται κατεστραμμένο δέντρο, και κυρίως, τα χρώματα της χαλκογραφίας είναι φωτεινά, δηλωτικά ενός υγιούς τοπίου.

146



Εικ. 2

Caspar David Friedrich, *Το εργοστάσιο υαλοουργίας Doehlen στην κοιλάδα Plauen κοντά στην Δρέσδη*, 1802-03, ελαιογραφία, 381 x 538 εκ. Μουσείο της Πόλης της Δρέσδης (Πηγή: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1163466>).

11 https://www.europeana.eu/portal/de/record/92070/BibliographicResource_1000126221125.html (πρόσβαση: 27 Απριλίου 2019).

Η διατύπωση ανησυχιών σχετικά με την αρνητική επίδραση της εκβιομηχάνισης στην πολιτιστική κληρονομιά θα συμβαδίσει με την εντατικοποίησή της από το 1880 και εξής και θα συσχετισθεί άμεσα με την πρόσληψη του τοπίου ως «εθνικού», ιδιαίτερα στις επαρχίες που διατρέχει ο ποταμός Ρήνος στη δυτική Γερμανία, με επίκεντρο την περιοχή του μέσου Ρήνου. Ένα αυξανόμενο τμήμα της μέσης τάξης διατύπωνε επιφυλάξεις κατά της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης που απειλούσαν να εξαφανίσουν τα ιστορικά τοπία της Γερμανίας και να θέσουν σε κίνδυνο τα μεσαιωνικά οχυρωματικά ερείπια της Ρηνανίας.¹² Καταφέρονταν ενάντια στην εξάπλωση των βιομηχανιών, των γραμμών υψηλής τάσης και άλλων εγκαταστάσεων, που θεωρούσαν ότι παραμόρφωναν την ύπαιθρο γη, την πατρίδα, και πίστευαν ότι η χώρα χρειαζόταν θεσμικές ρυθμίσεις, ιδιωτικές πρωτοβουλίες και δημόσια παιδεία με στόχο τη διατήρηση του τοπίου και την προστασία των αξιών της πατρίδας για τις επόμενες γενιές. Έτσι αναδύθηκαν οι όροι «Προστασία της Φύσης» (Naturschutz) και «Προστασία της Πατρίδας» (Heimatschutz), που ουσιαστικά ταυτίζονταν.¹³ Η απειλή της φύσης από την εκβιομηχάνιση στην επαρχία της βόρειας Ρηνανίας-Βεσφαλίας εκφράζεται ξεκάθαρα στο έργο του Andreas Achenbach, *Υψικάμινος στην είσοδο του παλιού λιμανιού στο Neuss* (1860) (εικ. 3). Μεγαλύτερη επέκταση των βιομηχανικών όγκων στην εικονιστική επιφάνεια, σκοτεινοί χρωματικοί τόνοι και κυρίως, απόδοση ενός φυσικού περιβάλλοντος που αρχίζει να χάνει την υγιή και όμορφη όψη του: το χρώμα του ποταμού και του ουρανού αποπνέουν νοσηρότητα, οι ανθρώπινες μορφές στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο δε λειτουργούν ως σταφάζ στη γραφικότητα του τοπίου. Ο υπαινιγμός εδώ δεν αφορά μόνο στο φυσικό τοπίο, αλλά και τις επιπτώσεις σε πιο παραδοσιακές οικονομικές δραστηριότητες, όπως των ψαράδων, των οποίων η εργασία θίγεται από εξωτερικούς ισχυρούς παράγοντες που αδυνατούν να ελέγξουν. Ανάλογη είναι η προσέγγιση στο έργο του Ernst Wilhelm Knippel, *Η πίσω όψη του βασιλικού χυτηρίου σιδήρου στο Gleiwitz* (1841) (λιθογραφία)¹⁴ και του Carl Blechen, *Εργοστάσιο ελασματοποιίας στο Neustadt-Eberswalde* (1834),¹⁵ το οποίο εκτέθηκε αρκετές δεκαετίες μετά τη δημιουργία του, το 1881, οπότε και επισημάνθηκε για πρώτη φορά το κριτικό περιεχόμενό του,¹⁶ όταν πλέον η εποχή ήταν ωριμότερη για μια τέτοια ανάγνωση.

Η εμφάνιση νέων αρχιτεκτονικών τύπων που ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της βιομηχανίας προμήθευσαν τη ζωγραφική με ένα νέο περιεχόμενο: την επικέντρωση στην αρχιτεκτονική φόρμα που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της εικονιστικής επιφάνειας. Οι απεικονίσεις αυτές φιλοτεχνούνταν ως επί το πλείστον με σκοπό την προβολή των σχετικών επιχειρήσεων και των επιτευγμάτων τους στους τομείς της τεχνολογίας και της παραγωγής. Αυτή η πτυχή της βιομηχανικής ζωγραφικής διατρέχει σταθερά το είδος από το β' μισό του 19ου αιώνα μέχρι και σήμερα (εικ. 4)

12 Σύμφωνα με τον Lekan στο *Imagining the Nation in Nature*, 28, οι εξορύξεις τραχίτη και βασάλτη στη Ρηνανία θεωρήθηκε ότι προκαλούσαν καταρρεύσεις και έθεταν σε κίνδυνο τα ιστορικά ερείπια της περιοχής.

13 Lekan, *Imagining the Nation in Nature*, 22.

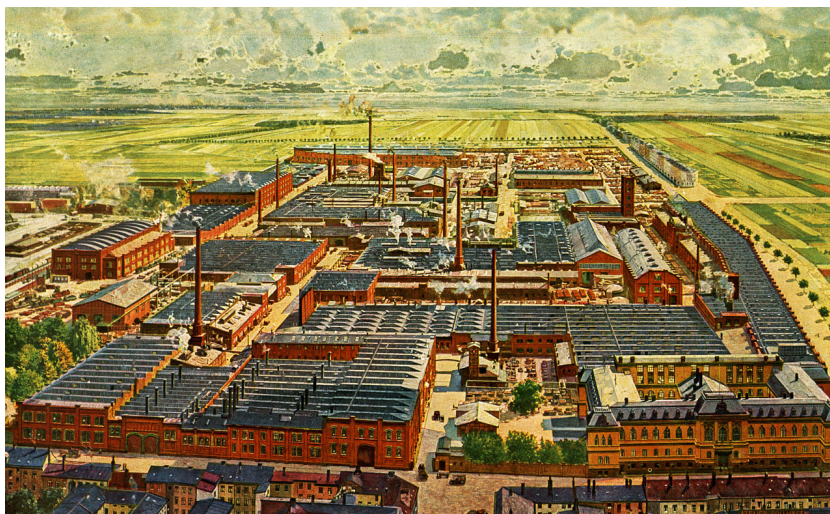
14 Είναι ενδιαφέρον ότι μία άλλη λιθογραφία των ίδιων δημιουργών, που απεικονίζει την επίσημη, πρόσθια όψη της εγκατάστασης (1840), δημοσιευμένη στο *Der Oberschlesier*, 21/7-8 (1939), δε φέρει καμία ένδειξη αλλοίωσης του περιβάλλοντος.

15 Klaus Türk, *Bilder der Arbeit* (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000), 19.

16 Salzmann, *Industrie und Technik in der deutschen Malerei*, 18.



Εικ. 3
Andreas Achenbach, *Υψικάμινος στην είσοδο του παλιού λιμανιού στο Neuss*, 1860, ελαιογραφία, 25,5 x 37,4 εκ. Μουσείο της Πόλης του Ντύσελντορφ (Πηγή: https://www.europeana.eu/portal/de/record/2064114/Museu_ProvidedCHO_Digitales_Kunst_und_Kulturarchiv_D_sseldorf_267156.html?q=Andreas+Achenbach#dclid=1556545145235&p=3).



Εικ. 4
Otto Bollhagen και Fritz Jacobsen (σχέδιο), E. Nister (έκδοση), *Το χαλυβουργείο Friedrich-Krupp-AG το έτος*, 1912, χρωμολιθογραφία. Ιδιωτική Συλλογή.

Η ακαδημαϊκή μορφολογία στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού ιστορισμού θα εξυπηρετήσει την αποθεωτική προσέγγιση της βιομηχανίας με έργα που χρηματοδοτούνται κυρίως από ιδιωτικές επιχειρήσεις και φορείς, τα οποία συνδυάζουν πομπώδη και ιδεαλιστικά στοιχεία με ρεαλιστικά, αλληγορικά και συμβολικά θέματα, όπως στη μη σωζόμενη

τοιχογραφία του Hugo Vogel με θέμα *Η βιομηχανία υπό την προστασία του αυτοκρατορικού στέμματος παραδίδει τα εργαλεία της στους εργάτες* (1894), η οποία κοσμούσε το κατάστημα της Τράπεζας Darmstädter Bank στο Βερολίνο. Η στροφή του ενδιαφέροντος από το κτηριακό συγκρότημα στον εργαζόμενο – τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και εξής – έχει επίσης αποθεωτικό χαρακτήρα. Με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά αλλά και μνημειακό μορφοπλαστικό ιδίωμα ο βιομηχανικός εργάτης αποδίδεται ως σύγχρονος «ήρωας» που δαμάζει τα φυσικά στοιχεία και κυριαρχεί με την τεχνική του δεξιότητα επί της ύλης (Franz Marton, Victor Theodor Slamma, Heinrich Kley). Σε αυτά τα έργα κυριαρχούν οι δυναμικές στάσεις, η εκφραστική σωματικότητα, ο έντονος και δραματικός σκιοφωτισμός, αναδεικνύοντας τη χειρωνακτική δουλειά του εργάτη, που χαλιναγωγεί τη φωτιά και το μέταλλο (εικ. 5).



Εικ. 5
Arthur Kampf, *Στο εργοστάσιο ελασματοποιίας*, 1900, κατεστραμμένη τοιχογραφία για το κοινοτικό κέντρο (Kreishaus) στο Aachen-Burscheidt (Πηγή: Hans Rosenhagen, *Arthur Kampf*, Bielefeld-Leipzig: Velhagen & Klasing 1922, εικόνα στη σελ 35).

Στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα, στη μνημειακή ερμηνεία της μηχανικής εργασίας θα προστεθεί μια διαφορετική εικαστική σκοπιά στα μέσα παραγωγής. Αυτή φέρει τη συνειδητοποίηση ότι η μηχανογενής εργασία δεν οδηγεί για όλους στην εξασφάλιση της επιβίωσης, τη διαθεσιμότητα υλικών αγαθών, τη διευκόλυνση της καθημερινότητας και την αύξηση του ελεύθερου χρόνου. Αντιθέτως, μέσα από ένα πλέγμα κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων, που βασίζονται στην εξασφάλιση της ισχύος και της κερδοφορίας για τους κατέχοντες τα μέσα παραγωγής, η μηχανογενής εργασία δύναται να οδηγήσει σε σχέσεις ελέγχου, ταξικό ανταγωνισμό, και υποβάθμιση του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. Η εικαστική απόδοση της βιομηχανίας

συνδέεται άμεσα με την απεικόνιση των συνθηκών εργασίας και τις διεκδικήσεις για εργασιακά δικαιώματα. Στο έργο του Hans Baluschek, *Γυναίκες προλετάριοι* (1900)¹⁷ αποδίδεται η αλλοίωση του ανθρώπινου και κοινωνικού περιβάλλοντος ως επίδραση των νέων μέσων και μεθόδων παραγωγής. Η επαναληπτικότητα της ίδιας, επίπονης, μονότονης, μακράς σε διάρκεια εργασίας στη γραμμή παραγωγής, αντανακλάται στην ενωμένη, σφιχτή μάζα που συγκροτούν οι γυναικείες μορφές. Ο ανώνυμος εργάτης, κρίκος μιας εργασιακής αλυσίδας, από την οποία δεν ξεχωρίζει το άτομο ή το αποτέλεσμα της εργασίας του, συμπυκνώνει τη θλιβερή εικόνα ενός μοντέρνου ανθρωπο-κοινωνικού περιβάλλοντος που πλέκεται γύρω από τη βιομηχανική οικονομία. Η κριτική στάση απέναντι στη νοσηρή ομοιογένεια προοικονομεί την έννοια της «οικοσοφίας», στον πυρήνα της οποίας τίθεται η ανάγκη για συνειδητοποίηση του εαυτού και για ανάδειξη της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Στην αυγή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι αλλαγές των συνθηκών εργασίας εντός του αστικού βιομηχανικού περιβάλλοντος και η απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση ερμηνεύθηκαν από γερμανούς συγγραφείς, όπως τον Konrad Guenther (1874-1955), ζωολόγο και πρωτοπόρο του κινήματος για την προστασία της φύσης, ως αιτία για μια σειρά από κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα συμπεριλαμβανομένου του διάχυτου κοινωνικού αναβρασμού της εποχής. Βέβαια, ο Guenther επιχειρηματολόγησε έχοντας ως κύριο ενδιαφέρον την επίτευξη κοινωνικής σύμπτωσης και ηρεμίας:

Οι σύγχρονοι καιροί έχουν επιφέρει μια φοβερή αλλαγή. [...] Είναι κυρίως η βιομηχανία που έχει φέρει τον λαό στην πόλη και τον αποξενώνει από τη φύση. Το μεγαλύτερο μέρος της δυσaréσκειάς του μπορεί να εξηγηθεί από αυτήν την αλλαγή, γιατί ενώ οι υγιείς χαρές του δάσους και του χωραφιού είναι προσβάσιμες σε όλους ανεξαρτήτως κοινωνικής θέσης, οι χαρές της πόλης είναι διαθέσιμες κυρίως στους έχοντες.¹⁸

150

Η ζωγραφική στρέφεται στην απεικόνιση της οικονομικής εξαθλίωσης των χαμηλότερων στρωμάτων, της οικονομικής ανισότητας και των εργατικών κινημάτων την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (Bernhard Hoetger, Käthe Kollwitz, Sella Hasse, Hans Baluschek), κατά την οποία δημιουργείται μια εκρηκτική κατάσταση από την εξέγερση των κομμουνιστών Σπαρτακιστών και τη δράση παρακρατικών ακροδεξιών ταγμάτων (Freikorps), τον υπερπληθωρισμό, την ανεργία, την ανέχεια, το μεγάλο δημόσιο χρέος, την απώλεια εδαφών για τη Γερμανία με τη συνθήκη των Βερσαλλιών, την άνοδο του αντισημιτισμού, τις απεργίες και τις εργατικές κινητοποιήσεις.¹⁹ Η τέχνη του μεσοπολέμου επιτονίζει τη μηχανοποίηση της εργασίας και κυρίως της ίδιας της ανθρώπινης ζωής, αξιοποιώντας τα μορφοπλαστικά εργαλεία των μοντέρνων κινημάτων, τη σχηματοποίηση, το αφαιρετικό ιδίωμα και τον κονστρουκτιβισμό (εικ. 6).

17 Klaus Türk, "Historische Bilderdiskurse der Industrie und Technik," στο Eva Mayring (επιμ.), *Bilder der Technik, Industrie und Wissenschaft* (München: Deutsches Museum, 2008), εικ. 9.

18 Konrad Guenther, *Der Naturschutz* (Freiburg: Friedrich Ernst Fehlenfeld, 1912), 13.

19 Σχετικά με την εικαστική απόδοση του εργάτη που αγωνίζεται για εργασιακά δικαιώματα την περίοδο του μεσοπολέμου βλέπε Christoph Bertsch, "Die gekreuzigte Arbeiter. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Bildtypus der Zwischenkriegszeit," στο Klaus Türk (επιμ.), *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst: Beiträge eines interdisziplinären Symposiums* (Stuttgart: Franz Steiner, 1997), 40-49.



Εικ. 6
Franz Wilhelm Seiwert, *Εργάτες*, 1926, ελαιογραφία, 69,4 x 90 εκ, Μουσείο Τέχνης της Πόλης του Ντύσελντροφ (Πηγή: Wikimedia Commons).

Ο αναστοχασμός της νεώτερης γερμανικής βιομηχανικής ζωγραφικής υπό το πρίσμα της οικосоφίας επιβεβαιώνει ένα βασικό στοιχείο της σκέψης του Guattari: την πληθώρα των «οικολογιών» που μας περιβάλλουν. Αυτές οι οικολογίες αφενός μας καθορίζουν και αφετέρου τις ορίζουμε και αναδιαμορφώνουμε μέσω ενός δικτύου σχέσεων. Ένα άλλο σημείο συνάντησης μεταξύ βιομηχανικής ζωγραφικής και οικосоφίας κατά Guattari είναι η έμφαση στον αστικό χώρο στον οποίο συγκεντρώνεται όλο και μεγαλύτερος πληθυσμός, διαμορφώνοντας αναλόγως όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής συμπεριλαμβανομένων της εργασίας, της διαβίωσης, των μετακινήσεων, των κοινωνικών σχέσεων, του βιώματος της φύσης.²⁰

Το περιεχόμενο της γερμανικής βιομηχανικής ζωγραφικής συνδιαλέγεται με τα τρία οικολογικά φάσματα, που πολύ αργότερα διατύπωσε ο Guattari. Πραγματεύεται την ανησυχία για τις αρνητικές επιπτώσεις της βιομηχανίας στο περιβάλλον από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, τις μεταβολές στις κοινωνικές σχέσεις και την υποχώρηση της ατομικότητας υπό το βάρος ενός μαζικού και τυποποιημένου εργασιακού πλαισίου. Η ζωγραφική, αντίθετα με τα σύγχρονα κείμενα περί οικосоφίας, δεν προτείνει συγκεκριμένες κατευθύνσεις για τη βελτίωση κοινωνικών και πολιτικών

20 Το θέμα του αστικού βιώματος έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές της πολιτικής και φιλοσοφικής οικολογίας, οι οποίοι έχουν διατυπώσει σκέψεις για την άρση προβληματικών συνθηκών, βλέπε ενδεικτικά: Félix Guattari, "Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective," *Chimères. Revue des schizoanalyses* 17 (1992), 98 κ.ε.· André Gorz, *Misères du présent. Richesse du possible* (Paris: Galilée, 1996), 161-165.

δεδομένων. Λειτουργεί ωστόσο ως αντανάκλασή τους και ως προπομπός στην έκφραση σοβαρών ζητημάτων του πολιτισμού, ενίοτε ακόμη και προ της συνειδητοποίησης και αναγνώρισής τους από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.²¹

Βιβλιογραφία

Bertsch, Christoph. "Die gekreuzigte Arbeiter. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Bildtypus der Zwischenkriegszeit." Στο Klaus Türk (επιμ.), *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst: Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, 40-49.

Bodsch, Ingrid (επιμ.). *Peter Schwingen (1813-1863) Ein Maler der Düsseldorfer Malerschule Zum 200. Geburtstag*. Bonn: Stadt/Museum Bonn, 2013.

Dienel, Hans-Liudger. "Bilder der Technik." *Kultur & Technik* 2 (1995), 26-33.

Eitner, Lorenz. *19th century European painting*. Oxford: Westview Press, 2002.

Gorz, André. *Misères du présent. Richesse du possible*. Paris: Galilée, 1996.

Guattari, Félix. "Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective." *Chimères. Revue des schizoanalyses* 17 (1992), 95-115.

Guattari, Félix. *Οι Τρεις Οικολογίες*, μτφρ. Μ. Σολωμού. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1991.

Guenther, Konrad. *Der Naturschutz*. Freiburg: Friedrich Ernst Fehlenfeld, 1912.

Jung, Patrick. "Erich Mercker and 'Technical Subjects': Industrial Painting in the Eras of Weimar and Nazi Germany." *The Journal of the Society for Industrial Archaeology* 34/1-2 (2008), 149-164.

Kohle, Hubertus. "Das Industriebild als modernes Historienbild Monumentalisierung und Heroisierung von Industrie und Arbeit in Belgien." Στο Sabine Beneke και Hans Ottomeyer (επιμ.), *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Berlin: Edition Minerva, 2002, 80-85.

Lekan, Thomas M. *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885-1945*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Mayring, Eva (επιμ.). *Bilder der Technik, Industrie und Wissenschaft*. München: Deutsches Museum, 2008.

Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.

21 Ο Timothy Morton έχει επισημάνει την ιδιότητα της τέχνης να προοικονομεί: «Η τέχνη είναι στοχασμός από το μέλλον. Στοχασμός που δε μπορούμε να σκεφτούμε ρητά στο παρόν. Στοχασμός που ίσως δεν σκεφτούμε ή δεν αρθρώσουμε καθόλου» (Art is thought from the future. Thought we cannot explicitly think at present. Thought we may not think or speak at all), βλέπε Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of future coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 1. Ευχαριστώ θερμά τη φίλη και συνάδελφο Βικτώρια Φερεντίνου που έθεσε υπόψη μου το εν λόγω βιβλίο.

Park, Sung-Kook. *Studien zu Industriemotiven in der Malerei der Romantiker*. Marburg: Tectum Verlag, 2004.

Pawella, Frank. "Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit." *Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Universität Dresden* 57/3-4 (2008), 56-61.

Salzmann, Siegfried et al. *Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart*. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1969.

Schmitt-Rost, Hans (επιμ.). *Altkölnisches Bilderbuch*. Köln: Seemann, 1950.

Türk, Klaus. *Bilder der Arbeit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

Türk, Klaus. "Historische Bilderdiskurse der Industrie und Technik." Στο Eva Mayring (επιμ.). *Bilder der Technik, Industrie und Wissenschaft*. München: Deutsches Museum, 2008, 12-27.

"Zur Glasindustrie in Sachsen, besonders in Deuben, Döhlen, Freital, Potschappel: A. Riecke und F. W. Kutzscher 1890." *Pressglas-Korrespondenz* 2015/1.

Βαλσαμωμένα ζώα: 155
Μια προσπάθεια συσχέτισης του έργου
των εικαστικών Damien Hirst και
Γιώργου Τσακίρη

Θανάσης Μουτσόπουλος

«Κάθε βράδυ η μάνα μου με ταΐζει χώμα,
Έγινα καθώς φαίνεται πουλί ιστορικό».¹

Ποιο εικαστικό έργο θα χαρακτηρίσει άραγε περισσότερο απ' οποιοδήποτε άλλο την εποχή μας; Θα είναι μήπως ένας (πραγματικός) καρχαρίας μέσα σε μια γυάλα με φορμόλη; Η τέχνη των τελευταίων χρόνων μοιάζει να ενσωματώνει ολοένα και περισσότερο στοιχεία τρόμου και αίματος, ενώ σημαντικοί συλλέκτες όπως ο Saatchi αγοράζουν σε μεγάλο βαθμό έργα που έχουν να κάνουν με το σοκ. Βέβαιο το ερώτημα (και) εδώ, αν πρέπει να συνδέουμε πάντα την τέχνη με την κυριολεξία. Και ένα άλλο ερώτημα παραμένει: είναι σήμερα τελείως διαχωρισμένη η ομορφιά από την ηδονή, όπως το ήθελε ο Immanuel Kant; Αν ναι, τότε αν κάποιος βρίσκει θελκτική την Αφροδίτη του Sandro Botticelli, ως γυναίκα, τότε δεν εκτιμάει την ομορφιά. Αν κάποιος βλέποντας τα ταϊτινά έργα του Paul Gauguin φαντασιώνεται διακοπές εκεί, τότε δεν έχει πλέον αισθητική σχέση με την ομορφιά. Βρισκόμαστε άραγε σήμερα σ' ένα αδιέξοδο σε ό,τι αφορά την τέχνη; Σε μια εποχή έντονης εξειδίκευσης, και τα σύγχρονα εικαστικά με τη σειρά τους έχουν κατασκευάσει μια δική τους αργκό, μια συνθηματική γλώσσα δηλαδή, η οποία γίνεται κατανοητή από ολοένα και λιγότερους ανθρώπους. Αν παλαιότερα αυτή η δυσκολία κατανόησης εδραζόταν στη λογική της νεωτερικότητας και της πρωτοπορίας, σήμερα κάτι τέτοιο δεν μπορεί πλέον να είναι αποδεκτό.

Σήμερα το δυσκολότερο πράγμα μοιάζει να είναι το να ορίσεις το έργο τέχνης, παρά το γεγονός ότι το πραγματικό πρόβλημα είναι ακριβώς το αντίθετο: δεν έχει πλέον κανένα νόημα ν' αναρωτιέται κανείς αν ένα έργο μπορεί να είναι τέχνη, αφού η απάντηση είναι πάντα καταφατική (αν κάποιος «καλλιτέχνης» το έχει ορίσει ως τέτοιο). Όπως γράφει ο Boris Groys, ένα έργο τέχνης δεν μπορεί σήμερα να «παραχθεί» ως τέτοιο, παρά μόνο να παρουσιαστεί ως τέτοιο.² Ή, όπως λέει ο Arthur C. Danto, «τίποτε δεν είναι έργο τέχνης χωρίς την ερμηνεία που θα το καταστήσει τέτοιο».³ Όμως, σήμερα τα έργα τέχνης δονούνται πολύ περισσότερο απ' οποιονδήποτε εννοιακό προσδιορισμό ή οπτικό λεξιλόγιο, απ' τον χρηματιστηριακό τους χαρακτήρα. Είναι απορίας άξιο αν θα μπορέσουμε ποτέ ξανά να δούμε τη ζωγραφική του Vincent Van Gogh ή του Pablo Picasso ως τέχνη και όχι ως χρηματιστηριακή αξία; Το άλλο θεμελιακό πρόβλημα μοιάζει να είναι το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχει το καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος ο θεσμός του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης μοιάζει με οξύμωρο σχήμα αφού τα μουσεία, από την ίδρυσή τους, προορίζονταν να συγκεντρώνουν το παρελθόν και όχι το παρόν. «Τα πράγματα σήμερα δεν είναι όπως παλιά», γράφει ο Groys. Και συνεχίζει:

1 Μίλτος Σαχτούρης, *Ποιήματα (1980-1998)* (Αθήνα: Κέδρος, 2002), 32.

2 Boris Groys, «Περί της Σύγχρονης Τέχνης», στο Χρ. Ιωακειμίδης (επιμ.), *Outlook*, Κατάλογος Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης (Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα-Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού, 2003), 23.

3 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998), 21-39.

όταν η τέχνη παραγόταν εξωθεσμικά και μόνον εκ των υστέρων γινόταν αντικείμενο των συλλογών και των εκθέσεων, αντικείμενο, δηλαδή, επανέκθεσης. Σήμερα η τέχνη αποκτά για πρώτη φορά υπόσταση στους ίδιους τους χώρους τέχνης. Ακριβώς γι' αυτό είναι σύγχρονη τέχνη – επειδή είναι άμεσα παρούσα, επειδή εκδηλώνεται μπροστά στα μάτια μας, επειδή η γένεση και η παρουσίασή της λαμβάνουν χώρα την ίδια στιγμή. Γι' αυτό τον λόγο, η σύγχρονη τέχνη υπονομεύει τη συνηθισμένη χρονική ακολουθία: πρώτα παράγει ο καλλιτέχνης ένα έργο τέχνης, έπειτα ο συλλέκτης επιλέγει από τον σωρό των έργων που έχουν ήδη παραχθεί και, τέλος, τα επιλεγμένα έργα παρουσιάζονται στον θεατή. Ο δημιουργός σύγχρονης τέχνης, αντίθετα, παράγει, επιλέγει και παρουσιάζει ταυτόχρονα – και μάλιστα εξαρχής, σ' ένα διάλογο με τους επιμελητές και το κοινό.⁴

Ο Julian Stalabrass έγραφε, αναφερόμενος στη λεγόμενη Νέα Βρετανική Τέχνη στο βιβλίο του *Υψηλή Τέχνη Λάιτ* (1999) ότι «το να επαινέσεις ή να κριτικάρεις τη δουλειά αυτών των καλλιτεχνών μοιάζει τόσο άστοχο όσο το να κρίνεις τον καιρό».⁵ Ένα από τα φαινόμενα του μετα-μεταμοντερνισμού στην τέχνη ήταν ότι στις μέρες μας μιλάμε, τις περισσότερες φορές, για έργα-σχόλια πάνω σε κάτι, ή σε άλλα έργα τέχνης, με την ίδια λογική που οι γελοιογραφίες στις εφημερίδες σχολιάζουν κάποιο επίκαιρο (ή όχι) γεγονός. Η αυτονομία του έργου τέχνης έχει χαθεί προ πολλού. Ίσως δεν υπάρχουν καλύτερα παραδείγματα γι' αυτό από την επιβράδυνση της γνωστής ταινίας του Alfred Hitchcock, *Ψυχώ* (1960) από τον Σκωτσέζο καλλιτέχνη Douglas Gordon, ώστε να διαρκέσει ακριβώς 24 ώρες, ή από τους πίνακες-σχόλια για γνωστούς πίνακες του Glenn Brown. Και στις δύο περιπτώσεις, δε θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές αυτές οι δουλειές αν ο θεατής δε γνώριζε τα σημεία αναφοράς τους. Και τι ρόλο παίζουν άραγε στην όλη διαδικασία αυτοί οι ταλαίπωροι θεατές, των οποίων τον ρόλο όλοι επικαλούνται από τη γέννηση του μοντερνισμού μέχρι σήμερα;

Το τέλος της τέχνης δεν ήρθε (ακόμη;) απ' ό,τι φαίνεται στην επέκταση και στη διάδοση του συστήματος των μουσείων, των Σχολών Καλών Τεχνών και του εμπορίου της τέχνης. Ακόμη και με τη συντηρητικότερη έννοια του όρου, οι πιο παραδοσιακές μορφές του είδους, ζωγραφική και γλυπτική, συνυπάρχουν αρμονικά (;) με τα νέα (;) μέσα της φωτογραφίας, του βίντεο, των πολυμέσων και των εγκαταστάσεων. Όμως, παράλληλα με τη μακροζωία της, η σύγχρονη τέχνη δε μοιάζει πια «σύγχρονη», με την έννοια ότι δεν είναι βέβαιο ότι βρίσκεται σε συγχρονία (ή συμφωνία) με την ίδια της την εποχή. Αν η πρώτη αρχή της ιστορίας της τέχνης, όπως την έθεσε κάποτε ο Heinrich Wölfflin, είναι ότι «δεν είναι δυνατά όλα τα πράγματα σε όλες τις εποχές»,⁶ τότε αυτό μοιάζει να ανατρέπεται στην εποχή μας, για καλό ή για κακό, με αποτέλεσμα για ορισμένους σχολιαστές η ιστορία της τέχνης να είναι τόσο χρεοκοπημένη όσο και η τέχνη. Ο Theodor W. Adorno ψέλλισε τη δική του εκδοχή για «το τέλος της τέχνης» σε μία εποχή όπου τέτοιοι αφορισμοί – σε ό,τι αφορά το τέλος της ιδεολογίας ή της

4 Groy, «Περί της Σύγχρονης Τέχνης».

5 Βλέπε Julian Stalabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s* (London: Verso, 1999).

6 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The problem of the development of style in later art*, μτφρ. M. D. Hottinger (London: Dover, 1950), 32-47.

φιλοσοφίας, μεταξύ άλλων – έσκαγαν σε πολύ συχνούς ρυθμούς. Το 1965, για παράδειγμα, ο μινιμαλιστής καλλιτέχνης Donald Judd ισχυρίστηκε ότι η γραμμική ιστορία έφτασε σε ένα τέλος· και λίγο μετά ο «εννοιακός» Joseph Kosuth ανακοίνωσε ότι η μοντέρνα ζωγραφική και γλυπτική τελείωσαν. Δύο διαφορετικές εκδοχές του τέλους εμφανίστηκαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80. Η πρώτη, μεταστρουκτουραλιστική, είχε έναν θριαμβευτικό τόνο: η τέχνη δεν υπάρχει πια, η «αναπαράσταση» είναι τα πάντα, η ιστορία και η θεωρία της τέχνης αντικαθίστανται από την ιστορία και τη θεωρία της αναπαραστικότητας. Η δεύτερη, μαρξιστική, ήταν ακόμη πιο απελπισμένη: εδώ η τέχνη αντικαθίσταται από την «εικόνα», το κυριότερο προϊόν στην καταναλωτική κοινωνία, σε μια οικονομία του θεάματος, στα πλαίσια της οποίας η τέχνη δεν μπορεί πλέον να υποκρίνεται ότι υπάρχει. Για ριζοσπαστικούς κριτικούς όπως ο Guy Debord, η πρωτοπορία ήταν ήδη χρεωκοπημένη. «Το Νταντά προσπάθησε να απορρίψει την τέχνη χωρίς να το συνειδητοποιήσει», έγραφε στην *Κοινωνία του Θεάματος* (1967), «και ο Σουρεαλισμός προσπάθησε να τη συνειδητοποιήσει χωρίς να την απορρίψει!». ⁷ Για τον Debord, κάθε προσπάθεια να αναβιώσει κανείς τέτοιες προσπάθειες, όπως στα διάφορα νέο-νταντά των δεκαετιών του '50 και του '60 (όπως το Cobra ή το Fluxus), ήταν φαρσικές προσπάθειες.

Πέθανε όμως η τέχνη τελικά, μέσα σ' αυτόν τον οχετό αμφισβητήσεων, κρίσεων, συμβάσεων και ρουτίνας; Και όπως ανήγγειλαν εξάλλου μια σειρά από διεισδυτικούς αναλυτές της νεωτερικότητας και της τέχνης του 20ού αιώνα, με πρώτο και καλύτερο τον Adorno. Όπως ισχυρίζεται η Susan Sontag:

Οι ανακοινώσεις που αναγγέλλουν τον θάνατο της πραγματικότητας – όπως συνέβη με τον θάνατο της λογικής, τον θάνατο των διανοουμένων, τον θάνατο της σοβαρής λογοτεχνίας – μοιάζει να έχουν γίνει αποδεκτές χωρίς ιδιαίτερη σκέψη από πολλούς που προσπαθούν να καταλάβουν τι δεν πάει καλά, ή τι λείπει, ή τι θριαμβεύει ηλιθιωδώς στη σύγχρονη πολιτική και τον σύγχρονο πολιτισμό. Να δηλώνεις πως η πραγματικότητα έχει γίνει θέαμα⁸ είναι αποσβολωτικός επαρχιωτισμός.⁹

Φύση και Τέχνη

Όπως σχολιάζει η Susan Buck-Morss, ο Kant γράφει ότι

απέναντι σε μια επικίνδυνη και απειλητική φύση – απόκρημνοι γκρεμοί, πύρινα ηφαίστεια, αγριεμένη θάλασσα – η πρώτη μας αντίδραση, συνδεδεμένη (και κατανοητά) με το αίσθημα της αυτοσυντήρησης, είναι ο φόβος. Οι *αισθήσεις* μάς λένε ότι απέναντι στη δύναμη της φύσης «η ικανότητα μας γι' αντίσταση γίνεται ένα πράγμα ασήμαντο».

7 Guy Debord, *The Society of the Spectacles*, μτφρ. D. Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1994), 136.

8 Εδώ η Sontag μοιάζει να απαντάει στον Guy Debord και την *Κοινωνία του Θεάματος*.

9 Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*, μτφρ. Σ. Βελέντζας (Αθήνα: Scripta, 2003), 114-115.

Αλλά, λέει ο Kant, υπάρχει ένα διαφορετικό, πιο «ευαίσθητο» (!) κριτήριο το οποίο αποκτούμε όταν αντικρίζουμε τις δυνάμεις αυτές που μάς προκαλούν δέος από μια «ασφαλή» θέση, από τη σκοπιά της οποίας η φύση είναι μικρή και η ανωτερότητα μας τεράστια.¹⁰

Σύμφωνα με τον Kant:

Μολονότι το ακαταμάχητο της δύναμης της φύσης μας κάνει να αναγνωρίζουμε τη φυσική μας αδυναμία ως φυσικά όντα, μας αποκαλύπτει συνάμα μια δυνατότητα να κρίνουμε τον εαυτό μας ανεξάρτητα από τη φύση, και μας αποκαλύπτει μια ανωτερότητα απέναντί της που αποτελεί τη βάση μιας αυτοσυντήρησης διαφορετικού είδους.¹¹

Ο εικαστικός Γιώργος Τσακίρης εδώ και δυόμιση δεκαετίες περίπου πλέον έχει αποδράσει από την πόλη και από την καλλιτεχνική λειτουργία σ' αυτή και προσπαθεί να γκρεμίσει τα όρια που απομόνωναν τη ζωή, την τέχνη και τη φύση (εικ. 1) και να επαναπροσδιορίσει κάτι σαν αυτή τη «φυσική μας αδυναμία ως φυσικά όντα» για την οποία μιλούσε ο Kant. Για να το κάνει αυτό πρέπει να ορίσει εκ νέου τόσο την καλλιτεχνική διαδικασία, όσο και τη σχέση του καλλιτέχνη με τη φύση. Μια σχέση μακρόχρονη και φορτισμένη που όμως κάποια στιγμή κατέληξε σε κρίση, ίσως και σε διαζύγιο. Ένα μεγάλο μέρος των εικαστικών τεχνών, ως ζωγραφικής ακόμη, αφιερώθηκε στην αναπαράσταση της φύσης, με αποκορύφωμα ίσως την αισθητική του γερμανικού ρομαντισμού.¹²

Η αίσθηση του καινούργιου, της παρθένας περιοχής που καταθέτει και ταυτόχρονα καταρρίπτει με κάθε έργο του είναι σίγουρα ένα οριακό σημείο μέσα σε μια κατεύθυνση την οποία ακολουθεί ο πολιτισμός της Ευρώπης από τον 14ο αιώνα, επιδιώκοντας να ταξινομήσει την κατάσταση ολόκληρου του πλανήτη. Ο αμερικάνος ζωγράφος Frederic Edwin Church (1826-1900) είναι μια διαφορετική περίπτωση παράγοντας πίνακες, που απεικόνιζαν το φυσικό τοπίο, οι οποίοι για τους συγχρόνους του αποτελούσαν καλλιτεχνικά μνημεία με χιλιάδες ανθρώπους να πληρώνουν εισιτήριο προκειμένου

10 Susan Buck-Morss, «Αισθητική-Αναισθητική: μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ. Φ. Τερζάκης, Μ. Σπυριδάκης, *Πλανόδιον* 23 (Ιούνιος 1996), 353. Βλέπε επίσης Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, μτφρ. W. Pluhar (London: Hackett, 1987), 120-121.

11 Kant, *Critique of Judgment*, 120-121.

12 Αν όμως η φύση είναι πέρα από οτιδήποτε άλλο μια συνολική δομή και η σχέση του ανθρώπου με αυτή πολύ περισσότερο μια μεταφυσική κατάσταση παρά ψυχαγωγία και «εκπαίδευση», τότε η ίδια η τέχνη έπρεπε να πάρει θέση στο πρόβλημα. Πολύ πριν τον μοντερνισμό, ο μεγάλος γερμανός ρομαντικός ζωγράφος Caspar David Friedrich απεικονίζει στον *Καλόγερο στην Όχθη της Θάλασσας* (1808-10) ή στη *Θάλασσα των Πάγων (Το Ναυάγιο του «Ελπίδα»)* (περ. 1823-26) το ανθρώπινο δέος απέναντι στην κατασκευή του κόσμου. Όσο και αν υπάρχει η εντύπωση πως ο άνθρωπος είναι κι αυτός μέρος της φύσης και του κόσμου, στους πίνακες του Friedrich προβάλλει πειστικά ένα νιτσεικό αίτημα για έναν άνθρωπο σε μια τελείως διαφορετική θέση. Γοητευμένο από τα φυσικά φαινόμενα και το κοσμικό πλαίσιο, όμως παράλληλα βέβαιο για την αυτονομία του. Κάτι τέτοιο φαίνεται και στο έργο *Άντρας και Γυναίκα που Παρατηρούν τη Σελήνη* (περ. 1824) ή ακόμη πιο πριν στο *Cromlech κάτω από το Χιόνι* (1807). Με την απομάκρυνση του μοντερνισμού από το όραμα της αναπαράστασης του κόσμου αλλά και την ίδια την απεικόνιση του ορατού, νέοι δρόμοι εξερεύνησης ανοίγονται. Ένα νέο όραμα του κόσμου, το οποίο θα πρέπει να συνδυάζει το γενικό με το ατομικό, ζητείται στη σχέση τέχνης και φύσης. Το έργο του Piet Mondrian *Το Μπλε Δέντρο* (1909-10) είναι ίσως ένα σημείο καμπής σε αυτή την αναζήτηση. Όμως ακόμη και πολύ μετά τα πρώτα εικονοκλαστικά χρόνια του 20ού αιώνα, έργα, όπως ο πίνακας του Max Ernst *Το Ρεύμα του Humboldt* (1951-52), εξακολουθούν να υπογραμμίζουν το ερώτημα.

να τα δουν. Γι' αυτούς η εμπειρία ενός πολύ εντυπωσιακού μέρους, αυτού που λεγόταν «Φύση» (τότε), δεν τους ήταν προσιτή παρά μόνον μέσω των έργων του Church και κάποιων άλλων ζωγράφων. Κάτι αντίστοιχο δηλαδή με αυτό του δυτικού κατοίκου της μεταπολεμικής περιόδου και την είσοδο του κινηματογραφικού (αρχικά) και του τηλεοπτικού (στη συνέχεια) ντοκιμαντέρ στη ζωή του. Περιπτώσεις όπως τα φιλμ και οι εκπομπές του Cousteau με την υποθαλάσσια ζωή και άλλων για το Διάστημα, τον μικρόκοσμο, περίεργα ζώα και φυτά απ' όλες τις άκρες του πλανήτη έγιναν σταδιακά οικεία ακόμη και στις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις.



Εικ. 1
Γιώργος Τσακίρης, εγκατάσταση, 2012,
Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης,
Θεσσαλονίκη

160

Φυσικά σήμερα η ιδέα ενός ζωγράφου ο οποίος βγαίνει στη φύση με το καβαλέτο με σκοπό να αναπαραστήσει βουνά, λιβάδια ή ποτάμια μόνο γέλιο μπορεί να προκαλέσει. Με εξαίρεση τα κορνιζάδικα τα οποία φαίνεται ότι ακόμη προμηθεύουν τις μεσαίες τάξεις με ελαιογραφίες (ή περίπου) νεκρών φύσεων, τοπίων και θαλασσών, η φύση έπαψε να αποτελεί αντικείμενο αναπαράστασης. Στην πορεία η ίδια η αισθητικοποίηση της φύσης, ιδιαίτερα μέσα από τα κείμενα του Kant και του G. W. F. Hegel, υποχώρησε σιγά σιγά και τελικά εγκαταλείφτηκε. Η θεωρία δεν είχε πλέον τίποτε να κάνει με τη φύση. Ο ρόλος αυτός πέρασε πλέον στις πολλές διαφορετικές, εξειδικευμένες, περιοχές της επιστήμης: ζωολογία, βιολογία, γεωλογία, ωκεανολογία. Η ίδια η φύση έγινε προστατευόμενη ζώνη, εθνικό πάρκο, προστατευόμενη (θεωρητικά) από καταστροφές που ο ίδιος ο άνθρωπος προκαλεί, με σκοπό το κέρδος. Ώσπου κάποια στιγμή στη δεκαετία του '60, οι καλλιτέχνες πήραν τα πράγματα στα χέρια τους και αντί ν' αναπαριστούν τη φύση, την έκαναν έργο τους ή έστω, μέρος του έργου τους. Από τότε μέχρι σήμερα, σε μια εποχή που το life style μοιάζει να επηρεάζει το καλλιτεχνικό φαινόμενο πιο πολύ από ποτέ,

οι καλλιτέχνες που ερευνούν αυτή τη σχέση παραμένουν ολιγάριθμες μεμονωμένες περιπτώσεις. Ο Τσακίρης προέρχεται απ' αυτή την παράδοση και μάλιστα από τα πιο προκεχωρημένα φυλάκιά της.

Τέχνη-μετατέχνη: Μια προσπάθεια ερμηνείας του έργου του Γιώργου Τσακίρη

Στα πρώιμα έργα του ο Τσακίρης προβαίνει σε ένα παιχνίδι με την ανορθογραφία, τις τοπικές προφορές, τη βωμολοχία, τον σαρκασμό σε μια ανατροπή της σοβαροφάνειας του καλλιτεχνικού συστήματος. Ο ζωγραφικός πρωτογονισμός παράλληλα με τη χρήση των πιο ωμών και «αντικαλλιτεχνικών» υλικών τον κάνουν εξίσου συγγενή με την *Transavanguardia* όσο και με την *Arte Povera* (αμφότερα κινήματα της Ιταλίας στην οποία σπουδάζει ο Τσακίρης τη δεκαετία του '70). Ο Joseph Beuys, ο Michelangelo Pistoletto, ο Mario Merz, ο Γιάννης Κουνέλης ίσως, μοιάζουν να είναι οι καλλιτέχνες με τους οποίους συνομιλεί εκείνη την εποχή. Παρόλα αυτά, τα έργα του Τσακίρη είναι από τα λίγα καλλιτεχνικά παραδείγματα της εποχής μας στα οποία δε γίνεται κάποια αναφορά σε άλλα έργα τέχνης, ως κοινός τόπος γνώσης, συνήθους πρακτική του καιρού μας. Ο Τσακίρης μοιάζει να αφουγκράζεται πολλές από τις εκφάνσεις αυτής της εποχής. Και είναι μια πολύ κρίσιμη εποχή. Και θα είναι για καιρό τέτοια.

«Η σύγχρονη πολιτιστική εμπειρία είναι από τη φύση της χασοτική», έγραφε ο Nicolas Bourriaud. Συνεχίζει:

Ποιος μπορεί να ελέγξει τον όγκο πολιτιστικών προϊόντων που τίθενται στη διάθεση του κοινού κάθε μήνα, δε συζητάμε βέβαια καν να χωνέψει το περιεχόμενό τους: από τα πολιτιστικά σύμπαντα ιεραρχημένα και οργανωμένα μέσω της ιδεολογικής αντιπαράθεσης, περάσαμε σ' έναν κατακλυσμό μορφών και ιδεών.¹³

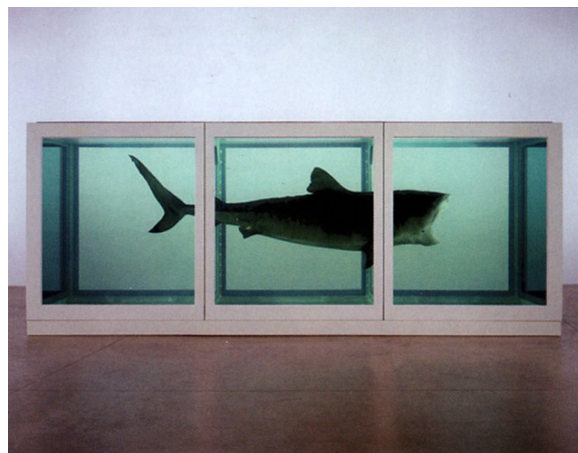
161

Έφτασε λοιπόν η ιστορία της τέχνης στο τέλος της (κατά ένα τρόπο τουλάχιστον), όπως ευαγγελίζονται πολλοί φιλόσοφοι; Αν μπορούσαμε να συμπυκνώσουμε τη (δυτική) ιστορία της τέχνης των οκτώ τελευταίων αιώνων σε μερικές γραμμές, θα λέγαμε ότι αυτή πέρασε από την επίπονη κατάκτηση της αναπαράστασης στην αφαίρεση και από εκεί στην ίδια την *έκθεση* ως διαδικασία. Από εκεί και πέρα, ό,τι εκτίθεται σε έναν χώρο τέχνης (μουσείο, γκαλερί) με ταμπελάκι δίπλα του, αναγκαστικά θα διαβαστεί ως έργο τέχνης (τι άλλο θα μπορούσε να είναι εξάλλου;). «Η ιστορία της τέχνης τελειώνει σε μια συνθήκη εννοιολογικής αυτοσυνειδησίας», διαβεβαιώνει ο Danto. «Δεν έχει πλέον κανένα νόημα ν' αναρωτιέται κανείς αν το άλφα ή το βήτα μπορεί να είναι τέχνη, αφού η απάντηση είναι πάντοτε καταφατική, επισημαίνοντας, βέβαια, ότι μπορεί να υπάρχουν όρια εξωτερικά ως προς τον ορισμό της τέχνης».¹⁴

13 Nicolas Bourriaud, «Παγκοσμιοποίηση και σύγχυση: ο κόσμος της τέχνης στην εποχή της οθόνης», στο Ιωακείμης (επιμ.), *Outlook*, 10.

14 Arthur C. Danto, «Η Ομορφιά και το Τέλος της Τέχνης», στο Ιωακείμης (επιμ.), *Outlook*, 29.

Άραγε μπορεί (πρέπει;) κανείς να συσχετίσει το έργο του Τσακίρη με τον πολυσυζητημένο «καρχαρία»¹⁵ του Damien Hirst (εικ. 2); Ο τελευταίος τονίζει ιδιαίτερα τη νεκρικότητα των φυσικών όντων που χρησιμοποιεί (τόσο μέσω του τίτλου όσο και μέσω της φορμαλδεύδης η οποία παίρνει ίσως εξίσου σημαντική παρουσία με τον ίδιο τον καρχαρία). Αντίθετα ο Τσακίρης ενδιαφέρεται για το σύνολο του κύκλου της ζωής – γέννηση, ζωή, θάνατος ή σπορά, ανάπτυξη, θερσιμός στη γεωργία.



Εικ. 2
Damien Hirst, *Η Φυσική Απιθανότητα του Θανάτου στο μυαλό ενός ζωντανού πλάσματος*, εγκατάσταση, 1991 (Πηγή: Wikimedia Commons).

Αν δει κανείς τα έργα του Τσακίρη σ' έναν τόπο που δεν είναι ορισμένος ως «καλλιτεχνικός», ειδικά αν αυτός, αντιθέτως, είναι ορισμένος ως «επιστημονικός», τότε θα βρεθεί σε μια αδυσώπητη σύγχυση. «Τι είναι αυτό που βλέπω;», πιθανότατα θα σκεφτεί. Και που είναι τα όρια μεταξύ των έργων του Τσακίρη και των «πραγματικών» εκθεμάτων του εργαστηρίου; Αυτός ο μη «ειδικός» θεατής (λες και οι «ειδικοί» έχουν πολλά περισσότερα εργαλεία για να βρουν το δρόμο τους...) θα νιώσει πιθανόν σαστισμένος ή, ακόμη, και εκνευρισμένος με την ανικανότητά του να διακρίνει τα έργα τέχνης από το επιστημονικό υλικό. Αναμφίβολα οι ετικέτες δίπλα στα έργα του Τσακίρη (αλλά πιθανότατα και οι ετικέτες δίπλα στα μόνιμα επιστημονικά εκθέματα) θα βοηθήσουν την κατάσταση. Όμως η σύγχυση θα μείνει. Και αυτό θα είναι ίσως ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της δουλειάς του Τσακίρη. «Όπου η φύση δεν ήταν πραγματικά υποταγμένη, η εικόνα ανυποταξίας της τρομάζει τους ανθρώπους», γράφει ο Adorno. «Αυτό εξηγεί την ξενίζουσα πια προτίμηση των συμμετρικών διατάξεων στη φύση».¹⁶ Η φύση δημιουργεί μέσα στον κόλπο της έναν ανεξάντλητο όγκο θαυμάσιων μορφών οι οποίες ξεπερνούν με την τελειότητα και την ποικιλία τους όσα ο άνθρωπος μπορεί να δημιουργήσει σαν καλλιτεχνικές μορφές. Ο γερμανός ζωολόγος Ernst Haeckel (1834-1919) δεν είναι μόνον γνωστός ως πρωτοπόρος της μελέτης της θαλάσσιας πανίδας αλλά και γιατί, πέρα από την ειδικότητά του, χαρακτήρισε την εποχή του στον τομέα του πολιτισμού και της ιστορίας των ιδεών μέσα από τη σχέση που καθιέρωσε ανάμεσα

15 *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [Η Φυσική Απιθανότητα του Θανάτου στο μυαλό ενός ζωντανού πλάσματος] (1991).

16 Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000), 119.

στην επιστήμη και την τέχνη. Χάρης στη σχεδιαστική του ικανότητα εικονογραφούσε ο ίδιος πινακίδες μεγάλης ακρίβειας στις οποίες αναπαριστούσε μικροοργανισμούς της θάλασσας.¹⁷ Στο βιβλίο του *Kunstformen der Natur* (Οι Καλλιτεχνικές Μορφές της Φύσης, 1904) αντιμετωπίζει τη θαλάσσια χλωρίδα και πανίδα όχι με τη συνήθη αναπαραστατική διάθεση των επιστημονικών εικονογράφων αλλά ως δομή. Κατά ένα περίεργο τρόπο αυτή η προσέγγιση αποδίδει πολύ μεγαλύτερη οικουμενικότητα και διαχρονικότητα στα σχέδια αυτά – ως καλλιτεχνικές δημιουργίες.

Σε ένα τελείως διαφορετικό, και όμως συγγενές, επίπεδο ο Τσακίρης εφαρμόζει οργανώσεις των φυσικών στοιχείων. Σε έργα πολλές φορές πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, από πλευράς κλίμακας, τόπου, χλωρίδας, πανίδας και χειρισμού, όπως τα *Κήπος* (1984), *Χωράφι* (1986), *Σφηκοφωλιές* (1987), *Λίμνες* (1989), *Θερμοκήπιο/Καλλιέργεια Χλόης* (1992), *Ενυδρείο* (1994), *Εκτροφείο Σαλιγκαριών* (1995), *Βάτραχοι, χειμέρια νάρκη* (1996), *Σκόρος* (1997), *Κλωσομηχανές* (1997), ο Τσακίρης στην ουσία δημιουργεί τις συνθήκες ώστε η εκάστοτε φύση να δημιουργήσει το έργο. Στα έργα του Τσακίρη φαινομενικά δεν υπάρχει πουθενά η παρουσία του ανθρώπου παρότι, φυσικά, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι η συνολική ενορχήστρωση οφείλεται σ' έναν καλλιτέχνη. Παρομοίως, για την κτηνοτροφία ή τη γεωργία ο «θεατής», ο περαστικός από ένα χωράφι ή από ένα λιβάδι με κασιόκια, δεν αντιλαμβάνεται σε πρώτο επίπεδο τον ρόλο του ανθρώπου πάνω στη φύση που χαζεύει. Με παρόμοιο τρόπο, και με μια ριζοσπαστική φιλοσοφική υπέρβαση, ο Τσακίρης μεταθέτει σε δεύτερο πλάνο την καλλιτεχνική του ταυτότητα. Στα έργα του συνυπάρχουν αχειροποίητο υλικό (φύση) και ανθρώπινη κατασκευή (επεξεργασμένο μέταλλο). Ίσως αυτός να είναι και ένας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ τέχνης, ζωής και φύσης, στο οποίο αναφερόμασταν προηγουμένως. Οι νεκρές φύσεις του Τσακίρη, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές (ζωγραφισμένες) νεκρές φύσεις οι οποίες έχουν παγώσει τη νεκρική ακινησία σε μια συγκεκριμένη στιγμή, βρίσκονται σε συνεχή αλλαγή/εξέλιξη. Σήψη, μικροοργανισμοί, οξυγόνο/υγρασία συμμετέχουν στη διαδικασία. Ήδη ο Martin Heidegger αντιμετωπίζει το καλλιτεχνικό φαινόμενο όχι ως καλλιτεχνία και τεχνική αλλά ως γέννα, ως τοκετό. Ένα έργο τέχνης το οποίο δημιουργείται («γεννιέται» κυριολεκτικά στη βιο-τέχνη του Τσακίρη) από το τίποτα, ζει για περιορισμένο χρόνο (όπως, περίπου, και μείς) και πεθαίνει χωρίς ν' αφήσει τίποτα πίσω, πέρα από το πλαίσιο, μέσα στο οποίο το δημιούργησε ο καλλιτέχνης. Απ' αυτή την άποψη, ο χειρισμός του Τσακίρη φέρει ομοιότητες με αυτόν του Joseph Beuys ο οποίος, μετά το πέρας των δράσεων που πραγματοποιούσε, εξέθετε τα υπολείμματα. Και αυτά είναι που σήμερα βλέπουμε στα διάφορα μουσεία σύγχρονης τέχνης.

Αν η παλιά τέχνη χειριζόταν με ευκολία το τοπίο ή έστω τη νεκρή φύση (νεκρά κυνήγια, λαγοί, ζαρκάδια, φασιανοί, κομμένα λουλούδια, φρούτα), πάντα έμοιαζε να νοιώθει αμηχανία σε σχέση με τα (ζωντανά) ζώα. Λίγα πορτρέτα αλόγων, σκύλων ή γάτων μας έχει αφήσει η ιστορία της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Σε έργα του Τσακίρη, όπως τα *Σφηκοφωλιές* (1987), *Ενυδρείο* (1994), *Εκτροφείο Σαλιγκαριών* (1995), *Βάτραχοι, χειμέρια*

17 Erika Krause, "L'Influence de Ernst Haeckel sur L'Art Nouveau," στο Jean Clair (επιμ.), *L'Ame au Corps: Arts et Sciences, 1793-1993* (Paris: Gallimard/Electa, 1993), 342.

νάρκη (1996), Σκόρος (1997), Κλωσομηχανές (1997), ο θεατής έρχεται συχνά αντιμέτωπος με τα ίδια τα ζώα, μέρος ή όλον του έργου τέχνης το οποίο παρατηρεί. Πρόκειται για μια σημαντική ιστορική στιγμή.

Ζωή

Οι εκθέσεις του Τσακίρη επιλέγονται να συμπίπτουν με κατάλληλες εποχές. Γι' αυτόν ακόμη και οι κλινικοί εκθεσιακοί τόποι συνδέονται με μια αόρατη κλωστή με το ίδιο το φαινόμενο της φύσης και τον κύκλο της ζωής. Είναι ουσιαστικό να μην αγνοήσει κανείς τη βαθιά, πνευματική σχέση του καλλιτέχνη με τη φύση κάτω από τη συνήθεια της θεωρίας της τέχνης να προβαίνει σε μορφολογήσεις, ταξινομήσεις μέσα από έναν, συχνά, ξύλινο λόγο. Το πιο βαθύ, το πιο σημαντικό ίσως σημείο της δουλειάς του Τσακίρη είναι αυτή η αγωνία να συνδέσει τέχνη και φύση με τη ζωή. Αλλά και την απόλαυση, πράγμα πιθανόν ταυτόσημο με τη ζωή (αλλά και την τέχνη, θα υποστηρίξουν κάποιοι). Η Cynthia Freeland μας θυμίζει ότι δεν είναι εύκολο να εξηγήσουμε πως τοποθετούμε ορισμένα φυσικά πράγματα, όπως τα κόκκινα τριαντάφυλλα, στην κατηγορία του ωραίου. Παρόλα αυτά, πάρα πολλοί άνθρωποι θα συμφωνήσουν αβίαστα ότι τα τριαντάφυλλα είναι όμορφα και οι κατσαρίδες άσχημες.¹⁸ Ίσως η γνώση (και η γεύση) των προϊόντων που παράγει ο Τσακίρης από τα χωράφια του, το τσίπουρο, οι κομπόστες, οι μαρμελάδες, τα γλυκά κουταλιού, να είναι εξίσου σημαντικά με τις εκθέσεις του σε γκαλερί, μουσεία ή δημόσιους χώρους. Ο Kant μπορεί να προειδοποιούσε ότι η απόλαυση του ωραίου διαφέρει από άλλα είδη ευχαρίστησης. Αν μια ώριμη φράουλα στον κήπο μου, έγραφε, έχει το χρώμα του ρουμπινιού, υφή και άρωμα τόσο απολαυστικά που με προκαλούν να τη φάω, τότε η κρίση περί του ωραίου έχει μολυνθεί. Μάλλον δεν είχε δίκιο. Ή δεν είχε δοκιμάσει μια από τις μαρμελάδες του Τσακίρη, λίγο πριν ή λίγο μετά από μια έκθεσή του.

164

Και αν το έργο του Τσακίρη μοιάζει να εφαρμόζει την έκκληση του Jean-Jacques Rousseau για επιστροφή στη φύση, για απόδραση σε μια Μυθική Αρκαδία, θα ήταν αμαρτία να στερήσουμε από τον εαυτό μας την εμπειρία των ηδονών που συνοδεύουν μια τέτοια επιστροφή. «Ο ζωγράφος είναι καταδικασμένος να ευχαριστεί», έγραφε ο Georges Bataille. «Με κανέναν τρόπο δεν μπορεί ένας πίνακας να γίνει αντικείμενο αποστροφής. Ο σκοπός του σκιάχτρου είναι να τρομάζει πουλιά, να τα κρατάει μακριά από το χωράφι στο οποίο στέκεται, όμως ακόμη και ο πιο τρομακτικός πίνακας είναι εκεί για να έλκει τους επισκέπτες».¹⁹ Αυτό το τσίπουρο θα μπορούσε να κρατήσει τους σύγχρονους λωτοφάγους πολύ καιρό εντός, εκτός και επί τα αυτά του όρους Πάικου, όπου ο Τσακίρης έχει μεταφέρει τη ζωή και την τέχνη του. Οι διάφορες εγκαταστάσεις εκεί – μέρος των οποίων είναι τα *Καυσόξυλα* (1984), *Κερασιές* (1985), *Λίμνη* (1986), *Περιστεριώνες* (1995) – αποτελούν το γεωγραφικά εκτενέστερο *work in progress* που έχει κάνει ποτέ καλλιτέχνης στην Ελλάδα. Και ανάμεσα τους οι στρουθοκάμηλοι που βόσκουν εκεί. Η

18 Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη; Εισαγωγή στη θεωρία της τέχνης*, μτφρ. Μ. Αλπιάνη, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, επίμετρο Θανάσης Μουτσόπουλος (Αθήνα: Πλέθρον, 2005), 21-22.

19 Georges Bataille, "L'Art, exercice de cruauté," στους ιδίου *Oeuvres Completes*, τόμος XI (Paris: Gallimard, 1988), 480-486.

φράση ότι «οι καλλιτέχνες έχουν τόσο ανάγκη τους θεωρητικούς όσο τα πουλιά τους ορνιθολόγους» παίρνει άλλη διάσταση αν εφαρμοστεί στα έργα του Τσακίρη. Το έργο του έχει ελάχιστη ανάγκη από οποιαδήποτε διαμεσολάβηση. Αν αφεθούν ελεύθερα τα έργα του, θα λύσουν πολλές καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές σπαζοκεφαλιές που μας απασχόλησαν τα τελευταία τριάντα-σαράντα χρόνια.

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W. *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.

Bataille, Georges. *Oeuvres Completes*, τόμος XI. Paris: Gallimard, 1988.

Clair, Jean (επιμ.). *L'Âme au Corps: Arts et Sciences, 1793-1993*. Paris: Gallimard/Electa, 1993.

Danto, Arthur C. *After the End of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacles*, μτφρ. D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994.

Freeland, Cynthia. *Μα είναι αυτό τέχνη; Εισαγωγή στη θεωρία της τέχνης*, μτφρ. Μ. Αλμπάνη, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, επίμετρο Θανάσης Μουτσόπουλος. Αθήνα: Πλέθρον, 2005.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*, μτφρ. W. Pluhar. London: Hackett, 1987.

Sontag, Susan. *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*, μτφρ. Σ. Βελέντζας. Αθήνα: Scripta, 2003.

Stallabrass, Julian. *High Art Lite: British Art in the 1990s*. London: Verso, 2006.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The problem of the development of style in later art*, μτφρ. M. D. Hottinger. London: Dover, 1950.

Ιωακειμίδης, Χρήστος (επιμ.). *Outlook*. Κατάλογος Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης. Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα-Οργανισμός Προβολής Πληθνικού Πολιτισμού, 2003.

Σαχτούρης, Μίλτος. *Ποιήματα (1980-1998)*. Αθήνα: Κέδρος, 2002.

Πλανόδιον, τεύχος 23 (Ιούνιος 1996).

Μελέτη Περίπτωσης:
**Κλιματική Ιστορία της Τέχνης
και Πολιτισμική Κλιματολογία**

**Από τον Νότο στον Βορρά:
Κλιματική ιστορία της τέχνης και
γεωπολιτισμικοί υπολογισμοί στη
Βρετανία, περ. 1750-1840**

169

Άρης Σαραφιάνης

“Whenever people talk to me about the weather,
I always feel certain that they mean something else.”¹

Στο δοκίμιο αυτό θα επικεντρωθώ στην πιο αμφιλεγόμενη πλευρά της συμβολής του Johann Joachim Winckelmann στην ιστορία της τέχνης, τη χρήση της κλιματικής θεωρίας για την εξήγηση των πολιτισμικών φαινομένων. Θα μελετήσω τον ρόλο και την ταυτότητα της συγκεκριμένης μετεωρολογίας, τις σχέσεις της με αντιλήψεις για τη φυσιολογία της αίσθησης και τις βιοπολιτικές τους συνδηλώσεις, αλλά και την αντιπαλότητά της με άλλα εξίσου σύνθετα μετεωρολογικά μοντέλα κατά την πρόσληψή της στη Βρετανία. Ο στόχος θα είναι να ανασύρω τις πολύμορφες, μη επιστημονικές προτεραιότητες της αρνητικής στάσης των βρετανών απέναντι στην καλλιτεχνική κλιματολογία, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα τα σφιχτοδεμένα επαγγελματικά, εθνικά και γεωπολιτικά/αυτοκρατορικά κίνητρα αυτής της στάσης. Ταυτόχρονα στοχεύω στη χαρτογράφηση μία άλλης – μεγαλύτερης ακόμη βαρύτητας – πολιτισμικής αλλαγής στα μετεωρολογικά μοντέλα καλλιτεχνικής ανάλυσης που χαρακτήρισαν τον 18ο και 19ο αιώνα, τη στροφή δηλαδή από τον Νότο στον Βορρά ως το βέλτιστο κέντρο της ικανότητας για τέχνη.

Ο Winckelmann ήταν σαφής ότι το συγκεκριμένο κεφάλαιό του για την κλιματική επιρροή κατείχε μία ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις άλλες αναζητήσεις του βιβλίου του *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* (1764): με αυτόν τον τρόπο, όπως εξήγησε, στόχευε να προωθήσει τη «συζήτηση περί της τέχνης και της θέσης της στο εσωτερικό συγκεκριμένων κοινωνιών» και «τους λόγους για τους οποίους αυτή διαφέρει από χώρα σε χώρα». ² Με άλλα λόγια, το διακύβευμα της στροφής του Winckelmann στο κλίμα ήταν η ιστορία: οι συγκεκριμένες συνθήκες που καθορίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή σε κάθε ειδική περίπτωση και η εξήγηση της καλλιτεχνικής αλλαγής. Επιπλέον, ο ορισμός που έδινε για το τι ακριβώς περιλάμβανε η αντίληψή του για το κλίμα είναι πολύ ευρύς: «με την κλιματική επιρροή» εννοούσε τον τρόπο με τον οποίο «οι διαφορετικές περιοχές, τα ιδιαίτερα καιρικά μοντέλα και η διατροφή επηρεάζουν τόσο την εμφάνιση των κατοίκων όσο και τον τρόπο σκέψης τους». ³ Το δεύτερο στοιχείο – η διαμόρφωση της σκέψης και φυσικά της ευαισθησίας των εθνών κάτω από τις πιέσεις του περιβάλλοντος – ήταν το νέο στοιχείο της παρέμβασης του Winckelmann καθώς η επίδραση του κλίματος στη διάπλαση του σώματος γινόταν ευρέως αποδεκτή ακόμη και από φλογερούς αρνητές της πολιτισμικής κλιματολογίας. Ένας τέτοιος διευρυμένος ορισμός του κλίματος και της δικαιοδοσίας του, όπως αυτός του Winckelmann, έρχεται σε πλήρη συμφωνία με τις εκτεταμένες εφαρμογές του όρου, τότε αλλά και σήμερα: το κλίμα παρείχε ένα

1 Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*, Act I, ψηφιακή έκδοση στο <https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm>.

2 Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, εισαγωγή Alex Potts, μτφρ. Harry Francis Mallgrave (Los Angeles: Getty Publications, 2006), 123 [στο εξής Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*]. Σύγκρινε με τη γερμανική δεύτερη και επαυξημένη έκδοση του βιβλίου Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Wien: Im Akademischen Verlage, 1776), 54.

3 Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, 117-118. Σύγκρινε Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 39.

υποδειγματικό εργαλείο πλαισίωσης το οποίο αγκάλιαζε μία ποικιλία στέρεων υλικών πραγματικοτήτων (γεωγραφία, διατροφή, αέρας, νερό) μέσα στις οποίες θα μπορούσε να αγκυροβοληθεί καλύτερα η ιδιαιτερότητα του φαινομένου «τέχνη» και της ιστορίας του.

Λίγοι σύγχρονοι κριτικοί κατανόησαν το βάθος του εγχειρήματος του Winckelmann. Αν στη Γερμανία τέτοιες καινοτόμες απόψεις αγνοήθηκαν πλήρως, όπως απέδειξε πρόσφατα η Katherine Harloe,⁴ στη Βρετανία η εχθρότητα ενάντια στην πολιτισμική μετεωρολογία του Winckelmann άγγιξε πρωτοφανή επίπεδα έντασης. Το φαινόμενο αυτό απαιτεί κάποια ιστορική εξήγηση, καθώς μάλιστα παρόμοιες αρνητικές αξιολογήσεις συνεχίζουν να επικρατούν στην ακαδημαϊκή κοινότητα και σήμερα. Μέχρι πολύ πρόσφατα ακόμη, παρόμοια μοντέλα και γλώσσες απορρίπτονταν συστηματικά ως, λίγο πολύ, «περιέργειες και προκαταλήψεις της εποχής» ή, ακόμα χειρότερα, ως «ντετερμινιστικές» ερμηνείες.⁵

Τέτοια ακαδημαϊκά αντανακλαστικά είναι βαθιά αναχρονιστικά: όπως τόνισε ο ιστορικός των επιστημών Jan Golinski, επαναλαμβάνουν άκριτα την αρνητική κριτική των ρομαντικών σχολιαστών για τον Διαφωτισμό και τις επιστήμες του.⁶ Θα τόνιζα ότι επιπρόσθετα αναπαράγουν και τις πολλές προγενέστερες αντιδράσεις ενάντια στην καλλιτεχνική κλιματολογία του Winckelmann από πολλούς εκπροσώπους των αφηρημένων και μοραλιστικών τάσεων κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Ο ιστορικός της ανθρωπογεωγραφίας Mike Hulme ανακάλυψε πρόσφατα μία ακόμη πιο ενδιαφέρουσα γενεαλογία αυτών των αρνητικών θέσεων, δηλαδή τους σύνθετους ιδεολογικούς πολέμους που ξέσπασαν στην ακαδημία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο γύρω από το θέμα του ντετερμινισμού. Για τον Hulme, η ακαδημαϊκή καχυποψία προς τις υλικές διασυνδέσεις της ιστορίας ήταν το προϊόν ενός επιθετικού – δογματικού, θα πρόσθετα – είδους «κλιματικής ακαθοριστίας» (climate indeterminism), το οποίο επικράτησε μετά το 1950 σε αντιπαράθεση με τον εξίσου αχαλίνωτο «κλιματικό ντετερμινισμό» που είχε επικρατήσει σε μεγάλα τμήματα των ανθρωπιστικών σπουδών στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.⁷

Σήμερα είμαστε σε ένα ελαφρώς διαφορετικό σημείο του κύκλου, το οποίο κάνει ολοένα και πιο επιτακτική την ανάκτηση της περίπλοκης ιστορίας των αντιλήψεων για το κλίμα και τις σχέσεις του με την ανθρώπινη ζωή στην ολότητά της. Δεν θα μπω στον συσχετισμό αυτής της κριτικής στροφής με τον τρέχοντα δημόσιο και επιστημονικό λόγο περί κλιματικής αλλαγής και τα πολλαπλά προβλήματα που χαρακτηρίζουν τον τελευταίο. Θα υπογραμμίσω, όμως, ότι παρόμοιες εξελίξεις έχουν δώσει μία ανεπανάληπτη ώθηση στις πολιτισμικές μελέτες της ιστορίας του κλίματος, κυρίως εκ

4 Katherine Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 127-130.

5 Alex Potts, "Introduction," στο Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, 5 και 40, σημ. 12.

6 Jan Golinski, *British Weather and the Climate of Enlightenment* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 9-10.

7 Mike Hulme, "Reducing the Future to Climate: A Story of Climate Determinism and Reductionism," *Osiris* (Klima) 26 (2011), 245-266.

μέρους μιας σειράς ιστορικών των επιστημών και της ιατρικής,⁸ οι οποίοι επιμένουν πως ο πολιτισμός και το γεωφυσικό περίβλημα δε γίνεται να αντιμετωπίζονται πλέον ως δύο διαφορετικοί και άσχετοι μεταξύ τους τομείς, ή, χειρότερα ακόμη, να γίνεται αναγωγή του ενός στον άλλο.

Προκαλεί πραγματική έκπληξη, αλλά δεν είναι ανεξήγητο, ότι, μέσα σε αυτήν την τρέχουσα έξαρση των πολιτισμικών ιστοριών του κλίματος, ο Winckelmann και οι άγριες συζητήσεις που γέννησε το κλιματικό του μοντέλο παραμένουν, ακόμη, άγνωστα. Αυτό προξενεί ιδιαίτερη σύγχυση καθώς, ξεκινώντας από τον Winckelmann, η επιστήμη της ιστορίας της τέχνης ξεχωρίζει για την ανάπτυξη συγκροτημένων κλιματικών λεξιλογίων και συναφών διαφωνιών που θα έπρεπε να είχε προσελκύσει την προσοχή των μελετητών της ιστορίας του κλίματος. Και αν οι ιστορικοί της ιατρικής και των επιστημών φαίνεται να αποφεύγουν τη σφαίρα των καλών τεχνών και την ιστορία τους σαν να επρόκειτο για ένα ναρκοπέδιο με τους δικούς του ιδιάζοντες και ιδεαλιστικούς όρους «αυτονομίας», οι νέοι ιστορικοί της τέχνης, παρά τον ριζοσπαστισμό τους, δεν αποδείχθηκαν περισσότερο πρόθυμοι να μελετήσουν ιστορικά αυτά τα υλιστικά μοντέλα και να τα εντάξουν μέσα στις διανοητικές συγκρούσεις στις οποίες ανήκαν. Και αυτό, παρά το γεγονός ότι τα κλιματικά μοντέλα άσκησαν μια διαμορφωτική επίδραση στη γένεση της συγκεκριμένης επιστημονικής πειθαρχίας ως ιστορικού πεδίου, όπως έχω αλλού εξηγήσει.⁹

Κλιματική ιστορία τέχνης

Ο απόψεις του Winckelmann για την κλιματική δράση συνδυάζονται άβολα με συνήθεις καταγγελίες περί ντετερμινισμού. Το ακόλουθο κείμενο είναι χαρακτηριστικό της βιασύνης που διακρίνει τέτοιες αρνητικές αναγνώσεις του μοντέλου του. Κατά τη «μελέτη της φυσικής ικανότητας των εθνών» για τέχνη υψηλού επιπέδου, σημειώνει ο Winckelmann, οι μελετητές πρέπει:

να λαμβάνουν υπ' όψιν τους όχι μόνο την επιρροή του κλίματος, αλλά επίσης και την εκπαίδευση και το είδος της διακυβέρνησης. Και αυτό γιατί οι εξωτερικές περιστάσεις δε μας επηρεάζουν λιγότερο από τον αέρα που μας περιβάλλει, και οι έξεις έχουν τόσο μεγάλη δύναμη πάνω μας που διαμορφώνουν ακόμα και το σώμα και τις αισθήσεις με τα οποία μας έχει προμηθεύσει η φύση.¹⁰

8 Ένας αυξανόμενος αριθμός μελετητών στρέφουν τώρα το ενδιαφέρον τους στη μελέτη των πολιτισμικών συνεπειών των ιστορικών αντιλήψεων περί κλίματος, καιρού και περιβάλλοντος: βλέπε James Rodger Fleming και Vladimir Jankovic, "Revisiting Klima," *Osiris (Klima)*, 26 (2011), 1-15· Vladimir Jankovic, *Confronting the Climate: British Airst and the Making of Environmental Medicine* (London: Palgrave Macmillan, 2010)· Golinski, *British Weather*· Jessica Barnes και Michael R. Dove (επιμ.), *Climate Cultures: Anthropological Perspectives on Climate Change* (New Haven & London: Yale University Press, 2015).

9 Βλέπε, για παράδειγμα, το άρθρο μου "Convenient Misunderstandings: Winckelmann's History of Art and the Reception of Meteorocultural Models in Britain," *Journal of Art Historiography* 25 (Δεκέμβριος 2021), 1-33, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/sarafianos.pdf>.

10 Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, 121 και Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art*, μτφρ. Giles Henry Lodge (London: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1881), 2 τόμοι (πρώτη έκδοση σε 4 τόμους, London, 1849-72, αναθεωρημένη έκδοση σε 2 τόμους το 1881), αγγλική μετάφραση του *Geschichte der Kunst des Alterthums* (επαυξημένη μεταθανάτια έκδοση στα γερμανικά σε

Στο απόσπασμα αυτό εντύπωση προκαλεί η χρήση του όρου «αέρας» (ο γερμανικός όρος είναι "luft") ως συνώνυμου του κλίματος και ακόμη παραπάνω η εξίσωση και των δύο αυτών παραγόντων του εξωτερικού κόσμου με τα κοινωνικά και πολιτισμικά εκείνα φαινόμενα που ο ίδιος ονομάζει «εξωτερικές περιστάσεις» ("die äußeren Umstände"). Είναι φανερό επίσης ότι οι όροι «κλίμα» και «αέρας» χρησιμοποιούνται στην προκειμένη περίπτωση όχι για να μειώσουν τα καλλιτεχνικά φαινόμενα σε σχέση με τις ανώτερες δέχθεν δυνάμεις του φυσικού περιβάλλοντος που τα επηρεάζουν, αλλά για να προσδώσουν σε αυτά μία νέα χειροπιαστή δύναμη σε άμεση επαφή με το υλικό περιβάλλον στο σύνολό του. Ταυτόχρονα, στο απόσπασμα αυτό, όπως και στις επιμέρους αναλύσεις του, ο Winckelmann στην ουσία κτίζει ένα υλικό συνεχές μεταξύ του κλίματος και των ασταθών «εξωτερικών συνθηκών» με τις οποίες εννοεί μια ευρεία γκάμα πολιτισμικών, πολιτικών και κοινωνικών θεσμών. Επιπλέον, αυτή η συνέχεια μεταξύ φυσικού και ανθρωπογενούς περιβάλλοντος είχε ως στόχο να τονίσει την άποψη ότι αυτές οι δεσμίδες αιτιών «συνεργάζονται» ή «συμπράττουν» στην παραγωγή τέχνης και όχι ότι η μία προαποφασίζεται ή υπερκαθορίζεται από την άλλη. Στο ίδιο κεφάλαιο για το κλίμα, ο Winckelmann είχε εξάλλου τονίσει αυτή του την τοποθέτηση, παρατηρώντας ότι για τη διαμόρφωση της σκέψης, της ευαισθησίας και της φυσικής ικανότητας για τέχνη, «η επίδραση του κλίματος [...] *συνεργάζεται* με τις εξωτερικές περιστάσεις, και κυρίως με τη διαπαιδαγώγηση, τη μόρφωση, το είδος της διακυβέρνησης και τον τρόπο διαχείρισης των πολιτικών θεμάτων».¹¹ Στο σημείο αυτό, το παράδειγμα της σύγχρονης Ρώμης, όπου «η παλαιότερη ελευθερία *συνεργάζεται* με την επίδραση του κλίματος» είναι χαρακτηριστικό.¹²

Η ίδια πλουραλιστική προσέγγιση στον περιβάλλοντα εξωτερικό κόσμο είναι ήδη παρούσα και στους *Στοχασμούς σχετικά με τη Μίμηση των Ελληνικών Έργων στη Γλυπτική και τη Ζωγραφική* του 1755. Εδώ ξανά, τα όρια που χωρίζουν τις δηλώσεις για τις πολιτιστικές συνήθειες (ενδυμασία ή διαγωνισμοί ομορφιάς) από τις δηλώσεις για τις φυσικές επιρροές (κλίμα, αέρας, διατροφή και έδαφος) είναι διαρκώς ασαφή.¹³ Παρομοίως, εννιά χρόνια αργότερα, στην *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* (1764), ο Winckelmann συνεχίζει να αμφιταλαντεύεται από το ένα σύνολο υλικών μεταβλητών στο άλλο, και να τις αντιμετωπίζει όλες σαν τμήματα του ίδιου οικοσυστήματος. Η άποψή του για το κλίμα ως μία ακόμα υποδιαίρεση της πολιτισμικής έννοιας των «εξωτερικών συνθηκών», ολοκλήρωσε την κατασκευή ενός πεδίου ανάλυσης που μοιάζει πολύ με αυτό που εννοούμε εμείς σήμερα με τους όρους "context" και "milieu."

2 τόμους, Vienna, 2/1776), 163-64. [Από δω και στο εξής Winckelmann, *The History of Ancient Art*]. Είναι χαρακτηριστικό ότι και σε αυτήν την περίπτωση, όπως και σε άλλες, ο Winckelmann χρησιμοποιεί κυρίως τον όρο «ουρανός» ("Einfluss des Himmels") για αυτό που μεταφράζεται και στα ελληνικά και αλλού ως «επιρροή του κλίματος». Βλέπε Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 50. Αυτό δε σημαίνει ότι δε χρησιμοποιεί – λιγότερο συχνά – και τον όρο "das Klima," Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 48 και 39.

11 Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, 120 και Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 162. Ο όρος που χρησιμοποιεί ξανά και ξανά ο Winckelmann είναι "mitwirken" και αποδίδει καλά αυτή τη σύμπραξη/συνεργασία των φυσικών και κοινωνικών παραγόντων στην οποία αναφέρεται, βλέπε Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 48, 50 και 51.

12 Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 164.

13 Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks*, μτφρ. Henry Fuseli (London: A. Milar, 1765), 1-22.

Βέβαια αυτό δε σημαίνει ότι στην *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* δεν εμφανίζονται χρήσεις των κλιματικών ερμηνειών που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ευθέως αναγωγικές. Για παράδειγμα, το διαβόητο κατηγορητήριο του Winckelmann για τις χαμηλές καλλιτεχνικές ικανότητες και επιδόσεις των εθνών βόρεια των Άλπεων, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός περιβαλλοντικού ντετερμινισμού που ο ίδιος είδε να ισχύει όχι μόνο για την περίπτωση της Βρετανίας, αλλά και για τη Γαλλία και για την ίδια την πατρίδα του, τη Γερμανία.¹⁴

Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη στάση αποτελεί στο βιβλίο του Winckelmann ένα ασταθές και συνολικά περιορισμένο φαινόμενο, το οποίο μάλιστα όχι μόνον μετριάζεται από αυστηρές προειδοποιήσεις ενάντια σε πιθανές καταχρήσεις, αλλά υπονομεύεται ευθέως από πολύ περισσότερες δηλώσεις που υποστηρίζουν το ακριβώς αντίθετο. Τα παραδείγματα των ελλήνων της Μικράς Ασίας που δεν κατόρθωσαν να φτάσουν στο καλλιτεχνικό ύψος των άλλων ελλήνων παρά το πολύ ευνοϊκότερο κλίμα τους ή πάλι των κατοίκων της Αρκαδίας που μεγαλούργησαν ακριβώς γιατί αναμετρήθηκαν αγωνιστικά με τις αντίξοες προδιαγραφές του δικού τους οικοσυστήματος,¹⁵ είναι περιεκτικές περιπτώσεις, όπου το σχήμα του Winckelmann εγκαταλείπει τις άκαμπτες συμμετρίες του και αναγνωρίζει τα ρήγματα και τις εντάσεις που πολλές φορές επικρατούν στις σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνικών επιδόσεων και κλιματικών συνθηκών. Εξάλλου, στο τελευταίο τμήμα του κεφαλαίου για το κλίμα, το οποίο μάλιστα ρητά είδε, και αναλόγως το ονόμασε, ως προειδοποίηση ενάντια σε υπερερμηνείες της προσέγγισής του, ο Winckelmann ξεκαθάρισε: «όταν μιλάω για τη φυσική ικανότητα, γενικά, των εθνών βόρεια των Άλπεων για τέχνη, δεν αρνούμαι εκ τούτου την ίδια ικανότητα σε ξεχωριστά άτομα των χωρών αυτών, καθώς η εμπειρία προμηθεύει εντυπωσιακές αποδείξεις περί του αντιθέτου».¹⁶ Με σχόλια όπως αυτό, ο Winckelmann προσδιόρισε το κλίμα ως έναν ισχυρό αλλά μόνον πιθανό παράγοντα, ο οποίος *συμμετέχει* μαζί με άλλους παράγοντες στην εμφάνιση γενικών πολιτισμικών τάσεων και επηρεάζει μόνον τον βαθμό συχνότητάς τους σε μια κοινωνία.

Με άλλα λόγια, ο Winckelmann φαίνεται να ήταν αποφασισμένος να κρατήσει το κλιματικό του σχήμα κάτω από αυστηρό έλεγχο. Για να το πετύχει, κατέφυγε σε ιστορικά συγκεκριμένους τρόπους ανάλυσης που χαρακτηρίζουν τον Διαφωτισμό και έχουν συχνά παρεξηγηθεί. Το παρακάτω παράδειγμα από τους *Στοχασμούς* είναι χαρακτηριστικό. Εδώ αφενός υπογραμμίζει ότι «τα συγκεκριμένα πλεονεκτήματα των ελλήνων ήταν, ίσως, λιγότερο βασισμένα πάνω στη φύση τους και τις επιρροές του κλίματός τους, από ότι πάνω στην εκπαίδευσή τους», αλλά στην αμέσως επόμενη πρόταση, θα τονίσει το αντίθετο ακριβώς συμπεράσμα: «αυτή η ευτυχής θέση της χώρας τους ήταν, παρ' όλα αυτά, η βάση των πάντων».¹⁷ Τέτοιες ταλαντώσεις επιστρέφουν συστηματικά στο έργο του Winckelmann και σημαδεύουν μια διακριτή τροπικότητα

14 Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 165-166. Για τις επικρίσεις του Winckelmann σχετικά με την καλλιτεχνική ικανότητα των γερμανών ειδικότερα, βλέπε "Extracts from the Epistolary Correspondence of the celebrated Abbé Winckelmann," *Universal Magazine* 77 (Σεπτέμβριος 1785), 121-124, ειδικά 124.

15 Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 163 και 164 αντίστοιχα.

16 Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 165.

17 "An Answer to the foregoing letter," στο Winckelmann, *Reflections*, 149.

στη σκέψη του, η οποία χαρακτηρίζεται για τις συνεχείς της αμφιταλαντεύσεις ανάμεσα σε «εμπειρικούς/επαγωγικούς ορισμούς του κάλλους και διατυπώσεις που πηγάζουν σαφώς από την ιδεαλιστική-πλατωνική παράδοση».¹⁸ ή πάλι τις άλλες, ανάμεσα σε μια άμεση αισθητηριακή παρατήρηση, και εξίσου συχνές ιδεαλιστικές αναγωγές. Εξίσου αντικρουόμενες είναι πολλές φορές και οι πηγές και τα λήμματα που ο Winckelmann συνέλεγε και προσπαθούσε στη συνέχεια, όπως έδειξε η Elisabeth Décultot, να εντάξει στα γραπτά του.¹⁹ Αυτή η σωρευτική πολυσυλλεκτικότητα λειτουργεί, όμως, μέσα σε ένα ασυνεχές και ταλαντωτικό μοντέλο εργασίας που δε χαρακτηρίζεται ούτε για τις αθέλγητες αντιφάσεις του ούτε όμως ακριβώς και για την «πολυμορφία» του και σίγουρα δεν αποτελεί, όπως έχει αναχρονιστικά υποστηριχθεί, ένα μοντερνιστικό είδος «κολάζ».²⁰ Αντίθετα, φαίνεται να ανήκει σε έναν διαδεδομένο, όπως έχει δείξει ο David Bates, και ιστορικά συγκεκριμένο τύπο ευριστικής και πιθανολογικής διερεύνησης, ανοικτής στο λάθος, η οποία στοχεύει να κρατήσει τα πράγματα ανοικτά και να τα βάλει σε κίνηση.²¹

Συνεπώς, το να εστιάσουμε την ανάλυση, όπως συχνά συμβαίνει, στον ντετερμινισμό του κλιματικού μοντέλου του Winckelmann, σημαίνει ότι όχι μόνον χάνουμε την ευκαιρία να ερμηνεύσουμε με ακρίβεια την ιστορική ταυτότητα ενός έργου-ορόσημο, αλλά χάνουμε επίσης τη δυνατότητα να κατανοήσουμε κάτι πολύ σημαντικότερο – την ίδια την ιστορία της καθοριστικής του διάχυσης και, ακόμη ευρύτερα, την ιστορία της πολιτισμικής κλιματολογίας και τις πολύμορφες μεταβολές και προσλήψεις της στην ιστορία της τέχνης. Είναι ακριβώς η αντίθετη, η μη-ντετερμινιστική πλευρά του μοντέλου του Winckelmann – η ταλαντωτική, πιθανολογική και πολυπαραγοντική του διάσταση – που αξίζει ιδιαίτερης μνείας. Αυτή μάλιστα έγινε γρήγορα αντιληπτή από κάποιους από τους συγχρόνους του, καθορίζοντας μία αποκλίνουσα τάση κατά τα πρώτα στάδια της αρνητικής υποδοχής του Winckelmann στη Βρετανία, πριν να βυθιστεί ξανά στην αφάνεια, για συγκεκριμένους λόγους που θα αναδείξω.

Η βρετανική υποδοχή – Ο Winckelmann του Burke

175

Είναι πράγματι εντυπωσιακό ότι μία από τις πρωιμότερες και ταυτόχρονα διορατικότερες αναγνώσεις της πρωτοποριακής μετεωρολογίας του Winckelmann συντελείται κάτω από αντίξοες συνθήκες, στη Βρετανία. Αναφέρομαι σε μία επιθεώρηση της *Ιστορίας* του Winckelmann που γράφεται από τον Edmund Burke και δημοσιεύεται το 1765 στο περιοδικό που εξέδιδε ο ίδιος, το *Annual Register*.²² Η κριτική αυτή έρχεται λίγο μετά

18 Elisabeth Décultot, "Winckelmanns Medizinstudien," στο Heidi Eisenhut, Anett Lütteken και Carsten Zelle (επιμ.), *Heilkunst und schöne Künste: Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert* (Göttingen, Wallstein Verlag, 2011), 108-130, ειδικά 129.

19 Décultot, "Winckelmanns Medizinstudien," 129.

20 Décultot, "Winckelmanns Medizinstudien," 130.

21 Αυτός ο ιστορικά συγκεκριμένος τρόπος ανάλυσης αναλύεται καλά στο David Bates, "The Epistemology of Error in Late Enlightenment France," *Eighteenth Century Studies* 29:3 (1996), 307-327.

22 [Edmund Burke], "Observations on the influence of the different climates upon the polite arts; taken from A History of the fine arts, by the abbé Winckelmann (sic), librarian of the Vatican, and antiquary to the Pope," *Annual Register for the year 1765* (London, 1766), 250-252.

τις πρώτες δύο επιθεωρήσεις του έργου του Winckelmann στη Βρετανία και για να κατανοηθεί η σημαντική της πρωτοτυπία είναι αναγκαίο να συσχετιστεί με αυτές και την παράδοση στην οποία αυτές ανήκουν.²³

Η επιθεώρηση των *Στοχασμών* στο διάσημο *Critical Review* είχε πρωτοστατήσει στη δυσανάλογη εστίαση και κατακεραύνωση του κλιματικού στοιχείου στο βιβλίο του Winckelmann. Ακολουθώντας μία γραμμή που επικρατούσε στους βρετανικούς κύκλους της ευγενούς λογιόσύνης και της ηθικής φιλοσοφίας της εποχής αλλά και μια ιθαγενή νατουραλιστική κλίση, το περιοδικό επέδειξε τη δέουσα πατριωτική ζέση κατά τη συστηματική ανασκευή των συνδέσεων του Winckelmann. Απέρριψε τους συσχετισμούς μεταξύ κλίματος και ανώτερου γούστου χωρίς στην ουσία να απαντά στις διαφοροποιήσεις του μοντέλου του Winckelmann.²⁴ Τόσο ο συγκεκριμένος σχολιαστής, όπως και τόσοι άλλοι μετά από αυτόν, θα διαβάσουν την πολιτιστική μετεωρολογία του Winckelmann μέσα από πολύ αδρότερα μοντέλα πολιτιστικής μετεωρολογίας, όπως του Jean-Baptiste Dubos.

Η πατριωτική αυτή αντίδραση των βρετανών κριτικών είχε, όμως, ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα με τον Joseph Addison και το ποίημά του *Μια Επιστολή από την Ιταλία* (1701), το οποίο είχε για δεκαετίες δώσει τον τόνο. Ο Addison βέβαια άφησε άθικτες τις ιεραρχίες κλίματος και γούστου μεταξύ ιταλικού Νότου και βρετανικού Βορρά: πρώτα εξύμνησε σε ένα παρατεταμένο παραλήρημα τις ανώτερες απολαύσεις του εύκρατου κλίματος της Ιταλίας σε σχέση με την «αδρότητα» και το «ψύχος» των «δικών μας ουρανών»,²⁵ και, κατά δεύτερον, παραδέχθηκε τα πολιτισμικά του πλεονεκτήματα να ωθεί σε κτίσματα που «ευχαριστούν την όραση»²⁶ και να εξυψώνει τη γλυπτική και τη ζωγραφική – να «δίνει ζωή στη ψυχωμένη πέτρα» και «ένα πιο λεπταίσθητο άγγιγμα στον καμβά». ²⁷ Στο ποίημα δε διαταράσσεται καμιά από αυτές τις συνήθειες ευγενείς συνδέσεις κλίματος και τέχνης στον Νότο, αλλά από τη μέση και μετά αρχίζει μία μεταστροφή του κλίματος που ανατρέπει τις εντυπώσεις. Γίνεται, δηλαδή, σαφές ότι σε τελική ανάλυση η Βρετανία δε χρειάζεται τα «χαμόγελα της φύσης» και τις «γοητείες της τέχνης»²⁸ γιατί έχει με το μέρος της την ανώτερη «Θεά της Ελευθερίας» και την ακόμη ανώτερη τέχνη της πολιτικής που εκπορεύεται από αυτήν.²⁹ Η ελευθερία του πολιτεύματος εξασφαλίζει πλούτο και ευημερία σε αντίθεση με τη δυστυχία και τη φτώχεια των «εκφυλισμένων απογόνων των Ιταλών», στις οποίες τούς έχει υποβιβάσει

23 Αναφέρομαι στις επιθεωρήσεις "Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks," *Monthly Review* 32 (1764), 456-466 και "Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks," *Critical Review* 19 (1765), 443-450.

24 Για αυτό το τμήμα της βρετανικής υποδοχής του Winckelmann, βλέπε το άρθρο μου "Convenient Misunderstandings."

25 Joseph Addison, *A Letter from Italy, to the Right Honorable Charles, Lord Halifax* (1701) (London: H. Hills, 1709), 4-5, 7 και ειδικά στίχοι 136-139.

26 Addison, *A Letter from Italy*, 7 ειδικά στίχοι 141 και 142.

27 Addison, *A Letter from Italy*, 8 ειδικά στίχοι 143-144.

28 Addison, *A Letter from Italy*, 7, στίχος 110. Εξάλλου αυτές οι δευτερεύουσες γοητείες που είχαν καθορίσει την επιτυχία του Grand Tour απασχόλησαν τον Addison επί μακρόν την ίδια εποχή κατά τη συγγραφή του τουριστικού του οδηγού-ορόσημο *Remarks on several parts of Italy, &c., in the years 1701, 1702, 1703* (London: Jacob Tonson, 1705).

29 Addison, *A Letter from Italy*, 7-8.

η «καταπίεση» και η «τυραννία» των πολιτευμάτων τους.³⁰ Παραπάνω ακόμη, η ίδια σύνδεση με την πολιτική ελευθερία επέτρεψε στον Addison να παρουσιάσει τη Βρετανία ως την ανερχόμενη εκείνη γεωπολιτική δύναμη του βόρειου Κόσμου, η οποία εγγυάται τον πλούτο και την ειρήνη.³¹ Έτσι, ενώ θα αναγνωρίσει την ανωτερότητα του καιρού, ο Addison ξεκαθάρισε ότι «δε ζηλεύουμε πια τα πιο ήπια κλίματα».³² Η πολιτική υπεροχή υπερέχει κάθε άλλης σφαίρας της ζωής και είναι τελικά αυτή που επιτρέπει ανήκουστες, μαγικές σχεδόν, μεταμορφώσεις των δυστυχιών στο αντίθετό τους: «κάνει τις στέρφες πέτρες και τα χλωμά βουνά μας να χαμογελούν» και «μπροστά στην εμφάνισή σου η φτώχεια δείχνει πιο κεφάτη».³³

Αυτή η αναβάθμιση της πολιτικής σφαίρας σε ευθεία αντιπαράθεση με τις οποιοσδήποτε κλιματικές ή φυσικές υστερήσεις παρέμεινε για καιρό καθοριστική. Επαναλαμβάνεται στο ιστορικό βιβλίο του John Turnbull, *Μια Πραγματεία για την Αρχαία Ζωγραφική* (1740) με τη διαφορά βέβαια ότι είχε ήδη μεσολαβήσει η άλλη μελέτη σταθμός στην πολιτισμική κλιματολογία, δηλαδή το βιβλίο του Dubos, *Κριτικοί αναστοχασμοί γύρω από την ποίηση και τη ζωγραφική* (1719). Τόσο στον πρόλογο όσο και στο κυρίως σώμα του βιβλίου του, ο Turnbull γελοιοποίησε τις ευάλωτες ομολογουμένως υπεραπλουστεύσεις των εξαρτήσεων της τέχνης από το κλίμα που είχε υποστηρίξει ο Dubos. Τέτοιες ντετερμινιστικές υπερβολές οδήγησαν, όπως έχω δείξει αλλού, τόσο τον Winckelmann όσο και τον Burke στο να υιοθετήσουν έναν πολύ προσεκτικότερο κοινωνικο-περιβαλλοντικό υλισμό.³⁴ Στον Turnbull, το σχήμα του Addison μένει άθικτο. Θα παραδεχτεί την ανωτερότητα των ήπιων ιδιοτήτων του νότιου κλίματος και την επιρροή τους πάνω στο σώμα και το κάλλος των ανθρώπων, και θα αντιπαραβάλλει σε αυτό την υπεροχή του πολιτεύματος και των θεσμών στη διαχείριση της ζωής και του πολιτισμού. Η σημαντική διαφορά του Turnbull σε σχέση με τον Addison είναι ότι αποσυνδέει οριστικά όλα τα πνευματικά φαινόμενα της λεγόμενης «επικράτειας της ευφύιας» από την κλιματοπολιτισμική κριτική. Επιπλέον, αν ο Addison αποσύνδεσε μόνον την πολιτική από το κλίμα (κρατώντας την τέχνη εξαρτημένη από τον καιρό), ο Turnbull και η επόμενη φάση είδε την αποσύνδεση και της τέχνης – και ειδικά της τέχνης ως του πολυτιμότερου προπύργιου της ευγενούς κουλτούρας – από οποιαδήποτε αποδεκτή σύνδεση με το κλίμα.

Με σπάνιες εξαιρέσεις που έχω αναλύσει αλλού,³⁵ η εποχή του κλιματικού πατριωτισμού που θα αλλάξει δραστικά την καλλιτεχνική αξιολόγηση του βρετανικού κλίματος, δεν έχει ακόμη εμφανιστεί. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο γιατρός, ποιητής και λόγιος συγγραφέας John Armstrong, ο καλός φίλος του Henry Fuseli και πρώτου μεταφραστή των *Στοχασμών* του Winckelmann στην Αγγλία. Στο κείμενό του για την επίδραση του κλίματος στην ευφύια (genius), καμιά αντίρρηση δεν εκφράζεται

30 Addison, *A Letter from Italy*, 6, στίχος 80 και 7, στίχοι 111-118.

31 Addison, *A Letter from Italy*, 8.

32 Addison, *A Letter from Italy*, 7, στίχοι 135-136.

33 Addison, *A Letter from Italy*, 7, στίχοι 135-140.

34 Βλέπε το κεφάλαιο του συγγραφέα "Hyperborean Meteorologies of Culture: Vital Sensations and Medical Environmentalism in Arbuthnot, Burke and Barry," στο Koen Vermeir και Michael Deckard (επιμ.) *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry* (London: Springer Publications, 2012), 69-91.

35 Βλέπε την περίπτωση του Aburthnot στην παραπάνω σημείωση.

πάλι ως προς τις αντίθετες αισθητικές ποιότητες του κλίματος σε Βορρά και Νότο. Και ενώ ο Armstrong τόνισε την αντίθεση ανάμεσα στο δυσάρεστο κλίμα αυτού του «συννεφιασμένου νησιού» και το «ευτυχισμένο κλίμα της Ιταλίας», ή το «ευγενές και καρποφόρο γεωγραφικό πλάτος της Ελλάδας», αμφισβήτησε έντονα, παρόλα αυτά, την υποτίμηση της ευφύιας της Βρετανίας σε σύγκριση με τις παρακμιακές χώρες της Μεσογείου.³⁶ Τα εμπειρικά αντεπιχειρήματα και οι πρόχειρες παρατηρήσεις του Armstrong σχετικά με την ντόπια ευφύια δεν έχουν σχέση με τις αυστηρές παραμέτρους του μοντέλου του Winckelmann, το οποίο είχε ήδη αντιμετωπίσει τέτοιες αντιρρήσεις. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο συγγραφέας θα συμφωνήσει αρχικά με τον Winckelmann, αποδεχόμενος την ιδιάζουσα υστέρηση της ζωγραφικής και της γλυπτικής στη χώρα του· μία υστέρηση την οποία απέδωσε βέβαια όχι στο κλίμα το ίδιο αλλά σε άλλες εξωτερικές «περιστάσεις» και «εμπόδια».³⁷ Ακόμη όμως και σε αυτό το σημείο, ο Armstrong την τελευταία στιγμή θα βρει σημαντικά καλλιτεχνικά παραδείγματα για να αντικρούσει τις δοξασίες των αδαών φιλότεχνων σχετικά με την ανικανότητα των βρετανών για τέχνη υψηλής ποιότητας.

Όμως, τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της Αγγλίας που ξεχωρίζει ο Armstrong είναι εντελώς ασυνήθιστα, μάλιστα αντιπροσωπεύουν σημαντικές νέες τάσεις στη συζήτηση αυτή που θα καθορίσουν μελλοντικές εξελίξεις. Έτσι ο Armstrong καταφεύγει σε παραδείγματα που δεν προέρχονται από την ιστορική ζωγραφική – το ανώτερο είδος ζωγραφικής και άρα το απόλυτο τεκμήριο της ποιότητας της τέχνης σε ένα έθνος – αλλά από την ιθαγενή νατουραλιστική παράδοση της Βρετανίας – την προσωπογραφία, στην οποία «αρκετές ντόπιες καλλιτεχνικές ιδιοφυίες [...] ξεπερνούν κάθε άλλο ευρωπαϊό ζωγράφο», και την ηθογραφία στην οποία η χώρα «πρόσφατα έχασε έναν ζωγράφο εξαιρετικής ποιότητας»,³⁸ τον William Hogarth. Αυτός ο πρωτοπόρος πατριώτης της βρετανικής σχολής του εμπειρισμού στην τέχνη συγκρίνεται μάλιστα με τον ίδιο τον Ραφαήλ και υμνείται για τη «φυσικότητα και την εκφραστικότητά» του στο σατιρικό και ηθικό στιλ.³⁹ Πρόκειται για ανήκουστες συγκρίσεις, ενδεικτικές μιας καλπάζουσας εμπειρικής φυσιοκρατίας στη βρετανική παράδοση που φέρνει στο προσκήνιο αυτής της αριστοκρατικής συζήτησης περί της ανικανότητας των βρετανών για υψηλή τέχνη, τις άξεστες και κατώτερες στην καλλιτεχνική ιεραρχία περιοχές. Ανοίγουν, δηλαδή, ένα σημαντικό ρήγμα στην ευγενή συμμαχία μεταξύ του κλίματος του ήπιου Νότου και της ανώτερης ιστορικής ζωγραφικής, η οποία βρίσκεται στο κέντρο της νεοκλασικής πολιτισμικής μετεωρολογίας του Winckelmann. Με αυτόν τον τρόπο, μετατοπίζουν τη συζήτηση σε μια δημοκρατικότερη κατεύθυνση, συμπεριλαμβάνοντας τώρα στις αποδείξεις της ικανότητας για τέχνη, καλλιτεχνικές επιδόσεις και στα κατώτερα ζωγραφικά είδη.

Ενδιαφέρον έχουν δύο ακόμη στοιχεία που θα παρουσιαστούν πιεστικά στο μέλλον. Το πρώτο αφορά την απόδοση αυτών των «στενοκέφαλων δογματισμών» σε κάποιους εσωτερικούς «αποστάτες» από τη βρετανική ελίτ, «αδαείς και επιφανειακούς

36 John Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," στο *Miscellanies*, τόμος 2 (London: T. Cadell, 1770), 233-34.

37 Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," 234-235.

38 Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," 235.

39 Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," 235.

ειδήμονες» της τέχνης.⁴⁰ Το δεύτερο σχετίζεται με αναφορές στις εξαιρετικές επιδόσεις της βρετανικής τέχνης στον άλλο πυλώνα της εμπειριοκρατικής ροπής στη χώρα αυτή, την τοπιογραφία. Όπως και τα άλλα κατώτερα είδη, έτσι τώρα και η τοπιογραφία θα χρησιμοποιηθεί ως περίτρανη απόδειξη της ντόπιας καλλιτεχνικής ευαισθησίας ενάντια στο αντίξοο κλίμα. Πράγματι, στον Armstrong φαίνεται να κάνει μία δειλή και ακόμη αόριστη εμφάνιση η δύναμη της αντίστασης στο κλίμα ως μια αποδοτική καλλιτεχνικά συνιστώσα. Αναποδογυρίζοντας λοιπόν το επιχείρημα των εχθρών της βρετανικής ευαισθησίας, θα αναρωτηθεί πόσο φυσικό «σφρίγος» πρέπει να διαθέτουν οι «ρίζες» του έθνους για να μπορούν να «πετάξουν» καλλιτεχνικούς «ανθούς» και να «καρπίσουν» σε μία τόσο «αφιλόξενη γη», στις «πιο αγενείς κλιματικές συνθήκες» χωρίς, σημειωτέον, καμιά θετική διαμεσολάβηση των «ανώτερων διαμορφωτικών δυνάμεων» των κοινωνικών θεσμών.⁴¹ Οι γεωργικές και φυτικές αναλογίες παραπέμπουν απευθείας στον Dubos, αλλά η αντιστροφή της λογικής του Dubos θα δώσει μελλοντικά κι άλλους «καρπούς».

Σε αντίθεση με τα παραπάνω παραδείγματα, η κριτική του Burke για την *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* του Winckelmann εγκαινιάζει την πρώτη ουσιαστικά ακριβή εμπλοκή – και μάλιστα στην περίπτωσή του θετική – με τις επιστημονικές πρωτοτυπίες μιας νοτιο-κεντρικής πολιτιστικής μετεωρολογίας του γερμανού ιστορικού της τέχνης στη Βρετανία. Στο περιοδικό του Burke, το έργο και οι θεωρίες του Winckelmann αναλύονται συχνά σε ξεχωριστές ανταποκρίσεις. Αποκορύφωμα αυτής της κάλυψης θεωρείται συχνά η δημοσίευση της μετάφρασης, από τον Fuseli, της γνωστής «έκφρασης» του Winckelmann για τον *Κορμό του Μπελβεντέρε* την ίδια χρονιά, το 1765, που κυκλοφόρησε και η μετάφραση των *Στοχασμών* του γερμανού μελετητή από τον ίδιο καλλιτέχνη.⁴²

Παρά την παραμέλησή της, η συγκεκριμένη επιθεώρηση του Burke είναι ένα πολύ σημαντικό τεκμήριο για την παρούσα συζήτηση, καθώς επικεντρώνει την προσοχή της αποκλειστικά στο κεφάλαιο του Winckelmann για την επιρροή των διαφορετικών κλιμάτων στις ευγενείς τέχνες. Η επιλογή αυτού του μικρού κεφαλαίου από την *Ιστορία* του Winckelmann υπογραμμίζει την οξυδέρκεια του Burke ως κριτικού και μελετητή: κατανόησε δηλαδή πλήρως τη στρατηγική σημασία του κεφαλαίου τόσο στο συνολικό ιστορικό εγχείρημα του συγγραφέα όσο και στην επίκαιρη επιστημονική έρευνα. Επιπλέον, η κριτική του παρέμεινε για δεκαετίες η μόνη δίκαιη αναπαράσταση των ιδεών του Winckelmann στην εχθρική αυτή χώρα.

Ο Burke αγνόησε τους αδρούς αφορισμούς του Winckelmann κατά της Βρετανίας και της υποτιθέμενης ανικανότητάς της για ανώτερη τέχνη. Πηγαίνοντας αντίθετα με τον θιγμένο εθνικό και επαγγελματικό εγωισμό των βρετανών καλλιτεχνών και κριτικών, που δε θα σταματήσουν να διαμαρτύρονται ενάντια σε πολιτιστικές μετεωρολογίες αυτού του είδους, ο Burke επικεντρώθηκε αποκλειστικά στις μελλοντικές και δυναμικές προοπτικές των προτάσεων του Winckelmann στο επίπεδο της μεθόδου. Στο ίδιο πνεύμα,

40 Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," 233.

41 Armstrong, "The Influence of Climate upon Genius," 236.

42 "A description of the famous marble trunk of Hercules, dug up at Rome, commonly called the Torso of Belvedere; [] Translated from the German of the abbe Winckelman, librarian of the Vatican, and antiquary to the Pope, &c. By Henry Fussle," *Annual Register for the year of 1765* (London. 1766), 180-182.

υπογράμμισε τη συχνή χρήση εκ μέρους του Winckelmann διαφόρων φράσεων με τις οποίες ο γερμανός ιστορικός προειδοποιεί ενάντια σε μία υπερβολικά στενή εφαρμογή του κλιματολογικού του μοντέλου και τόνισε ότι πράγματι «Δεν πρέπει να προσδίδουμε στην επιρροή του κλίματος υπερβολικές δικαιοδοσίες». ⁴³ Ακόμη σημαντικότερο είναι το γεγονός ότι ο Burke συμπέρανε από την ανάλυση του Winckelmann ότι η επιρροή του κλίματος στην τέχνη φαίνεται «συχνά να τροποποιείται, να διαφοροποιείται και να εξουδετερώνεται από μια ποικιλία περιστασιακών ή τυχαίων γεγονότων» (“accidental circumstances”). ⁴⁴ Με τον σημαντικό αυτό όρο, ο Burke αναφέρεται σε αυτό που όπως είδαμε ο Winckelmann ονόμαζε «εξωτερικές περιστάσεις ή συνθήκες» (“die äußeren Umstände”) και σωστά οι άγγλοι μεταφράζουν σήμερα ως “external circumstances,” εννοώντας με τους όρους αυτούς το σύνολο των διαφόρων κοινωνικο-πολιτιστικών συνθηκών που επικρατούν κάθε φορά στο περιβάλλον της τέχνης. Με άλλα λόγια, ο Burke αναγνώρισε στην ανάλυση του Winckelmann ένα μοντέλο πολιτισμικής αιτιότητας, το οποίο ήταν πολυπαραγοντικό, πιθανολογικό και ευέλικτο ως προς την αξιοποίηση των ιστορικών συμφραζομένων και όχι αναγωγικό ή ντετερμινιστικό. Και πράγματι κανείς δεν ήταν σε καλύτερη θέση να εκτιμήσει τις μεθοδολογικές και επιστημονικές πρωτοτυπίες του Winckelmann από τον Burke που είχε ήδη, το 1757, δημοσιεύσει τη *Φιλοσοφική Πραγματεία περί των Καταβολών των Ιδεών μας για το Υπέροχο και το Ωραίο*, το πρώτο βιβλίο στο οποίο αναπτύσσεται πλήρως το είδος της φυσικής μεθόδου και της αισθητηριακής φυσιολογίας που θα απασχολήσει και τον Winckelmann. ⁴⁵

Έχω αναπτύξει αλλού την υπόθεση ότι αυτή η πλαστική αντίληψη για τις υλικές αιτίες της ιστορικής αλλαγής και ειδικά τον ρόλο του κλίματος στηρίζεται στη συνάντηση του λόγου του Winckelmann με την αρχαία θεωρία των έξι μη-φυσικών αιτιών. Ο Winckelmann παραπέμπει ευθέως και συχνά στο σχετικό έργο του Ιπποκράτη «Περί Αέρων, Υδάτων και Τόπων». ⁴⁶ Σε αντίθεση με τις εδραιωμένες αρχαίες αυθεντίες που έδιναν ασφαλέστερη εγκυρότητα στις ιδέες του, ο Winckelmann δε συνήθιζε να κατονομάζει τις νεωτερικές του πηγές, αλλά είναι σίγουρο ότι αντλούσε επίσης παρόμοιες ιδέες από τις νέο-ιπποκρατικές ιατρικές πηγές του 17ου και 18ου αιώνα, όπως επίσης και από δημοφιλείς επιτομές και συνόψεις της κατεστημένης σύγχρονης του ιατρικής. ⁴⁷ Με τα

43 [Burke], “Observations on the influence of the different climates upon the polite art,” 251.

44 [Burke], “Observations on the influence of the different climates upon the polite art,” 251.

45 Για την αισθητηριακή φυσιολογία στο έργο του Burke, *Philosophical Enquiry of the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757/9), βλέπε τα άρθρα μου “Pain, Labour, and the Sublime: Medical Gymnastics and Burke’s Aesthetics,” *Representations* 91 (Καλοκαίρι 2005), 58-83 και “The Contractility of Burke’s Sublime and Heterodoxies in Medicine and Art,” *Journal of the History of Ideas* 69:1 (Ιανουάριος 2008), 23-48.

46 Για αυτό το κείμενο, ορόσημο του Ιπποκρατικού corpus και την ιστορία του, βλέπε Genevieve Miller, “Airs, Waters and Places’ in History,” *Journal of the History of Medicine* 17:2 (Ιανουάριος 1962), 129-140· βλέπε επίσης Déculot, *Johann Joachim Winckelmann*, 207 και της ίδιας, “Winckelmanns Medizinstudien,” 119-123.

47 Ο Winckelmann φαίνεται να αντιγράφει στις σημειώσεις του από τα έργα του σκοτεινού άγγλου γιατρού John Allen (*Synopsis Medicinae: or a Summary View of the Whole Practice of Physic*, πρώτη έκδοση στα λατινικά το 1719, αγγλική μετάφραση το 1730), τον οποίο όμως δεν αναφέρει, όπως ακριβώς αγνοεί να βεβαιώσει και τις φανερές οφειλές του στον Thomas Sydenham ή τον Hermann Boerhaave· Déculot, “Winckelmanns Medizinstudien,” 118-119 και 110-112. Για άλλες ιατρικές – ανατομικές και φυσιολογικές – συνδέσεις του λόγου του Winckelmann με τα έργα του George Cheyne ή του Richard Mead, βλέπε τα κεφ. 2 και 3 του βιβλίου μου *Υπέροχη Ιστορία της Πραγματικότητας: Τέχνη, Ιατρική και Αισθητηριακές Πολιτικές στον Βρετανικό 18ο αιώνα* (Αθήνα: Gutenberg, 2023).

έξι μη φυσικά αίτια οι γιατροί της εποχής εννοούσαν τους έξι παράγοντες που είναι εξωτερικοί του σώματος και αποτελούν τη βάση όλης της διαχείρισης της υγείας και της πρόληψης των ασθενειών. Τόσο ο Winckelmann όσο και ο Burke είχαν μελετήσει με προσοχή τα έργα του Γαληνού και του Ιπποκράτη, όπου η συγκεκριμένη θεωρία είχε αναπτυχθεί, και γνώριζαν πώς αυτή η κρίσιμη και ζωτική εξάδα περιλάμβανε όχι μόνον τον αέρα, τη διατροφή, την άσκηση και τον ύπνο – όλα θέματα που συστηματικά τους απασχόλησαν – αλλά και τα πάθη, δηλαδή τις συγκινήσεις και τις αισθήσεις που συνδέονται άμεσα με την τέχνη και τις επιδράσεις της.

Παρόμοιες συνδέσεις που μοιάζουν σήμερα τόσο δυσνόητες και εξωτικές γινόντουσαν αμέσως αντιληπτές από τους συγχρόνους τους. Και ειδικά τους επικριτές παρόμοιων κλιματολογικών σχημάτων, όπως ο διαβόητος βρετανός ζωγράφος James Barry που αλληλογραφούσε συχνά από την Ιταλία με τον χρηματοδότη του δικού του Grand Tour, τον Burke. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα μιας επιστολής του Barry προς τον Burke το 1770 στην οποία ο ζωγράφος εκτόξευσε τις συνηθισμένες του βολές ενάντια σε όλους αυτούς τους «ενορατικούς φιλοσόφους» σαν τον Montesquieu και τον Winckelmann που επιζητούσαν να «αντλήσουν από τα νέφη και τα κλίματα όλες τους τις γνώσεις για τις τέχνες».⁴⁸ Αυτούς ο Barry μπορούσε να τους συγκρίνει μόνο με τον διάσημο χειρουργό της εποχής τον «Dr. Sharpe».⁴⁹ Ο Sharpe, όμως, είχε γίνει γνωστός για τις μελέτες των αποχετεύσεων της Νάπολης και, όπως έγραψε ο Barry στον Burke, «ανακάτωνα τα απορρίμματα των Ναπολιτάνων» αναζητώντας εκεί πληροφορίες για τις «συμπεριφορές και τους τρόπους σκέψης και δράσης των κατοίκων της πόλης».⁵⁰ Η σατιρική αυτή σύγκριση των φιλοσόφων που ανακατώνουν τα νέφη με τους γιατρούς που ανακατώνουν περιττώματα δεν είναι καθόλου τυχαία: η μελέτη των περιττωμάτων ήταν το έκτο από τα έξι μη φυσικά αίτια που, όπως ανέφερα, περιλαμβάνουν και το κλίμα.

Νευρικό σύστημα και ευγενείς φυσιολογίες της αίσθησης

Το νέο-ιπποκρατικό μοντέλο των έξι αιτιών μπορεί να διευκόλυνε την κατασκευή του υλικού αισθητηριακού συνεχούς μέσα στο οποίο κινήθηκαν οι κλιματολογικές αναλύσεις του πολιτισμού σαν αυτές του Winckelmann. Όμως, η μετατόπιση αυτή δε θα είχε συντελεστεί χωρίς μία πολύ πιο μοντέρνα εξέλιξη: την ορμητική ανάδυση του νευρικού συστήματος και των σχετικών με αυτό φυσιολογιών της αίσθησης στο κέντρο της ερευνητικής προσοχής γιατρών, φιλοσόφων και κριτικών της περιόδου. Η τοποθέτηση της μελέτης της ζωής στο εσωτερικό του διπόλου διέγερση-αντίδραση

48 Επιστολή του James Barry στον Edmund Burke, Bologna, 9 Σεπτεμβρίου 1770, στο *The Works of James Barry, Esq., Historical Painter*, τόμος 1 (London: T. Cadell and W. Davies, 1809), 211.

49 Ο Samuel Sharp είναι ένα υπαρκτό πρόσωπο της ιατρικής της εποχής, ο οποίος επισκέφθηκε πράγματι τη Νάπολη το 1765, εκδίδοντας τον επόμενο χρόνο το βιβλίο *Letters from Italy* που βρίθει κλιματολογικών παρατηρήσεων.

50 Επιστολή του James Barry στον Edmund Burke, Bologna, 9 Σεπτεμβρίου 1770, στο *The Works of James Barry*, 211.

ή ευαισθησία (sensitivity) και ευερεθιστότητα (irritability) επανακαθόρισε δραστικά το ανθρώπινο σώμα. Το προήγαγε σε μία αναδραστική οργανική οντότητα (reflexive-reactive), η οποία βρίσκεται σε μία διαρκή διάδραση με το σύνολο των αισθήσεων και των ερεθισμών από το υλικό περιβάλλον στο σύνολό του – τόσο από το κλίμα όσο από και την κοινωνία και τις υπόλοιπες «εξωτερικές περιστάσεις».

Μέσα σε αυτό το διευρυμένο αισθητηριακό πεδίο, όπως το ονομάζω, λειτουργεί τόσο η αισθησιοκρατική φιλοσοφία της εποχής όσο και η φιλοσοφική ιατρική. Η κριτική της τέχνης δεν έμεινε πίσω. Σε αυτό το πλαίσιο, το κλίμα, τα κοινωνικά περιβάλλοντα, τα καλλιτεχνικά ερεθίσματα και τα πολιτισμικά προϊόντα αρχίζουν να αντιμετωπίζονται ως κρίσιμες συν-εκτατές οντότητες. Αυτό έδωσε μία καινούργια επιτακτικότητα στη διερεύνηση των σχέσεων της τέχνης με τη ζωή που δε σταμάτησε να απασχολεί από τότε τον καλλιτεχνικό κόσμο.⁵¹ Στο κέντρο αυτής της σύνδεσης των κλιματικών ερεθισμών με τα καλλιτεχνικά ερεθίσματα βρίσκεται το νευρικό σύστημα και μάλιστα μία ριζοσπαστική προσέγγιση σε αυτό που υιοθέτησε και ο Winckelmann. Σε μία μελέτη του για την ευγενή φυσιολογία της μουσικής και της οπτικής αίσθησης που προοιωνίζει, όπως έχω δείξει διεξοδικά αλλού, την αντίστοιχη του Winckelmann,⁵² γράφει τα παρακάτω σπουδαία και πρωτότυπα σχόλια ο βρετανός γιατρός και επιστήθιος φίλος του Burke, ο Richard Brocklesby:

Αν όντως δεχθούμε ότι τα πιο χονδροειδή μέρη του σώματος υπόκεινται σε αλλαγές μέσα στον χρόνο από την επίδραση του κλίματος, τότε δε θα έπρεπε να μας προκαλεί καμία έκπληξη που τα εξαιρετικά λεπτά αγγεία του εγκεφάλου υποφέρουν ακόμη εντονότερες αλλοιώσεις από τον ίδιο παράγοντα.⁵³

Αν επιπλέον ο νους και η σκέψη εξαρτώνται άμεσα από αυτά τα λεπταίσθητα όργανα, «τότε είναι φανερό ότι η ευφυΐα του κάθε έθνους λαμβάνει τις κλίσεις της με τον ένα ή τον άλλο τρόπο από τη θερμοκρασία του κλίματος».⁵⁴ Με την επέκταση της επίδρασης του κλίματος σε μία περιοχή ιδιαιτέρως ευαίσθητη, όπως τα λεπτά δηλαδή ανώτερα και αυτόνομα όργανα, ο Brocklesby αλλά και ο Winckelmann θα στραφούν ενάντια στη σύγχρονή τους ηθική φιλοσοφία και άλλες ιδεαλιστικές τάσεις της εποχής. Για όλους αυτούς τους σχολιαστές του ευγενούς κατεστημένου – από τον George Turnbull, τον οποίο αγαπούσε τόσο πολύ να μισεί ο Winckelmann, μέχρι τον John Dunbar, τον σκωτσέζο ηθικό φιλόσοφο, ή τον φιλόλογο Samuel Johnson – δεν υπήρχε «τίποτε πιο αξιολογικό για ένα όν προικισμένο με λόγο, από το να εγκαταλείπει τις δυνάμεις

51 Αναλύω διεξοδικά αυτά τα φαινόμενα στο βιβλίο μου *Η Υπέροχη Ιστορία της Πραγματικότητας*, βλέπε ειδικά κεφάλαια 1-4.

52 Αναφέρομαι στο Richard Brocklesby, *Reflections on Antient and Modern Musick with the Application to the Care of Disease* (London: M. Cooper, 1749) και τη σχετική μελέτη μου “Subsiding Passions’ and the Polite Arts of Healing,” στο James Kennaway (επιμ.), *Music and the Nerves, 1700-1900* (London: Macmillan, 2014), 118-151.

53 Brocklesby, *Reflections*, 53-54.

54 Brocklesby, *Reflections*, 54.

του στην επίδραση του αέρα». ⁵⁵ Αν η τυχαία έκθεση του ανθρώπου στα καπρίτσια κάθε φορά του καιρού καθόριζε τις κλίσεις του, τότε η ύπατη εξουσία του νου πάνω στην ελεύθερη βούληση και μάλιστα στα ανώτερα πεδία της τέχνης και του λόγου θα είχε υποστεί ένα καταστροφικό πλήγμα. Η κλιματολογία του Winckelmann αγνόησε εμφανώς παρόμοιες διαμαρτυρίες από τον συντηρητικό κόσμο της εποχής. Χωρίς να αμφισβητούνται οι ιδεαλιστικές κλίσεις του έργου του Winckelmann, τμήματα ολόκληρα της ιστορίας της τέχνης του έρχονται από το κέντρο ενός ανερχόμενου ιατροαισθητηριακού υλισμού που αντλεί από μία ευρεία διεπιστημονική δεξαμενή λεξιλογίων και εννοιών. Το αποτέλεσμα είναι ένα ιδιαίτερο υβρίδιο το οποίο θα ονόμαζα «ευγενή υλισμό», με όλους τους πολιτικούς ισορροπισμούς και τις μεταρρυθμιστικές φιλοδοξίες που αυτός ενσωμάτωσε.

Αυτές οι συνδέσεις παρατηρούνται στο περιβαλλοντικό μοντέλο του Winckelmann και ειδικά στις αντιλήψεις του για το ελληνικό κλίμα, το οποίο τοποθετείται στην κορυφή όλων των πιθανών περιβαλλοντικών συνθηκών για την παραγωγή υψηλής τέχνης. Η επιλογή του ελληνικού Νότου από τον Winckelmann συνοψίζει τις ευγενικές προτεραιότητες μέσα στις οποίες εντάσσεται το μοντέλο του. Το ελληνικό κλίμα είναι άλλος ένας κρίκος σε μία αλυσίδα παραγόντων που διακρίνονται από μία κοινή λογική. Για παράδειγμα, ο «ισορροπημένος» καιρός της Ελλάδας – με τις εξίσου «ισοσταθμικές εναλλαγές ζέστης και κρύου» – τον οποίο ο Winckelmann ταυτίζει με την παραγωγή μιας εξίσου καλοζυγισμένης τέχνης, είναι επίσης η κυρίαρχη ιδιότητα ενός γεωγραφικού τόπου που βρίσκεται και αυτός αρμονικά ισορροπημένος στις μεσαίες ζώνες της υδρογείου. ⁵⁶ Ακόμη περισσότερο: η καλλιτεχνική υπεροχή των αρχαίων ελλήνων δεν οφείλεται μόνο στο ότι ζούσαν κάτω από «ένα μετριοπαθές κλίμα» αλλά και κάτω από ένα εξίσου «μετριοπαθές μοντέλο διακυβέρνησης». ⁵⁷ Ο κύκλος αυτός ολοκληρώθηκε με τις επίσης ήπιες συνθήκες της κοινωνικής ειρήνης και τάξης που το μοντέλο προέβλεπε ως αναγκαίες για τους ίδιους καλλιτεχνικούς σκοπούς, και αποκορυφώθηκε με τη διαρκή επιστροφή του Winckelmann στο κρίσιμο ζήτημα της *διακρατικής ειρήνης* και του πολέμου με τις δικές τους αντιθετικές – θετικές και αρνητικές αντίστοιχα – επιδράσεις στην τέχνη. ⁵⁸

Η λογική αυτών των αιτιακών αλυσίδων είναι ανένδοτα μιμητική. Όμως το πιο σημαντικό είναι ότι τα πάντα σε αυτές τις αλληλουχίες μιμήσεων αντικατοπτρίζουν – μιμούνται – ένα υψηλότερο ιδανικό που τις διασφαλίζει και τις οργανώνει. Το υψηλότερο αυτό ιδανικό είναι μία βιο-σωματική οικονομία – μία κανονική ιατρική φυσιολογία των ήπιων και μέσων αισθήσεων της οποίας την καλύτερη κωδικοποίηση στις τέχνες παρουσίασε και πάλι ο Brocklesby. Αυτές οι μέσες αισθήσεις, που εμφανίζονται ως «μέση

55 "Discourses on the Weather," *The Idler* 11 (24 Ιουνίου 1758), 36-39, ειδικά 38, στο Samuel Johnson, *The Idler and the Adventurer*, επιμ. W. J. Bate, John M. Bullitt, και L. F. Powel (New Haven and London: Yale University Press, 1963)· Golinski, *British Weather*, 181. Για πρόσθετα παραδείγματα δημόσιων καταγγελιών κατά της δύναμης του κλίματος να επηρεάζει τις ανθρώπινες καταστάσεις, βλέπε Golinski, *British Weather*, 158-9 και 138-140.

56 Winckelmann, *The History of Ancient Art*, 160 και 307.

57 Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, 121.

58 Βλέπε Σαραφιανός, *Υπέροχη Ιστορία της Πραγματικότητας*, κεφ. 3.

ικανοποίηση» ή «ενδιάμεσες απολαύσεις μεταξύ ακραίων πόλων έντασης» υπήρξαν τα επίσημα ιδεώδη της ευγενούς κοινωνίας με μια ήδη αναγνωρισμένη γενεαλογία πολύ πριν εμφανιστεί ο Winckelmann. Ο λόγος περί της αρετής της μέσης έντασης ήταν πάντα ένας ησυχαστικός λόγος περί της μείωσης της έντασης, ενώ η εξισορρόπηση που υποσχόταν αποτελεί άλλη μία ένδειξη ότι πρόκειται για έναν ομαλοποιητικό λόγο. Ήταν αυτό το κοινωνικοπολιτικό ιδεώδες της μεσότητας που έκανε μετάσταση και επικράτησε σε όλα σχεδόν τα στρώματα ανάλυσης της *Ιστορίας* του Winckelmann.⁵⁹

Μπορούμε τώρα να βγάλουμε μερικά τελικά συμπεράσματα για την περιβαλλοντολογία του Winckelmann: μακριά από το να είναι ένα ντετερμινιστικό εργαλείο με το οποίο εξηγούνται τα πολιτιστικά φαινόμενα, το κλίμα στον Winckelmann είναι το λογοκριτικό αποτέλεσμα, η τελική οθόνη προβολής όλων αυτών των αντανάκλασεων με τις οποίες η πολιτική οικονομία της ευγενούς αίσθησης διεκδικεί την πολιτιστική της παντοδυναμία. Επιπρόσθετα, το κλίμα είναι η πιο μεγαλειώδης επιβεβαίωση της φυσιολογίας αυτής των αισθήσεων στη μακρά γεωφυσική κλίμακα, μία απόδειξη ότι το αριστοκρατικό αυτό ιδεώδες διαχέεται και μας περιβάλλει από παντού. Αλλά η διάχυση της ηπιότητας δε σταματά εδώ: η ησυχαστική οικονομία των αισθήσεων που επικρατεί στον Winckelmann δεν ολοκληρώνεται αν δεν εδραιωθεί πρώτα εκεί από όπου ξεκίνησε, στην οικεία μικροκλίμακα του σώματος και των καλλιτεχνικών του αναπαραστάσεων. Αυτό συντελείται με έναν επίσης διακεκριμένο τρόπο, στην βινκελμανική αντίληψη του ιδεώδους κάλλους ως μίας κατάστασης σωματικής και οργανικής ησυχίας που βρίσκει το ζενίθ της στην ανώτερη γαλήνη της ελληνικής τέχνης.

Με τον ίδιο τρόπο, η οποιαδήποτε σοβαρή αμφισβήτηση αυτού του συνθετικού μοντέλου θα περάσει μέσα από μια αναγκαστική εμπλοκή με καθεμιά από αυτές τις σημαντικές παραμέτρους. Ταυτόχρονα, θα αναδείξει τα κρίσιμα επιστημονικά, εθνικά, κοινωνικά, επαγγελματικά και οικονομικά διακυβεύματα που ήταν εξ αρχής ενσωματωμένα σε αυτή την πολιτισμική διαμάχη.

Ανασκευές και αντιστροφές του κλιματικού μοντέλου στον Βορρά

Το πιο μεθοδικό αναποδογύρισμα αυτού του σύνθετου μοντέλου ήρθε με μια εμβληματική καλλιτεχνική δημοσίευση, η οποία, παρ' όλα αυτά, έχει ερευνηθεί ελάχιστα σε σχέση με το κύριο θέμα της· δηλαδή, τις συζητήσεις σχετικά με το κλίμα στην ιστορία της τέχνης και την καίρια συμβολή τους όχι μόνον στην καλλιτεχνική θεωρία αλλά, όπως θα δείξω, και στον επαναπροσανατολισμό της ίδιας της καλλιτεχνικής παραγωγής. Εννοώ την *Πραγματεία σχετικά με τα Πραγματικά και τα Φανταστικά Εμπόδια ως προς την Εγκαθίδρυση των Καλών Τεχνών στην Αγγλία* του James Barry, η οποία δημοσιεύτηκε το 1775 και παρέμεινε, για δεκαετίες, η γενεαλογική αφετηρία για μια σειρά από σχήματα και επιχειρήματα ενάντια στο κλίμα και τις καλλιτεχνικές του επιρροές.

59 Τα κεφάλαια 2 και 3 του βιβλίου μου *Υπέροχη Ιστορία της Πραγματικότητας* παρέχουν μία διεξοδική ανάλυση των ιατρικών πηγών και εννοιών που ορίζουν τη φυσιολογία του ωραίου στον Winckelmann και το ευγενές γούστο στη Βρετανία.

Η πολεμική του Barry σηματοδοτεί το θεαματικό σημείο εκτροχιασμού αυτής της συζήτησης. Αρχικά, ο Barry όχι μόνο αποκήρυξε κάθε μορφή κλιματικής θεωρίας, αλλά επίσης ανακάτεψε πολύ διαφορετικές, αν όχι ανταγωνιστικές μεταξύ τους, προσεγγίσεις στο θέμα. Η ανίερη τριάδα του «Αβά Du Bos, του Προέδρου Montesquieu και του Αβά Winckelman [sic]» – την οποία για δεκαετίες θα καταριούνται οι βρετανοί επικριτές των κλιματικών θεωριών στον πολιτισμό – είναι το κατασκεύασμα του Barry και του βιβλίου του.⁶⁰ Η παραγνώριση του Winckelmann ως «σταχυολόγου των ιδεών των δύο αυτών διάσημων γάλλων που ξεκίνησαν την επίθεση» ενάντια στη Βρετανία και την τέχνη της, απαλείφει σημαντικές αποκλίσεις στις πολιτισμικές μετεωρολογίες των στοχαστών αυτών. Οδηγεί μάλιστα σε παρεξηγήσεις που εξακολουθούν να στοιχειώνουν τη μελέτη του Winckelmann και της ιστορικής πρόσληψης του έργου του.⁶¹ Κατά δεύτερον, με τον Barry, το εχθρικό λεξιλόγιο του ντετερμινισμού κάνει την πρώτη του εντυπωσιακή εμφάνιση, μετατρέποντας την πολυ-παραγοντική μέθοδο του Winckelmann ή του Montesquieu σε μια καρικατούρα άκαμπτου ντετερμινισμού. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Barry, αυτοί οι μελετητές «αντιγράφοντας ο ένας τον άλλον» ανακήρυξαν «τη μεγαλοφύια των άγγλων» ως «παντοτινά στείρα και καλλιτεχνικά ανάπηρη» λόγω «φυσικών και σωματικών ελλείψεων» που «προαποφασίζονται [“are pre-determined”] από τα σύννεφα που κρέμονται πάνω από τα κεφάλια μας, το νευρικό σύστημα των σωμάτων μας, το έδαφος μας, το φαγητό μας».⁶² Τρίτον, η πραγματεία του Barry αρνιόταν οποιαδήποτε επιρροή των φυσικών αιτιών πάνω στα πολιτιστικά πράγματα, εξηγώντας την ιστορία της καλλιτεχνικής αλλαγής μέσα από ένα σχήμα το οποίο ανακήρυσσε την απόλυτη κυριαρχία των «πολιτισμικών αιτιών, σε αντιδιαστολή με τα φυσικά».⁶³ Πράγματι, ο Barry εγκαινίασε μια τάση, σύμφωνα με την οποία η ιστορική ανάλυση οργανώνεται μέσα από μια εννοιολογική διχοτόμηση μεταξύ της φυσικής και της πολιτισμικής σφαίρας, τις οποίες αντιμετώπιζε ως εκ διαμέτρου αντίθετες. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, προέκυψε μια διευρυμένη έννοια του πολιτισμού με σκοπό να αντικαταστήσει τον φυσικό ντετερμινισμό των εχθρών του με ένα νέο είδος πολιτισμικού ντετερμινισμού που απέκλειε την παρεμβολή άλλων δυνάμεων από το περιβάλλον.

Αρχικά, δεν είναι καθόλου συμπτωματικό το ότι ο Barry συνέλαβε το βιβλίο του κατά τη διάρκεια του ιταλικού του Grand Tour. Όπως εξήγησε αργότερα, το «μεγαλύτερο μέρος» του βιβλίου γράφτηκε επιτόπου «όσο ήμουν ακόμη στο εξωτερικό» και δημοσιεύτηκε αμέσως μετά την επιστροφή του.⁶⁴ Πράγματι, η αντίδραση του Barry δύσκολα μπορεί να αποσυνδεθεί από την κοσμοπολιτική εμπειρία του Grand Tour. Ο

60 James Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England* (London: T. Becket, 1775), 4.

61 James Barry, *A Letter to the Dilettanti Society* (London: J. Walker, 1799), 63. Για τη διαιώνιση αυτής της προσέγγισης στην πολυσυλλεκτικότητα των πηγών του Winckelmann, βλέπε Elisabeth Décultot, “Reading versus Seeing? Winckelmann’s Excerpting Practice and Genealogy of Art History,” *Ber. Wissenschaftsgesch.* 43 (2020), 239-261, ειδικά 242-244. Η Décultot επίσης έχει υπερτονίσει την εξάρτηση του μοντέλου του Winckelmann από τον Dubos, βλέπε Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la Genèse de l’Histoire de l’Art* (Paris: Presses Universitaires de France, 2000), 159-162.

62 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 3.

63 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 4.

64 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 62.

ζωγράφος, σύμφωνα με τον εκδότη των γραπτών του, μέσα από την ένταξή του στις κοσμοπολίτικες κοινότητες των λογίων και των καλλιτεχνών της Ρώμης «σύντομα έπρεπε να μάθει το σκληρό μάθημα περί της ανικανότητας της βρετανικής διάνοιας σε έργα γλυπτικής και ζωγραφικής του ύψιστου είδους». ⁶⁵ Όπως παρατήρησε και ο ίδιος ο Barry, οι «αβάσιμες και αχρείες συκοφαντίες» του Winckelmann για το κλίμα και τις σχέσεις του με την καλλιτεχνική ικανότητα των βρετανών, και η ευρεία τους διάχυση στο διεθνές φιλότεχνο κοινό της Ιταλίας είχαν προκαλέσει «μεγάλη ενόχληση στη μικρή μας αποικία στο English Coffee House», τη μικρή αποικία των άγγλων καλλιτεχνών στην πόλη της Ρώμης. ⁶⁶ Η συνάντηση διαφορετικών τάξεων, εθνών και επαγγελματιών στο πλαίσιο της Μεγάλης Περιήγησης πυροδότησε ανταγωνισμούς που σιγόβραζαν μεταξύ των επισκεπτών στην Ιταλία.

Η μελέτη της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας από την Chloe Chard έχει αναδείξει τις οξυμένες αντιθέσεις που αναπαρήγαγε η εμπειρία του ταξιδιού στο επίπεδο του λόγου. Κατά την προσπάθεια των ταξιδιωτών να καταστήσουν κατανοητή τη μετάβαση από τις πατρίδες τους στην άγνωστη Ιταλία, η κατασκευή «διπολικών συμμετρικών αντιθέσεων ανάμεσα στο οικείο και το ξένο ήταν μία από τις δημοφιλέστερες στρατηγικές» για την αντιμετώπιση των απολαύσεων αλλά και των προκλήσεων του ξένου. ⁶⁷ Η πιο συνηθισμένη μορφή αυτής της στρατηγικής ήταν η πολυσχιδής πόλωση Βορρά και Νότου και στο εσωτερικό αυτής της καταστατικής αντίθεσης απέκτησαν κυριαρχικό ρόλο οι διάφορες γεωγραφικές, κλιματολογικές, αισθητηριακές και τελικά καλλιτεχνικές διαιρέσεις Βορρά και Νότου που μας απασχολούν εδώ. ⁶⁸ Σε αυτόν τον κυκλώνα αντιθετικών επιτελέσεων, που αποδείχθηκαν κεντρικές για την ανασυγκρότηση της ταξιδιωτικής και εθνικής υποκειμενικότητας κατά την εποχή των περιηγήσεων στην Ιταλία, πιάστηκε και ο Barry μετά από όλες τις συνδυασμένες – εθνικές, καλλιτεχνικές, γεω-κλιματικές – επιθέσεις που αντιμετώπισε. Η δύναμη αυτού του διπολικού μοντέλου εμπειρίας αποδεικνύεται από το ψυχικό δράμα αμφιταλαντεύσεων που επέβαλε στους ίδιους συχνά ταξιδιώτες. Κύκλοι αποξένωσης από την πατρίδα και διακηρύξεις αφοσίωσης σε αυτήν ακολουθούσαν συχνά τις αρχικές εμπειρίες έλξης και σαγήνευσης από τις ξένες χώρες. ⁶⁹ Ο θυμός και οι αποκηρύξεις του Barry δεν ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία, ούτε φυσικά στην άλλη κατηγορία των συμπατριωτών του, των ένθερμων υποστηρικτών της σαγήνης του Νότου τους οποίους καταδίκασε απερίφραστα. Λόγω επαγγελματικής ιδιότητας,

65 Η έμφαση εδώ είναι πράγματι στο “the first kind in painting and sculpture,” βλέπε σχόλια του επιμελητή στο *Works of James Barry*, 246.

66 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 63.

67 Chloe Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative geography 1600-1800* (Manchester: Manchester University Press, 1999), 40-42. Όπως το έθεσε η Chard, με άλλα λόγια: «Τα γραπτά των ταξιδιωτών του 18ου αιώνα πολύ συχνά το θεωρούν δεδομένο ότι το ξένο και το οικείο πρέπει να τίθενται σε μία σχέση ανταγωνισμού και ότι ο στόχος του ταξιδιώτη ήταν να διαλέξει ανάμεσά τους: μια οποιαδήποτε γνώμη για το ξένο, υποτίθεται ότι πρέπει να επιφέρει μία αντίστοιχη, συμμετρικά αντίπαλη γνώμη για το οικείο και τανάπαλιν» (42).

68 Για το σχήμα αυτό στον Montesquieu, βλέπε Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour*, 117-125.

69 Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour*, 43-48. Στο βρετανικό αυτό δράμα «εκφράσεις ικανοποίησης εξισορροπούνται αμέσως από εκφράσεις επίπληξης και μομφής. Στην ταξιδιωτική λογοτεχνία του 18ου αιώνα έπαινος και τέρψη συνεχώς εναλλάσσονται με την επίκριση και την καταδίκη», βλέπε Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour*, 47.

ο Barry διατήρησε εξαρχής μία επιθετική στάση χωρίς παλινδρομήσεις: οι επιθέσεις του στην Ιταλία δεν υπάχθηκαν σε πρότερες έλξεις και οι θέσεις του σε αυτό το δίπολο ήταν πολύ σταθερότερες από αυτές άλλων βρετανών.

Όμως, και στην περίπτωση του, επιβεβαιώνεται τελικά ότι το σχήμα της πολωτικής αντίθεσης ήταν παντοδύναμο, σχεδόν ανακλαστικό, και ότι οποιαδήποτε ανασκευή αυτής της διπολικής σύγκρουσης περνά μέσα από το ίδιο ισχυρό – τώρα όμως αντεστραμμένο – δίπολο. Πράγματι, οι πατριωτικές αναδιπλώσεις του Barry συγκροτούνται μέσα από ακόμη ισχυρότερες αντιθέσεις Βορρά και Νότου, με τον Βορρά τώρα στην κυρίαρχη θέση. Κάτω από τις αφόρητες κοινωνικές και επαγγελματικές πιέσεις του νέου απαιτητικού καλλιτεχνικού κέντρου στον φιλόδοξο καλλιτέχνη από τη βρετανική περιφέρεια, τα αντιθετικά αυτά σχήματα που καθόρισαν τη λογοκριτική και ψυχική δομή του ταξιδιού στην Ιταλία οξύνθηκαν ακόμη παραπάνω και απέκτησαν μια ιστορικά συγκεκριμένη μορφή. Στο σημείο αυτό που οι λογοκριτικές κανονικότητες του ταξιδιού συναντούν κοινωνικές κανονικότητες με εξίσου διαιρετικό φορτίο, εκεί ακριβώς ξέσπασαν διάφορες πατριωτικές φιλοδοξίες με έντονη τραυματική αλλά και παραγωγική υφή. Γράφοντας στον πάτρωνά του, Burke, τον Φεβρουάριο του 1770, ο Barry περιέγραψε περαιτέρω τα κίνητρα που τον οδήγησαν στην απόφασή του να συντάξει το πολεμικό του βιβλίο:

Είμαι πεπεισμένος πως τα γραπτά των Du Bos, Wincleman [sic] και άλλων παρόμοιων σχολιαστών έχουν επιβάλει στον κόσμο μια τόσο απωθητική ιδέα για τον λαό μας που τίποτα δεν μπορεί να μας σώσει από τη φήμη των βαρβάρων που μας αποδόθηκε, εκτός από την παραγωγή ενός δικού μας συνόλου καλλιτεχνών που θα μπορούσαν να δώσουν λάμψη στα διαφορετικά παρακλάδια της τέχνης. Αυτό είναι το μόνο που μπορεί να προσελκύσει ξανά την προσοχή των ξένων στο έθνος μας.⁷⁰

Παρόλα αυτά, αντί, ως καλλιτέχνης, να επιδοθεί αμέσως στην παροχή αυτών των έμπρακτων αποδείξεων για την ικανότητα των βρετανών στην τέχνη της ζωγραφικής, τις οποίες ο ίδιος εντόπισε ως κάτι το κατεπείγον, ο Barry αφιερώθηκε αντιθέτως στην κριτική και θεωρητική ανασκευή του «αγενούς αυτού σώματος συλλογισμών».⁷¹ Ένας από τους πρώτους παραλήπτες του βιβλίου ήταν ο ίδιος ο Burke, ο οποίος έπιασε την αντίφαση και αφού συνεχάρη τον ζωγράφο, κάνοντας μερικές παρατηρήσεις ως προς τη δομή κυρίως του έργου, ενθάρρυνε τον καλλιτέχνη να επιστρέψει στις ζωγραφικές του δραστηριότητες.⁷² Αυτό έκανε και ο Barry με έναν ζήλο που επιβεβαιώνει την παρατήρηση του μετέπειτα επιμελητή των γραπτών του ότι, αμέσως μετά τη συγγραφή του βιβλίου, ο ζωγράφος «ένιωσε υποχρεωμένος να αποδείξει στον κόσμο την ικανότητα της βρετανικής τέχνης μέσα από κάποια δική του παραγωγή».⁷³ Το φιλόδοξο αλλά αποτυχημένο σχέδιο για τη διακόσμηση του Αγίου Παύλου εντάσσεται σε αυτό το εγχείρημα, όπως επίσης σε αυτό εντάσσεται και το εξίσου φιλόδοξο αλλά αυτή τη

70 Επιστολή του James Barry στον Edmund Burke [Φεβρουάριος 1770], στο *Works of James Barry*, 177.

71 Barry, *A Letter to the Dilettanti*, 63.

72 Επιστολή του Edmund Burke στον James Barry, 15 Ιανουαρίου 1775, στο *Works of James Barry*, 249-50.

73 *The Works of James Barry*, 251.

φορά απολύτως επιτυχημένο πλάνο για τη διακόσμηση της Μεγάλης Αίθουσας της Εταιρείας των Τεχνών στο Λονδίνο.⁷⁴ Εδώ ο Barry ανέλαβε από το 1777 μέχρι το 1783 να διεκπεραιώσει μόνος του και αμισθί ένα πρωτοφανές είδος δημόσιας ιστορικής ζωγραφικής, νεοκλασικής βαρύτητας (εικ. 1).



Εικ. 1

James Barry, *Η Στέψη των Νικητών στην Ολυμπία* (3 πίνακες; έργο 3 από τα 6 της σειράς «Η Πρόσδος της Γνώσης και του Πολιτισμού του Ανθρώπου»), Royal Society of Arts, 1777–1783, ελαιογραφία, ύψος 360 x μήκος 1308 εκ. (Πηγή: <https://artuk.org/discover/artworks/crowning-the-victors-at-olympia-218502>).

Ιδωμένο από αυτή τη γωνία, το βιβλίο του Barry περί του κλίματος γίνεται μία σπάνια και κατεξοχήν νεωτερική περίπτωση προγραμματισμού και προαναγγελίας του μελλοντικού έργου ενός καλλιτέχνη, προδιαγράφοντας έτσι τόσο την πορεία όσο και τη δημόσια πρόσληψη (και ερμηνεία) της μετέπειτα παραγωγής του. Με άλλα λόγια, φιγουράρει ως ένα είδος νεωτερικού μανιφέστου και ταυτόχρονα αυτοεκπληρούμενης προφητείας. Ακολουθώντας αυτό το πρόγραμμα, ο Barry θα ήταν σε θέση μέχρι το 1799 να υποστηρίξει ότι αρκετές υλικές αποδείξεις για την «αφαίρεση του κακοήθους και μοχθηρού στίγματος» της καλλιτεχνικής ανικανότητας των βόρειων είχαν πια παρασχεθεί.⁷⁵ Μάλιστα την επόμενη αμέσως χρονιά θα μπορούσε επιτέλους να υποστηρίξει ότι ο ίδιος είχε πια «εκπληρώσει το καθήκον του», δίνοντας «ό,τι καλύτερο θα μπορούσε να απαιτήσει η τέχνη και το έθνος από αυτόν» ως προς την αφαίρεση αυτού του «στίγματος».⁷⁶ Εκτός από τις δικές του εικόνες, ο Barry συμπεριέλαβε στις αποδείξεις και τα πρόσφατα έργα τόσο των γάλλων νεοκλασικιστών και ειδικά του Jacques-Louis David, όσο και των προδρόμων τους στη Βρετανία σαν τους Joshua Reynolds, Richard Wilson και George Barret.⁷⁷

Σε αυτήν την εντυπωσιακή αντιστροφή κατά την οποία η πρακτική απόδειξη παρέχεται μετά τη θεωρητική της κατασκευή, σημασία έχει η ιστορική ταυτότητα της απόδειξης και τι αυτή τελικά αποκαλύπτει για τις πολιτισμικές μετεωρολογίες που αναλύουμε. Για άλλους, τους εκπροσώπους του ντόπιου εμπειρισμού όπως τον

74 William Pressly, *James Barry's Murals at the Royal Society of Arts: Envisioning a New Public Art* (Cork: Cork University Press, 2014).

75 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 63-64.

76 Επιστολή του James Barry στον Honourable Charles James Fox, 5 Οκτωβρίου 1800, στο *Works of James Barry*, 286.

77 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 64-66.

Armstrong, εμπράγματα αποδείξεις για την καλλιτεχνική ποιότητα του βρετανικού έργου υπήρχαν άφθονες ήδη κατά την πρώτη περίοδο της διαμάχης. Ο Barry έπρεπε να περιμένει τη νεοκλασική μεταρρύθμιση του γούστου στον Βορρά, στην οποία είχε και ο ίδιος συμβάλλει δραστικά, ώστε να βρει ένα στήριγμα των θέσεων του στην πραγματικότητα (εικ. 1). Τώρα επιτέλους μπορούσε να υποστηρίξει ότι, τόσο στη Γαλλία όσο και στην Αγγλία, είχε επικρατήσει ένα «νέο στιλ ζωγραφικής που βασιζόταν στον ελληνικό χαρακτήρα του σχεδίου»,⁷⁸ τη «γνήσια απλότητα του ελληνικού γούστου»⁷⁹ και το «γενικό πνεύμα της μεταρρύθμισης»,⁸⁰ επιβάλλοντας μία «υψηλότερη και πολύ καλύτερη τάξη πραγμάτων»,⁸¹ η οποία επιβεβαίωνε κατόπιν εορτής τους αντι-κλιματικούς του μύδρους.

Το ιδιαίτερα αποκαλυπτικό σε αυτό το συγκεκριμένο επεισόδιο είναι ότι, σε αντίθεση με άλλους σχολιαστές, ο Barry υποστήριξε ότι αυτός ο στιγματισμός στον οποίο είχε αντιταχθεί με τέτοιο μένος δεν ήταν τελικά πάντα αδικαιολόγητος. Και αυτό γιατί η χώρα είχε όντως τη λάθος τέχνη ως αποτέλεσμα της «κλίσης μας για την ταπεινή περιοχή της προσωπογραφίας και άλλες τέτοιες θεματικές που διακρίνονται για την ασήμαντη και δουλική μίμηση» της πραγματικότητας.⁸² Αντίστροφα, λοιπόν, με τη συνδρομή της φιλόδοξης νεοκλασικής τέχνης μπορούσε επιτέλους να αποδειχθεί ότι το βόρειο κλίμα πια δεν εμπόδιζε, αντιθέτως συνέδραμε στο επιθυμητό αποτέλεσμα: «Ο λαός μας έχει πια εισέλθει στους καταλόγους της ανώτερης τέχνης».⁸³ Όπως γίνεται, επομένως, κατανοητό στις κλιματικές καταγγελίες των τεχνών του Βορρά αυτή την εποχή, το πρόβλημα των επικριτών – όσο και των υπερασπιστών σαν τον Barry – δεν ήταν, όπως μπορεί λανθασμένα να θεωρηθεί, η πλήρης ανικανότητα των βρετανών ή των γάλλων για τέχνη γενικά αλλά η υστέρησή τους στον τομέα της υψηλής και επίσημης τέχνης.

Συνεπώς, το διακύβευμα από την αρχή ήταν ακριβώς η ιστορική τέχνη ως το ανώτερο σκαλί στην ακαδημαϊκή θεωρία και την επαγγελματική και πολιτική ιεραρχία της τέχνης. Στιλιστικές και θεματικές προτεραιότητες και επαγγελματικές ιεραρχίες – δηλαδή ιστορικοί ορισμοί του τι είναι τελικά τέχνη – παίζουν έναν κεντρικό ρόλο σε αυτή την κλιματική συζήτηση περί της ικανότητας για τέχνη, και την κάνουν ακόμη πιο περίπλοκη. Και αν οι νατουραλιστές σαν τον Armstrong μπορούσαν να επικαλεστούν τη σφύζουσα ντόπια καλλιτεχνική παράδοση της προσωπογραφίας ή της ηθογραφικής ζωγραφικής του Hogarth, οι νεοκλασικιστές σαν τον Barry ήταν παγιδευμένοι στις προδιαγραφές του νεοκλασικού μοντέλου, τις οποίες μοιράζονταν με τον Winckelmann και τους άλλους πολιτισμικούς μετεωρολόγους.

78 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 65.

79 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 64.

80 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 66.

81 Barry, *Letter to the Dilettanti*, 64.

82 Επιστολή του James Barry στον Honourable Charles James Fox, 5 Οκτωβρίου 1800, στο *Works of James Barry*, 286. Με το ίδιο μένος, όπως παραδέχθηκε στην επιστολή του αυτή, είχε και προηγουμένως κατακεραυνώσει την παρακμή της γαλλικής τέχνης σε παρόμοιες νατουραλιστικές ή άλλες παρεκκλίσεις που έθεταν υπό δικαιολογημένη αμφισβήτηση και τη δική τους ικανότητα.

83 *Works of James Barry*, 286.

Συμπερασματικά, θα υπογράμμιζα ότι το κλασικό κλίμα του Νότου, η ευγενής φυσιολογία του γούστου και η νεοκλασική τέχνη μαζί με όλες τις επίσημες και ακαδημαϊκές της προσαρμογές, ήταν ένα σύνθετο πλέγμα αντιλήψεων που καθόριζε τις πιθανές θέσεις των συνομιλητών σε αυτές τις συγκρούσεις. Το «πείραγμα» αυτής της ενότητας δεν ήταν απλή υπόθεση αλλά δεν μπορούσε κιόλας να αποφευχθεί. Όπως δείχνει η βρετανική περίπτωση, εμφανίστηκαν γρήγορα, από χώρα σε χώρα και από κοινωνικό στρώμα σε κοινωνικό στρώμα, σημαντικές διαιρέσεις, οι οποίες παρουσιάστηκαν ακόμη και εντός της επίσημης νεοκλασικίζουσας τέχνης στη βόρεια εκδοχή της από τον Barry.

Σε αυτό το κατακερματισμένο περιβάλλον ήταν αδύνατον να μην εμφανιστούν τελικά και σοβαρές αντιφάσεις. Το βιβλίο του Barry είναι κλασικό παράδειγμα αυτής της αστάθειας και από αυτή, όπως θα δείξω, προέκυψαν αξιοσημείωτες και συχνά απρόβλεπτες τομές στην ιστορία της πολιτισμικής μετεωρολογίας.

Ο Βορράς του Barry και η πατριωτική εκστρατεία για την επανασχεδίαση του καλλιτεχνικού χάρτη

Η πιο θεμελιώδης και αποκαλυπτική αντίφαση του βιβλίου του Barry βρίσκεται στο κέντρο της συνεισφοράς του. Αυτή περιλάμβανε μια θεαματική μεταστροφή, με την οποία, στο τέλος της μελέτης του, ο Barry ενέκρινε το είδος της κλιματικής ερμηνείας που είχε ξεκινήσει να γράφει το βιβλίο για να ανατρέψει. Αυτό άρχισε με το κεφάλαιο 13 το οποίο είχε τον εύγλωττο τίτλο «Τα εύκρατα κλίματα το ιδιότυπο θέατρο της ηθικής επιρροής».⁸⁴ Εδώ ο Barry αποδέχτηκε πως πράγματι τα φυσικά αίτια υπερισχύουν σε ακραίες κλίμακες γεωγραφικού πλάτους, καθορίζοντας τη φτωχή φύση του πολιτισμού στις εκεί ψυχρές και ερημικές ζώνες της γης. Ακόμη σημαντικότερα, υπογράμμισε το γεγονός πως «όσο απομακρυνόμαστε από αυτά τα άκρα», το κλίμα γίνεται σταδιακά λιγότερο κυρίαρχο, μέχρι που «πλησιάζουμε τα ενδιάμεσα ή εύκρατα κλίματα», όπου ο πολιτισμός αναλαμβάνει τα ηνία.⁸⁵ Με άλλα λόγια, η προτεραιότητα του πολιτισμού έναντι του κλίματος εξαρτάται από το ίδιο το κλίμα. Πρόκειται βασικά για μια αρχαία ιδέα που βρίσκεται στο κέντρο των ευγενών πολιτισμικών κλιματολογιών του 18ου αιώνα αλλά, στο ειδικό πλαίσιο της ανατροπής τους που ανέλαβε ο Barry, γίνεται άκρως προβληματική. Το γεγονός πως η έννοια του υψηλότερου πολιτισμού φαίνεται να είναι συνέπεια του πιο μετριοπαθούς περιβάλλοντος είναι πράγματι ένα παράδοξο που ο Barry επέλεξε να αγνοήσει. Ή ίσως και να μην ήταν παράδοξο εν τέλει, αλλά ένας ελιγμός που συνέπλεε απόλυτα με τους αρχικούς στόχους της απόφασής του να γράφει το βιβλίο.

Πράγματι, στο κεφάλαιο 20, το συμπερασματικό κεφάλαιο του βιβλίου, ο Barry επιτέλους φανέρωσε τα χαρτιά του. Εδώ είναι που εμφανίστηκε η τέταρτη σημαντική συμβολή της μελέτης του υπό τη μορφή μιας πλήρως ανεπτυγμένης, και πρωτάκουστης,

84 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 159-167.

85 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 161.

υπεράσπισης των *καλλιτεχνικών* πλεονεκτημάτων του αγγλικού κλίματος. Στις καταληκτικές παραγράφους του βιβλίου, ο Barry συμπεριέλαβε ένα μακροσκελή έπαινο που έβρισκε το αγγλικό κλίμα να «έχει τόσα λίγα φυσικά μειονεκτήματα όσο οποιοδήποτε άλλο στη γη, και ίσως ακόμη λιγότερα και από την ίδια την Ιταλία». ⁸⁶ Στην περιγραφή του Barry, αυτή πια διακρίνεται τόσο για ακραίους καλοκαιρινούς καύσωνες και ζεστούς ανέμους που επιβάλλουν «ατονία, υπνηλία και νωχελικότητα», όσο και για ακραίες δυσχέρειες από το κρύο που δίνουν σε πόλεις, όπως η Πάρμα και η Μπολόνια, μία γεωγραφική και κλιματική αίσθηση «πολύ βορειότερη από τα νησιά μας». ⁸⁷ Σε μια από τις πολλές εντυπωσιακές αναστροφές του τέλους του βιβλίου του Barry, ο χειμώνας της Αγγλίας παρουσιάζεται ως «πολύ πιο ανεκτός [λόγω] του μετριασμού από τον θερμό θαλασσινό αέρα». ⁸⁸ Σύμφωνα με αυτό το απόσπασμα, η Αγγλία είναι το μοντέλο ενός νέου εύκρατου κλίματος όπου οι χειμώνες δεν είναι ποτέ τόσο σκληροί ώστε να καθιστούν αδύνατη την καλλιτεχνική δραστηριότητα, ενώ τα καλοκαίρια της χώρας είναι ιδανικά για τη συνέχιση της καλλιτεχνικής εργασίας. Επομένως, «δεν υπάρχει χώρα στην οποία η εργασία του νου ή του σώματος να διακόπτεται λιγότερο [...] από τα ακραία φαινόμενα της ζέστης ή του κρύου» από την Αγγλία. Με αυτό τον τρόπο, η Αγγλία ωθήθηκε από τα περιθώρια προς το κέντρο του μετεο-πολιτισμικού χάρτη.

Αν και η ιδιοποίηση του Βορρά από την πατριωτική ιατρική κλιματολογία της Αγγλίας των αρχών του 19ου αιώνα δεν είχε ακόμη εμφανιστεί, ⁸⁹ παρόμοιες αξιοποιήσεις του βρετανικού κλίματος ως πηγής σφρίγους και ευεξίας δεν ήταν εντελώς ανήκουστες – συναντώνται τόσο στον Montesquieu όσο και σε άγγλους γιατρούς όπως ο Arbuthnot. ⁹⁰ Αυτό που ήταν, όμως, ανήκουστο ήταν ο συσχετισμός από τον Barry του σφρίγους και της ζωτικότητας του Βορρά με την καλλιέργεια της *καλλιτεχνικής* σφαίρας.

Από την άλλη, η κριτική της Ιταλίας ήταν συνηθέστερη και εντάσσεται σε μία άλλη εσωτερική λογική της ταξιδιωτικής εμπειρίας και γραφής. Η Chard έχει εξηγήσει καλά αυτό το φαινόμενο ως το προϊόν διεργασιών ενοχής και αυτολογοκρισίας των ξένων ταξιδιωτών, οι οποίοι μετά τις πρώτες διεγέρσεις του ταξιδιού στην Ιταλία αποζητούν την εξισορρόπηση με τη χώρα προέλευσης. ⁹¹ Έτσι, η Ιταλία είχε δεχθεί και στον 18ο αιώνα κατά τόπους κλιματικές καταγγελίες για τον νοσηρό της αέρα, τα έλη και τις ληθαργικές επιπτώσεις της θερμοκρασίας και της ατμόσφαιρας. ⁹² Παρήγαγε επίσης, όλο και συχνότερα, συσχετισμούς με ένα περιβαλλοντικό Υπέροχο το οποίο εμπνέεται από το κατά τόπους δυναμικό τοπίο και τα ακραία γεωλογικά φαινόμενα που συναντώνται στην περιοχή, εκθλίβοντας έτσι τον ήπιο Νότο με βόρειες ερμηνείες

86 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 225.

87 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 226.

88 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 226.

89 Vladimir Jankovic, "The Last Resort: A British Perspective on the Medical South, 1815-1870," *Journal of Intercultural Studies* 27:3 (2006), 271-298, ειδικά 289-292 και 281-289.

90 Chard, *Pleasure and Guilt*, 117-125 και Sarafianos, "Hyperborean Meteorologies of Culture," 81-85.

91 Chard, *Pleasure and Guilt*, 45-49.

92 Richard Wrigley, *Roman Fever: Influence, Infection and the Image of Rome* (New Haven and London: Yale University Press, 2013), 47-52, 57-58 και 169-214.

και ματιές σε αυτόν.⁹³ Παρόλα αυτά, η ανάδυση της Ιταλίας στο έργο του Barry ως ένας τόπος ακραίων καιρικών και σωματικών φαινομένων – θερμικής εξάντλησης ή ψυχρής συστολής της ευαισθησίας – είναι σίγουρα την εποχή αυτή μία πρωτοφανής αλλά γεμάτη βαρύτητα παρατήρηση. Και εν μέρει επιστημονικά προφητική καθώς τέτοιοι ισχυρισμοί προηγούνται κατά πολύ της ιατρικής κλιματολογίας της εποχής του, στην οποία, από τον James Gregory μέχρι τον William Falconer, κυριαρχούσαν ακόμη οι ευγενείς και ήπιες ιατρικές αναγνώσεις του κλίματος της Ιταλίας.⁹⁴ Μόνον από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα θα εμφανιστεί στην Αγγλία μία νέα ιατρική κλιματολογία, η οποία θα μετατρέψει συγκεκριμένα μικροκλίματα της Ιταλίας σε τόπους κλιματικών υπερβολών και ιατρικής παθολογίας, ανάλογων με αυτούς που περιέγραψε ο Barry.⁹⁵

Ωστόσο, πριν μπορέσει να πετύχει αυτή η επανασχεδίαση των καλλιτεχνικών γεωγραφιών από τον Barry, έπρεπε επίσης να επανασχεδιαστεί ριζικά το αισθητικό κέντρο των αισθήσεων (sensorium) στο οποίο ανέκαθεν βασιζόνταν τα μοντέλα αυτά πολιτισμικής κλιματολογίας. Η εμπειρία αυτής της νέας Ιταλίας δεν είχε καμία σχέση με τις μετριάσμενες παραμέτρους της φυσιολογίας της ηρεμίας, της ηπιότητας και της αισθητηριακής μετριοπάθειας για την οποία μιλούσε ο Winckelmann. Αντίθετα, η Αγγλία μετατράπηκε στην τέλεια τοποθεσία για τέχνη διότι προσέφερε ένα διακριτό είδος τονωτικού κλίματος, το οποίο είναι «διαμορφωμένο για δράση, και όχι για απραξία».⁹⁶ Πίσω από την προώθηση του αγγλικού κλίματος στην οποία προέβη ο Barry βρίσκεται η ιδιόμορφη, αλλά, παρ' όλα αυτά, πολύ μοντέρνα, ιδέα ότι η τέχνη βασίζεται στην «έντονη, συνεχή και διαδοχική εξάσκηση του νοητικού και σωματικού μόχθου».⁹⁷ Ο Barry ξεσήκωσε αυτήν τη δυναμική καινούρια ιδέα της καλλιτεχνικής οικονομίας από τη φυσιολογία του μόχθου και του πόνου, όπως την ανέπτυξε ο στενός φίλος και προστάτης του, ο Burke, στη θεωρία του για το Υπέροχο. Τέτοιου είδους ενισχυμένες οικονομίες αίσθησης ήταν πλήρως ευθυγραμμισμένες με ριζοσπαστικές τάσεις στην ιατρική. Επιπλέον, αυτή η απομάκρυνση από την κλασική μετεωρολογία του πολιτισμού προς βορειότερες παραλλαγές βασίζεται σε μια νέα πολιτική οικονομία της διέγερσης, χαρακτηριστική της νεωτερικότητας και των ανώτερων αισθητηριακών της απαιτήσεων στην αναδυόμενη αυτοκρατορία.

Η υποδοχή που επιφύλαξε ο τύπος στο βιβλίο του Barry όχι μόνον αναγνώρισε και αναπαρήγαγε τον ευδιάκριτο εθνικιστικό χαρακτήρα αυτής της συζήτησης αλλά μεγιστοποίησε τα αποτελέσματά της. Και οι τρεις μεγάλες εκδόσεις βιβλιοκριτικής

93 Chard, *Pleasure and Guilt*, 124-125. Η Chard έχει περιγράψει πώς οι νέες απαιτήσεις για όλο και ισχυρότερες διεγέρσεις, οι οποίες επιβάλλονται με την αισθητηριακή και βιοπολιτική στρόφη στη φυσιολογία του Υπέροχου και συναφείς με αυτό περιβαλλοντικές, κλιματικές και τοπιογραφικές εξάψεις (βλ. Άλπεις, Ουαλία και Lake District στην Αγγλία), θα επηρεάσουν και την αντίληψη του Νότου και της Ιταλίας. Μάλιστα αυτές τις δυναμικές αντιλήψεις θα τις βρίσκουμε πάντα μαζί με υποτροπές στα παραδοσιακά σχήματα ενός νωχελικού και υποτονικού Νότου, και θα οδηγήσουν στον 19ο και τον 20ο αιώνα σε νέες αναμίξεις. Η ανάδυση ενός ευγενούς Υπέροχου της εκστατικής απόλαυσης, σαφώς διακριτό από τις βίαιες τέρψεις του Βορρά, σχετίζεται με αυτές τις εξελίξεις: Chard, *Pleasure and Guilt*, 186-190.

94 Jankovic, "The Last Resort," 274-275.

95 Jankovic, "The Last Resort," 275-76 και 281-286.

96 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 226.

97 Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 227.

εκείνης της εποχής υπογράμμιζαν, με διαφορετικές δόσεις ξενοφοβικού δηλητηρίου, την πατριωτική αποστολή που έφερε εις πέρας ο Barry. Αυτός επαινείται συστηματικά γιατί υπερασπίστηκε επάξια και γενναία την «εθνική τιμή» και «φήμη» ενάντια στις «αδαείς και ασεβείς παρατηρήσεις των ξένων».⁹⁸ Όμως το πιο ενδιαφέρον είναι πως ξανασυνδέεται εδώ το έθνος με τις βλέψεις και την κοινωνική καταξίωση μιας συγκεκριμένης επαγγελματικής ομάδας θιγμένων καλλιτεχνών. Μέσα στην πατριωτική του θέρμη, ο τύπος δεν είχε άλλη επιλογή από το να αποδεχτεί το ίδιο το επιχείρημα του Barry, δηλαδή το γεγονός πως ένας καλλιτέχνης ήταν το καταλληλότερο πρόσωπο να υπερασπιστεί την πολιτισμική τιμή του έθνους καθώς μόνον αυτός γνωρίζει σε τέτοιο βάθος την τέχνη και την ιστορία της. Αυτό δεν είναι κάτι το αυτονόητο για την ελίτ των αριστοκρατών ντιλετάντι και connoisseur της εποχής που θεωρούσε τους καλλιτέχνες χαρισματικούς χειρώνακτες, ανίκανους για υψηλές διανοητικές πτήσεις ή κριτική σκέψη.

Φαίνεται λοιπόν και από την υποδοχή του βιβλίου του ότι το σχέδιο του Barry για την επαγγελματική και κοινωνική ανύψωση των καλλιτεχνών πέτυχε. Ο Barry διεκπεραίωσε με απόλυτη επιτυχία τη μετατροπή ενός επιστημονικού ζητήματος – την αισθητηριακή και φυσιολογική δράση του φυσικού περιβάλλοντος στην ευαισθησία για την τέχνη – αρχικά σε ένα επαγγελματικό ζήτημα της ύψιστης σημασίας και μέσα από αυτό σε ένα εθνικό ζήτημα από το οποίο επέμεινε ότι εξαρτάται το διεθνές status της χώρας. Και είδε καλά ότι μόνον μέσα από την ιστορική τέχνη, την τέχνη δηλαδή στα ανώτερα κλιμάκια του επαγγέλματος και της πολιτικής του σημασίας, θα μπορούσε να μετατραπεί το ζήτημα του κλίματος στην τέχνη σε ένα εθνικό κατεπείγον, και μαζί το καλλιτεχνικό επάγγελμα στο απώτατο εκείνο εργαλείο για την αποκατάσταση της αξίας του ανερχόμενου έθνους. Η συμπύκνωση αυτής της ρητορικής σε μία επιστολή γραμμένη στον κορυφαίο ριζοσπάστη πολιτικό των Ουίγων, τον Charles James Fox, συγκεφαλαιώνει σε ένα καθαρά πολιτικό περιβάλλον, με τον επισημότερο δυνατό τρόπο, τις συνδυασμένες αυτές συνιστώσες του αντικλιματικού του εγχειρήματος.

Η συζήτηση για το κλίμα και το περιβάλλον στην τέχνη, όπως αποδείχτηκε, προσέφερε το τέλειο όχημα στο εθνικό εγχείρημα αποκατάστασης των βρετανών σε μια θέση κύρους αντίστοιχη της αυξανόμενης ισχύος της. Κατά τη διαδικασία αυτή, ο Barry τελικά θα προσχωρήσει στη μέθοδο της κλιματολογίας που ήταν αρχικά αποφασισμένος να από-νομιμοποιήσει. Μόνο που επρόκειτο πια για μία πρωτότυπη και καθ' όλα πρωτάκουστη κλιματολογία που ανακήρυξε για πρώτη φορά το απαιτητικό και ευμετάβολο αγγλικό κλίμα ως το πλέον φιλικό στην καλλιτεχνική παραγωγή υψηλής ποιότητας.

98 Βλ. "Art. III. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions...", *Monthly Review or Literary Journal* 52 (Απρίλιος 1775), 300-307, ειδικά 307. Για άλλες επιθεωρήσεις του βιβλίου στον τύπο βλέπε "Art. VIII. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions...", *London Review of English and Foreign Literature* 1 (Ιανουάριος 1775), 47-49, και "Art. II. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions...", *Critical Review: or Annals of Literature* 39 (Φεβρουάριος 1775), 91-96.

Αυτοκρατορικοί ανταγωνισμοί και κλιματικός πατριωτισμός εν καιρώ πολέμου

Η παρέμβαση του Barry και η υποδοχή της από τον τύπο μάς δίνει επιπλέον και μια ιδέα σχετικά με τη μεταμόρφωση αυτής της εθνικής διαμάχης με τους ξένους σε μια εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα σε αντικρουόμενα οικονομικά συμφέροντα στην ίδια τη Βρετανία. Η δημόσια πρόσληψη του βιβλίου αναδεικνύει και ιθαγενείς πρωταγωνιστές στη διαιώνιση των αρνητικών κλιματικών στερεότυπων για τη Βρετανία. Σε αυτούς ξεκάθαρα δε συμπεριλαμβάνονταν μόνο οι «αχρείοι ξένοι» αλλά, όπως είχε τονίσει ο Armstrong και πριν από αυτόν ο Jonathan Richardson, και πολλοί ντόπιοι έμποροι και τα πολλά εγχώρια συμφέροντα της αγοράς της τέχνης. Αυτοί καταγγέλλονται πια για την ευθέως αντι-πατριωτική τους δράση, και βαθμιαία θα κυριαρχήσουν στη βρετανική αυτή συζήτηση περί κλίματος και υστέρησης των τεχνών στη Βρετανία. Υπό αυτή την έννοια, οι αντιρρήσεις των επαγγελματιών ζωγράφων σαν τον Barry ή, αργότερα, τον ζωγράφο και καθηγητή της Βασιλικής Ακαδημίας, John Opie, στις κλιματικές θεωρίες δεν ήταν ένα θεωρητικό ζήτημα αλλά μία τελείως πρακτική υπόθεση. Ήταν ένας κοινωνικο-οικονομικός υπολογισμός που αντιτίθετο στον τρόπο με τον οποίο οι κερδοσκόποι χρησιμοποιούσαν παρόμοια σχήματα για να επεκτείνουν την εξάρτηση της βρετανικής καλλιτεχνικής αγοράς από το εισαγωγικό εμπόριο τέχνης, ζημιώνοντας ταυτόχρονα την παραγωγή και πρόοδο της εγχώριας τέχνης. Επαναλαμβάνοντας τα σχόλια του Barry, ο τύπος έστρεψε τα πυρά του σε όλους εκείνους τους μη πατριώτες εμπόρους εικόνων που άδειαζαν όλα τα «σκουπίδια και τη βρώμα της Ευρώπης» σε αυτή τη χώρα.⁹⁹

Τρεις δεκαετίες αργότερα, αυτές οι μεταμορφώσεις της συζήτησης περί κλίματος επανέρχονται στη σκηνή και συγκεφαλαιώνονται με θεαματικό τρόπο μέσα στο πυρετώδες περιβάλλον της κορύφωσης των Ναπολεόντειων πολέμων. Στις 2 Μαρτίου του 1807, ο Opie έδωσε μια διάλεξη που είχε φανερά τον σκοπό να ανεβάσει το ηθικό των φοιτητών της σχολής. Ο Opie διάλεξε λοιπόν πρώτα-πρώτα να γελοιοποιήσει «όλους εκείνους τους συγγραφείς που θεωρούν την υπερβόρεια ομίχλη της Αγγλίας τελείως εχθρική και αδιαπέραστη από το καλό εκείνο γούστο» που συνδέεται με την καλλιέργεια των καλών τεχνών.¹⁰⁰ Για τον Opie, όλοι αυτοί οι «κακόβουλοι» κριτικοί από την Ευρώπη σαν τον Winckelmann και τον Dubos καταδίκάζαν το αγγλικό έθνος ως «εκ φύσεως ανίκανο να επιτύχει στη ζωγραφική», δηλαδή σε έναν τομέα που θεωρούσε «τόσο ουσιώδη για την εθνική τιμή». ¹⁰¹ Η εθνικιστική ορολογία είναι πολύ φορτισμένη στη διάλεξη του Opie και κίνδυνοι παραμονεύουν παντού. Για τον Opie, ήταν τέτοια η «ενέργεια του βρετανικού χαρακτήρα και τέτοια η διακεκριμένη σπουδαιότητα του έθνους στην ιεραρχία των εθνών της Ευρώπης» που βάζει στο μικροσκόπιο των φθονερών αντιπάλων του έθνους την παραμικρότερη έλλειψη σε τέτοιους ευαίσθητους τομείς όπως οι τέχνες.

99 "Art. III. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions...", *Monthly Review*, 305. Βλέπε επίσης Barry, *An Inquiry into the Real and Imaginary*, 77-78, 71-72 και 73-78.

100 John Opie, *Lectures on Painting Delivered at the Royal Academy of Arts* (London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1809), 91-92.

101 Opie, *Lectures on Painting*, 91.

Παρά τη φαινομενικά απλουστευτική αυτή επίθεση στους κακόβουλους επικριτές από το εξωτερικό, είναι και πάλι ενδιαφέρον ότι ο Opie ταυτόχρονα αναγνώριζε την τρέχουσα αλλά «ακραία υστέρηση των τεχνών στη χώρα».¹⁰² Και ξανά, παρά την πατριωτική αγανάκτηση για τον χλευασμό των ξένων, η ευθύνη για αυτήν την ασυγχώρητη αμέλεια τοποθετείται στο κατώφλι των εσωτερικών εχθρών, δηλαδή της αγοράς της τέχνης στη Βρετανία και των κλιματικών προκαταλήψεων που αυτή συντηρεί για τα δικά της οφέλη.¹⁰³ Το έθνος και το επάγγελμα της τέχνης φαίνεται να βρίσκονται σταθερά στη μια πλευρά αυτής της διαμάχης, ενώ στην άλλη βρίσκονται οι εργασίες της αγοράς τέχνης και τα φανταστικά κλίματά της, μαζί με ξενόφιλους εμπόρους, φιλότεχνους, συλλέκτες και ειδήμονες.

Από την επίσημη θέση που βρισκόταν, ο Opie συνδύασε τη σκληρή του ματιά για την κατάσταση των τεχνών στην Αγγλία με μία ακόμη πιο σταθερή πεποίθηση για την αναγκαιότητα κοπιαστικής εργασίας προς την κατεύθυνση της βελτίωσης. Όπως και στην περίπτωση του Barry, αυτήν ακριβώς την εποχή των μεγάλων αυτοκρατορικών ανταγωνισμών στην Ευρώπη, οι λαβές για περιφρονητικά σχόλια που έδιναν οι βρετανικές ελλείψεις στο καλλιτεχνικό πεδίο, γίνονταν στα μάτια των καλλιτεχνών μοναδικές ευκαιρίες επαγγελματικής ανάπτυξης και κοινωνικής προαγωγής. Έτσι, ο Opie συνέδεσε τις αδυναμίες της τέχνης με τις αμείλικτες απαιτήσεις για κυριαρχία που έθετε επιτακτικά ο αγγλογαλλικός πόλεμος. Και επανέφερε, όπως και ο Barry, την *έμπρακτη* ανασκευή των αντι-βρετανικών θέσεων, δηλαδή, την ανάγκη να παρουσιαστούν άμεσα έργα ανώτερης ποιότητας. Η ανασκευή έτσι αντιμετωπίζεται ως ένα “work in progress” για το οποίο μάλιστα είχε μερικές καλές πρακτικές ιδέες που δημοσίευσε και στον τύπο.

Οι προτάσεις του Opie για το Μνημείο της Ναυτικής Δόξας έπαιξαν αυτόν ακριβώς τον ρόλο. Η ιδέα του ζωγράφου έφερε στο προσκήνιο ένα συνολικό έργο τέχνης αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής που συνδύαζε ένα Μνημείο στην «τιμή του Βρετανικού Ναυτικού» και ταυτόχρονα ένα «Μνημείο για το Καλό Γούστο του Έθνους».¹⁰⁴ Η δημόσια επιστολή του Opie και το σχέδιο για το μνημείο συνέδεσε στενά τον πόλεμο και τις ιδιαίτερες εξάψεις του, με την αναδυόμενη αυτοκρατορική ισχύ, τη δημόσια τέχνη και τη διεκδίκηση διεθνούς κύρους για τη βρετανική καλλιτεχνική παραγωγή και το «εθνικό γούστο».¹⁰⁵ Όπως φαίνεται και από αυτή την περίπτωση και από άλλες παρόμοιες, η παραζάλη των πολεμικών θριάμβων είχε προκαλέσει ένα πραγματικό μεθύσι στις τάξεις των καλλιτεχνών ειδικά σε σχέση με τη διανομή των «κερδών» από τις νίκες και σε αυτούς. Το επιχείρημα του Opie ήταν ότι μολονότι οι Ναπολεόντιοι

102 Opie, *Lectures on Painting*, 92.

103 Η διαβρωτική αγορά καταπνίγει τις προσπάθειες των ντόπιων καλλιτεχνών να προσελκύσουν ευγενή πατρωνία. Όπως το έθεσε ο Opie, είναι η «επιχειρηματική δραστηριότητα» των «αδαών ειδημόνων», πατρώνων της τέχνης και των «συμφεροντολόγων εμπόρων» που «παρακωλύει και διαβάλλει» «κάθε εθνική απόπειρα υπεροχής» στις τέχνες· διαδίδουν όλες αυτές τις ανοησίες γιατί ξέρουν καλά ότι αν «το κοινό διαφωτιστεί», τότε «η ιδιοκτησία τους και οι αγορές θα χαθούν αναπόφευκτα»· βλέπε Opie, *Lectures*, 94-95.

104 John Opie, “Perpetuation of Our Naval Glory – Letter to the Editor of the True Briton,” *True Briton* 2245 (3 Μαρτίου 1800), στο Opie, *Lectures*, 171.

105 Opie, “Perpetuation of Our Naval Glory,” στο Opie, *Lectures*, 171.

πόλεμοι έδωσαν την ευκαιρία ώστε η ανωτερότητα του βρετανικού ναυτικού να «γίνει αισθητή, να θαυμαστεί και να αναγνωριστεί πλήρως από όλα τα γειτονικά έθνη, δεν έχουμε παρόλα αυτά επιτύχει στον ίδιο βαθμό να τους εντυπωσιάσουμε με μια παρομοίως πλεονεκτική άποψη για το Βρετανικό Γούστο». ¹⁰⁶ Το χάσμα τονίζεται για να ενταθεί η αναγκαιότητα της πλήρωσής του, με όλα τα πλεονεκτήματα που αυτό συνεπαγόταν για την καλλιτεχνική αφρόκρεμα της Βασιλικής Ακαδημίας: το πλάνο του Opie για το μνημείο περιλαμβάνει πράγματι ένα σχέδιο υψηλής ιστορικής τέχνης με ιστορικές ναυμαχίες, αλληγορίες και ηρωικές προσωπογραφίες, το οποίο, όπως προέβλεπε η πρότασή του, θα εκτελούνταν αποκλειστικά από καλλιτέχνες του επίσημου ιδρύματος. ¹⁰⁷

Ο πατριωτικός ζήλος του Opie γίνεται, όπως και στην περίπτωση του Barry, ένα εργαλείο επαγγελματικής αξιοποίησης. Και φυσικά το κλίμα δε θα μπορούσε και πάλι να λείπει από την πατριωτική εξίσωση, στοιχειώνοντας ως εφιάλτης τις ελπίδες του ζωγράφου. Όταν ο Opie προειδοποιούσε ότι «οι όποιες καλλιτεχνικές πρόοδοι είχαν συμβεί τα τελευταία χρόνια και η προσοχή που μας έχει ως αποτέλεσμα δοθεί, θα πρέπει να μας κάνουν διπλά προσεκτικούς» ώστε να μην ξαναπέσουμε στη γνωστή «περιφρόνηση» των Ευρωπαίων, το μυαλό του ήταν στραμμένο στις εδραιωμένες από χρόνια «προσβολές και τη γελοιοποίηση» που ήταν συμφυείς με τις αντι-βρετανικές κλιματικές θεωρίες. Ο «άγρυπνος φθόνος τους που έχει τόσο εξαφθεί από την πρόοδο των τεχνών λόγω της Βασιλικής Ακαδημίας, δεν θα αφήσει ανεκμετάλλευτη την οποιαδήποτε αποτυχία ή αμέλεια» σε αυτόν τον εθνικά ευαίσθητο τομέα της τέχνης... ¹⁰⁸

Παρά τον πατριωτισμό του Opie, ωστόσο, το κλίμα της Βρετανίας παρέμεινε και για αυτόν τόσο «υγρό», «ομιχλώδες» και «αφιλόξενο» όσο ήταν και για τον Addison. Οι ρωγμές που είχε επιφέρει ο κλιματο-καλλιτεχνικός πατριωτισμός του Barry στο κατεστημένο σύμπλεγμα νεοκλασικού κλίματος και ιστορικής τέχνης δε συνεχίστηκαν παρά μόνον σε διαφορετικά, πιο ευνοϊκά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενα. Ολοκληρώθηκε έτσι μέσα από καλλιτεχνικά οχήματα εκτός ιστορικής τέχνης, δηλαδή στην τοπιογραφία, και από άλλους κοινωνικούς πρωταγωνιστές, όπως μεταρρυθμιστές και αντιβασιλικούς ριζοσπάστες σαν τον Leigh Hunt. Στο ίδιο όμως πάντα πολεμικό και πατριωτικό κλίμα...

Η νέα «Εθνική Σχολή της Τέχνης» και η αγγλική τοπιογραφία

Τρία χρόνια μετά τη διάλεξη του Opie, το φάντασμα του μετεωρολόγου Winckelmann επανεμφανίστηκε. Κατά την έναρξη του *Reflector*, του νέου εκδοτικού εγχειρήματος για τη φιλοσοφία και τις φιλοπρόοδες τέχνες του ριζοσπάστη μεταρρυθμιστή Leigh Hunt, εκδότη επίσης και του ιστορικού πολιτικού εντύπου *Examiner*, ο Hunt θα αφιερώσει στον

106 Opie, "Perpetuation of Our Naval Glory," 172.

107 Opie, "Perpetuation of Our Naval Glory," 174-178.

108 Opie, "Perpetuation of Our Naval Glory," 172.

πρόλογο-τοποθέτηση του πρώτου τεύχους μερικές πυκνές αναφορές στον Winckelmann, το κλίμα και τους ρόλους του στην τέχνη. Παρουσίασε τον Winckelmann ξανά μέσα από τον ίδιο παραμορφωμένο κοινό τόπο του ντετερμινισμού κατηγορώντας τον ότι δεν είδε «στο υγρό μας κλίμα τίποτε άλλο παρά στείριότητα γούστου», διακηρύσσοντας ότι το βρετανικό «έθνος έπρεπε πάντοτε να στερείται γούστου εξαιτίας της φύσης του κλίματός του».¹⁰⁹

Παρόλα αυτά, η κλασική μετεωρολογία είναι ακόμη ισχυρή στον Hunt¹¹⁰ και ταυτόχρονα είναι επίσης αλήθεια ότι ο συγγραφέας βρίσκεται πολύ εγγύτερα στην υπερβόρεια πολιτισμική μετεωρολογία του Barry από ό,τι αρχικά φαίνεται. Αρχικά, εντύπωση προκαλεί η αντίρρηση του Hunt στο ειδυλλιακό κλίμα της νότιας Εδέμ του Winckelmann, θυμίζοντάς του ότι η Αθήνα, όπως και η Βρετανία, «βρίσκεται κάτω από έναν αλλοπρόσαλλο ουρανό».¹¹¹ Ο άστατος καιρός ήταν πάντοτε η κατεξοχήν ιδιότητα του βρετανικού κλίματος και η πηγή των πολλαπλών του ανεπαρκειών για την τέχνη. Η θετική επανεπεξεργασία του βόρειου κλίματος από τον Barry είχε ήδη προκαλέσει τον αντίκτυπό του: όχι μόνον έφερε τα καλλιτεχνικά πλεονεκτήματα του βρετανικού καιρού εγγύτερα σε αυτά του καιρού στον Νότο· τώρα χρησιμοποιείται για να κόψει και να ράψει το αθηναϊκό κλίμα το ίδιο στα μέτρα του βόρειου μοντέλου. Το νότιο κλίμα παρουσιάζει και άλλες επικίνδυνες ακρότητες, όπως υπερβολική έκθεση στο φως και συνεπακόλουθες βλάβες: για να εξηγήσει τη σύγχυση και τα λάθη των κλιματικών ερμηνειών της βρετανικής τέχνης από τον Winckelmann, ο κριτικός ειρωνεύτηκε πως μάλλον από τη «συνεχή ενατένιση του λαμπερού ήλιου του Νότου, ο Winckelmann φαίνεται να μας έχει αντιμετωπίσει με λεκέδες στα μάτια».¹¹² Η λιακάδα του Νότου βλάπτει τα μάτια και παραμορφώνει την αντίληψη, όπως φαίνεται.

Και αντιστρόφως, ο κλοιός του βόρειου κλίματος φαίνεται τώρα να προσφέρει μερικά ανεπανάληπτα πλεονεκτήματα: δίνει το μέτρο της ανώτερης ιδιοφυίας στην τέχνη και τον πολιτισμό γενικότερα, καθώς εξωθεί «έναν επαρκή αριθμό ξεχωριστών μυαλών» να «καταβάλλουν τον ανάλογο κόπο, όπως εξάλλου οφείλουν» και να «υπερβούν αυτές τις περιοριστικές περιστάσεις».¹¹³ Το βόρειο κλίμα συμμετέχει σε όλο και πιο δημοφιλείς ορισμούς της ρομαντικής ιδιοφυίας ακριβώς την εποχή αυτή, και αυτό στο βαθμό που γίνεται, μέσα από το απόσπασμα αυτό, μία δύναμη του Υπέροχου – δηλαδή μία ανώτερη και κοπιαστική δυσκολία που ερεθίζει σε υπερπροσπάθειες υπέρβασης σύμφωνα με τους εμβληματικούς ορισμούς του νεωτερικού Υπέροχου από τον Burke. Ομολογουμένως, η σύνδεση με το σώμα, το νευρικό σύστημα και τις φυσιολογίες των

109 Leigh Hunt, "Art XXI, Remarks on the Past and Present State of the Arts in England," *The Reflector* I:1, 229.

110 Ο Hunt πράγματι θα επαναλάβει τις κατεστημένες πεποιθήσεις της νότιας υπεροχής στην τέχνη: «το γούστο ή η αγάπη για τη διάνοια θα είναι πάντοτε περισσότερο διάχυτη ανάμεσα στους κατοίκους των εύκρατων χωρών παρά σε άλλους». Για τον Hunt, «ένα λεπτό κλίμα, μία αναζωογονητική λιακάδα και μια ελεύθερη και διαυγής ατμόσφαιρα» βοηθούν καθοριστικά ώστε τα «εξωτερικά αντικείμενα να μετατρέπονται σε πίνακες και ο νους να τείνει να απολαμβάνει τον εαυτό του», βλέπε [Leigh Hunt], "Prospectus," *The Reflector* I:1, vii.

111 [Hunt], "Prospectus," vii.

112 [Hunt], "Prospectus," vii.

113 [Hunt], "Prospectus," vii.

αισθήσεων δεν έχει γίνει όσο ρητή ήταν για τον Barry ή τον Burke ή και για άλλους που θα ακολουθήσουν, αλλά η οικονομία της προσωπικής εμπειρίας του κλίματος και της πολιτισμικής του παραγωγικότητας έχει πια αλλάξει ριζικά και εναρμονίζεται με αυτούς.

Μέχρι το ξεκίνημα του 19ου αιώνα οι γεωγραφίες της τέχνης φαίνεται να κινούνται προς τον Βορρά κάτω από σημαντικές μετατοπίσεις στις ισορροπίες ισχύος, και τις νέες οικονομίες εργασίας και φυσιολογίες διέγερσης που αυτές οι αλλαγές επέφεραν. Εθνικές εξάψεις και, σε τελευταία ανάλυση, οι αυτοκρατορικοί ανταγωνισμοί, όπως οι Ναπολεόντιοι πόλεμοι, ενέργησαν ως καταλύτες σε αυτή τη μετατόπιση. Όπως το έθεσε ο *Reflector*, οι ισχυρισμοί του Winckelmann είχαν ήδη αποδειχθεί πλαστοί από την εποχή του ακόμη, όταν έκανε την εμφάνισή της η πρώτη ένδοξη γενιά βρετανών καλλιτεχνών – ο Reynolds, ο Benjamin West αλλά και ο Barry. Όλα τώρα, και ειδικά η πρόσφατη «διένεξη με το γαλλικό έθνος», καλούν τους διαδόχους τους να τελειώσουν τη δουλειά: ο Hunt έτσι τόνισε ότι «πρέπει να προσπαθήσουμε να κατακτήσουμε [τους γάλλους] και με τον νου». ¹¹⁴ Σε αυτόν τον αγώνα συμπεριλαμβάνεται φυσικά και η τέχνη, μία ευχή που απηχήθηκε όλη αυτή την περίοδο από τις συνεχείς πατριωτικές φωνές καλλιτεχνών, όπως του Opie ή του Benjamin Robert Haydon, για «επικράτηση πάνω στους ανταγωνιστές μας τόσο στο πεδίο των τεχνών όσο στα όπλα». ¹¹⁵

Σε αυτό ακριβώς το περιβάλλον, όπου στρατιωτικά, επαγγελματικά και πολιτισμικά κατεπίγοντα αλληλοδιασταυρώθηκαν, ξέσπασαν και οι κλιματικές διαφωνίες που εξετάστηκαν εδώ. Οι ευθυγραμμίσεις του κλίματος με τις ιμπεριαλιστικές βλέψεις, και της τέχνης με το στρατιωτικό κλίμα της εποχής, θα επιφέρουν μια ριζική τομή στην καλλιτεχνική πρακτική κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων πολεμικών δεκαετιών του αιώνα. Στην κατάσταση αυτή, η απλή καταγγελία μοντέλων μετεωρολογικής ιστορίας της τέχνης, όπως του Winckelmann, άρχισε να φαίνεται μια υπερβολικά αμυντική και απολογητική στάση που δεν έδινε πραγματικές λύσεις. Αυτό που έδωσε τη λύση παρουσιάστηκε ξανά στο πρώτο τεύχος του *Reflector*, στο άρθρο XXI για την παροντική κατάσταση των τεχνών στην Αγγλία, και αφορούσε ριζικές ανατροπές στις σχέσεις της καλλιτεχνικής παραγωγής με τις κλασικές ιεραρχίες της τέχνης και του κλίματος. Μια τέτοια ανατροπή, που προανήγγειλε μεγαλύτερες ακόμη ρήξεις στο μέλλον, σχετιζόταν για τον Hunt με την εμφάνιση ενός νέου αυτόνομου μοντέλου που συνδύαζε το βόρειο κλίμα με μια σχετικά νέα μορφή τέχνης. Γράφει ο Hunt:

Ο αβάς Winckelmann, ο οποίος δεν είδε τίποτε άλλο στο υγρό μας κλίμα παρά σειρότητα καλού γούστου θα μπορούσε να καταδεχθεί να ενημερωθεί ότι ένα τέτοιο κλίμα, όπως το δικό μας, είναι οργανικά ευνοϊκό για δύο κλάδους της τέχνης – την τοπιογραφία και την αρχιτεκτονική. ¹¹⁶

114 [Hunt], "Prospectus," vii.

115 [Hunt], "Prospectus," vii-viii και A Student [Benjamin Robert Haydon], "The Elgin Marbles, To Benjamin West," *The Examiner* (25 Οκτωβρίου 1812), 683.

116 Hunt, "Remarks," *The Reflector* I:1, 229.

Στη συνέχεια ο Hunt θα παραθέσει τα επιτεύγματα της τοπιογραφίας στη Βρετανία. Υπογράμμισε την πρόοδο της νέας γενιάς τοπιογράφων (Thomas Girtin, John Varley) σε σχέση με την παλαιά σχολή του είδους (Joseph Farington, Paul Sandby) και τόνισε την πρόσφατη και επιτυχημένη είσοδο της τοπιογραφίας στην ανώτερη περιοχή του μέσου της ελαιογραφίας. Επίσης ξεχώρισε την ποικιλία και την ικανότητα των ζωγράφων σε κάθε δυνατή υποκατηγορία τοπιογραφικών σκηνών – από επίπεδα και έρημα μέχρι ορεινά και εξωτικά τοπία. Μετά την παράθεση των κύριων πρωταγωνιστών στην πρόσφατη εξέλιξη του είδους, θα στραφεί, τέλος, στον νεαρό αλλά ήδη καταξιωμένο William Turner, «τον πρώτο μας ζωγράφο στην τοπιογραφία».¹¹⁷ Στην τέχνη του Turner, η ασάφεια του περιγράμματος, η οποία σε άλλα είδη, όπως η ιστορική ζωγραφική, θα μπορούσε να είναι ένα σοβαρό σφάλμα, γίνεται τώρα ένα ασύγκριτα δυναμικό πλεονέκτημα στις «ομίχλες και τις αποστάσεις του τοπίου» καθώς ο καλλιτέχνης μας «ξέρει πώς να το μετατρέψει σε ένα σκοτεινό μεγαλείο» (shadowy sublimity).¹¹⁸ Οι όροι με τους οποίους ο Hunt περιγράφει τις αντιθετικές ικανότητες του Turner τόσο σε σκηνές αναταραχής όσο και σε γαλήνιες σκηνές, είναι απολύτως σύμφωνοι με την εμπειρία του Υπέροχου. Ειδικά η περιγραφή του έργου *Ανεμοστρόβιλος στην Έρημο* που αναφέρεται στον χαμένο πίνακα *Η Καταστροφή του Στρατού των Μήδων από Ανεμοστρόβιλο στην Έρημο* (περ. 1799–1801) αναφέρεται ακριβώς σε αυτή την εμπειρία κατάπληξης που παράγεται όχι μόνον από την «ενσώματη βία της ατμόσφαιρας που έμοιαζε να συνεπαίρνει τις αισθήσεις των θεατών» αλλά και από τη διπολική ένταση της ταλάντωσης ανάμεσα σε αντιθετικές μεταξύ τους αισθητηριακές καταστάσεις, που έχω αλλού ξεχωρίσει ως το κατεξοχήν χαρακτηριστικό του Υπέροχου (Εικ. 2).¹¹⁹ Ο κριτικός υπαινίχθηκε έμμεσα την απότομη μετάβαση από τις ήρεμες στις διαταραγμένες σκηνές που τόσο λάτρευε να εκτελεί ο Turner. Αναφέρθηκε, επίσης, ρητά στη δυναμική αντίθεση που ενυπάρχει στα έργα του ανάμεσα στην ευκρίνεια της όψης τους από μία κανονική απόσταση, και τη σύγχυση και τον αποπροσανατολισμό που προκαλεί η εγγύτερη προσέγγιση σε αυτά. Εδώ οι θεατές πια «τα έχουν χαμένα και πνίγονται κατά την προσπάθεια να καταλάβουν τι συμβαίνει».¹²⁰ Η περιγραφή αναφέρεται και πάλι στην αυθεντική εμπειρία του Υπέροχου, μια εμπειρία που τυλίγει σε ένα σφιχτό σύνολο – σε μια νέα πολιτισμική μετεωρολογία του Βορρά – το βόρειο άστατο κλίμα, το ταραγμένο έργο και την αντίστοιχα ακραία φυσιολογία των αισθήσεων του θεατή. Αυτή η υπερβόρεια εκδοχή αποτελεί ένα συνεκτικό παράδειγμα που διαθέτει το ίδιο εύρος και την ίδια συνοχή που είχαν δώσει και οι νεοκλασικιστές στο δικό τους μοντέλο...

117 Hunt, "Remarks," 230.

118 Hunt, "Remarks," 230.

119 Hunt, "Remarks," 230.

120 Hunt, "Remarks," 230.

Εικ. 2

Joseph Mallord William Turner, Σπουδή για το *Η Καταστροφή του Στρατού των Μήδων από Ανεμοστρόβιλο στην Έρημο*, περ. 1799–1801, Tate Britain, Λονδίνο (Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-study-for-the-army-of-the-medes-destroyed-in-the-desert-by-a-whirlwind-d05067>).



Ακριβώς στις ίδιες μετατοπίσεις θα προβεί και ο άλλος εθνικός πρωταγωνιστής σε αυτήν την αλλαγή παραδείγματος, ο John Constable. Και εδώ το σύμπλεγμα κλίματος, τέχνης, και εμπειριών θέασης παίρνει τη νέα του βόρεια μορφή, η οποία συμπλέκει ξανά τον πατριωτισμό του βρετανικού κλίματος, τις αδρές και εκφραστικές φιλοδοξίες της ανερχόμενης τέχνης της τοπιογραφίας και τις ενισχυμένες οικονομίες των αισθήσεων που εισήγαγε η νεωτερικότητα. Η πλούσια περίπτωσή του χρειάζεται τη δική της ξεχωριστή ανάλυση, εδώ όμως αξίζει να τονιστεί ότι ο στόχος του ήταν να «δείξει τη χρησιμότητα και την ισχύ [του καιρού] ως ενός εκφραστικού μέσου»¹²¹ ως ενός «κυρίαρχου εργαλείου των συναισθημάτων» σαν τον ουρανό και τα νέφη,¹²² που, όπως δεν έπαυε ο ίδιος να επαναλαμβάνει, αξίζει τη δική του «φυσική ιστορία», την τοπιογραφία (Εικ. 3).¹²³ Η τοπιογραφία γίνεται στον Constable μια νέα και ταυτόχρονα ανώτερη μορφή τέχνης που σαν «παιδί της ιστορικής ζωγραφικής» ήρθε επιτέλους ο καιρός να αναλάβει τον πρωτεύοντα ρόλο της.¹²⁴ Αυτό το κυρίαρχο εκφραστικό είδος διαθέτει μια νεωτερική ένταση που είναι φανερή στις ασυνήθιστα ακραίες συγκρούσεις του φωτός στα νέφη και τους ουραμούς των τυπωμάτων του Constable για το βιβλίο του με τον τίτλο *Διάφορα Τοπιογραφικά Θέματα, Χαρακτηριστικά του Αγγλικού Τοπίου* του 1833. Το *Κόλπος Weymouth, Dorsetshire*, για παράδειγμα, μας δίνει μία ιδέα για αυτές τις φυγόκεντρες δυνάμεις που είναι αδιανόητες χωρίς την αναδυόμενη βόρεια κλιμα-τοπιογραφική ευαισθησία και, η οποία εδώ εξωθεί τον Constable πέρα από τους «γραφικούς» μετριάσμούς των εισαγωγικών του σχολίων στην ίδια συλλογή (Εικ. 4).¹²⁵

121 Hunt, "Remarks," 230.

122 "John Constable to John Fisher, 23 October 1821," στο C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1845), 92.

123 John Constable, "Fourth Lecture at the Royal Institution" (1836), στο Leslie, *Memoirs*, 355.

124 Στην πρώτη ιστορία της τοπιογραφίας που γράφτηκε από ζωγράφο, ο Constable διατύπωσε αυτές τις απόψεις στις διαλέξεις του στο Royal Institution of Great Britain το 1836, βλέπε "Lecture I," 26 Μαΐου 1836, στο Leslie, *Memoirs*, 333.

125 John Constable, "Introduction," για το *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, Principally Intended to Display the Phenomena of the Chiaroscuro of Nature* (1833), στο Charles Harrison, Paul Wood και Jason Gaige (επιμ.), *Art in Theory, 1815-1900* (London: Blackwell Publishing, 1998), 127-129.



Εικ. 3
John Constable, *Απόγευμα καλοκαιριού - μετά από μπόρα*, 1831, χαρακτηριστικό (τεχνική mezzotint), από το John Constable, *Διάφορα Τοπιογραφικά Θέματα, Χαρακτηριστικά του Αγγλικού Τοπίου*, 1833, χαρακτήρας David Lucas (Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-lucas-summer-afternoon-after-a-shower-t04052>).



Εικ. 4
John Constable, *Κόλπος Weymouth, Dorsetshire*, 1831, χαρακτηριστικό (τεχνική mezzotint) από το John Constable, *Διάφορα Τοπιογραφικά Θέματα, Χαρακτηριστικά του Αγγλικού Τοπίου*, 1833, χαρακτήρας David Lucas (Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-lucas-various-subjects-of-landscape-characteristic-of-english-scenery-english-65231/69>).

Οι νέες εκφραστικές και συγκινησιακές οικονομίες που επιβάλλονται με την τοπιογραφία του Turner και τις νέες πολιτισμικές μετεωρολογίες που τη διέπουν είναι φυσικά διαφορετικές από αυτές του Constable. Αν ο *Ανεμοστρόβιλος* έχει χαθεί, ένα άλλο του έργο κάνει ανάγλυφη αυτή τη μετατόπιση της εκφραστικής προσοχής από τον Νότο στον Βορρά μαζί με τις αισθητηριακές ενισχύσεις που τη συνόδευαν. Η *Ποσειδωνία* (1823-6) (Εικ. 5) από το ταξίδι του Turner στην Ιταλία το 1819 συνοψίζει τέλεια αυτά τα περάσματα της νέας οπτικής ερμηνείας των τοπίων που επέβαλε η αναδυόμενη πολιτισμική μετεωρολογία του Βορρά: εδώ ο Νότος – το Paestum μάλιστα ήταν το νοτιότερο σημείο που επισκέφθηκε ο ζωγράφος στο ταξίδι του αυτό – γίνεται ο άστατος Βορράς, για τον οποίο μιλούσε ο Barry και ο Hunt. Η νότια ειδυλλιακή Εδέμ του Winckelmann μετατρέπεται σε ένα ταραχώδες περιβάλλον· και μαζί η ανώτερη κλασική αρχαιότητα, με τις ήπιες αρμονίες της, εκμηδενίζεται από τη βιαιότητα του επερχόμενου εκσυγχρονισμού που εισάγει η μοντέρνα αντίληψη για το κλίμα. Στη συγγενή υδατογραφική βινιέτα του Turner, *Ναοί της Ποσειδωνίας* (1826-7) για το 43ο τμήμα του ποιήματος «Ιταλία: Ένα Ποίημα» (1830) του Samuel Rogers, οι κεραυνοί συμπληρώνουν την κλιμα-τοπιογραφική αυτή μετάλλαξη (Εικ. 6). Τέτοιες προσθήκες έχουν παραδοσιακά αντιμετωπιστεί ως αλληγορικές ή συμβολικές υπομνήσεις, συνδεμένες, όπως το ήθελε ο John Ruskin, με τα αρχαία «μνημεία μιας νεκρής θρησκείας».¹²⁶ Αντιθέτως, όπως υποστηρίζω, θα ήταν πολύ γόνιμο να προσεγγίσουμε παρόμοιες τοπιογραφίες ως μία ακόμη σύγχρονη εμπλοκή του Turner με την ιστορική του πραγματικότητα στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Εδώ ο «πλήρως απασχολημένος με την απεικόνιση του καιρού του» Turner απασχολείται με τον καιρό, όπως είχε επανακαθοριστεί από τις «φρέσκιες και σπουδαίες αλήθειες για τον τότε μοντέρνο κόσμο» τις οποίες ανυπομονούσε να «επικοινωνήσει».¹²⁷ Κοντά στις «τεχνολογικές και οικονομικές εξελίξεις» που η τρέχουσα έρευνα ανασύρει με ζήλο από το έργο του,¹²⁸ πρέπει να τονιστούν και όλες αυτές οι τεκτονικές αλλαγές στα ιστορικά μοντέλα κλιματολογίας που ξανασμίλεψαν και έφεραν στο προσκήνιο της ζωγραφικής του μία τελείως διαφορετική, ιστορικά συγκεκριμένη αντίληψη του φυσικού τοπίου και του κλίματος της χώρας. Η τοπιογραφία του Turner καταγράφει ξανά το «ιστορικό τοπίο»,¹²⁹ δηλαδή μια νέα συνάντηση με τη φυσική ιστορία ή μάλλον τη στιγμιαία φυσική πραγματικότητα, όπως αυτή έχει ιστορικά αναδιαμορφωθεί μέσα από τις σύνθετες ιστορικές πιέσεις της πολιτισμικής μετεωρολογίας που ανέλυσα σε αυτό το δοκίμιο. Όλες αυτές οι νέες καλλιτεχνικές διεγέρσεις του Υπέροχου βρήκαν το έδαφός τους στην ανερχόμενη πατριωτική έξαψη για το βόρειο περιβάλλον και τις γλώσσες ενσώματης έντασης που αυτό εισήγαγε στην ιστορία της τέχνης. Με αυτές

126 Matthew Imms, "Paestum c. 1823-6 by Joseph Mallord William Turner," λήμμα του καταλόγου από το David Blayney Brown (επιμ.), *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours* (Tate Research Publication, Δεκέμβριος 2012) <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-paestum-r1133275> (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2022).

127 John Barrell, "At Tate Britain," *London Review of Books* 36:24 (18 Δεκεμβρίου 2014), 34-35, ειδικά 34.

128 Barrell, "At Tate Britain," 35.

129 Η έννοια του *ιστορικού τοπίου* – την οποία είχε εισάγει ο Ruskin στα γραπτά του και απασχόλησε ιδιαίτερα τους Προ-Ραφαηλίτες – περιγράφει εκείνο το τοπίο που παρέχει συγκεκριμένη γνώση της οικολογικής και ανθρώπινης ιστορίας μιας τοποθεσίας. Ειδικότερα για την έννοια του *ιστορικού τοπίου* του Ruskin, βλέπε την ενότητα της Alison Smith, "The Enfranchised Eye," στο Allen Stanley και Christopher Newall (επιμ.), *Pre-Raphaelite Vision, Truth to Nature* (London: Tate Publishing, 2004), 19-20. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την ιστορικό της τέχνης Αναστασία Καλαϊτσίδη για τις παραπάνω αναφορές.

τις νέες πολιτικές οικονομίες της διέγερσης θα αναποδογυριστούν, μέχρι τα μέσα του αιώνα, τα προηγούμενα κλιματικά μοντέλα και θα εδραιωθεί, με μια απρόσμενη πια αυτοπεποίθηση, η συνολική υπεροχή του αγγλικού έθνους πάνω στη βάση της κλιματικής ανωτερότητας του αφιλόξενου καιρού του.



Εικ. 5
Joseph Mallord William Turner, *Ποσειδωνία*, περ. 1823–6, γραφίτης και ακουαρέλα σε χαρτί, Tate Britain, Λονδίνο (Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-paestum-r1133275>).



Εικ. 6
Joseph Mallord William Turner, *Ναοί της Ποσειδωνίας*, για το «Ιταλία» του Samuel Rogers, περ. 1826–7, ακουαρέλα, τέμπρα και μελάνι, και ακουαρέλα σε χαρτί (Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-temples-of-paestum-for-rogerss-italy-d27665>).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σε αυτή την πατριωτική μετατόπιση για το εθνικό κλίμα, η μεσοαστική πελατεία που εισβάλλει τόσο στην τέχνη όσο και στην κατανάλωση ιατρικών θεραπειών έπαιξε κεντρικό ρόλο. Αυτή την ίδια εποχή, εξάλλου, τοποθετείται και το ξεκίνημα μιας νέας ιατρικής μετεωρολογίας, η οποία μαζί με το ανερχόμενο «τονωτικό παράδειγμα» στα θέματα υγείας, θα οδηγήσει σε μια πατριωτική κλιματοθεραπεία. Αυτή ακριβώς ευθύνεται για την αναζωογόνηση του εσωτερικού ιατρικού τουρισμού και των τοπικών θέρετρων υγείας στη Βρετανία και απευθύνεται στις μέσες αστικές τάξεις, τα «αριστοκρατικά» στρώματα των εργατών-τεχνιτών.¹³⁰ Είναι πράγματι αξιοσημείωτο ότι οι ιδιάζουσες πιέσεις που εκλύθηκαν στο καλλιτεχνικό πεδίο παρήγαγαν πρώιμες εκδοχές αυτού ακριβώς του κλιματικού πατριωτισμού, ο οποίος εμφανίζεται πρώτα στην τέχνη (Barry, Turner, Constable και Turner) και προηγείται αυτών των «επιστημονικών» μετατοπίσεων στον ιατρικό λόγο. Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί, αυτό το φαινόμενο δεν είναι παράδοξο αλλά αποτελεί ένα μόνον παράδειγμα ανάμεσα σε μυριάδες, όπου τέτοιες επιστημονικές συζητήσεις σαν αυτές γύρω από το κλίμα, την ιατρική και τη φυσιολογία, που εξετάστηκαν στο παρόν δοκίμιο, υπερβαίνουν κατά πολύ τις προδιαγραφές της αντικειμενικής γνώσης και της φυσικής επιστήμης.¹³¹

Στη διασταύρωση αυτών των εξελίξεων, ο δημοσιογράφος του *Derby Mercury* υποστήριξε πως ήταν σε θέση να διατυμπανίσει πια χωρίς καμιά συστολή ότι οι άγγλοι «οφείλουν ένα τεράστιο χρέος στο εξωτερικά άξεστο κλίμα τους» καθώς τους «παρέχει μια ισχυρή ώθηση στις επώδυνες προσπάθειές τους και δίνει ζωτικότητα στην εργασία τους».¹³² Αυτό πια κάνει την Αγγλία «μια χώρα της οποίας οι κάτοικοι είναι οι πρώτοι και οι καλύτεροι σε όλη τη γη» σε αντίθεση με όσους «στηλιτεύουν το κλίμα μας» και «δεν είναι τίποτε άλλο από ρηχοί άνθρωποι» που αξίζουν τη «λύπη μας για την άγνοιά τους».¹³³ Αμέσως μετά, πρώτα το 1843 με τον πρώτο τόμο των *Μοντέρνων Ζωγράφων* (1843-1860) και μετά με το *Οι Λίθοι της Βενετίας* (1851-1853) (στο φημισμένο κεφάλαιο «Η Φύση του Γοτθικού») ανέλαβε δράση ο Ruskin, ο οποίος ολοκλήρωσε την εκθρόνιση των κατεστημένων πολιτισμικών μετεωρολογιών. Στο έργο του, ολοκληρώθηκε πια η συνδυασμένη εκείνη αντιστροφή πολιτικής οικονομίας της καλλιτεχνικής εργασίας και της φυσιολογίας των εξωτερικών αισθήσεων που εδραίωσε την πολιτισμική ανωτερότητα του τραχέος και ελεύθερου Βορρά ενάντια στον εκφυλισμό του νωχελικού και ομοιόμορφου Νότου.¹³⁴ Μετά από δεκαετίες επιστημονικής, μετεωρολογικής και καλλιτεχνικής εδραίωσης του νέου μοντέλου, η βρετανική λογοτεχνία θα δώσει στην αρχή του επόμενου αιώνα τη σταθερή από τότε εκδοχή αυτού του κλιματικού Υπέροχου. Το 1902, όταν ο George Gissing έγραφε το τελευταίο του μυθιστόρημα, η σωματική ενάργεια και ζωτικότητα του βόρειου κλίματος είχε γίνει πια κοινός τόπος:

130 Jankovic, "The Last Resort," 291-292. Από τα μέσα της βικτωριανής περιόδου και μετά μια διαφορετική ενισχυμένη αλλά εξίσου «φανταστική αγγλική Αρκαδία» απευθύνονταν κάποιες φορές ακόμη και στις «ανώτερες και πλουσιότερες τάξεις», με τα ξένα λουτρά, βλέπε Jankovic, "The Last Resort," 291.

131 Jankovic, "The Last Resort," 291.

132 *The Derby Mercury*, 1841. Ευχαριστώ τον ιστορικό των επιστημών, της ιατρικής και του κλίματος Vladimir Jankovic, καθηγητή στο Centre for the History of Science, Technology and Medicine, University of Manchester, για την παραχώρηση αυτού του αταύτιστου αποκόμματος από τη συγκεκριμένη εφημερίδα.

133 *The Derby Mercury*, 1841.

134 John Ruskin, *The Stones of Venice*, επιμ. J. G. Links (New York: Da Capo Press, 2003), 158-164.

Φυσικά θα έπρεπε να είμαστε σε θέση να αντιμετωπίζουμε έναν [καταιγιστικό] καιρό όπως τον σημερινό, και να βρίσκουμε την απόλαυσή μας σε μία διαρκή διαπάλη με αυτόν. Για έναν υγιή άνθρωπο στο σώμα και το μυαλό, δεν υπάρχει κάτι τέτοιο όπως κακός καιρός; κάθε ουρανός έχει την ομορφιά του και οι καταιγίδες που μαστιγώνουν αίμα το κάνουν να πάλλεται με περισσότερο ακόμη σφρίγος.¹³⁵

Προσπάθησα να σκιαγραφήσω τον ιστορικό αστερισμό των αντιθετικών προσδοκιών μέσα στον οποίο διαμορφώνονται τα σχήματα που διαπραγματεύονται τις υλικές σχέσεις του περιβάλλοντος με την αντίληψη, την τέχνη, τη ζωή και την ιστορία τους. Η απλή καταγγελία μοντέλων μετεωρολογικής ιστορίας της τέχνης, όπως του Winckelmann, καθόρισε μία αμυντική στάση που δεν απέδωσε. Αυτό που έδωσε τελικά τη λύση και άρχισε να διαφαίνεται με τον κλιματικό πατριωτισμό του Barry, παρουσιάστηκε ξανά από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και μετά, και συμπεριέλαβε καίριες αλλαγές τόσο στην αξιολόγηση του βόρειου κλίματος όσο και της ίδιας της τέχνης. Η ανάδυση της τοπιογραφίας ως το κατεξοχήν είδος-δεξαμενή των ανώτερων ιδιαιτεροτήτων του βόρειου κλίματος αλλά και ως το ανώτερο και κατεξοχήν νεωτερικό είδος τέχνης έδωσε άλλα φτερά στη διαδικασία αυτή. Σε αυτήν τη συνάντηση ενός παρεξηγημένου κλίματος με μία περιθωριακή κατηγορία τέχνης και μια ριζοσπαστική οικονομία αισθήσεων υψηλής έντασης, κατασκευάστηκε ένα νέο μοντέλο πολιτισμικής μετεωρολογίας ώστε να αγκυροβοληθούν εκεί οι εθνικές φιλοδοξίες της νέας επιχειρηματικής και βιομηχανικής στροφής της αυτοκρατορίας. Ο Barry ήταν ο πρώτος που το υπαινίχθηκε και το φανταστικό φάντασμα του Winckelmann που απεργάστηκε έγινε η σκοτεινή εκείνη δύναμη, η οποία ξεκίνησε αυτή τη μετατόπιση τόσο στο κλίμα (που ο Barry την επιζήτησε) όσο και στην τέχνη (που θα την έτρεμε).

Βιβλιογραφία

205

"A description of the famous marble trunk of Hercules, dug up at Rome, commonly called the Torso of Belvedere; [] Translated from the German of the abbe Winckleman, librarian of the Vatican, and antiquary to the Pope, &c. By Henry Fussle." *Annual Register for the year of 1765*. London, 1766, 180-182.

Addison, Joseph. *Remarks on several parts of Italy, &c., in the years 1701, 1702, 1703*. London: Jacob Tonson, 1705.

—. *A Letter from Italy, to the Right Honorable Charles, Lord Halifax* (1701). London: H. Hills, 1709.

Armstrong, John. "The Influence of Climate upon Genius." Στο *Miscellanies*, τόμος 2. London: T. Cadell, 1770.

135 George Gissing, *The Private Papers of Henry Ryecroft* (Westminster, Archibald Constable and Co.: Whitehall Gardens, 1903), 225-226.

"Art. VIII. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions..." *London Review of English and Foreign Literature* 1 (Ιανουάριος 1775), 47-49.

"Art. II. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions..." *Critical Review: or Annals of Literature* 39 (Φεβρουάριος 1775), 91-96.

"Art. III. An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions..." *Monthly Review or Literary Journal* 52 (Απρίλιος 1775), 300-307.

A Student [Benjamin Robert Haydon]. "The Elgin Marbles, To Benjamin West." *The Examiner* (25 Οκτωβρίου 1812), 683.

Barnes, Jessica και Michael R. Dove (επιμ.). *Climate Cultures: Anthropological Perspectives on Climate Change*. New Haven & London: Yale University Press, 2015.

Barrell, John. "At Tate Britain." *London Review of Books* 36:24 (18 Δεκεμβρίου 2014), 34-35.

Barry, James. *An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*. London: T. Becket, 1775.

—. *A Letter to the Dilettanti Society*. London: J. Walker, 1799.

Bates, David. "The Epistemology of Error in Late Enlightenment France." *Eighteenth Century Studies* 29:3 (1996), 307-327.

Brocklesby, Richard. *Reflections on Ancient and Modern Musick with the Application to the Care of Disease*. London: M. Cooper, 1749.

Brown, David Blayney (επιμ.). *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Tate Research Publication, Δεκέμβριος 2012. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-paestum-r1133275> (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2022).

[Burke, Edmund]. "Observations on the influence of the different climates upon the polite arts; taken from A History of the fine arts, by the *abbé* Winckleman (sic), librarian of the Vatican, and antiquary to the Pope." *Annual Register for the year 1765*. London, 1766.

Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative geography 1600-1800*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Constable, John. "Introduction," για το *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, Principally Intended to Display the Phenomena of the Chiaroscuro of Nature* (1833). Στο Charles Harrison, Paul Wood και Jason Gaige (επιμ.), *Art in Theory, 1815-1900*. London: Blackwell Publishing, 1998, 127-129.

Décultot, Elisabeth. *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la Genèse de l' Histoire de l' Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

—. "Winckelmanns Medizinstudien." Στο Heidi Eisenhut, Anett Lütteken και Carsten Zelle (επιμ.). *Heilkunst und schöne Künste: Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, 108-130.

—. "Reading versus Seeing? Winckelmann's Excerpting Practice and Genealogy of Art History." *Ber. Wissenschaftsgesch.* 43 (2020), 239-261.

"Discourses on the Weather," *The Idler* 11 (24 Ιουλίου 1758), 36-39. Στο Samuel Johnson, *The Idler and the Adventurer*, επιμ. W. J. Bate, John M. Bullitt, και L. F. Powel. New Haven and London: Yale University Press, 1963.

Fleming, James Rodger και Vladimir Jankovic. "Revisiting Klima." *Osiris (Klima)*, 26 (2011), 1-15.

Gissing, George. *The Private Papers of Henry Ryecroft*. Westminster, Archibald Constable and Co.: Whitehall Gardens, 1903.

Golinski, Jan. *British Weather and the Climate of Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Harloe, Katherine. *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Hulme, Mike. "Reducing the Future to Climate: A Story of Climate Determinism and Reductionism." *Osiris (Klima)* 26 (2011), 245-266.

Jankovic, Vladimir. "The Last Resort: A British Perspective on the Medical South, 1815-1870." *Journal of Intercultural Studies* 27:3 (2006), 271-298.

Jankovic, Vladimir. *Confronting the Climate: British Airs and the Making of Environmental Medicine*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Leigh, Hunt. "Art XXI, Remarks on the Past and Present State of the Arts in England." *The Reflector* 1:1, 229.

Leslie, C. R. *Memoirs of the Life of John Constable*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.

Miller, Genevieve. "Airs, Waters and Places' in History." *Journal of the History of Medicine* 17:2 (Ιανουάριος 1962), 129-140.

Opie, John. *Lectures on Painting Delivered at the Royal Academy of Arts*. London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1809.

Potts, Alex. "Introduction." Στο Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, μτφρ. Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

Pressly, William. *James Barry's Murals at the Royal Society of Arts: Envisioning a New Public Art*. Cork: Cork University Press, 2014.

"Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks." *Monthly Review* 32 (1764), 456-466.

"Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks." *Critical Review* 19 (1765), 443-450.

Ruskin, John. *The Stones of Venice*, επιμ. J. G. Links. New York: Da Capo Press, 2003.

Sarafianos, Aris. "Pain, Labour, and the Sublime: Medical Gymnastics and Burke's Aesthetics." *Representations* 91 (Καλοκαίρι 2005), 58-83.

—. "The Contractility of Burke's Sublime and Heterodoxies in Medicine and Art." *Journal of the History of Ideas* 69:1 (Ιανουάριος 2008), 23-48.

—. "Hyperborean Meteorologies of Culture: Vital Sensations and Medical Environmentalism in Arbuthnot, Burke and Barry." Στο Koen Vermeir και Michael Deckard (επιμ.), *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*. London: Springer Publications, 2012, 69-91.

—. "'Subsiding Passions' and the Polite Arts of Healing." Στο James Kennaway (επιμ.), *Music and the Nerves, 1700-1900*. London: Palgrave Macmillan, 2014, 118-151.

—. "Convenient Misunderstandings: Winckelmann's History of Art and the Reception of Meteorocultural Models in Britain." *Journal of Art Historiography* 25 (Δεκέμβριος 2021), 1-33, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/sarafianos.pdf>.

Smith, Alison. "The Enfranchised Eye." Στο Allen Stanley και Christopher Newall (επιμ.), *Pre-Raphaelite Vision, Truth to Nature*. London: Tate Publishing, 2004, 19-20.

Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*, Act I. Ψηφιακή έκδοση στο <https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm> (πρόσβαση: 14 Φεβρουαρίου 2022).

Winckelmann, Johann Joachim. *Reflections on the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks*, μτφρ. Henry Fuseli. London: A. Milar, 1765.

—. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Wien: Im Akademischen Verlage, 1776.

—. "Extracts from the Epistolary Correspondence of the celebrated Abbé Winckelmann." *Universal Magazine* 77 (Σεπτέμβριος 1785), 121-124.

—. *The History of Ancient Art*, μτφρ. Giles Henry Lodge. London: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1881.

—. *History of the Art of Antiquity*, εισαγωγή Alex Potts, μτφρ. Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

The Works of James Barry, Esq., Historical Painter, τόμος 1. London: T. Cadell and W. Davies, 1809.

Wrigley, Richard. *Roman Fever: Influence, Infection and the Image of Rome*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

Σαραφιανός, Άρης. *Υπέροχη Ιστορία της Πραγματικότητας: Τέχνη, Ιατρική και Αισθητηριακές Πολιτικές στον Βρετανικό 18ο αιώνα*. Αθήνα: Gutenberg, 2023.

Βιογραφικά Συγγραφέων

Ο **Chris Ingraham** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο της Utah όπου είναι βασικό μέλος του τομέα των «Περιβαλλοντικών Ανθρωπιστικών Σπουδών». Γράφει μελέτες για τις υλικές, αισθητικές και ρητορικές πρακτικές που διαμορφώνουν τα περιβάλλοντα τα οποία οι άνθρωποι δημιουργούν και κατοικούν. Βιβλία που έχει γράψει ή συνεπιμεληθεί περιλαμβάνουν: *Gestures of Concern* (Duke UP, 2020), *Legofied: Building Blocks as Media* (Bloomsbury, 2020) και *Rhetorical Climatology* (Michigan State University Press, 2023).

Ο **Ilir Kaso** γεννήθηκε το 1982 στην Πρεμετή. Αποφοίτησε το 2005 από την Ακαδημία Τεχνών στα Τίρανα. Είναι πολυμεσικός καλλιτέχνης, που εστιάζει στη σύζευξη μεταξύ τέχνης, ανθρωπολογίας και ακτιβισμού. Το 2013 ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό του στο Ινστιτούτο Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας και Σπουδών Τέχνης στην Ακαδημία Αλβανολογικών Σπουδών. Ασχολείται με περιβαλλοντικά θέματα περισσότερο από δέκα χρόνια. Η δουλειά του έχει εκτεθεί στα εξής μουσεία: MuCem Museum, Μασσαλία· Ludwig Museum, Βουδαπέστη· Pino Pscali Museum, Polignano a Mare· Neurotitan Gallery, Βερολίνο· Kunstraum Riehen Gallery, Βασιλεία. Έχει βραβευτεί με τα Audience Award, DocuTIFF 2015· Best Animation Film, Albania Film Festival 2012· Best Image, AniFestRozafa, 2010· Public Award, TIFF 2009· Best Contemporary Artist, AMC 2007· Special Award, Ballkanima 2005. Είναι ιδρυτής του Κέντρου Τέχνης και Δημιουργικότητας, Trekëndor στα Τίρανα (2020), που επικεντρώνεται στην έρευνα και τη μεθοδολογία μέσω της τέχνης. Ζει στα Τίρανα και εργάζεται ως Επίκουρος Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο των Τεχνών από το 2006.

Η **Λία Γυιόκα** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ενδιαφέρεται για τη σχέση της ιστορίας της τέχνης με τη σημειωτική και την κριτική θεωρία.

212

Η **Χρύσα Ζαρκαλή** είναι μουσειολόγος και Υπεύθυνη του Τμήματος Επικοινωνίας και Δημοσίων Σχέσεων του MOMus (Μητροπολιτικός Οργανισμός Μουσείων Εικαστικών Τεχνών Θεσσαλονίκης), με αντικείμενο τον σχεδιασμό και την εφαρμογή του πλάνου επικοινωνίας για όλον τον εκθεσιακό προγραμματισμό, τις δημόσιες σχέσεις και τη δικτύωση του Οργανισμού. Τα επαγγελματικά της ενδιαφέροντα είναι η επικοινωνία και δικτύωση πολιτιστικών οργανισμών, οι στρατηγικές ανάπτυξης κοινού, οι σχέσεις πολιτισμού και τουρισμού, ενώ έχει συνεργαστεί με μουσεία και πολιτιστικούς οργανισμούς στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Τμήματος Μουσειακών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Leicester, στη Μεγάλη Βρετανία.

Η **Φαίη Ζήκα** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τη θεωρία και πρακτική των χρωμάτων, τις αισθήσεις στην αισθητική, ζητήματα ταυτότητας και φύλου, τη σχέση τέχνης και φύσης, τη σχέση της φιλοσοφίας με τις τέχνες και τις επιστήμες. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, σε συλλογικούς τόμους και σε καταλόγους

εκθέσεων. Έχει επιμεληθεί το βιβλίο του David Batchelor *Χρωμοφοβία* (Άγρα, 2013), τον κατάλογο της έκθεσης *Απουσία* (Νήσος, 2013) και τις συλλογές κειμένων *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική φιλοσοφία του Αλέξανδρου Νεχαμά* (Οκτώ, 2014) και *Εκδοχές του κήπου* (Νήσος, 2021). Το βιβλίο της *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται: Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη* κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Άγρα (2018).

Ο **Κώστας Ιωαννίδης** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Έχει δημοσιεύσει μελέτες πάνω στην ιστοριογραφία και την κριτική των εικαστικών τεχνών και της φωτογραφίας σε συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά. Επίσης τα βιβλία *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια* (futura, 2008) και μαζί με την Εμμανουέλα Κάντζια το *Τρεις εν Πλω* (MIET, 2018). Το πιο πρόσφατο βιβλίο του με τίτλο *Μία "Υπερόχως Νόθος Τέχνη: Ποιητικές της Φωτογραφίας. Τέλη 19ου-αρχές 20ου αιώνα* (futura, 2019) απέσπασε (ομόφωνα) το Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας στην κατηγορία "Δοκίμιο-Κριτική". Υπήρξε υπότροφος του ΙΚΥ, του Ιδρύματος Fulbright (εκπονώντας έρευνα στα αρχεία του MoMA της Νέας Υόρκης και του Rockefeller Archive Centre για τις ελληνοαμερικανικές σχέσεις στο πεδίο του πολιτισμού κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου) ενώ το καλοκαίρι του 2022 ήταν υπότροφος του Clark Art Institute (ΗΠΑ). Είναι επιστημονικά υπεύθυνος στο ερευνητικό πρόγραμμα TEXNO-ΛΟΓΙΑ και μέλος της Γ.Σ. του ΕΛΙΔΕΚ.

Η **Γκόλφω Μαγγίνη** είναι Καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή με αντικείμενο τη σύγχρονη ευρωπαϊκή φιλοσοφία στο Université de Paris XII-Val de Marne, όπου διετέλεσε ερευνητικός εταίρος (allocataire de recherche). Μετά την περάτωσή της χρημάτισε συνεργάτρια ερευνήτρια (research associate) στο State University of New York Stony Brook, Department of Philosophy (1997-1998). Με την επιστροφή της στην Ελλάδα το 1998 χρημάτισε μεταδιδακτορική υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (1999-2000) και δίδαξε σε δημόσια και ιδιωτικά ιδρύματα. Είναι επισκέπτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της Βαρσοβίας (2016-) και συντονίστρια της Θ.Ε. «Φιλοσοφία στην Ευρώπη» του προγράμματος σπουδών «Σπουδές στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, όπου διδάσκει από το 2002. Για την τριετία 2019-2022 χρημάτισε μέλος της Συντονιστικής Επιτροπής του Ινστιτούτου Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του ΠΕΚ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2019-2022), ενώ από το 2019 κι εξής είναι διευθύντρια του «Εργαστηρίου Φιλοσοφικών Ερευνών για τις Επιστήμες, την Τεχνολογία και τον Πολιτισμό» (Ε.Φ.Ε.Ε.Τ.Π.) του Τμήματος Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει εκδώσει τέσσερις μονογραφίες στο πεδίο της σύγχρονης ηπειρωτικής φιλοσοφίας, έχει επιμεληθεί σειρά μεταφράσεων και συλλογικών τόμων στον χώρο της σύγχρονης φαινομενολογίας, ενώ η αρθρογραφία της περιλαμβάνει πολυάριθμες δημοσιεύσεις στα αγγλικά και τα γαλλικά σε έγκυρα γαλλικά, βελγικά, αμερικανικά, καναδικά, φινλανδικά και ελληνικά περιοδικά με κριτές. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συμπεριλαμβάνουν τα πεδία της φαινομενολογίας, της σύγχρονης πρακτικής φιλοσοφίας, της ηπειρωτικής φιλοσοφίας της τεχνολογίας, καθώς και της φιλοσοφικής θεωρίας της νεωτερικότητας.

Η **Βιργινία Μαυρίκα** είναι πτυχιούχος αρχαιολογίας και ιστορίας της τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών και κάτοχος μεταπτυχιακού στην κλασική αρχαιολογία από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Διδάκτωρ στην ιστορία της νεώτερης τέχνης από το Πανεπιστήμιο Αθηνών με υποτροφία του ΙΚΥ. Εργάζεται ως ιστορικός τέχνης στο Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού. Έχει εργαστεί ως επιμελήτρια στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών Βούρου-Ευταξία και έχει διδάξει ιστορία της ευρωπαϊκής και νεοελληνικής τέχνης και πολιτισμική διαχείριση σε τμήματα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Οι επιστημονικές δημοσιεύσεις της έχουν ως θέμα την ελληνική και ευρωπαϊκή ζωγραφική και αρχιτεκτονική των νεώτερων χρόνων (19ος-20ός αι.), τη νεοελληνική θρησκευτική τέχνη, την αντανάκλαση εθνικών ιδεολογιών στην τέχνη, την πολιτισμική διαχείριση κ.ά.

Η **Ελένη Μουζακίτη** είναι φωτογράφος, εκπαιδευτικός με αντικείμενο τη φωτογραφία, και επιμελήτρια φωτογραφικών εκθέσεων και εκδόσεων. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος – MA in Image and Communication – από το Goldsmiths College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου και διδακτορικού διπλώματος (PhD) του τομέα Τεχνών και Ανθρωπιστικών Επιστημών με ειδίκευση στη Φωτογραφία ως καλλιτεχνική πρακτική από το Πανεπιστήμιο του Ντέρμπυ, Ηνωμένο Βασίλειο. Το έργο της έχει παρουσιαστεί σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις διεθνώς. Φωτογραφίες της ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου Τέχνης του Πόρτλαντ, Όρεγκον, ΗΠΑ, του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, της συλλογής τέχνης ACG και σε άλλες ιδιωτικές συλλογές. Στο έργο της εστιάζει σε θέματα ανθρώπινης οικολογίας (human ecology), συμπεριφοράς στον δημόσιο χώρο, γεωγραφίας του ελεύθερου χρόνου, καθώς και σε θέματα της μνήμης-ιστορίας. Είναι ιδρυτικό μέλος της πλατφόρμας The Provinces η οποία συλλέγει και προωθεί φωτογραφικά έργα, τα οποία αναδεικνύουν πτυχές της ελληνικής περιφέρειας (www.the-provinces.com).

214

Ο **Θανάσης Μουτσόπουλος** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (MDeSS GSD Harvard University, Δρ. Ε.Μ.Π.). Έχει επιμεληθεί εικαστικές εκδόσεις και έχει οργανώσει αρχιτεκτονικές και εικαστικές εκθέσεις. Έχει γράψει τα βιβλία: *Ανθρωπομορφισμός, Αφαίρεση και Σχηματοποίηση στη Μαζική κουλτούρα*, *No Feelings: το εικαστικό punk*, *Τα Υβρίδια της Παγκοσμιοποίησης: Πόλη και Μαζική Κουλτούρα στην Περιφέρεια* (όλα στις εκδόσεις Futura), και *Ομοιότητα Περίπου* (εκδόσεις Πατάκη/Μουσείο Μπενάκη), *Οράματα: η τέχνη ως διαμεσολάβηση* (επιμέλεια-εκδόσεις Πλέθρον). Διατέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής στο κέντρο σύγχρονης τέχνης Σταθμός Άλφα. Αρθρογραφεί για την αρχιτεκτονική και τα εικαστικά σε εφημερίδες και περιοδικά. Επίτροπος της Ελλάδας για τη Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2002 (μαζί με τους Τ. Κουμπή και R. Scoffier). Σύμβουλος έκδοσης του εικαστικού περιοδικού Artime (2004-7). Καλλιτεχνικός διευθυντής της Φωτοσυνκυρίας 2005. Από το 1999 μέχρι το 2004 δίδαξε Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμική Γεωγραφία στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών, από το 2004 μέχρι το 2007 Ιστορία και Θεωρία της τέχνης και της Αρχιτεκτονικής στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, και από το 2008 δίδαξε τα μαθήματα της Ιστορίας της Τέχνης και του Πολιτισμού της Πόλης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Πολυτεχνείου Κρήτης στα Χανιά, ενώ σήμερα διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του

Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Παράλληλα διδάσκει στο Πρόγραμμα Ευρωπαϊκού Πολιτισμού στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Το τελευταίο του βιβλίο είναι το *Όχι Ακριβώς Τέχνη: η υπερδιόγκωση του πολιτισμικού φαινομένου* (Πλέθρον, 2021).

Ο **Άρης Σαραφινός** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στην Ευρωπαϊκή Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Έλαβε το διδακτορικό του από το Πανεπιστήμιο του Manchester όπου δίδαξε μεταξύ 2001 και 2008. Υπήρξε επιστημονικός συνεργάτης (Long-term Fellow) στη Huntington Library και στη Clark Library/UCLA ενώ η έρευνά του έχει χρηματοδοτηθεί από το Paul Mellon Centre στο Λονδίνο/Πανεπιστήμιο του Yale και το YCBA στο Πανεπιστήμιο του Yale. Υπήρξε ερευνητικός συνεργάτης του Welcome Centre for the History of Science, History and Technology στο Πανεπιστήμιο του Manchester (2014) και του Birkbeck, University of London (2017). Το ερευνητικό του έργο επικεντρώνεται στη διεπαφή μεταξύ της ιστορίας της ιατρικής και της ιστορίας της τέχνης, την ιστορία της λογοτεχνίας, της μουσικής και του ταξιδιού κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα. Άρθρα του έχουν εμφανιστεί σε διεθνή, peer-reviewed περιοδικά (*Representations, Journal of the History of Ideas, Art Bulletin* και *Art History* κ.ά.) καθώς και σε μια σειρά θεματικών ανθολογιών στο εξωτερικό και την Ελλάδα, οι οποίες πραγματεύονται τη σχέση μεταξύ επιστήμης, ιατρικής, λογοτεχνίας και τεχνών – βλέπε, για παράδειγμα, “Wounding Realities and Painful Excitements” στο *Hurtful Body*, 2017). Δημοσιεύει από το 2012 στην πολιτισμική ιστορία του κλίματος (βλ. πρόσφατα *Journal of Art Historiography*, Δεκέμβριος 2021) όπως επίσης και στην ιστορία του οριενταλισμού και την ταραχώδη πρόσληψη της συλλογής Έλγιν σε Αγγλία και Ευρώπη (“Compassion and Disgust, Rescue and Destruction... circa 1816,” *The Art of Compassion*, 2019). Το 2023 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Gutenberg το βιβλίο του *Η Υπέροχη Ιστορία του Πραγματικού: Τέχνη, Ιατρική και Αισθητηριακές Πολιτικές στη Βρετανία του 18ου αιώνα*. Αρθρογραφεί στον *Ριζοσπάστη* και το *902.gr* για θέματα που σχετίζονται με την ιστορία της τέχνης και την ιστορία των εκθέσεων, των μουσείων και των συλλογών στον μοντέρνο και σύγχρονο κόσμο.

215

Η **Βικτώρια Φερεντίνου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων όπου διδάσκει Θεωρία και Ιστορία της Τέχνης. Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή με αντικείμενο την ιστορία και θεωρία της μοντέρνας τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Essex. Της έχουν απονεμηθεί ερευνητικές υποτροφίες από το Arts and Humanities Research Council της Μεγάλης Βρετανίας (2003-2007) και από το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Harvard (2019-2020). Συνεπιμελήθηκε τους συλλογικούς τόμους *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous* (Routledge, 2017) και *The Dance of Moon and Sun: Ithell Colquhoun, British Women and Surrealism* (Fulgur Press, 2023), κι επιμελείται το βιβλίο *Θεωρίες της Τέχνης* (σε εξέλιξη). Το 2018 επιμελήθηκε το διεθνές συμπόσιο *Visual Ecotopias: History, Theory, Criticism* που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της 1ης Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων και στο οποίο βασίζεται ο ανά χείρας τόμος. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε έγκριτα επιστημονικά περιοδικά και θεματικές ανθολογίες (Brill, Routledge, Palgrave/Macmillan, DeGruyter, Bloomsbury, Vernon Press, Manchester University Press, Cambridge University Press) γύρω από την ιστορία και θεωρία των ιστορικών πρωτοποριών (με έμφαση στον σουρεαλισμό), τη φεμινιστική θεωρία και αισθητική, τις προσλήψεις εναλλακτικών επιστημολογιών στη μοντέρνα τέχνη και θεωρία, και την οικοαισθητική και τις εικαστικές τέχνες.

Authors' Abstracts and Biographies

Process Conservation

Chris Ingraham

Conservation ecology is a field of study and practice devoted to preserving our planet's biodiversity and natural resources. Drawing upon a host of interdisciplinary insights – from evolutionary biology to environmental ethics – conservation ecologists aspire to conserve species, habitats, ecosystems, landscapes, and biota everywhere from threats upon their flourishing. The “before it’s too late” project of conservation ecology calls for manifold methods, including bioengineering, infrastructure design, lobbying, protest, and no shortage of fieldwork with all the -cultures in play: agri-, aqua-, horti-, perma-, and so on. Similarly, art conservation is the practice of preserving, restoring, and studying the essential material constitution of works of art. Encompassing its own host of interdisciplinary knowledges – from art history to chemistry – art conservators aspire to preserve “original” artworks from degradation, discoloration, and deterioration over time. Art conservation’s project to pause the patina of time also calls for a variety of tools and methods: scalpels and x-rays, *tratteggio* and digitization, among no shortage of others.

Although it’s clear that both fields of conservation have different objects and methods under their domain, then, each seems to share a similar premise: namely, that there exists or has once existed an optimal, original, or complete *something* to conserve in the first place. In this paper, I challenge that presumption. Instead, I explore what conservation might look like if premised upon an ontological supposition that dynamism and change – rather than some ideal form of stasis and fixity – are intrinsic both to ecosystems and art alike. To do so, I draw upon two unexpected examples: first, the case of natural rights, and specifically the human rights conferred legally to the Ganges River in 2017; and, second, the case of Forensic Architecture, a collaborative research agency (shortlisted for the 2018 Turner Prize) that produces cartographic and architectural models documenting human rights violations. Together, I suggest, these cases reveal some ways that ecological thought and visual art are already constitutively entangled.

Chris Ingraham is an Associate Professor of Communication at the University of Utah, where he is also a core faculty member in Environmental Humanities. He writes about the material, affective, aesthetic, and rhetorical force of the environments people create and inhabit. Books he has written or shared in writing include *Gestures of Concern* (Duke UP, 2020); *Legofied: Building Blocks as Media* (Bloomsbury, 2020); and *Rhetorical Climatology* (Michigan State University Press, 2023).

Silences on the last wild river of Europe

Ilir Kaso

On the 8th of July 2013, the Ministry of Transport and Infrastructure, together with the Ministry of Environment in Greece signed a document consenting to a project that sought to divert the rivers in northern Greece with the aim to enrich the waters of the

Ioannina Lake. Aaos was included in the list of the rivers to be diverted. This particular river springs in the northwestern part of Greece, specifically the Pindus Mountains in Epirus, near the village of Vovoussa (the ancient name of Vjosa), and it drains into the sea just north of the Narta lagoon – one of the biggest and ecologically richest lagoons of Albania.

Everything starts in Konitsa, where the civil society had already begun protesting in the area, but beyond the border, in Albania, the people were in complete darkness. No news was made public by the Albanian media. Completely by chance, the artist found himself involved in the problematic that had to do with the neighboring states' function within a global structure that was being randomly applied in the entire region. Together with a group of students in anthropology, part of the Konitsa's Summer School program, he decided to cross the border and break the silence in the town of Përmet.

They had two different approaches to address this social issue: The first approach came with the crossing of classical methods of anthropological fieldwork research with experimental ad-hoc methods; the second approach would open a long debate on whether they should engage the spreading of the news and if so, under which conditions. The artist will talk about the difficulties and the strategies they had to face during this "journey". Crossing the border several times, he has been involved in a triangle in between art, anthropology, and activism.

Ilir Kaso was born in 1982 in Përmet, Albania. He graduated in 2005 from the Academy of Arts in Tirana. He is a multimedia artist, refining his own visual and conceptual vocabulary that emerged through his focus on a triangle in between art, anthropology and activism. In 2013 he completed his MSC at the Institute of Cultural Anthropology and Art Studies at the Academy of Albanological Studies. He has been engaged in environmental issues for more than ten years. His work has been exhibited in "MuCem" Museum, Marseille; "Ludwig" Museum, Budapest; "Pino Pscali" Museum, Polignano a Mare; "Neurotitan" Gallery, Berlin; "Kunstraum Riehen" Gallery, Basel. He has been given the Audience Award, DocuTIFF 2015 Best Animation Film, Albania Film Festival 2012; Best Image, AniFestRozafa, 2010; Public Award, TIFF 2009; Best Contemporary Artist, AMC 2007; Special Award, Ballkanima 2005. He is the founder of Trekëndor, Art and Creativity Center based in Tirana, founded in 2020, which aims to focus on early edges education, with a special focus on research and methodology through contemporary art. Since 2006 he lives in Tirana and works as a lecturer at the University of Arts in Tirana.

219

The garden as interface between human and nature

Fay Zika

The garden marks an attempt by human beings to appropriate nature, a practice which includes multiple functions: architectural design and engineering planning, physical involvement and activity, philosophical reflection, aesthetic pleasure, botanical and zoological research, yielding of flowers and fruits. In a few words, *cultivation* in both the literal and the metaphorical sense of the term. As opposed to a utopia which

tends to present a fictional world, the garden constitutes an example of what Foucault named a *heterotopia*, that is, an alternative but actual environment, within which the relationship between human and nature or universe can be investigated; a microcosm as representation of the *cosmos*. I borrow the term *interface* from digital media in order to emphasize the interactive relation between human and nature within the protected environment provided by the garden.

My paper traces some of the major theoretical moves concerning the garden from the end of the 18th century, as an aesthetic but also a political attempt to deal with nature. Kant included landscape gardening in the 'fine arts,' and specifically the visual arts, as "the beautiful arrangement of the products of nature," to be viewed and appreciated at a distance. However, the fact – so positive for Kant – that the garden consists of a combination of nature and art, led Hegel to consider landscape gardening as an 'imperfect art' wherein the work of the mind is 'soiled' by contact with nature. Persecuted by the supporters of art, gardens also became the object of a dismissive attitude from the opposed side, the environmentalist view in favour of 'wild' and unmediated nature, where human intervention is considered to 'spoil' the purity of the raw and rough natural world. The end of the 20th century marks a 'return' to the garden due to a variety of issues such as growing urbanization, multiculturalism and migration, environmental pollution and alienation from the sources of food production. Within this context, the garden appears once again as an active *heterotopia*, as a quest for a better way of living and as a multisensory artistic practice.

Fay Zika is Associate Professor of Philosophy and Theory of Art at the Art Theory and History Department of the Athens School of Fine Arts. Her research interests include color theory and practice, multisensory perception and aesthetics, identity and gender, the relation between art and nature, the relation between philosophy and the arts and sciences. She has published articles in Greek and international journals, collective volumes and exhibition catalogues. She is the author of *Arts and Thoughts: Philosophical Investigations in Contemporary Art* (Agra, 2018) and the editor of the Greek translation of David Batchelor's *Chromophobia* (Agra, 2013), the exhibition catalogue *Absence* (Nisos, 2013) and two collections of essays: *Art, Thought, Life: The Aesthetic Philosophy of Alexander Nehamas* (Okto, 2014) and *Garden Variations* (Nisos, 2021).

Opposite and inside vibrant matter: Photographing 'romantic landscape'

Kostas Ioannidis, Eleni Mouzakiti

The paper we are going to present is the outcome of a common project on the concept of the romantic landscape. About ten years ago, we started wandering around and photographing in the coasts of Northern Germany (Vorpommern, Ruegen). It was there, in the first decade of the 19th century, that together with other artists and intellectuals the romantic painter Caspar David Friedrich lived, worked and wandered. In the course of the project, mostly through artistic practice but also through theoretical speculation, many issues arose of which the most challenging perhaps was how to confront the traces

of the Nazi past left on locations some of which in the recent year have turned out to be major touristic attractions (for instance the Prora Kdf colossal building). However, the most important point of our critical attention has been to question photography's common conception as a detached and disembodied way of representation. Is it possible that photography could be practiced in the vicinity of other phenomenologically inspired artistic practices that flourished from the 1960s onwards, practices that explored antiocular, embodied ways of gathering knowledge? Discussing the history of contemporary landscape photography and reflecting on our photographic practice we are trying to delineate the possibilities of an embodied practice of the medium. Jane Bennett's concept of political ecology and Robin Kelsey's formulation of landscape as "not belonging" will stand as our two major theoretical points of departure.

Kostas Ioannidis is Associate Professor of Theory and Criticism of Art at the Athens School of Fine Arts. His essays have appeared in numerous scholarly volumes and journals. His publications include the books *Contemporary Greek Photography* (Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία, futura & Thessaloniki Museum of Photography, 2008) and *Three at Sea* (Τρεις εν Πλω, ΜΙΕΤ, 2018), a book he co-authored with Emmanouela Kantzia. More recently he published the book *An "exquisitely hybrid art": poetics of photography in the late 19th and early 20th century* (Μια "Υπερόχως Νόθος Τέχνη": Ποιητικές της Φωτογραφίας. Τέλη 19ου- αρχές 20ού αιώνα, futura, 2019) with which he was awarded the State Award for Essay and Criticism (2020). As a Fulbright Scholar (2013) he has done research in the MoMA (NYC) and in the Rockefeller Archive Centre archives on the issue of Greek-USA cultural relationship during the Cold War. Over the past three years, he has been conducting research on a body of photographs of prisoners held in the Smyrna Central Prison (1919-1922), a research he continued as a Fellow of the Clark Art Institute (USA) during the summer 2022. Ioannidis is the principal investigator of the research programme TECHNO-LOGIA, a member of the General Assembly of HFRI (Hellenic Foundation for Research and Innovation) and a member of the Athens School of Fine Arts Administrative Board.

Eleni Mouzakiti is a visual artist, educator for Art Photography Practice and Theory and curator of photographic exhibitions and publications. She studied German Language and Literature at the University of Athens, FU Berlin and Ruprecht-Karl University of Heidelberg. She holds an MA in Image and Communication from Goldsmiths College, University of London and a PhD in Photography as an Art Practice from Derby University, UK. Eleni was a fellow of the State Scholarship Foundation, the Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation and the DAAD-German Academic Exchange Service. Since 2022, she is the artistic director of Photopolis Agrinio Photography Festival. Her photographic work has been presented in solo and group exhibitions and festivals internationally. Her works belong to the collection of the Portland Museum of Art, Oregon, USA, the Museum of Photography of Thessaloniki, the State Museum of Contemporary Art, the ACG Art Collection and other private collections. Committed to long-term projects in her work she focuses on issues of absorptive behavior in the public realm, leisure time

geography, landscape, memory and history. She is a founding member of The Provinces, a platform for photographers that collects and promotes photographic projects that deal with the Greek periphery.

The Nature-Culture complex in late modernity: Humanism, anti-humanism, post-humanism and the project of a 're-invention' of nature

Golfo Maggini

Does the creation of post-human entities hybrid in their essence, promoted in the last decades by the enhancing technosciences, have something to fear of the advocates of "deep ecology" when the latter speak against the violation of the order of Nature? In the so-called anthropocene era we go through, there is a harsh critique of the "Promethean shame" (G. Anders) of Enlightenment and modernity, which is often inclined to engage in irrationalism and, thus, to discover anew the power in transcendent beings, such as Nature, "Gaia" or the "Big One." In the history of Western metaphysics Nature has been defined as the Other of Spirit, as what is given without intermediary and is alien to the human spirit, a tendency which has culminated in modern science and technology. Within the latter objectified Nature is alienated from the human subject and as such constitutes a challenge to human reason and action. A large part of the recent discussion about the conditions of the late modern technoscientific ideal nourished by 18th century Enlightenment departs from the critique of philosophers such as Friedrich Nietzsche, who talked in the name of a "renaturalisation" of man, hence inspiring a significant number of contemporary trends in philosophy and the history of ideas often qualified as "anti-humanist". For the anthropologist of science and philosopher Bruno Latour, modernity epitomized the complex of Nature and Culture in the terms of a "Big Divide" (*Grand Partage*) between the humans and the non-humans driven intrinsically by the need to distinguish categorically the different orders of the Real within a merely anthropocentric perspective. At the same time, what has been encouraged is a logic of transgression (M. Foucault) within an utterly desacralized world. There is, thus, an urgent need to "redistribute" the main components of what Latour described as the "Big Division," that is, to determine anew the state of equilibrium between Nature and Culture, as it is the very conception of the Natural and the Artificial, as well as their hybridization that is challenged by today's technoscientific achievements.

222

Golfo Maggini (BA in Philosophy, Univ. of Athens (1990); MA (Diplôme d'études approfondies) in the History of Philosophy, Univ. Paris IV-Sorbonne (1991); Doctorat 3ème cycle) in Contemporary Philosophy, Univ. Paris XII-Val de Marne (1997) is Professor of Modern and Contemporary Philosophy at the Department of Philosophy, University of Ioannina. She is also affiliated Professor (Professor "extra numerum") at the Faculty of Education of the University of Warsaw and adjunct faculty and scientific coordinator at the Hellenic Open University. She has served as member of the central scientific committee of the *Institute for Humanities and Social Sciences* of the University of Ioannina (2019-2022). She has conducted research as research associate (*allocataire de recherche*) at the Université de Paris XII-Val de Marne (1994-1997), research fellow at

the Department of Philosophy, State University of New York Stony Brook (1997-1998), postdoctoral fellow at the Department of Philosophy and Education of the University of Thessaloniki (1998-1999), adjunct lecturer at the Department of Philosophy of the University of Patras (1999-2003), teaching associate at the American College of Greece-Deree College (1998-2003). Research interests: Contemporary continental Philosophy (especially phenomenology, philosophical hermeneutics, paths between critical theory and phenomenology), philosophy of technology/philosophy of the digital, philosophical theories of modernity, contemporary practical philosophy.

The depiction of industry in modern German painting (19th-early 20th century) and ecological registers

Virginia Mavrika

The Industrial Revolution and the technological progress, alongside their impact on society, economy and environment, brought the emergence of a new genre in painting from the late 18th century onwards. This genre was especially developed in the technologically elevated German speaking world as Industrial painting (Industriemalerei). Initially, the depiction of industry and civil engineering works was considered as part of landscaping, while gradually was enriched with social and political content which concerned the relationship of man to work and nature. In general, these paintings followed their contemporary stylistic trends and were used to praise national technological achievements or private financial and commercial activities. However, other artworks pointed at negative aspects of the industrial activity, such as its effect on the social and natural environments which constituted a subject of concern even in the Romantic era.

Virginia Mavrika is a graduate from the Universities of Athens (degree in Archaeology and Art History) and Oxford (MPhil in Classical Archaeology). She has obtained her PhD in the history of modern art at the University of Athens as a scholar of the State Foundation of Scholarships. She is currently working as an art historian in the Hellenic Ministry of Culture and Sports. She has worked as a curator in the Museum of the City of Athens (Vouros-Eftaxias Foundation) and has taught history of modern European and Greek art and cultural management as adjunct lecture at the University of Ioannina and the Hellenic Open University. Her publications' subject matters include Greek and European painting and architecture of the 19th and 20th centuries, modern Greek religious art, the reflection of national ideologies on art, cultural management etc.

223

Embalmed animals: An attempt to link the work of the artists Damien Hirst and Giorgos Tsakiris

Thanasis Moutsopoulos

Is it possible to associate the work of the Greek artist Yiorgos Tsakiris with the much-discussed "shark" of the well-known British artist Damien Hirst? The latter particularly emphasizes the immortality of the natural beings he uses (both through the title and

through formaldehyde, which may be as important as the shark itself). Tsakiris, on the other hand, is interested in the whole life cycle – birth, life, death or sowing, growth, rearing in agriculture. If you look at the works of George Tsakiris in a place that is not defined as “artistic,” especially if he is, on the contrary, defined as “scientific” as in an exhibition he has set up at the laboratories of the biology department of the Aristotle University, then it will be in a relentless confusion. And what are the boundaries between Tsakiris’ works and the “real” exhibits of the workshop? This “non-expert” viewer (as if the “specialists” have many more tools to find their way...) will probably feel bewildered or even irritated by his inability to distinguish works of art from scientific material. Undoubtedly the labels next to Tsakiris’ works (but probably not the labels next to the permanent scientific exhibits) will help the situation. But the confusion will stay. And that will probably be one of the most interesting elements of Tsakiris’ work.

Thanasis Moutsopoulos is Associate Professor of History of Art at the School of Architecture of the National Technical University of Athens where he also studied. He has a MA of Design Studies from Harvard University and a PhD from the National Technical University of Athens. He worked as an Adjunct Assistant Professor at the Department of Architecture, University of Patras (2000-2005) and at the School of Architecture, National Technical University of Athens (2005-2007), and as an Associate Professor of History of Art and Cultural Theory at the School of Architecture, Technical University of Crete (since 2008). He has collaborated with many reviews (*Mute, Archis,...*) and was appointed commissioner for the Greek Pavilion (“Athens 2002: Absolut Realism”) at the Venice Biennale of Architecture (2002). He was the artistic director for the *Photosyngyria* exhibition, an international photography event in Thessaloniki, Greece (February 2005) and Visual Arts in Greece 2005 at the Contemporary Art Museum in Thessaloniki. He curated a great number of group shows in several museums in Greece and has published numerous books on Art, Culture, Underground and Countercultural Art and, specifically, Street Art. Recent international publications: *Red Utopia: North Korea* (author) and *On Cultural Influence* (ed. Steven rand, Heather Kouris), *Surface: Digital Materiality and the New Relation between Depth and Surface*, EEAE Transactions on Architectural Education no 48 (ed. N. Patsavos, Y. Zavoleas).

224

From the South to the North: Climate art history and geo-cultural pursuits in Britain, circa 1750-1840

Aris Sarafianos

This paper examines the history of relations between climate theories, the birth of art history and explanations of cultural phenomena. It focuses on the long eighteenth century and it seeks to show the various ambitions and presumptions with which specific climatic models were rife as they were applied to art practices and their history. This talk also explains the tensions and fierce reactions that certain climate models caused among commentators, thus mapping the various professional, national, biopolitical, medical and market forces anchored in competing climate theories during this century.

Finally, it charts the most significant facet of this process, namely the move northwards of climate models thought to be ideal for the rise of perfect art – from Winckelmann’s Mediterranean calm to James Barry’s bracing and vigorous climates of the North.

Aris Sarafianos is Associate Professor in European Art History at the University of Ioannina. He received his PhD from Manchester University where he taught for a number of years (2001-2008). He has held long term fellowships from the Huntington Library and the Clark Library/UCLA while his research has been supported by awards from the Paul Mellon Centre in London/Yale University and YCBA at Yale University. He has been Research Associate at the Wellcome Centre for the History of Science, History and Technology of the University of Manchester (2014) and at Birkbeck, University of London (2017). His work focuses on the extensive interactions between the history of medicine and art history, the history of literature, music and travel during the eighteenth and nineteenth centuries. His essays have appeared in a number of international peer-reviewed journals (*Representations, Journal of the History of Ideas, Art Bulletin and Art History* et al.) as well as featuring in a series of theme-based edited volumes of essays dealing with the intersections of science, medicine, literature and the arts – for the latest example, see “Wounding Realities and Painful Excitements” in *Hurtful Body* (2017). He has published on the cultural history of climate since 2012 (see most recently *Journal of Art Historiography*, December 2021) and on the history of orientalism and the tumultuous reception of the Elgin collection in Britain and Europe (“Compassion and Disgust, Rescue and Destruction... circa 1816,” *The Art of Compassion*, 2019). In 2023 his book *The Sublime History of the Real: Art, Medicine and Sensory Politics in eighteenth-century Britain* (Η Υπέροχη Ιστορία του Πραγματικού: Τέχνη, Ιατρική και Αισθητηριακές Πολιτικές στη Βρετανία του 18ου αιώνα) was published by Gutenberg. He writes articles on the history of art and the history of exhibitions, museums and collections in the modern and contemporary world for *Rizospastis* and *902.gr*.

225

From cultural industry to semiosphere: terms and metaphors of culture from the 20th to the 21st century

Lia Yoka

A trajectory of terms from Walter Benjamin’s phantasmagoria, through Adorno’s and Horkheimer’s Kulturindustrie, Debord’s spectacle and concepts that summarize a total (ecological, psychoanalytical and political) critique of contemporary society in the mid- to late twentieth century helps us understand the powerful metaphors that have shaped our understanding of culture as coeval at once with consciousness and with communication technologies. How can we productively understand Yuri Lotman’s semiosphere in this framework?

Lia Yoka is Associate Professor of Art History and Theory at the School of Architecture, Aristotle University of Thessaloniki. She is interested in art history and the relationship of semiotics and history.

Resilient Futures– a resilient project

Chrysa Zarkali

How are visual artists envisioning the future of our planet and what are their critical perspectives on the relationships between people and nature, financial systems, strategies for development and making use of natural resources and public space? “Resilient Futures is the title of a unique project, a collaboration between the cultural organisation Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI) by Polyeco Group and the Contemporary Art Center of Thessaloniki, of the State Museum of Contemporary Art in summer 2018, in Piraeus and Thessaloniki, bringing together Greece’s big port-cities through contemporary art, on the basis of resilience. First it was the public presentation of works from the PCAI collection at the headquarters of the organization, which resulted from the assignments that take place every year by contemporary filmmakers; then, the exhibition at the CACT hosted works by artists from Greece and abroad, with explicit or implicit reference to issues relating to urban, environmental and social resilience, as well as to alternative conceptions of the sustainability of human relationships.

Chrysa Zarkali is a museologist and a Public Relations and Communication Manager at the MOMus (Metropolitan Organisation of Museums of Visual Arts of Thessaloniki), designing and implementing the communication plan for all museum’s actions, the public relations and the organisation’s networking. Professionally, she is very much interested in communication, cultural organisations’ networking, strategies for audience development planning, relations between culture and tourism. She has worked in several museums and cultural institutions in Greece and abroad. She graduated from the Department of History and Archaeology at the Aristotle University of Thessaloniki (BA) and completed her MA Degree in the Department of Museum Studies, University of Leicester, UK. Contact email: chry sazarkali@gmail.com, pr@greekstatemuseum.com

Η κατανόηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος απασχόλησε καλλιτέχνες, φιλοσόφους, θεωρητικούς και επιστήμονες ήδη από τον 18ο αιώνα. Αναζητώντας εννοιολογικό έρεισμα στο έργο θεωρητικών όπως οι Bruno Latour, Michel Serres και Timothy Morton, ο συλλογικός τόμος έχει στόχο να συνεισφέρει στη συζήτηση εξετάζοντας κριτικά τη συμπλοκή ανάμεσα στην περιβαλλοντική σκέψη, την οικοκριτική, την οικοαισθητική και τις εικαστικές τέχνες στη νεωτερικότητα. Θέματα που πραγματεύονται οι συγγραφείς: η ιστορική σχέση οικολογίας και τέχνης, η παραγωγή ενός κριτικού λόγου γύρω από τις τέχνες και το περιβάλλον, η αναθεώρηση της ιστορίας της τέχνης από οικολογική σκοπιά, η κριτική εξέταση μιας μη-ανθρωποκεντρικής αξιολογίας και μιας διαφορετικής περιβαλλοντικής ηθικής, η συμβολή της καλλιτεχνικής πρακτικής και της επιμέλειας εκθέσεων στην αλλαγή παραδείγματος.

The interface between humans and the natural environment has been the object of debate among artists, philosophers, theorists and scientists since the eighteenth century. Conceptually premised upon the theoretical work of Bruno Latour, Michel Serres and Timothy Morton, the volume seeks to contribute to the discussion by critically examining the intersection of environmental thought, eco-criticism, eco-aesthetics and the visual arts in modernity. Topics discussed by authors: the historical relation between ecology and art, the production of a critical discourse on art and the environment, the revision of art history from an ecological perspective, the critical examination of a non-anthropocentric value system and a different environmental ethics, the contribution of artistic and curatorial practice to a paradigm change.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ
Τυπογραφείο
ΙΟΑΝΝΙΝΩΝ

ISBN 978-9-60-233277-1



9 789602 332771 >