

Κωστής: η Οργάνωση της Εξαφάνισης
-ή-, ένα Τέλος της Σύνθεσης

του Εμμανουήλ Μαυρομάτη*

Είχα την ευκαιρία να γνωρίσω τον Κωστή από την αρχή του, ως εικαστικού καλλιτέχνη που ήθελε να είναι το λιγότερο δυνατό, ο ίδιος, μέσα στο έργο του. Και που επίσης θεωρούσε ότι η αποστασιοποίηση του καλλιτέχνη ως προς μια υποκειμενική του εκφραστική επιλογή του τρόπου της εργασίας, στηρίζει την αυτο-οργάνωση του έργου. Αυτή η αναζήτηση αποστασιοποίησης από το έργο είναι εν γένει και συστατική των συλλογισμών της σύγχρονης καλλιτεχνικής έρευνας για την ανάγκη μιας μη-προσωπικής καλλιτεχνικής λειτουργίας -που από μόνη της, η ίδια καθαυτή, θα εγκαθιστούσε τον λόγο, την απαραίτητοτητα και τους τρόπους της οργάνωσης της συνοχής της. Ζήσαμε όλοι λίγο ή πολύ στο Παρίσι τα χρόνια της αμφισβήτησης, από το '60 και μετά, με τους συλλογισμούς να αντικαθιστούν την αισθητική, -να αναγνωρίζουν δηλαδή ότι το "γιατί εκείνο γίνεται αυτό" (το εκεί→εδώ ή το πράγμα εκεί →εικόνα εδώ) είναι η μόνη επαρκής (όταν και αν είναι πράγματι επαρκής), αιτία για να γίνει. Διαφορετικά το έργο είναι πλεονασμός.

Θα προσθέσω τρεις οριοθετήσεις οι οποίες ήταν τότε οι κατευθυντήριες για μας, ενός μοντέρνου προγράμματος: ήταν ο Yona Friedman,¹ του οποίου ο συστατικός κορμός των ιδεών ορίστηκε από το σχεδιασμό του αρχιτεκτονικού προγράμματος ως της κατάρτησης -από τον χρήστη, αλλά χωρίς τον αρχιτέκτονα- κινητών λύσεων εξυπηρέτησης των οικιστικών και των πολεοδομικών του αναγκών, ήταν ο Frank Malina,² ιδρυτής του περιοδικού *Leonardo* και πρωταγωνιστής της λειτουργικής, καλλιτεχνικά, χρήσης των νέων τεχνολογιών -και τέλος, ήταν ο μεγάλος μου φίλος Piotr Kowalski,³ για τον οποίο το έργο ήταν η εγκατάσταση, κάθε φορά, των συνθηκών του έργου, ως τις συστατικές παραπομπές της αναγκαιότητας της λογικής του. Οι ιδέες

¹ (1923, Βουδαπέστη). Βλ. Yona Friedman, *Une Utopie Réalisée, Κατάλογος* της ομώνυμης έκθεσης, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, πρόλογος Jacques Lassaigne, Pierre Restany, Gottfried Honegger, Paris, 1975.

² (1912, ΗΠΑ, 1981, Παρίσι). Βλ. δημοσίευση του Εμμανουήλ Μαυρομάτη στο *Βήμα της Κυρακής*, Φεβρουάριος, 1972, συνομιλία με τον καλλιτέχνη ("Το διάστημα στο χώρο της τέχνης. Συνέντευξη με τον Φρανκ Μαλίνα, αστροναυτικό, αεροναυτικό και ζωγράφο"), δημοσίευση με το ψευδώνυμο, *Αναγνώστης*.

³ (1927, Πολωνία, 2004, Παρίσι). Βλ. Emmanuel Mavrommatis, *Dewasne-Kowalski, Κατάλογος, Musée Picasso*, Antibes, 1971, Emmanuel Mavrommatis, "Entretien avec Piotr Kowalski", *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972, Grand Palais*, Paris, 1972, σ. 254-256. *Κατάλογος*, Εμμανουήλ Μαυρομάτη, ("Η δημιουργία χωρίς τον καλλιτέχνη"), συνομιλία με τον Piotr Kowalski, το *Βήμα*, Ιανουάριος 1972, δημοσίευση με το ψευδώνυμο, *Αναγνώστης*, Emmanuel Mavrommatis, "Piotr Kowalski et la Théorie des Références", *Opus International*, αρ. 48, Janvier 1974, Paris, σ. 22-30, Εμμανουήλ Μαυρομάτη, "Piotr Kowalski, (1927-2004): Ο καλλιτέχνης και η Επιστήμη", δημοσίευση, μαγνητοφωνημένων αποσπασμάτων διαλόγου με τον καλλιτέχνη των τελών του 1970, "*Τα Νέα της Τέχνης*", αριθ. 136, Απρίλιος 2005, σελ. 20, 21.

αυτές διαμόρφωσαν ένα μεγάλο μέρος του μοντέρνου προγράμματος ως απεξάρτησης από τις προκατειλημμένες ιδέες και από τους αισθητικούς κανονισμούς.

Σήμερα, με την απόσταση του χρόνου τα πράγματα ξεκαθάρισαν και μπορούμε πούμε με βεβαιότητα ότι διαχωρίστηκαν και αποσαφηνίστηκαν οι ιστορικές συστατικές καταρτήσεις και οι εκατέρωθεν προσδιορισμοί της *έκφρασης* και της *κατασκευής* : είναι δηλαδή η τέχνη που διδάσκει για το *πώς* ο καλλιτέχνης *θα οικειοποιηθεί το άλλο* και θα υποκαταστήσει τον κόσμο (και αυτή είναι η *έκφραση*) ως ο κόσμος να είναι μέρος του εαυτού (το αντικείμενο να γίνεται *παράσταση*) και είναι αντίστοιχα και το μοντέρνο πρόγραμμα που διδάσκει *την απορρόφηση από το άλλο* και τον καλλιτέχνη να αποσύρεται, αναδεικνύοντας *το άλλο καθαυτό* (αυτή είναι η *κατασκευή*), ως εκείνο το ίδιο να είναι πράγματι και η αυτάρκης προέλευση, -το αντικείμενο της επεξεργασίας που ασκείται απευθείας σ' αυτό. Θα προστεθεί ότι η *απορρόφηση* ως έννοια έχει την πηγή της στον Denis Diderot ⁴ και ότι σημαίνει σήμερα το ίδιο και για μας, δηλαδή την *αποστασιοποίηση* του θεατή ή του καλλιτέχνη από το *πράγμα* -από την οικειοποίηση του *πράγματος* μέσω μιας άρνησης όπου: το *όχι* "*εκεί*→*εδώ*", να εννοεί την *αποστασιοποίηση* από την *παράσταση του πράγματος* και τη διακοπή του συσχετισμού του θεατή ή του καλλιτέχνη με την *παράσταση*. Ο καλλιτέχνης είναι *μόνος του*, αλλά →και το έργο (το πράγμα) είναι *εκεί* ←, επίσης *μόνο του*.

Αυτή τη μοναξιά του έργου αναδεικνύει ο Κωστής με λαμπρό τρόπο επικεντρωμένος στην *καταστροφή*, δηλαδή στο *τέλος* του έργου, ταυτόχρονα με τη δημιουργία του. Για παράδειγμα, το 1989 είχε κατασκευάσει στην Αθήνα, με παραγγελία του *Γαλλικού Ινστιτούτου* και σε συνεργασία με τον Κορνήλιο Καστοριάδη, ένα *Κενό Μνημείο* το οποίο το γέμιζε η πολλαπλότητα των αντικατοπτρισμών από καθρέφτες που ένας μικρός κεραυνός χτυπούσε επισημαίνοντας σ' αυτούς μια αναρτημένη *Δήλωση* (ένα *Statement*). Η ιδέα ότι ο κεραυνός *είναι*, αλλά και ταυτόχρονα *αναιρείται* (τελειώνει ακριβώς τη στιγμή που εκτελείται), είναι η κεντρική ιδέα αυτού του έργου στο σύνολό του, από τότε και τώρα, με τη διαφορά όμως ότι έκτοτε ο καλλιτέχνης επικεντρώθηκε στη συστηματική και στην κάθε φορά αλλαγή των συνθηκών του, δηλαδή των συγκεκριμένων προϋποθέσεων της εμφάνισης. Η προετοιμασία των συνθηκών (η εγκατάσταση και η διανομή μεταλλικών *ακίδων* στην επιφάνεια που επικοινωνούν αναμεσά τους με *σπινθήρες-κεραυνούς*) είναι το συστατικό στοιχείο της εργασίας ως η

⁴ Diderot, *Essais sur la peinture, Pensées détachées*, Les classiques du peuple, Editions Sociales, 1955, Paris. "Essais sur la Peinture", σ.35-106. Βλ. Επίσης, Diderot, *Essais sur la Peinture, Salons de 1739, 1761, 1763*, Collection Davoir : Lettres, Hermann Éditeurs ds Sciences et des Arts, 2003, σ.11-79. Βλ. επίσης, Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1988, Fried, Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, nrf Essais, Éditions Gallimard, 1990, Paris, βλ. παραδειγματικά, Κεφάλαιο, "La place du spectateur", ([...] *ζωγραφική που ουδετεροποιεί ή αρνείται την παρουσία του θεατή*. [...]) σ.113.

προϋπόθεση ενός *σχεδιασμού σχέσεων* που με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο αυτοανααιρούνται -είναι εφήμεροι συσχετισμοί του έργου που λειτουργούν όπως θα τους εννοούσε η ζωγραφική παράδοση ως σχέδια, -αλλά ως απρόβλεπτα όμως και κάθε φορά, ως εφήμερα και ως νέα, διαφορετικά σχέδια.

Με την έννοια αυτή, η εργασία του Κωστή επικεντρώνεται έμμεσα σε δύο έννοιες οι οποίες καταρτίζουν την ειδικότητα της καλλιτεχνικής συμπεριφοράς, αλλά και το πνεύμα του σύγχρονου κόσμου. Η μία έννοια είναι εκείνη της *καταστροφής*, που ήταν διάσημη τα χρόνια 1970, λόγω των σχετικών εργασιών, ως προς τη δημιουργία των *μοντέλων*, του μαθηματικού René Thome ⁵ (ήταν η *θεωρία των καταστροφών*, 1972) και αφορούσε τη *σταθερότητα*, αλλά και την *αλλαγή* και τη *μεταβλητότητα* των μορφών, τη *συνέχεια* και την *ασυνέχεια*, τη *διακοπή της συνέχειας* (το όριο) και την *επαναφορά* της συνέχειας των μορφών κ.ο.κ. Η άλλη έννοια στην εργασία του Κωστή είναι σχετική με τη σημαντική έκτοτε, για τη λειτουργία του έργου του, οργανωτική σύσταση του έργου από *φωτεινές σχέσεις* απρόοπτων σπινθήρων κεραυνών, που προκύπτουν από οπουδήποτε έχουν εγκατασταθεί *ακίδες* στην επιφάνεια -και που προσλαμβάνονται ταυτόχρονα και στιγμιαία όλοι μαζί, ως ένα αυτοπροσδιοριζόμενο, αυτοτελές σύνολο.

Αλλά το σύνολο αυτό δεν ελέγχεται (δεν προβλέπεται), από την επιλογή του καλλιτέχνη όπως θα συνέβαινε σε μια *σύνθεση*, από τον ίδιο, στοιχείων (εικονογραφικών ή σημειολογικών ή όποιων άλλων στοιχείων της καλλιτεχνικής διδασκαλίας) την οποία θα συγκροτούσε σε συσχετισμούς τους και θα τους επεξεργαζόταν με *μηχανικό* τρόπο ως επεμβάσεις στις σχέσεις τους, ή με *αισθητικό* τρόπο ως τις οργανώσεις μιας οποιασδήποτε λογικής τους διεθέτησης. Αντίθετα εδώ, το κάθε συγκεκριμένο *σύνολο-αποτέλεσμα* σπινθήρων (επιλεγόμενων "κεραυνών") που προκύπτει ως *η εικόνα*, καταστρέφεται από ένα επόμενο που προβλέπεται να καταστραφεί επίσης -ακριβώς λόγω της ήδη κατασκευαστικής σύστασης του έργου να συνίσταται σε εκάστοτε και σε συνεχείς εξαφανίσεις, πριν ένα αποτύπωμα της εξαφάνισης να την πιστοποιήσει ότι *ήταν εκεί (ότι υπήρξε)* : ώστε το έργο να είναι *πριν από το έργο και πριν να γίνει έργο αυτό που δεν γίνεται ή δεν θα γίνει ποτέ έργο*. Η εξαφάνιση καθαυτή ως πρόσληψη είναι εκείνη τότε το συγκεκριμένο και το πραγματικό ικανό να προσδιορίζεται αντικείμενο της εργασίας του Κωστή—και δεν είναι στην πράξη ο *σπινθήρας* (ο *κεραυνός*) που εξαφανίστηκε. Αυτός είναι ακριβώς στην εργασία του Κωστή, ο ορισμός του έργου -είναι η *εξαφάνιση*, *δεν είναι ο κεραυνός*.

Αυτή είναι και μια ανακάλυψη που τον διαχωρίζει από τις αναγνωριζόμενες ως *οπτικοκινητικές τέχνες*, των χρόνων 1960 και '70, δηλαδή τις ταυτολογικές εκείνες καλλιτεχνικές εργασίες που εγκαθιστούσαν το πρόγραμμα της εγκατάστασης, ως *το*

⁵ Thome, René, *Stabilité structurelle et morphogenèse*, InterÉditions, Paris, 1972, 1977. Παρατήρηση του συγγραφέα: η πρώτη χρησιμοποίηση στην περιοχή της εικαστικής έρευνας, της θεωρίας των καταστροφών, έγινε το 1976, από τον από τον Bernard Lamarche-Vadel, στο προλογικό του κείμενο του *Καταλόγου* της Ναυσικής Πάστρα, *Analogiques*, έκδοση Denise René, 1976, Paris, όπου αναφέρεται στον όρο, "seuil-catastrophe", ("όριο-καταστροφή") σχετικά με το έργο της.

έργο -ως τη συνέπεια της εγκατάστασης. Θα προστεθεί ότι ο καλλιτέχνης είχε προφανώς τη διαίσθηση αυτής της ιδέας του όταν, ήδη το 1992, σε μια συνομιλία του με τον Jacques Donguy, ⁶ αναφέρεται ο ίδιος στη διδακτορική του διατριβή που ετοιμάζε τότε με τον Jean Francois Lyotard και που είχε τον τίτλο "Apo-tesma", δηλαδή εννοούσε, "Μετά-το τέλος" (ως τη μελέτη του επακόλουθου του τέλους ή ως τη μελέτη της επόμενης κατάστασης του τέλους ή ως τη συνέπεια του προηγούμενου ως του τέλους) και στην παραπομπή αυτή αντιστοιχεί και η ανάλυση του έργου του Κωστή από τον Pierre Restany, το 1994, κατά την οποία οι λάμπες των εικόνων των ηλεκτρονικών εντάσεων είναι στο ενδιάμεσο του εγγελιανού "είναι" και του "μη-είναι". ⁷ Για τον συγγραφέα αυτού του κειμένου, οι παρατηρήσεις που προκύπτουν ως προς το ηλεκτρικό έργο του Κωστή κατά τη σημερινή του κατάληξη, είναι σχετικές με δύο κύριες, αλλά και αντιθετικές όμως, μεταξύ τους, προσεγγίσεις.

Η μία, και αυτή είναι και η πιο διαδεδομένη ερμηνεία, παραπέμπει από τους σπινθήρες μιας επιφάνειας με ακίδες, του Κωστή, στην καθαυτή συστατική λειτουργία τους ως κεραυνών και ως την κατεξοχήν υπόδειξη της έννοιας που αποκτά η συγκεκριμένη αυτή λειτουργία του ίδιου του καλλιτεχνικού του έργου. Η μετάθεση εννοεί την παραπομπή στα αντίστοιχα συμφραζόμενα, -δηλαδή στον ηλεκτρισμό και στις δυνάμεις της ενέργειας του ηλεκτρισμού, στην εξισορροπιστική τους λειτουργία στο περιβάλλον του φυσικού κόσμου και στην φυσική αναγκαιότητα να προκύπτει οπωσδήποτε, κάτω, από απρόβλεπτες συνθήκες, ώστε και η προσοχή μας για το έργο του Κωστή να στρέφεται σ' αυτή την εξωτερικότητα, -εκείνη όμως πλέον, την εξωτερικότητα της φυσικής λειτουργίας του κερανού, εκτός του καθαυτού και συγκεκριμένου, κάθε φορά, έργου του καλλιτέχνη.

Η άλλη, διαφορετική αντίληψη του συγγραφέα αυτού του κειμένου, εννοεί αντίθετα την αποστασιοποίηση από τα συμφραζόμενα του κερανού (από τον ηλεκτρισμό, από τις δυνάμεις της ενέργειας του ηλεκτρισμού, από την εξισορροπιστική τους περιβαλλοντολογική λειτουργία), για να επικεντρωθεί στη συνιστώσα καθαυτότητα του έργου του καλλιτέχνη που είναι ακριβώς η συγκεκριμένη εκάστοτε τότε και εκείνη, κάθε φορά, επιφάνεια με τις ακίδες της να επικοινωνούν μέσω σπινθήρων που έχουν προβλεφθεί να προκύψουν και είναι κατασκευασμένη για τον συγκεκριμένο εκείνο λόγο: να κινητοποιούνται οι σπινθήρες-κερανοί είτε με την υγρασία που θα τους προκληθεί από την αναπνοή του καλλιτέχνη ή του θεατή ή από την οποιαδήποτε άλλη υγραντική παρέμβαση και να λειτουργήσει το έργο ως προς ένα πρακτικά ενδιάμεσο πεδίο: την απόσταση δηλαδή-την υλοποιημένη και την αναμενόμενη νοητή- μεταξύ δύο

⁶ Βλ. "Συνέντευξη Jacques Donguy-Κωστής Τριανταφύλλου, 1994", Costis Triantaphyllou, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1995, Θεσσαλονίκη, Κατάλογος, σελ. 26, 27, 30, 31, και, "Costis, L'espace électrique", Espace Electra, Paris, 1995.

⁷ Βλ. Pierre Restany, "Το Ηλεκτρικό Μη-είναι", "Le non-être électrique", Costis Triantaphyllou, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Κατάλογος, 1995, Θεσσαλονίκη, 14, 15.

σπινθήρων συμπεριφερόμενων ως κεραυνών, -που όμως δεν είναι κεραυνοί, επειδή ακριβώς προβλέφθηκαν.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην εργασία του Κωστή ισχύει αυτό το οποίο υποστήριζε στις συνομιλίες μας και σε κείμενα που συντάξαμε επάνω σ'αυτές, ο φίλος μου Piotr Kowalski, ότι *το έργο δεν είναι αυτό που παράγεται, αλλά είναι οι συνθήκες του*.⁸ Επίσης, στην παραπάνω δική του διατύπωση,⁹ ο Pierre Restany, είχε συλλάβει την έννοια του *ενδιάμεσου*, μεταξύ του *είναι* και του *μη είναι* και πρακτικά αυτό εννοούσε τα *κενά* που συμπληρώνουν την *ολότητα* και που θα είναι η συνολική συνέπεια της πρόσληψης του έργου, ως *συντελούμενων* σπινθήρων, αλλά και *αναμενόμενων*, επόμενων σπινθήρων. Ως προς αυτή όμως τότε τη συνολική, κάθε φορά, πρόσληψη ενός *όλου* που γεμίζει συνεχώς από τα προοπτικά, προβλεπόμενα *κενά* του στο εσωτερικό του -τις *διακοπές* ανάμεσα στους *σπινθήρες-κεραυνούς*, και τους αναμενόμενους να έρθουν άλλους, *σπινθήρες-κεραυνούς*, -τα *κενά* (οι *καταστροφές*), επανέρχονται σύμφωνα με την αρχή της *επαναληπτικότητας* για να γεμίσουν τα προηγούμενα *κενά* και για να προκαλέσουν τα νέα, τα δικά τους, τα επόμενα *κενά*: η αναμενόμενη *επαναληπτικότητα* είναι εκείνη ακριβώς το καλλιτεχνικό έργο που, εκτός από την επικέντρωση στα *κενά*, αποκτά και διανύει τη θεωρητική του διάσταση επειδή εννοεί το τέλος της *σύνθεσης* με την ιστορική της έννοια του εγκλωβισμού και της επικέντρωσης (της εσωστρέφειας) στο εσωτερικό της, ως *τελειώματος* του έργου (της *ολοκλήρωσης* του έργου) και είναι τότε η εγκατάσταση της αρχής της *ανοιχτής παράθεσης*, στο ίδιο πεδίο που την αντικαθιστά, ως την κατεξοχήν μεθοδολογία του *μοντερνισμού* του εικοστού αιώνα.

Ο Κωστής εργάζεται ως προς ένα μέλλον που θα ήθελε να αποτελείται από την *πληρότητα*, δηλαδή από την ισοτιμία των μερών, -των *γεμάτων* και των *άδειων*, της *αναμονής του τέλους* και του *τέλους της αναμονής* (της καταστροφής), την *απουσία της κανονικότητας* ως την *κανονικότητα του έργου*- την *αδιάφορη* λειτουργία όλων αυτών, που εκείνη όμως συνιστά το έργο: η αδιαφορία του αποτελέσματος της λειτουργίας, ως προς το ενδιαφέρον για το ενδιάμεσο που καταστρέφεται, είναι το έμβλημα της εργασίας. Αλλά τελευταία, όμως ο Κωστής θέλησε να δώσει μια άλλη διάσταση στην αρχή αυτή της *αδιαφορίας* με την δραστήρια παρέμβαση στις συνθήκες της. Η ιδέα του ήταν η εξής: με την οργάνωση στην επιφάνεια ενός συστήματος διανομής και οργάνωσης της *ακίδων*, ο καλλιτέχνης θα ήθελε να προεγκαταστήσει το ενδεχόμενο των σχηματισμών, των οργανώσεων και των πλεγμάτων των φωτεινών τους συσχετισμών. Κατά κάποιο τρόπο είναι η αναζήτηση να σχεδιασθεί και να προβλεφθεί η επόμενη καταστροφή που θα εκπληρωθεί, προετοιμάζοντας την αμέσως επόμενη.

⁸ Ο συγγραφέας αυτού του κειμένου έχει συντάξει με τον Kowalski, το 1971, ένα διάλογο, περίπου πενήντα σελίδων στον οποίο, στη συνέχεια, επενέβησαν και οι δύο, προσθέτοντας τα νέα προβλήματα που προέκυπταν από τις απαντήσεις τους, στα προηγούμενα προβλήματα.

⁹ Όπ.π. Σημείωση 7.

Είναι η ιδέα να προσχεδιασθεί η αδιαφορία και αυτή είναι μια πρόβλεψη -ή και του ελέγχου-, ενός μέλλοντος αυτής της εργασίας, που περιμένουμε.

**Ομότιμος καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*
Ιανουάριος, 2020

