

## ΛΕΞΙΚΟ/ LEXICON (work in progress)

### Άμορφο/ Informe I

Αυτό που δεν έχει σαφή μορφή, ή σχήμα, που για τον Bataille (περιοδικό *Documents*) μοιάζει με την έκκριση, το πτύελο, ελκύνοντας τα πάντα προς τα κάτω (*bassesse*), προς τη βάση της υλικής τους υπόστασης και τα διαταραγμένα θεμέλια της γλώσσας.

Art and architecture is about form. (Visual shape is a metaphor for conceptual form ecc) But in the course of the twentieth century, this very notion (*form*) has become suspect. This situation creates an interesting challenge: to find a form for *formlessness*, to show the form that has no form. Below we list some of the forms of formlessness that have been explored. Bataille's definition of *informe* posits the formlessness of the world as implying its intrinsic worthlessness as well as the unredeemable futility of our thinking about it. He uses the notion of "form" in an abstract, philosophical sense which is at best obliquely related to the notion of visual form — but his evocative visual metaphors resonate strongly with a certain strand in the art of Dada and Surrealism: ". . . un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu' *informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat."

(*Documents* 7 (December 1929), p. 382, στο Georges Bataille: *Oeuvres Complètes* I. Paris: Gallimard, 1970. Georges Bataille: *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985 και Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.)

### Άμορφο/ Informe II

Η ανθρωπολόγος Mary Douglas ανατρέχει στην έννοια της ύλης για να μας εισάγει στον κόσμο του καθαρού και του βρόμικου: «Αν μπορέσουμε να αφαιρέσουμε την παθογένεια και την υγιεινή από την αντίληψή μας για τη βρομιά, μένουμε με τον παλιό ορισμό της βρομιάς ως ύλης εκτός τόπου. Αυτή είναι μια πολύ πλούσια σε ιδέες προσέγγιση. Υποδηλώνει δύο προϋποθέσεις: ένα σύνολο από τακτοποιημένες σχέσεις και μια παράβαση αυτής της τάξης. Η βρομιά επομένως δεν είναι ποτέ ένα μεμονωμένο, απομονωμένο συμβάν. Όπου υπάρχει βρομιά, υπάρχει σύστημα. Η βρομιά είναι το υποπροϊόν μιας συστηματικής τακτοποίησης και ταξινόμησης της ύλης, στο βαθμό που η τακτοποίηση συνεπάγεται την απόρριψη των ακατάλληλων στοιχείων. Αυτή η αντίληψη για τη βρομιά μας οδηγεί κατευθείαν στο πεδίο του συμβολισμού και προμηνύει τη διασύνδεση με άλλα πιο προφανή συμβολικά συστήματα καθαρότητας»

«Order

implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realised in it, but its potential for patterning is indefinite. This is why, though we seek to create order, we do not simply condemn disorder. We recognise that it is destructive to existing patterns; also that it has potentiality. It symbolises both danger and power.

(Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London:

Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 94, ελλ. μτφρ. *Καθαρότητα και Κίνδυνος. Κοσμική Μίανση*, στο συλλογικό τόμο *Τα Όρια του Σώματος-Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, επιμ. Μακρυνιώτη Δήμητρα, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, Κική Καψαμπέλη, Μαριάννα Κονδύλη, Θόδωρος Παρασκευόπουλος, Νήσος, Αθήνα, 2004)

### **Αντι-μορφή/ Anti-form.**

An imprecise term, originating in the late 1960s, applied to certain types of works that react against traditional forms, materials, and methods of artistic creation. Robert Morris, who wrote an article entitled “Anti-Form” in the April 1968 issue of *Artforum* (vol. 6, 1968, pp. 33-35) defined the term—somewhat opaquely—as an ‘attempt to contradict one’s taste’. The basic elements of Anti-Form works are the properties of the objects themselves: form, surface, dimensions. Particular attention is reserved for the whole, with a deliberately summary approach to details, as occurs too with Minimal Art. In substance, the materials used, the geometry of the works, the very gestures of the action almost never belong to artistic tradition and are similar to those of *arte povera* and Minimal Art. Various materials may be used in the works but the operations are always associated with the exhibition context. The chosen space is an integral part of the work, which sometimes attains monumental dimensions: the idea of the installation takes form.

The Anti-Form artists often use industrial or building materials, such as steel, glass-fibre, rubber, plywood and waste material, on which they effect simple actions (cutting it or making it fall from a height). Examples of this include Morris’s “felts”, strips of cut fabric, the remains of industrial processes, which the artist handles in various ways, in accordance with a composition of a strict complexity although the result of many single irregular elements. Anti-Form works do not develop from precise programmed aims, as every type of manipulation could alter its meaning. The artist is not required to have any particular ability and his work is totally superfluous, because the aim is solely to make the semantic properties of the objects to emerge, which are left free to follow the form that is natural to them: the work thus acquires an anti-form, a form that is not established *a priori*, that alludes to nothing and that the observer can analyse by effecting his own logical conclusions.

In the summer of 1967, Morris began to purchase rectangular sheets of industrial felt and cut into them with a series of straight lines. When suspended, the strips of felt would tumble from their own weight. Morris wanted to question the fixed geometric shapes of Minimalist sculpture and the way Minimalism imposed order on materials. As he wrote in his essay ‘**Anti-Form**’, the alternative was to let materials determine their own shape. This meant relinquishing control of the final appearance: each time this work is displayed, its precise arrangement will change

Morris helped to define the principles of Minimal art, writing important articles on the subject, he was also an innovator in tempering the often severe appearance of Minimalism with a new plasticity—a literal softness. In his works, he subjected sheets of thick industrial felt to basic formal procedures (a series of parallel cuts, say, followed by hanging, piling, or even dropping in a tangle), then accepted whatever shape they took as the work of art. In this way he left the overall configuration of the work (a configuration he imagined as temporary) to the medium itself. “**Random** piling, loose stacking, hanging, give passing form to material,” Morris wrote. “Chance is accepted and **indeterminacy** is implied. . . . Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion.”

His work emphasizes the process of its making and the qualities of its material. But even if Morris was trying to avoid making form a “prescribed end,” as a compositional scheme, the work has both formal elegance and psychological

suggestiveness: the order and symmetry of the cut cloth is belied by the graceful sag at the top. In fact, a work produced by rigorous aesthetic theory ends up evoking the human figure. "Felt has anatomical associations," Morris has said, "it relates to the body—it's skinlike."

### **Αντίστροφο ερείπιο**

Το ερείπιο που εμπεριέχεται δυνητικά σε κάθε διεργασία μεταβολής του περιβάλλοντος και όχι το ερείπιο που δημιουργείτε στο πέραςμα του χρόνου. Ο Robert Smithson αναφέρεται σε μια φράση του Ναμπόκοφ: *Το μέλλον δεν είναι παρά το πεπαλαιωμένο ιδωμένο αντίστροφα*. Τα «νέα μνημεία» του τοπίου «αντί να μας θυμίζουν το παρελθόν μοιάζει να μας κάνουν να λησμονούμε το μέλλον... Και αυτό το είδος χρόνου δεν έχει χώρο· είναι στατικό και ακίνητο». Αν -όπως μας έδειξε ο Walter Benjamin στο *Passagenwerk* τα ερείπια και τα υλικά τεκμήρια των πόλεων αποτελούν δείκτες των σύνθετων μηχανισμών της μνήμης, τα «αντίστροφα ερείπια» συνιστούν προανάκρουσμα μιας νέας χωρο-χρονικής διάστασης και μιας «υπερκειμενικής» ανάγνωσης της πόλης. Ο Smithson προτείνει ένα σύνθετο σύστημα αναπαραστάσεων, χαρτογραφήσεων, συλλογών, ψυχολογικών μεταβιβάσεων, μεταθέσεων και συνδέσεων που μας δίνουν τη δυνατότητα να αποκαλέσουμε μια τέτοια ανάγνωση *εργαστήριο*

### **Αντι-Υλη/ Anti-Matter**

Some time later, Pinot Gallizio developed a plan for '**Industrial Painting**', in effect a re-functioning of both painting and the assembly-line by yoking both together. He devised a kind of Heath Robinson machine which, using industrial paints, could cover rolls of canvas fed through it with arbitrary spatters of paint. In some ways, of course, it was intended as a conceptual re-functioning of Jackson **Pollock**, inserting his style of painting into an absurd industrial context. Pinot Gallizio then developed the idea by suggesting that immense rolls of industrial painting could be used as **road-surfaces** on the *autostrada*, until Italy's motorways were all paved with Abstract Expressionism. More modestly, Pinot Gallizio actually constructed a '**Cavern of Anti-Matter**' with his industrial paintings forming the walls and ceilings, creating a cavern or grotto that was an entirely man-made—or rather, machine-made—painterly environment. I found it a strange experience standing there, when it was reconstructed in the Beaubourg after Gallizio's son found the original rolls, stored away in a cellar. I felt there had been a re-functioning of painting, not simply as architecture, but even as nature, as the cavern walls sagged and seemed to be covered with some strange deposit, about to crumble or drip.

### **Άπειρο**

Το σύμπαν δεν είναι περιορισμένο σε καμία του κατεύθυνση. Γιατί αν ήταν, θα πρεπε να έχει κάποιο άκρο. Όμως το βλέπουμε πως ένα πράγμα δεν μπορεί κάπου να τελειώνει, αν δεν υπάρχει κάτι πέρα απ' αυτό που να το περιορίζει, έτσι που να φαίνεται πως υπάρχει κάποιο σημείο που η όρασή μας δεν μπορεί να ξεπεράσει. Κι αφού θα πρέπει να τ' ομολογήσουμε πως πέρα από το Όλον τίποτα δεν υπάρχει, το Όλον δεν έχει άκρο, άρα δεν έχει τέρμα. Και δεν έχει σημασία σε ποια περιοχή του σύμπαντος θα σταθείς· σε ποιο σημείο και να βρίσκεται κανείς, το σύμπαν εκτείνεται εξίσου άπειρο προς κάθε κατεύθυνση [...]

Κι ακόμα, αν όλο το διάστημα του σύμπαντος είναι κλεισμένο από παντού μέσα σε καθορισμένα όρια κι ήταν πεπερασμένο, όλο το απόθεμα της ύλης από παντού θα είχε συρρεύσει στα τρίςβαθα εξαιτίας του βάρους των στερεών, και τίποτε δε θα 'ταν

δυνατό να συμβεί κάτω από τον ουράνιο θόλο· ούτε καν ουρανός δεν θα υπήρχε μήτε φως του ήλιου, αφού ολόκληρη η ύλη, ήδη επί αιώνες στοιβαγμένη, θα ήταν μια αδρανής μάζα. Όπως έχουν τα πράγματα όμως, τα αρχικά στοιχεία των σωμάτων δεν έχουν ησυχία, αφού δεν υπάρχει κανένα «τρίσβαθο» πουθενά, όπου θα μπορούσαν να συγκεντρωθούν και να μείνουν. Τα πάντα βρίσκονται συνεχώς σε αέναη κίνηση παντού σ' όλα τα μέρη, και τα σωματίδια δεν παύουν να εφοδιάζουν υπογείως την ύλη, εξορμώντας μέσα από το άπειρο.

Μου 'ρχεται στο νου μια πιστή αναπαράσταση αυτού του πράγματος, μια εικόνα που καθημερινά βλέπουμε να ξετυλίγεται μπρος στα μάτια μας. Πρόσεξε, κάθε φορά που τρυπώνουν οι ακτίνες του ήλιου και ρίχνουν το φως τους μες στο σκοτάδι των σπιτιών μας: θα δεις πολλά μικροσκοπικά σωματίδια να αναδεδύονται με χίλιους δυο τρόπους στο κενό που φωτίζει η ακτίνα· σαν να μπλέχτηκαν σε αγώνα ασταμάτητο, συγκρούονται και μάχονται κατά σμήνη χωρίς ανάπαυλα καμιά, ξεσηκωμένα από απανωτές συγκρούσεις και απωθήσεις. Απ' αυτό μπορείς να πάρεις μια ιδέα για το πώς μοιάζει αέναη και αδιάκοπη κίνηση των αρχικών στοιχείων στο απέραντο κενό - στο βαθμό που μπορεί ένα μικρό γεγονός να μας δώσει μια ιδέα για τα μεγαλύτερα και να φωτίσει τα χνάρια που οδηγούν στη γνώση τους.

Αξίζει να δώσεις προσοχή σε τούτα τα σωματίδια που βλέπεις να στροβιλίζονται στις ακτίνες του ήλιου, για τον εξής επίσης λόγο: αυτή η αναταραχή τους φανερώνει πως και η ύλη κρύβει μέσα τις μυστικές και αθέατες κινήσεις. Γιατί θα δεις πολλά μόρια σκόνης σπρωγμένα από αθέατα χτυπήματα να αλλάζουν πορεία και ωθούμενα προς τα πίσω να επιστρέφουν, πότε έτσι πότε αλλιώς, προς κάθε κατεύθυνση. Κι είναι φανερό πως όλη τούτη η περιπλάνηση οφείλεται στα άτομα. Καταρχάς, τα άτομα κινούνται έτσι κι αλλιώς από μόνα τους· στη συνέχεια, με αθέατα χτυπήματα, θέτουν σε κίνηση τις μικρότερες ατομικές ενώσεις, που έχουν, θα λέγαμε, δύναμη παραπλήσια με αυτή των ατόμων· αυτές οι ενώσεις με τη σειρά τους μεταδίδουν την κίνηση σε άλλες, κάπως μεγαλύτερες. Έτσι η κίνηση, με αφετηρία της τα άτομα, αρχίζει ν' ανεβαίνει και να φτάνει σταδιακά και στη δική μας αντίληψη· μεταδίδεται τελικά και στα σωματίδια που μπορούμε να διακρίνουμε στο φως του ήλιου, χωρίς όμως να αποκαλύπτει τα χτυπήματα που την προκαλούν.[...]

Πάνω στο θέμα αυτό θέλω να σου δώσω να καταλάβεις κάτι ακόμη: όταν τα άτομα φέρονται από το ίδιο τους το βάρος μες στο κενό, σε στιγμές ακαθόριστες και σε τόπους ακαθόριστους παρεκκλίνουν κάπως από την τροχιά τους, τόσο μόνο, όσο που να μπορείς να πεις ότι διαφοροποιήθηκε η κίνησή τους. Αν δεν υπήρχε αυτή η παρέκκλιση, όλα τα άτομα θα έπεφταν σα σταγόνες βροχής στα τρίσβαθα του κενού, και δεν θα προέκυπτε καμία επαφή, καμία πρόσκρουση μεταξύ των αρχικών στοιχείων, κι έτσι η φύση δε θα δημιουργούσε τίποτα.

Λουκρήτιος, *Για την Φύση των Πραγμάτων*, μτφρ. Θ. Αντωνιάδης, Ρ. Χαμέτη, Αθήνα 2005

### **Αποσύνδεση/ Disjunction**

Two antithetical terms: *imitation* and *transformation*... Transformational relations: combination, permutation, discontinuity, combination, disjunction, dissociation, rupture, dislocation and cut-ups.

Present condition as dislocated –**fragments of dislocation reassembled in new unexpected relations** –idea of **transference** + **Rejection of synthesis** in favor of dissociation and disjunctive analysis (+superposition, juxtaposition, combination) =Dissociation in space and time, αρχ. Σχέση με πρόγραμμα και σώμα, Βλ. και Vidler *Arch. Uncanny* για Tschumi...

La **disgiunzione** - che é la parola-chiave del libro *Architecture and Disjunction*, perché insieme suggerisce l'apertura, la contraddizione e la decostruzione- è quindi

qualcosa in più che un semplice esercizio stilistico nel quale i decostruttivisti si crogiolano. E', in linea con Bataille ma anche con Baudrillard, il fondamento di una estetica della seduzione e della assenza e, insieme, una prassi di riappropriazione delle molteplici dimensioni dell'individuo... Tschumi teorizza una estetica della **contraddizione**, che al simbolo della **Piramide** affianca quello del **Labirinto**.

Il Labirinto, diversamente dalla Piramide, non può essere contemplato ma percorso, ci avvolge, stimola la nostra immaginazione costringendoci a un eterno errare tra varchi che non sapremo mai se ci risucchiano verso il centro o si aprono verso l'esterno .

Ispiratore della metafora del Labirinto è **Bataille**, filosofo dell'eccesso, dal quale Tschumi apprende l'importanza del corpo, della materia e della sensualità , costantemente mortificati dall'intellettualismo occidentale. Accanto a Bataille, influenzano Tschumi anche i filosofi della scuola di Francoforte: il Marcuse di Ragione e Rivoluzione e l' Adorno dei Minima Moralia. La rivoluzione, per loro , é innanzitutto il rifiuto di una società che, concettualizzando, trasforma tutto in oggetto di prassi scientifica, in dato numerico, in equivalente, in merce...

From Presentation of Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*

### **Απόθηση**

εγχείρημα με το οποίο το υποκείμενο επιδιώκει να ωθήσει προς το ασυνείδητο αναπαραστάσεις – σκέψεις, εικόνες, αναμνήσεις – που συνδέονται προς την ενόρμηση. Η απόθηση προκύπτει όταν η ικανοποίηση της ενόρμησης – η οποία είναι αυτή καθαυτή ικανή να φέρει ηδονή – κινδυνεύει να επιφέρει δυσαρέσκεια σε άλλες ψυχικές απαιτήσεις. Η απόθηση εκδηλώνεται κυρίως στην υστερία, παρεμβαίνει όμως επίσης και στη φυσιολογική ψυχολογία. Στο μέτρο που συμμετέχει στη γέννηση του ασυνείδητου ως περιοχής ξεχωριστής από τον υπόλοιπο ψυχισμό, η απόθηση μπορεί να θεωρηθεί και πανανθρώπινη ψυχική διαδικασία.

(από το Laplanche, Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχολογίας*)

### **Ασυνείδητο της πόλης**

Το «συλλογικό ασυνείδητο» της πόλης μπορεί να διερευνηθεί με πολλαπλούς τρόπους και σε διαφορετικά πεδία. Μια εκδοχή του ανιχνεύεται στους προνομιακούς τόπους των συλλογικών απωθήσεων (εκεί που συναντάμε ό,τι αδυνατούμε να εξηγήσουμε, ό,τι θεωρείται διαφορετικό και δύσκολα εκτίθεται στο φως της πόλης) και μια άλλη διαχέεται στις ειδησεογραφικές συσσωρεύσεις και στη ρευστή αφθονία της καθημερινής ζωής· στις επιθυμίες και τους διαδεδομένους «εφιάλτες» της πόλης. Ο Φρόντ περιέγραψε τις ψυχαναλυτικές διαδικασίες του ασυνείδητου, ορίζοντας τα περιεχόμενά του ως «εκπρόσωπους της ενόρμησης». Ο Αλτουσέρ και ο Λακάν μίλησαν για το «κοινωνικό ασυνείδητο», ενώ ο Jameson, για το «πολιτικό ασυνείδητο.» Αν για τον Αλτουσέρ η αφήγηση αποτελεί μια «συμβολική πράξη», για τον Jameson κάθε αφηγηματική έκφραση υπαινίσσεται, άμεσα ή έμμεσα, ένα «πολιτικό ασυνείδητο.» Κάθε αφηγηματικός λόγος απωθεί (ή φανερώνει) ένα κρυφό στοιχείο, μια θεώρηση των πραγμάτων που παραμένει ασυνείδητη.

(Βλ. σχ. F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1981.)

### **Αυτόματη γραφή**

Ο υπερρεαλιστικός αυτοματισμός αποτελεί τη διαδικασία γραφής ή σχεδίασης κατά την οποία ο δημιουργός λειτουργεί αυθόρμητα, προβάλλοντας με αυτό τον τρόπο το ασυνείδητο, χωρίς κανένα στοιχείο αυτολογκρισίας ή ήθικου και αισθητικού περιορισμού. Ο αυτοματισμός αναπτύχθηκε κυρίως στη γραφή και τη ζωγραφική. Η αυτόματη γραφή προέρχεται από τον μυστικιστικό αυτοματισμό και ειδικότερα την

πρακτική των μελλοντολόγων κατά την οποία, όπως ισχυρίζονται, καταγράφουν τα μηνύματα που λαμβάνουν από πνεύματα. Πρόκειται για φαινόμενο αυτοματισμού όπου η γραφή, όπως λέγεται, «οδηγείται» από κάποια οντότητα, ή το ασυνείδητο, καθώς το υποκείμενο βρίσκεται σε σχεδόν σε έκσταση (Γι αυτό και μερικές φορές ονομάζεται και «εκστατική γραφή»).

Στην περίπτωση του σουρεαλισμού ωστόσο, αποτελεί απλά μέσο έκφρασης του ασυνείδητου, μέσω της χρήσης λέξεων με τυχαίο και αυθόρμητο τρόπο, επιτυγχάνοντας έτσι τη δημιουργία παράλογων και φανταστικών εικόνων, χωρίς απαραίτητα λογική σύνδεση μεταξύ τους. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτόματης γραφής αποτελούν τα *Μαγνητικά Πεδία* των Αντρέ Μπρετόν και Φιλίπ Σουπά, το πρώτο αμιγώς αυτόματο υπερρεαλιστικό κείμενο. Στο σχέδιο, η αυτόματη μέθοδος συνίσταται σε ένα είδος τυχαίας μετακίνησης του πινέλου πάνω στο χαρτί. Στο σημείο αυτό, χρειάζεται ωστόσο μια διευκρίνιση, όπως επεσήμανε ο Ανδρέας Καραντώνης: «υπερρεαλισμός δεν εστράφη εναντίον της λογικής αυτής καθ' εαυτής, ως ενός τρόπου μαθηματικών και συμπερασματικών του σκέπτεσθαι, δηλαδή, δεν εστράφη εναντίον της αλληλουχίας των εννοιών, όσον εστράφη εναντίον των διαφόρων κανόνων και δογμάτων που είχαν θεσπισθή διά μέσου των αιώνων γύρω από τα θέματα της εσωτερικής μας και της πνευματικής ζωής και τα της τέχνης, βέβαια, τα οποία είχαν δημιουργήσει φραγμούς και εμπόδιζαν τον καλλιτέχνη να ανακαλύψει τον εαυτόν του και τον υπεχρέωναν να επαναλαμβάνει άλλους, ή να είναι μαθητής μιας κάποιας παραδόσεως, με ελάχιστες δικές του προσθήκες.»

Στην Ελλάδα, η *Υγικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρικού αποτελεί ίσως το μοναδικό κείμενο αυτόματης γραφής. Ο ίδιος ο Ανδρέας Εμπειρικός έλεγε σε ραδιοφωνική συζήτηση με το Νίκο Γκάτσο και τον Ανδρέα Καραντώνη το Σεπτέμβριο του 1960: « Η αυτόματος γραφή είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του υπερρεαλισμού. Ο αμεσώτερος τρόπος εκφράσεως, μπορούμε να πούμε. Ένας τρόπος εκφράσεως που για να γίνη νοητός πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας τους αποκρύφους μηχανισμούς του ονείρου, που μας απεκάλυψε ο Φρόυντ. Όπως εις τα όνειρα, έτσι και στην αυτόματη γραφή βλέπουμε να έρχονται στην επιφάνεια στοιχεία, τα οποία άνευ του υπερρεαλισμού, θα ήτο αδύνατο να αξιοποιηθούν υπό την γνησίαν μορφήν τους, διότι υπάρχουν πολλοί πρόδρομοι, οι οποίοι σε ωρισμένα σημεία ή σε επί μέρους στοιχεία παρουσίασαν υπερρεαλιστικότητα. Αλλά δια να εννοήσωμεν την καθ' αυτού υπερρεαλιστικήν έκφρασιν πρέπει να αναφερθούμε και να θυμηθούμε, ότι εκεί που ένας συγγραφεύς χρησιμοποίησε την λογικήν και τον λογικόν ειρμόν, ο υπερρεαλιστής έκανε ακριβώς το αντίθετο, παραμερίζων πάσαν επίδρασιν προερχομένην από την λογικήν ή από έννοιες ηθικής μορφής ή αισθητικής. Στο σημείο αυτό βλέπουμε ότι ο υπερρεαλισμός ή μάλλον η αυτόματη γραφή, παρουσιάζει μίαν συγγένεια, με τον μηχανισμόν των ονείρων. Γιατί τι συμβαίνει στα όνειρα; Ό,τι είν' απωθημένο στο ασυνείδητό μας, όπως εις τα όνειρα βλέπουμε να τείνουν να εκφρασθούν και να εκφράζωνται εν τέλει μετημφιεσμένοι οι μύθοι, έτσι και εις την αυτόματον γραφήν βλέπουμε να έρχονται στην επιφάνεια στοιχεία, που αλλιώς, αν δεν αφηνώμεθα σε αυτήν την κατάστασι του αυτοματισμού, δια μιας επεμβάσεως λογικής ή ηθικής, θα παραμερίζοντο» (*Ηθογραφικά ταξίδια στην Ελλάδα*, 1961)

For paranormal writing technique, see **Automatic writing** (-Automatic writing is the process or production of writing material that does not come from the conscious thoughts of the writer. Practitioners say that the writer's hand forms the message, with the person being unaware of what will be written. In some cases, it is done by people in a **trance** state. In others, the writer is aware (not in a trance) of their surroundings but not of the actions of their writing hand)

For method of writing and educational technique, see **Free writing**.

**Automatism** has taken on many forms: the automatic writing and drawing initially (and still to this day) practiced by surrealists can be compared to similar, or perhaps parallel phenomena, such as the non-idiomatic improvisation of **free jazz**. Surrealist automatism is different from **mediumistic automatism**, from which the term was inspired. **Ghosts**, spirits or the like are not purported to be the source of surrealist automatic messages.

"Pure psychic automatism" was how André Breton defined surrealism, and while the definition has proved capable of significant expansion, automatism remains of prime importance in the movement. In 1919 Breton and Philippe Soupault wrote the first automatic book, *Les Champs Magnétiques*, while *The Automatic Message* (1933) was one of Breton's significant theoretical works about automatism.

Some Romanian surrealists invented a number of surrealist techniques (such as cubomania, entoptic graphomania, and the movement of liquid down a vertical surface) that purported to take automatism to an absurd point, and the name given, "**surautomatism**", implies that the methods "go beyond" automatism, but this position is controversial.

Automatic drawing (distinguished from drawn expression of **mediums**) was developed by the **surrealists**, as a means of expressing the subconscious. In automatic drawing, the hand is allowed to move 'randomly' across the paper. In applying chance and accident to mark-making, drawing is to a large extent freed of rational control. Hence the drawing produced may be attributed in part to the subconscious and may reveal something of the psyche, which would otherwise be repressed. Examples of automatic drawing were produced by mediums and practitioners of the psychic arts. It was thought by some **Spiritualists** to be a spirit control that was producing the drawing whilst physically taking control of the medium's body.

Automatic drawing was pioneered by André Masson. Artists who practised automatic drawing include Joan Miró, Salvador Dalí, Jean Arp and André Breton. The technique was transferred to painting (as seen in Miró's paintings which often started out as automatic drawings), and has been adapted to other media; there have even been automatic "drawings" in computer graphics. Pablo Picasso was also thought to have expressed a type of automatic drawing in his later work, and particularly in his etchings and lithographic suites of the 1960s.

Most of the surrealists' automatic drawings were illusionistic, or more precisely, they developed into such drawings when representational forms seemed to suggest themselves. In the 1940s and 1950s the French-Canadian group called **Les Automatistes** pursued creative work (chiefly painting) based on surrealist principles. They abandoned any trace of representation in their use of automatic drawing. This is perhaps a more pure form of automatic drawing since it can be almost entirely involuntary - to develop a representational form requires the conscious mind to take over the process of drawing, unless it is entirely accidental and thus incidental. These artists, led by Paul-Émile Borduas, sought to proclaim an entity of universal values and ethics proclaimed in their manifesto *Refus Global*.

As alluded to above, surrealist artists often found that their use of 'automatic drawing' was not entirely automatic, rather it involved some form of conscious intervention to make the image or painting visually acceptable or comprehensible, "...Masson admitted that his 'automatic' imagery involved a two-fold process of unconscious and conscious activity..."

The **computer**, like the typewriter, can be used to produce automatic writing and automatic poetry. The practice of automatic drawing, originally performed with pencil

or pen and paper, has also been adapted to mouse and monitor, and other automatic methods have also been either adapted from non-digital media, or invented specifically for the computer. For instance, filters have been automatically run in some bitmap editor programs such as Photoshop and The GIMP, and computer-controlled brushes have been used to "simulate" automatism.

### **Αυτόματη γραφή και ανασκαφή**

Ο **Bligh Bond**, αρχιτέκτονας, αρχαιολόγος και ερευνητής και περίφημος συγγραφέας του βιβλίου *"The gates of remembrance"* (1918) υποστήριζε ότι έκανε τις ανασκαφές στο Glastonbury Abbey στην Αγγλία υπό την καθοδήγηση του πνεύματος του μοναχού Johannes Bryannt που έζησε από το 1497 μέχρι το 1533. Το μοναστήρι αυτό ήταν από τα πιο πλούσια στην Αγγλία, αλλά στα μέσα του 16ου καταστράφηκε παντελώς. Στις αρχές του 20ου αιώνα η εκκλησία ανέθεσε στον Bligh Bond (ο οποίος ήταν μέλος του περίφημου ghost club-από τις παλαιότερες οργανώσεις πνευματιστικών πειραμάτων) να διενεργήσει τις **ανασκαφές** καθώς είχε ένα εξαιρετικό χάρισμα των επιτυχημένων ανασκαφών χωρίς σημαντικές απώλειες. Ο ίδιος θέλησε πριν ξεκινήσει τις ανασκαφές να βρει μερικές πληροφορίες για το πού θα έσκαβε με τη βοήθεια της **αυτόματης γραφής**.

Χρησιμοποίησε κάποια μέντιουμ από την εταιρία για τα πειράματά του με την αυτόματη γραφή. Το μέντιουμ κρατούσε ένα μολύβι, ο ίδιος έβαζε τα δύο του δάχτυλα στο χέρι του μέντιουμ και έκανε ερωτήσεις. Δεχόταν πολλά μυνήματα. Επίσης είχε φροντίσει να έχει και μαρτυρες παρόντες. Επικοινωνήσαν και με το πνεύμα ενός από αυτούς που κατασκεύασαν το μοναστήρι, ο οποίος τους έδωσε πληροφορίες. Το μοναστήρι τους είπε έχει ιερή γεωμετρία, [ιερούς αριθμούς] και το κλειδί ήταν χαραγμένο σε ένα μαρμαρινό δάπεδο. Μετά από πολλά πειράματα και επικοινωνίες με τα πνεύματα εξέδωσε το φοβερό βιβλίο για τις πύλες της μνήμης όπου έγραφε τα μυνήματα από την επικοινωνία μαζί τους.

### **Bricolage**

Από το βιομηχανικό μοντέλο του "μηχανικού" περνάμε πλέον στο μεταβιομηχανικό μοντέλο του "bricoleur", δηλαδή εκείνου που κάνει δημιουργική χρήση οιαδήποτε υλικού και αντικειμένου, λειτουργώντας με ετερόκλητα υπολείμματα, θραύσματα και συναρτήσεις. Αν μέχρι σήμερα το πρότυπο του "μηχανικού" υπήρξε το σύμβολο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, ο "bricoleur" μοιάζει να αναδεικνύεται σε νέο παράδειγμα που αποδεσμεύει τη διαδικασία του σχεδιασμού από την πρωτοκαθεδρία της βιομηχανικής αυτοαναφορικότητας.

«Η εικόνα του μηχανικού εκφράζει την καθιερωμένη –στον ευρωπαϊκό μας πολιτισμό– μορφή της επιστήμης. Ο μηχανικός, όπως όλοι ξέρουμε, δουλεύει με σχέδια και με όργανα μέτρησης και αγωνίζεται να πετύχει στο χαρτί τη σωστή δομή του υλικού του. Ο μάστορας, αντίθετα, συναρμολογεί τις κατασκευές του με ό,τι βρεί πρόχειρο –συνήθως υλικό παλιό και ξαναμεταχειρισμένο που αν το εξετάσει κανείς ξεχωριστά φαίνεται τις περισσότερες φορές ασυμβίβαστο. Ωστόσο από αυτό το ετερόκλητο υλικό ο μάστορας φτιάχνει πάντοτε πολύ πρακτικά πράγματα και πολλές φορές πολύ όμορφα [...] Η μαστορική [...] είναι σκέψη συγκεκριμένη: δεν αφαιρεί από τα πράγματα την υποτιθέμενη ουσία τους, αλλά παρατηρεί προσεκτικά τη μορφή τους, τις ιδιότητές τους, και προσέχει ιδιαίτερα τις σχέσεις στις οποίες βρίσκονται τα πράγματα μεταξύ τους, προσέχει τις συναρτήσεις τους, γι' αυτό η λογική της μαστορικής κρίνεται πιο μοντέρνα από την παραδοσιακή λογική της ευρωπαϊκής σκέψης, γιατί πλησιάζει περισσότερο στη μαθηματική λογική της συνάρτησης. Το μυαλό του μάστορα δεν δουλεύει αριστοτελικά, αλλά με τη λογική των ηλεκτρονικών υπολογιστών: μπορεί να



συνδυάσει τις πληροφορίες με τις οποίες τρέφεται κατά διάφορους τρόπους, ανάλογα με το πρόγραμμα που έχει, και δεν ενοχλείται από την αντίφαση και την επικάλυψη, γιατί δεν αποβλέπει στη δημιουργία ενός κώδικά, αλλά χρησιμοποιεί συγχρόνως πολλούς».

Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, “Προλεγόμενα για τον Έλληνα αναγνώστη” της *Άγριας σκέψης*

### **Εκτοπισμός/ Dislocation**

Unhomeliness, physical exile, inhospitable cities, theme of exile, transcultural, identity, alienation, lost, community, difference, extraterritorial and ex-centric viewpoint, exile αισθητική, semantic implications of exile (*Anatomy of Exile* –as metaphor, *Dislocation, displacement and dinjunction* κ.ά.)

### **Εντροπία/ Entropy.**

Ο Robert Smithson συνέδεσε την υπαρξιακή αντίληψη του τοπίου με τη δεύτερη αρχή της θερμοδυναμικής, την «εντροπία», σύμφωνα με την οποία κάθε μεταβολή παράγει μια ανεξέλεγκτη ποσότητα ενέργειας που δεν χρησιμοποιείτε. Εντροπία είναι η «απώλεια ενέργειας» που ταυτίζεται με το σκάρτο, το πλεόνασμα, το υπόλειμμα. Διασταυρώνεται επίσης και με την «έννοια της δαπάνης» του George Bataille. Μια τέτοια ενεργειακή ανάγνωση της αρχιτεκτονικής και των αντικειμένων εστιάζει στην πρωταρχική εντροπική τους συνθήκη, η οποία εκμηδενίζει εκείνο που η ίδια η ενέργεια παράγει, οδηγώντας το στο διαμελισμό τους και στη σιωπηρή κατάσταση της μάζας, σ' εκείνο το «όλον που τα εμπεριέχει όλα».

Άρα, η ιδιαιτερότητα κάθε αντικειμένου δεν βρίσκεται πλέον στην «παράδοση», ή στη μορφολόγησή του, αλλά στην αμείλικτη κατάσταση που μετατρέπει τη χαώδη μορφή της ζωής και της φύσης σε αποκρυσταλλωμένη μάζα.

Με αυτό το σκεπτικό η εντροπία συνδέεται με το γεωλογικό χρόνο της πόλης και τους μετασχηματισμούς του μεταβιομηχανικού περιβάλλοντος και γίνεται φανερή σαν ένα νέο είδος «αρχαιολογίας». Πριν την προβληματική του junkspace, η εντροπική ανάγνωση του χώρου αντίχρευσε την αναδυόμενη πολυπλοκότητά τους. (Βλ και Robert Smithson *Hotel Palenque*, 1969-1972).

### **Εξάισιο πτώμα/ Exquisite corpse**

Δημοφιλές παιχνίδι των σουρεαλιστών που στοχεύει στην αλλαγή των όρων παραγωγής νοήματος. Στην περίπτωση που οι σουρεαλιστές συνέθεταν ομαδικά ένα ποίημα, ο πρώτος παίκτης έγραφε τον πρώτο στίχο, στη συνέχεια έπαιρνε τη σκυτάλη ο δεύτερος, ο τρίτος και ούτω καθεξής. Στην περίπτωση που το «εξάισιο πτώμα» ήταν καλλιτεχνική πρακτική, δίπλωναν ένα χαρτί σε τρία, ή τέσσερα, μέρη και αντίστοιχοι παίκτες αναλάμβαναν να δημιουργήσουν ένα γρήγορο σχέδιο με διαφορετικά συστατικά στοιχεία, εφόσον ο καθένας δεν ήξερε τι σχεδίασε ο άλλος. Ο όρος οφείλεται στην πρώτη φράση που δημιουργήθηκε με αυτό τον τρόπο: «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*» – «*Το εξάισιο πτώμα θα πει το καινούργιο κρασί*». Η ίδια έννοια μπορεί να θεωρηθεί μεταφορά ενός αρθρωτού και πολύπτυχου χώρου, ο οποίος αντιπαράκειται στην εκθεσιακή λογική του λευκού κύβου (white cube): στο χώρο αυτό συνδιαλέγονται με έναν απρόβλεπτο και μη γραμμικό τρόπο το κτίριο, το περιβάλλον του, τα ανθρώπινα ίχνη και τα αποτυπώματα, τα επιμέρους αντικείμενα, οι δραστηριότητες και και άλλα έργα ή αντικείμενα ως ένθετες «τοποειδείς» (site specific) επεμβάσεις, ή «εδαφικές πρακτικές του διευρυμένου πεδίου».

**Exquisite corpse** (also known as "**exquisite cadaver**" or "rotating corpse") is a **method** by which a collection of words or images is collectively assembled, the result

being known as the exquisite corpse or *cadavre exquis* in French. Each collaborator adds to a composition in sequence, either by following a rule (e.g. "The *adjective noun adverb verb* the *adjective noun*") or by being allowed to see the end of what the previous person contributed. The technique was invented by **Surrealists** and is similar to an old parlour game called Consequences in which players write in turn on a sheet of paper, fold it to conceal part of the writing, and then pass it to the next player for a further contribution. Surrealism principal founder André Breton reported that it started in fun, but became playful and eventually enriching. Breton said the diversion started about 1925, but Pierre Reverdy wrote that it started much earlier, at least before 1918.

In a variant now known as picture consequences, instead of sentences, portions of a person were drawn.

Later the game was adapted to drawing and collage, producing a result similar to children's books in which the pages were cut into thirds, the top third pages showing the head of a person or animal, the middle third the torso, and the bottom third the legs, with children having the ability to "mix and match" by turning pages. (However, the game has been played with the usual orientation of foldings and four or more people, and there have been examples with the game played with only two people and the paper being folded lengthwise and widthwise, resulting in quarters.) It has also been played by mailing a drawing or collage — in progressive stages of completion — to the players, and this variation is known as "exquisite corpse by airmail", apparently regardless of whether the game travels by airmail or not.

The name is derived from a phrase that resulted when Surrealists first played the game, "Le cadavre exquis boira le vin nouveau." ("The exquisite corpse will drink the new wine.")

### **Ζεύγος αντίθετων**

Με τον όρο αυτόν ο Φρόιντ δηλώνει ορισμένα μεγάλα βασικά δίπολα, είτε σε επίπεδο ψυχολογικών ή ψυχοπαθολογικών εκδηλώσεων

(πχ. σαδισμός vs μαζοχισμός, ηδονοβλεψία vs επιδειξιομανία ),

είτε σε μεταψυχολογικό επίπεδο

(πχ ενορμήσεις ζωής vs ενορμήσεις θανάτου)

(από το Laplanche, Pontalis, *Λεξίλογο της Ψυχανάλυσης*)

### **Κάνναβος**

“Η χάραξη ενός καννάβου πρέπει να αποτελεί μια χαρτογράφηση του εφικτού, όχι έναν περιοριστικό όρο. Ο κάνναβος είναι ένα περιδέραιο διπλωμένο κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο, που μπορεί ανά πάσα στιγμή να αλλάξει σχήμα ριζικά – μια κινητή εορτή, όχι κατ’ ανάγκη σοβαρή, που τη μια στιγμή είναι δεδομένη και την άλλη εξαφανίζεται και ανασχηματίζεται. Κάθε σημείο πάνω στον κάνναβο απολαμβάνει μια μαγική ζωή.” (Cecil Balmond)

Παρότι ο κάνναβος παραδοσιακά αντιμετωπίζεται ως μια λίγο ή πολύ κανονική καρτεσιανή δομή, ή επανάληψη, που παράγει λογικές μορφές, για κάποιες σύγχρονες προσεγγίσεις αποτελεί ένα μέσο επινόησης απρόβλεπτων και μετατρέψιμων μορφών και χώρων. Καθώς δημιουργούνται και γίνονται εύπλαστα με τη χρήση όλο και πιο προηγμένων προγραμμάτων υπολογιστών, τα πλέγματα αυτά παραμορφώνονται και μετακινούνται για να οδηγήσουν σε περίπλοκες σχέσεις και συνδέσεις.

Ο κάνναβος σαφώς δεν συνιστά ιστορία, είναι μια δομή και μάλιστα τέτοια που να επιτρέπει την αντίφαση μεταξύ των στοιχείων της επιστήμης και της πνευματικότητας.

Η Rosalind Krauss γράφει: “Ο κάνναβος προάγει τη σιωπή, την οποία μάλιστα διατυπώνει ως μια μορφή άρνησης του λόγου. Η απόλυτη ακινησία του καννάβου, η απουσία ιεράρχησης, κέντρου ή έμφασης τονίζει όχι μόνο τον αντι-αναφορικό του χαρακτήρα αλλά –κυρίως– την απέχθειά του προς την αφηγηματικότητα. Ο κάνναβος συμπιέζει τη χωρικότητα της φύσης στην περικλεισμένη επιφάνεια του καθαρά πολιτιστικού αντικειμένου. Για εκείνους για τους οποίους η τέχνη ξεκινά σαν ένα είδος αρχέγονης αγνότητας, ο κάνναβος αποτελεί έμβλημα της απόλυτης έλλειψης ‘ατζέντας’ του έργου τέχνης, της πλήρους απουσίας απώτερων στόχων από την οποία αντλεί την υπόσχεση της αυτονομίας του.[...] Και ενώ ο κάνναβος είναι ένα στερεότυπο που συνεχώς και κατά παράδοξο τρόπο επανανακαλύπτεται, αποτελεί ταυτόχρονα –και εξ ίσου παράδοξα– μια φυλακή στην οποία ο καλλιτέχνης αισθάνεται μια ελευθερία. [...] Και έτσι όταν εξετάζουμε την πορεία των καλλιτεχνών εκείνων που κατ’ εξοχήν αφοσιώθηκαν στον κάνναβο, μπορούμε να πούμε ότι από τη στιγμή που υποτάσσονται στη δομή αυτή το έργο τους σχεδόν σταματά να εξελίσσεται και, αντίθετα, εμπλέκεται στην επανάληψη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων καλλιτεχνών που χαίρουν εκτίμησης από την άποψη αυτή είναι οι Mondrian, Albers, Reinhardt και Agnes Martin.

Αλλά λέγοντας ότι ο κάνναβος καταδικάζει τους καλλιτέχνες αυτούς όχι στην πρωτοτυπία αλλά στην επανάληψη, δεν υπονοώ κάτι αρνητικό για τη δουλειά τους: προσπαθώ απλώς να εστιάσω σε δύο όρους, πρωτοτυπία και επανάληψη, και να εξετάσω τη σύζευξή τους χωρίς προκαταλήψεις, γιατί στη συγκεκριμένη περίπτωση οι δύο αυτοί όροι μοιάζουν να συνδέονται μέσα σε ένα πλαίσιο αισθητικής οικονομίας, ανεξάρτητοι και αμοιβαία υποστηριζόμενοι, παρότι ο ένας –η πρωτοτυπία– είναι εκείνος που εκτιμάται και ο άλλος –η επανάληψη ή αντιγραφή ή απομίμηση– είναι ο δυσφημισμένος.”

Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [...]

### **Cut-ups.**

Πρόκειται για μια τεχνική της γραφής που ανακάλυψε τυχαία στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο φίλος του William Burroughs, ο παραγκωνισμένος από την κυρίαρχη κριτική ζωγράφος, μουσικός, performance artist και συγγραφέας Μπράιον Γκάζιν (Brion Gysin), όταν τεμαχισμένα με κοπίδι κομμάτια εφημερίδας σχημάτισαν λέξεις, χωρίς να γνωρίζει πως έτσι έγραφαν και οι Ντανταϊστές. Ο Burroughs ενθουσιάστηκε με αυτήν την τεχνική (βλ. το μυθιστόρημά του *The soft machine*), καθώς και με εκείνη του fold-in, βρίσκοντάς τες ταιριαστές με το έργο του το οποίο ήταν εκ φύσεως μη γραμμικό, σχεδόν παράλογο, αποδιοργανωμένο και αποσπασματικό, ανιχνεύοντας το «οργιαστικό κενό» της νεωτερικότητας. Η γραφή – που για τον Burroughs είναι ο γεννήτορας του Σύμπαντος- μπορούσε πλέον να παραχθεί πλέον από τον καθένα που διέθετε μια τράπεζα εικόνων, ή ένα αρχείο, της έντυπης καθημερινότητας και κρατούσε ένα ψαλίδι. Ο ίδιος ο Burroughs έλεγε ότι «υπάρχει διαφορά ανάμεσα στις επιλογές του εγκεφάλου, στις επιλογές της μνήμης σε κατάσταση εγρήγορσης και της εμπειρίας του ονείρου, που είναι πολύ πιο εφήμερη. Υπάρχουν και τα cut-up, όταν θέλεις να εισαγάγεις την τυχαιότητα, ένα αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας. Μπορούν να εφαρμοσθούν πολλές βουδιστικές ασκήσεις, αυτές της μη κατευθυνόμενης σκέψης. Αντί να προσπαθείς να λύσεις το πρόβλημα, κάθισε και κοίταξέ το χωρίς να προσπαθήσεις να δώσεις λύση. Και η λύση βρίσκεται εκεί, θα σου έρθει ή δεν θα σου έρθει, ανάλογα με την περίπτωση» (*Το Βήμα*, Κυριακή 10 Αυγούστου 1997). Στη βιογραφία του συγγραφέα σημειώνει ο Μάρτυ Μάιλς σε σχέση με το cut-up: «[Θυμάται ο Μπάρουζ] Αρχισα να πειραματίζομαι. Βέβαια αν το καλοσκεφτείς, η *Ερημη χώρα* [του Τ. Σ. Έλιοτ, 1922] είναι το πρώτο σπουδαίο

cut-up κολλάζ, και κάποια ανάλογα πράγματα είχε κάνει και ο Τριστάν Τζαρά. Ένωθα πως μέχρι τότε δούλευα έχοντας τον ίδιο εκείνο στόχο» (*Ουίλιαμ Μπάροουζ: El Hombre Invisible*, μτφρ. Γιώργος Γούτας, Απόπειρα 2008). Η μέθοδος αυτή ήταν ένα είδος καταγιστικού κολλάζ, μια κυβιστική πρόταση για νέους λογοτεχνικούς δρόμους, η οποία παρήγαγε κείμενα «όπου το νόημα κάποιες φορές διαλανθάνει και μεταστρέφεται, και όπου ο αφηγηματικός λόγος ουσιαστικά αντικαθίσταται από μια παρέλαση εικόνων σε συμπαράθεση».

“**Cut-ups**” are the original “Mashup.” Brion Gysin, and several other Beat Generation poets living in the *Beat Hotel* used to create new poetry out of previous works. When Burroughs and Gysin met filmmaker Antony Balch, they progressed onto cutting up film reels. The **cut-up technique** (also called **fishbowling** or **découpage**) is an aleatory literary technique or genre in which a text (or multiple texts) is cut up into smaller portions at random, and rearranged to create a new text. Most commonly, cut ups are used to offer a non-linear alternative to traditional reading and writing. The concept can be traced to at least the surrealists in the 1920s, but was popularized in the late 1950s and early 1960s by writer William S. Burroughs, and has since been used in a wide variety of contexts. The **cut-up** and the closely associated **fold-in** are the two main techniques.

A precedent of the technique occurred during a Surrealist rally in the 1920s: Tristan Tzara offered to create a poem on the spot by pulling words at random from a hat. A riot ensued and André Breton expelled Tzara from the movement. **Collage**, which was popularized roughly contemporaneously with the Surrealist movement, sometimes incorporated texts such as newspapers or brochures.

Burroughs cited T. S. Eliot's long poem, *The Waste Land* (1922), and portions of John Dos Passos' works (such as the 1930s U.S.A. trilogy, which incorporated newspaper clippings) as early examples of the cut ups he popularized. Gil J. Wolman developed cut-up techniques as part of his lettrist practice in the early 1950s.

Also in the 1950s, painter and writer **Brion Gysin** more fully developed the cut-up method after accidentally discovering it. He had placed layers of newspapers as a mat to protect a tabletop from being scratched while he cut papers with a razor blade. Upon cutting through the newspapers, Gysin noticed that the sliced layers offered interesting juxtapositions of text and image. He began deliberately cutting newspaper articles into sections, which he randomly rearranged. The book *Minutes to Go* resulted from his initial cut-up experiment: unedited and unchanged cut-ups which emerged as coherent and meaningful prose. South African poet Sinclair Beiles also used this technique and co-authored *Minutes To Go*.

Gysin introduced writer William S. Burroughs to the technique at the Beat Hotel. The pair later applied the technique to printed media and audio recordings in an effort to decode the material's implicit content, hypothesizing that such a technique could be used to discover the true meaning of a given text. Burroughs also suggested cut-ups may be effective as a form of divination saying, "When you cut into the present the future leaks out." [1] Burroughs also further developed the "fold-in" technique. In 1977, Burroughs and Gysin published *The Third Mind*, a collection of cut-up writings and essays on the form.

Argentine writer Julio Cortázar often used cut ups in his 1963 novel *Hopscotch*. This same decade, Indian poet Malay Roy Choudhury and novelist Subimal Basak of the "Hungry generation" adopted the cut up technique for their works.

Since the 1990s, Jeff Noon uses a similar **remixing** technique in his writing based on the practices prevalent in **Dub music**. He expanded upon his **remixing** with his Cobralingus system, which breaks down a piece of writing, going as far as turning

individual words into anagrams, then melding the results into a narrative. From at least the early 1970s, **David Bowie** has used **cut-ups** to create some of his lyrics. It is a technique which came to influence Kurt Cobain's songwriting.<sup>[1]</sup> And to return to Tzara's Dadaist example, Thom Yorke applied a similar method in Radiohead's *Kid A* (2000) album, writing single lines, putting them into a hat, and drawing them out at random while the band rehearsed the songs. In the film *Downtown 81*, the band **Tuxedomoon** can be seen performing using a similar method of reading phrases from cut-up papers. An online subculture of bastard pop resembles the **fold-in** technique by, for example taking instrumentals from one artist and combining it with the vocals of another artist. **Burroughs** taught cut-up technique to musician Genesis P-Orridge in 1971 as a method for "*altering reality*". Burroughs' explanation was that everything is recorded, and if it is recorded, then it can be edited (P-Orridge, 2003). P-Orridge has long employed cut-ups as an applied philosophy, a way of creating art and music, and of conducting one's life. Cabaret Voltaire was heavily influenced by the dada-movement and used their interpretation of the cut-up technique in their creation of music.

Language (arch./art) is a Virus

**Συμπληρωματική βιβλιογραφία:** <http://www.ubu.com/sound/burroughs.html>  
(Burroughs projects)

### Διχασμός

Μηχανισμός που περιέγραψε η Melanie Klein: η αρχαϊκή άμυνα κατά του άγχους. Το αντικείμενο στο οποίο προσβλέπουν οι ερωτικές και καταστροφικές ενορμήσεις διαχωρίζεται σε καλό και σε κακό αντικείμενο. – οι λειτουργίες του θα εμφανίζονται εν συνεχεία ως σχετικά ανεξάρτητες πάνω στο πεδίο ενδοβολή/προβολή.

Ο διχασμός, που εμφανίζεται τόσο στην παρανοειδή/σχιζοειδή φάση όσο και κατά την καταθλιπτική φάση ασκείται επί ολικών αντικειμένων. Ενίοτε συνοδεύεται από έναν ανάλογο διχασμό του εγώ. Ο διχασμός σε «καλό» και σε «κακό» εγώ παρατηρείται στο φετιχισμό και στις ψυχώσεις. Η συνύπαρξη στους κόλπους του εγώ δύο διαφορετικών ψυχικών στάσεων σε σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα αναγνωρίζεται όταν αυτή αντιτίθεται σε ενορμητικές απαιτήσεις: η μία λαμβάνει την πραγματικότητα ως δεδομένη, ενώ η άλλη την αρνείται ή την απορρίπτει. Οι δύο αυτές στάσεις συμπαρατάσσονται χωρίς να αλληλοεπηρεάζονται. από το (από το Laplanche, Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*)

### Κέντρωνες

Η αρχαία λογοτεχνία είναι μια λογοτεχνία μίμησης, όπου η μίμηση δεν είναι εξ ορισμού αντίθετη προς τη δημιουργία. Η πρωτοτυπία μπορούσε τότε να εκφραστεί από τη νεωτερική διάταξη παραδοσιακών θεμάτων. Αντί ν' αποσυναρμολογούν τους μηχανισμούς της μίμησης και να καλύπτουν τις πηγές της, ευχαριστούνταν να τη διαλαλούν και να τη διαφημίζουν. Γιατί οι γνώστες θα μπορούσαν πάντα να εκτιμήσουν τις διαφορές μεταξύ του νέου έργου και του παλιού, την έμπνευση και την πρωτοτυπία που έκρυβε μια έξυπνη αναδιάταξη των αντιγραφών. Η αντιγραφή των αντιγραφών έδινε συχνά, αλλ' όχι πάντα, μια γνησιότερη πραγματικότητα. Αυτή η νοοτροπία έφτασε στα άκρα με τη δημιουργία των κεντρώνων. Οι κεντρώνες ήταν ιμάτια που είχαν συρραφεί από πολλά τεμάχια. Κατασκευάζονταν από τα καλώς διατατηρούμενα υπολείμματα παλαιών ενδυμάτων, και χρησιμοποιούνταν ποικιλοτρόπως. Από κεντρώνες κατασκεύαζαν ρούχα για δούλους, παπλώματα και

σεντόνια, πανιά τοποθετούμενα κάτω από τα σαμάρια των υποζυγίων, καλύμματα πολεμικών μηχανημάτων για προφύλαξη από τα εχθρικά βλήματα, καλύμματα για το κεφάλι των πολεμιστών τοποθετούμενα κάτω από το κράνος για προστασία από τη διαρκή τριβή με το μέταλλο. Μέχρι και πυρκαγιές σβήνανε με κέντρωνες ποτισμένος με ξύδι. Κατ' αναλογία λοιπόν, ονομάστηκαν κέντρωνες και τα ποιήματα εκείνα που αποτελούσαν συμπλήρωμα γνωστών στίχων διαφόρων ποιητών, συρραφή στίχων παρμένα από διάφορα ποιήματα. Κατ' επέκταση, ονομάστηκαν κέντρωνες και τα πεζά κείμενα που συντίθενται με παρόμοιο τρόπο. Οι δανεισμένες περικοπές δεν μπαίνουν λάθρα και υπούλως μέσα στο κείμενο. Αντίθετα, το απαρτίζουν εξ ολοκλήρου. Η διάταξη των κλεμμένων περικοπών αποτελεί πεμπουσία, και την πρωτοτυπία, του κέντρωνα. Δεν είναι τα πόνια που συνθέτουν την παρτίδα, αλλά οι θέσεις τους πάνω στη σκακιέρα. Με νέα διάταξη οι περικοπές αποκτούν ένα τελείως διαφορετικό νόημα από αυτό που είχαν αρχικά. [...]

Ο τρόπος, η οπτική γωνία, κρύβει ίσως κάτι καινούργιο, αλλ' όχι οι ιδέες. Όλες οι ιδέες είναι παλιές. Ό,τι ανακαλύπτουμε εμείς υπήρχε αλλά δεν το ξέραμε. Το καινούργιο κρύβεται μόνο στον τρόπο γραφής και διάταξης των παλιών ιδεών, και πολύ λίγο στη σύλληψη. [...]

Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης πίστευε πως δεν υφίσταται άλλη διέξοδος για την έκφραση εκτός από την αντιγραφή, όπως γράφτηκε και σ' ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στις 22 Φεβρουαρίου 2002 στο ένθετο *Βιβλιοθήκη* της *Ελευθεροτυπίας*. [...] Διδασκόμαστε αντιγράφοντας τις έτοιμες απαντήσεις που διαλέξαμε μέσα από τον σωρό. Η σκέψη μας φτιάχνει ένα εργόχειρο, συνταιριάζοντας δάνεια από άλλα κείμενα. Έτσι, όπως γράφει ευθαρσώς ο Πεντζίκης, ένας λογοτέχνης σαν κι εκείνον είναι ουσιαστικά συγκολλητής.

Σταύρος Κρητιώτης, *Το Μηνολόγιο ενός απόντος*, Αθήνα 2005.

## Λάθος/ mistake

...However, in the same way that there is no interesting music without **free jazz** momentums, there are no interesting museums without **unplanned moments**. Two of the great directors of the twentieth century, Pontus Hulten at the Moderna Museet in Stockholm and Willem Sandberg at the Stedelijk Museum in Amsterdam, showed that museums have as much to do with "**free jazz**" as they do with planning. The biggest problem now in terms of Western museums is the fear of making **useful mistakes**. As the Chinese architect Qingyun Ma has pointed out: "In China, failure is always positive."

Hans Ulrich Obrist, *The Museum of the Future*, TATE etc, 5, 2005.

## **Μεταβίβαση**

Υποδηλώνει μια διαδικασία μέσω της οποίας οι ασυνείδητες επιθυμίες επανενεργοποιούνται και αποκτούν υπόσταση επίκαιρου γεγονότος. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούν αντικείμενα που επενδύονται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο σχέσεων, με πρώτο και κυριότερο το πλαίσιο της ψυχαναλυτικής σχέσης.

Πρόκειται για την επανάληψη των πρωτοτύπων της παιδικής ζωής τα οποία βιώνονται μέσα σε ένα αίσθημα έντονης επικαιρότητας.

Η μεταβίβαση είναι το κυριότερο πεδίο ανάπτυξης της προβληματικής κάθε ψυχαναλυτικής αγωγής. Η εγκατάσταση, οι ιδιότητες, η ερμηνεία και η λύση της μεταβίβασης προσδίδουν σε κάθε περίπτωση αγωγής τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της. (από το Laplanche, Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*)

## **Merzbau**

Πρόκειται για ένα συνδυασμό κολάζ, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής που ξεκίνησε ο γερμανός καλλιτέχνης Kurt Schwitters το 1923 σε μια μικρή γωνία του atelier του στο Ανόβερο. Γνωστή και ως «Ο Καθηδρικός της Ερωτικής Αθλιότητας» (KdeE) η «ανοίκεια» αυτή περιβαλλοντική εγκατάσταση του Schwitters επεκτάθηκε στο σπίτι του καλλιτέχνη κάνοντας τα δωμάτιά του να μοιάζουν με σπήλαιο ή κρύπτη. Το Merzbau παρέμεινε ανολοκλήρωτο έως ότου καταστράφηκε ολοσχερώς από τους βομβαρδισμούς του 1943

(Βλ. *Lotus International*, 123, 2005)

## **Μετάθεση**

Μηχανισμός με τον οποίο ο τονισμός, το ενδιαφέρον και η ένταση ορισμένων αναπαραστάσεων αποσπώνται και μεταφέρονται σε άλλες λιγότερο έντονες, με τις οποίες συνδέονται μέσω συνειρμικών αλυσίδων. Το φαινόμενο που παρατηρείται ιδιαίτερα κατά την ανάλυση του ονείρου συναντάται και κατά τον σχηματισμό νευρωσικών συμπτωμάτων, όπως και σε κάθε ασυνείδητο μόρφωμα.

Η ψυχαναλυτική θεωρία της μετάθεσης στηρίζεται στην υπόθεση ότι η ενέργεια επένδυσης είναι σε θέση να αποσυνδεθεί από τις αναπαραστάσεις και να διολισθήσει κατά μήκος των συνειρμικών οδών. Η ελεύθερη μετάθεση ενέργειας είναι ένα από τα σημαντικότερα γνωρίσματα των πρωτογενών διεργασιών που κυριαρχούν στη λειτουργία του ασυνείδητου.

(από το Laplanche, Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*)

## **Μεταστροφή/ Détournement**

Ο προσφιλής στους καταστασιακούς όρος (détournement) μεταφράστηκε στη χώρα μας και ως “εκτροπή-οικειοποίηση.” Η “μεταστροφή” πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τους λετριστές και τον Isidore Isou σαν μια τεχνική λεηλασίας, ανατροπής και αναδιάταξης προϋπαρχόντων πολιτιστικών στοιχείων και παραπέμπει στο κολάζ. Ο Γκυ Νεμπόρ και ο Ζιλ Βολμάν το 1956 θα θεμελιώσουν θεωρητικά τον όρο, προσθέτοντας ότι “πρέπει να τελειώνουμε με κάθε έννοια ατομικής ιδιοκτησίας” [στην κουλτούρα]. “Οι περικοπές στα κλασικά θεατρικά έργα του Μπρεχτ” βρίσκονται “πολύ κοντύτερα, σε σχέση με τον Ντυσαν, στην επαναστατική συνέπεια που διεκδικούμε.” (Βλ. “Οδηγίες χρήσης της μεταστροφής”, στο Το Αισθητικό και το πολιτικό. Ανθολογία κειμένων από την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή, μτφρ. Π. Τσαχαγέας, Ν. Β. Αλεξίου, Αθήνα 1996, σ. 66).

Guy Debord defines détournement, in *The Society of the Spectacle*, as “the antithesis of quotation.” Rather than rendering fragments, détournement determines a language whose “internal coherence and its adequacy in respect of the practically possible are what validate the ancient kernel of truth that it restores.” The relationship between the internal coherence of this “anti-ideological” language and its destabilizing and critical effects at work in the present will form the basis of an urban analysis. Détournement will also serve to direct our ongoing investigation of the relationship between architecture and representation. If architecture traditionally maintains a one-to-one correspondence, even coincidence, between the signifier and its signified, the inversion of meaning carried out in détournement suggests the possibility of unmooring architecture from this formulation. Particular forms, redeployed, might effect radically different meanings.

Στην ψυχανάλυση μεταστροφή είναι η διεργασία με την οποία ο σκοπός μιας ενόρμησης μεταστρέφεται στο αντίθετό του, μέσω της μετάβασης από την ενεργητικότητα στην παθητικότητα – η ενόρμηση μπορεί να καταλήγει στην απώθηση, τη μετουσίωση, τη μεταστροφή της και στην επαναστροφή της στο ίδιο το άτομο. Η μεταστροφή (αφορά στο σκοπό της ενόρμησης) και η επαναστροφή (στο αντικείμενο της ενόρμησης) είναι συνδεδεμένες σε σημείο που δε μπορούν να συζητηθούν χωριστά η μία από την άλλη. Η επαναστροφή της ενόρμησης από το εγώ στο αντικείμενο και από το αντικείμενο στο εγώ αντιστοιχεί εξ ορισμού στην ίδια διεργασία. Η Άννα Φρόιντ ταξινόμησε τη μεταστροφή στο ίδιο το άτομο στην κατηγορία των μηχανισμών άμυνας. Πιστεύει ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για τις πιο αρχαϊκές μορφές του ψυχισμού.

## **Μη ανθρωποκεντρική θεώρηση**

Αναδεικνύοντας την έννοια του μη ανθρώπινου υποκειμένου θέτουμε ένα κρίσιμο ερώτημα στην ανθρωποκεντρική θέση – αναθεωρώντας την ισχύ της ανθρωπογενετικής ή ανθρωπολογικής μηχανής, στην οποία αναφέρετε ο Giorgio Agamben.

Οι νέες ανθρωπιστικές σπουδές διευρύνουν το πεδίο της έρευνάς τους στην ταυτότητα, στην ετερότητα και στον αποκλεισμό, εντάσσοντας σ’ αυτό το πεδίο και μη ανθρώπινες οντότητες: ζώα, φυτά και πράγματα. Ο Άλλος γίνεται κατανοητός όχι μόνον ως κάποιος που ανήκει σε διαφορετική φυλή ή τάξη, που έχει διαφορετική σεξουαλικότητα ή θρήσκευμα, αλλά και ως κάποιος ή κάτι που ανήκει σε διαφορετικό είδος ή έχει διαφορετική οργανική υπόσταση (λ.χ. κάτι ανόργανο). Μελετώντας διαφορετικές μορφές της υποκειμενικότητας, μπορούμε να σημειώσουμε



ότι τα συμβατικά κριτήρια, βασισμένα στην πολιτισμική και κοινωνική αντίληψη του υποκειμένου, και η δυαδική, ιεραρχική σκέψη που λειτουργεί με δίπολα όπως οργανικό/ανόργανο και ανθρώπινο/μη ανθρώπινο, είναι πλέον ανεπαρκή και περιορίζουν την εμβέλεια της ανθρωπιστικής έρευνας.

Το ενδιαφέρον για τα αντικείμενα, τα πράγματα και τα ζώα δεν αποτελούν εκδήλωση της γνωσιακής περιέργειας των επιστημόνων. Αντιθέτως, είναι αποτέλεσμα της αναπτυσσόμενης πεποίθησης ότι οι υφιστάμενοι τρόποι με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο είναι ανεπαρκείς για να παρακολουθήσουν τις αλλαγές που επιτελούνται από τη γενετική μηχανική, τις μεταμοσχεύσεις, την ψυχοφαρμακολογία ή τη νανοτεχνολογία. Οι αλλαγές αυτές αντικατοπτρίζονται στη μελέτη διαφόρων νέων αφηγηματικών απεικονίσεων της υποκειμενικότητας, όπως το cyborg, ο κλώνος, το πράγμα ως φορέας υποκειμενικότητας, το ζώο, το τέρας, το μεταλλαγμένο (γενετικά παραποιημένος άνθρωπος ή ζώο), ο desaparecido, τα αντιπροσωπευτικά δείγματα από ποικίλες μειονότητες και άνθρωποι από διάφορες εθνότητες και άτομα με αναπηρίες. Οι υποκειμενικότητες αυτές είναι εκείνες που διαφοροποιούνται από το παραδοσιακό υποκείμενο.

Στις μέρες μας η πιο ριζική αλλαγή στη μελέτη των πραγμάτων προέρχεται από γνωστικά πεδία εκτός των ανθρωπιστικών επιστημών (Donna Haraway, Bruno Latour, Mario Perniola). Πώς πρέπει να αντιμετωπίσουμε μια σειρά υβριδικά υποκείμενα, τα οποία δεν μπορούν να οριστούν με βάση τη δυαδική διάκριση ανάμεσα σε οργανικό/ μη οργανικό και ανθρώπινο/μη ανθρώπινο; Κι αν ακόμη αυτά τα φαινόμενα είναι ακόμη οριακά και απομονωμένα σίγουρο είναι ότι αυτές οι ακραίες υποκειμενικότητες προεικονίζουν ένα μέλλον που οι ανθρώπινες επιστήμες δεν πρέπει να αγνοήσουν.

Εύα Ντομανσκα, «Ξεπερνώντας τον ανθρωποκεντρισμό στις ιστορικές σπουδές», μτγρ. Β. Καραμανωλάκης, *Βιβλιοθήκη, Ελευθεροτυπία*, 31-10-2008

### **Μιγαδισμός (υβριδισμός)**

Nel nuovo genere di realtà urbana non possono più essere identificate tramite categorie quali continuo-discontinuo, ma da quella della frammentarietà. In epoca di trasformazioni genetiche dobbiamo accettare, quasi come inevitabili, forme connettive quali: **meticciato** (μιγαδισμός, υβριδισμός, ανάμιξη και διασταύρωση ανόμοιων στοιχείων), **interconnessione**, (υπερσυνδεσιμότητα), **reciprocità** (αμοιβαιότητα). La nuova architettura si fa carico di rappresentare questo processo di modificazione attraverso la semplificazione della forma, la tensione riduzionistica che punta a costruire edifici come solitari mondi senza identità, in cui l'oggetto si chiude in sé per diventare microcosmo urbano: fenomeno che Rem Koolhaas aveva già individuato nel suo *Delirious New York*, denominandolo «manhattanismo»... Tra gli elementi caratteristici di questa nuova maniera di essere dell'oggetto architettonico si segnala la totale indifferenza rispetto a fondamentali concetti quali quelli di luogo, significato e identità. Κτλ.

### **Non-Plan Condition**

**Cedric Price** and I collaborated on **Non-Plan**, an **anti-planning** polemic, which infuriated architects, planners and assorted do-gooders. The idea emerged during a conversation I had with Peter Hall, geographer and planner, in the late **1960s**. Both of us were appalled at the disasters that urban planning had brought about. We wondered if things could be any worse if there were no planning at all.

Anyone who wants to know more about Non-Plan, its origins and its later history can find it in Paul Barker, ***Non-Plan Revisited : Or the Real Way Cities Grow*** (London :

Journal of Design History, 12 / 2, summer 1999) and in Jonathan Hughes and Simon Sadler, *Non-Plan : Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism* (Oxford : Architectural Press, 2000).

The name Non-Plan was, I think, my suggestion. I saw it as the theme for a special issue of the social affairs magazine, *New Society*, which I edited. The obvious collaborators were Cedric Price, who had already appeared in *New Society*, and whose non-authoritarian designs certainly influenced us; and his great friend, the architecture historian, and chronicler of popular culture, Reyner Banham. We drew deeply on Peter Hall's and **Reyner Banham's** wide knowledge of the United States. (A less common thing in Britain than it has since become.)

What worried our critics, who were many, when the four of us published our Non-Plan issue of *New Society* (20 March 1969), was their uncertainty about our political stance. Was this anarchism? Or deep-dyed conservatism, a precursor of Thatcherism? Our essential point was that you should always think very hard before telling other people how they ought to live. They had their own preferences, which ought to be respected.

We suggested carrying out a **Non-Plan** test. Four districts should be freed from all controls, and we could then judge whether the upshot was any worse than what happened with the controls on. To make readers sit up, we chose four much-cherished slices of English countryside for our test. The resultant incandescence was highly satisfactory.

Cedric was delighted with the furore, and continued to propagandise for Non-Plan for the rest of his life. Whenever we met, he'd point out to me some new example of architectural or planster idiocy, which proved how right we'd been. I usually agreed with him. Later, when I began to write regularly about architecture and urban change, I always counted Cedric, **Reyner Banham** and Peter Hall among my principal influences.

**Non-Plan** is one of Cedric's bequests, intellectually. As a concept it has never gone away. I find that people refer back to it constantly. It had very practical results, also. At the time, we thought that cities were too complex for **Non-Plan**, but the problem of what to do with urban dereliction from the 1970s onwards changed all that. Peter Hall developed the idea of the control-free enterprise zone, a miniature Non-Plan. This was applied, for example, in the London **Docklands**. Without it, there would be no Canary Wharf. The first American-style mall, in Gateshead, across the river from Newcastle-upon-Tyne, was also built in an enterprise zone. This and its various successors were despised and detested by everyone apart from the millions who used them. Cedric, Peter Hall, Reyner Banham and I had suggested that, at the very least, Non-Plan would give us a clear idea of what popular design might look like. We eventually got an answer.

### **Off-shore Urbanism**

The principals of Offshore urbanism, according Alessandro Petti are: «**1. Security-isolation:** The World has a security system that includes 24 hour patrol of the coasts and a system of closed circuit camera in all "public" areas. The islands can only be accessed by boat. **2. Extraterritoriality:** Built 4 km from the coast, they are real private city-states. The owner of the island enjoys immunity from state laws. **3. Island-worlds:** the dream of reproducing the world finds its literal application. Each island represents a part of the world. City-worlds, selfsufficient universe. **4. Social programming.** The tourist and businessman blend into a new social figure, that has no need to move from "The World". The residential islands described constitute the

city archipelago. Each island is connected via a system of major infrastructures to islands of work and leisure, in turn also built as themed islands; Dubai Internet City, Dubai Media City, Dubai International Financial Centre, Dubai Gold and Jewellery Park, Dubai Marina. An island for every activity. A private self sufficient city archipelago separate from and superimposed onto the rest of the city. This is the challenge that the model of the archipelago presents to the notion of the city.»

Un avventuroso “viaggio per mare” che, di isola in isola, ci porta alla scoperta di un nuovo ordine spaziale. Dalle meraviglie di **Dubai (Urbanistica off-shore** =autonomia, separatezza, island-state, security isolation, extraterritoriality, social programming –tourista-businessman, private city archipelago) e dei suoi avveniristici ed esclusivi artifici architettonici al doppio regime istituito da Israele nei Territori occupati di Palestina; dall’ipervigilato paradiso turistico di Sharm El-Sheikh ai campi di permanenza temporanea europei; dalle forme di minigoverno separatista delle *gated communities* nordamericane ai *bantustan* sudafricani; dalle riserve indiane statunitensi ai sempre più appartati e fortificati vertici dei G8.

In questo appassionante libro, Alessandro Petti traccia un originale e ardito quadro dell’**assetto spaziale contemporaneo** e delle asimmetrie che governano, spesso silenziosamente, le nostre vite. Smentendo le visioni euforiche che promettono da decenni altri mondi possibili, liberati e interattivi, ma anche i catastrofismi di chi si crede a un passo dalla fine del mondo, della storia, della speranza, *Arcipelaghi e enclave* tenta di guardare dove di solito ci invitano a non guardare, e stabilisce nessi scomodi e politicamente scorretti.

Un durissimo atto d’accusa nei confronti di quegli architetti e urbanisti complici di un sistema che tende sempre più a isolare, a disgregare e a rimuovere gruppi e individui considerati «pericolosi, diversi, ridondanti».

*Arcipelaghi e enclave* è un sorprendente tentativo di leggere la dimensione territoriale e politica dell’occupazione israeliana come laboratorio, acceleratore e condizione limite della globalizzazione neoliberale e delle sue ricadute spaziali. Impegnato e penetrante, il lavoro di Petti è un monito deciso, ma anche la dimostrazione del forte potenziale di osservazione della ricerca architettonica. (Eyal Weizman, direttore del Centre for Research Architecture, Goldsmiths University of London)

Il lucido e stringente impianto teorico di *Arcipelaghi e enclave* rivela che, dietro gli atti all’apparenza non connessi o persino le presunte “reazioni” a incidenti di Israele, si cela il paradigma del controllo coloniale. (Suad Amiry, fondatrice e direttrice del Riwaq Centre for Architectural Conservation di Ramallah)

Un libro che traccia un importante profilo del “nuovo ordine spaziale”. Alessandro Petti ha catturato con precisione l’immagine del mondo in cui viviamo, radiografando la spina dorsale della nuova logica spaziale: arcipelago capsulare vs enclave di campi o situazioni consimili; forme di vita protette e connesse vs vite disconnesse e indifese. Questa tecnica del “chiaroscuro”, di cui Israele e i Territori occupati sono il paradigma, offre un’immagine estrema e perciò estremamente chiara della nostra difficile condizione: il modello in bianco e nero del nostro futuro.

(Lieven De Caeter, dipartimento di Architettura e Urban Design (Asro), Katholieke Universiteit Leuven)

Il libro di Alessandro Petti è uno strumento indispensabile per comprendere la trasformazione degli spazi in cui viviamo sotto l’effetto dei dispositivi di controllo e di sicurezza. Nei territori palestinesi come a Genova, a Sharm El-Sheikh come a Los Angeles, la posta in gioco in questa nuova scienza dello spazio è la possibilità stessa di una vita politica.(Giorgio Agamben)

Description of Alessandro Petti, *ARCIPELAGHI E ENCLAVE Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milan 2007.

### Parallax View

*The Parallax View* is Slavoj Žižek's most substantial theoretical work to appear in many years; Žižek himself describes it as his magnum opus. Parallax can be defined as the apparent **displacement** of an object, caused by a **change in observational position**. Žižek is interested in the "**parallax gap**" separating two points between which **no synthesis or mediation is possible**, linked by an "**impossible short circuit of levels that can never meet**". From this consideration of parallax, Žižek begins a rehabilitation of dialectical materialism.

Modes of parallax can be seen in different domains of today's theory, from the wave-particle **duality** in **quantum physics** to the parallax of the **unconscious** in Freudian psychoanalysis between interpretations of the formation of the unconscious and theories of drives. In *The Parallax View*, Žižek, with his usual astonishing erudition, focuses on **three main modes of parallax**: the **ontological** difference, the ultimate parallax that conditions our very access to reality; the **scientific** parallax, the irreducible gap between the phenomenal experience of reality and its scientific explanation, which reaches its apogee in today's brain sciences (according to which "nobody is home" in the skull, just stacks of brain meat—a condition Žižek calls "the unbearable lightness of being no one"); and the **political** parallax, the social antagonism that allows for **no common ground**. Between his discussions of these three modes, Žižek offers interludes that deal with more specific topics—including an ethical act in a novel by Henry James and anti-anti-Semitism.

*The Parallax View* not only expands Žižek's Lacanian-Hegelian approach to **new domains** (notably cognitive brain sciences) but also provides the systematic exposition of the conceptual framework that underlies his entire work. Philosophical and theological analysis, detailed readings of literature, cinema, and music coexist with lively anecdotes and obscene jokes.

From description of Slavoj Žižek, *The Parallax View*, MIT Press, 2009

### Parallax View II

Architectural Parallax, Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle, Slavoj Žižek. See: <http://neolacanian.blogspot.com/>

### Παρανοϊκοκριτική μέθοδος

Η παρανοϊκοκριτική κατά Νταλί είναι: «αυθόρμητη μέθοδος της παράλογης γνώσης βασισμένης στην ερμηνευτική-κριτική συνειρμική σύνδεση των παραληρηματικών φαινομένων». Το να συμμετάσχεις ως δρουν πρόσωπο (παρανοϊκός) αλλά και ως θεατής (καλλιτέχνης) στο ντελίριο που προκαλείς στον εαυτό σου. Εδώ ενδιαφέρει περισσότερο το ποιητικό αποτέλεσμα αλλά και η απενοχοποίηση της έννοιας.

Ο S. Freud συνέδεσε την «παράνοια» με την προβολή, αντλώντας από την περίπτωση του Daniel Paul Schreber, Στα *Απομνημονεύματα ενός νευρασθενούς* (1903) περιέχετε η καταγραφή ενός παρανοϊκού παραληρήματος στο οποίο ο αφηγητής διατείνεται ότι έχει ιδιαίτερες σχέσεις με το Θεό και μεταμορφώνεται σε εγκυμονούσα γυναίκα. Ο Lacan αναγνωρίζει στην παράνοια μια ναρκισσιστική διάσταση και το ανησυχαστικά οικείο, ενώ «ο Νταλί δίνει τους εξής ορισμούς: «*Παράνοια*: ερμηνευτικό παραλήρημα με συστηματική δομή. *Παρανοϊκο-κριτική δραστηριότητα*: Αυθόρμητη μέθοδος “παράλογης γνώσης” βασισμένη στην κριτική και συστηματική αντικειμενοποίηση των παραληρηματικών συνειρμών και ερμηνειών.» (στο Αντρέ Μπρετόν, *Τι είναι ο σουρεαλισμός* (1934), μτφρ. Σ. Ηλιόπουλος, επιμ. Α. Μαραγκόπουλος, Αθήνα 1983,

σ. 161.)

Βλ. επίσης Αντρέ Μπρετόν, *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ*.

και Σ. Νταλί, *Παρανοϊκοκριτική*, μτφ. Α. Σφακιανάκης, Εκδόσεις Αιγόκερος, χ.χ.).

και *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945, -dreams designed by S. Dalí):

<http://www.youtube.com/watch?v=dzxlbGPKxHE>

### **Παρανοϊκοκριτική μέθοδος/ Paranoiac-critical method**

The **Paranoiac-critical method** is a surrealist technique developed by Salvador Dalí in the early 1930s. He employed it in the production of paintings and other artworks, especially those that involved optical illusions and other multiple images. The Surrealists related theories of psychology to the idea of creativity and the production of art. In the mid-1930s André Breton wrote about a "fundamental crisis of the object". The object began being thought of not as a fixed external object but also as an extension of our subjective self. One of the types of objects manifested in Surrealism was the **phantom object**.

According to Dalí, these objects have a minimum of mechanical meaning, but when viewed the mind evokes phantom images which are the result of unconscious acts. The paranoiac-critical arose from similar Surrealistic experiments with psychology and the creation of images such as Max Ernst's frottage technique, which involved rubbing pencil or chalk on paper over a textured surface and interpreting the phantom images visible in the texture on the paper.

The aspect of **paranoia** that Dalí was interested in and which helped inspire the method was the ability of the brain to perceive links between things which rationally are not linked. Dalí described the paranoiac-critical method as a "*spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectivity of the associations and interpretations of delirious phenomena.*"

Employing the method when creating a work of art uses an active process of the mind to visualise images in the work and incorporate these into the final product. An example of the resulting work is a double image or multiple image in which an ambiguous image can be interpreted in different ways.

André Breton hailed the method, saying that Dalí's **paranoiac-critical method** was an "*instrument of primary importance*" and that it "*has immediately shown itself capable of being applied equally to painting, poetry, the cinema, the construction of typical Surrealist objects, fashion, sculpture, the history of art, and even, if necessary, all manner of exegesis.*" (We are in a post-critical condition in architecture? -Related with Rem Koolhaas support of the «paranoid-critical» method in *Delirious New York*)

### **Παρανοϊκοκριτική μέθοδος/ Paranoiac-critical method II'**

According to post-structuralist semiology, a sign is a thing which stands for something else. The sign may refer to the specific content intended to be communicated (the signified), or it may simply point to a formal device devoid of meaning (the signifier). In either case, there is a potential infinitude of interpretations of a given sign. This is a result of the incessant and tyrannical generation of meaning which takes place in the human psyche, wherein mental constructs are freely associated with one another. Signs, signifiers, and signifieds interact as if they were particles suspended in a turbulent medium, connecting with one another in a chaotic order determined by the matrix of the individual's personality and experiences. Theoretically, this leads to an infinite chain of semiosis, in which each concept is related to all others through the process of association.

In practice, however, the chain always breaks. If it didn't, the infinite connectedness of all concepts would destroy any form of relativity. We would be left with an

immobile solid rather than a free-flowing liquid. So, the psyche must deliberately sever certain links in the chain, and establish some form of interpretation of the sign. Of course, this interpretation need not be singular nor final; in fact, it is often highly volatile and subject to sudden catalytic change.

In the artworks of Salvador Dali, representational images often have more than one dominant interpretation. In contrast to the multiple images often visualized in Rorschach tests and abstract works of art, Dali's paintings do not rely on the viewer's unconscious projection. Rather, they are generated by the artist's willful submission to the associative power of the psyche. This process resembles the interpretive disorder of paranoia, and therefore Dali called it the "paranoiac-critical method." In his famous essay, "The Conquest of the Irrational," 1935, he made a detailed exposition of the paranoiac-critical method, discovered six years earlier:

It was in 1929 that Salvador Dali brought his attention to bear on the internal mechanism of paranoiac phenomena and envisaged the possibility of an experimental method based on the sudden power of the systematic associations proper to paranoia; this method afterwards became the delirio-critical synthesis which bears the name "paranoiac-critical activity." Paranoia: delirium of interpretive association bearing a systematic structure. Paranoiac-critical activity: *spontaneous method of irrational knowledge based on the interpretive critical association of delirious phenomena.* (1) The primary function of the paranoiac-critical method is to produce images of a startling and authentically unknown nature. The paranoiac mind perceives alternate meanings of individual signs, and interpretations displace one another almost instantaneously. Whether these new relationships are created or merely noticed by the paranoiac is irrelevant. As Dali explained, "It is enough that the delirium of interpretation should have linked together the implications of the images of the different pictures covering a wall for the real existence of this link to be no longer deniable."(2)

These links can be of the order signifier-signified, or signifier-signifier, or, strangely enough, both simultaneously. The clearest and most celebrated example of this phenomenon can be seen in Dali's painting of 1940, *Slave Market with the Invisible Bust of Voltaire*. Dali, seeing Houdon's *Bust of Voltaire*, instantaneously envisioned a pair of Catholic nuns hidden within the features of the philosopher. The formal pretext of Houdon's sculpture (the signifier) gave way to a vision of the nuns (another signifier). Yet, at the same time, there exists a conceptual relationship. Dali had been struggling with his repudiation of his Catholic heritage, so his spontaneous visualization of nuns within the visage of the atheist Voltaire had a signifier-signified connection. It is possible that the two forms of association operated at different levels in the artist's psyche.

In any event, the paranoiac-critical method is a clear example of the unpredictable energy of semiotic association harnessed to create works with a multiplicity of meanings. This is an immensely valuable discovery, not only for artists, but for all who seek to understand the creation of meaning. As Dali wrote, "The paranoiac mechanism whereby the multiple image is released is what supplies the understanding with the key to the birth and origin of all images, the intensity of these dominating the aspect which hides the many appearances of the concrete."(3)

It seems ridiculous in light of all of this that post-structuralist theorists persist in proclaiming "the death of the author." How could any object or any event which we perceive as "art" come to being without the initiative of its creator? Surely *Slave Market with the Invisible Bust of Voltaire* did not spontaneously generate itself *ex nihilo*. Granted, the ultimate meaning of each perception is created by its reader.

However, no amount of theoretical discourse is going to annihilate the role of the author, the originator of the work to which the discourse re.

From Aaron Ross, *A Semiological Exploration of Dali's Paranoiac-Critical Method*

(1) Dali, Salvador, "The Conquest of the Irrational," 1936. Reprinted in *Salvador Dali: A Panorama of His Art*, edited by A. Reynolds Morse. Salvador Dali Museum, Cleveland, Ohio, 1974, p. 49.

(2) Dali, Salvador, "The Stinking Ass," 1930. Excerpted from his book *La Femme Visible*, and reprinted in *Surrealists on Art*, edited by Lucy Lippard. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1970, p. 97.

(3) *Ibid.*, p. 99.

### **Παρανοϊκοκριτική μέθοδος/ Paranoiac-critical method III**

Surrealist painter Salvador Dalí first coined this term in 1929, to refer to a way of finding and presenting the visual puns and irrationalist imagery which characterise his work. In a 1935 essay, *The Conquest of the Irrational*, he says:

It was in 1929 that Salvador Dalí brought his attention to bear on the internal mechanism of paranoiac phenomena and envisaged the possibility of an experimental method based on the sudden power of the systematic associations proper to paranoia; this method afterwards became the delirio-critical synthesis which bears the name *paranoiac-critical activity*.

#### **Paranoia:**

delirium of interpretive association bearing a systematic structure.

#### **Paranoiac-critical activity:**

spontaneous method of irrational knowledge based on the interpretive critical association of delirious phenomena.

Along with its predecessor, dada, surrealism sought to challenge the mechanistic rationalism that dominated the politics and academia of the early 20th Century, seeing in it the genesis of the first world war and other dire social and cultural trends.

Where **Dada** and **surrealist automatism** were content to encounter and exhibit the irrational in a spontaneous psychic effort on the part of the artist, producing works which aim at eluding any interpretive schema, the "veristic" strand of surrealism was happier with the use of symbolic elements, and came to be more aligned with the psychoanalytic idea of a "dream language" spoken by the unconscious, whose unplanned irruptions into waking life constitute the phenomena of delirium and madness, but which is nonetheless the true source of the artistic imagination.

Dalí's contribution to developing surrealist theory was the idea that in what he calls the "interpretive delirium" of paranoia, no straightforward hallucination is involved (seeing what is not there), merely an unusual ascription of significance and meaning to what is perceived, as for example when your paranoid friend hears just the same words on the radio that you do, but is able to hear all sorts of "hidden meanings" that you can't (seeing what is there, but differently).

In the essay *The Rotten Ass*, 1929 (which I think marks the first appearance of the phrase *paranoiac-critical* in print) **Dalí** writes:

As far removed as possible from the sensory phenomena that can be thought of as more or less connected to hallucination, paranoid activity always makes use of verifiable, recognizable materials. It is enough for someone in the grip of an interpretive delirium to link the meanings of heterogeneous paintings that happen to hang on the same wall for the real existence of such a link to become undeniable. Paranoia uses the external world to validate an obsessive idea, with the troubling result of validating its reality to others. The reality of the external world serves as illustration and proof of the **paranoid idea** and is subservient to the reality in our minds.

As can be seen from that quote, Dalí was pleased to grant (at least for purposes of his artistic programme) that the "hidden meanings" have equal status with the conventional interpretations - their "real existence" is "undeniable" - and it's possible to see in his work a desire to exhibit this undeniable presence directly and concretely for the viewer.

The exemplary form of this was for Dalí the "**double image**" where a single piece of canvas and paint presents equally well two distinct and incompatible images, as in his famous *Slave Market with the Disappearing Bust of Voltaire* (1940), where the same region of canvas can be seen equally well as either a bust of (18th Century arch-rationalist) Voltaire, or two Dutch merchants (or Spanish nuns) walking through an archway - the sky seen through the rounded arch becoming Voltaire's cranial dome, the heads and hats of the merchants (or nuns) doubling as Voltaire's crinkly pop-out eyes, and so on.

This is an extremely developed example, distinguished by its full-on realism, of a kind of optical illusion known as a bistable ambiguous image. Other less illustrious examples are the Necker cube and the duck-rabbit. The burden of generating such exquisite ambiguity fell on the *paranoiac* part of Dalí's method, and it's an intriguing question as to what exactly was involved in this. Dalí speaks vaguely of inducing in himself a **paranoiac form** of mentation, without giving any practical details, but it might be a mistake to assume that there was nothing more to be said.

This is difficult territory, since access to the irrational was the cornerstone of surrealist credibility and, to some, automatic proof of genius; dada and surrealism had a tendency to hero-worship the insane. Dalí famously said: "The only difference between myself and a madman, is that I am not mad!" and it's certainly true that his extraordinary productivity of "double images" and other "paranoiac" visuals indicates an extraordinary *flexibility* of perception (let's say) at the very least.

Whether we should understand this as Dalí literally inducing in himself a form of insanity or other altered state, though retaining, as per the *critical* part of the equation, the ability to produce out of this an artistic work rather than an entrenched delusory belief system, must be weighed against Dalí's undoubted showmanship and self-publicity. Certainly such a literalist reading is encouraged by Dalí, who also remarked that "The only difference between me and the surrealists is that I am a surrealist!", with some justification, if it's taken as a claim about the extent to which he put irrationalism into practice in his daily life.

In any case, Dalí's methodology only makes sense if we understand that the paranoiac-critical artist unleashes in himself in some fashion the kind of unusual perceptions that are found in madness or delirium and then is able to bring these effectively to the viewer through their careful presentation and embedding in the associative framework of some artistic work. Dalí's virtuosic technique comes to the fore in the latter task, either in full-blooded *trompe l'oeil* realism or in masterful adaptations of several classical styles, allowing the creation of the compelling representations which are necessary for the full psychic assault on the viewer's "rationality".

Dalí makes it reasonably clear in his "**Rotting Ass**" essay that this rationality, the consensus reality of modernism, is to be regarded itself as a paranoiac delusion of the worst and most entrenched kind, "in which the cruelest, most violent automatism achingly reveals a hatred of reality and a need to seek refuge in an ideal world that is common in childhood neurosis". By exhibiting his carefully framed alternate realities, and nodding towards the contingency and superfluity of perception itself, Dalí hoped to weaken the grip of the collective madness on us all, to "systematize confusion and



contribute to the total discrediting of the world of reality" - on Dalí's view, a moral act "in the service of the Revolution."

**Quotes from:**

*The Rotting Ass*, ("L'ane pourri") Dalí, 1929, from his book *La Femme Visible*, and translated by Arthur Goldhammer, in *Grand Street* ([www.grandstreet.com](http://www.grandstreet.com)) at <http://www.grandstreet.com/gs/g60/dali.html> (-published in the journal *Le Surrealisme au service de la revolution*, outlining the foundation of his new method, and the poem "La femme visible" ("The Visible Woman") in "Editions surrealistes.")

Dalí, Salvador, *The Conquest of the Irrational*, 1936. Reprinted in *Salvador Dalí: A Panorama of His Art*, edited by A. Reynolds Morse. Salvador Dalí Museum, Cleveland, Ohio, 1974, as cited by Aaron Ross, in *The Art of Salvador Dalí: From the Grotesque to the Sublime* at: <http://www.dr-yo.com/grot.html>

### **Πόλη κολάζ**

«...το κολάζ είναι μια μέθοδος της οποίας το πλεονέκτημα προέρχεται από την ειρωνία, φαίνεται να είναι μια τεχνική για να χρησιμοποιούμε πράγματα και ταυτόχρονα να δυσπιστούμε απέναντί τους...» (Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*). Στο βιβλίο αυτό οι συγγραφείς απορρίπτουν τα μεγάλα ουτοπιστικά οράματα του «total planning» και του «total design», προτείνοντας την πόλη κολάζ («collage city»).

Ο Colin Rowe και ο Fred Koetter επιχειρούν μια φαινομενολογική προσέγγιση διαμέσου των σχέσεων φηγούρα-βάθος. Το πρότυπο της αρχαίας πόλης παράγει χώρους ενώ το πρότυπο της μοντέρνας πόλης παράγει αρχιτεκτονικά αντικείμενα. Δεν είμαστε υποχρεωμένοι να επιλέξουμε ένα από τα δύο αυτά πρότυπα αλλά να εγκαταλείψουμε την πρόθεση του *ολικού ελέγχου* –η οποία χαρακτήρισε τη νεωτερικότητα- και να αποδεχτούμε την πολυπλοκότητα και τις αντιθέσεις της πραγματικότητας. Η πρακτική του κολάζ και του *assemblage* επιτρέπουν μια τέτοια στρατηγική, η οποία σύμφωνα με τον Colin Rowe μπορεί να αναγνωριστεί στην εικόνα της Ρώμης (κατά την αυτοκρατορική και μπαρόκ περίοδο, στα σχέδια του Nolli και του Piranesi) και στην *πόλη-μουσείο* των ναπολεόντιων χρόνων. Για τον Colin Rowe το κολάζ συνδέεται με την πρακτική του *bricolage* και μπορεί να αποτελέσει ένα πραγματικό αλλά και ένα ειρωνικό εργαλείο. Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να συνδέσουμε αρχιτέκτονες όπως ο Durand, ο Venturi, ο Rossi, ο Koolhaas και ο Aureli. Ο M. Tafuri προσέδωσε, επίσης, μια κριτική διάσταση σ' αυτή την πρακτική: «Η κριτική πράξη συνίσταται σε μια ανασύνθεση των αποσπασμάτων μόλις ιστοριοποιηθούν: στην επανασυναρμογή τους. (M. Tafuri, *The sphere and the labyrinth*)

### **Ρίζωμα.**

Ο Gilles Deleuze και ο Felix Guattari πρότειναν το ριζωματικό μοντέλο ως άρνηση της ουσιοκρατίας, της ενότητας και της δυαδικής λογικής, αναζητώντας τις πολλαπλότητες, τα πλήθη και τα γίνεσθαι. Το ρίζωμα είναι μια εναλλακτική, μη-αυταρχική «εικόνα» (ή δομή) της σκέψης, η οποία βασίζεται στην μεταφορά του *γρασιδιού*, το οποίο φυτρώνει ακατάστατα και αδιόρατα, σε αντίθεση με την τακτοποιημένη ανάπτυξη του *δέντρου* (ή δενρώδους συστήματος). Σκοπός του ριζώματος είναι να επιτρέψει στη σκέψη «να αποτινάξει το μοντέλο της, να κάνει το γρασίδι της να φυτρώσει, ακόμα και τοπικά, στα περιθώρια...» (σ. 24). Το ρίζωμα, με την έννοια αυτή, αρνείται την ίδια την ιδέα ενός μοντέλου: είναι μια ατελείωτη, ακατάστατη πολλαπλότητα συνδέσεων, χαρακτηρίζεται από ετερογένεια, η οποία δεν κυριαρχείται από ένα μοναδικό κέντρο ή μέρος, αλλά είναι αποκεντρωμένη και πληθυντική. Αποδέχεται τέσσερα χαρακτηριστικά: *σύνδεση, ετερογένεια, πολλαπλότητα και ρήξη* (σ. 7). Απορρίπτει τη γενεαλογία, τους δυαδικούς

διαχωρισμούς, τις γραμμομοριακές (molar) δομές και τις ιεραρχίες και δεν κυβερνάται από μια διαλεκτική λογική. Κατά συνέπεια εξετάζει με κριτικό τρόπο τις αφαιρέσεις που κυβερνούν τη σκέψη και οι οποίες αποτελούν τη βάση διαφόρων λόγων για τη γνώση, τη λογική (αλλά και για το σχεδιασμό).

Ο Deleuze και ο Guattari αφήνουν να ενοηθεί ότι στόχος τους δεν είναι απλώς η αποδόμηση (ή η από-σύνθεση) των μορφών, πράγμα που είναι επίσης δύσκολο, αλλά η συνεχής εναλλαγή *αποσυναρμολόγησης* και *συναρμογής*. Η τοπολογική δομή του *ρίζωματος* επιτρέπει την προσωρινή και τοπική (local) δημιουργία «παρανοϊκο-κριτικών» (βλ. παραπάνω), ή «ακατάστατων» μορφών, σε συσχετισμό με την προσωρινή δημιουργία νησίδων τάξης μέσα σε χαοτικά μορφώματα. Υπ' αυτήν την έννοια το ρίζωμα συνδέεται με το Υπερκείμενο (Hypertext, αλλά και Hyperarchitecture): συνιστά τοπολογικό μικτό μόρφωμα, μορφοκλασματικό χώρο και χώρο πολλαπλών προσβάσεων.

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου, επιμ. Γ. Κρητικός, εκδ. Κέδρος – Ράππα, Αθήνα 1981, και *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, μτφρ. Brian Massumi, Althone Press, Λονδίνο 1988 (αναφορές).

### **Σύγχυση των αντικειμένων.**

"Η ποίηση οδηγεί στο ίδιο σημείο με τις μορφές ερωτισμού, στο αδιαφόρετο, στη σύγχυση των ξεχωριστών αντικειμένων. Μας οδηγεί στην αιωνιότητα, μας οδηγεί στο θάνατο, και δια του θανάτου, στην αλληλουχία: η ποίηση είναι η *αιωνιότητα*.

*Είναι ο ήλιος που πορεύεται μαζί με τη θάλασσα. (...L'eternite. C' est la mer alee Avec le soleil)*

(Ζ. Μπατάιγ, *Ο ερωτισμός*)

### **φαντασιακό /εικονικό**

κατά την εκδοχή του Lacan ένα από τα τρία πεδία αναφοράς (πραγματικό, συμβολικό, φαντασιακό ή εικονικό) του ψυχαναλυτικού πεδίου

- από ενδουποκειμενική άποψη το κύριο χαρακτηριστικό του φαντασιακού είναι η θεμελιωδώς ναρκισσιστική σχέση του υποκειμένου με το εγώ του

- από διυποκειμενική άποψη το φαντασιακό αφορά μια δυαδική σχέση που θεμελιώνεται και συλλαμβάνεται με βάση την εικόνα ενός όμοιου (ερωτική έλξη, επιθετική ένταση).

βέβαια για τον Lacan δεν υπάρχει όμοιος – κάποιος άλλος που να είναι εγώ – διότι το εγώ είναι ένας άλλος

γενικά με τον όρο φαντασιακό μπορεί να νοείται ένας τύπος αντίληψης όπου η ομοιότητα ή ο ομοιομορφισμός παίζουν καθοριστικό ρόλο, πράγμα που επιβεβαιώνει ένα είδος σύμπτωσης του σημαίνοντος με το σημαινόμενο

(από το Laplanche, Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*)

[...]