

## Queer νοηματοδότηση: ένας Μηδενικός τόπος αντίστασης

Sotirios Bahtsetzis

### Queer Meaning: a Zero Place of Resistance

*Today art can only be made from the starting point of that which, as far as Empire is concerned, doesn't exist. Through its abstraction, art renders this inexistence visible.*

Alain Badiou (*Fifteen Theses on Contemporary Art*)

*There are only bodies and languages, except that there are truths.*

Alain Badiou (*Logics of Worlds*)

*Let us call "subject" every finite state of a generic procedure.*

Alain Badiou (*On a Finally Objectless Subject*)

The language-based operations that are at once evident in Vassiliea Stylianidou's work make us face immediately with a challenging hermeneutical puzzle. What is the significance of such a dense *apparatus* of fictions in a work that cannot be said to have progressed from its grounding parameters in a linear fashion but evolves in a somehow oblique way? Is it possible to approach such a highly demanding inquiry using interpretative tools that derive from common art critical discourses? As Vassiliea Stylianidou's work seems to act just on a register neither of language-prose nor on that of the image but actually right across them, any one-dimensional reading of her work might appear simplistic and limitative. Thinking about space, language and the embodied subject seems to be the main objectives in Vassiliea Stylianidou's work. The best way to understand how she investigates these objectives would be to find its appropriate philosophical counterpart and try to critically comment on them. Alain Badiou's article on the *Writing of the Generic*, a unique interpretation of Samuel Beckett's late modernist poetics, offers the appropriate means to come closer to the complex operations, which are at work in Vassiliea Stylianidou's oeuvre. Of course for Badiou the generic refers to what he calls a "truth", which is as such always indifferent to differences. And for Badiou it is the subject that,

*Σήμερα, τέχνη μπορεί να δημιουργηθεί μόνο με σημείο εκκίνησης εκείνο το οποίο, σύμφωνα με την Αυτοκρατορία, δεν υπάρχει. Χρησιμοποιώντας ως μέσο την αφαίρεση, η τέχνη καθιστά αυτή την ανυπαρξία ορατή.*

Αλέν Μπαντιού (*Δεκαπέντε Θέσεις για τη Σύγχρονη Τέχνη*)

*Υπάρχουν μόνο σώματα και γλώσσες, αν και υπάρχουν και αλήθειες.*

Αλέν Μπαντιού (*Λογικές του Κόσμου*)

*As ονομάσουμε «υποκείμενο» κάθε πεπερασμένο καθεστώς μιας γενόσημης διαδικασίας.*

Αλέν Μπαντιού (*Περί ενός τελικώς αποαντικειμενοποιημένου υποκειμένου*)

Οι πασιφανείς στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου εικαστικές πρακτικές με βάση τη γλώσσα μάς φέρνουν εξαρχής αντιμέτωπους με έναν ερμηνευτικό γρίφο. Ποια μπορεί να είναι η σημασία ενός τόσο πυκνού μηχανισμού επινοήσεων σε ένα έργο, το οποίο δεν θα λέγαμε πως έχει αναπτυχθεί γραμμικά με βάση τις θεμελιακές παραμέτρους του, αλλά μάλλον ακολουθεί στην εξέλιξή του μία, κατά κάποιον τρόπο, πλάγια πορεία; Είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε μια τόσο απαιτητική διερεύνηση με ερμηνευτικά εργαλεία προερχόμενα από το χώρο της συμβατικής τεχνοκριτικής; Καθώς η δουλειά της Βασιλείας Στυλιανίδου δείχνει να λειτουργεί με βάση όχι απλώς την τάξη της γλώσσας ή την τάξη της εικόνας, αλλά να κινείται κάπου ενδιάμεσα, οποιαδήποτε μονοδιάστατη ανάγνωση του έργου της δύσκολα θα απέφευγε τον κίνδυνο υπεραπλούστευσης και συρρίκνωσης του νοήματος. Ο στοχασμός περί χώρου, γλώσσας και ενσώματου υποκειμένου αποτελούν τους κυρίως στόχους στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου. Ο καλύτερος τρόπος για να κατανοήσει κανείς τη μέθοδο διερεύνησης αυτών των εννοιών θα ήταν να εντοπιστεί ένα ανάλογο φιλοσοφικό πλαίσιο και αποπειραθεί να τις σχολιάσει κριτικά. Το άρθρο του Αλέν Μπαντιού *Η γραφή του γενόσημου*, μια μοναδική ερμηνεία της ύστερης μοντερνιστικής ποιητικής του Μπέκετ, προσφέρει τα απαραίτητα εργαλεία για να προσεγγίσουμε τις σύνθετες λειτουργίες οι οποίες είναι ενεργές στην τέχνη της Βασιλείας Στυλιανίδου. Βέβαια,



which is defined as the local or finite status of a truth. Incidentally the generic, truth and the subject intertwine. This is the case by Beckett. According to Badiou's reading of his work, *"this generic desire is to be understood as the reduction of the complexity of experience to a few major functions, as the treatment in writing of only that in which an essential determination inheres. For Beckett, writing was an act ruled by a strict principle of economy"*.<sup>1</sup> Beckett's fictional apparatus subtracts anything that figured as mere circumstantial ornamentation, anything that has incidental characteristics, in order to create both a novel paradigm of the subject and a way to talk about it. And it is, in fact, the work of Beckett that has managed to stir up specific linguistic structures and indicative figural logics, which sustain our common and ordinary reality in order to criticize it. Language in Beckett's world becomes, then, an image of a highly abstract speech, actually a visual system, with an almost mathematical precision. His oeuvre represents an accurate apparatus by means of which such operations of "visual poetics" come into work. It constitutes a significant *locus classicus* of modernity. Think of the work of Mallarmé, Joyce, Kafka or Perec and compare the visual impact of such a "dispositif" of poetics deployed in their writing with the verbal power of images in the work of Duchamp, Schwitters, the early Rauschenberg and artists of the subsequent conceptual art. This is the reason why this "Beckett-dispositif" is so useful in accessing the complex worlds of truly contemporary artists, such as the one of Vassiliea Stylianidou, as well as the artist's own critique of concepts such as subject, space and language.

According to Badiou following indicative questions express Beckett's distinctive relation to occidental metaphysics: "Where would I go if I could go? Who would I be, if I could be? What would I say, if I had a voice? Who says this, saying it's me?" This remarkable formulation of a threefold inquiry that point toward elementary situations pertaining to the subject, constitutes, according to Badiou, the fundamental instance of a subject of enunciation. This is the generic "I" which stands as an emblem for Beckett's characters, "a man of trajectory (going), of motionlessness (being) and of monologue (saying)".<sup>2</sup> Badiou argues that the linguistic

για τον Μπαντιού η ιδιότητα του γενόσημου (generic) χαρακτηρίζει αυτό που ο ίδιος ορίζει ως μια «αλήθεια», η οποία ως τέτοια είναι αδιάφορη πάντα στις διαφορές. Αλλά επίσης για τον Μπαντιού είναι το ίδιο το υποκείμενο που ορίζεται ως το τοπικό ή πεπερασμένο καθεστώς της αλήθειας. Άρα το γενόσημο, η αλήθεια και το υποκείμενο συνυφαίνονται. Όπως και στην περίπτωση του Μπέκετ. Σύμφωνα με την ανάγνωση του έργου του από τον Μπαντιού, «αυτή η γενόσημη επιθυμία οφείλει να γίνει κατανοητή ως αναγωγή της πολυπλοκότητας της εμπειρίας σε λίγες αντιπροσωπευτικές λειτουργίες, ανάλογα με την αντιμετώπιση μέσω της γραφής μόνο εκείνου που εμπεριέχει έναν ουσιαστικό καθορισμό. Για τον Μπέκετ η γραφή είναι μια πράξη που ορίζεται από την αυστηρή, θεμελιώδη αρχή της οικονομίας».<sup>1</sup> Ο μυθοπλαστικός μηχανισμός του Μπέκετ αφαιρεί οτιδήποτε εμφανίζεται ως απλώς ενδεικτική διακόσμηση, οτιδήποτε έχει επουσιώδη χαρακτηριστικά, προκειμένου να δημιουργήσει ένα νέο παράδειγμα περί του υποκειμένου αλλά και έναν τρόπο να μιλήσει κανείς γι' αυτό. Και είναι, όντως, το έργο του Μπέκετ που έχει καταφέρει να αναδείξει συγκεκριμένες γλωσσικές δομές και τα ενδεικτικά εκείνα σχήματα λόγου τα οποία συντηρούν την κοινή, καθημερινή μας πραγματικότητα, προκειμένου να της ασκήσει κριτική. Η γλώσσα, λοιπόν, στο σύμπαν του Μπέκετ γίνεται η εικόνα ενός ιδιαίτερα αφαιρετικού προφορικού λόγου – ουσιαστικά, γίνεται οπτικό σύστημα που δρα με σχεδόν μαθηματική ακρίβεια. Το έργο του αποτελεί μια «διάταξη» (dispositif) ακρίβειας μέσω της οποίας επιτελούνται εκείνες ακριβώς οι λειτουργίες που θα μπορούσαν να οριστούν ως «οπτική ποιητική». Χαρακτηριστικό που αποτελεί ενδεικτικό κοινό τόπο του μοντερνισμού. Αναλογιστείτε το έργο του Μαλαρμέ, του Τζόις, του Κάφκα ή του Περέκ και συγκρίνετε την επίδραση των ποιητικών διατάξεων που χρησιμοποιούν στο γράψιμό τους σε οπτικό επίπεδο με τη λεκτική ισχύ των εικόνων στο έργο του Ντυσάν, του Σβίτερς, του πρώιμου Ραούσενμπεργκ και καλλιτεχνών της επακόλουθης Εννοιολογικής Τέχνης. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο αυτή η «διάταξη-Μπέκετ» είναι τόσο χρήσιμη στο να προσεγγίσουμε τους πολυσύνθετους κόσμους πραγματικά σύγχρονων καλλιτεχνών, όπως αυτόν της Βασιλείας Στυλιανίδου, αλλά και την κριτική στάση των καλλιτεχνών αυτών απέναντι σε έννοιες όπως υποκείμενο, χώρος και γλώσσα.

Σύμφωνα με τον Μπαντιού, η ενασχόληση με τα ακόλουθα ενδεικτικά ερωτήματα εκφράζει τη χαρακτηριστική σχέση του έργου του Μπέκετ με τη δυτική μεταφυσική: «Πού θα πήγαίνα, εάν μπορούσα να πάω· ποιος θα ήμουν, εάν μπορούσα να είμαι· τι θα έλεγα εάν είχα φωνή· ποιος το εκφέρει αυτό, λέγοντας ότι είμαι εγώ;» Αυτή η αξιοθαύμα-

and visual dispositif of this “generic I” poses four questions: that of the “site of being”, that of the “subject”, that of the “name of what happens or what arrives” and finally that “of the existence of the Two, or the virtuality of the Other”.<sup>3</sup> Allow me to use these categories in order to describe the complex conceptualisations in Vassiliea Stylianidou’s work, even if running the risk of overshadowing some of its essential characteristics. The first concept discussed by Badiou, that of “the site of being”, is exposed by Beckett through two tropes. Two major “ontological localizations,” that is, a “closure” and then the “open, geographical space, a space of trajectories, and of varieties of pathings”.<sup>4</sup> Characters in Beckett’s plays move or stay motionless within given spaces in which all descriptive ornamentation is suppressed. According to Badiou through this “cartography” of all possible trajectories we are coming to an understanding of the being’s localization as “a void.” What he subsequently emphasizes is a “progressive fusion of closure and of open, errant space, [while] the enclosed and the open become merged together, .... and it turns out to be impossible to know whether it is destined to movement or rather to motionless”.<sup>5</sup> Badiou sees how the site of the subject is gradually constructed in these metaphors of localization, wandering and closure in order to conclude that both voyage and fixity are inherent in the same place. Let us concentrate on this point, as it allows a meditation on Vassiliea Stylianidou’s fundamental concept of the *homorhythmic* intertwining of space, language and embodied subject.

Already in early works such as *SCANNING: A VIDEO – ESSAY* (2000) the artist has created oddly dreamlike, nonspecific sceneries, vast monumental arenas in nature, in which a solitary character, a kind of a generic subject, moves across them. It is, for that reason symptomatic that we never get to see the faces of the protagonists in Vassiliea Stylianidou’s videos. The movement of the protagonist has no specific direction and no goal, although it doesn’t seem random. Less than an actual crossing it is a literal “scanning” of the landscape not with the eyes but with the body. This phenomenological deployment of the body brings in mind how Gilles Deleuze and Félix Guattari distinguish between two kinds of spaces: smooth space and striated space,

στη σχηματοποίηση μιας πολλαπλής διερώτησης, η οποία εφιστά την προσοχή μας σε βασικές καταστάσεις που σχετίζονται με το υποκείμενο. Συνιστά, σύμφωνα με τον Μπαντιού, την πρωταρχική κατάσταση ενός υποκειμένου της εκφοράς. Πρόκειται εδώ για το «γενόσημο Εγώ», το οποίο προτάσσεται ως εμβληματικό για τους χαρακτήρες του Μπέκετ, «ένας άνθρωπος σε τροχιά (καθ’ οδόν), σε ακινησία (όντας) και σε μονόλογο (εκφέροντας λόγο)». <sup>2</sup> Ο Μπαντιού διατείνεται ότι η γλωσσική και οπτική διάταξη αυτού του «γενόσημου Εγώ» θέτει τέσσερα ερωτήματα: το πρώτο για τον «τόπο του όντος»· το δεύτερο, για το «υποκείμενο»· το τρίτο για το «όνομα εκείνου που συμβαίνει ή εκείνου που καταφτάνει»· και, τέλος, για την ύπαρξη του Δύο, ή τη δυνητικότητα του Άλλου». <sup>3</sup> Ας μου επιτραπεί να χρησιμοποιήσω αυτές τις κατηγορίες για να περιγράψω τις σύνθετες εννοιολογικές συλλήψεις στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου, έστω και διατρέχοντας τον κίνδυνο να επισκιασω κάποια από τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά του. Την πρώτη έννοια την οποία πραγματεύεται ο Μπαντιού, τον «τόπο του όντος», ο Μπέκετ την επεξεργάζεται μέσα από δύο τροπισμούς – δύο κύριες οντολογικές εντοπίσεις (localizations) – ένα χώρο «περίκλειστο» (closure) και «έναν ανοικτό, γεωγραφικό χώρο, όπου διαγράφονται τροχιές και ποικιλότητες διανοίξεις (pathings)». <sup>4</sup>

Οι χαρακτήρες στα έργα του Μπέκετ κινούνται ή μένουν ακίνητοι μέσα σε δεδομένους χώρους από όπου έχει αφαιρεθεί οποιοσδήποτε περιγραφικός διάκοσμος. Σύμφωνα με τον Μπαντιού, μέσα από αυτή τη «χαρτογράφηση» κάθε δυνατής τροχιάς, φτάνουμε σε μια κατανόηση της τοποθεσίας του όντος ως «κενού». Εκείνο που τονίζει στη συνέχεια, είναι «μια προοδευτική συγχώνευση του περίκλειστου και του ανοικτού, περιπλανώμενου χώρου, κατά την οποία καθίσταται πλέον αδύνατον να αντιληφθεί κανείς εάν ο χώρος αυτός προδιαγράφεται από κίνηση ή από στατικότητα». <sup>5</sup> Ο Μπαντιού κατανοεί τον τρόπο με τον οποίο ο τόπος του υποκειμένου αρθρώνεται βαθμιαία μέσα σ’ αυτές τις χωρικές μεταφορές της περιπλάνησης και του κλειστού χώρου, έως ότου γίνει αντιληπτό ότι τόσο το ταξίδι όσο και η ακινησία ανήκουν στον ίδιο χώρο. Ας επικεντρωθούμε σε αυτό, καθώς μας επιτρέπει να αναστοχαστούμε πάνω στη βασική για τη Βασιλεία Στυλιανίδου έννοια της *ομόρρυθμης* (*homorhythmic*) αλληλεξάρτησης χώρου, γλώσσας και ενσώματου υποκειμένου.

Ήδη σε πρώιμα έργα, όπως το *SCANNING: A VIDEO – ESSAY* (2000), η καλλιτέχνης δημιούργησε κατά παράδοξο τρόπο ονειρικά, μη συγκεκριμένα σκηνικά, μέσα στα οποία κινείται ένα μοναχικό πρόσωπο. Αυτός είναι και ο λόγος που ποτέ δεν μας είναι ορατό το πρόσωπο των πρωταγωνιστών στα βίντεο της Βασιλείας Στυλιανίδου.



coinciding with the distinction they draw between the “nomadic” and the “sedentary” type of journey. In their general discussion of these two spatial arrangements, the smooth and the striated space are associated with two systems of both signification as well as power: one which is nomadic and fluid and another that is oriented toward the state and static. Smooth space sets up a nomadic system of movement, in which lines become vectors, rather than a linear sequence of incidents: “a direction and not a dimension or metric determination”.<sup>6</sup> As opposed to the gravitational and observable space of a striated topography, the nomadic movement provides a space of “deterritorialization”. With this, the *topography* of the embodied subject, which is caught between movement and motionless, body and eye has been created. The body in *SCANNING: A VIDEO – ESSAY* moves in a generic landscape in front of a fixed camera and creates fluid vectors and trajectories, rather than sedentary routes. On the contrary this body exists only due to the sedentary fixation of the camera on it. Less than asserting a dichotomy between nomadic fluidity and territorialization Vassiliea Stylianidou’s work offers an understanding of the site of the being as a superimposition of perspectives, that means, as an intertwining of oppositional temporalities or a palimpsest of descriptive possibilities, where fixity and fluidity intermingle. Applying her concept to Badiou’s thinking is a way to understand his dictum that “being as void in-exists in language”.<sup>7</sup> There is no absolute meaning but rather a figural enunciation that generates ambiguity, actually indicating that both temporalities and conditions of being have always an Imaginary side. This is a fundamental aspect of Vassiliea Stylianidou’s work, functioning like a Möbius strip, where there is no inside or outside, but just occasional convolutions of intensity.

We might even say that her comment on the imaginary status of fluidity and fixation allows for a meditation on the “topological” value of the subject’s site. I use the term in its mathematical connotation: Topology is concerned with spatial properties that are preserved under continuous deformations of objects. For example deformations that involve stretching and bending. In a later work the topological character of Vassiliea Stylianidou’s discursive operations on fluidity and

Η κίνηση των πρωταγωνιστών δεν έχει συγκεκριμένη κατεύθυνση ή στόχο, ούτε όμως και δείχνει να είναι τυχαία. Κάτι λιγότερο από διάβαση προς κάπου αλλού, η κίνηση είναι κυριολεκτικά ένα σάρωμα (scanning) του τοπίου, όχι με τα μάτια αλλά με το σώμα. Αυτή η φαινομενολογική χρήση του σώματος μας παραπέμπει στη διάκριση των Ζυλ Ντελεζ και Φελίξ Γκουαταρί ανάμεσα σε δύο είδη χώρου: τον λείο και τον γραμμωτό, η οποία επίσης συμπίπτει με τη διάκρισή τους ανάμεσα σε ένα «νομαδικό» και ένα «στατικό» είδος ταξιδιού. Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο των αναφορών τους, αυτές οι δυο χωρικές κατατάξεις, ο λείος και ο γραμμωτός χώρος, συνδέονται με δύο συστήματα νοηματοδότησης και εξουσίας: το νομαδικό αναφέρεται στο ρευστό ενώ το αντίθετό του είναι προσανατολισμένο προς το μόνιμο και το στατικό. Ο λείος χώρος διευκολύνει ένα νομαδικό σύστημα (μετα)κίνησης μέσα στο οποίο οι γραμμές μετατρέπονται σε άξονες (διανύσματα) μάλλον, παρά εκφράζουν γραμμικές ακολουθίες γεγονότων: «μια κατεύθυνση και όχι μια διάσταση ή μια μετρική ποσότητα».<sup>6</sup> Σε αντίθεση με τον εμφανή χώρο της γραμμωτής τοπογραφίας, ο οποίος υπόκειται στους νόμους της βαρύτητας, η νομαδική κίνηση παρέχει ένα χώρο «απεδαφοποίησης» (deterritorialization). Μέσα από αυτές τις κατηγορίες, έχει δημιουργηθεί μια τοπογραφία του ενσώματου υποκειμένου, το οποίο μετεωρίζεται ανάμεσα στην κίνηση και τη στατικότητα, ανάμεσα στο σώμα και στο μάτι. Το σώμα στο *SCANNING: A VIDEO – ESSAY* κινείται μέσα σ’ ένα χώρο που θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε, μπροστά σε μια ακίνητη κάμερα, και δημιουργεί κυρίως ρευστούς άξονες και τροχιές, παρά πάγιες διαδρομές. Για την ακρίβεια, το σώμα αυτό υπάρχει μόνον εξαιτίας της στατικής προσκόλλησης της κάμερας πάνω του. Χωρίς ακριβώς να προτάσσει τη διχοτομία μεταξύ νομαδικής ρευστότητας και εδαφοποίησης, το έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου προτείνει να κατανοήσουμε τον τρόπο του σώματος, του όντος, ως υπέρθεση προοπτικών, ως ένα είδος συνύφανσης αντιθετικών χρονικοτήτων ή ένα παλίμψηστο περιγραφικών δυνατοτήτων όπου σμίγουν η στατικότητα και η ρευστότητα. Το να εφαρμόσουμε αυτή την επινόησή της στη σκέψη του Μπαντιού, αποτελεί έναν τρόπο για να κατανοήσουμε την ρήση του ότι «το on εν-υπάρχει (in-exists) στην γλώσσα ως κενό».<sup>7</sup> Δεν υπάρχει απόλυτο νόημα αλλά, μάλλον, μια εκφορά (enunciation) η οποία παράγει αμφισημία, υποδηλώνοντας ότι τόσο οι χρονικότητες όσο και οι καταστάσεις του όντος έχουν πάντοτε και μια διάσταση στο Φαντασιακό. Πρόκειται για μια ουσιαστική πτυχή του έργου της Βασιλείας Στυλιανίδου, η οποία λειτουργεί ως μια «ζώνη του Möbius», όπου δεν υπάρχει εσωτερικό ή εξωτερικό, αλλά μόνο περιστασιακές διακυμάνσεις «εντάσεων/εξάρσεων» (intensities).

fixation become apparent. In *Let's make it compact* (2003) the “analog” image of a landscape undergoes an equivalent “digital” transformation: with the use of digital image processing footage of a landscape becomes itself a tangible object, in order to expose to the viewer how sensing itself can be understood as a topological operation. This is not just a game with the possibilities of a technical medium. It rather reminds us of Marcel Duchamp’s endless ontological explorations of the multi-dimensional space of the subject and his conceptualization of visual and haptic space. According to Duchamp, representation had become far too “retinal” and the intellectual was neglected, so that art had to deal with its restoration, to gain back its multi-dimensionality. Vassiliea Stylianidou’s first work *the intelligible table* (1999) responds to this initial moment of modernist foundation of conceptualism. In this video-installation the artist approaches the object, a table, with the intent of making a physical contact, bending down, leaning on the surface, or pulling up a chair and sitting down. Stroking her hands over the surface of the table, which gives way to her touch like pliant dough, the connection between the consciously active subject and an inanimate, passive object is being reversed. The table responds to the caresses. The artist becomes its instrument. As Slavoj Žižek points out, the subject is experienced as such by means of that which objects it.<sup>8</sup> Yet, this operation, which functions as the ultimate metaphor for the artist as a sculptor, as a form-giver, has an awkwardly sensual aspect: a “making love” to the multi-dimensional, intelligible object that actually establishes its merely *imaginary* dimension. And it is truly like this. The digitally manipulated video is projected on the surface of a room-size, black box: inside the black box the object exists just as a fragment – a pair of trestles and a slide projection of the table imply its presence. In the series of works *pro.fiction01perpetuum mobile* (2004), the artist focuses on the juxtaposition and the intermingling of real and imaginary topographies, where both the analog-cinematic and the digital are intertwined in order to create virtual, that means, non actual spaces. These oddly surreal landscapes and sober urban settings, immersed in a curiously austere, although discomfoting calmness, operate mainly as *psychotropic* spaces. Undefined creatures that resemble rubber objects or curious viral organisms (the product

Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι, επειδή η Βασιλεία Στυλιανίδου σχολιάζει τη φανταστική υπόσταση της ρευστότητας και της στατικότητας, μας επιτρέπει να στοχαστούμε πάνω στην «τοπολογική» αξία της θέσης του υποκειμένου. Χρησιμοποιώ τον όρο με τις μαθηματικές του συνδηλώσεις: Η τοπολογία ασχολείται με χωρικές ιδιότητες οι οποίες διατηρούνται κατά τις παραμορφώσεις ενός αντικειμένου, όπως είναι η τάση και η κάμψη. Σε ένα μετέπειτα έργο, γίνεται σαφής ο τοπολογικός χαρακτήρας της εικαστικής πρακτικής της Βασιλείας Στυλιανίδου. Στο *Let's make it compact* (2003), η αναλογική εικόνα ενός τοπίου υφίσταται μια αντίστοιχη «ψηφιακή» μετατροπή: με τη χρήση τεχνικών ψηφιακής επεξεργασίας εικόνας, το οπτικό υλικό από ένα υπάρχον τοπίο γίνεται το ίδιο ένα από αντικείμενο, εκθέτοντας στον θεατή τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η αισθητηριακή πρόσληψη μπορεί να θεωρηθεί ως τοπολογικός χειρισμός (operation). Εδώ, δεν πρόκειται απλώς για ένα παιχνίδι με τις δυνατότητες ενός τεχνικού μέσου, δηλαδή του ψηφιακού: περισσότερο φέρνει στη μνήμη τις ατέρμονες οντολογικές διερευνήσεις του Μαρσέλ Ντυσάν περί πολυδιάστατου χώρου του υποκειμένου και σύλληψης του χώρου ως οπτικού και απτικού ταυτόχρονα. Σύμφωνα με τον Ντυσάν, η αναπαράσταση είχε καταστεί σε υπερβολικό βαθμό μια υπόθεση του αμφιβληστροειδούς, ενώ το διανοητικό στοιχείο είχε υποβαθμιστεί και, επομένως, η τέχνη χρειαζόταν να αφιερωθεί στην παλινόρθωσή της προκειμένου να ξανακερδίσει την πολλαπλότητα των διαστάσεων της. Το πρώτο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου, *the intelligible table* (1999), συνηχεί με αυτή την πρώτη στιγμή της εγκαθίδρυσης του εννοιολογισμού (conceptualism) στο μοντερνισμό. Σε αυτή τη βιντεοεγκατάσταση, η καλλιτέχνις πλησιάζει ένα αντικείμενο –ένα τραπέζι– με την πρόθεση να έρθει σε επαφή με αυτό, να σκύψει πάνω του, να ακουμπήσει στην επιφάνειά του ή να τραβήξει μια καρέκλα και να καθίσει στο τραπέζι. Καθώς χαϊδεύει την επιφάνεια του τραπεζιού, η οποία υποχωρεί στο άγγιγμά της σαν εύπλαστη ζύμη, η σύνδεση ανάμεσα στο συνειδητά ενεργό υποκείμενο και ένα άψυχο, παθητικό αντικείμενο αντιστρέφεται. Το αντικείμενο αντιδρά στις θωπείες. Η καλλιτέχνις γίνεται το εργαλείο του. Όπως επισημαίνει ο Σλαβόι Ζίζεκ, το υποκείμενο βιώνεται ως τέτοιο μέσω εκείνου το οποίο του εναντιώνεται.<sup>8</sup> Παρόλα αυτά, η πράξη αυτή, η οποία λειτουργεί ως εμβληματική μεταφορά για τον εικαστικό ως γλύπτη –ή ως εκείνον που μορφοποιεί– διαθέτει μια διάσταση αμήχανης αισθησιακότητας: είναι ένα είδος «κάνω έρωτα» με το πολυδιάστατο, καταληπτό αντικείμενο, η οποία επικυρώνει όμως την αποκλειστικά φαντασιωτική του διάσταση. Και έτσι είναι όντως. Το ψηφιακό βίντεο που μόλις περιγράψαμε προβάλλεται πάνω στην επιφάνεια ενός μαύρου κουτιού σε διαστάσεις δωματίου: μέσα στο μαύρο κουτί το αντικείμενο υπάρχει



of digital processing) appear in fine choreographies of rhythm and immobility creating their own topological trajectories. Since 2002, Vassiliea Stylianidou has been employing the Cinema 4D software that offers to the user – apart from various sophisticated functions and tools – basic forms of image making, the so called *primitives*. Using the primitives, one is able to realize constructions of space and movement ranging from the simplest to the most complicated. In their minutest movement these inexistent beings displace human bodies. They silence them and make their space, notably our space, somehow virtual and completely denaturalized. This brings to mind Jean Baudrillard's celebrated dictum of the negation of the concept of reality due to the operational dimension of simulation that substitutes signs of the real for the real itself: "No more mirror of being and appearances, of the real and its concept. No more imaginary coextensivity: rather, genetic miniaturization is the dimension of simulation. The real is produced in the form of miniaturized units, from matrices, memory banks and command models – and with these it can be reproduced an indefinite number of times".<sup>9</sup> In the short, somehow, ironic video *infinity (now)* (2003) we see a flat generic landscape and we hear the voice of Baudrillard saying in German: "*The illusion of the world is radical, the world is a radical illusion, and the illusion is of course unbearable. This is why we try to materialize the world to make it effective, to elude the illusion ... and this is what we do with the sciences, technology etc. This is the simulation, all these resources to escape illusion. The only way to avoid simulation is not by referring to reality but on the contrary by embracing the illusion*". It is however significant that even the voice of the celebrated master of simulation heard in the video is the product of a minimal digital manipulation. The artist has extracted seconds of sound between the words in Baudrillard's original soundtrack and with these "breathing units" she has created a rhythmical sound-layer that resembles a kind of mechanical noise. Baudrillard's voice becomes itself a primitive outside of reality.

The well-known Beckettian figure of a voice without an echo or response, a voice that resides a motionless, mutilated and

απλώς αποσπασματικά – τα δυο ξύλινα στηρίγματα του τραπεζιού και η προβολή μιας διαφάνειας του τραπεζιού υποδηλώνουν την παρουσία του. Στη σειρά έργων *pro. fiction01 perpetuum mobile* (2004), η καλλιτέχνης εστιάζει στην αλληλοεπικάλυψη και σύμφυση πραγματικών και φαντασιακών τοπογραφιών, στις οποίες εμπλέκονται οι διαστάσεις τόσο του αναλογικού-κινηματογραφικού όσο και του ψηφιακού, προκειμένου να δημιουργήσουν εικονικούς, μη-πραγματικούς τόπους. Τα παράδοξα αυτά σουρεαλιστικά τοπία και τα νηφάλια σκηνικά αστικών χώρων, βυθισμένα σε μια ιδιαζόντως αυστηρή, ανησυχητική ηρεμία, λειτουργούν κυρίως ως *ψυχό-τροπα* τοπία. Απροσδιόριστα πλάσματα που μοιάζουν με αντικείμενα από καουτσούκ ή με περιέργους οργανισμούς-ιούς (τα ίδια αποτελούν προϊόντα ψηφιακής επεξεργασίας) εμφανίζονται σε περίτεχνες χορογραφίες ρυθμικής κίνησης και ακινησίας, δημιουργώντας τα δικά τους τοπολογικά ανύσματα. Από το 2002, η Βασιλεία Στυλιανίδου χρησιμοποιεί το πρόγραμμα ψηφιακής επεξεργασίας εικόνας Cinema 4D, το οποίο προσφέρει στον χρήστη –πέρα από διάφορες προηγμένες λειτουργίες και εργαλεία– τη δυνατότητα κατασκευής πρωτόλειων, ψηφιακών τρισδιάστατων μορφών (επονομαζόμενων *primitives*). Χρησιμοποιώντας αυτές τις μορφές, μπορεί κανείς να κατασκευάσει κίνηση και χώρους, από πολύ απλούς έως εξαιρετικά σύνθετους. Μέχρι και στην παραμικρή τους κίνηση τα ανύπαρκτα αυτά όντα εξοστρακίζουν από το χώρο τα ανθρώπινα σώματα: τους επιβάλλουν τη σιωπή και καθιστούν το χώρο του –δηλαδή το χώρο μας– περιέργως εικονικό και αποφυσικοποιημένο. Αυτό φέρνει στο νου το πασίγνωστο απόφθεγμα του Ζαν Μπωντριγιάρ περί της ακύρωσης της έννοιας της πραγματικότητας χάρη στη λειτουργική διάσταση της προσομοίωσης, η οποία, κατά τον φιλόσοφο, υποκαθιστά με σημεία του πραγματικού το ίδιο το πραγματικό: «Όχι πλέον καθρέφτισμα του όντος και των εμφανίσεων, του πραγματικού και της έννοιάς του. Όχι πλέον φαντασιωτική συν-εκτατότητα (coextensivity): αντ' αυτού, η γενοδόμη μικρογραφοποίηση (miniaturization) είναι η διάσταση της προσομοίωσης. Το πραγματικό παράγεται από μονάδες-μινιατούρες, από πίνακες στοιχείων, από τράπεζες δεδομένων και από πρότυπα εντολών – και, μέσω αυτών, μπορεί να αναπαραχθεί άπειρες φορές».<sup>9</sup> Στο σύντομο και ειρωνικό βίντεο *infinity (now)* (2003) βλέπουμε ένα επίπεδο, αφαιρετικό τοπίο και ακούμε τη φωνή του Μπωντριγιάρ να λέει στα γερμανικά: «*Η ψευδαίσθηση του κόσμου είναι ριζική, ο κόσμος είναι μια ριζική ψευδαίσθηση, και η ψευδαίσθηση είναι, βεβαίως, ανυπόφορη. Αυτός είναι ο λόγος που προσπαθούμε να υλοποιήσουμε τον κόσμο και να τον κάνουμε ενεργό (effective), ώστε να ξεφύγουμε από την ψευδαίσθηση... Και αυτό είναι κάτι που κάνουμε με τις επιστήμες, την τεχνολογία κ.λ.π. Αυτή είναι η προσομοίωση,*

διαθέτουμε ένα σωρό μέσα για να αντιπαρέλθουμε την ψευδαίσθηση. Ο μόνος τρόπος να αποφύγουμε την προσομοίωση δεν είναι να αναφερόμαστε στην πραγματικότητα αλλά, αντιθέτως, να ενστερνιστούμε την ψευδαίσθηση». Είναι, παρόλα αυτά, σημαντικό το ότι ακόμη και η φωνή που ακούμε στο βίντεο, η φωνή του διαβόητου μετρ της προσομοίωσης, είναι το αποτέλεσμα μιας ελάχιστης ψηφιακής χειραγώγησης. Η καλλιτέχνις έχει αφαιρέσει δευτερόλεπτα ήχου μεταξύ των λέξεων στο πρωτότυπο ηχητικό αρχείο του Μπωντριγιάρ και, χρησιμοποιώντας αυτές τις «μονάδες αναπνοής», έχει δημιουργήσει ένα ρυθμικό ηχητικό υπόστρωμα που μοιάζει με κάποιο είδος μηχανικού θορύβου. Η ίδια η φωνή του Μπωντριγιάρ γίνεται έτσι ένα primitive εκτός πραγματικότητας.

captive body, enchained, nailed to a hospital bed, or planted in a jar seems to correspond to this witty work of Vassiliea Stylianidou.<sup>10</sup> In Beckett's world this figure brings to the fore the struggle of the individual, of the conscious subject that "endlessly strives to find a way to its identification".<sup>11</sup> It depicts in the best way possible Badiou's second fundamental category that of the *subject* and brings us to the second major theme in Vassiliea Stylianidou's work, the relation of the subject to itself within this given condition of reality. The modern self-reflexive subject, the "solipsistic" subject, according to Badiou, is pulled "between the subject of enunciation, the subject of passivity and the questioning subject".<sup>12</sup> The cogito, that which makes statements, the voice that produces an endless stream of fables and narratives meets its uncanny double, the questioning, the interrogating subject of doubt, every time it tries to "arrive at this originary silence in which the being of enunciation ineres".<sup>13</sup> As Badiou claims, this condition is intolerable, because for Beckett or for Mallarmé – and indeed for the entire literary modernism – to think the properties and conditions of thought presupposes a condition of "terror". It is not simply an anxiety but an ontological condition of sublime fear and trembling in front of the im(possibility) of language. Let's look at *pro.fiction01 perpetuum mobile03* (2004) to see how this fundamental idea is depicted in the motifs that have been employed in this video installation: The word *Schweigen* (silence) is depicted as a monumental Hollywood-like sculpture on the top of a mountain range that lies behind a vast surface of calmly running water. This video is accompanied by a small coffee table on the surface of which a glob of chewing gum is warmed under the light of a small metal desk lamp. This glob resembles the mountain in the video while it functions as the negative of the mouth opening. The used chewing gum is the ironic equivalent of speech, the mocking reminiscence of the endless, incoherent talkativeness through which the subject of enunciation is constituted. The philosophical questioning of this daily *logorrhoea* leads us to the grounding of language, which, according to Badiou, is silence, "the silent being of all speech". And Badiou asks "Can the subject not rejoin the place where every question is absent, and leave aside, leave off the dead-end of its identity?" And he answers categorically: "Well,

Το γνωστό σχήμα του Μπέκετ μιας φωνής χωρίς αντίληψη ή απόκριση – μια φωνή η οποία εγκατοικεί ένα ακίνητο, ακρωτηριασμένο και αιχμάλωτο σώμα, αλυσσοδεμένη, καθηλωμένη στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου ή μέσα σε μια γυάλα – φαίνεται να βρίσκει αντιστοιχίες στο πνευματώδες έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου.<sup>10</sup> Στο σύμπαν του Μπέκετ, το σχήμα αυτό φέρνει στο προσκήνιο τον αγώνα του ατόμου, του συνειδητού υποκειμένου το οποίο «παλεύει ατέρμονα να βρει το δρόμο του προσδιορισμού της ταυτότητάς του». <sup>11</sup> Η φιγούρα αυτή απεικονίζει, με τον ευτυχέστερο δυνατό τρόπο, τη δεύτερη θεμελιώδη κατηγορία του Μπαντιού – εκείνη του υποκειμένου – και μας φέρνει στο δεύτερο κυρίαρχο θέμα στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου: τη σχέση του υποκειμένου με τον εαυτό του εν μέσω αυτής της δεδομένης συνθήκης πραγματικότητας. Το μοντέρνο, αυτοαναφορικό υποκείμενο, το σολιψιστικό υποκείμενο κατά τον Μπαντιού, βρίσκεται εν μέσω των αντιμαχόμενων ροών «του υποκειμένου της εκφοράς, του υποκειμένου της παθητικότητας και του διερωτώμενου υποκειμένου». <sup>12</sup> Το cogito που κάνει δηλώσεις, η φωνή που παράγει μια ατέρμονη ροή από μυθεύματα και αφηγήσεις, συναντά τον παράδοξο ανοίκειο σωστός του, το υποκείμενο της αμφιβολίας, το οποίο κάνει επερωτήσεις και ανακρίνει, κάθε φορά που προσπαθεί «να φτάσει σ' εκείνη την πρωτογενή σιωπή στην οποία εδρεύει η ουσία της εκφοράς». <sup>13</sup> Σύμφωνα με τον Μπαντιού, η συνθήκη αυτή είναι ανυπόφορη αφού για τον Μπέκετ ή τον Μαλαρμέ – και μάλιστα, για ολόκληρο το μοντερνισμό όσον αφορά τη λογοτεχνία – το να συλλάβει κανείς αυτές τις συνθήκες και ιδιότητες της σκέψης προϋποθέτει μια κατάσταση «τρόμου». Δεν πρόκειται απλώς για άγχος αλλά για μια οντολογική συνθήκη δεινού φόβου και ανημπόριας μπροστά στην (α)δυνατότητα της γλώσσας. Κοιτάζοντας το *pro.fiction01 perpetuum mobile03* (2004) βλέπουμε πώς η βασική αυτή ιδέα εκφράζεται μέσα από τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται σε αυτή τη βιντεοεγκατάσταση.



no, it cannot”.<sup>14</sup> This is the traumatic experience of residing inside the place of language, a condition that has been exposed by philosophy’s linguistic turn, constantly visible in Vassiliea Stylianidou’s work.

In the smaller work *good and evil (Inside Out)* (2005) language is represented as written text on a piece of paper that plays the role of the mouth, one white and one black round plastic item – a kind of washer – play the role of the eyes, and a white CD paper cover functions as the face. This childlike drawing serves as a kind of emblem of human presence. For Badiou presence is distributed inside and outside, while its actual, chosen place is the “between”, the “interval”. Beyond good and evil presence oscillates “between said and missaid”<sup>15</sup>, while, exactly this insufficiency of language, what Badiou calls “the vocabulary of castration” points out towards the structural incommensurability of presence and subsequently of human existence. “Presence does not infer any meaning”.<sup>16</sup> That’s the reason, Badiou concludes, why “Beckett’s texts are *texts for nothing*.... They report not that there is nothing (Beckett was never a nihilist), but that writing has nothing more to assert”.<sup>17</sup> This is a poetological program but also an ontological proof. The *locus classicus* for this position of Badiou is Jacques Lacan’s theory on the split subject: the barred S within the network of signifying relations that form the Lacanian Symbolic – the register of the speaking subject and the order of the law. The stability of our identity relies on the coherence of the Imaginary totalizations, as long as they appear to us in a recognizable and intelligible form.

But what happens when we look behind this socially sanctioned fantasy of an order? Maybe the most dramatic expression of this structural incoherence of the Symbolic order is the video *Soft Target* (2007) in which a faceless female figure directs through the spiral movement of the camera, a knife toward the viewer. In this video a meaningless mass of phrases functions as the soundtrack. “It is a kind of exorcizing language itself”, as Vassiliea Stylianidou says. This unrecognizable collage of words, a phallic object of language (“the genitalia of

Η λέξη *Schweigen* (σιωπή) αναπαρίσταται ως ένα μνημειώδες γλυπτό στην κορυφή μιας οροσειράς (όπως η γνωστή επιγραφή του Hollywood), η οποία απλώνεται πίσω από ένα σώμα νερού που ρέει ήσυχα. Το βίντεο αυτό συνοδεύεται από ένα τραπεζάκι, πάνω στο οποίο μια μασημένη τσίχλα θερμαίνεται στο φως μιας μικρής μεταλλικής λάμπας γραφείου. Η τσίχλα μοιάζει με το βουνό που εμφανίζεται στο βίντεο και, ταυτόχρονα, λειτουργεί ως η αρνητική εικόνα του ανοιχτού στόματος. Η μασημένη τσίχλα είναι το ειρωνικό αντίστοιχο του προφορικού λόγου, η κοροϊδευτική υπενθύμιση της ατέρμονης, τυχάρπαστης ομιλητικότητας μέσα από την οποία διαμορφώνεται το υποκείμενο της εκφοράς. Η φιλοσοφική διερώτηση αυτής της καθημερινής λογόρροιας μάς οδηγεί στο υπέδαφος της γλώσσας, το οποίο, σύμφωνα με τον Μπαντιού, είναι η σιωπή, «η σιωπηλή ύπαρξη κάθε προφορικού λόγου». Και, ρωτά ο Μπαντιού, «Δεν μπορεί το υποκείμενο να επιστρέψει στο μέρος απ’ όπου κάθε ερώτηση απουσιάζει και να παραμερίσει, ν’ αφήσει στην άκρη, το αδιέξοδο της ταυτότητάς του;», για να απαντήσει κατηγορηματικά: «Ε, λοιπόν, όχι, δεν μπορεί».<sup>14</sup> Αυτή είναι η τραυματική εμπειρία τού να κατοικεί κανείς στο ένδον της γλώσσας, μια συνθήκη που έχει αποκαλυφθεί από τη γλωσσολογική στροφή στη φιλοσοφία και η οποία είναι διαρκώς ορατή στη δουλειά της Βασιλείας Στυλιανίδου.

Στο έργο μικρών διαστάσεων *good and evil (Inside Out)* (2005), η γλώσσα αναπαρίσταται ως γραπτό κείμενο πάνω σ’ ένα κομμάτι χαρτί που αναπαριστά ένα στόμα, ενώ δύο μαύρα κυλινδρικά αντικείμενα, ένα άσπρο και ένα μαύρο, παίζουν το ρόλο των ματιών. Ένα άσπρο κάλυμμα CD λειτουργεί ως το πρόσωπο. Αυτή η, σχεδόν παιδική, κατασκευή λειτουργεί ως έμβλημα της ανθρώπινης παρουσίας. Για τον Μπαντιού, η παρουσία είναι διαμοιρασμένη εντός και εκτός, ενώ ο υπαρκτός της, επιλεγμένος τόπος είναι το «ενδιαμέσως», το «μεσοδιάστημα». Πέρα από το καλό και το κακό, η παρουσία μετεωρίζεται «ανάμεσα στο λεγόμενο και στο παρα-λεγόμενο»,<sup>15</sup> ενώ ετούτη η ανεπάρκεια της γλώσσας, αυτό που ο Μπαντιού κατονομάζει ως «Λεξιλόγιο του ευνοουχισμού», είναι ενδεικτική της δομικής ασυμμετρίας κάθε παρουσίας και, άρα, και της ανθρώπινης ύπαρξης. «Η παρουσία επίσης οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχει και νύημα».<sup>16</sup> Αυτός είναι ο λόγος, καταλήγει ο Μπαντιού, που «τα κείμενα του Μπέκετ είναι *κείμενα ως προς το τίποτα*... Αναφέρουν όχι πως δεν υπάρχει τίποτα (ο Μπέκετ ουδέποτε υπήρξε μηδενιστής), αλλά ότι η γραφή δεν έχει τίποτα επιπλέον να προτάξει».<sup>17</sup> Πρόκειται για ένα πρόγραμμα ποιητικής, αλλά επίσης, και για μια οντολογική απόδειξη. Η θεωρία του Ζακ Λακάν σχετικά με το διχασμένο υποκείμενο: το

words” as the artist says in another context) is always directed toward the “soft” target of the subject of the unconscious, itself a language operating desiring “machine”. There is no narrative in the film, only an endless repetition of a somehow violent linguistic performance, a reiteration act that solidifies identity. The artist’s way to deal with this condition is always the subversion of the Symbolic with its own means, what Jean-François Lyotard has called “the *paralogical*”, a search for instabilities implying never reaching agreement, but always undermining from within the very framework of intelligible consensus, always involving different discourses without demanding that they interrelate coherently.<sup>18</sup> This has an immense political value as this allegoric paralogism has to counter fight capitalism’s schizophrenia expressed in the Symbolic order. What is at stake here is that the dimension of Lyotard’s *paralogical* can be only sustained when all players that participate in the shared language game stay intact. In Vassiliea Stylianidou’s world language along with objects of daily use belong to the category of *primitives*, as “they are structural materials which bear the context’s system of rules they come from”. Within this game, which functions as the artwork’s territory, Vassiliea Stylianidou continuously questions “How the reality of the artwork is capable of placing the viewer within its limits or placing him at a position in relation to its limits”. This brings us to the register of the Other, a pivotal point of reference in the philosophical reading of Beckett’s poetics by Badiou.

Continuing his reading the philosopher comments on the register of the Other with a third category that actually imparts to us the modalities of this encounter of the conscious subject with the Other, all these incidents that, according to Badiou, “fissure and displace the solipsistic imprisonment of the subject”.<sup>19</sup> And he argues: “the subject is now indicated by a variety of the dispositions it enters in dealing with encounters, with the *what of happening*, with all that supplements being in the instantaneous surprise of the Other”.<sup>20</sup> The moment of *chance*, possibilities, probabilities and eventualities seem to enter the stage (Lyotard’s game), in order to oppose the soliloquy of the subject. Incidents and occurrences, which

διαγραμμαμένο S στο δίκτυο των σχέσεων σημασιοδότησης οι οποίες συναποτελούν το λακανικό Συμβολικό, δηλαδή την τάξη του ομιλούντος υποκειμένου και την τάξη του νόμου αποτελούν τον φιλοσοφικό κοινό τόπο της θέσης αυτής του Μπαντιού. Η σταθερότητα της ταυτότητάς μας επαφίεται στη συνοχή των Φαντασιακών απολυτοτήτων (totalizations), εφόσον αυτές μας παρουσιάζονται με αναγνωρίσιμη και καταληπτή μορφή.

Τι γίνεται, ωστόσο, αν ψάξουμε πίσω από αυτή την κοινωνικά επικυρωμένη φαντασίωση περί τάξης; Πιθανότατα, η πιο δραματική έκφραση αυτής της δομικής έλλειψης συνεκτικότητας της Συμβολικής τάξης είναι το βίντεο *Soft Target* (2007), στο οποίο μια φιγούρα θηλυκού γένους χωρίς εμφανές πρόσωπο κατευθύνει μέσα από τη σπειροειδή κίνηση της κάμερας ένα μαχαίρι προς τον θεατή. Ο ήχος είναι ένα συνονθύλευμα φράσεων χωρίς νόημα. «Είναι κάπως σαν μια γλώσσα που ξορκίζει τον εαυτό της», λέει η Βασιλεία Στυλιανίδου. Αυτό το ακατανόητο κολάζ από λέξεις, ένα φαλλικό αντικείμενο της γλώσσας («τα γεννητικά όργανα των λέξεων» όπως σχολιάζει η καλλιτέχνης σε άλλο πλαίσιο) κατευθύνεται πάντα προς τον ευάλωτο στόχο, το υποκείμενο του ασυνειδήτου που είναι και το ίδιο μια «μηχανή» γλώσσας και επιθυμίας. Στο βίντεο δεν υπάρχει αφήγηση, μόνο η ατέλειωτη επανάληψη μιας μάλλον βίαιης γλωσσικής επιτέλεσης, μιας πράξης η οποία παγιώνει την ταυτότητα. Ο καλλιτεχνικός τρόπος για να αντιμετωπίσει κανείς αυτή τη συνθήκη είναι διά της ανατροπής του Συμβολικού με τα ίδια του τα μέσα, ό,τι ο Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ έχει αποκαλέσει «παραλογική» («the *paralogical*»): η αναζήτηση των ασταθειών, η οποία δεν φτάνει ποτέ σε κάποια συμφωνία, αλλά υπονομεύει εκ των έσω το ίδιο το πλαίσιο της συναίνεσης χρησιμοποιώντας πολλές διαφορετικές πρακτικές, χωρίς την απαίτηση να υπάρχει συνεκτική σχέση μεταξύ τους.<sup>18</sup> Αυτό έχει τεράστια πολιτική σημασία καθώς αυτού του είδους η αλληγορική Παραλογική πρέπει να αντιπαλέψει τη σχιζοφρένεια του καπιταλισμού όπως αυτή εκφράζεται μέσα στη Συμβολική τάξη. Το διακύβευμα εδώ είναι ότι η διάσταση της Παραλογικής του Λυοτάρ μπορεί να συντηρηθεί μόνο με την προϋπόθεση ότι όλοι οι παίκτες που συμμετέχουν στο κοινό γλωσσικό παιχνίδι παραμένουν ακέρατοι. Στο σύμπαν της Βασιλείας Στυλιανίδου, η γλώσσα, μαζί με καθημερινά αντικείμενα, ανήκει στην κατηγορία των *primitives* που «αποτελούν δομικά υλικά, τα οποία υπόκεινται στο σύστημα κανόνων του παισίου από όπου προέρχονται». Μέσα σ’ αυτό το παιχνίδι, το οποίο λειτουργεί ως επικράτεια του έργου τέχνης, η Βασιλεία Στυλιανίδου διαρκώς ρωτά «πώς είναι ικανή η πραγματικότητα του έργου τέχνης να θέτει τον θεατή εντός των ορίων της ή να ορίζει τη θέση του σε σχέση



are somehow very real, pose again a question that is closely linked to the capacities of language. Vassiliea Stylianidou's *the three musketeers* (2006) is based on the rules of contingency of the linguistic sign. For the first time a game is set up. A game, which is addressed to *Others*. The artwork results from that game. The artist has invited the three curators that have asked her to participate in a group show to become part of this unique gaming device. For the duration of seven days each of the three curators give instructions through the phone or e-mail and add a word or remove a word from a register of pre-selected words by the artist – a kind of crossword based on associative thinking. With this pattern as a rule, the artist has created a polymorphous and continuously changing installation in her studio. Language is thus transformed to relations between objects. Also the viewer of the exhibition was able to participate to the game during the exhibition of the work and change the form of the installation via internet according to the same principles. The entire procedure of the game is being recorded by the camera and takes the form of a video archive, which remains always suspended and hidden as nobody – not even the artist – can see the installation in its entirety. Obviously the intention is to open up to the immediate surprise of the Other and annul the rule of the artwork's creation, according to which the artist has the proxy of the decision on its formulation. While the word constitutes the structural material of the work it offers to the viewer the possibility to become a kind of "viral" interference in the linguistic order, bringing in mind William S. Burroughs's dictum of language being fundamentally "a virus".

Actually the entire oeuvre of the artist seems to function as a virus that infects our conventional imaginary identifications. In her recent works, her so called "anti-modernistic operation" Stylianidou unveils the back side of that "kind of happiness" that contemporary society dreams of and enforces: "nothing happens, but for the death that we do our best to put out of sight. Everything is organized and everything is guaranteed. One's life is managed like a business that would rationally distribute the meagre enjoyments that it's capable of".<sup>21</sup> The artist focuses on an

με τα όριά της». Έτσι φτάνουμε στην τάξη του Άλλου, σημαντικό σημείο αναφοράς στη φιλοσοφική ανάγνωση της ποιητικής του Μπέκετ από τον Μπαντιού.

Συνεχίζοντας την ανάγνωσή του, ο φιλόσοφος σχολιάζει την τάξη του Άλλου ως μια τρίτη κατηγορία, η οποία ουσιαστικά μας παρέχει μορφές της συνεύρεσης του ενσυνείδητου υποκειμένου με τον Άλλο – όλα εκείνα τα περιστατικά που, σύμφωνα με τον Μπαντιού, «διαρρηγνύουν και μεταθέτουν τον σολιψιστικό εγκλεισμό» του υποκειμένου.<sup>19</sup> Αναπτύσσει λοιπόν ο φιλόσοφος το επιχείρημα ως εξής: «Το υποκείμενο υποδηλώνεται τώρα από διαφορετικές καταστάσεις (dispositions) στις οποίες εμπλέκεται προκειμένου να διευθετηθεί ό,τι το συναπαντά, *το ποιόν αυτού που του συμβαίνει*, με όλα τα συμπληρωματικά δεδομένα που προκύπτουν όταν μας καταλαμβάνει η άμεση έκπληξη που εκπροσώπει ο Άλλος».<sup>20</sup> Η στιγμή της *τυχαιότητας* ή των δυνατοτήτων, των πιθανών και απίθανων εκβάσεων, δείχνει να εμφανίζεται επί σκηνής (αυτό που ο Λυστάρ ονομάζει «παιχνίδι»), προκειμένου να εναντιωθεί στο μονόλογο του υποκειμένου. Επεισόδια και συμβάντα που φαίνονται πραγματικά, θέτουν, γι' άλλη μια φορά, ένα ερώτημα στενά συνδεδεμένο με τις δυνατότητες της γλώσσας. Το έργο *the three musketeers* (2006) της Βασιλείας Στυλιανίδου βασίζεται στους νόμους της ενδεχομενικότητας του γλωσσικού σημείου. Για πρώτη φορά στήνεται ένα παιχνίδι, ένα παιχνίδι που απευθύνεται στους Άλλους. Το καλλιτεχνικό έργο προκύπτει από αυτό το παιχνίδι. Η καλλιτέχνις έχει προσκαλέσει τους τρεις επιμελητές που της ζήτησαν τη συμμετοχή της σε μια συλλογική έκθεση, να γίνουν μέρος αυτού του μοναδικού παιγνιώδους κατασκευάσματος. Κατά τη διάρκεια επτά ημερών κάθε ένας από τους τρεις επιμελητές δίνει στην καλλιτέχνιδα οδηγίες μέσω τηλεφώνου ή e-mail και προσθέτει ή αφαιρεί μία λέξη από ένα προϋπάρχον απόθεμα λέξεων το οποίο έχει συλλέξει η εικαστικός – κάτι σαν σταυρόλεξο, βασισμένο σε συνειρμούς. Με κανόνα αυτό το καθοδηγητικό πρότυπο η καλλιτέχνις έχει δημιουργήσει μια πολύμορφη και διαρκώς εναλλασσόμενη εγκατάσταση στο εργαστήριό της. Η γλώσσα μεταμορφώνεται μ' αυτόν τον τρόπο σε σχέσεις αντικειμένων. Επιπροσθέτως, καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης, οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν στο παιχνίδι και να αλλάζουν τη μορφή της εγκατάστασης μέσω του διαδικτύου, σύμφωνα με τους ίδιους κανόνες. Όλη αυτή η διαδικασία του παιχνιδιού βιντεοσκοπείται από μια κάμερα και παίρνει τη μορφή ενός οπτικού αρχείου, το οποίο παραμένει πάντοτε σε εκκρεμότητα και πάντοτε κρυμμένο καθώς κανείς – ούτε καν η καλλιτέχνις – μπορούν ποτέ να δουν την εγκατάσταση στο σύνολό της. Προφανώς, η καλλιτεχνική πρόθεση

intriguing speculation on the “death drive”, which infiltrates systems of order: family, language, architecture and the mechanisms of representation. While thinking of the “death drive” as “the mask of the symbolic order”<sup>22</sup>, meaning the fundamental tendency of the symbolic order to produce and perpetuate repetition, as Lacan put it, we can read Vassiliea Stylianidou’s installation *PlaceLineLack* (2007) as a visual essay on the notion of reproduction of an internalized social structure, which the subject repeatedly and compulsively re-enacts.<sup>23</sup> The installation consists of the generic model of a house frame that was constructed from concrete and had its windows and doors sealed with black plastic sheets, a text, a stool, a desktop lamp, and two video projections. Coming from the Latin word “concretus” (meaning compact or condensed), the word “concrete” shows how “to make things compact”. This should be understood again as a topological operation: Libidinal intensities that are always in continuous flux solidify, harden and take shape like cement does with water. (Thus, concrete as a building material is yet another analog “primitive”). Incidentally that evokes Lyotard’s “libidinal band” (sometimes called the libidinal skin), which represents the “primary processes” of desire and libidinal intensity in which libidinal energy circulates in an aleatory fashion, not yet investing anything. The bar, which is a Möbius strip, is always in continuous, unsettled movement but sometimes turning around on itself it stops creating an enclosed space, forming a stable, observable disjunction, what then Lyotard calls a “theatrical volume”.<sup>24</sup> The empty edifice, the masses of chewing gum or plasticine, even text itself constitute such theatrical volumes in Vassiliea Stylianidou’s work.

The empty edifice, this rigid framework that is supposed to provide protection and structure functions as the ultimate metaphor for the collapse and failure of familial harmony. These deserted, concrete skeletons of unfinished houses are to be found again and again everywhere in the Greek landscape, native to the artist. They are not just a sign for real estate speculation, but also the symptom for society’s ubiquitous investment to an imaginary future of prosperity,

εδώ είναι το άνοιγμα απέναντι στην άμεση έκπληξη που εκπροσωπεί ο Άλλος και η ακύρωση των όσων υπαγορεύει η δημιουργία ενός έργου, σύμφωνα με τα οποία ο καλλιτέχνης έχει τη δικαιοδοσία να αποφασίζει για τη μορφή του. Καθώς η λέξη αποτελεί το δομικό υλικό του έργου, προσφέρει επίσης στον θεατή τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως ένα είδος παρεμβατικού «ιού» στην τάξη της γλώσσας – φέρνοντας κατά νου τη ρήση του Ουίλιαμ Μπάροουζ ότι η γλώσσα είναι, κατ’ ουσίαν, «ένας ιός».

Κατά κάποιον τρόπο το ίδιο το έργο της εικαστικού μοιάζει να δρα ως ιός που προσβάλλει τις συμβατικές φαντασιακές μας ταυτίσεις. Στα τελευταία έργα της Βασιλείας Στυλιανίδου, στην επονομαζόμενη «αντιμοντερνιστική της επιχείρηση», η καλλιτέχνης αποκάλυπτε την κρυφή πλευρά αυτού του είδους ευτυχίας που ονειρεύεται και επιβάλλει η σύγχρονη κοινωνία: «δεν συμβαίνει τίποτα εκτός από το θάνατο, για τον οποίο κάνουμε τα πάντα ώστε να στρέψουμε το βλέμμα μας μακριά του. Τα πάντα είναι οργανωμένα και τα πάντα είναι διασφαλισμένα. Η ζωή του καθενός είναι αντικείμενο διαχείρισης όπως και μια επιχείρηση, η οποία θα κατανέμει ορθολογικά τις ανεπαρκείς απολαύσεις για τις οποίες είναι ικανή».<sup>21</sup> Η καλλιτέχνης εστιάζεται σε μια ενδιαφέρουσα εικασία σχετική με την «ενόρμηση θανάτου», όπως αυτή παρερμηνεύει σε διάφορα δομικά συστήματα: την οικογένεια, τη γλώσσα, την αρχιτεκτονική και τους μηχανισμούς αναπαράστασης. Θεωρώντας την ενόρμηση θανάτου «τη μάσκα της συμβολικής τάξης»,<sup>22</sup> δηλαδή τη θεμελιακή τάση της συμβολικής τάξης να παράγει και να διαιωνίζει την επανάληψη, όπως το θέτει ο Λακάν, μπορούμε να διαβάσουμε την εγκατάσταση της Βασιλείας Στυλιανίδου *PlaceLineLack* (2007) ως ένα οπτικό δοκίμιο πάνω στην έννοια της αναπαραγωγής της εσωτερικευμένης εκείνης δομής της κοινωνίας, την οποία το υποκείμενο εκδραματίζει επαναληπτικά και καταναγκαστικά.<sup>23</sup> Η εγκατάσταση αποτελείται από το μοντέλο μιας οικίας κατασκευασμένο από σκυρόδεμα, με τις πόρτες και τα παράθυρα σφραγισμένα με μαύρο πλαστικό, μαζί με ένα κείμενο, ένα σκαμπό, μια λάμπα γραφείου και δύο προβολές βίντεο. Προερχόμενη από τη λατινική λέξη «concretus» (που σημαίνει πάγιος ή συμπεκνωμένος), η λέξη «σκυρόδεμα» (concrete) υποδηλώνει πώς να «συμπεκνώσει κανείς τα πράγματα». Οφείλουμε να κατανοήσουμε αυτή την τάση στο έργο της Στυλιανίδου ως τοπολογικό εγχείρημα. Ψυχοσεξουαλικές «εντάσεις / εξάρσεις» (intensities) οι οποίες βρίσκονται μονίμως σε ροή στερεοποιούνται, σκληραίνουν και αποκτούν σχήμα, όπως συμβαίνει με το τοιμένο όταν αναμιχθεί με νερό. (Έτσι, το μπετόν, ως δομικό υλικό, είναι ακόμα ένα αναλογικό «primitive».) Παρεμπιπτόντως, η



continuity and unconditioned happiness. Of course one of the main preoccupations of Vassiliea Stylianidou has been always the dystopia of such constructions that are imbued with modern society's durable liberal humanism and its investment in a future yet to come. For example in her video installation *do you want to kill me, baby?* (2002) the artist delivers the digital blueprint for a mechanistic urban society of the future, the city/ corporation /state *City A1* constructed by a virtual multinational company, with the goal to secure absolute safety to its citizens / clients. The spatial and social architecture seeks to "de-anthropologise" and "de-anthropomorphize." As Bernd Ternes observes, "it shows without pathos or excitement what it is like when one disregards things like rituals, procedures, stagings and behaviours of beings that no longer exist: even if they are present, that are only there and not aware. The term "non-living" is a fitting description for this area between life and death".<sup>25</sup> The mechanization of life is further explored in the subsequent video installation *do.you.have.an.invention.?* (2004), which is a concrete example of an absolute panoptical device and a suggestive deployment of the rhetoric of advertising and corporate identity. The virtual corporation *give.me.your.mind. INC* constructs a game, in which the user can intervene into and define *Mrs. Sigma Tav's* daily life. As the artist says about this work: "all is about a real, existing individual who *offers one's life to others*". The title of the product *eXcavation* is a linguistic invention and undermines the safety of the player: who intervenes in whose life? Who acts and who undergoes action?" In this case even the personal history becomes part of a collective gaming that results to a panoptical, biopolitical device. However in the more recent works of Vassiliea Stylianidou, this somehow pessimistic view of modern human condition associated with neoliberal state's total control on people through media and spectacle gives way to a subtitle attempt to disturb the social organization. One of the accompanying videos that is projected next to the edifice of the installation *PlaceLineLack* shows a rather normal family that is gathered around a black glass table eating speechless ice cream. The daily logorrhoea is transformed here into the mass of ice cream. The sentence "I scream" lies behind

έννοια αυτή ανακαλεί τη «λιβιδινική ζώνη» του Λυστάρ (συχνά γνωστή και ως λιβιδινική επιδερμίδα), η οποία εκπροσωπεί τις «πρωταρχικές διαδικασίες» της επιθυμίας και της λιβιδινικής έντασης, όπου η ψυχοσεξουαλική ενέργεια κυκλοφορεί τυχαία χωρίς ακόμα να επενδύεται σε τίποτα. Η λωρίδα, η οποία είναι μια ζώνη του Möbius, βρίσκεται σε συνεχή, ακατάστατη κίνηση. Κάποιες φορές αναδιπλώνεται γύρω από τον εαυτό της και σταματά να σχηματίζει ένα περικλειστο σχήμα, δημιουργώντας μια σταθερή, ορατή διάζευξη, αυτό που ο Λυστάρ αποκαλεί «θεατρικό όγκο» («theatrical volume»).24 Το άδειο οικοδόμημα, η μάζα της τοίχλας ή της πλαστελίνης, ακόμα και το ίδιο το κείμενο, συνιστούν στη δουλειά της Βασιλείας Στυλιανίδου κάτι ανάλογο με τους θεατρικούς αυτούς όγκους.

Το άδειο οικοδόμημα, αυτό το άτεγκτο πλαίσιο που υποτίθεται ότι παρέχει προστασία και δομή, λειτουργεί ως απόλυτη μεταφορά για την καταβαράθρωση και την αποτυχία της οικογενειακής αρμονίας. Τέτοιοι τοιμεντένιοι σκελετοί εγκαταλειμμένων οικοδομών βρίσκονται διάσπαρτοι στο ελληνικό τοπίο, απ' όπου κατάγεται η καλλιτέχνης. Δεν είναι μόνο ενδείξεις μεσιτικής δυσπραγίας· εκπροσωπούν επίσης ένα σύμπτωμα της πανταχού παρούσας κοινωνικής επένδυσης σε ένα φανταστικό μέλλον ευημερίας, συνοχής και άνευ όρων ευτυχίας. Μία από τις κυρίαρχες εικαστικές εμμονές της Βασιλείας Στυλιανίδου υπήρξε ανέκαθεν η δυστοπία ανάλογων οικοδομών, έτσι όπως διαπνέονται από τον φιλελεύθερο ουμανισμό της μοντέρνας κοινωνίας και την επένδυσή της σε ένα μέλλον που ακόμα δεν έχει φτάσει. Για παράδειγμα, στην βιντεοεγκατάσταση *do you want to kill me, baby?* (2002), η καλλιτέχνης προσφέρει το ψηφιακό πλάνο μια μηχανιστικής αστικής κοινωνίας του μέλλοντος –την πόλη/εταιρεία/κράτος *City A1*, οικοδομημένη από έναν εικονικό πολυεθνικό οργανισμό– με στόχο την επίτευξη της απόλυτης ασφάλειας για τους πολίτες/ πελάτες της. Η χωρική και κοινωνική αρχιτεκτονική αποβλέπει στην «απο-ανθρωπολογικοποίηση» και την «απο-ανθρωπομορφοποίηση». Όπως σχολιάζει ο Μπερντ Τέρνες, «δείχνει χωρίς πάθος ή έξαψη τι συμβαίνει όταν κανείς αγνοεί παράγοντες όπως τελετουργίες, διαδικασίες, σκηνοθεσίες και συμπεριφορές πλασμάτων τα οποία πλέον δεν υπάρχουν: ακόμα και αν είναι παρόντα, απλώς υφίστανται χωρίς να έχουν συνείδηση. Ο όρος «μη-ζώντανό» είναι μια αρμόζουσα περιγραφή γι' αυτή την περιοχή ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο».<sup>25</sup> Η μηχανοποίηση της ζωής διερευνάται περαιτέρω στην βιντεοεγκατάσταση *do.you.have.an.invention?* (2004), η οποία αποτελεί συγκεκριμένο παράδειγμα του απόλυτου πανοπτικού μηχανισμού χρησιμοποιώντας με τρόπο

the all-concealing silence of that normal family life and the familial scene results in the counterpart to the concrete building's presence. The organizational architectonic system of the family house, "which does not wish to be built, ever", as the artist emphasizes, is the other side of the organizational scheme of the family. The second video of the installation shows a "theatrical volume," a mass that is positioned within a synthetic, awkward, incongruous stage – the somehow "translation" of the first scene into the register of the Imaginary.

That "which as a secret text sneaks under the table of the family's meal", so Stylianidou, is exactly what Lee Edelman has described with the polemic term of "reproductive futurism".<sup>26</sup> According to Edelman, reproductive futurism consists of the sentimental illusions and brutal moral imperatives assigned to the common social believe in a redemptive future primarily activated within the closed band of the heteronormative, nuclear family of procreation. The conviction of reproductive futurism is extended to the entire social structure and functions as Edelman argues, as "the perpetual horizon of every acknowledged politics, the beneficiary of every political intervention"<sup>27</sup> and, we could add as the constitutional plot of history understood as a linear narrative of improvement. This state of heteropatriarchal norm brings to the fore the Lacanian death drive, which as Žižek observes, "is precisely the ultimate Freudian name for the dimension traditional metaphysics designate as that of *immortality* – for a drive, a *thrust*, which persists beyond the (biological) cycle of generation and corruption, beyond the *way of all flesh*".<sup>28</sup> This utopian dimension of a "futurologist" political discourse that functions as the organizing principle of both social relations and historical continuity, greatly exposed by Edelman as the state of the "undead, a strange, immortal, indestructible life that persists beyond death",<sup>29</sup> is the nodal point in Vassilica Stylianidou's installation *The Plotless Room\_I Lie to History* (2008). In this case the skeleton house was exhibited as part of an atmospheric ensemble of moving images, text and image fragments and music composed by Jörg Lindenmaier. The unbuilt family house in this exhibition results in to the uncanny equivalent of all utopian architecture such as the

πνευματώδη τη ρητορική των διαφημίσεων και την εταιρική ταυτότητα (corporate identity). Η εικονική εταιρεία *give.me.your.mind.INC* διοργανώνει ένα παιχνίδι στο οποίο ο χρήστης μπορεί να παρέμβει και να ορίσει την καθημερινότητα της *Mrs. Sigma Tav*. Όπως σχολιάζει η καλλιτέχνης, το έργο «αφορά ένα πραγματικό, υπαρκτό άτομο, το οποίο προσφέρει τη ζωή του στους άλλους». Ο τίτλος του προϊόντος *eXcavation* είναι μια γλωσσική επινόηση και υπονομεύει την ασφάλεια του εκάστοτε παίκτη: Ποιος παρεμβαίνει σε ποιου τη ζωή; Ποιος ενεργεί και ποιος δέχεται μια επενέργεια;» Εδώ, ακόμα και η προσωπική ιστορία γίνεται κομμάτι ενός συλλογικού παιχνιδιού που καταλήγει σε έναν πανοπτικό βιοπολιτικό μηχανισμό. Ωστόσο, στα ύστερα έργα της Βασιλείας Στυλιανίδου, αυτή η κάπως απαισιόδοξη ματιά στη μοντέρνα ανθρώπινη συνθήκη, η οποία σχετίζεται με τον απόλυτο έλεγχο των ανθρώπων από το νεοφιλελεύθερο κράτος μέσα από τα ΜΜΕ και το θέαμα, υποχωρεί προς χάριν μιας χαμηλών τόνων απόπειρας διατάραξης της κοινωνικής τάξης. Ένα από τα βίντεο που προβάλλεται παράπλευρα στο κτίσμα της εγκατάστασης *PlaceLineLack* δείχνει μια «φυσιολογική» οικογένεια, μαζεμένη γύρω από ένα μαύρο, γυάλινο τραπέζι, να τρώει βουβιά παγωτό. Η καθημερινή λογόρροια μεταμορφώνεται εδώ σε παγωτό. Η φράση «κραυγάζω» (I scream) κρύβεται πίσω από την εκκωφαντική σιωπή της φυσιολογικής οικογενειακής ζωής και η οικογενειακή σκηνή καταλήγει να εξισορροπεί αντιστικτικά την παρουσία του τοιμεντένιου κτίσματος. Το αρχιτεκτονικό σύστημα οργάνωσης της οικογενειακής κατοικίας η οποία, όπως εμφανικά επισημαίνει η καλλιτέχνης «δεν θέλει να κτιστεί, ποτέ», αποτελεί την αντίστιξη στο οικογενειακό σχήμα οργάνωσης. Το δεύτερο βίντεο της εγκατάστασης δείχνει έναν «θεατρικό όγκο», μια μάζα που βρίσκεται τοποθετημένη πάνω σε μια τεχνητή, αδεξιά, παράταιρη σκηνή – λειτουργώντας εν είδει «μετάφρασης» της πρώτης σκηνής στην τάξη του Φαντασιακού.

Εκείνο που «παρεισφρεί σαν μυστικό, κάτω από το τραπέζι του οικογενειακού γεύματος» με τρόπο τόσο αντιπροσωπευτικό για την τέχνη της Στυλιανίδου, είναι ακριβώς αυτό που έχει περιγράψει ο Λι Έντελμαν με τον στρατευμένο όρο «αναπαραγωγικός φουτουρισμός».<sup>26</sup> Σύμφωνα με τον Έντελμαν, ο αναπαραγωγικός φουτουρισμός συνίσταται στις αφελείς αυταπάτες και βάρβαρες ηθικές επιταγές που ενυπάρχουν στην κοινή κοινωνική πίστη σε ένα λυτρωτικό μέλλον του οποίου το σημείο εκκίνησης βρίσκεται μέσα στην κλειστή ζώνη της ετεροκανονιστικής, πυρηνικής, αναπαραγωγικής οικογένειας. Η πίστη στον αναπαραγωγικό φουτουρισμό επεκτείνεται σε ολόκληρη την κοινωνική δομή και λειτουργεί, σύμφωνα με τον Έντελμαν, ως «ο σταθερός



buildings that have been depicted in the attached pictures hanging on the exhibition room's walls: the WWII bunkers of the *Atlantic Wall* in the Netherlands, scenes from houses of Nagasaki during the atomic bomb attack, public buildings in Iran during the recent war, Étienne-Louis Boullée's proposal for a *Cénotaphe a Newton* (1784), or the *Palast der Republik* (major cultural building of the former GDR in Berlin) – scenes of death that assure the continuation of life as a history. In the particular recent history of Berlin, the city where for the past twenty years Vassiliea Stylianidou lives and works, this specific edifice, a kind of historical skeleton, functions as an “oblique” symbol of another history, a history that had to be corrected, that had to be erased. In this case the manipulation of history is not as important as society's actual will to enforce by any means the compulsory investment to a happy future, thus to maintain its *undead* condition. After the fall of the Berlin wall the reproductive futurism of the East had to be replaced by the reproductive futurism of the West. When Vassiliea Stylianidou exposes the familial heteropatriarchal mandate, she actually pictures the suppressive state apparatuses that produce power and knowledge within current Symbolic order. The state acting in the name of “our future” children seems to be the absolute, consensual Other. Only a solitary, not solipsistic but self-indulging monologue is left to challenge this order: A forty pages long textbook written by the artist and addressed to the viewers of the installation *PlaceLineLack* is placed in the concrete construction, next to a reading lamp and a stool. It is proposed to us as a possible alternative reading of this order – in short, as an aesthetic manifesto, which is offered to anyone.

Opening up to the immediate surprise of the Other brings us with the words of Badiou in front of the question, if there is “any possibility of an actual Two that would go beyond solipsism”.<sup>30</sup> Vassiliea Stylianidou's work doesn't face the question of the Other with the acceptance of what Badiou calls the event of love, the “Two of love ... a passage from the One of solipsism to the multiple infinite of the world”.<sup>31</sup> The mathematical formula that transcribes the question of the Other is not that of the “One, Two, Infinity,” as Badiou finds

ορίζοντας κάθε επιβεβαιωμένου πολιτικού συστήματος, δρέποντας οφέλη από κάθε πολιτική παρέμβαση»<sup>27</sup> – κι επιπλέον, θα προσθέταμε, ως το ιδρυτικό σενάριο της ιστορίας, εννοούμενης ως μια γραμμική αφήγηση βελτιστοποίησης. Αυτή η συνθήκη της ετεροπατριαρχικής ομαλότητας φέρνει επί σκηνής τη λακανική ενόρμηση του θανάτου, η οποία, κατά το σχόλιο του Ζίζεκ, «είναι ο επακριβής φροϋδικός όρος για εκείνη τη διάσταση που η παραδοσιακή μεταφυσική αποκαλεί *αθανασία* – για μια ενόρμηση, μια *ώθηση*, η οποία επιμένει πέρα από το (βιολογικό) κύκλο αναπαραγωγής και φθοράς, πέρα από το *πεπρωμένο της σάρκας*». <sup>28</sup> Αυτή η ουτοπική διάσταση ενός «μελλοντολογικού» πολιτικού λόγου ο οποίος λειτουργεί ως η οργανωτική αρχή τόσο των κοινωνικών σχέσεων όσο και της ιστορικής συνοχής, την οποία ο Έντελμαν απεκάλυψε ως μια «*νεκροζώντανη* κατάσταση, μια αλλόκοτη, αθάνατη, ακατάλυτη ζωή που επιμένει και μετά θάνατον»,<sup>29</sup> είναι το κομβικό σημείο στην εγκατάσταση της Βασιλείας Στυλιανίδου *The Plotless Room\_I lie to History* (2008). Σε αυτήν την περίπτωση, ο σκελετός του κτίσματος εκτέθηκε ως μέρος ενός υποβλητικού συνόλου από κινούμενες εικόνες, κείμενο και θραύσματα εικόνων, σε σύζευξη με μουσική του συνθέτη Γιοργκ Λίντενμπερ. Η άκτιστη οικογενειακή κατοικία προκύπτει ως το ανοίκειο αντίστοιχο κάθε ουτοπικής αρχιτεκτονικής, όπως είναι και τα κτίρια των οποίων φωτογραφίες βλέπουμε στους τοίχους της έκθεσης: τα καταφύγια του επονομαζόμενου ατλαντικού τείχους από τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, σκηνές από σπίτια στο Ναγκασάκι κατά τη διάρκεια της πυρηνικής εφόδου, δημόσια κτίρια στο Ιράν κατεστραμμένα από τον πόλεμο, την πρόταση του Ετιέν Λουί Μπουλέ για ένα *Κενοτάφιο στον Νεύτωνα* (1784) και το *Ανάκτορο της Δημοκρατίας* (το σημαντικότερο πολιτιστικό κέντρο της πρώην Ανατολικής Δημοκρατίας της Γερμανίας στο Βερολίνο) – όλα σκηνικά θανάτου, τα οποία εξασφαλίζουν τη συνέχιση της ζωής ως ιστορίας. Όσον αφορά τη συγκεκριμένη πρόσφατη ιστορία του Βερολίνου, της πόλης όπου ζει και εργάζεται τα τελευταία είκοσι χρόνια η Βασιλεία Στυλιανίδου, το κτίσμα για το οποίο γίνεται λόγος –ένα είδος ιστορικού σκελετού– λειτουργεί ως ο «πλάγιος» συμβολισμός μιας άλλης ιστορίας, η οποία χρειάστηκε να αναπλαστεί, η οποία χρειάστηκε να σβηστεί. Στην προκειμένη περίπτωση, η χειραγώγηση της ιστορίας δεν είναι τόσο σημαντική όσο η ίδια η με κάθε μέσο κοινωνική επιβολή της υποχρεωτικής επένδυσης σε ένα ευτυχιμένο μέλλον – και, επομένως, στη διατήρηση της *νεκροζώντανης* κατάστασης της κοινωνίας. Μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, ο αναπαραγωγικός φουτουρισμός της Ανατολικής Γερμανίας έπρεπε να αντικατασταθεί από τον αναπαραγωγικό φουτουρισμό του δυτικού κόσμου.

to be the case in the late work of Beckett, but rather that of “Zero”. Zero is the halting point that attests the outcome of a decision, not the decision itself, the amorous encounter, the passage from One to Infinity via the assertion of Two, as Badiou says. In fact, Badiou’s figure of the “encounter that founds the Two as such”, his numericity of Love, derives from this imaginary hope for a better, continuous and self-generating future. Interestingly enough the generic figure of the subject that embodies the departure point of such an ontological “search for truth” is that of the “baby”.<sup>32</sup> In Badiou’s invoked Platonism the baby, the generic subject figure that is always in perpetual motion, seems to be the establishing principle of society, exactly what Edelman has described with his notion of the child as the perpetual horizon of every acknowledged politics in context of the reproductive futurism. From this grounding point Zero goes beyond the “woman/man polarity”, which is the source of any metaphysical dualism and any postmodern, “quasi-continuous multiple of constructions of gender”.<sup>33</sup>

Asserting the Zero means to leave aside Badiou’s pivotal point, thus, *the first numericity of the Two*<sup>34</sup>, and to start from a different point of view, a viewpoint that is political, aesthetical and ethical in the same time. Can we envision such an *unthinkable* dispositif that is not simply another oppositional political identity still working toward the future, but, as Edelman puts it, “an opposition to politics as the governing fantasy of realizing, in an always indefinite future, Imaginary identities foreclosed by our constitutive subjection to the signifier”,<sup>35</sup> so to say, an opposition to every substantialization of identity and meaning all together? Can we assert a political site as an organizing principle of communal relations that “figures”, what Edelman describes with the term “the place of the social order’s death drive”?<sup>36</sup> How can you *figure* society’s urge to produce repetition of internalized social structure and subsequently challenge it? Here lies the political dimension of an effort to inhabit this figural place of negativity in Stylianidou’s work, the “place of meaninglessness”, against even “its own investment in morbidity, fetishization, and repetition”.<sup>37</sup> According to Edelman, any position that “accedes to that place accepting

Αποκαλύπτοντας την οικογενειακή ετερο-πατριαρχική προσταγή, στην ουσία η Στυλιανίδου αναπαριστά τους καταπιεστικούς μηχανισμούς του κράτους, οι οποίοι αναπαράγουν την εξουσία και την γνώση εντός της τρέχουσας Συμβολικής τάξης. Το κράτος που δρα εν ονόματι «των μελλοντικών» παιδιών μας, εμφανίζεται ως ο απόλυτος, συναινετικός Άλλος. Ως ένσταση απέναντι σ’ αυτή την τάξη πραγμάτων, δεν απομένει παρά ένας μοναχικός μονόλογος, όχι σολιψιστικός αλλά που να επιτρέπει την απόλαυση του εαυτού. Ένα κείμενο σαράντα σελίδων γραμμένο από τη Βασιλεία Στυλιανίδου και απευθυνόμενο στους θεατές της εγκατάστασης *PlaceLineLack*, βρίσκεται τοποθετημένο δίπλα στην κατασκευή από μπετόν, μαζί με μια λάμπα και ένα σκαμπό. Μας προτείνει μια πιθανή εναλλακτική ανάγνωση αυτής της τάξης – πρόκειται, εν ολίγοις, για ένα αισθητικό μανιφέστο, το οποίο προσφέρεται στον καθένα.

Το άνοιγμα απέναντι στην άμεση έκπληξη του Άλλου μάς φέρνει, με τα λόγια του Μπαντιού, στην ερώτηση για το αν «είναι εφικτό ένα Δύο που να εκτείνεται πέρα από το σολιψισμό». <sup>30</sup> Το έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου δεν τοποθετείται απέναντι στο ερώτημα του Άλλου με την αποδοχή εκείνου που ο Μπαντιού ονομάζει το ερωτικό συμβάν, το «Δύο της αγάπης... ένα πέρασμα από το Ένα του εγωμονισμού στο πολλαπλό άπειρο του κόσμου». <sup>31</sup> Ο μαθηματικός τύπος όπου εγγράφεται το ερώτημα του Άλλου δεν είναι εκείνος του «Ένα, Δύο, Άπειρο», όπως αποφαίνεται ο Μπαντιού να ισχύει στο όψιμο έργο του Μπέκετ, αλλά, μάλλον, «το Μηδέν.» Το Μηδέν είναι το σημείο αναφοράς που επιβεβαιώνει το αποτέλεσμα μιας απόφασης, δεν είναι όμως η ίδια η απόφαση, η ερωτική συνάντηση, το πέρασμα από το Ένα στο Άπειρο διά του Δύο, όπως λέει ο Μπαντιού. Μάλιστα, το σχήμα του Μπαντιού της «συνεύρεσης που εγκαθιδρύει το Δύο ως τέτοιο» –η αριθμολογία της Αγάπης– προέρχεται από τη φανταστική του ελπίδα για ένα καλύτερο, συνεχές και αυτο-παραγόμενο μέλλον. Είναι ενδιαφέρον το ότι η «γενόσημη» φιγούρα του υποκειμένου όπου ενσωματώνεται η αφετηρία μιας τέτοιας «αναζήτησης της αλήθειας» δεν είναι άλλη από εκείνη του «βρέφους». <sup>32</sup> Στο πλαίσιο του επικαλούμενου Πλατωνισμού του Μπαντιού, το βρέφος, η γενόσημη φιγούρα του υποκειμένου που βρίσκεται πάντοτε σε συνεχή κίνηση, δείχνει να είναι η θεμελιακή αρχή της κοινωνίας – ακριβώς αυτό που έχει περιγράψει ο Έντελμαν με την έννοια του παιδιού ως σταθερό ορίζοντα κάθε επικυρωμένης πολιτικής πρακτικής μέσα στο πλαίσιο του αναπαραγωγικού φουτουρισμού. Από αυτή την αφετηρία η ρητορική του Μηδέν εγκαθιδρύεται επεκτείνοντας του «διπολισμού άνδρας/γυναίκα» που αποτελεί την πηγή κάθε μεταφυσικής διαρχίας, αλλά και πέρα από κάθε μεταμοντέρνο, και «κατά κάποιον

its figural status as resistance to the viability of the social” has an ethical value.<sup>38</sup> Inhabiting a position within the place of resistance while insisting that such a resistance is unavoidably and inescapably part of the social structure means to be able to live, work and desire assuming a position within, what I have called, rather inspired by Badiou’s arithmetic, the Zero. Edelman gives a name to that Zero: “queer oppositionality”;<sup>39</sup> and concludes: “The death drive names what the queer, in the order of the social, is called forth to figure: the negativity opposed to every form of social viability”.<sup>40</sup> I would suggest that Vassiliea Stylianidou’s video *IM PARK\_I Lie to History\_Let’s build your beautiful tower, you charming boy!* (2009) asserts this truly political and ethical position. In this video, simple materials such as chewing gum, screws, rubber together with highly suggestive found photographs function like a kind of everyday “primitives”, with which miniaturized world models come into being. The erected tower that is made out of screws and a chewing-gum, the substitute for language, takes the role of a “totem-pole” a reminder of civilization around which rituals of a power games are performed. As by Lacan, metonymy is pivotal in Vassiliea Stylianidou’s work. These are the gaming devices of the protagonist, who in an endless struggle with its doubled self becomes part of a constructed world of cinematic and psychoanalytic Doubles (masters and slaves, lovers and mistresses, bodies and mirror images). Here we are still in the generic Imaginary formula of the Two. Images from the highest *twin* towers of the world, *Petrona’s Towers* in Kuala Lumpur, are printed on the knee caps of the protagonist, who poses in a generic, thus a snow covered, landscape in front of the headquarters building of Allianz Global-Insurance, Asset Management and Banking in Berlin. The video is under laid with speech, a dense, quickly spoken, prosodic narrative. Language made out of fragments becomes itself a generic building material. Exclamations such as: “At the beginning the old pink chewing gum!”, “And build! God said!”, “Between conflict and alliance”, “We should use the current situation”, “It’s the economy, stupid!” are intertwined with sentences from public speeches of Angela Merkel, Joseph Goebbels, George Soros or Barack Obama result in a meaningless or highly allegorical text on production of space and current

τρόπο συνεχές πολλαπλό έμφυλων κατασκευών». <sup>33</sup> Προτάσσοντας το Μηδέν, αφήνουμε αναγκαστικά στην άκρη μια κομβική έννοια του Μπαντιού, την *αριθμητική προτεραιότητα του Δύο*<sup>34</sup>, και αρχίζουμε πάλι από μια διαφορετική θέση, μια οπτική που είναι ταυτόχρονα πολιτική, αισθητική και ηθική. Μπορούμε να συλλάβουμε μια τέτοια αδιανόητη διάταξη που δεν θα είναι απλώς μια ακόμη αρνητική πολιτική ταυτότητα, πάντα στην υπηρεσία του μέλλοντος, αλλά, όπως το θέτει ο Έντελμαν, «μια εναντίωση στην πολιτική ως την άρχουσα φαντασίωση της υλοποίησης, ενόψει ενός μονίμως απροσδιόριστου μέλλοντος, Φαντασιακών ταυτοτήτων προδιαγεγραμμένων από τη θεμελιακή μας υποταγή στο σημαίνον»<sup>35</sup> – μια εναντίωση σε κάθε αντικειμενοποίηση της ταυτότητας και του νοήματος; Μπορούμε να προτάξουμε έναν πολιτικό τρόπο που θα λειτουργεί ως οργανωτική αρχή των κοινωνικών σχέσεων και θα σχηματοποιεί αυτό που ο Έντελμαν περιγράφει ως «το μέρος της ενόρμησης του θανάτου της κοινωνικής τάξης»; <sup>36</sup> Πώς *σχηματοποιεί* κανείς την ενόρμηση της κοινωνίας να παράγει επαναλαμβάνοντας την εσωτερικευμένη κοινωνική δομή, ώστε στη συνέχεια να ασκήσει κριτική; Εδώ βρίσκεται η πολιτική διάσταση της απόπειρας να κατοικήσουμε αυτόν τον μεταφορικό τρόπο αρνητικότητας, στο έργο της Στυλιανίδου το «μέρος της έλλειψης νοήματος», ενάντια και σ’ αυτήν ακόμη «την ίδια του την επένδυση στη νοσηρότητα, τη φειτιχοποίηση και την επανάληψη». <sup>37</sup> Σύμφωνα με τον Έντελμαν, κάθε θέση που «συγκαταναεύει σ’ αυτό το μέρος, αποδεχόμενη το μεταφορικό του καθεστώ ως αντίσταση στην εγκυρότητα του κοινωνικού», διαθέτει ηθική αξία. <sup>38</sup> Το να κατέχει κανείς μια θέση εντός του τόπου της αντίστασης, επιμένοντας ταυτόχρονα ότι η αντίσταση αυτή είναι αναπόδραστα και αναπόφευκτα μέρος της κοινωνικής δομής, συνεπάγεται την ικανότητα να ζει, να εργάζεται και να επιθυμεί υιοθετώντας μία θέση την οποία, εμπνεόμενος από την αριθμητική του Μπαντιού, έχω αποκαλέσει το Μηδέν. Ο Έντελμαν δίνει ένα όνομα σ’ αυτό το Μηδέν, «queer αντιθετικότητα», <sup>39</sup> για να καταλήξει: «η ενόρμηση του θανάτου περιγράφει εκείνο το οποίο η queer σκέψη εγκυλεύεται να σχηματοποιήσει, εντός της τάξης του κοινωνικού: εκείνη την αρνητικότητα η οποία αντιτίθεται σε κάθε μορφή κοινωνικής βιωσιμότητας». <sup>40</sup> Είμαι της άποψης ότι αυτή την πολιτική και αισθητική θέση προτάσσει το βίντεο της Βασιλείας Στυλιανίδου *IM PARK\_I Lie to History\_Let’s build your beautiful tower, you charming boy!* (2009). Στο βίντεο αυτό, απλά υλικά, όπως τσίχλα, βίδες και λάστιχο, μαζί με άκρως υποβλητικές «τυχαίες» φωτογραφίες λειτουργούν ως καθημερινά «primitives», μέσω των οποίων δημιουργούνται μοντέλα-μινιατούρες του κόσμου. Ο κτισμένος από βίδες και τσίχλα πύργος

political (dis)order. Language that is incorporated into the video image in the form of generic digital fonts results to the only foundation of this “promising” future architecture, which aspires always to an improved political order calling for our unconditional investment. In this case “investment” should be understood in the sense of the word used both in finances and psychoanalysis, as investment of libido to objects, people or ideas in order to augment enjoyment. Stylianidou’s emphasis on an assertive language of communal enjoyment enables us to confront the excesses generated by global late-capitalism as they fix and attach contemporary subjects into relations of domination and exploitation both in an economic and in a psychic register within the ideological confinement of “reproductive futurism”. The twin tower – the Child as a Double – is the emblem of our fundamental imaginary connection to this doctrinaire vacuum specific to late capitalism, in which as Sylvère Lotringer recently has stated, individualism, cynicism and rapacity thrive.

Is there an alternative? What is the ethical and the aesthetic stance in Vassiliea Stylianidou’s work? Perhaps the aesthetic is the ethical in what we can call conceptualism’s oblique desire in contemporary art: Concerning the architecture of his time the great architect-philosopher Manfredo Tafuri declared by the 1970s that, “the return to language is a proof of failure”.<sup>41</sup> Commenting on Tafuri’s rather pessimistic early vision of our era, Michael Hays argued that, we are dwelling between an architectural past that cannot be recovered and a future that will not arrive. Thus, for the advanced architecture only the deployment of “enigmatic fragments”, of “mute signals of a language whose code has been lost” remain a “salvage operation”<sup>42</sup> beyond any assertion of modernisms or post-modernisms. Going against any commercialized postmodernism Vassiliea Stylianidou’s work, as many of her contemporaries, deploys rather the *late style*-devices of a rigorous, language-based reference to an immanence emptied out from the futurologist believes in linear progress.<sup>43</sup> Art is less an appropriation and more a secluded, almost deserted, abstractive writing (the Zero). It can “attack” internalized social structures that are repeatedly and compulsively re-enacted

–το υποκατάστατο της γλώσσας– παίρνει το ρόλο ενός τοτεμικού γλυπτού, ως υπενθύμιση ενός πολιτισμού, γύρω από το οποίο λαμβάνουν χώρα τελετουργίες εξουσίας. Όπως και στον Λακάν, η μετωνυμία είναι κρίσιμη στη δουλειά της Βασιλείας Στυλιανίδου. Αυτές είναι οι παιγνιώδεις στρατηγικές του πρωταγωνιστή ο οποίος, σε αέναη διαμάχη με τον διπλασιασμένο του εαυτό, γίνεται μέρος ενός κατασκευασμένου κόσμου κινηματογραφικών και ψυχαναλυτικών διδύμων («doubles») (αφέντες και σκλάβοι, εραστές και ερωμένες, σώματα και τα είδωλά τους στον καθρέφτη). Βρισκόμαστε ακόμα μέσα στη γενικευμένη Φανταστική φόρμουλα του Δύο. Εικόνες από τους υψηλότερους διδύμους πύργους στον κόσμο, τους Πύργους Πετρόνα στην Κουάλα Λούμπουρ, είναι τυπωμένοι πάνω στα γόνата του πρωταγωνιστή, ο οποίος διασχίζει ένα γενικό, χιονοσκεπαστο τοπίο μπροστά από το κεντρικό γραφείο επιχειρήσεων της Allianz Global-Insurance, Asset Management and Banking στο Βερολίνο. Το βίντεο διαθέτει ένα υπόστρωμα προφορικού λόγου, μια προσωδιακή αφήγηση, πυκνή και γρήγορη σε ρυθμό. Μια γλώσσα φτιαγμένη από θραύσματα γίνεται η ίδια ένα γενόσημο οικοδομικό υλικό. Επιφωνήματα όπως: «Εν αρχή, η παλιά, μασημένη ροζ τσίχλα!», «Και κτίστε! Είπε ο Θεός!», «Μεταξύ σύγκρουσης και συμμαχίας», «Θα ’πρεπε να χρησιμοποιήσουμε την παρούσα κατάσταση», «Η οικονομία φταίει, ανόητε!», συμφύρονται με προτάσεις από δημόσιες ομιλίες των Άνγκελα Μέρκελ, Γιόζεφ Γκέμπελς, Τζόρτζ Σόρος και Μπαράκ Ομπάμα, με αποτέλεσμα ένα άνευ νοήματος ή έντονα αλληγορικό κείμενο πάνω στην παραγωγή του χώρου και την τρέχουσα πολιτική (δυσ)λειτουργία. Η ενσωματωμένη στις εικόνες του βίντεο με τη μορφή ψηφιακών γραμματοσειρών γλώσσα αποτελεί τη μόνη θεμελίωση αυτής της «πολλά υποσχόμενης» μελλοντικής αρχιτεκτονικής, η οποία πάντοτε ευελπιστεί στη βελτίωση της πολιτικής τάξης ζητώντας από εμάς μία άνευ όρων επένδυση. Στην προκειμένη περίπτωση, η «επένδυση» θα πρέπει να γίνει κατανοητή με την έννοια με την οποία χρησιμοποιείται ο όρος τόσο στην οικονομία όσο και στην ψυχανάλυση, ως μια επένδυση της λίμπιντο σε αντικείμενα, ανθρώπους ή ιδέες με σκοπό την αύξηση της απόλαυσης. Η έμφαση της Στυλιανίδου σε μια επιθετική γλώσσα συλλογικής απόλαυσης μάς επιτρέπει να αντιταχτούμε στις υπερβολές που δημιουργεί ο όψιμος πλανητικός καπιταλισμός, υπερβολές που παγιώνουν και επισυνάπτουν τα σύγχρονα υποκείμενα σε σχέσεις κυριαρχίας και εκμετάλλευσης, τόσο στην οικονομική όσο και ψυχική τάξη, στο πλαίσιο του ιδεολογικού αποκλεισμού που εκπροσωπεί ο «αναπαραγωγικός φουτουρισμός.» Ο διδύμος πύργος –το Παιδί ως Σωσίας (double)– είναι εμβληματικό της βασικής μας φανταστικής σύνδεσης με το ιδεολογικό κενό που χαρακτηρίζει τον



either by singular subjects that perform in an allegedly idiosyncratic manner or by society in its entirety, a society that loves solidifying repetitions and promises of longevity. One recycles a used item, meaning one recycles images or rhetorics of signification and oratories of sense-making, and in doing so, one contributes to the pseudo-conscious, mass-cultured compromises within current consensual order asserting in this way “intransigence and survival beyond what should have ended”.<sup>44</sup> Thus, art understood as a generic, abstract and –for that reason– allegorical writing allows for art to stand against the consensual social order of “the culture of Imaginary lures”<sup>45</sup> in politics, in the mechanisms of education, in the art industry, in love making, in almost everything, a fantasy with which art find itself so often complicit. In an extremely provocative way Baudrillard deflated art’s position as the “minion of capital” and its pseudo-theological privileges by asserting that art was null (invalid; having no binding force) meaning, as Lotringer says, that it had no more “distinctive” qualities.<sup>46</sup> Drawing on Badiou, this Zero position of art that is not equal to “null” should be, however, defended. The “null”, which means nil, or negation, can easily be turned into a zero place of resistance (zero stands here for the minimum). In Badiou’s metaphysics the zero refers to the non-apparent. But the negative concept suited to the apparent is not its negation, but, what he calls, its “reverse”.<sup>47</sup> In the end we can say with Badiou that art today can only function from an operational position, which allows for the reverse to take place. Eventually only a zero place of resistance can be used against any kind of modern nihilism, functioning in this regard as a “process of a truth”. Stylianidou’s work keeps only what is necessary in order to bring forth speech, and in doing so it doesn’t become part of the hegemonic discourse that comprises contingent “languages and bodies”.

Think of works such as the video installation *24h penetrating* (2005), perhaps one of Vassiliea Stylianidou’s most enigmatic works: This is an experimental device in which the spectator is seductively invited to lie down comfortably on a bed and look at the recording of a closed door, where nothing happens, although he has been offered the choice of fifty-seven

όψιμο καπιταλισμό, όπου, όπως δήλωσε πρόσφατα ο, Σουλβέρ Λοτρενζέ, θριαμβεύουν ο ατομικισμός, ο κυνισμός και η απληστία.

Υπάρχει εναλλακτική λύση; Ποια είναι η ηθική και αισθητική στάση στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου; Ίσως το αισθητικό να είναι και το ηθικό σε αυτό που ονομάζουμε «πλάγια» επιθυμία του εννοιολογισμού (conceptualism) στη σύγχρονη τέχνη. Σε σχέση με την αρχιτεκτονική της εποχής του, ο μεγάλος φιλόσοφος-αρχιτέκτονας Μανφρέντο Ταφούρι δήλωσε στη δεκαετία του ’70 ότι «η επιστροφή στη γλώσσα είναι απόδειξη αποτυχίας».<sup>41</sup> Σχολιάζοντας αυτή τη μάλλον απαισιόδοξη θεώρηση σχετικά με την εποχή μας, ο Μάικλ Χέις ισχυρίστηκε ότι κατοικούμε ανάμεσα σε ένα αρχιτεκτονικό παρελθόν που δεν είναι δυνατόν να επανακάμψει και σε ένα μέλλον που επιμένει να μην έρχεται. Έτσι στην προοδευτική αρχιτεκτονική απομένει μόνον η χρήση «αινιγματικών θραυσμάτων», «σιωπηλών σημάτων μιας γλώσσας της οποίας ο κώδικας έχει απολεστεί», ως μια «επιχείρηση διάσωσης»<sup>42</sup> πέρα από κάθε διατύπωση περί μοντερνισμού ή μεταμοντερνισμού. Απορρίπτοντας τον εκπονημένο μεταμοντερνισμό, το έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου, όπως και εκείνο πολλών από τους συγχρόνους της, χρησιμοποιεί επινοήματα «ύστερου ύφους»,<sup>43</sup> τεχνάσματα διεξοδικής και βασισμένης στη γλώσσα αναφοράς στην ενύπαρξη (immanence), εκτός των μελλοντολογικών πιστεύω σε μια γραμμικό τύπου πρόοδο. Η τέχνη είναι λιγότερο μια ιδιοποίηση και περισσότερο μια εσώκλειστη, σχεδόν εγκαταλελειμμένη, αφαιρετική γραφή (το Μηδέν). Έχει την ικανότητα να «επιτίθεται» σε εσωτερικευμένες κοινωνικές δομές που επανεκδραματίζονται καταναγκαστικά και επανααναληπτικά, είτε από μοναχικά υποκείμενα τα οποία δρουν, υποτίθεται, ιδιοσυγκρασιακά είτε από την κοινωνία ως σύνολο, μια κοινωνία που λατρεύει όσο τίποτ’ άλλο να παγιώνει επαναλήψεις και υποσχέσεις μακροβιότητας. Ανακυκλώνοντας ήδη χρησιμοποιημένα αντικείμενα, δηλαδή εικόνες, ρητορικά σχήματα και κατάστιχα της κοινής λογικής, συμμετέχουμε στους ψευδο-συνειδητούς συμβιβασμούς της μαζικής κουλτούρας μέσα στην τάξη της τρέχουσας συναίνεσης η οποία υπερασπίζεται την «αναληψία και την επιβίωση πέρα από αυτό που θα έπρεπε να έχει λήξει».<sup>44</sup> Με την έννοια αυτή, η τέχνη, ως γενόσημη, αφαιρετική και γι’ αυτό το λόγο αλληγορική γραφή, επιτρέπει στον εαυτό της να στέκει έξω από τη συναινετική, κοινωνική τάξη «ενός πολιτισμού Φαντασιακών υποσχέσεων»<sup>45</sup> στην τρέχουσα πολιτική, στους μηχανισμούς της εκπαίδευσης, στο χώρο της τέχνης, στον έρωτα, σχεδόν στα πάντα – φαντασίωση με την οποία ωστόσο συχνά η τέχνη γίνεται και η ίδια συνένοχη. Με τρόπο ιδιαίτερα προκλητικό, ο

DVDs in which a continuous twenty-four hours camera observation has captured the *meaningless* presence of this door. The obviously fake free choice between multiple representations of the same has been offered to the viewer playing, in this way, with the expectations and the rules of circulation. This mock-play on decision (either-or) is there in order to obstruct any construction of an absolute meaning. By itself, the marker of authenticity, the camera, starts to erode in such a mechanized way the fetishism of signature while reifying the ethical position of the generic. The gesture is not postmodern. It renders visible the “difference” produced by the sameness and in doing so it denounces any belief in the omnipresence of meaning or the hermeneutical device of the “observer”. The actual question coming to mind is: Does the viewer penetrate with his observation the object, or in the contrary is the image of the object penetrating the viewer? Who is penetrating whom? ... What about if the very same act of observation understood as means that create meaning is fundamentally unpenetratable? What about if, the opaque surface of deformed images of the perverted events of the world *can't* be fully understood? What this work brings to the fore is a resistance against any prefabricated, obsessive fixation with modernity's founding ideas that of originality, meaning and benevolent empowerment deriving from the first. As Vanessa Place and Robert Fitterman observe, “allegorical writing is a writing of its time, saying slant what cannot be said directly, usually because of overtly repressive political regimes or the sacred nature of the message”.<sup>48</sup> The “sacred” message of the video *IM PARK\_I Lie to History\_Let's build your beautiful tower, you charming boy!* or the installation *PlaceLineLack* is that they propose a novel oblique ethics not based on the rhetoric of the Two and its promise to localize historically infinity, but to build, to invent, even to speak against Symbolic fulfilment of any subject though consensual meaning and the spectacular teleology of the future imposed to it by current social order that reproduces the past, through displacement. This is truly the *impossible* but indispensable mission of art today, when it touches what Lacan has described “the Real's cold fire nearing absolute zero”.<sup>49</sup>

Drawing from Edelman's thesis we can say, that the actual ethical meaning of works such as of Vassiliea Stylianidou is

Μπωντριγιάρ κλόνισε την αυταρέσκεια του ρόλου της τέχνης ως «παρatreχάμενου του κεφαλαίου» αφαιρώντας μαζί και τα ψευδο-τελεολογικά της προνόμια, με τη δήλωση ότι η τέχνη είναι μηδενική, άκυρη, στερούμενη ισχύος (null) – εννοώντας, όπως λέει ο Λοτρεντζέ, πως δεν έχει πλέον «ειδοποιούς» ιδιότητες.<sup>46</sup> Με σημείο αναφοράς τον Μπαντιού αυτή η «θέση μηδέν» της τέχνης, η οποία ωστόσο δεν είναι άκυρη, χρήζει υπεράσπισης. Το *μηδέν* (null), που είναι το τίποτα, η άρνηση, μπορεί εύκολα να μετασχηματιστεί σε *μηδενικό* (zero) τόπο αντίστασης (το «μηδέν» εδώ σημαίνει «ελάχιστο»). Στη μεταφυσική του Μπαντιού το μηδέν αναφέρεται στο μη-έκδηλο, το μη-εμφανές. Αλλά η αρνητική εκδοχή αυτού δεν ορίζεται ως «άρνηση», αλλά ως αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «το αντίθετο» ή «το αντίστροφο».<sup>47</sup> Με βάση τη σκέψη του Μπαντιού μπορούμε εντέλει να υποστηρίξουμε την άποψη ότι η τέχνη σήμερα μπορεί να λειτουργήσει μόνο λαμβάνοντας μια θέση από την οποία θα μπορεί να αντιτίθεται και να αντιστρέφει. Εντέλει, μόνο κάποιος *μηδενικός* τόπος αντίστασης μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενάντια σε κάθε είδους μοντέρνο μηδενισμό, λειτουργώντας ως «διαδικασία μιας αλήθειας». Το έργο της Στυλιανίδου κρατάει μόνο ό,τι είναι απαραίτητο για να εκφέρει λόγο. Καταφέρνει έτσι να μη γίνεται μέρος του κυρίαρχου λόγου που αποτελείται από τυχαίες «γλώσσες και σώματα».

Ας πάρουμε, για παράδειγμα, έργα όπως η βιντεοεγκατάσταση *24h penetrating* (2005), ένα από τα πιο αινιγματικά έργα της Βασιλείας Στυλιανίδου. Πρόκειται για μια πειραματική συσκευή, όπου ο θεατής καλείται δελεαστικά να ξαπλώσει άνετα σε ένα κρεβάτι και να παρακολουθήσει ένα βίντεο που δείχνει μια κλειστή πόρτα, όπου τίποτα δεν συμβαίνει. Αν και του έχει δοθεί επιλογή ανάμεσα σε πενήντα επτά DVD, στα οποία μια συνεχής 24ωρη βιντεοσκόπηση καταγράφει αδιαλείπτως, το έργο παρουσιάζει τη στερούμενη νοήματος παρουσία αυτής της πόρτας. Η, προφανώς πλαστή, ελευθερία επιλογής ανάμεσα σε διαφορετικές αναπαραστάσεις της ίδιας πόρτας που έχει δοθεί στον θεατή, παίζει με τις προσδοκίες και τους κανόνες της κυκλοφορίας/ανταλλαγής (circulation). Αυτό το προσποιητό παιχνίδι πάνω στη λήψη αποφάσεων (είτε έτσι/είτε αλλιώς) προσφέρεται προκειμένου να παρεμποδίσει οποιαδήποτε απόλυτη νοηματοδότηση. Η ίδια η κάμερα, ο εγγυητής της αυθεντικότητας, αρχίζει να εξαλείφει, με τρόπο μηχανικό, το φетиχισμό της υπογραφής ενώ εγκαθιδρύει την ηθική θέση του γενικευμένου. Η χειρονομία δεν είναι μεταμοντέρνα. Καθιστά ορατή τη «διαφορά», η οποία παράγεται από την ταυτότητα και με τον τρόπο αυτό αποκρούει κάθε πίστη στην απανταχού παρουσία του νοήματος, όπως και στο ερμηνευτικό τέχνασμα του «παρατηρητή». Η ερώτηση που μας έρχεται στο μυαλό



to propose an experience of the complete limitation opposed to subjects by the Symbolic order. Incidentally that means to oppose its imposed foreclosure bringing into visibility “the force of enjoyment that desire desires to put off”.<sup>50</sup> According to Edelman’s reading of Lacan, “desire is desire for no object but only, instead, for its own prolongation, for the future itself as libidinal object procured by its constant lack”.<sup>51</sup> Vassiliea Stylianidou’s *24h penetrating* can be seen as an excellent allegory for this. Moreover a work like this figures the state of acceptance of a particular pathway to “jouissance”, “the singularity of the subject’s existence, the particular way each subject manages to knot together the orders of the Symbolic, the Imaginary, and the Real”.<sup>52</sup> This is the ideological condition of Vassiliea Stylianidou’s “formal” devices of subjectivation. “Formal” should be understood in Badiou’s terminology as the designation of a system of forms and operations, which create “bodies-of-truth, or subjectivizable bodies”. They oppose any idea of a universal subject or of the objective existence of biological bodies alone.<sup>53</sup> This truly *queer* and sophisticated oppositionality in Vassiliea Stylianidou’s work should be seen as a site of unorthodox political resistance, which because it exists in the form of such allegoric and allegedly “meaningless” conceptualisms cuts slant through the straight prolongation of time, desire and of the omnipotent cogito that supports such a prolongation. In fact, this very abstract and generic deployment of an untranslatable, mute visual language should be acknowledged as one of the very few remaining possibilities to make us figure that the obviousness of commerce and the carnal exposition to enjoyment are simply other ways to describe society’s “death drive”, a tendency to produce solidifying repetitions of meaning and desire. Challenging this tendency, would mean to make art that asserts its self-indulging, “valueless” and “meaningless” enjoyment – a truly *queer* enterprise! But this offers also strong evidence for the validity of Badiou’s thesis that we are not simply bodies, or languages, but the truths that emerge through them.

είναι: Διεισδύει, άραγε, ο θεατής μέσα στο αντικείμενο μέσω της παρατήρησής του ή, μήπως, διεισδύει η εικόνα του αντικειμένου μέσα στη φαντασία του θεατή; Ποιος διεισδύει σε ποιον;... Και τι γίνεται εάν η αδιαπέραστη επιφάνεια παραμορφωμένων εικόνων από τα διαστρεβλωμένα γεγονότα του κόσμου δεν είναι ούτε στο ελάχιστο διαπερατή και παραμένοντας, ουσιαστικά, έξω από κάθε πλαίσιο κατανόησης; Το έργο φέρνει στο προσκήνιο την αντίσταση ενάντια στην προκατασκευασμένη, εμμονική προσκόλληση σε θεμελιακές ιδέες του μοντερνισμού, δηλαδή την πρωτοτυπία, το νόημα και την φιλάγαθο ανάληψη δύναμης που απορρέει από τα προηγούμενα. Όπως σχολιάζουν η Βανέσα Πλέις και ο Ρόμπερτ Φίτερμαν, «η αλληγορική γραφή είναι μια γραφή του καιρού της, που δηλώνει πλάγια εκείνο που δεν μπορεί να ειπωθεί απευθείας, εξαιτίας απροσχημάτιστα καταπιεστικών πολιτικών καθεστώτων ή της ιερής φύσης του μηνύματος».<sup>48</sup> Το «ιερό» μήνυμα του βίντεο *IM PARK\_I Lie to History\_Let’s build your beautiful tower, you charming boy!* ή της εγκατάστασης *PlaceLineLack* είναι ότι προτείνουν μια καινούργια, «πλάγια» ηθική, που δεν βασίζεται στη ρητορική του Δύο και στην υπόσχεσή του να χωροποιεί ιστορικά το άπειρο, αλλά μια ηθική που έχει σκοπό να κτίζει, να εφευρίσκει, ακόμη και να μιλάει ενάντια στη Συμβολική πραγμάτωση οποιοσδήποτε υποκειμένου μέσα από τη συναινετική νοηματοδότηση και την τελεολογία του θεάματος, που επιβάλλονται από την ισχύουσα κοινωνική τάξη η οποία μέσω μεταθέσεων αναπαράγει το παρελθόν. Αυτή, όντως, είναι η *αδύνατη* αλλά απολύτως απαραίτητη αποστολή της τέχνης σήμερα, που αγγίζει εκείνο που ο Λακάν περιέγραψε ως «την ψυχρή φωτιά του Πραγματικού καθώς προσεγγίζει το απόλυτο μηδέν».<sup>49</sup>

Αντλώντας από την τοποθέτηση του Έντελμαν, μπορούμε να πούμε ότι το πραγματικό ηθικό νόημα έργων όπως αυτά της Βασιλείας Στυλιανίδου είναι ότι μας προτείνουν να εμπειραθούμε τον απόλυτο περιορισμό ο οποίος αντιπαράθεται στα υποκείμενα από τη Συμβολική τάξη. Επιπλέον, αυτό σημαίνει για το υποκείμενο την εναντίωσή του στον επιβεβλημένο «αποκλεισμό» (foreclosure) κανοντας ορατή «τη δύναμη της απόλαυσης που η επιθυμία θέλει να αναβάλει».<sup>50</sup> Σύμφωνα με την ανάγνωση του Λακάν από τον Έντελμαν, «η επιθυμία δεν υφίσταται ως επιθυμία για ένα αντικείμενο αλλά, μάλλον, για την ίδια την παράτασή της, προς χάριν του ίδιου του μέλλοντος ως λιβιδινικού αντικειμένου το οποίο αναπαράγεται από τη συνεχή του έλλειψη».<sup>51</sup> Το *24h penetrating* της Βασιλείας Στυλιανίδου μπορεί να ιδωθεί ως μια εξαιρετική αλληγορία αυτής ακριβώς της έννοιας, καθώς εικονογραφεί την κατάσταση

(Notes:)

- 1 Alain Badiou, *Conditions* (Continuum, London and New York 2008) p. 252.
- 2 Ibid., p. 252.
- 3 Ibid., p. 254.
- 4 Ibid., p. 255.
- 5 Ibid., p. 256.
- 6 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi (Continuum, London and New York 2004) p. 478.
- 7 Badiou, *Conditions*, 257.
- 8 Slavoj Žižek, *The Parallax View* (MIT Press, Cambridge Mass/London 2006) p. 17.
- 9 Jean Baudrillard, *Simulations* (Semiotext[e], Los Angeles 1983) p. 3.
- 10 Badiou, *Conditions*, p. 260.
- 11 Ibid., p. 260.
- 12 Ibid., p. 262.
- 13 Ibid., p. 260.
- 14 Ibid., p. 263.
- 15 Ibid., p. 257.
- 16 Ibid., p. 258.
- 17 Ibid., p. 263.
- 18 Jean-François Lyotard and Jean-Loup Thebaud, *Just Gaming* (Theory and History of Literature, Vol 20) (University of Minnesota Press, Minneapolis 1985)
- 19 Badiou, *Conditions*, p. 264.
- 20 Ibid., p. 265.
- 21 Badiou, *Logics of Worlds*, p. 420.
- 22 Jacques Lacan, *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. Trans. Sylvana Tomaselli (Cambridge University Press, Cambridge 1988) p. 326.
- 23 <http://nosubject.com/Repetition> (assessed on November, 10, 2009)
- 24 Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, (Continuum, London, New York 2004) p. xiii.
- 25 Bernd Ternes, *familistère I*. Exh. Cat. KW Institute for Contemporary Art Berlin, 2002.
- 26 Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (Duke University Press, Durham and London 2004), p. 2.
- 27 Ibid., p. 3.
- 28 Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (Verso, New York 2000), p. 294, quoted in Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, p. 48.
- 29 Ibid. p 48

αποδοχής μιας συγκεκριμένης διαδρομής προς την απόλαυση (jouissance), τη μοναδικότητα της ύπαρξης του υποκειμένου, τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο κάθε υποκείμενο καταφέρνει να συμπλέξει τις τάξεις του Συμβολικού, του Φαντασιακού και του Πραγματικού». <sup>52</sup> Αυτή είναι η ιδεολογική συνθήκη των «τυπικών» μηχανισμών υποκειμενοποίησης στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου. Ο όρος «τυπικός» («formal») θα πρέπει να ερμηνευτεί, στο πλαίσιο της ορολογίας που χρησιμοποιεί ο Μπαντιού, ως ανάδειξη ενός συστήματος μορφών και λειτουργιών που δημιουργούν «σώματα αλήθειας» ή «σώματα που μπορούν να υποκειμενοποιηθούν», <sup>53</sup> τα οποία αντιστέκονται σε κάθε ιδέα περί καθολικού υποκειμένου ή περί ενός απλώς βιολογικού σώματος. Αυτή η πραγματικά queer και κομπή στάση εναντίωσης που διαφαίνεται στο έργο της Βασιλείας Στυλιανίδου οφείλει να γίνει κατανοητή ως ο τόπος μιας ανορθόδοξης πολιτικής αντίστασης. Δρώντας με τη μορφή τέτοιου είδους αλληγορικών και κατ' ισχυρισμόν «άνευ νοήματος» εννοιολογισμών το έργο καταφέρει μια πλάγια τομή στην ευθεία (straight) παράταση του χρόνου, της επιθυμίας και του παντοδύναμου cogito που υποστηρίζει αυτή την παράταση. Θα πρέπει μάλιστα, στην αφαιρετική και «γενόσημη» χρήση αυτής της αμετάφραστης, βουβής οπτικής γλώσσας, να αναγνωρίσουμε μία από τις λίγες εναπομένουσες δυνατότητες να φανταστούμε ότι το προφανές του εμπορίου και η σαρκική έκθεση στην τέρψη είναι απλώς άλλοι τρόποι για να περιγράψουμε την «ενόρμηση θανάτου», δηλαδή την τάση της κοινωνίας να παράγει παγιωτικές επαναλήψεις νοήματος και επιθυμίας. Το να αμφισβητεί κανείς αυτή την τάση, θα σήμαινε ένα είδος τέχνης που διεκδικεί ως δική της μια απόλαυση απορροφημένη από τον εαυτό της, δίχως «αξία» και δίχως «νόημα» – πράγμα που συνιστά ένα πραγματικά παράδοξο (queer) εγχείρημα! Ταυτόχρονα όμως αποτελεί και ισχυρή απόδειξη υπέρ της θέσης του Μπαντιού ότι δεν μπορεί να είμαστε ούτε απλώς σώματα, ούτε απλώς γλώσσες αλλά οι αλήθειες που ενυπάρχουν εν μέσω αυτών.

(Σημειώσεις)

- 1 Alain Badiou, *Conditions* (Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2008) σ. 252.
- 2 *οπ.π.*, σ. 252.
- 3 *οπ.π.*, σ. 254.
- 4 *οπ.π.*, σ. 255.
- 5 *οπ.π.*, σ. 256.
- 6 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. (Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2004) σ. 478.



- 30 Badiou, *Conditions*, p. 245.
- 31 Ibid., p. 27 and 280.
- 32 Ibid., p. 272.
- 33 Alain Badiou, *Logics of Worlds. Being and Event 2* (Continuum, London, New York 2009), p. 420.
- 34 Badiou, *Conditions*, p. 277.
- 35 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, p. 17.
- 36 Ibid., p. 3.
- 37 Ibid., p. 47.
- 38 Ibid., p. 3.
- 39 Ibid., p. 4.
- 40 Ibid., p. 9.
- 41 Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language* (1974), in *Architecture Theory since 1968*, ed. K. Michael Hays (MIT Press, Cambridge 1998), p. 148.
- 42 Michael Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde* (MIT Press, Cambridge 2010), p. 3.
- 43 The term recalls Theodor Adorno's concept of "late style" and Edward Said's elaboration of it. See Theodor W. Adorno, *Late Style in Beethoven*, in *Essays on Music*, ed. Richard Leppert (University of California Press, Berkeley 2002); Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain* (Pantheon, New York 2006).
- 44 Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, p. 11.
- 45 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, p. 48.
- 46 Sylvère Lotringer, *Intelligence Agency*, in *Frieze* 125, September 2009.
- 47 Badiou, *Logics of Worlds*, p. 105 and 107.
- 48 Vanessa Place and Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms* (Ugly Duckling Press, New York 2009), p. 13.
- 49 Jacques Lacan, *Le Sinthome* (typescript of Seminar 23, 1975-76, University of Texas at Austin), 130. Translated and quoted by Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, p. 44.
- 50 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, p. 25 and 86.
- 51 Ibid., p. 86.
- 52 Ibid., p. 35.
- 53 Badiou, *Logics of Worlds*, p. 35.
- 7 Badiou, *Conditions*, 257.
- 8 Slavoj Žižek, *The Parallax View* (MIT Press, Κέμπριτζ, Λονδίνο 2006) σ. 17.
- 9 Jean Baudrillard, *Simulations* (Semiotext[e], Λος Άντζελες 1983) σ. 3.
- 10 Badiou, *Conditions*, σ. 260.
- 11 *οπ.π.*, σ. 260.
- 12 *οπ.π.*, σ. 262.
- 13 *οπ.π.*, σ. 260.
- 14 *οπ.π.*, σ. 263.
- 15 *οπ.π.*, σ. 257.
- 16 *οπ.π.*, σ. 258.
- 17 *οπ.π.*, σ. 263.
- 18 Jean-François Lyotard και Jean-Loup Thebaud, *Just Gaming (Theory and History of Literature*, τ. 20) (University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1985).
- 19 Badiou, *Conditions*, σ. 264.
- 20 *οπ.π.*, σ. 265.
- 21 Alain Badiou, *Logics of Worlds, Being and Event 2* (Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2009) σ. 420.
- 22 Jacques Lacan, *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. (Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1988), σ. 326.
- 23 <http://nosubject.com/Repetition> (10 Νοεμβρίου 2009).
- 24 Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, (Continuum, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2004) σ. xiii.
- 25 Bernd Ternes, familistère1. Exh. Cat. KW Institute for Contemporary Art Berlin, 2002. Publisher: filia e.V., 2002. ISBN 3-00-010316.
- 26 Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (Duke University Press, Ντράμ, Λονδίνο 2004), σ. 2.
- 27 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, σ. 3.
- 28 Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (Verso, Νέα Υόρκη 2000), σ. 294.
- 29 *οπ.π.*, σ. 48.
- 30 *οπ.π.*, σ. 245.
- 31 *οπ.π.*, σ. 277 και 280.
- 32 *οπ.π.*, σ. 272.

- 33 Badiou, *Logics of Worlds*, σ. 420.
- 34 Badiou, *Conditions*, σ. 277.
- 35 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, σ. 17.
- 36 *οπ.π.*, σ. 3.
- 37 *οπ.π.*, σ. 47.
- 38 *οπ.π.*, σ. 3.
- 39 *οπ.π.*, σ. 4.
- 40 *οπ.π.*, σ. 9.
- 41 Manfredo Tafuri, *L' Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language* (1974), στο: *Architecture Theory since 1968*, επ. Michael Hays (MIT Press, Κέμπριτζ 1998), σ. 148.
- 42 Michael Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde* (MIT Press, Κέμπριτζ 2010), σ. 3.
- 43 Theodor W. Adorno, *Late Style in Beethoven*, στο: *Essays on Music*, επ. Richard Leppert (Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2002), Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain* (Pantheon, Νέα Υόρκη 2006).
- 44 Hays, *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, σ. 11.
- 45 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, σ. 48.
- 46 Sylvère Lotringer, *Intelligence Agency*, Frieze 125, Σεπτέμβιος 2009.
- 47 Badiou, *Logics of Worlds*, σ. 105 και 107.
- 48 Vanessa Place and Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms* (Ugly Duckling Press, Μπούκλιν 2009), σ. 13.
- 49 Jacques Lacan, *Le Sinthome* (αντίγραφο του Σεμιναρίου 23, 1975-76, University of Texas at Austin), σ. 130. Μετάφραση Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, σ. 44.
- 50 Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, σ. 25 και 86.
- 51 *οπ.π.*, σ. 25 και 86.
- 52 *οπ.π.*, σ. 35.
- 53 Badiou, *Logics of Worlds*, 35.

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Ματσούκας

