

## Ο ΚΕΝΕΘ ΓΚΟΛΝΤΣΜΙΘ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΜΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΤΟΑΝΤΖΙΚΗΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ. Το 2011 ο Αμερικανός ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας, Κένεθ Γκόλντσμινθ, έγραψε παραφράζοντας τον καλλιτέχνη, Ντάγκλας Γουέμπλερ, «Ο κόσμος είναι γεμάτος κείμενα, κάποια περισσότερο και άλλα λιγότερο ενδιαφέροντα. Δεν επιθυμώ να προσθέσω περισσότερα». Με αυτές τις λέξεις θέλησε να θέσει τα θεμέλια για την ύπαρξη ενός νέου ρεύματος στη σύγχρονη δημιουργική γραφή που, παραδόξως, ακούει στο όνομα μη δημιουργική γραφή. Αντί της συγγραφικής πρωτοτυπίας και ιδιοφυίας του καλλιτέχνη, ο Γκόλντσμινθ μάς καλεί στον κόσμο της μη δημιουργικότητας, που λειτουργεί ως ένα νέο σημείο αναφοράς, επίτευγμα της λογοτεχνίας. Τα τελευταία χρόνια ποιητές, σχολιαστές και λογοτεχνικοί κριτικοί έχουν αρχίσει να αναγνωρίζουν αυτό το ξεχωριστό κίνημα ή το σύνολο τεχνικών ως τη νέα λογοτεχνική πρωτοπορία, που αναδείχτηκε και αναγνωρίστηκε τη δεκαετία του 1990 ως ανεξάρτητη πρακτική και ως απάντηση στην αυξανόμενη επικράτηση των τεχνολογιών δικτύωσης και της διαδικτυακής κουλτούρας. Αναγνωρίζουν ότι στο τέλος του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού οι τέχνες της δημιουργικής γραφής εισήλθαν σε ένα νέο πρότυπο, με γνώμονα την τεχνολογία, τονίζοντας πως το πρόβλημα στις μέρες μας, όπου η πρωτοφανής και ακατάπαυστη παραγωγή κειμένων έχει οδηγήσει σε πληθώρα κειμένων, είναι η συστηματική διαχείρισή τους. Το παρόν άρθρο προσπαθεί να διεισδύσει στον κόσμο της μη δημιουργικότητας ερευνώντας την εμπλοκή της λογοτεχνίας με τα ψηφιακά μέσα της εποχής μας, αλλά και την περίπλοκη κατάσταση του βιβλίου ως πολιτιστικού υβριδίου.

ABSTRACT. In 2011, the American poet and literary critic Kenneth Goldsmith wrote, paraphrasing the artist Douglas Huebler, "The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more." With these words, he wanted to lay the foundations for the existence of a new current in contemporary creative writing that, paradoxically, goes by the name of "uncreative writing." Instead of the artist's originality and genius, Goldsmith invites us into the world of "uncreativity," which functions as a new point of reference and an achievement of literature. In recent years, poets, commentators, and literary critics have begun to recognize this particular movement or set of techniques as the new literary avant-garde that emerged and was recognized in the 1990s as an independent practice and as a response to the growing prevalence of networking technologies and internet culture. Recognizing that the

---

Ο Α. ΣΤΟΑΝΤΖΙΚΗΣ είναι Υποψήφιος Διδάκτορας του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού και υπότροφος του ΕΛΚΕ του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής.

creative writing arts entered a new, technology-driven model at the end of modernism and postmodernism, they emphasize that the problem nowadays, where unprecedented and relentless text production has resulted in a plethora of texts, is systematic management. This article tries to penetrate the world of “uncreativity,” researching the involvement of literature with the digital media of our time, but also the complex state of the book as a cultural hybrid.

Με την άνοδο του διαδικτύου, η γραφή βρέθηκε αντιμέτωπη με ένα άνευ προηγουμένου διαθέσιμο ψηφιακό κείμενο στρέφοντας πολλούς νέους συγγραφείς στη διερεύνηση τρόπων γραφής που δεν εμπίπτουν στο παραδοσιακό πεδίο της λογοτεχνικής πρακτικής. Οι συγγραφείς αυτοί συντάσσονται με τις αμέτρητες προσπάθειες νέων προτάσεων και πειραματισμών γύρω από τη λογοτεχνία, που συνέβησαν σε ολόκληρη την περιπέτεια της γλώσσας του εικοστού αιώνα, και προσπαθούν με τη σειρά τους να αναπτύξουν στρατηγικές που θα επαναπροσδιορίσουν τη γραφή, ώστε να προσαρμοστεί στο νέο αυτό περιβάλλον αφθονίας κειμένων.

Στο κείμενο που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε κάποιες από τις εξελίξεις που φαίνεται να έχουν οξύνει τις μηχανιστικές τάσεις γραψίματος παρακινώντας τους νεότερους συγγραφείς να ακολουθήσουν τη λειτουργία της τεχνολογίας και του διαδικτύου ως τρόπους κατασκευής λογοτεχνίας, συνδυάζοντας πολυάριθμα εργαλεία επεξεργασίας και διαχείρισης του όγκου της παραγόμενης γλώσσας<sup>1</sup>. Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε σε ένα νέο ρεύμα της σύγχρονης δημιουργικής γραφής που, παραδόξως, ακούει στο όνομα μη δημιουργική ή εννοιολογική γραφή. Θα αναλύσουμε τη γένεση, την ανάπτυξη, την κατασκευή, τη συγκρότηση, καθώς και τους κανόνες που διέπουν αυτό το ρεύμα επιχειρώντας να αναδείξουμε ότι πρόκειται για μια ιστορική εφεύρεση που μπορεί να κατανοηθεί, αλλά και να ενταχθεί στο πλαίσιο μιας ακόμη πολιτιστικής παραγωγής του λογοτεχνικού πεδίου.

#### 1. ΓΡΑΦΗ ΧΩΡΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ

Το 2011, ο Αμερικανός ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας, Κένεθ Γκόλντσμιθ, έγραψε παραφράζοντας τον εννοιολογικό καλλιτέχνη, Ντάγκλας Γουέμπλερ «Ο κόσμος είναι γεμάτος κείμενα, κάποια περισσότερο και άλλα λιγότερο ενδιαφέροντα. Δεν επιθυμώ να προσθέσω περισσότερα»<sup>2</sup>. Με αυτές τις λέξεις θέλησε να θέσει τα θεμέλια για την ύπαρξη ενός

<sup>1</sup>Όπως, για παράδειγμα την επεξεργασία λέξεων μέσω λογισμικών προγραμμάτων, τις βάσεις δεδομένων, την ανακύκλωση, την ιδιοποίηση, τη σκόπιμη λογοκλοπή και τον εντατικό προγραμματισμό.

<sup>2</sup>K. GOLDSMITH: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press, 2011, σ. 1.

νέου ρεύματος στη σύγχρονη δημιουργική γραφή ονομαζόμενο *μη δημιουργική ή εννοιολογική γραφή*. Αναφέρει σχετικά: «Με την άνοδο του διαδικτύου, η γραφή βρήκε τη φωτογραφία της. Με αυτό εννοώ ότι το γράψιμο αντιμετώπισε μια κατάσταση παρόμοια με αυτή της ζωγραφικής, κατά την εφεύρεση της φωτογραφίας, όπου μια τεχνολογία είναι πολύ καλύτερη στο να κάνει αυτό που η συγκεκριμένη μορφή τέχνης προσπαθούσε να κάνει και για να επιβιώσει, φυσικά, ο τομέας της έπρεπε να αλλάξει ριζικά. Όσο η φωτογραφία προσπαθούσε για μια καλύτερη εστίαση στον φακό της, η ζωγραφική αναγκαζόταν να γίνει πιο απαλή, εξ ου και ο ιμπρεσιονισμός. Αντιμέτωποι με ένα άνευ προηγούμενου διαθέσιμο ψηφιακό κείμενο, η γραφή πρέπει να επαναπροσδιοριστεί για να προσαρμοστεί στο νέο περιβάλλον αφθονίας κειμένων»<sup>3</sup>.

Σύμφωνα με άρθρο της εφημερίδας *Washington Post* εάν προσπαθούσε να εκτυπώσει κανείς ολόκληρο το περιεχόμενο του διαδικτύου, το αποτέλεσμα θα ήταν περίπου 305,5 δισεκατομμύρια σελίδες. Ο αριθμός, βέβαια, είναι κατά προσέγγιση. Παρόλα αυτά, για να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος, ο όγκος του εκτυπωμένου ιντερνέτ είναι όσο 212 εκατομμύρια αντίτυπα του βιβλίου *Πόλεμος και Ειρήνη* του Λέοντος Τολστόι<sup>4</sup>. Ενώ, σύμφωνα με έκθεση που δημοσιεύθηκε από ερευνητές του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο, ο μέσος Αμερικανός καταναλώνει περίπου 34 γιγαμπάιτ δεδομένων κάθε μέρα, αύξηση της τάξεως του 350% μέσα σε τρεις δεκαετίες. Σύμφωνα με υπολογισμούς στην ίδια έκθεση, η καθημερινή «δίαιτα» πληροφοριών του μέσου Αμερικανού περιλαμβάνει περίπου 100.000 λέξεις που διαβάζονται τόσο σε έντυπη μορφή όσο και στο διαδίκτυο, καθώς και αυτές που ακούγονται στην τηλεόραση και στο ραδιόφωνο, συγκριτικά και πάλι με το *Πόλεμος και Ειρήνη* που περιέχει περίπου 460.000 λέξεις<sup>5</sup>. Άρα, καθημερινά περνάμε από την αντίληψή μας περίπου 100.000 λέξεις είτε μέσω ανάγνωσης είτε μέσω ακοής και γι' αυτό «οι συγγραφείς δεν χρειάζεται να γράφουν τίποτα περισσότερο» αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κένεθ Γκόλντσμιθ «απλώς πρέπει να διαχειριστούν όσα υπάρχουν ήδη»<sup>6</sup>.

Πρώην εικαστικός καλλιτέχνης, γλύπτης για την ακρίβεια, που τώρα αναφέρεται στον εαυτό του ως ένας «επεξεργαστής λέξεων», ο Γκόλντσμιθ δημιουργεί μια παράξενη και, ταυτοχρόνως συναρπαστική ποίηση από μεταγραμμένες ομιλίες και κείμενα, δημιουργώντας μνημειακά έργα απίστευτης ζωτικότητας και κάνοντας χρήση αυτού που αποκαλεί «ο ευρύς κόσμος της διαθέσιμης γλώσσας», δηλαδή, το διαδίκτυο

<sup>3</sup>C. DWORKIN & K. GOLDSMITH: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2011, σ. xvii.

<sup>4</sup>C. DEWEY: If you could print out the whole Internet, how many pages would it be? (2015). <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/05/18/if-you-could-print-out-the-whole-internet-how-many-pages-would-it-be/>.

<sup>5</sup>N. BILTON: Part of the Daily American Diet, 34 Gigabytes of Data (2009). <https://www.nytimes.com/2009/12/10/technology/10data.html>.

<sup>6</sup>K. GOLDSMITH: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press, 2011, σ. 1.

και οι βιβλιοθήκες. Δηλώνει πως: «η απλή πράξη της μεταφοράς πληροφοριών από το ένα μέρος στο άλλο αποτελεί από μόνη της σημαντική πολιτιστική πράξη των ημερών μας»<sup>7</sup> και γι' αυτό η μέθοδος σύνθεσης ενός έργου του δεν είναι άλλη από την απλή μεταγραφή ομιλιών και κειμένων. Αναγνωρίζει πρώτα το είδος ή τη μορφή της γλώσσας που θα χρησιμοποιηθεί, ενώ στη συνέχεια, μεταβαίνει στη συλλογή, ταξινόμηση ή καταγραφή στιγμιότυπων που συγκολλάει, ώστε να δημιουργηθεί μια μορφή κειμένου που έχει ως στόχο να συλλάβει και να μεταγράψει όλες τις ποικιλίες και την ποσότητα της διαθέσιμης γλώσσας που υπάρχει στον κόσμο<sup>8</sup>.

Ο στόχος του Γκόλντσμιθ είναι να προσπεράσει τον συγγραφέα, ως πρόσωπο και αυθεντία, αυτοματοποιώντας τη σύνθεση της γραφής και ανοίγοντας τον δρόμο για τον σύγχρονο συγγραφέα, ώστε να μπορέσει και αυτός με τη σειρά του να μοιραστεί το όνειρο του Άντι Γουόρχολ και να γίνει μια μηχανή παραγωγής τέχνης<sup>9</sup>. Αντί της συγγραφικής πρωτοτυπίας και ιδιοφυΐας του καλλιτέχνη, ο Γκόλντσμιθ μάς καλεί στον κόσμο της «μη δημιουργικότητας» που λειτουργεί ως ένα νέο σημείο αναφοράς, επίτευγμα της λογοτεχνίας, όπου η γραφή μετατρέπεται σε αυτό που ο Ρολάν Μπαρτ<sup>10</sup> εννοεί ως «το ουδέτερο, αυτό το μικτό, αυτό το πλάγιο, όπου καταφεύγει το υποκείμενό μας, το ασπρόμαυρο, όπου έρχεται και χάνεται η όποια ταυτότητα, ακόμα και η ταυτότητα του σώματος που γράφει»<sup>11</sup>.

Ο Γκόλντσμιθ που εμφανίζεται ως συγγραφέας, ποιητής και μέρος μιας λογοτεχνικής παράδοσης που εκτείνεται από τη Γερτρούδη Στάιν και τον Τζέιμς Τζόους μέχρι τον Άλλεν Γκίνσμπεργκ, τους Language Poets και πέρα, μας προτείνει περισσότερο μια «εμπλοκή» με το κείμενο, παρά μια «ανάγνωση». Και ενώ το εύρος των σχετικών τεχνικών που έχουν ομαδοποιηθεί στην κατηγορία της μη δημιουργικής γραφής είναι ευρύ,

<sup>7</sup>K. GOLDSMITH: *In Conversation*. Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 4.

<sup>8</sup>C. BERGVALL: «Stepping out with Kenneth Goldsmith: A New York interview». Στο: *Open Letter* 12:7, επιμ. L. Emerson και B. Cole, Ontario, Canada Council for the Arts, 2005, σ. 96-103, στην σ. 96.

<sup>9</sup>Σε μια συνέντευξή του στην Τζιν Σβένσον, το 1963, ο Γουόρχολ σχολιάζοντας την Ποπ Αρτ, την ατομικότητα και τη δυσκολία του να είσαι συνεχώς δημιουργικός, είπε ότι: «θέλω όλοι να σκέφτονται το ίδιο. Νομίζω ότι όλοι πρέπει να γίνουν μια μηχανή.» Ανακτήθηκε από: <https://theoria.art-zoo.com/interview-with-gene-swenson-andy-warhol/>.

<sup>10</sup>Ο Ρολάν Μπαρτ έδωσε σημασία σε μια εμπειρία ανάγνωσης που παραμερίζει τον βιογραφισμό. Υπήρξε επικριτής της ανάγνωσης ενός έργου μέσα από τη ζωή του συγγραφέα του. Στον Θάνατο του Συγγραφέα αναφέρει, συμπερασματικά ότι διαβάζουμε τη γλώσσα και όχι τον συγγραφέα, αφού «ο σύγχρονος γραφέας γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του. Δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, προικισμένος με ένα ον, το οποίο θα προηγείται δήθεν της γραφής του, ή θα την υπερβαίνει, δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, το υποκείμενο, του οποίου κατηγορούμενο θα είναι το βιβλίο του.» R. BARTHES: *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. μτφρ Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 140.

<sup>11</sup>R. BARTHES: *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. μτφρ Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 137.

μας επισημαίνει ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που έχουν συμπεριληφθεί, σε κάποια έστω μορφή, από τους περισσότερους συγγραφείς του κινήματος. Τα έργα μη δημιουργικής γραφής δίνουν έμφαση στις πρακτικές μεταγραφής και αντιγραφής παρά στη δημιουργία πρωτότυπου λυρικού ή εκφραστικού περιεχομένου, αντιγράφοντας κείμενα σε μαζική κλίμακα και εφαρμόζοντας προκαθορισμένους κανόνες και οδηγίες, επιτρέποντας στον συγγραφέα να μιμείται τις συστηματικές και μηχανικές διαδικασίες που χρησιμοποιούνται από υπολογιστές. Αν και αυτό το τελευταίο έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ιδέες της συγγραφής, πολλοί μη δημιουργικοί συγγραφείς το αναγνωρίζουν ρητά αναδεικνύοντάς το. Ο Γκόλντσμαϊθ, ακόμη, προσθέτει ότι «το να γίνεις μια μηχανή» είναι από τα πιο «διαφωτιστικά» μέρη της γραφής χωρίς δημιουργικότητα.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο βραβευμένος με το διεθνές βραβείο ποίησης «Γκρίφιν», Κρίστιαν Μπεκ, όταν μας λέει ότι θα μπορούσε να έχει αυτοματοποιήσει μεγάλο μέρος της εργασίας σύνταξης του βραβευμένου του βιβλίου *Εύνοια*<sup>12</sup> χρησιμοποιώντας λογισμικό υπολογιστή, ενώ υποστηρίζει ότι «το μέλλον της ποίησης μπορεί να μην βρίσκεται πλέον στον γνωστό λυρισμό συναισθηματικών εκφράσεων, αλλά σε άλλες, πιο διερευνητικές διαδικασίες, μερικές από τις οποίες μπορεί να μας φαίνονται εντελώς ανυπόφορες επειδή λειτουργούν, όχι εκφράζοντας υποκειμενικές σκέψεις, αλλά εκμεταλλευόμενες μηχανές<sup>13</sup> χωρίς σκέψη, αποικίζοντας άγνωστα λεξικά και προσομοιώνοντας μη γραμμικές μορφές τέχνης»<sup>14</sup>.

Παρόμοιες ιδέες έχουμε ήδη συναντήσει στην ομάδα πειραματικής λογοτεχνίας της δεκαετίας του εξήντα με τους Ρεϊμόν Κενώ και Φρανσουά Λε Λιονέ στο Εργαστήρι Δυνητικής Λογοτεχνίας, γνωστότερο ως «Oulipo»<sup>15</sup> (Ouvroir de Litterature Potentielle). Οι Ουλιπιανοί, όπως χαρακτηριστικά αποκαλούνται, απορρίπτουν τον μεταφυσικό σουρεαλισμό

<sup>12</sup>C. Bök: *Eunoia*. Toronto, Coach House Books, 2001.

<sup>13</sup>Αναφέρεται στην ιδέα, ότι ένας συγγραφέας μπορεί να πραγματοποιήσει ένα αναλυτικό πείραμα με τη λογοτεχνία χρησιμοποιώντας την τεχνολογία, ώστε να κάνει πρωτοφανείς ανακαλύψεις σχετικά με τη φύση της ίδιας της γλώσσας.

<sup>14</sup>S. VOYCE: The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök. Toronto, York University (2007). <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.107/17.2voyce.html>.

<sup>15</sup>Γνωστή ως μια ομάδα γαλλόφωνων συγγραφέων και μαθηματικών που επεδίωκαν να δημιουργήσουν λογοτεχνικά έργα και ποιήματα επινοώντας νέες μεθόδους γραφής, συχνά βασισμένες σε μαθηματικά μοντέλα. Ιδρύθηκε το 1960 από τους συγγραφείς Ρεϊμόν Κενώ και Φρανσουά Λε Λιονέ, ενώ άλλα αξιοσημείωτα μέλη της ομάδας περιλαμβάνουν τους συγγραφείς Ζωρζ Περέκ, Ίταλο Καλβίνο, τον ποιητή και μαθηματικό, Ζακ Ρουμπό, αλλά και τον καλλιτέχνη, Μαρσέλ Ντυσάν. Η ομάδα συμμετείχε σε ποικίλες διανοητικές συζητήσεις της εποχής και υπήρξαν ενσωματωμένοι στην ευρύτερη πνευματική σκηνή του Παρισιού της δεκαετίας του 60'. Σε πολλές από αυτές τις «χαλαρές» και «φιλικές» συζητήσεις τους συμμετείχαν και προσωπικότητες όπως αυτές των Ζακ Λακάν, Μισέλ Φουκώ, Κλοντ Λεβί-Στρος, Ζαν-Πωλ Σαρτρ και Σιμόν ντε Μποβουάρ. D. DUNKAN: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford, Oxford University Press, 2019.

των εμπνευσμένων ιδεών, προκειμένου να αγκαλιάσουν αυτό που ο Γάλλος ποιητής, Ζακ Ρουμπό, αποκαλεί «μαθηματικό σουρεαλισμό»<sup>16</sup>, όπου διατυπώνονται μεθοδικές, αν όχι επιστημονικές διαδικασίες, για την παραγωγή λογοτεχνίας. Σε κάθε περίπτωση, οι πρωτοποριακές αυτές συλλήψεις για το μέλλον της ποίησης και της λογοτεχνίας, γενικότερα, εξάπτουν τη φαντασία και μας κάνουν να ονειρευόμαστε ένα μέλλον στο οποίο ποίηση και τεχνολογία δύνανται να ενοποιηθούν.

«Ελπίζω να προσθέσω κώδικα σε κείμενό μου που με τη σειρά του θα το ενσωματώσω σε γονιδίωμα οργανισμού, κάνοντάς το με τέτοιο τρόπο ώστε, όχι μόνο ο οργανισμός να γίνει αρχείο για την αποθήκευση του ποιήματός μου, αλλά, επιπλέον, ο οργανισμός να γίνει μια μηχανή για τη σύνταξη ενός ποιήματος. Ελπίζω να σχεδιάσω ένα κείμενο που, όταν εμφυτεύεται, δεν βλέπτει τον οργανισμό, αλλά τον αναγκάζει να δημιουργήσει μια πρωτεΐνη που, σύμφωνα με τον κρυπτογράφημά μου, θα γίνει και η ίδια ένα άλλο κείμενο. Προβλέπω ότι στο μέλλον το DNA μπορεί να γίνει ένα ακόμη ποιητικό μέσο»<sup>17</sup>. Η χαρακτηριστική αυτή αναφορά του Κρίστιαν Μπεκ θέτει αναπόφευκτα κάποια καίρια ερωτήματα: Μπορεί το μέλλον της λογοτεχνίας να είναι κείμενα που θα γράφονται από μηχανές για μηχανές; Είναι δυνατόν αυτό που ορίζεται ως δημιουργική γραφή να καταλήξει να γίνει ένας απλός προγραμματισμός;

## 2. ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Για να απαντήσουμε, θα πρέπει να κατανοήσουμε τη συνειδητή προσπάθεια της μη δημιουργικής γραφής να προκαλέσει, ακόμη, και να διαλύσει τη διάκριση μεταξύ ανθρώπινης και μηχανικής εργασίας. Αποδεχόμενη ότι η προσωπική έκφραση είναι μια ψευδαίσθηση<sup>18</sup>, η μη δημιουργική γραφή θεωρεί ότι, ακόμη και όταν αντιγράφουμε κάτι στο πληκτρολόγιο από το διαδίκτυο, μιλάμε για τον εαυτό μας μέσω επιλογών που κάνουμε με αποτέλεσμα να εκφραζόμαστε, τελικά, με ποικιλία διαφορετικών τρόπων<sup>19</sup>. Η μη δημιουργική γραφή αναγνωρίζει ότι η πράξη του τι επιλέγουμε, δίνει τη δυνατότητα να πούμε την προσωπική μας ιστορία

<sup>16</sup>D. DUNKAN: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford, Oxford University Press, 2019, σ. 80.

<sup>17</sup>S. VOYCE: *The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök*. Toronto, York University (2007). <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.107/17.2voyce.html>.

<sup>18</sup>Αναφέρεται στις καλλιτεχνικές στρατηγικές που ανέπτυξαν πολλοί συγγραφείς από τον 20ο αιώνα και έπειτα, όπου εφάρμοσαν μεθόδους και πρακτικές αντιγραφής, λογοκλοπής, μίμησης και ιδιοποίησης για την παραγωγή έργων. Με τις πρακτικές αυτές προσπάθησαν να αναδείξουν ότι αυτό που αποκαλούμε «προσωπική έκφραση» δεν είναι άλλο από ένα κολάζ ή μοντάζ πραγμάτων. Είναι, με άλλα λόγια, η δημιουργική σύνθεση και ο συνδυασμός από θραύσματα γνώσεων, πραγμάτων, εμπειριών και ιδεών που προϋπάρχουν.

<sup>19</sup>Θα ήταν, ακόμη, ευκολότερο να αναγνωρίσουμε την παρουσία τέτοιων πρακτικών, αν εξετάσουμε την πρόσφατα ξεχασμένη παραγωγή μιας βιομηχανικής λαϊκής κουλτούρας που σχετίζεται με τις πρακτικές του «mixtape». Τι ακριβώς είναι μια μίξη σε μια κασέτα; Συνήθως, σε έναν μικροσκοπικό κύλινδρο μαγνητικής ταινίας ενενήντα λεπτών, συνηθίζαμε να κάνουμε μια επιλογή τραγουδιών ηχογραφημένων από το ραδιόφωνο ή

με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο που, ακόμη, δεν έχουμε διδαχθεί τη σημαντικότητά του.

Σε αυτήν την κατεύθυνση, η μη δημιουργική γραφή μπορεί να αναφέρεται σε πρακτικές γραφής στις οποίες οι συγγραφείς περιορίζουν όσο το δυνατόν περισσότερο την ικανότητά τους να κάνουν δημιουργικές επιλογές σχετικά με το περιεχόμενο του τελικού κειμένου, αποφεύγοντας τον πειρασμό να επέμβουν δημιουργικά στα κείμενα. Και όλα αυτά υπέρ ενός αυτοματισμού της μηχανής.

Με άλλα λόγια, οι συγγραφείς αυτοί προσπαθούν να αποφύγουν όσες παρεμβολές συνηθίζουν να σχετίζονται με δημιουργικές διαδικασίες του ανθρώπου, όπως, για παράδειγμα, η δημιουργία πρωτότυπου εκφραστικού λυρικού περιεχομένου, δίνοντας έμφαση στο «πλαίσιο»<sup>20</sup> που περιέχει το κείμενο. Γι' αυτό και οι πραγματικές εργασίες γραφής, στις οποίες μπορεί να εντοπιστεί η λήψη αποφάσεων, είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Συχνά, περιορίζονται σε μόνο μία επιλογή που λαμβάνεται, πριν από τη σύνταξη του κειμένου και αποτρέπει με αυτόν τον τρόπο ένα πλήθος άλλων επιλογών.

από κάποιο βινύλιο ή ακόμη και από άλλες κασέτες. Ο κύλινδρος ήταν τυλιγμένος σε ένα μικρό διαφανές πλαστικό κουτί με ένθετο από χαρτόνι που περιείχε ημερομηνίες, ονόματα, τους παραγωγούς των κομματιών που γράφονταν με μαρκαδόρο, και, ίσως, μια φωτογραφία αποκομμένη από ένα περιοδικό για εξώφυλλο ή κάποιο σκίτσο σχεδιασμένο με στυλό. Οι περισσότεροι άνθρωποι θα ονόμαζαν τέτοιου είδους μίξεις ως «αντίγραφα» με την υποτιμητική έννοια της μη αυθεντικότητας, της επανάληψης ή της αναδημιουργίας ενός πρωτότυπου. Μόνο που με την πρόσφατη κατάρρευση του «mixtape» υπέρ του «playlist» των «mp3» και των εφαρμογών στις συσκευές μας, μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε τα εξαιρετικά είδη δημιουργικότητας που μπαίνουν σε εφαρμογή για τη δημιουργία ενός «mixtape». Η επιμέλεια κάθε κασέτας χρειαζόταν χρόνο, επινοητικότητα και προσπάθεια, ώστε να συνδυαστεί η μίξη. Ο δημιουργός της κασέτας έδινε έμφαση στο «πλαίσιο» και στο τι θέλει να πει με τις συγκεκριμένες επιλογές του. Αυτή η κασέτα έλεγε τα πάντα για αυτόν. Ήταν μια οικεία πράξη δημιουργίας αντιγράφου, συναισθηματικά φορτισμένη και με περίπλοκο σύνολο χειρονομιών που είχε στη διάθεση του ο δημιουργός μια τέτοιας μίξης (η επιλογή των μελωδιών που θα παιχτούν, η σειρά ή η αλληλουχία τους, οι περικοπές και οι επεξεργασίες, αλλά και η στοργική φροντίδα στο χειρόγραφο κάλυμμα, η διακόσμηση της κασέτας κτλ.).

<sup>20</sup> Αντίστοιχα παραδείγματα, που το «πλαίσιο» διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, μάς έρχονται από άλλα καλλιτεχνικά πεδία που τις τελευταίες δεκαετίες συναντούμε παρόμοια φαινόμενα. Αναφέρομαι στη μουσική και τα εικαστικά, όπου τα νέα τεχνολογικά μέσα εκτόξευσαν την παραγωγή έργων οδηγώντας αναπόφευκτα σε πληθωρισμό τέχνης ανοιχτής προς διαχείριση. Στην ευκαιρία ανταποκρίθηκαν μουσικοί παραγωγοί και επιμελητές εκθέσεων αποκτώντας ολοένα και μεγαλύτερη ισχύ πάνω στον ρόλο που έχουν τα πολιτιστικά προϊόντα στη σύγχρονη καθημερινότητα και για τη θέση τους σε ό,τι συγκροτεί το ευρύτερο θεσμικό περιβάλλον εντός του οποίου παράγεται και καταναλώνεται η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Παραγωγοί και επιμελητές, που πολύ συχνά βρίσκονται εκτός της δημιουργικής διαδικασίας παραγωγής έργων, έρχονται να δημιουργήσουν το «πλαίσιο» εντός του οποίου θα λειτουργήσουν και θα καταναλωθούν τα έργα τέχνης που επιλέγουν, δίνοντας έμφαση στο τι θα συμπεριλάβουν και τι θα αφήσουν απ' έξω, δημιουργώντας με τις επιλογές αυτές ένα περιβάλλον που μας συστήνει εκ νέου τα έργα αυτά μέσα από ενότητες που ενισχύουν τον μεταξύ τους διάλογο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, φαίνεται να χάνεται το ίχνος του μοναδικού συγγραφέα και μαζί με αυτό χάνονται και οι συνεισφορές του στο κείμενο, ταυτοχρόνως, με οποιαδήποτε εναπομένουσα έννοια γραμματικής ταυτότητας. Ως αποτέλεσμα, ανοίγεται ένα πεδίο στην εννοιολογική συγγραφή, ώστε η «ιδέα» ή η «έννοια» να μετατραπούν στην πιο σημαντική πτυχή του έργου. Δανειζόμενοι τα περίφημα λόγια του Σολ Λε Βιτ: «Όταν ένας καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μια εννοιολογική μορφή τέχνης, αυτό σημαίνει ότι όλος ο προγραμματισμός και οι αποφάσεις λαμβάνονται εκ των προτέρων και η εκτέλεση είναι μια επιτακτική υπόθεση. Η ιδέα γίνεται μια μηχανή που δημιουργεί τέχνη»<sup>21</sup>.

Γενεαλογίες στη σχέση πλαισίου-περιεχομένου έχουμε συναντήσει και σε άλλα κινήματα εννοιολογικής γραφής του παρελθόντος. Η «συγκεκριμένη ποίηση»<sup>22</sup> (Concrete poetry) που είναι το πρώτο διεθνές πρωτοποριακό κίνημα γραφής, πριν από τη μη, δημιουργική γραφή, βασίστηκε στην ιδέα ότι δεν χρειάζεται να διαβάσουμε ένα κείμενο για να το καταλάβουμε. Χρησιμοποιώντας φωνήματα αντί λέξεων και αντιμετωπίζοντας οπτικά τη γλώσσα, μας παρείχε συχνά ένα «κλειδί», ώστε να καταλαβαίνουμε τι προσπαθούσε να κάνει ο συγγραφέας χωρίς, κατ' ανάγκη, να «διαβάσουμε» το κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, οι ανά τον κόσμο αναγνώστες μπόρεσαν να «διαβάσουν» ένα ποίημα γραμμένο εξ ολοκλήρου σε μια άγνωστη, ως προς αυτούς, γλώσσα δίνοντας μια οικουμενική διάσταση στη δύναμη της ποίησης. Κάτι που φάνταζε αδύνατο, το να μπορούμε να απολαύσουμε ένα ποίημα όπως ακριβώς γράφτηκε, χωρίς τη διαμεσολάβηση μεταφραστών, είναι πια γεγονός.

Η εννοιολογική γραφή βασίζεται σε έννοιες οι οποίες συχνά γίνονται εμφανείς στον αναγνώστη, προτού διαβαστεί το κείμενο, έτσι ώστε η ανάγνωση των λέξεων του κειμένου να έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Με

<sup>21</sup>K. GOLDSMITH: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press, 2011, σ. 4.

<sup>22</sup>Το κίνημα «συγκεκριμένη ποίηση» ιδρύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στη Βραζιλία και επικεντρώθηκε στη διάταξη γλωσσικών στοιχείων με τέτοιο τρόπο, ώστε το τυπογραφικό αποτέλεσμα να είναι εξίσου σημαντικό στη μετάδοση νοήματος όσο και το λεκτικό νόημα. Οι «συγκεκριμένοι ποιητές» προσπάθησαν να υιοθετήσουν ένα «λεξικό-οπτικό» ύφος, ενθαρρύνοντας τους αναγνώστες να βιώσουν το ποιητικό «κείμενο» με όλες τους τις αισθήσεις. Έκαναν χρήση γραφιστικών μοτίβων από γράμματα και λέξεις τα οποία χρησιμοποιούσαν σε μη συμβατικές λεκτικές διατάξεις. Η «συγκεκριμένη ποίηση» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μια «οπτική» ποίηση, αφού σχετίζεται και με την εικαστική τέχνη. Ιστορικά, ωστόσο, η «συγκεκριμένη ποίηση» αναπτύχθηκε από μια μακρά παράδοση διαμορφωμένων ποιημάτων στα οποία οι λέξεις είναι διατεταγμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να απεικονίζουν το θέμα τους. Ένα, τέτοιας κατηγορίας, τυπωμένο ποίημα είναι αμφίσημα τόσο τυπογραφική-ποίηση όσο και ποιητική-τυπογραφία. E. LEDESMA: *Radical Poetry Aesthetic: Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900–2015*. Albany, State University of New York Press, 2016, σ. 223-244.



αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να «διαβάσουμε» το έργο, ας πούμε ενός Ιάπωνα ποιητή γραμμένο εξ ολοκλήρου στα Ιαπωνικά, κατανοώντας πλήρως τις ιδέες και προθέσεις του συγγραφέα<sup>23</sup>. Φυσικά, αυτό είχε ως επακόλουθο τη δημιουργία μιας τεράστιας διεθνούς σκηνης, όπου η τεχνολογία διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο, επιβάλλοντας αναπόφευκτα και μια αλλαγή στα μέσα αξιολόγησης του έργου τέχνης.

### 3. ΜΗ ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΙΔΙΟΦΥΪΑ

Οι ανάγκες της ψηφιακής εποχής είχαν ήδη γίνει αντιληπτές και από τον Ζακ Ντεριντά<sup>24</sup>, πριν αυτές κάνουν την εμφάνισή τους, όπως μας αναφέρει η ποιήτρια και κριτικός λογοτεχνίας, Μάρτζορι Περλώφ. Η ίδια θεωρεί ότι ο Ντεριντά είχε ήδη συλλάβει αυτές τις ιδέες, κάτι που αποδεικνύεται από την επικεφαλίδα του πρώτου μέρους στο διασημότερο πόνημά του, το βιβλίο με τίτλο *Περί της Γραμματολογίας*<sup>25</sup>, που εκδόθηκε το 1967. «Το τέλος του βιβλίου και η αρχή του γραψίματος» γράφει ο Ντεριντά, προφητεύοντας με αυτό τον τρόπο τη σύγχρονη εποχή του διαδικτύου που είναι ικανή να υποστηρίξει μια τέτοια ανάγνωση. Σε κάθε περίπτωση, η αντίληψη του Γκόλντσμιθ φαίνεται να είναι σε πλήρη συμφωνία με τον στόχο του Ντεριντά να αντικρούσει την κλασική αντίληψη της γραφής ως «Γραφή, λογική ύλη και τεχνητή εξωτερική όψη: μια ενδυμασία»<sup>26</sup> και, αντ' αυτού, να κατανοήσει ότι στη γραφή η απομάκρυνση της ενδυμασίας, η απογύμνωσή της θα ενίσχυε τη «ρευστότητα, πλαστικότητα, ελαστικότητα» σε σχέση με ολόκληρο το πεδίο πιθανοτήτων και σημασιών. Οι περιγραφές αυτές αντικατοπτρίζουν τη σκέψη του Ντεριντά στο *Περί της Γραμματολογίας*, όπου δηλώνει ότι: «Εάν διαχωρίσω το κείμενο από το βιβλίο, θα πω ότι η καταστροφή του βιβλίου,

<sup>23</sup>Για το είδος αυτής της γραφής ο Γκόλντσμιθ αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η εννοιολογική γραφή ενδιαφέρεται περισσότερο για ένα στοχαστικό παρά για ένα αναγνωστικό κοινό. Η αναγνωσιμότητα είναι το τελευταίο πράγμα που απασχολεί αυτήν την ποίηση. Η εννοιολογική γραφή είναι καλή μόνο, όταν η ιδέα είναι καλή. Συχνά δε, η ιδέα είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα από τα κείμενα που προκύπτουν.» K. GOLDSMITH: *Conceptual Poetics*. Conference Tucson, University of Arizona (2008). <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith/>.

<sup>24</sup>Ο Ντεριντά προσπάθησε να εναντιωθεί στην αυστηρή αντίληψη περί γλώσσας δείχνοντάς μας ότι ένα γλωσσικό σημείο δεν αναπαριστά κυριολεκτικά κάτι. Θεωρούσε πως ο ακατάλληλος πια όρος «σημείο», ο τόσο φορτισμένος μεταφυσικά, αλλά και λογοκεντρικά πρέπει να ανικατασταθεί από τον όρο «ίχνος», ώστε η έννοια της «γραφής» να κατανοηθεί ως ένα γενικευμένο ίχνος πραγμάτων. Και ενώ η λογοκεντρική αντίληψη ήθελε τα γλωσσικά σημεία να αναπαριστώνται από συγκεκριμένα πράγματα, ακόμη και αν αυτά δεν είναι εδώ, ο Ντεριντά αντιστρέφει τη λογική και μας λέει ότι τα γλωσσικά σημεία συγκροτούνται από «ίχνη» που αφήνουν πίσω τους άλλα γλωσσικά σημεία.

<sup>25</sup>J. DERRIDA: *De la grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

<sup>26</sup>J. DERRIDA: *Of Grammatology*. μτφρ G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, σ. 35.

όπως συμβαίνει τώρα σε όλους τους τομείς, αρνείται την επιφάνεια του κειμένου»<sup>27</sup>.

Ο συλλογισμός αυτός μας οδηγεί στην παραδοχή ότι η μη δημιουργική γραφή απαιτεί και μια πρακτική ανάγνωσης που διαφέρει από εκείνη που εφαρμόζεται σε άλλες πρωτοπορίες, όπως και στην πιο παραδοσιακή ποίηση. Μια τέτοια πρακτική δεν μπορεί να ακολουθήσει τη φιλοσοφική παράδοση που θα αντιμετώπιζε τη μη δημιουργική γραφή, ως μια αφηρημένη πιθανή οντότητα, καθώς μια τέτοιου τύπου προσέγγιση θα αγνοούσε την παρουσία πραγματικού κειμένου που μας καλεί να το γνωρίσουμε. Ταυτοχρόνως, η πρακτική ανάγνωσης θα πρέπει να κινείται πέρα από τα όρια μιας στενής λογοτεχνικής ανάγνωσης η οποία, παρά την όποια επιρροή και περιεκτικότητά της, εξακολουθεί να διατηρεί την πίστη της στη λογοτεχνική κριτική.

Η Περλώφ εντοπίζει κάποιες μορφές νοήματος στις μη δημιουργικές πρακτικές λογοτεχνικής παραγωγής που εξετάζει σύμφωνα με τις αρχές του πεδίου της λογοτεχνικής κριτικής και που την οδηγεί σε έναν αναστοχασμό πάνω στην έννοια της πρωτοτυπίας. Σε αυτά τα έργα εντοπίζει τη συγγραφική «ιδιοφυΐα» τους στις τεχνικές και στο πλαίσιο, που παραμένουν υπό τον έλεγχο του δημιουργού, μέσα, όμως, από τη σκοπιά αυτού που ορίζει ως «μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα»<sup>28</sup> και που η γενικότερη «ιδέα» για τη σύλληψη του κειμένου μπορεί να είναι «καλή» ή «κακή», ασχέτως περιεχομένου.

Έτι περαιτέρω, η Περλώφ υποστηρίζει ότι η μη αυθεντική ιδιοφυΐα είναι μια τακτική της μετά-νεωτερικότητας που αρνείται να επιτρέψει στο κείμενο να θεωρεί τον εαυτό του πρωτότυπο, μιας και η «λεκτική πρωτοτυπία», η «εφευρετικότητα», η «δύναμη του ποιητή να δημιουργήσει έναν μοναδικό λόγο τιμής» μετατοπίστηκε στον 21ο αιώνα, παραχωρώντας τη θέση τους στην ιδιοποίηση, στην τεχνολογική σύνθεση και στην εξάρτηση από τη διακειμενικότητα του δικτύου, δηλαδή, των αμοιβαίων σχέσεων. Για την Περλώφ η θεμελιώδης καινοτομία της μη δημιουργικής γραφής είναι η ισχυρή αντανάκλαση των μεταβαλλόμενων εμπειριών της γραφής και της ανάγνωσης στον σύγχρονο πολιτισμό. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η μη δημιουργική γραφή είναι η νεότερη ενσάρκωση του τελευταίου σταδίου στη διαίρεση της ποίησης του 20ου αιώνα μεταξύ του κριτηρίου της λεκτικής πρωτοτυπίας και της στροφής σε έναν διάλογο με προηγούμενα κείμενα, κριτήρια που επιτρέπουν στον ποιητή να συμμετέχει σε έναν μεγαλύτερο, ακόμη πιο ευρύ διάλογο.

<sup>27</sup>J. DERRIDA: *Of Grammatology*. μτφρ G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, σ. 31.

<sup>28</sup>M. PERLOFF: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, University of Chicago Press, 2010, σ. 1.

Για την Περλώφ οι μη δημιουργικοί συγγραφείς φαίνεται να είναι πρωτότυπες ιδιοφυΐες που «διαχειρίζονται», «συναρμολογούν» και «ανακατεύουν» κείμενα χρησιμοποιώντας μη πρωτότυπα εργαλεία όπως παραπομπές, «design» και επιμέλεια κειμένων, τα οποία απαιτούν μια διαφορετική μορφή εφευρετικότητας και ευφυΐας. Γι' αυτό και η ανάλυσή της επάνω στο έργο Στοές<sup>29</sup> (1927-1940) του Βάλτερ Μπένγιαμιν μάς αποκαλύπτει σειρά δημιουργικών τεχνικών που παράγουν πρωτότυπες ιδέες και μετασχηματίζουν τα κρίσιμα συστατικά ενός μοναδικού και ιστορικά σημαντικού αριστουργήματος.

Το έργο Στοές πέρα από τη μοναδική του σύλληψη και τα επίκαιρα ερωτήματα που θέτει, άνοιξε τον δρόμο για τις πρακτικές της ιδιοποίησης σε καλλιτέχνες και συγγραφείς όπως ο Μπρίον Γκίζιν, ο Γουίλιαμ Μπάροουζ και η Κάθυ Άκερ. Ακόμη και ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες πρότεινε κάτι παρόμοιο στο έργο του Πιέρ Μενάρντ, *Συγγραφέας του Δον Κιχώτη*<sup>30</sup>. Πολλοί, ακόμη, παγκοσμίου φήμης συγγραφείς δημιούργησαν ποιήματα και μυθιστορήματα που είναι κατασκευασμένα σε μεγάλο

<sup>29</sup>Το έργο Στοές είναι ένα λογοτεχνικό μοντάζ κειμένων του 19ου αιώνα για το Παρίσι. Ο Μπένγιαμιν συγκέντρωσε και αντέγραψε σειρά κειμένων που αφορούσαν περάσματα, διαβάσεις και στοές του Παρισιού που του είχαν κεντρίσει το ενδιαφέρον. Το έργο δεν ακολουθεί κάποια αφηγηματική σειρά και δομή. Κάθε προσπάθεια να διαβαστεί γραμμικά είναι καταδικασμένη στην αποτυχία. Είναι περισσότερο μια συρραφή κειμένων που μπορούν να ομαδοποιηθούν ελεύθερα από τον αναγνώστη. Επίσης, δεν έχει κάποια συγκεκριμένη εννοιολογική δομή. Αφήνει τον αναγνώστη να περιδιαβεί ελεύθερα στις σελίδες του, όπως ακριβώς κάνει και ένας περιπατητής στην πόλη. Μέσα από αποσπάσματα εφημερίδων, περάσματα από ξεχασμένες ιστορίες, εικόνες στοών, περιγραφές καιρικών φαινομένων, εφημέριες αισθήσεις, ακουαρέλες, διαφημίσεις, λογοτεχνικά σχόλια, αδέσποτους στίχους, αρχιτεκτονικές περιγραφές, αρχαίες θεωρίες της γνώσης, πολιτικά σχόλια και εκατοντάδες άλλα ποικίλα θέματα, ο Μπένγιαμιν γράφει ουσιαστικά μια ιστορία χωρίς κανένα επίκεντρο. Όλο αυτό το ετερόκλητο υλικό οργανώθηκε σε κάρτες τις οποίες κατέταξε σε κάποιες γενικές κατηγορίες. Τίποτα, όμως, στέρεο και συγκεκριμένο. Κάθε φορά που τον καλούσαν να παρουσιάσει την έρευνά του μετέφερε τις κάρτες από τον έναν φάκελο στον άλλο, αλλάζοντας συνεχώς τη μορφή του αρχείου-βιβλίου και προσαρμόζοντάς τες στο θέμα της παρουσίασης. Στο τέλος, αφού συνειδητοποίησε ότι καμία διάβαση, κανένα πέρασμα και καμία στοά δεν μπορούσε να υπάρξει μόνιμα σε μια κατηγορία, άρχισε την εκτεταμένη χρήση σημειώσεων και παραπομπών, οι οποίες και συμπεριλήφθηκαν στην τελική έκδοση του 1999. W. BENJAMIN: *The Arcades Project*. μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

<sup>30</sup>Το διήγημα είναι γραμμένο με τη μορφή λογοτεχνικής κριτικής της δουλειάς φανταστικού Γάλλου συγγραφέα του 20ού αιώνα, Πιερ Μενάρ. Ο Μπόρχες, ως αφηγητής και φανταστικός κριτικός της δουλειάς του Μενάρ, μας περιγράφει δύο αποσπάσματα από πανομοιότυπα λογοτεχνικά έργα. Το ένα είναι κομμάτι από τον Δον Κιχώτη του Θερβάντες, ενώ το άλλο έχει γραφεί, αργότερα, από τον Πιερ Μενάρ. Για τον Μπόρχες, παρότι το δεύτερο είναι πανομοιότυπο με το πρωτότυπο σε κάθε λέξη, είναι απείρως πιο εκλεπτυσμένο και πλούσιο σε ψευδαισθήσεις. Αυτό συμβαίνει, διότι τα βιβλία γράφτηκαν σε διαφορετικές εποχές από διαφορετικούς συγγραφείς με διαφορετική εθνικότητα και διαφορετικές λογοτεχνικές αναφορές. Άρα, παρότι ταυτόσημα, διαχωρίζονται από τις διαφορετικές θέσεις που κατέχει ο κάθε συγγραφέας. J. L. BORGES: *Pierre Menard, autor del Quijote*. Argentina, Sur, 1939.

βαθμό από αποσπάσματα, ιδιοποιήσεις, μιμήσεις και αναφορές σε προγενέστερα κείμενα. Για παράδειγμα, το έργο *Η έρημη γη*<sup>31</sup> του Τόμας Στερνς Έλιοτ είναι ένα ακόμη δείγμα λογοτεχνικού μοντάζ, πολύ πριν ο κινηματογράφος αξιοποιήσει αυτή την τεχνική. Ο Έλιοτ συγκολλάει σε ένα κείμενο τα πάθη και τα λάθη 2.000 χρόνων της Γηραιάς Ηπείρου και προσπαθεί να συμπεριλάβει σε ένα μακροσκελές ποίημα όλες τις φωνές της Ευρώπης, βασιζόμενος, συνεχώς, σε μύθους και θρύλους. Αλλά και το έργο του Τζέιμς Τζόυς, *Οδυσσέας*<sup>32</sup>, το οποίο αναμιγνύει κομμάτια της καθημερινής ομιλίας με απομιμήσεις αρχαίων επών, μεσαιωνική ποίηση και γοτθικά μυθιστορήματα, εφαρμόζει παρόμοιες μεθόδους<sup>33</sup>.

Άρα, η παράδοση φράση «μη πρωτότυπη ιδιοφυΐα» είναι εύστοχη, επειδή μέσα από την αντίφασή της περιγράφει τις πρακτικές ποιητών και συγγραφέων του 20ου αιώνα, όπου ο «διαφορετικός» τρόπος κάνει κάτι πανομοιότυπο, «νέο» ξανά. Υπάρχει, λοιπόν, μια σύνδεση της μη δημιουργικής γραφής με μια μακρά παράδοση πρωτοποριακών ειδών. Για τις ρίζες αυτού του τύπου γραφής ο Κρεγκ Ντουόρκιν γράφει χαρακτηριστικά: «Αν και η ψηφιακή επανάσταση έχει προωθήσει ένα εύφορο περιβάλλον, στο οποίο η εννοιολογική γραφή μπορεί να ευδοκιμήσει, οι ρίζες αυτού του τύπου γραφής μπορούν να εντοπιστούν τόσο πίσω όσο και οι μηχανικές διαδικασίες των μεσαιωνικών γραφέων ή οι διαδικαστικές μέθοδοι σύνθεσης του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ. Το έργο *Η ζωή του Τζόνσον*, του Τζέιμς Μπόσγουελ, που δεν είναι άλλο από μια σχολαστική και ιδεοληπτική συσσώρευση πληροφοριών (γεμάτη με στυλ-πνότητα παρόμοια με τον τρόπο λειτουργίας των σχολίων στα ιστολόγια του σήμερα) ήταν προγενέστερο της σημερινής γραφής»<sup>34</sup>. Έτσι, αποδεικνύεται ότι κείμενα που παράγονται από αυτές τις τεχνικές έχουν βαθιές ρίζες και λογοτεχνική καταγωγή στην ιστορία των λογοτεχνιών του 20ου αιώνα. Συμπερασματικά, η μορφή της δημιουργίας, που συνοδεύει τη μη δημιουργική γραφή, παρότι ασυνήθιστη και διαφορετική, έχει γενεαλογία που κάνει το κείμενο να λειτουργεί ως έργο τέχνης, κυρίως, μέσω της γνωστοποίησης των συγγραφικών προθέσεων και εννοιών του δημιουργού, όπως προαναφέραμε.

#### 4. ΑΝΤΙΡΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ

Για τους παραπάνω λόγους, πολλοί επικριτές του έργου του Γκόλντσμιθ υποστηρίζουν ότι δεν μας λέει κάτι ριζικά καινούργιο με το έργο του, αρθρώνει (και πάλι) μια στάση απέναντι στη γλώσσα, όπως έκαναν και πολλοί άλλοι, σημαντικότεροι συγγραφείς από τις αρχές του

<sup>31</sup>T. S. ELIOT: *The Waste Land*. New York, Boni & Liveright, 1922.

<sup>32</sup>J. JOYCE: *Ulysses*. Dublin, Shakespeare and Company, 1922.

<sup>33</sup>K. GOLDSMITH: *In Conversation*. Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σ. 28.

<sup>34</sup>C. DWORKIN & K. GOLDSMITH: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. United States of America, Northwestern University Press, 2011, σ. xx.

20ου αιώνα και έπειτα. Αναρωτιούνται, επίσης, εάν ο εννοιολογισμός είναι έτοιμος να εγκαταλείψει τον συγγραφέα ή είναι ακόμη τρομακτική αυτή η πρόταση. Υπάρχει πραγματικά τόσο μεγάλη διαφορά μεταξύ ενός «συγγραφικού χεριού» και ενός «συγγραφέα»; Θεωρούν, επίσης, ότι το να μιλάμε για μια λογοτεχνία μετά την ταυτότητα, φαίνεται, ακόμη, βυθισμένο σε αναπόφευκτα ζητήματα εξουσίας και ισχύος. Ιδιαίτερα δε, στην περίπτωση του Γκόλντσμιθ που είναι επαγγελματίας ακαδημαϊκός<sup>35</sup> και μιλάει από θέση ισχύος.

Έτι περαιτέρω, πολλοί, ακόμη, επικριτές του υποστηρίζουν ότι, όπως το να στέκεσαι μπροστά σε έναν πίνακα είναι μια πολύ διαφορετική εμπειρία από το να κοιτάξεις μια αναπαραγωγή του, κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στην περίπτωση της εννοιολογικής ποίησης. Αφού, όταν μαθαίνουμε για το έργο του Γκόλντσμιθ μέσα από την κυκλοφορία των περιλήψεων, ακούγεται σαν μια απίστευτα ενδιαφέρουσα υπόθεση: η εξαφάνιση του ποιητή στη μηχανή, ο εναγκαλισμός με την τεχνολογική γνώση, όταν διαβάζουμε το κείμενο ή βλέπουμε τον Γκόλντσμιθ να το διαβάζει με τη δυναμική του παρουσία και τη ζωντανή φωνή του, αυτό που τελικά συμβαίνει είναι να δημιουργούνται ρωγμές μεταξύ της ενσώματης εμπειρίας, που δημιουργήθηκε, και των τεχνολογιών εγγραφής που χρησιμοποιήθηκαν. Άρα, ο ποιητής επιστρέφει από τη μηχανή για να δείξει αυτό που η μηχανή δεν μπορεί να γνωρίζει.

Τα παραπάνω οδηγούν αναπόφευκτα στο συμπέρασμα ότι οποιοδήποτε από τα έργα του Γκόλντσμιθ είναι στην ουσία δύο έργα: το ίδιο το έργο και η ιδέα του, που ταξιδεύει ευκολότερα ως ιστορία. Άρα, θεωρούν, ότι η εννοιολογική ποίηση βρίσκεται σε μειονεκτική θέση, ακριβώς επειδή καταλήγει, τελικά, σε δύο έργα. Στο ένα από αυτά, το συναίσθημα παράγεται μέσω μιας παρατεταμένης πράξης ανάγνωσης, ενώ στο άλλο είναι μια άμεση αντίδραση σε μια ιδέα. Στην τελευταία περίπτωση υπάρχει συχνά λιγότερο συναίσθημα. Και ενώ πολλά από τα έργα του Γκόλντσμιθ μπορεί να θεωρούνται απλά ενδιαφέροντα, η αντίδραση στις αναγνώσεις του είναι ισχυρές<sup>36</sup>.

Με άλλα λόγια, η κριτική που δέχεται ο Γκόλντσμιθ, φαίνεται να αφορά το ότι αποφεύγει να ασχοληθεί με τη δυαδικότητα της γραφής του, ενισχύοντας με επιχειρήματα τους επικριτές του, αφού έχει, όντως, πει ελάχιστα για την εμπειρία της ανάγνωσης των βιβλίων του, αλλά μιλά συνεχώς για την κινητικότητα των εννοιών του, δημοσιεύοντας, μάλιστα, και κάποιους τρομερούς αφορισμούς: «Εάν κάτι δεν υπάρχει στο διαδίκτυο, δεν υπάρχει»<sup>37</sup>. Πιστεύεται ότι η δημόσια αυτή συμπεριφορά του είναι μια προσπάθεια προσομοίωσης στον ήρωά του, Άντι Γουόρχολ,

<sup>35</sup>Διδάσκει στο Τμήμα Αγγλικών του Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνια.

<sup>36</sup>B. DROITCOUR: Reading and Rumor: The Problem with Kenneth Goldsmith (2015). <https://www.artnews.com/art-in-america/features/reading-and-rumor-the-problem-with-kenneth-goldsmith-59905/>.

<sup>37</sup>K. GOLDSMITH: If It Doesn't Exist on the Internet, It Doesn't Exist (2015). [http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if\\_it\\_doesnt\\_exist.html](http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html).

ο οποίος, επίσης, απέφευγε να μιλήσει για τις πτυχές της τέχνης του. Η απροθυμία, όμως, του Γκόλντσμιθ, να διερωτηθεί ειλικρινά για το δικό του έργο, είναι προβληματική. Γιατί, σε αντίθεση με τον Γουόρχολ, είναι επαγγελματίας ακαδημαϊκός, οπότε και θεωρούν ότι πρέπει να μας μιλήσει για τα θέματα αυτά και όχι να παραπλανά.

Αν μη τι άλλο, καθίστανται προφανή πολλά από τα αντιφατικά των θέσεων του Γκόλντσμιθ. Πολλά, όμως, από τα παράδοξα της εννοιολογικής γραφής θα πρέπει, σε μεγάλο βαθμό, να κατανοούνται ως εγγενή σε μια τέτοιου είδους γραφή. Η ακαθοριστία και η αβεβαιότητα φαίνεται να είναι πυρηνικά στοιχεία του κινήματος αυτού που στοχεύει κυρίως στην αποδέσμευση και την απελευθέρωση των κειμένων στην ψηφιακή εποχή, ώστε να μας παρακινήσει να στρέψουμε την προσοχή μας από το συγκεκριμένο στο γενικό, στο νέο πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που δημιουργείται από τη φιλοσοφική προέκταση αυτών των πρακτικών. Με άλλα λόγια, για την εννοιολογική γραφή ο κύριος στόχος φαίνεται να είναι η στροφή της προσοχής μας στην ανθρώπινη εμπειρία της διαχείρισης, της ανάλυσης, της οργάνωσης και της διανομής του αποτελέσματος. Επικεντρωμένη στα παραπάνω, προσπαθεί να τοποθετήσει κάποια ερωτήματα σχετικά με την νέα τεχνολογική πραγματικότητα. Ερωτήματα που δύνανται να βελτιώσουν τόσο τον εσωτερικό μας ορισμό όσο και την προσαρμογή με το σύμπαν γύρω μας.

Η πρόκληση της εννοιολογικής γραφής είναι να υπερβούμε τα όρια του προσωπικού και της ατομικής έκφρασης, ώστε να ενισχύσουμε τη γεμάτη διασυνδέσεις ζωή μας από νοήματα που ενισχύονται από μια απρόσκοπτη κυκλοφορία κειμένων και ιδεών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ζαν Μποντριγιάρ: «Παντού, ό,τι απελευθερώθηκε απελευθερώθηκε για να περάσει στην καθαρή κυκλοφορία, για να τεθεί σε τροχιά. Παίρονοντας κάποια απόσταση μπορούμε να πούμε ότι αναπόφευκτη κατάληξη κάθε απελευθέρωσης είναι να υποθάλπει και να τροφοδοτεί τα δίκτυα. Τα πράγματα που απελευθερώνονται προορίζονται για την ακατάπαυστη μετατροπή/αντιμετάθεση και άρα για την αύξουσα ακαθοριστία και την αρχή της αβεβαιότητας.»<sup>38</sup>

Εντός μιας τέτοιας συνθήκης, η εννοιολογική γραφή μάς καλεί να αναθεωρήσουμε σταθερές και να αμφισβητήσουμε προϋπάρχουσες αξίες, επανατοποθετώντας διαχρονικά ερωτήματα στην καινούργια τους βάση. Όπως, για παράδειγμα, πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Παναγιώτης Πούλος: «στο πλαίσιο μιας τέτοιας ριζικής αμφισβήτησης της παραδοσιακής οντολογίας [του έργου τέχνης], θεωρείται ανώφελο να συνεχίσουμε να θέτουμε το ερώτημα Τι είναι τέχνη; και πρέπει να το αντικαταστήσουμε με το ερώτημα Πότε έχουμε τέχνη;»<sup>39</sup> Στη διερεύνηση του «πότε έχουμε

<sup>38</sup>J. BAUDRILLARD: *Η διαφάνεια του κακού*. μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996, σ. 11.

<sup>39</sup>Π. ΠΟΥΛΟΣ: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*. Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 18.

τέχνη» χρησιμοποιώντας μη δημιουργικές και μη πρωτότυπες πρακτικές, θα πρέπει να κατανοήσουμε ότι, σε ένα άλλο επίπεδο, το έργο του Γκόλντσμιθ φαίνεται να ερευνά τη σχέση που έχει διαμορφωθεί ανάμεσα στην κουλτούρα της πληροφορίας και τη λογοτεχνική κουλτούρα, μέσα από τον αντίκτυπο που έχουν έννοιες όπως η αντιγραφή, η λογοκλοπή, η μίμηση και η ιδιοποίηση, που έρχονται σε αντίθεση με τα έως τώρα δεδομένα της δημιουργικότητας: «βλέπετε, οι στρατηγικές της πλήξης, της ιδιοποίησης, της επανάληψης και ούτω καθεξής είναι τα νέα σύνορα της δημιουργικότητας - δεδομένου ότι πέφτουν πολύ έξω από το πεδίο του τι είναι γνωστό ως δημιουργικό, είναι η μόνη ελπίδα της δημιουργικότητας για αναβίωση.»<sup>40</sup> Στον ορίζοντα αυτών των εννοιών, ως μια νέα δημιουργικότητα, είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε κάπου εδώ κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μη δημιουργικής γραφής, ως είδους κειμένου στο πλαίσιο της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής παραγωγής και να αναδείξουμε με αυτόν τον τρόπο ότι δεν πρόκειται για μια ακόμη εννοιολογική περιπέτεια.

Πρώτον, σε αντίθεση με τις ερμηνείες πολλών κριτικών της μη δημιουργικής γραφής, η γραφή αυτή δεν είναι μια μορφή διαμαρτυρίας απέναντι στη στιλπνότητα της σύγχρονης λογοτεχνίας, ούτε μια πράξη σάτιρας. Επίσης, παρότι μπορούμε να εντοπίσουμε παρόμοια υφολογικά στοιχεία και σε κινήματα όπως αυτά του Ντανταϊσμού<sup>41</sup> και του Φλούξους<sup>42</sup>, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι σκοπός των μη δημιουργικών καλλιτεχνών δεν

<sup>40</sup>K. GOLDSMITH: *In Conversation*. Manila, De La Salle University Publishing House, 2014, σελ. 38.

<sup>41</sup>Ο Ντανταϊσμός υπήρξε ένα διεθνές αντιπολεμικό καλλιτεχνικό κίνημα με έδρα τη Ζυρίχη και αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κίνημα αυτό, μεταξύ άλλων, ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη σκληρότητα του πολέμου σε μια προσπάθεια να αναδείξει τις ευθύνες της αστικής τάξης για τις κτηνωδίες που έλαβαν χώρα. Οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι υπήρχε μια καταπιεστική διανοητική στασιμότητα τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα και γι' αυτό τα μέλη του επεδίωκαν τις ακραίες αντιδράσεις, κάνοντας μια αναρχική επίθεση κατά όλων των καλλιτεχνικών συμβάσεων της εποχής. Θεωρείται το πρώτο κίνημα εννοιολογικής τέχνης που άσκησε μεγάλη επιρροή σε μεταγενέστερα κινήματα, όπως σε αυτό του σουρεαλισμού. H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A. Bois, B. H. D. BUCHLOH: *H Τέχνη από το 1900*. επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 135-41.

<sup>42</sup>Το Φλούξους ήταν ένα περίπλοκο καλλιτεχνικό κίνημα (ή μη κίνημα, όπως αυτο-αποκαλούνταν) που έδρασε από τις αρχές έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το κίνημα αυτό δεν έκανε διακρίσεις ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη και πίστευε ότι ακόμη και η συνηθισμένη καθημερινότητα μπορεί να εκληφθεί ως τέχνη. Επέμενε στη συμμετοχή του θεατή στις δράσεις που διοργάνωνε και ενθάρρυνε τις ομαδικές πρακτικές. Το Φλούξους κλόνισε συστηματικά και την ασφάλεια των λογοτεχνικών ειδών, ανακατεύοντας όλους τους κώδικες και τις συμβάσεις που είχαν κατηγοριοποιήσει τη λογοτεχνία (όπως η ποίηση, θέατρο και αφηγηματικό μυθιστόρημα) και είχαν περιορίσει «άλλες» γλωσσολογικές εκφράσεις στο χώρο του «μη λογοτεχνικού» (για παράδειγμα, το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ ή την αφήγηση πραγματικών γεγονότων, την προσωπική αλληλογραφία, τα κείμενα μιας παράστασης ή τα κείμενα προϊόντα της τύχης): όλες αυτές αποτέλεσαν τη βάση των δραστηριοτήτων του Φλούξους. H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A. Bois, B. H. D. BUCHLOH: *H Τέχνη από το 1900*. επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 456-63.

είναι η αντί-τέχνη, η ανατροπή και ο εσκεμμένος παραλογισμός. Αντιθέτως, η μη δημιουργική γραφή είναι μια μορφή λογοτεχνίας που έχει ρίζες και ιστορικό προηγούμενο στη λογοτεχνία. Είναι, δηλαδή, ένας τύπος καλλιτεχνικής παραγωγής με μέσα δημιουργίας που συνδέεται με ανησυχίες και ευρύτερες πρακτικές του πολιτιστικού πλαισίου που την ορίζει.

##### 5. ΓΛΩΣΣΑ, ΕΛΑΦΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Για τον Ίταλο Καλβίνο, σε αυτό το σημείο, εισέρχεται η έννοια της «ελαφρότητας» η οποία μας βοηθά να εντοπίζουμε το νήμα που συνδέει τη σκέψη της μη δημιουργικής γραφής ξεκινώντας από τον Πυθαγόρα μέχρι και τον Κάφκα συναντώντας στο ενδιάμεσο τον Νεύτωνα, τον Λουκρήτιο, αλλά και τον Οβίδιο. «Μπορούμε να πούμε πως δύο αντίθετες ροπές αντιμάχονται η μία την άλλη στο χώρο της λογοτεχνίας ανά τους αιώνες. Η μία έχει την τάση να αντιμετωπίζει τον λόγο ως ένα αβαρές στοιχείο που ίπταται πάνω από τα πράγματα σαν νέφος ή, μάλλον, σαν λεπτός κόκκος σκόνης ή, ακόμη καλύτερα, σαν ένα πεδίο μαγνητικών εντάσεων. Η άλλη τείνει να μεταδώσει στη γλώσσα το βάρος, την πυκνότητα, την απτότητα των πραγμάτων, των σωμάτων, των αισθήσεων»<sup>43</sup>. Η σκέψη του Καλβίνο μάς ωθεί να φανταστούμε τη γλώσσα ως κινούμενη πληροφορία αποδεσμευμένη από την υλικότητά της, ένα ελαφρύ νέφος απειροελάχιστων σωματιδίων που μεταφέρεται, διασπάται και ανασυγκροτείται μέσα σε αμέτρητα καλώδια δικτύωσης.

Θεμελιώδες στοιχείο στο επιχείρημά μου είναι ότι η μη δημιουργική γραφή, αν και ιστορικά λογοτεχνική, είναι μια πρακτική που κινητοποιεί την ύπαρξη κειμένων ανεξαρτήτως από το πώς αυτά τα κείμενα λειτουργούν εγγενώς. Επίσης, δεν περιορίζεται στο μηχανικό μέσο του «πώς» και «τι» μεταφέρει, αλλά στοχεύει στο «πώς» ή «τι» μεταφέρει απευθείας από τη σκέψη ενός συγγραφέα χωρίς την ανάγκη να γνωρίζουμε το κειμενικό περιεχόμενο. Με άλλα λόγια, στη μη δημιουργική γραφή η γλώσσα αποκτάει σημασία όχι τόσο για αυτό που λέει, αλλά για το τι κάνει. Οι τεχνικές αυτές επιτρέπουν στα κείμενα να εμφανίζονται περισσότερο ως πρακτικές γραφής σε ένα νέο περιβάλλον, παρά ως επικοινωνιακοί διαμεσολαβητές, και ενδιαφέρονται για το πώς δημιουργούνται αμοιβαίες σχέσεις μεταξύ των κειμένων μέσα σε ένα μεγαλύτερο «γενικό κείμενο». Με αυτόν τον τρόπο γίνονται κατανοητοί οι τρόποι με τους οποίους η αναζήτηση της γνώσης περνάει από την «εμβάθυνση» του παρελθόντος στο «σερφάρισμα» της εποχής μας και από τη «βαρύτητα» και συμπαγή ενότητα του βιβλίου στην «ελαφρότητα» των «software», του νέφους των πληροφοριών και της πολλαπλότητας των πραγμάτων.

Ο Καλβίνο τοποθετεί το θέμα στις πραγματικές του διαστάσεις: «Αληθεύει πως το λογισμικό (software) δεν θα μπορούσε να ασκήσει την εξουσία της ελαφρότητας χωρίς τη μεσολάβηση της βαρύτητας του υλικού

<sup>43</sup>I. ΚΑΛΒΙΝΟ: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*. μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007, σ. 32.



(hardware), ωστόσο το «software» είναι αυτό που έχει το γενικό πρόσταγμα, επενεργεί στον εξωτερικό κόσμο και στις μηχανές, οι οποίες λειτουργούν χάρη σ' αυτό μόνο και εξελίσσονται συνεχώς για να μπορούν να επεξεργάζονται όλο και πιο σύνθετα προγράμματα. Η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση δεν κάνει την εμφάνισή της όπως η πρώτη, με εικόνες συντριπτικές (από τη βαρύτητά τους) όπως οι πρέσες διέλασης ή τα χυτήρια χάλυβα, αλλά με τα «bits» της ροής μιας πληροφορίας η οποία διατρέχει τα κυκλώματα υπό μορφή ηλεκτρονικών ερεθισμάτων. Οι μηχανές από σίδηρο εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά υπακούουν στα αβαρή «bits»<sup>44</sup>.

Η διεισδυτικότητα της ματιάς του Καλβίνο στο μάθημα «Ελαφρότητα»<sup>45</sup> μάς κάνει ξεκάθαρο πως στόχος της ποίησης, από την εποχή του Λουκρήτιου και του Οβίδιου, ήταν η «ελαφρότητα» ως τρόπος αντίληψης ενός κόσμου που εδράζει τις σταθερές του στην επιστήμη και στην τεχνολογία και η γνώση του οποίου συνυφάνεται με τη «διάλυση της συνοχής του, με την αντίληψη του απείρως μικρού, κινητού και ελαφρού»<sup>46</sup>. Αυτό είναι το όραμα μιας γλώσσας ανάλαφρης, αδέσμευτης, που κυκλοφορεί ελεύθερα, απαλλαγμένη από αυτό που φαίνεται να απασχολούσε και τον Μισέλ Φουκώ, όταν έγραφε ότι «οι λέξεις έχουν βαρύνει με την υλική τους ιστορία»<sup>47</sup>. Ένας συλλογισμός που προτείνει έναν διαφορετικό τρόπο κατανόησης, ικανό να μεταβάλει την πραγματικότητα της εποχής μας συμπαρασύροντας τον τρόπο που διαβάζουμε.

## 6. ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Έτι περαιτέρω, η μη δημιουργική γραφή μπορεί να ιδωθεί και ως μια διερεύνηση της γλώσσα υπό το διαδικτυακό καθεστώς και τις συνθήκες της ψηφιακής εποχής. Ο Γκόλντσμιθ θεωρεί ότι το διαδίκτυο έχει παρόμοια δομή με αυτή του έργου, Στοές, του Μπένγιαμιν. Κάθε φορά που «φορτώνει» μια σελίδα, αντλεί υλικό από αναρίθμητους διακομιστές (server), που συνδέονται με τη σελίδα. Διαφημιστικοί διακομιστές, κανάλια κόμβων RSS, διακομιστές εικόνων, βάσεις δεδομένων, ρυθμίσεις γραμματοσειράς και διάταξης, πρότυπα αρχεία και ούτω καθεξής. Όλοι αυτοί οι διακομιστές είναι συνδεδεμένοι με αμέτρητους άλλους τόσους διακομιστές στο διαδίκτυο, που τους τροφοδοτούν με πληροφορία και ανανεώνουν συνεχώς το περιεχόμενό τους. Γι' αυτό και κάθε φορά που ανανεώνουμε, για παράδειγμα, μια ειδησεογραφική σελίδα, η εμφάνισή της μπορεί να είναι διαφορετική. Για τον Γκόλντσμιθ μια διαδικτυακή

<sup>44</sup>I. ΚΑΛΒΙΝΟ: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*. μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007, σ. 21-22.

<sup>45</sup>Ο.π., σ. 15.

<sup>46</sup>Ο.π., σ. 22.

<sup>47</sup>M. FOUCAULT: *Οι Λέξεις και τα Πράγματα - Μία Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*. μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 2008, σ. 418.

σελίδα είναι ακριβώς αυτό που ορίζει ο Μπένγιαμιν ως «διαλεκτική εικόνα»<sup>48</sup>, ένα μέρος δηλαδή όπου συναντιέται στιγμιαία το παρελθόν με το παρόν δημιουργώντας μια φευγαλέα εικόνα. Στην περίπτωση μας η εικόνα αυτή αφορά τη συνολική εμφάνιση της σελίδας.

Ισχυρίζεται, επίσης, ότι ο τόπος, όπου συναντά κανείς τη διαλεκτική εικόνα, δεν είναι άλλος από τη γλώσσα. Το παρομοιάζει με το παράδειγμα της συγγραφής ενός βιβλίου, που το κατασκευάζουμε με διαλεκτικό τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από μια ιστοσελίδα. Συγκεντρώνουμε αποσπασματική γνώση μέσα από προσωπικά και ιστορικά αρχεία, εμπειρίες, άλλες πληροφορίες, σημειώσεις και ούτω καθεξής. Το σύνολο όλων αυτών των διαφορετικών στοιχείων, μέσα από μια επεξεργασία παραπλήσια με αυτή του μοντάζ, συνενώνεται και βρίσκει τη σταθερή του μορφή ως βιβλίο. Έτσι, λοιπόν, ο Γκόλντσμιθ υποστηρίζει ότι «δεδομένου ότι ο Ιστός αποτελείται από αλφαριθμητικό κώδικα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Ιστός - με το ψηφιακό κείμενο, την εικόνα, το βίντεο και τον ήχο του - είναι μια τεράστια «Μπενγιαμίνια» διαλεκτική εικόνα»<sup>49</sup>.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να έχουμε υπόψιν ότι αυτή η έρευνα διεξάγεται, κυρίως, με τη μορφή του βιβλίου μέσω μιας ποιητικής που καθίσταται δυνατή από την τεχνολογία. Τα κείμενα μη δημιουργικών συγγραφέων παίρνουν πάρα πολλές μορφές από βιβλία, παραστάσεις και διαδικτυακές δράσεις μέχρι και ως εκθέματα σε γκαλερί ή μουσικά-ηχητικά έργα. Σε κάθε περίπτωση, μια τέτοιου τύπου συγγραφή δεν έρχεται να υπονομεύσει, αντιθέτως, αναδεικνύει ιδιότητες μετατρέποντας το βιβλίο σε σκηνή ενός έργου.

Η κατανόηση του έργου του Γκόλντσμιθ, ως εκ τούτου, απαιτεί την αναγνώριση όχι μόνο λόγω της εμπλοκής του με τα ψηφιακά μέσα της εποχής μας, αλλά και της περίπλοκης κατάστασής του ως πολιτιστικού υβριδίου. Ένα σύνολο έργου που υπερασπίζεται την ελεύθερη κυκλοφορία κειμένων μετατρέποντας το βιβλίο σε πολιτιστικό ιστότοπο, ενώ ταυτοχρόνως επανασχεδιάζει πλήρως την έννοια της συγγραφής ως παιδεία και ανάγνωση, αντικατοπτρίζοντας την αλλαγή που έχουν επιφέρει τα κοινωνικά δίκτυα και τα μέσα ενημέρωσης. Γι' αυτό και η κατανόηση του Γκόλντσμιθ σχετικά με τη διαλεκτική των νέων μέσων χρήζει προσεκτικής εξέτασης.

<sup>48</sup>Στο έργο *Στοές* ο Μπένγιαμιν προσδιορίζει τη διαλεκτική εικόνα ως τόπο, όπου διασταυρώνεται ο χρόνος, η πραγματικότητα και η εμπειρία με την ιστορία. Ως εκ τούτου, δημιουργείται μια αστραπιαία σχέση ανάμεσα στο παρελθόν με το παρόν χωρίς, όμως, κάποια χρονική συνέχεια. Δεν υπάρχει ροή και συνέχεια αλλά εικόνα και άλμα, κάνοντας τη σχέση αυτού που υπήρξε προς το τώρα διαλεκτική. Οι διαλεκτικές εικόνες είναι αιφνίδιες εικόνες σκέψης που οδηγούν σε τρόπους κατανόησης. Είναι ένα μέσο αναγνώρισης του κόσμου, όπου η εμπειρία και η σκέψη από κοινού συνεργάζονται σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. W. BENJAMIN: *The Arcades Project*. μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, Harvard University Press, 1999, σ. xii.

<sup>49</sup>K. GOLDSMITH: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press, 2011, σ. 117.

Το έργο του δεν είναι μια προσπάθεια να υπερασπιστεί τα ψηφιακά μέσα ως μια νεότερη και καλύτερη πολιτιστική πλατφόρμα που θα προσφέρει στους χρήστες της επαρκείς υπηρεσίες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης. Ο προσανατολισμός του προς τα ψηφιακά μέσα δεν αφορά την εσωτερική κατάσταση του έργου του, ούτε είναι ριζοσπαστικός. Δεν προσπαθεί να κάνει ανατρεπτική και πρωτοποριακή ηλεκτρονική λογοτεχνία. Το έργο του δεν είναι γεννημένο ψηφιακά, ούτε προορίζεται να διαβαστεί αποκλειστικά σε κάποια οθόνη. Δεν είναι ένα ακόμη σχόλιο στη νέα ψηφιακή πραγματικότητα που διαμορφώνεται. Είναι πιο δραματικό και πιο περίπλοκο από αυτό. Οι πρακτικές ιδιοποίησης που εφαρμόζει αποκαλύπτουν μια θέληση να διατηρηθούν τα ίχνη για κάτι που είναι νεκρό ή πρόκειται να πεθάνει αναζωογονώντας το συνεχώς μέσα σε μια νέα κατάσταση, δίνοντας, έτσι, νέες μορφές στη σύλληψη μιας εμπειρίας του παρόντος, όπου το παρελθόν φαίνεται να κατέχει περίοπτη θέση. Το έργο του αποτελεί μια συγχώνευση, ένα πάντρεμα παλαιών και νέων μέσων καλλιτεχνικής παραγωγής, μια ποιητική σύγκλιση σε αντίθεση με μια επαναστατική ποιητική, αυτή που μας δείχνει τι συμβαίνει, όταν ένα πολιτιστικό όχημα συγκρούεται με ένα άλλο, όταν το βιβλίο έρχεται αντιμέτωπο με ηλεκτρονικά μέσα και με το διαδίκτυο.

Η ιδέα μιας νέας ριζοσπαστικής πολιτιστικής τάξης που προκύπτει, ως συνέπεια των ψηφιακών μέσων, είναι απαραίτητη, αλλά και ανεπαρκής. Απαραίτητη, διότι οι νέες τεχνολογίες τρέχουν πολύ πιο γρήγορα από κάθε προσπάθεια αφομοίωσης του πολιτιστικού προϊόντος που προκύπτει και ανεπαρκής, επειδή οι νέες τεχνολογίες βρίσκονται σε αδιάκοπη αναβάθμιση του ξεπερασμένου εαυτού τους αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι υπάρχει συνέχεια.

Παρότι βρισκόμαστε εν μέσω μιας ψηφιακής επανάστασης, παρατηρούμε ότι το έντυπο βιβλίο μετέχει ουσιαστικά μέσω της ικανότητάς του να αφήνει το αποτύπωμά του ως αίσθηση και ως έννοια. Με άλλα λόγια, η απειλή που δέχονται τα βιβλία από τις ψηφιακές τεχνολογίες βλέπουμε να μετουσιώνεται σε πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Και παρόλο που ο Γκόλντσμιθ ίδρυσε το UbuWeb<sup>50</sup> το 1996, μετατρέποντάς το στο μεγαλύτερο αρχείο πρωτοποριακής τέχνης στο διαδίκτυο και όπου κάποιος μπορεί να βρει διαθέσιμο ολόκληρο το λογοτεχνικό του έργο, ταυτοχρόνως, δεν έπαψε να διατηρεί μια σταθερή σχέση με το έντυπο βιβλίο, μια σχέση που ξεκίνησε να διερευνά με εγκαταστάσεις και γλυπτά, όταν ήταν εικαστικός καλλιτέχνης και που αποδεικνύει ότι τα βιβλία ήταν και παραμένουν ο τόπος της ψυχικής και φυσικής του παρουσίας.

Συνοφίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εν μέρει, ο υπολογιστής και το διαδίκτυο ενθαρρύνει πολλούς νεότερους συγγραφείς να μιμηθούν τη λειτουργία του, διερευνώντας μη δημιουργικές στρατηγικές γραφής μέσα από τη χρήση πρακτικών αντιγραφής και ιδιοποίησης. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, όμως, το γεγονός ότι, εάν η αντιγραφή και

<sup>50</sup> Διαδικτυακός εκπαιδευτικός ιστότοπος που περιλαμβάνει υλικό πρωτοποριακής τέχνης. Ανακτήθηκε από: <https://www.ubuweb.com/>.

η επικόλληση (copy/paste) είναι αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας γραφής και της κυκλοφορίας της πληροφορίας στις μέρες μας, μοιάζει αναπόφευκτο ότι κάποιοι συγγραφείς δεν θα διερευνούσαν και δεν θα εκμεταλλεύονταν τις δυνατότητες αυτές με δημιουργικούς τρόπους, γεγονός που συνέβη και στο παρελθόν με συγγραφείς όπως ο Μπένγιαμιν μεταξύ άλλων.

Ο Μπένγιαμιν αναγνώρισε από πολύ νωρίς ότι η ευρεία διάχυση εικόνων και κειμένων από τις νέες τεχνολογίες και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, θα μεταμόρφωναν αποφασιστικά τον χαρακτήρα της τέχνης. Υποδέχτηκε, κατ' αυτόν τον τρόπο, τους μη δημιουργικούς συγγραφείς δανειζόμενος τα λόγια του Πωλ Βαλερύ στην εισαγωγή του κειμένου του για *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*<sup>51</sup>: «Σε όλες τις τέχνες υπάρχει μια υλική πλευρά, που δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπίζεται όπως πρώτα. Δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει από τις επιδράσεις της σύγχρονης επιστήμης και της σύγχρονης πρακτικής. Εδώ και είκοσι χρόνια ούτε η ύλη, ούτε ο χρόνος είναι πια αυτό που ανέκαθεν ήταν. Πρέπει να περιμένει κανείς πως καινοτομίες τόσο μεγάλες θα μεταβάλλουν ολόκληρη την τεχνική των τεχνών, θα επηρεάσουν έτσι ακόμη και την ίδια την έννοια της τέχνης κατά τον πιο γοητευτικό τρόπο»<sup>52</sup>.

Διέκρινε την όλο και μεγαλύτερη συσσώρευση γλώσσας έτοιμη για διαχείριση και επιδόθηκε και ο ίδιος ο Μπένγιαμιν σε σωρεία λογοτεχνικών μοντάζ. Είδε στο κείμενο δυνατότητες που απομακρύνονταν από την παραδοσιακή λειτουργία της μεταφοράς νοημάτων. Κάνοντας επίμονη χρήση λογοτεχνικών μοντάζ μέσω τεχνικών ιδιοποίησης, παρόμοιες με αυτές του Γκόλντσμινθ, ανέδειξε ότι το κείμενο μπορεί να μην είναι ο τελικός προορισμός για κάθε συγγραφέα. Παίροντας μια σχετική ελευθερία, θα μπορούσαμε, ίσως, να τον αποκαλέσουμε ως τον πρώτο μη δημιουργικό συγγραφέα που αντιμετώπισε το κείμενο όπως ο Μαρσέλ Ντυσάν<sup>53</sup> το καλλιτεχνικό αντικείμενο.

Ο Μπένγιαμιν δημιούργησε, κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα έργο μέσω του οποίου μπορούμε να στοχαστούμε για την ίδια την καταστατική συνθήκη του κειμένου ή, αλλιώς, για την ίδια του την «έννοια». Αφήνοντάς μας, ταυτοχρόνως, παρακαταθήκη κάποιες από τις έννοιες που επηρέασαν τον σύγχρονο προβληματισμό γύρω από τις επιπτώσεις της τεχνολογίας στην

<sup>51</sup>W. BENJAMIN: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». Zeitschrift für Sozialforschung No1, (1936).

<sup>52</sup>W. BENJAMIN: Δοκίμια για την τέχνη, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978, σ. 11.

<sup>53</sup>Ο Μαρσέλ Ντυσάν επινόησε τον όρο «readymade» για τα ιδιοποιημένα αντικείμενα που παρουσίασε ως τέχνη, ώστε να παρακάμψει τα παλαιά αισθητικά ζητήματα της τεχνικής του μέσου και του γούστου και να θέσει νέα ερωτήματα σχετικά με την οντολογία του έργου («τι είναι τέχνη;»), την επιστημολογία του («πώς το ξέρουμε;») και τον θεσμικό του χαρακτήρα («ποιος το αποφασίζει;»). Η. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH: Η Τέχνη από το 1900, επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007, σ. 128-129.

τέχνη, τη μηχανική αναπαραγωγή έργων, τις πρακτικές ιδιοποίησης, αλλά και την έννοια της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας, αναδεικνύοντας τις συνάψεις μεταξύ της μαζικής παραγωγής και του μετασχηματισμού της καθημερινής ζωής.

Οι παραλληλισμοί ανάμεσα στο έργο Στοές και στο περιβάλλον του διαδικτύου που αναφέρει ο Γκόλντσμιθ μοιάζουν μοιραίοι. Η ανάγνωση αυτού του τόσου ιδιόρρυθμου βιβλίου προσκαλεί τον αναγνώστη να περιδιαβεί στις σελίδες του όπως ακριβώς «σερφάρει» κάποιος στο διαδίκτυο. Να πέσει το μάτι του σε διαφημίσεις, σκέψεις, ειδήσεις και εικόνες που θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε με το περιβάλλον των ιστοσελίδων.

Κλείνοντας, μπορούμε, ίσως, να ισχυριστούμε ότι το έργο Στοές ήταν ο προπάτορας της μη δημιουργικής γραφής δείχνοντας προς το μέλλον και τον τρόπο που χρησιμοποιούμε σήμερα τη γλώσσα στο διαδίκτυο. Το πώς μαθαίνουμε να περιηγούμαστε από το ένα μέρος στο άλλο. Τον τρόπο που οι υπερσυνδέσεις μάς μεταφέρουν από τη μια πηγή στην άλλη, πλοηγώντας μας μέσα στον αχανή κόσμο του διαδικτύου. Αλλά και το πώς διαχειριζόμαστε και συλλέγουμε πληροφορίες χωρίς την υποχρέωση να ακολουθούμε πιστά κάποια γραμμική ανάγνωση και, προφανώς, χωρίς την ανάγκη να διαβάζουμε κάθε λέξη που συναντάμε αναγνωρίζοντας, κάπως έτσι, ότι κάθε διαδρομή είναι και μια ξεχωριστή εμπειρία.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- R. BARTHES: *Εικόνα–Μουσική–Κείμενο*. μτφρ Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988.
- J. BAUDRILLARD: *Η διαφάνεια του κακού*. μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1996.
- W. BENJAMIN: *Δοκίμια για την τέχνη*. μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1978.
- W. BENJAMIN: *The Arcades Project*. μτφρ. H. Eiland and K. McLaughlin, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- C. BERGVALL: «Stepping out with Kenneth Goldsmith: A New York interview». Στο: *Open Letter* 12:7, επιμ. L. Emerson και B. Cole, Ontario, Canada Council for the Arts, 2005, σ. 96-103, στη σ. 96.
- C. BÖK: *Eunoia*. Toronto, Coach House Books, 2001.
- J. L. BORGES: *Pierre Menard. autor del Quijote*. Argentina, Sur, 1939.
- J. DERRIDA: *Of Grammatology*. μτφρ G. C. Spivak, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- D. DUNKAN: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford, Oxford University Press, 2019.
- C. DWORKIN & K. GOLDSMITH: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2011.

- T. S. ELIOT: *The Waste Land*. New York, Boni & Liveright, 1922.
- H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH: *Η Τέχνη από το 1900*. επιμ. Μ. Παπανικολάου, μτφρ. Ι. Τσολακίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007.
- M. FOUCAULT: *Οι Λέξεις και τα Πράγματα - Μία Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*. μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 2008.
- K. GOLDSMITH: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press, 2011.
- K. GOLDSMITH: *In Conversation*. Manila, De La Salle University Publishing House, 2014.
- J. JOYCE: *Ulysses*. Dublin, Shakespeare and Company, 1922.
- E. LEDESMA: *Radical Poetry Aesthetic: Politics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900–2015*. Albany, State University of New York Press, 2016.
- M. PERLOFF: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- Ι. ΚΑΛΒΙΝΟ: *Τα Αμερικάνικα Μαθήματα*. μτφρ. Μ. Σπυριδοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.
- Π. ΠΟΥΛΟΣ: *Έννοιες της Τέχνης τον 20ό Αιώνα*. Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

## ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

- N. BILTON: Part of the Daily American Diet, 34 Gigabytes of Data (2009). <https://www.nytimes.com/2009/12/10/technology/10data.html>.
- C. DEWEY: If you could print out the whole Internet, how many pages would it be? (2015). <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/05/18/if-you-could-print-out-the-whole-internet-how-many-pages-would-it-be/>.
- B. DROITCOUR: Reading and Rumor: The Problem with Kenneth Goldsmith (2015). <https://www.artnews.com/art-in-america/features/reading-and-rumor-the-problem-with-kenneth-goldsmith-59905/>.
- K. GOLDSMITH: Conceptual Poetics. Conference Tucson, University of Arizona (2008). <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith/>.
- K. GOLDSMITH: If It Doesn't Exist on the Internet, It Doesn't Exist (2015). [http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if\\_it\\_doesnt\\_exist.html](http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html).
- S. VOYCE: The Xenotext Experiment: An Interview with Christian Bök. Toronto, York University (2007). <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.107/17.2/voyce.html>.