

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΠΠΑΣ: Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΝΗΜΑΤΟΣ

ΑΘΗΝΑ ΣΧΙΝΑ

Γνώρισα τον Γιώργο Λάππα περί τα τέλη του 1979 ή κατά τους πρώτους μήνες του 1980. Με ενδιέφεραν πολύ τα σχέδια που εκείνον τον καιρό έκανε, ο τρόπος που εντελώς αντισυμβατικά σκεπτόταν κι αντιμετώπιζε τη γλυπτική, οι ποιητικοί του συλλογισμοί και τα μεταλλικά του πλέγματα. Εκείνη την εποχή είχαμε βρει έναν τρόπο επικοινωνίας κι ανταλλαγής ή αλληλοσυμπλήρωσης απόψεων, που κι εκείνον τον ενδιέφερε, καθώς αντιμετώπιζα τα έργα του να λειτουργούν ως «υποθέσεις εργασίας» του ζωτικού χώρου υπόστασης ενός υπό διαμόρφωση, κάθε φορά, γλυπτού, με τους επάλληλους καννάβους του να υπαινίσσονται –μέσα από τις θέσεις πυκνότητας ή αραιώσης των σιδερένιων πλεγμάτων τους– μια παράδοξη «τοπολογία». Μια «τοπολογία», που θύμιζε αναπτύγματα χωροπλαστικών σχεδιογραφημάτων από μέταλλο, άλλοτε πάλι «φατνώματα» θαρρείς, με εγγεγραμμένα σε αυτά την προσδοκία της εμφάνισης ή της αποδρομής κάποιας μορφής, την οποία υπαινισσόταν ο καλλιτέχνης, σαν να σκηνοθετούσε τον «προσδοκώμενο» ρόλο της και με τις κυκλοφορικές «τροχιές» που διαμόρφωνε, την ενδιάθετη κινησιολογία της, σε ένα φανταστικό έργο. Ένα έργο, που το χειριζόταν κάθε φορά, με θέσεις κι άρσεις, με αντιθετικούς δηλαδή προσδιορισμούς, σαν να επεξεργαζόταν παράλληλα τη δισημία, αλλά και τις συχνές αντιμεταθέσεις των «αποτυπωμάτων» από το θετικό και το αρνητικό μιας φερ' ειπείν φωτογραφίας.

Από τις πρώτες συνομιλίες μας, θυμάμαι πως ήταν η διερεύνηση της έννοιας που σχετιζόταν με τη θεατρική αναμονή, την οποία ο γλύπτης, τότε, ταύτιζε ως αίσθηση με την ηλεκτρική «αναμονή» π.χ. μιας πρίζας στον τοίχο. Επομένως, τα έργα του πρωτίστως παρέπεμπαν σε ενεργειακά πεδία, τα οποία «παρουσίαζαν» αφενός αντισταθμίματα από την υλικότητα της μορφής (που είχε όμως απορροφηθεί από τον χώρο και δηλωνόταν ως αποτύπωμα, μέσα από τις εκλύσεις των «ηλεκτρικών» του εκκενώσεων), αφετέρου ως προβολή μιας ενσυναίσθησης του «εαυτού» (με τον συμμετοχικά δραματουργικό και παράλληλα τον επιτελεστικό του ρόλο), στο κάθε του έργο.

Ανάμεσα σε όσα έγραψα για τα έργα του καλλιτέχνη, έναν χρόνο μετά, (βλ. π. *Η Λέξη*, τχ 15, 1981) ήταν η βούληση του Γ.Λ. να αλλάξει τους όρους αντίληψης και διαμόρφωσης του γλυπτού με τη ριζική ανασύνταξη των συντεταγμένων και του λεξιλογίου του. Χώρος και ύλη ταυτίζονταν, με ειδοποιό διαφορά την πυκνωση και την αραιωση των «μορίων» τους, καθώς και την αλληλοπερικώρησή τους, αφ' ης στιγμής βέβαια η διαλεκτική τους σχέση βασιζόταν στην ποσότητα και στην ποιότητα, στη συνεχή τους επίσης ταλάντωση και στη διαρκή τους αναμόρφωση. Ύλη και χώρος για τον Γ. Λ. είχαν ίδια σύσταση, διαφέροντας στις ποσότητες και ποιότητες των αραιώσεων και πυκνώσεών τους.

Επιπλέον, δυο χρόνια αργότερα και στην εισαγωγή του βιβλίου μου (*Εκδοχές Χώρου στην Γλυπτική του Γιώργου Λάππα*, ιδιωτ. έκδοση, Αθήνα 1983, σ. 1-111), έγραφα χαρακτηριστικά: «Η μορφή προβλημάτιζε [τον Γ. Λ.] σαν ένα τοπογραφικό σύνολο ή σαν ένα αντικείμενο εξερεύνησης, όπου μέσα από τους δρόμους της, είχε την τάση να διοχετεύει [ο καλλιτέχνης] προβολικά τον εαυτό του. Ταυτίζοντας λειτουργικά την θέση-δράση του δημιουργού με τον εκφραζόμενο κόσμο του αντικειμένου του και την αναμεταξύ τους πορεία ένωσης, συνελάμβανε και διατύπωνε εντέλει στις φόρμες του, τους όρους της μεικτής τους συντακτικής συγκρότησης». Με άλλα λόγια, όσο η ύλη και ο χώρος μπορούσαν, (μέσω της χαμηλότερης εκπωτικής τους και «στοιχειακής» μονάδας), να ταυτίζο-

Η Αθηνά Σχινά είναι κριτικός και ιστορικός τέχνης.

νται, και με τις πυκνώσεις ή αραιώσεις τους να διαφοροποιούνται στα πεδία «εμφάνισής» τους, άλλο τόσο το υποκείμενο (δημιουργός) και το αντικείμενο (μορφή) διαμόρφωναν και συνιστούσαν επίσης μια ταύτιση, μέσα από έναν πάντοτε αμφίδρομο, διαρκώς ρευστό και αενάως ζητούμενο αντικατοπτρισμό τους.

Τον χώρο τον αισθανόταν και τον εξέφραζε ο Γ. Λ. μέσα από μια «προ-λογική» συνθήκη, όπως τον αισθάνονται τα παιδιά, όπου το «εγώ» τους και ο περιβάλλον «αντικειμενικός» κόσμος, (πριν αναπτυχθεί η ατομικότητα), είναι διασυννοριακά ενοποιημένα, αντικατοπτρίζοντας κατ' ουσίαν η μια παράμετρος την άλλη. Οι διαφοροποιήσεις αναφορικά με το «εγώ» και την «ετερότητα» παραπέμπουν σε ένα είδος «Εξωσης από τον Παράδεισο», που μεταφέρεται μέσω ενός ανεπούλωτου τραύματος, το οποίο προσκομίζουν αενάως στην επιφάνεια οι «αμήχανοι τραυματιοφορείς», όπως αναφέρει ο ίδιος ο Γ. Λ. στον διάλογο που έχουμε (στο βιβλίο *Εκδοχές Χώρου*, ό.π.) και όπως φαίνεται, άλλωστε, στα μεταγενέστερα και σχεδόν ομότιπλα έργα του. Τον χώρο, ο Γ. Λ. θέλει άλλωστε να τον αισθάνεται όπως ένας τυφλός –«θέλω να τον αισθάνομαι με το στομάχι μου», έλεγε «και όχι με τα μάτια μου»–, όπου με βάση τον ήχο που παράγουν οι κρούσεις και τα ανακρούσματά τους, τον αφουγκράζεται αυτόν τον χώρο μέσα από τις αντηχήσεις του. Παράλληλα, επιζητεί να αναψηλαφεί τα «κενά» και τα «γεμάτα» μέρη αυτών των ενεργοποιημένων «πεδίων» του χώρου, αλλά και των σταδιακά επαγωγικών βιωμάτων που αποκτά, όπως π.χ. ένα παιδί, καθώς αναπτύσσεται η συνείδησή του ή στην προκειμένη περίπτωση, παροχετευόμενος ο ίδιος ο γλύπτης, μέσα από τις διεργασιακές διαδικασίες της σύλληψης και της διαμόρφωσης του κάθε του έργου.

Η ρευστή και μεταλλασσόμενη ισορροπία «κενών» και «γεμάτων» τμημάτων του χώρου –με βάση τη συνέργεια της αφής και της ακοής– θυμίζει το «εν» και τα «πολλά» των δύο συνάλληλων όψεων του κόσμου, δηλαδή τη «μεριστή» και τη «συνεχή» πλατωνική ουσία (την οποία ωστόσο εντοπίζει κανείς, τόσο στα κατάλοιπα των πυθαγορείων φιλοσόφων, όσο και στις πριν από αυτούς μυθικές «κοσμογονίες», μέσα από τα στάδια ανάπτυξής τους).

Η όραση, ως τρίτη αίσθηση, λειτουργεί στα έργα του Γ. Λ. (τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της δημιουργικής πορείας του, αλλά και στα κατοπινά, όπως διακρίνω) σχεδόν πάντα ως *εναισθητική* προβολή, επιφορτισμένη και με τον ίδιο τον προσδιορισμό της *αγωγής αυτού καθεαυτού του βλέμματος*, που εξοικειώνεται σταδιακά και κατακτά τον χώρο με συνεχείς οπτικές περιδινήσεις της αντιληπτικότητάς του, με διασκοπεύσεις και πρωτόγνωρες διατομές που «εξασκεί», δοκιμάζοντας τις αντοχές του, καθώς και με πολύτροπες διελεύσεις του βλέμματος, μέσα από τη συναίσθηση κάθε «πεδίου», καθώς το «πολιορκεί» κάθε φορά και το «εξιχνιάζει» ο καλλιτέχνης, με βάση τις ποικίλες διαδρομές της σχεδιαστικής του και χωροπλαστικής χειρονομίας. Επομένως, το βλέμμα δεν *εγκαλεί τον τόπο, αλλά τον τρόπο* προσέγγισης κι αναψηλάφησης της «μορφής».

Μεταφράζει και αλληπάλληλα παρενθέτει –με άλλα λόγια–αυτός ο χώρος του Γ. Λ., τις κβαντικές και τις ψυχοσυναισθηματικές διακυμάνσεις του, τις διαδρομές επίσης των συχνοτήτων και των ρυθμικών του ταλαντώσεων, εφόσον είναι κι ο φορέας, επιπλέον, που μεταβιβάζει ήχους και ανακρούσματα των εκτάσεών του, όπως αντιληπτικά προσπίπτουν στην ανθρώπινη συνείδηση. Ο χώρος αυτός είναι διάφανος και διαπερατός, ακτινοσκοπώντας τα «περιεχόμενά» του και διαθέτοντας, θα λέγαμε, τη συμπεριφορική λειτουργία των νετρονίων στο στερέωμα. Έχει υπερσυνείδηση των τεκταινομένων εντός του κι έχει, παράλληλα, ενδιάθετη οργανικότητα κι εσωτερικές «σταθερές», που υποσημαίνονται μέσα από τα «κωροδικτυώματά» του. Όσο για τις αποστάσεις, που θα έθεταν το ερώτημα του χρόνου σε αυτό το είδος του χώρου, ο Γ. Λ. απαντά, πως όλες οι «πράξεις» και συμπεριφορές της μορφής, όπως αυτή «αποκαλύπτεται» στο βλέμμα, ενοποιούν το παρελθόν με το παρόν της, δηλαδή κινησιολογικά συνυπάρχουν, μπορεί όχι ως ταυτόσημα, αλλά ως ταυτόχρονα «παρόντα», όλες οι περιπέτειες της μορφής ως εκδοχές και ιδιότητες της εμφάνισής της.

Η συγκεκριμένη καταστατική συνθήκη της εμφάνισης πολλών «παρόντων» την ίδια

στιγμή, (γεγονός που αίρει την «αφηγηματικότητα της μορφής» και μαζί τη διαδοχή των επεισοδίων της), παραπέμπει –στα έργα του Γ. Λ.– στον τελετουργικό χρόνο και στη λειτουργία της επαναληπτικότητας. Πρόκειται για μια επαναληπτικότητα, που την υποδηλώνει ο γλύπτης αυτός μουσικά, μέσα από το έργο του «1, 2, 3, 4, 1», όπου εκεί φαίνεται ευκρινέστερα ο ρυθμός και το μέτρο (4/4) μέσα από την κυκλική «περιφορά» της ολοκλήρωσης ενός μουσικού φθόγγου και μιας –κατά τα άλλα– τεταρτοδιαστατικής αναπνοής, που την εμπεριέχει αυτό το είδος του «ζείδωρου» κι ανακυκλωνόμενου χρόνου, ο οποίος, άλλωστε, ενισχύει και την εν εξελίξει παραγωγική οργανικότητα που έχει εξ αντακλάσεως μεταθέσει στις λειτουργίες του χώρου.

Τη μορφή, ο Γ. Λ. την εκλαμβάνει ως εκλούσα φυγόκεντρες δυνάμεις από τα εσωτερικά της δομοσυστατικά κέντρα προς την περιφέρεια της επιφάνειάς της. Από την άλλη πλευρά, οι εξασκούμενες φυγόκεντρες αυτές δυνάμεις περιορίζονται από τα κεντρομόλα



βαρυτικά πεδία του χώρου κι έτσι η μορφή, με βάση αυτές τις συγκρουσιακές ωθήσεις και τις εντάσεις που διαλεκτικά ανακλύπτουν, αποκτά (με «πιέσεις» και «αποπιέσεις», καθώς έλεγε), το πάντοτε ασταθές περίγραμμά της. Διότι αυτό που συνήθως το βλέμμα αποκομίζει είναι μια υπόθεση της παρουσίας της, η οποία εμφανίζεται άλλοτε ως αναγωγικό κέλυφος των «δραστηριοτήτων» της που συνοπτικά εκείνη περιλαμβάνει, κι άλλοτε, πάλι, ως κάτοπτρο, μεταφέροντας, εκτός των άλλων, τις εγκολπώσεις ή κοιλάνσεις και τις καμπυλώσεις του χώρου. Θα έλεγα, πως οι τρόποι με τους οποίους παρουσιάζεται η μορφή «αγκιστρωμένη» ή «ενθυλακωμένη» στο εκάστοτε χωροδικτύωμά της, την κάνουν να εμφανίζεται και να λειτουργεί ως ενεργειακός καταλύτης, πυροδοτώντας εννοιολογικά κι εναισθητικά τον ίδιο τον χώρο, που κατά τα άλλα την εξουσιάζει, ωσμωτικά τη μεταστοιχειώνει και διαρκώς την αναγεννά.

Θυμάμαι μια μέρα, από τις Αλκυονίδες του Ιανουαρίου, του 1983 και λίγους μήνες πριν βγει το βιβλίο (*Εκδοχές Χώρου*, ό.π.), που επέμενα να δείξω στον Γ. Λ. τα εσώγλυφα σκαλισμένα φατνώματα (για προσφορές) που ήταν σχηματισμένα στον βράχο του υπαίθριου ιερού της Αφροδίτης στο Δαφνί, πάνω στον δρόμο που πάει προς την Ελευσίνα. Πήγαμε, αλλά με απέτρεψε να πλησιάσουμε, γιατί το θεωρούσε περιττό, εφόσον μπορούσαμε με ενδοπροβολή να μεταφερθούμε στα σκαλισμένα εκείνα φατνώματα (που λειτουργούσαν ως γενεσιουργικές και μορφογενετικές μήτρες, αλλά και ως μικρές «θεατρικές» αυλαίες, οι οποίες θα μπορούσαν να χωρέσουν σε μια παλάμη). Οι τετράπλευρες εσοχές των φατνωμάτων εκείνων, δήλωναν υποδοχές χώρου για την επαναλαμβανόμενη, στην αρχαιότητα, τελετουργική απόκρυψη ή αποκάλυψη του «εαυτού», καθώς επίσης των «αρχετυπικών» εγχαράξεων μιας υποτιθέμενης «μορφής», που δεν θα μπορούσε να ήταν άλλη από το δυναμικό και χωροπλαστικό της εκτόπισμα, καταχωρισμένο και αναδυόμενο από το συλλογικό μας ασυνείδητο. Η ρυθμοτεχνική και τελετουργική ανάκληση (από τη μνήμη) των επάλληλων κι επαναλαμβανόμενων εγγραφών, όσο και των διαχρονικών ποικιλμάτων μιας επιτελεστικής «πράξης», καταχωρισμένης (μέσα από τον αόριστο και τον υπερσυντέλικό της χρόνο) στο συλλογικό ασυνείδητο, που έχει ωστόσο τη δυνατότητα να διεγείρεται (μέσα από τον ενεστώτα μιας ενεργητικής της κάθε φορά «φωνής»), ονομάζεται, στη μουσική τουλάχιστον, «μετάπραξη» (βλ. το ομώνυμο έργο του Γιάννη Χρήστου).

Η διαλεκτική σχέση των επάλληλων χωροδικτυωμάτων, που απαρτιζόταν, στα πρώιμα έργα του Γ. Λ., από τις στρώσεις των μεταλλικών του πλεγμάτων, θύμιζε, με βάση τις στρωματογραφίες που ανέπτυσσε, μια *τρισδιάστατη και φωτοδυναμική «γεωγραφία»*. Μέσα από τις φωτεινές και τις τονικά πιο σκοτεινές πτυχές αυτής της «γεωγραφίας», μέσα επίσης από τα βαθύτερα ή τα αβαθή χαρτογραφούμενα πεδία της, από τις συνέχειες κι ασυνέχειες της μεταφοράς των «ηλεκτρικών» της φορτίων, καθώς και των μεταποιητικών της «μουσικών» ενεργειών ή «μεταπράξεων», διαφαινόταν η μορφή την ώρα που αποδομείται στο υλικό της κέλυφος και στη συνέχεια μετασχηματίζεται, περιβαλλόμενη τα ίχνη και τα σημάδια από το πέρασμά της. Ένα πέρασμα, που θύμιζε έναν άτυπο πορθμό, ο οποίος ταυτιζόταν σε εκείνα τα έργα, με την προβολή του «εξαντικειμενιζόμενου» εαυτού, του οποίου τις συμπαραδηλώσεις αποκάλυπταν οι πυκνότητες και οι αραιώσεις της ύλης.

Αν επαναλαμβάνω αυτή τη διαπίστωση, είναι για να τη συσχετίσω με τον ανάλογο τρόπο που αντιμετώπιζε ο Ν. Γ. Πεντζίκης τον χρόνο (πραγματικό και τελετουργικό) για τον σχηματισμό μυθοπλοκής της γλωσσικής του ύλης στη ζωγραφική. Επιμέριζε αυτή την «ύλη» ενός καθημερινού κειμένου επικοινωνίας κι ενός θρησκευτικού, σε φωνήεντα και σύμφωνα. Κατόπιν τα επεξεργαζόταν και τα αποσάθρωνε, διαμορφώνοντας (με βάση την εκπρωτική τους αποδόμηση), τα δικά του σχεδιοχρώματα και τις «δικτυώσεις» του πεδίου στήριξης και ισορροπιών τους στον δυσδιάστατο χώρο. Επρόκειτο για ένα πεδίο, που το διαμόρφωνε κάθε φορά ως παλίμψηστη χαρτογραφία, μέσα από τις επάλληλες στρώσεις των πλεγμάτων που δημιουργούσε, για να στεγάσει τα ετεροπροσδιοριζόμενα «σθνήνη» των «λόγων» αναφοράς της μορφής, της παρουσίας και απουσίας της, μέσα από τις «διαδρομές» που χάραζε, με βάση τη μνήμη και τα κατάλοιπά της. Οι πυκνώσεις κι αραιώσεις

που εμφάνιζε το ζωγραφικό του πεδίο, αναλογούσαν στις τονικότητες των χρωμάτων και των φωτοσκιάσεων τους. Και αν το αναφέρω, στην προκειμένη περίπτωση, είναι γιατί αυτές τις σκέψεις μου και αντιστοιχίες τις μοιραζόμουν στις συζητήσεις που είχαμε εκείνη την εποχή, με τον Γ. Λ., ο οποίος ενθουσιαζόταν, καθώς γνώριζε πως ήξερα σε βάθος και είχα ασχοληθεί παράλληλα με το λογοτεχνικό και εικαστικό έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη, ήδη από το 1967 (βλ. επικείμενη έκδοση ενός βιβλίου μου, σχετικού με το ως άνω θέμα).

Η «μάζα» –όπως ανέφερε ο Γ. Λ. την ύλη– είχε αγωγιμότητα, ενδογενείς κινήσεις κι αντιστάσεις, διέθετε συνεχείς μετατρεψιμότητες και στην περίπτωση αυτή, λειτουργούσε μέσα από ένα φυσικοχημικό και ταυτόχρονα βιωματικό «σθένος», γιατί η όποια «αντικειμενικότητά» της συνδυαζόταν με την «υποκειμενικότητα» του καλλιτέχνη εναισθητικά, προκειμένου εκείνος να την περιχαράξει χωρίς να την καθηλώσει, να την ψηλαφίσει και να σταθμίσει την παρουσία της σε έναν αποκαθλητικό κι «ελαστικό», κατά τα άλλα, χώρο, όπου θα έπρεπε, μέσα από τους νόμους μιας άνωσης, να χωρούν στη ρευστότητά του και οι συγκερασμένες διαδρομές από τις «περιοδικότητες» των ανακλήσεων της μνήμης.

Γινόταν επομένως φανερό πως, από τα πρώιμα ήδη έργα του Γ. Λ., είχε αλλάξει εκ βάθρων η γραμματική και το συντακτικό της γλυπτικής γλώσσας, όπως τουλάχιστον την αντιμετώπιζε και τη διαμόρφωνε εκείνος. Οι μορφές του αποτελούσαν ρηματικές ενέργειες κι εγκλίσεις αυτής της νέας γλυπτικής του γλώσσας, ενώ ο χώρος του –σε ρευστή πάντα κατάσταση, χωρίς τίποτε να παγιώνεται εντός του– μετέφερε (ή μεταβίβαζε) προθέσεις, αντωνυμίες, συμπλεκτικούς συνδέσμους, ρηχητικές ιδιοσυχνότητες και απαρεμφατικές καταστάσεις, καθώς ο ίδιος ο καλλιτέχνης επεδίωκε πάντοτε να παρουσιάζει τα ζωτικά «χωρικά ύδατα του συγκεκριμένου διώνυμου. Σ' αυτά τα ύδατα, (που θύμιζαν «λαβυρινθώδεις» διαδρομές, όπως μπορεί κανείς να παρακολουθήσει από τα ομώνυμά του έργα) διαμόρφωνε τις εισόδους κι εξόδους της συνείδησης, τις αμφισημαινόμενες της σχέσεις με τη φόρμα, τις αινιγματικές της συνθήκες ισορροπιών και τις μετέωρες της καταστάσεις. Μαζί με αυτές, διαμόρφωνε ταυτοχρόνως και τα «πλανέματα» ως προς τον προσδιορισμό της φόρμας ή των ουτοπιών της παρουσίας της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα «πλανέματα» ή οι ψευδαισθήσεις λειτουργούσαν κατ' αναλογία προς τη γλώσσα, ως λογοπαίγνια, υπονομεύοντας κάθε αιτιακή σχέση ή ακολουθία.

«Ό,τι είναι οι μύθοι της αυτογνωσίας στην λογοτεχνία, είναι οι αρχετυπικές εικόνες του λαβυρίνθου στην γλυπτική», είχα γράψει (σ. 100) στο βιβλίο μου *Εκδοχές Χώρου* και στην έντυπη εκεί συνομιλία μου με τον Γ. Λ., αναφορικά με τα προκαταρκτικά σκίτσα και τα ανάγλυφα που προετοίμαζε για τον δικό του «Λαβύρινθο». Άλλωστε, ο λαβύρινθος είναι ένα από τα αρχαιότερα σύμβολα, που ορισμένοι τον ταυτίζουν ως «εαυτό», άλλοι τον περιορίζουν στο υποσυνείδητο ή τον αναφέρουν ως συμβολικά κωδικοποιημένη λειτουργία της αντίληψης. Έχει σκαφτεί, χαραχθεί και οικοδομηθεί σε όλες τις περιόδους και σε όλα τα μέρη της γης, έχοντας απασχολήσει επίμονα τη σκέψη πολλών καλλιτεχνών του καιρού μας, από τον Πικάσο, τον Μπόρχες, τη Γιουρσενάρ, τον Dubuffet, τον Stahly, τον Morris, τον Αχ. Απέργη, τον Ιάσ. Μολφέση κ.ά.

Μέσα από τις συνεχόμενες αναδιπλώσεις κι εκδιπλώσεις των διαδρομών ή των τροχιών που τεταρτοδιαστατικά αναπτύσσονται στον λαβύρινθο, μπορεί κανείς να αναφερθεί στις ιδιότητες του χώρου, μέσα από τον ίδιο τον χώρο, με βάση την «αυτο-αναφορικότητά» του, όπως στα γλυπτά έργα του Carl Andre και του Richard Serra. Ο Oppenheim διαμορφώνει μια γλυπτική αναλογία για τους μηχανισμούς της σκέψης. Με συμβολικό και ποιητικό επίσης τρόπο, ο Oppenheim υποδεικνύει την εξόρυξη ενός μεταλλεύματος ή την κίνηση ενός μηχανήματος ως μια διαδοχή από μηχανικά συστήματα, τα οποία ονομάζει «εργοστάσια», προτείνοντάς τα ως αναλογίες του τρόπου με τον οποίο σκεπτόμαστε ή «παράγουμε» σκέψη. Σε αυτή την περίπτωση, οι διαδρομές της σκέψης μέσα σε έναν φανταστικό λαβύρινθο, θα μπορούσαν να διαμορφώσουν ένα π.χ. τοπίο, μια νεκρή φύση, μια μορφή κίνησης ή μια μετατροπή ενέργειας (βλ. την κινησιολογική παρουσία των «κόκκινων ανθρώπων» που ο Γ. Λ. θα δημιουργήσει χρονικά αργότερα, στους οποίους και θα επανέλθω).

Στη μονογραφία της για τον Joseph Beuys η K. Tisdall σωστά υποστηρίζει ότι στα δικά

του έργα η σκέψη δεν «παριστάνεται», αλλά μετατρέπεται σε υλικό, μέσα από το οποίο προτείνει ο καλλιτέχνης εκείνος, την «κοινωνική γλυπτική» του, αφ' ης στιγμής η χειρονομιακή πράξη γίνεται το υλικό, το οποίο μεταμορφώνει δημιουργικά την ίδια τη ζωή (βλ. αρκετά χρόνια αργότερα, τους τρόπους που διαμορφώνει ο Γ. Λ. τη δική του «κοινωνική γλυπτική», στο έργο του με θέμα τη δραματικότητα της συγκέντρωσης των Εβραίων, καθώς και τους τρόπους της εσωτερικής διακίνησης και χωροδυναμικής διάρθρωσης των όγκων, των εξασκούμενων πιέσεων και της επαπειλούμενης βίας, αναφορικά με το πλήθος ή «σμήνος» των ανθρώπων, που διαγώνια και κατωφερώς το επισκοπούμε, εναισθητικά μεταφερόμενοι εντός του και παράλληλα «αφουγκραζόμενοι» τους κραδασμούς από τους «κυματισμούς» της κινησιολογίας του).

Είχε ήδη από τότε (1982) αναφέρει σχετικά ο Γ. Λ., στον διάλογο που είχαμε: «Το πιο ξεκάθαρο αρχέτυπο του γλυπτικού χώρου, κατακτιέται από την κίνησή μας μέσα στον κόσμο, την πραγματική και την προβολική. Ο λαβύρινθος, που από αιώνες έχει χρησιμοποιηθεί σαν τελετουργικό πεδίο, σαν παιχνίδι και σαν έργο τέχνης, φανερώνει την μετάδοση μιας εσωτερικής διαδρομής, που τυλίγεται και ξετυλίγεται σαν κόμπος, στις τρεις διαστάσεις, προβάλλοντας εμείς την κάτοψή του, μέσα από την γεωμετρική σηματοδότηση μιας σπείρας».

Ο λαβύρινθος για τον Γ. Λ. ήταν ένας μίτος, που αναιρούσε κάθε έννοια «δρομικής» ή συμβατικής κι αλληλοδιάδοχης αφήγησης επεισοδίων, διαμορφώνοντας τροχιές πυκνώσεων κι αραιώσεων, διελύσεων κι αδιεξόδων, που ταυτίζονται με το φως της συνείδησης, η οποία αφήνει να διαγράφονται στο επίπεδο της μνήμης, οι σκιές των περασμάτων από τις εικόνες του «εαυτού». Αυτές τις τροχιές και τη στιγματοθεσία των σκιών τους –που διαμορφώνονται κοσμογραφικά– από τα περάσματα των εικόνων του «εαυτού», αποτυπώνει ο Γ. Λ. στην τρισδιάστατή του ανάπτυξη, που είναι ο «Αβακας», ως χωροπλαστικός λαβύρινθος για την αντίληψη του κόσμου. Ανάλογος προβληματισμός υπάρχει και στο έργο του «Marpemonde», με την επιπλέον υπόδειξη των λειτουργιών της αρχετυπικής μήτρας, απόπου εξέρχονται το «εν» και τα «πολλά», οι διαφορετικοί δηλαδή «τροπισμοί» και οι φανερές ή οι αδιαφανείς συμπεριφορές των λειτουργιών και μορφωμάτων της ύλης, της ταυτιζόμενης με τις εκδοχές αντίληψης του «εαυτού». Παράλληλα, στο «Marpemonde», δηλώνονται οι συνεχείς αναγωγές της ύλης στη μήτρα των μορφωμάτων της, πίσω από όπου ενυπάρχει μεταμφιεσμένος ο «εαυτός», η ψυχοσυναισθηματική κινητήρια δύναμη της χαρτογράφησης των διαπορθμεύσεων και των διαπλεύσεων της, με βάση τη ζητούμενη και διακυβευόμενη, πάντοτε, ανατροφοδοσία των σημασιών της, μέσα από την «αυτο-αναφορικότητα» φυσικά του γλυπτικού χώρου.

Στις «Ζαριές», ο τρισδιάστατος κυβικός όγκος των ζαριών έχει συμπυκνωθεί σε δυσδιάστατη επιφάνεια, σαν να επρόκειτο για σχηματισμό προβολικής γεωμετρίας στο έδαφος, όπου αυτές οι «ζαριές» οριακά ακροβατούν. Εκτός από την υφέρπουσα αναφορά του Γ. Λ. στο «εν» και στα «πολλά», στις υπαλλαγές που έχουν τα φώτα και οι σκιές τους, οι εκδοχές των συγκεκριμένων όψεων της «ύλης-πράξης» παρουσιάζονται μέσα από τις αριθμητικές και φυσικές τους μονάδες, αλλά και ως εκτοπίσματα παράλληλα των «πληθυσμιακών» τους όγκων, με τον τρόπο που θα μπορούσε να παρασταθεί ένα δυσδιάστατο σχέδιο στον τρισδιάστατο χώρο.

Στη γνωστή φράση: «μια ριζιά ζάρια, δεν ακυρώνει ποτέ το τυχαίο» του Stephan Mallarmé –στην οποία συχνά αναφέρονταν οι σουρεαλιστές– ο Γ. Λ. αντιπαραβάλλει τη λειτουργία της αντίληψης σχετικά με την απροσδιοριστία και τις ενδεχόμενες συνεχείς ανατροπές κάθε βεβαιότητας, που υπαγορεύει το παιγνιώδες πλαίσιο ενός νοερού λαβυρίνθου.

Μετά από τις «Ζαριές», οι «Κόκκινες Μορφές» του Γ. Λ. που ακολουθούν, υποδηλώνουν τις κινήσεις της «μορφοποιημένης» πλέον αλλά «ελλειποβαρούς» αντίληψης, που εμφανίζεται ως «σκεπτομορφή» και ακροβατεί ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι» ή εμφυλλοχωρεί (ως αντίληπτική αυτογνωσία), μέσα από μια σειρά αινιγματικών παραδοξοτήτων, ανατροπών, ψευδαισθήσεων, διαψεύσεων και οριακών «ισορροπιών», στην προσπάθεια του εαυτού να συγκεφαλαιώσει τις πτυχές και αναπτυχώσεις ενός τοπίου· του

τοπίου που λειτουργεί ως ετεροπροσωπία, αλλά και ως ένας άτυπος, πολυσιχιδής «σωματότυπος» της ζωής· της ζωής, που επιθυμεί μέσα από τα λαγύμια της (που εξιχνιαστικά ανοίγει η συνείδηση), να την κατανοήσει αυτή τη ζωή, να τη συναισθανθεί, να την κατακτήσει και να περιχωρηθεί εντός της, εκείνη η –κατά τα άλλα–απεριχώρητη διάσταση της αντίληψης και σκέψης του «εαυτού», που στα έργα του γλύπτη ταυτίζεται με τον χώρο της ύπαρξης. Το κόκκινο χρώμα αυτής της «σκεπτομορφής», που εμφανίζεται ελλειπτική, με μηχανικά πολλές φορές μέλη, με αποκατεστημένα ή συνήθως με αναποκατάστατα τα τραύματά της, οφείλεται φυσικά στην προσεκτική επιλογή του καλλιτέχνη, γιατί το συγκεκριμένο χρώμα, αφενός παραπέμπει στο αίμα και στην «ενυδάτωση» της αντίληψης που ζωντανεύει τη συνείδηση, αφετέρου εμπεριέχει τις έννοιες του κινδύνου, των ορίων και της ανατροπής. Άλλωστε, το κόκκινο χρώμα έχει το μεγαλύτερο μήκος κύματος στην ταλάντωσή του κι αυτό επιλέγεται για να λειτουργήσει ως μίτος της Αριάδνης, στη μνημοτεχνική «αφήγηση» και στον διεμβολισμό του εσωτερικού χώρου του «Λαβυρίνθου», όπου εκεί ξετυλίγεται το κουβάρι με το κόκκινο νήμα. Είχε, άλλωστε, ο ίδιος ο Γ. Λ. χαρακτηριστικά αναφέρει (βλ. *Εκδοχές Χώρου*, στο τελευταίο κεφάλαιο, σχετικά με τον Λαβύρινθο): «[Μέσα από τον λαβύρινθο] φτιάχνουμε την απεικόνιση του εαυτού ή της αντίληψής μας μέσα στον χώρο. Ορισμένα από τα πρώτα μαιανδρικά του σχήματα, χαραγμένα σε πέτρα, ήτανε χάρτες, που υποδήλωναν, στις πρωτόγονες φυλές, τον τόπο όπου κυλούσε το νερό, την πηγή. Αυτά τα σχήματα που αργότερα ενσωματώθηκαν στις κατόψεις των Λαβυρίνθων, τα συνδέω μέσα μου με την εικόνα της ροής του νερού –και την αντίθετή της, της ξηρασίας, της α-γονιμότητας– μιας αγωνίας. Η δημιουργική αυτογνωσία, που έχει για αρχέτυπο τον Λαβύρινθο, είναι σίγουρα το ψάξιμο για ένα ρεύμα. Στην τέχνη, όπως και στα όνειρα, αφουγκραζόμαστε. Είναι ένα ρίγος, που το έχουμε όλοι μας. Ένα ρεύμα που θέλει να κυλήσει (πρβλ. τον «Ποταμό» που δημιούργησε αργότερα). Σε κάθε δημιουργική πράξη και ειδικότερα στην καλλιτεχνική, στήνουμε τα αυτιά μας –αφουγκραζόμαστε αυτήν τη ροή– κολλάμε τα αυτιά μας στο έδαφος κι αφουγκραζόμαστε την υπόγεια ροή». Και παρακάτω, στο ίδιο κεφάλαιο, συνεχίζει: «Στο παιχνίδι, όπως και στην τέχνη, αναδημιουργούμε ή «προβάρουμε» αντιλήψεις του κόσμου. Επικοινωνούμε μεταξύ μας, όχι μόνο μέσα από την γλώσσα, αλλά μέσα από την ίδια την μάζα και τον χώρο, για όλα τα πράγματα, ακόμα και για τον εσωτερικό χώρο... Στο παιχνίδι, κανένας δεν χρειάζεται να παραξενευτεί που δυο κλαράκια είναι πρώτα σπίτι, μετά έλκηθρο, μετά δέντρα, μετά δυο άνθρωποι ανεστραμμένοι και άλλα... Κανένας δεν παραξενεύεται [επίσης] όταν απεικονίζεται σε μια παλάμη, μια πεδιάδα. Αν με ρωτούσες, ποια είναι η λειτουργία της γλυπτικής, θα σου έλεγα, πως είναι σαν να χτυπάς βαριά μια πόρτα, για να ξυπνήσεις μέσα σου και στον άλλον, εκείνο το κομμάτι [του εαυτού σου] που δεν παραξενεύεται».

Ξαναδιαβάζοντας και διατρέχοντας τις σελίδες των *Εκδοχών Χώρου* (ό.π.), διαπίστωσα ότι οι βασικές κατευθυντήριες της σκέψης του Γ. Λ., που βρίσκονται διατυπωμένες και μορφοποιημένες στα πρώιμά του έργα, είναι εκείνες οι ίδιες σκέψεις του που εξελίσσονται κι αναπτύσσονται στις ενότητες των κατοπινών του γλυπτών συνθέσεων, παραμένοντας, ωστόσο, σταθερές στο βάθος τους και δομοσυνθετικά ή «φιλοσοφικά» απaráλλακτες. Πρόκειται άλλωστε, για μια εσωτερική συνέπεια που καλλιτεχνικά –και με την ευρεία έννοια του όρου– τον χαρακτηρίζει, διατηρώντας εκείνος πάντοτε τους ορίζοντές του ανοιχτούς.