

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΣΥΝΟΧΗ ΣΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΑΠΠΑ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΟΥΛΟΣ



Το αφιέρωμα στον Γιώργο Λάππα με τίτλο «Happy Birthday», έκθεση που διοργανώθηκε πρόσφατα στο Μουσείο Μπενάκη (23 Σεπτεμβρίου-20 Νοεμβρίου 2016), μας έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσουμε ορισμένες νέες όψεις των αναζητήσεων του καλλιτέχνη, απελευθερώνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τη δυνατότητα αναδιάταξης των υποθέσεων εργασίας μας αναφορικά με το στοχαστικό υπόβαθρό τους.

Επιλέγοντας, προσεκτικά, κάποια καινούρια τεκμήρια, αντλημένα τόσο από το εργαστήριό του όσο και από τον σκληρό δίσκο του υπολογιστή του, και συναρμολογώντας τα με ορισμένα χαρακτηριστικά δείγματα από τις παλαιότερες ενασχολήσεις και δημιουργίες του, οι επιμελητές της έκθεσης κατόρθωσαν, αφενός να ιχνογραφήσουν μια κάτοψη ή κάποιας λογής μακέτα των θεμελιωδών διαστάσεων που προσδιορίζουν την καλλιτεχνική εργασία του Γιώργου Λάππα, αφετέρου, να μας προτείνουν μια –προσωρινή έστω– θεώρηση της δυναμικής της, θέτοντας επί τάπητος το ζήτημα της «ποιητικής συνοχής»¹ που τη διέπει, και που συνιστά τον γνώμονα για τις δημόσιες παρεμβάσεις του στον χώρο της γλυπτικής εδώ και τριάντα πέντε χρόνια.

Διαπιστώνοντας την ανάγκη για μια πιο συστηματική προσέγγιση του συνόλου αυτών των παρεμβάσεων, θα επικεντρώσω την προσοχή μου στη διατύπωση ορισμένων σκέ-

Ο Παναγιώτης Πούλος διδάσκει φιλοσοφία και αισθητική στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ.

ψεων, αναφορικά με την ποιητική συνοχή στη γλυπτική παρέμβαση του Γιώργου Λάππα, αφήνοντας κατά μέρος, για μιαν άλλη ευκαιρία, την αναλυτική εξέταση της –εξαιρετικά σπάνιας και εξίσου γόνιμης, κατά την άποψή μου– τροχιάς που διαγράφει το έργο του.

Κύριο μέλημά μου εδώ είναι να γίνει φανερό ότι στην εργασία του Γιώργου Λάππα η βαθμιαία πραγμάτωση των ποικίλων έργων τέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την απόπειρα διατύπωσης μιας ποιητικής, οπότε θα αποπειραθώ να αναδείξω, στη συνέχεια, ορισμένες όψεις της. Και οι σκέψεις αυτές ενδέχεται να μας παράσχουν κάποια στοιχεία που συμβάλλουν στον ακριβέστερο προσδιορισμό της γλυπτικής ως τέχνης, όπως και στον καθορισμό μερικών τρόπων, βάσει των οποίων συσχετίζονται οι καλλιτεχνικές και οι στοχαστικές διεργασίες.

Ποιες είναι λοιπόν οι σταθερές, με τις οποίες, ως γνώμονα, συγκροτείται, στην ιδιαιτερότητά της και σε ένα ορισμένο βάθος, η ποιητική του Γιώργου Λάππα; Θα υποθέσω πως πάγια τακτική του στην προετοιμασία και την πραγμάτωση της γλυπτικής παρέμβασης είναι η συγκρότηση τριών διαστάσεων: μιας οριζόντιας και μιας κάθετης διάστασης, διαστάσεις που, αφενός ορίζονται από τη διεργασία μετασχηματισμού ενός «μέσα» σε ένα «έξω», και, αφετέρου, αφανίζονται, κάθε φορά, με την ανάδυση ενός ευρήματος, δηλαδή μιας τρίτης, διαγώνιας διάστασης, που μοιάζει να ταλαντεύεται μεταξύ του «έσω» και του «έξω», δηλαδή μεταξύ μιας ορισμένης νοητικής πειθαρχίας και του εξωτερικού ισοδυναμίου της, μιας αντίστοιχης καλλιτεχνικής πειθαρχίας. Πιο συγκεκριμένα, νομίζω πως οφείλουμε εν προκειμένω να έρθουμε σε επαφή με τρεις ομόκεντρους κύκλους:

Ο πρώτος κύκλος άπτεται του τρόπου, βάσει του οποίου ο Γιώργος Λάππας συγκροτεί τη διδασκαλία του. Εδώ είναι φανερό ότι η πειθαρχία της «ψυχολογίας» παίζει πρωτεύοντα ρόλο, καθώς συνιστά τον πυρήνα μιας πολύπτυχης και διά βίου ενασχόλησης, η οποία καλύπτει ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων, από τον αυστηρά πειραματικό χαρακτήρα των –ως επί το πλείστον γερμανόφωνων– ψυχολογικών ερευνών που άσκησαν σημαίνουσα επιρροή στην Ευρώπη πριν από την άνοδο του ναζισμού και που, με το προσφυγικό κύμα που ακολούθησε, γνώρισαν μιαν ορισμένη απήχηση στις ΗΠΑ (μεταξύ άλλων, στην πρακτική του Στάνλεϊ Μίλγκραμ), μέχρι τον κλινικό προσανατολισμό του ψυχαναλυτικού κινήματος σε όλες τις εκδοχές της διακτίωσής του, συμπεριλαμβανομένων και μερικών υποτιθέμενων² επικριτών του. Είναι εξίσου βέβαιο, ωστόσο, ότι ο Γιώργος Λάππας, προκειμένου να εμπεδώσει τον τρόπο της διδακτικής παρέμβασής του, δεν ανατρέχει απλώς στο θεωρητικό αυτό υπόβαθρο αλλά επιδιώκει –και κάτι τέτοιο συμβαίνει ήδη από τα πρώτα έτη των σπουδών του–, να το μεταφράσει, πραγματώνοντάς το εν είδει εξωτερικού ισοδυναμίου, στον χώρο μιας θεατρικής σκηνής.

Πώς επιτελείται κάτι τέτοιο; Το πηγαίο χάρισμα του, του εμπυχωτή, τον οδηγεί να θέσει σε κίνηση την αφηγηματική –συχνά ποιητική, και ενίοτε παραληρηματική– χρήση της φωνής, ακολουθώντας τα πρότυπα που του παρέχουν για παράδειγμα η αιγύπτια τραγουδίστρια Ουμ Καλσούμ, η παρουσία του Σπαθάρη στην παιδική κατασκήνωση με τον «παράλογο συνδυασμό ντελίριου και δικαιοσύνης», ή, μεταγενέστερα, η ελληνίδα τραγουδίστρια Κατερίνα Στανίση.³ Έτσι ανοίγει τον δρόμο για τη μεθόδευση της διδασκαλίας της τέχνης στο πλαίσιο του Εργαστηρίου Γλυπτικής της ΑΣΚΤ, στο μέτρο που η φωνή του «κωμικού ηθοποιού» προσδιορίζει σταδιακά τους *τρόπους μεταβίβασης* του «βόμβου» ή του «ρόγχου», τους οποίους αναδύουν η οδύνη της ανθρωπότητας, κάτι που γενικότερα προδίδει τη μέριμνα του δάσκαλου-εμπυχωτή να μπολιάσει τις νεότερες γενιές με το βακτήριο της τέχνης, θέτοντας τα κατάλληλα προκλητικά ερωτήματα⁴ που θα δώσει τη δυνατότητα να αποκτήσουν, σε κάποιον τουλάχιστον βαθμό, μιαν «εποπτεία της έννοιας του βάθους»,⁵ και με την ελπίδα να τους χρησιμεύσουν σαν ασπίδα για όλη τη ζωή τους.

Εύκολα καταλαβαίνουμε πως η διδακτική πρακτική του Γιώργου Λάππα δεν στοχεύει απλώς στην –έστω διευρυμένη– αναπαραγωγή μιας διδακτέας ύλης, μέσω της απλής μετάδοσης γνώσεων και επιχειρημάτων, αλλά παρουσιάζει μια συνάφεια με ορισμένες όψεις της ψυχαναλυτικής πρακτικής, στο μέτρο που κεντρικό διακύβευμά της είναι ορισμένες διεργασίες μεταβίβασης.

Ο δεύτερος κύκλος είναι ο κύκλος της εξερεύνησης και του εντοπισμού. Κινητοποιείται εδώ μια ιδιαίτερη απόχρωση της πειθαρχίας της γεωγραφίας, η «γεωγραφία» ως μελέτη των μαγνητικών πεδίων της υδρόγειας σφαίρας, και ειδικότερα των στιγμών *πύκνωσης* της σφαίρας, σε ένα ορισμένο κέντρο βάρους ή, αντίστροφα, *αραίωσης* του κέντρου βάρους με τον σχηματισμό νεφελωμάτων.

Τα πλούσια ταξιδιωτικά βιώματα του Γιώργου Λάππα αποτελούν ασφαλώς το υπόστρωμα για μια τέτοια εξειδικευμένη εξερεύνηση, η οποία δεν άπτεται απλώς μιας εγγύτερης επαφής με εικαστικά έργα και μνημειακά αρχιτεκτονικά σύνολα άλλων πολιτισμών (λ.χ., μέσω της αντιγραφής μερικών επικών απεικονίσεων ζωγραφισμένων σε ύφασμα, των αποκαλούμενων *patachitras*⁶ (οι οποίες συνιστούν κάποιο εικαστικό ισοδύναμο των συνομιλιών «μεταξύ υποκειμένων που αλλάζουν συνέχεια προσωπεία και ταυτότητες», ή της επιμελούς φωτογράφισης⁷ ορισμένων σταθερών και περιφερόμενων ναών της Ινδίας), αλλά οδηγεί στη διαμόρφωση μιας ιδιότυπης «σωματικής ή ένσαρκης» χωρομετρίας.

Ο καλλιτέχνης-εξερευνητής ανακαλύπτει πλαίσια ή σημεία αναφοράς μέσω του εντοπισμού του «ακριβούς κέντρου» μιας έλξης,⁸ σχηματίζοντας «την ιδέα ενός ομοιογενούς βάρους με ακτινωτή κάτοψη», αποκτώντας μάλιστα κάποια «αίσθηση πληρότητας ή βεβαιότητας βασισμένης στο αντιστάθμισμα της ηχούς».⁹

Με όχημα τις χαρακτηριστικές λοξοδρομήσεις στην πορεία που χαράζει ο βίος του Γιώργου Λάππα (αντί για ιατρικές σπουδές, υποτροφία για ένα ταξίδι στην Ινδία, στη θέση των σπουδών αρχιτεκτονικής, το «τράνταγμα της αναγνώρισης του κόσμου μέσω του σχεδίου», με αποτέλεσμα την επιστροφή στην Ελλάδα),¹⁰ βλέπουμε, γενικότερα, να διαμορφώνεται η μέριμνα για μια καλλιτεχνική πρακτική που να αποφεύγει και να εξουδετερώνει τα διλήμματα μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού, μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου, μεταξύ του μέσα και του έξω, μεταξύ μιας ποιητικής του δημιουργού και μιας ποιητικής του θεατή. Με δυο λόγια –και σαν τους φτερωτούς αγγέλους του Τζιότο που, όπως παρατηρεί ο ομιλητής του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, «μοιάζει να αντιβαίνουν τους νόμους της βαρύτητας»– το ταξιδιωτικό σώμα απελευθερώνεται σταδιακά από τα τουριστικά του βαρίδια και τις εξουσιαστικές κορυφές των πυραμίδων για να προσδιορίσει τους άξονες μιας αυστηρής περιήγησης και χωρομέτρησης, άξονες οι οποίοι εντοπίζουν τις θεμελιώδεις παραμέτρους ή τη «σπονδυλική στήλη» της εργασίας της γλυπτικής. Έχουμε να κάνουμε εδώ με κάποιον πειραματισμό και μια άσκηση αφαίρεσης, με διεργασίες συναφείς προς την εκδίπλωση της σκέψης.

Ο τρίτος κύκλος άπτεται του πυρήνα της εργασίας του καλλιτέχνη, δηλαδή της γλυπτικής ως τέχνης, καθώς και των τρόπων βάσει των οποίων συσχετίζεται η γλυπτική, ως τέχνη, με τη σκέψη. Κινητοποιείται εδώ και πάλι κάποια ιδιαίτερη απόχρωση μιας πειθαρχίας, εν προκειμένω της πειθαρχίας της ανθρωπολογίας. Αν πράγματι το «υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς», και δεδομένου ότι το γνωστικό της αντικείμενο είναι κάτι που εντοπίζεται μεταξύ τέχνης και φύσης, δηλαδή στις αισθητές ποιότητες –τα *qualia*–, η πειθαρχία αυτή βρίσκει το εξωτερικό ισοδύναμό της στη μοναδικότητα των γλυπτικών συμβάντων.

Χρειάζεται να παρατηρήσουμε εδώ ότι η εργασία του Γιώργου Λάππα αποβλέπει στην εγγραφή του γλυπτικού συμβάντος σε μια διαγώνιο, δηλαδή στην εύρεση ενός *τρόπου διαφυγής* του *έξω* από το πλαίσιο, που θα προσδιόριζαν με νομοτελειακή ακρίβεια οι διαστάσεις της εκμάθησης και του εντοπισμού, εφόσον τις εκλαμβάναμε ως καρτεσιανές συντεταγμένες. Θα λέγαμε επομένως ότι, για τον Λάππα, η τέχνη της γλυπτικής δεν ορίζεται απλώς ως κάποια αφαιρετική ή μεταβιβαστική διαδικασία, αλλά προσδιορίζεται σαφέστερα ως αποτύπωση *ιχνών παρέκκλισης* από τις σταθερές του δάσκαλου-«εμψυκωτή» και του ερευνητή-«χωρομέτρη»: όσο κι αν ηχεί κάτι τέτοιο παράδοξα, όρος για την εμφάνιση του γλυπτικού συμβάντος είναι η *εξάλειψη των προϋποθέσεων του*.

Στόχος εδώ είναι η επινόηση νέων μορφών γλυπτικού χώρου σε αδιάρρηκτη σύζευξη με ουσιώδη περιεχόμενα, περιεχόμενα που αναδύονται κατά τρόπο αθέλητο όσο και αναπόφευκτο, και «δεν έχουν καμία σχέση με τις καθημερινές τους έννοιες ή αυτές που

συναντάμε στα θεωρητικά βιβλία». Με άλλα λόγια, η γλυπτική ασκητική προϋποθέτει την απώθηση όλων αυτών που έχουμε μάθει, το άλμα σε μιαν ορισμένη «άγνωστη πατρίδα όλο φως, χωρίς έδαφος», που αποβλέπει στην παραγωγή του καινούριου. Και για τον σκοπό αυτό, ο Λάμπας μοιάζει να επιδιώκει, μεταξύ άλλων, να βραχυκυκλώσει τον «μονόδρομο άξονα καλλιτέχνη-θεατή», με όχημα τη θέσπιση ενός αξεδιάλυτα φαντασιακού και νοητικού πειράματος, του πειράματος της «αναπαράστασης της επικοινωνίας του καλλιτέχνη, όπως αυτή σχηματίζεται στο μυαλό δύο ανθρώπων που επικοινωνούν μεταξύ τους», προκαλώντας ένα ιδιαίτερο ποιητικό αποτέλεσμα –ή μια νέα εκδοχή της «τιθάσευσης του ιλίγγου»– την αποκαλούμενη από τον ίδιο «διαπρόσωπη έκσταση της συνείδησης».

Φτάνοντας σε αυτού του είδους τις αιγιματικές διατυπώσεις του καλλιτέχνη, είναι ευνόητο ότι, αν θέλαμε να προσδιορίσουμε αυστηρότερα το αισθητικό νόημά τους, θα χρειαζόταν να ανατρέξουμε σε χαρακτηριστικά δείγματα του έργου του, αντλημένα από τις δημόσιες παρεμβάσεις του. Δεν προτίθεται να κάνω κάτι τέτοιο εδώ, και θα αρκεστώ να θέσω απλώς ένα ερώτημα που γεννήθηκε στο μυαλό μου, με αφορμή τη δεύτερη επίσκεψή μου στην έκθεση του Μουσείου Μπενάκη.

Το ερώτημα είναι απλό: αν δεχτούμε, σύμφωνα με τον ορισμό του ίδιου του καλλιτέχνη, ότι το έργο τέχνης συνιστά το «τέλος του ξένου κόσμου», σε τι κατατείνουν αυτές οι –σχολαστικά ταξινομημένες στο εργαστήριό του– πολυάριθμες παραλλαγές πάνω στο θέμα της γενέθλιας ημέρας; Αποτελούν απλώς τα «υπολείμματα μιας άγνωστης γιορτής»,¹¹ ή μήπως προετοιμάζουν μιαν ύστατη λοξοδρομηση, τη δημιουργία του τόπου όπου εφάπτονται όλα τα διαγώνια γλυπτικά συμβάντα, τα οποία δεν παύουν να διαχειρίζονται, το καθένα με τον τρόπο του, την τιθάσευση του ιλίγγου;

Καθώς ανακαλώ στη μνήμη μου την τελευταία σελίδα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, όπου τρεις αράδες έπειτα από την καταγραφή του αισθήματος του ιλίγγου¹² διατυπώνεται, υπό μορφή ζωτικής προτεραιότητας, η ανάγκη της θεματοποίησης της δράσης του πεδίου της τέχνης,¹³ στρέφω το βλέμμα μου σε ένα αιγιματικό έργο –προφανώς υπό κατασκευή– το οποίο δεσπόζει στον εκθεσιακό χώρο του Μουσείου, προκαλώντας απορίες και εύλογα ερωτήματα: «Το πορτρέτο του Βαν Γκογκ».

Η διάσταση της αφηγηματικότητας, πηγαίο χάρισμα του καλλιτέχνη, εκδηλώνεται βέβαια ανάγλυφα στις οριζόντιες, επιμήκεις πλευρές του μουσειακού χώρου, κι όμως τίποτα δεν μας εμποδίζει –όλα μάλλον, αντίθετα, μας παροτρύνουν, υιοθετώντας τις παρακαμπτήριους της πορείας του Γιώργου Λάμπα– να λοξοδρομήσουμε, παρακάμπτοντας την «ορθογώνια» αυτή διαδρομή, αυτό το περίγραμμα με τους πειραματισμούς ή τις ερευνητικές χειρονομίες, προσοίμια, και αυτά, ετούτης της «άγνωστης γιορτής», και να υιοθετήσουμε μια τροχιά που προσδιορίζεται από διαδοχικά «γκελ της ψυχής».

Έτσι, και με σημείο εκκίνησης την οπτικο-ακουστική εμφάνιση του πειράματος του Μίλγκραμ, όπου η φωνή παραμένει έγκλειστη στο πλαίσιο των ηχείων των ακουστικών, το νεφέλωμα της ψυχικής ενέργειας μεταπηδά στην κορυφή της πυραμίδας, την απρόσωπη εξουσία των φωτεινών, χρωματιστών «Παράσημων», και, με την ανάκρουσή του (και πραγμάτωσή του) στο δίπολο του «Ωμής Βίας» και της «Ανεμελιάς» (δείγματα, και αυτά, από το εξόχως πολιτικό «Ντοκουμέντα και γλυπτικά τοπία» του 2013), σιγοσβήνει, κατά κάποιον τρόπο –θαρρείς πως αποπειράται να φέρει σε αντιστοίχιση τις πυκνώσεις και τις αραιώσεις του πλήθους με τις πυκνώσεις και τις αραιώσεις μιας κρανιακής μάζας–¹⁴ με την επιστροφή του στον «αφηρημένο τραυματιοφορέα», τον εγκέφαλο του καλλιτέχνη, μια όψη του οποίου μας γίνεται φανερή με όχημα μια ιδιότυπη μαγνητική τομογραφία.

Από κάπως πιο μακριά; το έργο μοιάζει στον κορμό του σαν να σχηματίζει τα πρώτα σκαριφήματα –σπαράγματα ενός πορτρέτου του Βαν Γκογκ–, ενώ εγγύτερα και από τα πλάγια, παπαγαλάκια, συρμάτινα πλέγματα και φωτεινά κεράκια, σε αντίστιξη με το πορτοκαλί και πάντα απρόβλεπτα ακανόνιστο *qualium* –κομμάτι γλάσου μιας τούρτας γενεθλίων–, μοιάζει να προετοιμάζουν στην πολυφωνία τους, μια πιθανή πριν από το ξύπνημα, την έλευση της γενέθλιας ημέρας.

Ο ήχος εδώ εξωτερικεύεται, εντάσσεται στον δημόσιο χώρο και είναι περιοδικός,

υποδουόμενος τη μορφή της επωδού. Είναι άγνωστο, ωστόσο, κατά πόσο προεικάζει κά-
ποιο νέο γλυπτικό συμβάν ή απλώς σηματοδοτεί την ίδια την απρόσωπη –αλλά και παναν-
θρώπινη– τελετουργία της δράσης των γνωμών του πεδίου της τέχνης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα παραθέματα που αναπαράγουν λόγια, σημειώσεις και σκέψεις του καλλιτέχνη αντλούνται, στην πλειονότητά τους, από την ενότητα «Αυτοβιογραφικά» του καταλόγου της έκθεσης *Γιώργος Λάπ-
πας-Happy Birthday*, έκδ. Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 2016, καθώς και από τις συνεντεύξεις που ο γλύ-
πτης παραχώρησε στην Έφη Μιχάλαρου (2009) και την Άρτεμη Καρδουλάκη (2010), οι οποίες είναι
προσβάσιμες στο διαδίκτυο και τώρα δημοσιεύονται στις σελίδες του παρόντος τεύχους των *Σύγ-
χρονων Θεμάτων*.
2. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, PUF, Παρίσι 2005.
3. Το παράδειγμα αναφέρεται από τον Γιώργο Τζιρτζιλάκη, «Γλυπτική στις 5 το πρωί. Σχοινοβασία και
αγαλλίαση στο έργο του Γιώργου Λάππα», στον κατάλογο της έκθεσης *Γιώργος Λάππας – Happy
Birthday*, ό.π., σ. 75.
4. Για μια δειγματοληπτική καταγραφή κάποιων ασκήσεων που προτείνει ο Λάππας στο πλαίσιο της
διδασκαλίας του, καθώς και της στοχαστικής στάσης του απέναντι σε αυτές τις ασκήσεις, βλ. τις
μαρτυρίες της Ιωάννας Μύρκα και της Αναστασίας Δούκα, οι οποίες αναπαράγονται από τον Γιώργο
Τζιρτζιλάκη, «Γλυπτική στις 5 το πρωί...», ό.π., σ. 73-74.
5. Αξίζει να σημειώσουμε τις εκλεκτικές συγγένειες της μεθόδου αυτής με τις τοποθετήσεις πολ-
λών επιφανών εκπροσώπων της Νέας Βρετανικής Γλυπτικής: βλ. ενδεικτικά τον κύκλο διαλέξεων του
Tony Cragg με τον τίτλο «Γλυπτική και γλώσσα» στην έδρα της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας (2013-
2014) του Κολεγίου της Γαλλίας (24/10/2013-17/12/2013), προσβάσιμο σε δίγλωσση εκδοχή (γαλλικά/
αγγλικά) στο www.college-de-france.fr: τη συναγωγή, με επιμέλεια του Mark Holborn, των διαλέξεων
και ραδιοφωνικών συνομιλιών του Antony Gormley, υπό τον τίτλο *On Sculpture*, Λονδίνο 2015, και,
ιδιαίτερα, την ομιλία του Anish Kapoor στο πλαίσιο των Ετήσιων Διαλέξεων του Κολεγίου της Γαλλίας
(23/6/2016), προσβάσιμο σε δίγλωσση εκδοχή (αγγλικά/γαλλικά) στο www.college-de-france.fr.
6. Βλ. «Αυτοβιογραφικά», κεφ. Λ, ό.π. (εδώ, σημ. 1).
7. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Αφροδίτης Λίτη, *Happy Birthday*, ό.π., σ. 21-22.
8. George Lappas, *Sculptures and Installations*, The Workshop Editions, Αθήνα 1992, σ. 46, όπως ανα-
φέρεται από την Πολύνα Κοσμάδακη, «Η γλυπτική ως γλώσσα και η “αδύνατη γιατριά ενός τραύμα-
τος”», ό.π., σ. 96 σημ. 4.
9. George Lappas, *Maqams of Blood and Maqams of Milk*, Futura, Αθήνα 2004, σ. 23, όπως αναφέρεται
από την Πολύνα Κοσμάδακη, ό.π., σ. 91 σημ. 4.
10. Βλ. «Αυτοβιογραφικά», ό.π., κεφ. Ν. (Αγγλία 1974-75), καθώς και σ. 18-19, 24-25 του καταλόγου της
έκθεσης *Γιώργος Λάππας – Happy Birthday*, ό.π.
11. Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η αμφιβολία του Σεζάν», στο *Το μάτι και το πνεύμα*, εισαγωγή / μτφρ.
Αλέκα Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 57.
12. «Ένωσα ένα ορισμένο αίσθημα κόπωσης και τρόμου στη σκέψη πως όλο αυτό το τόσο μακρύ χρο-
νικό διάστημα δεν το είχα απλώς βιώσει αδιάλειπτα, το είχα στοχαστεί, έβγαινε από τους πόρους
μου, ήταν η ζωή μου, ο ίδιος μου ο εαυτός, αλλά και πως ήμουν υποχρεωμένος ανά πάσα στιγμή να
το κρατώ δεμένο μαζί μου, πως εκείνο με στήριζε, εμένα, κουρνιασμένο κατά τέτοιο τρόπο στην
ιλιγγιώδη κορυφή του, που να μην μπορώ να μετακινηθώ χωρίς να το μετατοπίζω, δίχως να το συμπα-
ρασύρω. Αισθάνθηκα ίλιγγο να κοιτάζω, σαν από χιλιάδες λεύγες ψηλά, τόσα πολλά χρόνια, που ήταν
ωστόσο μέσα μου». Για έναν γόνιμο συσχετισμό του χωρίου αυτού με το *Vertigo* του Χίτσκοκ, βλ.
Anne Carson, *The Albertine Workout*, Νέα Υόρκη 2014, σ. 30.
13. «Έβλεπα με δέος τα δικά μου ξυλοπόδαρα να ορθώνονται τόσο ψηλά για τα δικά μου βήματα, δεν
έμοιαζε να διαθέτω πλέον τη δύναμη που χρειαζόταν για να μπορέσω να συγκρατήσω για μεγάλο διά-
στημα αυτό το παρελθόν που πήγαινε ήδη τόσο μακριά. Έτσι λοιπόν και πριν απ’ όλα, αν μου δινόταν
ο καιρός να ολοκληρώσω το έργο μου, θα περιέγραφα τους ανθρώπους, έστω και με τον κίνδυνο να
υποδυθούν τερατόμορφη υπόσταση, σαν να καταλάμβαναν μια θέση πολύ μεγαλύτερη απ’ αυτή την
τόσο περιορισμένη που όντως καταλαμβάνουν στον χώρο, μια θέση η οποία, αντίθετα, εκτείνεται
απεριόριστα, καθώς αγγίζουν συγχρόνως, σαν γίγαντες βυθισμένοι στα έτη, περιόδους που τις έχουν
βιώσει και είναι τόσο απομακρυσμένες η μία από την άλλη, ανάμεσα στις οποίες τόσες και τόσες
ημέρες παρεμβάλλονται – στον Χρόνο».
Δεν είναι μόνο οι σκέψεις του Γιώργου Λάππα που παρουσιάζουν κάποιες αναλογίες με το πρου-
στικό εγχείρημα, αλλά –αντίστροφα– και ορισμένες από τις στοχαστικά φορτισμένες γλυπτικές χει-
ρονομίες του μας προσφέρουν την ευκαιρία να προσεγγίσουμε με πιο εποικοδομητικό τρόπο τον
Ανακτημένο χρόνο, τελευταία ενότητα του μυθιστορήματος του Προυστ.
14. Πβ. Πολύνα Κοσμάδακη, «Η γλυπτική ως γλώσσα...», ό.π., σ. 94..