

Ιζαμπέλλα Κατωγυρίτη

Η ρευστότητα στην Τέχνη και τη Φαινομενολογία. Η φαινομενολογική διάσταση του καλλιτεχνικού ρεύματος Fluxus

For years I've been trying to pick up my shadow on a sunny day, to put it in my pocket for a rainy day. I remember to do this every now and then. It's been difficult. And to tell the truth, I've never succeeded. The shadow changes as I bend over, and I can't quite compress it to fit into my jeans. (Allan Kaprow, 1987)

[Για χρόνια προσπαθώ να πιάσω τη σκιά μου μία ηλιόλουστη μέρα για να τη βάλω στην τσέπη μου για μία βροχερή μέρα. Θυμάμαι να το κάνω αυτό που και που. Είναι δύσκολο. Και για να πω την αλήθεια δεν το έχω επιτύχει ποτέ. Η σκιά αλλάζει καθώς σκύβω και ούτε μπορώ να τη συμπτύξω για να χωρέσει στο τζιν μου.]

Ένας καλλιτέχνης που έχει απαλλαχτεί από οποιοδήποτε χαρακτηριστικό θα μπορούσε να θυμίσει τέχνη, που δεν ανταποκρίνεται στο πρότυπο των «καλών τεχνών». Ένας μη-καλλιτέχνης που έχει αδειάσει από «τέχνη» και κάνει/δημιουργεί τέχνη που πιο πολύ θυμίζει «ζωή». Αντί να φτιάχνει μια ενυπόστατη απεικόνιση μίας εικόνας ή ενός συμβάντος που θα το έβλεπε κάποιος άλλος, επιλέγει να κάνει κάτι που να το εμπειράται ο ίδιος. Πόσο διαφορετικό είναι να βλέπεις κάποιον να τρώει φράουλες στη σκηνή από να τις τρως εσύ ο ίδιος στο σπίτι?

Οι καλλιτέχνες του Fluxus χρησιμοποιούν διάφορους τρόπους για να πειραματιστούν με την τέχνη, τη ζωή, την υποκειμενική εμπειρία και να μειώσουν την απόσταση μεταξύ αυτού που παρατηρεί και αυτού που εμπειράται μία κατάσταση, ένα έργο. Τα fluxkits περιέχουν αντικείμενα, οπτικό υλικό, κείμενα τα οποία έχουν σκοπό να δημιουργήσουν μία εμπειρία για αυτόν που τα χρησιμοποιεί, η οποία είναι η αίσθηση που εμπειριέχεται σε αυτά. Δεν πρόκειται για την αίσθηση. Η λέξη κλειδί «για» υποδηλώνει μία απόσταση μεταξύ του αντικειμένου και του ατόμου που το χρησιμοποιεί. Για παράδειγμα, «είναι ένας πίνακας για τον πόνο». Στα fluxkit αυτό στο οποίο αναφέρεται είναι παρόν. (Higgins, 2002)

Η εμπειρία

Το να αφαιρέσουμε το «για» αντιπροσωπεύει μία δυσκολία παγιωμένη σε ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης: αν ένα έργο δεν είναι «για πράγματα», αλλά στην ουσία «είναι» αυτά, τότε ο συνήθης προσφιλής μας τρόπος νοηματοδότησης που εφαρμόζεται στην οπτική τέχνη πρέπει να διαμορφωθεί έτσι ώστε οι αυτούσιες εμπειρίες να είναι κεντρικές στη διαδικασία απόδοσης νοήματος. Επιπλέον, επαναδιαπραγματεύεται η Δυτική μεταφυσική σκέψη, η οποία από την εποχή του Πλάτωνα (ο οποίος αναγνωρίζει δύο διαφορετικούς κόσμους: τον αισθητό και το νοητό) και του Αριστοτέλη (ο οποίος ταλαντεύεται ανάμεσα στον ιδεαλισμό και τον υλισμό) επιμένει στο διαχωρισμό της πρωτογενούς εμπειρίας (την αίσθηση του αντικειμένου) από τη δευτερογενή εμπειρία (νοητικές αναπαραστάσεις του αντικειμένου) (Higgins, 2002). Αυτός ο διαχωρισμός εντείνεται στην εποχή του Ντεκάρτ, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος είναι σκεπτόμενος νους και επιμένει στο δυισμό νου και ύλης. Τις απόψεις του Ντεκάρτ εξετάζει κριτικά ο Καντ ο οποίος υποστηρίζει ότι για κάθε γνώση αντικειμένων απαιτείται η εμπειρία, αλλά και ότι η εμπειρική γνώση εμπεριέχει κρίση. Στη συνέχεια τις απορρίπτει οριστικά ο Βιτγκενστάιν, ο οποίος θεωρεί ότι ακόμη και για τις πλέον προσωπικές και πνευματικές σκέψεις μας χρησιμοποιούμε ως μέσο μία γλώσσα που δεν μπορεί να αποκοπεί από τη δημόσια και σωματική της έκφραση (Kenny, 1994)

Η Φαινομενολογία έγινε δυνατή μετά από αυτήν την μακροχρόνια παράδοση φιλοσοφικής σκέψης κατά την οποία προτείνεται ότι υπάρχει μία απόσταση μεταξύ του ανθρώπου και του κόσμου μέσα στον οποίο ζει. Όμως, στη Φαινομενολογία δεν υπάρχει κανένα χάσμα μεταξύ του «υποκειμένου» και του «αντικειμένου», καμιά αποσύνδεση της συνείδησης από εκείνο που της είναι συνειδητό (De Koning, 1994). Η άμεση εμπειρία είναι αχρονική και ανείπωτη. Αχρονική γιατί λειτουργεί πάντα στο «τώρα» κάθε γεγονότος. Ο χρόνος υπεισέρχεται μόνο όταν επιχειρούμε να περιγράψουμε ή να ερμηνεύσουμε την εμπειρία. Ανείπωτη γιατί δεν μπορεί να μιλήσει κανείς άμεσα για αυτήν. Κάθε προσπάθεια περιγραφής ή ερμηνείας λαμβάνει χώρα μετά την εμπειρία και υπόκειται στον περιορισμό του αριθμού των ερμηνειών και περιγραφών που είναι πρακτικά πιθανός (Spinelli, 2005).

Η συμμετοχή

Η συμμετοχή του κοινού είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Fluxus. Στα “Events” το κοινό παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του έργου και η εμπειρία συμβαίνει μόνο όταν εκείνο συμμετέχει:

κοιτώντας ένα οποιοδήποτε έργο τέχνης, αναπόφευκτα κάποια στιγμή το έργο θα εξαφανιστεί όταν πλέον απομακρυνθεί από το οπτικό πεδίο του θεατή. Στην περίπτωση των έργων του Fluxus η εμπειρία/συμμετοχή εξαλείφει τον αφανισμό καθώς ο θεατής, ή καλύτερα το κοινό, διατείνει τη δική του ύπαρξη μπροστά στο σημείο αφανισμού. Προσδίδεται έτσι ένας τόνος αυθεντικής συμμετοχής του κοινού, το οποίο οικειοποιείται την εν λόγω εμπειρία. Εξού και το στοιχείο της δράσης στη δουλειά των Fluxus καλλιτεχνών. Το σώμα, επιπρόσθετα στον ρόλο του ως υποκείμενο, παρουσιάζεται ως αντικείμενο. Μαζί υποκείμενο και αντικείμενο δημιουργούν ένα εναλλασσόμενο και αλληλένδετο αντιληπτικό πεδίο για τη διερεύνηση μεταξύ δράσεων, γλώσσας, αντικειμένων και ήχων (Higgins, 2002).

Στο μέτρο που το Fluxus εμπλέκει όλες τις αισθήσεις αποτελεί παράδειγμα του πώς προχωράμε από ένα διστακτικό τρόπο σκέψης της ύπαρξης μας όπου διαχωρίζει μεταξύ σώματος και νου, σε ένα τρόπο που μας δεσμεύει στην ανοιχτότητα της ολότητας της ύπαρξης μας, τόσο στα μάτια και στα χέρια μας όσο και στο μυαλό ή την ψυχή μας. Μας δίνει τη δυνατότητα να έρθουμε σε επαφή με μία εμπειρία ελεύθερη από ενδιάμεσους σταθμούς. Το σώμα μας περισσότερο λειτουργεί ως ένας τύπος που μας δίνει τη δυνατότητα να εμπειραθούμε (Higgins, 2002). Έτσι και στη ψυχοθεραπεία, ζητούμενο της οποίας είναι σύμφωνα με τον Γεμενετζή (2005) να συνομιλήσουμε, που θα πει τώρα να συνευρεθούμε στον κοινό κόσμο. Όμως, η συνομιλία μας προχωρά μέσα από τους δρόμους του σώματος. Αυτό γίνεται περισσότερο κατανοητό όταν περιγράφει την εμπειρία του από ένα στιγμιότυπο μίας θεραπευτικής συνάντησης: «Τη γυναίκα την ακούω με το σώμα μου όλο. Τη γυναίκα την ακούω όλος. Τη βλέπω όλος, την εννοώ όλος, της μιλώ όλος»

Πέρα από τα μέσα που χρησιμοποιεί, το ίδιο το ρεύμα Fluxus και η συσχέτιση των καλλιτεχνών μεταξύ τους παραμένει κάτι μη-ονομάσιμο, χωρίς συγκεκριμένο ορισμό και αντικατοπτρίζει μία διάθεση να παραμείνει ανοιχτό προς συζήτηση και περισσότερο να περιγράφεται το τι συμβαίνει παρά το τι έχει συμβεί και να το απελευθερώσει από τα υλικά και εννοιολογικά δεσμά (Higgins, 2002). Κάτι τέτοιο μας παραπέμπει στην έννοια του χρόνου κατά την ερμηνευτική παράδοση όπου ο χρόνος θεωρείται κυκλικός, εννοώντας ότι τα πάντα επανερμηνεύονται αφού και το «παρελθόν» και το «μέλλον» συνυπάρχουν ανά πάσα στιγμή με ένα σε μία διαρκή ροή του τώρα (Παπαγεωργίου, 2008).

Αυτή η διάθεση είναι σε συμφωνία με την οδηγία του μουσικοσυνθέτη John Cage ο οποίος προτείνει να δεχτούμε ό,τι έρθει. Ο ίδιος προτρέπει να ανοίγουμε τα μάτια και τα αυτιά μας κάθε μέρα, επηρεασμένος από

τον δάσκαλο του ZEN Daisetz Teitaro Suzuki και βασιζόμενος στην άμεση αισθητηριακή αντίληψη της καθημερινότητας, της αίσθησης της επικοινωνίας και της σύνδεσης με τον κόσμο η οποία έρχεται ως αποτέλεσμα, χρησιμοποιώντας όσα βρίσκονται στη διάθεσή μας.

Ο ίδιος ο Cage περιγράφει το έργο του ως εξής: «Η κάθε στιγμή εμφανίζει το τι συμβαίνει, όλα είναι παρόντα σε πρώτο πλάνο». «Επιβάλλεται να βλέπουμε το καθετί ακριβώς όπως είναι, είτε είναι ο ήχος μίας σφυρίχτρας ή το φινετσάτο μανιτάρι *Lepiota procera*. Το να εμπειρόμαστε το καθετί άμεσα σημαίνει να αποποιηθούμε όλα τα συστήματα αντικειμενικής και υποκειμενικής ανάλυσης και να ευαισθητοποιηθούμε στον κόσμο και στην άμεση εμπειρία. (Higgins, 2002)

Η περιβόητη «σιωπή» του Cage μπορεί να κατανοηθεί πρωταρχικά ως ένα προϊόν αυτής της διαθεσιμότητας στην εμπειρία. Συγκεκριμένα η σιωπή λειτουργεί ως ένας χώρος για την πρωταρχική εμπειρία εντός του χώρου που συνήθως θα «γέμιζε» με μουσική. Για 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα επέτρεψε περιέροντες ήχους του περιβάλλοντος του ακροατή να ακουστούν σαν μουσική. Συνειρμικά έρχεται στο νου η εμπειρία της ψυχανάλυσης όπου υπάρχουν οι συνθήκες για το άνοιγμα στο κενό και δημιουργείται ο χώρος για να μιλήσει η σιωπή. Στο συγκεκριμένο κομμάτι ο χρόνος είναι το καθοριστικό μέτρο της μουσικότητας. Ο Cage αποδεχόταν όποιους ήχους συνέβαιναν εντός μίας προκαθορισμένης χρονικής περιόδου. Αυτοί οι ήχοι προσδιόριζαν την μουσική, αλλά όχι με την κοινότοπη έννοια. Απαιτείται η προσοχή και η συγκέντρωση του ακροατή (η προθετικότητα του) αλλιώς ο ήχος είναι απλώς θόρυβος.

Άλλωστε και σύμφωνα με τον Heidegger η μουσική αντιπροσωπεύει και προάγει την αντίσταση σε όλες τις μορφές της αντικειμενοποίησης, γενίκευσης και απλούστευσης και ενθαρρύνει την «επιστημολογική ταπεινότητα» μία ενδελεχώς πειραματική διάθεση, πάντα προσωρινή, εκφράζοντας αμφισβήτηση και την επαγρύπνηση στο γεγονός ότι η ύπαρξη των όντων είναι τέτοια που προσφέρονται σε μία πολλαπλότητα ερμηνειών. Αυτή η προσέγγιση ταιριάζει και με την ανοιχτότητα της φύσης της μουσικής στο Fluxus, όπου ευνοείται η πειραματική της ποιότητα, η αμεσότητα, η προσωρινότητα, η πτυχή της που επαφίεται στην καθημερινότητα, η διαθεσιμότητα σε μία πολλαπλότητα κατανοήσεων και η άτεγκτη της τοποθέτηση στον χρόνο. Η μουσικότητα στο Fluxus επιτρέπει την ανοιχτότητα στο Είναι, ένα χαρακτηριστικό έντονο στις συνθέσεις του Cage. Εκεί η διαδικασία της αποδόμησης συμβαίνει όταν οι καλλιτέχνες αλλά και το κοινό αναζητούν μία πολλαπλότητα διερευνητικών, εποικοδομητικών, αλλά και άγονων ακόμα

και καταστρεπτικών εμπειριών. Ένα βιολί μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο για να παράγει μουσική, όσο και για να γυαλιστεί (George Brecht, *Solo for Viloin, Viola, Cello or Contrabass*, 1962) ή να καταστραφεί (Nam June Paik, *One for Violin*, 1961), ή ένα κομμάτι χαρτί στο οποίο εγγράφονται οι νότες της μουσικής το οποίο μπορεί να τυλιχτεί, να σκιστεί και να πεταχτούν τα κομμάτιά του στο κοινό (Ben Patterson, *Paper Music*, 1962).

Η ερμηνεία

Αυτή η αναζήτηση της πολλαπλότητας των ερμηνειών αντικατοπτρίζεται με τον πλέον εμπειρικό τρόπο στο *L'Optique Moderne* των Daniel Sproerri και Francois Dufrenes. Ένα βιβλίο όπου παρατίθενται γυαλιά τα οποία έχουν τροποποιηθεί. Σε μία σελίδα του βιβλίου βλέπει κανείς ένα ζευγάρι γυαλιά όπου στην εσωτερική πλευρά των φακών τους έχει τοποθετηθεί από μία βελόνα. Στη διπλανή σελίδα φαίνεται ένας νεαρός ο οποίος πλησιάζει τα γυαλιά στα μάτια του. Φαντάζεται κανείς το νεαρό να συσπάται από τον πόνο και το σκοτάδι καθώς οι βελόνες τρυπούν τον αμφιβληστροειδή. Μία αυστηρή ερμηνεία του έργου αυτού θα είχε να κάνει με την αναφορά στην καταστροφή της όρασης. Μία τέτοια ερμηνεία θα ήταν μονόπλευρη και ελλιπής. Η συγγραφέας (Higgins, 2002) τονίζει ότι υπάρχει και εναλλακτική ερμηνεία: πιθανώς ο νεαρός βλέπει τις βελόνες να πλησιάζουν και με περίσκεψη και αυτοκυριαρχία ασπάζεται την ευρύτερη εμπειρία της τύφλωσης που έπεται. Άλλα είδη γυαλιών που περιέχει τον εν λόγω βιβλίο είναι γυαλιά που μπορούν να φορεθούν σε οποιαδήποτε απόσταση από τα μάτια με αποτέλεσμα να επιτρέπουν αυξημένο έλεγχο πολλαπλών οπτικών εμπειριών από το άτομο που τα χρησιμοποιεί. Κρατημένα σε μία χ απόσταση κανείς βλέπει κάτι, ενώ σε μία άλλη βλέπει κάτι άλλο.

Στο σύνολό τους τα γυαλιά αυτά δεν καταστρέφουν την όραση. Αντίθετα, επιτρέπουν νέους τρόπους όρασης του κόσμου αντικαθιστώντας τη τυποποιητική όραση με διάφορες εναλλακτικές που ελέγχονται από το άτομο που τα χρησιμοποιεί.

Το χαρακτηριστικό της αλληλεπίδρασης του κοινού με τα υλικά του Fluxus και το πώς τα προσαρμόζει στις δικές του συνθήκες υπονοεί την ουσιαστική ρευστότητα του Fluxus. Κατ' επέκταση το πώς εμπειράται ο καθένας ένα συγκεκριμένο έργο (είτε είναι fluxkit, event ή μουσική) και η ερμηνεία που του δίνει είναι και αυτό που του προσδίδει νόημα. Δεν υπάρχει σωστή ή λανθασμένη ερμηνεία, αλλά ο μοναδικός/υποκειμενικός τρόπος θέασης του καθενός από εμάς. Ένας τρόπος προσέγγισης προσφιλής στη Φαινομενολογία, όπου εκτός της σχέσης που

υποδηλώνεται μεταξύ του «όντος» (του κοινού) και του «κόσμου» (των υλικών/μέσων) δίνεται έμφαση στο πώς ο κάθε άνθρωπος βιώνει το εν-τω-κόσμο-είναι.

Το νόημα

Επίσης, είναι χαρακτηριστικό το ότι στην ματιά των Fluxus καλλιτεχνών αποκτά σημασία αυτό που στην καθημερινότητά μας θα διέφευγε της προσοχής μας. Άλλος ένας συσχετισμός με τη Φαινομενολογία σύμφωνα με την οποία ακριβώς επειδή ο κόσμος είναι τόσο κοντά μας και υπάρχει στη γεγονική του παρουσία είναι δύσκολο να τον γνωρίσουμε. Όπως περιγράφει και ο Merleau-Ponty «...η ύπαρξή μας είναι τόσο ριγμένη μέσα στον κόσμο που δεν καταλαβαίνει τη στιγμή της εμπλοκής της...» (De Koning, 1994)

Τα λεγόμενα “Events”, εκτελέσεις έργων όπου καθημερινές πράξεις αποτυπώνονται σαν μινιμαλιστικές παραστάσεις ή περιστασιακά σαν πλασματικά ή αδύνατα πειράματα με καθημερινές καταστάσεις. Εστιάζουν στις πτυχές της καθημερινότητας που υπό κανονικές συνθήκες δεν θα παρατηρούσαμε (π.χ. ο φευγαλέος υδρατμός στο τζάμι, ο ήχος της αναπνοής μας, οι σταγόνες του νερού καθώς πέφτουν από το ένα δοχείο σε ένα άλλο) και ματαιώνει τις εμφανείς πτυχές (το κοίταγμα του εαυτού μας στον καθρέφτη, η αναπνοή μας όπως γίνεται φυσικά, το άκουσμα των κυμάτων). Αυτή η μετάθεση από τα συνήθη σημεία έμφασης εντείνει την προσοχή σε σημεία «δευτερεύουσας σημασίας» δημιουργώντας αρχικά μία αίσθηση αν-οικειότητας με αυτά (Kargow, 2005). Έτσι και στην ψυχανάλυση η ωρίμανση του αναλυόμενου για το ουσιαστικά αν-οίκειο της αληθινής έλευσης, το άνοιγμα του για εκείνο το οποίο βρίσκεται πριν από τη σκέψη και τους υπολογισμούς του, συνιστά την κρυφή πορεία αυτού το οποίο στην ψυχανάλυση καλείται «θεραπεία» (Γεμενετζής, 2000). Η τέχνη δίνει στα πράγματα μία υπερβατική πραγματικότητα με το να ανακατευθύνει το «συνηθισμένο» προς σημασία. Πάντα «κάτι» και συχνά «κάτι πολύ» χάνεται όταν προσπαθούμε να σκεφτούμε την τέχνη στα πλαίσια προϋπάρχοντων συστημάτων, όπως και την ψυχοθεραπεία μέσα από προϋπάρχουσες υποθέσεις ή μοντέλα του κόσμου ή του εαυτού μας. Όπως περιγράφει ο Γεμενετζής (1991) όσο περισσότερο ο ψυχαναλυτής παραμένει ελεύθερος από αρχές, δηλαδή ανοιχτός για αυτό που έρχεται στην κατάσταση της στιγμής και μόνο (όσο περισσότερο δηλαδή είναι σε θέση να παραιτείται από κάθε κράτημα) τόσο επαρκέστερα ανταποκρίνεται στα καλέσματα της ψυχαναλυτικής κατάστασης. Τα μέσα που χρησιμοποιεί το Fluxus είτε είναι τα fluxkit ή τα event, μέσω της

εντατικής μελέτης των πραγμάτων ή των πράξεων δεν είναι δομημένα σύμφωνα με κάποιο μοντέλο περιγραφής της εμπειρίας. Έτσι, δίνουν τη δυνατότητα στο κοινό να προσδώσει εκείνο τη σημασία ή την ερμηνεία του εκάστοτε έργου μέσω της δικής του εμπειρίας.

Έτσι και η Φαινομενολογία αναφέρεται στο συμβάν της αναφύσης (στο Φαινόμενο) όπου σε κάθε επιμέρους συμπεριφορά μας ανασύρεται και η προκατανόηση της. Η προκατανόηση που λειτουργεί σε νοηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει και αποκτά νόημα κάθε επιμέρους συμπεριφορά μας (Γεωργιάς, 2006). Αν θεωρήσουμε ότι ο τρόπος που ερμηνεύουμε ένα οποιοδήποτε γεγονός σε μία οποιαδήποτε χρονική στιγμή εξαρτάται από μια σειρά εμπειρικών παραγόντων οι οποίοι καθιστούν τις ερμηνείες μας προσωρινές και ρευστές αντί να τις αποκρυσταλώνουν ως προς τη διάρκεια και το νόημα τους, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την έλλειψη νοήματος του τρόπου με τον οποίο βιώνουμε τον κόσμο, η οποία μας αποτρέπει από το να δεχτούμε άκριτα την οριστικότητα, την απόλυτη αλήθεια ή την «ορθότητα» μίας ερμηνείας έναντι μίας άλλης (Spinelli, 2005). Η ανοιχτότητα στην προοπτική της έλλειψης νοήματος και σκοπού είναι χαρακτηριστική στα έργα Fluxus όπου το νόημα είναι μεταβλητό και μη παγιωμένο. Συχνά εφευρίσκεται στη πορεία μέσω των ερμηνειών του εκάστοτε συμμετέχοντα (Higgins, 2002). Έτσι και στη φαινομενολογική ψυχοθεραπεία δεν είμαστε υποκειμενικότητες «κλειστές στον εαυτό τους», δεν έχουμε ένα νόημα που θα μπορούσε να προσδιοριστεί μια για πάντα, αλλά είμαστε ένα νόημα που εξελίσσεται, είμαστε αυτό που γινόμαστε, είμαστε ελεύθεροι (Γεωργιάς, 2006).

Δύο μοναχοί επέστρεφαν στο μοναστήρι τους ένα απόγευμα. Είχε βρέξει και υπήρχαν λακκούβες με νερό στις άκρες του δρόμου. Σ' ένα σημείο βρισκόταν μία όμορφη νεαρή γυναίκα που δεν μπορούσε να περάσει το δρόμο λόγω μίας λακκούβας με νερό. Ο γηραιότερος των δύο μοναχών την πλησίασε, τη σήκωσε και την άφησε στην άλλη άκρη του δρόμου και συνέχισε το δρόμο του προς το μοναστήρι. Το απόγευμα ο νεότερος τον πλησίασε και τον ρώτησε: «Κύριε, σα μοναχοί δε μας απαγορεύεται να αγγίζουμε γυναίκες»? Ο γηραιότερος απάντησε: «Ναι αδελφέ μου». Συνεχίζει ο νεότερος: «Μα τότε κύριε πώς σηκώσατε εκείνη τη γυναίκα στο δρόμο?» Η απάντηση του γηραιότερου: «Εγώ την άφησα στην άλλη άκρη του δρόμου, αλλά εσύ ακόμα τη κουβαλάς».

Βιβλιογραφία

Γεμενετζής Κ., (2005), «Δρόμοι του σώματος και ψυχή», *Το γράμμα Α: κόσμος της θεραπευτικής συνάντησης*, Εστία

Γεμενετζής Κ., (2000), *Ο δρόμος του έρωτα*, Θεραπευτήριο Σπινιάρη

Γεμενετζής Κ., (1991), *Επανεισαγωγή στη Ψυχανάλυση*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας

Γεωργιάς Θ., «Φαινομενολογική Ψυχοθεραπεία: Άσκηση της προσοχής», *Ψυχανεμίσματα*, 2, Άνοιξη 2006

De Koning, A., «Φαινομενολογία», *Ελευθερία και Σύμπτωμα*, Εντροπία, 1994

Higgins, H., (2002), *Fluxus Experience*, University of California Press

Kaprow, A., (2003), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press

Kenny, A., (1994), *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας*, Oxford University Press (Μετάφραση στα Ελληνικά: Ρισσάκη, Δ., 2005, Νεφέλη)

Παπαγεωργίου Θ., «Η επικίνδυνη λαγνεία των θεωρείων μας», *Ψυχανεμίσματα*, 4, Άνοιξη 2008

Spinelli, E., (2005), *Ερμηνεύοντας τον κόσμο: Η φαινομενολογία στον υπαρξισμό και στην ψυχολογία*, Άσπρη λέξη (Μετάφραση: Παπαβασιλείου, Δ.)