



# ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

---

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ

ΛΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

**ΤΟ** ως σημείο  
**ΣΩ** νοηματοδότησης  
**ΜΑ** &  
βιωμάτων  
μέσα από το  
πρίσμα της τέχνης.

ΚΑΤΩΠΟΔΗ.Δ ΔΕΣΠΟΙΝΑ  
ssd18005

ΑΘΗΝΑ 28/9/2022

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Οι Επιβλέποντες καθηγητές

**Α. Γεωργιάδου Ζωή**

(ΥΠΟΓΡΑΦΗ)

**Β. Σιτορένγκο Αντρέας**

(ΥΠΟΓΡΑΦΗ)

**Γ. Τσούμας Ιωάννης**

(ΥΠΟΓΡΑΦΗ)

**ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ**

Ο/η υπογράφων/ουσα .....**Δεσποινα Κατωπόδη**..... του ...**Δημητρίου**....., με αριθμό μητρώου ... **ssd18005**... του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών

**ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ** του Τμήματος **ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ** της Σχολής **ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ** του **Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής**, δηλώνω ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του διπλώματός μου».

Επιθυμώ την απαγόρευση πρόσβασης στο πλήρες κείμενο της εργασίας μου μέχρι το 2030 και έπειτα από αίτηση μου στη Βιβλιοθήκη και έγκριση του επιβλέποντα καθηγητή.

Ημερομηνία

28/9/2022

Ο/Η Δηλών/ούσα



**Ευχαριστίες:**

Στον σύντροφο μου Σταύρο, στην οικογένεια μου και στους επιβλέποντες καθηγητές μου Ζ. Γεωργιάδου & Α. Σιτορένγκο.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b>	<b>6</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup></b>	<b>7</b>
<b>ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ &amp; ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΠΕΡΙ ΣΩΜΑΤΟΣ</b>	
1. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ MARCEL MAUSS	10
2. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ MICHEL FOUCAULT	13
3. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ PIERRE BOURDIER	15
4. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ERVING GOFFMAN	17
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup></b>	<b>20</b>
<b>Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ</b>	
1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ BODY ART PERFORMANCE	22
1.1. ΤΟ ΠΑΣΧΟΝ ΣΩΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΠΙΔΕΙΞΗΣ ΣΕ ΣΥΓΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ	33
2. ΤΟ CYBORG ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΗΣ DONNA J. HARAWAY	50
2.1. CYBORG PERFORMANCE	56
3. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ “ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ”	62
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup></b>	<b>69</b>
<b>ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΤΕΧΝΗ ΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ   VIDEO ART</b>	
<b>ΜΕΛΕΤΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ</b>	<b>84</b>
Βιωματική Διαδικασία Αναγνώρισης του χρόνου   Γυναικείο Σώμα Μέσω Video Art.	

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

---

Η παρούσα εργασία επιδιώκει να εξετάσει την πορεία και την εξέλιξη του ανθρώπινου Σώματος μέσω της Φιλοσοφίας και της Τέχνης, και να αναδείξει πως αυτό επηρέασε την τέχνη και τον πολιτισμό. Το ανθρώπινο σώμα και μέσω αυτού «η εικόνα του» ότι δηλαδή εκπέμπει και επικοινωνεί με το υπόλοιπο σύνολο, είναι ένα πολυσύνθετο φαινόμενο παρατήρησης για τον άνθρωπο. Τις τελευταίες δεκαετίες αυτό έχει πάρει μια βαθύτερη και πιο κοινωνιολογική άποψη καθώς έχει απασχολήσει πολύ τους συγχρόνους επιστήμονες. Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την έννοια “σώμα” μέσα από μία πιο ποιητική και καλλιτεχνική ματιά. Βασιζόμενη πάντα και ανατρέχοντας σε σημαντικές βιβλιογραφικές αναφορές των πρωτοπόρων σε ότι έχει να κάνει με τα γεγονότα που αφορούν το σώμα, όπως Marcel Mass , Michel Foucault, Pierre Bourdieu, και πολλούς άλλους Κοινωνιολόγους και Ανθρωπολόγους θα εισάγουμε επιλεγμένες προσεγγίσεις εξατομίκευσης του Σώματος, την ορθολογικοποίηση την ηθικοποίηση και την ψυχολογικοποίηση. Όλη αυτή η διαδρομή θα οδηγήσει τελικά στο πως το Σώμα μπορεί να γίνει τόπος δημιουργίας και κοινωνικών νοημάτων στο πλαίσιο της Τέχνης.

Τι ρόλο παίζει το σώμα στη cyborg performance;

Ποιο είναι το μήνυμα που θέλουν να περάσουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες με τη διαδικασία πρόκλησης πόνου ή αυτοτραυματισμού μέσα από τις performance τους;

Είναι τελικά το γυμνό σώμα Τέχνη;

Τι είναι το Σωματικό Θέατρο;

Αυτά θα είναι μερικά από τα ερωτήματα που θα μελετήσουμε σ’ αυτήν την διπλωματική εργασία. Η μέθοδος που θα ακολουθηθεί είναι η μελέτη περιπτώσεων και μέσα από παραδείγματα και περιπτώσεις Επιστημών και Καλλιτεχνών που έχουν αναλύσει το σώμα υπό το πρίσμα της Τέχνης και της φιλοσοφίας θα προσπαθήσουμε να βρούμε απαντήσεις στο τι σημαίνει τελικά σώμα για την Τέχνη. Η Ολοκλήρωση της μελέτη μας θα πραγματοποιηθεί με την διαδικασία εφαρμογής ενός Video Art. Το Video Art είναι μία σύγχρονη μορφή τέχνης και πολλοί Καλλιτέχνες την έχουν προσεγγίσει αξιοποιώντας ως μέσο αυτής το ανθρώπινο σώμα. Στο Video αυτό θα προσπαθήσω να εφαρμόσω και να αναδείξω όλα τα παραπάνω ώστε να αποδώσω όσο τον δυνατόν καλλίτερα την έννοια του σώματος ως κυρίαρχη μορφή έκφρασης στην Σύγχρονη Τέχνη.

*Λέξεις κλειδιά : σώμα, ταυτότητα, αντιλήψεις, βιώματα, τέχνη, φιλοσοφία, κοινωνιολογία, σύγχρονη τέχνη, βίντεο art.*

# 1 ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΠΕΡΙ ΣΩΜΑΤΟΣ

---

Ο όρος σώμα ως αντικείμενο έρευνας δεν μετράει πολλούς αιώνες, πολύ πρόσφατα άρχισε να εντάσσεται και να αναπτύσσεται τόσο στις κοινωνικές όσο και στις φιλοσοφικές επιστήμες. Το σώμα μέχρι πρότινος το συναντούσαμε ως αντικείμενο των θετικών επιστημών. Έτσι το ανθρώπινο σώμα καταλαμβάνει έναν διαφορούμενο, ακόμη και έναν παράδοξο ρόλο στις πολιτιστικές κατηγοριοποιήσεις, από τις κοσμολογίες των αρχαϊκών κοινωνιών έως τις έννοιες και τις πρακτικές του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού. Είναι το πιο προφανές και οικείο ορατό «πράγμα» που γίνεται αντιληπτό, και όμως τείνει να εξαφανίζεται στην ίδια την αντίληψη του ή τη σχέση "του" με τον έξω κόσμο. Η διαφορούμενη φύση του σώματος μπορεί να διατυπωθεί σε μια σειρά δυαδικών αντιθέσεων. Το σώμα την ίδια στιγμή είναι ο εαυτός σου αλλά και το "άλλο", και τα δύο πρόκειται για "αντικείμενα" πρακτικών και γνώσεων. Είναι ένα εργαλείο και μια πρώτη ύλη για την επεξεργασία. Το σώμα φαίνεται να ταλαντεύεται μεταξύ παρουσίας και απουσίας, μια παραδοξολογία από έντονα συναισθήματα, συναισθήματα ως αισθήσεις και συναισθήματα ως συναισθήματα.

Από τις πρώτες φιλοσοφικές και φαινομενολογικές ερμηνείες περί σώματος ήταν αυτή του Friedrich Nietzsche, (1844-1900), του οποίου η φιλοσοφία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κριτική της φιλοσοφικής και θρησκευτικής παράδοσης που τοποθετούσε το σώμα σε μια κατώτερη και αντικειμενική θέση σε σχέση με την άυλη ψυχή, το νου και τη συνείδηση.

Ο Nietzsche επιδίωξε την αντίθετη κατεύθυνση, το προνομιούχο σώμα τοποθετείται πάνω από την ψυχή, ή καλύτερα, ενσωματώνει το πνεύμα με τα δύο παραπάνω, υποστηρίζοντας ότι το «πνευματικό» πρέπει να νοηθεί ως «νοηματική γλώσσα του σώματος» (Deleuze, 1983: σελ.40). Με άλλα λόγια, ο Nietzsche τόνισε τη σωματική προέλευση του πνεύματος/ψυχής/υποκειμένου, διατυπώνοντας έτσι μια ιδέα που υποδηλώνει την επακόλουθη φροϋδική έννοια περί «εξύψωσης». Στο ίδιο πνεύμα, ο Nietzsche μετατόπισε την προσοχή του από το συνειδητό στη "σκοτεινή πλευρά" του ανθρώπινου νου, και από το λογικό στα άκρως παράλογα στρώματα της ψυχής, προβλέποντας έτσι την μεταγενέστερη ψυχαναλυτική ερμηνεία του ασυνείδητου.<sup>1</sup>

1. Deleuze G., (1983). *Nietzsche and Philosophy*. USA : Columbia University Press.

Ταυτόχρονα η ψυχαναλυτική προσέγγιση από τον Sigmund Freud (1856–1939) και μετά, σε διαφορετικές παραλλαγές, εισάγει μια νέα διατύπωση για τον ανθρώπινο που αναγνωρίζει τη σχετική αυτονομία και τον δικό του συγκεκριμένο δυναμισμό και, επιπλέον, εντοπίζει μέσα στο σώμα μια άλλη οπτική, αυτή του ασυνείδητου. Αναφορικά με τη σχέση σώματος/νου, το ασυνείδητο μπορεί να εκληφθεί ως ένα ενδιάμεσο επίπεδο, που συνεισφέρει στη συνέχεια τόσο μεταξύ του σώματος και του νου, όσο και μεταξύ της ενότητας του νου/σώματος και του κοινωνικού και πολιτιστικού του πλαισίου, ειδικά ως κοινή γλώσσα<sup>2</sup>. Όσο αφορά τις συστηματικότερες επεξεργασίες που σχετίζονται με τη σχέση του σώματος/νου ο δυϊσμός του Freud και ο στόχος του, βρίσκονται κυρίως σε δύο, εν μέρει αλληλοσυνδεόμενες, σκέψεις παραδόσεων: τη Φροϋδική ψυχανάλυση και τη φαινομενολογία<sup>3</sup>, η οποία εκπροσωπείται από το έργο του Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Ο Maurice Merleau-Ponty στο έργο του σχετικά με τη φαινομενολογία του σώματος προσπάθησε να υπερβεί τη δυαδικότητα του σώματος/νου, και τις πνευματικές και εμπειρικές στάσεις που περιλαμβάνει αυτό. Στην αρχή απέρριψε όχι μόνο τον Καρτεσιανό δυϊσμό<sup>1</sup>, αλλά και τις ψυχαναλυτικές και δομικές προσεγγίσεις. Ο ίδιος κατά την μελέτη του, ειδικά στα πρώτα στάδια του έργου του, στην ψυχαναλυτική σύλληψη του ανθρώπινου νου (συμπεριλαμβανομένου το ασυνείδητο) “μειώνει” το ανθρώπινο σώμα σε μια απλή διανοητική αναπαράσταση (εικόνα σώματος), παραμελώντας την πραγματική του σωματικότητα. Η αφητηρία του λοιπόν τοποθετείται στο αισθητηριακό μέρος του σώματος, όπως δηλαδή ήταν, προχώρησε στην πιο περίπλοκη μορφή συγγένειας του σώματος-υποκειμένου σε αυτή στον κόσμο των αντικειμένων. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η εμφάνιση των πιο περίπλοκων μορφών συγγένειας του σώματος δεν συνεπάγεται την περιθωριοποίηση του ανθρώπινου σώματος σε μια απλή κατοικία του νου, αλλά, αντιθέτως, οι «υψηλότερες» λειτουργίες, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της σκέψης, θα πρέπει να θεωρηθούν ως σωματικές λειτουργίες που αναφέρονται όχι μόνο στον ανθρώπινο εγκέφαλο αλλά σε ολόκληρο το σώμα στη σχετική του ύπαρξη στον κόσμο.

2. Freud S., (2016). *Το ασυνείδητο*. Μυλωνά Νίκη (μτφρ.). Αθήνα: Νίκας.

3. Merleau-Ponty M., (2007). *Προόμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης*. Κάλλιας Φώτης (μτφρ.). Αθήνα: Έρασμος.

<sup>1</sup> ο Καρτέσιος (1596-1650) ισχυρίζεται ότι η μαθηματική μέθοδος είναι το πρότυπο της ασφαλούς γνώσης των πραγμάτων στο σύνολό τους. Με εκκίνηση τη μέθοδο της ριζικής αμφιβολίας, η οποία θα καταλήξει στην πρώτη αδιαμφισβήτητη αλήθεια, το «cogito ergo sum» περιγράφει τον Καρτεσιανό δυϊσμό, ο οποίος επιγραμματικά είναι η έννοια αυτή, ο άνθρωπος ορίζεται ως ένωση δύο υποστάσεων, σώμα-ψυχή, οι οποίες βρίσκονται σε αλληλεπίδραση μεταξύ τους, με το ψυχοκοινωνικό στοιχείο να κατέχει πάντως προνομιακή θέση. Σ' αυτή τη θέση εξάλλου ο Καρτέσιος αποδίδει την ελεύθερη βούληση του ανθρώπου, το ατεξούσιο: ως προς την ελευθερία του ο άνθρωπος αποτελεί τρόπον τινά μικρογραφία του Θεού.



Οι φιλοσοφικές σκέψεις του Nietzsche, του Freud, όπως και του Merleau-Ponty για το ανθρώπινο σώμα και η επιδίωξη μερικών από αυτών να ξεπεράσουν τα δυαδικά σχήματα στα οποία το σώμα είχε φυλακιστεί στη δυτική φιλοσοφική παράδοση, παρέμεινε πρωτίστως σε προγραμματικό και όχι σε συστηματικό επίπεδο. Ωστόσο, η σκέψεις αυτές είχαν σίγουρα ουσιαστική επιρροή στη μετέπειτα θεωρία των σωματικών θεμάτων, ειδικά σε αυτές του Γάλλου Michel Foucault<sup>4</sup> (1926-1984) που θα αναλύσουμε εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

4. Foucault M., (2004). *Η Ιστορία της τρέλας*. Αμπατζόπουλου Φραγκίστη (μτφρ.). Αθήνα: Ηριδανός.

# 1.

## Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ MARCEL MAUSS

Οι σκέψεις του Marcel Mauss (1872-1950) σχετικά με τις διαπολιτισμικές παραλλαγές σε αυτό που ονόμασε «τεχνικές του σώματος» αποτέλεσαν μια άλλη σημαντική στιγμή στην ανάπτυξη της ανθρωπολογικής σκέψης για το σώμα. Ο Mauss σημείωσε (1934) ότι, σε παγκόσμιο επίπεδο, οι άνθρωποι διατηρούνται με επιτυχία σε όρθια θέση, περπατούν, κάνουν χειρονομίες, μιλούν και τρώνε, ενώ οι ακριβείς αποδόσεις αυτών των δραστηριοτήτων ποικίλλουν από τη μία κοινωνία στην άλλη. Αργότερα, διατύπωσε τη σημαντική διάκριση μεταξύ του εαυτού (moi) και του κοινωνικά ή πολιτισμικά κατασκευασμένου ατόμου (la personne). «Σύμφωνα με τον Mead τα παιδιά αναπτύσσονται ως κοινωνικά όντα με τη μίμηση των δράσεων εκείνων που τα περιβάλλουν. Το παιχνίδι είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτό. Το παιδικό παιχνίδι εξελίσσεται από απλή μίμηση σε πιο σύνθετα παιχνίδια, στα οποία ένα παιδί των τεσσάρων ή πέντε ετών αναπαράγει τον ρόλο ενός ενήλικα. Έτσι, τα παιδιά αποκτούν κάποια αντίληψη του εαυτού τους ως ξεχωριστού ενεργούντος υποκειμένου -ως «εμέ»- βλέποντας τον εαυτό τους μέσα από τα μάτια των άλλων. Διακρίνει δύο στάδια παιδικής ανάπτυξης- το ατομικό και το ομαδικό παιχνίδι. Στο ατομικό παιχνίδι το παιδί λειτουργεί τόσο ως υποκείμενο, όσο και ως αντικείμενο, ενώ στο ομαδικό παιχνίδι αναπτύσσει πλήρως τον εαυτό του υποδυόμενο διακριτούς ρόλους άλλων. Έτσι, αποκτά αυτοσυνειδησία μαθαίνοντας να διαφοροποιεί το «εμέ» από το «εγώ» και συνδέεται με τον «γενικευμένο άλλο», που εκπροσωπεί την στάση της κοινότητας, δηλαδή τις γενικευμένες αξίες και τους ηθικούς κανόνες που χαρακτηρίζουν το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον εντός του οποίου αναπτύσσεται.»<sup>5</sup>. Έτσι λοιπόν το πρώτο αναφέρεται στην ιδιωτική, προσωπική αίσθηση του εαυτού (moi), και το δεύτερο στους διαπολιτισμικά μεταβλητούς τρόπους με τους οποίους οι κοινωνίες καθορίζουν τη θεώρηση των ατόμων (la personne), όπως οι προσδοκίες και τα δικαιώματα που ποικίλλουν ανάλογα με το φύλο και το στάδιο της ζωής, ο βαθμός στον οποίο τα πολιτιστικά μέλη θεωρούνται ότι συνδέονται μεταξύ τους, με τη φύση και τις πεποιθήσεις για την ανθρώπινη ψυχή, την ουσία και την τοποθεσία της, και πώς αυτή τελικά και οι ψυχές των νεκρών συγγενών επηρεάζουν τις υποθέσεις των ζωντανών. Ο Mauss στη βασικότερη εργασία του “Κοινωνιολογία και Ανθρωπολογία (1936)” αναφέρεται συστηματικά και αναλύει την “έννοια των τεχνικών σωμάτων”<sup>6</sup>, εκεί περιγράφεται με διάφορους τρόπους η χρήση του σώματος.

5. ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ, Ζ., (2022). Χώρος και Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις - Μία Διεπιστημονική Οπτική στον Σχεδιασμό [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών: ΣΕ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ.

6. Πούρκος, Μ., (2017). Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, (σσ. 43-44).

Στο κεφάλαιο οι “έννοιες των τεχνικών σωμάτων”<sup>6</sup>, ο Mauss εφιστά την προσοχή σε μια κατηγορία διαφόρων κοινωνικών φαινομένων για την οποία είχε συλλέξει ανέκδοτα δεδομένα για μια περίοδο ετών. Ονομάζει αυτά τα φαινόμενα τεχνικές του σώματος, πρόκειται για τους τρόπους με τους οποίους από κοινωνία σε κοινωνία οι άνθρωποι ξέρουν πώς να χρησιμοποιούν το σώμα τους. Παρατήρησε ότι οι σωματικές δραστηριότητες όπως το περπάτημα, το τρέξιμο, το κολύμπι και το σκάψιμο εκτελούνται με τρόπους συγκεκριμένους για τις κοινωνίες τους, σημειώνοντας ως παράδειγμα ότι οι Πολυνήσιοι δεν κολυμπούν όπως οι Γάλλοι και ότι οι τεχνικές κολύμβησης στην Ευρώπη άλλαξαν κατά τη διάρκεια της ζωής του. Αναγνώρισε ότι τέτοιες διαφορές στις ενέργειες των ανθρώπων είναι αποτέλεσμα τεχνικών κοινωνικής συναναστροφής και εκπαίδευσης, ενώ ορισμένες τεχνικές αποκτώνται μέσω μίμησης ενηλίκων και ατόμων ή επιβάλλονται μέσω ρητής εκπαιδευτικής κατάρτισης. Ο Mauss παρέχει ένα παράδειγμα μιας Μητέρας της φυλής των Μαορί που εκπαιδεύει την κόρη της στο ξεχωριστό φύλο τους. Εκεί φαίνεται πως ο Mass διακρίνει τρεις τρόπους προσέγγισης του σώματος: τον **βιολογικό**, που εμπεριέχει μηχανικά και φυσικά στοιχεία τον **ψυχολογικό** και τον **κοινωνιολογικό**. Εν ολίγοις, το βιολογικό διαμορφώνεται πάντα και παντού από το κοινωνικό και το ψυχολογικό: «*τρία στοιχεία αναμειγνύονται αδιάλυτα*»<sup>7</sup>.

6. Ό.π.

7. Πούρκος,Μ, (2017). *Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, (σφ. 43).

Ο Mauss γράφοντας αυτό το δοκίμιο ήθελε να τονίσει ότι αυτές οι σωματικές τεχνικές είναι κοινωνικοί σχηματισμοί όχι μόνο ιδιοσυγκρασιακές, ατομικές συνήθειες, κίνητρα ή ένστικτα, αλλά αντίθετα ότι διαφέρουν σύμφωνα με τα κοινωνικά γεγονότα. Η κοινωνία, η εκπαίδευση, η ιδιοκτησία η μόδα, ακόμα και το κύρος, είναι συστήματα συλλογικών παρουσιάσεων<sup>8</sup>. Το σώμα, υποστήριξε, είναι το υλικό μέσο που επιτρέπει σε αυτές τις παραστάσεις να εκφράζονται φυσικά. Παρόλο που αναγνωρίζει ότι τέτοιες φυσικές δεξιότητες του είδους που ασκούνται από τα περισσότερα, αν όχι όλα, τα ανθρώπινα όντα, συχνά δεν τις αναγνωρίζουμε μέσω της συνηθισμένης απόδοσης, απέδειξε ότι παρόλα αυτά οι δεξιότητες αποκτήθηκαν κοινωνικά και πολιτισμικά και διαμορφώθηκαν με βάση παγκόσμιες μορφές. Μόλις τέσσερις δεκαετίες αργότερα ο Pierre Bourdieu (1930-2002) επικέντρωσε τη θεωρία του για την πολιτιστική πρακτική στις σωματικές αναπαραστάσεις ενός εθίμου και χρησιμοποίησε τη λατινική λέξη 'habitus' για να τονίσει την κοινωνική φύση της ενσάρκωσης της δράσης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, όταν τα θεωρητικά συμφέροντα στις κοινωνικές επιστήμες προσπάθησαν να αντιστρέψουν όλη τη διεισδυτική αόριστη άποψη των ανθρώπων, η πρωταρχική εστίαση ήταν στο κοινωνικό και πολιτιστικό αντικείμενο του σώματος και διεγείρεται από τις φαινομενολογικές ιδέες του Merleau-Ponty και της σχέσης εξουσίας-γνώσης του ανθρώπου (Michel Foucault). Έτσι απαιτούσε μια δευτερογενή στροφή για να δοθεί προσοχή στο ανθρώπινο σώμα ως κινούμενος παράγοντας σε έναν χωρικός οργανωμένο κόσμο νοημάτων.

Το σώμα λοιπόν σύμφωνα με τις μέχρι τότε κλασικές αντιληπτικές κοινωνικές θεωρίες, ήταν γενικά κάτι που αντιστεκόταν στην διαδικασία της κοινωνικοποίησης. Μέχρι τότε τονίζονταν υπερβολικά η σταθερότητα και η συνοχή της κοινωνίας ως αποτέλεσμα ενός "α σώματος" κατά βάση ανθρώπινου υποκειμένου, που καθοδηγείται από την συνείδηση. Η συμβολή του Mauss να αλλάξει αυτός ο τρόπος σκέψης ήταν πολύ σημαντική, και αποδείχτηκε καθοριστική για τις μετέπειτα κοινωνικές μελέτες.

8. Marcel M. (1935). «*Journal de psychologie normale et pathologique*», *Sociologie et Anthropologie*, pp 271-293.

## 2.

### Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ MICHEL FOUCAULT

Ο Michel Foucault (1926-1984) υποστήριζε την ανάγκη να αναλυθούν οι σχέσεις εξουσίας με βάση το μοντέλο του πολέμου, της μάχης, της στρατηγικής και της τακτικής, και την αποδέσμευση της έννοιας της εξουσίας από εκείνην της καταστολής, προβάλλοντας έτσι την παραγωγική και θετική πλευρά της εξουσίας.

Κάπως έτσι λοιπόν επινόησε τη «βιοεξουσία»<sup>9</sup> για να αναφερθεί στους τρόπους που κάποια δύναμη εκδηλώνεται στην καθημερινή πρακτική και ρουτίνα του κάθε ατόμου και που τελικά ασχολείται με την αυτοπαρακολούθηση και την αυτοπειθαρχία, και ως εκ τούτου την υποταγή τους. Το "Biopower" όπως μεταφράζεται στα αγγλικά, είναι μια χρήσιμη ιδέα για την ιατρική ανθρωπολογία γιατί εστιάζει στο σώμα ως το σημείο της υποταγής, και γιατί υπογραμμίζει, πώς εμπλέκονται τα άτομα στη δική τους καταπίεση καθώς αυτοί απλά συμμετέχουν σε συνήθεις καθημερινές πρακτικές όπως η αυτορρύθμιση της υγιεινής, η σεξουαλικότητα κ.α.

Ο όρος «βιοεξουσία» αντιμετωπίζεται ως το κυρίαρχο σύστημα κοινωνικού ελέγχου στη σύγχρονη Δυτική κοινωνία. Υποστηρίζεται ότι τους τελευταίους αιώνες, στην Ευρώπη έχει παρατηρηθεί μείωση των καταναγκαστικών μηχανισμών ελέγχου όπως ο στρατός, όπως επίσης και η δύναμη και αύξηση του κοινωνικού ελέγχου μέσω της ατομικής αυτοπειθαρχίας. Η αντίληψή του Foucault για τη σύγχρονη δύναμη ήταν πρωτότυπη, σε αντίθεση με υπάρχοντα μοντέλα που αντιλήφθηκαν την εξουσία ως «κυριαρχία», δηλαδή ως συγκεντρωτική και κατασταλτική δύναμη που ασκείται από τη μια ομάδα πάνω στην άλλη «κατοχή» που θα μπορούσε να αποκτηθεί και να επιβληθεί σε άλλους μέσω του φυσικού εξαναγκασμού. Αντίθετα, ο ίδιος περιέγραψε τη δύναμη ως διασκορπισμένη στην κοινωνία, έμφυτη στις κοινωνικές σχέσεις, ενσωματωμένη σε ένα δίκτυο από πρακτικές, θεσμούς και τεχνολογίες οι οποίοι λειτουργούν σε όλα τα "μικροεπίπεδα" της καθημερινής ζωής. Η βιοεξουσία, όπως υποστήριξε ο Foucault, λειτουργεί στα δικά μας πολύ-σώματα, μέσω αυτοπειθαρχικών πρακτικών που υιοθετεί ο καθένας από εμάς, υποβάλλοντας έτσι ο ίδιος τον εαυτό του σε αυτά. Η δύναμή ουσιαστικά προέρχεται από την ικανότητα λειτουργίας μέσω της «γνώσης και της επιθυμίας»<sup>10</sup>. Η αντίληψη της δύναμης/εξουσίας του Foucault είναι πολύ σημαντική για την ιατρική και την ανθρωπολογία και για όσους ασχολούνται με τον κοινωνικό καθορισμό του φυσικού σώματος. Η "βιοεξουσία" είναι μια χρήσιμη ιδέα ιδιαίτερα για την ανθρωπολογία του σώματος, καθώς φαίνεται να εστιάζει στο σώμα ως πεδίο υποταγής, τονίζοντας πως τα άτομα όπου εμπλέκονται από μόνα τους σε αυτή την "καταπίεση" συμμετέχουν σε συνήθεις καθημερινές σωματικής πρακτικής και ρουτίνας.

9. Foucault M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Colin Gordon (trans). New York: Pantheon Books.

10. Ο.π. pp 55-57.

Σύμφωνα με τον Foucault (1970:137) η πολιτική τάξη διατηρείται μέσω της παραγωγής των "υπάκουων σωμάτων" μια τακτική που καθιστά τα άτομα παθητικά, υποταγμένα και παραγωγικά. Μέσα από τα πολλά ιδρύματά, όπως σχολεία, νοσοκομεία, φυλακές, το κράτος φέρνει όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής υπό τον έλεγχο του βλέμματός της. Η θεσμική πειθαρχία, επιτήρηση και τιμωρία του σώματος δημιουργεί οργανισμούς που εξοικειώνονται με εξωτερικούς κανονισμούς, που εργάζονται στο να μάθουν να πειθαρχούν το σώμα τους, να βελτιστοποιούν τις δυνατότητές τους, και να εξωτερικεύουν τις δυνάμεις τους, με στόχο να αυξηθεί η χρησιμότητα των σωμάτων, να πραγματοποιείται η ενσωμάτωσή τους σε συστήματα αποτελεσματικών και οικονομικών ελέγχων έτσι ώστε να παράγουν τους τύπους/φορείς που απαιτεί η κοινωνία.

Η πρωτοτυπία της σκέψης του Foucault σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα επιτυγχάνεται βάση της επιστημονικής του άποψης ότι η ιατρική είναι γνώση-εξουσία, που αφορά συγχρόνως το σώμα και το πληθυσμό, τον οργανισμό και τις βιολογικές διαδικασίες. Σύμφωνα με το Foucault δεν υπάρχει "αυθεντικό-αληθινό"<sup>11</sup> ανθρώπινο σώμα, που να υφίσταται εκτός ιατρικού λόγου. Αντίθετα η ιατρική-κλινική ματιά δημιουργεί ένα είδος κατευθύνσεων για την άσκηση και την εμπειρία του σώματός μας. Η ιστορική αλλαγή σύμφωνα με τον Foucault έρχεται, όχι τόσο με τελειοποίηση των ικανοτήτων του σώματος ή την ανάπτυξη της λειτουργικότητας του, όσο με την δημιουργία συστήματος που με την βοήθεια των μηχανισμών του το κάνει περισσότερο υπάκουο και χρήσιμο. Έτσι δημιουργείται η πολιτική του εξαναγκασμού που βασίζεται στην εργασία πάνω στο σώμα, στον χειρισμό των μερών του των κινήσεων και των λειτουργιών του. Τότε είναι που το ανθρώπινο σώμα αρχίζει να συνδέεται με τους τρόπους και τους μηχανισμούς της εξουσίας. Αυτή είναι η γέννηση της πολιτικής ανατομίας, σύμφωνα με το Foucault (1976: 150).

Έτσι η πολιτική ανατομία δημιούργησε το σώμα ως μηχανή, ένα σώμα που μπορεί να χειριστεί, να χρησιμοποιηθεί, να μεταμορφωθεί και τελικά να τελειοποιηθεί, με την βοήθεια της πειθαρχίας. Η χωρική απομόνωση, η επιβαλλόμενη οργάνωση του χρόνου, οι συνεχείς ασκήσεις, ο έντονος ρυθμός εργασίας, και ο έλεγχος κάθε δραστηριότητας ήταν τα μέσα με τα οποία το σώμα υποβάλλονταν σε συνεχή έλεγχο και επιτήρηση ώστε να φτάσει στα επιθυμητά αποτελέσματα.

11. . Foucault M. (2005). *Ιστορία της Σεξουαλικότητας, 1: Η Δίψα της Γνώσης*. Ροζάκη Γκλόρυ (μτφρ). Αθήνα: Κέδρος

### 3.

#### Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ PIERRE BOURDIEU

Ο Pierre Bourdieu (1930-2002) ήταν κοινωνιολόγος που προσπάθησε να διατυπώσει ένα «ουτοπικό» όραμα μιας πιο δημοκρατικής και δίκαιης κοινωνίας, και προτείνει θεμελιώδεις μεταρρυθμίσεις των ευρωπαϊκών πολιτικών συστημάτων και συνδικαλιστικών κινημάτων. Προσπάθησε να κάνει τους ακαδημαϊκούς να συμμετάσχουν σε έναν ευρύ συνασπισμό ή ένα κοινωνικό κίνημα για την αντίδραση στις πολιτικές και οικονομικές ανισότητες στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γαλλική και Βρετανική κοινωνία. Συνέδεσε την οικονομία και την κοινωνιολογία, προβληματίζοντας την παγκοσμιοποίηση. Το κύριο θέμα που υποστηρίζει το έργο του Pierre Bourdieu είναι αυτό της ανισότητας, η αντί-θεσμική του διάθεση υπήρξε έντονη και την υποστήριζε θερμά μέχρι το τέλος της ζωής του.

ο Bourdieu διατύπωσε την ιδέα ότι οι άνθρωποι διαθέτουν μια κληρονομική βιωματική έννοια της κοινωνίας που στη συνέχεια, τροποποιήθηκε για τον εαυτό τους, δημιουργώντας έτσι νέες έννοιες για τις αντίστοιχες περιστάσεις της ζωής τους. Υποστήριξε έτσι, τη θεωρία και την έννοια του Habitus, αρχής γενομένης στην αριστοτελική χρήση του όρου «έξεις»<sup>12</sup>. Πρόκειται για το σύνολο των προδιαθέσεων με βάση τις οποίες τα άτομα ενεργούν και αντιδρούν στις κοινωνικές περιστάσεις. Οι προδιαθέσεις αυτές ενεργοποιούν πρακτικές, αντιλήψεις, και στάσεις που είναι κανονικές, για την πλειονότητα του Δυτικού κόσμου, χωρίς ωστόσο να ρυθμίζονται συνειδητά από κάποιον κανόνα. Δημιουργούνται στα άτομα από την παιδική ηλικία, κυρίως μέσω της εκπαίδευσης. Το παιδί λοιπόν θα αποκτήσει συνήθειες που στην κυριολεξία «[διά-]μορφώνουν» τον νου και το σώμα του. Οι έξεις είναι δομημένες εντυπώσεις: αντανακλούν τις κοινωνικές συνθήκες υπό τις οποίες αποκτήθηκαν.

Το habitus λοιπόν περιγράφει πάνω απ' όλα ένα είδος γενικής υπαρκτικής προδιάθεσης. Είναι η άμεση και αφανής παρουσία του κοινωνικού υποκειμένου, δηλώνει μία προδιάθεση στη σωματική φυσιολογία, στις νόρμες σωμάτων και συνειδήσεων. Είναι το σώμα όπως μορφοποιείται εντός ενός κοινωνικού-πολιτιστικού πλαισίου, είναι μία συστηματική συσσώρευση αξιακών φορτίων που αποτυπώνονται στην πράξη. Το habitus είναι η προσωπική μας ιστορία εγγεγραμμένη στο σώμα μας ως λειτουργική κοινωνική οντότητα. Είναι μια δέσμη, δομή, ή σύστημα από διαρκείς προδιαθέσεις, δηλαδή τάσεις για συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς και αντιμετώπισης καταστάσεων ή ακόμα προδιαθέσεις σκέψης, αντίληψης και πράξης, μιας κοινωνικά χαρακτηρισμένης και αξιολογήσιμης κατάστασης της οποίας βιώνουμε.

12. Rooksby.E, Hillie.J (2005). *Habitus: A Sense of Plac*. London: Routledge.

Τα διάφορα habitus δεν είναι αυτόνομα, αλλά υπάρχουν εντός ενός πεδίου όπου μπορεί να εκδηλωθούν στο έπακρο εσωτερικευμένες αναγκαιότητες. Σε μια συνέντευξη του 1990 (που δημοσιεύθηκε το 2002), ο Bourdieu χαρακτήρισε το habitus ως γενετική μηχανή που δημιουργεί πολλές φαινομενικά άσχετες απαντήσεις, πολλές καταστάσεις, αλλά τις οποίες ένας κοινωνιολόγος μπορεί να αποδείξει ότι είναι αλληλένδετες. Η αλλαγή από γενιά σε γενιά ή ο αυτοσχεδιασμός που προκύπτει ανά γενιές, είναι αισθητός, όπως και η συνεχιζόμενη έμφαση του Bourdieu στην αλληλεπίδραση μεταξύ δομικών πλαισίων και παραγόντων: «οι δομές δεν μπορούν λειτουργούν χωρίς τη συνενοχή παραγόντων που τους έχουν εσωτερικεύσει» υποστήριξε ο ίδιος.<sup>13</sup>

Έτσι η έννοια του habitus του Bourdieu σχετίζεται επίσης με τον πόρο της γνώσης. Η γνώση αποκτάται από μια συγκεκριμένη κουλτούρα στην οποία ζει ένα άτομο. Επιπλέον, αυτές οι αντιλήψεις αντικατοπτρίζονται στη συμπεριφορά του ατόμου, όπως οι τρόποι με τους οποίους μιλούν, η χρήση του λεξιλογίου και οι στάσεις και οι αξίες. Εξετάζοντας εκτενέστερα τον όρο habitus, πρέπει να κατανοήσουμε τις κοινωνικές δομές (πεδία) που παράγουν ή αλλάζουν τον όρο. Το habitus επί της ουσίας είναι η συνήθεια της κοινωνικοποιημένης υποκειμενικότητας που τα σώματα ενσωματώνουν τόσο ατομικά όσο και συλλογικά, μέσω των σχέσεων που δημιουργούν στους κοινωνικούς χώρους στους οποίους ανήκουν. Το habitus ενσωματώνει την κοινωνική δράση μέσω του παρελθόντος και μπορεί να εξηγηθεί ευρέως ως η εξελισσόμενη διαδικασία μέσω της οποίας τα σώματα ενεργούν, σκέφτονται, αντιλαμβάνονται και προσεγγίζουν τον κόσμο και τον ρόλο τους σε αυτόν. Το habitus είναι λοιπόν ένας τρόπο ύπαρξης, ένα αφομοιωμένο παρελθόν χωρίς σαφή συνείδηση, ένα εσωτερικό αρχείο προσωπικών εμπειριών που έχει τις ρίζες του στις διαφορετικές πτυχές των κοινωνικών συνθηκών. Οι διαθέσεις των ατόμων τώρα είναι μια αντανάκλαση της πορείας της ζωής τους. Το habitus, περιλαμβάνει ένα πεδίο με ιστορικό υπόβαθρο που περιγράφει την ύπαρξή του, καταγράφει τις αλλαγές του και εξηγεί την εξέλιξή του ή αντίστοιχα την έλλειψή του. Τα πεδία δράσης είναι τόποι αγώνα όπου τα σώματα αγωνίζονται για μια θέση και ένα μέρος στην κοινωνική δομή. Ως ένα λοιπόν, κοινωνικά ενσωματωμένο σύστημα ατομικών και συλλογικών διαθέσεων που γίνονται ορατές μέσω των πρακτικών και κοινωνικών σωμάτων, το habitus είναι η προσωπική ιστορία που δημιουργεί περισσότερη ιστορία. Το σώμα ως τόπος συνήθειας (δομημένη από γενιά σε γενιά) ενσωματώνει ή και απορρίπτει στοιχεία ή το σύνολο της δομής ενός πεδίου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εναρμόνιση\συμβιβασμό ή διαφωνία μεταξύ πεδίου και συνήθειας.

13. Ό.Π. σελ. 48.



## 4.

### Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ERVING GOFFMAN

Καθώς ανιχνεύουμε την κατάσταση του σώματος στην κοινωνική πραγματικότητα, και τις διάφορες καθημερινές αλληλεπιδράσεις που έχει, οδηγούμαστε και στη θεωρία του Erving Goffman (1922-1982), όπως αυτή εμφανίζεται στη μικροκοινωνιολογία του. Η σωματική συνύπαρξη, ενσωματώνεται με την αμοιβαία αντίληψη των σωμάτων που ανταποκρίνονται σε ορισμένους περιορισμούς σε συγκεκριμένες καταστάσεις, σε ένα σύστημα σημείων και συμβολικών νοημάτων, ειδικά για τους διαφορετικούς κοινωνικούς και πολιτιστικούς κώδικες. Για το Goffman το σώμα αντιπροσωπεύει τη βάση της επικοινωνίας, κάθε πληροφορία που μεταδίδεται εθελοντικά ή όχι από ένα άτομο στη διαπροσωπική αλληλεπίδραση ενσωματώνεται ταυτόχρονα με το σώμα, το σώμα λοιπόν λειτουργεί ως όργανο κοινωνικοποίησης. Κάθε άτομο καταφεύγει σε μια σειρά προσαρμογών που του επιτρέπουν να εκφράσει τη δική του προσωπικότητα με συνέπεια να του δίνουν την κοινωνική αναγνώριση. Αυτή η κοινωνικοποίηση προϋποθέτει ένα ευρύ φάσμα ρόλων, μασκών και προσομοιώσεων. Στη μικροκοινωνιολογία του Goffman, το σώμα παίζει σημαντικό ρόλο, ο ορισμός της αλληλεπίδρασης πρόσωπο με πρόσωπο όπως ο ίδιος ανέπτυξε, «ως αμοιβαία επιρροή των ατόμων στις ενέργειες του άλλου όταν ο ένας βρίσκεται στην άμεση φυσική παρουσία του άλλου»,<sup>14</sup> θεωρεί ότι το σώμα έχει ουσιαστικό ρόλο στην κοινωνική μετάδοση ορισμένων σημασιών. Το άτομο δεν είναι παρά ένα προϊόν του σώματός του, ο ίδιος παράγει τις ιδιότητες του σώματος στην αλληλεπίδρασή του με τους άλλους, η σωματικότητα είναι κοινωνικό κατασκευάσμα. Η πρωτοτυπία της προσπάθειας του Goffman να καταλάβει πως λειτουργούν τα σώματα, προκύπτει επίσης από την επιλογή επεξεργασίας δεδομένων, μια μέθοδο που ο ίδιος περιγράφει ως επίδειξη του δικού του σώματος και προσωπικότητας. Έτσι η κοινωνιολογική ανάλυση αποδεικνύει την προσαρμογή του σώματος του ενός σε αυτό των άλλων και στη διαδραστική συνθήκη, μεταμορφώνοντας τελικά τον εαυτό του σε πραγματικό αλληλεπίδραστή μεταξύ του παρατηρητή και του δέκτη. Ο Goffman θεωρούσε τον εαυτό του εμπειρικό ερευνητή και εξαιρετικό παρατηρητή της καθημερινής ζωής. Τα πρώτα του έργα είναι πραγματικές εθνογραφικές μελέτες ορισμένων κοινωνικών κοινοτήτων, οργανώσεων και καταστάσεων. Έτσι ο ερευνητής εγκαταλείπει τις κλασικές επίσημες τεχνικές (ηχογραφήσεις, ερωτηματολόγια, φωτογραφίες) και επιλέγει να μελετήσει την κοινότητα μέσα από μια ενεργό συμμετοχή στη ζωή του: «Προσπάθησα να παίξω έναν εξαιρετικό και αποδεκτό ρόλο στη κοινοτική ζωή αναδεικνύοντας το ρόλο μου ως συμμετέχοντα και όχι ως παρατηρητή»<sup>15</sup>, ο πραγματικός στόχος ήταν να είναι ένας παρατηρητικός συμμετέχων, παρά ένας συμμετέχων παρατηρητής.

14. Stones. R. (1988). *Key Sociological Thinkers*, New York : NYU Press, pp 151-152.

15. Ο.π.

Για τον Goffman ο κοινωνικός παράγοντας είναι η ενσαρκωμένη σχέση του με τον κόσμο, είναι στην πραγματικότητα μια αναπαράσταση του σώματός του. Με τη θεατρική του μεταφορά σχετικά με την παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή (1956), ο Goffman περιγράφει την οργάνωση του κοινωνικού συνόλου και τη ζωή γενικότερα, να ξεκινά με τον τρόπο με τον οποίο ο ηθοποιός ενισχύει την παράστασή του, το μέρος του, πώς ενσωματώνει τον χαρακτήρα που υποδύεται. Έτσι, η θεσμοθέτηση του σώματος είναι εγγενής σε τέτοιες παρουσιάσεις: «είναι οι κοινωνικές καταστάσεις που παρέχουν το φυσικό θέατρο, στο οποίο υλοποιούνται όλες οι οθόνες του σώματος και στο οποίο όλες οι σωματικές οθόνες είναι ανοιχτές»<sup>16</sup>. Εκτός από την πνευματική προσπάθεια που αναδύεται φυσικά ως αναγκαιότητα. ανάλογα με την εκάστοτε κοινωνική κατάσταση, η εντύπωση που το άτομο προσπαθεί να δημιουργήσει ή να επιβάλει στον εαυτό του και η αλληλεπίδραση με τους άλλους μέσω της εντύπωσης, της εμφάνισης δηλαδή και του τρόπου που κινούμαστε, δημιουργείται μέσω της άμεσης χρήσης του σώματός του.

Το σώμα αντιπροσωπεύεται από τις βασικές αρχές της εκφραστικότητας, αυτό παράγει συνεχώς πληροφορίες για τον “κοινωνικό εαυτό”. Ο Εαυτός μας ή αλλιώς το Εγώ μας, δεν μπορεί να αναχθεί στο ίδιο το σώμα, αλλά ταυτόχρονα δεν μπορεί να έχει μια καθαρά ασώματη ύπαρξη. Ο Εαυτός προκύπτει από τον ορισμό της κατάστασης, (βλ. παρά πάνω) χτίζεται συλλογικά σύμφωνα με τα παραγόμενα λεκτικά και σωματικά σημάδια και εξαρτάται από την κοινωνική επικύρωση.

Το πρόσωπο από την άλλη είναι, σύμφωνα με τον Goffman, ένα κοινωνικό κατασκεύασμα, αλλά ταυτόχρονα «ένα τελετουργικά κομψό αντικείμενο»<sup>17</sup>. Μια ολόκληρη σειρά κανόνων ευγένειας χρησιμοποιείται για να αποφευχθούν οι τελετουργικές βεβηλώσεις, οι οποίες εκφράζονται από τα άτομα κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης, ενώ τα ίδια τα άτομα πρέπει να αποπνέουν αυτοσεβασμό, και από την άλλη πλευρά πρέπει να δείχνουν σεβασμό προς τους άλλους. Μέσω του “τελετουργικού προσώπου”<sup>18</sup>, όπως ο ίδιος αναφέρει την διαδικασία διατηρείται επίσης η τελετουργική ισορροπία της καθημερινής ζωής. Ο κίνδυνος απώλειας του προσώπου, αντιπροσωπεύει συνεχή απειλή για κάθε άτομο, όταν η λεκτική ή και η μη λεκτική συμπεριφορά έρχεται σε αντίθεση με τη θέληση δηλαδή την αυτό-εικόνα.

Η κοινωνία λοιπόν είναι η υπέρτατη αρχή που επιβάλλει στα άτομα ορισμένους κανόνες και τελετουργίες, και ο Εαυτός φαίνεται να είναι ένα καθαρά κοινωνικό κατασκεύασμα που διαμορφώνεται και διαιρείται ανάλογα την εκάστοτε κατάσταση που ζει: «*Η καθολική ανθρώπινη φύση δεν είναι τελικά κάτι πολύ ανθρώπινο*», δηλώνει ο Goffman στο *Interaction Ritual* (1967).

16. Erving Goffman. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*, Scotland : University of Edinburgh Social Sciences. pp 90

17. Ο.π. pp 102.

18. Ο.π. pp 121-123.

Ο ρόλος του σώματος είναι ουσιαστικός σύμφωνα με τον Goffman, γιατί οποιαδήποτε μεταδοθείσα πληροφορία υπό αυτές τις συνθήκες, δεν μπορεί παρά να ενσωματωθεί στο σύνολο πληροφοριών που δέχεται. Το σώμα αντιπροσωπεύει τη βάση κάθε είδους επικοινωνίας: «Ένα συνοφρυωμένο βλέμμα, μια προφορική λέξη ή ένα λάκτισμα, είναι μήνυμα που μεταδίδει ένας αποστολέας μέσω της τρέχουσας σωματικής του δραστηριότητας. Η μετάδοση συμβαίνει μόνο κατά τη διάρκεια του χρόνου που το σώμα του είναι παρόν για να διατηρήσει αυτή τη δραστηριότητα»<sup>19</sup>. Αλλά την ίδια στιγμή, η ερμηνεία των σημείων που παράγονται από το σώμα συνάγεται από τους κοινούς κοινωνικούς κώδικες μεταξύ των αλληλεπιδρώντων. Η μη λεκτική επικοινωνία που μπορεί να γίνει μέσω της «σωματικής εμφάνισης και των προσωπικών πράξεων: ενδυμασία, κίνηση, χειρονομίες, επίπεδο ήχου, μορφασμούς προσώπου και η ευρεία συναισθηματική έκφραση»<sup>20</sup> σύμφωνα με τον Goffman, είναι θεσμοθετημένη. Ένα μεγάλο μέρος του μηνύματος, λοιπόν, μεταφέρεται μέσω του ίδιου του σώματος και έτσι ο Goffman είναι πεπεισμένος ότι, οι διαπροσωπικές συμπεριφορές μεταδίδονται πολύ πιο αποτελεσματικά από μη λεκτικά παρά λεκτικά σήματα.

Στη συνέχεια ο Goffman στο *Asylums* (1961) και το *Stigma* (1963), επικεντρώθηκε στις πτυχές που αναφέρονται στην κοινωνική τρωτό, τα στιγματισμένα, παραμορφωμένα, και άρρωστα σώματα. Δεν αντιμετωπίζουμε πλέον κάποια άτομα που σημαδεύτηκαν από μια τελετουργική διαγραφή του σώματός τους, ως ένα ενιαίο κορμό, αλλά αντιμετωπίζουμε μια διαταραχή αλληλεπίδρασης, αδυναμία προσχώρησης στην ιερότητα και την τελετουργία που καθορίζουν την ίδια την ανθρωπότητα. Αυτά τα σώματα στιγματίστηκαν, και σιγά σιγά χάνουν τμήματα του εαυτού τους, υφίστανται διάφορες διαδικασίες μέσα από τις οποίες ο ατομικός τους εαυτός είναι θλιμμένος και δεν μπορεί να χτίσει μια υγιή εικόνα για τον ίδιο, έτσι ο Εαυτός τους ανάγεται στο ίδιο τους σώμα.<sup>18</sup>

Συνεπώς, σύμφωνα με Goffman το ιδίωμα του σώματος είναι συμβατικοποιημένος λόγος, αλλά ταυτόχρονα και κανονιστικός λόγος, επιτρέπει δηλαδή στον κοινωνικό παράγοντα να μεταδίδει μόνο ορισμένες πληροφορίες σύμφωνα με τη κοινωνική κατάσταση στην οποία βρίσκεται αντιμετώπος. Υπάρχουν ορισμένοι κοινωνικοί κανονισμοί οι οποίοι καθορίζουν τη συμμετοχή του ατόμου. Οι ποικίλες σωματικές στρατηγικές, που ονομάζονται από το Goffman "ασπίδες", αποσκοπούν στην αποφυγή της εμφάνισης «περιστασιακής αυθάδειας». Αυτό συμβαίνει όταν παραβιάζονται οι κανόνες και οι περιορισμοί που επιβάλλονται μέσω κάποιων καταστάσεων.

19. Stones. R. (1988). *Key Sociological Thinkers*, New York : NYU Press, pp 163.

20. Erving Goffman, (2001). *Στίγμα, σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*. Μετφρ.: Δήμητρα Μακρυνιώτη.

## 2 Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

---

Το ανθρώπινο σώμα και μέσω αυτού η «εικόνα του ανθρώπου» είναι ένα σύνθετο φαινόμενο παρατήρησης το οποίο απασχολεί τον άνθρωπο από αρχαιοτάτων χρόνων. Αρκεί κανείς να σκεφτεί τους χιλιάδες συνειρμούς και τον καταγιισμό ιδεών που συνοδεύουν το απλό άκουσμα της λέξης «σώμα» για να κατανοήσει το πως το σώμα συνθέτει μια ενότητα που καλύπτει όλο σχεδόν το φάσμα της ζωής του ανθρώπου συμπεριλαμβανομένων και των κοινωνικών θεσμών που το υπηρετούν (νοσοκομεία, εστιατόρια, καταστήματα ένδυσης και υπόδησης, ινστιτούτα καλλωπισμού, κομμωτήρια, γυμναστήρια, κτλ.). Το σώμα μας είναι πανταχού παρόν, κινείται σε διάφορους τόπους, αγγίζει άλλα σώματα, ερωτεύεται, χαλαρώνει, εκπαιδεύεται, θυμώνει και εξοργίζεται, χορεύει, αρρωσταίνει, εκπορνεύεται, απεικονίζεται, διαφημίζεται, κτλ. Ως αντικείμενο λοιπόν μελέτης, ενδιαφέρει και απασχολεί και την τέχνη σε όλες τις εποχές όπου ο άνθρωπος ανάλογα με τον χώρο-χρόνο και τον πολιτισμό που ζει, το κοινωνικό-ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, τα ιδεώδη της εποχής, αλλά και τα τεχνικά μέσα αναπαράστασης, δημιουργεί απεικονίσεις του σώματος στη βάση της αντίληψης που έχει για τον εαυτό και την υπόστασή του. Έχει παρατηρηθεί πως οι άνθρωποι πολλές φορές δημιουργούν μια πληθώρα εικόνων στη βάση της αντίληψης του εαυτού τους και της θέσης τους ανάμεσα στα πράγματα, τα ζώα και τους άλλους ανθρώπους πολύ πριν αναπτύξουν συστήματα γραφής. Όμως ο τρόπος αντίληψης των εικόνων άλλαξε σημαντικά με την επέμβαση της τεχνολογίας και τη χρήση της στην τέχνη. Το αναπαριστάμενο αντικείμενο (ειδικά αν αυτό είναι ένα υπαρκτό σώμα) είχε τη μεγαλύτερη αξία και η ροή του χρόνου ήταν κάτι έξω από αυτά, ο χρόνος ήταν απόλυτος. Τα νέα μέσα, πρώτα τα αναλογικά και στην συνέχεια τα ψηφιακά εισάγουν μια διαλεκτική λογική στην εικόνα σε σχέση με το χρόνο και το χώρο. Επιπλέον, η διαδραστικότητα (interactive) της εικόνας σε σχέση με αυτή του υπαρκτού σώματος ή του γενικού περιεχομένου του, είναι πια απαραίτητη για την ύπαρξη της λεγόμενης Σύγχρονης Τέχνης<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Με την πιο βασική του έννοια, ο όρος Σύγχρονη Τέχνη αναφέρεται στην τέχνη, δηλαδή τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία, την εγκατάσταση, την περφόρμανς και τη βιντεοτέχνη που παράγεται στο σήμερα. Αν και φαινομενικά ο όρος αυτός φαίνεται απλός, οι λεπτομέρειες γύρω από αυτόν τον ορισμό είναι συχνά λίγο ασαφείς, καθώς οι ερμηνείες διαφορετικών ατόμων για το «σήμερα» μπορεί να ποικίλλουν ευρέως και σε μεγάλο βαθμό. Ως εκ τούτου, το ακριβές σημείο εκκίνησης του είδους εξακολουθεί να συζητείται. Ωστόσο, πολλοί ιστορικοί τέχνης θεωρούν ότι τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ή οι αρχές της δεκαετίας του 1970 (το τέλος της μοντέρνας τέχνης ή μοντερνισμός) είναι μια επαρκής εκτίμηση για το πότε ξεκίνησε.

Το διαδραστικό έργο καλεί τον θεατή σε συμμετοχή στη διαμόρφωση, ελαχιστοποιώντας την απόσταση μεταξύ αντικειμένου-υποκειμένου και θεατή-έργου τέχνης. Το Σώμα μετατρέπεται σε έργο Τέχνης και παίρνει την μορφή που ο Καλλιτέχνης ορίζει, αφήνοντας τον θεατή να εξάγει τα δικά του νοήματα, δίνει έμφαση περισσότερο στον τρόπο δημιουργίας μέσα από τη διάδραση παρά στο τελικό αποτέλεσμα. Έτσι, το μεταμοντέρνο διαδραστικό έργο τέχνης βασισμένο στο σώμα, ασχολείται με τον τρόπο που δρα, πράττει και λειτουργεί με βάση τη συμμετοχή του δέκτη και την άμεση αισθητηριακή και σωματική εμπλοκή του.

# 1.

## ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ BODY ART/ PERFORMANCE

Σαν όρος «Body art» περιγράφει ένα είδος σύγχρονης τέχνης, στην οποία το σώμα του ίδιου του καλλιτέχνη γίνεται «καμβάς» ή «έργο τέχνης». Αν και συνδέεται στενά με την εννοιολογική τέχνη και την τέχνη της Performance (παραστάτης), η τέχνη του σώματος περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα επιστημονικών κλάδων, όπως: Ζωγραφική σώματος. Τέχνη δερματοστιξίας (τατουάζ), Ζωγραφική προσώπου, διατρήσεις (piercings) Μακιγιάζ, και Φωτογραφία. Μερικές φορές γίνεται ιδιωτικά και στη συνέχεια εμφανίζεται σε φωτογραφίες ή εγγραφές βίντεο, πολύ συχνά επίσης δημιουργείται αυτή η Τέχνη «ζωντανά» μπροστά σε κοινό. Αρκετοί σύγχρονοι καλλιτέχνες που βασίζονται σε Performance έχουν αποκτήσει φήμη προκαλώντας πόνο στον εαυτό τους ή σοκάροντας το κοινό με ακραίες μορφές συμπεριφοράς, όπως η λήψη ναρκωτικών, ο αυτοακρωτηριασμός, ο ερωτισμός και ο μαζοχισμός. Παρουσιάζονται σε μερικά από τα καλύτερα φεστιβάλ σύγχρονης τέχνης καθώς και σε πολλές από τις καλύτερες αίθουσες σύγχρονης τέχνης, αυτοί οι κλάδοι που σχετίζονται με το σώμα αποτελούν περιπτώσεις της μετά-νεωτερικής τάσης ώστε να επεκτείνεται ο ορισμός της τέχνης πολύ πέρα από την παραδοσιακή σφαίρα του σχεδίου, της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Ορισμένοι κριτικοί τέχνης, ωστόσο, έχουν μια πιο περιορισμένη άποψη, προτιμώντας να ταξινομήσουν την τέχνη του σώματος που σχετίζεται με την παράσταση ως ψυχαγωγία, παρά ως μια ανεξάρτητη μορφή εικαστικής τέχνης. Η τέχνη του σώματος έχει τις ρίζες της στο κίνημα Performance Art, το οποίο ξεπήδησε μεταξύ των avant-garde καλλιτεχνών στα τέλη της δεκαετίας του 1950, όταν καλλιτέχνες δημιουργούσαν παραστάσεις που τόνιζαν ένα νόημα βασισμένο στο περιεχόμενο με δραματική αίσθηση αντί για παραδοσιακές παραστάσεις που προορίζονταν για καθαρά ψυχαγωγικούς σκοπούς. Το ενδιαφέρον για την παράσταση ως εναλλακτικό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης άρχισε να εξαπλώνεται στις ΗΠΑ, την Ευρώπη και την Ασία, όπου ομάδες όπως οι Βιεννέζοι Actionists<sup>3</sup> <sup>21</sup> και οι ιαπωνικοί ομάδα Gutai<sup>4</sup> <sup>22</sup>, ξεπήδησαν για να παράγουν έργα τέχνης ζωντανής δράσης. Σε πολλές από αυτές τις προοδευτικές νέες παραστάσεις, το σώμα του καλλιτέχνη έγινε αντικείμενο ή αντικείμενο μέσα στο συνολικό κομμάτι, δημιουργώντας μια κυριολεκτική ενσάρκωση του έργου τέχνης.

21. The art story. Movements/Viennese Actionism (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.theartstory.org/movement/viennese-actionism/> (Ανάκτηση 2/5/2022).

22. The art story. Movements/ The Gutai group (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.theartstory.org/movement/gutai/> (Ανάκτηση 2/5/2022).

<sup>3</sup> Actionists: Πρόκειται για βίαιο κίνημα στην τέχνη του 20ού αιώνα. Μπορεί να θεωρηθεί ως μέρος των πολλών ανεξάρτητων προσπαθειών της δεκαετίας του 1960 για την ανάπτυξη της "performance art". Οι κύριοι συμμετέχοντες ήταν οι Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch και Rudolf Schwarzkogler. Ως «actionists», δραστηριοποιήθηκαν μεταξύ 1960 και 1971, δίνοντας παραστάσεις και δια-δραστικές performance με κύριο γνώμονα τους τον σωματικό πόνο. Οι περισσότεροι συνέχισαν το καλλιτεχνικό τους έργο ανεξάρτητα από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 και μετά.

<sup>4</sup> Gutai: Αναφέρεται σε Ιαπωνική πρωτοποριακή ομάδα καλλιτεχνών που ιδρύθηκε στην περιοχή Hanshin από νέους καλλιτέχνες υπό την ηγεσία του ζωγράφου Jiro Yoshihara στην Ashiya της Ιαπωνίας, το 1954. Η ομάδα είναι περισσότερο γνωστή για το ευρύ φάσμα πειραματικών μορφών τέχνης που συνδυάζουν ζωγραφική με performance, εννοιολογικά και δια-δραστικά θεατρικά έργα και έργα τέχνης εγκατάστασης, τα οποία τα μέλη της εξερεύνησαν σε μη συμβατικούς χώρους, όπως δημόσια πάρκα. Η ενασχόληση των μελών με τη σχέση μεταξύ πνεύματος, ανθρώπινου σώματος και υλικού, συχνά συγκεκριμένοποιείται με καλλιτεχνικές μεθόδους που περιλάμβαναν το σώμα του καλλιτέχνη και βίαιες χειρονομίες. Το Gutai είναι μια από τις πιο αναγνωρισμένες διεθνώς κοινότητες στην ιαπωνική τέχνη του 20ου αιώνα και μια βασική θέση στην ιστοριογραφία της ιαπωνικής τέχνης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το κίνημα Nouveau Realisme<sup>5 22</sup> στη Γαλλία συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη της performance με έναν τρόπο, που εστίαζε στο σώμα του καλλιτέχνη και άλλων συμμετεχόντων, δημιουργώντας αναμφισβήτητα την πρώτη «τέχνη του σώματος». Ο Yves Klein, συγκεκριμένα, εξερεύνησε την ιδέα του ανθρώπινου σώματος ως εργαλείου, μέσου και θέματος, ιδιαίτερα στη σειρά του Anthropometries (Ανθρωπομετρίες) όπου έδωσε οδηγίες σε γυμνές γυναίκες να σύρουν και να τρίψουν το ζωγραφισμένο σώμα τους πάνω σε πολύ μεγάλους καμβάδες που ήταν τοποθετημένοι στους τοίχους και τα πατώματα. Αν και η τέχνη του σώματος ήταν συχνά παραστατική, δεν περιελάμβανε πάντα μια ζωντανή, βασισμένη στην παράσταση διαδικασία μπροστά σε κοινό. Πολλοί καλλιτέχνες του σώματος, χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία ή τη βιντεοτέχνη για να τοποθετήσουν το σώμα τους στο επίκεντρο του έργου τέχνης.

*«Το body art και οι performance που πραγματοποιούνται βασισμένες σε αυτό, θεωρείται ως ένα σύνολο παραστατικών πρακτικών που, μέσω μιας τέτοιας διωποκειμενικής εμπλοκής, υποδηλώνουν την εξάρθρωση ή την αποκέντρωση του καρτεσιανού υποκειμένου του μοντερνισμού. Αυτή η εξάρθρωση είναι πιστεύω ότι πιο βαθύ σε μετασχηματισμό, που συνιστά αυτό που έχουμε αποκαλέσει μεταμοντερνισμό. Η τέχνη του σώματος είναι ειδικά αντιφορμαλιστική στην παρόρμηση, ανοίγοντας τα κυκλώματα της επιθυμίας που ενημερώνουν την καλλιτεχνική παραγωγή και υποδοχή. Έργα που περιλαμβάνουν την ενσάρκωση του σώματός του από τον καλλιτέχνη σε όλες τις σεξουαλικές, φυλετικές και άλλες ιδιαιτερότητές του και ζητούν αποκάλυπτα θεαματικές επιθυμίες, ξεκλειδώνουν τις πολύ βαθιές δομές και τις υποθέσεις που ενσωματώνονται στο φορμαλιστικό μοντέλο αξιολόγησης της τέχνης. Η αυτοαναπαράσταση και η ενασχόληση με το κοινό διακυβεύουν σοβαρά τον μύθο μιας «ανιδιοτελούς» ιστορίας τέχνης ή κριτικής τέχνης.»*

Amelia Jones, (1988) *Body Art/performing the Subject*, publishing: University of Minnesota press.

Παρακάτω θα παρουσιάσουμε επιλεγμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών, και τον τρόπο που εκείνοι χρησιμοποιούν το σώμα τους ως προέκταση του καλλιτεχνικού τους οίστρου στην προσπάθεια να οπτικοποιήσουν και να δώσουν μορφή στην τέχνη τους μέσα από τον ίδιο τους τον εαυτό.

22. Tate. Art & Artist / Nouveau réalisme. (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/nouveau-realisme> (Ανάκτηση 2/5/2022)

<sup>5</sup> Ο Nouveau réalisme (γαλλικά: νέος ρεαλισμός) αναφέρεται σε ένα καλλιτεχνικό κίνημα που ιδρύθηκε το 1960 από τον κριτικό τέχνης Pierre Restany και τον ζωγράφο Yves Klein. Τα μέλη της ομάδας nouveaux réalistes έτειναν να βλέπουν τον κόσμο ως μια εικόνα από την οποία μπορούσαν να πάρουν μέρη και να τα ενσωματώσουν στα έργα τους, καθώς προσπαθούσαν να φέρουν τη ζωή και την τέχνη πιο κοντά.

### **Franz West (1947-2012)**

Πρόκειται για Αυστριακό καλλιτέχνη, υπήρξε μέλος και υποστηρικτής των Actionists. Είναι περισσότερο γνωστός για τα αντισυμβατικά του αντικείμενα και γλυπτά, τις εγκαταστάσεις και έπιπλα του, που συχνά απαιτούσαν τη συμμετοχή του κοινού. Ο πειραματισμός με καθημερινά υλικά οδήγησε τον West να ανακαλύψει τις άφθονες ιδιότητες του πεπιεσμένου χαρτιού, ένα μέσο που σήμερα έχει γίνει συνώνυμο της πρακτικής του. Το υλικό χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία ενός από τα πιο διάσημα έργα του, τα *Adaptives*. Αυτά τα πρώιμα γλυπτά κατασκευάστηκαν για πρώτη φορά στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και χρησιμοποιώντας πεπιεσμένο χαρτί, σύρμα, γύψο ή πολυεστέρα, ο West μπορούσε εύκολα να σμιλέψει διφορούμενες οργανικές μορφές που αργότερα θα σκληρύνονταν για να γίνουν άκαμπτα στερεά. Συνήθως τα έβαφε λευκά, καθώς πίστευε ότι το χρώμα θα αποσπούσε την προσοχή από τις αυθαίρετες λειτουργίες τους. Ελαφριά και σε μικρό μέγεθος, αυτά τα φορητά γλυπτά ήταν δια-δραστικά, απαιτώντας την παρέμβαση του θεατή και όχι την παρατήρηση. Ο West δήλωσε περίφημα ότι «δεν έχει σημασία πώς μοιάζει η τέχνη αλλά πώς χρησιμοποιείται»<sup>23</sup> και υποστήριξε ότι υπάρχει ομορφιά στη λειτουργία. Μοντερνιστές όπως ο Le Courbusier, υποστήριξαν την ιδέα ότι αν κάτι είναι υψηλής ποιότητας θα λειτουργεί τέλεια, και μέσα σε αυτήν την τελειότητα προκύπτει η ομορφιά και ως αποτέλεσμα «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία»<sup>24</sup>. Ομοίως, η αισθητική του West προέρχεται όχι μόνο από την οπτική τους ιδιορρυθμία αλλά και από τη χρήση τους. Η συμμετοχή του θεατή είναι πρωταρχικής σημασίας, κρατώντας, αγγίζοντας, φορώντας ή χρησιμοποιώντας με κάποιο τρόπο το έργο τέχνης, όπως και ο ίδιος χρησιμοποίησε πρώτος το δικό του σώμα κάνοντας performances και αναδεικνύοντας τα έργα τέχνης του, έτσι και οι θεατές έπρεπε να πράξουν το ίδιο. Μόνο τότε τα *Adaptives* θεωρούνταν ολοκληρωμένα.

23. Galleries now.(2019) Franz Westb (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.christies.com/en/lot/lot-6307351> (Ανάκτηση 2/5/2022).

24.Ο.π.



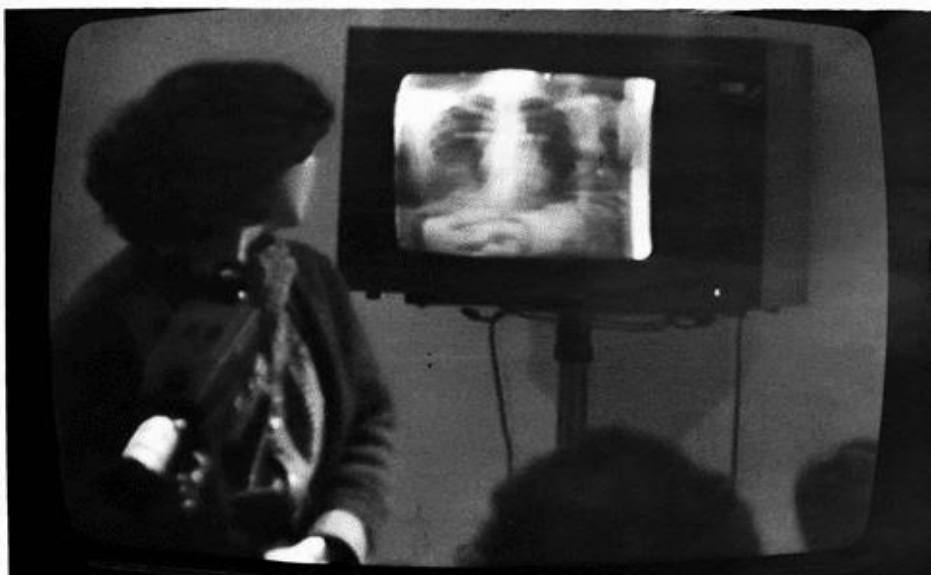
Εικόνα 1. Franz West *Adaptives*, 1970. Ανάκτηση από : <https://www.galleriesnow.net/franz-west-indoor-sculptures/>



### **Mona Hatoum (1952-)**

Η Mona Hatoum είναι μια κεντρική φιγούρα της σύγχρονης τέχνης στην τόσο στην Αραβία, από όπου και κατάγεται όσο και στον υπόλοιπο κόσμο. Μετανάστευσε στο Λονδίνο το 1975 μετά το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου στο Λιβάνο (1975-1990). Κάτοχος πτυχίου Γραφιστικής, η Hatoum αποφάσισε να συνεχίσει τις σπουδές της ακολουθώντας επίσημη εκπαίδευση στην τέχνη στο Byam Shaw School of Art (1975-1979) και στο Slade School of Fine Art (1979-1981). Ειδικά το Slade πολιτικοποίησε τη Hatoum, καθώς συμμετείχε σε φεμινιστικές ομάδες που διαμόρφωσαν τη σκέψη της για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Στο Slade, η Hatoum είχε πειραματιστεί και αναπτύξει την πρακτική της στις performance όπου είχε ανεβάσει την πρώτη της παράσταση σε συνεργασία με άλλους φοιτητές. Στις παραστάσεις της, το σώμα θεωρείται ως κεντρικό στοιχείο όπου βασίζει την παρατήρηση της, για το πώς οι συνέπειες της επιδημίας του AIDS στη δεκαετία του 1970 επηρέασαν τη σχέση των ανθρώπων με αυτό. Στην πραγματικότητα, η Hatoum συνέχισε να ενσωματώνει το σώμα της ως πηγή υλικού και άυλου στοιχείου στα πρώτα και μεταγενέστερα έργα της. Με την παρουσία του σώματος, είτε είναι σωματικό είτε ψυχολογικό, το έργο της Hatoum προκαλεί ιδέες μετατόπισης και ετερότητας.

Από τη δεκαετία του 1980 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990, εργάστηκε κυρίως με την καλλιτεχνική απόδοση και τον σχολιασμό κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων όπως οι εχθρικές πραγματικότητες που ζουν οι άνθρωποι στον «Τρίτο Κόσμο». Μέσα από την διάδραση της με το κοινό, η Hatoum είχε ως στόχο να ευαισθητοποιήσει για συγκεκριμένα θέματα και να προκαλέσει τον κόσμο, όχι προβαίνοντας σε πολιτικές ενέργειες και θέσεις, αλλά δημιουργώντας στο κοινό εμπειρίες σύγκρουσης που θα προκαλούσαν μηνύματα επαγρύπνησης. Έτσι, έκανε έργα που αφορούσαν το σώμα σε σχέση με την επιτήρηση. Στο *Don't Smile, You're on Camera!* (1980), τοποθέτησε μια κάμερα σε ένα κοινό όπου πρόβαλε τις εικόνες τους σε μια οθόνη. Την ίδια στιγμή, εικόνες από μέρη του σώματος διαφορετικών φύλων διέκοπταν τη ζωντανή προβολή, κάνοντας το κοινό να νιώθει άβολα σε σημείο που κάποιοι σηκώθηκαν και απομακρύνθηκαν.



Εικόνα 2. Mona Hatoum (1980) *Don't Smile, You're on Camera!*. Ανάκτηση από: <https://mathqaf.com/2020/12/04/in-focus-mona-hatoums-performances/>

Με το *Look No Body!* (1981), η Hatoum μελετά το όριο μεταξύ δύο συμπεριφορών του σώματος μας, στον τομέα του κοινωνικά αποδεκτού και στο τι θεωρείται ταμπού-συγκεκριμένα το να πίνεις και να ουρείς. Σε ένα δωμάτιο γεμάτο κόσμο, ήπια αμέτρητα φλιτζάνια νερό, προκαλώντας την ανάγκη να χρησιμοποιήσει την τουαλέτα. Όταν τη χρησιμοποίησε, είχε τοποθετήσει μια κάμερα πάνω από την τουαλέτα και μια οθόνη στο άλλο δωμάτιο όπου οι άνθρωποι μπορούσαν να την παρατηρήσουν. Ταυτόχρονα, έπαιζε μια ηχογράφηση με τον εαυτό της να δίνει μια επιστημονική περιγραφή της «ούρησης». Στόχος της ήταν να ενώσει τις δραστηριότητες δύο φυσιολογικών συμπεριφορών του σώματος μας και να εξετάσει τη σχέση τους με την κοινωνική αποδοχή.



Εικόνα 3. Mona Hatoum, (1981) *Look No Body!*. Ανάκτηση από: <https://mathqaf.com/2020/12/04/in-focus-mona-hatoums-performances/>

Είναι φανερό ότι το σώμα είναι απίστευτα παρόν σε όλες τις παραστάσεις της, όπου λειτουργεί τόσο σε αισθησιακό όσο και σε πνευματικό επίπεδο. Αυτή η φυσική και ανοιχτή εμπειρία αργότερα περιορίστηκε σε κάποιο βαθμό, οπότε η Hatoum δημιούργησε όρια που διαχωρίζουν ένα χάσμα που χωρίζει το σώμα της από το κοινό. Συχνά, χτίζει φράγματα από πλαστική μεμβράνη, κλουβιά, κελιά και τοίχους. Παρόλα αυτά, τα όρια διαλύονται καθώς δημιουργεί βαθιές ψυχολογικές αντιπαραθέσεις με το κοινό. Οι παραστάσεις της αφορούσαν κυρίως ζητήματα

δομών εξουσίας και φύλου. Έτσι, έγινε ευρέως γνωστή ως πολιτικός καλλιτέχνης καθώς το έργο της αναφερόταν στον πόλεμο, τις συγκρούσεις, την καταστροφή και την καταπίεση.



Εικόνα 4. Mona Hatoum, (1982) *UNDER SIEGE*. Ανάκτηση από: <https://mathqaf.com/2020/12/04/in-focus-mona-hatoums-performances/>

Το 1983 παρουσίασε το *The Negotiating Table* (Το Τραπέζι των Διαπραγματεύσεων) στο οποίο αναφέρθηκε ρητά στη φρίκη της Ισραηλινής εισβολής στον Λίβανο, εξαιρουμένων άλλων γεωγραφιών και παγκόσμιων ζητημάτων. Καλυμμένη με αίμα και επιδέσμους, τυλιγμένη σε μια πλαστική σακούλα όπου τοποθετούσαν τότε τα πτώματα, η Hatoum ξάπλωσε σε ένα τραπέζι κάτω από μια λάμπα, πλαισιωμένη από άδειες καρέκλες. Αυτή η performance ολοκληρωνόταν με τον ήχο από μία εκπομπή παγκόσμιων ηγετών που μιλούσαν για την Ειρήνη. Ο πρωταρχικός της στόχος αυτής της παράστασης είναι να αντιπαραθέσει δύο στοιχεία: τη βάνουση πραγματικότητα του πολέμου στον Λίβανο και τη δυτική αναπαράσταση της κατάστασης. Οι άδειες καρέκλες υποδήλωναν σωματική και ψυχολογική απουσία ανθρώπων σε θέσεις εξουσίας, ενώ φωνές ειρηνιστών ηγετών που ακούγονταν από μεγάφωνα στο βάθος, δημιουργούσαν μία πιο δραματική ατμόσφαιρα.

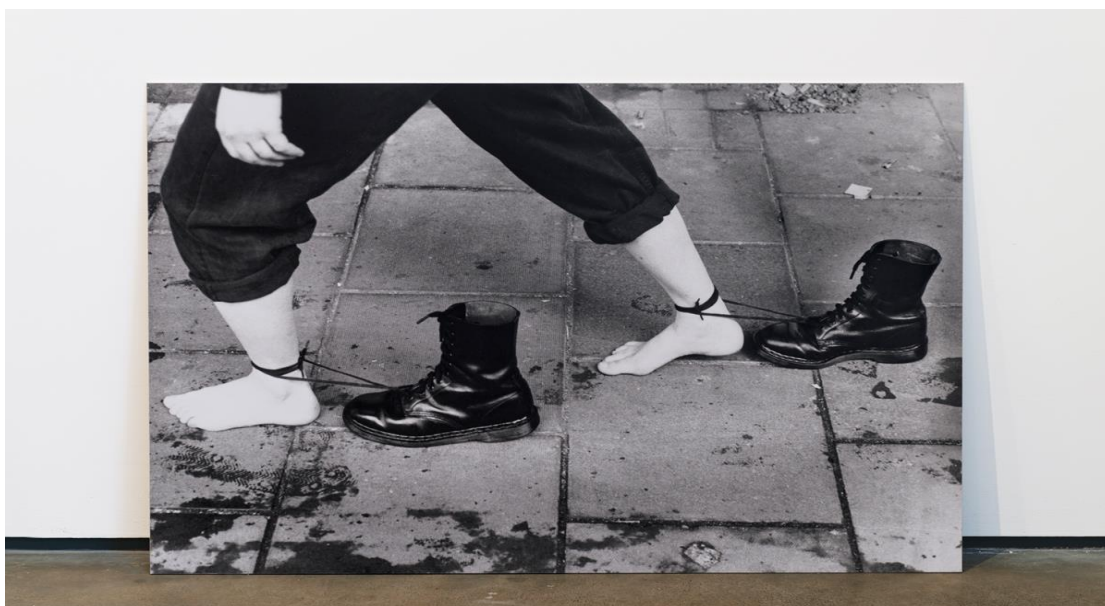


Εικόνα 5. Mona Hatoum, (1983) *The Negotiating Table*. Ανάκτηση από: : <https://mathqaf.com/2020/12/04/in-focus-mona-hatoums-performances/>

Το *Roadworks* (1985) θεωρείται ως η πιο διάσημη και γνωστή παράσταση της Hatoum, όπου η καλλιτέχνης περπατά ξυπόλητη στους δρόμους του Brixton στο Λονδίνο, σέρνοντας πίσω της ένα βαρύ ζευγάρι μπότες Dr Martens (που παραδοσιακά φορούσαν Βρετανοί αστυνομικοί), με τα κορδόνια τους δεμένα τους αστραγάλους της. Το Brixton ήταν μια περιοχή όπου πραγματοποιήθηκαν πολλές διαδηλώσεις βίαιων φυλετικών ταραχών το προηγούμενο έτος. Τα ευάλωτα βήματα της Hatoum, που βαραίνουν και ακολουθούνται από τις ογκώδεις μπότες, αντανakλούν την απειλητική κατάσταση της περιοχής.



Σήμερα, το *Roadworks* είναι ενσωματωμένο στη συλλογή της Tate Modern. Η παράσταση παίρνει μια νέα διάσταση ως φωτογραφικό και γλυπτικό έργο, προβάλλεται απευθείας στο πάτωμα, ακουμπώντας σε έναν τοίχο. Η συγκεκριμένη παρουσίαση του έργου κάνει παραλληλισμούς με τον δρόμο του Βrixton, όπου διαδραματίστηκε η δράση της παράστασης. Κατά κάποιον τρόπο, μετατρέπει έναν μουσειακό χώρο στον τόπο της δράσης που έλαβε χώρα κάποτε το πρωτότυπο έργο *Roadworks* (1985).



Εικόνα 7. Mona Hatoum, (1985) *Roadworks*, Tate Modern Museum. Ανάκτηση από: : <https://mathqaf.com/2020/12/04/in-focus-mona-hatoums-performances/>

### **Rebecca Horn (1944-)**

Το έργο της Rebecca Horn εκτείνεται σε περίοδο 50 ετών και είναι πολύπλευρο με χρήση πολλαπλών μέσων: από παραστάσεις που χρησιμοποιούν όργανα σώματος, σε ταινίες μεγάλου μήκους, σχέδια, ποιήματα, κινητικά γλυπτά, και εγκαταστάσεις. Το έργο της Horn είναι ένας αυξανόμενος ιστός αντικειμένων και θεμάτων, τα οποία συνδυάζονται και ανασυνδυάζονται κάνοντας συχνές αναφορές σε καλλιτεχνικές, λογοτεχνικές και κινηματογραφικές παραδόσεις, ακόμη και στη μυθολογία και τα παραμύθια. Στο συμβολικά φορτισμένο σύμπαν της Horn, η πραγματικότητα και η μυθοπλασία συγχωνεύονται και ρέουν μαζί. Γεννημένη στο Michelstadt, Odenwald, το 1944, η καλλιτέχνης σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών του Αμβούργου από το 1963 έως το 1970. Αν και αρχικά χρησιμοποίησε πολυεστέρα στα έργα της, η Horn άρχισε να κατασκευάζει σωματικές προεκτάσεις από υφάσματα και φτερά, μετά τον εγκλεισμό της σε ένα σανατόριο. Εξερευνώντας τα όρια του ανθρώπινου σώματος, οι παραστάσεις της με προσθετικά αντικείμενα/μέλη πραγματοποιήθηκαν με βιντεοσκόπηση και σε στενό κύκλο συνεργατών και αργότερα μπροστά σε κοινό. Δράσεις όπως το να στέκεται ακίνητη, η εξισορρόπηση σε στύλο και το άνοιγμα των κατασκευασμένων φτερών της πραγματοποιήθηκαν σε τυχαίους χώρους με προσχεδιασμένες κινήσεις που η Horn χορογράφησε σκηνοθετώντας το έργο της, δημιουργώντας ένα πέπλο αποκάλυψης. Η καθημία από αυτές τις performance είναι αφηγηματικά δομημένα και περιέχει συμβολικά μοτίβα.



Εικόνα 8. Rebecca Horn, (1970) *Measure Box*. Ανάκτηση από: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinquely-koerperfantasien-art-basel>



Εικόνα 9. Rebecca Horn, (1972) *White Body-fan*. Ανάκτηση από: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinquely-koerperfantasien-art-basel>

Το 1978, το ενδιαφέρον της για τον κινηματογράφο διευρύνθηκε, και τότε η Horn γύρισε την πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, Το Gigolo στο στούντιο της στη Νέα Υόρκη. Ακολούθησε η La Ferdinanda το 1981, η οποία γυρίστηκε σε μια έπαυλη των Μεδίκων, και στη συνέχεια το Buster's Bedroom το 1990, ως ωδή στον άχαρο ηθοποιό Buster Keaton, τον οποίο θαύμαζε. Σε αυτές τις ταινίες, ανατέθηκαν ρόλοι σε αντικείμενα όπως καπέλο, αυγά στρουθοκαμήλου και μικρά σφυριά. Για πρώτη φορά, η Horn χρησιμοποίησε μηχανές ως ηθοποιούς: όμως αυτοί οι πρωταγωνιστές, παγιδευμένοι σε μηχανικές, επαναλαμβανόμενες δράσεις, απελευθερώθηκαν από την ίδια τους την κατάσταση ως απλών αντικειμένων λόγω της φρενήρους δραστηριότητάς τους. Αφού εμφανίστηκαν στις ταινίες της Horn, αυτοί οι ηθοποιοί-αντικείμενα παρουσιάστηκαν ως κινητικά γλυπτά σε διάφορες εγκαταστάσεις. Αποκομμένοι από την ταινία, άρχισαν να αφηγούνται τις δικές τους ιστορίες. Η έκθεση «Rebecca Horn, Body Fantasies» προβλήθηκε μέχρι τις 22 Σεπτεμβρίου 2019 στο Museum Tinguely και εστίαζε στις μεταμορφωτικές διαδικασίες μεταξύ σώματος και μηχανής. Τα έργα των παραστάσεων της παρουσιάζονται παράλληλα με τα μεταγενέστερα γλυπτά της με μηχανήματα, καταδεικνύοντας την ανάπτυξη κινηματικών μοτίβων στο έργο της καλλιτέχνιδας, όπως το ξεδίπλωμα και ο έλεγχος των φτερών στον άνεμο που παρουσιάζεται από τον White Body-fan από το 1972. Οι κινήσεις που ξετυλίγονται διερευνώνται επίσης σε μεταγενέστερα έργα όπως το Hängende Fächer (Hanging Fans, 1982), το οποίο είναι κατασκευασμένο από μακριές ράβδους αλουμινίου που ανοίγουν αργά αλλά σκόπιμα σε ένα επιβλητικό ημικύκλιο.



Εικόνα 10. Rebecca Horn,(1982) *Hanging Fans*. Ανάκτηση από: <https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>

Η πρακτική του σχεδίου είναι μια επιγραφή κίνησης, ένα θέμα που βρίσκεται τόσο στις δράσεις όσο και στα κινητικά γλυπτά της Horn όπως το *Bleistiftmaske* (Μάσκα μολυβιού) όπου μεταμορφώνει το σώμα του καλλιτέχνη σε μια ρυθμική μηχανή σχεδίασης. Μέχρι και σήμερα η Rebecca Horn θεωρείται μία από τις μεγαλύτερες καλλιτέχνιδες της Γερμανίας και γενικά της performance σκηνής.



Εικόνα 11. Rebecca Horn, (1972) *Bleistiftmaske*.  
Ανάκτηση από:  
<https://www.artbasel.com/news/rebecca-horn-museum-tinguely-koerperfantasien-art-basel>



## 1.1.

### ΤΟ ΠΑΣΧΟΝ ΣΩΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΠΙΔΕΙΞΗΣ ΣΕ ΣΥΓΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η φύση μιας ζωντανής παράστασης περιορίζεται από το εφήμερο και τη χρονικότητα της, υπάρχει από την παρουσία του σώματος του καλλιτέχνη, του θεατή ως μάρτυρα και της απήχησής της για να δημιουργήσει ένα νόημα ή μια εμπειρία ενσωματωμένη στη μνήμη κάποιου. Ευτυχώς, η τεκμηρίωση παρέχει μια αμυδρή αντίληψη για τη φύση των ζωντανών παραστάσεων. Ωστόσο, δεν προσφέρει την ίδια εμπειρία. Σε πολλές λοιπόν από αυτές τις performance ο τρόπος αναπαράστασης αποκτά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά με τους καλλιτέχνες να φτάνουν συχνά στα όριά τους, προσπαθώντας να "υπερασπιστούν" και να βιώσουν καλλίτερα το έργο τους. Πολλοί καλλιτέχνες προκαλούν ακόμα και σωματικό πόνο στον εαυτό τους μπροστά στο κοινό τους. Προκαλώντας πόνο, κόψιμο, κάψιμο, ουλές ή με άλλο τρόπο σημαδεύοντας το δέρμα τους, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν στις παραστάσεις τους το στοιχείο του αυτοτραυματισμού που αναμφισβήτητα είναι σπλαχνικό αλλά και σωματικό, κάνοντας τη σωματική αίσθηση μέρος του έργου τέχνης τους με τρόπο που δεν είχε ξαναγίνει ειδικά όταν πρώτο ξεκίνησε την δεκαετία του '60. Η τέχνη του σώματος είναι αρκετά αντιφορμαλιστική, ανοίγει το φάσμα της Τέχνης και της επιθυμίας για κάτι νέο, και αφήνει τον καλλιτεχνική να υποδεχτεί κάθε τι νέο και ακραίο. Έργα που περιλαμβάνουν την ενσάρκωση του σώματός τους από τον καλλιτέχνη σε όλες τις σεξουαλικές, φυλετικές, κοινωνικές και άλλες ιδιαιτερότητές τους, και ζητούν αποκάλυπτα θεαματικές επιθυμίες ξεκλειδώνουν τις πολύ βαθιές δομές και υποθέσεις που ενσωματώνονται στο φορμαλιστικό μοντέλο αξιολόγησης της τέχνης. Τέτοιες performance υποδηλώνουν κάτι περισσότερο από μια απλή παράσταση ή τέχνη του σώματος. Αντίθετα, η ώθηση προς μια ολιστική καλλιτεχνική πρακτική είναι εγγενής στην άρνησή των καλλιτεχνών στο να περιοριστούν στις συμβατικές ιδέες της ζωγραφικής, του θεάτρου και της γλυπτικής και της Τέχνης γενικότερα. Θέλουν να αφυπνίσουν, να σοκάρουν και να ενεργοποιήσουν τους θεατές. Χρησιμοποιούν το σώμα τους στις performance αυτές, ώστε να καταρρίψουν ταμπού, προκαταλήψεις και επικρατούσες ιδέες. Τις περισσότερες φορές οι παραστάσεις αυτές αφορούν και εκφράζουν την θέση του καλλιτέχνη σχετικά με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.

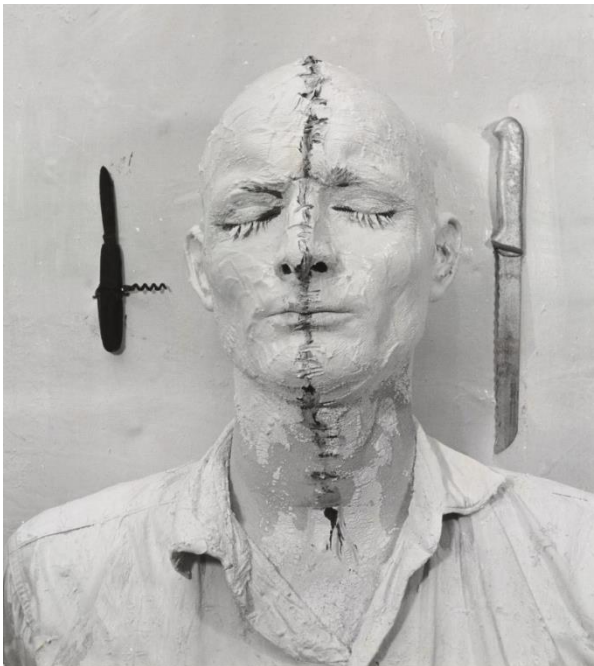
*«Το σώμα είναι η εγγεγραμμένη επιφάνεια των γεγονότων, που ανιχνεύονται από τη γλώσσα και διαλύονται από τις ιδέες, ο τόπος ενός αποσυνδεδεμένου Εαυτού, που υιοθετεί την ψευδαίσθηση μιας ουσιαστικής ενότητας, και ένας όγκος σε αέναη αποσύνθεση.»*<sup>24</sup>

24. Michel Foucault, (2004) *Η Ιστορία της τρέλας*, Μετφρ. Αμπατζοπούλου Φρατζίσκη. Αθήνα: Ηριδανος σελ. 126.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν κάποιοι από τους πιο εκκεντρικούς body performance art, και πως εκείνοι χρησιμοποίησαν το σώμα τους ως καμβά βίας και πόνου για να μεταδώσουν τα κοινωνικό πολιτικά τους μηνύματα στους θεατές.

### **Günter Brus (1938-)**

Ο Günter Brus είναι Αυστριακός καλλιτέχνης γνωστός για τις αμφιλεγόμενες ταινίες, παραστάσεις και πίνακές του. Ήταν κυρίως μέλος της Viennese Actionist. «*Η καθαρή ζωγραφική ή η τέχνη του σχεδίου της οποίας το σημείο αφετηρίας βασίζεται σε καθαρά τυπικά κριτήρια είναι, κατά τη γνώμη μου, ξεπερασμένη*»<sup>25</sup>. Το 1960, το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τους πίνακες του Jackson Pollock τον οδήγησε στην εικαστική έκφραση του σε performances όπου συμμετείχε με το σώμα του. Πολλές από τις ριζοσπαστικές ενέργειες του κινήματος Viennese Actionist είχαν σκοπό να αντιδράσουν σε αυτό που θεωρούσαν τη συνεχιζόμενη κληρονομιά του ναζιστικού φασισμού στην αυστριακή κουλτούρα. Η παράστασή του Günter Brus, *Kunst und Revolution* το 1968, που περιελάβανε τον καλλιτέχνη να καταναλώνει τα ούρα του, να αυνανίζεται δημόσια και να κάνει εμετό, τον οδήγησε στη φυλακή για έξι μήνες. Μετέπειτα συνέχισε τέτοιες παραστάσεις με το σώμα του να πρωταγωνιστεί, ως σημείο αναφοράς και νοηματοδότησης στην προσωπική του διαφωνία απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα.



Εικόνα 12. Günter Brus, (1969) *boogie man*. Ανάκτηση από: <https://www.moma.org/collection/works/132526>



Εικόνα 13. Günter Brus, (1968) *Kunst und Revolution*. Ανάκτηση από: <https://www.mumok.at/de/kunst-und-revolution-1>

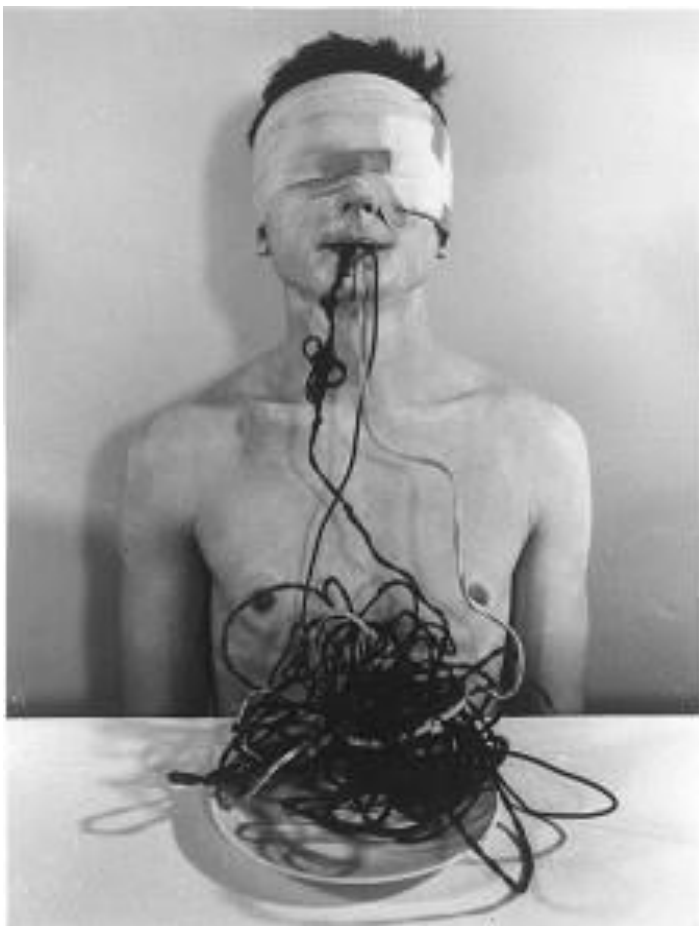
25. Elephant. How Günter Brus' Self Painting Showed Me Life's Psychotic Duality (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://elephant.art/how-gunter-brus-self-painting-showed-me-lifes-psychotic-duality-06042021/> Ανάκτηση (4/3/2022).

### **Rudolf Schwarzkogler (1940-1969)**

Αυστριακός καλλιτέχνης και performance, σπούδασε Γραφικές Τέχνες χωρίς όμως να αποφοιτήσει. Αργότερα γράφτηκε στην Ακαδημία Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βιέννης, αλλά την παρακολούθησε μόνο για λίγο. Εργάστηκε ως γραφίστας και πήρε μέρος σε καμπάνιες Βιεννέζων ακτιβιστών. Λίγο αργότερα ξεκίνησε τις δικές του παραστάσεις. Ο Schwarzkogler αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στην ελεύθερη τέχνη από το 1965 όταν και εγκατέλειψε την εργασία του. Είναι περισσότερο γνωστός σήμερα για τις ανατρεπτικές και βίαιες performance του με αμφιλεγόμενα θέματα όπως ένα νεκρό ψάρι, νεκρό κοτόπουλο, γυμνοί λαμπτήρες που καίνε το σώμα του, χρωματιστά υγρά που περιχύνονται πάνω του, δεμένα αντικείμενα στο σώμα του και έναν άνθρωπο τυλιγμένο με γάζα. Τα διαρκή θέματα των έργων του Schwarzkogler περιλάμβαναν την εμπειρία του πόνου και του ακρωτηριασμού, συχνά σε ένα αταίριαστο κλινικό πλαίσιο, όπως το 3rd Aktion (1965) στο οποίο, το κεφάλι του τυλιγμένο σε επιδέσμους, τρυπιέται από κάτι που φαίνεται σαν τερμπουσόν, δημιουργώντας μια κηλίδα αίματος, οι επίδεσμοι αντικατοπτρίζουν ένα μήνυμα απελπισίας για τις απογοητεύσεις και τις βλάβες του κόσμου. Η πρώτη και πιο διάσημη δράση του πραγματοποιήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου 1965, με τίτλο "Wedding", ο Schwarzkogler αναπαριστά μια ιδιωτική τελετουργία με θρησκευτικά, σαμανιστικά και αλχημικά στοιχεία σε ένα τραπέζι καλυμμένο με ένα λευκό τραπεζομάντιλο, στο οποίο υπάρχουν νεκρά ψάρια, ένα νεκρό κοτόπουλο, διάφορα όργανα ζώων, αυγά, χρωματιστά υγρά, μαχαίρι και ψαλίδι. Ο ίδιος είναι αυτός που βρίσκεται πίσω από το τραπέζι επεξεργάζεται και χρησιμοποιεί πάνω του τα αντικείμενα.



Εικόνα 14. Rudolf Schwarzkogler, (1965) *3rd Aktion*. Ανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11847>



Εικόνα 15. Rudolf Schwarzkogler,(1967) *Action*.

Ανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11847>



Εικόνα 16. Rudolf Schwarzkogler,(1967) *Action 3*.

Ανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11847>



Εικόνα 17. Rudolf Schwarzkogler,(1965) *Wedding*. Ανάκτηση από: <https://artmap.com/guidowbaudach/exhibition/rudolf-schwarzkogler-2011>

### **Ana Mendieta (1948-1985)**

Η Ana Mendieta ήταν μια Κουβανο-Αμερικανίδα καλλιτέχνης, video-artist και γλύπτρια που ενδιαφερόταν έντονα για τη σχέση του γυναικείου σώματος και της φύσης. Κατά τη διάρκεια της καριέρας της, η Mendieta δημιούργησε έργα στην Κούβα, το Μεξικό, την Ιταλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Το έργο της ήταν αυτοβιογραφικό, αντλώντας έμπνευση από την ιστορία της εκτόπισής της από την πατρίδα της την Κούβα, και επικεντρώθηκε σε θέματα όπως ο φεμινισμός, η βία, η ζωή, ο θάνατος, η ταυτότητα, ο τόπος και το ανήκειν. Τα έργα της συνδέονται γενικά με τα τέσσερα βασικά στοιχεία της φύσης. Η Mendieta επικεντρωνόταν συχνά σε μια πνευματική και φυσική σύνδεση με τη Γη. Ένωθε ότι ενώνοντας το σώμα της με τη γη θα μπορούσε να νιώσει ολοκλήρωση: «*Μέσα από τα γλυπτά της γης, δηλαδή του σώματος μου, γίνομαι ένα με τη γη ... γίνομαι προέκταση της φύσης και η φύση γίνεται προέκταση του σώματός μου. Αυτή η εμμονή, η πράξη της επαναβεβαίωσης των δεσμών μου με τη γη είναι στην πραγματικότητα η επανενεργοποίηση των αρχέγονων πεποιθήσεων... [σε] μια πανταχού παρούσα γυναικεία δύναμη, η μετά την εικόνα του να περικλείεται μέσα στη μήτρα, είναι μια εκδήλωση της δίψας μου για ύπαρξη*»<sup>26</sup>, έλεγε η ίδια. Τα έργα της με φωτογραφίες, βίντεο ή και live performance με το σώμα της καμουφλαρισμένο σε ένα φυσικό περιβάλλον, πολλές φορές και με βίαιο τρόπο, θεωρούνται από τα πιο συναρπαστικά της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ένα από τα πρώιμα έργα της, το *Untitled (Rape Scene) 1973* η Σκηνή Βιασμού στην Ελληνική μετάφραση. Πρόκειται για την σκηνή μιας γυναίκας που έχει γδυθεί από τη μέση και κάτω και βρίσκεται σκυμμένη πάνω σε ένα τραπέζι. Περιχύνεται με πραγματικό αίμα το οποίο στάζει στους γλουτούς, τους μηρούς και τις γάμπες της και μια λίμνη από αυτό είναι μερικώς ορατή στο σκοτεινό πάτωμα δίπλα στα πόδια της. Η σκηνή φωτίζεται δραματικά, αναδεικνύοντας τα πόδια της, την πλευρά του σώματός της και το τραπέζι, ρίχνοντας έντονες σκιές στον τοίχο πίσω της.

Το κεφάλι της και τα χέρια της, που είναι δεμένα στο τραπέζι, δεν φαίνονται στο σκοτάδι. Σπασμένα σερβίτσια και ματωμένα ρούχα εξαφανίζονται στις σκιές στο πάτωμα στα δεξιά της. Το *Untitled (Σκηνή βιασμού)* είναι η τεκμηρίωση μιας δράσης που έκανε η καλλιτέχνης στο διαμέρισμά της στην πόλη της Αϊόβα, ενώ ήταν ακόμα φοιτήτρια Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο της Αϊόβα. Η performance αυτή ήταν η απάντηση σε έναν βάνουσο βιασμό και δολοφονία μιας φοιτήτριας νοσηλευτικής.

26. Artnet.(on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/> Ανάκτηση (4/3/2022).



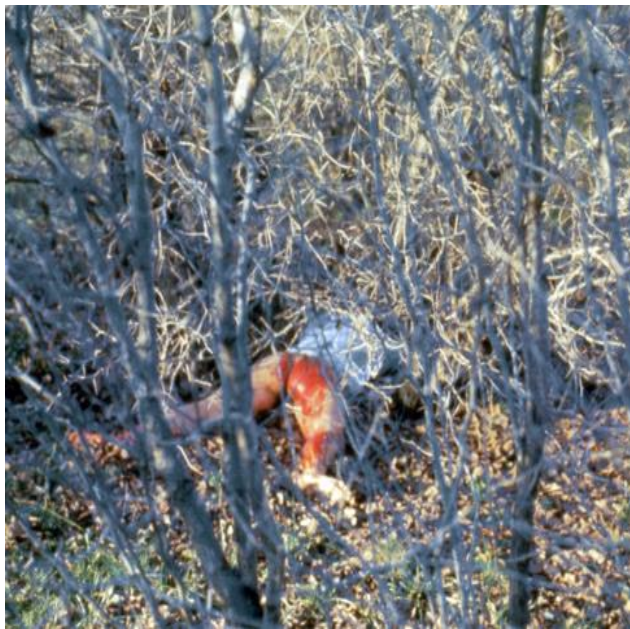
Εικόνα 18. Ana Mendieta, (1973) *Untitled (Rape Scene)*. Αανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

Η Mendieta κάλεσε τους συμφοιτητές της στο διαμέρισμά της όπου, από μια πόρτα που έμεινε σκόπιμα μισάνοιχτη, τη βρήκαν στη θέση που καταγράφεται μέχρι και σήμερα μέσω μιας φωτογραφίας (εικ. 18,19). Έμεινε σε αυτή τη θέση περίπου 2,5 ώρες. Πολλοί φοιτητές και μη πέρασαν τότε από το διαμέρισμα της, παρακολουθώντας την παράστασή της.



Εικόνα 19. Ana Mendieta, (1973) *Untitled (Rape Scene)*. Αανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

Το *Untitled* (Σκηνή βιασμού) είναι το πρώτο και πιο σημαντικό από τα τρία έργα που δημιούργησε η Mendieta ως απάντηση στο περιστατικό δολοφονίας. Σε δύο περαιτέρω δράσεις φωτογραφήθηκε ξαπλωμένη ημίγυμνη και πιτσιλισμένη με αίμα σε διάφορες υπαίθριες τοποθεσίες στην περίμετρο της πανεπιστημιούπολης. Όπως και στο *Rape Performance* το 1973 έτσι και σε άλλες δημιούργησε πολλές performance χρησιμοποιώντας αίμα. Σε ένα έργο με τίτλο *Clinton Piece, Dead on Street*, η καλλιτέχνης βρισκόταν ακίνητη σε μια λίμνη αίματος σαν να ήταν θύμα ατυχήματος ή εγκλήματος, ενώ ένας συμφοιτητής της στεκόταν από πάνω της και τραβούσε φωτογραφίες με μια κάμερα φλας σαν να κατέγραφε το ατύχημα για τον Τύπο ή την αστυνομία.



Εικόνα 20. Ana Mendieta,(1973) *Rape Performance*. Ανάκτηση από: <https://artblart.com/tag/ana-mendieta-rape-scene/>





Εικόνα 21. Ana Mendieta,(1973) *Clinton Piece, Dead on Street*. Ανάκτηση απο: <https://artblart.com/tag/ana-mendieta-rape-scene/>

Σε μία ακόμα performance της η Mendieta χύνει το αίμα ενός κόκορα πάνω στο γυμνό της σώμα, πριν κυλήσει κάτω ακουμπάει πάνω της τα φτερά του για να γίνει και η ίδια “ανθρώπινο πουλί”, μια θηλυκή εκδοχή του αρσενικού κόκορα που θυσιάστηκε στα τελετουργικά της Καραϊβικής Σαντερίας<sup>6</sup> της πατρίδας της Κούβας. Η Ana Mendieta μεχρι και σήμερα θεωρείται από τις σημαντικότερες καλλιτεχνίδες, ενώ πολλά έργα της εκτίθενται στο Μουσείο Tate Modern αλλά και στο Moma Museum.



Εικόνα 22. Ana Mendieta, (1972) *Untitled (Death of a Chicken)*. Ανάκτηση απο: <https://southamericacontemporaryart.wordpress.com/2014/06/17/ana-mendieta/>



Εικόνα 23. Ana Mendieta, (1972) *Untitled (Self-Portrait with Blood)*. Ανάκτηση απο: <https://www.barnebys.com/blog/the-provocative-art-and-cryptic-death-of-ana-mendieta>

<sup>6</sup> Η Καραϊβική Σαντερία είναι μια αφρικανική διασπορική θρησκεία που αναπτύχθηκε στην Κούβα στα τέλη του 19ου αιώνα. Προέκυψε μέσα από μια διαδικασία συγκρητισμού μεταξύ της παραδοσιακής Γιουρούμπας θρησκείας της Δυτικής Αφρικής, της Ρωμαιοκαθολικής μορφής του Χριστιανισμού και του Πνευματισμού. Η Σαντερία αναπτύχθηκε μεταξύ των αфро-κουβανικών κοινοτήτων μετά το δουλεμπόριο του Ατλαντικού τον 16ο έως τον 19ο αιώνα. Δημιουργήθηκε μέσω της ανάμιξης των παραδοσιακών θρησκειών που έφεραν στην Κούβα οι σκλαβωμένοι Δυτικοαφρικανοί, στην πλειονότητά τους Γιουρούμπα, και ο Ρωμαιοκαθολικισμός, η μόνη θρησκεία που επιτρέπεται νόμιμα στο νησί από την ισπανική αποικιακή κυβέρνηση.

### **Marina Abramović (1946-)**

Η Marina Abramović είναι Σέρβα καλλιτέχνης ιδεών και performance, γνωστή για την φιλανθρωπική της δράση, συγγραφέας και σκηνοθέτης. Το έργο της εξερευνά την τέχνη του σώματος, την τέχνη αντοχής και τη φεμινιστική τέχνη, τη σχέση μεταξύ του ερμηνευτή και του κοινού, τα όρια του σώματος και τις δυνατότητες του μυαλού. Όντας ενεργή για πάνω από τέσσερις δεκαετίες, η Abramović αναφέρεται στον εαυτό της ως «γιαγιά της performance». Πρωτοστάτησε σε μια νέα έννοια της ταυτότητας εισάγοντας τη συμμετοχή παρατηρητών, εστιάζοντας στην αντιμετώπιση του πόνου, του αίματος και των φυσικών ορίων του σώματος. Η Marina Abramović είναι ίσως η πιο διάσημη δημιουργός performance που εργάζεται μέχρι και σήμερα. Χρησιμοποιώντας τη διάρκεια, τον πόνο, τον κίνδυνο, την εξάντληση και τη συμμετοχή των θεατών, εργάζεται στα άκρα καθώς εξυφένει τη σχέση μεταξύ τέχνης και κοινού. Εξέθεσε στην Documenta το 1977, 1982 και 1992 και στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1976 και το 1997, όταν της απονεμήθηκε ο Χρυσός Λέων Καλύτερης Καλλιτέχνης. Το 2007, ίδρυσε το Ινστιτούτο Marina Abramović (MAI), ένα μη κερδοσκοπικό ίδρυμα για την performance. Παρακάτω θα δούμε κάποια από τα σημαντικά έργα της Marina Abramović ξεκινώντας από 1973 και το *Rhythm 10*. Η πρώτη της παράσταση στο Εδιμβούργο εξερεύνησε στοιχεία τελετουργίας και χειρονομίας. Χρησιμοποιώντας είκοσι μαχαίρια και δύο μαγνητόφωνα, η καλλιτέχνης έπαιξε το Ρωσικό παιχνίδι (γνωστό ως Ρωσική ρουλέτα), στο οποίο τα ρυθμικά τρυπήματα μαχαιριών στοχεύανε ανάμεσα στα δάχτυλα του χεριού της. Κάθε φορά που έκοβε τον εαυτό της, έπαιρνε ένα νέο μαχαίρι από τη σειρά των είκοσι μαχαιριών που είχε στήσει, κατέγραφε την επέμβαση και αφού κόπηκε είκοσι φορές, έπαιξε ξανά την κασέτα, άκουσε τους ήχους και προσπάθησε να επαναλάβει τις ίδιες κινήσεις, προσπαθώντας να επαναλάβει τα λάθη, συγχωνεύοντας το παρελθόν και το παρόν.



Εικόνα 24. Marina Abramović, (1973) *Rhythm 10*. Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

Ξεκίνησε να εξερευνήσει τους σωματικούς και ψυχικούς περιορισμούς του σώματος, τον πόνο και τους ήχους του μαχαιρώματος. Με αυτή την παράσταση η Abramović άρχισε να εξετάζει την κατάσταση της συνείδησης του ερμηνευτή. *«Μόλις μπίτε στην κατάσταση απόδοσης, μπορείτε να πιέσετε το σώμα σας να κάνει πράγματα που δεν θα μπορούσατε ποτέ να κάνετε κανονικά.»*<sup>27</sup>

Η σειρά Rhythm συνεχίστηκε με κάποιες ακόμα παραστάσεις με κύριο χαρακτηριστικό τους να είναι ο σωματικός πόνος και η διαδράση με το κοινό, για να κλείσει τελικά με την πιο γνωστή παράσταση από την σειρά αυτή, το Rhythm 0. Η Abramović σε αυτή την performance ανέθεσε έναν παθητικό ρόλο στον εαυτό της, με το κοινό να είναι η δύναμη που θα ενεργούσε πάνω της. Έτσι τοποθέτησε σε ένα τραπέζι 72 αντικείμενα που οι άνθρωποι μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν με όποιον τρόπο διάλεξαν. Μια πινακίδα τους ενημέρωνε ότι δεν είχαν καμία ευθύνη για καμία από τις ενέργειές τους. Μερικά από τα αντικείμενα θα μπορούσαν να δώσουν ευχαρίστηση, ενώ άλλα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να της προκαλέσουν πόνο ή να την βλάψουν. Ανάμεσά στα αντικείμενα ήταν ένα τριαντάφυλλο, ένα φτερό, μέλι, ένα μαστίγιο, ελαιόλαδο, ψαλίδι, ένα νυστέρι, ένα όπλο και μια σφαίρα. Για έξι ώρες η καλλιτέχνης επέτρεψε στα μέλη του κοινού να χειραγωγήσουν το σώμα και τις πράξεις της χωρίς συνέπειες. Αυτό δοκίμασε πόσο ευάλωτα και επιθετικά θα μπορούσαν να είναι τα ανθρώπινα υποκείμενα όταν οι πράξεις δεν έχουν κοινωνικές συνέπειες. Στην αρχή το κοινό δεν έκανε πολλά και ήταν εξαιρετικά παθητικό. Ωστόσο, καθώς άρχισε να συνειδητοποιεί ότι δεν υπήρχε όριο στις ενέργειές τους, άρχισε να γίνεται βάνουσο. Στο τέλος της παράστασης, το σώμα της γδύθηκε, της επιτέθηκαν και υποτιμήθηκε σε μια εικόνα που η Abramović περιέγραψε ως «Μαντόνα, μητέρα και πόρνη». Επιπλέον, έντονα ήταν τα σημάδια επιθετικότητας στο σώμα της. Υπήρχαν κοψίματα στο λαιμό της από μέλη του κοινού και τα ρούχα της κόπηκαν από το σώμα της. Με μια αρχική αποφασιστικότητα να ανακαλύψει πώς το κοινό ενεργεί χωρίς συνέπειες που συνδέονται με τις πράξεις του, συνειδητοποίησε στο τέλος ότι το κοινό θα μπορούσε κάλλιστα να την είχε σκοτώσει για τη δική του προσωπική απόλαυση. Επίσης η συγκεκριμένη παράσταση αντιπροσώπευε την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος, καθώς παραμένει ακίνητη και επιτρέπει στους θεατές να κάνουν ό,τι θέλουν με το σώμα της. Το κοινό ξεπερνά τα όρια του τι θα θεωρούσε κανείς αποδεκτό.

27. Artnet.(on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events> Ανάκτηση (4/3/2022).

Παρουσιάζοντας το σώμα της ως αντικείμενο, εξερευνά τα στοιχεία του κινδύνου και της σωματικής εξάντλησης. «Αυτό που έμαθα ήταν ότι... αν το αφήσεις στο κοινό, μπορεί να σε σκοτώσουν... Ένωσα πραγματικά παραβιασμένη: μου έκοψαν τα ρούχα, μου κόλλησαν αγκάθια τριαντάφυλλου στο στομάχι, Ένα άτομο έστρεψε το όπλο στο κεφάλι μου και ένα άλλο του το πήρε. Δημιουργήθηκε μια επιθετική ατμόσφαιρα. Μετά από ακριβώς 6 ώρες, όπως σχεδίαζα, σηκώθηκα όρθια και άρχισα να περπατάω προς το κοινό. Όλοι τράπηκαν σε φυγή για να ξεφύγουν από μια πραγματική σύγκρουση». <sup>28</sup>



Εικόνα 25. Marina Abramović, (1974) *Rhythm 0*. Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

28. Artnet.(on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events> Ανάκτηση (4/3/2022).

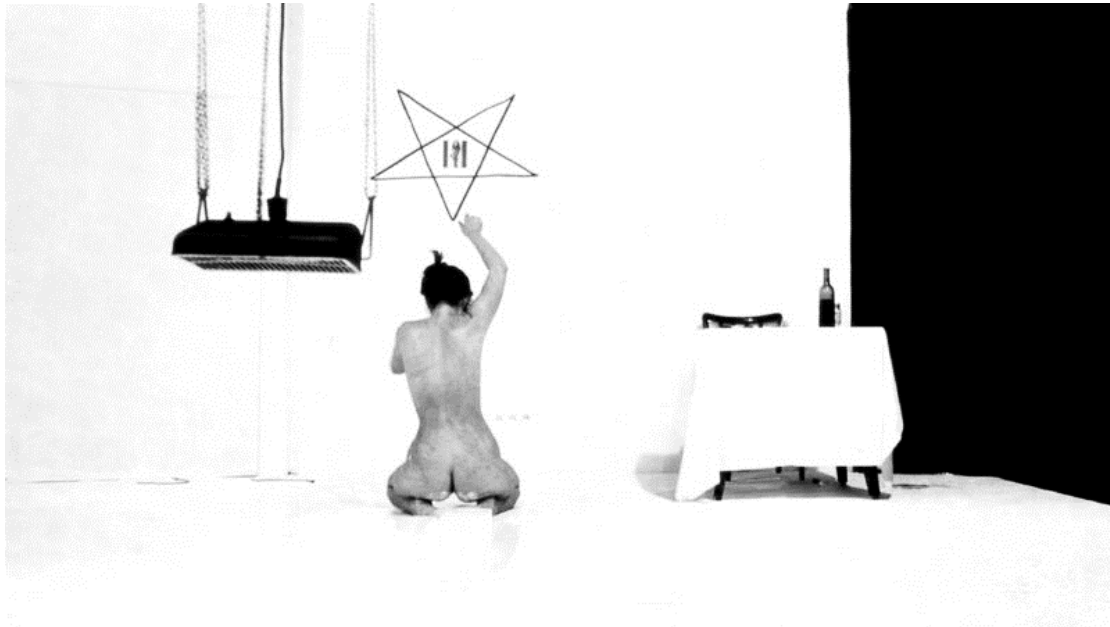


Εικόνα 26. Marina Abramović (1974), *Rhythm 0*. Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>



Εικόνα 27. Marina Abramović (1974), *Rhythm 0*. Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

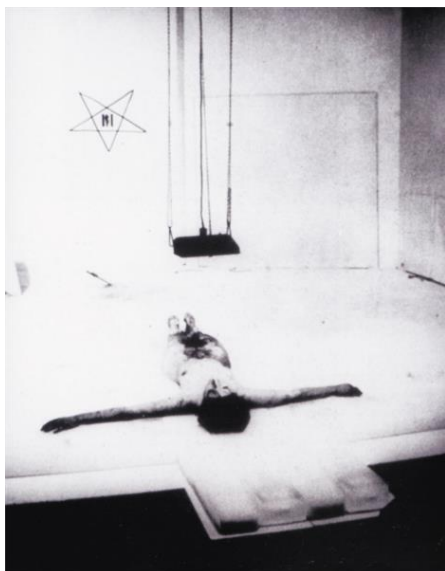
Την επόμενη χρονιά θα συνεχίσει με μία ακόμα πιο εκκεντρική και βίαιη παράσταση το *Thomas Lips*, η Marina Abramović αναλαμβάνει μια σειρά από ενέργειες που ωθούν τα σωματικά της όρια στα άκρα και τελικά καταλήγουν στην υπέρβαση των σωματικών της ορίων. Ξεκινά τρώγοντας 1 κιλό μέλι και ακολουθεί η κατανάλωση 1 λίτρου κόκκινου κρασιού. Στη συνέχεια, σπάει με το χέρι της το ποτήρι του κρασιού. Οι ενέργειες γίνονται πιο βίαιες και μαζοχιστικές όσο προχωράει η παράσταση, συμπεριλαμβανομένου, μια εικόνα που έχει γίνει εμβληματική στην ιστορία της performance, αυτή όπου κόβει ένα πεντάκτινο αστέρι στο στομάχι της με μια λεπίδα ξυραφιού.



Εικόνα 28. Marina Abramović, (1975) *Thomas Lips*. Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

Αναφερόμενη σε διάφορα χριστιανικά θέματα και τελετουργίες μετάνοιας, η ζωντανή παράσταση περιλαμβάνει επίσης την Abramović να μαστιγώνει τον εαυτό της μέχρι που τελικά ξαπλώνει σε έναν σταυρό από κομμάτια πάγου. Ενώ μια θερμάστρα είναι στραμμένη προς το στομάχι της, κάνοντας το κομμένο αστέρι να αιμορραγεί, ενώ το κάτω μέρος του σώματός της αρχίζει να παγώνει. Στην αρχική παράσταση του 1975, μετά από 30 λεπτά στα παγωμένα κομμάτια, η καλλιτέχνης παρασύρθηκε από μέλη του κοινού, που δεν άντεχαν άλλο την κατάσταση. Σε αυτό το σημείο, γίνεται σαφές ότι στο *Thomas Lips*, η Abramović όχι μόνο απειλεί την ακεραιότητα του σώματός της και, ως εκ τούτου, αποσταθεροποιεί τη δυαδική αντίθεση μεταξύ μέσα και έξω, αλλά αμφισβητεί επίσης τη διάκριση μεταξύ κοινού και ερμηνευτή. Όπως και σε άλλες παραστάσεις, τα μέλη του κοινού δεν μπορούν πλέον να κρύβονται πίσω από την παθητική τους ιδιότητα ως παρατηρητές, αλλά αναγκάζονται να πάρουν την απόφαση να παρέμβουν.





Εικόνα 29. Marina Abramović, (1975) *Thomas Lips*.

Ανάκτηση από

<http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>



Εικόνα 29. Marina Abramović, (1975) *Thomas Lips*.

Ανάκτηση από

<http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

Μια σημαντική επίσης performance για την Marina Abramović είναι το *Rest Energy* καθώς όπως και η ίδια έχει δηλώσει μαζί με το *Rhythm 0*, ήταν από τις πιο δύσκολες παραστάσεις της ζωής της, αφού και στα δύο δεν ήταν εκείνη επικεφαλής. Στη συγκεκριμένη performance όπου κρατάει 4 λεπτά, η Abramović και ο Ulay (επίσης καλλιτέχνης και ο τότε σύντροφός της), κρατάνε στην πραγματικότητα ένα τόξο με ένα ασφάλινο βέλος, με το βάρος του σώματός τους. Το βέλος αυτό έδειχνε την καρδιά της Abramović. Δύο μικρά μικρόφωνα τοποθετημένα κοντά στην καρδιά τους, έκαναν τους ίδιους αλλά και τους θεατές να μπορούν να ακούνε τους ήχους της καρδιάς που χτυπάει αλλά και την επιταχυνόμενη αναπνοή καθώς προχωρά η παράσταση. Μια παράσταση όπου μιλά πραγματικά για την πλήρη και απόλυτη εμπιστοσύνη.



Εικόνα 31. Marina Abramović, (1975), *Rest Energy*.

Ανάκτηση από <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/events>

## 2.

### ΤΟ CYBORG ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΗΣ DONNA J. HARAWAY

Ο όρος cyborg πρωτό εμφανίστηκε την δεκαετία του 1980, μέσω του “μανιφέστου” της ανθρωπολόγου Donna J. Haraway.<sup>7</sup> Το μανιφέστο της Haraway λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό με το πνεύμα της “θηλυκής γραφής” και τη χρήση μιας μη γραμμικής, επιλεκτικής και αυτοβιογραφικής γλώσσας για την περιγραφή της αλήθειας του νέου τύπου σώματος, του cyborg σώματος.

*«Το cyborg είναι ένας κυβερνο-οργανισμός, ένα υβρίδιο μηχανής και οργανισμού, ένα ον κοινωνικής πραγματικότητας όσο και ένα ον της φαντασίας.... Προς το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, την εποχή μας δηλαδή, μια μυθική εποχή, όπου είμαστε όλοι χίμαιρες, θεωρητικοποιημένα και κατασκευασμένα υβρίδια μηχανής και οργανισμού.*

*Εν συντομία, είμαστε όλοι cyborg. Το cyborg είναι η οντολογία μας, μας δίνει τις πολιτικές μας.»* (Haraway 1991).<sup>29</sup>

Η αναπαραγωγή του Cyborg δεν είναι συνδεδεμένη με την οργανική αναπαραγωγή. Η σύγχρονη παραγωγή μοιάζει περισσότερο με εργασία αποικισμού. Η βιοεξουσία του Michael Foucault είναι μια χαλαρή προαίσθηση της πολιτικής του cyborg, ένα πολύ ανοιχτό πεδίο, που κρύβει νοήματα και στοιχεία για την επερχόμενη σύγχρονη κοινωνία. Το cyborg είναι αποφασιστικά αφοσιωμένο στη μεροληψία, την ειρωνεία, την οικειότητα και τη διαστροφή. Είναι αντιπολιτευτικό, ουτοπικό και εντελώς χωρίς αθωότητα. Μη δομημένο πλέον από την πολικότητα του δημόσιου και του ιδιωτικού, ορίζει μια τεχνολογική έξαψη που βασίζεται εν μέρει σε μια επανάσταση των κοινωνικών σχέσεων, της εκκλησίας κ.ά. Η φύση και ο πολιτισμός αναθεωρούνται, το ένα δεν μπορεί πλέον να είναι ο πόρος για ιδιοποίηση ή ενσωμάτωση στο άλλο.

29. Donna J. Haraway, (1985) A Cyborg Manifesto. USA: Socialist Review press, pp 456.

<sup>7</sup> Η Donna J. Haraway (γεννημένη στις 6 Σεπτεμβρίου 1944) είναι Αμερικανίδα Καθηγήτρια στο Τμήμα Ιστορίας της Συνείδησης και στο Τμήμα Φεμινιστικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στο Σάντα Κρους, στις δυτικές Ηνωμένες Πολιτείες. Είναι διάσημη ερευνήτρια στον τομέα των σπουδών της επιστήμης και της τεχνολογίας, και περιγράφεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ως « φεμινίστρια και μεταμοντέρνα ». Η Χάραγουεϊ είναι συγγραφέας πολλών θεμελιωδών βιβλίων και δοκιμίων που συγκεντρώνουν ερωτήματα επιστήμης και φεμινισμού, όπως το « Μανιφέστο του Cyborg : Επιστήμη, τεχνολογία και σοσιαλιστικός-φεμινισμός στο τέλος του εικοστού αιώνα» (1985) και «Εμπλαισωμένες Γνώσεις : Το Ζήτημα της Επιστήμης στο Φεμινισμό και το Προνόμιο της Μερικής Προοπτικής "(1988). Για τη συνεισφορά της στη διασαύρωση της πληροφορικής και της φεμινιστικής θεωρίας, η Χάραγουεϊ αναφέρεται ευρέως σε έργα που σχετίζονται με την αλληλεπίδραση ανθρώπου - υπολογιστή (HCI).

Οι σχέσεις για το σχηματισμό ολότητων από μέρη, συμπεριλαμβανομένων εκείνων της πολικότητας και της ιεραρχικής κυριαρχίας, είναι επίμαχες στον κόσμο των cyborg. Οι μέχρι τότε ταυτότητες, όπως το φύλο, η φυλή, η κοινωνική τάξη, δεν μπορούν πλέον να θεμελιώσουν την ύπαρξή τους και την πίστη τους σε μια ουσιώδη ενότητα, παρά τους επίπονους αγώνες για την αναγνώριση και την ιστορική τους συγκρότηση. Μοιάζουν περισσότερο με ταυτότητες στρατηγικής σημασίας που έχουν επιβληθεί από τις αντιφατικές κοινωνικές πραγματικότητες της πατριαρχίας, της αποικιοκρατίας και του καπιταλισμού. Η κατάσταση της ύπαρξης ως «θηλυκό» δεν υπάρχει παρά σαν μια κατασκευασμένη πολυσύνθετη κατηγορία σε διαμφισβητούμενους έμφυλους επιστημονικούς λόγους και κοινωνικές πρακτικές. Η μετανεωτερική ταυτότητα άρχισε να διαμορφώνεται μέσω της ετερότητας, της διαφοράς και της ιδιαιτερότητας, όπως το παράδειγμα της ταυτότητας της «έγχρωμης γυναίκας», που ορίζεται μέσω της συνειδητής ιδιοποίησης της άρνησης. Ο αγώνας ενάντια στην ενότητα μέσω της κυριαρχίας ή μέσω της ενσωμάτωσης υπονομεύει όλους τους ισχυρισμούς περί οργανικής και φυσικής οπτικής, όπως και οι ριζοσπαστικοί φεμινισμοί έχουν υπονομεύσει τις δικές τους επιστημολογικές στρατηγικές, πράγμα που μας οδηγεί να φανταστούμε πιθανές ενότητες. Αυτή η προσπάθεια συγκρότησης επαναστατικών επιστημολογιών, ως επιτεύγματα για την αλλαγή του κόσμου, ανήκει στα στοιχεία κατάδειξης των ορίων ταύτισης. Οι cyborg φεμινίστριες αποφυσικοποιούν την κατηγορία «γυναίκα» καταδικάζοντας την αθωότητα και την επιμονή στην ιδιότητα του θύματος ως μοναδικά θεμέλια διορατικής παρατήρησης. Ο μαρξιστικός σοσιαλισμός αποκαλύπτει την ταξική δομή μέσω της μισθωτής εργασίας με συνέπεια την συστηματική αλλοτρίωση, καθώς ο εργάτης αποσυνδέεται από το προϊόν του. Με τον σοσιαλιστικό φεμινισμό διευρύνεται αυτή η σχέση μισθωτής εργασίας στο πλαίσιο της καπιταλιστικής πατριαρχίας. Η γυναικεία εργασία στο νοικοκυριό και στα πλαίσια της μητρότητας εισέρχονται στη θεωρία σύμφωνα με την αναλογία της μαρξιστικής έννοιας της εργασίας. Ο μαρξιστικός σοσιαλιστικός φεμινισμός οικοδομεί την ενότητα των γυναικών χωρίς να την φυσικοποιεί, αλλά την βασίζει στην οντολογική δομή της εργασίας, δηλαδή τις καθημερινές γυναικείες δραστηριότητες. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός συνιστά στην παραγωγή μιας θεωρίας περί εμπειρίας της γυναικείας ταυτότητας, που αποτελεί αποκαλυπτική καταστροφή για όλες τις επαναστατικές οπτικές.<sup>30</sup> Ο φεμινισμός δεν εξετάζει πρώτιστα την ταξική δομή, όπως ο μαρξισμός, αλλά την βιολογική και κοινωνική δομή του φύλου, τη γενεσιουργία, την αντρική συγκρότηση και τη σεξουαλική ιδιοποίηση των γυναικών. Σύμφωνα με την «οντολογία» της MacKinnon, *“η γυναίκα οικοδομείται ως ένα μη-υποκείμενο, μη οριζόμενο από την εργασία του εαυτού αλλά από την επιθυμία του άλλου.*

30. Catharine A. MacKinnon (1987), *Feminism Unmodified*, Uk: Harvard University Press, pp 832-833.

*Η φεμινιστική πρακτική αντιστοιχεί στην συνειδησιακή κατασκευή αυτής της μορφής. Και σε αυτόν τον φεμινισμό όμως, η σεξουαλική ιδιοποίηση αφορά την επιστημολογική υπόσταση της εργασίας. Η σεξουαλική αντικειμενοποίηση ως συνέπεια της δομής του βιολογικού και κοινωνικού φύλου έχει ως αποτέλεσμα την ψευδαίσθηση και την αφαίρεση".*<sup>31</sup>

Αυτές οι μελέτες των σοσιαλιστικών και φεμινιστικών αρχών οδηγούν την Haraway στην σχεδίαση ενός πίνακα ενοτήτων (πίνακας 1) που ονομάζει «πληροφορική της κυριαρχίας»<sup>32</sup>.

Κάποιες από αυτές τις συστοιχίες του πίνακα είναι οι εξής: αναπαράσταση-προσομίωση, οργανισμός-έμβια συνιστώσα οικοσυστήματος, φυσιολογία-μηχανική επικοινωνιών, παρακμή-απαρχαίωση, αναπαραγωγή-αντιγραφή, δημόσιο/ιδιωτικό-cyborg ιδιότητα του πολίτη, σεξ-γενετική μηχανική, εργασία-ρομποτική, νόηση-τεχνητή νοημοσύνη.

Όλα τα φυσικά στοιχεία μεταφέρονται σε έναν κόσμο μικροηλεκτρονικής και βιοτεχνολογικής πολιτικής. Η ποικιλομορφία του ανθρώπινου είδους διατυπώνεται με όρους συχνότητας των παραμέτρων, όπως η ομάδα αίματος ή ο δείκτης νοημοσύνης. Στη νέα πρακτική της πειραματικής εθνογραφίας, το σύμπαν των αντικειμένων που μπορεί να γίνει επιστημονικά γνωστό διατυπώνεται μέσω δυο cyborg σημειολογικών, με την μορφή ισάριθμων προβλημάτων στη μηχανική επικοινωνιών ή με τη μορφή θεωριών κειμένου.

31. Ό.π.

32. Donna J. Haraway, (1985) A Cyborg Manifesto. USA: Socialist Review press.

<b>ΠΑΛΙΕΣ ΙΕΡΑΡΧΙΚΕΣ ΚΥΡΙΑΡΧΙΕΣ</b>	<b>ΝΕΑ ΔΙΚΤΥΑ</b>
Αναπαράσταση	Προσομοίωση
Αστικό μυθιστόρημα, ρεαλισμός	Επιστημονική φαντασία, μεταμοντερνισμός
Οργανισμός	Έμβια συνιστώσα οικοσυστήματος
Βάθος, ακεραιότητα	Επιφάνεια, σύνορο
Θερμότητα	Θόρυβος
Βιολογία ως κλινική πρακτική	Βιολογία ως εγγραφή
Φυσιολογία	Μηχανική επικοινωνιών
Μικρή ομάδα	Υποσύστημα
Τελειότητα	Βελτιστοποίηση
Ευγονική	Έλεγχος πληθυσμών
Παρακμή	Απαρχαίωση
Υγιεινή	Διαχείριση πιέσεων
Μικροβιολογία, φυματίωση	Ανοσολογία, AIDS
Οργανικός καταμερισμός εργασίας	Εργονομία/κυβερνητική εργασία
Λειτουργική εξειδίκευση	Προκάτ συναρμολογημένη κατασκευή
Αναπαραγωγή	Αντιγραφή
Οργανική εξειδίκευση ως προς το ρόλο φύλλου	Βέλτιστές στρατηγικές γενετικής
Βιολογικός ντετερμινισμός	Εξελικτική αδράνεια, περιορισμοί
Κοινοτική οικολογία	Οικοσύστημα
Φυλετική αλυσίδα των όντων	Νεοϊμπεριαλισμός, ΟΗΕ, ανθρωπισμός
Επιστημονική διαχείριση στο εξωτερικό της χώρας/εργοστάσιο	Παγκόσμιο εργοστάσιο/οικιακή μονάδα παραγωγής μέσω πληροφοριακών συστημάτων
Οικογένια/αγορά/εργοστάσιο	Γυναίκες στο ολοκληρωμένο κύκλωμα
Οικογενειακός μισθός	Συγκρίσιμη αξία
Δημόσιο/ιδιωτικό	Cyborg ιδιότητα του πολίτη
Φύση/πολιτισμός	Πεδία διαφοράς
Συνεργασία	Εντατικοποίηση επικοινωνιών
Freud	Lacan

Σεξ	Γενετική μηχανή
Εργασία	Ρομποτική
Νόηση	Τεχνητή νοημοσύνη
Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος	Πόλεμος των Άστρων
Καπιταλιστική πατριαρχία των λευκών	Πληροφορική της κυριαρχίας

Πίνακας 1: Πίνακας «πληροφορικής της κυριαρχίας» της Donna Haraway

Αυτή η καταγραφή προτείνει πολλά ενδιαφέροντα πράγματα, πρώτον, τα “αντικείμενα” στη δεξιά πλευρά δεν μπορούν να κωδικοποιηθούν ως «φυσικά», μια συνειδητοποίηση που ανατρέπει τη νατουραλιστική κωδικοποίηση για την αριστερή πλευρά. Για τους φιλελεύθερους και τους ριζοσπάστες, η αναζήτηση για ολοκληρωμένα κοινωνικά συστήματα δίνει τη θέση της σε μια νέα πρακτική που ονομάζεται «πειραματική εθνογραφία»<sup>8</sup>, στην οποία ένα οργανικό αντικείμενο εστιάζει την προσοχή στο παιχνίδι της γραφής. Σε επίπεδο ιδεολογίας, βλέπουμε μεταφορές του ρατσισμού και της αποικιοκρατίας σε γλώσσες ανάπτυξης και υπανάπτυξης, ρυθμούς και περιορισμούς εκσυγχρονισμού. Οποιαδήποτε αντικείμενα ή άτομα μπορούν εύλογα να θεωρηθούν ως αποσυναρμολόγηση και επανασυναρμολόγηση. Καμία «φυσική» αρχιτεκτονική δεν περιορίζει το σχεδιασμό του συστήματος. Οι οικονομικές περιοχές σε όλες τις πόλεις του κόσμου, καθώς και οι ζώνες επεξεργασίας εξαγωγών και ελεύθερων συναλλαγών, διακηρύσσουν αυτό το στοιχειώδες γεγονός του όψιμου καπιταλισμού.

Θα πρέπει να περίμενε κανείς ότι οι στρατηγικές ελέγχου θα επικεντρώνονταν στις οριακές συνθήκες, τις διεπαφές, και στους ρυθμούς ροής κατά μήκος των συνόρων και όχι στην ακεραιότητα των φυσικών αντικειμένων. Η «ακεραιότητα» ή η «ελικρίνεια» του δυτικού εαυτού δίνει τη θέση της στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων και στα έμπειρα συστήματα. Για παράδειγμα, οι στρατηγικές ελέγχου που εφαρμόζονται στην ιδιότητα των γυναικών να γεννούν νέους ανθρώπους θα αναπτυχθούν στις γλώσσες του ελέγχου του πληθυσμού και της μεγιστοποίησης της επίτευξης στόχων για μεμονωμένους λήπτες αποφάσεων. Οι στρατηγικές ελέγχου θα διαμορφωθούν ως προς τα ποσοστά, το κόστος των περιορισμών, τους βαθμούς ελευθερίας. Τα ανθρώπινα όντα, όπως κάθε άλλο στοιχείο ή υποσύστημα, πρέπει να εντοπίζονται σε μια αρχιτεκτονική συστήματος, του οποίου οι βασικοί τρόποι

<sup>8</sup> Η πειραματική εθνογραφία είναι μια προσέγγιση για τη μελέτη και την ερμηνεία των πολιτισμών της καθημερινής ζωής που χρησιμοποιεί τις τεχνικές της πειραματικής δημιουργίας ταινιών, όπως το μοντάζ, τα μεμονωμένα πλάνα και ο σουρεαλισμός, για να δημιουργήσει νέους τρόπους να δούμε τον κόσμο γύρω μας.

λειτουργίας είναι πιθανολογικοί- στατιστικοί. Κανένα αντικείμενο, χώρος ή σώμα δεν είναι από μόνα τους ιερά, οποιοδήποτε στοιχείο μπορεί να διασυνδεθεί με οποιοδήποτε άλλο εάν το κατάλληλο πρότυπο, ο κατάλληλος κώδικας, κατασκευαστεί για την επεξεργασία σημάτων σε μια κοινή γλώσσα. Το cyborg δεν υπόκειται στη βιοεξουσία του Foucault, το cyborg προσομοιώνει την εξουσία, ένα πολύ πιο ισχυρό πεδίο επιχειρήσεων.

Ως εκ τούτου λοιπόν, αυτού του είδους η ανάλυση των επιστημονικών και πολιτιστικών αντικειμένων γνώσης που εμφανίστηκαν ιστορικά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο προετοιμάζει να παρατηρήσουμε ορισμένες σημαντικές ανεπάρκειες στη φεμινιστική ανάλυση που συνέχισαν ως οργανικοί, ιεραρχικοί δυϊσμοί να διατάσσουν τον λόγο στη «Δύση» από τον Αριστοτέλη ακόμα.

## 2.1.

### CYBORG PERFORMANCE

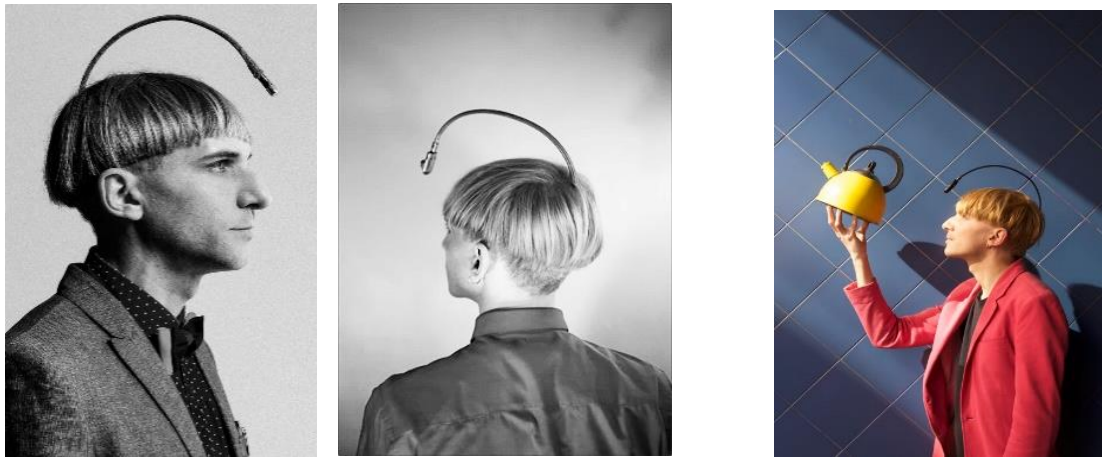
Η τέχνη του Cyborg Performance, επίσης γνωστή ως κυβοργισμός, είναι ένα κίνημα τέχνης που ξεκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του 2000 στη Βρετανία. Βασίζεται στη δημιουργία και προσθήκη νέων αισθήσεων στο σώμα μέσω κυβοργισμικών εμφυτευμάτων και στη δημιουργία έργων τέχνης μέσω νέων αισθήσεων. Τα έργα τέχνης Cyborg δημιουργούνται από καλλιτέχνες cyborg, καλλιτέχνες των οποίων οι αισθήσεις έχουν ενισχυθεί οικειοθελώς μέσω κυβοργισμικών εμφυτευμάτων. Οι τεχνολογίες μέσω του σώματος, όπως οι προθέσεις και οι βιοαισθητήρες, είναι ενεργές μέσα πειραματισμού: επιτρέπουν στις μορφές υβριδικής ενσωμάτωσης όπως το cyborg, να διεισδύσουν στο πλαίσιο του κανονιστικού κοινωνικού μας πλαισίου. Το να μιλά κάποιος για σωματική πολιτική σημαίνει επομένως, για τις τεχνολογίες του σώματος. Οι θεωρίες και οι πρακτικές απόδοσης αυτής της Τέχνης προσφέρουν γόνιμο έδαφος πειραματισμού. Ωστόσο, υπάρχει μια τάση να πλαισιώνει το σώμα η τεχνολογία είτε με τη μορφή υλικών προεκτάσεων του σώματός του είτε με τη μορφή εξωτερικών αντικειμένων. Το κλειδί σε αυτό το επιχείρημα είναι η έννοια της αυτοματικότητας, καθετί δηλαδή που θα πραγματοποιείται χωρίς να περιλαμβάνει κάποια σκέψη ή θέληση, μια υποκειμενική μορφή ψυχικού συντονισμού με ιδιαίτερη οργανική τεχνική. Η επιτελεσματικότητα ορισμένων σωματικών ορίων επιτρέπει μορφές ανθρώπινης συνεξάρτησης με τις μηχανές, όπου το σώμα και η τεχνολογία επηρεάζουν το ένα το άλλο μέσω της πειθαρχίας των σωμάτων. Αυτό αποκαλύπτει μια εγγενώς υβριδική και σχεσιακή σωματικότητα, η οποία συγχέει τα όρια μεταξύ ανθρώπινου και τεχνικού, υλικού και άυλου, αντιληπτικού και ψυχολογικού, συνειδητού και προ συνειδητού.

Παρακάτω θα παρουσιάσουμε μερικά παραδείγματα γνωστών cyborg καλλιτεχνών που έμειναν στην ιστορία για τις cyborg επεμβάσεις στα σώματά τους :



### **Neil Harbisson (1984-)**

Ισπανικής καταγωγής, Βρετανο-Ιρλανδός είναι ο πρώτος άνθρωπος στον κόσμο με εμφυτευμένη κεραία στο κρανίο του, αναγνωρίζεται νομικά ως cyborg από την κυβέρνηση. Η κεραία του στέλνει ακουστικούς κραδασμούς μέσω του κρανίου του για να του αναφέρει πληροφορίες. Αυτή η διαδικασία περιλαμβάνει μετρήσεις ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας, τηλεφωνικές κλήσεις και μουσική, καθώς και βίντεο ή εικόνες που μεταφράζονται σε ηχητικές δονήσεις. Η κεραία του με δυνατότητα WiFi του επιτρέπει επίσης να λαμβάνει σήματα και δεδομένα από δορυφόρους.



Εικόνα 32. Neil Harbisson, (2016). Ανάκτηση από <https://thinkingheads.com/en/speakers/neil-harbisson/>

### **Manel De Aquas (1996-)**

Καταλανός φωτογράφος που ανέπτυξε πτερύγια που του επιτρέπουν να αντλαμβάνεται την ατμοσφαιρική πίεση, την υγρασία και τη θερμοκρασία μέσα από μερικά εμφυτεύματα σε κάθε πλευρά του κεφαλιού του.



Εικόνα 33. Manel De Aquas, (2015). Ανάκτηση από: <https://www.inmynature.areweeurope.com/water-route-manel-de-aguas/>

### **Moon Ribas (1985-)**

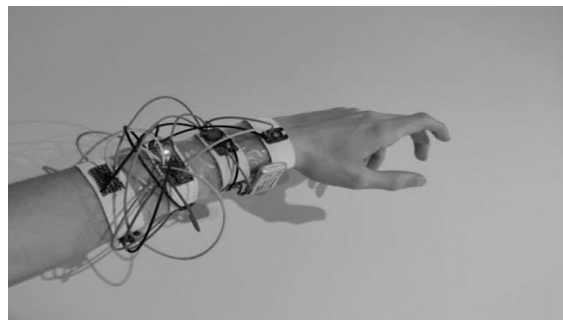
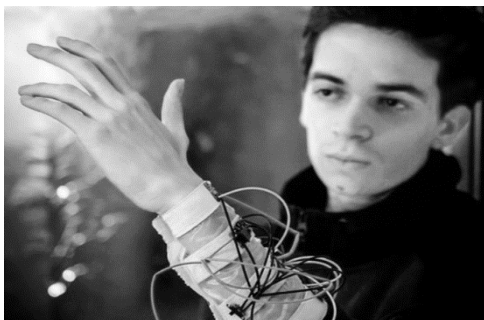
Ισπανίδα avant-garde καλλιτέχνη και ακτιβίστρια του cyborg, γνωστή για την ανάπτυξη και την εμφύτευση διαδικτυακών σεισμικών αισθητήρων στα πόδια της που της επιτρέπουν να αισθάνεται τους σεισμούς μέσω των δονήσεων. Πρόκειται για την πρώτη γυναίκα cyborg στον κόσμο. Είναι συν ιδρύτρια του Cyborg Foundation, ενός διεθνούς οργανισμού που ενθαρρύνει τους ανθρώπους να γίνουν cyborg και προωθεί τον κυβοργισμό ως κίνημα τέχνης. Τα χορογραφικά της έργα βασίζονται στην εξερεύνηση νέων κινήσεων που αναπτύσσονται με την προσθήκη νέων αισθήσεων ή αισθητηριακών προεκτάσεων στον χορευτή.



Εικόνα 34. Moon Ribas, (2015). Ανάκτηση από: <https://edition.cnn.com/style/article/moon-ribas-cyborg-smart-creativity/index.html>

### **Pau Prats (1987-)**

Ο Cyborg καλλιτέχνης από τη Βαρκελώνη μπορεί να αντιληφθεί την υπεριώδη ακτινοβολία. Αυτό που αρχικά ξεκίνησε ως βασική έρευνα για το τελευταίο έτος της γυμνασιακής του εκπαίδευσης, έγινε ένα καλλιτεχνικό ταξίδι στα σύνορα της μελλοντικής ανθρώπινης εξέλιξης. Ο 18χρονος Καταλανός είναι μέλος της Transpecies Society, ενός διεπιστημονικού συλλογικού και κοινωνικού οργανισμού που εξερευνά νέες αισθήσεις και όργανα ενώ υποστηρίζει μη ανθρώπινες ταυτότητες.



Εικόνα 35. Pau Prats, (2019). Ανάκτηση από: <https://biohackinfo.com/news-pau-prats-uv-ultraviolet-sense/>

**Kai Landre (1990-)**

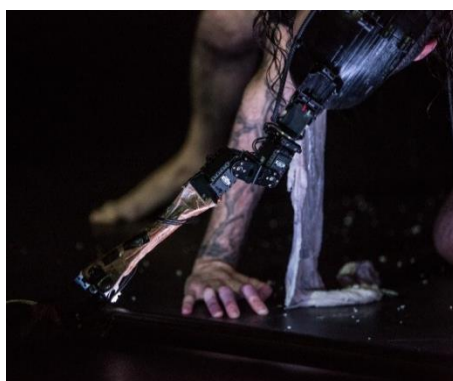
Βρετανός μουσικός που μπορεί να ακούσει το σύμπαν όχι μεταφορικά, αλλά κυριολεκτικά. Έχει μια 6η αίσθηση, την οποία διάλεξε και σχεδίασε ο ίδιος: Την Κοσμική Αίσθηση. Αυτό το νέο κυβερνητικό όργανο που έχει εμφυτεύσει στον εαυτό του, του επιτρέπει να αντιλαμβάνεται και να αντιλαμβάνεται τις Κοσμικές Ακτίνες του Σύμπαντος.



Εικόνα 36. Kai Landre, (2018). Ανάκτηση από: <https://nextnature.net/magazine/story/2021/an-interview-with-a-cyborg>

**Marco Donnarumma (1984-)**

Με καταγωγή από την Ιταλία, είναι καλλιτέχνης, ερμηνευτής, σκηνοθέτης και μελετητής, τα συνδυάζει όλα σε σύγχρονες παραστάσεις, από τις αρχές της δεκαετίας του 2000. Χειρίζεται σώματα, δημιουργεί χορογραφίες, μηχανουργεί μηχανές και συνθέτει ήχους, συνδυάζοντας έτσι κλάδους και τεχνικές, μέσα από αναδυόμενες τεχνολογίες σε μια ονειρική, αισθησιακή, ασυμβίβαστη αισθητική. Είναι διεθνώς αναγνωρισμένος για τις ατομικές του παραστάσεις, σκηνικές παραγωγές και εγκαταστάσεις που αψηφούν τα είδη, και όπου το σώμα γίνεται μια γλώσσα που μεταμορφώνεται για να σχολιάζει κριτικά, τη τελετουργία, τη δύναμη και τη τεχνολογία. Ο τελευταίος κύκλος χοροθεατρικών παραγωγών, παραστάσεων και ρομποτικών εγκαταστάσεων του Donnarumma έχει τον τίτλο 7 Configurations. Αναλύει τις συγκρούσεις μεταξύ AI (Artificial intelligence) και σωματικής πολιτικής μέσω χορογραφικών μεθόδων ανθρώπου-μηχανής που στοχεύουν στον πειραματισμό με τις σωματικές και ψυχολογικές σχέσεις τεσσάρων ανθρώπινων ερμηνειών και έξι προσθετικών τεχνητής νοημοσύνης. Το 2019, ίδρυσε την ομάδα καλλιτεχνών performance Fronte Vacuo με τη Margherita Pevere και τον Andrea Familiarì. Η σειρά τους Humane Methods αποτελείται από υβριδικά γεγονότα ζωντανής τέχνης ως κοινωνικά πειράματα, όπου άνθρωποι-ερμηνευτές και κοινό, μη ανθρώπινοι οργανισμοί και μηχανές, οδηγούμενοι από τεχνητή νοημοσύνη εκθέτουν τη βία των σημερινών αλγοριθμικών κοινωνιών.



Εικόνα 37. Marco Donnarumma, (2016). Ανάκτηση από: <https://marcodonnarumma.com/>

### **Stelarc (1972-)**

Γεννημένος Στέλιος Αρκαδίου με καταγωγή από τη Λεμεσό άλλαξε νομικά το όνομά του το 1972. Είναι ένας Αυστραλός καλλιτέχνης με καταγωγή από την Κύπρο, μεγαλωμένος στο προάστιο Sunshine της Μελβούρνης, του οποίου τα έργα επικεντρώνονται σε μεγάλο βαθμό στην επέκταση των ικανοτήτων του ανθρώπινου σώματος. Είναι γνωστός για τα άκρα, από επιθετικές εθελοντικές χειρουργικές επεμβάσεις και ρομποτικά τρίτα χέρια μέχρι αναρτήσεις και προσθετικά μέλη. Για περισσότερες από τέσσερις δεκαετίες, έχει χρησιμοποιήσει το σώμα του ως καμβά για τέχνη στα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας. Μιλάει για τους καλλιτέχνες ως συστήματα έγκαιρης προειδοποίησης, την ανάπτυξη ενός δεύτερου δέρματος και το μέλλον του έργου του "Ear on Arm", στο οποίο ένα εν μέρει χειρουργικά κατασκευασμένο, κυτταρικό τρίτο αυτί έχει ριζώσει στον αντιβράχιο του (το μέρος του άνω άκρου από τον αγκώνα έως τον καρπό).

Ως εκ τούτου, τα περισσότερα κομμάτια της έρευνας αλλά και της performance του επικεντρώνονται στην ιδέα του ότι «το ανθρώπινο σώμα είναι ξεπερασμένο». Μέχρι το 2007 κατείχε τη θέση του Principal Research Fellow στη Μονάδα Ψηφιακής Έρευνας των Τεχνών του Παραστατικού στο Nottingham Trent University στο Nottingham της Αγγλίας. Αυτήν τη στιγμή προωθεί την έρευνά του στο Πανεπιστήμιο Curtin στη Δυτική Αυστραλία.



Εικόνα 38. Stelarc, (2012). Ανάκτηση από: <http://stelarc.org/> .php

### 3.

## Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ “ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ”

Το σωματικό θέατρο, είναι ένα θέατρο της φόρμας και της μορφής, της παρουσίας και της απουσίας. Το Σωματικό θέατρο ή το **Physical theatre** όπως μεταφράζεται στη διεθνή γλώσσα, είναι ένα είδος θεατρικής παράστασης που περιλαμβάνει την αφήγηση κυρίως μέσω της σωματικής κίνησης. Αν και αρκετοί κλάδοι του θεάτρου περιγράφονται συχνά ως «σωματικό θέατρο», η χαρακτηριστική πτυχή του είδους είναι η εξάρτηση από τη φυσική κίνηση των ερμηνευτών μέσω του σώματός τους, χωρίς αυτό να περιλαμβάνει συνδυασμό κείμενων ή μετάδοση αφήγησης. Οι ερμηνευτές μπορούν να επικοινωνούν μέσω διαφόρων χειρονομιών του σώματος (συμπεριλαμβανομένης της χρήσης του σώματος για την απεικόνιση συναισθημάτων).<sup>33</sup> Το σύγχρονο σωματικό θέατρο έχει αναπτυχθεί από μια ποικιλία καταβολών. Οι σχολές μίμου και θεατρικού κλόουν, όπως η *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* στο Παρίσι, είχαν μεγάλη επιρροή σε πολλές σύγχρονες εκφράσεις του σωματικού θεάτρου. Ο σύγχρονος χορός έχει επίσης μια ισχυρή επιρροή σε αυτό που θεωρούμε σωματικό θέατρο, εν μέρει επειδή το μεγαλύτερο μέρος του σωματικού θεάτρου απαιτεί από τους ηθοποιούς να έχουν ένα ορισμένο επίπεδο σωματικού ελέγχου και ευελιξίας. Αυτές οι ιδιότητες σπάνια συναντώνται σε εκείνους που δεν έχουν κάποιου είδους κινητικό υπόβαθρο. Το σωματικό θέατρο έχει επίσης ισχυρές ρίζες σε πιο παλιές παραδόσεις όπως η *Commedia dell'arte*<sup>9</sup>, αλλά επίσης και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ιδιαίτερα το θέατρο του Αριστοφάνη<sup>34</sup>. Πιο συγκεκριμένα οι πρώτες αναφορές που συγχέουν το σωματικό θέατρο με τη χώρα μας είναι το 5<sup>ο</sup> αιώνα π.χ με την μορφή του μίμου. Ο ίδιος αφηγείται άμεσα μια ιστορία, χρησιμοποιώντας το σώμα του και κυρίως χειρονομίες. Ο λόγος εκλείπει εντελώς ή χρησιμεύει απλά για να παρουσιάσει και να συνδέσει τις πράξεις μεταξύ τους.

33. City Academy (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.city-academy.com/news/what-is-physical-theatre/> Ανάκτηση (6/3/2022).

34. Theodoros Grammatas (on line). Διαθέσιμο στη σελίδα <https://theodorigrammatas.com/el/%CF%81%CE%B9%CE%B6%CE%B5%CF%83-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-> . Ανάκτηση (6/3/2022)

<sup>9</sup> Το *Commedia dell'arte* είναι ένα είδος θεάτρου, με καταγωγή από την Ιταλία που ήταν δημοφιλές σε όλη την Ευρώπη μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα. Χαρακτηρίζεται από καλυμμένους «τύπους» - ηθοποιούς, και αυτοσχέδιες παραστάσεις βασισμένες σε σκίτσα ή σενάρια. Οι είσοδοι και οι έξοδοι των χαρακτήρων είναι σεναριακές. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της *commedia dell'arte*, είναι το *lazzo*, ένα αστείο δηλαδή, ή «κάτι ανόητο ή πνευματώδες», συνήθως πολύ γνωστό στους ερμηνευτές και σε κάποιο βαθμό μια σεναριακή ρουτίνα. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κωμωδίας είναι η παντομίμα, η οποία χρησιμοποιείται κυρίως από τον χαρακτήρα *Arlecchino*, τώρα περισσότερο γνωστό ως *Αρλεκίνος*.

Στη συνέχεια, οι αρχαίες τραγωδίες που γινόντουσαν την περίοδο των έν ἄστει Διονύσια (λαμπερή γιορτή κατά την οποία τελούνταν στην αρχή της Άνοιξης και εισήγαγε τραγωδίες και διθυραμβικούς χορούς) δείχνει ότι την περίοδο εκείνη δεν υπήρχε σκηνοθεσία και έτσι η ανάθεση συγκεκριμένου τύπου ερμηνευτικής γραμμής αναθέτονταν στον εκάστοτε ποιητή. Σύμφωνα με μαρτυρίες που έχουμε από απεικονίσεις αγγείων, διακρίνεται η έντονη σωματοποίηση του ρόλου, με χειρονομίες, προσωπεία και ενδύματα που πρόδιδαν έντονη θεατρικότητα και σωματικότητα.

Στη διεθνή σκηνή πρωτοπόρος του σωματικού θεάτρου, ο άνθρωπος που οραματίστηκε ένα θέατρο απολύτως σωματικό, το περίφημο *Θέατρο της Σκληρότητας*, (Theatre of Cruelty) είναι ο Antonin Artaud (1896-1948). Υποστήριζε ότι το θέατρο πρέπει να ξεφύγει από τις ευκολίες και να δημιουργήσει μια γλώσσα «έν χορώ», ένα θέατρο το οποίο θα πλάσει ένα μεταφυσικό λεξιλόγιο, της χειρονομίας και της έκφρασης, ένα θέατρο που έχει ως κεφαλή του το σώμα, την κίνηση και την χειρονομία. Ήταν Γάλλος συγγραφέας, ποιητής, δραματουργός, εικαστικός, δοκιμογράφος, ηθοποιός και σκηνοθέτης θεάτρου, ευρέως αναγνωρισμένος ως μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του 20<sup>ου</sup>. Είναι ιδιαίτερα γνωστός για τα ακατέργαστα, σουρεαλιστικά και παραβατικά του θέματα. Έγραψε πειραματικά κείμενα με θέματα ενδοσκοπήσης, μυστικισμού, χρήσης ναρκωτικών, ανορθόδοξων πολιτικών και των προσωπικών του εμπειριών με τη σχιζοφρένεια. Ο ίδιος θέτει ένα καλλιτεχνικό και ρητορικό ζήτημα λέγοντας:

*«Βέβαια γνωρίζω καλά πως η γλώσσα της χειρονομίας και της στάσης, ο χορός, η μουσική είναι λιγότερο ικανές να διευκρινίσουν έναν χαρακτήρα, να αφηγηθούν τις σκέψεις ενός ατόμου, να εκθέσουν συνειδησιακές καταστάσεις με την ακρίβεια και την καθαρότητα που θα το κάνει η γλώσσα των λέξεων. Όμως, ποιος το είπε ότι το θέατρο δημιουργήθηκε με προορισμό να κάνει αναλύσεις χαρακτήρων, να λύνει τις ανθρώπινες συγκρούσεις ανάμεσα στον έρωτα και το καθήκον ας πούμε, ποιος το είπε τάχα ότι προορισμός του θεάτρου είναι να μάχεται για προβλήματα επίκαιρα είτε ψυχολογικά, αυτά που έχει μονοπώλιο το σύγχρονό μας θέατρο;»<sup>35</sup>*

35. Poetry Foundation (on line). Διαθέσιμο στη σελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud> Ανάκτηση (6/3/2022)



Εικόνα 39. Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, (1927).  
Ανάκτηση από:  
<https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>



Εικόνα 40. Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, (1927).  
Ανάκτηση από:  
<https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud>

Συνεχίζοντας, και αναλύοντας τον τρόπο ερμηνείας ενός εναλλακτικού θεάτρου, με μοχλό το "βάρος" του σώματος που θα στοχεύει κυρίως στην πολιτική, κοινωνική, προσωπική και υπαρξιακή αφύπνιση του θεατή φτάνουμε στην περίφημη μορφή του Vsevolod Meyerhold (Βζέβολοντ Μέγιερχολντ) (1874-1940). Ο Meyerhold άνησε την εποχή της Ρωσικής Πρωτοπορίας το 1917, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση. Τάσσονταν υπέρ της πολιτικής, που θα σεβόταν τον επαναστατικό αγώνα των λαϊκών στρωμάτων. Ο Meyerhold τότε ιδρύει το "θέατρο του Οκτώβρη" (1917). Μέσα από τους πειραματισμούς ο Meyerhold θα καταλήξει στη «βιο-μηχανική»<sup>10</sup> του μέθοδο. Το όραμα για ένα στυλιζαρισμένο θέατρο, όπου θα απουσιάζει η θεατρική αυλαία και θα περιλαμβάνει, υπαινικτικά σκηνικά που θυμίζουν πολύ την κονστρουκτιβιστική τέχνη. «Χρειαζόμαστε ένα θέατρο το οποίο θα αψηφά τον νατουραλισμό και θα προάγει την πλαστικότητα του ηθοποιού, τον ρυθμό και τη φωνή του, με σκοπό την άμεση συμμετοχή του θεατή στη θεατρική δράση και την κοινωνικοπολιτική του αφύπνιση.»<sup>36</sup>

36. James M. Symons,(1971). *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: Post-revolutionary Productions, 1920-32.*

<sup>10</sup> Η Βιο-μηχανική, ήταν ένας συνδυασμός στρατιωτικών ασκήσεων και άλγεβρας. Θεωρούσε το ανθρώπινο κορμί, πάνω κάτω σαν ένα ρομπότ, που πιστόνια του κι έμβολά του ήταν οι μυς και οι τένοντες. Το κλειδί της επιτυχίας ενός ηθοποιού ήταν η συνεχής φυσική άσκηση. Ψυχολογικό θεμέλιο του συστήματος αποτελούσε η θεωρία των αντανακλαστικών, "ο ηθοποιός πρέπει να 'ναι ικανός να αντιδρά σαν ελατήριο". Υπήρχαν κι άλλα σημαντικά συστατικά στη μέθοδο του Μέγιερχολντ. Ο Ταιηλορισμός για παράδειγμα, η μελέτη των φυσικών κινήσεων των εργαζομένων, που εφευρέθηκε στη Αμερική με σκοπό την αύξηση της παραγωγής κι εκλαϊκεύτηκε στη Ρωσία μετά την επανάσταση.





Εικόνα 41. Vsevolod Meyerhold, (1930), *Biomechanics method Theater*. Ανάκτηση από: [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Vsevolod\\_Meyerhold](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Vsevolod_Meyerhold)

Δεν θα μπορούσε φυσικά να λείπει από τις θεατρικές μας αναφορές όσον αφορά το Σωματικό θέατρο το όνομα του Jerzy Grotowski (1933-1999).

Με το σύγγραμμα του "*Για ένα φτωχό θέατρο*", ο Grotowski υποστήριζε ένα θέατρο λιτό από σκηνικά μέσα, κουστούμια, ηχητικά και φωτιστικά εφέ αλλά πλούσιο σε εκφραστικά μέσα. Υποστήριζε μια νέα εποχή η οποία θα περιλαμβάνει μια "ζωντανή" μάσκα η οποία θα χτίζεται με τις γκριμάτσες του ηθοποιού. Έπειτα, τα διάφορα μέρη του σώματος θα πρόσφεραν διέξοδο στα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού με κινητήριο δύναμη τις χειρονομίες, την στάση και το ρυθμό. Η γλώσσα θα εξέλειπε και θα έπαιρναν την θέση της οι ασυνάρτητες κραυγές, το τραύλισμα ενός μωρού, η ποιητική απαγγελία, οι κραυγές ζώων και οι λειτουργικοί ύμνοι. Όλα τα παραπάνω στόχευαν στην διάλυση των στερεοτύπων του θεάτρου και την προάσπιση ενός θεάτρου χωρίς όρια και περιορισμούς με έναν θεατή σε εγρήγορση.<sup>37</sup>

37. Jerzy Grotowski (2010), *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ Μιλτιάδης Κώστας, Αθήνα : Κορότζης.



Εικόνα 42. Jerzy Grotowski, (1967), Poor Theater. Ανάκτηση από: <https://bit.ly/3kPqNir>



Εικόνα 43. Jerzy Grotowski, (1970), Poor Theater.

Ανάκτηση από: <https://bit.ly/3kPqNir>



Τελευταία αναφορά μας βρίσκεται ο Peter Brook (1925-2015). Στη θεατρική του ταυτότητα είναι ξεκάθαρη η επιρροή που δέχτηκε από τον Artaud, τον Meyerhold και άλλους σημαντικούς σκηνοθέτες και ηθοποιούς που ασχολήθηκαν με το Σωματικό εναλλακτικό θέατρο. Ο ίδιος πάλεψε για ένα θέατρο φόρμας, το οποίο θα προωθεί την σιωπή και όχι τον λόγο, μια γλώσσα μουσικής που θα βγαίνει από τις πράξεις του σώματος, θα περιέχει ρυθμό, κίνηση, και χειρονομία και θα έχει σαν αποτέλεσμα την αντίσταση, την πάλη του σώματος καθώς και την μυϊκή απελευθέρωση, σαν γλώσσα, έκφραση και όχι σαν εκγύμναση. Για τον Brook, η ανθρώπινη σύνδεση είναι η ουσία του καλού θεάτρου. Εγκατέλειψε τις συμβατικές μεθόδους υποκριτικής, σκηνοθεσίας και ερμηνείας. Αντικατέστησε τα ρεαλιστικά σκηνικά, με τολμηρή σκηνογραφία που συχνά αποκάλυπτε τους μηχανισμούς της σκηνής και δημιουργούσε εκπληκτικά οπτικά εφέ. Χρησιμοποιούσε συχνά ακροβατικά και εξαιρετικά φυσικά στοιχεία στις παραστάσεις του, μετατοπίζοντας την έμφαση από τον λόγο στη δράση. Μια άσκηση που ζητούσε συχνά ο Brook από τους ηθοποιούς του ήταν να προσπαθήσουν να απεικονίσουν μια συγκεκριμένη κατάσταση χωρίς να χρησιμοποιήσουν καθόλου τη σωματικότητα τους, ο ίδιος είχε πει για αυτό:

*«Βάλαμε έναν ηθοποιό απέναντί μας, του ζητήσαμε να φανταστεί μια δραματική κατάσταση που δεν περιελάμβανε καμία σωματική κίνηση, μετά προσπαθήσαμε όλοι να καταλάβουμε σε ποια κατάσταση βρισκόταν. Φυσικά, αυτό ήταν αδύνατο, αυτό ήταν και το ζητούμενο της άσκησης, δεν υπάρχει θέατρο, χωρίς σωματικότητα.»<sup>38</sup>*



Εικόνα 43. Peter Brook, (1975). Ανάκτηση από: <https://bit.ly/3kPgNir>

38. Inquiries Journal (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://bit.ly/3LXrq5i> Ανάκτηση (9/3/2022).

Σε σχέση με την body performance όπως είδαμε και σε παραπάνω κεφάλαια, όπου θέτει επίσης το σώμα στο επίκεντρο, ανήκει επί το πλείστον στην δεκαετία του '60, το σωματικό θέατρο ξεκίνησε από τα αρχαία χρόνια από τον μίμο και συνεχίστηκε με διάφορες αναμορφώσεις. Βρίσκεται στα όρια του νεωτερικού και του μετανεωτερικού. Η performance παρουσιάζει ένα σώμα τσακισμένο. Δεν παρουσιάζει ένα ωραιοποιημένο σώμα, αυτό του αρχαίου ελληνικού κάλλους. Το σώμα της performance αντιτίθεται στο ωραίο εξωτερικό περίβλημα του σώματος και αντιστέκεται στην ασχήμια της ψυχής. Είναι ένα σώμα που πάσχει και πάλλεται ενάντια σε οποιαδήποτε κοινωνική, πολιτική και προσωπική καταπίεση. Είναι ένα πολιτικό, ιδεολογικό σώμα που διαμαρτύρεται. Ένα σώμα κατά του πλασματικά ωραίου και υγιούς.

Από τα παραπάνω λοιπόν συμπεραίνουμε ότι η τέχνη αναπτύσσεται μέσα από περιόδους κρίσης, και το σώμα του καλλιτέχνη πάντα πάλλεται, αντιστέκεται και εξεγείρεται μέσα από διάφορες μορφές έκφρασης. Το σώμα είναι αυτό που κατέχουμε και δεν μπορεί να ανήκει σε κανέναν άλλο παρά μόνο σε εμάς, ανά αιώνες έχει υποστεί κακουχίες, βασανιστήρια και εξευτελισμό. Αλλά έρχεται και η σειρά του για να δείξει τη ρώμη του, το κάλλος του, την ιδεολογία του μέσα από την τέχνη, είτε δια μαρτυρώντας είτε εκθέτοντας είτε παίζοντας μια προσωπική, πολιτική και κοινωνική ιδέα. Το σώμα μας έχει δύναμη και έκφραση.

# 3 ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΤΕΧΝΗ ΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

## | VIDEO ART |

---

Το video art ή η βιντεοτέχνη όπως μεταφράζεται στα ελληνικά, είναι μια μορφή τέχνης που βασίζεται στη χρήση της τεχνολογίας βίντεο ως οπτικού και ακουστικού μέσου. Το video art εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960, καθώς η νέα καταναλωτική τεχνολογία βίντεο, όπως τα μαγνητόφωνα, έγινε διαθέσιμη εκτός εταιρικής μετάδοσης. Το video art μπορεί να πάρει πολλές μορφές, από εγγραφές που μεταδίδονται απλά σαν κινούμενες εικόνες, εγκαταστάσεις που προβάλλονται σε αίθουσες τέχνης ή μουσεία, έργα που μεταδίδονται στο διαδίκτυο και παραστάσεις που μπορεί να περιλαμβάνουν μία ή περισσότερες συσκευές τηλεόρασης, οθόνες βίντεο και προβολές, που προβάλλουν ζωντανές ή εγγεγραμμένες εικόνες και ήχους. Πήρε το όνομά του από την αρχική αναλογική βιντεοκασέτα, η οποία ήταν η πιο συχνά χρησιμοποιούμενη τεχνολογία εγγραφής βίντεο τη δεκαετία του 1990. Με την έλευση του ψηφιακού εξοπλισμού ηχογράφησης, πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να εξερευνούν την ψηφιακή τεχνολογία ως νέο τρόπο έκφρασης. Το video art σε σχέση με το προγενέστερο θέατρο ή το κινηματογράφο είναι ότι δεν βασίζεται απαραίτητα σε πολλές από τις συμβάσεις που ορίζει το θέατρο ή ο κινηματογράφος. Το video art μπορεί να μη χρησιμοποιεί ηθοποιούς, να μην περιέχει διάλογο, να μην έχει ευδιάκριτη αφήγηση ή πλοκή και μπορεί να μην συμμορφώνεται με καμία από τις άλλες συμβάσεις που γενικά ορίζουν οι κινηματογραφικές ταινίες ή οι θεατρικές παραστάσεις ως ψυχαγωγία. Αυτές οι διαφορές είναι που ξεχωρίζουν επίσης το video art από τις υποκατηγορίες του κινηματογράφου όπως ο κινηματογράφος *avant garde*, ταινίες μικρού μήκους ή η πειραματικές ταινίες.

Όλο και περισσότερο τις τελευταίες δεκαετίες βλέπουμε πολλούς καλλιτέχνες να προσπαθούν να εκφράσουν την Καλλιτεχνική τους δημιουργία μέσω του βίντεο. Αυτό συχνά πραγματοποιείται μέσω *installation* (εγκαταστάσεων) όπου το βίντεο είναι ο βασικός πρωταγωνιστής αυτών. Τι είναι όμως μία εγκατάσταση βίντεο, και πως αυτό μεταφράζεται σε Τέχνη;! Ποια είναι τα εκφραστικά της μέσα, και πως μπορεί μια τέτοια εγκατάσταση να επηρεάσει τον επισκέπτη/παρατηρητή; Η ακριβής έννοια της μετάφρασης "Εγκατάσταση Βίντεο" είναι αναμφίβολα μία σύνθετη μορφή Τέχνης της σύγχρονης κουλτούρας. Ο καλλιτέχνης πρέπει να έρθει ο ίδιος σε πραγματικό χρόνο για να εγκαταστήσει το βίντεο, συμπεριλαμβανομένων των ηλεκτρικών εξαρτημάτων, σε ένα καθορισμένο χώρο και τόπο.

Κάτι τέτοιο μπορεί να πραγματοποιηθεί σε πολλά μέρη όπως ένα μουσείο, μια αίθουσα Τέχνης, ακόμα και σε ένα δημόσιο χώρο. Η εγκατάσταση λοιπόν πρόκειται για μία “αντιγραφική” τέχνη, καθώς ποτέ ο παρατηρητής δεν θα δει το πρωτότυπο αποτέλεσμα, σίγουρα θα έχει πραγματοποιηθεί νωρίτερα αντιγραφή του πρωτότυπου σε κάποιο ψηφιακό μέσο. Επίσης δεν θα μπορούσε να υπάρξει μία εγκατάσταση βίντεο χωρίς την ίδια την ύπαρξη/υποστήριξη του εκάστοτε μουσείου ή αίθουσα τέχνης λόγω της ηλεκτρολογικής του εξάρτησης, όπως για παράδειγμα με έναν πίνακα ζωγραφικής, που θα μπορούσε να υπάρξει από μόνος του σε οποιοδήποτε τόπο και χρόνο. Έτσι, η εγκατάσταση συνεπάγεται ως ένα είδος τέχνης που είναι εφήμερο και δεν μπορεί ποτέ να λειτουργήσει ως αυτόνομο διότι εξαρτάται πάντα από το περιεχόμενο, τον χρόνο και τον τόπο της εκφώνησής του.

Ο χώρος που συνήθως τοποθετείται ένα βίντεο συχνά είναι εννοιολογικός και συνδέεται με το περιεχόμενο του βίντεο. Τα υλικά αντικείμενα που τοποθετούνται στο χώρο και οι εικόνες στην οθόνη(ες) έχουν νόημα μέσα σε όλο το μοτίβο των προσανατολισμών και των περιορισμών στο πέρασμα είτε του σώματος του επισκέπτη είτε των εννοιολογικών μορφών μέσω διαφόρων τρόπων εκδήλωσης όπως η εικόνα, η κίνηση, ο ήχος ή ακόμα και η γλώσσα. Επίσης είναι πολύ σημαντικό να τονίσουμε ότι συνήθως ο καλλιτέχνης εγκαταλείπει τη σκηνή κατά την εγκατάσταση αυτή καθαυτή. Αυτό επιτρέπει στον επισκέπτη και όχι στον καλλιτέχνη να “εκτελέσει” το κομμάτι. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής αντιμετωπίζει το κομμάτι ως το βιωματικό του θέμα, όχι από ταύτιση, αλλά από το ίδιο του το σώμα. Ο επισκέπτης μιας εγκατάστασης, περιβάλλεται από ένα χωρικό εδώ και τώρα, που περικλείεται μέσα σε μια κατασκευή που είναι γειωμένη σε πραγματικό (όχι ψευδαισθησιακό) χώρο. Η εγκατάσταση βίντεο μπορεί να θεωρηθεί ως μέρος μιας μεγαλύτερης αλλαγής των μορφών προς μια «ζωντανότητα»<sup>39</sup> που ξεκίνησε σοβαρά τη δεκαετία του 1960 όπως είδαμε νωρίτερα, σε ένα πεδίο που περιλάμβανε happening, performance, εννοιολογική τέχνη, τέχνη του σώματος κ.α. Αυτή η νέα γλώσσα εξερευνά την έκφραση στο επίπεδο της παρουσίας και της Τέχνης στο εδώ και τώρα. Βασική προϋπόθεση της εγκατάστασης φαίνεται να είναι η οπτικοακουστική εμπειρία που συμπληρώνεται συνήθως κινητικά και μπορεί να είναι ένα είδος μάθησης όχι μόνο με το μυαλό, αλλά με το ίδιο το σώμα.

39. Catherine Elwes. (2004). *Video Art, A Guided Tour*, London : I.B.Tauris & Co Ltd, pp 85.

Τέτοιες σύγχρονες μορφές τέχνης όπως το βίντεο απευθύνονται πολύ συχνά στην συνείδηση που ονομάζουμε εμπειρία. Αυτό δεν σημαίνει ότι το βίντεο μένει απρόσβλητο από τις δικές του μυθοπλασίες και εντάσεις, ούτε του λείπει η πνευματικότητα. Το παιχνίδι, το τελετουργικό και η επανάληψη αποτελούν μέρος αυτού του επιπέδου παρουσίας. Η εμπειρία υποδηλώνει ότι έχει γίνει μια αλλαγή στον επισκέπτη, ότι έχει μάθει κάτι, η γνώση αυτή απελευθερώνεται από ένα σώμα που δεν μαθαίνει ποτέ, αλλά μάλλον επαναλαμβάνεται ατελείωτα, εκμεταλλεύεται τις ικανότητες του ίδιου του σώματος και των αισθήσεών του για να συλλάβει τον κόσμο οπτικά, ακουστικά και κιναισθητικά.

Μια εγκατάσταση χωρίς αυτή τη διαπλοκή σωματικής και εννοιολογικής υπέρβασης δεν θα ήταν τίποτα άλλο από μια ακόμα έκθεση, μια τοποθεσία για την εκμάθηση της γνώσης όπως την ξέρουμε χρόνια τώρα. Στην τέχνη εγκαταστάσεων βίντεο είναι εύκολο να συνοψιστεί ένα τεράστιο εύρος εννοιών, από τις χωρικές και χρονικές έννοιες της ταυτότητας, μέχρι την εξερεύνηση της κουλτούρας της εικόνας, φθάνοντας από την τεχνολογική υπεροχή στον θεσμό της ίδιας της τέχνης, στο πένθος την απώλεια του φυσικού κόσμου και την επιθυμία για την ανανέωση μιας πνευματικής διάστασης στην υλική πραγματικότητα.

Από τα πρώτα κινήματα που εισήγαγαν τον ήχο και το video ως μορφή τέχνης ήταν οι Fluxus. Το όνομα Fluxus, υποδηλώνει τη «ροή» και τα «απόβλητα», επινοήθηκε από τον ιδρυτή της Fluxus, **George Maciunas (1931–1978)**,<sup>40</sup> έναν Λιθουανό Αμερικανό σχεδιαστή και πολιτιστικό επιχειρηματία. Ο Maciunas χρησιμοποίησε τη λέξη fluxus για να περιγράψει ένα ευρύ φάσμα των δραστηριοτήτων του, από μια δημοσιευμένη έκκληση για ένα κοινό μέτωπο καλλιτεχνών ενάντια στον πολιτισμό μέχρι μια ένωση κατοικιών καλλιτεχνών της Νέας Υόρκης, ο ίδιος παρήγαγε εφήμερα διαδραστικά δρόμενα και διοργάνωνε ζωντανές εκδηλώσεις που ονομάζονταν Happenings που ήταν πρόδρομοι της performance art, της video art και άλλων προοδευτικών μορφών τέχνης. Οι Fluxus ήταν μια οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών που κάλυπτε τον κόσμο, αλλά είχε μια ιδιαίτερα ισχυρή παρουσία στη Νέα Υόρκη. Όπως οι φουτουριστές και οι Ντανταϊστές πριν από αυτούς, οι καλλιτέχνες του Fluxus δεν συμφωνούσαν με την εξουσία των μουσείων να καθορίζουν την αξία της τέχνης, ούτε πίστευαν ότι κάποιος πρέπει να εκπαιδευτεί για να δει και να κατανοήσει ένα έργο τέχνης. Οι Fluxus όχι μόνο ήθελαν η τέχνη να είναι διαθέσιμη στις μάζες, ήθελαν επίσης να παράγουν όλοι τέχνη όλη την ώρα. Συχνά είναι δύσκολο να ορίσουμε το Fluxus, καθώς πολλοί καλλιτέχνες του Fluxus ισχυρίζονται ότι η πράξη ορισμού της κίνησης είναι, στην πραγματικότητα, πολύ περιοριστική και αναγωγική.

40. The art story (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://bit.ly/3CL1tnP> Ανάκτηση (30/8/2022).

Πολλοί καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 συμμετείχαν στις δραστηριότητες του Fluxus, όπως οι George Brecht (1926-2008), John Cage (1912-1992), Robert Filliou (1926-1987), Dick Higgins (1938-1998), Bengt af Klintberg (1938-), Addi Kørpcke (1928-1977), Yoko Ono (1933-), La Monte Young (1935-), Ben Patterson (1934-2016), Daniel Spoerri (1930-), Ken Friedman (1949-), Terry Riley (1935-) και άλλοι. Ήταν μια ποικιλόμορφη κοινότητα συνεργατών που επηρέαζαν ο ένας τον άλλον, αποτελούνταν από ζωγράφους, γλύπτες, συγγραφείς, τραγουδοποιούς και πολλούς άλλους. Είχαν κοινά ιδανικά και συλλογική σκέψη εκείνη την εποχή, ριζοσπαστικές ιδέες για την τέχνη και τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, έτσι έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διεύρυνση αυτού που θεωρείται τέχνη.

Οι δύο πιο σημαντικοί καλλιτέχνες του Fluxus οπού εργάστηκαν πάνω στο Video Art και ήταν και από τους πρωτοπόρους της συγκεκριμένης Τέχνης ήταν ο **Wolf Vostell (1932-1988)** και ο **Nam June Paik (1932-2006)**. Ο Vostell γεννημένος στη Γερμανία ξεκίνησε την καλλιτεχνική του πορεία ως ζωγράφος, η θεωρία του για το Dé-collage<sup>41</sup>, το οποίο αντιπροσωπεύει μια πανταχού παρούσα διαδικασία αποσύνθεσης και φθοράς. Αυτή η αντίληψη καλύπτει όλες τις καταστροφικές ενέργειες. Στο έργο του χρησιμοποίησε καταστροφικές τεχνικές και έδειξε αντικείμενα ή έννοιες ξεκομμένες από το πλαίσιο σε ένα νέο πλαίσιο. Ήθελε να αντιμετωπίσει το κοινό του με φόβο, καταστροφή και ανθρώπινη αγωνία, για να πετύχει ένα θεραπευτικό αποτέλεσμα. Τα έργα του ήταν πάντα επικριτικά για την κοινωνία. Προσπάθησε να απομακρυνθεί από το στίγμα του καλλιτέχνη ως υποφέροντος ατόμου. Καθώς θεωρούσε την τέχνη και τη ζωή ίσες, σκέφτηκε ότι οι καλλιτέχνες έπρεπε να αναλάβουν από κοινού την ευθύνη για την ιστορία. Αν και ο MacInuas είχε την ίδια άποψη, του έλειπε η πολιτική πτυχή. Ο Vostell μπήκε στους Fluxus από μουσικό ενδιαφέρον. Για αυτόν η εικαστική τέχνη και η μουσική δεν απείχαν πολύ μεταξύ τους: στις τέχνες, όταν ο χρόνος χρησιμοποιείται ως υλικό, συνθέτει κανείς. Έφτιαξε μουσική Dé-collage με αυτοσχέδια όργανα, για να αναπαράγει τους ήχους της καταστροφής.

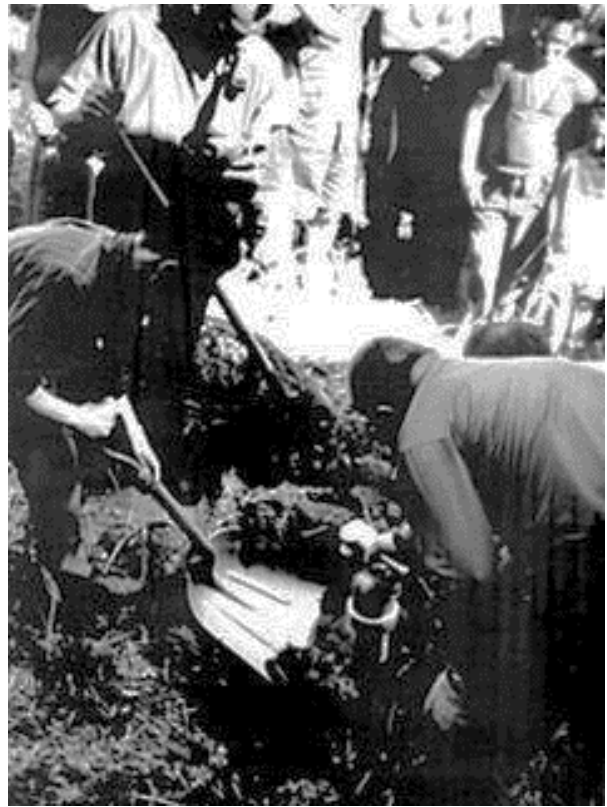
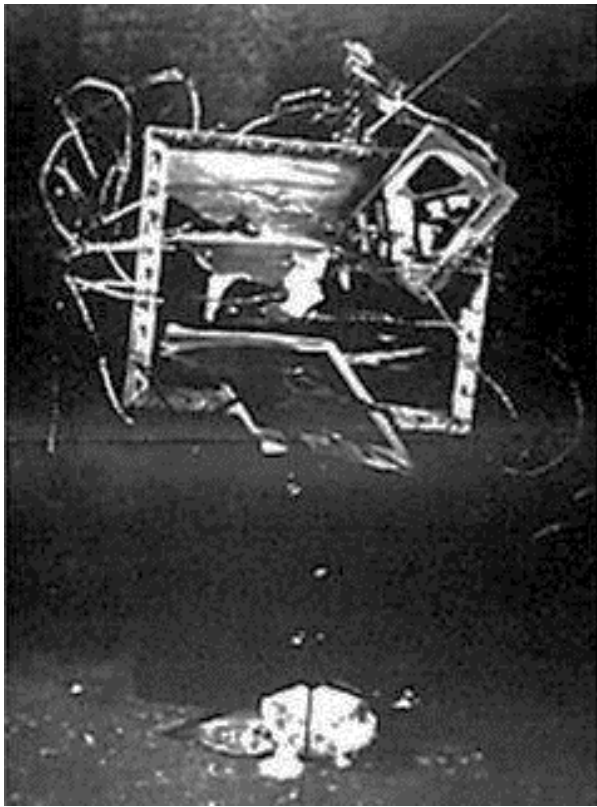
41. Mediamatic (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.mediamatic.net/en/page/18907/fluxus-video> Ανάκτηση (30/8/2022).



Το 1958 και το 1959 εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στις σημειώσεις του οδηγίες για τη χρήση του φιλμ και του βίντεο στην τέχνη. Το πρώτο του έργο τηλεοπτικής τέχνης, *Schwarzes Zimmer* (1958), μπορεί να θεωρηθεί ως προάγγελος της εγκατάστασης βίντεο. Μια τηλεόραση τυλιγμένη σε συρματοπλέγματα και με παραμορφωμένη εικόνα και πολλά αντικείμενα που θύμιζαν τις μαζικές δολοφονίες της Τρεμπλίνκα και του Άουσβιτς εκτέθηκαν σε τριγωνικό σκηνικό. Ο *Schwarzes Zimmer* αναφέρθηκε στην κακή χρήση από Ναζιστική Γερμανία των μέσων μαζικής ενημέρωσης ως εργαλείο χειραγώγησης. Μέχρι τη δεκαετία του 1960 ο Vostell συνέχιζε να ασχολείται με την παραμόρφωση της εικόνας ή της ίδιας της τηλεόρασης. Στο *Φεστιβάλ Yam* (ΗΠΑ, 1963) έθαψε μια τηλεόραση ενώ λειτουργούσε.



Εικόνα 44. Wolf Vostell (1958), *Schwarzes Zimmer*. Ανάκτηση από: <https://www.mediamatic.net/>



Εικόνα 45. Wolf Vostell (1963), *YAM Festival* . Ανάκτηση από: <https://www.mediamatic.net/>

Την ίδια χρονιά, διοργάνωσε το *Happening 9 Dé-collagen in Wuppertal (1963)*. Το μεγάλης κλίμακας happening του Vostell έλαβε χώρα σε εννέα διαφορετικές τοποθεσίες στο Wuppertal της Γερμανίας. Το κοινό μεταφέρθηκε με λεωφορείο από τοποθεσία σε τοποθεσία, συμπεριλαμβανομένου ενός κινηματογράφου που προέβαλε την ταινία του Vostell, ενώ οι άνθρωποι ήταν ξαπλωμένοι στο πάτωμα. Η ταινία μεταφέρει στην κινούμενη εικόνα την αρχή του Vostell για το «Décollage», δεδομένου ότι δεν υπήρχε διαθέσιμος εξοπλισμός βίντεο το 1963, ο Vostell έδωσε εντολή στον εικονολήπτη να κινηματογραφήσει παραμορφωμένες εικόνες τηλεόρασης από την οθόνη της τηλεόρασης. Η ταινία επαναμονταρίστηκε και αντιγράφηκε σε βίντεο το 1967.

Διαθέσιμο το βίντεο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=nURfYNB15gw>



Εικόνα 46. Wolf Vostell (1963), *Happening 9 Dé-collagen*. Ανάκτηση από: <https://www.mediamatic.net/>

Το *Heuschrecken* (1969) είναι η πρώτη πραγματική εγκατάσταση βίντεο που έγινε από τον Vostell. Ο εισερχόμενος επισκέπτης εμφανίστηκε σε 20 οθόνες ταυτόχρονα. Δύο γιγαντιαίες εικόνες εμφανίστηκαν πάνω από τη σειρά των οθονών στην πρώτη έδειχνε μία ερωτική φωτογραφία και στη δεύτερη μία σκηνή πολέμου. Με το *Heuschrecken* ο Vostell επέκρινε την εξίσωση των διαφόρων βαθμών πληροφοριών στα μέσα ενημέρωσης. Την εποχή που έγινε αυτό το έργο, ο πόλεμος του Βιετνάμ βρισκόταν σε εξέλιξη, επομένως δεν είναι απίθανο οι αναφορές στο συγκεκριμένο έργο να ήταν για αυτόν τον πόλεμο. Όλα αυτά τα έργα τέχνης επέκριναν αυστηρά την παραδοσιακή χρήση των μέσων ενημέρωσης και κατά καιρούς ο Vostell το χρησιμοποιούσε για να δώσει στα μέσα μια νέα λειτουργία.



Εικόνα 47. Wolf Vostell (1969), *Heuschrecken*. Ανάκτηση από: <https://www.mumok.at/en/heuschrecken>



Εικόνα 48,49. Wolf Vostell (1969), *Heuschrecken*. Ανάκτηση από: <https://www.mumok.at/en/heuschrecken>

Ο Nam June Paik Αμερικάνος καλλιτέχνης ήταν πρώτα απ' όλα συνθέτης που γοητεύτηκε από τις ιδέες του John Cage μέλλος των Fluxus. Ο Paik πριν επικεντρωθεί στην ηλεκτρονική διαμόρφωση εικόνας, πειραματίστηκε με την ηλεκτρονική μουσική. Ένα λογικό βήμα προς την πραγματοποίηση της οπτικοποίησης αυτής της μουσικής φάνηκε να είναι η χρήση τηλεόρασης και βίντεο. Αυτός ο τρόπος σκέψης ήταν χαρακτηριστικός για τη διεπιστημονική προσέγγιση, που ασκείται από αυτήν. Έβλεπε το βίντεο ως ένα μέσο που θα ένωνε τους διαφορετικούς κλάδους της μουσικής, της ζωγραφικής, του κινηματογράφου και του θεάτρου. Υποστήριξε την άποψη ότι στο μέλλον το βίντεο θα αντικαταστήσει τις παραδοσιακές τεχνικές ζωγραφικής. Σημαντικό ρόλο στη δουλειά του έπαιξε και η συμμετοχή του κοινού, για την οποία το βίντεο είναι ένα πολύ κατάλληλο μέσο, όπως και πολλοί άλλοι

καλλιτέχνες Fluxus χρησιμοποιούσαν το βίντεο με αυτό τον τρόπο. Ο Paik ήθελε να χρησιμοποιήσει την τεχνολογία για να φέρει τους ανθρώπους πιο κοντά, ήθελε να την εξανθρωπίσει. Πίστευε ότι η εποχή στην οποία βρίσκονταν όλες οι πληροφορίες ο τρόπος γραφής, θα ξεπερνούσαν και θα αντικαταθιστούνταν από μια τηλεοπτική εποχή στην οποία όλες οι πληροφορίες θα ήταν οπτικές και θα διανεμήμενονταν από δορυφόρους, ωστόσο θεωρούσε τη δημιουργία σταθμών, ανεξάρτητων από δίκτυα και εμπόριο, προϋπόθεση για την εκμετάλλευση του εκπαιδευτικού και διαδραστικού αυτού υλικού, μόνο έτσι θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα Παγκόσμιο Πανεπιστήμιο στο οποίο θα έχουν τη θέση τους αυτοί οι καλλιτέχνες.

Ο Paik δεν άσκησε κριτική στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η τεχνολογία στην κοινωνία. Κάποτε είπε ότι χρησιμοποίησε την τεχνολογία για να μπορέσει να τη μισήσει ακόμα περισσότερο<sup>42</sup>. Στα τηλεοπτικά και βιντεοσκοπηκά του έργα συνδύαζε την κριτική του με την έρευνα, παραμορφώνοντας τις εικόνες και τοποθετώντας βίντεο ή τηλεοράσεις σε ένα περιβάλλον όπου φαινομενικά δεν ανήκαν, έφτασε σε μία νέα αισθητική τα έργα του. Το 1963 στο πρώτο του τηλεοπτικό περιβάλλον εμφανίστηκε στο Galerie Parnass στο Wuppertal της Γερμανίας. Χρησιμοποιήθηκαν πολλά δωμάτια και εμφανίστηκαν διαφορετικά αντικείμενα. Ένα δωμάτιο ήταν γεμάτο με έντεκα τηλεοράσεις, όλες με παραμορφωμένη εικόνα. Η αρχική τους λειτουργία αντικαταστάθηκε από μια νέα: αυτή του μουσικού οργάνου που δημιουργεί εικόνες.



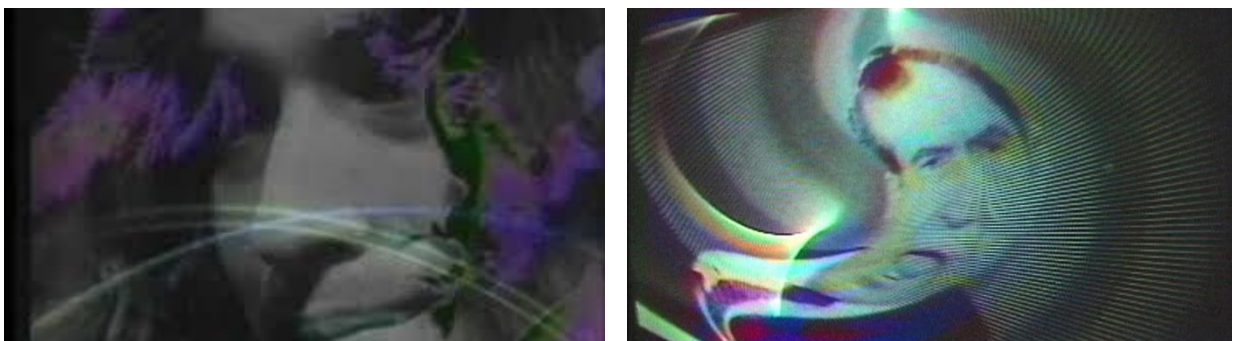
Εικόνα 50. Nam June Paik (1963), . *Exposition of Music. Electronic Television (exhibition view)*, Galerie Parnass, Ανάκτηση από: <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/the-fluxus-virtual-actually.html#.YxNHw3ZByM8>

42. Mediamatic (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.mediamatic.net/en/page/18907/fluxus-video> Ανάκτηση (30/8/2022).



Εικόνα 51. Nam June Paik (1963), . *Exposition of Music. Electronic Television (exhibition view)*, Galerie Parnass, Ανάκτηση από: <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/the-fluxus-virtual-actually.html#.YxNHw3ZByM8>

Το 1965 ο Paik ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης που χρησιμοποίησε βιντεοκάμερα, έδειξε τις δυνατότητες του βίντεο ως εναλλακτικής τηλεόρασης χωρίς να επιτεθεί άμεσα στο τηλεοπτικό κατεστημένο. Τα πρώτα τηλεοπτικά του έργα χρονολογούνται από το 1965, εκεί συναντάμε μια σιωπηρή στάση ενάντια στους δημιουργούς της τηλεόρασης. Ο Paik έβαλε το κοινό να παραμορφώνει την εικόνα μιας τηλεόρασης με μαγνήτες ή μικρόφωνα. Το 1969 ανέβηκε στη Νέα Υόρκη το “Electronic Opera #1 (1969) ήταν μέρος του *The Medium is the Medium*, ενός τηλεοπτικού προγράμματος που δημιουργήθηκε από καλλιτέχνες και μεταδόθηκε από το WGBH-TV της Βοστώνης. Ο Paik είχε κάνει μια συλλογή από φωτογραφίες ενός χορευτή, χίπηδων και δύο εραστών, συνθετικές εικόνες και τηλεοπτικά πλάνα του Richard Nixon του τότε προέδρου της Αμερικής. Αυτές οι εικόνες ήταν σε κάποια σημεία παραμορφωμένες και ο θεατής έπρεπε να παρέμβει, για παράδειγμα, του δίνονταν οδηγίες να κλείσει τα μάτια του ή να αλλάξει το σετ. Έτσι ο Paik διέλυσε τους συμβατικούς (οπτικούς) κώδικες της τηλεόρασης, τους αντικατέστησε με μια νέα γλώσσα και χρησιμοποίησε το μέσο για αμφίδρομη επικοινωνία.



Εικόνα 52. Nam June Paik (1969), *Electronic Opera #1*, *The Medium is the Medium*, Ανάκτηση από: <https://www.moma.org/search/?query=paik>

Ένα από τα σημαντικότερα έργα του Paik θεωρείται Το TV - Bra for Living Sculpture (1969). Η τσελίστα Charlotte Moorman χρησιμοποίησε το ίδιο της σώμα ως μέρος της παράστασης και έπαιζε το όργανό της ντυμένη με ένα στηθόδεσμο που αποτελούνταν από οθόνες. Οι διαφορετικοί τόνοι άλλαζαν συνεχώς την εικόνα στις οθόνες. Δημιουργώντας έναν συσχετισμό με ένα αντικείμενο κοντά στο σώμα, ο Paik προσπάθησε να εξανθρωπίσει την τηλεόραση. Παράλληλα έδειξε πώς η τηλεόραση έκανε τους ανθρώπους να εξαρτώνται από αυτή συγκρίνοντάς την με το μητρικό γάλα. Φυσικά και η οπτικοποίηση της μουσικής ήταν ένα βασικό θέμα του TV Bra for Living Sculpture. Ο Nam June Paik κατάφερε να διαμορφώνει τις αρνητικές του απόψεις για τους υπεύθυνους των ΜΜΕ σε παιχνιδιάρικα έργα τέχνης, στα οποία συνήθως έπρεπε να συμμετέχει το κοινό, αποδεικνύοντας έτσι ότι η τέχνη και η ζωή δεν χρειάζεται να είναι τόσο μακριά.



Εικόνα 53. Nam June Paik (1969) , *TV Bra for Living Sculpture*, Ανάκτηση από:  
<https://www.moma.org/search/?query=paik>



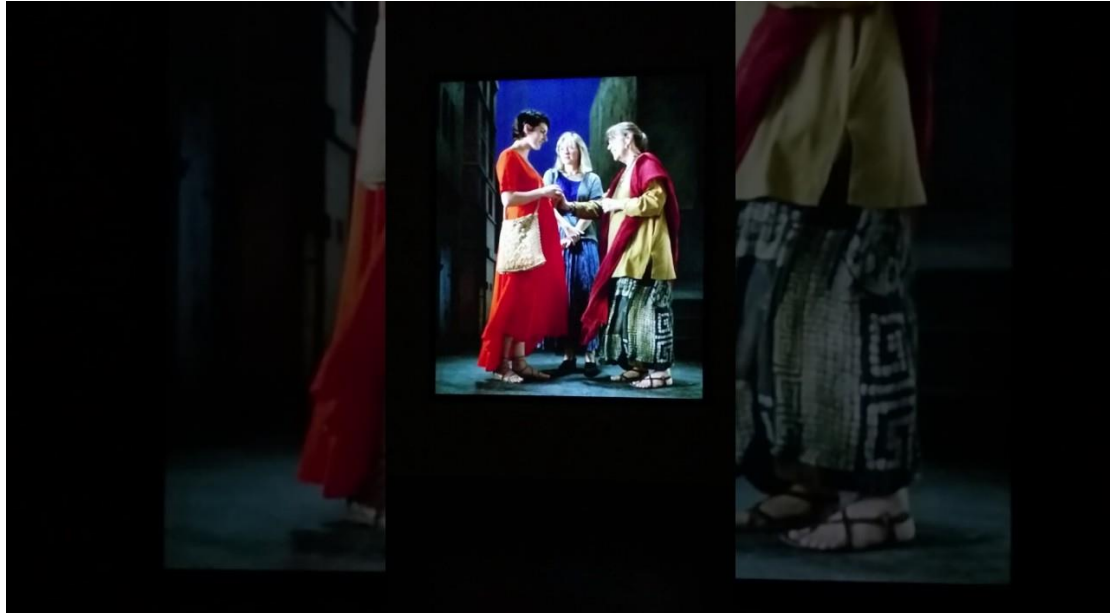
Εικόνα 54. Nam June Paik (1969) , *TV Bra for Living Sculpture*, Ανάκτηση από:  
<https://www.moma.org/search/?query=paik>



Φεύγοντας από την δεκαετία του 60-70 και από τους Fluxus και προχωρώντας στους πιο σύγχρονους καλλιτέχνες του Video Art δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στον Bill Viola. Ο **Bill Viola (1951-)** μεγάλωσε σε μια οικογένεια Ιταλό Αμερικανικής καταγωγής με έντονη χριστιανική συνιστώσα, γνωστός για την εξερεύνηση θεμάτων πνευματικότητας και υπαρξιακής ενδοσκόπησης από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 εξερεύνησε την χριστιανική εικονογραφία, με ιδιαίτερη προσοχή στη Μεσαιωνική Αναγέννηση ενώ βρισκόταν πάντα καλλιτεχνικά σε συνεχή διάλογο με βωμούς, πολύπτυχα και αναθηματικά έργα αρχαίων ζωγράφων. '

Ένα από τα πιο εμβληματικά έργα του, ίσως το πιο διάσημο από το σύνολο του έργου του, χρονολογείται το 1995 το «The Greeting», πρόκειται για μια εγκατάσταση βίντεο άμεσα εμπνευσμένη από τον πίνακα “Visitation” του Φλωρεντίνου ζωγράφου Pontormo. Τα δύο έργα έχουν συχνά συγκριθεί μεταξύ τους, όπως συνέβη και το 2017 κατά τη διάρκεια της έκθεσης στο Palazzo Strozzi στη Φλωρεντία «Bill Viola. Ηλεκτρονική Αναγέννηση».

Διαθέσιμο το βίντεο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=bLBiWUXy-8c>



Εικόνα 55. Bill Viola (1995) , The Greeting, Ανάκτηση από: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bill-viola-2333>

Ένα χρόνο αργότερα στο έργο του *The Crossing* (1996), το ενδιαφέρον του Viola για την τεχνολογία ως μέσο για τη μετάδοση του μυστικισμού εξωτερικεύεται. Χρησιμοποιώντας μια οθόνη προβολής διπλής όψης, ο καλλιτέχνης εμφανίζει έναν χείμαρρο νερού που πέφτει πάνω και καλύπτει μια φιγούρα, ακολουθούμενος βρόχο βίντεο από την ίδια φιγούρα να τυλίγεται στις φλόγες. «*Η θεμελιώδης πτυχή του βίντεο δεν είναι η εικόνα, παρόλο που μπορείς να μείνεις έκπληκτος με το τι μπορεί να γίνει ηλεκτρονικά, ο τρόπος χειραγώγησης των εικόνων και οι πραγματικά εξαιρετικές δημιουργικές δυνατότητες είναι το παν, για μένα η βασική βάση του βίντεο είναι η κίνηση, το σώμα κάτι που υπάρχει αυτή τη στιγμή και αλλάζει την επόμενη*»<sup>43</sup>, είχε δηλώσει ο ίδιος για αυτό το έργο.



Εικόνα 56. Bill Viola (1996) , *The Crossing*, Ανάκτηση από: <https://www.scadmoa.org/exhibitions/2011/the-crossing>

43. Bill Viola (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.billviola.com/> Ανάκτηση (31/8/2022).

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, τα έργα του Bill Viola έγιναν ολοένα και πιο αρθρωμένα και πολύπλοκα, χρησιμοποιώντας ηθοποιούς και ένα πραγματικό κινηματογραφικό συνεργείο που σκηνοθετούσε ο ίδιος καλλιτέχνης, αναλαμβάνοντας ρόλο σκηνοθέτη και τεχνικού διευθυντή. Η μουσική, τα γραφικά στον υπολογιστή και τα ηχητικά εφέ έγιναν όλο και περισσότερο απαραίτητα στοιχεία για την ολοκλήρωση των βίντεο του, τα οποία εκτέθηκαν σε υποβλητικά πλαίσια και συχνά σχετίζονταν με την αρχιτεκτονική και τα έργα τέχνης από το παρελθόν. Σήμερα, τα έργα του φυλάσσονται στις συλλογές του Ινστιτούτου Τέχνης του Σικάγο, του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη, της Γκαλερί Tate στο Λονδίνο και του Μουσείου Hammer στο Λος Άντζελες, μεταξύ άλλων.

Συνοψίζοντας καταλήγουμε ότι οι εγκαταστάσεις βίντεο ως μια σύγχρονη μορφή τέχνης θα μπορούσαν να προσφέρουν στους επισκέπτες μια εμπειρία σύγχυσης ή και διορατικότητας. Ίσως το πιο αδιάλλακτο πρόβλημα που προκύπτει με την εγκατάσταση βίντεο είναι η σχέση της με τη χρονικότητα, ένα θέμα που παραμένει ουσιαστικά αδιευκρίνιστο. Ως χωρική μορφή, η τέχνη εγκατάστασης μπορεί να φαίνεται ότι έχει ξεφύγει από το γκέτο των τεχνών που βασίζονται στο χώρο και στο χρόνο ενός μουσείου, ωστόσο, παραμένει μια μορφή που ξετυλίγεται στο χρόνο, ο χρόνος που χρειάζεται ένας επισκέπτης για να ολοκληρώσει μια τροχιά επιθεωρώντας αντικείμενα και οθόνες, ο χρόνος που χρειάζεται για να παίξει ένα κομμάτι βίντεο ή μια ποιητική παράθεση κομματιών, ο χρόνος για να περιπλανηθεί σε ένα πεδίο οθονών, ή και ακόμα ο χρόνος για στοχασμό στο υποκείμενο ή στον εαυτό του, δηλαδή για να συμβεί η εμπειρία ενός μετασχηματισμού προϋποθέτει την απαραίτητη χρονικότητα που αναφέραμε νωρίτερα. Το προσωρινό ξεδίπλωμα οργανώνεται συνήθως μέσα σε εγκαταστάσεις βίντεο σε επαναλαμβανόμενους κύκλους που επιτρέπουν στον επισκέπτη να εισέλθει και να βγει σε οποιοδήποτε σημείο. Υπάρχει μια αντίφαση μεταξύ της κυκλικής επανάληψης στη μορφή τέχνης και της υπέρβασης της επανάληψης μέσω της εμπειρίας που είναι το επιθυμητό αποτέλεσμα, ωστόσο στο επίπεδο κάθε επισκέπτη αυτή η αντίφαση μπορεί να είναι αμφιλεγόμενη. Ένα πιο πρακτικό πρόβλημα με τη χρονικότητα έχει να κάνει με τον κυρίαρχο τρόπο αντίληψης στα μουσεία και τις γκαλερί. Όσο μακρύς κι αν είναι ο κύκλος, με όποιο ρυθμό και αν ξετυλίγεται η εγκατάσταση, αυτό το ξετύλιγμα είναι ασύμβατο με τη λήψη οπτικών αντικειμένων ταυτόχρονα, μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα. Αν ως απάντηση σε αυτόν τον κυρίαρχο τρόπο, περιόριζε το χρονικό ξετύλιγμα στο ελάχιστο, τι θα συνέβαινε τότε με την έννοια της εμπειρίας ή της υπέρβασης; Αυτό το ασύγκριτο των αντιληπτικών τρόπων σχετίζεται, φυσικά, με τη διαφορά μεταξύ των τεχνών παρουσίασης και των τεχνών της αναπαράστασης, και των διαφορετικών γλωσσικών επιπέδων που συνοικούν στο μουσείο. Υπό αυτό το πρίσμα, η «μουσειοποίηση» της τέχνης του βίντεο μπορεί να αξιολογηθεί με δύο εκ διαμέτρου αντίθετους τρόπους. Κατά κάποιον τρόπο, η τέχνη εγκατάστασης θα

μπορούσαμε να πούμε ότι μεταμορφώνει τη φύση του ίδιου του μουσείου η οποιασδήποτε αίθουσα τέχνης. Η τέχνη εγκατάστασης σε αυτό το περιβάλλον αναζωογονεί όλους τους ενδιάμεσους χώρους, έτσι ώστε ο επισκέπτης του χώρου να αντιλαμβάνεται το ίδιο το χώρο ως μέγα-εγκατάσταση, ακόμη και σε σημείο αυτοκριτικής, μια εγκατάσταση γεμάτη χωρικές θέσεις φορτισμένες με δύναμη.

## ΜΕΛΕΤΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ

---

Μετά την θεωρητική προσέγγιση του Σώματος μέσα από την Τέχνη και στο πως οι σύγχρονες τέχνες επηρεάζουν το θεατή/παρατηρητή ως εκ τούτου το ίδιο το σώμα, κατέληξα στην μελέτη εφαρμογής μου η οποία βασίζεται σε μία **Βιωματική διαδικασία ανάγνωσης του χρόνου και πως αυτό μεταφράζεται μέσα από το σώμα**. Το βίντεο πραγματεύεται την διαδικασία που περνά ένα γυναικείο σώμα κατά την διάρκειας της ωρίμανσης του, μέσα από 4 στάδια.

- a. το ξεκίνημα του γενεσιουργού σώματος
- b. την παιδική φιγούρα
- c. το ενήλικο σώμα
- d. το τέλος της ωρίμανσης

Ξεκίνα με την μορφή της μήτρας, το σημείο μηδέν δηλαδή, που αποτυπώνεται από σκοτεινά και σιωπηλά σημεία μέσα στην απόλυτη ηρεμία και γαλήνη, στη συνέχεια το βίντεο προχωράει αλλάζοντας μορφή, με την ταυτόχρονη προβολή του βίντεο σε δύο οθόνες δίνεται έμφαση στην σύγκριση της αθωότητας του σώματός σε σχέση με αυτής της ενηλικίωσης και της αρχής της σεξουαλικότητας, οι συνεχείς εναλλαγές στα κοντινά των σωμάτων και ο δραματικός φωτισμός σε συνδυασμό με το πέπλο της μουσικής υπόκρουσης κάνει το βίντεο έντονα αισθητηριακό και απρόβλεπτο για να καταλήξει τελικά στο τέλος της ωρίμανσης και στο θάνατο, που παρομοιάζεται ακριβώς όπως η μήτρα! Μια γαλήνια απέραντη σιωπή!

Σκοπός της εφαρμογής είναι η δημιουργία βίντεο, μέσα από ψηφιακά μέσα. Το βίντεο περιλαμβάνει διάφορα στάδια μετάδοσης και ήχους που καλύπτουν τις εικόνες. Η μία εικόνα επικαλύπτει την άλλη και ο θεατής μεταβαίνει από την μία σκηνή στην επόμενη, αφήνοντάς τον να ανακαλύψει μόνος του το στάδιο του σώματος που παρακολουθεί .

Στη μελέτη παρουσιάζονται τρεις χρήστες, που διαφοροποιούνται βάση της ηλικίας τους ομάδας. Μέσα από αργές κινήσεις και εστιάζοντας το φακό στα διαφορά μέρη του σώματος θέλησα να αποτυπώσω το πώς ο χρόνος διαπέρνα το σώμα, τις αλλαγές που εμφανίζει και πως αυτές εμφανίζονται ανά διαφορετική ηλικιακή ομάδα.

Τρόπος απεικόνισης: συσκευή κινητού τηλεφώνου.

Μέσω φωτισμού: φακός κοντινής εστίασης & λάμπα led.

Επεξεργασία βίντεο: πρόγραμμα μετατροπής βίντεο, Inshot & Premier

Ήχοι που πλαισιώνουν το βίντεο: Pliht, Davin Sylvian & Holger Czukay.

Βρείτε εδώ το βίντεο : <https://vimeo.com/756080200>

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

- Deleuze G., (1983). Nietzsche and Philosophy. USA : Columbia University Press
- Freud S., (2016). Το ασυνείδητο. Μυλωνά Νίκη (μτφρ.). Αθήνα: Νίκας
- Merleau-Ponty M., (2007). Προοίμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης. Κάλλιας Φώτης (μτφρ.). Αθήνα: Έρασμος
- Foucault M., (2004). Η Ιστορία της τρέλας. Αμπατζόπουλου Φραγκίστη (μτφρ.). Αθήνα: Ηριδανός
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ, Ζ., (2022). Χώρος και Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις - Μία Διεπιστημονική Οπτική στον Σχεδιασμό [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών: ΣΕ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ.
- Πούρκος,Μ, (2017). Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ
- Marcel M. (1935). «Journal de psychologie normale et pathologique» , Sociologie et Anthropologie
- Foucault M. (1980). Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977. Colin Gordon (trans). New York: Pantheon Books
- Foucault M. (2005). Ιστορία της Σεξουαλικότητας, 1: Η Δίψα της Γνώσης. Ροζάκη Γκλόρυ (μτφρ). Αθήνα: Κέδρος
- Rooksby, E, Hillie, J (2005). Habitus: A Sense of Place. London: Routledge
- Stones. R. (1988). Key Sociological Thinkers, New York : NYU Press
- Erving Goffman. (1956). The Presentation of Self in Everyday Life, Scotland : University of Edinburgh Social Sciences
- Stones. R. (1988). Key Sociological Thinkers, New York : NYU Press
- Erving Goffman, (2001). Στίγμα, σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας. Μετφρ.: Δήμητρα Μακρυνιώτη
- Michel Foucault, (2004) Η Ιστορία της τρέλας, Μετφρ. Αμπατζοπούλου Φρατζίσκη. Αθήνα: Ηριδανός
- Donna J. Haraway, (1985) A Cyborg Manifesto. USA: Socialist Review press
- Catharine A. MacKinnon (1987), Feminism Unmodified, Uk: Harvard University Press
- James M. Symons, (1971). Meyerhold's Theatre of the Grotesque: Post-revolutionary Productions, 1920-32.
- Jerzy Grotowski (2010), Για ένα φτωχό θέατρο, μτφρ Μιλτιάδης Κώστας, Αθήνα : Κορότζης
- Catherine Elwes. (2004). Video Art, A Guided Tour , London : I.B.Tauris & Co LT

## ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

The art story. Movements/Viennese Actionism (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.theartstory.org/movement/viennese-actionism/> (Ανάκτηση 2/5/2022).

The art story. Movements/ The Gutai group (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.theartstory.org/movement/gutai/> (Ανάκτηση 2/5/2022).

Tate. Art & Artist / Nouveau réalisme. (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/nouveau-realisme> (Ανάκτηση 2/5/2022)

Galleries now.(2019) Franz Westb (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.christies.com/en/lot/lot-6307351> (Ανάκτηση 2/5/2022).

Elephant. How Günter Brus' Self Painting Showed Me Life's Psychotic Duality (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://elephant.art/how-gunter-brus-self-painting-showed-me-lifes-psychotic-duality-06042021/> Ανάκτηση (4/3/2022).

Artnet.(on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/> Ανάκτηση (4/3/2022)

City Academy (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.city-academy.com/news/what-is-physical-theatre/> Ανάκτηση (6/3/2022)

Theodoros Grammatas (on line). Διαθέσιμο στη σελίδα <https://theodoregrammatas.com/el/%CF%81%CE%B9%CE%B6%CE%B5%CF%83-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-> . Ανάκτηση (6/3/2022)

Poetry Foundation (on line). Διαθέσιμο στη σελίδα <https://www.poetryfoundation.org/poets/antonin-artaud> Ανάκτηση (6/3/2022)

Inquiries Journal (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://bit.ly/3LXrq5i> Ανάκτηση (9/3/2022)

The art story (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://bit.ly/3CL1tnP> Ανάκτηση (30/8/2022)

Mediamatic (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.mediamatic.net/en/page/18907/fluxus-video> Ανάκτηση (30/8/2022).

Bill Viola (on line). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.billviola.com/> Ανάκτηση (31/8/2022)

