

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΙΤΣΑ

Η Αφροδίτη πάσχουσα

*Τερατόμορφη θηλυκότητα στη σύγχρονη σωματική τέχνη:
Η αναζήτηση του εαυτού και ο εφιάλτης της ταυτότητας*



Αθήνα, Ιούνιος 2013



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΑΡΘΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΑΘΗΝΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ
ΜΑΡΘΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ
ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ

ΓΚΙΤΣΑ ΔΗΜΗΤΡΑ
Α.Μ. 411Μ028

Η Αφροδίτη πάσχουσα

*Τερατόμορφη θηλυκότητα στην σύγχρονη σωματική τέχνη:
Η αναζήτηση του εαυτού και ο εφιάλτης της ταυτότητας**

Αθήνα, Ιούνιος 2013

* Η διπλωματική εργασία αντιπροσωπεύεται από τον δεύτερο τίτλο.

Πού είναι η εκδηλωτική, ατελείωτη γυναίκα [...] η οποία, έκπληκτη και σοκαρισμένη από τη φανταστική δίνη των κινήτρων της (γιατί έχει αναγκαστεί να πιστεύει ότι μια καλά προσαρμοσμένη, κανονική γυναίκα έχει μια... θεϊκή αυτοπειθαρχία), δεν έχει η ίδια κατηγορήσει τον εαυτό της ότι είναι τέρας; Η οποία, νιώθοντας μια αστεία ενθουσιώδους επιθυμία μέσα της (να τραγουδήσει, να γράψει, να τολμήσει να μιλήσει, με λίγα λόγια να φέρει κάτι νέο) δεν σκέφτηκε ότι ήταν άρρωστη; Λοιπόν, η απρεπής αρρώστια της είναι ότι αντιστέκεται στον θάνατο, ότι προκαλεί αναταραχή.¹

Εικόνα εξωφύλλου: Justyna Kopania , *Mask*, 2010.

¹ Luce Irigaray, *Body against Body: In relation to the Mother*, in: Fifth Conference on Mental Health entitled *Women and Madness*, May 13, 1980.

Περιεχόμενα

Αντί Προλόγου.....	4
--------------------	---

Εισαγωγή.....	5
---------------	---

Κεφάλαιο 1

Η καλλιτεχνική φεμινιστική φωνή απέναντι στο συμβολικό σύστημα του Λόγου

1.1 Μαθαίνοντας να είσαι.....	10
1.2 Ενάντια στους συλλογικούς μύθους	13
1.3 (Εκ)θέτοντας το σώμα.....	19
1.4 Η «ζωντανή τέχνη» ως μαρτυρία και μνήμη.....	21

Κεφάλαιο 2

Η ανατομία των τεράτων

2.1 Από τα εφιαλτικά τέρατα στα υβρίδια των επιστημονικών ονείρων.....	26
2.2 Απο-συνθέτοντας το φυσιολογικό.....	32

Κεφάλαιο 3

Σώματα στα άκρα και (μετα)σχηματισμοί της ταυτότητας

3.1 Η ιεροτελεστία του αίματος και το βέβηλο σώμα.....	36
3.2 Το σώμα του Άλλου: Οικειοποιώντας την Ξενότητα.....	43
3.3 Μεταμορφώσεις του εαυτού και σώματα εκτός ορίων.....	47
3.4 Το σώμα δίχως όργανα: Από τις Θεές στα Cyborg.....	55

Κεφάλαιο 4

Εγώ είναι ο άλλος...

4.1 Η αισθητική του γκροτέσκου.....	62
4.2 Αποκείμενη τέχνη, ένας τραυματικός ρεαλισμός.....	64
Συμπεράσματα.....	65
Βιβλιογραφία.....	66

Αντί προλόγου...

Από πού θα μπορούσε κανείς να ξεκινήσει μια μελέτη για το σώμα; Και ειδικότερα για το σώμα της performance που είναι εφήμερο στα όρια του χώρου και του χρόνου και το μόνο υλικό που αφήνει πίσω είναι διάσπαρτες καταγεγραμμένες στιγμές; Πως θα μπορούσε να στοιχειοθετηθεί μια επιλογή που δεν θα δημιουργεί παραλήψεις και αποκλίσεις; Ή όπως αναρωτιέται και ο Barthes του *S/Z*, πως θα μπορούσε κανείς να διαλέξει «μια είσοδο σε ένα δίκτυο με χίλιες εισόδους»; Επέλεξα να επιτρέψω στους ίδιους τους καλλιτέχνες να με καθοδηγήσουν έχοντας καθ' όλη την διάρκεια της συγγραφής της εργασίας το δίλημμα αν ακολούθησα την κατάλληλη είσοδο που θα με έβγαζε εντέλει στο απαραίτητο αποτέλεσμα. Συνεχίζω να διαθέτω το ίδιο δίλημμα, αλλά μπορώ πλέον να καταλάβω ότι το ταξίδι και η πορεία μαζί με όλα τα απρόσμενα, μαζί με όλες τις απορίες και τα ερωτήματα που απαντήθηκαν και τα άλλα τόσα που λόγω χωρικής και χρονικής πίεσης έμειναν αναπάντητα, αξίζει πάντοτε περισσότερο από τον προορισμό.

Δήμητρα Γκίτσα

Εισαγωγή

Υπάρχει κάποιος τρόπος να συνδεθεί η υλικότητα
του σώματος με την επιτελεστικότητα του φύλου;

Και πώς η κατηγορία του «φύλου»

σκιαγραφείται σε μια τέτοια σχέση

Judith Butler, *Bodies that matter: On discursive limits of "sex"*

Κάθε ανισότητα που παράγει στερεότυπα και «μη κανονικούς», κάθε έκφραση των σχέσεων και των δομών που επικρατούν σε μια κοινωνία, έχει ορατά αποτελέσματα πάνω στα σώματα και αποκτάει υλική διάσταση πάνω στη σάρκα. Υπό το πρίσμα αυτό, τα σώματα γίνονται χάρτες που μπορούν να αποτυπώσουν και να καταγράψουν τις σχέσεις εξουσίας που λαμβάνουν χώρα. Γιατί δεν έχουν όλα τα σώματα την ίδια σημασία. Ορισμένα σώματα απορρίπτονται και κατακρίνονται με μεγαλύτερη ευκολία². Το ερώτημα της Butler σχετικά με την άμεση σύνδεση του σώματος και του κοινωνικού φύλου φέρνει στο προσκήνιο επιπλέον προβληματισμούς που αφορούν από την μία την βιοπολιτική του σώματος και τις πρακτικές πειθάρχησής του, και από την άλλη, τον τρόπο που δημιουργούνται και φιλτράρονται σε μια κοινωνία οι πληροφορίες και οι ιδιότητες που φέρει το υποκείμενο. Μέσω της φεμινιστικής μεταμοντέρνας θεωρίας λοιπόν, δεν επιχειρείται απλά η αποδόμηση της ταυτότητας. Αυτό είναι απλά το προφανές. Αντίθετα, πολύ περισσότερο, έρχονται στο προσκήνιο οι πολυσύνθετοι όροι που αρθρώνουν και κατασκευάζουν την ταυτότητα³ καθώς επίσης, και οι γενικεύσεις (totalization) και αντικειμενοποιήσεις (objectification) που οδηγούν σε αποκλεισμούς, όπως θα σπεύσει να τονίσει και η Haraway.

Αυτές οι ρηξικέλευθες συνειδητοποιήσεις θα ήταν αδύνατο να μην επηρεάσουν και τον χώρο της τέχνης. Από την Cindy Sherman και την Hannah Wilke που μεταμορφώνονται υιοθετώντας ρόλους, μέχρι την Shirin Neshat που γράφει στο σώμα της αποσπάσματα από το κοράνι ή ακόμα και τις ακραίες πλαστικές εγχειρίσεις της Orlan, το σώμα μετατρέπεται σε ένα ready-made, σε μια υλικότητα της οποίας οι πληροφορίες μπορούν να μεταγράφονται, να αλλάζουν συνεχώς και να πλάθονται κάθε φορά εκ νέου. Η τεχνική της

² Rosi Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences*, στο *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs : feminist confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, ed. by Nina Lykke & Rosi Braidotti, Zed Books, London 1996, 136.

³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990, 148.

μεταμφίεσης δεν είναι κάτι καινούριο στον χώρο της τέχνης. Καλλιτέχνιδες της Ρωσικής Πρωτοπορίας, όπως η Natalia Goncharova, ζωγράφιζαν τα πρόσωπά τους και αλλοίωναν την εικόνα του φύλου τους, διακηρύσσοντας την επιθυμία τους να επιτεθούν έμπρακτα στις παραδοσιακές συμβάσεις. Διάσημο παραμένει ταυτόχρονα, το φωτογραφικό πορτρέτο του Marcel Duchamp ως Rose Sélavy από τον Man Ray. Ο ίδιος παραδέχτηκε ότι «ήθελε να αλλάξει ταυτότητα»⁴ και η μεταμφίεσή του υποκρύπτει μια διάθεση ανατροπής της μονοσήμαντης πρόσληψης της καλλιτεχνικής του περσόνας από το κοινό. Δύο δεκαετίες αργότερα, το 1940 η σουρεαλίστρια Frida Kahlo ζωγράφιζε τον εαυτό της μεταμφιεσμένο σε άνδρα καλώντας μας να γίνουμε μάρτυρες στην τραυματική τελετή αποχωρισμού της θηλυκότητάς της. Με την σωματική τέχνη λαμβάνει χώρα όμως η έντονη, και πολλές φορές βίαιη επέμβαση στο ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη. Αυτό συνεπάγεται και επέμβαση πάνω στην ταυτότητα καθώς κάθε φορά που γίνονται αλλαγές στα χαρακτηριστικά του σώματος, αναδύονται καινούριες ταυτότητες. Εντέλει, πόσες ταυτότητες μπορεί να φέρει ένα υποκείμενο και πώς αυτές δημιουργούνται; Καθώς γίνονται επεμβάσεις πάνω στην βιολογική μηχανή και δοκιμάζονται όλο και περισσότερο οι αντοχές και τα όρια του σώματος οδηγούμαστε αναπόφευκτα σε τερατόμορφες και πολλές φορές γκροτέσκες ανα-παραστάσεις. Γεννιούνται τα υβρίδια και τα τέρατα.

Με την παρούσα εργασία λοιπόν, γίνεται προσπάθεια να μελετηθούν, μέσω της τερατόμορφης θηλυκότητας όπως αυτή εκφράζεται στην σύγχρονη σωματική-παραστατική τέχνη, οι πολυσύνθετες και πολύπλοκες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του σώματος και της ταυτότητας. Πιο συγκεκριμένα, θα μας απασχολήσουν όλες εκείνες οι καλλιτεχνικές πρακτικές που εφαρμόζονται πάνω στο ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη, σε συνάρτηση με τον τρόπο που δομούνται οι πληροφορίες που συγκροτούν τον «εαυτό». Στην ιστορία της τέχνης οι γυναίκες εκθέτονταν στην πλειονότητά τους ως ιδανικές θηλυκές φιγούρες προορισμένες για το ανδρικό βλέμμα. Από την *Αφροδίτη του Ουρμπίνο* (1538) μέχρι και τα pin-up girls της μαζικής κουλτούρας οι γυναίκες εμφανίζονταν ως παθητικά αντικείμενα και όχι τόσο ως παράγοντας δράσης της όρασης⁵. Η φεμινιστική τέχνη έρχεται να επαναστατήσει ενάντια σε αυτές τις παραδοσιακές συμβάσεις και το γυναικείο σώμα γίνεται ένα ισχυρό όπλο που αντικατοπτρίζει τις κοινωνικές δομές που καθορίζουν την κατασκευή του

⁴ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 159.

⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι όσες αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος δεν συμπορεύτηκαν με τα παραδοσιακά πλαίσια απεικόνισης, όπως είναι για παράδειγμα η *Ολυμπία* του Manet (1863), δέχτηκαν από τους σύγχρονους τους, σκληρά και επικριτικά σχόλια.

φύλου. Πώς και γιατί οι νέες τεχνολογίες έρχονται να εφαρμοστούν πάνω στο σώμα και το σημαντικότερο, τι μπορεί να προσφέρει η ανάγνωση των τεράτων στις σημασιοδοτήσεις του φύλου και των λοιπών προβληματισμών που σχηματίζονται γύρω από αυτό;

Το πάσχον, τραυματισμένο σώμα γίνεται ιερό και βέβηλο, οικείο και άγνωστο. Για τον λόγο αυτό ελκύει και ταυτόχρονα προκαλεί αποστροφή και φόβο. Ίσως, όμως το σημαντικότερο στοιχείο είναι ότι τα τέρατα εξυπηρετούν στο να έρθει στο προσκήνιο το κοινωνικό φαντασιακό που επικρατεί κάθε φορά καθώς και όλοι εκείνοι οι μύθοι που διαιώνίζονται με το συμβολικό πεδίο του Λόγου. «Ό,τι αρνείται η συνείδηση του νομικού το μεταφέρει στη σκηνή το σώμα. Εμφανίζεται ο Άλλος»⁶. Ένας Άλλος που αναμετρείται διαρκώς με τα όρια της γλώσσας και το συμβολικό της σύστημα. Το σώμα γίνεται τρομακτική κραυγή και στη συνέχεια ξαφνική διαπίστωση. Αναπτύσσει την δική του σημειωτική και το τέρας έρχεται να ταράξει την φαινομενική τάξη αποκαλύπτοντας την κρυφή, ανομολόγητη πλευρά της ταυτότητας και τους ασυνείδητους φόβους μιας ολόκληρης κοινωνίας⁷.

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται να γίνει μια ανασκόπηση των φεμινιστικών θεωριών και να μελετηθεί ο τρόπος που επηρέασαν και ενέπνευσαν την καλλιτεχνική έκφραση. Τα στερεότυπα αποδομούνται και το σώμα διαδραματίζει έναν καθοριστικό ρόλο καθώς από μία απλή βιολογική οντότητα, αντιμετωπίζεται πλέον ως η επιφάνεια πάνω στην οποία εγγράφονται οι κοινωνικές πρακτικές και οι μηχανισμοί των εξουσιαστικών σχέσεων. Οι συνεχείς αποσυνθέσεις και οι επανασχηματισμοί στους οποίους υποβάλλεται το σώμα στην σύγχρονη φεμινιστική τέχνη, αποδομούν τα κοινωνικά στερεότυπα και τους μύθους που περιβάλλουν τα φύλα, ενώ ταυτόχρονα φέρνουν στο προσκήνιο όλες εκείνες τις πολιτικές εξαναγκασμού που δρουν πάνω στα υποκείμενα.

Κεντρική προβληματική του δευτέρου κεφαλαίου είναι να βρεθούν οι παράγοντες εκείνοι που οδήγησαν τα τέρατα και τα τεχνολογικά υβρίδια να λειτουργήσουν ως «πολιτικοί μύθοι» -όπως θα έλεγε και η Haraway (1991)- προκειμένου να προβληθούν οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί και οι αποκλίσεις που δημιουργούν οι δυϊσμοί και οι αντιθέσεις φύση/κουλτούρα, θηλυκό/αρσενικό, που επικρατούν στον δυτικό κόσμο όχι μόνο στο πεδίο της γλώσσας, αλλά σε όλες τις πολιτιστικές μορφές νοήματος. Έτσι, τα τέρατα, τα τραυματισμένα και

⁶ Friedrich Kittler, *Γραμμόφωνο – Κινηματογράφος - Γραφομηχανή*, μετάφραση: Τ. Σιετή, επιμ.: Δ. Καββαθάς, εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2005, 176.

⁷ Jane M. Ussher, *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, Routledge, New York 2006, 6.

κακοποιημένα σώματα εμφανίζονται ως μη πειθήνια στις κοινωνικές νόρμες. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν να ξεδιπλώσουν όλους τους φόβους και τα απωθημένα του σύγχρονου πολιτισμού. Καθώς έρχεται στο προσκήνιο ότι «ένα σώμα είναι πειθήνιο όταν μπορεί να υποταχθεί, να χρησιμοποιηθεί, να μετασχηματιστεί, να τελειοποιηθεί»⁸, καλλιτέχνες όπως η Marina Abramović και η Orhan έρχονται να δείξουν ότι εκείνες οι ίδιες μπορούν να έχουν τον πλήρη έλεγχο του σώματός τους, παρουσιάζοντάς το στον θεατή σε απρόσμενες και μη οικείες καταστάσεις.

Στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας γίνεται μια διεξοδική ανάλυση κάποιων συγκεκριμένων καλλιτεχνικών πρακτικών σε συνάρτηση με τον τρόπο που «μεταχειρίζονται» το σώμα στην σύγχρονη παραστατική τέχνη και τους σχηματισμούς που αυτό αποκτάει αναφορικά με την έμφυλη ταυτότητα. Μιλώντας με όρους σημειωτικής, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δεν είναι απλά το σώμα αυτό καθ' αυτό, ως σημαίνον που έχει ιδιαίτερη σημασία και ερευνητικό ενδιαφέρον, αλλά πολύ περισσότερο, οι πολυσήμαντες *αναπαραστάσεις* του οι οποίες λειτουργούν ως σημασιόμορφα που αρθρώνουν και διαμορφώνουν το σημαίνον και του προσδίδουν νέες σημασιοδοτήσεις. Το φύλο, η φυλή, η ομορφιά και όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν και διαμορφώνουν την ταυτότητα επανεξετάζονται και το σώμα γίνεται ο βασικός καμβάς που αποτυπώνει τα άγχη και τις ανησυχίες των υποκειμένων εκείνων για τα οποία γινόταν στο παρελθόν συνεχώς λόγος, αλλά τα ίδια δεν είχαν την δυνατότητα να συμμετάσχουν σε αυτόν τον λόγο.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο κρίνεται αναγκαίο να γίνει μια αναφορά πάνω στην κριτική που έχουν δεχτεί οι διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές της σύγχρονης φεμινιστικής παραστατικής τέχνης. Για τον λόγο αυτό, μεταξύ των άλλων, θεωρείται απαραίτητο να αναλυθεί και η αλλαγή που πραγματοποιείται στον ρόλο του ίδιου του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Οι πειραματισμοί που γίνονται με το σώμα και τις ιδιότητές του καθώς και η χρήση της πλαστικής χειρουργικής και της τεχνολογίας ως τρόπος αναδιαμόρφωσης του σώματος και της ταυτότητας έχουν δεχτεί κατά καιρούς επικριτικά σχόλια ηθικής (moral) κυρίως φύσεως. Ωστόσο, θα πρέπει να λαμβάνουμε διαρκώς υπόψη ότι αυτή ακριβώς η ηθική, η ασυνείδητη αγωγή και προσπάθεια υιοθέτησης ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής (δεδομένου ότι «δεν υπάρχει καμία ηθική πράξη που να μην αναφέρεται σε μία ηθική αγωγή») είναι που διαμορφώνει και καθορίζει άγραφους κώδικες συμπεριφοράς (ethics) οδηγώντας το άτομο στο να ακολουθήσει συγκεκριμένες διαδικασίες

⁸ Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2011, 156.

«αυτοελέγχου, αυτοϋποβολής σε δοκιμασίες, αυτοτελειοποίησης και αυτομεταμόρφωσης»⁹ προκειμένου να συγκροτηθεί εντέλει ο εαυτός αναλογικά με τα εκάστοτε προτάγματα που επιβάλλει σε κάθε χώρο-χρονική στιγμή η κοινωνία.

Μπορούν να τεθούν λοιπόν, όρια στο σώμα και στον ρόλο που αυτό θα διαδραματίζει στις καλλιτεχνικές εκφράσεις; Ή μήπως τα όρια και οι ηθικοί περιορισμοί είναι απλά τα νοητά σύνορα που έρχονται να κατασκευάσουν και έπειτα να ελέγξουν τον λόγο και το σώμα του Άλλου; Ένας Άλλος που όχι απλά στιγματίζεται, αλλά καταδικάζεται σε αιώνια αποσιώπηση του ψυχικού και σωματικού του πόνου και μένει να παλεύει στο περιθώριο με ό,τι τον κάνει «διαφορετικό» από το κοινωνικό σύνολο με στόχο να καταφέρει ακριβώς να ενσωματωθεί σε αυτό το σύνολο¹⁰. Ο Sartre στην *Ναυτία* αναρωτιέται: *Σ' έναν κόσμο τάξης τι έχω να φοβηθώ;* Την απρόβλεπτη πληροφορία, την βίαιη εκδήλωση του φαντασιακού, την αναπάντεχη εμφάνιση του Άλλου που έρχεται να ταραξεί την επιφανειακή τάξη και ευτυχία και να επισημάνει την τραυματική επαφή με το Πραγματικό που γίνεται τόσο τραυματική και απρόσμενη όσο και οι εικόνες των τεράτων.

⁹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure*, Vintage Books, New York, 1990, 26.

¹⁰ Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin Books, England 1990, 147.

Κεφάλαιο 1

Η καλλιτεχνική φεμινιστική φωνή απέναντι στο συμβολικό σύστημα του Λόγου

*Γίνομαι και ξαναγίνομαι διαρκώς.
Διαφορετικοί άνθρωποι αντλούν διαφορετικά λόγια από μένα.
Virginia Woolf, Τα Κύματα*

1.1 Μαθαίνοντας να είσαι

Στο *Δεύτερο Φύλο* η Simone de Beauvoir κάνει την σημαντική διαπίστωση ότι «γυναίκα δεν γεννιέσαι, αλλά γίνεσαι» δίνοντας για πρώτη φορά μια ριζοσπαστική απάντηση σε όλες εκείνες τις προηγούμενες θεωρίες που έψαχναν στην βιολογία και την ανατομία του γυναικείου σώματος τα χαρακτηριστικά που κάνουν την γυναίκα να είναι γυναίκα και όλα εκείνα τα «φυσικά» στοιχεία που την διαφοροποιούν από τον άντρα. Ωστόσο, έρχεται στο προσκήνιο ότι καμία ιστορία δεν γράφεται ποτέ πάνω σε μία ασπρόμαυρη σκακιέρα με δύο μόνο αντίθετους όρους και ούτε πρόκειται απλά για μια μάχη μεταξύ των «δύο φύλων». Με τον ίδιο τρόπο που παράγονται τα πρότυπα της θηλυκότητας, κατασκευάζονται και οι συμπεριφορές που συνδέονται με την αρρενωπότητα. Οι φεμινιστικές θεωρίες έρχονται λοιπόν, να αναδείξουν την φαυλότητα και τους περιορισμούς του δυϊκού μοντέλου και να δώσουν έδαφος στις υποκειμενικότητες που ξεφεύγουν από τα κανονιστικά πλαίσια. Πέρα απ' αυτό όμως, θα ήταν αφελές αν σκεφτόμασταν την ύπαρξη ενός ενιαίου γυναικείου υποκειμένου που φέρει πάντα κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ανεξαρτήτου γεωγραφικών, πολιτισμικών ή ιστορικών περιορισμών. Καθώς στην διαμόρφωση της ταυτότητας πάντα ένα κοινωνικό, πολιτισμικό ή ιστορικό *a priori* θα κατέχει αποφασιστική σημασία, οι αντιλήψεις για τον ρόλο και την ταυτότητα του υποκειμένου θα αλλάζουν από κοινωνία σε κοινωνία και από εποχή σε εποχή δημιουργώντας έτσι διαφορές ακόμα και μεταξύ των γυναικών. Αντίστοιχα, η ίδια η πεποίθηση για την ομορφιά, την θηλυκότητα, την αρρενωπότητα, την σεξουαλικότητα, δεν ήταν ποτέ ίδια. Διαμορφώνεται ανάλογα με την εκάστοτε εξουσία που ορίζει τους γραπτούς και άγραφους νόμους και δημιουργεί μια «τάξη που λειτουργεί ταυτόχρονα σαν μορφή νοήματος»¹¹.

Αυτό ακριβώς το νόημα, η συμβολική τάξη του Λόγου για την οποία κάνει λόγο ο Foucault, είναι που έρχεται να σχηματίσει και να καθορίσει κατηγορίες

¹¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *The Will to Knowledge*, Pantheon Books, New York, 1978, 84.

μονοκόμματα και με σταθερά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τόσο ως προς το κοινωνικό φύλο (gender) όσο και ως προς το βιολογικό φύλο (sex). Η Butler ακολουθώντας την προσέγγιση της Simone de Beauvoir, προχωράει στο να διαχωρίσει το κοινωνικό από το βιολογικό φύλο ακριβώς για να δείξει ότι η έμφυλη ταυτότητα είναι μια πολιτισμική κατασκευή που επηρεάζεται από τον χώρο και τον χρόνο και λαμβάνει διαστάσεις με τη διαρκή επανάληψη διαμορφωτικών πρακτικών. Το κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί ένα αποτέλεσμα που συνδέεται αιτιολογικά με το βιολογικό φύλο και ούτε είναι τόσο παγιωμένο. Ένα άτομο *μαθαίνει* να είναι γυναίκα ή άνδρας υιοθετώντας ασυνείδητα κάποιες νόρμες συμπεριφοράς που έχουν στην συνέχεια ορατά αποτελέσματα πάνω στο σώμα και την σάρκα του υποκειμένου.¹² Η θηλυκότητα ή η αρρενωπότητα δεν συνδέονται αναλογικά με το «θηλυκό» ή το «αρσενικό» δεδομένου του ότι είναι *κατασκευάσματα* και κάτι που επιτυγχάνεται σταδιακά κατά την διάρκεια της ζωής και όχι μια ιδιότητα που έχει προέλθει εκ *φυσικού*. Η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου έχει διαταραχθεί. Ή μήπως ήταν εξ αρχής αυθαίρετη; Στο σημείο αυτό προκύπτει λοιπόν, το ενδιαφέρον ερώτημα του πώς λαμβάνει χώρα η διαδικασία κατασκευής του φύλου.

Το κοινωνικό φύλο φαίνεται να κατασκευάζεται όπως όλες εκείνες οι κοινωνικές φαντασιακές σχέσεις που δημιουργούνται σε μια κοινωνία και ενσαρκώνονται από τους θεσμούς, τις πρακτικές της θρησκείας, τον ρόλο που παίζουν οι πρόγονοι, η γλώσσα, η παράδοση. Στοιχεία που επιβάλλονται από την γέννηση ενός ατόμου μέσα σε μια κοινωνία. Η επιβολή αυτή όμως, δεν λαμβάνει χώρα ως ένας καταναγκασμός, όπως θα έλεγε και ο Foucault. Πολύ περισσότερο, οι δομές αυτές διαιώνίζονται μέσω των πρακτικών της καθημερινής ζωής, μέσω των κοινών ηθών και των εθίμων μιας κοινωνίας και στην ουσία, υπάρχουν για να εξασφαλιστεί ο αποτελεσματικότερος έλεγχός της. Οι φαντασιακές κοινωνικές σημασίες καθορίζουν τις αξίες μιας κοινωνίας, ορίζουν τι είναι καλό και τι κακό, τι είναι αληθές και τι ψευδές, τι είναι δίκαιο και τι άδικο, τι μπορεί να εκληφθεί ως θηλυκότητα και τι όχι. Έτσι, η έμφυλη ταυτότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια σειρά από πράξεις που επαναλαμβάνονται με τελετουργικό τρόπο, φυσικοποιούνται μέσω των θεσμών και εκφράζονται στο πλαίσιο του σώματος και της γλώσσας. Η Butler ονομάζει αυτήν την διαδικασία *επιτελεστικότητα* (performativity). Στην ουσία, η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης βασίζεται στην δύναμη της επανάληψης. Αυτή η επανάληψη πρακτικών είναι που διαμορφώνει και το *γίγνεσθαι* της ταυτότητας δείχνοντας

¹² Sandra L. Barkly, *Foucault, Femininity & the Modernizations of Patriarchal Power*, στο *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*, ed. by Irene Diamond & Lee Quinby, Northeastern University Press, 1988, 64.

ότι εντέλει, «δεν υπάρχει κάποια έμφυλη ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις του φύλου, διότι η όποια ταυτότητα συγκροτείται επιτελεστικά»¹³.

Η διαδικασία της επιτελεστικότητας και οι τρόποι φυσικοποίησης των επαναλαμβανόμενων πράξεων που κατασκευάζουν το φύλο γίνονται πιο κατανοητά αν τις αντιληφθούμε ως διαρκείς εργασίες διαμόρφωσης (Bildung) με τις οποίες ο κοινωνικός κόσμος κατασκευάζει και θεμελιώνει το σώμα ως μία έμφυλη πραγματικότητα¹⁴. Οι αντιλήψεις αυτές έρχονται να εφαρμοστούν πάνω στο σώμα με τρόπο τόσο φυσικό που είναι ικανές να κατασκευάσουν και μια «βιολογική πραγματικότητα». Η έξη (habitus)¹⁵ λοιπόν, διαμορφώνει όχι απλά την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά καθοδηγεί τα άτομα στην καθημερινή τους ζωή και προσανατολίζει τις πράξεις τους. Οι αντιλήψεις αυτές έχουν ορατά αποτελέσματα στις εμφανίσεις του σώματος καθώς αποβλέπουν στο να μεταμορφώσουν σε φύση ένα αυθαίρετο προϊόν της ιστορίας¹⁶. Η ιστορία δεν δημιουργεί απλά έμφυλες ταυτότητες. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι ταυτότητες δεν είναι απλά γενικές έννοιες, αλλά αποκτούν υλικότητα και γίνονται απτή πραγματικότητα μέσω της σάρκας, ο πολιτισμός και η κουλτούρα γίνονται η μοίρα που ορίζουν ποια σώματα θα έχουν σημασία και ποια θα απορρίπτονται.

Καθώς η έμφυλη ταυτότητα είναι μια κατασκευή που επιβάλλεται ασυνείδητα, πόσο έλεγχο έχει ένα άτομο στο να ορίσει εκείνο το ίδιο το είναι του και την ταυτότητά του; Και εντέλει, τι γίνεται με όλες εκείνες τις έκφυλες ταυτότητες που δεν συμμορφώνονται με το δίπολο αρσενικό/θηλυκό και αρνούνται να συμπεριφερθούν ανάλογα με τις «σκηνοθετημένες υποδείξεις»; Όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, αυτούς τους προβληματισμούς και το γεγονός ότι το σώμα είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών σχεδιασμών και προσδοκιών, έρχονται να φέρουν στο προσκήνιο οι καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης. Σε κάθε σύστημα εμφανίζονται μηχανισμοί αντίστασης και στην προκείμενη περίπτωση, οι καλλιτέχνες που πειραματίζονται με το σώμα τους από την μία επιχειρούν να δείξουν ότι η ταυτότητα είναι μια κατασκευή που λαμβάνει χώρα στις διεργασίες της κουλτούρας, και από την άλλη έρχονται να προβάλλουν τις αποκλίσεις που δημιουργούν οι πρακτικές της εξουσίας. Η Cindy Sherman

¹³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990, 25.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford University Press, 2001, 24.

¹⁵ Ο Bourdieu αντιλαμβάνεται το habitus (έξη) ως το σύνολο των προδιαθέσεων που καθορίζουν τον τρόπο που τα άτομα ενεργούν και δρουν στις κοινωνικές περιστάσεις. Οι προδιαθέσεις αυτές καθορίζουν πρακτικές, αντιλήψεις, στάσεις που θα ορίζουν τι είναι «κανονικό» και τι όχι, χωρίς ωστόσο να ρυθμίζονται συνειδητά από κάποιον κανόνα. Εντυπώνονται στα άτομα από την παιδική ηλικία, μέσω των συνηθειών και της εκπαίδευσης.

¹⁶ Pierre Bourdieu, ό.π., 2.

μεταμφιέζει τον εαυτό της υιοθετώντας έτοιμους εαυτούς που η μαζική κουλτούρα και η κοινωνία του θεάματος παράγει. Όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, το υπονοούμενο των έργων της είναι ότι η ιδιότητα του εαυτού βασίζεται στην εκάστοτε αναπαράσταση. Παίζοντας διαφορετικούς ρόλους και αναπαριστώντας στερεότυπα αποκτάει κάθε φορά και μια διαφορετική ταυτότητα. Οι μεταμφιέσεις της έρχονται να σατιρίσουν την ευκολία με την οποία ο θεατής προσδίδει κάποια ταυτότητα ανάλογα με τα στερεότυπα που αντικρίζει. Με τον ίδιο τρόπο λοιπόν, που κάποιος μαθαίνει να είναι, μαθαίνει να διαβάζει και τις άλλες ταυτότητες κατηγοριοποιώντας τις ανάλογα με τα στερεότυπα και τα αρχέτυπα που η ίδια η κοινωνία κατασκευάζει, αναπαράγει και προσομοιώνει στις εκάστοτε κοινωνικό-ιστορικές συνθήκες.

1.2 Ενάντια στους συλλογικούς μύθους

Η συνειδητοποίηση ότι η έμφυλη πραγματικότητα είναι μία πολιτισμική κατασκευή που αλλάζει ανάλογα με το χώρο και τον χρόνο επηρέασε σε σημαντικό βαθμό και τις εκφράσεις της φεμινιστικής τέχνης. Αν και σίγουρα δεν υπάρχει μία και μόνον φεμινιστική τέχνη, αλλά πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις της, οι πρώτες γυναίκες που δραστηριοποιήθηκαν στην φεμινιστική τέχνη εμφανίζουν στην πλειοψηφία τους ως βασικό κοινό χαρακτηριστικό από την μία την προβολή της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, και από την άλλη στρέφονται σε μια σημειωτική κριτική της σεξουαλικής διαφοράς. Ειδικότερα, με τα φεμινιστικά κινήματα της δεκαετίας του 1970 γίνεται η μετάβαση από την ουτοπική απεικόνιση της γυναίκας χωριστά από τον άνδρα σε μια κριτική εικόνων τόσο της υψηλής τέχνης όσο και της μαζικής κουλτούρας¹⁷. Έτσι, αναπόφευκτα λαμβάνει χώρα η σύνδεση της γυναίκας και του σώματος και η αναπαράσταση αυτή άλλοτε παίρνει θριαμβευτικές και άλλοτε εφιαλτικές διαστάσεις για να έρθει εντέλει στο προσκήνιο ότι το υποκείμενο «γυναίκα» είναι «κατασκευασμένο» στην κοινωνική ιστορία.

Στο έξι λεπτών βίντεο *Semiotics of the kitchen* (1975) η Martha Rosler φοράει την ποδιά της και αναδεικνύει τα μαγειρικά σκεύη προφέροντας ανέκφραστη το όνομα του κάθε σκεύους. Ειρωνεία και παρωδία ταυτόχρονα για τον τρόπο που αναπαράγεται και εμπορευματοποιείται η εικόνα της νοικοκυράς στην μοντέρνα κοινωνία. Περισσότερο όμως απ' αυτό, πραγματοποιείται η μετάβαση από τη σημειωτική της καταδήλωσης στην συμπαραδήλωση. Από το

¹⁷ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 570.

σημαίνουν περνάμε στο *σύμβολο*. Θα μπορούσαμε να εκλάβουμε ως σύμβολο κάθε οπτική εικόνα ή αντικείμενο που μέσω των κοινωνικών συμβάσεων έχει αποχωριστεί το κυριολεκτικό ή πραγματικό του νόημα. Τα μαγειρικά σκεύη γίνονται έτσι, σύμβολα και συστατικά που μπορεί μεν να προσδιορίζουν στην διαφήμιση την γυναικεία ιδιότητα της χαρούμενης νοικοκυράς η οποία συγκεντρώνει την οικογένεια γύρω από το τραπέζι της Coca-Cola, ταυτόχρονα όμως με τις έντονες και συχνά βίαιες κινήσεις της Rosler έρχεται στο προσκήνιο η σιωπηλή καταπίεση και εκμετάλλευση της γυναικείας φιγούρας από το σύστημα της μαζικής κατανάλωσης και παραγωγής.



Εικόνα 1: Στιγμές από το βίντεο *Semiotics of the kitchen* (1975) της Martha Rosler.

Η κριτική στάση απέναντι στους παραδοσιακούς ρόλους της γυναίκας και στους τρόπους με τους οποίους αυτοί αναπαράγονται ήταν ίσως ο βασικότερος στόχος της φεμινιστικής τέχνης όπως αυτή εκφράστηκε την δεκαετία του 1970. Η Judy Chicago και η Miriam Shapiro δημιουργούν το *Womanhouse* που ήταν στην κυριολεξία ένα σπίτι, ένας εκθεσιακός χώρος αποκλειστικά για να στεγάσει την φεμινιστική τέχνη και όπως αναφέρει και η ίδια η Judy Chicago ήταν ένα «περιβάλλον που στέγαζε το έργο των γυναικών οι οποίες εξέφραζαν τις εμπειρίες τους και το σπίτι της γυναικείας πραγματικότητας στο οποίο κάποιος μπορούσε να αντιληφθεί τα πραγματικά γεγονότα της ζωής των γυναικών»¹⁸. Έτσι, το σπίτι ξεκινούσε με τη «Νυφική σκάλα», με μια κούκλα με νυφικό στο πάνω μέρος μιας σκάλας και συνεχίζονταν με την «Ιματιοθήκη» στο οποίο η νύφη μεταμορφώνονταν σε νοικοκυρά ενώ στο «Παιδικό Δωμάτιο» υπαινίσσονταν ο επόμενος ρόλος της ως μητέρας. Τέλος, στην «Κουζίνα γαλούχησης» και στο «Μπάνιο έμμηνης ρύσης» το σώμα της μητέρας και της

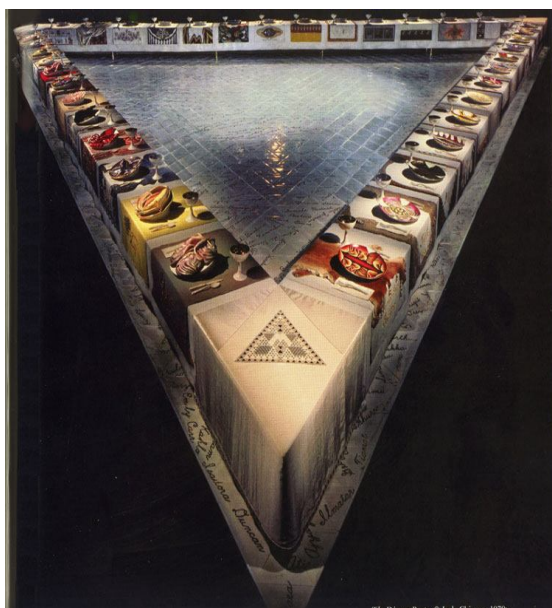
¹⁸ Jane M. Ussher, *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, Routledge, New York 2006, 165.

συζύγου αποχαλινώνεται. Στο *Womanhouse* (στη συνέχεια θα μετονομαστεί σε *Woman's Building* και θα λειτουργήσει ως εκθεσιακός χώρος μέχρι το 1991) η παράσταση αρχίζει να μετατρέπεται σε μια βασική φεμινιστική μορφή κριτικής έκφρασης. Μαζί με τις εγκαταστάσεις εκτελούνταν γυναικείες εργασίες όπως το τρίψιμο των πατωμάτων και το σιδέρωμα ενώ υπήρχαν και πιο βίαιες παραστάσεις όπως οι *Πλύσεις* που ασχολούνταν με πιο ευαίσθητα θέματα όπως αυτό του βιασμού και της σωματικής αγωνίας και κατά την διάρκεια της οποίας ακούγονταν μια αληθινή μαρτυρία βιασμού.



Εικόνα 2: Η «Νυφική σκάλα», το «Ντουλάπι σεντονιών» και η «Κουζίνα γαλούχησης» στο *Womanhouse* (1972).

Από άποψη αισθητικής, οι καλλιτέχνες που δημιουργούσαν συνειδητά φεμινιστική τέχνη, θέλοντας να διαφοροποιηθούν από τις παραδοσιακές συμβάσεις της τέχνης, δίνουν μια νέα αξία στις υποτιμημένες μορφές όπως είναι οι διακοσμητικές τέχνες και οι χειροτεχνίες, οι οποίες ιστορικά χαρακτηρίζονται ως γυναικείες. Για παράδειγμα, η Schapiro προσάρμοσε διαφορετικές τεχνικές ραπτικής στο κολάζ και ονόμασε την μέθοδό της με το χαρακτηριστικό όνομα *femmeage*. Αντίστοιχα, η Chicago στο *Dinner Party* (1974-79), ως μια νέα ερμηνεία του Μυστικού Δείπνου, καλεί σε δείπνο όλες τις ιστορικές και θρυλικές γυναίκες δημιουργώντας το δικό της *femmeage* με την κεραμική και το κέντημα να κυριαρχεί στην εγκατάστασή της. Τρία μακριά τραπέζια σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο σε ένα πάτωμα αποτελούμενο από 2.300 πορσελάνινα πλακάκια στα οποία έχουν γραφτεί τα ονόματα 999 γυναικών. Αυτές οι άγνωστες γυναίκες έρχονται να υποστηρίξουν τις διάσημες γυναίκες που τιμώνται με περίτεχνα διακοσμημένα πιάτα και στρωμένα τραπεζομάντιλα. Το πρώτο τραπέζι έρχεται να τιμήσει γυναίκες από τη μητριαρχική προϊστορία ως την αρχαιότητα, το δεύτερο από τις αρχές του Χριστιανισμού ως τη



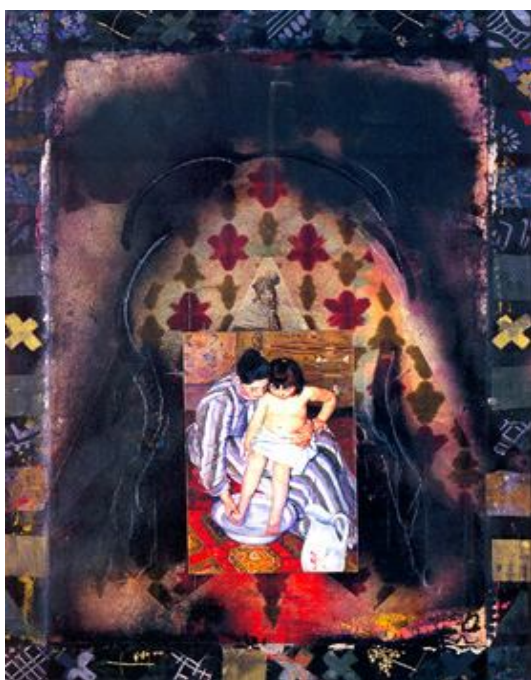
Εικόνα 4: Judy Chicago, *Dinner Party* (1974-79). Αποτελούσε μέχρι το 2007 μόνιμο έκθεμα στο Brooklyn Museum.

Μεταρρύθμιση και το τρίτο από τον 17^ο ως τον 20^ο αιώνα. Λαμβάνει έτσι χώρα ένα ταξίδι πίσω στον χρόνο και το χώρο. Το έργο αυτό βγάζει τη γυναίκα από τα στενά πλαίσια της κουζίνας, της δίνει φωνή και αποτελεί στην ουσία απάντηση στην άποψη αιώνων που ήθελε την γυναίκα ταυτισμένη με την φύση και τον άντρα ως το υποκείμενο παραγωγής του Λόγου.

Έτσι, λαμβάνει χώρα ο

επανακαθορισμός της θέσης και του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία ενώ ταυτόχρονα έρχονται στο

προσκήνιο τα σεξιστικά στερεότυπα της μαζικής κουλτούρας που συντηρούνται



Εικόνα 3: Miriam Schapiro, *Collaboration: Mary Cassatt and Me* (1976), Hudson River Museum.

και διαμορφώνονται με τις εξουσιαστικές σχέσεις που παράγονται από τη διαφορετική σχέση άντρας-γυναίκας. Σε αυτό το σύστημα αντίθετων όρων το γυναικείο υποκείμενο ιστορικά βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση (μιας και ο άντρας θεωρείτο ως το υποκείμενο που παράγει τον Λόγο) και αποκτάει υπόσταση όταν έρχεται να συγκριθεί και να διαφοροποιηθεί από τον άντρα. Φαίνεται σαν τα δύο φύλα να αποκτούν υπόσταση μέσω των διαφορών που παρουσιάζουν μεταξύ τους. Στην ουσία

πρόκειται για μια *διαφωρά*¹⁹.

Από τις πρώτες κιόλας ανατομικές αναπαραστάσεις που προσπαθούσαν να

εντοπίσουν διαφορές στην φυσιολογία ανάμεσα στο αρσενικό και θηλυκό σώμα

¹⁹ Ο Derrida εισάγει τον όρο «διαφωρά» (différance) στη μελέτη του για την γλώσσα, για να δείξει ότι μία γλώσσα γίνεται αντιληπτή ως σύστημα διαφορών. Ο όρος έρχεται να συνδυαστεί με τις μεταμοντέρνες φεμινιστικές θεωρίες προκειμένου να έρθει στο προσκήνιο το αυθαίρετο δημιουργούνται από το σύστημα των αντίθετων όρων θηλυκό/αρσενικό.

και την βιολογική καταγωγή, όπως θα έλεγε και η Butler, η φύση γίνεται μοίρα. Μια μοίρα που εγκλωβίζεται στους αντίθετους δυϊκούς όρους. Οι ταυτότητες και οι ρόλοι των δύο φύλων φαντάζουν σταθεροί και παγιωμένοι από την φύση. Ακόμα και η ομοφυλοφιλία ερμηνευόταν αναλογικά με την έμφυλη διαφορά: μια γυναικεία ψυχή παγιδευμένη σε αντρικό σώμα. Με τον τρόπο αυτό, το γυναικείο σώμα μελετάται αναλογικά με το αρσενικό ενώ μέχρι τον 19^ο κιόλας αιώνα επικρατούσε η άποψη ότι τα γυναικεία γεννητικά όργανα δεν είναι παρά μια διαφορετική εκδοχή των αντρικών²⁰. Η γυναίκα εμφανίζεται βιολογικά εξαρτημένη από τον άντρα. Αποτελεί τον δεύτερο όρο. Ένας όρος που για τον Derrida προσδιορίζεται ως ανολοκλήρωτος, ως χαοτικός. Συμβολίζει την απουσία νοήματος που έρχεται να διαμορφωθεί αναλογικά με τον πρώτο όρο σύγκρισης που στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι το αρσενικό. Αυτές οι ανατομικές αναπαραστάσεις που περιστρέφονται γύρω από το «μυστήριο» του γυναικείου σώματος και της ιδιότητάς του να κυοφορεί και να προσφέρει γέννα, αντί να αποτελούν αποτέλεσμα της επιστημονικής γνώσης και έρευνας, στην ουσία πρότειναν νέες ερμηνείες του σώματος που ταυτίζονταν με τις εκάστοτε νέες κοινωνικές πραγματικότητες.

Το δυϊκό μοντέλο δεν αφήνει περιθώρια έκφρασης υποκειμενικοτήτων που δεν συμμορφώνονται με τους όρους αρσενικό/θηλυκό, ψυχρό/θερμό, φύση/πολιτισμός. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργούνται οι Άλλοι. Οι γενικεύσεις του φαλλοκεντρικού, δυτικού συστήματος παραγωγής Λόγου αντιμετωπίζουν το γυναικείο υποκείμενο ως κάτι στέρεο και συμπαγές, ενώ στην πραγματικότητα η λέξη «γυναίκα» δεν είναι παρά μια μεταφορά μέσα στο πολύπλοκο γλωσσικό σύστημα που αναφέρεται στις αμέτρητες σημασίες και μεταμορφώσεις που σχετίζονται με την θηλυκότητα. Δεν υπάρχει προκαθορισμένη, σταθερή γυναικεία ύπαρξη. Οι αντιθέσεις εκτός από αποκλείσεις δημιουργούν εξουσιαστικές σχέσεις και «βίαιες ιεραρχίες. Ένας από τους δύο συγκρινόμενους όρους θα κατευθύνει και θα ελέγχει το άλλο (αξιολογικά, λογικά κτλ.) ή θα έχει αναπόφευκτα το πάνω χέρι»²¹. Παρ' όλα αυτά, η μεταφορά αυτή έρχεται να υλοποιηθεί διαμορφώνοντας τον εαυτό (corporeality) και μετατρέποντας το ίδιο το σώμα στην ουσία, σε μια επιφάνεια που φιλοξενεί και φέρνει στο προσκήνιο αυτές τις κοινωνικές πρακτικές.

Μέσα σε αυτό το εννοιολογικό σύστημα το video, η φωτογραφία, το κείμενο καθώς και άλλες εικόνες της μαζικής κουλτούρας που χρησιμοποιούνται

²⁰ Thomas Laqueur, *Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology*, στο *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in 19th Century*, ed. by Catherine Gallagher & Thomas Laqueur, University of California Press, London 1987, 2.

²¹ Jacques Derrida, *Positions*, The University of Chicago Press, London & Chicago 1981, 41.

όπως στο βίντεο της Martha Rosler, δημιουργείται μια διαλεκτική στην οποία το νόημα κατασκευάζεται, διαλύεται και ανακατασκευάζεται²². Καθώς έρχεται στο προσκήνιο το αυθαίρετο σύστημα των δυϊκών μοντέλων και των στερεοτύπων που ορίζουν τους ρόλους οι συλλογικοί μύθοι αποδομούνται. Οι αναπαραστάσεις αντί να έπονται της πραγματικότητας, κατασκευάζουν την πραγματικότητα. Τα «πραγματικά» συναισθήματα είναι μιμήσεις των όσων προβάλλονται στην τηλεόραση. Οι «πραγματικές» επιθυμίες είναι φαινομενικές ανάγκες που προωθούνται από τις διαφημίσεις. Οι «πραγματικοί» εαυτοί είναι μια στοίβα επαναλήψεων και επιτελέσεων, πρότυπα που η ίδια η κοινωνία παράγει και αναπαράγει.

«Do I have to give up me to be loved by you?» γράφει με έντονη γραμματοσειρά μπροστά από μία σάπια καρδιά (φωτογραφία από τις διαφημίσεις αντικαπνιστικής καμπάνιας) η Barbara Kruger και δημιουργεί ένα διάλογο με τον θεατή για τους βίαιους και πολλές φορές καταπιεστικούς ανασχηματισμούς που λαμβάνει η θηλυκότητα προκειμένου να ταιριάζει στα εκάστοτε πρότυπα και στις διαφορετικές πολιτισμικές συμβάσεις. Από τις απλές απεικονίσεις όμως του εσωτερικού του σώματος που εξάπτουν την φαντασία για τις λειτουργίες και την ανατομική δομή, θα λάβει χώρα η ίδια η μετάβαση και επέμβαση στο σώμα του καλλιτέχνη που μετατρέπεται πια σε μέσο δημιουργίας νοήματος. Το σώμα του καλλιτέχνη ξεδιπλώνεται ως ένα πολύπλοκο κείμενο του οποίου οι πληροφορίες μπορούν να γραφούν και να μεταποιηθούν κάθε φορά εκ νέου μέσω των επεμβάσεων που γίνονται στη φυσιολογία του. Έτσι, δεν μπορούμε στην συγκεκριμένη περίπτωση να μιλήσουμε με τους παραδοσιακούς όρους ή να αντιληφθούμε το έργο τέχνης ως αντικείμενο ή μηχανή, αλλά πολύ περισσότερο ως ένα «σχεδόν σώμα του οποίου η πραγματικότητα δεν περιορίζεται στις εξωτερικές σχέσεις των στοιχείων που αυτό φιλοξενεί»²³ γιατί ακριβώς αυτά τα στοιχεία δεν είναι στέρα και ούτε γίνονται η ανυπέρβλητη μοίρα που θα διαμορφώσει μια αμετάκλητη και απόλυτα συμπαγή ταυτότητα. Αν λοιπόν, οι παραδοσιακές αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος στη δύση επικεντρώνονταν στην τελειοποίηση της επιφάνειάς του μετατρέποντάς το σ' ένα φετίχ, η φεμινιστική σωματική τέχνη έρχεται να αποκαλύψει το τρομακτικό, κρυφό εσωτερικό του που κρύβεται κάτω από μια ιδεατή, ψεύτικη επικάλυψη²⁴.

²² Laura Cottingham, *Crossing Borders*, *Frieze* issue 13, November – December 1993. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://www.frieze.com/issue/article/crossing_borders/

²³ *Neo – Concretist Manifesto (1959)* στο *The Artist's Body*, ed. by Tracey Warr & survey by Amelia Jones, Phaidon Press Limited, London 2000, 201.

²⁴ Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, New York 1992, 66.

1.3 (Εκ)θέτοντας το σώμα

Ο κριτικός τέχνης Willoughby Sharp ορίζει την τέχνη του σώματος ως μία παράσταση κατά την διάρκεια της οποίας το σώμα αποτελεί ταυτόχρονα το «υποκείμενο και το αντικείμενο του έργου»²⁵ μιας και το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη υποβάλλεται σε ορισμένες διαδικασίες και εκτίθεται σ' έναν δημόσιο χώρο ή κατά τη διάρκεια μιας ιδιωτικής στιγμής η οποία όμως θα τεκμηριώνεται πάντα με φωτογραφίες και βίντεο. Ωστόσο, η σωματική τέχνη είναι κάτι παραπάνω από παράσταση (performance). Στη σωματική τέχνη το σώμα μετατρέπεται σ' ένα πολιτικό πεδίο (political domain), γίνεται το κέντρο δράσης στο οποίο ο εαυτός και το στέρεο καντιανό υποκείμενο αποσυντίθεται και διασκορπίζεται²⁶. Από αισθητικής άποψης, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η τέχνη του σώματος από την μία συντελεί σε μια απελευθερωτική επέκταση των υλικών στο πεδίο της τέχνης μιας και χρησιμοποιούνται όλα τα δυνατά μέσα όπως κείμενο, εικόνα, βίντεο, ήχος, ενώ ταυτόχρονα από την άλλη, υποδηλώνει μια κυριολεκτική συγχώνευση των μορφών της τέχνης σ' ένα μόνο πεδίο, αυτό του σώματος, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως το αρχέγονο πεδίο της τέχνης.

Στο συγκεκριμένο σημείο κρίνεται αναγκαίο να γίνει μια αναφορά στις τρεις διαφορετικές κατευθύνσεις που λαμβάνει η σωματική τέχνη καθώς με τον τρόπο αυτό επηρεάζεται και ο τρόπος ιδιοποίησης του έργου/παράστασης. Κατά το τέλος της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές του 1960 υπάρχει η παράσταση ως δράση όπως εξελίχθηκε από την αφηρημένη εξπρεσιονιστική ζωγραφική στις διαδραστικές δραστηριότητες των happenings του Fluxus²⁷ και άλλων παρόμοιων ομάδων. Οι δράσεις αυτές αν και αντιτέθηκαν στην συμβατική ευπρέπεια των τεχνών, έφερναν παρ' όλα αυτά στο προσκήνιο την ηρωική, πολλές φορές θεαματική φιγούρα του καλλιτέχνη, ο οποίος ήταν κυρίως άνδρας. Από την άλλη, η παράσταση ως έργο που έχει τις καταβολές του από το χοροθέατρο στο οποίο μη συνηθισμένες κινήσεις του σώματος αποκτούσαν συμβολικές διαστάσεις. Παράλληλα, ήταν μια πρωτοφεμινιστική αντίθεση προς την παράσταση δράσης καθώς προωθήθηκε κυρίως από χορεύτριες σε μια ριζοσπαστική προσπάθεια αναζήτησης ισότητας τόσο σεξουαλικής, όσο και

²⁵ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 565.

²⁶ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998, 13.

²⁷ Το Fluxus ήταν ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα η πρωτοπορία του οποίου έγκειται τόσο στο γεγονός ότι συνδύαζαν πολλές μεταξύ τους διαφορετικές μορφές τεχνών όπως επίσης, και στη προσπάθεια να μεταφερθεί η τέχνη από τα μουσεία και τις γκαλερί στον δημόσιο χώρο μέσω των δημοσίων εκδηλώσεων. Μια καινούρια σχέση, πιο άμεση και αλληλένδετη αναπτύσσεται μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή.

κοινωνικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παράσταση ως *τελετουργία* μιας και προσδίδει στο σώμα κάποια μυθική διάσταση.

Γρήγορα η τέχνη του σώματος έλαβε φεμινιστικές δεσμεύσεις και η χρήση της σάρκας ως υλικού ήρθε να συντελέσει σε μια περαιτέρω διερεύνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας και υποκειμενικότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Shigeko Kubota η οποία στη *Ζωγραφική αιδού* (1962) βάφει με κόκκινη μπογιά πάνω σ' ένα φύλλο χαρτιού στο πάτωμα με ένα πινέλο που κρέμεται από τον καβάλο της απομακρύνοντας «συμβολικά τον τόπο των μοντέλων δράσης από τα φαλλικά ραβδιά του Pollock»²⁸, ενώ η Yoko Ono παρουσιάζει τις παθητικές θέσεις στις οποίες υποτάσσονται οι γυναίκες και προσκαλεί τους θεατές στο *Κομμένο Κομμάτι* να κόψουν κομμάτια από τα ρούχα που φοράει. Οι προβληματισμοί σχετικά με το υποκείμενο και τον τρόπο δομής του εαυτού που έρχονται στο προσκήνιο με τις φεμινιστικές ανησυχίες δεν είναι απλά μια γυναικεία υπόθεση. Όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο, καλλιτέχνες όπως ο Vito Acconci εξερευνούν την μετατροπή του εαυτού σε Άλλο ως προς το φύλο. Στις *Μετατροπές* (1971) ο Acconci μεταβάλλει σωματικά σημάδια της σεξουαλικής διαφοράς: καίει ανδρικά μαλλιά, «διαμορφώνει» γυναικεία στήθη, κρύβει τα γεννητικά του όργανα.

Η βίαιη επέμβαση στην φυσιολογία και ανατομία του σώματος έχουν ως συνέπεια να μετατραπεί το σώμα σ' ένα ψυχικό και πολιτικό τόπο που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα φροϋδικά ζεύγη του ναρκισσισμού και της επιθετικότητας, της ηδονοβλεψίας και της επιδειξιμανίας, του σαδισμού και του μαζοχισμού. Αυτές οι ψυχικές διεργασίες έρχονται να διασταυρωθούν με την πολιτικοποίηση των στοιχείων που διέπουν την καθημερινή ζωή. Το προσωπικό περνάει στη δημόσια σφαίρα και γίνεται πολιτικό²⁹. Το ιδιωτικό σώμα του καλλιτέχνη έρχεται να λειτουργήσει ως μια επιφάνεια που φιλοξενεί πρακτικές της κοινωνίας. Μα πάνω απ' όλα αποτελεί μια σπουδή πάνω στα όρια και τα δικαιώματα της ζωής. Ο καλλιτέχνης είναι υποκείμενο και αντικείμενο. Το σώμα του είναι άλλοτε ενεργητικό και άλλοτε παθητικό, άλλοτε οδεύει στη ζωή και άλλοτε στη φθορά. Όπως θα τονίσει και η Marina Abramović, ο καλλιτέχνης είναι πάντοτε παρόν. Αναπτύσσει μια μοιραία αμεσότητα με τον θεατή και εξαφανίζει κάθε πραγματική ή συμβολική απόσταση. Το κοινό βλέπει τον καλλιτέχνη να αποσυντίθεται ως υποκείμενο, μπορεί να τον αγγίξει, να σταθεί μπροστά του και ακόμα να διαδραματίσει ενεργητικό ρόλο στις αλλαγές που υφίσταται το σώμα του.

²⁸ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 566.

²⁹ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998, 13.

1.4 Η «ζωντανή τέχνη» ως μαρτυρία και μνήμη

Το σώμα της performance αποτελεί μια πολιτική δια-μαρτυρία γιατί φιλοξενεί όλη την αγωνία της πολλαπλής ταυτότητας και εξερευνά τον πόνο και τις αντοχές της σάρκας με έναν ακραίο ρεαλισμό που αγγίζει ακόμα και τα όρια της αυτοβιογραφίας και της βαθύτερης εξομολόγησης. Το γυμνό και εύθραυστο σώμα συντελεί στη πλήρη αποκάλυψη του εαυτού. Πράγματι, «νιώθω σαν να μιλάω με μια πιο θλιμμένη εκδοχή του εαυτού μου»³⁰ λέει χαρακτηριστικά η Laurie Anderson. Η σωματική τέχνη είναι ζωντανή όχι απλά επειδή υπάρχει διάδραση και επικοινωνία με το ζωντανό σώμα του καλλιτέχνη, αλλά πολύ περισσότερο επειδή ο θεατής μετατρέπεται στον αυτόπτη μάρτυρα των μεταμορφώσεων και των αλλαγών που αυτό υφίσταται. Η σωματική τέχνη είναι ζωντανή γιατί είναι εύθραυστη και εφήμερη στα όρια του χώρου και του χρόνου, γιατί το σώμα του καλλιτέχνη είναι ρευστό και μεταβάλλεται διαρκώς με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη η διατύπωση ενός πάγιου ορισμού. Έτσι, η ζωντανή αυτή τέχνη δεν μπορεί να σταθεί αιώνια όπως ένα από έργο τέχνης που συνεχίζει να υπάρχει αυτό καθ' αυτό πέρα από την ύπαρξη και την επιρροή του δημιουργού του. Γι' αυτό το λόγο χρειάζεται τα διάσπαρτα τεκμήρια και ίχνη που προσφέρουν τα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής ή οι μαρτυρίες προκειμένου να δημιουργήσει και να διαφυλάξει το στοιχείο της μνήμης.

Οι αυτοτραυματισμοί της Gina Pane με αιχμηρά αντικείμενα που την οδηγούν στο να υποφέρει μπροστά στα μάτια των θεατών και αργότερα θα οδηγήσουν έμμεσα στον θάνατό της, οι εξαντλητικές συνθήκες στις οποίες υποβάλλει το σώμα της η Marina Abramović και γενικά η προσωπική έκθεση στον κίνδυνο σ' ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο φέρνει στο προσκήνιο την φθαρτότητα και την θνησιμότητα του σώματος. Το πάσχον και τραυματισμένο σώμα του καλλιτέχνη μετατρέπεται έτσι σ' ένα ζωντανό μνημείο. Ο θεατής φέρει το καθήκον να διαφυλάξει αυτή τη μνήμη καθώς, ιδεωδώς, δεν λειτουργεί απλά ως ηδονοβλεψίας, αλλά συμμετέχει ο ίδιος ενεργά στην δράση επηρεάζοντας και καθορίζοντας αποφασιστικά την εξέλιξη της performance καθώς επίσης και την μετέπειτα ερμηνεία της. Χαρακτηριστικές είναι στην περίπτωση αυτή οι δουλειές *Rhythm 0* και *Rhythm 5* της Marina Abramović όπου οι θεατές μπορούσαν να τραυματίσουν το σώμα της performer και είχαν την ευθύνη να παρέμβουν στην δράση και να την σταματήσουν όταν θεωρούσαν ότι η ζωή της καλλιτέχνιδας βρισκόταν σε κίνδυνο.

Πέρα από αυτό όμως, η τραυματισμένη σάρκα και το πάσχον σώμα είναι άμεσα συνδεδεμένα με τον μηχανισμό της μνήμης. Κάθε τραυματικό γεγονός, ο

³⁰ *Marina Abramovic by Laurie Anderson, Bomb Magazine issue 84 – August 2003*, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>

θάνατος ακόμα, μετατρέπεται σε υπαρκτό γεγονός και μπορεί να αποκτήσει νόημα μόνο μέσω του παρατηρητή – μάρτυρα που θα το αναγάγει σε μνήμη. Υπό αυτήν την έννοια η performance μοιάζει με τελετουργία κατά την διάρκεια της οποίας το σώμα του καλλιτέχνη θυσιάζεται και συγκροτεί τους θεατές -όντας οι μοναδικοί μάρτυρες- σε μία ξεχωριστή κοινότητα. «Μπαστούνια και πέτρες σπάνε τα κόκαλά μας, όμως τα ονόματά μας πληγώνουν πιο συχνά [...] Τη μνήμη, όχι δεν θα μου την πάρουν»³¹ αναφωνεί η Hannah Wilke τονίζοντας την ανάγκη διαφύλαξης της μνήμης και της μαρτυρίας η οποία αναδύεται ως ο βασικός συνδετικός κρίκος μεταξύ του καλλιτέχνη και του θεατή, ως η μοναδική απόδειξη της δράσης γιατί εντέλει «το σημαντικό δεν είναι να ξέρεις, αλλά να ξέρεις ότι κάποιος ξέρει»³².

Η σάρκα λειτουργεί σαν μια επιφάνεια που συνδέει την εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα, τον εαυτό με τους άλλους. Συνενώνει δύο πεδία. Καθώς το ιδιωτικό μπορεί να εκτεθεί, να ενωθεί με το δημόσιο ή ταυτόχρονα και να αποστασιοποιηθεί απ' αυτό, η σάρκα δημιουργεί, ξεχωρίζει ή ακόμα καταρρίπτει χώρους που ανήκουν σε μια αόρατη γεωγραφία. Το σώμα περιέχει το δικό του γλωσσικό σύστημα και τα σημάδια πάνω στη σάρκα, τα βιολογικά υγρά και ίχνη γίνονται βασικά εκφραστικά μέσα. Ειδικότερα, η τραυματισμένη και πληγωμένη σάρκα έρχεται να μαρτυρήσει τα όσα αποσιωπούνται. Ο προσωπικός σωματικός και ψυχικός πόνος αντιμετωπίζουν κάποια δυσκολία στο να εκφραστούν σ' ένα δημόσιο πεδίο είτε λόγω φόβου (λογοκρισία) απέναντι στο συμβολικό σύστημα του Λόγου, είτε γιατί το τραυματισμένο σώμα αποκαλύπτει θραύσματα ορισμένων βίαιων κοινωνικών πρακτικών που δημιουργούν ανισότητες και διακρίσεις. Το χαρακωμένο και τραυματισμένο σώμα αποτελεί πολλές φορές απόρροια αυτών των πρακτικών. Πέρα απ' αυτό όμως, ο ίδιος ο σωματικός πόνος «δεν αντιστέκεται απλώς στη γλώσσα, αλλά την καταστρέφει ενεργά, επιφέροντας μια άμεση επιστροφή σε μια κατάσταση προγενέστερη της γλώσσας, στους ήχους και τις κραυγές στα οποία καταφεύγει το ανθρώπινο ον πριν μάθει κάποια γλώσσα»³³. Η τραυματισμένη σάρκα αποτελεί έτσι, μια σπαρακτική κατάθεση – έκκληση η οποία αγγίζει τα όρια του αποκρουστικού προκειμένου να επιτευχθεί η αναγνώριση και η αποδοχή³⁴, προκειμένου να κοινοποιηθεί μια προβληματική και τραυματική

³¹ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008, 526.

³² Lea Vergine, *Body Art and Performance: The body as language*, Skira, Milano 2000, 9.

³³ Elaine Scary, *Το σώμα που πονά: Η οικοδόμηση και η διάλυση του κόσμου*, στο *Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Δήμ. Μακρυνιώτη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2004, 363.

³⁴ Jane Kilby, *Carved in skin: Bearing witness to self-harm*, στο *Thinking through the Skin*, ed. by Sara Ahmed & Jackie Stacey, Routledge, New York 2001, 124.

πραγματικότητα. Αποσιώπηση σημαίνει και μη ύπαρξη. Το γεγονός αυτό γίνεται ακόμα πιο κατανοητό αν λάβουμε υπόψη διάφορα ιστορικά παραδείγματα με χαρακτηριστικότερο αυτό του Ολοκαυτώματος. Τα σώματα των θυμάτων, οι βασανισμοί και οι φρικαλεότητες απέκτησαν ύπαρξη όταν δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για να έρθουν στο προσκήνιο και οι πρώτες μαρτυρίες. Η αποσιώπηση ενός συμβάντος και αντίθετα η ανάδειξη κάποιου άλλου ως «αξιομνημόνευτου» αποτελούν πολιτικές και πολιτισμικές πρακτικές που καθορίζονται από τα εκάστοτε συστήματα Λόγου. Έτσι, η ίδια η ανθρώπινη ζωή και η στιγμή του θανάτου πολιτικοποιούνται και η βιολογία εισέρχεται σ' ένα κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Η διαχείριση του θανάτου ή σε γενικότερο επίπεδο του τραυματικού συμβάντος και οι πολιτικές του πένθους φέρνουν στο προσκήνιο τις πρακτικές μεταχείρισης του σώματος του φυλετικού, έμφυλου ή κοινωνικού Άλλου. Ο Εβραίος, ο μετανάστης, ο ομοφυλόφιλος είναι οι ευνοϊκότεροι υποψήφιοι για να ενσαρκώσουν το ρόλο του εχθρού μιας και είναι και τα πιο επιρρεπή θύματα απέναντι στον ιατρικό λόγο ο οποίος διαρκώς τείνει να προσονομάζει τις αιτίες και τις «επικίνδυνες κατηγορίες» ανθρώπων που αποτελούν απειλή για την δημόσια υγεία και ασφάλεια³⁵. Προκύπτει εντέλει ότι τα σώματα δεν είναι απλά άνισα απέναντι στη ζωή, αλλά και απέναντι στο θάνατο. Ορισμένες ζωές θα αντιμετωπίζονται ως ιερές και άλλες ως τόσο ασήμαντες που δεν θα επιδέχονται ούτε καν τον θρήνο.

Παρ' όλα αυτά, «η πραγματικότητα είναι εδώ και υποφέρει, εδώ και περιμένει» όπως επιμένει να λέει ο Lacan³⁶. Γι' αυτό το λόγο είναι απαραίτητη η μαρτυρία και η διαφύλαξη των τεκμηρίων της ζωής. Όταν όμως τα υποκείμενα εγκλωβίζονται στα όρια της γλώσσας και του συμβολικού Λόγου εμφανίζεται η επιτακτική ανάγκη της εύρεσης μιας διαφορετικής γλώσσας που θα δραπετεύει από τα εμπόδια που χτίζει το συμβολικό σύστημα και θα είναι ικανή να εκφράσει την επαφή με το τραυματικό Πραγματικό, να οικειοποιηθεί και να δώσει υλική μορφή στο ψυχικό τραύμα. Η γλώσσα αυτή αναπτύσσει μορφές έκφρασης στο πεδίο του σώματος και η τραυματισμένη και στιγματισμένη από τις πληγές σάρκα έρχεται λοιπόν, να τονίσει τα εύθραυστα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου/ φθοράς.

«Δεν είναι η σφαίρα που σε σκοτώνει, αλλά η πληγή». Η Rosi Braidotti όχι μόνο καταφέρνει να εντοπίσει στην χαρακτηριστική αυτή φράση της Laurie Anderson την αμφίδρομη σχέση που υφίσταται μεταξύ του εσωτερικού του

³⁵ Zygmunt Bauman, *Θνητότητα, Αθανασία και άλλες Στρατηγικές Ζωής*, στο *Περί θανάτου, Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, Δήμ. Μακρυυνιώτη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2008, 149.

³⁶ Jacques Lacan, *Το Σεμινάριο – Βιβλίο XI: Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, εκδ. «Ράππα», Αθήνα 1982, 77.

σώματος και του εξωτερικού του περιβάλλοντος, αλλά επίσης αντιλαμβάνεται το τραύμα ως μία αλυσιδωτή διαδικασία και όχι απλά ως ένα παροδικό ή προσωρινό γεγονός³⁷. Πράγματι, το ψυχικό τραύμα δεδομένου του ότι είναι δύσκολο να απωθηθεί, μετατρέπεται σε εμμονή ή μάλλον σε πολλές εμμονές, που δεν μπορούν να λησμονηθούν, αλλά μένουν, εμμένουν για την ακρίβεια, χαραγμένες στην μνήμη και βρίσκουν διόδους έκφρασης στην σάρκα. Ο Lacan θα σπεύσει να τονίσει ότι το τραύμα αναπαράγεται και επαναλαμβάνεται προκειμένου να αντιμετωπιστεί το οδυνηρό γεγονός. Η επανάληψη είναι στην ουσία ένας βασικός ασυνείδητος μηχανισμός άμυνας. Μέσω της επανάληψης (ο αυτοτραυματισμός όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια γίνεται βασικό μοτίβο στις παραστάσεις πολλών καλλιτεχνών) και του συνεχούς πειραματισμού με τα όρια της ζωής και της αντοχής της σάρκας πραγματοποιείται εντέλει, μια προσπάθεια του ψυχισμού να αντιμετωπίσει τα τραυματικά συμβάντα. Το τραυματισμένο και πολλές φορές *απωθητικό* για τα κοινά δεδομένα σώμα του καλλιτέχνη γίνεται με τον τρόπο αυτό η μοναδική ευκαιρία διατύπωσης μιας γλώσσας που θα συντελεί στην διεμφάνιση του απωθημένου τραύματος και θα προσφέρει έκφραση στις αποκείμενες ταυτότητες που δημιουργεί το κοινωνικό σύστημα. Ο κίνδυνος δεν είναι απλά προσωπικός κίνδυνος του καλλιτέχνη που πολλοί θεωρητικοί τείνουν να αναγάγουν στο πεδίο του σαδομαζοχιστικού³⁸, αλλά πολύ περισσότερο γίνεται μια έκφραση απελπισίας, μια προειδοποιητική κραυγή, μια ξαφνική ενέργεια που πραγματοποιείται ακριβώς για να εισέλθει στο δημόσιο πεδίο.

Θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την «ζωντανή τέχνη» ως μία μορφή τέχνης που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να έχει ενεργό ρόλο στην διαδικασία παραγωγής νοήματος. Χρησιμοποιώντας ως βασικό υλικό το ίδιο του το σώμα, την ίδια του την ύπαρξη στην ουσία, ο καλλιτέχνης της performance επιχειρεί να δημιουργήσει προβληματισμούς και να εμπλέξει τον θεατή σ' έναν διάλογο που αμφισβητεί το κατεστημένο σύστημα αξιών και δίνει φωνή στη σιωπή των περιθωριακών υποκειμένων. Ο θεατής έρχεται να διαδραματίσει και αυτός ένα εξίσου σημαντικό έργο: να διαφυλάξει την εξομολόγηση και τα ίχνη από την επαφή με το Πραγματικό, μια επαφή που σύμφωνα με τον Lacan θα είναι πάντοτε ανυπόφορη. Με την τερατολογία της σωματικής τέχνης λαμβάνει χώρα έτσι, ένας τραυματικός ρεαλισμός όπως θα έλεγε και ο θεωρητικός της τέχνης Hal Foster. Οι αποκείμενες μορφές που ενσαρκώνονται με το σώμα του

³⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feministic Theory*, Columbia University Press, New York 1994, 7.

³⁸ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 569.

καλλιτέχνη λειτουργούν ως ένα επαναλαμβανόμενο αισθητικό μοτίβο και δημιουργούν ένα σύστημα σημαινόντων που σοκάρει ακριβώς γιατί ξεφεύγει από τις παραδοσιακές αναπαραστάσεις. Το πάσχον σώμα είναι «πραγματικό» γιατί εμφανίζει μια διαλεκτική που δεν συμμορφώνεται με τα στερεοτυπικά πλαίσια, γιατί ξαφνιάζει το ανυποψίαστο βλέμμα με τον αιφνίδιο τρόπο που παρουσιάζεται ο πόνος που μπορεί να βιώσει το σώμα.



Εικόνα 5: Hannah Wilke, *Intra - Venus* (1992 - 93). Η τελευταία δουλειά της που αποτελείται από σειρές φωτογραφιών στις οποίες δημιουργεί ένα είδος αρχείου με τις αλλαγές που υφίσταται το σώμα της από τις χημειοθεραπείες.

Κεφάλαιο 2

Η ανατομία των τεράτων

*Ο ύπνος της λογικής γεννάει τέρατα.
Francisco Goya, Los Caprichos*

2.1 Από τα εφιαλτικά τέρατα, στα υβρίδια των επιστημονικών ονείρων

Από την ελληνική μυθολογία και τα παραμύθια της λαϊκής παράδοσης, μέχρι τις χολιγουντιανές ταινίες τρόμου και την φανταστική λογοτεχνία η τερατόμορφες γυναικείες φιγούρες διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο. Τι οδηγεί όμως στην δημιουργία τέτοιων μορφών και το σημαντικότερο τι συμβαίνει όταν ο χώρος της τεχνολογίας «μολύνεται» από τα τέρατα; Για να δοθεί κάποια απάντηση στην παραπάνω ερώτηση θα πρέπει να έχουμε διαρκώς υπόψη ότι το τέρας γεννιέται μόνο ως μεταφορά που ενσαρκώνει και προσφέρει απτή μορφή σε φόβους, φαντασιώσεις, άγχη και αγωνίες που αντιστοιχούν σε κάποια συγκεκριμένη χωρική και χρονική πολιτισμική περίοδο. Η Rosi Braidotti γράφει χαρακτηριστικά ότι «το τερατόμορφο είναι κυρίαρχο κομμάτι του κοινωνικού φαντασιακού» καθώς προσφέρει μία προνομιούχα καλειδοσκοπική θεώρηση των πρακτικών της εκάστοτε κοινωνίας και συγκεκριμένα η πρόσμειξη των τεράτων με τις τεχνολογικές εξελίξεις μας κάνει «να προβληματιστούμε για τις μεταβολές που βιώνουμε στην σύγχρονη μετα-πυρηνική, μετα-βιομηχανική, μετα-μοντέρνα, μετα-ανθρώπινη εποχή που διανύουμε»³⁹.

Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα τέρατα εμφανίζονται και αποκτούν υπόσταση προκειμένου να μιλήσουν και να εκθέσουν⁴⁰ ζητήματα αναφορικά με την ταυτότητα, την σεξουαλικότητα, την σχέση με τον εαυτό και τον Άλλον. Αυτό γίνεται ακόμα πιο αντιληπτό αν στραφούμε στα πρώτα «πραγματικά τέρατα» που έγιναν αντικείμενα παρατήρησης από διάφορους επιστήμονες στο παρελθόν. Ο Ambroise Paré τον 16^ο αιώνα ορίζει ως τέρατα όλα εκείνα «τα πλάσματα που γεννιούνται πέραν της φύσεως»⁴¹ ενώ η προσοχή του στρέφεται ιδιαίτερα στα υβρίδια, τα όντα δηλαδή που γεννιούνται μεταξύ ανθρώπων και ζώων. Γενειοφόρες γυναίκες, νάνοι, ερμαφρόδιτοι, όντα που παρουσιάζουν χαρακτηριστικά ανδρόγυνου, σώματα αυτοχθόνων από την Αμερική ή τις άλλες ευρωπαϊκές αποικίες όχι μόνο γίνονται έρμαια του επιστημονικού βλέμματος που τα αντιμετωπίζει ως πειραματόζωα, αλλά

³⁹ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, 201.

⁴⁰ Αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ίδια η ετυμολογία της λέξης «monstrum». Προέρχεται είτε από το λατινικό ρήμα monstrare (δείχνω, εκθέτω), είτε από το ρήμα monere (προειδοποιώ).

⁴¹ Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, 3.

ταυτόχρονα λειτουργούν και ως ατραξιόν στα λαϊκά πανηγύρια και τα διάφορα δημόσια θεάματα γιατί εντέλει «το τέρας είναι πάντοτε επιρρεπές στην πολιτική του θεάματος και της θεαματοποίησης»⁴². Ποτέ όμως στην ιστορία δεν δόθηκε η δυνατότητα στα «τέρατα» αυτά να μιλήσουν τα ίδια για τον κόσμο του φυσιολογικού και της κανονικότητας. Η μετατροπή τους σε θέαμα τα υποστασιοποιούσε σε αξιοπερίεργα αντικείμενα που προσέλκυαν το βλέμμα του περίεργου κοινού. Ωστόσο, η αντιμετώπισή τους αυτή έρχεται να λειτουργήσει ως καθρέφτης και να μαρτυρήσει τις πρακτικές που νομιμοποιούν και εγκαθιδρύουν το κανονικό. Ο Ambroise Paré συνδέει την γέννηση των τερατόμορφων όντων με τις διατροφικές, θρησκευτικές και σεξουαλικές συνήθειες. Το τέρας εμφανίζεται έτσι, να έχει άμεση σχέση με αυτό που ο Foucault αποκαλεί «πανοπτική κοινωνία» η οποία ελέγχει, διαμορφώνει και θέτει όρια στο σώμα και τις εκφράσεις του. Το τέρας ενσωματώνει με τον τρόπο αυτό όλες εκείνες τις πρακτικές που δεν θα έπρεπε να λαμβάνουν χώρα ή θα έπρεπε να λαμβάνουν χώρα μόνο μέσω του σώματος ενός τέρατος.

Το γυναικείο σώμα ειδικότερα, αποτέλεσε ίσως περισσότερο από οτιδήποτε το πεδίο που προσέφερε χώρο για την ανάπτυξη μύθων περί τεράτων καθώς είναι «μορφολογικά αμφίβολο»⁴³. Αυτό σημαίνει στην ουσία ότι το γυναικείο σώμα αλλάζει συχνότερα μορφές λόγω της τεκνοποιίας και της δυνατότητας να κυφορεί. Η «ρευστότητα» και οι αλλαγές που υφίσταται το γυναικείο σώμα το καθιστούν πιο ευάλωτο απέναντι στην επιστημονική παρατήρηση και επιτήρηση και είναι τα ίδια τα καθεστώτα του επιστημονικού λόγου που κατασκευάζουν το γυναικείο σώμα ως «προβληματικό». Παράλληλα, τα βιολογικά υγρά και το αίμα της έμμηνου ρύσης σε πολλές κουλτούρες καθιστούν το γυναικείο σώμα μολυσματικό, μιανό και επικίνδυνο. Η μιανή ύλη που αποβάλλεται από το σώμα προκαλεί τρόμο. Ταυτόχρονα όμως η γυναικεία μορφολογία και ανατομία εξιτάρει και εξάπτει την φαντασία για την δημιουργία μύθων σχετικά με την έμφυλη διαφορά. Γι' αυτό το λόγο πολλοί καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης χρησιμοποιούν τα μέσα που προσφέρει η τεχνολογία και φιλοδοξούν να παρουσιάσουν το γυναικείο σώμα από μια διαφορετική οπτική γωνία. Το πιο αντιπροσωπευτικό ίσως έργο στην περίπτωση αυτή είναι η εγκατάσταση *Corps étranger* (1994) της Mona Hatoum η οποία «εκθέτει» το «άγνωστο» εσωτερικό του σώματός της με την βοήθεια φωτογραφιών που έχει τραβήξει με ενδοσκοπική κάμερα.

⁴² Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 173.

⁴³ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feministic Theory*, Columbia University Press, New York 1994, 80.

Η Barbara Creed, επηρεασμένη σαφώς από την Julia Kristeva, έχει υποστηρίξει ότι όποιες μορφές και αν λαμβάνουν, οι τερατόμορφες και εφιαλτικές γυναικείες φιγούρες στις ταινίες τρόμου ή γενικότερα τον οπτικό πολιτισμό θα βασίζονται στο σύνολό τους στην αρχέτυπη μητρική φιγούρα, στην αναπαραγωγική λειτουργία και στα χαρακτηριστικά εκείνα της ανατομίας του γυναικείου σώματος που το διαφοροποιούν από το αντρικό⁴⁴. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του γυναικείου σώματος να προσφέρει γέννα την φέρνει πιο κοντά στην φύση και στον αιώνιο κύκλο της ζωής και του θανάτου. Η αναγωγή όμως αυτή της γυναίκας στο επίπεδο της φύσης, με την σειρά της δίνει έδαφος στο να συνδεθεί το γυναικείο σώμα με το ζώδες και το «μη πολιτισμένο». Δομείται με τον τρόπο αυτό ο μύθος γύρω από το τερατόμορφο καθώς προκειμένου ένα σώμα να γίνει αποδεκτό από το συμβολικό σύστημα θα πρέπει «να μην φέρει ίχνη της φύσης, να είναι καθαρό και αμόλυντο»⁴⁵. Έτσι, οι γυναίκες-τέρατα κινούνται στο διφορούμενο χώρο μεταξύ του τρομακτικού και του ελκυστικού, του παράξενα οικείου και του ξένου, του ανθρώπινου και του ζώδες. Εμφανίζονται δυναμικές, ευνουχίστριες και απειλητικές προς το αρσενικό υποκείμενο το οποίο αντιστοιχεί στον πολιτισμό και στο σύστημα παραγωγής του Λόγου.

Τα τέρατα όμως της σωματικής τέχνης είναι κάτι παραπάνω απ' αυτό. Δεν στηρίζουν το τρομακτικό στοιχείο τους απλά στην έμφυλη διαφορά. Αποτελούν υβρίδια που άλλοτε θα σχηματίζονται από την πρόσμιξη της τεχνολογίας με τις ιδιότητες του ανθρώπινου σώματος, άλλοτε θα περικλείουν σ' ένα σύνολο στοιχεία από διαφορετικές κουλτούρες και άλλοτε η έμφυλη διαφορά θα εξαφανίζεται (ή θα συγχέεται) σε τέτοιο σημείο που θα είναι αδύνατη η ύπαρξη μιας ξεκάθαρης ταυτότητας. Ίσως, τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα και στο επόμενο κεφάλαιο, αποτελούν η Orlan που με την βοήθεια της πλαστικής χειρουργικής φιλοξενεί στο σώμα της στοιχεία από διάφορες κουλτούρες και ο Yasumasa Marimura που δημιουργεί ένα υβριδικό σώμα με την αρμονική συνύπαρξη στοιχείων θηλυκότητας και αρρενωπότητας. Με τον τρόπο αυτό, φιλοξενούν στοιχεία από όλες τις αποκείμενες μορφές που παράγει η σύγχρονη δυτική και καπιταλιστική κοινωνία. Πολύ περισσότερο όμως, το τέρας ενεργοποιεί τον μηχανισμό του φόβου γιατί είναι αποκείμενο (abject). Η Julia Kristeva ορίζει ως «αποκείμενο» κάθε στοιχείο που

⁴⁴ Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film – Feminism – Psychoanalysis*, Routledge, New York 2005, 7.

⁴⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, 101.

«εκπίπτει ή αποβάλλεται από την κοινωνική ορθολογικότητα του συμβολικού συστήματος, η μιαρή ύλη που εκδιώκεται με τρόπο και αποστροφή από το σώμα ως ριζική και εκφυλισμένη ετερότητα, παγιώνοντας έτσι έναν ασφαλή, σταθερό και ακέραιο εαυτό»⁴⁶.

Από τον παραπάνω ορισμό έρχεται στο προσκήνιο ότι το αποκείμενο, ο Άλλος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην δημιουργία του εαυτού μιας και γίνεται σαφές ότι προκειμένου ένα υποκείμενο να καταφέρει εντέλει να αποτελέσει μέρος του συμβολικού συστήματος, προκειμένου να μην τοποθετηθεί στο περιθώριο της κοινωνίας εν γένει, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να απορρίψει ή να απωθήσει όλες εκείνες τις συμπεριφορές, τις νόρμες, τις συνήθειες που θεωρούνται ανεπίτρεπτες, αισχρές ή μιαιρές. Γι' αυτό το λόγο το αποκείμενο αντιπροσωπεύει στην ουσία οτιδήποτε «διαταράσσει την ταυτότητα, το σύστημα, την τάξη»⁴⁷.

Η τερατόμορφη σωματική τέχνη έρχεται λοιπόν, να χρησιμοποιήσει την τεχνολογία και τα εργαλεία που προσφέρει η δυτική κοινωνία, προκειμένου ακριβώς να καταρρίψει τα κριτήρια που δομούν τις απόψεις για την ομορφιά και την κανονικότητα και να διαταράξει την φαινομενική αυτή τάξη.

«Πιστεύετε ότι οι επιστήμονες θα μπορούσαν ποτέ να αναπτυχθούν και να επεκταθούν, εάν δεν είχαν για πρωτοπορία τους τους μάγους, τους αλχημιστές, τους αστρολόγους και τις μάγισσες, των οποίων οι υποσχέσεις και τα θαύματα ήταν προορισμένα να ξυπνήσουν τη δίψα, την πείνα, την ευχάριστη πρόγευση των κρυμμένων δυνάμεων;»⁴⁸

Για τον Nietzsche οι υποσχέσεις της φαντασίας λειτουργούν ως κινητήριος μοχλός για την εξέλιξη της τεχνολογίας. Στην σωματική τέχνη τα ρομποτικά υποκατάστατα δημιουργούν ένα ενιαίο και αρμονικό σύνολο με το ανθρώπινο στοιχείο και δίνουν την υπόσχεση για την έλευση σωμάτων που δεν θα διαθέτουν κάποια φυλετική, έμφυλη ή εθνική ταυτότητα. Ο καλλιτέχνης μετατρέπεται ο ίδιος σε cyborg και αναγγέλλει με τον πιο ηχηρό τρόπο την έλευση του μετα-ανθρώπου ο οποίος θα μπορεί πλέον να επεμβαίνει στη βιολογική μηχανή και να αλλάζει τις πληροφορίες. Τα υδριβικά τέρατα που δημιουργούνται δεν παραπέμπουν σε τίποτα το φυσικό. Για την ακρίβεια, πασχίζουν να εξαλείψουν οποιαδήποτε σχέση με την φύση και η φιγούρα του

⁴⁶ Δανείζομαι την μετάφραση του αποσπάσματος από το *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Αθανασίου Αθηνά, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 97.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, 4.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Vintage Books, New York 1974, 240.

cyborg λειτουργεί ως «ένας ειρωνικός πολιτικός μύθος για τον φεμινισμό, τον σοσιαλισμό, και τον ματεριαλισμό»⁴⁹. Η «φεμινιστική επιστημονική φαντασία» αντιστρέφει ειρωνικά τον τρόπο που προβάλλονταν τα «τέρατα» και δημιουργεί την φιγούρα του Homo Cyborg για να παρουσιάσει ακριβώς τις αδυναμίες του Homo Sapiens και για να ασκήσει κριτική στο καρτεσιανό cogito. Αυτή η μετάβαση φανερώνει τα περιορισμένα όρια του δυϊστικού μοντέλου φύση - πολιτισμός, άνδρας - γυναίκα, οργανικό - ανόργανο, το οποίο δημιουργεί ανισότητες και οδηγεί στην εμφάνιση εξουσιαστικών κοινωνικών δομών.

Ο δυτικός ορθολογισμός έσπευδε στο να διαχωρίζει και να εμφανίζει ως αντιθετικά ζεύγη με αντίστοιχο τρόπο το σώμα και τον Λόγο. Παρ' όλα αυτά, η ίδια η ύπαρξη δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο από την υλικότητα του σώματος που με την βοήθεια της τεχνολογίας και πρωτίστως με την ανακάλυψη της διπλής έλικας του DNA (γενετική πληροφορία), έχει καταστεί ένα σύστημα από επιμέρους πολύπλοκες μηχανές των οποίων οι πληροφορίες μπορούν να μεταφερθούν σε υπολογιστές και σε συστήματα επικοινωνίας. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ενδεικτικά ότι οι χτύποι της καρδιάς, η λειτουργία του εγκεφάλου και λοιπές διεργασίες του ανθρώπινου οργανισμού (άυλες πληροφορίες) αποτυπώνονται, αποκωδικοποιούνται και λαμβάνουν μορφή σε ειδικά μηχανήματα. Με τον τρόπο αυτό ο ίδιος ο Λόγος δεν θα μπορούσε να είναι μια αφηρημένη έννοια που θα διαχωρίζεται από την υλική πραγματικότητα του σώματος. Οι πειραματισμοί αυτοί με την τεχνολογία και η υιοθέτησή τους από τις φεμινιστικές θεωρίες προκύπτουν για να θέσουν ένα πολύ σημαντικό ερώτημα. Κατά πόσο μπορεί ο άνθρωπος να κατέχει εντέλει τον Λόγο, την ικανότητα να διατυπώνει και να εντοπίζει δηλαδή αδιαμφισβήτητες αλήθειες, από την στιγμή που αναπόφευκτα θα γεννιέται και θα συγκροτείται ως υποκείμενο μέσα στο συμβολικό σύστημα του Λόγου; Από την μία οι θεωρίες του Κοπέρνικου και του Δαρβίνου που αποκαλύπτουν ότι ο άνθρωπος δεν είναι ούτε το κέντρο του κόσμου αλλά ούτε και στόχος της εξέλιξης, και από την άλλη η συνειδητοποίηση των ασυνείδητων μηχανισμών του ψυχισμού από τον Freud και οι πρώτες έξυπνες μηχανές που διαθέτουν κάποια μορφή νοημοσύνης (χαρακτηριστικό που πρωτίστως άνηκε μόνο στον άνθρωπο), θέτουν υπό αμφισβήτηση την αντιληπτική ικανότητα. Προκύπτει λοιπόν, ότι ο ίδιος ο άνθρωπος δεν είναι παρά ένας παρατηρητής μέσα στο χαοτικό σύστημα το οποίο προσπαθεί να ερμηνεύσει χρησιμοποιώντας τις περισσότερες φορές αυθαίρετα αιτιοκρατικά συστήματα. Εντέλει, όπως λέει χαρακτηριστικά και ο Lacan «αν υποθέσουμε ότι οι μηχανές δεν σκέφτονται, τότε πολλές λειτουργίες του ανθρώπου δεν είναι σκέψη, αλλά μηχανική ρουτίνα».

⁴⁹ Haraway Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, στο *Simians, Cyborg and Women – the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, 150.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε ίσως, κάποιος να ισχυριστεί ότι το cyborg και γενικά οι τεχνολογικές εξελίξεις αποτελούν μέρος του καπιταλιστικού και του μιλιταριστικού συστήματος που παράγει κατεξοχήν ανισότητες. Εξάλλου, οι πρώτες έξυπνες μηχανές και οι πρόοδοι της επιστήμης -η ανθρωπότητα δεν θα μπορέσει ποτέ να ξεχάσει τον πυρηνικό εφιάλτη- τέθηκαν εξ αρχής στις υπηρεσίες τέτοιων πολεμικών και αποικιοκρατικών διεκδικήσεων. Σε αυτό ακριβώς έγκειται λοιπόν, και το ειρωνικό στοιχείο της «κυβερνο-τερατολογίας», όπως την ονομάζει χαρακτηριστικά η Rosi Braidotti, και του cyborg. Όπως τονίστηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, τα τέρατα αποτελούν γεννήματα της εκάστοτε κοινωνικής πραγματικότητας. Δρουν χρησιμοποιώντας ως βασικό σημείο αναφοράς τα χαρακτηριστικά της. Οι ειρωνικές, γκροτέσκες και σατυρικές μορφές που λαμβάνει το τέρας αποτελούν μια άλλη πτυχή εκείνων των καθημερινών πρακτικών που παράγουν περιθωριοποιήσεις. Τα σύγχρονα κυβερνο-τέρατα θέτουν την επιτακτική ανάγκη για την ανάπτυξη νέων τεχνολογιών του σώματος που θα είναι απαλλαγμένες από κάθε «κανονιστική αντίληψη του υποκειμένου»⁵⁰. Οι κυβερνητικοί οργανισμοί (cyborg) θα χαρακτηρίζονται κατεξοχήν από την ρευστότητα και την αδυναμία ύπαρξης μιας πάγιας και αμετάκλητης υποκειμενικότητας και ταυτότητας. Ακριβώς επειδή το υποκείμενο γίνεται αντιληπτό πλέον ως κάτι ασταθές τα επιστημονικά συστήματα γνώσης καλούνται, όπως τονίζει και η Haraway, να αποχωριστούν τις προγενέστερες πρακτικές που διακρίνονταν από την μονομερή προοπτική ανάλυσης και εξέτασης του σώματος μιας και ακριβώς ο επιστημονικός Λόγος είναι που καθιστά ορισμένα σώματα προβληματικά και μιαρά.

Οι καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης επιλέγουν λοιπόν, να μην μείνουν παθητικοί στις σύγχρονες κοινωνικές εξελίξεις. Γίνονται οι ίδιοι τέρατα και υβρίδια. Χρησιμοποιούν τα μέσα που προσφέρει το συμβολικό σύστημα και αντλούν δύναμη απ' αυτό έτσι ώστε να προσφέρουν φωνή στις αποκείμενες μορφές που αυτό παράγει. Λειτουργούν με τον τρόπο αυτό ως άλλοι «μετανάστες»⁵¹, ως νομαδικά υποκείμενα όπως ίσως θα έλεγε η Rosi Braidotti, που χρησιμοποιώντας τις λειτουργίες ενός αχανούς ξένου συστήματος, το μετατρέπουν σε ξενιστή προκειμένου όχι μόνο να συνεχίσουν να επιβιώνουν σε αυτό, αλλά και να αποκτήσουν ενεργό ρόλο τονίζοντας τις δυσλειτουργικές και εξουσιαστικές σχέσεις που λαμβάνουν χώρα. Η συγκεκριμένη στροφή στην τέχνη δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια στρατηγική αντίστασης απέναντι στο σύστημα μέσα από το σύστημα.

⁵⁰ Μάρθα Μιχαηλίδου, *Υβριδισμός και Υποκειμενικότητα: Η φιγούρα του Cyborg και το Μεταβιομηχανικό Υποκείμενο, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 115, Αθήνα 2004, 3-26.

⁵¹ Χρησιμοποιώ τον χαρακτηρισμό που είχε δώσει ο Michel de Certeau στο βιβλίο *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική, η πολύτροπη Τέχνη του πράττειν*, (εκδ. «Σμίλη», Αθήνα 2010, 68) στους καταναλωτές για να δείξει ακριβώς ότι ο παθητικός καταναλωτής βρίσκει μηχανισμούς που τον μετατρέπουν σε επινοητικό παραγωγό.

2.2 Απο –συνθέτοντας το φυσιολογικό

Μιας και το τέρας από τις πρώτες κιόλας καταγεγραμμένες αφηγήσεις στην λαϊκή κουλτούρα μέχρι τις σημερινές αναπαραστάσεις του Cyborg είναι αρκετά δημοφιλές, από όσα προαναφέρθηκαν έγινε σαφές ότι αυτό που προκαλεί τρόμο δεν είναι η μορφή του αυτή καθ' αυτή, αλλά η εννοιολογική και συμβολική διάσταση που το συνοδεύουν. Τα τέρατα είναι αποκείμενα και κινούνται πέρα από το χώρο της νομιμοποιημένης κανονικότητας «και από όσα *επιλέγουμε* να κατονομάσουμε ως φυσιολογικά»⁵². Εμφανίζονται δηλαδή για να δώσουν υλικότητα και να σωματοποιήσουν ό,τι η Haraway συγκατάλεξε στους «απροσάρμοστους Άλλους» (Inappropriate Others) ενώ ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζουν την σχέση με τον εαυτό. Με ποιον τρόπο όμως λαμβάνει χώρα αυτή η επιλογή της φυσιολογικότητας και πως δημιουργούνται οι Άλλοι; Εντέλει πόσο *φυσικό* είναι ό,τι θεωρείται φυσιολογικό;

Ο Canguilhem είχε επισημάνει ότι το παθολογικό (το μη κανονικό στην ορολογία του Foucault) δεν σημαίνει και μη φυσικό ή μη βιολογικό, αλλά είναι μία διαφορετική μορφή η οποία περιθωριοποιείται από το εκάστοτε περιβάλλον και την ζωή σε αυτό⁵³. Η παραπάνω διαπίστωση φέρνει στο προσκήνιο ότι η άρχουσα κάθε φορά άποψη που σπεύδει να διαχωρίσει το κανονικό και το κοινωνικά αποδεκτό από την «παρά φύσιν», μιαρή ύπαρξη επηρεάζεται από τον χώρο και τον χρόνο και δεν αποτελεί μια καθολική Αλήθεια. Για την ακρίβεια, η κυρίαρχη αρχή είναι ακριβώς κυρίαρχη γιατί η εξουσία της έγκειται στο να καθορίζει, να διαχωρίζει ή άλλοτε να συγχέει τις ζώνες αδιακρίσιας μεταξύ «νόμου και φύσης, εξωτερικού και εσωτερικού, βίας και δικαίου»⁵⁴. Καθώς όμως κάθε αναφορά στο αμόλυντο και καθαρό σώμα έχει ταυτόχρονα και περαιτέρω ορατά αποτελέσματα πάνω στην υλικότητα του σώματος⁵⁵ μιας και εφαρμόζει τις εκάστοτε αντιλήψεις πάνω στη σαρκική επιφάνεια, προκύπτει ότι η φύση είναι εντέλει μια ακόμα κοινωνική και πολιτισμική κατασκευή που έρχεται να ελέγξει το σώμα και να θέσει όρια στις μορφές έκφρασης και λειτουργίας του. Η ζωή και η βιολογία περνούν στην σφαίρα της πολιτικής. Μιας πολιτικής που θα έχει την εξουσία να διαχειρίζεται την ζωή και τον θάνατο και να ορίζει ποιο σώμα και εντέλει ποια ζωή είναι κανονική και ποια έκφυλη. Οι κανονιστικές αυτές σχέσεις ξεπερνούν το ατομικό και το βιολογικό και μεταβαίνουν στα όρια του πολιτικού και του κοινωνικού. Παράγεται με τον τρόπο αυτό ένας

⁵² Margrit Shildrick, *Embodying the Monster, encounters with the vulnerable self*, Sage Publications, London 2002, 29.

⁵³ Georges Canguilhem, *The Normal and the Pathological*, Zone Books, New York 1991, 144.

⁵⁴ Giorgio Agamben, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, éditions du Seuil 1997, 74.

⁵⁵ Judith Butler, *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York 1993, 10.

ολόκληρος πληθυσμός που ελέγχεται και κατηγοριοποιείται από μια βιοπολιτική⁵⁶.

Ο έλεγχος πάνω στην ανατομία και φυσιολογία του σώματος που ορίζει την κανονικότητα δεν λαμβάνει χώρα με την μορφή της υποταγής, αλλά της αυτόματης και ασυνείδητης ένταξης στο κοινωνικό σύνολο και η γλώσσα της εξουσίας πλέον, όπως θα σπεύσει να τονίσει και ο Foucault δεν είναι η γλώσσα της ηθικής, αλλά της λογικής και της επιστήμης.

«Η μηχανική της εξουσίας που κυνηγάει όλο αυτό το ξένο συνονθύλευμα σκοπεύει να το εξαλείψει, παρέχοντάς του μία πραγματικότητα αναλυτική, ορατή και μόνιμη: το χώνει μέσα στα κορμιά, το γλιστράει κάτω από τις συμπεριφορές, το μετατρέπει σε μια αρχή κατάταξης και κατανοητικότητας, το συγκροτεί σαν λόγο ύπαρξης (*raison d'être*) και φυσική τάξη της αταξίας»⁵⁷.

Η κανονικοποίηση του σώματος λαμβάνει χώρα μέσω των θεσμών και των πρακτικών της καθημερινής ζωής καθώς επίσης, και μέσω της συσχέτισης και της σύγκρισης με τα άλλα σώματα. Το σώμα αποκτάει ταυτότητα σε σχέση με τις ταυτότητες των άλλων, όταν το «Εγώ» έρχεται να ενοποιηθεί με το «Εμείς». Το σώμα ή η ταυτότητα που διαφοροποιείται από το σύνολο και δεν συμπλέει με τους άγραφους νόμους της κανονικότητας αντιμετωπίζεται ως «το άτομο που πρέπει να διορθωθεί» (*l'individu à corriger*) που για τον Foucault από τον 19^ο αιώνα και μετά συγχέεται και αποκτάει τις ίδιες διαστάσεις με το τέρας. Το τέρας έρχεται να ενσαρκώσει το απαγορευμένο, το αδύνατο και το μη κανονικό. Αντιπροσωπεύει την πιο βίαιη και απρόβλεπτη εκδοχή της φύσης και με τον τρόπο αυτό γίνεται η «βασικότερη μορφή γύρω από την οποία τα σώματα της εξουσίας και το πεδίο της γνώσης διαταράσσονται και αναδιοργανώνονται»⁵⁸. Το σώμα του τέρατος απειλεί ό,τι θεωρείται ως φυσικός ή θεσμικός νόμος και συμβολίζοντας την ατομικότητα που διαφεύγει από το «Εμείς» συγκλονίζει τα θεμέλια της συλλογικότητας. Όταν κάποιος μαθαίνει να είναι, μαθαίνει ταυτόχρονα να εντάσσεται και να αποδέχεται τους νόμους της κανονικότητας. Η φύση όμως προϋπάρχει του ατόμου. «Δεν είναι το Εγώ που γεννιέται. Το Εγώ θα γεννηθεί αργότερα»⁵⁹ και ακόμα και αν αυτή η επαφή με το νόμο γίνεται ασυνείδητα και ανέγγιχτα, θα αφήνει πάντα ίχνη στην επιφάνεια του σώματος.

⁵⁶ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *The Will to Knowledge*, Pantheon Books, New York, 1978, 139.

⁵⁷ Michel Foucault, ό.π, 44.

⁵⁸ Michel Foucault, *Abnormal, lectures at the Collège de France 1974 – 1975*, Verso, London & New York 2003, 62.

⁵⁹ Jean – François Lyotard, *Towards the Postmodern*, ed. by R. Harvey & M. S. Roberts, Humanities Press, London 1993, 179.

Κεφάλαιο 3

Σώματα στα άκρα και (μετα)σηματισμοί της ταυτότητας

*Δεν είμαι άσχημη. Είμαι ακόμα πιο όμορφη.
Ο καθρέφτης δίνει πίσω μια γυναίκα χωρίς παραμόρφωση.
Οι νοσοκόμες δίνουν πίσω τα ρούχα μου και μια ταυτότητα.
Είναι σύνηθες, λένε, κάτι τέτοιο να συμβεί.
Είναι σύνηθες στη ζωή μου και στις ζωές των άλλων.
Είμαι μία στους πέντε, κάτι τέτοιο. Δεν είμαι απελπισμένη.
Είμαι όμορφη σαν μία στατιστική. Να και το κραγιόν μου.
Sylvia Plath, Τρεις Γυναίκες*

Οι Guerrilla Girls, μια ακτιβιστική ομάδα από γυναίκες καλλιτέχνες που κρύβουν την ατομική τους ταυτότητα δημιουργήθηκε το 1985 στη Νέα Υόρκη συνεχίζοντας ακόμα και σήμερα τις δράσεις της, δημοσιεύουν μια αφίσα με τίτλο *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Το γυμνό σώμα της Οδαλίσκης του Ingres απεικονίζεται με κεφάλι γορίλα και στην αφίσα αναφέρεται ότι «λιγότερο από 5% των καλλιτεχνών στα μουσεία μοντέρνας τέχνης είναι γυναίκες, αλλά το 85% των γυμνών είναι γυναικεία σώματα». Σε άλλη αφίσα που απαριθμούσε με σατιρικό τρόπο τα πλεονεκτήματα μιας γυναίκας καλλιτέχνη, ένα από τα πλεονεκτήματα ήταν «η βεβαιότητα ότι οποιοδήποτε είδος τέχνης και αν παραχθεί από γυναίκα θα κατονομαστεί ως γυναικεία»⁶⁰. Η σωματική τέχνη γρήγορα θα γίνει το πεδίο δράσης που θα προσφέρει στις γυναίκες την δυνατότητα να αμφισβητήσουν τους κανόνες αναπαράστασης του γυναικείου σώματος τόσο στις πρακτικές της διαφήμισης και της καταναλωτικής κοινωνίας, όσο και στα αριστουργήματα της ιστορίας της τέχνης. Με τον τρόπο αυτό, καταφέρνουν να θέσουν σημαντικά ερωτήματα πάνω στο πώς παράγονται τα διάφορα συστήματα πεποιθήσεων και το κυριότερο, με ποιες τεχνικές εγγράφονται πάνω στην υλικότητα του σώματος.

Η Αφροδίτη πάσχει. Πάσχει γιατί το σώμα της δεν είναι πλέον συνώνυμο με το Ωραίο και το Υψηλό, αλλά γίνεται ο καμβάς που ενσαρκώνει στην κυριολεξία όλους τους εφιάλτες που σχετίζονται με το φύλο, την ταυτότητα, την πολιτική του σώματος και εντέλει της ίδιας της ανθρώπινης ζωής. Το τέρας εισέρχεται στο καλλιτεχνικό χώρο για να προσφέρει μια άμεση, ζωντανή σχέση με την ίδια την ζωή. Δημιουργείται έτσι μια τέχνη που δεν θα κατασκευάζει μια ωραιοποιημένη πραγματικότητα και ούτε θα καταστρέφει την άσχημη αλήθεια,

⁶⁰ Στην επίσημη διαδικτυακή σελίδα της ομάδας:
<http://www.guerrillagirls.com/posters/advantages.shtml>



Εικόνα 6: Μια από τις σημαντικότερες αφίσες των Guerilla Girls (1989)

όπως θα έλεγε ο Nietzsche, αλλά αντίθετα θα την παρουσιάζει με τον πιο ωμό και κυνικό τρόπο. Στο συγκεκριμένο λοιπόν, κεφάλαιο αναλύονται οι μορφές που λαμβάνει το πάσχον και τερατόμορφο σώμα στην ζωντανή τέχνη καταφέροντας να ενσαρκώσει και να δώσει απτή μορφή σ' όλο το θεωρητικό πλαίσιο γύρω από την διαδικασία της διαμόρφωσης της ταυτότητας. Με τον τρόπο αυτό, η σωματική τέχνη γίνεται μια σπουδή πάνω στις ιδιότητες του ανθρώπινου σώματος και συγκεκριμένα στον τρόπο νοηματοδότησής του μέσα στο πολιτιστικό και κοινωνικό συγκείμενο.

Η σωματική τέχνη όμως αν και συνδέθηκε με τα φεμινιστικά προτάγματα, δεν είναι απλά μόνο γυναικεία υπόθεση, αλλά έρχεται να εκφράσει κάθε περιθωριοποιημένη ομάδα και ό,τι εκλαμβάνεται ως Άλλος. Η Marina Abramović είχε τονίσει ότι «ο καλλιτέχνης δεν έχει φύλο (gender)». Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη καλλιτεχνικές πρακτικές που θα αναλυθούν στη συνέχεια, αυτό θα μπορούσε να επεκταθεί περαιτέρω, και να ειπωθεί ότι ο καλλιτέχνης της σωματικής τέχνης όχι απλά αποδομεί την εικόνα του συγκροτημένου καλλιτεχνικού υποκειμένου, αλλά απαλλάσσεται από οποιοδήποτε χαρακτηριστικό που θα μπορούσε να ταυτιστεί με την ύπαρξη κάποιας ενιαίας και αμετάκλητης ταυτότητας. Έτσι, μπορεί ο Δημιουργός να πεθαίνει, όπως είχε αναγγείλει περίτρανα ο Barthes, αλλά στην θέση του γεννιούνται υβρίδια των οποίων οι σωματικές πληροφορίες αναδιαμορφώνονται διαρκώς. Το σώμα του καλλιτέχνη μετατρέπεται έτσι σ' ένα άγραφο χαρτί που αντιστέκεται στα περιοριστικά όρια που θέτει το συμβολικό σύστημα. Το γκροτέσκο και τερατόμορφο στοιχείο που εισάγεται στην performance, όπως θα έλεγε και ο Bakhtin έρχεται να «προκαλέσει το ιδιωτικό, ψυχολογικό και μοναδικό σώμα» καθώς μιλάει για «το σώμα ως μία ιστορική και συλλογική ολότητα»⁶¹.

⁶¹ Amelia Jones, *Survey: Body, splits*, στο *The Artist's Body*, ed. by Tracey Warr & survey by Amelia Jones, Phaidon Press Limited, London 2000, 27.

3.1 Η ιεροτελεστία του αίματος και το βέβηλο σώμα

Από τα πρώτα ανατομικά σχέδια του Da Vinci μέχρι *Το μάθημα ανατομίας του καθηγητή Nicolaes Tulp* (Rembrandt, 1632) ή τα σύγχρονα ανοιχτά σώματα του Damien Hirst, το ανθρώπινο σώμα και το εσωτερικό του κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνών καθώς υπενθύμιζε την φθαρτότητα της ανθρώπινης ζωής και ψιθύριζε στο αυτί των θεατών «memento mori». Ωστόσο, το σώμα γρήγορα θα χρησιμοποιηθεί στην τέχνη ως ένα ready – made⁶² ενώ τα βιολογικά υγρά και συστατικά του θα συντελέσουν καθοριστικά στην δημιουργία έργων που θα αντιμετωπιστούν ως «αποκείμενα» στο χώρο της τέχνης. Ο Marcel Duchamp με το *Paysage Fautif* (1949) στο οποίο μόλις το 1989 με την ανάλυση DNA θα γίνει γνωστό ότι το υλικό που χρησιμοποιήθηκε δεν ήταν τίποτε άλλο από το σπέρμα του καλλιτέχνη⁶³, ο Pierro Manzoni με το *Merda d'artista* (1961) ή αργότερα ο Andy Warhol με την σειρά έργων *Oxidation (Piss) Paintings* (1977-78) θέλησαν να προκαλέσουν και να αμφισβητήσουν τον τότε κόσμο της τέχνης. Παράλληλα, ο Mark Quinn στο έργο *Self* (1991) περιχύνει ένα γύψινο ομοίωμα του προσώπου του με 4,5 λίτρα αίματος που είχε συγκεντρώσει από το ίδιο του το σώμα σε διάστημα πέντε χρόνων αναδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό «την υλικότητα του σώματος, ως φορέα της προσωπικής ταυτότητας»⁶⁴. Τα βιολογικά υγρά, και ιδιαίτερα το αίμα, αποκτούν διφορούμενες συμβολικές νοηματοδοτήσεις. Άλλοτε είναι ιερά, και άλλοτε αντιμετωπίζονται ως μιαρή και μολυσματική ύλη. Τι γίνεται όμως όταν το πάσχον σώμα του καλλιτέχνη αποσυντίθεται κυριολεκτικά μπροστά στα μάτια του θεατή, όταν το σώμα του μετατρέπεται σε βέβηλο ενσαρκώνοντας και δίνοντας υλική μορφή τους φόβους μιας ολόκληρης κοινωνίας;

Ίσως η πιο χαρακτηριστικές δράσεις (actions) στην σωματική τέχνη όσον αφορά το αυτοτραυματισμό και την ένταξη του αίματος στο πεδίο της τέχνης,

⁶² Με τον Marcel Duchamp γίνεται η μεγάλη στροφή στην τέχνη και έτοιμα αντικείμενα (objet trouvé) ή οπτικές εικόνες από την καθημερινή ζωή εισέρχονται στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η καλλιτεχνική διαδικασία δεν είναι πλέον δομική, αλλά προκύπτει περισσότερο ως αποτέλεσμα συνδυασμών διαφόρων αντικειμένων. Ο Δημιουργός πεθαίνει –ο Barthes αναγγέλλει θριαμβευτικά τον θάνατό του- και στην θέση του εμφανίζεται ένα νέο είδος καλλιτεχνικού υποκειμένου που δεν δημιουργεί εκ νέου, αλλά «παίζει» με ήδη έτοιμα αντικείμενα. Στη σωματική τέχνη αυτό το έτοιμο αντικείμενο, αυτό το ready – made αποτελεί το ίδιο το ανθρώπινο σώμα και τα βιολογικά του παράγωγα αναπτύσσοντας ένα καινούριο συμβολικό σύστημα στην γλώσσα της τέχνης.

⁶³ Theo Altenberg, *Beyond the Frame, painting as performance in recent exhibitions*, Frieze issue 153, March 2013. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.frieze.com/issue/article/beyond-the-frame/>

⁶⁴ Ελένη Φιλιππάκι, *Η ανατομή του σώματος στη σύγχρονη τέχνη*, Cogito, τεύχος 07, Οκτώβριος 2007, εκδ. «Νεφέλη».



Εικόνα 7: Gina Pane, *Action Sentimentale* (1973).

είναι αυτές της Gina Pane η οποία έρχεται να δώσει κυριολεκτική μορφή σε ό,τι η Hannah Wilke παρουσίαζε μεταφορικά και με διάφορα σύμβολα πάνω στο σώμα της προκειμένου να εκθέσει το ζήτημα της βίας κατά των γυναικών. Ενώ όμως οι Wilke κόλλαγε στο σώμα της ουλές από τσίχλες που πολλές φορές είχαν μασήσει νωρίτερα οι θεατές, η Gina Pane απομονωμένη, διαπερνάει με μαρτυρική ιεροτελεστία την σάρκα της. Στην performance *Action Sentimentale* (1973) η Gina Pane ντυμένη στα άσπρα τρυπάει το δέρμα της με αγκάθια από τριαντάφυλλα. Το αίμα της λερώνει τα λευκά τριαντάφυλλα. Στην ίσως πιο σκληρή *Action Psyché* (1974) τραυματίζει τα βλέφαρά της ώστε να προκαλέσει αιμάτινα δάκρυα και στη συνέχεια χαράζει με ξυραφάκια το δέρμα της. Σε άλλες παραστάσεις φτάνει σε σημείο να δαγκώσει ακόμα και γυαλιά. Προς τι όμως όλο αυτό το αίμα, όλος αυτός ο πόνος; Στην συγκεκριμένη περίπτωση, το αίμα έρχεται να μετατρέψει το προσωπικό σε πολιτικό. Γίνεται ο συνδετικός κρίκος που αναγάγει την performance σε μια μαρτυρική ιεροτελεστία.



Εικόνα 8: Gina Pane, *Action Psyché* (1974).

Η ίδια γράφει χαρακτηριστικά για τις δράσεις της:

«Και μετά, την στιγμή που μπαίνω σ' αυτόν τον χώρο, που είναι πραγματικά φτιαγμένος από την σάρκα των άλλων, και όπου η δική μου σάρκα γίνεται σάρκα κοινή για τους άλλους, χάνοντας κάθε προσωπική αυτονομία (...). Μέσα στη δράση, προφανώς, η εικόνα του σώματός μου είναι απολύτως κομματιασμένη. Σιγά-σιγά αποχωρίζεται από εμένα -με όλες τις έννοιες- και μετά αναδομώ αυτήν την εικόνα μέσω των άλλων»⁶⁵.

Το παραπάνω απόσπασμα μας βοηθάει να καταλάβουμε ότι η χρήση του αίματος στη σωματική τέχνη συντελεί στο να αποτυπωθεί ο προσωπικός, ατομικός πόνος σ' ένα γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο. Ο καλλιτέχνης χάνει τον εαυτό του, την προσωπική του ταυτότητα εν γένει και η σάρκα του μεταμορφώνεται σε χαρτί που καταγράφει τον πόνο κάθε ατομικότητας μέσα στην κοινωνία. Οι πληγές πάνω στο σώμα του καλλιτέχνη είναι στην ουσία οι πληγές που δημιουργεί ή ίδια η κοινωνία και οι τραυματισμοί της Gina Pane έρχονται να αποκαλύψουν με τον πιο σκληρό και απρόβλεπτο τρόπο ότι η βία είναι ένα καθημερινό φαινόμενο στην κοινωνία⁶⁶. Έτσι, το ιδιωτικό σώμα μετατρέπεται σε συλλογικό.

Από την άλλη, η Marina Abramović προσπαθεί να ανακαλύψει τα όρια και τις αντοχές του σώματός της. Στα έργα της έχει αυτοτραυματιστεί, έχει τρίψει πάνω στο σώμα της λεπίδες πάγου, έχει πειραματιστεί με ναρκωτικά ενώ έχει κινδυνέψει να χάσει ακόμα και την ζωή της. Στην ενδεικτική παράσταση *Rhythm 5* (1974) σχεδίασε ένα ξύλινο πεντάκτινο αστέρι, άναψε φωτιά και περπατώντας ανάμεσα στην φωτιά έκαιγε κομμάτια από τα μαλλιά και τα νύχια της. Οι αναθυμιάσεις από την φωτιά οδήγησαν εντέλει σε λιποθυμία της. Η ίδια λέει ότι δοκιμάζει τα όρια του εαυτού της προκειμένου να τον μεταμορφώσει και ότι «μια δυνατή performance μπορεί να μεταμορφώσει όλους στο δωμάτιο»⁶⁷. Το σώμα δοκιμάζεται προκειμένου να έρθει στην επιφάνεια ένας άλλος εαυτός ενώ η σάρκα παρουσιάζεται ως η συνείδηση του εαυτού. Εξίσου ενδιαφέρον παρουσιάζουν και νεότερα έργα της όπως το *Balkan Baroque* (1997) στο οποίο η Marina Abramović βρίσκεται πάνω σ' ένα λόφο από κοκάλα να προσπαθεί να τα καθαρίσει από τα αίματα κάνοντας έτσι σαφή αναφορά στα

⁶⁵ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008, 532.

⁶⁶ Gregory Battcock & Nickas Robert, *The Art of Performance, a critical anthology*, Ubu editions, New York 2010, 73.

⁶⁷ Sean O' Hagan, *Interview: Marina Abramović*, *The Observer*, 3/10/2010. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>



Εικόνα 9: Marina Abramović, *Balkan Baroque* (1997).

θύματα και τους νεκρούς που άφησαν πίσω τους οι αιματηροί πόλεμοι που ακολούθησαν μετά την διάλυση της Γιουγκοσλαβίας.

Η χρήση του αίματος και των σωματικών στοιχείων όπως επίσης και η ιδιαίτερη επικοινωνία που σχηματίζεται μεταξύ του καλλιτέχνη και των θεατών στοχεύουν στο να δημιουργήσουν ένα είδος ιεροτελεστίας που φιλοδοξεί να εξελίξει και να επηρεάσει όλους όσους εμπλέκονται σ' αυτήν. Αρκεί όμως η χρήση του αίματος για κάτι τέτοιο; Η Cynthia Freeland θα σπείψει να τονίσει ότι είναι αδύνατο να επιτευχθεί μια ιεροτελεστία στο context ενός μουσείου, μιας γκαλερί ή οποιασδήποτε αίθουσας τέχνης καθώς «απουσιάζει το υπόβαθρο μιας εδραιωμένης δοξασίας που συνέχει την κοινότητα, μιας πίστης που παράγει νόημα με όρους κάθαρσης, θυσίας ή μύησης» ενώ ταυτόχρονα υπάρχει η περίπτωση ο θεατής να σοκαριστεί και να εγκαταλείψει την «κοινότητα»⁶⁸. Πράγματι, το τραυματισμένο σώμα που βιώνει τον πόνο βρίσκεται στην κόψη της κοινωνικότητας. Η Gina Pane συνήθιζε να κλείνεται στο δωμάτιό της, χωρίς να έχει επαφή με τους θεατές της. Μοναδικές μαρτυρίες για την performance της αποτελούν διάσπαρτες φωτογραφίες και σκίτσα που έκανε η ίδια. Από την άλλη, ο Vito Acconci σε πολλές δράσεις μετατοπίζει την βία από τον εαυτό του, στους θεατές όπως στο έργο *Claim* (1971) όπου έχοντας τα μάτια του δεμένα,

⁶⁸ Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη; εισαγωγή στην θεωρία της τέχνης*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2005, 17-18.

οπλίστηκε με σωλήνες από μόλυβδο και απειλούσε εκείνους που θα παραβίαζαν τον χώρο του –τους επισκέπτες που είχαν έρθει να δουν την παράστασή του στην ουσία. Έτσι, μπορεί μεν να μην επιτυγχάνεται μία ουσιαστική ιεροτελεστία με την έννοια της πνευματικότητας, σίγουρα όμως τα στοιχεία της που εισάγονται στην performance όπως είναι η χρήση του αίματος και των βιολογικών υλικών του σώματος, η εξέλιξη της δράσης με σχεδόν τελετουργική ευλάβεια και η προσπάθεια συμμετοχής των θεατών στην δράση θίγουν ζητήματα όπως οι σχέσεις εαυτού και άλλου, ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, εμπιστοσύνης και παραβίασης.

Η θυσιαστική τελετουργία στο πεδίο της σωματικής τέχνης θα μπορούσαμε να πούμε ότι εγκαινιάζεται θεαματικά με τους Βιεννέζους Αξιονιστές (Wiener Aktionsgruppe) οι οποίοι θυσιάζουν μπροστά στους θεατές ζώα, «παίζουν» με θρησκευτικά σύμβολα και χρησιμοποιούν μια πρωτοφανή βία πάνω στο ανθρώπινο σώμα. Το λευκό και το κόκκινο για άλλη μια φορά πρωτοστατούν. Στην περίπτωση αυτή όμως, λαμβάνει χώρα μια σημαντική διαφορά. Το αίμα εισέρχεται στην performance προκειμένου να έρθουν στην επιφάνεια και να σατιριστούν οι ακρότητες των θρησκευτικών τελετουργιών. Έτσι, για παράδειγμα στη performance *Degradation of a Female Body, Degradation of a Venus* (1963) των Hermann Nitsch και Otto Mühl τίγεται το ζήτημα της κλειτοριδεκτομής. Το γυμνό γυναικείο σώμα λουσμένο με έντονη κόκκινη μπογιά, αντιμετωπίζεται ως μολυσματικό αντικείμενο που πρέπει να θυσιαστεί. Σημείο-σταθμό στην ιστορία της Βιεννέζικης Ομάδας Δράσης που συντελεί αποφασιστικά στο να διερευνηθεί ο τρόπος διαμόρφωσης της σεξουαλικότητας του υποκειμένου στην πατριαρχική, καπιταλιστική κοινωνία της εποχής, αποτελεί η άφιξη μιας νεότερης γενιάς καλλιτεχνών όπως η Valie Export. Στο



Εικόνα 10: Wiener Aktionsgruppe, *Orgien Mysterien Theater Action 122*. Η φωτογραφία είναι από την παράστασή τους στο Burgtheater, Βιέννη, 2005.

Tapp und Tastkino (1968) τοποθετεί τον εαυτό της σε μια παράσταση στον δρόμο και μέσα από το άνοιγμα ενός κουτιού, του «κινηματογράφου του χτυπήματος και του αγγίγματος» όπως το ονομάζει χαρακτηριστικά, προσφέρει στους περαστικούς την δυνατότητα να αγγίζουν το στήθος της. Η Valie Export κάνει μία σημαντική μετατόπιση και αντιστρέφει τις πρακτικές. Από τις κλειστές τελετουργίες, επιλέγει να αυτοεκθέσει το σώμα της «στους πραγματικούς χώρους όπου ο κοινωνικός έλεγχος και η καταπίεση εγγράφονται με μεγαλύτερη έμφαση στη σεξουαλική συμπεριφορά»⁶⁹. Από την τελετουργική αυτοθυσία του γυναικείου σώματος, μεταβαίνει σε μια δυναμική χειραφέτηση που ξαφνιάζει τον θεατή - συμμετέχοντα.

Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο αυτοτραυματισμός, ως μέσο αναζήτησης του εαυτού και της ταυτότητας, είναι μια καλλιτεχνική πρακτική που υιοθετούν και άντρες καλλιτέχνες επηρεασμένοι από τα φεμινιστικά κινήματα με σκοπό να εξερευνήσουν την στερεοτυπική φιγούρα του λευκού ετεροφυλόφιλου άντρα. Ο Chris Burden στην performance *Trans-Fixed* (1974) καρφώνει τον εαυτό του πάνω στο καπό ενός σκαραβαίου Volkswagen (εμφανής αναφορά στην «ιερή» αξία που είχε το αυτοκίνητο στην αμερικανική pop κουλτούρα) και εκθέτει στη συνέχεια τα καρφιά ως «κειμήλια» όπως τα αποκαλούσε φερνωντας για άλλη μια φορά στο προσκήνιο το ζήτημα της μνήμης. Ο μαζοχισμός που επιδεικνύει στα έργα του λειτουργεί ως παρωδία συμβόλου της αρρενωπότητας και της παραδοσιακής στερεοτυπικής φιγούρας του άντρα – καλλιτέχνη,⁷⁰ ενώ ο Paul McCarthy στο *Hot Dog* (1974) εκφράζει όλους τους φόβους και τα άγχη του ευνουχισμού. Αντίθετα, ο ομοφυλόφιλος και οροθετικός Ron Athey χαράζει και τραυματίζει το σώμα του με σκοπό να εξορκίσει τον εσωτερικό πόνο που βιώνει. Εδώ το αίμα του Aids που εξέρχεται από το σώμα είναι μολυσμένο και «επικίνδυνο». Γίνεται η μιαρή και βρώμικη ύλη που έρχεται να «προσβάλει την τάξη»⁷¹ και να ενσαρκώσει τους δημόσιους φόβους που σχετίζονται με την υγιεινή. Το άρρωστο σώμα συντελεί στο να αναπροσδιοριστεί η σχέση σώματος και εαυτού έχοντας ως απόρροια άλλοτε την απόλυτη ένωση και συμφιλίωση μαζί του, και άλλοτε, το σώμα μπορεί να φαντάζει ως ένα τόσο ξένο αντικείμενο⁷², ώστε να μπορεί να γίνει αναφορά και λόγος γι' αυτό από μία εξωτερική οπτική γωνία.

⁶⁹ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 469.

⁷⁰ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press 1998, 132.

⁷¹ Mary Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, New York 2002, 2.

⁷² Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008, 355.

Τα βιολογικά υγρά αποτελούν τα βασικά υλικά στοιχεία που λειτουργούν ως η ταυτοποίηση του εαυτού και το δέρμα γίνεται το πιο διακριτό σύνορο μεταξύ εαυτού και άλλων. Είναι η επιφάνεια που μπορεί να φιλοξενήσει ενδεχόμενες παραμορφώσεις καθώς κάθε «αποχώρηση της οργανικής ενότητας ή σχισμή στην ολότητα και συνέχεια του δέρματος αποτελούν σημάδια ενδεχόμενου τερατουργήματος»⁷³ και από την άλλη, μπορεί να συνενώσει ή να διαχωρίσει το εσωτερικό του σώματος από το εξωτερικό του περιβάλλον. Η μιαρή ύλη που αποβάλλεται από το σώμα εμφανίζει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ζωής και θανάτου. Είναι η ειδοποιός *διαφορά* που επιβεβαιώνει ή απορρίπτει την ύπαρξη αναφορικά και συγκριτικά με την ύπαρξη των άλλων. Οι εαυτοί αποκτούν υπόσταση μέσω των διαφορών που παρουσιάζουν μεταξύ τους. «Πως θα μπορούσα να είμαι χωρίς σύνορο;»⁷⁴ αναρωτιέται χαρακτηριστικά η Julia Kristeva. Η αποκείμενη σωματική ύλη αποτελεί την συνειδητοποίηση της ζωής και της υλικότητας του εαυτού ενώ ταυτόχρονα εκφράζει τον φόβο του θανάτου και της φθοράς. Η μιαρή ύλη κρίνεται λοιπόν, απαραίτητη προκειμένου να σχηματιστεί αυτό το αναγκαίο για την ανθρώπινη ύπαρξη σύνορο.

Πέρα από αυτό όμως, ειδικότερα το αίμα είναι βαθύτατα συνδεδεμένο με τις εκδηλώσεις και τις πρακτικές εγκαθίδρυσης της εξουσίας στις διάφορες θρησκευτικές και κοινωνικές τελετουργίες⁷⁵ ενώ ιστορικά έχει παίξει το καθοριστικό ρόλο στο να ομαδοποιήσει (μέσω δεσμών αίματος και εκκλήσεων στη καθαρότητα της φυλής) ή να ξε-χωρίσει τα σώματα (ή ακόμα και ολόκληρες πληθυσμιακές ομάδες) που έχουν σημασία, από εκείνα που έχουν λιγότερη δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό ανισότητες και «ξένους». Το αίμα στη σωματική τέχνη, είτε ως βρώμικο και μολυσματικό είτε ως απόρροια της συμβολικής θυσίας του καλλιτέχνη που επιλέγει να τοποθετήσει συνειδητά στο σώμα του τον πόνο ολόκληρης της κοινωνίας προς χάριν της εξιλέωσής της, έρχεται ακριβώς για να δείξει αυτές τις ανισότητες και βιαιότητες που λαμβάνουν χώρα στην σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Το ιδιωτικό σώμα του καλλιτέχνη έρχεται έτσι, σε διάλογο με το πεδίο της δημόσιας σφαίρας φιλοδοξώντας να καταρρίψει τα σύνορα και να συνενώσει εαυτούς έχοντας ως συνδετικό κρίκο τον ψυχικό και σωματικό πόνο.

⁷³ Margrit Shildrick, *Embodying the Monster, encounters with the vulnerable self*, Sage Publications, London 2002, 51.

⁷⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, 101.

⁷⁵ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *The Will to Knowledge*, Pantheon Books, New York, 1978, 147.

3.2 Το σώμα του Άλλου: Οικειοποιώντας την Ξενότητα

Το σώμα, ο εαυτός δεν θα μπορούσε ποτέ να αποκτήσει νοηματοδοτήσεις και λόγο ύπαρξης αν δεν έρθει σε επαφή με το σώμα και τον εαυτό του Άλλου, αν δεν χρησιμοποιήσει την διαφορά με τον Άλλο ως διαβεβαίωση της δικής του ζωής. «Το υποκείμενο είναι υποκείμενο μόνο λόγω του γεγονότος ότι υπόκειται στο πεδίο του Άλλου»⁷⁶ τονίζει ο Lacan. Και η συνάντηση με τον Άλλο δεν είναι ποτέ ανέπαφη μιας και πάντα θα «αναιρούμαστε στο πρόσωπο του άλλου, από την μυρωδιά, από την αίσθηση, από την πιθανότητα αγγίγματος, από την ανάμνηση της αίσθησής του».⁷⁷ Ποιος όμως είναι ο Άλλος και πως δημιουργείται; Και εντέλει, γιατί η επαφή μαζί του θα είναι πάντοτε δυσβάστακτη και αγχωτική; Η Julia Kristeva θα σπείσει να πει ότι «ο ξένος κατοικεί μέσα μας, είναι η κρυμμένη πλευρά της ταυτότητάς μας, ο τόπος όπου ερημώνεται η κατοικία μας, ο χρόνος κατά τον οποίο ναυαγούν η συναίνεση και η συμπάθεια»⁷⁸. Ίσως, ακριβώς επειδή ο Άλλος διαθέτει κάτι από τον εαυτό μας να κινείται στην δυσδιάκριτη ζώνη μεταξύ οικειότητας και ξενότητας. Οι καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης έρχονται να γεφυρώσουν την απόσταση που δημιουργείται σε σχέση με τον Άλλον σωματοποιώντας τον και δίνοντάς του πρόσωπο. Ο Άλλος φαίνεται να αποκτάει υπόσταση στα σώματα των υποκειμένων που εμφανίζουν μια «διαφορετική» φυλετική, εθνική ή σεξουαλική ταυτότητα. Είναι τα σώματα που εμφανίζονται πιο τρωτά και επιρρεπή στις εξουσιαστικές σχέσεις που διέπουν την κοινωνία.

Η πιο χαρακτηριστική προσπάθεια που έρχεται να δώσει φωνή στον φυλετικό Άλλο είναι η performance *Two Undiscovered Amerindians Visit...* (1992) των λατινοαμερικάνων Coco Fusco και Guillermo Gómez-Peña. Οι δύο καλλιτέχνες παρουσίαζαν την παράστασή τους ανά τον κόσμο και κάθε φορά επέλεγαν χώρες οι οποίες διαθέτουν μελανές σελίδες στην αποικιοκρατική τους ιστορία σχετικά με την εξόντωση ιθαγενών. Κατά την διάρκεια της performance η Fusco και ο Gómez-Peña ήταν κλεισμένοι για τρεις ημέρες σ' ένα χρυσό κλουβί που παρέπεμπε σε ζωολογικού πάρκου, και ντυμένοι με παραδοσιακές στολές ινδιάνων (που διέθεταν ταυτόχρονα αρκετά kitsch στοιχεία) παρίσταναν δύο μη ανακαλυφθείς ιθαγενείς από την Λατινική Αμερική κατά την διάρκεια της καθημερινής τους ζωής:

«Παρουσιάζαμε τις “παραδοσιακές” μας συνήθειες οι οποίες αποτελούνταν από το ράψιμο κούκλων voodoo και την άρση

⁷⁶ Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 99.

⁷⁷ Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, 19.

⁷⁸ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York 1991, 1.

βαρών, μέχρι το να βλέπουμε τηλεόραση και να δουλεύουμε στο laptop. Ένα κουτί δωρεών έδειχνε ότι για ένα μικρό χρηματικό αντίτιμο θα μπορούσα να χορέψω (μουσική rap) και ο Guillermo θα έλεγε αυθεντικές ιστορίες των ινδιάνων της Αμερικής σε μια ανόητη γλώσσα, ενώ φωτογραφιζόμασταν μαζί με τους επισκέπτες»⁷⁹.



Εικόνα 11: Το «μη κανονικό» σώμα της Saartje Baartman εκτίθεται στο Λονδίνο.

Ο τρόπος που σκηνοθετούν την performance τους παραπέμπει σαφώς στις πρακτικές έκθεσης ιθαγενών ως «αντιπροσωπευτικά δείγματα» κατά την διάρκεια του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα όπως ήταν για παράδειγμα η έκθεση της Saartje Baartman (Hottentot Venus) η οποία περιόδευσε στην Ευρώπη θεαματοποιώντας το «πρωτόγονο» σώμα της Baartman με γελοιογραφία της εποχής να αναφέρει: «Αστεία που είναι η φύση μερικές φορές!»⁸⁰. Με τον τρόπο αυτό θίγεται η πρακτική που ήθελε τους ανθρώπους διαφορετικού χρώματος για αιώνες να αποκτούν νόημα μέσω της κανονιστικής κουλτούρας των «πολιτισμένων λευκών» που έσπευδε να τους αντιμετωπίζει ως αποκείμενες μορφές με ζωώδη και τερατόμορφα χαρακτηριστικά, με χαμηλή νοημοσύνη και αχαλίνωτη σεξουαλικότητα που προκαλούσαν το επιστημονικό και ηδονοβλεπτικό ενδιαφέρον. Ένα άλλο εξίσου ενδιαφέρον στοιχείο της performance που παραπέμπει σαφώς στην φετιχοποίηση και θεαματοποίηση του σώματος του Άλλου είναι το γεγονός ότι οι θεατές καλούνταν να πάρουν μέρος στην δράση και με ένα δολάριο μπορούσαν να δουν τους δύο καλλιτέχνες να συμπεριφέρονται με έναν ακόμα πιο γελοίο και σατυρικό τρόπο και να δίνουν ακόμα περισσότερες πληροφορίες για την ταυτότητα και την καθημερινή ζωή των ιθαγενών. Με την παραπάνω τεχνική ασκούν μια έντονη κριτική στον τρόπο αντιμετώπισης των πρώτων ιθαγενών ως αξιοπερίεργα επιστημονικά δείγματα, που μετατρέπονταν σε εμπορευματοποιημένα αντικείμενα για τα οποία κάποιος πλήρωνε προκειμένου να τα δει. Ωστόσο, στην παράσταση των Fusco και Gómez-Reña λαμβάνει χώρα μία ενδιαφέρουσα

⁷⁹ Coco Fusco, *English is broken here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, The New Press, New York 1995, 39.

⁸⁰ Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 175.



Εικόνα 12: Επισκέπτες φωτογραφίζονται με τους Fusco και Gómez-Peña κατά την διάρκεια της performance *Two Undiscovered Amerindians Visit...* (1992).

εθνογραφική αντιστροφή. Τι ρόλο έχει μια τηλεόραση και ένας φορητός υπολογιστής σε κάποια πρωτόγονη κοινωνία; Οι δύο ιθαγενείς υιοθετούν συνήθειες του τεχνοκρατικού πολιτισμού. Εμφανίζονται με τον τρόπο αυτό ως πολυπολιτισμικά υβρίδια. Υιοθετώντας στοιχεία από την «πολιτισμένη» δυτική κοινωνία έρχονται να ξαφνιάσουν τον θεατή και να δείξουν ότι εντέλει οι γκροτέσκες φιγούρες των ιθαγενών που παριστάνουν δεν έχουν και πολλές διαφορές με τους λευκούς επισκέπτες που έχουν έρθει να τους δουν οι οποίοι μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνονται ταυτόχρονα τουρίστες και αποικιοκράτες. Ο Άλλος ξαφνιάζει με την «οικεία ξενότητα» που παρουσιάζει, βασικός μηχανισμός που η Rosi Braidotti εντοπίζει στα τέρατα. Έτσι, για άλλη μια φορά το προσωπικό, μετατίθεται στην δημόσια σφαίρα. Οι επισκέπτες μοιάζουν σαν να κοιτάνε από κλειδαρότρυπα την ιδιωτική ζωή δύο ανθρώπων που ξεδιπλώνουν τους εαυτούς τους κάτω από το πλαίσιο μιας συγκεκριμένης κουλτούρας.

Ο Άλλος παρ' όλα αυτά, βρίσκει πεδίο έκφρασης όχι απλά στα σώματα που παρουσιάζουν εθνική ή φυλετική διαφορετικότητα, αλλά γενικά στο πρόσωπο οποιουδήποτε που παρεκκλίνοντας από ότι εκλαμβάνεται ως «φυσιολογικό» πλαίσιο εμφανίζει οποιαδήποτε «αλλόκοτη» (queer) συμπεριφορά. Ίσως η πιο πρόσφατες και ενδεικτικές δουλειές στον χώρο της performance που έρχονται να ενσαρκώσουν τον τερατόμορφο Άλλο αναφορικά με την σεξουαλική ταυτότητα και κρίνεται χρήσιμο να γίνει μια αναφορά είναι αυτή της ομάδας Chaclacayo. Στο έργο *Lifetime* (2013) ο Giuseppe Campruzano, μία drag queen σε αναπηρικό καροτσάκι, εκθέτει το άρρωστο, ακίνητο σώμα του με τον συνεργάτη του να τον μεταφέρει σε μια αίθουσα με φωτογραφίες που παρουσιάζουν παρεκκλίνοντα σώματα από την προκολομβιανή εποχή έως τις μέρες μας. Τα σώματα που αντιμετωπίστηκαν ως Άλλοι κατά την διάρκεια της

ιστορίας, επανέρχονται για να αποζητήσουν μια διαφορετική ανάγνωση. Έτσι, γίνεται μία προσπάθεια μέσω της queer κουλτούρας, σώματα και ταυτότητες που είχαν αποκειμενοποιηθεί από τα κυρίαρχα καθεστώτα λόγου να παίξουν καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή της γνώσης⁸¹.



Εικόνα 13: Giuseppe Campuzano & Germain Machuca, *Lifeline*, 2013, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

Ο Άλλος, ο έξω από εμάς εμφανίζεται στο φαντασιακό της μαζικής κουλτούρας και όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο και στον επιστημονικό λόγο πολλές φορές, ως άγριος, ως επικίνδυνος και τερατόμορφος. Ο ασυνείδητος φόβος για το Ανοίκειο αποδεικνύεται πιο ισχυρός από το ίδιο το υποκείμενο και είναι ακριβώς ο ίδιος φόβος που γεννάει φαντασιακούς εχθρούς και ξένους. Ωστόσο, ο Άλλος είναι απόλυτα χρήσιμος στην συμβολική τάξη καθώς «συνδέεται με αυτή μέσω της άρνησης και γι' αυτό το λόγο είναι δομικά απαραίτητος για την επικύρωση της κυρίαρχης άποψης σχετικά με την υποκειμενικότητα.»⁸². Διαφαίνεται

έτσι, ότι η ίδια η ύπαρξη του υποκειμένου εξαρτάται οντολογικά από την ύπαρξη του Άλλου. Πόσο έξω από μας βρίσκεται όμως ο

Άλλος; Θα μπορούσε ο Άλλος να είναι το πεδίο σύγκρουσης με τον ίδιο μας τον εαυτό όταν ερχόμαστε σε επαφή με το διαφορετικό, όταν μία ταυτότητα έρχεται σε επαφή με κάποια άλλη;

Ακριβώς επειδή ο Άλλος επαναπροσδιορίζει την σχέση με τον εαυτό, μέσα στην αποστροφή που προκαλεί, φαντάζει ταυτόχρονα απροσδόκητα οικείος και απαραίτητος. Για τον Lacan ο Άλλος αποτελεί βασικό συστατικό του μηχανισμού της επιθυμίας, της αναγνώρισης και της επιβεβαίωσης του εαυτού. Εντέλει, «η επιθυμία του ανθρώπου είναι η επιθυμία του Άλλου»⁸³.

⁸¹ Miguel A. López, *Queer Corpses : Grupo Chaclacayo and the Image of Death*, E- flux, Issue 44 (04/2013). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.e-flux.com/journal/queer-corpses-grupo-chaclacayo-and-the-image-of-death/>

⁸² Rosi Braidotti, *Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences*, στο *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs : feminist confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, ed. by Nina Lykke & Rosi Braidotti, Zed Books, London 1996, 141.

⁸³ Jacques Lacan, *Το Σεμινάριο – Βιβλίο XI: Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, εκδ. «Ράππα», Αθήνα 1982.

3.3 Μεταμορφώσεις του εαυτού και σώματα εκτός ορίων

Οι επεμβάσεις που γίνονται στο σώμα στα πλαίσια της σωματικής τέχνης, δεν είναι όλες αιματηρές και επώδυνες. Η πρακτικές της μεταμφίεσης / μεταμόρφωσης έρχονται να κατασκευάσουν έτοιμους εαυτούς και να ανασχηματίσουν το σώμα προσφέροντάς του κάθε φορά και διαφορετικές φυλετικές, έμφυλες ή κοινωνικές ταυτότητες. Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται να υλοποιηθεί η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης ενώ ταυτόχρονα λαμβάνει χώρα μία εμφανής κριτική και σάτιρα απέναντι στα στερεότυπα που τρέφουν και συγκροτούν την σύγχρονη δυτική κοινωνία. Πέρα από αυτό όμως, το ανθρώπινο σώμα αντιμετωπίζεται ως μια επιφάνεια η οποία αν και φέρει νοηματοδοτήσεις, οι πληροφορίες της μπορούν να μεταποιηθούν και να εγγραφούν ξανά εκ νέου σε διαφορετική μορφή. Διαφορετική όμως σωματική μορφή, όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφαλαία, σημαίνει αναπόφευκτα και διαφορετική ταυτότητα. Και η ύπαρξη και η υιοθέτηση διαφορετικών ταυτοτήτων σημαίνει και κατάρριψη των αντιλήψεων περί στέρεου και συγκροτημένου εαυτού.

Η Cindy Sherman μπορεί να μην συγκαταλέγεται στους καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν στο πεδίο της performance, μεταχειρίζεται όμως το σώμα της με ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον τρόπο και τα αυτοπορτραίτα της βασίζονται εξολοκλήρου στις μεταμφιέσεις και τις διαφορετικές νοηματοδοτήσεις – ταυτότητες που δίνει κάθε φορά στο σώμα της. Η ίδια θα πει ότι η εικόνα είναι εντέλει η δική της σωματική τέχνη και ο τρόπος για να τεκμηριώνει τον εαυτό της⁸⁴. Η Sherman σκηνοθετεί τον εαυτό της και υπάγει κάθε φορά το σώμα της σε διαφορετικά στερεοτυπικά πλαίσια. Σαν χαμαιλέον, γίνεται αγνώριστη από την μία σκηνή στην άλλη. Από την εικόνα της αφελούς γυναίκας ή της *femme fatale* της κινηματογραφικής οθόνης στη σειρά *Untitled Film Stills* (1977-80) ή τις νεότερες γκροτέσκες και τερατόμορφες αναπαραστάσεις αποκειμενικών ταυτοτήτων, δεν αποκαλύπτει ποτέ την δική της ταυτότητα και τον πραγματικό της εαυτό. Σε αντίθεση με τις γυναίκες που υποδύεται οι οποίες προκειμένου να υπάρχουν θα έπρεπε να δομούν μία συγκεκριμένη εικόνα και συμπεριφορά, φαίνεται ότι η ίδια δεν διαθέτει καμία ταυτότητα, ότι δεν διαθέτει εντέλει «καθόλου “ουσία” –πόσο μάλλον ριζωμένη στη βιολογία ή τα γεννητικά όργανα»⁸⁵. Υπάρχει στο έργο της μόνο ως απύουσα ή ως άλλη. «Νιώθω ανώνυμη

⁸⁴ Glenn Collins, *A portraitist's Romp Through Art History*, *New York Times*, 1/2/1990. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.nytimes.com/1990/02/01/arts/a-portraitist-s-romp-through-art-history.html>

⁸⁵ Cynthia Freeland, *Μα είναι αυτό τέχνη; εισαγωγή στην θεωρία της τέχνης*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2005, 111.



Εικόνα 14: Cindy Sherman, από τη σειρά *Untitled Film Stills* (1977-80).

στο έργο μου. Όταν βλέπω τις φωτογραφίες, ποτέ δεν εντοπίζω τον εαυτό μου. Δεν είναι αυτοπορτραίτα. Ορισμένες φορές εξαφανίζομαι»⁸⁶ παραδέχεται η ίδια.

Πέρα όμως από την οριστική αποχώρηση του εαυτού της τόσο ως δημιουργού -μιας και αποκτάει ακόμα και τα κινηματογραφικά ύφη των σκηνοθετών που μιμείται κάθε φορά- αλλά και ως ατόμου, το έργο της Sherman υπαινίσσεται ότι η ιδιότητα και η ταυτότητα του εαυτού βασίζονται αποκλειστικά στην αναπαράσταση⁸⁷, στην ασυνείδητη δηλαδή υιοθέτηση ρόλων και πρακτικών που επιβάλλονται από την οικογένεια, τους θεσμούς της κοινωνίας και τον κόσμο του θεάματος και της διαφήμισης. Οι γυναίκες και τα πολλά πρόσωπα που υποδύεται η Sherman αποκτούν νόημα και αξία μόνο μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις και νόρμες οι οποίες δημιουργούν ταυτότητες και κατασκευάζουν ρόλους τόσο συμπαγείς, ώστε ο κάθε θεατής της δυτικής κοινωνίας θα μπορούσε να τους αναγάγει σε κάποιο ήδη γνωστό, στερεοτυπικό πλαίσιο. Στην ουσία, το έργο της Sherman παρουσιάζει τους διαφορετικούς γυναικείους ρόλους και τις πολλές εκφάνσεις που λαμβάνει η παραστασιακή επιτέλεση. Λειτουργεί με τον τρόπο αυτό ως μια παρωδία απέναντι στους «έτοιμους εαυτούς» και τις ήδη προϋπάρχουσες συμπεριφορές που έρχεται να υιοθετήσει και να αναπαράγει διαρκώς στην καθημερινότητά της μια γυναίκα, ακριβώς για να αντιμετωπιστεί ως γυναίκα.

Οι γκροτέσκες μορφές που λαμβάνει η Sherman στις φωτογραφίες «μόδας» (*Fashion Series*, 1983) έρχονται να θίξουν και κυρίως να παρωδήσουν τον τρόπο που παρουσιάζεται και αντιμετωπίζεται το γυναικείο σώμα στην διαφήμιση, στον χώρο της μόδας και γενικότερα στον κόσμο των media. Το υπερβολικό

⁸⁶ Glenn Collins, *A portraitist's Romp Through Art History*, *New York Times*, 1/2/1990. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.nytimes.com/1990/02/01/arts/a-portraitist-s-romp-through-art-history.html>

⁸⁷ Hal Foster –Rosalind Krauss –Yves Alain Bois –Benjamin Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009, 582.



Εικόνα 15: Cindy Sherman, από τη σειρά *Fashion Series*, (1983).

make up και οι εκφράσεις του προσώπου της Sherman που θυμίζουν γελοιογραφίες, το θεατρικά φορέματα και τα έντονα χρώματα που επικρατούν στις συγκεκριμένες φωτογραφίες αντιστρέφουν τους συμβατικούς κώδικες της ομορφιάς και της ιδανικής θηλυκότητας οι οποίοι έχουν μετατρέψει το γυναικείο σώμα από την μία σ' ένα φετιχοποιημένο αντικείμενο που θυσιάζεται στον βωμό της (ανδρικής συνήθως) οπτικής απόλαυσης, και από την άλλη ένα πεδίο που εκμεταλλεύεται κατά κόρον από τον κόσμο της διαφήμισης και της βιομηχανίας του θεάματος. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στο *Άτιτλο ν. 138* όπου το παθητικό χαμόγελο στο πρόσωπο της Sherman έρχεται σε έντονη αντίθεση με το αίμα στα χέρια που μοιάζει ως αποτέλεσμα κάποιας αυτοκαταστροφικής πράξης.

Η Sherman στα αυτοπορτραίτα της υιοθετεί την τεχνική της ηδονοβλεψίας που εφαρμόζεται στον κινηματογράφο και στην κοινωνία του θεάματος προκειμένου να την αποδομήσει και να την σατιρίσει. Ο ηδονοβλεπτισμός όμως στα έργα της Sherman λειτουργεί ως παγίδα που έρχεται να ξαφνιάσει το απροετοίμαστο βλέμμα του θεατή. Η Laura Mulvey σημειώνει για τις μεταμφιέσεις της Sherman:

«Η ηδονοβλεψία του θεατή είναι άβολη. Δεν υπάρχει καμία συμπληρωματική διάθεση έκθεσης εκ μέρους των γυναικείων μορφών, και η αίσθηση του βλέμματος, απαρατήρητα, προκαλεί ένα μείγμα περιέργειας και άγχους. Οι εικόνες είναι, ωστόσο, ερωτικές. Η σεξουαλικότητα διαποτίζει τις μορφές και τις εννοούμενες αφηγήσεις τους»⁸⁸.

⁸⁸ Laura Mulvey, *A phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, *New Left Review*, Issue 188 (1991), 142.

Ο λανθάνων αυτός ερωτισμός γίνεται ακόμα πιο έντονος στη σειρά *Sex Pictures* (1989). Εδώ η Sherman δεν χρησιμοποιεί το σώμα της, αλλά κατασκευάζει γκροτέσκες άψυχες «κούκλες» που λειτουργούν ως φετιχιστικά αντικείμενα και σύμβολα κάνοντας έτσι μια έντονη αναφορά στην αντιμετώπιση του γυναικείου σώματος ως φετιχιστικό αντικείμενο. Έτσι, ενώ αρχικά ενεργοποιείται το ηδονοβλεπτικό βλέμμα του θεατή, γρήγορα οι γκροτέσκες αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος έρχονται να προκαλέσουν τρόμο και απώθηση.



Εικόνα 16: Cindy Sherman, από τη σειρά *Sex Pictures* (1989).



Εικόνα 18: Cindy Sherman, από τη σειρά *Civil War* (1990).

Ο ασυνείδητος μηχανισμός που ενεργοποιείται με το βλέμμα παίζει ένα καταλυτικό ρόλο στο έργο της Sherman και ειδικότερα στις μετέπειτα δημιουργίες της όπως αυτές της σειράς *Civil War* (1990) στις οποίες το βλέμμα δεν εισβάλλει απλά στο υποκείμενο που αναπαρίσταται, αλλά το εξαλείφουν. Τα διαμελισμένα άκρα, η αίσθηση του θανάτου, το ταλαιπωρημένο και βρώμικο σώμα δημιουργούν μια ιδιαίτερη ένταση ανάμεσα στον θεατή και το έργο, όπως υποστηρίζει ο Foster, επιτρέπει στο θεατή ακόμα και να έρθει σε επαφή με «το αδύνατο τρίτο πεδίο του λακανικού διαγράμματος, να παρατηρήσει το παλλόμενο βλέμμα, ή ακόμα και να αγγίξει το άσεμνο αντικείμενο»⁸⁹. Έτσι, ο φόβος και η έκπληξη που ενεργοποιείται στην όψη του αποκείμενου σώματος λειτουργεί σαν μια τραυματική επαφή με το Πραγματικό. Η αποκειμενοποίηση εμφανίζεται στην συγκεκριμένη περίπτωση ως μια κατάσταση, ως μία καλλιτεχνική πρακτική στην οποία η υποκειμενικότητα δέχεται αναταραχή και «τα νοήματα καταρρέουν»⁹⁰.

⁸⁹ Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, October, Vol. 78, Autumn 1996, 113.

⁹⁰ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, MIT Press, 1996, 153.



Εικόνα 17: Ana Mendieta, από το έργο *Silueta Series* (1970).

Παρόμοιο άγχος για την αποφετιχοποίηση του γυναικείου σώματος λαμβάνει χώρα και στις παραστάσεις της Ana Mendieta. Στο πιο χαρακτηριστικό της έργο *Silueta Series* (1970) η Mendieta επιχειρεί να ασκήσει κριτική στην φετιχοποίηση και εμπορευματοποίηση του γυναικείου σώματος και του φυλετικού Άλλου (μιας και η ίδια είναι από τις πρώτες «μη λευκές» γυναίκες που δραστηριοποιήθηκαν στη σωματική τέχνη). Προτιμάει να εκτελέσει τις παραστάσεις της σε εξωτερικό χώρο και συγκεκριμένα κοντά στην φύση, προκειμένου να διαπραγματευτεί την σχέση του γυναικείου

σώματος με αυτήν. Γυμνή, σκεπασμένη ολόκληρη με χώμα και χρησιμοποιώντας στις παραστάσεις της παγανιστικά στοιχεία

επικαλείται την Μητέρα-Φύση ζητώντας μια «αναγέννηση της γυναικείας κουλτούρας»⁹¹. Σε μετέπειτα εκδοχές των *Siluetas* απουσιάζει κυριολεκτικά από το έργο της καθώς χαράσσει στο χώμα την σκιά του σώματός της. Η απόσχιση αυτή του εαυτού από το φετιχοποιημένο σώμα πραγματοποιείται βίαια. Η ίδια καίει ομοίωμα του σώματός της και παραμορφώνει το πρόσωπο και το σώμα της επιχειρώντας να εκφράσει την βιαιότητα που λαμβάνει χώρα στην καταναλωτική κοινωνία η οποία τείνει να τεχνικοποιεί και να φετιχοποιεί τα σώματα. Εξάλλου, στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες ο φετιχισμός δεν σχετίζεται απλά με κάποια διαστροφή της σεξουαλικής προτίμησης, αλλά πολύ περισσότερο δηλώνει έναν πολιτισμικά κυρίαρχο τρόπο να βλέπουμε τόσο τον κόσμο των αντικειμένων όσο και τους εαυτούς μας.



Εικόνα 18: Ana Mendieta, *On Giving Life*, (1975).

⁹¹ Cheng Meiling, *Renaming Untitled Flesh – Marking the politics of marginality*, στο *Performing the Body, Performing the Text*, ed. by Jones Amelia & Stephenson Andrew, Routledge, New York 2005, 202.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Yasumasa Morimura ο οποίος χρησιμοποιεί και αυτός την μεταμφίεση ως μία πρακτική εξάλειψης κάθε στοιχείου που μπορεί να μαρτυρήσει την ύπαρξη ενός αμετάκλητου και συγκροτημένου εαυτού. Από την Scarlet O' Hara και την Brigitte Bardot μέχρι τα αριστουργήματα της ιστορίας της τέχνης όπως οι αυτοπροσωπογραφίες της Frida Kahlo, του Van Gogh ή η *Ολυμπία* του Manet, ο Morimura χρησιμοποιεί πρόσωπα από την λαϊκή και την υψηλή κουλτούρα δημιουργώντας έναν συνδυασμό σωματικής τέχνης και φωτογραφίας που απελευθερώνει το σώμα από οποιαδήποτε σταθερή ταυτότητα. Χαρακτηριστικό είναι το αυτοπορταίτο του Morimura στο οποίο ενσαρκώνει την *Ολυμπία* (1988). Στο συγκεκριμένο έργο ο Morimura επιλέγει να υιοθετήσει μια εμφανώς θηλυκή φιγούρα η οποία εμφανίζεται ως αντικείμενο που ενεργοποιεί τον μηχανισμό της ερωτικής επιθυμίας. Ωστόσο, το γυναικείο πρόσωπο, έρχεται σε αντίθεση με το αντρικό σώμα. Η συνύπαρξη θηλυκών και αρσενικών στοιχείων επικρατεί και σε υπόλοιπα έργα του χωρίς να υπάρχει η πρόθεση επιλογής κάποιας πάγιας έμφυλης ταυτότητας ή απόκρυψης της αρρενωπότητας του. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά ότι

«αν ήταν εφικτό να απελευθερώναμε τους εαυτούς μας από τα σώματα και τους χαρακτήρες που μας δόθηκαν και μπορούσαμε να επιλέξουμε έναν συνδυασμό εαυτών, τότε εκφράσεις όπως “αληθινός εαυτός” θα ήταν εντέλει περιττές. Και φυσικά δεν θα χρειαζόμασταν λέξεις όπως “εαυτός”⁹².



Εικόνα 19: Yasumasa Morimura, *Ολυμπία* (1988).

⁹² Pam Meecham - Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, Routledge 2005, 256.

Ο συνδυασμός εαυτών που προσπαθεί να επιτύχει, οδηγεί εντέλει σε μια ριζική απουσία και απομάκρυνσης του εαυτού. Το σώμα του Morimura στην σωματική του τέχνη δεν είναι ούτε θηλυκό, ούτε αρσενικό ενώ υπάρχει η άποψη ότι δεν είναι ούτε ανδρόγυνο καθώς δεν υπάρχει κάποια αρμονική σύζευξη μεταξύ των δύο αυτών έμφυλων ταυτοτήτων, αλλά άφυλο⁹³. Παρ' όλα αυτά, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι φιγούρες του Morimura είναι εντελώς άφυλες καθώς φιλοξενεί στο σώμα του ευανάγνωστα στερεοτυπικά σύμβολα που θα δηλώνουν ή έστω θα υπονοούν το φύλο, όπως για παράδειγμα στο πορτραίτο *Red Marilyn* (1996) όπου το ψεύτικο στήθος του είναι εσκεμμένα εμφανές αφήνοντας στον θεατή το περιθώριο και την ελευθερία να βγάλει συμπεράσματα. Πολύ περισσότερο, το σώμα του Morimura εμφανίζεται ανυπάκουο στο να συμμορφωθεί με τον διμορφισμό των φύλων και κινείται στο χώρο όπου τα όρια του αρσενικού και θηλυκού παύουν να ισχύουν. Δεν είναι ούτε το ένα, ούτε το άλλο. Είναι μια πολύπλοκη υβριδική μορφή χωρίς προκαθορισμένη και αμετάκλητη ταυτότητα.



Εικόνα 20: Yasumasa Morimura, *Red Marilyn* (1996)

⁹³ Barbara Wagner, *Underneath the Clothes – Transvestites without Vests: A consideration in Art*, στο *Genealogies of Identity, Interdisciplinary Readings on Sex and Sexuality*, ed. by M. S. Breen & F. Peters, Rodopo B. V., Amsterdam – New York 2005, 144.

Η πρακτική της μεταμφίεσης στην σωματική τέχνη, αν και πρόκειται για performance εντούτοις, φέρνει στο προσκήνιο τις πολιτικές της παραστασιακής επιτέλεσης (performativity). Μπορεί η Sherman ή ο Morimura χρησιμοποιώντας έτοιμα προσωπεία και σκηνοθετώντας εαυτούς να απέχουν από οτιδήποτε που θα μπορούσε να μαρτυρήσει την ύπαρξη μιας σταθερής έμφυλης ή κοινωνικής ταυτότητας πάνω στο σώμα τους, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τους χαρακτήρες που υποδύονται, οι οποίοι διαθέτουν απόλυτα αμετάβλητες ταυτότητες που δομούνται ως αποτέλεσμα επαναλαμβανόμενων κοινωνικών και σωματικών πρακτικών. Η Marilyn Monroe δεν θα έπρεπε να αλλάξει ποτέ την εικόνα της. Ως ένα προϊόν της μαζικής κουλτούρας, προκειμένου ακριβώς να συνεχίζει να υπάρχει σε αυτήν, θα έπρεπε «η ταύτιση με το είδωλό της να ήταν απόλυτη»⁹⁴. Η υιοθέτηση λοιπόν, κατασκευασμένων εαυτών και ταυτοτήτων που ανήκει σε άλλους και η παρουσίαση τους με έναν σατυρικό τρόπο έρχεται ακριβώς να διασπάσει αυτήν την ταύτιση και να προτείνει ένα χειραφετημένο σώμα που δεν θα φετιχοποιείται και έναν άμορφο εαυτό που θα βρίσκεται σε διαρκή μεταμόρφωση όντας ανοιχτό στην απόκτηση νέων μορφών.

Καθώς το φύλο «πάντοτε έρχεται από αλλού» και είναι «καθιερωμένο από καθεστώτα λόγου και συσχετισμούς εξουσίας των οποίων δεν είμαστε ούτε κάτοχοι, ούτε συγγραφείς»⁹⁵ καλλιτέχνες όπως η Sherman και ο Morimura δεν προβάλλουν ένα άφυλο σώμα. Αντίθετα επιχειρούν να δημιουργήσουν μια «αναταραχή φύλου» (gender trouble). Με τον τρόπο αυτό διερευνώνται τα όρια των στοιχείων εκείνων που διαμορφώνουν και αποτελούν μια κοινωνική ταυτότητα και έρχεται στο προσκήνιο η ασυνείδητη διαδικασία και οι εξουσιαστικές σχέσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την κατασκευή της ταυτότητας. Το σώμα μετατρέπεται έτσι σε μια ασχημάτιστη ύλη της οποίας η μορφή και οι πληροφορίες μπορούν να αλλαχθούν ξανά και ξανά. Αυτό θα γίνει ακόμα πιο έντονο με την έλευση του Μετά – Ανθρώπου (Posthuman) που αντιμετωπίζει το σώμα ως μια μηχανή η οποία προσαρμόζεται στα inputs που λαμβάνει από το περιβάλλον της. Αυτή η ρευστότητα δεν αναπροσδιορίζει μόνο τον δεσμό σώματος και εαυτού, αλλά και την σχέση εαυτού και Άλλου.

⁹⁴ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008, 466.

⁹⁵ Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 218.

3.4 Το σώμα δίχως όργανα: Από τις Θεές στα Cyborg

Το άγχος της αμετάκλητης ταυτότητας και του σταθερού εαυτού βρίσκεται διεξόδους στην βιοτεχνολογία. Από τα αιχμηρά αντικείμενα της Gina Pane που διαπερνούν μαρτυρικά τη σάρκα της, περνάμε σ' ένα άλλο αιχμηρό αντικείμενο: στο νυστέρι του πλαστικού χειρουργού. Εδώ όμως το αναισθητικό εξαλείφει κάθε πόνο και προσφέρει το κατάλληλο έδαφος για να λάβουν χώρα τα φουτουριστικά όνειρα για την θεαματική έλευση του Μετά-ανθρώπου. Η τεχνολογία και οι εξελίξεις της επιστήμης βρίσκουν πεδίο δράσης πάνω στο ανθρώπινο σώμα αποκόβοντας κάθε επαφή με την φύση και διαλύοντας εντέλει το ανθρώπινο υποκείμενο σε «φυσιολογία και τεχνική επικοινωνιών και πληροφοριών»⁹⁶. Το σώμα μετατρέπεται έτσι, σ' ένα υβρίδιο μηχανής και ανθρώπου, κοινωνικής πραγματικότητας και φαντασίας χωρίς να διαθέτει κάποια μόνιμη ταυτότητα, αλλά ικανό να αλλάζει διαρκώς μορφή ανάλογα με τις πληροφορίες που λαμβάνει από το εξωτερικό του περιβάλλον:

«Αν δούμε τον εγκέφαλο ως ένα όργανο για “data processing” (επεξεργασία δεδομένων), τότε ο εγκέφαλος ο ίδιος μπορεί να ονομαστεί υλικό (hardware), ενώ η επεξεργασία των δεδομένων (αυτό που πρωτύτερα ονομαζόταν “πνεύμα”) μπορεί να ονομαστεί λογισμικό (software). Και τότε μπορεί κανείς να δοκιμάσει να ισχυριστεί ότι το υλικό που ονομάζεται “εγκέφαλος” είναι γενετικά κληρονομούμενο, ενώ το λογισμικό που ονομάζεται “πνεύμα” αποκτάται κατά το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος μέσω του πολιτισμού»⁹⁷.

Το ρομποτικό μετά-σώμα έχει την δυνατότητα να μεταμορφώνεται και να αλλάζει το «λογισμικό» του άπειρες φορές και έτσι, το άγχος την ταυτότητας έχει αποβληθεί παντελώς. Το όραμα του cyborg, που πλέον με τις εξελίξεις της τεχνολογίας μπορεί να αποκτήσει απτή πραγματικότητα, αν και αποτελεί «την παράνομη φύτρα του μιλιταρισμού και του πατριαρχικού καπιταλισμού»⁹⁸ έρχεται να λειτουργήσει ειρωνικά στην θεωρία της Haraway και οι κυβερνητικοί οργανισμοί που προτείνει στοχεύουν στο να εξαλείψουν οποιαδήποτε διάκριση μεταξύ φυσικού και μη φυσικού, οργανικού και τεχνολογικού, θηλυκού και

⁹⁶ Friedrich Kittler, *Γραμμόφωνο – Κινηματογράφος – Γραφομηχανή*, μετάφραση: Τ. Σιετή, επιμ.: Δ. Καββαθάς, εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2005, 29.

⁹⁷ Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μετάφραση: Γ. Ηλιόπουλος, επιμ.: Δ. Καββαθάς, εκδ. «Σμίλη», Αθήνα 2008, 122.

⁹⁸ Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, στο Simians, *Cyborg and Women – the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, 151.

αρσενικού, ακυρώνοντας έτσι όλα τα μοντέλα που περιθωριοποιούσαν όσα υποκείμενα δεν συμμορφώνονταν και δεν χωρούσαν στο στενό κανονιστικό πλαίσιο του δυϊστικού μοντέλου. Οι μηχανές έρχονται λοιπόν, να διαπραγματευτούν από την αρχή την σχέση με τον Άλλον και ο Homo cyborg λαμβάνει την ευθύνη να διορθώσει τις αδικίες και τους αποκλεισμούς που προκάλεσε ο Homo sapiens. Το cyborg περισσότερο από οτιδήποτε αποτελεί μια «προειδοποίηση» όσον αφορά τις σχέσεις που αναπτύσσονται με το «άλλο»⁹⁹, με το διαφορετικό, με ό,τι βρίσκεται εκτός σώματος, αλλά ταυτόχρονα θα μπορούσε να αποτελέσει και μέρος του.

Όλα αυτά οδηγούν την Haraway στο να αναφωνήσει ότι εντέλει προτιμάει να είναι cyborg, παρά Θεά¹⁰⁰ και η διατύπωση αυτή δεν θα μπορούσε να λάβει σαρκική μορφή παρά στο σώμα της γαλλίδας Orlan η οποία χρησιμοποιεί την πλαστική χειρουργική ως μέθοδο και το σώμα της ως μέσο για να δραστηριοποιηθεί στον χώρο της performance. Το σώμα της Orlan μοιάζει με έναν λευκό καμβά που κάθε φορά μέσω των χειρουργικών επεμβάσεων αποκτάει και διαφορετικές ταυτότητες. Οι υβριδικές, τερατόμορφες μορφές που λαμβάνει το σώμα της έρχονται από την μία να σατιρίσουν τα πρότυπα της Δύσης για την γυναικεία ομορφιά, ενώ από την άλλη να τονίσουν με τον πιο εντυπωσιακό τρόπο ότι αυτό που ορίζεται ως «φύση» και γίνεται η μοίρα που προκαθόριζε το μέλλον των σωμάτων μπορούσε με την βοήθεια της βιοτεχνολογίας να αλλάξει. Οι χειρουργικές επεμβάσεις – παραστάσεις της με χαρακτηριστικούς τίτλους όπως *Orlan gives birth to her beloved Self* (1964) ή *The Reincarnation of Saint – Orlan* (1990), κατά την διάρκεια των οποίων αποκτάει το μέτωπο της Mona Lisa, το πιγούνι της Αφροδίτης του Botticelli ή την μύτη της Άρτεμις του Fontainebleau, έρχονται ακριβώς να εξερευνήσουν την ρευστότητα της ταυτότητας και την υλικότητα του γυναικείου σώματος. Χαρακτηριστική είναι και η σειρά *Self – Hybridizations Africaines* (1999) στην οποία η Orlan μετατρέπει το σώμα της σ' ένα διαπολιτισμικό υβρίδιο. Ενσαρκώνοντας από την μία μοτίβα της Αφρικανικής τέχνης και στερεότυπα της συγκεκριμένης κουλτούρας (για παράδειγμα το σχήμα του προσώπου που επιτυγχάνεται με τις χειρουργικές επεμβάσεις παραπέμπει στις παραδοσιακές αφρικανικές μάσκες ή ο ψηλός λαιμός των γυναικών) και από την άλλη,

⁹⁹ Anne Marie Balsamo, *Technologies of the Gender Body: Reading Cyborg Woman*, Duke University Press, Durham 1999, 33.

¹⁰⁰ Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, στο *Simians, Cyborg and Women – the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, 181.

βάφοντας το μισό της πρόσωπο λευκό φαίνεται σαν να προσπαθεί σ' ένα σώμα να συνενώσει δύο διαφορετικές ταυτότητες.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό αξίζει να ληφθεί υπόψη ότι η πρακτική της κοσμητικής χειρουργικής στη πραγματική ζωή, διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από τις επεμβάσεις της Orlan που γίνονται σε καλλιτεχνικά πλαίσια¹⁰¹. Η Orlan καταφεύγει στην βιοτεχνολογία, όχι επειδή θέλει να ακολουθήσει κάποια πρότυπα ομορφιάς, όχι επειδή θέλει να εισέλθει σε κάποιο αποδεκτό από την κοινωνία πλαίσιο, αλλά αντίθετα επιλέγει να λάβει συνειδητά τερατόμορφες μορφές με σκοπό είτε να αποδομήσει τα στερεότυπα της αναπαράστασης του γυναικείου σώματος (εξ ου και η προσφυγή σε αριστουργήματα της ιστορίας της τέχνης), είτε για να ερευνήσει τις κοινωνικές πιέσεις που δέχονται τα γυναικεία υποκείμενα και σώματα. Οι παραστάσεις της Orlan που στην ουσία δεν είναι τίποτε άλλο από την καταγραφή της ολοκληρωτικής αλλαγής που λαμβάνει το σώμα της μέσω των πλαστικών επεμβάσεων απειλούν την ολότητα της σάρκας. Το σώμα της κυμαίνεται διαρκώς στην γκρίζα ζώνη μεταξύ γυναίκας και τέρας, πραγματικότητας και φαντασίας, ανθρώπου και μηχανής.



Εικόνα 21: Orlan, *Precolumbian Self, Hybridization* No. 4, (1998).



Εικόνα 22: Orlan, *Self – Hybridizations Africaines* (1999).

¹⁰¹ Kathy Davis, *My body is my Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?*, στο *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Sage Publications, London 1997, 460.

Η ίδια λέει ότι:

«Η σαρκική (carnal) τέχνη είναι μια αυτοπροσωπογραφία με την κλασική έννοια του όρου, αλλά αντιλαμβανόμενη μέσα από την πιθανότητα της τεχνολογίας. Κινείται μεταξύ αποσχηματισμού (defiguration) και επανασχηματισμού (refiguration). [...] Το σώμα έχει γίνει ένα τροποποιημένο ready-made, που δεν μοιάζει να αντιπροσωπεύει πλέον την τελειότητα»¹⁰².

Η αποχώρηση και ύστερα ο ανασχηματισμός της σάρκας κάθε άλλο παρά εικόνες της «γυναικείας τελειότητας» θυμίζουν και για τον εξής λόγο προκαλούν αναταραχή σε ότι μπορεί να εκληφθεί ως η εσωτερική και εξωτερική περιοχή του σώματος. Καθώς «ο φόβος του να χαθεί ο εαυτός και τα σύνορα του εαυτού είναι πιο σαφής σε μια κοινωνία που δίνει αξία στα όρια αντί της συνέχειας και στον διαχωρισμό, αντί της ομοιότητας»¹⁰³ στις παραστάσεις της Orlan, δεν είναι ο καλλιτέχνης που υποφέρει (η ίδια η Orlan έχει αποποιηθεί κάθε συγγένεια με την «αυτοτραυματική» body art), αλλά ο θεατής που καλείται να υπομένει το ανυπόφορο και τρομακτικό θέαμα αναδιαμόρφωσης των ορίων του εαυτού, ενός εαυτού του οποίου η ταυτότητα διαρκώς μεταβάλλεται.

Τις περιγραφές του cyborg φαίνεται να ενσαρκώνονται και στην σωματική τέχνη του Stelarc το υβριδικό σώμα του οποίου βρίσκεται σε απόλυτη αρμονική συνύπαρξη με την μηχανή. Προσθέτει στο σώμα του μηχανικά μέλη που αποτελούν προεκτάσεις του σώματός του, εισάγει στο κορμί του κάμερες που κινηματογραφούν το εσωτερικό των οργάνων του και στην performance *Ping Body* (1992) φτάνει ακόμα σε σημείο να γεμίσει το σώμα του με ηλεκτρόδια τα οποία επέτρεπαν στο κοινό που τον παρακολουθούσε από κάθε γωνιά του κόσμου να ελέγχει το σώμα - μηχανή του Stelarc μέσω του Διαδικτύου. Έτσι, κάθε φορά που ένας κόμβος ενεργοποιούνταν μια φωτογραφία του καλλιτέχνη ανέβαινε στην ιστοσελίδα του. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ένα σύστημα στο οποίο τα ανθρώπινα και προσωπικά όρια παραβιάζονται ή καταρρίπτονται ενώ ταυτόχρονα εξαλείφεται η έννοια του Δημιουργού και της καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας καθώς η «μετατόπιση της έμφασης από την ενσώματη παρουσία στην ασώματη πληροφορία»¹⁰⁴ που λαμβάνει χώρα με την χρήση της

¹⁰² Από το κείμενό της «Μανιφέστο της σαρκικής τέχνης», στην επίσημη ιστοσελίδα της. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.orlan.net/texts/>

¹⁰³ Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film – Feminism – Psychoanalysis*, Routledge, New York 2005, 29.

¹⁰⁴ Δόμνα Παστουρματζή, *Φουτουριστικά οράματα της Βιολογικής μηχανής* στο βιβλίο *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, επιμέλεια: Μ. Μιχαηλίδου – Αλ. Χαλκιά, «Κατάρτι» & Φεμινιστικό Περιοδικό «Δίνη», Αθήνα 2005, 142.



Εικόνα 23: Stelarc, *Third Hand*, (1980).

τεχνολογίας δίνουν την δυνατότητα στους θεατές να λάβουν ενεργό ρόλο στην εξέλιξη της δράσης. Ο Stelarc πειραματίζεται με τα αντανάκλαστικά και τις μηχανικές ιδιότητες που διαθέτει το σώμα προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα υβρίδιο ανθρώπου και μηχανής. Με την performance του Stelarc φτάνουμε έτσι «στο μεταίχμιο ανάμεσα από την μία σε μια απωθημένη αλλά επιμένουσα καταγωγή που βασίζεται στις σωματικές τεχνικές και από την άλλη στην εξαφάνιση του σώματος στον κόσμο των νέων τεχνολογιών»¹⁰⁵. Η μηχανή, καθώς συνεπάγεται αναπόφευκτα την μη ύπαρξη κάποιου «φυσικά, μεταφυσικά και βιολογικά δεδομένου ανθρώπινου σώματος»¹⁰⁶ έρχεται να προσφέρει λύση σε όλα εκείνα τα προβλήματα που προκλήθηκαν στο όνομα της φύσης αναφορικά με την συγκρότηση της ταυτότητας και του εαυτού.

Οι Deleuze και Guattari χαρακτηρίζουν το σώμα ως ένα ακατάπαυστο εργοστάσιο, ως μία μηχανή, και συγκεκριμένα ως μία επιθυμητική μηχανή. Παίρνοντας έναυσμα από τον Antonin Artaud¹⁰⁷ κάνουν λόγο για ένα «σώμα

¹⁰⁵ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008, 553.

¹⁰⁶ Gary Hall, *Para-site*, στο *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, ed. by Joanna Zylińska, Continuum, London & New York 2002, 139-140.

¹⁰⁷ «Όταν θα τον έχεις σχηματίσει σε ένα σώμα δίχως όργανα, τότε θα τον έχεις απελευθερώσει από όλες τις αυτόματες αντιδράσεις του και θα του έχεις δώσει την πραγματική ελευθερία». (Antonin Artaud, *To Have Done with the Judgment of God* στο βιβλίο *Antonin Artaud Selected Writing*, University of California Press, 1976).

δίχως όργανα» που θα συγκροτείται από πολλές επιμέρους μηχανές και ροές δεδομένων¹⁰⁸. Οι επιμέρους αυτές μηχανές βρίσκονται σε διάδραση και σε απόλυτη επικοινωνία με το εξωτερικό περιβάλλον μέσω των πληροφοριών που λαμβάνονται και αποστέλλονται. Έτσι, η ίδια η κοινωνία δεν γίνεται αντιληπτή ως ένα σύνολο μεμονωμένων ατόμων, αλλά πολύ περισσότερο ως γιγάντιο πλέγμα πολύπλοκων επικοινωνιακών συστημάτων. Προκύπτει λοιπόν, ότι το σύνολο των στοιχείων που συγκροτούν την ταυτότητα εμφανίζεται ως απόρροια, ως ένας μηχανισμός, που ενεργοποιείται ανάλογα με τα ερεθίσματα που εισέρχονται στο σώμα-μηχανή από το εξωτερικό του περιβάλλον-κοινωνία καθώς επίσης και από την επαφή με τα άλλα σώματα - μηχανές. Η χτισμένη στο όνομα της φύσης πολιτική που γινόταν νόμος και μοίρα για τα σώματα και την εξέλιξη της ταυτότητας φαντάζει να καταρρέει. Ο Μετά-άνθρωπος «δεν θα μπορούσε να αναγνωρίσει τον κήπο της Εδέμ, δεν είναι φτιαγμένος από λάσπη και ούτε θα μπορούσε να ονειρευτεί μια επιστροφή στη σκόνη»¹⁰⁹.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μία σημαντική σήμανση. Όπως όλα τα τέρατα, τα τεχνολογικά υβρίδια γεννιούνται για να αποκαλύψουν παθογένειες. Θα ήταν λοιπόν αφελές αν σκεφτόμασταν ότι ο μύθος του cyborg και τα οράματα για την έλευση του Μετα-ανθρώπου αποτελούν μια απλή εξύμνηση των μηχανών ή κάποια απόπειρα να χτιστεί μια καινούρια μορφή απόλυτου υλισμού. Αντίθετα, οι μηχανές εμφανίζονται για να στρέψουν το βλέμμα στον άνθρωπο και στις πρακτικές του αναφορικά με το συν-άνθρωπο. Εμφανίζονται για να προτείνουν μία διαφορετική θεώρηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Το παρακάτω απόσπασμα της Hayles εκφράζει απόλυτα την λεπτή διαχωριστική γραμμή των αποτελεσμάτων από την έλευση του Μετά-ανθρώπου.

«Αν ο εφιάλτης μου είναι μια πολιτισμική πραγματικότητα κατοικήσιμη από Μετά-ανθρώπους που αντιλαμβάνονται το σώμα τους ως αξεσουάρ μόδας, παρά ως τον λόγο ύπαρξης, τότε το όνειρό μου είναι μία εκδοχή του Μετά -ανθρώπου που θα δέχεται τις πιθανότητες των τεχνολογιών επικοινωνίας χωρίς να παρασύρεται από φαντασίες για απεριόριστη δύναμη και ασώματη αθανασία»¹¹⁰.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Anti – Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, 40.

¹⁰⁹ Donna, Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, στο Simians, *Cyborg and Women – the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, 151.

¹¹⁰ Katherine N. Hayles, *How we became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, 5.

Το μετά-σώμα έρχεται να υποδείξει την πικρή διαπίστωση ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να κατέχει την απόλυτη γνώση και γι' αυτό το λόγο οι κανονιστικές πρακτικές που ρυθμίζουν τι είναι «φυσιολογικό» δεν είναι απόρροια κάποιας γνωστικής διαδικασίας ή μιας γενετικής Αλήθειας που αποτυπώνει τον «πραγματικό» κόσμο, αλλά πολύ περισσότερο μια διαδικασία «παραγωγής και οικοδόμησης» ενός κόσμου¹¹¹ που διέπεται και λειτουργεί ως επί το πλείστον μέσω εξουσιαστικών σχέσεων και της παραγωγής τερατόμορφων Άλλων. Εντέλει, προκύπτει ότι «δεν είναι ο λήθαργος της λογικής που γεννάει τέρατα, αλλά ο άγρυπνος και προσεκτικός ορθολογισμός»¹¹² που τείνει να ερμηνεύει την κοινωνική πραγματικότητα μέσω στερεοτυπικών πλαισίων. Το cyborg λοιπόν, έρχεται για να μας κάνει να προσεγγίσουμε σ' ότι βρίσκεται εκτός πλαισίων.

¹¹¹ Humberto Maturana & Francisco Varela, *Το δέντρο της Γνώσης: οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης*, «Κάτοπτρο», Αθήνα 1992, 37.

¹¹² Deleuze Gilles & Guattari Felix, *Anti – Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, 112.

Κεφάλαιο 4

Εγώ είναι ο Άλλος...

*Κατέγραφα σιωπές, σκοτάδια,
αποτύπωνα το άφατο,
καθήλωνα ιλίγγους.*

Arthur Rimbaud, *Μια Εποχή στη Κόλαση*

4.1 Η αισθητική του γκροτέσκου

«Εγώ είναι ο Άλλος» (Je est un autre) γράφει ο Rimbaud και οι καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης δεν αφομοιώνουν απλά τον Άλλο, γίνονται ο Άλλος. Λαμβάνουν το σώμα του κάθε Άλλου. Στις σύγχρονες όμως χαοτικές κοινωνικές δομές δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τον Άλλο, αλλά για τους Άλλους, για όλα εκείνα τα «ξένα» σώματα που περιθωριοποιούνται και ομαδοποιούνται ανάλογα με το αυθαίρετο του συμβολικού συστήματος. Η υιοθέτηση του τερατόμορφου και του γκροτέσκου που εμφανίζεται ως βασικό αισθητικό γνώρισμα και μοτίβο των καλλιτεχνικών πρακτικών της σωματικής τέχνης όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, γίνεται η διέξοδος που θα επιτρέπει την ανάδειξη υβριδικών μορφών. Έτσι, δεν κλονίζεται απλά το νεωτερικό υποκείμενο, αλλά και η έννοια του Δημιουργού ο οποίος μετατρέπεται σ' ένα πολυπολιτισμικό υβρίδιο που δεν θα περιορίζεται σε φυλετικά, έμφυλα, ή κοινωνικά όρια. Με την σωματική τέχνη λοιπόν, φαντάζει παράλληλα περισσότερο από ποτέ να καλύπτεται η απόσταση που επικρατούσε μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Το γκροτέσκο έρχεται να ταραξεί τον θεατή, να τον κινητοποιήσει και να τον φέρει σε επαφή με μια διαφορετική σκοπιά θεώρησης της κοινωνικής πραγματικότητας. Η Butler γράφει χαρακτηριστικά:

«η ζώνη του μη οικήσιμου θα συνιστά το προσδιοριστικό όριο της επικράτειας του υποκειμένου· θα συνιστά εκείνο το τόπο της έντρομης ταύτισης εναντίον του οποίου – και δυνάμει του οποίου – η επικράτεια του υποκειμένου θα περιγράφει τα όρια της δικής της αξίωσης για αυτονομία και ζωή»¹¹³.

Οι γκροτέσκες μορφές που λαμβάνει το σώμα του καλλιτέχνη έρχονται ακριβώς να θέσουν εξ αρχής το αίτημα για αυτονομία και ζωή. Το πάσχον σώμα εμφανίζεται θριαμβευτικά στην τέχνη για να πραγματοποιηθεί αρχικά η

¹¹³ Judith Butler, *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York 1993, 3 (Η μετάφραση του αποσπάσματος πάρθηκε από το βιβλίο της Αθηνάς Αθανασίου, *Ζωή στο όριο, Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, «Εκκρεμές», Αθήνα 2007, 135).

δύσκολη συνειδητοποίηση και έπειτα η τραυματική μετάβαση από την ατομική ιδιωτική φαντασία σε πολύπλοκες πτυχές της δημόσιας πραγματικότητας που αποσιωπούνται.

Περισσότερο όμως απ' οτιδήποτε, το γκροτέσκο εισάγεται στην σωματική τέχνη για να διασφαλιστεί η ρευστότητα της ταυτότητας καθώς προκύπτει ότι το γκροτέσκο σώμα είναι διαρκώς «ένα σώμα εν τω γίγνεσθαι· ποτέ δεν ολοκληρώνεται, ποτέ δεν είναι πλήρες· συνεχώς οικοδομείται και δημιουργείται και οικοδομεί και δημιουργεί ένα άλλο σώμα»¹¹⁴. Το σώμα λοιπόν, του καλλιτέχνη παύει να είναι ένα αδιαπέραστο σώμα. Αποσυντίθεται, υποφέρει και αναδιαμορφώνεται μπροστά στον θεατή για τον θεατή και πολλές φορές με την εμπλοκή του θεατή. Γίνεται έτσι, αντιληπτό ότι το γκροτέσκο είναι μοιραία άμεσα συνδεδεμένο με το τερατόμορφο γιατί δεν φέρνει στο προσκήνιο «μόνο τα εξωτερικά, αλλά και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του σώματος: αίμα, έντερα, καρδιά και άλλα όργανα. Συχνά τα εξωτερικά και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά συγχωνεύονται σ' ένα»¹¹⁵. Με την εφαρμογή των τεχνολογικών εξελίξεων πάνω στο σώμα το γκροτέσκο δεν αφορά πλέον μόνο την διάλυση των σχέσεων εσωτερικού και εξωτερικού του σώματος όπως είχε παρατηρήσει ο Bakhtin, αλλά ταυτόχρονα και της σχέσης σώματος –μηχανής και φυσικού – τεχνητού όπως είναι για παράδειγμα το σώμα της Orlan.

Το γκροτέσκο εμφανίζεται όχι απλά για να επιτευχθεί η υπέρβαση των ορίων του σώματος, αλλά και για να καταρριφθεί παντελώς κάθε μορφή διαχωριστικής γραμμής. Το γκροτέσκο σώμα που εμφανίζεται συχνά στα πλαίσια της σωματικής τέχνης δεν είναι απομονωμένο από την κοινωνική πραγματικότητα και ούτε λαμβάνει χώρα απλά για την σατιρίσει. Δεν είναι κλειστό, ούτε έχει περιχαρακωμένα όρια. Επειδή ακριβώς λοιπόν, είναι ένα σώμα ανοιχτό σε οποιαδήποτε αλλαγή, μπορεί και να φιλοξενήσει πάνω στην υλικότητά του στοιχεία διαφορετικών ταυτοτήτων. Μπορεί να προσεγγίσει ό,τι φαντάζει ως ξένο και να σωματοποιήσει τον πόνο και το τραύμα που δεν μπορεί να εκφράσει ο Άλλος. Ακόμα όμως και στις αναπαραστάσεις της ζωγραφικής οι γκροτέσκες εικόνες (όπως συχνά συμβαίνει στους πίνακες των Jher. Bosch και Pieter Bruegel) απορρίπτουν την κλειστή, λεία και αδιαπέραστη επιφάνεια του σώματος και διατηρούν μόνο ότι μπορεί να υπερβεί το διαχωρισμό εσωτερικού - εξωτερικού σώματος.

¹¹⁴ Mikhail Bakhtin, *Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της*, στο *Τα όρια του σώματος*, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Δήμ. Μακρυγιάννη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2004, 104.

¹¹⁵ Mikhail Bakhtin, *ό.π.*, 105.

4.2 Αποκείμενη τέχνη, ένας τραυματικός ρεαλισμός

Με την κατάρρευση των ορίων που τίθεται κοινωνικά και πολιτικά στο σώμα και την ταυτότητα, η σωματική τέχνη χαρακτηρίζεται στην ουσία από έναν τραυματικό ρεαλισμό που επιτυγχάνει όχι μόνο να μετατρέψει, όπως είδαμε, το προσωπικό σε πολιτικό, αλλά το σώμα του καλλιτέχνη καταφέρνει να ενσαρκώνει με έναν πρωτοφανή, σκληρό ρεαλισμό, τις περιθωριοποιημένες αποκείμενες μορφές. Πολύ περισσότερο όμως, η δυναμική χρήση του αίματος, των βιολογικών υγρών και της μιαιφάνης ύλης ως βασικό υλικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθώς και η προβολή του πάσχοντος και βρώμικου σώματος μας κάνουν να μιλάμε για ένα είδος τέχνης που επιλέγει η ίδια να προβάλλεται ως αποκείμενη (abject art). Με τον τρόπο αυτό δεν προτείνεται απλά μια διαφορετική θεώρηση της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά εξελίσσεται μπροστά στον θεατή ο μη λεκτικός πόνος που μπορεί να φέρει ένα σώμα με τον πιο ειλικρινή και σοκαριστικό τρόπο ο οποίος αγγίζει ακόμα και τα όρια της έκκλησης και της σπαρακτικής εξομολόγησης. Ο Georges Bataille σημειώνει ότι «ο ζωγράφος (και γενικά ο καλλιτέχνης) είναι καταδικασμένος στο να ευχαριστεί. Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να μετατρέψει το πίνακα σε αντικείμενο αποστροφής»¹¹⁶. Ωστόσο, η αποστροφή που λαμβάνει χώρα στη σωματική τέχνη μετατρέπεται σε μια άβολη συνειδητοποίηση των φόβων και των επιθυμιών που σχετίζονται με τη ζωή, τον θάνατο και τη σεξουαλικότητα.

Η υπέρβαση των ορίων της ταυτότητας και ταυτόχρονα η ανάδειξη της υλικότητας του εαυτού, η εμφάνιση διαφορετικών μηχανισμών του βλέμματος και η συγκέντρωση της δράσης αποκλειστικά στο πεδίο του σώματος συντελούν σε μία αντιστροφή και ταυτόχρονα αποδόμηση των όρων που ορίζουν το Ωραίο και το Υψηλό. Παράλληλα όμως, με την σωματική τέχνη λαμβάνει χώρα μία ριζική αντιπαράθεση καθώς «από την μία υπάρχει η έκσταση της φαντασιακής κατάρρευσης της εικόνας και/ή της συμβολικής τάξης των πραγμάτων, και από την άλλη αυτό το γεγονός διαδέχεται ο φόβος και η απελπισία»¹¹⁷ από την τραυματική επαφή με το Πραγματικό. Το τραυματισμένο, πάσχον και αποκείμενο σώμα γίνεται έτσι, η βάση για να ξεδιπλωθούν σημαντικές μαρτυρίες και τεκμήρια που αποκαλύπτουν μέσω του τραύματος και της πληγής τις εξουσιαστικές πρακτικές και σχέσεις οι οποίες επιβάλλονται και εφαρμόζονται στα άτομα μέσω ασυναίσθητων μηχανισμών.

¹¹⁶ Georges Bataille, *L'art, exercice de la cruauté – Œuvres Complètes*, articles I 1944-1949, vol. XI, Gallimard, Paris 1988, 480.

¹¹⁷ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, MIT Press, 1996, 165.

Συμπεράσματα

*Το πρόσωπό μου γίνεται ένα σκίτσο του Picasso,
το σώμα μου κομματιάζεται σε φέτες.*

Laurie Anderson, *Speak*

«Γιατί θα πρέπει τα σώματά μας να τελειώνουν στο δέρμα ή να περιλαμβάνουν, στην καλύτερη περίπτωση, άλλα όντα που εμπλέκονται στο δέρμα;» αναρωτιέται στο *Cyborg Μανιφέστο* της η Haraway (1991) τονίζοντας την ανάγκη κατάρριψης των προσωπικών και σωματικών συνόρων. Το πεδίο της τέχνης μέσα στην «πανοπτική», καπιταλιστική κοινωνία φαντάζει ως το μοναδικό πεδίο στο οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί μια κυριολεκτική διάλυση του σώματος και της ταυτότητας καθώς ο καλλιτέχνης εμφανίζεται να έχει ο ίδιος την ελευθερία και την επιλογή να διαμορφώνει, να προσδίδει ή να εξαλείφει ταυτότητες από το σώμα του. Το υβριδικό σώμα λοιπόν που εμφανίζεται στην σωματική τέχνη, ακόμα και μέσα στο πόνο του, αρνείται να συμμορφωθεί με το συμβολικό σύστημα του Λόγου το οποίο κατασκευάζοντας ταυτότητες και έτοιμους εαυτούς απορρίπτει και αποκλείει οποιαδήποτε ατομικότητα παρουσιάζεται ως διαφορετική. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται οι μύθοι και οι φανταστικοί παροξυσμοί για την ύπαρξη Άλλων που απειλούν να μολύνουν το κοινωνικό σύνολο. Το διαμελισμένο και ανοιχτό στις αλλαγές σώμα δεν εμφανίζει λοιπόν, απλά το αίτημα της αυτοδιάθεσης και αυτοκυριαρχίας πάνω στο σώμα, αλλά τονίζει την επιτακτική ανάγκη αναγνώρισης της σημασίας του Άλλου.

Το γκροτέσκο και τερατόμορφο σώμα αμφισβητεί την ακεραιότητα του νεωτερικού υποκειμένου αποκαλύπτοντας τις αδυναμίες του. Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια απερίσκεπτη, νυχίλιστική ή υλιστική προσπάθεια. «Το υποκείμενο δεν επιστρέφει, επειδή δεν έφυγε ποτέ. Ήταν πάντα εδώ –όχι ως υπόσταση, αλλά ως ερώτημα και ως πρόταγμα»¹¹⁸ θα σπεύσει να πει ο Καστοριάδης. Έτσι, οι πειραματισμοί με το σώμα δεν έρχονται για να εξαλείψουν τον άνθρωπο, αλλά για να προσφέρουν μια κριτική ματιά για τον *συνάνθρωπο*. Θα πρέπει λοιπόν, να δεχτούμε την ανθρώπινη υποκειμενικότητα, ως μια «ψευτοκλεισμένη σφαίρα» η οποία μπορεί να αυτοδιαστέλλεται, να επηρεάζει και να επηρεάζεται από άλλες «ψευτοσφαίρες» και παράλληλα να διαπραγματεύεται διαρκώς τις συνθήκες και τους νόμους της κλειστότητάς της¹¹⁹.

¹¹⁸ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ο θρυμματισμένος κόσμος*, εκδ. «Ύψιλον/Βιβλία», Αθήνα 1992, 171.

¹¹⁹ Κορνήλιος Καστοριάδης, *ό.π.*, 211.

Βιβλιογραφία**

➤ Ελληνόγλωσση

Αθανασίου, Αθηνά, *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, εκδ. «Εκκρεμές», Αθήνα 2007.

Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Ο θρυμματισμένος κόσμος*, εκδ. «Ύψιλον/Βιβλία», Αθήνα 1992.

Μιχαλίδου, Μάρθα, *Υβριδισμός και Υποκειμενικότητα: Η φιγούρα του Cyborg και το Μεταβιομηχανικό Υποκείμενο, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 115, Αθήνα 2004, 3-26.

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://www.grsr.gr/preview.php?c_id=266

Παστουρματζή, Δόμνα, *Φουτουριστικά οράματα της Βιολογικής μηχανής στο βιβλίο Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, επιμέλεια: Μ. Μιχαλίδου – Αλ. Χαλκιά, «Κατάρτι» & Φεμινιστικό Περιοδικό «Δίνη», Αθήνα 2005.

Ρηγοπούλου, Πέπη, *Το σώμα: Ικεσία και Απειλή*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2008.

Φιλιππάκι, Ελένη, *Η ανατομή του σώματος στη σύγχρονη τέχνη, Cogito*, τεύχος 07, Οκτώβριος 2007, εκδ. «Νεφέλη».

Bakhtin, Mikhail, *Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της*, στο *Τα όρια του σώματος - Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Δήμ. Μακρυγιάννη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2004.

Bauman, Zygmunt, *Θνητότητα, Αθανασία και άλλες Στρατηγικές Ζωής*, στο *Περί θανάτου, Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, Δήμ. Μακρυγιάννη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2008.

de Certeau, Michel, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική, η πολύτροπη Τέχνη του πράττειν*, εκδ. «Σμίλη», Αθήνα 2010.

Freeland, Cynthia, *Μα είναι αυτό τέχνη; Εισαγωγή στην θεωρία της Τέχνης*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2005.

Flusser, Vilém, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μετάφραση: Γ. Ηλιόπουλος, επιμ.: Δ. Καββαθάς, εκδ. «Σμίλη», Αθήνα 2008, 122.

Foster, Hal – Krauss Rosalind – Bois Yves Alain – Buchloh Benjamin, *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, εκδ. «Επίκεντρο», Αθήνα 2009.

** Η μετάφραση των παραθεμάτων που προέρχονται από ξενόγλωσση βιβλιογραφία έγινε από την γράφουσα.

Foucault, Michel, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα 2011.

Kittler, Friedrich, *Γραμμόφωνο – Κινηματογράφος - Γραφομηχανή*, μετάφραση: Τ. Σιετή, επιμ.: Δ. Καββαθάς, εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2005.

Lacan, Jacques, *Το Σεμινάριο – Βιβλίο XI: Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, εκδ. «Ράππα», Αθήνα 1982.

➤ Ξενόγλωσση

Marina Abramovic by Laurie Anderson, Bomb Magazine issue 84 – August 2003, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, éditions du Seuil 1997.

Altenberg, Theo, *Beyond the Frame, painting as performance in recent exhibitions*, *Frieze* issue 153, March 2013. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.frieze.com/issue/article/beyond-the-frame/>

Barkly, L. Sandra, *Foucault, Femininity & the Modernizations of Patriarchal Power*, στο *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*, ed. by Irene Diamond & Lee Quinby, Northeastern University Press, 1988.

Balsamo, Anne Marie, *Technologies of the Gender Body: Reading Cyborg Woman*, Duke University Press, Durham 1999.

Bataille, Georges, *L'art, exercice de la cruauté – Œuvres Complètes*, articles I 1944-1949, vol. XI, Gallimard, Paris 1988.

Battcock, Gregory & Robert, Nickas, *The Art of Performance, a critical anthology*, Ubu editions, New York 2010.

Braidotti, Rosi, *Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences*, στο *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs : feminist confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*, ed. by Nina Lykke & Rosi Braidotti, Zed Books, London 1996.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feministic Theory*, Columbia University Press, New York 1994.

Braidotti, Rosi, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, Polity Press, Cambridge 2002.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004.

Butler, Judith, *Bodies that matter: On discursive the limits of "sex"*, Routledge, New York 1993.

Bourdieu, Pierre, *Masculine Domination*, Stanford University Press, 2001.

Canguilhem, Georges, *The Normal and the Pathological*, Zone Books, New York 1991.

Collins, Glenn, *A portraitist's Romp Through Art History*, *New York Times*, 1/2/1990. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<http://www.nytimes.com/1990/02/01/arts/a-portraitist-s-romp-through-art-history.html>

Cottingham, Laura, *Crossing Borders*, *Frieze* issue 13, Nov. – Dec. 1993.

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

http://www.frieze.com/issue/article/crossing_borders/

Creed, Barbara, *The Monstrous Feminine: Film – Feminism – Psychoanalysis*, Routledge, New York 2005.

Davis, Kathy, *My body is my Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?*, στο *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Sage Publications, London 1997.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Anti – Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

Derrida, Jacques, *Positions*, The University of Chicago Press, London & Chicago 1981.

Douglas, Mary, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, New York 2002.

Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, MIT Press, 1996.

Foster, Hal, *Obscene, Abject, Traumatic*, *October*, Vol. 78, Autumn 1996.

Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, vol. 1: *The Will to Knowledge*, Pantheon Books, New York, 1978.

Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure*, Vintage Books, New York, 1990.

Foucault, Michel, *Abnormal, lectures at the Collège de France 1974 – 1975*, Verso, London & New York 2003.

Fusco, Coco, *English is broken here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, The New Press, New York 1995.

Goffman, Erving, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin Books, England 1990.

Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, στο *Simians, Cyborg and Women – the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991.

Hall, Gary, *Para-site*, στο *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, ed. by Joanna Zylińska, Continuum, London & New York 2002.

Hayles, N. Katherine, *How we became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

Irigaray, Luce, *Body against Body: In relation to the Mother*, in: Fifth Conference on Mental Health entitled *Women and Madness*, May 13, 1980.

Jones, Amelia, *Survey: Body, splits*, στο *The Artist's Body*, ed. by Tracey Warr & survey by Amelia Jones, Phaidon Press Limited, London 2000.

Jones, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press 1998.

Kilby, Jane, *Carved in skin: Bearing witness to self-harm*, στο *Thinking through the Skin*, ed. by Sara Ahmed & Jackie Stacey, Routledge, New York 2001.

Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York 1991.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982.

Laqueur, Thomas, *Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology*, στο *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in 19th Century*, ed. by C. Gallagher & Th. Laqueur, University of California Press, London 1987.

López, A. Miguel, *Queer Corpses: Grupo Chaclacayo and the Image of Death*, *E-flux*, Issue 44 (04/2013). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<http://www.e-flux.com/journal/queer-corpses-grupo-chaclacayo-and-the-image-of-death/>

Lyotard Jean – François, *Towards the Postmodern*, ed. by R. Harvey & M. S. Roberts, Humanities Press, London 1993.

Meecham, Pam & Sheldon, Julie, *Modern Art: A Critical Introduction*, Routledge 2005.

Meiling, Cheng, *Renaming Untitled Flesh – Marking the politics of marginality*, στο *Performing the Body, Performing the Text*, ed. by Jones Amelia & Stephenson Andrew, Routledge, New York 2005

Mulvey, Laura, *A phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, *New Left Review*, Issue 188 (1991).

Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, New York 1992.

Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science*, Vintage Books, New York 1974.

O' Hagan, Sean, *Interview: Marina Abramović, The Observer*, 3/10/2010.
Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<http://www.guardian.co.uk.artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>

Orlan, *Manifesto of Carnal Art*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:
<http://www.orlan.eu/texts/>

Paré, Ambroise, *On Monsters and Marvels*, The University of Chicago Press, Chicago 1982.

Scary, Elaine, *Το σώμα που πονά: Η οικοδόμηση και η διάλυση του κόσμου*, στο *Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Δήμ. Μακρυγιάννη (επιμ.), εκδ. «Νήσος», Αθήνα 2004.

Shildrick, Margrit, *Embodying the Monster, encounters with the vulnerable self*, Sage Publications, London 2002.

Ussher, M. Jane, *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, Routledge, New York 2006.

Vergine, Lea, *Body Art and Performance: The body as language*, Skira, Milano 2000.

Wagner, Barbara, *Underneath the Clothes – Transvestites without Vests: A consideration in Art*, στο *Genealogies of Identity, Interdisciplinary Readings on Sex and Sexuality*, ed. by M. S. Breen & F. Peters, Rodopo B. V., Amsterdam – New York 2005

➤ Φιλμογραφία

Abramović Marina, *Rhythm 5*, 1973-74/ 2012, MoMA Multimedia.

Abramović Marina, *Balkan Baroque*, 1997, MoMA Multimedia.

Lynn Hershman – Leeson, *Women Art Revolution*, Zeitgeist Films, 2010.

Pane Gina, *Discours mou et mat*, 1975, Netherlands Media Art Institute.

Rosler Martha, *The Semiotics of the Kitchen*, MoMa Multimedia.