

| Αρχαιολογία
της απεικόνισης του
αποσπασματικού σώματος:



Το Πλάσ - μα του «Elenit» |

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

**ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ
ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ:
ΤΟ ΠΛΑΣ - ΜΑ ΤΟΥ «ΕΛΕΝΙΤ».**

Επιβλέπων: **Γεώργιος Παρμενίδης.**
Επιτροπή: **Κωνσταντίνος Ντάφλος, Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος.**

ΔΠΜΣ. Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: **Σχεδιασμός - Χώρος -
Πολιτισμός.**
Διπλωματική εργασία.
Κατεύθυνση Β: **Προωθημένα Ζητήματα Αρχιτεκτονικού
Σχεδιασμού.**

Απρίλιος 2024.

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιώργο Παρμενίδη, για την γόνιμη συζήτηση, την καθοδήγηση, και την ενθάρρυνση. Τον καθηγητή Κώστα Ντάφλο για την βοήθεια, τον Ευριπίδη Λασκαρίδη για κάθε άμεση ανταπόκριση, την συζήτηση και την παραχώρηση του υλικού. Ευχαριστώ τις φίλες μου και τους φίλους μου, για όλη την υπομονή, την υποστήριξη και την κατανόηση.

Στον απόηχο της θεώρησης που εισάγει η ιστορικός Linda Nochlin για το απόσπασμα του σώματος στην Τέχνη, ως μία μεταφορά του Μοντερνισμού, η έρευνα διατυπώνει τον ισχυρισμό ότι το Μεταμοντέρνο καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό σώμα συντελεί ένα καλειδοσκοπικό σύνολο αποσπασμάτων που έχουν εντοπιστεί σε παρελθοντικές περιόδους. Το δοκίμιο θα πραγματοποιήσει μία αρχαιολογία του αποσπασματικού σώματος που θα διαπερνάει το διάστημα που εκκινεί από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και συναντάει την σύγχρονη κουλτούρα, μέσω της σκιαγράφησης των βασικών μεταμορφώσεων που εμφανίζει το σώμα της κεντρικής ηρωίδας της θεατρικής παράστασης «Elenit». Ο όρος «πλάσμα» καταδεικνύει ένα ον του οποίου η ύπαρξη συνδέεται με την δημιουργία. Κατ'επέκταση το σώμα της κεντρικής ηρωίδας ολοένα δημιουργείται, στην ροή των μεταμορφώσεων του οποίου διακρίνονται τύποι σώματος, ως καταγεγραμμένες μεταφορές παρελθοντικών σωμάτων, ως μνήμες δηλαδή σωμάτων ή σωματικών ενοτήτων.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το σώμα σε μέρη εξετάζεται εδώ ως ένα σώμα με διαρροές, με επικοινωνιακούς, άλλοτε φυσικούς και άλλοτε νοηματικούς συνδέσμους ανάμεσα σε εκείνο και το περιβάλλον του, προκύπτει το ερώτημα του ποιες είναι οι ταυτότητες του υβριδικού σύγχρονου σώματος, όταν εκείνο μελετάται υπό όρους αστάθειας και μεταβολής, και ταυτόχρονα, ποιες είναι οι δυνατότητες της εκ νέου ερμηνείας του, μετά από την επανεγγραφή των αποσπασματικών διαρρέοντων σωμάτων που διαδέχθηκε?

Το δοκίμιο επιχειρεί να σκιαγραφήσει τις ερμηνευτικές δυνατότητες που αναδύονται από την διαρκώς μεταβαλλόμενη μορφή του μερικού υβριδικού καλλιτεχνικού σώματος σήμερα, ως ένα σώμα που φέρει τα ίχνη των νοηματοδοτήσεων του παρελθόντος και γεννάει νέους σωματικούς τύπους.

Περιεχόμενα.

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

0. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

0.1 Αντικείμενο της Έρευνας.....	15
0.2 Το απόσπασμα του κειμένου.....	20
0.3 Το απόσπασμα ως μεταφορά του Μοντερνισμού.....	21
0.4 Σωματικές Κατατομήσεις.....	23
0.5 «Elenit».....	24

Α΄ ΜΕΡΟΣ | Η ΗΡΩΙΔΑ ΣΕ ΜΕΡΗ: ΤΟ ΔΙΑΣΠΑΣΜΕΝΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ «ELENIT»

1. «Όργανα χωρίς σώμα».....	29
2. Συμπληρώματα.....	34
2.1. Πρόσθεση.....	36
2.2. Βοηθοί.....	37

Β΄ ΜΕΡΟΣ | ΤΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΜΕΝΟ ΣΩΜΑ: ΟΙ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΚΥΡΙΑΣ»

3. Το Πλάσμα ως δημιούργημα συναρμογής μερών..	43
4. Λεξήματα.....	48
5. Το σώμα του Ντανταϊσμού.....	50
6. Μέδουσα.....	56
6.1. Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος.....	56
6.2. «Το τερατώδες θηλυκό».....	62
7. Κλόουν- Ακροβάτης.....	70
8. Cyborg.....	78
9. Η αποκάλυψη του Ανθρώπινου.....	86
9.1. Η αντιστροφή του Ανθρώπινου.....	86
9.2. «Η Παράξενη Κοιλιάδα».....	88

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ.....

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....

121

Προοίμιο.

ΕΛΛΕΝΙΤ.

Κυματοειδής πλάκα αμιαντοτσιμέντου που χρησιμοποιήθηκε ως οικοδομικό υλικό. Ο αμίαντος από το 2003 αποτελεί απαγορευμένο υλικό στην Ελλάδα, και σε άλλες χώρες, καθώς είναι τοξικός και κρίθηκε υπεύθυνος για αναπνευστικές και άλλες παθήσεις. Το 1961 το εργοστάσιο αμιαντοτσιμέντου με το όνομα «Ελληνίτ» ξεκίνησε την λειτουργία του στην περιοχή της Χαλκίδας, ενώ το 1990 το εργοστάσιο έκλεισε και στην συνέχεια κατεδαφίστηκε, εφόσον εξαιρετικά μεγάλος αριθμός εργαζομένων του νόσησε, ως απόρροια της έκθεσής τους στον αμίαντο (antigoldgr.org, 2011).

abject. | cyborg. | κλόουν- ακροβάτης. | Μιέδουσα. | το γκροτέσκο σώμα. | το σώμα του Νταντάϊσμού.



01.



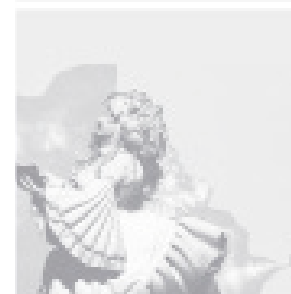
02.



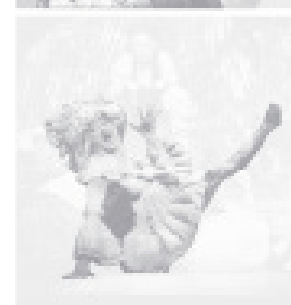
03.



04.



05.



06.

ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ
ΛΕΞΕΙΣ |
**Απόσπασμα,
Θραύσμα,
Συμπλήρωμα,
Δημιουργία,
Μεταμόρφωση,
Όριο,
Πλάσμα,
Στιγμιότυπο,
Υβρίδιο.**

0.1 ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.

Η πρόσληψη του σώματος ως ενιαίο όλον εκλείπει στην μετανεωτερικότητα, ως απόρροια του καταγεγραμμένου εσωτερικού του και της μελέτης του σε μέρη, πρακτικών που εντείνονται μεταξύ άλλων μέσω της εργαλειακής οικειοποίησής του από την τεχνολογία και την εμπορική επικράτηση. Η αναπαράσταση του κατακερματισμένου σώματος έχει μακρά ιστορία στην καλλιτεχνική σκέψη και στην εφαρμογή της. Η παρούσα έρευνα εξετάζει το αποσπασματικό σώμα όπως αυτό απεικονίζεται στο διάστημα που εκκινεί από το τέλος 19^{ου} αιώνα, διαπερνώντας την Μοντέρνα καλλιτεχνική δημιουργία, μέχρι το Μεταμοντέρνο σημερινό σώμα, εμπεριέχοντας αναφορές στα σώματα των μεταπολεμικών περιόδων ή άλλων περιόδων κρίσης. Η κατακερματισμένη Ευρώπη που ακολούθησε τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους συνετέλεσε στην αναπαράσταση του σώματος ως εξίσου κατακερματισμένου, αντανακλώντας την κοινωνική αποσύνθεση, την άγνοια, τους αποσπασμένους οικισμούς και τις ασθένειες. Υπό το πλαίσιο της αποδιοργάνωσης σημαντικών αξιακών και ιδεολογικών δομών συγκρότησης του ατόμου και της κοινωνίας που αναδύθηκαν στον απόηχο του πολέμου, ο Λόγος και η Τέχνη, που απευθύνονται στον άνθρωπο, απανθρωποποιούνται (Hobsbaum, 2004).

Η Linda Nochlin (1995) στο κείμενό «*The Body in pieces: Fragment as a metaphor of Modernity*» εισάγει τον ισχυρισμό ότι το απόσπασμα του σώματος στην Τέχνη είναι μία μεταφορά του Μοντερνισμού. Η έρευνα διατυπώνει την υπόθεση ότι το Μεταμοντέρνο σώμα που συναντάται σήμερα στην καλλιτεχνική απεικόνιση, συνιστά ένα καλειδοσκοπικό σύνολο αποσπασμάτων σώματος

τα οποία έχουν ήδη εντοπιστεί σε παρελθοντικές περιόδους. Το παραπάνω ζήτημα ερμηνεύεται μέσα από την θεώρηση ότι το Μεταμοντέρνο σύγχρονο σώμα φέρει τα αποσπάσματα της Τέχνης και της Λογοτεχνίας του Μοντέρνου κινήματος, καθώς και των τύπων αποσπασματικών σωμάτων που το πλαισίωσαν. Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι το απόσπασμα του Μοντερνισμού δημιουργεί το Μεταμοντέρνο θραύσμα, και εκείνο με την σειρά του παράγει μία νέα λειτουργικότητα, σχηματίζοντας υβριδικά σώματα.

Η συζήτηση που διανοίγεται γύρω από τον κατακερματισμό του σώματος δεν μπορεί να μελετηθεί ανεξάρτητα από το ζήτημα της ρευστότητας των ορίων του, με αποτέλεσμα το σώμα σε μέρη να είναι αναγκαίο να εξετασθεί ως ένα σώμα με διαρροές, με επικοινωνιακούς, φυσικούς και νοηματικούς συνδέσμους ανάμεσα σε εκείνο και το περιβάλλον του. Το δοκίμιο καλείται να διερευνήσει το ερώτημα του ποιες είναι οι ταυτότητες του υβριδικού σύγχρονου σώματος που παράγεται, όταν αυτό μελετάται υπό όρους αστάθειας και μεταβολής, λαμβάνοντας υπόψη ότι εμφανίζει συγγένειες με τα αποσπασματικά διαρρέοντα σώματα που διαδέχθηκε, και παράλληλα ποιες είναι οι δυνατότητες της εκ νέου ερμηνείας του, μέσα από την επανεγγραφή αυτών των σωμάτων συναρτήσει των εκάστοτε ερεθισμάτων? Ως νέα ερεθίσματα μπορούν να νοηθούν κοινωνικές και ιδεολογικές μεταβολές, άλλα σώματα είτε αντικείμενα.

Το δοκίμιο θα πραγματοποιήσει μία αρχαιολογία¹ του αποσπασματικού σώματος, η οποία θα διαπερνάει το διάστημα που ξεκινάει από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και συναντά την σύγχρονη κουλτούρα, μέσα από μία σκιαγράφηση των βασικών μεταμορφώσεων στις οποίες υποβάλλεται το σώμα της κεντρικής ηρωίδας της θεατρικής παράστασης «*Elenit*» (2019). Η αρχαιολογική αυτή αναδρομή θα πραγματοποιηθεί με εργαλείο μία σχηματική κατάτμηση τους σωμάτων της σε «Λεξήματα» (Barthes, 2007), σε στιγμιότυπα σώματος που εντοπίζονται στην ροή των εν λόγω μεταμορφώσεων.

Στο Α' Μέρος πρόκειται να προσεγγιστούν ορισμένα εργαλεία περιγραφής αντιληπτικών σχημάτων τα οποία σκιαγραφούν την κατάργηση της αίσθησης της εικόνας του υποκειμένου ως συμπαγούς ολότητας κατά την περίοδο που διαπερνάει η έρευνα, με αποτέλεσμα να διανοίγεται η δυνατότητα μιας πρώτης ανάγνωση του σώματος ως αποσυναρμολογημένης ή διαμελισμένης ενότητας. Προς αυτήν την κατεύθυνση συμβάλλει η ανάλυση του «Σταδίου του Καθρέφτη» από τον Jacques Lacan (1949), όπου ο στοχαστής προσεγγίζει την απόσπαση ενός τμήματος του εαυτού, μέσα από την σωματική αποσύνδεση που πραγματοποιείται στην

θέαση της εικόνας του κατοπτρικού ειδώλου. Επιπλέον, στην σκιαγράφηση του «είναι» του ειδώλου συνεισφέρει η ανάλυση της διαρκούς γέννησής του, ως «ειδικό ον», όπως πραγματοποιείται από τον Giorgio Agamben (2005). Στην συνέχεια, με αφορμή την αναφορά στο βλέμμα ως «αντικείμενο μικρό α», όπως εισάγεται από τον Lacan (2011)², θα προσεγγιστεί η αντίληψη τμήματος του εαυτού ως μέρος του συνόλου, αλλά την ίδια στιγμή και ως σώματος που ανήκει σε κάποιον εξωτερικό παρατηρητή. Θα αναφερθεί ακόμα η θεώρηση της απόσπασης ενός «Οργάνου χωρίς σώμα» από τον Slavoj Zizek (2012), αποδίδοντάς του την ιδιότητα του αντικειμένου, αλλά και η εξέταση του αποκειμένου από την Julia Kristeva (1982) ως οιονεί αντικείμενο. Παραδείγματα ημιτελών σωμάτων αποτελούν εκείνα που εμφανίζονται στα έργα του Samuel Beckett, τα οποία αντανakλούν, μέσω της έλλειψης, την περιρρέουσα καταστροφή που πλαισιώνει την περίοδο που ακολούθησε τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά την οποία γράφτηκαν.

Τα επί μέρους αποσπάσματα του ημιτελούς σώματος, όπως αυτά απεικονίζονται στην θεατρική αναπαράσταση, μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως μέρη μιας συναρμογής «Συμπληρωμάτων», με το αποσπασματικό σώμα να νοείται ως τέτοιο άλλοτε στην περίπτωση που συντελείται από θραύσματα σώματος, και άλλοτε όταν αποτελείται από παραμορφωμένα μέρη. Τοποθετώντας στο κέντρο της αφήγησης το σώμα που αποκαλύπτεται στο «*Elenit*», το αποσπασματικό σώμα μπορεί να σκιαγραφηθεί ως σύνθεση

1. Ο όρος «αρχαιολογία» συντελεί δομικό εργαλείο ανάλυσης στο έργο του Michel Foucault, και αφορά την καταγραφή ενός πεδίου γνώσης το οποίο δεν αντικατοπτρίζει αδιαμεσολάβητα τα ιστορικά αποτελέσματα, αλλά αφορά ένα πεδίο περιστοιχισμένο από κανονιστικές (φιλοσοφικές, κοινωνικές, πολιτισμικές κ.α.) επιρροές, ως «(...) μία υπόρρητη γνώση η οποία προσιδιάζει (...)» (Foucault, 2012: 53) σε μία κοινωνία. Η αρχαιολογική καταγραφή στοχεύει στο να εντοπίσει τους λόγους γύρω από την παραγωγή της γνώσης σε μία δεδομένη χρονική περίοδο, καθώς και τις αντιλήψεις που καθορίζουν τις συνθήκες παραγωγής της, αλλά και στην ανάδειξη ενός αδιαίρετου πεδίου γνώσης, και κατ' επέκταση στην εκμείευση νοημάτων περιγραφής του υποκειμένου.

«(...) εξετάζω στο ίδιο επίπεδο, και με βάση τους ισομορφισμούς τους, τις πρακτικές, τους θεσμούς και τις θεωρίες, και αναζητώ την κοινή γνώση που τις κατέστησε δυνατές, την στρώση της συστατικής και ιστορικής γνώσης. Αντί να προσπαθίσω να εξηγήσω αυτή τη γνώση από μία πρακτικο-αδρανή σκοπιά, προσπαθώ να κάνω μία ανάλυση αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί «θεωρητικό-ενεργητικό στοιχείο» (...).»

(Foucault, 2012: 54)

2. Το «αντικείμενο μικρό α» αναφέρθηκε για πρώτη φορά από τον Lacan στην διάλεξη που πραγματοποίησε το 1957 με τίτλο «Σχηματισμοί του ασυνείδητου».

υποκείμενων, αντικειμένων και παραπληρωματικών σωμάτων, καθώς πρόκειται να διερευνηθεί ως αποτέλεσμα σύμπραξης των διαφορών του, με τις διαφορές αυτές να αναφέρονται στο μέρος εκείνο του σώματος που απουσιάζει, και να ερμηνεύονται μέσω της αποδομητικής θεωρίας του Jacques Derrida (1984)¹. Τα συμπληρώματα μπορούν να προσδιοριστούν από την έννοια της «Πρόσθεσης» συναρτήσει του όρου «πάρεργον» (Derrida, 1987), αλλά και ως προϊόντα σύνθεσης και ταυτόχρονης συνύπαρξης του «Ήρωα» και του «Βοηθού» (Agamben, 2006) του, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι βοηθοί δεν παράγουν οι ίδιοι έργο αλλά βοηθούν, αποτελούν δηλαδή την διαφορά του Ήρωα.

Στο Β' Μέρος το δοκίμιο θα επιχειρήσει να πραγματοποιήσει, όπως προαναφέρθηκε, μία αρχαιολογία καταγραφής των σωματικών τύπων της περιόδου του τέλους του 19^{ου} αιώνα μέχρι την σημερινή εποχή, οι οποίοι αντανακλώνται στο σώμα της ηρωίδας του «Elenit». Το σύμπαν της παράστασης δεν μπορεί να προσδιοριστεί χρονικά, και να σημειωθεί κάποια αδιαμεσολάβητη αναφορά σε αυτό από το παρελθόν ή το μέλλον, αλλά αποτελεί ένα σύμπαν που δομείται από την στιγμή (euripides.info, 2019). Το σώμα της κεντρικής ηρωίδας υφίσταται διαδοχικές μεταμορφώσεις και παραμορφώσεις, στο κάθε στάδιο των οποίων εντοπίζονται σημασιολογικά δίκτυα, συνδεδεμένα με διαρρέοντα αποσπάσματα σώματος της Τέχνης και της Λογοτεχνίας του παρελθόντος. Το μεταβαλλόμενο σώμα της πρόκειται να καρατομηθεί σε «Λεξήματα», στιγμιότυπα σώματος, ως αποσπώμενα μέρη του συνόλου της ροής των μεταμορφώσεών του, τα οποία μπορούν να σκιαγραφηθούν μέσα από την έννοια του «Πλάσματος», όπου το Πλάσμα συγκροτείται ως ένα ον που βρίσκεται σε διαρκή δημιουργία.

Τα στιγμιότυπα σώματος στα οποία θα αναφερθεί το παρόν δοκίμιο είναι τα παρακάτω:

___ Στον απόηχο της καταστροφής του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, το σώμα του Ντανταϊσμού αποτυπώθηκε στα έργα των εκπροσώπων του (πίνακες, κολάζ, readymades, μανιφέστα, ταινίες) ως αποδιοργανωμένο, με σκοπό αφότου εκείνο ακυρωθεί ολοκληρωτικά να σχηματιστεί εκ νέου.

___ Το γκροτέσκο σώμα, όπως έχει μελετηθεί από τον Mikhail Bakhtin² αποτελεί ένα σώμα που βρίσκεται υπό διαρκή δημιουργία, και σε διαρκή διαπραγμάτευση των ορίων του.

«Στην γκροτέσκα λογοτεχνία οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στο σώμα και τον κόσμο και ανάμεσα στα ξεχωριστά σώματα χαράσσονται με τρόπο πολύ διαφορετικό απ' ό,τι στις κλασι-

κές και τις νατουραλιστικές απεικονίσεις.»

(Bakhtin, 2004)

___ Οι αναπαραστάσεις της τερατώδους θηλυκής φιγούρας της Μέδουσας απεικονίζουν ένα ον το οποίο αποτυπώθηκε στο συλλογικό φαντασιακό ως αποτρόπαιο, μέσα από τον μύθο της. Η έρευνα πραγματοποιεί μία επανεγγραφή του μύθου υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας, σκιαγραφώντας πλέον την Μέδουσα ως ένα σύμβολο της ελεύθερης γυναικείας έκφρασης.

___ Ο κλόουν- ακροβάτης (Starobinski, 1991) δεν υποδύεται προϋπάρχοντες θεατρικούς ρόλους, ούτε μιμείται καταγεγραμμένες κοινωνικές συμπεριφορές, ενώ παρουσιάζεται ως γκροτέσκα μορφή με ασυνεχείς σωματικές κινήσεις. Αναφέρεται σε έναν ήρωα που δεν προέρχεται από κάποιο ορισμένο σύμπαν και δεν αναφέρεται σε κάποιο οργανωμένο μέλλον.

___ Το cyborg (κυβόργιο) αποτελεί μία αλληγορία ενός υβριδικού όντος που τοποθετείται ανάμεσα στην μηχανή και στον άνθρωπο, αναφερόμενο ως «ένα πλάσμα του μετα- έμφυλου κόσμου» (Haraway, 2014: 8).

___ Τέλος, η Julia Kristeva (1982) εντοπίζει στην έννοια της «αποστροφής» την παρόρμηση του υποκειμένου απέναντι στο αποκείμενο ως μία τάση που εγείρεται από τον φόβο, ο οποίος με την σειρά του, κατά την στοχαστρία, γεννιέται από την μνήμη. Ο βαθμός οικειότητας που εμφανίζεται προς το μη Ανθρώπινο Πλάσμα προσεγγίζεται μέσω του γράφηματος της «*Uncanny Valley (Παράξενη Κοιλιάδα)*»³ (Mori, 2012).

Η παρούσα έρευνα εξετάζει το σώμα που αναπαρίσταται σε θραύσματα ως ένα σώμα που αντιπαρέρχεται των κανονιστικών προτύπων και δίπολων, και ως εκ τούτου περιλαμβάνει την ετερότητα. Πρόκειται για ένα πολλαπλό σώμα που δημιουργείται σε περιόδους κρίσης και σε περιόδους διαπραγμάτευσης των ταυτοτήτων, με αποτέλεσμα να συντελεί προϊόν συναρμογών και σύνθεσης. Η διαρροή του αποσπασματικού σώματος μπορεί να οδηγήσει

1.

Το κείμενο «Différance» του Derrida δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ταυτόχρονα στα «Société française de philosophie», στο «Bulletin de la Société» και στο «Théorie D'Ensemble» το έτος 1968.

2.

Ο Bakhtin αναλύει το γκροτέσκο σώμα για πρώτη φορά στο κείμενο «Rabelais and his World (Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του)» (1965).

3.

Το κείμενο «Bukimi no tani (Παράξενη Κοιλιάδα)» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1927.

σε μια ελευθερία ερμηνειών των μεταφερόμενων σωματικών αποσπασμάτων στην σύγχρονη κουλτούρα. Η έρευνα επιχειρεί να σκιαγραφήσει τις ερμηνευτικές δυνατότητες που προκύπτουν από την διαρκώς μεταβαλλόμενη μορφή του μερικού υβριδικού σώματος σήμερα, το οποίο φέρει τα ίχνη των νοηματοδοτήσεων του παρελθόντος και γεννάει νέους σωματικούς τύπους.

0.2 ΤΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ.

Στο ποίημα «*Un coup de dés (Μια ριζιά των ζαριών)*», το οποίο εκδόθηκε το 1870 από τον Stéphane Mallarmé (2010) [ΕΙΚΟΝΑ 1], μπορεί να γίνει διακριτή η πρακτική της αποσπασματικής κατάτμησης του συμπαγούς νοήματος σε μέρη, όπως αυτή αποδίδεται στην κειμενική αφήγηση. Η κατάτμηση αυτή του ποιήματος επιτυγχάνει την μετατροπή του νοήματος του συνόλου σε μία συναρμογή επανανοηματοδοτημένων αποσπασμάτων, καθώς η ροή του διακόπτεται από κενά. Οι φράσεις δεν ακολουθούν την συμβατική στοίχιση και σύνταξη σε επίπεδο αναπαράστασης της σελίδας, παράγοντας ένα σύνολο το οποίο συντελείται από μέρη κειμένου σε μία διάστικτη απεικόνιση. Τα αποσπασματικά αυτά τμήματα συναντώνται σε διακυμάνσεις μεγέθους, ενώ παραπέμπουν σε μουσική παρτιτούρα, με τα κενά να αντιστοιχούν στη σιωπή.

Αποσπασματική κειμενική αφήγηση εμφανίζεται επίσης στο ποίημα «*New Impressions of Africa*» του Raymond Roussel (2011), με το νόημα να διακόπτεται και να δομείται εκ νέου, αυτή την φορά μέσω της χρήσης παρενθέσεων. Το έργο δομείται από τέσσερα Cantos (τμήματα ποιήματος), κάθε ένα από τα οποία εμπεριέχει παρενθετικές παρεμβολές στην πορεία της αφήγησής του. Μέσα σε αυτές τις παρενθέσεις εντάσσονται άλλες παρενθέσεις που εσωκλείουν λέξεις ή φράσεις, με αποτέλεσμα να συντίθεται έτσι ένα έργο αποτελούμενο από υπερμεγέθεις προτάσεις. Η ανατροπή αυτή της γραμμικότητας της ανάγνωσης υποχρεώνει τον αναγνώστη ή την αναγνώστρια σε νοηματικά άλματα, με αποτέλεσμα το νόημα της αφήγησης του ποιήματος να παρεκκλίνει ολοένα περισσότερο από την αρχική πρόθεση του συγγραφέα.

«Είτε πουλάει κανείς σε σωρούς στον κερδοσκόπο που είναι
 σνομπ

((Ο ρόλος που έπαιξε ο σνομπισμός (((στην ουσία τι ήταν ο
 Jacob;1

1. Μπορεί κάποιος να είναι έστω και σίγουρος ότι ο Θεός, όταν

έκανε τον σνομπισμό

(Αν τα ζώα δεν ξέρουν πια πώς να χτίσουν ένα κανάλι κατά μήκος
 ενός ισθμού...»

(...)

(Roussel, 186-187: 2011)

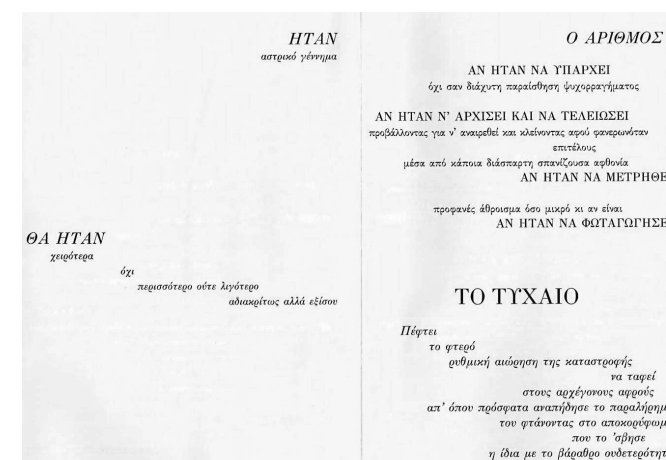
0.3 ΤΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΩΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ.

Ο Hal Foster (2004) αντιλαμβάνεται τα έργα των Μοντερνιστών ως έργα διαποτισμένα με την ενόρμηση προς μία νέα τέχνη, μία νέα αρχιτεκτονική, αλλά και ως έργα που διαθέτουν την πρόθεση εισαγωγής ενός νέου τύπου υποκειμένου. Ισχυρίζεται ότι τα έργα του Μοντέρνου κινήματος μπορούν να θεωρηθούν άλλοτε ως δημιουργήματα του παρελθόντος (αναφέρει ως παράδειγμα τους Paul Gauguin, Pablo Picasso) και άλλοτε ως έργα που αναφέρονται στο μέλλον, και αντανακλούν τις νέες τεχνολογίες (παραθέτει ως παράδειγμα τους Filippo Tommaso Marinetti και Wyndham Lewis):

«μύθοι καταγωγής, αλλά και θεμελιώδεις για τους καλλιτέχνες
 μέχρι τώρα καθώς θέτουν ερωτήσεις για πρώτα και τελευταία
 πράγματα, τις απαρχές της υποκειμενικότητας και της σεξουα-
 λικότητας, τα άκρα της τέχνης και της φαντασίας.»

(Foster, 2004: ix)

Ο Foster υποστηρίζει ότι οι Μοντέρνοι καλλιτέχνες εμπνέονται και δημιουργούν μέσα στην εποχή που διανύουν, δηλαδή την εποχή των μεγάλων ρήξεων, στον απόηχο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και μέσα από αυτή την διαδρομή παράγουν ανατρεπτικές αισθητηριακές και



ΕΙΚΟΝΑ 1 |
 Απεικόνιση
 τμήματος
 των
 σελίδων 78-79
 του
 ποιήματος
 «Un coup
 de dés
 (Μια ριζιά
 των
 ζαριών)».
 Mallarmé, S.
 (1870)

μορφολογικές μυθοπλαστικές φιγούρες. Η καλλιτεχνική ταυτότητα των αρχών του 20^{ου} αιώνα διαμορφώνεται, πέρα από την επίδραση του πολέμου, από τα πολλαπλά ερεθίσματα που εντοπίζονται στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις, με τον Foster να κάνει ιδιαίτερη αναφορά στις επεκτατικές πολιτικές και στις κανονιστικές οργανωτικές διατάξεις διαχείρισης των σωμάτων των εργατικών τάξεων, στην νέα βιομηχανική εποχή. Εντοπίζει ακόμα την σατιρική διάθεση και την τάση υποβάθμισης των παραπάνω κρίσεων από τους Μοντέρνους καλλιτέχνες, τονίζοντας την «(...) ασταθή σύνθεση του άγχους και της ύθρεως, της απώλειας και της αποζημίωσης, των ναρκισσιστικών πληγών και των φαλλικών φαντασιώσεων, που χαρακτηρίζει αρκετούς από τους μοντερνιστές μου.» (Foster, 2004: xi)

Η ιστορικός Linda Nochlin (1995) επισημαίνει την πολλαπλή σημασιοδότηση που αποδίδεται στο αποσπασματικό σώμα, η οποία είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή μέσω της οπτικής απεικόνισής του. Σημειώνει ότι το απόσπασμα αναπαριστάται άλλοτε μέσω του βανδαλισμού και άλλοτε μέσω της εργαλειακής επανανοηματοδότησης των ήδη βανδαλισμένων θραυσμάτων, καθώς για τους εκφραστές της Γαλλικής Επανάστασης αποτελεί, όχι την αναζήτηση του παρελθόντος αλλά την διάρρηξη των κανονιστικών και συντηρητικών σχημάτων του. Για τη Nochlin (1995), η απουσία του ολόκληρου μπορεί να μελετηθεί διαμέσου των κοινωνικών και των πολιτιστικών προεκτάσεων που διαφαίνονται κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, όπου οι αμετακίνητες και κανονιστικές σχέσεις του παρελθόντος ανατρέπονται, μέσα από την εμφάνιση νέων σχεσιακών σχημάτων.

Προκύπτουν λοιπόν, κατά την ιστορικό, δύο ερμηνείες μέσα από την παρουσίαση του σώματος σε κομμάτια. Η πρώτη ερμηνεία είναι το «απόλυτο ενδεχόμενο» (Nochlin, 1995: 37) που αφορά την απουσία νοήματος και την απουσία των ορίων αντίληψης του πραγματικού κόσμου, όπου η αναπαράσταση δεν αποσκοπεί στην παραγωγή συνεχούς και συμπαγούς νοηματικής ενότητας. Η δεύτερη ερμηνεία είναι η «απόλυτη αποφασιστικότητα» (Nochlin, 1995: 37), με την εικόνα να κατατέμνεται σε κομμάτια ως μία σκόπιμη πράξη του δημιουργού. Τέλος, η Nochlin εξετάζει την αποκοπή των μερών του σώματος ως «παιχνίδι» (Nochlin, 1995: 37), μία πρακτική που τοποθετείται ανάμεσα στις δύο προηγούμενες ως ένα κεντρικό ζήτημα της Μοντέρνας τέχνης.

Στο σημείο αυτό σημειώνεται ότι η νεωτερικότητα δεν προσδιορίζεται αποκλειστικά από τον κατακερματισμό, ενώ παράλληλα η τέχνη λειτουργεί ενωτικά ως προς τα επί μέρους θραύσματα που εσωκλείει, σχηματίζοντας μία συμπαγή ενότητα. Αυτό που

μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν, κατά την Nochlin (1995), είναι ότι η τάση για ολοκλήρωση είναι εκείνη που χαρακτηρίζει την νεωτερικότητα, στον βαθμό που το θραύσμα αποτελεί την μεταφορά της.

Η προοδευτική εξέλιξη της ιατρικής επιστήμης, ως απόρροια της υλιστικής προσέγγισης του σώματος και των τεχνολογικών ανακαλύψεων, σε συνδυασμό με την επικράτηση των επικοινωνιακών και πολιτιστικών μέσων οπτικής αναπαράστασης του σώματος σε μέρη, εγείρουν την ανάγκη δημιουργίας νέων, πολλαπλών και συχνά αλληλοσυγκρουόμενων επιστημονικών αναζητήσεων γύρω από το σώμα. Στον Μεταμοντερνισμό το βιολογικό σώμα μεταμορφώνεται και μεταβάλλεται, η ομοιοστάση ανατρέπεται, και το σώμα μέσω του κατακερματισμού του μετέρχεται από την σταθερή κατάσταση στην ασταθή. Στο έργο «*The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*» αναφέρεται ότι «το σώμα σε μέρη δεν είναι πάντα το σώμα σε κομμάτια (...) και αποτελείται από πολλαπλότητα εξατομικευμένων οργάνων» (Hillman και Mazzio, 1997: xi).

0.4 ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΡΑΤΟΜΗΣΕΙΣ.

Το απόσπασμα του Μεταμοντέρνου σώματος κατά τον 20^ο αιώνα κατέχει κεντρική θέση στις αναπαραστάσεις της τέχνης, με το σώμα να νοηματοδοτείται από το πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται, και να το νοηματοδοτεί εκ νέου. Ο/Η Claude Cahun [ΕΙΚΟΝΑ 2] παραθέτει μία σειρά από φωτογραφίες που αποδίδουν τον/την καλλιτέχνη/καλλιτέχνηδα σε αναπαραστατικές μορφές, οι οποίες αμφισβητούν την ταυτότητα φύλου. Η ταυτότητα φύλου για τον/την Cahun συντελεί μία

ΕΙΚΟΝΑ 2 |
(δεξιά)
«*I am in training don't kiss me*».
Cahun, C.
(1927)

ΕΙΚΟΝΑ 3 |
(αριστερά).
«*Azione Sentimentale*».
Pane, G.
(1974)



μεταμφίεση, και ως εκ τούτου ένα επί συμβάσει κοινωνικό απόκτημα (theartstory.org, 2017). Επιπλέον, η καλλιτέχνη Hannah Wilke [EIKONA 44_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] επιχείρησε να σκιαγραφήσει την φθαρτότητα του ανθρώπινου σώματος, και την οπτική ψευδαίσθηση που μορφοποιείται από το ανδρικό βλέμμα, μέσα από διαδοχικές φωτογραφίες του σώματός της σε μέρη (theartstory.org, 2016). Αντίστοιχα, το τεμαχισμένο σώμα της καλλιτέχνης Gina Pane [EIKONA 3] εισάγεται από την ίδια ως ένας καμβάς αντανάκλασης των κοινωνικών προβληματικών, γύρω από ζητήματα σεξουαλικότητας, πολιτικής και περιβάλλοντος. Η Pane έχοντας ως πρώτη ύλη για κάθε έργο το δικό της σώμα παράγει μία σωματική αφήγηση σε μέρη, επιδιώκοντας να μεταφέρει την διάρρηξη της ανθρώπινης παντοδυναμίας και την τρωτότητα του δέρματος μέσα από την καρατόμησή του (theartstory.org, 2019). Τέλος, η Karin Mack πραγματοποιεί μία σειρά από αυτοπροσωπογραφίες στις οποίες διαταράσσει, μέσω βίαιων παρεμβάσεων, την ιδέα της αρμονικής σωματικής απεικόνισης εφαρμόζοντας πρακτικές όπως είναι για παράδειγμα η τοποθέτηση μεταλλικών αντικειμένων σε ζωτικά σημεία του σώματός της (comunidadeculturaearte,2019)[EIKONA 45_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ].

0.5 «ELENIT».

Το βιβλίο «*The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*» κατατάσσει το «Elenit» στα θεάματα που εκθέτουν την «*διεπιστημονική φύση της σύγχρονης θεατρικής δημιουργίας (...) ταλαντεύεται ανάμεσα στο θέατρο, τον χορό και την performance*» (Σιδηροπούλου, 2023: 68). Η παράσταση συντελείται από αποσπασματική γρήγορη διαδοχή επεισοδίων στα οποία συμμετέχουν δέκα χαρακτήρες. Στερείται οργανωμένης αφηγηματικής πλοκής, με τα ίδια τα σώματα και τις δράσεις τους να αποτελούν το κέντρο της αφήγησης πάνω στην σκηνή και να διεγείρουν νοηματικές και ερμηνευτικές συνδέσεις, ενώ ο δομημένος λόγος υπό μορφή ομιλίας και διαλόγων απουσιάζει, και αντικαθίσταται από άρθρους ήχους, μελωδίες και κραυγές (βλ. παρακάτω). Πρόκειται για ένα θέαμα όπου καθ' όλη την διάρκεια της δράσης συνυπάρχουν τα αναλογικά και τα ψηφιακά στοιχεία. Στο δελτίο τύπου της παράστασης - το οποίο εκδόθηκε το 2019 για την παρουσίαση του «Elenit» στην «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών»- αναγράφεται ότι η παράσταση παρουσιάζει «*ένα κόσμο κομματιασμένο που παραμένει όρθιος*» σε ένα «*πλήθος από αντικείμενα και σύμβολα που τα ξαναφέρνει στο φως και τα ερμηνεύει από την αρχή.*» (Μιστριώτης, 2019).

Στον χώρο της σκηνής υπάρχουν ετερόκλητα αντικείμενα όπως είναι μία ανεμογεννήτρια, ένας ψύκτης, το άγαλμα της «*Νίκης της Σαμοθράκης*» (3ος - 2ος αι π.Χ.), τμήματα από μέρη κιόνων, άρματα [EIKONA 4], και μία κυματοειδής λαμαρίνα τοποθετημένη στο πίσω μέρος του χώρου. Το πλαίσιο της παράστασης συντελείται από νάνους, εκτοπλάσματα και άλλα φανταστικά όντα, έναν άνθρωπο, και αποσπασματικά αντικείμενα προερχόμενα από διαφορετικές αναφορές καταγωγής. Οι ηρωίδες και οι ήρωες περιλαμβάνουν μία μικροσκοπική γυναίκα που φοράει μία οικιακή ποδιά κατέχοντας επιπρόσθετα στοιχεία στρατιωτικής περιβολής στην εμφάνισή της, ενώ κραδαίνει ένα όπλο, την Dorothy, προερχόμενη από το σύμπαν του «*Μάγου του Οζ*» (Frank Baum, 1990), η οποία φέρει μαζί της συνεχώς μία μεγάλη σακούλα από σελοφάν, πάνω στην οποία λιποθυμάει σε κρίσεις ναρκοληψίας. Η παράσταση περιλαμβάνει ακόμα δύο πανομοιότυπα ζωτικά, μία γυναίκα με καρέ μαλλιά και παχύ μουστάκι, μία μεγάλη Σαύρα, ένα θηλυκό ζωτικό με αμφίεση γκουβερνάντας, έναν άνθρωπο που βρίσκεται σε πανοπτική θέση πάνω από την σκηνή και διαθέτει τον ρόλο του dj. Τέλος, στην παράσταση συναντάται η κεντρική φιγούρα, η οποία θα αποκαλείται στο εξής για τις ανάγκες του δοκιμίου: η «*Κυρία*».

Το «Elenit» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 2019¹ στην «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» και αφορά το 3^ο κατά σειρά μέρος μιας Τριλογίας που δημιουργήθηκε από τον Ευριπίδη Λασκαρίδη² και την ομάδα «Osmosis». Στο πλαίσιο της Τριλογίας προηγήθηκε το «Relic», παράσταση που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 2015 στο «Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου», και οι «Τιτάνες» που παρουσιάστηκε το 2017 στο ίδιο Φεστιβάλ. Στα προηγούμενα έργα της ομάδας μπορεί να διακριθεί μία αντίστοιχη θεατρική και σκηνογραφική γλώσσα αναπαράστασης με εκείνη του «Elenit», όπου οι ήρωες εμφανίζονται λιγότεροι σε αριθμό (στο Relic εμφανίζεται ένας χαρακτήρας και στους Τιτάνες δύο ήρωες/ηρωίδες). Οι χαρακτήρες των δύο προγενέστερων έργων μορφοποιούνται και εκείνοι από καρατομημένα μέλη, μέσω διαδοχικών μεταμορφώσεων ως συνθέσεις πολυσήμαντων σωμάτων, και εμφανίζονται στην σκηνή μέσω της σωματικής επικάλυψης και μέσω της απόκρυψης.

¹. Ακολουθώντας την πρώτη παρουσίασή του στο «Aerowaves Spring Forward Festival» της Ισπανίας τον ίδιο χρόνο.

². Ο Ευριπίδης Λασκαρίδης είναι ακόμα ο ερμηνευτής που υποδύεται την «Κυρία».



ΕΙΚΟΝΑ 4|
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Το άγαλμα της «Νίκης της Σαμοθράκης», και τμήματα κίονων.

| Η ΗΡΩΙΔΑ ΣΕ ΜΕΡΗ: ΤΟ ΔΙΑΣΠΑΣΜΕΝΟ
ΣΩΜΑ ΤΟΥ «ELENIT» |

Κεφάλαιο 1 | «Όργανα χωρίς σώμα»¹

Για τον Lacan (1949) το «Στάδιο του Καθρέφτη» αποτελεί θεμελιώδες μέρος της διαδικασίας σχηματισμού του «Εγώ», με το άτομο να εκτίθεται στο εν λόγω στάδιο περίπου στην ηλικία των έξι έως δεκαοκτώ μηνών. Πρόκειται για την στιγμή που το υποκείμενο θα αναγνωρίσει μέρος του εαυτού του ως την εικόνα του ειδώλου του, και θα μετακινηθεί από την απόλυτα αυτοαναφορική του ύπαρξη προς την μελλοντική σχέση και αλληλεπίδραση με το περιβάλλον του (Lacan, 1949). Ο Lacan (σε συνέχεια της θεωρίας του «Ναρκισσισμού» του Sigmund Freud το 1914) επιδιώκει να αναπτύξει το αδόμητο στάδιο της μεταβίβασης του αυτερωτικού ενδιαφέροντος του υποκειμένου προς το κατακερματισμένο σώμα, ενόρμηση που προκαλείται από την αντίδραση του υποκειμένου απέναντι στην αμφισβήτηση του ολόκληρου εαυτού (Foster, 2004). Η διατάραξη της ψευδαίσθησης της ολότητας, που πραγματοποιείται μέσω της παρουσίας του ειδώλου, καθιστά το άτομο εκτεθειμένο απέναντι στην απειλή της έλλειψης ελέγχου προς τον εαυτό του, και γεννάει πολλαπλές μορφές επιθετικότητας απέναντι στο «Άλλο». Ο Foster επισημαίνει ότι η αμφισβήτηση των αντιλήψεων γύρω από το σώμα όπως συντελείται από τον Lacan, και ο κίνδυνος που αναδύει η διάρρηξη της ολότητας, δεν μπορεί να μελετηθεί ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η λακανική θεωρία αναπτύχθηκε σε μία περίοδο

1.

Ο τίτλος του κεφαλαίου διαθέτει αναφορά στο ομώνυμο βιβλίο «Organs without bodies (Όργανα χωρίς σώμα)» του Slavoj Zizek (2012), το οποίο, μεταξύ άλλων, θα αναφερθεί το παρών κεφάλαιο.

περιρρέουσας καταστολής (Foster, 2004).

Το κατοπτρικό είδωλο αποτελεί την απεικόνιση μέρους του εαυτού, και την ίδια στιγμή συναντάται αποσπασμένο από το σώμα σε απόσταση, δεν ανήκει οργανικά στο σώμα, και είναι ένα ον που γεννιέται αδιάκοπα, «δεν βρίσκεται στο κάτοπτρο όπως εκτός τόπου, αλλά όπως εντός ενός υποκειμένου» (Agamben, 2006: 89). Το είδωλο για τον Agamben δεν μπορεί να νοηθεί ως ένα ον που διαθέτει σώμα αλλά ούτε ως ουσία, νοείται μόνο ως ένα τυχαίο γεγονός, με αποτέλεσμα να μην προσδιορίζεται ως ομοιογενές, με την κίνησή του να είναι αλληλένδετη με εκείνη του υποκειμένου που το κοιτάζει αλλά και το γεννά. Δεν πρόκειται λοιπόν για μία μετρήσιμη ποσότητα, με τις διαστάσεις του να γίνονται αντιληπτές αποκλειστικά ως «είδος, τρόποι ύπαρξης και έξεις, προδιαθέσεις (*habitus*)» (Agamben, 2006: 91).

Ο όρος «είδος» μπορεί να ερμηνευτεί ως:

«εμφάνιση, εξωτερική όψη, σχήμα, είδωλο»
(Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, 2013)

Το είδος αφορά οτιδήποτε μπορεί να ειπωθεί, και την ίδια στιγμή εκείνο που επιχειρεί να αποκτήσει μία ουσία και μία διαφορά. Ο μύθος του Νάρκισσου, ο οποίος ερωτεύτηκε το είδωλό του, μπορεί να αποτελέσει την αφορμή της συνειδητοποίησης του υποκειμένου ότι το «είδος» του έχει αποσπαστεί από το σώμα του και δεν του ανήκει.

«Ειδικό είναι το ον, η ουσία του οποίου ταυτίζεται με την θέασή του, με την προσφορά του στο βλέμμα, με την ευειδιά του, με το είδος του»

(Agamben, 2006: 92)

Κατά την εμπειρία όπου το υποκείμενο κοιτάζει το σώμα του, ή τμήμα του σώματός του στον καθρέφτη, ο Zizek (2004) περιγράφει ότι τα μέρη του σώματος που δεν περιλαμβάνονται στην αντανάκλαση του ειδώλου μπορούν να νοηθούν ως «μικρό αντικείμενο α». Το «μικρό αντικείμενο α» (2011) στην θεωρία του Lacan συντελεί την σχηματική μεταφορά της σχέσης που αναπτύσσει το βρέφος με το «άλλο», μέσω της ενορχήστρωσης των ανοίκειων σε αυτό ερεθισμάτων, με το σχήμα αυτό να είναι αλληλένδετο με την επιθυμία. Στην κατάσταση της θέαση του εαυτού από μία παρατήρηση εξωτερικού τύπου, το βλέμμα γίνεται αντιληπτό ως εξωτερικό αντικείμενο, ένα αντικείμενο που δεν ανήκει στο σώμα αλλά βρίσκεται σε κάποιον παρα-

πληρωματικό τόπο. Το βρέφος οικειοποιείται το παραπάνω σχήμα στην προσπάθειά του να συγκροτήσει έναν ενοποιημένο εαυτό, έναντι των εξωτερικών και ακατανόητων για εκείνο ερεθισμάτων στα οποία εκτίθεται (Neill, 2011). Ο Zizek εξηγεί τις παραπάνω σχέσεις μεταξύ άλλων μέσα από το παράδειγμα του οδηγού ενός αυτοκινήτου, ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι η συνοδηγός του βρίσκεται δίπλα του, μέσα στο αυτοκίνητο, ενώ την ίδια στιγμή τον καλεί στο τηλέφωνο. Επιπρόσθετα, αναφέρει το παράδειγμα του «*Les Bijoux indiscrets* (Τα αδιάκριτα κοσμήματα)» του Denis Diderot (1748), με σκοπό να σκιαγραφήσει τον «τρόπο που το ανδρικό βλέμμα προσπαθεί να αντιμετωπίσει την θεμελιώδη υστερικότητα (ψέμα, έλλειψη σταθερής θέσης)» (Zizek, 2004: 152) του γυναικείου λόγου. Ο γυναικείος χαρακτήρας αποδίδεται εδώ μέσα από δύο φωνές: μέσω της φωνής της δόλιας και αναληθούς ψυχής, που εκφράζεται με εργαλείο το στόμα, και μέσω της ειλικρινούς και μονότονης φωνής του μπιζού της ηρωίδας, ως μικρό αντικείμενο α (Zizek, 2004). Κατά τον στοχαστή η τέχνη, σε αντίθεση με την επιστήμη, διατηρεί τον δεσμό της με την βιωμένη πραγματικότητα, απομονώνοντας ορισμένα σημεία του ενδιαφέροντός της, τα οποία μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως αντικείμενα (Zizek, 2004). Στο Κεφάλαιο «*Art: the talking heads*» του «*Organs without Bodies*» (2004), παρατίθενται μία σειρά από ταινίες, με την βοήθεια της ανάλυσης των οποίων ο στοχαστής οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η κάμερα και το μάτι αποτελούν μερικά αντικείμενα α, ως όργανα χωρίς σώμα, που μπορούν να αναλυθούν με την χρήση εργαλείων όπως είναι η τομή, η αποκοπή και ο πολλαπλασιασμός. Σε συνέχεια της παραπάνω ανάλυσης, δίνεται έμφαση στην υποκειμενικότητα του κινηματογραφικού βλέματος, και σημειώνεται ότι οι μορφές και τα νοήματα των σωμάτων διαμορφώνονται από τον θεατή και όχι από τον δημιουργό, αλλά έχουν ενορχηστρωθεί από την κάμερα. Η κινηματογραφική απεικόνιση κατευθύνεται και σκιαγραφείται από την διάταξη και την προοπτική των πλάνων, με αποτέλεσμα το μάτι και η κάμερα να αποτελούν μικρά αντικείμενα α. Το μάτι λοιπόν παρουσιάζεται από τον Zizek σαν το «όργανο χωρίς σώμα», και το βλέμμα μπορεί να προσδιοριστεί «(...) ως αντικείμενο απαλλαγμένο από τις χορδές που το ενώνουν με ένα συγκεκριμένο υποκείμενο» (Zizek, 2004: 137).

Η Julia Kristeva (1982) στο «*Approaching Abjection*» θεωρεί το *abject*¹ (αποκείμενο) ως οιονεί «αντικείμενο», που όμως δεν

¹.

Η έννοια του «αποκειμένου» θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω.

μπορεί να τοποθετηθεί σε κάποια υπάρχουσα κατηγορία ταξινόμησης αντικειμένων. Η στοχάστρια αρνείται να χαρακτηρίσει το αποκείμενο ως «μικρό αντικείμενο α», αρνείται δηλαδή να το συνδέσει με την επιθυμία, και εντοπίζει ανάμεσα στο αποκείμενο και το αντικείμενο, την ομοιότητα του διαχωρισμού τους από το υποκείμενο. Σημειώνει ωστόσο ότι σε αντίθεση με το αντικείμενο, το αποκείμενο «ως εκπίπτων αντικείμενο, είναι αυτό που αποκλείεται ριζικά, και με οδηγεί σε εκείνο το σημείο όπου το νόημα καταστρέφεται» (Kristeva, 1982: 126).

Η πρακτική ανάλυσης του βιωμένου εαυτού ως παραβιασμένης ενότητας, αναδύει έναν διάλογο γύρω από τα όρια των μερών του κατακερματισμένου σώματος. Η θεωρητικός του θεάτρου Anna McMullan (2010) εισάγει μία προβληματική διερεύνησης την θεατρικής αναπαράστασης του σώματος σε μέρη, με πρωταρχικό γνώμονα την συζήτηση γύρω από τα όρια και το δίπολο του σώματος ως βιωμένο ή αναπαριστώμενο. Τα όρια ανάμεσα στο κατακερματισμένο σώμα και το περιβάλλον του καθίστανται ασαφή, με το περίγραμμα του σώματος να βρίσκεται υπό διαρκή διαπραγματεύση, με αποτέλεσμα το σώμα να μετατρέπεται σε ένα «σύμπλεγμα άκρων και οργάνων» (Anderton, 2013: 42), συγκροτούμενο από αποσπώμενα μέλη, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν, σύμφωνα με τον μελετητή του Beckett Joseph Anderton (2013) ως μέλη μηχανής. Τα έργα του Beckett αποτελούν χαρακτηριστικά παράδειγματα έργων που αποκαλύπτουν κατακερματισμένα σώματα πάνω στην σκηνή, καθώς σε αυτά η απουσία της ολότητας γίνεται αντιληπτή άλλοτε μέσω της παρουσίας του σώματος ως σώμα με ελλείποντα μέλη, και άλλοτε ως μεμονωμένα μέλη που βρίσκονται αυτόνομα στον σκηνικό χώρο¹. Αντανακλώντας την μετα-ανθρώπινη μεταπολεμική Ευρώπη, το μπεκετιανό σώμα «θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν παρουσιάζεται σχεδόν ποτέ στο σύνολό του, μόνο αποσπασματικά» (Chabert, 1982: 23).

Ο Pierre Chabert (1982) σημειώνει ότι το θεατρικό σώμα μορφοποιείται και νοηματοδοτείται ακολουθώντας την πλοκή ώστε να εξυπηρετήσει το δράμα. Αναφέρει ωστόσο το μερικό μπεκετιανό σώμα ως ένα σώμα που διαρρηγνύεται και αμφισβητείται, άλλοτε ακίνητο και άλλοτε εν κινήσει. Το ίδιο το σώμα του Beckett

1. Ενδεικτικά, στο «Happy days» (1961) εμφανίζεται η Winnie με το σώμα της θαμμένο μέχρι την μέση σε συντρίμια, στο «That time» (1969) εμφανίζεται ένα ασώματο κεφάλι και στο «Not I» (1972) διαφαίνεται αποκλειστικά ένα στόμα. Στο «Endgame» (1957) βλέπουμε δύο ηλικιωμένους ανθρώπους βυθισμένους σε δύο κάδους απορριμμάτων (βλ Παράρτημα).

αποτελεί την κύρια καλλιτεχνική ουσία της θεατρικής πράξης, και κατέχει ισότιμη σημασιολογική βαρύτητα με τον χώρο, το φως, τον λόγο, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Το υπαρξιακό φάσμα στο οποίο μπορούν να καταταχθούν τα δυσλειτουργικά μπεκετιανά σώματα βρίσκεται ανάμεσα στο ανθρώπινο και το μη-ανθρώπινο, και σε απόσταση από τον «ανθρωποκεντρικό ουμανισμό» (McMullan, 2008: 2). Πρόκειται για την αναπαράσταση σωμάτων που μπορούν να νοηματοδοτηθούν ως υποκείμενα (άνθρωπος, ζώο, το φυτό) είτε ως αντικείμενα. Μέσα από την αμφισβήτηση της εικόνας προκύπτει και η αμφισβήτηση του νοήματος, με το μπεκετιανό σώμα να φέρει τα βιοπολιτικά και κανονιστικά απομεινάρια του Ολοκαυτώματος, αντανακλώντας την μεταπολεμική τέχνη, τον μεταπολεμικό άνθρωπο και το ασταθές κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται [EIKONA 5].



EIKONA 5 | Η Winnie, η κεντρική ηρωίδα του έργου «Happy days», βρίσκεται θαμμένη μέσα σε συντρίμια (η απεικονιζόμενη παράσταση ανέβηκε το 1979 στο «New Vic» του Bristol). (Το έργο γράφτηκε το 1961) Beckett, S.

Κεφάλαιο 2 | Συμπληρώματα.

Ενάντια στην διπολική δυτική θεώρηση των εννοιών και των πραγμάτων, η αποδόμηση όπως ορίζεται από τον Derrida (1984), αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα και την πολυσημαντότητα της δομής. Πρόκειται για έννοια που συντάσσεται μέσα από συστήματα αντιθέσεων, συνθέτοντας τον εννοιολογικό και νοηματικό χάρτη ανάγνωσης της δομής στην οποία απευθύνεται. Δεν αφορά την κατάργηση ή την διάλυση μιας ουσίας αλλά την αμφισβήτηση των ενοποιητικών συνδέσμων της, με τις έννοιες να συνυπάρχουν με το αναπόσπαστο κομμάτι των αντιθέτων τους. Το ένα μέλος του αντιθετικού ζεύγους είναι αυτό που κυριαρχεί, και το δεύτερο λαμβάνεται υπόψη ως εκείνο που έχει προκύψει από την ύπαρξη του κυρίαρχου μέρους (Κακολύρης, 2008).

Με βάση την παραπάνω ανάλυση, οι διαφορετικές συνθετικές ουσίες ενός σώματος που αποτελεί συναρμογή αποσπασμάτων, άλλων σωμάτων ή σωμάτων και αντικειμένων, σχηματίζουν συστήματα διαφορών, με τους επιμέρους συνθετικούς όρους του να καθίστανται απαραίτητοι προς τον σχηματισμό της ταυτότητας και της νοηματοδότησής του. Στο παράδειγμα της εφαρμογής της αποδομητικής θεωρίας σε ένα κείμενο, το νόημα του κειμένου δεν «*συμπίπτει πάντα με τις δηλωμένες προθέσεις του*» (Κακολύρης, 2008: 234), την στιγμή που στο εσωτερικό του μπορούν να διακριθούν υπονομευτικές προς τον κυρίαρχο όρο «*αντι-δυνάμεις*» (Κακολύρης, 2008: 234). Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι αντιλαμβανόμαστε ως την διαφορά του αποσπασματικού σώματος το μέρος του σώματος που απουσιάζει, καθώς η ύπαρξη του φανερού τμήματός του προϋποθέτει την οιονεί ύπαρξη του αρνητικού του μέρους, αλλά ως διαφορά μπορούν ακόμα να γίνουν αντιληπτά τα βοηθητικά μέρη που προστίθενται στο μερικό σώμα. Ο Derrida ισχυρίζεται ότι τα όρια ανάμεσα στους αντιθετικούς όρους ενός ζεύγους είναι αμφισβητήσιμα, με την παρουσία του ενός να αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της παρουσίας του άλλου, και το νόημα να δομείται πλέον από την συνύπαρξη των δύο όρων.

Σε σχέση με το ζήτημα του θεατρικού χώρου, προκύπτει ότι μια παράσταση που συγκροτείται από ένα σύστημα διαφορών, είναι δυνατόν να εσωκλείει στην ουσία της πολυσημαντα προστιθέμενα σώματα. Τα σώματα αυτά μπορούν να αποκαλύψουν μία νέα νοηματοδότηση, οργανωμένα από τις διακριτές διαφορές τους, όπου τα αντιθετικά ζεύγη δεν αλληλοαναιρούνται αλλά αλλη-

λοσυμπληρώνονται. Το «Elenit» αποτελεί ένα θέαμα στο οποίο οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα υποκείμενα και τα αντικείμενα είναι εκείνες που παράγουν και δομούν την θεατρική δράση, και όχι η σκηνική απόδοση μιας προκαθορισμένης σεναριακής κατεύθυνσης, από τους ερμηνευτές και τις ερμηνεύτριες:

«(...) Η θεατρική δράση προκύπτει πολλές φορές μέσα από τους συσχετισμούς των ηθοποιών και των σκηνικών και όχι τόσο από κάποιο οργανωμένο σενάριο. Οι περισσότερες σκηνές προκύπτουν μέσα στη διάρκεια της πρόβας. (...)»

(Λασκαρίδης, 2023)

Στο δελτίου τύπου της παράστασης, ο δραματουργός σημειώνει ότι «*δράστες είναι όλα τα πράγματα. Τα φώτα, οι ερμηνευτές, τα αντικείμενα, τα κοστούμια, οι ήχοι*» (Μιστριώτης, 2019). Σε ένα περιβάλλον όπου ο θεατρικός χώρος, οι ήχοι και τα σώματα συμμετέχουν ισότιμα στην δράση, το θεατρικό σώμα αποτελείται από το σώμα κάθε ερμηνευτή ή ερμηνεύτριας καθώς και από τον βοηθητικό εξοπλισμό που φέρει από γραφής (για παράδειγμα το ρολό από σελοφάν που φέρει η Dorothy), είτε από τον εξοπλισμό που προστίθεται κατά την διάρκεια της παράστασης (περούκες, ρούχα κ.α.), αλλά και την ανταλλαγή σωμάτων ή αντικειμένων. Με βάση τα παραπάνω, κατά την διάρκεια της δράσης, στο οργανικό σώμα κάθε χαρακτήρα προστίθενται αντικείμενα που βρίσκονται τοποθετημένα στον χώρο (όπως το ποτήρι με το νερό), μέλη σωμάτων άλλων ηθοποιών (για παράδειγμα ένα τεχνητό ανθρώπινο πόδι της Κυρίας) είτε τα ίδια τα σώματα των υπόλοιπων ηθοποιών. Ο κάθε χαρακτήρας επιτελεί συνήθως μία επαναλαμβανόμενη δράση υποστηριζόμενη από ένα ή περισσότερα αντικείμενα: όπως αναφέρθηκε πρωτίτερα η Dorothy κρατάει ένα σάκο από σελοφάν πάνω στον οποίο λιποθυμεί σε κρίσεις ναρκοληψίας, μία νάνος κραδαίνει ένα όπλο απειλώντας συνεχώς να το χρησιμοποιήσει, η γυναίκα με το μουστάκι κρατάει ένα ταψί πασχίζοντας να βρει την ευκαιρία να το μαγειρέψει, η θηλυκή γκουβερνάντα συλλέγει αποκομμένα μέρη από τον χώρο είτε από τα υπόλοιπα σώματα σε ένα καρότσι του σουπερ μάρκετ, κ.α.

Κατά την διάρκεια της θέασης ενός αναπαριστούμενου μερικού σώματος στην θεατρική σκηνή τα αντικείμενα, ο χώρος της σκηνής και τα υποκείμενα που πλαισιώνουν την δράση μπορούν μελετηθούν ως «Συμπληρώματα», με τα συμπληρώματα αυτά να είναι δυνατόν να γίνουν διακριτά και να σκιαγραφηθούν με την βοήθεια των εννοιών της «Πρόσθεσης» και των «Βοηθών».

2.1. ΠΡΟΣΘΕΣΗ

Τα οργανικά σώματα των ερμηνευτών συναρτῆσει τον ανόργανων συμπληρωμάτων σώματος, είτε των σωματικών μερών άλλων υποκειμένων που συμβάλλουν στην συνολική απεικόνιση του ἥρωα ἢ της ηρωίδας, ερμηνεύονται στο παρόν δοκίμιο υπό μία αποδομητική ανάγνωση, και αποτελούν αποτέλεσμα «Πρόσθεσης». Ως εκ τούτου, τα συμπληρώματα αποτελούν την διαφορά στην συνολική απεικόνιση των σωμάτων αλλά και αντίστροφα, καθώς δεν μπορεί να γίνει διακριτό αν το οργανικό σώμα του ερμηνευτή ἢ τα προσθετικά μέρη είναι εκείνα που μορφοποιούν την ταυτότητα του κάθε ἥρωα και της κάθε ηρωίδας. Στο βιβλίο *«Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism»* ἡ Yoshiki Tajiri (2007) τονίζει την ετερότητα που διαφαίνεται μέσα από την «Πρόσθεση» στην κριτική και την αποδομητική σκέψη, καθώς παρατηρείται ἡ διάρρηξη του καθαρού εαυτού ἔναντι της εισαγωγῆς του μιαιού ἄλλου, ὅπου στην Πρόσθεση εντοπίζονται οἱ ἔννοιες της ταυτότητας, της διαφοράς και της διατάραξης των δυαδικῶν σχέσεων: ἄνδρας- γυναίκα, νους- σώμα, ὁμορφο-άσχημο, θάνατος-ζωή, ἀλήθεια- ψέμα, κ.α. (Tajiri, 2007: 1).

Ο Derrida (1978) στο *«The Truth in Painting»* δίνει ιδιαίτερη ἔμφαση στον ὄρο «*πάρεργον*», ἔννοια που σημαίνει:

«απασχόληση ἐπουσιώδους σημασίας»

(Λεξικό της Κοινῆς Νεοελληνικῆς, 2013)

Ο στοχαστής αποσκοπεῖ στο να ἀναδείξει την διαλεκτική που ἀναδύεται ἀνάμεσα στο ὄριο και το πλαίσιο ενός πίνακα, με το «*πάρεργον*», ἀκριβῶς ὅπως το πλαίσιο, να ἀποτελεῖ συμπλήρωμα που βρίσκεται μέσα ἢ ἔξω ἀπὸ το ἔργο, είτε ως ἴχνος είτε ως ἀπουσία.

«Ἐνα πάρεργον ἐρχεται ἐνάντια, δίπλα, και ἐκτός ἀπὸ το ἔργο, (...) ἀγγίζει και συνεργάζεται ἐντὸς της διαδικασίας, ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο ἐξωτερικό. Οὔτε ἀπλά ἔξω οὔτε ἀπλά μέσα.»

(Derrida, 1978: 54)

Επιπλέον, τον ὄρο «*πάρεργον*» οικειοποιεῖται ο Immanuel Kant (1987) στο *«Critique of Judgment»*, σημειώνοντας ὅτι το στολίδι ενός καλλιτεχνικοῦ ἔργου ἀποτελεῖ στοιχεῖο που δεν ἐντάσσεται στην ἐγγενῆ οὐσία του, ἀλλά ἀποτελεῖ *«(...) μια ἐξωτερική προσθήκη»* (Kant, 1987: 72). Ο Kant θεωρεῖ ὅτι τα ὄρια ενός πίνακα ἀποτελοῦν και ἐκεῖνα ἕνα συμπληρωματικό στοιχεῖο, και ἰσχυρίζεται ὅτι το πλαίσιο

ἀναφέρεται ἀλλοτε στον πίνακα και ἀλλοτε στον εαυτό του. Για τον Derrida το πλαίσιο ἀναφέρεται στον πίνακα, στον τοῖχο και στον εαυτό του, ἐφόσον στην περίπτωση που θεωροῦμε ως βασικό σημείο παρατήρησης τον τοῖχο, το πλαίσιο εἶναι τμήμα του πίνακα, ἐνῶ αν λάβουμε ὑπόψη σαν σημείο ἀναφοράς τον πίνακα, τότε το πλαίσιο ἀνήκει στον τοῖχο. Ἡ Tajiri σημειώνει ὅτι το *«πάρεργον, συμπλήρωμα και πρόσθεση»* ἀποτελοῦν ἔννοιες ἀλληλένδετες, την στιγμή που βρίσκονται *«(...) μέσα και ἔξω (...)»* (Tajiri, 2007: 3).

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ὅτι το προσθετικό σώμα συντελεῖται ἀπὸ μέρη τα ὁποῖα εἰσχωροῦν το ἕνα στο ἄλλο χωρῖς να μποροῦν να ἱεραρχηθοῦν στην οὐσία τους, παρά μόνο σε δεδομένες συνθήκες ὅπου κάποιο μέρος ἀποκτᾶ ἐξέχουσα βαρύτητα για να ἐξυπηρετῆσει μια δεδομένη δράση. Οποιοδήποτε μέρος σώματος ἐμπεριέχεται στο συνθετικό σώματα του ἥρωα ἢ της ηρωίδας την ἐκάστοτε στιγμή, μπορεί να θεωρηθεῖ ως προσθετικό, ως συμπλήρωμα του ὑπόλοιπου σώματος.

2.2. ΒΟΗΘΟΙ.

Ανάμεσα στις κεντρικές μορφές που συντελοῦν στην διεξαγωγή της δράσης του «Elenit» μποροῦν να διακριθοῦν ερμηνευτές ἢ ερμηνεύτριες που φέρουν μία μαύρη ἐνδυμασία, με το κεφάλι τους να εἶναι τυλιγμένο με μαύρο ὑφάσμα. Οἱ χαρακτήρες αυτοῖ για τις ἀνάγκες του δοκίμιου θα ἀποκαλοῦνται «Σκιές». Οἱ Σκιές βρίσκονται σε ἡμιφωτισμένα σημεία της σκηνῆς ὥστε να μην γίνονται εὐκόλα ἀντιληπτές ἀπὸ τις θεάτριες και τους θεατές, και παρεῖσφρουν ἀνάμεσα στις κύριες φιγούρες, με σκοπό να τις ἐξυπηρετήσουν. Ορισμένες ἀπὸ τις μεταβολές του σώματος της κεντρικῆς ηρωίδας, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, συντελοῦνται μέσω βοηθητικῶν προστιθέμενων και ἀφαιρούμενων συμπληρωμάτων. Οἱ ἐναλλαγές τοποθέτησης και ἀπομάκρυνσης ὀρισμένων συμπληρωμάτων στο μεταβαλλόμενο σώμα της Κυρίας, πραγματοποιοῦνται με την βοήθεια των Σκιῶν, με ἀποτέλεσμα οἱ Σκιές να μποροῦν να θεωρηθοῦν βοηθοῖ του σώματος της κεντρικῆς ηρωίδας.

Στο πρώτο μέρος της παράστασης, ἡ Κυρία μετακινεῖται κατὰ μήκος της σκηνῆς ἐνῶ παράλληλα καπνίζει, με ἀποτέλεσμα πίσω ἀπὸ το σώμα της να ἀναδύεται ἕνα μεγάλο σύννεφο καπνοῦ που την ἀκολουθεῖ στις διαδρομές της. Μετὰ ἀπὸ μία στροφή που πραγματοποιεῖ γύρω ἀπὸ τον εαυτό της, ἀποκαλύπτεται ὅτι ο καπνός ἐξέρχεται ἀπὸ μία συσκευή την ὁποῖα ὑποβαστάζει μία Σκιά, και ἐνῶ ἡ Κυρία σκοντάφτει πάνω στην Σκιά, διαπληκτίζεται

ενοχλημένη μαζί της και την διώχνει από την σκηνή, με αποτέλεσμα ο καπνός να σταματήσει να υπάρχει.

Αργότερα, η Κυρία κατευθύνεται προς τον ψύκτη ώστε να πιει νερό, και όταν χτυπάει το τηλέφωνο εκείνη το σηκώνει, πετώντας με απαξίωση το ποτήρι που μόλις χρησιμοποίησε προς το δάπεδο. Μία Σκιά εμφανίζεται στιγμιαία, και αφού μαζέψει το ποτήρι στον αέρα, εξαφανίζεται ξανά πίσω από τον ψύκτη.

Αρκετά αργότερα η Κυρία μονομαχεί με την Σαύρα, και από το σώμα της αναδύονται βοηθητικά μέλη, τα οποία αποσκοπούν στο να εξυπηρετήσουν την ηρωίδα κατά την διεξαγωγή της μονομαχίας (βλ. παρακάτω). Τα βοηθητικά αυτά μέλη εξέρχονται και μετακινούνται από το σώμα της, υποβασταζόμενα και εκείνα από μία Σκιά, όπως και οι κινήσεις που πραγματοποιεί παράλληλα η ουρά της Σαύρας [EIKONA 6].

Οι «βοηθοί», όπως ορίζονται από τον Agamben (2006), αποτελούν ημιτελή, άχρονα και ατοπικά πλάσματα που πλαισιώνουν τον ήρωα και αποτελούν συνθετικό τμήμα της ταυτότητάς του. Συναντώνται στην λογοτεχνία ή στο παραμύθι ως ξωτικά, μικρά ή μεγάλα ζώα, νύμφες και νεράιδες, νάνοι και άλλα τέρατα, και συχνά δεν μαθαίνουμε την μοίρα τους στο τέλος της ιστορίας. Ο Agamben οικειοποιείται τον όρο από τα μυθιστορήματα του Franz Kafka, δίνοντας εξέχουσα βαρύτητα στα μη-ανθρώπινα αυτά όντα, που δεν χαίρουν εκτίμησης και σεβασμού, ως σιωπηλοί και αφανείς παρατηρητές της δράσης, σοφοί και χθόνιοι, που φαντάζουν όμως αγγελικοί. Οι αβοήθητοι βοηθοί, με τα εξαιρετικά τους χαρίσματα «*μεταφράζουν την γλώσσα του Θεού στην γλώσσα των ανθρώπων*» (Agamben, 2006: 51), αντιλαμβάνονται τα νεύματα και τα πνεύματα με την εξαιρετική τους όραση, ως κεκαλυμμένοι αγγελιοφόροι, υπό την μορφή ανθρώπινων όντων ή ζώων. Τα όριά της όψης και των δεξιοτήτων τους δεν είναι διακριτά, και μπορούν να χαρακτηριστούν μετέωροι, καθώς βρίσκονται τοποθετημένοι ανάμεσα σε αντιθέσεις. Οι δυσμορφίες και οι παραμορφώσεις στο σώμα τους, πλαισιώνουν την ανάγωση συμπεριφορά τους, και τους ασυγκράτητους τρόπους τους, μέσα από έντονες χειρονομίες και ορισμένες φορές μέσω ενός ανέκφραστου προσώπου.

«(...) ένα ανολοκλήρωτο νεύμα μιας δυνατότητας, μία απρόσμενη χάρη, μία κάποια μαθηματική μεγαλαυχία στις κρίσεις και στο γούστο, μία αιθέρια και ανάλαφρη επιδεξιότητα των μελών και των λέξεων, μαρτυρά ότι ανήκουν σε έναν παραπληρωματικό κόσμο, υπαινίσσεται μία χαμένη ιθαγένεια ή ένα απαραβίαστο αλλαχού. Υπό αυτήν την έννοια μία βοήθεια μας την έχουν

παράσχει, ακόμη και αν δεν κατορθώνουμε να πούμε ποια.»
(Agamben, 2006: 47)

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι οι Σκιές, ως βοηθητικά πλάσματα, γίνονται αντιληπτές ως συνθετικά μέρη του σώματος της κεντρικής ηρωίδας. Κατά τον Agamben, ως βοηθοί μπορούν να θεωρηθούν υποκειμένα, ή αντικείμενα που φαντάζουν να μην έχουν καμία χρήση, δείχνουν ασήμαντα αλλά καθίστανται απαραίτητα για τον κεντρικό ήρωα (Agamben, 2006). Οι βοηθοί αποτελούν συμπλήρωμα του ήρωα και εμπεριέχονται στην ουσία του, καθώς η θέση των ημιτελών αυτών πλασμάτων πλάι στον ήρωα προϋποθέτει την ύπαρξή τους, την ίδια στιγμή που οι ήρωες αδυνατούν να φέρουν την ιδιότητά τους, και να εκπληρώσουν τα κατορθώματά του, χωρίς την ύπαρξη των βοηθών τους, μπορούμε λοιπόν ενδεχομένως να συμπεράνουμε ότι οι βοηθοί συντελούν την διαφορά του ήρωα.



ΕΙΚΟΝΑ 6 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ΕΛΕΝΙΤ»
Η μονομαχία της Κυρίας με την Σαύρα. Στο βάθος διαφαίνεται η Σκιά.

| ΤΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΜΕΝΟ ΣΩΜΑ:

ΟΙ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ

ΤΗΣ «ΚΥΡΙΑΣ» |

Στον απόηχο της ανάλυσης που προηγήθηκε, σημειώνεται ότι τα θραύσματα που συντελούν το κατακερματισμένο σώμα, το οποίο συγκροτήθηκε ως μία συναρμογή Συμπληρωμάτων, είναι δυνατόν να σκιαγραφηθούν όχι ως απομονωμένα και ολοκληρωτικά ανεξάρτητα μεταξύ τους μέλη, αλλά ως μέρη που συντηρούν το ίχνος σύνδεσής τους με το περιβάλλον από όπου προήλθαν και ταυτόχρονα γίνονται αντιληπτά ως τμήματα του σώματος στο οποίο αγκιστρώθηκαν, μέσα σε μία εναλλαγή παρουσίας και εξαφάνισης. Στις ενότητες που ακολουθούν, πρόκειται να πραγματοποιηθεί μία σκιαγράφηση του κατακερματισμένου σώματος ως προς την δυνατότητα σταθερότητας και αλλαγής του, συναρτήσει της τοποθέτησης ή της αφαίρεσης των προσθετικών του μερών. Ως προσθετικά μέρη μπορούν να θεωρηθούν είτε ξένα μέρη, προερχόμενα από εξωτερικά περιβάλλοντα, που έχουν παρεισφρήσει στην ενότητα του σώματος, είτε μέρη σώματος που υφίστανται διαστρεβλώσεις ή άλλου τύπου παραμορφωτικές πρακτικές. Το κατακερματισμένο σώμα πρόκειται να εξεταστεί ως μία πλαστική και σημασιολογικά μεταβαλλόμενη δομή που ευνοεί στην παραγωγή μεταβαλλόμενων νοημάτων. Εγείρεται έτσι το ενδιαφέρον της διερεύνησης των καταγωγικών του συνδέσεων, οι οποίες μπορούν να οδηγήσουν με την σειρά τους στην σκιαγράφηση της νέας σωματικής του ταυτότητάς.

**Κεφάλαιο 3 | Το Πλάσμα ως δημιούργημα
συναρμογής μερών.**

Το «Elenit» εμφανίζει εξαιρετική δυσκολία ταξινόμησης σε κάποια ήδη υπάρχουσα κατηγορία θεαμάτων:

«Η παράσταση παρουσιάζει ανοιχτά νοήματα, μεταβάλλεται και πλάθεται στις πρόβες και μπορώ να πω ότι θα συνεχίσει να πλάθεται όσο παίζεται. (...)»

(Λασκαρίδης, 2023)

Η λέξη «πλάσμα» προέρχεται από το ρήμα «πλάσσω» και σημαίνει:

1. κάθε έμψυχο δημιουργήμα της φύσης.
2. επινόημα (...)

(Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, 2013)

Το «πλάσμα» ως έννοια αποδίδεται σε διφορούμενες υποκειμενικότητες που συναντώνται στην μυθοπλασία, την λογοτεχνία και την καθημερινή ζωή, ενώ χρησιμοποιείται ευρέως για να αποδοθεί μέσω αυτού το μη-ανθρώπινο. Πρόκειται για ένα ον που δημιουργήθηκε και σχηματίστηκε, με την ύπαρξή του να μην μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα του ίχνους της ύπαρξης του δημιουργού του. Αναφέρεται στο παρελθόν της δημιουργίας του, αλλά αναφέρεται ταυτόχρονα και σε μία ενδεχόμενη υπόσχεση μελλοντικής του δημιουργίας.

Ο όρος «πλάσμα» χρησιμοποιήθηκε εκτενώς προς τους ήρωες και τις ηρωίδες που συναντώνται στα έργα του Beckett¹, από τον ίδιο ή από μελετητές του, με τους χαρακτήρες αυτούς να αποτελούν δημιουργήματα που σχηματίστηκαν μέσα από την διαδικασία της επαφής τους με άλλα έμβια όντα, αντικείμενα είτε συγκυρίες που προηγήθηκαν της πλοκής. Η αισθητική, βιοπολιτική και ουμανιστική απόδοση των μπεκετιανών Πλασμάτων στην σκηνή αποτελεί έναν «ευέλκτο φακό» (Anderton, 2013: 8) διαπραγμάτευσης κοινωνικών και ταξικών ζητημάτων, ως αποτέλεσμα της κατάληξης του ανθρώπου μετά το Ολοκαύτωμα. Ο Anderton ισχυρίζεται ότι το μπεκετιανό Πλάσμα στερείται σαφούς ορισμού και αποτελεί «μια παρέκκλιση ή μία γκροτέσκα φιγούρα (...) κινεί την περιφρόνηση και εγείρει την συμπάθεια» (Anderton, 2013: 8). Η Julia Reinhard Lupton (2000) στο δοκίμιο «Creature Caliban» προσεγγίζει το Πλάσμα μέσα από το παράδειγμα του «Caliban», ήρωα που συναντάται στην «Τρικυμία» του William Shakespeare (1611), ως ο άξεστος και δύστροπος υπηρέτης του εξόριστου βασιλιά Πρόσπερου και της κόρης του Μιράντας. Ως Πλάσμα για την Lupton αποδίδεται ένα αφύσικο, παρεκκλίνων ον που συγγενεύει με το τέρας, ένα «(...) ατελές δημιουργήμα (...) ενεργητικά παθητικό ή, καλύτερα παθιασμένο, δι-αρκώς δημιουργημένος, υπόκειται σε μεταμόρφωση (...)» (Lupton, 2012: 1). Ο Eric Santner (2006), στο βιβλίο του «On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald», σημειώνει ότι το πλάσμα έχει επηρεαστεί

από τα υπολείμματα του ειδισμού της δεκαετίας του 1970, και παραθέτει την ζωή του Πλάσματος συναρτήσεως της σχέσης του ανθρώπου με το ζώο, μέσω των ομοιοτήτων και των διαφορών τους.

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι το Πλάσμα αποτελεί ένα ανολοκλήρωτο ον, που η τάση του προς ολοκλήρωση το κινεί σε μία εσαεί διαδικασία δημιουργίας. Ο δραματοουργός αναφέρει στο δελτίου τύπου που εκδόθηκε για το «Elenit» το 2019 ότι «το έργο είναι όχι εικονογράφηση μιας ιδέας αλλά ένας ζωντανός οργανισμός.» (Μιστριώτης, 2019). Κατά την κατασκευή κάθε χαρακτήρα, ο δημιουργός του δίνει ιδιαίτερη σημασία στα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τις δεξιότητες του οργανικού σώματος του εκάστοτε ερμηνευτή ή της εκάστοτε ερμηνεύτριας, ενώ στην συνέχεια πραγματοποιούνται πειραματικές εναλλαγές πρόσθεσης και αφαίρεσης ρούχων και εξαρτημάτων:

«Η διαδικασία δημιουργίας κάθε χαρακτήρα έχει ως αφετηρία το υλικό του κάθε ερμηνευτή. (...) Δεν πλάθω τα όντα αυτά με την πρόθεση να είναι αποσπασματικά, αν αυτό συμβεί, αυτό γίνεται μοιραία, ως αποτέλεσμα των πολλαπλών ερεθισμάτων που προκύπτουν κατά την διάρκεια των προβών και των ιδίων των παραστάσεων.»

(Λασκαρίδης, 2023).

Το σώμα της κεντρικής ηρωίδας αποτελεί ένα σύμπλεγμα ετερόκλιτων αναπαραστατικών μερών, τόσο σε επίπεδο οργανικών ενοτήτων όσο και σε επίπεδο νοηματικών συνδέσεων. Παραπέμπει, μεταξύ άλλων, στο ανθρώπινο σώμα του ερμηνευτή, και στην κώμη, και την ενδυμασία της Ισπανίδας πριγκίπισσας που βρίσκεται στο κέντρο του πίνακα «Las Meninas» του Diego Velazquez (1656) [EIKONA 7], [EIKONA 8], [EIKONA 9]. Κατά την διάρκεια της πλοκής, η αναπαρασταση του σώματός της μορφοποιείται σε αλληπάλληλες ιδιοσυγκρασιακές απεικονίσεις, με την βοήθεια μιας σειράς προστιθέμενων και αφαιρούμενων συμπληρωμάτων (αντικειμένων, υποκειμένων, μηχανής κ.α.), το σώμα της δηλαδή εξακολουθεί να δημιουργείται αποτελώντας πεδίο μιας συνεχούς εκμαίευσης νέων σωματικών αναφορών και νοημάτων, μέσω διαδοχικών μεταμορφώσεων, επικαλύψεων και αποκαλύψεων.

1.

Ο όρος «πλάσμα» αναφέρεται 29 φορές στα κύρια ή στα δευτερεύοντα πρόσωπα της πλοκής των έργων του Beckett, προσδιορίζοντας τους βασικούς είτε τους δευτερεύοντες ήρωες, και συναντάται σε έργα όπως τα «Molloy» (1951), «Malone Dies» (1951) ή το «The Unnamable» (1953) (Anderton, 2013).

ΕΙΚΟΝΑ 7 |
(αριστερά)
«Las Meninas».
Velazquez, D.
(1656)



ΕΙΚΟΝΑ 8 |
(κέντρο)
κολάζ
που
δημιουργήθηκε
για την
προώθηση
του
«Elenit».
(2019)



ΕΙΚΟΝΑ 9 |
(δεξιά)
Η «Κυρία»
σε
στιγμιότυπο
από το
«Elenit».



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 | Λεξήματα.

Στο παραπάνω κεφάλαιο διαπιστώθηκε ότι το ασυνεχές σώμα του Πλάσματος αποτελεί ένα σώμα που δημιουργείται μέσα από τις εναλλασσόμενες συνθέσεις που σχηματίζουν τα βοηθητικά συμπληρώματα, και ως εκ τούτου μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολλαπλό και διαρρέον. Σε αυτήν την συνθήκη διαρροής, το δοκίμιο θα επιχειρήσει να διακρίνει τύπους σώματος εκμαιευμένους από παρελθοντικές μυθικές, λογοτεχνικές φιγούρες ή φιγούρες της τέχνης, τεμαχίζοντας το σώμα της Κυρίας όπως αυτό παρουσιάζεται κατά την ροή της δράσης, σε στιγμιότυπα αναπαράστασης. Τα στιγμιότυπα αυτά μπορούν να χαρακτηριστούν «Λεξήματα», και αποτελούν με την σειρά τους εκφάνσεις ημιτελών σωμάτων, που δεν μπορούν να νοηθούν ως σταθερά και συμπαγή σώματα, αλλά διακρίνονται ως σώματα που διαρρέουν και μεταμορφώνονται. Τα Λεξήματα πρόκειται να μελετηθούν όχι ως οργανικές ενότητες αλλά ως μυθοπλασίες σώματος, παρουσιάζοντας την δυνατότητα ανάγνωσης του αποσπάσματος ως μέρος ενός κειμένου, το οποίο οδηγεί σε συνδυαστικές σωματικές σχέσεις του παρελθόντος.

Ο Roland Barthes (2007) αναφέρει ότι οι συνειρμοί αποτελούν έννοιες που απουσιάζουν από τα λεξικά, ενώ οι γραμματικοί κανόνες αναδύουν πολυσχιδή νοήματα μέσα από το κείμενο καθιστώντας το πολυσήμαντο. Στο βιβλίο «S/Z» ο στοχαστής διασπά την νουβέλα «*Sarazine*» του Honore de Balzac (2016) σε επιμέρους τμήματα κειμένου, πλαισιώνοντας τα κειμενικά αυτά αποσπάσματα με σύντομες αφηγήσεις, εκμαιευμένες από τα περιρρέοντα πολιτιστικά και ιστορικά νοήματα των σημαινόντων τους. Η ανάγνωση αποτελεί μία διαδικασία συνυφασμένη με την έννοια της δημιουργίας, ενώ ο αναγνώστης αναζητά ολοένα την παρουσία του, στον κατά τ' άλλα νοηματικά περιφρουρημένο από το συγγραφέα χώρο του κειμένου (Barthes, 2007). Εναντία στην εντεινόμενη απόσταση του κειμενικού δημιουργού από τον παθητικό χρήστη, «*τον ιδιοκτήτη και τον πελάτη*» (Barthes, 2007:14), όπου η ευθύνη του δεύτερου περιορίζεται στην αποδοχή ή την ακύρωσή του έργου μέσω της ερμηνείας, ο Barthes θέτει το ζήτημα της μετατροπής του αναγνώστη από καταναλωτή σε παραγωγό. Σύμφωνα με τον στοχαστή ο αναγνώστης προηγείται του κειμένου, με το υποκείμενο-αναγνώστη να συντίθεται από ποικίλα άλλα κείμενα, ενώ παράλληλα φέρει το χρέος της διάσπασης του κειμένου σε μέρη, και της επανασύνθεσής του.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το κείμενο είναι πληθυντικό, η

ανάγνωσή του οφείλει να είναι και εκείνη πληθυντική, καθώς οφείλει να διεξάγεται κατ' επανάληψη, επαναανοηματοδοτώντας το κείμενο μέσω συνεχών μετατοπίσεων (Barthes, 2007). Ο αναγνώστης πολλαπλασιάζει το κείμενο «*(...) στην διαφορετικότητα και τον πληθυντικό του*» (Barthes, 2007:28) και τοποθετεί την αφήγηση σε έναν παραπληρωματικό χρόνο καθιστώντας την ανάγνωση ως άχρονη και ατοπική.

Τα Λεξήματα ανάγονται σε ξεχωριστές ερμηνείες, και εκμαιεύονται από το σημαίνον και όχι από το σημαινόμενο. Ο κειμενικός αυτός κατακερματισμός παρομοιάζεται από τον Barthes με της απόσπαση ενός νοητού τμήματος του ενιαίου ουρανού από τον οινωσοκόπο, που στοχεύει στο να τον ερμηνεύσει. Στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν, πρόκειται να καταγραφούν και να σκιαγραφηθούν τα Λεξήματα-σωματικά στιγμιότυπα που εντοπίστηκαν στην ροή των διαδοχικών μεταμορφώσεων του σώματος της κεντρικής ηρωίδας του «*Elenit*».

Κεφάλαιο 5 | Το σώμα του Ντανταϊσμού.

Στις μεταβολές που πραγματοποιούνται στο σώμα της Κυρίας, μεταξύ άλλων, μπορούν να αναγνωριστούν αναπαραστάσεις συντιθέμενες από απόλυτα ετερόκλητα θραύσματα, με αποτέλεσμα να συγκροτούνται στιγμιότυπα σώματος μεθοδολογικά συνδεδεμένα με τα μηχανόμορφα κολάζ του Ντανταϊσμού. Οι καλλιτέχνες του Ντανταϊσμού στόχευαν στην απομάγευση του σώματος από τα κοινωνικά και τα ηθικά νοήματα που του είχαν, έως τότε, αποδοθεί και αποσκοπούσαν μέσω της καταστροφής στην εκκίνηση ενός νέου σωματικού διαλόγου.

Στην σκηνή του «Elenit» εμφανίζεται μία μεγάλη Σαύρα, από την οποία τα υπόλοιπα Πλάσματα προσπαθούν, μέσω τεχνασμάτων, να προστατευτούν. Την ίδια στιγμή η Κυρία εισέρχεται στον χώρο της σκηνής αναλαμβάνοντας να μονομαχήσει μαζί της, χρησιμοποιώντας ως αμυντικούς μηχανισμούς σε πρώτο στάδιο το τραγούδι και ορισμένες χορευτικές κινήσεις. Στην συνέχεια, ως εργαλείο αντιμετώπισης του αντίπαλου Πλάσματος, το σώμα της υφίσταται μία σειρά από διαδοχικές σωματικές μεταμορφώσεις, όπου εκκρίνει αρχικά δύο και αργότερα τέσσερα ανθρωπόμορφα πόδια κούκλας. Τα συμπληρωματικά αυτά πόδια χρησιμοποιούνται ως εργαλείο παραγωγής σχημάτων σε μία χορογραφημένη ροή [EIKONA 6]. Αργότερα, ως κίνηση λήξης της μονομαχίας, η ηρωίδα αποσπά από το σώμα της ένα από τα πρόσθετα πόδια, και γελάει εκκωφαντικά. Οι χαρακτήρες αποχωρούν από την σκηνή, αλλά το αποσπασμένο πόδι παραμένει και χρησιμοποιείται ως βοηθητικό συμπληρωματικό αντικείμενο σε μελλοντικές χορογραφίες των Πλασμάτων [EIKONA 10]. Καθ' όλη την διάρκεια της εν λόγω μονομαχίας, οι Σκιές υποβαστούν και κινούν τα πόδια της ηρωίδας, συνεισφέροντας στην εκπόνηση των μεταβολών του σώματός της.

Από την απεικόνιση της συναρμογής αυτής που προκύπτει από το σώμα της ηρωίδας μαζί με τα πρόσθετα τεχνητά μέλη κούκλας, σχηματίζεται μία αναπαράσταση που παραπέμπει σε ένα μηχανόμορφο κολάζ. Τα βέβηλα αυτά αντικείμενα υπήρξαν για δεδομένο χρονικό διάστημα τμήματα του σώματος της Κυρίας, στην συνέχεια αποσπάστηκαν από αυτό και έλαβαν άλλες ιδιότητες στην πλοκή, ενώ ορισμένα επέστρεψαν ξανά πίσω στο σώμα της. Η χρήση του τεχνητού ποδιού μπορεί να ερμηνευθεί ως μία πράξη βεβήλωσης «παιχνιδιού», όπως την ορίζει ο Agamben. Σύμφωνα με τον Agamben, η «βεβήλωση» συντελείται κατά την απόσπαση του αντικειμένου από την σφαίρα του ιερού,

και την παρείσφρησή του στην σφαίρα των ανθρώπων. Το παιχνίδι, σύμφωνα με τον στοχαστή, προέρχεται από τελετουργικές δράσεις, ενώ ως όργανα του παιχνιδιού μπορούν να υπάρξουν οποιαδήποτε αντικείμενα, προερχόμενα από ποικίλα περιβάλλοντα πολλαπλών αναφορών (πόλεμος, οικιακά, οικονομία, κ.α.). Σε αυτήν την περίπτωση, το αντικείμενο έχει πλέον ανεξάρτητη σημασιολογική ταυτότητα σε σχέση με το περιβάλλον από το οποίο προήλθε, αλλά φέρει την μνήμη της προγενέστερης παρουσίας του σε αυτό (Agamben, 2006).

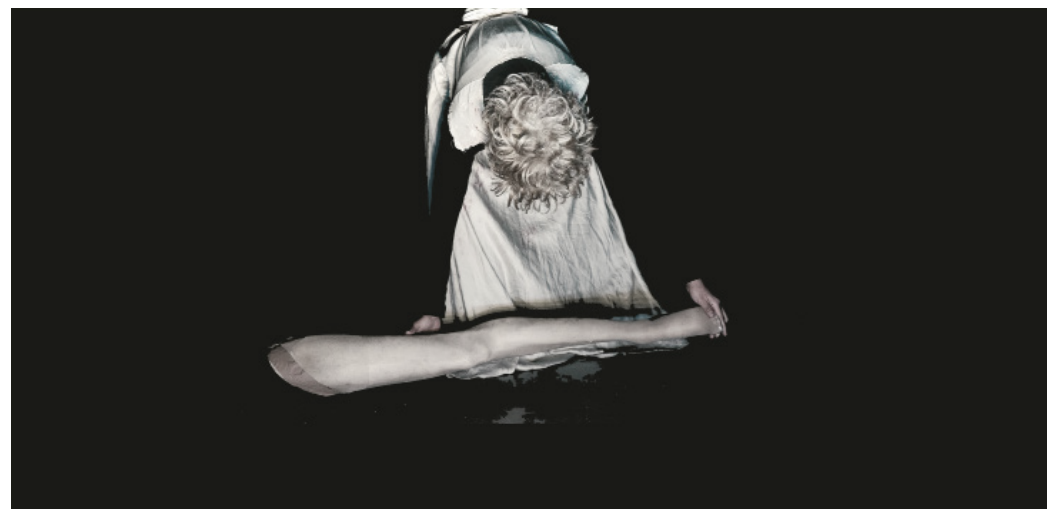
Ως ντανταϊστικά στιγμιότυπα μπορούν ακόμα να θεωρηθούν οι σωματικές απεικονίσεις που σχηματίζονται κατά την διάρκεια διεξαγωγής μιας διονυσιακής γιορτής, η οποία ακολουθεί τον αποκεφαλισμό του ανθρώπου (βλ. παρακάτω). Η Κυρία διανοίγει με το κεφάλι της ένα άνοιγμα σε ένα πίνακα της Mona Lisa, και στο σημείο όπου βρισκόταν το κεφάλι της μορφής του πίνακα βρίσκεται πλέον το κεφάλι της ηρωίδας. Στο δεδομένο στιγμιότυπο, στο σώμα της Κυρίας έχει προστεθεί ο πίνακας, με ένα άνοιγμα στον καμβά, δημιουργώντας έτσι την οπτική ψευδαίσθηση της προσθήκης των χεριών της μορφής του πίνακα στο σώμα της ηρωίδας [EIKONA 11].

Στην συνέχεια της γιορτής, η ηρωίδα ανεμίζει μία κόκκινη σημαία ενώ βρίσκεται πάνω σε ένα τροχήλατο άρμα, μαζί με τα υπόλοιπα Πλάσματα. Τα σώματά τους βρίσκονται σε ιδιαίτερα κοντινή απόσταση μεταξύ τους, και η απομόνωση του δεδομένου στιγμιότυπου περιλαμβάνει το σώμα της ηρωίδας, το άρμα, τα Πλάσματα, μαζί με αντικείμενα του χώρου (όπως το πόδι που αποσπάστηκε σε προγενέστερη σκηνή), όπου η διάκριση των ορίων των επί μέρους σωμάτων καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη.

Τα ντανταϊστικά σώματα τοποθετημένα στον αντίποδα του φασιστικού, ανδρικού κανονιστικού πολεμικού προτύπου, παρουσιάζουν εξαιρετική δυσκολία ταξινόμησης και περιβάλλονται από ασαφή και μεταβαλλόμενα όρια, ενώ αποτελούν σώματα όχι φυσικά, αλλά πολιτικά και κοινωνικά. Η αποσταθεροποίηση αυτή της εικόνας του σώματος, που προκαλεί το κίνημα του Ντανταϊσμού, δημιουργεί την εντύπωση μιας διαστρεβλωμένης αντίληψης του εαυτού, με τα αποσπάσματα σώματος και τις συναρμογές που εμφανίζονται ανάμεσά τους να γίνονται αντιληπτά ως μυθοπλαστικές κατασκευές που αναδύονται ενάντια στο περιρρέον κατεσταλμένο μεταπολεμικό σώμα των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Foster, 2004). Τα σώματα του Ντανταϊσμού ως προϊόντα εξέγερσης αλλά και ιδεολογικής και καλλιτεχνικής εξάρθρωσης των επιβαλλόμενων περιορισμών που ακολούθησαν τον πόλεμο, «*αρνήθηκαν τον θάνατο ολόκληρου του σώματος και προχώρησαν στην αναδιαμόρφωσή του με ζωντάνια*» (Adamovic, 2019: 4). Πρόκειται για σώματα που

αποποιήθηκαν ταυτότητες φύλου και αποτέλεσαν πεδίο διαπραγματεύσεων και κριτικής προς τις επικρατούσες ιδέες. Σύμφωνα με τον Foster τα ντανταϊστικά και τα σουρεαλιστικά σώματα ασκούν κριτική στα κονστρουκτιβιστικά σώματα- μηχανές και τα σώματα της κληρονομιάς του Bauhaus, ενώ σατιρίζουν την εξάπλωση των εμπορικών προϊόντων και την επικράτηση της μηχανής, στην καπιταλιστική νεωτερικότητα.

Ο Johannes Theodor Baargeld στο «*Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld*» (1920) [ΕΙΚΟΝΑ 12] απεικονίζει σε ένα κολάζ μία φιγούρα που αναπαριστά το πρόσωπο του ίδιου του καλλιτέχνη, σε μία συναρμογή μαζί με το σώμα της «*Αφροδίτης της Μήλου*» (Αλέξανδρος, 2^{ος} π.Χ. αι.), επιχειρώντας έτσι να διαταράξει την κλασική απεικόνιση, μέσω μιας σατιρικής παρέμβασης, αναπαράγοντας μία πρακτική που εντοπίζεται στο σύνολο του έργου του. Ο Baargeld στοχεύει στο να εναντιωθεί στις δυαδικές αντιθέσεις όπως είναι το παλιό- νέο, άνδρας- γυναίκα, ενώ στο έργο του μπορούν να διακριθούν εμφανείς αναφορές στα διαμελισμένα σώματα του πολέμου (Adamovic, 2019: 59). Στο κολάζ «*Santa conversazione*» (1921) [ΕΙΚΟΝΑ 46 _ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] του Max Ernst παρουσιάζεται ξανά μία σύνδεση με τον πόλεμο, μέσω των φτερών του αεροσκάφους Marcay Moonen που βρίσκεται στην θέση των πνευμόνων της γυναικείας μορφής, ενώ μπορεί να γίνει διακριτή ακόμα η πρόσμιξη του ανθρώπινου και του ζωικού στοιχείου (Adamovic, 2019: 150). Το 1920 ο Max Ernst στο «*La Santé par le sport*» (1920) [ΕΙΚΟΝΑ 47 _ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] σατιρίζει την εξιδανίκευση του ανδρικού ελληνικού σώματος του Κλασικισμού και της κουλτούρας του bodybuilding από την μεσαία τάξη. Στο εν λόγω κολάζ του Ernst διαφαίνεται η αναπαράσταση ενός γυμνού ανδρικού σώματος, πάνω στο οποίο τοποθετήθηκε ένα φύλλο συκής και μια κεντημένη πεταλούδα στην θέση του κεφαλιού του (Adamovic, 2019: 64). Τα υβριδικά σώματα της Hannah Hoch αποσκοπούν στην επανεγγραφή των σωματικών ταυτοτήτων, και συντίθενται από αντιθέσεις, όπως είναι η συναρμογή ευρωπαϊκών και αφρικάνικων σωμάτων. Στο «*Fashion show*» (1925) [ΕΙΚΟΝΑ 13] η Hannah Hoch διαταράσσει τις αφηγήσεις περί ιδανικής γυναικείας ομορφιάς, τοποθετώντας στην πρώτη από τις τρεις φιγούρες της αναπαράστασης, ένα τμήμα από την «*Γέννηση της Αφροδίτης*» (Botticelli, 1485-1486) (arthur.io, 2015). Η καλλιτέχνη εισάγει μεταξύ άλλων την κατάρριψη του κανόνα περί αποκλειστικότητας των ετεροφυλόφιλων σχέσεων, όπως διαφαίνεται για παράδειγμα στο έργο «*Love*» (1931) [ΕΙΚΟΝΑ 14] (Adamovic, 2019: 186).



ΕΙΚΟΝΑ 10 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Το αποσπασμένο πόδι που προέκυψε από την μονομαχία της Κυρίας και της Σαύρας.



ΕΙΚΟΝΑ 11 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Η Κυρία έχει διανοίξει με το κεφάλι της ένα άνοιγμα στον πίνακα της Mona Lisa.

ΕΙΚΟΝΑ 12 |
«*Typical Vertical
Mess as
Depiction
of the Dada
Baargeld*».
Baargeld, J. T.
(1920)



ΕΙΚΟΝΑ 14 |
«*Love*».
Höch, H.
(1931)

ΕΙΚΟΝΑ 13 |
Τμήμα από το
«*Fashion show*».
Höch, H.
(1925)



Κεφάλαιο 6 | Μέδουσα.

6.1. Η ΓΚΡΟΤΕΣΚΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ.

Στο σύγγραμμα «*The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*» το «Elenit» αναφέρεται ως ένα θέαμα που χρησιμοποιεί «*τεχνικές του σοκ και γκροτέσκες φιγούρες*» (Σιδηροπούλου, 2023: 68). Το σώμα της Κυρίας διαθέτει εμφανείς συγγένειες με αποσπάσματα σώματος που συναντώνται στην γκροτέσκα αισθητική, καθώς πρόκειται για ένα σώμα που στερείται συνοχής, είναι αποσταθεροποιημένο νοηματικά, εφόσον μπορούν να εντοπιστούν σε αυτό παραμορφώσεις και ασυμμετρίες, με αποτέλεσμα ορισμένα μέρη του να γίνονται αντιληπτά ως συμπληρώματα. Το γκροτέσκο σώμα απεικονίζεται στην τέχνη πρωτίστως γύρω από τον κεντρικό ρόλο που διαθέτει το πρόσωπο, όπου η μύτη και το στόμα παραμορφώνονται, και σε δεύτερο χρόνο μέσα από την απεικόνιση του κεφαλιού και των αυτιών, ενώ δεν δίδεται κάποια ιδιαίτερη έμφαση στα στρογγυλά και συχνά γουρλωτά μάτια.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά σώματος συναντώνται στην ανάλυση που πραγματοποιεί ο Mikail Bakhtin για την γκροτέσκα απεικόνιση του σώματος, όπου η ασταθής υποκειμενικότητά και το ζήτημα των ασταθών ορίων καθιστούν το γκροτέσκο σώμα συνεχώς μεταμορφώσιμο (Bakhtin, 2004). Το σώμα της κεντρικής ηρωίδας στο πρώτο μέρος της παράστασης είναι σχεδόν ακίνητο, ο κορμός της είναι άκαμπτος, ενώ πραγματοποιεί αποκλειστικά μικρές και νωχελικές κινήσεις μέσω του κεφαλιού της, είτε μέσω των χεριών της, καθώς ξεφυλλίζει ένα βιβλίο και καπνίζει, με την έκφραση του προσώπου της να διαταράσσεται μόνο όταν χαμογελάει. Το συνολικό της μέγεθος είναι επιβλητικό, καθώς είναι ψηλότερη από τα υπόλοιπα Πλάσματα (βλ. παρακάτω). Στο ανάστημά της προστίθεται ο όγκος της υπερμεγέθους κώμης της, η μύτη της είναι μακριά και γαμπή, το πιγούνι της επίσης μακρύ, και υπό όρους σύγκρισης και αναλογίας, τα μάτια και το στόμα της δίνουν την αίσθηση ότι είναι ιδιαίτερα μικρά [ΕΙΚΟΝΑ 15], [ΕΙΚΟΝΑ16].

Το ζήτημα των ορίων του σώματος κατέχει κεντρική θέση στην συζήτηση που διανοίγεται γύρω από την γκροτέσκα αισθητική, όπως και το ζήτημα της σωματικής ολότητας. Το σώμα στην γκροτέσκα αισθητική αποποιείται ένα οριοθετημένο περίγραμμα μέσω της αναπαράστασης των εσωτερικών οργάνων του αλλά και στοιχείων της φύσης στην επιφάνειά του ή γύρω απ' αυτό (ουρανός, φωτιά κ.α.).

Πρόκειται για απεικονίσεις που ενδέχεται να εσωκλείουν κλαδιά, ή άλλα τμήματα που προεξέχουν του σώματος υπερβαίνοντας τα όριά του, με αποτέλεσμα να προκύπτουν συσχετισμοί ανάμεσα στο σώμα και σε στοιχεία του φυσικού ή του σημασιολογικού περιβαλλοντός του (Bakhtin, 2004). Ο Bakhtin σημειώνει ότι στην νεωτερικότητα πραγματοποιείται μία μετατόπιση της έκφρασης των βιολογικών αναγκών από την δημόσια στην ιδιωτική σφαίρα (βρώση, αφόδευση, σεξουαλική έκφραση), με αποτέλεσμα το σώμα να σκιαγραφείται ως ολοκληρωμένο και αυτοαναφορικό, και να γίνεται διακριτή μία έντονη τάση οριοθέτησης στην αναπαράσταση των σημείων του που εμφανίζουν δυνατότητες διαρροής (Bakhtin, 2004).

Η γκροτέσκα αισθητική που εντοπίζεται στην Κυρία καθιστά το σώμα της ατελές, σε μία αδιάκοπη εξέλιξη και σε διαρκή ανασχηματισμό. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, περιλαμβάνει τμήματα που εξέχουν του συνόλου με όρους επεκτατικών επικοινωνιακών συνδέσμων νοήματος ανάμεσα σε εκείνο και τα περιβάλλοντα στοιχεία του χώρου, με αναφορές σε άλλα σώματα, είτε σε αντικείμενα, όπως είναι η μύτη της ή η κώμη της. Προκύπτει λοιπόν ότι η εμφατική μεγέθυνση που δίνεται σε μεμονωμένα σωματικά μέλη προκαλεί την ψευδαίσθηση ότι τα μέλη αυτά είναι οιονεί αποσπώμενα, μετατρέποντας έτσι το σώμα σε οιονεί αποδομήσιμο.

Η διπλή αντιμετώπιση του σώματος ως πόλο νοηματικών εισροών και εκροών το καθιστά πεδίο που έχει ήδη παραχθεί από νοήματα, αλλά και πεδίο μετάδοσης νοημάτων (Bakhtin, 2004). Το σώμα είναι στενά συνδεδεμένο με τις ιστορικές και τις κοινωνικές συνδηλώσεις που φέρει, συμβάλλοντας στην πολιτιστική ανανέωση. Ο Bakhtin αντιλαμβάνεται το γκροτέσκο σώμα ως ένα σώμα που βρίσκεται σε διαρκή δημιουργία, κατασκευή και ανασχηματισμό, πρόκειται δηλαδή για ένα σώμα ατελές και αέναα ανολοκλήρωτο.

«Πράγματι, αν σκεφτούμε την γκροτέσκα εικόνα στην πιο ακραία εκδοχή της, ποτέ δεν παρουσιάζει ένα εξατομικευμένο σώμα, η εικόνα συντίθεται από στόμια και κυρτότητες που συγκροτούν ένα νέο σώμα που μόλις έχει συλληφθεί (...). Έχουμε υπογραμμίσει ήδη αρκετά το γεγονός ότι η γκροτέσκα εικόνα κατασκευάζει αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε διπλό σώμα.»

(Bakhtin, 2004 : 105)

Το γκροτέσκο έχει επικρατήσει ανέκαθεν μέσω της τέχνης στην λαϊκή παράδοση με έμφαση στην κωμωδία, όπου είναι σύνηθες οι

εκφάνσεις της καθημερινής συμπεριφοράς και του καθημερινού λόγου, να εμφανίζουν στοιχεία παραμόρφωσης και προσβολής. Τον 20^ο αιώνα οι καλλιτέχνες και οι καλλιτέχνιδες επιδόθηκαν στην πρακτική της διάσπασης σε μέρη και της εκ νέου συναρμολόγησής τους, με σκοπό να αναδειχθεί η πολλαπλότητα του υποκειμένου. Ο Olivier Berggrien (2003) εντοπίζει στην πρακτική της καρατόμησης του σώματος στην τέχνη δύο τεχνικές: Η πρώτη αφορά την πρόθεση να δοθεί εμφατική σημασία, υπό όρους κατά βάση ανατομίας, σε δεδομένα τμήματα του σώματος, και η δεύτερη αφορά την τεχνική της διάρρηξης της σειράς των απεικονιζόμενων οργάνων, με σκοπό να διαλυθεί η εικόνα του σώματος και να δημιουργηθεί εκ νέου μέσω συναρμογών, σε διαφορετική διάταξη (Berggrien, 2003).

«το γκροτέσκο ήταν μια οπτική στρατηγική και αισθητική που επέτρεπε στο σώμα να αναδιαμορφωθεί με ενδιαφέροντες και ευρηματικούς τρόπους, όπου η κανονική δομή της ανθρώπινης μορφής έγινε ο τόπος πειραματισμών και υπερβολών, απειλώντας τη σταθερότητα της φόρμας.»

(Arga, 2016: 110)

Στο έργο «*Hallucinations*» (1920) [ΕΙΚΟΝΑ 17] του Heinrich Hoerle, ο βετεράνος χωρίς χέρια αποδίδεται ως ένα σώμα με αδιευκρίνιστα όρια, καθώς η απεικονιζόμενη φιγούρα κοιτάζει με θυμό και ταυτόχρονα έκπληξη τα αποσπασμένα χέρια της. Γκροτέσκα στοιχεία μπορούν να εντοπιστούν επίσης στο έργο του Paul Klee (1923) «*Classical Grottesque*» [ΕΙΚΟΝΑ 48_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] όπου γίνεται διακριτή η αυξομείωση μεγέθους στην κλίμακα των χαρακτηριστικών της φιγούρας της αναπαράστασης, η οποία κρατάει σε έκταση τα ασύμμετρα χέρια της. Οι διαμελισμένες φετιχιστικές κούκλες του Hans Bellmer (1934-1935) [ΕΙΚΟΝΑ 18] αποδίδουν την έκφραση της υπερβολής στο αποσυναρμολογημένο σώμα τους, με τον καλλιτέχνη να επιδιώκει να παράξει ένα έργο που συνεχώς δημιουργείται, μέσα από την διάλυση και την εκ νέου κατασκευή του. Η έκρηξη αυτή των σωμάτων του Bellmer αναπαριστάται κυρίως μέσω της εξαιρετικά μεγάλης αύξησης του όγκου ορισμένων μελών του σώματος, και αφορά γλυπτά τα οποία έχουν αποδοθεί στον θεατή ή την θεάτρια μέσω φωτογραφιών (Arga, 2016). Οι συναρμογές της Wangechi Mutu (2003) παρουσιάζουν γκροτέσκες ασύμμετρες θηλυκότητες με διαταραγμένα όρια, παραβιάζοντας τις αυστηρές συμβάσεις του κοινωνικού φύλου και της φυλής, ενώ αναπαριστούν υβριδικά σώματα ανθρώπου και μηχανής, όπως είναι διακριτό στο έργο «*Double Fuse*» [ΕΙΚΟΝΑ 19].

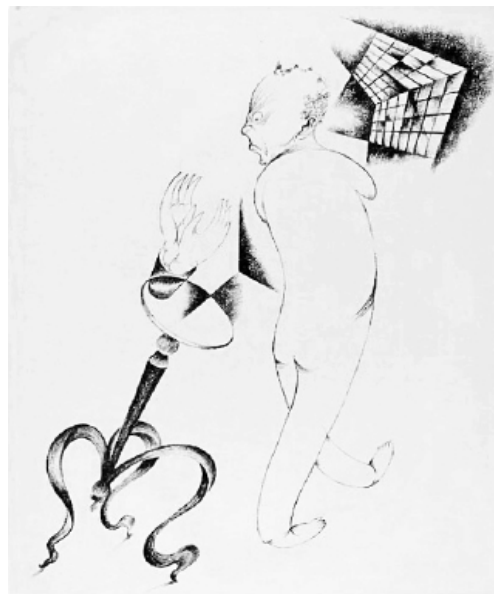


ΕΙΚΟΝΑ 15 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Η Κυρία αλληλεπιδρά με το φωτικό/συμβολαιογράφο.



ΕΙΚΟΝΑ 16 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Ο.Π.

ΕΙΚΟΝΑ 17 |
«Hallucinations».
Hoerle, H.
(1920)



ΕΙΚΟΝΑ 19 |
«Double Fuse».
Mutu, W.
(2003)



ΕΙΚΟΝΑ 18 |
«Doll Games».
Bellmer, H.
(1949)

6.2. «ΤΟ ΤΕΡΑΤΩΔΕΣ ΘΗΛΥΚΟ».¹

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, η παρούσα έρευνα έχει σκιαγραφήσει το απόσπασμα μέσα από σχήματα σώματος που διακατέχονται από μία ρευστότητα ερμηνειών, και από την αμφισβήτηση των κανονιστικών διατάξεων. Η φιγούρα της Κυρίας προσδιορίστηκε ως θηλυκή, αλλά παράλληλα το φύλο της δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί με ακρίβεια, καθώς αποδόθηκε ως ντανταϊστική και γκροτέσκα φιγούρα. Η παρούσα ενότητα θα προσεγγίσει την Κυρία στο πλαίσιο της θηλυκής της υποκειμενικότητας, από όπου εκμαιεύεται το στιγμιότυπο της Μέδουσας και των συμβολισμών της, ως θηλυκό τέρας. Η τερατική υποκειμενικότητα και το παρουσιαστικό της κεντρικής ηρωίδας του «Elenit», μέσω της γκροτέσκας εμφάνισης και της ογκώδους κώμης της, εμφανίζουν συγγένειες με το μυθικό τέρας, όπου η κώμη της παρουσιάζει την δυνατότητα αντιστοιχισής της με τα φιδίσια μαλλιά της Μέδουσας [EIKONA 20]. Για την προέλευση του Πλάσματος της Μέδουσας έχουν γραφτεί πολλαπλές εκδοχές του μύθου της (ΗΣΙΟΔΟΣ, ΑΠΟΛΛΩΔΩΡΟΣ, ΟΒΪΔΙΟΣ), με επικρατέστερη εκείνη που αναφέρεται στις «*Metamorphoses (Μεταμορφώσεις του Οβίδιου)*» (Ovid, 1ος αι μ.Χ.). Κατά τον Οβίδιο η Μέδουσα παρουσιάζεται ως ένα κορίτσι που βιάστηκε από τον Ποσειδώνα και τιμωρήθηκε για τον βιασμό της από την θεά Αθηνά, μέσω της μεταμόρφωσής της σε τέρας. Στο κεφάλι της αντί για μαλλιά απέκτησε φίδια και το βλέμμα της μετέτρεπε τους θνητούς σε πέτρα, μέχρι που ο Περσέας την αποκεφάλισε (Ovid, 2000). Στους αιώνες που ακολούθησαν την εγγραφή του μύθου, η μεταφορά της Μέδουσας αποτέλεσε πεδίο εξαγωγής αντιθετικών νοημάτων τα οποία διατρέχονται, κατά κύριο λόγο, από διαλόγους σχετιζόμενους με το δίπολο θύτης- θύμα.

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι τα πολλαπλά νοήματα που έχουν αποδοθεί στο Πλάσμα της Μέδουσας, αλλά και η πολυπλοκότητα που παρουσιάζει το αποσπασματικό της σώμα, καθιστούν την υβριδική της φιγούρα προνομιακό πεδίο έρευνας γύρω από το τερατικό θηλυκό σώμα. Μέσα από την αποκάλυψη των διαπερατών ορίων τόσο του σώματος του τέρατος, όσο και της γυναικείας υποκειμενικότητας, διαταράσσονται μεταξύ άλλων οι δυϊσμοί του ανθρώπου και του ζώου, του όμορφου και του άσχημου, του οργανικού και του ανόργανου και αναδुकνεύουν ένα νέο πεδίο σχηματισμού ταυτοτήτων.

Η Rosi Braidotti (2004) ισχυρίζεται ότι η υποκειμενικότητα του τέρατος είναι ρευστή, με τα τέρατα να είναι αδύνατον να

περιστοιχηθούν από σταθερές ιδιότητες λόγω της πολυπλοκότητας τους². Η στοχάστρια ισχυρίζεται ότι το ενδιαφέρον προς το τέρας οφείλεται στην επιστημοφιλική περιέργεια και στην αμφισβητούμενη μορφή του. Σημειώνει ότι το τέρας προκύπτει από τα υπολείμματα των σωμάτων που ταξινομήθηκαν στην οργάνωση της κοινωνικής κατασκευής, αλλά και από τον κόσμο του μύθου, ενώ πιστεύει ότι οργανώνει την ετερότητα και νοηματοδοτεί τα κανονικά υποκείμενα μέσω της διαφοράς (σεξουαλική παρέκκλιση, φυλή, φύλο, ιερό, φυτό, ζώο, μηχανή).

Τα όργανα του τέρατος δεν ακολουθούν την σειρά, την αναλογία ή την ποσότητα που αντιστοιχεί σε κάποια από τις ταξινομημένες κατηγορίες ζωντανών πλασμάτων, και σύμφωνα με τον Jorge Luis Borges (2012) αποτελούνται από την συναρμογή μερών ήδη ταξινομημένων όντων σε απειράριθμους πιθανούς συνδυασμούς. Στο «*Βιβλίο των Φανταστικών Όντων*» ο συγγραφέας συλλέγει σε μορφή λεξικού μία σειρά από μυθολογικά τέρατα εκμαιευμένα από τις παραδόσεις και τους μύθους των λαών. Πρόκειται για ζωόμορφα, παραμορφωμένα υβρίδια, με ορισμένα από αυτά να διακατέχονται από συναισθήματα και από ανθρώπινες ιδεολογίες (Κένταυροι, Σειρήνες, Νύμφες, Σάτυροι, ο Φοίνικας, κ.α.). Το τέρας εμφανίζεται συνεχώς στο συλλογικό φαντασιακό, και επιστημονικό πεδίο, ενώ εντοπίζεται σε διαφορετικούς τόπους και σε διαφορετικούς χρόνους.

Η θηλυκή υποκειμενικότητα, όπως εκφράζεται υπό την μορφή του τέρατος, έχει μακρά ιστορία στην αναπαράσταση των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών αφηγήσεων. Η φεμινίστρια Helene Cixous (2021) χρησιμοποιεί στον τίτλο του δοκιμίου της «*The Laugh of the Medusa (Το γέλιο της Μέδουσας)*» την μεταφορά του μυθικού θηλυκού τέρατος, με σκοπό να διαπραγματευτεί το ζήτημα της γυναικείας παρόρμησης και της γυναικείας επιθυμίας (τραγούδι, σεξουαλική παρόρμηση κ.α.). Η

1. Ο τίτλος διαθέτει αναφορές στο δοκίμιο της Barbara Creed (1993) «Το τερατώδες θηλυκό», το οποίο εμπεριέχεται στον τόμο «Το γέλιο της Μέδουσας» που εκδόθηκε το 2021. Η Creed καλεί τον αναγνώστη ή την αναγνώστρια να επαναπροσδιορίσει τον μύθο του θηλυκού τέρατος, υπερβαίνοντας το πλαισιωμένο από τις έννοιες της δράσης και του φόβου στατικό δίπολο θύτρια- θύμα.

2. Η επιστημοφιλική παρόρμηση εξέτασης του τέρατος μπορεί να συσχετιστεί μέσω των φροϊδικών θεωριών με σεξουαλικές αναζητήσεις, όπως και με την ιστορική εκμετάλλευση των εν λόγω σωμάτων στα πειράματα της ιατρικής. Η επιστημονική ερευνά έχει τροφοδοτήσει τις αντιφατικές θεωρίες περί τεράτων, όπου το σώμα του τέρατος μπορεί να συσχετιστεί με την ικανότητα ή την αδυναμία αναπαραγωγής του γυναικείου σώματος, καθώς και με την αναγκαστική ετεροφυλία. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η «θεωρία της μητρικής φαντασίας» (Braidotti, 2004), η δυνατότητα δηλαδή της μητέρας να έχει ισχύ ζωής, θανάτου αλλά και ανατομικής μορφοποίησης πάνω στο έμβρυο που φέρει στο σώμα της.

Cixous ισχυρίζεται ότι ο φόβος που εγείρει η γυναικεία επιθυμία μεταφράζεται από το φαλλοκεντρικό μοντέλο ως την τάση της γυναίκας να οικειοποιηθεί ένα τμήμα των προνομίων που ανήκουν στους άνδρες, με αποτέλεσμα η γυναικεία έκφραση που στερείται περιορισμών να παράγει το θηλυκό τέρας. Η γυναίκα αποτελεί ένα αποσταθεροποιητικό υποκείμενο που εσωκλείει αντιθετικές και αλληλοσυγκρουόμενες τάσεις, παρουσιάζοντας δυνάμεις αντίστασης και διεκδίκησης. Κατά την στοχάστρια, η παρεμπόδιση της γυναικείας έκφρασης προκύπτει από την ολοένα μεγεθυόμενη όξυνση των έμφυλων διαφορών που παρουσιάζεται στον χώρο της γραφής, όπου ο αριθμός των ανδρών συγγραφέων υπερτερεί έναντι του αριθμού των γυναικών. Η διάκριση αυτή προκύπτει από την σχέση της γραφής με τον ορθό λόγο, και έρχεται σε αντιδιαστολή με την ευνοϊκότητα που εμφανίζει ο χώρος της γραφής στην διάρρηξη των ιδεολογικών διαφορών. Η Cixous σημειώνει ότι η γυναικεία υποκειμενικότητα αποτελεί ένα κράμα σύνθεσης ατελών και ημιτελών σωμάτων, των οποίων τα επιμέρους τμήματα δεν τοποθετούνται σε σειρά ιεραρχίας, με αποτέλεσμα η γυναίκα να συντελεί έναν που βρίσκεται υπό συνεχή μεταβολή και εξέλιξη (Cixous, 2021).

Σε όλη την διάρκεια της παράστασης και ενώ τα Πλάσματα βρίσκονται στο επίπεδο της κύριας σκηνής, σε ένα υψηλότερο επίπεδο στέκεται ένας άνθρωπος ντυμένος με ρούχα καθημερινής χρήσης, και χωρίς κανένα επιπρόσθετο συμπλήρωμα τοποθετημένο στο σώμα του. Ο ρόλος που επιτελεί ο άνθρωπος στην δράση είναι να κατέχει την ιδιότητα του dj, ενώ οι υπόλοιπες ηρωίδες και οι ήρωες αγνοούν την παρουσία του. Όταν τα Πλάσματα αντιληφθούν την ύπαρξη του ανθρώπου, τον προσκαλούν να κατέβει στο επίπεδο του δικού τους σύμπαντος, και τον παροτρύνουν να καθίσει πάνω σε ένα τραπέζι, γύρω από το οποίο εκείνα βρίσκονται ήδη συγκεντρωμένα, συμπεριλαμβανομένης της κεντρικής ηρωίδας. Η Κυρία «τραγουδάει» μία σαγηνευτική μελωδία που παραπέμπει σε νανούρισμα [EIKONA 21], μετατρέπει τον άνθρωπο σε Πλάσμα (μέσω της χρήσης μιας πρόσθετης μάσκας), και στην συνέχεια τον αποκεφαλίζει. Τέλος, την αποπλάνηση και τον αποκεφαλισμό του ανθρώπου διαδέχονται εκστατικοί διονυσιακοί χοροί.

Ο Ιταλός καλλιτέχνης Luciano Garbati δημιούργησε το 2008 το γλυπτό «*Medusa with the Head of Perseus (Η Μέδουσα με το κεφάλι του Περσέα)*» [EIKONA 22], το οποίο απεικονίζει την Μέδουσα σε όρθια στάση, καθώς κρατάει στο ένα χέρι το κομμένο κεφάλι του Περσέα και στο άλλο το όπλο με το οποίο τον αποκεφάλισε. Το έργο τοποθετήθηκε το 2020 απέναντι από το Ποινικό Δικαστήριο της Νέας Υόρκης κατά την διάρκεια διεξαγωγής της δίκης

ενός άνδρα που κατηγορούνταν γορούνταν για σεξουαλικά εγκλήματα. Η αντιστροφή αυτή των ρόλων του μύθου, καθώς και η γαλήνη που έχει αποδοθεί στις εκφράσεις των δύο προσώπων του αγάλματος [ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ 49 & 50], συμβολίζουν την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναπαραστήσει την απομάγευση της Μέδουσας από την τερατική της υπόσταση, και να θέσει υπό επαναδιαπραγμάτευση την σχέση του θύματος με τον/την θύτη/θύτρια, μέσω της επανεγγραφής του μύθου και των νοημάτων του (artincontext, 2021). Το έργο του Garbati έχει κατασκευαστεί ως το κατοπτρικό αντίγραφο του αγάλματος «*Perseus with the Head of Medusa (Περσέας με το κεφάλι της Μέδουσας)*» [EIKONA 23] που δημιουργήθηκε από τον Benvenuto Cellini το έτος 1545-54 μ.Χ., με το έργο του Cellini να απεικονίζει τον Περσέα την στιγμή που κρατάει ως τρόπαιο το πρόσφατα αποσπασμένο κεφάλι της Μέδουσας.

Για τον Pierre Jean Vernant και τον Pierre Vidal Naquet η μορφή της Μέδουσας αντικατοπτρίζει ένα ανοίκειο τέρας που εμπεριέχει οικείες μορφές και αναφέρεται σε οικεία περιβάλλοντα του παρόντος ή του παρελθόντος (Vernant και Naquet, 1990: 191), ενώ ο Foster ισχυρίζεται ότι η μορφή της συμβολίζει, σε ενστικτώδες επίπεδο και σε ένα περιβάλλον αποσταθεροποιημένων νοημάτων, τον φόβο για την απουσία της διαφοράς (σεξουαλικής, σημειωτικής, συμβολικής) (Foster, 2004: 268)¹. Οι Mary Valentis και Anne Devane σημειώνουν ότι «Όταν ρωτάμε τις γυναίκες πώς μοιάζει σε αυτές η γυναικεία οργή, ήταν πάντα εκεί η Μέδουσα, το φιδομάλλο τέρας του μύθου (...)» (Valentis και Devane, 1994: 5). Η Susan Bowers (1990) στο δοκίμιο «*Medusa and the female gaze*» σημειώνει ότι ο συμβολισμός του ακρωτηριασμένου γυναικείου σώματος αντιστρέφει την οπτική αντικειμενικότητα, και ισχυρίζεται ότι η σκηνή του αποκεφαλισμού του θηλυκού τέρατος μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από την θεώρηση του Rene Girard (1977) γύρω από το ζήτημα της θυσίας, όπως αποδίδεται στο βιβλίο του «*La violence et le sacre (Η βία και το ιερό)*». Μεταφέροντας τα λόγια του Girard και αποδίδοντάς τα στον μύθο της Μέδουσας, η Bowers σημειώνει ότι η κοινωνία τείνει να θυσιάζει τα μέλη που ανήκουν σε αυτήν αλλά στερούνται δύναμης και προσοχής ώστε να περιφρουρήσει τα υπόλοιπα, με τα αποκλίνοντα αυτά μέλη να μπορεί να είναι ανθρώπινα όντα ή ζώα (Bowers, 1990). Η Bowers

1.

Την περίοδο που διαπερνά τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και την ρομαντική περίοδο η γκροτέσκα αισθητική εισάγεται από τους καλλιτέχνες με σκοπό να αναπαραστήσει τον περιφέροντα πόνο και τις δυσκολίες. Η Μέδουσα αναπαριστάται στο Μπαρόκ από τον Caravaggio (1596-98) στο έργο «*Medusa*», όπως και από τον Peter Paul Rubens (1617-18) στο έργο «*Medusa*» (Foster, 2004).

παρατηρεί ότι οι γυναίκες ποιήτριες παρουσιάζουν σημάδια ταύτισης με την Μέδουσα, φέρνοντας ως παράδειγμα την Anne Stanford (2003), η οποία στο ποίημα «*Medusa*» ερμηνεύει την οργή του προσώπου του Πλάσματος και το παγωμένο βλέμμα του ως απόρροια της περιχαράκωσης της γυναικείας υποκειμενικότητας. Η May Sarton (2003) στο ποίημα «*The muse as Medusa*» σκιαγραφεί την οργή της Μέδουσας ως μία ενόρμηση που προέρχεται από ένα δημιουργικό ον, θεωρώντας το θηλυκό Πλάσμα ως κινητήριο δύναμη της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η Sarton συσχετίζει τον στοχασμό με το περίπλοκο κεφάλι της Μέδουσας, σημειώνοντας: «*Μα σε είδα, Μέδουσα, έκανα την ευχή μου, κι όταν σε άφησα ντύθηκα στη σκέψη*» (Sarton, 2003: 107). Με βάση την παραπάνω ανάλυση, μπορεί να γίνει διακριτό ότι η Μέδουσα αποτελεί ένα ον που βρίσκεται σε διαρκή δημιουργία, λαμβάνοντας υπόψη τόσο την γυναικεία υποκειμενικότητά της, όσο και την υποκειμενικότητα του τέρατος, που της έχει αποδοθεί.

Η μορφή της Μέδουσας έχει χρησιμοποιηθεί στην λογοτεχνία και την τέχνη μέσω των συμβολισμών της, με γνώμονα την κατάρριψη των δυϊσμών και την πολλαπλή υποκειμενικότητά της, ενώ εμφανίζει δυνάμεις αντίστασης και διεκδίκησης. Στο έργο του Jacek Malczewski (1903) «*Portrait of Helena Sulima, actress, as Gorgon*» [ΕΙΚΟΝΑ 51 _ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] παρουσιάζεται η απεικόνιση της ηθοποιού ως Μέδουσα, υπό την μορφή μιας γυναίκας που στα μαλλιά της φαίνονται πλεγμένα φίδια (daily.jstor, 2021). Ο Foster παρουσιάζει τον πίνακα «*Witch's Head*» [ΕΙΚΟΝΑ 52 _Παράρτημα εικόνων] του August Natterer (1915), καλλιτέχνη που εκπροσωπεί την τέχνη των ψυχικά ασθενών, ως ένα πίνακα που παραπέμπει στην Μέδουσα. Με γνώμονα το βλέμμα της μέσα από ένα διπλό πορτρέτο, μπορεί να γίνει διακριτό το κεφάλι μιας μάγισσας σε μία διπλή απεικόνιση της άνθισης και ταυτόχρονα της καταστροφής (Foster, 2004). Η Elana Dykewomon (1976) τοποθετεί στο εξώφυλλο της συλλογής λεσβιακών ιστοριών και ποιημάτων της «*They Will Know Me By My Teeth: Stories and Poems of Lesbian Struggle*» [ΕΙΚΟΝΑ 24] μία μάσκα που αναπαριστά το κεφάλι της Μέδουσας, υπό την μορφή που ανακαλύφθηκε σε ένα αρχαίο αγγείο (frauenkultur, 2024). Επιπλέον, το πρώτο τεύχος του φεμινιστικού περιοδικού «*The bright Medusa*» (1976) [ΕΙΚΟΝΑ 53 _ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ], το οποίο περιλαμβάνει ποιήματα και πεζά κείμενα γραμμένα από γυναίκες, έχει τοποθετήσει και εκείνο στο εξώφυλλό του μία φιγούρα του κεφαλιού του θηλυκού Πλάσματος. Τέλος, το φεμινιστικό περιοδικό «*Women: A Journal of Liberation*» [ΕΙΚΟΝΑ 25] που κυκλοφόρησε το 1978, τοποθέτησε το κεφάλι της Μέδουσας στο εξώφυλλό του.

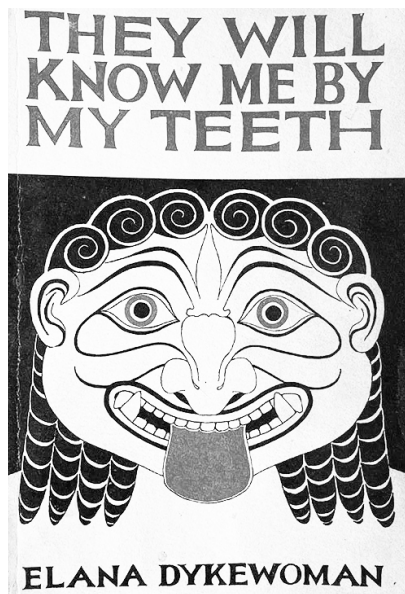


ΕΙΚΟΝΑ 20 |
Αρχικό
στίχο του
δημιουργού.

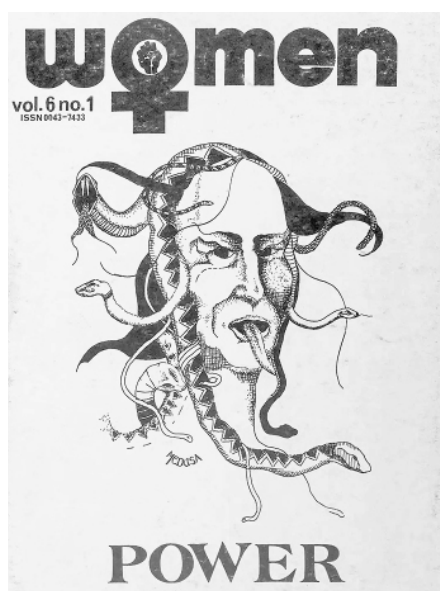


ΕΙΚΟΝΑ 21 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Ο άνθρωπος έχει κατέβει στο σύμπαν των Πλασμάτων.

ΕΙΚΟΝΑ 24 |
Εξώφυλλο
του βιβλίου
«They will
know me
by my teeth».
Απεικόνιση
της
αναπαράστασης
της Μέδουσας
πάνω
σε αρχαίο
αγγείο.
Dykewoman, E.
(1976)



ΕΙΚΟΝΑ 25 |
Εξώφυλλο
του
φεμινιστικού
περιοδικού
«Women:
A Journal of
Liberation»
(1978)



ΕΙΚΟΝΑ 22 |
(αριστερά)
«Medusa
with the
Head of
Perseus»
Garbati, L.
(2008)

ΕΙΚΟΝΑ 23 |
(δεξιά)
«Perseus
with the
Head of
Medusa »
Cellini, B.
(1545-5).

Κεφάλαιο 7 | Κλόουν - Ακροβάτης.

Η διάζευξη που εμφανίζει η εικόνα των αντιδράσεων της Κυρίας δίνει την εντύπωση ενός Πλάσματος του οποίου το σώμα και ο νους του άλλοτε συγχρονίζονται και άλλοτε όχι. Η Κυρία παρουσιάζει μία σειρά από αδιαμεσολάβητες εκρήξεις, όπως είναι οι ακραίες συναισθηματικές αλλαγές, οι γρήγορες μεταβολές των εκφράσεων του προσώπου της, προσβλητικές χειρονομίες του σώματός, και μία παρόρμηση στην έκφραση επιθυμιών. Το σώμα της διαμοιράζεται σε αντιφατικά στιγμιότυπα όπως είναι η επιθυμία/ επιβολή, η κυριαρχία/ εξάρτηση, ο θυμός/ γέλιο, που αποκαλύπτουν μία διχοτόμηση της ταυτότητάς της. Οι γκριμάτσες, οι μιμήσεις και οι αυξομειώσεις του μεγέθους της συντελούν σε μία αποσταθεροποίηση της υποκειμενικότητάς της, με αποτέλεσμα στο σημείο αυτό να μπορεί να αναγνωριστεί μία συγγένεια ανάμεσα σε εκείνη και στον κλόουν-ακροβάτη. Κατά τον Jean Starobinski (1998), μέσα σε ένα υλιστικό και αιτιοκρατικό σύμπαν που αποδίδει λειτουργία και νοήματα σε κάθε σχέση και πρακτική, ο αντίλογος που εισάγει το αποσπασματικό σώμα του κλόουν είναι το μη νόημα, ως κενό στο συνεχές νοηματοδοτημένο σύνολο των σωμάτων, με τον στοχαστή να σημειώνει ότι είναι ανώφελο να αποδοθεί μία οριοθετημένη ταυτότητα στην κατά τ' άλλα ελεύθερη και ρευστή του φιγούρα.

Το «Elenit» είναι δυνατόν να χωριστεί σε τρία μέρη με βάση τις διακυμάνσεις του ύψους της κεντρικής ηρωίδας: στο πρώτο μέρος η Κυρία είναι πολύ «μεγάλη», ψηλότερη από το φυσικό ύψος του ερμηνευτή που την υποδύεται, στο δεύτερο βρίσκεται στο ύψος που διαθέτει και ο ερμηνευτής της, αλλά σε ψηλότερο από τα υπόλοιπα Πλάσματα, και στο τρίτο μέρος είναι «μικρή», δηλαδή σε ίσο ή σε χαμηλότερο ύψος από εκείνα. Η μεταβολή του μεγέθους του σώματός της ηρωίδας από το δεύτερο στο τρίτο μέρος πραγματοποιείται αφότου σβήσουν τα φώτα και ακουστεί ένας δυνατός κρότος, όπου η μικρή πλέον ηρωίδα εμφανίζεται μέσα σε ένα φωτιζόμενο στεφάνι, τραγουδώντας και χορεύοντας [EIKONA 26], [EIKONA 27]. Η αυξομείωση του ύψους της Κυρίας ασκεί επιρροή στην ιεραρχία των σχέσεων ανάμεσα σε εκείνη και στα υπόλοιπα Πλάσματα, καθώς εκείνα αρχικά την σέβονται ιδιαίτερα και αποδέχονται την υβριστική της στάση, ενώ στο τρίτο μέρος αντιδρούν στην προσβλητική της συμπεριφορά, και της επιτίθενται.

Στην πρώτη σκηνή, η Κυρία βρίσκεται μόνη της στον χώρο, και ενώ κατευθύνεται προς τον ψύκτη για να πει νερό σκοντάφτει, πέφτει στο πάτωμα, και την επόμενη στιγμή γελάει στραμμένη

προς την κατεύθυνση που βρίσκεται το κοινό ενώ ξανασηκώνεται, με την αδυναμία αυτή ελέγχου του σώματός της, και των εκφράσεων του προσώπου της, να παρουσιάζει ομοιότητες με το σώμα του κλόουν- ακροβάτη.

Σύμφωνα με τον Žižek, στο σώμα του κλόουν πραγματοποιείται μία «αλλαγή του σώματος σε ένα απούποκειμενοποιημένο πλήθος μερικών αντικειμένων» (Žižek, 2004: 153). Πρόκειται για ένα σώμα που αποτελεί συναρμογή πολλαπλών ετερόκλητων σωμάτων, με τα επί μέρους τμήματά του να δίνουν την εντύπωση ότι κινούνται αυτόνομα, και επιτελούν αυτόνομες λειτουργίες χωρίς να εντάσσονται σε ένα ενιαίο σύστημα. Τα τρομερά του κατορθώματά υπερβαίνουν την φύση και τους σωματικούς κανόνες, με τον κλόουν ως προνομιούχο να αψηφά την βαρύτητα, ενώ το σώμα του διακατέχεται από ορμή και ταυτόχρονα από ευλυγισία. Ο στοχαστής σημειώνει ότι ενώ στα αθλήματα το σώμα στοχεύει στο να υπερβεί τις ιδιες του τις δυνατότητές μέσα από μετρήσιμα μεγέθη, και στον χορό ο καλλιτέχνης ή η καλλιτέχνιδα καλείται να αποδώσει μία σωματική απεικόνιση μέσω της παραγωγής μορφών στον χώρο, τα ακροβατικά είναι στραμμένα στο ίδιο το σώμα που τα διεξάγει και στην θελκτικότητα του:

«(...) Σώματα σε κίνηση, για πάντα σώματα: αλλά η ορμή τους και η στιβαρότητά τους είναι πέρα από τα συνηθισμένα και καταφέρνουν, στο γεμάτο φως, εκείνη την φανταστική δύναμη στην οποία η χυδαία ανθρωπότητα είναι ανίκανη. (...) πράγματι το άλμα του ακροβάτη, η ικανότητα του ακροβάτη, έχουν την ικανότητα να διατηρούν μακριά τον θάνατο που μιμείται την ακαταμάχητη στιγμή της άνοιξης της ζωής.»

(Starobinski, 1991 : 60, 139)

Η συμπεριφορά της Κυρίας εμφανίζει την αμφιθυμία της απόλυτης ευπρέπειας και της χλεύης προς τα υπόλοιπα Πλάσματα, παρουσιάζοντας εκφάνσεις ανάρμοστης και άξεστης συμπεριφοράς. Κατά την έναρξη της δράσης το πρόσωπό της είναι κατά κύριο λόγο ήρεμο και γαλήνιο την ώρα που διαβάζει ένα βιβλίο, ενώ ανά διαστήματα διακόπτει την ανάγνωση, και χαμογελάει σαρδόνια προς το κοινό. Όταν τα υπόλοιπα Πλάσματα εισέρχονται σταδιακά στον χώρο, εκείνη εκφράζει την ενόχλησή της με έντονες γκριμάτσες και χειρονομίες, ενώ μόλις η πηγή της εκάστοτε ενόχλησης απομακρυνθεί από κοντά της το πρόσωπό της επανέρχεται απότομα στην προγενέστερη γαλήνια έκφρασή του. Όταν το ζωτικό- συμβολαιογράφος της ζητήσει να υπογράψει ένα έγγραφο, εκείνη αρχικά είναι

δύσπιστη αλλά τελικά το υπογράφει ευγενικά. Στην συνέχεια, εφόσον εκείνος δεν απομακρύνεται από κοντά της, η Κυρία βρυχάται προς το μέρος του, κοιτάζει το κοινό και γελάει.

Σε μεταγενέστερη σκηνή της παράστασης, διαφαίνεται ένα τραπέζι τοποθετημένο κεντρικά στον χώρο, όπου γύρω του βρίσκονται συγκεντρωμένα όλα τα Πλάσματα, καπνίζοντας και παίζοντας χαρτιά. Η Κυρία βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης των σωμάτων, όπου έχει στοιχηθεί μεταξύ άλλων αντικειμένων το πόδι που αποσπάστηκε πρωτύτερα από το σώμα της, κατά την μονομαχία της με την Σαύρα. Η ηρωίδα διαθέτει ηγετικό ρόλο στον συντονισμό των δράσεων που εκτυλίσσονται ανάμεσα στα Πλάσματα, εξακολουθώντας να είναι εριστική, και επαναλαμβάνοντας σατιρικά τις κινήσεις και τις γκριμάτσες του κάθε ενός ξεχωριστά, ενώ κατά την διεξαγωγή των εν λόγω μιμήσεων, κάθε τόσο σταματάει κοιτάζοντας τους θεατές και τις θεάτριες και χαμογελάει.

Λίγο πριν την λήξη του «Elenit», η Κυρία κατέχει το μικρό της μέγεθος και στέκεται στο άκρο της σκηνής, παρατηρώντας τους διαπληκτισμούς που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα στα υπόλοιπα Πλάσματα. Διατηρεί την σατιρική της πρόθεση, μιμείται τις εκφράσεις και τις κινήσεις που βλέπει κάθε στιγμή μπροστά της, όπως και ορισμένες δράσεις που πραγματοποιήθηκαν πρωτύτερα, από τα υπόλοιπα Πλάσματα ή από εκείνη (το διάβασμα του βιβλίου, η υπογραφή συμβολαίων, η λιποθυμία της Dorothy πάνω στον σάκο με το σελοφάν, κ.α.). Τα υπόλοιπα Πλάσματα εξαγριώνονται μαζί της, και εκείνη προκειμένου να κερδίσει την εύνοιά τους, επιδίδεται σε μίμηση χορού κλασικού μπαλέτου.

Ο Starobinski επιχειρεί να αναλύσει την αποξένωση του καλλιτέχνη κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα στην πόλη, όπου συντελείται η μετάβαση του έργου τέχνης από απαθές προϊόν σε ενεργό. Με εργαλείο την καταγραφή και την ανάλυση των διαφορετικών μορφών μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται ο κλόουν την δεδομένη χρονική περίοδο, ο στοχαστής ισχυρίζεται ότι οι καλλιτέχνες που πραγματεύτηκαν τις παραμορφωτικές παρεκκλίνουσες φιγούρες του τσίρκου εγγράφουν την «*μεταμορφωμένη αυτοπροσωπογραφία*» (Starobinski, 1991: 38) τους υπό μία ειρωνική και χλευαστική προσέγγιση.

Σύμφωνα με τον Starobinski (1998), ο κλόουν – ακροβάτης αποτελεί μία φιγούρα που φέρνει την ανθρωπότητα αντιμέτωπη με την ύπαρξή της, κατέχοντας το ιδιόμορφο προνόμιο της διατήρησης των ασύμβατων ρούχων και της χλευαστικής συμπεριφοράς, ενώ ταυτόχρονα παρατηρεί την οργανωμένη από περιοριστικούς όρους κοινωνία, από το ύψος στο οποίο αιωρείται ή ισορρο-

πεί όταν σχοινοβατεί. Στην λογοτεχνία η ανοίκεια και αλλόκοτη μορφή του μπουφόνου και του κλόουν παρουσιάζονται από συγγραφείς, στοχαστές και στοχάστριες ως ο αγαθός ήρωας που παραμένει πάντα στο περιθώριο και μέσα από την αφέλειά του θα απελευθερώσει τους χαρακτήρες της πλοκής από τα βάσανά τους, εμφανίζεται δηλαδή ως ένας εξισορροπιστής του πραγματικού κόσμου.

Στην Commedia dell Arte ο Αρλεκίνος αποτελούσε έναν ζωόμορφο δαίμονα, που με τα χρόνια ήρθε στην λύτρωση, μέσα από την αναπαράστασή του στην κοινωνία του θεάματος ως μία κακόβουλη ανθρωπόμορφη φιγούρα, η οποία προσεγγίζει τους ανθρώπους αλλά τελικά διακωμωδείται, με γνώμονα τις κοινωνικές και πειθαρχικές προκαταλήψεις. Μετατρέποντας το τρόπο σε γέλιο, και κατέχοντας ένα γκροτέσκο πρόσωπο, ο κλόουν μέσω της φιγούρας του Αρλεκίνου πραγματοποιεί μία αντιστροφή δύναμης, από τον ισχυρό δαίμονα στην «ανόητη» μορφή. Η φιγούρα του ανόητου κλόουν αποτελεί την αντιδιαμετρικά αντίθετη φιγούρα από εκείνη του Αρλεκίνου, με τον Starobinski (1991) να ισχυρίζεται ότι οι δύο μορφές συντελούν απαραίτητους συμπληρωματικούς πόλους για να ερμηνευτεί ο κόσμος, συμβολίζοντας το καλό και το κακό (Starobinski, 1991). Ο Πιερότος αποτελεί έναν ακόμα χαρακτήρα ενταγμένο στις ποικίλες μορφές με τις οποίες εμφανίζεται ο κλόουν, συντελεί και εκείνος βασικό χαρακτήρα της Commedia dell Arte, και υπάγεται στην κατηγορία του αφελή κλόουν. Φέρει την κωμωδία ενώ παράλληλα είναι λυπημένος, αδιαφορώντας για την αγάπη, είναι ευκίνητος αλλά ταυτόχρονα συνδέεται με την γη.

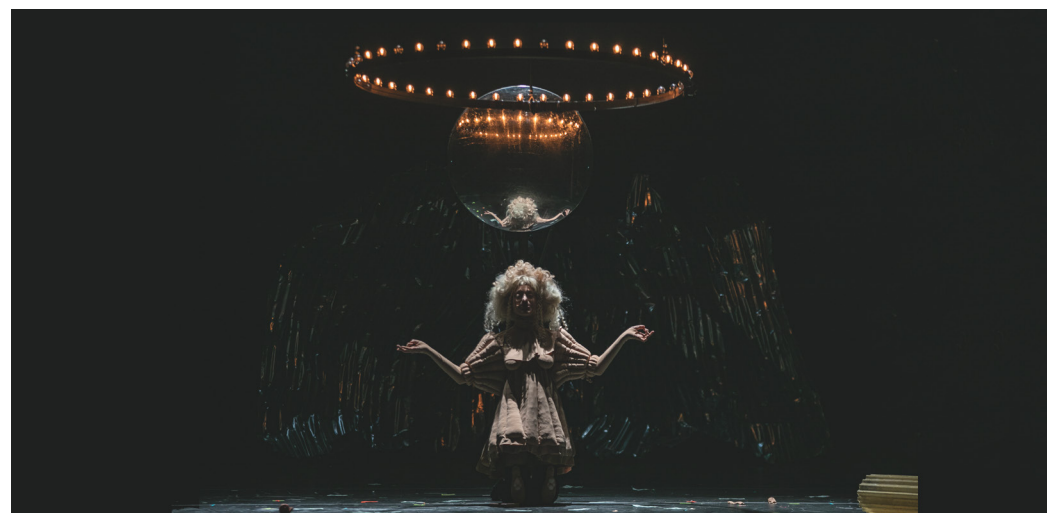
Ο κλόουν- ακροβάτης, ως Πλάσμα, κατέχει ιδιαίτερη σημασία στο τσίρκο και αναδύεται από ένα μη πραγματικό σύμπαν, επιστρέφοντας πάντα στο πραγματικό (Starobinski, 1991). Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα τα δίπολα του θριάμβου/ σάρκας, εικονικό/ συμβολικό έχουν ενταθεί, με αποτέλεσμα η αμφισβήτηση του σώματος να επιφέρει ως λύτρωση τις ακραίες απεικονίσεις του και τις σωματικές μεταμορφώσεις, που αναπτύσσονται παράλληλα με τις ρεαλιστικές και συμβολικές αναπαραστάσεις του τσίρκου (Starobinski, 1991). Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το τσίρκο είναι συνεπές σε μία κοινωνική κριτική της Δύσης, που εκφράζεται μέσα από την ελευθερία στην αναπαράσταση των χρωμάτων, των σχημάτων και των κινήσεων, πραγματοποιώντας μία μεταστροφή που οδηγεί σε μία «*αλλαγή ήρωα*» (Starobinski, 1991: 42). Εκείνη την περίοδο σε ένα ρομαντικό και συμβολικό κλίμα το παράλογο της τέχνης του τσίρκου ταυτίζεται με το παράλογο του πνεύματος του θεατή, με το δαιμονοποιημένο έως

τότε σώμα να παραμορφώνεται (Starobinski, 1991: 88).

Παράδειγμα καλλιτέχνη που οικειοποιήθηκε την φιγούρα των πολλαπλών μορφών του κλόουν- ακροβάτη αποτελεί ο Edgar Degas (1879). Στον πίνακα «*Ms Lala at the circus Fernando*» [ΕΙΚΟΝΑ 28] ο Degas απεικονίζει την σχεδόν αιωρούμενη ακροβάτισσα Mrs Lala σε ένα παρισινό τσίρκο, κρεμάμενη από ένα σχοινί που κρατάει στερεωμένο ανάμεσα στα δόντια της. Η οπτική από την οποία η θεάτρια ή ο θεατής του πίνακα κοιτάζει την φιγούρα βρίσκεται στην θέση όπου θα βρισκόταν το κοινό, αν παρακολουθούσε την παράστασή της (Starobinski, 1991). Στο «*Pierrot and skeleton in a yellow robe*» (1893) [ΕΙΚΟΝΑ 54_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] ο James Ensor αποτυπώνει μία σατιρική οπτική του «Πιερότου», αναπαριστώντας τον ως έναν μέθυσο που περιστοιχίζεται από έμβια και άψυχα όντα. Ο Henri de Toulouse-Lautrec (1896) στο «*The Seated Clowness*» [ΕΙΚΟΝΑ 29] απεικονίζει έναν καλλιτέχνη του τσίρκου πάνω στην σκηνή σε μία στιγμή ανάπαυλας. Για τον Starobinsky (1991) η ανάπαυση του καλλιτέχνη στον πίνακα έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με την χάρη και την ορμή που έχει η κίνησή του κλόουν την ώρα της δράσης. Ακόμα, ο Paul Klee στο «*Buffoon of the deer*» (1927) [ΕΙΚΟΝΑ 30] παρουσιάζει το πορτρέτο ενός μπουφόνου σε μία διαγραμματική διαταραγμένη απεικόνιση, που ανταποκρίνεται στην ντανταϊστική και πρωτο-σουρεαλιστική περίοδο του καλλιτέχνη, σε ύφος που θυμίζει παιδική ζωγραφιά. Τέλος, το πολυπληθές έργο του Georges Rouault γύρω από την απεικόνιση του κλόουν αποσκοπεί στην συγκεχυμένη αναπαράσταση του σώματος και της ψυχής του ήρωα, μέσω της αντίθεσης του εσωτερικού και του εξωτερικού του σώματος, «*συμβολίζοντας την ατυχία μιας παρεκκλίνουσας ενσάρκωσης*» (Starobinski, 1991: 122). Ο κλόουν στις απεικονίσεις του Rouault στοχεύει στο να χλευάσει τον περίγυρό του, αλλά και τον εαυτό του. Χαρακτηριστικό έργο του καλλιτέχνη αποτελεί το «*Head of a tragic clown*» (1907- 1908) [ΕΙΚΟΝΑ 55_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ].

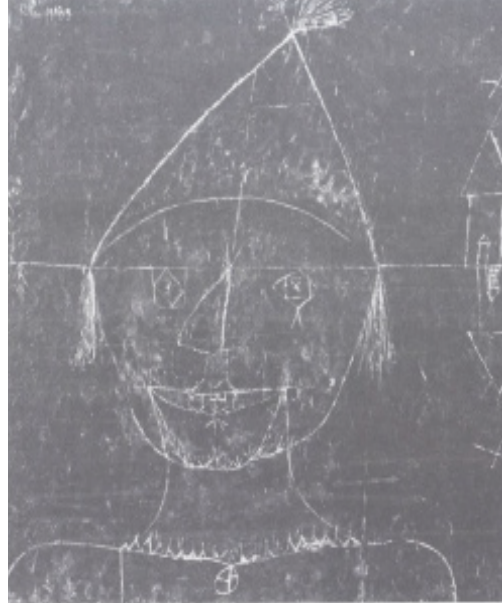


ΕΙΚΟΝΑ 26 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Η Κυρία είναι μικρή και βρίσκεται κάτω από το φωτεινό στεφάνι.



ΕΙΚΟΝΑ 27 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Ο.Π.

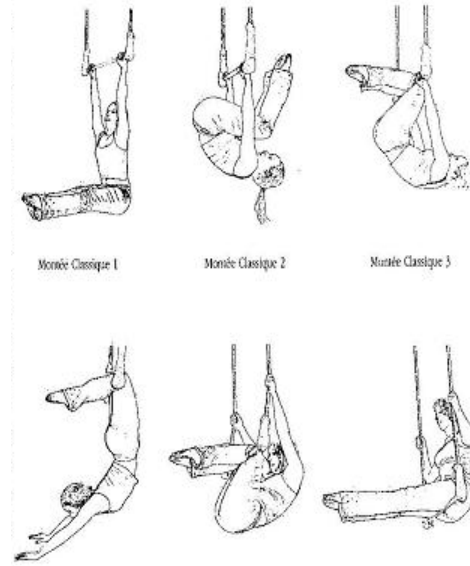
ΕΙΚΟΝΑ 30 |
«*Buffon of the deep*».
Klee, P.
(1927)



ΕΙΚΟΝΑ 29 |
«*The seated clownness*».
Layrec, H. T.
(1896)



LES MONTÉES



ΕΙΚΟΝΑ 31 |
(πάνω αριστερά)
Απεικονίσεις
ασκήσεων
για την
μεθοδολογία
του
static trapeze.
Απόσπασμα
σελίδας
του βιβλίου
«*Methologie
trapezoidale*».
Challende, Y.
(2002)

ΕΙΚΟΝΑ 28 |
(κάτω δεξιά)
«*Ms Lala at
the circus
Fernando*».
Degas, E.
(1879)



Κεφάλαιο 8 | CYBORG.

Η φιγούρα της Κυρίας έχει περιγραφεί στα κεφάλαια που προηγήθηκαν ως μία φιγούρα που σχηματίστηκε από ένα κατακερματισμένο σώμα οργανικών συνθετικών ενοτήτων ή αντικειμένων. Στο παρόν κεφάλαιο, πρόκειται να προσεγγιστεί το ζήτημα του ποια είναι η νέα υποκειμενικότητα του αποσπασματικού σώματος που προκύπτει όταν στο σύστημά του παρεισφρέουν ανόργανα τεχνολογικά στοιχεία? Το σώμα της ηρωίδας θα εξεταστεί μέσα από την μεταφορά του κυβόργιου (cyborg), ως ένα οργανικό και τεχνολογικό υβρίδιο, και θα δοθεί έμφαση στα μέρη εκείνα της σωματικής απεικόνισης όπου πραγματοποιείται μία αντικατάσταση σημαντικών βιολογικών λειτουργιών του από την μηχανή, όπως είναι η ομιλία και η κίνηση [EIKONA 32]:

«(...) Σε σχέση με την συμβολή του ψηφιακού στοιχείου στην παράσταση, το σώμα σήμερα υποβοηθάται από την μηχανή. Η σύγχρονη κουλτούρα είναι πολύ πιο ανεκτική στην είσοδο της τεχνολογίας σε σχέση με παλαιότερα – τα τσιπάκια μπαίνουν στον εγκέφαλο, η σκέψη κατευθύνει τον κέρσορα. Το τεχνολογικό αντικείμενο παλιά ήταν «freak», ανοίκειο, αλλά τώρα είναι μέρος της καθημερινότητάς μας. (...)»

(Λασκαρίδης, 2023)

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, στην ερμηνεία και την σημασιοδότηση του σώματος εσωκλείονται οι εκροές της σύγχρονης τεχνολογίας και της πληροφορίας, με αποτέλεσμα να εντείνεται έτσι ο διαχωρισμός ανάμεσα στο «εσωτερικό» σώματος και την «εξωτερική» τεχνολογία. Στην ένταση του παραπάνω διπόλου συμβάλλει η ολοένα αυξανόμενη εισχώρηση της ιατρικής επιστήμης και των γενετικών μηχανών στο σώμα. Το δεύτερο κύμα του φεμινισμού βασίζεται στην γυναικεία χειραφέτηση, και σημειώνεται ότι η συζήτηση που προκύπτει γύρω από την υβριδικότητα του υποκειμένου είναι καίρια για την φεμινιστική θεωρία, όπως και ο σχηματισμός του νέου τεχνολογικού υποκειμένου, λαμβάνοντας υπόψη ότι το γυναικείο σώμα κατασκευάζεται (αισθητική χειρουργική, κυβερνοπάνκ, ιατρική επιστήμη, Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας). Στο σημείο αυτό, είναι δυνατόν να γίνει διακριτή η έμφυλη διάσταση του μεταμοντέρνου τεχνολογικού σώματος, το οποίο παρασκευάζεται από τις πολιτισμικές και τις επιστημονικές μεταβολές. Η Donna Haraway θεωρεί αναγκαία την επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης του ανθρώπου

με την τεχνολογία, με τον άνθρωπο να έχει πλέον την δυνατότητα αξιοποίησης των τεχνολογικών επιτευγμάτων προς την κατεύθυνση της εκ νέου διαμόρφωσης και οργάνωσης των κοινωνικών και των ιδεολογικών του σχημάτων. Η στοχάστρια αντιλαμβάνεται τα συστήματα πληροφορίας ως δομικό παράγοντα παραγωγής συγκρούσεων και κοινωνικών αναδιατάξεων, με αποτέλεσμα να αναδύεται η ανάγκη επανεξέτασης των έμφυλων ταυτοτήτων και των συσχετισμών τους (Haraway, 1985).

Στις πρώτες σκηνές της παράστασης, στο πίσω μέρος της σκηνής διαφαίνεται μία μεγάλη κυματοειδής λαμαρίνα. Η παρουσία της μηχανής στο «Elenit» μπορεί να γίνει διακριτή πρωτίστως από τον τίτλο του, ο οποίος παραπέμπει στο «ελλενιτ», όπως σημειώθηκε παραπάνω, την κυματοειδή πλάκα αμιαντοτσιμέντου:

«Το «Elenit» είναι ένας τίτλος που εμπεριέχει και την παρεξήγηση και την καταστροφή. Το ελλενίτ ήταν ένα υλικό το οποίο θα άντεχε στον χρόνο, αλλά τελικά υπήρξε καταστροφικό και καταστράφηκε ακόμα και το ίδιο.»

(Λασκαρίδης, 2023)

Κατά την έναρξη της παράστασης η σκηνή είναι σκοτεινή, και ξαφνικά ακούγεται ένας συνεχόμενος ήχος μηχανής που θυμίζει κρότο λαμαρίνας. Αφότου η σκηνή φωτιστεί ελαφριά, οι θεατές και οι θεάτριες μπορούν να δουν την Κυρία τοποθετημένη σε ένα δυστοπικό περιβάλλον, ανάμεσα σε καπνούς και σε μία ανεμογεννήτρια που βρίσκεται και εκείνη στο πίσω μέρος της. Η ηρωίδα παριστάνει ότι «διαβάζει» φωναχτά ένα βιβλίο καπνίζοντας και βήχοντας βροντερά, ενώ από το στόμα της, έναντι ομιλίας, εκφέρεται ένας υπόκωφος ήχος που θυμίζει και εκείνος κρότους προερχόμενους από επεξεργασία λαμαρίνας. Ο ήχος αυτός διαπλέκεται με μελωδίες (τραγούδι ή ψαλμωδίες) και άναρθρα φωνήεντα που παραπέμπουν σε ομιλία, και περιστασιακά μπορούν να διακριθούν από αυτά με δυσκολία ανθρώπινες λέξεις.

Αργότερα, η ηρωίδα καλείται να μιλήσει στο τηλέφωνο, αλλά από την πλευρά του συνομιλητή ή της συνομιλήτριάς της ακούγεται μόνο ένας βραχύς ήχος, που παραπέμπει ενδεχομένως στον ήχο μιας κόρνας, ενώ εκείνη δείχνει να μπορεί να επικοινωνήσει με άνεση μαζί του/της.

Στην συνέχεια, κατά την διαδικασία υπογραφής του συμβολαίου που της δόθηκε από τον συμβολαιογράφο-ξωτικό, ακούγεται ένας συνεχής μεταλλικός ήχος, προερχόμενος αυτή την φορά από την επαφή του μολυβιού της με το χαρτί.

Στα παραπάνω στιγμιότυπα μπορεί να γίνει αντιληπτή η ολοκληρωτική αποδόμηση της γλώσσας, και η αναγωγή της σε πρωταρχικές κραυγές και φωνήματα, ως τον μοναδικό τρόπο γλωσσικής επικοινωνίας μεταξύ των Πλάσμάτων, αποτελώντας ωστόσο επαρκή συνθήκη διεξαγωγής «διαλόγων», είτε μεταξύ των ηρώων και των ηρωίδων είτε ανάμεσα στα Πλάσματα και τους θεατές ή τις θεάτριες. Ο αποδομητικός κώδικας επικοινωνίας που αναφέρθηκε, μέσω ήχων και φωνημάτων που παραπέμπουν σε γνώριμες λέξεις αλλά αποτελούν διασπασμένα πρωτογενή τμήματα γλώσσας, αναλύεται από τον Jean-Pierre Brisset (1917) με την βοήθεια της δημιουργίας μίας αλυσίδας σημαινόντων και γλωσσικών σχημάτων που προκύπτουν από την απουσία του λόγου. Στο «*Origines Humaines (Ανθρώπινη Προέλευση)*» ο Brisset σχηματίζει μία σειρά από λογοπαίγνια αποδόμησης της γλώσσας και σύνθεσής της από την αρχή, ανάγοντας τα ανθρώπινα φωνήματα σε ανθρώπινες λέξεις. Οδηγείται έτσι σε μία γλωσσική ανάλυση όπου αναγνωρίζονται σχέσεις συγγένειας μεταξύ ομόηχων φωνημάτων, λέξεων ή φράσεων, που στην συνέχεια παράγουν σχήματα Λόγου. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνεται ο εκ νέου σχηματισμός της γλώσσας, που προκύπτει από τον κατακερματισμό και την επαναδημιουργία της. Ο Brisset υποστηρίζει την αρχετυπική προέλευση της γλώσσας συνδέοντάς την με τους προγόνους και με τα ζώα, καθώς για εκείνον ο βάτραχος είναι ο πρώτος πρόγονος του ανθρώπου, υποστηρίζοντας ότι οι πρωταρχικές γλωσσικές και επιστημονικές αναζητήσεις, όπως και οι ανθρώπινες ενορμήσεις, έχουν ως εφελτήριο τις κραυγές του βατράχου (books.openedition.org, 2022).

Κατά την διάρκεια της ανάγνωσης του βιβλίου της, η Κυρία απευθύνεται «λεκτικά» άλλοτε σε έναν φανταστικό συνομιλητή και άλλοτε στο κοινό. Καθώς μετακινείται κατά μήκος της σκηνής και προς τις δύο κατευθύνσεις, δίνει την εντύπωση ότι «κυλάει» ελεγχόμενα πάνω στο δάπεδο υποβοηθούμενη από κάποιον μηχανισμό κίνησης. Πίσω από το σώμα της διαφαίνεται ένα μεγάλο σύννεφο καπνού, και την ώρα που πραγματοποιεί ορισμένες στροφές γύρω από τον εαυτό της, ώστε να προσδώσει έμφαση στην αφήγησή της, αποκαλύπτονται οι υποβασταζόμενες από τις Σκιές μηχανές εξαγωγής ατμού [EIKONA 33]. Ανά διαστήματα σκοντάφτει πάνω στις μηχανές αυτές και πάνω στις Σκιές, συνεχίζοντας ωστόσο την ανάγνωση του βιβλίου της και την διαδρομή της.

Η παραπάνω αναπαράσταση καθιστά το σώμα της ηρωίδας αποσπασματικό, όπου σημαντικές λειτουργίες του υποβοηθούνται από προσθετικές μηχανές, με αποτέλεσμα το στιγμιότυπο του σώματος που αναφέρθηκε να παρουσιάζει συγγένειες με το υβριδικό

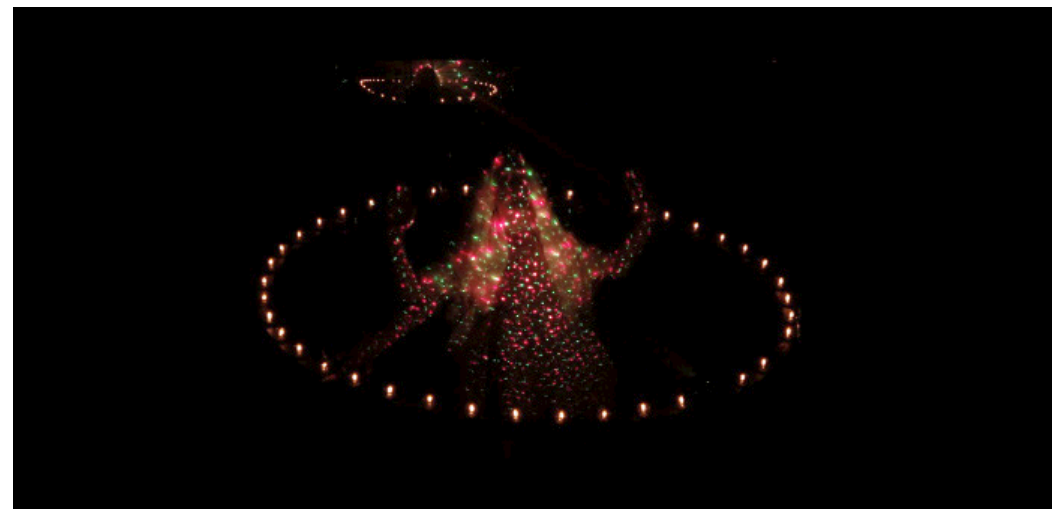
cyborg (κυβόργιο). Το μετα-ανθρώπινο, μεταμοντέρνο φεμινιστικό cyborg της Haraway (1985) γεννάται ως ένα υβρίδιο ανθρώπου και μηχανής και συμβάλλει, κατά την στοχάστρια, σε μία ριζική μετατόπιση της ανάγνωσης του υποκειμένου στα τέλη του 20^{ου} αιώνα. Το cyborg αναδύεται μέσα από τον κλωνισμό των δυτικών αντιθετικών ζευγών (άνδρας- γυναίκα κ.α.) με αποτέλεσμα να εμφανίζει την δυνατότητα διερεύνησης ρευστών τόπων ανάμεσα στους πόλους του κάθε ζεύγους. Υπό αυτήν την έννοια οι κανονιστικές ρυθμίσεις που κατασκευάζουν και περιορίζουν το φύλο αποκτούν ρωγμές και γεννούν μία πληθώρα ερμηνειών, με το cyborg να εισάγει την δυνατότητα ανάδειξης ενός ανθρωπιστικού, συμπεριληπτικού μοντέλου ερμηνείας των φυλετικών, ταξικών και έμφυλων διαφορών.

Για την Anne Balsamo (1995) δεδομένου ότι το σώμα κατασκευάζεται κοινωνικά (θεωρίες των Michel Foucault, Mary Douglas, Donna Haraway κ.α.), το γυναικείο σώμα μπορεί να θεωρηθεί ότι ήταν ανέκαθεν υβριδικό. Στο κείμενο «*Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg, Writing Feminism*» η Balsamo (1995) σημειώνει ότι λαμβάνοντας υπόψη την θεώρηση ότι το σώμα νοηματοδοτείται και σηματοδοτείται πολιτιστικά, το cyborg διαταράσσει την ανθρώπινη ταυτότητα και το έτερο εισβάλλει στην σύσταση του ανθρώπινου. Η στοχάστρια θεωρεί το κυβόργιο ως ένα μεταμοντέρνο «έμβλημα (...) θολώνει τα όρια ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, (...) το τεχνητό και το πραγματικό» (Balsamo, 1995: 37). Τα cyborg κατέχουν κεντρική θέση στους διαλόγους που διανοίγονται γύρω από την υποκειμενικότητα του σώματος, και εγείρουν το ενδιαφέρον εφόσον είναι οικεία προς τον άνθρωπο αλλά ταυτόχρονα εξαιρετικά ανοίκεια. Για την Balsamo το ανόργανο συμπλήρωμα του σώματος που παρεισφρεί στον οργανισμό μπορεί να χαρακτηριστεί ως «προσθετικό σώμα» (Balsamo, 1996: 17). Το σώμα του κυβόργιου αποτελεί ένα κατακερματισμένο σώμα εκτός γέννησης που διαρκώς μεταβάλλεται, και εφόσον δεν έχει στοιχειοθετηθεί ο τελικός προορισμός του, μπορεί να εμφανίσει σε εμάς το ενδεχόμενο ενός μη πεπερασμένου αριθμού μελλοντικών μεταμορφώσεων.

Τα όντα των οποίων το σώμα εμπεριέχει στοιχεία ανόργανων τεχνολογικών όντων έχουν εντοπιστεί στο μεταβιομηχανικό φαντασιακό της Δύσης, ενώ την δεκαετία του 1980 πραγματοποιήθηκε μία μετατόπιση του κυβόργιου από την κουλτούρα του κινηματογράφου στην καθημερινή ζωή (παιδικά παιχνίδια κ.α.) (Balsamo, 1996). Το ρομπότ «Maria» που εμφανίζεται στην ταινία επιστημονικής φαντασίας Metropolis (1926) αποτελεί αντίγραφο της κύριας ηρωίδας που λέγεται και εκείνη «Μαρία» [EIKONA 34]. Η

Lynn Hershman Leeson με το έργο «*Reach*» (1987)¹ [ΕΙΚΟΝΑ 56_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ] αναπαριστά ένα γυναικείο σώμα, όπου στην θέση του κεφαλιού του βρίσκεται μία φωτογραφική μηχανή. Η Leeson στοχεύει στο να παρουσιάσει την επιρροή των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας και της τεχνολογίας στην αναπαράσταση του γυναικείου σώματος. Επιπλέον, η εταιρία καλσόν «Capezio» παρουσιάζει σε μία διαφήμιση του 1987 μία μηχανόμορφη φιγούρα ως η «*The Capezio woman*» [ΕΙΚΟΝΑ 35]. Στο εξώφυλλο του περιοδικού «*LIFE*» [ΕΙΚΟΝΑ 57_ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ], που εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 1989 απεικονιζόταν ένα ανθρώπινο κεφάλι, του οποίου μέρη έλειπαν και είχαν αντικατασταθεί από τμήματα μηχανής. Το περιοδικό στόχευε στο να τονίσει την σημασία της επίδρασης που έχει η τεχνολογία πάνω στον άνθρωπο, μέσω της παράθεσης παραδειγμάτων τεχνολογικών εξαρτημάτων και μερών που υποκαθιστούν πλέον βασικές λειτουργίες του σώματος, όπως είναι οι βηματοδότες (Balsamo, 1996). Στα μηχανόμορφα φεμινιστικά κολάζ της Wangechi Mutu μπορεί να γίνει διακριτή πέραν της γκροτέσκας αισθητικής (όπως προαναφέρθηκε) η αισθητική του κυβόργιου, καθώς οι θηλυκές φιγούρες που αναπαριστώνται σε αυτά αποτελούνται από μία συναρμογή τμημάτων ανθρώπινων μερών, μερών ζώου και μηχανής, όπως απεικονίζεται στο κολάζ «*How to stab oneself in the back*» του 2004 [ΕΙΚΟΝΑ 36].

1. Το έργο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της σειράς «The Phantom Limb serie».

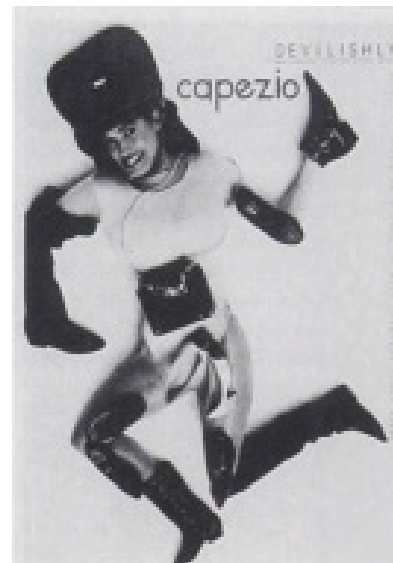


ΕΙΚΟΝΑ 32 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Το σώμα της Κυρίας σχηματίζεται από μικρά φώτα.



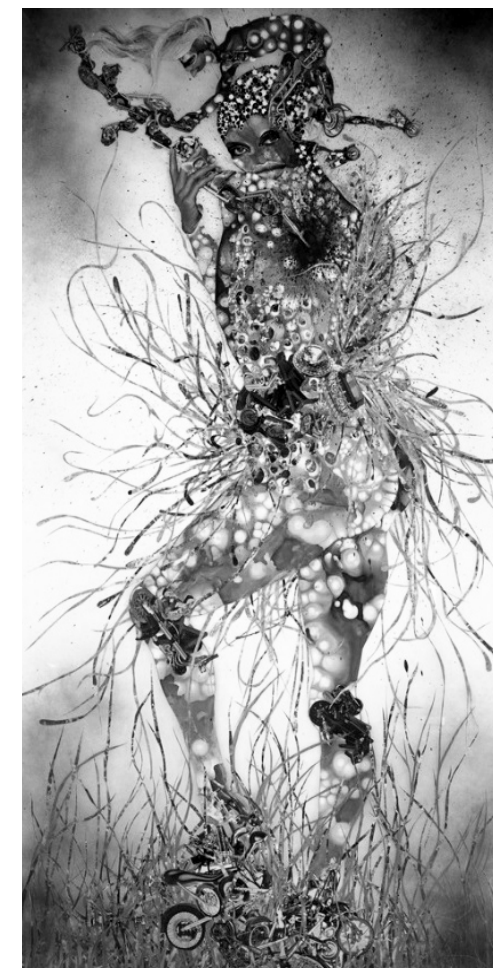
ΕΙΚΟΝΑ 33 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Η Κυρία βρίσκεται μπροστά από σύννεφο καπνού, το οποίο εξέρχεται από μία βοηθητική μηχανή.

ΕΙΚΟΝΑ 34 |
Αφίσα
από την
ταινία
«Metropolis».
(1926)



ΕΙΚΟΝΑ 35 |
(πάνω αριστερά)
Μηχανόμορφη
φιγούρα σε
διαφήμιση
της Ιταλικής
εταιρίας
«Capezio».
(1987)

ΕΙΚΟΝΑ 36 |
(κάτω δεξιά)
Μηχανόμορφο
υβριδικό
κολάζ.
«How to stab
oneself in the
back».
Mutu, W.
(2004)



Κεφάλαιο 9 | Η αποκάλυψη του Ανθρώπινου.

Η Elisabeth Gross (2012) στο «*Abjection, Melancholia and Love: the work of Julia Kristeva*» σημειώνει ότι το άτομο προκειμένου να αποκτήσει μία ενοποιημένη υποκειμενικότητα θα πρέπει πρώτα να αρνηθεί ένα τμήμα του εαυτού του, επιλέγοντας αναπόφευκτα το μέρος εκείνο που αντιλαμβάνεται ως ασταθές (Grosz, 2012). Το σώμα της Κυρίας μπορεί να εξεταστεί υπό το πρίσμα της διάκρισης του Ανθρώπινου από το μη- Ανθρώπινο, μέσα από θεωρήσεις που διαμορφώνονται γύρω από την έννοια του αποκειμένου, αλλά και μέσα από ένα παράδειγμα που εξετάζει τον βαθμό ανοικειότητας που είναι δυνατόν να προκληθεί κατά την θέαση του μη- Ανθρώπινου στοιχείου στο σώμα.

9.1. Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ.

Στο τελευταίο μέρος της παράστασης το σύμπαν έχει αρχίσει σταδιακά να αποσυντίθεται, η σκηνή έχει φωταγωγηθεί, και η Κυρία δέχεται μία σωματική και «λεκτική» επίθεση από τα υπόλοιπα Πλάσματα. Κατά την διάρκεια των διαπληκτισμών τα δύο ξωτικά απομακρύνουν, παρά την θέλησή τους, τα προσθετικά εξαρτήματα που βρισκόντουσαν τοποθετημένα στα πόδια του ερμηνευτή που υποδύεται την Κυρία, τα οποία εξυπηρετούσαν έως τώρα στην απόδοση της ψευδαίσθησης των μικρών της ποδιών. Αποκαλύπτονται έτσι τα ανθρώπινά του πόδια, με την θέαση του ανθρώπινου στοιχείου να προκαλεί αναστάτωση στα υπόλοιπα Πλάσματα, που αναφωνούν ήχους φρίκης και αποστροφής έναντι των γκροτέσκων και μηχανικών σωμάτων που παρουσιάστηκαν έως τώρα στην παράσταση. Στην συνέχεια, τα Πλάσματα γίνονται εξαιρετικά επιθετικά απέναντι στην ηρωίδα, η οποία τοποθετεί πάνω στα πόδια της τεχνητό αίμα, επιδιώκοντας να προσδώσει την εντύπωση ότι τα ανθρώπινα πόδια είναι προϊόν τραυματισμού- διαμελισμού. Υποκρίνεται ξανά μία σειρά από μιμητικές χειρονομίες και εκφράσεις οδύνης, και στο τέλος παριστάνει ότι πεθαίνει [ΕΙΚΟΝΑ 37]. Στην παραπάνω περιγραφή γίνεται εμφανής μία αντιστροφή της αντίληψης της δυαδικής σχέσης του Ανθρώπινου και του μη Ανθρώπινου, στο σώμα του Πλάσματος, με τα Πλάσματα να αντιλαμβάνονται την εικόνα του ανθρώπινου μέλους ως απωθητική, έναντι των γκροτέσκων και μηχανικών σωμάτων που παρουσιάστηκαν έως τώρα στην παράσταση.

Η Julia Kristeva (1982) ορίζει ως abject (αποκείμενο) τα μη ορατά και ειδικά στοιχεία του σώματος που δεν μπορούν να νοηθούν ούτε ως υποκείμενα αλλά ούτε ως αντικείμενα (ζωντανά και νεκρά)¹ και στερούνται νοηματοδότησης, ενώ φέρουν την μνήμη της βίαιης απόσπασής τους από το σώμα². Σύμφωνα με την Kristeva αφορμή για την νοηματοδότηση του αποκειμένου δεν είναι η ιδιότητά του ως μη υγιές ή ακάθαρτο, αλλά η διατάραξη της «*ταυτότητας, του συστήματος, της σειράς*» (Kristeva, 1982: 127), με το αποκείμενο να αναφέρεται ως «*αυτό που δεν σέβεται τα όρια*» (Kristeva, 1982: 127). Ο διάλογος για το αποκείμενο δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ανεξάρτητα από το ζήτημα της απροσδιοριστίας των ορίων που διαχωρίζουν το αμόλυντο τμήμα του σώματος από το μιανό abject, αλλά και από την περιχαράκωση των ορίων που περιγράφουν το σώμα, ως τα έσχατα στοιχεία προστασίας ανάμεσα σε αυτό και το εξωτερικό περιβάλλον του. Η Rina Arya (2016) στο κείμενο «*Fragmented Body as an Index of abjection*» σημειώνει ότι η απειλή του αποκειμένου διαταράσσει την σταθερότητα του ορίου αλλά ταυτόχρονα το ενδυναμώνει, καθώς μέσω της παρουσίας του υπερτονίζεται η διαφοροποίηση του εσωτερικού και του εξωτερικού του σώματος, με αποτέλεσμα το σύστημα από το οποίο προέρχεται το αποκείμενο να καθίσταται ασφαλές και σταθερό στο βαθμό που είναι οριοθετημένο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι το Μοντέρνο σώμα έχει υποβληθεί σε αυτοπεριοριστικές οριοθετήσεις προκειμένου να διατηρήσει την κλειστότητα του, η Arya (2016) παρατηρεί ότι το abject, ως μέρος του συστήματος, είναι αυτό που φέρει τον κίνδυνο και την απειλή στο εσωτερικό του, με το σώμα να αναγκάζεται να επινοήσει μηχανισμούς αυτοσυντήρησης.

Η έννοια του αποκειμένου είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το γυναικείο σώμα, όπου η ικανότητα αναπαραγωγής είναι συνυφασμένη με τις σωματικές εκκρίσεις. Οι φεμινίστριες θεωρητικοί διαπραγματεύτηκαν την έννοια του αποκειμένου προκειμένου να ανατρέψουν στερεότυπα που συνέδεαν το σώμα της γυναίκας με την βρωμιά και τον κίνδυνο. Η έννοια της αποστροφής υπό το πρίσμα από το οποίο μελετήθηκε από την Kristeva έχει επικριθεί

1.

Ως «αποκείμενο» μπορούν να νοηθούν, μεταξύ άλλων, σωματικές εκκρίσεις, απορριμτικά σωματικά υγρά, υπολείμματα φαγητού.

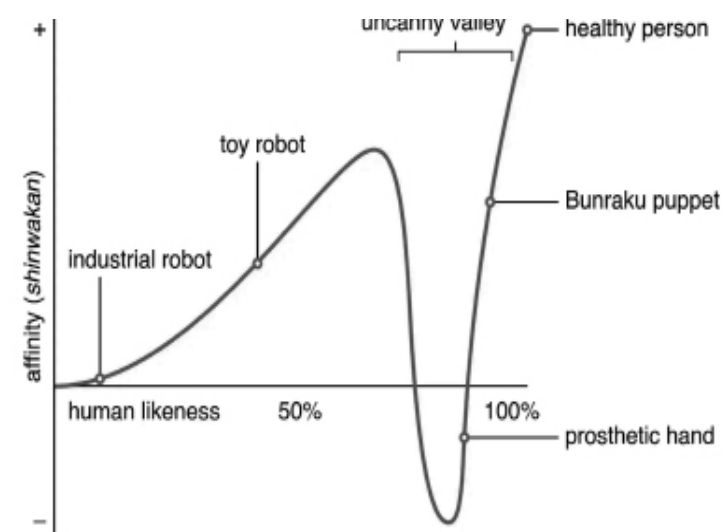
2.

Στη σφαίρα του ιερού, σε παγανιστικές μητρογραμμικές κοινωνίες, η αποστροφή συναντάται σε μορφή ακαθαρσίας, βέβηλης πράξης, συχνά σχετιζόμενης με την σεξουαλικότητα. Σε μονοθεϊστικές θρησκείες συναντάται ως «ταμπού» όπως και στο «Χριστιανικό αμάρτημα», έχοντας στον αντίποδα της την «κάθαρση» (Kristeva, 1982: 138).

από φεμινίστριες όπως η Monique Wittig και η Judith Butler, με τον ισχυρισμό ότι η θεωρία του αποκειμένου δεν αποτελεί καθολική παρέμβαση στο φαλλοκεντρικό μοντέλο ερμηνείας του υποκειμένου, καθώς ισχυρίζονται ότι η Kristeva δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις μητέρες χωρίς να συμπεριλαμβάνει στην ανάλυσή της τις γυναίκες που δεν έχουν τεκνοποιήσει (Granziol-Fornera, 2017).

9.2. «Η ΠΑΡΑΞΕΝΗ ΚΟΙΛΑΔΑ»

Στην τελευταία σκηνή της παράστασης, τα Πλάσματα σταδιακά αποδιοργανώνουν την σκηνογραφική διάταξη, και ο ηθοποιός που ερμηνεύει την «Κυρία» αφαιρεί την περούκα και σηκώνεται στο ανθρώπινό του ύψος πάνω στην σκηνή. Τα ανθρώπινα πόδια του έχουν ήδη αποκαλυφθεί, με αποτέλεσμα το σώμα του να συγγενεύει πλέον περισσότερο με ένα σώμα ανθρώπου, και όχι με ένα σώμα φανταστικού πλάσματος [ΕΙΚΟΝΑ 38]. Η κλιμάκωση των μεταβολών που πραγματοποιούνται στο αίσθημα της αποστροφής του σώματος, και στην διακύμανση του βαθμού οικειότητας που προκαλεί το σώμα του Πλάσματος καθ' όλη την διάρκεια της δράσης, ως προς το Ανθρώπινο και το μη- Ανθρώπινο, μπορεί να αποδοθεί μέσω του γραφήματος της «Uncanny Valley (Παράξενη Κοιλιάδα)». Ο καθηγητής ρομποτικής Masahiro Mori (2012) συνέταξε ένα κείμενο όπου καταγράφει τα αποτελέσματα μιας σειράς πειραμάτων γύρω από τον βαθμό οικειότητας και ανοικειότητας που προκαλείται στον άνθρωπο όταν εκτίθεται απέναντι στο κυβόργιο. Στα εν λόγω πειράματα αρχικά μελετήθηκαν μία σειρά από αντιδράσεις που προέρχονταν από ανθρώπους απέναντι σε μη ανθρώπινα ρομπότ, τα οποία διέθεταν όμως ανθρώπινες συμπεριφορές. Στην συνέχεια, ο Mori παρατήρησε ότι όσο αυξανόταν η ανθρώπινη ομοιότητα ενός ρομπότ, η αντίδραση των θεατών ήταν ολοένα και πιο θετική. Όταν όμως η ομοιότητα του ρομπότ πλησίαζε εξαιρετικά στον άνθρωπο, τόσο ως προς την συμπεριφορά όσο και ως προς την εξωτερική του μορφή, τότε το αίσθημα που προκλήθηκε στα υποκείμενα που συμμετείχαν στο πείραμα ήταν η έντονη δυσφορία και η αποστροφή (Mori, 2012). Ο Mori απεικόνισε την παραπάνω κλίμακα σε ένα γράφημα, όπου εντόπισε την «Παράξενη Κοιλιάδα» [ΕΙΚΟΝΑ 39], το μέρος δηλαδή εκείνο του γραφήματος που αντιστοιχεί στο στάδιο όπου το κυβόργιο φανέρωνε εξαιρετικά μεγάλη ομοιότητα με τον άνθρωπο. Στο παράδειγμα μιας παράστασης με μαριονέτες, ο θεατής ή η θεάτρια βρίσκεται σε απόσταση από αυτές στον χώρο, και έτσι έχει εξ' αρχής την επίγνωση και την



ΕΙΚΟΝΑ 39 | Το γράφημα της «Uncanny Valley». Mori, M. (2012)

_ Bunraku | παραδοσιακό κουκλοθέατρο της Ιαπωνίας συνοδευόμενο από μουσική, που διεξάγεται με μαριονέτες μεγέθους συνήθως 1 μέτρου. Εμφανίστηκε τον 17^ο αιώνα.

_ Βιομηχανικά ρομπότ | συναντώνται σε εργοστάσια, έχουν αποκλειστικά χέρια (όχι πρόσωπο και πόδια) και παρουσιάζουν την κινησιολογία μιας μηχανής, καθώς έχουν κατασκευαστεί για να επιτελέσουν αποκλειστικά τον σκοπό για τον οποίο φτιάχτηκαν.

_ Ρομπότ παιχνιδιού | δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην εξωτερική εμφάνιση του ρομπότ και λιγότερη στην εξυπηρετικότητά του, με αποτέλεσμα το ρομπότ να έχει δύο χέρια, δύο πόδια, ένα κεφάλι και ένα κορμό.

_ Τεχνητό μέλος | τα προσθετικά μέλη είναι πλέον δύσκολα διακριτά καθώς σχεδιάζονται για να γίνονται αντιληπτά ως φυσικά (δακτυλικά αποτυπώματα κ.α.). Διαφέρουν ωστόσο στο χρώμα από το φυσικό μέλος και μπορούν να αναγνωριστούν ως τεχνικά κατά την επαφή, όπως για παράδειγμα σε μία χειραψία.

διαίσθηση ότι πρόκειται να εκτεθεί σε μη- ανθρώπινες κούκλες. Αντίθετα, όταν ο θεατής έρχεται σε επαφή με ένα τεχνητό μέλος, του οποίου η ανθρώπινη ομοιότητα είναι εξαιρετικά μεγάλη, το αίσθημα της ανοικιότητας αυξάνεται. Το βιομηχανικό ρομπότ αποτελεί ένα ον που στην κλίμακα οικειότητας παραπέμπει σε αντικείμενο και όχι σε υποκείμενο, με αποτέλεσμα όταν κινηθεί ο άνθρωπος να σημειώσει μικρότερο βαθμό αποστροφής από εκείνον που θα εμφανίσει όταν βρεθεί ενώπιον της κίνησης του προσθετικού μέλους.

Ο Henri Gaudier-Brzeska (1914) στο «*Birdswallowing a fish*» [ΕΙΚΟΝΑ 58 _Παράρτημα εικόνων] απεικονίζει δύο μορφές, ενός ψαριού και ενός πουλιού, οι οποίες βρίσκονται ενοποιημένες σε μία σε μία θέση σωματικής παραμόρφωσης. Ο Marcel Janco (1919) κατασκεύαζε μία σειρά από ιδιαίτερα ανοίκειες μάσκες [ΕΙΚΟΝΑ 40] παρασκευασμένες από χαρτόνι ή ύφασμα, χρησιμοποιώντας ως συνδετικό υλικό το σύρμα ή το ύφασμα. Στην «*Mask*» διαφαίνονται αρκετές συγγένειες με το ανθρώπινο πρόσωπο, με τα επιμέρους χαρακτηριστικά της ωστόσο να δίνουν την αίσθηση ότι έχουν αποσπαστεί και μετακινηθεί από την ανατομική τους θέση. Μέσα από αναζητήσεις γύρω από την σεξουαλικοποίηση του ερωτικού αντικειμένου και υποκειμένου, ο καλλιτέχνης Robert Gober (1990-1991) αναπαριστά μέλη σώματος βεβηλωμένα από πρόσθετα αντικείμενα όπως είναι το κερί, είτε αποκομμένα μέλη σώματος. Η εν λόγω σειρά έργων αναφέρεται ως έργα «*Χωρίς τίτλο*» [ΕΙΚΟΝΑ 41], [ΕΙΚΟΝΑ 42].



ΕΙΚΟΝΑ 37 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Τα ανθρώπινα πόδια του ερμηνευτή που υποδέεται την Κυρία έχουν αποκαλυφθεί.



ΕΙΚΟΝΑ 38 |
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟ «ELENIT»
Το μεγαλύτερο μέρος του ανθρώπινου σώματος του ερμηνευτή που υποδέεται την Κυρία έχει αποκαλυφθεί.

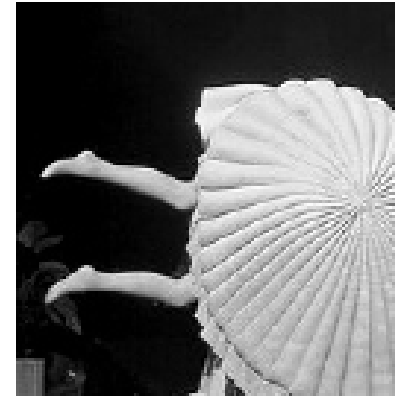
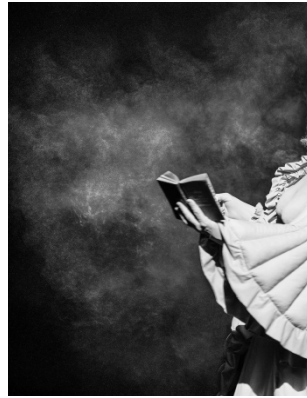
ΕΙΚΟΝΑ 41 |
«Untitled».
Gober, R.
(1990-1991)



ΕΙΚΟΝΑ 42 |
«Untitled».
Gober, R.
(2008)



ΕΙΚΟΝΑ 40 |
«Mask».
Janco, M.
(1919)



Η διάσπαση του αναπαριστώμενου σώματος σε ενότητες αποσταθεροποιεί την συμπαγή εικόνα της σωματικής ολότητας, και διανοίγει ένα πεδίο διερεύνησης εναλλαγών νοήματος, σε σχέση με το ζήτημα της συνέχειας και της ασυνέχειας. Κατά την έναρξη της παρούσας έρευνας διατυπώθηκε η πρόθεση της προσέγγισης του σύγχρονου αναπαριστώμενου σώματος σε μέρη, μέσω μιας αναδρομικής περιγραφής κατακερματισμένων απεικονίσεων σώματος του παρελθόντος. Το σύγχρονο σώμα φέρει κοινωνικές και πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις, αντανακλά δηλαδή τους χώρους, τις ιδέες και την μνήμη από όπου σχηματίστηκε, με αποτέλεσμα να μπορεί να γίνει αντιληπτό ως «δημιούργημα», δηλαδή ως «πλάσμα», όπου το Πλάσμα μπορεί να συγκροτηθεί ως ένα ον που βρίσκεται τοποθετημένο στο μεταίχμιο ανάμεσα στο οριοθετημένο νόημα και την μεταλλασσόμενη δημιουργία. Η έρευνα κλήθηκε να απαντήσει στο ερώτημα του ποιες ταυτότητες μπορούν να αναδειχθούν και να πλαισιώσουν το σώμα σε μέρη στην σύγχρονη κουλτούρα, λαμβάνοντας υπόψη την διερεύνηση του ζητήματος των ορίων του σώματος, και της διαπραγμάτευσης της τάσης του προς διαρροή.

Στο Α' Μέρος του δοκιμίου πραγματοποιήθηκε μία σκιαγράφηση ορισμένων εννοιών περιγραφής αντιληπτικών σχημάτων του υποκειμένου ως προς την έλλειψη ολότητας του εαυτού κατά την περίοδο που διατρέχει η έρευνα, και κατ'επέκταση εκτυλίχθηκε μία σχηματική περιγραφή της αντίληψης του σώματος σε μέρη. Στο παραπάνω πλαίσιο, σκιαγραφείται η απόσπαση του ειδώλου του καθρέφτη από το σώμα, με αποτέλεσμα την κατάργηση της ψευδαίσθησης της ολότητας μέσω του «Σταδίου του Καθρέφτη» (Lacan, 1949), στάδιο που αφορά την διαπραγμάτευση της αρχικής σύνδεσης του ατόμου με το περιβάλλον του. Το είδωλο του καθρέφτη μπορεί να νοηθεί ως «ειδικό

ον», ένα ον σύμφωνα με τον Agamben (2006) που βρίσκεται σε αδιάκοπη διαδικασία δημιουργίας, με την υπόστασή του να είναι εξαρτημένη από την θέαση, και από το σώμα από το οποίο πηγάζει το είδωλο. Κατά την εμπειρία της θέασης του εαυτού ως εξωτερικό αντικείμενο παρατήρησης από το ίδιο το υποκείμενο, ο Lacan (2011) περιγράφει το βλέμμα ως «μικρό αντικείμενο α», ενώ αντίστοιχα ο Žižek (2012) εισάγει σαν μερικό αντικείμενο την κάμερα του κινηματογράφου η οποία θεωρείται επίσης ένα «Όργανο χωρίς σώμα». Το αποκείμενο για την Kristeva (1982) αποτελεί μία ουσία που εμφανίζει εξαιρετική ομοιότητα με το αντικείμενο, δεν κατορθώνει όμως ποτέ να χαρακτηριστεί αποκλειστικά ως τέτοιο.

Ο Beckett προσεγγίζει το σώμα ακριβώς όπως το ζώο και το αντικείμενο, ως μία βασική ύλη η οποία τροποποιείται και διαστρεβλώνεται πάνω στην σκηνή, με τα μπεκκετιανά ελλιπή σώματα να συμβολίζουν τον αποσταθεροποιημένο άνθρωπο που ακολούθησε την περίοδο του Ολοκαυτώματος. Στην σκηνή του Beckett μεταξύ άλλων εμφανίζονται κεφάλια που εξέχουν και μιλούν μέσα από τεφροδόχους, και ένα ανεξέλεγκτο στόμα που εξαπολύει δομημένες και αδόμητες φράσεις μέσα από μία αισθητηριακή λογόρροια. Η συσχέτιση του μερικού σώματος με την διαφορά του, το τμήμα δηλαδή του σώματος που απουσιάζει, επιχειρείται να ερμηνευτεί μέσα από τα «Συμπληρώματα». Δεδομένου ότι απευθυνόμαστε σε θεάματα όπου το σώμα του χαρακτήρα διαμορφώνεται ως μία συναρμογή του οργανικού σώματος του ερμηνευτή ή της ερμηνεύτριας μαζί με πολλαπλά αντικείμενα που το πλαισιώνουν (σκηνικά, φως, ήχος), είτε περιφερειακά υποκείμενα. Σε μία διαρκή διαδικασία ανταλλαγής, τα συμπληρώματα παράγουν ένα σώμα που συγκεντρώνει στην σύνθεσή του ένα σμήνος οργανικών και ανόργανων τμημάτων, υπό την μορφή των ενοποιημένων διαφορών του. Το σώμα των χαρακτήρων των εν λόγω θεαμάτων είναι αποτέλεσμα πρόσθεσης και σύνθεσης πολλαπλών και πολλαπλώς νοηματοδοτημένων σωμάτων, με τα όρια ανάμεσα σε εκείνο και στα εξαρτήματα που το συγκροτούν να είναι σχεδόν αδύνατον να αποσαφηνιστούν. Πρόκειται για κατασκευασμένα και όχι γενετικά δημιουργημένα σώματα, με αποτέλεσμα τα σώματα αυτά να είναι ημιτελή, με την ταξινόμησή τους σε κάποια κατηγορία φύλου, φυλής και τάξης να καθίσταται ιδιαίτερα δύσκολη. Κατ'επέκταση εμφανίζεται ένας διάλογος γύρω από το ζήτημα των ορίων και της διαρροής του σώματος, τόσο εσωτερικά μεταξύ των τμημάτων του όσο και εξωτερικά, σε σχέση με το περιβάλλον του. Ως ερμηνευτικά εργαλεία ανάλυσης των Συμπληρωμάτων, το δοκίμιο πραγματοποιεί μία αναφορά στον όρο «πάρερρον», όρο που περιγράφει την σχέση του έργου με το πλαίσιο

του, αλλά και στους αλληλοσυμπληρούμενους πόλους του «Ηρωα» και του «Βοηθού» του.

Για μια σύγχρονη διερεύνηση των σημασιών του διαρρέοντος σώματος, το «Elenit» αποτέλεσε ένα προνομιακό παράδειγμα μελέτης καθώς εισάγει ένα σύμπαν που συγκεντρώνει ιστορικές και μυθολογικές αναφορές στα σώματα των χαρακτήρων αλλά και στον χώρο της σκηνής, με τα όργανα του πολύτροπου αποσπασματικού σώματός του να εμφανίζονται ως ετερόκλητες υποκειμενικότητες σε αποσπασματικές αφηγήσεις. Οι αφηγήσεις αυτές, παρά την ανομοιομορφία τους εκτυλίσσονται μέσα σε μία συμπαγή ροή, με κέντρο τους το ημιτελές σώμα της Κυρίας, το οποίο βρίσκεται σε μία αδιάκοπη διαδικασία προς ολοκλήρωση.

Στο Β' Μέρος αναφέρεται ο όρος «πλάσμα» που καταδεικνύει ένα ον του οποίου η ύπαρξη συνδέεται με την δημιουργία. Κατ'επέκταση το σώμα της κεντρικής ηρωίδας ολοένα δημιουργείται μέσα από αλλεπάλληλες προσθήκες και αφαιρέσεις αντικειμένων, παραμορφώσεις και αυξομειώσεις μεγέθους, όπου οι μεταβολές αυτές προκύπτουν από τον συσχετισμό του σώματος με τα υπόλοιπα σώματα των ερμηνευτών και των ερμηνευτριών. Η σύνθεση του Πλάσματος του «Elenit» εφορμάται από οικεία σύμβολα ή πρόσωπα, μέσα από μεταμορφωτικές και παραμορφωτικές διαδικασίες, παρουσιάζοντάς το εν τέλη ως ένα οικείο και ταυτόχρονα ανοίκειο ον:

«Η μεταμόρφωση και η παραμόρφωση είναι γαργαλιστικά στοιχεία στην πρόβα (...) Τα πλάσματα αυτά νιώθω ότι τα ξέρω.»

(Λασκαρίδης, 2023)

Το δοκίμιο διακρίνει μία σειρά από τύπους σώματος μέσα από τις αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις του διαρρέοντος σώματος της κεντρικής ηρωίδας του «Elenit», ως μεταφορές που έχουν καταγραφεί από το τέλος του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Τα ρευστά όρια μεταξύ των μερών της συναρμογής του σύγχρονου Μεταμοντέρνου Πλάσματος του δίνουν την δυνατότητα να μετασχηματίζεται και να μεταμορφώνεται όταν έρθει σε επαφή με κάποιο ερέθισμα.

Οι τύποι σώματος που διακρίνονται στο μετασχηματιζόμενο σώμα του «Elenit», και φέρουν μνήμες σωμάτων ή σωματικών ενοτήτων, χαρακτηρίζονται «Λεξήματα». Τα Λεξήματα συνιστούν συμπράξεις ανάγνωσης αποτελούμενες από λέξεις ή φράσεις, και αποτελούν, ως «*σύντομα εφραπτόμενα αποσπάσματα*» (Barthes, 2007: 27), προϊόντα σχηματικής κατάτμησης του φαινομενικά αδιαίρετου σημαίνοντος του κειμένου.

Το ιταλικό περιοδικό «Sipario» (Nicola Arrigoni) αναφερόμενο στο έργο της ομάδας «Osmosis» δημοσίευσε το 2019:

«(...) Ο Έλληνας περφόρμερ μοιάζει σαν να συγκεντρώνει εμβληματικά κειμήλια της ιστορίας της τέχνης, αναμειγνύοντάς τα σε ένα ποτό το οποίο μπορεί να αποστάξει την δυστυχία που βιώνει μία ύπαρξη, εκτελώντας και κουβαλώντας μέσα της τις αφηγήσεις ενός κόσμου (...).»

(sipario.it, 2019)

Τα Λεξήματα-στιγμιότυπα που εντοπίστηκαν στην παρούσα έρευνα περιγράφουν σώματα με ασαφή όρια και διαρροές, που συγκροτούνται και εκείνα από αποσπάσματα σώματος. Το σώμα όπως αποδίδεται στο κίνημα του ντανταϊσμού αποποιείται τις συμβατικές αναπαραστάσεις, μέσα από την διαταραχή και την διαστρέβλωση, ως προϊόν εξέγερσης και ως ιδεολογική και καλλιτεχνική εξάρθρωση των επιβαλλόμενων κανόνων που διαπέρασαν την εποχή που διαδέχτηκε τον 'Α Παγκόσμιο Πόλεμο:

«Στην ιδέα μιας θεραπευτικής στρατηγικής, στην οποία συλλογικές ή ατομικές ζωτικές ενέργειες που είχαν περιοριστεί στο φέρετρο κορσέ των χρόνων του πολέμου, απελευθερώνονται εκ νέου σε έναν καρναβαλικό χώρο» (...)

(Adamovic, 2019: 1).

Ο Bakhtin (2004) σημειώνει ότι το γκροτέσκο σώμα δημιουργείται εσαεί και αμφισβητεί την σταθερότητα του σώματος ως συμπαγούς ενότητας:

«(...) γονιμοποιεί και γονιμοποιείται, που γεννάει και γεννιέται, που καταβροχθίζει και καταβροχθίζεται, που πίνει, αφοδεύει, αρρωσταίνει και πεθαίνει.»

(Bakhtin, 2004 : 106)

Η θηλυκή φιγούρα της Μέδουσας γίνεται αντιληπτή ως σύμβολο επαναδιαπραγμάτευσης της γυναικείας υποκειμενικότητας, και επανοικειοποίησης της γυναικείας έκφρασης, μέσα από τον μύθο του τέρατος και τον αποκεφαλισμό του. Αντίστοιχα, η φιγούρα του κλόουν- ακροβάτη διαθέτει ένα ασυνεχές σώμα και αποτελεί μία υβριδική μορφή που βρίθει αντιθέσεων, όπως είναι το γέλιο και το κλάμα, ενώ διαπερνάει ποικίλες εποχές και τόπους. Ο κλόουν- ακροβάτης δεν είναι ούτε ηθοποιός ούτε χορευτής αλλά την ίδια

στιγμή κατέχει δεξιότητες που προέρχονται και από τις δύο αυτές ιδιότητες, ενώ χαρακτηρίζεται από την ανυπακοή προς τις σεναριακές οδηγίες. Η Κυρία εμφανίζει επίσης σε ορισμένα στιγμιότυπα μηχανικές ιδιότητες, ως προς την ομιλία και την κίνηση, εισάγοντας την cyborg αισθητική, με το cyborg να κλονίζει τις αυστηρά δομημένες και νοηματοδοτημένες κοινωνικές και ιδεολογικές κατασκευές της μεταβιομηχανικής κοινωνίας, θέτοντας υπό συζήτηση την σχέση του φυσικού σώματος με το αντικείμενο- μηχανή. Το cyborg διαμορφώθηκε από την βιοτεχνολογία και την βιοπολιτική, ενώ αποσταθεροποιεί την κυριαρχία των αντιθετικών διπόλων που εντείνουν διακρίσεις σε ζητήματα φύλου, τάξης, φυλής, σεξουαλικότητας, του τεχνητού έναντι του φυσικού αντικείμενου κ.α. Εξετάστηκε ακόμα το ανθρώπινο πλέον μέρος του σώματος της Κυρίας, το οποίο αποκαλύπτεται σταδιακά διαταράσσοντας το σύστημα των Πλάσμάτων και κινώντας την αποστροφή τους, όπως εκείνη αναλύεται ως έννοια από την Kristeva (1982). Η στοχάστρια εντοπίζει την αποστροφή απέναντι στο αποκείμενο ως την ενόρμηση που εγείρεται μέσα από τον τρόπο και την μνήμη:

«Υπάρχει, σε αποστροφή, μία από αυτές τις βίαιες και σκοτεινές εξεγέρσεις της ύπαρξης εναντίον αυτού που το απειλεί και που φαίνεται ότι προέρχεται από ένα έξω ή ένα υπερβολικό μέσα? Κάτι που πετιέται δίπλα στο εφικτό, το ανεκτό, το σκεπτόμενο.»

(Kristeva, 1982: 125)

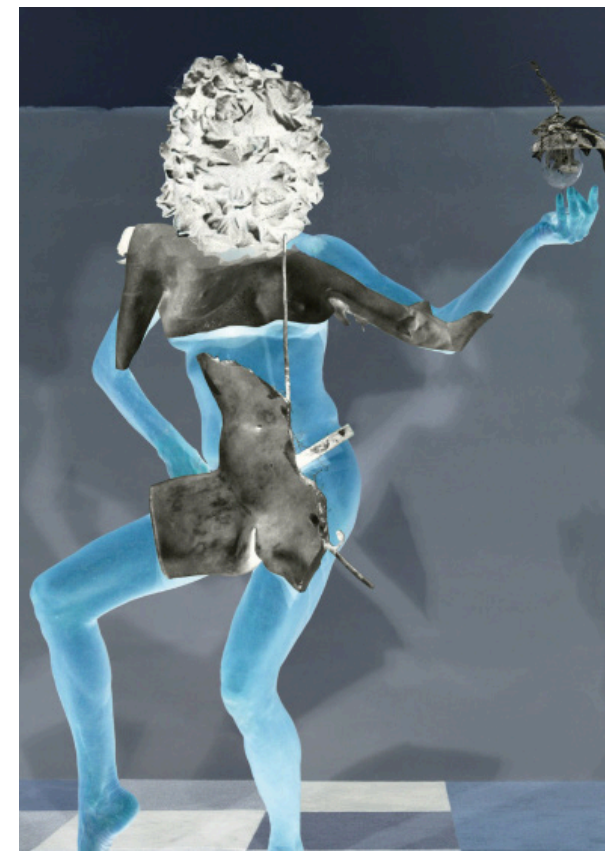
Τέλος, πραγματοποιήθηκε μία αναφορά στο γράφημα της «Παράξενης Κοιλιάδας» (Mogi, 2012), ως εργαλείο διερεύνησης της κλίμακας οικειότητας που προκαλείται στον θεατή, την θεάτρια ή στα Πλάσματα μέσα από την σχέση του Ανθρώπινου στοιχείου της παράστασης, έναντι του μη- Ανθρώπινου.

Η πρακτική της συναρμογής φαινομενικά ετερογενών αποσπασμάτων του σώματος, που συνθέτουν νέους τύπους σωμάτων, μπορεί να γίνει αντιληπτή και σε κολάζ σύγχρονα του «Elenit», όπου τα βέβηλα κατατομημένα σώματα αποποιούνται των κανονιστικών και οριοθετημένων ταυτοτήτων φύλου, φυλής ή τάξης μέσα από εναλλασσόμενες χρονικότητες, εξοβελίζοντας και εκείνα το δίπολο του Ανθρώπινου και του μη- Ανθρώπινου, με αποτέλεσμα να παράγουν ενδιάμεσα υβρίδια. Η καλλιτέχνη Sadie Murdoch (2015), εφορμώμενη από την έλλειψη της παρουσίας γυναικών καλλιτεχνιδών στο κίνημα του Ντανταϊσμού, απεικονίζει στην σειρά «Rosebushwheels» [EIKONA 43] το δικό της σώμα, ως μία συναρμογή προσθετικών αποσπασμάτων από παρελθοντικά

ντανταϊστικά κολάζ. Τα έργα της συνδέονται σε επίπεδο αναπαραστατικής γλώσσας με τα μηχανόμορφα Νταντά, τα οποία ωστόσο βρίσκονται τοποθετημένα σε νέο πλαίσιο. Η Murdoch στοχεύει στο να μετατοπίσει τις αντιλήψεις του συλλογικού φαντασιακού γύρω από το γυναικείο σώμα, μετατρέποντάς το πλέον από παθητικό σε ενεργητικό υποκείμενο (Adamovic, 2019: 237- 238).

Το δοκίμιο επιδίωξε να προσεγγίσει την έννοια του κατακερματισμένου σώματος όπως αυτό παρουσιάζεται στην σύγχρονη κουλτούρα ως ένα σώμα πολλαπλό και πολυσήμαντο, που αντιπάρχεται των κανονιστικών δίπολων. Επιχειρήθηκε να αναδειχθούν οι ενδιάμεσες υβριδικές ταυτότητες που αναδύονται ανάμεσα στα εν λόγω δίπολα, διαμέσω του εντοπισμού των διακριτών διαμεσολαβητικών κόμβων ανάμεσα σε εκείνο και σε παρελθοντικά σώματα. Ανατρέχοντας στην αρχαιολογία της εποχής μας, μέσα από την σκιαγράφιση των οργανικών και μυθοπλαστικών απεικονίσεων των αποσπασμάτων που ερευνήθηκαν, το κείμενο επικεντρώθηκε στο να αναδείξει τις νέες ταυτότητες που σχηματίζονται και τις πιθανές μελλοντικές τους ερμηνείες. Δεδομένου ότι στην παρούσα έρευνα έχουν διακριθεί οι τύποι σώματος που ήδη αναφέρθηκαν, διευκρινίζεται ότι οι διαρκείς μεταβολές του σώματος σε μέρη μπορούν να οδηγήσουν στην εκ νέου εκμείευση επιπρόσθετων τύπων σώματος.

Οι εκβολές διαρροής που γεννάει ένα κατακερματισμένο σώμα προκύπτουν από τα εξαιρετικά αμφισβητούμενα όριά του, και το καθιστούν μέρος μιας διαρκούς διαδικασίας μεταμορφώσεων, μέσα από μία αμφισημία που προκύπτει, ανάμεσα στην τάση για ολοκλήρωση και την εκ νέου μεταμόρφωση. Η προσέγγιση του Πλάσματος ως ένα ατελές ον, όπως αυτό σκιαγραφήθηκε στο παρόν δοκίμιο, εγείρει μέσω της διαφοράς την εν δυνάμει ολοκλήρωσή του. Η τάση αυτή προς ολοκλήρωση μπορεί να θεωρηθεί ότι το κινεί ώστε να μεταβάλλεται και να μεταμορφώνεται αδιάκοπα. Το αποσπασματικό σώμα του Πλάσματος αναφέρεται έτσι σε ένα σώμα που βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία δημιουργίας αλλά και σε διαρκή διαδικασία ολοκλήρωσης, καθώς μπορεί να είναι διαρκώς ολοκληρωμένο αλλά και διαρκώς ανολοκλήρωτο. Μέσα από την πρακτική της επανεγγραφής, τα αποσπάσματα του παρελθόντος εντοπίζονται μέσω συγγενειών στο σύγχρονο σώμα, το καθιστούν υβριδικό, και εκείνο με την σειρά του καθιστά τα αποσπάσματα αυτά εκ νέου επίκαιρα.



ΕΙΚΟΝΑ 43 |
«Rosebushwheels».
Murdoch, S.
(2015)

Ενάντια σε θεωρήσεις περί σταθερότητας του αμετάβλητου και συμπαγούς σώματος, και κατ'επέκταση του υποκειμένου, παρακινούμενες από την οριοθετημένη σημασιολογία του και τους περιστοιχισμένους κανόνες που το πλαισιώνουν, στο παρόν δοκίμιο εξετάστηκε μέσα από την αναπαράσταση του πολλαπλού αποσπασματικού σώματος η αναπαράσταση του πολλαπλού υποκειμένου. Κατ'επέκταση το πολυσήμαντο διαρρέον υποκείμενο σχηματίζει και νοηματοδοτεί μέσω του εξωτερικού αναπαριστούμενου περιβλήματός του το πολλαπλό πεδίο του χώρου, ανάγοντάς τον σε ένα πεδίο δυναμικό, σε διαρκή μεταβολή και επαναδιαπραγματεύση.

SAMUEL BECKETT.

Κατά τον Theodor Adorno (1982) το «*Endgame είναι αληθινή γεροντολογία*» (Adorno, 1982: 142), με τον στοχαστή να υποστηρίζει ότι η ασαφής πρόοδος αποτελεί τάση προς οπισθοδρόμηση και καταστροφή. Αποδίδει την έλλειψη νοήματος που εγείρουν τα σωματών του Beckett στις μεταστρουκτουραλιστικές επιρροές του συγγραφέα, με τις ουσιαστικές ιδέες και αξίες μετά το τέλος του πολέμου να εκλείπουν, ενώ σημειώνει ότι η κατανόηση του «*Endgame*» «*δεν σημαίνει τίποτα άλλο από την κατανόηση του ακατανόητου*» (Adorno, 1958: 120). Ο György Lukács (1963) στο «*The Meaning of Contemporary Realism*» καταδικάζει την έλλειψη εξέλιξης των Πλασμάτων του Beckett υπό τον ισχυρισμό της ενίσχυσης συντηρητικών πεποιθήσεων, και σημειώνει ότι η στέρησή της βούλησής τους από τον συγγραφέα αποκαλύπτει την «*φυτική ύπαρξη ενός ηλίθιου*» (Lukács, 1963: 31). Ο Lukács θεωρεί τον άνθρωπο του Beckett ανιστορικό, ενώ και οι δύο στοχαστές ισχυρίζονται ότι η καταστροφή που αναδύεται από τα μπεκετιανά πλάσματα αποτελεί μία οπισθοδρόμηση και καταστέλλει την πρόοδο.

Ο Terry Eagleton (2008) τοποθετεί τον Beckett στο μεταίχμιο ανάμεσα στον Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό, καθώς τον χαρακτηρίζει Μοντερνιστή, υπό την έννοια της απροσδιοριστίας που αναδύεται ως προς την κατανόηση του έργου του, ενώ παράλληλα ισχυρίζεται ότι ο συγγραφέας άγεται και από μία μορφή Μεταμοντερνισμού, καθώς οι έννοιες και οι αξίες στα μπεκετιανά έργα χαρακτηρίζονται από αυτοαναφορικότητα και ειλικρίνεια.

ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ SAMUEL BECKETT ¹.

_ **ΟΧΙ ΕΓΩ (NOT I, 1972)**: Το Not I αποτελεί έργο προορισμένο να αποδοθεί ως μία αισθητηριακή λογόρροια ενός γυναικείου στόματος, η οποία στοχεύει στην εξωτερίκευση ενός τραύματος, μέσα από μία ταυτόχρονη προσπάθεια αποκάλυψης και επικάλυψης του γεγονότος που περιγράφεται. Ο συγγραφέας αποσκοπεί στην πρόκληση μίας νευρικής μετακίνησης του θεατή, μέσα από έναν μονόλογο που παραπέμπει σε ήχο, με ασυνεχή σύνταξη και ασύνδετες φράσεις, παρά σε μία αφήγηση που διατρέχεται από μία νοηματική συνοχή. (Στις πρωταρχικές εκδόσεις συμπεριλαμβάνεται ένας «Ακροατής», που αφορά έναν χαρακτήρα με κουκούλα.) (literariness.org, 2019).

_ **ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΕΣ ΜΕΡΕΣ (HAPPY DAYS, 1961)**: Η Winnie βρίσκεται θαμμένη, αρχικά μέχρι την μέση και στην πορεία του έργου μέχρι τον λαιμό, σε ένα σωρό από συντρίμμια, εκφράζοντας την ευτυχισμένη και γεμάτη επιθυμίες οπτική με την οποία αντικρίζει τον κόσμο γύρω της. Ο χαρακτήρας της Winnie διακρίνεται από την άγνοια, την αθωότητα και την στρεβλή αντίληψη της συνθήκης στην οποία την συναντάει ο θεατής ή η θεάτρια. Ο μονότονος σύζυγός της, ο Willie, κραδαίνει ένα πιστόλι προς το μέρος της επιχειρώντας να την σκοτώσει, και αφότου αποτυγχάνει η παράσταση ολοκληρώνεται (literariness.org, 2019).

_ **ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (ENDGAME, 1957)**. Ο Hamm δίνει εντολές στον υπηρέτη του, Clon, που στοχεύουν στην μετακίνηση του από τον δεύτερο, καθώς ο ίδιος αδυνατεί να σηκωθεί από την καρέκλα στην οποία κάθεται. Αντίστοιχα, ο Clon δέχεται τις προσαγές του Hamm ενώ απειλεί να τον εγκαταλείψει. Οι δύο ήρωες βρίσκονται σε μία συγκυρία παθητικής αναμονής προς το τέλος της ζωής τους, όπου ο συγγραφέας πραγματοποιεί μια αναφορά στο τέλος μίας παρτίδας σκακιού, την οποία φαίνεται να διαταράσσει η παρουσία ενός αγοριού, που τους παρατηρεί από το παράθυρο (literariness.org, 2019).

1. Σημειώνεται ότι αναφέρονται ενδεικτικά οι υποθέσεις πέντε έργων του συγγραφέα, και όχι του συνόλου του έργου του.

_ **ΤΟΤΕ ΠΟΥ (THAT TIME, 1969)**: Στην σκηνή εμφανίζεται ένα ασώματο κεφάλι που αναπαριστά έναν ακροατή. Ο ακροατής ακούει τρεις εναλλασσόμενες διαφορετικές φωνές: η φωνή Α αντανακλά την επιστροφή του ήρωα στο καταφύγιο της παιδικής του ηλικίας, η φωνή Β αποδίδει την μεταφορά του σε ένα μέρος των νεανικών του χρόνων, και η φωνή Γ αποδίδει τον γηραιό εαυτό του (Burns, 2021).

_ **ΠΑΙΧΝΙΔΙ (PLAY, 1962)**: Το έργο αποτελείται από τρεις ανώνυμους χαρακτήρες βυθισμένους σε τρεις τεφροδόχους, που εμπεριέχουν στάχτη. Το μόνο τμήμα του σώματός τους το οποίο είναι εμφανές προς την θεάτρια ή τον θεατή, και εξέχει από το χείλος της τεφροδόχου, είναι ένα κεφάλι. Ο ήρωας και οι δύο ηρωίδες συνομιλούν, όπου στις συνομιλίες που πραγματοποιούν απουσιάζει το νόημα, με αποτέλεσμα έναντι διαλόγων να προκύπτουν τρεις παράλληλοι μονόλογοι (Dukore, 1965).

ΠΡΟΣΘΕΣΗ.

Στην ολοένα αυξανόμενη εισχώρηση ποικίλων «εξωτερικών» μορφών και μέσων της τεχνολογίας στην νοηματοδότηση και στην εξυπηρέτηση του «εσωτερικού» σώματος στην σύγχρονη πραγματικότητα (πληροφορίες, τεμαχισμός του σώματος λόγω της ιατρικής επιστήμης κ.α.), τα όρια ανάμεσα στους πόλους του σώματος και της τεχνολογίας θεωρούνται δυσδιάκριτα (Tajiri, 2007: 2). Η κοινωνιολόγος Celia Lury (1998) στο «*Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*» θεωρεί τον πολιτισμό «προσθετική κουλτούρα» (Lury, 1998: 19), και ισχυρίζεται ότι η Φωτογραφία είναι άμεσα συνυφασμένη με τον όρο «πρόσθεση», καθώς κατέχει την δυνατότητα άσκησης σημαντικής επιρροής πάνω στην αντίληψη του εαυτού και στην μνήμη.

ΚΛΟΟΥΝ- ΑΚΡΟΒΑΤΗΣ.

Ηθοποιοί, σάτυροι, γελωτοποιοί, οδήγησαν στην σημερινή μορφή του κλόουν, που σύμφωνα με τον Starobinski φέρει συχνά την ιδιότητα του «τρελού» (Starobinski, 1991). Ο Foucault (2004) στο έργο «*Η ιστορία της τρέλας*» αναφέρεται στην ολοένα και αυξανόμενη ισχύ που κατέχει κατά το τέλος του Μεσαίωνα η φιγούρα του «Τρελού», του «Μωρού», του «Ηλίθιου» σε μορφές θεάτρου όπως είναι οι φάρσες και τα *soties* (είδη θεάτρου). Το θέατρο ακολουθεί την

μεταστροφή που πραγματοποιείται κατά την διάρκεια της εν λόγω χρονικής περιόδου σε σχέση με την θεώρηση της τρέλας, όπου ο «τρελός» μεταβαίνει από τον άσωτο χριστιανό και τον υπερόπτη πολίτη, σε παράλογο και μη νοήμων υποκείμενο, διατηρώντας το στίγμα. Η φιγούρα αυτή στο θέατρο μετακινείται από την χλεύη του περιθωρίου σε εκείνον που διακηρύσσει την αλήθεια ως αυτοσαρκάζων γελωτοποιός, προσδιορίζοντας τον μη έχων λογική ως εκείνον που *«μιλάει για έρωτα στους ερωτευμένους, για την αλήθεια της ζωής στους νέους, για την μικρότητα των πραγμάτων στους καυχησιάρηδες, στους ξιπασμένους, στους ψεύτες»* (Foucault, 2004: 21).

Οι Σαιξπηρικοί παλιάτσοι αποτέλεσαν μορφές που έπαιζαν μουσική, και προανήγγειλαν την αλήθεια, αντανακλώντας την απογοήτευση του ρομαντικού ποιητή από την κοινωνία στην οποία ζει. Πρώτη η Λογοτεχνία εισάγει την οπτική αναφορά και αναπαράσταση του τσίρκου γύρω στο 1830, στρέφοντας την προσοχή προς θεάματα που έως τότε βρισκόντουσαν στην αφάνεια, και δίνοντας αργότερα το έναυσμα στις πλαστικές τέχνες. Κατά την ρομαντική εποχή, ο γελωτοποιός εμφανιζόταν στα είδη θεάματος ως ένα μη υπαρκτό ον τοποθετημένο σε έναν μη υπαρκτό κόσμο, με αλλόκοτα ρούχα φέροντας θλίψη και οίκτο και *«το σκήπτρο της τρέλας στο χέρι»* (Starobinski, 1991: 47).

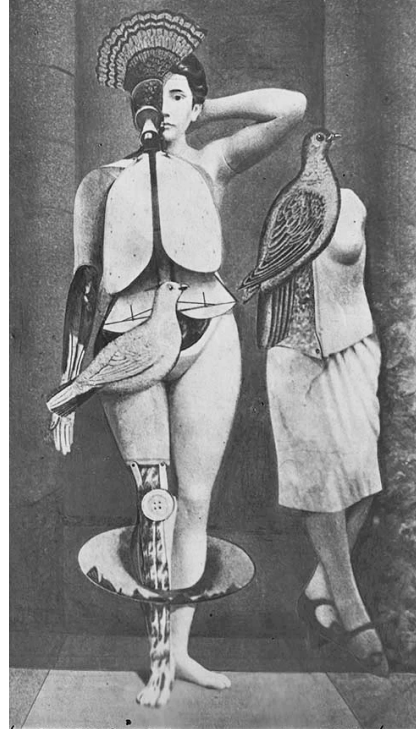
— Παράρτημα εικόνων.

EIKONA 44 |
«S.O.S.
Starification
Object
Series».
Wilke, H.
(1974)

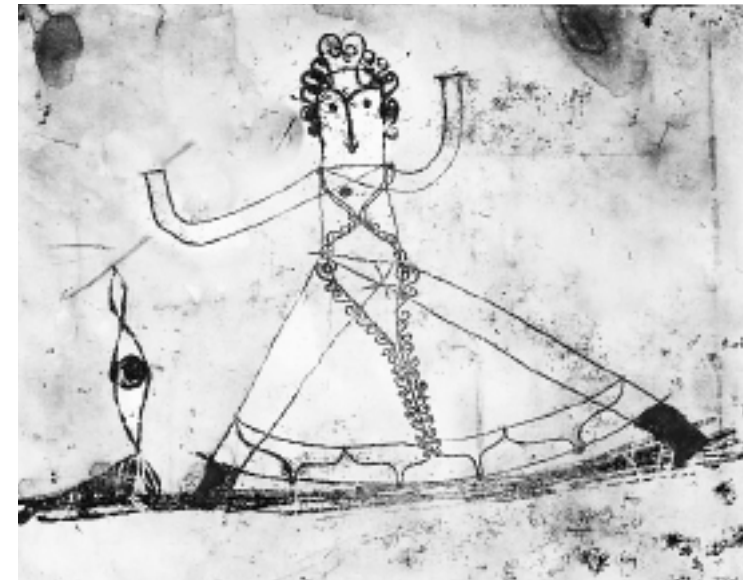


EIKONA 45 |
«It is not me,
it is an image
of me».
Mack, K.
(1977)

EIKONA 46 |
«Santa
conversazione»
Ernst, M.
(1921)



EIKONA 47 |
«La Santé
par le
sport»
Ernst, M.
(1920)



EIKONA 48 |
«Classical
Grotesque».
Klee, P.
(1923)

ΕΙΚΟΝΑ 49 |
Το
κεφάλι της
Μέδουσας.
Τμήμα του
αγάλματος
«Medusa
with the
Head of
Perseus».
Garbati, L.
(2008)



ΕΙΚΟΝΑ 50 |
Το
αποσπασμένο
κεφάλι του
Περσέα.
Τμήμα του
αγάλματος
«Medusa
with the
Head of
Perseus».
Garbati, L.
(2008)



ΕΙΚΟΝΑ 51 |
«Portrait
of Helena
Sulima,
actress, as
Gorgon».
Malczewski, J.
(1903)



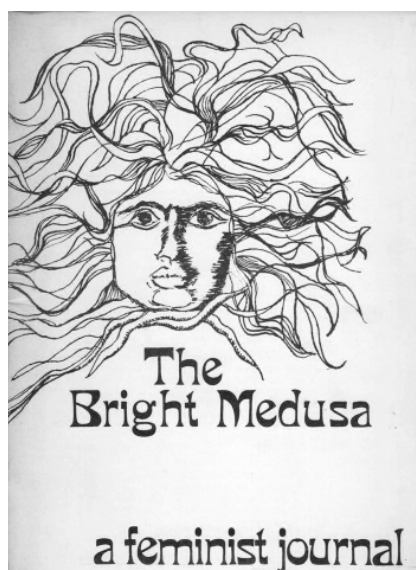


ΕΙΚΟΝΑ 52 |
«Witch's Head».
Natterer, A.
(1915)



ΕΙΚΟΝΑ 55 |
**«Head of a
 tragic
 clown».**
Rouault, G.
(1907- 1908)

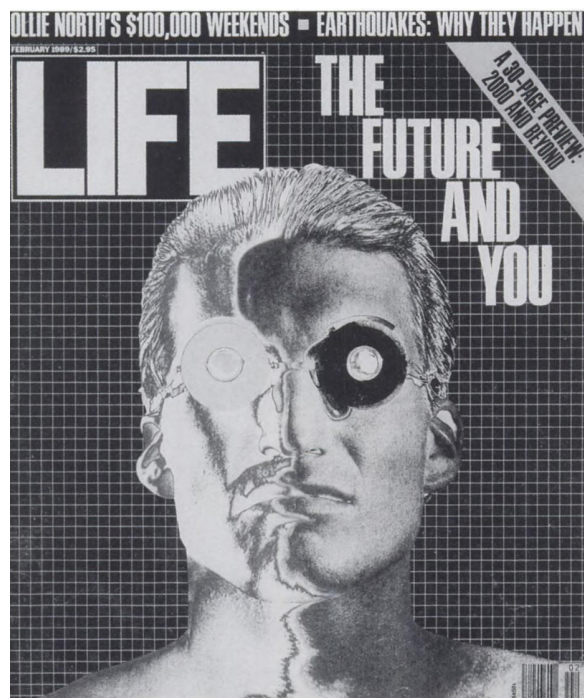
ΕΙΚΟΝΑ 53 |
**Εξώφυλλο
 του
 φεμινιστικού
 περιοδικού
 «The Bright
 Medusa».**
(1976)



ΕΙΚΟΝΑ 54 |
**Ο «Πιερότος»
 ως μέθυσος.**
**«Pierrot and
 skeleton
 in a yellow
 robe».**
Ensor, J.
(1893)



ΕΙΚΟΝΑ 56 |
(πάνω)
Leeson, L. H.
«Reach»
(1987)



ΕΙΚΟΝΑ 57 |
(κάτω δεξιά)
Εξώφυλλο
περιοδικού.
«LIFE»
Michals, D.
(1989)



ΕΙΚΟΝΑ 58 |
Οι μορφές
ενός ψαριού
και ενός
πουλιού σε
μία θέση
σωματικής
παραμόρφωσης.
«Bird
swallowing
a fish».
Gaudier-Brzeska, H.
(1914)

Βιβλιογραφία.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ.

Adamowicz, E. 2019. Dada bodies. Between battlefield and fairground. Manchester : Manchester University Press.

Agamben, G. 2006. Βεβηλώσεις. Μετάφραση από τα Ιταλικά από Π, Τσιαμούρας. Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 2005)

Anderton, J. 2013. Beckett's Creatures. Art of failure after the Holocaust. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham.

Arya, R. 2016. The fragmented body as an index of abjection. Σε *Abject visions. Powers of horror in art and visual culture*. Επιμέλεια από Arya, R. και Chare, N. Manchester : Manchester University Press.

Bakhtin, M. 2004. Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της. Σε *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Επιμέλεια από Μακρυγιώτη, Δ. Μετάφραση από τα Ρώσικα από Κ, Αθανασίου. Αθήνα: Νήσος

Balsamo, A. 1995. *Technologies of the Gendered Body : Reading Cyborg, Writing Feminism*. Durham : Duke University Press.

Balzac, O. D. 2016. Σαραζίν. Μεταφράστηκε από τα Γαλλικά από Κ, Κατσουλάρης. Αθήνα: Εκδότης Στερέωμα Α.Ε / Σιόλα – Αλεξίου. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1830)

- Barthes, R. 2007. *S/Z*. Μετάφραση από τα Γαλλικά από Μ, Σουλετιανού. Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1970)
- Berggruen, O. 2003. *Picasso and Bacon: Painting the Other Self*. Σε *Francis Bacon and the Tradition of Art*. Επιμέλεια από W. Seipel, B. Steffen, C. Vitali, Kunsthistorisches Museum Wien και Fondation Beyeler. Milan: Skira.
- Borges, J. L. 2012. Το βιβλίο των Φανταστικών όντων. Μετάφραση τα Ισπανικά από Γ, Βεής. Αθήνα : Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1957)
- Braidotti, R. 2004. Σημάδια θαύματος και ίχνη αμφιβολίας: Περί τερατολογίας και σωματοποιημένων διαφορών. Σε Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Επιμέλεια από Μακρυνιώτη, Δ. Μετάφραση από τα Ρώσικα από Κ, Αθανασίου. Αθήνα: Νήσος
- Derrida, J. 1984. *Margins of philosophy*. Μεταφράστηκε από Γαλλικά από A, Bass. Chicago : The University of Chicago Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1972)
- Derrida, J. 1987. *The truth in painting*. Μεταφράστηκε από Γαλλικά από G, Bennington και I, McLeod. Chicago : The University of Chicago Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1978)
- Eagleton, T 2008. *The Meaning of Life: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University, 2008.
- Foster, H. 2004. *Prosthetic Gods*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Foucault, M. 1972. *The archaeology of knowledge and the discourse of language*. Μετάφραση από τα Γαλλικά από A, Sheridan Smith. New York: Pantheon Books. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1969)
- Foucault, M. 2012. *ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ: και άλλα κείμενα*. Μετάφραση από τα Γαλλικά από Τ, Μπέτζελος. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1954-1988)
- Foucault, M. 2004. *Η ιστορία της τρέλας*. Μετάφραση από τα Γαλλικά από Φ, Αμπατζοπούλου. Αθήνα: Ηριδανός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1961)

- Granzio-Fornera, M. T. 2017. *The Fragmented Body and the Artwork of Berlinde De Bruyckere*. [PhD Thesis]. London : University of Westminster.
- Haraway, D. 2014. Το μανιφέστο των σάιμποργκ. Μεταφράστηκε από Αγγλικά από Γ, Πεδιώτης. Αθήνα : Τοποβόρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1985)
- Hillman, D και Mazzio, C. 1997. Introduction. *The individual parts*. Σε *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Επιμέλεια από Hillman, D και Mazzio, C. London : Routledge.
- Hobsbaum, E. 2004. Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20ος αιώνας 1914-1991. Μεταφράστηκε από τα Αγγλικά από Β, Καπετανγιάννης. Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1994)
- Lacan, J. 1949. *Ecrits*. The first complete edition in English. Μεταφράστηκε από Αγγλικά από B, Fink. Νέα Υόρκη: W. W. Norton & Company.
- Mallarme, S. 2010. *Ιγκιτουρ ή η τρέλα του Ελμπενόν*. Μια ζαριά ποτέ δεν θα καταργήσει το τυχαίο. Μεταφράστηκε από τα Γαλλικά από Μ, Ευσταθιάδη. Αθήνα: Γαβρηλίδης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1870)
- Mcmullan, A. 2010. *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*. Oxfordshire: Routledge.
- Neill, C. 2011. *Lacanian Ethics and the Assumption of Subjectivity*. London : Palgrave Macmillan.
- Nochlin, L. 1995. *The body in pieces. Fragment as a metaphor of Modernity*. Great Britain: Thames & Hudson Inc.
- Ovid. 2000. *The Metamorphosis*. Vermont : University of Vermont. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1ο αι. μ. Χ.)
- Roussel, R. 2011. *New Impression of Africa*. Μεταφράστηκε από τα Γαλλικά από J, Ashbery. Princeton : Princeton University Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1932)
- Santner, E. 2006. *On Creaturely Life*. Chicago : University of Chicago Press.

Sarton, M. 2003. The Muse as Medusa. Σε The Medusa Reader. Επιμέλεια από Garber, M και Vickers, N. J. New York : Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1971)

Stanford, A. 2003. Medusa. Σε The Medusa Reader. Επιμέλεια από Garber, M και Vickers, N. J. New York : Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1977)

Starobinski, J. 1998. Ritratto dell'artista da saltimbanco. Μετάφραση από τα Γαλλικά από C, Bologna. Τορίνο: Bollati Boringhieri. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1970)

Tajiri, Y. 2007. Samuel Beckett and the Prosthetic Body. The Organs and Senses in Modernism. London: Palgrave Macmillan.

Viernant, P. J. και Naquet, P. N. 1990. The Myth and Tragedy in ancient Greece. Μετάφραση από τα Γαλλικά από J. Lloyd. New York : Zone Books. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1972)

Zizek, S. 2012. Organs without bodies. On Deleuze and Consequences. London : Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 2004)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ.

Ανδρουλιδάκης, Κ., Βιρβιδάκης Σ., Γουδέλη, Κ., Θανασάς, Π., Κακολύρης, Γ., Καλδής, Β., Καραβάκου, Β., Κρουστάλλης, Β., Μαγγίνη, Γ., Μολύβας, Γ., Πρώμος, Κ., Τέγος, Σ., Φιλιππάκι και Ε., Ψύλλος, Σ., 2008. Φιλοσοφία στην Ευρώπη - Κείμενα Νεώτερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας. Αθήνα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Λοϊζου, Ε. 2015. Η έννοια του υποκειμένου στο έργο του Μισέλ Φουκώ. Κύπρος: Πανεπιστήμιο Κύπρου.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΒΙΒΛΙΑ.

Adorno, T. 1982. Trying to Understand Endgame. Durham : Duke University Press. Διαθέσιμο από: <https://www.jstor.org/stable/488027>[Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Bowers, S. R. 1990. Medusa and the Female Gaze. [e-book] Baltimore : The Johns Hopkins University Press. Διαθέσιμο από: https://www.jstor.org/stable/4316018?read-now=1#page_scan_tab_contents [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Chabert, P. 1982. The Body in Beckett' s theatre. [e-book] Edinburgh : Edinburgh University Press. Διαθέσιμο από: https://www.jstor.org/stable/44782287?read-now=1#page_scan_tab_contents [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Dukore, B. F. 1965. Beckett's Play, "Play". [e-book] Baltimore : The Johns Hopkins University Press. Διαθέσιμο από: https://www.jstor.org/stable/3204922?read-now=1#page_scan_tab_contents [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Grosz, E. 2012. The Body of Signification. Σε Abjection, Melancholia and Love: the work of Julia Kristeva. [e-book] Επιμέλεια από Fletcher, J και Benjamin, A. London : Routledge. Διαθέσιμο από: <https://books.google.gr/books?id=2Hrelg0apXcC&printsec=frontcover#v=onepage&q=GROSS&f=false> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Kristeva, J. 1982. Approaching Abjection. [e-book] Edinburgh : Edinburgh University Press. Διαθέσιμο από: https://www.jstor.org/stable/43973647?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Lukács, G. 1963. The Meaning of Contemporary Realism. Balbriggan : Merlin Press. [e-book] Διαθέσιμο από: https://books.google.gr/books/about/The_Meaning_of_Contemporary_Realism.html?id=ji0zAAAAMAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Lupton, J. R. 2000. Creature Caliban. [e-book] United Kingdom : Oxford University Press. Διαθέσιμο από: https://www.jstor.org/stable/2902320?read-now=1#page_scan_tab_contents [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Lury, C. 1998. Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity. London : Psychology Press. Διαθέσιμο από: https://books.google.gr/books/about/Prosthetic_Culture.html?id=DEj34JY8RwQC&redir_esc=y [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Valentis, M. και Devane, A. 1994. Female Rage: Unlocking Its Secrets, Claiming Its Power. [e-book] Carol Southern Books. Διαθέσιμο από: https://books.google.gr/books/about/Female_Rage.html?id=dLkQAQAIAAJ&redir_esc=y [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ.

Σιδηροπούλου, Α. 2023. The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance. [e-book] Taylor & Francis. Διαθέσιμο από: https://www.google.gr/books/edition/The_Routledge_Companion_to_Contemporary/lubLEAAAQBAJ?hl=en&gbpv=0 [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΛΕΞΙΚΟ.

Τριαναφυλλίδη, Ιδρ. 2013. Λεξικό της κοινής Νεοελληνικής. Διαθέσιμο στο https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%80%CE%BB%CE%AC%CF%83%CE%BC%CE%B1&dq=

ΕΝΤΥΠΑ.

Ευριπίσης Λασκαρίδης, 2019. ELENIT. [Δελτίο Τύπου] Διαθέσιμο από: https://issuu.com/stegi.onassis.cultural.centre/docs/euripides_laskaridis_elenit_issuu [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ.

antigoldgr.org, 2011. Ο πολιτισμός που σκοτώνει: ELENIT και αμίαντος, πλαστικά, φυτοφάρμακα. Διαθέσιμο από: <https://antigoldgr.org/2011/04/10/elenit/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

arthur.io. 2015. Fashion show. Διαθέσιμο από: <https://arthur.io/art/hannah-hoch/fashion-show> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

artincontext. 2021. Medusa With the Head of Perseus – A Fresh Take on the Perseus Statue. Διαθέσιμο από: <https://artincontext.org/medusa-with-the-head-of-perseus/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

books.openedition.org, 2022. Jean-Pierre Brisset : Les origines humaines ou le langage revisité. Διαθέσιμο από: <https://books.openedition.org/pub/50590?lang=en#ftn1> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

britannica, 2024. Perseus. Διαθέσιμο από: <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Burns, 2021. What Time?. Διαθέσιμο στο: https://public.wsu.edu/~delahoyd/alisa_burns.html [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

daily.jstor.2021. What if we' ve been misunderstanding Monsters? Διαθέσιμο από: <https://daily.jstor.org/what-if-weve-been-misunderstanding-Monsters/> διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024.
euripides.info, 2019. ELENIT // 2019. Διαθέσιμο από: <https://euripides.info/elenit> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

frauenkultur.co.uk, 2024. They Will Know Me By My Teeth: Stories and Poems of Lesbian Struggle, Celebration, And Survival. Διαθέσιμο από: <https://frauenkultur.co.uk/tag/elana-dyke-woman/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Huffpost, 2016. 8 Radical Feminist Artists From The 1970s Who Shattered The Male Gaze. Διαθέσιμο από: https://www.huffpost.com/entry/feminist-artists-1970s_n_5800dfc1e4b06e0475943918 [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

literariness.org, 2019. Literary Theory and Criticism. Analysis of Samuel Beckett' s Plays. Διαθέσιμο από: <https://literariness.org/2019/05/13/analysis-of-samuel-becketts-plays/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Masahiro, M. 2012. The Uncanny Valley. The Original Essay by Masahiro Mori. Διαθέσιμο από: <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Sipario.it, 2019. TITANS - regia Euripides Laskaridis. Διαθέσιμο από: <https://www.sipario.it/recensioniprosat/item/12583-titans-regia-euripides-laskaridis.html?highlight=WyJsYXNrYXJpZGlzIl0=> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Theartstory, 2016. Hannah Wilke. AMERICAN PHOTOGRAPHER AND CONCEPTUAL ARTIST. Διαθέσιμο από: <https://www.theartstory.org/artist/wilke-hannah/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Theartstory, 2017. Claude Cahun. FRENCH PHOTOGRAPHER, WRITER, AND POLITICAL ACTIVIST. Διαθέσιμο από: <https://www.theartstory.org/artist/cahun-claude/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

Theartstory, 2019. Gina Pane. FRENCH PERFORMANCE AND LAND ARTIST. Διαθέσιμο από: <https://www.theartstory.org/artist/pane-gina/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΕΙΜΕΝΟΥ.

EIKONA1: Mallarme, S. 2010. Μια ριζιά των ζαριών. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/806/1110> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA2 : Cahun, C. 1927. I am in training don' t kiss me. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://www.anothermag.com/art-photography/7358/claude-cahun-a-very-curious-spirit> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 3: Pane, G. 1974. Azione Sentimentale. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/8408-gina-pane-azione-sentimentale-1974/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 4: Ταβιτιάν, Π. 2019. Ευριπίδη Λασκαρίδη, γιατί ονόμασες τη νέα σου παράσταση «Elenit»; [φωτογραφία] Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/eyripidi-laskaridi-giati-onomas-es-ti-nea-soy-parastasi-elenit> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 5: Martha, S. 2018. Actress Irene Worth in a scene from the NY Shakespeare Festival production of the play «Happy Days». [θεατρική παράσταση] Διαθέσιμο από: <https://digitalcollections.nypl.org/items/a98d2d90-3520-0136-8929-1193a33fd662> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 6: Laskaridis, E. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [video still]

EIKONA 7: Velazquez, D. 1656. Las Meninas. [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://www.artmajeur.com/el/magazine/5-istorias-tes-technes-/las-meninas-tou-ntienko-belasketh/333238> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 8: Μπάκας, Λ. 2019. Elenit. [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://www.onassis.org/el/press/elenit> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 9: Μεντής, Α. 2019. ELENIT. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://greeceatpg.gr/designers/mentis/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 10: Ταβιτιάν, Π. 2019. Ευριπίδη Λασκαρίδη, γιατί ονόμασες τη νέα σου παράσταση «Elenit»; [φωτογραφία] Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/eyripidi-laskaridi-giati-onomas-es-ti-nea-soy-parastasi-elenit> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 11: Σιμόπουλος, Α. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 12: Baargeld, J.T. 1920. Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld. [κολάζ] Διαθέσιμο στο: <https://artblart.com/tag/johannes-baargeld-typical-vertical-mess-as-depiction-of-the-dada-baargeld/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 13: Höch, H. 1925. Fashion Show. [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2017/11/artist-of-day-november-30-hannah-hoch.html> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 14: Höch, H. 1931. Love. [κολάζ] Διαθέσιμο στο: <https://retroavangarda.tumblr.com/post/167670968674/hannah-h%C3%B6ch-love-1931> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 15: Γιουβανλή, Ε. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 16: Mommert, J. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 17: Hoerle, H. 1920. Hallucinations. [πίνακας] Διαθέσιμο σε: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Heinrich-Hoerle/1234612/H%C3%A4llucinationen-%28Hallucinations%29.html> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 18: Bellmer, H. 1949. Doll Games. [φωτογραφία] Διαθέσιμο σε: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/118762/les-jeux-de-la-roupee> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 19: Mutu, W. 2004. Double fuse. [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/news/2004/01/recent-acquisitions-wangechi-mutu-double-fuse-2003> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 20: iefimerida. 2024 [σκίτσο σε χαρτοπετσέτα] Διαθέσιμο από: <https://www.iefimerida.gr/politismos/eyripidis-laskaridis-elenit-stegi> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 21: Mommert, J. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 22 & 23: Garbati, L. 2008. Medusa with the head of Perseus. [γλυπτό] Διαθέσιμο σε: <https://www.goodreads.com/review/show/5776263798> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 24: Dykewoman, E. They will know me by my teeth. 1976. [εξώφυλλο βιβλίου] Διαθέσιμο από: <https://frauenkultur.co.uk/tag/elana-dykewomon/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 25: Bolerium. 1978. Women, a Journal of Liberation. [εξώφυλλο περιοδικού] Διαθέσιμο από: <https://www.bolerium.com/pages/books/292587/leila-rupp-fran-winant-jeb/women-a-journal-of-liberation-vol-6-1-power> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 26: Mommert, J. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 27: Σιμόπουλος, Α. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 28: Degas, E. 1879. Ms Lala at the circus Fernando. [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-miss-la-la-at-the-cirque-fernando> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 29: Laytrec, H. T. 1896. The seated clowness. [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://metmuseum.org/art/334094> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 30: Klee, P. 1927. Buffon of the deer. [πίνακας] Διαθέσιμο από: https://paulklee.fr/html/1927a.html#1927_9 [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 31: Challende, Y. 2002. Methologie tapezezoidale. [σελίδα βιβλίου] Διαθέσιμο στο: https://cerfvolant.ch/magasin/jonglerie_contant/index.php?main_page=product_info&products_id=700&language=en [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 32: Σαρρή, Χ. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 33: Mommert, J. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 34: Maria. 1927. Metropolis. [αφίσα από ταινία] Διαθέσιμο από: <https://ilcineocchio.it/film/metropolis/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 35: Balsamo, A. 1987. Technologies of a gendered body. [φωτογραφία βιβλίου που βρίσκεται διαθέσιμο ηλεκτρονικά]. Διαθέσιμο στο: <https://books.google.gr/books?id=lkr11mXPYKEC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=the+capezio+woman+ross+harasym&source=bl&ots=UbN8ICxE8m&sig=ACfU3U3skT7wFBsC3GEMjDWh7DH9Gv-5WA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjNqeS87u-DAXlcvEDHR8QAqIQ6AF6BAgPEAM#v=onepage&q&f=false> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 36: Mutu, W. 2004. «How to stab oneself in the back». [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://www.artsy.net/artwork/wangechi-mutu-how-to-stab-oneself-in-the-back> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 37: Mommert, J. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 38: Γιουνανλή, Ε. 2019. Στιγμιότυπο από το Elenit. [φωτογραφία]

EIKONA 39: Mori, M. 2023. Uncanny valley. [διάγραμμα] Διαθέσιμο από: <https://www.britannica.com/topic/uncanny-valley> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 40: Janco, M. 1919. Mask. [γλυπτό] Διαθέσιμο από: <https://www.wikiart.org/en/marcel-janco/mask-1919> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 41: Gober, R. 1990. Untitled. [γλυπτό] Διαθέσιμο από: <https://artblart.com/tag/robert-gober-untitled-leg/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 42: Gober, R. 2008. Untitled. [γλυπτό] Διαθέσιμο από: <https://artblart.com/tag/robert-gober-untitled-leg/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 43: Murdoch, S. 2015. Rosenbushwheels I [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://likeyou.com/events/opening-sadie-murdoch-sss-mm/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ.

EIKONA 44: Wilke, H. 1974. Hannah Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 45: Mack, K. 1977. It is not me, it is an image of me. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: https://www.huffpost.com/entry/feminist-artists-1970s_n_5800dfc1e4b06e0475943918 [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 46: Ernst, M. 1921. Santa conversazione. [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://www.mutualart.com/Artwork/Santa-Conversazione/C47EF931D6385CCAC8487A35931C1231> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 47: Ernst, M. 1920. La Santé par le sport. [κολάζ] Διαθέσιμο από: <https://www.mutualart.com/Artwork/Santa-Conversazione/C47EF931D6385CCAC8487A35931C1231> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 48: Klee, P. 1923. Classical grotesque. [πίνακας] Διαθέσιμο στο: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483155> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 49: Garbati, L. 2008. Medusa with the head of Perseus. [γλυπτό]. Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2020/10/13/arts/design/medusa-statue-manhattan.html> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 50: Garbati, L. 2008. Medusa with the head of Perseus. [γλυπτό]. Διαθέσιμο στο: <https://sojo.net/magazine/january-2021/what-if-medusa-was-right> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 51: Malczewski, J. Portrait of Helena Sulima, actress, as Gorgon. [πίνακας] Διαθέσιμο από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacek_Malczewski_-_Portrait_of_Helena_Sulima,_actress,_as_Gorgon_-_MP_5151_-_National_Museum_in_Warsaw.jpg [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 52: Natterer, A. 1945. Witch's Head. [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://www.dailyartmagazine.com/saving-art-during-the-world-war-ii/> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 53: abebooks. 1976. The Bright Medusa. [εξώφυλλο περιοδικού] Διαθέσιμο από: <https://www.abebooks.com/first-edition/Bright-Medusa-Volume-Number-Fall-1976/30556388195/bd> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 54: Ensor, J. 1983. «Pierrot and skeleton in a yellow robe». [πίνακας] Διαθέσιμο από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Ensor_-_Pierrot_and_Skeleton_in_Yellow_Robe.jpg [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 55: Rouault, G. 1907- 1908. «Head of a tragic clown». [πίνακας] Διαθέσιμο από: <https://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-8LJ2J8> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 56: Leeson, L. H. 1986. Reach. [φωτογραφία] Διαθέσιμο από: <https://whitney.org/collection/works/67027>[Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 57: Balsamo, A. 1987. Technologies of a gendered body. [φωτογραφία βιβλίου που βρίσκεται διαθέσιμο ηλεκτρονικά]. Διαθέσιμο στο: https://books.google.gr/books?id=lkr11mXPYKEC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=the+capezio+woman+ross+harasym&source=bl&ots=Ubn8ICxE8m&sig=ACfU3U3skT7wFBsC3GEMjDWh7DH9Gv-5WA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewjNqeS87u-DAxXlcvEDHR8QAqIQ6A_F6BAgPEAM#v=onepage&q&f=false [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

EIKONA 58: Gaudier- Brzeska, H. 1914. Bird swallowing a fish. [γλυπτό]. Διαθέσιμο στο: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gaudier-brzeska-bird-swallowing-a-fish-t00658> [Διαθέσιμο από 28 Ιανουαρίου 2024]

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ.

Ευριπίδης Λασκαρίδης. 2023. Συζήτηση για το «Elenit». [τηλέφωνο] 4 Δεκεμβρίου 2023. Αθήνα.

«Η παράσταση παρουσιάζει ανοιχτά νοήματα, μεταβάλλεται και πλάθεται στις πρόβες και μπορώ να πω ότι θα συνεχίσει να πλάθεται όσο παίζεται. Η διαδικασία δημιουργίας κάθε χαρακτήρα έχει ως αφετηρία το υλικό του κάθε ερμηνευτή. Η θεατρική δράση προκύπτει πολλές φορές μέσα από τους συσχετισμούς των ηθοποιών και των σκηνικών και όχι τόσο από κάποιο οργανωμένο σενάριο. Οι περισσότερες σκηνές προκύπτουν μέσα στη διάρκεια της πρόβας. (...) Η μεταμόρφωση και η παραμόρφωση είναι γαργαλιστικά στοιχεία στην πρόβα (...) Τα πλάσματα αυτά νιώθω ότι τα ξέρω. Έχω παρατηρήσει ότι στην παράσταση προκύπτουν πολλαπλές ερμηνείες από τους θεατές ανά τον κόσμο, ωστόσο δεν υπάρχει εξ' αρχής η πρόθεση για αυτό. Δεν πλάθω τα όντα αυτά με την πρόθεση να είναι αποσπασματικά, αν αυτό συμβεί, αυτό γίνεται μοιραία, ως αποτέλεσμα των πολλαπλών ερεθισμάτων που προκύπτουν κατά την διάρκεια των προβών και των ιδίων των παραστάσεων. (...) Σε σχέση με την συμβολή του ψηφιακού στοιχείου στην παράσταση, το σώμα σήμερα υποβοηθάται από την μηχανή. Η σύγχρονη κουλτούρα είναι πολύ πιο ανεκτική στην είσοδο της τεχνολογίας σε σχέση με παλαιότερα – τα τσιπάκια μπαίνουν στον εγκέφαλο, η σκέψη κατευθύνει τον κέρσορα. Το τεχνολογικό αντικείμενο παλιά ήταν «freak», ανοίκειο, αλλά τώρα είναι μέρος της καθημερινότητάς μας. (...) Το «Elenit» είναι ένας τίτλος που εμπεριέχει και την παρεξήγηση και την καταστροφή. Το ελλενίτ ήταν ένα υλικό το οποίο θα άντεχε στον χρόνο, αλλά τελικά υπήρξε καταστροφικό και καταστράφηκε ακόμα και το ίδιο.»

