



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

THE HOLLOWCENE MAN

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Παναγιώτης Γ. Λιανός

Αθήνα 2019

Τριμελής Επιτροπή:

Βλασταράς Βασίλης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Κουμπής Τάκης, Αρχιτέκτων, DEA Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου Σορβόννης

Χριστόπουλος Κώστας, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Σύμβουλος:

Παπανικολάου Μαρία, Υποψήφια Διδάκτωρ Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Copyright © Παναγιώτης Γ. Λιανός

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

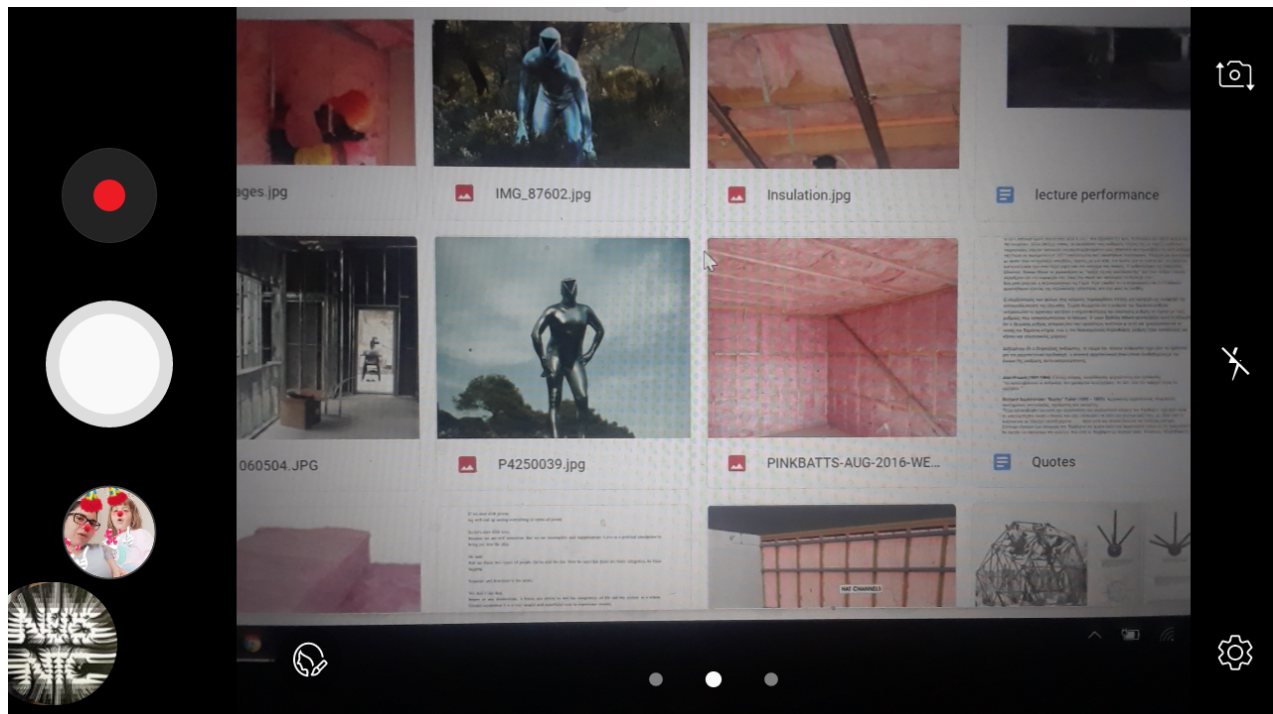
Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη

Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα.

The Hollowcene Man:

Η Επιτελεστική Διάλεξη ως μια Πολυφωνική Αφήγηση: Σκιαγραφώντας τις Εντάσεις Ανάμεσα στην Κυρίαρχη Κανονιστική με την Αποκλίνουσα (υπο)κουλτούρα.



Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή: Μια Επιτελεστική Διάλεξη Ιδωμένη μέσα από τα Μάτια του *Hollowcene Man*...3
2. Προσδιορισμός της Επιτελεστικής Διάλεξης.....4
3. Παρουσία vs Εξουσία της Γνώσης.....6
4. Το Περιεχόμενο της Αφήγησης στην Επιτελεστική Διάλεξη *Hollowcene Man*.....8
 - 4α. Πρακτικές και Εργαλεία της Υποκουλτούρας.....9
 - 4β. Σημειώσεις στην Υποκουλτούρα και στη Διανόηση: Ταξικές και Έμφυλες Αναλύσεις..13
5. Η Πολυφωνία στην Αφήγηση..... 14
6. Επίλογος..... 15
7. Βιβλιογραφία..... 17

1. Εισαγωγή: Μια Επιτελεστική Διάλεξη¹ Ιδωμένη μέσα από τα Μάτια του *Hollowcene Man*.²

Πρόκειται για μια πολυφωνική αφήγηση που έχει σκοπό να φωτίσει τις εντάσεις που δημιουργούνται με την συνύπαρξη της κυρίαρχης κανονιστικής και της αποκλεισμένης (υπο)κουλτούρας. Στο έργο αυτό αναζητούνται τα σημεία τριβής και σύγκλισης μεταξύ των:

α) κάθετων, ιεραρχικά οργανωμένων τρόπων μετάδοσης της γνώσης και συνεργασίας οι οποίοι δομούν το ακαδημαϊκό περιβάλλον και των β) οριζόντιων τρόπων μετάδοσης, οι οποίοι ακμάζουν σε περιβάλλοντα ομότιμων δρώντων όπως στις υποκουλτούρες του graffiti και του τατουάζ.

Σε αυτούς τους χώρους έχω κινηθεί κατά μεγάλο μέρος της ζωής μου, αναπτύσσοντας βιωματική γνώση, γεγονός το οποίο έχει διαποτίσει με πρακτικές συνδημιουργίας την καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική μου δράση. Οι σχέσεις των συμμετεχόντων σε αυτές τις υποκουλτούρες κινούνται ως επί το πλείστον σε ένα πλαίσιο ισότητας, κάτι που εγγράφεται με όρους αλληλοβοήθειας και αμοιβαίου σεβασμού στη δυνατότητα του καθενός να προσφέρει την προσωπική δημιουργική του οπτική για την διεύρυνση της αντίληψης και του έργου του άλλου. Η πολυφωνία, όπως θα εξηγηθεί και παρακάτω, έγκειται στην εξ'ορισμού αποδοχή της πληθώρας τρόπων έκφρασης και στην συνειδητοποίηση της ελλειματικότητας των ατόμων ως μονάδες. Η συνύπαρξη σε κοινότητες και ομάδες, δηλαδή σε "crews", όπως είναι γνωστά στην hip-hop κουλτούρα, έρχεται από πολύ νωρίς στην πραγματικότητα των υποκειμένων, λόγω της παραπάνω συνειδητοποίησης.

Στην παρούσα μελέτη προβαίνω αρχικά σε μια διασαφήνιση του μέσου της επιτελεστικής διάλεξης, βασισμένη κυρίως σε τέσσερα άρθρα των Manuel Pessa, Patricia Milder, Βαγγέλη Αθανασόπουλου και Frank Rike. Η βιβλιογραφία και η αρθρογραφία είναι σχετικά περιορισμένη και τα άρθρα αυτά συνιστούν ουσιαστικά την βάση της. Στη συνέχεια, αναλύοντας το περιεχόμενο της επιτελεστικής διάλεξης ορίζω τα παράλληλα αφηγηματικά μονοπάτια μέσω των οποίων προσεγγίζω τα ζητήματα που τέθηκαν. Επιδιώκω την ψηλάφηση των κοινών σημείων, τα οποία αναπτύσσονται στις πρακτικές που εξασκώ (μεταξύ graffiti και δερματοστιξίας αφενός και

¹ Ο όρος "επιτελεστική διάλεξη" αποτελεί (δική μου) μετάφραση του όρου "lecture performance". Στα ελληνικά έχει χρησιμοποιηθεί από τον ακαδημαϊκό και αρχιτέκτονα Ζήση Κοτιώνη, τον εικαστικό Βασίλη Νούλα και άλλους. Μία σχετική σύγχυση που υπάρχει περιστρέφεται γύρω από τη διαφορά μεταξύ lecture performance και performative lecture. Ο τελευταίος όρος αναφέρεται συνήθως σε διαλέξεις με έντονο το επιτελεστικό στοιχείο, όπως αυτές των διοργανώσεων TEDx. Το lecture performance αποτελεί ένα υβρίδιο μεταξύ έρευνας, διάλεξης, εικαστικών, και επιτελεστικών αφηγηματικών τεχνικών. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, σαν φόρμα διερωτάται για το καθεστώς και τη δυναμική της τέχνης στην κοινωνία της γνώσης όπως και για τους μηχανισμούς παραγωγής αυτής της γνώσης.

² Η λέξη "Hollowcene" αποτελεί σύνθεση των λέξεων "hollow" (κούφιος) και της κατάληξης "-cene", η οποία προέρχεται από το ελληνικό "καινός" (καινούριος) και χρησιμοποιείται στην γεωλογία για να δηλώσει την πρόσφατη γεωλογική περίοδο. Ως ενσάρκωση χαρακτήρα υποδηλώνει μια αμιγώς σαρκική ανθρώπινη υπόσταση.

αρχιτεκτονικής και τέχνης αφετέρου), συνδιαλεγόμενος ταυτόχρονα με το ακαδημαϊκό συγκείμενο. Εξηγώ τους λόγους για τους οποίους στρέφομαι στη συνεργασία και σε συλλογικές δράσεις και μεθόδους οριζόντιας αποκομιδής γνώσης και τους λόγους για τους οποίους θεωρώ ότι κάτι τέτοιο βρίσκεται στον αντίποδα του *Hollowscene man* ως την ενσάρκωση του σύγχρονου ανθρώπου. Διαφορετικές οπτικές γωνίες ιδωμένες από θέσεις στις οποίες έχω υπάρξει (μαθητή, δασκάλου και συνεργάτη), προκαλούν τριγμούς στην σαφή διάκριση μεταξύ των ανωτέρω ρόλων. Συγχρόνως, αναφέρονται κάποια θεωρητικά εργαλεία, τα οποία κάνουν δυνατή την σύνθεση των παραπάνω και εμφανίζουν τις τομές μεταξύ των πρακτικών οι οποίες αναφέρονται. Πρόκειται για τα υποκεφάλαια *Πρακτικές και Εργαλεία της Υποκουλτούρας και Υποκουλτούρα και Σημειώσεις στην υποκουλτούρα και στη διάνοηση: ταξικές και έμφυλες αναλύσεις*.

Τέλος, αποσαφηνίζονται οι λόγοι δημιουργίας ενός videogame ως εργαλείου αφήγησης, ριζωμένου στον ψηφιακό χώρο, κοινό τόπο της σύγχρονης εποχής. Χρησιμοποιώντας το κατά τη διάρκεια της επιτελεστικής διάλεξης αναζητείται μία διττή πραγμάτωση του αφηγήματος. Η χρήση του *Hollowscene man* ως άβαταρ περιπλάνησης σε αυτόν τον εν δυνάμει χώρο παράγει αμφίσημους συσχετισμούς αναφορικά με την συγκρότηση των ταυτοτήτων και των σχέσεων στο σήμερα.

2. Προσδιορισμός της Επιτελεστικής Διάλεξης

Η επιτελεστική διάλεξη, σύμφωνα με τον εικαστικό Manuel Pessoa de Lima, “εμφανίζεται ιστορικά ως μια πρακτική που υπογραμμίζει τις εντάσεις μεταξύ της γνώσης, της δημιουργίας τέχνης και του θεσμικού πλαισίου”³. Αποτελεί μία επιτελεστική καλλιτεχνική πρακτική της οποίας η φόρμα εκτείνεται πέρα από τις υπάρχουσες κατηγοριοποιήσεις στο σύστημα της τέχνης όσο και της ακαδημίας. Παρόλο που η επιτελεστική διάλεξη είναι ένας γενικά αναγνωρισμένος όρος, οι εκφάνσεις της ποικίλλουν τόσο πολύ ώστε η διατύπωση ενός συγκεκριμένου ορισμού να καθίσταται αδύνατη. Η περιγραφή του ομώνυμου μαθήματος στο The Public School ορίζει την επιτελεστική διάλεξη ως μια πρακτική που ενεργεί πάνω στη σχέση μεταξύ της τέχνης, της γνώσης, της έρευνας και της διαμεσολάβησης της τέχνης.⁴ Λειτουργεί ως ένας εν δυνάμει χώρος, στον οποίο μπορεί να δημιουργηθεί λόγος για να κατανοήσουμε το ‘έργο τέχνης’. Αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1960 ως μια έκφανση της επιτελεστικής τέχνης⁵ και επέστρεψε στον τομέα της σύγχρονης τέχνης κατά την τελευταία δεκαετία.

Οι ρίζες της επιτελεστικής διάλεξης εντοπίζονται στην εννοιολογική τέχνη και την κριτική των θεσμών, καθώς και στις πρακτικές της επιτέλεσης της δεκαετίας του '60 και της δεκαετίας του '70.

³ Pessoa, Institutional Critique and the Lecture Performance.

⁴ Σύμφωνα με την ιστοσελίδα τους, "Το Public School ξεκίνησε στο Λος Άντζελες το 2008, στο υπόγειο της Telic Arts Exchange. Το Public School είναι ένα σχολείο χωρίς πρόγραμμα σπουδών, δεν είναι διαπιστευμένο, δεν δίνει πτυχία και δεν έχει σχέση με το σύστημα δημόσιας εκπαίδευσης. Είναι ένα πλαίσιο που υποστηρίζει τις δραστηριότητες αυτοδιδασκαλίας, λειτουργώντας υπό την προϋπόθεση ότι όλα εμπειρεύονται μέσα σε όλα." https://monoskop.org/The_Public_School

⁵ Performance art.

Μετά το 1960, πολλοί καλλιτέχνες συμμετείχαν σε δημόσιες συζητήσεις, συνεντεύξεις, εργαστήρια και φόρουμ. Αυτός ο πανταχού παρών λόγος τους προετοίμασε το δρόμο για ποικίλες προσεγγίσεις που συνδυάζουν τη *διάλεξη* με την *επιτέλεση*. Από τα τέλη της δεκαετίας του '60 αυτή η αισθητικοποίηση των διαλέξεων αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ιστορικού πλαισίου κατά το οποίο τα όρια μεταξύ παραγωγής και αντίληψης της τέχνης χάνονται, διαμορφώνοντας νέες προσεγγίσεις και εκθεσιακές πρακτικές.⁶ Η αμφισβήτηση των διαδικασιών νομιμοποίησης και προβολής ενός έργου ως τέχνη ανάγεται στον Duchamp, ο οποίος με την πρακτική του δημιούργησε ένα πλαίσιο που επιτρέπει σε κάθε καλλιτέχνη να προσεγγίσει οποιοδήποτε μέσο φυσικά, ως μορφή τέχνης. Εντός αυτού του πλαισίου, “το να κάνεις τέχνη είναι το να δείχνεις πράγματα ως τέχνη.”⁷

Πολλών καλλιτεχνών η δραστηριότητα σχετίζεται με τη διδασκαλία, ενώ σε κάποιους αποτελεί κεντρικό στοιχείο της πρακτικής τους, όπως ο Joseph Beuys και ο Robert Morris.⁸ Ο Joseph Beuys είναι μια εμβληματική περίπτωση για την ιδέα της διδασκαλίας ως τέχνη. Στη συνέντευξη του από τον Sharp Willoughby στο ArtForum δήλωσε: “Το να είσαι δάσκαλος είναι το σπουδαιότερο έργο μου. Το υπόλοιπο είναι ένα απόβλητο, μια επίδειξη. Αν θές να εξηγήσεις τον εαυτό σου, πρέπει να παρουσιάσεις κάτι απτό. Αλλά μετά από λίγο αυτό έχει μόνο τη λειτουργία της ιστορικής τεκμηρίωσης. Τα αντικείμενα δεν είναι πολύ σημαντικά για μένα πια. Θέλω να φτάσω στην αρχική προέλευση της ύλης, στη σκέψη πίσω από αυτήν.”⁹ Η επιτελεστική διάλεξη παρόλα αυτά δεν είναι κατ' ανάγκη σύμφωνη με το διδακτικό προνόμιο που φέρει παραδοσιακά μια διάλεξη. Αντίθετα, τις περισσότερες φορές, δημιουργεί τριβές σε σχέση με το πλαίσιο της διερευνώντας τις κοινωνικές συνθήκες και τις διαδικασίες της γνώσης.¹⁰ Ενεργοποιεί την ένταση με τις θεσμοποιημένες πτυχές που αφορούν στον χώρο της τέχνης και στον αντίστοιχο ακαδημαϊκό, ένταση η οποία συνεχώς εντείνεται εξαιτίας του εταιρικού ακαδημαϊκού πλαισίου και της επαγγελματισμού των διοργανώσεων τέχνης παγκοσμίως.

Στις επιτελεστικές διαλέξεις, η δυνατότητα “παράκαμψης” του θεσμικού πλαισίου συνδέεται στενά με τη δυνατότητα ενσωμάτωσης ποικίλων μορφών τέχνης σε σημείο που δεν υπάρχει ακριβής διάκριση μεταξύ της διάλεξης και της επιτέλεσης. Όταν η επιτελεστική διάλεξη αποκτά έναν τρόπο ανάγνωσης που τείνει να κανονικοποιηθεί, εφαρμόζοντάς της μονοδιάστατη γενεαλογία, ιστορία, εύρος δράσης και βασικά στοιχεία και αντιμετωπίζοντας αυτή σαν ένα συγκεκριμένο και περισσότερο ή λιγότερο αυτόνομο είδος, χάνει τις δυνατότητες της για δημιουργία έντασης εντός της θεσμικής σφαίρας.¹¹ Πράγματι, όπως σημειώνει ο επιμελητής και συγγραφέας Frank Rike, “ακριβώς αυτές οι εκπαιδευτικές ερμηνείες φαίνονται να λειτουργούν ενάντια στη δυναμική της μορφής της επιτελεστικής διάλεξης, πολλές φορές προωθώντας ακούσια μια ιδέα για το είδος και την ιδιαιτερότητα των μέσων της, η οποία επιδιώκει να περιορίσει τις μεθόδους της. Ο πρωταρχικός στόχος της είναι όμως ακριβώς αυτός, να δουλέψει εναντίον αυτού του περιορισμού

⁶ Frank, When Form Starts Talking: On Lecture-Performances.

⁷ Groy, Politics of Installation.

⁸ Milder, Teaching as Art, 13-27.

⁹ Lippard, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, 121-122.

¹⁰ Frank, When Form Starts Talking: On Lecture-Performances.

¹¹ Athanassopoulos, Language, Visuality, and the body. On the return of discourse in contemporary performance.

και να ανατρέψει το καθεστώς της πληροφορίας.”¹² Η εικαστικός και ακαδημαϊκός Hito Steyerl προλογίζει μια διάλεξη της λέγοντας: “Αυτό δεν είναι έρευνα, δεν είναι θεωρία, αυτό δεν είναι τέχνη.”¹³ Έτσι, με το να είναι ακαθόριστη, η επιτελεστική διάλεξη γίνεται ένας μεταβατικός χώρος, τόσο εντός όσο και εκτός του θεσμικού πλαισίου.

Επομένως, η επιτελεστική διάλεξη θεωρώ ότι επαναφέρει το πεδίο της γνώσης και της αισθητικής πίσω στο άγνωστο. Είναι μια εφευρετική και δημιουργική πρακτική και όχι ένα αναπαραστατικό θέατρο γνώσης. Εκδηλώνεται ως μορφολογική ασυνέχεια και μία μη θεσμική παραγωγή γνώσης, προκύπτοντας από την εμπειρία της καλλιτεχνικής *παρουσίας* και της συνάντησης μας με αυτή. Ωστόσο, παραμένει ζήτημα κατά πόσο παραδείγματα σαν των ανδρών καλλιτεχνών τα οποία αναφέρθηκαν παραπάνω, διαπραγματεύονται τον ετεροκαθορισμό του δέκτη από τον πομπό. Όπως θα δούμε παρακάτω, μόνο με την αποποίηση του διδακτικού προνομίου μπορεί να λάβει χώρα μία ουσιαστικά κριτική στάση απέναντι στη δεδομένη κυριαρχία.

3. Παρουσία vs Εξουσία της Γνώσης

Μια εναλλακτική λύση στον ορισμό και στη γενεαλογία της επιτελεστικής διάλεξης, ικανή να διαβρώσει τα διδακτικά προνόμια, είναι η ιδέα της *παρουσίας*. Αυτή απευθύνεται τόσο στον ομιλητή όσο και στον τρόπο με τον οποίο οι επιτελεστικές διαλέξεις αλληλεπιδρούν με το κοινό, μετατρέποντάς το σε κοινωνικό και συνδιαμορφωτή του παραγόμενου νοήματος. Όταν το θεσμικό πλαίσιο περιβάλλει κάθε εκδήλωση και έκφραση της τέχνης, η ιδέα της παρουσίας γίνεται ένα σημείο εκκίνησης για την εξουδετέρωσή του από τα μέσα και παραμένει μια θεμελιώδης έννοια για τη διάλεξη και την επιτέλεση. Η κριτική στους θεσμούς -δηλαδή ο αντίλογος στον κυρίαρχο λόγο- συχνά έρχεται μέσα από τους θεσμούς. Αντίστοιχα, στον ακαδημαϊκό χώρο εντοπίζεται ως ένα είδος αντι-ακαδημαϊκού λόγου: ο αντι-ακαδημαϊκός ως ακαδημαϊκός λόγος. Υπό αυτό το πρίσμα, η επιτελεστική διάλεξη εγκυμονεί τον κίνδυνο μιας ατέλειωτης ανατροφοδότησης του θεσμού, όπως και η αντι-ακαδημαϊκή ως ακαδημαϊκή πρακτική ή η θεσμική κριτική η οποία απορροφάται από τα θεσμικά όργανα.

Η ιδέα της *παρουσίας* -που είναι κρίσιμη για την ανάδυση της επιτελεστικής τέχνης κατά τη δεκαετία του '60- προτείνεται από τον Manuel Pessa¹⁴ ως λύση στο κλειστό σχήμα μετάδοσης και παραγωγής της γνώσης εντός της ακαδημίας. Η έννοια της *παρουσίας* δημιουργεί μια εναλλακτική λύση στον αντι-ακαδημαϊκό λόγο και στο γεγονός ότι μπορεί εύκολα να απορροφηθεί από το ακαδημαϊκό περιβάλλον. Η *παρουσία* συνδέεται με την ιδέα της *μοναδικότητας*, η οποία με τη σειρά της αντιτίθεται στις γενικεύσεις. Με τον ίδιο τρόπο που ο αντι-ακαδημαϊκός λόγος απορροφάται από τον ακαδημαϊκό χώρο, ο θεσμός απορροφά επίσης την πολυπολιτισμικότητα. Οι γενικές κατηγορίες (φυλή, φύλο, τάξη, σεξουαλικός προσανατολισμός, εθνικότητα κ.λπ.) έχουν ενσωματωθεί ως πολιτιστικό κεφάλαιο στις διακεκριμένες σχολές. Σύμφωνα με τον Bill Readings¹⁵ η ιδέα της *μοναδικότητας*, που δανείζεται από τους Deleuze και Guattari, υποδηλώνει ότι “δεν

¹² Frank, *When Form Starts Talking: On Lecture-Performances*.

¹³ Steyerl, *Withdrawal from Representation*.

¹⁴ Pessa, *Institutional Critique and the Lecture Performance*.

¹⁵ Readings, *The University in Ruins*, 115.

υπάρχει πλέον το υποκείμενο για να λειτουργήσει ως ο χώρος της συνειδητής σύνθεσης των αισθητικών εντυπώσεων¹⁶. Αυτό λειτουργεί ανατρέποντας την Καρτεσιανή υπόθεση ενός ουδέτερου υποκειμένου ως φορέα συνείδησης και την ομογένεια των υποκειμένων που αυτό συνεπάγεται έως ένα βαθμό. Έτσι γίνεται αντιληπτή η ιδιομορφία του ατόμου, καθώς αποδομούνται οι κατηγορίες στις οποίες μπορεί κάποιος να ανήκει. Με τον τρόπο αυτό, ο ομιλητής διαφεύγει από τη θέση του αντιπροσώπου μιας κατηγορίας και μπορεί να δράσει διαμέσου της προσωπικής του πολυσημίας, αρνούμενος τις συγκεκριμενοποιήσεις. Τα προσωπικά ζητήματα και οι ανησυχίες κάποιου μπορούν να γίνουν εξαιρετική πρώτη ύλη μιας διάλεξης, κάτι εντελώς αντίθετο από το πλαίσιο που επιβάλλει η θέση εξουσίας του δασκάλου-ομιλητή παραδοσιακά. Μέσω αυτής της ανατροπής, αποκαλύπτονται περαιτέρω οι δομικές σχέσεις διαπραγμάτευσης του μέσα (προσωπικού-ιδιωτικού) με το έξω (δημοσίου-θεσμικού).

Αυτή βέβαια είναι μόνο μία προσέγγιση. Στην πραγματικότητα, οι προσεγγίσεις ποικιλούν ιδιαίτερα και περιλαμβάνουν μια πληθώρα μέσων, οι οποίες συνδέονται με κοινό νήμα την αξονικής σημασίας έννοια της *παρουσίας*. Αυτή καθίσταται κεντρική, αν την εννοήσουμε ως ύπαρξη η οποία έχει απογυμνωθεί -έστω στιγμιαία- από τον θεσμικό ετεροκαθορισμό. Ένας ετεροκαθορισμός δηλαδή που εμφανίζεται στην εννοιολόγηση της σχέσης εξουσίας-γνώσης κατά τον Foucault. Η επιτελεστική διάλεξη πρέπει να είναι κάτι περισσότερο από την κατανόησή της ως μια επιτελεστική πράξη. Η *παρουσία*, η *μοναδικότητα* και το σώμα μπορούν να θεωρηθούν ως κόμβοι από τους οποίους ο λόγος μπορεί να δημιουργήσει ένταση: να επισημάνει και να δραπετεύσει από μια δομή εξουσίας. Η σχέση γνώσης-εξουσίας, τελικά, ασκείται από και προς το σώμα και είναι αδιαχώριστη από αυτό. Η επιστήμη, η γνώση και οι θεσμοί έχουν κατασκευαστεί εξαρχής ως κυρίαρχοι μηχανισμοί παραγωγής εξουσίας. Η επιστήμη είναι ένα ανθρώπινο δημιουργήμα, όπως η τέχνη, η θρησκεία, η πολιτική κτλ. και βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής με την εξέλιξή της να επηρεάζεται σημαντικά από παράγοντες θεωρητικά εκτός της, όπως μεταφυσικές πεποιθήσεις, κοινός νους, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες.¹⁷ Σύμφωνα με τον Foucault, η άμεση σχέση που υπάρχει μεταξύ της γνώσης και της εξουσίας είναι ευδιάκριτη¹⁸ και κατά συνέπεια μέσω αυτής μπορούμε να εντοπίσουμε τις διαδικασίες παραγωγής, ελέγχου, οργάνωσης και αναδιανομής του λόγου και της γνώσης. Βέβαια έχει ενδιαφέρον εδώ να διερωτηθούμε όχι μόνο για τους μηχανισμούς ένταξης και πολλαπλασιασμού αλλά και για τους μηχανισμούς αποκλεισμού. Οι μηχανισμοί αυτοί βασίζονται σε συστήματα που καλλιεργούνται μέσα από ένα θεσμικό υπόβαθρο αφού εντείνονται και ανανεώνονται από ένα ολόκληρο σώμα πρακτικών, όπως η παιδαγωγική, το σύστημα των βιβλιοθηκών και των σημερινών πανεπιστημίων.¹⁹ Ο Slavoj Žižek, στη διάλεξή του “The Need to Censor Our Dreams,” μιλά για τους κοινωνικούς κώδικες και τους κανονισμούς υποστηρίζοντας ότι οι εξουσιαστικές διαδικασίες της γνώσης πάντα κρύβονται διαγράφοντας τα ίχνη τους και παραμένοντας στην αφάνεια παρουσιάζοντας μόνο μια όψη, αυτή της ελευθερίας του λόγου.²⁰

¹⁶ Readings, *The University in Ruins*, 115.

¹⁷ Kuhn, *Η Δομή των Επιστημονικών Επανάστασεων*, 35.

¹⁸ Foucault, *The History of Sexuality*, 92–102.

¹⁹ Foucault, *Η Τάξη του Λόγου*, 4.

²⁰ Žizek, *The Need to Censor Our Dreams*.

Αλλά η βασικότερη αρχή αποκλεισμού, κατά τον Foucault, δεν συνιστάται ως απαγόρευση αλλά ως διάκριση και μέσω αυτής, απόρριψη.²¹ Οι κυρίαρχες αφηγήσεις τέμνονται με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε συγκεκριμένες ταυτότητες να είναι πιο ισχυρές όσο και πιο πολύτιμες από άλλες. Έτσι τώρα, στον κυρίαρχο πολιτισμό της Δύσης, ένας λευκός αστός ετεροφυλόφιλος άνδρας εκτιμάται παραπάνω από μια μαύρη εργαζόμενη ομοφυλόφιλη γυναίκα. Το πλαίσιο της ισχύς αυτών των κατηγοριοποιήσεων και διαχωρισμών είναι εξαιρετικά περίπλοκο και φυσικά, αμφισβητείται. Το κεντρικό θέμα των παραπάνω επιχειρημάτων είναι αυτό που η φεμινίστρια και ακαδημαϊκή συγγραφέας Donna Haraway ονομάζει 'master subject' δηλαδή “κυρίαρχο υποκείμενο”: το υποκείμενο που είναι λευκό, αστικό, ετεροφυλόφιλο και αρσενικό.²² Δυστυχώς, λόγω των παραπάνω, ο μηχανισμός επικύρωσης και απόρριψης στην σημερινή κοινωνία συνεχώς αυτο-ανατροφοδοτείται, ενισχύοντας την υπόστασή του και παράλληλα θολώνοντας το περίγραμμα της ύπαρξής του.

Αυτό που λέγεται παραπάνω από την Donna Haraway θα μπορούσαμε να πούμε ότι συναντάμε και στο hip hop, στο graffiti και λιγότερο στο tattoo, υποκουλτούρες στις οποίες κυριαρχεί εν μέρει η έκφραση της αρρενωπότητας. Βέβαια, όπως θα δειχθεί και παρακάτω, υπάρχουν εγγενώς τα εργαλεία για τη παράκαμψη της, διότι οι κανόνες της υποκουλτούρας έχουν κατασκευαστεί από τους “κάτω”, όπου η *παρουσία* είναι το πρωταρχικό, ίσως το μόνο κριτήριο για να συμμετέχεις στη δημιουργία των κανόνων. Έχοντας τις αναφορές της στους δημιουργούς της που ήταν οι αфро-αμερικανοί εργάτες και τα παιδιά τους, έρχεται σε αντίθεση με το σύνολο της επιστημονικής γνώσης, προϊόν της Ευρώπης των τελευταίων τεσσάρων αιώνων.²³ Σε αυτούς τους παράλληλους χώρους, η μετάδοση της γνώσης λειτουργεί οριζόντια μεταξύ ομότιμων, κάποιες φορές μέσω της σχέσης μέντορα-μαθητευόμενου αλλά κυρίως σε άτυπες κοινότητες συνδημιουργών. Στο εσωτερικό αυτών των χώρων, ίσως πραγματώνεται φευγαλέα μια κοινότητα ισότητας μεταξύ παρόντων μοναδικοτήτων.

4. Το Περιεχόμενο της Αφήγησης στην Επιτελεστική Διάλεξη *Hollowcene Man*

Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται δεν προέρχονται από τη παράδοση του ακαδημαϊκού χώρου αλλά είναι καταγεγραμμένα ως πρακτικές και εργαλεία της υποκουλτούρας. Αυτά αποτελούν και το αυτοβιογραφικό μέρος της επιτελεστικής διάλεξης. Ο αφηγηματικός λόγος του *The Hollowcene Man* δομείται με έναν “επιτόπιο” τρόπο χωρίς γραμμικότητα. Χρησιμοποιεί δηλαδή ως αφορμή παράλληλες αφηγήσεις από διαφορετικές οπτικές γωνίες, προσπελάσιμες μέσα από ένα ψηφιακό περιβάλλον videogame.

Ο *Hollowcene Man* χρησιμοποιείται ως ένα “εικονικό σώμα” με το οποίο ταυτίζομαι για κάποιο χρονικό διάστημα, ως το ψηφιακό μου alter ego, το προσωπικό μου άβαταρ.²⁴ Τη δεδομένη στιγμή

²¹ Foucault, Η Τάξη του Λόγου, 8-9.

²² Haraway, Simians, Cyborgs and Women, 183-201.

²³ Kuhn, 2004. Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων, 251.

²⁴ Η λέξη “άβαταρ” είναι σανσκριτική και σημαίνει την ενσάρκωση μιας ινδουιστικής θεότητας. Σύμφωνα με τον Γιώργο Λαμπράκο, “η έννοια εκφράζει μια ειρωνεία: αυτό που ενσαρκώνεται ψηφιακά δεν διαθέτει καμία σάρκα -ο χρήστης αποσαρκώνεται για να γίνει ψηφιακά ό,τι επιθυμεί...”

που χειρίζομαι τον χαρακτήρα και ενώ αφηγούμαι, θεωρώ πως πραγματώνεται μια δισυπόστατη έκφραση της παρουσίας. Τα τελευταία 13 χρόνια χρησιμοποιώ τον συγκεκριμένο χαρακτήρα με εντελώς διαφορετική φόρμα και υπόσταση, σε παράνομα γκραφίτι μου στο δημόσιο χώρο και τον τελευταίο καιρό σε συνδημιουργίες εικαστικών βίντεο. Όλα τα παραπάνω γίνονται πάντα με φίλους μου, μιας και είμαι βαθιά επηρεασμένος από την συνθήκη του “crew”.²⁵ Κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης χρησιμοποιώ τον χαρακτήρα, κινούμενος σε ένα εικονικό περιβάλλον. Αυτό το περιβάλλον λειτουργεί ως ένας παράλληλος χώρος μνήμης, ανατροφοδοτώντας την αφήγησή μου κυρίως με αρχαικό υλικό, το οποίο έχω “τοποθετήσει” μέσα στο videogame. Ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα ανάκλησης παράλληλων αφηγήσεων “στέκεται” και ένα κείμενο, μη υπογεγραμμένο, με τίτλο *She are We*. Το κείμενο αυτό πραγματεύεται μία ιστορία σχέσεων εξουσίας και αγάπης, αναφέρεται στο θηλυκό όταν αναφέρεται στους από “τα κάτω” και στο αρσενικό όταν αναφέρεται σε οποιοδήποτε κυρίαρχο τρόπο κατασκευής πραγματικότητας και αφήγησης.

Κοινό στοιχείο των ζητημάτων τα οποία τροφοδοτούν τα παράλληλα ρεύματα της αφήγησης του *Hollowscene Man*, συνιστά ότι είναι ενταγμένα στη καθημερινότητά μου είτε ως επάγγελμα αφού τα τελευταία δέκα χρόνια εργάζομαι ως tattoo artist είτε ως δραστηριότητα αφού το γκραφίτι το εξασκώ από την εφηβεία μου μέχρι σήμερα, σε ένα πλαίσιο συνεργασιών που κυμαίνεται καθολικά στο εύρος της δράσης μου. Σημείο τομής επίσης μεταξύ των παραπάνω πρακτικών και της αρχιτεκτονικής, είναι η συστηματική τους ενασχόληση με κελύφη και επιδερμίδες σε διάφορες κλίμακες και με διαφορετικές υποστάσεις. Άλλωστε, μέσω της αρχιτεκτονικής μου εκπαίδευσης και επαγγελματικής εμπειρίας ήρθα σε επαφή με τεχνικές τρισδιάστατου σχεδιασμού στον υπολογιστή βιώνοντας την αλλαγή παραδείγματος στο σχεδιασμό και τη μετάβαση από το χαρτί στον υπολογιστή. Παρακάτω επιχειρώ να φέρω σε επαφή τον αναγνώστη με κάποιες βασικές πληροφορίες σχετικά με το hip hop, το graffiti και το tattoo, επεξηγώντας σε ένα βαθμό τις πρακτικές και τα εργαλεία της υποκοουλτούρας τα οποία επεξεργάζομαι στο έργο. Επιπρόσθετα, παραθέτω κάποιες σημειώσεις με θεωρητικές αναλύσεις σχετικά με την υποκοουλτούρα οι οποίες με απασχολούν το τελευταίο καιρό.

4α. Πρακτικές και Εργαλεία της Υποκοουλτούρας

Hip hop

Το hip hop ως συνδυαστική ύλη και κουλτούρα είναι ένας ανεπίσημος τρόπος και αφορμή για συνενυρέσεις μεταξύ φίλων. Αποτελεί μια αστική (μουσική κυρίως) κουλτούρα, η οποία γεννήθηκε στις κοινότητες των Αφροαμερικάνων και Λατινόφωνων πληθυσμών σε υποβαθμισμένες γειτονιές του αμερικανικού βορρά. Αντικατοπτρίζει μια μακρά παράδοση αντίστασης στην καταπίεση και την περιθωριοποίηση αυτών των πληθυσμών και αποτελεί ένα “εργαλείο επιβίωσης” για τους νέους των γκέτο την δύσκολη δεκαετία του ‘70 στη Νέα Υορκη ειδικότερα. Το hip hop εκτείνεται, ωστόσο, πέρα από την ίδια τη μουσική. Έχει τέσσερα (4) βασικά δομικά στοιχεία, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται και ταυτόχρονα συνθέτουν ένα όλον: το breakdance (ο χορός), το mc’ing

Λαμπράκος, Το Σώμα στο Κυβερνοπάνκ, 93

²⁵ Η ομάδα των writers, αυτών που εξασκούν το γκραφίτι “γράφοντας”

(οι ρίμες /η στιχουργία), το djing (η μουσική σύνθεση) και το graffiti (η εικόνα). Βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τον “δρόμο” και τη “γειτονιά” ενώ παρουσιάζει χαρακτηριστικά εδαφικότητας μη σχετιζόμενα με κάποια ιδιοκτησία, βοηθώντας μας στο να το εντάξουμε στο πεδίο της υποκουλτούρας.²⁶ Για τις εκφάνσεις του hip hop σε άλλες χώρες έχουν γραφτεί πολλά, πέρα των Η.Π.Α μεταξύ άλλων στη Γαλλία, στην Ιταλία, στη Νέα Ζηλανδία και στην Αυστραλία με το hip hop να μετατοπίζεται από την αφροαμερικανική κουλτούρα γενόμενο πολιτισμικό αγαθό παγκόσμιας κλίμακας.²⁷ Σήμερα δεδομένης της παγκοσμιοποίησης, της ανάπτυξης των κοινωνικών δικτύων και της -σε πραγματικό χρόνο- αναμετάδοσης πληροφοριών και δημιουργίας εφήμερων κοινοτήτων στο διαδίκτυο, μπορούμε να κατανοήσουμε τη διάδοση του hip hop ως μια κοινή παράδοση της υποκουλτούρας η οποία, φαινομενικά τουλάχιστον, έχει κατακλύσει πλέον και το mainstream.

Η ακαδημαϊκός και ερευνήτρια Janice Rahn, δεν βλέπει το hip hop σαν θέμα προς σπουδή αλλά ως τρόπο αποκομιδής γνώσης και κατανόησης. Όπως χαρακτηριστικά γράφει για το “Biting”, την αντιγραφή στο γκράφιτι, “...είναι κάτι εντελώς αποδεκτό ως τρόπος μετάδοσης της γνώσης και θεωρείται κολακευτικό να αντιγράψει κάποιος το μέντορά του. Ο τρόπος εκμάθησης στο γκράφιτι, και γενικότερα στο hip-hop, καθιστά παραδειγματική την ισορροπία μεταξύ της δομημένης, ιεραρχικά μεταδιδόμενης γνώσης και της ελευθερίας για τη μετατροπή της σε προσωπικό στυλ και ταυτότητα.”²⁸

Graffiti

Η Nancy MacDonald περιγράφει την υποκουλτούρα του αστικού γκράφιτι με αυτόν τον τρόπο: “Όταν μπαίνετε σε αυτή την υποκουλτούρα αναμένεται να αφήσετε όλα τα ίχνη της ‘πραγματικής ζωής’ στο κατώφλι της”²⁹. Υπό αυτό το πρίσμα αντιλαμβανόμαστε την υποκουλτούρα του γκράφιτι ως ένα είδος καταφυγίου μακριά από το σπίτι αλλά επίσης και ως ένα μέρος όπου ο καλλιτέχνης του γκράφιτι απεκδύεται τη προσωπικότητα και τη φυσική υπόσταση του εαυτού του. Σύμφωνα με την MacDonald τα tags (υπογραφές) στο γκράφιτι μεταφέρουν “συμπεριφορές” αντί μιας πραγματικής ταυτότητας, συνήθως, για να διογκωθεί η αρσενική αφήγηση της δύναμης, της εξουσίας και του ελέγχου των writers. Όπως δηλώνει ένας γκραφίτας, “είστε αυτό που γράφετε”³⁰. Για την MacDonald, αυτό ισοδυναμεί με μια έκφραση του εικονικού εαυτού, αφού “η κατοχή μιας εικονικής ταυτότητας αφήνει την πραγματική ζωή, ακόμα και τη φυσική κατάσταση του ατόμου που το κάνει στη σκιά. Ακόμη και το φύλο του και οποιοδήποτε χαρακτηριστικό του εαυτού του είναι κρυμμένο”.³¹ Παρόλα αυτά, η παραπάνω ανάγνωση εξετάζει το φαινόμενο σε πρώτο επίπεδο: σύμφωνα με την εμπειρία μου, στο εσωτερικό της κοινότητας επιδιώκεται σε βάθος χρόνου και αφού επέλθει οικειότητα σε επίπεδο υπογραφών μεταξύ των μελών, η πραγματική επαφή και συνάντηση. Εκεί συνήθως υπάρχουν πολλές εκπλήξεις και απομυθοποιήσεις σχετικά με την ταυτότητα κάποιου. Βέβαια, καταλούνται όλες οι προκαταλήψεις και οι εξωτερικές κρίσεις, εξαιτίας

²⁶ Gelder, *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*, 120.

²⁷ Gelder, *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*, 120.

²⁸ Rahn, *Painting Without Permission. Hip-Hop Graffiti Subculture*, 8.

²⁹ MacDonald, *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity* 192.

³⁰ MacDonald, *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity*, 216.

³¹ Gelder, *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*, 126.

της οικειότητας που έχει καλλιεργηθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα λόγω της παρουσίας (και παραδόξως μέσω της απουσίας μιας φυσικής συνάντησης) στον δημόσιο χώρο.

Πέρα όμως από την απαίτηση μιας εν απουσία παρουσίας στον δημόσιο χώρο μέσω της υπογραφής, δημιουργείται το ερώτημα σε σχέση με το ποια άλλα στοιχεία καθορίζουν τη πρακτική. Μέσα από τη δράση μου και απο συζητήσεις με άλλους, έχω αντιληφθεί ότι ως γκραφίτι εννοείται η αδιαχώριστη ενότητα μεταξύ έργων, πράξης και κουλτούρας. Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας και ερευνητής Ορέστης Πάγκαλος "...με την πράξη γίνονται τα έργα, και τα δύο μαζί ανατροφοδοτούν την κουλτούρα, η οποία αμφίδρομα τα ανατροφοδοτεί."³² Κάθε θεσμοποιημένη ενσωμάτωσή του πρακτικά αποτελεί ένα ομοίωμα αφού αποσιωπεί τις σχέσεις των δημιουργών και την σύνδεση με την καθημερινότητά τους μετατρέποντάς το σε μία "νεκρή φύση" με το γκράφιτι να συνιστά την θεματική.³³ Αυτός είναι ο λόγος βάσει του οποίου, παρόλο που το γκράφιτι έχει αποτελέσει βασική μου εικαστική πρακτική για μεγάλο μέρος της ζωής μου, επιλέγω να μη φέρω κάποια από τις "φόρμες" του στο ακαδημαϊκό περιβάλλον. Για αυτό επικεντρώνομαι στην σχεσιακή υπόσταση της κουλτούρας του γκραφίτι και τις οριζόντιες δομές μετάδοσης της γνώσης και συνδημιουργίας που αναπτύσσονται μεταξύ των κοινωνιών του.

Όπως αναφέρει η εικαστικός και ερευνήτρια Μαρία Παπανικολάου, καθοριστική σημασία στο πρώτο κύμα της εμφάνισης του γκραφίτι στην Ελλάδα, διαδραμάτισαν οι προβολές ταινιών στην τηλεόραση με θέμα το hip-hop, κατά το τέλος της δεκαετίας του '80.³⁴ Βασική διαφορά σε σχέση με την απαρχή του φαινομένου στη Νέα Υόρκη και όπως σημειώνει η ιστορικός τέχνης και ερευνήτρια Κωσταντίνα Δρακοπούλου, το γκράφιτι στην Ελλάδα δεν αποτέλεσε διέξοδο από το γκέτο, αλλά ένα μέσο το οποίο νεολαία από όλες τις τάξεις χρησιμοποίησε για να αντιδράσει στη μονοτονία του αστικού τοπίου και τρόπου ζωής.³⁵ Η κομβική στιγμή όμως για την διάδοση του γκραφίτι στην Ελλάδα, σύμφωνα με τη Μαρία Παπανικολάου και από προσωπική μου άποψη, ήταν η επιτυχημένη κυκλοφορία του πρώτου βιβλίου σχετικά με γκράφιτι με τίτλο "Το Γκράφιτι στην Ελλάδα: Το Χρώμα της Πόλης", το 1997. Ο βασικός συγγραφέας και μέλος της ελληνικής σκηνής, μετέδιδε μια αίσθηση φόβου σχετικά με την οικειοποίηση του μέσου από τους θεσμούς και την κυρίαρχη κουλτούρα, κατά το ιστορικό παράδειγμα της Νεοϋορκέζικης σκηνής. Το γεγονός αυτό διαπότισε τη φιλοσοφία του γκραφίτι με έναν λανθάνοντα πολιτικό προσανατολισμό, το κράτησε κυρίως στο δρόμο και έκανε τη σκηνή να στέκεται κριτικά απέναντι στη κυρίαρχη κουλτούρα και τέχνη.³⁶ Παράλληλα, το εγγενές πρόβλημα στην αμφισημία του ορισμού του γκράφιτι ως τέχνη από τη μια και βανδαλισμό από την άλλη εξόπλισε τους writers με ένα συνεχές αυτοκριτικό βλέμμα απέναντι στις ενέργειές τους.³⁷

Τα παραπάνω ζητήματα επηρέασαν στον πυρήνα της την νεοσυστημένη κοινότητα, ενδυναμώνοντας την αίσθηση του ανήκειν και την αλληλοβοήθεια μεταξύ των μελών της που "το κρατάνε αληθινό" και απομονώνοντας όσους "πουλήθηκαν"³⁸. Ένα "υπόγειο" πολυταξικό δίκτυο

³² Πάγκαλος, I. Crisis? What Crisis II. No Respect ,173-181.

³³ Πάγκαλος, I. Crisis? What Crisis II. No Respect ,173-181.

³⁴ Papanikolaou, From New York Graffiti To Athens Street Art, 67-79.

³⁵ Δρακοπούλου, Η πορεία του graffiti από τη Νέα Υόρκη στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή, 513-558.

³⁶ Papanikolaou, From New York Graffiti To Athens Street Art, 67-79.

³⁷ Rahn, Painting Without Permission. Hip-Hop Graffiti Subculture, 176.

³⁸ Rahn, Painting Without Permission. Hip-Hop Graffiti Subculture, 9.

νεολαίας με κύριο συνδετικό παράγοντα την hip hop ηθική. Σχέσεις μέσα από τις οποίες αναπτύχθηκε ένα ιδιότυπο πλαίσιο αλληλοεπηρεασμού και οριζόντιας εκμάθησης μέσα από τη συλλογική ζωή και συνεργασία. Η συνεργατική εκμάθηση υπάρχει μέσα στην καθημερινότητα των ατόμων καθώς αυτά μεγαλώνοντας αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και με το διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον,³⁹ με την πολύπλοκη σχεσιακή διαστρωμάτωση που αναπτύσσεται εντός της υποκουλτούρας να είναι αυτή που παρέχει τα κίνητρα. Εδώ ίσως χωράει ένα παράδειγμα από την προσωπική μου πορεία. Μία από τις πρώτες προτροπές να διευρύνω τις δεξιότητές μου, αποτέλεσε η επαφή μου με έναν λίγο μεγαλύτερο writer, ο οποίος είχε μάθει μόνος του προγράμματα τρισδιάστατου σχεδιασμού και τα χρησιμοποιούσε στο graffiti. Ο υποφαινόμενος, εντυπωσιασμένος από το αποτέλεσμα και θέλοντας να μάθω περισσότερα, τον πλησίασα. Με χαρά με καθοδήγησε στα πρώτα μου βήματα παρουσιάζοντας το σαν κάτι εύκολο, που μπορεί να μάθει κάποιος μόνος του και να εντάξει στην καλλιτεχνική και επαγγελματική του πρακτική.

Tattoo

Ακόμα και σήμερα η μετάδοση της γνώσης και της δεξιότητας για να γίνει κάποιος tattoo καλλιτέχνης συνεχίζει να κρατάει τη παράδοση της και μεταδίδεται με συντεχνιακούς όρους εντός μια κλειστής κοινότητας ανθρώπων που μοιράζονται αντίστοιχες συνήθειες και τρόπο ζωής, ώστε να μπορούν να χαρακτηριστούν ως τακτικές οργάνωσης της υποκουλτούρας. Είναι χαρακτηριστικό -σύμφωνα με μαρτυρίες- το πόσο κλειστό επάγγελμα αποτελούσε το tattoo. Όσοι το ασκούσαν, εκπαιδευόνταν είτε μέσω μιας επίπονης διαδικασίας-μαθητείας δίπλα σε έναν παλαιότερο, είτε μόνοι τους. Όπως αναφέρει και ο Νίκος Κατσούλης⁴⁰, από τους πρώτους tattoo artists στην Ελλάδα, οι πρώτοι δερματοστίκτες κατασκεύαζαν μοτεράκια για tattoo προσπαθώντας να κατανοήσουν τη κατασκευή τους από φωτογραφίες, τις οποίες έβρισκαν στα ελάχιστα και δυσεύρετα περιοδικά του εξωτερικού. Την ίδια περίοδο, άλλοι, λίγο παλιότεροι στο επάγγελμα, για να τους πωλήσουν ένα μοτεράκι τους ζητούσαν αστρονομικά ποσά: χαρακτηριστικά το 1986 ο Κατσούλης αναφέρει ένα εκατομμύριο δραχμές!

Αυτό άρχισε να αλλάζει μετά το 2000 όταν σταδιακά άρχισαν να εισέρχονται νέα άτομα στον χώρο, ανάμεσα σε αυτούς και γκραφιταδες. Έτσι ανατράπηκε εντελώς, στην αρχή της κρίσης το 2008, όταν έγινε μαζικά η είσοδος νέων μαθητευόμενων. Οι γκραφιταδες που “μπήκαν” στο επάγγελμα έφεραν μαζί τους την ηθική τους και τις μεθόδους εκμάθησης που απορρέουν από το γκράφιτι -όπως αναφέρθηκε παραπάνω- κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα την εδραίωση επικοινωνίας και ανταλλαγής πληροφοριών ακόμα και μεταξύ φαινομενικά ανταγωνιστών. Ο χαρακτήρας της κουλτούρας σταδιακά μετατράπηκε από κλειστός σε ανοικτό και οριζόντιο. Συνεργασίες, δίκτυα επικοινωνίας και αλληλοβοήθειας συστήθηκαν μεταξύ επαγγελματιών, κάτι εντελώς ακατάλληπο για τους παλαιούς, οι οποίοι θεωρούσαν τον ανταγωνισμό ως μόνη συνεπή και δυνατή σχέση.

4β. Σημειώσεις στην Υποκουλτούρα και στη Διανόηση: Ταξικές και Έμφυλες Αναλύσεις

Στις ανεπτυγμένες βιομηχανικές καπιταλιστικές κοινωνίες, όπως η Βρετανία, το πεδίο του πολιτισμού καλύπτεται στην πραγματικότητα από ένα δίκτυο θεσμών, το οποίο δομεί τον τρόπο συνύπαρξης της κυρίαρχης κουλτούρας με την υποκουλτούρα, τρόπο που επιβιώνουν αλλά και

³⁹ Rahn, *Painting Without Permission. Hip-Hop Graffiti Subculture*, 157.

⁴⁰ από προσωπική μας επικοινωνία

αγωνίζονται αναμεταξύ τους μέσα στον ίδιο κοινωνικό σχηματισμό. Πολλοί από αυτούς τους θεσμούς διαπραγματεύονται τις σχέσεις της αγοράς με την υποδεέστερη τάξη (subordinate class), αλλά και με την κυρίαρχη κουλτούρα.⁴¹ Συνεπώς, η κουλτούρα της εργατικής τάξης έχει κερδίσει χώρο από τον κυρίαρχο πολιτισμό αναπτύσσοντας μαζί του έντονες σχέσεις διαπραγμάτευσης και αντίστασης.

Οι σύγχρονες μεταβιομηχανικές κοινωνίες έχουν γίνει σίγουρα πολύ πιο ατομικιστικές, κοινωνικά κατακερματισμένες και πλουραλιστικές από τη δεκαετία του 1960 και τη δεκαετία του '70, με αποτέλεσμα τα ταξικά θέματα και ο πολιτισμός να είναι πολύ πιο δύσκολο να προσδιοριστούν από ό,τι ήταν, με όλο το πεδίο της υποκουλτούρας να έχει διαχυθεί σε σχέση με το παρελθόν. Η φύση της ίδιας της τάξης μπορεί επίσης να έχει αλλάξει, κατά τη μετάβαση από τις προ-βιομηχανικές στις μεταβιομηχανικές κοινωνίες. Η τάξη δεν μπορεί πλέον να θεωρείται πρωταρχική στην παραγωγή ή στην ερμηνεία των συλλιστικών λύσεων. Ωστόσο, εάν ρωτήσουμε για το αν η τάξη έχει εξαφανιστεί ως μια σημαντική κατηγορία στη σκέψη για την κοινωνική πραγματικότητα και την πολιτιστική παραγωγή, η απάντηση είναι ένα ηχηρό όχι. Οι ταξικές διακρίσεις όχι μόνο υπάρχουν, αλλά συνεχίζουν να ασκούν μεγάλη επιρροή στις ευκαιρίες της ζωής και στις δυνατότητες που έχει το άτομο σε όλη τη σφαίρα της καθημερινότητάς του, ακόμα και στον χώρο της τέχνης. Πράγματι, η τάξη επανεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1980, συχνά ως τρόπος σκέψης στο ξέσπασμα κοινωνικών διαταραχών. Επί του παρόντος, έχουμε κατά νου τη συζήτηση για την χαμηλότερη τάξη (underclass), όπου συντηρητικοί, σε γενικές γραμμές, θεωρούσαν ως “υποκουλτούρα της μη εργασίας και της εγκληματικότητας”.⁴² Έγινε ένας από τους βασικούς όρους της κύριας πολιτικής δύναμης στην αποσαφήνιση των σχέσεων μεταξύ παλαιότερων ταξικών και των πολιτιστικών σχηματισμών.

Μία από τις επαναλαμβανόμενες επικρίσεις που γίνονται στο πεδίο της έρευνας της υποκουλτούρας σχετίζεται με τα έμφυλα ζητήματα, στα οποία εστίασαν οι αναλυτές του σύγχρονου φεμινισμού. Παρά τις προσπάθειες, παραμένει συντριπτική η πλειοψηφία των νέων γυναικών που στέκονται στο περιθώριο όχι μόνο της υποκουλτούρας της ίδιας όσο και από τη θεωρία της ανάλυσης της. Οι περισσότερες μελέτες τοποθετούνται με μια σχεδόν αποκλειστική προσοχή στα αγόρια και στη σχέση τους με την υποκουλτούρα, αποτυγχάνοντας στην απόκτηση μιας γενικότερης θεώρησης. Σταδιακά τα ζητήματα φύλου υπεισέρχονται στην έρευνα, διευρύνοντας και ανανεώνοντας το θεωρητικό πεδίο.

5. Η Πολυφωνία στην Αφήγηση

Η αφήγηση είναι στενά συνδεδεμένη με την δράση της ομιλίας και επομένως με τον αφηγητή. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να ορίσει ό,τι έχει λεχθεί από έναν αφηγητή ως αφηγηματικό. Αλλά τι ακριβώς λέει ένας αφηγητής; Είναι ένα ιδιαίτερο μυθιστόρημα; Ή μήπως είναι η ιστορία που παρουσιάζεται σε αυτό το μυθιστόρημα; Σε αυτό το σημείο, η διάκριση του Gérard Genette ανάμεσα στις τρεις έννοιες της γαλλικής λέξης *récit* («αφήγηση») παρέχει μια διέξοδο από το

⁴¹ Hall-Jefferson, *Resistance through rituals, Youth Subcultures in Post-war Britain*, 31.

⁴² Hall-Jefferson, *Resistance through rituals, Youth Subcultures in Post-war Britain*, 34.

δίλημμα. Ο Genette κάνει διάκριση μεταξύ της αφήγησης (της αφηγηματικής πράξης του αφηγητή), της αντίληψης του δέκτη (αφήγηση ως κείμενο ή φράση) και του περιεχομένου της αφήγησης (η ιστορία που λέει ο αφηγητής στην αφήγησή του). Τα πρώτα δύο επίπεδα της αφήγησης μπορούν να ταξινομηθούν μαζί ως ο αφηγηματικός λόγος με τη σύνθεση της αφηγηματικής πράξης και του προϊόντος της, κάνοντας έτσι δυαδική τη διάκριση μεταξύ αυτών και του τρίτου επιπέδου, της ιστορίας. Η ιστορία είναι τότε εκείνη που αναφέρει ο αφηγηματικός λόγος, που αντιπροσωπεύει ή σηματοδοτεί.⁴³

Η αφήγηση συνιστά το κύριο δομικό κομμάτι μιας επιτελεστικής διάλεξης και μπορούμε να θεωρήσουμε την έννοια της *πολυφωνίας* ως συνεπή, αν αναλογιστούμε το σύγχρονο φαινόμενο του πολλαπλασιασμού της πληροφορίας στην εποχή του διαδικτύου, που έχει διαλύσει περαιτέρω την έννοια της κυρίαρχης και μονόπλευρης αφήγησης(γνώσης).⁴⁴ Ο Lyotard επεξηγεί αυτή τη μεταμοντέρνα κατάσταση υπογραμμίζοντας την έννοια των γλωσσικών παιχνιδιών του Wittgenstein.⁴⁵ Αντί ενός μονοσήμαντου νομιμοποιητικού λόγου, υπάρχουν μυριάδες. Ο επιστημονικός λόγος προσεγγίζεται ως ένας λόγος μεταξύ πολλών άλλων, ο οποίος συμπεριλαμβάνει συγκεκριμένα γλωσσικά παιχνίδια, τα οποία λειτουργούν με κανονιστικούς και υποδηλωτικούς τρόπους εκφοράς. Η θεσμοποίηση της γνώσης δεν συνδέεται με την έννοια της γνώσης καθεαυτή, αλλά με την αντίληψη της γνώσης που νομιμοποιείται από την αγορά και υποστηρίζεται από ένα οικονομικό σύστημα. Το γλωσσικό παιχνίδι του ακαδημαϊκού κόσμου συνδέεται με την οικονομική του δυναμική. Μέσα στο *The Postmodern Condition* του Lyotard, ο μεταμοντερνισμός κατανοείται ως η μετατόπιση της κατάστασης της γνώσης, την πολλαπλότητα των γλωσσικών παιχνιδιών και τέλος την παρακμή της μεγάλης αφήγησης, μιας τελεολογικής αίσθησης ιστορικής ανάπτυξης. Για τον Lyotard, η συνύπαρξη των πολλαπλών γλωσσικών παιχνιδιών συνδέεται με αυτή την παρακμή της μεγάλης αφήγησης υπέρ των σύντομων αφηγήσεων.⁴⁶

Ο ρώσος στοχαστής Bakhtin, θεώρησε ότι η πολυφωνική ενορχήστρωση του λόγου προϋποθέτει τη διαμόρφωση μιας νέας κοινωνικο-πολιτισμικής συνείδησης και το πέρασμα σε μια νέα εποχή που χαρακτηρίζεται από πολυμορφία, ρευστότητα και γλωσσική πολλαπλότητα. Σύμφωνα με τον Bakhtin “η εποχή μας διακρίνεται από την εξαιρετική πολυπλοκότητα και εμβάθυνση της αντίληψης που έχουμε για τον κόσμο”⁴⁷. Η πολυφωνία δεν νοείται μόνο ως το πλήθος των διαφορετικών γλωσσικών ιδιωμάτων που συνυπάρχουν ή συμπλέκονται στον λόγο αλλά ως το πλήθος των διαφορετικών ιδεολογιών ή κοσμοαντιλήψεων που συνδιαλέγονται μεταξύ τους, φωτίζοντας αμοιβαία η μία την άλλη. “Η νέα πολιτισμική συνείδηση [...] ανθίζει μέσα σ’ έναν κόσμο ο οποίος έχει γίνει ενεργά πολυγλωσσικός μια για πάντα. Η εποχή όπου οι εθνικές γλώσσες συνυπάρχουν χωρίς να επικοινωνούν η μια με την άλλη έχει τερματιστεί. Οι γλώσσες φωτίζονται αμοιβαία, γιατί μια γλώσσα δεν μπορεί να έχει συνείδηση του εαυτού της παρά μονάχα στο φως

⁴³ Fludernik, *An Introduction to Narratology*, 22.

⁴⁴ Lyotard-Jameson. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 7-8.

⁴⁵ Lyotard-Jameson. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 10.

⁴⁶ Lyotard-Jameson. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, 60.

⁴⁷ Bakhtin, *Έπος και Μυθιστόρημα*, 88.

μιας άλλης [...]. Όλα έχουν τεθεί σε κίνηση, όλα έχουν μπει σε μια διαδικασία δυναμικής αλληλεπίδρασης, όλα φωτίζονται αμοιβαία”.⁴⁸

6. Επίλογος

Μέσα από τη πρακτική της επιτελεστικής διάλεξης ο καλλιτέχνης προσπαθεί να δημιουργήσει ένα πεδίο θορύβου παρά σαφείς δηλώσεις και να ξεπεράσει την προέλευση της από τις εναρκτήριες αναφορές του υλικού το οποίο συνθέτει, επιτρέποντας στους κοινωνούς της μία προσωπική θεώρηση. Σκοπός της είναι να χρησιμοποιήσει τις μεθόδους της επιτέλεσης, λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα, προσανατολισμένη σε αυτές τις νέες σχέσεις με το κοινό της για να θολώσει τις κανονιστικές μορφές οργάνωσης και παραγωγής της γνώσης. Η πρακτική της επιτελεστικής διάλεξης, στέκεται έξω από οποιοδήποτε ιστορικό προσδιορισμό ή διάκριση μεταξύ φανταστικού και ιστορικού υλικού ή οποιοδήποτε περιορισμό των στοιχείων που θα συμπεριλάβει. Εισέρχεται στο διττό χώρο μιας χορογραφίας της γνώσης και της χορογραφίας του σώματος.

Δεν υπάρχει σενάριο αλλά ρεύματα αφηγηματικών μοτίβων και η ενσάρκωση ενός χαρακτήρα που παράγει την μυστικιστική μορφή ενός συγγραφέα χωρίς να διαχωρίζει αυτό που παράγεται λογικά με το παράλογο. Αυτό δεν είναι μία μορφή γνώσης που θα είχε την τάση να παράγει ένα ολοκληρωτικό σύστημα ούτε επίσης μια μορφή αναπαράστασης. Η επιτελεστική διάλεξη είναι μια πρακτική που ασκεί κριτική στη παραγωγή του δεδομένου χώρου στοχασμού, επανεξετάζοντας τη διαδικασία επικύρωσης που υπονοείται προκειμένου να επινοήσει μια νέα σχέση με το κοινό της, το οποίο ταυτόχρονα επιχειρεί να “μεταλλάξει” σε συμπαραγωγό. Η επιτελεστική διάλεξη είναι μια αυτο-εφευρετική πρακτική, μια πολλαπλότητα αισθητικών και ζωντανών μορφών, μειώνοντας την απόσταση μεταξύ της ίδιας και του κοινού της, μεταξύ του δασκάλου και του μαθητευόμενου.

Διανύουμε την περίοδο της αλλαγής του παραδείγματος. Ο θάνατος της απομονωμένης δημιουργικής ιδιοφυΐας συμβαίνει. Η μέχρι τώρα παραγκωνισμένη σημασία του ζωντανού κοινωνικού υποστρώματος ως κινητήριου μοχλού της δημιουργίας επανέρχεται στο προσκήνιο. Ταυτόχρονα, το μοντέλο ιεραρχικής μετάδοσης της γνώσης υποχωρεί και οριζόντια μοντέλα -αφού αποίκησαν το χώρο του διαδικτύου- σταδιακά υπεισέρχονται στην ακαδημία. Ίσως ο χώρος των τεχνών να είναι ο τελευταίος στον οποίο επιβιώνει το πρότυπο ενός αυτοδύναμου εγώ, παραγωγού αυθύπαρκτων έργων. Και επειδή η τέχνη προσιδιάζει στην πολιτική, οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να μετατοπίσουν το βάρος προς τις κοινότητες ώστε να υποχωρήσει το εγώ, αφήνοντας χώρο στην έκφραση της πολυφωνίας.

⁴⁸ Bakhtin, Έπος και Μυθιστόρημα, 34-35.

7. Βιβλιογραφία

Athanassopoulos, Vangelis. Language, Visuality, and the body. On the return of discourse in contemporary performance, *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 5, 2013, Accessed 25-6-2019.

<https://doi.org/10.3402/jac.v5i0.21658>

Bakhtin, Mickail. *Έπος και Μυθιστόρημα*, Γ. Κιουρτσάκης μετάφραση, Πόλις: Αθήνα, 1995.

Feyerabend, Paul. *Ενάντια στη Μέθοδο, για μία αναρχική θεωρία της γνώσης*. Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1975.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*, Routledge: London and New York, 2009.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*, Translated by Robert Hurley, vol. 1, Penguin: Harmondsworth, 1981.

Foucault, Michel. *Η Τάξη του Λόγου*, Μαιδάτσης Μ. Μετάφραση, Ηριδανός: Αθήνα, 1970.

Frank, Rike. *When Form Starts Talking: On Lecture-Performances*, *Afterall* 33, 2013, 4-15.

Gelder, Ken, *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*. Routledge: London and New York, 2007.

Groys, Boris. *Politics of Installation*, *e-flux Journal* #2, issue 02, 2009, Accessed 25-6-2019. <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

Hall Stuart- Jefferson Tony, *Resistance through rituals, Youth Subcultures in Post-war Britain*, Routledge: London and New York, 1993.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*. Free Association Books: London, 1991.

Kuhn, Thomas. *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστατικών*, Γεωργακόπουλος Γεώργιος μετάφραση, Σύγχρονα Θέματα: Αθήνα, 2004.

Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Reprint edition. University of California Press: Berkeley, 1997.

Lyotard, Jean-Francois, and Fredric Jameson, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. 1st edition. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1984.

MacDonald, Nancy. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2001.

Pessoa de Lima, Manuel, Institutional Critique and the Lecture Performance, *Unlikely, Journal for Creative Arts*, issue 03, 2017, Accessed 26-6-2019.

<https://unlikely.net.au/issue-03/institutional-critique-the-lecture-performance>

Milder, Patricia, Teaching as Art, *PAJ A Journal of Performance Art*, January 2011, Vol. 33, 13-27,

Accessed 25-6-2019. https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/PAJJ_a_00019

Πάγκαλος, Ορέστης, "I. Crisis? What Crisis II. No Respect" , *Ιστορία της Τέχνης*, Τεύχος 3, Χειμώνας 2014-2015, 173-181.

Papanikolaou, Maria. "From New York Graffiti To Athens Street Art", *Arr, Idehistorisk Tidsskrift nr.1-2*, 2019, 67-79.

Janice, Rahn. *Painting Without Permission. Hip-Hop Graffiti Subculture*, Bergin & Garvey, London, 2002.

Readings, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Steyerl, Hito. "Withdrawal from Representation", 'The Psychopathologies of Cognitive Capitalism, Berlin Institute for Cultural Inquiry, Journal #32, February 2012. Accessed: 26-6-2019. <https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>

Zizek, Slavoj. The Need to Censor Our Dreams. London School of Economics and Political Science: London. On-Line conference, Accessed 26-6-2019. <https://www.youtube.com/watch?v=YnzqY7qSzt0>

Δρακοπούλου, Κωνσταντίνα, Η πορεία του graffiti από τη Νέα Υόρκη στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή: παραλληλίες και ετερότητες, "Η δική μας Αμερική". Η Αμερικανική κουλτούρα στην Ελλάδα. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2016, 513-558.

Λαμπράκος, Γιώργος, "Το Σώμα στο Κυβερνοπάνκ", *Το Μεταμοντέρνο Σώμα. Οι αναπαραστάσεις του σώματος στην σύγχρονη τέχνη*. Ρηγοπούλου Πέπη (επιμέλεια), Εκδόσεις Γαβριλίδης, Αθήνα, 2016, 90-135.