



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**GERRIDAE**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Γ. ΜΠΑΛΤΑΣ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΝΟΣΑΤΗΣ**

**ΑΘΗΝΑ 2023**



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**DEPARTMENT OF FINE ARTS**

**MA IN DIGITAL ARTS**

**GERRIDAE**

THESIS

**DIMITRIOS G. BALTAS**

SUPERVISOR

DIMITRIS GKINOSATIS

ATHENS 2023

## **Περίληψη**

Ξεκινώντας από την περιγραφή του εικαστικού έργου, μια διαδραστική παράσταση χορού με στοιχεία εναέριων ακροβατικών, περιγράφονται οι προβληματισμοί γύρω από το σώμα και το τι είναι ένα σώμα, με την έννοια του τι μπορεί να κάνει ένα σώμα, όπως περιγράφεται από τον Spinoza, σύμφωνα με την ανάγνωση του Deleuze. Εστιάζοντας κυρίως σε ένα σώμα σε οριακές καταστάσεις, ένα σώμα που καταπονείται, όπως αυτό ενός χορευτή, αναλύεται το παράδοξο του σώματος όταν βρίσκεται πάνω σε μια σκηνή και πως αυτό αλλάζει για να μπορέσει να συνδεθεί και να επικοινωνήσει με τα υπόλοιπα σώματα και αντικείμενα πάνω στη σκηνή, αλλά και με το κοινό κάτω από αυτή. Το τελευταίο κεφάλαιο εστιάζει σε αυτό ακριβώς το θέμα, την επικοινωνία δηλαδή μεταξύ κοινού και ερμηνευτών στην περίπτωση των διαδραστικών παραστάσεων, τη στιγμή δηλαδή που το κοινό, χάνει τον παθητικό του ρόλο και αποκτά και αυτό ρόλο συνδημιουργού σε μια παράσταση.

## **Λέξεις Κλειδιά**

σώμα; διαδραστικά; παράσταση; χορός; εναέρια ακροβατικά; επικοινωνία;

## **Abstract**

Starting with describing the accompanying art piece, *Gerridae*, an interactive dance performance with aerial acrobatics, I start arguing about the body and its limits. What is a body, as in what can a body do, as mentioned by Spinoza and later described by Deleuze. Focusing mainly on a dancer's body, a body in extreme conditions, a dancer on stage. The paradox of the dancer's body is described, looking at the way a body on a stage changes in order to connect and communicate with the rest of the bodies and set objects on stage, and finally as a way to communicate with the members of the audience. That last point, is also the subject of the last chapter, where the communication between performers and audience is examined in the field of interactive performances. What happens when the audience loses its passive role and becomes co-creator of a performance? How is the communication affected in such a situation.

## **Keywords**

body; interactive; performance; dance; aerial acrobatics; communication

## **Τετραμελής Επιτροπή**

*Άγγελος Φλώρος,*

Αρχιτέκτων, Επίκουρος καθηγητής Ιονίου Παν. Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας,  
εντεταλμένος διδάσκων Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών

*Βασιλική Μπέτσου,*

εικαστικός, Επίκουρη Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

*Νίκος Αρβανίτης,*

εικαστικός, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

*Δημήτρης Γκιννοσάτης,*

διδάκτορας Παντείου Πανεπιστημίου,

εντεταλμένος διδάσκων Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών

Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανένος είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχομενα	7
Κεφαλαιο 1 Gerridae	9
Κεφαλαιο 2 Ανιχνευοντας Το Σωμα	14
Κεφαλαιο 3 Παραδοξο Σωμα	17
Κεφαλαιο 4 Το Κοινο-Δημιουργος Σε Διαδραστικες Παραστασεις	24
Κεφαλαιο 5 Ελλειψη Βαρυτητας [ Αντι Επιλογου ]	30
Βιβλιογραφια	31

*Τίποτα δε θα σε κρατάει πια στο έδαφος,  
και θα χορεύεις δίχως να πέφτεις.*

*Μα κοίτα να πεθάνεις  
πριν εμφανιστείς στο σχοινί:  
ένας νεκρός χορεύει στο σχοινί.*

Ζαν Ζενέ | Ο σκοινοβάτης (2016)

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## GERRIDAE

### 1 | Περιγραφή

Το εικαστικό μέρος της διπλωματικής εργασίας είναι μια διαδραστική performance με τίτλο 'Gerridae'. Αποτελεί μια συνέχεια της έρευνας που έχω ξεκινήσει από το πρώτο εξάμηνο πάνω στο σώμα, που αυτή τη φορά παρουσιάζεται ως μια live διαδραστική performance χορού με στοιχεία εναέριων ακροβατικών.



### 2 | Χώρος

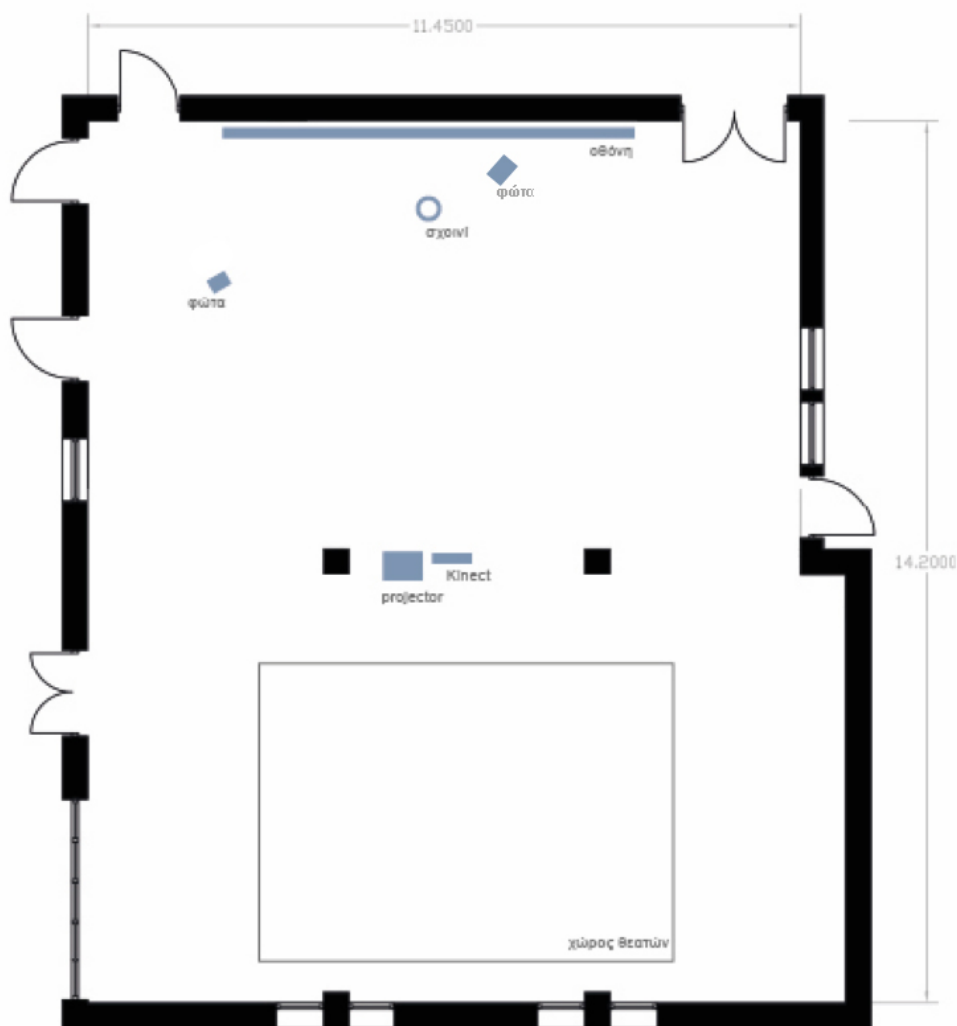
Η παράσταση μπορεί να παρουσιαστεί είτε σε κάποιο παραδοσιακό θεατρικό χώρο, είτε σε έναν εκθεσιακό χώρο, λαμβάνοντας περισσότερο τη διάσταση του δρώμενου. Η διάταξη του χώρου στην συγκεκριμένη παρουσίαση της performance είναι καθαρά θεατρική. Ο θεατής, δηλαδή, παρακολουθεί από συγκεκριμένο σημείο, είτε καθιστός είτε όρθιος. Ο χώρος είναι σκοτεινός. Υπάρχει ένα φως για την είσοδο των θεατών, το οποίο τους οδηγεί στο χώρο του κοινού που βρίσκεται απέναντι από την σκηνή. Στο χώρο αυτό υπάρχουν κάποιες καρέκλες, αλλά οι θεατές μπορούν να παραμείνουν και όρθιοι. Κατά την είσοδο τους στη σκηνή βρίσκεται ήδη ο performer ξαπλωμένος στο μέσο της σκηνής.

### 3 | Σκηνικά αντικείμενα

Στη σκηνή υπάρχει μόνο ένα ακροβατικό σχοινί, χρώματος γκρι, που κρέμεται από το ταβάνι στο μέσο και ελαφρώς παράκεντρα της σκηνής. Στο πάτωμα στο κέντρο μπροστά από το σκηνικό χώρο υπάρχει μια βάση με μια συσκευή Kinect και έναν προτζέκτορα. Τα σκηνικά αντικείμενα συμπληρώνουν δυο προβολείς.

#### 4 | Φωτισμός

Ο φωτισμός επάνω στη σκηνή είναι χαμηλός και αχνοφαίνεται το σχοινί κατά την είσοδο. Λόγω της παρουσίας σε μη θεατρικό χώρο χρησιμοποιούνται μόνο 2 φωτιστικά σώματα, ενώ όπου απαιτείται επιπλέον φωτισμός χρησιμοποιείται η προβολή που υπάρχει στο πίσω μέρος της σκηνής και η οποία έρχεται από τη μεριά των θεατών. Ο ένας προβολέας βρίσκεται αριστερά του performer και ο άλλος κρεμασμένος δεξιά και πίσω από το επίπεδο του performer λειτουργώντας σαν φωτιστική κόντρα. Ο φωτισμός αυτός είναι ενδεικτικός, καθώς, ανάλογα με τις παροχές του χώρου που παρουσιάζεται η performance, μπορεί να προσαρμοστεί. (Εικόνα 1)



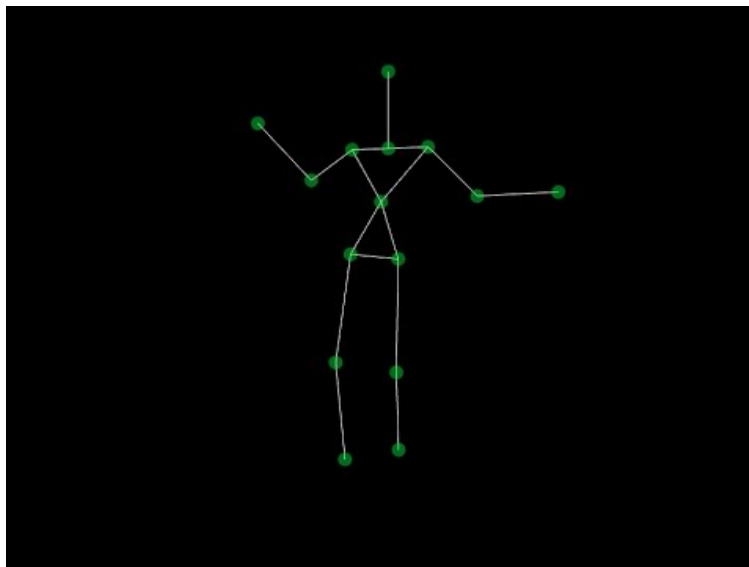
Εικόνα 1: Κάτοψη του χώρου παράστασης με τον εξοπλισμό

## 5 | Εξοπλισμός

Αν και η παράσταση εξαρτάται και βασίζεται στον τεχνικό της εξοπλισμό, με την τεχνολογία να παίρνει ουσιαστικά το ρόλο ενός performer που αντιδρά στις κινήσεις του “συναδέλφου” της πάνω στη σκηνή, οι απαιτήσεις σε εξοπλισμό είναι σχετικά περιορισμένες.

Συγκεκριμένα απαιτείται ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής, μια κάμερα Kinect, ένα ζεύγος ηχείων, δυο φωτιστικά σώματα, θεατρικού τύπου, και ένας προτζέκτορας. Η κάμερα Kinect είναι ουσιαστικά το βασικό στοιχείο που συνδέει όλα τα υπόλοιπα εξαρτήματα και ελέγχει κάθε στιγμή τον τρόπο χρήσης του κάθε μηχανήματος. Μπορεί να εντοπίσει και να γνωρίζει κάθε στιγμή τη θέση του σώματος, σε σχέση με το βάθος, δηλαδή την απόσταση από την κάμερα, αλλά και τη θέση των εξής σημείων του σώματος που ανιχνεύει (Εικόνα 2):

- |                   |                           |                     |
|-------------------|---------------------------|---------------------|
| 1. Κεφάλι         | 6. Αριστερός ώμος         | 11. Δεξί γόνατο     |
| 2. Λαιμός         | 7. Αριστερός αγκώνας      | 12. Δεξί πέλμα      |
| 3. Δεξιός ώμος    | 8. Αριστερή παλάμη        | 13. Αριστερό ισχίο  |
| 4. Δεξιός αγκώνας | 9. Κέντρο μάζας / σώματος | 14. Αριστερό γόνατο |
| 5. Δεξιά παλάμη   | 10. Δεξί ισχίο            | 15. Αριστερό πέλμα  |



Εικόνα 2: Ανίχνευση σκελετού από μια κάμερα Kinect

Εκτός από αυτό το input της κάμερας βάθους, η κάμερα Kinect χρησιμοποιείται και σαν συμβατική κάμερα, όπου παρέχει live feed στην προβολή, σε συγκεκριμένα σημεία της παράστασης.

## 6 | Διάδραση

Οι διαδραστικές παραστάσεις μπορούν να έχουν διάφορες μορφές τόσο σε σχέση με το επίπεδο διάδρασης και το βαθμό ελευθερίας όσο και σε σχέση με την εμπλοκή του χρήστη στην εξέλιξη της παράστασης. Η Marie-Laure Ryan εντοπίζει 4 επίπεδα διαδραστικότητας<sup>1</sup>:

- *Περιφερειακή Διάδραση*, η οποία δεν επηρεάζει την πλοκή ή τη σειρά της παρουσίασης
- *Διάδραση που επηρεάζει την αφήγηση και την παρουσίαση της ιστορίας*, όπου η ιστορία/πλοκή είναι πλήρως προκαθορισμένη, αλλά ο τρόπος που αυτή θα παρουσιαστεί στο χρήστη δεν είναι
- *Διάδραση που δημιουργεί εναλλακτικές αφηγήσεις* σε συγκεκριμένα σημεία της ιστορίας
- *Δημιουργία της ιστορίας σε πραγματικό χρόνο*

Η συγκεκριμένη performance ανήκει στη δεύτερη κατηγορία. Η διάδραση εντοπίζεται μόνο μεταξύ του performer και του οπτικοακουστικού μέρους, χωρίς να υπάρχει διάδραση με τους θεατές. Η διάδραση επηρεάζει τον τρόπο που θα παρουσιαστεί η ιστορία στο κοινό, αφού επηρεάζει την εικόνα, τις προβολές που υπάρχουν στο χώρο, αλλά και το ηχητικό τοπίο. Παρόλα αυτά η πλοκή είναι προκαθορισμένη και δεν αλλάζει. Υπάρχει συγκεκριμένη αρχή, τέλος και συγκεκριμένη χορογραφία που ακολουθείται.

Σε σχέση με το οπτικό μέρος, υπάρχουν τρία είδη κινήσεων που εντοπίζονται από την κάμερα του Kinect και στη συνέχεια μεταφράζονται σε οπτικά εφέ στο video. Από τη στιγμή που εντοπίσει ένα σώμα, η κάμερα μετράει συνεχώς τη θέση των άκρων, χέρια και πόδια, τη θέση των αγκώνων, των ώμων του κεφαλιού και του κέντρου μάζας του σώματος. Ο συνδυασμός αυτών των μετρήσεων μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως input για να επηρεάσει το ψηφιακό output της παράστασης.

Πιο συγκεκριμένα η κάμερα kinect ανιχνεύει:

- *την θέση των άκρων του performer στο χώρο παράστασης*

---

<sup>1</sup> Ryan Marie-Laure (2001). *Narrative as virtual reality*, John Hopkins University Press, Baltimore

Μετά από μια αρχική βαθμονόμηση του συστήματος, η οποία απαιτείται σεκάθε αλλαγή χώρου, η κάμερα ελέγχει τη σχετική θέση των άκρων του performer σε σχέση με το επίπεδο του πατώματος.

- *τη θέση του σώματος στο χώρο*

Η κάμερα μετράει συνεχώς το βάθος, την απόσταση δηλαδή από την κάμερα, στο οποίο εντοπίζεται η κίνηση. Η θέση αυτή χρησιμοποιείται σε διάφορα σημεία της performance και ενεργοποιεί οπτικά εφέ, όπως το παλώμενο background, ή τη συγκέντρωση των σωματιδίων γύρω από το σώμα του χορευτή.

- *Την κίνηση του performer*

Στο τελευταίο κομμάτι της performance, ο αισθητήρας ανιχνεύει τη θέση και την περιστροφή όλων των συνδέσμων(joints) και των άκρων(bones) του χορευτή και μεταφέρει την κίνησή του στους ψηφιακούς χορευτές σε πραγματικό χρόνο.

Όσον αφορά στο ηχητικό μέρος, οι κινήσεις και η θέση του performer επηρεάζουν και επεμβαίνουν στο ηχητικό τοπίο, επεμβαίνοντας στον ήχο του βασικού track. Η απόσταση του performer από την κάμερα, αλλά και το ύψος στο οποίο βρίσκεται το αριστερό χέρι του αλλάζει το συντελεστή με τον οποίο ακούμε το κανάλι του ήχου. Έτσι δίνεται η δυνατότητα και η ελευθερία στον performer να ελέγχει και να αλλάζει ή να διατηρεί το εφέ ανάλογα με το αποτέλεσμα, όπως το βιώνει εν ώρα παράστασης. Χρησιμοποιώντας τη θέση του επάνω στη σκηνή ελέγχει, ως ένα άλλο αναλογικό ποντεσιόμετρο, την μίξη των ηχητικών tracks, ενισχύοντας ή μειώνοντας την έντασή τους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΣΩΜΑ

#### 1 | Χρονολόγιο

Η ιδέα για την παράσταση ήρθε ως συνέχεια της έρευνας που έχω ξεκινήσει από το πρώτο εξάμηνο της σχολής πάνω στο σώμα σε συνδυασμό με την ενασχόληση μου με το χορό και τα εναέρια ακροβατικά. Παρατηρώντας και το δικό μου σώμα, αλλά και άλλων χορευτών, κατά τη δημιουργία μιας χορευτικής παράστασης, δημιουργήθηκε το ερώτημα αν υπάρχουν όρια στο σώμα. Η αν αυτά μπορούν να επεκταθούν με συνεχή άσκηση, σωματική και πνευματική. Πάνω στη σκέψη των ορίων, λοιπόν, αποφάσισα να ασχοληθώ συγκεκριμένα με το εναέριο χορό, καθώς είναι μια μορφή που θέτει το σώμα σε ακόμα μεγαλύτερη πρόκληση. Πρώτη μορφή παρουσίασης αυτής της έρευνας ήταν ένα video με εικόνες σωμάτων σε καταστάσεις έντονης σωματικής καταπόνησης. Δεύτερη προσπάθεια ήταν μια εγκατάσταση με video, στην οποία το σώμα που απεικονιζόταν στο video επηρέαζε την εγκατάσταση στο χώρο. Η παράσταση που παρουσιάζεται τώρα είναι η εξέλιξη αυτών των δυο παρουσιάσεων.

Στο θεωρητικό πλαίσιο, η παράσταση εκκινεί από το ερώτημα «τι είναι ένα σώμα» όπως το έχει θέσει ο Spinoza και αργότερα επεξεργάστηκε ο Deleuze, με την έννοια του τι μπορεί ένα σώμα. Τι μπορεί, δηλαδή τι είναι ικανό να κάνει ένα σώμα. Αν και οι έννοιες αυτές αναλύονται βαθύτερα στο επόμενο κεφάλαιο, μπορούμε να αναφέρουμε ότι μια πρώτη προσπάθεια να απαντήσουμε στο ερώτημα απαιτεί να εξετάσουμε τις δυνατότητες του σώματος σε καταστάσεις που το ωθούν να πλησιάσει και ίσως να ξεπεράσει τα όρια του. Ποια είναι αυτά τα όρια όμως; Υπάρχουν; Και αν ναι πως ορίζονται; Είναι ίδια για κάθε σώμα; Σε μια προσπάθεια να μελετηθεί η συμπεριφορά του σώματος, επιλέγεται το σώμα ενός χορευτή. Σώμα που συνεχώς δουλεύει με τα όρια του και προσπαθεί να τα ξεπεράσει. Ένα σώμα που καταπονείται συνεχώς. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθούμε στο σώμα ενός χορευτή τη στιγμή που εκτελεί χορογραφίες με στοιχεία εναέριων ακροβατικών.

#### 2 | Περιεχόμενο

Η παράσταση χωρίζεται σε 3 μέρη/σκηνές. Κάθε μέρος εκτός από το διαφορετική θεματική, χρησιμοποιεί και ένα διαφορετικό είδος διάδρασης το οποίο επηρεάζει το οπτικό-ακουστικό μέρος.

## I. Ύλη

Η Λίντα Καπετανέα αναφέρει: «μπορούμε να μάθουμε τα πάντα από το χορό. Για τον εσωτερικό μας ρυθμό και για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούμε και επικοινωνούμε σε σχέση με τους άλλους, για το πώς μπορούμε να εξελισσόμαστε σε σχέση με τη ζωή που ονειρευόμαστε, πώς μπορούμε να αλλάζουμε και να συμφιλιωνόμαστε με το σώμα μας που γερνάει. Όλα όσα διερευνά ένας χορευτής στο πλαίσιο μιας παράστασης, αλλά και πριν από αυτή, είναι ανάγκες και αναζητήσεις που έχουν όλοι οι άνθρωποι. Το σώμα τα ζει και τα εκφράζει. Η σχέση με το σώμα μας είναι η σχέση μας με το Σύμπαν. Και δεν θεωρώ ότι διαχωρίζεται από το πνεύμα. Είναι ακριβώς ένα και ενιαίο σύνολο».

Από αυτή τη σκέψη ξεκινάει και το οπτικό κομμάτι της performance. Μικρά αιωρούμενα σωματίδια αρχίζουν να αιωρούνται σε ολόκληρη την προβολή που καλύπτει τη σκηνή. Στη σκηνή βρίσκεται ήδη ο performer ο οποίος είναι ξαπλωμένος στο κέντρο της σκηνής. Ακριβώς από πάνω του κρέμεται το ακροβατικό σχοινί. Η προβολή με τα σωματίδια καλύπτει όλο το χώρο. Σιγά σιγά και ενώ ξεκινάει η κίνηση του performer τα σωματίδια αρχίζουν να κινούνται και να συγκεντρώνονται γύρω από τον performer προς το κέντρο της σκηνής. Οι Maturana-Varela αναφέρουν ότι η επικοινωνία είναι η διαδικασία κατά την οποία ένας παρατηρητής παρατηρεί τη σχέση των αντικειμένων. Χωρίς παρατηρητή δεν υπάρχει επικοινωνία. Η κάμερα λοιπόν λαμβάνοντας το ρόλο του παρατηρητή δημιουργεί το χώρο μέσα στον οποίο η performance θα επικοινωνήσει με το κοινό.

## II. Blow up

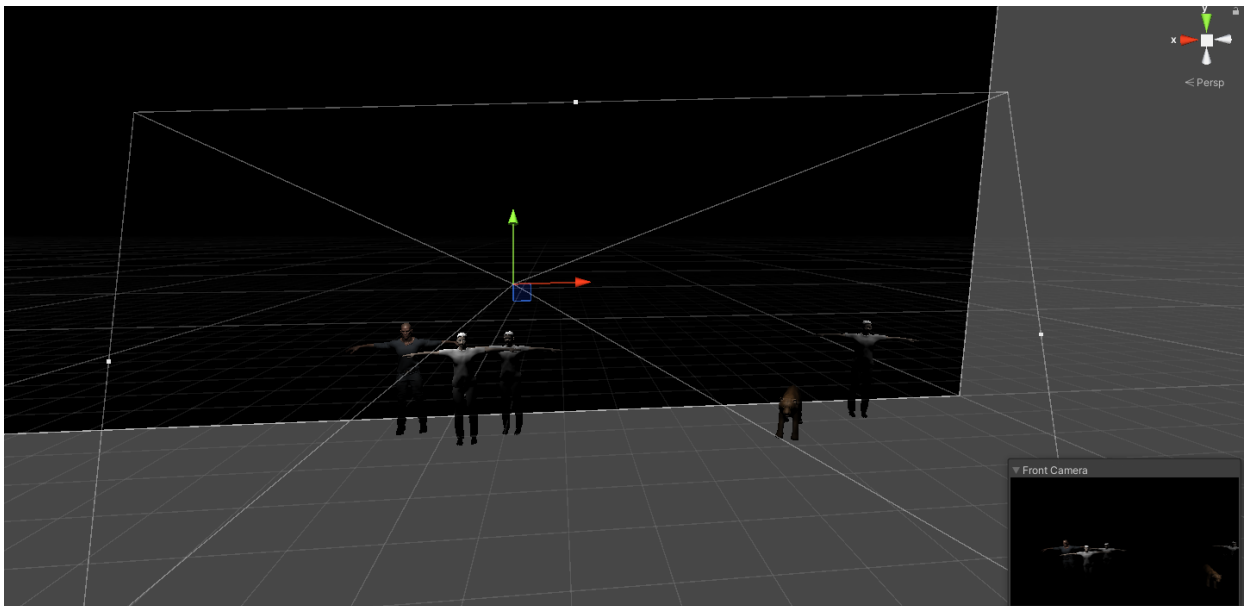
Το δεύτερο μέρος της performance βρίσκει τον χορευτή επάνω στο ακροβατικό σχοινί. Η κάμερα ανιχνεύοντας τις κινήσεις των άκρων κάνει ζουμ και εμφανίζει στην προβολή, πίσω από την performance, κοντινά πλάνα των χεριών ή των ποδιών (Εικόνα 3). Κάθε φορά ακολουθώντας την κίνηση του χορευτή, η κάμερα εστιάζει και μεγεθύνει ένα διαφορετικό σημείο του σώματος.



Εικόνα 3: Στιγμιότυπα από το έργο *Puppet*, ενδεικτικές του ύφους του δεύτερου μέρους

### III. Παράδοξο

Το τρίτο μέρος εκκινεί από αυτό που θα αναλυθεί εις βάθος στο επόμενο κεφάλαιο, το παράδοξο του σώματος των χορευτών. Ενώ ο χορευτής ακολουθεί μια χορογραφία, στην προβολή πίσω του, εμφανίζονται σώματα που ακολουθούν τη χορογραφία μαζί του. Η κάμερα Kinect ανιχνεύοντας την χορογραφία δημιουργεί σκελετούς σωμάτων οι οποίοι συμπληρώνουν και ολοκληρώνουν το χορευτή (Εικόνα 4). Σε πραγματικό χρόνο, η κίνηση του χορευτή μεταφέρεται στους ψηφιακούς συν-χορευτές του. Σαν ένας ψηφιακός στρατός από χορευτές, σε απόλυτο συγχρονισμό, τόσο που ο θεατής αναρωτιέται, ποιος ακολουθεί ποιον; Ο performer εκτελεί τέλεια μια προκαθορισμένη χορογραφία, ή οι ψηφιακοί χορευτές είναι απόλυτα συγχρονισμένοι. Το σώμα του χορευτή πια δεν είναι αυτό που βλέπουμε μπροστά μας, αλλά θα μπορούσε να είναι ένα οποιοδήποτε, από τα εκατοντάδες σώματα που βλέπουμε στην οθόνη.



Εικόνα 4: Οι ψηφιακοί χορευτές στο περιβάλλον του Unity3D

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΣΩΜΑ

Το σώμα και οι δυνατότητές του. Οι περιορισμοί του. Πιο συγκεκριμένα το σώμα που χορεύει. Τα όρια του. Τι είναι αυτό που το καθιστά ιδιαίτερο; Ποιο είναι το παράδοξο με το σώμα που χορεύει και με τον τρόπο που αυτό γίνεται αντιληπτό από έναν εξωτερικό παρατηρητή. Θα αναφερθούμε στο σώμα όχι με την οντολογική του υπόσταση. Δε θα σταθούμε στο ερώτημα τι είναι ένα σώμα, αλλά στο τι μπορεί να κάνει ένα σώμα. Αποφεύγουμε δηλαδή το οντολογικό ερώτημα του 'είναι' καθώς σύμφωνα με τον Spinoza, κατά Deleuze, αυτό αναιρεί την πολλαπλότητα του σώματος και τείνει να οριοθετήσει την ουσία του σώματος. Είναι ένα ελεγκτικό ερώτημα. Ένα σώμα είναι ένα σύνολο άπειρων μη προσδιορισίμων συνιστωσών. Ένα γίνεσθαι, ένα ανοικτό πεδίο δυνατοτήτων, το οποίο αλλάζει συνεχώς. Ένα πεδίο που παραμένει ανοικτό. Μόνο εκ των υστέρων μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτό. Το σώμα εκδιπλώνεται μέσα στο χώρο και το χρόνο.

Χρησιμοποιεί λοιπόν ο Deleuze τον Spinoza και όπως έχει αναφέρει στη διάλεξή του, της 24ης Ιανουαρίου 1978 στο πανεπιστήμιο της Βανσέν στο Παρίσι, πάνω στην έννοια του affect(πάθημα), όπως αυτή παρουσιάζεται στην Ηθική του Spinoza, είναι αδύνατο να αποφανθούμε για τα όρια του σώματος. Αναφέρει, λοιπόν, ότι η διαφορά στο ερώτημα του Spinoza, τι μπορεί ένα σώμα, αντί του τι είναι ένα σώμα, με την έννοια του τι συμβαίνει όταν κινείται το σώμα, είναι ένα καθαρά φιλοσοφικό ερώτημα. Κάθε σώμα αποτελεί μια ένωση ύλης. Η χημεία που μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε, δε διαφέρει και δε θα πρέπει να αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τη διαδικασία που μας κάνει να περπατάμε, να τρέχουμε, να χορεύουμε ή να κινούμαστε πάνω σε ένα τεντωμένο σχοινί. Αντίστοιχα θα πρέπει να ξεχάσουμε και την ιδέα ότι το σώμα είναι ένα δοχείο που περιέχει τα διάφορα ζωτικά όργανα, τα οποία συγκρατούνται από μια μεμβράνη, το δέρμα μας. Αντίθετα να σκεφτόμαστε το σώμα σαν ένα σύνολο ύλης, η οποία συγκρατείται ενωμένη για λίγο καιρό, για όλη τη διάρκεια της ζωής μας δηλαδή. Και όπως κάθε μορφή ύλης, έτσι και το σώμα διέπεται από κινήσεις διαφορετικών ταχυτήτων. Ο τρόπος που επιλέγουμε να συνθέσουμε αυτές τις εσωτερικές κινήσεις με τις κινήσεις του περιβάλλοντος γύρω μας καθορίζει τη σχέση μας με τον κόσμο.

Τι είναι η κίνηση όμως; Η ύλη κινείται; Ο Deleuze συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι η ύλη δεν κινείται, απλά αλλάζει μορφή. Από μία κατάσταση σε κάποια άλλη. Και η κίνηση μπορεί να οριστεί μόνο σε σχέση με μια άλλη κατάσταση ακινησίας. Εδώ εμφανίζεται και η έννοια της

ατομικότητας του σώματος, για την οποία ο Spinoza, πάλι σύμφωνα με τον Deleuze, αναφέρει, ότι ορίζεται ως εξής: είναι όταν μια συγκεκριμένη σύνθετη σχέση κίνησης και ακινησίας διατηρείται κατά τη διάρκεια όλων των αλλαγών που επηρεάζουν το σώμα. Και αυτά που επηρεάζουν το σώμα δεν είναι άλλα από διαφορετικά σώματα. Και συνεχίζει στη διάλεξη του ο Deleuze, αναφέροντας το εξής παράδειγμα: το μάτι και η σχετική του υπόσταση ορίζονται από μια συγκεκριμένη σχέση κίνησης και ακινησίας των διαφορετικών μερών του ματιού. Αλλά το μάτι αυτό καθεαυτό, το οποίο είχε ήδη άπειρα μέρη, αποτελεί το ίδιο ένα από τα μέρη του σώματος. Το μάτι είναι μέρος του προσώπου, και το πρόσωπο από τη μεριά του είναι μέρος από το κεφάλι, το κεφάλι αποτελεί μέρος του σώματος κ.ο.κ. Υπάρχουν λοιπόν κάθε λογής σχέσεις, οι οποίες θα συνδυαστούν μεταξύ τους για να σχηματίσουν μια ατομικότητα κάποιου βαθμού. Και σε κάθε τέτοιο βαθμό η ατομικότητα θα οριστεί από μια συγκεκριμένη σχέση κίνησης και ακινησίας. Και τι μπορεί να συμβεί όταν το σώμα μου είναι φτιαγμένο κατ' αυτό τον τρόπο, μέσα δηλαδή από μια σχέση κίνησης και ακινησίας άπειρων μερών; Δυο πράγματα μπορούν να συμβούν: τρώω κάτι και μου αρέσει ή τρώω κάτι και σωριάζομαι δηλητηριασμένος για παράδειγμα. Στη μια περίπτωση έχω μια καλή συνάντηση και στην άλλη μια κακή. Όλες αυτές οι συναντήσεις ανήκουν στην κατηγορία των συμβαινόντων. Κατά τη διάρκεια μιας κακής συνάντησης, το σώμα που συναντιέται με το δικό μου καταστρέφει τη σχέση συνέχειας, η τείνει να καταστρέψει μια από τις υπο-σχέσεις μου. Για παράδειγμα, τρώω κάτι και αυτό μου προκαλεί πόνο στο στομάχι, ο οποίος όμως δε με σκοτώνει. Αυτό έχει καταστρέψει μια από τις υπο-σχέσεις μου, μια από τις σχέσεις που ορίζουν το σώμα μου. Ή τρώω κάτι και αυτό με σκοτώνει. Αυτό έχει καταστρέψει τη συνθέτη σχέση που ορίζει την ατομικότητα μου. Δεν έχει καταστρέψει απλά μια από τις υπο-σχέσεις που ορίζουν τις υπο-ατομικότητες μου. Και το αντίθετο συμβαίνει όταν τρώω κάτι που συμφωνεί μαζί μου.

Το σώμα λοιπόν είναι ένα σώμα που παθαίνει και ορίζεται κυρίως μέσα από τα παθήματα, από τις συνδέσεις του δηλαδή με τα άλλα σώματα και τις επιδράσεις που έχει το ένα πάνω στο άλλο. Για να γνωρίσουμε λοιπόν τα όρια του σώματος, πρέπει να εξετάσουμε αυτά τα παθήματα κατά τη συνάντηση δυο σωμάτων. Αναφέρει μάλιστα ο Spinoza ότι από αυτή την παρατήρηση αποκαλύπτεται περισσότερο η φύση του σώματος που δέχεται την αλλαγή, του παθόντος σώματος, παρά του σώματος που επιφέρει την αλλαγή. Αυτού του είδους τη γνώση, του affection, δηλαδή τη γνώση μέσα από την επίδραση ενός σώματος σε ένα άλλο, ο Spinoza στην Ηθική του, την ονομάζει γνώση πρώτου βαθμού. Κι αυτό γιατί είναι γνώση που μας έρχεται μόνο μέσα από την επίδραση του ενός σώματος στο άλλο, χωρίς να μας δίνει καμία πληροφορία για κανένα από τα δύο σώματα. Αυτό γίνεται κατανοητό αν σκεφτούμε το παράδειγμα του ήλιου ξανά. Αισθανόμαστε τον ήλιο

πάνω μας, τις ακτίνες του ήλιου πάνω μας. Αυτό που αισθανόμαστε δηλαδή είναι η επίδραση που έχει ο ήλιος στο σώμα μας. Αλλά σχετικά με το τι προκαλεί αυτή την επίδραση ή με το σώμα του ήλιου που προκαλεί την επίδραση, σχετικά με αυτά δεν παίρνουμε καμία απολύτως πληροφορία.

Εκεί επανέρχεται και το ερώτημα του Spinoza τι είναι ένα σώμα με την έννοια του τι μπορεί ένα σώμα. Η γνώση μας για το σώμα είναι πρώτου βαθμού, ανεπαρκής. Ξέρουμε πως αντιδρά σε άλλα σώματα, πως επιδρά και πως επηρεάζεται από την επαφή του με άλλα σώματα, αλλά σχετικά με το ίδιο το σώμα οι γνώσεις μας είναι περιορισμένες. Ένα σώμα δεν ορίζεται από επιμέρους όργανα του σώματος. Αλλά από τις ικανότητές του. Από τον τρόπο που τα μέρη αυτά αλλάζουν ενέργεια. Πώς μεταφέρονται. Πώς αλλάζουν καταστάσεις. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Deleuze, πάνω στην Ηθική του Σπινόζα, αυτό που ορίζει το σώμα είναι η αλλαγή των καταστάσεων της ύλης. Είναι η σχέση κίνησης και ακινησίας και πως αυτή διατηρείται κατά τη διάρκεια των αλλαγών που επηρεάζουν τα μέρη του σώματος. Αυτή η θεωρία μπορεί να γίνεται απόλυτα φανερή ειδικά σε χοροθεατρικές πρακτικές και εν γένει σε χώρους όπου το σώμα αποτελεί βασικό εργαλείο έκφρασης. Στη συνέχεια, λοιπόν, θα εξεταστεί το σώμα μέσα από την οπτική του χορού.

Είναι γνωστό ότι ένα σώμα που χορεύει δημιουργεί χώρους. Κάθε κίνηση εξελίσσεται και εξελίσσει το χώρο γύρω του. Όμως αυτός ο χώρος είναι ένας παράδοξος χώρος, διαφορετικός από τον αντικειμενικό χώρο που αντιλαμβανόμαστε. Ο χορευτής δεν κινείται στο χώρο, αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποκαλύπτει ή δημιουργεί χώρους. Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις, όπως το θέατρο, η performance art, η ενόργανη γυμναστική και γενικά σε κάθε περίπτωση σωματικής έκφρασης και δημιουργίας. Τον παράδοξο αυτό χώρο μπορούμε να τον αποκαλούμε σωματικό χώρο ή χώρο του σώματος.

Ο λόγος που αναφερόμαστε σε αυτόν ως παράδοξος βρίσκεται σε διάφορα επίπεδα. Αρχικά ενώ είναι διαφορετικός από τον αντικειμενικό χώρο δεν είναι διαχωρισμένος από αυτόν. Αντιθέτως είναι τόσο ταυτισμένος με τον αντικειμενικό χώρο, που είναι αδύνατο να διαχωριστεί ο ένας από τον άλλο. Ας σκεφτούμε μια σκηνή θεάτρου κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Η σκηνή αποτελεί έναν αντικειμενικό χώρο, που ορίζεται από τις διαστάσεις του κτιρίου και τα σκηνικά του αντικείμενα. Τη στιγμή όμως που στο χώρο εισέρχεται ο ηθοποιός / χορευτής ο χώρος μεταμορφώνεται. Ξαφνικά αποκτά άλλο βάθος, άλλη πυκνότητα. Ακόμα και τα ίδια τα αντικείμενα επιφορτισμένα με συναίσθημα αλλάζουν. Ο χώρος του σώματος είναι ένα είδος δέρματος που απλώνεται στο χώρο και τον περιβάλλει. Το δέρμα γίνεται χώρος, ο χώρος ανάμεσα στο σώμα και

τα αντικείμενα. Αυτό μπορεί να γίνει πιο αντιληπτό με ένα απλό πείραμα. Ας σκεφτούμε μια μπανιέρα γεμάτη με νερό και το σώμα μας βυθισμένο μέσα του. Αν ηρεμήσουμε για λίγη ώρα τότε θα παρατηρήσουμε ότι το νερό γίνεται κατά κάποιο τρόπο προέκταση του σώματος μας. Αν ακουμπήσει ένα έντομο στην επιφάνεια του νερού μπορούμε να το νιώσουμε να περπατάει στο δέρμα μας. Ακόμα ένα παράδειγμα βιώνουμε κατά τη διάρκεια της οδήγησης. Το αυτοκίνητο ξαφνικά γίνεται προέκταση του σώματος μας και αυτό είναι που μας δίνει τη δυνατότητα να υπολογίζουμε το χώρο γύρω μας σε σχέση με τον όγκο του αυτοκινήτου.

Επιστρέφοντας στο σώμα του χορευτή, αυτό που το κάνει παράδοξο δεν είναι οι ιδιότητες αυτές του σώματος, γιατί αυτές μπορούν να γίνουν αντιληπτές από κάθε σώμα. Το παράδοξο με το σώμα του χορευτή έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να δημιουργεί αυτούς τους χώρους γύρω του και να προεκτείνει την αίσθηση του σώματος πέρα από το δέρμα του, από τη σκηνή μέχρι τους υπόλοιπους performer ή το κοινό, χωρίς να χρειάζεται κάποιο αντικείμενο ή κάποιο άλλο μέσο σε άμεση επαφή με το σώμα του. Οι χορευτές, οι χορογράφοι και οι θεωρητικοί του χορού που ασχολούνται με το χώρο του σώματος, το περιγράφουν ως εκπομπή του σώματος. Έχουν γίνει διάφορες προσπάθειες απεικόνισης του χώρου του σώματος, από χορογράφους και θεωρητικούς. Ο Rudolf van Laban αναφέρεται σ' αυτόν ως ένα αόρατο εικοσάεδρο με το σώμα του χορευτή να βρίσκεται στο κέντρο του. Άλλοι θεωρητικοί αναφέρονται σε αυτό με το σχήμα μιας σφαίρας ή ενός αυγού. Όλοι όμως το περιγράφουν ως μια βιωματική εμπειρία του χορευτή, που δίνει την αίσθηση ότι ο χορευτής κινείται υποστηριζόμενος από ένα δοχείο. Τον τρόπο αυτό έχουν δανειστεί και τα διάφορα συστήματα τρισδιάστατης απεικόνισης, γι' αυτό και πολύ συχνά τα σώματα σε τέτοιου είδους προγράμματα απεικονίζεται γραφιστικά με έναν από τους παραπάνω τρόπους.

Ο χώρος του σώματος αποκτά τώρα δύο λειτουργίες. Από τη μια την ενίσχυση της ρευστότητας της κίνησης και από την άλλη τον πολλαπλασιασμό του σώματος του χορευτή, μέσω εικονικών σωμάτων, τα οποία ενισχύουν το σημείο θέασης του χορευτή. Πράγματι, αναφέρει ο José Gil, το σώμα του χορευτή αποτελείται από μια ένωση ή αντιστροφή του εσωτερικού χώρου του σώματος προς το εξωτερικό. Αυτό προσδίδει στον εξωτερικό χώρο μια υφή ανάλογη του εσωτερικού. Ο χορευτής δε χρειάζεται πια να κινείται ως ένα αντικείμενο στο χώρο. Ο χορευτής πια απλώνει τις κινήσεις του στο χώρο με τον ίδιο μηχανισμό που παράγεται η κίνηση εσωτερικά. Με τη μόνη διαφορά ότι αυτή η αλλαγή πια δε γίνεται εσωτερικά, αλλά έξω από το σώμα του χορευτή, αφού ο χώρος γύρω από το χορευτή έχει αποκτήσει τις ιδιότητες του εσωτερικού του σώματος. Αυτό είναι πιο εμφανές στους χορούς καταληψίας (possession dances), όπου ο χορευτή βρίσκεται σε

κατάσταση έκστασης. Στις περιπτώσεις αυτές το ρόλο της σκηνης αναλαμβάνει το ίδιο το σώμα του χορευτή, λειτουργώντας με τέτοιο τρόπο σαν κάποιο άλλο σώμα να χορεύει αντί για τον χορευτή μέσα στο ίδιο του το σώμα. Για να περάσουμε από την κατάσταση καταληψίας στη δημιουργία του χορού πρέπει ο χορευτής να εξαλείψει τον εσωτερικό χώρο που υπάρχει διαθέσιμος για κίνηση. Τότε η εξωτερική κίνηση, η κίνηση δηλαδή όπως την αντιλαμβάνεται ένας εξωτερικός παρατηρητής, θα συμπέσει με την εσωτερική, δηλαδή με την κίνηση όπως την βιώνει ο χορευτής<sup>2</sup>.

Υπάρχει όμως άλλη μια λειτουργία του χορευτή που φαίνεται να είναι συνδεδεμένη με το χώρο του σώματος. Αφορά στη ναρκισσιστική θέση των χορευτών. Οι χορευτές, όπως και οι ηθοποιοί και όλοι οι performer παραστατικών τεχνών, εντείνουν τον ναρκισσισμό που φέρει ένα σώμα που εκτίθεται. Η διαφορά στην περίπτωση του χορευτή όμως, σε σχέση με έναν ηθοποιό για παράδειγμα, είναι ότι ο ναρκισσισμός του χορευτή είναι αδιάσπαστος. Εν αντιθέσει στην περίπτωση του ηθοποιού, αυτός χωρίζεται και σε άλλα πράγματα, όπως το έργο, η φωνή, οι λέξεις. Στο χορευτή είναι εξολοκλήρου επικεντρωμένος στην σωματική παρουσία. Πως όμως βρίσκει εφαρμογή ο παράδοξος χώρος του σώματος σ' αυτή την περίπτωση. Όπως αναφέρει η Mary Wigman, χορός είναι η δημιουργία ενός σώμα με τον οποίο συνομιλεί αυτός που χορεύει. Ο χορευτής δεν αποζητά όμως τον εαυτό του. Αυτό που αποζητά είναι ένα, τουλάχιστον, ακόμα σώμα για να χορέψει. Αυτό μπορεί να το καταφέρει χάρη στη λειτουργία του χώρου του σώματος που περιγράψαμε παραπάνω. Κατά τη διάρκεια του χορού, ο χορευτής δημιουργεί αντίγραφο του εαυτού του για να εκπληρώσει αυτή την ανάγκη του. Ακόμα και στις περιπτώσεις των ντουέτων ή των ομαδικών χορογραφιών γενικά, οι παρτενέρ ουσιαστικά σωματοποιούν το εικονικό αντίγραφο του συγχορευτή. Ο χορευτής βλέπει στις κινήσεις του άλλου χορευτή τον εαυτό του, προσαρμόζει τις κινήσεις του και το ρυθμό του, συλλογίζεται τον εαυτό του στη θέση του άλλου χορευτή. Αυτό όμως δε γίνεται με μια μιμητική διάθεση. Οι παρτενέρ δεν αντιγράφουν κινήσεις ο ένας του άλλου. Αντιθέτως λειτουργούν σαν ένα σύνολο, με ένα κοινό ρυθμό, ακολουθώντας τις ατομικές τους διαφορές. Έτσι δημιουργείται ένα χορευτικό επίπεδο, το οποίο ξεπερνά τις ατομικές κινήσεις του κάθε χορευτή και δρα σαν μια κοινή διέγερση και για τους δυο. Η κίνηση του ενός προσπαθεί να μπει στο ρυθμό, την ενέργεια, του άλλου. Έτσι ο ένας γίνεται ο άλλος, γίνεται η ενέργειά του<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> José Gil, *Paradoxical Body*, The MIT Press, 1988, ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4492711> την 14/07/2019

<sup>3</sup> Ο. π.

Το παράδοξο με το χώρο του σώματος του χορευτή εμφανίζεται σε μια ακόμα ιδιότητά του, σύμφωνα με τον Gil: την απουσία εσωτερικών ορίων. Και μάλιστα ενώ ταυτόχρονα αυτό που βλέπει ένας εξωτερικός παρατηρητής είναι κάτι απόλυτα περιορισμένο (από τις φυσικές διαστάσεις του σώματος). Από την πρώτη εντύπωση, ο θεατής μπαίνει σε μια διαδικασία να γίνει ο χορευτής. Κάθε κίνηση του χορευτή μεταφέρει το θεατή στο χώρο. Δεν υπάρχει εμπόδιο, τοίχος ή αντικείμενο που να σταματήσει αυτή τη μεταφορά. Όπως αναφέρθηκε, ο χώρος που δημιουργεί το σώμα, πραγματοποιείται με μια προβολή του εσωτερικού χώρου στον εξωτερικό. Το σώμα γίνεται και το ίδιο χώρος. Οι κινήσεις του σωματικού χώρου δεν περιορίζονται στο όριο του σώματος, αλλά εμπλέκουν τόσο τον εσωτερικό όσο και τον εξωτερικό χώρο. Ο χώρος αυτός, ανεξάρτητα από την τεχνική χορού που ακολουθείται, αποκαλύπτεται μόνο μέσα από την ενέργεια που απελευθερώνει ο χορευτής κατά την πρακτική του.

Όμως γιατί να θέλει κάποιος να ανοίξει αυτό το χώρο; Γιατί να προβάλλει το εσωτερικό στο εξωτερικό; Τι είναι αυτό που δημιουργεί αυτή την ανάγκη για διαστολή του σώματος και άνοιγμα σε εξωτερικούς παρατηρητές και τελικά γιατί θέλουμε να χορέψουμε; Η απάντηση κατά τον Gil βρίσκεται σε μία και μόνη λέξη: στη συναρμολόγηση. Γιατί τι είναι μια χορευτική κίνηση αν όχι μια συγκεκριμένη συναρμολόγηση του σώματος; Όλες οι κινήσεις αποτελούν συναρμολογήσεις, αλλά γενικεύοντας το φαινόμενο, οι κινήσεις συνδέουν (συναρμολογούν) το σώμα με αντικείμενα ή άλλα σώματα. Ο αντικειμενικός χώρος, λοιπόν, λειτουργεί σαν ένας χώρος πειραματισμού για τις πιθανές συνδέσεις του σώματος. Ένα είδος εργαστηρίου που ελέγχονται οι συνδέσεις του σώματος. Και είναι η επιθυμία για αυτές τις συνδέσεις που δημιουργεί το χώρο μέσα στον οποίο αυτές οι συνδέσεις θα πραγματοποιηθούν. Ο χορός όχι μόνο θέτει το σώμα σε κίνηση συναρμολογώντας τα άκρα του, αλλά το ελευθερώνει, το απογειώνει και του ξυπνά άλλες πιθανές κινήσεις. Στην προσπάθειά του να βρει νέες κινήσεις, λειτουργεί έτσι ώστε να μην ενώνει απλά τα άκρα με άλλα όργανα, τον κορμό, το κεφάλι κλπ, αλλά να συναρμολογεί τις ενώσεις των οργάνων με τις ενώσεις άλλων οργάνων. Ο χορός, λοιπόν, είναι ένας μηχανισμός συναρμολόγησης ενώσεων. Έτσι μπορούμε να μιλάμε για το σώμα σαν ένα χώρο, που αποτελείται από ενώσεις και όχι από όργανα. Αυτός ο χώρος είναι αυτό που ονομάζεται σώμα-δίχως-όργανα (ΣΔΟ). Το ΣΔΟ είναι μια έννοια που εισήγαγαν οι G. Deleuze και F. Guattari. Ο Deleuze χρησιμοποίησε πρώτη φορά τον όρο στο βιβλίο του *Logic of Sense*, αλλά έγινε γνωστός από το βιβλίο *Χίλια Πλατώματα*, που συνέγραψε με τον Guattari. Ο Guattari δεν χρησιμοποιεί τόσο πολύ τον όρο στα τελευταία του έργα, αλλά αναφέρεται σε αυτόν στο βιβλίο *The Anti-Oedipus Papers*. Τον όρο δανείστηκαν από τον Antonin Artaud, ο οποίος στο έργο του 'Για να τελειώνουμε με την υπόθεση του θεού' αναφέρει:

όταν θα τον έχεις μετατρέψει σε ένα σώμα δίχως όργανα  
τότε θα τον έχεις απελευθερώσει από όλες τις αυτόματες αντιδράσεις του  
και θα τον έχει επαναφέρει στην πραγματική του ελευθερία.

Για να γίνει πιο κατανοητός ο όρος πρέπει κανείς να ανατρέξει όμως στο βιβλίο των Deleuze-Guattari, *Χίλια Πλατώματα*. Εκεί ο Deleuze διερωτάται: «Πως όμως γίνεται κανείς ένα Σώμα Δίχως Όργανα;» Στη συνέχεια συζητάνε, με τον Guattari, γύρω από τη δημιουργία του σύμπαντος, την αγάπη, επιθυμία, την κινέζικη θρησκεία και στο τέλος καταλήγουν σε δυο πράγματα: την αισθητική και την ηθική. Αισθητική γιατί αν έχουμε ένα σώμα δίχως όργανα είμαστε πραγματικά ελεύθεροι να βιώσουμε όλα τα όμορφα πράγματα στον κόσμο, χωρίς κανόνες, με καλύτερα σώματα που δε θα βλέπουν άλλα σώματα. Και το να συμπεριφέρεσαι σε όλα τα σώματα με ωραίο τρόπο και να ενδιαφέρεσαι για όλο το σώμα του σύμπαντος, είναι αυτό που καλούμε ηθική.

Αυτή η έκφραση μας επαναφέρει στη θεωρία του Spinoza. Το σώμα δεν είναι απλά ένα δοχείο που απλά συγκρατεί τα ζωτικά του όργανα μέσα στο δέρμα του. Γιατί όμως αυτή η εικόνα του σώματος χωρίς όργανα; Το σώμα, όπως το ορίζουμε συνήθως, αποτελείται από τα ζωτικά του όργανα, τα οποία εμποδίζουν τη ροή της ενέργειας με την οποία μπορούμε να δημιουργήσουμε το σωματικό χώρο. Αντίθετα, κατά τον Cunningham, η ενέργεια εξαντλείται στο σύστημα των οργάνων, δημιουργώντας εμπόδια. Το χρέος του χορευτή-καλλιτέχνη λοιπόν είναι να προσπεράσει αυτά τα εμπόδια, να δημιουργήσει δηλαδή το σώμα χωρίς όργανα. Σύμφωνα με τον Deleuze, το παν στο σώμα χωρίς όργανα, είναι θέμα ύλης. Η δημιουργία του σώματος αυτού έγκειται στο να καταλήξει κανείς ποια ύλη χρειάζεται για την κατασκευή του σώματος που θέλει να χτίσει. Το σώμα της σκέψης για τον φιλόσοφο, το υγιές σώμα για κάποιον άρρωστο, το σώμα του πόνου για έναν μαζοχιστή, το σώμα της κίνησης για τον χορευτή. Σε κάθε περίπτωση αυτό που επιλέγει είναι η επιθυμία. Επιθυμία για χορό, επιθυμία για ένωση, επιθυμία για επιθυμία<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> José Gil, *Paradoxical Body*, The MIT Press, 1988, ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4492711> την 14/07/2019

### ΤΟ ΚΟΙΝΟ-ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΣΕ ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, γίνεται μια προσπάθεια έρευνας πάνω στις διαδραστικές παραστάσεις και στον τρόπο που αυτές επικοινωνούν με το κοινό. Ξεκινώντας να δημιουργήσω μια διαδραστική performance, γεννήθηκε το ερώτημα σχετικά με την επικοινωνία ανάμεσα στο κοινό και τον performer, όταν μάλιστα ο performer δεν είναι πια ο μόνος δημιουργός. Έχοντας παραχωρήσει μέρος των αποφάσεων σχετικά με το τελικό αποτέλεσμα μια παράστασης, είτε στο κοινό, είτε στην τεχνολογία όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση, πόσο σίγουρος είναι ο performer / δημιουργός ότι θα μπορέσει να επικοινωνηθεί αυτό που αποτέλεσε το έναυσμα μιας παράστασης. Ξεκινώντας από τις κλασικές παραστάσεις θεάτρου, λοιπόν, αναπτύσσεται ένας προβληματισμός πάνω στην επικοινωνία κοινού και παράστασης και πως αυτός αλλάζει όταν το κοινό αναλαμβάνει το ρόλο του συν-δημιουργού.

Η μεγάλη διαφορά του θεάτρου σε σχέση με τις άλλες τέχνες βρίσκεται στην ίδια την ιδιότητα του μέσου, δηλαδή του θεάτρου, το οποίο εξ ορισμού απαιτεί τη φυσική παρουσία δύο ομάδων ανθρώπων. Των ηθοποιών και των θεατών. Ο μόνος τρόπος να υπάρξει το θέατρο είναι αν αυτές οι δύο ομάδες, υιοθετώντας συγκεκριμένους ρόλους, βρεθούν σε ένα συγκεκριμένο χώρο, μια συγκεκριμένη στιγμή με σκοπό να συνυπάρξουν για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Όπως αναφέρει ο Peter Brook, *«Το μόνο κοινό που έχουν όλα τα είδη θεάτρου, είναι η ανάγκη για κοινό»*. Αυτή η «συγκυρία» της συνάντησης αυτών των δύο ομάδων σε συνδυασμό με την διάδραση μεταξύ τους ορίζει αυτό που καλούμε παράσταση. Η ποιότητα αυτής της συνάντησης ορίζει και την ποιότητα της παράστασης. Πόσες φορές δε γίνεται λόγος από κριτικούς θεάτρου ή από μέρους του κοινού αν «μια παράσταση κατάφερε να επικοινωνήσει» με το κοινό; Αυτή η επικοινωνία είναι λοιπόν κατά κάποιο τρόπο το ζητούμενο.

Τη στιγμή όμως που έχουμε μια κοινή εμπειρία για κάθε θεατή, από τη στιγμή που όλοι οι θεατές βρίσκονται στο ίδιο μέρος την ίδια στιγμή, παρακολουθούν την ίδια παράσταση θα έπρεπε να φεύγουν και με μια κοινή εμπειρία. Το λογικό θα ήταν, λοιπόν, όλοι οι θεατές να έχουν την ίδια άποψη για μια παράσταση. Και αν όχι όλοι, τουλάχιστον όσοι θεατές έχουν παρακολουθήσει μια συγκεκριμένη παράσταση μιας συγκεκριμένης ημέρας. Αυτό φυσικά δε συμβαίνει, αλλά αντίθετα απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Πόσες φορές δεν ακούμε το κοινό να βγαίνει από

παραστάσεις «διχασμένο»; Πόσες φορές δεν παρατηρούμε συζητήσεις αντικρουόμενων απόψεων για μια παράσταση; Τι είναι αυτό που διαφοροποιεί την κάθε προσωπική εμπειρία του κοινού στο θέατρο, αλλά και σε όλες τις παραστατικές τέχνες; Γιατί η επικοινωνία του κάθε θεατή με τους ηθοποιούς, ή τους ερμηνευτές, αν θέλουμε να αναφερθούμε και στις υπόλοιπες παραστατικές τέχνες, διαφέρει;

Η επικοινωνία στο θέατρο εντοπίζεται στην παρατήρηση των ηθοποιών από το κοινό και στην αντίδραση τους πάνω στις πράξεις τους. Στο θέατρο ίσως βρίσκει την καλύτερη εφαρμογή η άποψη του Dirk Baecker σύμφωνα με τον οποίο η επικοινωνία βασίζεται στη σιωπή του συνομιλητή, στην περίπτωση μας το κοινό είναι αυτό που σιωπά παρατηρώντας τους ηθοποιούς. Στο θέατρο η επικοινωνία μεταξύ κοινού και ηθοποιών οδηγεί στο χειροκρότημα. Μια κατάσταση που μπορεί να μη στερείται ήχου, αλλά έχει την αμηχανία και την ολοκλήρωση της σιωπής των ηθοποιών και την αποδοχή του συνομιλητή, δηλαδή του κοινού. Εξάλλου σύμφωνα με τη θεωρία των Maturana-Varela, η επικοινωνία είναι η διαδικασία κατά την οποία ένας παρατηρητής παρατηρεί τη σχέση αντικειμένων. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρουν οι Maturana-Varela, ότι το φαινόμενο της επικοινωνίας δεν εξαρτάται απ' ό,τι μεταδίδεται αλλά απ' ό,τι συμβαίνει στον παραλήπτη<sup>5</sup>. Στην περίπτωση μας στο κοινό. Αυτό εξηγεί και γιατί πολλές φορές η ίδια παράσταση έχει διαφορετική εντύπωση σε δύο θεατές. Ακόμα και αν παρακολουθήσουν την ίδια παράσταση, η πρόσληψη θα είναι διαφορετική καθώς μιλάμε για διαφορετικούς παρατηρητές. Όπως αναφέρουν, ξανά οι Maturana-Varela, η επιτυχία ή η αποτυχία μιας συμπεριφοράς καθορίζεται από το πλαίσιο των προσδοκιών του παρατηρητή<sup>6</sup>.

Φυσικά η επιτυχία ή αποτυχία της παράστασης, όσον αφορά στην επικοινωνία κοινού και ηθοποιών, δεν εξαρτάται μόνο από το κοινό. Η επικοινωνία στις παραστάσεις είναι αμφίδρομη. Το κοινό αντιδρά σε ό,τι βλέπει πάνω στη σκηνή. Οι αντιδράσεις αυτές είναι πολλές φορές εσωτερικές, αλλά δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που αυτές εξωτερικεύονται. Είτε με τη μορφή γέλιου, αναστεναγμού, κλάματος, λυγμών, είτε με πιο μεγάλες σωματικές αντιδράσεις. Μπορεί να ανασηκωθούν από τη θέση τους, να αλλάξουν θέση στην καρέκλα, να χτυπήσουν τα πόδια τους, να κλείσουν τα μάτια, να χασμουρηθούν, να αποκοιμηθούν ακόμα ή να ροχαλίσουν, να βήξουν, να

---

<sup>5</sup> Maturana, Humberto και Varela, Francisco, *Το δέντρο της γνώσης: Οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης*, Αθήνα, Ελλάδα, Εκδόσεις Κάτοπτρο, 1988

<sup>6</sup> 'Ο. π.

φτερνιστούν. Μπορεί να χρειαστεί να πιουν νερό, να φάνε κάτι, να συζητήσουν ή φυσικά να χειροκροτήσουν, που αποτελεί ίσως και την πιο συνηθισμένη αντίδραση θεατών σε μια παράσταση. Οι αντιδράσεις αυτές γίνονται αντιληπτές τόσο από τους υπόλοιπους θεατές, δημιουργώντας με τη σειρά τους νέες αντιδράσεις, αλλά και από τους ηθοποιούς, οι οποίοι είτε βλέπουν τις αντιδράσεις, είτε απλά τις νιώθουν πάνω από τη σκηνή. Η αντίδραση των ηθοποιών με τη σειρά τους μπορεί να εκφραστεί με κάποια αλλαγή στη δράση των ηθοποιών, να αλλάξουν την ένταση της φωνής τους, να χάσουν τον ειρμό τους ή τα λόγια τους, να καταφύγουν σε αυτοσχεδιασμούς. Κάποιες από αυτές τις αντιδράσεις μπορεί να είναι συνειδητές και κάποιες όχι. Το αποτέλεσμα είναι πάλι αυτά τα συμβάντα να γίνουν αντιληπτά από τους θεατές οι οποίοι πάλι απαντούν, κατα κάποιο τρόπο, σε αυτά με κάποιον από τους προηγούμενους τρόπους ή με κάποια καινούργια αντίδραση. Υπάρχει λοιπόν όπως φαίνεται μια σχέση δράσης-αντίδρασης μεταξύ κοινού και ερμηνευτών, ένας κύκλος, μια λούπα ανάδρασης. Η παράσταση, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, προκύπτει και καθοδηγείται από μια τέτοια, αυτοαναφορική και συνεχώς μεταβαλλόμενη, λούπα ανάδρασης<sup>7</sup>.

Η ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου έχει να αναφέρει πολλές προσπάθειες διακοπής αυτής της αυτοαναφορικής λούπας. Για πάρα πολλά χρόνια η πειθαρχοποίηση των θεατών υπήρξε ένα ζητούμενο, σε μια προσπάθεια να περιοριστεί η απροσδιοριστία και η τυχαιότητα του θεατρικού αποτελέσματος. Κάποιες από τις πρακτικές που εφαρμόστηκαν ως προς αυτό το σκοπό έχουν διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό την τωρινή θεατρική κατάσταση. Η απαγόρευση του φαγητού και ποτού κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, η χρήση φωτιστικών σωμάτων στη σκηνή του θεάτρου και η συσκότιση της πλατείας ήταν κάποια από τα τεχνάσματα που χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό οι ηθοποιοί να μπορούν να παίζουν χωρίς να αποσπώνται από το κοινό. Ακόμα και η εισαγωγή του ρόλου του σκηνοθέτη, στις αρχές του 20ού αιώνα, είχε σκοπό την εξουδετέρωση των αντιδράσεων ενστίκτου του κοινού και την πυροδότηση στοχευμένων αντιδράσεων. Όπως αναφέρει η Erika Fischer-Lichte, αυτή η αξίωση διατυπώθηκε με ιδιαίτερη σαφήνεια από τον Σεργκέι Μ. Αϊζενστάιν, όταν με αφορμή τη σκηνοθεσία του στο έργο *Το ημερολόγιο ενός απατεώνα* χαρακτήρισε τον θεατή ως το βασικό συστατικό του θεάτρου και όρισε ως αποστολή της παράστασης την ώθηση του θεατή προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση ή διάθεση.

Όλα αυτά βέβαια αλλάζουν μορφή όταν τη δεκαετία του '60 αρχίζει να παρατηρείται μια αλλαγή στην επιτελεστική πρακτική. Οι παραστατικές τέχνες αρχίζουν να αυτοαναλύονται και να

---

<sup>7</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, Αθήνα, Ελλάδα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013

αναστοχάζονται τη σχέση μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Αρχίζουν να εμφανίζονται παραστάσεις που όχι μόνο έχουν ως θέμα τους τη σχέση αυτή, αλλά πολλές φορές αποτελούν οι ίδιες πειράματα σε μια προσπάθεια απάντησης σε ερωτήσεις σχετικά με τους παράγοντες που την αλληλεπίδραση των δυο μεριών, του κοινού και των ερμηνευτών. Η παράσταση αποκτά πλέον ένα χαρακτήρα εργαστηριακό, μέσω της οποίας διερευνάται η λειτουργία των αλληλεπιδράσεων. Αρχίζουν να εμφανίζονται έτσι οι πρώτες διαδραστικές παραστάσεις. Το κοινό πια παύει να είναι κοινό, αλλά του ζητείται να πάρει μέρος και να συνδημιουργήσει την παράσταση. Ή μήπως του δίνεται η ψευδαίσθηση ότι αποκτά ρόλο δημιουργού; Ποιος είναι ο βαθμός ελευθερίας που αποκτά το κοινό στην εξέλιξη της παράστασης; Και πως μεταβάλλεται η επικοινωνία μεταξύ κοινού και θεατών; Είναι πια οι ηθοποιοί αυτοί που παρατηρούν το κοινό να αντιδρά και μέσω αυτής της παρατήρησης επικοινωνούν;

Αυτές οι νέου τύπου, διαδραστικές παραστάσεις συνήθως εμφανίζονται με 3 μορφές. Πρώτη περίπτωση είναι οι παραστάσεις που ακολουθούν την κλασική δομή μιας θεατρικής παράστασης και κάποια στιγμή απαιτούν από τους θεατές να πάρουν ενεργό ρόλο. Ο ρόλος αυτός συχνά περιορίζεται στο να διαλέξουν ανάμεσα σε δύο ενδεχόμενα ως προς την έκβαση της ιστορίας. Δεύτερη περίπτωση είναι οι παραστάσεις που απαιτούν από το κοινό ενεργό ρόλο από την αρχή. Οι επιλογές που έχει να κάνει το κοινό συνήθως εντοπίζονται πέραν του διλήμματος, ενώ συχνά μπορεί να απαιτείται και κάποια δράση του κοινού, εκτός πλατείας. Τέτοιες παραστάσεις είναι πιο κοντά στη λογική της performance art, των περιπατητικών παραστάσεων (promenade performance). Τέλος, με την εξέλιξη των νέων μέσων έχουν αρχίσει να εμφανίζονται και παραστάσεις στις οποίες η διάδραση εντοπίζεται μεταξύ ερμηνευτών και τεχνολογίας.

Ας εξετάσουμε όμως τη δεύτερη περίπτωση, αυτή που απαιτεί και τον πιο ενεργό ρόλο των θεατών, στις οποίες συχνά το ζητούμενο φεύγει από την παρακολούθηση ή την κατανόηση της ιστορίας. Ζητούμενο πια αποτελεί η διαδικασία της “παρακολούθησης” της παράστασης. Δημιουργείται τότε μια κατάσταση που ορίζει εκ νέου τις σχέσεις μεταξύ των δύο μεριών. Το πρώτο που εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί είναι η αλλαγή στη σχέση θεατή και καλλιτέχνη. Στις περιπτώσεις κλασικών θεατρικών παραστάσεων, πριν την εμφάνιση των διαδραστικών, θεατές και ηθοποιοί είχαν μια σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, ή αλλιώς παρατηρητή και παρατηρούμενου. Το έργο δημιουργείται από τον καλλιτέχνη και υπάρχει ανεξάρτητα από αυτόν ή από το κοινό με την προϋπόθεση όμως ότι κάποιος τυχαίος δέκτης, το κοινό, θα την παρακολουθήσει και θα την ερμηνεύσει. Υπάρχει δηλαδή ένα αντικείμενο, το έργο τέχνης, που υπάρχει ανεξάρτητα από τα

υποκείμενα και το οποίο μπορούν τα υποκείμενα, οι ηθοποιοί και οι θεατές, να παρατηρούν και να συναναστρέφονται μαζί του, να το νοσηματοδοτούν και να του προσδίδουν δομικά στοιχεία ξανά και ξανά. Στις διαδραστικές παραστάσεις αυτό δεν ισχύει. Η παράσταση δεν υπάρχει *a priori* αλλά δημιουργείται μαζί με το κοινό. Οι πράξεις, σωματικές ή πνευματικές, του κοινού συνδιαμορφώνουν το τελικό αποτέλεσμα. Το έργο τέχνης δεν είναι ανεξάρτητο από το κοινό και ούτε υπάρχει χωρίς αυτό. Δεν υπάρχει ένα ανεξάρτητο αντικείμενο να ερμηνευτεί, αλλά μια κατάσταση κατά την οποία συνυπάρχουν στο χώρο και το χρόνο τα δυο υποκείμενα. Η σχέση υποκείμενο-αντικείμενο μετατρέπεται σε μια αμφίρροπη κατάσταση συσχετισμού στην οποία κάθε προσπάθεια ορισμού των θέσεων των υποκειμένων καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη.

Η μεταβολή αυτής της σχέσης υποκειμένου αντικειμένου όμως έχει αποτέλεσμα και κάποια αλλαγή στη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου. Στις παραδοσιακές παραστάσεις το κοινό μέσα από ένα συσχετισμό σημαινόντων - σημαινομένων καταλήγουν σε ερμηνείες και μέσω αυτών προσπαθούν να κατανοήσουν το έργο τέχνης. Στη νέα μορφή παραστάσεων που εξετάζονται, ο θεατής όντας ο ίδιος μέσα στη δράση πολλές φορές δεν χρειάζεται να καταφύγει στην ερμηνεία των δρώντων, αλλά αντίθετα η εμπειρία και μόνο είναι τόσο δυνατή που του προκαλεί συναισθήματα και αντιδράσεις. Το κοινό χάνει τη θέση του ως συναισθανόμενο αλλά βρίσκει τη θέση του ως δρών<sup>8</sup>. Με άλλα λόγια παύουν να είναι παρατηρητές, αλλά γίνονται παρατηρούμενοι.

Αυτού του είδους οι παραστάσεις θα μπορούσε να πει κανείς ότι αποτελούν μια νέα εξελιγμένη μορφή. Από τη στιγμή που θεωρείτε ότι η εξέλιξη της επικοινωνίας είναι να μπορεί ο άνθρωπος να λέει τη γνώμη του, μεταφερόμενο αυτό στην θεατρική επικοινωνία, η εξέλιξη των παραστατικών τεχνών είναι το κοινό να μπορεί να συνδιαμορφώνει την πορεία της παράστασης. Τι γίνεται όμως αν το κοινό δεν αντιδράσει στα ερεθίσματα που δέχεται από τους ηθοποιούς; Η παράσταση διακόπτεται; Ποιός διασφαλίζει τη συνέχεια της επικοινωνίας; Και από τη στιγμή που οι θεατές μπορούν να αλλάξουν τη ροή μιας παράστασης πως οδηγείται αυτή στη λήξη της και πως είμαστε σίγουροι ότι μια τέτοια παράσταση μπορεί να λειτουργήσει; Αυτό που συμβαίνει έχει να κάνει με την αρχική και αναγκαία συνθήκη του θεάτρου. Αυτό που κινεί την παράσταση είναι η ταυτόχρονη παρουσία κοινού και ηθοποιών. Όπως σημειώνει η Erika Fischer-Lichte, αν και οι αντιδράσεις δεν είναι ποτέ προβλέψιμες ή ελέγξιμες, παρόλα αυτά, όπως συμβαίνει και σε κάθε κοινωνικό γεγονός, όποτε συναντιούνται άνθρωποι αντιδρούν ο ένας στον άλλο ακόμη κι αν αυτό δε γίνεται αντιληπτό

---

<sup>8</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, Αθήνα, Ελλάδα, Εκδόσεις Πατάκη, 2013

οπτικώς ή ακουστικώς.

Η ερμηνεία των αντιδράσεων αυτών του κοινού ως προς το περιεχόμενο της παράστασης είναι αρκετά προβληματική καθώς πολλές φορές οι θεατές εισέρχονται στη λούπα ανάδρασης επηρεασμένοι από τη συνθήκη και όχι από την ιστορία του έργου. Η αλλαγή των ρόλων των «συνομιλητών» στο θέατρο κρύβει μέσα της ένα παιχνίδι εξουσίας εστιασμένο πάνω στο πλαίσιο εξιστόρησης παρά στην εξιστόρηση αυτή καθαυτή. Κι αυτός είναι ίσως και ο μεγαλύτερος κίνδυνος αυτών των παραστάσεων. Να μείνουν δηλαδή περισσότερο πιστές στη φόρμα παρά να καταφέρουν να επικοινωνήσουν κάτι. Μέχρι στιγμής η ιστορία δείχνει ότι ένας σίγουρος τρόπος να αποφευχθεί αυτό είναι να υπάρχει ένας περιορισμός στην ελευθερία που έχει το κοινό για να αντιδράσει. Να υπάρχει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι θεατές καλούνται να συνομιλήσουν με τους ηθοποιούς αλλά κάθε τόσο να επανέρχονται στην θέση του εξωτερικού παρατηρητή.

### ΕΛΛΕΙΨΗ ΒΑΡΥΤΗΤΑΣ [ ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ ]

Ένα σώμα σε αιώρηση βρίσκεται κατά κάποιο τρόπο σε δυο καταστάσεις. Μετέωρο προσπαθεί να βρει μια ισορροπία μεταξύ αιώρησης και βαρύτητας. Από τη μια το βλέπουμε να αιωρείται, να αντιστέκεται σε μια από τις πιο βασικές συνθήκες της ανθρώπινης ύπαρξης. Πως υπάρχει ένα σώμα χωρίς βαρύτητα; Τι μπορεί να καταφέρει. Σίγουρα δε μπορεί να σταθεί. Δε μπορεί να προχωρήσει. Σε μια υποθετική κατάσταση έλλειψης βαρύτητας, όπως στους διαστημικούς σταθμούς, όλη η προσπάθεια μετακίνησης έγκειται στο πως θα δημιουργηθούν συνθήκες βαρύτητας. Χρειάζονται πολύ μεγαλύτερα ποσά ενέργειας για να μπορέσει να υπάρξει κίνηση. Υπό αυτή την έννοια, το σώμα σε αιώρηση, και ειδικά ενός χορευτή / ακροβάτη, χρειάζεται τη βαρύτητα για να μπορέσει να προχωρήσει. Αιώρηση αλλά και αντίσταση στη βαρύτητα. Τελικά είναι αυτή η ίδια η δύναμη της βαρύτητας που επιτρέπει την αρμονία και την ησυχία του σώματος πριν την έκρηξη που θα του επιτρέψει να βρεθεί σε άλλη θέση.

Τι είναι ένα σώμα που αιωρείται; Είναι ζωντανό; Είναι νεκρό; Ζωντανό για να μπορεί να κρατηθεί. Κι όμως με έλλειψη κάθε έντασης. Περιμένει. Ακροβατεί. Μια ακροβασία μεταξύ κίνησης και ακινησίας. Μεταξύ ζωής και θανάτου. Περιμένει. Για πόσο; Όσο αντέξει το σκοινί; όσο αντέξει το κράτημα. Οι δυνάμεις το εγκαταλείπουν. Το κράτημα εξασθενεί. Η αναπνοή μικραίνει. Ένας μικρός θάνατος. Μόνο για να μαζέψει δυνάμεις. Και λίγο πριν παραδοθεί στη βαρύτητα ολοκληρωτικά και σωριαστεί στο έδαφος, μια ανάσα. Και με ένα σάλτο αλλάζει θέση. Γυρνά ανάποδα. Καταργεί τη βαρύτητα. Το σημείο αιώρησης αλλάζει. Το σώμα ξαναζει. Η αιώρηση αρχίζει ξανά. Συνεχίζει. Αιωρούμενο και πάλι. Περιμένει οι δυνάμεις του να το εγκαταλείψουν και πάλι. Για να βρει ένα άλλο πιάσιμο. Συνεχώς, αντιμάχεται το νόμο της βαρύτητας απόλυτα παραδομένο στον ίδιο αυτό νόμο. Αποφεύγει το έδαφος. Φτάνει μέχρι τα όρια του, μόνο για να τα ξεπεράσει. Κι αν τύχει να φτάσει μέχρι το έδαφος αυτό είναι όχι για να σταθεί, να ξαποστάσει, αλλά για να το αγγίξει και να ξαναζωντανέψει την ορμή του πάνω στο στιγμιαίο εμπόδιο<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Kleist, Heinrich von, *Οι μαριονέτες*. Αθήνα, Ελλάδα: Εκδόσεις Άγρα, 2015

### 1 | Τόμοι

Baecker, Dirk (2008). *Επικοινωνία*, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη

Brook, Peter (1996). *The Empty Space*, New York, USA, Touchstone

Fischer-Lichte, Erika (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη

Genet, Jean (2016). *Ο σκοινοβατης - Ο θανατοπονητης*. Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Kleist, Heinrich von (2015). *Οι μαριονέτες*. Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα

Maturana, Humberto και Varela, Francisco (1988). *Το δέντρο της γνώσης: Οι βιολογικές ρίζες της ανθρώπινης νόησης*, Αθήνα, Ελλάδα, Εκδόσεις Κάτοπτρο

Ryan Marie-Laure (2001). *Narrative as virtual reality*, John Hopkins University Press, Baltimore

### 2 | Άρθρα & Δημοσιευμένες εργασίες

Deleuze, Gilles (1978). *Lecture transcripts on Spinoza's concept of affect*. Ανακτήθηκε από [https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze\\_spinoza\\_affect.pdf](https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf)

Gil, José (1988). *Paradoxical Body*, The MIT Press. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4492711> (14/07/2019)

Karmakar, Dani (2013). *Theatre and communication: Relation between actor and audience*. Ανακτήθηκε από [https://www.caluniv.ac.in/global-mdia-journal/COMMENTARY-DEC%202013/Commentary\\_10\\_Dani\\_Karmakar.pdf](https://www.caluniv.ac.in/global-mdia-journal/COMMENTARY-DEC%202013/Commentary_10_Dani_Karmakar.pdf) (20/02/2020)

Lepecki, André (1988). *Machines, Faces, Neurons: Towards an Ethics of Dance*, The MIT Press. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/25145449> (14/07/2019)

Lepecki, André (1988). *Choreography as Apparatus of Capture*, The MIT Press. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4492763> (14/07/2019)

Lepecki, André (1988). *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, Congress on Research in Dance. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/23266897> (14/07/2019)

### 3 | Διαδικτυακές διευθύνσεις

*Deleuze's Body without organs explained to children.* Ανακτήθηκε από <http://www.theturnips.net/body/2018/4/22/deleuzes-body-without-organs-explained-to-children> (05/08/2020)

*Body without organs,* Ανακτήθηκε από [https://en.wikipedia.org/wiki/Body\\_without\\_organs](https://en.wikipedia.org/wiki/Body_without_organs) (05/08/2020)

*Body without organs* | *Oxford Reference,* Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095515122> (05/08/2020)