



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε.

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



ΒΑΣΙΑ ΖΟΡΜΠΑΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2022

Τριμελής Επιτροπή:

Μάριος Σπηλιόπουλος, Καθηγητής ΑΣΚΤ (επιβλέπων)

Κωστής Βελώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής ΑΣΚΤ

Νίκος Ερηνάκης, Διδάκτωρ Φιλοσοφίας

Θέλω να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, που ο καθένας με τον τρόπο του συνέβαλε στη στοιχειοθέτηση αυτού του έργου, όλους και όλες τους διδάσκοντες και διδάσκουσες που μου άνοιξαν παράθυρα γνώσης, τους/τις συμφοιτητές/τριές μου για την αμέριστη φροντίδα τους και να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Κουμπή για το προχώρημα στη σκέψη μου.

Copyright © Βάσια Ζορμπαλή

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 της συγγραφέως. 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 της συγγραφέως.

Περίληψη

Το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε.* είναι μια μακράς διάρκειας περφόρμανς με το ίδιο το υλικό ως τελεστή να ακολουθεί το χρόνο των γεγονότων του, να αποκαλύπτει μπροστά στους θεατές του τη μάταιη φύση του ξεφουσκώνοντας, ουρλιάζοντας ένα “ανοίκειν στην παροδικότητα”, φουσκώνοντας από επιθυμία μέσα από την επισφαλή του ταυτότητα. Κρατώντας το συμβολισμό της φούσκας ως μια κατεξοχήν εφήμερη κατάσταση, το μπαλόκι συναντάει το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε.* ως μία αλληγορία στη ρευστότητα, τη μεταβλητότητα και την ευάλωτη φύση του ανθρώπου. Τα αποτυπώματα, οι μνήμες και η ενσώματη εμπειρία επιτρέπουν στο έργο τέχνης να δώσει έμφαση σε μία πραγματικότητα που διαρκώς κινείται και αλλάζει, ακολουθώντας ένα φαινομενολογικό πρίσμα. Τέσσερα πλαίσια ανάγνωσης τοποθετούνται στο έργο προκειμένου να δημιουργήσουν μια εκ-στατική εμπειρία στην αλληλεπίδραση του θεατή/τριας με την εφήμερη εγκατάσταση, να κατευθύνουν μια αναμέτρηση με τη ματαιότητα της ύπαρξης, αλλά και να απευθύνουν μια ευκαιρία επαναπροσδιορισμού του εγώ: τη διάσταση του χρόνου, τη χωρικότητα, την οργανικότητα της ύλης και την εκφορά του τίτλου του. Το μπαλόκι ως αυτόνομο και ενεργητικό αντικείμενο, παράγει συνεχώς έναν χώρο καθώς μεταβάλλεται, ο οποίος σε συνδυασμό με την παρουσία των θεατών/τριων, διαμορφώνει μια ιδιότυπη χορογραφία με διευρυμένους όρους. Θέτω στον πυρήνα του προβληματισμού μου τη ρήση *Homo bulla est* (Ο άνθρωπος δεν είναι παρά μια φούσκα), έτσι ώστε να μιλήσω για σώματα ευάλωτα στο χρόνο, την έκθεση, την αναγνώριση και την υλοποίηση, άμορφα σώματα που αντιστέκονται στους ταξινομικούς περιορισμούς. Τα μπαλόκια λοιπόν, αντιμετωπίζονται ως πλάσματα που αφηγούνται ιστορίες σωματικότητας, υποδηλώνοντας το εύθραυστο κουκούλι μας. Αντανακλούν την κατάσταση του σώματος που βρίσκεται διαρκώς “αιρούμενη” σε εκκρεμότητα, μεταξύ εμφάνισης και εξαφάνισης. Η υλικότητα, κατά συνέπεια, συλλαμβάνεται την οριακή στιγμή της μεταμόρφωσής της, διαμορφώνοντας ένα περιβάλλον που αναμετρείται μάταια με την μακροπρόθεσμη και αναπόδραστη καταστροφή του.

Λέξεις κλειδιά

εγκατάσταση, περφόρμανς, φαινομενολογία, μπαλόκι, φούσκα, ευαλωτότητα, χρόνος

Abstract

"I am I." Repeat. is a long durational performance with the material as an agent following the time of its events, revealing its futile nature by deflation, screaming *belonging in impermanence*, swelling with desire through its precarious identity. Keeping the symbolism of the bubble as a predominantly ephemeral situation, the balloon meets the installation *"I am I." Repeat.* as an allegory to the fluidity, mutability, and vulnerability of the human being. Imprints, memories and embodied experience enable the art piece to emphasize on a reality that is constantly moving and changing, according to a phenomenological point of view. Four reading frames are set in the artwork in order to create an ec-static experience in the viewer's interaction with the artwork, to direct a confrontation with the futility of existence, but also to address an opportunity to redefine the ego: the dimension of time, spaciality, the organicity of matter and the pronouncement of the title. The balloon as an autonomous and energetic object, constantly produce a space as it changes which, in combination with the spectators' appearance, forms a peculiar choreography in expanded terms. I place the quote *Homo bulla est* (Man is a bubble) at the core of my contemplation so as to talk about bodies vulnerable to time, exposure, recognition and materialization, amorphous bodies that resist taxonomic constraints. Balloons therefore, are treated as creatures, telling stories of corporeality, suggesting our fragile cocoon. They reflect the state of the body that is constantly *suspended* in limbo between appearance and disappearance. The materiality, as a consequence, is caught in the moment of its transformation, forming an environment that contends in vain with its long-term and inevitable destruction.

Key words

installation, performance, phenomenology, balloon, bubble, vulnerability, time

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή.....	7
Το σώμα ως σάρκα	10
Η αορατότητα του ευάλωτου, μία άβολη ιστορία	11
<i>Homo Bulla Est.</i>	14
Μια ελαφρότητα με βάρος.....	18
Ο ακούραστος χρόνος.....	22
Μια κοινωνική χορογραφία των πλασμάτων	24
Η οργανικότητα της ύλης.....	27
Αντί επιλόγου	33
Βιβλιογραφία	35
Ελληνόγλωσση	35
Ξενόγλωσση	37
Διαδικτυακές Πηγές	41

*Στον πατέρα μου που με κάνει να είμαι
και την Πανίνα που με κάνει εγώ.*

Εισαγωγή

Αντιμετωπίζοντας το μπαλόني ως μια συνάντηση με το απρόβλεπτο ή ως μια αιωρούμενη χίμαιρα που τονίζει την επισφαλή ταυτότητα, μέσα από την εν λόγω εργασία αποσκοπώ στο να θολώσω τα όρια και τη συνοχή του *σώματος*. Διερευνώντας το αθέατο και το φανερωμένο, αποπειρώμαι να αναπτύξω έναν στοχασμό γύρω από την πορώδη κατάσταση του εαυτού, που δεξιώνεται την ευάλωτη μεταμόρφωσή του. Η μεταβλητή και εφήμερη κατάσταση της ύλης, που μέσα από την ένταση της παροδικότητάς της αναδεικνύει την ευθραυστότητα του σώματος που μας περιβάλλει, αντανακλά το ενδιαφέρον μου για μία ανοιχτή και συμπεριληπτική *πολλαπλότητα*. Υποδηλώνοντας την αέναη κινητικότητα των ατελεύτητων πλασμάτων, το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε*. δημιουργεί υποθετικά σενάρια μιας οικολογίας των σωμάτων, που υπαγορεύεται από μία μοναδική και ανεπανάληπτη σχέση συμβίωσης, που ούτε αναπαράγεται αλλά ούτε και προκαθορίζεται.

Η παροδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και η εφήμερη διάσταση της οργανικής και μη ύλης στο λόγο του επιδραστικού χρόνου, διατρέχει όλη τη νοηματική ροή του παρόντος κειμένου. Η αλληγορική διάσταση του ευάλωτου και περατού συνομιλεί με τη φύσκα -την ποσότητα εκείνη του αέρα που εσωκλείεται σε μία σαπουνόφουσκα, σε ένα μπαλόني, σε μία φαντασική δομή που αιωρείται- και συνδιαλέγεται με την έννοια της ματαιότητας και της ματαιοδοξίας. Αποφεύγοντας μία εκτεταμένη ιστορική επισκόπηση, στα όρια μελέτης αυτού του πονήματος, θα επιχειρήσω με τη μορφή επιλεκτικών παραδειγμάτων αλλά και μέσα από την περιγραφή του έργου *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε*. να σκιαγραφήσω τη διαχρονική σημασία της φύσκας, τόσο σε επίπεδο παραγωγής νοήματος όσο και αναπαράστασης. Με μια σύγχρονη ανάγνωση της ρήσης *Homo Bulla Est*, το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε.*, δοκιμάζει να καταδείξει την ευαλωτότητα ως αυτήν τη διαφεύγουσα ρωγμή στην ματαιόδοξη ροπή μας, στην ηχώ της διάρκειας του χρόνου.

Υποστηρίζοντας την ενεργητική διαδικασία της εικαστικής εμπειρίας και την παθοποιό ενέργεια που ενοικεί σε ένα έργο, θα σταθώ στη διαδικασία μετατροπής του τεχνουργήματος σε έναν δίαυλο φανέρωσης, έκφρασης και επιτελεσματικότητας. Μέσα από πλάσματα-πομφόλυγες που αποσυντίθενται και σκάνε για να *φανερωθούν*, επιδιώκω να δημιουργήσω μία εγκατάσταση με απτική ευαισθησία και σωματικούς συνειρμούς. Συνθέτω έναν ρευστό *χρονοτόπο* που δε σταματάει να κινείται. Αναγνωρίζοντας την κίνηση ως ένα ζήτημα διάρκειας, προσκαλώ τον θεατή/τρια να γίνει μάρτυρας εκείνης της ποιότητας της βραδύτητας του χρόνου που απαιτεί να αφιερώσει κανείς χρόνο για να αντιληφθεί ότι κάτι αλλάζει. Αιχμαλωτίζοντας την εμπειρία του χρόνου και τα αόρατα ίχνη της μεταμορφωτικής του δύναμης σε βολβώδεις, ωοειδείς και σφαιρικές συσσωρεύσεις που αναδύονται, φουσκώνουν και πιθανώς *ενοχλούν*, διερωτώμαι για την κατασκευή του εαυτού, της ταυτότητας και της επιθυμίας. Προβληματίζομαι για το οδοντωτό, το προεξέχον, το μη ευθυγραμμισμένο με τον κυρίαρχο λόγο, για το

τραυματισμένο και το άμορφο, στο λόγο της συγκρότησης της υποκειμενικότητας. Όλες οι αισθήσεις συνδιαλέγονται με μία εκκρεμή ισορροπία με τη βαρύτητα που αναπόδραστα οδηγεί στην πτώση και ενορχηστρώνει μία εκ-στατική εμπειρία. Ως εκ τούτου, η εγκατάσταση που αποτυπώνει καταστάσεις διαμελισμού και κατακερματισμού, παύει να γίνεται αντιληπτή ως ένα κομμάτι ύλης άψυχο, ως ένα όλον απογυμνωμένο, αλλά μετατρέπεται σε ένα δυναμικό πεδίο, μεταβαλλόμενο και ρευστό, ασαφές και ενδεχομενικό. Η ιδιότυπη χορογραφία των μπαλονιών με την ζωντάνια της οργανικότητάς τους, σε συνδυασμό με τον τίτλο του έργου και την επιτελεστική του δράση, επιδιώκουν να φωτίσουν την υλικότητα των σωμάτων που, ως σάρκα του κόσμου, ιχνηλατεί και ανιχνεύει τη σημασία της. Προεκτείνοντας τη συλλογιστική γραμμή που επενδύει στο ενσώματο βίωμα, το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.”Επαναλάβετε.* συνδιαλέγεται με τη σύγχρονη τεχνολογική κουλτούρα που κατασκευάζει ταυτότητες και δομεί μία *εικόνα* της αυτοαντίληψης ως αντανάκλαση του φαινομένου της selfie. Αν η ψηφιακή αυτοπροσωπογραφία καθίσταται το σύγχρονο καταφύγιο της αυθεντικότητας και της αυτοπραγμάτωσης, πόσο αυθαίρετο είναι το να μιλάμε για μία σύγχρονη εικόνα *vanitas* που αιωρείται στην άπειρη φαντασμαγορία των εικόνων που μας κατακλύζουν, απομακρυνόμενη όμως από την παράδοση του είδους της;

Τόσο το εν λόγω κείμενο όσο και το εικαστικό έργο δεν εξαντλούνται σε μία σχέση αιτίου-αιτιατού που ελέγχεται αποκλειστικά και πλαισιώνεται από επιστημονικά εργαλεία. Αντιθέτως, γεμίζουν με αέρα για να απελευθερωθούν στο βάρος και το βάθος της ενσώματης εμπειρίας και του αυτοβιογραφικού λόγου, που απορρέουν από την υπαρκτική συνειδητότητα. Ως εκ τούτου, και ο τρόπος που αναπτύσσονται τα κεφάλαια στο σύνολο της εργασίας, ανασυνθέτει μία βιωματική θέση και στάση απέναντι στο εικαστικό έργο. Από τον τίτλο του έργου, που καλεί τους αναγνώστες/τριές του να αναμετρηθούν με την αντοχή της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας, μέχρι την ίδια την επιλογή του αντικειμένου, που συνίστανται από διαφεύγοντα μεταβλητά χαρακτηριστικά (δομή, χρόνος ζωής, υφή, χρώμα, οσμή, βάρος), αυτό που κυριαρχεί είναι η δυναμική της αιώρησης· η σωματική εκείνη συνθήκη κατά την οποία το σώμα, προσπαθώντας να πλησιάσει τα όριά του και να τα υπερνικήσει, είναι κατά τι μετατοπισμένο από τον κάθετό του άξονα. Ο κάθετος άξονας είναι αυτός που μας κάνει να στεκόμαστε όρθιοι/ες στα πόδια μας, συμφιλωμένους/ες με τη δύναμη της βαρύτητας. Οποιοσδήποτε μετασχηματισμός του σώματος το θέσει εκτός άξονα διανοίγει αυτομάτως εμπρός του το ρευστό πεδίο όλων των πιθανών *πτώσεων*, διαμορφώνοντας ένα πεδίο εκ-στατικότητας. Υπονομεύοντας λοιπόν, την ίδια την υλικότητά των πραγμάτων ως σταθερή και ταξινομημένη θέση, σκοπός της εργασίας είναι να αποκαλύψει την ικανότητα της μορφής να αποπροσανατολίζει την ίδια της τη συνοχή. Συμπερασματικά, μέσα από την κιναισθητική¹

¹ Η Πέπη Ρηγοπούλου (2008) αναφέρεται στην έννοια της *κιναισθησίας*, ορίζοντάς την ως “την εσωτερική αντίληψη του σώματος, η οποία συνδέεται και με το δράμα του πόνου και της ηδονής, και δια της οποίας το άτομο συνειδητοποιεί την κίνηση, την στάση, την ισορροπία του”.

διάσταση της πρακτικής μου και το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε.*, συμμετέχω σε μία προσπάθεια να αποφευχθεί η στερέωση των πραγμάτων σε σταθερές και προοδικασμένες *εικόνες*. Θέτοντας ως μεθοδολογικά εργαλεία τη φαινομενολογική και ανθρωπολογική πρόσληψη της υλικότητας, την εικονολογία και τη θεωρία της επιτέλεσης, στοχεύω να δώσω έμφαση σε μια ανάγκη ανάγνωσης της πραγματικότητας ως ένα πεδίο που διασίζεται από κινητικότητα και ρευστότητα, που εντοπίζεται δηλαδή στο γόνιμο μεταίχμιο μεταξύ σταθερότητας και αστάθειας, βεβαιότητας και αμφιβολίας.

Το σώμα ως σάρκα

Ανακατευθύνοντας τη σκέψη μας γύρω από το σώμα και τη σύνδεσή του με τον οργανικό και τον ανόργανο κόσμο, μέσα από ένα πρίσμα πολυαισθητηριακής, βιωματικής αντίληψης και εμπειρίας, αρθρώνεται ένας λόγος γύρω από την ενσώματη φύση της ύπαρξης. Σε αυτό το σημείο, κρίνεται απαραίτητη η διευκρίνιση της έννοιας *σώμα*, αποφεύγοντας παρανοήσεις, αυθαίρετες αναγωγές, προκαθορισμένες βεβαιότητες ή περιορισμούς ως προς τα όριά του. Με τον όρο σώμα, αναφέρομαι σε μία “υλική, συναισθηματική πραγματικότητα, [όπου] υποκείμενο και αντικείμενο [συν]υφαίνονται σ’ έναν ιστό σχέσεων και ρών μέσα σε πολλαπλά αισθητηριακά συναθροίσματα²” (Χαμηλάκης, Γ. 2013). Με άλλα λόγια, ο όρος σώμα επαναπροσδιορίζεται και επανακαθορίζεται ως ένα πεδίο μεταβαλλόμενο και ενδεχομενικό, ανοιχτό στις εκπλήξεις, στη ρευστότητα και την ασάφεια, και ως “οικουμενική κατηγορία [...] διαλύεται υπέρ μιας ρευστής και ανοιχτής *σωματοποίησης*” (Μακρυνιώτη, Δ. 2004). Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, στο πεδίο των λόγων [discourse] περί σώματος και εαυτού, υποδέχομαι την μερλοποντιανή έννοια της *σάρκας*, η οποία αφορά πολύ περισσότερο στο επίπεδο των σχέσεων, της κινητικότητας και της ροής δια μέσω των σωμάτων παρά σε οποιαδήποτε στατική, ενιαία και παραδεδομένη μορφή και υλικότητα που αντανακλά ουσιοκρατικές παρακαταθήκες. Σύμφωνα με τον Μαρκουλάτο (2018), το “πλέγμα από αμοιβαίες εκστατικές κινήσεις μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου” που ονομάζεται *σάρκα*, ανάγει το *σώμα* σε “σώμα ως ορατότητα”. Ένα σώμα δηλαδή, που περιέχει τη σάρκα του κόσμου αλλά και περιβάλλεται από αυτήν.

Αποφεύγοντας ένα μοτίβο δυαδικότητας που αναγάγει όλες τις σχέσεις σε αντιπαράθεση, οδηγούμαι στο να τοποθετήσω το εν λόγω έργο στο ευρύτερο πεδίο του φαινομενολογικού διανοητικού στοχασμού. Συνεπώς, στη θέση των κατασκευασμένων δυισμών και διχοτομιών (όπως νους-σώμα, υποκείμενο-αντικείμενο, οργανικό-ανόργανο, ιδιωτικό-δημόσιο, φύση-πολιτισμός, πρωτόγονος-πολιτισμένος, ικανό-μη ικανό κλπ.), προκρίνεται μία ανάλυση υπό το πρίσμα της δι-υποκειμενικής, συναισθητικής και αισθητηριακής αντίληψης. Ο τρόπος σύνδεσης σώματος και σκέψης άλλωστε, δεν αντιπροσωπεύει μία συνένωση ομοιογενών και μη στοιχείων, αλλά υπαγορεύεται από το *βίωμα*: “αυτό που είμαστε έτσι όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από εμάς” (Μαρκουλάτος, Ι. 2018), θέτοντάς το διαρκώς σε μία συνθήκη *εν τω γίνεσθαι*. Ως εκ τούτου, από δω και πέρα σε ότι αφορά στην ενσώματη εμπειρία (ενσωματοποίηση), θα αναφέρομαι σε εκείνο το *διασωματικό* φαινόμενο των “αισθητηριακών ρών σε μεταβλητά σωματικά τοπία που περιλαμβάνουν και

² Σε συνάφεια με τη ντελεζιανή προσέγγιση του όρου *συνάθροισμα*, ο Χαμηλάκης (2013) αναφέρεται σε εκείνα τα μη οριοθετημένα και ιεραρχικά σύνολα -παρά ετερογενή, συγκυριακά και ριζωματικά- στα οποία μαζί με τον προσδιορισμό του *αισθητηριακού*, η συναισθητική αλληλεπίδραση του υποκειμένου με τον κόσμο συμπαρασύρεται από “ετερογεν[ή] στοιχει[α] όπως σώματα, πράγματα, ουσίες, συν-κινήσεις, μνήμες, πληροφορίες και ιδέες. Ως εκ τούτου, η ταυτόχρονη σύνδεση των αισθήσεων, της μνήμης και της ύλης διαμορφώνουν ένα *αισθητηριακό συνάθροισμα* επιτελώντας συμβάντα.

πράγματα” (Χαμηλάκης, Γ. 2013) και το οποίο υλοποιείται από τη *σάρκα* τους. Κατ’ αντιστοιχία, όταν θα προσεγγίζεται στο έργο η υλικότητα των πραγμάτων, θα μιλάω για εκείνη την σαρκικότητα³ της ύλης που δε διακρίνει υποκείμενα από αντικείμενα, παρά απορρέει από μία αισθητηριακή διασωματικότητα που συν-κινεί και τα καθιστά τελικά *σώματα-πλάσματα*.

Η αορατότητα του ευάλωτου, μία άβολη ιστορία

Μέσα από την εφήμερη διάσταση του έργου “*Εγώ είμαι εγώ*”. *Επαναλάβετε.*, συμμετέχω σε μία προσπάθεια να αποφευχθεί η στέρηση των πραγμάτων σε σταθερές *εικόνες*, και να δοθεί έμφαση στην ανάγκη μιας πραγματικότητας που διασίζεται από κινητικότητα. Η μεταφορική χρήση των μπαλονιών ως πλάσμάτων που αντιτίθενται σε αφηγηματικούς περιορισμούς, προκρίνει μία εικόνα των σωμάτων που είναι ευάλωτα στο χρόνο, στην έκθεση, στην αναγνώριση και την υλοποίηση. Σε αυτό το σημείο κρίνεται χρήσιμη η αναφορά στον όρο *άμορφο* ή *αδιαμορφοποίητο* [l’ informe]. Ο Georges Bataille, θέλοντας να διαταράξει μία λογική της συμμετρίας και να κλονίσει κανονιστικές βεβαιότητες, θέτει τον όρο *άμορφο* ως μία “αλληγορία της καταπίεσης, της ντροπής και της κατασκευής της ετερότητας” (Murray, D. C. and Murray, S. 2006). Αποδίδει στον όρο μία λειτουργία *πράξης* αντί για έναν συμπαγή ορισμό. Αρνείται δηλαδή να περιοριστεί στην ετυμολογία της λέξης ως έναν επιθετικό προσδιορισμό -με μία συγκεκριμένη ερμηνευτική απόδοση- και του προσδίδει την ιδιότητα του ουσιαστικού. Διατείνεται ότι πρόκειται για μία λέξη που επιτρέπει τον *αποχαρακτηρισμό*⁴ (Bois, Y.-A. 1996) και αυτομάτως τη μετατρέπει σε έναν όρο με παθηματική δράση και επιτελεστικό χαρακτήρα. Σε μία κατεύθυνση “διάσπασης του νοήματος” προς την ελευθερία ανακύκλωσης της σημασίας -που απελευθερώνει ροές αντί για *απόβλητα*- η Krauss (1996) σηματοδοτεί το *άμορφο* ως μία “απελευθέρωση της σκέψης από τη σημασιολογία και από την υποταγή της στη θεματολογία”. Μέσω της προοπτικής που διανοίγει το *άμορφο*, ως μία ένδειξη μεταβλητότητας και αλλοίωσης ή ως ένα στοιχείο που αψηφά την ταξινόμηση, το έργο “*Εγώ είμαι εγώ*.” *Επαναλάβετε.* αντιστέκεται στα καθορισμένα νοήματα και ενδίδει σε μια λειτουργία αποσύνθεσης παρά συγκρότησης συγκεκριμένων μορφών.

Ως εκ τούτου, οι αταξινόμητες μορφές του έργου, μέσα από την ασάφεια και την αδιακριτότητα των ορίων τους συγκροτούν ένα δυναμικό πεδίο έλξης και απώθησης, δυνάμει ερωτικά απειλητικό, όπως είναι και το ανθρώπινο σώμα. Σύμφωνα με την Phelan (1998) “η ταυτότητα αναδύεται στην αποτυχία του σώματος να εκφράσει πλήρως την ύπαρξη και στην

³ Ακολουθώντας την μερλοποντιανή θεώρηση, ο Ιορδάνης Μαρκουλάτος υπογραμμίζει ότι «η σάρκα ‘δεν είναι η ύλη’ αλλά η ‘περιέληξη του ορατού επί του ορόντος σώματος, του απτού επί του αγγίζοντος σώματος’» (Μαρκουλάτος, Ι. 2018)

⁴ Σύμφωνα με τον Yves-Alain Bois (1996) η δράση που ενσωματώνει η λέξη *άμορφο* για τον Bataille, οφείλεται στην ικανότητά της να “κατεβάξει τα πράγματα στον κόσμο [declasser]”, δηλαδή να αποχαρακτηρίζει, με τη διπλή έννοια του κατεβάσματος και της ταξινομικής αταξίας.

αποτυχία του σημαίνοντος να μεταφέρει ακριβώς το νόημα”. Αν θεωρήσουμε λοιπόν, ότι η ταυτότητα διαμορφώνεται και μέσα από το *ανόμοιο άλλο* -μέσα από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ πίεσης και αντίστασης, ορατού και αόρατου- πόσο φόβο μας προκαλεί η ιδέα του αταξινόμητου και του άμορφου; Πόσο απειλητικός θεωρείται ο *πραγματικά ανθρώπινος*⁵ συσχετισμός του σώματος με τον κόσμο, και τελικά πόσο καταργείται αυτός *μέσα και από τις πολιτισμένες* κοινωνίες; Η έκθεση της σωματοποιημένης μοναδικότητας και *διαφοράς* προβληματίζει ως προς την ταυτότητα των σωμάτων και δίνει τη θέση της “σε έναν χώρο ανοίγματος προς τα έξω -προς τον κόσμο- έναντι σε ένα καθεστώς κλεισίματος και εσωτερικού περιορισμού” (Hole, K. 2016). Ως εκ τούτου, το σώμα ανάγεται σε έναν άμεσο χώρο για συζήτηση σχετικά με την πολιτισμική, έμφυλη, ταξική και σεξουαλική ιδιαιτερότητα και ξεδιπλώνει τους τρόπους που μπορεί το κυρίαρχο ταξινομητικό σύστημα ελέγχου εντός της κοινωνίας “να μολυνθεί από *παραβατικές ιδέες*” (Murray, D. C. & Murray, S. 2006).

Η ρητορική της *ευαλωτότητας* φέρνει στο προσκήνιο ένα πρίσμα θέασης του σώματος που γίνεται αντιληπτό ως αντικείμενο, και επί του οποίου παράγεται η επιθυμία για άσκηση ελέγχου. Σύμφωνα με την Wróblewska (2022), η ευαλωτότητα ορίζεται ως “η κατάσταση της έκθεσης στην πιθανότητα επίθεσης ή βλάβης, είτε σωματικής είτε ψυχικής”, θέτοντας υπό διαπραγμάτευση την ισότιμη διαχείριση ενός σώματος σε καθολικές ανάγκες και δικαιώματα. Η κατάσταση αυτή διαμορφώνεται όχι μόνο επειδή ένα σώμα εκτίθεται σε έναν πραγματικό κίνδυνο που αξίζει προστασίας “αλλά ως αποτέλεσμα της περιθωριοποίησης που υφίσταται και που θέτει τη ζωή του σε συνθήκη μόνιμης έκτακτης ανάγκης” (Wróblewska, M. 2022). Δεν είναι μόνο η τάξη, το φύλο, η εθνικότητα, η σεξουαλικότητα, η ηλικία -και άλλοι κοινωνικοπολιτικοί παράγοντες διάκρισης- που συγκροτούν το σύνθετο πλέγμα αλληλοδιαπλεκόμενων μεταβλητών και διαστρωματώνουν το φαινόμενο της περιθωριοποίησης (Bankoff, G. 2001). Εντοπίζουμε μία ιδιαίτερη κατανόηση της ευαλωτότητας να κυριαρχεί στο κοινωνικοπολιτισμικό φαντασιακό των βιομηχανοποιημένων, καπιταλιστικών δυτικών κοινωνιών του κόσμου “που εξισώνεται με μια κατάσταση αδυναμίας, εξάρτησης, παθητικότητας και ανικανότητας” (Gilson, E. C. 2016). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φυσικοποιημένη ταύτιση αυτών των καταστάσεων στον κυρίαρχο λόγο, μέσω της ταξινομικής διάκρισης σε αρρενωπότητες και θηλυκότητες. Πιο συγκεκριμένα, η ιδέα του άρρωτου θεωρείται κεντρικό στοιχείο της αρρενωπότητας, ενώ η ευαλωτότητα γενικεύεται και αποδίδεται ως εγγενής στη βιολογική φύση της γυναίκας, ακολουθώντας το συλλογισμό της Gilson (2016). Στην ίδια νοηματική γραμμή εντοπίζουμε το *ανδρικό βλέμμα* να “τοποθετεί τη γυναίκα ως μια θηλυκότητα εύθραυστη, εξαρτημένη και ανίκανη να λειτουργήσει ως αντίβαρο στον ανδρικό σφετερισμό της δραστηριότητας, της παραγωγικότητας και της

⁵ Μιλώντας ο Μερλώ-Ποντύ για μία “ανοιχτότητα του σώματος προς τον κόσμο”, αντιτάσσει στο ασφικτικό πλέγμα των διεκπεραιώσεων, που περιστοιχίζουν και παραποιούν την πραγματικότητα της ύπαρξης, τη μετάλλαξη σε μια “οιωνεί ερωτική διάνοιξη προς το πραγματικό” (Μαρκουλάτος, Ι. 2018).

δημιουργικότητας” (Clover, D. 2020). Ανάλογο παράδειγμα καθορισμού και στοχοποίησης της ευάλωτης φύσης που ταυτίζεται με τη θηλυκότητα, αποτελεί η ανθεκτικότητα της κουλτούρας του σεξισμού και τα φαινόμενα της σεξουαλικής βίας που κατανοούνται ως “εξαιρετικά περιστατικά που διαπράττονται από διαταραγμένους ξένους” (Gilson, E. C. 2016).

Η προβληματική λοιπόν κοινωνικοπολιτισμική αδυναμία του να “φαντάζεσαι τι σημαίνει να νιώθεις *διαφορετικά*” (Wróblewska, M., 2022), δηλαδή να λειτουργείς χωρίς να αποκλείεις και να απαξιώνεις, εξωθεί κοινωνικά υποκείμενα στην αποσιώπηση και την αορατότητα, αλλά και στην εδραίωσή τους ως εκτοπισμένα υποκείμενα σε ένα στενό σύνολο κανονιστικών προτύπων. Η επανασηματοδότηση της ευάλωτης στην πραγματική της διάσταση, ως ίδιον της ανθρώπινης φύσης, αποτινάσσει τον ηγεμονικό χαρακτηρισμό ατόμων ή ομάδων ως *ευάλωτους*. Η συμπερίληψή της στους όρους νοηματοδότησης και υλοποίησης των σωμάτων, τη μετατρέπει σε έναν δείκτη επίγνωσης [awareness], ανοιχτότητας [openness] και ενσυναίσθησης [empathy], ικανό να επαναφέρει τη δύναμη, την αντίσταση και την αυτενέργεια στο *κάθε σώμα*. Αυτή η προσέγγιση αποκεντρώνει την προσοχή μας από αυτό καθαυτό το ανθρώπινο σώμα και μας οδηγεί στην αναζήτηση του τρόπου σύνδεσης σώματος και κόσμου, και άρα των συνθηκών που τελικά το υλοποιούν.

Συμπερασματικά, επανεξετάζοντας το σώμα με όρους που αμφισβητούν τις κυρίαρχες δυτικές αφηγήσεις, μπορούμε να μιλάμε για σώματα-πλάσματα που αναπτύσσουν τάσεις φυγής από μία δομημένη και σταθεροποιημένη λειτουργικότητα. Για σώματα-επιφάνειες, διαφανείς και θραυσματικές, που παράγονται μέσα από τις δικές τους αντιφάσεις. Για σώματα που διαμορφώνονται μέσα από κινητικές κατευθύνσεις που τα διασπάζουν και τα ανακατευθύνουν, μεταβάλλοντας διαρκώς τη φύση τους. Μία τέτοια θεώρηση συνεπάγεται σώματα *ριζόμορφα*⁶ που επιδίδονται σε άγνωστες, αβέβαιες και παράτολμες διαδικασίες - αντιβαίνοντας του ταξινομικού φετιχισμού- δημιουργώντας ασυνέχειες. Σώματα-*δέρματα*⁷, επίμονα υλικά, πολυδύναμα και ποιητικά, που τους επιτρέπεται να υπάρχουν ως *σώματα με σημασία*. Σώματα ευάλωτα και εφήμερα, που αρθρώνονται μεταμορφωτικά στην πραγματικότητα, ως μία φαντασίωση των ατελειώτων δυνατοτήτων τους στο λόγο της *ματαιότητας* της ύπαρξής τους.

⁶ Οι Deleuze & Guattari (2017) αναπτύσσουν το συλλογισμό τους στη διάκριση του χάρτη από το αποτύπωμα, αναφέρονται στον ριζόμορφο χαρακτήρα του χάρτη, ως μία δυνατότητα ανοίγματος σε κάθε νόημα, παράγοντας “βλαστούς και ινώματα που μοιάζουν με ρίζες” και που μπορείς να “τους χρησιμοποιείς σε καινούργιες παράδοξες χρήσεις”.

⁷ Το σώμα σύμφωνα με τον Nancy -υπονομεύοντας τον μύθο του σώματος ως μια κανονιστική πληρότητα- υπάρχει ως “δέρμα, ποικιλοτρόπως διπλωμένο, αναδιπλωμένο, ξεδιπλωμένο, πολλαπλασιασμένο, κολπικό, εξωγαστρικό, με στόμιο, αποφυγή, εισβολή, τεντωμένο, χαλαρό, ενθουσιασμένο, ταλαιπωρημένο, δεμένο, λυμένο”, και λειτουργεί ως τόπος που αφήνει χώρο για ύπαρξη (Hole, K. 2016).

Homo Bulla Est.

Η σαπουνόφουσκα ως ένα *θραύσμα ζωής* που δημιουργείται, αιωρείται και εξαφανίζεται -μέσα στη διαφάνειά της- αντανακλά την εφήμερη διάσταση του κόσμου. Φευγαλέα και εύθραυστη, μετατρέπεται σε μια συμβολική εικονογραφική απεικόνιση της ματαιότητας της ύπαρξης που κυριαρχεί τον 16ο και τον 17ο αιώνα στη βόρεια Ευρώπη και αποτελεί ένα πεδίο άντλησης τόσο λογοτεχνικού και εικαστικού όσο επιστημονικού και αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος μέχρι και σήμερα. Η αλληγορία της παροδικότητας ως ανάμνηση της συντομίας της ζωής, που αναπαρίσταται μέσω των αέρινων φυσαλίδων σαπουνιού, συνδέεται με την ιδέα του ατόμου ως πομφόλυγα. Κυρίαρχοι εκφραστές της παράδοσης του *Homo Bulla Est* (ο άνθρωπος δεν είναι παρά μία φούσκα) -έκφραση της αρχαιότητας που αναβιώθηκε από τον Έρασμο του Ρότερνταμ στις αρχές του 16ου αιώνα- υπήρξαν οι βορειοευρωπαίοι ζωγράφοι από τις Κάτω Χώρες και τη Φλάνδρα. Εικόνες από βιβλία και χαρακτικά που φέρουν αυτήν την αινιγματική επιγραφή ως υπενθύμιση της θνητότητας του ατόμου, αναδεικνύουν τον πολύπλοκο συμβολισμό του αέρα, ως μία εφήμερη κατάσταση που υπαινίσσεται το επίγειο πέρασμα στη ζωή.

Σε πολλές ολλανδικές αυτοπροσωπογραφίες αλλά και πίνακες νεκρής φύσης του 17ου αιώνα, η απεικόνιση της σαπουνόφουσкас -αυτής της *ριπήs ανέμου*- συνδέθηκε με την “ευθραυστότητα της ανθρώπινης φιλοδοξίας, τη ματαιότητα της επιθυμίας για δόξα” (Emmer, M. 1987), σε ευθεία αναφορά με τη βιβλική ρήση *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* (ματαιότης ματαιοτήτων, τα πάντα ματαιότης). Στους θεματικούς αυτούς πίνακες *vanitas* υπογραμμίζεται σατιρικά η ματαιοδοξία του ανθρώπου που αμφισβητεί την ευθραυστότητα της ύπαρξης και ενδύεται σε επιπόλαιες πράξεις και ανθρώπινα πάθη, αναζητώντας υλικές επιδιώξεις, εφήμερη φήμη και πλούτη. Η εικονογράφηση της φυσαλίδας ως ένα αλληγορικό μοτίβο της αέναης επανάληψης του θανάτου, συνδυάζεται με μία πληθώρα *έμψυχων* και *άψυχων* αντικειμένων που αντανακλούν τον κύκλο της ζωής και μία υπερβατική επιθυμία. Κρανία, φτερωτοί άγγελοι [putti], λουλούδια και σύμβολα της μοίρας (τραπουλόχαρτα, κλεψύδρες), μαζί με σαπουνόφουσκες, καπνούς, τεφροδόχους και αναμμένα κεριά, συνθέτουν ένα τοπίο εφήμερων καταστάσεων και εμπειριών που υπενθυμίζουν τον κύκλο της φυσικής μεταμόρφωσης της ζωής και του αναπότρεπτου θανάτου. Όπως επισημαίνει και η επιγραφή *Quis Evadet?* (Ποιος αποφεύγει το θάνατο;) στο χαρακτηριστικό του Hendrick Goltzius (εικ.1), η βιβλική προειδοποίηση για την παροδικότητα της ζωής που κομίζει ο putto παίζοντας με τις σαπουνόφουσκες, “παραπέμπει στη ματαιότητα και την επιφανειακή ζωή, όπως ακριβώς και η φούσκα που εξατμίζεται στον αέρα” (Cheney, L. 2020). Ακολουθώντας τη συλλογιστική της Cheney (2018), ο διδακτικός υπαινιγμός της θεματολογίας της *vanitas* για τις ανθρώπινες επιθυμίες και τα επίγεια πάθη ως φευγαλέες και παροδικές εμπειρίες, μαρτυρά την προτροπή σε μία πνευματικότητα. Η αποζήτηση υλικών αντικειμένων (κοσμήματα, νομίσματα, κύπελλα,

βάζα) αλλά και επίγειων αρετών όπως η ομορφιά και η νεότητα, καταδεικνύει την αμφισημία της *μονιμότητάς* τους στο θριαμβευτικό λόγο του εφήμερου και περατού βίου. Το ματαιόδοξο λοιπόν, κυνήγι υλικών αγαθών, που “όπως οι φυσαλίδες ή ο καπνός εξατμίζονται γρήγορα στο κενό ως απόδειξη της ματαιότητας” (Cheney L. 2018), πρέπει να δώσει τη θέση του σε μία πορεία συνειδητοποίησης και αποδοχής της θνητότητας του ατόμου, και να τον οδηγήσει στην επιδίωξη πνευματικών στόχων.



Εικόνα 1. Hendrick Goltzius, *Quis Evadet?*, 1594, Engraving, 21 x 15.2 cm, Photo credit: ©Metropolitan Museum of Art, New York. Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

Μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα η σαπουνόφουσκα, ως ένας κόσμος της φαντασίας και της επιστήμης, είχε αρχίσει να μετατρέπεται σε ένα μέσο ανάλυσης του φωτός και ένα πεδίο κατανόησης των οπτικών φαινομένων. Στο πλαίσιο της επιστημονικής αυτής στροφής, από τις ανακαλύψεις του μαθηματικού William Thomson μέχρι τα πειράματα του φυσικού John Wheeler, η σαπουνόφουσκα δίνει μαθήματα θετικών επιστημών. Κατα τη διάρκεια του 19ου η απεικόνιση της φούσκας, μετατρέπεται από ένα σύμβολο υπενθύμισης του θανάτου και ευπάθειας της ζωής σε μία ιδέα της ευθραυστότητας, της παιδικότητας και του παιχνιδιού. Σταδιακά το στοιχείο της *vanitas* που αντιπροσώπευε μέχρι τώρα εξασθενεί. Η ελαφρότητα και η ευχαρίστηση που προσφέρει πλέον η φούσκα διανοίγει έναν ουτοπικό χώρο δράσης, που στις αρχές του 20ου αιώνα θα μετασηματιστεί σε έναν *επίγειο παράδεισο*. Η χρήση φουσκωτών δομών, που μοιάζουν να αγνοούν τη βαρύτητα, στο σχεδιασμό, την αρχιτεκτονική και τα εικαστικά, χαράσσει μία μελλοντολογία των σύγχρονων πόλεων που *αιωρούνται*. Αυτό που κυριαρχεί είναι το “ισχυρό όνειρο της αβαρούς πτήσης”, όπως επισημαίνουν οι επιμελητές της έκθεσης *Aerodream. Architecture, design and inflatable structures 1950-2020* Frédéric Migayrou & Valentina Moimas (2021) στο Centre Pompidou-Metz.

Οι πολεοδομικοί οραματισμοί, οι τολμηρές κατασκευές και οι τεχνολογικές φαντασιώσεις αρχιτεκτόνων της δεκαετίας του '60, ακολουθούν μία *αρχιτεκτονική του αέρα* που αξιοποιεί την ιδέα της φούσκας, όπως πρωτοεμφανίστηκε από τον πρωτοπόρο αρχιτέκτονα Richard Buckminster Fuller. Στην εποχή της ηλεκτρονικής επανάστασης, εναλλακτικές αρχιτεκτονικές λύσεις αποκομμένες από το έδαφος, διαμορφώνουν ένα πλαίσιο επαναξιολόγησης της πολεοδομίας και της αρχιτεκτονικής. Βασίζονται στην ιδέα της ελευθερίας και αυτοδιαχείρισης, της μεταβλητότητας και κινητικότητας -με ροπή προς το νομαδισμό- για να δομήσουν τις ιδανικές πόλεις του μέλλοντος ως ένα διευρυμένο Gesamtkunstwerk⁸. Ασκώντας κριτική στους παραδοσιακούς χώρους οργάνωσης και στη μοντερνιστική μονιμότητα, οραματίζονται νέους, *υπερκινητικούς*⁹ και ευέλικτους τρόπους διαβίωσης, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση του ανθρωπίνου σώματος με το χώρο. Εμπνεόμενοι από τα μέσα που παρέχει η ηλεκτρονική τεχνολογία, σχεδιάζουν και οργανώνουν το χώρο κατοίκησης ως ένα διευρυμένο δίκτυο και ως προέκταση του ανθρώπινου σώματος. Αποσκοπούν σε μία δόμηση του χώρου που θα προσαρμόζεται και θα μεταλλάσσεται από την ενεργό συμμετοχή και την επιθυμία του ίδιου του κατοίκου-χρήστη. Οι προτάσεις για μονάδες κατοικίας έως και ολόκληρες πόλεις που οργανώνονται, αναπτύσσονται και λειτουργούν ως ένας οργανισμός, αποδεικνύεται σταδιακά ότι συγκροτούν μία ουτοπική μελλοντολογία της μεγα-δόμησης που θα σκάσει σε μία σύγχρονη φούσκα vanitas.

Οι χωροποιητικές λύσεις που δίνουν αρχιτέκτονες και συλλογικότητες, όπως το *φουσκωτό* έργο *Oase No.7* των Haus-Rucker-Co στην πρόσοψη του μουσείου Fridericianums ή οι *Walking cities* της νεοφουτουριστικής ομάδας Archigram, παρότι τολμηρά καινοτόμες και αμμιλώμενες της τεχνολογικής προόδου, στάθηκαν τελικά "απλουστευτικές και περιοριστικές αναγωγές [της]" (Κονταράτος, Σ. 2014). Η γεμάτη νεωτερισμούς και καινοτομίες λοιπόν, περίοδος της δεκαετίας του '60 και του '70 που ώθησε την αρχιτεκτονική σε επιτελεστικούς αυθορμητισμούς, παρέμεινε τελικά μια αφήγηση μετανεωτερικής ουτοπικότητας¹⁰. Η

⁸ Σύμφωνα με τον Κονταράτο (2014), η ουτοπική πολεοδομία της δεκαετίας του '60 είχε το όραμα να τοποθετήσει τις πόλεις σε μία τρισδιάστατη θέση, υψωμένη στο χώρο, με την πρόθεση να επανασυνδεθεί τόσο το άτομο με την κοινότητα όσο και το τεχνητό περιβάλλον με τη φύση.

⁹ Από το Dymaxion House, μέχρι τους γιγαντιαίους γεωδαιτικούς θόλους [geodesic domes] που θα μπορούσαν να στεγάσουν ολόκληρες πόλεις, ο Buckminster Fuller, βασίστηκε σε μία ιδέα αστικού σχεδιασμού που δημιουργεί μια παγκόσμια πόλη -χωρίς βάρους και σταθερότητα- ενοποιημένη μέσω των τηλεπικοινωνιακών δικτύων σε ένα "πολυλειτουργικό επικοινωνιακό κέλυφος" (Σκαλογιάννη, Κ. 2015).

¹⁰ Η αισιόδοξη και οπτιμιστική περίοδος της δεκαετίας του '60 και του '70, που θέτει την τεχνολογία ως πρότυπο για τη φαντασία, αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για κριτική. Οι μη κατασκευάσιμες και υλοποιήσιμες -με τεχνικούς όρους- προτάσεις ταύτισαν τελικά "την ελεύθερη επιλογή με την καταναλωτική ικανότητα" (Montaner J. 2014). Παρ' ότι θέλησαν να "προσφέρουν στους κατοίκους δυνατότητες για προσωπικές επιλογές και παρεμβάσεις στην τελική διαμόρφωση του χώρου διαβίωσής τους" (Κονταράτος, Σ. 2014), μιμήθηκαν απατηλά τον ραγδαία αναπτυσσόμενο κόσμο της τεχνολογίας και της επιστήμης, προτείνοντας δυσεφάρμοστες μεθόδους. Η ποιητική του χώρου από αιωρούμενες -διαστημικές σχεδόν- κατασκευές, που θέλησε να εκφράσει μία γενιά συνδεδεμένη με έναν υπερτεχνολογικό κατακλυσμό, κατέστη μία "εσωτερική εκτόνωση της ουτοπίας πάνω στον ίδιο της τον εαυτό", σύμφωνα με τον Frampton (2017). Αντίστοιχα, ο Τουρνακιώτης (2006) υποστηρίζει ότι οι πολεοδομικές λύσεις της εποχής μετατράπηκαν σε μια πρόταση "μεγαλομανίας και πολεοδομικού γιγαντισμού" που δεν μπόρεσε να σταθεί ως βιώσιμη και ανθεκτική απάντηση.

πρόβλεψη που έκαναν όμως για τη σύγχρονη μεγαλούπολη, μιλώντας για μία απρόσκοπτη κυκλοφορία της πληροφορίας και για *ασύνδετα* δικτυωμένα σώματα εκπληρώθηκε.

Στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, οι ψηφιακές υποδομές που εκμηδενίζουν την έννοια του χώρου και καθίστανται προέκταση του εαυτού, διαμορφώνουν μία ακόμα πιο ρηξικέλευθη πορεία *ανάτασης*: τη νομαδική οργάνωση του κόσμου σε ένα *Cloud* (υπολογιστικό νέφος). Το υποκείμενο της τεχνολογικής και κυβερνητικής [cybernetic] κουλτούρας, μέσα από τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του εαυτού στον ψηφιακό και *αιώνιο* κόσμο, επιδιώκει να αναπτύξει περαιτέρω και κυρίως να διαιωνίσει τον εαυτό του -ή τις άπειρες ψηφιακές, διαρκώς *ενημερωμένες*, παραλλαγές του ως ενδεχομενικές αυτοβιογραφικές κατασκευές. Ο ψηφιακός αυτός εαυτός παραμένει όμως μια *ριπή αέρα*: με κάθε εισπνοή [δεδομένων] αναπτύσσεται και με κάθε εκπνοή [δεδομένων] καταναλώνεται ανατροφοδοτώντας τον ψηφιακό ζωοδόχο αέρα της ατμόσφαιρας του διαδικτυακού περιβάλλοντος· την άυλη ροή δεδομένων. Έχοντας γεμίσει τον επίγειο κόσμο με μία υπερπληθώρα πληροφοριών -ανθρώπινα κατασκευασμένων-, κατοικεί πλέον ένα άυλο -πλην κωδικοποιημένο- περιβάλλον που αποτελείται από “αθάνατα ψηφιακά αρχεία” (Betancourt, M. 2015), εγείροντας για ακόμα μια φορά τη ματαιόδοξη σημαία της ανθρώπινης ανάγκης να νικήσει το χρόνο.

Ζούμε σε ένα περιβάλλον ραγδαίας απούλοποίησης και αυξανόμενης εξάρτησης από τον τεχνολογικό κόσμο. Το σύγχρονο *καταφύγιο* συνίσταται σε μεγάλο βαθμό από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπου οι χρήστες εκθέτουν τις υποκειμενικές τους *εικονικές αλήθειες*, συγκροτώντας τον κόσμο των *selfies* (ψηφιακές αυτοπροσωγραφίες). Η διευρυμένη οικειοποίηση του χώρου του διαδικτύου ως τόπου αυτοέκφρασης, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη ψηφιακή ανατροφοδότηση που λαμβάνει το υποκείμενο από το *αόρατο* κοινό, καθίστανται μία προσπάθεια αυτονομηματοδότησης και αυτοπραγμάτωσης. Αναζητώντας αυτό το “νέο είδος αυθεντικότητας μέσω της αυτοέκφρασης” (Morelock, J. & Narita, F. Z. 2021), διαμορφώνεται μια *εξευγενισμένη* κοινωνικότητα, που μαρτυρά τις επιπτώσεις της ψηφιακής κουλτούρας στη διάρθρωση του σύγχρονου κοινωνικού υποκειμένου. Η ψηφιακή *παρουσία*, που απαλλάσσει το υποκείμενο από “τους υλικούς περιορισμούς του φυσικού [του] σώματος” (Schau, H. J. & Gilly, M. C. 2003), επικυρώνει το άνοιγμα στο φαντασιακό, ενώ μοιάζει να διανοίγει τη δυνατότητα απεριόριστων ταυτοτικών υλοποιήσεων¹¹. Πού θολώνει όμως το πραγματικό γεγονός στο λόγο της μυθοπλασίας, σε ένα ισχυρό πλαίσιο διαχείρισης εντυπώσεων, με την *πλαστική χειρουργική* των φίλτρων των *selfies* να αναδιαμορφώνουν το *δέρμα* μας; Μέχρι ποιο σημείο παραμένει η κατασκευή της *selfie* μία υποσχόμενη ορατότητα

¹¹ Οι ψηφιακές εκδοχές του εαυτού, μπορεί να κυμαίνονται (σε ένα ευρύ φάσμα) “από έναν εξιδανικευμένο έως τον πραγματικό εαυτό” (Choi et al., 2020), δημιουργώντας πρόσφορο έδαφος για μια επιτέλεση ακόμα και λανθανουσών ταυτοτήτων, άπαξ η διαδικτυακή σύνδεση ταυτίζεται με την έλλειψη της φυσικής εγγύτητας.

και μία εκφραστική αυτο-άρθρωση και δε μετατρέπεται σε ένα φαντασμαγορικό εμπόριο¹² των εικόνων που παγιδεύει τα υποκείμενά της “σε έναν βρόγχο θεαματικότητας” (Stewart, M. 2017); Μήπως αυτή η στιγμιαία αυτοαναφορική σύλληψη στο χρόνο, που καταγράφει ένα σημείο της αφήγησης διακόπτοντας τη ροή της¹³, είναι άλλη μία ματαιόδοξη¹⁴ φούσκα, που αντί να αιωρηθεί θα μείνει *παγωμένη* ως σημείο των καιρών; Οι αλληπάλληλες επιχειρήσεις ατάρεσκης αυτοπροβολής μέσω των εγω-πορτρέτων¹⁵ εγείρουν αν μη τι άλλο ερωτήματα στο συσχετισμό και τη συνάρτηση εαυτού και κόσμου, στην απόσταση μεταξύ ορώντος και ορώμενου, στα φυσικά σημάδια της ταυτότητας στο λόγο της επίφασης του θεαθίμου και στον πραγματικό *φόντο* της αντίληψης ως σημείου αναφοράς.

Κρατώντας το συμβολισμό της σαπουνόφουσκας που αιωρείται και εξαυλώνεται ως την κατεξοχήν εφήμερη κατάσταση και επιστρέφοντας στην υλικότητα της χειρονομίας, το μπαλόκι συναντάει το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. ως μία αλληγορία στην ρευστότητα αλλά και την ευάλωτη φύση του ανθρώπου. Μέσα από την ένταση της παροδικότητάς του εγκαθιδρύει μία εκ-στατική εμπειρία που αντανακλάται στο βλέμμα του θεατή/τριας, αναμετράται με τη ματαιότητα της ίδιας του της ύπαρξης και αντιπαραβάλλεται στη ναρκισσιστική και εγωτική πλαισίωση που “εγκλωβίζει τον εαυτό στην ταυτότητα του ίδιου” (Σκούμπη, Β. 2017).

Μια ελαφρότητα με βάρος

Η μεταφορική εισβολή των μπαλονιών στο χώρο έχει πολλακώς χρησιμοποιεί στην ιστορία της τέχνης για να ανασυστήσει την επαφή του ανθρώπου με το καθημερινό και να σχολιάσει το αποτύπωμά του στο περιβάλλον, για να επανασυγκειμενοποιήσει χώρους και να τους συσχετίσει με την ανθρώπινη δραστηριότητα, αλλά και για να τονίσει την ιδέα της μεταβλητότητας και της ευθραυστότητας. Η μεμβράνη του μπαλονιού που δημιουργεί έναν

¹² Σύμφωνα με τους Morelock & Narita (2021) στην κοινωνία της selfie “καταναλώνει κανείς την εμπειρία της αυθεντικότητας των άλλων και προσφέρει τη δική του αυθεντικότητα στους άλλους για να την καταναλώσουν”. Ως εκ τούτου, όσο τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου θολώνουν και επαναπροσδιορίζονται, τόσο εγκυμονεί ο κίνδυνος να τεθεί η επιθυμία για αυθεντικότητα στην τροχιά του θεάματος -με όρους ντεμποριανής αναπαράστασης [μέσω του θεάματος].

¹³ Η Goodnow (2016) υποστηρίζει ότι η selfie, ως ένα τεχνούργημα του πολιτισμού, “αντικατοπτρίζει πολιτισμικές αντιλήψεις σχετικά με την αφήγηση, το χρόνο και τις αξίες”. Στον σύγχρονο τεχνολογικό πολιτισμό που “χαρακτηρίζεται από παροδικότητα, χωρίς να υπολογίζει παρελθόν και μέλλον”, η κουλτούρα της selfie ενισχύει τη δημιουργία “ασύνδετων ιστοριών” μεταξύ γεγονότων, πραγμάτων και ανθρώπων και έχει ως αποτέλεσμα μία κατακερματισμένη ύπαρξη”.

¹⁴ Ως θεατής του εαυτού του, το υποκείμενο της λήψης της selfie που *κοιτάει* αυτούς που το παρατηρούν [στην ψηφιακή πραγματικότητα] να εξετάζει τον εαυτό του μέσω της φωτογραφίας, ανάγει το περιεχόμενο της φωτογραφίας [το υποκείμενο της selfie] στο μόνο σημαντικό στοιχείο της εικόνας. Ως εκ τούτου, αξίζει να σημειωθεί η άποψη ότι ο ψηφιακός κόσμος των selfies προωθεί μία “εγωκεντρική κουλτούρα” (Morelock et al., 2021) που αποσυγκειμενοποιεί τα υποκείμενα, “απαλείφοντας κάθε εξωτερικότητα, κάθε ίχνος ετερότητας” (Σκούμπη, Β. 2017).

¹⁵ Η πλειονότητα των selfies, σύμφωνα με την Σκούμπη (2017) συνιστούν *εγω-πορτρέτα*, κατά τα οποία για να αποδείξει το εικονιζόμενο υποκείμενο ότι βρίσκεται σε ένα μέρος “είναι αναγκαίο [...] να γυρίσει τα νώτα του στο χώρο που επισκέπτεται, να αποστρέψει, δηλαδή, το βλέμμα από αυτό που ήρθε να δει”, εγγράφοντας “όχι το στίγμα του βλέμματός του αλλά την εικόνα της Αυτού υψηλότητάς του”.

ερμητικό κόσμο, αλλά και η ελαφρότητα που φέρει ως υλικό, έχει διαχρονικά σταθεί ένα μέσο αντιπαράθεσης στη μονιμότητα και τη σταθερότητα. Πολλοί/ες καλλιτέχνες/ίδες έχουν χρησιμοποιήσει το μπαλόνι αξιοποιώντας την ευμετάβλητη φύση του, τις κινητικές του ιδιότητες στο λόγο της βαρύτητας, αλλά και την μοναδική του σχέση με τον αέρα. Από τον Piero Manzoni, τους Christo and Jeanne-Claude και τον Andy Warhol μέχρι τον Martin Creed, τον Hans Hemmert και τους General Idea's Magi© Bullet, πολλοί καλλιτέχνες επιλέγουν να δημιουργήσουν ρευστά έργα που προκαλούν μία συνθήκη αντιληπτικού αποπροσανατολισμού και μεταδίδουν μία αίσθηση αστάθειας. Ενδεικτικά θα αναφέρω τα ακόλουθα δύο παραδείγματα. Ο Andy Warhol με το διαδραστικό έργο *Silver Clouds* (1966), γεμίζει τον χώρο της γκαλερί Leo Castelli στη Ν. Υόρκη με αιωρούμενα ασημένια μεταλλικά μπαλόνια Mylar στο σχήμα μαξιλαριού, φουσκωμένα με ένα μείγμα αέρα και ηλίου, δίνοντας έμφαση στη ρευστότητα, την κινητικότητα και τη συμμετοχικότητα. Δημιουργώντας έναν τόπο αλληλεπίδρασης μεταξύ καλλιτεχνικού έργου και θεατή, προκαλεί αταξία στο χώρο και ασκεί κριτική στην κυριαρχία της μινιμαλιστικής τέχνης στη Ν. Υόρκη της δεκαετίας του '60. Σε μία αντίστοιχη βάση, ο Martin Creed με τη σειρά διαδραστικών έργων *Half the air in a given space* (1998) δημιουργεί άμορφες θάλασσες από μπαλόνια προσκαλώντας τους θεατές/τριες να τις δαμάσουν. Αναζητά να καταστήσει ορατό τον αέρα που "παίρνει το σχήμα του χώρου αλλά καταλαμβάνει και το χώρο μεταξύ των ανθρώπων", όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος. *Συσκευάζοντας* το αόρατο υλικό που είναι παγιδευμένο στο εσωτερικό των μπαλονιών, αφήνει χώρο για τους ανθρώπους, υπαινισσόμενος ένα σχόλιο για τις ίδιες τις ανθρώπινες σχέσεις.

Στο έργο "*Εγώ είμαι εγώ.*" *Επαναλάβετε.* χρησιμοποιώ ως πρωταρχικό υλικό το τυποποιημένο, βιομηχανικό, μαζικά αναπαραγώμενο και χρηστικό μπαλόνι. Βασικά του χαρακτηριστικά είναι ότι έχει πεπερασμένο χρόνο ζωής, μεταβλητή συμπεριφορά ανάλογα με τις συνθήκες του περιβάλλοντος, αλλά και μία -μη προκαθορισμένη και ελεγχόμενη από τον άνθρωπο- αυτονομία δράσης. Σκάει στιγμιαία, ξεφουσκώνει ανεξέλεγκτα, διαμελίζεται, συρρικνώνεται και κολλάει σε επιφάνειες όπως η τσίχλα -δανειζόμενο τις ιδιότητες της προέλευσής του από το φυσικό καουτσούκ. Η μεγάλη του ελαστικότητα και η δυνατότητά του να επιδέχεται παραμόρφωση, μου επιτρέπει να παρέμβω σε αυτό χειρονομιακά, απομακρύνοντάς το από τη βιομηχανική διαδικασία παραγωγής του. Τα βιομορφικά λοιπόν, περιγράμματα των επικρεμάμενων μπαλονιών και η μορφοποιητική διαδικασία της αλλοίωσής τους, λειτουργούν ως μία φωτεινή σήμανση της οργανικότητας της ύλης που τα καθιστά πλάσματα· σώματα παρόντα. Ως μετωνυμία των κηλίδων, μοιάζει να έχουν τη συνοχή ενός στερεού και την ασχημάτιστη μορφή ενός υγρού. Είναι ανικανοποίητα *ακίνητοποιημένα* στο χώρο. Δανείζονται τα χαρακτηριστικά των ζελατινωδών οργανισμών, που δεν έχουν ένα εσωτερικά ρυθμιζόμενο σχήμα αλλά μορφοποιούνται με βάση τις αρχές της κινητικότητας και της χωρικότητας (Lynn, G. 1996). Δεν έχουν μία καθολική και μετρήσιμη μορφή, ούτε υπόκεινται σε μία ενιαία και καθηλωμένη ταυτότητα. Αντιθέτως, λειτουργούν μεταφορικά ως

μία γλώσσα, τα γράμματα της οποίας λιώνουν, ή αλλιώς “συγχωνεύονται αργά, προς μια κατάσταση αδιακριτότητας” (Bois, Y-A. 1997)· ως ένα ενδιάμεσο πέρασμα από τη λαχτάρα στην εκπλήρωση.

Ως ένα άλλο χωροποιητικό παιχνίδι σαπουνόφουσκας, το να φουσκώνεις ένα μπαλόνι σημαίνει να δημιουργείς έναν κόσμο μέσω της αναπνοής. Πρωταρχικό παραγωγικό εργαλείο του έργου λοιπόν, καθίσταται η ανάσα -το άυλο και βασικότερο πειστήριο ζωτικότητας. Η προσωπική μου ανάσα γεμίζει το χώρο του άδειου μπαλονιού και του δίνει σχήμα· την αρχική του δομή και μορφή εν είδη σάρκας. Το μπαλόνι μετατρέπεται έτσι σε ένα *σώμα ως ορατότητα*, δημιουργώντας ένα ρευστό όριο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος. Η επιφάνειά του αντιμετωπίζεται με την ίδια σημασία που φέρει και το δέρμα στο ανθρώπινο σώμα. Λειτουργώντας ως το σημείο επαφής, σύνδεσης και επικοινωνίας με τον εαυτό και το περιβάλλον, αντανακλά την ενσώματη αντίληψη του *πραγματικού*. Ως εκ τούτου, τα μπαλόνια αποκτούν μια λειτουργία μαρτυρίας μέσα στο χώρο και μετατρέπονται σε βιομορφικά σώματα που πάσχουν και αφηγούνται ιστορίες σωματικότητας (εικ.2,3). Τοποθετημένα σε μία κατάσταση δυναμικής αιώρησης -καθώς μεταβάλλονται διαρκώς- επιτελούν μια σιωπηλή διαμαρτυρία στο ηδονοβλεπτικό βλέμμα του θεατή/τριας, υποδεικνύοντας την ευθραυστότητα αυτού που μας περιβάλλει, σημαίνοντας το εύθραυστο κουκούλι μας. Η σωματικότητα του μπαλονιού παγιδεύει ταυτοχρόνως στο χρόνο και τη σωματική μου δράση, εγκλωβίζοντας στην πυκνότητα του αέρα το μνημονικό μου ίχνος. Μέσω αυτής της υλικής αναδιάταξης, κάθε πλάσμα του έργου λειτουργεί ως μία υπενθύμιση και ένα πειστήριο της παρουσίας μου ή ως ένας ευφημισμός της διαιώνισής μου. Το “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. μετατρέπεται έτσι σε μία μάταιη πράξη να διατηρήσω ζωντανή την παρουσία μου στο χώρο, μέσα από ίχνη του χρόνου που εξανεμίζονται ως φούσκες vanitas.



Εικόνα 2,3. “*Εγώ είμαι Εγώ*” *Επαναλάβετε*. (λεπτομέρειες), 2022, μπαλόνια, μεταβλητές διαστάσεις

Συνθέτοντας ένα τοπίο από ορατά και μη στοιχεία, διαμορφώνεται στο χώρο της εγκατάστασης ένα δυναμικό πεδίο οριοθέτησης: η επιφάνεια του μπαλονιού ως όριο μεταξύ του εσωτερικού αέρα και του εξωτερικού περιβάλλοντος, πολλαπλά μπαλόνια μέσα σε ένα μπαλόνι, ένα επίπεδο στο χώρο [πλαστικό κάλυμμα] που διαχωρίζει ένα σύνολο μπαλονιών. Αντιμετωπίζω την έννοια του ορίου ως μια διαλεκτική σχέση μεταξύ πίεσης και αντίστασης, ορατού και αόρατου, μεταξύ αυτού που κρύβεται και αυτού που φανερώνεται. Η κάθε *οριοθετημένη* εκδοχή παραπέμπει σε μία δύσμορφη -οριακά ασφυκτική- κατάσταση, σε μια εξογκωμένη προσπάθεια συνύπαρξης μέσα σε μια κλειστή δομή. Συγκροτείται από θραύσματα σωμάτων, αντιστεκόμενα σε μία στατική ενότητα με ενιαία ταυτότητα, προβάλλοντας μία *κατάσταση* του σώματος. Η εικόνα που δημιουργείται στο σύνολο είναι διαρκώς μεταβαλλόμενη, όπως ακριβώς είναι και το σώμα από τη φύση του. Είναι άλλωστε απατηλό να θεωρούμε ότι το σώμα μας λειτουργεί ως ένα οριοθετημένο πεδίο σε σχέση με το περιβάλλον. Αντιθέτως, το σώμα υπάρχει τόσο *προς* τα πράγματα όσο και *για* τα πράγματα, μέσα από ένα βαθμό προσαρμογής και σύνδεσης που συνυφαίνουν το υποκειμενικό με το αντικειμενικό.

Μέσα από το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε.* αναζητώ ως εκ τούτου το άμορφο, θέτοντας μία φαινομενική αναλογία μεταξύ του μπαλονιού και του ανθρωπίνου σώματος. Ενδιαφέρομαι όχι για την εικόνα ενός άρτιου σώματος -όπως θα μπορούσε να είναι το βιομηχανικό μπαλόνι σαν σφριγηλή και αψεγάδιαστη σφαίρα- αλλά για μία εικόνα αποκαθλωμένη από την ιδέα του *τέλειου* σώματος. Παραθέτω σώματα διαιρεμένα, παραμορφωμένα, *θραυσματικά*¹⁶. Σώματα δραπέτες, ξεσκισμένα, σε μια φυσική *εξέγερση* των επιφανειών τους που προσπαθούν να ορθώσουν ανάστημα. Συνθέτω πλάσματα σε μια φαινομενικά *παγωμένη* αιώρηση που αντανακλά εκείνη την εκκρεμή υπέρβαση της ύλης, που βρίσκεται σε μία οριακή ζώνη απροσδιοριστίας -εντός και εκτός υπόστασης. Πλάσματα λοιπόν, αιωρούμενα σε μια κατάσταση αναμονής και εκκρεμότητας, σε μια υβριδική κατάσταση limbo μεταξύ ζωής και θανάτου. Πλάσματα φούσκες που γίνονται ορατά μέσα από την *οριακότητά*¹⁷ τους, μεταξύ εμφάνισης και εξαφάνισης. Συλλαμβάνω με άλλα λόγια την αιωρούμενη υλικότητα στην οριακή στιγμή της απόφασης· τη στιγμή της μεταμόρφωσής της. Παρομοιάζοντας συνεπώς, το μπαλόνι με το ανθρώπινο σώμα -όχι με όρους εικονιστικής αναπαράστασης που βασίζονται στην αναγνώριση ομοιοτήτων και “θέτουν σε κίνηση [...] απαγωγικ[ούς] συλλογισμ[ούς]” (Τζελ, Α. 2021), αλλά υπονομεύοντας τη δυϊστική σχέση υποκειμένου-αντικειμένου- μέσα από ένα φαινομενολογικό πρίσμα, συνθέτω ένα εφήμερο και

¹⁶ Η σωματικότητα του έργου *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε.* βρίσκεται σε συνομιλία με τα *σώματα* της Annette Messager, η οποία πάντα αντιλαμβάνονταν το σώμα ως *θραύσματα*. “Πάντα νιώθω ότι η ταυτότητά μου ως γυναίκα και ως καλλιτέχνης είναι διαιρεμένη, διαλυμένη, κατακερατισμένη, και ποτέ γραμμική, πάντα πολύπλευρη. Πάντα εικόνες από μέρη σωμάτων”, όπως λέει χαρακτηριστικά και η ίδια (Manchester, E. 2000).

¹⁷ “Η ορατότητα της φυσαλίδων απορρέει από την οριακότητά τους, που αιωρούνται σε μια κατάσταση υγρού και αερίου, ουσίας και διαφάνειας, και εμφάνισης και εξαφάνισης” σημειώνει η Jessie Alperin (2020).

ρευστό περιβάλλον. Το λευκό τοπίο των μπαλονιών, με την δυνητική αρτιότητα του σχήματός τους που δεν εκπληρώνεται ποτέ και την ευάλωτη φύση της άμορφης οριοθέτησής τους, μαρτυράει και αναμετριέται με την μακροπρόθεσμη καταστροφή του.

Ο ακούραστος χρόνος

Μέσα από έναν κύκλο ζωής των μπαλονιών που δημιουργούνται, αιωρούνται και γερνάνε μαραζωμένα στο πάτωμα -υποκύπτοντας τελικά στη βαρύτητα-, δημιουργώ ένα τοπίο που εξελίσσεται διαρκώς στη ροή του χρόνου. Αυτή η διαδικασία *ωρίμανσης* των πλασμάτων, υπονοεί την κινητικότητα και αντικατοπτρίζει το στοχασμό μου πάνω στον χρόνο. Έναν χρόνο επιβραδυμένο και επιβαρυμένο με το βάρος της ύπαρξής του, ή αλλιώς τον χρόνο της βραδύτητας. Έναν χρόνο δηλαδή, που αντιπαράθεται στον ρυθμό της ζωής του σύγχρονου ανθρώπου, που έχει φυσικοποιηθεί, εσωτερικευθεί και θεωρηθεί ως δεδομένη η επιταχυνόμενη διάστασή του, παραφράζοντας το συλλογισμό της Lee (2004).

Η κίνηση, όσο μικρή ή ξέφρενη κι αν είναι, μπορεί να καταγραφεί μόνο με την πάροδο του χρόνου. “Μεταξύ της ακινησίας και της κινητικότητας, μια συγκεκριμένη ποιότητα της βραδύτητας, μας αποκαλύπτει ένα *πεδίο δράσης*, στο οποίο το μάτι δεν είναι πλέον σε θέση να εντοπίσει την πορεία ενός αντικειμένου” (Lee, P. M. 2004). Η φαινομενικά ακίνητη εγκατάσταση υποβάλλεται σε μία διαρκή και ανεπαίσθητη κινητικότητα από το ξεφούσκωμα των μπαλονιών και δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι αυτό που κινείται έχει ήδη ακινητοποιηθεί. Τα μπαλόνια, ως άλλες χορεύουσες υποστάσεις *butoh*, *ακυρώνουν* την αντίληψη ότι ο χρόνος περνάει, καταλύοντας τα *όρια* της διάρκειάς του [τετελεσμένο-παροντικό-μελλοντικό]. Η βραδύτητα δεν είναι μόνο μια συνθήκη που επιβραδύνει την κίνηση και πολλαπλασιάζει τη διάρκεια, αλλά διευκολύνει την ενεργητικότητα της φαντασίας. Αποκαλύπτει συμβάντα που είναι αδύνατα για τον παρατηρητή να τα αντιληφθεί σε πραγματικό ή επιταχυνόμενο χρόνο. Μέσω της βραδύτητας φανερώνονται οι μικροκινήσεις που διασφαλίζουν και εγγυώνται την ύπαρξη των πραγμάτων, αλλά ξεγυμνώνεται ταυτοχρόνως και η αναπόδραστη φθορά της ύλης που είναι οντολογικά συνδεδεμένη με τη λειτουργία του χρόνου.

Αντιλαμβάνομαι το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. ως μία γλυπτική χειρονομία χαρτογράφησης της επιτελεσματικότητας και της πληθυντικότητας του χρόνου. Αόρατος αλλά επιδραστικός, διαρκώς συντονισμένος με τη *βαρύτητα*, εικονοποιείται μέσα από τη διαδικασία της μεταμόρφωσης της ύλης. Η υλικότητα του χώρου λειτουργεί ως ένα υπόστρωμα ανεξάντλητης και ασταμάτητα εξελισσόμενης καταγραφής των ιχνών του ακούραστου χρόνου, συρράφοντας μνήμες. Λεπτομέρειες του χώρου όπως η σκόνη -αυτό το παράσιτο του περιβάλλοντος- αποικίζουν τις επιφάνειες των μπαλονιών, ως ένας άλλος χρόνος, που θολώνει τις στιγμές *ζωής* των σωμάτων και καθιστά δυσδιάκριτες συγκεκριμένες χρονικότητες (εικ. 4). Η ανθρώπινη χειρονομία και τα αποτυπώματά της πάνω στα σώματα των μπαλονιών

διαβρώνονται. Όσο σβήνονται ίχνη, άλλο τόσο δημιουργούνται καινούργια, σε μία διαρκώς επανεγγράψιμη *επιφάνεια βινυλίου* που παραμορφώνεται στο πέρασμα του επιτελεσματικού χρόνου. Η μπερξονική άλλωστε ιδέα του χώρου -ως συνάρτηση της πραγματικότητας- συναρθρώνεται με μία ταυτοχρονία ημιτελών ιστοριών¹⁸, αποδίδοντάς του τελικά τις εμπειρίες και τις μνημονικές επεξεργασίες αυτών. Αυτή η -ορατή και μη- *βιογραφία*, συγκροτεί τελικά ένα θραυσματικό χρονικό τοπίο *πλασμάτων*, που “απομνημονεύου[ν] το χρόνο όχι ως ροή αλλά ως αναμνήσεις βιωμένων τόπων και χώρων” (Harvey, D. 2007).



Εικόνα 4. “Εγώ είμαι Εγώ” Επαναλάβετε. (λεπτομέρεια), 2022, μπαλόνια, μεταβλητές διαστάσεις

Μέσα από τη διαλεκτική σχέση χώρου και χρόνου, αντιλαμβανόμαστε ότι το σώμα (οργανικό και μη) αγγίζει το χώρο, υπηρετώντας μία μεταβαλλόμενη θεώρηση των εντυπώσεων, αλλά αγγίζεται από το χρόνο, συσσωρεύοντας εμπειρίες. “Ο βιωματικός χρόνος είναι πάντα ο χρόνος του γεγονότος” (Manning, E. 2009), του μόλις τετελεσμένου συμβάντος. Η εμπειρία του χρόνου, που δεν μπορεί να βιωθεί παρά μόνο ως μία αλληλουχία πολλαπλών θανάτων της στιγμής, διαμορφώνει μια “συνείδηση του εσωτερικού χρόνου” (Τζελ, Α. 2021) ακολουθώντας το χουσερλιανό γνωσιακό μοντέλο. Πιο συγκεκριμένα, τα *νοήματα*, ως γνωσιακά παράγωγα επενεργούν στο υποκείμενο, υφιστάμενα επαναλαμβανόμενες τροποποιήσεις, σε μία ευθεία αναλογία με τις αλληπαλλήλες μετατοπίσεις του χρόνου. Την ίδια οδό ακολουθούν και οι αντιληπτικές εικόνες που προσλαμβάνει και απομνημονεύει το υποκείμενο, συγκροτώντας τελικά το αδιάρρηκτα μεταβλητό “φάσμα των αποβλεπτικότητων”¹⁹ (Τζελ, Α. 2021) στη σχέση υποκειμένου και βιωμένου κόσμου. Θέτοντας το εικαστικό έργο λοιπόν, στη διάσταση μιας βιωματικής εμπειρίας, ενδιαφέρομαι για τον

¹⁸ Αν η κίνηση, όπως διατείνεται ο Olafur Eliasson (2009) -ως διαδικασία και κατάσταση αλλαγής- ταυτίζεται με την πραγματικότητα, με βάση την μπερξονική αντίληψη, τότε ο χώρος -που περιέχει το χρόνο/τους χρόνους μέσα του- είναι η εφαιπτομένη των διαφορετικών πορειών εξέλιξης και των πολλαπλών πιθανοτήτων, η ταυτοχρονία ημιτελών ιστοριών.

¹⁹ Το μοντέλο του Χούσερλ για τις σταδιακές τροποποιήσεις που επιδέχεται η αντίληψή μας αναφορικά με τις καταστάσεις πραγμάτων υπό την επίδραση του χρόνου, συνοψίζεται σε ένα εναλλασσόμενο πεδίο *ανακρατήσεων* και *προκρατήσεων* που ασκούν μία τάση στους διακριτούς σταθερότυπους που δύναται να διακρίνει η αντίληψή μας (Τζελ Α., 2021, σ.372).

χρόνο που διεισδύει σ' αυτήν [την εμπειρία] και ενσαρκώνεται, αντί να αντικειμενοποιείται, να συσσωρεύεται και να κατατέμνεται σε διακριτές και μεμονωμένες μονάδες εμπειρίας²⁰.

Με βάση τη χουσερλιανή συλλογιστική, η αντίληψή μας για κάτι που έχει συμβεί στο παρελθόν αλλοιώνεται σταδιακά και διατηρείται ως μία *ανακράτηση* που διαμορφώνει τη συνείδησή μας για το παρόν, πάνω στην οποία προβάλλεται και η αντίστοιχη πρόβλεψη για το μέλλον ως μία *προκράτηση* (Τζελ, Α. 2021). Το μπαλόني συνεπώς, κατοικεί τον χώρο της εγκατάστασης ως ένα εναλλασσόμενο *καθρέφτισμα* ανακρατήσεων και προκρατήσεων, μιας και στη συνολική εικόνα της [εγκατάστασης] συνυπάρχουν διαρκώς όλες οι χρονικότητες (νεο-συντεθειμένα/στη διαδικασία της αποσύνθεσης/αποσυντεθειμένα μπαλόνια). Αυτά τα πλάσματα ως πολυχρονικές οντότητες λοιπόν, που βάλλονται από την επιδραστικότητα του χρόνου, εγγράφουν στο εικαστικό έργο έναν τύπο δράσης. Διατηρούν το εικαστικό τοπίο σε μία συνθήκη *τόπου*, με την έννοια της “κατασκευής καταστάσεων” (De Oliveira, N. & Oxley, N. & Petri, M. 2004). Έναν τόπο που συνεχώς οικοδομείται μέσα από τις αντιθέσεις του και ανατροφοδοτείται από την εμπειρία του θεατή/τριας. Το ανθρώπινο βίωμα, με την έννοια της πραγματικής χωρικής αντίληψης που διαμορφώνεται και συνδέεται με μια εμπειρία βασισμένη στον πραγματικό χρόνο, διεγείρει την αισθητηριακή αμεσότητα και μετατρέπει την αντίληψη του υποκειμένου σε μία εκ-στατική εμπειρία στο χώρο. Ως εκ τούτου, το έργο αναδύει μια συνείδηση ενεργητικής αντίληψης -με το συμβάν να αποτελεί συγκροτητικό στοιχείο της- δίνοντας στο θεατή/τρια έναν ρόλο μάρτυρα. Ως τέτοια [η αντίληψη], μεταβάλλει το καλλιτεχνικό έργο σε μία *σωματική συνάντηση* του υποκειμένου με τον *τόπο των πλασμάτων* και το μετατρέπει σε ένα *συναισθητικό*²¹ πεδίο (Ζήκα, Φ. 2018), συντονισμένο με όλες τις μεταμορφώσεις των ετερογενών σημείων του.

Μια κοινωνική χορογραφία των πλασμάτων

Σύμφωνα με τον Αμερικανό χορογράφο William Forsythe (2013), ο χώρος εντοπίζεται σε μία κατάσταση διαρκούς αναδιαμόρφωσης, ανάλογα με τη χρήση του. Αυτή η κατάσταση ροής, ως ένας τρόπος καταγραφής των κινητικών δυνατοτήτων του χώρου, ανάγει την εικαστική σύνθεση σε μία χωρική και ενσώματη εμπειρία που αντιτάσσεται στην ιδέα ενός χώρου με μόνιμη δομή και απόλυτη σταθερότητα. Η επιλογή των μπαλονιών, ως ένα ενεργητικό αντικείμενο -ανοιχτό σε εξέλιξη- καθιστά και την αρχιτεκτονική του χώρου σε ένα εύπλαστο υλικό, μετατρέποντας τελικά τον ίδιο το χώρο σε *διαδικασία* (Stanger, A. 2013). Το

²⁰ Με βάση τη μπερζονική συλλογιστική, η έννοια του χρόνου παραπέμπει σε μία βιωματική και μνημονική διαδικασία, εν αντιθέσει με τη γραμμικότητα και τη συσσώρευση, που στις παρατηρήσεις του για τη “νεωτερική σύλληψη του χρόνου, [διαμόρφωναν έναν] χρονολογικό και χρονομετρικό χρόνο” (Χαμηλάκης, Γ. 2013).

²¹ Η Ζήκα (2018), θέτοντας ως ενδεικτικό παράδειγμα τη *χρωματική ακοή*, αναφέρεται στη *συναισθητική* εμπειρία ως ένα φαινόμενο κατά το οποίο “ένα ερέθισμα σε μία μόνο αίσθηση προκαλεί αισθητές εντυπώσεις σε περισσότερες από μία αισθήσεις, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα υπέρβασης των ορίων μεταξύ των διαφορετικών αισθήσεων”.

σώμα του μπαλονιού και ο περιβάλλον χώρος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μοιράζονται το ίδιο υλικό, τον αέρα. Ως ένα εκμαγείο του χώρου, και σε αντίθεση με την κυριολεκτική λειτουργία του όρου -την αναπαραγωγή και τον πολλαπλασιασμό δηλαδή του πρωτότυπου- ο ρόλος του μπαλονιού στο έργο είναι να συμπληρώνει τον κενό χώρο φανερώνοντάς τον. Η απτή υπενθύμιση ενός συγκεκριμένου χώρου ή αντικειμένου μιας πεπερασμένης περιόδου, που φθείρεται με την πάροδο του χρόνου, ακολουθώντας τη συλλογιστική του Cnogo (2002), μετατρέπει το εκμαγείο σε έναν *άμορφο* χώρο “μεταξύ εντύπωσης και αποτύπωσης, μεταξύ παρουσίας και απουσίας”. Με άλλα λόγια, δημιουργώντας ένα περίγραμμα του χώρου σε εξέλιξη, το έργο αντικατοπτρίζει την ίδια τη σημασία του *αδιαμορφοποίητου*, ως διαδικασία αναγέννησης της εύθραυστης σχέσης μεταξύ παρουσίας-απουσίας²². Γίνεται διαρκώς μία ανάμνηση του ίχνους της διαδικασίας που αποτελεί μέρος της υλικότητάς του. Η ύπαρξη συνεπώς, ενός *ζωντανού* αντικειμένου -που εικονοποιεί την κατάσταση του αντικειμένου να υπόκειται σε διεργασίες- “αντικαθιστά τον χώρο-τόπων σε χώρο-ροών” (Stanger, A. 2013) και η συνδιαλλαγή θεατή/τριας και εικαστικού έργου μετατρέπεται σε ένα πεδίο *συν-κινητικότητας*²³. Μέσα από αυτόν τον χώρο-ροών λοιπόν, δημιουργώντας ένα εύπλαστο και διαρκώς μορφοποιούμενο περιβάλλον που γεννάει συμβάντα και παρακινεί τη δράση, αντιμετωπίσα το μπαλόνι ως ένα *χορογραφικό αντικείμενο* [choreographic object]²⁴.

Ακολουθώντας τη μεθοδολογία του χορογραφικού αντικειμένου, ο Forsythe δημιουργεί την τοπο-ειδική εγκατάσταση *Scattered Crowd* (2002) (εικ.5). Μέσα από το τοπίο των χιλιάδων λευκών και αδιαφανών μπαλονιών που έχει αναρτήσει, διαμορφώνει έναν χώρο που προσκαλεί στη διάδραση και προκαλεί το [μη επαγγελματικό] σώμα του θεατή/τριας να επιλέξει το πόσο ενεργητικό επιθυμεί να είναι. Στον εν δυνάμει χορογραφικό αυτό χώρο, όπου αναδύονται οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, το σώμα του θεατή/τριας κατοικεί και μεταβάλλει, μέσω της ακινησίας ή της ταχύτητάς του, τη διαμόρφωση του διαρκώς ρευστού περιβάλλοντος. Εν αντιθέσει με το *Scattered Crowd*, στο ανάλογο εκ-στατικό περιβάλλον του “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. η προθετικότητα της επαφής με το υλικό αντικείμενο υπονοείται και η απτικότητα σηματοδοτείται με διαφορετικό τρόπο. Δημιουργώντας μία απόσταση ανάμεσα σε αυτό που περιέχεται ως εικόνα και σε αυτό που βλέπει τελικά ο θεατής/τρια, το οπτικά απρόσιτο -σε ένα πλαίσιο νοηματικής συνάφειας- μεταφέρει στην οπτική αίσθηση

²² Θέτοντας το *House* του Rachel Whiteread ως περίπτωση μελέτης του θεωρητικού μοντέλου του *άμορφου*, ο Cnogo (2002) εξηγεί ότι κάθε προσπάθεια της υλικότητας του έργου να καθιερωθεί ως σταθερό αντικείμενο ή θέση θα υπόκειται στη διαδικασία της ολίσθησης και της αναβολής του νοήματός του.

²³ Ο Χαμηλάκης (2013) αναπτύσσει τον όρο *συν-κινητικότητα* [affectivity] ως τον τρόπο με τον οποίο ένα υποκείμενο συναναστρέφεται με άλλα [υποκείμενα] μέσα από τις αισθητηριακές του τροπικότητες. Η ανθρώπινη κοινωνικότητα συνδέεται τόσο με τις σωματικές αισθήσεις του υποκειμένου όσο και με τη συναισθηματική συνδιαλλαγή του με τον κόσμο.

²⁴ Σύμφωνα με τον Forsythe, το χορογραφικό αντικείμενο δεν υποκαθιστά το ανθρώπινο σώμα αλλά συγκροτεί μία εναλλακτική κατανόηση των παραγόντων που υποκινούν μία δράση. Εξηγεί πως, ένα χορογραφικό αντικείμενο μπορεί να προσφέρει μεθοδολογικά εργαλεία για την δυναμική οργάνωση της σωματικής ενεργητικότητας αλλά και την αδιαμεσολάβητη επικοινωνία μεταξύ των σωμάτων -τόσο σε χορογραφημένα όσο και σε δυνάμει χορογραφικά περιβάλλοντα. [Ανακτήθηκε από: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>]

απτικές ιδιότητες, ακολουθώντας τη συλλογιστική του Levinas²⁵. Το διαρκώς μεταβαλλόμενο και αδιαμορφοποίητο τοπίο ενισχύεται από την χρονική διαστρωμάτωση που κυριαρχεί ως ερέθισμα, και είναι ο συσχετισμός του σώματος στην αναλογία του χρόνου που υποκινεί τελικά την περιήγηση του υποκειμένου στο χώρο.



Εικόνα 5. William Forsythe, *Scattered Crowd*, 2002, Installation view, Messe Frankfurt, Frankfurt am Main
Photo credit: ©Julian Gabriel Richter.

Υπονομεύοντας την κυριαρχία μιας *ασώματης* όρασης που διαμορφώνει ένα πεδίο αισθητηριακής ιεραρχημένης πρόσληψης, επιδιώκω μέσα από το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. να υποκινήσω μια κιναισθητική επικοινωνία με το σώμα του θεατή/τριας -κατεξοχήν γνώριμη στην πειθαρχία του χορού. Το έργο είναι σχεδιασμένο ως μία ευκαιρία για κίνηση στο χώρο με όλες τις αισθήσεις ενεργοποιημένες. Πέραν της όρασης, γίνεται πρωτίστως αντιληπτό μέσα από την *αναρχική* αίσθηση της όσφρησης, είναι απτικά προσβάσιμο και ηχητικά *ανοιχτό* λόγω της ευάλωτης υλικότητάς του. Σύμφωνα με την Bishop (όπως αναφέρεται στο Ντάλφος, 2015), η φυσική παρουσία του θεατή/τριας στο χώρο “αυξάνεται μέσω της έντασης των αισθήσεων (της επαφής, της όσφρησης, της ακοής, της αυτοπαρουσίας, της όρασης), και από την ένταση της κυριολεκτικής πράξης (βηματισμός)” στο χώρο. Ένας χώρος που δεν παράγει την ανθρώπινη δραστηριότητα αλλά παράγεται από αυτήν -μέσα από τη ροή απροσδόκητων κινήσεων που ξεδιπλώνονται στο χώρο- καταφέρνει τελικά να εκδημοκρατίσει τις κινητικές του ιδιότητες (Stanger, A. 2013). Με άλλα λόγια, σε αυτήν τη μη ιεραρχική οργάνωση του χώρου, τα σώματα των μπαλονιών ως πλάσματα, παράγουν έναν *χρονοτόπο*²⁶ (Stanger, A. 2013) και η περιήγηση των θεατών/τριων

²⁵ Μιλώντας για τις λειτουργίες της όρασης, και διερωτώμενος για τους παράγοντες που καθορίζουν την εμπρόθετη κινητικότητα του ατόμου αλλά και την προγνωστική του ικανότητα, ο Levinas υποστηρίζει ότι “τα μάτια είναι πιο χρήσιμα ως δείκτες όταν λειτουργούν σαν όργανα αφής” (Hole, K. 2016).

²⁶Ακολουθώντας τη συλλογιστική του Mikhail Bakhtin για την έννοια του *χρονοτόπου*, η Stanger (2013) αναφέρεται σε εκείνη την ιστορική στιγμή και εκείνον τον γεωγραφικό τόπο που από κοινού οριοθετούν έναν συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο που εμφανίζει παραγωγικότητα χώρου.

διαμορφώνουν μία ασυνείδητη και ιδιότυπη *χορογραφία* -με διευρυμένους όρους- από τα ίδια του τα υλικά. Μελετώντας λοιπόν την εγκατάσταση από μία χορογραφική σκοπιά -ιδωμένη ως μια κοινωνική πρακτική με μέσο το σώμα και την παρουσία- το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε*. μετατρέπεται σε ένα πεδίο σχεσιακότητας.

Η δυνατότητα περιήγησης σε ένα περιβάλλον απρόβλεπτων συμβάντων -από ένα ευμετακίνητο αντικείμενο όπως είναι το μπαλόνι που προμηνύει μια άναρχη οριοθέτηση- διανοίγει μία διαλεκτική σχέση ελευθερίας και περιορισμού, αντανακλώντας τελικά στοιχεία μιας διευρυμένης κοινωνικής ανθρωπογεωγραφίας. Η ενσώματη εμπειρία άλλωστε, διαμορφώνει στο άτομο τη συνείδηση του ότι είναι μέρος “μιας παρούσας, αισθητής και συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, που βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη χρονική και κοινωνική πραγματικότητα που συμβαίνει μόνο μέσα στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο όπου παρουσιάζεται το έργο” (Bishop, C. 2005). Ο περιβάλλον χώρος μετατρέπεται έτσι σε έναν κοινωνικό χώρο, που μέσα από το σύνολο των αλληλεπιδράσεων και των αμοιβαίων σχέσεων που τον συγκροτούν, διασχίζεται από μυριάδες ρεύματα δραστηριότητας.

Η οργανικότητα της ύλης

Αντιμετωπίζω την έννοια του αντικειμένου όχι ως μία παθητική τροπικότητα, αλλά ως ένα *συστατικό*, “διατεθειμένο κάπως προς εμάς, και όχι μόνο εμείς προς [αυτό] το αντικείμενο” (Μαρκουλάτος, Ι. 2018). Εντάσσοντας λοιπόν, την εικόνα της εγκατάστασης σε ένα ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο της *ενσάρκωσης*²⁷ και συνθέτοντας τη σχέση που διαπλέκεται μεταξύ εικόνας και έμβιας ύλης, εστιάζω στην επιτελεσματικότητα της μορφής. Δημιουργώ ένα πλαίσιο αναφοράς σε αναβλύζουσες υλικές μορφές που ασκούν την επίδρασή τους στον παρατηρή/τριά τους. Η προσέγγιση του εγχειρήματος μέσα από το φαινομενολογικό πεδίο έρχεται προς επίρρωση του επιχειρήματος, καθώς η φαινομενολογία «μελετά τον *εμφανισμό* του όντος στη συνείδηση, αντί να υποθέτει εκ των προτέρων δεδομένη τη δυνατότητά του» (Μερλώ-Ποντύ, Μ. 2016).

Στον πυρήνα του ισχυρισμού του Horst Bredekamp περί του ενδογενούς ενεργήματος της εικόνας, εδράζεται η άποψη ότι τα έργα τέχνης δεν είναι παθητικοί αποδέκτες ενός αισθητικοποιημένου βλέμματος. Αντιθέτως, ασκούν μία ισχυρή δύναμη πάνω στον παρατηρητή/τριά τους. Αντιμετωπίζοντας τις εικόνες ως έμβια όντα, ως *εμμενείς*²⁸ παρουσίες, προωθεί την πολύ ισχυρή αξίωση ότι οι εικόνες είναι αυτόνομα ενεργές οντότητες, με τη δική

²⁷ Ακολουθώντας την μερλοποντιανή θεώρηση, ο Ιορδάνης Μαρκουλάτος υπογραμμίζει ότι “η σάρκα *δεν είναι η ύλη* αλλά η περιέληξη του ορατού επί του ορόντος σώματος, του απτού επί του αγγίζοντος σώματος” (Μαρκουλάτος, Ι. 2018).

²⁸ Ο Ιορδάνης Μαρκουλάτος (2018), αναπτύσσοντας τον μερλοποντιανό φαινομενολογικό στοχασμό, αναφέρεται στην Αριστοτελική καταγωγή έννοια της εμμένειας σημειώνοντας για το έργο τέχνης, και δη το ζωγραφικό, πως “επιτελεί *εμμενώς* την ανάδυση της μεταφυσικής διάστασης των πραγμάτων. [...] Η τέχνη μας παραδίδει το πράγμα μεταφυσικοποιημένο: ως ακτινοβολία (γοητεία, χάρη, φρίκη κ.λ.π.) δηλαδή, ως αυτό που [‘δεν’] είναι”.

τους ένταση και δυνατότητα δράσης. Παρουσιάζοντάς τους να μην προέρχονται από την πραγματικότητα [μιμητικά], αλλά να είναι εμποτισμένες από αυτήν εν είδη πυκνωτή, διατείνεται ότι [οι εικόνες] καταφέρουν να ενδυναμώσουν τον παρατηρητή/τρια τους, ώστε να αναγνωρίσει αυτήν ακριβώς την ιδιότητά τους. Η παρουσία της μορφής της εικόνας εντυπώνεται τελικά στο βλέμμα του θεατή/τρια *άθελά* της, ως μία “ζωντανή ψηφίδα ενός τρόπου ύπαρξης” (Μαρκουλάτος, Ι. 2018).

Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, το να κοιτάζω μία εικόνα σημαίνει ότι *μεταφέρομαι* σε αυτήν, ότι “πηγαίνω να τ[η]ν κατοικήσω και από κει να συλλάβω όλα τα πράγματα σύμφωνα με την πλευρά που στρέφουν προς εκείν[η]”. Μιλώντας λοιπόν, για τη θέση του ορώντος και του ορώμενου, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι πρόκειται για δύο *θέσεις* εξ’ αποστάσεως, διακριτά αντικριστές, όπου η μία “δρα και [η] άλλ[η] πάσχει”²⁹ (Μερλώ-Ποντύ, Μ. 2016). Αντιθέτως, μιλάμε για μία αμοιβαία αλληλεπίδραση, ένα ζευγάρι βλεμμάτων. Γίνεται έτσι καθαρό, ότι δημιουργείται ένα πεδίο αμοιβαίων ασκούμενων πιέσεων, μετατρέποντας το τεχνούργημα σε έναν διάυλο φανέρωσης και έκφρασης που μας φέρνει καταπρόσωπο με μία συνθήκη διασταύρωσης βλεμμάτων. Ο μερλοποντιανός *χιασμός των βλεμμάτων*, ιδωμένος ως μία αμοιβαία διαδικασία ρέουσας επικοινωνίας, ως ένα συναπάντημα, με το σώμα του θεατή ως τον ενδιάμεσο τόπο της κοινής εφαιπτομένης των δύο τροπικότητων της όρασης - των δύο *βλεμμάτων*- δημιουργεί ένα σχεσιακό πλέγμα. Η οργανικότητα της ύλης εμψυχώνει τη *διαφάνεια* -την κρυμμένη όψη τους- εκείνη ακριβώς τη στιγμή της διασταύρωσης των βλεμμάτων μεταξύ θεατή/τριας και έργου τέχνης. Μέσω της αίσθησης της όρασης συνεπώς, η θέαση συναντά εκείνον τον *τόπο* από όπου αναπόδραστα αναδύεται, εγείρεται και ζωντανεύει η υλική μορφή της εικόνας, συγκροτώντας τελικά, ένα ενέργημα δημιουργίας.

Η αισθητηριακή τελετουργία που βιώνει το άτομο ενόσω βλέπει μία εικόνα, ακροβατεί διαρκώς μεταξύ ενεργητικής και παθητικής δράσης, διανύοντας μία σπειροειδή πορεία που αντανακλάται από την παθοποιό ενέργεια της εικόνας. Αυτό που κάνει την εικόνα να υπάρχει, είναι ένα *ζωντάνεμα* που προκαλεί συμβάντα, σημειώνει ο Ρολάν Μπάρτ (1983). Αναφέρεται μάλιστα σε ένα συμβάν που διαπερνά και στιγματίζει τον θεατή/τρια της, σα να υφαίνει το υπόστρωμά του, με τον κίνδυνο να τον/την ταραξεί και την πιθανότητα να τον/την πονέσει. Του προκαλεί κάτι σαν ίλιγγο, ως επίδραση του ρυθμοκοπήματος της λογικής της μορφής. Συμπερασματικά, ο θεατής/τρια μεταβαίνει στην κατάσταση του *παθαίνειν*, και αυτό οφείλεται πρωτίστως -με βάση τη θεωρία του ενεργήματος της εικόνας- στην ικανότητα του έργου τέχνης να εξωτερικοποιεί την ενεργητικότητα, την κινητικότητα και την ορμητικότητά του.

Η διερεύνηση της υλικότητας ενός αντικειμένου τέχνης σε ένα πλαίσιο αναγωγής του σε *δρων* αντικείμενο, προκύπτει και ως ανάπτυγμα της ανθρωπολογικής θεωρίας της τέχνης.

²⁹ Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ (2016) «Ο αισθανόμενος και το αισθητό δεν είναι ο ένας απέναντι από τον άλλον σαν δύο εξωτερικοί όροι, η δε αισθητηριακή εντύπωση δεν είναι μια εισβολή του αισθητού στον αισθανόμενο».

Σύμφωνα με τον Άλφρεντ Τζελ (2021), το αντικείμενο της τέχνης προσδιορίζεται ως *δείκτης δράσης*, μέσω της ισοδυναμίας του “με πρόσωπα ή, ακριβέστερα, με κοινωνικούς δρώντες”, από “γεγονότα που προξενούνται από ενέργειες του νου ή της βούλησης ή της πρόθεσης” του ανθρώπου. Μέσω της δυνατότητας λοιπόν, να ασκηθεί η προθεσιακότητα του ατόμου πάνω στα αντικείμενα, πραγματώνεται η “κοινωνική ικανότητα [του αντικειμένου] για δράση” (Τζελ, Α. 2021). Αυτό το είδος δράσης, συνιστά μία αιτιακή ακολουθία που δε σχετίζεται με τους φυσικούς νόμους, παρά μόνο με την *αυτονομία* του αντικειμένου. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το αντικείμενο μετατρέπεται σε ένα όχημα εκδήλωσης δράσης -σε έναν *δευτερογενή δρων* (Τζελ, Α. 2021)- που συμπαρασύρει τον υποκείμενο δέκτη του. Σαφώς η πορεία αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα της κοινωνικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ αντικειμένου τέχνης και θεατή/τριας και όχι από αυτήν καθ’ εαυτή την [κυριολεκτική] ικανότητα του αντικειμένου να δρα. Παρ’ όλα αυτά, αν δεν υπήρχαν “είδη υλικής αιτίας και αποτελέσματος, [...] θα ήταν αδύνατον να υπάρξει η εμπρόθετη ενέργεια” του ανθρώπου μέσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα (Τζελ, Α. 2021). Συμπερασματικά, μέσα σε ένα πλαίσιο σχεσιακότητας και όχι ταξινομικού καθορισμού, όπου συνυπάρχει ένας *δρων* και ένας *δέκτης* -“ως άλλος δυνητικός δρων [...] με παράγωγη δράση” (Τζελ, Α. 2021)- ένα τεχνούργημα ενσαρκώνει τόσο τη δύναμη και την ικανότητα όσο και την αποτελεσματικότητα να λειτουργήσει ως κοινωνικό όργανο που υλοποιεί -μέσω της μορφής του- τη διακριτότητά του.

Μέσα από την παραπάνω νοηματική πλαίσιωση, το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε*. ανάγεται σε ένα τεχνούργημα με έκδηλα χαρακτηριστικά σωματικότητας και μία σημαίνουσα οντολογική ταυτότητα, υποσυνείδητης επιτελεσματικότητας³⁰. Ως μία εικόνα που μιλά με το βλέμμα της, η εγκατάσταση εξαγάγει την άρθρωση μιας *μορφής*, ανάγοντας το όλον σε μία σάρκα που δεν αντανάκλα σε κανένα επίπεδο μία “νεκρική ακινησία”³¹. Αντιθέτως, τα πλάσματα του έργου ως δευτερογενείς δρώντες, μαγνητίζουν το βλέμμα μας από την *πίεση του πραγματικού* στην εικόνα τους. Η αίσθηση της όρασης μετατρέπεται έτσι σε μια απτική διαδικασία, όπου σχεδόν μπορούμε να αγγίξουμε τμήματα των απεικονιζόμενων σωμάτων· ένα είδος οιωνεί τυφλότητας. Η προθετικότητα του έργου εξακτινώνεται μέσα από το πολλαπλό χίασμα των βλεμμάτων, ή αλλιώς διάγεται, καταργώντας την απόσταση μεταξύ ορώντος και ορώμενου, αποκτώντας μία “αυτόνομη ζωή” με εποπτικές ιδιότητες (Bredenkamp, Η. 2018). Απαλλαγμένη από τη θνητότητα, γίνεται ένα *μέλος-φάντασμα*³² που κατοπτρεύει το

³⁰ Σύμφωνα με τον Leibniz, η ζωτικότητα των πραγμάτων και κατ’ επέκταση των τεχνουργημάτων, διακρίνεται από μία διαβάθμιση *μικρών αντιλήψεων*, οι οποίες επενεργούν στους ανθρώπους υποσυνείδητα, χωρίς προειδοποίηση (Bredenkamp, Η. 2018).

³¹ Ρολάν Μπαρτ (1983), *Ο φωτεινός θάλαμος*.

³² Όπως αναλύει ο Μερλώ-Ποντύ στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (2016), πρόκειται για μία ψυχο-φυσιολογική λειτουργία του ανθρώπινου οργανισμού, κατά την οποία ένα σώμα με ένα ακρωτηριασμένο μέλος εξακολουθεί να αισθάνεται και να αντιδράει σε εξωτερικά ερεθίσματα στο συγκεκριμένο σημείο του σώματος που πλέον εκλείπει.

χωροχρονικό πεδίο της εγκατάστασης, όταν και μόνο όταν ο ενσώματος θεατής/τρια συνδιαλλαγή³³ μαζί της.

Η ενεργητικότητα του έργου “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε.* φωλιάζει και στον ίδιο τον τίτλο του. Σύμφωνα με τη θεωρία του ομιλιακού ενεργήματος [speech act] κατά τον John Austin (2003), η εκφορά του λόγου συμπίπτει και συγχρονίζεται με την πράξη στην οποία αναφέρεται. Η δύναμη που ενέχει το ομιλιακό ενέργημα να *πράττει* την ίδια στιγμή που *λέγει*, παράγοντας αυτό που ονοματίζει, του προσδίδει έναν επιτελεστικό χαρακτήρα. Οι επιτελεστικές εκφορές δεν είναι απλώς “συνοδευτικές, περιγραφικές ή επεξηγηματικές μιας τελετουργίας (σαν να λέμε απλώς κάτι), αλλά δραστικές και εκτελεστικές” (Ντάλφος, Κ. 2015). Κατασκευάζουν με άλλα λόγια, ένα γεγονός μέσω της δέσμευσης/υπόσχεσης αυτού που δηλώνει ο λόγος τους. Στο πλαίσιο ανάγνωσης συνεπώς του τίτλου του έργου, η αναφορά της προσωπικής αντωνυμίας *Εγώ*, δεν εισάγει μόνο το υποκείμενο που δύναται να μιλήσει “αλλά ουσιαστικά το εγκαθιστά σε μια ομιλιακή κατάσταση δήλωσης που [...] λειτουργεί ως περφόρμανς” (Ντάλφος, Κ. 2015). Ως εκ τούτου, η εκφορά του τίτλου που εγγράφει την ίδια στιγμή και την υλοποίησή του, αλλά και η προτροπή των θεατών/τριών για λεκτική άρθρωση της φράσης “*Εγώ είμαι εγώ*”, μετατρέπουν το έργο σε ένα διαδραστικό τεχνούργημα.

Σαν ένα *μάντρα* που επαναλαμβάνεται εσωτερικά, η αυτοαναφορική επαναληπτικότητα της προσωπικής αντωνυμίας [*εγώ*] αντανakλά και αναζωπυρώνει τη διερώτηση του οντολογικού ερωτήματος *Ποιος/α είμαι*. Καθρεφτίζοντας το ερώτημα που υπαινίσσεται, προκαλεί τον/την αποδέκτη του να αναμετρηθεί με το διακύβευμα της συγκρότησης της υποκειμενικότητας και του ταυτοτικού προσδιορισμού. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή που εκφέρεται το *Εγώ*, επανατοποθετείται στη συνείδηση εκ νέου το ερώτημα του *ποιος/α είμαι*, αυτοερμηνεύοντάς το στο λόγο -ως επίγνωση του αναπάντητου και καθολικού ερωτήματος. Με άλλα λόγια, η εκφορά του τίτλου, ως ένα παιχνίδι ταύτισης και αποταύτισης, καλεί τον/την αναγνώστη του να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του/της. Αναγνωρίζοντας στον τίτλο την επιτελεστική του δράση και εγκαλώντας τις όποιες βεβαιότητες, υποσκάπτει ερωτήματα ως προς το κατασκευασμένο *Εγώ* και το βαθμό αποκοπής από αυτό, υποβάλλοντας την αποδόμησή του και την εκ νέου κατασκευή του. Επαναφέροντας το διαχρονικό ζήτημα της συσχέτισης του *εγώ* και του *είναι*, και εγκαθιδρύοντας μία αυτοαναφορική συνομιλία με το είδωλό του, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο “*Εγώ είμαι εγώ.*” *Επαναλάβετε.*, εκφερόμενο σε πρώτο ενικό πρόσωπο, αναλαμβάνει παράλληλα να μιλήσει για τον εαυτό του -και ενδεχομένως και για τη σχέση του με τη δημιουργό του. Αυτή η σχεσιακή δομή και συγκρότηση, μέσα από το ρόλο της αυτό-παρουσίασης, μεταφέρει στο

³³ Σύμφωνα με την Bishop η τέχνη της εγκατάστασης προϋποθέτει έναν ενσώματο θεατή, του οποίου η συμμετοχή θεωρείται αναπόσπαστη από αυτήν, καθώς απαιτείται για την ολοκλήρωση της δουλειάς (όπως και στην τέχνη της περφόρμανς), αυτός γίνεται μέρος της και διευθύνει ανεξάρτητα την παρουσία του στο χώρο, ως ξεχωριστό σώμα ή φυσική ολότητα (Ντάλφος, Κ. 2015).

τεχνούργημα άλλη μια ζώσα ιδιότητα στην υλικότητά του που εμπυχώνει τη μορφή του. Στα στενά όρια αυτού του πονήματος, δεν επέλεξα την προσέγγιση που επιτελεί το *εγωκτονικό*³⁴ [egocide] εγώ -την Χαϊντεγκεριανή θέση του Dasein ή την λακανική ετερότητα και ασυνειδησία- αλλά ένα φαινομενολογικό πρίσμα προέλευσης και ενσωμάτωσης του Εγώ από και μέσα στον κόσμο -προσανατολισμένο σε αυτόν- και όχι εποπτικά και δεσποτικά έξω ή πάνω από αυτόν -σε σχέση με αυτόν.

Σε ευθεία αναλογία με τον ορισμό του Schechner (2011) για την επιτέλεση, τον τρόπο συμπεριφοράς δηλαδή που μπορεί να χαρακτηρίζει *οποιαδήποτε* δραστηριότητα, το έργο “Εγώ είμαι εγώ.” *Επαναλάβετε*. αντιμετωπίζεται ως μία μακράς διάρκειας επιτελεστική δραστηριότητα που ακολουθεί τον *χρόνο των γεγονότων*³⁵ της. Εντοπισμένη βαθιά στο χρόνο της βραδύτητας, με έναν παρόμοιο τύπο δράσης με το έργο *Fluids* του Allan Kaprow του 1967, η επιτέλεση συντελείται ενώ απαλλάσσονται τα σώματά της από το βάρος της ύπαρξής τους, που θα πει, ενόσω αποκαλύπτουν μπροστά στους μάρτυρές τους ως τελεστές τη μάταιη φύση τους, ξεφουσκώνοντας. Το “Εγώ είμαι εγώ.” *Επαναλάβετε*. ως *ερμηνευτής* του εαυτού του, διαρκώς εξαφανίζεται και υλοποιείται ως ίχνος ενός παρελθόντος στο οποίο δεν μπορεί να επιστρέψει³⁶, όπως ακριβώς παθαίνει και το ανθρώπινο σώμα κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς. Το έργο τελειώνει όταν αυτή η αρχιτεκτονική του αέρα επιτελέσει την ρευστή ταυτότητά της, ολοκληρώνοντας το ψευδομυστήριο³⁷ της.

Συμπερασματικά, τόσο το ομιλιακό όσο και το εικονικό ενέργημα στο σύνολο του έργου “Εγώ είμαι εγώ.” *Επαναλάβετε*. διακατέχονται από μία εσωτερική δύναμη, μία ενόρμηση, που προσκαλεί σε διάδραση και -μέσω αυτής- διανοίγει ένα πεδίο ενδεχομενικοτήτων. Μεταβαίνοντας στο πεδίο της επιρροής και της δράσης δηλαδή, χαράσσουν έναν επικοινωνιακό τόπο μεταξύ των συμβαλλόμενων -η προϋπόθεση των οποίων είναι απαραίτητη- που προσκαλεί την ασάφεια και την τυχαιότητα του συμβάντος και ως εκ τούτου καθίσταται ανοιχτό στις εκπλήξεις. Συνεπώς, μέσα από την επιτελεστικότητα της μεταμόρφωσης της ύλης, αναβλύζει η δύναμη του *γίνεσθαι*. Φτιάχνοντας ένα είδος χάρτη “προσανατολισμένου στον πειραματισμό κατά την επαφή του με το πραγματικό” (Deleuze, G.

³⁴ Ο Jacob Rogozinski προκρίνει μία “ανάλυση του εγώ” η οποία βασίζεται σε αυτό που οι γνωστικοί επιστήμονες θα αποκαλούσαν “ενσωματωμένη νόηση” και που περιγράφεται με φαινομενολογικούς όρους. “Χτίζει την εγωναύλη με βάση την εμπειρία των σωματικών αισθήσεων του εγώ, και συγκεκριμένα την αμεσότητα της ύπαρξης του εαυτού μέσα στη σωματικότητα του” (όπως αναφέρεται στο Vallier, 2012).

³⁵ Με βάση τον Schechner (2011), ο *χρόνος των γεγονότων* σε μία επιτελεστική δραστηριότητα υπαγορεύει ότι “η δραστηριότητα ακολουθεί μια καθορισμένη σειρά και όλα τα στάδια αυτής της σειράς πρέπει να ολοκληρωθούν ανεξάρτητα από τον ωρολογιακό χρόνο που θα χρειαστεί για την ολοκλήρωσή τους”.

³⁶ Δίνεται ο χώρος με άλλα λόγια, να μιλάμε για μία “άμεση φυσική πρακτική ή ευθεία κυριολεκτική δράση, η οποία ανήκει στα βασισμένα στο χρόνο μέσα, [...] εκδηλώνοντας αδυναμία επανάληψης ή αναπαραγωγής σε διαφορετικούς χρόνους, όσο και σε διαφορετικούς τόπους” (Ντάλφος, Κ. 2015), όπως υπαγορεύει η πρακτική της performance.

³⁷ Ο Allan Kaprow χαρακτήρισε το έργο του *Fluids* ως ένα ψευδομυστήριο, που “χρησιμοποιεί συνηθισμένο υλικό (σημαντικού κόστους) για τη δημιουργία οιονειδών αρχιτεκτονικών κατασκευών” που δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια “κατάσταση συνεχούς ρευστότητας και κυριολεκτικά δε μένει τίποτε εκτός από μια λιμνούλα με νερό -και αυτή ακόμα εξατμίζεται” (Schechner, R. 2011).

& Guattari F. 2017), η εγκατάσταση σηματοδοτεί την εικόνα ενός ρευστού, εύπλαστου, ευάλωτου και εφήμερου περιβάλλοντος που μετατοπίζει την έμφαση της θέασής του σε ένα *ανοίkein στην παροδικότητα* (εικ.6). Ακολουθώντας τον ντελεζιανό στοχασμό που υπογραμμίζει την αδυναμία οργάνωσης της ζωής σε κλειστές και συγκεκριμένες δομές -καθ' ότι κανένα λεξιλόγιο δεν μπορεί να αναπαραστήσει τη ροή της ζωής- το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε*. προτείνει τελικά μια οπτική θέασης όπου η έννοια του πολλαπλού αντανakλάται στην *πολλαπλότητα*³⁸. Αναδύει δηλαδή, εκείνη τη συνεχή κατάσταση ροής και αναστοχασμού που θέτει υπό αμφισβήτηση τις “βεβαιότητες που δημιουργούνται ανάμεσα στους πόλους της αντίληψης, της φαντασίας, της δράσης και της γνώσης” (Klein, G. & Noeth, S. 2011).



Εικόνα 6. “Εγώ είμαι Εγώ” Επαναλάβετε. (λεπτομέρεια), 2022, μπαλόνια, μεταβλητές διαστάσεις

³⁸ Οι Deleuze και Guattari σημειώνουν χαρακτηριστικά για τη γλώσσα πως διέπεται από την αρχή της πολλαπλότητας, κατά την οποία “μόνο όταν το πολλαπλό αντιμετωπίζεται ως ουσιαστικό, ως “πολλαπλότητα”, παύει να έχει πλέον οποιαδήποτε σχέση με το Ένα ως υποκείμενο ή ως αντικείμενο, ως φυσική ή πνευματική πραγματικότητα, ως εικόνα και κόσμο” (Deleuze, G. & Guattari F., 2017, σ.20).

Αντί επιλόγου

Εννοιολογώντας το μπαλόκι ως μια φούσκα που μας υπενθυμίζει την επιδραστικότητα του χρόνου και την εφήμερη διάσταση του κόσμου, το έργο *“Εγώ είμαι εγώ.” Επαναλάβετε*. διαπλάθει μία εκ-στατική εμπειρία, που αναμετράται με τη διάρκεια των χρόνων και το μνημονικό τους αποτύπωμα. Ως μια τροπικότητα της αναμονής, με όλες τις αισθήσεις σε εκκρεμή ισορροπία, επιτελεί μία πρωτοπρόσωπη πολλαπλότητα καθρεφτίζοντας το κιναισθητικό, πολυαισθητηριακό και ενσώματο βίωμα της μεταμόρφωσης. Αυτή η ορατή και μη βιογραφία της ύλης, θέτοντας τη βραδύτητα ως σχολιαστή της κινητικότητας και της τυχειότητας, μας καλεί να αναγνωρίσουμε ότι το σώμα μπορεί να σταθεί ως Άτλας που σηκώνει το βάρος του ουρανού στους ώμους του, το βάρος της ελευθερίας του. Μας επιτρέπει να μη μιλάμε για μία παθητική και υποταγμένη αποδοχή, αλλά για ένα σώμα που φουσκώνει και ορθώνεται από επιθυμία, μέσα από την επισφάλεια της ταυτότητάς του. Να το αντιμετωπίσουμε δηλαδή ως ένα άτακτο και εντροπικό φαινόμενο που διακλαδώνεται με άλλα σώματα, υφαίνοντας ένα χώρο της *διαφοράς* και του ανοίγματος προς τα έξω [στον κόσμο]. Οικειοποιούμενοι την ευάλωτη ατέλεια της ύπαρξής μας και απορρίπτοντας τα όρια της σάρκας μας, δίνοντας τον απαραίτητο χρόνο, ανακαλύπτουμε και τον κατάλληλο τρόπο να εκφράσει το ίδιο το σώμα την πολλαπλότητά του, διαμορφώνοντας τελικά ένα *σώμα με σημασία*. Στο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, όλοι και όλες μας *τρέχουμε* καθημερινά, στο λόγο του παραγωγικού χρόνου. Για μία φορά, ας τρέξουμε κυριολεκτικά, που θα πει να συνειδητοποιήσουμε ότι όταν τρέχουμε, για μια στιγμή, ξεριζωνόμαστε από τη γη, απογειωνόμαστε και αιωρούμαστε -αφού κανένα μέλος του σώματος δε βρίσκεται σε επαφή με το έδαφος. Η χειραφέτησή μας πάνω στο χρόνο διανοίγει το πεδίο των δυνατοτήτων της νόησης και της φαντασίας, και μπορεί να λειτουργήσει ως μια μορφή επανεφεύρεσης της ταυτότητας του εαυτού και της συμπεριληπτικής αναγωγής του στο λόγο της ματαιότητας της ύπαρξης.

Προσπαθώντας να ταξινομήσω αποτύγχανα. Προσπαθώντας να κάνω ομοιώματα αποτύγχανα. Όσο και αν πάλευα να ισορροπήσω με απόλυτη ακρίβεια τα μπαλόκια, ή να τα συγκεντρώσω πάνω σε έναν τοίχο, αυτά ξεγλιστρούσαν και επιβίωναν ως *πυγολαμπίδες*³⁹. Τα μπαλόκια συνεπώς, ως άλλα χορεύοντα σώματα που αντιτίθενται σε αφηγηματικούς περιορισμούς και που δεν επιδέχονται ούτε έλεγχο αλλά ούτε και αναπαράσταση, μετατρέπονται τελικά σε πλάσματα μιας μοναδικής και φευγαλέας στιγμής στο χρόνο. Γίνονται αποτυπώματα μιας λεπτομέρειας της διάχυτης πραγματικότητας, κάτω από την οποία

³⁹ Με αφορμή την πολιτική διάσταση των έργων του Παζολίνι, ο Didi-Huberman θέλοντας να αντιπαραβάλλει στη φωταγωγία που ακολουθεί το διεφθαρμένο πολιτικό σύστημα της εποχής του την υφέρπουσα και ασταθή λάμψη που ακολουθεί το λαό, χρησιμοποιεί την ακόλουθη μεταφορά «το πολιτικό έργο του Παζολίνι μοιάζει να διατρέχεται από τέτοιες στιγμές εξαίρεσης, όπου τα ανθρώπινα πλάσματα γίνονται πυγολαμπίδες -πλάσματα φωτοβόλα, χορεύοντα, ασταθή, άπιαστα και, ως εκ τούτου, *αντιστεκόμενα*- υπό το έκθαμβο βλέμμα μας» (Didi-Huberman, G. 2015).

κρύβονται εκπλήξεις που δεν μπορούν να επαναληφθούν, παρά κινούνται μεταξύ σταθερότητας και αστάθειας, βεβαιότητας και αμφιβολίας. Μέσα από την ίδια τη ματαιότητα του έργου -πόσο ανώφελο άλλωστε είναι να δομείς τον αέρα!- συλλαμβάνεται η αιωρούμενη υλικότητα στην οριακή στιγμή της απόφασης· τη στιγμή της μεταμόρφωσής της. Για να μπορέσουμε να αφεθούμε στην ανισορροπία και τον ίλιγγο της αιώρησης “καλωσορίζοντας την πάντα επικίνδυνη γονιμότητα της απώλειας προσανατολισμού” (Mondzain, M. 2016) πρέπει πρώτα να ανυψωθούμε, δηλαδή να αντισταθούμε στη βαρύτητα που μας περιορίζει σε μία απόλυτη *καθετότητα*, ή αλλιώς να *εξεγερθούμε*⁴⁰. Να επιτρέψουμε να δημιουργηθούν *ευάλωτες* οπές ως ένα νέο παράδειγμα σκέψης, για να αποσταθεροποιηθούν παραδεδομένοι ρόλοι και κανονιστικά πρότυπα, ανασυστήνοντας τις ταυτότητές μας ως δυναμικά πεδία. Εξεγείροντας λοιπόν, την ευαλωτότητα ως ένα μετωνυμικό παιχνίδι αβεβαιότητας, που αναγνωρίζει την ενδεχομενικότητα και τη ροή, και ευθυγραμμίζεται με ενδοιαστικά νοήματα και αφηγήσεις, επανέρχεται η υλικότητα των πραγμάτων να υπενθυμίσει πως η ευαλωτότητα της ύπαρξής μας είναι η καλύτερη πυξίδα όχι για να δαμάσουμε το χρόνο αλλά για να κάνουμε ορατή την εκ-τιθέμενη υπόστασή μας. Να αναλογιστούμε το βάρος που έχουν οι μετοχές στο να εξοστρακίζουν τα ρήματα. Να παίρνουν τη μορφή σκιάς, το παροιμιώδες έμβλημα του στιγμιαίου και φευγαλέου, μόνο και μόνο για να φέρουν στο φως έναν κόσμο που διασχίζεται από λάμπεις, σαν άλλες εικόνες-πυγολαμπίδες· “εικόνες στα πρόθυρα εξαφάνισης, πάντα *κουνημένες* λόγω της βιαστικής φυγής” (Didi-Huberman, G. 2015) τους, απελευθερωμένες από το έρμα της οπτικής αντίληψης. Ας τρέξουμε και ας πέσουμε *πρόσ-τυχα* λοιπόν, επαναλαμβάνοντας “*Εγώ είμαι εγώ.*”.

⁴⁰ Η Judith Butler (2016) σημειώνει πως ο όρος *εξεγερση* [soulèvement] στα γαλλικά υπονοεί την ιδέα της ανύψωσης, “σα να υπάρχει ξαφνικά αρκετή δύναμη για να σηκωθεί και να πεταχτεί ένα τεράστιο βάρος με το οποίο έχει επιβαρυνθεί κανείς”.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Ζήκα, Φ. (2018). *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται : φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Άγρα.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 2. Χίλια πλατώματα*. (μτφρ Β. Πατσογιάννης) (σ. 15-42). Αθήνα: Πλέθρον.

Didi-Huberman, G. (2015). *Επιβίωση των πυγολαμπίδων*. (μτφ. Μ. Πατεράκη-Γαρέφη). Θεσσαλονίκη: Vesta. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2009)

Frampton, K. (2017). *Μοντέρνα αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική*. (μτφρ Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου, επιμ. Α. Κούρκουλας) (σ. 191-270). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980)

Harvey, D. (2007). *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*. (μτφρ Ε. Αστερίου, επιμ Χ. Α. Δερμεντζόπουλος, Μ. Σπυριδάκης) (σ. 271-300, 372-403). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Κονταράτος, Σ. (2014). *Ουτοπία και πολεοδομία* (Δεύτερος τόμος). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μακρυνιώτη, Δ. (2004). Εισαγωγή. Στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος* (μτφρ Κ. Αθανασίου, Κ. Καψαμπέλη, Μ. Κονδύλη, Θ. Παρασκευόπουλος) (σ. 11-67). Αθήνα: Νήσος.

Μαρκουλάτος, Ι. (2018). *Maurice Merleau-Ponty: Προς μία οντολογία του συγκεκριμένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.

Μερλώ-Ποντύ, Μ. (2016). *Φαινομενολογία της αντίληψης*. (μτφ Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1945)

Μπαρτ, Ρ. (1983). *Ο φωτεινός θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*. (μτφρ Γ. Κρητικός). Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980)

Montaner, J. M. (*Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής : κινήματα, ιδέες και δημιουργοί στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*). (2014). (μτφρ Μ. Παλαιολόγου, Α. Γιακουμακάτος, επιμ. Α. Γιακουμακάτος) (σ. 237-266). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999)

Ντάλφος, Κ. (2015). *Επιτελεστικές Πρακτικές Τέχνης: Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων – Δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών [Ανακτήθηκε από: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3174>]

Ρηγοπούλου, Π. (2008). *Το σώμα: Ικεσία και απειλή*. (σ. 526-545). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2003)

Σκαλκογιάννη, Κ. (2015). *Σώμα-Δίκτυο-Πόλη: New Babylon/Ηλεκτρονική Πολεοδομία – μια συγκριτική ανάλυση* (Διπλωματική εργασία). [Ανακτήθηκε από: https://www.arch.tuc.gr/fileadmin/users_data/arch_tpl/ereynitikes/year14_15/skalkogianni.pdf]

Σκούμπη, Β. (2017). Το selfie: μια ψευδεπίγραφη αυτοπροσωπογραφία. Στο *αλήθεια: περιοδικό ψυχανάλυσης, φιλοσοφίας & τέχνης*, 9, σ. 222-246

Schechner, R. (2011). *Η θεωρία της επιτέλεσης*. (μτφρ Ν. Κουβαράκου, επιμ Μ. Ζωγράφου, Φ. Φιλίππου). Αθήνα: Τελέθριον.

Τζελ, Α. (2021). *Τέχνη και δράση: μια ανθρωπολογική θεωρία*. (μτφρ Π. Μαρκέτου, επιμ Π. Πανόπουλος, Ε. Ρίκου). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1998)

Τουρνικιώτης, Π. (2006). *Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα: Futura.

Χαμηλάκης, Γ. (2015). *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις: βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*. (μτφρ Ν. Κούρκουλος). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2013)

Ωστιν, Τζ. Λ. (2003). *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. (μτφρ Α. Μπίστης, επιμ Χ. Χρόνης) Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975)

Ξενόγλωσση

Betancourt, M. (2015). The Aura of the Digital. In *The Critique of Digital Capitalism: An Analysis of the Political Economy of Digital Culture and Technology*. (pp. 37-60) [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1r7876w.6>]

Bishop, C. (2019). *Installation art*. London: Tate. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2005)

Brandstetter G. & Ulvaeus, M. (1998). Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe. *TDR*, Vol. 42, No. 4, pp. 37-55. [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/1146717>]

Bredenkamp, H. (2018). *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. (μτφ. E. Clegg). Berlin: De Gruyter. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2010)

Bois, Y.-A. (1996). To Introduce a User's Guide. *October*, Vol. 78, pp. 21-37. [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/778905>]

Bois, Y.-A. & Krauss, R. E. (1997). *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books

Cheney, L. (2018). The Symbolism of the Skull in Vanitas: Homo Bulla Est. *Cultural and Religious Studies*, Vol. 6, No. 5, pp.267-284. [Ανακτήθηκε από: <https://pdfs.semanticscholar.org/3691/b39b8aa4a58b17f347ecb0d2c55fa87f1b0f.pdf>]

Cheney, L. (2020). Bubbles in Northern European Self-Portraits: Homo bulla est (The Individual as a Bubble). In Air bubbles. *Venti Journal (Air-Experience-Aesthetics)*, Vol. 1, No. 2, pp. 89-127. [Ανακτήθηκε από:

https://static1.squarespace.com/static/5ecaf0b36fe673455340178b/t/5f71280c3a2a3d397056f5e1/1601251368236/vol.1.+iss.2.+air+bubbles_+Venti.pdf]

Choi, S. & Williams, D. & Kim, H. (2020). A snap of your true self: How self-presentation and temporal affordance influence self-concept on social media. *New media and society*, Vol. 24, No. 10, pp. 1-22. [Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/home/nms>]

Clover, D. E. (2020). Seeing the unseen through the feminist museum hack. In B. Grummel & F. Finnegan (edit.), *Doing Critical and Creative Research in Adult Education: Case Studies in Methodology and Theory*. pp. 115-124 [Ανακτήθηκε από:

<https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjjwzkt.16>]

Cvoro, U. (2002). The Present Body, the Absent Body, and the Formless. *Art Journal*, Vol. 61, No. 4, pp. 54-63. doi:10.2307/778151

De Oliveira, N. & Oxley, N. & Petri, M. (2004). *Installation art in the new millennium*. London: Thames & Hudson. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2003)

Eliasson, O. (2009). A Text Collage. *Take Your Time*, Vol.2, pp. 82-89. [Ανακτήθηκε από: <https://olafureliasson.net/archive/read/MDA109962/a-text-collage#slideshow>]

Emmer, M. (1987). Soap Bubbles in Art and Science: From the Past to the Future of Math Art. *Leonardo*, Vol. 20(Sypl 4), pp. 327-334. doi:10.2307/1578527

Gilson, E. C. (2016). Vulnerability and Victimization: Rethinking Key Concepts in Feminist Discourses on Sexual Violence. *Signs*, Vol. 42, No. 1, pp. 71-98. [Ανακτήθηκε από:

<https://www.jstor.org/stable/26552884>]

Goldberg, R. (2004). *Performance: Live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson.

[Ανακτήθηκε από:

https://monoskop.org/images/a/ab/Goldberg_RoseLee_Performance_Live_Art_Since_the_60s_2004.pdf]

Goodnow, T. (2016). The Selfie Moment: The Rhetorical Implications of Digital Self Portraiture for Culture. In A. Benedek & Á. Veszelszki (edit.), *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition*. pp. 123-130. [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns.14>]

Hole, K. (2016), Troubling the Body: Trouble Every Day, Dance and the Non-Mythic Body. In *Towards a Feminist Cinematic Ethics: Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. pp. 117-158. [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bgzccd.8>]

Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Krauss, R. (1996). "Informe" without Conclusion. *October*, Vol. 78, pp. 89-105.

doi:10.2307/778907

Lee, P. M. (2006). *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Massachusetts: The MIT Press.

Lynn, G. (1996). Blobs, or Why Tectonics Is Square and Topology Is Groovy. *ANY:*

Architecture New York, No. 14, pp. 58-61. [Ανακτήθηκε από:

<https://www.jstor.org/stable/41852143>]

Manning, E. (2009). Propositions for the Verge William Forsythe's Choreographic Objects.

INFLExions, 2. [Ανακτήθηκε από: https://www.inflexions.org/n2_manninghtml.html]

Mondzain, M.-J. (2016). To "Those who sail the sea...". In G. Didi-Huberman (edit.)

Uprisings. (pp. 46-61). Paris: Gallimard.

Morelock, J. & Narita, F. Z. (2021). Dialectics of Alienation and Abnormality. In *The Society of the Selfie: Social Media and the Crisis of Liberal Democracy*. pp. 81-102. [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv282jfv5.8>]

Murray, D. C. & Murray, S. (2006). Uneasy Bedfellows: Canonical Art Theory and the Politics of Identity, *Art Journal*, Vol. 65, No. 1, pp. 22-39. doi:10.2307/20068437

Schau, H. J. & Gilly, M. C. (2003). We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space. *Journal of Consumer Research*, Vol. 30, No. 3, pp. 385-404.
doi:10.1086/378616

Stanger, A. (2013). *The Choreography of Space: Merce Cunningham and William Forsythe in Context*. (PhD thesis). [Ανακτήθηκε από: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/8171/>]

Stewart, M. (2017). Of digital selves and digital sovereignty: of the North. *Film Quarterly*, Vol. 70, No. 4, pp. 23-38 [Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/26413806>]

Wróblewska, M. (2022). Embracing Vulnerability. In C. E. Ariese & M. Wróblewska, *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. (pp. 97-112).
[Ανακτήθηκε από: <https://doi.org/10.2307/j.ctv23dx2pf.9>]

Vallier, R. D. (2012). [Review of the book *The Ego and the Flesh. An Introduction to Egoanalysis*, by Rogozinski, J.] *Philosophie in Review*, Vol. XXXII, No. 5, pp. 423-427.

[Ανακτήθηκε από:

https://www.academia.edu/67560793/Jakob_Rogozinski_The_Ego_and_the_Flesh_An_Introduction_to_Egoanalysis_Reviewed_by?fbclid=IwAR2oNgKYiC1P0s2NV1ftPb7JCU2YTauai-g-8b8Fwfmif_spRFNd_4szaAk]

Διαδικτυακές Πηγές

https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_aerodream_-_angl_300421.pdf

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/messenger-the-pikes-t07436>

<https://www.tate.org.uk/art/artists/martin-creed-2760/martin-creed-tate-st-ives>

<https://www.williamforsythe.com/essay.html>