



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**SENSORIENTATION
ΕΝΣΩΜΑΤΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΗΝ
ΨΗΦΙΑΚΗ ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κατερίνα Σ. Μαγκανιάρη & Λήδα Α. Μαχά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ελπίδα Καραμπά

Αθήνα 2023



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF VISUAL ARTS**

POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM

MA IN DIGITAL ARTS

**SENSORIENTATION
EMBODIED EXPERIENCE AND TRANSHUMAN ENCOUNTER IN THE
DIGITAL INTERACTIVE INSTALLATION**

MASTERS DISSERTATION

Katerina S. Magkaniari & Lida A. Macha

Supervisor

Elpida Karaba

Athens 2023

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να εντοπίσει τις αλλαγές που επιφέρουν η τεχνολογία και ο πολιτισμός στην κατανόηση της υποκειμενικότητας μας, προκειμένου να σκιαγραφήσουμε την ενσώματη εμπειρία του κοινού στα ψηφιακά διαμεσολαβημένα περιβάλλοντα. Για τον σκοπό αυτό, εντοπίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά των ψηφιακών διαδραστικών εγκαταστάσεων, όπως αυτά διαμορφώθηκαν κατά την εξέλιξη του είδους, τόσο σε τυπολογικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο βιωματικής εμπειρίας του κοινού. Αναγνωρίζοντας ως κύριο χαρακτηριστικό της διαδραστικότητας, την συμμετοχικότητα και την ενσώματη εμπειρία, καταπιανόμαστε με μία σειρά από προβληματισμούς και αντιφάσεις που αναδείχθηκαν με την επίδραση της κριτικής και μετανθρώπινης θεωρίας και διαπλέκονται με την ιστορία του είδους, όπως η υβριδικότητα της ταυτότητας, η μερικότητα της αντίληψης και ο βιωματικός χώρος όπως αυτός προσεγγίζεται στην queer θεωρία, δίνοντας δηλαδή ιδιαίτερη έμφαση στις συναντήσεις με την ετερότητα, όσο και σε ζητήματα προσανατολισμού. Στην συνέχεια, αναφερόμαστε σε καλλιτεχνικά έργα που υπήρξαν επιδραστικά για την πρακτική μας και αναμετρώνται με τις έννοιες αυτές, προκειμένου να εξερευνήσουμε διαφορετικούς τρόπους που μπορεί αυτές να πραγματώνονται στο καλλιτεχνικό πλαίσιο. Η μελέτη αυτή αποτελεί ταυτόχρονα το πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετούμε τη διαδραστική εγκατάσταση που δημιουργήσαμε με τίτλο Sensorientation. Το Sensorientation, αποτελεί, το εικαστικό μέρος της εργασίας το οποίο επιδιώκει μέσω των αισθήσεων, της εμπειρίας στον χώρο, του ήχου και της διαδραστικής τεχνολογίας να φωτίσει μία πιο ρευστή και διασυνδεδεμένη κατανόηση της ταυτότητας, λαμβάνοντας υπόψη τους τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία και ο πολιτισμός μεταμορφώνουν το σώμα μας, το μυαλό μας και τη σχέση μας με τον κόσμο.

Λέξεις-κλειδιά: μετανθρωπισμός, φεμινισμός, υποκειμενικότητα, αισθητηριακότητα, συνδέσεις, ψηφιακότητα, διαδραστικότητα

Abstract

This study attempts to identify the changes that technology and culture bring about in our understanding of subjectivity in order to outline the embodied experience of the audience in digitally mediated environments. To this end, we identify the key characteristics of digital interactive installations, as they have evolved during the development of the genre, both at the typological level and at the level of the audience's lived experience. Recognizing as a main characteristic of interactivity, participatory and embodied experience, we address a number of concerns and contradictions that emerged under the influence of critical and posthumanism theory and intertwined with the history of the genre, such as the hybridity of identity, the partiality of perception and experiential space as approached in queer theory, i.e. with particular emphasis on encounters with otherness, as well as on issues of orientation. Then, we refer to artistic works that have been influential for our practice and intersect with these concepts in order to explore different ways they may be enacted in the artistic context. This study is also the context within which we place the interactive installation we have created entitled Sensorientation. Sensorientation is the visual part of the work, which seeks through senses, spatial experience, sound and interactive technology to illuminate a more fluid and interconnected understanding of identity, taking into account the ways in which technology and culture transform our bodies, our minds and our relationship with the world.

Keywords: posthumanism, feminism, subjectivity, sensoriality, connections, digitality, interactivity

Τριμελής επιτροπή:

Ελπίδα Καραμπά (Επιβλέπων)

Άγγελος Φλώρος(Σύμβουλος)

Νίκος Αρβανίτης (Σύμβουλος)

Δηλώνουμε ότι είμαστε οι αποκλειστικές δημιουργοί της παρούσας πρωτότυπης εργασίας, νόμιμες κάτοχοι των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχουμε το δικαίωμα να παραχωρήσουμε τα δικαιώματα που αναφέρονται στην άδεια CC BY-NC-ND: Αναφορά Δημιουργού-Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα.

Βεβαιώνουμε, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτουμε αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμάς και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο που καταθέτουμε είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχοι των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρούμε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη- αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μας, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με την άδεια που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνουμε πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων των συγγραφέων (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Κατερίνα Μαγκανιάρη & Λήδα Μαχά
Αθήνα, 2023

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Προσεγγίζοντας την έννοια της διαδραστικότητας και της συμμετοχικότητας στα ψηφιακά διαμεσολαβημένα περιβάλλοντα

Ενεργοποιημένο σώμα και πολλαπλές προοπτικές στην τέχνη της εγκατάστασης

Μετανθρώπινες αναγνώσεις της υποκειμενικότητας και της ενσώματης εμπειρίας

Οι cyborg εικόνες ως διέξοδος από τους δυσμούς

Μερικές προοπτικές και εντοπισμένες γνώσεις

Συναντήσεις με την ετερότητα

Φαινομενολογία του αποπροσανατολισμού

Μετανθρώπινες καλλιτεχνικές διευρύνσεις από το 1960 μέχρι και σήμερα

Τα αισθητηριακά και μεταβατικά αντικείμενα της Lygia Clark

Faith Wilding και οι διευρυμένες δυνατότητες του νήματος της

Η υγρή σωματική γλώσσα και ο κυβερνοφεμινισμός των VNS Matrix

Διαδραστική οικειότητα και εκτεθειμένη θεάτρια στο έργο της Linda Dement

Η εναρμόνιση με την φύση, την σωματικότητα και την τεχνολογία στα έργα της Pia van Gelder

Καλλιτεχνική εγκατάσταση Sensorientation

Επίλογος

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Κεντρικό άξονα της έρευνας μας αποτελούν οι τρόποι που η ενσώματη εμπειρία διαμορφώνεται από τις αλληλεπιδράσεις μας με την τεχνολογία, τον πολιτισμό και τον φυσικό κόσμο στη μετανθρώπινη συνθήκη. Λαμβάνοντας υπόψη μία πιο ρευστή και σχεσιακή κατανόηση της υποκειμενικότητας, αναζητήσαμε τρόπους που μπορεί να επιτευχθεί αυτή η προσέγγιση στην καλλιτεχνική πρακτική .

Αρχικά, διερευνούμε την έννοια της διαδραστικότητας και της συμμετοχικότητας στα ψηφιακά διαδραστικά έργα, ως βασικά χαρακτηριστικά των έργων που ανήκουν σε αυτό το πεδίο. Στη συνέχεια, εξετάζουμε την ενσώματη εμπειρία και τις πολλαπλές προοπτικές του κοινού στις καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, μέσα από την μελέτη της βρετανίδα ιστορικού τέχνης Claire Bishop. Επιχειρώντας να επεκτείνουμε την ανάλυση αυτή στα ψηφιακά διαμεσολαβημένα περιβάλλοντα, στρεφόμαστε προς μετανθρώπινες προσεγγίσεις της υποκειμενικότητας, προκειμένου να κατανοήσουμε την ενσώματη εμπειρία στην σύγχρονη τεχνολογική συνθήκη, μέσα από το έργο των διανοητριών Rosi Braidotti, Donna Haraway και Sarah Ahmed. Οι προσεγγίσεις αυτές εφιστούν την προσοχή μας σε ζητήματα που αφορούν την σχέση μας με την τεχνολογία, την αντικειμενικότητα και την παραγωγή της γνώσης, τις σχέσεις μας με τα άλλα όντα ανθρώπινους και μη, την συμπερίληψη των αποκλεισμένων ομάδων και την βιωματική εμπειρία του χώρου. Οι τρεις αυτές διανοήτριες προκαλούν, μέσα από διαφορετικές σχολές σκέψης, τις παραδοσιακές κατανοήσεις του κόσμου και της κοινωνίας, στοιχεία που μπορούν να συνοδεύσουν την σκέψη της Bishop για την εγκατάσταση, και προτείνουν μία πιο πολυποίκιλη, συμπεριληπτική και αποκεντρωμένη προσέγγιση μέσα από την συνεργασία διαφορετικών προοπτικών και αναλύσεων. Τα παραπάνω ζητήματα μας ώθησαν στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου το οποίο εμπλέκει, απευθύνεται, διαμορφώνεται μέσα από αυτά.

Προσεγγίζοντας την έννοια της διαδραστικότητας και της συμμετοχικότητας στα ψηφιακά διαμεσολαβημένα περιβάλλοντα

Αφετηρία της μελέτης μας θα αποτελέσει μία εισαγωγή στο καλλιτεχνικό είδος της διαδραστικής εγκατάστασης. Για την αποσαφήνιση της έννοιας της διαδραστικότητας, θα ανατρέξουμε στις απαρχές της διαδραστικής τέχνης, προκειμένου να εντοπίσουμε τις συνθήκες ανάδυσης της καθώς και τα θεμελιώδη της χαρακτηριστικά. Στόχος μας είναι να εντοπίσουμε τα νέα στοιχεία που ενσωματώθηκαν ή άλλαξαν με την εξέλιξη των υπολογιστών και την εμφάνιση της ψηφιακής διαδραστικής τέχνης.

Για τον σκοπό αυτό θα επικεντρωθούμε στα λεγόμενα του Salah Uddin Ahmed, καθηγητή Μηχανικής Λογισμικού (software engineer) στο πανεπιστήμιο South-Eastern Norway, ο οποίος γράφει στο *Interaction and Interactivity: In the Context of Digital Interactive Art Installation* το 2018, αναφορικά με την διαδραστικότητα στα ψηφιακά καλλιτεχνικά περιβάλλοντα, τις κατηγορίες που αναφέρει και τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων που περιλαμβάνουν αυτά. (Ahmed S.U., σελ. 2018, 241–257)

Η ψηφιακή τέχνη κατά τον Ahmed περιέχει συχνά αλλά όχι πάντα διαδραστικότητα, όπως και η διαδραστικότητα στην τέχνη δεν συνεπάγεται πάντα με την ψηφιακότητα (Ahmed S.U., 2018, 244). Σημειώνει ότι η διαδραστική τέχνη προϋπήρχε της ψηφιακής και της ψηφιακής διαδραστικής τέχνης. Συνεχίζει λέγοντας ότι η διαδραστική τέχνη έγινε περισσότερο δημοφιλής την δεκαετία του 90 μέσα από την εμφάνιση της διαδραστικότητας μέσω της χρήσης του υπολογιστή, όμως η συμμετοχή του κοινού και η αλληλεπίδραση με το έργο είχε ήδη εμφανιστεί ήδη από το 1966, μέσα από τον βρετανό θεωρητικό και καλλιτέχνη Roy Ascott (Schraffenberger & Van Der Heide, 2012).

Πράγματι, η δεκαετία του '60 αποτελεί μία περίοδο που η τέχνη χαρακτηρίζεται από μία έντονα ριζοσπαστική διάθεση, καθώς νέα είδη εμφανίζονται, σε μια διαθεση ρήξης με τα παραδοσιακά μέσα και τα κυρίαρχα παραδείγματα. Καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες προσανατολίστηκαν προς μία άλλη σχέση της τέχνης με

την καθημερινή ζωή, σε μία προσπάθεια συγχωνεύσής τους. Αναζήτησαν εναλλακτικά περιβάλλοντα για τα έργα τους, πέρα από τους ελιτιστικούς και αποξενωτικούς χώρους της τέχνης. Η τέχνη βγήκε στον δημόσιο χώρο, στους δρόμους, στα μαγαζιά, κι έγινε πιο συμμετοχική και συμπεριληπτική (Tate, χ.χ.). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα χάπενινγκς (happenings), που έφεραν στο προσκήνιο την περφορμανς, την εγκατάσταση και την συμμετοχή του κοινού, για αυτό και θεωρούνται και τα πρώτα διαδραστικά έργα.

Η έννοια της διαδραστικότητας πήρε μεγάλες διαστάσεις, με την εμφάνιση των υπολογιστών και την όλο και μεγαλύτερη εμπλοκή της τεχνολογίας στην καθημερινή ζωή. Οι μετασχηματισμοί που έφεραν τα νέα αυτά είδη στην τέχνη (χάπενινγκς, περφόρμανς, εγκαταστάσεις), προετοίμασαν το πεδίο για τις ψηφιακές διαδραστικές εγκαταστάσεις που εδραιώθηκαν την δεκαετία του 1980 (Manovich, 2016, σελ. 114).

Όπως αναφέρει η επιμελήτρια και κριτικός τέχνης, Soke Dinkla, η διαδραστική τέχνη κληρονόμησε τις παραδόσεις των πρωτοποριών της αρχής του 20ου αιώνα, η οποία χαρακτηρίζεται από την αντίδραση στον ελιτισμό, την απόσταση μεταξύ του μαζικού κοινού και του κοινού της τέχνης. Η επιθυμία για μεγαλύτερη εμπλοκή του κοινού μπορεί να εντοπιστεί στο θέατρο βαριετέ των φουτουριστών, τα ντανταϊστικά έργα και αργότερα στα έργα του Marcel Duchamp, στα χάπενινγκς του Karpow, στην ομάδα Fluxus, στα συμμετοχικά γεγονότα της Yoko Ono, στην κινητική και μετέπειτα στην κυβερνητική τέχνη. Αυτές οι πρακτικές κάνουν αισθητή την αλλαγή της σχέσης της τέχνης με το κοινό. (Dinkla, 1996, σελ. 281)

Η Dinkla κάνει την διάκριση μεταξύ “μη-τεχνικής συμμετοχής” και “τεχνολογικά διαμεσολαβημένης συμμετοχής”. Η συμμετοχή του κοινού στα χάπενινγκς του Cage και του Karpow, αν και ριζοσπαστική για την εποχή της παρέμενε περιορισμένη. Η συμπεριφορά των συμμετεχόντων, καθώς και τη δυνατότητα τους να επέμβουν στο έργο, ρυθμιζόταν και καθοδηγούνταν από οδηγίες, σενάρια και σκόρ (score). Τα πρώτα διαδραστικά έργα σύμφωνα με την διάκριση της Dinkla βασίζονται στη “μη-τεχνική συμμετοχή”. Η διαδραστική κινητική τέχνη από την άλλη, που αναπτύσσεται την ίδια περίοδο με τα χάπενινγκς, αντικαθιστά τις οδηγίες της καλλιτέχνης/συντονίστριας, με “την τεχνολογικά διαμεσολαβημένη και προ-προγραμματισμένη συμμετοχή” (Dinkla, 1996, σελ. 283). Αυτού του είδους η συμμετοχή γίνεται κυρίαρχη με το πέρασμα στην ψηφιακή διαδραστική τέχνη. Η εμπειρία του κοινού σπάνια καθοδηγείται από τις συντονίστριες του γεγονότος, και την

θέση τους πέρνει το διαδραστικό σύστημα στο οποίο βασίζεται το έργο. Η είσοδος της τεχνολογίας και των τεχνικών μέσων ελέγχου στην τέχνη, αυτοματοποιεί την συμμετοχή του κοινού (Dinkla, 1996, σελ. 287).

Όπως αναφέραμε η μεταπολεμική τέχνη συνδέθηκε άμεσα με μια ριζοσπαστικοποίηση των καλλιτεχνικών πρακτικών, που αποσκοπούσε στην συγχώνευση της τέχνης με την καθημερινή ζωή. Η διαδραστική τέχνη οικειοποιήθηκε αυτήν την προσέγγιση. Με την αυξανόμενη είσοδο της τεχνολογίας, η ζωή παύει να νοείται ως μία καθαρά ανθρώπινη δραστηριότητα ή η άμεση καθημερινή εμπειρία, και συνδέεται με αυτοματοποιημένα γεγονότα διαμεσολαβημένα από τα μέσα. Η κοινωνική ζωή δεν διαδραματίζεται πια αποκλειστικά στον δημόσιο χώρο, καθώς βασικές πλευρές της εργασίας και της ψυχαγωγίας, έχουν μετατοπιστεί στο ψηφιακό περιβάλλον. Η διαδραστική τέχνη καταπιάνεται με τις κοινωνικές πρακτικές που αναδύονται από την ψηφιακή τεχνολογία. Η Dinkla σημειώνει πως “μεταφέρει πτυχές της τεχνολογικά κυριαρχημένης καθημερινής ζωής σε εσωτερικές έννοιες της τέχνης”, σχολιάζοντας το πως το σύνθημα “τέχνη και ζωή” μετασχηματίστηκε σε “τέχνη και τεχνολογία” (Dinkla, 1996, σελ. 289).

Συμπερασματικά, επιστρέφοντας στην σχέση της διαδραστικής και της ψηφιακής τέχνης, ο Ahmed γράφει ότι η διαδραστική τέχνη δεν περιέχει πάντα ψηφιακά στοιχεία, η μη ψηφιακή τέχνη μπορεί να είναι διαδραστική αλλά και η ψηφιακή τέχνη μπορεί να είναι διαδραστική χωρίς αυτό να συμβαίνει σε όλες τις περιπτώσεις. Επιπροσθέτως ο Dominic Lopes, καθηγητής φιλοσοφίας στο Columbia της Βρετανίας (Lopes, χ.χ.) θεωρεί ότι το διαδραστικό έργο τέχνης περιέχει την αλληλεπίδραση του κοινού και την συμμετοχή του με το έργο τέχνης σε σημείο που η εμπλοκή του γίνεται αναπόσπαστο μέρος του έργου. (Ahmed S.U., 2018, σελ. 246)

Ο Ahmed μεταφέρει τα λεγόμενα του βρετανού καλλιτέχνη και συγγραφέα, πρωτοπόρου στο τομέα της τέχνης των υπολογιστών, Ernest Edmonds (Edmonds, χ.χ.), σχετικά με την διαδραστική τέχνη και το κοινό. Συγκεκριμένα ο Edmonds λέει “η διαδραστική τέχνη διακρίνεται από τη δυναμική της συμπεριφορά ως απάντηση σε εξωτερικά ερεθίσματα, όπως οι άνθρωποι που κινούνται και μιλούν”. Συνεχίζει λέγοντας ότι η τέχνη περιέχει αλληλεπίδραση όταν υπάρχει συμμετοχή του κοινού, αποτελεί σημαντικό κομμάτι του έργου, και έχει την δυνατότητα να το επηρεάσει. Ο Edmonds θεωρεί ότι η αλληλεπίδραση με το κοινό είναι εξίσου σημαντικό κομμάτι ενός διαδραστικού έργου όπως η αισθητική πρόσληψη του έργου από τον παρατηρητή.

(Ahmed S.U., 2018, σελ. 245)

Ο Ahmed αναφέρει τρεις παραμέτρους σχετικά με τον βαθμό διαδραστικότητας στην ψηφιακή διαδραστική τέχνη. Αναλυτικότερα ξεκινάει με την αλληλεπίδραση του έργου με παραμέτρους του περιβάλλοντος (εκτός του χρήστη), την αλληλεπίδραση του κοινού με το έργο τέχνης για την πρόσβαση στο περιεχόμενο του έργου ή την δημιουργία του και τέλος την αλληλεπίδραση του κοινού με το έργο με σκοπό την εμπειρία του χρήστη αλλά την συμβολή στην έκφραση του έργου τέχνης. (Ahmed S.U., 2018, σελ. 247)

Κατά τον Jensen η διαδραστικότητα των νέων μέσων ορίζεται ως “η σχέση της απόκρισης ή πρωτοβουλίας του χρήστη ως προς την προσφορά της πηγής ή του αποστολέα.” (στο Ahmed S.U., 2018, σελ. 251)

Οι Anne Hannington (IEEE Xplore, χ.χ) και Karl Reed (IEEE Xplore, χ.χ), καθηγητές στο Τμήμα Επιστήμης Υπολογιστών και Μηχανικών Υπολογιστών του Πανεπιστημίου La Trobe της Μελβούρνης, το 2002 διακρίνουν τρεις τύπους αλληλεπίδρασης, τον παθητικό διαδραστικό και προσαρμοστικό. Αναλυτικότερα ο παθητικός περιέχει γραμμικότητα στην παρουσίαση και συμμετοχή του χρήστη μόνο στην έναρξη και διακοπή της παρουσίασης. Στον διαδραστικό τύπο οι χρήστες έχουν δυνατότητα επιλογής στην πλοήγηση του μέσω του περιεχομένου ενώ στον προσαρμοστικό τύπο αλληλεπίδρασης οι χρήστες μπορούν να συμβάλουν με δικό τους περιεχόμενο και με τον έλεγχο χρήσης αυτού. Λίγο αργότερα το 2005 το δίδυμο Laurent Mignonneau και Christa Sommerer, διεθνώς αναγνωρισμένοι και πρωτοπόροι καλλιτέχνες στον τομέα των μέσων (CLOT, 2018), διακρίνουν δύο τύπους αλληλεπίδρασης με βάση την παρατήρηση διαδραστικών έργων τέχνης. Τα ονομάζουν προσχεδιαμένα ή προ-προγραμματισμένα και εξελικτικά. Τα πρώτα περιέχουν την επιλογή του θεατή στην πλοήγηση όμως με περιορισμένες δυνατότητες όπως για παράδειγμα τα διαδραστικά CD. Η εξελικτική κατηγορία αλληλεπίδρασης αφορά τα έργα στα οποία οι διαδικασίες τους επηρεάζονται από την ίδια την αλληλεπίδραση και μεταβάλλονται διαρκώς. (στο Ahmed S.U., 2018, σελ. 251)

Ο Ahmed παραθέτει τα λεγόμενα του Ernest Edmonds αναφορικά με τέσσερις τύπους έργων τέχνης σε σχέση με τον βαθμό διαδραστικότητας που τα χαρακτηρίζει. Το στατικό έργο κατά τον Edmonds δεν μεταβάλλεται μόνο του και δεν παρουσιάζει αλληλεπίδραση μεταξύ θεατή και έργου. Το δυναμικό-παθητικό, είναι

προσχεδιασμένο, μετατρέπεται με την πάροδο του χρόνου αλλά παραμένει παθητικό ως προς την αλληλεπίδραση και την απόκριση του χρήστη. Στην κατηγορία δυναμικού-διαδραστικού έργου, εξέχουσα σημασία έχει ο ενεργός ρόλος του χρήστη στην αλλαγή του έργου και συχνά περιλαμβάνει αισθητήρες οι οποίοι λαμβάνουν δεδομένα τα οποία φέρουν αλλαγές στο έργο μέσα από προσχεδιασμένες λειτουργίες. Τέλος, το δυναμικό-διαδραστικό-διαφέρων (varying) έργο διατηρεί τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης κατηγορίας όμως τα δεδομένα που συλλέγονται από την διάδραση μεταβάλλουν τον αρχικό σχεδιασμό του έργου με την πάροδο του χρόνου καθιστώντας την μελλοντική του κατάσταση απόβλεπτη. (στο Ahmed S.U., 2018, σελ. 250-51)

Όπως γίνεται αντιληπτό, οι ψηφιακές διαδραστικές εγκαταστάσεις αποτελούν μία ευρεία κατηγορία έργων. Έπειτα από αυτήν τη σύντομη ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη και την τυπολογική ανάλυση τους, θα εστιάσουμε στα χαρακτηριστικά που αφορούν περισσότερο το περιεχόμενο, την σωματική και υποκειμενική εμπειρία του κοινού.

Ενεργοποιημένο σώμα και πολλαπλές προοπτικές στην τέχνη της εγκατάστασης

Οι ψηφιακές διαδραστικές εγκαταστάσεις αποτελούν ενσώματες αισθητηριακές εμπειρίες, που δεν απευθύνονται μόνο στην όραση αλλά δομούνται πάνω στις σωματικές σχέσεις του κοινού με το έργο. Με βάση τα λεγόμενα της Bishop στο *Installation Art : A Critical History*, 2005, η έννοια της ενσώματης εμπειρίας κατά την βίωση του έργου, έγινε κεντρικό θέμα για πρώτη φορά στον μινιμαλισμό, όπου οι πρακτικές της εγκατάστασης έγιναν ευρύτερα διαδεδομένες, και κληροδοτήθηκε στη συνέχεια στην τέχνη της εγκατάστασης, καθώς εξελίχθηκε ως ξεχωριστό είδος (Bishop, 2005, σελ. 54-56).

Το κείμενο του Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, 1945, που μεταφράστηκε στα αγγλικά κι έγινε ευρύτερα γνωστό το 1962, εισήγαγε μία διαφορετική ερμηνεία του υποκειμένου. Σύμφωνα με αυτήν, το αντικείμενο δεν μπορεί να διαχωριστεί από το υποκείμενο που το αντιλαμβάνεται, ενώ τόνισε επίσης ότι η αντίληψη δεν είναι απλά ζήτημα της όρασης, αλλά περιλαμβάνει ολόκληρο το σώμα. Οι ιδέες αυτές είχαν μεγάλη επιρροή στους καλλιτέχνες και κριτικούς εκείνης της περιόδου, που εντόπισαν σε αυτό ένα τρόπο θεωρητικοποίησης της νέας αισθητικής του μινιμαλισμού (Bishop, 2005, σελ. 50). Έτσι, κεντρικό θέμα του μινιμαλισμού αποτέλεσαν οι αντιληπτικές συνθήκες του έργου τέχνης, θεωρώντας πως η θεάτρια είναι αυτή που συμπληρώνει το έργο, και δημιουργήσαν έργα που εξαρτώνται από τον χώρο, το φως και το οπτικό πεδίο της θεάτριας (Foster et al., 2009, σελ. 654).

Η ενεργοποίηση της θεάτριας, ως κληρονομιά του μινιμαλισμού, αποτελεί σύμφωνα με την Claire Bishop, κεντρικό στοιχείο και στην τέχνη της εγκατάστασης. Η δυνατότητα της να εντείνει την σωματική μας συνειδητότητα, ως προς τον τρόπο που χωροθετούνται τα στοιχεία που την αποτελούν, αποτελεί και το χαρακτηριστικό που την διαφοροποιεί από τα παραδοσιακά μέσα. Το γεγονός ότι στοχεύει σε όλες τις αισθήσεις, όπως την αφή, την μυρωδιά και τον ήχο, αντί να απευθύνεται αποκλειστικά στην όραση, ή σε ένα “αποσωματοποιημένο ζευγάρι μάτια”, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Bishop, καθιστούν το μέσο της εγκατάστασης, μία συνθήκη που προϋποθέτει το κοινό ως ενεργή παρουσία στον χώρο. (Bishop, 2005, σελ. 6). Οι

εγκαταστάσεις παρουσιάζουν τα υλικά, τις υφές, το φως, ως άμεσα στοιχεία που το κοινό βιώνει, αντί να τα παρουσιάζει σαν απλές αναπαραστάσεις. Με την κίνηση γύρω και μέσα από το έργο, το σώμα του κοινού ενεργοποιείται, απαιτώντας κάτι παραπάνω από την απλή ενατένιση, που θεωρείται “παθητική” και “αποστασιοποιημένη” (Bishop, 2005, σελ. 11)

Σύμφωνα με την ιστορικό, η έννοια της προοπτικής στην ζωγραφική , όπως αναπτύχθηκε τον 20ο αιώνα, συνδέεται με την ιδέα ενός “πανοπτικού ή αντρικού βλέμματος”, καθώς τοποθετεί την θεάτρια στο κέντρο της εικόνας που αναπαριστάται, δημιουργώντας μία ιεραρχική σχέση μεταξύ του σώματος που παρατηρεί και του κόσμου μπροστά της (Bishop, 2005, σελ. 11). Το γεγονός αυτό, αποτέλεσε αντικείμενο κριτικής, καθώς σχετίστηκε με την ρητορική της “κατοχής”, της “οπτικής κυριαρχίας” και της “κέντρωσης” (Bishop, 2005, σελ. 13). Κεντρικό επιχείρημα της ανάλυσης της Bishop, αποτελεί η σύνδεση της ανάδυσης της τέχνης της εγκατάστασης, με την ανάδυση των μεταδομιστικών θεωριών, που θεωρούν το υποκειμενο ως αποκεντρωμένο, σε αντίθεση με την ιδέα του λογικού, κεντρικού και συνεκτικού ανθρώπινου υποκειμένου του Διαφωτισμού. Η μεταδομιστική θεωρία υποστηρίζει ότι το κάθε άτομο “είναι εκτοπισμένο και διαχωρισμένο, σε σύγκρουση με τον εαυτό του”. Λαμβάνοντας υπόψη τις ασυνείδητες επιθυμίες, καθώς και τις προϋπάρχουσες κοινωνικές δομές, θεωρεί πως η αποσπασματικότητα, η πολλαπλότητα και η αποκέντρωση, χαρακτηρίζουν περισσότερο την ανθρώπινη κατάσταση (Bishop, 2005, σελ. 13). Μέσα από το πρίσμα των φεμινιστικών και μεταποικιακών θεωριών, οι τάσεις για την “κέντρωση” του υποκειμένου, αναγνωρίζονται ως αρρενωπές, ρατσιστικές και συντηρητικές, καθώς όπως αναφέρει η Bishop, δεν υπάρχει κάποιος πιο δόκιμος τρόπος θέασης και αντίληψης του κόσμου (Bishop, 2005, σελ. 13). Συμπερασματικά, η ιστορικός θεωρεί ότι οι πολλαπλές προοπτικές που προσφέρει το μέσο της εγκατάστασης, ανατρέπουν τις ιδέες της αναγεννησιακής προοπτικής και των ιεραρχικών σχέσεων που συνεπάγονται, καθώς η έννοια της ιδανικής θέσης για την βίωση του έργου απουσιάζει.

Κλείνοντας την ιστορική της ανάλυση, η Bishop σημειώνει ότι η επίδραση της κριτικής θεωρίας, η οποία διαμορφώθηκε από την φαινομενολογία, τον μεταδομισμό, τον φεμινισμό και την μετα-αποικιοκρατική θεωρία, έφερε στο φως μία σειρά από προβληματισμούς και αντιφάσεις που διαπλέκονται με την ιστορία της τέχνης της

εγκατάστασης. Στην ανάλυση της θίγει τα ζητήματα αυτά, αλλά αναφέρεται με συντομία μόνο στις φεμινιστικές επιρροές (Bishop, 2005, σελ. 128). Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει είναι ότι στην ανάλυση, δεν αναφέρεται καθόλου στις ψηφιακές διαδραστικές εγκαταστάσεις, και κατά συνέπεια δεν αγγίζει τα θέματα που προκύπτουν με την είσοδο της τεχνολογίας στην τέχνη, καθώς και τις θεωρητικές και κοινωνικές προεκτάσεις του ζητήματος αυτού. Προκειμένου να εμβαθύνουμε σε αυτές τις προβληματικές, θα εστιάσουμε στο έργο θεωρητικών που καταπιάνονται με μεταδομιστικές, φεμινιστικές, μετα-αποικιοκρατικές και φαινομενολογικές προσεγγίσεις σε ζητήματα τεχνολογίας, ταυτότητας, γνώσης, ετερότητας και βιωματικής εμπειρίας.

Μετανθρώπινες αναγνώσεις της υποκειμενικότητας και της ενσώματης εμπειρίας

Όπως αναφέραμε, με βάση τα λεγόμενα της Bishop, οι μεταδομιστικές θεωρίες ασκούν κριτική στην ιδέα του λογικού, κεντρικού και συνεκτικού ανθρώπινου υποκειμένου του μοντερνισμού και την ανάδυση του υποκειμένου ως αποκεντρωμένου, διαχωρισμένου και σε σύγκρουση με τον εαυτό του, λόγω των ασυνείδητων επιθυμιών του (Bishop, 2005, σελ. 13). Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την συγγραφέα και ακαδημαϊκό Katerina Kolozova στο κείμενο της *Poststructuralism*, 2021, ο μεταδομισμός, τονίζει την αστάθεια της γλώσσας, την πολλαπλότητα των νοημάτων και τις δυναμικές της εξουσίας που διατρέχουν τα κοινωνικά και πολιτισμικά συστήμα. Η Kolozova συνεχίζει λέγοντας ότι ο μεταδομισμός απορρίπτει την αυτάρκεια του στρουκτουραλισμού, και αμφισβητεί τις δυαδικές αντιθέσεις που αποτελούν τις δομές του, καθώς και την ιδέα της ερμηνείας των μέσων (ή του κόσμου) μέσα από προκαθορισμένες, κοινωνικά κατασκευασμένες δομές. Η μεταδομιστική σκέψη, σύμφωνα με τα λεγόμενα της ίδιας, απορρίπτει την ουσιοκρατία, την πεποίθηση δηλαδή ότι τα πράγματα έχουν σταθερά χαρακτηριστικά που προυπάρχουν και είναι ανεξάρτητα από την ανθρώπινη αντίληψη, ενώ παράλληλα επηρεάζει και εμπλουτίζει τον φεμινισμό ως προς την διαθεματικότητα, τις ανισότητες που αναδύονται μέσα από την γλώσσα και την παραγωγή της γνώσης. Ταυτόχρονα, κατά την συγγραφέα, τα φεμινιστικά φιλοσοφικά έργα έχουν εμπλουτίσει σημαντικά τις μεταδομιστικές θεωρήσεις. (Kolozova, 2021, σελ. 102)

Η συγχώνευση της τεχνολογίας με την καθημερινή ζωή, έφερε στο φως νέες θεωρήσεις της υποκειμενικότητας, σε μία προσπάθεια κατανόησης των τρόπων με τους οποίους η τεχνολογία και ο πολιτισμός μεταμορφώνουν το σώμα μας, το μυαλό μας και τη σχέση μας με τον κόσμο. Σύμφωνα με την ιταλίδα φιλόσοφο και ακαδημαϊκό, Rosi Braidotti, το μετανθρώπινο είναι μια έννοια που περιγράφει έναν νέο τρόπο ύπαρξης που υπερβαίνει τα παραδοσιακά όρια του ανθρώπου. Αντιπροσωπεύει μια μετατόπιση από την ανθρωπιστική αντίληψη του εαυτού ως αυτόνομου, λογικού παράγοντα, προς μια πιο ρευστή και διασυνδεδεμένη κατανόηση της ταυτότητας (Braidotti, 2019, σελ. 2). Το μετανθρώπινο χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση υβριδισμού, στην οποία τα σώματα

και οι ταυτότητές μας διαμορφώνονται από τις αλληλεπιδράσεις μας με την τεχνολογία, τον πολιτισμό και τον φυσικό κόσμο. Από αυτή την άποψη, η υποκειμενικότητα θεωρείται ως μια σύνθετη και πολυδιάστατη διαδικασία που διαμορφώνεται από ένα ευρύ φάσμα παραγόντων, συμπεριλαμβανομένων των πολιτιστικών, κοινωνικών, πολιτικών και περιβαλλοντικών επιρροών. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε η Braidotti:

“αφορά μια δομική σχεσιακή ικανότητα, σε συνδυασμό με τον συγκεκριμένο βαθμό δύναμης ή ισχύος με την οποία είναι προικισμένη οποιαδήποτε οντότητα: την ικανότητα να επεκτείνεται προς και σε γειτνίαση με άλλους.”

(Braidotti, 2019, σελ. 42)

Έτσι, η έννοια της ανθρώπινης φύσης αντικαθιστάται από ένα φάσμα φύσης-πολιτισμών/φυσιοπολιτισμού (naturecultures) (Braidotti, 2019, σελ.12), σύμφωνα με την οποία διαφορετικά είδη (συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου) συνυπήρχαν και συν-εξελίχθηκαν αλληλεπιδραστικά μεταξύ τους, με τρόπους που καθιστούν πολύ δύσκολο να πούμε πού αρχίζει και τελειώνει το ανθρώπινο και το μη ανθρώπινο (ή “φύση” και “πολιτισμός”). Στόχος λοιπόν του μετανθρωπισμού είναι η “αναθεώρηση των σωμάτων μας ως μέρη στο φυσικο-πολιτισμικό συνεχές” (Braidotti, 2021, σελ. 237). Το ανθρώπινο στον μετανθρωπισμό επαναορίζεται ως ένα ζωο/γεω/τεχνο-διαμεσολαβημένο ον / άθροισμα (zoe/geo/techno assemblage), που δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις υλικές, γήινες και πλανητικές τοποθεσίες στις οποίες βρίσκεται (Braidotti, 2019, σελ. 63). Η έννοια αυτή είναι σημαντική για την κατανόηση της περίπλοκης και διασυνδεδεμένης φύσης της σύγχρονης ζωής και της ανάγκης προσέγγισής της από μια μετανθρωπιστική προοπτική (Braidotti, 2019, σελ. 47).

Στο *“We” Are In This Together, But We Are Not One and the Same*, 2020, η Braidotti υπογραμμίζει την αναγκαιότητα της φεμινιστικής σκέψης σε περιόδους κρίσης, προκειμένου να τονιστούν οι πολλαπλές προοπτικές που αναδύονται από την εστίαση στην ενσάρκωση και τη βιωμένη εμπειρία, και να συμπεριληφθούν άξονες ανάλυσης όπως η φυλή, η ηλικία, η τάξη και η σωματική ικανότητα. Οι φεμινιστικές φιλοσοφίες, αναφέρει, αποτελούν μία σημαντική εναλλακτική στις ενιαίες κατηγορίες των “ευρωκεντρικών, αρσενικών, ανθρωποκεντρικών και ετεροκανονιστικών υποθέσεων” που δημιουργούν αποκλεισμούς, δίνοντας έμφαση στη σωματικότητα και την διασύνδεση (Braidotti, 2020, σελ. 465).

Για τον σκοπό αυτό θα επικεντρωθούμε σε κείμενα που εστιάζουν στη σχέση μας με την τεχνολογία και την γνώση, την σχέση μας με το ανοίκειο και το ξένο, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους προσανατολιζόμαστε και βιώνουμε τον χώρο, μέσα από φεμινιστικές προσεγγίσεις που λαμβάνουν υπόψη την ενσώματη εμπειρία και τους κοινωνικούς παράγοντες που την διαμορφώνουν. Τα κείμενα αυτά στέκονται ενάντια στους δεισιμούς και την ουσιοκρατία, και στρέφονται προς μία πιο υβριδική κατανόηση της υποκειμενικότητας. Ασκούν κριτική πάνω στα δίπολα αρσενικό/θηλυκό, ο εαυτός / άλλος, ο νους / το σώμα, ο πολιτισμός / η φύση, πολιτισμένο / πρωτόγονο και την κατασκευή ταυτότητας σε βάρος των διάφορων “άλλων”, οι οποίοι έτσι αποδίδονται ως προϋπάρχοντα αντικείμενα (και όχι υποκείμενα). Αναδεικνύουν το πως ο επιστημονικός λόγος διαμορφώνεται από την κυρίαρχη ιδεολογία και τις σχέσεις εξουσίας, και αντιτάσσονται στην αρρενωπή προκατάληψη στην επιστημονική κουλτούρα, αναγνωρίζοντας την γνώση ως κάτι που προέρχεται πάντα από κάποια συγκεκριμένη θέση (Kolozova, 2021, σελ. 105) .

Οι cyborg εικόνες ως διέξοδος από τους δεισιμούς

Ένα εμβληματικό κείμενο που σηματοδοτεί την γέννηση του μετανθρωπισμού, είναι το *A Cyborg Manifesto*, 1985, της αμερικανίδας συγγραφέως και ακαδημαϊκού, Donna Haraway, καθώς υποστηρίζει έναν κόσμο που έχει αφήσει πίσω τον άνθρωπο ως κέντρο του κόσμου και βασίζεται στην ισχυρή συγγένεια μεταξύ της μηχανής και του ζώου. Αποτελεί το πρώτο κείμενο που προσεγγίζει την τεχνολογία από μια αριστερή και φεμινιστική σκοπιά, ενώ συμβαδίζει με τις μεταδομιστικές θεωρίες, ως προς την θεώρηση του υποκειμένου ως αποκεντρωμένο και πολλαπλό. Η Haraway υιοθετεί επίσης και την φεμινιστική μεταδομιστική έννοια του φύλου ως πολιτισμική κατασκευή, απορρίπτοντας την έμφυλη διαφορά ως κάτι δεδομένο, “που έχει συγκεκριμένο νόημα ή ουσία, συμβάλλοντας στην γενικότερη κριτική στην ουσιοκρατία” (Kolozova, 2018, σελ. 100). Η έμφαση στην πολλαπλότητα του εαυτού και η κριτική σε όλων των ειδών τους ουσιοκρατισμούς, ώθησε την Haraway να υιοθετήσει την φιγούρα του cyborg, ως ένα εννοιολογικό εργαλείο που δεν παράγει δίπολα, αλλά ατελείωτες πολλαπλότητες.

Στο ενημερωμένο δοκίμιό της *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, στο βιβλίο της *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, η Haraway χρησιμοποιεί την έννοια του έμφυλου cyborg, ένα υβρίδιο μηχανής και οργανισμού” ως μεταφορά για συνδέσεις μεταξύ και ανάμεσα σε άτομα, συγκεκριμένα γυναίκες, πέρα από τις γραμμές που παραδοσιακά αντιτάσσουν διχοτομίες. Οι κυριότεροι από αυτούς τους “ενοχλητικούς δυϊσμούς” όπως αναφέρει είναι: ο εαυτός / άλλος, ο νους / το σώμα, ο πολιτισμός / η φύση, αρσενικό / θηλυκό, πολιτισμένο / πρωτόγονο, πραγματικότητα / εμφάνιση, ολόκληρο / μέρος, παράγοντας / πόρος, κατασκευαστής / κατασκευασμένος, ενεργό / παθητικό, σωστό / λάθο, αλήθεια / ψευδαίσθηση, ολική / μερική, Θεός / άνθρωπος (Haraway, 1991, σελ. 178). Συγκεκριμένα σημειώνει για τη λειτουργία τους:

“Ορισμένοι δυϊσμοί είναι επίμονοι στις δυτικές παραδόσεις. Όλοι ήταν συστημικοί στη λογική και τις πρακτικές της κυριαρχίας των γυναικών, των ανθρώπων του χρώματος, της φύσης, των εργαζομένων, των ζώων- εν ολίγοις, η κυριαρχία όλων συγκροτήθηκε ως άλλοι, του οποίου στόχος είναι να αντικατοπτρίζει τον εαυτό.” (Haraway, 1991, σελ. 178)

Το σάιμποργκ αντιστέκεται στο μύθο της “πρωταρχικής ενότητας” , του ανθρώπου ως έλλογο και αυτόνομο υποκείμενο, που κυριαρχεί πάνω στο περιβάλλον του. Αντίθετα, είναι “ανυποχώρητα ταγμένο στην μερικότητα, την ειρωνεία, την εγγύτητα και τη διαστροφή. Είναι αντιστεκόμενο, ουτοπικό, έχοντας ταυτόχρονα παντελή έλλειψη αθωότητας.” (Haraway, 1991, σελ. 151)

Η εικόνα του σάιμποργκ μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύμβολο αντίστασης εναντίον των πατριαρχικών δομών της κοινωνίας, που επιδιώκουν να περιορίζουν και να ελέγχουν τους ανθρώπους. Θολώνοντας αυτά τα όρια μεταξύ αρσενικού/θηλυκού, ανθρώπου/μηχανής και φύσης/πολιτισμού, το cyborg διαταράσσει τις παραδοσιακές δομές εξουσίας που είναι χτισμένες πάνω σε αυτά τα δίπολα. Αγκαλιάζοντας την τεχνολογία και την υβριδικότητα, αποσταθεροποιεί τις ουσιοκρατικές ιδέες για την ταυτότητα και απορρίπτει τη διχοτόμηση μεταξύ του φυσικού και του τεχνητού, υποστηρίζοντας ότι αυτός ο δυϊσμός είναι μια ψευδής διάκριση. Με τη συγχώνευση με την τεχνολογία, το cyborg δείχνει ότι δεν υπάρχει σαφής γραμμή μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Η Haraway παρουσιάζει το cyborg ως ένα νέο είδος πολιτικής που βασίζεται στην οικοδόμηση συμμαχιών και όχι στην πολιτική της ταυτότητας. Προτείνει έναν τρόπο να φανταστούμε ένα νέο είδος φεμινισμού που αποδέχεται την πολυμορφία

και τη διαφορετικότητα, αντί να επιδιώκει να δημιουργήσει μια ομοιόμορφη ταυτότητα. Συγκεντρώνοντας διαφορετικές ομάδες και ταυτότητες, το cyborg αμφισβητεί τις παραδοσιακές δομές εξουσίας και δημιουργεί νέες μορφές αντίστασης.

Η Braidotti στις μετανθρώπινες θεωρήσεις της, ακολουθεί την ίδια κατεύθυνση με την Haraway, αλλά επαναπροσεγγίζει το ζήτημα κάποιες δεκαετίες αργότερα, λαμβάνοντας υπόψη τις τρεχούμενες παραμέτρους της παγκοσμιοποιημένης τεχνολογίας, που περιλαμβάνουν τις προηγμένες τεχνολογικές εξελίξεις, την κλιματική κρίση και την εξαφάνιση των ειδών ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας. Κατά συνέπεια, η προσέγγιση της Braidotti, εστιάζει στις νέες μορφές εξουσίας, κανονικοποιήσεων και περιθωριοποιήσεων που αναδύονται στη σύγχρονη τεχνολογική και οικονομική συνθήκη. Πέρα όμως από τις επιταχυντικές δυνάμεις της τεχνολογίας και του καπιταλισμού που αναγνώριζε ήδη και η ίδια η Haraway, η Braidotti αναγνωρίζει και τις επιταχυντικές δυνάμεις της κλιματικής αλλαγής, υποστηρίζοντας ότι η πρόκληση που επιχειρεί να αντιμετωπίσει ο μετανθρωπισμός, αφορά την εύρεση μίας ισορροπίας μεταξύ αυτών των αντικρουόμενων δυνάμεων, προκειμένου να κατανοήσουμε την ευρύτερη εικόνα της θέσης μας στην πλανητική συνθήκη (Braidotti, 2019, σελ. 2).

Η Braidotti υποστηρίζει ότι το σάιμποργκ αποτελεί τον κυρίαρχο κοινωνικό σχηματισμό, καθώς το ανθρώπινο με το τεχνολογικό έχουν πλέον συγχωνευτεί. Πέρα από τις εικόνες που έχουμε από τον κινηματογράφο και τα μίντια, τα σάιμποργκ περιλαμβάνουν για την Braidotti “τα ανώνυμα πλήθη του κακοπληρωμένου και ψηφιακού προλεταριάτου που τροφοδοτεί την τεχνολογικά ορμώμενη παγκόσμια οικονομία χωρίς ποτέ να έχει πρόσβαση το ίδιο” (Braidotti, 2021, σελ.235) . Τονίζει με αυτό τον τρόπο την επίδραση που έχει η τεχνολογία στον σχηματισμό των σωμάτων.

Όπως και η Haraway, προσβλέπει σε μια διαφορετική σχέση με την τεχνολογία, που δεν θα καθορίζεται από την λειτουργικότητα, αλλά θα χαρακτηρίζεται από το παιχνίδι και την απόλαυση. Στοχεύει προς μία στρατηγική που θα αποδεσμεύει τα ανθρώπινα σώματα από την προσαρμογή τους στην λογική της παραγωγικότητας, μετασχηματίζοντας τα σε σώματα που δεν θα τα οργανώνει πια η αποδοτικότητα. Βλέπει το μετανθρώπινο ως έναν τρόπο να αγκαλιάσει τη μετασχηματιστική δυναμική της τεχνολογίας και του πολιτισμού και ως ένα μέσο για να φανταστούμε νέες μορφές ταυτότητας και υποκειμενικότητας που μπορούν να μας βοηθήσουν να περιηγηθούμε

στον περίπλοκο και ταχέως μεταβαλλόμενο κόσμο στον οποίο ζούμε (Braidotti, 2021, σελ.235) .

Το σάιμποργκ μανιφέστο, πέρα από την επιρροή του στην ανάπτυξη της μετανθρώπινης θεωρίας, είχε σημαντική επίδραση στην τέχνη, και ιδίως στις καλλιτέχνιδες που εξερευνούν θέματα σχετικά με το φύλο, την ταυτότητα και την τεχνολογία. Οι καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις που αναπτύσσονται με την χρήση διαδραστικών τεχνολογιών, για τη δημιουργία νέων και πιο συμπεριληπτικών εμπειριών για τους θεατές, έρχονται αντιμέτωπες με ζητήματα συνεργασίας μεταξύ σωμάτων και μηχανών. Δημιουργώντας εγκαταστάσεις που συνδυάζουν αυτές τις τεχνολογίες, οι καλλιτέχνιδες είναι σε θέση να εξερευνήσουν τις πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ ανθρώπων, τεχνολογίας και ταυτότητας και να συμπεριλάβουν τους θεατές με πιο δραστικό και διαδραστικό τρόπο. Το κείμενο αυτό μπορεί να αποτελέσει σημαντική επιρροή κατά την καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς μας ενθαρρύνει να σκεφτόμαστε πιο κριτικά τον ρόλο της τεχνολογίας στο σχηματισμό της ταυτότητας και να χρησιμοποιούμε τις εγκαταστάσεις τέχνης ως έναν τρόπο για να αμφισβητούμε τα κυρίαρχα αφηγήματα και να δημιουργούμε χώρο για διαφορετικές προοπτικές και εμπειρίες.

Οι θεωρίες της Donna Haraway τονίζουν τη σημασία της αναγνώρισης της πολυπλοκότητας και της διαφορετικότητας των ανθρώπινων εμπειριών και προοπτικών, και των τρόπων με τους οποίους η εξουσία και το προνόμιο διαμορφώνουν την παραγωγή γνώσης και τις κοινωνικές δομές. Η ιστορικός τέχνης, Bishop, ενισχύει τα λεγόμενα της Haraway μέσα από την έννοια του αποκεντρωμένου υποκειμένου στην καλλιτεχνική εγκατάσταση, αναφερόμενη στην έννοια των πολλαπλών προοπτικών που προσφέρει το μέσο σε αντίθεση με την ιδανική θέαση και την αναγεννησιακή προοπτική.

Μερικές προοπτικές και εντοπισμένες γνώσεις

Η Braidotti αναγνωρίζει το υποκείμενο ως συνδιαμορφωμένο και αδιαχώριστο στοιχείο των φυσιοπολιτισμικών συνθηκών στις οποίες ανήκει. Ακόμη τονίζει την σημασία της σωματικότητας, αναφέροντας χαρακτηριστικά την φράση “υπερήφανα να

είμαι σάρκα”. (Braidotti, 2021, σελ. 235). Η Braidotti, υποστηρίζει πως αυτή η κατεύθυνση μας υπενθυμίζει τις σχέσεις αλληλεξάρτησης μεταξύ των σωμάτων και των τεχνολογικών άλλων, ενώ ταυτόχρονα μας καλεί να αποφύγουμε την αποστροφή προς την σάρκα, καθώς και την υπέρβαση της υλικότητας και της περατότητας του σώματος (Braidotti, 2019, σελ. 42). Το έργο της Donna Haraway, προσανατολίζεται προς την ίδια κατεύθυνση, καθώς διευρύνει το ζήτημα της αποκέντρωσης του υποκειμένου, της αντικειμενικότητας και των πολλαπλών προοπτικών, αμφισβητώντας την ιδέα ότι η γνώση είναι ουδέτερη και αντικειμενική, και αντ' αυτού τονίζοντας τη σημασία της αναγνώρισης της θέσης και του πλαισίου στο οποίο παράγεται, καθώς και τον ρόλο των σχέσεων εξουσίας στη διαμόρφωσή της.

Στο *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 1988, αναπτύσσει την θεωρία των εντοπισμένων γνώσεων (situated knowledges), αντιπαραθέτοντας τες τόσο στην αντικειμενική γνώση, όσο και στο σχετικισμό, διαχωρίζοντας την θέση της από τα προτάγματα του ανθρωπισμού και δίνοντας έτσι μεγαλύτερη έμφαση στις πολιτικές προεκτάσεις της παρατήρησης. Η ουδετεροτητα με την οποία επενδύεται η αντικειμενικότητα, αποκρύπτει τις σχέσεις εξουσίας που χαρακτηρίζουν τις συνθήκες από τις οποίες αυτή αρθρώνεται, καθώς νοείται ως μία “άποψη από ψηλά, από το πουθενά” (Haraway, 1988, σελ. 589). Η θέση αυτή, που η Haraway την περιγράφει ως το “κόλπο του θεού”, συνδέεται με αρσενικές, λευκές, ετεροφυλοφιλικές και ανθρωποκεντρικές θεωρήσεις, οι οποίες παρουσιάζονται ως καθολικές, και καθιστά τις υπόλοιπες θέσεις ως άκυρες και υποκειμενικές. Ταυτόχρονα όμως, η Haraway δεν καταφεύγει σε ένα μηδενιστικό σχετικισμό, καθώς ο σχετικισμός από την άλλη, καθιστά όλες τις απόψεις ισότιμες. Η Haraway με την έννοια της εντοπισμένης γνώσης, θέλει να κάνει ορατό τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται το “κόλπο του θεού”, την κυρίαρχη άποψη δηλαδή της επιστήμης ως ορθολογικού, καθολικού, αντικειμενικού συστήματος γνώσης. (Haraway, 1988, σελ. 581)

Η Haraway υποστηρίζει την πολιτική και επιστημολογία της τοπικότητας, της θέσης και της τοποθέτησης, όπου η συνθήκη για τον διατυπωμένο ισχυρισμό γνώσης είναι η μερικότητα. Υποστηρίζει τη θέαση από ένα σώμα, που είναι πάντα πολύπλοκο και αντιφατικό, αντίθετα από τη “αντικειμενική” θέαση από ψηλά, από ένα υποθετικό πουθενά. (Haraway, 1988, σελ. 586)

Συνεχίζοντας, σημειώνει ότι τα “αντικείμενα” της γνώσης, τα οποία συχνά παρουσιάζονται σε αντίθεση με τα “γνωρίζοντα υποκείμενα” ως παθητικά και αδρανή, είναι επίσης ενεργά:

“Οι κώδικες του κόσμου δεν είναι ακίνητοι, να περιμένουν μόνο να διαβαστούν. Ο κόσμος δεν είναι πρώτη ύλη για εξανθρωπισμό. [...] ο κόσμος που συναντάμε στα έργα γνώσης είναι μια ενεργή οντότητα”

(Haraway, 1988, σελ. 593)

Η Haraway εδώ θίγει το ζήτημα του υποκειμένου που παρουσιάζεται ως ενεργό, σε αντιδιαστολή με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται και αντιλαμβάνεται το οποίο θεωρείται παθητικό, αποκαλύπτοντας τους τρόπους που οι σχέσεις εξουσίας υποδουλώνουν, αποικίζουν και κυριαρχούν (Rogowska-Stangret, 2018). Πρόκειται για αυτήν την ιεραρχική σχέση μεταξύ “κεντρικού” υποκειμένου και κόσμου, που όπως ανέφερε και η Bishop, συνδέεται με την ρητορική της ‘κατοχής’, της ‘οπτικής κυριαρχίας’ και της ‘κέντρωσης’. Τα φεμινιστικά έργα όπως αναφέρει η Haraway, προσπαθούν να αναγνωρίσουν πώς λειτουργεί η εξουσία και να αναγνωρίσουν ότι δεν κυριαρχούν ούτε ελέγχουν τον κόσμο: “δεν είμαστε υπεύθυνες για τον κόσμο” (Haraway, 1988, σελ. 594).

Σχετικά με τον διαχωρισμό υποκειμένων και αντικειμένων της γνώσης, αλλά και τις διαδικασίες ορισμού και οριοθέτησης, σημειώνει επίσης:

“Τα σώματα ως αντικείμενα γνώσης είναι υλικο-σημειωτικοί κόμβοι. Τα όριά τους υλοποιούνται στην κοινωνική αλληλεπίδραση. Τα όρια χαράσσονται από πρακτικές χαρτογράφησης· τα “αντικείμενα” δεν προϋπάρχουν ως τέτοια. Τα αντικείμενα είναι έργα ορίων. Αλλά τα όρια μετατοπίζονται από μέσα. Τα όρια είναι πολύ δύσκολα. Αυτό που περιέχουν προσωρινά τα όρια παραμένει γεννητικό, παραγωγικό νοημάτων και σωμάτων. Η τοποθέτηση (παρατήρηση) ορίων είναι μια επικίνδυνη πρακτική”

(Haraway, 1988, σελ. 595)

Η Haraway αναδεικνύει το πως αυτή η ρευστότητα χαρακτηρίζει και την ίδια την παραγωγή γνώσης, καθώς απορρίπτει τον ισχυρισμό ότι είναι σταθερή και οικουμενική. Τέλος, προτείνει τις ακόλουθες ερωτήσεις:

“Πώς να δούμε; Από πού να δούμε; Τι περιορίζει την όραση; Τι να δούμε; Με ποιές να δούμε; Ποια μπορεί να έχει περισσότερες από μία απόψεις; Ποια τυφλώνεται; Ποια φοράει παρωπίδες; Ποια ερμηνεύει το οπτικό πεδίο; Ποιες άλλες αισθητηριακές δυνάμεις θέλουμε να καλλιεργήσουμε εκτός από την όραση;”

(Haraway, 1988, σελ. 587)

Οι τοποθετημένες γνώσεις είναι μία κριτική στην επιστημονική γνώση, τονίζοντας το γεγονός ότι είναι πάντα από μία συγκεκριμένη τοποθεσία και σύνολο κοινωνικών σχέσεων. Η Haraway υποστηρίζει ότι οι φεμινιστικές οπτικές είναι σημαντικές για την παραγωγή γνώσης που λαμβάνει υπόψη τις πολυπλοκότητες της ζωής και προκαλεί τις κυρίαρχες αφηγήσεις της επιστήμης. Επιμένει επίσης στη σημασία της αναγνώρισης και αξιολόγησης των προοπτικών των αποκλεισμένων ομάδων στην παραγωγή γνώσης. Υποστηρίζει μια πιο αναστοχαστική και αυτο-κριτική προσέγγιση στην παραγωγή γνώσης, που αναγνωρίζει την τοποθεσία της και τις μερικές προοπτικές που τη διαμορφώνουν. (Haraway, 1988, σελ. 583)

Οι ιδέες της Haraway σχετικά με την τοποθετημένη γνώση και τις μερικές προοπτικές, συμπληρώνοντας τα λεγόμενα της Bishop για την αποκέντρωση του υποκειμένου αναφορικά με την οπτική κυριαρχία και τον επιβεβλημένο τρόπο θέασης, μπορούν να αποτελέσουν σημαντικό εργαλείο για την ανάπτυξη μιας καλλιτεχνικής εγκατάστασης, καθώς μας ενθαρρύνουν να λαμβάνουμε υπόψη μας τους τρόπους με τους οποίους οι δικές μας προοπτικές και εμπειρίες διαμορφώνουν το έργο που παράγουμε. Μια αναστοχαστική και αυτοκριτική προσέγγιση στην παραγωγή γνώσης, όπως υποστηρίζεται από την Haraway, μας ενθαρρύνει να αναγνωρίζουμε την τοποθεσία μας και τις μερικές προοπτικές μας, να αναζητούμε ενεργά και να συνδεόμαστε με ποικίλες προοπτικές και εμπειρίες κατά τη δημιουργία του έργου μας. Μία τέτοια προσέγγιση μπορεί να οδηγήσει σε πιο λεπτομερείς, πολυσύνθετες και συμπεριληπτικές εγκαταστάσεις τέχνης που προκαλούν κυρίαρχες αφηγήσεις και δημιουργούν χώρο για ποικίλες προοπτικές και εμπειρίες. Ταυτόχρονα μας καλεί να εξερευνήσουμε σχέσεις μεταξύ έργου και συμμετεχόντων που δεν θα προσανατολίζονται μονάχα γύρω από την όραση, αλλά θα συμπεριλαμβάνουν και θα δίνουν έμφαση και σε άλλες αισθήσεις.

Οι ιδέες της Haraway πληροφορούν και άλλες φεμινιστικές προσεγγίσεις που ερευνούν τον τρόπο που μια φεμινιστική, φαινομενολογική προοπτική μπορεί να αναταράξει τον τρόπο που συναντιόμαστε με την ετερότητα. Στη συνέχεια θα δούμε την προσέγγιση της βρετανοαυστραλής συγγραφέως και ακαδημαϊκού Sara Ahmed που είναι πολύ διαφωτιστική ως προς αυτό το θέμα καθώς εξετάζει τις σωματικές εμπειρίες ανθρώπων τους οποίους, η κυρίαρχη ιδεολογία τους τοποθετεί στο περιθώριο και τους "κατηγοριοποιεί" ανάλογα με τη φυλή, τον σεξουαλικό προσδιορισμό, το φύλο κ.ο.κ. Η Ahmed, όπως και η Haraway προωθεί μια πιο κριτική προσέγγιση για την κατανόηση των κοινωνικών ταυτοτήτων και των σχέσεων εξουσίας, προκειμένου να αντιμετωπιστούν καταπιεστικές νόρμες και να δημιουργηθεί χώρος για εναλλακτικές απόψεις και εμπειρίες.

Συναντήσεις με την ετερότητα

Όπως αναφέραμε, η υποκειμενικότητα στον μετανθρωπισμό γίνεται αντιληπτή ως μία σχεσιακή διαδικασία, που συνδέεται με την κοινή ικανότητα όλων των οργανισμών να επεκτείνονται προς και σε γειτνίαση με άλλους. Ταυτόχρονα όμως επισημαίνεται και ο ρόλος των κοινωνικών, πολιτιστικών και περιβαλλοντικών επιρροών στην διαμόρφωση της. Η Haraway, μέσα από το σάιμποργκ μανιφέστο, έφερε στο φως το ζήτημα των δυσισμών πάνω στους οποίους δομείται στην δυτική παράδοση η υποκειμενικότητα, αποκαλύπτοντας πως η συγκρότηση των "άλλων" ως οντότητες, εξυπηρετεί τον καθρεφτισμό του εαυτού και την σταθεροποίηση της ταυτότητας.

Η Sara Ahmed στο *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, του 2000, εμβαθύνει περισσότερο στο ζήτημα αυτό, αποκαλύπτοντας τις διαδικασίες που πραγματοποιούνται κατά τη συνάντησή μας με το "ξένο". Στο κείμενο αυτό, η Ahmed στρέφει ένα έντονο κριτικό βλέμμα σε θέματα όπως οι "ξένοι", η ετερότητα και η διαφορετικότητα μέσα από την εμπειρία της διαφοράς σε φυλετικές, σεξιστικές και ετεροκανονικές κοινωνίες.

Το κεντρικό ενδιαφέρον της Ahmed είναι να αποδομήσει τη φετιχοποίηση των "ξένων", η οποία χρησιμεύει για να ενισχύσει την κατασκευή ταυτότητας σε βάρος των αγνώστων, οι οποίοι έτσι αποδίδονται ως προϋπάρχοντα αντικείμενα (και όχι

υποκείμενα). Αντί να αποδεχτεί μια τέτοια οντολογία ξένων, που προϋποθέτει ότι απλώς “είναι” και προηγούνται οντολογικά από τις κοινωνικές σχέσεις που τους κατασκευάζουν, προτείνει ότι “μπορούμε να αποφύγουμε φετιχισμό του ξένου”, εξετάζοντας τις κοινωνικές σχέσεις που κρύβει αυτός ο ίδιος ο φετιχισμός και να εξετάσουμε πώς ο ξένος είναι αποτέλεσμα των διαδικασιών ένταξης και αποκλεισμού” (Ahmed, 2000, σελ. 6). Αμφισβητεί τις υποθέσεις ότι ο ξένος είναι απλώς οποιοσδήποτε δεν αναγνωρίζουμε και αντ’ αυτού προτείνει ότι αυτός ή αυτή είναι κοινωνικά κατασκευασμένος ως κάποιος που ήδη γνωρίζουμε και καταγράφεται ως πηγή κινδύνου (Ahmed, 2000, σελ.52). Η Ahmed αναλύει ότι σε έναν παγκοσμιοποιημένο κόσμο δεν χάνεται η έννοια το ξένου λόγω της ευκολότερης και συχνότερης μετακίνησης στον πλανήτη αλλά δημιουργείται μία καθολική ξενότητα και μία μεταφυσική απώλεια ‘σπιτιού’(Ahmed, 2000, σελ.79). Παρόλη την καθολικότητα του προβλήματος διαχωρίζει δύο είδη ξένου, εκείνου που ανήκει σε μία διανοούμενη ελίτ και εκείνου που είναι κοινωνικά περιθωριοποιημένος και μη μορφωμένος. Το *Strange Encounters* ανοίγει την συζήτηση σχετικά με τη διαφορά μεταξύ του περιθωριοποιημένου και του πνευματικού ξένου και το γνωσιακό προνόμιο το οποίο διαθέτει (Ahmed, 2000, σελ. 83). Η Sara Ahmed προτείνει συναντήσεις όπου τα μέλη τους έχουν γνώση των προνομίων τους, της διαφοράς εξουσίας όπως και τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά τραύματα που κουβαλάει κάθε ένα από αυτά (Ahmed, 2000, σελ. 147-148).

Κατά τον συγγραφέα και καθηγητή Κοινωνιολογίας Vince Marotta, 2021, στο άρθρο *Meeting Again: Reflections on Strange Encounters 20 Years on*, η Ahmed δίνει έντονη έμφαση στο πολιτικό πλαίσιο, και ως εκ τούτου στην ασυμμετρία εξουσίας και τους εγγενείς ανταγωνισμούς της. Ο Marotta αναφέρεται στην θεωρία της φεμινίστριας, ψυχαναλύτριας και θεωρητικού Julia Kristeva, για την έννοια ‘strangeness’ ως ενδοϋποκειμενική και διυποκειμενική συνθήκη (intra-subjective and intersubjective) και μιλάει για μία εσωτερική δυσαρμονία. Αναλυτικότερα, κατά τον Marotta, ο ενδοϋποκειμενικός τρόπος αναφέρεται στην παραξενιά σε σχέση με έναν εσωτερικό άλλο, ενώ ο διυποκειμενικός συνήθως τονίζει την διάδραση με το ξενότητα που δημιουργείται από την διαφορετική εθνική, φυλετική, σεξουαλική, φύλου ή θρησκευτική ταυτότητα. Ο Marotta εντοπίζει επίσης στα λεγόμενα της Kristeva, ότι εάν δεν επιλυθεί η εσωτερική δυσαρμονία, το υποκείμενο αποξενώνεται από το περιβάλλον, προβάλλοντας αυτήν την αποξένωση σε πολιτιστικούς και φυλετικούς ξένους. Η Ahmed σύμφωνα με τον Marotta αναγνωρίζει την ανάλυση της Kristeva για την έννοια του

strangeness, όμως θεωρεί ότι η Kristeva δεν δίνει την απαραίτητη βαρύτητα στους ιστορικούς και πολιτικούς παράγοντες. (Marotta, 2021)

Η Ahmed επικεντρώνεται στην εξερεύνηση των τρόπων με τους οποίους οι συναντήσεις με άλλους μπορούν να ανατρέψουν και να αποσταθεροποιήσουν τις δικές μας κατανοήσεις και αντιλήψεις. Η εξερεύνηση αυτών των θεμάτων σε μια καλλιτεχνική εγκατάσταση μπορεί να δημιουργήσει έναν χώρο για τους θεατές να ασχοληθούν με πολύπλοκες ιδέες σχετικά με την ταυτότητα, την αντίληψη και την ανθρώπινη σύνδεση. Να δημιουργήσει χώρους που διαταράσσουν εσκεμμένα την αίσθηση οικειότητας και άνεσης των θεατών. Να δημιουργήσει μια εμπειρία για τους θεατές που θα υποσκάπτει τις υποθέσεις τους και θα προκαλεί νέους τρόπους σκέψης. Μέσα από αυτήν την αλληλεπίδραση, οι θεατές μπορεί να αποκτήσουν μια πιο βαθιά κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι συναντήσεις με άλλους μπορούν να διαμορφώσουν την κατανόησή για τον εαυτό μας και τον κόσμο γύρω μας.

Η Ahmed, αντλώντας από την κουήρ φαινομενολογία (Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others, 2006), εξετάζει περαιτέρω τους τρόπους με τους οποίους τα σώματα που δεν ταιριάζουν με τις κυρίαρχες νόρμες (όπως τα queer, φεμινιστικά ή εθνοτικά σώματα) συχνά αποκλείονται, περιθωριοποιούνται ή καθίστανται "παράξενα" σε κοινωνικούς χώρους. Στο κείμενο αυτό, εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους τα queer σώματα και οι εμπειρίες προκαλούν κυρίαρχες νόρμες και δημιουργούν νέους τρόπους κατανόησης του κόσμου. Η Ahmed όπως και η Haraway, τονίζει τη σημασία της αναγνώρισης των ζωντανών εμπειριών και απόψεων των αποκλεισμένων ατόμων και της δημιουργίας χώρου για εναλλακτικούς τρόπους ύπαρξης και γνώσης. Επανερχόμενες στην Bishop, να σημειώσουμε ότι και εκείνη αναφέρεται στα αποκλεισμένα σώματα στην προσέγγιση της, συνδέοντας τα με την τέχνη και τον σωστό τρόπο θέασης της, ο οποίος περιλαμβάνει αρρενωπότητα, συντηρητισμό και ρατσισμό. Υποστηρίζει όμως, ότι το μέσο της καλλιτεχνικής εγκατάστασης, προκαλεί την κυριαρχία του προνομίου στη θέαση και τον τρόπο που τα σώματα την βιώνουν.

Φαινομενολογία του αποπροσανατολισμού

Όπως αναφέραμε και νωρίτερα, η φαινομενολογία είχε σημαντική επίδραση στην τέχνη, τόσο στον μινιμαλισμό, όσο και στην ανάπτυξη της τέχνης της εγκατάστασης και της περφόρμανς. Πολλές καλλιτέχνιδες επηρεάστηκαν από την φαινομενολογία, λόγω της έμφασης στη σημασία της υποκειμενικής εμπειρίας και του ζωντανού σώματος, και δημιούργησαν ατμοσφαιρικά περιβάλλοντα που αναπτύσσουν τις αισθήσεις της θεάτριας και προκαλούν μια αυξημένη συνείδηση της ίδιας της σωματικής της παρουσίας.

Η εστίαση της φαινομενολογίας στην υποκειμενική εμπειρία, ωστόσο, μπορεί να οδηγήσει σε υπερβολική έμφαση στην ατομική αντίληψη του κάθε ατόμου για ένα έργο τέχνης. Αυτό μπορεί να οδηγήσει στην παραμέληση των κοινωνικών και πολιτικών περιβαλλόντων του έργου, τα οποία αποτελούν επίσης σημαντικούς παράγοντες για την κατανόηση της σημασίας του. Συχνά, ασκείται κριτική στην έμφαση στην ατομική εμπειρία και στους αποκλεισμούς που μπορεί να δημιουργεί. Αυτό συμβαίνει διότι δεν έχουν όλες πρόσβαση στον τύπο εμπειρίας που τονίζεται, το οποίο μπορεί να οδηγήσει στην αποκλεισμό ορισμένων ομάδων από το προτεινόμενο κοινό του έργου τέχνης. Στο βιβλίο *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός. Αντιμοντερνισμός. Μεταμοντερνισμός*, 2009, οι συγγραφείς αναφέρουν ότι:

“η φαινομενολογική βάση έργων τέχνης αμφισβητήθηκε στις δεκαετίες του ‘70 & ‘80, καθώς ο χώρος της τέχνης δεν είναι ποτέ τόσο ουδέτερος και ότι ο θεατής που λαμβάνεται υπόψη με αφηρημένα φαινομενολογικό τρόπο είναι πιθανό να είναι άντρας, λευκός κι ετεροφυλόφιλος.”

(Foster et. al., 2009, σελ. 654)

Προκειμένου να φωτίσουμε περισσότερο αυτήν την κριτική στην φαινομενολογία, θα στραφούμε στην συνέχεια στο έργο της Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, 2006, όπου εξετάζει το θέμα από μία φεμινιστική, μεταποικιακή σκοπιά.

Η Braidotti τονίζει την αναγκαιότητα της φεμινιστικής σκέψης, προκειμένου να φωτιστούν οι πολλαπλές προοπτικές που αναδύονται όταν λαμβάνεται υπόψη η ενσώματη, εντοπισμένη και διασυνδεδεμένη φύση της ανθρώπινης εμπειρίας. Με την

συμπερίληψη παραγόντων όπως το φύλο, η φυλή, η τάξη και η σωματική ικανότητα, η φεμινιστική θεωρία παρέχει εναλλακτικές στις εννιαίες κατηγορίες που βασίζονται σε ανθρωποκεντρικές και ετεροκανονιστικές υποθέσεις, δημιουργώντας αποκλεισμούς.

Ένα σημαντικό στοιχείο που καθορίζει την ενσώματη εμπειρία, τις αλληλεπιδράσεις μας με τους άλλους, τα αντικείμενα και το περιβάλλον μας, και κατ' επέκταση διαμορφώνει την υποκειμενικότητα μας, είναι η έννοια του προσανατολισμού. Η Sara Ahmed υπογραμμίζει το θέμα του προσανατολισμού ως σημαντικής παραμέτρου προκειμένου να κατανοήσουμε το βίωμα της διαφοράς στις καθημερινές καταστάσεις, ασκώντας κριτική και διευρύνοντας την παραδοσιακή φαινομενολογία. Υπογραμμίζει επίσης τη σημασία της διερεύνησης των εμπειριών και των απόψεων των μειονοτικών ατόμων και κοινοτήτων, συμπεριλαμβανομένων αυτών που δεν συμμορφώνονται με τις κυρίαρχες πολιτιστικές προσδοκίες και νόρμες.

Η παραδοσιακή φαινομενολογία, επικεντρωμένη στη μελέτη της υποκειμενικής εμπειρίας, της συνείδησης και της αντίληψης, αναζητά να κατανοήσει τις δομές της συνείδησης που μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε τον κόσμο και πώς αυτές οι δομές διαμορφώνουν την αντίληψη μας για την πραγματικότητα. Κεντρικό θέμα στην φαινομενολογία του Edmund Husserl, είναι η αποστασιοποίηση από τις συνθήκες της εμπειρίας μας, προκειμένου να αποκτήσουμε πρόσβαση στο πεδίο της καθαρής συνείδησης (στο Ahmed, 2006, σελ. 32) . Το να κατοικείς στο οικείο σημαίνει ότι πράγματα περνούν στον φόντο της δράσης: είναι εκεί αλλά με κάποιο τρόπο δεν τα βλέπουμε. Το οικείο δηλαδή, χαρακτηρίζεται από την ιδιότητα του να περνάει απαρατήρητο. Χρειάζεται να βάλουμε στην άκρη ότι μας δίνεται ως δεδομένο, προκειμένου να μπορέσουμε να δούμε χωρίς την φυσική συμπεριφορά που μας κρατάει μέσα στο οικείο. Η Ahmed επισημαίνει:

“η δράση του να απωθείς στο φόντο την πραγματικότητα επιβεβαιώνει αυτή την φαντασίωση που θέλει το υποκείμενο υπερβατικό, που τοποθετεί τον εαυτό του πάνω από την κοινωνική διάσταση του κόσμου.”

(Ahmed, 2006, σελ. 33)

Η φεμινιστική σκέψη αναδεικνύει το πως το υποκείμενο αποκρύπτεται μέσα στην έννοια του οικουμενικού, ως μια χειρονομία που χαρακτηρίζει την

αρρενοποίηση της φιλοσοφίας (Ahmed, 2006, σελ. 34). Μία τέτοια προσέγγιση, όπου τα κοινωνικά και οικεία χαρακτηριστικά των αντικειμένων παραμερίζονται, προκειμένου να δούμε με “καθαρά μάτια” ή σαν να αντικρίζουμε ένα αντικείμενο για πρώτη φορά, εξαφανίζει σημαντικό μέρος των σχέσεων ανάμεσα στα αντικείμενα και τα σώματα. Οι φεμινίστριες φιλόσοφοι δεν επιμερίζουν την οικειότητα των καθημερινών σκηνών, αλλά αναγνωρίζουν αυτές τις οικειότητες σαν χαρακτηριστικά των αντικειμένων. Η Ahmed υποστηρίζει ότι θα έπρεπε “να συμπληρώσουμε την φαινομενολογία με μία εθνογραφία των πραγμάτων” (Ahmed, 2006, σελ. 39). Τα αντικείμενα δεν εμφανίζονται απλά στιγμιαία, αλλά παίρνουν χρόνο. Η εμφάνιση που παρατηρούμε δηλαδή, αποτελεί μία στιγμή στην ιστορία τους.. Η Ahmed μας θυμίζει τα λόγια του Μαρξ για τον φετιχισμό του εμπορεύματος, που λέει ότι τα προϊόντα φτιάχνονται από δύο στοιχεία: ύλη και εργασία. Το αντικείμενο είναι “ο μετασχηματισμός του χρόνου σε μορφή”, σχηματίζεται από τις συνθήκες άφιξής του, την ιστορία του, το πως έφτασε εδώ (Ahmed, 2006, σελ. 40). Βλέποντας ένα αντικείμενο, σαν να εμφανίζεται σε μας απλώς, σαν να έχει ιδιότητες από μόνο του, το φετιχοποιούμε. Όταν απομονώνουμε τα αντικείμενα από την ιστορία της προέλευσης τους, αποσιωπούμε την εργασία των σωμάτων που εμπλέκονται στην ιστορία του, η οποία αφορά την εργασία “κάποιων σωμάτων, περισσότερο από άλλων” (Ahmed, 2006, σελ. 41-42).

Η Ahmed εστιάζει στο θέμα του προσανατολισμού, ως βασικό θέμα του πως κατοικούμε ένα χώρο, πως οργανώνουμε τη ζωή μας γύρω από συγκεκριμένα αντικείμενα, καθώς και με “ποιον” ή με “τι”. Ο προσανατολισμός περιλαμβάνει μια αμφίδρομη προσέγγιση, μία συνάντηση παραπάνω από μιας οντότητας. Σώματα και αντικείμενα παίρνουν σχήμα μέσω του προσανατολισμού μεταξύ τους (Ahmed, 2006, σελ. 54). Όπως είδαμε και από την Hagaway, τα αντικείμενα δεν προϋπάρχουν ως τέτοια, αλλά τα όρια τους υλοποιούνται από πρακτικές χαρτογράφησης που συμβαίνουν κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση. Η Ahmed εστιάζει ιδιαίτερα στις δραστηριότητες που τα σώματα επιτελούν γύρω από τα αντικείμενα. Το είδος της εργασίας που κάνουν τα σώματα, η οποία συχνά περιλαμβάνει έμφυλες μορφές απασχόλησης, σχηματίζει τα σώματα (Ahmed, 2006, σελ. 41-42). “Το φύλο”, καταλήγει, “μπορεί να περιγραφεί ως ένας σωματικός προσανατολισμός, ως ο τρόπος που τα σώματα κατευθύνονται από τις πράξεις τους μέσα στον χρόνο” (Ahmed, 2006, σελ. 60). Κατά συνέπεια, μπορούμε να δούμε το φύλο, ως τον τρόπο που τα σώματα χρησιμοποιούν αντικείμενα, που περιλαμβάνει τον τρόπο που καταλαμβάνουν χώρο

και με ποιους τρόπους είναι απασχολημένα (Ahmed, 2006, σελ. 59). Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι διαφορετικοί προσανατολισμοί, χαρακτηρίζονται από διαφορετικές σχέσεις εγγύτητας μεταξύ αντικειμένων και άλλων. Το τι αντιλαμβανόμαστε εξαρτάται με το που βρισκόμαστε, οπότε μπορούμε να πούμε ότι η αντίληψη είναι ο τρόπος που αντικρίζεις κάτι.

Η προσέγγιση της Ahmed, διευρύνει την κατανόηση των όρων της παρουσίας των θεατών σε μία καλλιτεχνική εγκατάσταση. Η Bishop αναγνωρίζει στην εγκατάσταση την κυριολεκτική παρουσία και ενεργοποίηση των σωμάτων με όλες τις αισθήσεις και όχι από απόσταση και με αποσωματοποιημένα μάτια, μιλά για βίωση και όχι αναπαράσταση, αλλά και για προσανατολισμό κίνησης γύρω από το έργο. Η Ahmed αναφέρει ότι όταν αυτό το κάτι που αντικρίζουμε, το αναγνωρίζουμε ως κάτι, έχουμε ήδη προσανατολιστεί σε σχέση με αυτό. Κατά συνέπεια, ένα αντικείμενο γίνεται αντιληπτό, μόνο όταν η θέση και ο προσανατολισμός μας είναι τέτοιος, ώστε να μας επιτρέπει να το δούμε (Ahmed, 2006, σελ. 27) Λαμβάνοντας υπόψη το στοιχείο αυτό, γίνεται αντιληπτό ότι σε μία καλλιτεχνική εγκατάσταση, διαφορετικά υποκείμενα, με διαφορετικές προελεύσεις, προσανατολισμούς και εντοπισμένες γνώσεις, μπορούν να αντιληφθούν διαφορετικά αντικείμενα και νοήματα, αγνοώντας άλλα.

Ένα άλλο στοιχείο που η Ahmed δίνει ιδιαίτερο βάρος, είναι ότι το να φτάνουν τα σώματα σε μέρη που δεν τους είναι οικεία, σε μέρη που είναι εκτός τόπου, περιλαμβάνει επίπονη εργασία από αυτά. Σε αντίθεση με την άνεση, που συνήθως δεν την νιώθεις συνειδητά, καθώς βυθίζεσαι σε αυτήν, η δυσφορία αυτή, όταν δηλαδή δεν καταφέρνεις να βυθιστείς, να νιώσεις άνετα, κάνει ότι βρίσκεται στο φόντο να έρχεται μπροστά, ως ένας κόσμος οργανωμένος κατά ένα συγκεκριμένο τρόπο (Ahmed, 2006, σελ. 154). Αυτή η δυσφορία για την Ahmed, επιτρέπει τα πράγματα να κινούνται, ανοίγοντας νέους ορίζοντες προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Η εμπειρία του αποκλεισμού, του να νιώθεις εκτός τόπου, του να μην νιώθεις σαν στο σπίτι σου, μπορεί να φέρει κοντά τα σώματα που αρνούνται την κυρίαρχη κληρονομιά ως προς τα σώματα και τις ταυτότητες, την κληρονομία της λευκότητας ή της ετεροσεξουαλικότητας. Δίνοντας σημασία στα σώματα που αποκλείονται, ανοίγεται για την Ahmed, η πιθανότητα για την ανάδυση μιας συλλογικής μορφής ακτιβισμού. Συλλέγοντας τέτοιες στιγμές όπου τα σώματα αποκλείονται, νιώθοντας θυμό για τον ρατσισμό ή την ομοφοβία, δημιουργούμε νέους χώρους που διευρύνουν τον χώρο που

κατοικούμε. Ο συλλογικός θυμός για τον προσανατολισμό του κόσμου γύρω από την λευκότητα και την ετεροσεξουαλικότητα μπορεί να επαναπροσανατολίσει τις σχέσεις μας με αυτά. (Ahmed, 2006, σελ. 155)

“Όταν τα σώματα καταλαμβάνουν χώρους που δεν ήταν προορισμένα να κατοικήσουν, κάτι πέρα από την αναπαραγωγή των κυρίαρχων τρόπων κατοίκησης συμβαίνει. Η ελπίδα ότι η αναπαραγωγή αποτυγχάνει είναι η ελπίδα για νέες εντυπώσεις, για νέα αντικείμενα και νέα σώματα.”

(Ahmed, 2006, σελ. 62)

Όσο αναφορά τους χώρους των καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων, οι πολλαπλές προοπτικές που προσφέρουν, όπως υπογραμμίζει η Bishop, δρουν κατά κάποιο τρόπο αποπροσανατολιστικά σε σχέση με την κέντρωση, την κυριαρχία θέασης αλλά και την μη συμπεριληψιμότητα και δημιουργούν χώρο για νέα σώματα και εμπειρίες. Ο αποπροσανατολισμός, από την άλλη, σύμφωνα με την Ahmed, επιφέρει μια επιπλέον συνειδητοποίηση, καθώς μπορεί να μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε πως όλα είμαστε πολιτιστικά και πολιτικά προσανατολισμένα να θέλουμε, να επιθυμούμε συγκεκριμένα πράγματα και όχι άλλα. Ο αποπροσανατολισμός με άλλα λόγια αποκαλύπτει την κανονικοποίηση στη δράση - τις ισχυρές δυνάμεις που κάνουν κάποιες ζωές να μοιάζουν φυσικές και κάποιες άλλες αδιανόητες. Το να νιώθεις άβολα είναι ακριβώς το να επηρεάζεσαι από αυτό που επιμένει στο σχηματισμό των σωμάτων και των ζώων (Ahmed, 2006, σελ.155). Η αίσθηση μιας τέτοιας δυσφορίας δημιουργεί δυνητικά ένα χώρο για κριτικό αναστοχασμό πάνω στις διαφορετικές τροχιές και τους προσανατολισμούς που μας στρέφουν προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, δίνοντας αξία σε κάποιες ζωές, υποτιμώντας άλλες. Το σώμα χρειάζεται να έρθει σε επαφή με άλλα αντικείμενα προκειμένου να αλλάξει τον προσανατολισμό του. Νέες γραμμές κατεύθυνσης παράγονται όταν τα σώματα έρχονται σε επαφή με αντικείμενα που δεν θα πρεπε να βρίσκονται εκεί: άλλα κουήρ σώματα για παράδειγμα (Ahmed, 2006, σελ.155).

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν, ότι σε αυτό το σημείο, η προσέγγιση της Ahmed διαπλέκεται με αυτήν την Bishop, όπως και με αυτήν της Haraway. Η κουήρ φαινομενολογία της Ahmed, μας υπενθυμίζει να μην απευθυνόμαστε σε ένα αφαιρετικό σώμα αποκομμένο από το περιβάλλον και την ιστορία του, ενώ η Bishop τονίζει την αποσπασματικότητα, πολλαπλότητα και αποκέντρωση του εαυτού, ενάντια

στο αφήγημα του λογικού και συνεκτικού υποκειμένου αλλά και την αλληλοεξαρτώμενη σχέση του με τις κοινωνικές κατασκευές. Στα γραπτά της Haraway εντοπίζονται επίσης κοινά σημεία με τις προηγούμενες διανοήτριες σε σχέση με το βίωμα του υποκείμενου, μιλώντας για διχασμένο εαυτό, πολυδιάστατη υποκειμενικότητα και όραση.

Ενσώματη εμπειρία και μετανθρώπινες καλλιτεχνικές διευρύνσεις από το 1960 μέχρι και σήμερα

Ο μετανθρωπισμός της Braidotti, εμπλουτισμένος με τις κριτικές θεωρήσεις τη γνώσης και της τεχνολογίας της Haraway, αλλά και με τις μεταποικιακές και φαινομενολογικές προσεγγίσεις της ενσώματης εμπειρίας της Ahmed, προσβλέπει σε μια αισθητική της οποίας ο στόχος είναι η αποδόμηση και η απορρύθμιση του ανθρωπισμού, η κριτική προσέγγιση της τεχνολογίας (όχι τεχνοφοβική) και η συμπερίληψη της ενσώματης και εντοπισμένης εμπειρίας των αποκλεισμένων ομάδων. Αποδίδει έντονη ευθύνη στον ανθρώπινο παράγοντα, τον επανατοποθετεί σε μία θέση ενάντια στο λογικό, αυτόνομο και ανεξάρτητο υποκείμενο (όπως τον θέλει ο ανθρωπισμός), αλλά εξαρτημένο από την κοινωνία, την ιστορία και εμπλεκόμενο και αλληλοεξαρτώμενο μέρος ενός δικτύου. Ο άνθρωπος στην νέα αυτή αισθητική δεν είναι πλέον κεντρικό υποκείμενο, συνυπάρχει με αντικείμενα και μηχανές, είναι όμως υπεύθυνος και επαναδιαπραγματεύεται τους τρόπους δράσης σε ένα δίκτυο συνύπαρξης. Εξερευνεί νέους τρόπους θέασης και έκφρασης, καθώς και νέες πιο απελευθερωτικές σχέσεις με την τεχνολογία, συνυπάρχοντας με μη ανθρώπινους παράγοντες και αναγνωρίζοντας την συλλογική εμπειρία που δημιουργείται προσεγγίζοντας την ύλη με όρους ισότιμης συμβίωσης. Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρούμε μία σύντομη έρευνα σε καλλιτεχνικά έργα που αναμετρώνται με τις έννοιες που μας απασχολούν και θεωρούμε ότι εντάσσονται σε αυτήν την αισθητική. Στόχος μας είναι να εξερευνήσουμε τρόπους που μπορεί αυτή η αισθητική να πραγματώνεται κατά την καλλιτεχνική πρακτική.

Τα αισθητηριακά και μεταβατικά αντικείμενα της Lygia Clark

Η βραζιλιάνα καλλιτέχνη Lygia Clark, σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης Balasz Takacs, έγινε γνωστή για τις εγκαταστάσεις της και τις σχέσεις της με την εικαστική θεραπεία. Συνίδρυσε το Νέο-Συγκεκριμένο (neo-concrete) κίνημα, το οποίο στόχευε στο να μεταμορφώσει την καλλιτεχνική δημιουργία έμφαση στο πως το έργο βιώνεται στο χώρο και τον χρόνο. Δημιούργησε έργα αφής, που φοριούνται και μοιράζονται, έργα που έδιναν έμφαση στη συμμετοχή των θεατών και στο σωματικό περιορισμό και

αποπροσανατολισμό. (Takacs, 2021)

Η Francesca Ferrando στο άρθρο της *A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts*, 2016, αναγνωρίζει ότι ενώ η ίδια η Clark δεν επικεντρώθηκε στην άμεση διερεύνηση των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες. Η Ferrando παραθέτει τα λεγόμενα της βραζιλιάνας ακαδημαϊκού Simone Osthoff σχετικά με την Clark λέγοντας ότι “άνοιξε εννοιολογικό έδαφος για πρακτικές παρόμοιες με εκείνες της ηλεκτρονικής τέχνης και της τέχνης των τηλεπικοινωνιών, που δίνουν έμφαση στις ρευστές, άυλες αλληλεπιδράσεις”. Σύμφωνα με την Ferrando, η ενασχόληση της Clark με την διαδραστικότητα, ωθώντας την θεάτρια στο να χειριστεί αντικείμενα προκειμένου να εμφανιστούν νέα μορφές και καταστάσεις, ήταν σημαντικά προγενέστερη από την άνθιση των διαδραστικών μέσων. (Ferrando, 2016)

Οι πολυαισθητηριακές συσκευές της, όπως οι Máscaras Sensoriais (Sensory Masks), 1967-68, σύμφωνα με την γαλλίδα επιμελήτρια εκθέσεων Christine Macel, αποτελούσαν υφασμάτινες κουκούλες με ενσωματωμένα φακελάκια με ποικίλες υφές και αρώματα, που παρεμπόδιζαν την όραση και την ακοή, είχαν σκοπό την απεμπλοκή των συμμετεχόντων από το οπτικό τους περιβάλλον προς όφελος μιας εκ νέου ανακάλυψης της σωματικής εμπειρίας και ενός καθηλωτικού εσωτερικού κόσμου. (Macel, 2017)

Ο αποπροσανατολισμός στον οποίο υπέβαλε τα συμμετέχοντα σώματα, δημιουργούσε μία ανοικειότητα ικανή να μετατοπίσει τα σώματα από το πεδίο του καθημερινού, εντατικοποιώντας τις υπόλοιπες αισθήσεις τους και προσκαλώντας τα να εξερευνήσουν εκ νέου την ενσώματη τους παρουσία. Περιορίζοντας την όραση και την ακοή, τις αισθήσεις δηλαδή που μας επιτρέπουμε να αντιλαμβανόμαστε απομακρυσμένα αντικείμενα, ενίσχυσε την αφή και την όσφρηση, αισθήσεις δηλαδή που έχουν να κάνουν περισσότερο με την εγγύτητα και την αμεσότητα, καθώς είναι δυσκολότερες στο να τις επεξεργαστούμε και να τις ορθολογικοποιήσουμε.

Στον ηλεκτρονικό κατάλογο του MOMA, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, γράφεται από τον αμερικάνο ιστορικό τέχνης και διευθυντή του μουσείου, Glenn David Lowty, σχετικά με το έργο της Clark, *Óculos (Eyes)* του 1968, ότι αποτελείται από γυαλιά που μπορούν να φορεθούν από ένα άτομο ή από δύο σε αντικριστές θέσεις. Σύμφωνα με τον βενεζουαλοαμερικάνο ποιητή Luis Perez-Oramas, στον ίδιο κατάλογο, τα γυαλιά αυτά έχουν ενσωματωμένους πολλαπλούς καθρέφτες οι

οποίοι σπάνε ή και πολλαπλασιάζουν τις εικόνες που αντιλαμβάνονται τα σώματα που τα φορούν (Moma, 2014). Τα έργα αυτά μοιάζουν να πραγματώνουν άμεσα την διάσπαση των αισθήσεων, τις πολλαπλές προοπτικές, την μερικότητα της αντίληψης.

Στο *Rede de elásticos* (Elastic Net), 1974, κατά τον Lowry, η Clark χρησιμοποίησε ελαστικές ταινίες με σκοπό να ενεργοποιηθούν από το κοινό. Ο Lowry αναφέρει ότι μία συντονίστρια προτρέπει τις συμμετέχουσες να πάρουν μέρος στην κατασκευή ενός δικτυού και να δοκιμάσουν διαφορετικούς τρόπους κινήσεων και μετασχηματισμού του. Συνεχίζοντας, μιλάει για την μεταβαλλόμενη γεωμετρικότητα που δημιουργεί αυτός ο ιστός από μπάντες, βασιζόμενος στις έρευνες της Clark για την έννοια της γραμμής. Ο Perez-Oramas γράφει για την φορμική πολυπλοκότητα των ταινιών της Clark και την μετέπειτα πρόταση της για σύνδεση σωμάτων μέσα από αυτές τις ταινίες. Οι ταινίες αυτές σύμφωνα με τον Perez-Oramas λειτουργούν ως γραμμές στον χώρο, δημιουργούν συλλογικά σώματα και αποτελούν μεταφορά για την έννοια την συγχώνευσης. (Moma, 2014)

Η Clark μέσα από αυτό το έργο αυτό καταφέρνει να δημιουργήσει αθροίσματα ετεροτήτων, μέσα από την συμμετοχή και συνεργασία άγνωστων συμμετεχουσών μεταξύ τους. Οι συμμετέχουσες, μέσα από αυτές τις διαδικασίες επιτέλεσης του έργου, επιδίδονται σε πειραματισμούς με τις μεταξύ τους σχέσεις, την απόσταση και την εγγύτητα και το παιχνίδι.

Το έργο της Clark ανήκει στην πρώιμη διαδραστική τέχνη, αν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε έτσι την διαδραστική τέχνη πριν την εμφάνιση των υπολογιστών. Κατά συνέπεια μπορούμε να εντοπίσουμε χαρακτηριστικά όπως την καθοδήγηση της εμπειρίας του κοινού από συντονίστριες του γεγονότος, θέση που έρχεται στην συνέχεια να καλύψει το διαδραστικό σύστημα. Όπως αναφέραμε σε αυτού του είδους τα έργα, η ύπαρξη συγκεκριμένων οδηγιών καθιστά το εύρος παρέμβασης περιορισμένο. Το γεγονός όμως ότι τα έργα αυτά επιτελούνται από τις ίδιες τις συμμετέχουσες, θα μπορούσε να το εντάξει στην εξελικτική κατηγορία έργων κατά τους Mignonneau και Sommerer, καθώς πρόκειται για έργα που επηρεάζονται από την ίδια την αλληλεπίδραση και μεταβάλλονται διαρκώς. Όσο αναφορά όμως την κατηγοριοποίηση του Edmonds, τα έργα αυτά, αν και μεταβάλλονται από την διάδραση, δεν μπορούμε να πούμε ότι έχουν πραγματικά απρόβλεπτο αποτέλεσμα, καθώς είναι δύσκολο να ξεφύγουν από τον αρχικό σχεδιασμό τους. Για τον λόγο αυτό, τα έργα της Clark μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως δυναμικά-διαδραστικά, αφού οι

αλλαγές επιφέρονται κυρίως από προσχεδιασμένες λειτουργίες.

Το έργο της Clark αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την πρακτική μας, ως ένα παράδειγμα ενεργής θέασης και υποκειμενικής εμπειρίας, του να σκέφτεσαι και να συνεργάζεσαι με αντικείμενα, να σχηματίζεις συλλογικά σώματα και να εξερευνείς νέες δυνατότητες μέσα από τις αισθήσεις. Στο έργο της δημιουργούνται σχέσεις μεταξύ ανθρώπινου σώματος και μηχανών εμφανώς καθορισμένες από την ύλη η οποία παίρνει πρωταγωνιστικό ρόλο σε ένα μετανθρωπιστικό πλαίσιο που ξεφεύγει από την επικέντρωση του ενδιαφέροντος στον άνθρωπο ως κυρίαρχο ν.

Οι διευρυμένες δυνατότητες του νήματος της Faith Wilding

Η Faith Wilding είναι μία παραγουανή καλλιτέχνη, η οποία μετανάστευσε στην Αμερική το 1961. Η ζωή και το έργο της έχουν επηρεαστεί από τα πολιτικά και πολιτιστικά κινήματα των δεκαετιών του 1960 - 1970 (ICA BOSTON, 2012). Η Wilding ασχολείται με το σώμα, την ψυχική και κοινωνικοπολιτική του ιστορία. Τελευταία επικεντρώνεται στην κυβερνοφεμινιστική θεωρία και την βιοτεχνολογία (Wildling, χ.χ.). Η ίδια αναφέρει ότι χρησιμοποιεί ποικιλία καλλιτεχνικών μέσων όπως σχέδιο, ζωγραφική, χαρακτική, γραφή, βιβλία καλλιτεχνών, περφόρμανς και ηλεκτρονικά μέσα ανάλογα με το τι εξυπηρετεί καλύτερα το θέμα, το περιεχόμενο και τους σκοπούς που πραγματεύεται (Wildling, χ.χ.).

Η Wilding το 1972 εκθέτει την γλυπτική εγκατάσταση Crocheted Environment, η οποία αναφέρεται ως "δωμάτιο της μήτρας" και αποτελεί μέρος της συλλογικής έκθεσης Womanhouse, η οποία δημιουργήθηκε από το Πρόγραμμα Φεμινιστικής Τέχνης στο Ινστιτούτο Τεχνών της Καλιφόρνια και εκτέθηκε στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης στην Βοστώνη. Το έργο παρουσιάστηκε επίσης στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Λος Άντζελες, καθώς και στο Μουσείο του Μπρονξ της Νέας Υόρκης, υπό τον τίτλο *Division of Labor: Women's Work in Contemporary Art*. Το Crocheted Environment, σύμφωνα με την διαδικτυακή αναφορά του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης της Βοστώνης, σηματοδοτεί μία εποχή όπου οι καλλιτεχνικοί οργανισμοί ξεκινούν να στρέφουν την προσοχή τους στις σχέσεις μεταξύ των μέσων που βασίζονται στη χειροτεχνία και της σύγχρονης τέχνης. (ICA BOSTON, 2012)

Το έργο, σύμφωνα με το Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης της Βοστώνης,

αναδιατυπώνοντας μία οικειοακή χειροτεχνία ως ένα μέσο τέχνης, εγείρει ζητήματα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην πολιτισμική σφαίρα, καθώς και με την αντίληψη της οικειοακότητας ως “γυναικείο” χώρο (ICA BOSTON, 2012). Το στοιχείο αυτό αναδεικνύει την άποψη της Ahmed, ότι μπορούμε να δούμε το φύλο, ως τον τρόπο που τα σώματα χρησιμοποιούν αντικείμενα, τον τρόπο που καταλαμβάνουν χώρο και τους τρόπους με τους οποίους απασχολούνται, καθώς τα σώματα σχηματίζονται από το είδος της εργασίας που κάνουν στα αντικείμενα. Με την οικειοποίηση μιας πρακτικής που θεωρείται “διακοσμητική”, ανυψώνει την “γυναικεία εργασία”, ασκώντας κριτική στην “υψηλή τέχνη” η οποία κυριαρχούνταν από την αντρική παρουσία. Δίνοντας βάρος σε λιγότερο αναγνωρισμένες πρακτικές και γνώσεις, σε έργα που ενέχουν την χειροτεχνία ως ενσώματη εργασία και γνώση, η Wilding αντιστέκεται στην “αντικειμενικά” αναγνωρισμένη τέχνη. Στην ιστοσελίδα του Ινστιτούτου που προαναφέρθηκε, το έργο περιγράφεται ως σύνθεση πλεκτής δομής με κροσέ από πυκνά και ανοιχτά νήματα η οποία προσομοιάζει ιστό και καταλαμβάνει όλο τον χώρο (ICA BOSTON, 2012). Η ίδια πηγή μας ενημερώνει ότι η διάταξη της εγκατάστασης δίνει την δυνατότητα στην θεάτρια να σταθεί ή να καθίσει μέσα στο έργο και προκαλεί “αντιφατικές αισθήσεις ασφάλειας αλλά και κινδύνου, γαλήνης αλλά και παγίδευσης” (ICA BOSTON, 2012).

Μεταστρέφοντας ένα οικείο αντικείμενο, σε ανοίκεια συνθήκη, η Wilding, κάνει ορατά στοιχεία που παραβλέπονται ως μέρος του καθημερινού, αποκαλύπτοντας, όπως αναφέρει η Ahmed, ένα κόσμο οργανωμένο κατά ένα συγκεκριμένο τρόπο. Μπορούμε να κατανοήσουμε το έργο της Wilding, μέσα από την θεωρία της Ahmed, λαμβάνοντας υπόψην δηλαδή το πως η πιθανή δυσφορία των θεατριών, καθιστά αντιληπτές τις δυνάμεις που επιδρούν στο σχηματισμό των σωμάτων. Όπως αναφέραμε, η Ahmed αναγνωρίζει στην αίσθηση αυτή, τη δυνατότητα να δημιουργεί χώρο για κριτικό αναστοχασμό πάνω στις διαφορετικές τροχιές και τους προσανατολισμούς που μας στρέφουν προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, δίνοντας αξία σε κάποιες ζώες, υποτιμώντας άλλες. Η θέση αυτή αναδεικνύει την λειτουργία της αίσθησης της ανοικειότητας και της δυσφορίας, ως στρατηγικής επιλογής στην δημιουργία καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων.

Η Wilding σημειώνει και μία άλλη παράμετρο που θεωρεί σημαντική στο έργο της:

“Οι γυναίκες πρόγονοί μας κατασκευάζουν πρώτα τον εαυτό τους και τις

οικογένειές τους καταφύγια σε σχήμα στρογγυλού σχήματος. Αυτά ήταν προστατευτικά περιβάλλοντα, συχνά υφασμένα από χόρτα, βραχίονες ή ζιζάνια. Νομίζω ότι το περιβάλλον μου είναι συνδεδεμένο σε μορφή και αίσθηση με αυτά τα πρωτόγονα καταφύγια της μητέρας, αλλά με την πρόσθετη ελευθερία του να μην είμαι λειτουργικός.”

(ICA BOSTON, 2012)

Πέρα από τις αισθητικές και εννοιολογικές συνδέσεις με τα πρωτόγονα μητρικά καταφύγια, η Wilding τονίζει την μη λειτουργική διάσταση της εγκατάστασης της. Γίνεται αντιληπτό, ότι η εγκατάσταση αποσκοπεί στην δημιουργία ενός περιβάλλοντος που φιλοξενεί σώματα που έστω προσωρινά, δεν οργανώνονται από την αποδοτικότητα, όπως αναφέρει και η Braidotti, όταν περιγράφει μία διαφορετική, πιο απελευθερωτική σχέση με την τεχνολογία. Το συγκεκριμένο έργο της Wilding, παρόλο που δεν ανήκει στην διαδραστική τέχνη, αποτέλεσε ερέθισμα για το καλλιτεχνικό μας έργο λόγω του φεμινιστικού του χαρακτήρα, της γέφυρας μεταξύ χειροτεχνίας και σύγχρονη τέχνης αλλά και της εξερεύνησης του γλυπτικού αντικειμένου στον χώρο και τη σχέση του με το σώμα. Το Crocheted Environment τροφοδοτεί την καλλιτεχνική μας πρακτική καθώς επικεντρώνεται στις αισθήσεις και στην ενεργή θέαση του έργου, την αισθητηριακή και υποκειμενική εμπειρία του χώρου που συνδυάζει ασφάλεια και δυσφορία αλλά και στην θέαση των αντικειμένων πέρα από την λειτουργικότητα τους, διευρύνοντας την αντίληψη των θεατριών.

Η υγρή σωματική γλώσσα και ο κυβερνοφεμινισμός των VNS Matrix

Στο διαδικτυακό περιοδικό *Aware* η αυστραλή καλλιτέχνη και ακαδημαϊκός Jane Polkinghorne αναφέρει ότι το VNS Matrix είναι μία συνεργασία τεσσάρων αυστραλών καλλιτεχνίδων - Virginia Barrett, Francesca da Rimini, Julianne Pierce και Josephine Starrs-, η οποία δημιουργήθηκε το 1991 στην Αδελαΐδα της Νότιας Αυστραλίας (Polkinghorne, χ.χ). Σύμφωνα με την Polkinghorne η κollectίβα συνεργάστηκε σταθερά ως το 1997 και έκτοτε περιοδικά και η καλλιτεχνική πρακτική της ομάδας είναι πολυμεσική και ασχολείται με γλωσσολογικές περφόρμανς της τεχνολογίας, του σώματος και του φύλου (Polkinghorne, χ.χ). Ο καλλιτέχνης και

συγγραφέας Bill Seaman στο περιοδικό *Continuum* το 1994 αναφέρει ότι το έργο των VNS Matrix διαπνέεται από μία αίσθηση ποπ αρτ του 90, “είναι πολύχρωμο κυριολεκτικά και μεταφορικά, και σε αυτό περιέχονται γλωσσικές και αφηρημένες αναφορές, οι οποίες παραπέμπουν στην σεξουαλικότητα υπό ένα φεμινιστικό πρίσμα” (Seaman, 1994, σελ. 363).

Η Polkinghorne γράφει ότι οι VNS εστιάζουν στις έμφυλες πλευρές της τεχνολογίας, και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο η ψηφιακή τεχνολογία εκπροσωπείται μέσω του λευκού, cis, ετεροφυλόφιλου ανδρικού βλέμματος. Επίσης αναφέρει το ενδιαφέρον τους σχετικά με το πώς μπορούν να οικειοποιηθούν τα τεχνολογικά εργαλεία και να φωτίσουν το ποιός τα χρησιμοποιεί και με τι σκοπούς. Με αυτόν τον τρόπο, κατά την Polkinghorne, οι VNS επιθυμούν να “επαναχαρτογραφήσουν την κυβερνοκουλτούρα με μία φεμινιστική τάση”. (Polkinghorne, χ.χ)

Ο Seaman αναφέρει ότι ανάμεσα στους στόχους της ομάδας ήταν η αμφισβήτηση της κυριαρχίας και του ελέγχου, στοιχεία που εμπεριέχονται στις νέες τεχνολογίες. Συνεχίζει λέγοντας ότι οι γυναίκες δεν εκπροσωπούσαν στην δημιουργική πλευρά της τεχνολογίας, ενώ παρουσιάζονταν ευρέως στο διαδίκτυο ως αντικείμενα, ως φετιχιστικά στερεότυπα θηλυκότητας. Υιοθετώντας μία επιθετική ρητορική, σύμφωνα με την ίδια, οι VNS, αντιπαρατέθηκαν στις κατασκευές του φύλου και της ταυτότητας στον κυβερνοχώρο, επανορίζοντας τον ρόλο και την εικόνα των γυναικών στην τέχνη και την τεχνολογία. (Seaman, 1994, σελ. 363).

Σύμφωνα με την Polkinghorne, στην καλλιτεχνική ομάδα αποδίδεται η επινόηση του όρου “κυβερνοφεμινισμός” μέσα από το πιο γνωστό τους έργο *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991 το οποίο εκτέθηκε σε μία διαφημιστική πινακίδα μεγάλων διαστάσεων στην γκαλερί Tin Sheds το 1992. Η ίδια αναφέρει ότι το κυβερνοφεμινιστικό μανιφέστο αποτελεί μία “θυμωμένη, χιουμοριστική αποτύπωση των έμφυλων ανισοτήτων στους ψηφιακούς χώρους”. (Polkinghorne, χ.χ)

Οι άμεσες αναφορές στα γυναικεία αναπαραγωγικά όργανα, καλούν σε έναν ενσώματο τρόπο βίωσης και δημιουργίας της τέχνης, σε μία λογική που συγκλίνει με την “υπερηφάνεια να είμαι σάρκα” της Braidotti. Ο προσανατολισμός προς την τρέλα,

την αποστροφή και την αταξία, αναδεικνύει μία αντίληψη του εαυτού ως αποσπασματικού κι αντιφατικού, που αγκαλιάζει την υλικότητα και την περατότητα του σώματος.

Το All New Gen, σύμφωνα με τον ιστότοπο των δημιουργών, δημιουργήθηκε 1992, αποτελεί το πιο γνωστό έργο της κολεκτίβας και έχει την μορφή ενός μη δυαδικού φύλου (non binary) βιντεοπαιχνιδιού (VNS M, 1992). Σύμφωνα με τον ιστότοπο *Media Art Net* το βιντεοπαιχνίδι προτρέπει την συμμετέχουσα και τον στρατό της από κυβερνοτρομοκράτες και άναρχο-κυβερνοτρομοκράτες να χακάρουν το επονομαζόμενο, με πατριαρχικό συμβολισμό, “Big Daddy Mainframe” (*Media Art Net*, χ.χ.). Στην ίδια πηγή αναφέρεται ότι ο σκοπός του παιχνιδιού ήταν η διάλυση των ανδροκρατούμενων τεχνολογικών ιδεολογιών, ξεκινώντας μία “Νέα Αταξία Πραγμάτων” (*Media Art Net*, χ.χ.).

Το All New Gen, μέσα από την μορφή βιντεοπαιχνιδιού, δίνει στο κοινό την δυνατότητα επιλογής στην πλοήγηση μέσω του περιεχομένου, χαρακτηριστικό που το εντάσσει στα διαδραστικά έργα σύμφωνα με τους Hannington και Reed, ενώ σύμφωνα με τους Mignonneau και Sommerer, μπορεί να ενταχθεί στα προσχεδιασμένα ή προ-προγραμματισμένα διαδραστικά έργα, καθώς οι επιλογές του κοινού έχουν περιορισμένες δυνατότητες. Επίσης, έργο των VNS Matrix μας καλεί σε μία απελευθερωτική σχέση με την τεχνολογία, βασισμένη στο παιχνίδι, την αταξία και την απόλαυση.

Το έργο των VNS Matrix αποτέλεσε ερέθισμα για το καλλιτεχνικό μας έργο λόγω της εισαγωγής της έννοιας του κυβερνοφεμινισμού μέσα από το εμβληματικό τους μανιφέστο του 1991 και την αισθητικής τους. Η συγγραφέας και μουσικός Claire Evans (Evans, χ.χ.) μιλάει για την σωματικότητα του κειμένου αλλά και το πώς παρουσιάζει τον φεμινισμό στο διαδίκτυο ως σπλάχνα και δημιουργεί συσχετίσεις με τη λάσπη και την υγρότητα. Η ίδια γράφει το 2016, ότι ακόμα και τότε το κυβερνοφεμινιστικό μανιφέστο δίνει την αίσθηση του “ακατάστατου, που ουρλιάζει αλλά είναι πάρα πολύ δυνατό” (Evans, 2016). Η καλλιτεχνική μας πρακτική εμπλουτίστηκε επίσης μέσα από την φόρμα του κειμένου στα έργα της VNS Matrix και την ποιητική τους προσέγγιση.

Διαδραστική οικειότητα και εκτεθειμένη θεάτρια στο έργο της Linda Dement

Η Linda Dement είναι μία αυστραλιανή καλλιτέχνη η οποία ασχολείται με την τέχνη των υπολογιστών από το 1980 (Dement, 2020). Ο Seaman γράφει στο περιοδικό *Continuum* το 1994, για την ως τότε καλλιτεχνική της πορεία ότι ασχολείται με έναν “προκλητικό συνδυασμό διαδραστικής αφήγησης, ποιητικότητας και εννοιολογικής τέχνης” και ότι τα έργα της προκαλούν οικείες εμπειρίες προερχόμενες από την πορνογραφία και την αφηρημένη αυτοβιογραφία. (Seaman, 1994, σελ. 355)

Η συγγραφέας Vikki Riley, γράφει στο άρθρο *The Open Wounds of Linda Dement's Electronic Bodyscapes* στο περιοδικό *Photofile #44* το οποίο βρίσκεται στον ιστότοπο της Dement: “Ο κόσμος της Dement είναι γεμάτος με τον ρυθμό μιας τρελής και ετοιμοθάνατης σύγχρονης ύπαρξης” και “Το έδαφος είναι βιασμός, εθισμός ηρωίνης, λεσβιακή νεκροφιλία και φαντασιώσεις εκδίκησης.”, περιγράφοντας την καλλιτεχνική γλώσσα της καλλιτέχνης. (Dement, 2020)

Το 1995, η Dement δημιουργεί το *Cyberflesh Girlmonster* και στην περιγραφή του έργου στον ιστότοπο της αναφέρεται ότι αφορά “μία μακάβρια κωμωδία τερατώδους θηλυκότητας, εκδίκησης, επιθυμίας και βίας”. Το έργο είναι μία διαδραστική εγκατάσταση σε μία οθόνη όπου εικονίζονται τέρατα. (Dement, 2020)

Οι Holly Willis & Mikki Halpin στο *When the personal becomes digital: Linda dement and Barbara hammer move towards a Lesbian cyberspace, Women & Performance: a journal of feminist theory*, αναφέρουν πως τα τέρατα αυτά έχουν δημιουργηθεί μέσα από σκανάρισμα μερών του σώματος γυναικών σε ένα αυστραλιανό dyke bar. Η Dement με υλικό τα σκαναρισμένα μέρη σώματος και τις ηχογραφήσεις δημιούργησε ομαδικά διαδραστικά σώματα. (Willis και Halpin, 1996, σελ. 235)

Κατά την περιγραφή της Dement, όταν η θεάτρια κάνει κλικ σε ένα από τα σώματα-τέρατα, συμβαίνουν διαφορετικά δρώμενα στην οθόνη. Εμφανίζεται ένα κείμενο, ακούγεται ένας ήχος, ένα άλλο καινούργιο τέρας εμφανίζεται, αναπαράγεται ένα ψηφιακό βίντεο, εμφανίζονται ιστορικές ή βιολογικές πληροφορίες στην οθόνη. Η

χρήστρια κινείται χωρίς κάποια λογική μεταξύ των στοιχείων, ενώ δεν υπάρχει μενού, οδηγίες ή σαφής ελεγχόμενη διεπαφή, αφήνοντας την χρήστρια εκτεθειμένη. (Dement, 2020)

Εισάγοντας το στοιχείο του αποπροσανατολισμού, η Dement δημιουργεί χώρους που υποσκάπτουν τις παγιωμένες αντιλήψεις για την ταυτότητα και το φύλο, επιτρέποντας, όπως αναφέρει η Ahmed, στα πράγματα να κινούνται, ανοίγοντας ορίζοντες προς διαφορετικές κατευθύνσεις και στοχεύοντας σε νέες εντυπώσεις, νέα αντικείμενα και νέα σώματα.

Οι Holly Willis & Mikki Halpin γράφουν ότι το CD-ROM προσκαλεί τις συμμετέχουσες να απολαύσουν την σωματικότητα των άκρων και οργάνων που έχουν εμβολιστεί ακατάλληλα μεταξύ τους δημιουργώντας νέες οικείες αλλά και τερατώδεις μορφές. Συνεχίζουν λέγοντας ότι κάποιες φορές χαϊδεύοντας τα τέρατα με το κλικ του ποντικιού εμφανίζονται κομμάτια αφήγησης όπως για παράδειγμα: “ένα σώμα παραβιασμένο, αίμα, ευχαρίστηση και μια επείγουσα ανάγκη να προχωρήσουμε περαιτέρω” και βίαιες εικόνες. Αναφέρεται από του ίδιους, ότι “η Dement παραβιάζει την ιερότητα των σωματικών ορίων, ανακατασκευάζει σώματα και αποδιοργανώνει όρια” (Willis και Halpin, 1996, σελ. 235). Φαίνεται να πειραματίζεται με την ιδέα των ορίων, ως συνθήκες που σχηματίζουν τα σώματα και πραγματώνονται κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση. Αναδιατάσσοντας και παραβιάζοντας τα, αποκαλύπτει τον προσωρινό, ασταθή και ημιτελή τους χαρακτήρα, και την δυνατότητα τους να παράγουν νοήματα και σώματα.

Στο ίδιο άρθρο ειπώνεται ότι η χρήστρια πλοηγείται κάνοντας κλικ στα αποσυνθεμένα και αιωρούμενα κομμάτια σάρκας και οστών, στόματα που γκρινιάζουν και αναγκάζεται να σκεφτεί όχι μόνο την κατασκευασμένη φύση της ταυτότητας αλλά και την “περίεργη ουσιοκρατία μίας βιολογικά βασισμένης κοινότητας”. Οι Holly Willis & Mikki Halpin γράφουν “ Άλλωστε ποιος ξέρει, τώρα, ποιανού είναι ο αγκώνας; Θα μπορούσε να είναι κάθε γυναίκας. Θα μπορούσε να είναι κάθε γυναίκας;” (Willis και Halpin, 1996, σελ. 235)

Η Dement πραγματεύεται την cyborg ταυτότητα, ως ένα είδος “αποσυναρμολογημένου και επανασυναρμολογημένου, μεταμοντέρνου συλλογικού και

ατομικού εαυτού” όπως ακριβώς ορίστηκε από την Haraway. Αποδομώντας το γυναικείο σώμα και επανασυνθέτοντας ανοίκειες μορφές, αποκαλύπτει τη διάσταση του ξένου και περίεργου, ως κάτι που ήδη γνωρίζουμε και καταγράφεται ως απειλή. Με τις τερατώδης σωματικές κατασκευές, δημιουργεί σύμβολα αντίστασης και εκδίκησης εναντίον των πατριαρχικών δομών της κοινωνίας.

Στα διαδραστικά έργα της Dement που αναφέρουμε, απουσιάζουν οι οδηγίες και η σαφής ελεγχόμενη διεπαφή. Τα έργα μπορούν να χαρακτηριστούν ως προ-προγραμματισμένα καθώς επιτρέπουν την επιλογή στην πλοήγηση με περιορισμένες δυνατότητες, ο επιλογές αυτές όμως δεν προσδιορίζονται επαρκώς, με αποτέλεσμα την αίσθηση της απώλειας του ελέγχου από τις συμμετέχουσες.

Η αίσθηση της έκθεσης ταυτόχρονα με αυτήν της οικειότητας και της σωματικότητας που δημιουργεί η Dement στη χρήστρια μέσα από την ψηφιακή διαδραστικότητα, η εισαγωγή κειμένου που είναι άλλοτε προσωπικό, ποιητικό, αφαιρετικό και άλλοτε επιστημονικό, μέσα από μία cyborg λογική που εναντιώνεται σε διυσμούς όπως αυτός της αντικειμενικότητας-σχετικισμού, το περιεχόμενο του, όπως και η μη αναμενόμενη λειτουργία των στοιχείων διάνθισε την πρακτική μας.

Η εναρμόνιση με την φύση, την σωματικότητα και την τεχνολογία στα έργα της Pia van Gelder

Η Pia van Gelder είναι αυστραλιανή ερευνήτρια, ιστορικός και καλλιτέχνη. Η πρακτική και η έρευνα της έχει ως αντικείμενο την διεπιστημονικότητα και τον συνδυασμό ιστορικών και σύγχρονων αντιλήψεων για την ενέργεια όπως και την επιρροή τους στην σχέση μας με το περιβάλλον, τα σώματα μας και την τεχνολογία. (Gelder, χ.χ.)

Το Mountain Operated Synth (MOS) είναι έργο που δημιουργήθηκε από την Pia van Gelder το 2013 αντίστοιχα σε συνεργασία με τους Michael Candy και Andreas Siagian. Το έργο δημιουργεί ηλεκτρονικά γλυπτά εγκατεστημένα στη φύση και έχει σκοπό να αποδώσουν φόρο τιμής στο φυσικό περιβάλλον και να του δώσουν το βήμα για να εισακουστεί. (Gelder, 2013)

Το Mountain Operated Synth (MOS), σύμφωνα με την περιγραφή στον ιστότοπο της δημιουργού, κάνει χρήση μπαμπού, βαμβακιού, ταλαντωτών και αναλογικών αισθητήρων και του ίδιου του βουνού, στο οποίο είναι εγκατεστημένο το έργο. Οι διαφορετικοί αισθητήρες, δημιουργούν διαφορετικά επίπεδα αντίστασης, τα οποία λειτουργούν ως αναλογική τάση ελέγχου για κάθε αντίστοιχο ταλαντωτή. Το ηχητικό αποτέλεσμα αλλάζει ανάλογα με τις καιρικές, ηλεκτρομαγνητικές συνθήκες στην ατμόσφαιρα και το οικοσύστημα. (Gelder, 2013)

Τα ηλεκτρονικά ηχητικά γλυπτά της van Gelder μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως γεωλογικά και τεχνολογικά διαμεσολαβημένα αθροίσματα, αδιαχώριστα από τις υλικές τοποθεσίες στις οποίες έχουν εγκατασταθεί. Παραχωρώντας τη δυνατότητα λειτουργίας τους στο ίδιο το περιβάλλον, αποσταθεροποιεί τη θέση του ανθρώπου ως κεντρικό υποκείμενο του πλανήτη, προς μία μετανθρώπινη λογική.

Το Mountain Operated Synth είναι δύσκολο να ενταχθεί στις τυπικές κατηγοριοποιήσεις των διαδραστικών έργων των Hannington και Reed, ή των Mignonneau και Sommerer, καθώς πρόκειται για διακρίσεις με βάση την συμμετοχή του ανθρώπινου παράγοντα. Η κατηγοριοποίηση του Edmonds, φαίνεται να λαμβάνει υπόψιν της τέτοιου είδους έργα, χαρακτηρίζοντας τα ως δυναμικά-παθητικά. Πράγματι

το MOS είναι προσχεδιασμένο, μετασχηματίζεται με την πάροδο του χρόνου, αλλά παραμένει παθητικό ως προς την αλληλεπίδραση και απόκριση του κοινού. Η σχέση του όμως με το περιβάλλον και την ατμόσφαιρα είναι δυναμική.

Το έργο *Psychic Synth* του 2014, το *Relaxation Circuit* του 2015 και το *Recumbent Circuit* του 2015-2016 είναι τρεις διαδραστικές εγκαταστάσεις της Pia van Gelder όπου συλλέγονται ανθρώπινα εισροές, με τη χρήση αισθητήρων και δημιουργούνται αισθητηριακά περιβάλλοντα και εμπειρίες. (Gelder, 2013)

Ο Jeff Khan, Καλλιτεχνικός Διευθυντής στο Performance Space περιγράφει το *Psychic Synth*, αναφέροντας ότι τροφοδοτείται από τα εγκεφαλικά κύματα των επισκεπτών, με τη χρήση αισθητήρων EEG, δημιουργώντας ηχητικά και οπτικά τοπία αλλά και θολή ομίχλη. Το οπτικοακουστικό αποτέλεσμα σύμφωνα με τον Khan, είναι σχεδιασμένο για εμπειρίες διαλογισμού των θεατών οι οποίες ανατροφοδοτούνται μέσα από βρόγχους ανάδρασης, εντατικοποιώντας την εμπειρία. (Gelder, 2014)

Η καλλιτεχνική εγκατάσταση *Relaxation Circuit*, 2015, σύμφωνα με τον ιστότοπο της Gelder, βασίζεται σε ένα πρωτοποριακό πείραμα που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα, “με βιοκυκλώματα και δυνάμεις ακτινοβολίας του ανθρώπινου σώματος”, από τον Leon Ernst Eeman. Το *Relaxation Circuit*, είναι μία διαδραστική συμμετοχική εγκατάσταση η οποία αποτελείται από ηλεκτρονικά, χαλκό, υφάσματα και βίντεο. Η εγκατάσταση της Van Gelder, σύμφωνα με την περιγραφή στον ιστότοπο της, επαναφέρει ένα υπάρχον κύκλωμα, το οποίο συνίσταται για τις θεραπευτικές του ιδιότητες αναφορικά με το άγχος και το στρες, κάνοντας χρήση ενός “ηλεκτρονικού βιοσυνθέτη”. Ο βιοσυνθέτης παράγει ήχους κάνοντας χρήση από δεδομένα προερχόμενα από τους συμμετέχοντες και συγκεκριμένα κατά την Gelder “ηχοποιεί τις θεραπευτικές δυνάμεις ακτινοβολίας του σώματος”. (Gelder, 2015)

Η στροφή της Gelder προς πειραματικές και μη αναγνωρισμένες επιστημονικές πρακτικές, μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως σχόλιο πάνω στην επιστημονική γνώση. Επαναφέροντας πρώιμες επιστημονικές πρακτικές, εκθέτει την αδυναμία τους να αναγνωριστούν ως αντικειμενικές και καθολικές,

Το *Recumbent Circuit* της Pia van Gelder, εκτέθηκε στην έκθεση *Primavera*

2016, στην οποία συμμετείχαν οκτώ νέοι καλλιτέχνες και μέσα από τα έργα τους εξερευνούσαν τρόπους με τους οποίους η σωματικότητα της θεάτριας συνδέεται με την τέχνη ενώ ακόμη έφεραν στο προσκήνιο τα νοήματα που μπορούν να προκύψουν αντλώντας από την θεωρία της ενσώματης γνώσης. Η έκθεση είχε βάση την αισθητηριακή πρόσληψη και τα έργα θεωρούνταν ημιτελή μέχρι να κοινό να αλληλεπιδράσει σωματικά με αυτά. (Gelder, 2016)

Η συγγραφέας Ann Finegan περιγράφει στο ηλεκτρονικό περιοδικό Artlink το Recumbent Circuit της van Gelder και αναφέρει ότι η εγκατάσταση αποτελείται από μία κατασκευή που παρομοιάζει αφηρημένη καρέκλα, από κόντρα πλακέ, στην οποία εφαρμόζουν άνετα το σώμα, η πλάτη και τα πόδια. Τα πόδια της θεάτριας τοποθετούνται ξεχωριστά, με τρόπο ώστε να ενισχύονται τα ηλεκτρομαγνητικά πεδία μεταξύ τους. Όταν η θεάτρια, χτυπήσει τα πόδια της, ή τα μετακινήσει από το σημείο επαφής με την καρέκλα, δημιουργούνται χτύποι λόγω της μεταβολής της χωρητικότητας του ηλεκτρικού φορτίου. (Finegan, 2020)

Το Recumbent Circuit διατηρεί τα χαρακτηριστικά των Psychic Synth και Relaxation Circuit, καθώς όλα χρησιμοποιούν το ίδιο το σώμα και τις ιδιότητες του, ως δεδομένα για τη διάδραση με το έργο. Παρόλα αυτά, το Recumbent Circuit, παραχωρεί μεγαλύτερες δυνατότητες ελέγχου στο κοινό, επιτρέποντας στην κίνηση των σωμάτων να επιφέρουν περαιτέρω αλλαγές στο σύστημα. Το χαρακτηριστικό αυτό καθιστά ευκολότερη την ένταξη του σε τυπολογικές διακρίσεις, καθώς προσομοιάζει τα έργα προσαρμοστικού, εξελικτικού και δυναμικού-διαδραστικού τύπου.

Το έργο της Van Gelder, φαίνεται να βρήκει από κατασκευές που λειτουργούν ως ζωο/γεω/τεχνο-διαμεσολαβημένα αθροίσματα, μπλέκοντας την βιολογική ζωή με περιβαλλοντικές και τεχνολογικές δυνάμεις και δίνοντας τους ισότιμο βάρος στη λειτουργία τους. Προσανατολισμένη προς μία μετανθρωπιστική ηθική, αναζητά νέους τρόπους θέασης, έκφρασης και συνύπαρξης με μη ανθρώπινους παράγοντες, προσεγγίζοντας την ύλη με όρους ισότιμης συμβίωσης.

Η αισθητηριακότητα, η έμφαση στην εμπειρία, το μετανθρώπινο στοιχείο συνδυασμένο με μία cyborg λογική που συνδυάζει διάδραση προγραμματισμένων μηχανών με το φυσικό περιβάλλον, η μη αναμενόμενη λειτουργία των αντικειμένων και

η δημιουργία καλλιτεχνικών συστημάτων σε συνδυασμό με την χρήση τεχνολογίας είναι τα κεντρικά στοιχεία των έργων των εγκαταστάσεων της Pia van Gelder τα οποία αποτέλεσαν έμπνευση και διάνθισαν την πρακτική μας.

Καλλιτεχνική εγκατάσταση Sensorientation

Το έργο με τίτλο Sensorientation, αποτελεί μία ανατροφοδοτούμενη και διαδραστική εγκατάσταση μέσα στην οποία δημιουργούνται σχέσεις μεταξύ ανθρώπου, μηχανών και αντικειμένων. Η εγκατάσταση βρίσκεται σε έναν κλειστοφοβικό, σκοτεινό και άλλοτε στρομποσκοπικό, από άποψη φωτός, χώρο, στον οποίο εισέρχεται η θεάτρια, αντικρίζοντας ένα δίκτυο σωλήνων, με τους οποίους συνδέονται διάφορα αντικείμενα και προβολές στον χώρο. Οι σωλήνες αποτελούνται από διαφορετικά υλικά και περιέχουν σένσορες, φως, ηχεία, μούχλα και άλλα στοιχεία. Τα σημεία εστίασης παράγονται με από προβολές τρισδιάστατων γραφικών, κειμένου, οθόνες, χρήση κάμερας βάθους κινέκτ (kinect), γλυπτικά αντικείμενα, χρώμα, σένσορες και φως εκλύόμενο από λεντοταινίες στο χώρο. Σημαντικό κομμάτι του έργου είναι μία σειρά φορέσιμων μαγνητικών αντικειμένων τα οποία δίνονται στην θεάτρια ώστε αν επιθυμεί να διαδράσει επιπρόσθετα τόσο με το περιβάλλον, όσο και με τα υπόλοιπα συμμετέχοντα σώματα. Η εγκατάσταση περικυκλώνεται από ηχοτοπία τα οποία εναλλάσσονται, όπως και η φωτιστική συνθήκη, μεταξύ ηρεμίας και έντασης. Τα στοιχεία αυτά είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους μέσα από τη χρήση arduino (μητρική πλακέτα ανοικτού κώδικα που λειτουργεί με μικροελεγκτές και εισόδους/εξόδους), και του προγράμματος touchdesigner (οπτική γλώσσα προγραμματισμού προσανατολισμένη σε διαδραστικό περιεχόμενο πολυμέσων σε πραγματικό χρόνο) το οποίο ενορχηστρώνει τις λειτουργίες τους. Η θέση της θεάτριας στον χώρο, η απόσταση της από ένα αντικείμενο, και ο τρόπος με τον οποίο θα επιλέξει να διαδράσει με αυτό, για παράδειγμα σε ποιο σημείο και με τι ένταση θα το αγγίξει, επηρεάζει, μέσω κάμερας κινέκτ και διαφόρων σενσόρων, μεταβλητές που επιδρούν στην “λειτουργία” των υπόλοιπων αντικειμένων και ως αποτέλεσμα στην εμπειρία της θεάτριας. Όσο οι συμμετέχουσες πυκνώνουν δημιουργούνται ποικίλες, απρόβλεπτες αλυσιδωτές αντιδράσεις.

Σημαντικό μέρος του έργου είναι τα φορέσιμα αντικείμενα (wearables) τα οποία βρίσκονται κρεμασμένα σε διάφορα σημεία του χώρου. Τα φορέσιμα αυτά επεμβαίνουν ή περιορίζουν τις αισθήσεις και τις κινήσεις των σωμάτων, π.χ. επιδρούν στο βάρος του ατόμου, δεν τα αφήνουν να κινηθούν ανεξάρτητα. Κάποια φορέσιμα περιέχουν ενσωματωμένους μαγνήτες και αποτελούνται από υφάσματα διαφορετικών υφών και ανακλαστικές επιφάνειες, που σκορπίζουν το φως σε διαφορετικές

κατευθύνσεις, δημιουργώντας ένα πεδίο απρόσμενων, αποπροσανατολιστικών συναντήσεων.

Στον χώρο προβάλλεται μία διαδρομή μέσα σε ένα περιβάλλον που μοιάζει με σπηλιά. Η διαδρομή μέσα στην σπηλιά είναι προϊόν της πορείας μιας εικονικής κάμερας μέσα σε ένα αντικείμενο που δημιουργήθηκε σε πρόγραμμα τρισδιάστατης σχεδίασης, το οποίο αποτέλεσε και το πρότυπο για την δημιουργία ενός γλυπτικού αντικειμένου. Η διαδρομή φαντάζει αέναη όπως αποτελεί την επαναλαμβανόμενη πορεία μέσα στο τρισδιάστατο αντικείμενο που δημιουργήσαμε. Το τρισδιάστατο αντικείμενο στην συνέχεια απέκτησε την δική του υπόσταση στο φυσικό χώρο, με σκελετό από σύρμα και επένδυση από χαρτί και λεπτομέρειες από ύφασμα. Αγγίζοντας ή προσεγγίζοντας σημεία του αντικειμένου, που διαθέτουν σένσορα αφής, επηρεάζεται η ταχύτητα της προβολής (ροζ σπηλιά), ο ήχος και το φως, δημιουργώντας μία αποπροσανατολιστική αίσθηση.

Σε μία άλλη επιφάνεια, καθώς και σε ανακλαστικές μικρότερες επιφάνειες γύρω του, ανακλάται μία προβολή η οποία χαρτογραφεί τις ανθρώπινες κινήσεις, μέσα από την κάμερα κινέκτ, και τις μεταφράζει σε όγκους και κηλίδες φωτός οι οποίες προσομοιώνουν οργανικές μορφές ή ψηφιακά γραφικά ενώ σε ακινησία δημιουργείται η αίσθηση ενός ορίζοντα.

Η θεάτρια μπαίνοντας στον χώρο επίσης συναντά μία προβολή ενός κειμένου που μεταβάλλεται συνεχώς και από τυχαίες μίξεις προσωπικών ποιήματων αλλά και κειμένων για τον προσανατολισμό, τα μαγνητικά πεδία, το διάστημα και δίνει την εντύπωση ότι άλλοτε πρόκειται για ένα επιστημονικό πείραμα και άλλοτε για ονειρικούς συνειρμούς. Δεν αποσκοπεί στην λογική κατανόηση αλλά στην δημιουργία αινιγματικής ατμόσφαιρας και στον αποπροσανατολισμό της συμμετέχουσας σχετικά με το εννοιολογικό πλαίσιο της εγκατάστασης.

Σε ένα σημείο του χώρου υπάρχει μία επιφάνεια με σлайμ (slime), το οποίο περιέχει ρινίσματα που μπορούν να μαγνητιστούν από τα φορέσιμα των θεατριών, χρυσόσκονη και χρώμα. Σε διάσπαρτα σημεία στο έδαφος υπάρχουν λεπτά μεταλλικά σύρματα με μικρούς μαγνήτες, τα οποία προσομοιώνουν τη μορφή από στάχια και αντιδρούν στα φορέσιμα των συμμετεχουσών. Τα μαγνητικά στάχια είναι στερεωμένα σε βάσεις από μετόν και φωτίζονται από μεταβαλλόμενο φως, δημιουργώντας σκιές σε ορισμένα σημεία όταν το σύστημα είναι πιο σκοτεινό.

Όσο αναφορά τον γενικό φωτισμό, ταινίες led βρίσκονται σε διάφορα σημεία του χώρου και αλληλεπιδρούν με σένσορες και ήχο. Σε διαφορετικές στιγμές υπάρχει φως ανά σημεία, σκοτάδι και αναπάντεχο στρομποσκοπικό αποτέλεσμα. Ο συνολικός ήχος αποτελείται από μικρά κομμάτια που δημιουργήθηκαν από ηχογραφήσεις, γεννήτριες ήχου και συνθέσεις των προηγούμενων στο πρόγραμμα pure data (οπτική γλώσσα προγραμματισμού για την δημιουργία ήχου μέσω υπολογιστή) και audacity (πρόγραμμα ψηφιακής επεξεργασίας ήχου).

Το κοινό είναι εξίσου σημαντικός παράγοντας του έργου, με τα καλλιτεχνικά αντικείμενα συμβάλλοντας στο είδος της εμπειρίας. Η θεάτρια μπορεί να συνεργαστεί ή να κινηθεί μόνη της, είναι σε θέση να προσπαθήσει να καταλάβει τι είναι τα αντικείμενα και το σύνολο ή να το αφουγκραστεί με τις αισθήσεις της. Μπορεί να βρει έναν υβριδικό τρόπο να κατανοήσει την εγκατάσταση, να επικεντρωθεί στην αισθητηριακή πρόσληψη, απόλαυση, δυσχέρεια, να βαρεθεί ή να υπερφορτωθεί. Επίσης είναι πιθανό να βρεθεί σε σύγκρουση με τις επιλογές μιας άλλης θεάτριας που εξερευνεί ένα άλλο αντικείμενο που βρίσκεται σε συνάρτηση με το προηγούμενο. Η συνταγή της κάθε ομάδας θεατριών, συμφωνημένα ή μη, αποτέλεσμα απόφασης ή τυχαίας εξερεύνησης των στοιχείων μπορεί να δημιουργήσει έναν διαφορετικό χώρο και να αλλάξει την συλλογική εμπειρία. Τα επιμέρους στοιχεία του έργου έχουν δημιουργηθεί με κάποιες προδιαγραφές και λειτουργίες όμως δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον μη κεντρικό έλεγχο. Η κάθε απόφαση αποτελεί μία άρθρωση στην οποία αποθηκεύονται οι πληροφορίες που τελικά στο σύνολο τους δημιουργούν το έργο. Η γενική αίσθηση της εγκατάστασης είναι ένα έντονο αισθητηριακά αποτέλεσμα που διακόπτεται συνεχώς, ανασχηματίζεται και με αιφνίδιο τρόπο τίθεται ξανά σε λειτουργία και δημιουργεί ένα εικονικό οικοσύστημα που θολώνει τα όρια μεταξύ ανθρώπινων και μη σωμάτων.

Ένα ζήτημα που προέκυψε σε σχέση με την συμπερίληψη των σωμάτων, είναι η προσβασιμότητα του έργου. Σκοπός της εγκατάστασης ήταν τόσο να φέρει τα σώματα σε διαφορετικές από ότι συνήθως καταστάσεις, όσο και να διαταράξει την αίσθηση του προσανατολισμού τους. Ως συνέπεια ο χώρος δεν είναι προσβάσιμος από αμαξίδια, και οι εναλλαγές του φωτός, του ήχου και των προβολών μπορεί να μην είναι κατάλληλες για άτομα με επιληψία, μειωμένη όραση, ακοή ή κάποια άλλη δυσκολία στην κίνηση. Παρόλα αυτά το γεγονός ότι επιχειρεί να προσδώσει στα σώματα τόσο δυσκολίες όσο και επαυξήσεις, καθώς και ενθαρρύνει την συνεργασία μεταξύ τους, το

καθιστά ανοιχτό στην συνεργασία των ατόμων ώστε να συμπεριληφθούν σε ένα βαθμό τα άτομα με σωματικές δυσκολίες δίνοντας δυνατότητα για εναλλακτικές μορφές κίνησης π.χ. δύο άτομα να κινηθούν μαζί και να οδηγεί το ένα το άλλο. Στοχεύουμε μέσω της παραπάνω συνθήκης να αναδειχθεί σε κάποιο βαθμό το προνόμιο κάποιων σωμάτων απέναντι σε κάποια άλλα.

Όπως αναφέραμε, η σάιμποργκ γραφή εισάγει την τεχνολογία και τον υβριδισμό ως εργαλεία αντίστασης στις παραδοσιακές δομές εξουσίας και δεισιμόφρων όπως αυτόν ανθρώπου και μηχανής. Τα στοιχεία της εγκατάστασης αποτελούνται και πλαισιώνονται τόσο από τεχνητά (σκληρά και μαλακά υλικά, ηλεκτρονικά μέρη), όσο και φυσικά υλικά (χώμα, μούχλα, τρίχες). Ο υβριδικός τους χαρακτήρας αποτυπώνει την έννοια του φυσικο-πολιτιστικού φάσματος (natureculture) και έχει σκοπό την αναθεώρηση των σωμάτων μας ως μερών αυτού του φάσματος. Η εγκατάσταση μέσα από την σύμπραξη ψηφιακών και οργανικών στοιχείων, εντάσσει την θεάτρια σε ένα δίκτυο ενός υβριδικού οικοσυστήματος με θολά όρια, όπου το ανθρώπινο στοιχείο είναι μέρος και όχι κυρίαρχο. Εκεί καλείται να εξερευνήσει τις συνδέσεις μεταξύ των στοιχείων αλλά και του ίδιου της του σώματος, για να ανακαλύψει ότι τίποτα σε αυτόν τον χώρο δεν αποτελεί αυτόνομη οντότητα, αλλά όλα πυροδοτούν τόσο φυσικές (φώς, ήχος) όσο και ψηφιακές αλλαγές (περιεχόμενο προβολών, ήχου) στο σύστημα. Στόχος μας ήταν να φέρουμε στο προσκήνιο μία διαφορετική σχέση με την τεχνολογία, βασισμένη στο παιχνίδι και την εξερεύνηση, και όχι στην λειτουργικότητα.

Η γενικότερη αίσθηση της εγκατάστασης αποτελεί ένα ανοίκιο περιβάλλον, όπου τα επιμέρους στοιχεία είναι δύσκολο να προσδιοριστούν. Ταυτόχρονα η παρουσία ρευστών υλικών, όπως το σλάιμ, ή η παρουσία μούχλας, εκθέτουν τις θεάτριες σε καταστάσεις όπου μπορεί να βιώσουν ως αηδιαστικές ή αποκρουστικές, εντείνοντας πιθανώς αυτήν την εσωτερική δυσαρμονία του αποκειμένου που περιγράφει η Ahmed και η Kristeva. Η λάσπη, η υγρότητα, το σλάιμ σαν υλικά έχουν μία ιστορικότητα στις καλλιτεχνικές πρακτικές, καθώς χρησιμοποιήθηκαν από πολλές φεμινίστριες καλλιτέχνιδες, όπως οι VNS Matrix, ως μία αισθητική επιλογή, προκειμένου να προκαλέσουν το τι θεωρούμε μιανό ή κοινωνικά αποδεκτό, υποστηρίζοντας ότι το ίδιο το γυναικείο σώμα και οι λειτουργίες του αποκλείεται από το κοινωνικό καθεστώς.

Η θεάτρια βρίσκεται σε ένα περιβάλλον, όπου τα στοιχεία ξεφεύγουν από την

αναμενόμενη λειτουργία τους. Όπως είδαμε από την Ahmed, ο προσανατολισμός περιλαμβάνει μια αμφίδρομη προσέγγιση, μία συνάντηση παραπάνω από μιας οντότητας. Μέσα από την αυτήν την εμπειρία, θέλαμε να κάνουμε εμφάνες ότι σώματα και αντικείμενα παίρνουν σχήμα μέσω του προσανατολισμού μεταξύ τους. Έτσι, διαφορετικοί προσανατολισμοί μέσα στον χώρο περιλαμβάνουν διαφορετικούς τρόπους εγγραφής της εγγύτητας των αντικειμένων και των άλλων, με αποτέλεσμα το τι αντιλαμβάνεται το κάθε άτομο να εξαρτάται από το σημείο που βρίσκεται.

Η χρήση του οπτικοακουστικού αποπροσανατολισμού μέσα από την εναλλαγή ερεθισμάτων, γίνεται με σκοπό να φέρουμε τα σώματα σε μία θέση αμφιβολίας και ξαφνιάσματος, αποσυνδέοντας για λίγο τις εντοπισμένες γνώσεις τους. Η παρουσία για παράδειγμα του κειμένου στην εγκατάσταση, ενώ δημιουργεί ένα κοινό σημείο αναφοράς μεταξύ έργου και συμμετεχόντων, περισσότερο αποπροσανατολίζει παρά επεξηγεί.

Οι μη αναμενόμενες λειτουργίες και οι αλληπάλληλες αλληλεπιδράσεις των στοιχείων του έργου έχουν στόχο να φέρνουν συνεχώς την θεάτρια αντιμέτωπη με έναν ανοίκειο, ενδιάμεσο χώρο που αποσταθεροποιεί τις προσδοκίες της, καθυστερώντας την κατηγοριοποίηση του. Οι αλυσιδωτές αντιδράσεις στον ήχο, το φως και τις σκιές, προερχόμενες από την επαφή ατόμων, τεχνολογίας και αντικειμένων μέσα στο σύστημα, σε συνδυασμό με τα σημεία τα οποία για να ειδωθούν και να προσεγγιστούν από τη θεάτρια πρέπει εκείνη να φέρει το σώμα της σε περίεργη θέση, την προτρέπουν να εμπλακεί σε διαφορετικές προοπτικές και εμπειρίες.

Μέσα από την προσωρινή συνύπαρξη των σωμάτων στην εγκατάσταση, γίνεται έντονα αντιληπτό ότι σώματα, αντικείμενα και περιβάλλον, αλληλοεξαρτώνται και διαμεσολαβούνται από την τεχνολογία, σχηματίζοντας αυτό που αποκαλεί η Braidotti, ζωο/γεω/τεχνο-διαμεσολαβημένα αθροίσματα. Μέσα από την χρήση των φορέσιμων, επιχειρούμε να προσομοιώσουμε με έναν απτό τρόπο, τους τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία επιδρά πάνω στα σώματα μας, αλλά και να φανταστούμε νέες μορφές ταυτότητας που δεν θα τις οργανώνει πλέον η αποδοτικότητα. Τα σώματα που τα φοράνε, πέρα από τους σωματικούς περιορισμούς που βιώνουν, βιώνουν πάνω τους και τις επιδράσεις του μαγνητισμού, που ενεργοποιούνται μέσα από την αλληλεπίδραση τους με τα άλλα σώματα, αλλά και τα στοιχεία της εγκατάστασης, επαυξάνοντας τις αισθήσεις τους. Οι σωματικοί περιορισμοί από την

άλλη έχουν σκοπό να μας φέρουν αντιμέτωπες με τις δυνατότητες και την περατότητα του σώματος μας, δημιουργώντας ανοίκειες σωματικές καταστάσεις.

Η πιθανή συνεργασία μεταξύ ατόμων που δεν έχουν την οικειότητα να συνυπάρξουν τόσο κοντά, τα εκθέτει σε μία στενή σχέση με ξένα σε αυτά σώματα, διαταράσσοντας εσκεμμένα την αίσθηση οικειότητας και άνεσης των θεατριών. Η σωματική αντίληψη των συμμετεχόντων απορρυθμίζεται. Μέσα από την συνεργασία των σωμάτων, οι συμμετέχουσες καλούνται να αναθεωρήσουν την σχέση τους με τους άλλους, διαμορφώνοντας προσωρινά συλλογικά σώματα. Αντικείμενα και σώματα αποκτούν εμφανή σάιμποργκ χαρακτήρα, καθώς οι διαχωρισμοί ανάμεσα σε άνθρωπο και μηχανή, εαυτό και άλλο, πραγματικότητα και εμφάνιση, ενεργητικό και παθητικό, ολικό και μερικό γίνονται δυσδιάκριτοι.

Η μορφή που παίρνουν τα σώματα που φορούν τα φορέσιμα, αποτελείται από στοιχεία που μπορούν να εντοπιστούν και στο υπόλοιπο περιβάλλον, παρόμοια υλικά, σχήματα και λειτουργίες, δημιουργώντας μία ενιαία αισθητική και καθιστώντας τα σώματα αδιαχώριστα από τις συνθήκες στις οποίες βρίσκονται. Οι επιλογές μας αυτές αποτελούν μία προσπάθεια ανάδειξης της περίπλοκης και διασυνδεδεμένης φύσης της σύγχρονης ζωής, ενάντια στην ανθρωπιστική λογική που θέλει το υποκείμενο λογικό, αυτόνομο και ανεξάρτητο. Η έννοια της αυτονομίας και της ανεξαρτησίας δεν έχει θέση στο σύστημα που έχουμε δημιουργήσει καθώς η παρουσία και μόνο των σωμάτων πυροδοτεί συνεχώς νέες αλλαγές στο σύστημα, καθιστώντας όλα τα στοιχεία αλληλοεξαρτώμενα μέρη του.

Επίλογος

Με επίκεντρο το ενδιαφέρον μας για τη φεμινιστική μετανθρώπινη θεωρία και καλλιτεχνική πρακτική δημιουργήσαμε το έργο Sensorientation το οποίο διερευνά τις σχέσεις και τις δυναμικές που αναπτύσσονται μεταξύ σωμάτων, στοιχείων και περιβάλλοντος στην σύγχρονη τεχνολογική συνθήκη υπό την μορφή μιας διαδραστικής ψηφιακής εγκατάστασης. Το Sensorientation, μία ανατροφοδοτούμενη και διαδραστική εγκατάσταση, αποτελεί μία προσπάθεια μεγαλύτερης συμπερίληψης, προσιτότητας και διεύρυνσης της κατανόησης των υποκειμένων μέσα από την βίωση, την αισθητηριακή πρόσληψη και την εξερεύνηση. Παρόλα αυτά, θεωρούμε εξίσου γόνιμο τα σώματα να έχουν την δικιά τους προσωπική/συλλογική εμπειρία και ανάγνωση, ακόμα και αν παρεκκλίνουν ή αγνοήσουν κάποια από τις σχεδιασμένες παραμέτρους, βρίσκοντας έτσι τον δικό τους τρόπο να πλοηγηθούν σε ένα αβέβαιο και αποσταθεροποιητικό περιβάλλον.

Κατά την δημιουργία του έργου βρεθήκαμε αντιμέτωπες με τον σχεδιασμό εμπειριών που επιτελούν τους σκοπούς της μελέτης μας, αλλά αφορούν το κοινό χωρίς την προαπαίτηση να την γνωρίζει. Έτσι δημιουργήσαμε μία έντονη αισθητηριακή εμπειρία μέσα από τεχνολογικά επαυξημένα, αλλά και μη ανά σημεία, διαδραστικότητα με σάιμποργκ αντικείμενα και σώματα όπου οι κινήσεις τους δίνουν αποσπασματικές εμπειρίες χωρίς δυνατότητα συνολικής εποπτείας και ελέγχου της εξέλιξης του έργου ή των υπόλοιπων στοιχείων του. Τα σώματα μετατοπίζονται ή/και δυσφορούν. Συναντούν την ξενότητα μέσα και έξω από τα σώματα τους συνοδευόμενη από αμφιβολίες για αυτήν. Τα σώματα, αντικείμενα και περιβάλλον συναντώνται και αλληλοεξαρτώνται σε ένα τεχνολογικά διαμεσολαβημένο σύστημα, όχι βασισμένο στην λειτουργικότητα και το αποτέλεσμα αλλά στο παιχνίδι.

Ένα από τα ζητήματα που προέκυψαν και χωράει περαιτέρω μελέτη, αφορά την μη ιεραρχικότητα των παραγόντων μέσα στο καλλιτεχνικό σύστημα. Μέσα από την παρατήρηση του τρόπου ελέγχου του κοινού στο έργο φανερώθηκε ότι, ενώ ο στόχος μας ήταν να προσεγγίσουμε την ύλη με όρους ισότιμης συμβίωσης, δεν επιτεύχθηκε πλήρως η μη ιεραρχικότητα των στοιχείων. Παρόλο που ο έλεγχος της εγκατάστασης επιμερίζεται τόσο στις συμμετέχουσες και στις δημιουργές όσο και στην τεχνολογία και τους εξωτερικούς φυσικούς παράγοντες που εισάγαμε, ο βαθμός που αυτά

καθορίζουν την πορεία του έργου δεν είναι ισόποσος. Μεγαλύτερη βαρύτητα δόθηκε στην ποσοτική επιρροή του έργου από τον ανθρώπινο παράγοντα, καθώς σημαντικό μέρος του έργου αποτελούν οι κινήσεις και οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπινων σωμάτων. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει την δυσκολία ενός καλλιτεχνικού συστήματος όπου ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος και συμβιώνει με ίσους όρους με μη ανθρώπινους παράγοντες όπως αντικείμενα και μηχανές καθώς ο προσανατολισμός της εμπειρίας επικεντρώνεται στο ανθρώπινο στοιχείο.

Τα βιβλιογραφικά και καλλιτεχνικά ευρήματα της έρευνας αλλά και οι προβληματισμοί που προέκυψαν μετά την ολοκλήρωση της, αποτελούν έναυσμα για περαιτέρω εξέλιξη της έρευνας μας.

Βιβλιογραφία

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press

Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge Taylor & Francis Group

Bennet, J. (2018). *Vibrant Matter*, στο Braidotti Rossi και Hlavajova Maria (επιμ.), *Posthuman glossary*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic

Bishop, C. (2005). *Installation Art : A Critical History*, Λονδίνο: Routledge, Tate publishing

Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*, Cambridge: Polity Press

Braidotti, R. (2020). “We” Are In This Together, But We Are Not One and the Same, στο *Journal of Bioethical Inquiry* 17, Νέα Υόρκη: SpringerLink

Braidotti, R. (2021). *Το μετανθρώπινο ως γίνεσθαι-μηχανή*, στο Καραμπά, Ε. και Λυκουριώτη, Ί. (επιμ.), *Φεμινιστικές θεωρίες, αισθητικές πρακτικές και παγκοσμιοποιημένες τεχνολογίες*, Βόλος: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Θεσσαλίας & Κέντρο Νέων Μέσων και Φεμινιστικών Πρακτικών στον Δημόσιο Χώρο

Braidotti, R. Hlavajova M. (2018). (επιμ.), *Posthuman glossary*, Λονδίνο: Bloomsbury Academic

Brigagão, J. I. M. (2020). Living a feminist life Sara Ahmed. *Feminism & Psychology*, 30(1), 121–124. Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0959353519862304>

CLOT (2018). *CHRISTA SOMMERER & LAURENT MIGNONNEAU, questioning life at different levels*. Ανακτήθηκε από: <https://clotmag.com/biomedial/christa-sommerer-laurent-mignonneau>

Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Σικάγο: The University of Chicago Legal Forum 140:139-167.

Dement, L. (1995). *Linda Dement Cyberflesh Girlmonster 1995*. Ανακτήθηκε από: <http://www.lindadement.com/cyberflesh-girlmonster.htm>

Dement, L. (2020). *Linda Dement*. Ανακτήθηκε από: <http://lindadement.com./index.html>

Dinkla, Soke. (1996). From Participation to Interaction, Towards the Origins of Interactive Art, στο Hershman Leeson, Lynn (επιμ.). *Clicking In, Hot Links to A Digital Culture*, Σιατλ: Bay Press

Edmonds, E. (χ.χ.). *Ernest Edmonds*. Ανακτήθηκε από: <https://www.ernstedmonds.com/www/Contact/about.htm>

Evans, Cl. (χ.χ.). *Claire L. Evans*. Ανακτήθηκε από: στο <https://clairelevans.com/>

Ferrando, F. A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts. *Palgrave Commun 2*, Ανακτήθηκε από: <https://www.nature.com/articles/palcomms201611>

Finegan, A. (2020). *Material Sound*. Ανακτήθηκε από: <https://www.artlink.com.au/articles/4868/material-sound/>

Foster, Kraus, Bois, Buchloh, Joselit, (2009). *Η τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός. Αντιμοντερνισμός. Μεταμοντερνισμός*, (μτφρ. Τσοκαλίδου Ιουλία), Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο

Gelder, P. Van (2013). *MOS*. Ανακτήθηκε από: <https://piavangelder.com/MOS>

Gelder, P. Van. (2014). *Psychic Synth*. Ανακτήθηκε από: <https://piavangelder.com/psychicsynth>

Gelder, P. Van. (2016). *Recumbent Circuit*. Ανακτήθηκε από: <https://piavangelder.com/recumbentcircuit>

Gelder, P. Van. (2015). *Relaxation Circuit*. Ανακτήθηκε από: <https://piavangelder.com/relaxationcircuit>

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, στο *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Νέα Υόρκη: Routledge

Haraway, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the*

Privilege of Partial Perspective, Μέριλαντ: Feminist Studies

Herbrechter, S. (2013). Posthumanism and Aesthetics, στο Gere Charlie και Franco Francesca (επιμ.), *The Bloomsbury Encyclopedia of New Media Art – History and Theory*, Λονδίνο: Bloomsbury Publishing

Hershman Leeson, L. (1990). *Lynn Hershman Leeson*. Ανακτήθηκε από: <https://www.lynnhershman.com/about/>

Hershman Leeson, L. (1987). Politics and Interactive Media Art στο *Journal of Contemporary Studies* 8, no. 1 (Winter-Spring), Σαν Ντιέγκο: Installation Press

ICA BOSTON (χ.χ.). *Crocheted Environment*. Ανακτήθηκε από: <https://www.icaboston.org/art/faith-wilding/crocheted-environment>

IEEE Xplore (χ.χ.). *Anne Hannington*. Ανακτήθηκε από: <https://ieeexplore.ieee.org/author/37297213100>

IEEE Xplore (χ.χ.). *Karl Reed*. Ανακτήθηκε από: <https://ieeexplore.ieee.org/author/37301502700>

Kolozova, K. (2021). *Poststructuralism*, στο Ásta. και Hall Kim Q. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Feminist Philosophy*, Οξφόρδη: Oxford University Press

Lopes, D. (χ.χ.). *Dominic McIver Lopes*. Ανακτήθηκε από: <http://lopes.mentalpaint.net/>

Manovich, L. (2016). *Η γλώσσα των Νέων Μέσων*, Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Merleau-Ponty, M. (2016). *Η φαινομενολογία της αντίληψης*, (μτφρ. Καψαμπέλη Κική) , Αθήνα: Νήσος

Marotta, V. (2021). *Meeting Again: Reflections on Strange Encounters 20 Years on*. Taylor and Francis Online. Ανακτήθηκε από: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07256868.2020.1864969>

Macel, Chr. (2017). *Part 1:Lygia Clark: At the Border of Art*. Ανακτήθηκε από: <https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/>

Media Art Net (χ.χ.). *VNS Matrix: All New Gen*. Ανακτήθηκε από:
<http://www.medienkunstnetz.de/works/all-new-gen/>

Moma, (2014). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, Ανακτήθηκε από:
<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>

Neimanis, A. (2020). *Material Feminisms* στο Braidotti Rossi και Hlavajova Maria (επιμ.), *Posthuman glossary*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic

Polkinghorne, J. (1991). *VNS Matrix*. Ανακτήθηκε από:
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/vns-matrix/>

Rogowska-Stangret, M. (2018). *Situated Knowledges, New Materialism*, Ανακτήθηκε από: <https://newmaterialism.eu/almanac/s/situated-knowledges.html>

Seaman, I. (1994). The emergence of new electronic forms in Australian art: Rodney Berry, John Colette, Linda Dement, Phillip George, Joyce Hinterding, Jon McCormack, Stelarc, VNS Matrix, στο *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 8:1, 352-363 (363), Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge Taylor & Francis Group

Steinhauer, J. (2021). *Lynn Hershman Leeson: The Artist Is Prescient*. The New York Times. Ανακτήθηκε από:
<https://www.nytimes.com/2021/07/08/arts/design/hershman-leeson-review-art-museum.html>

Takac, B. (2021). *6 Giants of Neo Concrete Art in Brazil*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.widewalls.ch/magazine/neo-concrete-artists/lygia-clark>

Tromble, M. (επιμ.) (2005). *The art and films of Lynn Hershman Leeson*, Καλιφόρνια: University California Press

VNS M. (1991). *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*. Ανακτήθηκε από:
<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>

VNS M. (1992). *ALL NEW GEN*. Ανακτήθηκε από:
<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>

Willis, H. & Halpin, M. (1996). When the personal becomes digital: Linda dement and Barbara hammer move towards a Lesbian cyberspace, στο *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 9:1, 234-236, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge Taylor &

Francis Group

Wilding, F. (χ.χ.). *ABOUT.FAITH.WILDING*. Ανακτήθηκε από:
<http://faithwilding.refugia.net/>