



Διαρρηχνύοντας το ανοίκειο

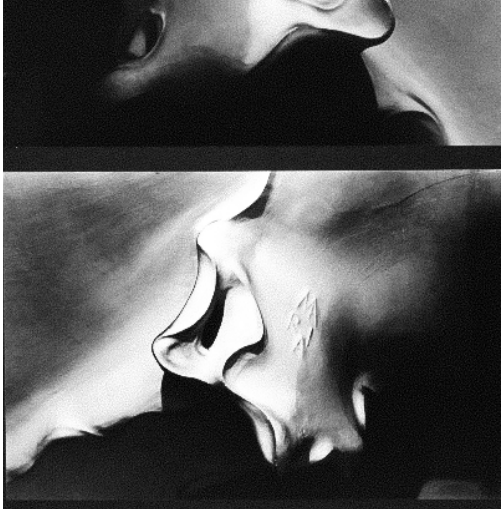
Αδυνέχειες του Εαυτού,
Μετατοπίσεις του Χώρου

Επιμέλεια
Δημητροπούλου Χριστίνα,
Κοκορομήτη Ευα

Επιβλέπων
Ουγγρίνης Κωνσταντίνος

Πολυτεχνείο Κρήτης
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Για τα χέρια που κρατύθηκαν σφιχτά
όταν όλα χύρα διαλύονταν



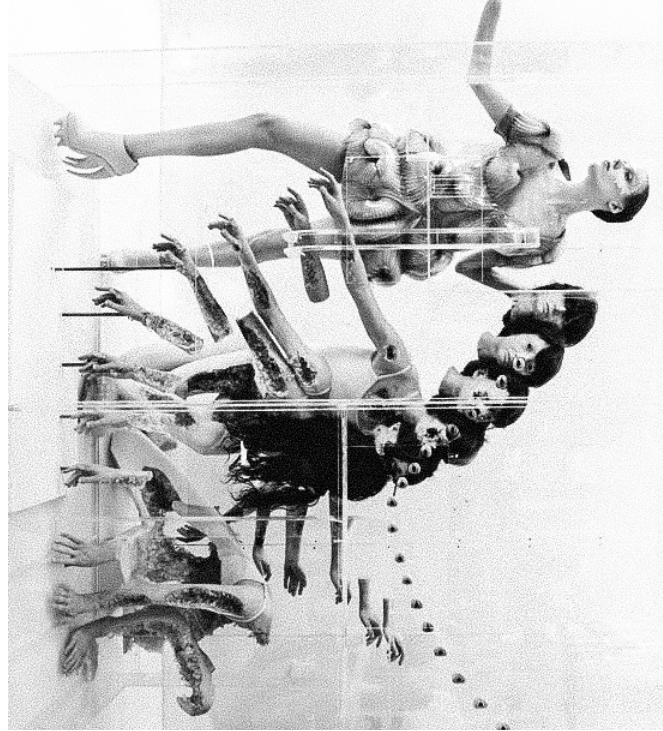
Εισαγωγικό βιβλίο

1. Το Πραγματικό ως ενσαρκώση _____ σ. 14

1.1 Η έννοια του Πραγματικού στη θεωρία του Lacan

1.2 Η αμφισβήτηση του σώματος: Το πραγματικό ως ρωχή στο Βιωμένο

1.3 Η θνητότητα ως μεταίχμιακό όριο / Απόκρυφο και απουσία



2. Η κατασκευή της Πραγματικότητας στη Νεωτερικότητα _____ σ. 32

2.1 Η έννοια της Πραγματικότητας και της επιθυμίας στη θεωρία του Lacan

2.2 Υπερ-πραγματικότητα

2.3 Ηγεμονία της εικόνας / Η ουσία του Μοντερνισμού

2.4 Κοινωνία Θεάματος

2.5 Αρχιτεκτονική και εξουσία / Ο Πανοπτικός μηχανισμός ως εφαρμογή



3. Βοηθητική του κανονικού: Η Παράβαση ως Πράξη Αντίστασης _____ σ. 78

- 3.1 Οριακό σώμα
 - 3.1.1 Η θεωρία του Abject
 - 3.1.2 Το σκληρό σώμα / Η σχέση με το γυναικείο / αναδυκροτώντας απούλοποιημένες τοπολογίες -Merzban
 - 3.1.3 Μεταξύ υφούς και λήθης
 - 3.1.4 Η υπερβολή της jouissance

3.2 Ο χώρος ως πεδίο σύγκρουσης _____ σ. 716

- 3.2.1 Ανάμεσα στην απόλαυση της τάξης και της ρύξης
- 3.2.2 Από την κατάληψη στην αναδύσθαι: ο ρόλος της αποδόμησης / Αναρχιτεκτονική -Matia Clark
- 3.2.3 Καταστασιακή κριτική / Η τέχνη του Prolage

Εμπειραματικά _____ σ. 146

Εγκατάσταση εκροί _____ σ. 153

Βιβλιογραφικές αναφορές _____ σ. 188

Πηγές εικόνων _____ σ. 199



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Εκεί που οι παραδοσιακές μορφές συγκρότησης της ύπαρξης αμφισβητούνται και καταρρέουν, ανοίγεται ένας τόπος όπου η ταυτότητα, το σώμα, η εικόνα και ο χώρος παύουν να υφίστανται ως σταθερά σημεία αναφοράς και μετατρέπονται σε πεδία ρήξης και μετασχηματισμού. Δεν υπάρχει μια ενότητα, αλλά μια ακατάπαυστη κίνηση μεταξύ παρουσίας και απουσίας, ανάμεσα σε ό,τι αποκαλύπτεται και σε ό,τι διαφεύγει. Το νόημα σπάει, διαχέεται και ξαναγεννιέται μέσα στην ασυνέχεια, δημιουργώντας ένα πεδίο όπου το ασταθές γίνεται η μόνη σταθερά και η ανατροπή, η μοναδική πραγματικότητα.

Η παρούσα εργασία δομείται γύρω από την ψυχαναλυτική θεωρία του Jacques Lacan για το Πραγματικό και την Πραγματικότητα (Φαντασιακό, Συμβολικό) και επιχειρεί να χαρτογραφήσει τα όρια μεταξύ της εικόνας και του σώματος, του χώρου και της εξουσίας, αποκαλύπτοντας τις ρωγμές μέσα από τις οποίες αναδύονται μορφές αντίστασης, μετατόπισης και ρήξης. Το σώμα εδώ, αντιμετωπίζεται ως πεδίο έντασης, επιθυμίας και καταπίεσης. Ο χώρος δεν εκλαμβάνεται ως ουδέτερη-λειτουργική κατασκευή, αλλά ως φορέας σχέσεων εξουσίας και φαντασιακής προβολής. Παράλληλα, η εικόνα, μακριά από την απλή αναπαράσταση, λειτουργεί ως τόπος αποπλάνησης και αλλοίωσης.

Η πρώτη ενότητα λειτουργεί ως θεωρητικό υπόβαθρο και προσεγγίζει την έννοια του Πραγματικού, στη θεωρία του Jacques Lacan, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται στο σώμα και στη θνητότητα, ως τραυματική, μη αναπαραστάσιμη διάσταση της εμπειρίας. Το σώμα δεν ανήκει εξ ολοκλήρου στο υποκείμενο· είναι φορέας του Άλλου, του άμορφου. Δεν παρουσιάζεται ως σταθερό βιολογικό αντικείμενο, αλλά ως τόπος διάρρηξης και ανοικείας υλικότητας. Η θνητότητα, σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι απλώς το τέλος της ζωής, αλλά η διαρκής υπενθύμιση του ασύλληπτου. Ενώ στην θεωρία του Georges Bataille, αναδεικνύεται ως το απόλυτο όριο του νοήματος και κατεξοχήν σημείο επαφής με το Πραγματικό.

Η δεύτερη ενότητα διερευνά την πραγματικότητα, όπως την βιώνουμε, ως αποτέλεσμα μιας επιτελεστικής κατασκευής· δομημένη από φαντασιακές ταυτίσεις και συμβολικές επιταγές. Στο πλαίσιο αυτό, το Φαντασιακό λειτουργεί ως εξωτερική συνθήκη που διαμορφώνει το υποκείμενο. Όπως παρατηρεί ο Jean Baudrillard, ζούμε πλέον στον κόσμο των ομοιωμάτων, των εικόνων που υποκαθιστούν την εμπειρία, οικοδομώντας μια υπερπραγματικότητα που δεν αναπαριστά, αλλά αντικαθιστά το Πραγματικό. Το βλέμμα κυριαρχεί και η επιθυμία αποτελεί δημιουργήμα κοινωνικών προβολών. Η αρχιτεκτονική, ως οπτικός μηχανισμός, μετατρέπεται έτσι, σε αισθητικοποιημένο πεδίο ελέγχου και πειθαρχίας, όπου η ίδια η εμπειρία γίνεται θέαμα. Συνθήκη που αναλύεται μέσω των θεωριών του Guy Debord και του Michel Foucault.

Εκεί όμως όπου η κυρίαρχη πραγματικότητα μεταμορφώνεται σε σύστημα, αναδύεται και η δυνατότητα της ρήξης. Έτσι, η τρίτη ενότητα επιχειρεί να αναδείξει την έννοια της παράβασης ως εννοιολογικό εργαλείο για την προσέγγιση του Πραγματικού και την αποδόμηση της κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένης πραγματικότητας. Δομείται σε δύο διακριτά αλλά αλληλοσυμπληρούμενα μέρη.

Το πρώτο, μέσω της ανάλυσης του οριακού σώματος και των θεωριών των Kristeva, Grosz, Russo, Bataille και Lacan, διερευνά πώς η σωματική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο πρόσβασης στο Πραγματικό—ως ρωγμή στο συμβολικό σύστημα, όπου η επιθυμία, η φθορά και η jouissance(υπερβολή της ηδονής) υπερβαίνουν τα όρια της αναπαράστασης. Το δεύτερο, αποδεικνύει πως η αρχιτεκτονική μπορεί να λειτουργήσει όχι ως φορέας σταθερότητας, αλλά ως εργαλείο υπέρβασης της μορφής, αποκαλύπτοντας τη βία των θεσμών που αυτή συγκαλύπτει. Εστιάζει στην έννοια του χώρου ως πεδίου ρήξης με την κανονικότητα, μέσω των θεωριών των Tschumi, Derrida, Matta-Clark, Debord και Lefebvre, αναδεικνύοντας την αρχιτεκτονική ως πρακτική αποδόμησης και αντίστασης απέναντι στους μηχανισμούς ελέγχου και πειθαρχησης.

Μέσα από αυτήν τη διαδρομή – από το σώμα στο βλέμμα, από το τραύμα στην εικόνα και από τη δομή στη ρήξη – η εργασία επιχειρεί να θέσει σε κρίση τη συνοχή του υποκειμένου, του χώρου και της πραγματικότητας, δημιουργώντας έναν στοχασμό πάνω στη δυνατότητα ύπαρξης, εκεί όπου το σύστημα καταρρέει.

Where traditional forms of constituting existence are questioned and collapse, a space opens up where identity, the body, the image, and space cease to exist as fixed points of reference and are transformed into fields of rupture and transformation. There is no unity, but a constant movement between presence and absence, between what is revealed and what escapes. Meaning breaks apart, disperses, and is reborn within discontinuity, creating a field where instability becomes the only constant and disruption, the sole reality.

Through psychoanalytic, philosophical critiques and artistic approaches, this study seeks to map the boundaries between Reality and the Real, between image and body, between space and power, revealing the cracks through which forms of resistance, displacement, and rupture emerge. The body here is not treated as a biological given, but as a field of tension, desire, and oppression. Space is not seen as a neutral-functional construct, but as a carrier of power relations and imaginary projection. The image, far from mere representation, functions as a site of seduction and distortion.

The first section serves as the theoretical foundation, approaching the concept of the Real in the theory of Jacques Lacan, focusing on how it inscribes itself on the body and mortality as a traumatic, unrepresentable dimension of experience. Here, the body does not entirely belong to the subject; it is a bearer of the Other, of the formless. It does not appear as a stable biological object, but as a site of rupture and uncanny materiality. Mortality, in this context, is not simply the end of life, but the constant reminder of the ungraspable. In the theory of Georges Bataille, it emerges as the absolute limit of meaning and the ultimate point of contact with the Real.

The second section explores reality as we experience it, as the result of a performative construction; structured by imaginary identifications and symbolic imperatives. Within this framework, the Ideal functions as an external condition that shapes the subject. As Jean Baudrillard observes, we now live in the world of simulacra—of images that substitute for experience, constructing a hyperreality that does not represent but replaces the real. The gaze dominates, and

ABSTRACT

desire becomes a product of social projections. Architecture, as a visual mechanism, thus transforms into an aestheticized field of control and discipline, where experience itself becomes spectacle—analyzed through the theories of Guy Debord and Michel Foucault.

Yet, where dominant reality is transformed into a system, the possibility of rupture also arises. Thus:

The third section seeks to highlight the concept of transgression as a conceptual tool for approaching the Real and deconstructing socially and culturally constructed reality. It is structured in two distinct yet complementary parts. The first, through the analysis of the marginal body and the theories of Kristeva, Grosz, Russo, Bataille, and Lacan, explores how bodily experience can serve as a point of access to the Real—as a crack in the symbolic system, where desire, decay, and jouissance (the excess of pleasure) exceed the limits of representation. The second demonstrates how architecture can function not as a bearer of stability, but as a tool for transcending form, revealing the violence of the institutions it conceals. It focuses on the concept of space as a field of rupture with normality, through the theories of Tschumi, Derrida, Matta-Clark, Debord, and Lefebvre, presenting architecture as a practice of deconstruction and resistance against mechanisms of control and discipline.

Through this journey — from body to gaze, from trauma to image, and from structure to rupture — this work seeks to challenge the coherence of subject, space, and reality, generating a reflection on the possibility of existence where the system collapses.



Υπάρχουν διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας που αντιστέκονται πεισματικά σε κάθε μορφή ερμηνείας, λόγου ή συμβολοποίησης· καταστάσεις που δεν δύναται να κατονομαστούν χωρίς να διαβρώσουν το ίδιο τους το περιεχόμενο. Στην τομή ανάμεσα στο άρρητο και το αναπαραστάσιμο, αναδύεται το Πραγματικό – όχι ως αντικειμενική «πραγματικότητα», αλλά ως τραυματική ετερότητα που αποσταθεροποιεί τις φαντασιακές και συμβολικές αρθρώσεις του υποκειμένου. Είναι η σκιά που στοιχειώνει το είναι, η ρωγμή μέσα στην ολότητα της εμπειρίας.

Η παρούσα ενότητα εστιάζει στην έννοια του Πραγματικού υπό το πρίσμα της ενσωμάτωσης και διαρθρώνεται σε σχέση με το σώμα και την θνητότητα. Αρχικά, εξετάζεται η έννοια του Πραγματικού, από τον Γάλλο ψυχαναλυτή Jacques Lacan (1901 - 1981), που αναδύεται εντός της γλώσσας ως ρωγμή, αποκαλύπτοντας την ανεπάρκεια κάθε συμβολικής κατασκευής. Στη συνέχεια, η σωματική διάσταση, δεν αναλύεται ως βιολογική δομή, αλλά ως τόπος μιας ανοίκειας, μη αναπαραστάσιμης υλικότητας· μια ρωγμή που διαπερνά το βιωμένο σώμα, αποσταθεροποιώντας τη λειτουργία του, ως πρωταρχική διεπαφή με τον κόσμο και φέρνοντας στο φως την εγγενή του ξενότητα. Τέλος, η τρίτη υποενότητα εξετάζει την θνητότητα, στο μεταίχμιακό εκείνο σημείο, όπου το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τον θάνατο. Μέσα από τη σκέψη του Γάλλου φιλόσοφου και διανοούμενου Georges Bataille (1897-1962), η θνητότητα αναλύεται ως εμπειρία διάλυσης του Εγώ, ως σύγκρουση με το Πραγματικό που δεν δύναται να ενσωματωθεί στο λόγο. Σε αυτά τα πλαίσια, οι έννοιες της σκιάς και της απουσίας βρίσκουν συνάντηση με το Πραγματικό ως ίχνος του τραύματος, της έλλειψης και της σιωπηλής επιμονής του μη-ορατού.

Συνολικά, η ενότητα προσεγγίζει τη διείσδυση του Πραγματικού στη σωματικότητα και τη θνητότητα, αναδεικνύοντάς τες ως περιοχές αποκάλυψης της εγγενούς αστάθειας του υποκειμένου. Μέσα από αυτή τη διαμεσολάβηση, τίθεται υπό αμφισβήτηση η συνοχή της ταυτότητας, αποκαλύπτοντας τη δομική ευθραυστότητα της ύπαρξης και των μορφών που τη συγκροτούν.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ LACAN

1.1 Το Πραγματικό^[1] (le réel) για τον Lacan (Λακάν) συνιστά μια κατηγορία ριζικής ετερότητας, η οποία δεν ανάγεται ούτε στη γνωσιολογική σύλληψη του εμπειρικού, ούτε στην καθορισμένη σημειωτική δομή του λόγου. Είναι η κατάσταση της φύσης από την οποία έχουμε αποκοπεί οριστικά με την είσοδό μας στη γλώσσα. Μόνο ως νεογέννητα βρέφη βρισκόμασταν κοντά σε αυτήν την κατάσταση της φύσης, μια κατάσταση όπου υπάρχουν μόνο ανάγκες που προσπαθούμε να τις ικανοποιήσουμε χωρίς καμία αίσθηση διαχωρισμού μεταξύ του εαυτού μας και του εξωτερικού κόσμου. Για αυτόν τον λόγο, ο Lacan συχνά αναπαριστά αυτήν την κατάσταση της φύσης ως μια εποχή πληρότητας ή ολοκλήρωσης, που στη συνέχεια χάνεται (Lacan, 1988: 66).

Το Πραγματικό, κατ' ουσίαν, αντιστέκεται στη διαδικασία συμβολοποίησης. Συνιστά το υπόλειμμα κάθε πράξης σημασιολογίας, η οποία διαφεύγει της γλωσσικής σύλληψης. Δεν εντοπίζεται εκτός του συμβολικού, αλλά αναδύεται ως ρωγμή εντός του, φανερώνοντας τα κενά και τις ασυνέχειες που το διατρέχουν. Κατά συνέπεια, το Πραγματικό δεν ταυτίζεται με την έννοια της «Πραγματικότητας», η οποία αναλύεται στην δεύτερη ενότητα, όπως αυτή ορίζεται στη συμβατική γνώση· αντιθέτως, την αποδομεί, αποκαλύπτοντας τον φανταστικό και ελλειμματικό της χαρακτήρα. Για τον Lacan, το Πραγματικό δεν ανήκει σε κάποιο εξωτερικό πεδίο, αλλά ενδημεί στα άτακτα, άκοσμα μεσοδιαστήματα του ίδιου του λόγου, στις εσωτερικές του ανακολουθίες και συγκρούσεις.

Η επίδρασή του, καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής σε ψυχικά φαινόμενα όπως το τραύμα και το άγχος, τα οποία δεν επιδέχονται πλήρη γλωσσική επεξεργασία. Το Πραγματικό επιμένει, επιστρέφει ως σύμπτωμα, ως διακοπή στη ροή του σημαίνοντος, καθιστώντας εμφανές το θεμελιώδες όριο της γλώσσας και της φανταστικής κατασκευής της πραγματικότητας. Η συνάντησή με αυτό, εκλαμβάνεται ως απειλή για τη συνοχή του υποκειμένου, καθώς αποσταθεροποιεί τα

[1] Ο Lacan διέκρινε την ψυχική εμπειρία του ανθρώπου σε τρία πεδία ή τάξεις.

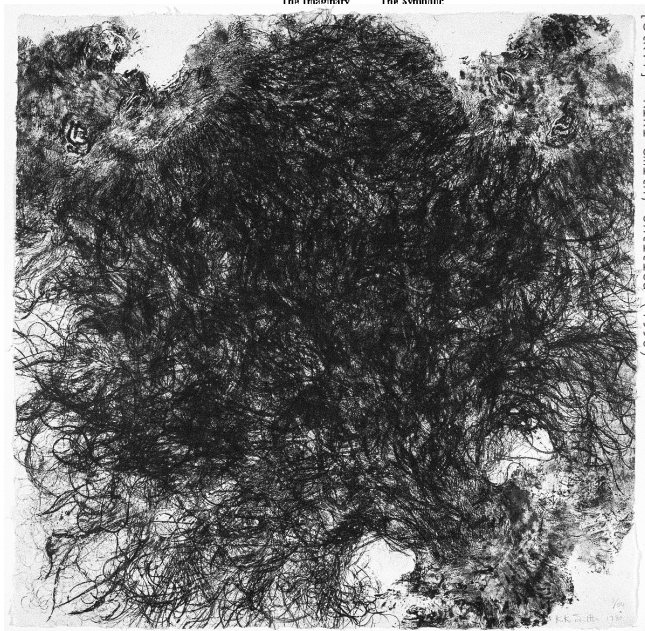
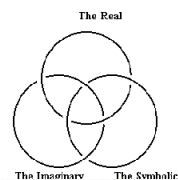
Πραγματικό:

Το πεδίο του πραγματικού (réel), περιλαμβάνει μεταξύ άλλων ό,τι είναι αδύνατο να συμβολοποιηθεί, να ειπωθεί. Εδώ εγγράφονται ζητήματα όπως το τραύμα και η απόλαυση υπό την λακανική έννοια (jouissance).

Πραγματικότητα:

Η συμβολική (symbolique) τάξη περιλαμβάνει την διάσταση του λόγου, του σημαίνοντος ως τέτοιου, της άρθρωσης των σημαίνοντων μεταξύ τους σε σημαίνουσα αλυσίδα, και του νόμου εν γένει.

Το φανταστικό (imaginaire) πεδίο, αντιθέτως, περιλαμβάνει ό,τι είναι της τάξης της εικόνας, δηλαδή κυρίως σχέσεις κατοπτρικές, ναρκισσιστικές, αλλοτριωτικές.



όρια που συγκροτούν την ταυτότητα και την αίσθηση νοήματος. Προκειμένου να διαφυλαχθεί η ψυχική και συμβολική τάξη, το υποκείμενο διατηρεί έναν αυστηρό διαχωρισμό ανάμεσα στον χώρο του οικείου-τηςτάξης και της ασφάλειας – και στον χώρο του ανοίκειου, που παραμένει απωθημένος. Η διάκριση αυτή λειτουργεί ως μηχανισμός άμυνας, απέναντι στην ενδεχόμενη κατάρρευση της δομημένης Πραγματικότητας.

Όσον αφορά τον άνθρωπο, “το Πραγματικό είναι αδύνατο,” όπως έλεγε συχνά ο Lacan. Παρ’ όλα αυτά, συνεχίζει να ασκεί την επιρροή του σε όλη τη διάρκεια της ζωής μας, καθώς είναι το σημείο στο οποίο όλες μας οι φαντασιώσεις και οι γλωσσικές δομές τελικά αποτυγχάνουν. Εμφανίζεται κάθε φορά που αναγκαζόμαστε να αναγνωρίσουμε τη σωματικότητα της ύπαρξής μας, μια αναγνώριση που συνήθως βιώνεται ως τραυματική, καθώς απειλεί την ίδια μας την “Πραγματικότητα”.

[ε.κ.2] by Animal Crackers Direct-Heerman (1936)



1.2 Στη Λακανική θεωρία, το σώμα^[2] δεν ανάγεται σε καθαρά υλικό (βιολογικό, νευρικό) οργανισμό, παρότι αυτό αποτελεί αναγκαία, αλλά όχι επαρκής προϋπόθεση της σωματικότητας. Η προσέγγιση που επιχειρεί να απομονώσει το σώμα σε μια αμιγώς βιολογική οντότητα, αποσπασμένη από το πλέγμα των σχέσεων και των σημαινόντων που το διαπερνούν, παραβλέπει ότι συγκροτείται θεμελιωδώς εντός της σχέσης, της γλώσσας και του πολιτισμικού πλαισίου (Lacan, 1988: 66). Παράλληλα, η ταυτότητα του εαυτού και του σώματός μας, είναι ένα είδος αναγκαίας ψευδαίσθησης για χάρη της επιβίωσης και της καθημερινής πρακτικής. Αυτό είναι που διαμορφώνει το έδαφος. Το Πραγματικό ως «έδαφος»^[3] είναι αυτό που εγκαθιδρύει μια αρμονία μεταξύ σώματος και γλώσσας και, για τον ίδιο λόγο, είναι και αυτό που μπορεί ανά πάσα στιγμή να την διαρρήξει.

Επομένως, το σώμα δεν αποτελεί πρωταρχικό δεδομένο της ύπαρξης, αλλά συγκροτείται δευτερογενώς, ως αποτέλεσμα φαντασιακών ταυτίσεων και συμβολικών εγγραφών^[4]. Ο Lacan το παρουσιάζει ως ένα σώμα που μιλά σε μια ξένη γλώσσα, της οποίας το νόημα μας διαφεύγει και ηχεί ως θόρυβος. Εμφανίζεται ως ένα ακατανόητο κενό στη διαδικασία της σημασιολόγησης, παίρνοντας τη μορφή ενός άμορφου υπολείμματος που διαφεύγει. Πρόκειται για ένα «χάσμα», μια ανοίκεια παρουσία που στοιχειώνει την προσεκτικά κατασκευασμένη εικόνα του εαυτού, χωρίς να μπορεί να εντοπιστεί ή να τοποθετηθεί εντός της συνείδησης.

Η περίφημη σκηνή του “Club Silencio” στο Mulholland Drive του David Lynch αποτελεί χαρακτηριστική αναπαράσταση του Πραγματικού. Καθώς η αφήγηση παύει να ακολουθεί γραμμικούς ή λογικούς κανόνες και οι θεατές έρχονται αντιμέτωποι με την αποκάλυψη ότι “δεν υπάρχει μπάντα” (“no hay banda”), καταρρέει το Συμβολικό πλαίσιο που οργανώνει τη συνείδηση και την εμπειρία. Η μουσική ακούγεται, αλλά δεν παίζεται, τα δρώμενα είναι ορατά αλλά ψευδή· το αποτέλεσμα είναι μια τρομακτική εμπειρία αποκάλυψης της ύπαρξης ενός κενού πίσω από τα φαινόμενα. Εδώ, το

Πραγματικό εμφανίζεται ως εκείνο που αντιστέκεται στην αναπαράσταση και διαρρηγνύει τη φαντασιακή συνοχή του υποκειμένου. Το “Club Silencio” λειτουργεί έτσι, ως ένα κατώφλι στον πυρήνα του τραύματος, εκεί όπου η υποκειμενικότητα διαλύεται μπροστά στην αλήθεια της απώλειας νοήματος και της θεμελιώδους απουσίας.



[εικ.3] ‘Silencio scene, Mulholland Drive’ (2001)

[2] Στη σύγχρονη θεωρητική σκέψη, το σώμα δεν περιορίζεται στη βιολογική του υπόσταση, αλλά νοείται ως κοινωνικά και πολιτισμικά διαμορφωμένο πεδίο. Όπως επισημαίνει ο Michel Foucault, το σώμα αποτελεί αντικείμενο πειθαρχίας και φορέα εξουσίας, εγγεγραμμένο σε λόγους και πρακτικές που το ρυθμίζουν. Η έννοια της **σωματικότητας** (embodiment) αναφέρεται στην υποκειμενική, βιωμένη διάσταση του σώματος –στην εμπειρία του «είναι» μέσα σε σώμα. Στο έργο του Maurice Merleau-Ponty, η σωματικότητα προσεγγίζεται ως ο βασικός τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο σχετίζεται με τον κόσμο, όχι μέσω του νου, αλλά μέσω της αισθητηριακής και χωρικής εμπλοκής του σώματος.

[3] Στη θεωρητική προσέγγιση, το έδαφος δεν περιορίζεται στην υλική ή γεωγραφική του διάσταση, αλλά συχνά νοείται ως υπαρξιακή, γλωσσική ή ψυχοσωματική βάση συγκρότησης του υποκειμένου. Όπως υποστηρίζουν οι Deleuze και Guattari (1987), το έδαφος (territory ή ground) λειτουργεί ως πεδίο σύζευξης σωμάτων, σημείων και εννοιών, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί σημείο δυναμικής αστάθειας, όπου οι καθιερωμένες μορφές ταυτότητας μπορούν να αποδομηθούν ή να επαναδιατυπωθούν.

[4] Οι όροι «συμβολικό», «φαντασιακό» και «πραγματικό» αναφέρονται σε τρεις διαφορετικούς τύπους σχέσεων και τρόπους με τους οποίους το υποκείμενο σχετίζεται με τον εαυτό του, τον κόσμο και τους άλλους. Τα τρία επίπεδα δεν είναι τρεις ανεξάρτητες και αυτοτελείς τάξεις σχέσεων, αλλά αλληλοεξαρτώμενες και αμοιβαία καθοριζόμενες διαστάσεις της ενσωματωμένης υποκειμενικότητας. Το σώμα, για τον Lacan, είναι τότε ένα πολυδιάστατο πεδίο που συγκροτείται και αποδομείται από αυτήν την τριάδα σχέσεων.

Ο Lacan, προσεγγίζει το Πραγματικό σώμα μέσω δύο κατευθύνσεων: μιας συγκεκριμένης σύλληψης της σάρκας, της ανατομίας και των οργάνων και της θεωρίας των ενορμήσεων και της Jouissance. Στην πρώτη κατεύθυνση, χρησιμοποιεί τον όρο «δέρμα» όχι απλώς ως βιολογική επιφάνεια, αλλά ως συμβολικό περίβλημα – μια μεμβράνη που υποδηλώνει το όριο και ταυτοχρόνως την ενότητα, τον σάκο που συγκρατεί την εσωτερική πολλαπλότητα του σώματος σε μια εύθραυστα συνεκτική ολότητα. Στην δεύτερη, Η jouissance, έννοια που θα διερευνηθεί εκτενώς στο τρίτο κεφάλαιο, συνιστά μια μορφή απόλαυσης που διαφεύγει της αρχής της ηδονής.

Ο Lacan, τη διατυπώνει ως ένα συμβάν εγγεγραμμένο στο σώμα, ένα πάθος που δεν εγγράφεται στην σημειολογική ή εικονική σύλληψη.

Ο όρος που χρησιμοποιεί για να περιγράψει αυτό το «χάσμα του είναι», είναι η béance, όπως υποδηλώνεται στη φράση bouche béante (ανοιχτό στόμα)(εικ. 4). Το ανοιχτό στόμα, έκφραση αιφνιδιασμού και αδυναμίας κατανόησης μπροστά στο απρόσμενο, λειτουργεί ως εικόνα της εισβολής του Πραγματικού: μια διάρρηξη της νοηματικής συνέχειας που προκαλεί άγχος μέσω της άμορφης, σκοτεινής παρουσίας του (Lacan, 2018: 66).



[εικ. 4] Jacques-André Boiffard, (1929)

[1], [2]
Not Just a Body:
Lacan on Corporeality, σ. 143

"Το πραγματικό, θα πω, είναι το μυστήριο του σώματος που μιλά. Το μυστήριο του αδυνειδύτου" ^{ε13}

Συνεπώς, το σώμα ως Πραγματικό, αγγίζει την ίδια την υλικότητα του. Όπως σημειώνει ο Lacan:

"το Πραγματικό είναι επίσης η ανατομία, περιλαμβάνει ολόκληρο το σώμα".^{ε13}

Αναπαραστάσεις σωμάτων-μη σωμάτων

Η τέχνη της Berlinda De Bruyckere διερευνά την ανθρώπινη ύπαρξη και την άρρητη σωματικότητα. Οι γλυπτικές συνθέσεις αποτελούνται από παραμορφωμένα, αμφίσημα σώματα και εγκαταλελειμμένα άκρα. Η ένταση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και της πλήρους αποσύνθεσης φέρνει στην επιφάνεια την άβυσσο του Πραγματικού, δηλαδή την αδυναμία της υποκειμενικότητας να ελέγξει την απόλυτη πραγματικότητα του θανάτου και της καταστροφής.

Σώματα που μοιάζουν ανθρώπινα αλλά είναι παραμορφωμένα, αμφίσημα. Είναι σαν σάρκα που απορρίφθηκε αλλά είναι ακόμα εδώ.

Το κέρι, με την υφή του που μοιάζει με ανθρώπινο δέρμα, αναπαριστά την ευθραυστότητα και την αποσύνθεση του σώματος, φέρνοντας το θεατή σε επαφή με την υλική πραγματικότητα του θανάτου και της φθοράς. Ο συνδυασμός του σκληρού ξύλου με το μαλακό κέρι ενισχύει την αντίθεση μεταξύ της ζωής και του θανάτου, του αματέργαστου και του εκλεπτυσμένου, ενώ τα μαλακά υφάσματα αποκαλύπτουν την αδυναμία της συμβολικής τάξης να καλύψει την αλήθεια του θραυσμένου σώματος.

[εικ. 5] Berlinda De Bruyckere: In the Woods there were chainsaws Hauser & Wirth and Steidl, 2008



Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το «Πραγματικό σώμα» αναδύεται ως ένας πυρήνας ασυμβίβαστου, ένας τόπος που δεν μπορεί να ενσωματωθεί πλήρως στο βιωμένο σώμα^[5] της καθημερινής εμπειρίας. Λειτουργεί, επομένως, ως ρωγή στο βιωμένο — μια ασυνέχεια, μια έκθεση στο μη-αναπαραστάσιμο. Για τον Lacan, το βιωμένο σώμα (ή *corps vécu*) είναι αυτό που συγκροτείται φαντασιακά μέσω της ταύτισης με την εικόνα του εαυτού (στάδιο του καθρέφτη) και οργανώνεται συμβολικά μέσω του γλωσσικού πλαισίου της επιθυμίας και του νόμου (Lacan, 1988: 67).

Στη Λακανική θεωρία, η έννοια του σώματος είναι πολύ πιο σύνθετη από ό,τι στη φαινομενολογία. Για τη φαινομενολογία, το βιωμένο σώμα (Leib) είναι το σημείο επαφής με τον κόσμο μέσω των αισθήσεων, ενώ για τον Lacan, το σώμα δεν είναι “φυσικό” ή “αυτονόητο” για το υποκείμενο. Συγκροτεί αποτέλεσμα μιας εσωτερικής σύγκρουσης, μιας κατασκευής μέσα από την είσοδο στο φαντασιακό και το συμβολικό και πάντα διαπερνάται από το ακατανόητο τραύμα του Πραγματικού (Lacan, 1988: 65-67). Επομένως, εκεί όπου η φαινομενολογία βλέπει στο βιωμένο σώμα την πρωταρχική γέφυρα με τον κόσμο, ο Lacan βλέπει ένα πεδίο ελλείψεων, ρωγμών και αλλοτρίωσης, μέσα από τη συνάντηση με τον πόνο, τη σεξουαλικότητα, την ασθένεια, ή ακόμα και την ψυχωτική διάρρηξη.

^[5] ΕΣτη φαινομενολογική σκέψη, το βιωμένο σώμα (*corps vécu* ή *corps propre*) συνιστά το πρωταρχικό έδαφος της υποκειμενικής ύπαρξης, τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο κατοικεί τον κόσμο πριν από κάθε θεωρητική αναστοχαστικότητα ή αντικειμενοποίηση. Ο Merleau-Ponty υπογραμμίζει ότι το σώμα δεν είναι αντικείμενο ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα, αλλά το ζων υποκείμενο που αισθάνεται, κινείται και σχετίζεται με τον χώρο και τον χρόνο μέσα από την αμεσότητα της εμπειρίας του. Το βιωμένο σώμα, έτσι, δεν προηγείται του κόσμου ούτε διαχωρίζεται από αυτόν, αλλά συνδιαμορφώνει τη σημασία του μέσω της συνεχούς αισθητηριακής και κινητικής αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον. Η σωματικότητα γίνεται το πρωτογενές μέσο πρόσβασης στον κόσμο, θεμελιώνοντας κάθε πράξη αντίληψης και νόησης (Merleau-Ponty, 1945).

[εικ.6] Rudolf Schwarzkogler, 3rd Action. 1965
[εικ.7] Ludwig Hoffmannreich, 2nd Action. 1965



Με τις αιματηρές performance του, ο Schwarzkogler εκθέτει τη σωματική ύλη ως κάτι που διαφεύγει κάθε αναπαράστασης, μετατρέποντας το σώμα σε τόπο όπου το Πραγματικό εκδηλώνεται ως βίαιη και τραυματική εμπειρία. Η τέχνη του αποτελεί πρόκληση στην παραδοσιακή αντίληψη του σώματος και της ταυτότητας. Είναι περισσότερο γνωστός σήμερα για τις φωτογραφίες που απεικονίζουν τη σειρά του “Aktionen”.

Τα διαρκή θέματα των έργων του Schwarzkogler περιελάμβαναν την εμπειρία του πόνου και του ακρωτηριασμού, συχνά σε ένα αταίριαστο κλινικό πλαίσιο, όπως το 3rd Aktion (1965) στο οποίο το κεφάλι ενός ασθενούς τυλιγμένο σε επιδέσμους τρυπιέται από αυτό που φαίνεται να είναι τριμπουσόν, δημιουργώντας μια κηλίδα αίματος κάτω από τους επιδέσμους.

Αντικατοπτρίζουν ένα μήνυμα απόγνωσης για τις απογοητεύσεις και την επώδυνη φύση του κόσμου.



Το Πραγματικό σώμα, ως ρωγή, δεν είναι ένα “άλλο” σώμα, αλλά το ίδιο το σώμα, εκεί όπου διαρρηγνύεται η εμπειρία της συνέχειας και της νοηματοδότησης. Η ρωγή αυτή γίνεται εμφανής σε καταστάσεις όπου το υποκείμενο βιώνει το σώμα του ως ξένο, μη ελέγξιμο, ως μια πραγματικότητα που επιτίθεται στην αυτοεικόνα και στη νοηματοδοτημένη αφήγηση του εαυτού. Τέλος, σύμφωνα με την θεωρία του, η έννοια του σώματος φέρει έναν χαρακτήρα ξενότητας που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο το σκεφτόμαστε και το εκφράζουμε.: δεν λέμε ότι «είμαστε» ένα σώμα, αλλά ότι «έχουμε» ένα σώμα, το αντιμετωπίζουμε δηλαδή, ως κάτι που μας ανήκει, χωρίς να ταυτιζόμαστε πλήρως μαζί του.

[εικ.8] Ludwig Hoffmannreich, 2nd Action. 1965

Η ΘΝΗΤΟΤΗΤΑ ΩΣ ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΟ ΟΡΙΟ

1.8 Η έννοια του Πραγματικού και η σκέψη του Georges Bataille (1897-1962) περί του θανάτου, της υπερβολής και της εμπειρίας του ανοίκειου, συνδιαλέγονται εντός ενός κοινού πλαισίου: της διερεύνησης των ορίων της ανθρώπινης εμπειρίας και της σχέσης του υποκειμένου με την απώλεια, τη βία και κυρίως, τη θνητότητα. Η αποδοχή της θνητότητας από το άτομο, εν προκειμένω, δεν συνιστά απλώς μια νοητική ή υπαρξιακή πράξη, αλλά ένα σημείο ρήξης, όπου το Πραγματικό επιβάλλεται ως το ανείπωτο. Σε αυτό το πλαίσιο, ο θάνατος, ως απόλυτο μη-νόημα, ως εμπειρία που δεν επιδέχεται βίωση και αναπαράσταση, ενσαρκώνει το Πραγματικό.

Η σκέψη του Bataille (Μπατάιγ), επικεντρώνεται στην έννοια της υπερβατικής εμπειρίας, όπου το υποκείμενο προσεγγίζει το απαγορευμένο, το βίαιο, το ανοίκειο. Είτε εκδηλώνεται μέσω της φυσικής βίας, είτε μέσα από την ερωτική έκσταση και τη μυστικιστική εκμηδένιση, η εμπειρία του θανάτου τοποθετείται πάντοτε πέραν του Λόγου. Στην “Εμπειρία του Εσωτερικού”, ο Bataille υποστηρίζει ότι η προσέγγιση του θανάτου συνιστά μια εσωτερική έκρηξη, που απορρυθμίζει και όχι ενσωματώνει το υποκείμενο. Η έλξη προς το απαγορευμένο πεδίο του θανάτου και της διάλυσης, αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο αγγίζει το Πραγματικό — χωρίς, ωστόσο, να μπορεί ποτέ να το κατακτήσει. Για τον Bataille, μέσα στην απώλεια της πραγματικής τάξης, «στη βία των παθών και των επιθυμιών, εμφανίζεται η διάλυση της ταυτότητας.» (Georges Bataille and the Continuity of Life, 2021)

“Ο θάνατος διαταράσσει την τάξη των πραγμάτων, και η τάξη των πραγμάτων μας κρατά δέσμους.”

Georges Bataille
and the Continuity
of Life, 2021

^[6] Η Εγελιανή φαινομενολογία αναφέρεται κυρίως στο έργο Φαινομενολογία του Πνεύματος (1807) του Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), όπου περιγράφεται η πορεία της συνείδησης από την άμεση εμπειρία έως την απόλυτη γνώση. Πρόκειται για μια διαλεκτική διαδικασία, μέσω της οποίας το υποκείμενο μεταβαίνει από την αίσθηση στην αυτοσυνείδηση και τελικά στο Απόλυτο Πνεύμα. Η φαινομενολογία του Hegel δεν αφορά απλώς την υποκειμενική εμπειρία, αλλά την ιστορική και λογική ανάπτυξη της συνείδησης στο πλαίσιο της κοινωνίας και της Ιστορίας.
(Hegel, G.W.F. (1977). Phenomenology of Spirit)

Georges Bataille
and the Continuity
of Life, 2021

Ο Γάλλος διανοητής βλέπει στην Εγελιανή^[6] φαινομενολογία, ένα έργο πένθους και αδράνειας, που πηγάζει τόσο από την αδυναμία διαχωρισμού του θανάτου από την μελαγχολία και την θλίψη, όσο και από την επιμονή στην πληρότητα και στην ομοιογένεια, στην ισορροπία και στην αρμονία. Ο Bataille, υιοθετεί την αμεσότητα της εμπειρίας από τον Hegel, και την επαναδιατυπώνει εναντίον του, ως μια εμπειρία που διαπερνά τα εκάστοτε φαινομενολογικά στάδια, αλλά δεν μπορεί ποτέ να υπαχθεί διαλεκτικά σε αυτά (Bataille, 2019: 6). Σύμφωνα με την φιλόσοφο Julia Kristeva (1941), «Ο Hegel, καταστέλλει την αρνητικότητα με την έννοια της ιδέας και της απόλυτης γνώσης. Ο Bataille, ανακαλύπτει εκ νέου την αρνητικότητα σε αυτή την καταπιεσμένη στιγμή της απόλυτης γνώσης που είναι η άμεση εμπειρία» (Kristeva, 1995: 239).

“Μου φαίνεται πως η ολότητα του είναι με καταπίνει, δεν μπορώ να διακρίνω τον εαυτό μου από αυτό· τίποτα δεν απομένει, εκτός από το ένα ή το άλλο, που είναι λιγότερο διμνητικά από το τίποτα.
Σε μια έννοια, είναι ανυπόφορο, και μοιάζει σαν να πεθαίνω. Μάλλον, με αυτό το κόστος, δεν είμαι για ο εαυτός μου, αλλά μια απεραντοσύνη μέσα στον ογίοια κάνομαι”

Η θνητότητα, λοιπόν, συγκροτεί το σημείο τομής μεταξύ της Λακανικής και της Μπαταιγκικής σκέψης: εκεί όπου το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την κενότητα που του επιβάλλει ο θάνατος. Αυτός, δεν γίνεται ποτέ πλήρως αποδεκτός: μόνο διαμεσολαβείται μέσω της φαντασιακής (τέχνη, τελετουργία) ή της συμβολικής (γλώσσα, θρησκεία) αναπαράστασης. Όμως, σε στιγμές έντασης ή απώλειας το Πραγματικό της θνητότητας, επανέρχεται ως ρήξη στη σταθερότητα του Εγώ.

Συνεπώς, η αποδοχή της θνητότητας αποτελεί μια οριακή διεργασία. Ο θάνατος, με την έννοια της υπέρβασης και της διάλυσης, επιτελεί τον ρόλο του μεταιχμιακού συμβάντος, που προκαλεί το υποκείμενο να αναμετρηθεί με την ίδια του την ανυπαρξία – χωρίς όμως να του επιτρέπει να την κατανοήσει πλήρως. Δεν είναι μια εμπειρία που μπορεί να βιωθεί υποκειμενικά· είναι μάλλον ένα όριο-άκρο της εμπειρίας, μια ασυνείδητη γνώση της έλλειψης. Για τον Lacañ, το υποκείμενο δομείται μέσα από αυτήν – και ο θάνατος είναι η υπέρτατη εκδήλωση της. Η αποδοχή του, συνεπώς, συνιστά την αντιπαράθεση του υποκειμένου με το πραγματικό τραύμα.

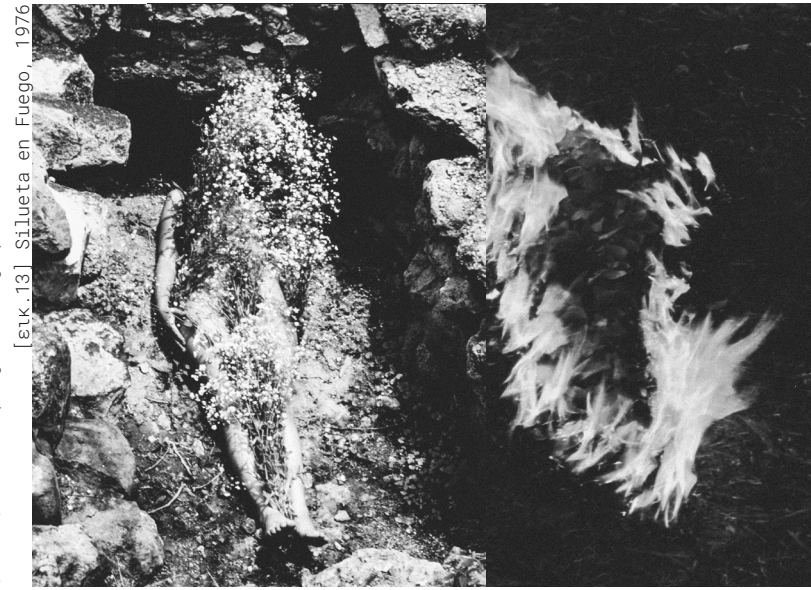


[εικ.9] Untitled, 1980

[εικ.10] Ana Mendieta, "La Venus Negra", (1981)

[εικ.11] Ana Mendieta, Itiba Cahubaba (Esculturas Rupes- tres), 1982.

[εικ.12] Siluetas (Image from Yagui), 1973



[εικ.13] Silueta en Fuego, 1976

Ana Mendieta - «Silueta Series» (1973-1980)

Χρησιμοποιεί το σώμα της ενσωματωμένο στη φύση, με υλικά όπως χώμα, αίμα και φωτιά, για να αναδείξει τη διαλεκτική μεταξύ ζωής, θανάτου, σωματικότητας και αποσύνθεσης. Η σειρά αποτελεί μια τελετουργική διερεύνηση της θνητότητας, της απώλειας και της επανένωσης με το αρχέγονο Πραγματικό

Οι «Siluetas» αποτελούνται από περισσότερα από 200 έργα, στα οποία η καλλιτέχνηδα χάραξε, έκαψε ή διαμόρφωσε το περίγραμμα του σώματός της μέσα στα τοπία της Αϊόβα και του Μεξικού. Αναζητώντας έναν τρόπο να «επιστρέψει στην μητρική πηγή», όπως έλεγε η ίδια, χρησιμοποίησε το σώμα της για να επικοινωνήσει με την άμμο, τον πάγο και τη λάσπη, μεταξύ άλλων φυσικών υλικών, ως έναν τρόπο να «γίνει ένα με τη γη».

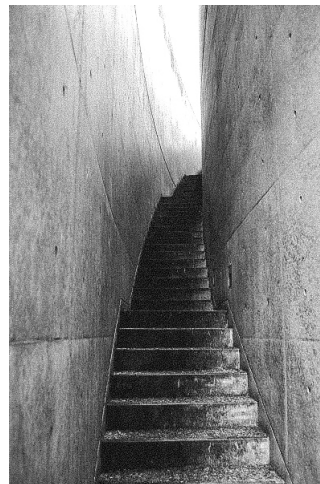
ΑΠΟΚΡΥΦΟ ΚΑΙ ΑΠΟΥΣΙΑ

Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια του απόκρυφου της σκιάς επιχειρεί να κατανοηθεί ως μία μορφή οριακής εμπειρίας — ένα μεταίχμα πεδίο που συνδέει το σώμα με το ασυνείδητο, το φανερό με το απόκρυφο, το οικείο με το ανοίκειο. Τόσο ψυχαναλυτικά όσο και μεταφορικά, λειτουργεί ως επιτελεστικό ίχνος: δεν είναι το ίδιο το σώμα, αλλά η άυλη αποτύπωσή του· δεν είναι ύλη, αλλά απουσία που παραμένει παρούσα, ως σιγή και αρνητικότητα.

Αναλόγως, στη φαινομενολογία του φιλόσοφου Maurice Merleau-Ponty (190-1961), η σκιά αναγνωρίζεται ως οργανικό στοιχείο της οπτικής εμπειρίας: είναι το αποτέλεσμα της ένσαρξης παρουσίας του βλέμματος στον χώρο και υπενθυμίζει τη σωματική εγγραφή της αντίληψης στον κόσμο. Έτσι λοιπόν, οι βαθιές σκιές και το σκοτάδι είναι απαραίτητα, λόγω του ότι αμβλύνουν την οξύτητα της όρασης, κάνουν το βάθος και την απόσταση ασαφή και προσκαλούν την ασυνείδητη περιφερειακή όραση και την αισθητική φαντασία. Απαλύνουν την ακαμψία των μορφών, καλώντας τη φαντασία να περιπλανηθεί στους χώρους του ακαθόριστου (Merleau-Ponty, 1945: 178-182). Μέσα από την απόκρυψη των ευκρινών περιγραμμάτων, οι σκιές δημιουργούν μια χωρική αβεβαιότητα, έναν μεταβατικό τόπο^[7], ως μια οριακή συνθήκη προσπέλασης του Πραγματικού.

Ωστόσο, στον σύγχρονο αρχιτεκτονικό λόγο, παρατηρείται μια διαρκής απομάκρυνση από τέτοιες μεταβατικές ποιότητες. Ο συνεχής και επικριτικός φωτισμός, χαρακτηριστικός πολλών σύγχρονων χώρων, ακυρώνει κάθε δυνατότητα ψυχικής απόσυρσης ή εσωτερικότητας. Ο χώρος καθίσταται απόλυτα διαφανής: η σκοτεινή διάσταση του εαυτού εκτίθεται, παραβιάζεται και χάνει την ενδεχόμενη αποκαλυπτική της δύναμη. Δεν πρόκειται πλέον για έναν χώρο σιωπής ή απόκρυψης, αλλά για μια σκηνή στην οποία προβάλλεται ένα κατασκευασμένο «μυστήριο», που υποκαθιστά το αληθινό εσωτερικό κενό. Εδώ, το Πραγματικό φαίνεται ως κάτι που έχει ήδη χαθεί και αποκρύπτεται μέσω της υπερ-αναπαράστασής του.

^[7] Η έννοια του χώρου αναφέρεται συχνά σε μια ουδέτερη, γεωμετρική ή αφηρημένη διάσταση, που μπορεί να μετρηθεί ή να χαρτογραφηθεί. Αντίθετα, ο τόπος προκύπτει όταν ο χώρος αποκτά σημασία μέσω της εμπειρίας, της μνήμης και των κοινωνικών ή πολιτισμικών σχέσεων (Tuan, 1977: Casey, 1997). Ο τόπος, επομένως, δεν είναι απλώς ένα σημείο στον χώρο, αλλά ένα πεδίο βιωμένης εμπλοκής, που συνδέει το υλικό με το υπαρξιακό.

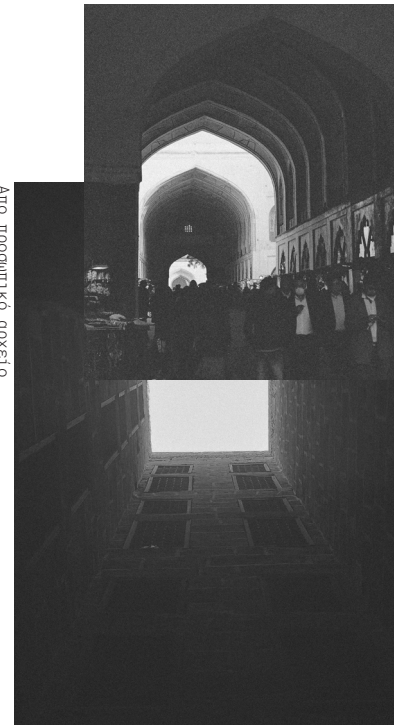


[εικ. 14] Naoshima Contemporary Art Museum, Tadao Ando, 2009. Naoshima, Japan/αρχείο

Έτσι, η έννοια της «απουσίας», δεν συνιστά ένα κενό· αλλά μια παρουσία ορισμένη από την έλλειψή της. Η απουσία στην θεωρία του κοινωνιολόγου και φιλόσοφου Jean Baudrillard (1927-2007), ως μορφή νοήματος, συμπληρώνει αυτή την προοπτική, υποστηρίζοντας ότι αυτό που δεν είναι παρόν είναι εξίσου σημαντικό με αυτό που είναι (The Transparency of Evil, 1990). Η σκιά, το απόκρυφο και η ημιφάνεια, ως μορφές του μη-ορατού, λειτουργούν εντός της φιλοσοφικής και πολιτισμικής παράδοσης ως όρια της φανέρωσης και ενδείξεις του ανεπαρκώς αναπαραστάσιμου. Συνδηλώνουν το όριο, την αμυδρότητα, το μισοκρυμμένο· ενώ ταυτόχρονα, παραπέμπουν στην απουσία του πλήρους φωτός, του αποκαλυπτικού βλέμματος.

Στη μετανεωτερική συνθήκη, αυτά τα φαινόμενα δεν περιορίζονται στο αισθητικό ή το περιθωριακό: γίνονται σύμβολα μιας οντολογικής κρίσης, μιας πραγματικότητας που καταρρέει κάτω από το βάρος της ίδιας της εκπροσώπησής της. Η απουσία εδώ δεν είναι έλλειμμα, αλλά συνθήκη· δεν είναι σιωπή, αλλά η κραυγή του Πραγματικού που διαπερνά τη μορφή.

Από προοπτικό αρχείο



2.

Η ενότητα αναπτύσσεται γύρω από την έννοια του Φαντασιακού στη θεωρία του Jacques Lacan, το οποίο εμπεριέχεται στην Πραγματικότητα, μια Πραγματικότητα που δομείται και ελεγχεται από σχεδόν ότι μας περιβάλλει. Μέσω ενός θεωρητικού-ψυχαναλυτικού πλαισίου για το Φαντασιακό και την ανθρώπινη επιθυμία, ως κοινωνικά δομημένες προβολές, διακρίνουμε ότι η επιθυμία του υποκειμένου είναι δομικά εξαρτημένη από τη γλώσσα, τη φαντασιακή ταύτιση και τις συμβολικές δομές, διαμορφώνοντας μια Πραγματικότητα που έχει ως θεμέλιο την έλλειψη. Το άτομο, αν και μετέχει στη φυσική τάξη, είναι ταυτόχρονα κατ' ανάγκην ον της έλλειψης, γιατί γι' αυτό υπάρχει ετερότητα η οποία ανάγεται στη γλώσσα. Αυτή η διάσταση της ετερότητας, έχει ως αποτέλεσμα την αποκοπή του ατόμου, από κάθε δυνατή σχέση με το Πραγματικό.

Η προβληματική αυτή διευρύνεται περαιτέρω με τη θεωρία του Jean Baudrillard, ο οποίος, εισάγοντας την έννοια της Υπερπραγματικότητας (hyperréalité), περιγράφει έναν κόσμο όπου το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων, των αντικειμένων και των επιθυμιών υποκαθίσταται από ομοιώματα (simulacra). Η επιθυμία του υποκειμένου για μονιμότητα, σταθερότητα και αισθητική καθολικότητα, συνέβαλε στην παγίωση της εικόνας. Προκειμένου να προσελκύσουν την προσοχή, οι χώροι μετατρέπονται όλο και περισσότερο σε κατασκευή δελεαστικών αισθητικοποιημένων εικόνων, χωρίς αληθινή επιθυμία για ζωή και διαμόρφωση του εαυτού. Έτσι, αυτή η ίδια εικόνα αποκτά αυτονομία και λειτουργεί πλέον, ως εργαλείο συγκρότησης της Πραγματικότητας, αποσυνδεδεμένη από οποιαδήποτε «αλήθεια».

2.1 Στην ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan, η έννοια της Πραγματικότητας αποτελείται από τις έννοιες του Φαντασιακού και το Συμβολικού. Το «Φαντασιακό», ανέρχεται ως ένα κατασκεύασμα ενσωματωμένο στο κοινωνικό φάσμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Συσχετίζεται με την εικόνα, την αυταπάτη και την εξαπάτηση, αποτελεί ένα πολιτισμικό πλαίσιο κοινών αξιών και κανόνων, ενώ συγχρόνως λειτουργεί και ως ένας τόπος επιθυμίας, διαρκώς αναβαλλόμενος και θεμελιωδώς ακατόρθωτος. Σε αυτό το στάδιο, διαμορφώνεται όχι ως απόλυτη αλήθεια, αλλά ως ένα κοινωνικά διαμεσολαβημένο κατασκεύασμα, που αναδύεται μέσω της αλληλεπίδρασης των πολιτισμικών αφηγήσεων και των συλλογικών επιθυμιών (Lacan, 1988; 66). Αυτή η τάξη κυριαρχείται από το οπτικό και το ναρκισσιστικό. Η συμβολική τάξη, στη θεωρία του, εκπροσωπεί τον τομέα της γλώσσας, των νόμων και των πολιτισμικών συστημάτων· όπου η ατομική ταυτότητα, η επιθυμία και το ασυνείδητο, σχηματίζονται μέσω των κοινωνικών κανόνων και νόμων.

Στην ίδια κατεύθυνση, ο Γάλλος θεωρητικός Guy Debord (1931-1994), περιγράφει τη σύγχρονη κοινωνία, ως «κοινωνία του θεάματος», όπου η άμεση εμπειρία αντικαθίσταται από την αναπαράστασή της. Το άτομο δεν βιώνει πλέον τον κόσμο μέσα από την προσωπική σωματική εμπλοκή, αλλά μέσω εικόνων και τεχνολογικών μηχανισμών αναπαραγωγής. Το θέαμα, σύμφωνα με τον Debord, δεν αποτελεί απλώς αισθητικό φαινόμενο, αλλά κεντρική μορφή κοινωνικής οργάνωσης, η οποία προωθεί την παθητικότητα και την ομοιομορφία.

Ολοκληρώνοντας, η παρούσα ενότητα εξετάζει πώς η αρχιτεκτονική ως μέσο εξουσίας, συμβάλλει στη διαμόρφωση των ατόμων και των συμπεριφορών τους, μέσα από την θεωρία του Πανοπτικού μηχανισμού, όπως αυτός θεμελιώθηκε από τον Γάλλο μεταδομιστή Michel Foucault (1926-1984). Στην θεωρία του, ο χώρος δεν είναι ουδέτερος· οργανώνει την επιτήρηση, την πειθαρχία και την εσωτερίκευση των κανόνων μέσα από θεσμικές πρακτικές. Έτσι, η σύγχρονη κοινωνία δεν κατοικεί απλά την πραγματικότητα, αλλά την αναπαράγει και την ελέγχει. Καθίσταται, επομένως, ως κατασκευή – μια πολιτισμική και κοινωνική συνθήκη που διαμορφώνει το υποκείμενο και το βίωμά του.

"Το σώμα του Συμβολικού, είναι ένα ασώματο σώμα."

"Το σώμα που χωρίζει τον άνθρωπο από τη φύση είναι εκείνο που καθορίζει την έλλειψη σχέσης του με τη φύση, και δημιουργεί τη ναρκισσιστική ασπίδα του, με την απαστρέφουσα επένδυσή της, πάνω στην οποία απεικονίζεται ο κόσμος από τον οποίο έχει αποκοπεί για πάντα."

Jacques Lacan,
Σεμινάριο XI: The
Four Fundamental
Concepts of Psycho-
analysis (1964)

THE BODY IN THE
TEACHING OF JACQUES
LACAN
Colette Soler
(σ. 6)

Το Φαντασιακό, συνιστά αναπόσπαστο στοιχείο στη συγκρότηση της ταυτότητας του εαυτού και του τρόπου με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται την ύπαρξή τους, όχι μονάχα σε ατομικό επίπεδο αλλά και σε συλλογικό. Έχοντας ως αφετηρία το στάδιο του καθρέφτη, μια αναπτυξιακή φάση όπου το άτομο ως βρέφος έρχεται αντιμέτωπο για πρώτη φορά με την εικόνα του και διαμορφώνεται απο αυτό, δημιουργείται μια αίσθηση του εαυτού και του "Άλλου", συχνά μέσω της ταύτισης και της παρανόησης. Αυτό που συμβαίνει μπροστά στον καθρέφτη, δεν είναι η απόκτηση της γνώσης, αλλά η εδραίωση μιας ψευδαίσθησης· το παιδί ταυτίζεται όχι με αυτό που είναι, δηλαδή ένα κατακερματισμένο και δυσλειτουργικό σώμα, αλλά με ένα παραπλανητικό όραμα ενότητας και κυριαρχίας, με μια φαντασίωση. Δημιουργείται μία πρώτη ταυτότητα μέσω της εξωτερικά επιβαλλόμενης εικόνας του σώματος και επομένως το εγώ προκύπτει από αυτή τη διαδικασία, ως μια εγγενώς απατηλή ταυτότητα.

Συνεπώς, το σώμα που αντιλαμβανόμαστε ως «δικό μας», δεν είναι ουδέτερο· αποτελεί ένα σώμα που συγκροτείται και αναγνωρίζεται μέσα από τις δομές της γλώσσας. Το «Ιδεατό Εγώ» (moi idéal), όπως αυτό διαμορφώνεται στο «στάδιο του καθρέφτη» (stade du miroir), αποτελεί μια εικόνα του εαυτού εμποτισμένη και διαμορφωμένη από κοινωνικές προσδοκίες (Lacan, 2006). Μία αντανάκλαση του τι φιλοδοξεί το άτομο να γίνει στα μάτια του "Άλλου". Πρόκειται, επομένως, για μια αλλοτριωμένη ταυτότητα που συγκροτείται οντολογικά^[8] μέσα από την επιθυμία του Άλλου και υπό την επίδραση της συμβολικής τάξης (Lacan, 1977).

Επομένως, δημιουργείται το ερώτημα:

Πόσο έξω από μας βρίσκεται όμως ο Άλλος; Θα μπορούσε ο Άλλος να είναι το πεδίο σύγκρουσης με τον ίδιο μας τον εαυτό όταν ερχόμαστε σε επαφή με το διαφορετικό, όταν μία ταυτότητα έρχεται σε επαφή με κάποια άλλη;



[εικ.17] Leandro Erlich, El Consultorio del Psicoanalista, 2005. Two identical pieces, sofa, bookcase, desk, chairs, rug, mirror, black boxes and light, dimensions variable.

^[8]Η οντολογία, ως κλάδος της φιλοσοφίας, ορίζεται ως η μελέτη της ύπαρξης καθαυτής και της πραγματικότητας στο σύνολό της. Το ον, ως γενική κατηγορία, νοείται ως αυτό που «είναι» και έχει κοινή ουσία σε όλα τα επιμέρους όντας. Το οντολογικό ερώτημα συνδέεται με προβληματισμούς γύρω από την ουσία, την ύπαρξη, τη μεταβολή, το φυσικό αντικείμενο και τις ιδιότητές του, ενώ από νωρίς διατυπώθηκαν δύο θεμελιώδεις απόψεις: είτε ότι το φυσικό αντικείμενο ταυτίζεται με την ουσία του, είτε ότι συνίσταται στο σύνολο των ιδιοτήτων του.

Η οντολογία γεννήθηκε στην αρχαία ελληνική σκέψη και διαμορφώθηκε μέσω της συμβολής φιλοσόφων όπως ο Παρμενίδης, ο Πλάτωνας και κυρίως ο Αριστοτέλης. Στην πορεία, ο Καρτέσιος συνέδεσε την ύπαρξη με τη σκέψη (cogito, ergo sum), ενώ ο Καντ αμφισβήτησε την εγκυρότητα της οντολογίας ως υπερβατικής γνώσης. Στον 20ό αιώνα, ο Χούσερλ αναβίωσε την οντολογική σκέψη μέσα από τη φαινομενολογία, διακρίνοντας την υλική από τη μορφική οντολογία, ενώ ο Χάιντεγκερ επανέφερε στο επίκεντρο της φιλοσοφίας το ερώτημα περί του είναι με υπαρξιακού όρους.

Ακριβώς επειδή ο Άλλος επαναπροσδιορίζει την σχέση με τον εαυτό, μέσα στην αποστροφή που προκαλεί, φαντάζει ταυτόχρονα οικείος και απαραίτητος.

"κατέδραφα βιωπές, εκοτάδια, αποτύπωνα το άφατο, καθύλανα ιλίθους."

Arthur Rimbaud, Μια Εποχή στη Κόλαση



[εικ.18] Drawing of Jacques Lacan, artist unknown

Οικειοποιώντας την Ξενότητα

Το σώμα, ο εαυτός, δεν θα μπορούσε να αποκτήσει νοηματοδοτήσεις και λόγο ύπαρξης αν δεν βρισκόταν σε επαφή με το σώμα του Άλλου αν δεν χρησιμοποιούσε την διαφορά με τον Άλλο ως διαβεβαίωση της δικής του ζωής. Ποιος όμως είναι ο Άλλος και πως δημιουργείται; Όπως αναφέρει η φιλόσοφος και ψυχαναλύτρια Julia Kristeva «ο ξένος κατοικεί μέσα μας, είναι η κρυμμένη πλευρά της ταυτότητάς μας, ο τόπος όπου ερμηνώνεται η κατοικία μας, ο χρόνος κατά τον οποίο ναυαγούν η συναίνεση και η συμπάθεια» (Strangers to Ourselves, 1991, 1.). Ίσως, λόγω του ότι ο Άλλος διαθέτει κάτι από τον εαυτό μας, κινούμενος μεταξύ οικειότητας και ξενότητας. Οι καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης γεφυρώνουν αυτή την απόσταση που δημιουργείται σε σχέση με τον Άλλον, σωματοποιώντας τον, δίνοντάς του πρόσωπο και υπόσταση. Μία από τις πιο ενδεικτικές δουλειές στον χώρο της performance που ενσαρκώνουν τον τερατόμορφο Άλλο, αναφορικά με την σεξουαλική ταυτότητα, είναι αυτή της ομάδας Chacfacayo.



Στο έργο Lifetime (2013) ο Giuseppe Camurzano, μία drag queen σε αναπηρικό καροτσάκι, εκθέτει το άρρωστο, ακίνητο σώμα του με τον συνεργάτη του να τον μεταφέρει σε μια αίθουσα με φωτογραφίες, που παρουσιάζουν παρεκκλίνοντα σώματα από την προκολομβιανή εποχή έως τις μέρες μας. Τα σώματα που αντιμετωπίστηκαν ως Άλλοι κατά την διάρκεια της ιστορίας, επανέρχονται για να αποζητήσουν μία διαφορετική ανάγνωση, μέσω της queer κουλτούρας, σώματα και ταυτότητες που είχαν αποκλειστικοποιηθεί από τα κυρίαρχα καθεστώτα λόγου, να παίξουν καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή της γνώσης.

[εικ.19], Lifetime, 2013, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

OBJET PETIT A

^[9]Ο όρος σημαίνει προέρχεται από τη γλωσσολογία και τη σημειωτική και αναφέρεται στο μορφολογικό ή ακουστικό σύμβολο που φέρει νόημα, όπως μια λέξη ή ένας ήχος. Σε αντιδιαστολή με το σημαίνόμενο, που είναι η έννοια ή το αντικείμενο στο οποίο παραπέμπει το σημαίνον, το σημαίνον αποτελεί την εκφραστική μορφή μέσα στο σύστημα της γλώσσας ή των σημείων.

‘σημαίνον’ (signifier)

– η μορφή που παίρνει το σήμα

‘σημαινόμενο’ (signified)

– η έννοια που αναπαριστά

Το objet petit a (το αντικείμενο μικρό a) συνιστά θεμελιώδη έννοια στην αναδιτύπωση της φροϋδικής ψυχανάλυσης από τον Lacan και διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην κατανόηση της επιθυμίας ως δομικής έλλειψης. Πιο συγκεκριμένα, το objet a λειτουργεί ως δομικό υπόλειμμα – δεν ταυτίζεται ούτε με τον Άλλον ούτε με το Εγώ, αλλά υποδηλώνει εκείνο το οποίο απουσιάζει από τον Άλλον ή το Εγώ και, ακριβώς γι’ αυτόν τον λόγο, γίνεται αντικείμενο της επιθυμίας του υποκειμένου. Έτσι, αποτελεί το αίτιο που την ενεργοποιεί και την κινητοποιεί διαρκώς (Lacan, 1998). Ο Lacan αξιοποιεί την έννοια αυτή προκειμένου να περιγράψει τον μηχανισμό μέσω του οποίου το υποκείμενο συγκροτεί την εικόνα του εαυτού του και ταυτόχρονα βιώνει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό από τους άλλους. Το objet petit a, είναι ένα στοιχείο που ξεφεύγει από τη συμβολοποίηση και την πλήρη κατοχή, ενώ αντιπροσωπεύει το άπιαστο αντικείμενο της επιθυμίας. Με λίγα λόγια, είναι ένα θεωρητικό σημείο που οργανώνει τα σημαίνοντα του υποκειμένου, χωρίς το ίδιο να αποτελεί σημαίνον^[9]. Ο Sean Homer, καθηγητής κινηματογράφου και λογοτεχνίας, αναλύει περαιτέρω την έννοια αυτή: «Το objet a δεν είναι ένα αντικείμενο που έχουμε χάσει, γιατί τότε θα μπορούσαμε να το ξαναβρούμε και να ικανοποιήσουμε την επιθυμία μας. Είναι, μάλλον, το διαρκές αίσθημα που έχουμε, ως υποκείμενα, ότι κάτι λείπει ή απουσιάζει από τη ζωή μας. Πάντα αναζητούμε την ολοκλήρωση, τη γνώση, το πάθος, την αγάπη, και όποτε επιτυγχάνουμε αυτούς τους στόχους, υπάρχει πάντα κάτι παραπάνω που επιθυμούμε· δεν μπορούμε να το εντοπίσουμε ακριβώς, αλλά ξέρουμε ότι είναι εκεί.» (Homer, S. 2005: 77)

Στο Λακανικό ψυχαναλυτικό πλαίσιο, το objet petit a –όταν ταυτίζεται με το βλέμμα (le regard)– αποτελεί θεμελιώδη έννοια για την κατανόηση της επιθυμίας. Το βλέμμα δεν περιορίζεται στην οπτική πράξη ή στην αισθητηριακή πρόσληψη της εικόνας, αλλά αναφέρεται σε μια μεταψυχολογική διάσταση, όπου το υποκείμενο δεν είναι ο κυρίαρχος παρατηρητής, αλλά το ίδιο γίνεται αντικείμενο ενός εξωτερικού βλέμματος. Στη θεωρία του, υπερασπίζεται ένα διαφορετικό, προϋπάρχον και εξωτερικευμένο βλέμμα. Όπως σημειώνει, «βλέπω μόνο από ένα σημείο, αλλά στην ύπαρξή μου

με βλέπουν από παντού» (Lacan, 1978: 72), αναδεικνύοντας έτσι ένα τριαδικό σχήμα: το υποκείμενο (αυτός που βλέπει), το οπτικό αντικείμενο (ο Άλλος που βλέπεται) και το βλέμμα (ένας τρίτος τόπος) (Lacan, 1992: 52). Δεν επιθυμούμε αυτό που βλέπουμε, αλλά αυτό που λείπει από το ορατό. Το βλέμμα, ως objet petit a, ενσαρκώνει ακριβώς αυτή τη μετατόπιση ανάμεσα στο φανερό και στο άρρητο, μεταξύ της εικόνας και του μη-εικονίσμου κενού. Είναι «κάτι από το οποίο το υποκείμενο, προκειμένου να συγκροτηθεί, έχει αποχωριστεί ως όργανο. Λειτουργεί ως σύμβολο της έλλειψης, δηλαδή του φαλλού. Η επιθυμία, λοιπόν, γεννιέται ακριβώς στο κενό μεταξύ αυτού που φαίνεται και αυτού που λείπει, αυτού που δεν μπορεί το υποκείμενο να κατακτήσει.

Το αντικείμενο μικρό άλλο a (από το γαλλικό autre), είναι ένα πραγματικό αντικείμενο σε αντίθεση με το μεγάλο Άλλο, το οποίο δεν είναι αντικείμενο, αλλά ένα πεδίο δυνατοτήτων. Στη ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan, ο «Μεγάλος Άλλος» και ο «μικρός άλλος» αναφέρονται σε διαφορετικές όψεις της ετερότητας και της σχέσης του υποκειμένου με αυτήν.

Αναλυτικότερα, ο «Μεγάλος Άλλος» (Grand Autre), συχνά κεφαλαιοποιημένος ως «Α», προσδιορίζει τον τόπο της γλώσσας, του νόμου και της συμβολικής τάξης (Lacan, Sem. X; 23.1.63). Δεν είναι ένα πρόσωπο, αλλά μια δομή· το σημείο αναφοράς της επιθυμίας και της νοσηματοδότησης. Είναι το υποκείμενο του λόγου, η πηγή της επιθυμίας και ο τόπος όπου εγγράφεται η έλλειψη. Η φράση «το αντικείμενο της επιθυμίας του ανθρώπου είναι να επιθυμείται από κάποιον άλλον», συνοψίζει τη θέση του Lacan (Lacan, 1998). Επομένως, η επιθυμία του υποκειμένου, συγκροτείται πάντοτε μέσα από την επιθυμία του Άλλου. Μέσω της σχέσης με τον Άλλο, το υποκείμενο συγκροτείται και, ταυτόχρονα, αποξενώνεται από τον εαυτό του (Lacan, 1966· Fink, 1995).

Ο «μικρός άλλος» (με πεζό «α») αποτελεί μια προβολή, είναι ο εικονικός ή κοινωνικός άλλος, αυτός με τον οποίο ταυτιζόμαστε ή συγκρινόμαστε ως μια αντανάκλαση της αυτοεικόνας του υποκειμένου. Αυτός ο «μικρός άλλος» είναι πλήρως ενταγμένος στο φαντασιακό επίπεδο, δηλαδή διαμορφώνεται από την υποκειμενική εμπειρία και αντίληψη του ατόμου. Συνεπώς, ο «Μεγάλος Άλλος» παρέχει το πλαίσιο και τους κανόνες μέσα στους οποίους το υποκείμενο περιηγείται στον κόσμο, ενώ ο «μικρός άλλος» αντιπροσωπεύει τις εσωτερικές προβολές και σχέσεις του υποκειμένου με τους άλλους, διαμορφώνοντας την αίσθηση του εαυτού και την επιθυμία.

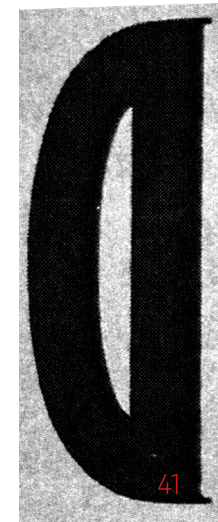
Η επιθυμία, στη Λακανική θεωρία, αποτελεί το θεμέλιο της υποκειμενικότητας· όχι λόγω της “ολοκλήρωσης” που αισθάνεται το άτομο, αλλά λόγω της δέσμευσής του σε σχέση με την έλλειψη και την ανολοκλήρωτη φύση της ύπαρξής του, ως όν του λόγου. Εγγράφεται ακριβώς στην τομή μεταξύ Συμβολικού και Πραγματικού, καθώς το υποκείμενο επιθυμεί, όχι ένα αντικείμενο αυτό καθαυτό, αλλά το αντικείμενο ως σημαινόμενο της έλλειψης, που έχει εγγραφεί από τη συμβολική τάξη. Έτσι, η απουσία του «αντικειμένου του πραγματικού» γεννά μια ατέρμονη επιθυμία, η οποία ποτέ δεν ικανοποιείται από τα «αντικείμενα της πραγματικότητας». (Lacan, Seminar XI, 235).

"Η επιθυμία μπορεί να υπάρξει μόνο για κάτι που χείρται, που δεν είναι παρόν, που δεν βρίσκεται στην κατοχή μας ούτε ανήκει στην ύπαρξή μας."

(Carson, 1986:27)

"Η επιθυμία είναι ο βαθμός στον οποίο το βλέμμα υπερβαίνει την ορατότητα"

Colomina_Beatriz, Sexuality and Space



Συνεπώς, ο εαυτός, δεν αποτελεί την καθαρή ή αληθή εικόνα, αλλά ένα alter ego^[10], ένα είδωλο που αντανακλά μια βαθύτερη αλλοτρίωση. Το υποκείμενο δεν ταυτίζεται ποτέ με την εικόνα του, αλλά ζει μέσα σε μια ένταση ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι». Αυτή η αδιάκοπη απόσταση, που εγγράφεται στη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο α, διανοίγει τον χώρο του Πραγματικού – μια διάσταση πέρα από το Συμβολικό και το Φαντασιακό, εκεί όπου η γλώσσα αδυνατεί να αρθρώσει πλήρως την εμπειρία (Lacan, 1991). Έτσι, το άτομο εμφανίζεται ως το τελικό αποτέλεσμα μιας αλληλουχίας ψυχικών και σημειολογικών διαδικασιών, οι οποίες συγκροτούν την υποκειμενικότητά του όχι ως ατομική ιδιοκτησία, αλλά ως προϊόν μιας βαθύτερης, δομικής σχέσης με τη γλώσσα, την έλλειψη και τον Άλλο.

Για τους Deleuze και Guattari (2004), η επιθυμία δεν θεμελιώνεται στην έλλειψη, όπως στον Lacan, αλλά συνιστά μια θετική παραγωγική δύναμη που ρέει μέσα από συνδέσεις μεταξύ σωμάτων και μηχανών, συγκροτώντας ένα ριζικά συνδετικό και μη-ιεραρχικό πεδίο. Εισάγουν την έννοια των «μηχανών επιθυμίας» και του «σώματος χωρίς όργανα» (BwO), τονίζοντας τη ροϊκή, ενσώματη και αποεδαφικοποιημένη φύση της επιθυμίας. Το υποκείμενο δεν ορίζεται ως έλλειμμα, αλλά ως συναρμολόγηση (assemblage) δυνατοτήτων. Σε αντίθεση, η Λακανική θεωρία αντιλαμβάνεται την επιθυμία ως αποτέλεσμα της απώλειας του Πραγματικού, οργανωμένη γύρω από το objet petit a και το βλέμμα του Άλλου.

Η ένταση ανάμεσα στις δύο θεωρήσεις –ανάμεσα σε μια αρνητική οντολογία της έλλειψης και μια θετική λογική της αφθονίας– αναδεικνύει τα όρια των δυαδικών σχημάτων. Αντί να επιλέγουμε ανάμεσα σε καταστολή και ελευθερία, η επιθυμία μπορεί να ιδωθεί σε μη δυϊστικές αναγνώσεις ως πεδίο συνάντησης κοινωνικής εγγραφής και δημιουργικής μετάπλασης.

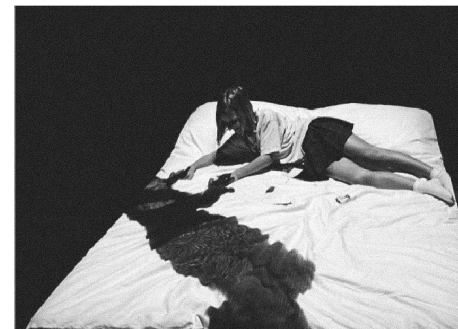
Paul Sermon, «Telematic Dreaming», 1992

[10] Ο alter ego (λατινικά για τον "άλλον εαυτό") είναι ένας δεύτερος εαυτός, ο οποίος πιστεύεται ότι είναι ξεχωριστός από την κανονική ή αληθινή πρωτότυπη προσωπικότητα ενός ατόμου. Ένα άτομο που έχει ένα alter ego λέγεται ότι ζει μια διπλή ζωή

Η εγκατάσταση αξιοποιεί την ψυχολογική οικειότητα του περιβάλλοντος της κρεβατοκάμαρας και την ασυνέχεια της αισθητηριακής εμπειρίας της αφή ενός ατόμου μέσα στην προβολή της εικόνας του. Ο Sermon εξηγεί: «Η τηλεπαρουσία λειτουργεί σαν καθρέφτης που αντικατοπτρίζει ένα άτομο μέσα στην αντανάκλαση ενός άλλου». Το Telematic Dreaming του Sermon αποτελεί ένα πρώιμο παράδειγμα δικτυωμένων μέσω σε έργα τέχνης που στοχάζονται την αλληλεπίδραση, την εικονική πραγματικότητα και την οντολογία των δικτύων. Έτσι η εγκατάσταση, επιδεικνύει τη σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ σωμάτων, τόσο προσομοιωμένων όσο και σωματικών, και οθονών. Παράλληλα, παραμένει μια χρήσιμη υπενθύμιση των εύθραυστων οικειοτήτων και των λεπτών τραυμάτων που δένουν αυτές τις δικτυωμένες εμπειρίες μαζί μας, ως αλληλεπίδραση μέσα στην επιθυμία.

Η εγκατάσταση γίνεται έτσι, ένα υλικό παράδειγμα αυτής της σχέσης. Μέσα από τη διαμεσολάβηση της τηλεπαρουσίας, οι συμμετέχοντες βιώνουν την ψευδαίσθηση της εγγύτητας και της αλληλεπίδρασης με ένα άλλο σώμα, το οποίο όμως είναι πάντα μια προβολή, μια εικόνα που υποκαθιστά το ίδιο το σώμα. Η αφή του άλλου μέσω της εικόνας γίνεται μια ψευδο-αφή, που τονίζει όχι μόνο την έλλειψη του σώματος, αλλά και την απόσταση που ενυπάρχει στην επιθυμία: η εγγύτητα δεν είναι ποτέ πλήρης, η επαφή ποτέ ολοκληρωμένη. Επιπλέον, επιτρέπει να σκεφτούμε την επιθυμία ως αναπαραγωγή της ίδιας της αδυναμίας πλήρωσης. Όπως και στην Lacanική ανάλυση, το βλέμμα, η εικόνα και το αντικείμενο της επιθυμίας σχηματίζουν μια δυναμική που δεν μπορεί να ολοκληρωθεί: η επιθυμία δεν στοχεύει στην πλήρωση, αλλά στην ανανέωση της έλλειψης. Αυτό μας οδηγεί σε μια κατανόηση της διαδραστικότητας (interactivity), όχι ως αμοιβαίας ανταπόκρισης, αλλά ως συμμετοχής σε ένα αέναο παιχνίδι αναμονής και αναβολής.

[εικ.20] Paul Sermon, Telematic Dreaming (1992). DATDigital Art & Technology. Exhibition view. Ars Electronica Exhibition at the Singapore Science Centre 2007. Image: Ars Electronica. Courtesy of the artist and Ars Electronica.



2.2 ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Το «Υπερπραγματικό» (Hyperreal) στο θεωρητικό πλαίσιο του Jean Baudrillard, το οποίο αντιπροσωπεύει μία εικονική παρουσία που προέρχεται από τα συστήματα παραγωγής, διαφέρει από το Πραγματικό στη θεωρία του Lacan. Η ιδέα του εικονικού, σύμφωνα με τον Baudrillard, προέρχεται από την επιθυμία για τον αφανισμό του· «Προσομοίωση είναι η έκ-σταση του Πραγματικού». Αντιθέτως, η σκέψη του Lacan πάνω στο Πραγματικό, είναι ότι είναι αδύνατο να απορροφηθεί πλήρως από τα μοντέλα προσομοίωσής του, καθώς αβίαστα ολισθαίνει και επιτρέπει στο άτομο να αντιλαμβάνεται μόνο τα κατάλοιπα του μέσα στην Πραγματικότητα.

SIMULACRA AND SIMULATION

Στο βιβλίο του Baudrillard *Simulacres et Simulation* (ομοιώματα και προσομοίωση)^[11] (1981), που αποτελείται από μια συλλογή ποικίλων κειμένων, στοχάζεται τις σχέσεις ανάμεσα στην πραγματικότητα, τα σύμβολα και την κοινωνία· με μια ιδιαίτερη έμφαση στις σημασιοδοτήσεις και τη συμβολική λειτουργία του πολιτισμού, που εμπλέκονται στη διαμόρφωση της κοινής κατανόησης της ύπαρξης. Υποστηρίζει πως η σύγχρονη κοινωνία έχει αντικαταστήσει κάθε πραγματικότητα και νόημα με σύμβολα και σημεία, καθώς η ανθρώπινη εμπειρία είναι μια προσομοίωση της πραγματικότητας. Τα simulacra δεν είναι απλώς μεσολαβήσεις της. Δεν βασίζονται σε καμία πραγματικότητα, ούτε και αποκρύπτουν κάποια. Τίποτα σχετικό με την πραγματικότητα δεν είναι πλέον ουσιώδες για την κατανόηση που, θεωρητικά, έχουν οι άνθρωποι για τη ζωή τους. Τα simulacra είναι οι σημάνσεις και η συμβολική του πολιτισμού και των μέσων, που κατασκευάζουν την αντιληπτή πραγματικότητα, την αποκτημένη κατανόηση μέσω της οποίας η ανθρώπινη ζωή και η κοινή ύπαρξη καθίστανται κατανοητές, ιδέες που είχαν ήδη εμφανιστεί στο έργο του θεωρητικού Guy Debord στο βιβλίο “Η Κοινωνία του Θεάματος”, το 1967.

Στην θεωρία του, η ψευδαίσθηση του συστήματος, είναι να παρέχει μια τέλεια εξήγηση, αποκομμένη από την ατελή πραγματικότητα. Το σύστημα της ηγεμονίας μετατρέπει τις αξίες επιβάλλοντας την κουλτούρα του simulacrum (ομοιώματος), όπου το νόημα της ζωής είναι μη πραγματικό και προσομοιωμένο.

^[11] Τα *simulacra* (ομοιώματα) είναι οι μορφές της ψευδαίσθησης. Η *simulation* (προσομοίωση) είναι ο μηχανισμός που τις δημιουργεί, τις διατηρεί και τις επιβάλλει. Η ψευδαίσθηση ως φαινόμενο ανήκει εννοιολογικά στα *simulacra*, εκδηλώνεται μέσα από τη *simulation* και οδηγεί στην υπερπραγματικότητα.

Για τον Baudrillard, πίσω από την ψευδαίσθηση, κρύβεται η πραγματικότητα. Ψευδαίσθηση δεν σημαίνει έναν άλλο κόσμο πίσω ή πέρα από αυτόν, είναι απλώς το γεγονός ότι τίποτα δεν είναι το ίδιο, τίποτα δεν σημαίνει αυτό που φαίνεται να σημαίνει. Μέσα από την αποδοχή της ακατανόητης φύσης της ψευδαίσθησης, καθιερώνει μια ελευθερία σκέψης. Είσαι ελεύθερος να πιστέψεις αν κάτι είναι αληθινό ή όχι, καθώς λόγω της αμφισημίας που την χαρακτηρίζει, δεν μπορεί κανείς να αποδείξει τι αποτελεί πλέον την αλήθεια. Ως αποτέλεσμα αυτής της συνθήκης, η ελευθερία σκέψης του Baudrillard, είναι μια ελευθερία άρνησης και όχι δημιουργίας. Επιτρέπει μόνο στους υποκείμενους να αρνούνται τη νομιμότητα της πραγματικότητας, όπως αυτή τους παρουσιάζεται, αντί να τους επιτρέπει να προσδιορίσουν τι θα μπορούσε να είναι η πραγματικότητα.

Η κατάσταση που εκτυλίσσεται στη σύγχρονη κοινωνία, τείνει να υποβαθμίζει και να μετατρέπει κάθε δράση σε θέαμα ή καταναλωτικό προϊόν, ανεξάρτητα από το αν είναι αληθής ή ψευδής. Η πληθώρα πληροφοριών και ερμηνειών που αποστέλλονται και λαμβάνονται, είναι όλα απλά simulacra της πραγματικότητας. Πλέον, η κοινωνία έχει εμποτιστεί τόσο από αυτά και η ανθρώπινη ζωή από τις κατασκευές της κοινωνίας, ώστε κάθε νόημα να έχει καταστεί ανούσιο, λόγω της άπειρης μεταβλητότητάς του· φαινόμενο που το ονόμασε προέλαση των simulacra (precession of simulacra).

Ο κύριος λογικός μηχανισμός που διατρέπει και θεμελιώνει το έργο του Baudrillard σχετικά με το simulacrum και την υπερπραγματικότητα, είναι η «λογική του ομοιώματος». Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί τον «μηχανισμό» ή το «σχήμα» μέσω του οποίου λειτουργούν οι τέσσερις τάξεις του simulacrum και οι τρεις ιστορικές φάσεις που ορίζει στον συλλογισμό του. Όσο τα άτομα απομακρύνονται από την πραγματικότητα –όπως συμβαίνει στον ψηφιακό κόσμο– η ίδια η πραγματικότητα δεν εξαφανίζεται, αλλά επιστρέφει με τη μορφή της ουτοπίας.

ΤΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΦΑΣΕΙΣ ΤΩΝ SIMULACRA

Στην θεωρία του αναπτύσει τέσσερις «τάξεις simulacra», που αφορούν τον τρόπο λειτουργίας των σημείων ως προς την πραγματικότητα και τη σχέση τους με το πρωτότυπο, και τρεις «φάσεις simulacra», που αναφέρονται στη διαχρονική/ιστορική εξέλιξη του φαινομένου του simulacrum.

Όσον αφορά τις τάξεις των simulacra στην εξέλιξη της σχέσης, ανάμεσα στην εικόνα και την πραγματικότητα:

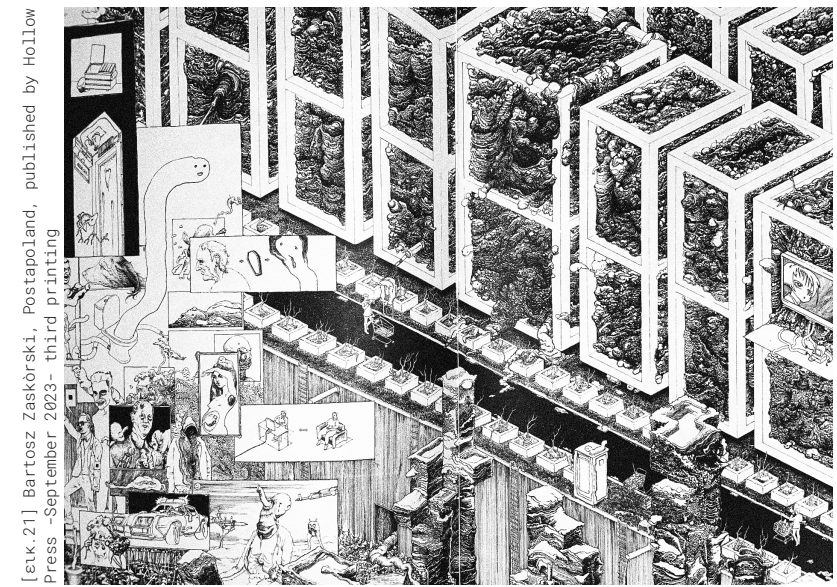
Η πρώτη είναι μια πιστή εικόνα ή αντίγραφο, όπου οι άνθρωποι πιστεύουν ότι το σημείο αποτελεί «αντανάκλαση μιας βαθιάς πραγματικότητας».

Η δεύτερη είναι η διαστρέβλωση της πραγματικότητας, όπου το σημείο θεωρείται ένα μη πιστό αντίγραφο που «αποκρύπτει και διαστρέφει» την πραγματικότητα. Τα σημεία και οι εικόνες εδώ δεν αποκαλύπτουν την πραγματικότητα.

Η τρίτη καλύπτει την απουσία μιας βαθιάς πραγματικότητας: το σημείο προσποιείται ότι είναι ένα πιστό αντίγραφο, αλλά είναι αντίγραφο χωρίς πρωτότυπο.

Τέλος, η τέταρτη τάξη είναι το καθαρό simulacrum, στο οποίο δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την πραγματικότητα. Τα σημεία απλώς αντανάκλουν άλλα σημεία. Πρόκειται για ένα καθεστώς ολοκληρωτικής ισοδυναμίας, στο οποίο τα πολιτισμικά προϊόντα δεν χρειάζεται καν να προσποιούνται πως είναι αληθινά, διότι οι εμπειρίες των καταναλωτών είναι τόσο τεχνητές, ώστε ακόμα και η «πραγματικότητα» πρέπει να διατυπώνεται με υπερπραγματικούς όρους (Baudrillard, 1994:6-7).

“τίποτα δεν είναι πραγματικό”



Όσον αφορά τις φάσεις των simulacra, η κάθε μια είναι συνδεδεμένη με μια ιστορική περίοδο:

Η πρώτη σχετίζεται με την προνεωτερική περίοδο, όπου η αναπαράσταση είναι ξεκάθαρα ένα τεχνητό υποκατάστατο του πραγματικού. Η μοναδικότητα των αντικειμένων και των καταστάσεων τα καθιστά αδύνατο να αναπαραχθούν, και η σημασιολόγηση προσπαθεί φανερά να πλησιάσει την πραγματικότητα.

Η δεύτερη συνδέεται με τη νεωτερικότητα και τη Βιομηχανική Επανάσταση, όπου οι διακρίσεις μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας καταρρέουν εξαιτίας της μαζικής αναπαραγωγής των αντικειμένων και της μετατροπής τους σε εμπορεύματα.

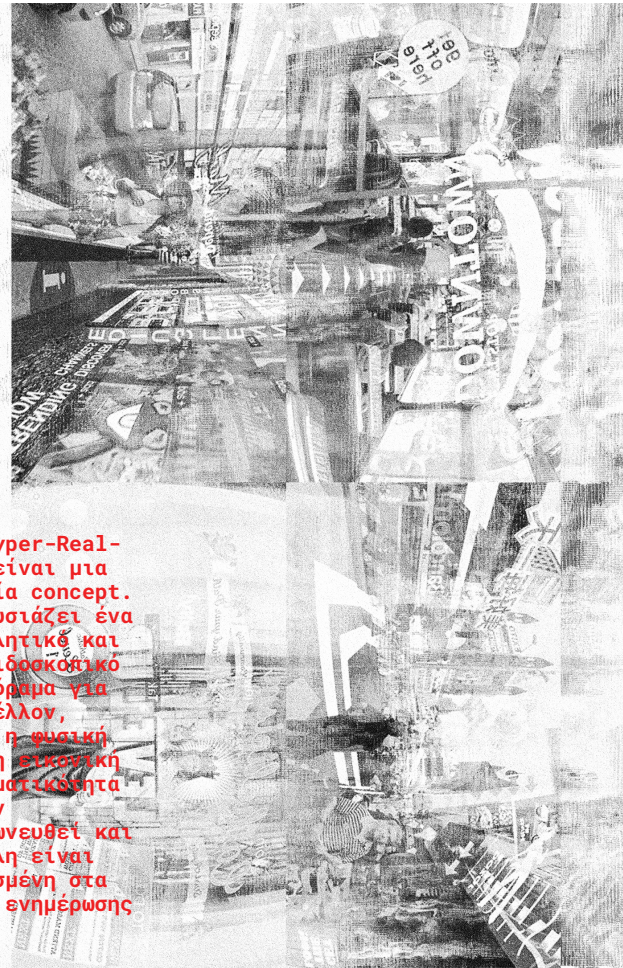
Τέλος, η τρίτη φάση σχετίζεται με τη μετανεωτερικότητα και τον ύστερο καπιταλισμό, όπου το simulacrum προηγείται του πρωτοτύπου και η διάκριση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης εξαφανίζεται. Υπάρχει μόνο η προσομοίωση (Baudrillard, 1994:69).

ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Όταν πρόκειται για τη μεταμοντέρνα προσομοίωση και τα σημαινόμενα, σύμφωνα με την θεωρία του, δεν πρόκειται πλέον για απομίμηση, ούτε για αντιγραφή, αλλά για την αντικατάσταση των σημείων του πραγματικού. Δεν προτείνει απλώς ότι ο μεταμοντέρνος πολιτισμός είναι τεχνητός, γιατί η έννοια της τεχνητότητας προϋποθέτει ακόμα μια αίσθηση πραγματικότητας για να αναγνωριστεί το τεχνητό. Το επιχείρημά του, αντιθέτως, είναι ότι έχουμε χάσει κάθε ικανότητα να διακρίνουμε τη φύση από το τεχνητό. Η προσομοίωση είναι «η δημιουργία μέσω μοντέλων μιας πραγματικότητας χωρίς αρχή ή ουσία: η υπερπραγματικότητα» (Baudrillard, 1981). Η υπερπραγματικότητα δημιουργείται, αλλά δεν εξαρτάται από την πραγματικότητα και δεν είναι λιγότερο πραγματική.

Στην καθημερινότητά του, το υποκείμενο, συχνά έρχεται αντιμέτωπο με καταστάσεις όπου η γραμμή μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης δεν είναι ευκρινής. Εκεί ακριβώς εμφανίζεται η έννοια της υπερπραγματικότητας. Πρόκειται για μια κατάσταση όπου το Πραγματικό και το Φανταστικό συγχωνεύονται τόσο ιδανικά, που δεν υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ τους, μια κατάσταση που εκτυλίσσεται στην καθημερινή εμπειρία. Σε μία διαφήμιση δεν βλέπεις απλώς ένα προϊόν, βλέπεις μια εξιδανικευμένη εκδοχή της ζωής με αυτό το προϊόν. Αυτό το υπερπραγματικό περιεχόμενο των ερεθισμάτων που βιώνουμε καθημερινά, επηρεάζει άμεσα τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τόσο τη δική μας ζωή, όσο και των άλλων, οδηγώντας συχνά σε συγκρίσεις με αυτές τις επιμελημένες πραγματικότητες.

[εικ.22]
Hyper-Reality
by Keiichi Matsuda (2016)



Το Hyper-Reality είναι μια ταινία concept. Παρουσιάζει ένα προκλητικό και καλειδοσκοπικό νέο όραμα για το μέλλον, όπου η φυσική και η εικαστική πραγματικότητα έχουν συγχωνευθεί και η πόλη είναι κορεσμένη στα μέσα ενημέρωσης

Με παράδειγμα την Ντίσνεϊλαντ της Αμερικής, ο Baudrillard υποστηρίζει, ότι το σύμβολο είναι η φαντασμαγορική εικόνα της Ντίσνεϊλαντ, με τα χρώματα και τις παραμυθένιες της εκφάνσεις, οι οποίες δρουν μόνο για να μας αποκρύψουν ότι η πραγματικότητα της Αμερικής έχει πλέον χαθεί. Παίρνοντας σαν παραδοχή ότι ο εντυπωσιακός κόσμος της Ντίσνεϊλαντ είναι μια προσομοίωση (simulation) του θανάτου της πραγματικής Αμερικής, καταλήγουμε σε μια κατάσταση, όπου η ίδια η Ντίσνεϊλαντ γίνεται η πραγματική Αμερική. Καταλαβαίνει κανείς πως, μέσω της προσομοίωσης, η διαφορά μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγράφου παύει να είναι διακριτή, διότι σε έναν κόσμο όπου τα πάντα είναι προσομοίωση, ο κόσμος καταλήγει να είναι ένα αντίγραφο ενός αντιγράφου.

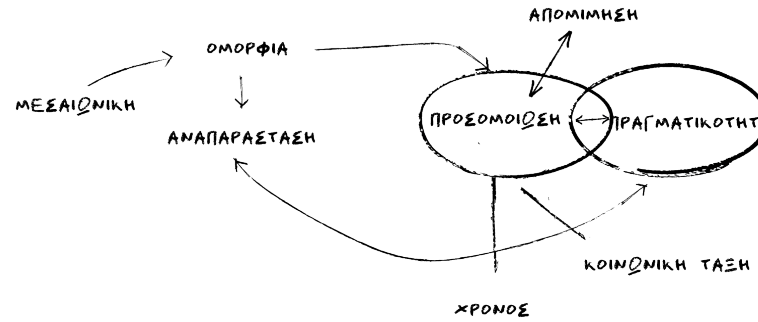
Επιπλέον, στη θεωρία του για τη «Μεταμοντέρνα Υπερπραγματικότητα», σημειώνει ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η πολλαπλή πληροφορία και οι επικοινωνιακές τεχνικές, προσφέρουν στο υποκείμενο εμπειρίες εντονότερες από εκείνες της καθημερινής ζωής. Κατά τη γνώμη του, η ψηφιακή πληροφορία δεν παράγει νόημα, καθώς καταλήγει να εξαντλείται στη σκηνοθεσία του και οδηγεί το άτομο σε μία περιορισμένη επαφή με το Πραγματικό. Αποσυνδεόμαστε από το φυσικό μας περιβάλλον και εισαγομαστε σε έναν εικονικό κόσμο, μια εικονική παρουσία, που επιβάλλεται και υπερτερεί σε σχέση με την φυσική μας υπόσταση. Ωστόσο, αυτή η απομάκρυνση γεννά στο άτομο μία επιθυμία αναζήτησης της «χαμένης» γαλήνιας αίσθησης, μιας άμεσης, αρχέγονης ύπαρξης, μιας αθωότητας που σύμφωνα με τον Baudrillard, ίσως δεν υπήρξε ποτέ πραγματική (Baudrillard, 1994:6). Το Πραγματικό δεν ανήκει στην τάξη του σχεδιασμένου, αλλά στην τάξη του ατυχήματος και της δυσλειτουργίας.

ΕΠΙΘΥΜΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΣΜΟΣ

Ο πολυεθνικός καπιταλισμός που πλέον ορίζει τις ταυτότητές μας, βασίζεται σε μια αέναη αναβολή της ευχαρίστησης και ταυτόχρονα στη συνεχή διέγερση της επιθυμίας. Σύμφωνα με τον Baudrillard, τα είδωλα έχουν γίνει πιο πραγματικά από την ίδια την πραγματικότητα, αποτελούν πλέον έναν κόσμο συμβόλων και υφίστανται ανεξάρτητα από αυτήν. Αυτά τα σύμβολα, αυτές οι σκιές στον τοίχο, είναι πλέον πιο σημαντικές από τα αντικείμενα που τις δημιουργούν· δεν χρειαζόμαστε ένα καινούργιο αντικείμενο επειδή δεν μπορούμε να κάνουμε χωρίς αυτό, το χρειαζόμαστε επειδή διαμορφώνει το κοινωνικό μας στάτους. Αυτό που υπονοεί είναι πιο σημαντικό από αυτό που είναι και έτσι, οι ζωές μας έχουν γίνει μια συνεχής κατασκευή υπονοούμενων νοημάτων.

"επιθυμία, ναι εντάξει, η επιθυμία για όμορφα πράγματα, αλλά πρόσεξε ότι ολόκληρη η ιστορία του καπιταλισμού βασίζεται στην μόνιμη επιθυμία."

Λόγω αυτής της συνθήκης, δεν μπορούμε πια να περιγράψουμε κάτι με το τι είναι· πρέπει να το περιγράψουμε με το τι δεν είναι: πρέπει να δείξουμε και να κατακρίνουμε τα αυταρχικά καθεστώτα για να καταλάβουμε τι είναι η φιλελεύθερη δημοκρατία. Δεν μπορούμε να πούμε τι είναι καλό και ηθικό, γιατί η ηθική έπαψε να είναι σταθερή: πρέπει να δείξουμε τι είναι κακό για να μπορέσουμε να πούμε τι είναι καλό. Ο κώδικας της καταναλωτικής κοινωνίας είναι η σωτηρία του σώματος ως σημείο υγείας, ομορφιάς και ερωτισμού. Είναι η περιφρόνηση προς το πνεύμα, τη σοφία, τη γνώση ή την αγάπη. Αυτό που έχει αξία είναι η σημειωτική λειτουργία—το σώμα, το οποίο δεν είναι αντικείμενο ή εμπόρευμα, αλλά διαφημιστικό τέχνασμα: ένα ομοίωμα. Το να είναι κάποιος ελεύθερος πλέον, σημαίνει «να μπορεί να καταναλώνει ό,τι επιθυμεί» (Baudrillard, 1994:76). Για να κατανοήσει κάποιος λοιπόν τον σύγχρονο κόσμο, πρέπει να κατανοήσει το μήνυμα που περιέχεται στο υποκείμενο σύστημα σημείων.



BAUDRILLARD J. SIMULACRA AND SIMULATION, κεφ. 1.

Πρόκειται πάντα για την απόδειξη του πραγματικού μέσω του φανταστικού, της αλήθειας μέσω του σκανδάλου, του νόμου μέσω της υπέρβασης, της εργασίας μέσω της απεργίας, του συστήματος μέσω της κρίσης και του κεφαλαίου μέσω της επανάστασης,

"Τα πάντα μεταμορφώνονται στο αντίθετό τους ώστε να διατηρηθούν στην εξασθενημένη τους μορφή. Όλες οι εξουσίες, όλοι οι θεσμοί μιλούν για τον εαυτό τους μέσω της άρνησης, προσπαθώντας, με την προσομοίωση του θανάτου, να αποφύγουν την πραγματική τους αγωνία θανάτου"

BAUDRILLARD J. SIMULACRA AND SIMULATION, κεφ. 1.

2.8 Μια βαθύτερη ψυχολογική και οντολογική αλλοτρίωση του υποκειμένου εντός της κοινωνίας της εικόνας, παρατηρείται στην έννοια του νιχιλιστικού βλέμματος (nihilistic gaze) στην θεωρία του Jean Baudrillard. Αυτή η έννοια υπερβαίνει την απλή πολιτισμική υπερφόρτωση και ορίζει ένα βλέμμα που έχει απαλλαχθεί από κάθε εσωτερικότητα, κάθε ικανότητα συγκινησιακής ή υπαρξιακής πρόσληψης του όλου και λειτουργεί αποκλειστικά, ως παραγωγός και καταναλωτής επιφανειακών σημείων. Σε αυτό το πλαίσιο, το μάτι δεν βλέπει πια με σκοπό την κατανόηση ή την συγκίνηση· βλέπει για να επιβεβαιώσει την εικόνα του κόσμου, ως κάτι ήδη κατασκευασμένο. Το βλέμμα γίνεται η απόληξη ενός ψυχρού, αποστειρωμένου, σχεδόν τεχνικού μέσου αντίληψης. Αυτή η ψυχολογική αποστράγγιση, είναι αποτέλεσμα της συνεχούς έκθεσης του υποκειμένου σε ένα περιβάλλον σημείων, στα οποία το νόημα είναι κλειστό και επαναλαμβανόμενο. Ο θεατής, είναι καταναλωτής του ίδιου του κενού, του σημειολογικού^[12] “τίποτα” που προκύπτει από την υπερπαραγωγή εικόνας.

Το νιχιλιστικό βλέμμα της εποχής, δύναται περαιτέρω αναλυση μέσω της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Jacques Lacan και ιδίως μέσα από τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο Φαντασιακό και το Συμβολικό, όπου υποκείμενο αναπτύσσει τη φαντασιακή του ταύτιση: μια ναρκισσιστική ψευδαίσθηση συνοχής. Η εικόνα – και συνεπώς το βλέμμα – σε αυτό το επίπεδο αποτελεί ένα πλαίσιο αυτογνωσίας.

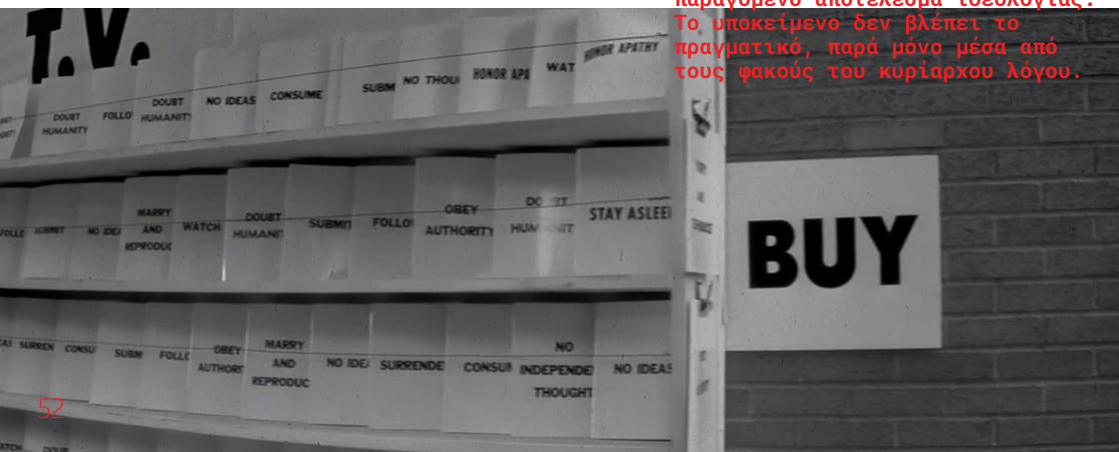
[12] Η σημειολογία, όπως διαμορφώθηκε από τον Ferdinand de Saussure, μελετά τα συστήματα σημείων και τη λειτουργία τους στη δημιουργία νοήματος. Στο πεδίο της εικόνας και των μέσων μαζικής επικοινωνίας, η σημειολογική ανάλυση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες και οι οπτικοακουστικοί κώδικες παράγουν πολιτισμικές σημασίες, συχνά ανεξάρτητα από το κυριολεκτικό ή εμφανές περιεχόμενο

Η ταινία «Ζουν Ανάμεσά μας» (They Live), είναι μια ταινία επιστημονικής φαντασίας που συνδυάζει την κοινωνική κριτική με στοιχεία τρόμου και σάτιρας. Τοποθετημένη σε μια δυστοπική κοινωνία, η ταινία ακολουθεί έναν περιπλανώμενο άντρα, που ανακαλύπτει τυχαία ένα ζευγάρι ειδικά γυαλιά ηλίου. Όταν τα φοράει, συνειδητοποιεί πως ο κόσμος δεν είναι όπως φαίνεται – υποσυνείδητα μηνύματα και κρυμμένα σύμβολα κατακλύζουν το περιβάλλον.

Αποτελεί ένα καυστικό σχόλιο για τον καταναλωτισμό και την προπαγάνδα, τη χειραγώγηση από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης και τη διάβρωση της ατομικής ελευθερίας. Η βασική της ιδέα – μια κρυφή εξωγήινη ελίτ που ελέγχει την κοινωνία– αγγίζει ένα βαθύ αίσθημα δυσπιστίας απέναντι στην εξουσία και τους θεσμούς. Παρόλο που κυκλοφόρησε πριν από πάνω από τρεις δεκαετίες, τα θέματα που θίγει παραμένουν τρομακτικά επίκαιρα, αντανακλώντας σύγχρονες κοινωνικές ανησυχίες. Στην ταινία, οι εξωγήινοι χρησιμοποιούν υποσυνείδητα μηνύματα για να καταπραύνουν και να ελέγχουν τον ανθρώπινο πληθυσμό.

Στο πλαίσιο των τρεχουσών εξελίξεων, η ταινία “They Live” αποκτά νέα σημασία, εν μέσω πολιτικής αναταραχής, κοινωνικής αναστάτωσης και τεχνολογικής προόδου. Ζητήματα όπως η κυβερνητική παρακολούθηση, η τυφλή συμμόρφωση και η απώλεια της ιδιωτικότητας έχουν γίνει κεντρικά θέματα στη δημόσια συζήτηση. Συμπερασματικά, αποτελεί ένα υπενθυμιστικό μήνυμα για την ανάγκη αμφισβήτησης της εξουσίας, αμφισβήτησης των κυρίαρχων αφηγήσεων και διαρκούς επαγρύπνησης στην αναζήτηση της αλήθειας.

Ο Žižek την αναλύει ως μεταφορά της ιδεολογικής τύφλωσης: οι άνθρωποι, φορώντας ειδικά γυαλιά, βλέπουν τα καταναλωτικά μηνύματα όπως πραγματικά είναι – εντολές όπως «κατανάλωσε», «υπάκουσε», «κάνε παιδιά». Η επιθυμία, έτσι, εμφανίζεται ως παραγόμενο αποτέλεσμα ιδεολογίας. Το υποκείμενο δεν βλέπει το πραγματικό, παρά μόνο μέσα από τους φακούς του κυρίαρχου λόγου.



John Carpenter [εικ. 23] “They Live” (1988).

Σύμφωνα με τον Baudrillard, το νιχιλιστικό μάτι δεν είναι απλώς “παθητικό”. Είναι το προϊόν μιας πολιτισμικής κόπωσης, μιας ψυχικής εξάντλησης που γεννιέται, όταν ο κόσμος χάνει τη δυνατότητα να εκπλήσσει, να συγκινεί ή να σημαίνει. Η φαντασία, η επιθυμία, ακόμα και η ελπίδα, αντικαθίστανται από μια αισθητική αδιαφορία. Η ψυχική αυτή κατάσταση εκφράζεται μέσω μιας οπτικής απάθειας, όπου το βλέμμα διατρέχει τα αντικείμενα, χωρίς να αγγίζει τίποτα ουσιαστικό.

Πρόκειται για μια απώλεια του βάθους, όχι μόνο χωρικού αλλά και ψυχικού. Δεν είναι απλώς αποτέλεσμα αισθητικής υπερφόρτωσης: είναι η παγίδευση του υποκειμένου μέσα σε ένα φανταστικό, χωρίς ρωγμές, χωρίς πόνο, χωρίς συμβολική έλλειψη. Το μάτι κοιτά, αλλά δεν βλέπει: αναζητά καθρέφτες, όχι αναγνώσεις. Η συμβολική τάξη – εκεί όπου λειτουργεί η επιθυμία, το ασυνείδητο, το τραύμα – υποχωρεί. Έτσι το υποκείμενο αδυνατεί να επιθυμήσει, να ονειρευτεί, δεν του λείπει τίποτα, άρα δεν μπορεί να ποθήσει τίποτα. Η απώλεια της συμβολικής λειτουργίας μετατρέπει τον κόσμο σε ένα ατελείωτο καθρέφτισμα Φανταστικού, σε ένα σύμπαν χωρίς Άλλον, χωρίς Ρήγμα. Η εικόνα δεν οδηγεί σε κατανόηση, αλλά σε συμπαγή ψευδαισθηση νοήματος. Το βλέμμα δεν είναι πλέον εργαλείο επιθυμίας, αλλά μέσο αισθητικής αναισθησίας.

ΜΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΟΠΤΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η κυριαρχία της εικόνας στην αρχιτεκτονική αναπαράσταση, σηματοδοτεί μια θεμελιώδη μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο ο χώρος κατασκευάζεται, συλλαμβάνεται και βιώνεται. Αυτή η μετατόπιση δεν αφορά μόνο τον αρχιτεκτονικό χώρο και το άτομο ως αναφορά, αλλά και τη πολιτισμική επιθυμία. Βασισμένη στη λογική της νεωτερικότητας και των οπτικών καθεστώτων της, η εικόνα έχει καταστεί το κυρίαρχο μέσο επικοινωνίας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τεχνολογική μας κουλτούρα έχει ταξινομήσει και χωρίσει ακόμα πιο έντονα τις αισθήσεις. Η όραση και η ακοή είναι τώρα οι προνομιούχες κοινωνικές αισθήσεις, ενώ οι άλλες τρεις θεωρούνται ως αρχαϊκά αισθητηριακά απομεινάρια με απλώς ιδιωτική λειτουργία (Bataille G., 1965:27).

^[13] Ο όρος «σύμπτωμα» προέρχεται από την ψυχανάλυση, όπου δηλώνει μια εκδήλωση εσωτερικής ψυχικής σύγκρουσης ή απωθημένων περιεχομένων που εμφανίζονται με μεταμφιεσμένη μορφή. Σε φιλοσοφικό και πολιτισμικό πλαίσιο, το «σύμπτωμα» λειτουργεί ως σημείο αποκάλυψης βαθύτερων διαρθρωτικών προβλημάτων ή κρίσεων, όπως σε περιπτώσεις νιχιλισμού ή πολιτισμικής αποσύνθεσης, αναδεικνύοντας έτσι την ένταση ανάμεσα στο επιφανόμενο και το υποκείμενο αίτιο.

Αυτή η αποδυνάμωση του βλέμματος, αρχιτεκτονικά, αποτυπώνεται σε πολλά σύγχρονα έργα που δεν επικοινωνούν με το ανθρώπινο μέτρο, δεν εμπεριέχουν αφηγηματικότητα, αλλά λειτουργούν ως εικονικά συμβάντα. Χώροι, αν και τεχνικά άρτιοι, λειτουργούν ως μνημεία εικόνας και εταιρικής αυτοαναφορικότητας και όχι ως ζωντανός οργανισμός. Δεν προκαλούν εμπλοκή, δεν αφήνουν περιθώρια για ψυχική διεύδυση: αποτελούν κατασκευή της καθαρής εικόνας. Το μάτι που τα αντικρίζει, αντί να ενεργοποιείται, νεκρώνεται – καθλώνεται στο ρόλο του σιωπηλού παρατηρητή μιας απόλυτης επιφάνειας. Η αρχιτεκτονική σε αυτές τις περιπτώσεις δεν παράγει τόπους, αλλά εικονικές επικράτειες, που ενσαρκώνουν την ψυχολογική αποσύνδεση του σύγχρονου ανθρώπου. Αυτά τα κτίρια, που υπερτερούν στο σήμερα, γιορτάζονται για το οπτικό τους θέαμα, ικανοποιώντας επιθυμίες για κύρος και πολιτισμικό κεφάλαιο. Το νιχιλιστικό βλέμμα σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι απλώς αισθητικό σύμπτωμα: είναι το σύμπτωμα^[13] μιας πολιτισμικής ψυχικής κρίσης.



[εικ.24] Heydar Aliyev Center / Zaha Hadid Architects . Image © Iwan Baan

Καθώς τα κτίρια όλο και απομακρύνονται από τη σύνδεσή τους με τη γλώσσα και τη σοφία του σώματος, απομονώνονται στο ψυχρό χώρο της επιφανειακής όρασης. Με την απώλεια της αφής, τα αρχιτεκτονικά δομικά στοιχεία γίνονται αποκρουστικά επίπεδα, με αιχμηρές άκρες, ανυπόστατα και μη πραγματικά. Η αίσθηση της “αύρας”, η εξουσία της παρουσίας, έχει χαθεί, ενώ η αυξανόμενη χρήση ανατακλαστικού γυαλιού στην αρχιτεκτονική έχει ενισχύσει την ονειρική αίσθηση της μη πραγματικότητας και της αποξένωσης.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΟ ΣΩΜΑ

Η αλλοτρίωση και η επιδίωξη τελειότητας που χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο δομημένο χώρο αντανακλώνται και στο σώμα, το οποίο παύει να αποτελεί πεδίο φυσικής αμφισημίας και μετατρέπεται σε οργανωμένο, κανονικοποιημένο αντικείμενο. Υπό την πίεση κοινωνικών και πολιτισμικών μηχανισμών, χάνει την εσωτερική του ετερότητα και εντάσσεται σε ένα σύστημα ανταλλαγής νοημάτων, εξισωμένο με τον χώρο των αντικειμένων. Η συμβολική του λειτουργία υποτάσσεται σε μια φετιχοποιημένη, φαλλοκεντρική σεξουαλικότητα, ενώ η κοινωνική του σημασία διαμορφώνεται από δίκτυα ελέγχου, επιτήρησης και κατανάλωσης.

Αυτή η μακρόχρονη διαδικασία αποϋλοποίησης και ταυτόχρονα υπερ-ορατότητας του σώματος οδηγεί στη μετατροπή του σε αντικείμενο πολιτισμικής και αισθητικής αξίας. Δεν αποτελεί πλέον ούτε τη «σάρκα» μιας μεταφυσικής πίστης, ούτε απλώς το εργαλειακό σώμα της βιομηχανικής παραγωγής· αντιθέτως, επανεγγράφεται ως φαντασιακό κατασκεύασμα, ως επιφάνεια ναρκισσιστικής προβολής ή ως στοιχείο ενός σύγχρονου κοινωνικού τελετουργικού. Η παρουσία του στα μέσα μαζικής κουλτούρας, στη διαφήμιση, στη μόδα ή στις μορφές δημόσιου θεάματος, συνοδεύεται από κανονιστικούς λόγους περί ομορφιάς, νεότητας, έμφυλης απόδοσης και επιθυμητής σωματικότητας — λόγους που συγκροτούν ένα πλέγμα εξουσίας με επιτελεστικό χαρακτήρα.

Αυτή η πολιτισμική κατασκευή του σώματος συναντά αντίστοιχες τάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, ως υλική έκφραση της επιδίωξης για τάξη, καθαρότητα και χρονική υπέρβαση. Συχνά επιδιώκει να ακυρώσει τη φθαρτότητα και την αταξία, συγκροτώντας χώρους αυστηρά ελεγχόμενης μορφής και λειτουργίας. Ωστόσο, αυτή η αναζήτηση χωρικής σταθερότητας και αισθητικής καθαρότητας συνεπάγεται συχνά την απομάκρυνση από τη ζωντανή, αισθητηριακή και οργανική εμπειρία του χώρου. Η σχέση ανθρώπου και περιβάλλοντος απο-αισθητοποιείται και απο-ερωτικοποιείται, με την αρχιτεκτονική να λειτουργεί όχι μόνο ως πειθαρχική δομή, αλλά και ως πεδίο αναπαραγωγής ενός αποστειρωμένου, ιδεαλιστικού φαντασιακού.

Η καλλιτέχνις Barbara Kruger είναι γνωστή για τα έργα της που συνδυάζουν φωτογραφία και κείμενο, με κεντρικό θέμα τις κοινωνικές δομές εξουσίας, την ιδεολογία και την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η δουλειά της καταδεικνύει πώς οι εικόνες και οι λέξεις προβάλλουν μια «πραγματικότητα», αλλά αυτή η πραγματικότητα είναι πάντα ενσωματωμένη στο πεδίο της εξουσίας και των κοινωνικών κανόνων. Τα έργα της, όπως η σειρά "Your Body Is a Battleground" (1989), αποτυπώνουν τη σύγκρουση ανάμεσα στην ατομικότητα και την κοινωνική καταπίεση.



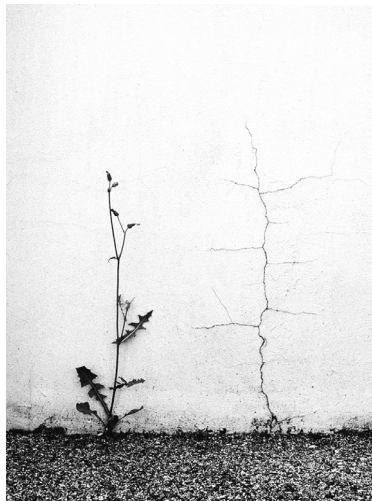
[εικ. 25] Barbara Kruger, Your body is a battleground, 1990, billboard. Installation view, Columbus, OH.

2.3.1 Η ΟΥΤΟΠΙΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

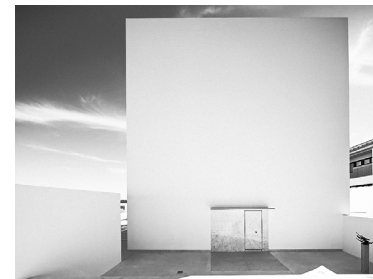
Οι έννοιες του ιδεατού και της επιθυμίας, όπως αναλύθηκαν προηγουμένως, αποκτούν μια ξεχωριστή σημασία στην αρχιτεκτονική, καθώς οι χώροι και τα υλικά που τους περιβάλλουν, αποτελούν φορείς σημείων που συμβάλλουν στην ενίσχυση του φαντασιακού και συμβολικού πεδίου του πολιτισμού. Ο χώρος γίνεται τόπος προβολής επιθυμιών, οι οποίες δεν πηγάζουν από το ίδιο το υποκείμενο, αλλά είναι αποτέλεσμα κοινωνικών και πολιτισμικών εικόνων, αφηγήσεων και προτύπων. Αρχιτεκτονικά, αυτή η συνθήκη προβάλλεται στον τρόπο όπου τα ιδανικά της τάξης και της τελειότητας, συχνά συγκρούονται με την απρόβλεπτη και χαοτική φύση της ανθρώπινης ύπαρξης. Η επιθυμία για τελειότητα, αποτυπώνεται με πολλαπλές μορφές, όχι μόνο στο άτομο αλλά και στον χώρο που το περιβάλλει και τον συνδιαμορφώνει.

Ωστόσο, ενώ η αρχιτεκτονική επιχειρεί να ενσαρκώσει αυτά τα ιδανικά και να αντισταθεί στη φθορά, στη διάβρωση και στην αποσάθρωση, η εμπειρία του εγκαταλελειμμένου ή φθαρμένου χώρου αποκαλύπτει μια διαφορετική διάσταση: το αναπόφευκτο αποτύπωμα του χρόνου. Όταν το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με ένα εγκαταλελειμμένο χώρο, παρατηρώντας τα θραύσματα των αρχιτεκτονικών μελών του, προσπαθεί να ανασυνθέσει την αρχική ή ολοκληρωμένη εικόνα και μορφή του. Αυτή η φθορά, που εμφανίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι κάθε κτίσματος αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς παράγοντες της αρχιτεκτονικής· πώς είναι δυνατόν να σκεφτόμαστε το κτήριο χωρίς να φανταζόμαστε το πώς θα χαραχθεί ο χρόνος πάνω στις επιφάνειές του; Το άτομο είναι άρρηκτα δεμένο με αυτή τη φθορά. Η αξία της αποκαλύπτεται σαν υπόμνηση, ότι οι άνθρωποι είμαστε θνητοί, όπως άλλωστε και τα περισσότερα πράγματα που μας περιβάλλουν. Μας θυμίζει, με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο, ότι το «αναλλοίωτο» είναι μια ανθρώπινη παραπλάνηση, μια χίμαιρα που γρήγορα αποκαλύπτεται και καταρρέει. Η γήρανση και η θνητότητα έρχονται με τρόπο απόλυτο, να επιβεβαιώσουν το φθαρτό μας σώμα, την καταγωγική σχέση μας με τη φύση και τα προαιώνια χαρακτηριστικά του κύκλου της ζωής και του θανάτου.

Αν και η αρχιτεκτονική φέρει εγγενώς τη μνήμη της ύλης και του χρόνου, αποκαλύπτοντας τις μεταμορφώσεις που επιφέρει η φυσική και πολιτισμική της έκθεση, η σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική φαίνεται ολοένα και περισσότερο να επιδιώκει την απεμπλοκή της από τα ίχνη της παροδικότητας. Η επιλογή υλικών υψηλής τεχνολογίας, συνθετικών επιστρώσεων και λειών, βιομηχανικά επεξεργασμένων επιφανειών, αντανάκλα μια σχεδιαστική πρόθεση για ελεγχόμενη αισθητική καθαρότητα, διάρκειας και «ουδετερότητας». Η απώλεια της αισθητής υλικότητας – εκείνης που επέτρεπε στο βλέμμα και την αφή να ανιχνεύσουν το βάθος, την πορώδη υφή και τις ατέλειες της ύλης – αντικαθίσταται από την επιδίωξη της ακαμψίας και της οπτικής αρτιότητας. Τα υλικά δεν είναι πλέον φορείς μνήμης ή εγγενούς ποιητικότητας, αλλά συχνά εργαλεία εφαρμογής ενός φορμαλιστικού ιδεώδους, το οποίο υποτάσσει την υλικότητα στην εικόνα και στην επιτελεστική



[εικ. 26] Hamburg 2012 by Siegfried Hansen



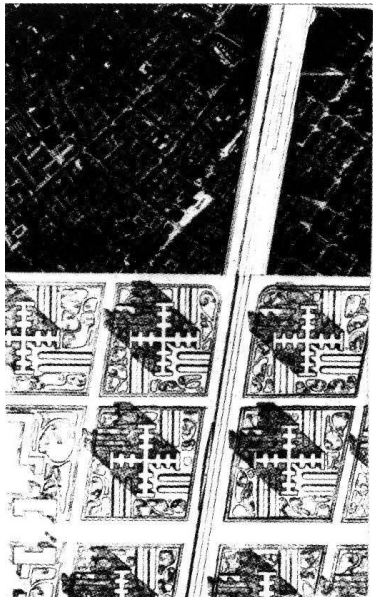
[εικ. 27] Rauplan House / Alberto Campo Baeza © Javier Callejas

της διάσταση. Υπό το βάρος της λειτουργικής αποδοτικότητας και των πολιτισμικών προσδοκιών για τελειότητα, η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε μία μορφή τεχνολογικής ορθολογικοποίησης της αστάθειας και της υπαρξιακής αβεβαιότητας.

Πλέον, το φυσικό περιβάλλον προσαρμόζεται σχεδόν τέλεια στις ανάγκες μας, ενώ το βιωμένο σώμα συνεχίζει να εξαφανίζεται από τη συλλογική συνείδηση της Δύσης. Αμφισβητούμε ή αγνοούμε τις πραγματικές επιθυμίες της γήινης ύπαρξής μας και κρύβουμε την θνησιμότητά μας, αποφεύγοντας τον πόνο. Ωστόσο, τα άτομα εξαρτώνται από την κάλυψη και την εκμετάλλευση της επιθυμίας τους για κατοχή και κατανάλωση. Η αναζήτηση της τελειότητας φαίνεται να γίνεται η πιο πηγαία ανάγκη, τροφοδοτούμενη από την πεποίθηση ότι θα φέρει ικανοποίηση και ευχαρίστηση. Η υπερτέρηση της καταναλωτικής αξίας της νεωτερικότητας, όπως αναπτύσσεται στην ενότητα, υποκαθιστά την πραγματική επιθυμία, με μία συνεχή ανάγκη για απόκτηση· ένα ατέρμονο φαντασιακό κυνήγι του “αντικειμένου-α”.

Η επιθυμία, που αναδύθηκε μετά το τραύμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, για μια νέα τάξη και νόημα, βρήκε έκφραση στη μοντερνιστική αρχιτεκτονική, η οποία συγκροτήθηκε ως ιδεολογική απάντηση στις κρίσεις του Δυτικού κόσμου. Εμφανίζεται, έτσι, ως ένα φιλόδοξο σχέδιο ριζικής ανασυγκρότησης της κοινωνίας, θεμελιωμένο στις αρχές του ορθολογισμού, της τεχνικής προόδου και της συλλογικής οργάνωσης. Η ανάγκη για μαζική στέγαση και κοινωνική επανένταξη των πληθυσμών αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία διαμορφώθηκαν τα αρχιτεκτονικά οράματα του μοντερνιστικού κινήματος.

Η μοντερνιστική ουτοπία συγκροτείται ως ένα ευρύτερο πολιτισμικό όραμα, το οποίο επιδιώκει τη ριζική ανασυγκρότηση του κοινωνικού και υλικού κόσμου, μέσω της υπέρβασης των εγγενών αντιφάσεων του καπιταλιστικού συστήματος και της συγκρότησης ενός καθολικού, ισότιμου και ορθολογικά οργανωμένου περιβάλλοντος. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Jameson (2005), οι κοινωνικές αυτές αντιφάσεις δεν εξαλείφονται αλλά αναπαράγονται, μετατοπισμένες στο φαντασιακό πεδίο του ουτοπικού σχεδιασμού. Ο Manfredo Tafuri (1976) περιγράφει αυτή την ουτοπία ως «τραγική», καθώς καταρρέει κάτω από το ίδιο το βάρος των μέσων που κινητοποιεί — δηλαδή, της τεχνολογικής και λειτουργικής λογικής που επιδιώκει να υπηρετήσει. Ο Μοντερνισμός, επομένως, αποκαλύπτεται ως μια εγγενώς αντιφατική χειρονομία: ενώ επιδιώκει την καθολική αναδιοργάνωση της ζωής, συχνά αδυνατεί να ενσωματώσει την υλική και σωματική εμπειρία, την ασυνέχεια και την πολλαπλότητα της καθημερινότητας (Vidler, 1992).



[εικ. 28] Bay Adelaide Centre East - March 2019

Η έννοια του ορθολογισμού, ως θεμέλιο της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής, εκδηλώνεται ιδιαίτερα στο έργο του Le Corbusier, ο οποίος προτείνει ένα αυστηρά λειτουργικό και οραματικό μοντέλο κατοίκησης, βασισμένο στην αποδοτικότητα, την τυποποίηση και την ιεραρχική οργάνωση του χώρου. Οι πολεοδομικές του προτάσεις, όπως το Plan Voisin, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα μιας αρχιτεκτονικής που επιδιώκει την καθολική τάξη, αγνοώντας συχνά τις άτυπες κοινωνικές δομές και την αστική πολυπλοκότητα.



[εικ. 29] Bay Adelaide Centre East - March 2019

Όπως σημειώνει ο Alan Colquhoun (1981), οι ουτοπικές αυτές εκφάνσεις του Μοντερνισμού αποσκοπούσαν στην ηθική και αισθητική εξυγίανση της πόλης, αλλά τελικά συχνά παρήγαγαν απομονωμένα και μονολειτουργικά περιβάλλοντα.

Σε αυτό το πλαίσιο, η κριτική της Jane Jacobs, στο βιβλίο της, 'The Death and Life of Great American Cities' (1961), αντιπαραθέτει στην αφηρημένη λογική του μοντερνιστικού σχεδιασμού την έννοια της «οργανωμένης πολυπλοκότητας», περιγράφοντας την πόλη ως έναν ζωντανό οργανισμό που διέπεται από πολυεπίπεδες κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και χωρικές εντάσεις. Καταγγέλλει την αναγωγή της αστικής ζωής σε πέντε αυτόνομες λειτουργίες — ζωή, εργασία, κυκλοφορία, αναψυχή και διακυβέρνηση — θεωρώντας ότι η προσέγγιση αυτή αδυνατεί να αποτυπώσει τη δυναμική και την απρόβλεπτη φύση της αστικής εμπειρίας.

Η επιβλητική κλίμακα των σύγχρονων αρχιτεκτονικών δομών, παρόλο που εκ πρώτης όψεως μπορεί να προκαλεί δέος και αισθητική συγκίνηση, εγκλωβίζει το υποκείμενο σε έναν χωρικό περιορισμό που λειτουργεί ως αδιέξοδο. Οι ουρανοξύστες

[εικ. 30] Unité d'Habitation, Berlin / Le Corbusier
© Thomas Lewandowski / Javier Callejas

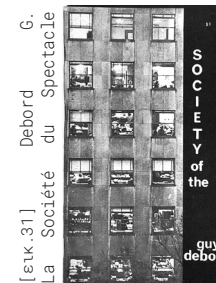


και οι πολυώροφες κατοικίες, όταν υπερισχύουν του αστικού περιβάλλοντος, ασκούν μια αποπνικτική κυριαρχία που υπονομεύει τη χωρική αυτονομία των χρηστών. Η οπτική επαφή με τον ουρανό συχνά περιορίζεται σημαντικά ή ακόμη και απαλείφεται, ενώ η διάχυση του φυσικού φωτός συρρικνώνεται δραστικά, με αποτέλεσμα την έντονη αλλοίωση της χωρικής εμπειρίας. Σε παρόμοιο πλαίσιο με τα μνημειακού χαρακτήρα κτίρια, η ακαμψία και επιβολή των όγκων αυτών εντείνουν την αίσθηση της υπερβολικής κλίμακας, προκαλώντας την υποκειμενική αίσθηση της «μικρότητας» και της σχετικής ανυπαρξίας εντός του περιβάλλοντος. Παρά το γεγονός ότι οι επιπτώσεις αυτής της χωρικής διαμόρφωσης δεν είναι πάντοτε άμεσα αντιληπτές ή ενσυνείδητες, υφίστανται ως υποσυνείδητες διεργασίες που επηρεάζουν αρνητικά την ψυχολογική κατάσταση και τη χωρική ταυτότητα του ατόμου, προκαλώντας μια κρίση στην αίσθηση του εαυτού και της σχέσης του με το περιβάλλον.

Η κρίση της μοντερνιστικής ουτοπίας, επομένως, δεν αφορά μόνο την αποτυχία εφαρμογής των ιδεωδών της, αλλά και τον εννοιολογικό της περιορισμό: την αδυναμία της να συλλάβει την πόλη ως πεδίο συγκρούσεων και ασυνέχειας.

"Η ακραία αναχωστικότητα, η δίωξη, είναι σαν την ακραία περιπλοκότητα, τον θόρυβο, αφού και τα δύο καταρρίπτουν την αφήγηση και την οργάνωση, το πρώτο από έλλειψη πληροφοριών, ενώ το δεύτερο από υπερπληθώρα."

Perez Gomez A.,
Built upon love
Complexity in
Architecture and
Urbanism:
Demonizing Modernism



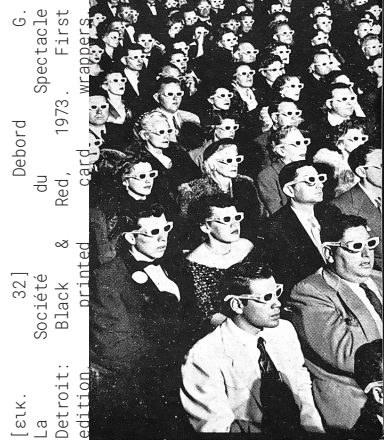
12
Στο θεάμα όλα είναι επιλογή, αλλά καμία επιλογή δεν έχει ευραβία, καθώς και οι δύο πλευρές, κάθε απόφαση, χρειάζονται η μια την άλλη ώστε να παρουσιάσουν την ψευδαίσθηση της επιλογής.

Debord G.
La Société du Spectacle, 1967

ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

2.4 Σε μια εποχή όπου η εικόνα και η αναπαράσταση κατέχουν κεντρική θέση στην κοινωνική ζωή, η κριτική προσέγγιση της σύγχρονης πραγματικότητας καθίσταται αναγκαία για την κατανόηση των βαθύτερων μηχανισμών που διαμορφώνουν τις κοινωνικές σχέσεις και την αντίληψη του κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό, η θεωρία της κοινωνίας του θεάματος του Guy Debord (Γκύ Ντεμπόρ) προσφέρει ένα ιδιαίτερα σημαντικό εργαλείο ανάλυσης, καθώς εξετάζει πώς η μαζική παραγωγή εικόνων και η κυριαρχία της επιφάνειας μετατρέπουν την κοινωνία σε μια σφαίρα όπου η πραγματικότητα και η βιωμένη εμπειρία υποκαθίσταται από την αναπαράσταση. Στο έργο του 'Η Κοινωνία του Θεάματος' (La Société du Spectacle, 1967), διατυπώνει 221 θέσεις, μέσα από τις οποίες αναπτύσσει μια συνολική κριτική του καπιταλιστικού κοινωνικού σχηματισμού, επισημαίνει τα όρια των προηγούμενων μορφών αμφισβήτησης και προτείνει κατευθύνσεις για την υπέρβαση των υφιστάμενων συνθηκών αλλοτρίωσης.

Το θέαμα δεν είναι μια συλλογή από εικόνες, είναι μια κοινωνική σχέση μεταξύ ανθρώπων, που διαμεσολαβείται από εικόνες.



[εικ. 32] G. Debord, Spectacle du Black & Red, 1973. First edition printed on card wrappers.

Εκεί που ο πραγματικός κόσμος μεταβάλλεται σε απλές εικόνες, οι απλές εικόνες καθίστανται πραγματικά όντα και ικανά κίνητρα μιας υπνωτικής συμπεριφοράς. Το θέαμα, ως τέτοιο, καταδεικνύει μέσω διαφόρων εξειδικευμένων μεσολαβήσεων τον κόσμο που δεν είναι πλέον άμεσα αντιληπτός, ανακαλύπτει φρεσιολογικά στην όραση την προνομιά του ανθρώπινου αίσθησι, που σε άλλες εποχές υπήρξε η αφή, την αίσθηση την πλέον αφηρημένη και την πλέον μυθοποιούμενη, που αντιστοιχεί στη γενικευμένη αφαίρεση της σύγχρονης κοινωνίας. Αλλά το θέαμα δεν είναι ταυτόσημο με το απλό βλέμμα, ακόμη και όταν αυτό συνδυάζεται με την ακοή. Είναι εκείνο που διαφεύγει από την δραστηριότητα των ανθρώπων, από την αναθεώρηση και την διόρθωση του έργου τους. Είναι το αντίθετο του διαλόγου. Οποιαδήποτε υφίσταται ανεξάρτητη αναπαράσταση, το θέαμα αναδυσχεραίνεται.

[14] Η σύνδεση της ψυχαναλυτικής θεωρίας με το μάρκετινγκ ξεκινάει στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως μέσα από το έργο του Edward Bernays, ανιψιού του Sigmund Freud. Ο Bernays, θεωρούμενος πατέρας των δημοσίων σχέσεων, εισήγαγε τη χρήση των φροϋδικών εννοιών - όπως το ασυνείδητο, η καταπίεση της επιθυμίας και ο συμβολισμός - για την καλλιέργεια και διαχείριση καταναλωτικών τάσεων. Αντί να παρουσιάζει τα προϊόντα ως απαντήσεις σε ορθολογικές ανάγκες, εστίασε στη συναισθηματική και φανταστική σύνδεση του ατόμου με το εμπόρευμα, διαμορφώνοντας νέες «ταυτότητες» και προσδοκίες μέσα από αυτά. Οι διαφημίσεις πλέον στόχευαν όχι στο τι χρειάζεται κανείς, αλλά στο ποιος θα ήθελε να γίνει. Αυτή η μετάβαση, ιδιαίτερα εμφανής από τη δεκαετία του 1920 και εξής, οδήγησε σε μια συστηματική εμπορευματοποίηση του φανταστικού και αποτέλεσε δομικό στοιχείο του καταναλωτικού καπιταλισμού του 20ού αιώνα.

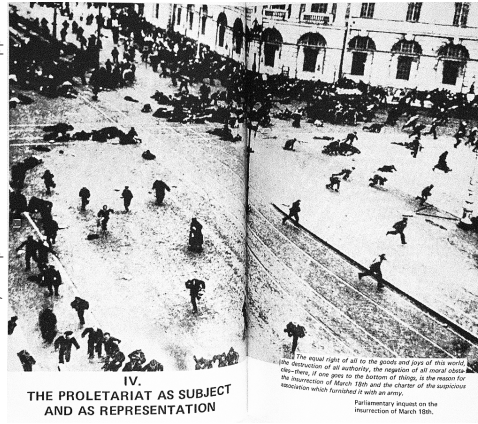
Για τον Debord, το θέαμα δεν είναι απλώς μια συλλογή οπτικών ερεθισμάτων ή μια απόσπαση από την «πραγματική ζωή». Αντιθέτως, συνιστά την ίδια τη μορφή μέσω της οποίας η κοινωνική πραγματικότητα οργανώνεται. Λειτουργεί ως δικαιολογία για το υπάρχον σύστημα, καθώς δεν αντιμετωπίζει τα άτομα ως πραγματικές φυσικές οντότητες που βιώνουν άμεσα, αλλά ως αντικειμενοποιημένη δομή κοινωνικών σχέσεων. Δεν σημαίνει «ψεύτικο» ή «ψευδαίσθηση», αντίθετα, είναι η πραγματικότητα, η αναγκαία αλλοτρίωση που στηρίζει το σύστημα από το οποίο αναπτύσσεται. Το σύστημα του θεάματος σηματοδοτεί την άρνηση της ζωής και, έτσι, οι άνθρωποι παγιδεύονται σε αυτό, με την δύναμή του να φαίνεται ακατανίκητη.

Η μετάβαση, από την εμπειρία στην αναπαράστασή της και από τη βιωμένη κοινωνική σχέση στην κοινωνία του Θεάματος, εδραιώνεται μέσα από την ενίσχυση του εμπορευματικού φετιχισμού. Η χειραγωγήση της κοινής γνώμης, η οποία παλαιότερα εκφραζόταν κυρίως μέσω της κρατικής προπαγάνδας, μετεξελίχθηκε στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οικονομίας μέσα από την εμπορευματοκεντρική πρακτική της διαφήμισης και του μάρκετινγκ. Το μάρκετινγκ^[14] αξιοποίησε τεχνικές και θεωρητικά εργαλεία της ψυχαναλυτικής σκέψης για το ανθρώπινο ασυνείδητο, προκειμένου να ενισχύσει την καταναλωτική επιθυμία. Μέσω αυτής της διαδικασίας, οι εγγενώς ακόρεστες και συχνά ανορθολογικά προσανατολισμένες επιθυμίες του υποκειμένου συσχετίστηκαν με τα προϊόντα της μαζικής παραγωγής, επιφορτίζοντας τα με συμβολικές αξίες και κοινωνικές προσδοκίες. Το εμπόρευμα δεν παρουσιάζεται πλέον ως ένα πρακτικό αντικείμενο χρήσης, αλλά μετασχηματίζεται σε φορέα νοημάτων, σύμβολο κοινωνικής ταυτότητας ή κύρους. Ο φετιχισμός του προϊόντος, παρότι δεν αποτελεί νέο φαινόμενο, αποκτά αυξημένη ένταση στο πλαίσιο της σύγχρονης καταναλωτικής κουλτούρας, συμβάλλοντας στην κατασκευή επίπλαστων αναγκών και στην εμπέδωση ενός μοντέλου ζωής βασισμένου στην αναπαράσταση.

Διαμορφώνεται, έτσι, μια κοινωνική συνθήκη στην οποία οι ανθρώπινες σχέσεις υπόκεινται πλήρως στη διαμεσολάβηση της εικόνας και του φαντασιακού, μέσω των μηχανισμών της μαζικής επικοινωνίας. Οι εικόνες που παράγει το θέαμα συγκροτούν έναν κυρίαρχο μηχανισμό κοινωνικής οργάνωσης. Δρουν ως κανονιστικά σχήματα, μέσα από τα οποία το άτομο οικειοποιείται προδιαγεγραμμένες επιθυμίες και επιδιώξεις, ενώ ταυτόχρονα επιτελούν τον ρόλο της κοινωνικής ομοιογένειας, υποκαθιστώντας τις παραδοσιακές μορφές συλλογικότητας. Για τον Debord, αυτό το φαινόμενο σηματοδοτεί τη βαθιά κρίση του κοινωνικού δεσμού: η αυθεντική κοινωνική εμπειρία αντικαθίσταται από την παθητική κατανάλωση αναπαραστάσεων, οδηγώντας τελικά στην αποδόμηση του κοινωνικού ιστού και την ενίσχυση της αλλοτρίωσης των υποκειμένων.

Η άμεση εμπειρία της ζωής υποχωρεί, οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις καθίστανται πλέον εφήμερες, οπτικά διαμεσολαβημένες και αποσπασμένες από την πραγματικότητα, οδηγώντας στη συνολική εμπορευματοποίηση της ανθρώπινης εμπειρίας. Το θέαμα, με αυτόν τον τρόπο, δεν συγκαλύπτει απλώς τη δομική φύση των κοινωνικών σχέσεων, αλλά ταυτόχρονα παράγει μια ψευδο-μονιμότητα, η οποία στο παρελθόν αποδίδονταν στη θρησκευτική πίστη: η υπόσχεση για ευτυχία, υπέρβαση ή ακόμα και αιωνιότητα, μετατοπίζεται πλέον στο πεδίο της κατανάλωσης μέσω της απόκτησης των «κατάλληλων» προϊόντων. Οι ανθρώπινες σχέσεις μετατρέπονται σε ρηχές, παροδικές μορφές συνύπαρξης, ενώ οι σύγχρονες κοινότητες δεν θεμελιώνονται πλέον σε κοινές αξίες ή ταυτότητες, αλλά σε έναν κοινό κώδικα εικόνων, τον οποίο επιβάλλει το κυρίαρχο φαντασιακό του θεάματος.

[εικ. 33] G. Debord
La Société du Spectacle
Detroit: Black & Red, 1973. First
edition, printed card
wrappers.



IV.
THE PROLETARIAT AS SUBJECT
AND AS REPRESENTATION

The equal right of all to the goods and joys of this world
is the possession of all workers, the possession of all social classes
—here, if one goes to the bottom of things, is the reason for
the Revolution of March 18th and the charter of the workers' party
which furnished it with an army.
Parliamentary inquiries in the
Investigation of March 18th.

29

Το θέαμα είναι απλώς η κοινή
γλώσσα αυτού του διαχωρισμού.
Οι θεατές ενδέχονται
αποκλειστικά μέσω της
μονόδρομης σχέσης τους με το
ίδιο το κέντρο που τους κρατά
απομονωμένους ο ένας από
τον άλλον. Το θέαμα, λοιπόν,
επανεκτιμεί τους διαχωρισμένους,
αλλά τους επανεκτιμεί μόνο στη
διαχωριστικότητά τους.

Για τον Debord, το μοναδικό πράγμα που μπορεί να πολεμήσει το θέαμα, είναι η στιβαρή κοινωνικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, η τάση του σύγχρονου ατόμου να αναζητά ατομικές λύσεις σε συλλογικά προβλήματα –μέσα από πρακτικές αυτοβοήθειας ή ενδοσκόπησης– αποδεικνύεται ανεπαρκής, καθώς συσκοτίζει τη δομική και κοινωνική προέλευση του προβλήματος. Η απομόνωση που το ίδιο το θέαμα παράγει δεν είναι απλώς μια παρενέργεια του συστήματος, αλλά συνιστά τον πυρήνα του προβλήματος. Για τον λόγο αυτό, ο Ντεμπόρ υπογραμμίζει τη σημασία των δημόσιων χώρων και του αστικού σχεδιασμού ως πεδίων πολιτικής αντιπαράθεσης, επιδιώκοντας οι πόλεις να ανασχεδιαστούν ως τόποι υποδοχής και ενεργούς συμμετοχής, όπου τα άτομα δεν βιώνουν την παρουσία τους ως ενοχλητική ή περιττή, αλλά ως θεμελιώδη συνθήκη συλλογικής ύπαρξης στην κοινωνική απομόνωση. Η δημόσια τέχνη, οι διαδηλώσεις, ακόμα και ο βανδαλισμός, σαμποτάροντας τα σύμβολα του καπιταλισμού που κυριαρχούν στον δημόσιο χώρο· αναγκάζουν τους ανθρώπους να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους με διαφορετικό τρόπο, σε αυτό το ατελείωτο κύκλο παραγωγής και κατανάλωσης.

[εικ. 34] As part of an Ad Space Takeover In Madrid.
Photos by Jaime Alekos and Falansh



2.5 Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, το Φαντασιακό δεν συνιστά απλώς μια αφηρημένη προβολή επιθυμιών ή εικόνων, αλλά συνδέεται άρρηκτα με τη συγκρότηση και την αναπαραγωγή σχέσεων εξουσίας. Ως εννοιολογικό εργαλείο, συγκροτείται μέσα από συμβολικές πρακτικές, οι οποίες συχνά εγγράφονται στον χώρο με υλικούς όρους – κυρίως μέσω της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική, ως κοινωνικό και πολιτικό προϊόν, δεν είναι ουδέτερη· ενσωματώνει, μεταδίδει και εδραιώνει ιδεολογικά πρότυπα, εξυπηρετώντας τόσο την κατασκευή της κοινωνικής συνείδησης όσο και την εμπέδωση της κυρίαρχης τάξης.

Η κριτική του Γάλλου φιλόσοφου και κοινωνιολόγου Henri Lefebvre (Χένρι Λεφέβρ, 1901-1991) ευθυγραμμίζεται με αυτή την ανάλυση, επισημαίνοντας πώς οι αρχιτεκτονικές μορφές επιβάλλουν ηγεμονικά ιδανικά στο χώρο. Το Φαντασιακό, ως κατασκευάσμα, γίνεται μέσω διαμόρφωσης της συλλογικής συνείδησης, ενισχύοντας συστήματα εξουσίας μέσω του δομημένου περιβάλλοντος. Σύμφωνα με αυτόν, «Ο χώρος είναι ένα πολιτικό όργανο, χειρισμένο με σκοπιμότητα. Είναι ένα μέσο στα χέρια κάποιου, ατομικό ή συλλογικό, δηλαδή μίας εξουσίας, μιας κυρίαρχης τάξης ή μιας ομάδας που μπορεί να αντιπροσωπεύει ολόκληρη την κοινωνία» (Lefebvre, 2007)

Η έννοια της πειθαρχίας συγκροτείται, ήδη από τον 17ο και 18ο αιώνα, ως μία τεχνική άσκησης εξουσίας, μέσα από την οποία επιδιώκεται η εξατομίκευση των υποκειμένων. Πρόκειται για ένα σύνολο μικροτεχνικών που επιτρέπουν στα συστήματα εξουσίας να παρεμβαίνουν συστηματικά και συνεχώς στην καθημερινή ζωή των ατόμων, διαμορφώνοντας τη συμπεριφορά και τις επιθυμίες τους.

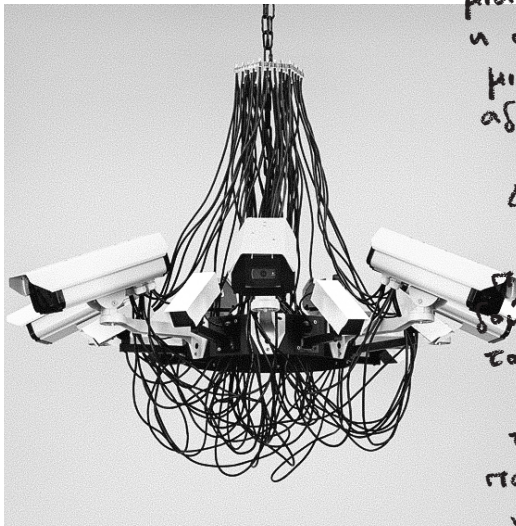
^[15] Εξέταση: Η μόνιμη, ταξινομητική επιτήρηση, που επιτρέπει την κατανομή των ατόμων, την κρίση τους, τη μέτρηση ή την αξιολόγησή τους και την τοποθέτησή τους, με σκοπό την μέγιστη αξιοποίησή τους.

Σε αντίθεση με τα προγενέστερα καθεστώτα κυριαρχίας, τα οποία χαρακτηρίζονταν από διαλείπουσα και γενικευμένη εξουσία επί συλλογικών σωμάτων, η πειθαρχική εξουσία ασκείται με συνέπεια και ακρίβεια στο επίπεδο του ατόμου. Κεντρικό εργαλείο αυτής της μορφής εξουσίας αποτελεί η πρακτική της εξέτασης^[15], μέσω της οποίας καθίσταται δυνατή η παρακολούθηση, η καταγραφή και η αξιολόγηση της συμπεριφοράς. Παράλληλα, αναδύεται μια νέα τεχνολογία διακυβέρνησης που επιδιώκει τον έλεγχο της πολλαπλότητας και τη βέλτιστη αξιοποίηση των υποκειμένων μέσω της εποπτείας. Κατά τον 17ο αιώνα, αναπτύσσεται επίσης μια “τέχνη της κατανομής” των σωμάτων στον χώρο —όπως παρατηρείται σε θεσμούς όπως ο στρατός και το σχολείο— όπου τα άτομα κατανέμονται, ομαδοποιούνται και ταξινομούνται με βάση λειτουργικά και ιεραρχικά κριτήρια.

Η πειθαρχία, επομένως, αποτελεί πρωτίστως έναν μηχανισμό χωρικής ρύθμισης και εξατομίκευσης· δεν επικεντρώνεται αποκλειστικά στα αποτελέσματα των πράξεων, αλλά παρεμβαίνει στην ίδια την εξέλιξη της διαδικασίας, αναλαμβάνοντας τον προληπτικό και διαρκή έλεγχο της συμπεριφοράς. Παράλληλα, γίνεται η μικροφυσική της εξουσίας – μια εξουσία που δεν είναι φανερή, αυταρχική ή θορυβώδης, αλλά ήσυχη, συνεχής και λεπτομερής. Μια εξουσία που διαπερνά τους θεσμούς, τα σώματα, τις πράξεις και τις σκέψεις. Μια εξουσία που δεν καταπιέζει απλώς, αλλά παράγει: παράγει γνώση, τάξη, αποτελεσματικότητα, «κανονικότητα». Καθώς ο σκοπός της δεν είναι η τιμωρία, αλλά η διόρθωση, η εξομάλυνση και η προσαρμογή του ατόμου σε ένα σύστημα που απαιτεί απόδοση και συμμόρφωση· το άτομο δεν ελευθερώνεται από την εξουσία, αλλά την εσωτερικεύει, την κουβαλά μέσα του, σε κάθε του πράξη, σε κάθε του σκέψη.

“Η εξουσία στον σύγχρονο κόσμο είναι χωρίς πράκτορες. Η εξουσία είναι απλώς η διαμόρφωση σχέσεων δυνάμεων καθώς αυτές αποκτούν ένα μοτίβο σε διαφορετικές στιγμές και καταστάσεις. Το αποτέλεσμα αυτής της άποψης για την εξουσία είναι ότι δεν αβυλία, το κράτος ή τη φυλακή δεν βλέπεις την πτυχή της εξουσίας ούτε καν τις τελικές μορφές της εξουσίας. Αντίθετα, βλέπεις την καθικοποίηση των σχέσεων δυνάμεων σε μια δεδομένη στιγμή.”

WAPNER, P. (1989) What's left: Marx, Foucault and the Contemporary Problems of social change: 88-111



"Η πειθαρχία είναι μια τεχνική εξουσίας, η οποία περιλαμβάνει μια συνεχή και αδιάκοπη επιτήρηση των ατόμων. Δεν αρκεί να τα παρακολουθούμε περιστασιακά ή να έχουμε αν ακολουθούν τους κανόνες. Είναι απαραίτητο να τα κρατάμε υπό παρακολούθηση για να διασφαλίσουμε ότι η δραστηριότητα λαμβάνει χώρα όλη την ώρα και να τους υποβάλουμε σε μια αδιάκοπη πυραμίδα επιτήρησης."

[εικ. 35] Addie Wagenknecht
Asymmetric Love Number 2
2 0 1 3

FOUCAULT, M. (2000) Essential works of Foucault, 1954-1984: 337

Ο ΠΑΝΟΠΤΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΩΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗ

Το Πανόπτικον (Panopticon), όπως σχεδιάστηκε από τον Jeremy Bentham το 1793 ως πρότυπο σωφρονιστικό ίδρυμα, συγκροτεί ένα χωρικό και πειθαρχικό μοντέλο βασισμένο στην ασυμμετρία της ορατότητας: οι κρατούμενοι είναι πλήρως εκτεθειμένοι στο ενδεχόμενο της επιτήρησης, ενώ ο επιτηρητής παραμένει άορατος. Η αρχιτεκτονική του σύλληψη δεν αποσκοπεί στην απόκρυψη ή απομόνωση, όπως τα παραδοσιακά κελιά, αλλά αντιθέτως καθιστά το υποκείμενο διαρκώς ορατό και άρα δυναμικά υπό έλεγχο. Στο πλαίσιο αυτό, η ορατότητα μετατρέπεται σε εργαλείο εξουσίας, καθώς η εσωτερίκευση της πιθανότητας επιτήρησης επιβάλλει την αυτοπειθαρχηση. Η διαρκής έκθεση στο βλέμμα του επιτηρητή εγκαθιστά μια μορφή εξουσίας που δεν χρειάζεται να είναι υλικά παρούσα για να είναι αποτελεσματική. Ο πλήρης φωτισμός του χώρου λειτουργεί όχι απλώς ως συνθήκη ελέγχου, αλλά ως μέσο παραγωγής υποκειμένων πειθαρχημένων και συμμορφωμένων, σε αντίθεση με το σκοτάδι, που άλλοτε προσέφερε προστασία

Η ορατότητα εδώ γίνεται παγίδα.

Επιβάλλει μια ιδανική τάξη, η οποία όμως, στο τέλος, περιορίζεται σε έναν απλό διχασμό: ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Η εξουσία γίνεται διάχυτη, διαρκώς παρούσα και ενεργή, δομώντας μια ιδανική, αλλά ταυτόχρονα κατακερματισμένη κοινωνία. Το μοντέλο αυτό, που δεν περιορίστηκε σε έναν χώρο, λειτουργεί έως και σήμερα, σαν ένα καθολικό σχήμα ελέγχου, επιτήρησης και πειθαρχησης των σωμάτων και των συμπεριφορών.

[εικ. 36] Presidio modelo, Panopticon prison, Cuba 1926



Ο Foucault (Φουκώ) στο βιβλίο του Επιτήρηση και Τιμωρία (1975) χρησιμοποιεί Το Πανοπτικόν ως σχηματικό μοντέλο της πειθαρχικής κοινωνίας, ενώ υποστηρίζει ότι η πραγματική εξουσία βρίσκεται στην απουσία καταπίεσης, η εξουσία που δεν απαιτεί απειλές, αλλά απλώς μια συστηματική εφαρμογή για να δημιουργηθούν συνήθειες. Αυτού του είδους η εξουσία, που δημιουργεί κοινωνικές συνήθειες, τελικώς είναι πολύ πιο ισχυρή από την καταπιεστική εξουσία, λόγω του ότι η δομή της δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμη και συνεπώς είναι πιο δύσκολο να ανατραπεί ή να επαναστατήσει κανείς εναντίον της.

Αυτή η σημασία της εξουσίας δεν εφαρμόζεται μόνο στη φυλακή, αλλά επεκτείνεται σε ολόκληρη τη σύγχρονη εποχή. Παρόλα αυτά, δεν εμφανίζεται πλέον ως ευδιάκριτη και συγκεντρωτική δομή· αντιθέτως, διαχέεται αόρατα και πολυεπίπεδα μέσα από θεσμούς, τεχνολογίες και καθημερινές πρακτικές. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της «αόρατης» κυριαρχίας αποτελούν φαινόμενα όπως η θεσμική βία, ο συστημικός ρατσισμός και η αυθαίρετη άσκηση εξουσίας από κρατικούς μηχανισμούς – όπως οι δυνάμεις αστυνόμευσης. Ενώ πρόκειται για δομικά προβλήματα του κοινωνικοπολιτικού συστήματος, η κανονικοποίησή τους και η ενσωμάτωσή τους στην καθημερινότητα έχει οδηγήσει σε μια γενικευμένη απευαισθητοποίηση. Η εξουσία, με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο επιβάλλεται, αλλά ταυτόχρονα αποκρύπτει τον εαυτό της: αποτρέπει ακόμη και την αντίληψη της ύπαρξής της, καθιστώντας δυσχερή τη συλλογική της αμφισβήτηση.

ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ

Παραδείγματα δομών εξουσίας στην νεωτερικότητα σύμφωνα με τον Foucault, συχνά είναι το νοσοκομείο, το άσυλο, το σχολείο ή το εργοστάσιο· ωστόσο, αυτοί οι όροι χρησιμοποιούνται περισσότερο για να περιγράψουν έναν θεσμό, παρά ένα κτίριο. Σε μια διάλεξη που έδωσε το 1974, πλησιάζει περισσότερο μια φυσική περιγραφή της αρχιτεκτονικής ως μέρος μιας στρατηγικής εξουσίας. Με τίτλο “Η Ενσωμάτωση του Νοσοκομείου στη Σύγχρονη Τεχνολογία”, το κείμενο αποδίδει στο τέλος του 18ου αιώνα, τη μετατόπιση του παραδείγματος υποκειμενοποίησης του ατόμου στην κοινωνία – και ειδικότερα στο νοσοκομείο.

“Πάρτε, για παράδειγμα, ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα: η διαταξία του χώρου του, οι σχολαστικοί κανονισμοί που διέπουν την εσωτερική του ζωή, οι διάφορες δραστηριότητες που οργανώνονται εκεί, τα διάφορα άτομα που ζουν εκεί ή συναντιούνται μεταξύ τους, το καθένα με τη δική του λειτουργία, τον καλά καθορισμένο χαρακτήρα του· όλα αυτά συνιστούν ένα μπλοκ εξουσίας επικοινωνίας ικανότητας.”

Foucault M., Discipline and Punish:

The Birth of the Prison, 1975

Παλαιότερα, το νοσοκομείο ήταν τόπος θανάτου και κατά συνέπεια, το ίδρυμα εξυπηρετούσε μια λειτουργία στη μετάβαση από τη ζωή στον θάνατο, ήταν ο τόπος εγκλεισμού όπου οι ασθενείς συγχέονταν. Ένα είδος πολυμορφικού εργαλείου αποκλεισμού, βοήθειας και πνευματικής μεταμόρφωσης, που πλέον συνιστά έναν τόπο ίασης, εποπτευόμενο, οργανωμένο και λειτουργικά καθοδηγούμενο. Οι ασθενείς ταξινομούνται κατά είδος ασθένειας,

κατά βαθμό σοβαρότητας, κατά πιθανότητα ίασης, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπονται σε αντικείμενα παρατήρησης και φροντίδας – αλλά και σε υποκείμενα εξουσίας, που πρέπει να συμμορφώνονται με ένα πρόγραμμα. Ο Foucault ονομάζει αυτή τη διαδικασία «κανονικοποιητική ατομικοποίηση», κατά την οποία τα υποκείμενα διαμορφώνονται μέσα σε ιδρύματα με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθίστανται τα ίδια φορείς εξουσίας. Οι δομές εξουσίας και οι επιπτώσεις τους, πραγματοποιούνται και σταθεροποιούνται μέσω της ενσωμάτωσής τους σε επίσημες κοινωνικές πρακτικές, όχι μόνο ως οργανισμοί. Το αποτέλεσμα δεν είναι απλώς παραγωγικό, αλλά αναπαραγωγικό των ίδιων σχέσεων που το προϋποθέτουν.

ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ

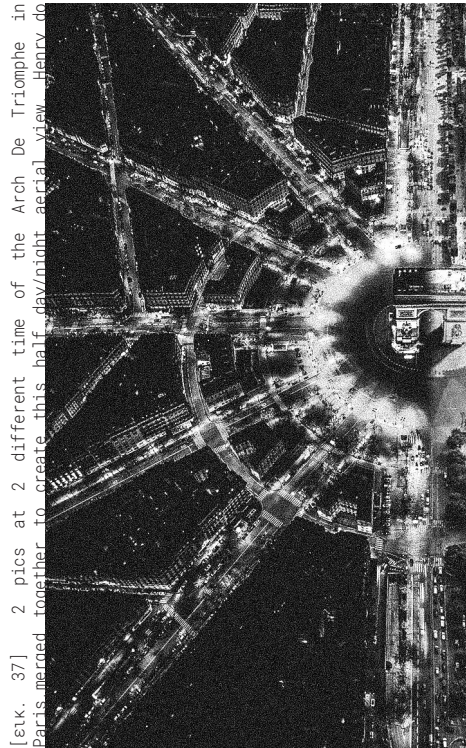
Οι Καταστασιακοί, επαναστατική οργάνωση που αναλύεται περαιτέρω στην τρίτη ενότητα, παρομοιάζουν το αστικό τοπίο με το μοντέλο φυλακής του “Πανόπτικον”, το οποίο σήμερα έχει μεταμορφωθεί. Η τεχνολογία επιτήρησης βασίζεται πλέον στις κάμερες CCTV και στην παρακολούθηση κάθε ψηφιακού ίχνους που αφήνουμε. Οι κάμερες καταγράφουν τις κινήσεις των πολιτών, αυξάνοντας την αίσθηση του συνεχούς ελέγχου και του φανταστικού πανταχού παρόντος παρατηρητή, ενισχύοντας την εσωτερική πειθαρχία. Ο δημόσιος χώρος και το αστικό τοπίο προσφέρουν ένα επιπλέον επίπεδο θεσμοποίησης του κοινωνικού σώματος και του ατόμου.

Μια παράλληλη σκέψη για τον αστικό χώρο ως παραγωγικό και αναπαραγωγικό της εξουσίας και των κατοίκων του, είναι η θέση του Lefebvre, όπου υποστηρίζει ότι το αστικό είναι μια «μορφή χωρίς περιεχόμενο». Η πόλη δεν δημιουργεί τίποτε από μόνη της· αντίθετα, συγκεντρώνει τη δημιουργία. Παρέχει τον τόπο και τη δομή για ανταλλαγή και εγγύτητα. Το αστικό είναι ένας τόπος συνάντησης, συνάθροισης, ταυτόχρονης παρουσίας, χωρίς συγκεκριμένο περιεχόμενο – είναι μία αφηρημένη, υλική αφαίρεση της καθαρής μορφής.

Αυτή η θέση παραλληλίζεται με εκείνη του Foucault, καθώς ο δημόσιος χώρος λειτουργεί όχι μόνο ως αγωγός κοινωνικής και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης και παραγωγής, αλλά και ως μία μορφή που επηρεάζει το περιεχόμενό του, μέσα από μια συμβιωτική και αναπαραγωγική σχέση. Στη σύγχρονη εποχή, η φύση του χώρου και οι μηχανισμοί εξουσίας διαμορφώθηκαν μέσα από νέες τεχνικές παραγωγής σχέσεων Εξουσίας-Γνώσης, όπου η παρακολούθηση δεν εστιάζεται πλέον στο πλήθος ως ολότητα, αλλά στο μεμονωμένο άτομο.

Σύμφωνα με τον Foucault, το άτομο βρίσκεται σε μια συνεχή κατάσταση ορατότητας, υπό συνεχή παρατήρηση, όπου η μορφή του αστικού και δημόσιου χώρου λειτουργεί ως κανονικοποιημένος και τυποποιημένος μηχανισμός που διευκολύνει την πειθαρχία και τη λειτουργία της βιομηχανικής πόλης και των θεσμών εξουσίας και πλούτου. Σε αυτή τη δομή, οι εξουσιαστές επιδιώκουν την αορατότητά τους, ενώ τα υποκείμενα της εξουσίας καθίστανται τα πλέον εκτεθειμένα. Όπως ακριβώς συμβαίνει στο Πανοπτικόν, η επιτυχία της εξουσίας εξαρτάται από τη συμμόρφωση στους κανόνες του συστήματος· τυχόν απόκλιση καθιστά εύθραυστη τη λειτουργία της πειθαρχίας και το σύστημα μπορεί να

[etx. 37] 2 pics at 2 different time of the Arch De Triomphe in Paris married together to create this half day/night aerial view. Henry do



ΑΣΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Ο αστικός σχεδιασμός του Παρισιού συνιστά ένα εμβληματικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο χώρος μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο επιτήρησης, πειθαρχίας και άσκησης εξουσίας. Ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα, με τις ριζικές επεμβάσεις του βαρόνου Haussmann (1809-1891) υπό την καθοδήγηση του Ναπολέοντα Γ', η πόλη ανασχεδιάστηκε όχι μόνο για να εξυπηρετήσει λειτουργικές ανάγκες, όπως η υγιεινή ή η κυκλοφορία, αλλά και για να ενσωματώσει έναν μηχανισμό κοινωνικού ελέγχου μέσα από τη χωρική της διάρθρωση. Οι μεγάλες λεωφόροι, οι ευθύγραμμοι άξονες και οι πλατείες με κεντρικά μνημεία δεν προέκυψαν τυχαία· αντίθετα, αποτέλεσαν συνειδητές επιλογές που εξυπηρετούσαν την ανάγκη του κράτους για άμεση στρατιωτική παρέμβαση και καταστολή των επαναστατικών κινημάτων που είχαν σημαδέψει το Παρίσι σε όλο τον 19ο αιώνα, από τις εξεγέρσεις του 1830 και του 1848 έως και την Κομμούνα του 1871.

Η αστική τομή που επέβαλε ο Haussmann κατέστρεψε τα περίπλοκα μεσαιωνικά στενά, τα οποία μέχρι τότε πρόσφεραν καταφύγιο στους εξεγερμένους, και τα αντικατέστησε με ευθείες λεωφόρους, οι οποίοι επέτρεπαν τη γρήγορη μετακίνηση στρατευμάτων στο κέντρο της πόλης. Το Παρίσι μετατράπηκε έτσι σε ένα «πανοπτικό» αστικό τοπίο, όπως θα το χαρακτήριζε ο Foucault, όπου η ορατότητα δεν ήταν απλώς ένα ζήτημα αισθητικής ή λειτουργικότητας, αλλά το ίδιο το θεμέλιο της εξουσίας. Η δυνατότητα του κράτους να βλέπει και να εποπτεύει το σύνολο του δημόσιου χώρου μέσω των γεωμετρικών χαραξών και της στρατηγικής τοποθέτησης διοικητικών και στρατιωτικών κτιρίων αποτέλεσε κεντρικό στοιχείο αυτής της νέας χωρικής τάξης.

Αυτή η μέθοδος αστικού σχεδιασμού συνιστά ένα κατεξοχήν παράδειγμα του πώς η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία δεν είναι ουδέτερα τεχνικά εργαλεία, αλλά ισχυρά μέσα άσκησης πολιτικής, ιδεολογίας και ελέγχου, με άμεσο αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο βιώνεται και νοηματοδοτείται ο δημόσιος χώρος.

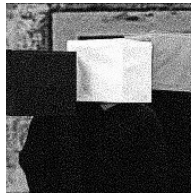
Η Steyerl παρουσιάζει ένα ειρυνικό «εκπαιδευτικό» βίντεο για το πώς να παραμένει κανείς αόρατος στην εποχή της ψηφιακής επιτήρησης. Το έργο σχολιάζει την αδυναμία απόκρυψης στο σύγχρονο καθεστώς παρακολούθησης και σατιρίζει την επιθυμία για διαφυγή από το βλέμμα της εξουσίας. Το «πανοπτικό» εδώ γίνεται πανταχού παρόν και αφομοιωμένο στην καθημερινή ψηφιακή συνθήκη.

Η καλλιτέχνη και κριτικός Hito Steyerl, μέσα από τα βιντεοέργα της, διερευνά το πώς οι εικόνες παράγονται, κυκλοφορούν και διαμοιράζονται. Η ίδια έχει αναφερθεί στις εικόνες ως μια «συμπύκνωση κοινωνικών δυνάμεων», υποδηλώνοντας ότι μέσω αυτών μπορούμε να ανιχνεύσουμε τα υποκείμενα συστήματα του σύγχρονου κόσμου.

Σε αυτή τη σατιρική εκδοχή διδακτικών φιλμ, η Steyerl παρουσιάζει μερικές χιουμοριστικές στρατηγικές για το πώς μπορεί κανείς να παραμείνει «αόρατος» σε έναν κόσμο που υπόκειται σε νέα, εξελιγμένα μέσα επιτήρησης – επισημαίνοντας τους τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία εισβάλλει στην σωματική εμπειρία. Μεγάλο μέρος του έργου της έχει κινηματογραφηθεί σε μια έρημο γεμάτη με στόχους φωτογραφικής βαθμονόμησης, που χρησιμοποιούνται από τον στρατό για τη ρύθμιση της εστίασης στις κάμερες των αεροσκαφών. Οι πολεμικές ενέργειες, επομένως, διαμεσολαβούνται μέσω ψηφιακών εργαλείων· η Steyerl τονίζει αυτό το σημείο προβάλλοντας την επιφάνεια ενός υπολογιστή πάνω στο τοπίο της ερήμου, ενισχύοντας έτσι τη σύνδεση μεταξύ των οικονομικών της βίας, της επικοινωνίας και της διασκέδασης.



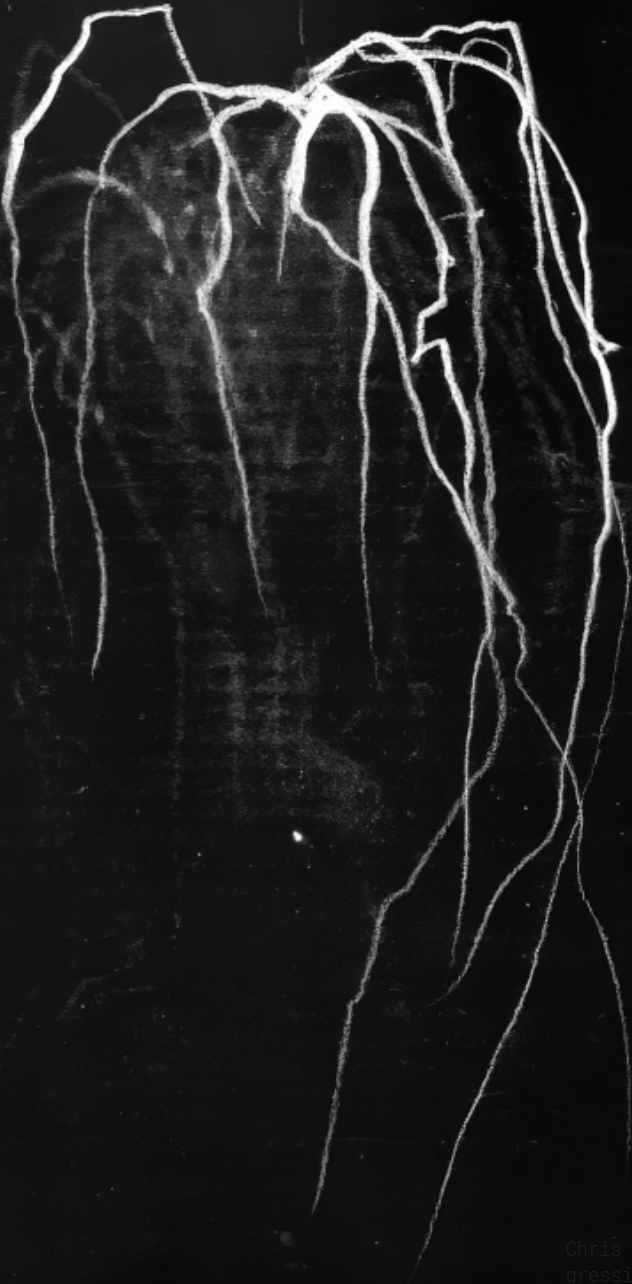
[εικ. 39] Still from Hito Steyerl, How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File, 2013. Single-screen video.



[εικ. 38] Αυτές οι φιγούρες δείχνουν πώς μπορεί να οπτικοποιηθεί το να είσαι pixel. Οι κύβοι που φορούν στο κεφάλι του καλύπτουν το πρόσωπό τους, επιτρέποντάς τους να γίνονται μη αναγνωρίσιμοι, και ως εκ τούτου αόρατοι, σε κάμερες παρακολούθησης και λογισμικό αναγνώρισης προσώπου.

Η οθόνη πίσω από τον Steyerl γίνεται μέρος του προσώπου της καθώς αλείφει μπογιά στα μάγουλά της, δείχνοντας πώς μέσω της πράξης του καμουφλάζ, μπορεί κανείς να βυθιστεί στο περιβάλλον του και να παραμείνει μη αναγνωρίσιμος στις τεχνολογίες λήψης εικόνων.

Ανατροπή του κανονικού Η Παράβαση ως Πράξη Αντίστασης



3.

Chris Jenks, *Transgression*, Routledge
2003: 7

Chris Jenks, *Transgression*, Routledge
2003: 7

^[16] Η υπέρβαση (Transcendence από το λατινικό *transcendere*, *trans-* («πέρα») + *scandere* («ανεβαίνω»)) αναφέρεται στην κίνηση πέραν ενός ορίου με στόχο την αναδιάρθρωση ή την αναδιαμόρφωση του πλαισίου. Είναι μια συνειδητή διαδικασία μετασχηματισμού, που συχνά συνδέεται με έννοιες όπως η αυτοπραγμάτωση (Heidegger), η απελευθέρωση από το δεδομένο (Hegel), ή η υπέρβαση της Επιθυμίας μέσω του Συμβολικού (Lacan). Η παράβαση, αντίθετα, αναφέρεται στην ενεργητική και εσκεμμένη παραβίαση κανόνων, νόμων ή ταμπού, συχνά ως πράξη αντίστασης ή ανατροπής. Στον Foucault και στον Bataille, η παράβαση δεν οδηγεί απλώς σε σύγκρουση με την εξουσία – είναι αυτή που φανερώσει τα ίδια τα όρια της κανονικότητας

Η παράβαση^[16] (transgression) δεν είναι απλώς μια μετακίνηση εκτός ορίων· είναι μια πράξη διάρρηξης, μια ριζική απόκλιση από τους μηχανισμούς ελέγχου που επιβάλλουν οι κυρίαρχες κοινωνικές, πολιτισμικές και θεσμικές δομές. Η λέξη αντλεί τη ρίζα της από το λατινικό «*trans*» (πέρασμα, διάβαση) και «*gradī*» (πορεύομαι), υποδηλώνοντας όχι μια ουδέτερη κίνηση αλλά μια χειρονομία ρήξης — μια συνειδητή πράξη αντίστασης απέναντι στο κανονιστικό. Ως έννοια, έχει τις ρίζες της στα αρχικά γραπτά του 20ού αιώνα από τους Georges Bataille, Guy Debord και Mikhail Bakhtin μεταξύ άλλων, και κατόπιν από τον Michel Foucault

Αν και συχνά στιγματίζεται ως ανάρμοστη ή παρεκκλίνουσα, δεν είναι εγγενώς θετική ή αρνητική· η ηθικοποίησή της είναι προϊόν ιδεολογικής κατασκευής. Η υπέρβαση ενός ορίου καθιστά φανερό ότι το ίδιο το όριο συνιστά μια εννοιολογική κατασκευή, μετασχηματίζοντας το υποκείμενο που υφίσταται την εμπειρία της παραβίασης. Ωστόσο, το όριο δεν αναιρείται πλήρως· αντιθέτως, αναχαράσσεται μέσα στην ίδια την πράξη της παραβίασής του. Στον πυρήνα της βρίσκεται η δυνατότητα να αμφισβητηθεί το αυτονόητο — να τεθεί υπό αμφισβήτηση το “φυσικό” και το “κανονικό” — και να αναδυθούν νέες μορφές ύπαρξης και σκέψης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η παράβαση καθίσταται ως ένας τρόπος επανασχεδίασης των ορίων και επανεγγραφής των σχέσεων ισχύος.

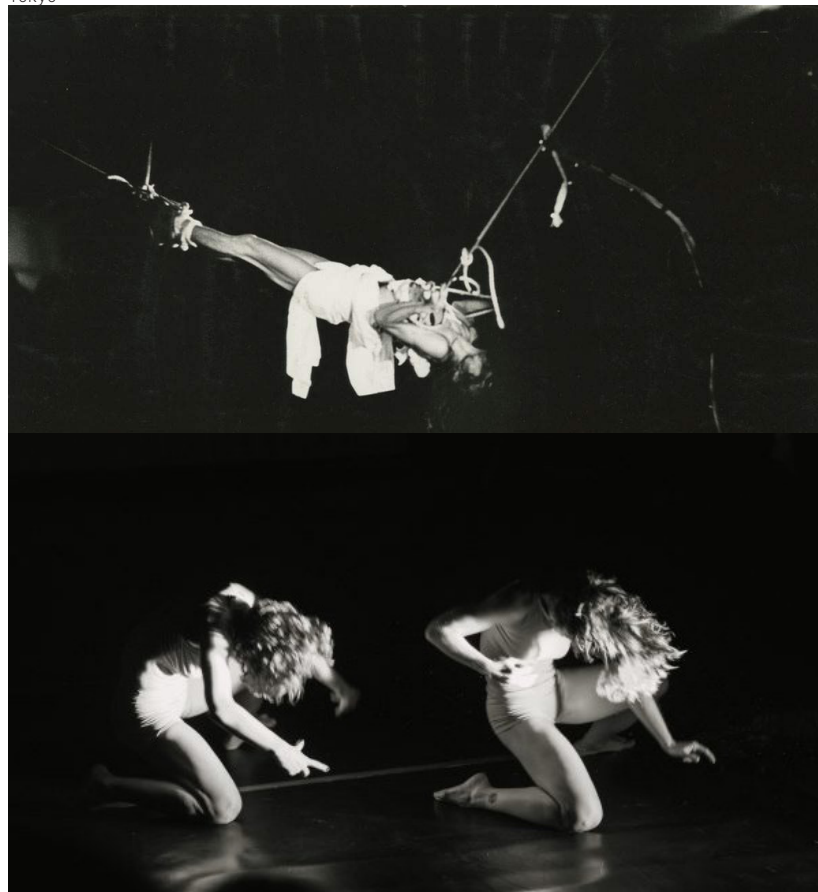
“Κάθε κανόνας, όριο, περιθώριο ή άκρη κουβαλά
μαζί του το δικό του ρύγμα, εν
δειξύνει ή εν παρόρμησει να παραβιαστεί”

Η έννοια της παράβασης στην παρούσα εργασία, προσεγγίζεται ως αναλυτικό εργαλείο για την κατανόηση της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο, το σώμα και το δομημένο περιβάλλον. Αντλώντας από τη ψυχαναλυτική θεωρία, και συγκεκριμένα από τη διάκριση μεταξύ του Πραγματικού – ως μιας άρρητης και μη αναπαραστάσιμης ετερότητας – και της Πραγματικότητας ως κοινωνικά συγκροτημένου πλαισίου, η ενότητα αυτή επιχειρεί μια διπλή ανάγνωση. Αφενός, διερευνά την πολλαπλότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, κυρίως μέσω της εξερεύνησης ορίων (φυσικών, φανταστικών, πολιτισμικών, αναπαραστατικών) και αφετέρου, τις επιπτώσεις που έχει για την αρχιτεκτονική και τη χωρική πρακτική. Το σημαντικό σημείο αυτής της κατανόησης, είναι ότι η παράβαση μας επιτρέπει να αμφισβητήσουμε τις ατομικές και συλλογικές αξίες, να σκεφτούμε πώς τα πράγματα θα έπρεπε ή θα μπορούσαν να είναι, αντί να τα αποδεχόμαστε όπως υφίστανται.

Στο πρώτο μέρος της μελέτης, το οριακό σώμα εξετάζεται ως κρίσιμο εργαλείο πρόσβασης στο Πραγματικό, όπως ορίζεται στην ψυχαναλυτική θεωρία, και ταυτόχρονα ως μέσο υπέρβασης της κοινωνικά και πολιτισμικά διαμορφωμένης πραγματικότητας. Συγκεκριμένα, το σώμα αναγνωρίζεται ως μια μεταβατική ζώνη μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, όπου η έκθεση, η υπερβολή και η ρευστότητα υπονομεύουν τις καθιερωμένες κανονιστικές αναπαραστάσεις, καθιστώντας το πεδίο ρήξης και αποσταθεροποίησης των συμβατικών νοημάτων και ταυτοτήτων.

Στο δεύτερο μέρος, η έννοια του χώρου εξετάζεται όχι ως ουδέτερη ή λειτουργικά προσδιορισμένη δομή, αλλά ως πεδίο εν δυνάμει ανατροπής. Ο αρχιτεκτονικός χώρος, αντί να υπηρετεί αποκλειστικά την κανονικότητα, την τάξη και τον έλεγχο, μετασχηματίζεται σε τόπο ριζικής αμφισβήτησης, ενσωματώνοντας πρακτικές που αποκλίνουν από το καθιερωμένο. Σε αυτό το πλαίσιο, η αρχιτεκτονική παύει να είναι απλώς αναπαραστατική ή λειτουργική· αναλαμβάνει έναν ενεργό πολιτικό ρόλο ως μέσο ρήξης με τους θεσπισμένους κανόνες, ανοίγοντας δυνατότητες για νέες, εναλλακτικές μορφές κατοίκησης και κοινωνικής συγκρότησης.

[εικ. 40] Tatsumi Hijikata and Japanese People: Rebellion of the Body 1968 © Tatsumi Hijikata Collection, Keio University Archive, Tokyo



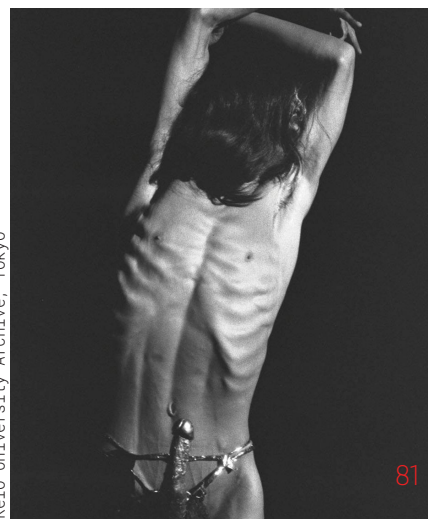
[εικ. 41] Liminal Body Extended, Iwana balaabanova

[εικ. 42] Tatsumi Hijikata: Rebellion of the Body 1968 © Tatsumi Hijikata Collection, Keio University Archive, Tokyo

3.1

Η σύγχρονη κατάσταση του ανθρώπου χαρακτηρίζεται από μια νομαδική κίνηση ανάμεσα στο υλικό σώμα και τον αφηρημένο διανοητικό χώρο, χωρίς σταθερή αίσθηση τόπου. Το σώμα —ως πεδίο αισθητικής βίας και ενσώματης σύγκρουσης— λειτουργεί ως τόπος απορρύθμισης της Πραγματικότητας. Το τραύμα, η επιθυμία, η φθορά και η θνητότητα συνδέονται με την υλικότητα, αποκαλύπτοντας το σώμα όχι ως μονάδα ταυτότητας, αλλά ως πεδίο επιτελεστικής αποδόμησης. Οι έννοιες του Ωραίου και του Υψηλού ανατρέπονται και στη θέση τους εισέρχεται το ανοίκειο, το αποτρόπαιο, το απορριπτέο. Εκεί, όπου η φαντασική εικόνα καταρρέει, αναδύεται το Πραγματικό, με την ένταση της αμφισβήτησης, του φόβου και της επιθυμίας να εγκαθίσταται στο κέντρο της εμπειρίας. Το τραυματισμένο και πάσχον σώμα γίνεται έτσι, αποτέλεσμα εξουσιαστικών σχέσεων, κατασταλτικών μηχανισμών και σιωπηλών μορφών βίας.

Σε αυτή την ενότητα, το οριακό σώμα εξετάζεται ως ένα σώμα στα άκρα: ένα σώμα που διαρρηγνύει τη συμβολική τάξη, σωματοποιεί την επιθυμία και εγγράφει στο δέρμα του τις αποσιωπημένες ιστορίες της εξουσίας, του φύλου και της γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται θεωρίες για το θνητό, το αποκρουστικό, το χαμηλό και το υπερβολικό.



8.1.1

ABJECT

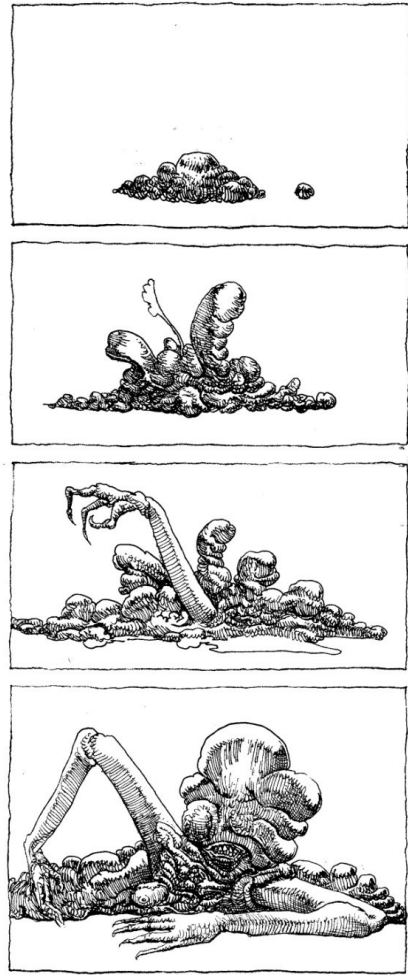
Η έννοια του abject αναδύθηκε απο την φιλόσοφο, ψυχαναλύτρια και συγγραφέα Julia Kristeva (1941), η οποία βασίστηκε στις ψυχαναλυτικές θεωρίες των Sigmund Freud, Jacques Lacan και στα πρώιμα γραπτά του Georges Bataille. Στο έργο της, "Powers of Horror: An Essay on Abjection" (1982), εισάγει την έννοια του abject ^[17] (αποστροφή) ως κάτι που απορρίπτεται από το υποκείμενο για να διατηρηθεί η ψυχική και κοινωνική του συνοχή. Η αποστροφή, όπως την περιγράφει η Kristeva, συνιστά μια βαθιά υποκειμενική αστάθεια, που αναδύεται όταν το άτομο έρχεται αντιμέτωπο με την καθαρή εμπειρία της καταπιεσμένης σωματικής πραγματικότητας – μια εισβολή του Πραγματικού στη συμβολική τάξη.

Στην ψυχανάλυση, το abject θεωρείται αυτό που προκαλεί αποστροφή και τρόμο, επειδή αντιλαμβάνεται ως απειλή για το νόημα – βρίσκεται στο όριο μεταξύ εαυτού και Άλλου, ζωής και θανάτου, μέσα και έξω· δεν είναι ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο, αλλά μια διαρροή ταυτότητας. Η Kristeva (Κριστέβα) δεν μιλά για «αντικείμενο», διότι το αντικείμενο συνεπάγεται μια σχέση, έναν βαθμό μετρήσιμης και οριοθετημένης απόστασης από το υποκείμενο. Αντίθετως, το abject τοποθετείται εκτός σχέσης: είναι χώρος αποκλεισμού, σημείο κατάρρευσης του νοήματος (Kristeva, 1982, σελ. 2), είναι χώρος εκτός γλώσσας, κοινωνικών συμβάσεων, νόμου και διαπροσωπικών σχέσεων – όλων όσων μας εξοπλίζουν για να ζούμε μέσα στην κοινωνία.

Το abject εκπροσωπεί μια «πρωταρχική απώθηση», που προηγείται όλων των άλλων μορφών διάκρισης, αντίθεσης και του ίδιου του σχηματισμού του Εγώ. Παράλληλα, λόγω της θέσης του μέσα στην αρχετυπική μνήμη μας, δημιουργεί μια αίσθηση ανοικειότητας και σηματοδοτεί τα θολά απομεινάρια ενός εσωτερικού αγώνα του παρελθόντος – κάτι που έχει απορριφθεί προκειμένου να διατηρηθούν τα όρια του Εγώ.

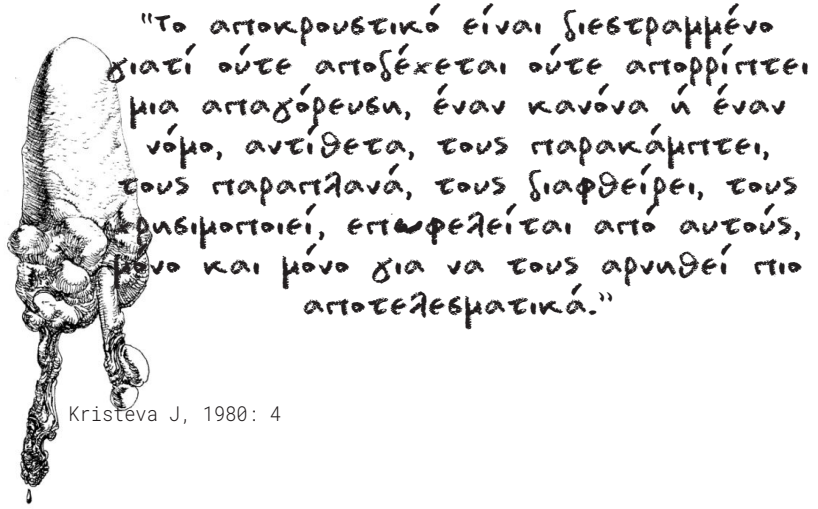
"Όχι εγώ. Όχι αυτό. Αλλά ούτε και τίποτα"

[17] Στην κριτική θεωρία, το abject (αποστροφή) είναι η κατάσταση της απόρριψης και του διαχωρισμού από τις νόρμες και τους κανόνες, ειδικά στην κλίμακα της κοινωνίας και της ηθικής. Ο όρος έχει διερευνηθεί στον μεταδομισμό ως αυτός που διαταράσσει εγγενώς την συμβατική ταυτότητα και τις πολιτιστικές έννοιες.



[εικ. 43] Bartosz Zaskórski. panels from the comic book Postapoland, 2021, published by Hollow Press

Στην θεωρία της, το abject συνδέεται με την απόρριψη της επίμονης υλικότητας του θανάτου και με την έννοια της απόλυτης αποσύνθεσης του υποκειμένου. Υπογραμμίζει ότι το αποβλητέο, μας εκθέτει στην πραγματικότητα του θανάτου όχι μόνο ως κάτι απεχθές, αλλά και ανατρεπτικό για τις δομές κανονικότητας που οργανώνουν τις κοινωνίες μας, καθώς αποκαλύπτει την πιο αρχική και πρωτογενή πλευρά της ανθρώπινης ύπαρξης: την ακαθαρσία, τη φθορά και την αστάθεια του σώματος. Η συγγραφέας επισημαίνει ότι: «δεν είναι η έλλειψη καθαριότητας ή υγείας που προκαλεί το abjection, αλλά αυτό που διαταράσσει την ταυτότητα, το σύστημα, την τάξη. Αυτό που δεν σέβεται τα όρια, τις θέσεις, τους κανόνες. Το ενδιάμεσο, το αμφίσημο, το σύνθετο» (Kristeva J, 1980).



Kristeva J, 1980: 4

"Το αποκρουστικό είναι διεστραμμένο γιατί ούτε αποδέχεται ούτε απορρίπτει μια απαχόρευση, έναν κανόνα ή έναν νόμο, αντίθετα, τους παρακάμπτει, τους παραπλανά, τους διαφθείρει, τους κωμικοποιεί, επωφελείται από αυτούς, μόνο και μόνο για να τους αρνηθεί πιο αποτελεσματικά."

Κλασικά παραδείγματα abjection, είναι όλα όσα υπενθυμίζουν τη σωματικότητα και την ευθραυστότητα του υποκειμένου, όπως το πτώμα και τα σωματικά υγρά. Τα τραύματα και κάθε ένδειξη αποσύνθεσης, είναι abject όχι απλώς επειδή σημαίνουν θάνατο, αλλά επειδή εκθέτουν αυτό που παραβλέπουμε για να μπορέσουμε να ζούμε – μας εξαναγκάζουν να αντιμετωπίσουμε τη δική μας υλικότητα. Ένα πτώμα διαταράσσει το όριο ανάμεσα στον εαυτό και τον Άλλο, ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο – και μας μεταφέρει σε «έναν τόπο όπου δεν υπάρχει, αλλά ο οποίος μου επιτρέπει να υπάρξω» (Kristeva, 1982, σ. 3)



[εικ. 44] Bartosz Zaskórski, panels from the comic book *Weird Tales of Postapocalypse*, 2022, published by Hollow Press

“Το πτώμα, όταν το δούμε χωρίς θεό και έξω από την επιστήμη, είναι το απόλυτο άκρο. Είναι ο θάνατος που μοιάζει τη ζωή. Άκρο”

Kristeva J, 1980: 3

Επιπλέον, η κατανόηση της Kristeva για το “abject” παρέχει έναν χρήσιμο όρο για να συγκριθεί με την έννοια του “αντικειμένου της επιθυμίας” του Lacan ή το “objet petit a”. Ενώ το objet petit a επιτρέπει σε ένα υποκείμενο να συντονίζει τις επιθυμίες του, συμβάλλοντας έτσι στην συνέχιση της συμβολικής τάξης της σημασίας και της δια-υποκειμενικής κοινότητας, το abject “είναι ριζικά αποκλεισμένο και,” όπως εξηγεί η Kristeva, “με τραβάει προς το σημείο όπου η σημασία καταρρέει” (Powers 2). Σηματοδοτεί αυτό που η Kristeva ονομάζει “πρωταρχική καταστολή”, μια καταστολή που προηγείται της εγκαθίδρυσης της σχέσης του υποκειμένου με τα αντικείμενα της επιθυμίας και της αναπαράστασης, πριν ακόμη και από την εγκαθίδρυση της αντίθεσης, συνειδητό/ασυνείδητο.

“Disasters”, Cindy Sherman

Όπως φαίνεται στη φωτογραφική σειρά “Disasters” της Cindy Sherman από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, το υποκείμενο έχει εγκαταλείψει τη σκηνή, αφήνοντας πίσω του μόνο ίχνη. Στις φωτογραφίες της Sherman, συναντάμε βλεννώδη, υγρά υλικά και αποκρουστικές απεκκρίσεις μιας αποσυντεθειμένου, άμορφης σύνθεσης. Το σώμα έχει αφαιρεθεί, και ωστόσο ποτέ δεν ήταν τόσο παρόν. Όπως υποδηλώνει η θεωρία της Kristeva, είναι μέσα από την αποστροφή μας που αντιλαμβανόμαστε πιο έντονα την παρουσία του. Το *Untitled, #167* (1986) ανήκει στη σειρά *Disasters* της Sherman, η οποία εξετάζει άμεσα το γκροτέσκο και το αποκρουστικό ως θεματική. Το έργο απεικονίζει τη σκηνή ενός φρικιαστικού εγκλήματος. Μέσα από το χρώμα αναδύονται η μύτη, τα χείλη και οι κόκκινα βαμμένες άκρες των δακτύλων μιας γυναίκας-θύματος. Ένα πεταμένο κάλυμμα φωτογραφίας Polaroid υποδηλώνει κάποια μορφή τεκμηρίωσης, και εμμέσως ενοχοποιεί την καλλιτέχνη για φωτογραφική ηδονοβλεψία. Το ίδιο το σκοτάδι της εικόνας και η ανακλαστική επιφάνεια της φωτογραφίας δυσκολεύουν τον θεατή να παρατηρήσει τη σκηνή με ακρίβεια.



[εικ. 45] *Untitled, #167* (1986), Sherman's *Disasters* series

3.1.2 ΤΟ ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ ΣΩΜΑ

Από την αρχαιότητα το σώμα τοποθετείται σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό, ιδεολογικό πλαίσιο και προσδιορίζεται με βάση το φύλο, τη φυλή, την ηλικία, το σεξουαλικό προσανατολισμό, την τάξη, το έθνος και πολλούς ακόμη παράγοντες, που μας κάνουν να το καταλαβαίνουμε μέσα από δίπολα. Ο «ορθός λόγος», ως εργαλείο της νεωτερικής εξουσιαστικής λογικής, δεν επιχειρεί απλώς να ερμηνεύσει το σώμα, αλλά να το κατασκευάσει ως αντικείμενο ελέγχου που πρέπει να τιθασευτεί. Παρατηρείται μια προσπάθεια να επιβληθεί ο έλεγχος και η πειθαρχία, η λιτότητα και η εγκράτεια, να ρυθμιστούν τα σώματα, να ελεγχθούν τα πάθη, οι επιθυμίες, τα ένστικτα, η ανεξέλεγκτη και αδάμαστη σάρκα.

Η μετάβαση από την έννοια της υπέρβαση στο γκροτέσκο σώμα, σηματοδοτεί μια στροφή από το αφηρημένο προς το απτό, από τη θεωρητική πρόθεση προς τη σωματική επιτέλεση της παρέκκλισης. Το σώμα εδώ γίνεται το ίδιο το μέσο της παράβασης. Οι θεωρίες του Lacan για το Πραγματικό, της Kristeva για το *abject*, του Bataille για την υπερβολή και τον θάνατο, του Foucault για την πειθαρχία των σωμάτων αλλά και οι καρναβαλικές εικόνες του Bakhtin^[18], συναντώνται στην έννοια του γκροτέσκου, ως μιας αισθητικής και πολιτικής πρακτικής, που φέρνει στο προσκήνιο ό,τι η κυρίαρχη κουλτούρα προσπαθεί να αποβάλει: το έκκριμα, τη δυσωδία, την ασχήμια, τη σεξουαλικότητα, τη σήψη, τον θάνατο και τη γέννα.

Το γκροτέσκο σώμα, καθαιρεί κάθε ιδανικό περιεχόμενο, όντας πιο κοντά στη γη, το πραγματικό, την παρακαμή και τη φθορά. Η βασική πρόθεση του, έγκειται στην προέκταση των σωματικών ορίων, των εσωτερικών βαθών και κυρτοτήτων, ώστε το σώμα να αναδειχθεί ως μέρος του κόσμου και όχι ως κάτι ξεχωριστό από αυτόν. Στη γκροτέσκα σφαίρα, επισημαίνονται επίσης τα μέρη που προεξέχουν (μύτη φαλλός), τα μέρη που είναι ανοιχτά (στόμα), αλλά και τα εσωτερικά στοιχεία όπως το αίμα και τα έντερα. Το γκροτέσκο στοιχείο της υπερβολής, συνεπάγεται τη διάλυση της σταθερής φόρμας. Εξερευνώντας τα όρια της μορφής και της υλικότητας, τα δικά του όρια, αποφεύγει τη στερεοποίηση και την προσκόλληση σε συμπαγείς έννοιες. Το νόημα που αναζητά, δεν είναι δοσμένο από κάποια ανώτερη δύναμη, αλλά προέρχεται από τον ίδιο τον άνθρωπο και την φθαρτή υπόστασή του.

^[18]Οι καρναβαλικές εικόνες του Μπαχτίν αντλούν από τις μεσαιωνικές και αναγεννησιακές λαϊκές γιορτές, όπου ανατρέπονταν προσωρινά οι κοινωνικές ιεραρχίες και κυριαρχούσε το γέλιο, η παρωδία και η σωματικότητα. Μέσα από τη γιορτινή ανατροπή, οι άνθρωποι εξέφραζαν αντίσταση στην εξουσία και μια κοσμοαντίληψη βασισμένη στην ανανέωση και τη συλλογικότητα. Για τον Μπαχτίν, αυτές οι εικόνες δεν ήταν απλώς ψυχαγωγικές, αλλά βαθιά πολιτισμικές και απελευθερωτικές.



[εικ. 46] Jumping Jack Sheela from the series Trickster Series, by Mary Beth Edelson, 1973. Ink and marker on gelatin silver print, 24.1 by 20.3 cm. (Feminist Institute, New York; courtesy of Mary Beth Edelson and David Lewis, New York).

Ακόμη, δεν είναι χωρισμένο από τον υπόλοιπο κόσμο «είναι αναμειγμένο με τον κόσμο, με τα ζώα, με τα αντικείμενα». Πάνω απ' όλα, ταυτίζεται με το «κατώτερο σωματικό στρώμα», την υποβάθμιση, τη βρωμιά, τον θάνατο και την αναγέννηση. Οι εικόνες του γκροτέσκου σώματος, είναι ακριβώς εκείνες που αποβάλλονται από τα σωματικά πρότυπα της κλασικής αισθητικής. Το κλασικό σώμα είναι μνημειώδες, κλειστό, στατικό, αυτάρκες, συμμετρικό και λείο· ταυτίζεται με την «υψηλή» ή επίσημη κουλτούρα της Αναγέννησης και αργότερα με τον ορθολογισμό, τον ατομικισμό και τις φιλοδοξίες της αστικής τάξης. Αντίθετα, το γκροτέσκο σώμα είναι ανοιχτό, προεξέχει, είναι ακανόνιστο, εκκρίνει, είναι πολλαπλό και μεταβαλλόμενο.

“Ο σύγχρονος σωματικός κανόνας παρουσιάζει ένα εντελώς ολοκληρωμένο, περιορισμένο σώμα... Αυτό που προεξέχει, που διογκώνεται, που φυτρώνει ή διακλαδίζεται... εξαλείφεται, κρύβεται ή περιορίζεται.”

Bakhtin (1984:320)

Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ

Η φεμινιστική θεωρία χρησιμοποιεί το γκροτέσκο σώμα ως εργαλείο αντίστασης. Προσφέρει ένα κριτικό εργαλείο για την αποδόμηση κυρίαρχων αναπαραστάσεων του φύλου, της σωματικότητας και του κοινωνικού χώρου. Οι θεωρίες της συγγραφέα Mary Russo και της θεωρητικού και φιλοσόφου Elizabeth Grosz (1952), προσεγγίζουν το σώμα όχι ως ουδέτερο ή φυσικό οντολογικό δεδομένο, αλλά ως συμβολικό, κοινωνικά φορτισμένο και βαθιά πολιτικό πεδίο. Το φεμινιστικό γκροτέσκο σώμα, ανατρέπει την ιδεαλιστική εικόνα του κλειστού, “καθαρού” σώματος. Διεκδικεί τη θηλυκότητα ως δύναμη, παρά ως αδυναμία. Απορρίπτει την πατριαρχική αισθητική που εξιδανικεύει το “ήσυχο” και “καλοσχηματισμένο” σώμα.

“Το γυναικείο γκροτέσκο σώμα μπορεί να ανακτηθεί ως μορφή διακινδυνευούς, υπερβολής και υπονόμευούς της κυρίαρχης αισθητικής.”

Russo M., The Female Grotesque: 12

Η Elizabeth Grosz (Volatile Bodies, 1994), εξετάζει πώς το γυναικείο σώμα ιστορικά έχει συνδεθεί με το γκροτέσκο, το ζώδες και το ασταθές. Για τη Grosz (Γκρός), το σώμα –και ιδίως το γυναικείο– δεν είναι στατικό βιολογικό αντικείμενο, αλλά ένα ρευστό, πολλαπλό και ανοιχτό πεδίο γίνεσθαι, διαμορφωμένο από λόγους, θεσμούς και εξουσιαστικές σχέσεις. Το ανδρικό σώμα θεωρείται κλειστό, αυτοτελές και οριοθετημένο, ενώ το γυναικείο σώμα είναι διαπερατό, ρευστό και γεμάτο “επικίνδυνες διαρροές” (περίοδος, εγκυμοσύνη, γέννα, γάλα). Όπως υποστηρίζει: “η αποστροφή συνδέει την εμπειρία που ζούμε και τις κοινωνικές σημασίες του σώματος”. Υπάρχει μια πολιτισμική επένδυση στο “να σηματοδοτούνται επιλεκτικά τα μέρη του, δίνοντας προτεραιότητα σε κάποια σημεία και λειτουργίες, ενώ αφήνονται ανεπαρκώς εκπροσωπούμενα άλλα”. Είναι μια πράξη υποτίμησης του σώματος, ειδικά του γυναικείου και ένα εργαλείο για τον καθορισμό του Άλλου. Το άθλιο γκροτέσκο σώμα, μπορεί επομένως να θεωρηθεί ως παραβίαση του κανόνα, λόγω της ακανόνιστης φύσης του (Russo 1995:7).

^[19] Αντίστοιχα, στο έργο του Georges Bataille Inner Experience (1943), το σπήλαιο συνδέεται με την κατάβαση στο ανορθολογικό, στο ζώδες και στο ιερό· είναι ένα όριο που καλεί στη διάρρηξη του. Όπως το γκροτέσκο γυναικείο σώμα της Russo, έτσι και το σπήλαιο, όπου το υποκείμενο διαλύεται μέσα στη σκοτεινή, άναρχη ενέργεια του Πραγματικού – όχι για να κατακτήσει γνώση, αλλά για να υποστεί τη βίαιη εμπειρία της απώλειας του εαυτού. Σε αυτό το πλαίσιο, το σπήλαιο είναι τόπος μυσταγωγίας, καταστροφής και ταυτόχρονα δημιουργίας: μια «μαύρη τρύπα» όπου η έννοια της τάξης χάνεται και γεννιέται μια άλλη δυνατότητα ύπαρξης.

^[20] Ο όρος «εντός» εδώ υπερβαίνει τη γεωμετρική έννοια του εσωτερικού και λειτουργεί ως μεταφορά για τη δομική, πολιτισμική και φανταστική κατασκευή του γυναικείου ως ενός εσωτερικού και απροσπέλαστου χώρου. Στη φεμινιστική θεωρία, η θέση του «εντός» έχει συσχετιστεί με την παθητικότητα, τη σιωπή, τη μη προσβασιμότητα και την αποκοπή από το δημόσιο και ορατό πεδίο.

Η Grosz βλέπει την “αστάθεια” και “εκκεντρικότητα” του γυναικείου σώματος ως αφορμή για τη ριζική αναδιαμόρφωση του τι σημαίνει να είσαι σώμα, να κατοικείς, να βιώνεις. Μετατρέπει το «αρνητικό» της ρευστότητας και της πολλαπλότητας, σε οντολογική και πολιτική δύναμη.

Στο έργο της The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity (1995), η Mary Russo (Ρουσώ), αναπτύσσει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μεταφορά: το γυναικείο γκροτέσκο σώμα ως “σπήλαιο”. Η λέξη η ίδια – το γκροτέσκο ως γκροττό, παραπέμπει στο σπήλαιο^[19]. Χαμηλό, κρυφό, γήινο, σκοτεινό, υλικό, έμμεσο, ενστικτώδες. Ως σωματική μεταφορά, το γκροτέσκο σπήλαιο τείνει να μοιάζει με το σπηλαιώδες ανατομικό γυναικείο σώμα. Παραπέμπει όχι μόνο στη σωματική “εσωτερικότητα” (π.χ. τον κόλπο, τη μήτρα, τη γεννητική δομή), αλλά και σε μια ιστορική και πολιτισμική κατασκευή του γυναικείου φύλου ως σκοτεινού, μυστηριώδους, και “εντός”^[20]. Το σπήλαιο είναι χώρος υποχώρησης, απροσπέλαστος, αλλά και εν δυνάμει δημιουργικός, καθώς εμπεριέχει τη δυνατότητα γέννησης, μεταμόρφωσης και αφήγησης – είναι δηλαδή ένας χώρος-μήτρα.



Από πρωσποπτικό αρχείο

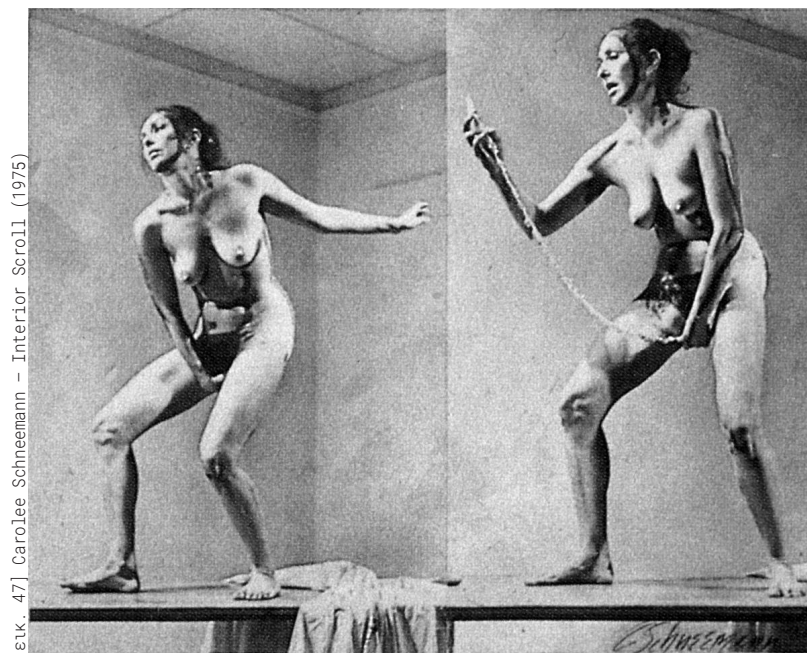
Για τη Russo, αυτή η μεταφορά δεν είναι αθώα. Αντίθετα, εντάσσεται σε μια μακρά δυτική παράδοση, που καθιστά το γυναικείο σώμα αβέβαιο ή επικίνδυνο – ένα σώμα που, όπως το σπήλαιο, “καταπίνει”, “κρύβει”, “διαφεύγει” την πλήρη κατανόηση. Αυτή η “υπερβολική εσωτερικότητα” του γυναικείου σώματος – το γεγονός ότι δεν ελέγχεται οπτικά, δεν είναι απόλυτα διαφανές – το καθιστά, επομένως, συνώνυμο το ακαθόριστο και το απειλητικό για την πατριαρχική οπτική του γυναικείου σώματος. Η μεταφορά αυτή, επίσης, συνδέεται άρρηκτα με την Μπαχτινική έννοια του γκροτέσκου σώματος, ως σώματος-περάσματος^[21] – δηλαδή σώματος που επικοινωνεί με τον κόσμο μέσω ανοιγμάτων. Το σπήλαιο, γίνεται έτσι ένα μεταφορικό όργανο της γυναικείας γκροτέσκας σωματικότητας: βάθος, διάβαση, παραγωγή, αλλά και φόβος, αταξία, υπερβολή. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, προτείνει την επανεξέταση αυτής της μεταφοράς, όχι ως αρνητικής αναπαράστασης ενός σώματος που οφείλει να αποκρύπτεται ή να ελέγχεται – αλλά ως διεκδίκηση για χώρο δύναμης, μυστηρίου και ριζοσπαστικής ενδοχώρας. Το γυναικείο γκροτέσκο σώμα, γίνεται τότε τόπος αμφισβήτησης των ορίων, υλικών και συμβολικών, που διαχωρίζουν το μέσα από το έξω, το κοινωνικά ορατό από το καταπιεσμένο.

[21] Η έννοια του «σώματος-περάσματος» προέρχεται από τη θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν για το γκροτέσκο σώμα, όπως αυτή αναπτύσσεται στο έργο του Rabelais and His World (1965). Ο Μπαχτίν περιγράφει το γκροτέσκο σώμα ως ένα σώμα που συνδέεται με τον κόσμο μέσω σημείων διείσδυσης και εξόδου. Αυτά τα ανοίγματα δεν θεωρούνται απλώς βιολογικά, αλλά φέρουν κοινωνικό και κοσμολογικό νόημα, δηλώνοντας ένα σώμα που είναι σε συνεχή διάλογο με το περιβάλλον, ένα σώμα που γεννά, καταναλώνει, αποβάλλει και μετασχηματίζεται. Η ιδέα αυτή αντιτίθεται στις κλειστές αναπαραστάσεις του σώματος της νεωτερικότητας, προτείνοντας έναν ριζικό διαπερατό και συλλογικό τρόπο ύπαρξης.

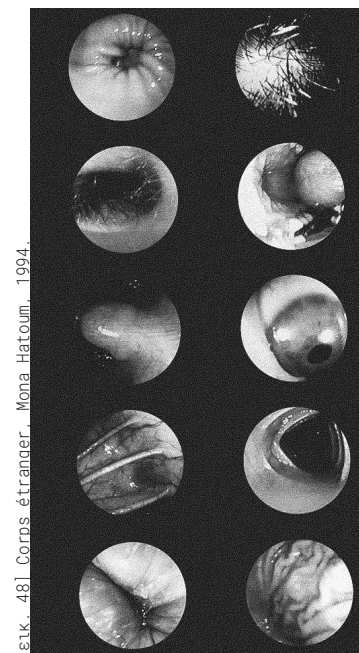
Εδώ, η καλλιτέχνη διερευνά, μέσω ενός ενδοσκοπίου τα βάθη και τον ρυθμό του ίδιου της του σώματος. Με ένα συνεχές πλάνο, η Mona Hatoum διαγράφει μια πορεία που ακολουθεί την εξωτερική επιφάνεια του σώματος προτού διεισδύσει στο εσωτερικό του για να εξερευνηήσει τις πιο απόκρυφες περιοχές του. Η περφόρμινγκ μάς τοποθετεί έτσι απέναντι σε ένα τοπίο που είναι ταυτόχρονα οικείο – καθώς όλοι έχουμε σώμα – και ανοίκειο, καθώς ο θεατής δεν μπορεί να ταυτιστεί με αυτό που βλέπει· η εικόνα τον απομακρύνει από τη ναρκισσιστική όραση που συνήθως έχει για το σώμα του. Εδώ, το σώμα γίνεται κυριολεκτικά σπήλαιο – κοιλότητα, τόπος “Άλλου” που είναι άγνωστος, ακατανόητος, αλλά και ζωντανός.

Carolee Schneemann, Interior Scroll (1975)

Η καλλιτέχνη στέκεται γυμνή και τραβά από τον κόλπο της ένα ρολό από χαρτί πάνω στο οποίο είναι γραμμένο ένα κείμενο που διαβάζει φωναχτά. Το σώμα γίνεται φορέας λόγου – παραγωγικό, όχι παθητικό. Είναι κυριολεκτικά «χώρος αφήγησης». Η παράσταση προκαλεί αμηχανία, καθώς το σώμα δεν είναι πια αντικείμενο θέασης, αλλά ενεργό πεδίο ανατροπής του βλέμματος. Είναι γκροτέσκο, επειδή είναι ανοικτό, διαπερατό, υλικό, και αποδομεί τη “σεμνή” αναπαράσταση της θηλυκότητας.



[ε.κ. 47] Carolee Schneemann – Interior Scroll (1975)



[ε.κ. 48] Corps étranger, Mona Hatoum, 1994.

ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΩΝΤΑΣ ΑΠΟΪΛΟΠΟΙΣΗΜΕΝΕΣ ΤΟΠΟΛΟΓΙΕΣ MERZBAU

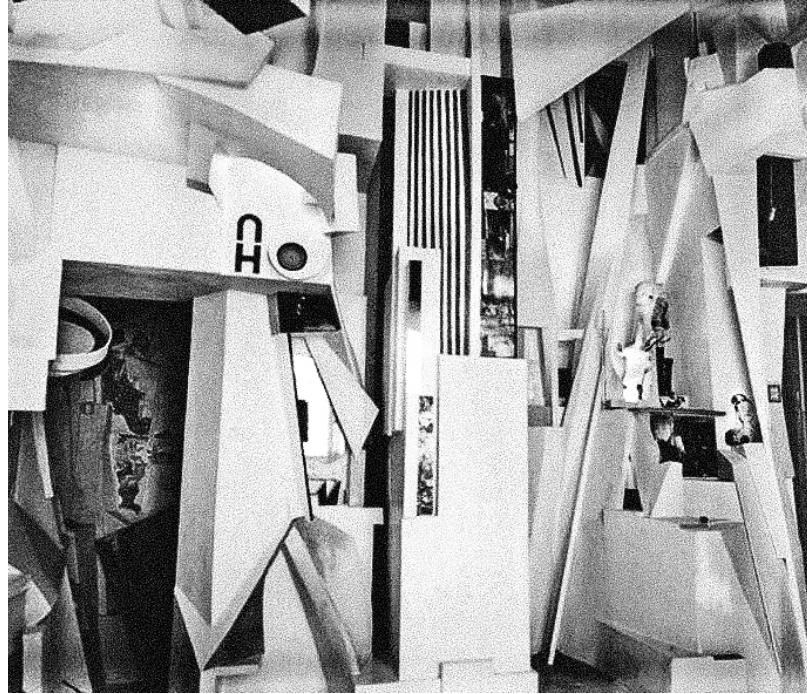
Τα εικαστικά και λογοτεχνικά έργα του Kurt Schwitters (1887–1948), εμπεριέχουν τις έννοιες του αποκρουστικού, της αποστροφής, της έλλειψης και του απορρίμματος, προσεγγίζοντας το Πραγματικό και το γκροτέσκο, οδηγώντας τον θεατή σε μία σύγκρουση με τον εαυτό του. Η τέχνη του Schwitters (Σβίτερς), δεν ήταν απλώς μια σύνθεση απο κολλάζ, αλλά μια διαδικασία, φιλοσοφία και τρόπος ζωής, τον οποίο αποκαλούσε Merz, μια λέξη χωρίς νόημα, που έγινε το προσωπικό του εμπορικό σήμα. Συγκεκριμένα, το Merzbau (καθεδρικός ναός) αποτελούταν από πολυάριθμα σπήλαια, κοιλότητες, τρύπες και μικρά δωμάτια, αντιπροσωπεύοντας μια μορφή τέχνης και αρχιτεκτονικής, που αντιστέκεται στην αναπαράσταση.



[εικ. 49] The Merzbau - by Kurt Schwitters: The Cathedral of Erotic Misery

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς η Γερμανία είχε υποστεί εκτεταμένη καταστροφή και αντιμετώπιζε βαθιά οικονομική κρίση, το έργο του Schwitters, πέρασε από ραγδαία εξέλιξη, κινούμενο διαδοχικά μέσα από τον εξπρεσιονισμό, το νταντά και τον κονστρουκτιβισμό. Το 1937 χαρακτηρίστηκε «εκφυλισμένος καλλιτέχνης» από τους Ναζί και έτσι

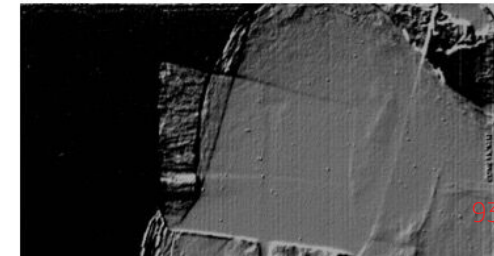
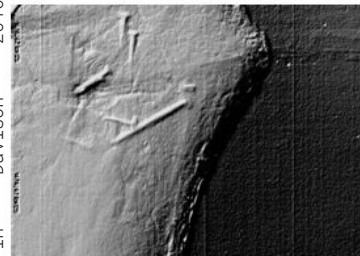
αναγκάστηκε να διαφύγει στη Νορβηγία και έπειτα στην Αγγλία. Αυτή ήταν η τελευταία φορά που είδε το Merzbau, ενώ μετά από λίγο διάστημα, το σημαντικότερο έργο του, ο Καθεδρικός του Ερωτικού Δεινοπαθήματος (The Cathedral of Erotic Misery), καταστράφηκε ολοσχερώς σε έναν βομβαρδισμό του Αννόβερου, το 1943, από τις συμμαχικές δυνάμεις.



[εικ. 50] The Merzbau - by Kurt Schwitters: The Cathedral of Erotic Misery

Το Merzbau συνιστά μια χωρική σύνθεση αμφίσημου χαρακτήρα, η οποία εγγράφεται στο ασαφές πεδίο του εσωτερικού σχεδιασμού, ξεφεύγοντας από τις συμβατικές μορφές της αρχιτεκτονικής της εποχής, με την σημασία του να έγκειται, μεταξύ άλλων, στην ενεργοποίηση του αποκρουστικού στοιχείου. Η κατασκευή του ξεκίνησε το 1923 και εξελίχθηκε σταδιακά σε μια σύνθετη, χωρική εγκατάσταση, με την μορφή και το περιεχόμενό του να λειτουργούν ως φορείς μνήμης και λήθης. Το έργο καθίσταται ένα θραυσματικό χειρόγραφο της νεωτερικότητας, το οποίο καταγράφει τους αντιφατικούς μηχανισμούς της, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τα υλικά και ψυχικά ερείπια του πολέμου.

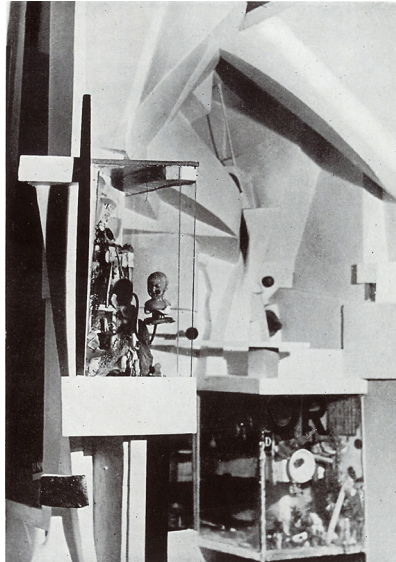
[εικ. 51] Nails X-ray photographs by Co1-in Davison 2016



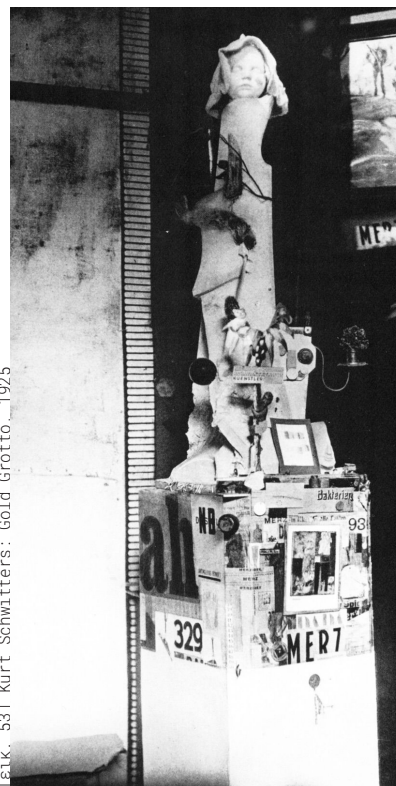
Το Merzbau αποτελούταν από δύο μέρη: έναν εσωτερικό πυρήνα από υλικό κολλάζ που λειτουργεί περισσότερο ή λιγότερο ως άμορφη συσσώρευση από απορριπτά αντικείμενα, και ένα εξωτερικό περίβλημα με σαφή αρχιτεκτονική μορφή, κατασκευασμένο από ξύλο και λευκό βαμμένο γύψο. Έτσι, το δομημένο περίβλημα έρχεται σε αντίθεση με το χάος του εσωτερικού. Για την κατασκευή του, ο Schwitters ξεκίνησε να κατασκευάζει εικόνες από υλικά που είχε εύκαιρα, όπως εισιτήρια, αποδείξεις, κομμάτια ξύλου, σύρμα, σπάγκο, ρόδες, χαρτί, θραύσματα γυαλιού. Αυτά τα υλικά έχαναν τον ατομικό τους χαρακτήρα, καθώς αξιολογούνταν το ένα σε σχέση με το άλλο: αποϋλοποιούμενα (entmaterialisiert) γίνονταν υλικό για την εικόνα. Ήταν ένα είδος διατήρησης των καταλοίπων, μια καλλιτεχνική ηθική που επιδίωκε να συντηρήσει και να επιβεβαιώσει το μέλλον.

Οι λέξεις που περιέγραφαν αυτή τη διαδικασία ήταν Formung και Entformung. Πιο συγκεκριμένα, το Entformung ορίζεται ως η «μεταμόρφωση» ή η «αποσύνδεση» των μορφών από το αρχικό τους πλαίσιο, ενώ μαζί αναφέρονταν στον μετασχηματισμό, ή τη μετουσίωση, του παλιού σε νέο – στη δημιουργία μιας νέας τέχνης από τα κατάλοιπα ενός πρώην πολιτισμού. Τοποθετώντας αυτά τα κομμάτια μαζί, το ένα δίπλα στο άλλο, οι εικόνες αποτελούν μια παρατακτική διάταξη που, σε οποιονδήποτε συνδυασμό, λειτουργεί ως πεδίο επιτελεστικής έρευνας. Κανένα από τα κατασκευάσματα του δεν έμεινε αλώβητο: αποσυναρμολογούνταν και επανατοποθετούνταν σε νέες δομές. Καθώς το έργο του μεγάλωνε, ένα μέρος των προηγούμενων δημιουργιών του ενσωματωνόταν στο νέο, χτιζόταν πάνω του και από αυτόν, προέκυπτε το αισθητό Merzbau.

Στο Merzbau, το «νόημα» στην τέχνη και την αρχιτεκτονική έγκειται στη διαλεκτικότητα του έργου: στις ορμές, στις διαδικασίες κατασκευής (Aufbau), και στη χάραξη και τα αποτελέσματα της χρήσης και του χρόνου (Rhythmus). Αυτό σημαίνει ότι το Merz περιλαμβάνει και αποδέχεται κάθε ερμηνεία του, ακόμη και εκείνες που έρχονται σε σύγκρουση μεταξύ τους ή με το ίδιο.



[εικ. 52] Hannover Merzbau, Merz-column, 1923 photo: Wilhelm Hoerfer



[εικ. 53] Kurt Schwitters: Gold Grotto, 1925

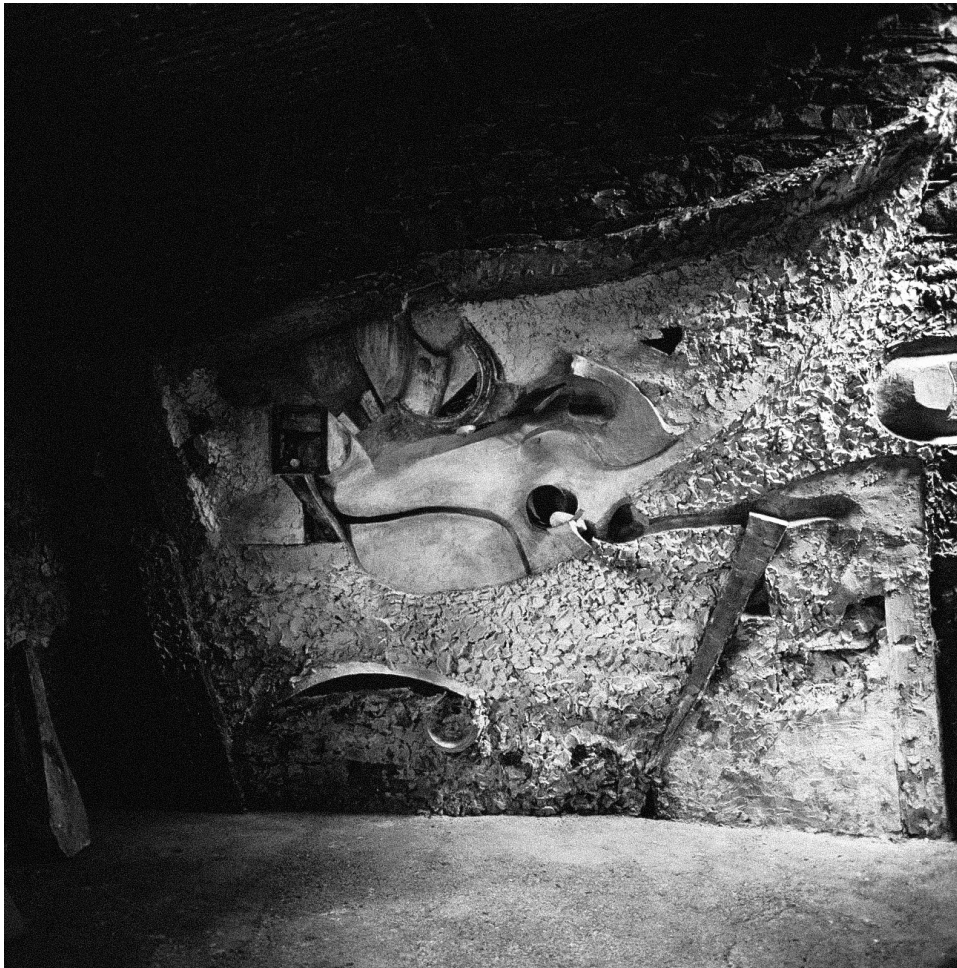
Ένα απο τα έργα του Merzbau, είναι ο Καθεδρικός Ναός της Ερωτικής Δυστυχίας (The Cathedral of Erotic Misery), το οποίο, παρά την ονομασία του, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί εκκλησιαστικός ναός· αντίθετα, είναι, κατά τα λόγια του, «η αληθινή έκφραση της πνευματικής διαίσθησης, μιας διαίσθησης που ανυψώνεται προς το άπειρο: μια απόλυτη τέχνη.» Ο ορισμός του καθεδρικού ναού αναφέρεται σε έναν τόπο εξουσίας (συνήθως τον επίσκοπο), με έναν θρόνο, τον οποίο το κτίριο φιλοξενεί και από τον οποίο ο επίσκοπος ασκεί τη δικαιοδοσία του, τον λόγο του. Επιπλέον, ο τίτλος του έργου αποτελείται από: το Ερωτικό – τον Έρωτα και την δυστυχία. Ο «Έρωτας» δημιουργεί μέσα στον άνθρωπο την επιθυμία να ολοκληρωθεί, να ενωθεί και να καθολικοποιήσει τα υποκείμενά του – επιθυμεί την κοινή ενότητα, αλλά το κάνει από μια θέση που θεωρεί τα υποκείμενά του ως ελλιπή και η πλήρης κατανόησή τους είναι δυνατή μόνο μέσω της μεσολάβησης ενός άλλου, που καταναλώνεται από αυτήν την ίδια την έλλειψη. Η «Δυστυχία» αναφέρεται στην ανθρώπινη κατάσταση, η οποία φαίνεται να μην μπορεί ποτέ να επιτύχει την πλήρωση — μια συνθήκη που, κατά τον δημιουργό, αντανακλάται παράλληλα τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική σφαίρα της ζωής του.

Η απόλυτη αρχιτεκτονική που φιλοδοξούσε να δημιουργήσει, έμενε να γίνει μια Ερωτική Δυστυχία, με την έννοια ότι δεν θα μπορούσε ποτέ να ολοκληρωθεί· ο Έρωτας έπρεπε να παραμείνει δυστυχισμένος, ανικανοποίητος. Τα συντρίμια θα παράγονται πάντα, το Άλλο θα είναι πάντα άφθονο και απορριπτέο, και η έλλειψη θα αποκαλύπτεται πάντοτε σε κάθε μοντέρνο έργο τέχνης που αποσκοπεί να αποτελέσει ένα ολικό έργο τέχνης, διότι δεν υπάρχει χώρος για την ανθρώπινη υπόσταση μέσα σε αυτά. Ο Schwitters κατανοούσε την ταυτότητα της έλλειψης ως ταυτόχρονη με την ταυτότητα του Άλλου, του οποίου η δυνατότητα ζωής είναι αξεδιάλυτα δεμένη με τη δική μας. Η αδυναμία του σύγχρονου ανθρώπου, μετά την εποχή του Διαφωτισμού και της γαλλικής εργαλειακής λογικής, ήταν η ανικανότητά του να δει τη δυνατότητα του μέλλοντος, μέσα από τα ερείπια του παρελθόντος. Ο Schwitters, προσπάθησε να απαντήσει σε αυτή την αδυναμία, δείχνοντας ότι μόνο μέσα από τα θραύσματα του παρελθόντος μπορούν να γίνουν ουσιαστικές προβολές του μέλλοντος.

Το έργο του κατήργησε τα όρια μεταξύ των τεχνών και τις μετέτρεψε σε μια νέα ολική τέχνη, μια τέχνη που ποτέ δεν θα τελείωνε, αιώνια ρευστή και εξαρτώμενη από τη ζωή. Το Merz, έτσι, αποτελεί μια απόλυτη τέχνη και αρχιτεκτονική αντικειμενικών μορφών, όπως και η φύση, είναι εννοιολογικά διαφανές και επομένως μη αναπαραστατικό.

Στο τέλος, ήταν ο χώρος του «εγώ», ο χρόνος και ο τόπος στον οποίο βρήκε νόημα ή ταυτότητα, που τον απέβαλε και για χρόνια τον ξέχασε·

Έγινε το απορριφθέν, ο άλλος, ο ξένος.



[εικ. 54] The wall of the Merzbarr. Image courtesy of the Merzbarr Langgale.

Elle est retrouvée.

Quoi? L'éternité.

C'est la mer allée Avec le soleil

Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, «L'Éternité».

Η ποίηση οδηγεί στο ίδιο μέρος με όλες τις μορφές ερωτισμού, στην ανάμειξη και συγχώνευση των ξεχωριστών αντικειμένων. Μας οδηγεί στην αιωνιότητα, μας οδηγεί στον θάνατο, και μέσω του θανάτου στη συνέχεια. Η ποίηση είναι αιωνιότητα: ο ήλιος σε συνάντηση με τη θάλασσα.

ΜΕΤΑΞΥ ΗΔΟΝΗΣ ΚΑΙ ΛΗΘΗΣ

8.1.8 Για τον Bataille, η γλώσσα και το σύστημα των σημείων είναι οι βασικοί μηχανισμοί που εγκαθιδρύουν και αναπαράγουν τις ιεραρχίες. Η γλώσσα χαρτογραφεί το σώμα, επιβάλλει δυαδικές αντιθέσεις (καθαρό/βρώμικο, ανώτερο/κατώτερο, δυνατό/αδύναμο) και τοποθετεί το σώμα σε ένα δίκτυο απαγορεύσεων και κανόνων. Αυτή η τάξη είναι εγγενώς κάθετη και αποκλείει ό,τι δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί. Η πράξη της παράβασης (transgression) είναι η συνειδητή υπέρβαση αυτών των ορίων. Έτσι, συνδέει το σώμα με το άσεμνο και το υπερβολικό, ιδίως μέσα από τις έννοιες του αποκρουστικού, της υπέρβασης και της εκστατικής εμπειρίας^[22]. Πιο συγκεκριμένα, το έργο του εστιάζει στη διάλυση των ορίων μεταξύ του πολιτισμού και της υλικότητας του σώματος, αναδεικνύοντας τη σχέση μεταξύ ερωτισμού, θανάτου και βίας. Ονομάζει ιερό, αυτό που ανήκει στην απαγόρευση και αντιστέκεται στην ομογενή κοινωνία, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει ένα σώμα πέρα από τον λόγο, που τα μέρη του να διαρρέουν και να διαχέονται συνεχώς.

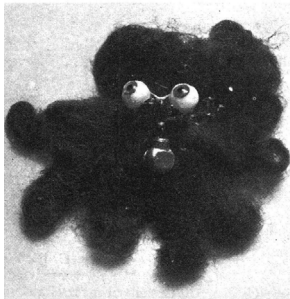
^[22] Για τον Bataille, η γλώσσα δεν οδηγεί σε πραγματική επικοινωνία. Αντιθέτως, τα λόγια μολύνουν τη δυνατότητα της αυθεντικής επικοινωνίας. Οι ιεραρχικές δομές εξουσίας, που είναι εγγενείς στη γλώσσα, συνιστούν το βασικό εμπόδιο για την επίτευξη αυτής της πραγματικής επικοινωνίας. Στο συμπόσιο του Bataille, αντί της γλώσσας, μια κοινή έκσταση θεμελιώνει την επικοινωνία μεταξύ των σωμάτων. Η έκσταση είναι ο όρος που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τη μη εκφράσιμη φύση της επικοινωνίας. Η έκσταση παραπέμπει σε μια συλλογική έξαρση, κατά την οποία ξεχωριστά όντα έρχονται σε επαφή με έναν μοναδικό τρόπο που αποκλείει τη χρήση των λέξεων.

ΤΟ “ΧΑΜΗΛΟ” ΣΩΜΑ - ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ

Στο La Part Maudite (Το Καταραμένο Μέρος, 1949), ο Bataille υποστηρίζει ότι ο πολιτισμός προσπαθεί να αποκρύψει την υπερβολική και ανοίκεια φύση του σώματος. Η ίδια η ανθρώπινη κατάσταση όμως, καθορίζεται από την ανάγκη του ατόμου να έρθει αντιμέτωπο με αυτήν. Διαφοροποιεί το ανώτερο (haut), πολιτισμένο σώμα -που σχετίζεται με τη λογική και την κοινωνική τάξη- από το χαμηλό (bas), το οποίο είναι βρώμικο, σωματικό, εκκρινόμενο, γεμάτο ένστικτα και συνδέεται με όλα όσα ο πολιτισμός προσπαθεί να αποκρύψει. Αυτή η απόκρυψη είναι μια μορφή πολιτισμικής καταστολής, όπου το σώμα πρέπει να εξυψωθεί πάνω από τη ζωώδη φύση του.

Στο πλαίσιο της σκέψης του, διατυπώνεται μια ριζοσπαστική επιθυμία απελευθέρωσης του διασωματικού χώρου – του πεδίου, δηλαδή, της ενδιάμεσης σχέσης μεταξύ των σωμάτων. Η στροφή αυτή οδηγεί τον Bataille στην εξερεύνηση εναλλακτικών μορφών επικοινωνίας, όπου η παρουσία και η συνάφεια των σωμάτων πραγματώνεται όχι μέσω της διαμεσολάβησης του λόγου, αλλά μέσω μιας υλικότητας που προκρίνει τη ρευστότητα και την αισθητηριακή ανταλλαγή: την κυκλοφορία των σωματικών υγρών. Τα σωματικά υγρά λειτουργούν έτσι ως θεμελιώδη μέσα επαναπροσδιορισμού της σχέσης μεταξύ των υποκειμένων, καθώς ανατρέπουν τη λογική της οριοθέτησης και της καθαρότητας. Σε αυτό το φαντασιακό πεδίο, το σώμα αναδύεται ως ανοιχτό, διαπερατό και ρευστό, σε ριζική αντίθεση με το αυστηρά δομημένο σώμα του λόγου και του πατριαρχικού νόμου. Από την οπτική του, τα υγρά —ως μη σταθεροποιησίμα και απρόβλεπτα στοιχεία— αποτελούν τα καταλληλότερα μέσα για την αποσταθεροποίηση ενός στερεού, κανονιστικού συστήματος που στηρίζεται σε σαφείς ορισμούς, έμφυλες και κοινωνικές ταυτότητες και άκαμπτα όρια.

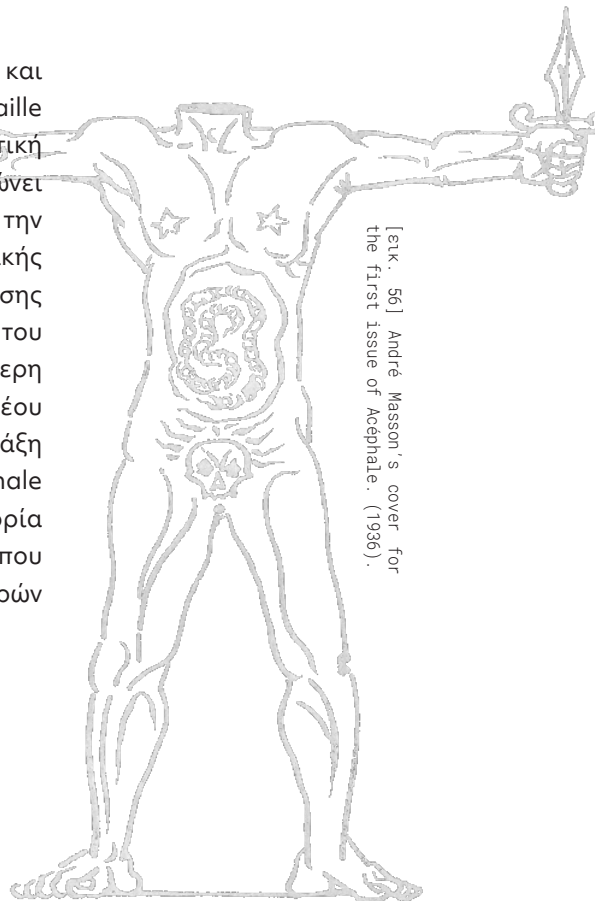
Σε αυτό το θεωρητικό και αισθητικό πεδίο, αποκτά ιδιαίτερη σημασία η κεντρική έννοια του Bataille: το *informe*. Ο όρος, που μεταφράζεται ως «άμορφο» ή «αμορφία», δεν υποδηλώνει απλώς την απουσία μορφής, αλλά λειτουργεί ως στρατηγική αποδόμησης των εδραιωμένων μορφολογιών και των συνεκτικών δομών. Μέσω της έννοιας αυτής, ο Bataille δεν απορρίπτει τη μορφή απλώς ως τέτοια, αλλά επιχειρεί την αποσύνθεσή του στερεού περιεχομένου των πραγμάτων σε μια ρευστότητα που αντιστέκεται στη σημασιοδότηση και στη σταθεροποίηση. Η έννοια του *informe*, επομένως, δεν είναι απλώς αισθητική ή φιλοσοφική: είναι



[εικ. 55] Bataille G. R. Michel
Léiris S. P. Moreel Grataule NE
Carl Einstein Robert Densos,
ACÉRHALIA: 53
enoyolorepita

υπαρξιακή και πολιτική, καθώς επανατοποθετεί το σώμα, την εμπειρία και την επικοινωνία σε ένα πεδίο ριζικής ανοιχτότητας, όπου οι καθιερωμένες ιεραρχίες και τα σύνορα διαλύονται μέσα στη ροή του υγρού και την ένταση του βιώματος.

Ακολουθώντας αυτή τη λογική της αποδόμησης μορφών και ιεραρχιών, μπορούμε να παραλληλίσουμε τη χρήση από τον Bataille της μορφής *Acéphale* —της ακέφαλης φηγούρας— ως εικονιστική προέκταση της έννοιας του *informe*. Η *Acéphale* ενσαρκώνει κυριολεκτικά την απόρριψη της ιεραρχικής αρχής, καθώς με την αποκοπή του κεφαλιού – σύμβολο της κυριαρχίας, της λογικής και της ηγεσίας – αναστέλλεται κάθε δυνατότητα συγκρότησης μιας νέας κεφαλικής δομής. Η άρνηση αντικατάστασης του κεφαλιού με άλλο καθοδηγητικό όργανο εκφράζει μια βαθύτερη θεωρητική θέση: σε κάθε προσπάθεια σύστασης ενός νέου «επάνω», ενός σημείου εξουσίας, ο Bataille απαντά με την πράξη της επαναληπτικής αποκεφάλισης. Με τον τρόπο αυτό, η *Acéphale* δεν είναι απλώς μια μορφή χωρίς κεφάλι: είναι μια αλληγορία ενός σώματος σε συνεχή άρνηση της ιεραρχίας, ενός σώματος που επιμένει στη ρευστότητα, την ασυνέχεια και την άρνηση σταθερών δομών εξουσίας.



[εικ. 56] André Masson's cover for
the first issue of *Acéphale*. (1936).

«Όλες οι λειτουργίες του σώματος προς αυτό τείνουν: το χύσιμο του αίματος, του σπέρματος, των ούρων, των δακρύων, των σάλιων, η αφόδευση, ο λυγμός, το μουγκρητό, το ουρλιαχτό, η παράκληση, όλες οι αισθήσεις, οι χτύποι της καρδιάς, οι στύσεις και οι λιποθυμίες, τα ξέφρενα χτυπήματα, τα δαγκώματα, οι ακρωτηριασμοί και οι τραυματισμοί, το γέλιο, το όνειρο, οι βρισιές και τα ερωτόλογα, η επίκληση, το τρέξιμο, η ερωτική πράξη και τα φρενιάσματα της, όλα τείνουν προς αυτό το σχίσμο του ανθρώπου που επιτρέπει, μόνο αυτό, την είσοδο του ενός ανθρώπου μέσα στον άλλο απόλυτα» (Δημητριάδης, 2009: 20-21).

Η ανάλυση του «χαμηλού» ως σωματικού και πολιτισμικού στοιχείου που αποσιωπάται και καταπιέζεται, αποτελεί το θεμέλιο για την κατανόηση της ρηγμάτωσης του σώματος στο φιλοσοφικό λόγο του Bataille. Στο πλαίσιο αυτό, το σώμα του υποκειμένου δεν υφίσταται απλώς ως υλική οντότητα, αλλά διαρρηγνύεται με μια πρωτόγνωρη βία, στενά συνδεδεμένη με τη διάνοξη και υπέρβαση των ορίων του. Η βία εδώ, λειτουργεί συνδυαστικά με την παραβίαση, ως εγγύηση της ελευθερίας, πέρα από κάθε είδος περιορισμού που επιβάλλει η απαγόρευση. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί: «Η υπέρβαση του απαγορευμένου δεν είναι μια ζώδης βία. Είναι βία, ναι, αλλά ασκούμενη από ένα ον δεκτικό στη λογική» (Bataille, 1970-1987 apud Díaz de La Serna, 1997, σ.79). Υπάρχουν δηλαδή δύο αντιφατικές τάσεις στην ανθρώπινη συνθήκη: η απαγόρευση και η παραβίαση, ή το ανίερο και το ιερό των οποίων η εναλλαγή συνθέτει αυτό που ο Bataille αποκαλεί ερωτισμό. Ο ερωτισμός είναι ικανός «να καταστρέψει την ιεραρχία των οργάνων» (Bataille, 1995), εκθέτοντας μια ύπαρξη που φτάνει στα άκρα, στην πτώση, στον χώρο της βίας, της παραβίασης και κατ' επέκταση του θανάτου.



[εικ. 57] Noël S. Oszwald, Black and White Surreal Self-Portraits 1991

"Ο ερωτισμός ανοίγει το δρόμο προς τον θάνατο. Ο θάνατος ανοίγει το δρόμο προς την άρνηση της ατομικής μας ζωής."

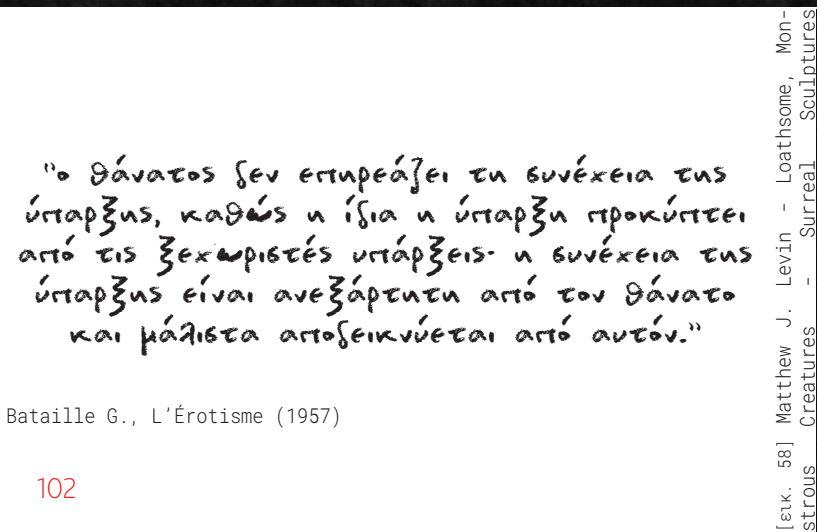
Bataille G, La haine de la poésie (1947)

"Αρνούμαστε να δούμε ότι η ζωή είναι η παγίδα για την ισορροπημένη τάξη· ότι η ζωή δεν είναι τίποτε άλλο παρά αστάθεια και ανισορρογία."

Bataille G., , Eroticism Death and Sensuality (1957: 162)



[εικ. 60] Mary Beth Edelson, Your 5000 Years Are Up, 1977, Invitation card by The White Gallery, Tel Aviv, 1978.



[εικ. 58] Matthew J. Levin - Loathsome, Monstrous Creatures - Surreal Sculptures

"Ο θάνατος δεν επιτρέπει τη συνέχεια της ύπαρξης, καθώς η ίδια η ύπαρξη προκύπτει από τις ξεχωριστές υπάρξεις· η συνέχεια της ύπαρξης είναι ανεξάρτητη από τον θάνατο και μάλιστα αποδεικνύεται από αυτόν."

Bataille G., L'Érotisme (1957)



[εικ. 59] Moulting, Franck Besançon (2022)

"Ο ερωτισμός είναι διαπύ, είναι μοναξιά"

Bataille G., Eroticism Death and Sensuality (1957: 264)

Οι ερωτικές πράξεις που απεικονίζει ο Bataille στα κείμενά του αποτελούν μια απόπειρα να γεφυρωθεί η λήθη που υφίσταται ανάμεσα σε διαφορετικά σώματα —αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «ασυνέχεια» τους. Μέσω του ερωτισμού, ο Bataille αναζητά έναν τρόπο συγχώνευσης των σωμάτων, «διάλυσης των ξεχωριστών υπάρξεων» και συγκρότησης μιας «ολικής συγχώνευσης». Στη σύλληψη του Bataille, ο ερωτισμός είναι «μια κατάσταση επικοινωνίας που αποκαλύπτει μια αναζήτηση για μια πιθανή συνέχεια της ύπαρξης πέρα από τα όρια του εαυτού. Τα σώματα ανοίγονται σε μια κατάσταση συνέχειας μέσω μυστικών καναλιών που μας προκαλούν ένα αίσθημα χυδαιότητας».(La Vie Érotique, 1957).

"καμία οικειότητα, χωρίς βία."

Bataille, L'Érotisme" (1957)

"Ο άνθρωπος έχει οικοδομήσει τον ορθολογικό κόσμο με τις δικές του προστάθειες, αλλά μέσα του παραμένει ένα υπόγειο ρεύμα βίας. Η ίδια η φύση είναι βίαιη, και όσο λογικοί κι αν γίνουμε, μπορεί να κυριευθούμε ξανά από μια βία που δεν είναι πλέον της φύσης, αλλά ενός λογικού όντος που προσπαθεί να υπακούσει, αλλά τελικά υποκύπτει σε μια εσωτερική αναταραχή που δεν μπορεί να καλιναχωρήσει."

Georges Bataille, La Part Maudite (1949)

Η ουσία του ερωτισμού, όπως διαπραγματεύεται ο Bataille, έγκειται στην καταστροφή της αυτάρκειας και της αυτοκυριαρχίας των υποκειμένων, τα οποία συνήθως ορίζουν την καθημερινή τους ύπαρξη εντός των ορίων της κοινωνικής και λογικής τάξης. Η γυμνότητα, ως αποφασιστική πράξη ρήξης, αποτελεί αντίθεση προς την κυριαρχία του εαυτού και αποκαλύπτει μια ακραία μορφή επικοινωνίας, η οποία υπερβαίνει τα όρια του ατομικού σώματος και της κοινωνικής ταυτότητας. Αυτή η υπέρβαση επιφέρει τη ρήξη με τα καθιερωμένα πρότυπα κοινωνικής οργάνωσης, τα οποία αναπαριστούν τον άνθρωπο ως διακριτό και αυτοτελή φορέα, διασφαλίζοντας την κανονικότητα μέσω της διακοπτόμενης και διαχωρισμένης ύπαρξης.

Τέλος, στην ουσία του, ο ερωτισμός δεν ταυτίζεται με τη ζωική σεξουαλικότητα, αλλά συνιστά μια ριζική πρόκληση προς τις κυρίαρχες πολιτισμικές απαγορεύσεις και ταμπού. Ενσωματώνει τη μυστικότητα και την υπέρβαση του απαγορευμένου, εκδηλώνοντας την επιθυμία που συγκρούεται με το εσωτερικό σύστημα περιορισμών και αυθεντίας του υποκειμένου. Με αυτήν την έννοια, ο ερωτισμός είναι μια μορφή διασάλευσης της κοινωνικής και ψυχολογικής τάξης, όπου η αναζήτηση για συνεχή ροή και συνέχεια της ύπαρξης οδηγεί σε μια εμπειρία ανοιχτής εκτροπής των ορίων του εαυτού. Παράλληλα, ο Bataille επισημαίνει την εγγενή διττή φύση του: ενώ υπόσχεται μια έντονη ευδαιμονία, το πρώτο αποτέλεσμα της ερωτικής εμπειρίας είναι μια βαθιά αναστάτωση και οδύνη. Το πάθος, ως μια δυναμική μορφή βίας, διαταράσσει την ψυχική και σωματική ισορροπία, καθιστώντας την ευτυχία ένα εύθραυστο και εφήμερο αποτέλεσμα που συχνά μοιάζει με το αντίθετό της. Αυτή η ένταση αναδεικνύει την ανθρώπινη ύπαρξη ως πεδίο αστάθειας, όπου η τάξη και η σταθερότητα είναι κατασκευές που, ενώ επιδιώκονται, αποτελούν ταυτόχρονα και περιορισμούς που καλείται να υπερβεί ο άνθρωπος μέσα από την εμπειρία της βίας και της εκστατικής απώλειας του εαυτού.



[εικ. 61] Silicone skin dries in the Turbine hall, 2024, Mire Lee
Image: Oliver Cowling

[εικ. 62] Detail from Open Wound, 2024, Mire Lee
Image: Oliver Cowling

αποκρουστικό και το ξένο. Μια ανησυχητική ένταση διατρέχει ολόκληρη την εγκατάσταση, εξισορροπώντας το ανθρώπινο με το μη-ανθρώπινο, την μορφία με τον τρόπο και το ερωτικό με το βαθιά γκροτέσκο.

Η υπερβολή της ύλης και η ένταση των αισθήσεων που προκαλεί η Lee αναγκάζουν τους επισκέπτες να έρθουν αντιμέτωποι με τη σκληρή πραγματικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο σύγχρονος άνθρωπος, σύμφωνα με τη Lee, μπορεί να αγγίξει την αυθεντική ύπαρξη μόνο μέσω της υπέρβασης των ορίων – είτε μέσω της ακραίας ηδονής, του πόνου ή της τραγικής τους αναπαράστασης. Με την πνιγηρή αίσθηση αποσύνθεσης που αποπνέει, αυτή η μηχανή που διαρκώς ρυθμίζει και απορροφά σώματα σκηνοθετεί τον αιώνιο κύκλο ζωής, θανάτου και λήθης – από την αμορφία στην ύλη και πίσω πάλι.

Αυτή η έντονη διαλεκτική ένταση μεταξύ του φρικτού και του ερωτικού αντηχεί το έργο του Γάλλου στοχαστή Georges Bataille, ιδιαίτερα στο προκλητικό του Η Ιστορία του Ματιού (1928). Στα γραπτά του, ο Bataille διερεύνησε τη διαπλοκή μεταξύ ερωτισμού και θνητότητας, υποστηρίζοντας ότι οι πιο βαθιές ανθρώπινες εμπειρίες προκύπτουν συχνά από τη σύγκρουση με τον θάνατο.

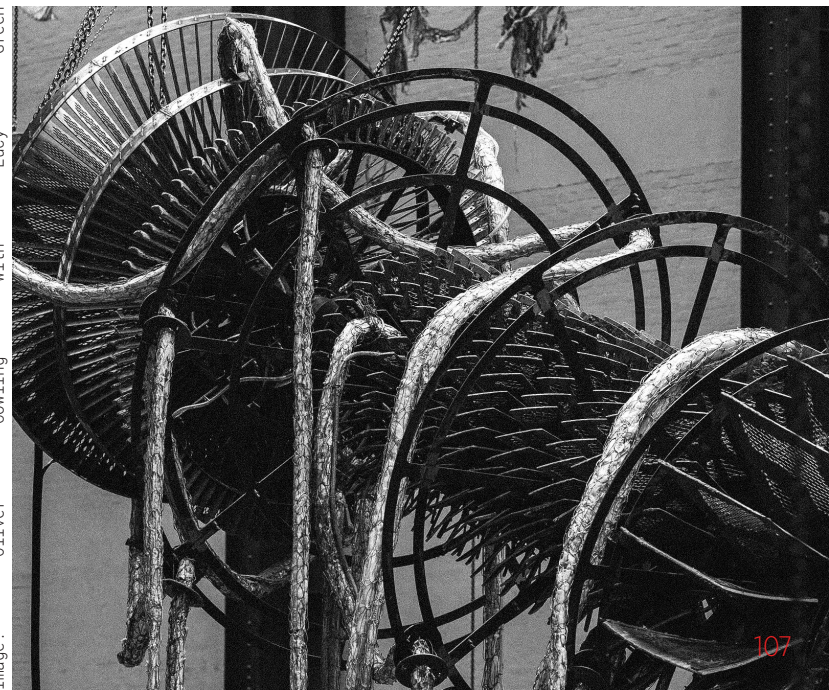
OPEN WOUND - MIRE LEE

Μυστηριακά γκροτέσκο, ανησυχητικά ανοίκειο και αρκετά δυστοπικό ώστε να αγγίζει τους βαθύτερους ασυνείδητους φόβους και επιθυμίες μας – έτσι θα μπορούσε να περιγραφεί η εντυπωσιακή εγκατάσταση της καλλιτέχνιδας Mire Lee για την 9η Ανάθεση Hyundai, η οποία μετέτρεψε την Turbine Hall της Tate Modern σε ένα σουρεαλιστικό τοπίο από αιωρούμενα γλυπτά υφάσματος και απειλητικά μηχανικά εξαρτήματα. Πλοκαμοειδείς μορφές από σιλικόνη και βιομηχανικό ύφασμα διασχίζουν την οροφή, παγιδευμένες σε μηχανές ή εξαπλούμενες σαν παρασιτικοί εισβολείς.

Κατασκευασμένα από βιομηχανικά υλικά όπως σιλικόνη, αλυσίδες και απόκοσμα υγρά, τα “δέρματα” της Lee προκαλούν σύνθετα συναισθήματα: δέος και αηδία, επιθυμία και αποστροφή. Η βία διαπερνά αυτό το φρικώδες θέαμα – οι οντότητες εμφανίζονται ταυτόχρονα ως θύματα και ως απειλές, ενισχυμένες από την έντονη αντίθεση ανάμεσα στις μαλακές τους επιφάνειες και το σκληρό, μηχανικό σύστημα που τις ελέγχει. Εξαναγκασμένες να συσπώνται μαζί με τις μηχανές, αιμορραγούν μια άγνωστη ροζ ουσία – μια ξένη και πιθανώς τοξική έκκριση που μοιάζει να μολύνει τον γύρω χώρο.

Στο όραμά της, η Lee παρουσιάζει ακρωτηριασμένα σώματα – άψυχες προσομοιώσεις ανθρώπων, περιορισμένα σε εξαντλημένα περιγράμματα, εύπλαστες μεμβράνες και αδρανή δοχεία χωρίς ατομικότητα. Κι όμως, μέσα στη «μαλακότητα» και την «απικότητα» τους, διατηρούν μια σαγηνευτική ποιότητα, ενεργοποιώντας μια κοινή γοητεία για το

[εικ. 63] Close-up of Lee's mechanical installation, 2024, Mire Lee
Image: Oliver Cowling



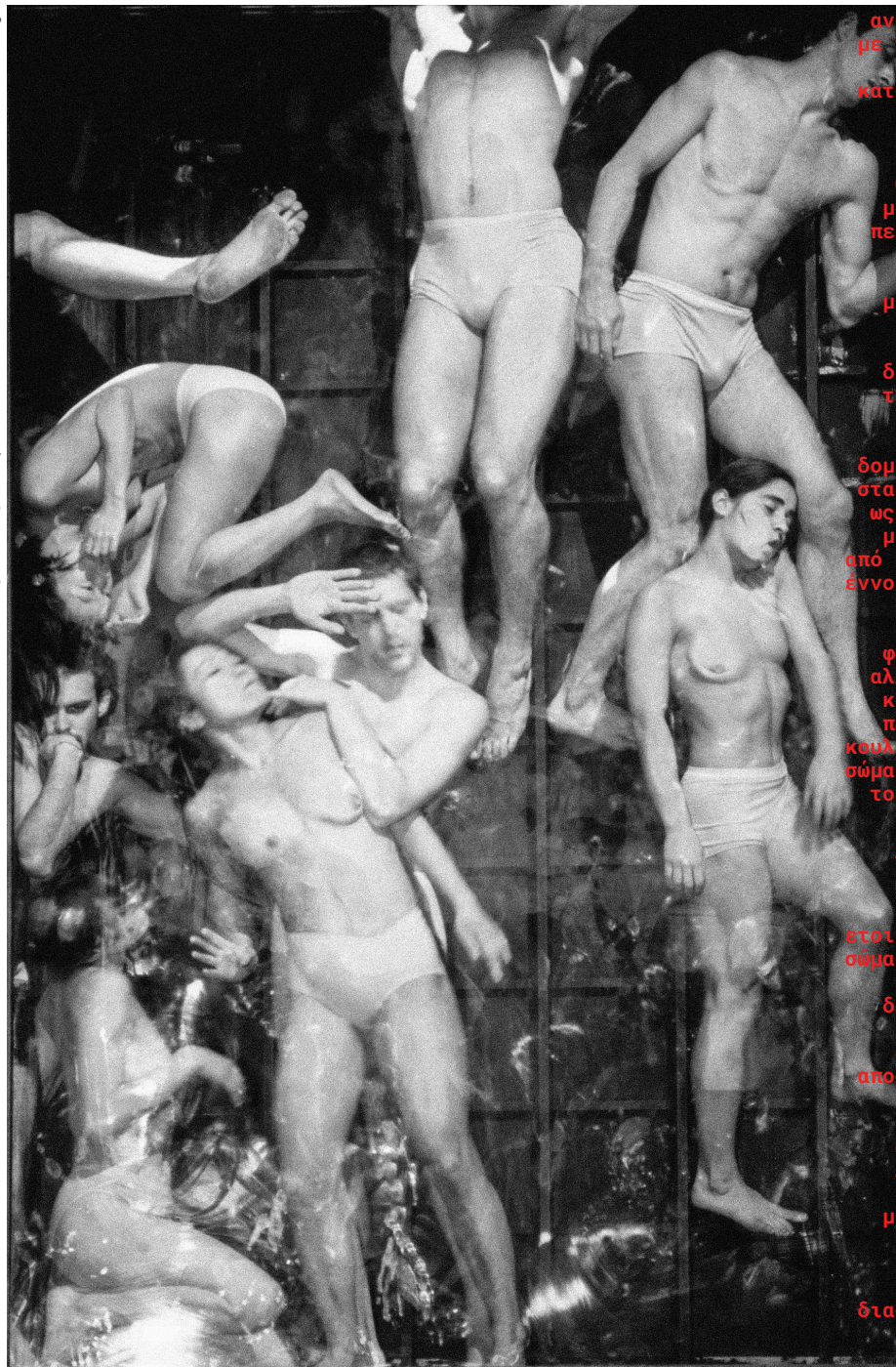
Η «Τριλογία του Σώματος»- Körper, δημιουργημένο το 2000, της Sasha Waltz, συγχρονίζεται με την θεωρία του Georges Bataille για το χαμηλό σώμα. Πραγματεύεται διαφορετικές πτυχές της σωματικότητας, της ενσώματης εμπειρίας και των κύκλων και διαδικασιών της ενσάρκωμένης ζωής, καθώς και της φθοράς και της διάλυσης του σώματος κατά τη διάρκεια του θανάτου. Στηρίζεται στην ενσυναίσθηση προς τον άλλον, στην αποκόλληση από την ίδια την (αυτο)αντίληψη μέσω της συμμετοχής στη σωματική και ενσωματωμένη κατάσταση ενός άλλου ανθρώπου. Στο έργο «Körper», η προσοχή στρέφεται αρχικά στη φυσική υπόσταση και την υλική σύσταση του σώματος. Οι χορευτές το εκθετούν στη μηχανικότητα, στην ανάλυση, σε μια σκηνική πράξη απόλυτης γυμνότητας, όχι μόνο φυσικής αλλά υπαρξιακής.

Επιζητά ένα βλέμμα που να αφαιρεί τη σεξουαλικότητα και την επιθυμία, εστιάζοντας στον γυμνό άνθρωπο: όχι μόνο απογυμνωμένο από ρούχα, αλλά και από ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Η μορφή του, τα όριά του, η σχέση του με τον χώρο, το ποσοστό του σε νερό, τα όργανά του, τα οστά του, η εμβέλεια του. Έτσι, δίνεται έμφαση τόσο στο ατομικό σώμα όσο και στη σχέση του με άλλα σώματα ή με τον περιβάλλοντα χώρο. Η ευκαμψία και η ελαστικότητα του δέρματος τίθενται στο προσκήνιο, το δέρμα ως εξωτερικό περίβλημα του γυμνού σώματος προβάλλεται, εκτείνεται, πιάνεται ή τραβιέται. Ακόμη, κάποιες φορές, το σώμα καλύπτεται, με αποτέλεσμα το χωρικό του σώματος να τίθεται στο επίκεντρο της παρατήρησης.

Δεν πρόκειται απλώς για συγκεκριμένες χωρικές όψεις των αρχιτεκτονικών χώρων στους οποίους εδράζονται οι χορογραφίες, αλλά κυρίως για τις εφήμερες και διαρκώς μεταβαλλόμενες διαμορφώσεις του χώρου, που προκύπτουν ανάμεσα στους 13 χορευτές και χορεύτριες, οι οποίες διαχέονται στα «σώματα» και αναπτύσσουν μία δική τους δυναμική εντός της υπερκείμενης δομής του έργου. Το έργο της Sasha Waltz δεν αναφέρεται απλώς σε συγκεκριμένους χώρους, αλλά σε δυναμικές, εφήμερες χωρικές διαμορφώσεις που παράγονται μέσα από τη σωματική αλληλεπίδραση των ερμηνευτών.

Στο πρώτο μέρος, Körper (Σώμα), το σώμα προσεγγίζεται ως πεδίο παρατήρησης και επιστημονικής ανάλυσης. Η χορογραφία υιοθετεί μια σχεδόν ανατομική ματιά: το σώμα δεν εκφράζει, αλλά εκτίθεται, αποσυντίθεται και μελετάται ως μορφική και υλική κατασκευή. Η σκηνική δράση αντιπαραβάλλει τη ζωντανή,

[ε.κ. 64] Körper, Sasha Waltz, Hans Peter Kuhn © Bernd Uhlig



αναπνεύουσα παρουσία των χορευτών με τη σιωπηλή ακινησία του νεκρού ή του άψυχου αντικειμένου, καταλύοντας τη γραμμή ανάμεσα στο βιωμένο και το καταναγκασμένο σώμα.

«Μπορείς να κοιτάξεις το σώμα ψυχρά. Μπορείς να δεις μόνο τη μορφή του. Ή το σχήμα του. Ή το περιεχόμενό του. Ή την ύλη του».

Στο δεύτερο μέρος, S, το σώμα μεταμορφώνεται σε εκφραστή μιας ρευστής και έντονα φορτισμένης σωματικής επιθυμίας. Η σκηνή διαμορφώνεται δυναμικά μέσα από την αλληλεπίδραση των χορευτών, με έναν τεράστιο μαύρο τοίχο να λειτουργεί ως μεταβαλλόμενη δομή, που διαλύεται και καταρρέει σταδιακά, αποκαλύπτοντας το σώμα ως πρωταγωνιστή μιας διαδικασίας μεταμόρφωσης. Οι χορευτές, μέσα από κινήσεις οριακές, σωματοποιούν έννοιες όπως επιθυμία, μνήμη, πάλη και απώλεια.

Το σώμα εδώ δεν είναι απλώς φορέας χορευτικής δεξιοτεχνίας, αλλά υποκείμενο εμπειρίας, πάλης και μεταμόρφωσης – φέρει μνήμη, πόνο και φθορά. Απέναντι σε μια κούρτσα που συχνά απογυμνώνει το σώμα από υποκειμενικότητα, η Waltz το τοποθετεί ξανά στο κέντρο της ύπαρξης.

Το noBody, τελευταίο μέρος της τριλογίας, πραγματεύεται το σώμα στην εξαφάνισή του: το ετοιμοθάνατο, αδρανές, σχεδόν άυλο σώμα. Εδώ, το σώμα δεν φέρει πλέον σημασίες· δεν αναπαριστά, δεν δηλώνει. Κλεισμένα σε βιτρίνες, τα σώματα γίνονται συλλογικά οργανικά σχήματα, που σταδιακά αποσυντίθενται και εξαφανίζονται.

Η σωματική παρουσία χάνει τη σταθερότητά της και διαλύεται σε μια ασαφή αισθητηριακή ροή. Αντιθετικά, η αχανής σκηνή της Schaubühne, υπογραμμίζει τη μικρότητα του ανθρώπινου όγκου, αλλά παράλληλα αναδεικνύει τη ζωντανή ενέργεια που επιμένει ακόμη και στην ακινησία – τη διαφορά, δηλαδή, ανάμεσα στο σώμα που αναπνέει και αυτό που έχει σιγήσει.

^[23] Η ηδονή, εκτός Λακανικής θεωρίας, παραπέμπει στην έντονη, ολική και συχνά υπερβατική εμπειρία της σωματικής και αισθητηριακής απόλαυσης. Ως όρος έχει βαθιές ρίζες στην ηδονιστική φιλοσοφία, αλλά αποκτά ιδιαίτερο βάρος στη γαλλική φιλοσοφία του 20ού αιώνα, ιδίως στον Bataille. Στον λόγο του Bataille, η ηδονή δεν είναι απλώς ευχαρίστηση, αλλά μια βιωματική ένταση που αγγίζει τα όρια της υπέρβασης, της διάρρηξης του υποκειμένου και της άρσης των κοινωνικών ή ηθικών ορίων. Δεν είναι ευχάριστη με την κοινή έννοια· αντίθετα, συνοδεύεται συχνά από πόνο, τρόμο ή έκσταση, και συνδέεται με το άκρο της εμπειρίας, το άσμενο και την εγγύτητα στον θάνατο.

Η ΥΠΕΡΒΟΛΗ ΤΗΣ JOUISSANCE

3.1.4 Στην ψυχαναλυτική σκέψη του Lacan, το σώμα δεν αποτελεί απλώς ένα βιολογικό υπόστρωμα, αλλά μια σύνθετη κατασκευή που προκύπτει από τη διαπλοκή του οργανισμού με τη γλώσσα και την εικόνα. Αυτό το «ομιλούν σώμα» (corps parlant) διαμορφώνεται μέσω της εγγραφής του σημαινόμενου, της φαντασιακής αναπαράστασης και της συμβολικής δομής. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της jouissance αποκτά κομβική σημασία. Ο γαλλικός όρος, αναφέρεται σε μια παράδοση εμπειρία και προσεγγίζει την υπερβολή της ηδονής^[23]. Δεν πρόκειται για ηδονή μέσω του πόνου ή κάποιας εναλλακτικής μορφής απόλαυσης, αλλά για μια βαθιά σωματική και ψυχική εμπλοκή με αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί ή να οικειοποιηθεί – με αυτό που διαφεύγει της αναπαράστασης.

Στο έργο του Encore: The Seminar XX, ο Lacan δηλώνει χαρακτηριστικά: «η jouissance είναι αυτό που δεν χρησιμεύει σε τίποτα». Η φράση αυτή συνοψίζει την σκέψη ότι η ευχαρίστηση της ηδονής -η οποία συνδέεται με την ικανοποίηση μιας ανάγκης και λειτουργεί εντός των εργαλειακών ορίων του συμβολικού- έρχεται σε αντίθεση με την jouissance, η οποία παραπέμπει στο Πραγματικό: είναι υπερβατική, βίαιη, ριζικά πλεονασματική και, εντέλει, ασύμμετρη προς κάθε λογική σκοπιμότητας ή λειτουργικότητας. Επομένως, ενώ η επιθυμία παραμένει προσδεδεμένη στο φαντασιακό και στο παιχνίδι της έλλειψης, η jouissance εγγίζει το σημείο όπου η επιθυμία απογυμνώνεται από τα φαντασιακά της στηρίγματα και αναμετράται με την εμπειρία ενός ορίου^[24].

^[24] Στο πλαίσιο της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Lacan, ιδιαίτερα στο Σεμινάριο VII (Η Ηθική της Ψυχανάλυσης), αξιοποιεί την τραγωδία της Αντιγόνης του Σοφοκλή για να αναδείξει τη διάκριση ανάμεσα στην ηθική της επιθυμίας και την ηθική της ορμής, εστιάζοντας στη λειτουργία της jouissance και τα όρια της. Υποστηρίζει ότι η πράξη

“Η jouissance είναι απόλαυση, αλλά όχι απλώς μια ενστατικοποιημένη ηδονή, είναι μια απόλαυση που μετατρέπεται σε πόνο, ένας οδυνηρός ηδονισμός ή μια ηδονή που εμπεριέχει πόνο. Είναι μια παράδοξη έννοια, γιατί ευματοδοτεί το σημείο όπου παραβιάζεται η αρχή της ηδονής.”

Zupancic A., Ethics of the Real (1995:60)

Η jouissance δεν μπορεί να εγκλωβιστεί μέσα σε μια σταθερή ταυτότητα ή σε μια ενιαία εικόνα· είναι, αντίθετα, κάτι που αφήνει μόνο ένα ίχνος, μια διάρρηξη, ένα κενό. Δεν υπάρχει μια σταθερή, κυρίαρχη απόλαυση που να μπορεί να ελεγχθεί πλήρως από τον Άλλο ή από το Συμβολικό. Είναι το στοιχείο που ραγίζει την ενότητα του Φαντασιακού, την ψευδαίσθηση της πληρότητας, μέσω των συμπτωμάτων που παράγει. Είναι, επίσης, αυτό που δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς, καθώς είναι ταυτόχρονα καταναγκαστική και απρόβλεπτη. Ενώ η κοινωνία οργανώνεται γύρω από την ιδέα της προβλεψιμότητας και του ελέγχου, η jouissance αντιστέκεται σε αυτήν τη λογική. Αντίθετα, λειτουργεί ως στοιχείο εκτροπής. Αυτή η αντίθεση μεταξύ του φαντασιακού σώματος και του πραγματικού σώματος της jouissance είναι κρίσιμη στη Λακανική σκέψη. Από τη μία, έχουμε το σώμα ως ναρκισσιστική εικόνα, ενιαία και ελεγχόμενη από τον Άλλο και από την άλλη, έχουμε το σώμα ως τοποθεσία της jouissance, ένα σώμα που είναι αποσπασματικό, θραυσματικό, έτοιμο να τροποποιηθεί, να επαναπροσδιοριστεί, αλλά ποτέ να ενοποιηθεί πλήρως.

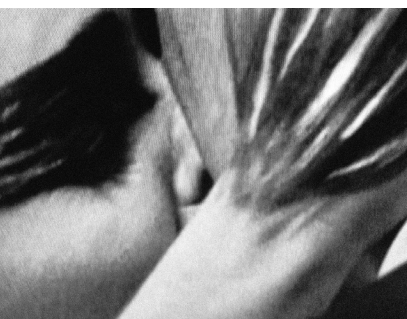
της Αντιγόνης -η ταφή του αδελφού της παρά την απαγόρευση του Κρέοντα- δεν αποτελεί απλώς μια πράξη ηθικού καθήκοντος, αλλά μια ριζική πράξη που υπερβαίνει τα όρια του συμβολικού νόμου. Η Αντιγόνη ενσαρκώνει το υποκείμενο που οδηγείται από την «καθαρή επιθυμία», μια επιθυμία που όμως δεν αποσκοπεί στην προσωπική ευτυχία ή την ικανοποίηση του Εγώ. Επιμένοντας στην πράξη της, τοποθετείται «στη ζώνη ανάμεσα σε δύο θανάτους»: μεταξύ του συμβολικού θανάτου (αποτομή από την κοινότητα) και του πραγματικού θανάτου (φυσική εξόντωση) (1, σελ. 143-149). Σε αυτή τη μεταίχμιακή

θέση, η Αντιγόνη αγγίζει την jouissance ως μια εμπειρία που υπερβαίνει τη συμβολική τάξη και φανερώνει το κενό του Άλλου. Ενσαρκώνει το υποκείμενο που τολμά να διασχίσει το όριο της jouissance και να έρθει αντιμέτωπο με το Πραγματικό, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα το κενό και την αδυναμία του συμβολικού Νόμου. Η τραγική της πράξη δεν είναι μια πράξη ηθικής με την παραδοσιακή έννοια, αλλά μια ριζική πράξη που φέρνει το υποκείμενο σε επαφή με την ίδια τη ρίζα της επιθυμίας και της απόλαυσης, πέρα από κάθε κοινωνική ή συμβολική διαμεσολάβηση (1, σελ. 218-219)

"Η jouissance είναι αυτό που συνδέει την απόλαυση με τον θάνατο. Είναι ταυτόχρονα το περίβλημα και το κενό, το σημείο όπου η υδρού και ο πόνος γίνονται αδιάκριτα."

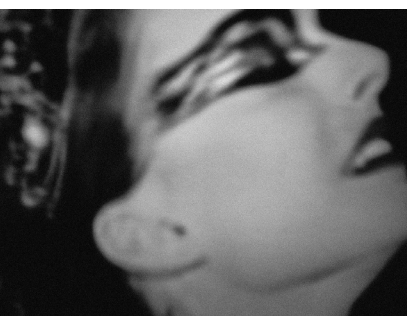
"Στην jouissance, το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με το πραγματικό της ύπαρξής του: την μη-ύπαρξη του."

Lacan, J. (1998). The seminar of Jacques Lacan: Book XX, Encore (1972-1973)



Ακόμη, η προσέγγιση του Lacan στην ψυχανάλυση, προσφέρει μια έννοια ταυτότητας που αποδομεί το φύλο ως κοινωνικό κανόνα και ανοίγει τον δρόμο σε μια μη κανονιστική θεωρία του υποκειμένου της jouissance^[25]. Αντλώντας κυρίως από τον ύστερο Lacan, αυτό δείχνει ότι, τοποθετώντας την ταυτότητα του υποκειμένου στη μοναδικότητα του σωματικού της jouissance και όχι στις φαντασιακές αυταπάτες του εγώ, ούτε στις συμβολικές κοινωνικές δομές, προωθείται η σκέψη για την ταυτότητα ως μια ηθική πράξη. Μέσω της οποίας, το υποκείμενο μαθαίνει να μετατρέπει σε κάτι κοινωνικά πολύτιμο, αυτό που αλλιώς θα παρέμενε υπερβολικό, αυτιστικό ή διεστραμμένο μέσα στη δική του μοναδική μορφή jouissance.

[25] Στα μεταγενέστερα σεμινάρια του (Encore), ο Lacan διακρίνει τη φαλική jouissance (που σχετίζεται με το όριο της απόλαυσης και την ταύτιση με το μερικό αντικείμενο) από την άλλη jouissance, που υπερβαίνει το συμβολικό και συνδέεται με τη γυναικεία υποκειμενικότητα και το Πραγματικό.



[εικ. 65] Black Swan, Darren Aronofsky (2010)

Στην ταινία Black Swan σκηνοθετείται η πορεία της Nina από την ψευδαίσθηση της φαλικής jouissance (που καταλήγει πάντα σε έλλειμμα και θάνατο) προς μια στιγμή αυθεντικής, γυναικείας jouissance: το βίωμα της ίδιας της ενσώματης ύπαρξης της στο χορό

Σε πολιτικές πράξεις αφορά πάντα τη σχέση του ατόμου με τα όρια του σώματός του, της κοινωνίας και της εξουσίας. Σε αυτές τις πρακτικές, το σώμα δεν είναι απλώς ένα εργαλείο διαμαρτυρίας, αλλά γίνεται το μέσο για την υπέρβαση της παραδοσιακής αντίληψης για τη ζωή, την επιβίωση και την πολιτική ταυτότητα. Η jouissance σε αυτές τις περιπτώσεις γίνεται μια πράξη αντίστασης που αψηφά τις συμβατικές νόρμες της κοινωνίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η απεργία πείνας και η τέχνη της performance. Η απεργία πείνας συνθλίβει την παραδοσιακή αντίληψη για την πρόνοια του σώματος και την ανάγκη για επιβίωση. Η πράξη αυτή είναι, στην ουσία, μια σωματική πολιτική πρακτική, όπου το σώμα γίνεται το μέσο της πολιτικής πράξης. Επιπλέον, η Performance Art (παραστατική τέχνη), συχνά χρησιμοποιεί το σώμα για να εκφράσει πολιτικές και κοινωνικές εντάσεις. Οι καλλιτέχνες σε αυτές τις περιπτώσεις, χρησιμοποιούν τα σώματά τους για να διαμαρτυρηθούν, να αμφισβητήσουν ή να ανατρέψουν τους κοινωνικούς κανόνες. Το σώμα γίνεται το πεδίο της jouissance στην τέχνη και την πολιτική, φτάνοντας στα άκρα της σωματικής έκφρασης και της τραυματικής υπέρβασης των πολιτισμικών ορίων.

Τέλος, η jouissance αναγνωρίζει ότι η επιθυμία δεν μπορεί να αναχθεί στην απόλαυση, αλλά συνεχίζει να την τοποθετεί σε ένα επίπεδο υπέρβασης, καθιστώντας την έτσι αδύνατη να επιτευχθεί. Το πρόβλημα με όλες αυτές τις μορφές απόλαυσης, σύμφωνα με τον Deleuze, δεν είναι μόνο ότι προσφέρουν υπερβατικές και μη παραγωγικές μορφές επιθυμίας, αλλά ότι παγιώνουν το υποκείμενο, το μετατρέπουν σε οργανισμό και το υποτάσσουν (Deleuze 2001: 106). Και οι δύο προσεγγίσεις αμφισβητούν την αξίωση της ψυχανάλυσης πάνω στα σεξουαλικά σώματα και επιδιώκουν να αναδείξουν πώς η πολιτική και κοινωνική κατάσχεση των σωμάτων και των επιθυμιών περιορίζει τις δυνατότητες, του τι μπορούν να είναι τα σώματα και οι επιθυμίες. Έτσι, η Ντελεζιανή επιθυμία και η λακανική jouissance θεωρούνται ότι υπερβαίνουν την απόλαυση αντί να τελειώνουν σε αυτήν.

Marina Abramović - Rhythm 0

Καλλιτέχνες όπως η Marina Abramović έχουν χρησιμοποιήσει το σώμα τους στην Performance Art για να προβάλλουν τα όρια του ανθρώπινου σώματος και τις δυνατότητες υπέρβασης του πόνου και της κανονικότητας. Το έργο της Rhythm 0 (1974) όπου η Abramović έδωσε στους θεατές την ελευθερία να χρησιμοποιήσουν 72 αντικείμενα πάνω της, συμπεριλαμβανομένων όπλων και αιχμηρών αντικειμένων, αναδεικνύει την jouissance του σώματος ως πεδίου έντονης πολιτικής και ψυχολογικής σύγκρουσης.



[εικ. 66] Marina Abramović, Rhythm 0
Installation photograph from: Museum of Parallel Narratives - In the framework of L'Internationale Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011
Photograph: Rafael Vargas



[εικ. 67] Marina Abramović, Rhythm 0, 1974.
Performance, 6 hours. Studio Wona, Naples.

MARINA ABRAMOVIĆ: Στην αρχή, το κοινό έπαιζε μαζί μου. Αργότερα, γινόταν όλο και πιο επιθετικό. Ήταν έξι ώρες απόλυτου τρόμου. Έκοβαν τα ρούχα μου. Με έκοβαν με μαχαίρι κοντά στον λαιμό και έπιναν το αίμα μου, και μετά μου τοποθετούσαν γύψο πάνω στην πληγή. Με μετέφεραν μισόγυμνη, με έβαζαν πάνω σε ένα τραπέζι και κάρφωναν ένα μαχαίρι ανάμεσα στα πόδια μου μέσα στο ξύλο. Κάποιος ακόμη έβαλε μια σφαίρα σε ένα πιστόλι, το έβαλε στο χέρι μου, και κρατώντας το χέρι του πάνω στο δικό μου, προσπαθούσε να δει αν θα αντιδράσω. Θυμάμαι ότι μετά από έξι ώρες, όταν ήρθε ο γκαλερίστας και είπε ότι το έργο τελείωσε, άρχισα να υπάρχω ξανά ως εαυτός μου και να περπατάω ανάμεσα στο κοινό, γυμνή, ματωμένη, με δάκρυα στα μάτια. Όλοι έτρεξαν μακριά, κυριολεκτικά βγήκαν τρέχοντας από την αίθουσα.

3.2 Ο χώρος δεν είναι ποτέ ουδέτερος. Κάθε δομή, τοίχος, χάσμα ή όριο εγγράφει μέσα του σχέσεις εξουσίας, επιθυμίας και ανατροπής. Όπως αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα, η αρχιτεκτονική δεν συνιστά μόνο ένα σύνολο υλικών μορφών, αλλά μια ενσώματη ιδεολογία, ένα σιωπηλό μηχανισμό πειθάρχησης και ελέγχου. Ενσαρκώνοντας τον Νόμο —την επιταγή της τάξης, της καθαρότητας και της συμμετρίας— η αρχιτεκτονική αποκρύπτει τη ριζική της ετερότητα: την καταπιεσμένη επιθυμία για το χάος, την ρήξη, την διάρρηξη της κανονικότητας, την απελευθέρωση της μορφής από την τυραννία της λογικής και την έκθεση της στο ανοίκειο του Πραγματικού.

"Εφόσον η αρχιτεκτονική είναι τόσο στενά συνυφασμένα με την κοινωνία, η κοινωνική επανάσταση απαιτεί μια αρχιτεκτονική επανάσταση."

Johnson P. and Wigley M. (1988:11)

Στον πυρήνα της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, ο χώρος, το σώμα και το βίωμα συνιστούν τρεις αλληλένδετες διαστάσεις. Καμία δεν υπάρχει ανεξάρτητα· η μία διαμορφώνει και προϋποθέτει την άλλη. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική, ωστόσο, τείνει να προσεγγίζει τον χώρο ως αντικείμενο οπτικής κατανάλωσης, επικεντρωμένη σε μια αισθητική που ευνοεί την επιφάνεια εις βάρος της εμπειρίας. Η επικράτηση της οπτικής αντίληψης καταλήγει να αποτελεί ένα επίπεδο και ελλειμματικό μοντέλο συγκρότησης στείρων χωρικοτήτων, που αγνοούν τη βαθύτερη ψυχοσωματική σχέση του ανθρώπου με τον χώρο και παραβλέπουν τη βιωματική του πολυπλοκότητα.

Η ενότητα αυτή διερευνά τον χώρο ως ένα σημείο που παύει να υπηρετεί την τάξη του ορατού και εισβάλλει στο κομμάτι του ακαθόριστου και του μη προβλέψιμου, καθώς εξετάζει πώς ριζοσπαστικές θεωρήσεις της αρχιτεκτονικής αμφισβητούν τη σταθερότητα του οικοδομήματος. Η θεωρία των παραβάσεων του Bernard Tschumi, η αποδομητική σκέψη του Derrida, οι παρεμβάσεις του Gordon Matta-Clark και η Καταστασιακή κριτική διαμορφώνουν ένα εννοιολογικό πεδίο που μετατρέπει τον χώρο από στατικό πεδίο αναπαράστασης, σε δυναμικό πεδίο δράσης. Εδώ, η αρχιτεκτονική δεν αποτελεί πια φορέα σταθερότητας ή αναπαράστασης, αλλά μέσο αποσταθεροποίησης, μετατόπισης και ανατροπής. Δεν υπηρετεί τη λειτουργία, αλλά τη ρήξη· δεν χτίζει, αλλά αφαιρεί, αποκαλύπτει, διαταράσσει.

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΠΟΛΑΥΣΗ ΤΗΣ ΤΑΞΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΡΗΞΗΣ

3.2.1 Ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας Bernard Tschumi (Τσουμί), ασκώντας κριτική στον στρουκτουραλισμό και κυρίως στο Μοντέρνο Κίνημα του 20ού αιώνα, εστιάζει στις ιδεολογικές και αισθητικές του σταθερές: τον λειτουργισμό, την πίστη στην καθαρότητα της μορφής, την υποταγή της αρχιτεκτονικής στη χρηστικότητα, τον ορθολογισμό και, τελικά, μια σχεδόν πουριτανική^[26] άρνηση της απόλαυσης. Ο Tschumi αναγνωρίζει σε αυτές τις αρχές, όχι απλώς ένα τεχνικό εργαλείο, αλλά έναν κατασταλτικό μηχανισμό: μια αποσιώπηση του αισθησιακού, του ερωτικού, του απροσδόκητου.

Απέναντι σε αυτή τη λογική, αντιπροτείνει μια σειρά από «παραβατικές» έννοιες: την αταξία, τον χωρικό πειραματισμό, τον διακοσμητικό χαρακτήρα, την αισθησιακότητα και πρωτίστως, την απόλαυση. Για τον Tschumi, η αρχιτεκτονική δεν οφείλει να υπηρετεί μόνο τη δομή ή τη λειτουργία, αλλά να ενεργοποιεί το σώμα, το φαντασιακό και την επιθυμία. Στο επίκεντρο της σκέψης του βρίσκεται μια αρχιτεκτονική που τολμά να αποσταθεροποιήσει τα καθιερωμένα όρια, να προκαλέσει, να παραβιάσει — και τελικά να απελευθερώσει τον χώρο ως πεδίο εμπειρίας, έντασης και ηδονής.

^[26] Ο όρος "πουριτανική" χρησιμοποιείται εδώ μεταφορικά για να περιγράψει μια αυστηρή, κατασταλτική ηθική που εναντιώνεται στην απόλαυση, το αισθησιακό και το ερωτικό. Προέρχεται από το προτεσταντικό κίνημα των Πουριτανών, που ευαγγελίζονταν τη λιτότητα, την ηθική πειθαρχία και την αποχή από κάθε ηδονιστική ή κοσμική απόλαυση. Στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής, η "πουριτανική" στάση παραπέμπει στην άρνηση του περιττού, στην εμμονή με την καθαρότητα της μορφής και στην υποταγή της αισθητικής στην αυστηρή λειτουργικότητα — στοιχεία που ο Tschumi ερμηνεύει ως ιδεολογικές καταστολές του σώματος, της επιθυμίας και της εμπειρίας.

Οι αρχιτεκτονικές «παραβάσεις» του Bernard Tschumi, δεν αποτελούν απλώς προκλήσεις απέναντι στους καθιερωμένους κανόνες· λειτουργούν ως ρήγματα που αποκαλύπτουν τις αόρατες δομές και τις λανθάνουσες προκαταλήψεις που διαμορφώνουν την κυρίαρχη αρχιτεκτονική σκέψη. Ο Tschumi, μαζί με αρχιτέκτονες όπως ο Daniel Libeskind(1946), επιδιώκει να αποδομήσει τα θεμέλια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής αντίληψης περί χώρου και σχεδιαστικής λογικής. Η προσέγγιση του, δεν στοχεύει στην άρνηση των αρχών, αλλά στην ανάδειξη των ορίων τους. Οι «παραβάσεις», όπως τις περιγράφει, λειτουργούν διαλεκτικά: αντί να καταλύουν τη δομή, τη φέρνουν αντιμέτωπη με τις ίδιες τις αντιφάσεις, πυροδοτώντας έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης ανάμεσα στον χώρο, το σώμα και την εμπειρία. Πρόκειται για μία αρχιτεκτονική που κινείται στα όρια της επιθυμίας και της έντασης, της τάξης και της ρήξης(Tschumi,1976:34).

Το δοκίμιο «Architecture and Transgression» (1976), το οποίο πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό Oppositions, αποτελεί κομβικό σημείο αυτής της σκέψης. Εκεί, ο Tschumi, επηρεασμένος από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του Georges Bataille —και ιδίως το έργο L'Érotisme (1957)— διατυπώνει πως η αρχιτεκτονική δεν είναι απλώς μια πειθαρχία λογικού σχεδιασμού, αλλά ένα πεδίο έντασης, στο οποίο η μορφή και η εμπειρία συγκρούονται δημιουργικά.

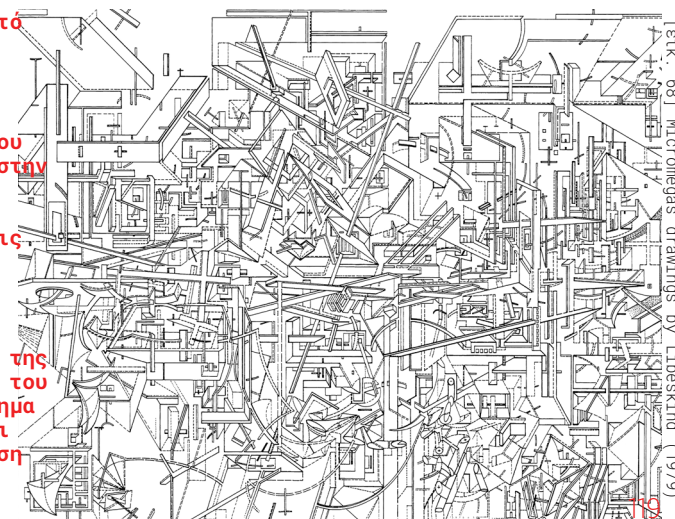
Ο Tschumi χρησιμοποιεί τρία μέρη σε αυτό που αποκαλεί Παραβάσεις:

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ

Επισημαίνει, αρχικά, το «Παράδοξο» που φαίνεται να στοιχειώνει την αρχιτεκτονική. Θέτει το ζήτημα της δυσκολίας να διερευνηθεί ταυτόχρονα η “φύση του χώρου” ως αφηρημένη έννοια και η εμπειρία ή η δημιουργία του “πραγματικού χώρου”, που βιώνεται και σχεδιάζεται (Tschumi, 1996). Με έναν τρόπο, αυτό συνεπάγεται την ιδέα της αμφισβήτησης του χώρου, ώστε να αποκαλύψει τα «όριά» του, επιτρέποντας στην αρχιτεκτονική να αναδείξει την πραγματική της εμπειρία όταν εκτίθεται στη «φύση του χώρου». Η θεωρία του παραδόξου των παραβάσεων, που οδηγεί σε αυτό που προσπαθεί να πει ο Tschumi, φαίνεται επίσης μέσα από τα σχέδια των «Μεταγραφών» και των «Micromegas» (Εικ. 68). Αυτοί οι κοινοί παράγοντες φαίνεται να συγκλίνουν και να καταλήγουν στις θεωρητικές προσεγγίσεις και των δύο αρχιτεκτόνων για τον σχεδιασμό του χώρου. Μέσα από αυτά τα σχέδια, οι δύο αρχιτέκτονες φαίνεται να προτείνουν νέες προοπτικές για τον σχεδιασμό του χώρου, οι οποίες αναδύονται όταν αναγνωρίσουμε και αμφισβητήσουμε τα “όρια” που ο ίδιος ο χώρος μας έχει ήδη επιβάλει.

Micromegas

Μέσα από τα «Micromegas» του Libeskind, φαίνεται ότι ο χώρος που γνωρίζουμε έχει περισσότερο βάθος από αυτό που ήδη έχουμε δει, και η αντιπαράθεση με αυτό μας επιτρέπει να αρχίσουμε να βλέπουμε. Τα «Micromegas» στοχεύουν να θέσουν ερωτήματα μέσα από την κριτική ανάλυση των αρχιτεκτονικών σχεδίων, που φαίνεται να είναι καθηλωμένα στην αρχιτεκτονική. Ο Libeskind χρησιμοποιεί τα σχέδιά του για να διεγείρει τις αισθήσεις μιας παρουσίας της απουσίας. Κάθε ένα από τα έργα παίζει με την ένταση μεταξύ ιδεών και πραγματικών χώρων, μεταξύ αφηρημένων εννοιών και της αισθησιακότητας της εμπειρίας του χώρου. Έτσι, το κύριο επίκεντρο της έκθεσης του 1978, ήταν ότι η αρχιτεκτονική είναι “η ένταση μεταξύ της έννοιας και της εμπειρίας του χώρου”.



ΠΟΝΟΣ ΚΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΗ

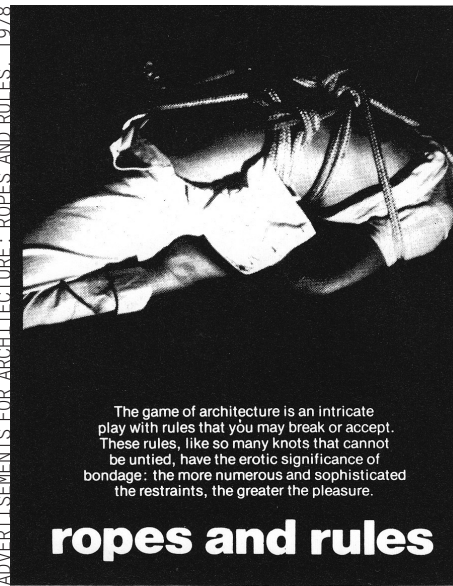
Ο Tschumi, επικαλείται τον ορισμό του Bataille για τον ερωτισμό ως μοντέλο, για να σκεφτούμε τον τρόπο εξόδου μας από το αρχιτεκτονικό παράδοξο. Στο *L'Erotisme* (1957), ο Bataille περιέγραψε μια διάκριση μεταξύ ερωτισμού και αισθησιασμού. Σε αυτό, η αισθησιακότητα, είναι η καθαρή ευχαρίστηση των αισθήσεων, ο ερωτισμός ενσωματώνει την αισθησιακότητα, αλλά περιλαμβάνει ένα πρόσθετο στοιχείο, μια υπερβολή. Αυτή η υπερβολή είναι ουσιαστικά εννοιολογική, διατηρείται στο μυαλό και σχετίζεται με δεδομένες ιστορικές και κοινωνικές έννοιες, όρια και ταμπού γύρω από τη σεξουαλικότητα. Ο «ερωτισμός», εξηγεί ότι δεν πρόκειται για την «υπερβολή της ηδονής», αλλά αντίθετα για την «ηδονή της υπερβολής». Επομένως, η κατανόηση του «ερωτισμού» είναι η διπλή ηδονή τόσο της νοητικής κατασκευής, όσο και της αισθησιακότητας (Tschumi, 1996).

Πηγαίνοντας στα άκρα, η αρχιτεκτονική είναι η απόλυτη ερωτική πράξη, που περιλαμβάνει τόσο τον πόνο, όσο και την ευχαρίστηση. Κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού του ερωτικού χώρου, η απόλαυση είναι ο πόνος και ο πόνος είναι η απόλαυση. Η ιδέα του Tschumi για την «αρχιτεκτονική της βίας» ενσωματώνει τη γοητεία της αφηριστικής λειτουργίας, μετατρέποντας τους χώρους σε τόπους όπου ο έλεγχος διασπάται και τα όρια υπερβαίνονται. Εκεί, η αρχιτεκτονική γίνεται πρόσκληση για να κατοικήσουμε τόπους, με τρόπους που αψηφούν τη συμβατική χρήση και προκαλούν αίσθηση ελευθερίας και υπονόμησης.

*“Πρέπει να υπάρχει κανονικότητα και φαντασία.
εξέσεις και αντιθέσεις, και περιστασιακά,
απροσδόκητα στοιχεία που ποικίλλουν τη δεινιά.
μεγάλη τάξη στις λεπτομέρειες, μπερδέματα,
φαβαρία και αναστάτωση στο σύνολο.”*

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (1994).

TSCHUMI
BERNARD
] 69
ADVERTISEMENTS FOR ARCHITECTURE: ROPES AND RULES, 1978



To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



ΠΑΡΑΒΑΣΕΙΣ

Μέσα από τις χωρικές παραβάσεις, προκαλείται αναστάτωση και αμφισβήτηση των καθιερωμένων συμβάσεων που σχετίζονται με την έννοια, τη μορφή και τον χώρο. Αυτές οι παρεμβάσεις αναδεικνύουν και ταυτόχρονα θέτουν υπό αμφισβήτηση τη σχέση μεταξύ αλληλοεξαρτώμενων στοιχείων, όπου η πρακτική του χώρου συναντά τη νοητική κατασκευή που στοχεύει στην υπέρβαση προϋπάρχοντων κανόνων. Παράλληλα, ο χρόνος γίνεται σχετικός μέσα σε αυτήν τη νέα σύλληψη του χώρου. Οι παραβάσεις αποτυπώνουν ίχνη του χρόνου – παρελθοντικού ή μελλοντικού – στη δομή του χώρου, λειτουργώντας ως μνήμες της καθημερινής εμπειρίας. Αυτά τα χρονικά ίχνη, όπως σημειώνει ο Tschumi, είναι εκείνα που «χαράζουν ένα κτίριο» (Tschumi, 199:77).

Ο Libeskind, από την άλλη πλευρά, αντιπαραβάλλεται με τη φιλοσοφία και την εννοιολογική αντίληψη των «Ορίων» που έχει να προσφέρει ο χώρος. Χρησιμοποιεί αυτή την έννοια στη διάλυση του χώρου, ξεκινώντας πρώτα με τη υλοποίηση του, ως μια φυσική οντότητα που μπορεί να είναι ταυτόχρονα παρούσα και απύσα στη λογική της (Mandry, 2013). Επικοινωνεί αυτές τις χωρικές ιδέες μέσα από την αντίρρηση των συμβατικών στρατηγικών αρχιτεκτονικής σχεδίασης, χρησιμοποιώντας παράδοξα σχέδια που αμφισβητούν τις ίδιες τις διαστάσεις του χώρου που ήδη γνωρίζουμε. Επιπλέον, ο Libeskind δείχνει την πρόθεσή του να αντιταχθεί σε αυτά τα «Όρια». Σε αντίθεση με τον Tschumi, εξηγεί ότι για να αντιταχθεί κανείς, πρέπει ταυτόχρονα να καταστρέψει ή να αποδομήσει την κινητικότητα και την ποικιλία που ενσαρκώνεται στην ίδια τη φύση του formalισμού, απορρίπτοντας, έτσι, τη μορφή που βασίζεται στη λειτουργία της αρχιτεκτονικής (Libeskind, 2001).

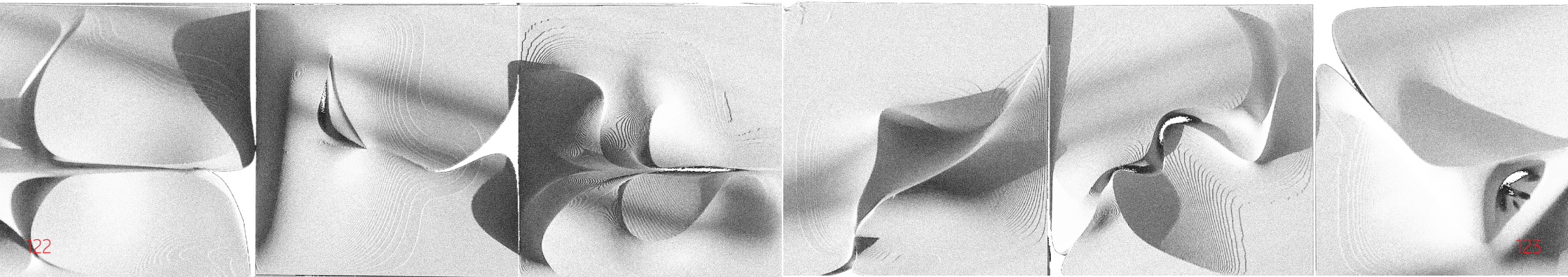
Ασφαλώς, η απόλαυση της αρχιτεκτονικής παρέχεται όταν η αρχιτεκτονική εκπληρώνει τις χωρικές προσδοκίες κάποιου. Ωστόσο, υπάρχει επίσης μια ιδιαίτερη ευχαρίστηση που προκύπτει από τις συγκρούσεις: όταν η αισθησιακή απόλαυση του χώρου συγκρούεται με την ευχαρίστηση της τάξης. Η ευχαρίστηση της αρχιτεκτονικής φτάνει τελικά στο αποκορύφωμά της, όταν τα ερωτικά θραύσματα συγκρούονται και συγχωνεύονται: όλοι οι κανόνες διαψεύδονται, τα όρια διαστρέφονται, οι απαγορεύσεις παραβιάζονται, οι τυπολογίες, οι μορφολογίες, οι χωρικές συμπίεσεις, οι λογικές κατασκευές - όλα διαλύονται.

Το σημείο εκκίνησης της αρχιτεκτονικής είναι η διαστρέβλωση, που καθίσταται το πιο απαγορευμένο μέρος της. Τέτοια αρχιτεκτονική είναι διεστραμμένη επειδή η πραγματική της σημασία, βρίσκεται εκτός της χρησιμότητας ή του σκοπού και τελικά δεν έχει καν στόχο να δώσει ευχαρίστηση. Ένα κομμάτι ερωτικής αρχιτεκτονικής είναι αρχιτεκτονικό όχι επειδή εκπληρώνει κάποια χρηστική λειτουργία, αλλά επειδή εμπνέει την ερωτική φαντασία, υποδηλώνει την αποπλάνηση, ενεργοποιεί τις ασυνείδητες επιθυμίες της κοινωνίας και του ατόμου.

"Η απόλαυση του χώρου: Αυτό δεν λέγεται με λόγια, είναι ανεπίπλωτο. Κατά προσέχδου: είναι μια μορφή εμπειρίας - η «παρουσία της απουσίας». Σε αυτό το άκρο, η ευχαρίστηση του διαστήματος κλίνει προς την ποιητική του ασυνείδητου, στην άκρη της τρέλας."

Bernard Tschumi, "The Pleasure of Architecture" (1977),
Fragment I: A Double Pleasure

[εικ. 70] fragment 03, The heart asks
Pleasure first,
GT23, Man Shu, The Pleasure of Archi-
tecture / The Architecture of Pleasure



ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΤΑΛΥΣΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ

3.2.2 Μέσα στο θραυσματικό θεωρητικό τοπίο που διαμορφώθηκε κυρίως στο πλαίσιο της Γαλλικής διανόησης την δεκαετία του 1960, η έννοια της αποδόμησης (déconstruction) αναδύθηκε ως ριζοσπαστική φιλοσοφική και πολιτισμική στάση. Η αποδόμηση δεν αποτέλεσε απλώς αισθητική κατεύθυνση, αλλά μια μορφή κριτικού λόγου που στρέφεται ενάντια στις σταθερές εννοιολογικές δομές της δυτικής μεταφυσικής^[27] παράδοσης, αποκαλύπτοντας την εύθραυστη και κατασκευασμένη τους φύση (Τερζόγλου 2010: 348). Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, η αποδόμηση συνδέθηκε με την αποσταθεροποίηση της παραδοσιακής μορφολογίας, παρασύροντας συμβολικά και υλικά τις καθιερωμένες αρχές της ενότητας, της αρμονίας και της συνέχειας (Τσουκαλά 2010: 27).

Ως θεωρητικό εργαλείο, η αποδόμηση διαταράσσει τις κανονιστικές λειτουργίες του Συμβολικού και του Φαντασιακού, αποκαλύπτοντας το ανοίκειο και το μη αφομοιώσιμο στοιχείο της μορφής και του νοήματος. Ο Jacques Derrida, θεμελιωτής της, επιχείρησε να αποκαλύψει τις εσωτερικές αντιφάσεις και τις αφανείς ιεραρχίες των δυτικών εννοιολογικών συστημάτων. Εισηγάγε τον όρο «αποδόμηση» στο έργο του “De la grammatologie” (Περί γραμματολογίας, 1967), επιχειρώντας μια ριζική αναθεώρηση της φιλοσοφικής σκέψης μέσα από την κριτική στον λογοκεντρισμό – δηλαδή την παραδοσιακή προτεραιότητα της φωνής και του προφορικού λόγου έναντι της γραφής ως αυθεντικού φορέα νοήματος. Προτείνει την ανάγνωση της γλώσσας ως πεδίου ιχνών και διαφοράς, όπου η έννοια της σταθερότητας καταλύεται. Σε αυτό το πλαίσιο, η αποδομητική στρατηγική επιδιώκει μια πρακτική ανάγνωσης και γραφής των παλαιότερων κειμένων, τα οποία προσφέρονται για νέες αναγνώσεις.

^[27] Η μεταφυσική, όπως προσεγγίζεται στη φιλοσοφική παράδοση, αφορά τη διερεύνηση των θεμελιωδών αρχών του Είναι, των τρόπων ύπαρξης και της σχέσης μεταξύ νόησης και πραγματικότητας. Από τον Αριστοτέλη μέχρι τον Χέγκελ και τον Derrida, η μεταφυσική άλλοτε προσλαμβάνεται ως γνώση του υπεραϊσθητού και άλλοτε ως σύστημα σταθερών νοημάτων που η αποδόμηση επιχειρεί να αποκαθλώσει. Κατά τον Derrida, οι σταθερές έννοιες του Είναι και της Αλήθειας δεν είναι παρά προϊόντα εννοιολογικών κατασκευών, η ισχύς των οποίων διατηρείται μέσω της λογικής συνέπειας και της γλωσσικής κυριαρχίας. Έτσι, η αποδόμηση δεν αρνείται το «είναι», αλλά αμφισβητεί τη δυνατότητα μιας πλήρους ή απόλυτης σύλληψής του. Προσπαθεί να ερμηνεύσει ζητήματα αιωνιότητας και ενότητας του κόσμου, νομοτέλειες φαινομένων μέσω της καθαρής σκέψης και δια της αυστηρής προσήλωσης στη λογική. Πιστεύει πως αυτό είναι εφικτό επειδή ούτε ο άνθρωπος ούτε ο κόσμος γύρω μας χρειάζεται να υπάρχει με τέτοιο τρόπο ώστε να το αντιλαμβάνεται ως αληθινό. Η μεταφυσική δεν εξηγεί επακριβώς το «είναι» δε δίνει συγκεκριμένη απάντηση, το αναζητά, περιπλανιέται μέσω της νόησης να το προσεγγίσει, προσπαθεί να το ερμηνεύσει στο διάβα της.

Στην αρχιτεκτονική, το ρεύμα αποκρυσταλλώθηκε στις δεκαετίες του 1980 και 1990, συχνά σε διάλογο ή αντίθεση προς τον ορθολογισμό και τον λειτουργισμό του Μοντέρνου Κινήματος. Σύμφωνα με τον Derrida, το ιδανικό δεν είναι ποτέ πλήρως παρόν, αλλά πάντα αναβάλλεται, υπάρχοντας ως ίχνος, ένας χώρος που υποδηλώνει το νόημα αλλά παραμένει ανοιχτός σε ερμηνείες (Derrida J., 1982:21). Η αρχιτεκτονική, επομένως, είναι μια κίνηση προς κάτι που δεν μπορεί ποτέ να συλληφθεί απόλυτα — μια δομή που αποτελεί σημειοδότηση μιας συνεχούς απουσίας, ενός ιδανικού που πλανάται στην εγγύτητα, χωρίς να κλείνει ποτέ οριστικά.

Στην καρδιά της αποδόμησης εντοπίζεται η πρόθεση να καταδειχθούν και να διαταραχθούν οι υποκείμενες δομές εξουσίας, να υπονομευθούν οι κανονιστικές νόρμες που επιβάλλουν νοήματα. Διερευνά τις ασυνέχειες στην αφηγηματική συνοχή, τις ρωγμές ανάμεσα σε θεμέλια και οικοδομήματα που θεσπίζουν οι δεσπόζουσες δομές, ενώ επιχειρεί την εξάρθρωση των κυρίαρχων συστημάτων σκέψης, πολιτικής και κοινωνικής πρακτικής. Πρόκειται για μια κίνηση που δεν επιδιώκει την καταστροφή, αλλά την απορρύθμιση· μια πράξη εξάρθρωσης, όχι εξαφάνισης. Στην ουσία, το ρεύμα της αποδόμησης επιδιώκει να αποκαλύψει τις υποκείμενες υποθέσεις και τις δυαδικές αντιθέσεις, που δομούν την κατανόησή μας για τον κόσμο. Αυτή η φιλοσοφία υποστηρίζει ότι η γλώσσα και οι έννοιες, είναι εγγενώς ασταθείς και ότι το νόημα είναι πάντα σε ροή.

Παρόλα αυτά, αξίζει να τονιστεί, ότι η αποδόμηση δεν είναι κατεδάφιση. Όταν διαγνώσει ορισμένα δομικά προβλήματα, μέσα σε φαινομενικά σταθερές δομές, αυτές οι ατέλειες δεν οδηγούν στην κατάρρευση της δομής. Αντίθετα, αντλεί όλη της τη δύναμη από την πρόκληση των ίδιων των αξιών της αρμονίας, της ενότητας και της σταθερότητας, προτείνοντας μια διαφορετική άποψη για τη δομή: την άποψη ότι οι ατέλειες είναι ενδογενείς στη δομή.

Έννοιες και ιδέες όπως ο κατακερματισμός των όγκων, το απόσπασμα, η αποδόμηση των επιφανειών, η παραμόρφωση των μορφών, οι γεωμετρικές ασυμμετρίες και ανισορροπίες του κονστρουκτιβισμού, η αποσυμβολοποίηση της λειτουργίας, είναι μόνο λίγες από αυτές που αντιπροσωπεύουν το πνεύμα της αποδόμησης. Η αρχιτεκτονική δεν είναι πλέον εργαλείο «βελτίωσης» της ζωής μέσω της ωφελιμότητας, αλλά φορέας πολλαπλών και αμφίσημων νοημάτων. Ο αρχιτέκτονας Peter Eisenman (1932), θεωρεί πως η αποδομητική προσέγγιση είναι αναγκαία, σε έναν κόσμο που δεν προσφέρεται πλέον για την ουτοπική καθαρότητα του μοντερνισμού. Η ατέλεια, η δυσαρμονία και η αντίφαση θεωρούνται περισσότερο αυθεντικές μορφές αναπαράστασης της ανθρώπινης συνθήκης απ' ό,τι η συμμετρική τελειότητα.

«Η μορφή ακολουθεί την φαντασία» (form follows fantasy)

σε αντιπαράθεση με το αρχικό

«η μορφή ακολουθεί την λειτουργία» (form follows function).

Η αποδόμηση, όπως την περιγράφει ο Mark Wigley, δεν στοχεύει στην κατάρρευση της δομής, αλλά στην ανάδειξη των εσωτερικών της αντιφάσεων:

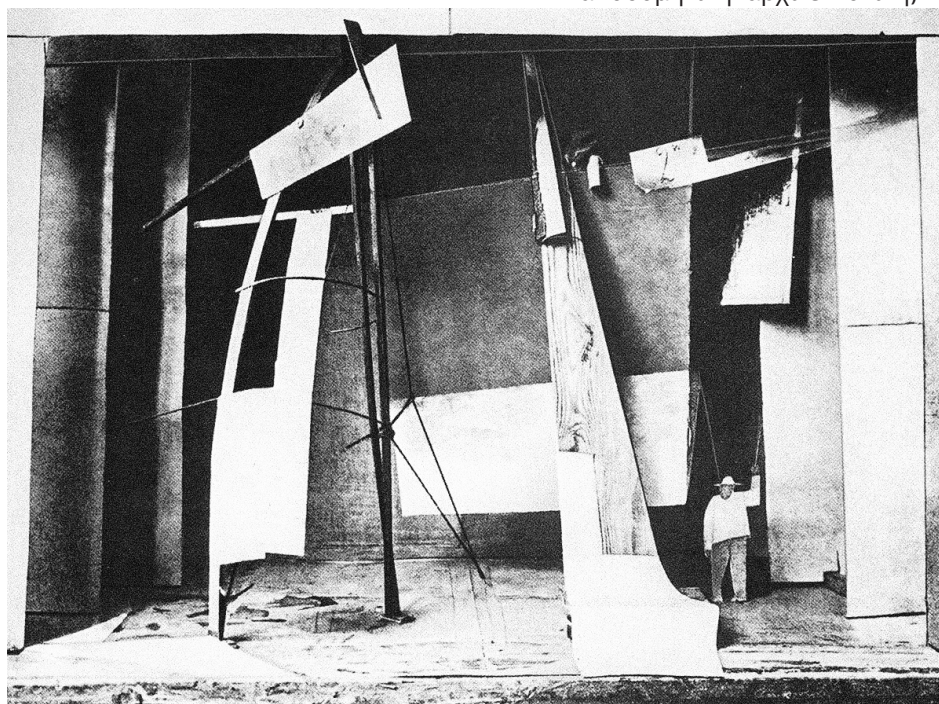
"Ο αποδομητής αρχιτέκτονας δεν είναι αυτός που διαλύει τα κτίρια, αλλά αυτός που τοποθετεί ενδογενή διλήμματα μέσα σε αυτά. Η ίδια η μορφή παραμορφώνεται. Αυτή η εσωτερική παραμόρφωση δεν καταστρέφει τη φόρμα, αλλά τη μεταθέτει"

(Johnson & Wigley, 1988:17)

Ταυτόχρονα, αν και τα φυσικά όρια μοιάζουν να χάνουν το αρχέτυπο της στέρεως υλικότητας (του τοίχου, του περιγράμματος, του φράγματος), τα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά όρια όχι μόνο επιμένουν, αλλά ενσωματώνονται σε νέες, λιγότερο εμφανείς μορφές εγκλεισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, η αρχιτεκτονική δημιουργία δεν είναι απλώς πράξη διαμόρφωσης μορφών, αλλά διαδικασία νοητικής και πολιτιστικής αναζήτησης. Η αποδομητική προσέγγιση, ενθαρρύνει την αποδόμηση των ίδιων των εννοιών που δομούν τη σκέψη μας για τον χώρο. Προτείνει έναν χώρο που δεν προσφέρεται για άμεση ανάγνωση ή κατανάλωση, αλλά για ερμηνευτική επαναδιαπραγμάτευση.

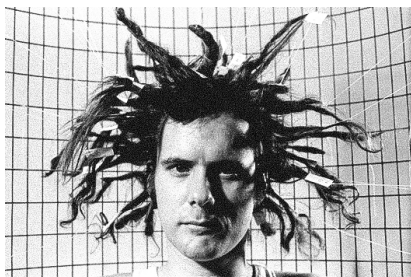
Στην αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, η μονοδιάστατη σχεδιαστική συνέπεια του μοντερνισμού αμφισβητείται από τις μεταγενέστερες εκφάνσεις του, ιδίως στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής. Εδώ, το αλληγορικό στοιχείο διαμορφώνει τη μορφή ως φορέα αφήγησης, με το συμβολικό να μετατοπίζεται από την αφαίρεση στον υπαινιγμό, εκφράζοντας το αντιφατικό. Στην αποδομητική αρχιτεκτονική, η αποσταθεροποίηση των κανόνων

και η άρνηση της ενιαίας τάξης καθιστούν το αρχιτεκτόνημα πεδίο πολλαπλής ανάγνωσης. Η αποδέσμευση από καθολικά συστήματα γνώσης οδηγεί, τελικά, σε μια μορφή αρχιτεκτονικής που προτείνει την αντι-ερμηνεία.



[εικ. 71] Vladimir Tatlin, Theater stage design, circa 1920

ΑΝΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ GORDON MATTA-CLARK



[εικ. 72] Gordon Matta, Clark – Hair, 1972

Η αρχιτεκτονική, στην καλύτερη της μορφή, είναι ένας δείκτης του χώρου: μια προσεκτική επανεφεύρεση ενός κομματιού γης, προσκαλώντας το παιχνίδι και τις δυνατότητες. Στην χειρότερη, ωστόσο, γίνεται ο ορισμός της κοινωνικής τάξης, ένα σύμβολο εξουσίας και ένα κατώφλι για το ποιος μπαίνει και ποιος βγαίνει.

Η αποδομητική προσέγγιση, με την έμφαση στην αμφισβήτηση της ενότητας, της σταθερότητας και της λειτουργικής αναγκαιότητας, βρίσκει μια ιδιαίτερα ριζοσπαστική έκφραση στο έργο του Gordon Matta-Clark (1943-1978). Εκπαιδευμένος ως αρχιτέκτονας στη δεκαετία του '60, βρέθηκε να αμφισβητεί τον ρόλο του ως σχεδιαστή. Αντ' αυτού, στράφηκε στις τέχνες για να εξερευνήσει και να εκφράσει την κριτική του, για το σύγχρονο αρχιτεκτονικό πνεύμα της εποχής, ιδιαίτερα τις ιδεολογίες παγκόσμιας οικοδόμησης του Le Corbusier και του κινήματος Bauhaus. Γι' αυτό, το έργο του φαίνεται ως μια εξερεύνηση του ενδιαμέσου και δείχνει πώς η γλώσσα του μοντερνισμού (καθώς και του μπρουταλισμού), χάνει το νόημά της στον άκαμπτο υλισμό που ευαγγελίζεται. Ως αρχιτέκτονας, επιδίωκε να εντοπίσει την τρέλα στην καρδιά του σχεδιασμού: το ασήμαντο, το περιττό, το κακοήθες, επιδιώκοντας να ρίξει φως σε αυτές τις ίδιες τις πρώτες ύλες, που θα μπορούσαν μια μέρα να καθορίσουν νέο νόημα.

Εξάλλου, δεν είναι αυτός ο ρόλος του αρχιτέκτονα; Να απορρίψει το σύστημα όπως είναι, να δημιουργήσει χώρο, έστω και για μια στιγμή, για κάτι νέο.

^[28] Η land art, (τέχνη του εδάφους ή τέχνη της γης) είναι τέχνη που γίνεται απευθείας στο τοπίο, χρησιμοποιώντας την ίδια την γη ως γλυπτικό αντικείμενο. Αποτελούσε μέρος του ευρύτερου κινήματος της ενοικολογικής τέχνης στη δεκαετία του 1960 και του 1970.

Ο Gordon διαφοροποιείται από τους land artists^[28] επιλέγοντας ως πεδίο δράσης την πόλη, και πιο συγκεκριμένα, εγκαταλελειμμένα κτίρια. Στόχος του ήταν να καταλύσει τα όρια ανάμεσα στις σωματικές ανάγκες του ανθρώπου και την καλλιτεχνική παραγωγή ως οικονομική, κοινωνική και πολιτική κριτική. Μέσα από αυτό, εξελίχθηκε η ομάδα «anarchitecture», που χρησιμοποιούσε σαν πρώτη ύλη τα κενά που άφηνε πίσω του ο μοντερνισμός. Η κριτική της εναντιώθηκε στην άκαμπτη αντιστοιχία χώρου και λειτουργίας – το κτίριο σαν μηχανή, του Le Corbusier. Ο ίδιος, περιγράφει την κίνηση «anarchitecture», ως τη διαδικασία παραγωγής χώρου, χωρίς αυτός να κτίζεται.



[εικ. 73]

Gordon Matta-Clark



[εικ. 74] Matta-Clark Splitting 2 (Documentation of the action "Splitting" made in 1974 in New Jersey, United States)

Το 1971, ξεκίνησε μια σειρά που ονόμασε "cuttings" (τομές), στην οποία άνοιξε τα κτίρια κόβοντας σχήματα στους τοίχους και τους ορόφους τους, ως μια αναρχιτεκτονική αποδόμηση της αρχιτεκτονικής. Τα έργα αυτά συγχωνεύουν την παραδοσιακή επίσημη γλώσσα της γλυπτικής (γραμμή, όγκος, φως, επιφάνεια), με τα σύγχρονα ζητήματα της αστικής παρακμής και της κατάρρευσης των καθιερωμένων κοινωνικών και αρχιτεκτονικών δομών.

A RESPONSE TO COSMETIC DESIGN

/COMPLETION THROUGH REMOVAL
/COMPLETION THROUGH COLLAPSE
/COMPLETION THROUGH EMPTINESS

ΜΙΑ ΑΦΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΚΑΛΛΥΝΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

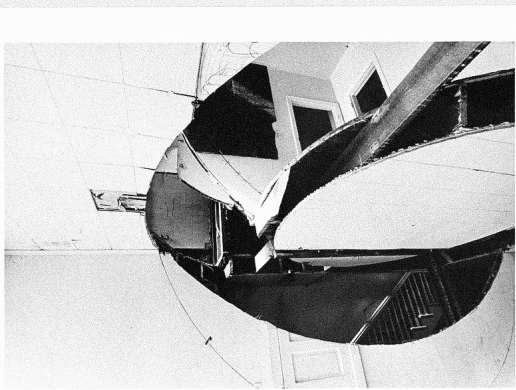
/ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΣΗ
/ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΤΑΡΡΕΥΣΗ
/ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΕΝΟΤΗΤΑ

[Litk. 75] [75]
ta-Clark, Conical
Gordon
Intersect
Mat-
Intersect (1975)

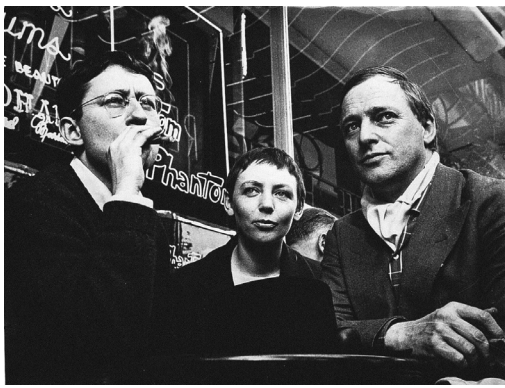


Ο Matta-Clark θεωρεί τη στατικότητα των δεδομένων χώρων εγκλωβιστική, ενώ την πράξη της τομής και της αφαίρεσης απελευθερωτική. Την αφαίρεση, δεν την αντιλαμβάνεται ως παραγωγή κενού, αλλά ως μέσο αποκάλυψης της υλικότητας και της συνθετότητας του πλήρους. Οι τομές, παράλληλα, δεν αφορούν μόνο το κέλυφος του κτιρίου, διεισδύουν βαθιά μέσα σε ολόκληρο το εσωτερικό, κόβοντας χωρίσματα, δάπεδα, οροφές, στέγες και σκάλες. Έτσι, οι δομικές ενότητες, που εκτίθενται, διατηρούν και αποκαλύπτουν την υλικότητα του κτιρίου και δημιουργούν σχέσεις με τα νέα τους περιβάλλοντα. Όπως υποστηρίζει, η ύπαρξη του κτιρίου ως αντικειμένου και ως χώρου δεν περιορίζεται, ούτε και εξαντλείται, στη χρηστικότητα του.

Η περιγραφή του, για τα έργα του, είναι ότι μετατρέπει το κτίριο σε τρόπο σκέψης. Απελευθερώνει τη δομή από τον καταναγκασμό του δημιουργού της. Ανακυκλώνει τα κτήρια ώστε να αφυπνίσει συνειδήσεις, δημιουργεί γλυπτά από τα υπολείμματα της γης και των ανθρώπων. Ανοίγει το διάλογο προσκαλώντας το φως ως νέο ένοικο και καλωσορίζοντας και πάλι τους ανθρώπους. Σχοινοβατεί επινοώντας μια εύθραυστη ισορροπία, ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό, το αστικό και το προαστιακό, το δημόσιο και το ιδιωτικό, το βίαιο και την ευαισθησία.



[Litk. 77] [77] Matta-Clark, Circus 4 (Documentation of the action "Circus-Caribbean Orange" made in 1978 in Chicago, United States)
[Litk. 76] [76] Matta-Clark, Genoa Datum Cut 73 (Documentation of the action "Genova" made in 1973 in Genoa, Italy)



[εικ. 78] Guy Debord, Michèle Bernstein and Asner (l-r) 1960

ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗΣ

3.2.3 Η Καταστασιακή Διεθνής (Internationale situationniste), εμπνευσμένη από τα διδάγματα των ιδεολογιών του dada και του σουρρεαλισμού, αποτελούσε μια μικρή οργάνωση ριζοσπαστών καλλιτεχνών και θεωρητικών, με έδρα τη Γαλλία, την περίοδο 1957-1972. Έχοντας ετερόκλητο παρελθόν στο χώρο της avant garde^[29], σκοπός τους ήταν η άρνηση της τέχνης, το ξεπέρασμά της, όντας και η ίδια προϊόν θεάματος, και να αναδείξουν την προοπτική για “επανάσταση της καθημερινής ζωής”. Ακόμη, εξερευνούσε νέα πεδία ενδιαφέροντος, μέσω της εφαρμογής πρωτοποριακών πρακτικών, που στόχευαν στην απαλλαγή του ατόμου από την παθητικότητα και τις οδυνηρές συνέπειες του καπιταλισμού.

Μερικά από τα μηνύματά τους ήταν:

Il est interdit d'interdire

[Απαγορεύεται να απαγορεύεται]

Sous les pavés, la plage

[Κάτω από τα καλντερίμια/πεζοδρόμια υπάρχουν παραλίες]

Ne travaillez jamais

[Μη δουλεύετε ποτέ/Ποτέ δουλειά]

^[29] Η έκφραση αβάν-γκαρντ (avant-garde), αρχικά ήταν στρατιωτικός όρος που σήμαινε εμπροσθοφυλακή (βαγγάρντ). Από τις αρχές του 20ού αιώνα, με την έκφραση αυτή αποδίδεται κυρίως κάθε πρωτοποριακή ή και πειραματική ιδέα ή εφαρμογή σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας και κυρίως στους χώρους της τέχνης, του πνεύματος ακόμα και στη πολιτική. Ως έννοια ταυτίζεται με κάθε τι τολμηρό, που θεωρητικά προηγείται της εποχής ως προαναγγελία μελλοντικής εφαρμογής ή αποδοχής. Συνδέθηκε με ιδεολογίες αμφισβήτησης (όπως ο ντανταϊσμός και ο σουρρεαλισμός)

Η ομάδα περιλάμβανε περισσότερα από πενήντα άτομα από διάφορα πεδία: καλλιτέχνες, ζωγράφους, θεωρητικούς, φιλοσόφους, συγγραφείς, αρχιτέκτονες κ.ά., με κεντρική μορφή στη δημιουργία της Καταστασιακής Διεθνούς, τον Guy Debord. Φέραν μηνύματα έξω από την κυρίαρχη γλώσσα και πρακτική του “θεάματος”, ενώ ξεκίνησαν μια διαδικασία συλλογικού βιωματικού πειραματισμού. Εφάρμοζαν τη στρατηγική του detournement (ανατροπή), που επρόκειτο κυρίως για μια πολιτιστική ή προπαγανδιστική δραστηριότητα, η οποία, όμως, δεν μπορούσε να αποτελέσει μια πλήρη πολιτική στρατηγική για το εργατικό κίνημα ή τα κινήματα των καταπιεσμένων.

Η έννοια της κατάστασης δεν αποτελεί μια “εφεύρεση” της Κ.Δ. Η κατάσταση θα μπορούσε να θεωρηθεί σπανιότητα, ένα γεγονός που προκύπτει αυθόρμητα υπό την επήρεια πολυάριθμων και άγνωστων παραγόντων. Η κατασκευή της είναι, ουσιαστικά, το συνειδητό πλάσιμο του βιώματος, μέσα στο πλαίσιο της καθημερινής ζωής. Κατά την Κ.Δ., προϋποθέτει ότι μια ομάδα ανθρώπων, θα αποφασίσει να μπει στη διαδικασία να ανακαλύψει ένα ξεχασμένο θέλω τους. Τα μέσα για την κατασκευή του κυμαίνονται ανάλογα με τις εκάστοτε απαιτήσεις και δυνατότητες. Μπορεί για παράδειγμα, να χρησιμοποιηθούν αντικείμενα, κατασκευές ή οπτικοακουστικά μέσα.

Η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία τοποθετούνται στο επίκεντρο της δραστηριότητας της Κ.Δ, λόγω της συμβολής τους στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος και στη συνακόλουθη εδραίωση ενός τρόπου ζωής. Για το λόγο αυτό, η αρχιτεκτονική δημιουργία γίνεται αντιληπτή, ως “τελικό σημείο πραγμάτωσης οποιασδήποτε καλλιτεχνικής προσπάθειας” και ως “έσχατο επίτευγμα της πνευματικής και καλλιτεχνικής εξέλιξης”, που υλοποιεί ένα ορισμένο οικονομικό στάδιο της ιστορικής εξέλιξης.

Κατά συνέπεια, η οργάνωση προσανατολίζεται στην κριτική της κυρίαρχης φονξιοναλιστικής αρχιτεκτονικής και στην επεξεργασία πειραματικών πρακτικών επέμβασης, με σκοπό να κατασκευαστούν καινούριες ατμόσφαιρες μέσα στην πόλη.

Παράλληλα, αντιμετωπίζει την αρχιτεκτονική ως εφαρμοσμένη τέχνη. Ως έχουσα δηλαδή την υποχρέωση να μεριμνά για υλικές και ψυχικές ανάγκες -να ενσωματώνει το "όμορφο", στις λειτουργικές απαιτήσεις της. Το όμορφο, σύμφωνα με την καταστασιακή κριτική, δεν ταυτίζεται δογματικά με ένα συγκεκριμένο (σύγχρονο ή παρελθοντικό) αρχιτεκτονικό ύφος ή μορφή. Υπάρχει ευρύτερα με μια υποκειμενική, αλλά διαχρονική και πανανθρώπινη διάσταση, βρίσκεται στην έντονη εκφραστικότητα μιας μορφής και σε όσα μηνύματα αυτή υποκρύπτει. Υποδηλώνοντας, επομένως, το εύρος των πιθανών εκφάνσεων του όμορφου, το αποκαλεί ατμοσφαιρικό και θεωρεί ότι η ισχύς του, καθορίζεται από τα αισθητηριακά ερεθίσματα του χώρου.

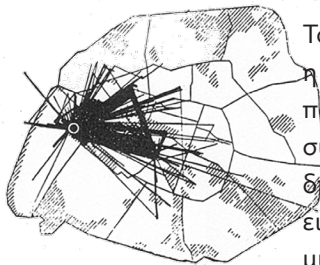
ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Το ιδανικό, αλλά όχι αποκλειστικό, μέρος για τη χωροθέτηση μιας κατάστασης είναι ο αστικός δημόσιος χώρος, στον οποίο αντανακλάται, με μεγαλύτερη σαφήνεια, η κοινωνικοπολιτισμική ταυτότητα. Έτσι, η κατάσταση θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ένα μη-θέατρο σε μια μη-σκηνοθεσία, όπου οι εξωτερικοί θεατές-περαστικοί έχουν ανοιχτή πρόσκληση συμμετοχής. Μοιράζονται έτσι το βίωμα, τη γνώση και πιθανώς τη βούληση για ανάλογη προσωπική δράση. Είναι, άρα, εξ ορισμού εφήμερη, δεν αφήνει "χτισμένο" έργο -αν και μπορεί να αφήνει το χωρικό της αποτύπωμα. Είναι ένα μαγνητικό πεδίο επιρροής με δυνατότητα να εξαπλωθεί δυναμικά. Το τελικό αποτέλεσμα, εξαρτάται από την αλληλοδιαπλοκή χώρου/δράσεων/ψυχοσύνθεσης και είναι μη επαναλήψιμο- ως εκ τούτου μοναδικό. Μπορεί να νοηθεί ως χωροχρονική τοπολογία με μη γραμμική και μη επαναλήψιμη ποιότητα. Η εισαγωγή τέτοιων εμπειριών στην καθημερινότητα, συνιστά την υπέρβαση της περιοδικότητας της ζωής.



[εικ. 79] "Sous les pavés, la plage" ("Κάτω από το πεζοδρόμιο, υπάρχει παραλία") - άγνωστη καλλιτέχνης

[εικ. 80] An example of the 'narrowness' of urban life. This map is a tracing of a student's movements for a month within 1950's Paris - specifically the 16th arrondissement.



DÉRIVE

Ασκώντας έντονη κριτική στην καπιταλιστική εκμετάλλευση και την παρακμή της ζωής, αντιπρότειναν αστικές εμπειρίες που βασίζονταν στη δημιουργικότητα και τον αυθορμητισμό: με εργαλεία το παιχνίδι, την περιπλάνηση (dérive), την ελευθερία και την κριτική σκέψη. Έτσι, το άτομο μετατρέπεται σε ενεργό διαμορφωτή των δρωμένων της πόλης του, που κατά τον Debord, δεν είναι άλλο παρά μια τεράστια συσσώρευση θεαμάτων.

Το dérive, αποτελεί την πρακτική της αυθόρμητης περιπλάνησης: η διαδρομή καθορίζεται από την επιρροή (έλξη/απόωση), που ασκεί η ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος. Στην ατμόσφαιρα συγκαταλέγονται τα σκληρά και μαλακά στοιχεία του χώρου, δηλαδή το συνολικό αισθητηριακό πεδίο, ενώ αναπόφευκτα εισέρχεται και ο παράγοντας του χρόνου. Κατά την Κ.Δ., αποτελεί μια μορφή ψυχαγωγικής δραστηριότητας που βασίζεται στην εξερεύνηση της πόλης, την αναζήτηση της περιπέτειας και την πρόκληση καταστάσεων. Επιπλέον, η πρακτική του dérive διαθέτει εργαλειακές διαστάσεις. Με τη διαρκή (αυτο-)παρατήρηση, το άτομο επιχειρεί να ανιχνεύσει τις αιτίες που καθόρισαν τη διαδρομή του και εντέλει τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους το περιβάλλον, είτε συνειδητά οργανωμένο, είτε τυχαία, επηρεάζει τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά του.

Παρόλα αυτά, στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, η ανθρώπινη κλίμακα του παραδοσιακού αστικού ιστού υποχωρεί μπροστά στην κυριαρχία της «μηχανής», μέσω της υιοθέτησης νέων τεχνολογιών και δομικών υλικών. Το αποτέλεσμα είναι η ανάδυση μιας αστικής κλίμακας προσδιοριζόμενης από τη μηχανοκίνητη κυκλοφορία και τη ρυθμιστική επιβολή ενός περιοδικού, αλλοτριωτικού χρόνου μετακίνησης. Σε αυτό το νέο τοπίο, ο περίπατος—ως πρακτική που ενσωματώνει την εμπειρική, απροσδιόριστη και αυθόρμητη διάσταση της μετακίνησης—υποβαθμίζεται ή καθίσταται αδύνατος, καθώς η κλίμακα του χώρου εγκαθιδρύει μια αποστασιοποιημένη σχέση μεταξύ του υποκειμένου και του δομημένου περιβάλλοντος. Παράλληλα, η μονοτονία της αρχιτεκτονικής επανάληψης και η απουσία ποικιλομορφίας ακυρώνουν την αφηγηματική δυναμική του τοπίου, μετατρέποντας τον περιπατητή σε μια αποπροσανατολισμένη φιγούρα, «χαμένο μέσα στην πόλη».

Στην Αστική Επανάσταση του 1970, ο κοινωνικός θεωρητικός Henri Lefebvre βλέπει τον αστικό δρόμο μέσα από μια διαλεκτική ένταση μεταξύ απελευθέρωσης και ελέγχου:

"Ο δρόμος είναι ένα μέρος για παιχνίδι και μάθηση. Ο δρόμος είναι αταξία. Όλα τα στοιχεία της αστικής ζωής, που αλλού είναι σταθερά και πλεονασματικά, είναι ελεύθερα να χεμίδουν τους δρόμους και μέσα αυτών να ρέουν προς τα κέντρα, όπου συναντιούνται και αλληλεπιδρούν, ξεριζωμένα από τα σταθερά τους σημεία. Αυτή η αταξία είναι ζωντανή. Ενυμερώνει. Εκπληρώσει [...] Ο δρόμος, μια σειρά από εκθέσεις, μια βιτρίνα αντικειμένων προς πώληση, δείχνει πώς η λογική του εμπορεύματος συνοδεύεται από μια μορφή (παθητικής) θέασης που παίρνει την εμφάνιση και τη δυναμική μιας αισθητικής και μιας ηθικής [...]."

Για τον Lefebvre, ο αστικός δρόμος είναι ο τόπος πολιτικής αντιπαράθεσης. Κατά συνέπεια, ο αστικός σχεδιασμός, πρέπει να αναγνωριστεί ως ζωτικής σημασίας για οποιοδήποτε απελευθερωτικό πολιτικό σχέδιο που φιλοδοξεί να είναι υλικό αποτελεσματικό.

"Θα μπορούσαμε, επομένως, να ορίσουμε την πόλη ως έναν τόπο όπου εκφράζονται οι συγκρούσεις, αντιστρέφοντας τον διαχωρισμό των τόπων όπου η έκφραση εξαφανίζεται, όπου βασιλεύει η διαίτη, όπου καθιερώνονται τα σημεία του διαχωρισμού. Η πόλη θα μπορούσε επίσης να οριστεί ως ο τόπος της επιθυμίας, όπου η επιθυμία αναδύεται από την ανάγκη, όπου συγκεντρώνεται επειδή αναγνωρίζεται, όπου ο Έρως και ο Λόγος μπορούν (ενδεχομένως) να βρεθούν δίπλα-δίπλα."

Elliott B, Debord G., Constant, and the Politics of Situationist Urbanism (2009: 6)

Μια τέτοια αρχή επιθυμίας βρίσκεται στην καρδιά της πρώιμης καταστασιακής κριτικής της αστικότητας, με το κάλεσμά της για την εγκαθίδρυση μιας αστικής γεωγραφίας του πάθους και την γενικότερη επίθεσή της, στον εργαλειολογικό ορθολογισμό του μοντερνιστικού αστικού σχεδιασμού.

[εικ. 81] Γαλλικός Μάης, 1968



Τέλος, η γεωμετρικότητα των συνθέσεων, ειδικά σε σύγκριση με τους οργανικούς αστικούς ιστούς, η εμμονή της καθαρότητας και της συμμετρίας των αξόνων, όπως και η φρόνιμη οργάνωση του συνόλου, συνοψίζουν την ψυχολογική ανάγκη για εποπτεία και κυριαρχία. Η Κ.Δ. απορρίπτει εξ ολοκλήρου, την ύπαρξη καθολικού οργανογράμματος (σπίτι-δουλειά-σπίτι--διασκέδαση), θεωρεί ότι η ατοπικότητα του Μοντέρνου, αποτελεί μια μορφολογική έκφραση του ρεύματος της ομογενοποιητικής τυποποίησης και παγκοσμιοποίησης.

^[30] Η Guerrilla ξεκίνησε ως ένα μικρό υπόγειο κίνημα τη δεκαετία του 1980, εν μέρει ως απάντηση στην αντιληπτή κυριαρχία των εμπορικών συμφερόντων στον δημόσιο χώρο, στην κοινοτοπία πολλών εξουσιοδοτημένων έργων δημόσιας τέχνης και στη συχνή απουσία αδειοδοτημένων (αλλά ουσιαστικών) παρεμβάσεων

GUERRILLA

Οι Guerilla^[30] Architects είναι μια διεπιστημονική καλλιτεχνική συλλογικότητα με έδρα το Βερολίνο. Η φιλοσοφία τους στηρίζεται στην αναζήτηση και την αποκάλυψη, το δυναμικό που παραμένει κρυμμένο και αγνοημένο μέσα στην κοινωνία και το δομημένο περιβάλλον. Αναζητούν τα «ενδιάμεσα» σημεία και τις γκρίζες ζώνες – νομικές, πολιτικές, κοινωνικές ή χωρικές. Δρώντας στις ξεχασμένες και ανεκμετάλλετες πηγές των πόλεων, παραμένουν πολυφωνικοί στην καθημερινή τους πρακτική και ευρύτητα κατανοημένοι στα πολιτισμικά τους περιβάλλοντα. Για αυτούς, η αρχιτεκτονική δεν θα έπρεπε να καθορίζεται από αφηρημένες έννοιες, αλλά από ακριβώς αυτό για το οποίο σχεδιάζεται. Η μορφή δεν αποτελεί πλέον μια ανεξάρτητη αρχιτεκτονική παράμετρο ύφους, αλλά είναι συνέπεια των πράξεών μας.

[εικ. 82] Guerrilla libraries, February 28, 2012 by AI



“WE WILL NOT LEAD-WE WILL ONLY
DETONATE”
S.I.

[εμείς δεν θα καθοδηγήσουμε - απλά θα ενεργοποιήσουμε τον πυροκροτητή]

Σύμφωνα με τους Guerilla, «δημόσιος χώρος» οφείλει να είναι κοινωνικός χώρος για τους πολίτες της πόλης. Ωστόσο, συνδέεται επίσης με το κράτος ή τις αρχές που τον κατέχουν. Η συμμετοχή των πολιτών, είναι κρίσιμη για την ενεργοποίηση του δημόσιου χώρου· όμως μπορεί επίσης να τους βοηθήσει να αναγνωρίσουν τη δύναμή τους να διαμορφώνουν το περιβάλλον τους, σύμφωνα με τις δικές τους ανάγκες – είτε πρόκειται για τη γειτονιά, την πόλη ή τη χώρα τους. Για να διερευνηθούν οι δυνατότητες ενός κοινωνικού χώρου μέσα στο νομικό και πολιτικό του πλαίσιο, δεν αρκεί να σκεφτόμαστε μόνο για πλατείες ή συγκοινωνιακά συστήματα. Χαμένες εκτάσεις, εγκαταλελειμμένα κτίρια, σύγχρονα ερείπια ή ακόμη και ποτάμια και λίμνες έχουν τη δυνατότητα να μετατραπούν σε κάτι ριζικά δημόσιο. Επιπλέον, τώρα που ο ψηφιακός κόσμος έχει μετατραπεί σε έναν πραγματικό δημόσιο χώρο ανταλλαγής και διάδρασης, η έννοια του δημόσιου χώρου, δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο από φυσικά όρια, αλλά να νοείται και ως ένα πολιτικό ενδεχόμενο που εμπεριέχει τη δυνατότητα της ελεύθερης δράσης.

Guerilla architects, Stadt:Symbiont (2016)

Το Stadt:Symbiont, ένας κινητός χώρος συνεργασίας εντός τροχόσπιτου, συνιστά μια σύγχρονη χωρική πρακτική που αντηχεί τις τακτικές της Καταστασιακής Διεθνούς: μια παρέμβαση στο αστικό τοπίο, που επιδιώκει την αυθόρμητη επανανομηματοδότηση του χώρου, μέσω της καθημερινής χρήσης.

Σε ένα τοπίο ανεξέλεγκτων ενοικίων και επισφαλών συνθηκών εργασίας για τους δημιουργικούς κλάδους, η ανάγκη για αυτονομία καθίσταται όχι απλώς επιθυμία, αλλά στρατηγική επιβίωσης. Το Stadt:Symbiont λειτουργεί ως εγχειρίδιο για την αυτόνομη δημιουργία χαμηλού κόστους, κεντρικά τοποθετημένων χώρων εργασίας, αξιοποιώντας τα «ενδιάμεσα» σημεία του αστικού ιστού – τα νομικά κενά, τις άδειες γωνιές, τις κοινές υποδομές.

Ο χώρος δεν είναι πλέον στατικός: συγκωνεύεται με το ίδιο το πεδίο δράσης. Το γραφείο γίνεται κινητό, το σώμα του αρχιτέκτονα ενσωματώνεται στο έργο, η εργασία μετατρέπεται σε διαρκή διαπραγματεύση με τον δημόσιο χώρο. Παράλληλα, το Stadt:Symbiont λειτουργεί ως χώρος κοινωνικής ανταλλαγής – ένας ζωντανός θεσμός στον δρόμο, ορατός και προσβάσιμος, όπου η αρχιτεκτονική γίνεται μέσο επανοικειοποίησης της πόλης.



[εικ. 83] Bastian der Stadt:Symbiont a co-working space in Berlin (2016)

“η αρχιτεκτονική του μέλλοντος θυμιάει <<κακάρισμα>> της πόλης.”

Being Guerilla Architects Hacking the city and reclaiming social spaces, By Guerilla Architects

“Ένα πρότζεκτ είναι πάντοτε μια διαδικασία εναλλακτικών αποφάσεων.”

Archifutures

[εικ. 84] Margaret Morton, James' Garden, in Margaret Morton, Transitory Gardens, Uprooted Lives, (New Haven: Yale University Press, 1993, 69, 71.



Transitory Gardens, Uprooted Lives (1995)

[εικ. 85] Transitory Gardens, Uprooted Lives,



Πρόκειται για ένα βιβλίο της Diana Balmori με συνεργασία της φωτογράφου Margaret Morton, για τους κήπους που δημιουργήθηκαν και καλλιεργούνται από άστεγους, όπου έχουν δημιουργήσει τις αυτοσχέδιες καλύβες τους.

Οι κήποι ανέκαθεν συνδέονταν με τον πλούτο και την ανεμελιά, θεωρούνταν προσθήκη στο σπίτι. Σε αυτό το ξεχωριστό βιβλίο, η αρχιτέκτων τοπίου και η φωτογράφος παρουσιάζουν κήπους φτιαγμένους από άστεγους ή φτωχούς κατοίκους της Νέας Υόρκης. Όπως και οι παραδοσιακοί κήποι, έτσι και αυτοί οι χώροι είναι σχεδιασμένοι για απόλαυση, κοινωνική επαφή ή προσωπική απόσυρση. Σε αντίθεση όμως με τους παραδοσιακούς, συνδέονται με μια πιο ενεργή και εφήμερη χρήση της γης.

Οι παροδικοί κήποι μιλούν τη γλώσσα της εποχής μας: εδώ βλέπουμε την επαναχρησιμοποίηση σχεδόν κάθε αντικειμένου που έχει απορριφθεί, τη φειδωλή χρήση νερού και φυτιών, την οικονομία στον χώρο και μια τάση προς τα εικονικά στοιχεία, τα παιχνίδια, τις σημαίες και τα σύμβολα της ελευθερίας και της εθνικής ταυτότητας. Εστιάζοντας σε ό,τι φτιάχνουν οι άστεγοι όχι από υλική ανάγκη αλλά από κοινωνική και πνευματική επιθυμία, το βιβλίο προσφέρει μια βαθιά ματιά τόσο στο νόημα του τοπίου όσο και στη θέση που μπορεί να έχει ένας κήπος στη ζωή ενός ανθρώπου υπό πίεση.

Ο κήπος του TJames στην Κάτω Ανατολική Πλευρά του Μανχάταν, αποτελεί μια ποικιλία από πέτρες και σακούλες σκουπιδιών, πέντε λάστιχα, μια καρέκλα, ένα γλίστρο, ένα ράφι ψυγείου, μερικά δέντρα aianthus, χρυσά ψάρια, ένα ξύλινο φράχτη και μια λίμνη με νερό που μεταφέρεται με το χέρι από ένα κοντινό πυροσβεστικό κρουνό – πρόσφατα κατεδαφίστηκε από την πόλη.

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ BRICOLAGE [DIY]

Το Bricolage ή αλλιώς DIY (do it yourself), είναι μια γαλλική διατύπωση που σημαίνει “κάντο μόνος σου”. Η προσέγγιση έγινε δημοφιλής στις αρχές του 20ού αιώνα, εμπεριέχοντας τις πτυχές του σουρεαλισμού, του Νταντά και του κυβισμού. Τις αρχές της δεκαετίας του 1960, με τη δημιουργία του ιταλικού κινήματος arte povera^[31], το bricolage πήρε μια πολιτική πτυχή και χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες για να παρακάμψουν την εμπορευματοποίηση του κόσμου της τέχνης.

Στη συνέχεια, το Bricolage αποτέλεσε μια στρατηγική σχεδιασμού, η οποία εμπεριέχει τη μετατροπή υλικών, αντικειμένων ή εργαλείων σε νέες λύσεις από τον καλλιτέχνη. Η χειροτεχνία εδώ, δεν είναι βιομηχανία. Είναι ένας τρόπος μάθησης και ύπαρξης, μια νοοτροπία. Ο καθένας μας είναι μέρος αυτής της διαδικασίας, μιας συλλογικής νοημοσύνης. Φανταζόμαστε και δημιουργούμε, συνεργαζόμαστε και μοιραζόμαστε, κληρονομούμε και αφήνουμε πίσω. Ουσιαστικά, εδώ εισάγεται η λογική της αυτάρκειας στην χειροποίητη δράση και το στοιχείο της ιδιοκατασκευής: συνδυάζοντας το γεγονός ότι επανέρχεται ο πρακτικός και σωματικός γνώμονας, που πηγάζει από την πρακτική της περφόρμανς (performance) του 1960.

Τα διαθέσιμα μέσα πραγματοποίησης του έργου, αφού είναι «περιορισμένα και κλειστά», βοηθάνε κάθε υλικό να αναδεικνύει το σύνολο σχέσεων, προς χρήση για ποικίλες πράξεις. Έτσι ο bricoleur, δρώντας βάσει της εμπειρίας του, προχωρά στη διαχείριση και επαναπροσδιορισμό, εκτίθεται σε έναν διάλογο με τα υλικά του. Τα μέσα αυτά τα βλέπει ως σημεία, ως στοιχεία που η έννοιά τους θα αλλάξει στην πορεία. Μέσα από τον εν λόγω διάλογο, προκύπτουν διαφορετικά και εναλλακτικά προϊόντα και ο αρχικός σκοπός τους μεταβάλλεται. Δεν δρα, λοιπόν, περιοριστικά από την αρχική τους έννοια, αλλά ο ίδιος ο κατασκευαστής θα καθορίσει τη χρήση τους, βασιζόμενος στην αρχική τους ιδιότητα.

[31] Arte Povera σημαίνει κυριολεκτικά «φτωχή τέχνη», όμως ο όρος «φτωχή» εδώ αναφέρεται στη χαρακτηριστική προσέγγιση του κινήματος στη χρήση υλικών πέρα από τα παραδοσιακά, όπως το λάδι σε καμβά, το μπρούτζο ή το λαξευμένο μάρμαρο. Οι καλλιτέχνες του κινήματος χρησιμοποίησαν υλικά όπως χώμα, κουρέλια και κλαδιά. Μέσω αυτών των «ευτελών» ή αναλώσιμων υλικών, στόχευαν να αμφισβητήσουν και να διαταράξουν τις αξίες του εμπορευματοποιημένου σύγχρονου συστήματος των γκαλερί.

Η παραγωγική δράση, μέσα από διαλογικές, παρεμβατικές, ευρηματικές πρακτικές τέχνης καθερώνει με επιτελεστικό τρόπο, διαφορετικούς τύπους από συλλογικές και τακτικές δράσεις, με στόχο να συσχετιστεί, να συνεργαστεί και να μετέχει η κοινότητα, ανεξαρτήτως από θεμελιωμένους και ιδρυματικούς θεσμούς, που συνήθως δεν σχετίζονται με το περιεχόμενο ή τα συγκείμενα των δράσεων. Σήμερα, ο καλλιτέχνης, είναι αυτός που χειρίζεται τα σημεία και τα νοήματα και δεν είναι ο καθαρός δημιουργός, σε επίπεδο να ανταλλάσσει μηχανισμούς υποκειμενικότητας.

Σε αυτό το πλαίσιο, η ιδιοκατασκευή δεν είναι απλώς μια τεχνική ή αισθητική επιλογή, αλλά μια πολιτική πράξη αυτονομίας, που αντιστρατεύεται τη λογική της εξάρτησης, του καταναλωτισμού και της ανάθεσης. Είναι μια μορφή δημιουργικής αντίστασης, που αποδομεί την κυρίαρχη παραγωγική τάξη πραγμάτων και φέρνει στο προσκήνιο τη δυνατότητα του «κοινού», ως εργαλείο μετασχηματισμού.

“Η ηθική του ‘κάν’
το μόνος σου’ [DIY]
αποσκοπεί στον
ανατροπή της ιδέας
ότι θα μας παρέχονται
τα πάντα. Θα τα
παρέχουμε εμείς οι ίδιοι,
μέσω της εκπαίδευσης
ο ένας στον άλλο,
μέσω συλλογικής λύσης
αποφάσεων. Εντάσσεται
σε αυτήν τη
μεγαλύτερη έννοια της
ιδανικής κοινωνίας.”

[επκ. 86] Joseph Beuys, Blick auf die "Hirschen- kmäler" 1982 im Martin-Gropius-Bau Foto: Jo- chen Littkemann/University Press, 1993, 69, 71



Carlson (2008:.. 46)

Οι χαοτικές εγκαταστάσεις της Tomoko Takahashi, αντίστοιχα, δίνουν ζωή σε συνηθισμένα αντικείμενα μέσω της τακτικής του DIY. Αποτελούμενες από “απορριφθέντα αντικείμενα” και σκουπίδια που η καλλιτέχνης τακτοποιεί σε εκτεταμένες εγκαταστάσεις, οι εκθέσεις ενώ στην αρχή φαίνονται τυχαίες στοίβες απορριμμάτων, με μια πιο προσεκτική εξέταση, αποκαλύπτουν μια αίσθηση υποκείμενης τάξης.

Η συγκεκριμένη εγκατάσταση καταλαμβάνει το ατελείωτο σκυρόδεμα του θεάτρου του Μουσείου Hammer. Συμπεριλαμβανομένων των υλικών που περισυλλέγονται από τους δρόμους του Λος Άντζελες, ηλεκτρονικές συσκευές, στούντιο pro και άλλες πηγές των βιομηχανικών απορριμμάτων, η Takahashi έχει δημιουργήσει ένα ιδιαίτερα ιδιόμορφο “χάρτη” της πόλης όπως φαίνεται μέσα από τα μάτια της.

Οι εγκαταστάσεις της προκαλούν επίσης ορισμένα ερωτήματα, όπως το γιατί δίνουμε τόσο μεγάλη αξία σε ορισμένα είδη αντικειμένων ενώ απορρίπτουμε άλλα, πώς κάνουμε διακρίσεις μεταξύ του τι είναι χρήσιμο και του τι δεν είναι, και ποιες είναι οι συνέπειες αυτών των αποφάσεων”.

Σκοπός ήταν να μετατρέψει το χώρο σε ένα είδος δυσλειτουργικού σκηνικού για μια μη κινηματογραφημένη ταινία για το Λος Άντζελες και τα περίχωρά του. Μόλις απορριφθεί, ένα αντικείμενο απομακρύνεται από τις καθημερινές, χρονικά δεσμευμένες λειτουργίες του και είναι ελεύθερο να αναλάβει νέες. Η χρήση των απορριμμάτων, ως πρώτης ύλης, από την Takahashi μας υπενθυμίζει κάτι που θα έπρεπε να είναι προφανές, αλλά συχνά δεν είναι: ένα πράγμα δεν εξαφανίζεται απλά επειδή επιλέξαμε να το πετάξουμε.



[εικ. 87] Tomoko Takahashi. Installation view at Hammer Museum, Los Angeles. October 6, 2002-January 5, 2003. Photo by Joshua White.



[εικ. 88] Tomoko Takahashi. Installation view at Hammer Museum, Los Angeles. October 6, 2002-January 5, 2003. Photo by Joshua White.

Η προτιμώμενη μέθοδος της Tomoko για την καλλιτεχνική της διαδικασία, συνίσταται στο να κατοικεί στον χώρο στον οποίο θα συλλεχθεί η τέχνη. Συλλέγει απορρίμματα και συντρίμια από το χώρο, τα οποία συχνά ενσωματώνει στο τελικό προϊόν. Ενώ αυτές οι σκηνές γενικά υποκινούν μια ιδέα χάους, η προσοχή της στη λεπτομέρεια είναι χαρακτηριστικό του έργου της. Συνήθως στα έργα της, υπάρχει μια ακουστική συνιστώσα, που μερικές φορές παρέχεται από προηγούμενους ηχογραφημένους ήχους και άλλες φορές απλά από τα κλικ κλικ, τα σφυρίγματα και τον θόρυβο των διαφόρων αντικειμένων που φέρνει στο χώρο. Τα οποία με τη σειρά τους, συμπληρώνονται από τυχαίους θορύβους που παράγονται από κλιματιστικά, θερμαντήρες, σωλήνες και άλλες ηλεκτρικές μονάδες που προυπάρχουν.

Η αναρχική εμφάνιση των έργων της, είναι στην πραγματικότητα μια “σχεδιασμένη διαταραχή”. Ενσαρκώνοντας το αληθινό πνεύμα της αναρχικής παρόρμησης, οι εγκαταστάσεις της είναι σαν φευγαλέες πράξεις πολέμου: ταυτόχρονα συντριπτικές και βραχύβιες εδαφικές καταλήψεις, που θα αλλάξουν θεμελιωδώς τον τρόπο που σκεφτόμαστε και θυμόμαστε έναν τόπο.



Σε μια εποχή όπου η συνοχή του υποκειμένου, η ενότητα του σώματος και η ακεραιότητα της πραγματικότητας τίθενται υπό αμφισβήτηση, η παρούσα εργασία επιχειρήσε να αρθρώσει μια ανάγνωση του κόσμου ως τόπου ρωγμών, ανοικείων εγγραφών και εσωτερικών αντιφάσεων. Η Πραγματικότητα, όπως βιώνεται, και το Πραγματικό, όπως διαφεύγει, συνυφαίνονται όχι ως αντίθετες σφαίρες, αλλά ως ενδογενείς δυνάμεις που συγκροτούν και ταυτόχρονα διαρρηγνύουν το υποκείμενο. Η συγκρουσιακή και παραγωγική σχέση ανάμεσα σε αυτές τις έννοιες, αποτέλεσε τον κεντρικό άξονα της ερευνητικής πορείας.

Η πρώτη ενόηση, ως φιλοσοφικό υπόβαθρο, διερεύνησε την έννοια του Πραγματικού, όπως αναδύεται μέσα από την ψυχαναλυτική και φιλοσοφική σκέψη, όχι ως καθολική ουσία αλλά ως ενδεχομενικό τραύμα· ως η αποδοχή της ετερότητας, ένα ασύλληπτο και άρρητο πεδίο που διαρρηγνύει τη γλωσσική και φαντασική συνοχή του υποκειμένου. Το σώμα, μακριά από κάθε νατουραλιστική ουσιοκρατία, προσεγγίστηκε ως τόπος εγγραφής του Πραγματικού και της ετερότητας, μια ζωντανή ρωγμή μέσα στην δομημένη Πραγματικότητα. Ακόμη, ο θάνατος, το απόκρυφο και η υπερβολή -όπως εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία- λειτούργησαν ως σημεία κρίσης και εγγραφής του Πραγματικού, προκαλώντας διάλυση των σταθερών ταυτοτήτων και των σημαινόντων δομών.

Την ίδια στιγμή, η Πραγματικότητα -όπως διαμορφώνεται, κυρίως, στον δυτικό κόσμο- μελετήθηκε ως μία φαντασική κατασκευή: μία υπερπραγματικότητα, όπου το είδωλο της εικόνας και του θεάματος υπερκαλύπτει τη βιωμένη εμπειρία. Το υποκείμενο, εγκλωβισμένο ανάμεσα στην εικονική πληρότητα και τη συμβολική τάξη, συγκροτείται ως αλλοτριωμένο και διαρκώς ανικανοποίητο· ως μια ρευστή τομή ανάμεσα σε αυτό που επιθυμεί, σε αυτό που φαντάζεται και σε αυτό που αδυνατεί να κατακτήσει, αλλά πάντα καταδιώκει. Παράλληλα, ο χώρος, δεν διερευνήθηκε απλά ως ουδέτερος, λειτουργικός και γεωμετρικός, αλλά ως φορέας εξουσίας και άσκησης πρακτικών επιτήρησης, παρατηρώντας, έτσι, ότι εκεί όπου το Πραγματικό απωθείται, εμφανίζονται οι μηχανισμοί κανονιστικής καταστολής: εικόνες που αποκλείουν, χώροι που πειθαρχούν, σώματα που σιωπούν.

Στο πλαίσιο αυτό, η Παράβαση αναλύθηκε ως επιτελεστική πράξη, που αποκαλύπτει την πλαστότητα της Πραγματικότητας και επιχειρεί την πρόσβαση στο Πραγματικό. Η έννοια της, αντιμετωπίστηκε όχι ως στιγμιαία χειρονομία αλλά ως διαρκής άρνηση υπαγωγής σε καθιερωμένες τάξεις και ιεραρχήσεις. Ο στοχασμός που αρθρώθηκε γύρω από τη ερμηνεία της Παράβασης, δεν είχε ως σκοπό, την κατασκευή ενός κλειστού νοήματος, αλλά την δημιουργία μιας πολιτικής πράξης ρήξης· μια πράξη που αποσταθεροποιεί αυτό που έχει παγιωθεί ως προφανές, ως «φυσικό».

Το σώμα και ο χώρος, δεν αποτέλεσαν σταθερές εννοιολογικές κατασκευές αλλά χωρικές και υλικές εντάσεις με το μη αναπαραστάσιμο. Το σώμα σε οριακές συνθήκες, ώντας τοποθετημένο σε ένα κοινωνικό περιβάλλον κορεσμένο από σημαινόμενα, ρυθμιστικές δομές και εικόνες, καθίσταται ίσως το τελευταίο πεδίο αντίστασης. Έτσι, ως μια ασυμφιλίωτη πληγή και μέσω της ευθραυστότητας που το χαρακτηρίζει, αρνείται την πλήρη ενσωμάτωση σε κανονιστικά πλέγματα και απόλυτες φόρμες. Η επανεγγραφή του επομένως, δεν αφορά τον προσδιορισμό του μέσω της μέτρησης ή της λειτουργικής του απόδοσης, αλλά τον αναστοχασμό του ως τόπου επιθυμίας, πένθους και ρήξης.

Παράλληλα, ο χώρος αναδύθηκε ως πεδίο σύγκρουσης και ανασύνθεσης: όχι απλώς ως μέσο αμφισβήτησης, αλλά ως δυναμική διάνοιξη πεδίων ενδεχομενικότητας, ικανός να διαταράξει το κυρίαρχο βλέμμα και να εισαγάγει την υλικότητα του ανοίκειου. Οι χωρικές μορφές που οργανώνουν την εμπειρία του, φέρουν εγγενώς τον χαρακτήρα του αποκλεισμού, ιδίως του τραυματικού και του ακαθόριστου. Ωστόσο, οι ίδιες αυτές μορφές δύνανται να διαρραγούν εκ των έσω και να επανασημανθούν· όχι πλέον ως μηχανισμοί ελέγχου, αλλά ως τόποι ριζικής αμφισβήτησης και δυνατότητας.

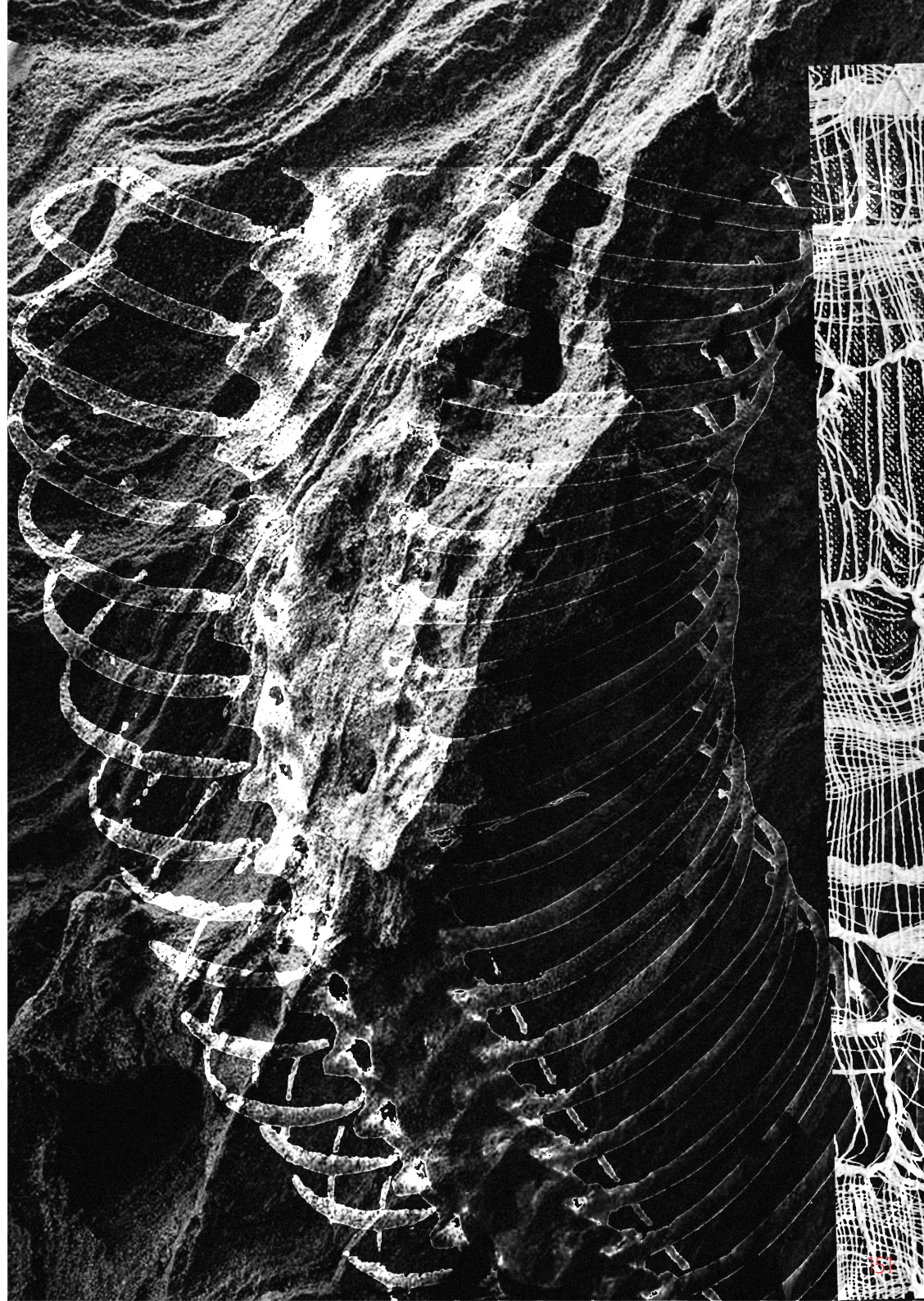
Η επανοικειοποίηση του χαμηλού και υπερβολικού σώματος, καθώς και η ριζοσπαστική καλλιτεχνική και χωρική πρακτική, λειτουργούν, συνεπώς, ως συμβολικά «ρήγματα», καταλύοντας την ψευδαίσθηση της πληρότητας που επιβάλλει η υπερπραγματικότητα της εικόνας και της κοινωνικής κανονικότητας.

Συνολικά, η παρούσα μελέτη, μέσω της διαπλοκής της με τις έννοιες του Πραγματικού, της Πραγματικότητας και της Παράβασης, δεν επιδίωξε την ανάδειξή τους ως διακριτά θεωρητικά σχήματα, αλλά ως αλληλεξαρτώμενες δομές που συνδιαμορφώνουν και επαναπροσδιορίζουν την κατανόηση της ανθρώπινης ταυτότητας και ύπαρξης. Αν το Πραγματικό είναι το άρρητο που διαφεύγει, η Πραγματικότητα είναι η σκηνή που το απωθεί και η Παράβαση η χειρονομία που το επαναφέρει στο προσκήνιο.

Ο στοχασμός, επομένως, δεν καταλήγει σε ένα σύνολο συμπερασμάτων, αλλά σε ένα ηχηρό ερώτημα, που αφορά το ίδιο το όριο της ανθρώπινης εμπειρίας:

Πώς μπορεί να κατοικηθεί αυτό που δεν χωρά;

Η απάντηση του οποίου ίσως δεν ανήκει στη θεωρία αλλά στη διαρκή άρνησή της: στην πράξη που την υπερβαίνει. Το κρίσιμο ζήτημα δεν έγκειται λοιπόν αποκλειστικά στο πώς οικοδομούνται οι πραγματικότητες, αλλά πώς κατοικούνται οι ρωγμές τους.



Η ερευνητική αυτή προσέγγιση αποτέλεσε αφετηρία για μια καλλιτεχνική πρακτική στα πλαίσια του DIY. Μέσα από τη δημιουργία της εγκατάστασης 'εκροί' επιχειρήθηκε η βιωματική αποτύπωση των εννοιών που αναδείχθηκαν, μεταφέροντας το περιεχόμενο της μελέτης στον χώρο και στην εμπειρία του επισκέπτη.

εκροί

το σώμα ως ρωγμή
το τραύμα ως τόπος



Σε μια εποχή κορεσμένη από εικόνες και τεχνητές επιθυμίες, εδώ η μορφή καταρρέει. Αυτό που μένει είναι το άμορφο, το ανοίκειο, το αποβληθέν. Ένα σημείο ρήξης ανάμεσα στο τεχνητό και το οργανικό, το επιθυμητό και το αποκρουστικό, το βλέμμα και το τραύμα.

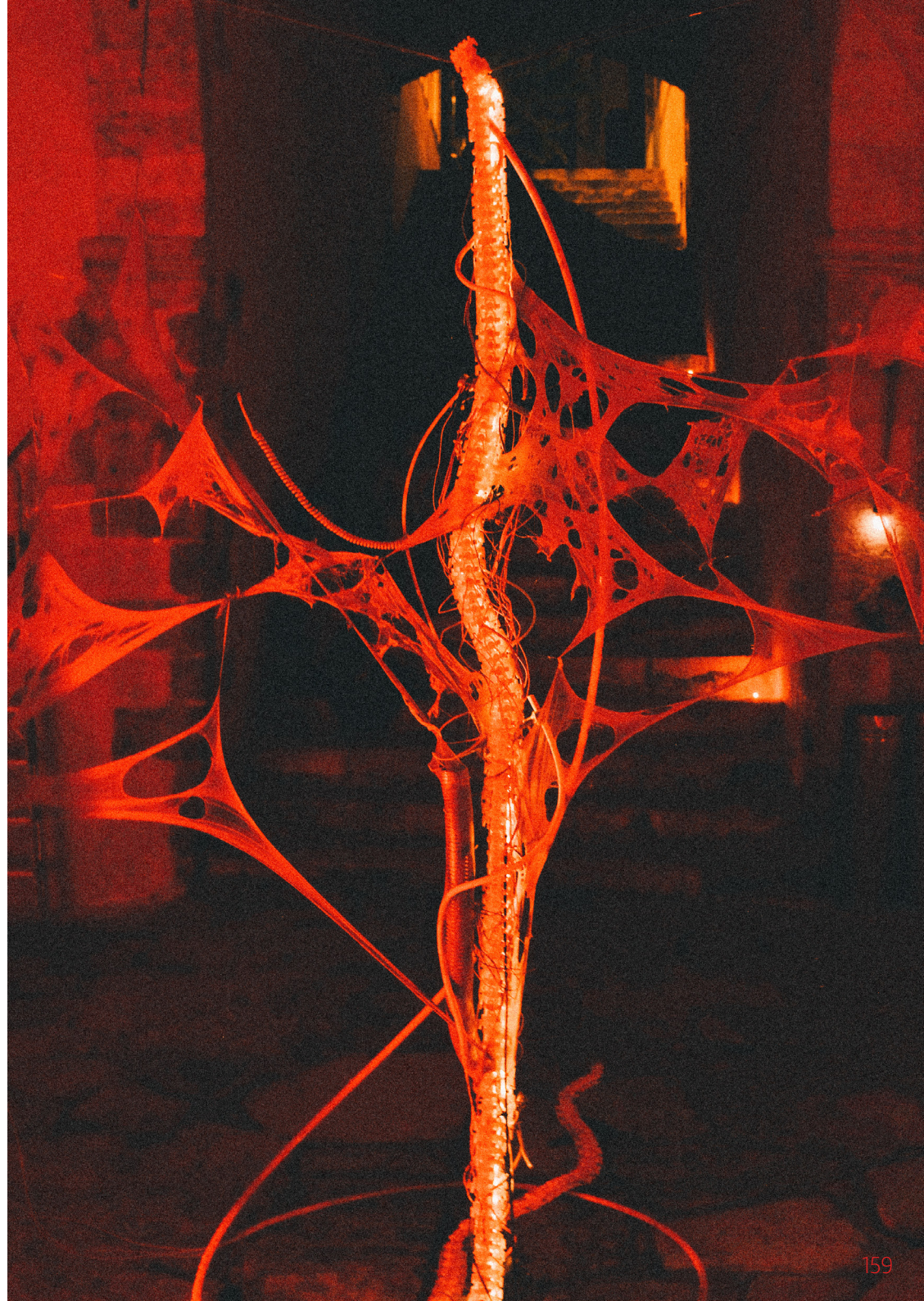
Δεν υπάρχει σώμα εδώ, μόνο τα κατάλοιπά του.

Η εγκατάσταση 'εκροί' δεν το αναπαριστά· το διαλύει σε μια ακατέργαστη ύλη, χωρίς πρόσωπο, χωρίς ταυτότητα. Η φαντασίωση της ενότητας καταρρέει και το σώμα αποσπάται από τα συμπραζόμενά του· στάζει, διαφεύγει και απειλεί.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η επιλογή της υπόγειας Κρήνης δεν είναι ουδέτερη· φέρει τη μνήμη της σπηλιάς και της εσωτερικότητας του σώματος, καθώς διαμορφώνει μια εμπειρία κατάδυσης σε ό,τι αποβάλλεται: την αποσύνθεση, την εκροή.

Υλικά: ευρεθέντα αντικείμενα, καλώδια, σωλήνες, σχοινί, πετονιά, κασόν, κερι, καθρέφτες, μπογιά



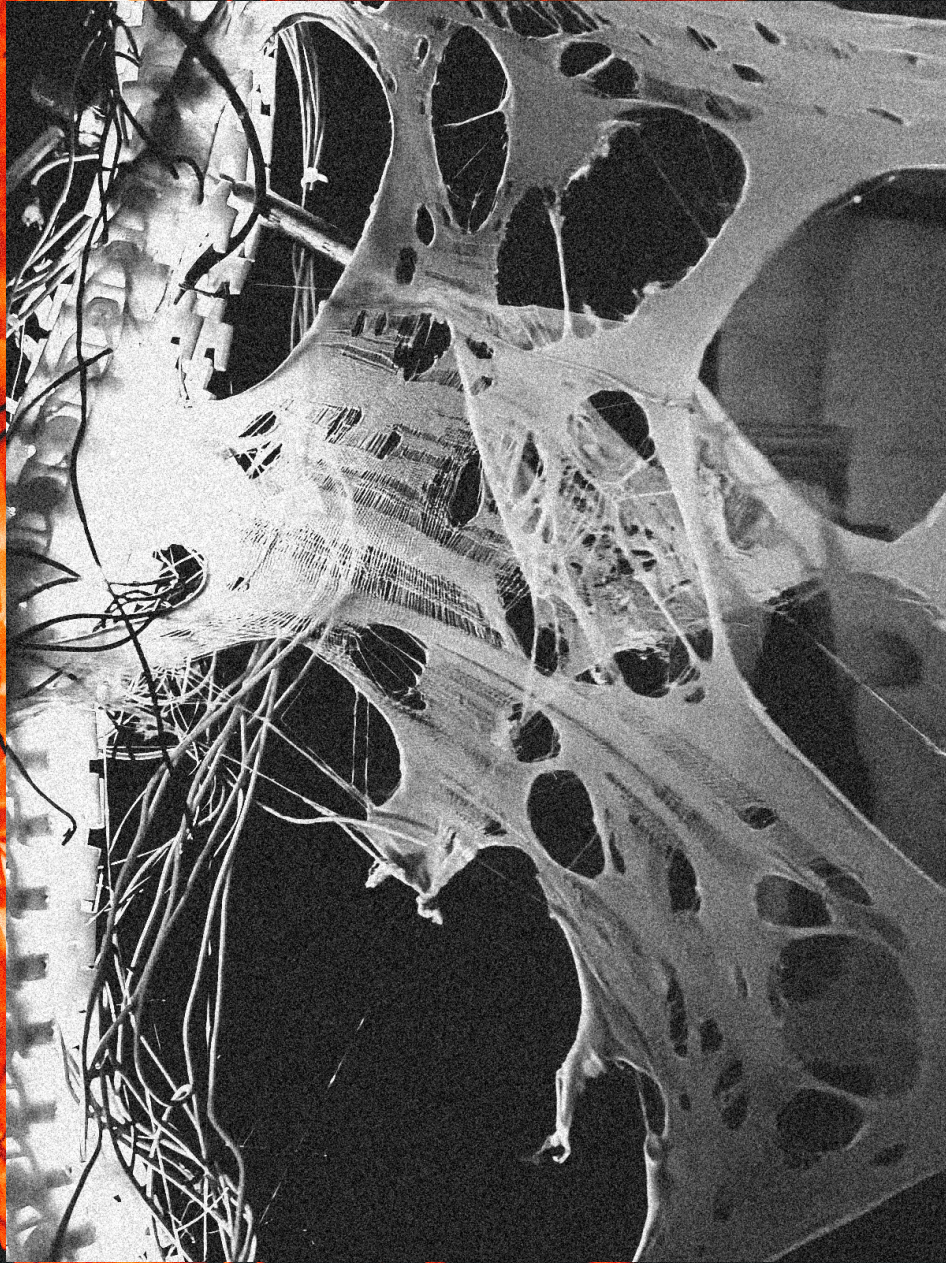
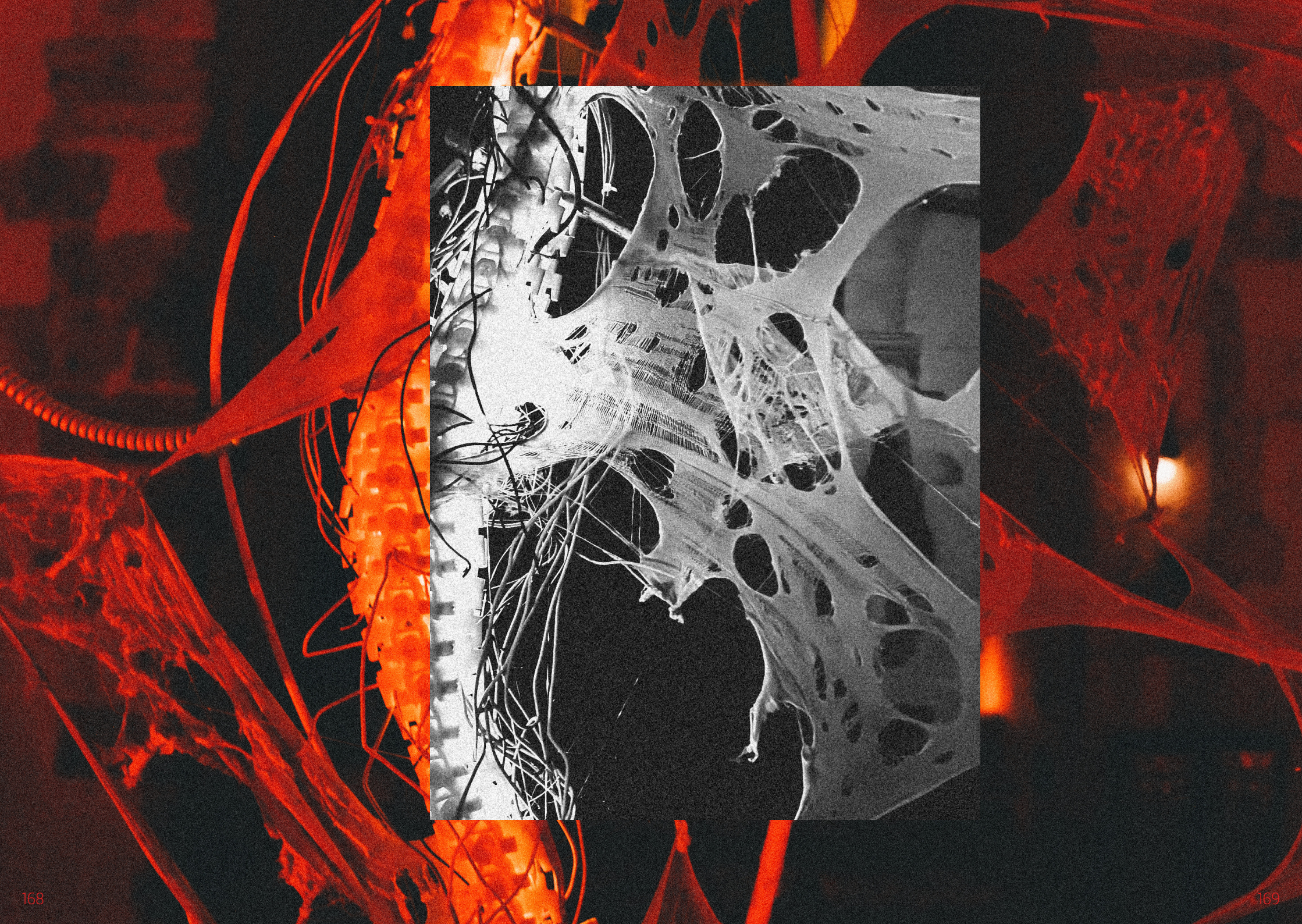








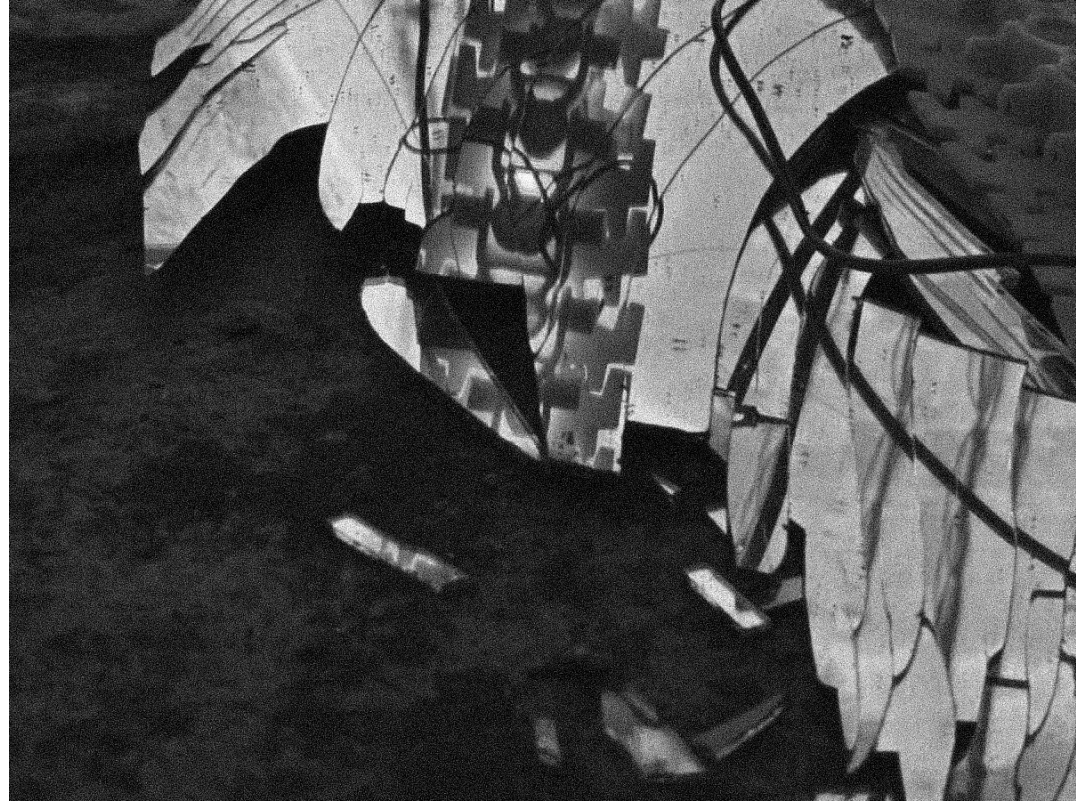
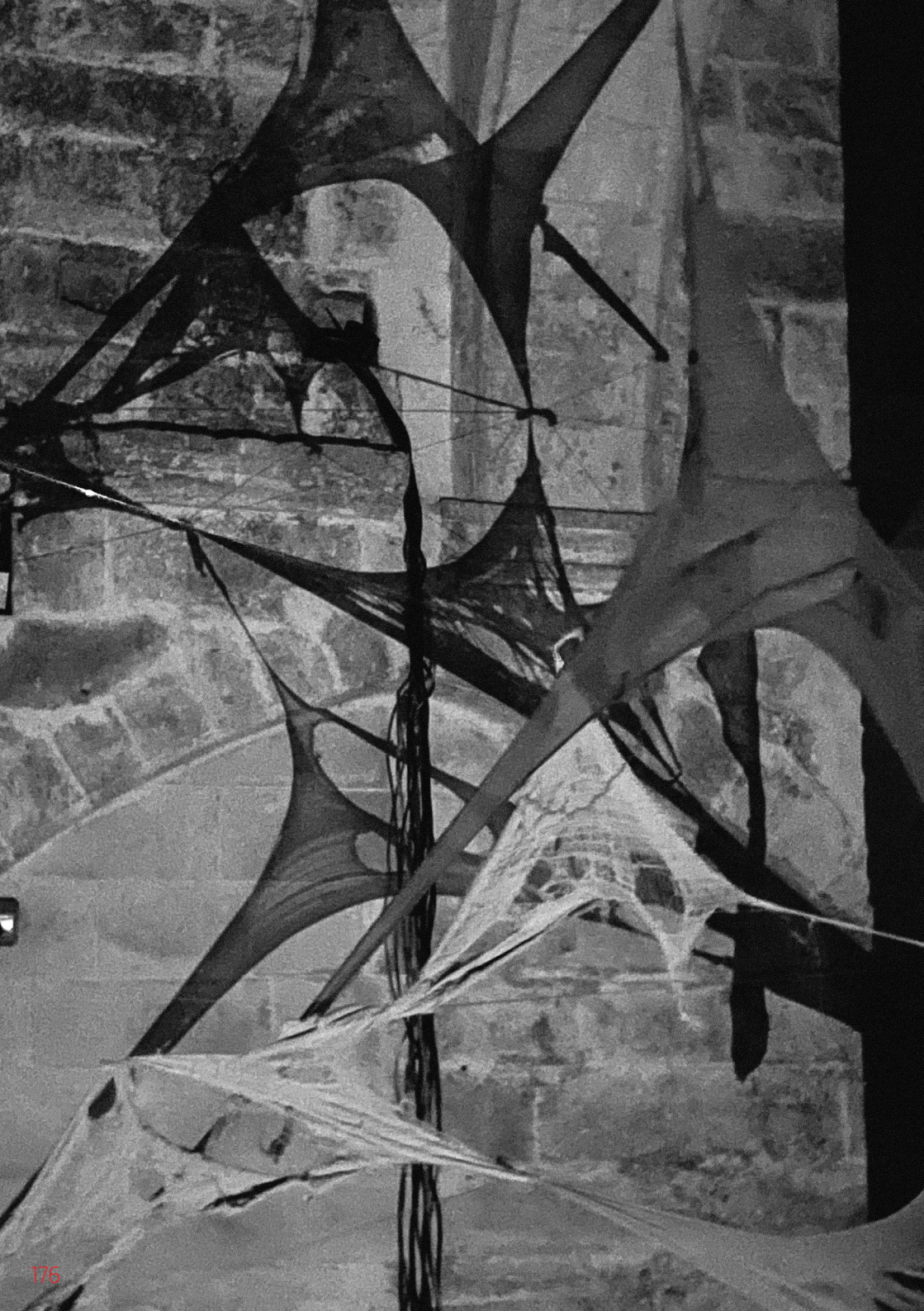






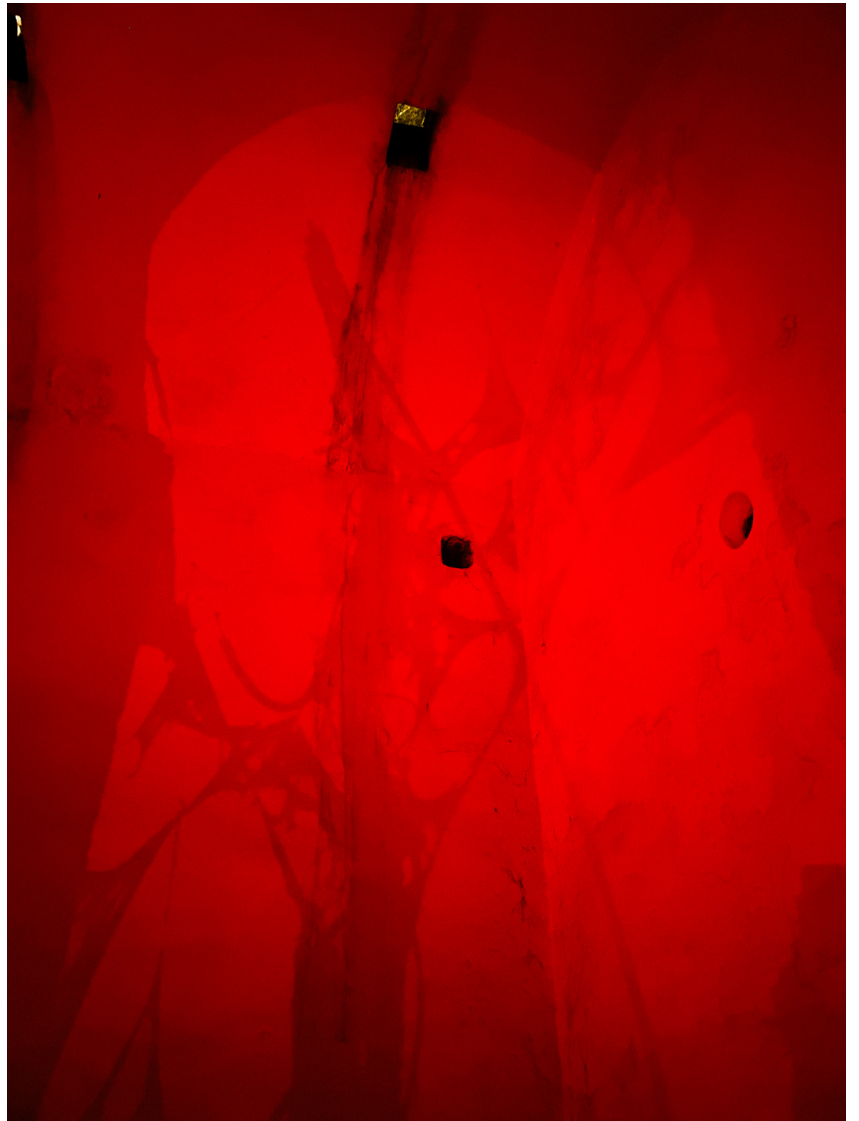














2/7
3/7
4/7
5/7
6/7

19:00-23:00

ekroí

**Krini.
Splantala square**

Χατζησάββα Δ. (2023). Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις: Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής. University Studio Press.

Alberto Pérez-Gómez. (2006). Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics.

Alexis de Tocqueville. (2015). Foucault Deleuze and Baudrillard.

Beatriz Colomina. (1992). Sexuality & Space. Princeton Architectural Press.

Beatriz Colomina a Mark Wigley. (2016). are we human? Lars Müller Publishers.

Canellopoulos, L. (2010). The Bodily Event, Jouissance and the (post)modern Subject. *Recherches en psychanalyse*, 10(2), 321α-328α.

Charles Jencks. (1989). Deconstruction: The pleasure of Absence. Omnibus.

Charles Jencks. (1997). ARCHITECTURE OF THE JUMPING UNIVERSE.

Charles Jencks. (2002). The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism.

Chris Jenks. (2003). Transgression (1η ed.). Routledge Taylor & Francis group.

Christina Howells. (1998). Deconstruction from Phenomenology to Ethics. Polity Press.

Colebrook Claire. (1999). Ethics and representation : from Kant to Post-structuralism. Edinburgh : Edinburgh University Press.

David Ayers. (2016). Utopia: the Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life. De Gruyter.

Frida Beckman. (2013). Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality. Published by: Edinburgh University Press.

Gavin Rae and Emma Ingala. (2021). Not Just a Body: Lacan on Corporeality [Routledge Taylor & Francis Group]. In *Historical Traces and Future Pathways of Poststructuralism Aesthetics, Ethics, Politics*. Routledge.

Gavin Rae, Emma Ingala. (2020). Not Just a Body. *Historical Traces and Future*

Pathways of Poststructuralism. Routledge.

George Bataille. (1957). *Eroticism Death and Sensuality*. Les Editions de Minuit, Paris.

Georges Bataille. (1947). *La haine de la poésie*. Les Amis des Editions de Minuit.

Georges Bataille. (2014). *La part maudite*. Les editions de Minuit.

Georges Bataille. (1995). *ENCYCLOPEDIA ACEPHALICA. ATLAS ARKHIVE THREE*.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.

Guy Debord. (1967). *La société du spectacle*. Buchet-Chastel, in French.

Jean Baudrillard. (1970). Η ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ : ΟΙ ΜΥΘΟΙ ΤΗΣ, ΟΙ ΔΟΜΕΣ ΤΗΣ.

Jean Baudrillard. (1976). Συμβολική Ανταλλαγή και Θάνατος.

Jean Baudrillard. (1981). *Simulacra and simulation*. published in French Editions Galilee.

Juhani Pallasmaa. (2005). *THE EYES OF THE SKIN*. John Wiley & Sons Ltd,.

Juhani Pallasmaa. (2012). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. American Library Association.

Lefebvre Henri. (1991). *The Production of Space*. published by Blackwell.

Mary Russo. (1995). *The Female Grotesque Risk, Excess and Modernity*. Routledge Taylor & Francis Group.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

Penelope Haralambidou. (2013, December 24). *Marcel Duchamp and the Architecture of Desire*. 1st edition.

Tom McDonough. (2002 Massachusetts Institute of Technology).

Guy Debord and the Situationist International (Vol. Texts and Documents).

Žižek Slavoj. (2002). "Welcome to the Desert of the Real!" *The South Atlantic Quarterly* (vol. 101 no. 2, p. 385-389 ed.). Project MUSE.

ΧΑΤΖΗΦΩΤΗ ΟΛΓΑ - ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ. (2011, Φεβρουάριος). ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗΣ για αρχιτέκτονες [Ε.Μ.Π. ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ].

Βάνα Τεντοκάλη. (2013-2014). Θεωρίες αποδομησης του χωρου και του φυλου [Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης]

Δήμητρα Γκίτσα. (2013, Ιούνιος). Η Αφροδίτη πάσχουσα: Τετράμορφη θηλυκοτητα στη συγχρονη σωματική τέχνη: Η αναζήτηση του εαυτού και ο εφιάλτης της ταυτότητας [Μεταπτυχιακό πρόγραμμα πολιτιστικής διαχείρισης, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών]. Αθήνα.

Ελένη Χρονοπούλου. (2014). Αντίληψη και βιωματική εμπειρία. [Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών]. In Από τη χωρικότητα του σώματος στη σωματικότητα της πόλης. Χανιά, Ελλάς.

Ανδριανάκης Μιχαήλ. (2014, Φεβρουάριος). Φρακταλισμός, Συνδεσιμότητα και Αστικός Σχεδιασμός [Ερευνητική Εργασία, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ, ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ].

Παπακωσταντίνου Αλεξία. (2015, Ιούνιος). βίωμα και χώρος σε σύγχρονες τάσεις της αρχιτεκτονικής [ερευνητική εργασία] [Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο θεσσαλονίκης]. Θεσσαλονίκη.

Τσιβόλας Δ. (2021). Georges A.M.V. Bataille: [Α]κεφαλική Αρχιτεκτονική [Ε.Μ.Π].

Ίρις Μπακογιάννη (Ed.). (2021, Ιούλιος). Ημιτελείς ή εγκαταλελειμμένοι χώροι ως χώροι σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας [ερευνητική εργασία Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης | Πολυτεχνική Σχολή Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών].

Αρετή- Ειρήνη Μίτζα (Ed.). (2021, Νοέμβριος). ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΔΑΦΗ [Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών]. In Σε αμοιβαίες συναρμογές και διανοίξεις.

Σαΐτης Θεόδωρος. (2021, Οκτώβριος). «ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ » [Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ]. Αθήνα.

Ελένη Πέππα. (2021, Οκτώβριος). Το Υψηλό στην αρχιτεκτονική μέσα από τη φιλοσοφία της Αποδόμησης του Jacques Derrida [ερευνητική εργασία]. Αθήνα.

Μπέλλου Μαρία Νικολάου. (2022). ΤΟ ΥΛΕΙΚΟΝΙΚΟ: ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΥΝΘΗΚΗ [Διπλωματική εργασία] [Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης].

Κετσετζή Νεφέλη- Βασιλική. (2023). "Η προσέγγιση της πολυπλοκότητας στην αρχιτεκτονική μέσω της αποδόμησης και της πτύχωσης" [ερευνητική εργασία, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ].

Μαθιουδάκη Μαρία, & Παπαϊωάννου Χαρίκλεια. (2020). ΑΝΑΚΑΛΥΠΤΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΟΥΣΙΑ ΤΟΥ "ΚΑΤΟΙΚΕΙΝ" [Ερευνητική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών].

Παγκάλου Κωσταντίνα, & Θίσβη Πρωίμου (Eds.). (2020, Φεβρουάριος). Συν αρμογές ανάμεσα στον χώρο και τη νέα υλικότητα [Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών].

AArchitecture 33 Sensy Mania, Intermediate 5 Emily Priest, Diploma 14. (2017-2018). Desire. Architectural Association 36 Bedford Square, London.

Aaron Knochel. (2014, September). Interactivity in Desire. (State University of New York at New Paltz).

Brian Elliott. (2009). Debord, Constant, and the Politics of Situationist Debord, Constant, and the Politics of Situationist Urbanism [Portland State University Portland State University].

Cate Watson. (2014, June 9). Identification and desire: Lacan and Althusser versus Deleuze and Guattari? A short note with an intercession from Slavoj Žižek [University of Stirling, UK]. International Journal of Zizek studies.

Catherine E. Leary. (2018). Keeping Up with the Psychoanalysts: Applying Lacanian and Keeping Up with the Psychoanalysts: Applying Lacanian and Feminist Theory to Reality Television Feminist Theory to Reality Television [UVM Honors College Senior Theses].

Faida Noori Salim Atto. (2010, January). The Binding Power of Architecture [University of Kufa].

Helena de Martini Melo. (2024, 10 22). The Triangulation of Desire: A Psychoanalytic Three-Part Structure of Desire and Power in Film. University of Oslo (Norway), Journal Communication & Methods. Retrieved 2024

Jacquelynn Baas. (2021). Illumination Techniques of Georges Bataille [Acéphale & Autobiographical Philosophy in the 21st Century].

José Carlos Barbosa. (2020, September). SPACE WARS: TRANSGRESSIVE ARCHITECTURE [Analysing transgression as a tool for critique, resistance and ultimately

design] [School of Architecture, Lund University].

Patricia García. (2013). THE ARCHITECTURAL VOID: Space as Transgression in Postmodern Short Fiction of the Fantastic (1974-2010) [Thesis by Dublin City University].

Sara, R. and Littlefield, D. (2014). Transgression: Body and Space [University of the West of England].

THELMA VAN RENSBURG. (2013, October). The grotesque female body, as responsive act, in the work of Leora Farber, Penny Siopis and Jenny Saville. (FACULTY OF HUMANITIES UNIVERSITY OF PRETORIA).

Van der Watt, L. (2015). The grotesque female body as responsive act in the work of Leora Farber, Jenny Saville and Penny Siopis. *Journal of Art Historiography* (13, 1–48. ed.). UNIVERSITY OF PRETORIA.

Veerle A. (2022). The politics of desire: A critical feminist analysis of sexuality and sexual desire [Department of Philosophy University of Amsterdam].

Watson, C. (2013). Identification and desire: Lacan and Althusser versus Deleuze and Guattari? A short note with an intercession from Slavoj Žižek. *International Journal of Žižek Studies*, 7(2).

/Άρθρα

ΒΑΣΩ ΧΑΛΒΑΔΑΚΗ. (2013, Ιουνίου 21). Το πραγματικό ή και το ποίημα ως "σύμπτωμα". <https://www.poeticanet.gr/pragmatiko-roiima-symptwma-a-4.html>
Δήμητρα Τσιαούσκογλου. (2013, Νοεμβρίου 28). Καταστασιακοί (Μέρος Α'). *Art. mag.*
<https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5154-situationists>

Κατάληψη Σινιάλο. (2016, 04 12). Η Καταστασιακή Διεθνής (Μέρος 1ο): Η αθλιότητα της φονξιοναλιστικής πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής.
<https://sinialo.espin.net/η-καταστασιακή-διεθνής-μέρος-1ο-η-αθλι/>

Kill the Cat. (2008). ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ.

Anderson Lopes da Silva. (2022). Body and Transgression in Bakhtin and Bataille: A Debate of Excesses. (*Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso*).
https://www.academia.edu/89401697/Body_and_Transgression_in_Bakhtin_and_Bataille_A_Debate_of_Excesses

Audre Lorde. (1984, Αυγούστου 25). Uses of the Erotic: The Erotic as Power. *Cool beans*.

Author unknown. (2021, December 1). Georges Bataille and the continuity of life. *Blue Labyrinths*.
<https://bluelabyrinths.com/2021/12/01/georges-bataille-and-the-continuity-of-life/>

Baitinger, Frederic C. (2019, 05). "The Subject of Jouissance: The Late Lacan and Gender and Queer Theories" [CUNY Academic Works].

Being Guerilla Architects. (2017). Hacking the city and reclaiming social spaces.
https://www.guerillaarchitects.de/wp-content/uploads/2017/01/Architfutures-3VOL3_Being-Guerrilla-Architects.pdf

Beitske Boonstra, & Ward Rauws. (2021,). Ontological diversity in urban self-organization: Complexity, critical realism and post- structuralism. *Planning Theory*, 303–324. <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/journals-permissions>

Christian Hubert. (1982, March 1). Space Knowledge and Power. *ΜΦ*.
<https://foucault.info/documents/foucault.spaceKnowledgePower/>

Colette Soler. (2008). THE BODY IN THE TEACHING OF JACQUES LACAN.
<https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/The-Body-in-the-Teaching-of->

Franco "Bifo" Berardi. (2020, February). Desire, Pleasure, Senility, and Evolution. e-flux Journal.

<https://www.e-flux.com/journal/106/312516/desire-pleasure-senility-and-evolution/>

Hermano Roberto Thiry-Cherques. (2010, Ιανουάριος- Ιούνιος).

BAUDRILLARD: WORK AND HYPERREALITY. RAE-eletrônica. Retrieved 9 3, 2024

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=205115349010>

JAMES ATTLEE. (2007, Spring). Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier.

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>

Jihai Gao. (2013, July 24). Deleuze's conception of desire. Edinburgh University Press, Journals.

<https://doi.org/10.3366/dls.2013.0120>

JOHN MACARTHUR. (1993). EXPERIENCING ABSENCE: Eisenman and Derrida, Benjamin and Schwitters. (Institute of Modern Art), 99-123.

Johnson Philip. (2017). Deconstructivist architecture Philip Johnson and Mark Wigley. The Museum of Modern Art.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813>

JOURNAL ARTICLE. (2006). From the Word to Life: A Dialogue between Jacques Derrida and Hélène Cixous. The Johns Hopkins University Press.

https://www.jstor.org/stable/20057924?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

JOURNAL PUBLICATIONS, PRESS. (2014, October 13). BAUDRILLARD: SIMULACRUM SOCIETY. Gonçal Mayos PUBLICATIONS.

<https://goncalmayossona.blogspot.com/2014/10/ baudrillard-simulacrum-society.html>

Kambiz Behi. (2008). The "Real" in Resistance: Transgression of Law as Ethical Act (Vol. 4: 30 ed.).

Karsten Harries. (1984). Space, Place, and Ethos: Reflection on the Ethical Function of Architecture. Vol. 5, No. 9.

Lola López. (2010, 02 19). The body: consistency of the speakingbeing.

<https://www.champlacanian.net/public/docu/2/rdv2010pre3.pdf>

Marianna Charitonidou. (2020, November 9). Simultaneously Space and Event:

Bernard Tschumi's Conception of Architecture [Humanities essay, Arena Journal of architectural research].

<https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.250#bernard-tschumi-and-the-politics-of-space>

McWilliam, E. (2003). The grotesque body as a feminist aesthetic? Counterpoints, 168, 214–220.

Michael Zemel. (2021, December 1). Georges Bataille and the Continuity of Life. Philosophy.

<https://bluelabyrinths.com/2021/12/01/georges-bataille-and-the-continuity-of-life/>

Michel Foucault. (2008). "Panopticism" from "Discipline & Punish: The Birth of the Prison". Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/25594995>

Phil hearse. (n.d.). Guy debord and the spectacle. Anti-Capitalist Resistance. <https://anticapitalistresistance.org/guy-debord-and-the-spectacle/>

Sara Manente. (2022, December 18). Female Bodies and Posthumanism Series: Monsters on the Threshold of Becoming.

<https://www.byarcadia.org/post/female-bodies-and-posthumanism-101-monsters-on-the-threshold-of-becoming>

Sasha Waltz. (2000). «Körper». [Transcript].

<https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783839449837-012/html?srsId=AfmBOorNXyMzNf-vUXk4OKxbU8CxonxaH7J2iqDxPm19A7RbC-jdq49v>

Tschumi B. (1977). The pleasure of architecture. Architectural Design (47(3) ed.).

Verhaeghe, P. (2001). SUBJECT AND BODY. Lacan's Struggle with the Real. New York: Other Press, pp. 65-97.

<https://paulverhaeghe.psychanalysis.be/artikels/Subject%20and%20body.pdf>

William D Blackstock. (n.d.). Foucault Deleuze and Baudrillard on Power Desire and Seduction.

https://www.academia.edu/3738275/Foucault_Deleuze_and_Baudrillard_on_Power_Desire_and_Seduction

<https://pseudo-antigone.medium.com/absolute-antigone-73af2e256537>

<https://clarkbuckner.com/clarkbuckner/56>

<https://www.cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/lacanstructure.html>

<https://www.lacanonline.com/2010/05/what-does-lacan-say-about-desire/>

<https://www.creativeprocess.info/creative-works-1b/2016/7/9/junot-diaz-and-poststructuralism-postmodernism>

<https://www.shareable.net/architectural-myopia-designing-for-industry-not-people/>

<https://www.pinupmagazine.org/articles/body-talk-drew-zeiba-essay>

<https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/real-lacan>

<https://www.cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/kristevaobject.html>

<https://arthist.net/archive/42504>

https://docs.google.com/document/d/1MTteCpte_IOKX-KsySPjqMHC3QoG-BuOv57WRV_v9uo/edit?tab=t.cfzqlwvyw8g

https://en.wikipedia.org/wiki/Simulacra_and_Simulation

<https://www.cla.purdue.edu/academic/english/theory/postmodernism/modules/ baudrillardsimulation.html>

<https://medium.com/@aceferatu/revealing-truths-they-live-and-the-modern-awakening-088d1ce6e988>

<https://www.bitglint.com/simulacrum-examples-definition/>

<https://nextsimulacrum.wordpress.com/2013/03/17/jean-baudrillard-what-is-simulacrum/>

https://issuu.com/aretimi7/docs/_issue/s/14345785

<https://thefunambulist.net/editorials/foucault-episode-3-mon-corps-topie-impitoyable>

<https://thefunambulist.net/editorials/foucault-foucault-and-architecture-the-encounter-that-never-was>

<https://medium.com/swlh/michel-foucault-the-structure-of-power-4d8b8fae4d7a>

<https://anthology.rhizome.org/transborder-immigrant-tool>

https://www.architects.nsw.gov.au/download/BHTS/SeisunChris-Space_power_architecture_BHTS_2004_report.pdf

<https://www.cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/kristevaobject.html>

<http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%97%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CE%AE>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/sep/25/marina-abramovics-shocking-rhythm-0-performance-shows-why-we-still-cannot-trust-people-in-power>

<https://gradthesis.sciarc.edu/student-page/man-shu>

https://issuu.com/cobdesign/docs/jacob_roberts_-_deconstructing_space_through_drawings/22056916

<https://www.brollystudios.org/merzbau-metalepsis>

<https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2015/11/schwit-ters.pdf>

<https://www.balmori.com/transitory-gardens-uprooted-lives>

<https://www.mashindia.com/anarchy-and-architecture-gordon-matta-clark/>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/bricolage>

<https://medium.com/@sbfblog/jacques-lacan-31dd84d9086a>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Objet_petit_a#:~:text=In%20the%20psychoanalytic%20theory%20of%20Jacques%20Lacan%2C,the%20status%20of%20an%20algebraic%20sign%22%20\(%C3%89crits\).](https://en.wikipedia.org/wiki/Objet_petit_a#:~:text=In%20the%20psychoanalytic%20theory%20of%20Jacques%20Lacan%2C,the%20status%20of%20an%20algebraic%20sign%22%20(%C3%89crits).)

<https://philosophy.stackexchange.com/questions/15454/what-is-the-lacanian-big-other>

<https://www.thecollector.com/jacques-lacan-big-other/>

https://www.domusweb.it/en/art/2012/12/04/matta-clark-through-the-eyes-of-didier-faustino.html?_gl=1*1xsod5u*_up*MQ.*_ga*MTYxNjEwNzYzMi4xNzI5MTg5ODg5*_ga_1B6D1Y55ZT*MTcyOTE4OTg4OC4xLjEuMTcyOTE4OTg4OC4wLjAuMzU4NzEyMjE5

<https://www.moma.org/collection/works/181784>

<https://www.ribaj.com/culture/spaces-of-desire>

<https://medium.com/@heybethany/bricolage-doing-what-you-can-with-what-you-have-21938ba8e21>

<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2002/tomoko-takahashi>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/#:~:text=The%20Merzbau%20has%20become%20a%20kind%20of,works%20that%20can%20be%20tricky%20to%20research.

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

<https://www.thewonderfulworldofdance.com/sasha-waltz-guests-korper-strongly-performed-celebration-body>
<https://www.derstandard.at/story/2000079182474/joseph-beuys-das-erbe-des-schamanen>

<https://sifa.sg/archive-programmes/korper>
<https://en.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%A9phale>

<https://tinakimgallery.com/news/425-mire-lees-uncanny-installation-open-wound-lays-bare-observer/>

<https://acephale.xyz/journal>

<https://koozarch.com/interviews/guerilla-architects-the-performative-potential-of-architecture>

Οπτικοακουστικό υλικό:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL11nDzeohfnk05dTBOxamSebSuZ3PCbI3>
<https://www.youtube.com/watch?v=81eN5B-aj60>
https://www.youtube.com/watch?v=_LoaQAbK-mk
<https://www.youtube.com/watch?v=jkhaBDY3nz4>
<https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>
<https://www.youtube.com/watch?v=u5MF1t2gKgs>

/Πηγές εικόνων

εξώφυλλο: Δημητροπούλου Χριστίνα, Κοκορομήτη Εύα

περιεχόμενα: 1. <https://www.tokinowasuremono.com/artist-b22-hosoe/080520-17.html>
2. <https://www.iconsingapore.com/lifestyle/artscience-museum-iris-van-harpen-sculpting-the-senses-exhibition-art>
3. https://24.media.tumblr.com/tumblr_m7ojqpqEcR1rrmkbj01_250.png

εξώφυλλο 1ης ενότητας:

1. <https://www.moma.org/collection/works/64643>
2. <https://clarkbuckner.com/clarkbuckner/56>
3. <https://cinapse.co/2025/02/two-cents-mulholland-dr/>
4. <https://safetypropaganda.substack.com/p/inverted-gnosis-gender-and-theology>
5. <https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/berlinde-de-bruyckere-in-the-woods-there-were-chainsaws/>
6-8. <https://sammlung.belvedere.at/people/2095/rudolf-schwarzkogler/objects/images>
9. <https://galerieelong.com/artists/1-estate-of-ana-mendieta/>
10. <https://galerieelong.com/exhibitions/134/works/image2/>
11. <https://galerieelong.com/exhibitions/134/works/image7/>
12. <https://noba.ac/en/exhibition/come-back-as-a-flower/>
13. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59829/Ana-Mendieta-Hojas-Rojas-Siluetta-Quemada-alrededor>
14. <http://www.hetgalerie.com/chikatsu-asuka-t.html>
15. <https://dk.pinterest.com/pin/323625923225784808/>
16. <https://en.wikiarquitectura.com/building/felix-nussbaum-museum/>

εξώφυλλο 2ης ενότητας: απο προσωπικό αρχείο

17. <https://galeriejoseph.com/en/2024/01/31/lacan-when-art-meets-psychoanalysis/>
18. <https://danieltutt.com/2018/10/23/lacan-and-the-politics-of-psychoanalysis-an-interview-with-thomas-svolos/>
19. <https://www.viennaartweek.at/en/i-sing-against-monsanto/>
20. https://www.researchgate.net/publication/324644358_What_can_and_cannot_be_felt_The_paradox_of_affectivity_in_post-internet_art/figures?lo=1&utm_source=google&utm_medium=organic
21. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2023/37-images-of-exhaustion/misery-and-blob>
22. <https://www.hudsandguis.com/home/2016/6/16/hyper-reality>
23. <https://www.replicapropstore.com/products/obey-magazine-they-live>
24. <https://www.archdaily.com/1026333/the-timeless-appeal-of-modernism-in-tech>

nology-and-digital-architecture/679c0e491e5281054a96a028-the-timeless-ap-
peal-of-modernism-in-technology-and-digital-architecture-photo?next_project=no
25. <https://www.artforum.com/features/johanna-fateman-on-the-art-of-barbara-kru-ger-252031/>
26. <https://www.flickr.com/photos/streetphotography/7702840584/>
27. <https://www.archdaily.com/781211/raumplan-house-alberto-campo-baeza>
28. <https://books.openedition.org/editionsncrs/4293>
29. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Bay_Adelaide_Centre_East_-_March_2019.jpg
30. <https://www.archdaily.com/88704/ad-classics-corbusierhaus-le-corbusier>
31-33. <https://chunkingbooks.com/product/society-of-the-spectacle/>
34. <https://www.foundshit.com/keep-shopping-sign/>
35. <https://whitney.org/collection/works/57197>
36. https://www.reddit.com/r/HistoryPorn/comments/3mgexm/the_presidio_modelo_was_a_panopticon_design/
37. https://www.reddit.com/r/pics/comments/8z5loo/i_took_2_pics_at_2_different_time_of_the_arch_de/
38-39. https://static1.squarespace.com/static/5d546015fb293c0001f7ae73/t/5f7ff4a01cfd-c86b75106613/1602221219020/VCS_Sightlines_KH_Ashton_Lucy.pdf

εξώφυλλο 3ης ενότητας: <https://historyofourworld.wordpress.com/2010/12/07/black-metalcytwombly-volumes-i-ii-iii-andrew-mcleod/>

40,42. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>
41. <https://ivanabalabanova.com/portfolio/neon-grove/>
43-44. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2023/37-images-of-exhaustion/misery-and-blob>
33. <https://hollow-press.net/products/postapoland-1>
45. <https://www.guggenheim.org/artwork/4382>
46. <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/laughing-has-1000-mothers-the-grotesque-goddesses-of-mary-beth-edelson>
47. https://monoskop.org/File:Schneemann_Carolee_1975_Interior_Scroll.jpg
48. <https://www2.oberlin.edu/images/Art067/07-3335.JPG>
49-50. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
51-53. <https://merzbarn.co.uk/making-the-merzbarn/>
54. <https://pamgould.wordpress.com/2017/03/29/merz/>
55. Bataille G. R Michel Leiris S P Marcel Griaule NE Carl Einstein Robert Densos, encyclopedia ACEPHALICA: 53
56. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%A9phale>
57. <https://obrazocky.blogspot.com/2013/03/noell.html>
58. <https://en.paperblog.com/matthew-j-levin-loathsome-monstrous-creatures-surreal-sculptures-1075795/>
59. <https://www.artstation.com/artwork/5BO8Bz>
60. <https://www.deappel.nl/en/pages/2529-series-03-emma-van-meyeren-mistral>
61-63. <https://www.ft.com/content/3e5b2e85-1419-448e-a78e-b6747b3291f2>
64. <https://www.berlinartlink.com/2016/12/16/performance-the-body-under-inspection-korper-by-sasha-waltz/>

65. <https://theblacknarcissus.com/2014/01/03/stolen-the-secret-chanel-perfume-at-the-heart-of-black-swan/>
66. <https://bookanartist.co/blog/controversial-artists-5-attention-grabbing-artworks/>
67. <https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/02/10/rhythm-series-1973-74-2/>
68. <https://libeskind.com/work/micromegas/>
69. <https://espacio-residual.blogspot.com/2020/12/?m=0>
70. https://issuu.com/sci-arc/docs/gt2023_man_shu_website
71. <https://grupaoak.tumblr.com/post/66487052163/vladimir-tatlin-theater-stage-design-circa-1920>
72. <https://mcachicago.org/calendar/2008/02/people-who-shape-our-world-gordon-matta-clarks-legacy>
74-77. https://whitney.org/collection/works?q%5Bsearch_cont%5D=Gordon+Matta-Clark&page=1
73. <https://www.vulture.com/2017/11/gordon-matta-clark-anarchitect.html>
78. https://monoskop.org/Mich%C3%A8le_Bernstein
79. <https://www.theartstory.org/movement/situationist-international/>
80. https://www.researchgate.net/publication/330998676_A_SENSORY_EXPERIENCE_IN_AN_URBAN_ENVIRONMENT_SOUND-WALKS_AND_SOUND-_MAPS_a_study_in_Haskoy/figures?lo=1&utm_source=google&utm_medium=organic
81. <https://comunizar.com.ar/5098-2/>
82. <http://www.syntheastwood.com/uncategorized/guerilla-libraries/>
83. <https://www.guerillaarchitects.de/en/portfolio/bastian-der-stadtsymbiont/>
84. https://www.academia.edu/77482888/A_Narrative_of_Resilience_Margaret_Mortons_Photos_of_Homelessness_in_New_York_City
85. <https://www.balmori.com/transitory-gardens-uprooted-lives>
86. <https://www.derstandard.at/2000079182474/joseph-beuys-das-erbe-des-schamanen>
87-88. <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2002/tomoko-takahashi>

συμπερασματικά: <https://inhalemag.com/can-pakdemir-or-how-to-coagulate-abstraction-and-the-human-body/>

