

Το ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ  
ΣΥΜΒΑΝ  
ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ  
& ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ

ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ ΑΛΕΞΙΟΣ  
ΠΑΠΑΔΗΜΑ ΕΥΘΥΜΙΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ ΔΗΜΗΤΡΑ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

演奏

演技

業績

実行

履行

執行

演出

出演

上演

興行

実演

# ΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΥΜΒΑΝ

ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ & ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ



ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ ΑΛΕΞΙΟΣ & ΠΑΠΑΔΗΜΑ ΕΥΘΥΜΙΑ  
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ ΔΗΜΗΤΡΑ

2019

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

0.0 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ [1]

1.0 ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΙ  
ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ  
ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ [7]

2.0 ΑΠΟ ΤΗΝ (ΕΜΦΥΛΗ)  
ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ  
ΣΤΗΝ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ  
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ [47]

[ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ]

いち

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

**1.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ**

1.1.1 Το ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

**1.2 Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE  
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ**

1.2.1 Το ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΩΜΑ

1.2.2 Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE

**1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ**

1.3.1 ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΗ ΣΩΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΦΑΛΕΙΑ

1.3.2 ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ

**ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

に

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

**2.1 JUDITH BUTLER ΚΑΙ GENDER PERFORMATIVITY**

2.1.1 Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΕΜΦΥΛΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ

ΣΤΙΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

2.1.2 Η «ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ» ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

2.1.3 Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ «ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ»

2.1.4 Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

**2.2 Η ΕΜΦΥΛΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**

2.2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ JUDITH BUTLER

**ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

**3.0 Το ΔΥΝΗΤΙΚΟ [77]  
ΩΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ  
ΣΥΜΒΑΝ**

**4.0 ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΧΩΡΙΚΗΣ [111]  
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ  
ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**

**5.0 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ [214]**

さん

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

**3.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΔΥΝΗΤΙΚΟΥ**

3.1.1 ΔΥΝΗΤΙΚΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

**3.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΝΤΟΣ  
ΣΤΟΝ ΒΑΔΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ DELEUZE**

3.2.1 Το ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ALAIN ΒΑΔΙΟΥ

3.2.2 Ο «ΣΥΜΒΑΝΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ» ΤΟΥ ALAIN ΒΑΔΙΟΥ

3.2.3 Το ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ GILLES DELEUZE

**3.3 Το ΠΑΘΗΜΑ ΩΣ ΣΥΜΒΑΝ**

**ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

よん/し

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

**4.1 ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΓΟΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ**

4.1.1 ΤΟΠΟΕΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ PERFORMANCE ΠΕΛΙΟΥ

4.1.2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

**4.2 ΧΩΡΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

**4.3 Το ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ DILLER + SCOFIDIO**

4.3.1 TRAFFIC (1981)

4.3.2 SYNAPSE: THE MEMORY THEATRE OF GIULIO CAMILLO (1986)

4.3.3 A DELAY IN GLASS: THE ROTARY NOTARY AND HIS HOT PLATE (1987)

4.3.4 BAD PRESS: DISSIDENT IRONING (1993)

4.3.5 BLUR BUILDING (2002)

4.3.6 MURAL (2003)

**ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ**

**[ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ]**

## Εισαγωγικά

Σε μία εποχή διαμεσολάβησης της εμπειρίας με πολλαπλά μέσα και αποσπασματικότητα στη συνεκτικότητα της αφήγησης, οι επιτελεστικές πρακτικές εξετάζονται ως μία δυνατότητα ενεργοποίησης του επιτόπιου, συγκεκριμένου νοήματος, μέσα από άμεσες, ενσώματες, σχεσιολογικές δράσεις και συμβάντα.

Μέσω της παρούσας εργασίας, διερευνάται αυτή η δυνατότητα επιτόπιας κατασκευής του νοήματος και της εμπειρίας, συνδεδεμένη με τη σωματικότητα και την υλική εγγραφή του νοήματος στον χώρο και στην τέχνη. Ενός νοήματος που δεν ανα-παριστά μια προηγούμενη έννοια αλλά την κατασκευάζει.

Ερευνητικό ερώτημα αποτελεί, το πώς αναδυόμενες καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές επιτελεστικές πρακτικές προτείνουν εργαλεία εμπειρίας και εμπλοκής με τον χώρο, διαφορετικά από τα τετριμμένα ή τα καθιερωμένα, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις ερευνούν και ερμηνεύουν τις επιτελεστικές δράσεις ως εργαλεία και μεθόδους για την κατασκευή ταυτότητας, την ενεργοποίηση συμβάντων και την επανανοηματοδότηση της χωρικής εμπειρίας.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι πρακτικές ενσώματης τέχνης βρίσκονται σε εγγύτητα με το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι και τη δημόσια σφαίρα. Σε μια ιστορική αναδρομή, αποτέλεσαν κρίσιμο σημείο αμφισβήτησης και επαναπροσδιορισμού των ορίων τέχνης-ζωής, εισάγοντας την πραγματική ζωή στον κόσμο της τέχνης, αντιμετωπίζοντας την ίδια τη ζωή ως τέχνη αλλά και θολώνοντας τα όρια με σκοπό την διεύρυνση των ενδιάμεσων περιοχών μεταξύ τους. Ειδικότερα,

οι επιτελεστικές πρακτικές επέδρασαν τόσο στη σκέψη για τον δημόσιο χώρο και την αρχιτεκτονική, όσο και σε άλλες μορφές τέχνης, όπου παρατηρήθηκε μια εμφανής μετατόπιση από τις κατά κύριο λόγο παραστασιακές τελέσεις προς τις επιτελεστικές πρακτικές, ενσωματώνοντας διαφορετικά μέσα και περιοχές τέχνης όσο και θεωρίες.

Μετά τη δεκαετία του 1960, ο δημόσιος χώρος και η κοινωνική πραγματικότητα εισάγονται ως καθοριστικές συνιστώσες της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και μέσω αυτής της σχεσιολογικής χωρικής διαλεκτικής που αναπτύσσεται διαμορφώνεται ένα νέο, μη αναπαραστατικό καθεστώς τέχνης. Απαρχή αποτέλεσαν παραστασιακές επιτελέσεις, στο πλαίσιο γεγονότων και συμβάντων τέχνης με τη μορφή δημόσιων παρεμβάσεων. Η performance, μπορεί η ίδια, να παράγει το πλαίσιο μέσα στο οποίο συναρμολογούνται θραύσματα της καθημερινής ζωής και ελκύεται κυρίως από τις εναλλασσόμενες εδαφικότητες, τη ρευστότητα και την κινητικότητα, καθώς και από τις έννοιες του δυνητικού και του απρόβλεπτου. Αποτελεί το πέρασμα από μια αισθητική της αναπαράστασης σε μια αισθητική της παρουσίας και της τέλεσης και από εκεί προς μια αισθητική των σχέσεων, μετατοπίζοντας το βάρος στην συνολική αισθητηριακή εμπειρία του χώρου και αντικαθιστώντας τον επινοημένο εικαστικό χώρο με τον πραγματικό καθημερινό χώρο στον οποίο πραγματοποιείται.

Επιχειρείται λοιπόν, από την παρούσα ερευνητική, μια προσέγγιση αναθεωρημένων εκδοχών της αισθητικής κατηγορίας της performance, ως επιτέλεσης πεδίου αλλά και ως μέσου παραγωγής δημόσιας σφαίρας, υπό τη μορφή συμβάντων, που στρέφεται στον κοινωνικό χώρο καθώς επίσης και στη διαδικασία συγκρότησης ταυτοτήτων ως επιτελεστική πράξη.

Μέσα σε αυτό το σκεπτικό, η ερευνητική εργασία δομείται σε τέσσερις ενότητες:

Αρχικά, στην πρώτη ενότητα, επιχειρείται η κατανόηση του πλαισίου και των εννοιολογικών προσδιορισμών γύρω από την επιτέλεση. Οι έννοιες της επιτέλεσης και της επιτελεστικότητας στις συλλογικές δράσεις που εγγράφονται στο δημόσιο χώρο, αποτελούν τη θεματική του πρώτου κεφαλαίου. Μέσω μίας διεπιστημονικής προσέγγισης, οι δύο αυτές έννοιες αναλύονται, δίνοντας ώθηση για περαιτέρω προβληματισμό και έρευνα σχετικά με τις προεκτάσεις τους. Εντοπίζοντας στις έννοιες αυτές τη δυναμική της αντίστασης στις κοινωνικές συμβάσεις και ρουτίνες, αναζητούνται, οι τρόποι αποδέσμευσης του δημόσιου χώρου από τις οριοθετήσεις, τις συμβάσεις αλλά και τις απαγορεύσεις που επιβάλλονται εντός του, διερευνώντας παράλληλα νέους τρόπους σύνδεσης των συλλογικών επιτελεστικών πρακτικών με/σε αυτόν και την καθημερινή πραγματικότητα.

Στην δεύτερη ενότητα, μελετάται η θεωρία της Judith Butler, και πιο συγκεκριμένα η έννοια της επιτελεστικότητας την οποία ορίζει ως τις πράξεις και τις χειρονομίες εκείνες που παράγουν, μέσω μιας επαναλαμβανόμενης διαδικασίας, τα έμφυλα σώματα. Μέσα από τη θεωρία αυτή, αναδεικνύονται τα χωρικά και χρονικά πεδία που είναι ικανά να αμφισβητήσουν και να αποσταθεροποιήσουν τις συμβατικές αντιλήψεις που αφορούν στην έμφυλη ταυτότητα και δύνανται να επανανοηματοδοτήσουν και να αναθεωρήσουν τις παγιωμένες προσεγγίσεις γύρω από το φύλο. Εξετάζεται επομένως, το πώς ο χώρος συνδέεται με την διαδικασία συγκρότησης ταυτοτήτων και την επιτελεστική παραγωγή του φύλου, εστιάζοντας στη μελέτη των ζητημάτων σύνδεσης της έμφυλης ταυτότητας με τον χώρο και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, που αποτελούν

βασικό πεδίο προβληματισμού των έμφυλων χωρικών θεωρήσεων.

Στη συνέχεια, στην τρίτη ενότητα εξετάζοντας τις έννοιες του δυναμικού, του παθήματος και του συμβάντος – ως συναφείς με τις επιτελεστικές πρακτικές ως προς τις ρηγματικές και τροποποιητικές τους δυνατότητες/προθέσεις για την παραγωγή νοημάτων – επιχειρείται μια διευρυμένη προσέγγιση της επιτελεστικότητας. Αντιλαμβανόμενοι πως οι επιτελέσεις αφορούν υβριδικές πραγματικότητες που συναρμολογούν φυσικούς και δυναμικούς κόσμους μέσα από συμβάντα με σημασία, επιχειρείται με αφετηρία τη θεωρία της επιτελεστικότητας, αλλά και με βάση την έννοια του συμβάντος υπό το πρίσμα των θεωριών των Alain Badiou και Gilles Deleuze μια απόπειρα κατανόησης της σύγχρονης εμπειρίας που διαχειρίζεται δυϊσμούς όπως πραγματικό/δυναμικό και παρουσία/απουσία. Έτσι υποθέτοντας πως η επιτέλεση δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να ορίσουν με νέους τρόπους τη φυσική ενσώματη παρουσία, τον χώρο και τον χρόνο, αναζητούνται καινούριοι τρόποι ανάλυσης και ερμηνείας ζητημάτων που συνδέονται με τη δυναμικότητα, την ενσωμάτωση και την ύπαρξη. Οι έννοιες αυτές εξετάζονται ως προς τη συνθήκη του event (συμβάντος) που αποτελεί μια ριζική στιγμή αυτής της επιτελεστικής ενεργοποίησης. Το συμβάν μελετάται ακόμη ως προς τη δυνατότητα ρήξης με τα παγιωμένα κοινωνικά και ατομικά χαρακτηριστικά και τις επιτελεστικές κοινωνικές αλλά και χωρικές νόρμες, προκειμένου να λειτουργήσει ως ζωτικός δείκτης παραγωγής νέων νοημάτων και εμπειριών.

Τέλος, στην τέταρτη ενότητα, με βάση τις έννοιες που αναδεικνύονται στο πεδίο της τέχνης αλλά και της αρχιτεκτονικής, όπως αυτές της απούλοποίησης, της συναρμογής ετερόκλητων στοιχείων, της

τοποειδικότητας, των σχεσιολογικών καταστάσεων, της ενσώματης παρουσίας και εμπειρίας, επιχειρείται η κατανόηση και ανάδειξη της σκέψης που διαμορφώνεται γύρω από τις σύγχρονες χωρικές θεωρήσεις και πρακτικές αλλά και τον αρχιτεκτονικό χώρο, μέσα από το πρίσμα των εννοιών της επιτελεστικότητας, της επιτέλεσης, και του συμβάντος. Ειδικότερα, εξετάζεται το πώς η έννοια της επιτελεστικότητας ως προς την αρχιτεκτονική, χρησιμοποιείται για να περιγράψει εκ νέου και κριτικά τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τον χώρο και πώς ο απούλοποιημένος, άμεσος, τοποειδικός και σχεσιολογικός χαρακτήρας της performance αναδιαμορφώνει τον τρόπο σύνθεσης και αντίληψης του αρχιτεκτονημένου χώρου. Ερευνάται, λοιπόν, πώς οι σχέσεις, οι συναλλαγές, η δημόσια σφαίρα, οι μορφές κατοίκησης και όλες οι εκφάνσεις των καθημερινών συμβάντων και εμπειριών γίνονται τα νέα σημεία αναφοράς του σχεδιασμού και της κατανόησης των χώρων. Αναζητώντας επομένως μια διευρυμένη αντίληψη της επιτελεστικής διάστασης της χωρικότητας, επιχειρείται μια περιγραφή του χώρου και της αρχιτεκτονικής με βάση τις παραπάνω έννοιες, μέσα από την ανάλυση και ερμηνεία του υβριδικού έργου των αρχιτεκτόνων/καλλιτεχνών Diller + Scofidio.

いち

パフォーマンス

PER  
FOR  
M  
A  
N  
C  
E  
A  
P  
T

[1.0]

**ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΙ  
ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ  
ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ**



[10] ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

[12] Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

[16] Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE / ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

ΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΩΜΑ

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE

[32] Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΗ ΣΩΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΦΑΛΕΙΑ

ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ

[44] ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

## [1.0]

## Εισαγωγή

Σκοπός της ενότητας είναι η ανάλυση και κατανόηση των εννοιών της *επιτέλεσης* (*performance*) και της *επιτελεστικότητας* (*performativity*), των χαρακτηριστικών και των εργαλείων τους καθώς και των προβληματικών που μέσω αυτών αναδεικνύονται σε ζητήματα που αφορούν στο *επιτελεστικό σώμα*, στα σώματα που αλληλεπιδρούν και στην συγκρότηση ταυτότητας στον χώρο.

Η θεματική της πρώτης ενότητας αφορά στις έννοιες της *επιτέλεσης* και της *επιτελεστικότητας*, καθώς και το πώς αυτές επεκτείνονται στις συλλογικές δράσεις που λαμβάνουν χώρα στον δημόσιο χώρο. Μέσω του συνδυασμού επιστημονικών πεδίων, η *επιτέλεση* και η *επιτελεστικότητα* αναλύονται, δίνοντας ώθηση για περαιτέρω προβληματισμό και έρευνα σχετικά με τις προεκτάσεις τους.

Βασικά εργαλεία για τη μελέτη αυτή, αποτελούν το έργο του Κώστα Ντάφλου, ο οποίος εστιάζει σε θεωρητικές κριτικές έρευνες γύρω από *επιτελεστικές δημόσιες παρεμβάσεις*, και οι θέσεις του εικαστικού και θεωρητικού της τέχνης, Πάνου Κούρου, πάνω στην *επιτέλεση*. Χρησιμοποιούνται ακόμη, οι ορισμοί του Schechner και του Austin, αλλά και οι θεωρήσεις της φιλοσόφου Judith Butler ως προς την έννοια της *επιτελεστικότητας*.

Η τέχνη της *performance*, πέραν της καλλιτεχνικής της υπόστασης, μελετάται και ως βιωμένη εμπειρία στην καθημερινή ζωή, και σχετίζεται με πεδία που άλλοτε αφορούν στην ανθρωπολογία, στην αρχιτεκτονική, στις πολιτισμικές σπουδές αλλά και στη θεωρία της *επιτελεστικότητας*. Ένας κοινός τόπος, αυτών των πεδίων της επιστήμης είναι η συσχέτιση του ανθρώπου με τον χώρο και τα νοήματα που γεννιούνται μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους και τη φύση της απεύθυνσης του εκάστοτε νοήματος.

## 1.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

Ως επιτέλεση νοείται κάθε γεγονός οριοθετημένο στον χώρο και στον χρόνο στο οποίο τελεστές και κοινό αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μέσω μιας πιθανής δράσης που διαμορφώνεται αμφίδρομα. Οι συμμετέχοντες μέσα από μια διυποκειμενική μοιρασμένη εμπειρία ανακαλύπτουν και εσωτερικεύουν κανόνες και συμπεριφορές που τους ωθούν στον αναστοχασμό και στην αποτίμηση των εμπειριών τους, των σκέψεών τους και των δράσεών τους, τις οποίες έχουν από κοινού επιτελέσει.

Η ιδιαιτερότητα της επιτέλεσης έγκειται στο εύρος των ποικίλων εκφραστικών μορφών της τέχνης που συνιστούν το παραστασιακό γεγονός. Μερικές εκ των οποίων είναι η performance, οι δράσεις, οι δημόσιες παρεμβάσεις, τα δρώμενα, οι εγκαταστάσεις, η τοποειδική τέχνη και άλλες υβριδικές μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Διαθέτει ακόμη ποικιλότητα στα γλωσσολογικά επίπεδα και στις κοινωνικές πρακτικές.

*«Για τον Michel de Certeau, οι επιτελέσεις αφορούν ευέλικτους τρόπους δράσης μιας εφαρμοζόμενης πολύτροπης τέχνης του πράττειν ή του ποιείν, πάνω στις πολύστροφες διεργασίες της σκέψης» (Ντάφλος, 2015: 166).*

Η επιτέλεση μπορεί να συσχετιστεί με μεταφορικές ή ποιητικές πρακτικές, που παρουσιάζονται εντός των καθημερινών διαδράσεων, ενεργημάτων αλλά και τελετουργικών. Η μορφή της προσιδιάζει αυτή της τελετής, όπως εμφανίζεται εντός των προβιομηχανικών κοινωνιών, ως μια διαδικασία με συμβολικό και συλλογικό χαρακτήρα, που εγγράφεται στα εκάστοτε πολιτισμικά μορφώματα και αποδεικνύει αυτή την πολιτιστική ιδιοτυπία.

Πρώτος ο Singer, φιλόσοφος και ανθρωπολόγος, αναφέρθηκε στις πολιτισμικές επιτελέσεις ως:

*«τις πλέον εξέχουσες απτές, καθορισμένες εμπειρίες που είναι ευκολοδιάκριτες μονάδες της κουλτούρας, με οριοθετημένο χρόνο ζωής, δηλαδή με αρχή και τέλος, ένα οργανωμένο πρόγραμμα δράσης (πλοκή), μια ομάδα ερμηνευτών (τελεστές), κοινό καθώς και συγκεκριμένο χώρο τέλεσης» (Singer, 1972: 70-71).*

Η επιτέλεση «εκτελείται» καθώς περιλαμβάνει υλικά ενεργήματα, κανόνες, κώδικες, που παίρνουν μορφή μέσα σε μια διαδικασία συνεχούς αναθεώρησης και επαναπροσδιορισμού. Έχει «τέλος» και ο σκοπός της, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο είναι να στέκεται κριτικά απέναντι στο κοινωνικό γίγνεσθαι και να προάγει τη διερεύνηση των προσωπικών δυνατοτήτων.

*«Η επιτέλεση παραπέμπει σε μία αμεσότητα συσχέτισης δρώντων προσώπων στο παρόν, σε ένα συμβάν που η εμπειρία του έχει προτεραιότητα σε σχέση με τις τεκμηριώσεις του» (Κούρος, 2012).*



[2]

### 1.1.1 Το πλαίσιο εμφάνισης της επιτέλεσης

*«Μία πράξη στον δημόσιο χώρο για να χαρακτηριστεί ως “επιτελεστική”, εξαρτάται από το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή δημιουργείται» (Schechner, 1988: 302).*

Ο Schechner, βασικός θεωρητικός των επιτελεστικών σπουδών, διακρίνει τρεις διαφορετικές κατηγορίες εμφάνισης της επιτέλεσης.

*«Αν το πλαίσιο εμφάνισης της πράξης είναι αυτοδημιούργητο και γνωστοποιημένο σε κοινό και δρώντα πρόσωπα, η πράξη μπορεί εύκολα να κατηγοριοποιηθεί σε μία πράξη επιτέλεσης.*

*Στην περίπτωση που το πλαίσιο επιβάλλεται από εξωτερικούς παράγοντες διακρίνονται δύο κατηγορίες.*

*Στην πρώτη το κοινό είναι αυτό που αναγνωρίζει και ονομάζει την πράξη ως “επιτελεστική”, εν αγνοία του δρώντος προσώπου.*

*Στην δεύτερη περίπτωση “εξωτερικά επιβαλλόμενου πλαισίου επιτέλεσης”, το κοινό εν αγνοία του παρευρίσκεται σε μία κατασκευασμένη πραγματικότητα ενώ αυτός που γνωρίζει το πλαίσιο της δράσης είναι το δρων πρόσωπο» (Schechner, 1998: 302).*

Στις καλλιτεχνικές επιτελέσεις, έργο και θεατής παύουν πια να αλληλεπιδρούν με τον συμβατικό τρόπο της παθητικής θέασης και το βάρος μετατοπίζεται στη συνολική αισθητηριακή εμπειρία του χώρου. Ο τρόπος αντίληψης του θεατή μεταβάλλεται, εκχωρώντας μια θεατρικότητα, που με τη σειρά της παραπέμπει σε έναν νοητικά κατασκευασμένο χώρο της επιτέλεσης.

Ο καλλιτέχνης και θεωρητικός, Allan Kaprow, στα τέλη της δεκαετίας του '50, επιχειρώντας να ορίσει έναν διαμορφωμένο εσωτερικό χώρο στον οποίο το κοινό διαθέτει άμεση πρόσβαση, εισήγαγε τον όρο περιβάλλον. Σύμφωνα με τον ίδιο, το κοινό δύναται να μεταβάλλει στοιχεία του χώρου αυτού ανάλογα με τον τρόπο που ορίζει το έργο. Όσο περισσότερα στοιχεία που μεταβάλλονται εντός του, τόσο το περιβάλλον τείνει να μετατραπεί σε δρώμενο. Βασικό χαρακτηριστικό των δρώμενων, είναι:

*«ένα περιβάλλον ή μια εγκατάσταση που δημιουργείται εντός ενός χώρου και περιλαμβάνει φως, ήχο, προβολή διαφανειών, και το στοιχείο της συμμετοχής των θεατών» (Tate's Website-Glossary).*

Μέσω ενός δρώμενου ο χώρος μετατρέπεται στο πεδίο εκείνο όπου εφήμερο και απρόβλεπτο συσχετίζονται. Οι επιτελεστικές πρακτικές ενώ προέρχονται από τα δρώμενα, επικεντρώνονται στη δράση του καλλιτέχνη.

Στην τέχνη ως δράση (όπως για παράδειγμα στην performance) «ο καλλιτέχνης δίνει μια οδηγία ή μια γενική κατεύθυνση» (Wedewer, 1969: 142) ως προς το πως οι ιδέες και η δράση διαβιβάζονται και διανέμονται στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο κάνει τον θεατή να εμπλέκεται σε μια νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου. Παράλληλα συμβάλει στην ανάδειξη των άυλων συστατικών στοιχείων του έργου. Τέτοια μπορεί να είναι οι διαδικασίες, οι ιδέες, τα νοήματα, αλλά και οι σχέσεις που διαμορφώνονται μέσω αυτής της εμπειρίας.

## 1.2 Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE / ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Επιλέγεται να μελετηθεί η τέχνη της *performance*, καθώς εμπεριέχεται σε αυτή μια ευρύτερη ακτίνα παραστασιακών/επιτελεστικών πρακτικών οι οποίες έχουν τις ρίζες τους στο θέατρο και στις εικαστικές τέχνες, αναδεικνύοντας παράλληλα συσχετίσεις με ποικίλα ακαδημαϊκά πεδία της θεωρίας αλλά και της πρακτικής των επιτελεστικών σπουδών. Προσφέρει ακόμη, πληθώρα δυνατοτήτων και υλικό για προβληματισμό πάνω σε ζητήματα που αφορούν στο φύλο, στο σώμα αλλά και στον χώρο ως πεδίο σχέσεων. Μέσω της ζωντανής καλλιτεχνικής δημιουργίας συνδυάζεται το ψυχολογικό με το αντιληπτικό, το εννοιακό με το πρακτικό και η σκέψη με τη δράση.

*«Η τέχνη της performance, ή αλλιώς της παραστασιακής επιτέλεσης, βασίζεται στο ιστορικό είδος τέχνης, το οποίο ακολουθεί τη σύμβαση της σωματικής εκτέλεσης μπροστά σε ακροατήριο. Παρουσιάζεται ως άμεση φυσική πρακτική ή ευθεία κυριολεκτική δράση, η οποία ανήκει στα βασισμένα στο χρόνο μέσα στην τέχνη, εκδηλώνοντας αδυναμία επανάληψης ή αναπαραγωγής της πρωτότυπης δράσης σε διαφορετικούς χρόνους, όσο και σε διαφορετικούς τόπους, σε ορισμένες περιπτώσεις, στις τέχνες πεδίου (site-specific)» (Ντάφλος, 2015: 133).*

Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό συμβάν το οποίο διαδραματίζεται «ζωντανά» από έναν performer ή μια ομάδα καλλιτεχνών, παρουσία κοινού, σε χώρους δημόσιους, οι οποίοι δεν είναι αναγκαίο να υπακούν στα συμβατικά πρότυπα της τέχνης (όπως είναι οι εκθεσιακοί χώροι, τα θέατρα κλπ). Η τέχνη της *performance* εστιάζει στο σώμα και στην πληροφορία

που το διέπει – υπό τη μορφή κοινωνικοπολιτικών εγγραφών – και κατά συνέπεια στο ίδιο το υποκείμενο του εκτελεστή.

*«Η performance εμφανίζεται στην αμεσότητα του γεγονότος της συσχέτισης δρώντων προσώπων σε πραγματικό χρόνο στο παρόν, όπως και στην αμεσότητα έλευσης του τυχαίου συμβάντος» (Ντάφλος, 2015: 133).*

Η δράση της *performance* είναι εφήμερη. Πραγματοποιείται μία μόνο φορά χωρίς τη δυνατότητα επανάληψης. Διερευνά, έτσι, την αυθεντικότητα μέσω της μοναδικής εμπειρίας, για τον τελεστή και το κοινό, ως ένα συμβάν, το οποίο χαρακτηρίζεται από μοναδικότητα και ενικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται το εφήμερο στην Τέχνη, με «καταγγελτικές» προθέσεις για τα συμβατικά πρότυπα της Τέχνης.

Η καλλιτεχνική *performance* είναι και εκ των προτέρων σχεδιασμένη, αλλά πάντοτε ενσωματώνει και την τυχαιότητα της στιγμής κατά την οποία πραγματοποιείται. Μπορεί να διαθέτει δηλαδή σενάριο ή ακόμη και να στερείται αυτού. Προσαρμόζεται στις συνθήκες της στιγμής, όπως αυτές προκύπτουν από τον τελεστή, το κοινό και τον τόπο, με στόχο να καταστήσει παρούσες τις κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συμβάσεις που αναπόφευκτα τις διέπουν. Ο εγγενής πειραματικός χαρακτήρας που διέπει την *performance*, την καθιστά ικανή να διατηρεί τον υβριδικό της χαρακτήρα και να παραμένει στην αιχμή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, στην προσπάθεια της να ορίσει έναν ενδιάμεσο χώρο, συμπεριλαμβάνοντας γνώσεις και μεθόδους άλλων γνωστικών πεδίων.

# THE LIVING THEATRE



# Dionysus in 69

## The Performance Group



### Ιστορική αναδρομή To happening ως πρόδρομος της performance

Ήδη από το 1913 με τον Marinetti, αρχίζουν να εμφανίζονται πρακτικές τέχνης στις οποίες μπορεί κανείς να διακρίνει τη γενεαλογία της performance. Αρχικά τα δρώμενα Dada, έπειτα ακολουθούν Fluxus, Gutai<sup>1</sup> όπως επίσης Happenings και Events. Από την δεκαετία του '60, η τέχνη αρχίζει να αλλάζει μορφή: τα ίδια τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας μεταβάλλονται και διευρύνονται, ως απόρροια μιας μετατόπισης του νοηματικού βάρους από το υλικό αντικείμενο στις ανθρώπινες σχέσεις, στη σχέση ανθρώπου-χώρου, καθώς και στην ίδια την πρόσληψή τους. Την ίδια περίοδο δημιουργήθηκαν και οι πρώτες πειραματικές ομάδες που θεωρούνται οι θεμελιωτές του σύγχρονου θεάτρου αλλά και πρόδρομοι της performance: Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Living Theatre, Richard Schechner με το The Performance Group<sup>4</sup>. Παράλληλα, εισάγεται ο όρος happening, από τον Allan Kaprow που περιγράφει την πρωτοεμφανιζόμενη αυτή μορφή τέχνης.

«To happening (συμβάν) επιτρέπει στον καλλιτέχνη να πειραματιστεί με την κίνηση του σώματος και την αλληλεπίδρασή του με τον χώρο, αλλά και να ενσωματώσει ποικίλα εκφραστικά μέσα στη δράση του. Ήδη από το 1966 ο Kaprow είχε εντοπίσει συγγένειες μεταξύ συμβάντων (happenings) στην τέχνη και στην πραγματική ζωή, περιγράφοντας τη διάχυση και την ανάμειξη του ενός στο άλλο» (Ντάφλος, 2015: 132).

Σε αυτή τη δεκαετία τοποθετείται χρονικά και η εμφάνιση του όρου performance art, που ξενικά έκτοτε να χρησιμοποιείται ευρέως. Βασικά χαρακτηριστικά



των performances της πρώτης αυτής περιόδου είναι, μεταξύ άλλων, ο πόνος, η έκθεση και το γυμνό σώμα, στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν από τους Αμερικάνους καλλιτέχνες της εποχής προκειμένου να δηλώσουν την αντίθεση τους στον πόλεμο του Βιετνάμ. Μία από τις πιο εμβληματικές φιγούρες της performance art είναι η εικαστικός Marina Abramovic, της οποίας η καλλιτεχνική πορεία ξεκινά κατά τη δεκαετία του '70.

«Οι ρίζες της εντοπίζονται επίσης στο *Cabaret Voltaire*, στο δεύτερο κύμα φεμινισμού, στα αντιπολεμικά συλλαλητήρια και στις πολιτικές αντιπολεμικές διαμαρτυρίες για τον πόλεμο στο Βιετνάμ, στα πολιτικά συμβάντα του 1960 και του 1970, που συνεχίστηκαν το 1980 στις πολιτικές, οικονομικές, φυλετικές κοινωνικές κρίσεις (λ.χ. ρατσισμός, AIDS κ.ά.)» (Ντάφλος, 2015: 153).

Η τέχνη της performance έχει συνδεθεί με τη μεταμοντέρνα σκέψη, καθώς στέκεται κριτικά απέναντι στην ορθόδοξη διάκριση μεταξύ μορφών τέχνης. Οι απαρχές της εντοπίζονται στα πρώιμα στάδια του μεταμοντέρνου κινήματος, και προτού θεμελιωθεί το θεωρητικό της υπόβαθρο, στις πρώτες δράσεις του Γάλλου εικαστικού Yves Klein.

«Το ενδιαφέρον με την performance είναι ότι αποκτά διαφορετικές όψεις, είτε καθαρά κυριολεκτικής πράξης, είτε καθαρά ποιητικής δράσης, αλλά και ενδιάμεσα, μεταξύ αυτών των δύο. Επιπλέον ενδιαφέρεται για πρακτικές τέχνης, οι οποίες ενώ έχουν πρακτικό χαρακτήρα εκδηλώνονται παράλληλα και ως (νόνο)-ποιητικές γεωγραφικές δράσεις από βίο-πολιτικά τακτικά μέσα» (Schechner, 2003).

### 1.2.1 Το επιτελεστικό σώμα

Από τα μέσα του 20ου αιώνα, με την εμφάνιση κινημάτων τέχνης, όπως τα Happenings και η Body Art Performance, το σώμα του καλλιτέχνη χρησιμοποιείται για να παραλάβει και να καταγράψει πολιτισμικές τάσεις με αμεσότητα. Έχοντας ως στόχο να ανατρέψει, να σοκάρει και να πολιτικοποιήσει την σύγχρονη τέχνη επιστρατεύει δράσεις όπως: το να υποστεί πράξεις βίας (που συχνά συναντάμε σε έργα των Gina Pane και Chris Burden), να επιδείξει πράξεις δύναμης (όπως συνηθίζει η Marina Abramovic) ακόμη και να εκθέσει προσωπικές εμπειρίες (όπως κάνει στα έργα του ο Vito Acconci).

Το επιτελεστικό σώμα αποτελεί τον τόπο όπου προβάλλονται και αποτυπώνονται πολιτισμικές συμβάσεις. Το σώμα του καλλιτέχνη μέσα από δράσεις που στόχο έχουν να προκαλέσουν, καταλήγει να εκθέτει με καταγγελτική διάθεση στερεότυπα και να αποσταθεροποιεί τους παγιωμένους ρόλους των φύλων. Ο performer, μέσω των επιτελεστικών δράσεων, διαμορφώνει προσωρινούς εαυτούς, με πολλές φορές προβοκατόρικα χαρακτηριστικά, στοχεύοντας στην ανατροπή των στερεοτυπικών συμβάσεων, οριοθετήσεων και σχέσεων εξουσίας.

Το επιτελεστικό σώμα γίνεται η ίδια η αφήγηση αντί να μεταδίδει μια αφήγηση. Επιχειρεί την παρουσία και όχι την παρουσίαση. Έχοντας ως εργαλείο το αποκαλούμενο *Χειρονομιακό – Πολιτικό Σώμα* η καλλιτεχνική χειρονομία μετατρέπεται η ίδια σε έργο. Το σώμα του performer μετατρέπεται σε τέχνη με αποτέλεσμα να δημιουργεί performances, happenings και συμβάντα. Η καθημερινή ζωή εγγράφεται στο έργο τέχνης, στο οποίο ο καλλιτέχνης, είτε από τη θέση του αντικειμένου είτε του υποκείμενου, δημιουργεί γέφυρες μεταξύ του ίδιου και του κοινού του. Σε περιπτώσεις που

η καλλιτεχνική χειρονομία πραγματοποιείται σε δημόσιο χώρο, μπορεί να αποτελέσει δράση ακτιβισμού\* και να προσδώσει έτσι στο έργο μια πολιτική\*\* διάσταση.

Οι επιτελεστικές τέχνες, συμβατικά, θεωρούνται ζωντανές τέχνες. Τέτοιες, μπορεί να είναι, οι τέχνες που προϋποθέτουν την ενσώματη παρουσία των καλλιτεχνών και του κοινού στο εδώ και τώρα. Στην επιτελεστική θεωρία το σώμα παρουσιάζεται ως αποσπασματικό, θραυσματικό και διαμοιρασμένο. Χαρακτηριστικά που καθιστούν το αποκαλούμενο «φυσικό» σώμα ικανό να απο-ενσωματωθεί και να απο-υλικοποιηθεί. Μέσω της επιτέλεσης μπορεί κανείς δηλαδή να «αμφισβητήσει» και να ορίσει εκ νέου τη «φυσική» ενσώματη παρουσία, και ακολούθως τον χώρο και τον χρόνο της εμπειρίας. Μέσω της αμφισβήτησης αυτής, οι τρόποι κατανόησης της έννοιας της επιτέλεσης αυξάνονται και μπορούν έτσι να επινοηθούν νέοι τρόποι προκειμένου κανείς να αναλύσει και να ερμηνεύσει ζητήματα που αφορούν στη δυναμικότητα, στην ενσωμάτωση και στην ύπαρξη.

Δεδομένου ότι η επιτέλεση θέτει ως προϋπόθεση την παρουσία του ζωντανού σώματος, ως χρονική της διάσταση ορίζεται το παρόν. Η ζωή της ξεκινά και ολοκληρώνεται σε αυτό. Πρόκειται για έναν χρόνο με αδυναμία επανάληψης και αυτή η αδυναμία είναι που διαφοροποιεί την επιτέλεση από την αναπαράσταση, διότι εάν επαναληφθεί, αν δηλαδή επιτελεστεί ξανά, θα είναι σίγουρα διαφορετική.

Από μια οντολογική προσέγγιση και σύμφωνα με την Peggy Phelan: «η επιτέλεση δεν είναι αναπαράσταση γιατί δεν αναπαράγει τίποτα» (Phelan, 2001: 3).

Η επιτέλεση χαρακτηρίζεται από την εφήμερη παρουσία του performer και κάθε στοιχείου που

\* «Γερμανοί καλλιτέχνες όπως ο Beuys και, σε μικρότερο βαθμό, ο Kiefer συμβολίζουν στο μέγιστο την ταλάντευση ανάμεσα στον πολιτικό ακτιβισμό και στον παραδοσιακό μυστικισμό, ενώ αναπαρήγαγαν πολιτικά αδιέξοδες μυθολογίες» (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008: 15).

επιβεβαιώνει την ύπαρξη αυτού. Δεν μπορεί να κυκλοφορήσει μέσα σε συστήματα αναπαράστασης. Εάν αυτό συμβεί, τότε η επιτέλεση παύει να είναι επιτέλεση και μετατρέπεται σε κάτι άλλο – σε μια «νεκρή» καταγραφή που παύει πια να έχει σχέση με την ολότητα του συμβάντος.

Δεν υπάρχει δηλαδή τρόπος διαφύλαξης ή διατήρησής της. Σύμφωνα με την θεωρητικό της επιτέλεσης Peggy Phelan, «η ύπαρξη της επιτέλεσης ολοκληρώνεται μέσα από την εξαφάνισή της» (Phelan, 2001: 147).

«Το ανθρώπινο σώμα επιτελείται σε ανέτοιμους ή σε αναμονή χώρους, και τους επιτελεί, ολοκληρώνοντας το σχεδιασμό τους. Συνδέει τις αποσπασματικές δράσεις του με θραύσματα μνήμης ακόμη και σε “λάθος” τρόπους του συμβάντος ή σε ακολουθίες τοποθεσιών» (Ντάφλος, 2015: 166).



[7]

\*\* «Ορισμένες ιδιαίτερα διαφορούμενες εκδοχές της body art και της μαζοχιστικής περφορμανς της δεκαετίας του '70 θα ταλαντευτούν ανάμεσα σε μια νεοπαγή «πολιτική του σώματος», που προϋποθέτει τη συμμετοχή του κοινού, και σε μια ρομαντική επίκληση μυθικών, φυσικών δυνάμεων, ή ακόμα σε μια εξιδανίκευσης της μοναδικής-υποκειμενικής εμπειρίας του πόνου. Ξεκινώντας από την αμφισβήτηση της οικουμενικότητας του μοντερνιστικού παραδείγματος, η δαιδαλώδης εξέλιξη των καλλιτεχνικών πρακτικών του '60, αν έχει κάποιο κοινό παρονομαστή, τότε δεν είναι άλλος από την ολοένα και πιο έντονη συνειδητοποίηση ότι η μονοσήμαντη πολιτική δέυσμευση του ιστορικού πρωτοποριακού καλλιτέχνη απέναντι στην τάξη, στο προλεταριάτο, στο κόμμα ή στην ίδια την πρωτοπορία δεν αρκεί πλέον σ' έναν κόσμο όπου η θραυσματική οπτική κουλτούρα και ιδεολογία αυξάνει γεωμετρικά την επιρροή της πάνω στις ατομικές και συλλογικές ταυτότητες» (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008: 15).

## 1.2.2 Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ PERFORMANCE

Σε μία προσπάθεια περιγραφής, ανάλυσης και θεωρητικής προσέγγισης της performance, εμφανίζονται οι έννοιες του τόπου, του εδάφους και του χώρου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι έννοιες της ετεροτοπίας\*, της χωρικότητας, του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου αλλά και έννοιες που αφορούν στη δραματουργία του χώρου. Με τον διαχωρισμό μορφής και λειτουργίας στη μεταμοντέρνα πρακτική, έγιναν προσπάθειες για να καθιερωθεί μια λογική μορφής που ακολουθεί την performance. Θα μπορούσε κανείς να πει, πως ο χώρος στην performance, ανάγεται στον ισχυρότερο πόλο εμπειρίας και μετατρέπεται σε ένα ανεξάντλητο πεδίο δυνατοτήτων και αλληλεπίδρασης.

Η αίσθηση που προκαλούν πολλές performance είναι ότι υπάρχει μια μετατόπιση από τον άξονα του χρόνου στον άξονα του χώρου. Ο χώρος στην τέχνη της performance αποτελεί το πεδίο ανάδυσης διωποκειμενικών συμβάντων. Ο τόπος όπου συντελείται ένα επιτελεστικό συμβάν, διαπιστώνεται μέσω μιας κατάστασης την οποία διαμορφώνουν από κοινού ηθοποιοί, performer, καλλιτέχνες και θεατές. Το πέρασμα από τον ένα χώρο στον άλλο και κατά συνέπεια οι ενδιαμέσοι χώροι διεκδικούν το προβάδισμα στη σχέση χώρου – performance. Η performance ελκύεται κυρίως από τις εναλλασσόμενες εδαφικότητες, τη ρευστότητα και την κινητικότητα, καθώς και από τις έννοιες του δυναμικού και του απρόβλεπτου.

\* Ετεροτοπία: «Είναι ένα είδος ουτοπίας που έχει γίνει πράξη. [...] Έχει τη δυνατότητα να αντιπαραθέσει σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς χώρους, πολλές θέσεις οι οποίες από μόνες τους είναι ασύμβατες. [...] Ξεκινάει να λειτουργεί πλήρως όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό τους χρόνο. [...] Οι ετεροτοπίες διαθέτουν μια λειτουργία σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο» (Foucault, 1967: 4-8).



Οι χώροι παραγωγής και μετασχηματισμού των σχέσεων ανάμεσα στο σύνολο των συμμετεχόντων στην performance (καλλιτέχνες και θεατές), αλλά και οι χωρικότητες που παράγονται μέσω της παρουσίας και της δράσης τους – στα πλαίσια ενός θεατρικού σιτουασιονισμού που αντιμετωπίζει τους συμμετέχοντες ως αναπόσπαστο στοιχείο της ενεργού δράσης – δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μια σχεσιακή προσέγγιση της έννοιας της επιτέλεσης.

Η συμμετοχή του θεατή στην παραγωγή του νοήματος της επιτελεστικής πράξης ορίζεται από τον Jacques Rancière ως «χειραφέτηση» (Rancière, 2009). Η χειραφέτηση του θεατή, τον αποδεσμεύει από την προκαθορισμένη παθητική του ιδιότητα συμπεριλαμβάνοντάς τον στη δράση.

Ο χώρος εκδραμάτισης της performance, ειδικότερα όσον αφορά στον δημόσιο χώρο, αποτελεί πεδίο δράσης του performer<sup>[9]</sup> και σημείο συνάντησης και αλληλεπίδρασής του με τους Άλλους, και ως εκ τούτου προσφέρεται για διάλογο και κριτική.

*«Η χρήση του δημόσιου χώρου από τους καλλιτέχνες ενδεχομένως επαναφέρει τα ζητήματα του δικαιώματος στο δημόσιο χώρο, της δυνατότητας συμβολικής ταύτισης με αυτόν, καθώς και τα ζητήματα της προσβασιμότητας και της ανεκτικότητας του Άλλου» (Αυγητίδου, 2016).*

### 1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

«Η πρακτική της performance, εμποτίζεται από την έννοια της επιτελεστικότητας (performativity), ή αλλιώς της παραστατικής απομίμησης, η οποία είναι μια διαφοροποιημένη έννοια που συνδέεται με την επανάληψη και την ανακύκλωση των πράξεων σε κοινωνικές ρουτίνες ή κοινωνικά τελετουργικά, καθώς και με το συλλογικό “όχημα” της γλώσσας και του λόγου, περιλαμβάνοντας σωματικά προγλωσσικά σχήματα μη γλώσσας, που όλα ανήκουν σε μορφές υποκειμενοποίησης οι οποίες παράγουν εαυτότητα» (Ντάφλος, 2015: 133).

Μέσω της έννοιας της επιτελεστικότητας αναδεικνύεται μία σύνθετη σχέση ανάμεσα στην επιτέλεση (performance), ως πρακτική, και στην επιτελεστική θεωρία. Η μελέτη της κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος καθώς η κοινωνική, οικονομική, καλλιτεχνική και προσωπική ζωή δανείζονται συνεχώς ποιότητες της performance. Αν και η επιτελεστικότητα, ως λέξη, μαρτυρά μια καταγωγή από την πρακτική της επιτέλεσης, δεν πρέπει να συγχέεται με τη λειτουργία του αισθητικού είδους της performance αλλά να γίνεται αντιληπτή σε ένα ευρύτερο φάσμα θεωρητικών αναζητήσεων.

Όπως έχει επισημάνει η θεωρητικός Judith Butler, είναι σημαντικό να διαχωρίζουμε τον όρο επιτέλεση από αυτόν της επιτελεστικότητας καθώς:

«η πρώτη προϋποθέτει ένα υποκείμενο, αλλά η τελευταία αμφισβητεί την ίδια την αντίληψη του υποκειμένου» (Butler, 1993).

Ο όρος επιτελεστικότητα συχνά συσχετίζεται με τη θεωρία του λόγου όπως αυτήν ανέπτυξε πρώτος ο J.L. Austin και έπειτα η Judith Butler. Austin και Butler, αποτελούν δύο από τις πιο κομβικές και χαρακτηριστικές περιπτώσεις που συναντά κανείς προσπαθώντας να αντιληφθεί την επιτελεστικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ταυτίζονται απαραίτητα στις θέσεις και στα συμπεράσματα τους. Ο Austin, είναι και αυτός που θα ξεκινήσει τη συζήτηση γύρω από την επιτελεστικότητα του λόγου.

Η έννοια της επιτελεστικότητας, όπως τη χρησιμοποιεί η Butler, έχει τις ρίζες της στη σκέψη που έχει αναπτύξει ο Austin, στο βιβλίο του *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, στο οποίο χαρακτηρίζει επιτελεστικά, τα εκφωνήματα εκείνα, που μέσω της γλώσσας, επιτελούν την πράξη στην οποία αναφέρονται. Η επιτελεστικότητα στηρίζεται στην ισχύ που διαθέτει η διαδικασία της επανάληψης.

Η Butler και ο Derrida εντοπίζουν, στο πλαίσιο της επιτελεστικότητας, τη δυνατότητα αντίστασης στις κοινωνικές συμβάσεις και ρουτίνες που ορίζονται από τις κανονιστικές ρυθμίσεις. Η επιτελεστικότητα, μπορεί να αποτελέσει αυτή τη ριζική πράξη, που είναι ικανή να διαταράξει τις παγιώσεις.

«Για την Butler, η επιτελεστικότητα είναι συγχρόνως η συχνή τραυματική δύναμη κανονικοποίησης και εκείνο το οποίο αντιστέκεται προς αυτήν, δείχνοντας ότι θα πρέπει η επιτελεστικότητα να υπερβεί την κανονιστικότητα προς τη διεκδίκηση δημοκρατικών και ηθικών επιδιώξεων» (Loxley, 2006: 136-138).

### 1.3.1 ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΗ ΣΩΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΦΑΛΕΙΑ

Η τέχνη της επιτέλεσης, αρχικά ως καλλιτεχνική δράση, ορίζει τον δημόσιο χώρο ως έναν από τους βασικότερους παράγοντες που την διαμορφώνουν. Σε αυτόν το σώμα του καλλιτέχνη, αλλά και η ίδια η δράση του, εκτίθενται, με πολύ μεγαλύτερη αμεσότητα, απέναντι στο κοινό. Κατά τη διάρκεια της επιτελεστικής δράσης, τα σώματα που συμμετέχουν σ' αυτή τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο, λόγω της απουσίας συμβατικής σκηνής ή κάποιου προκαθορισμένου σημείου θέασης. Με αυτόν τον τρόπο ο performer παύει να είναι ο αποκλειστικός δημιουργός και το νόημα έτσι επιτελείται από κοινού.

Στη σκέψη γύρω από τον δημόσιο χώρο και τη δημόσια σφαίρα αποτυπώνονται αλλαγές οι οποίες ανταποκρίνονται στις ιστορικές εξελίξεις και την φιλοσοφική σκέψη. Δημιουργείται έτσι ένας προβληματισμός που αφορά στον δημόσιο χώρο ως προς τις οριοθετήσεις, τις συμβάσεις αλλά και τις απαγορεύσεις που επιβάλλονται εντός του.

Σύμφωνα με τον Sennett (1999), οι δημόσιοι αστικοί χώροι αντικατοπτρίζουν την επιφυλακτικότητα με την οποία οι κάτοικοι προσεγγίζουν τα ερεθίσματα που προκύπτουν από τις απρόβλεπτες συναθροίσεις και συναναστροφές. Οι σύγχρονες πόλεις δηλαδή αποτελούν ένα περιβάλλον ξένων.

*«Ο δημόσιος χώρος στην πόλη, γίνεται σήμερα κατανοητός ως το ευρύτερα προσβάσιμο και ανοικτό εκείνο πεδίο παρουσίας, συνάντησης και επικοινωνίας, όπου αρθρώνεται, παράλληλα η διαφορετικότητα»* (Sennett, 1999).

*«Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ανοικτότητας και της ανεκτικότητας μεταφράζονται, σε αυτή τη σχέση δημόσιου χώρου και δημοκρατίας, στα χωρικά χαρακτηριστικά της προσβασιμότητας και της δυνατότητας/δικαιώματος χρήσης και οικειοποίησης του χώρου»* (Αυγητίδου, 2016).

Σε αυτό το πλαίσιο, οι συναθροίσεις των σωμάτων στον δημόσιο χώρο, καθίστανται ιδιαίτερα σημαντικές όπως και η διεκδίκηση του χώρου αυτού που διαμορφώνεται από όλα τα σώματα μαζί. Αυτή η συνάθροιση σωμάτων ορίζει έναν νέο χώρο και χρόνο, όπου η επιτέλεση, μπορεί να αποτελέσει το μέσο για την ενσώματη αντίσταση σε μηχανισμούς κοινωνικής χειραγώγησης και καταπίεσης. Εντός του αστικού τοπίου, και πιο συγκεκριμένα του δημόσιου χώρου, αυτή η διαδικασία συνάθροισης συναντά κοινά στοιχεία με διαφόρων ειδών κοινωνικές συνάξεις (όπως είναι και οι διαδηλώσεις), όπου η συνύπαρξη των σωμάτων σε ένα κοινό χώρο καθιστά την επιτέλεση ως «αφορμή» ή «αφετηρία» για να αντιμετωπιστούν ή να αναθεωρηθούν προβληματισμοί που αφορούν σε μεταβαλλόμενες καταστάσεις.

Η εκφραστική διάσταση που είναι εγγενής στη συνάθροιση σωμάτων υπερβαίνει τα όρια του λόγου. Η Judith Butler, στο βιβλίο της *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης* (2018), επεκτείνει τη θεωρία της για την επιτελεστικότητα, εντάσσοντας σε αυτή τις ομαδικές συνέργειες σωμάτων. Στηρίζεται στην άποψη της φιλοσόφου Hannah Arendt για τη δράση, και αναπτύσσει τη θεωρία ότι «οι ενσώματοι τρόποι συνεύρεσης φανερώνουν μια νέα αντίληψη για τον δημόσιο χώρο της εμφάνισης» (Butler, 2018[2015]).

Οι πρακτικές της επιτελεστικής τέχνης, αναζητούν και προτείνουν νέους τρόπους σύνδεσης με τον δημόσιο χώρο, το κοινό και την καθημερινή πραγματικότητα. Δύνανται να αμφισβητήσουν και να επαναπροσδιορίσουν τους τρόπους εμπειρίας και ενεργοποίησης του δημόσιου χώρου, και γενικότερα του αστικού περιβάλλοντος, αλλά και να παρέμβουν σε αυτόν με κοινωνικό και πολιτικό νόημα.

*«Ο καλλιτέχνης της performance αντιδρά με την πραγματικότητα του κόσμου χρησιμοποιώντας ανατρεπτικά τα αντικείμενα, τους κώδικες και τα σύμβολα, δρώντας με παράδοξη και αντισυμβατική συμπεριφορά και δημιουργώντας μια νέα κατάσταση που μας ωθεί να αναγνωρίσουμε στοιχεία της πραγματικότητάς μας και να προβληματιστούμε πάνω σ' αυτή» (Αυγητίδου, 2014: 192).*

Συχνά οι καλλιτέχνες της performance επιλέγουν τον δημόσιο χώρο για να πραγματοποιήσουν τη δράση τους. Αυτές οι επιτελεστικές δράσεις αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους, από τη μία ως φυσικό χώρο, από την άλλη ως κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα.

[11]



[10]

Η χρήση του δημόσιου χώρου ανοίγει τη συζήτηση γύρω από ζητήματα δικαιώματος σε αυτόν. Θέτει ερωτήματα ως προς τα χωρικά χαρακτηριστικά προσβασιμότητας που διαθέτει αλλά και τα επίπεδα ανεκτικότητας του Άλλου. Επιχειρείται, μέσω της επιτελεστικής δράσης, μια αποτίμηση του δημόσιου χώρου ως πεδίου συλλογικής έκφρασης. Πρόκειται δηλαδή για έναν πειραματισμό μεταξύ καλλιτεχνικής, αστικής και κοινωνικοπολιτικής συνθήκης.

*«Πολλές από τις performance στον δημόσιο χώρο πραγματοποιούνται ως διαδρομές στο αστικό τοπίο, οι οποίες σηματοδοτούν ορατές και αόρατες γραμμές και όρια και διαπραγματεύονται την ταυτότητα, τα πολιτικά σύνορα και την κοινωνική ορατότητα μέσα στο τοπίο αυτό» (Αυγητίδου, 2015: 101).*

Μέσα από σύγχρονα έργα επιτελεστικής τέχνης\* προκύπτουν νοήματα που αφορούν στην αποδυνάμωση των προκαταλήψεων ως προς την κανονικότητα, τη συγκρότηση ταυτότητας αλλά και το στερεοτυπικά οριοθετημένο κοινωνικό φύλο. Αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι εκτίθενται πλέον δημόσια, απομακρύνονται απ' το θέατρο και μεταφέρονται στον δρόμο, στη δημόσια σφαίρα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μετατοπίστηκε και το εστιακό σημείο της θεωρητικής αναζήτησης της Butler ως προς την έννοια της επιτελεστικότητας: εστιάζει πλέον στην επισφάλεια της ζωής και στην τρωτότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, ορμώμενη από την δυναμική της δημόσιας συνάθροισης.

Προσδιορίζει την τρωτότητα ως την ευάλωτη κατάσταση στην οποία αδιαμφισβήτητα βρίσκεται ο άνθρωπος, και η οποία προκύπτει από το ότι το εμείς προηγείται του εγώ. Εννοώντας με αυτό πως κάθε άνθρωπος έρχεται και παραμένει σε αυτόν τον κόσμο υποστηριζόμενος από άλλους.

Επίσης αποκαλεί επισφάλεια τη δυνητική καταστροφή του ανθρώπου. Την κατάσταση δηλαδή κατά την οποία ο άνθρωπος βρίσκεται σε μια θέση τόσο υλικά όσο και κοινωνικά που η ευημερία του δεν είναι δεδομένη και ανά πάσα στιγμή μπορεί να διαρραγεί.

Μελετά την τελευταία ως προς τις κυρίαρχες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και αναλύει τις σημασίες και τη δυναμική που παράγει. Θεωρεί πως οι συναθροίσεις σωμάτων μπορούν να αποτελέσουν μορφές συλλογικής επιτελεστικής δράσης και κατ' αυτόν τον τρόπο διευρύνει τη θεωρία της, υποστηρίζοντας την άμεση συσχέτιση συνάθροισης και επισφάλειας. Στη σκέψη της, η επισφάλεια μπορεί να λειτουργήσει ως μοχλός αντίστασης και κινητοποίησης ενάντια στις διαρκώς υποβιβαζόμενες συνθήκες επιβίωσης.

Η επιτελεστική δράση ως πολιτικό εργαλείο για την «καθημερινότητα», προτείνει κατά την Judith Rugg:

*«τον σχηματισμό ενός αντι-κοινού με αυτεπίγνωση και ανατροφοδότηση, ικανού να εξετάζει τον ρόλο του ατόμου στη δημιουργία και την αναπαραγωγή του “καθημερινού” με φόντο την πολιτική καταπίεση και την οικονομική δυσχέρεια» (Rugg, 2010: 58).*

\* «Η δυνατότητα που ανοίγεται για την τέχνη είναι πως [...] δημιουργούνται χιλιάδες νέες προοπτικές για δημιουργικές και απρόσμενες συναρθρώσεις ανάμεσα σε καλλιτεχνικές μορφές δράσης και σε κοινωνικοπολιτικούς δρώντες στην κατεύθυνση εμβάθυνσης και ριζοσπαστικοποίησης της δημοκρατικής επινόησης και θέσμησης» (Σταυρακάκης; Σταφυλάκης, 2008: 41).

### 1.3.2 ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ

Η επιτελεστικότητα καθώς αναδεικνύει την ενικότητα και αναδιατάσσει τις ταυτοποιητικές νόρμες, επιτρέπει λοιπόν μια διαφορετική σχέση με την ετερότητα.

*«Η επιστήμη της ανθρωπολογίας έχει την αφετηρία της στην ανίχνευση του “άλλου” που αρχικά ήταν εξ ορισμού μακρινός. Η έννοια της ετερότητας ολοκληρώνεται με μια επιπλέον διάκριση, το “αλλού”, τη χωρική διάσταση της ετερότητας, όπου υφίσταται μια άλλη χωροχρονική πραγματικότητα. Η αντίληψη της διαφοράς κινείται με άξονα την ετερότητα, την αποδοχή δηλαδή μιας θετικής απόστασης, μιας ενδιάμεσης περιοχής, που δίνει τη δυνατότητα συνάντησης των αντιθέτων, χωρίς ενοποιητική προοπτική και που επιτρέπει νέες ανταλλαγές και ταυτίσεις» (Χατζησάββα, 2004: 8-10).*

Με βάση τη θεώρηση του Marc Auge, «εάν η θεσμική και αναπαριστώμενη σχέση με τον άλλο μπορεί να χαρακτηριστεί ως συμβολική, το συμβολικό συνιστά το πρωταρχικό αντικείμενο της ανθρωπολογίας με βασικό ερευνητικό πεδίο την τελετουργία. Η τελετουργική δραστηριότητα συνδυάζει τις δύο έννοιες της ετερότητας και της ταυτότητας και στοχεύει να σταθεροποιήσει τις διαρκώς προβληματικές σχέσεις των δύο» (Auge, 1999 [1994]: 87).

*«Τα τελετουργικά διεκδικούν αυτονομία χώρου-χρόνου και αξιώνουν τη μοναδικότητα της αυθεντικής επιτέλεσης πράξης, η οποία παρεμβαίνει στην πραγματική ζωή, ενώ κρατούν παράλληλα αποστάσεις από τη ζωή στο επίπεδο της συμβολικής αναπαράστασης» (Kaprow, 2003).*

Η επιτέλεση, σύμφωνα με τον Schechner, δανείζεται ποιότητες και χαρακτηριστικά της κοινωνικής ζωής αλλά και των τελετουργικών πράξεων. Όπως αναφέρει ο Émile Durkheim, «τα τελετουργικά μπορούν να ιδωθούν ως δράση και ως επιτέλεση» (Schechner, 2006: 57). Αυτή η άποψη, καθιστά εμφανή την επιτελεστική διάσταση που αυτά διαθέτουν εντός της κοινωνίας. Η τέχνη της performance συχνά χρησιμοποιεί τέτοια σχήματα και περνά ανάμεσα στις κοινωνικές επιστήμες και στις τέχνες. Όπως συμβαίνει με το παράδειγμα των τελετουργικών επιτελέσεων, όπου ο performer παίρνει τον ρόλο του Σαμάνου, μιμούμενος παραδοσιακά θρησκευτικά τελετουργικά.

*«Οι τελετουργικές πράξεις διαφοροποιούνται σημαντικά από την αναπαραστατική απομίμηση, και αποκτούν με αυτόν τον τρόπο την ισχύ επιτακτικής παραστατικής λειτουργικής επιτέλεσης γεγονός, στο πλαίσιο της πρωτότυπης, πιστής αναπαραγωγής πάντοτε του αυθεντικού τυπικού» (Ντάφλος, 2015: 167).*

Η επιτέλεση μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια συνθήκη αναβίωσης του πρωτογονικού και του αρχέγονου. Μέσω αυτής επιχειρείται η διατήρηση στοιχείων από σαμανιστικές τελετές ή ακόμη και μυθολογικές διεργασίες που κυριαρχούσαν σε κοινωνίες της προϊστορίας.

Στις τελετουργικές\* επιτελεστικές πράξεις εντοπίζουμε ακόμη την έννοια του Υπερβατικού-Τελετουργικού Σώματος. Αυτή η μορφή επιτελεστικής πράξης παύει να νοείται ως τέχνη που ανήκει στον

\* Κατά τον Turner «οι επιτελέσεις του τελετουργικού (performances of ritual) μπορούν να ιδωθούν ως διακριτές φάσεις στην κοινωνική διαδικασία, όπου κοινωνικές ομάδες συντονίζονται με εσωτερικές αλλαγές και προσαρμόζονται στο περιβάλλον» (Turner, 1982: 21- 22)



[12]

συμβατικό χώρο των Galleries, και γίνεται αντιληπτή πλέον ως μέσο κοινωνικών διεργασιών. Το στοιχείο του σοκ που εμφανίζεται σε αυτές τις επιτελέσεις, έχει ως στόχο μέσω της παραβίασης των taboo και των κοινωνικών περιορισμών να φτάσει το κοινό και τον performer στο σημείο της «λύτρωσης». Απενοχοποιώντας, μέσω της καλλιτεχνικής δράσης, έννοιες που σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα, την ταυτότητα και τον προσωπικό χώρο, ο θεατής βρίσκεται σε μια ευάλωτη και ανοίκεια συνθήκη, και οδηγείται σε μια διαδικασία επανεξέτασης των παραπάνω εννοιών. Το «σοκ» που του προκαλείται αποτυπώνεται σωματικά και τον εισάγει βιωματικά και αντανακλαστικά στη διαδικασία της performance.

Προσδίδει, με αυτόν τον τρόπο, στην επιτέλεση μια δυναμική αποδέσμευση, στα πλαίσια ενός παιχνιδιού ανταλλαγής δυνάμεων και αμφίδρομων επιδράσεων. Αυτή η επαναληπτική τελετουργία, κατασκευάζει σημασίες για έννοιες όπως η ταυτότητα, το σώμα και το φύλο.

[13]



## Συμπεράσματα

Κλείνοντας την ενότητα, αντιλαμβανόμαστε πως η performance αποτελεί το πέρασμα από μια αισθητική της αναπαράστασης σε μια αισθητική της παρουσίας, του βιώματος και της τέλεσης και από εκεί προς μια αισθητική των σχέσεων μετατοπίζοντας το βάρος στην συνολική αισθητηριακή εμπειρία του χώρου. Ο εγγενής πειραματικός χαρακτήρας που την διέπει, την καθιστά ικανή να διατηρεί τον υβριδικό της χαρακτήρα και να παραμένει στην αιχμή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, στην προσπάθειά της να ορίσει έναν ενδιάμεσο χώρο. Δεδομένου ότι ελκύεται κυρίως από τις εναλλασσόμενες εδαφικότητες, τη ρευστότητα και την κινητικότητα, καθώς και από τις έννοιες του δυνητικού και του απρόβλεπτου, προσεγγίζει την εμπειρία, ως ένα συμβάν, το οποίο χαρακτηρίζεται από μοναδικότητα και ενικότητα αναδεικνύοντας έτσι το εφήμερο στην Τέχνη, με «καταγγελτικές» προθέσεις για τα συμβατικά πρότυπα της Τέχνης – αλλά και τα κανονιστικά στερεότυπα εντός της κοινωνίας.

*«Μέσω της performance ενθαρρύνεται η προσωποποιημένη, μη συνεκτική ταυτότητα, αλλά και η συνειδητή ανακατασκευή της στον επαναληπτικό χαρακτήρα της επιτέλεσης, όσο επίσης και η ανάδυση καταπιεσμένων λόγων αδύναμων ομάδων ή λόγων ευρύτερων κοινωνιών όπου παραμένουν ιζήματα αποικιοκρατίας» (Ντάφλος, 2015: 133).*

Η επιτελεστική τέχνη – που αντλεί από την επιτέλεση – παράγει νοήματα που αφορούν στην αποδυνάμωση των προκαταλήψεων ως προς την κανονικότητα, τη συγκρότηση ταυτότητας αλλά και το στερεοτυπικά οριοθετημένο κοινωνικό φύλο. Η επιτελεστικότητα μπορεί από πλευράς της, να αποτελέσει αυτή τη ριζική πράξη, που είναι ικανή να διαταράξει τις παγιώσεις – το μέσο για την ενσώματη αντίσταση σε μηχανισμούς κοινωνικής χειραγώγησης και καταπίεσης.

に

ジェンダー

GEN

DER

PER

[2.0]

FOR

**ΑΠΟ  
ΤΗΝ (ΕΜΦΥΛΗ)  
ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ  
ΣΤΗΝ**

AT

**ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ  
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ**

IV

ITY



[50] ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

[52] JUDITH BUTLER ΚΑΙ GENDER PERFORMATIVITY

Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΕΜΦΥΛΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΙΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

Η «ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ» ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ «ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ»

Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

[67] Η ΕΜΦΥΛΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ JUDITH BUTLER

[74] ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

## [2.0]

## Εισαγωγή

Στην ενότητα αυτή εξετάζεται η θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου, που εισάγει το 1990, με το βιβλίο της *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, (2009) η θεωρητικός Judith Butler. Στο βιβλίο αυτό, η Butler εμβαθύνει στη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου και ορίζει την επιτελεστικότητα, ως τις πράξεις και τις χειρονομίες εκείνες που παράγουν, μέσω μιας επαναλαμβανόμενης διαδικασίας, τα έμφυλα σώματα. Η διαδικασία αυτή προσδιορίζεται ως το «σωματικό στυλιζάρισμα του φύλου» (Butler, 2009). Η συγγραφέας επεξεργάστηκε θεωρητικά το «φυσικό» σώμα ως μια «επιφάνεια» στην οποία εγγράφονται οι σχηματισμοί του λόγου και οι σχέσεις εξουσίας. Στο βιβλίο της *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, (2008) επιχείρησε να ερμηνεύσει και να καταγράψει τους τρόπους μέσω των οποίων διαμορφώνονται και προσδιορίζονται τα σώματα, μέσα από τα παραγωγικά πλαίσια που ορίζονται από τους έμφυλους ρυθμιστικούς μηχανισμούς.

Επιλέγουμε να αναλύσουμε τη θεωρία αυτή, καθώς μέσα από την έννοια της *επιτελεστικότητας* επιτυγχάνεται μια εκ νέου προσέγγιση των *έμφυλων* ζητημάτων. Η Butler εναντιώνεται στη θέση που θεωρεί πως το *βιολογικό φύλο*, παράγει *κοινωνικό φύλο* και κατ' επέκταση διαμορφώνει τη σεξουαλικότητα ενός ατόμου και υποστηρίζει πως η *διαμόρφωση της έμφυλης ταυτότητας* επιτυγχάνεται μέσω μιας επαναλαμβανόμενης *στυλιστικής επιτέλεσης*, εντός ενός πλαισίου *ετεροκανονικότητας*. Μέσα από τη θεωρία αυτή αναδεικνύονται αυτά τα χωρικά και χρονικά πεδία που είναι ικανά να αμφισβητήσουν και να αποσταθεροποιήσουν τις συμβατικές αντιλήψεις που αφορούν στην έμφυλη ταυτότητα και δύνανται να επανανοηματοδοτήσουν και να αναθεωρήσουν τις παγιωμένες προσεγγίσεις γύρω από το φύλο. Με γνώμονα τα παραπάνω, στο δεύτερο σκέλος της ενότητας εστιάζουμε στη μελέτη των ζητημάτων σύνδεσης της έμφυλης ταυτότητας με τον χώρο και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, που αποτελούν βασικό πεδίο προβληματισμού των έμφυλων χωρικών θεωρήσεων.

## 2.1 JUDITH BUTLER ΚΑΙ GENDER PERFORMATIVITY

Το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται αρχικά στον παραστασιακό/επιτελεστικό χαρακτήρα του φύλου, υπό το πρίσμα των σύγχρονων φεμινιστικών θεωριών, με βασικούς άξονες την ενσωματότητα και την έμφυλη διαφορά\*. Η σύγχρονη σκέψη γύρω από το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας αντιτίθεται στις ουσιοκρατικές\*\* προσεγγίσεις που θεωρούν πως τα σώματα, οι ταυτότητες και οι σχέσεις προσδιορίζονται απόλυτα από τα εγγενή βιολογικά ή φυσικά τους χαρακτηριστικά και υποστηρίζει τον ρευστό, αποσπασματικό, προσωρινό και υβριδικό τους χαρακτήρα. Εξετάζεται το φύλο ως μια διαρκής επιτέλεση σύμφωνα με τις φεμινιστικές προσεγγίσεις: το πώς δηλαδή η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας αποτελεί μια επιτελεστική πράξη.

\* «Στο δίλημμα ταυτότητα ή διαφορά, η μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία αντιπαραβάλλει την προβληματική της ταυτότητας ως διαφοράς. Η ταυτότητα εμπερικλείει το φασματικό της άλλο, τη μη ταυτότητα που αποκλείεται ή αποκηρύσσεται προκειμένου να καταστεί εφικτή η συγκρότηση του αυτού» (Αθανασίου, 2007: 203).

### 2.1.1 Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΕΜΦΥΛΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΙΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

Η Judith <sup>1</sup> Butler εμβαθύνει στην έννοια της επιτελεστικότητας και την επεκτείνει στην παραγωγή της ατομικής ταυτότητας. Αναζητά δηλαδή, μέσα από

\*\* «Η ουσιοκρατία ορίζεται ως η πίστη στην ύπαρξη μιας μοναδικής αληθινής-πραγματικής ουσίας ενός πράγματος ή ενός ανθρώπου, μιας ουσίας που θεωρείται μη αναγώγιμη, αναλλοίωτη, φυσική και γι' αυτό θεμελιώδης για την ταυτότητα του δεδομένου ατόμου ή πράγματος. Ο κονστρουκτιβισμός (constructionism) αντίθετα, υποστηρίζει ότι κάθε ουσία, κάθε αλήθεια ή αντίληψη της πραγματικότητας είναι μια κοινωνική κατασκευή. [...] το προϊόν μιας σύνθετης διαδικασίας συγκρότησης στο πεδίο του λόγου (discourse)» (Σταυραράκης, 1996: 141).

το έργο της, τα χαρακτηριστικά που καθιστούν την κατασκευή ταυτότητας μία επιτελεστική πράξη. Μελετά πως οι ταυτότητες πραγματώνονται κατά την κατασκευή τους, καθώς για εκείνη, το άτομο, αλληλεπιδρώντας με την κοινωνία, φαίνεται να διαμορφώνει ταυτότητα πέρα από ό,τι πιθανόν να ορίζουν τα γενετικά του χαρακτηριστικά. Οι φεμινιστικές θεωρίες, στις οποίες βασίζεται η σκέψη της, αμφισβητούν τη συνοχή φυσιολογίας και κοινωνικής ύπαρξης, και διαχωρίζουν κατ' αυτόν τον τρόπο το βιολογικό από το κοινωνικό φύλο. Αποδομούν τη διπολικότητα των φύλων, όπως αυτή τείνει να φυσικοποιείται, και υποστηρίζουν πως «το σώμα, στην έμφυλή του υπόσταση, είναι μια “ιστορική ιδέα” και όχι ένα “φυσικό είδος”» (Merleau-Ponty, 2005; Beauvoir, 1979).

Μέσα από μια φεμινιστική προσέγγιση της επιτελεστικότητας, η Butler, στο βιβλίο της *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, αναφέρεται στο φύλο ως:

«μια διαρκής επιτέλεση, η οποία λαμβάνει χώρα εντός του κοινωνικού χρόνου και σε πλαίσια βίαιης και βεβιασμένης συγκρότησης του υποκειμένου» (Butler, 2009).

Συσχετίζει την επιτελεστικότητα με την κατασκευή κοινωνικών προτύπων που αφορούν στο φύλο και στη σεξουαλικότητα. Χρησιμοποιεί την έννοια της επιτελεστικότητας για να αμφισβητήσει την αναγκαστική τάξη που διέπει τις έννοιες του βιολογικού, του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικής επιθυμίας, χαρακτηρίζοντας τη σχέση αυτή ως κατασκευασμένη, με στόχο να αποφυσικοποιήσει τη βαρύτητα του βιολογικού φύλου. Τονίζει πως το φύλο κατασκευάζεται μέσω των πράξεων και δεν αποτελεί μια εγγενή ιδιότητα.

«Η θεωρητική επινόηση του κοινωνικού φύλου ως αντίδοτου στο βιολογισμό έχει ιστορικά συνδυαστεί με το έργο της Βρετανίδας κοινωνιολόγου Ann Oakley, η οποία υποστήριξε ότι το βιολογικό φύλο [sex] αναφέρεται στις βιολογικές-ανατομικές διαφορές μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, ενώ το κοινωνικό φύλο [gender] στην κοινωνική ταξινόμηση σε ανδρικό και γυναικείο, το οποίο διαμορφώνεται βάσει των θεσμών και της πολιτικής μιας κοινωνίας» (Αθανασίου, 2006).

Αναλυτικότερα, η Butler, αντλώντας από το έργο του Michel Foucault, καθώς και άλλων διανοητριών του φεμινισμού (Monique Wittig, Simone de Beauvoir) αποδομεί την αιτιακή σχέση κατά την οποία το βιολογικό φύλο (αρσενικό-θηλυκό) παράγει το κοινωνικό φύλο (ανδρισμός-θηλυκότητα), το οποίο, εν συνεχεία, παράγει σεξουαλική επιθυμία (συμβατικά προς το «αντίθετο» φύλο). Εμβραθύνοντας στη διάκριση του βιολογικού από το κοινωνικό φύλο που κάνει η Beauvoir, υποστηρίζει πως:

«Η κοινωνική κατηγορία “γυναίκα” δεν είναι αναγκαστική πολιτική και πολιτισμική ερμηνεία ενός θηλυκού σώματος, και αντίστοιχα η κοινωνική κατηγορία “άνδρας” δεν είναι αναγκαστική πολιτική και πολιτισμική ερμηνεία ενός βιολογικά αρσενικού σώματος» (Butler, 1990).

Σύμφωνα με την Αθηνά Αθανασίου, το φύλο δεν υφίσταται ανεξάρτητο από κοινωνικές επιρροές\*, πρακτικές, περιορισμούς, αναπαραστάσεις και σχέσεις εξουσίας. Η ίδια, υποστηρίζει πως «η έμφυλη ταυτότητα αποτελεί προϊόν διαδικασιών κοινωνικής επεξεργασίας, οι οποίες, μάλιστα, διαφέρουν ανάλογα με τα εκάστοτε πολιτισμικά συγκείμενα» (Αθανασίου, 2006).

«Για την Butler η οποία συνομιλεί κριτικά με τη φαινομενολογία, το σώμα δεν έχει οντολογική υπόσταση πριν, έξω, ή πέρα από τις κοινωνικές πρακτικές και πολιτικές ρυθμίσεις που το συγκροτούν μέσα στο πλαίσιο της έμφυλης και ετεροκανονιστικής ιεραρχίας» (Αθανασίου, 2008:10).

Στο άρθρο της, με τίτλο «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου», η Butler υπογραμμίζει πως:

«Το φύλο είναι αυτό που φοράμε, μονίμως, εξαναγκαστικά, καθημερινά και αδιάκοπα, με άγχος και με ευχαρίστηση. Αν κάνουμε το λάθος να θεωρήσουμε ότι αυτή η συνεχής πράξη αποτελεί φυσικό δεδομένο, αποποιούμαστε τη δύναμή μας να διευρύνουμε σωματικά το πολιτισμικό πεδίο μέσα από κάθε είδους ανατρεπτικές παραστασιακές επιτελέσεις» (Butler, 2006: 405).

### 2.1.2 Η «ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ» ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

Μέσω του έργου της Butler, ενός έργου που τοποθετείται <sup>2</sup> στις διασταυρούμενες γενεαλογίες της φεμινιστικής, της φουκωικής, της queer, της ψυχαναλυτικής και της μαρξιστικής θεωρίας, το έμφυλο σώμα τίθεται στο επίκεντρο της φεμινιστικής σκέψης, όχι ως υλικότητα καθαυτή, αλλά ως υλοποίηση, αποδίδοντάς του έτσι μια δυναμική προοπτική. Στη σκέψη της Butler το σώμα δεν αποτελεί μια στέρεη, καθορισμένη υλική κατάσταση. Η υλικότητα του σώματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κοινωνικοπολιτισμικές πρακτικές και νόρμες μέσω των οποίων πραγματώνονται οι πολλαπλές υλοποιήσεις του.

\* «Για την Butler, το έμφυλο σώμα αποτελεί πεδίο επιτελεστικού αγωνισμού – πεδίο διαρκών και δυναμικών σχέσεων εξουσίας, επιθυμίας, αποποίησης, ιδιοποίησης, διαφοράς, ταύτισης, εκτοπισμού και αντιδικίας» (Αθανασίου, 2009).



*«Αντιστεκόμενη σε κάθε λογική πρόσληψης της σωματικής υλικότητας ως δεδομένης, επιχειρεί να αναλύσει πώς τα σώματα υλοποιούνται - με άλλα λόγια, πώς παίρνουν τη μορφή μέσω της οποίας σημαίνεται η υλική διακριτότητά τους» (Αθανασίου, 2009).*

Η Butler επεξεργάζεται την ιδέα της ύλης, υπό το πρίσμα όμως μιας ύλης που «δεν εκλαμβάνεται ως τοποθεσία ή επιφάνεια, αλλά ως διαδικασία υλοποίησης η οποία σταθεροποιείται στη διάρκεια του χρόνου ώστε να παράγει ως αποτέλεσμα το σύνορο, τη στερεότητα και την επιφάνεια που ονομάζουμε ύλη» (Butler, 1993: 55).

*«Αυτή η διαμόρφωση των ορίων του σώματος πραγματοποιείται μέσω απαγορεύσεων, εκτοπισμών και απωλειών. Η διαδικασία υλοποίησης των σωμάτων ως “σώματα με σημασία” είναι σύμφυτη με μια παραγωγική βία, που χρειάζεται αδιάκοπα να επιβεβαιώνεται ως συμβολικό ιδεώδες» (Αθανασίου, 2009).*

Οι διεργασίες υλοποίησης του φύλου, σύμφωνα με την Butler, εδραιώνονται και ισχυροποιούνται στον χρόνο μέσω μιας διαδικασίας επαναληπτικής συγκέντρωσης επανεπιβεβαιωτικών πράξεων, οι οποίες το καθιστούν ως το τελικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας φυσικοποίησης. Η συσώρευση παρελθοντικών επιτελεστικών ενεργημάτων αποκρυστάλλωσης του φύλου, εμπεριέχει και τις αποκειμενοποιημένες εκφάνσεις της κοινωνικότητας, όχι με τη μορφή ενός αισθητού συστατικού στοιχείου του τελικού αποτελέσματος, αλλά ως ένα στοιχείο το ίδιο σημαντικό για τον προσδιορισμό του και ως μια δυνατότητα αμφισβήτησης του κανονιστικού προτύπου.

*«Το “φύλο” είναι μια ιδεατή κατασκευή η οποία υλικοποιείται δια της βίας μέσα στο χρόνο. Δεν είναι ένα απλό στατικό γεγονός ή μια στατική κατάσταση του σώματος, αλλά μία διαδικασία μέσω της οποίας τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα κατασκευάζουν το “φύλο” και επιτυγχάνουν αυτήν την υλοποίηση μέσω μιας βίαιης επανεπιβεβαίωσης αυτών των κανονιστικών προτύπων» (Butler, 2008).*

Σε μια προσπάθεια να διευρύνει τη συσχέτιση της υλικότητας του σώματος (που συχνά προσδιορίζεται από τις θεωρούμενες «εγγενείς» βιολογικές διαφορές) με την επιτελεστικότητα του φύλου, η Butler – σε αντιστοιχία με τον Bourdieu\* – υποστηρίζει πως δεν υπάρχει κάποια πραγματικότητα έξω από τον λόγο και την κοινωνία, ούτε κάποιο «αντικείμενο» που να μην εξαρτάται από τις κατηγορίες που το καθιστούν αντιληπτό και από τις λογοθετικές πρακτικές που το προσδιορίζουν και το νοηματοδοτούν.

Σε συμφωνία με την κοινωνική πραξολογία που αναπτύσσει ο Bourdieu, η Butler, στην επιτελεστική θεωρία που εισάγει, υποστηρίζει πως «το κανονιστικό πρότυπο, οι αυθαίρετες συμβολικές κατηγορίες, ο κοινωνικός νόμος» (Bourdieu, 2007: 49), διαθέτουν γνωσιακή, και κατ' επέκταση πολιτική, λειτουργία. Μέσω αυτών, ορίζεται το πεδίο όπου τα άτομα σκέφτονται και δρουν ενσυνείδητα και προθετικά εντός του πλαισίου που ορίζουν οι κοινωνικές συμβάσεις – καθώς και των δυναμικότητων που αυτές εκχωρούν – επισφραγίζοντας τις και νομιμοποιώντας τις, συνδυαστικά με τους αποκλεισμούς και τις αποκειμενικότητες που οι ίδιες δημιουργούν.

\* Η ίδια, όπως κι ο Bourdieu, θεωρεί πως τα υποκείμενα καθίστανται τα ίδια συνένοχα στην υποτέλειά τους, καθότι συγκροτούνται ως τέτοια, αποκτούν το Είναι τους, μέσω μιας επιβεβλημένης παραπομπής και επανεπιβεβαίωσης της εξουσίας, ως παραγωγικό αποτέλεσμα της ίδιας της εξουσίας.

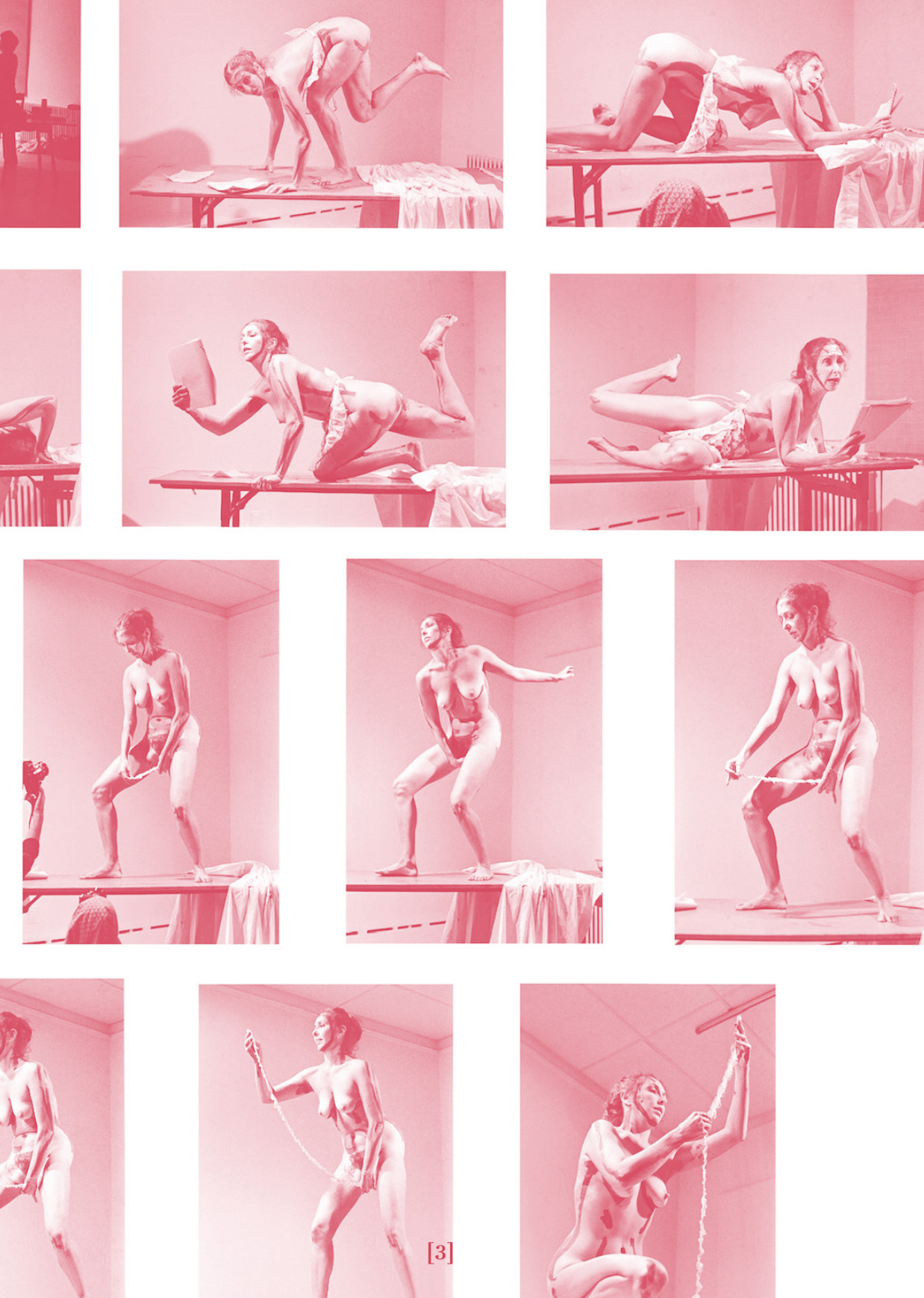
### 2.1.3 Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ «ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ»

Η έννοια της επιτελεστικότητας «αναφέρεται σε πράξεις που εδραιώνουν μία πραγματικότητα βασιζόμενες σε επανάληψη ή μετατόπιση (κοινωνικών) συμβάσεων» (Κούρος, 2012: 32) στοιχείο που της προσδίδει κοινωνικοπολιτική ισχύ.

«Η Butler θεωρητικοποίησε το φύλο ως παραστασιακή επίτευση ή επιτελεστική εκφορά, δηλαδή ως ένα κοινωνικό δράμα που αποκρυσταλλώνεται στο χρόνο, μέσω της επιτελεστικής επανάληψης (performative reiteration) σωματικών πρακτικών οι οποίες συμπυκνώνουν την κανονιστική μυθοπλασία ενός αραγούς έμφυλου εαυτού» (Αθανασίου, 2006: 67).

Στο βιβλίο της *Σώματα με Σημασία: Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*, η Judith Butler, χρησιμοποιεί ως αφετηρία το πειθαρχημένο σώμα του Foucault, προκειμένου να επισημάνει την επαναληπτική διαδικασία που διέπει την ανάπτυξη του σώματος μέσα από κινήσεις, ενεργήματα και χειρονομίες, ιδιαίτερα ως προς την έμφυλή του ταυτότητα. Η έμφυλη ταυτότητα, σύμφωνα με την Butler, εγκαθιδρύεται μέσω της επανάληψης\* τυποποιημένων σωματικών πράξεων οι οποίες «ορίζουν τη μορφή του οντολογικού, βασικού έμφυλου πυρήνα (core gender) του κοινωνικού φύλου» (Butler 2009: 31) και η ίδια τις χαρακτηρίζει επιτελεστικές.

\* «Το κοινωνικό φύλο είναι μια στυλιζαρισμένη επανάληψη πράξεων οι οποίες είναι εσωτερικά ασυνεχείς... [Έτσι ώστε] η εμφάνιση της ουσίας είναι ακριβώς μια κατασκευασμένη ταυτότητα, ένα επιτελεστικό επίτευγμα που το κοσμικό κοινωνικό ακροατήριο, συμπεριλαμβανομένων και των δρώντων, έρχονται να πιστεύουν και να εκτελούν με τον τρόπο της πίστης» (Butler, 2009).



Για την ίδια, η φράση της Beauvoir «δε γεννιέται κανείς γυναίκα, αλλά γίνεται» (Beauvoir, 1979: 267) «περιγράφει το γένος (gender) όχι ως μια αμετάβλητη ταυτότητα, αλλά ως μια ταυτότητα που διαρκώς συγκροτείται στο πέρασμα του χρόνου και συστήνεται μέσα από μια “υφολογικά τυποποιημένη επανάληψη\* δράσεων”, ένα οικουμενικό εργαλείο δημιουργίας της ψευδαίσθησης του έμφυλου εαυτού» (Butler, 2006: 382).

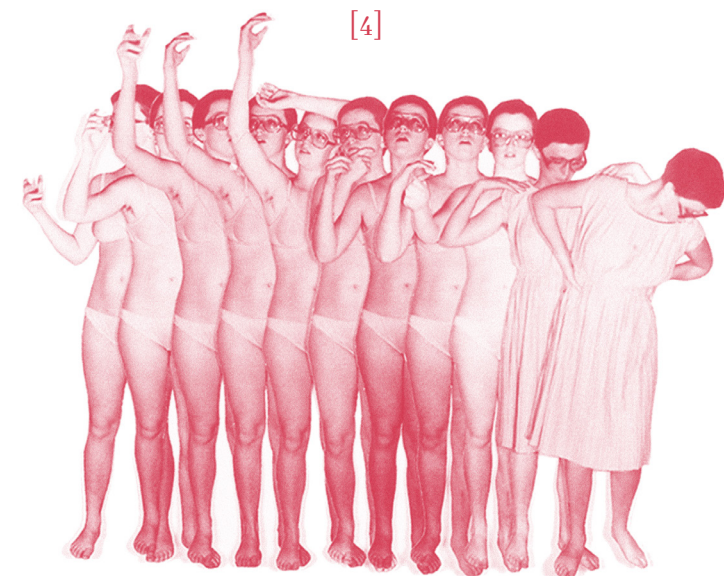
Πρόκειται επομένως, για μια επαναλαμβανόμενη στυλιστική σωματική τυποποίηση<sup>4</sup>, που οφείλει να αποτελεί μια δυναμική διαδικασία αποδεσμευμένη από το επιβεβλημένο κανονιστικό πρότυπο. Μέσω μιας διαρκούς επιτέλεσης και επανάληψης χειρονομιών, κινήσεων αλλά και κάθε μορφής έκφρασης (είτε λεκτικής, είτε συμβολικής), συγκροτούνται μη παγιωμένες και εν δυνάμει μεταβλητές έμφυλες ταυτότητες. Αναφερόμαστε δηλαδή σε μια διαδικασία, κατά την οποία η επιτέλεση της ταυτότητας, είναι χρονική αλλά παράλληλα συσσωρευτική, έχει δυναμικά χαρακτηριστικά και δεν αποτελεί μια μόνιμη και παγιωμένη συνθήκη.

«Η επιτελεστικότητα δεν είναι μία μοναδική «πράξη» διότι είναι πάντα μια επανάληψη μίας νόρμας ή ενός συνόλου νορμών, καλύπτοντας και αποκρύπτοντας τις συμβάσεις των οποίων είναι επανάληψη, μέχρι το σημείο εκείνο που κατακτά μία ενεργηματική [act-like] εγκαθιδρυμένη κατάσταση κύρους στο παρόν» (Butler, 2008: 6).

\* «Το φύλο εγκαθιδρύεται μέσα από μία υφολογική τυποποίηση, και πρέπει να την εννοήσουμε ως τον καθημερινό τρόπο με τον οποίο οι χειρονομίες, οι κινήσεις του σώματος και οι κάθε είδους παραστασιακές εκδηλώσεις κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός έμφυλου εαυτού» (Butler, 2006: 382).

#### 2.1.4 Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

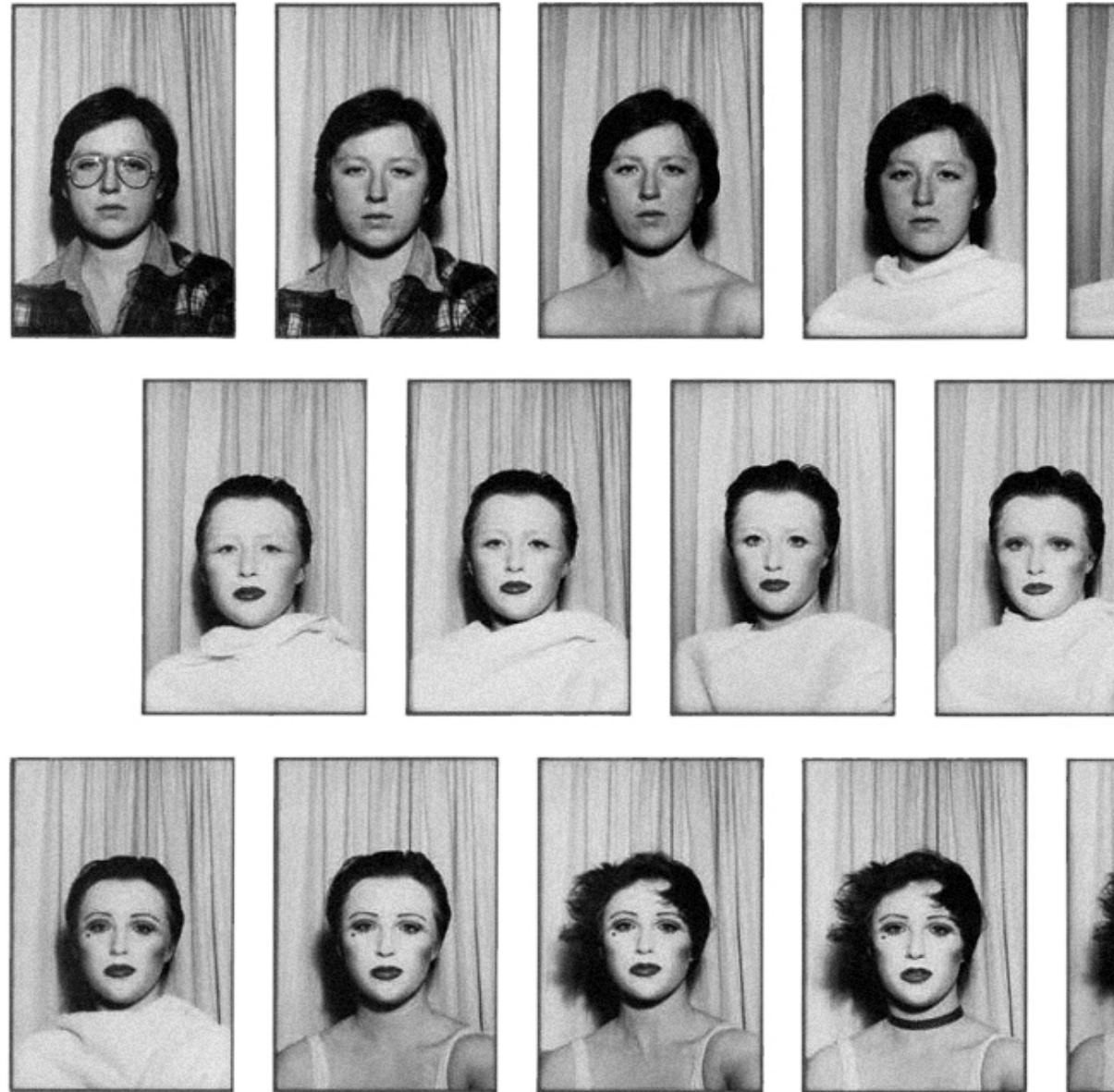
Σύμφωνα λοιπόν με την ανάλυση που προηγήθηκε, η έμφυλη ταυτότητα, δεν είναι εκ των προτέρων δοσμένη και ορισμένη. Δεν προηγείται των πράξεων της. Αντιθέτως, συγκροτείται μέσα από την επανάληψη τους με τη μορφή μιας «ψυχαναγκαστικής ψευδαίσθησης». Η επιτελεστικότητα πρέπει να νοείται ως «η πρακτική της επανάληψης και της παράθεσης με την οποία ο λόγος παράγει τα αποτελέσματα που ονομάζει» (Butler, 1993: 42). Αυτή η επαναληπτική επιτελεστική διαδικασία δεν έχει ως στόχο την επανεπιβεβαίωση του κανονιστικού προτύπου. Ούτε αποτελεί μια παθητική εγγραφή πάνω στα έμφυλα σώματα. Είναι μια δράση που επιτελείται ασταμάτητα και καθημερινά, μέσα από μία, όπως την αποκαλεί η Αθηνά Αθανασίου «αδιάκοπη διαδικασία αγωνίας και απόλαυσης, σε μια σπειροειδή συνύφανση κοινωνικής πίεσης και αντίστασης, κατά την οποία τα υποκείμενα διαδραματίζουν δυνατότητες και πιθανότητες έμφυλης σωματικότητας» (Αθανασίου, 2006: 98).



«Το φύλο είναι πάντα ένα πράττειν, όχι όμως ένα πράττειν από ένα υποκείμενο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προϋπάρχει της πράξης. Πιο απλά, κατά την Butler, η έμφυλη ταυτότητα είναι ένα παραστασιακό επίτευγμα που επιβάλλεται κανονιστικά από την κοινωνία και τα κοινωνικά ταμπού» (Αθανασίου, 2006).

Σύμφωνα λοιπόν με τη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου (*gender performativity*), δεν υπάρχει μια εκ γενετής δοσμένη έμφυλη ταυτότητα, αλλά έμφυλες εκφράσεις αυτής της ταυτότητας πέρα από το δυαδικό έμφυλο πρότυπο άνδρας-γυναίκα\*. Το φύλο κατασκευάζεται μέσω του πράττειν. Η δυνατότητα αμφισβήτησης της φυσικής υπόστασης του φύλου, βρίσκεται, σ' αυτήν την παραστασιακή-επιτελεστική ικανότητα που διαθέτει. Η επιτέλεση του έμφυλου εαυτού, συμβαίνει εντός της καθημερινότητας και μέσα από συνεχείς αναπαραστάσεις έμφυλων ρόλων ακόμη και μέσα στις πιο απλές και συνηθισμένες πράξεις της καθημερινής ζωής.

Με άλλα λόγια, το φύλο αναδιαμορφώνεται ως μία διαδικασία, ως ένα συμβάν, ως μία δράση που επαναδιατυπώνεται συνεχώς μέσα από κάθε έκφραση – είναι η επιτυχία αυτής της θέσπισης με την πάροδο του χρόνου, που δίνει συνέπεια στην αίσθηση του εαυτού μας και της ταυτότητάς μας αντί οποιουδήποτε οντολογικού δεδομένου.



\* «Ο στόχος είναι να αποδιαρθρωθούν, να αποφυσικοποιηθούν αυτές οι αιτιοκρατικές διασυνδέσεις που αγκιστρώνουν το φύλο σε μία φυσική ουσία ή σ' έναν ενδότερο ψυχικό πυρήνα εαυτού» (Αθανασίου, 2006)



## 2.2 Η ΕΜΦΥΛΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

«Η μελέτη του φύλου και του χώρου ή η μελέτη του φύλου του χώρου έχει τα χαρακτηριστικά μιας διεπιστημονικής προσέγγισης. Σχετικά πρόσφατα, η μελέτη του φύλου στην αρχιτεκτονική έχει αρχίσει να εμπνέεται από τη δουλειά φεμινιστριών σε άλλα πεδία, όπως γεωγραφία, ανθρωπολογία, *cultural studies*, θεωρία κινηματογράφου, ιστορία τέχνης, ψυχανάλυση, φιλοσοφία, πολιτικές ταυτότητας (*identity politics*) κτλ. Τα πεδία αυτά ασχολούνται με τον χώρο, την αναπαράσταση του χώρου και τις χωρικές μεταφορές. Αυτός όμως δεν είναι ο χώρος όπως έχει οριστεί «παραδοσιακά» από την αρχιτεκτονική – ο χώρος από αρχιτέκτονες, σχεδιασμένων κτιρίων – αλλά μάλλον ο χώρος όπως βρίσκεται, όπως χρησιμοποιείται, κατοικείται και μετασχηματίζεται μέσα από την καθημερινή χρήση» (Λαδά, 2003).

Η ενότητα αυτή μελετά τα ζητήματα σύνδεσης της έμφυλης ταυτότητας με τον χώρο και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό που έχουν απασχολήσει συστηματικά τις έμφυλες χωρικές θεωρήσεις. Σύμφωνα με τη Βαΐου και τη Λυκογιάννη (2007), ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός αποτελεί μία πρακτική που μέσω αυτής εκφράζονται και αναπαράγονται τα έμφυλα πρότυπα και οι ανισότητες που υφίσταται το γυναικείο φύλο, καθώς συχνά θέτει τον «μέσο άνθρωπο» ως το βασικό του αντικείμενο και αποδέκτη. Η σύγχρονη όμως σκέψη γύρω από τα ζητήματα του φύλου, αμφισβητεί και επαναδιαπραγματεύεται τα περιθώρια που αφήνει ο χώρος για έμφυλες διαφοροποιήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, οι έμφυλες χωρικές προσεγγίσεις θέτουν σημαντικούς προβληματισμούς για τον σχεδιασμό και την εμπειρία του χώρου, κυρίως ως προς τους

μηχανισμούς συγκρότησης της έμφυλης ταυτότητας σε αυτόν.

Οι έμφυλες χωρικές προσεγγίσεις «υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει ενδογενές νόημα στις μορφές, στον χώρο, στις έννοιες, αλλά αποκτούν σημασία μέσα από τις πρακτικές που ασκούνται σε αυτά» (Χατζησάββα, 2009: 214). Εισάγοντας μία αναθεωρημένη άποψη για το φύλο στη μελέτη του χώρου και ερχόμενες σε ρήξη με τις ουσιολογικές αντιλήψεις, τα κανονιστικά μοντέλα σχεδιασμού και τις τυποποιημένες συμβατικές χρήσεις και πρακτικές, διευρύνουν με κριτικό τρόπο και ανατρεπτική διάθεση τα εργαλεία του αστικού και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Ο χώρος, σύμφωνα με την Ντίνα Βαΐου:

«είναι ανοιχτός σε αμφισβήτηση και σε πολλαπλές αναγνώσεις από άτομα και ομάδες με διαφορετικές προελεύσεις και εμπειρίες και όχι οριοθετημένος, καθορισμένος και στατικός» (Βαΐου, 2006: 173).

Είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη διαδικασία συγκρότησης ταυτοτήτων. Η επιτελεστική παραγωγή του φύλου, διενεργείται μέσα από συνεχείς, καθημερινές αναπαραστάσεις, και είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον χώρο. Φύλο και χώρος συγκροτούνται αμφίδρομα μέσω μιας διαρκούς αλληλεπίδρασης.

«Οι έμφυλες προσεγγίσεις του χώρου επιχειρούν την αποσταθεροποίηση των ιεραρχικών αντιθέσεων που ευδοκιμούν στις στερεοτυπικές χωρικές πρακτικές. Διαπραγματεύονται μια οντολογία της πολλαπλότητας, ένα γίγνεσθαι-φύλο εκτός φύλου που είναι ανοιχτό στις ανεξερεύνητες διαστάσεις για το φύλο και τον χώρο» (Χατζησάββα, 2009: 214).

Στη σκέψη της Doreen Massey, ο χώρος αποτελεί τη σφαίρα της δυνατότητας για την ύπαρξη της πολλαπλότητας. Για την ίδια, ο χώρος αποτελεί «προϊόν αλληλοσυσχετισμών πολλαπλών τροχιών» (Massey, 2008). Συσχετίζοντας έτσι την έμφυλη ταυτότητα – η οποία είναι χαρακτηριστικό δείγμα πολλαπλότητας\* – με τον χώρο, υποστηρίζει πως «όχι μόνο υπάρχει μια παραλληλία μεταξύ του τρόπου σύλληψης του χώρου και του τρόπου σύλληψης των οντοτήτων/ταυτοτήτων, αλλά επίσης ο χώρος είναι εξ αρχής αναπόσπαστο κομμάτι της συγκρότησής τους» (Massey, 2001: 14).

«Ο χώρος είναι μια κοινωνικά κατασκευασμένη έννοια που από τη μια προσδιορίζει και από την άλλη προσδιορίζεται από τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων που τον βιώνουν, σύμφωνα με τη διαμόρφωση της χωρικής τους ταυτότητας» (Βαζαίου, 2009: 104).

Ο χώρος λοιπόν δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τη βιωματική εμπειρία του έμφυλου υποκειμένου καθώς και του πολιτισμικού πλαισίου εντός του οποίου αυτά τα δύο αλληλεπιδρούν. Στις έμφυλες χωρικές αναζητήσεις, το φύλο κατασκευάζεται και επιτελείται εντός συγκεκριμένων και οριοθετημένων χωρικών και χρονικών συνθηκών.

Σύμφωνα με την Δήμητρα Χατζησάββα:

«το φύλο και ο χώρος σε αυτές τις αναζητήσεις αντιμετωπίζονται ως κατασκευές, που επιτελούνται και μετασχηματίζονται στον χώρο και τον χρόνο

\* «Ο χώρος είναι η σφαίρα της δυνατότητας να υπάρχει πολλαπλότητα: είναι η σφαίρα στην οποία συνυπάρχουν ξεχωριστές τροχιές: είναι η σφαίρα της πιθανότητας να υπάρχουν περισσότερες φωνές. Δίχως χώρο δεν υφίσταται πολλαπλότητα, δίχως πολλαπλότητα δεν υφίσταται χώρος. Αν ο χώρος είναι πράγματι το προϊόν αλληλεξαρτήσεων, τότε θα πρέπει να στηρίζεται στην ύπαρξη πολλαπλότητας. Πολλαπλότητα και χώρος είναι έννοιες που διαμορφώνονται αμοιβαία» (Massey, 2001: 10)

μέσα από τις μεταβλητές που συναντούν. Οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις δίνουν έμφαση στους ετερογενείς συσχετισμούς που παρακολουθούν την αστική πολυπλοκότητα και διερευνούν τη λανθάνουσα δυναμική ενός τόπου» (Χατζησάββα, 2009: 214).

«Η πόλη και ο χώρος γενικότερα, κατευθύνει και οργανώνει κοινωνικές σχέσεις, στο βαθμό που διαιρεί την καθημερινή ζωή σε ιδιωτική και δημόσια σφαίρα και προσδιορίζει τις θέσεις που καταλαμβάνουν συγκεκριμένα άτομα και ομάδες [...] αποτελεί ένα σαφές πεδίο παραγωγής και διακίνησης εξουσίας» (Βαΐου, 2004: 195).

Ο χώρος επομένως συμμετέχει ενεργά στις κοινωνικοπολιτικές και έμφυλες διεργασίες που συμβαίνουν εντός του – και παράλληλα τον παράγουν – και αυτό γιατί τις επηρεάζει και επηρεάζεται από αυτές, διατηρώντας ταυτόχρονα έναν ρυθμιστικό αλλά και έναν «αποσταθεροποιητικό» χαρακτήρα. Δηλαδή, ο χώρος δεν αποτελεί απλά ένα πεδίο στο οποίο εγγράφονται οι ανθρώπινες σχέσεις και οι κοινωνικές καταστάσεις αλλά ανοίγεται στη δυναμική της έμφυλης του υπόστασης, συμπεριλαμβάνοντας «στοιχεία που αντιστοιχούν στις ελάχιστονες, τις αποκλεισμένες από τα κυρίαρχα σχήματα ομάδες και δυνάμεις» (Χατζησάββα, 2009: 215). Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η αποσταθεροποίηση των χωρικών στερεοτύπων.

*«Τόποι και ταυτότητες είναι ανοιχτοί/ές και σε διαδικασία διαρκούς (ανα)κατασκευής – σε μια επαναλαμβανόμενη σειρά οριοθετήσεων, υιοθέτησης και αμφισβήτησης» (Βαΐου, 2006: 181).*

### 2.2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ JUDITH BUTLER

Μέσα σε αυτό το σκεπτικό κινούνται και οι ιδέες της Butler ως προς τον αρχιτεκτονικό λόγο. Επιχειρείται λοιπόν μία προσπάθεια επέκτασης και διερεύνησης των χωρικών μεταφορών στα κείμενα της Butler περί επιτελεστικότητας για την αρχιτεκτονική, τον χώρο και τον χρόνο καθώς και την έμφυλη διάσταση του χώρου. Αναζητώντας μια γέφυρα μεταξύ της γραφής της Butler για τον χώρο και της ερμηνείας της πάνω στον σύγχρονο κριτικό αρχιτεκτονικό λόγο, επιχειρείται μία σύνθεση ανάμεσα στην έννοια της επιτέλεσης και της επιτελεστικότητας: ανάμεσα σ' ένα κονστρουκτιβιστικό υποκείμενο και σ' ένα επιτελεστικό υποκείμενο. Αναλογιζόμενοι το χωρικό πλαίσιο της επιτελεστικότητας επιχειρούμε να θεωρήσουμε ένα υποκείμενο το οποίο δρα στον χώρο και στον χρόνο, σε μια άμεση όμως σχέση με την αρχιτεκτονική.

Ο χώρος είναι εγγενής στο έργο της ως προς την επιτελεστικότητα καθώς είναι αυτός που αποτελεί την υλική, εμμενή βάση του επιχειρηματός της αλλά και τη σκηνή για το υποκείμενό της. Αναπτύσσει δηλαδή μία χωρική ρητορική για να περιγράψει πώς υλοποιείται ένα υποκείμενο. Ο χώρος για εκείνη είναι ένα σημαντικό – αν και εγγλωβιστικό, από την άποψη των ορίων και των περιβλημάτων – συστατικό στοιχείο στην υλοποίηση του υποκειμένου.

Στη σκέψη του Foucault, από τον οποίο είναι επηρεασμένη η Butler, οι ενέργειές μας, τα σώματά μας, μετρούνται έναντι των κανόνων του αρχιτεκτονικού χώρου. Μέσα από την επανεξέτασή του από την Butler, οι κανόνες, έναντι των οποίων μετρούνται τα σώματά μας, είναι οι χωρικοί κανόνες της φιλοσοφίας. Στο έργο της Butler, οι πραγματικές ιδιότητες του χώρου αντικαθίστανται από τα χωρικά ιδεώδη της φιλοσοφίας.

Ο χώρος εμφανίζεται, δηλαδή, αναμορφωμένος ως μια συγκαλυμμένη επίδραση της ενέργειας κατά την οποία το υποκείμενο «παράγεται», μέσω ενός λόγου που έχει «υλικές επιπτώσεις». Υπάρχει εδώ μια ενέργεια διαγραφής, όπου το αντικείμενο, στην περίπτωση αυτή η αρχιτεκτονική, εκτυλίσσεται για άλλη μια φορά έξω από το λόγο και ρυθμίζεται πριν από τη γλώσσα. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο χώρος αποτελεί ένα μέσο για να επεκταθεί η γλώσσα της επιτελεστικότητας και πώς τα υποκείμενα επιτελούν την ταυτότητά τους εκεί που ο αρχιτεκτονικός λόγος διαδραματίζει στρατηγικό ρόλο στην εξασφάλιση των υποθέσεων που είναι απαραίτητες για τη λειτουργία της επιτελεστικότητας.

*«Η Butler επεξεργάζεται μια οπτική για την ταυτότητα που βασίζεται στην επιτελεστικότητα. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, είναι οι συμπεριφορές και οι πρακτικές που συνιστούν την ταυτότητα και όχι οι βιολογικές διαφορές. Η ταυτότητα συντελείται με δράσεις, χειρονομίες, σωματικά σημεία και άλλους αφηγηματικούς τρόπους, μέσα από τη “φυσικοποίηση” πολιτισμικών πρακτικών που κυβερνώνται από την ηγεμονική επιθυμία συμμόρφωσης, οπτικής εκκοσμίκευσης και συνοχής. Πρόκειται δηλαδή για μία πολιτική της ταυτότητας που ασκείται στον υλικό χώρο, όπου η έμφυλη ή άλλη ταυτότητα του χώρου εξαρτάται από τις πρακτικές που ασκούνται σε αυτόν, και όχι από τις φόρμες ή τις τυπικές λειτουργίες που τον διαμορφώνουν. Χώρος και φύλο διαντιδρούν λοιπόν σε μια πολύπλοκη και διαφοροποιητική δυναμική – όχι πια απαραίτητα συνδεδεμένη με τη διαλεκτική κίνηση – που είναι ανοιχτή σε νέες δυνατότητες. Πρόκειται για δομές δηλαδή συνδεδεμένες με συγκεκριμένες πράξεις και*

*καταστάσεις και όχι έτοιμες και εκ των προτέρων δοσμένες» (Χατζησάββα, 2009: 134).*

Η «χωροθετημένη» επιτελεστικότητα λοιπόν όπως την συναντάμε στην γραφή της Butler <sup>[6]</sup> πλαισιώνεται ως εξής: η επανάληψη των προϋπαρχόντων σωματικών κανόνων λειτουργούν για να σχηματίσουν το υποκείμενο που επιτελείται σε σχέση με την αρχιτεκτονική. Η υποκειμενικότητα, εν μέρει, συνδέεται με έναν χωρικό άξονα, ο οποίος είναι επίσης με τη σειρά του γενετικός των επιτελεστικών εκφράσεων.



[6]

## Συμπεράσματα ενότητας

Συνοψίζοντας, η Judith Butler, στη θεώρησή της υιοθετεί την πολιτική της αποταύτισης έναντι της ταυτότητας, την οποία αντιμετωπίζει ως βασική προϋπόθεση για τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας. Προτείνει μια επαναδιαπραγμάτευση της προσωπικής έμφυλης υποκειμενικότητας ως αντίσταση στην κανονικότητα, με τη μορφή ενός συμβολικού αγώνα, που ως στόχο θέτει την ορατότητα. Δηλαδή τον εντοπισμό και την αναγνώριση των Σωμάτων με Σημασία (*Bodies that Matter*), μέσα από την αποσταθεροποίηση και διεύρυνση του κοινωνικά αποδεκτού και συμβολικά κυρωμένου προτύπου.

Το ερώτημα, δηλαδή, που γεννά η δυναμική της επιτέλεσης, και της επιτελεστικής κατασκευής ταυτότητας, «είναι πώς αυτό που εκτοπίζεται από την κανονιστική τάξη\* του φύλου, αυτό που υποβιβάζεται στη μιαρή και απειλητική παθολογία της “διαταραχής φύλου”, ενδέχεται να μετατραπεί σε αναταραχή, δηλαδή σε δημιουργική πρακτική διαφοροποιητικής ιδιοποίησης της έμφυλης νόρμας» (Αθανασίου, 2009).

Αναπόσπαστο κομμάτι όλων αυτών βέβαια, αποτελεί ο χώρος, καθώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη διαδικασία συγκρότησης ταυτοτήτων – μία διαδικασία υλοποίησης που ενέχει δυνητικότητες. Αυτή η συσχέτιση, είναι που μας κάνει να αντιλαμβανόμαστε τον χώρο ως μη στατικό και οριοθετημένο, προσδίδοντάς του δυνητικά χαρακτηριστικά.

Αναφερόμαστε λοιπόν, σε ένα, όπως το αποκαλεί η Δήμητρα Χατζησάββα, «άνοιγμα της χωρικής δυναμικής σε μια δυνατότητα ικανή να συμπεριλάβει ανεξερεύνητες διαστάσεις, νέα γίνεσθαι για την εμπειρία, το φύλο, τον χώρο» (Χατζησάββα, 2009: 320).

\* compulsory order = βιολογικό φύλο / κοινωνικό φύλο / σεξουαλική επιθυμία

さん

出来事

V I R

T U

A

[3.0]

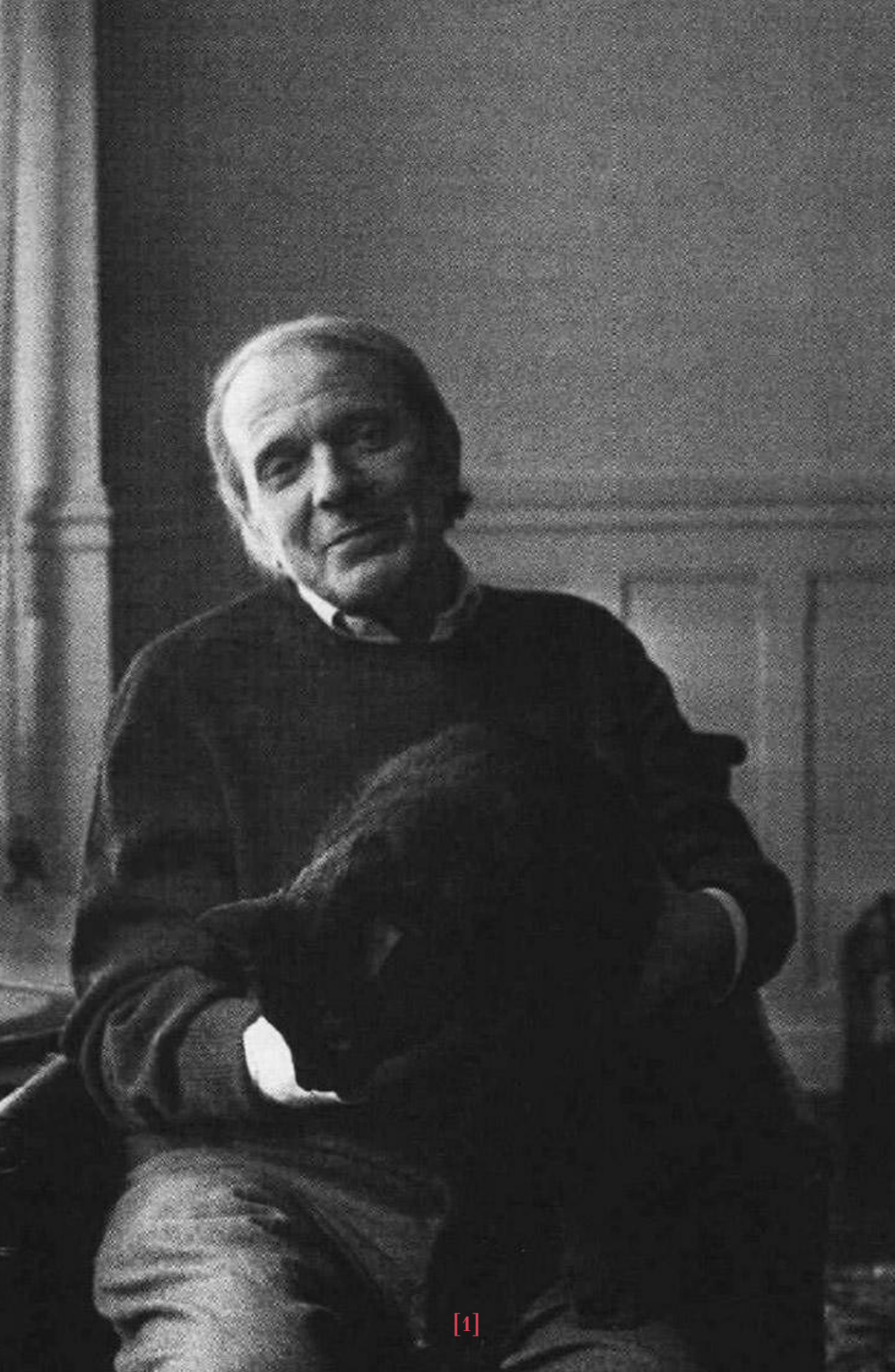
L

**Το ΔΥΝΗΤΙΚΟ  
ΩΣ  
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ  
ΣΥΜΒΑΝ**

E

V

F N T



[80] ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

[82] Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΔΥΝΗΤΙΚΟΥ

ΔΥΝΗΤΙΚΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

[88] Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΝΤΟΣ ΣΤΟΝ ΒΑΔΙΟΥ ΚΑΙ ΣΤΟΝ DELEUZE

ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ALAIN ΒΑΔΙΟΥ

Ο «ΣΥΜΒΑΝΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ» ΤΟΥ ALAIN ΒΑΔΙΟΥ

ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ GILLES DELEUZE

[100] ΤΟ ΠΑΘΗΜΑ ΩΣ ΣΥΜΒΑΝ

[108] ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

## [3.0]

## Εισαγωγή

Οι έννοιες του *δυνητικού* (*virtual*), του *παθήματος* και του *γίνεσθαι* (*becoming*) – όπως αναφέρονται στη φιλοσοφία του Gilles Deleuze – θα μας απασχολήσουν σε αυτή την ενότητα, όσον αφορά την *επιτέλεση*, το *συμβάν* και την παραγωγή χώρου. Οι έννοιες αυτές παρουσιάζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά, είναι αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες μεταξύ τους. Κοινό χαρακτηριστικό των παραπάνω αποτελεί η δύναμη, η ροπή για αλλαγή, η *εν δυνάμει* συνθήκη προς ζωτική ενεργοποίηση για τη διαμόρφωση μιας προσωρινής ενικής ταυτότητας, η οποία αλληλεπιδρά, επαναπροσδιορίζεται και μεταλλάσσεται διαρκώς. Οι έννοιες αυτές εξετάζονται ως προς τη συνθήκη του *συμβάντος* (*event*) που είναι μια ριζική στιγμή αυτής της *επιτελεστικής ενεργοποίησης*.

Συσχετίζοντας την έννοια του *συμβάντος* με τις *επιτελεστικές θεωρήσεις* της Butler και συγκεκριμένα με τον ορισμό που δίνει για την *επιτελεστικότητα* εντοπίζουμε αρκετά κοινά χαρακτηριστικά ως προς τον εφήμερο χαρακτήρα και τη ροπή για αλλαγή και τροποποίηση μέσω της διατάραξης και επανεφεύρεσης των συμβάσεων που τις διέπουν. Όπως η ίδια αναφέρει «*επιτελεστικότητα είναι συγχρόνως η συχνή τραυματική δύναμη κανονικοποίησης και εκείνο το οποίο αντιστέκεται προς αυτήν και που έρχεται σε ρήξη με τα παγιωμένα*» (Loxley, 2006: 136-138). Δείχνοντας έτσι, ότι η *επιτελεστικότητα* προσπαθεί να υπερβεί την *κανονιστικότητα*, προς τη διεκδίκηση δημοκρατικών και ηθικών επιδιώξεων.

Μέσα στο ίδιο σκεπτικό, το *συμβάν* εξετάζεται ως προς τη δυνατότητα ρήξης με τα παγιωμένα κοινωνικά και ατομικά χαρακτηριστικά και τις επιτελεστικές, κοινωνικές αλλά και χωρικές (αρχιτεκτονικές) νόρμες, προκειμένου να λειτουργήσει ως ζωτικός δείκτης νέων τρόπων ζωής. Έχοντας ως κύριο χαρακτηριστικό το στοιχείο της έκπληξης, του απρόσμενου και της έλευσης του αδυνάτου, μελετάται το *συμβάν*, ως συνθήκη-εργαλείο χρονική και χωρική, για τη δημιουργία και παραγωγή νέων σύγχρονων υβριδικών και σχεσιολογικών χώρων όχι μόνο με την αυστηρή έννοια του συμπαγούς υλικού αρχιτεκτονικού χώρου αλλά με την ευρύτερη έννοια του ενσώματου, *επιτελεστικά παραγόμενου* υλικού και άυλου διαρκώς μεταλλασσόμενου χώρου.

Βασικό ερώτημα αποτελούν οι τρόποι με τους οποίους μία επιτελεστική πράξη στον δημόσιο χώρο μπορεί να λειτουργεί χωρίς τις βασικές συμβάσεις της επιτέλεσης, να μπερδέψει ίσως στιγμιαία τον θεατή και να τον τοποθετήσει σε μία κατάσταση αμφισβήτησης, μία κατάσταση μετάβασης και *εν δυνάμει* αναστοχασμού μέσω κάποιας μορφής συμμετοχής. Στόχος μας συνεπώς είναι η κατανόηση των προϋποθέσεων και των εργαλείων για τη δημιουργία γόνιμου εδάφους με σκοπό την ενεργοποίηση τέτοιων *συμβάντων* στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής και χωρικής σύνθεσης εστιάζοντας και στην έννοια του *δυνητικού*.

### 3.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΔΥΝΗΤΙΚΟΥ

Ο όρος *δυνητικό* – *virtual* – *virtuel* μάς απασχολεί στην παρούσα εργασία καθώς παρουσιάζει πολλά σημεία συνάντησης με τις *επιτελεστικές* θεωρίες και μπορεί να ερμηνευθεί, κατά μία έννοια, ως η *εν δυνάμει* συνθήκη που θα μπορούσε να ενεργοποιήσει την *επιτελεστικότητα* και να αποδεσμεύσει το παραστασιακό γεγονός από τις παγιωμένες νόρμες και συμβάσεις του. Μπορεί να αποτελέσει το συμπληρωματικό θεωρητικό υπόβαθρο για την κατανόηση των *δυνατοτήτων/δυνητικοτήτων* των (έμφυλων) *επιτελεστικών σωμάτων* και κατ' επέκταση των χώρων που αναδύονται μέσω αυτών, υλικών και άυλων.

Η έννοια του *δυνητικού* εισάγεται αρχικά από τον Henri Bergson, και στη συνέχεια μελετάται και αναλύεται εκτενώς από τον Gilles Deleuze, αποτελώντας κομβικό κομμάτι της θεωρίας του. Έχει τις ρίζες της στη λατινική λέξη *virtualis* – *virtus* που μεταφράζεται ως *δύναμη*. Είναι αυτό που υπάρχει *εν δυνάμει* και όχι *εν ενεργεία*.

«Είναι αυτό που τείνει να ενεργοποιηθεί, χωρίς εντούτοις να έχει περάσει στην πραγματική ή τυπική συγκεκριμενοποίηση» (Levy, 1999: 21).

Στην σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου Pierre Levy – και μέσα από μία οντολογική προσέγγιση – το πραγματικό (*real*), το πιθανό (*possible*), το ενεργό (*actual*) και το *δυνητικό* (*virtual*)\*, μπορούν να θεωρηθούν ισότιμα και κατ' αντιστοιχία συμπληρωματικά. Αποτελούν δηλαδή τέσσερις διαφορετικές εκφάνσεις του Είναι, όπου το πραγματικό προσιδιάζει στο πιθανό, ενώ το *εν ενεργεία* υπαρκτό συσχετίζεται με το *δυνητικό*.

Το *πραγματικό* και το *εν ενεργεία* υπαρκτό είναι στο εδώ και τώρα, είναι απτά, υπαρκτά εφόσον έχουν αποκτήσει «υπόσταση» (*πραγματικό*) ή έχουν αποτελέσει απάντηση σε ένα πρόβλημα (*εν ενεργεία* υπαρκτό), σχετίζονται δηλαδή με το παρόν. Από την άλλη, το *πιθανό* και το *δυνητικό* βρίσκονται σε *λανθάνουσα μορφή*, είναι ένα ενδεχόμενο για το μέλλον, χωρίς να είναι όμως ταυτόσημα.

Η *πραγματοποίηση* λοιπόν, είναι η μετάβαση από το *πιθανό* σε μια ήδη προδιαμορφωμένη εκδοχή του *πραγματικού* και συνιστά μια προβλέψιμη διαδικασία που δεν ενέχει τίποτα νέο ή απροσδόκητο. Η *ενεργοποίηση* αντίστοιχα αποτελεί έναν τρόπο μετάβασης από το *δυνητικό* στο *ενεργό*.

\* *Real* – Πραγματικό  
*Possible* – Πιθανό  
*Actual* – Ενεργό / *εν ενεργεία* υπαρκτό  
*Virtual* – Δυνητικό

Αντίστοιχα, η *δυνητικοποίηση* – που ως όρος προκύπτει από το *δυνητικό* – αποτελεί μια αντιθετική κίνηση προς την *ενεργοποίηση*, δηλαδή έγκειται στη μετάβαση από το *ενεργό* στο *δυνητικό*. Η μετάβαση αυτή αφορά στον μετασχηματισμό του *πραγματικού* σε ένα εύρος *δυνατοτήτων*.

«Το *δυνητικό* δεν αντιτίθεται στο *πραγματικό*, αλλά κατέχει μια πλήρη *πραγματικότητα*. Η διαδικασία η οποία το χαρακτηρίζει είναι η *ενεργοποίηση*» (Deleuze, 1994: 211).

Ο Bergson ισχυρίζεται πως η σχέση μεταξύ *δυνητικού* και *ενεργού* δημιουργεί έκπληξη διότι το *δυνητικό* υπόσχεται κάτι το διαφορετικό από το *ενεργό*. Είναι αυτό που παράγει και εμπεριέχει μέσα του τις *δυνατότητες* για κάτι πέρα από το *ενεργό*.

Όπως υποστηρίζει ο Deleuze, το *δυνητικό* δεν είναι σε καμία περίπτωση το αντίθετο του *πραγματικού*. Το *δυνητικό* αποτελεί γόνιμο και ισχυρό τρόπο ύπαρξης, που επεκτείνει τη διαδικασία της δημιουργίας, ανοίγεται στο μέλλον και εισάγει έναν πυρήνα σημασίας κάτω από την πληρότητα της άμεσης φυσικής παρουσίας. Είναι ωστόσο εμμενές με το *πραγματικό*.

### 3.1.1 ΔΥΝΗΤΙΚΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Μπορούμε να προσδιορίσουμε ως *επιτέλεση*, κάθε κατάσταση κατά την οποία η πραγματικότητα συγχέεται με την αναπαράσταση και τα όρια ανάμεσα σε παρουσία και απουσία θολώνουν. Μέσω της επιτέλεσης, μπορούν να προκύψουν υβριδικές πραγματικότητες, οι οποίες δημιουργούν γέφυρες ανάμεσα σε *δυνητικούς* και *πραγματικούς* κόσμους, και τείνουν να τις ενεργοποιήσουν. Με αυτόν τον τρόπο, οι συμμετέχοντες δύνανται να επαναπροσδιορίσουν τη φυσική ενσώματη παρουσία και τις έννοιες του χώρου και του χρόνου.

*«Οι μεταμορφώσεις ή η αποσπασματικότητα του δυνητικού σώματος αποτελούν επέκταση των παραδοσιακών επιτελεστικών θεμάτων και πρακτικών»* (Birringer, 1998).

Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται μια απόπειρα να κατανοήσουμε τη διαδικασία της επιτέλεσης αλλά και την ενσώματη εμπειρία, μέσω της ανάλυσης και αποδόμησης των διϋσμών του *πραγματικού* έναντι του *δυνητικού* και της παρουσίας έναντι της απουσίας. Μελετητές όπως ο Foucault, ο Latour και η Butler, αντιτίθενται στην πρωτοκαθεδρία της υλικής παρουσίας του ανθρώπινου σώματος, καθώς θεωρούν πως οι έννοιες με τις οποίες αυτή γίνεται αντιληπτή δεν είναι

πάντοτε σταθερές, ούτε εκφράζονται οικουμενικά, αλλά εξαρτώνται από τις εκάστοτε πολιτισμικές και υλικές συνθήκες και πρακτικές.

Σύμφωνα με τον Γάλλο θεωρητικό Pierre Lévy (1998), «η λέξη “*δυνητικό*” συχνά χρησιμοποιείται για να δείξει την απουσία της ύπαρξης, ενώ η “*πραγματικότητα*” υποδηλώνει μια υλική ενσωμάτωση, μια απτή παρουσία» (Levy, 1998: 23).

Παρότι όμως οι έννοιες του *πραγματικού* και του *δυνητικού* συχνά αντιμετωπίζονται ως αντιθετικές, ταυτίζοντας το *πραγματικό* με το ζωντανό, το απτό και το άμεσο και το *δυνητικό* με το μη πραγματικό, το ψευδές και το φανταστικό – ο Levy (1998) χαρακτηρίζει αυτήν την αντίθεση παραπλανητική, έχοντας ως βάση για το επιχείρημα τα έργα των Deleuze και Guattari. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, θεωρήσεις της πραγματικότητας που βασίζονται σε μεταφυσικούς διϋσμούς διαφεύδονται, και τονίζεται η οντολογική ισοτιμία *πραγματικού* και *δυνητικού*. Η *δυνητικοποίηση* λοιπόν του σώματος δεν ταυτίζεται με την *αποσάρκωση*, αλλά όπως ο ίδιος έχει επισημάνει αποτελεί μια «επανεφεύρεση, μετενσωμάτωση, πολλαπλασιασμό, ανυσηματοποίηση: μια ετερογένεση του ανθρώπινου σώματος» (Levy, 1999: 42-43).

Στα πλαίσια της επιτέλεσης «η παρουσία δεν κατασκευάζεται μόνο μέσω της συμπερίληψης μιας αναπαράστασης του εαυτού. Αντιθέτως, οι συμμετέχοντες γίνονται «*πραγματικοί*» – βιώνουν την εμπειρία της εμπύθισης μέσω της χρήσης ενός σώματος ως υλικού στη δυναμική επιτέλεση της ταυτότητας και της κοινωνικής ζωής» (Taylor, 2002: 42).

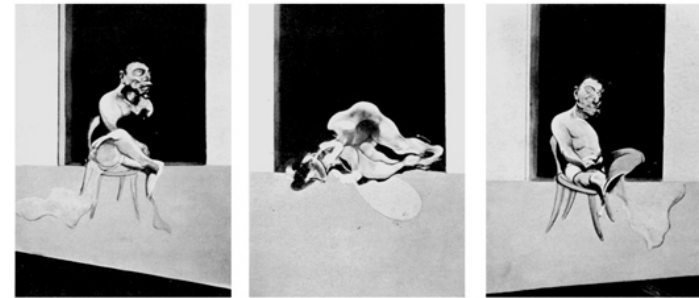
Αντιλαμβανόμαστε επομένως, πως τα *δυνητικά σώματα* δεν περιορίζονται στην ενσώματη υπόσταση του φυσικού σώματος, αλλά μέσα από την διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε *δυνητικούς* και *πραγματικούς* κόσμους, αποτελούν μορφές ενσωμάτωσης εντός ορισμένων *δυνητικοτήτων* που μπορούν να παράγουν κατ' αυτόν τον τρόπο νέα νοήματα.

«Η *δυνητικοποίηση* θέτει αναγκαία σε αμφισβήτηση την κλασική αντίληψη περί ταυτότητας, η οποία συλλαμβάνεται με τη βοήθεια ορισμών, προσδιορισμών, σχέσεων αποκλεισμού (*exclusion*) ή εγκλεισμού (*inclusion*) και αποκλεισμένων τρίτων. Γι' αυτό το λόγο η *δυνητικοποίηση* είναι πάντα ετερογένεση, γίνεσθαι άλλο, διαδικασία υποδοχής της ετερότητας» (Levy, 1999: 34).

Αναφερόμαστε δηλαδή, σε μια διαδικασία *δυνητικοποίησης*, που παραμένει ανοιχτή στη διαφοροποίηση και στην *ενεργοποίηση* αυτού που «δεν υπάρχει». Αποτελεί δηλαδή μια εμπειρία που υπερβαίνει το αντιλαμβανόμενο υποκείμενο και αφήνει πίσω της τη φαινομενολογική προσέγγιση του Merleau-Ponty για το ανθρώπινο σώμα.

Η φαινομενολογία, υποστηρίζει πως το νόημα προϋπάρχει, είναι μια σημασία δηλαδή που προηγείται, δεν κατασκευάζεται, και το σώμα δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από αυτό το ήδη του νοήματος. Όπως επισημαίνει ο Merleau-Ponty: «Είμαι σώμα σημαίνει, είμαι δεμένος με έναν ορισμένο κόσμο, και το σώμα μας δεν είναι κατ' αρχάς εντός του χώρου: είναι στον χώρο, είναι του χώρου» (Merleau-Ponty, 2016 [1945]: 267).

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως αντίθετα με την αντίληψη για τα σώματα στη φαινομενολογία – που περιορίζονται πάντα στην ενσωμάτωση σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα και δεν αφήνουν περιθώρια για την παραγωγή νέων νοημάτων – τα *δυνητικά* <sup>2</sup> *σώματα* επιτρέπουν την ανάδυση νέων εννοιολογήσεων που αφορούν στην ενσώματη εμπειρία.



[2]

“WHAT COUNTS IS THE QUESTION, OF WHAT IS A BODY CAPABLE? AND THEREBY HE SETS OUT ONE OF THE MOST FUNDAMENTAL QUESTIONS IN HIS WHOLE PHILOSOPHY [...] BY SAYING THAT THE ONLY QUESTION IS THAT WE DON'T EVEN KNOW [...] WHAT A BODY IS CAPABLE OF, WE PRATTLE ON ABOUT THE SOUL AND THE MIND AND WE DON'T KNOW WHAT A BODY CAN DO.”

- GILLES DELEUZE, *EXPRESSIONISM IN PHILOSOPHY: SPINOZA*

### 3.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΑΝΤΟΣ ΣΤΟΝ ΒΑΔΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ DELEUZE

Με το τέλος της δεκαετίας του '70, στη μεταδομιστική θεώρηση οι έννοιες ανοίγονται σε πολλαπλές ερμηνείες. Το νέο παράδειγμα κατανόησης της πραγματικότητας χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα και ετερογένεια, και έρχεται σε άμεση συσχέτιση με τις θεωρίες του συμβάντος που κάνουν την εμφάνισή τους κατά τη δεκαετία του '80. Με σημείο εκκίνησης την παραδοχή ότι η τέχνη συνιστά το πλαίσιο συναρμογής θραυσμάτων της καθημερινής ζωής, το ενδιαφέρον μας στρέφεται στο συμβάν. Το συμβάν αποτελεί μια εφήμερη αλλά με σημασία εμπειρία. Μέσω του συμβάντος, η έμφαση δίνεται στη ρευστότητα των συσχετισμών και την παραγωγή νέων νοημάτων.

*«Η έννοια της performance, της επιτελεστικής παραστασιακής δράσης την οποία επιτελεί ο εκτελεστής σε συγκεκριμένη χωρικότητα, θα πρέπει να εκλαμβάνεται στη διάσταση του χρόνου του συμβάντος, το οποίο ανοίγεται στο ακαθόριστο του τυχαίου και στο ξαφνικό του απρόοπτου ή απρογραμματίστου» (Ντάφλος, 2015: 143).*

Στην ικανότητα της επιτελεστικότητας να δημιουργεί συμβάντα, εντοπίζεται η δύναμη ως πεδίο δυναμικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, επιχειρείται και η ανάλυση των θέσεων του Alain Badiou και του Gilles Deleuze γύρω από την έννοια του συμβάντος.

#### 3.2.1 ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ALAIN BADIOU

Οι απαρχές της προβληματικής του συμβάντος, ανιχνεύονται κατά κύριο λόγο σε έναν προδρομικό εννοιολογικό όρο του Heidegger. Ο Heidegger όμως, οντολογικοποιεί το συμβάν. Για εκείνον, κάθε συμβάν εμφανίζεται ως εγγενώς συμβάν του Είναι. Οι δύο αυτές έννοιες στην σκέψη του είναι απόλυτα συνδεδεμένες. Σε αντίθεση με τη θέση αυτή, η φιλοσοφική χειρονομία του Alain Badiou – Γάλλου φιλοσόφου που έχει ασχοληθεί εκτενώς με την έννοια του συμβάντος, ιδιαίτερα στο βιβλίο του Είναι και Συμβάν (1988) – συνίσταται στη θραύση αυτής της οντολογικής σύμπνοιας. Για εκείνον, η τοπική του συμβάντος είναι αν-οντολογική.

Αναλυτικότερα, στη σκέψη του, το συμβάν εξίσταται του Είναι. Το καταχωρεί στην τάξη του μη όντος. Το συμβάν αναδύεται ως εξαίρεση μέσα στην οντολογική ομοιογένεια του πολλαπλού. Για τον Badiou τα πάντα είναι πολλαπλότητες. Αντίστοιχα και το συμβάν εκδηλώνεται ως μία έκτοπη πολλαπλότητα που δεν αναγνωρίζεται από το καθεστώς παρουσίας.

Με βάση την ανάλυση του Δημήτρι Βεργέτη (2014), για τον Alain Badiou, το συμβάν δεν είναι έλευση που επέρχεται σε έναν ανοριοθέτητο, ατοπικό ορίζοντα ενδεχομενικότητας. Συνήθως, όπως υποστηρίζει ο Badiou, εντοπίζουμε το συμβάν, στην αμιγή επικράτεια εκείνου που επέρχεται. Ένα συμβάν συνεπώς, είναι πάντα εντοπισμένο/εντοπίσιμο. Επέρχεται δηλαδή σε μία δεδομένη κατάσταση – σε μία όμως βαθμίδα της και όχι στο σύνολό της – στην εσωτερική πολλαπλότητα. Η εσωτερική αυτή πολλαπλότητα είναι ικανή να λειτουργεί ως τοπική του συμβάντος. Η τοπική του συμβάντος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με μία πολλαπλότητα υπό καθεστώς παρουσίας μέσα σε μία κατάσταση. Αυτή την κατάσταση ο Badiou την

# ALAIN BADIOU

Το ΔΥΝΗΤΙΚΟ ΩΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΣΥΜΒΑΝ

ονομάζει συμβαντικό χώρο – έννοια που θα αναλυθεί στην συνέχεια. Το καθεστώς της παρουσίας είναι για εκείνον, σύμφωνα με τον Δημήτρι Βεργέτη, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα στοιχεία που συνθέτουν μία κατάσταση.

Το συμβάν διαθέτει μια ρηγματική ικανότητα. «Δεν υπάγεται στην τάξη της πραγματικότητας» (Badiou, 2008: 79) αλλά βρίσκεται στον άξονα του δυναμικού και εν ενεργεία υπαρκτού. Συνιστά έκπληξη και είναι αδύνατον να προβλεφθεί.

«Κάθε συμβάν συνιστά μια έκπληξη. Εάν δεν συνιστούσε έκπληξη, θα σήμαινε πως ήταν προβλέψιμο ως γεγονός» (Badiou, 2009: 248).

Ο Badiou αντιδιαστέλλει το συμβάν με το γεγονός καθώς το συμβάν δεν έχει ποτέ την εμπειρική αμεσότητα και τη συναινετική σημασιοδότηση του γεγονότος. Για εκείνον το συμβάν προϋποθέτει μία αφύσικη πολλαπλότητα. Αφύσικη γιατί στις φυσικές καταστάσεις δεν υπάρχουν συμβάντα παρά μόνο γεγονότα.

Στην θεώρηση του Badiou, το συμβάν δεν είναι η έκφραση μιας δυνατότητας ούτε συμβάλλει απλώς στην υλοποίησή της. Αποτελεί ένα «ριζικό ξεκίνημα, ένα ξεκίνημα που δεν μπορεί να συναχθεί από το παρελθόν» (Badiou, 2015: 66). Το συμβάν δεν προκύπτει απλά, αλλά προκαλεί δυνατότητες. Δημιουργεί δηλαδή εκ νέου δυνατότητες, εκκινεί μια διαδικασία αλήθειας\* και οι συνέπειές του μπορούν να χαρακτηριστούν ως δυναμικές και ανατρεπτικές.

\* Ο Badiou περιγράφει στον πρόλογό του στην αγγλική έκδοση του Είναι και Συμβάν, «Η αλήθεια συγκροτείται μονάχα μέσα από την ρήξη με μια τάξη που τη στηρίζει και ποτέ ως προϊόν αυτής της τάξης. Έχω ονομάσει αυτό το είδος ρήξης που ανοίγει το δρόμο σε αλήθειες «το συμβάν» (Badiou, 2005: xii).

Being AND Event

«Ονομάζω “συμβάν” μια ρήξη στην κανονική διάταξη των σωμάτων και των γλωσσών [...]. Ένα συμβάν δεν είναι η πραγματοποίηση μιας εσωτερικής προς την κατάσταση δυνατότητας [...]. Ένα συμβάν είναι η δημιουργία νέων δυνατοτήτων. Τοποθετείται, όχι απλά στο επίπεδο των αντικειμενικών δυνατοτήτων, αλλά σ’ αυτό της δυνατότητας των δυνατοτήτων. Πράγμα που μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: σε σχέση με την κατάσταση [situation] ή τον κόσμο, ένα συμβάν εισάγει τη δυνατότητα εκείνου που, από την αυστηρή σκοπιά της κατάστασης ή της νομιμότητας αυτού του κόσμου, είναι κυριολεκτικά αδύνατον» (Badiou, 2009: 235-236).

Σε αντιστοιχία με τον Badiou, ο Nancy, υπογραμμίζει το στοιχείο της έκπληξης ως απαραίτητο στοιχείο του συμβάντος. Στη σκέψη του «το συμβάν έρχεται σε ρήξη με την αναπαράσταση, καθώς δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει κάτι, αλλά εκδηλώνεται ως έκπληξη» (Nancy, 2000: 167).

### 3.2.2 Ο «ΣΥΜΒΑΝΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ» ΤΟΥ ALAIN BADIOU

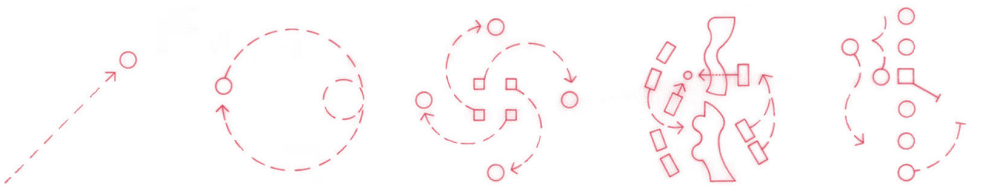
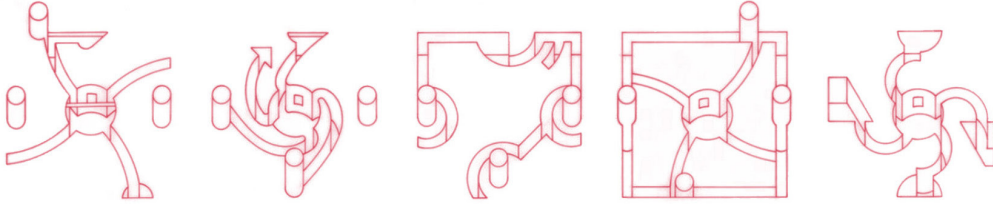
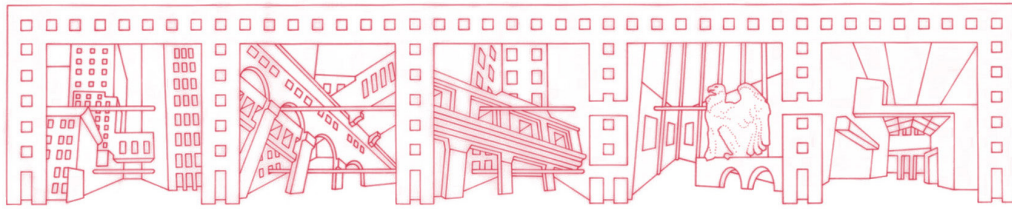
Έχοντας ως υπόθεση τον συμβολικό χαρακτήρα του αρχιτεκτονικού χώρου – ο οποίος συμβάλει στην ανάδυση των υπαρξιακών χώρων – επιχειρείται μια ανάλυση του χώρου του συμβάντος. Ο χώρος του συμβάντος γίνεται ένα χρήσιμο παράδειγμα για την ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο ο χώρος επιτελεί και του τρόπου με τον οποίο η επιτέλεση χωροθετείται από το συμβάν. Η σχέση μεταξύ συμβάντος και χώρου αμφισβητεί την παραδοσιακή σχέση της αρχιτεκτονικής με τη συνέχεια, τη συνοχή και την αυτονομία, εστιάζοντας στον χρόνο, τη δράση και την κίνηση.

Ο συμβαντικός χώρος ή αλλιώς ο «τόπος του συμβάντος (evental site)» (Badiou, 2006: 175, 179) δεν συμπίπτει με το συμβάν. Είναι διακριτές έννοιες. Ο Badiou αποκαλεί συμβαντικό χώρο την πολλαπλότητα, που αντιπροσωπεύει στη σκέψη του το καθεστώς της παρουσίας, και τον ορίζει ως παρουσιαζόμενο στην τοπική της κατάσταση.

Σύμφωνα με τον Δημήτρι Βεργέτη (2014), ο συμβαντικός χώρος στη σκέψη του Badiou αποτελεί όριο της παρουσίας. Πέραν αυτού η παρουσία διακόπτεται, προσκρούοντας στο κενό. Το συμβάν επομένως εκδηλώνεται ως μία έκτοπη πολλαπλότητα μη αναγνωρίσιμη απ’ το καθεστώς παρουσίας.

«Ονομάζω συμβαντικό χώρο μια τέτοια πολλαπλότητα, τελείως μη κανονική – τελείως ανώμαλη – δηλαδή τέτοια που κανένα απ’ τα στοιχεία της δεν έχει γίνει αντικείμενο παρουσίας εντός της κατάστασης. Ο χώρος ο ίδιος έχει γίνει αντικείμενο παρουσίας αλλά κάτω απ’ αυτόν τίποτα απ’ ότι μετέχει στη σύνθεσή του δεν έχει παρουσιαστεί, με συνέπεια ο χώρος αυτός να μην είναι μέρος της κατάστασης. Θα πω επίσης ότι ένα τέτοιο πολλαπλό – ο συμβαντικός χώρος – βρίσκεται στο χείλος του κενού και με αυτήν την έννοια αποτελεί κατά κάποιο τρόπο θεμέλιό του» (Badiou, 2006).

Ο Badiou εντοπίζει την αξία του καλλιτεχνικού συμβάντος, στον ενδιάμεσο χώρο που ορίζουν η διαδικασία αφαίρεσης από την αρχική κατάσταση (subtraction) σε ακολουθία με τη μετα-συμβαντική προσάρτηση στην κατάσταση αυτή. Η συμβαντικότητα του χώρου είναι πάντοτε συνάρτηση της κατάστασης όπου χωροθετείται, καθώς και των παραμέτρων



της. Επομένως η συμβαντικότητα του είναι σχετική. Υπάρχουν συμβαντικοί χώροι εν καταστάσει, οριοθετημένοι δηλαδή στην ενδοχώρα μιας συγκεκριμένης κατάστασης. Δεν υπάρχουν όμως ολιστικά σημασιοδοτημένες συμβαντικές καταστάσεις. Μια κατάσταση δηλαδή δεν είναι ποτέ συμβαντική στο σύνολό της.

Ο Badiou αναπτύσει μια «αν-αισθητική» προσέγγιση στο βιβλίο του *Handbook of Inaesthetics* (1998) που αναφέρεται στην τέχνη «ως διαδικασία αλήθειας» (Badiou, 2005: 12). Για τον ίδιο, κάθε νέο καλλιτεχνικό συμβάν συμβάλλει στην ανάδειξη του κενού που προϋπήρχε στην κατάσταση που προηγούνταν.

*«Ονομάζω κενό μιας κατάστασης αυτή τη ραφή με το είναι. Κάθε δομημένη παράσταση είναι μη-παράσταση του κενού της»* (Badiou, 1988: 52).

Η καλλιτεχνική δημιουργία και κατά συνέπεια η καλλιτεχνική επιτελεστική πράξη, συστήνεται με τη μορφή ενός παρεμβατικού χώρου στον οποίο εντοπίζεται η αλήθεια αποκλειστικά τη στιγμή της εμφάνισής της. *«Η αλήθεια δεν κατοικεί στην τάξη της γνώσης αλλά στην αταξία, σαν ένα συμβάν»* (Lyotard, 2007: 65).

Ο αρχιτέκτονας, Bernard Tschumi, υποστηρίζει πως «δεν υπάρχει χώρος χωρίς συμβάν» (Tschumi, 1996: 39) και εστιάζει στις εν δυνάμει ποιότητες του δομημένου περιβάλλοντος. Για τον ίδιο, <sup>4</sup>ο χώρος αποτελεί το μέσο εμφάνισης απρόβλεπτων συμβάντων. Επιχειρεί να δημιουργήσει χώρους όπου το νόημα δεν είναι προκατασκευασμένο, αλλά μέσω της ρευστότητας, της μορφολογικής τυχαιότητας και της συμμετοχής του χρήστη στην περιπλάνηση ο χώρος

αποκτά μια συμβαίνουσα διάσταση. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί έναν ενδιάμεσο χώρο εμπειρίας ικανό να ενεργοποιήσει νέα νοήματα και να ενισχύσει τη διαντίδραση χώρου και συμβάντος. Αναφέρεται σ' αυτόν με τον όρο event-space.

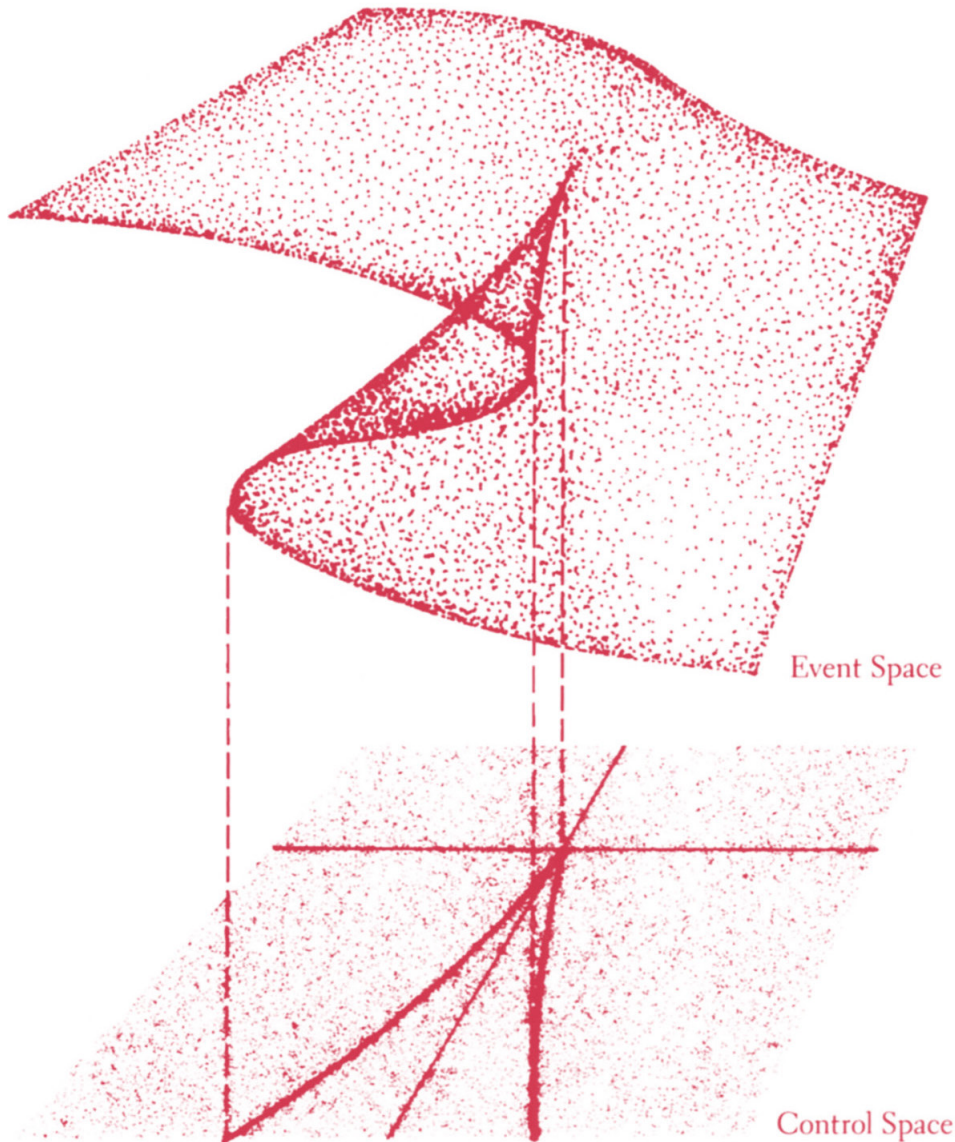
Η θεωρία του συμβάντος ξεφεύγει από τον παραδοσιακά ορισμένο χώρο της αρχιτεκτονικής. Η σκέψη του Deleuze τροφοδοτεί την δυνατότητα σύστασης νέων σημείων-συμβάντων μέσω της αρχιτεκτονικής. Καθιστά έτσι την αρχιτεκτονική ικανή να παράγει νέα νοήματα, έχοντας ως υπόθεση πως η σημασία δεν προϋπάρχει, αλλά κατασκευάζεται.

Στην παραγωγή χώρου, που προκύπτει από την έννοια του συμβάντος, τα φυσικά χαρακτηριστικά του σχεδιασμού αποκτούν άυλες και ανεικονικές ποιότητες. Με αυτόν τον τρόπο, ο σχεδιασμός ξεφεύγει από τα αυστηρά ορισμένα όρια των κτιρίων στα οποία ως τώρα πραγματοποιούνταν οι επιτελεστικές δράσεις, και το επιτελεστικό γεγονός συναντά την πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει τον περιπλανώμενο χώρο των συμβάντων. Έτσι, οι επιτελεστικές πρακτικές εμποτίζονται εντός της καθημερινότητας.

### 3.2.3 ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ GILLES DELEUZE

Η έννοια της πολλαπλότητας ως προς το συμβάν εξετάζεται και από τον Gilles Deleuze στα βιβλία του *Λογική του Νοήματος* (1969) και *Η πτύχωση, ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ* (1988). Το συμβάν για τον Deleuze ταυτίζεται με τη συνεχή δημιουργία του ενός από το πολλαπλό.

Στη *Λογική του Νοήματος* αναπτύσσει τη θέση πως «...όλα μορφοποιούνται από συνδέσεις, πυκνότητες, διαταραχές, συναντήσεις, συγκλίσεις,



και κινήσεις» (Deleuze, 1990 [1969]: 267). Κατ' αυτόν το τρόπο ερμηνεύει την κίνηση ως ένα από τα βασικά στοιχεία του συμβάντος.

Στη σκέψη του Deleuze, το συμβάν αφορά σε ένα σύνολο δυνάμεων, μέσω του οποίου αποκαλύπτεται η χαοτική φύση του κόσμου, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται οι εν ενεργεία ποιότητες του. Συνιστά μία παραγωγική στιγμή – μία τομή με σημασία – στη διαρκή ροή των αλλαγών που πραγματοποιούνται στον κόσμο.

*«Σύμφωνα με τους Foucault και Deleuze τα πράγματα, οι έννοιες, δεν είναι παρά διασταυρώσεις σχέσεων, η γνώση με την οποία τα προσεγγίζουμε εξαρτάται από την ικανότητά μας να διακρίνουμε τον μέγιστο αριθμό των συσχετισμένων ροών που διασταυρώνονται σε ένα συμβάν» (Χατζησάββα, 2009: 16).*

Προσεγγίζει την ύλη ως ένα σύνολο πτυχώσεων και διατυπώνει μία νέα θεώρηση, με σημείο αναφοράς τον Leibniz και το μπαρόκ, κατά την οποία η «ύλη-πτύχωση» επανερμηνεύεται ως «ύλη-χρόνος» (Deleuze 2006: 23). Δηλαδή ως συμβάν. Πιο συγκεκριμένα, στην Πτύχωση (1988), στο κεφάλαιο με τίτλο “Τι είναι Συμβάν” (Deleuze 2006: 163–178) αναφέρεται σε τέσσερις βασικές προϋποθέσεις για την ανάδυση του συμβάντος. Αυτές είναι: η συνθετική φύση και απροσδιοριστία του χωροχρόνου του, η πολλαπλότητα του, η ύπαρξη του Άλλου καθώς και τα υλικά του χαρακτηριστικά. Ο Deleuze ενδιαφέρεται κυρίως «για την ανάδυση, τα γίνεσθαι, τη γένεση των δομών» (Χατζησάββα, 2009: 309). Ορίζει, κατ' αυτόν τον τρόπο, το συμβάν\* ως κάτι που δημιουργείται εντός μιας «χαοτικής πολλαπλότητας», και κατά την εμφάνισή του πραγματοποιείται μία διαδικασία που

μετατρέπει «το απροσδιόριστο χάος, που υπάρχει σε κατάσταση καθαρής ποικιλίας και πολλαπλότητας, σε μια αφαιρετική μοναδικότητα» (Deleuze, 2006: 168).

Επιχειρεί να ορίσει λοιπόν ένα κοινό πεδίο το οποίο να επιτρέπει τη δημιουργία συμβάντων αλλά και την παραγωγή νέων νοημάτων με την μορφή συμβάντων αντίστοιχα. Με αυτόν τον τρόπο προσδίδει στις έννοιες ένα στοιχείο δημιουργικότητας, που οφείλεται στη δυνατότητα ανασχηματισμού του νοήματος μέσω της διασποράς του και της συνεχούς αναμόρφωσης του πεδίου από το οποίο πηγάζει, αλλά και στην αποσύνδεση οποιασδήποτε μορφής προϋπάρχοντος νοήματος για τις έννοιες και τα πράγματα.

*«Η σκέψη του Deleuze απαρτίζεται από ένα πλήθος συνεχών και διαφορετικών γεγονότων, συμβάντων, εικόνων, σκέψεων, αποτελώντας το πεδίο όπου η σκέψη (ως καθαρή δυναμικότητα) μπορεί να προβεί σε ατέρμονους ανασχηματισμούς σε μια αέναη δημιουργική παραγωγή εννοιών» (Σωτήρης, 2003).*

Διερευνώντας λοιπόν τον σχεσιακό χαρακτήρα αυτών των συμβάντων καθώς και τις αλληλεπιδράσεις στο εσωτερικό τους, οδηγούμαστε στην κατανόηση των συνεχειών, των ροών και των «γίνεσθαι» που παράγουν και μετασχηματίζουν τον κόσμο γύρω μας.

\* «Το συμβάν είναι αδιαρρήκτως η εξαντικειμενίκευση μίας λήψης [εννόησης] και η εξυποκειμενίκευση μιας άλλης. Είναι συγχρόνως δημόσιο και ιδιωτικό, εν δυνάμει και εν ενεργεία, συμμετέχον στο γίνεσθαι ενός άλλου συμβάντος και το υποκείμενο του ίδιου του τού γίνεσθαι» (Deleuze, 2006: 168).

### 3.3 Το ΠΑΘΗΜΑ ΩΣ ΣΥΜΒΑΝ

«Η ποικιλόμορφη φύση του συμβάντος - ως σημείου καμπής, και ως μια μοναδική στιγμή ικανή να απομονωθεί εν μέσω της πολυπλοκότητας και του χάους της πραγματικότητας - καθιερώνει το περίπλοκο σύστημα δυνάμεων που διαδραματίζονται στο κατασκευασμένο περιβάλλον, στο οποίο, οι σφαίρες της πραγματικότητας και της πιθανότητας, είναι ταυτόχρονα πραγματικές και δυνητικές» (Grosz, 2001: 12).

Οι δυνητικότητες αποτελούν δυνατότητες του πραγματικού κόσμου που δεν έχουν έρθει ακόμη σε ενεργοποίηση. Μέσω της επιτέλεσης μπορούν να αναδυθούν και να ενεργοποιηθούν τέτοιες εν δυνάμει ποιότητες που είναι εμμενείς στην πραγματικότητα, καθώς προκύπτουν από αυτήν και έχουν τη δυνατότητα να διευρύνουν τα όριά της. Η έννοια του δυνητικού, όπως εισάγεται από τον Deleuze, δίνει την δυνατότητα να επαναδιαπραγματευτούμε την ύλη - να την προσεγγίσουμε ως συστατικό στοιχείο της δυνατότητας. Μιας δυνατότητας που επενεργείται υλιστικά εντός του πραγματικού. Η δυναμική της επιτέλεσης εντοπίζεται σε αυτή την διάχυση του δυνητικού στον πραγματικό κόσμο, μέσω της οποίας προκύπτει ένα νέο είδος χώρου με πρωταγωνιστή την υλικότητα. Με βάση λοιπόν τις έννοιες του δυνητικού και του συμβάντος επιχειρείται μια προσέγγιση του χώρου - αποδεσμευμένη από τις στερεοτυπικές ερμηνείες και αναπαραστάσεις - με βασικά εργαλεία τις θέσεις του Deleuze και του DeLanda ως προς την ύλη και το πάθημα.

Ο Deleuze στο βιβλίο του *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους* (1981), εισάγει το εννοιολογικό πλαίσιο μέσω του οποίου μπορούμε να

κατανοήσουμε κάθε μορφής ον - ανόργανο, οργανικό και κοινωνικό - ως μορφή ύλης. Προσεγγίζει την ύλη ως μία συνθήκη και διαδικασία συνεχούς μετασχηματισμού, αντίθετα με τις συνήθεις προσεγγίσεις που της αποδίδουν έναν στατικό και αμετάβλητο χαρακτήρα. Αυτή την θέση την βασίζει στην έννοια του παθήματος. Το πάθημα, σύμφωνα με τον ίδιο, γίνεται αντιληπτό κατά βάση μέσω της αίσθησης και όχι μέσω της νόησης. Αποτελεί δηλαδή μια σωματική και αισθητηριακή εμπειρία, που αντικαθιστά τα συμβατικά συστήματα αναπαράστασης με παρουσία.

«Το πάθημα (affect), η εμπειρία, η αίσθηση ανήκουν για τον Deleuze σε ένα εμμενές προ-ατομικό πεδίο, μια ζώνη απροσδιοριστίας. Υπάρχει δηλαδή ένα δυνητικό απόθεμα σημασίας, αίσθησης, εμπειρίας, προ-προσωπικό προς ενεργοποίηση εντός του πεδίου της ζωής, δυνατότητες του πραγματικού που δεν ενεργοποιήθηκαν, η ροή της διαφοράς σε κάθε σχηματισμό ταυτότητας» (Χατζησάββα, 2019).

Η παθηματική ικανότητα συναντάται και στο έργο του DeLanda. Ο DeLanda βασίζεται στην έννοια του παθήματος που αναπτύσσει ο Deleuze, την οποία μεταφράζει ως «την εγγενή ικανότητα των αντικειμένων να επηρεάζουν και να επηρεάζονται κατά την ετερογενή σύμπλεξή τους». Ορίζει κατ' αυτόν τον τρόπο το δυνητικό\* ως τις μη ενεργοποιημένες ποιότητες των αντικειμένων και τις εγγενείς δυνατότητες της ύλης - ως μια διάσταση του πραγματικού η οποία δεν έχει ακόμη ενεργοποιηθεί.

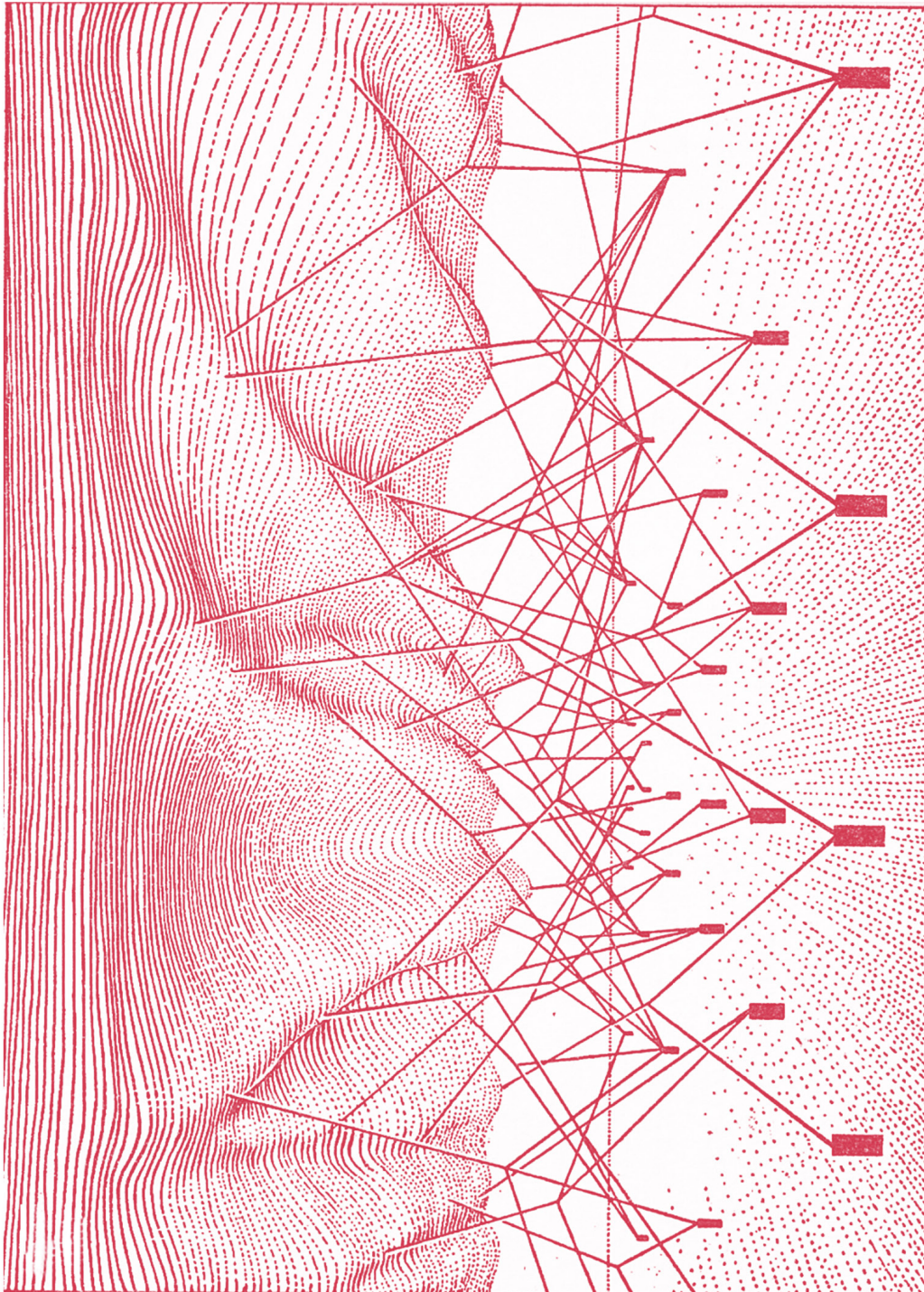
\* Ο Massumi αντίστοιχα, αντιμετωπίζει το δυνητικό ως μία έκφραση πραγματικότητας που σχετίζεται με την ανάδυση νέων δυνατοτήτων, υποστηρίζοντας πως «η πραγματικότητα του δυνητικού είναι η πραγματικότητα της αλλαγής: το συμβάν» (Massumi, 2002).

Θεωρεί πως μέσω της αλληλεπίδρασης των αντικειμένων, ενεργοποιούνται οι δυναμικές ποιότητές τους και κατά συνέπεια ασκείται η παθηματική τους ικανότητα – η οποία έγκειται σε αυτήν την αμφίδρομη επιρροή που θέτει σε ενεργοποίηση τις εμμενείς τους δυνατότητες. Αυτό που επιχειρεί ο DeLanda μέσα από την επανερμηνεία του έργου του Deleuze, είναι μία επεξεργασία της οντολογίας του που αφορά στις δυνατότητες μέσω των οποίων η ύλη μορφοποιείται και μετασχηματίζεται.

Ο DeLanda επιχειρεί να κατανοήσει μέσα από τον Deleuze τις σχέσεις και τα όρια ανάμεσα σε πραγματικότητα και υλικότητα. Οι αποκαλούμενοι «φιλόσοφοι του νέου υλισμού» – με βασικό εκπρόσωπο τον DeLanda – δεν θεωρούν τον υλικό κόσμο ως κάτι δεδομένο και στατικό, αλλά τον αντιμετωπίζουν σχεσιακά. Αντλούν από τη μαρξιστική θεωρία του υλισμού – χωρίς απαραίτητα να ταυτίζονται με αυτή – για να επεκτείνουν τη σκέψη τους. Υποστηρίζουν πως η ύλη αναδύεται μέσα από απρόβλεπτες δράσεις και συμβάντα και βρίσκεται σε διαρκή ροή και επανασυναρμολόγηση. Στην οντολογία της σκέψης τους δεν υπάρχουν δομές, συστήματα ή μηχανισμοί παρά μόνο συμβάντα. Συμβάντα που περιλαμβάνουν τόσο τις φυσικές όσο και τις πολιτισμικές υλικές επιδράσεις.

Στο βιβλίο του, *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας* (2002 [1997]), ο DeLanda αναφέρει πως:

*«η πραγματικότητα είναι μια μοναδική ύλη - ενέργεια που υφίσταται μεταβολές φάσεων. Κάθε νέο στρώμα συσσωρευμένου “υλικού” εμπλουτίζει τη δεξαμενή των μη γραμμικών δυναμικών και των μη γραμμικών συνδυαστικών αναλύσεων που είναι διαθέσιμες για τη δημιουργία νέων δομών και διαδικασιών»* (DeLanda, 2002: 23).



Επιλέγεται να μελετηθεί η σκέψη του νέου υλισμού, καθώς γεννά προβληματισμούς σχετικά με τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη μας επιτρέπει να εξερευνήσουμε τις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ φύσης, χώρου, πολιτισμού και σώματος.

*«Η ύλη δεν συνιστά απλά, ένα μηχανικό μέσο υλοποίησης, αποτελεί εκφραστική δύναμη ικανή για ετερογενείς <sup>6</sup> συνδέσεις» (Χατζησάββα. 2015).*

*«Ήδη εδώ και δεκαετίες έχουν αρχίσει να κοιτούν τα υλικά ως δυναμικά συστήματα και όχι με στατικούς όρους και αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια διαφορετική αντίληψη για τη σχέση υλικού και μορφής, καθώς αυτή δεν επιβάλλεται απέξω, αλλά αναδύεται μέσα από ένα ενεργό υλικό. Οποιοδήποτε υλικό, ανεξάρτητα από το πόσο απλή είναι η συμπεριφορά του, έχει ενδογενείς τάσεις και ικανότητες» (De Landa, 2004: 17).*

Σύμφωνα με τους Deleuze και DeLanda, ο κόσμος δεν περιορίζεται στο σύνολο των πραγματοποιημένων μορφών, οι οποίες έχουν ήδη αποκτήσει υπόσταση, αλλά επεκτείνεται και στις εντατικές διεργασίες κατά τις οποίες η ύλη αποκτά μορφή. Το δυναμικό συνιστά στη σκέψη τους την ενεργοποιητική ποιότητα/δράση της διαδικασίας αυτής και αποτελεί τις δυνατότητες, τα παθήματα και τα σημεία τομής/αλλαγής, μέσω των οποίων η ύλη μετασχηματίζεται\*, αποδεσμεύεται από τις ενδογενείς ιδιότητές της και μετατρέπεται σε κάτι διαφορετικό.

\* Ερμηνεύοντας την ύλη ως μια διαρκή συνθήκη μετασχηματισμού, αυτό-οργάνωσης και προσδιορισμού, ο νέος υλισμός αμφισβητεί τις ιεραρχίες της οντολογίας, επιχειρώντας μια «στροφή προς την ύλη». Με τον όρο «ύλη» αναφέρεται σε καθετί που βρίσκεται έξω από τη συνείδηση και είναι ανεξάρτητο από αυτή. Επιδιώκει κατ' αυτόν τον τρόπο τη συνεχή αποδόμηση του δυϊσμού άνθρωπος - φύση, εισάγοντας έναν νέο εναλλασσόμενο χώρο που λαμβάνει υπόψη του τις πολλές φορές απρόβλεπτες ή ακούσιες ενέργειες των σωμάτων, εντός του πραγματικού κόσμου.

Ο DeLanda αντιλαμβάνεται το δυναμικό ως τις εγγενείς δυνατότητες της ύλης: την ενέργεια και την πληροφορία δηλαδή που «περιμένουν» τη στιγμή της πραγματοποίησής τους.

«Το εντατικό είναι λίγο πολύ σε “επαφή” με το δυναμικό, είναι η διαδικασία κατά την οποία η εν-ροή ύλη, ενέργεια και πληροφορία πραγματώνεται ή καλύτερα μετατρέπει τις εντατικές ροές σε μορφή» (DeLanda, 2002).

«Ίσως βρισκόμαστε πλέον στη θέση να σκεφτούμε την [αρχιτεκτονική] μορφή και τη δομή, όχι ως κάτι που επιβάλλεται από εξωτερικούς παράγοντες σε μια αδρανή ύλη, όχι ως μια ιεραρχική εντολή που επιβάλλεται “από πάνω” όπως σε μια γραμμή συναρμολόγησης, αλλά ως κάτι που μπορεί να προκύψει, μια μορφή που αναδύεται από τα ίδια τα υλικά, όσο εμείς τους επιτρέπουμε να έχουν λόγο στις δομές που δημιουργούμε» (DeLanda, 2004: 21).

Σύμφωνα με τη θεωρία του νέου υλισμού, η ύλη ενέχει τη δυνατότητα μορφογένεσης που πραγματοποιείται μέσα από υλικές διεργασίες, σε εκτός ισορροπίας συνθήκες. Αυτή η δυνατότητα, καθιστά δυνατή την παραγωγή ενδογενών – τοπολογικών μορφών, που εκτείνονται σε ένα εύρος αποτελεσμάτων υπό τη μορφή νέων ‘γίγνεσθαι’. Σε αυτές τις διαδικασίες εντοπίζεται και το πάθημα της ύλης, που συσχετίζεται με αυτό που αποκαλείται κρίσιμο σημείο-συμβάν (critical point) ή αλλιώς – στη θεωρία του χάους – σημείο διακλάδωσης (bifurcation point).

«Πάθημα είναι το κρίσιμο σημείο αλλαγής της φάσης του συστήματος (phase transition) – η μετάβαση ή το πέρασμα από μία κατάσταση σε άλλη – κατά τη διαδικασία της μορφογένεσης» (Massumi, 2002: 32-33).

Ο DeLanda εντοπίζει καλλιτεχνικές ποιότητες στη διαδικασία της μορφογένεσης, έχοντας ως βάση τις θέσεις του Deleuze. Συσχετίζει τη διαδικασία αυτή με την καλλιτεχνική παραγωγή μορφής, επισημαίνοντας ότι στην προκειμένη, ο καλλιτέχνης αξιοποιώντας τους μορφογενετικούς μηχανισμούς καθίσταται και ο ίδιος κομμάτι αυτής της δημιουργικής παραγωγής της μορφής.



## Συμπεράσματα

Συνοφίζοντας, το συμβάν αποτελεί μια εφήμερη αλλά με σημασία εμπειρία. Συνιστά μία παραγωγική στιγμή – μία τομή με σημασία – στη διαρκή ροή των αλλαγών που πραγματοποιούνται στον κόσμο. Μέσω του συμβάντος, η έμφαση δίνεται στη ρευστότητα των συσχετισμών και την παραγωγή νέων νοημάτων – σε αντιστοιχία με την επιτελεστική πράξη. Ο χώρος του συμβάντος, έτσι, γίνεται ένα χρήσιμο παράδειγμα για την ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο ο χώρος επιτελεί και του τρόπου με τον οποίο η επιτέλεση χωροθετείται από το συμβάν.

Το δυναμικό ενεργοποιεί τις δυνατότητες, τα παθήματα και τα σημεία τομής/αλλαγής, μέσω των οποίων η ύλη μετασχηματίζεται, αποδεσμεύεται από τις ενδογενείς ιδιότητές της και μετατρέπεται σε κάτι διαφορετικό. Η δυναμική της επιτέλεσης εντοπίζεται στη διάχυση του δυναμικού στον πραγματικό κόσμο,

μέσω της οποίας προκύπτει ένα νέο είδος υλικού χώρου. Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής επομένως, λόγω της εμπειρικής και αισθητηριακής διάστασης του παθήματος, η εμπειρία του χώρου μπορεί να αποδεσμευτεί από τη συνήθη μορφή της και να γίνει περισσότερο σωματική, με σημείο εστίασης την ανενεργή αίσθηση.

Εξετάζοντας λοιπόν το συμβάν – μέσα από τις έννοιες του δυναμικού και του παθήματος – ως χρονική καμπή στη συνέχεια του χρόνου και της εμπειρίας, κάνουμε την παραδοχή, ότι όπως και το συμβάν έτσι και η επιτέλεση, υπερβαίνει την ουμανιστική/οντολογική εμπειρία. Αντιμετωπίζουμε κατ' αυτόν τον τρόπο, τις επιτελέσεις ως δυναμικά συμβάντα μέσω των οποίων η εμπειρία αποκτά νέο νόημα και ταυτότητα.

よん/し

パフォ-マンス

[4.0]

**ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ  
ΧΩΡΙΚΗΣ  
ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ  
&  
ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**



[114] ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

[117] ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΓΟΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ

ΤΟΠΟΕΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ PERFORMANCE ΠΕΔΙΟΥ  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

[127] ΧΩΡΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

[138] ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ DILLER + SCOFIDIO

TRAFFIC

SYNAPSE: THE MEMORY THEATRE OF GIULIO CAMILLO

A DELAY IN GLASS: THE ROTARY NOTARY AND HIS HOT PLATE

BAD PRESS: DISSIDENT IRONING

BLUR BUILDING

MURAL

[208] ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

[4.0]

## Εισαγωγή

Επιχειρείται σε αυτή την ενότητα, έχοντας ως βάση τις έννοιες της επιτέλεσης και του συμβάντος, μια προσέγγιση του χώρου που αποσκοπεί σε μια διευρυμένη αντίληψη της επιτελεστικής διάστασης για τη χωρικότητα.

Ο χώρος αποτελεί θεμελιώδες πεδίο για όσους ασχολούνται με τον τομέα της επιτέλεσης. Οι επιτελεστικές πρακτικές, ως μορφές τέχνης, δημιουργούν ρήξη με τον ιδρυματικό χώρο και στρέφουν το ενδιαφέρον στη δυναμική του τόπου, του δημόσιου χώρου και του κοινού. Στο κεφάλαιο αυτό θα εξερευνήσουμε το φάσμα των δυνατοτήτων του επιτελεστικού χώρου, από την πρακτική διάταξη του κοινού και τον σχεδιασμό του χώρου της performance μέχρι τη δυνατότητά του να επιτελεί νέες μορφές εμπειρίας.

Σε μια προσπάθεια υπέρβασης της αναπαράστασης και της κατανόησης των τρόπων αλλά και της αναγκαιότητας εμπλοκής του δημόσιου χώρου με τις επιτελεστικές πρακτικές, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην τοποειδική (site specific) τέχνη και στην performance πεδίου που αποτελούν δύο κατεξοχήν μορφές επιτελεστικών πρακτικών. Οι πρακτικές αυτές απαιτούν την ανάμειξη, εμπλέκονται και αλληλεπιδρούν με τον δημόσιο χώρο σε μια προσπάθεια ενεργοποίησης τόσο του καλλιτεχνικού όσο και του δημόσιου διαλόγου, με στόχο την απόδοση νέων νοημάτων στους τόπους/χώρους.

Μέσω μιας συνοπτικής παράθεσης καλλιτεχνικών αλλά και αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων γίνεται μια προσπάθεια μετάβασης από τις θεωρητικές αναλύσεις και προσεγγίσεις των προηγούμενων κεφαλαίων, στην πραγματοποιημένη διάστασή τους. Στη συνέχεια γίνεται μια εκτενής ανάλυση του πρώιμου και πιο πειραματικού έργου των αρχιτεκτόνων/καλλιτεχνών Diller + Scofidio, στο οποίο επιχειρούμε να εντοπίσουμε τις έννοιες που ως τώρα έχουμε μελετήσει.



THE 10TH TOKYO BIENNALE '70  
BETWEEN MAN AND MATTER  
JANNIS KOUNELLIS

#### 4.1 ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΓΟΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ

##### 4.1.1 ΤΟΠΟΕΙΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ PERFORMANCE ΠΕΔΙΟΥ

Με το τέλος της δεκαετίας του '60, η προσέγγιση της τέχνης θέτει ως στόχο την υπέρβαση της αναπαράστασης, νέες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας έρχονται στο προσκήνιο. Αυτή την προσέγγιση τη συναντάμε στην τέχνη της performance πεδίου αλλά και στις πρακτικές τοποειδικής τέχνης (site-specific). Η τοποειδική τέχνη, όχι μόνο αναδεικνύει την παράμετρο του χώρου που υπερβαίνει την απλή χωροθέτηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με σκηνογραφικούς όρους, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον τόπο, ως βιωμένο χώρο, ο οποίος στην περίπτωση αυτή αποτελεί πεδίο συμβάντων και επιτόπιας κατασκευής νοημάτων.

«Μια τοποειδική εγκατάσταση είναι συναρτημένη με την τοποθεσία του συμβάντος. Το έργο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό ή να ειδωθεί έξω από τη σχέση του με τον τόπο» (Tate's Website-Glossary).

Η καλλιτεχνική performance συχνά συνδυάζεται με πρακτικές της τέχνης πεδίου – με καλλιτεχνικές πρακτικές δηλαδή που αποδίδουν ιδιαίτερη έμφαση στην τοποθεσία και την ιστορική μνήμη, στην κλίμακα του χώρου και στην αρχιτεκτονική, αλλά και σε παράγοντες που ενέχουν τον χαρακτήρα της ρευστότητας και του δημοσίου, όπως συμβαίνει με το ρίσκο, το τυχαίο, την έκπληξη, το ατύχημα, το περιστατικό αλλά και το συμβάν.

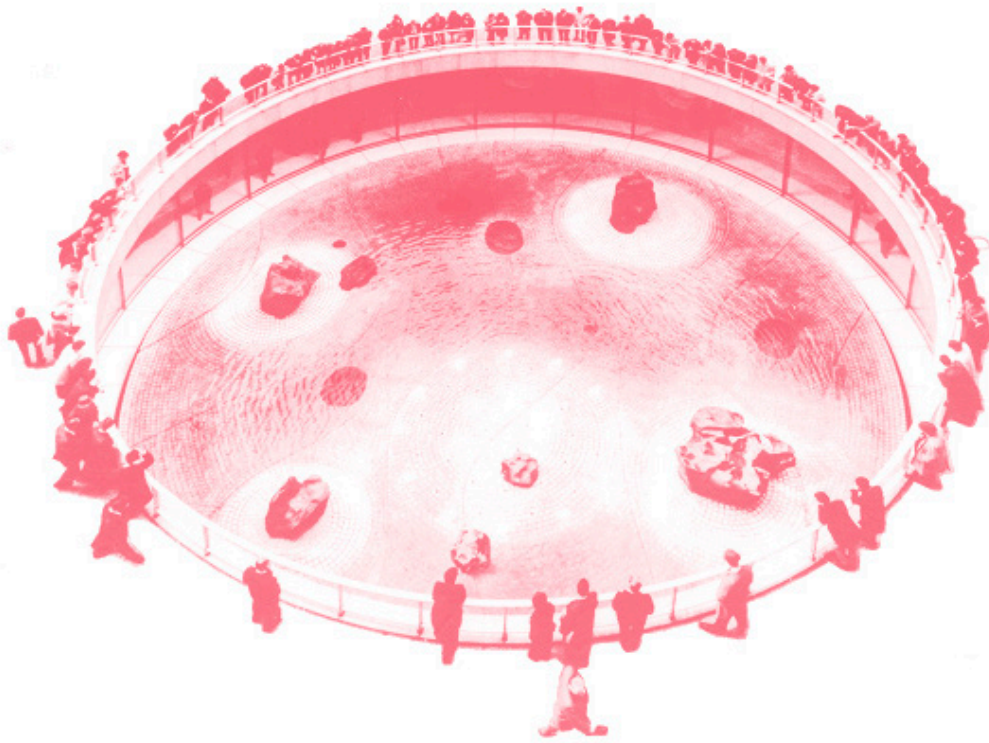
Στην performance πεδίου ο χώρος δεν αποτελεί απλό σκηνικό για την παράσταση, αλλά αναπόσπαστο περιεχόμενό της. Μέσα σε αυτό το δυναμικό περιβάλλον, το κοινό έχει τη δυνατότητα να ερμηνεύσει και να «δει», ξανά, με νέο τρόπο, το ήδη γνωστό. Δημιουργούνται

έτσι σχέσεις μεταξύ του χώρου, του performer και του κοινού οι οποίες οδηγούν σε τρόπους αποκάλυψης μίας εκ νέου ερμηνείας ενός τόπου.

Σύμφωνα με την κριτικό τέχνης και αρχιτεκτονικής Miwon Kwon, στα τοποειδικά έργα «ο καθαρός ιδεαλιστικός χώρος\* του μοντερνισμού αντικαθίσταται από την υλικότητα και το φυσικό τοπίο ή το νοθευμένο και κοινό χώρο της καθημερινότητας» (Kwon, 2002: 11).

*“The essence of sculpture is for me the perception of space, the continuum of our existence”*

*- Isamu Noguchi*



«Η τοποειδική τέχνη βασίζεται σε μια φαινομενολογική ή πειραματική κατανόηση του τόπου, η οποία ορίζεται ως αύξηση των πραγματικών φυσικών γνωρισμάτων μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας (το μέγεθος, η κλίμακα, η υφή, οι διαστάσεις των τοίχων, οι οροφές, τα δωμάτια, οι υπαρκτές συνθήκες φωτισμού, τα τοπογραφικά χαρακτηριστικά, τα μοντέλα κυκλοφορίας, τα εποχιακά χαρακτηριστικά του κλίματος κ.α.), με την αρχιτεκτονική να επενεργεί ως κέλυφος για το έργο τέχνης» (Kwon, 2002: 3).

Η κατασκευή του νοήματος και της υποκειμενικότητας έχει πολύ πιο βαρύνουσα σημασία όταν δεν περιορίζεται στην καλλιτεχνική συνθήκη αλλά τοποθετείται εντός του κοινωνικού συνεχούς και έρχεται σε αλληλεπίδραση μαζί του. Οι επιτελέσεις πεδίου συνδυάζουν την καλλιτεχνική δράση, την ενσώματη εμπειρία και την κοινωνική διάδραση και στόχος τους είναι η ενεργοποίηση τόσο του καλλιτεχνικού όσο και του δημόσιου διαλόγου.

\* Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud, «ο εκθεσιακός χώρος έχει γίνει σχεδόν ένας ουδέτερος χώρος ομογενοποιημένος με τον ίδιο τρόπο με τους υπόλοιπους χώρους στα πλαίσια της νεοφιλελεύθερης οικονομίας. Ο πραγματικός [εκθεσιακός] χώρος, όπως υποστηρίζει, είναι πλέον το socius, δηλαδή το συνονθύλευμα των καναλιών που διακινούν την πληροφορία, τα προϊόντα και τις ανθρώπινες σχέσεις» (Bourriaud, 2003: 103).

Συνιστούν δράσεις που πραγματοποιούνται εντός του πολιτικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, με αποτέλεσμα να συσχετίζονται με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, τις διαπροσωπικές σχέσεις και τις αναδυόμενες ταυτότητες. Επιχειρούν να εξετάσουν τα γεγονότα αυτά υπό νέο πρίσμα με στόχο να αποδώσουν νέα νοήματα στους τόπους. Συσχετίζονται άμεσα, εξαρτώνται και προσδιορίζονται από τα ειδικά χαρακτηριστικά κάθε τόπου και δεν μπορούν να νοηθούν εκτός των επιλεγμένων τοποθεσιών πραγματοποίησης της δράσης τους.

Η τοποειδικότητα, συσχετίζεται με την τέχνη, εφόσον διασταυρώνει «ιδέες για την τέχνη, την αρχιτεκτονική, τον αστικό σχεδιασμό από τη μία με θεωρίες για την πόλη, τον κοινωνικό χώρο, και τον δημόσιο χώρο από την άλλη» (Kwon, 2002: 2).

Όπως επισημαίνει ο Πάνος Κούρος, τις δεκαετίες του '60 και του '70:

*«η έννοια του site-specific για πρώτη φορά αναθεωρείται, έτσι ώστε να περιλαμβάνει, εκτός από το φυσικό ανάγλυφο του τόπου, το σύνολο των θεσμών (κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών) που το διαμορφώνουν και που άλλοτε παρέμεναν εκτός της αισθητικής εμβέλειας του έργου» (Κούρος, 2005: 16).*

Με παρόμοιο τρόπο, ο θεωρητικός της performance Mike Pearson, παρατηρεί μια μετάβαση «από τη σταθερή performance στη μετακινούμενη επίτευση και από τις στατικές αρχιτεκτονικές στις περιπατητικές νομαδικές πρακτικές» (Pearson, 2010: 9), εντοπισμένες σε συγκεκριμένους χώρους που σχετίζονται άμεσα με την καθημερινή ζωή και το κοινωνικό σύνολο. Οι επιτελέσεις πεδίου συσχετίζουν δραστηριότητες, τόπους

και συντελεστές προσφέροντας νέες δυνατότητες προσεγγίσεων και ηθικών στάσεων σε σχέση με τον τόπο.

Σύμφωνα με τον ίδιο, περνάμε:

*«από την εκθεσιακή στη σχεσιακή διάθεση, από τη θεαματική αναπαράσταση στην ήρεμη παρέμβαση, από τη θεραπευτική συνεργασία στη διαλογική ανοικτού τέλους διαδικασία και από τη γενική κατηγοριοποίηση της τοποειδικότητας στη λεπτομερή εξέταση της τοποειδικότητας για την κάθε περίπτωση performance» (Pearson, 2010: 8-16).*

Αναφερόμαστε λοιπόν σε μια συνειδητοποίηση – τόσο καλλιτεχνική όσο και πολιτική – που αφορά στην επέκταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας στον δημόσιο χώρο. Δεδομένου ότι «οι καλλιτέχνες της performance εξ' αρχής χρησιμοποίησαν τον δημόσιο χώρο ως ένα πεδίο ξεδιπλώματος των έργων τους» (Αυγητίδου, 2016) η performance πεδίου αξιοποιεί τη «χρήση του δημόσιου χώρου ως πεδίο έκφρασης, επικοινωνίας και διεκδίκησης» (Αυγητίδου, 2016). Τον επαναδιαπραγματεύεται ως τον κατεξοχήν συλλογικό χώρο, και εστιάζει στα ιδιαίτερα φυσικά και μη χαρακτηριστικά που τον διέπουν – όπως είναι η ανθρωπογεωγραφία, το ιστορικό πλαίσιο και το πολιτισμικό πλαίσιο. Όλα αυτά συμβάλλουν στο να διαμορφωθεί το παραστασιακό γεγονός, αναδεικνύοντας τα «χωρικά χαρακτηριστικά της προσβασιμότητας, της δυνατότητας και του δικαιώματος χρήσης και οικειοποίησης του δημόσιου χώρου» (Αυγητίδου, 2016).

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



Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically.

#### 4.1.2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Η προσπάθεια υπέρβασης της αναπαράστασης έχει αποτελέσει κοινό τόπο για διαφορετικές εκφράσεις τέχνης – όπως αυτές που αναφέραμε παραπάνω – αλλά και αρχιτεκτονικής. Η δράση μεταφέρεται από τον «κλειστό» χώρο (του μουσείου και της γκαλερί) – σε μία προσπάθεια απεγκλωβισμού της από την αναπαράσταση – στον πραγματικό φυσικό και κοινωνικό (δημόσιο) χώρο, ως τα πλέον προνομιακά πεδία παραγωγής νοημάτων. Με αντίστοιχο τρόπο, η αρχιτεκτονική, ως αυτή που χωροθετεί την καλλιτεχνική δράση και καθιστά δυνατή την εκτέλεση των πράξεών της, αποδεσμεύεται από τους φορμαλιστικούς περιορισμούς και ανοίγεται ως ένα πεδίο σύζευξης θεωρίας και παρέμβασης, έννοιας και υλικότητας, παραγωγής νοημάτων και κοινωνικών διαδικασιών.

Η αρχιτεκτονική μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια χωρική και επιτελεστική συνθήκη. Μέσα από μια σχεσιακή οπτική για τον χώρο, η αρχιτεκτονική αποτελεί παράγωγο της δραστηριότητας που λαμβάνει χώρα μέσα σε αυτόν. Η άποψη αυτή έχει τις ρίζες της στον Lefebvre ο οποίος υποστηρίζει πως «ο χώρος είναι προϊόν κάποιας μορφής κοινωνικής αλληλεπίδρασης» (Lefebvre. 1991) αλλά και στην Καταστασιακή Διεθνή, για την οποία η performance έχει υπάρξει καθοριστικό εργαλείο της δράσης της. Άμεση σύνδεση με τη χωρική επιτελεστικότητα και την performance εντοπίζουμε και στο έργο του Bernard Tschumi, του οποίου η πρόιμη δουλειά (1994), προκειμένου να απαλλαγεί από τους περιορισμούς της υλικότητας, ασχολείται με την άυλη, επιτελεστική αρχιτεκτονική.

*“There is no way to perform architecture in a book.  
Words and drawings can only produce paper space.  
By definition, paper space is imaginary: it is an image”*

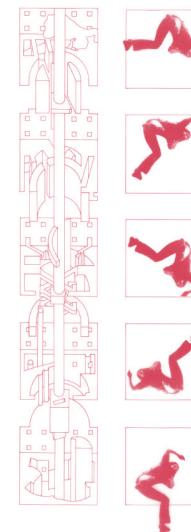
Η έννοια της επιτελεστικότητας ως προς την αρχιτεκτονική, χρησιμοποιείται για να περιγράψει εκ νέου και κριτικά τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τον χώρο. Από μία επιτελεστική σκοπιά, η αρχιτεκτονική δύναται να κατασκευάσει νοήματα και εμπειρίες και να τις «αναδιπλώνει» μεταξύ τους. Ανοίγει, έτσι, δυνατότητες για συναντήσεις, αντιπαραθέσεις και προβληματισμό, δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την εκδήλωση του αναπάντεχου. Αυτή η επιτελεστικότητα των χώρων είναι το δυναμικό που ενεργοποιείται μέσω ενός συμβάντος.

*«Ο χώρος, επιτελεστικά παραγόμενος μέσα από αναπτυσσόμενες διαλογικές σχέσεις αντικειμένων-σωμάτων-τόπων, έχει επίπτωση στα υποκείμενα από τα οποία παράγεται, παράγοντας τα ίδια αυτά τα υποκείμενα μέσα από την σχεσιακότητά τους. Ο επιτελεστικός διαλογικός χώρος (-μεταξύ) σχηματοποιεί χωρικές/χρονικές δομές συνάρθρωσης και διαμοιρασμού της παρουσίας σε κοινούς-και-σε-απόσταση τόπους» (Ντάφλος, 2015).*

Το επιτελεστικό παράδειγμα αναπτύσσεται στον αρχιτεκτονικό λόγο σε τρεις διακριτές κατευθύνσεις – ως η αρχιτεκτονική που επιτελείται από σώματα, ως μια πολύπλοκη αλληλεπίδραση με το περιβάλλον και, τέλος, ως επιτελεστικότητα των μη-ανθρώπινων παραγόντων (της αρχιτεκτονικής συμπεριλαμβανομένης). Οι κατασκευασμένοι χώροι της αρχιτεκτονικής, διαμορφώνουν πεδία δραστηριοτήτων και εμπειριών. Οργανώνουν κινήσεις, αντιλήψεις και υπογραμμίζουν ιδιαίτερες ζώνες προσοχής. Η χωρική επιτελεστικότητα, όσον αφορά στο δομημένο περιβάλλον, είναι ένας τρόπος να κατανοήσουμε πώς οι σχέσεις εξουσίας δομούνται, αλλά και πώς ενσωματώνονται και εκτελούνται, ως προς την αρχιτεκτονική. Η κίνηση και

η αλληλεπίδραση των <sup>5</sup>σωμάτων, εντός του δομημένου χώρου, προσδίδει στην αρχιτεκτονική την ικανότητα του να επιτελεί. Το αρχιτεκτονικό κτίριο απαλλάσσεται από τον αποκλειστικά μορφολογικό του προσδιορισμό ως γλυπτικό αντικείμενο-δομή και εξετάζεται ως προς τον τρόπο με τον οποίο εγγράφεται σε, αλληλεπιδρά και συσχετίζεται με έναν τόπο, ως προς τις σχέσεις και χρήσεις που αναπτύσσει με αυτόν, και τις υλικές επιδράσεις που προκύπτουν ως αποτέλεσμα της υλικής-χωρικής εγγραφής του εντός του περιβάλλοντος. Μέσα από αυτή τη χωρική εμπειρία η αρχιτεκτονική αποκτά την επιτελεστική δυνατότητά της – να δομεί ροές ενέργειας και σωμάτων στον χώρο και να συμβάλλει στην παραγωγή νοημάτων.

*«Η νέα κατανόηση του περιγύρου εστιάζεται στα ειδικά συμβάντα που εισάγει η αρχιτεκτονική στην πόλη. Προκύπτει μια αρχιτεκτονική που αξιοποιεί την ιδιομορφία μιας περιοχής ως αντίδοτο στη σχέση της ομοιογενοποιητικής ουδετερότητας που αναπτύσσουν με τον περίγυρό τους τα κτίρια» (Χατζησάββα, 2001: 5).*



*“Architecture is not simply about space and form, but also about event, action, and what happens in space”*

[5] – Bernard Tschumi

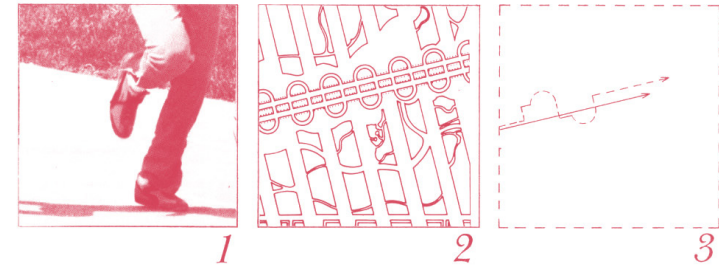
# CLUB 57



## FILM, PERFORMANCE, AND ART IN THE EAST VILLAGE, 1978–1983

[6]

[7]



### 4.2 ΧΩΡΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Η τέχνη της performance – όπως έχουμε ήδη επισημάνει – τη δεκαετία του '80 απέκτησε καθοριστικό ρόλο στο καλλιτεχνικό αλλά και το καθημερινό γίγνεσθαι. Η στροφή αυτή προς την performance, επέτρεψε στους καλλιτέχνες να αποδεσμευτούν από τους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης και έκφρασης και να διεισδύσουν στην καθημερινή ζωή προκαλώντας ριζικές αλλαγές, τόσο στον τομέα των visual και performing arts, όσο και στην αρχιτεκτονική.

Πιο συγκεκριμένα, η πόλη της Νέας Υόρκης, αποτέλεσε ένα μεταπολεμικό πεδίο πειραματισμού για την performance, συνδυάζοντας τις visual arts, το θέατρο, το χορό, τη μουσική, το βίντεο και τον κινηματογράφο σε πολυ-αισθητηριακά συμβάντα. Η performance ως κατ' εξοχήν παραστασιακή θόλωσε τα όρια ανάμεσα στην τέχνη, στο θέατρο και στην καθημερινή ζωή. Ο αρχιτεκτονικός χώρος συχνά λειτουργώντας ως το πεδίο εκδραμάτισης αυτών των performances, αποτέλεσε το πλαίσιο αλλά και τον καμβά για καλλιτεχνικό πειραματισμό.

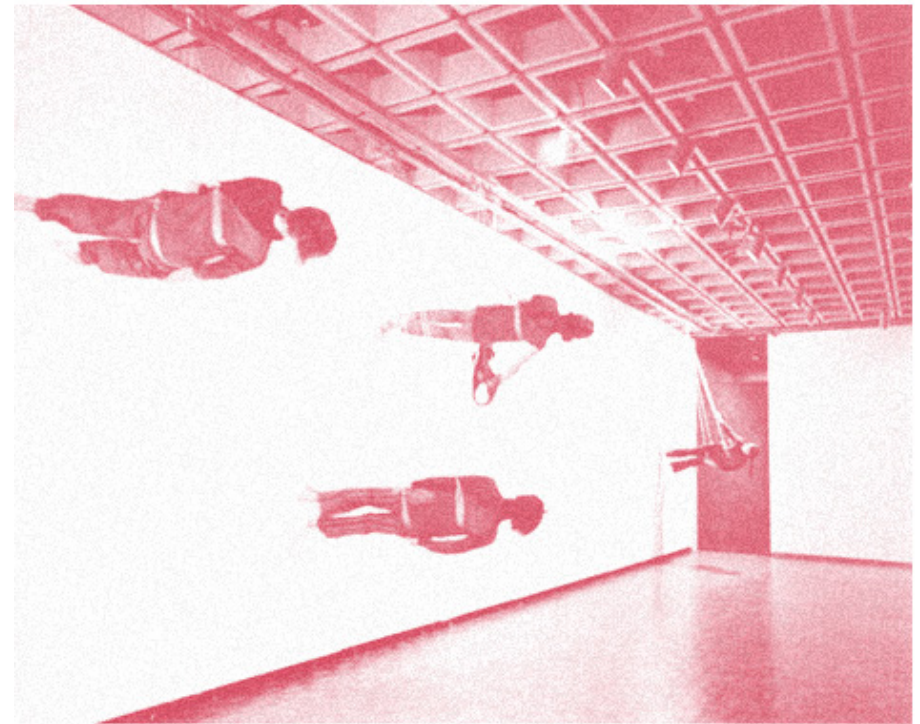


Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η Trisha Brown που μετέτρεψε το αστικό περιβάλλον σε ένα επιτελεστικό τοπίο. Εξοπλίζοντας τους χορευτές της με σχοινιά και ιμάντες, τους επέτρεψε να αφήσουν την βαρύτητα περπατώντας κάθετα σε τοίχους κτιρίων και εσωτερικά εκθεσιακών χώρων.

<sup>8</sup> Man Walking Down the Side of a Building (1970)  
Walking on the Wall (1971)  
Roof Piece (1973)

Με αυτό τον τρόπο η <sup>9</sup> Brown ανέτρεψε τη συμβατική έννοια της performance που είχε ως βασικό πεδίο διαδραμάτισης το έδαφος ή τη σκηνή. Μέσα από αυτή την αντιστροφή, η Brown προκάλεσε τους θεατές να δουν και να βιώσουν τον περιβάλλοντα χώρο με νέους τρόπους. Σε αυτές τις performances η αρχιτεκτονική – ως δομημένο περιβάλλον – αποτέλεσε το βασικό μέσο για την έκφραση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Πιο συγκεκριμένα, η Brown διερεύνησε την αντιφατική εμπειρία του να δει κανείς έναν χορό ταυτόχρονα σε κάτοψη και όψη στο εμβληματικό έργο της, <sup>10</sup> Walking on the Wall, που παρουσιάστηκε στο Whitney Museum το 1971. Σε αυτό το έργο, η Brown προσδίδει στην καθημερινή πράξη του περπατήματος μια διαφοροποιημένη σχέση βαρύτητας που αποπροσανατολίζει την αντίληψη του κοινού. Πολλοί κριτικοί σχολίασαν ότι το σημείο θέασης στο Whitney έκανε το κοινό να μοιάζει σαν να βλέπει τους χορευτές από ψηλά (σαν μια εναέρια οπτική τοποθετημένη σε όψη). Ωστόσο, το έργο θα μπορούσε επίσης να εξεταστεί υπό το πρίσμα των φυσικοποιημένων αναμνήσεων και της αναπαραγωγής τους. Το περπάτημα σε έναν τοίχο είναι σαν να δημιουργείς μια αναπαράσταση του περπατήματος, μια προσπάθεια ανακατασκευής μιας συμπεριφοράς πεζών που στην πραγματικότητα όμως, απαιτεί σωματική άσκηση, αλλά και τεχνική.





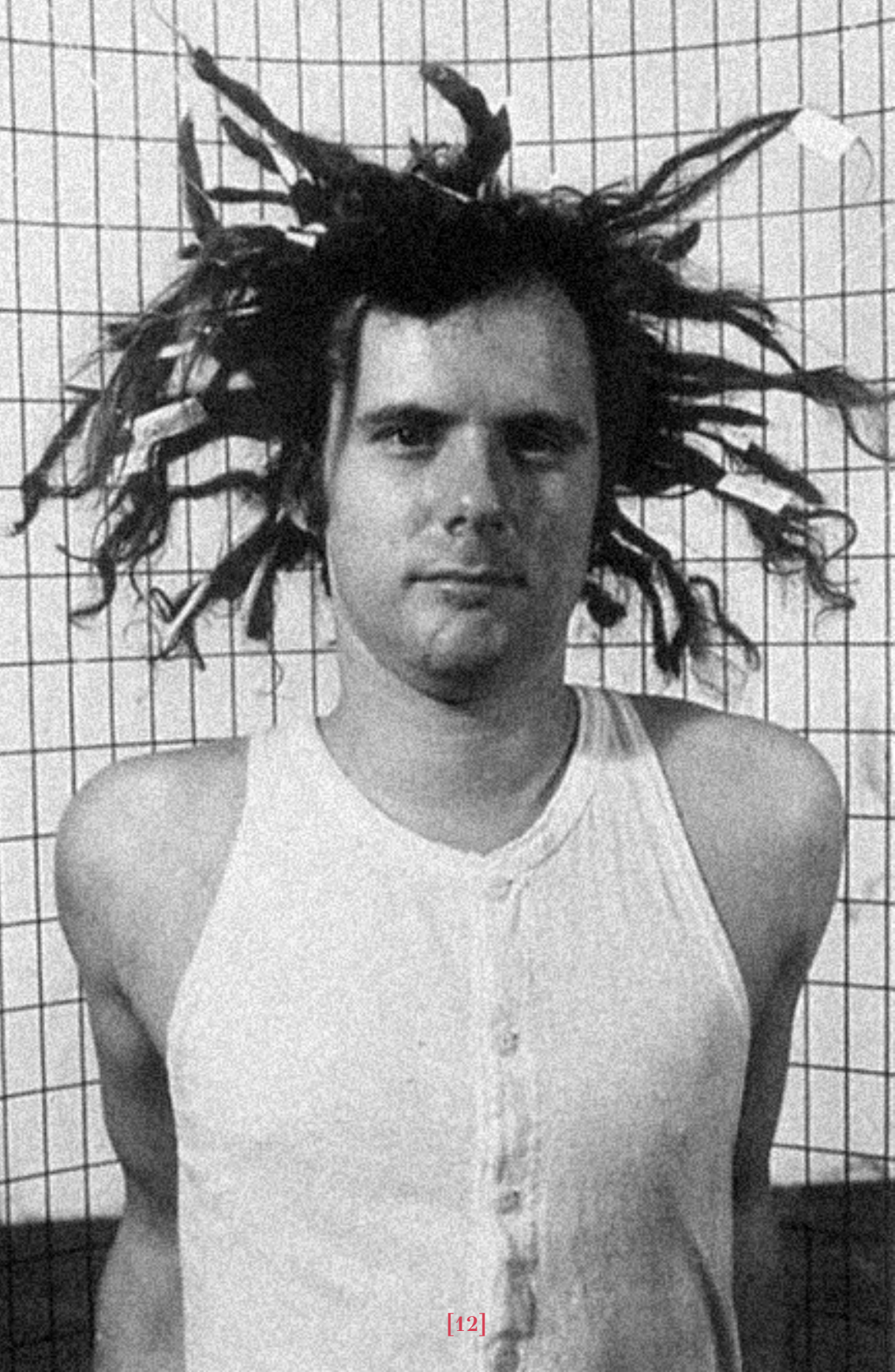
Επιτελώντας τομέδες σε εγκαταλελειμμένα κτίρια και ετοιμόρροπες δομές, ο Gordon Matta-Clark «παραβίασε» τη διάκριση μεταξύ πατώματος, τοίχου και οροφής. Στο έργο του *Splitting* (1974) ο Matta-Clark αποσυναρμολόγησε τη δομή του κτιρίου, κόβοντάς το στη μέση.

Ο ίδιος αναφέρει:

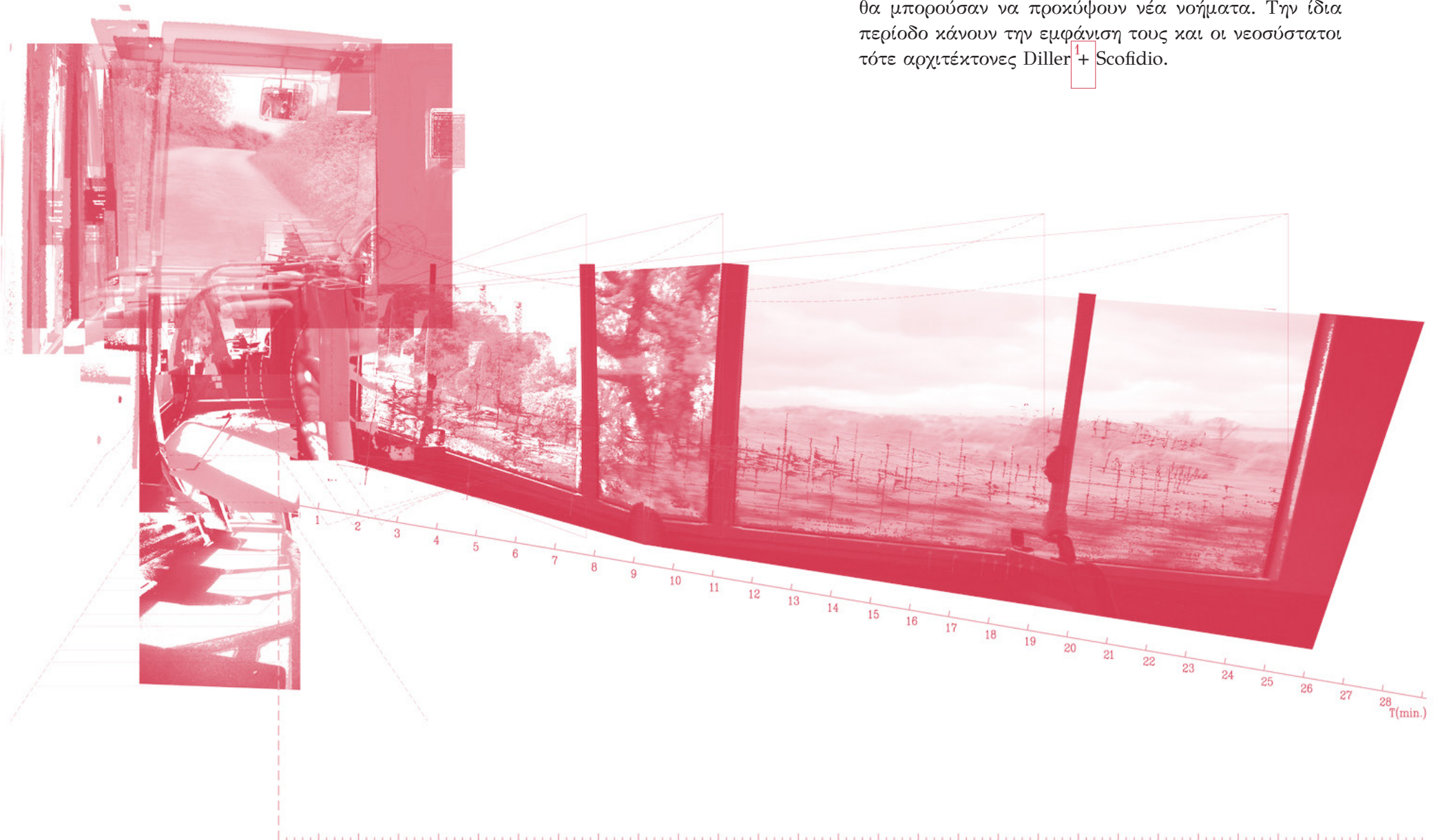
«θεωρώ πως το έργο μου ταυτίζεται με τη διαδικασία ως μια μορφή θεάτρου, κατά την οποία τόσο η επεξεργασία όσο και οι δομικές αλλαγές στο και εντός του κτιρίου συνιστούν την ίδια την *performance*» (Matta-Clark, 2011: 107).

Το αποτέλεσμα των επιτελεστικών τομών του Matta-Clark εισάγει έναν νέο τρόπο αντίληψης και βίωσης του δομημένου περιβάλλοντος. Αποδεσμεύοντας την αρχιτεκτονική από τη συνήθη μορφή της, της επιτρέπει να επιτελεί με νέους τρόπους, ταυτόχρονα υλικούς και εννοιολογικούς.

Το κοινό στοιχείο που μοιράζονται οι δύο αυτοί καλλιτέχνες – Brown και Matta-Clark – δεν περιορίζεται μόνο στη σχέση τους με την *performance* αλλά επεκτείνεται και στη χρήση διεργασιών στα έργα τους, που δίνουν έμφαση στην έννοια του χρόνου. Εξοπλισμένοι με μηχανισμούς ανάρτησης, οι χορευτές της Brown παρατάσσουν τα σώματά τους ως συσκευές σηματοδότησης, που χαρτογραφούν την κίνηση σε κατά τα άλλα στατικούς χώρους, που συνήθως παραβλέπονταν. Μέσω της αποσυναρμολόγησης εγκαταλελειμμένων κτιρίων, οι τομές του Matta-Clark, όχι μόνο έστρεψαν την προσοχή στην αναπόφευκτη παραμέληση και ως εκ τούτου αποσύνθεση του αρχιτεκτονήματος, αλλά επισήμαναν ακόμη την παρουσία του και την επικείμενη απουσία του.



Στα τέλη του '70, η performance αποτελούσε το βασικό μέσο των καλλιτεχνών ως προς την εξερεύνηση εννοιών, προτείνοντας πως μέσω της αμφισβήτησης των κανονιστικών προτύπων και μέσω της συνεργασίας, θα μπορούσαν να προκύψουν νέα νοήματα. Την ίδια περίοδο κάνουν την εμφάνιση τους και οι νεοσύστατοι τότε αρχιτέκτονες Diller + Scofidio.



### 4.3 ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ DILLER + SCOFIDIO

*“We’re interested in a lot of things,  
from performance to construction,  
and it doesn’t make  
a hell of a lot of difference  
what it’s called”*

*- Liz Diller & Ricardo Scofidio*



Το 1979, ο Ricardo Scofidio και η Elizabeth Diller δημιούργησαν ένα διεπιστημονικό στούντιο με έδρα τη Νέα Υόρκη, το οποίο ακολούθησε μια συνδυαστική πρακτική μεταξύ διαφόρων ειδών τέχνης, όπως η αρχιτεκτονική, τα νέα μέσα, το θέαμα και η performance. Από την αρχή της συνεργασίας τους, ανάμειξαν την αρχιτεκτονική με την σκηνοθεσία και τις εικαστικές τέχνες σε ένα <sup>14</sup>δημιουργικό πλαίσιο εργασίας, που ξεπερνά τους συμβατικούς διαχωρισμούς μεταξύ των παραπάνω.

Στη δεκαετία του '80, και ενώ η έρευνα στην Ευρώπη είχε ως στόχο τον προσανατολισμό της αρχιτεκτονικής σε σχέση με την ταυτότητα του τόπου <sup>15</sup>ενός τόπου που ήταν κατά κύριο λόγο αστικός – οι Diller + Scofidio υιοθέτησαν μια κριτική στάση απέναντι στην προσέγγιση της αρχιτεκτονικής. Αυτό στόχευε σε έναν εκ νέου ορισμό της έννοιας του τόπου – και της τοποθεσίας – ως έναν φυσικό χώρο που απευθυνόταν στην τελετουργία και στην πολιτική ταυτότητα, πάντα συσχετισμένες με την ανθρώπινη παρουσία εντός του κοινωνικού πλαισίου.

Κατά την πρώτη δεκαετία δραστηριοποίησής τους (1979-89), οι Diller+Scofidio διαφοροποιήθηκαν από τις αρχιτεκτονικές πρακτικές της εποχής, δημιουργώντας περιβάλλοντα με τη μορφή δυναμικών δομών, για τη φιλοξενία επιτελεστικών καλλιτεχνικών πρακτικών. Αυτά τα έργα τους, που μπορούν να χαρακτηριστούν ως performances, δεν αποτελούσαν απλές αναπαραστάσεις κτιρίων, αλλά πλήρους κλίμακας κατασκευές, που περιλάμβαναν κόστούμια, αντικείμενα και σκηνικά, τα οποία λειτουργούσαν ως κατασκευαστικά πειράματα για να εξεταστούν ιδέες γύρω από τη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής, ανθρώπινου σώματος, χώρου και χρόνου.



Οι Elizabeth Diller και Ricardo Scofidio δεδομένου ότι ξεκίνησαν τη συνεργασία τους το 1979 – σε μία εποχή που οι αρχιτέκτονες είχαν πολύ περιορισμένες ευκαιρίες όσον αφορά στην κατασκευή – επέλεξαν αντί να ακολουθήσουν την «paper architecture», όπως αρκετοί από τους συναδέλφους τους, να αρχίσουν να σχεδιάζουν σκηνικά για πειραματικές θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, performance και installations, μεγάλο μέρος των οποίων αφορούσε κοινωνικά ζητήματα όπως η σύγχρονη κοινωνία της επιτήρησης αλλά και οι καθημερινές έμφυλες προκαταλήψεις και διακρίσεις.

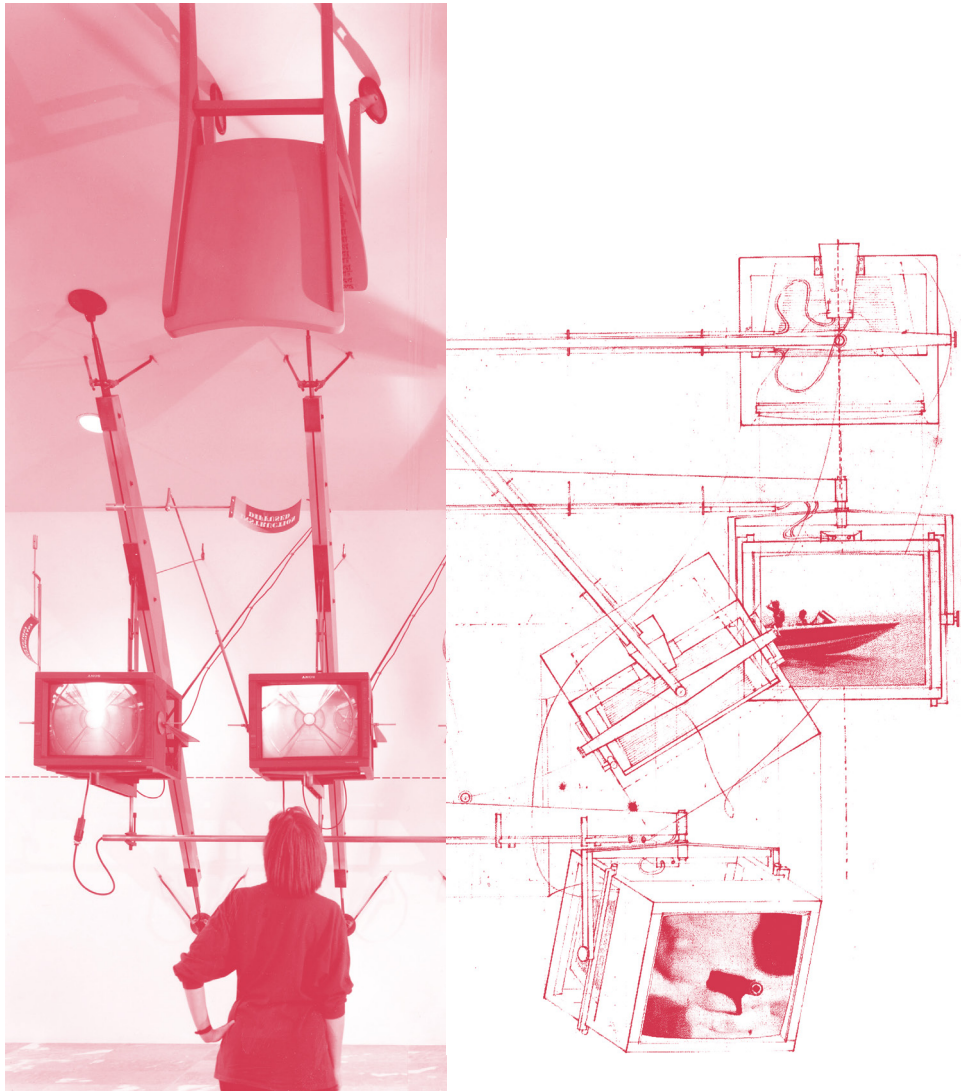
«Ενώ οι αποκαλούμενοι «Paper Architects» της δεκαετίας του '80 άρχισαν να εξελίσσονται σε επαγγελματικές οικοδομικές πρακτικές κατά τη δεκαετία του '90, εμείς αντισταθήκαμε στον πειρασμό της χρηματοπιστωτικής σταθερότητας για να διατηρήσουμε την ασυμβίβαστη κριτική στάση μας. Πολλά από τα πρώτα μας έργα τα ολοκληρώσαμε εντελώς μόνοι μας και τα τοποθετήσαμε σε δανεισμένους ή 'κλεμμένους' χώρους με χρηματοδότηση από επιχορηγήσεις ή δάνεια. Αρκετές φορές συνεργαστήκαμε με καλλιτέχνες, πειραματικές ομάδες θεάτρου και μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς. Η θέση μας «έξω από το σύστημα», αλλά παρ' όλα αυτά εντός της δημόσιας σφαίρας, μας οδήγησε σε εναλλακτικούς τρόπους όπως αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις και υβριδικά θεατρικά έργα πολυμέσων» (D + S, 2004).

A FOOL  
AN EYE A SIX

A WRETCH



AN EYE A SIX  
A WRETCH



Η σχέση που ανέπτυξαν οι Diller + Scofidio με τα σύγχρονα ψηφιακά μέσα, είχε ένα πολύ προσωπικό στοιχείο. Συμπεριέλαβαν στα εργαλεία τους οθόνες και προβολείς επιχειρώντας να θολώσουν τα όρια ανάμεσα σε αναπαράσταση και κατασκευή. Προσαρτούσαν τις ποικίλες τεχνολογίες στις διάφορες υλικές δομές που σχεδίαζαν, δημιουργώντας έτσι ένα ασαφές πέρασμα, ένα σύμπλεγμα ανάμεσα σε πραγματικό και δυνητικό. Με αυτόν τον τρόπο έρχονται σε αντιπαράθεση με τον συμβατικό τρόπο χρήσης των media, ως απλό μέσο μετάδοσης και τηλεοπτικής εκπομπής.

«Το έργο τους είναι ένα είδος έκθεσης που αφαιρεί από την αρχιτεκτονική την ιδέα ότι αφορά στο καταφύγιο, στην άνεση και στη λειτουργικότητα. Είναι υβριδικοί αρχιτέκτονες/καλλιτέχνες που αποκαλύπτουν τις τεχνολογίες της επιθυμίας και την επιτήρηση των αντικειμένων του πόθου. Ανακατασκευάζουν την τελετουργία της αγοράς και της πώλησης, του ελέγχου και της διαπραγμάτευσης, που αποτελούν ένα κόσμο που μπορεί να είναι η καθημερινή μας πραγματικότητα, αλλά συνηθίζει να περνά απαρατήρητος. Οι Diller + Scofidio κατασκευάζουν μία εναλλακτική στην κουλτούρα της έκθεσης, επιδεικνύοντας την έκθεση. Διαπραγματεύονται τις αγορές, την ασφάλεια, το σεξουαλικό παιχνίδι ρόλων και κατασκευάζουν μία πανοπλία άλλων δραστηριοτήτων της καθημερινής ζωής προσανατολισμένες στην έκθεση» (Betsy; Hays; Anderson, 2003: 23).

“ARCHITECTURE IS A TECHNOLOGY.  
AND IT’S INVOLVED IN ALL OF THE DIFFERENT NETWORKS  
OF SYSTEMS THAT PRODUCE ARCHITECTURE  
- INCLUDING POLITICS, ECONOMICS, SOCIAL AND CULTURAL CONDITIONS.  
SO ARCHITECTURE IS ALREADY IN TECHNOLOGY”

- ELIZABETH DILLER

What speaks the truth but never says a word?



A mirror.

“My husband and I have a give and take relationship



give and he takes.”

[18] What swallows flesh at night and spits it out in the morning?



The front door.

*“I was interested in the conventions  
of everyday operational space,  
and I thought about how  
I could screw around with it.  
It was sort of an art practice and  
an architectural practice at the same time.”*



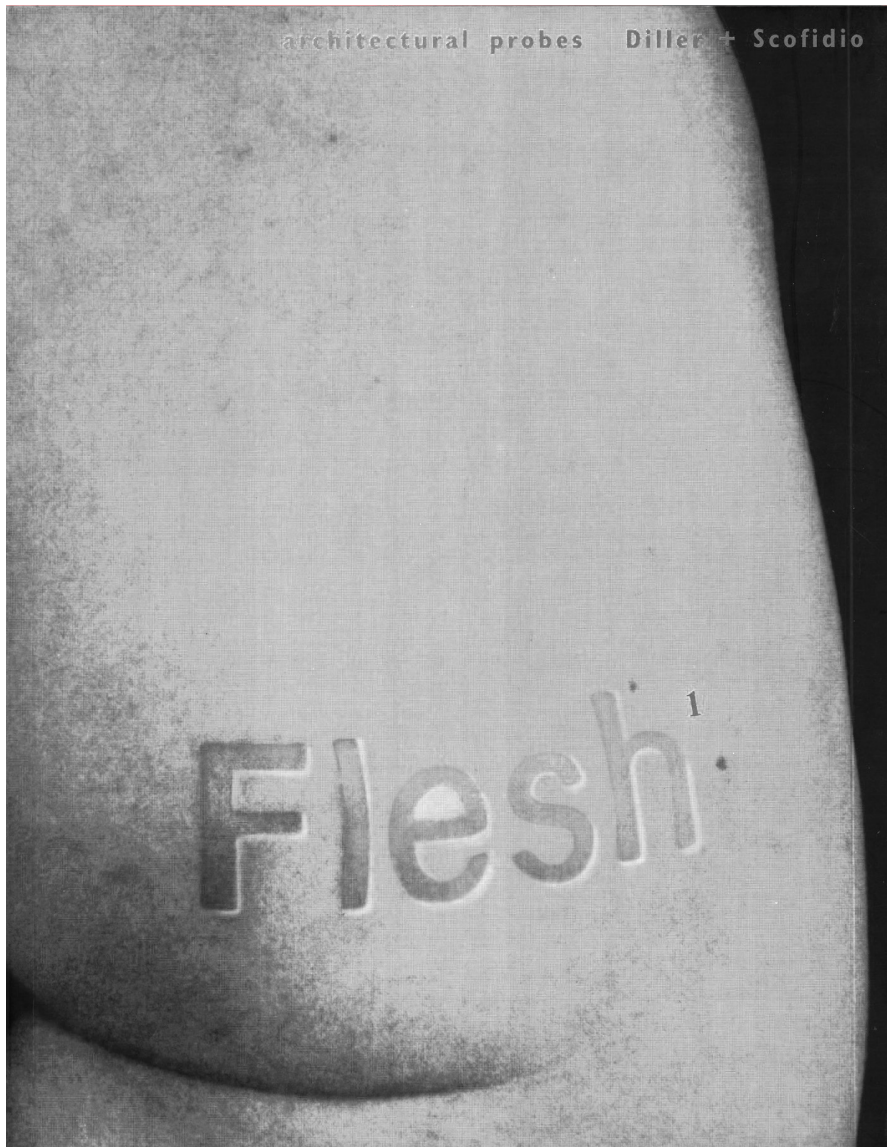
– Liz Diller

Δεν είναι εύκολο να διεισδύσει κανείς στο σύμπαν των D + S, παρά μόνο μέσα από το βλέμμα τους – απογοητευμένο και σε συνεχή αναζήτηση, ειρωνικό και ταυτόχρονα παράδοξο· αναλύει την κοινωνία με μια κριτική διάθεση, που συχνά σοκάρει. Διαισθητικοί, αινιγματικοί και «ασυνήθιστοι», οι Diller + Scofidio<sup>[19]</sup>, εδώ και δεκαετίες, δεν αποτελούν κομμάτι της μαζικής κουλτούρας. Στην ερώτηση, εάν προσδιορίζονται ως καλλιτέχνες ή αρχιτέκτονες, συνήθως απαντούν:

*«Λέμε στους αρχιτέκτονες ότι είμαστε καλλιτέχνες και στους καλλιτέχνες ότι είμαστε αρχιτέκτονες» (Diller + Scofidio)*

Ο George Teyssot – με καθαρά χιουμοριστική διάθεση – σε ένα άρθρο του για το αμερικανικό δίδυμο, με τίτλο «Erasure and Disembodiment», σκιαγράφησε το προφίλ τους:

*«Εξειδικεύονται στους ακόλουθους τομείς: του body-building, του squash, του motor-racing, του baseball, στην υγιεινή, του androgyny, της εξάπλωσης της παράνοιας και των ασθενειών πάσης φύσεως, του αμερικανικού βιομηχανικού σχεδιασμού, της δημογραφίας, των στολών, της εθιμοτυπίας, των ανατομικών σκίτσων, των χειρουργικών συσκευών και των ανιχνευτών. Τους αρέσει να τρώνε με βρώμικο τρόπο, να παρακολουθούν τηλεόραση κατά τη διάρκεια της ημέρας, η διαφήμιση, η αυτοκινητοβιομηχανία, οι ιοί υπολογιστών, η χαρτογραφία και τα σχέδια που προκύπτουν ασυνείδητα από οικιακά αντικείμενα» (Teyssot, 1992).*



*“Some now regard Las Vegas as a wave of the future,  
the ultimate architectural incarnation of a society  
that can’t get off the roulette wheel.  
I’ll put my money on Diller and Scofidio.  
This gifted team takes architecture  
back to the front of ideas.”*

- Herbert Muschamp, *The New York Times*

Οι Diller + Scofidio ορμώμενοι από τον κόσμο της τέχνης και της φιλοσοφίας, έθεσαν ως στόχο να κατανοήσουν τις κοινωνικές και πολιτικές συσχετίσεις ως προς το σώμα – το σώμα «με τη μορφή μιας επιφάνειας που ανοίγεται σε ένα εύρος νοημάτων» (D + S, 1992) – αλλά και ως προς τον δημόσιο χώρο. Στα πλαίσια αυτά κινείται και το βιβλίο τους *Flesh*, που δημοσιεύτηκε το 1994.

«Η αρχιτεκτονική είναι απορροφημένη στον φορμαλισμό και αποκομμένη από το κοινωνικοπολιτικό της πλαίσιο. Το πρώτο μας βιβλίο, *Flesh*, εστίασε στο ότι η αρχιτεκτονική δεν αφορά μόνο στα κτίρια· αφορά πρωτίστως στις χωρικές σχέσεις. Στην πραγματικότητα, οι χωρικές σχέσεις προηγούνται της αρχιτεκτονικής: αρχικά με τη διαίρεση του αδιαφοροποίητου χώρου σε μικρότερα τμήματα (αγροτεμάχια) και έπειτα με την καθιέρωση νομικών και κοινωνικών διακρίσεων μεταξύ των εθνών, των γειτόνων ακόμη και διακρίσεων μεταξύ των φύλων. Εμείς όμως υποστηρίζουμε πως το ανθρώπινο σώμα είναι ένα πολιτιστικό δεδομένο και ένας μη αναστρέψιμος τύπος ρύθμισης. Το *Flesh*, ξεκινά με τον νομικό ορισμό των γλουτών που περιγράφεται από τη νομοθεσία της Φλώριντας – πιο συγκεκριμένα, πόση σάρκα μπορεί νομίμως να υπερβεί τους περιορισμούς του αστικού χώρου, ώστε να δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό της “άσεμνης δημόσιας έκθεσης”. Μέσα από το βιβλίο αυτό, εξερευνούμε την άρρητη σχέση μεταξύ των σωμάτων και των χωρικών συμβάσεων της καθημερινότητας» (D + S, 2004).



Hey you, wanna buy a hundred shares of no-risk, blue-chip stock?

Hey you, wanna buy a spin on the wheel of love?

Hey you, wanna buy a developer's dream package?

Hey you, wanna buy a new reputation?

Hey you, wanna buy some votes?

Hey you, wanna buy the fountain of youth?

Hey you, wanna buy a second opinion?

Hey you, wanna buy your way in?

Hey you, wanna buy someone to take the fall?

Hey you, wanna buy some peace of mind?

Hey you, wanna buy a place in the sun?

Hey you, wanna buy a solid-state color TV in a colonial wood cabinet?

Hey you, wanna buy a piece of the rock?

Hey you, wanna buy tomorrow's memories... today?

Hey you, wanna buy some quality dental work?

Hey you, wanna buy your kids the good life?

Hey you, wanna buy a super-annuated life insurance policy?

Hey you, wanna buy some classified information?

Hey you, wanna buy a get-rich-quick scheme?

Hey you, wanna buy a view from the top?

Hey you, wanna buy the hottest ticket in town?

Hey you, wanna buy some culture?

Hey you, wanna buy some prime investment property?

Hey you, wanna buy a miracle cure?

Hey you, wanna buy a vacation that never ends?

Hey you, wanna buy a clean credit rating?

Hey you, wanna buy a classic time piece?

Hey you, wanna buy that special feeling?

Hey you, wanna buy a pair of tickets behind home plate?

Hey you, wanna buy something for nothing?

Οι Diller + Scofidio διερεύνησαν και ανέπτυξαν μια σειρά κοινωνικοπολιτικών θεματικών ως προς: την κουλτούρα του φύλου, το ζήτημα της ασφάλειας και του ελέγχου και την οικειότητα, τις οποίες ανέσυραν από την καθημερινή ζωή με στόχο να αποκαλύψουν τους κρυμμένους της κώδικες και την κουλτούρα του θεάματος.

«Η πιο βαθιά επιρροή μου, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στην Cooper, ήταν ένας μεγαλύτερος συμφοιτητής που με εισήγαγε στο έργο συνθετών όπως ο Steve Reich και ο Phil Glass, χορογράφων όπως η Trisha Brown καθώς και θεατρικών καλλιτεχνών όπως ο Richard Foreman και οι Wooster Group. Το έργο του Acconci και της Laurie Anderson, συγκεκριμένα, το βρήκα ιδιαίτερα συναρπαστικό, καθώς συνδύαζε τις διακριτές κατηγορίες της τέχνης, της performance και της πολιτικής δραστηριότητας. Και αυτή ακριβώς ήταν η διαφορά. Η καλλιτεχνική δράση εκείνης της εποχής χρησιμοποιούσε ποικίλες στρατηγικές μέσω προκειμένου να μιλήσει για πολιτισμικά και πολιτικά ζητήματα. Η αρχιτεκτονική τότε δεν ενδιαφερόταν να μιλήσει για τίποτα άλλο πέρα από τον ίδιο της τον εαυτό» (Diller, 2004).

Για τους Diller + Scofidio, η performance προσφέρει μία διεπιστημονική οπτική μέσω της οποίας οι παραδοσιακές μορφές της αρχιτεκτονικής αναπαράστασης μπορούν να ανατραπούν. Αξιοποιώντας μια σειρά εργαλείων, που κυμαίνονται από τη χρήση κινητικής έως τις «ψευδαισθητικές» συσκευές, χρησιμοποίησαν την performance ως ένα μέσο αποδέσμευσης της αρχιτεκτονικής από τη στατικότητα του αντικειμένου και την «πειθαρχική» της αυτονομία. Μέσα από την αναζήτησή τους σε αυτό το διευρυμένο



πεδίο της τέχνης της performance, όχι μόνο εξέθεσαν τους εαυτούς τους σε μια πληθώρα καλλιτεχνών και τεχνικών, αλλά επίσης ήρθαν σε επαφή με θεατρικές και καλλιτεχνικές κολεκτίβες, με τις οποίες συνεργάστηκαν για τον σχεδιασμό σκηνικών. Έτσι, επαναπροσδιόρισαν τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική προκύπτει και βιώνεται μέσω της performance. Κάποιες από τις πρώτες χαρακτηριστικές δουλειές τους αναφορικά με την performance και τη σκηνογραφία είναι το *Synapse/The Memory Theatre of Giulio Camillo* (1986), το *The Rotary Notary and His Hot Plate (A Delay in Glass)* (1987) το *Soft Sell* (1993) και το *Moving Target* (1996).

«Ήταν μέσα, προς το τέλος της δεκαετίας του '70 και ο Vito Acconci, ο Gordon Matta-Clark και η Trisha Brown χρησιμοποιούσαν όλοι τους πολύ εναλλακτικές χωρικές πρακτικές. Φαντάστηκα λοιπόν, ότι η δουλειά μας θα μπορούσε να συσχετιστεί περισσότερο με αυτούς τους καλλιτέχνες» (Diller, 2017).

Όσον αφορά στις τοποειδικές εγκαταστάσεις (site-specific installations) ανέπτυξαν μια δυναμική κατά την οποία ο χώρος, στον οποίο αυτές οι εγκαταστάσεις τοποθετούνταν, ήταν δομημένος από την οπτική του παρατηρητή και με βάση την αλληλεπίδραση που αναπτύσσει.

*“Instead of asking ‘what form represents?’ we ask, ‘how do contemporary spatial conventions operate?’ and ‘what alternate realities can be based on this awareness?’”*  
– Diller + Scofidio

#### 4.3.1 TRAFFIC (1981)

**23** Το πρώτο έργο των Diller + Scofidio, με τίτλο *Traffic* (1981), αφορούσε στο αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης και ήταν μια μικρής διάρκειας αστική χωρική παρέμβαση, που περιελάμβανε την ιδέα του site-specific, μέσα από μικρές χειρονομίες και το στοιχείο του εφήμερου. Η εγκατάσταση πραγματοποιήθηκε χάρη στην επιτυχημένη υποβολή τους σε έναν ανοιχτό δημόσιο διαγωνισμό τέχνης που χρηματοδοτούσε το Ινστιτούτο Τέχνης και Αστικών Σπουδών.

Η πρότασή τους, αποτελούσε μια 24ωρη εγκατάσταση 2.500 φωτεινών κόκκινων κώνων κυκλοφορίας, τοποθετημένων περίπου ανά ένα μέτρο απόσταση σε κάθετες γραμμές, αφήνοντας κενά για τις λωρίδες κυκλοφορίας των οχημάτων που ήταν προσανατολισμένες γύρω από τον κόμβο του Columbus Circle της Νέας Υόρκης, στη διασταύρωση της 59ης οδού και του Broadway. Αυτή η εγκατάσταση δημιουργούσε ένα συνεκτικό τοπίο στο Columbus Circle χρησιμοποιώντας μόνο κώνους κυκλοφορίας, ένα υλικό «αυτόχθον» στον συγκεκριμένο χώρο. Αυτές οι συστοιχίες κώνων συνέδεαν οπτικά τις έξι ξεχωριστές νησίδες που κατευθύνουν την κίνηση. Το Huntington Hartford Museum of Art (πλέον the Museum of Art and Design) τους παρείχε την προνομιακή τοποθεσία από την οποία οι επισκέπτες θα μπορούσαν να έχουν μία άποψη προς το δρόμο όπως μεταμορφώθηκε από τους Diller + Scofidio με την τοποθέτηση αυτών των καθημερινών αντικειμένων.

*«Σίγουρα επηρεαστήκαμε από καλλιτέχνες που πειραματίστηκαν με την επανάληψη και το modularity. Σκοπός του έργου ήταν να αποτελέσει πρόταση για τη συζήτηση που αφορούσε στο μέλλον της Νέας Υόρκης, πολλές όμως από τις*



προτάσεις προσπάθησαν να μοντελοποιήσουν αυτό το νησί της κυκλοφορίας με τη μορφή μιας χωροταξικά συνεπούς ευρωπαϊκής πλατείας που οριοθετείται από έναν ισχυρό τοίχο. Αυτό ήταν το 1981. Ο μεταμοντερνισμός είχε καθιερωθεί στην αρχιτεκτονική. Εμείς δεν βρήκαμε κανέναν λόγο να απολογηθούμε για τα αυτοκίνητα: μας άρεσε ο τρόπος με τον οποίο ο κύκλος υποδιαίρεείται σε μικρές νησίδες κυκλοφορίας, αλλά ήταν επικίνδυνο να τις διασχίσει κανείς. Θεωρήσαμε ότι θα ήταν δυνατό να ενώσουμε τα θραύσματα του κύκλου με το αυτόχθον υλικό του χώρου: τους διεθνείς πορτοκαλί κώνους κυκλοφορίας. Σκεφτήκαμε πως εάν μπορούσαμε να τοποθετήσουμε χιλιάδες από αυτούς τους κώνους σε ένα τέλειο πλέγμα, θα δημιουργούνταν ένα ενοποιητικό αποτέλεσμα – όπως η λευκή κουβέρτα που δημιουργείται μετά από μια χιονόπτωση, αδιάφορη ως προς τα αυτοκίνητα, τα δέντρα και τους δρόμους» (Diller, 2007).

Το έργο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί σχεδόν «αντι-αρχιτεκτονικό» λόγω του εφήμερου χαρακτήρα του και της διαμόρφωσης του χώρου μέσω της συσσώρευσης αντικειμένων. Ήταν μία μορφή άσκησης πίεσης εναντίον των συμβάσεων αρχιτεκτονικής και αστικού σχεδιασμού. Δεν ήταν απλώς ένα έργο τέχνης, ήταν μια άσκηση κριτικής στην ίδια την αρχιτεκτονική – λόγω του υπόβαθρου των δημιουργών του.

«Το έργο αυτό ήταν ο πρώτος μας προβληματισμός σχετικά με την πόλη και τους παραμελημένους χώρους της. Αλλά η πρακτική μας ήταν πάντοτε επικεντρωμένη στις χωρικές συμβάσεις, μερικές φορές μέσω εγκαταστάσεων ή performances» (Diller, 2007).

Από μία καθαρά οπτική άποψη, η χρωματική χαρτογράφηση του δημόσιου χώρου που επιχειρήσαν, μπορεί να συσχετιστεί με το *Roof Piece* της Trisha Brown (1971/1973), όπου οι χορευτές, ντυμένοι με φωτεινές κόκκινες μπλούζες και φόρμες, ήταν τοποθετημένοι και διαμοιρασμένοι στις στέγες δέκα κτιρίων που βρίσκονταν ανάμεσα σε SoHo και Tribeca. Ενώ η χορογραφική συνιστώσα του *Roof Piece* περιελάμβανε τη μετάδοση χειρονομιών σε ολόκληρο τον αστικό χώρο, η τοποθέτηση των χορευτών σε ευρέως διασκορπισμένες στέγες σήμαινε ότι η ορατότητα των κινήσεων ήταν αμφίβολη – και αυτό ήταν ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του έργου. Το *Roof Piece* ήταν εντελώς άορατο από το επίπεδο του δρόμου και ήταν ορατό μόνο από ένα μικρό κοινό που βρισκόταν σε δύο καθορισμένες στέγες στο SoHo. Από αυτές, το κοινό μπορούσε να κοιτάξει τον ορίζοντα του κέντρου του Manhattan, εστιάζοντας στις αποτραβηγμένες εικόνες των ντυμένων στα κόκκινα χορευτών, των οποίων η στατική, σχεδόν με την μορφή αντικειμένου τοποθέτηση τους στον χώρο ήταν εξίσου σημαντική με τις μικρές κλίμακας κινήσεις που εκτελούσαν. Η σύνθεση των κώνων του *Traffic*, μπορεί να συγκριθεί με την τοποθέτηση των σωμάτων στον χώρο της Brown, με τη μορφή μιας μικρής διάρκειας καλλιτεχνικής εκδήλωσης.

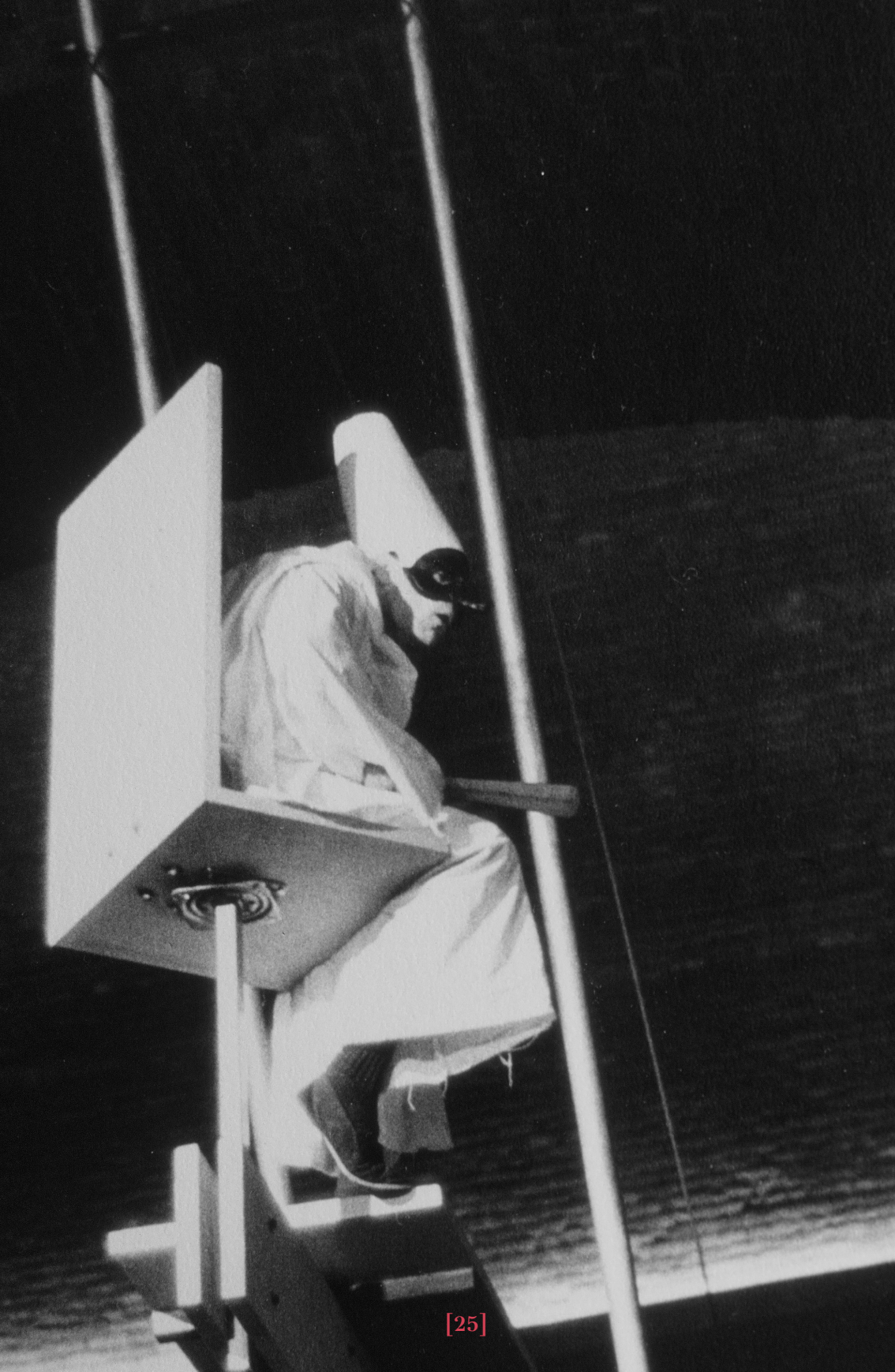
#### 4.3.2 SYNAPSE: THE MEMORY THEATRE OF GIULIO CAMILLO (1986)

Το 1986, οι Diller + Scofidio συνεργάστηκαν με τον Maguire σε μία θεατρική performance με τίτλο *The Memory Theatre of Giulio Camillo* (1986). Η performance που σκηνοθέτησε ο Maguire πραγματοποιήθηκε στο σημείο αγκύρωσης της γέφυρας του Μπρούκλιν και βασίστηκε στο έργο του αρχιτέκτονα/φιλοσόφου του 16ου αι. Giulio Camillo\*. Για αυτή την τοποειδική performance, ο Maguire προσκάλεσε μια σειρά καλλιτεχνών\*\* και αρχιτεκτόνων, και ζήτησε από κάθε μία από τις οκτώ ομάδες που δημιούργησε, να σχεδιάσει ένα σκηνικό για κάθε έναν από τους οκτώ θαλάμους που βρίσκονταν στο σημείο αγκύρωσης της γέφυρας. Τα σκηνικά που σχεδιάστηκαν φιλοξένησαν το σενάριο του Maguire, με στόχο την εισαγωγή των θεατών σε έναν επιτελεστικό λαβύρινθο.

\* Ο Giulio Camillo, Ιταλός φιλόσοφος γνωστός για τις αναζητήσεις του σχετικά με την ανθρώπινη μνήμη, δημιούργησε ένα «θέατρο μνήμης» που δήθεν περιείχε μαγικές δυνάμεις. Κατασκευασμένο αποκλειστικά για τον Βασιλιά της Γαλλίας, το θέατρο του Camillo – ένα μεγάλο ξύλινο κουτί γεμάτο με εικόνες – είχε στόχο να παρέχει ως μνήμη «τη γνώση του κόσμου» σε αυτούς που εισέρχονταν εντός του.

Η πρόταση που σχεδίασαν οι Diller + Scofidio, με τίτλο *Synapse*, ήταν μια κατασκευή με τη μορφή γέφυρας, που διέσχιζε τρεις διαδοχικούς θαλάμους μέσω δύο διακριτών δομικών στοιχείων, τα οποία αντιπροβάλλονταν μεταξύ τους, χωρίς όμως να έρχονται σε επαφή, αφήνοντας ένα κενό ανάμεσά τους. Αναπαριστώντας μια σύναψη ή μια ολίσθηση στη μνήμη, το κενό ανάμεσα στις δύο αντικριστές δομές θα γεφυρωνόταν μόνο μέσω της κίνησης των

\*\* Elizabeth Diller & Ricardo Scofidio, Joe Fyfe; Laurie Hawkinson; Kristin Jones & Andrew Ginzler; Kit-Yin Snyder; Allan Wexler; Elyn Zimmerman & George Palumbo



[25]

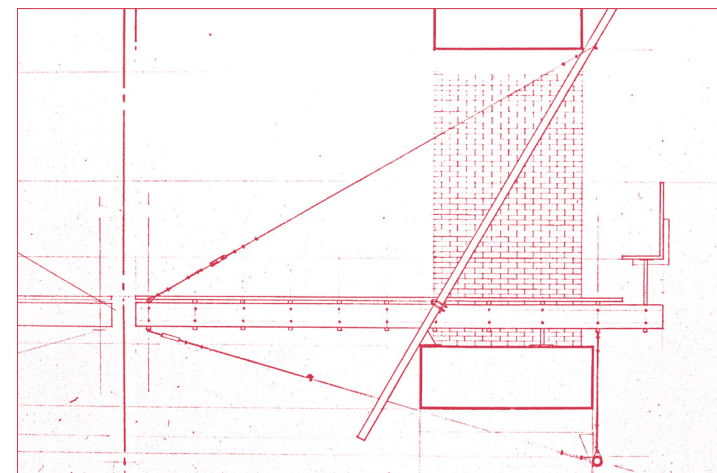
performer. Η χρήση των καλωδίων, που συνέδεε την εγκατάσταση με τους λίθινους τοίχους και τα ανοίγματα των θαλάμων, έκανε τις δύο κρεμαστές εξέδρες να μοιάζουν εξαρτώμενες από τον χρόνο και τον χώρο – όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη μνήμη. Η εγκατάσταση φλερτάρει με την αίσθηση του κινδύνου παραπέμποντας σε μία «Ιανική στιγμή».

Όπως περιγράφουν οι Diller + Scofidio:

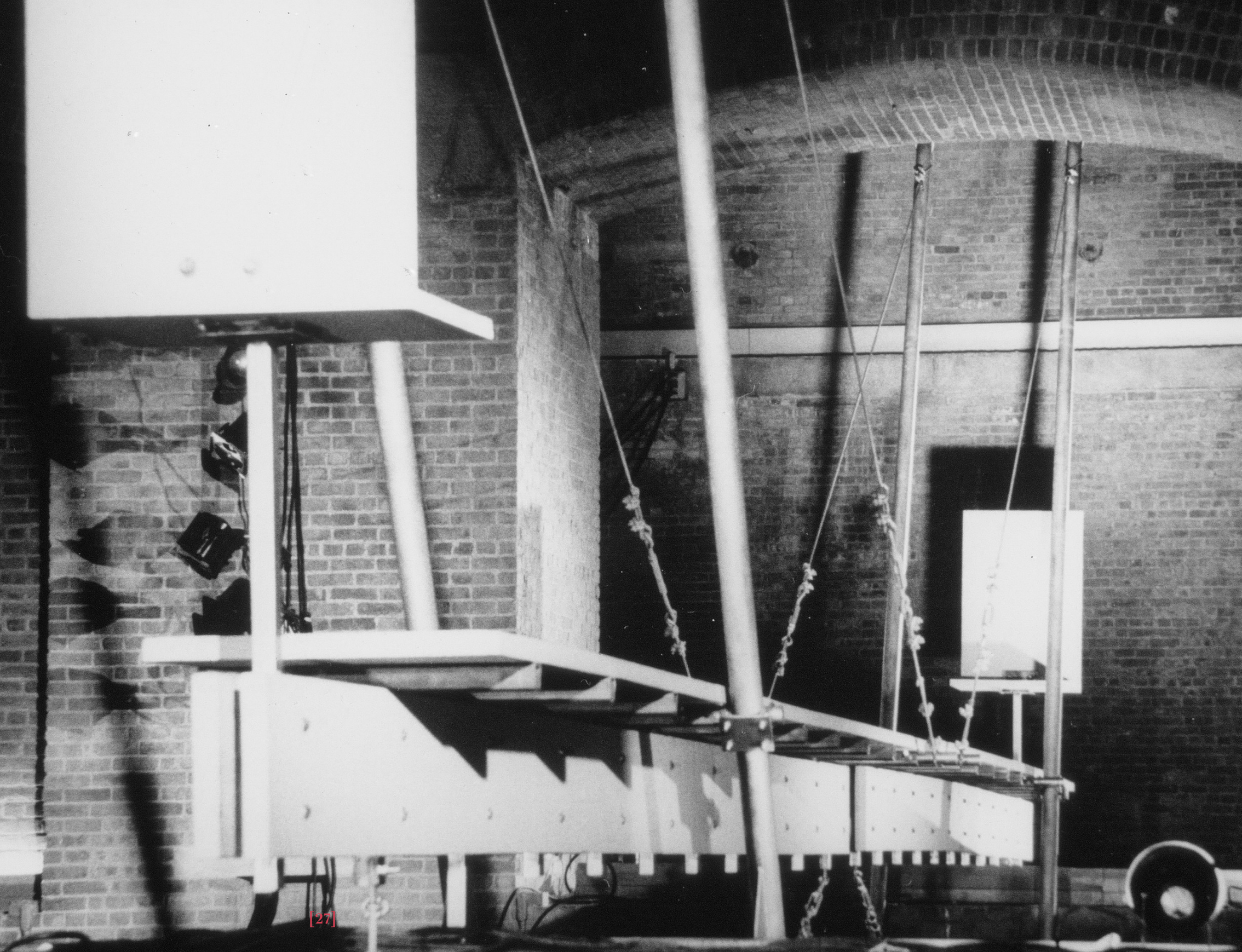
*«Το κέντρο της γέφυρας σηματοδοτεί την υπαρξιακή στιγμή που δεν είναι πια εδώ αλλά ούτε ακόμα εκεί – μια σύναψη που μπορεί να γεφυρωθεί μέσω μιας δρασκελιάς» (D + S, 1986).*

Ενώ ο Matta-Clark, όπως προαναφέραμε, αποδόμησε ένα κτίριο κόβοντάς το στα δύο, οι Diller + Scofidio κατασκεύασαν μια γέφυρα που ήταν ήδη κομμένη στη μέση. Και οι δύο εξερεύνησαν τη δομή στο σημείο της κατάρρευσης, προβληματίζοντας τους θεατές.

[26]



159



### 4.3.3 A DELAY IN GLASS: THE ROTARY NOTARY AND HIS HOT PLATE (1987)

Το αμερικανικό δίδυμο αφιέρωσε ένα σημαντικό μέρος της έρευνάς του στον επαναπροσδιορισμό και την πρόκληση των συμβάσεων φύλου, με βάση την κοινωνική οργάνωση των σεξουαλικών διαφορών. Η κριτική τους προσέγγιση ανέτρεψε τις θέσεις και τις συνήθειες που έχουν συμβατικά αποδοθεί στους ρόλους και τις συμπεριφορές των φύλων. Η στερεοτυπική θέση των γυναικών ήταν ένα από τα στοιχεία που τροφοδότησε την επιθυμία τους για ανατροπή.

Το 1987, οι Diller + Scofidio συνεργάστηκαν με τη συγγραφέα και σκηνοθέτη Susan Mosakowski, τη συνεργάτιδα του Matthew Maguire, σε ένα πειραματικό θεατρικό έργο με τίτλο *The Rotary Notary and His Hot Plate (A Delay in Glass\*)*.

\* Το *A Delay in Glass*, το τρίτο και τελευταίο έργο της τριλογίας της Mosakowski, τους ανατέθηκε από το Philadelphia Museum of Art προς τιμήν των 100 χρόνων από τη γέννηση του Marcel Duchamp.

Η performance για την οποία οι Diller + Scofidio σχεδίασαν το σκηνικό\*\*, είναι βασισμένη στο έργο του Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915-23). Από τη σύλληψη του, το *Large Glass* του Duchamp αποτέλεσε την θεματική πολλών καλλιτεχνικών έργων και performances, περιλαμβανομένων και τριών έργων που γράφτηκαν και σκηνοθετήθηκαν από την Mosakowski τη δεκαετία του '80.

\*\* Το σκηνικό απαρτίζεται από 7 στοιχεία,  
4 εκ των οποίων ήταν ηθοποιοί:  
The Field  
The Apparatus  
The Female element, the Bride (η Νύφη)  
The Male elements, the Bachelor (ο Εραστής)  
The Mechanical Bed  
The juggler of Gravity  
The Oculist Witness

Γιατί όμως επέλεξαν να ασχοληθούν με τον Duchamp; Μέσω εννοιολογικών διαδικασιών ο Duchamp είχε μετατοπίσει την προσοχή από τα ίδια αντικείμενα στις σχέσεις μεταξύ αντικειμένων, ανοίγοντας το δρόμο προς μία τέχνη που προκαλεί έκπληξη, σκηνοθετώντας το παράλογο.

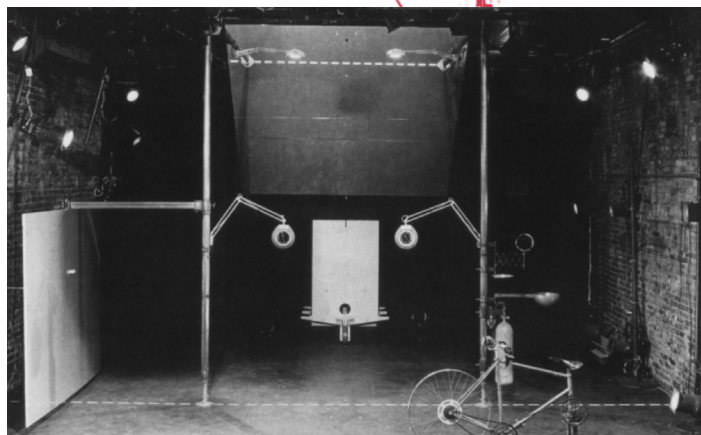
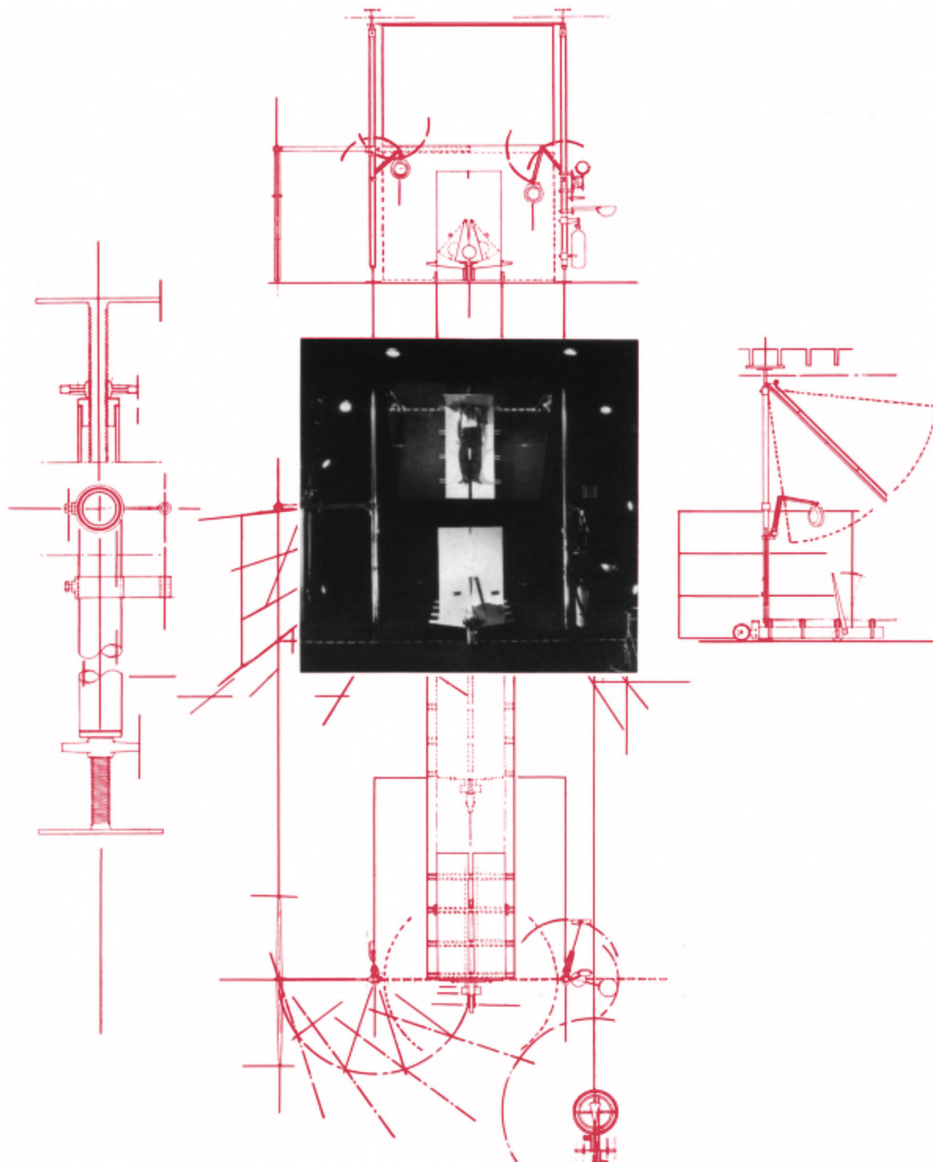
«Ο Duchamp ήταν ο πρώτος που αμφισβήτησε τον θεσμό της τέχνης, την ισχύ της γκαλερί, τις έννοιες της αυθεντικότητας και τα όρια μεταξύ των μέσων. Αυτά εξακολουθούν να είναι κρίσιμα θέματα για καλλιτέχνες του οποιουδήποτε κλάδου σήμερα. Αλλά οι σημαντικότερες πτυχές του έργου του Duchamp για εμάς ήταν η συνένωση των οπτικών και των κειμενικών/αφηγηματικών μορφών έκφρασης» (D + S, 2004).

Το έργο του Duchamp είναι μία σύνθεση στοιχείων, με το πάνω μισό τμήμα του να αποτελεί το πεδίο της νύφης και το κάτω μισό να είναι αφιερωμένο στους εραστές. Ανασυνθέτοντας το *Large Glass* του Duchamp, οι Diller + Scofidio συνεργάστηκαν με την Mosakowski προκειμένου να σκιαγραφήσουν την αέναη καταδίωξη της νύφης από τους εννιά εραστές. Ο πρωταρχικός στόχος ήταν να δημιουργήσουν έναν χωρικό και χρονικό διαχωρισμό ανάμεσα στην νύφη και στον εραστή.

«Πέρασα πολλές μέρες παρατηρώντας το *Large Glass* και άρχισα να βλέπω το έργο αυτό μέσα από μία αρχιτεκτονική σκοπιά που αφορούσε στην ανατροπή των συμβάσεων του θεάματος, στην επιλογή του επίπεδου έναντι της προοπτικής, στη γοητευτική κοινοτοπία του καθημερινού λειτουργικού χώρου, και στην ιδέα της 'επανανοηματοδότησης' οικείων σε όλους μας αντικειμένων μέσα από απλές διαδικασίες όπως η μετατόπιση» (Diller, 2017).

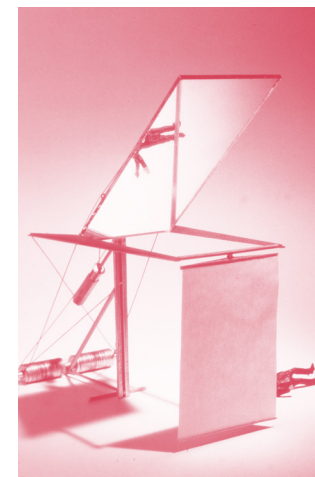
– D+S STATE OF DUCHAMP:

“ONE OF THOSE FIGURES THAT DIDN'T EXACTLY BELONG  
IN ANY PARTICULAR DISCIPLINE OR TIMEFRAME”



[28]

Το σκηνικό <sup>28</sup> οργανώνεται σε δύο τμήματα. Μια διακεκομμένη γραμμή διαχωρίζει τη σκηνή κατά πλάτος σε δύο ίσα μέρη και ορίζει τα Πεδία (τον χώρο εκδραμάτισης της performance): ένα για τη νύφη και ένα για τον εραστή. Αυτό το γραμμικό ίχνος δημιουργεί ένα «μπροστά» και ένα «πίσω» συσχετισμένο με την θέση του κοινού. Ο μηχανισμός της σκηνης αποτελείται από δύο συστατικά μέρη: ένα πάνελ που αποκρύπτει και ένα πάνελ που αποκαλύπτει. Το πάνελ που αποκρύπτει, μία τεντωμένη επιφάνεια από καουτσούκ, είναι αναρτημένο – πάνω από τη διαχωριστική γραμμή της σκηνης – σε ένα δοκάρι που περιστρέφεται, εντός και εκτός θέσης, ανάμεσα στα δύο κατακόρυφα υποστυλώματα. Μία αξονική άρθρωση επιτρέπει στο πάνελ να περιστρέφεται κατά 360 μοίρες. Η περιστροφή των 180 μοιρών εναλλάσσει τις θέσεις των πεδίων της νύφης και του εραστή σε σχέση με τη θέση των θεατών, αποκρύπτοντας πάντα ένα από τα δύο. Το πάνελ που αποκαλύπτει, <sup>29</sup> ένας καθρέφτης Mylar αναρτημένος υπό γωνία 45 μοιρών πάνω από το πίσω μέρος της σκηνης, αντανακλά στο κοινό την εικόνα του χαρακτήρα που αποκρύπτεται από την ημιδιαφανή επιφάνεια. Ο καθρέφτης είναι μια αρθρωμένη επιφάνεια, που περιστρέφει την κάτοψη σε όψη και αντίστροφα.



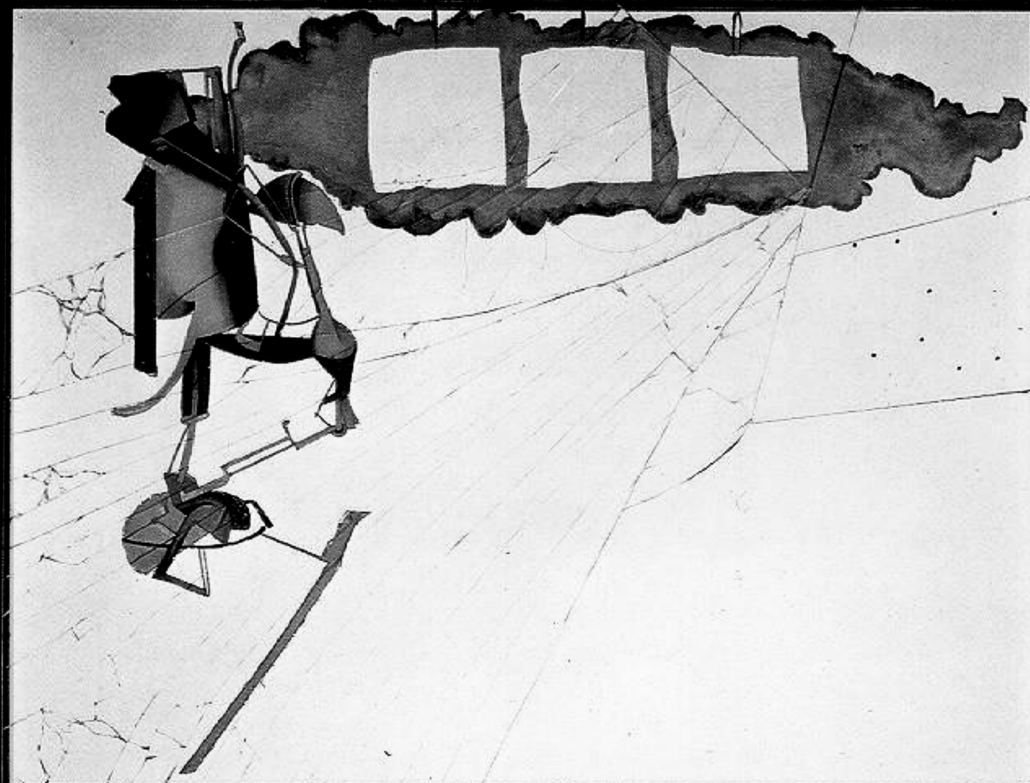
[29]



Η performance αυτή, ανατρέπει τον χώρο της σκηνής με αντίστοιχο τρόπο με αυτόν που ο Duchamp ανέτρεπε τον χώρο της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Στην προκειμένη περίπτωση, ο διαχωρισμός θηλυκού και αρσενικού (α/β), μεταφέρεται από την όψη – *The Large Glass* – στην κάτοψη, περιστρέφεται δηλαδή κατά 90 μοίρες. Ως μία νέα ανάγνωση του *Large Glass*, το πίσω τμήμα (πάνω μισό του Duchamp) του έργου αναπαριστά τον ψευδαισθητικό χώρο του καθρέφτη, ενώ το μπροστά (κάτω μισό του Duchamp) ελέγχεται από το περιστρεφόμενο ημιδιαφανές πάνελ. Παρότι η νύφη ή ο εραστής δεν είναι άμεσα ορατοί, μπορούν να γίνουν αντιληπτοί από το κοινό μέσω της αντανάκλασής τους στον καθρέφτη. Αυτή η σκόπιμη εναλλαγή μεταξύ απουσίας – παρουσίας όχι μόνο υποστηρίζει τη θεματική της αναζήτησης και της επιθυμίας του Duchamp, αλλά επικαλείται την παρουσία του θεατή ως ενεργού παράγοντα στη διαμόρφωση του έργου. Ομοίως με τον Duchamp, οι Diller + Scofidio, επιχειρούν να μετατρέψουν τον θεατή σε «ηδονοβλεψία». Στο τέλος της performance, ο τοποθετημένος σε γωνία 45 μοιρών καθρέφτης χαμηλώνει ούτως ώστε να αντανακλά το κοινό εντός του χώρου της σκηνής.

«Στο *Delay in Glass*, ο αναρτημένος καθρέφτης διαχωρίζει την σκηνή σε δύο διακριτούς χώρους – πραγματικό και δυνητικό, μπροστά και πίσω – όπως ο Duchamp διαχωρίζει το *Large Glass* σε πάνω και κάτω» (D + S, 1996: 80-83).

Παρότι η σκηνή διαιρείται σε δύο ξεχωριστά μέρη, ένα για την νύφη και ένα για τον εραστή(ες), ο περιστρεφόμενος καθρέφτης παρέχει στο κοινό την δυνατότητα οπτικής πρόσβασης σε δύο διαφορετικούς κόσμους και χρόνους. Με αυτόν τον τρόπο, τα συνήθη εργαλεία της αρχιτεκτονικής αναπαράστασης – κάτοψη και όψη – επιστρατεύονται ταυτόχρονα με στόχο τη δημιουργία θεατρικών ψευδαισθήσεων.

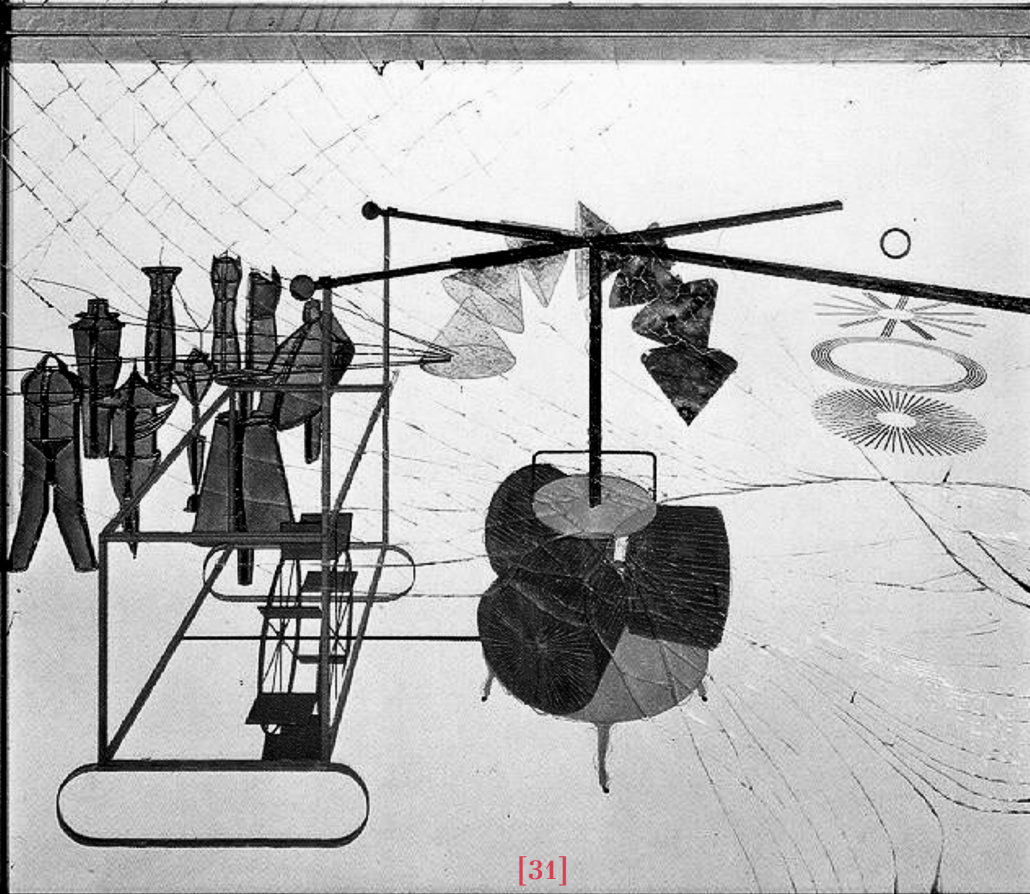


«Μέσω του μηχανισμού αυτού, προβάλλεται στο κοινό η νύφη και η δυνητική εικόνα του εραστή, ή αντιστρόφως, ο εραστής και η δυνητική εικόνα της νύφης. Το αρσενικό και θηλυκό στοιχείο θα διαχωρίζονται μονίμως φυσικά, αλλά θα συνδέονται δυνητικά, μέσω του μηχανισμού. Αυτό επιτρέπει τις ταυτόχρονες performances τους να έρχονται σε διάλογο» (D + S, 1987: 54).

«Καθώς η νύφη και ο εραστής δεν θα είναι ποτέ στον ίδιο χώρο την ίδια στιγμή, δημιουργείται η υποψία ότι μπορεί να είναι το ίδιο άτομο. Οι ξεχωριστές performances είναι είτε ταυτόχρονες, είτε διασταυρώνονται είτε μερικές φορές ευθυγραμμίζονται» (D + S, 1996: 83).

Οι Diller + Scofidio αναγνωρίζουν την παράλληλη χρήση πολλαπλών τρόπων αναπαράστασης – τομή, όψη, προοπτική κ.α. – που επιλέγει ο Duchamp στο έργο του, ως μία «έρευνα σε σχέση με τη διάσταση» (D + S, 1987: 93).

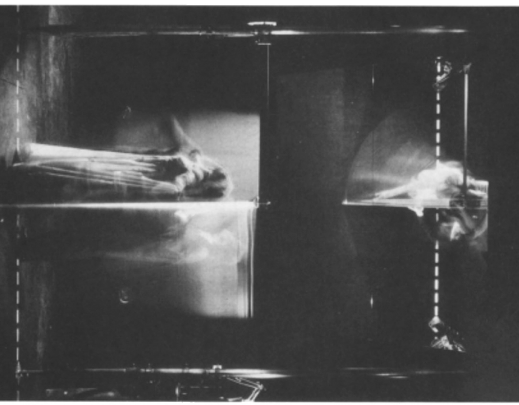
«Η τομή και η προοπτική ήταν στοιχεία της έρευνας του Duchamp σε σχέση με την διάσταση. Η αναζήτησή του για την τέταρτη διάσταση βασιζόταν στην σκέψη ότι εφόσον η σκιά είναι μια δισδιάστατη προβολή του τρισδιάστατου κόσμου, τότε και ο τρισδιάστατος κόσμος, όπως τον γνωρίζουμε, είναι μια προβολή ενός ασύλληπτου τετραδιάστατου σύμπαντος» (D + S, 1987: 93).



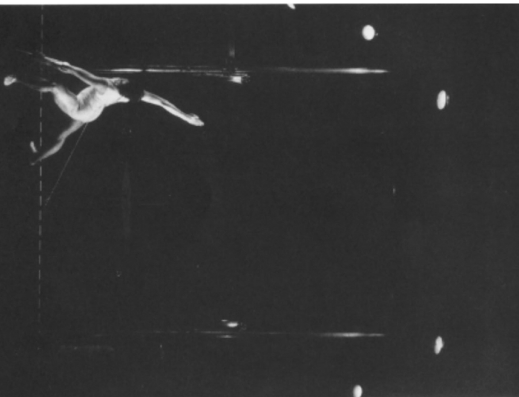
[31]



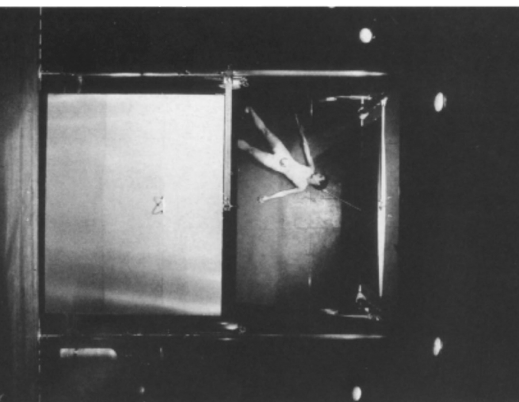
169



Bachelor: *I adore you.*  
 Bride: *I'm taboo for you.*  
 Bachelor: *I adore you.*  
 Bride: *I'm taboo for you...*



*Slow life*  
*Vicious circle*  
*Onanism*  
*Horizontal buffer of life*  
*Bachelor life regarded as*  
*an alternating rebounding*  
*Cheap construction*  
*Beer professor*  
*Tins, cords, iron wire*  
*Crude wooden pulleys*  
*Eccentrics*  
*Monotonous fly wheel.*



*Meticulous those phantom mechanics.*  
*I am eliminated, back to this dream stage still,*  
*moving forward through the day*  
*backward through the night.*  
*Forward and backward.*  
*What place is this?*  
*Here is the language of the rejected land.*  
*Here is the language of the dispossessed body.*  
*My fatal exile into fiction.*  
*My impossible exodus into night.*  
*My solitary machine worked by the eros of death.*

Ομοίως, οι Diller + Scofidio, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τα αρχιτεκτονικά εργαλεία της κάτοψης και της όψης, χαρτογραφούν την κίνηση μέσω της ανταλλαγής ανάμεσα στο πραγματικό και στο δυνητικό. Στη περίπτωση αυτή, η ζωντανή performance μεσοποιήθηκε μέσω της χρήσης καθρεφτών και βιντεοπροβολών. Δανειζόμενοι τα εργαλεία της άρθρωσης και της περιστροφής του Duchamp, οι Diller + Scofidio ανακατασκευάζουν τον ερωτισμό και την επιθυμία μέσω της κίνησης και της διαχωριστικής απόστασης. Ως αρθρωτοί χώροι, ο καθρέφτης και το πάνελ ζωντανεύουν το *Large Glass*, γεγονός που υποδηλώνει αέναη κίνηση και ατέλειωτη αναζήτηση πειρασμού και άρνησης.

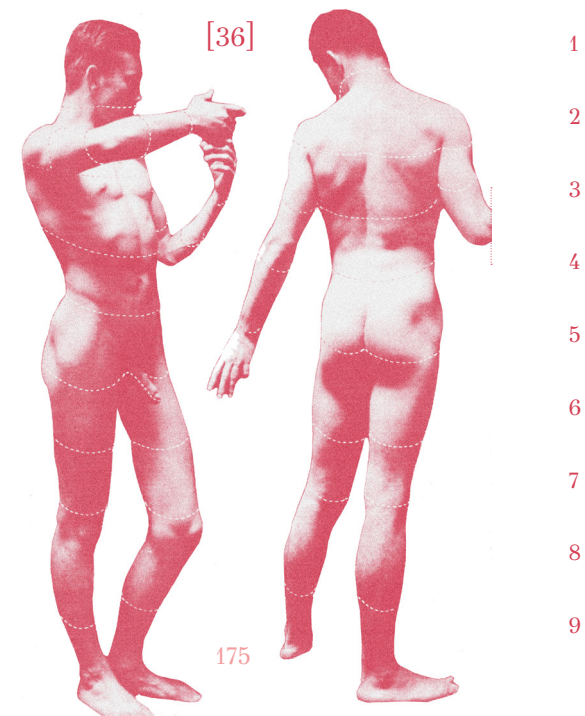
Το κινούμενο σκηνικό των Diller + Scofidio ως μία επιπλέον ποιότητα της performance, κάνει τον χώρο και τον χρόνο να μοιάζουν αρθρωμένοι κάπου ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην ψευδαίσθηση. Η χρήση του καθρέφτη στο έργο τους, δίνει την αίσθηση ότι ο χώρος είναι εύπλαστος και ελαστικός. «Ο ένας χαρακτήρας είναι πραγματικά μπροστά από τον τοίχο, όταν ο άλλος είναι δυνητικά στο ίδιο επίπεδο, αναρτημένος στην αντανακλώμενη εικόνα» (Teyssot, 1992). Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα σε πραγματικό και δυνητικό πυροδοτεί την σταδιοποίηση της επιθυμίας μέσω πολλαπλών διαστάσεων. Πέραν του μηχανισμού της σκηνής, οι Diller + Scofidio «κατασκεύασαν» επιθυμία μέσω των σωματικών κατασκευών της νύφης και του εραστή. Οι χαρακτήρες εναλλάσσουν διαρκώς τις θέσεις τους, την φυσική τους κατάσταση, τις σεξουαλικές τους ταυτότητες σε ένα ακόμη παιχνίδι πειρασμού και άρνησης.





Αναλυτικότερα, το κοστούμι του εραστή δομήθηκε και αποδομήθηκε γύρω από το σώμα του. Σε μια πρώιμη ανάγνωση, οι Diller + Scofidio διαίρεσαν το σώμα του εραστή σε εννέα <sup>36</sup> τμήματα, ως φόρο τιμής στους εννέα εραστές στο κάτω μισό του *Large Glass* του Duchamp. Οι εννέα εραστές μπορούν να θεωρηθούν ότι αναπαριστούν τμήματα του αρσενικού στοιχείου, τόσο ως προς τον χαρακτήρα όσο και ως προς την σάρκα. Ο εραστής παρουσιάζεται ως ένα αρχέτυπο.

«Παρά το γεγονός ότι υπάρχει μόνο ένας εραστής, το σώμα του είναι διαιρεμένο κάθετα σε εννέα τμήματα – κάθε ένα εκ των οποίων αναφέρεται στους εννέα εραστές του *Large Glass* του Duchamp. Ο εραστής παίρνει ένα αποδομημένο κοστούμι, αποτελούμενο από μοτίβα, και ξεκινά να το δομεί γύρω από το σώμα του. Όταν συναρμολογηθεί, το κοστούμι χρησιμεύει ως δοχείο αποθήκευσης αερίου – ένα στοιχείο που συμπεριλάμβανε και ο Duchamp στο *Large Glass*» (D + S, 1987: 56).



Ομοίως, η νύφη, της οποίας η ανατομία είναι αρθρωτή, κάνοντάς την να μοιάζει με ένα exoskeleton, φορούσε ένα επιπρόσθετο εξάρτημα, το οποίο προσομοίαζε τόσο τη ζώνη αγνότητας όσο και τα αφηρημένα κοστούμια του Oskar Schlemmer για το Bauhaus theatre. Ως έξτρα στοιχείο αυτής της «σωματικής πανοπλίας», φορούσε ένα πέπλο το οποίο περιστρεφόταν γύρω από το κεφάλι της, υποδηλώνοντας την εναλλαγή των ρόλων της ανάμεσα σε νύφη και χήρα.

«Η Νύφη βρίσκεται ξαπλωμένη υπό κλίση, στο πάτωμα πίσω από τον τοίχο (πάνελ). Αποτυπώνεται αιωρούμενη ως το “αντικείμενο της επιθυμίας”. Ο τοίχος μπορεί να περιστρέφεται σε έναν αρθρωτό άξονα για να επιτρέψει στους χαρακτήρες να αλλάζουν θέση και σεξουαλική ταυτότητα. Δεν πρόκειται ποτέ να ολοκληρώσουν την σχέση τους. Ο τοίχος είναι μία χωρική προφύλαξη, και η άρθρωση, ένας μηχανισμός σχεδίασης, που προσφέρει τόσο πειρασμό όσο και άρνηση. Το έργο επιδεικνύει την αστάθεια του φύλου και τις πλασματικές ταυτότητες του άνδρα και της γυναίκας ως κοινωνικές κατασκευές. Όταν το κρεβάτι του Εραστή αντικαθιστά τον τοίχο, το κεφάλι του εραστή εισχωρεί στο κεφαλάρι, προς το ακροατήριο· έτσι ο θεατής βλέπει το κεφάλι του άμεσα, και την αντανάκλαση του σώματος του, να αιωρείται σε κάτοψη από πάνω. Το ασώματο κεφάλι του Εραστή απαγγέλλει μια σειρά εντολών στο αποκεφαλισμένο σώμα του. Το σώμα του αποκρίνεται» (D + S, 1992).

Η αστάθεια αυτής της σκηνικής κατασκευής έχει ως στόχο να τονίσει την ολοένα και λιγότερο καθορισμένη ταυτότητα του άνδρα και της γυναίκας και να προβάλει αυτήν την κοινωνική αστάθεια στο κοινό μέσω της αντανάκλασης.



[38]

[39]



179

#### 4.3.4 BAD PRESS: DISSIDENT IRONING (1993/1998)

Το *Bad Press: Dissident Ironing* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά με τον τίτλο *Dysfunctionalisme* (δυσλειτουργικότητα) στο Center d'Art Contemporain des Castres της Γαλλίας, την άνοιξη του 1993 και στην Gallery Richard Anderson, στη Νέα Υόρκη, το φθινόπωρο του 1993. Το *Bad Press*, πραγματοποιείται με την χρήση 25 λευκών πουκαμίσων, ένα σίδερο και τον ψεκασμό νερού. Το έργο είχε ως στόχο να διαχωρίσει το καθήκον του σιδερώματος από την αισθητική της αποτελεσματικότητας με την αναζήτηση μορφών υψηλών απαιτήσεων εργασίας που οδήγησαν σε απρόσμενες εναλλακτικές λύσεις για την αναδίπλωση, το κούμπωμα και το σιδέρωμα ενός ανδρικού πουκαμίσου, με αποτέλεσμα τα πουκάμισα να πάρουν μία μορφή που καθιστούσε ανέφικτη την τακτοποίησή τους.

Με αφετηρία την ταυτότητα του μεταβιομηχανικού σώματος, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Deleuze, οι Diller + Scofidio ερμηνεύουν την πτυχή – τσάκιση στην προκειμένη περίπτωση – ως μια πολλαπλή, μεταβαλλόμενη επιφάνεια. Με αυτήν την εγκατάσταση έρχονται να αμφισβητήσουν τον κόσμο των στερεοτυπικών κατηγοριών και των προτύπων μέσω της πράξης του σιδερώματος. Και αυτό το επιχειρούν μέσω της αποδόμησης της ιδέας ότι η αρχιτεκτονική πρέπει απαραίτητα να εκφράζει τις αξίες της άνεσης και της λειτουργικότητας. Αντικαθιστώντας την εικόνα του λειτουργικού με το δυσλειτουργικό, το μεταβιομηχανικό σώμα απελευθερώνεται από την αισθητική της απόλυτης απόδοσης.

Το αμερικανικό δίδυμο επικεντρώθηκε στις τελετουργίες της οικειότητας, από την εμμονή με την υγεία μέχρι τις παθολογίες της υγιεινής, οι οποίες, αν και συγκαλυμμένες, αντιπροσωπεύουν, για εκείνους, τον πυρήνα της οικιακής ζωής. Επιχείρησαν δηλαδή να τονίσουν, με έναν ειρωνικό τόνο, τις αντιφάσεις της καθημερινής οικιακής ζωής. Έτσι, το 1993, η Liz Diller και ο Ricardo Scofidio δημιούργησαν την εγκατάσταση *Bad Press*, η οποία στη συνέχεια θα εκτεθεί το 1998 στην 6η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής Biennale της Βενετίας: *Sensing the Future, The architect as seismographer*.

Μέσω αυτής της εγκατάστασης επιχειρούν να διερευνήσουν τη λογική του *existenzminimum* (επίπεδο στοιχειώδους διαβίωσης). Όπως οι ίδιοι αναφέρουν:

«Ενδιαφερόμασταν πάντα για τον σχεδιασμό της ανθρώπινης κίνησης και είχαμε αρκετές επιτυχημένες συνεργασίες με χορογράφους. Στις αρχές της δεκαετίας του '90, γοητευτήκαμε από τις αρχές της οικονομίας της κίνησης, που σχεδιάστηκαν από τους μηχανικούς αποδοτικότητας στις αρχές του αιώνα, οι οποίοι κατ' επέκταση ανασχεδίασαν 'αποτελεσματικά' το σώμα ως επέκταση του εργοστασιακού εξοπλισμού. Αυτή η σκέψη στη συνέχεια επεκτάθηκε και στις οικιακές εργασίες, φαινομενικά για να απελευθερώσει την νοικοκυρά από το σπίτι, ούτως ώστε να μπορέσει να ενταχθεί στο αμειβόμενο εργατικό δυναμικό» (D + S, 2004).

Η στροφή προς την αποτελεσματικότητα, ωστόσο, δεν εκπλήρωσε την απελευθερωτική της υπόσχεση, αλλά μετατράπηκε σε αυτοσκοπό. Καταδίκασε έτσι, και με περίσσεια ειρωνεία, την νοικοκυρά σε αυξημένο φόρτο

εργασίας – σε μία εμμονική φροντίδα του σπιτιού – καθώς οι προσδοκίες και τα πρότυπα καθαριότητας στο σπίτι αυξήθηκαν σε ψυχαναγκαστικά επίπεδα. Όπως επισημαίνει η Elizabeth Diller, στο βιβλίο *Gender Space Architecture*:

«Ο φετιχισμός της υγιεινής δημιούργησε μια σύγχυση ανάμεσα στην καθαριότητα και στην ομορφιά, στην αγνότητα, στην ευσέβεια και στη νεωτερικότητα. Δεδομένου ότι η αποτελεσματικότητα θέτει στο στόχαστρό της τόσο τον οικιακό χώρο όσο και το οικιακό σώμα, ο σχεδιασμός του εσωτερικού της κατοικίας υπέκυψε σε αυτή την παρανοϊκή υγιεινή. Η σκόνη και οι περίπλοκες εστίες μικροβίων του εσωτερικού των κατοικιών του 19ου αιώνα έδωσαν τη θέση τους στις καθαρές επιφάνειες – λευκές, λείες, επίπεδες, μη πορώδεις και χωρίς αρμούς – που βρίσκονταν υπό την συνεχή πειθαρχημένη εποπτεία της νοικοκυράς» (Diller, 2000: 387)

Περιγράφοντας αναλυτικότερα το έργο τους αναφέρουν πως:

«Το ενδιαφέρον μας στράφηκε στα εγχειρίδια εξοικονόμησης χρόνου για τις οικιακές εργασίες. Μάθαμε, πως στη διαδικασία σιδερώματος ενός πουκαμίσου, για παράδειγμα, μια ελάχιστη προσπάθεια χρησιμοποιείται για να αναμορφώσει το πουκάμισο σε μια δισδιάστατη, επαναλαμβανόμενη μονάδα που θα καταναλώνει ελάχιστο δυνατό χώρο. Το τυποποιημένο μοτίβο σιδερώματος δηλαδή, μετασχηματίζει το πουκάμισο σε ένα επίπεδο, ορθογώνιο σχήμα, το οποίο 'κουμπώνει' απόλυτα στα ορθογώνια συστήματα αποθήκευσης, όπως είναι: το κουτί



αποστολής, το ράφι ενός μαγαζιού, το συρτάρι της οικιακής ντουλάπας αλλά και η βαλίτσα. Όταν το πουκάμισο φορεθεί, η υπόμνηση αυτής της ορθογωνικής αποτελεσματικότητας καταγράφεται στην επιφάνεια του σώματος. Οι παράλληλες τσακίσεις και οι ορθές γωνίες ενός καθαρού, πεπιεσμένου πουκαμίσου έχουν μετατραπεί σε εμβλήματα εσωτερικής τελειότητας και ευγένειας. Με αυτήν την αφορμή, θέσαμε στον εαυτό μας το ερώτημα, τι θα γινόταν εάν η πράξη σιδερώματος αποδεσμευόταν εντελώς από την αισθητική της αποτελεσματικότητας; Ίσως οι επιπτώσεις του σιδερώματος θα μπορούσαν πλέον να αντιπροσωπεύσουν πιο απτά το μετα-βιομηχανικό σώμα μέσα από μια μετα-λειτουργική προσέγγιση. Έτσι, αναπτύξαμε εντατικά μοτίβα σιδερώματος που παρήγαγαν πουκάμισα που δεν ήταν εφικτό να συσκευαστούν ή να στοιβαχτούν» (D + S, 2004).

[41]



Στο συγκεκριμένο έργο, η έρευνα των Diller + Scofidio προσανατολίστηκε δηλαδή στους οικιακούς κώδικες και τους ρόλους των φύλων. Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction* (2000), η Elizabeth Diller, αναλύει το *Bad Press*, ως ένα έργο που καταδεικνύει πώς μια φεμινιστική κριτική του ρόλου των γυναικών ως οικιακές εργάτριες, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εμπνεύσει τη δημιουργικότητα.

μία προσπάθεια επέκτασης των δεξιοτήτων προς την κατεύθυνση μιας νέας λειτουργίας, με τη μορφή μιας κριτικής αρχιτεκτονικής πρακτικής. Γίνεται λοιπόν, μέσω αυτού του έργου, σαφές ότι η ανάπτυξη των αρχιτεκτονικών πρακτικών που εστιάζουν στην έμφυλη διαφορά, δύναται αποτελέσει μια δέσμευση απέναντι στην πολλαπλότητα και την παραγωγή έργων που γεφυρώνουν τη θεωρία, την ιστορία και τον σχεδιασμό.



[42]

Αυτό το «αρχιτεκτονικό» έργο των Diller + Scofidio αποτελεί μια πολύπλοκη «χορογραφία» όπου, με την επιτέλεση μιας σειράς κινήσεων αναδίπλωσης – παρόμοιες με αυτές της κατασκευής origami – μια σειρά από πουκάμισα σιδερώνεται σε απολύτως άχρηστες μορφές. Αυτή η επιτελεστική πράξη μπορεί να νοηθεί ως μια διακωμώδηση της επιβεβλημένης αποδοτικότητας της οικιακής εργασίας αλλά και ως



#### 4.3.5 BLUR BUILDING (2002)

Πλέον σε συνεργασία με τον Charles Renfro, τα installations (εγκαταστάσεις) και τα αρχιτεκτονικά έργα της διεπιστημονικής σχεδιαστικής πρακτικής των Diller Scofidio + Renfro αντιπροσωπεύουν μια μετάβαση από την αισθητική αρχιτεκτονική του μεταμοντερνισμού προς μια κριτική αρχιτεκτονική που βασίζεται στις αρχές της time-based art. Αυτός ο προβληματισμός τους πάνω στα ζητήματα της διάρκειας και της performance, κορυφώνεται με το έργο τους για την Ελβετική Expo του 2002, το *Blur Building*. Το έργο αυτό ενσωματώνει την έννοια του χρόνου, στη συνεχώς μεταβαλλόμενη δομή του και στην εφήμερη κατάστασή του. Σε συνεργασία με το Team Extasia, παρουσίασαν το *Blur Building* ως μία media εγκατάσταση η οποία θα τοποθετούνταν στην Arteplage της λίμνης Neuchatel στο Yverdon-les-Bains της Ελβετίας.

«Ήταν πιθανότατα το πρώτο πραγματικά μεγάλο, δημόσιο, τοπιακό έργο μας και θα μπορούσε να το αποκαλέσεις κτίριο, γλυπτό, ή τοπιακό project. Βασικά όμως ήταν μια απάντηση – μια πρόκληση. [...] Είχαμε αυτή την ιδέα – να κάνουμε κάτι που αντί να βρίσκεται κοντά στην λίμνη, να είναι πάνω στην λίμνη, μέσα στην λίμνη – ίσως 150 μέτρα μέσα –, που θα χρησιμοποιούσε το υλικό που προϋπήρχε εκεί – το αυτόχθον υλικό του τόπου αν θες –, το νερό, ως δομικό υλικό. Τότε σκεφτήκαμε να φτιάξουμε αυτό το είδος ομίχλης που θα παραγόταν από την ίδια την λίμνη» (Diller, 2019).

Ο Charles Renfro, συνεργάτης των D + S από το 1997, το αποκάλεσε ένα «υβριδικό έργο, που συνδύασε με μεγάλη επιτυχία τις δύο πτυχές του εγκεφάλου

των Diller + Scofidio: τη δημόσια τέχνη, για την οποία ήμασταν ήδη γνωστοί, με την εννοιακή – μόνιμη όμως – αρχιτεκτονική, για την οποία ελπίζαμε να γίνουμε γνωστοί» (Renfro, 2006: 61).

«Ήταν ένα όραμα που είχαμε – και έχουμε συχνά οράματα που δεν ξέρουμε όμως για τι ακριβώς πρόκειται. Δεν είναι απαραίτητα το αποτέλεσμα μίας λογικής διαδικασίας σκέψης. Μας δημιουργήθηκε λοιπόν το ενδιαφέρον να εξερευνήσουμε την όραση ως μία απ' τις κύριες αισθήσεις. Δηλαδή, γιατί είμαστε τόσο εξαρτημένοι; Και γιατί η αρχιτεκτονική περιστρέφεται τόσο πολύ γύρω από την όραση; Εμπνευστήκαμε αρκετά από τον Marcel Duchamp, ήδη από την δεκαετία του '80, που ξεκινήσαμε να δουλεύουμε. Τότε δουλέψαμε πάνω στο *Rotary Notary and His Hot Plate*, το οποίο ήταν βασισμένο στο *Delay in Glass* – ένα από τα έργα του Duchamp με τη μεγαλύτερη επίδραση – στο οποίο χρησιμοποίησε έναν “αντιοπτικό” μηχανισμό, βασικά για να παράγει ένα οπτικά όμορφο αποτέλεσμα ασκώντας πίεση στην επιθυμία του να δημιουργήσει απλώς κάτι καλαίσθητο. Αυτή η προσέγγιση αποτέλεσε σταθμό για το μελλοντικό μας έργο» (Diller, 2019).

Το *Blur*, αποτελεί αναμφισβήτητα ένα θέαμα, το οποίο όμως αμφισβητεί την ίδια την έννοια του θεάματος. Η λέξη «θέαμα», είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την όραση – η οποία αποτελεί και το επίκεντρο της αναζήτησής τους στο *Blur*. Σε μία εποχή που κατακλύζεται από τα τεχνολογικά μέσα, και την υψηλή ευκρίνεια, η ικανοποίησή μας έχει καταλήξει να μετράται σε εικονοκίτταρα ανά ίντσα. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η πρόθεσή τους είναι το

*Blur* να είναι ξεκάθαρα χαμηλής ευκρίνειας. Να είναι ένα θέαμα χωρίς όμως τα συμβατικά χαρακτηριστικά του θεάματος. Χωρίς βάθος και κλίμακα. Χωρίς μάζα και επιφάνεια. Να αποτελεί ένα συμβάν που διαθέτει «δραματική» δομή και κατά συνέπεια κορύφωση. Στο *Blur*, η σαφής αντίληψη του χώρου αντικαθίσταται από την οπτική διάσπαση, με το βλέμμα να χάνεται στην ασαφή μάζα της ομίχλης.

«Προσπαθήσαμε να κάνουμε μια αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας. Γι' αυτό το λόγο, δεν υπάρχουν τοίχοι, δεν υπάρχει οροφή, δεν έχει σημασία – μόνο μια μάζα από ψεκαζόμενο νερό, ένα μεγάλο σύννεφο. Η πρόταση αυτή ήταν μια αντίδραση στον υπερκορεσμό των αναδυόμενων τεχνολογιών που επικρατεί στις πρόσφατες εθνικές και παγκόσμιες εκθέσεις (Expo), η οποία τροφοδοτεί, ή έχει ήδη τροφοδοτήσει, την ακόρεστη όρεξή μας για οπτική διέγερση, με μια όλο και μεγαλύτερη ψηφιακή δεξιοτεχνία. Η υψηλή ευκρίνεια, κατά τη γνώμη μας, έχει μετατραπεί στη νέα ορθοδοξία. Και θέτουμε το ερώτημα: μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την τεχνολογία, την υψηλή τεχνολογία, για να κατασκευάσουμε ένα περίπτερο προορισμένο για μια Expo, που θα είναι αναμφισβήτητα χαμηλής ευκρίνειας, αλλά που παράλληλα θα αμφισβητεί τις συμβάσεις του χώρου και του σώματος, ενώ θα επαναπροσδιορίζει την εξάρτησή μας από την όραση;» (Diller, 2002: 45).

Το *Blur* σχεδιάστηκε ως εναλλακτική λύση στα εθνοκεντρικά θέαματα και στις επιδείξεις προϊόντων που παραδοσιακά κυριαρχούν στις παγκόσμιες εκθέσεις (Expo). Προοριζόταν ως αντίδοτο στην εμμονική κουλτούρα της υψηλής ανάλυσης.

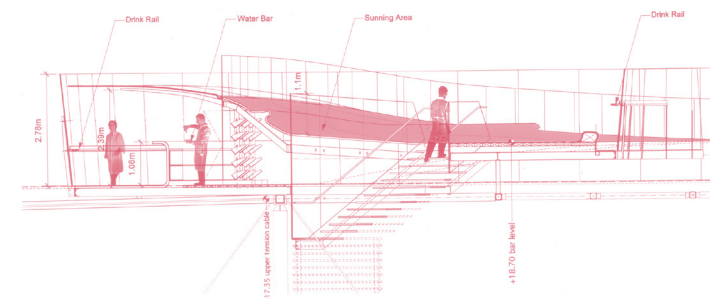
«Με το συγκερασμό μέσων και τεχνολογιών, οι Diller + Scofidio προσπαθούν να ενθαρρύνουν τους θεατές να αμφισβητήσουν τις πολιτιστικά κατακερματισμένες κατανοήσεις της όρασης, της διαφάνειας, της παρουσίας και της επιθυμίας προτρέποντάς τους να φτάσουν στα δικά τους συμπεράσματα» (Betsky; Hays; Anderson 2003: 79).

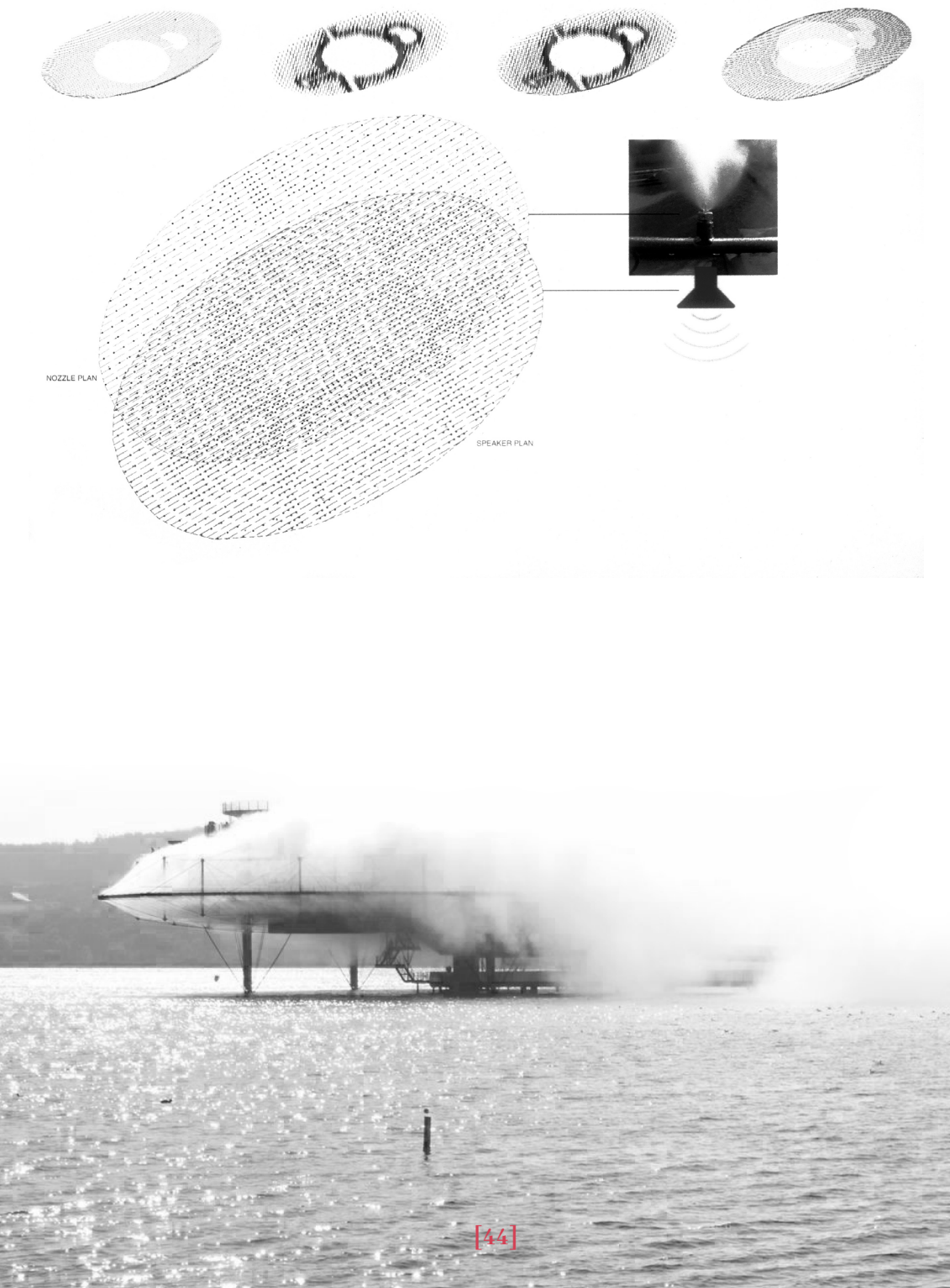
Όπως αναφέρει η Liz Diller: «το πείραμα με το *Blur Building* ήταν να περιορίσουμε την όραση. Να παράγουμε έναν χώρο όπου πραγματικά δεν θα μπορούσες να δεις πολλά και θα εξαρτώσουν από τις υπόλοιπες αισθήσεις: ακοή, όσφρηση, αφή και γεύση» (Diller, 2019).

Η αισθητηριακή απώλεια είχε ως στόχο να διεγείρει τις αισθήσεις: η πυκνότητα του εισπνεόμενου αέρα σε κάθε αναπνοή, η χαμηλωμένη θερμοκρασία, ο διακριτικός και παράλληλα διάχυτος ήχος των ακροφυσιών συνδυαστικά με το άρωμα του διασκορπισμένου νερού της λίμνης, θα ενεργοποιούσαν όλες τις αισθήσεις παράλληλα.

«Όσο περισσότερο ερεθίσματα μπροστά στα μάτια μας, τόσο λιγότερο βλέπουμε. Το *Blur* είναι μια απάντηση στον οπτικό θόρυβο του περιβάλλοντός του» (Diller, 2019).

[43]



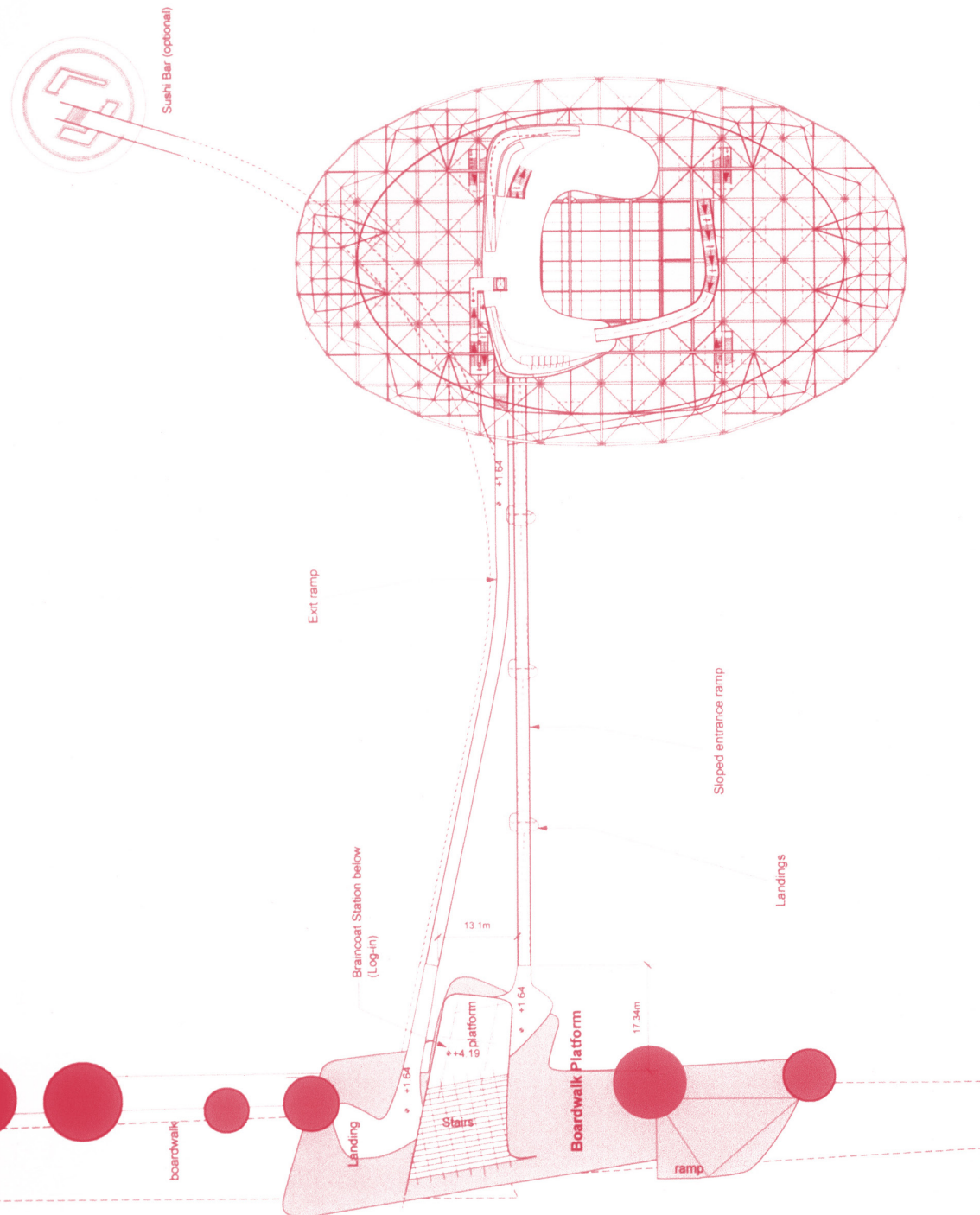


[47] Το *Blur*, τοποθετήθηκε σε μία χαλύβδινη ανυψωτική πλατφόρμα μέσα στη λίμνη Neuchâtel. Αποτελούσε κυριολεκτικά μια performance του ίδιου του τοπίου της λίμνης, καθώς μια σειρά από πίδακες (ακροφύσια) νερού σχημάτιζαν ένα σύννεφο ομίχλης γύρω από το χαλύβδινο πλαίσιο: μια εφήμερη αρχιτεκτονική νερού και δράσης. Αυτή η χωρική οικολογία του *Blur*, που βασίζεται στην έννοια του συμβάντος, είναι χαρακτηριστικό της εστίασης των Diller Scofidio + Renfro στην έννοια του παθήματος – όπως αυτήν την εντοπίζουμε στην αρχιτεκτονική – αλλά και στο κοινωνικό αποτύπωμα των κτιρίων. Οι Diller Scofidio + Renfro, σαφώς επηρεασμένοι από τις πρώτες τους αναζητήσεις ως προς τα θεατρικά περιβάλλοντα, ενσωματώνουν στο έργο αυτό την εμπειρία της τεχνολογίας και της αρχιτεκτονικής με στόχο να προκαλέσουν και να τονίσουν τα κοινωνικά και υλικά συμφραζόμενα της «τοποθεσίας» και της κατάστασης. Οι έννοιες της παρατήρησης και της συμμετοχής επανέρχονται συνεχώς στις αρχιτεκτονικές τους επεμβάσεις, καθώς επιχειρούν να επαναπροσδιορίσουν την αρχιτεκτονική ως ένα μέσο χωρικής και απτικής αποκάλυψης: όπου το συμβάν της αρχιτεκτονικής εμπειρίας έχει άμεσο αντίκτυπο στην ενσώματη αντίληψη του εαυτού μας. Το *Blur* μπορεί εύκολα να πλαισιωθεί από τη φιλοσοφία της Dorita Hannah σχετικά με την χωρική επιτελεστικότητα καθώς και τα συγγράμματα αρχιτεκτόνων όπως ο Juhani Pallasmaa και ο Bernard Tschumi, ώστε το *Blur* να αποτελέσει αντιπροσωπευτικό δείγμα των κριτικών συζητήσεων που έχουν διαμορφώσει τις σύγχρονες προσεγγίσεις ως προς τον τόπο, την performance και το αρχιτεκτονικό συμβάν.



«Αυτό το σύννεφο, δεν ήταν σαφώς ορισμένο, ήταν ορισμένο ως “θολό”, που σημαίνει δηλαδή “μη εστιασμένη όραση”. Συνήθως, χρησιμοποιείται ως αρνητικός όρος. Μία θολή λήψη με την κάμερά σου για παράδειγμα, δεν είναι κάτι λειτουργικό – είναι σαν ο φακός να μην λειτουργεί σωστά. Αλλά εμείς τον αντιμετωπίσαμε ως κάτι θετικό. Θέλαμε να δημιουργήσουμε έναν χώρο που θα ήταν κάτι θολό που θα μπορούσες να το βιώσεις, όπου όμως δεν θα μπορούσες να αισθανθείς το βάθος, την διάσταση, θα ήσουν απλά χαμένος σε αυτό το μέσο και θα έπρεπε με κάποιον τρόπο να κινηθείς εντός του. Δεν υπήρχε πραγματικά κάτι να δεις ή να κάνεις, παρά μόνο να αναλογιστείς την εξάρτησή σου από την όραση» (Diller, 2019).

Το κοινό αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά το *Blur* από απόσταση ενώ περιπλανιέται στο ανθρωπογενές τοπίο του Exropark. Καθώς ο επισκέπτης πλησιάζει τη λίμνη, αρχίζει να αντιλαμβάνεται την πλήρη εικόνα του μεγάλου σύννεφου που αιωρείται πάνω από το νερό. Το *Blur* έχει πλάτος 100 μ., βάθος 65 μ., ύψος 25 μ. και αποτελείται από το βασικό οικείο υλικό της περιοχής: το νερό. Αυτό το σύννεφο ομίχλης, δημιουργείται από ένα σύστημα παραγωγής τεχνητής ομίχλης: το νερό της λίμνης διυλίζεται και στη συνέχεια εκτοξεύεται, μέσω μιας πυκνής συστοιχίας ακροφυσίων νερού υψηλής πίεσης, η οποία ρυθμίζεται μέσω υπολογιστή. Ένας ενσωματωμένος μετεωρολογικός σταθμός διαβάζει τον καιρό και ρυθμίζει ηλεκτρονικά την πίεση του νερού ανάλογα με τις αλλαγές της θερμοκρασίας, της υγρασίας, της κατεύθυνσης και της ταχύτητας του ανέμου. Η προκύπτουσα μάζα ομίχλης είναι επομένως μια δυναμική μορφή που συνδυάζει φυσικές και τεχνητές καιρικές δυνάμεις.

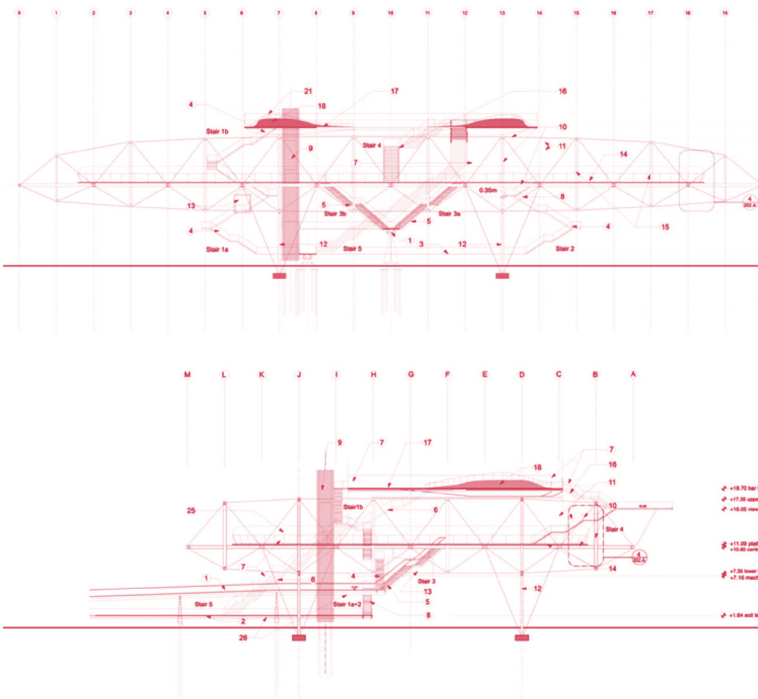


Το κοινό μπορεί να προσεγγίσει το *Blur* από την ακτή μέσω μιας ράμπας πεζών. Κατά μήκος της διαδρομής των 140 μέτρων, οι οπτικές και ακουστικές αναφορές σταδιακά σβήνουν, μέχρις ότου να επέλθει το σημείο μηδενικής ορατότητας και να παραμείνει μόνο ο λευκός θόρυβος των ακροφυσίων.

«Το κοινό μπορεί να κυκλοφορήσει μέσα στην ομίχλη και να συναντήσει απρόσμενα συμβάντα εντός της. Έπειτα έχει τη δυνατότητα να εισέλθει σε ένα διαδραστικό χώρο μέσω στο κέντρο του περιπτέρου και στη συνέχεια να κατευθυνθεί μέσω μιας σκάλας στο *Angel Bar* στην κορυφή. Η αίσθηση της ανάδυσης μέσα από την ομίχλη μπορεί να παρομοιαστεί με τη διάτρηση ενός στρώματος νέφους στο ουρανό κατά τη διάρκεια μίας πτήσης. Μετά το τέλος της περιήγησης το κοινό μέσω μιας άμεσης σκάλας και μιας ράμπας επιστρέφει πίσω στην ακτή» (Scofidio, 2002: 44).

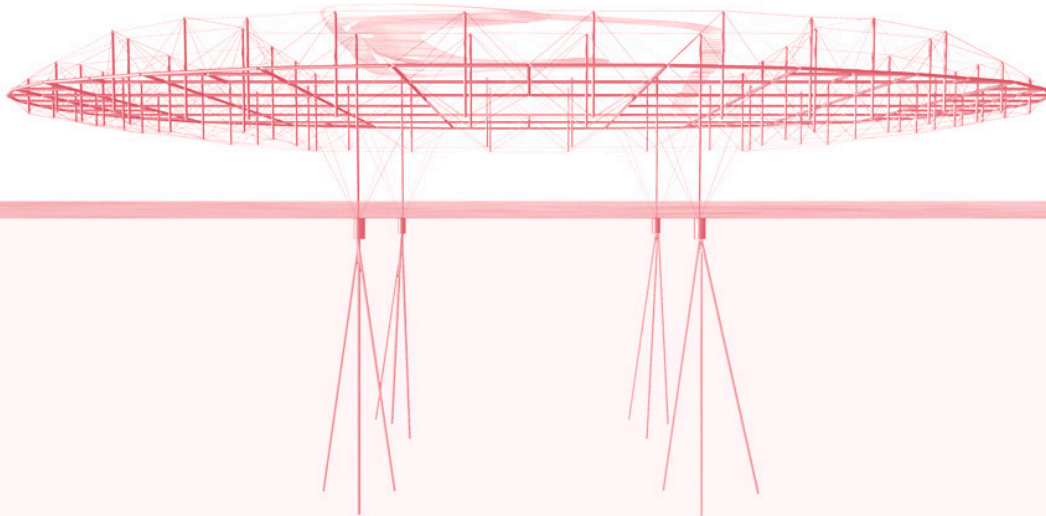
Στο *Angel Bar*, στο πάνω τμήμα του περιπτέρου, διατίθεται κάθε είδος νερού, μιας και αφού το περίπτερο βρίσκεται στο νερό και ο επισκέπτης κινείται μέσα στο νερό και αναπνέει το νερό, θα μπορεί πλέον ακόμη και να «πιει το ίδιο το κτίριο».

Αυτό το εκθεσιακό περίπτερο αποτελεί μία προσπάθεια αναζήτησης και ενίσχυσης του παιγνιοκεντρικού χαρακτήρα του δημόσιου χώρου. Αυτό συμβαίνει κυρίως με τη βοήθεια ψηφιακών τεχνολογιών ή ψηφιακά ελεγχόμενων συμβάντων. Αυτά τα ψηφιακά συστήματα μεσολαβούν στην κοινωνική αλληλεπίδραση εντός του περιπτέρου, και σε μία προσπάθεια επέκτασης της σχέψης τους, στον δημόσιο χώρο.



«Η διαπροσωπική επικοινωνία στηρίζεται κυρίως στη γλώσσα, είτε προφορική είτε γραπτή. Η οπτική επικοινωνία, όπως οι εκφράσεις του προσώπου και οι χειρονομίες των χεριών, αποτελεί ένα λιγότερο συνειδητό, όμως πολύ εκφραστικό μέρος της επικοινωνίας. Οι ακούσιες ενέργειες και αντιδράσεις, όπως η γλώσσα του σώματος, το να χλωμιάζεις από σοκ και να κοκκινίζεις από αμηχανία διαθέτουν πολύ μεγάλη επικοινωνιακή δύναμη, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που η συμβατική γλώσσα δεν επαρκεί. Εάν αυτές οι ασύρματες τεχνολογίες αποκτούσαν περισσότερη νοημοσύνη έτσι ώστε να επεκτείνουν τις τηλεπικοινωνίες πέρα από τη συμβατική γλώσσα, προφορική ή γραπτή, τι θα συνέβαινε; Τι θα γινόταν εάν μπορούσαν να διαβιβάσουν τα συναισθήματα, τις εκφράσεις, την προσωπική έλξη, ή την αποστροφή;» (Sofidio, 2002: 209).

Με βάση αυτό το σκεπτικό, σε όλους τους επισκέπτες του *Blur* μοιράζεται ένα ερωτηματολόγιο κατά την είσοδο τους. Οι απαντήσεις τους στην συνέχεια θα χρησιμοποιηθούν για να διαμορφώσουν ένα προφίλ απαντήσεων για τον κάθε επισκέπτη το οποίο θα προστίθεται με τη σειρά του στη βάση δεδομένων. Σε κάθε επισκέπτη δίνεται επίσης ένα «braincoat»<sup>48</sup> – δηλαδή ένα «έξυπνο» αδιάβροχο (raincoat) – με τεχνολογία ενσωματωμένη στο «δέρμα» του. Αυτή η τεχνολογία εμπεριέχει τα αποτυπώματα των απαντήσεων του κάθε επισκέπτη, που επιτρέπουν στα braincoat να επικοινωνούν μεταξύ τους, από τη στιγμή που οι επισκέπτες θα προσεγγίσουν την πλατφόρμα. Η επικοινωνία αυτή προκύπτει από τη συσσώρευση των πληροφοριών στη βάση των δεδομένων. Αυτό το πολυδιάστατο στατιστικό matrix αποτελεί ένα σύννεφο δεδομένων συμπληρωματικό στο σύννεφο της ομίχλης.



«Συμβατικά, η όραση καθορίζει τη συμπεριφορά μας στον δημόσιο χώρο και ορίζει τη βάση των κοινωνικών σχέσεων. Χρησιμοποιούμε την όραση για να αξιολογήσουμε την ταυτότητα: μια γρήγορη ματιά προς ένα άλλο άτομο συνήθως μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε το φύλο, την ηλικία, τη φυλή και την κοινωνική του τάξη. Τις περισσότερες φορές, αυτό το οπτικό πλαίσιο προηγείται οποιασδήποτε κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Ωστόσο, μέσα στο σύννεφο δεν είναι δυνατή μια τέτοια ταχεία οπτική αναγνώριση. Η ομιχλώδης ατμόσφαιρα, σε συνδυασμό με τους επισκέπτες ντυμένους με πανομοιότυπα αδιάβροχα, δημιουργεί μια κατάσταση ανωνυμίας. Θα είναι δύσκολο να διακρίνεις ένα 25χρονο μοντέλο Ιαπωνικής καταγωγής, από ένα 13χρονο αγόρι Ινδικής καταγωγής, από μια 70χρονη Ρωσίδα γιαγιά» (Diller, 2003: 192).

«Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η πρώτη μεγάλης κλίμακας χρήση της ομίχλης έγινε από την Ιάπωνα γλύπτη Fujiko Nakaya, η οποία παρήγαγε ομίχλη για έναν γεωδαιτικό θόλο για την παγκόσμια έκθεση της Osaka του 1970. Η Nakaya ανέπτυξε ένα ειδικό ακροφύσιο ομίχλης για το έργο αυτό, το οποίο στη συνέχεια κατοχυρώθηκε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας» (Diller, 2002: 44).

Το <sup>49</sup>Blur, θα μπορούσε να αποτελεί μια μετάφραση, σε μεγάλη κλίμακα, των ατμοσφαιρικών συνθηκών που είχε σχεδιάσει η Nakaya, για την ανθρώπινη κλίμακα των χορευτών της Trisha Brown, στο *Opal Loop / Cloud Installation #72503* το 1980.

Λόγω του ότι δεν υπήρχε τίποτα συγκεκριμένο να δεις στο *Blur* – καθώς η ομίχλη απέκρυπτε μέχρι και την ίδια την δομή του κτιρίου – το κοινό επικεντρώνονταν στη βιω<sup>45</sup>ματική εμπειρία. Με παρόμοιο τρόπο με τον οποίο ξεδιπλώνονταν η χορογραφία της Brown εντός ενός από τα νεφελώδη περιβάλλοντα της Nakaya, ο «αποϋλικοποιημένος» σχεδιασμός των D + S μετέτρεφε τους επισκέπτες του περιπτέρου σε performers. Όπως και στο *Opal Loop*, έτσι και στο *Blur*, το γενικότερο concept ήταν η προβληματική της όρασης.

Η βιωματική αυτή συμμετοχή του επισκέπτη στο περίπτερο των Diller + Scofidio, ενισχύει το όραμα τους προς την παραγωγή νοητικών και χωρικών εμπειριών δημόσιου χαρακτήρα, που δεν στερούνται όμως του κοινωνικού περιεχομένου.



[48]



#### 4.3.6 MURAL (2003)

Το *Mural* περιλαμβάνει ένα δίκτυο λευκών τοίχων, τοποθετημένων στον 4ο όροφο του Whitney Museum που φιλοξενούν, οργανώνουν και χωρίζουν την αναδρομική έκθεση *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*. Συνοδεύεται από ένα ηλεκτρικό τρυπάνι, το οποίο κινείται σε συνεχή τροχιά κατά μήκος των μεγάλων διαχωριστικών τοίχων των γκαλερί, σαμποτάροντας την οπτική και ακουστική απομόνωση που συνηθίζουν να παρέχουν.

«Η φθορά, η μόλυνση ήταν αυτό που επιδιώξαμε μέσω της ρετροσπεκτίβας\* (retrospective) μας στο Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Whitney το 2003. Η έκθεση δεν ήταν απλά μια μεγάλη σύνοψη του έργου μας· ήταν επίσης το αποκορύφωμα μιας μακροχρόνιας λεπτομερούς εξέτασης που αφορά στο μουσείο ως πολιτιστικό χώρο και ως εκ τούτου αποτέλεσε το αποκορύφωμα της κριτικής μας. Ο στόχος μας, και το ‘όπλο’ μας, ήταν η ίδια η ρετροσπεκτίβα. Υπό τη μορφή μιας καινοτομίας για το σύγχρονο μουσείο, η ρετροσπεκτίβα έχει ως σκοπό να συγκεντρώσει τα διακριτά έργα σε ένα ενιαίο σώμα το οποίο θα παρέχει μια συνεκτική επισκόπηση μιας διαδικασίας εξέλιξης. Επειδή η δουλειά μας συχνά χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της τοποειδικότητας (site specificity) και κατά συνέπεια ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, δεν ήταν εύκολο να οργανωθεί σε ένα συνεκτικό «σώμα». Οι curators (επιμελητές), που επέλεξαν τα έργα, ήταν αντίθετοι με τον χωρικό διαχωρισμό τους και εμείς από πλευράς μας ήμασταν αντίθετοι με την curation (επιμέλεια). Η μόνη επιλογή μας για αντίσταση ήταν να

χρησιμοποιήσουμε την έκθεση ως το σκηνικό για ένα νέο τοποειδικό έργο που θα αφορά στη ρετροσπεκτίβα» (Diller, 2007: 52).

\* ρετροσπεκτίβα = retrospective  
ένα αναδρομικό αφιέρωμα στο έργο των δημιουργών

«Τα μουσεία αντιστέκονται επίμονα στη “μόλυνση”. Το μουσείο ελέγχει σφιχτά το περιβάλλον και “απολυμαίνει” το οπτικό πεδίο, οργανώνοντας λεπτομερώς κάθε βήμα της εμπειρίας. Στην περίπτωση που η σκέψη περιπλανάται, οι επιμελητές φροντίζουν να εισάγουν πληροφορίες στους τοίχους με στόχο να αποφευχθούν οι ετερόκλητες ερμηνείες. Η απλότητα του λευκού τοίχου του μουσείου αποτελεί μια “εύγλωττη” έκφραση της διαρκώς κενής επιφάνειας πάνω στην οποία εγγράφονται οι αφηγήσεις του μουσείου με κάθε νέα στρώση του λευκού χρώματος. Ενάντια σε αυτή την “σιγή”, στο Whitney, αντιστρέφουμε τους όρους του οικοδεσπότη και του επισκέπτη» (Diller, 2007: 53).

Ο τέταρτος όροφος του μουσείου χωρίστηκε σε μια σειρά γκαλερί, κάθε μία από τις οποίες θα φιλοξενούσε μία διαφορετική εγκατάσταση, συνοδευόμενη από τις αντίστοιχες απαιτήσεις φωτισμού και ήχου. Οι διαχωριστικοί τοίχοι στέκονταν ως κενά σκηνικά προορισμένα όμως για μια συνεχή διαδρομή που θα ακολουθούσε ο «σαμποτέρ» – ένα ρομποτικό τρυπάνι που θα κατέστρεφε την οπτική και ακουστική απομόνωση των τοίχων.

Οι Diller + Scofidio συνεργάστηκαν με τους μηχανικούς της Honeybee Robotics, οι οποίοι ανέπτυξαν τον Mars<sup>51</sup> driller. Το τρυπάνι αυτό, τοποθετήθηκε σε έναν οπλισμό, στο ύψος του τοίχου, και κινούνταν κατά



μήκος μιας συνεχούς διαδρομής διασχίζοντας κάθε μία από τις διακριτές γκαλερί, ταξιδεύοντας στο μουσείο. Ο ευφυής πλοηγός που συνόδευε την εγκατάσταση παρήγαγε τυχαία σημεία εντός της χαρτογραφημένης επιφάνειας των τοίχων της γκαλερί, στη συνέχεια επέλεγε ένα σημείο και καθοδηγούσε το τρυπάνι σε αυτό. Το τρυπάνι στη συνέχεια διαπερνούσε τη γυψοσανίδα στο συγκεκριμένο σημείο, δημιουργώντας έτσι μια τρύπα μισής ίντσας.

50

Όταν άνοιξε η έκθεση, οι πρώτες τρύπες ήταν απλές φθορές στους κατάλευκους παρθένους τοίχους των γκαλερί, αλλά καθώς συνέχιζε η έκθεση, οι τοίχοι σταδιακά γίνονταν ολοένα και πιο διάτρητοι. Τελικά, όταν οι τρύπες και των δύο πλευρών του κάθε τοίχου ευθυγραμμίστηκαν, δημιουργήθηκαν οπτικές φυγές από γκαλερί σε γκαλερί. Υπήρξαν ακόμη και συστοιχίες από τρύπες οι οποίες άνοιξαν τυχαία ολόκληρα τμήματα της επιφάνειας του κάθε τοίχου, καθιστώντας τον τοίχο όλο και πιο ασταθή.

Το *Mural* καταλάμβανε 500 τετραγωνικά μέτρα, και ήταν μία τρίμηνη performance, η οποία σταδιακά έφθειρε στους τοίχους των γκαλερί, προκαλώντας οπτικές αποσπάσεις της προσοχής, διαρροές φωτός και εξαλείφοντας πλήρως την ιδέα μιας αυστηρά επιμελημένης έκθεσης.

«Τα έργα που είχαμε συλλέξει ήταν μόνο το πρόσχημα για το κρυφό νόημα της performance. Μέσω μιας αντιστροφής παρασκηνίου-προσκηνίου, οι τοίχοι των γκαλερί ενώ ξεκίνησαν ως ουδέτερα σκηνικά για τα έργα που εκθέτονταν, σταδιακά διεκδίκησαν την προσοχή, βάζοντας σε κίνδυνο τα έργα που φιλοξενούσαν και τελικά μετατράπηκαν στο επίκεντρο της προσοχής και της σκέψης» (Diller, 2007: 53).



Η εγκατάσταση λοιπόν αποτελούσε – πέρα από μια προσωπική αναδρομή – μια κριτική\* στη λειτουργία των μουσείων, ως χώρων αποκλειστικά επινοημένων για την παρουσίαση αντικειμένων εικαστικής τέχνης.

Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να κάνουμε και μία σύνδεση μεταξύ των παραστάσεων του *Walking on the Wall* (1971) της Trisha Brown – επίσης στο Whitney Museum – και του *Mural* (2003) των Diller + Scofidio, που δημιουργήθηκε συγκεκριμένα στα πλαίσια της αναδρομικής τους έκθεσης. Το *Mural* είχε ως αφητηρία τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του λευκού τοίχου και της φερόμενης ουδετερότητάς του, μια ιδέα που υπονοείται και μέσω της τοποθέτησης της ζωντανής χορογραφίας της Brown σε ένα μουσειακό χώρο απογυμνωμένο από όλα τα αντικείμενα τέχνης. Στη θέση των σωμάτων των χορευτών, της Brown, οι Diller + Scofidio τοποθέτησαν ένα ρομποτικά ελεγχόμενο ηλεκτρικό τρυπάνι στον υποδιαιρεμένο εκθεσιακό χώρο. Και οι δύο δημιούργησαν προβληματισμούς σχετικά με τον τρόπο που εκτίθενται τα έργα εντός του μουσείου. Η τεχνολογικά καθοδηγούμενη χορογραφική χαρτογράφηση των Diller + Scofidio που φθείρει τους τοίχους των γκαλερί, αντικατοπτρίζει τις ρίζες των έργων τους στις θεωρητικοποιήσεις της μεταβιομηχανικής, μεταμοντέρνας κουλτούρας του θεάματος (και πιο συγκεκριμένα μιας κριτικής σε αυτήν). Εισάγοντας λοιπόν μια κριτική σκέψη απέναντι στο ζήτημα της κοινωνικοπολιτικής κατασκευής της τέχνης, κατάφεραν να επεκτείνουν τις ιδέες της Brown και να τις συσχετίσουν με το πλαίσιο της δημιουργίας των έργων τους.

\* «Η θεωρία δεν αντικαθιστά την εμπειρία. Όταν έχουμε την εμπειρία ενός έργου τέχνης, η απόδειξη της οικουμενικότητας του έγκειται στις εσωτερικές του ποιότητες που προκαλούν τη συγκεκριμένη εμπειρία, και όχι στην επιμελητική περιγραφή που βρίσκεται τυπωμένη στον τοίχο» (Helguera, 2004: 81).

## Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, το έργο των Diller + Scofidio αποτελεί μία μορφή άσκησης πίεσης εναντίον των συμβάσεων της τέχνης, της αρχιτεκτονικής, και του αστικού σχεδιασμού. Δεν είναι απλώς ένα έργο τέχνης ή μια performance, αλλά μια άσκηση κριτικής στην ίδια την αρχιτεκτονική μέσα από ένα κοινωνικοπολιτικό πρίσμα και μια ανατρεπτική διάθεση.

Μέσα από την ανάλυση αυτή, αντιλαμβανόμαστε τους Diller + Scofidio ως ένα αρκετά εύστοχο και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, που συνοψίζει και αποτυπώνει με ιδιαίτερη επιτυχία το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας εργασίας, ενσωματώνοντας τις έννοιες της επιτέλεσης, της επιτελεστικότητας, του δυναμικού, του συμβάντος και της τοποειδικότητας.

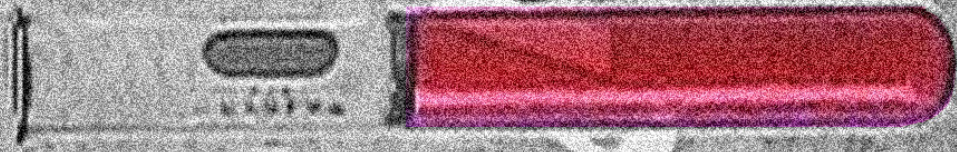
Αντλούν από τις ποιότητες της performance επιχειρώντας να υπερβούν τα συμβατικά μέσα της αναπαράστασης και να εντάξουν στο έργο τους τη δυναμική της επιτελεστικότητας. Αυτή η επιλογή τους γίνεται εμφανής ήδη από το *Delay in Glass*, με την ανατροπή του τρόπου θέασης αλλά και της θέσης και ταυτότητας των τελεστών, μέχρι το *Bad Press* με την επιτελεστική του διάσταση με στόχο την άσκηση κριτικής στη στερεοτυπική θέση της γυναίκας-νοικοκυράς και με αποκορύφωμα το *Blur Building* που εύκολα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μία δομή που επιτελεί η ίδια νέα νοήματα και μορφές εμπειρίας με τη μορφή ενός πειράματος «μαζικής» αποταυτοποίησης ενταγμένο στον «δημόσιο» χώρο.

Το συμβάν της αρχιτεκτονικής εμπειρίας τίθεται σε προτεραιότητα στο έργο και στις επεμβάσεις τους, στο οποίο εντάσσουν διαρκώς τις έννοιες της παρατήρησης και της συμμετοχής καθώς επιχειρούν να επαναπροσδιορίσουν την αρχιτεκτονική ως ένα μέσο χωρικής και εμπειρικής αποκάλυψης. Επεκτείνοντας τη σκέψη τους, ερμηνεύουμε την προσέγγισή τους ως έναν τρόπο ενεργοποίησης νέων νοημάτων για τον χώρο, ως ένα άνοιγμα στο δυναμικό.

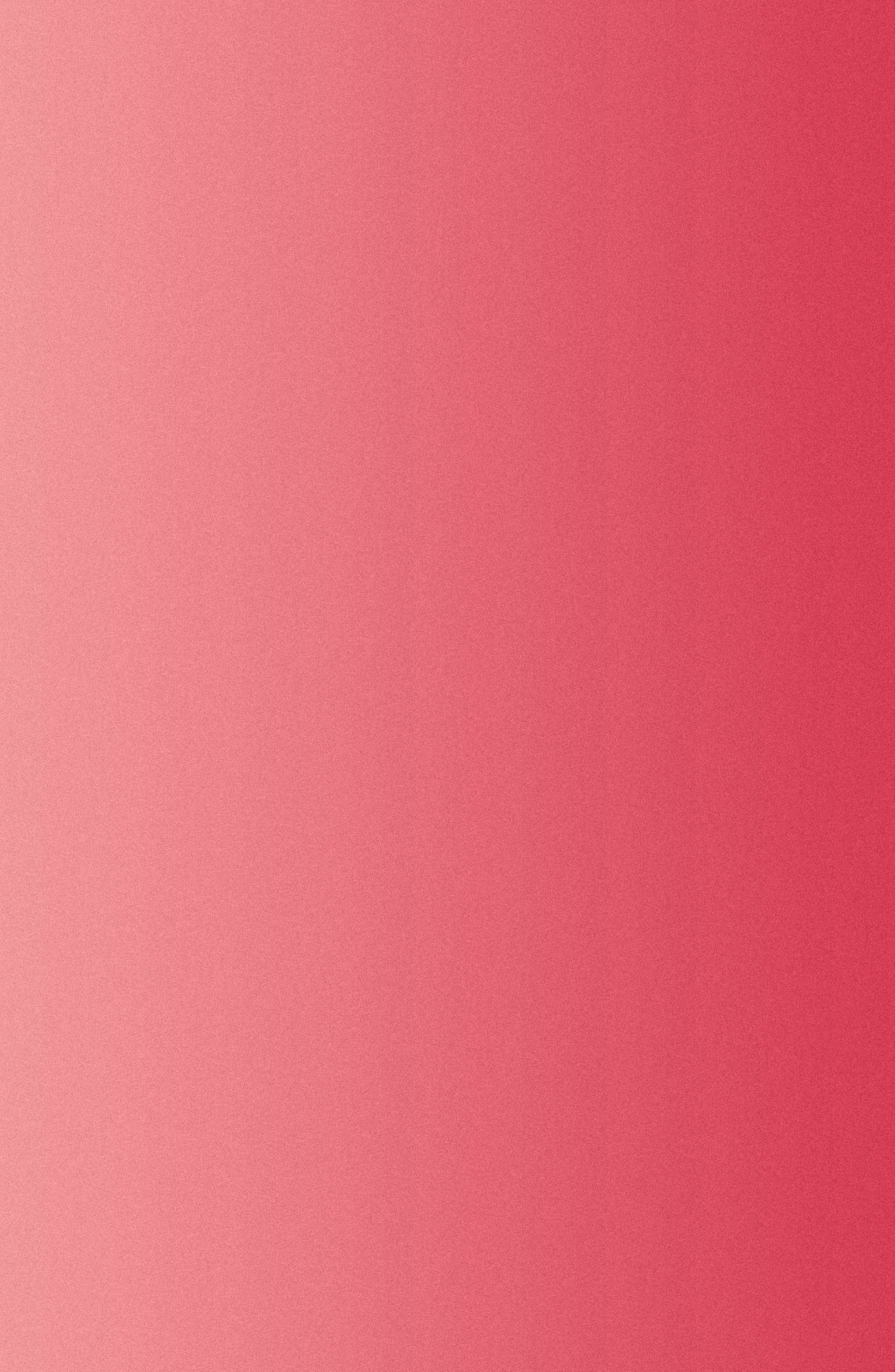
Η δουλειά τους, όπως είδαμε, εμπεριέχει πολλά στοιχεία τοποειδικότητας (*site specificity*) – με χαρακτηριστικά παραδείγματα το *Traffic*, το *Synapse*, το *Blur Building* και το *Mural*. Κάθε ένα από αυτά όμως, αγγίζει το θέμα της τοποειδικότητας ανοίγοντάς το προς μία διαφορετική οπτική, είτε κοινωνικοπολιτική, είτε καλλιτεχνική, πάντα όμως με κριτική διάθεση.

Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε, πως στο έργο τους, αλλά και σε κάθε επιτελεστική δράση – όπως την έχουμε προσεγγίσει σε αυτή την εργασία:

«Η χωρική εμπειρία μετατρέπεται σε δυναμικό μοχλό έλευσης νέων γίνεσθαι, νέων τροποποιητικών συμβάντων. Πρόκειται για μία αντι-αφηγηματική βίωση του χώρου και της αρχιτεκτονικής, που δεν μένει στο επίπεδο της μορφής» (Χατζησάββα, 2009: 279).



**NORX** **MAL**®



## Συμπερασματικά

Ξεκινώντας την παρούσα εργασία, εφορμώμενοι από τις έννοιες του *δυναμικού* και του *συμβάντος*, βρεθήκαμε αντιμέτωποι με τις έννοιες της *επιτέλεσης* και της *επιτελεστικότητας* – οι οποίες και μας κέντρισαν το ενδιαφέρον για τη σύνδεση και μεταφορά των προηγούμενων στον χώρο. Η έρευνα επιχείρησε τη συσχέτιση και κατανόηση αυτών των εννοιών μέσα από συναφείς θεωρητικές προσεγγίσεις και ολοκλήρωσε την αναζήτηση με την προσπάθεια εντοπισμού των εννοιών αυτών στο έργο των Diller + Scofidio.

Η έρευνα γύρω από την έννοια της *επιτελεστικότητας* αποτέλεσε μια απόπειρα ανάγνωσης και παράλληλα αμφισβήτησης των τρόπων με τους οποίους οι κοινωνικές διαδράσεις αλλά και οι σχέσεις εξουσίας – όπως για παράδειγμα η έμφυλη ετεροκανονιστική ιεραρχία – αποτυπώνονται στην εμπειρία, στον χώρο ή ακόμα και στην καλλιτεχνική πρακτική.

Προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε την *επιτελεστικότητα* ως ένα άνοιγμα δυνατοτήτων προς μια συλλογική συνύπαρξη στον δημόσιο χώρο. Μέσα από αυτή την έρευνα δημιουργήθηκε επίσης έντονος προβληματισμός όσον αφορά στον δημόσιο χαρακτήρα και τη δημόσια διάσταση του έργου τέχνης – αλλά και αρχιτεκτονικής – και στο κατά πόσο αυτός εντοπίζεται στην εφήμερη συσχέτιση των υποκειμένων σε κατάσταση σύγκρουσης.

Με βάση λοιπόν όλη την ανάλυση που προηγήθηκε, θεωρούμε πως η *επιτελεστικότητα* μπορεί να προσφέρει ακριβώς αυτή τη δυναμική της αποδέσμευσης

από τις κοινωνικές συμβάσεις για τη δημιουργική ανασύστασή τους. Τη δυναμική αυτή την εντοπίζουμε στην αντισυμβατικότητα της, στην ρηγματική και ανατρεπτική της διάθεση, αλλά και στον σχεσιολογικό και συμμετοχικό χαρακτήρα που αναπτύσσει με τον δημόσιο χώρο.

Θεωρούμε πως η επιτέλεση μπορεί να γίνει η απάντηση στο πώς ο δημόσιος χώρος μπορεί να μεταβεί από το σφιχτό πλαίσιο εμφάνισης/εκδήλωσης των κοινωνικών αντιφάσεων και καταπιέσεων σε έναν χώρο ανεκτικότητας, προσβασιμότητας, συμπερίληψης και ορατότητας.

Εντοπίζουμε, στην έννοια την *επιτελεστικότητα*, την δυνατότητα ανάδυσης ισχυρών και επιδραστικών μορφών αντίστασης, από μία κοινωνικοπολιτική έως και μια καλλιτεχνική/αρχιτεκτονική οπτική, ικανών να παράγουν νέα νοήματα – διαφορετικά από τα νοήματα που ως τώρα ενσωματώνονται άκριτα στην καθημερινή μας ζωή.

Αντιλαμβανόμαστε κατ' αυτόν τον τρόπο την επιτέλεση ως μια εναλλακτική τροποποιητικής εμπειρίας, μια μορφή πολιτικής αντίστασης η οποία ανασημασιοδοτεί τις πολιτισμικές δομές και επιχειρεί παράλληλα να αρθρώσει τις έννοιες της *διαφοράς* και της *ετερότητας*. Να κάνει αισθητό με αυτόν τον τρόπο το πολιτικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Να αναδείξει την ρηξιακή, πειραματική και ριζοσπαστική διάσταση της δημόσιας τέχνης απαλλαγμένη πλέον από την ουσιοκρατία και τις φυσικοποιητικές αναγνώσεις του παρελθόντος.

Αναφερόμαστε δηλαδή σε μια αντίσταση που στέκεται κριτικά απέναντι στις συμβάσεις της ίδιας μας της υποκειμενοποίησης, αντιμετωπίζοντας το

φύλο σαν «μια συνεχή και αδιάκοπη υλοποίηση δυνατοτήτων» (Butler, 2006: 383). Η επιτελεστική συγκρότηση ταυτότητας υπερβαίνει τους όρους με βάσει τους οποίους συγκροτηθήκαμε ως υποκείμενα εντός της γεμάτης στερεότυπα κοινωνίας.

Μέσα από αυτή την αναζήτηση, εντοπίσαμε στις έννοιες της επιτελεστικότητας και του συμβάντος – από την αρχή της εμφάνισής τους – ποιότητες που ανταποκρίνονται και καθίστανται αναγκαίες και στη σύγχρονη πραγματικότητα. Σε μια εποχή που η κοινωνική πραγματικότητα εμπλουτίζεται διαρκώς από νέες και ρευστές ταυτότητες (σεξουαλικές, πολιτικές, κοινωνικές) αυτές τείνουν να παραμένουν αποκλεισμένες ή να εκτοπίζονται στα περιθώρια του δημόσιου χώρου – με αποτέλεσμα τον κατακερματισμό και την αυτοαναίρεση της ίδιας της έννοιάς του.

Συνοφίζοντας, σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να αναζητήσει και να αναδείξει τη δυναμική που ενέχουν οι επιτελεστικές καλλιτεχνικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές. Χωρίς ωστόσο να εγκλωβίζεται στη σκέψη ότι η επιτελεστικότητα αποτελεί πανάκεια, που προτείνει αλήθειες και λύσεις θεωρητικού, κοινωνικού και πρακτικού περιεχομένου. Υπό αυτό το σκεπτικό οι έννοιες της επιτελεστικότητας και του συμβάντος προσεγγίζονται όχι ως μια τετελεσμένη και διεκπεραιωτική διαδικασία επίλυσης σε καίρια ζητήματα και προβληματικές, αλλά ως εργαλεία και δυνατότητες που ενέχουν τη δυναμική να αναταράξουν, να αναθεωρήσουν και να διευρύνουν τις στερεοτυπικές αντιλήψεις και τις προεικόνες για την εμπειρία και τον χώρο. Να παράξουν δηλαδή νέα νοήματα που αφορούν στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα εστιάζοντας στην επιτόπια κατασκευή του νοήματος και της αίσθησης για τον χώρο, την σκέψη και την κοινωνική ζωή.

*«Το πολιτικό είναι στοιχείο οντολογικό, αφού σημαδεύει τη συγκρότηση κάθε ταυτότητας, συλλογικής αλλά και υποκειμενικής. [...] Το πολιτικό νοείται ως στιγμή, ως ένα συμβάν που διαταράσσει την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη (σε οποιαδήποτε από τις εκφάνσεις ή τα υποσυστήματά της) και θεσμίζει εκ νέου όψεις της κοινωνίας μέσα από τη διαπάλη διαφορετικών εναλλακτικών και τη χάραξη νέων ιδεολογικών συνόρων. Έτσι η διαφορά και ο ανταγωνισμός εντοπίζονται στη ρίζα κάθε κοινωνικοπολιτικής ταυτότητας, κάθε ηγεμονικού λόγου και πρακτικής»*  
(Σταυραράκης & Σταφυλάκης, 2008: 21).

## Βιβλιογραφία

### [BIBΛΙΑ]

Αθανασίου, Αθηνά (επίμ.,εισαγωγή) (2006). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος

Αθανασίου, Αθηνά (2007). *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές

Arendt, Hannah (1986). *Η ανθρώπινη κατάσταση* /μτφρ. Ροζάνης, Στέφανος / (επιμ.) Λυκιαρδόπουλος, Γεράσιμος. Αθήνα: Γνώση.

Auge, Marc (1999). *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων* / μτφρ. Δέσποινα Σεραφείδου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Austin, J.L. (2003). *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Αθήνα: Εστία.

Badiou, Alain (2005 [1998]). *Metapolitics*. New York-London: Verso

Badiou, Alain. (2005 [1998]). *Handbook of Inaesthetics* / transl. Toscano, Alberto. California: Stanford University Press.

Badiou, Alain (2009 [1988]) *Από το είναι στο συμβάν* / (επιμ.) Βεργέτης, Δ. Αθήνα: Πατάκης.

Badiou, Alain (2015). *Μεταφυσική της πραγματικής ευτυχίας* / (επιμ.) Βεργέτης Δ. Αθήνα: Πατάκης.

de Beauvoir, Simone (1980 [1979]). *Όταν το πνεύμα κυριαρχεί* / μτφρ. Βρανά, Αλίκη. Αθήνα: Γλάρος

Bernard, Tschumi (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

Betsky Aaron, Hays K. Michael , Anderson Laurie (2003). *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art

Birringer, J. (1998). *Media and performance. Along the border*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

Bourdieu, Pierre (2007) *Η ανδρική κυριαρχία / μτφρ.* Γιαννοπούλου, Έφη. Αθήνα: Πατάκης.

Butler, Judith (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press

Butler, Judith (2008 [1993]). *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του φύλου στο χώρο / (επιμ., εισαγωγή) Αθανασίου, Αθηνά / μτφρ. Μαρκέτου, Πελαγία. Αθήνα: Εκκρεμές.*

Butler, Judith (2009 [1990]). *Αναταραχή φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας / μτφρ. Καραμπέλας Γιώργος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.*

de Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Colebrook, Claire (2002). *Understanding Deleuze*. Crows Nest: Allen & Unwin

DeLanda Manuel (2002 [1997]). *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας / μτφρ. Βαϊνάς, Μ. Αθήνα: Κριτική.*

Deleuze, Gilles (1994 [1968]). *Difference and Repetition / μτφρ. Patton P.* New York: Columbia University Press

Deleuze, Gilles (1990 [1969]). *The logic of sense / μτφρ. Lester, M. Stivale C.* New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2006 [1988]). *Η πτύχωση: Ο Λάϊμπριτς και το Μπαρόκ / μτφρ. Ηλιάδης Ν. Αθήνα: Πλέθρον.*

Diller, Elizabeth and Scofidio, Ricardo (2002). *BLUR: The making of nothing*. New York: Harry N. Abrams.

Diller, Elizabeth, Scofidio, Ricardo, Teysot, Georges, Diller + Scofidio (1994). *Flesh. The mutant body of architecture: architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press.

Grosz, Elizabeth (2001). *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Writing architecture Series. Cambridge: MIT Press.

Kaprow, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. London: University Of California Press.

Κούρος, Πάνος (2012). *Archive Public: Επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη - Τοπικές Παρεμβάσεις*. Πάτρα: Cube Art Editions.

Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. New York: MIT Press

Λαδά, Σάσα (επιμ.) (2009). *Μετατοπίσεις: φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*. Αθήνα: Futura

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers.

Lévy, P. (1998). *Becoming virtual: reality in the digital age / trnsl. R. Bononno*. New York: Plenum Trade

Lévy, P. (1999). *Δυνητική πραγματικότητα (Realité virtuelle). Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου / μτφρ.: Καραχάλιος Μ. Αθήνα: Κριτική.*

Liotard, Jean-Francois (2008). *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση / μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.*

Loxley, James (2006). *Performativity (the new critical idiom)*. London-New York: Routledge.

Massey D. (2001). *Φιλοσοφία και πολιτικές της χωρικότητας / μτφρ. Πάτσου, Αργυρώ. Αθήνα: Παπασωτηρίου*

Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

Merleau Ponty, Maurice (2016 [1945]). *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Αθήνα: Νήσος

Nancy, Jean-Luc (2000). *Being singular plural. Meridian; crossing aesthetics*. California: Stanford University Press.

Ντελέζ, Ζιλ και Γκουατταρί Φελίξ. (1981). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους* /μτφρ. Χατζηδημού Κ., Ράλλη Ιουλιέττα. Αθήνα: Κέδρος

Pearson, Mike (2010). *Site-Specific Performance*. Houndmills: Palgrave

Rendell, Jane (2000). *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. London: E & FN Spon

Rugg, Judith (2010). *Exploring Site-Specific Art: Issues of Space and Internationalism*. London: I.B. Tauris

Schechner, Richard (1988). *Performance Theory*. London-New York: Routledge.

Schechner, Richard (2006). *Performance Studies An Introduction*. London-New York: Routledge.

Sennett, Richard (1999). *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*. Αθήνα: Νεφέλη

Σταυρακάκης, Γιάννης & Σταφυλάκης, Κωστής (επιμ.) (2008). *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Tschumi, Bernard (1996). *Architecture and Disjunction: Collected Essays 1975–1990*. London: MIT Press.

Tschumi, Bernard (1994). *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions.

#### [ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΕ ΒΙΒΛΙΟ]

Βαζαίου, Αύρα (2009). *Στο Δημόσιο χώρο και φύλο* (επιμ.) Μαριάννα Ψύλλα. Αθήνα: Τυπωθήτω

DeLanda Manuel (2004). *Material Complexity*. Στο Neil Leach, David Turnbull, Chris Williams (επιμ.) *Digital Technologies*. Chichester: Wiley - Academy Press

Diller, Elizabeth. (2001). *Autobiographical Notes*. Στο (ed.) Catherine de Zegher και Mark Wigley. *The Activist Drawing*:

*Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. p. 131. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.

Σταυρακάκης, Γιάννης και Σταφυλάκης, Κωστής. (2007). *Η τέχνη στην εποχή της μεταπολιτικής*. Στο Καλπακτσόγλου Ξ., Ροκα-Υιο, Ζενάκος Α., Τραμπούλης Θ. (επιμ.). *Προσευχή για (παθητική;) αντίσταση*. Μπιενάλε της Αθήνας: Εκδόσεις future.

Taylor, T.L. (2002). *Living digitally: embodiment in virtual worlds*. In R. Schroeder (ed.). *The social life of avatars: presence and interaction in shared virtual environments*. pp. 40-62. London: Springer-Verlag

Teyssot, Georges (1992). *Erasure and Disembodiment*. Στο Joke Brouwer (επιμ.). *Book for the Unstable Media*. p. 162 Netherlands: V2\_Organization.

Χατζησάββα, Δήμητρα (2009). *Μεταφράσεις του πραγματικού στη σύγχρονη αρχιτεκτονική*. Στο Λαδά, Σάσα (επιμ.) *Μετατοπίσεις: φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*. Αθήνα: Futura. σσ. 203-216

#### [ΑΡΘΡΟ ΣΕ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ]

Αυγητίδου, Αγγελική (2015). *Είναι περίπλοκο: Σημειώσεις πάνω στη σχέση αρχείου και performance*. Αθήνα: AICA. *Κριτική + Τέχνη*. 6 (11). σσ. 253-263

Badiou, Alain (2008). *Ρήσεις του Philippe Lacoue-Labarthe / μτφρ. Βεργέτης, Δημήτρις*. αληθεια 3.

Βαΐου, Ντίνα (2006). *Ταυτότητες/ετερότητες γυναικών στην πόλη*. *Ινδικτος*. 21. σσ. 151-160

Butler, Judith (1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. pp. 519-531.

Princenthal, N. (1989). *Diller and Scofidio: Architecture's iconoclasts*. *Sculpture*.

Ρανσιέρ, Ζ. (2009). *Πολιτική, δημοκρατία, χειραφέτηση*. Στο J. Rancière, Το μίσος για τη δημοκρατία, μτφρ. Β. Ιακώβου, Πεδίο, Αθήνα, σσ. 135-158.

Teysso, Georges (1992). *Erasure and Disembodiment. Book for the Unstable Media*. Joke Brouwer (ed.). Netherlands: V2\_Publishing: 162

Χατζησάββα, Δ. (2004). *Χώρος ταυτότητα ετερότητα και η ευθύνη της μετάφρασης*. Θεσσαλονίκη: Περιοδική έκδοση του συλλόγου αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης ΣΑΘ. η αρχιτεκτονική ως τέχνη. τεύχος 10. σσ. 8-10.

#### [ΑΡΘΡΟ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ]

Αθανασίου, Αθηνά (2009, 12 Δεκεμβρίου). *Τζούντι Μπάτλερ: Πέρα από τα "αυτονόητα" του φύλου: η πολιτική δυναμική της επιτέλεσης*. Η Αυγή της Κυριακής.

#### [ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ]

Χατζησάββα Δ. (2009), *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής τον 20ο αιώνα*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων

Ρεπούσκου, Ευαγγελία (2012). *Χωροπλαστικές εκφράσεις και αρχιτεκτονημένος χώρος μετά την εννοιολογική τέχνη*. Παραδείγματα από την έκθεση Documenta 1955-2007. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

#### [ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΣΕ ΣΥΝΕΔΡΙΟ]

Αυγητίδου, Αγγελική (επιμ., πρόλογος) (2016). Εισήγηση στο συνέδριο Δημοκρατία, δημόσιος χώρος και Performance, στα πλαίσια της έκθεσης [OUT] TOPIAS - Περφόρμανς και υπαίθριος / δημόσιος χώρος. Αθήνα

Αυγητίδου, Αγγελική (2011). *La piazza é mia: Η πόλη ως διευρημένο πεδίο καλλιτεχνικής πρακτικής*. Εισήγηση

στο συνέδριο: Δημόσιος χώρος αναζητείται. ΤΕΕ, Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Τμήματα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνικών Σχολών ΑΠΘ, Παν/μίου Πατρών, Παν/μίου Θεσσαλίας, ΔΠΘ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνείου Κρήτης, ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. Θεσσαλονίκη.

Καραμπά, Ελπίδα και Κούρος Πάνος (2011). *Το αρχείο ως δημόσια τέχνη: η επιτελεστική συνθήκη και η ανάληψη δημόσιας δύναμης*. Εισήγηση στο συνέδριο: Δημόσιος χώρος αναζητείται. ΤΕΕ, Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Τμήματα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνικών Σχολών ΑΠΘ, Παν/μίου Πατρών, Παν/μίου Θεσσαλίας, ΔΠΘ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πολυτεχνείου Κρήτης, ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. Θεσσαλονίκη.

Λαδά, Σάσα (2003). *Φύλο και χώρος: αρχικές προσεγγίσεις και νέα ερωτήματα ή μεταξύ ορατών και αόρατων*. Εισήγηση στο συνέδριο: Το φύλο, τόπος συνάντησης των επιστημών: Ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: "Γυναίκα και φύλο: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις". Μυτιλήνη

Χατζησάββα, Δήμητρα (2001). *Χαρτογραφώντας νέες εννοιολογικές και χωρικές στρατηγικές της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*. Εισήγηση στο συνέδριο: Σημειωτικά συστήματα και επικοινωνία: Πράξη, διάδραση, περίσταση και αλλαγή. Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας. Θεσσαλονίκη.

Χατζησάββα Δήμητρα (2019). *Δημόσιος Χώρος - Βλέμμα και εμπειρία*. Εισήγηση στο 2ο Πανελλήνιο Συνεδρίο για τον Δημόσιο Χώρο «Δημόσιος Χώρος +». Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας, σελ.122-124, Θεσσαλονίκη, εκδ. ΤΕΕ/ΤΚΜ, Ιανός.

#### [ΔΙΔΑΚΤΥΑΚΑ ΔΙΑΘΕΣΙΜΕΣ ΠΗΓΕΣ]

Κούρος, Πάνος (2005). *Μετατοπίσεις της σύγχρονης τέχνης και η σημασία τους για την εικαστική εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων*. Στο [https://mnmeden.wordpress.com/articles/19\\_03\\_05/?fbclid=IwAR2HS4zZi9wUeiaZijOG-FRzcOWMSYologemtchvYXU6-e1QU898RDEMCDs4](https://mnmeden.wordpress.com/articles/19_03_05/?fbclid=IwAR2HS4zZi9wUeiaZijOG-FRzcOWMSYologemtchvYXU6-e1QU898RDEMCDs4)

**P**eter Singer (1972). *Famine, Affluence, and Morality*. *Philosophy and Public Affairs*. Στο [http://personal.lse.ac.uk/robert49/teaching/mm/articles/Singer\\_1972Famine.pdf](http://personal.lse.ac.uk/robert49/teaching/mm/articles/Singer_1972Famine.pdf)

**Σ**ωτήρης, Παναγιώτης (2003). *Ο νομαδικός εμπειρισμός του Ζ. Ντελέζ*. Στο [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=804&Itemid=29&fbclid=IwAR0gX7NfxVFCCCrLQ0L6Y4mw1ff\\_erExJP13JmCI5BcLU-Exp-bJsnO6Toc](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=804&Itemid=29&fbclid=IwAR0gX7NfxVFCCCrLQ0L6Y4mw1ff_erExJP13JmCI5BcLU-Exp-bJsnO6Toc)

**Τ**εντοκάλη, Βάνα και Χατζησάββα, Δήμητρα (2015). *Αρχιτεκτονική και Deleuze-Guattari*. Από το συνέδριο Gilles Deleuze and Félix Guattari: Refrains of Freedom International Conference. Στο <http://deleuzeandguattariathens2015.blogspot.com/2014/01/deleuze-guattari.htm>

### [ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ]

**D**iller, Elizabeth (April 16, 2019). συνέντευξη με τίτλο *For Architect Elizabeth Diller, New York City Is Beginning to Feel Like One Big Punch List*. Διαθέσιμη στο <https://timesensitive.fm/episode/elizabeth-diller-new-york-city-punch-list/>

**T**ate Glossary

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/>

### [ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΑ ΔΙΑΘΕΣΙΜΟ ΒΙΒΛΙΟ]

**Ν**τάφλος, Κ., 2015. *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Στο: <http://hdl.handle.net/11419/3174>

[1]  
Το  
gro  
αν  
σε  
es  
σά  
τέ

[2]  
Ο  
do  
στ  
liv  
τα  
σα

[3]  
Πρ  
Δγ  
συ  
κα  
πο  
ίδ  
ό,τ  
θέ

[4]  
TH  
Με  
θε  
Αρ  
sit  
Sch  
με  
το  
κε  
ers  
αυ

[5]  
Κ

[6]  
Οι  
επ

Η επιτέλεση αποτελεί μια δυνατότητα επιτόπιας κατασκευής του νοήματος. Ενός νοήματος που δεν ανα-παριστά μια προηγούμενη έννοια αλλά την κατασκευάζει. Μέσω της παρούσας εργασίας, διερευνάται αυτή η δυνατότητα συνδεδεμένη με τη σωματικότητα και την υλική εγγραφή του νοήματος στον χώρο και στην τέχνη. Βασικό ερευνητικό ερώτημα αποτελεί το κατά πόσο οι αναδυόμενες αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές επιτελεστικές πρακτικές, είναι σε θέση να αμφισβητήσουν τα συμβατικά και καθιερωμένα εργαλεία εμπλοκής με τον χώρο, προτείνοντας νέες μορφές εμπειρίας και σημασιολόγησης. Αναλύεται έτσι ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις ερευνούν και ερμηνεύουν τα επιτελεστικά γεγονότα ως εργαλεία και μεθόδους για την κατασκευή ταυτότητας, την ενεργοποίηση συμβάντων και την επανανοηματοδότηση της χωρικής εμπειρίας.