

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΙΚΑΡΟΙ: ΜΙΑ ΜΝΗΜΟΤΕΧΝΙΚΗ ΠΟΛΥΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΩΜΑ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΚΟΝΤΣΕΤΤΙ ΜΑΡΙΝΑ- ΚΑΝΤΙΑΝΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Ένα βιβλίο, ένα βίωμα, μια συνειδητοποίηση και μια απώλεια είναι τα στοιχεία που οδηγούν στην σύνθεση της χωρικής εγκατάστασης Σύγχρονοι Ίκαροι: Μια μνημοτεχνική πολυαισθητηριακή ανάγνωση γύρω από το σώμα. Το βίωμα αφορά τη διαχείριση της κατάκλισης και του χρόνιου πόνου, το βιβλίο On_Hell της Johanna Hedva αποτελεί το εργαλείο για την κατανόηση αυτής της διαχείρισης, η συνειδητοποίηση συνοψίζεται στην ανέρευση διασκορπισμένων ιχνών σωματικότητας στο παρελθόν, ενώ η απώλεια σχετίζεται με την φθίνουσα νοητική και ψηφιακή μνήμη.

Η χωρική εγκατάσταση θέλει να αναδημιουργήσει ένα χαμένο προσωπικό αρχείο εργασιών σχετικών με το σώμα, να τις τοποθετήσει με τέτοιο τρόπο ώστε να συνδιαλλαγούν μεταξύ τους και να τις εκσυγχρονίσει στο περιβάλλον του παραπάνω βιβλίου. Ταυτόχρονα, λειτουργεί ως πολυαισθητηριακή- ερμηνευτική ανάγνωση για το βιβλίο. Δανείζεται από τη μνημοτεχνική για να συσχετίσει δέκα αντικείμενα- πικνωτές σωματικών εμπειριών, τα οποία δημιουργούν ένα δωμάτιο. Το συγκεκριμένο δωμάτιο έχει διπλή λειτουργία: ερμηνεύει ένα δωμάτιο από το βιβλίο και παράλληλα είναι ένας από τους χώρους ενός παλατιού μνήμης.

Πιο συγκεκριμένα, στόχος της εγκατάστασης είναι να θέσει ερωτήματα για τη σύγχρονη διαχείριση του σώματος και των αντοχών του, τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος επεμβαίνει σ αυτό, την 'ηθική' που περιβάλλει κάθε είδους επέμβαση και την υπέρβαση του μέτρου. Το βασικό θέμα γύρω από το οποίο οικοδομείται η εγκατάσταση έχει να κάνει με την ύβρη του Ίκαρου, η οποία γίνεται τελικά αντιληπτή ως μια πρώτη προσπάθεια για τα μετέπειτα τεχνολογικά- σωματικά επιτεύγματα της ανθρωπότητας.



Απώλεια εξωτερικής και εσωτερικής μνήμης (αντί εισαγωγής)

Η ιδέα για τη χωρική εγκατάσταση *Σύγχρονοι Τκαροί* αρχίζει να διαμορφώνεται κατά την ανάγνωση του βιβλίου *On_Hell* της Johanna Hedva. Ο ρυθμός του βιβλίου γεννάει τη σκέψη για μια αρχικά ακουστική και στη συνέχεια πολυαισθητηριακή, ερμηνευτική ανάγνωσή του. Παρατηρώντας ομοιότητες ανάμεσα στο προσωπικό μου βίωμα και αυτό της συγγραφέα, αποφασίζω να ανατρέξω για το υλικό που θα συνθέσει την εγκατάσταση σε πρώιμες ακαδημαϊκές και μη εργασίες. Αυτή η απόφαση συνδέεται άμεσα με δύο γεγονότα. Το πρώτο γεγονός είναι η συνειδητοποίηση ότι στα περισσότερα ελεύθερα θέματα έχω ασχοληθεί ιδιοσυγκρασιακά με ζητήματα που αφορούν το σώμα, τα όρια και την υπέρβασή τους. Η συγκεκριμένη συνειδητοποίηση συμβαίνει μόνο μετά το βίωμα ενός σημαντικού σωματικού τραυματισμού μου, ο οποίος λειτουργεί ως συνδετική ουσία ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία του θέματος της εγκατάστασης. Το δεύτερο γεγονός είναι η απώλεια του σκληρού δίσκου στον οποίο υπήρχαν όλες οι πανεπιστημιακές εργασίες που έκανα στη σχολή της Αρχιτεκτονικής. Από (κακής) μνήμης, λοιπόν, ανατρέχω σε κείμενες τις εργασίες οι οποίες εμπεριείχαν ίχνη σωματικότητας και τις ανασυνθέτω, με βάση αφενός τον παράγοντα του χρόνου που έχει παρέλθει και των αναμνήσεων που έχουν επιβιώσει από την κάθε εργασία και αφετέρου τον παράγοντα της συνάφειάς τους με τα επιλεγμένα αποσπάσματα από το παραπάνω βιβλίο. Παράλληλα αξιοποιώ και τα εκτός πανεπιστημιακού περιβάλλοντος έργα, ενώ δημιουργώ ορισμένα εξ ολοκλήρου νέα, πάντα σύμφωνα με τις καθορισμένες από εμένα γεγονотικές κατευθυντήριες γραμμές.

Παρατηρώ πώς οι εργασίες “γερνάνε” ηλικιακά, ωριμάζουν και συνομιλούν μεταξύ τους στο νέο περιβάλλον του βιβλίου της Hedva και ταυτόχρονα, επιθυμώ να αναδημιουργήσω το δικό μου προσωπικό αρχείο, εστιάζοντας μόνο σε σημεία του δικού μου ενδιαφέροντος. Για να το πετύχω αυτό, εμπνέομαι εν μέρει από τη μέθοδο του Aby Warburg σχετικά με την παραγωγή ενός συνεκτικού αρχείου και της ORLAN όσον αφορά τον τρόπο που ανακυκλώνει παλαιότερα έργα της μέσα σε νέα και τεχνικές εγκληματολογίας. Κατασκευάζω με αυτόν τον τρόπο ένα δωμάτιο σ’ ένα “παλάτι μνήμης”*, γεμάτο αντικείμενα-πυκνωτές για την αποθήκευση πληροφοριών αναλογικά, εφόσον τόσο ο ψηφιακός χώρος όσο και ο νοητικός αποδεικνύονται αναξιόπιστοι. Αντίθετα με τη μνημοτεχνική, όπου σε ήδη υπάρχοντα αντικείμενα, κατασκευές ή σημεία του χώρου αποδίδονται, χωρίς απαραίτητους εμφανείς συσχετισμούς, οι πληροφορίες που πρέπει να απομνημονευθούν, στην

εγκατάσταση τα αντικείμενα παίρνουν τη μορφή τους από τις πληροφορίες που οφείλουν να θυμίσουν.

Έτσι, η χωρική εγκατάσταση προτείνεται ως μια φανταστική ερμηνεία του δωματίου όπου διαδραματίζεται το αφήγημα, δημιουργημένη από αντικείμενα-σημεία τομής ανάμεσα στο βιβλίο της Hedva και το προσωπικό μου αρχείο. Στόχος της εγκατάστασης είναι να θέσει ερωτήματα για τη σύγχρονη διαχείριση του σώματος και των αντοχών του, τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος επεμβαίνει σ αυτό, την 'ηθική' που περιβάλλει κάθε είδους επέμβαση και την υπέρβαση του μέτρου. Το βασικό θέμα γύρω από το οποίο οικοδομείται η εγκατάσταση έχει να κάνει με την ύβρη του Έκαρου, η οποία γίνεται αντιληπτή ως μια πρώτη προσπάθεια για τα μετέπειτα τεχνολογικά-σωματικά επιτεύγματα της ανθρωπότητας. Παράλληλα, λειτουργεί ως πολυαισθητηριακό ημερολόγιο για τη διάσωση και την ανάδειξη αναμνήσεων σωματικότητας.

*Η μνημοτεχνική, σύμφωνα με τη Frances Yates, είναι η μέθοδος η οποία αναπτύχθηκε αρχικά από αρχαίους Έλληνες ρήτορες και φιλοσόφους, προκειμένου να θυμούνται πολύωρες αγορεύσεις. Η μέθοδος αφορά την σύνδεση πληροφοριών είτε με υπαρκτά σημεία του χώρου, είτε με φανταστικά (memory palace, method of loci). Η χρήση της ήταν ευρέως διαδεδομένη, αλλά αρχίζει να εκλείπει με την ανάπτυξη της τυπογραφίας.

Μανιφέστο ενάντια στην πρωτοτυπία

ΩΣ ΓΝΩΣΤΟΝ ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΟΠΟΙΑΔΗΠΟΤΕ ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΓΙΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΚΡΙΝΕΤΑΙ ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΗ ΕΚ ΤΩΝ
ΠΡΟΤΕΡΩΝ

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΑΡΑΓΩ ΔΕΝ ΘΑ ΕΙΝΑΙ ΑΥΘΥΠΑΡΚΤΟ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙΤΑΙ ΣΥΝΕΙΡΜΙΚΑ ΑΠΟ ΑΜΕΤΡΗΤΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ
Η ΜΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΡΡΟΩΝ ΕΧΕΙ ΚΑΘΟΙΑ ΑΕΙΑ
ΚΑΙ ΕΠΟΜΕΝΩΣ Η ΑΝΤΙΓΡΑΦΗ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΚΑΛΟ ΠΡΑΓΜΑ

ΜΕ ΑΝΤΙΓΡΑΦΩ
ΑΝΤΙΓΡΑΦΩ ΚΑΙ ΑΛΛΟΥΣ
ΧΩΡΙΣ ΚΑΜΙΑ ΕΝΟΧΗ
ΓΙΑΤΙ ΕΓΩ ΔΕΝ ΕΙΜΑΙ ΠΙΑ ΑΥΤΗ ΠΟΥ ΗΜΟΥΝ
ΚΑΙ ΑΥΤΟΙ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΓΩ

ΟΠΟΤΕ ΚΑΤΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΑ ΘΑ ΠΡΟΚΥΨΕΙ ΑΠΟ ΟΛΟ ΑΥΤΟ

Σε αυτή τη διπλωματική εργασία χρησιμοποιήθηκαν και παρουσιάζονται :

- 1 κόκκορας
- 1 ασημένιος δίσκος
- 1 ζευγάρι pointes
- 1 τζάμι
- 1 κόκκινο spray
- 1 κασέτα
- 5+ αρνητικά φωτογραφιών του φεγγαριού
- 1 κασετόφωνο τσέπης
- 12 ορθοπεδικά βοηθήματα
- 2 ρολά kinesiotape (ροζ και μπλε)
- 1 χταπόδι (3 κιλά)
- 70 μέτρα κόκκινο νήμα
- 8 μονές κάλτσες
- 6 χούφτες χώμα
- 2 λίτρα κόλλα χαρτοκοπτικής
- 16 σωληνάρια στιγμιαίας κόλλας
- όλο το απόθεμα ενός φαρμακείου σε γυψόγαζες
- ελάχιστο βαμβάκι
- 1/2 κιλό λιναρόσπορος
- 1/2 κιλό σουσάμι
- 1 μηχανή προβολής slide
- 1 ράβδος σιλικόνης
- 1 μαύρο πανί συσκώτισης 4x6
- 1,5 κιλό αλεύρι
- περίπου 4 λίτρα νερό
- 11 γλάστρες παράσιτα
- 1 κάδρο
- αμέτρητα φύλλα χαρτιού
- αμέτρητο εκτυπωτικό μελάνι
- 2,5 λευκά μολύβια
- 0,17 λίτρα μαύρο πλαστικό χρώμα
- λίγη θάλασσα
- σύρμα
- 1 αποξηραμένο σύκο
- 1/5 μπλουζάκι
- 12 ασημένια κουταλάκια
- 2 γυμνά ανθρώπινα σώματα
- 1 σορτσάκι
- κάμποση βαζελίνη
- 1 λεμόνι
- 1 σακί τσιμέντο

- 1 πλαστική λεκάνη
- 1 ζευγάρι γαλότσες

Κασέτα Τώρα

Ο Rafael Estrada Requena στα δεκαεφτά του χακάρει το αρχείο της CIA, υπογράφοντας το χτύπημα ως On_Hell (βλ. μαύρο παράρτημα σελ. 9). Συλλαμβάνεται, φυλακίζεται και όλος ο κόσμος ξαφνικά αρχίζει να ασχολείται με τον φτωχό μαύρο άγγελο τιμωρό. Στο διάστημα που είναι έγκλειστος, παθαίνει εμμονή με την ιδέα να δραπετεύσει (βλ. μ.π, σελ. 44-47). Κλεισμένος στο κελί του, αποφασίζει πως ο λόγος που δεν καταφέρνει να είναι ελεύθερος είναι η βαρύτητα που τον δεσμεύει στη γη.

Έχοντας εκτείσει την ποινή του, βρίσκεται πλέον σε κατ' οίκον περιορισμό και ο κόσμος τον έχει πια ξεχάσει. Μια δημοσιογράφος τον προσεγγίζει για να του πάρει συνέντευξη για το βιβλίο της με εκείνον ως κεντρικό ήρωα. Ο Rafael της μιλάει για το σχέδιο του να νικήσει την βαρύτητα μια για πάντα: θα χακάρει το σώμα του ώστε να μπορέσει να πετάξει (βλ. μ.π, σελ. 22, 27-29). Έχοντας κάποια επαφή, λόγω της δουλειάς του πατέρα του, με οικοδομές, αντιμετωπίζει το ανθρώπινο σώμα ως άλλη αρχιτεκτονική κατασκευή. Δεν θέλει να φτιάξει προσθετικά μέλη για να λύσει το ζήτημα, θέλει να ανσωματώσει οργανικά τα φτερά που έχει σχεδιάσει στο σώμα του.

Σε αυτό του πρότζεκτ, δεν ηθικολογεί όσον αφορά την επέμβαση στο σώμα, δεν βρίσκει κανένα απαραβίαστο όριο στην ολότητά του. Ανοίγει τον εαυτό του διάπλατα, δοκιμάζει επεμβάσεις αδιανόητες για τον κοινό νου, αποτυγχάνει πολλές φορές, αλλά συνεχίζει μέχρι να τα καταφέρει. Δε λειτουργεί βάση κάποιου μαζοχιστικού ένστικτου, αφού λύνει αποτελεσματικά το ζήτημα του πόνου με συνταγογραφημένα φάρμακα, καυτηριάζοντας την ίδια στιγμή το γεγονός ότι η ανθρωπότητα στον 21ο αιώνα θα έπρεπε να έχει ξεπεράσει τεχνολογικά τον πόνο (βλ. μ.π, σελ. 31, 54-57).

Έχει επίγνωση της αποτυχημένης προσπάθειας του Τκαρου (βλ. μ.π, σελ. 38-39, 47-49, 71) και θέλει να αποφύγει να επαναλάβει τα λάθη του. Διαφοροποιείται συνειδητά από αυτόν, αλλάζοντας τον στόχο της πτήσης του: δεν τον ενδιαφέρει καθόλου ο Ήλιος, αλλά το Φεγγάρι.

Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη όσον αφορά τον τρόπο γραφής. Στο πρώτο (βλ. μ.π, σελ. 1-68), η αφήγηση παίρνει τη μορφή απομαγνητοφώνησης της συνέντευξης της δημοσιογράφου. Ο μονόλογος του Rafael περιέχει ελάχιστα σημεία στίξης, συνηθέστερα τελείες και κάποια θαυμαστικά. Τα κόμματα απουσιάζουν εξ' ολοκλήρου, καταγράφονται επιφωνήματα και οι προτάσεις συχνά καταλαμβάνουν αρκετές σελίδες. Στο δεύτερο μέρος (βλ. μ.π, σελ. 68-83), παρουσιάζονται αποσπάσματα από το σημειωματάριο και το ημερολόγιο της δημοσιογράφου, όπου πια ο τρόπος γραφής επανέρχεται στις συγγραφικές συμβάσεις.

Ξεκινώντας την ανάγνωση του βιβλίου, παρατήρησα ότι αυτός ο τρόπος γραφής είχε το πολύ συγκεκριμένο αποτέλεσμα να ακούω στο μυαλό μου τη φωνή του φανταστικού Rafael ενώ διάβαζα. Ο λόγος του έχει πολύ έντονη ρυθμικότητα, σχεδόν σαν να ραπάρει και την ίδια στιγμή μοιάζει παραληρηματικός, υπνωτικός. Στο δεύτερο μισό του βιβλίου, η φωνή αλλάζει και γίνεται εκείνη της δημοσιογράφου, πιο στρογγυλή, ομαλή, σκεπτική. Με εντυπωσίασε το γεγονός ότι μου αφυπνήστηκε τόσο δραστικά η αίσθηση της ακοής και έτσι αποφάσισα να αποπειραθώ να καταγράψω αυτό που 'άκουγα'. Έτσι, δημιουργείται

το πρώτο στοιχείο της εγκατάστασης: η 'κασέτα'.

Thoughts on Posthumanism and Transhumanism

Humans have become, over hundreds of thousands of years, a technological species and as such our tools (extensions of our bodies) can rightly be considered prostheses.

"The prosthesis is not a mere extension of the human body; it is the constitution of this body *qua* 'human'.

(The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future, Joanne Morra, Marquard Smith)

Drawing on feminist, postcolonial and anti-racist theory, she argues that the human was never a neutral category but one always linked to power and privilege. Hence we must move beyond the old dualities in which Man defined himself, beyond the sexualized and racialized others that were excluded from humanity. Posthuman knowledge, as Braidotti understands it, is not so much an alternative form of knowledge as a critical call: a call to build a multi-layered and multi-directional project that displaces anthropocentrism while pursuing the analysis of the discriminatory and violent aspects of human activity and interaction wherever they occur.

Situated between the exhilaration of scientific and technological advances on the one hand and the threat of climate change devastation on the other, the posthuman convergence encourages us to think hard and creatively about what we are in the process of becoming.

(The posthuman Condition- Rosi Braidotti)

Elle s'examinait et se demandait ce qui arriverait si son nez s'allongerait d'un millimètre par jour. Au bout de combien de temps son visage serait-il méconnaissable? Et si chaque partie de son corps se mettait à grandir et à rapetisser au point de lui faire perdre toute ressemblance avec Tereza, serait-elle encore elle-même? Bien sûr. Même à supposer que Tereza ne ressemble plus du tout à Tereza, au-dedans son âme serait toujours la même et ne pourrait qu'observer avec effroi ce qui arrive à son corps. Mais alors, quel rapport y a-t-il entre Tereza et son corps?

(L'Insoutenable légèreté de l'être, M. Kundera)

«La peau est décevante (...) dans la vie on n'a que sa peau (...) mais il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a (...); j'ai une peau d'ange, mais je suis chacal, une peau de crocodile mais je suis toutou, une peau de Noir mais je suis un Blanc, une peau de femme mais je suis un homme; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai.»

(Interview, ORLAN)

Murder Board

Investigation of a thesis under suspicion

prime suspect: Me On_Hell

Το αντικείμενο 'Murder Board' ξεκινάει να συντίθεται αρχικά ως βοηθητικό εργαλείο για την (άναρχη) ταξινόμηση των επιρροών της εργασίας. Δανείζεται τη λογική του από δύο κατηγορίες πινάκων: τα mood boards των σχεδιαστών μόδας, όπου τοποθετούνται όλα τα στοιχεία τα οποία συλλειτουργούν για την τελική δημιουργία μιας κολεξιόν και τα murder boards, όπου οι ερευνητές παραθέτουν τα δεδομένα που ενδεχομένως θα βοηθήσουν στην εξιχνίαση ενός εγκλήματος. Κατά συνέπεια, στο συγκεκριμένο αντικείμενο γίνεται μια συλλογή επιλεγμένων έργων ορισμένων καλλιτεχνών, τα οποία έχουν ως θέμα τους την επέμβαση στο ανθρώπινο σώμα.

Πρώτο έργο αποτελεί, λόγω της αναφοράς στο βιβλίο *On_Hell* (βλ. μαύρο παράτημα σελ. 64- 64, 69), το blood eagle, μια τελετουργική δολοφονία που αναφέρεται στην λογοτεχνία των Βίκινγκ. Σύμφωνα με το θρύλο, καθώς οι πολεμιστές Βίκινγκ έπρεπε να πεθάνουν με το όπλο τους στο χέρι για να εξασφαλίσουν μια θέση στη Βαλχάλα, η συγκεκριμένη πρακτική θεωρείται ατιμωτικός θάνατος και εκτελείται τιμωρητικά. Ο καταδικασμένος σε αυτόν τον θάνατο τοποθετείται σε πρηνή θέση, τα πλευρά του αποκολλώνται από την σπονδυλική στήλη με ένα αιχμηρό αντικείμενο και οι πνεύμονες αποσπώνται, ώστε να δημιουργήσουν την εικόνα δύο φτερών. Ο καταδικασμένος πρέπει να μείνει ζωντανός κατά την εκτέλεση όλης της διαδικασίας.

Αυτή η πρακτική απεικονίζεται και στην σειρά *Hannibal*, όπου ο διαβόητος ψυχίατρος την χρησιμοποιεί σε από τα δύο θύματά του. Έτσι, οδηγούμαστε στον δεύτερο καλλιτέχνη του 'Murder Board'. Ο *Hannibal*, καθ' όλη τη διάρκεια της σειράς, φαίνεται να απασχολείται ιδιαίτερα με την δημιουργία δολοφονιών κάποιας αισθητικής αξίας. Συνθέτει tableaux non-vivants φυσικά, με κεντρικό στοιχείο το ανθρώπινο σώμα. Η έλλειψη ηθικολογίας του πάνω στο κατά πόσον μπορεί να κάνει τέχνη με πτώματα, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι πρόκειται για ένα μυθοπλαστικό χαρακτήρα, δίνει τη δυνατότητα στους δημιουργούς της σειράς να πειραματιστούν χωρίς ιδιαίτερες επιπτώσεις πάνω σε αυτήν την ιδέα. Οι blood eagle αναφορές του *Hannibal* έχουν ως επιπρόσθετο χαρακτηριστικό την εικόνα του αγγέλου, οπότε επανασυνδέονται με το βιβλίο *On_Hell* (βλ. μαύρο παράτημα σελ. 9-10, 18, 27), διότι ο Rafael χαρακτηρίζεται από άλλα πρόσωπα ως άγγελος θανάτου. Ταυτόχρονα προσπαθεί να αλλοιώσει το σώμα του για να πετάξει, αντίστοιχα με τον *Hannibal* και τους Βίκινγκ. Ο Rafael είναι λατίνος και έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι επιλέγει την υπογραφή *On_Hell*, καθώς αν την παραφράσουμε ελάχιστα ηχητικά μπορεί να γίνει *Angél* (Άγγελος) στα ισπανικά.

Μελετώντας τα έργα του *Hannibal*, μου δημιουργήθηκε η απορία για το κατά πόσον υπάρχει κάποιο είδος τέχνης με πρώτη ύλη το σώμα. Βρίσκω την απάντηση στο έργο της καλλιτέχνης *ORLAN*. Εκείνη αντιμετωπίζει το δικό της σώμα ως καμβά για τα έργα της, κάνοντας σε αυτό σειρές από χειρουργικές πλαστικές επεμβάσεις. Ονομάζει την τέχνη της *carnal art* (σαρκική τέχνη), ενώ αδιαφορεί με τη σειρά της για όποια ηθικολογία περιβάλλει τις πλαστικές επεμβάσεις. Μέσα από μια σειρά τέτοιων έργων, αυτοανακηρύσσεται άγια και

ανακυκλώνει τα απορρίματα των επεμβάσεων σε νέα έργα ως λείψανα. Κρατώ από την ORLAN τη λογική της επιστροφής σε παλαιότερα έργα και της επανάχρησης των σαρκικών απορριμάτων, υπό νέο πρίσμα. Επίσης συνδέω το έργο της με το βιβλίο, όσον αφορά τις κοινές πεποιθήσεις που βρίσκω ανάμεσα σε εκείνη και τον Rafael για το ζήτημα της αντιμετώπισης του σωματικού πόνου (βλ. μαύρο παράτημα σελ. 31, 54-57). Η ίδια δηλώνει στο μανιφέστο της carnal art: "... επομένως θα έχουμε επισκληρίδιους, τοπικά αναισθητικά και πολλαπλά παυσίπονα! Ζήτη η μορφίνη! Κάτω ο πόνος! Μπορώ να παρατηρώ το σώμα μου να κόβεται και να ανοίγει χωρίς πόνο..."

Μια άλλη σύγχρονη εικαστικός η οποία εστιάζει στο σώμα είναι η Sarah Sitkin. Η Sitkin διαφοροποιείται στην προσέγγισή της, καθώς τα έργα της αναπαράγουν το σώμα αντί να επεμβαίνουν άμεσα στο πρωτότυπο. Δημιουργεί υπερρεαλιστικές συνθέσεις από αντίγραφα οργάνων του σώματος, ακολουθώντας τη λογική της νεκρής φύσης. Η σειρά με τίτλο Bodysuits έχει ιδιαίτερη αξία για την παρούσα εργασία, γιατί αφυπνίζει την ανάμνηση που θα οδηγήσει στη δημιουργία του αντικειμένου 'Χώμα και Σώμα'. Τα έργα αυτής της σειράς είναι ρούχα- ρεαλιστικές αναπαραστάσεις ανθρώπινων σωμάτων, δίνοντας τη δυνατότητα στο κοινό να βιώσει την αίσθηση της κατοίκησης σε ένα άλλο από το δικό του σώμα.

Στο Board βρίσκουμε ακόμη τα κολάζ *de ciencias naturales* του φωτογράφου και γραφίστα Juan Gatti. Σε αυτά, ο Gatti συνδυάζει ανατομικά σχέδια του ανθρώπινου σώματος εν κινήσει με σχέδια ταξινομίας φυτών και εξωτικών ζώων. Η επιλογή της απεικόνισης του σώματος με εκτεθειμένο το μυϊκό ή το οστικό σύστημα, ενώ ταυτόχρονα κινείται, περιβαλλόμενο και το ίδιο από κίνηση αποτελεί μια αντίφαση αναφορικά με την ακαμψία που φυσιολογικά σχετίζεται με ένα ανατομικό σώμα.

Μια αντίστοιχη επιλογή εντοπίζεται σε πολύ παλαιότερα έργα, τις γκραβούρες ανατόμων από τον 16ο έως τον 17ο αιώνα. Όπως και στα έργα του Gatti, σε αυτά τα εγχειρίδια ανατομίας τα ανθρώπινα σώματα απεικονίζονται σε διάφορες δραστηριότητες με έντονη κίνηση, λες και είναι ζωντανά, απλά χωρίς, δέρμα, μύς ή και όργανα. Τις εικονογραφήσεις αυτών των εγχειριδίων ανατομίας πολλές φορές αναλαμβάνουν οι ίδιοι οι ανατόμοι, ενώ άλλες φορές συνεργάζονται με καλλιτέχνες. Έτσι, το 'Murder Board' ολοκληρώνεται με έργα αυτής της θεματικής ενότητας από τους Giulio Casseri, Jacques Gavelin, Gaspar Becerra, Gerard de Lairesse, John Browne, Tiziano και Frederik Ruysch.

Έτσι μίλησε • Ζαρατούστρα – Friedrich Nietzsche

Μου αρέσουν εκείνοι που δεν ξέρουν να ζουν παρά μόνο για να χαθούν, γιατί είναι αυτοί που περνάνε αντίπερα. Μου αρέσουν οι μεγάλοι καταφρονητές, γιατί είναι τα βέλη της επιθυμίας για την απέναντι όχθη... Μου αρέσει αυτός που σπαταλάει την ψυχή του, που δεν θέλει να του λένε ευχαριστώ, που πάντα χαρίζει και δεν θέλει να συντηρηθεί. Μου αρέσει εκείνος που ντρέπεται όταν τον ευνοούν τα ζάρια και που όλο ρωτάει "είμαι ένας χαρτοκλέφτης λοιπόν;" γιατί θέλει να καταστραφεί. Μου αρέσει εκείνος που η ψυχή του είναι βαθιά ακόμα και μέσα στην πληγή του και που μπορεί να καταστραφεί από ένα παραμικρό βίωμα. Έτσι διασχίζει πρόθυμα το ποτάμι. Δείτε τους αγαθούς και τους δίκαιους ποιον μισούν περισσότερο. Αυτόν που συντρίβει τις πλάκες των αξιών τους. Τον καταστροφέα. Τον εγκληματία. Αυτός όμως είναι εκείνος που δημιουργεί. Σας το λέω, πρέπει να έχει κανείς μέσα του το χάος, για να μπορέσει να γεννήσει ένα χορευτικό αστέρι.

(διασκευή των Lost Bodies)

Allez viens

Τι είναι χορός; Ένα περπάτημα μπορεί να είναι χορός; Μια χειρονομία, μια έκφραση, ένα τικ, ένα βλέμμα; Ποιος μπορεί να ονομάζεται χορευτής; Ένα βρέφος μπορεί να είναι χορευτής; Μια γυναίκα με Πάρκινσον; Ένας τετραπληγικός; Πότε "λήγει" ένας χορευτής;

Αν ορίσουμε το χορό ως οποιαδήποτε εκούσια κίνηση με σκοπό την επικοινωνία και τη μεταφορά νοήματος, τότε χορευτής είναι εν δυνάμει οποιοσδήποτε άνθρωπος κινείται με σκοπό τη νοηματοδότηση χωρίς τη χρήση του λόγου.

Βρισκόμαστε σε μια αίθουσα συνεδριάσεων. Έχει διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργείται ένας τετράγωνος σκηνικός χώρος στο κέντρο της και θέσεις για το κοινό περιμετρικά της. Οκτώ άτομα είναι καθισμένα τυχαία στη σκηνή και περιμένουν ακίνητα να καθίσουν και οι θεατές. Μοιράζονται δύο κοινά χαρακτηριστικά: ένα αόρατο και ένα ορατό. Το αόρατο είναι η ιδιότητα ενώ το ορατό η ηλικία: είναι ηθοποιοί και είναι ηλικιωμένοι. Στο κέντρο της σκηνής, ένα πικάπ γυρίζει ήδη, χωρίς να ακούγεται μουσική, μόνο ο ήχος της βελόνας.

Αρχίζει να ακούγεται μια αργή ορχηστρική μουσική, αλλάζει ο φωτισμός και ορισμένοι χορευτές ξεκινούν να κάνουν μικρές, ανεπαίσθητες, αργές κινήσεις. Κυριαρχεί ακόμη η ακινησία, με αποτέλεσμα η οποιαδήποτε κίνηση να τραβάει την προσοχή. Οι κινήσεις τους είναι απλές, καθημερινές, αλλά εκτελούνται με μεγάλη προσοχή, σχεδόν τελετουργικά. Δεν κινούνται απερίσκεπτα, ανέμελα, αυθόρμητα. Διαφαίνεται η πρόθεση στην παραμικρή αλλαγή. Κάθε λεπτομέρεια έχει αξία.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου, κάθε χορευτής εκτελεί συγκεκριμένα κινητικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται. Ο χορός κατακερματίζεται στη βασική χορευτική μονάδα του *Allez Viens*, της ελάχιστης μεταφοράς βάρους από το ένα πόδι στο άλλο, όπως συνέβη ίσως για πρώτη φορά στην ταινία "Σκοτώνουν τα άλογα όταν γεράσουν" του Σίντνεϊ Πόλακ. Οι χορευτές δυσκολεύονται να αποχωριστούν τις καρέκλες τους, ακόμη και όταν μετακινούνται στο χώρο, οι άντρες προσεγγίζουν τις γυναίκες στα τέσσερα, έρποντας ή μπουσουλώντας, και οι γυναίκες αδυνατούν να αλλάξουν θέση στο χώρο αν δεν υποστηρίζονται από τους άντρες. Η μόνη λέξη που ακούγεται, -Πάμε-, υποδηλώνει τη συμφωνία του ζευγαριού να συγχρονιστεί και να συνεργαστεί, λόγω αδυναμίας οποιοδήποτε από τους δύο να ολοκληρώσει την ενέργεια μόνος του.

Όσοι είναι ικανοί να επαναλαμβάνουν την υπνωτική ρυθμική εναλλαγή βάρους από πόδι σε πόδι, διατηρούν τη θέση τους ως διαγωνιζόμενοι σ' έναν διαγωνισμό χορού μέχρι τέλους. Και ταυτόχρονα, υποστηρίζουν τους συγχορευτές τους, μοιράζονται την κούραση, κατανέμουν το βάρος των σωμάτων ομοιόμορφα. Το όποιο άγγιγμα ανάμεσα στα ζευγάρια γίνεται με τρυφερότητα, στωικότητα, εγγύτητα. Πρόκειται για σχέσεις που φέρουν εμφανώς το σημάδι του

χρόνου. Έχουν αντέξει, έχουν ωριμάσει, έχουν διαμορφωθεί και έχουν κατασταλάξει.

Προστίθεται ο ήχος ενός ρολογιού. Ένα ζευγάρι κρατάει το ρυθμό των δευτερολέπτων, με τα χέρια και τα πόδια του ενωμένα και στη συνέχεια σηκώνεται να χορέψει. Η γυναίκα πατάει ζυπόλητη πάνω στα παπούτσια του άντρα, ανακαλώντας στη μνήμη μας μια εικόνα επιστροφής στην παιδική ηλικία. Ένα άλλο ζευγάρι κάνει κινήσεις που ίσως υπονοούν απώλεια κινητικού ελέγχου.

Βαφνικά, η σκηνή γεμίζει ανακλάσεις από ντισκόμπαλες, τα τέσσερα ζευγάρια χορεύουν ταυτόχρονα για πρώτη φορά, αλλά και πάλι συντηρητικά. Σταδιακά, ανταλλάσσουν θέσεις και καθίσματα. Μια σκηνή με όλα τα χαρακτηριστικά ενός συμβατικού φινάλε, με μια γραμμική κορύφωση που επιτρέπει το εννοιολογικό τέλος του έργου. Παρόλα αυτά, το έργο συνεχίζεται, επιστρέφοντας στην προηγούμενη δομή του, όπου ορισμένα ζευγάρια κάνουν μικροκινήσεις, κάποια χορεύουν, ενώ άλλα είναι ακίνητα. Το έργο πρέπει να κούρασει και τον ίδιο το θεατή, πέρα από τους χορευτές. Η κούραση των χορευτών οφείλει να μεταδοθεί και σωματικά στους θεατές, εκτός από πνευματικά. Η ανυπομονησία των δεύτερων υποχωρεί μπροστά στην αντοχή των πρώτων.

Σιγά-σιγά, οι χορευτές ακινητοποιούνται στις θέσεις τους. Στο τέλος, μόνο ένας σηκώνεται, σιγομουρμουρίζοντας χαμογελαστός μια μελωδία και μετακινείται χορεύοντας μαρκαριστά, ώσπου να σβήσουν τα φώτα. Είναι ο νικητής του διαγωνισμού;

(Κριτική χορού για το Dance Theater της χορογραφίας *Allez viens* της Παναγιώτας Καλλιμάνη, Μαρίνα Κοντσέτι, 5/4/2019)

Σκοτώνουν τ' άλογα όταν γεράσουν; - Χαμένα Κορμιά
μάθημα: "Χορογραφία", Ανώτερη Επαγγελματική Σχολή Χορού "Χάρης
Μανταφούνης"
2016- Τώρα

Θέλησα να απομονώσω την καθαρή έκφραση της επιθυμίας. Χωρίς κανένα μέτρο, χωρίς καμία έκπτωση. Σε ένα μη- τόπο και ένα μη- χρόνο, μια ίσως- χορεύτρια χορεύει τον πρώτο και τον τελευταίο της χορό. Μπροστά στο φανταστικό της κοινό, στην φανταστική της σκηνή, στον φανταστικό της χρόνο, χορεύει τις αγαπημένες της κινήσεις, αυτές στις οποίες ξέρει ότι είναι καλή, αυτές που θα ήθελε κάποια στιγμή να χορέψει ακόμα κι αν δεν είναι καλή σε αυτές, έστω για μία μόνο φορά. Δεν υπάρχει πριν και μετά από αυτόν τον χορό.

Η χορεύτρια δεν είναι 'φτιασμένη', το όνομά της είναι άγνωστο, είναι μία ανάμεσα σε πολλές άλλες. Επιλέγει για λεξιλόγιό της το κλασικό μπαλέτο, γιατί έχει μια κινησιολογία καθολικά αναγνωρίσιμη, είναι μια κλειστή γλώσσα με συγκεκριμένη προφορά, γραμματική και σύνταξη. Δίνει έτσι τη δυνατότητα στο κοινό της να την κρίνει αντικειμενικά, εφόσον υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος εκτέλεσης των κινήσεων, μια σαφής τεχνική. Επιλέγει ακόμη το κλασικό μπαλέτο, γιατί έχει εκπαιδευτεί σε αυτό από τότε που θυμάται τον εαυτό της. Μελετά την χορογραφία της για όσο διάστημα θεωρεί η ίδια ότι χρειάζεται, ώσπου να πετύχει το αποτέλεσμα που επιθυμεί να μοιραστεί.

Είναι έτοιμη. Μόνο που, στην προσπάθεια της να εκτεθεί απόλυτα, αρχίζουν και διαφαίνονται οι αδυναμίες της. Το σώμα της δεν είναι και τόσο τέλει τελικά. Ο χορός της όμως συνεχίζει να έχει οποιαδήποτε αξία;

Για το μάθημα "Χορογραφία" της Ανώτερης Επαγγελματικής Σχολής Χορού "Χάρης Μανταφούνης", παρουσίασα το σόλο *Σκοτώνουν τ' άλογα όταν γεράσουν;* Για τη διαδικασία της δημιουργίας της χορογραφίας πήρα τις ακόλουθες αποφάσεις. Το κομμάτι θα ήταν ένα σόλο, η μουσική θα ήταν το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* των Lost Bodies, το βηματολόγιο θα ήταν αυτό του κλασικού μπαλέτου, η αισθητική προσέγγιση θα δανειζόταν στοιχεία από τον μεταμοντέρνο χορό. Η επιλογή της χορεύτριας ανάμεσα στις συμφοιτήτριές μου και εμένα έγινε με βάση την εκφραστικότητα. Διάλεξα δηλαδή μια χορεύτρια όχι έντονα εκφραστική για να προκύψει ένα πιο φυσικό αποτέλεσμα. Δεν την χορογράφησα αυστηρά, της έδωσα μόνο τις οδηγίες για το κριτήριο επιλογής των κινήσεων και τις δομήσαμε σε χορογραφία μαζί. Τελειοποίησε τη χορογραφία στις πρόβες και στην τελική παρουσίαση προστέθηκε το στοιχείο των ορθοπεδικών βοηθημάτων. Δεν επρεπε να έχει εξοικειωθεί με αυτά, καθώς ο στόχος τους ήταν να την εμποδίσουν τεχνικά από μια άρτια εκτέλεση και να εστιαστεί η προσοχή στην ερμηνεία.

Η παρουσίαση που έγινε ήταν ατελής σε σχέση με την αρχική ιδέα, καθώς έλειπαν δύο βασικά στοιχεία. Το πρώτο ήταν ότι η χορεύτρια θα έπρεπε να ήταν γυμνή και αυτό γιατί έκρινα πως οποιαδήποτε ρούχο θα επένδυε με κάποιο περιττό νόημα τη χορογραφία, γιατί ακόμα και το ελάχιστο δυνατό κουστούμι φέρει κάποιο μήνυμα σε σχέση με ένα γυμνό σώμα, το οποίο κατά τη γνώμη

μου δεν συμβολίζει τίποτα. Το δεύτερο στοιχείο αφορά το φωτισμό και κατ' επέκταση το χώρο. Ήθελα η χορεύτρια να φωτίζεται με ένα μοναδικό strobo προβολέα, για να μην είναι αναγνωρίσιμος ο χώρος στον οποίο κινείται και να δημιουργείται μια πιο αποσπασματική αίσθηση. Στην συγκεκριμένη εγκατάσταση εντάσσεται η προαναφερθείσα χορογραφία, με διαφορετική χορεύτρια, κινήσεις, χώρο, χρόνο, φωτισμό, μέσο, αλλά με πιο συνειδητή πρόθεση.

Spoons and the sea

Αβάσταχτη βαρύτητα

Όταν τραυματίστηκα, τα έβαλα με τη βαρύτητα. Έλεγα στην εαυτή μου ότι η βαρύτητα φταίει για τον τραυματισμό μου, πως αν δεν υπήρχε, θα ήμουν καλά. Κάπου μέσα στον παραλογισμό μου αντιλαμβάνομαι ότι χάρη στη βαρύτητα είναι δυνατόν να υπάρξουν τα πάντα, αλλά ο θυμός μου δεν υποχωρούσε. Αν η βαρύτητα δεν έφθειρε τόσο πολύ το σώμα, αν το σώμα ήταν καλύτερη κατασκευή, αν ζούσα σε έναν πλανήτη ή δορυφόρο με λιγότερη βαρύτητα. Η βαρύτητα είναι όμως η συγκολλητική ουσία του σύμπαντος. Αν υπάρχει θεός, αυτός εκδηλώνεται μέσω της βαρύτητας. Ήμουν μήνες στο κρεβάτι. Η οριζόντια θέση σε σχέση με την κάθετη, σε αναγκάζει να αντιλαμβάνεσαι διαφορετικά την βαρύτητα. Αρχικά σε αναγκάζει να την αντιλαμβάνεσαι. Την αισθάνεσαι. Τη νιώθεις παντού. Ξαφνικά σε επηρεάζει. Σε εμποδίζει. Πονάει. Μια πιθανή λύση ήρθε από τον φυσικοπεραρευτή μου. Η μέχρι τώρα θεραπεία για όλα τα σώματα που πάσχουν από βαρύτητα είναι τουλάχιστον απλοϊκή στη σύλληψη της, αρχαία και ίσως αποτελεσματική. Υπάρχει ένας χώρος σε αυτόν τον πλανήτη στον οποίο έχουν πρόσβαση πολλά τραυματισμένα σώματα, χωρίς κανένα οικονομικό κόστος, για να απαλυνθούν από τη βαρύτητα. Αν η βαρύτητα δεσμεύει το σώμα στη γη, τότε η δύναμη που το αποδεσμεύει οφείλει να είναι η άνωση. Μέσα στη θάλασσα η βαρύτητα χάνει επιτέλους τον αδιάκοπο έλεγχό της πάνω στο σώμα*.

Ο Rafael Estrada Requena μένει έγκλειστος σε μια φυλακή για χρόνια. Σε αυτό το διάστημα το μυαλό του αρχίζει να κατακλύζεται από μια εμμονική σκέψη. Θέλει να δραπετεύσει απεγνωσμένα και καταλήγει στο συμπέρασμα πως για τον εγκλεισμό του ευθύνεται η βαρύτητα. Αν δεν υπήρχε βαρύτητα, θα μπορούσε να αιωρηθεί, να πετάξει. Οι τοίχοι δε θα γινόταν να τον κρατήσουν και θα ήταν απόλυτα ελεύθερος, θα μπορούσε να ξεφύγει από την κοινωνία την ίδια (βλ. μαύρο παράρτημα, σελ. 1, 3, 6, 11-12, 30, 35-37, 42-47).

Η Johanna Hedva, πάσχει από ενδομητρίωση, μια αυτοάνοση μη διεγνωσμένη νόσο, διπολική διαταραχή, κρίσεις πανικού και διαταραχή αποπροσωποποίησης. Ζει με χρόνια πόνο, που την αναγκάζει να βρίσκεται σε κατάκλιση για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Το 2018, γράφει τη νουβέλα *On_Hell*. Στο βιβλίο, είναι δυνατόν να παρατηρηθούν αρκετές αναλογίες ανάμεσα στην δική της κατάκλιση και τον εγκλεισμό του ήρωά της, με αποτέλεσμα το αφήγημα να δύνται να ερμηνευθεί ως μια αλληγορία για το βίωμά της.

Και εκείνη και εγώ έχουμε ως κοινό πρόβλημα την βαρύτητα. Φτάνουμε σχεδόν μαζί σε αυτό το συμπέρασμα, λόγω παρόμοιων συνθηκών. Εγώ απαντώ στην βαρύτητα κυριολεκτικά, η Hedva μυθοπλαστικά. Βρίσκω μεγάλο ενδιαφέρον στο γεγονός ότι και οι δύο στρεφόμαστε σε στοιχεία της φύσης για να απαντήσουμε σε μια δύναμή της. Εγώ στο νερό, εκείνη στον αέρα. Ταυτόχρονα, ο ήρωας της Hedva, χρησιμοποιεί τον αέρα ως μέσο για να φτάσει στο φεγγάρι. Οπότε, ίσως τελικά να έχει ουσιαστικό νόημα ο στόχος που θέτει ο Rafael, δηλαδή η απομάκρυνση από το τρίτο στοιχείο της φύσης, τη γη (Γη) και η πτήση προς τη Σελήνη. Η βαρύτητα εκεί είναι άλλωστε πολύ πιο αδύναμη από ότι στη Γη. Και, κάνοντας μια μικρή αυθαιρεσία, σε αυτό το σημείο θα ήθελα να συμπληρώσω πως η Σελήνη σχετίζεται άμεσα και με τη θάλασσα, εφόσον επηρεάζει την κίνησή

της.

Η Spoon Theory αναπτύχθηκε από την blogger Christine Miserandino, η οποία πάσχει από συστηματικό ερυθρηματώδη λύκο, σε μια προσπάθεια να εξηγήσει σε μια όχι παθούσα φίλη της πώς είναι να ζει με την συγκεκριμένη πάθηση. Η ιστορία θέλει τις δύο να κάθονται σε ένα καφέ, όταν η φίλη κάνει την ερώτηση. Η Christine τότε παίρνει όλα τα κουταλάκια που βρήκε διαθέσιμα στο τραπέζι και λέει ότι τα κουταλάκια συμβολίζουν τις καθημερινές ενέργειες μια μέρας. Δίνει τα κουταλάκια στη φίλη της και της ζητάει να της περιγράψει μια τυπική της μέρα. Όταν η φίλη περιγράφει μια ενέργεια, η Christine της παίρνει απ'τα χέρια όσα κουταλάκια κρίνει ότι κοστίζει. Η μέρα της φίλης δεν προλαβαίνει να ολοκληρωθεί όταν της τελειώνουν τα κουταλάκια. Με αυτόν τον απλό τρόπο, η Christine πετυχαίνει να μεταδώσει σε κάποιον που δεν έχει ο ίδιος το βίωμα, την πιεστική διαχείριση της ενέργειας που πρέπει αναγκαστικά να κάνει όποιος ζει με χρόνιο πόνο ή αόρατες αναπηρίες.

Η Christine δημοσίευσε αυτήν την ιστορία και έκτοτε η Spoon Theory έχει συμβάλλει στην δημιουργία διαύλων επικοινωνίας και αλληλεγγύης ανάμεσα σε ΑΜΕΑ και μη, ενώ τα κουταλάκια έχουν γίνει σύμβολο αναγνωρίσιμο καθολικά. Ενδεικτικά, πολλά ΑμεΑ αυτοαποκαλούνται spoonies. Προσωπικά, η Spoon Theory έχει βοηθήσει και μένα για να επικοινωνήσω εύκολα και απλά όλη τη δυσκολία που προκύπτει και θα προκύπτει στην καθημερινότητά μου ανά διαστήματα από τον τραυματισμό. Γι' αυτό το λόγο, προσθέτω στην εγκατάσταση το αντικείμενο 'Spoons and the sea', ένα μπουλ με κολλημένα στον πάτο του μερικά κουταλάκια της γιαγιάς μου, το οποίο γεμίζει με θάλασσα, με την ελπίδα ότι το νερό και το αλάτι θα διαβρώσουν την κόλλα και θα απελευθερώσουν ενδεχομένως κάποια στιγμή ορισμένα ή και όλα τα κουταλάκια.

*Είχα πάντα μια ιδιαίτερη σχέση με τη θάλασσα, όταν είμαι εκεί νιώθω ότι της αφήνω όλα μου τα προβλήματα. Επιπλέον γύρω μου, μαζί μου, αλλά δεν είναι πια βαριά. Και καμιά φορά βγαίνοντας αφήνω κάποιο πίσω μου.

Ashes to ashes and some glitter

Ιούνιος 2015- τώρα

Οι παλιές πουέντ που δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν πια, ονομάζονται "πεθαμένες" (dead shoes). Σε μια προσπάθεια να ξαναζήσουν, τον Ιούνιο του 2015 η Δημοτική Σχολή Χορού Βόλου πήρε την πρωτοβουλία να διοργανώσει μια μικρή έκθεση στο χώρο της, όπου οι χορεύτριές της θα διακοσμούσαν τα όχι πια χρηστικά τους παπούτσια χορού. Για την έκθεση αυτή, παρουσίασα δύο πουέντ με τίτλο *Danses fatales: la petite pantoufle de verre/ Cendrillon - les chaussures rouges*.

Το 1826, στην παράσταση Συλφίδα, η χορεύτρια Μαρία Ταλιόνι φοράει, για πρώτη φορά στη σκηνή, παπούτσια που της επιτρέπουν να στέκεται στιγμιαία στις μύτες των ποδιών της, κάνοντας την να φαίνεται ακόμη πιο αιθέρια και εξωπραγματική, επιτυγχάνοντας να πλησιάσει λίγο περισσότερο στα πρότυπα της γυναικείας ομορφιάς της εποχής και να αναδείξει την εξαιρετική τεχνική της ικανότητα. Έκτοτε, οι πουέντ ταυτίζονται με την ιδέα του κλασικού μπαλέτου και γίνονται το πιο χαρακτηριστικό σύμβολο της μπαλαρίνας. Οι νεαρές μαθητευόμενες στον κλασικό χορό ανά τον κόσμο ανυπομονούν με ενθουσιασμό αλλά και φόβο να φορέσουν επιτέλους τα διάσημα αυτά παπούτσια. Η σχέση κάθε κλασικής χορεύτριας με τις πουέντ της είναι βαθειά προσωπική και συναισθηματική, αν δεν είναι η επιθυμητή, μπορεί να αποβεί καταστροφική για την σταδιοδρομία της. Κάθε μικρή λεπτομέρεια μπορεί να αλλάξει, ανά πάσα στιγμή, και να αποβεί μοιραία. Τα πόδια αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου, το ίδιο το παπούτσι περνάει από πολλές φάσεις μέχρι να έρθει στο επιθυμητό σημείο για να χορευτεί και ο χρόνος που βρίσκεται στην ιδανική του κατάσταση είναι σχεδόν στιγμιαίος. Η προσωπική προετοιμασία που χρειάζεται να κάνει μια μπαλαρίνα στις πουέντ της απαιτεί πάρα πολλές ώρες, ενώ όταν τελικά το παπούτσι φτάνει στην επιθυμητή κατάσταση, αυτό μπορεί να διαρκέσει μόνο για λίγες ώρες και μετά πρέπει να πεταχτεί ή να φυλαχτεί, σίγουρα όμως δεν μπορεί να ξαναχορευτεί.

Και ταυτόχρονα, αυτή η σχέση της μπαλαρίνας με τις πουέντ της είναι συνυφασμένη με τον πόνο. Το κλασικό μπαλέτο έχει ως στόχο του να γοητεύσει με το ξεπέραςμα των σωματικών ορίων, έχει ως δομικό χαρακτηριστικό του την αίσθηση του ανικανοποίητου. Οι μεγαλύτεροι χορευτές δε σταματούν ποτέ να προσπαθούν για ένα καλύτερο αποτέλεσμα, κάθε στιγμή και αυτό το γεγονός είναι που τους κάνει να ξεχωρίζουν. Ο πόνος που προκαλείται από τις πουέντ κρίνεται αμελητέος και απαραίτητος για την προσπάθεια επίτευξης της άπιαστης τελειότητας.

Ο χόρος του κλασικού μπαλέτου αναγνωρίζει και αποδέχεται πλήρως αυτήν την αναγκαία θυσία των ανθρώπων του και αυτό αποκρυσταλλώνεται σε δύο από τα πιο γνωστά έργα του είδους. Το πρώτο από τα δύο στο οποίο επέλεξα να εστιάσω, είναι η ταινία *Τα κόκκινα παπούτσια* (1948), από τους σκηνοθέτες Archer, η οποία βασίζεται στο ομώνυμο παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (1845). Στην μεταφορά του παραμυθιού στη σκηνή παρακολουθούμε μια νεαρή γυναίκα η οποία επιθυμεί να αποκτήσει ένα ζευγάρι κόκκινα παπούτσια. Όταν επιτέλους τα αποκτά, χαίρεται τόσο πολύ που ξεκινά

να χορεύει, χωρίς όμως να μπορεί να σταματήσει ποτέ, γιατί τα παπούτσια δεν την αφήνουν. Τελικά πεθαίνει χορεύοντας από εξάντληση.

Η κόκκινη πουέντ που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης της Δημοτικής Σχολής Χορού Βόλου αποτελεί ένα φόρο τιμής στην αντίθεση ανάμεσα στην επιθυμία της χορεύτριας να κάνει αυτό που αγαπά χωρίς μέτρο και τις επιπτώσεις που αυτό επιφέρει. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι τα πόδια των χορευτριών μέσα στις πουέντ πάντα ματώνουν, όσο και αν προχωράει η τεχνολογία της κατασκευής τους, όσο και αν προοδεύουν τεχνικά οι ίδιες, πρόκειται για ένα αναπόφευκτο γεγονός. Κατ' επέκταση, ενώ η επιλογή του κόκκινου χρώματος για τα παπούτσια του παραμυθιού μπορεί να σχετίζεται και με άλλους παράγοντες (πολυτέλεια, δυναμισμός, σεξουαλικότητα, επιθυμία), στη συγκεκριμένη κόκκινη πουέντ γίνεται και μια κυριολεκτική αναφορά στο γεγονός ότι τα παπούτσια αναγκαστικά θα κατέληγαν κόκκινα αν κάποια χόρευε μέσα σε αυτά μέχρι το θάνατο.

Το δεύτερο έργο κλασικού χορού που χαρακτηρίζεται από ένα μοιραίο παπούτσι είναι η *Σταχτοπούτα* των Cechetti/ Ivanov/ Petipa (1893), το οποίο επίσης στηρίζεται στο ευρέως γνωστό ομώνυμο παραμύθι. Στο έργο, η Σταχτοπούτα επιθυμεί να πάει στον πρίγκηπικό χορό, αλλά κρίνεται ακατάλληλη, κατά βάση λόγω της χαμηλής τάξης της. Δια μαγείας λοιπόν, μεταμορφώνεται σε μια αριστοκράτισσα καλλονή, πηγαίνει στο χορό, χορεύει με τον πρίγκηπα και τον γοητεύει. Προκειμένου να μην χαλάσει την οφθαλμαπάτη, φεύγει βιαστικά ξεχνώντας το γυάλινο γοβάκι της, το οποίο είναι καταλυτικό ώστε να την βρεί ο πρίγκηπας και τελικά να παντρευτούν.

Στη δεύτερη πουέντ που παρουσιάζεται, τοποθετούνται κομμάτια σπασμένου γυαλιού, ως μια απόπειρα σχολιασμού του γεγονότος ότι για να γίνει μοναδικά ελκυστική η Σταχτοπούτα στον πρίγκηπα έπρεπε να φορέσει στο σώμα ένα τόσο επικίνδυνο για την σωματική της ακαιρεότητα υλικό και μάλιστα να χορέψει με αυτό, ασκώντας του πίεση και αυξάνοντας τον κίνδυνο. Φυσικά η επιλογή του γυαλιού γίνεται μεταφορικά στο πλαίσιο που επιτρέπει η εξιστόρηση ενός παραμυθιού, αν αναλογιστεί όμως κανείς τη θυσία της ηρωίδας κριτικά, τότε ίσως προκύψει το συμπέρασμα ότι και πάλι η πρωταγωνίστρια του χορού ξεπερνά τα όρια του σώματος για την αγάπη της.

Η Sally Banes στο βιβλίο της *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, εύστοχα αναδεικνύει το γεγονός ότι στην όπερα όπως και στο μπαλέτο συναντάμε συνεχώς λιμπρετίστες που θυσιάζουν γυναίκες στο βωμό του ανικανοποίητου έρωτά τους για άντρες, αλλά στην σκηνή αυτό αντιστρέφεται πλήρως όταν τις παρακολουθούμε να εναντιώνονται βιωματικά στην αφήγηση. Μπορεί στο λιμπρέτο να πεθαίνουν, στην σκηνή όμως θριαμβεύουν με το ταλέντο και την παρουσία τους να δημιουργούν το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Στα παρασκήνια του κλασικού μπαλέτου, στα μαθήματα, στις πρόβες, στην καθημερινότητα των χορευτριών, αυτή η αντίφαση βρίσκεται πάντα εκεί και, ενώ μπορεί να μην σχετίζεται με μια κοινωνικά κατασκευασμένη αντίληψη για το δράμα του έρωτα, αποκρυσταλλώνεται στην σχέση των χορευτριών με το σώμα τους, μέσω του ελάχιστου σύμβολου της πουέντ.

Στα πλαίσια της παρούσας διπλωματικής εργασίας, γίνεται μια προσπάθεια να εξεταστεί το ζήτημα των δύο αυτών μοιραίων

παπουτσιών και μέσα από τον παράγοντα του χρόνου. Όπως οι πουέντ, όταν χρησιμοποιούνται για το σκοπό που κατασκευάζονται, περνούν από διάφορες χρονικές φάσεις, έτσι και οι συγκεκριμένες δύο "πεθαμένες" πουέντ, στα πέντε χρόνια που μεσολάβησαν από τη δημιουργία τους έως τώρα, φέρουν έντονο πάνω τους το σημάδι του χρόνου. Μετά την έκθεσή τους, αποθηκεύτηκαν μαζί με όλες τις υπόλοιπες, παίρνοντας πάνω τους ίχνη από αυτές, όπως χρυσόσκονη και στρας. Άλλες αλλαγές που παρατηρήθηκαν είναι ότι έπεσαν όλα τα κομμάτια γυαλιού και ξέβαψε ελαφρά το κόκκινο χρώμα σε ορισμένα σημεία. Στον παρόντα χρόνο, η μόνη επέμβαση που πραγματοποιείται είναι η επανατοποθέτηση των κομματιών γυαλιού, χωρίς κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια να βρουν την αρχική τους θέση.

Χώμα και σώμα
μάθημα: "Εισαγωγή στην Αρχιτεκτονική"
Φεβρουάριος 2010- Τώρα

Πρώτο εξάμηνο στην Αρχιτεκτονική: η φοιτήτρια Μυρτώ Ο' Σάλλιβαν φτιάχνει ένα αμφίφυλο μπούστο με κεφάλι- τηλεόραση για το μαθημα Εισαγωγή στην Αρχιτεκτονική. Εγώ και ο τότε σύντροφός μου ποζάρουμε ως μοντέλα για το μπούστο. Στο δεύτερο εξάμηνο, για το ίδιο μάθημα, μας δίνεται το θέμα *Χώμα και Σώμα* και παρουσιάζουμε ένα βίντεο όπου τα σώματά μας γεμίζουν με τη λάσπη του χείμαρρου Εηριά.

Η φιλία με τον τότε σύντροφο επιβιώνει μέχρι σήμερα, όταν ξαναδημιουργώ το μπούστο, εφόσον ανακαλύπτω την καταγωγή του αμφίφυλου όντος, κατά τον Πλάτωνα, από τη Σελήνη. Αυτή τη φορά, το μπούστο καλείται να περιβάλλει και να προστατέψει τον τραυματισμό της μέσης, ως άλλος ορθοπεδικός κηδεμόνας, ώσπου να βρεθεί ο τόπος εκείνος όπου αυτός ο τραυματισμός θα γίνει αποδεκτός, οικείος ή έστω κατανοητός. Τώρα, το μπούστο- πανοπλία- κηδεμόνας επενδύεται εσωτερικά με χώμα, ώστε να διατηρηθεί η επαφή του σώματος με το στοιχείο αυτό, σε μια προσπάθεια να σωθεί η μνήμη της προέλευσής του, στο απίθανο σενάριο ενός διαπλανητικού ταξιδιού. Εξωτερικά, ντύνεται με κουρελάκια, τα οποία, στο συγκεκριμένο ταξίδι, θα ξεφλουδίσουν σιγά-σιγά, όπως έπεσαν σε κομμάτια τα ρούχα του ιπτάμενου άντρα, τη στιγμή που θα πετάξει για πρώτη φορά μπροστά στη δημοσιογράφο, στο τέλος του βιβλίου *On_Hell* (βλ. μαύρο παράρτημα, σελ. 77).

Έτσι, εντάσσεται στην εγκατάσταση το αντικείμενο 'Χώμα και Σώμα', δημιουργημένο εκ νέου πάνω στα τωρινά σώματα του φίλου και της συντρόφου του. Με την εσωτερική επένδυση από χώμα, αναβιώνει την ανάμνηση της αίσθησης της λάσπης πάνω στο δέρμα, ενώ με την εξωτερική επένδυση από καταφθαρμένα ρούχα τοποθετείται στο περιβάλλον του βιβλίου. Τελικά επικαιροποιείται συνολικά και μέσα από το πρίσμα του τραυματισμού και καταλήγει ένα τελείως διαφορετικό αντικείμενο σε σχέση με τα αρχικά συνθετικά του κομμάτια, λειτουργώντας ως πυκνωτής πολλαπλών αναμνήσεων.

Χταποδάκια στη χολή

Το τέρας έχει χταποδάκια στη χολή
καλό το φαγητό σου, αλλά δεν είναι σαν της μαμάς
συλλογικό γλυκό του κουταλιού σύκο
και τα δάχτυλα μου πρησμένα για μέρες

πρέπει να ξεριζώσω τα παράσιτα
εκεί που μετά φυτρώνουν γογγύλια
γογγύλια παράσιτα εναλλάσσονται ενοποιούνται και αυξάνονται
συνεχώς
μάλλον δεν προλαβαίνω να καλλιεργήσω τίποτα

η εξήγηση του θανάτου σου γίνεται όλο και λιγότερο πειστική
μέχρι που δε μπαίνεις καν στον κόπο
ξέρουμε και οι δύο ότι έχεις πεθάνει
και δεν πειράζει και βρισκόμαστε και μου βάζεις να φάω

οι ίσιες ουλές από τα σύκα έφυγαν μετά από μήνες
και για κάποιο λόγο που είχε κάποτε νόημα
σουσάμι

Μαγειρεύοντας τη Μπέτυ
μάθημα: "Μηχανισμός του Ονείρου", Αρχιτεκτονική Σχολή Βόλου
Σεπτέμβριος 2012- Τώρα

έναν θάνατος (που οδηγεί σε)
ένα επαναλαμβανόμενο όνειρο (το οποίο με αναγκάζει να εξετάσω)
μια περίοδο της ζωής μου από μαγειρική σκοπιά (για να παράξω
τελικά)
μια ακαδημαϊκή εργασία (και μετά)
άλλη μια

Ένα χρόνο πριν πεθάνει η γιαγιά μου το 2006, πήγα να ζήσω μαζί της. Όταν ξυπνούσα για να πάω σχολείο, την έβρισκα ήδη στην κουζίνα να μαγειρεύει το μεσημεριανό και μου σέρβιρε λίγο από αυτό για πρωινό.

Μετά το θάνατό της, έβλεπα αυτήν την εικόνα συχνά στον ύπνο μου, συνοδευόμενη από μια, συχνά παράλογη ή ακραία, εξήγησή της για το θάνατο ή την απουσία της. Σταδιακά η εξήγηση άρχισε να εκλείπει και απολαμβάναμε το χρόνο που είχαμε μαζί, γνωρίζοντας την προσωρινότητά του.

Αυτό το όνειρο διάλεξα να χρησιμοποιήσω για το μάθημα "Μηχανισμός του Ονείρου", όπου με απαρχή ένα όνειρο προσπαθήσαμε να παράξουμε ένα έργο. Εστίασα στο κομμάτι της μαγειρικής και πώς αυτό συνδέεται με τη μνήμη. Πώς δηλαδή η ανάμνηση ενός ανθρώπου επιβιώνει μέσα από τις συνταγές του και την προσπάθεια ανακατασκευής τους από τους αγαπημένους του ανθρώπους.

Κατά τη διάρκεια διαμόρφωσης της εργασίας εκείνης, άρχισα να παρατηρώ διάφορα μαγειρικά συμβάντα που σχετίζονταν με την τότε καθημερινότητά μου. Ένα από αυτά ήταν η συγκομιδή αρσενικών (μη καταναλώσιμων ωμών) σύκων για την παρασκευή μεγάλης ποσότητας γλυκού του κουταλιού. Αυτή η συγκομιδή είχε ως αποτέλεσμα τον τραυματισμό των χεριών μου, παρά τα μέτρα προστασίας που είχα πάρει. Ο ελαφρύς αυτός τραυματισμός κράτησε για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ η όψη των χεριών μου μου ήταν πρωτόγνωρη.

Ένα άλλο συμβάν ήταν ένα τηλεφώνημα από τον ιταλό πατέρα μου όπου μου ανακοίνωνε ότι έχει χταποδάκια στη χολή. Η πορεία της σκέψης του πρέπει να ήταν η ακόλουθη: πολύποδας-> πολλά πόδια-> πολύς + πους-> polipo = χταπόδι στα ιταλικά. Δεν είχα καταφέρει να κάνω την παραπάνω αποκωδικοποίηση εκείνη τη στιγμή και πέρασαν κάποιες μέρες αγωνίας για τα χταποδάκια που έχουν εισβάλλει σαν άλλα νούφαρα του Μπόρις Βιάν στη χολή του πατέρα μου.

Ταυτόχρονα, είχα αρχίσει να ασχολούμαι με την κηπουρική με σκοπό την καλλιέργεια λαχανικών, μια αγάπη που κληρονόμησα από το γεωπόνο παπού μου. Το έργο ήταν μεγάλο και το ξεχορτάρισμα των παρασίτων με είχε καταβάλλει, με αποτέλεσμα ένα άλλο όνειρο, στο οποίο όσο και αν δούλευα τα παράσιτα κέρδιζαν έδαφος, αλλά ήταν και περιέργως βρώσιμα.

Τα τέσσερα αυτά στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν συνδυαστικά για να παραχθεί ένα βίντεο για την παρουσίαση του μαθήματος. Το στοιχείο "γιαγιά" εμφανίζεται ως ένα γυναικείο σώμα- τη βάση της καινούριας συνταγής, το στοιχείο "χταπόδι" έρχεται αυτούσιο, όπως και τα

υπόλοιπα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου "πιάτου". Θυμάμαι αμυδρά και άλλα στοιχεία που χρησιμοποίησα στο βίντεο, όπως ζυμάρι και σουσάμι, αλλά δε θυμάμαι πια το λόγο. Επίσης, κάποια από τα στοιχεία είχαν αρχίσει να αλληλοκαλύπτονται, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση ενός ψαρά που μας χάρισε πολλά χταπόδια με σκοπό να οργανώσουμε μια συλλογική κουζίνα.

Έχοντας απολέσει το βίντεο προσωπικά, θεωρώ ότι έχει κατά πάσα πιθανότητα χαθεί και δεν βρίσκω χρήσιμο να το αναζητήσω, αλλά προτιμώ να το ανακατασκευάσω από μνήμης. Αναγνωρίζω σ' αυτό πρωτόλεια ίχνη ενασχόλησης με τη σωματικότητα, καθώς επιλέγω να αντιμετωπίσω το ανθρώπινο σώμα ως υλικό μαγειρικής. Στο τώρα, ανακατασκευάζω όσο πιστότερα μπορώ το βίντεο, αναγκαστικά προσαρμόζοντάς το στις σημερινές συνθήκες και το επανεξετάζω μεταφέροντας το σημείο ενδιαφέροντος από τη δύναμη του ονείρου στην υλική και σωματική μνήμη, σε μια προσπάθεια αναίρεσης των ηθικών φραγμών που περιβάλλουν τα όρια του σώματος (βλ. μαύρο παράστημα, σελ. 76).

Γέρνω
μάθημα: "Ρούχο", Αρχιτεκτονική Σχολή Βόλου
Ιούνιος 2014 - Τώρα

Για το μάθημα "Ρούχο", μελέτησα μια κατασκευή η οποία θα τοποθετούνταν σε διάφορα σημεία με θέα, προκειμένου να δοθεί η δυνατότητα στο ανθρώπινο σώμα να γείρει προς τη θέα, περισσότερο από ότι θα έκανε χωρίς την βοήθεια της κατασκευής. Η λογική της κατασκευής δομείται πάνω στην απλή διαπίστωση ότι αν το σώμα γείρει υπερβολικά, θα πάψει να ισορροπεί, θα εξέλθει από το κέντρο βάρους του και θα μετακινηθεί σε ένα νέο σημείο. Αν όμως πακτωθούν οι κατώτερες αρθρώσεις του, τότε μεγαλώνει το εύρος μέσα στο οποίο μπορεί να γείρει.

Έτσι, στην πρώτη του μορφή, το 'Γέρνω' αποτελείται από λουριά πακτωμένα στο δάπεδο. Σήμερα, η μόνη τροποποίηση που του γίνεται είναι η βελτίωση της πάκτωσης του αστραγάλου και προστίθεται η δυνατότητα μεταφοράς της κατασκευής από σημείο σε σημείο. Εκ πρώτης όψης, με τη χρήση του 'Γέρνω" το σώμα βαραίνει δυσανάλογα, δεσμεύεται στη γη και όμως, με αυτόν τον τρόπο του ανοίγονται νέες κινητικές δυνατότητες. Συνομιλεί με την απόπειρα του Rafael για να πετάξει, στο βαθμό που και οι δύο εμποδίζουν τη φυσιολογική κινησιολογία του σώματος (βλ. μαύρο παράρτημα σελ. 52-53), αλλά, ταυτόχρονα, πετυχαίνουν να της δώσουν άλλες κινητικές προοπτικές.

Και πρώτον πρέπει να μάθετε την ανθρωπίνην φύσιν και τα παθήματα αυτής. Διότι η φύσις ημών εις τον παλαιόν καιρόν δεν ήτον οποιία η τερινή, αλλά έλωσ διόλου διάφορος. Και πρώτον τα γένη των ανθρώπων ήσαν τρία, δεν ήσαν έπως τέρα δύο, αρσενικόν και θηλυκόν, αλλ' υπήρχεν ακόμη και τρίτον γένος, αποτελούμενον από τα δύο πρώτα, του οποίου μόνον το ένομα διεσώθη, αυτό δε εξηφανίσθη. Υπήρχε δηλαδή και ένα είδος αρσενικοθηλυκόν, ανδρόγυνον καλούμενον, ως συγκείμενον εξ ανδρός και γυναικός, εκ του οποίου σήμερον δεν διεσώθη παρά μόνον το ένομα, λεγόμενον ως ύβρις. Έπειτα και το έλον ανθρώπινον γένος ήτο διάφορον, διότι κάθε άνθρωπος ήτο στρογγύλος, έχων την ράχιν και τας πλευράς κυκλικάς, χείρας δε τεσσάρας, σκέλη ισάριθμα με τας χείρας και πρόσωπα δύο επάνω εις αυχένα κυκλοτερή εντελώς όμοια· κεφαλήν δε και διά τα δύο αυτά πρόσωπα, αντιθέτως βλέποντα, είχαν μίαν, και αυτιά τέσσαρα, και γεννητικά όργανα δύο, και όλα τα άλλα κατά τρόπον που ημπορεί κανείς να συμπεράνη εξ όσων είπα. Επεριπάτουν δε και ορθοί κατά την μίαν ή την άλλην διεύθυνσιν των δύο προσώπων· αλλ' όταν ήθελαν να ορμήσουν ταχέως, έτρεχον όπως οι κυβιστήρες, όταν κάνουν μίαν σειράν από τούμπες σηκώνοντες τα σκέλη εις τον αέρα, με την διαφοράν ότι οι τότε άνθρωποι, έχοντες εκτώ μέλη διά να στηρίζωνται, εφέροντο κυκλικώς με πολλήν ταχύτητα. Η μεταξύ των τριών αυτών γενών διαφορά προήρχετο εκ του ότι το μεν αρσενικόν κατήγετο εκ του ηλίου, το δε θηλυκόν εκ της γης, και το μετέχον και των δύο τούτων εκ της σελήνης, καθόσον και η σελήνη μετέχει και των δύο. Ακριβώς δε ένεκα της καταγωγής των αυτής ήσαν περιφερικά και αυτά και η πορεία αυτών. Και ήσαν φοβερά ως προς την δύναμιν και ρώμην, και τα φρονήματα μεγάλα είχαν, ετόλμησαν δε να τα βάλουν και με τους θεούς, και εκείνο που λέγει ο Όμηρος περί Εφιάλτου και Ωτου, περί εκείνων λέγεται, ότι δηλαδή επεχείρησαν ν' αναβούν εις τον ουρανόν διά να επιτεθούν κατά των θεών.

(Απόσπασμα από το *Συμπόσιον ή Περί του Ερωτος*, Πλάτωνας, μετάφραση Νίκου Κουντουριώτη)

Προμηθέας
μάθημα: "Αγριμικά", Αρχιτεκτονική Σχολή Βόλου
Φεβρουάριος 2015- Τώρα

Αναλύοντας τον μύθο του Επιμηθέα και του Προμηθέα, γίνεται μια εστίαση του ενδιαφέροντος σε ορισμένα σημεία, προκειμένου να προκύψουν κάποια συμπεράσματα όσον αφορά τη σχέση του ανθρώπου με το σώμα του. Αρχικά, ο Επιμηθέας επιφορτίζεται από τους θεούς με το έργο να μοιράσει δίκαια τα σωματικά εκείνα χαρακτηριστικά (νύχια, δόντια, γούνα κ.τ.λ.) που θα επέτρεπαν την ομαλή συμβίωση όλων των θνητών ειδών, χωρίς εξάλειψη του ενός από κάποιο άλλο ή από την ίδια τη φύση. Αποτυγχάνει στο έργο αυτό, αφήνοντας τον άνθρωπο εκτεθειμένο και απροστάτευτο. Έτσι, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ήδη από την αρχαιότητα το γυμνό ανθρώπινο σώμα γίνεται αντιληπτό ως κάτι ελλιπές, κάτι που χρήζει κάποιας εξωτερικής επέμβασης για να διατηρηθεί.

Σε αυτό το σημείο, η επέμβαση γίνεται από τον Προμηθέα, ο οποίος γίνεται προστάτης του ανθρώπινου είδους, αφού κλέβει τη θεϊκή φωτιά και του την προσφέρει, για να εξισορροπήσει το πλέον αδιόρθωτο σωματικό έλλειμμα με ένα εργαλείο. Κάνοντας όμως αυτή τη διορθωτική κίνηση, ταυτόχρονα διαπράττει ύβρη προς τους θεούς, γιατί η φωτιά στην αρχαιότητα γίνεται αντιληπτή ως κάτι θεϊκής προέλευσης. Δίνοντας όμως μια πιο προσωπική ερμηνεία στο μύθο, επιχειρώ να τοποθετήσω την ύβρη στους ανθρώπους, γιατί, προκειμένου να επιβιώσουν, επεμβαίνουν στο θεϊκά δοσμένο σώμα τους, αρνούνται να το δεχτούν ως άρτιο και το επενδύουν με εργαλεία, όπως την φωτιά, κάνοντας την ουσιαστικά το πρώτο καταγεγραμμένο προσθετικό στοιχείο στο ανθρώπινο σώμα.

Εφόσον η τοποθέτηση αυτού του προσθετικού στοιχείου, αλλά και των επόμενων (ένδυση, χρήση όπλων, κατασκευών κ.τ.λ.) δεν τιμωρείται άμεσα με κάποια θεία δίκη, αλλά αντίθετα βοηθά την ανθρωπότητα να αναπτυχθεί και να επιβιώσει ευκολότερα, εκείνη μεταφέρει την αναμενόμενη τιμωρία στον προστάτη της, που θυσιάζεται στη θέση της. Η τιμωρία του Προμηθέα είναι να καταδικαστεί να είναι αλυσοδεμένος σε ένα βράχο και ένα όρνιο καθημερινά να του τρώει το συκώτι. Από τη στιγμή δηλαδή που ωφελούνται τα αμέτρητα θνητά ανθρώπινα σώματα, η ισορροπία επέρχεται με την τόσο σωματική ποινή που επιβάλλεται στο αθάνατο σώμα του Τιτάνα. Τα πάμπολλα οφέλη που απολαμβάνουν πλέον τα φθαρτά σώματα, γίνονται αποδεκτά όταν ένα άλλο σώμα υπομένει ένα, ανεκτό για το ίδιο, σωματικό πλήγμα.

Στα πλαίσια του μαθήματος "Αγριμικά", ζητήθηκε από τους φοιτητές να ερευνήσουν τη σχέση του ανθρώπου με το "αγρίμι". Επέλεξα λοιπόν να μελετήσω στις μυθολογίες διάφορων λαών τη σχέση του ανθρώπινου σώματος με τα όρνια και κατέληξα να παρουσιάσω μια performance- τελετή απονομής ευχαριστιών εκ μέρους της ανθρωπότητας προς τον Προμηθέα. Με σημείο αναφοράς τις σύγχρονες εκπομπές μαγειρικής, "θυσίασα"- μαγείρεψα στη φωτιά (κάρβουνα) έναν συμβολικό κόκκορα, αντί όρνιου, γεμιστό με μοσχαρίσιο συκώτι και άλλα υλικά που χρησιμοποιούνταν στις θυσίες κατά την αρχαιότητα. Κατά τη διάρκεια του μαγειρέματος του κόκκορα, διάβαζα

μια επιλογή αποσπασμάτων των αρχαίων κειμένων που αναφέρονται στο μύθο του Προμηθέα. Στο τέλος, όλοι οι παρευρισκόμενοι καταναλώσαμε συλλογικά το φαγητό.

Πέντε χρόνια αργότερα, επιστρέφω στη συγκεκριμένη εργασία, γιατί θέλω να εξετάσω πώς αυτή έχει μετεξελιχθεί με το πέρασμα του χρόνου. Σημαντικό είναι να τονιστεί εδώ ότι, ενώ πιθανώς να υπάρχει κάποια καταγραφή σε βίντεο της τότε παρουσίασης, δε βρίσκω σκόπιμο να το αναζητήσω, καθώς θέλω να μεταφέρω το σημείο της εστίασης από την απονομή ευχαριστιών στον Προμηθέα στο κυριολεκτικό "γήρας" της εργασίας, διατηρώντας όμως τις νύξεις σωματικότητας που ενυπήρχαν μόνο ιδιοσυγκρασιακά τότε.

Πολύ κυριολεκτικά λοιπόν, αναρωτιέμαι τι μπορεί να έχει απομείνει από εκείνη την εργασία, πλην των αρχείων που διασώθηκαν και παρατίθενται εδώ. Το βασανιστήριο του Προμηθέα παύει, μεταφερόμενο στο θάνατο του όρνιου- κόκκορα και στην κατανάλωσή του. Προκύπτει έτσι ότι το σώμα που πλέον μας αφορά, δεν είναι αυτό του Προμηθέα, αλλά εκείνο του κόκκορα. Το σώμα του κόκκορα καταναλώθηκε, αλλά φυσικά όχι στην πληρότητά του και αυτό που ίσως έχει επιβιώσει μέχρι σήμερα να είναι τα οστά του, τα μη εκμεταλλεύσιμα μέρη του. Έτσι, ανακατασκευάζω την ελάχιστη εικόνα εκείνης της εργασίας στο σήμερα και την τοποθετώ σε ένα περιβάλλον όπου μπορεί να συνομιλήσει με τα υπόλοιπα ίχνη. Στην πορεία αυτή, προκύπτει η διαπίστωση πως η επιλογή του κόκκορα για να συμβολίσει τον αετό, ενώ αρχικά έγινε βάσει μορφολογίας και προσβασιμότητας, τώρα παίρνει μια οξύμωρη διάσταση, καθώς ο κόκκορας είναι ένα πτηνό που δεν μπορεί πια να πετάξει, γεγονός που σε αντίθεση με τον στόχο που τίθεται μέσα από το βιβλίο *On_Hell* (βλ. μαύρο παράρτημα, σελ. 2).

Περί αρτιμέλειας

Βρίσκομαι σε μια συνεχή διαμάχη με το σώμα μου,
του ζητάω πράγματα που δεν μπορεί να κάνει.

Σε αυτή τη διαμάχη το σώμα φθείρεται όλο και περισσότερο
και εγώ εφευρίσκω τρόπους και μέσα για να αντιπαρέλθω την προδοσία.

Απογοητεύομαι από αυτό και το απογοητεύω.

Αντιλαμβάνομαι τα όριά του, τις φυσικές του δυνατότητες
και επιλέγω να τα αγνωώ.

Σε ποιο βαθμό μπορώ να επέμβω στο "φυσικό",
με ποιο στόχο και με ποιες επιπτώσεις;

Το μυαλό μου δημιουργεί κατασκευές και εργαλεία που τα επιβάλλει αυταρχικά
στο σώμα μου,
στην προσπάθεια να το καταλάβει με πληρότητα.

Έτσι μπορώ να πετάω, να βλέπω πολύ μακριά, να φαίνομαι όμορφη, να αναπνέω
όπου δεν υπάρχει αέρας. Έτσι, δεν κρυώνω. Έτσι, ελίσσομαι αναμεσα σε φύλα.
Πατάω σε όλες τις επιφάνειες.

Προσαρμόζω διάφορα αντικείμενα και υλικά στο σώμα μου
και απαιτώ από το σώμα να προσαρμοστεί σε αυτά.

Πρέπει να αρκεστώ σε αυτά που μου έχουν δοθεί;

Trial and error

(ΠΡΟΣΟΧΗ! ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΑΜΦΙΒΟΛΗΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ)

Βρισκόμαστε στη στιγμή που ο Νιλ Άρμστρονγκ πατάει για πρώτη φορά στη Σελήνη. Το γεγονός δημιουργεί αρκετή ανησυχία και πίεση στους σοβιετικούς επιστήμονες. Αναρωτιούνται με ποιο τρόπο μπορούν να ξεπεράσουν το φοβερό αυτό επίτευγμα των Αμερικάνων. Μετά από πολλή σκέψη, κάποιος ανακοινώνει στους αστροναύτες της σοβιετικής αποστολής: "Θα σας στείλουμε στον 'Ηλιο!". "Μα... στον Ήλιο...; Δε θα καούμε...;" ρωτούν εύλογα οι απορημένοι αστροναύτες. "Μην ανησυχείτε", τους απαντά, "Τα έχουμε σκεφτεί όλα. Θα προσγειωθείτε τη νύχτα".

(ΤΕΛΟΣ ΑΝΕΚΔΟΤΟΥ ΑΜΦΙΒΟΛΗΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ)

In psychology there have been synthetic studies of the *Icarus complex* with respect to the alleged relationship between fascination for fire, enuresis, high ambition, and ascensionism. In the psychiatric mind features of disease were perceived in the shape of the pendulous emotional ecstatic-*high* and depressive-*low* of bipolar disorder.

(Michael Sperber, *Dostoyevsky's Stalker and Other Essays on Psychopathology and the Arts*)

Ο Μάνου από μικρός ήθελε να γίνει αστροφυσικός. Δεν κατάφερε να το σπουδάσει, οπότε πριν δυο-τρία χρόνια ξεκίνησε να ασχολείται με την αστροφωτογραφία ως χόμπυ. Σήμερα, έχει πετύχει το χόμπυ του να είναι αυτοχρηματοδοτούμενο, ενώ συνεργάζεται με ερασιτέχνες και επαγγελματίες αστροφωτογράφους ανά τον κόσμο. Του αρέσει πολύ να φωτογραφίζει το φεγγάρι. Αυτή είναι μια αληθινή ιστορία και βρίσκεται εδώ με στόχο να αντιπαρατεθεί στο ηθικό δίδαγμα της ιστορίας του Ίκαρου. Αν η ιστορία του Ίκαρου μας διδάσκει να σεβόμαστε το μέτρο, δηλαδή να μην πετάμε ούτε πολύ χαμηλά, ούτε πολύ ψηλά, τότε πολύ θα ήθελα να προτείνω μια διαφορετική ερμηνεία.

Ο Ίκαρος θέτει πρώτος τον στόχο. Φυσικά και αποτυγχάνει, αφού τα μέσα της εποχής του δεν επιτρέπουν να πραγματοποιηθεί ρεαλιστικά ο στόχος του. Είναι οραματιστής και το πληρώνει με τη ζωή του. Παρ' όλα αυτά, έχοντας ανακοινώσει τον στόχο στη δημόσια σφαίρα, τον παραδίδει στον επόμενο που θέλει να προσπαθήσει να τον πετύχει. Εκείνος με τη σειρά του λογικά αποτυγχάνει (να θεωρήσουμε κομμάτι αυτής της προσπάθειας και τις πτητικές κατασκευές του DaVinci;), αλλά προσαρμόζει τον στόχο και τις μεθόδους, ώστε να μην επαναλάβει τα λάθη του προηγούμενου. Μια τσακισμένη μέση προσφέρει στερνή γνώση, μια ατσαλάκωτη δεν προσθέτει πληροφορίες. Μια εμμονική στοχοπροσήλωση μπορεί να είναι αυτοκαταστροφική, αλλά

την ίδια στιγμή μπορεί να είναι κινητήρια δύναμη πίσω από κάποια άλλη πρόοδο.

Και κάπως έτσι ήρθε η μέρα που το ανθρώπινο σώμα τριγυρίζει αλώβητο στο διάστημα.

Το αντικείμενο 'Trial and Error' αποτελείται από ένα αρνητικό αστροφωτογραφίας του φεγγαριού μέσα σε μια οθόνη προβολής slide. Ολοκληρώνει τη χωρική εγκατάσταση, απλά για να υπενθυμίζει τις παραπάνω, ίσως επουσιώδεις, ίσως αυτονήτες, αλλά για κάποιο λόγο περίεργα βοηθητικές σκέψεις.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Banes Sally, *Before, between and beyond: three decades of dance writing*, University of Wisconsin Press, 2007.
- Banes Sally, *Dancing Women: Female Bodies On stage*, Routledge, 1998.
- Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Polity, 2013.
- Browne John, *A Complete Treatise of the Muscles*, Forgotten Books, 2018.
- Dash Mike, «The Vengeance of Ivarr the Boneless», *Smithsonian magazine*, march 18, 2013.
- Donger Simon, Shepherd Simon, Ορλαν (ed.), *ORLAN, A hybrid body of artworks*, Routledge, 2010.
- Hamusco Juan de Valverde de , *Historia De la composicion del cuerpo humano*, Antonio Salamanca, 1556.
- Hedva Johanna, *On_Hell*, Sator Press, 2018.
- Gamelin Jacques, *Nouveau recueil d'osteologie et de myologie*, The world of books, 2019.
- Gatti Juan, *Photographics*, συλλογικό, La Fabrica, 2012.
- Kooijmans Luuc, *Death Defied (History of Science and Medicine Library)*, BRILL, 2010.
- Lawson Jenny, *Furiously Happy: A Funny Book About Horrible Things*, Flatiron Books, 2015.
- McLean Jesse, *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*, Goodreads, 2015.
- Murray Henry, *Endeavors in psychology: selections from the personology of Henry A. Murray*, Harper & Row, 1981.
- Smith Marquard & Joanne Morra, *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, The MIT Press, 2007.
- Sperber Michael, *Dostoyevsky's Stalker and Other Essays on Psychopathology and the Arts*, University Press of America, 2010
- Sterzi Giuseppe, *Giulio Casseri anatomico e chirurgo*, Istituto Veneto di arti grafiche, 1909.
- Street Sarah, *British National Cinema*, Routledge, 2009.
- Vries Lyckle de, *Gerard de Lairese: An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam University Press, 2002.
- Vesalius Andreas, *De humani corporis fabrica - A Facsimile of the revised version of 1555 (1ος και 2ος*

τόμος), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Ελληνόγλωσση

Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, Στιγμή, 2009.

Γκαρωντιύ, Ροζέ, *Ο χορός στη ζωή*, Ηριδανός, 1980.

ΗΣίοδος, *Θεογονία: Η γένεσις των θεών και του κόσμου*, Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2006.

Κούντερα Μίλαν, *Η αβάστακτη ελαφρότητα του είναι*, Εστία, 1984.

Λουκιανός, *Άπαντα* (2ος τόμος), Κάκτος, 1994.

Νίτσε Φρήντριχ, *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2008.

Πλάτων, *Συμπόσιο*, Γνώση, 2011.

Πλάτων, *Πρωταγόρας*, Κάκτος, 1993.

Ρεϋνά Φερδινάνδος, *Ιστορία του Μπαλέτου*, Υποδομή, 1980.

Yates A. Frances, *Η τέχνη της μνήμης*, MIET, 2014.

Ιστότοποι

<https://warburg.library.cornell.edu/>

<https://www.slow-words.com/carnal-art-manifesto/>

<https://www.designboom.com/art/sarah-sitkin-interview-sculpture-bodysuits-04-23-2018/>

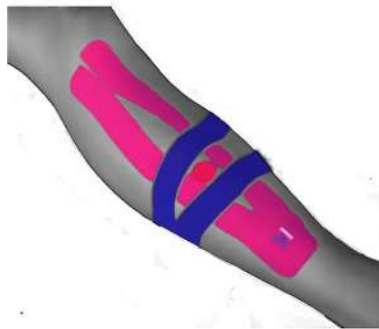
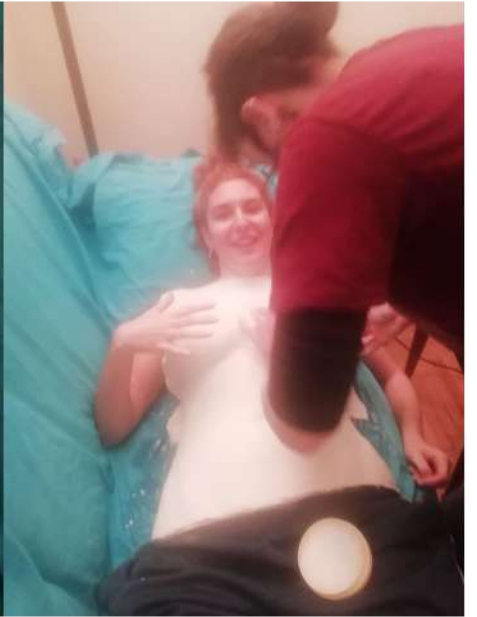
<https://dancetheater.gr/άρθρα-χορού/item/14293-σκοτώνουν-τ'άλογα-όταν-γεράσουν>, Μαρίνα Κοντισέττι, 5/4/2019



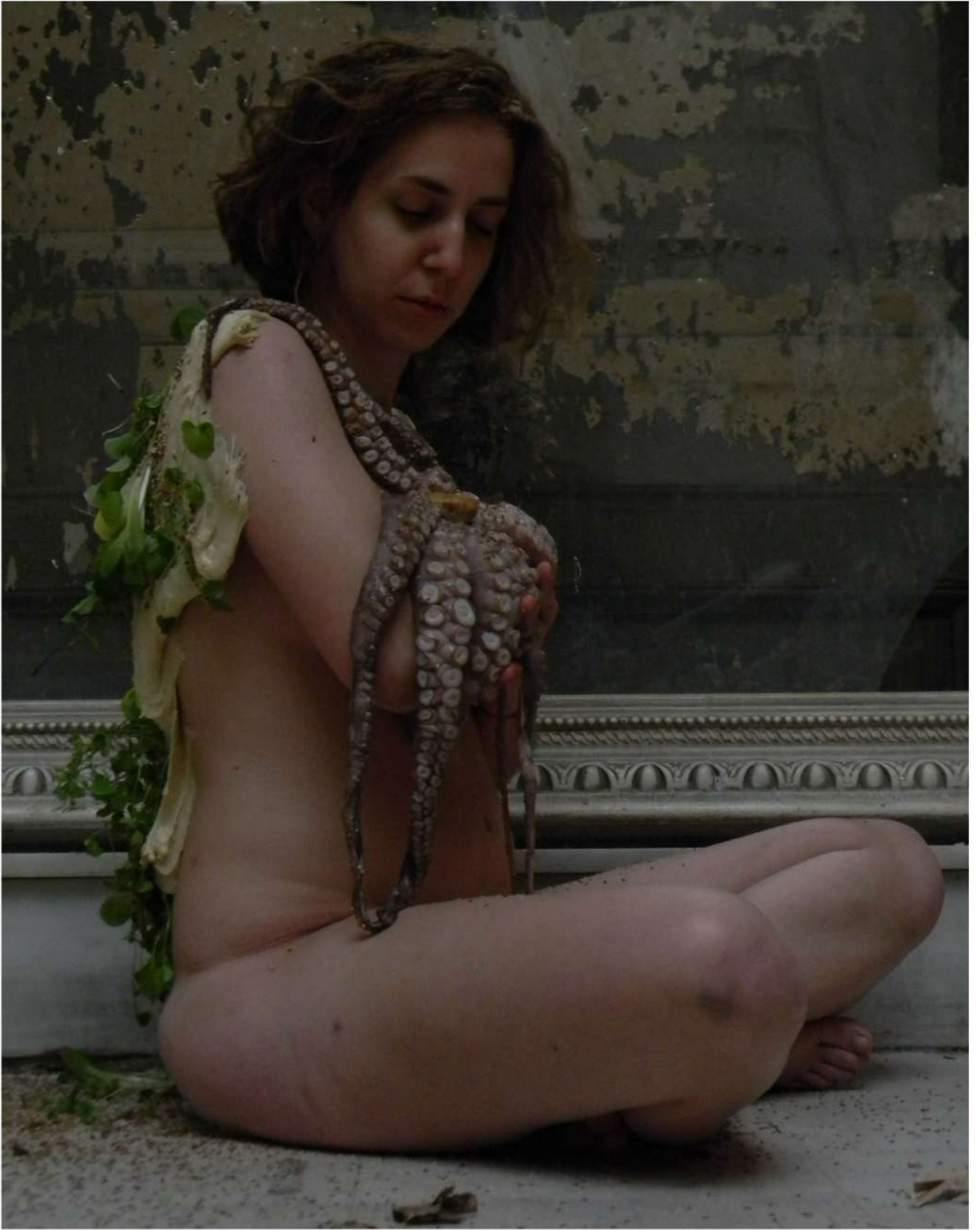


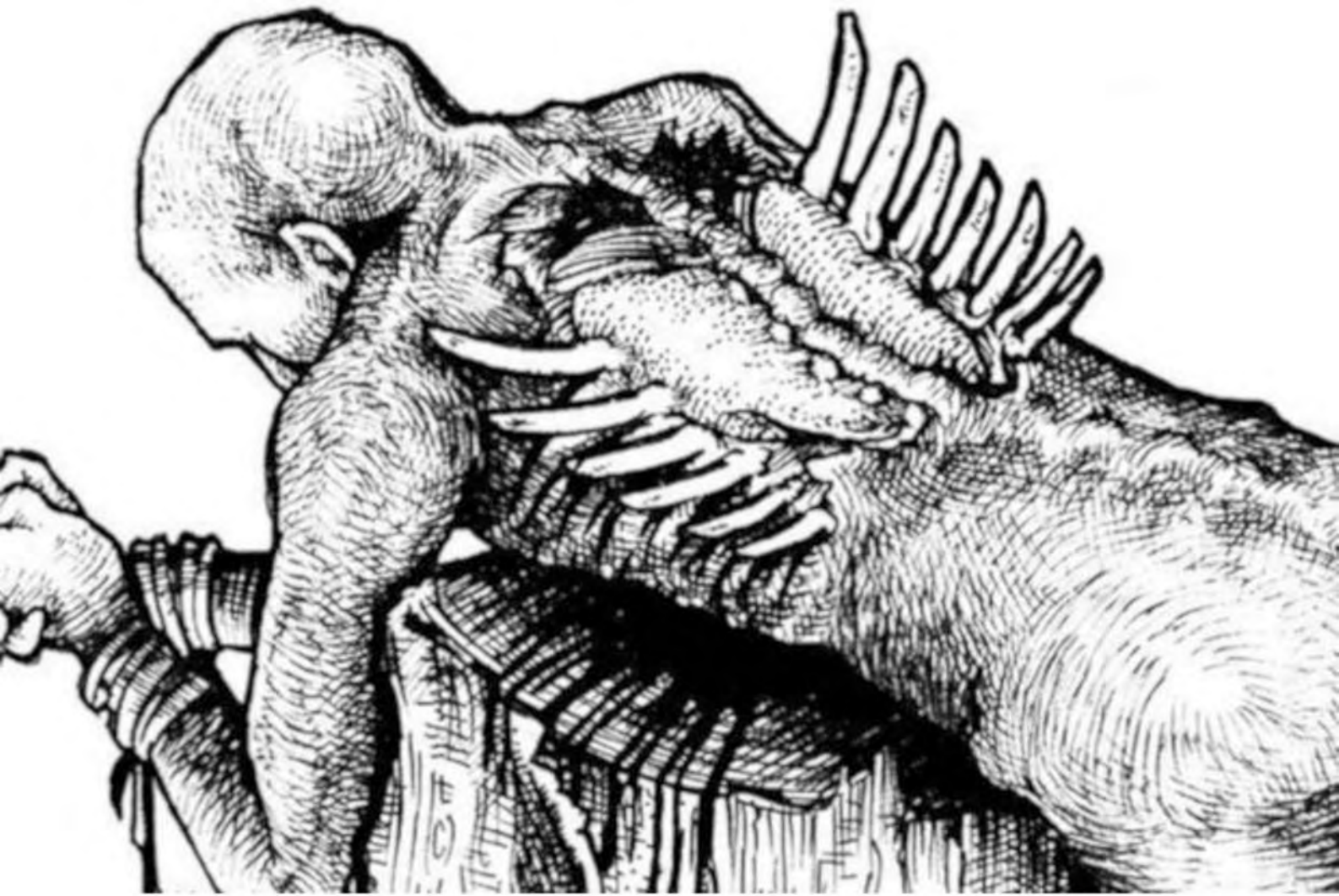
















MURDER BOARD

INVESTIGATION OF A THESIS UNDER SUSPICION

PRIME SUSPECT

ME

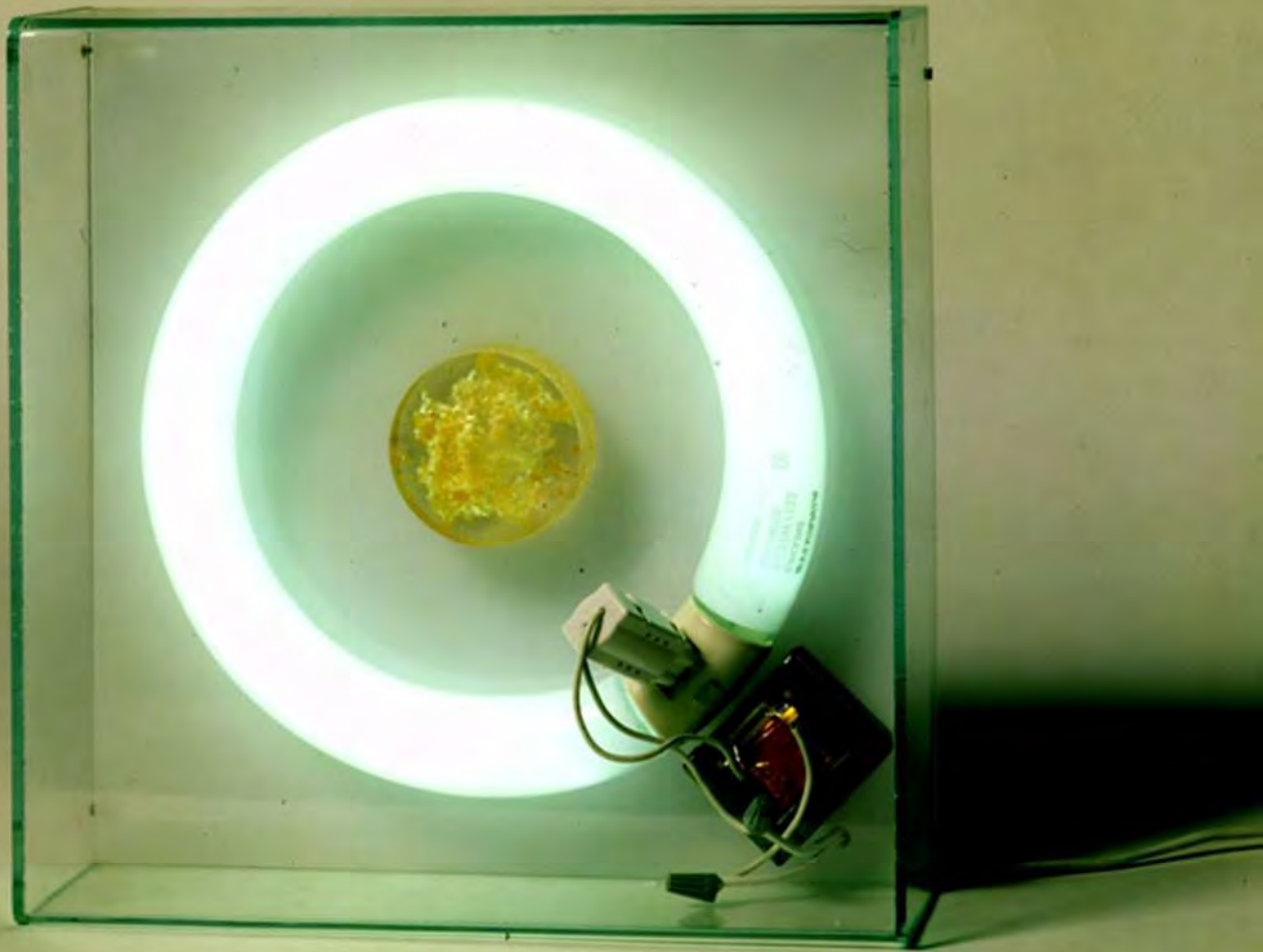
THE MURDER OF DR. MARTIN LUTHER KING, JR. WAS A TRAGEDY THAT SHOOK THE NATION AND THE WORLD. HIS DEATH WAS A CRIME AGAINST HUMANITY AND A TESTAMENT TO HIS POWER AND INFLUENCE. HIS MURDERER, JAMES EARL RAY, WAS A MAN WHOSE LIFE WAS A STUDY IN CONTRADICTIONS. HE WAS A MAN OF MANY FACES, A MAN WHO WAS ABLE TO PASS HIMSELF AS A MEMBER OF SEVERAL DIFFERENT GROUPS AND ORGANIZATIONS. HIS DEEDS WERE THE RESULT OF A COMPLEX MIND AND A WILLINGNESS TO GO TO EXTREMES FOR HIS CAUSE.

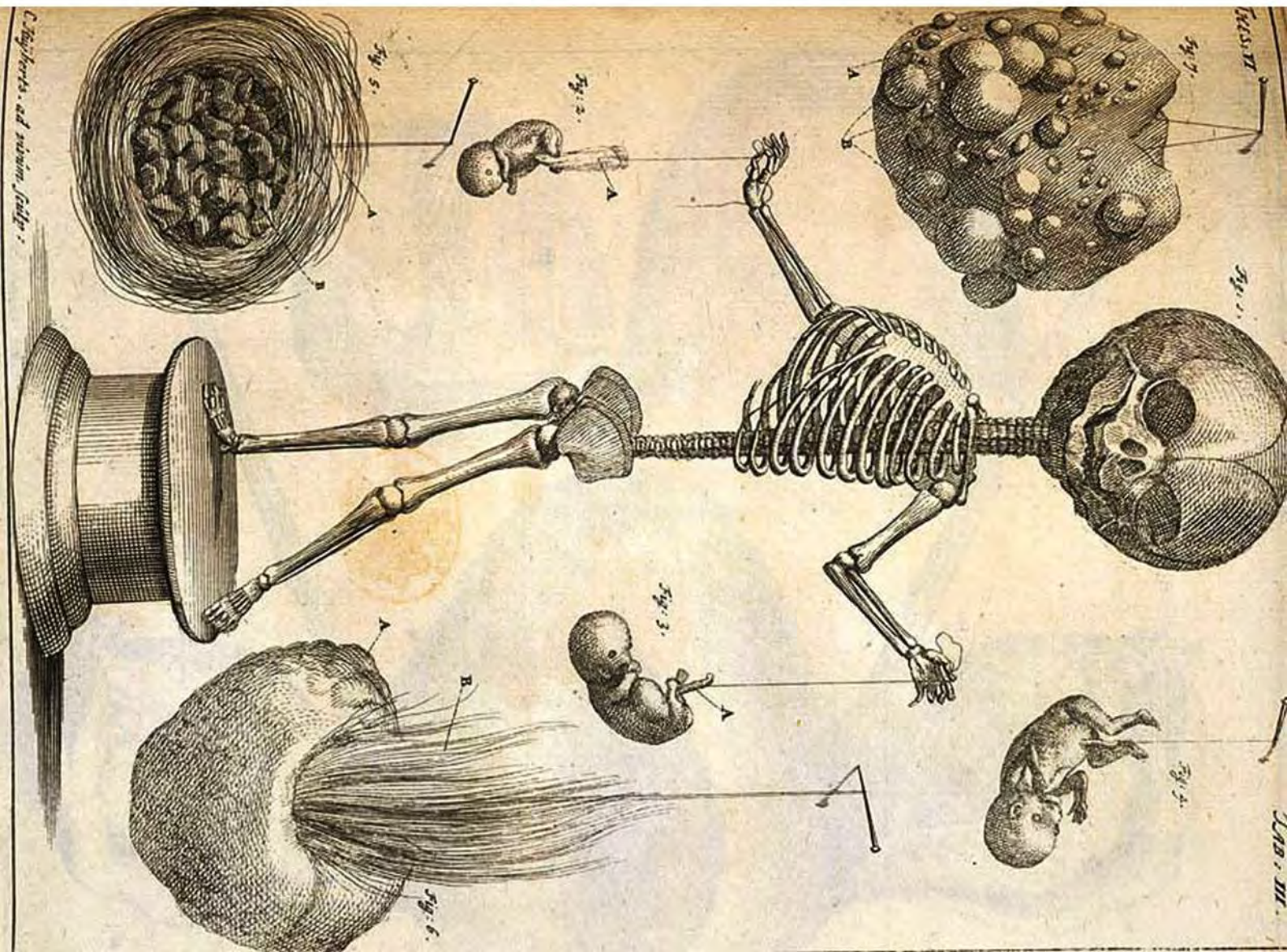
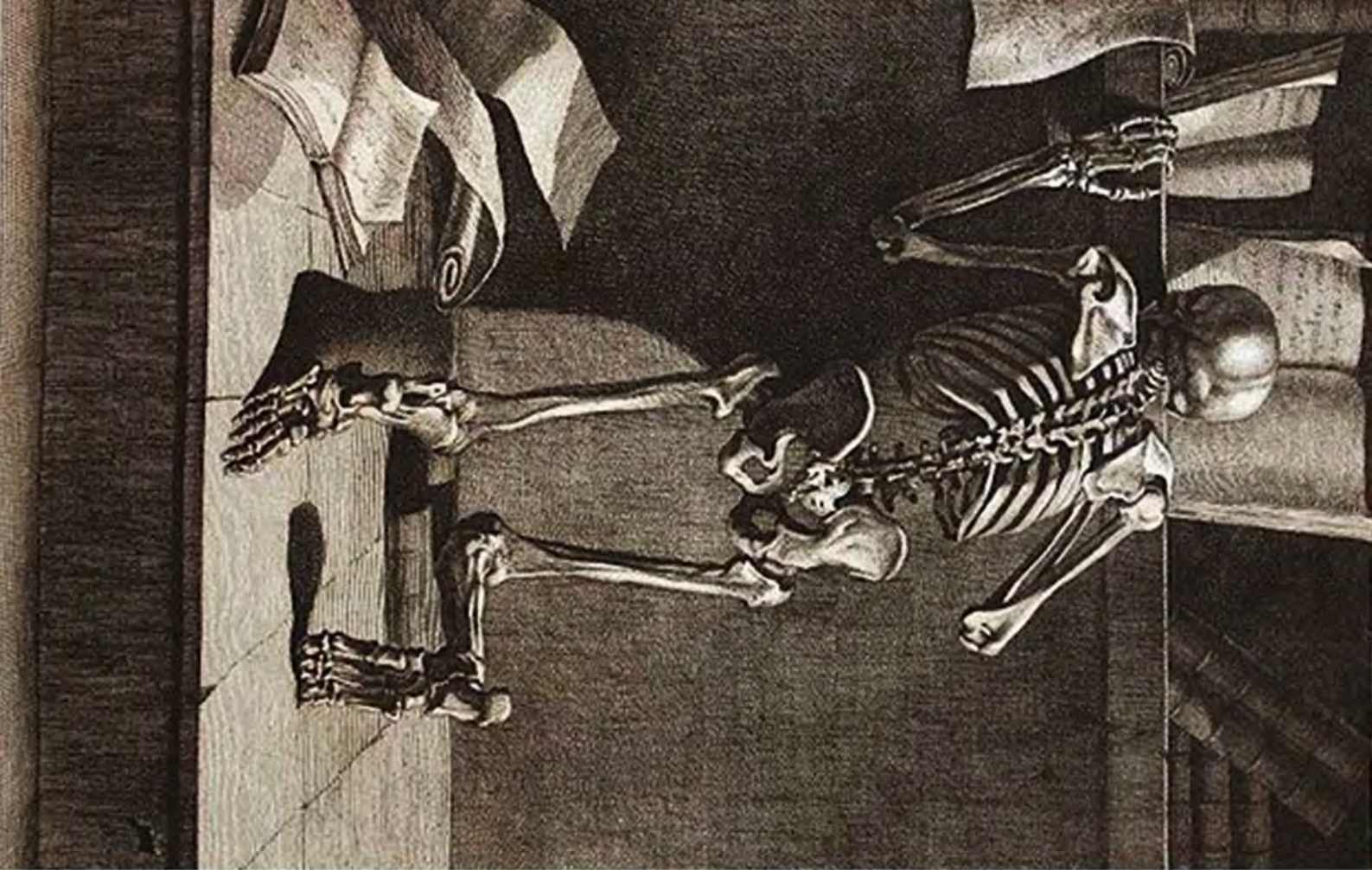
The following is a list of the names of the individuals who were involved in the investigation of the murder of Dr. Martin Luther King, Jr. The names are listed in alphabetical order.

Dr. Martin Luther King, Jr.
James Earl Ray
John Edgar Hoover
J. Edgar Hoover
J. Edgar Hoover

Dr. Martin Luther King, Jr.
James Earl Ray
John Edgar Hoover
J. Edgar Hoover
J. Edgar Hoover

Dr. Martin Luther King, Jr.
James Earl Ray
John Edgar Hoover
J. Edgar Hoover
J. Edgar Hoover

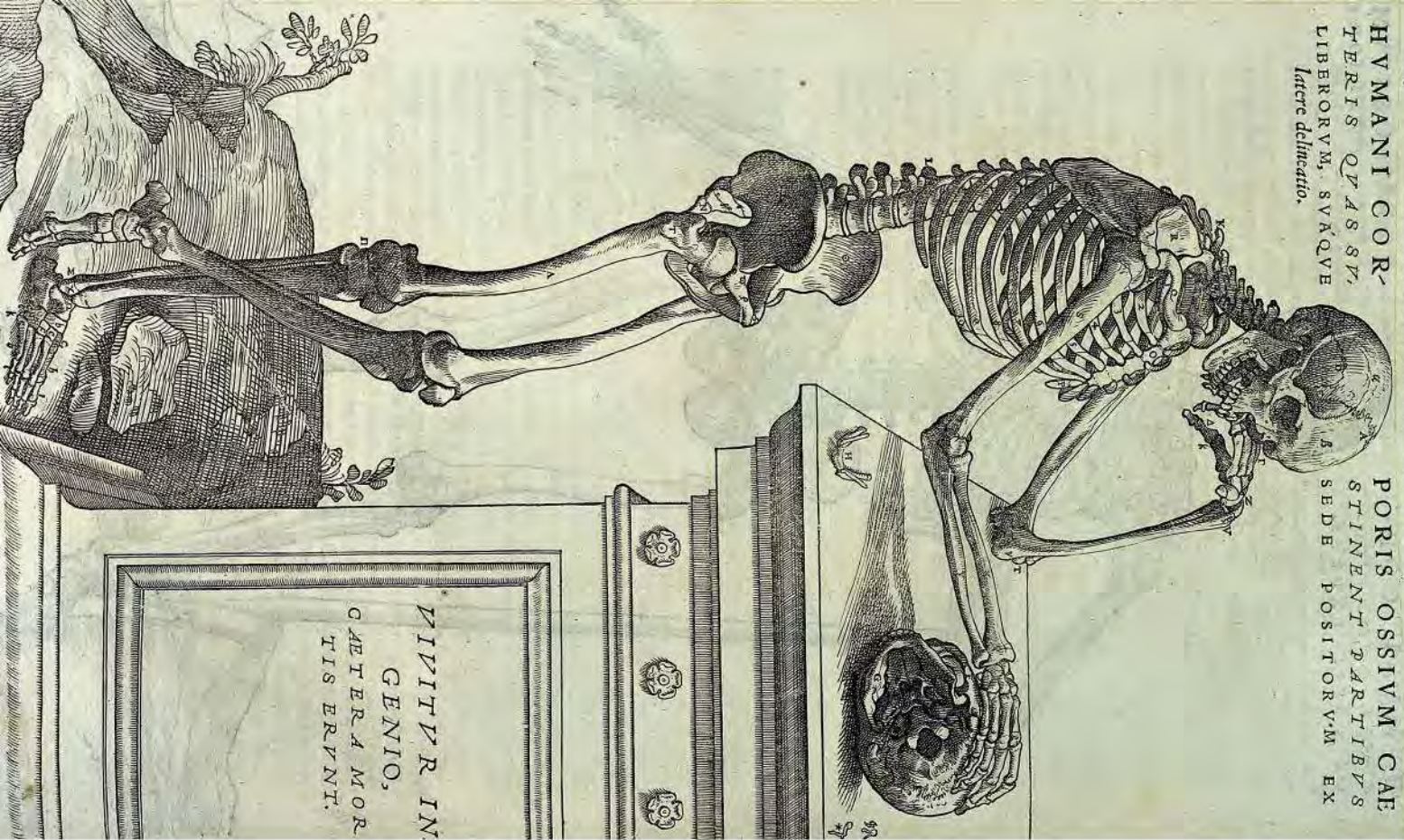






HUMANI CORPORIS QUASSATI LIBERORVM SVACVE Latere delineatio.

PORIS OSSIVM CAESTINENT PARTIBVS SEDE POSITORVM EX



VIVITVR IN GENIO, CAETERA MOR TIS ERVNT.

























