
“CECI N’EST PAS UNE MASQUE”

O.Iliou
K.Klonara
P.Georgiadou
— supervisor
M.Papadimitriou

University of Thessaly
February 2020



1. ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΑ

« Καταμεσής στην κόλαση των ζωντανών υπάρχει ένα άθικτο υπόλοιπο που πρέπει να του δοθεί χρόνος και χώρος»

ΦΟΥΚΩ

Ουτοπία-ετεροτοπία διαφυγής/εγκλεισμού

Ο άνθρωπος κατοικεί τόσο στον εξωτερικό πραγματικό χώρο όσο και στον εσωτερικό υποκειμενικό κόσμο του μυαλού. Ο φουκώ αναφερόμενος στους δύο αυτούς κόσμους δίνει μία διάλεξη με τίτλο “περί αλλοτινών χωρών” εκεί εστιάζει στον εξωτερικό χώρο, στον χώρο μέσα στον οποίο ζούμε, τον οποίο περιγράφει ως ένα σύνολο από σχέσεις που προσδιορίζουν χώρους απαράβατους και σε καμία περίπτωση υπερκείμενους μεταξύ τους.

“ εν τούτοις αυτό που με ενδιαφέρει ανάμεσα σε όλες αυτές τις χωροθεσίες είναι ορισμένες εξ αυτών που έχουν την παράξενη ιδιότητα να σχετίζονται με όλες τις άλλες χωροθεσίες αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνται μέσα από αυτές”

Διαιρεί λοιπόν αυτούς τους χώρους σε δύο κατηγορίες τις ετεροτοπίες και ουτοπίες. Οι ουτοπίες όπως έχει ήδη αναφερθεί είναι μη πραγματικοί τόποι. Υπάρχουν όμως και οι τόποι πραγματικοί που φέρουν αντιθέσεις χώροι που είναι τελείως διαφορετικοί από όλους τους άλλους που βρίσκονται γύρω τους. Χώροι που ξεφεύγουν από το κανονικό και προσεγγίζουν το άλλο, το έτερο. Είναι ουτοπίες που έχουν γίνει πράξη. Αυτούς τους χώρους τους ονομάζει ετεροτοπίες.

Με σκοπό να μελετήσει και να αναλύσει τις ετεροτοπίες δημιουργεί ένα είδος συστηματικής περιγραφής την ετεροτοπολογία. Η ανάλυση του βασίζεται σε έξι αρχές.

Πρώτη αρχή” κατά πάσα πιθανότητα δεν υπάρχει ούτε ένας πολιτισμός στον κόσμο που να μην συγκροτεί ετεροτοπίες”(ετεροτοπίες κρίσης και ετεροτοπίες αποκλίσεις)

Δεύτερη αρχή” κατά τη διάρκεια της ιστορίας της μία κοινωνία μπορεί να φτάσει σε λειτουργία με τρόπο πολύ διαφορετικό, μία ετεροτοπία που υπάρχει και που δεν έπρεπε να υπάρχει”(παράδειγμα νεκροταφείου)

Τρίτη αρχή ” η ετεροτοπία έχει την ικανότητα να αντιπαραθέτει σε ένα

μόνο πραγματικό τόπο, περισσότερους χώρους οι οποίοι είναι μεταξύ τους ασύμβατοι”

Παράδειγμα αποτελούν το θέατρο και ο κινηματογράφος. Χώροι οι οποίοι σε έναν πραγματικό τόπο αντιπαραθέτουν πολλούς τόπους. Στη σκηνή του θεάτρου στήνονται κάθε φορά σκηνικά που δημιουργούν μία σειρά από τόπους ξένους μεταξύ τους. Στη τρισδιάστατη οθόνη του κινηματογράφου προβάλλεται ένας τρισδιάστατος χώρος

Τετάρτη αρχή

“Οι ετεροτοπίες συνδέονται ως επί το πλείστον με χρονικές αποτμήσεις δηλαδή διανοίγονται προς αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί για λόγους απλής συμμετρίας ετεροχρονίες”

Πέμπτη αρχή

“οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περικύλισης που τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά διαπερατές”

Έκτη αρχή

“ τέλος το τελευταίο χαρακτηριστικό των οποίων είναι ότι έχουν σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο κάποια λειτουργία”

Στη σύγχρονη εποχή η ρουτίνα, η συνήθεια της καθημερινής μηχανικής και τυποποιημένης επανάληψης των ίδιων δραστηριοτήτων και η δυσάρεστη έλλειψη εναλλαγής πρωτοτυπίας δημιουργικότητας δημιουργούν στον άνθρωπο τάσεις φυγή . Η επιθυμία λοιπόν του ανθρώπου να αποδράσει από αυτή την καθημερινότητα αποτελεί συνθήκη ελευθερίας και αναζήτησης. Οι τάσεις φυγής εκφράζονται είτε ως μία φαντασίωση δραπέτευσης του ανθρώπου είτε γίνονται πράξη μέσω της διαφυγής στην ετεροτοπία.

Στην πρώτη περίπτωση λοιπόν το άτομο διαφεύγει σε αγνώστους, ανύπαρκτους και φανταστικούς χωροχρόνους που ανήκουν στον εσωτερικό του κόσμο, στο μυαλό του προκειμένου να βρει διέξοδο από τη μίζερη τυποποιημένη πραγματικότητα του.. Δημιουργεί έτσι τις δικές του ουτοπίες φύγης και βιώνει την ελευθερία της περιπλάνησής του ταξιδιού. Οι ουτοπίες φυγής δίνουν την ψευδαίσθηση ενός ταξιδιού στο άγνωστο και μιας άλλης διαφορετικής ζωής, είναι τοπιοι μη πραγματικοί, που ανήκουν στον εσωτερικό

κόσμο. Αυτή η επιθυμία για φυγή δημιουργεί συναισθήματα έλξης προς το διαφορετικό, το ανοίκειο και το άγνωστο. Σύμφωνα με τον Lewis Mumford η φυγή δε σημαίνει πάντα τη φυσική δραπέτευση και αποτελεί απλώς ένα ταξίδι του μυαλού.

Όμως περα από τη φανταστική έννοια της φυγής- δραπέτευσης που παραμένει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπινου μυαλού, το συναίσθημα της φυγής μπορεί να εξωτερικευθεί και στον πραγματικό εξωτερικό κόσμο με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας φυσικής δραπέτευσης. Αυτή η εξωτερίκευση και η δράση σε πραγματικό χρόνο αποτελεί μία ουτοπία φυγής στην πράξη, δηλαδή μία ετεροτοπία φυγής.

Θέατρο-Ετεροτοπία φυγής κι εγκλεισμού

Οι φανταστικοί τόποι στους όποιους φαντάζεται να περιπλανιέται κάποιος και να ταξιδεύει αποτελούν τις ουτοπίες φυγής, όπως αναφέραμε στο πρώτο παράδειγμα. Στην πράξη ως ετεροτοπία φυγής μπορεί να θεωρηθεί το θέατρο. Μία ετεροτοπία στην οποία ο θεατής παίρνει τη θέση του ηθοποιού και ο χώρος της σκηνής μετατρέπεται στο φανταστικό χώρο του εκάστοτε θεατρικού έργου. Ο θεατής ξεφεύγει από τα προκαθορισμένα όρια της πραγματικότητας και γίνεται μέρος ενός φανταστικού κόσμου σε πραγματικό χρόνο.

Το θέατρο αποτελεί έναν τόπο δραπέτευσης του ανθρώπου από τον πραγματικό χώρο. Αποτελεί έναν τρόπο φυγής, ένα τόπο ελευθερίας αλλά και εγκλεισμού. Το θέατρο λοιπόν αποτελεί την ετεροτοπία φυγής του, μιας φυγής που πραγματοποιείται μέσω της σκηνής στο μεταβλητό πραγματικό ή φανταστικό χωροχρόνο, υπαρκτή και όχι μη πραγματική όπως συμβαίνει στις ουτοπίες φυγής. Η σκηνή υπάρχει δεν βρίσκεται στη φαντασία του ανθρώπινου μυαλού με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να νιώθει ότι κατοικεί σε αυτόν τον άλλο χωροχρόνο.

Για τον προσδιορισμό και την μελέτη των ετεροτοπιών φυγής είναι σημαντικός ο προσδιορισμός της έννοιας της φυγής.

Στις ετεροτοπίες φύγης η λέξη φυγή χρησιμοποιείται κυρίως μεταφορικά και σχετίζεται με την απομάκρυνση του ανθρώπου από τις δυσάρεστες

συνθήκες και την προσπάθεια διαφυγής του ώστε να περιπλανηθεί μακριά από αυτές. Χαρακτηριστικό που θεωρείται αρχή των ετεροτοπιών φυγής είναι η οικειοθελής, εκούσια απομόνωση του ανθρώπου σε μία ετεροχρονική συνθήκη, ανεξάρτητη και ασύνδετη από τη χωροχρονικότητα του περιβάλλοντός του. Είναι μία δράση ηθελημένης απομάκρυνσης του ανθρώπου σε αυτόν τον έτερο τόπο. Επομένως δεν πρόκειται για μία δράση υποχρεωτικού και εξαναγκασμένου αποκλεισμού.

Αυτή η φυγή λειτουργεί σωστά μέσω του εγκλεισμού, αφού ο άνθρωπος αναζητά μία συνθήκη εγκλεισμού και εκούσιας απομόνωσης του μακριά από την πεζή πραγματικότητα. Βλέπουμε λοιπόν πως συνδέεται η έννοια της διαφυγής με την έννοια του εγκλεισμού. Το δίπολο της φυγής και του εγκλεισμού αποτελείται από δύο ετερόνυμα στοιχεία που αλληλοεξαρτώνται και αλληλοεπηρεάζονται δημιουργώντας μία διαμάχη. Από τη διαμάχη αυτών των αντιτιθέμενων στοιχείων δημιουργείται παράλληλα ένας χώρος διπόλων όπου το ένα στοιχείο δεν υφίσταται χωρίς την ύπαρξη του άλλου. Κατά αυτό τον τρόπο προκύπτει η διπολική ετεροτοπία φυγής και εγκλεισμού. Οι διπολικές ετεροτοπίες φύγης και εγκλεισμού είναι χώροι που φέρουν χαρακτηριστικά απομόνωσης αλλά και διαφυγής του ανθρώπου από την καθημερινότητα. Αυτή η συνθήκη δημιουργεί μία αίσθηση διαταραχής του κανονικού και του φυσιολογικού, αποτελεί μία ανωμαλία.

Η πειθαρχία της σιωπής ως στοιχείο απελευθέρωσης

Η πειθαρχία μέσω της παθητικής σιωπής του θεατή αποτελεί ένα στοιχείο απελευθέρωσης και αποδέσμευσης μέσω του οποίου ο θεατής αποστρέφεται από τη δράση της καθημερινότητάς του. Η παθητικότητα δίνει ζωή στις φαντασιώσεις και τον βοηθά να δραπέτεύσει μέσω της σκηνής. Το θέατρο μπορεί να ερμηνευτεί ως μία ετεροτοπία φυγής και εγκλεισμού. Η σκηνή (μεταβλητός πραγματικός χρόνος ή φανταστικός) αποτελεί στοιχείο φυγής οπτικής και φαντασιακής ικανοποίησης. Η πειθαρχία της σιωπής συμβάλλει στην απελευθέρωση του θεατή. Τυπικοί και άτυποι κανόνες δημιουργούν μία συνθήκη τελετουργίας, η οποία έχει στοιχεία πειθαρχίας. Η αίθουσα του θεάτρου(πραγματικός χωροχρόνος) αποτελεί χώρο πειθαρχίας και εγκλεισμού.Ο τρόπος σχεδιασμού του χώρου της θεατρικής αίθουσας δεν είναι τυχαίος. Η δομή της αίθουσας και οι κανόνες που τηρεί ο θεατής

για να απολαύσει την παράσταση αποτελούν το σύστημα ανοίγματος και κλεισίματος της ετεροτοπίας, που όπως αναφέραμε νωρίτερα αντιστοιχεί σε μία από τις αρχές του Φουκώ και συγκεκριμένα με την πέμπτη. Σύμφωνα με αυτή, οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν ένα σύστημα διάνοιξης και περικύλισης που τις απομονώνει και τις καθιστά διαμπερείς.

Έτσι το θέατρο έχει το δικό του σύστημα που βασίζεται σε συγκεκριμένους κανόνες. Εφόσον οι κανόνες τηρούνται το σύστημα είναι ανοιχτό. Στην αντίθετη περίπτωση μετατρέπεται αμέσως σε έναν χώρο κλειστό και απρόσιτο. Με αποτέλεσμα να γίνεται ξεκάθαρο ότι δεν αποκτά κανένας εύκολα πρόσβαση σε μία ετεροτοπία χωρίς να πειθαρχήσει σε κάποιους κανόνες.

Η ρουτίνα της καθημερινότητας με την επανάληψη των ίδιων τυποποιημένων δραστηριοτήτων της σύγχρονης ζωής προκαλούν στο άτομο την επιθυμία φυγής. Αυτή η ανάγκη της φυγής εκφράζεται είτε ως μία φαντασίωση δραπέτευσης του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπινου μυαλού(ουτοπία φυγής) είτε ως μία πράξη διαφυγής σε πραγματικό χώρο(ετεροτοπία φυγής)

Η ουτοπία φυγής είναι ένας κόσμος μη πραγματικός, εμπεριέχει όμως στοιχεία ελευθερίας και αποστροφής της πραγματικότητας. Παρόλα αυτά έχει να κάνει με το ταξίδι του μυαλού με αποτέλεσμα στην πραγματικότητα η φυγή να παραμένει ένα άπιαστο όνειρο. Η ετεροτοπία φυγής όμως δημιουργεί μία γέφυρα ανάμεσα στο πραγματικό και το ουτοπικό. Βασίζεται σε μία υπαρκτή δομή εγκλεισμού που επιτρέπει τη φυγή προς κάτι διαφορετικό μακριά από το καθημερινό. Έτσι ο άνθρωπος φεύγει σε χωροχρόνους μη καθημερινούς αλλά υπαρκτούς, κάτοικει, εγκλείεται, απομονώνεται σε έτερους χώρους με σκοπό τη φυγή του.

Η φυγή και ο εγκλεισμός αποτελούν δύο μαγνητικούς πόλους οι οποίοι έλκονται και απωθούνται. Δραπετεύοντας ο άνθρωπος στις διπολικές ετεροτοπίες απεγκλωβίζεται από τη συνθήκη της φυλάκισης της καθημερινότητας επιλέγοντας να εγκλωβιστεί σε έναν ιδιαίτερο χώρο που δεν ανήκει στην καθημερινότητά του. Η φυγή δεν υφίσταται χωρίς τον εγκλεισμό και όπως αναφέραμε ο εγκλεισμός αποτελεί τη δομή της. Ο πραγματικός χώρος πάντα θα εγκλωβίζει και θα απομονώνει, το θέμα είναι κατά πόσο

προσφέρει τη δυνατότητα φυγής, δίνει τη λυπηρή ελπίδα της απελευθέρωσης από την καθημερινότητα, έστω και για λίγο, όσο διαρκεί η φυγή, τόσο ώστε κάποιος να καταφέρνει να ταξιδεύει και να χάνεται σε άλλους κόσμους με διαφορετικές αξίες και ιδανικά από αυτά της δικής του ζωής.

Calvino **Αόρατες πόλεις**

«Οι αόρατες πόλεις» του Ιταλού Καλβίνο αποτελούν συμβολισμούς της ανθρώπινης ύπαρξης, των αντιφάσεων, των διλημάτων και των παράδοξών της. Στο βιβλίο γίνεται αναφορά σε πολλά, σχεδόν στα πάντα, μέχρι και στα μεταερωτήματα γύρω από τη σχέση της πραγματικότητας και της εφεύρεσης, της δύναμης και της αδυναμίας, της εικόνας και του κατοπτρισμού.

Το τελικό ακόρντο αποτελεί η πρόταση της Αντι-Ουτοπίας του Μάρκο Πόλο: «Καταμεσής στην κόλαση των ζωντανών υπάρχει ένα άθικτο υπόλοιπο που πρέπει να του δοθεί χρόνος και χώρος»

Απόσπασμα από το Βιβλίο

“Οι πόλεις και τα μάτια”

Οι αρχαίοι έφτιαξαν την Βαλδράδα στις ακτές μιας λίμνης με σπίτια γεμάτα βεράντες χτισμένες τη μία πάνω από την άλλη και δρόμους ψηλούς που έχουν στο επίπεδο του νερού καγκελωτά στηθαία. Έτσι φτάνοντας ο επισκέπτης βλέπει δύο πόλεις μία όρθια πάνω από τη λίμνη και μία αναποδογυρισμένη να καθρεφτίζεται, δεν υπάρχει και δεν συμβαίνει τίποτα στη μία Βαλδραρά που να μην επαναλαμβάνεται στην άλλη.

Η πόλη χτίστηκε έτσι ώστε το κάθε σημείο της να αντανakλάται στον καθρέφτη της και η Βαλδραρά του νερού περιλαμβάνει όχι μόνο τις αυλακώσεις και τα ανάγλυφα των προσώπων που ορθώνονται πάνω από τη λίμνη αλλά και τα εσωτερικά των δωματίων με τις οροφές και τα πατώματα, την προοπτική των διαδρομών, τους καθρέφτες των ντουλαπιών.

Οι κάτοικοι της Βαλδράδας ξέρουν ότι όλες οι πράξεις τους είναι ταυτόχρονα η ίδια η πράξη και η εικόνα της στον καθρέφτη και αυτή τους η συνειδητοποίηση

τους απαγορεύει να βρεθούν έστω για μία στιγμή στην τύχη και στην λήθη. Ακόμη κι όταν οι εραστές με τα γυμνά τους κορμιά προσπαθούν να δουν ποιά στάση θα πάρουν για να αντλήσουν τη μεγαλύτερη ηδονή ο ένας από τον άλλον, ακόμη και όταν οι δολοφόνοι σπρώχνουν το μαχαίρι στις μαύρες φλέβες του λαιμού κάνοντας να πεταχτεί όσο περισσότερα αίμα μπορούν, καθώς η λαμα γλιστράει όλο και περισσότερο ανάμεσα στους τένοντες, δεν είναι τόσο το ζευγάρι ή το σφάξιμο αυτό που τους ενδιαφέρει, όσο το ζευγάρι ή το σφάξιμο των διαυγών και ψυχρών εικόνων τους στον καθρέφτη.

Ο καθρέφτης άλλοτε μεγαλώνει την αξία των πραγμάτων και άλλοτε την αρνείται. Όσα πράγματα μοιάζουν να αξίζουν πάνω από τον καθρέφτη δεν έχουν πάντα την ίδια αξία στο καθρέφτισμα τους. Οι δύο δίδυμες πόλεις δεν είναι ίδιες αφού ότι υπάρχει η συμβαίνει στην Βαλδράρα δεν είναι συμμετρικό : σε κάθε πρόσωπο και σε κάθε χειρονομία απαντούν πάνω από τον καθρέφτη σημείο προς σημείο ένα αντίστροφο πρόσωπο μία αντίστροφη χειρονομία.

Οι δύο Βαλδράδες ζουν η μία για την άλλη, κοιτάζοντας η μία την άλλη συνεχώς στα μάτια, αλλά χωρίς να αγαπιούνται.

φωτο αορατες πολεις

Ετεροτοπία Καθρέφτη

Με τον όρο ετεροτοπία τονίζεται η ύπαρξη ενός μη τόπου που όμως υπάρχει και δηλώνεται ο χώρος και ο χρόνος .

Ο Feud μιλώντας για τη δομή του ψυχικού μηχανισμού πληροφορεί πως αποτελείται από τρία μέρη. Το εγώ το οποίο περιέχει κάθετη που κληρονομείται όπως τα ένστικτα, αποτελεί το συνειδητό το λογικό μέρος του νου. Το Εκείνο, από το οποίο πηγάζει το έργο και αποτελεί το σκοτεινό τοπίο στο κομμάτι μιας προσωπικότητας στο οποίο φαίνονται τα όνειρα και οι νευρώσεις και το υπερεγώ, εκεί που η γονεϊκή παρουσία επιβάλλεται, το ιδανικό εγώ. Ο καθρέφτης για τον οποίο θα μιλήσουμε, μοιάζει με αυτόν που περιγράφεται στο στάδιο του καθρέφτη του Λακάν. Ο καθρέφτης αυτός δεν είναι ναρκισσιστικός.

Η ετεροτοπία του καθρέφτη

Μεταξύ των ουτοπιών και των ετεροτοπιών, αναφέρει στο ίδιο κείμενο ο Φουκώ, πως υπάρχει ένα είδος μικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας, ένα είδος καθρέφτη. Ο καθρέφτης αποτελεί μία ουτοπία χωρίς τοπο. Ο καθρέφτης είναι ένας μη τόπος. Βλέπω τον εαυτό μου εκεί όπου απουσιάζω. Ο καθρέφτης, όμως ταυτόχρονα λειτουργεί και σαν μία ετεροτοπία, υπό την έννοια ότι καθιστά το μέρος όπου βρισκόμαστε τη στιγμή που τον κοιτάζουμε , το απολύτως πραγματικό, συνδεδεμένο με τον χώρο που τον περιβάλλει και απολύτως μη πραγματικό, καθώς προκειμένου να γίνει αντιληπτό το μέρος είναι υποχρεωμένο να περάσει μέσα από αυτό το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί.

Κοιτάζω μέσα σε έναν καθρέφτη σημαίνει ότι τον χρησιμοποιώ σαν μέσο για να δω την εικόνα μου. Μία εικόνα που αποκτά τις ιδιότητες του χώρου που καθρεφτίζεται. Μια εικόνα ταυτόχρονα ουτοπική και ετεροτοπική κι λόγω του μέσου μεταφοράς της τον καθρέφτη. Ο καθρέφτης λοιπόν λειτουργεί σαν μέσο για να εμφανίσει αυτό που δεν μπορώ να δω από μόνος μου.

Ο καθρέφτης συλλαμβάνει στην ελάχιστη επιφάνεια του τις σχέσεις των πραγμάτων, τα εικονίζει πάνω της αλλάζοντας τους κλίμακα παγιδευοντας τα στο χώρο του. Έτσι διευκολύνεται μία μετάβαση από τη φυσική προοπτική στην τεχνητή, ένας άλλος κόσμος γεννιέται βασισμένος σε μία προγραμματική ψευδαίσθηση.

Στο διήγημα “οι σκεπασμένοι καθρέφτες” ο Μπόιλερ μας εξηγεί τον φόβο

του για τους καθρέφτες που οδήγησαν την φίλη του στην παράνοια.” Από παιδί γνώρισα αυτό τον “τρόμο” του διπλασιασμού ή του φασματικού πολλαπλασιασμού της πραγματικότητας μπροστά στους μεγάλους καθρέφτες. Η αλάθητη και συνεχής λειτουργία τους, η παρακολούθηση των πράξεών μου από αυτούς, η κοσμική παντομίμα τους από τη στιγμή που βράδιαζε γινόταν τις υπέρφυσικές.”

#ετεροτοπία #ουτοπία #εγκλεισμός #φυγή #απομάκρυνση #δομή
#προοπτική #κατοπτρισμός #χώρος #απελευθέρωση #αναζήτηση #σιωπή
#ψευδαίσθηση #αντί-ουτοπία

#ετεροτοπία
#ουτοπία
#εγκλεισμός
#φυγή
#απομάκρυνση
#δομή
#προοπτική
#κατοπτρισμός
#χώρος
#απελευθέρωση
#αναζήτηση
#σιωπή
#ψευδαίσθηση
#αντί-ουτοπία

2. ΕΓΩ ΚΙ Ο ΑΛΛΟΣ

“Η κόλαση, όμως, δεν είναι ένα μέρος όπου υπάρχουν πυρωμένα σίδερα και φωτιές για μαρτύριο, αλλά ένα μέρος χωρίς παράθυρα, χωρίς καθρέφτες, χωρίς βιβλία, χωρίς ύπνο, χωρίς δάκρυα, χωρίς συναισθήματα — ένα μέρος όπου οι τρεις άνθρωποι είναι αναγκασμένοι να ζήσουν αιώνια μαζί, αποκαλύπτοντας τους εαυτούς τους ενώ ταυτόχρονα αναγκάζονται να αποδεχτούν την ταυτότητα που τους προσδίδουν οι άλλοι δύο.”

Σαρτρ

Η κόλαση είναι οι άλλοι

Το είναι του ανθρώπου καταδεικνύεται και μέσα από τη σχέση του με τους άλλους. Με λίγα λόγια, ο Σαρτρ θεωρεί τους άλλους ανθρώπους ως αναγκαίους για να σχηματίσουμε το είναι μας, αλλά ταυτόχρονα τους θεωρεί και όντα τα οποία απειλούν την ύπαρξή μας αφού έχουν τη δυνατότητα να μας υποβιβάσουν σε αντικείμενο. Γι'αυτό καταλήγει γνωμικό “Η κόλαση είναι οι άλλοι.”

Στο θεατρικό του έργο “Κεκλεισμένων των θυρών” (No Exit), ο Σαρτρ παρουσιάζει τρεις ανθρώπους οι οποίοι βρίσκονται στην κόλαση. Η κόλαση, όμως, δεν είναι ένα μέρος όπου υπάρχουν πυρωμένα σίδερα και φωτιές για μαρτύριο, αλλά ένα μέρος χωρίς παράθυρα, χωρίς καθρέφτες, χωρίς βιβλία, χωρίς ύπνο, χωρίς δάκρυα, χωρίς συναισθήματα — ένα μέρος όπου οι τρεις άνθρωποι είναι αναγκασμένοι να ζήσουν αιώνια μαζί, αποκαλύπτοντας τους εαυτούς τους ενώ ταυτόχρονα αναγκάζονται να αποδεχτούν την ταυτότητα που τους προσδίδουν οι άλλοι δύο.

Ο Άλλος, τότε, μέσα από τη δική του υποκειμενικότητα, αποτελεί έναν ξένο κόσμο προς εμένα, έναν κόσμο στον οποίο δεν έχω πρόσβαση. Δεν μπορώ να βάλω τον εαυτό μου στο κέντρο του κόσμου του. Ο Άλλος, κατά τον Σαρτρ, κλέβει τον κόσμο μου και καθορίζει το είναι μου, όχι όμως το είναι μου όπως το καθορίζω εγώ, αλλά το είναι όπως φαίνεται στους άλλους. Δεν μπορώ να γνωρίζω πώς ο Άλλος με βλέπει αφού, μέσω της δικής του ελευθερίας, είναι κάτι που ο ίδιος καθορίζει μόνος του. Λόγω της αδυναμίας μου να έχω πρόσβαση στην υποκειμενικότητά του, κρατά ένα μυστικό — το μυστικό του τι είμαι.

Όταν ο άνθρωπος είναι μόνος του σε κάποιο δωμάτιο, αυτός καθορίζει το είναι του, αυτός είναι το κέντρο της συνείδησής του — οτιδήποτε βρίσκεται γύρω του είναι κάτι το οποίο δεν έχει συνείδηση, όλα γύρω του, δηλαδή, είναι αντικείμενα, και αυτός είναι το μόνο υποκείμενο.

Στην παρουσία, όμως, του άλλου, ο άνθρωπος αποκεντροποιείται και πλέον

είναι απλώς ένα αντικείμενο στη συνείδηση του άλλου. Για τον Σαρτρ είναι πολύ σημαντικό το αίσθημα της ντροπής — το να ντροπιάζεται κάποιος, δηλαδή, μπροστά σε κάποιον άλλο. Σε ένα κλασικό παράδειγμα περιγράφει μια κατάσταση στην οποία ένας άνθρωπος παρακολουθεί κάποιον άλλο μέσα από μια κλειδαρότρυπα. Τότε, ο άνθρωπος νιώθει ντροπή για την πράξη του μόνο όταν κάποιος νιώσει ντροπή για αυτόν, μόνο όταν, δηλαδή, εμφανιστεί κάποιος άλλος στη συνείδησή του. Το αίσθημα της ντροπής είναι κύριας σημασίας για τον Σαρτρ αφού μέσω αυτού του αισθήματος αποκαλύπτεται ότι βρισκόμαστε πάντα κάτω από το βλέμμα των άλλων. Το ότι μπορούμε να νιώσουμε ντροπή σημαίνει ότι αντιλαμβανόμαστε πλήρως πως οι άλλοι άνθρωποι στη συνείδησή μας και στον κόσμο μας δεν είναι απλώς αντικείμενα, αλλά συνειδητά όντα, τα οποία μπορούν να μας κρίνουν όπως αυτά επιθυμούν και να σχηματίσουν μια εικόνα για μας στο μυαλό τους, στην οποία όχι μόνο δεν έχουμε λόγο, αλλά δεν έχουμε καν πρόσβαση.

Αυτό ο Σαρτρ το ονομάζει το Βλέμμα (The Look) — μέσω του βλέμματος, ο Άλλος, ως υποκείμενο, μπορεί να μας κρίνει και να μας μετατρέψει σε ένα αντικείμενο στον δικό του κόσμο. Όταν ο Άλλος μας βλέπει μας μετατρέπει σε αντικείμενο στον δικό του κόσμο, ίδιο με κάθε άλλο αντικείμενο. Συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε πλήρως τον εαυτό μας ως αντικείμενο. Την ίδια στιγμή, όμως, αντιλαμβανόμαστε πλήρως ότι ο Άλλος, έχει τη δυνατότητα να μας μετατρέψει σε αντικείμενο στον δικό του κόσμο. Αντιλαμβανόμαστε ότι πλέον αποκεντροποιούμαστε από τον εαυτό μας και ότι ο Άλλος μας αποδίδει χαρακτηριστικά τα οποία δεν γνωρίζουμε και τα οποία είναι εκτός από τον έλεγχό μας, απειλώντας, έτσι, την ίδια μας την ελευθερία. Ως αντίδραση, και στην προσπάθεια να διασφαλίσουμε την υποκειμενικότητά μας και, ως εκ τούτου, την ελευθερία μας, κάνουμε το ίδιο στον άλλο — προσπαθούμε, δηλαδή, να κάνουμε τον άλλο ένα αντικείμενο στον δικό μας κόσμο, έτσι ώστε να του αρνηθούμε την ελευθερία του και ως εκ τούτου την δυνατότητά του να μας χαρακτηρίσει όπως αυτός θέλει. Προσπαθούμε, δηλαδή, να διατηρήσουμε την ταυτότητά μας ως υποκείμενα έτσι ώστε να αντιμετωπίσουμε την προσπάθεια του άλλου να μας υποβιβάσει σε αντικείμενα. Ο Άλλος, όμως, κάνει το ίδιο, και έτσι δημιουργείται μια αιώνια μάχη μεταξύ εμάς και του Άλλου, όπου ο καθένας προσπαθεί να καθιερωθεί ως υποκείμενο με το να υποβιβάσει τον άλλο σε αντικείμενο. Όπως αναφέρει και ο Σαρτρ, “Όσο εγώ προσπαθώ να υποδουλώσω τον Άλλο, ο Άλλος προσπαθεί να υποδουλώσει εμένα”.

Οι άλλοι όμως, δεν είναι η κόλαση μόνο επειδή μας θεωρούν αντικείμενα στον δικό τους κόσμο αλλά και επειδή τους χρειαζόμαστε. Όπως και στο θεατρικό 'Κεκλεισμένων των θυρών', είμαστε αναγκασμένοι να ζήσουμε μαζί τους.

Χρειαζόμαστε τον Άλλο για να καταλάβουμε το είναι μας και για να καταλάβουμε την θέση μας στον κόσμο.

Έχουμε δύο επιλογές να αντιμετωπίσουμε τον Άλλο όταν αυτός εκμεταλλεύεται την υποκειμενικότητά του και μας υποβιβάζει σε αντικείμενο: είτε δεχόμαστε πως είμαστε ένα αντικείμενο, είτε προσπαθούμε να μειώσουμε τον Άλλο σε αντικείμενο διασφαλίζοντας τον εαυτό μας ως υποκείμενο, δηλαδή ως σκεπτόμενο ον. Αν δεχτούμε όμως πως είμαστε ένα αντικείμενο, τότε αποδεχόμαστε πως δεν έχουμε συνείδηση, και βρισκόμαστε στο απόλυτο έλεος των άλλων να μας καθορίσουν όπως αυτοί θέλουν. Αν μειώσουμε τον άλλο σε αντικείμενο, τότε χάνουμε την απόδειξη της ύπαρξής μας, καθώς δεν μπορούμε να είμαστε τίποτα εκτός αν οι άλλοι μας αναγνωρίσουν ως κάτι. Το τι είμαστε, ποια είναι η θέση μας στον κόσμο, συμβαίνει μόνο μέσω των Άλλων — θέλουμε τον Άλλο για να επιβεβαιώσουμε την ύπαρξή μας.

Χρειαζόμαστε τους άλλους ως υποκείμενα, γιατί μόνο ένα υποκείμενο μπορεί να αποδώσει σε εμάς κάποιο χαρακτηριστικό. Την ίδια στιγμή, όμως, ένα υποκείμενο μπορεί να μας υποβιβάζει σε αντικείμενο. Χρειαζόμαστε τους άλλους για να είμαστε αυτό που είμαστε, όμως την ίδια στιγμή προσπαθούμε να αποστασιοποιήσουμε τον εαυτό μας από αυτούς, καθώς δεν είμαστε αυτοί. Όπως είπαμε και στην αρχή, είμαστε αυτό που δεν είναι οι Άλλοι, και οι Άλλοι είναι αυτό που δεν είμαστε εμείς.

Είναι σημαντικό να πούμε ότι όταν ο Σαρτρ μιλά για τον Άλλο, δεν εννοεί κατ'ανάγκη την φυσική παρουσία ενός ανθρώπου. Ο Άλλος μπορεί να εμφανιστεί σε κάποιο αντικείμενο ή κάποια ιδέα. Κάποιος μπορεί να νιώσει ντροπή όταν βλέπει μέσα από μια κλειδαρότρυπα αν, για παράδειγμα, στο δωμάτιο υπάρχει κάποια θρησκευτική εικόνα ή αν οι κανόνες της κουλτούρας στην οποία μεγάλωσε του υποδεικνύουν ότι για αυτό που κάνει πρέπει να νιώθει ντροπή.

“Το τι άμεσα καταλαβαίνω όταν ακούω βήματα πίσω μου δεν είναι ότι υπάρχει κάποιος πίσω μου”, λέει ο Σαρτρ, “αλλά ότι είμαι είμαι ευάλωτος,

ότι μπορώ να πληγωθώ, ότι έχω μια θέση στον κόσμο με λίγα λόγια, ότι βλέπομαι (that I am seen).

Παρομοίως, στο παράδειγμα του σερβιτόρου που είχαμε αναφέρει πριν, ο σερβιτόρος δεν παίζει τον ρόλο του μόνο όταν βρίσκονται οι πελάτες στην καφετέρια, αλλά και όταν δεν είναι εκεί. Ακόμα και όταν λείπουν οι πελάτες, ο σερβιτόρος συνεχίζει να παίζει τον ρόλο του αφού έχει πείσει τον εαυτό του πως πρώτα είναι σερβιτόρος, και μετά άνθρωπος. Έστω και στην απουσία πελατών, δεν υπάρχει απουσία απαιτήσεων και προσδοκιών από τον σερβιτόρο, αλλά ο σερβιτόρος ενεργεί με τρόπο που οι πελάτες τον περιμένουν να ενεργεί. Ένας θεωρητικός του Σαρτρ περιγράφει αυτή την κατάσταση με την εξής : Η απύσχα πελατεία στοιχειώνει την άδεια καφετέρια.

Φαντασιακό

Κοινωνικό φαντασιακό-Καστοριάδης

Πρόκειται για μία σύλληψη του Κορνήλιου Καστοριάδη, ο οποίος ονομάζει κοινωνικό φαντασιακό ένα μείγμα κοινωνικών σημασιών που έχουν φαντασιακό χαρακτήρα

Το ανθρώπινο ον υπάρχει μόνον ως κοινωνικό ον. Αυτό σημαίνει ότι ζει σε μια κοινωνία με θεσμούς, με νόμους, με ήθη, με έθιμα, κ.λπ.

Λακάν

/πλαίσιο αξιών, εύρος αρχών κι ιδεολογιών φαντασιακά-φανταστικά-νοητά-νοερά πλασμένων, που δεν υφίστανται στον πραγματικό κόσμο.

Ο Λακάν διέκρινε τρία επίπεδα στην ψυχική οργάνωση, το Συμβολικό, το Πραγματικό και το Φαντασιακό. Με τη λογική του Λακάν, το φαντασιακό συνδέεται με τη διάσταση συγκρότησης του Εγώ μέσα από την ταύτιση με την εικόνα του στον καθρέφτη και, γι' αυτό, δεν είναι κάτι “ανύπαρκτο” που υπάρχει “μόνο στο μυαλό μας” και που αντιδιαστέλλεται προς την “πραγματικότητα”. Έχει λοιπόν το φαντασιακό στον Λακάν να κάνει με

την εικόνα του σώματός μου και με την αλλοτρίωσή μου μέσα σε αυτή. Αλλοτρίωση, στον βαθμό που ταυτίζομαι με μια εικόνα που είναι άλλη από εμένα, έξω από μένα.

Σύμφωνα με το Εισαγωγικό Λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης, του Dylan Evans (Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 302), ο Λακάν χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο “φανταστικό” ως ουσιαστικό το 1936. Από την αρχή, ο όρος εμπεριέχει συνδηλώσεις αυταπάτης, σαγήνευσης και αποπλάνησης, και συνδέεται ειδικά με τη διαδυκνή σχέση ανάμεσα στο εγώ και την κατοπτρική εικόνα. Έχει σημασία να επισημανθεί πάντως ότι, ενώ το φανταστικό παραπέμπει πάντα στην αυταπάτη και το δόλωμα, δεν είναι απλώς συνώνυμο με το ‘απατηλό’ στο βαθμό που το τελευταίο σημαίνει κάτι μη αναγκαίο και χωρίς επιπτώσεις. Το φανταστικό δεν είναι κάτι χωρίς επιπτώσεις: διακρίνεται από τις ισχυρές συνέπειές του στο πραγματικό, και δεν είναι απλώς κάτι που μπορεί εύκολα να μπει στην άκρη και να ‘υπερπηδηθεί’.

Αντιθέτως, για τον Καστοριάδη, όπως θα φανεί παρακάτω, το φανταστικό είναι ένα πλέγμα σημασιών που προέρχονται από τη φαντασία και δίνουν στον κόσμο και την κοινωνία το νόημά τους και την αξία τους. Θα λέγαμε, δηλαδή, σε σχέση με τον γαλλικό όρο *Imaginaire*, ότι ο Λακάν παίζει κυρίως με το *image**, ενώ ο Καστοριάδης με το *imagination*.

Ας επιμείνουμε λίγο στην καστοριαδική έννοια του φανταστικού, για να προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε όσο μπορούμε τη σημαντική αυτή διάσταση του έργου του φιλοσόφου. Όπως είναι γνωστό, το βασικότερο και σημαντικότερο έργο του Καστοριάδη ονομάζεται *Η Φανταστική Θέσμιση της Κοινωνίας* (*L' institution imaginaire de la société*). Πρώτα απ’ όλα, λοιπόν, τι είναι η θέσμιση; Θέσμιση είναι όχι μόνο οι επί μέρους θεσμοί, όπως το χρήμα, τα δικαστήρια ή το *Champions League*, αλλά επίσης και ό,τι μέσα στην Ιστορία δεν είναι φυσικό, αλλά προέρχεται από την κοινωνία. Θέσμιση είναι τα εργαλεία, θέσμιση είναι η γλώσσα, θέσμιση οι αξίες και οι κοινωνικές νόρμες, θέσμιση είναι το περιεχόμενο του φαγητού μας (όχι οι θερμίδες που πρέπει να πάρει ένας άνθρωπος για να ζήσει, αλλά το από πού θα τις πάρει). Η λέξη θέσμιση λοιπόν χρησιμοποιείται με την ευρύτερη

δυνατή έννοια του όρου, για να συμπεριλάβει “όλα όσα, με ή χωρίς τυπική κύρωση, επιβάλλουν τρόπους του δραν και του σκέπτεσθαι”.

Έτσι λοιπόν, ο Καστοριάδης ισχυρίζεται πως αυτό που κάνει την εκάστοτε θέσμιση να είναι τέτοια που είναι, είναι το φανταστικό της κάθε κοινωνίας. Το φανταστικό: ένα πλέγμα (μάλλον θα έπρεπε να πούμε “ένα μάγμα”, αλλά αυτό είναι μια άλλη συζήτηση) σημασιών που δημιουργεί κάθε κοινωνία, σημασιών που δίνουν στην κοινωνία και στον κόσμο ένα νόημα. Αυτές οι σημασίες διέπουν όλη τη ζωή της κοινωνίας, ενσαρκώνονται μέσα στους επιμέρους θεσμούς της, προσανατολίζουν τα μέλη της κοινωνίας προς ορισμένους στόχους, θέτουν ορισμένες βασικές αξίες για χάρη των οποίων αξίζει να ζει και να πεθαίνει κανείς. Γενικότερα, δίνουν στην κοινωνία έναν προσανατολισμό και καθορίζουν τι αξίζει και τι ισχύει μέσα σε αυτήν την κοινωνία και τι όχι. Επίσης, σε ένα πιο βαθύ επίπεδο, δίνουν τις βάσεις αυτού που η εκάστοτε κοινωνία θεωρεί ορθολογικό.

Κάπου εδώ μπορεί να αρθρωθεί μια ένσταση λειτουργιστικής χροιάς: μα οι θεσμοί έχουν μια πρακτική χρησιμότητα, διαμορφώνονται υπό το κράτος μιας λειτουργικής αναγκαιότητας. Ο Καστοριάδης δεν δυσκολεύεται καθόλου να απαντήσει σε αυτή την αντίρρηση: πράγματι, ένα κομμάτι της θέσμισης οφείλει να είναι λειτουργικό και πάντα είναι. Αυτή όμως η λειτουργικότητα δεν μπορεί να εξηγήσει τα πάντα. Μπορεί να εξηγήσει γιατί πρέπει να τρώμε, αλλά όχι το τι θα τρώμε. Μπορεί να εξηγήσει γιατί πρέπει να έχουμε ένα σύστημα της μέτρησης του χρόνου, αλλά όχι γιατί έχουμε εβδομάδες με επτά ημέρες η μία εκ των οποίων είναι Κυριακή, δηλαδή μέρα Κυρίου. Άλλωστε, υπάρχουν και αμέτρητα παραδείγματα που αυτή η λειτουργιστική χροιά δεν επαληθεύεται καθόλου, πάει περίπατο. Ας δούμε μια τέτοια περίπτωση: όπως αναφέρει ο *Jacob Burckhardt*, οι αρχαίοι Έλληνες θυσίαζαν άλογα στον Ποσειδώνα οδηγώντας μέσα στα κύματα και πνίγοντάς τα. Αυτό το γεγονός, όπως και τόσα άλλα από την ιστορία όλων των λαών, δεν εξυπηρετεί καμία λειτουργικού τύπου ανάγκη. Αντιθέτως, αν δεν γνωρίζαμε με τι νόημα έντυναν οι αρχαίοι Έλληνες τη θάλασσα, αν δεν γνωρίζαμε κάτι από το φανταστικό τους, δεν θα μπορούσαμε να καταλάβουμε τίποτα από αυτόν τον θεσμό.

Ας μείνουμε όμως λίγο ακόμη στο παράδειγμα με τη θυσία των αλόγων

γιατί μας βοηθάει να φωτίσουμε, σε πολύ γενικές γραμμές, την κεφαλιώδη ιδέα του Καστοριάδη. Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας είναι η σχετικά αυθαίρετη επένδυση με νόημα (βλέπε Ποσειδών, θεότητα) του φυσικού κόσμου (θάλασσα) που η κάθε κοινωνία συναντά και δεν μπορεί να αγνοήσει. Είναι η μετατροπή αυτού του φυσικού κόσμου σε έναν κόσμο που σημαίνει κάτι για αυτή την κοινωνία. Φυσικά, στη συνέχεια, η φανταστική θέσμιση επεκτείνεται και μέσα στον κοινωνικό κόσμο, καθώς νοηματοδοτούνται και οι σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, η συνάρθρωσή τους σε ομάδες και ούτω καθεξής. Λέμε ότι η επένδυση αυτή είναι σχετικά αυθαίρετη και όχι εντελώς, γιατί, ενώ η κοινωνία μπορεί να δώσει στη ζωή και στον κόσμο τα πιο διαφορετικά και τρελά νοήματα, όπως διαπιστώνει κανείς αν ρίξει μια ματιά στην Ιστορία, δεν μπορεί εντούτοις να παραβλέψει κάποια στοιχεία της φύσης. Γι' αυτό και ο Καστοριάδης λέει πως η θέσμιση στηρίζεται πάνω στην πρώτη φυσική στιβάδα, πάνω στον φυσικό κόσμο. Παραδείγματος χάρη, το γεγονός ότι υπάρχουν ανατομικά δύο φύλα και ότι για την αναπαραγωγή χρειάζεται η μεταξύ τους ερωτική συνεύρεση, είναι κάτι που δεν μπορεί να αγνοηθεί από καμία κοινωνία. Το τι θα σημαίνει όμως να είσαι άνδρας ή γυναίκα σε κάθε κοινωνία, το αν θα επιτρέπεται να έχεις σεξουαλικές σχέσεις με άτομα του ίδιου φύλου ή όχι, το ποια επαγγέλματα θα μπορείς να ασκήσεις, δεν υπόκειται σε κάποια φυσική ή βιολογική αναγκαιότητα και επομένως θεσμίζεται φανταστικά

Γιατί όμως ονομάζουμε τις σημασίες που δίνουν νόημα στη ζωή και στον κόσμο φαντασικές; Επειδή δεν μπορούν να παραχθούν λογικά, ούτε μπορούν να συναχθούν από τα πράγματα. Δεν είναι ούτε ορθολογικές ούτε πραγματικές, αντιθέτως προέρχονται από τη δημιουργική φαντασία των ανθρώπων και μάλιστα εν προκειμένω από τη δημιουργική φαντασία των κοινωνιών, το κοινωνικό φαντασικό. Ακόμη κι αν εξετάσουμε τη σημερινή καπιταλιστική κοινωνία, η οποία είναι, από μία σκοπιά, αρκετά ορθολογική ή έστω εξορθολογισμένη και απομαγεμένη, όπως θα έλεγε ο Μαξ Βέμπερ, θα δούμε ότι στον πυρήνα της, ως καθοδηγητήριο νόημα της κοινωνικής ζωής, έχει τη σημασία διηνεκούς ανάπτυξης της παραγωγής για χάρη της ίδιας της παραγωγής και της διαρκούς επέκτασης της κυριαρχίας επί της φύσης. Αν όμως ρωτήσουμε γιατί πρέπει η παραγωγή να αυξάνεται διαρκώς, δεν θα λάβουμε φυσικά κάποια ορθολογική απάντηση, γιατί δεν υπάρχει τέτοια απάντηση.

Τέλος, να περάσουμε σε ένα τελευταίο, αρκετά λεπτό σημείο: οι φαντασικές σημασίες δεν είναι κατ' ανάγκη φαντασικές, με την έννοια του ψεύτικου ή του εξωπραγματικού. Μάλιστα, υπό μία έννοια, οι φαντασικές σημασίες προϋποτίθενται για να πούμε ότι κάτι είναι αληθινό ή ψεύτικο. Στον Μεσαίωνα, παραδείγματος χάρη, τους θιασώτες της "αντικειμενικής" αλήθειας, τους επιστήμονες, όχι μόνο τους θεωρούσαν ψεύτες, αλλά τους κυνηγούσαν κίολας, γιατί κυριαρχούσε η φαντασική σημασία ότι ο κόσμος είναι δημιουργήμα του Θεού. Κι από την αντίστροφη, όπως έλεγε ο Μαρξ, ο θεός Απόλλων ήταν αληθινός για τους Έλληνες.

Υπό μία άλλη έννοια όμως, γνωρίζουμε σήμερα ότι κάποια πράγματα ισχύουν και κάποια όχι, λόγου χάρη ξέρουμε ότι μέσα στη θάλασσα δεν κατοικεί ο Ποσειδώνας. Άλλωστε ο ίδιος ο Καστοριάδης, στη διάλεξή του με τίτλο Εξουσία, Πολιτική, Αυτονομία, σημειώνει επί λέξει, μιλώντας για τη δημιουργία της δημοκρατίας από τους Αθηναίους: "και χρειαζόταν φυσικά αυτή η φαντασική σημασία, η οποία τυγχάνει να είναι αληθινή, δηλ. ότι όλοι οι θεσμοί είναι ανθρώπινα δημιουργήματα". Δηλαδή έχουμε να κάνουμε με μια σημασία φαντασική, γιατί δίνει νόημα στη ζωή και τον κόσμο των αρχαίων ελλήνων, δηλαδή ανήκει στο φαντασικό τους, όμως παράλληλα αληθινή γιατί αντιστοιχεί στην πραγματικότητα. Επομένως, πρέπει να αποφύγουμε τη σύγχυση του φαντασικού με το φανταστικό.

#κόλαση
#εαυτός
#άλλος
#ντροπή
#αντικείμενο
#υποκείμενο
#πρόσβαση
#βλέμμα
#ελευθερία
#ταυτότητα
#ύπαρξη
#φαντασιακό
#κοινωνικό_ον
#θέσμιση
#λειτουργικότητα
#νόημα
#φυσικός_κόσμος
#φανταστικό
#αλήθεια
#συμβολικό
#πραγματικό
#καθρέφτης
#αλλοτρίωση

3. ANTI-ΤΕΧΝΗ

“Η βροχή είναι αντι-τέχνη, η βοή του πλήθους είναι αντι-τέχνη, το φτάρνισμα είναι αντι-τέχνη, το πέταγμα μιας πεταλούδας ή οι κινήσεις των μικροβίων είναι αντι-τέχνη. Αντι-τέχνη είναι η ίδια η ζωή, η φύση, η πραγματικότητα. Κι όμως, όλα αυτά είναι το ίδιο όμορφα και άξια αναγνώρισης όσο η ίδια η τέχνη. Αν οι άνθρωποι κατάφερναν να αντιληφθούν τον κόσμο που τους περιβάλλει με τον ίδιο τρόπο που αντιλαμβάνονται την τέχνη, τότε δεν θα υπήρχε πια ανάγκη για αυτήν, θα ήταν περιττή.”

George Maciunas

Καταστασιακή Διεθνής

Η Καταστασιακή Διεθνής (Καταστασιακοί ή Σιτουασιονιστές) ήταν μία κίνηση ριζοσπαστών καλλιτεχνών και θεωρητικών που έδρασαν στη Γαλλία την περίοδο 1957-1972. Η ομάδα περιελάμβανε στους κύκλους της περισσότερα από πενήντα άτομα από διάφορα πεδία, καλλιτέχνες, ζωγράφους, θεωρητικούς, φιλοσόφους, συγγραφείς, αρχιτέκτονες κ.ά. Άσκησαν μεγάλη επιρροή, καθορίζοντας το ιδεολογικό υπόβαθρο της εποχής.

Τα κυριότερα μέλη της ομάδας αποτελούσαν οι Guy Debord, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, Alexander Trocchi, Ralph Rumney, Pinot Gallizio, Attila Kotanyi, Michelle Bernstein, και Raoul Vaneigem. Έδρασαν στη Γαλλία μεταξύ 1957-1972. Αποκορύφωμα της δράσης τους θεωρείται ο Μάης του 1968.

Η ομάδα ήταν άμεσα προερχόμενη από προγενέστερες ομάδες, τους Λεττριστές, το Φαντασιακό Μπαουχάους και την Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου.

Οι θεωρητικές τους καταβολές εντοπίζονται εξίσου στην πολιτική και την τέχνη, ειδικότερα στις μαρξιστικές έννοιες της εμπορευματοποίησης και της αλλοτρίωσης, και τις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα, το Σουρεαλισμό και το Νταντά αντίστοιχα.

Πεδίο δράσης τους υπήρξε ο καθημερινός, δημόσιος χώρος και η αλληλεπίδραση των ανθρώπων με αυτόν.

Άσκησαν έντονη κριτική στην καπιταλιστική εκμετάλλευση και την παρακμή της ζωής και αντιπρότειναν αστικές εμπειρίες που βασίζονταν στη δημιουργικότητα και τον αυθορμητισμό. Τα μέσα που επιστράτευαν για το σκοπό αυτό ήταν το παιχνίδι, η περιπλάνηση, η ελευθερία και η κριτική σκέψη.

Εξερεύνησαν νέα πεδία ενδιαφέροντος και εγκαινίασαν πρωτοποριακές

πρακτικές που στόχευαν στην απαλλαγή του ατόμου από την παθητικότητα και τις οδυνηρές συνέπειες του καπιταλισμού. Στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, διακήρυτταν την άρνηση της τέχνης, το ξεπέρασμά της, όντας και η ίδια προϊόν θεάματος. Χωρίς να είναι οι πρώτοι ή οι μοναδικοί που το επιχειρήσαν, κατάφεραν μέσα από ένα επαναστατικό πρόγραμμα να φέρουν ένα από τα πιο αποφασιστικά ρήγματα στα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής. Έτσι, το άτομο μετατρέπεται σε ενεργό διαμορφωτή των δρωμένων της πόλης της και δύναται να απαλλαγεί από τα κακώς κείμενα μιας κοινωνίας, που κατά τον Debord, ηγετική μορφή του κινήματος, δεν είναι άλλο παρά μια τεράστια συσώρευση θεαμάτων.

Οι θεμελιώδεις αξίες στις οποίες βασίστηκαν, συνοψίζονται στις έννοιες της Ψυχογεωγραφίας και της Περιπλάνησης, των Δομημένων Καταστάσεων και της Ενιαίας Πολεοδομίας. Το 1958, στο πρώτο τεύχος του δελτίου που εκδόθηκε από την Καταστασιακή Διεθνή και τον Guy Debord, δίνονται οι ακόλουθοι ορισμοί:

Δομημένη Κατάσταση: Στιγμή ζωής, δομημένη συγκεκριμένα και σκόπιμα από τη συλλογική οργάνωση ενός ενιαίου κλίματος, μαζί με ένα παιχνίδι γεγονότων.

Από τις κατασκευασμένες καταστάσεις (constructed situations) πήρε και το όνομά της η ομάδα.

Ψυχογεωγραφία: Η μελέτη των εξειδικευμένων επιπτώσεων του γεωγραφικού περιβάλλοντος (είτε είναι συνειδητά οργανωμένο είτε όχι) επί των συναισθημάτων και της συμπεριφοράς των ατόμων.

Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε ήδη το 1955 στα πλαίσια των Λεττριστών από τον Guy Debord και αποτέλεσε πρωτεύον μεθοδολογικό εργαλείο για τους Καταστασιακούς, και κατ' επέκταση για τις μεταγενέστερες θεωρίες για την πόλη.

Βασική πρακτική της ψυχογεωγραφίας αποτελεί η περιπλάνηση (dérive), σαν μέθοδος αστικής εξερεύνησης, ενώ τα αποτελέσματα της καταγράφονται στους λεγόμενους ψυχογεωγραφικούς χάρτες.

Οι χάρτες αυτοί ήταν αποσπασματικές, υποκειμενικές αναπαραστάσεις διαδρομών στην πόλη, που πρότειναν μια διαφορετική ανάγνωση του

αστικού τοπίου, όπως βιώθηκε εφήμερα από τον πλάνητα.

Détournement (μεταστροφή, οικειοποίηση): η ένταξη προηγούμενης ή παρούσας καλλιτεχνικής παραγωγής σε μια ανώτερη κατασκευή ενός περιβάλλοντος. Με την έννοια αυτή δεν μπορεί να υπάρξει καταστασιακή ζωγραφική ή μουσική, αλλά καταστασιακή χρήση των μέσων αυτών.

Ο Debord τόσο στα κείμενα όσο και στις ταινίες που σκηνοθέτησε χρησιμοποίησε κατ' επέκταση αυτή την τεχνική, επαναχρησιμοποιώντας φράσεις ή εικόνες από άλλα έργα, όχι ως σημεία αναφοράς, αλλά ως αφητηρία για γεννηθεί κάτι καινούριο.

Ενωτική ή Ενιαία Πολεοδομία: Η θεωρία της συνδυασμένης χρήσης τέχνης και τεχνικής, ως μέσα που συνεισφέρουν στην δόμηση ενός ενιαίου περιβάλλοντος διαβίωσης, σε δυναμική σχέση με πειράματα συμπεριφοράς.

Η αρχιτεκτονική για τους Καταστασιακούς αποτελούσε το αποκορύφωμα της θεμελίωσης της τέχνης στη ζωή, ενώ οι δημιουργικές πρακτικές που προαναφέρθηκαν φιλοδοξούσαν αφενός να καταργήσουν την καθιερωμένη πολεοδομία, αφετέρου να διαμορφώσουν τις προϋποθέσεις, ώστε το αστικό περιβάλλον να λειτουργεί ενοποιητικά όχι μόνο χωρικά, αλλά και κοινωνικοπολιτικά.

Στις ταραχές του Μάη του '68 πολλά συνθήματα που αποτυπώθηκαν στους τοίχους του Παρισιού αλλά και αφίσες, ξεπήδησαν από τους κύκλους των Καταστασιακών και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη χρήση της προπαγάνδας στην καλλιτεχνική παραγωγή. Κάποια από αυτά τα συνθήματα προέρχονταν από θεωρητικά κείμενα του Debord, Vaneigem και άλλων, ενώ άλλα πολλά κυκλοφόρησαν ανώνυμα
«Ζήστε χωρίς νεκρό χρόνο»,
«Το σύστημα της διδασκαλίας είναι η διδασκαλία του συστήματος»,
«Απαγορεύεται το απαγορεύεται»,
«Να είστε ρεαλιστές- απαιτήστε το αδύνατο» κ.ά.

Έτσι, οι επαναστατικές τους ιδέες διοχετεύτηκαν ευρύτατα είτε με τη μορφή σλόγκαν σε γκραφίτι και αφίσες, είτε μέσα από επιθετικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο.

Fluxus

Το Fluxus ήταν ένα πρωτοποριακό ρεύμα καλλιτεχνών που άνησε τις δεκαετίες του '60 και του '70 διεθνώς με ισχυρότερα κέντρα τη Νέα Υόρκη και τη Γερμανία. Διασκορπισμένο σε διάφορα μέρη του κόσμου, συσπείρωσε ανθρώπους που μοιραζόταν κοινές ιδέες και οράματα για την τέχνη και τη ζωή σε μια χαλαρή οργάνωση. Χωρίς ποτέ κανείς να γνωρίζει τι ακριβώς είναι το Fluxus και χωρίς ποτέ να γίνει προσπάθεια να οριστούν αρχές και προγραμματικοί στόχοι, όπως οι θεμελιωτές του αναφέρουν, αποτέλεσε ένα από τα πιο ανατρεπτικά κινήματα άρνησης της τέχνης.

Ετυμολογικά ο όρος Fluxus προέρχεται από τη λατινική λέξη που σημαίνει ροή, κίνηση, αλλαγή και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον George Maciunas, ψυχή του κινήματος και γέφυρα μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής. Το δίκτυο απαρτιζόταν από εικαστικούς, μουσικούς, συνθέτες, κινηματογραφιστές, αρχιτέκτονες, λογοτέχνες και θεωρητικούς. Κάποιοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους ήταν οι George Brecht, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Yoko Ono, Ben Vautier, Wolf Vostell κ.ά.

Η καταγωγή και οι βαθύτερες επιρροές του κινήματος εντοπίζονται στο Dada και ιδιαίτερα στο έργο του Marcel Duchamp, στους ηχητικούς πειραματισμούς του John Cage και τη συγκεκριμένη μουσική (concrete music), και στη φιλοσοφία του Zen. Σκοπός τους ήταν να καταργήσουν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, και κατ' επέκταση τα όρια μεταξύ των μορφών τέχνης, ενθαρρύνοντας έτσι την ανάμειξη διαφόρων πρακτικών. Τη διακήρυξη της ενότητας τέχνης και ζωής ως θεμελιώδη αρχή του Fluxus, εξέφραζε, άλλωστε, και η διάσημη ρήση του Joseph Beuys ότι κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης.

Αυτό που τους ένωνε ήταν η αποστροφή από το κατεστημένο και τις συμβάσεις της καθιερωμένης τέχνης, από την εμπορευματοποίηση και τον ελιτισμό της. Αντιπρότειναν, λοιπόν, μian απλότητα που εκφράστηκε

μέσα από έργα μικρά και ευτελή, δράσεις εφήμερες και μπανάλ, κείμενα λιτά και περιεκτικά. Εξερεύνησαν την κοινοτοπία της καθημερινότητας, και προσέγγισαν την τέχνη σαν διαδικασία και χειρονομία περισσότερο, χρησιμοποιώντας οποιοδήποτε διαθέσιμο μέσο. Ταράζοντας τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, ή διαπιστώνοντας πως τελικά όρια δεν υπάρχουν έβρισκαν πως ... ένα φλιτζάνι του καφέ είναι μάλλον πιο όμορφο από ένα εξεζητημένο γλυπτό, ένα πρωινό φιλί πιο δραματικό από ένα θεατρικό έργο και πως το τρίξιμο του ποδιού μέσα σε ένα βρεγμένο παπούτσι αντηχεί ωραιότερα από ένα μουσικό κομμάτι!

Δομικά στοιχεία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν κριτήρια ή ποιότητες για να χαρακτηριστεί ένα έργο Fluxus, είναι το στοιχείο της τύχης και ο πειραματισμός, το παιχνίδι, το χιούμορ και η φαιδρότητα. Ακόμα και όταν οι καλλιτέχνες πραγματεύονταν σοβαρά φιλοσοφικά και υπαρξιακά ζητήματα, το έκαναν συχνά μέσα από ευτράπελα και φάρσες, κατορθώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο να σπάσουν την σοβαροφάνεια, να απελευθερώσουν τη σκέψη και να προσδώσουν σε αυτά μια νέα οπτική. Επίσης, η έννοια του χρόνου αποτελεί κοινό τόπο στα έργα τους, είτε αυτή εκφράζεται ως εμμονή στο παρόν, είτε περιστρέφεται γύρω από την αξία του εφήμερου.

Περίφημες έμειναν οι συναυλίες και τα φεστιβάλ (Fluxconcerts, Flux-fests), τα happenings και οι performances τους, που συχνά έπαιρναν τη μορφή παρέμβασης στο δημόσιο χώρο. Καθώς το ενδιαφέρον τους είχε μετατοπιστεί από την παραγωγή του αντικειμένου-έργου τέχνης στην παραγωγή εμπειριών που αναπτύσσονται μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού και, επιπλέον, με την πεποίθηση ότι το έργο δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο με την ενεργό συμβολή του τελευταίου, στις εκδηλώσεις αυτές ήταν έντονος ο συμμετοχικός ρόλος του κοινού. Ο Ben Vautier, Ελβετός, γεννημένος το 1935 στην Ιταλία και 100% Fluxman, κατά τον Maciunas, υπήρξε ένα από τα πιο ενεργά μέλη του κινήματος. Το σώμα του αποτελούσε την πρώτη ύλη του και στις performances που μετέφερε συχνά στο δρόμο, με χιούμορ και αυτοσαρκασμό διέλυε τις συμβάσεις και τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, καλλιτέχνη-θεατή. Έτσι, σε μια δράση του κάθεται σε δρόμο της Νίκαιας και απευθύνεται στο κοινό κρατώντας ένα πανό που γράφει: Κοιτάξτε εμένα, αυτό αρκεί (Regardez-moi, cela suffit). Σε μια άλλη performance του με τίτλο Living Sculpture (1962) μετέφερε αυτούσιο το δωμάτιο του στη βιτρίνα

της Gallery One του Λονδίνου και έζησε εκεί για 15 μέρες, εκθέτοντας και προσφέροντας μάλιστα τον εαυτό του προς πώληση στους περαστικούς έναντι 250 λιρών.

Η Yoko Ono στην performance Cut Piece (1964) κάθεται στο πάτωμα με ένα ψαλίδι αφημένο δίπλα της. Το κοινό καλείται να πλησιάσει και κόψει κομμάτια από τα ρούχα της, ενώ εκείνη στέκει ακίνητη μέχρις ότου, διστακτικά στην αρχή και σταδιακά όλο και πιο επιθετικά, να την αφήσουν σχεδόν πλήρως εκτεθειμένη.

Πέραν των εφήμερων δράσεων, οι καλλιτέχνες του Fluxus επιδόθηκαν στη δημιουργία πρωτότυπων εκδόσεων και ανθολογιών, video-art και στην κατασκευή αντικειμένων-κουτιών που ονόμαζαν Fluxkits. Αυτά λειτουργούσαν ως μικρές συλλογές από ετερόκλητα αντικείμενα, όπως παιχνίδια, κάρτες και τραπουλόχαρτα, τυπωμένα ευφυολογήματα, παρτιτούρες, αναπαραγωγές έργων τέχνης, objets trouvés κ.ά., και τα αντάλασσαν σε μεγάλο βαθμό με τη μέθοδο της ταχυδρομικής τέχνης (mail art), που οι ίδιοι καθιέρωσαν. Η ιδέα πίσω από το Fluxkit είναι να συμπυκνώσει σε ένα μικρό κουτί αντικείμενα που προέρχονται από διαφορετικά πεδία της τέχνης αλλά και της καθημερινής εμπειρίας, να κατεβάσει το έργο από τον τοίχο και να το θέσει ταυτόχρονα στη διάθεση του κοινού, το οποίο μπορούσε να βγάλει τα αντικείμενα από το κουτί και να τα περιεργαστεί.

Τέλος, οι επιρροές από τη μουσική είναι εμφανείς ακόμα και εκεί που ο ρόλος της δεν είναι άμεσος. Έτσι πολλά έργα έχουν τη μορφή παρτιτούρας, με αποτέλεσμα άλλοι καλλιτέχνες πέραν του ίδιου του δημιουργού να μπορούν να εκτελέσουν το έργο, ακολουθώντας τις οδηγίες, είτε αυτό είναι performance, είτε παιχνίδι, είτε ακόμα και ζωγραφική ή γλυπτό. Αυτό εγείρει ενδιαφέροντα ζητήματα γύρω από τις έννοιες της αυθεντικότητας και ιδιοκτησίας, αλλά και της ίδιας της εμπειρίας του έργου τέχνης. Παράδειγμα το έργο-παρτιτούρα Solo for Sick Man του George Maciunas, αποτελεί μια πρωτότυπη μουσική παρτιτούρα συμπτωμάτων, καθώς στην αριστερή στήλη αναγράφονται λέξεις όπως βήχας, φτέρνισμα, ροχαλητό, φύσημα μύτης κ.α. ενώ στις δεξιές κενές στήλες γράφεται ο χρόνος σε δευτερόλεπτα διάρκειας της κάθε πράξης.

Κλείνοντας, θα έλεγε κανείς πως το Fluxus προσεγγίζεται ως ιδέα και συμπεριφορά περισσότερο, ως ένα πείραμα για κοινωνική αλλαγή

που σηματοδότησε την πορεία της σύγχρονης τέχνης, παρά σαν κίνημα περιορισμένο σε στενά ιδεολογικά και χρονολογικά πλαίσια. Όπως ο Dick Higgins εξηγεί: Το Fluxus δεν είναι μια στιγμή στην ιστορία, ούτε ένα κίνημα τέχνης. Είναι ένας τρόπος να κάνεις πράγματα, μια παράδοση, και ένας τρόπος να ζεις και να πεθαίνεις.

#θέαμα #παθητικότητα #ψυχογεωγραφία #περιπλάνηση #πολεοδομία #πειράματα #διαβίωση #συναισθήματα #συμπεριφορά #πλάνητας #διαδρομή #ενοποίηση #μεταστροφή #οικειοποίηση

#ροή #κίνηση #αλλαγή #τύχη #πειραματισμός #παιχνίδι #χιούμορ #αυτοσαρκασμός #εφήμερο #εμπειρίες #κοινό #καλλιτέχνης_θεατής #performance #mail_art #Fluxfest #Fluxkit

#θέαμα
#παθητικότητα
#ψυχογεωγραφία
#περιπλάνηση
#πολεοδομία
#πειράματα
#διαβίωση
#συναισθήματα
#συμπεριφορά
#πλάνητας
#διαδρομή
#ενοποίηση
#μεταστροφή
#οικειοποίηση

#ροή
#κίνηση
#αλλαγή
#τύχη
#πειραματισμός
#παιχνίδι
#χιούμορ
#αυτοσαρκασμός
#εφήμερο
#εμπειρίες
#κοινό
#καλλιτέχνης_θεατής
#performance
#mail_art
#Fluxfest
#Fluxkit

4. ANTI-ΘΕΑΤΡΟ

“Η σκηνή είναι ένας άδειος καμβάς. Ο καθένας μπορεί να ζωγραφίσει πάνω σε αυτόν.”

Devised Θέατρο ή Επινοητικό Θέατρο

Το επινοητικό θέατρο είναι μια μορφή θεάτρου, στην οποία η παράσταση προκύπτει από συνεργασία και αυτοσχεδιασμούς της ομάδας. Ωστόσο, η μορφή της παράστασης δεν είναι αυτοσχεδιαστική, αλλά έχει συγκεκριμένο περιεχόμενο και δομή. Η σκηνή είναι ένας άδειος καμβάς. Ο καθένας μπορεί να ζωγραφίσει πάνω σε αυτόν.

Η διαδικασία της επινόησης σχετίζεται με την αποσπασματική εμπειρία για την κατανόηση του εαυτού μας, του πολιτισμού μας και του κόσμου που ζούμε. Η διαδικασία αντανάκλα ένα πολλαπλό όραμα, που απαρτίζεται από την ατομική αντίληψη του κάθε μέλους της ομάδας για αυτόν τον κόσμο. Οι συμμετέχοντες βρίσκουν το νόημα του εαυτού τους μέσα στη δική τους πολιτιστική και κοινωνική συγκυρία, τη διερεύνηση, την ενσωμάτωση και τη μετατροπή των προσωπικών τους εμπειριών, των ονείρων, της έρευνας, του αυτοσχεδιασμού και του πειραματισμού. Βρετανικοί και οι Αυστραλιανοί θίασοι αναφέρονται σε αυτή τη διαδικασία που ενώνει τις ατομικές ιδέες σε μια παράσταση ως «επινόηση», ενώ οι θεατρικές ομάδες στις Ηνωμένες Πολιτείες συνήθως αναφέρονται σε αυτήν ως «συνεργατική δημιουργία» ή «συνεργατική διαδικασία».

Το devised theatre είναι το απόλυτο χάος, αποφάνθηκε πρόσφατα ο κριτικός της «Guardian» Μάικλ Μπίλινγκτον σοκάροντας τους υποστηρικτές του αυτοσχέδιου και συλλογικού αυτού είδους θεάτρου. «Δεν βασίζεται στη “σιγουριά” του συγγραφέα, ξεκινά... από το χάος και το τίποτα κι όμως συγκροτεί θέαμα»:

Η αλήθεια είναι πως εδώ και μισό αιώνα, υπό την ταμπέλα «devised», μπορεί κανείς να βρει αριστουργήματα αλλά και ανοσιουργήματα. Όλα ξεκίνησαν γύρω στα '60s, με επίκεντρο τις αγγλόφωνες χώρες, όταν πολλές ομάδες κήρυξαν το θάνατο του θεατρικού συγγραφέα και αντιπρότειναν τη δημιουργία παραστάσεων χωρίς προϋπάρχον κείμενο, αλλά βάσει αυτοσχεδιασμών των ηθοποιών. Πηγή έμπνευσης; Προσωπικά βιώματα, πολιτικά και κοινωνικά θέματα της επικαιρότητας, μύθοι και ιστορικά γεγονότα, ποιήματα ή έργα ελεύθερα διασκευασμένα, η Βίβλος, τα δελτία

καιρού, ακόμη και ο τσελεμεντές. η γκάμα είναι απεριόριστη. Το devised theatre (θέατρο της επινόησης) όπως και το συγγενές physical theatre (σωματικό θέατρο) συνδέθηκαν με την πρωτοπορία και καθιερώθηκαν τη δεκαετία του '90 στο εξωτερικό ακόμη και ως πανεπιστημιακός κλάδος.

Το κείμενο της παράστασης – που δεν αφορά απαραίτητα λόγο – δεν προϋπάρχει, αλλά προκύπτει μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς, τα παιχνίδια, της συζητήσεις, τα προσωπικά υλικά και τις δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών της ομάδας, διασφαλίζοντας έτσι και σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα της σκηνικής του αναπαράστασης – δηλαδή της αλήθειας του, αφού παίζεται από τους δημιουργούς του.

Αντί να αρχίσει με ένα σενάριο, οι συμμετέχοντες σε ένα επινοητικό πρόγραμμα μπορεί να ξεκινήσουν με διάφορους τρόπους. Το έργο προσδιορίζεται και καθορίζεται από μια ομάδα ανθρώπων που έχει συσταθεί σε ένα αρχικό πλαίσιο ή δομή για να εξερευνήσουν και να πειραματιστούν με ιδέες, εικόνες, ιδέες, θέματα ή συγκεκριμένα ερεθίσματα που μπορεί να περιλαμβάνουν μουσική, κείμενο, αντικείμενα, πίνακες ζωγραφικής. Ο στόχος του επινοητικού θεάτρου είναι να δημιουργηθεί συλλογικά μια παράσταση βασισμένη στην εμπειρία και την έρευνα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών.

Το Devised θέατρο δημιουργείται όχι μόνο μεταξύ των καλλιτεχνών, αλλά και μεταξύ των καλλιτεχνών και της κοινότητάς τους. Είναι μια σύγχρονη αντανάκλαση του πολιτισμού και της κοινωνίας. Φέρνει σε διάλογο τους δημιουργούς με τις νέες θεατρικές φόρμες, κάνοντας αρχικές συνεισφορές από τα υπάρχοντα ενδιαφέροντα και τις εκτιμήσεις του χρόνου. Πρόκειται για τη σχέση της μιας ομάδας ανθρώπων με την κουλτούρα τους, το κοινωνικο-πολιτικό, καλλιτεχνικό και οικονομικό κλίμα, καθώς και ζητήματα ή γεγονότα που τους περιβάλλουν. Ο σχεδιασμός επιτρέπει το συνεχή επαναπροσδιορισμό της θεατρικής παράστασης, καθώς και αφήνει το έργο να ξεκινήσει από οποιοδήποτε σημείο εκκίνησης. Η επιλογή, η ευκαιρία και το άπειρο σύνολο δυνατοτήτων ξεχωρίζουν το επινοητικό θέατρο από τη συμβατική παραγωγή ενός κειμένου έργου.

Όλα αυτά τα στοιχεία κάνουν την επινόηση συναρπαστική και τρομακτική συγχρόνως. Η συνεργατική δημιουργία ακούγεται τέλεια στα χαρτιά, αλλά υπάρχουν προβλήματα. Είναι πολύ πιο δύσκολο να ξεκινήσει απλά με μια ιδέα, ιδέα ή έμπνευση αντί για ένα ολοκληρωμένο σενάριο.

Το Devised έργο απορρίπτει προκλητικά πολλές αρχές και πρακτικές που ισχύουν σε ένα παραδοσιακό θέατρο, και έχει μια θέση στη σύγχρονη τέχνη. Το θέατρο είναι πιο καινοτόμο από ποτέ, χάρη στις προσδοκίες του κοινού και τους δημιουργούς του θεάτρου. Ωστόσο, ένα σύνολο χτισμένο σε έξι μήνες εμπιστοσύνης, μια κοινή γλώσσα, με παθιασμένους ισχυρισμούς και ενεργητική συνεργασία, δοκιμές και θριάμβους, είναι τα στοιχεία που κάνουν το επινοητικό θέατρο πραγματικότητα.

Peter Handke

Τα δυο θεατρικά έργα του Αυστριακού Peter Handke, 'Βρίζοντας το Κοινό' και 'Κραυγές Βοήθειας', χωρίς δράση, σκηνογραφία και αντικείμενα-ντεκόρ, είναι έργα αγόρευσης, που, θεμελιωμένα στα ηχητικά στοιχεία της μουσικής beat, κάνουν την ίδια τη γλώσσα περιεχόμενο. Αποτελούν προσπάθεια ανάκτησης στο θέατρο της πραγματικότητας, της αλήθειας, μέσω της γλώσσας. Επωφελούνται από τη φυσική εξωτερίκευση της βρισιάς, της μετάνοιας, της κατάθεσης, της ερώτησης, της απολογίας, της πρόφασης, της προφητείας, των κραυγών βοήθειας. Με τα στοιχεία αυτά ο συγγραφέας καταστρέφει τον απατηλό χαρακτήρα ακόμα και του μοντέρνου θεάτρου: ηθοποιοί είναι οι θεατές, θέμα είναι το κοινό. Ο Handke καταργώντας το θέατρο δημιουργεί καινούριο θέατρο». Τα έργα του αποτελούν μάθημα του τι είναι θέατρο διά της εις άτοπον απαγωγής.

Το έργο του αυστριακού Peter Handke πρωτοπαρουσιάστηκε πριν από τριάντα χρόνια, για να προκαλέσει σοκ. Σήμερα πλέον δεν σοκάρει. Είναι ένα αντιθέατρο, αλλά όμως ένα αντιθέατρο που μιλάει όλη την ώρα για το θέατρο. Στην ουσία, αυτό που σου περιγράφει, είναι μία θεατρική παράσταση στο αντίστροφο. Σου λέει τι δεν είναι αυτή η παράσταση – και μέσω αυτού συμπεραίνεις ότι το ακριβώς αντίθετό της είναι μία θεατρική παράσταση. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, παρουσιάζεται μία πολύ λιτή παράσταση, στην οποία οι ηθοποιοί προσπαθούν να πείσουν το κοινό ότι δεν είναι ηθοποιοί κι ότι αυτό που παρουσιάζουν δεν είναι θεατρική παράσταση. Θα έμοιαζε όλο

αυτό ένας σκέτος παραλογισμός – και ως ένα βαθμό είναι. Όμως, από πίσω υπάρχει κάτι. Υπάρχει θέατρο. Κυρίως υπάρχει ένας λόγος για το θέατρο, μέσα από το τι δεν είναι θέατρο. Υπνοείται ένα θέατρο, μέσα στο αντί-θέατρο.

Σίγουρα δεν είναι μία παράσταση που σου κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον. Όμως εκτιμώ ότι καταφέρνει, έστω και μέσα από δυσάρεστα συναισθήματα που σου προκαλεί, να σε οδηγήσει να καταλάβεις πράγματα για το θέατρο και να σε φέρει σε επαφή με τις ρίζες της μεταμοντέρνας αποδόμησης (το κείμενο του Handke), μέσα από μια ρετουσαρισμένη του εκδοχή από τους De KOE. Μου άφησε μία αμφιβολία για το αν αξίζει ή όχι και η αμφιβολία πηγαινεί πάντα υπέρ των δημιουργών.

#αντί-τέχνη
#αντι-θέατρο
#ανάκτηση
#αλήθεια
#ηθοποιοι_θεατές
#θέμα #κοινό
#παράσταση
#παραλογισμός
#ένωση
#παιχνίδι
#κουλτούρα
#σημείο_εκκίνησης
#αποδόμηση
#επινοητικό_θέατρο
#χάος #θέαμα
#σωματικό_θέατρο
#πειραματισμός
#εμπειρίες
#όνειρα
#συνεργασία
#πραγματικότητα
#ερμηνεία

5. ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

Με το θάνατο, στον άνθρωπο απομένει μία κεφαλή, χωρίς υπόσταση ή δύναμη, όμοια με τη σκιά του ή με την αντανάκλαση του στον καθρέφτη, μία κεφαλή βυθισμένη στο σκοτάδι που περιέχει το φοβερό ζόφο της Νύχτας. Αυτή η κεφαλή δεν είναι παρά ένα προσωπίο.

-ΗΣΙΟΔΟΣ

Ως μεταμόρφωση ορίζεται η εξωτερική ή εσωτερική τροποποίηση, η μεταβολή και περιγράφει είτε τον μετασχηματισμό είτε την γενικότερη αλλοίωση της φύσης και του χαρακτήρα κάποιου. Το φαινόμενο αυτό απασχολεί τους ανθρώπους από τα πανάρχαια χρόνια καθώς όλοι οι πολιτισμοί έχουν να επιδείξουν σχετικές τελετές και μύθους. Η έννοια της μεταμόρφωσης είναι πολυεπίπεδη και πολύσημη. Ειδικότερα, περιλαμβάνει όλες τις αλλαγές που οδηγούν σε μια νέα κατάσταση, οριακά και ο θάνατος μπορεί να θεωρηθεί μια μεταμόρφωση.

Ωστόσο οι άνθρωποι έπαιζαν πάντα με τα όρια. Φαίνεται ότι επειδή έχουμε συνείδηση του άλλου που αποτελούμε για το φυσικό περίγυρο –πιο συνηθισμένη είναι η αντίστροφη έκφραση: πως ο φυσικός κόσμος αποτελεί το άλλο του ανθρώπου, αλλά ο φυσικός κόσμος είναι μεγαλύτερος και εμείς αποτελούμε μέρος του- επειδή λοιπόν αποτελούμε το άλλο του φυσικού κόσμου, μια διαφορετικότητα που την συνειδητοποιούμε τρομαγμένοι και περήφανοι, προσπαθούμε να βρούμε τρόπους να εδραιώσουμε την ανθρώπινη ταυτότητα, να βρούμε τα χαρακτηριστικά του είδους «άνθρωπος». Η ανθρώπινη ταυτότητα ορίζεται συνήθως με την διαφορετικότητα προς δύο τρομακτικές κατηγορίες: το ζώο και το θεό. Γι' αυτό στο τέρας συνυπάρχουν στοιχεία από δυο διαφορετικούς κόσμους – είτε τον ανθρώπινο και τον ζωώδη (Σφίγγα), είτε τον ανθρώπινο και τον θεϊκό (Μέδουσα).

Στον αρχαιοελληνικό πολυθεϊσμό θα υποστηρίζαμε ότι είναι σημάδι θεϊκότητας το πως το σώμα δεν υπόκειται σε κανένα φυσικό νόμο. Το θεϊκό σώμα μπορεί να είναι ταυτόχρονα σε δύο ή περισσότερα μέρη, μετακινείται στο χρόνο και το χώρο και φυσικά μεταμορφώνεται. Και η μεταμόρφωση αποτελεί σημάδι θεϊκότητας. Στη μυθολογία βρίσκουμε εκτενείς αναφορές μεταμορφώσεων των θεών σε διάφορα ζώα αλλά και μεταμορφώσεων των θνητών αποκλειστικά και μόνο από τους θεούς. Κάθε φορά που ένα ανθρώπινο σώμα μεταμορφώνεται, σημαίνει θεϊκή παρέμβαση –βοήθεια, εύνοια ή τιμωρία. Στην Οδύσσεια η Αθηνά, που τρέφει αδυναμία στον Οδυσσέα, τον μεταμορφώνει συχνά για να τον σώσει ή για να τον βοηθήσει να προχωρήσει στο σκοπό του, την επιστροφή του στην Ιθάκη.⁵

Έτσι το φαινόμενο της μεταμόρφωσης ήταν ανέκαθεν ευρέως διαδεδομένο και στη θρησκεία. Στον χριστιανισμό κάνει την εμφάνισή του μέσω των θαυμάτων του Ιησού.

Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει η Μεταμόρφωση του Σωτήρος η οποία εορτάζεται στις 6 Αυγούστου και ήταν η πρώτη φορά που έγινε ιδιαίτερα

αισθητή από τους ανθρώπους η Θεότητα του Χριστού.

Στην επιστήμη της βιολογίας η μεταμόρφωση συνεπάγεται μιας σειράς αλλαγών που υφίστανται κατά τη διάρκεια της ανάπτυξής τους εκείνοι οι οργανισμοί οι οποίοι προέρχονται από αυγό φτωχό σε θρεπτικές ουσίες και συνεπώς το έμβρυο δεν μπορεί να συμπληρώσει μέσα σε αυτό την ανάπτυξή του και το εγκαταλείπει (αυγό- κάμπια- χρυσαλλίδα- πεταλούδα). Η ιστορία των μεταμορφώσεων σε ζώα αναζωπυρώθηκε με την διάδοση της δαρβινικής θεωρίας. Τότε εμφανίστηκαν αρκετά λογοτεχνικά έργα που ο ήρωάς τους μεταμορφωνόταν σε ζώο. Συνήθως ο μεταμορφούμενος παίρνει τη μορφή του ζώου που κουβαλάει μέσα του.

Γι' αυτό και ο Κάρλο Κολόντι στο πιο πολυμεταφρασμένο βιβλίο τον Πινόκιο, στέλνει τα

άτακτα παιδιά στη χώρα της χαράς, όπου μετατρέπονται σε γαϊδούρια. Στην καφκική Μεταμόρφωση ο Γκρέγκορ Σάμσα ξυπνάει μεταμορφωμένος σε έντομο. Εγκλωβίζεται η ανθρώπινη συνείδηση στο τερατώδες της απομάκρυνσης από την ανθρώπινη ιδιότητα. Στην πραγματικότητα, μπορεί όχι η μεταμόρφωσή του αλλά ό,τι την ακολουθούσε να είναι ο αληθινός εφιάλτης. Η τερατώδης αλλαγή, η απανθρωποποίηση του ανθρώπου, καλύπτεται κάτω από σιωπή, η ζωή συνεχίζεται κάπου αλλού, όπου τα πάντα θα επαναληφθούν ατόφια.

Υπάρχουν όμως και εκείνες οι φορές όπου η μεταμόρφωση προτείνεται, όχι ως ατομικό ή στιγμιαίο γεγονός μεταφυσικής διάστασης, αλλά ως διαρκής διαδικασία και ενεργή δύναμη, ως δυνατότητα αναδόμησης στοιχείων της πραγματικότητας, ως λειτουργία που πραγματώνεται διαρκώς στο παρόν, ανοίγοντας μια άμεση και ισχυρή προοπτική μέλλοντος. Άλλωστε, η μεγάλη αρχή της σχέσης του Είναι είναι μια διαλεκτική της προσαρμογής και της μεταμόρφωσης. Αν από τις δύο αντιτιθέμενες δυνάμεις αποκαλύπτεται ισχυρότερη αυτή του Είναι, το περιβάλλον θα μεταμορφωθεί· διαφορετικά, το άτομο, για να επιζήσει τού σοκ, θα πρέπει να προσαρμοστεί. Το να μεταμορφώσεις ό,τι σε μεταμορφώνει είναι η μεγάλη αρχή της ζωής.

Το καρναβάλι είναι ένας διάλογος ανάμεσα στο κανονικό και το «άλλο», το αντίθετό του, ανάμεσα στο «πάνω» και το «κάτω» που αφορά την

τοπογραφία του σώματος, αλλά και τις δομές και τις αξιολογικές ιεραρχίες της κοινωνίας. Εδώ, τα αντίθετα αντιμετωπίζονται σαν να είναι ανάλογα και οι αντιθέσεις τρέπονται σε ταυτότητες.

Επειδή το ανθρώπινο πρόσωπο είναι το πρωταρχικό μέσο αναγνώρισης και, ως εκ τούτου, αυτό με το οποίο αναγνωρίζουμε ο ένας τον άλλο, αξίζει ιδιαίτερη προσοχή. Και επειδή η ίδια η μάσκα δεν είναι απλώς η πιο άμεση, αλλά η πιο διαδεδομένη μορφή μεταμφίεσης, η λειτουργία της ψευδαίσθησης στην αλλαγή μπορεί να διερευνηθεί πιο άμεσα μέσω ανάλυσης μάσκων και συμβάσεων κάλυψης. Οι μάσκες επιδεικνύουν αυτή τη λειτουργία πιο άμεσα απ' ό,τι σε άλλες διακοσμήσεις του προσώπου, όπως το μακιγιάζ ή το τατουάζ, επειδή οι μάσκες δεν είναι μόνο ψευδείς, αλλά και οι πιο απρόσκοπτες και απλές συσκευές για την ανάλυση της σχέσης μεταξύ ψευδαίσθησης αφενός και της αναγνώρισης και ακεραιότητας του ανθρώπινου προσώπου. Οι μάσκες είναι υποθετικές και φανταστικές. Είναι παράδοξο. Έτσι, η κάλυψη θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια εμφανική έκφραση ασάφειας στη μελέτη της εμφάνισης.

Καρναβάλι

Οι χοροί μεταμφιεσμένων συνδέονται με τον εορτασμό των Καρναβαλιών, που αρχικά ήταν μέρος ενός κύκλου παγανιστικών εορτασμών όπου γιορτάζουν την έλευση της εποχής φύτευσης, της άνοιξης. Είναι η μεγάλη αγροτική τελετουργία που εορτάζει την αλλαγή των εποχών και την αναγέννηση, την εορταστική διαλεκτική του θανάτου και της ζωής.

Στο Μεσαίωνα, το Καρναβάλι ξεκίνησε μετά το χειμερινό ηλιοστάσιο ως μέρος της γιορτής των ανόητων (Feast of Fools), για το οποίο η εκκλησία εξέλεγε ηγούμενους και επισκόπους από τους κατώτερους κληρικούς που μασκαρεμένοι και ντυμένοι με γυναικεία ρούχα και εκτελούσαν μια ψεύτικη λειτουργία που τελείωνε με χορό στην εκκλησία και τους δρόμους και τη στέψη ενός 'ηγουμένου του Misrule'.

Αργότερα, οι προτεσταντικές χώρες απαγόρευσαν το Καρναβάλι, ενώ η Γιορτή των Ανόητων μεταφέρθηκε στο δρόμο. Το αποτέλεσμα ήταν ότι στις

καθολικές χώρες, η απόλαυση των καρναβαλιών και των μασκών λάμβανε χώρα στους δρόμους των πόλεων, αναμένοντας να παραιτηθούν όλοι από το κρέας και το σεξ για τη Σαρακοστή. Οι τελευταίες έξι μέρες του Καρναβαλιού ονομάζονταν les jours gras (ημέρες λίπους), αντικατοπτρίζοντας την πρακτική της τελευταίας νύχτας όπου τρώγαν πλούσια, λιπαρά τρόφιμα πριν από την τελετουργική νηστεία. Τα Les jours gras τα γιόρταζαν με μάσκες, άσεμνους χορούς, φαγητό, ποτό και σεξ. Το πρωί της πρώτης μέρας της Σαρακοστής, αυτή η οργιαστική έκρηξη τελείωνε σε μια παρέλαση εξαντλημένων μασκοφορεμένων.

Οι ερμηνείες του Καρναβαλιού το παρουσιάζουν ως ένα κοινωνικό θεσμό που υποβαθμίζει ή "υποσκάπτει" τις ανώτερες λειτουργίες της σκέψης, του λόγου και της ψυχής.

Στο καρναβάλι, είτε αυτό αποκρύπτει το σώμα, είτε το αποκαλύπτει (Βραζιλία), αναστέλλονται οι καθημερινές απαγορεύσεις, ενώ γιορτάζεται η γονιμότητα με συμβολικές πράξεις (φαλλοφορία, ταυτόχρονη μίμηση του γάμου και του θανάτου, χοροί, αντιμετάθεση των κοινωνικών ρόλων, μασκάρωμα). Η γιορτή, το γέλιο, η μάσκα χειραφετούν τον άνθρωπο, ελευθερώνουν το πνεύμα και τον λόγο του από το επίσημο σύστημα με τις απαγορεύσεις και τους ιεραρχικούς φραγμούς του. Το καρναβάλι είναι ένας διάλογος ανάμεσα στο κανονικό και το «άλλο», το αντίθετό του, ανάμεσα στο «πάνω» και το «κάτω» που αφορά την τοπογραφία του σώματος, αλλά και τις δομές και τις αξιολογικές ιεραρχίες της κοινωνίας. Εδώ, τα αντίθετα αντιμετωπίζονται σαν να είναι ανάλογα και οι αντιθέσεις τρέπονται σε ταυτότητες.

3.Μάσκες

Οι μάσκες, οι οποίες λειτουργούν για να κρύψουν το πρόσωπο ενός ατόμου, εμφανίζονται σε ποικίλες μορφές και μπορούν να γίνουν από πολυάριθμα είδη υλικού. Η μάσκα είναι μια αρχαία παράδοση που χρονολογείται από την παλαιολιθική γλυπτική και τη σπηλιά της Νοτιοδυτικής Ευρώπης (30.000-15.000 π.Χ.) και από βράχους ζωγραφικής της βόρειας Αφρικής (4.000-2.000 π.Χ.). Πρόσθετα παραδείγματα πρώιμης κάλυψης μπορούν να βρεθούν στη ζωγραφική βράχου που βρίσκεται σε μέρη της Ασίας και της Βόρειας Αμερικής.

Οι μάσκες καλύπτουν όλο ή μέρος του προσώπου και έχουν χρησιμοποιηθεί για πολλούς λόγους. Ορισμένες μάσκες λειτουργούν για την προστασία ενός ατόμου. Κατά τον δέκατο πέμπτο και τον δέκατο έκτο αιώνα, η ιαπωνική, ευρωπαϊκή και μεσανατολική θωράκιση περιλάμβανε ένα κράνος που διασφάλιζε το κεφάλι και, σε μερικά παραδείγματα, επίσης φοβέριζε έναν εχθρό. Υπάρχουν πολυάριθμα άλλα είδη μάσκες προστασίας, όπως μάσκες αερίου, μάσκες χόκεϊ κλπ. Ωστόσο, οι μάσκες συνήθως υποδηλώνουν ένα είδος μεταμφίεσης ή μετασχηματισμού στο οποίο η ταυτότητα ή ενός προσώπου είναι σαφώς αλλοιωμένη. Η ανωνυμία είναι συχνά επιθυμητή όταν ένα άτομο ενεργεί κατά τρόπους και δεν επιθυμεί να αναγνωριστεί.

Χρήσεις

Όπως ήδη αναφέρθηκε οι μάσκες έχουν δημιουργηθεί και χρησιμοποιηθεί σε πολλούς πολιτισμούς του κόσμου ανά τους αιώνες. Έχουν χρησιμοποιηθεί στην τέχνη και τη θρησκεία από την εποχή της πέτρας. Σήμερα σώζονται θεατρικά προσωπεία (Ελλάδα, Ευρώπη, Άπω Ανατολή), τελετουργικά προσωπεία (Αφρική, Ωκεανία, Θιβέτ, Καναδάς, Ινδία, Ινδονησία) και νεκρικά προσωπεία.

Τα νεκρικά ή επικήδεια χρησιμοποιούνται συχνά για να καλύψουν το πρόσωπο του αποθανόντος. Σκοπός του ήταν να αποτυπώσουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των αποθανόντων, να τους τιμήσουν και να καθιερώσουν μία σχέση ανάμεσα στο πρόσωπο και τον κόσμο των πνευμάτων.

Ρωμαϊκά προσωπεία θανάτου κατασκευάστηκαν από κερί ενώ τα αιγυπτιακά προσωπεία θανάτου από λεπτό χρυσό σε σχήμα πιάτου. Τα προσωπεία που προορίζονταν για εξέχουσες προσωπικότητες της εποχής κατασκευάζονταν από ασήμι και χρυσό. Χρύσα προσωπεία τοποθετήθηκαν στα πρόσωπα των νεκρών βασιλιάδων της Καμπότζης και του Σιάμ. Οι μούμιες του πολιτισμού των Ίνκας έφεραν επίσης χρύσα προσωπεία.

Σε ορισμένες κοινωνίες και σε διαφορετικές εποχές τα προσωπεία παίρνουν και άλλες χρήσεις όπως αυτή της απόκρυψης της προσωπικής

ταυτότητας. Στη Βενετία, οι βενετσιάνοι, την εποχή της ακμής της πόλης τους, χρησιμοποίησαν τα προσωπεία καθόλη τη διάρκεια του χρόνου για να κρατάνε τα αδιάκριτα βλέμματα μακριά από τις ιδιωτικές τους στιγμές. Σε τέτοιο βαθμό τους είχε κυριεύσει η φρενίτιδα της μάσκας που οι αρχές της πόλης αναγκάστηκαν να απαγορεύσουν με νομό οποιαδήποτε μεταμφίεση ακόμα και την εποχή του καρναβαλιού. Η κατάσταση είχε ξεφύγει τόσο που, εκτός από τα ελαφρά παραπτώματα κυρίως ηθικής τάξης (χαρτοπαιξία, παράνομες ερωτικές σχέσεις) η μάσκα έκρυβε και αξιόποινες πράξεις όπως κλοπές, βιασμούς, ακολασίες κάθε μορφής, έως και φόνους.

Στην Ευρώπη στο χώρο της τέχνης η χρήση του προσωπείου συντηρήθηκε στο ρωμαϊκό θέατρο πέρασε στο πρόωρο ιταλικό θέατρο και αποτέλεσε ένα σημαντικό εργαλείο του *commedia dell'arte*.

Στην Αρχαία Ελλάδα το προσωπείο εμφανίστηκε στα μέσα του 6ου αιώνα. Ο Θέσπης (σύμφωνα με κάποιους ο πρώτος τραγικός ποιητής) στις πρώτες τραγωδίες του, χρωματίζει το πρόσωπο του με άσπρο μολύβι. Ύστερα το κάλυπτε με άντρακλα και μετά από αυτά εισάγει τη χρήση του προσωπείου από λινό ύφασμα.

Οι τεχνίτες της εποχής εκείνης έφτιαχναν το προσωπείο πάνω στο πρόσωπό του ηθοποιού. Το πρώτο πράγμα που έκαναν ήταν να αλείψουν το πρόσωπο με λάδι. Στη συνέχεια έκοβαν λεπτές λωρίδες από βαμβακερό ύφασμα τις οποίες τύλιγαν γύρω από το κεφάλι του ηθοποιού καλύπτοντας με αυτές σχεδόν ολόκληρο το πρόσωπο του (εκτός από τα ρουθούνια και το στόμα). Συνέχιζαν προσθέτοντας και άλλες λωρίδες από ύφασμα βουτηγμένο σε αλευρόκολλα τις οποίες πλέον τοποθετούσαν στο πρόσωπο χιαστί. Στη συνέχεια έκοβαν τις υφασμάτινες λωρίδες που συγκρατούσαν το προσωπείο στο προσωπείο πίσω από το κεφάλι του ηθοποιού. Σχημάτιζαν τα μάγουλα και τα άλλα χαρακτηριστικά του προσώπου χρησιμοποιώντας πάλι κομμάτια υφάσματος και άπλωναν επάνω τους γύψο για να φαίνονται πιο λεία. Στο τέλος κάλυπταν όλη τη μάσκα με ένα λεπτό στρώμα κόλλας. Όταν το προσωπείο είχε στεγνώσει ξεκινούσαν να το βάφουν. Υπήρχαν βέβαια και παραλλαγές στα υλικά που χρησιμοποιούσαν, για παράδειγμα μάσκες από ξύλο, φελλό, δέρμα, χρυσό κοχύλια, ίνες, ελεφαντόδοντο, άργιλο, κέρατο, πέτρα, φτερά, γούνες, ύφασμα και φλοιό καλαμποκιού.

Τα προσωπεία που χρησιμοποιήθηκαν στο αρχαίο Ελληνικό Δράμα αντιπροσώπευαν το χαρακτήρα που υποδύοταν ο ήρωας και κατασκευάζονταν για να απεικονίσουν μία σταθερή συγκίνηση. Στην αρχαία κωμωδία χρησιμοποιούσαν προσωπεία που δήλωναν τη χαρά, ενώ στην τραγωδία προσωπεία που δήλωναν τη λύπη. Ορισμένα είχαν μεταλλικά επιστόμια τα οποία ενίσχυαν την αντήχηση της φωνής του υποκριτή. Τα προσωπεία ήταν μεγαλύτερα από το κανονικό πρόσωπο, ακόμη και με υπερβολικά μεγάλες διαστάσεις, για να μπορεί να είναι ορατά και από τους θεατές που κάθονταν στην τελευταία σειρά καθισμάτων στο θέατρο.

Εκτός του χώρου της τέχνης το προσωπείο και στην αρχαία Ελλάδα συνδέεται με τις μεταφυσικές αντιλήψεις. Στις διονυσιακές και Βακχικές γιορτές και τελετές που είχαν σχέση με το τέλος του χειμώνα και τον ερχομό της άνοιξης και συμβόλιζαν την εποχή που η γη ξυπνά από μία χειμερία νάρκη και αναγεννάτε, ο κύκλος αυτός της Αναγέννησης της φύσης έχει σχέση με τις ανθρώπινες ψυχές και συμβολίζεται με το χρώμα του προσωπείου.

“Με το θάνατο, στον άνθρωπο απομένει μία κεφαλή, χωρίς υπόσταση ή δύναμη, όμοια με τη σκιά του ή με την αντανάκλαση του στον καθρέφτη, μία κεφαλή βυθισμένη στο σκοτάδι που περιέχει το φοβερό ζόφο της Νύχτας. Αυτή η κεφαλή δεν είναι παρά ένα προσωπείο.”
Ησίοδος



ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΡΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΣΤΟ ΠΛΗΡΕΣ ΕΙΚΟΝΙΚΟ

"Virtual reality is a self-created form of reality. Therefore it exists."

John Lowery Nixon

Η extended reality (XR) είναι ένας όρος που αναφέρεται σε όλα τα πραγματικά και εικονικά συνδυασμένα περιβάλλοντα και τις αλληλεπιδράσεις ανθρώπου-μηχανής που παράγονται από την τεχνολογία των υπολογιστών και τα φορητά. Περιλαμβάνει αντιπροσωπευτικές μορφές όπως η επαυξημένη πραγματικότητα (AR), η μικτή πραγματικότητα (MR) και η εικονική πραγματικότητα (VR) και οι περιοχές που παρεμβάλλονται μεταξύ τους. Τα επίπεδα της εικονικότητας κυμαίνονται από τις μερικές αισθητικές εισροές έως την εμβληματική εικονικότητα, που ονομάζεται επίσης VR.

Το XR είναι ένα υπερσύνολο το οποίο περιλαμβάνει ολόκληρο το φάσμα από το “πλήρες πραγματικό” έως το “πλήρες εικονικό” στην έννοια της reality-virtuality continuum που εισήγαγε ο Paul Milgram. Ακόμη, η σημασία της έγκειται στην επέκταση των ανθρώπινων εμπειριών που σχετίζονται ιδιαίτερα με τα αισθήματα της ύπαρξης (που εκπροσωπούνται από την VR) και την απόκτηση της γνώσης (που αντιπροσωπεύεται από AR). Με τη συνεχή εξέλιξη των αλληλεπιδράσεων ανθρώπου-ηλεκτρονικού υπολογιστή, αυτή η σημασία εξακολουθεί να εξελίσσεται.

Το XR είναι ένα ταχέως αναπτυσσόμενο πεδίο που βρίσκει εφαρμογή σε πολλούς κλάδους, όπως στην τέχνη, ψυχαγωγία, μάρκετινγκ, ακίνητη περιουσία, εκπαίδευση και απομακρυσμένη εργασία.

Εικονική πραγματικότητα (αγγλικά: virtual reality ή VR) ονομάζεται η προσομοίωση ενός πραγματικού ή φανταστικού περιβάλλοντος από έναν υπολογιστή.

Η τρέχουσα τεχνολογία VR χρησιμοποιεί συχνά ακουστικά εικονικής πραγματικότητας ή περιβάλλοντα πολλαπλών προβολών, μερικές φορές σε συνδυασμό με φυσικά περιβάλλοντα ή σκηνικά, για τη δημιουργία εικόνων, ήχων και άλλων αισθήσεων που προσομοιώνουν τη φυσική παρουσία ενός χρήστη σε ένα εικονικό ή φανταστικό περιβάλλον. Ένα άτομο που χρησιμοποιεί εξοπλισμό εικονικής πραγματικότητας είναι σε θέση να «κοιτάξει γύρω» τον τεχνητό κόσμο, να κινηθεί γύρω του και να αλληλεπιδράσει με εικονικά χαρακτηριστικά ή αντικείμενα. Το σετ μικροφώνου-ακουστικού είναι τοποθετημένο σε μια οθόνη που έχει τοποθετηθεί σε κεφαλή με μικρή οθόνη στο μπροστινό μέρος των ματιών, αλλά μπορεί να δημιουργηθεί με πολλές

μεγάλες οθόνες

Η επιτυχία της εικονικής πραγματικότητας βασίζεται σε τρεις πτυχές: – προσομοίωση (simulation) – αλληλεπιδραστικότητα (interactivity) – πραγματικός χρόνος (real time)

Ο χρήστης γίνεται συμμετέχων σε έναν «εικονικά πραγματικό» κόσμο.

Σε έναν εικονικό κόσμο ο εξερευνητής (όχι πλέον χρήστης), πιστεύει ότι είναι βυθισμένος μέσα σε ένα ιδιόζοντα κόσμο και έχει την αίσθηση ότι μετακινείται, αγγίζει διάφορα αντικείμενα, ενώ παίρνει διάφορες πληροφορίες (οπτικές, ακουστικές, κινητικές, απτικές, επιστροφής προσπάθειας)

Εικονικοί κόσμοι

- συστήματα που προσπαθούν να μας δώσουν την πιο αξιόπιστη αυταπάτη μιας λειτουργικής κατάδυσης μέσα σε ένα συνθετικό κόσμο (αυτόν της προσομοίωσης) ή ακόμα μέσα στην αναπαράσταση μιας μακρινής ή απρόσιτης κατάστασης

Η εικονική πραγματικότητα συνιστά έναν αισθητό κόσμο, μια πραγματικότητα που καθιστά τον παρατηρητή ενεργό με το βλέμμα και το σώμα του και όχι εξαιτίας μιας οθόνης και μιας γραφικής διασύνδεσης (interface)

Αλλαγή προοπτικής

– μεταστροφή από τη θέαση στην εμπειρία – η διασύνδεση είναι το ανθρώπινο σώμα και όχι κάποιο άλλο μέσο – αφού το όλο σύστημα οικοδομείται γύρω από το ανθρώπινο σώμα που στην περίπτωση αυτή συνιστά το πραγματικό μέσο διασύνδεσης (interface) ανάμεσα στο χρήστη και τη μηχανή.

Αλλαγή προοπτικής

– αλλαγή στον τρόπο επαφής και διαχείρισης του χώρου – η “εικονική πραγματικότητα” μας μεταφέρει στην άλλη πλευρά της οθόνης – δυνητικό δεν σημαίνει φανταστικό – η “εικονική πραγματικότητα” δεν συνιστά ένα υπαρκτό αντικείμενο, αλλά μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει σαν πραγματικό

αποτέλεσμα

Αλλαγή προοπτικής – η έμφαση μετατοπίζεται από τη συμβολική επεξεργασία προς την άμεση παρατήρηση της πραγματικότητας και τη συμμετοχή του χρήστη στα συμβάντα δίνοντας έτσι νέες δυνατότητες και ανοίγοντας καινούριες προοπτικές στη σχέση των μαθητευόμενων με τα γνωστικά αντικείμενα – ένα τέτοιο σύστημα λειτουργώντας στη βάση των εννοιών της απεικόνισης, της συμπεριφοράς και της αλληλεπιδραστικότητας στηρίζεται σε αντικείμενα που συνιστούν οντότητες (entity) με δυναμική συμπεριφορά, αυτονομία και λογική αντίδραση – ελαχιστοποιούνται οι διαφορές από ένα φυσικό περιβάλλον και ο μαθητευόμενος έχει την αίσθηση της ρεαλιστικής συμμετοχής στο δυνητικό κόσμο.

Η έννοια του εικονικού περιλαμβάνει τρεις διακριτές έννοιες, την εμβύθιση (immersion), την αλληλεπίδραση (interaction) και την πλοήγηση (navigation)

Τεχνικές που αφορούν τη φυσική καταβύθιση στην εικόνα με τη βοήθεια στερεοσκοπικών κρυνών που προκαλούν την αίσθηση του ότι περνάμε “μέσα από τον καθρέπτη”

Υπάρχει μια άλλη μορφή καταβύθισης (διανοητική), η οποία συνίσταται στο να είμαστε μέσα στο περιβάλλον μέσω μιας πολυσύνθετης διαδικασίας της σκέψης.

η «εικονική πραγματικότητα» δεν είναι μόνο ικανή να προσομοιώνει τον κόσμο αλλά προτείνει μια νέα προσέγγιση που βασίζεται στη φαντασία και τη δημιουργικότητα

– εμφανής ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της τεχνολογίας αυτής, η οποία ολοκληρώνει μια σειρά από τεχνικές με γνώμονα την ικανότητά τους να λειτουργούν ως προεκτάσεις των ανθρώπινων αισθήσεων

Ο G. Burdea (University Rutgers) εγγράφει την εικονική πραγματικότητα σε ένα τρίγωνο με κορυφές τις τρεις βασικές πτυχές της – καταβύθιση – φαντασία – αλληλεπίδραση. Τα λεγόμενα 3I - interaction immersion imagination.

Εμβύθιση (immersion) – ο χειριστής βρίσκεται φυσικά καταβυθισμένος στο δυνητικό κόσμο ή τουλάχιστον έχει αυτή την αίσθηση – αποκοπή από τον εξωτερικό κόσμο: η δυνητική καταβύθιση επιτυγχάνεται με στερεοσκοπικά κράνη – σημεία προσανατολισμού μόνο μέσα στο σύστημα αναφοράς του δυνητικού κόσμου. Οι αισθήσεις που διεγείρουν την προσοχή σύμφωνα με τον Martin Heilig: – όραση 70% – ακοή 20% – οσμή 5% – αφή 4% – γεύση 1%. Αλληλεπίδραση (interaction) – παρέχει στο χειριστή μια εξουσία πάνω στο δυνητικό κόσμο. Μπορεί να κινηθεί κατά βούληση, να χειριστεί δυνητικά αντικείμενα και να δώσει εντολές στο πληροφορικό σύστημα αλλά και να συζητήσει με συνθετικά όντα. Η αλληλεπίδραση επιτυγχάνεται μέσω ανταλλαγής δεδομένων ανάμεσα στο χειριστή και το δυνητικό κόσμο, όπου απαιτεί από το σύστημα πολύ σύντομους χρόνους απόκρισης.

Φαντασία (imagination) – ο δημιουργός του συστήματος είναι ελεύθερος να ορίσει τους νόμους που διέπουν τον εικονικό κόσμο.

#πραγματικό
#τεχνολογία
#ύπαρξη
#γνώση
#εξερεύνηση
#εμβύθιση
#εμπειρία
#χώρος
#απεικόνιση
#εικονικό
#προσομοίωση
#φανταστικό
#αισθήσεις
#αλληλεπίδραση
#προοπτική
#καταβύθιση
#κόσμος
#δεδομένα
#ανθρωποκεντρικό

ceci
n'est
pas
une
masque.

Ίσως αυτή να μην είμαι εγώ.

Το είναι μου καταδεικνύεται μέσα από τη σχέση μου με τους άλλους. Η άλλοι μου είναι αναγκαίοι για να σχηματίσω το είναι μου. Ξέρω ότι είμαι αναγκασμένη να ζήσω μαζί τους, αποκαλύπτοντας τον εαυτό μου ενώ ταυτόχρονα αναγκάζομαι να αποδεχτώ τη ταυτότητα που μου προσδίδουν. Ο άλλος αποτελεί ένα ξένο κόσμο προς εμένα, έναν κόσμο στον οποίο δεν έχω πρόσβαση. Δεν μπορώ να βάλω τον εαυτό μου στο κέντρο του κόσμου του. Λόγω της αδυναμίας μου να έχω πρόσβαση στον άλλο, νιώθω ότι κρατάει ένα μυστικό- το μυστικό του τι είμαι.

Παρατηρώ πως όταν είμαι μόνη μου σε κάποιο δωμάτιο εγώ καθορίζω το είναι μου, εγώ είμαι το κέντρο της συνείδησης μου- οτιδήποτε βρίσκεται γύρω μου είναι κάτι το οποίο δεν έχει συνείδηση, όλα γύρω μου δηλαδή είναι αντικείμενα, και εγώ είμαι το μόνο υποκείμενο. Με την παρουσία του άλλου όμως, αποσυντονίζομαι. Αυτό μου συμβαίνει πάντοτε όταν βρίσκομαι έξω. Νιώθω πως βρίσκομαι πάντα κάτω από το βλέμμα των άλλων. Κάποιες φορές νιώθω ντροπή. Κάποιες φορές το απολαμβάνω. Αντιλαμβάνομαι πλήρως πως οι άλλοι άνθρωποι στη συνείδησή μου και στον κόσμο μου είναι συνειδητά όντα τα οποία μπορούν να με κρίνουν όπως αυτά επιθυμούν και να σχηματίσουν μία εικόνα στο μυαλό τους για μένα στην οποία όχι μόνο δεν έχω λόγο αλλά δεν έχω καν πρόσβαση.

Αντιλαμβάνομαι ότι αποκεντρώνομαι από τον εαυτό μου και ότι ο άλλος μου αποδίδει χαρακτηριστικά τα οποία είναι έξω από τον έλεγχό μου, απειλώντας έτσι την ίδια μου την ελευθερία. Ως αντιδραση και στην προσπάθειά μου να διασφαλίσω το είναι μου, και ως εκ τούτου την ελευθερία μου, κάνω το ίδιο στον άλλον. Προσπαθώ κατά κάποιον τρόπο, να διατηρήσω την ταυτότητά μου ώστε να αντιμετωπίσω την προσπάθεια του άλλου να με υποβιβάσει. Ξέρω πως ο άλλος όμως, κάνει το ίδιο. Έτσι δημιουργείται μία μάχη μεταξύ

εμού και του άλλου. Όσο εγώ προσπαθώ να υποδουλώσουν τον άλλο, ο άλλος προσπαθεί να υποδουλώσει εμένα.

Τους άλλους όμως, τους χρειάζομαι. είμαι αναγκασμένη να ζήσω μαζί τους και τους χρειάζομαι για να καταλάβω το τι είμαι, για να καταλάβω τη θέση μου στον κόσμο. Τους χρειάζομαι για να είμαι αυτό που είμαι, την ίδια στιγμή όμως προσπαθώ να αποστασιοποιήσω τον εαυτό μου από αυτούς, καθώς δεν είμαι αυτοί. Νιώθω πως είμαι αυτό που δεν είναι οι άλλοι, και οι άλλοι είναι αυτό που δεν είμαι εγώ. Ατελείωτη μοναξιά. Το τι καταλαβαίνω όταν ακούω βήματα πίσω μου δεν είναι ότι υπάρχει κάποιος πίσω μου, αλλά ότι είμαι ευάλωτη, ότι μπορώ να πληγωθώ, ότι έχω μία θέση στον κόσμο- Με λίγα λόγια ότι βλέπομαι.

Η επιθυμία μου να αποδράσω από την καθημερινότητα συνδέεται με την ανάγκη μου για ελευθερία και αναζήτηση. Οι τάσεις φυγής μου εκφράζονται ως μία φαντασίωση δραπέτευσης και συχνά γίνονται πράξη μέσω της διαφυγής σε κάποια ετεροτοπία. Η φυγή λειτουργεί καλύτερα για μένα μέσω του εγκλεισμού. Αναζητώ μία συνθήκη εγκλεισμού και απομόνωσης μακριά από την πεζή πραγματικότητα. Το δίπολο της φυγής και του εγκλεισμού αποτελείται από δύο ετερόνυμα στοιχεία που αλληλοεξαρτώνται και αλληλοεπηρεάζονται δημιουργώντας μία διαμάχη μέσα μου. Πολλές φορές έχω ανάγκη να μην ακούω και να μην ακούγομαι. Ή έστω να ακούω λιγότερα. Η πειθαρχία της σιωπής αποτελεί στοιχείο που με απελευθερώνει. Δίνει ζωή στις φαντασιώσεις μου και με βοηθάει να δραπετεύσω. Χρειάζομαι χρόνο και χώρο για να ορίσω την πραγματικότητα στην οποία βρίσκομαι. Στέκομαι μπροστά στον καθρέφτη. Νιώθω πως ο καθρέφτης συλλαμβάνει στην ελάχιστη επιφάνεια του τη σχέση των πραγμάτων, τα απεικονίζει πάνω του, αλλάζοντας τους κλίμακα, παγιδεύοντας τα στο χώρο του. Με διευκολύνει να μεταβώ από τη φυσική προοπτική, στην τεχνητή. Ένας άλλος κόσμος

γεννιέται μπροστά μου, βασισμένος σε μία προγραμματική ψευδαίσθηση. Για να γίνει αντιληπτό το μέρος είμαι υποχρεωμένη να περάσω μέσα από αυτό το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί.

Συνάμα έχω μία φοβία για τον καθρέφτη μου. Φοβάμαι μήπως με οδηγήσει στην παράνοια. Τρέμω το διπλασιασμό της πραγματικότητας μπροστά μου. Την αλάθητη και συνεχή λειτουργία του καθρέφτη, την παρακολούθηση των πράξεων μου από αυτόν.

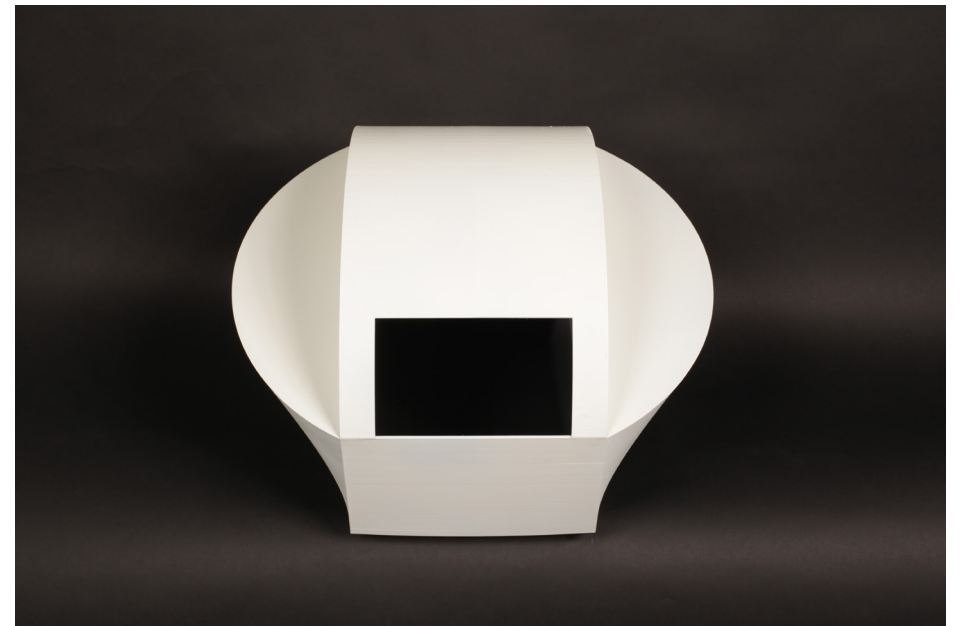
Περνάω μέσα από τον καθρέφτη μου. Γίνομαι συμμετοχή σε έναν εικονικά πραγματικό κόσμο. Μεταφέρομαι στην άλλη πλευρά του ειδώλου. Περνάω από τη θέαση στην εμπειρία. Ξέρω πως εκεί δεν συνιστώ ένα πραγματικό αντικείμενο αλλά μπορώ να πω πως υπάρχω σαν πραγματικό αποτέλεσμα. Αποκομμένη πλέον από τον εξωτερικό κόσμο έχω την αίσθηση πως καταβυθίζομαι στο δυνητικό κόσμο μου. Έχω εξουσία πάνω στον κοσμο μου και τώρα μπορώ να ορίσω τους νόμους που τον διέπουν.

Νιώθω να μεταμορφώνομαι. Υπάρχουν όμως και εκείνες οι φορές όπου η μεταμόρφωση μου προτείνετε όχι ως ατομικό ή στιγμιαίο γεγονός μεταφυσικής διαστάσης αλλά ως διαρκής διαδικασία και ενεργή δύναμη, ως δυνατότητα αναδόμησης στοιχείων της πραγματικότητας, ως λειτουργία που πραγματώνεται διαρκώς στο παρόν ανοίγοντας μία μέση και ισχυρή προοπτική μέλλοντος.

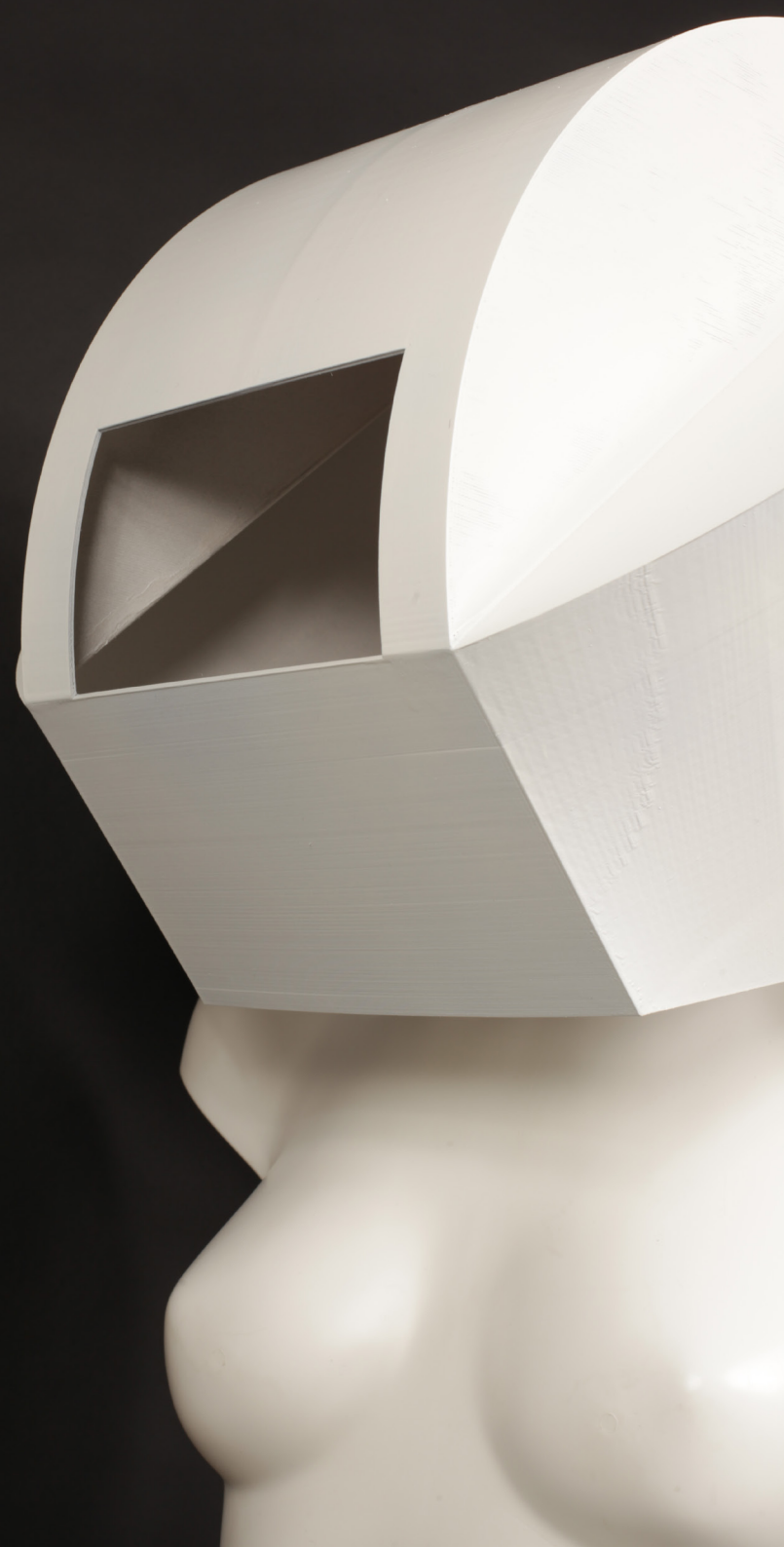
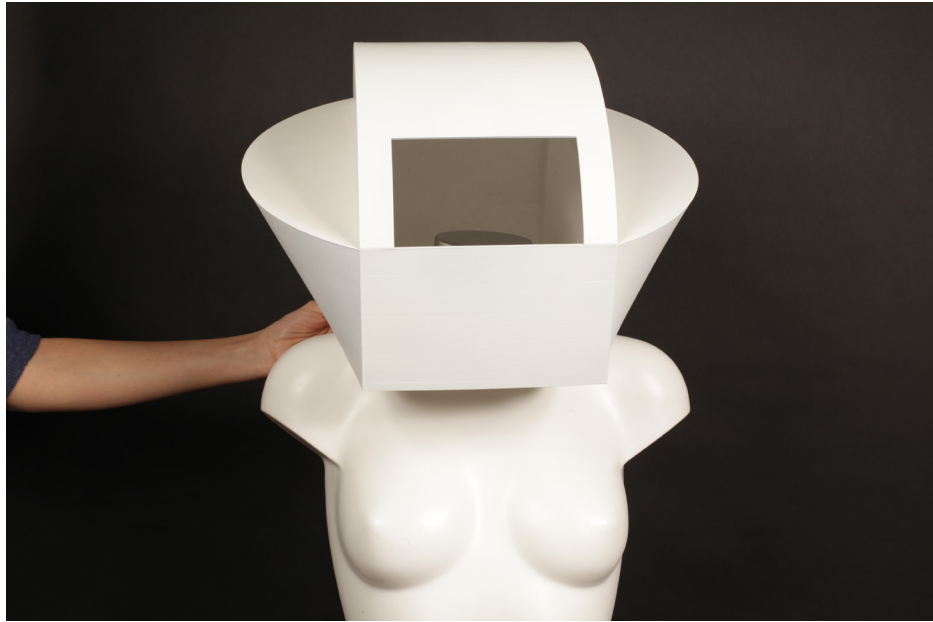
Δομώ ένα διάλογο ανάμεσα στο κανονικό και το άλλο, το αντίθετο του, ανάμεσα στο πάνω και το κάτω, που αφορά την τοπογραφία του σώματος μου αλλά και τις δομές και τις αξιολογικές ιεραρχίες της κοινωνίας. Εδώ τα

αντίθετα αντιμετωπίζονται σαν να είναι ανάλογα και οι αντιθέσεις τρέπονται σε ταυτότητες. Δεν με καθορίζει η εικόνα του σώματος μου αλλά και η αλλοτρίωση μου μέσα σε αυτή. Αλλοτρίωση στο βαθμό που ταυτίζομαι με μία εικόνα που είναι άλλη από εμένα, έξω από εμένα.



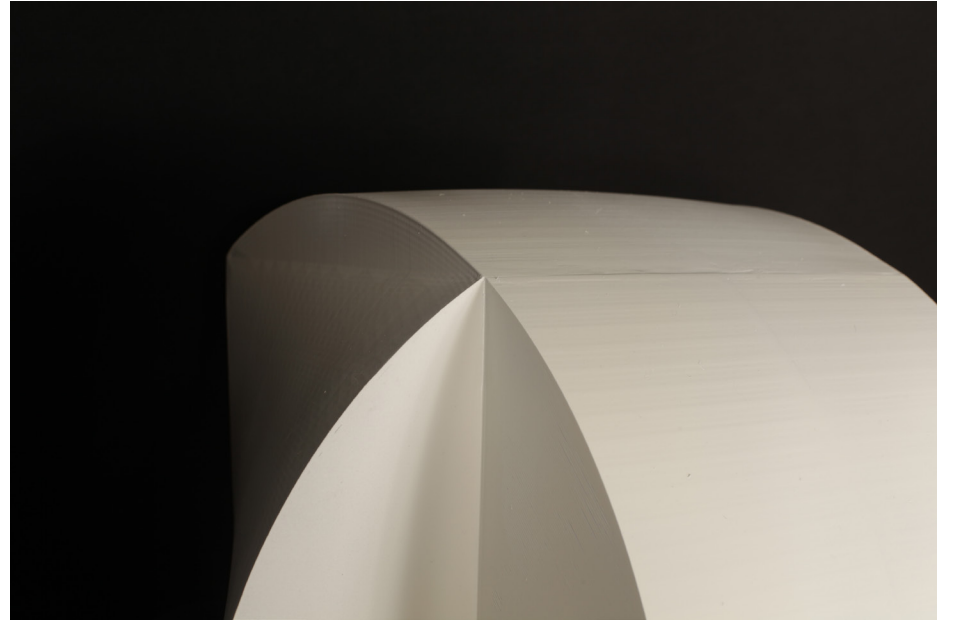












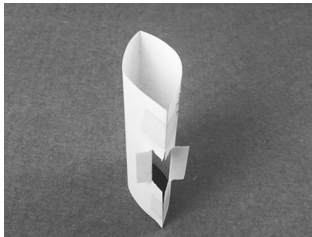
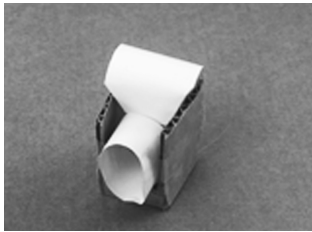
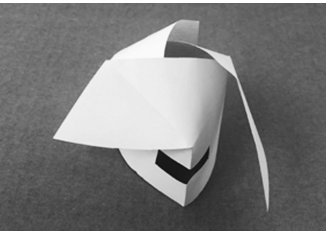
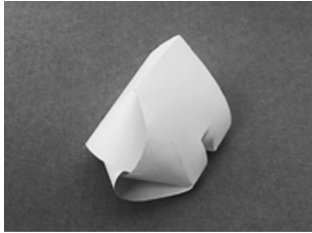
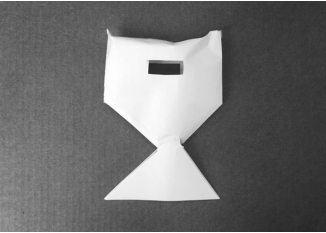
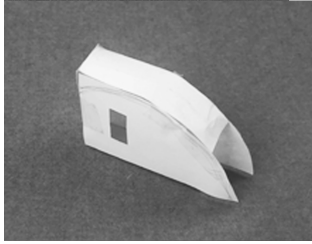
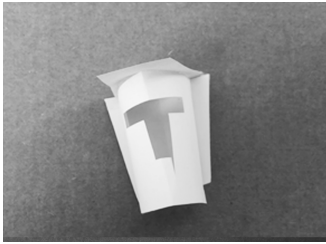
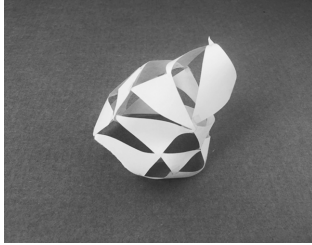












Ξεκινήσαμε τον πειραματισμό με την κατασκευή διαφορετικών, τυχαίων μορφών μακετών. Έχοντας ως βάση το κεφάλι οδηγηθήκαμε στην εξερεύνηση της φόρμας, της γεωμετρίας, της έννοιας του κράνους, κελύφους, μάσκας, που θα περιβάλλει τμήμα του σώματος του εξερευνητή. Γεωμετρίες που αγκαλιάζουν τις φυσικές γραμμές του σώματος ή και που αντιτίθενται σε αυτές. Ογκοπλασίες που δομούν μια ικανοποιητική συνθήκη για το χρήστη, όπως αυτή ορίζεται από τις αρχές που επιλέχθηκαν. Προσοχή δόθηκε στην ακουστική, την οπτική, το φως, τη δυνατότητα επικοινωνίας με το περιβάλλον αλλά και απομόνωσης από αυτό. Όγκοι άλλοτε διατρητοί και άλλοτε ερμητικά κλειστοί. Οπές που οδηγούν σε προκαθορισμένες οπτικές φυγές και συγχρόνως επηρεάζουν την ακουστική με διαφορετικό τρόπο.

Πειραματιστήκαμε μέσω μιας ενστικτώδους καταγραφής συναισθημάτων και αισθήσεων γύρω από την έννοια της μάσκας. Τοποθετώντας μπροστά μας ένα μεγάλο λευκό χαρτί, κληθήκαμε να αποτυπώσουμε εντός ενός λεπτού, χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της αυτόματης γραφής, λέξεις που συνδέονταν για εμάς με το κέλυφος που επιθυμούσαμε να δημιουργήσουμε. Με το πέρας της διαδικασίας, προέκυψε μία ενδιαφέρουσα κατηγοριοποίηση των λέξεων σε επιμέρους ομάδες. Ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες ξεχωρίζουν η υλικότητα, οι αισθήσεις (όραση και ακοή), η φωτογραφία, η σωματικότητα, τα συναισθήματα που βιώνει ο χρήστης και τέλος η ταυτότητα που του προσδίδει το αντικείμενο.

Υλικά
Κουτί
Solid
Καφέ
Όγκος

Ήχος/Ακουστική
Ηχώ
Ησυχία
Hey
Ουου

Όραση
Φως
Σκοτάδι

Σωματικότητα/
Ταυτότητα
Σώμα
Πλάτη
Μαλλιά
Μάτια
Ματιά
Εξωγήινος
Ρομπότ
Μάσκα
κέλυφος
Κεφάλι
Άγαλμα

Συναισθήματα

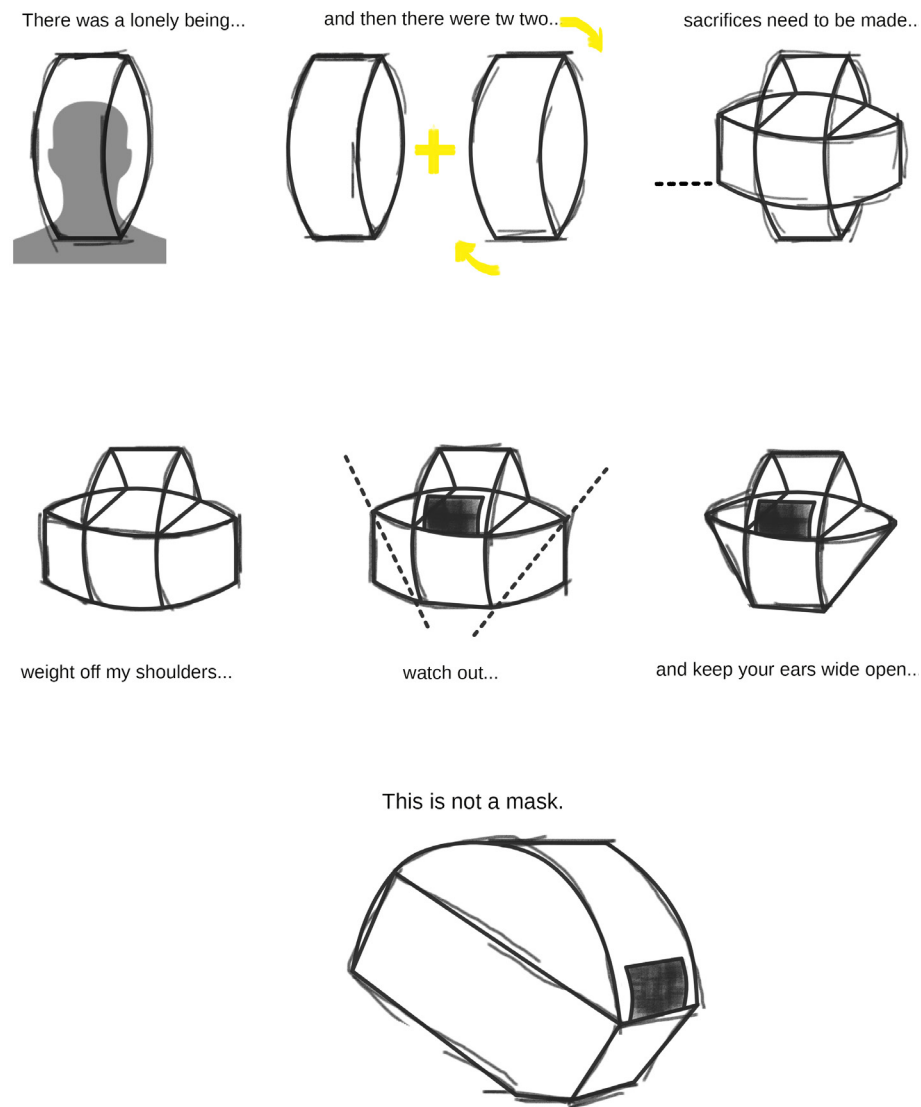
Μόνος
Άλλος
Εγώ
Κόσμος
Fun
Παγιδευμένος
Διαφυγή
Παιχνίδι
Εξερεύνηση
Προστασία
Κρυφτό
Απορία
Ψέμα
Φαντασίωση
Παρατηρώ

Φωτογραφία

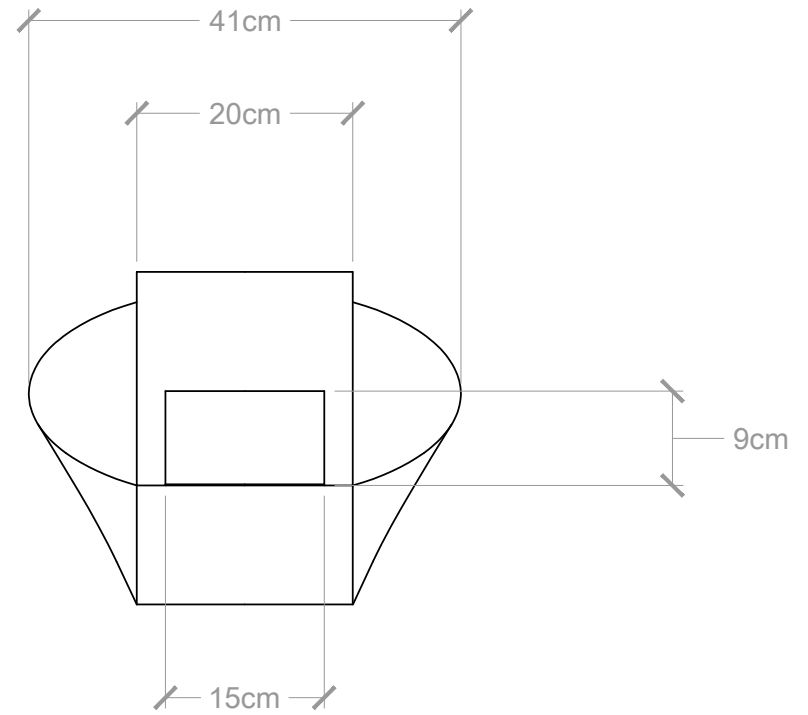
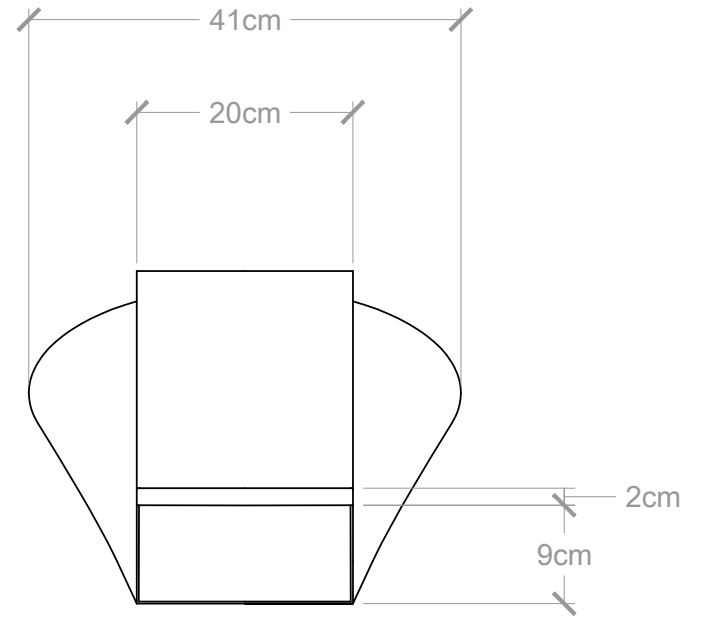
Πλαίσιο
Κάδρο
Πλάνο
Ταινία
Τηλεόραση
Ευθυγράμμιση
Zoom
Παράθυρο
VR

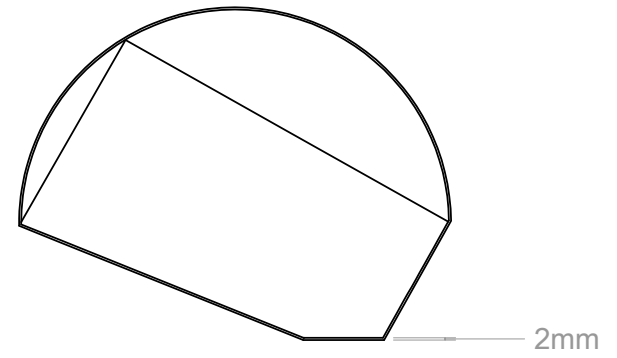
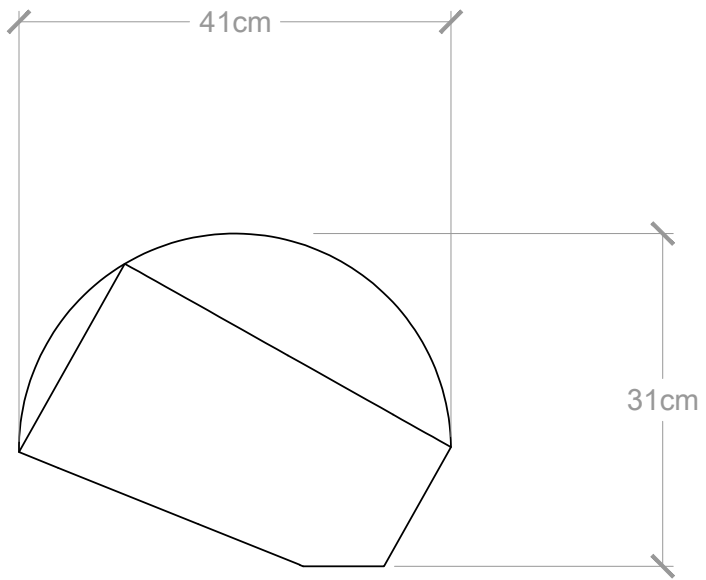
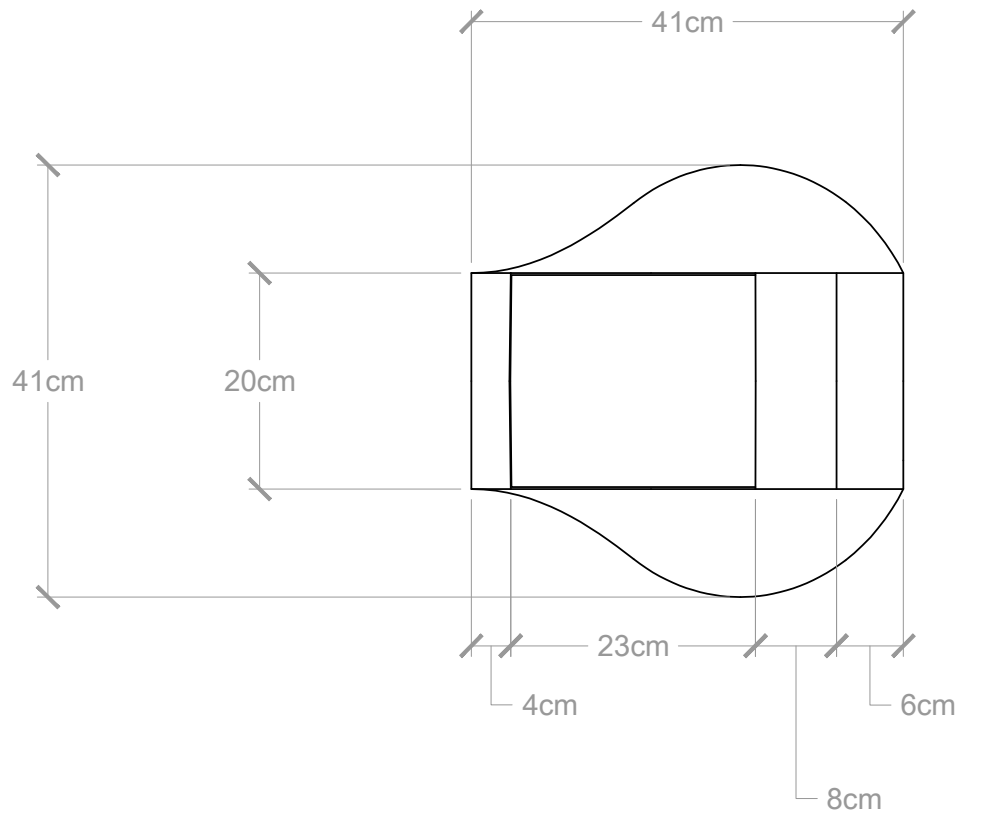
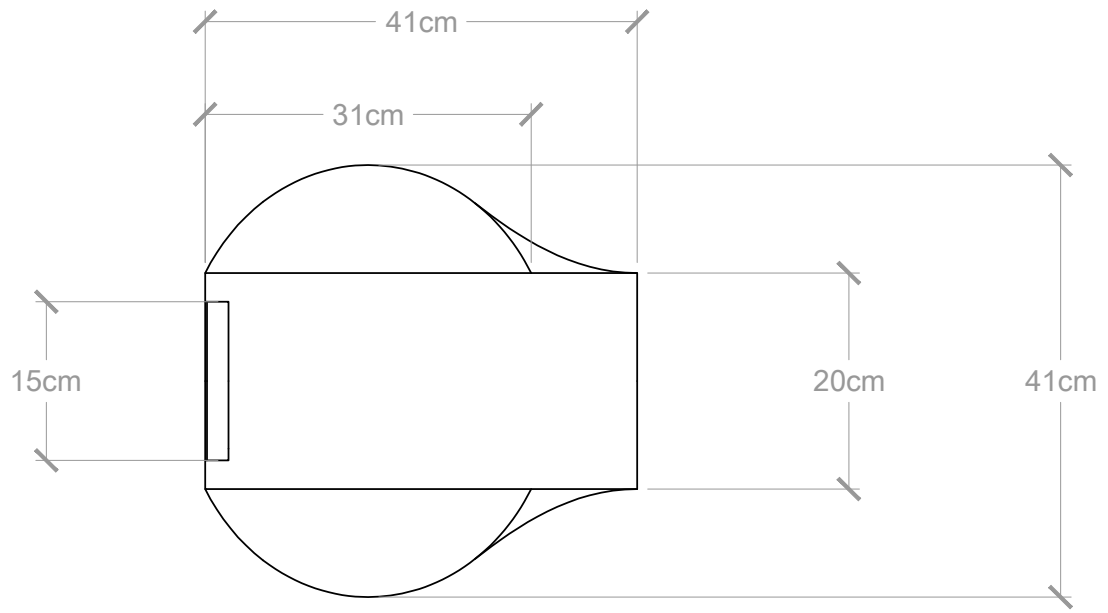
Έπειτα από πληθώρα μορφολογικών πειραματισμών και έχοντας παράλληλα κατά νου το θεωρητικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο της έρευνάς μας καταλήξαμε σε συγκεκριμένη τυπολογία που μας ικανοποιούσε. Αυτή αποτελούνταν από καθαρά γεωμετρικά σχήματα τα οποία όμως ακολουθούν ορισμένες από τις καμπυλότητες και συνάμα τη διαστασιολόγηση ενός μέσου κεφαλιού. Τα πρωτογενή σχήματα του κύκλου και του τετραγώνου συνδυάζονται μεταξύ τους συμμετρικά ως προς άλλοτε έναν κάθετο και άλλοτε έναν οριζόντιο άξονα συμμετρίας. Κάθε σχεδιαστική απόφαση εξυπηρετεί μια ορισμένη αρχή που έχει να κάνει με τη λειτουργική χρήση του κελύφους. Πολλές φορές όμως εξυπηρετεί και κάποια οπτική εννοιολογική σύνδεση μέσω παραπομπής σε μια υπάρχουσα οικεία μορφή.

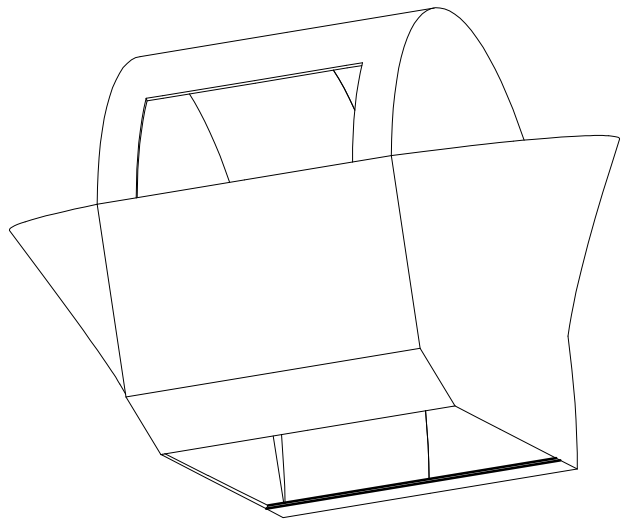
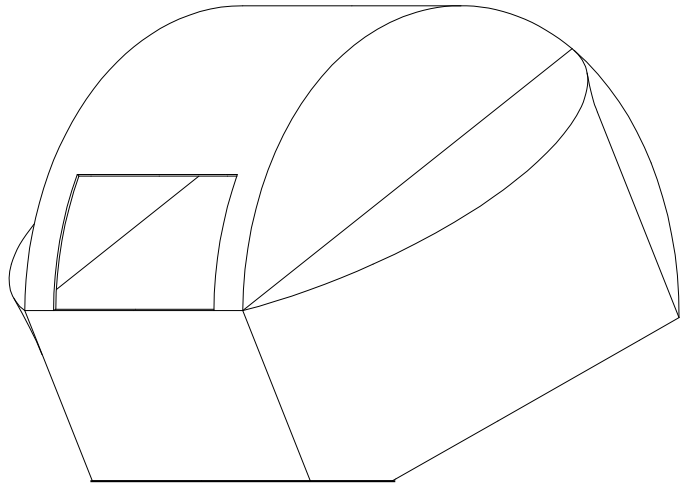
Μέσω της όλης διαδικασίας επιθυμούσαμε να υπογραμμίσουμε την υποκειμενική προσέγγιση στη μορφή του κελύφους, καταρρίπτοντας κάθε πεποίθηση για ένα καθολικά ορθό design. Ο σχεδιασμός αλλά και η λειτουργία της μάσκας προκύπτει από τις αξιοσημείωτες για εμάς μορφολογικές παραπομπές και κυρίως με γνώμονα τα συναισθήματα που θέλαμε να μας προκληθούν. Αποτελεί ένα μέσο διευκόλυνσης εισόδου στην πραγματικότητα, μέσω του χώρου που ορίζει η μάσκα, μιας αυτοδημιούργητης δηλαδή, ετεροτοπίας. Με την πεποίθηση ότι το φανταστικό μας δεν είναι κάτι δίχως επιπτώσεις, κάτι που μπορεί εύκολα να μπει στην άκρη και να υπερπηδηθεί, στόχος μας ήταν να εξερευνήσουμε τις συνέπειες του στο πραγματικό.



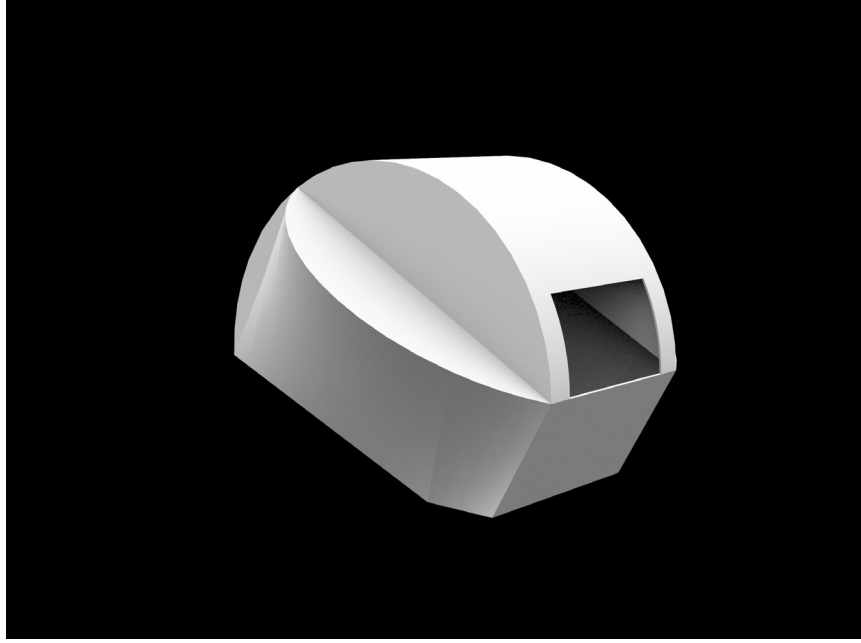
ΣΧΕΔΙΑ ΜΑΣΚΑΣ



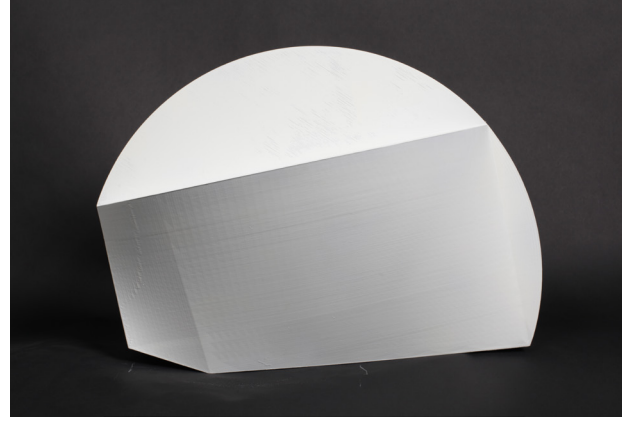
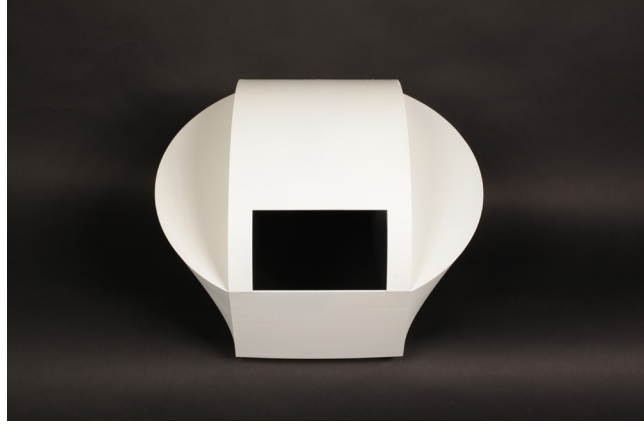




ΤΡΙΣΔΙΑΣΤΑΤΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΑΚΕΤΑΣ





Επιθυμώντας την πειραματική εφαρμογή της πρότασης μας στο αστικό περιβάλλον, επιλέξαμε να ασχοληθούμε με τμήμα της Νέας Παραλίας Θεσσαλονίκης. Το παραλιακό μέτωπο εκτείνεται σε μία έκταση 3,5 χιλιομέτρων από το Μέγαρο Μουσικής έως το Λευκό πύργο και τα έργα ανάπλασής του ξεκίνησαν το 2008 και ολοκληρώθηκαν το 2013. Μεταξύ άλλων περιλαμβάνει 13 θεματικά πάρκα-κήπους και 8 γυάλινα εκθεσιακά περίπτερα που δυστυχώς παραμένουν αναξιοποίητα. Αποτελεί πόλο έλξης τόσο για τους κατοίκους της πόλης όσο και για τους επισκέπτες της. Πραγματοποιείται πληθώρα πολιτιστικών δρώμενων αλλά και ελεύθερων καλλιτεχνικών δράσεων. Γενικά, είναι ένα πολυσύχναστο και ζωντανό κομμάτι της πόλης.



B

0 20 40 60 80m

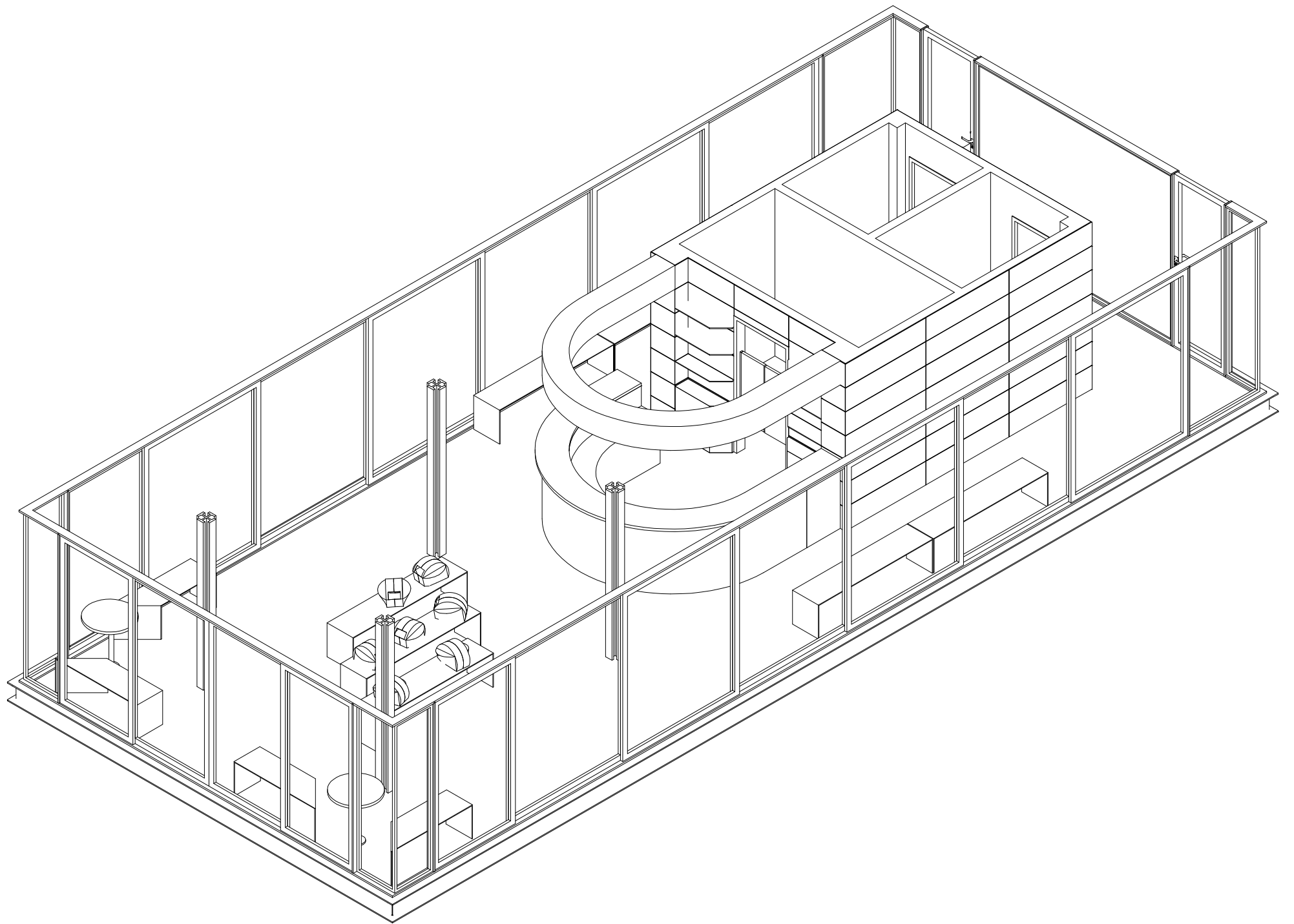


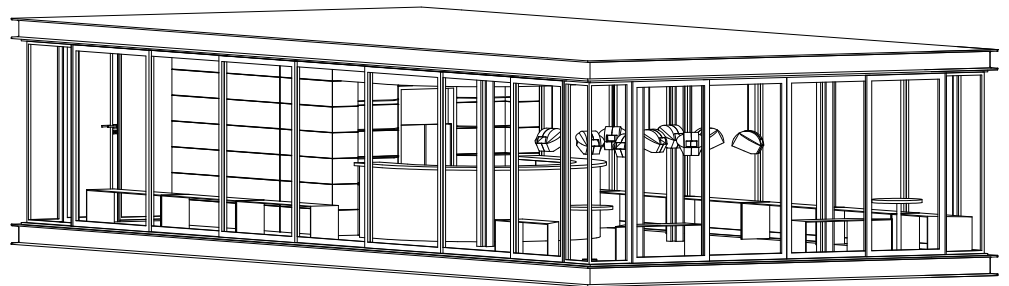
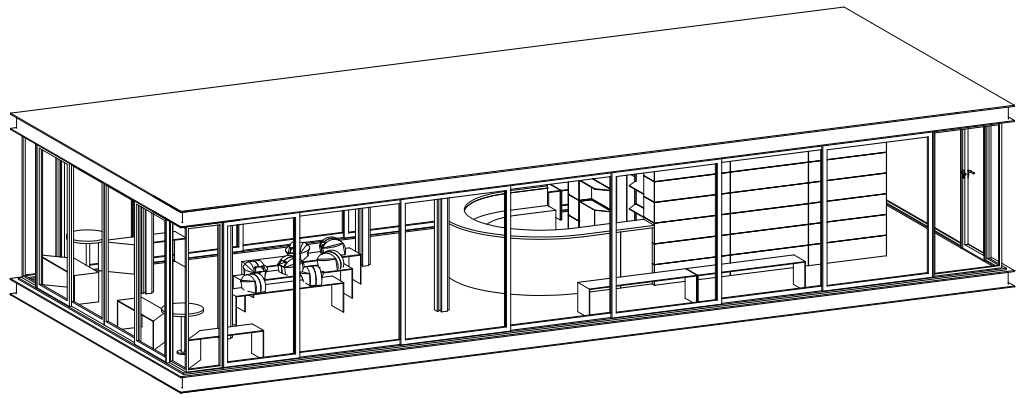
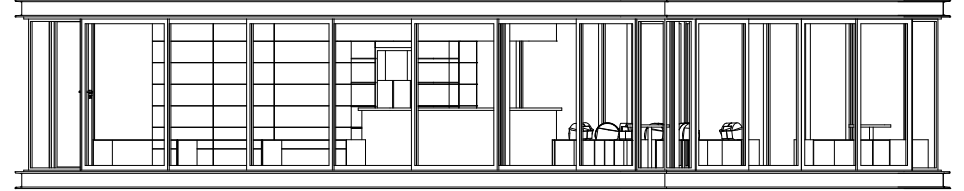
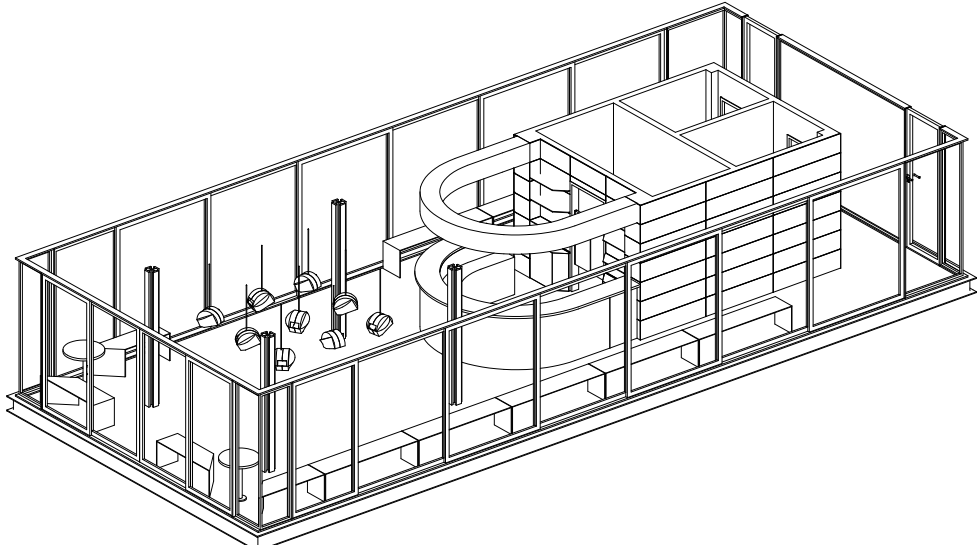
Συγκεκριμένα, επικεντρώνουμε την πρόταση μας γύρω από τρία περίπτερα στο κεντρικό κομμάτι του παραλιακού μετώπου. Μάσκες προσβάσιμες στον απλό περαστικό τοποθετούνται στο περίπτερο του κήπου των Γλυπτών, της Μεσογείου και των Εποχών. Τα τρία γυάλινα περίπτερα συνδέονται διαδοχικά μεταξύ τους μέσω μιας ευθύγραμμης διαδρομής.

ΓΥΑΛΙΝΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ: ΚΗΠΟΣ ΤΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ









ΠΑΤΡΟΝ: ΜΑΣΚΑ ΑΠΟ ΧΑΡΤΟΝΙ

