



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Επιτέλεση, Σώμα και Ψηφιακές Τεχνολογίες**

**Κωνσταντίνος Β. Χατζηδημητρίου**

**Επιβλέπουσα:**

**Βασιλική Λαλιώτη, Μόνιμη Επίκουρη  
Καθηγήτρια**

**ΑΘΗΝΑ**

**ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022**

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Επιτέλεση, Σώμα και Ψηφιακές Τεχνολογίες

**Κωνσταντίνος Β. Χατζηδημητρίου**

**A.M.: 1569201600087**

**Τριμελής Επιτροπή:** **Βασιλική Λαλιώτη, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια**  
**Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος Καθηγητής**  
**Ελένη Καλλιμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια**

### Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβρη του 2022. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

## Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....σελ.	4
<b>1. Ψηφιακή ανθρωπολογία και επιτελεστικές τέχνες</b>	
1.1. Ψηφιακή ανθρωπολογία.....σελ.	10
1.2. Θεωρία της επιτέλεσης.....σελ.	14
<b>2. Επιτέλεση και σώμα</b>	
2.1. Η περίπτωση του Romeo Castellucci.....σελ.	28
2.2. Ανθρωπολογία και σώμα.....σελ.	35
<b>3. Ψηφιακή επιτέλεση και σώμα την περίοδο του lockdown</b>	
3.1 Δυνητικότητα και σώμα.....σελ.	49
3.2 Άβαταρ και τηλεματικοί περφόρμερ.....σελ.	57
<b>Συμπεράσματα.....σελ.</b>	<b>67</b>
<b>Βιβλιογραφία.....σελ.</b>	<b>70</b>

## Εισαγωγή

Και η ζωή συνεχίζεται. Κλεισμένος στο διαμέρισμά μου στην Αθήνα με τη γάτα μου την πρώτη μέρα επιβολής της φυσικής απόστασης ως μέτρο για την αντιμετώπιση της εξάπλωσης της πανδημίας του κορωνοϊού, αναρωτήθηκα αν αυτό είναι άραγε το τέλος του κόσμου. Τ' αγαπημένα μου πρόσωπα αν και στην ίδια πόλη μου φάνονταν απελπιστικά μακριά. Προσπαθούσα να σκεφτώ τη δουλειά μου, την τέχνη μου, με κυρίεψε φόβος για το τι θα απογίνω. Όσο προχωρούσαν οι μέρες της απομόνωσης συνειδητοποιούσα ότι δε θα επέστρεφα ξανά στη Μόσχα. Κυριολεκτικά. Καθώς εργαζόμουν και κει. Το κρεβάτι μου έγινε το κέντρο του κόσμου. Ένα λάπτοπ, εγώ και η γάτα, η οθόνη στραμμένη πάνω μου, εγώ στη γάτα και η γάτα στην οθόνη. Σαν τους χαρακτήρες του Μπέκετ, του Σαρτρ, του Κάφκα, του Λαγκάρς περιμέναμε... Και ήρθε σαν *deux ex machina* η Μουσική. Στην αρχή το ηχητικό τοπίο, οι ήχοι των πουλιών από τον ακάλυπτο, οι καμπάνες της εκκλησίας, οι μεγαλόφωνοι γείτονες. Μετά σηκώθηκα και κάθισα στο πιάνο. Ύστερα ήρθε το τραγούδι. Και στο τέλος το ψηφιακό Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Ήταν μεγάλη συντροφιά για μένα και τη γάτα μου. Αναμετρηθήκαμε με τις ψηφιακές τεχνολογίες, κουτσά στραβά και οι τρεις. Κάθε μέρα ακολουθούσα ένα τελετουργικό προετοιμασίας. Η γάτα νιαούριζε εγερτήριο, πρωινό και μετά τον απαραίτητο καλλωπισμό, παίρναμε τις θέσεις μας μπροστά στην οθόνη του υπολογιστή για να συνδεθούμε στο Zoom και τις άλλες ψηφιακές πλατφόρμες που ακολούθησαν. Και κάπως έτσι, μετά τις πρώτες απόπειρες εργασιών με τη χρήση ψηφιακών εφαρμογών και επιτελέσεων, άρχισα δειλά-δειλά να σωματοποιώ το φόβο και την αβεβαιότητα. Για μένα πάντοτε αυτό ήταν σημάδι επιτέλεσης. Και μετά ήρθε η είδηση ότι η αναβληθείσα περφόρμανς της Ιταλίδας φίλης και συναδέλφου ηθοποιού Gemma Carbone θα γινόταν διαδικτυακά, μέσω του Zoom. Τρεις λέξεις στριφογύριζαν στο μυαλό μου. Το ψηφιακό, το σώμα και η περφόρμανς. Ευχαρίστησα τον Ορφέα.

Είδα παραστάσεις μέσα στα lockdown, άλλες σε πραγματικό χρόνο άλλες όχι, ελληνικές και μη, ψηφιοποιημένες εκδοχές βιντεοσκοπημένων παραγωγών που ανέβηκαν σε φυσικές τοποθεσίες, σε θεατρικές σκηνές, στοκ υλικό ιδρυμάτων και οργανισμών τέχνης αλλά και παραστάσεις προγραμματισμένες να ανέβουν αποκλειστικά σε ψηφιακά περιβάλλοντα, από την οθόνη του υπολογιστή μου. Έμαθα να λέω τις τελευταίες περφόρμανς, για να τις ξεχωρίζω από τις φυσικές αυθαίρετα και κανονιστικά. Έβλεπα την αδυναμία ορισμού και οριοθέτησης από τους ανθρώπους του

θεατρικού και όχι μόνο χώρου, την περιφρόνηση για το άλλο που διεκδικεί χώρο και γλώσσα και εαυτό.

Ψηφιακή επιτέλεση λοιπόν. Ανέτρεξα στην πολιτισμική ανθρωπολογία για να βρω απαντήσεις. Από καιρό ως φοιτητής του μουσικού τμήματος του Πανεπιστημίου Αθηνών είχα πρόσβαση σε ένα πλουραλιστικό λόγο συζήτησης και συγγραφής γύρω από την έννοια της επιτέλεσης, συμπεριλαμβανομένης και της ψηφιακής, όχι μόνο στην τέχνη της μουσικής αλλά ευρύτερα στις επιτελεστικές τέχνες (θέατρο, χορός, performance art, ψηφιακή performance κ.α.). Το ανθρώπινο σώμα ωστόσο στην καλύτερη των περιπτώσεων παρέμενε προσκολλημένο στις θεωρίες, σαν ένα υπαρκτό αίνιγμα, μια αχαρτογράφητη περιοχή ανάμεσα σε εσωτερικές (δια)νοητικές διεργασίες και εξωτερικές διεπαφές. Προερχόμενος από το χώρο των επιτελεστικών τεχνών και αντιλαμβανόμενος τη μελέτη του ανθρώπου από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, αλλά και των άλλων κοινωνικών επιστημών, ως πολιτισμικό και κοινωνικό ον, συνειδητοποίησα ότι θέλω να εστιάσω στο πολιτισμικό επιτελεστικό σώμα, αναζητώντας ενσώματες γέφυρες νοημάτων μεταξύ πολιτισμικής καταγραφής και δυναμικής εμπειρίας.

Οι ψηφιακές περφόρμανς που παρακολούθησα και εξετάζω στο τρίτο κεφάλαιο, είτε σε ψηφιακό περιβάλλον στην οθόνη του υπολογιστή μου είτε σε θεατρική σκηνή μετά τον εγκλεισμό, μου έδωσαν ανεμπόδιστα το χώρο να θέσω τα ερωτήματά μου για το φυσικό και μη σώμα, να δω τους μετασχηματισμούς του σε σχέση με τις ψηφιακές τεχνολογίες, αλλά και να εμπλακώ σε φάσματα νέων συνειδήσεων και διυποκειμενικότητων, συζητώντας με τους ανθρώπους που δραστηριοποιούνται με την περφόρμανς ως πρακτική, και να αναστοχαστώ μέσα από την εμπειρία του θεατή. Διαβάζοντας τον Richard Schechner έπεσα πάνω στη ρήση του Άμλετ προς τους ηθοποιούς ότι σκοπός του θεάτρου είναι να σηκώσει ψηλά έναν καθρέφτη για να κοιτάζει η φύση. Τι γίνεται λοιπόν όταν αυτός ο καθρέφτης είναι η οθόνη του υπολογιστή μου και γενικότερα οι ψηφιακές πραγματικότητες; Και πως το σώμα άραγε μπορεί να αντισταθεί μέσα στην ανθρώπινη αλλοτρίωση που επιτάχυνε η καφκική περίοδος της πανδημίας και να μη μεταμορφωθεί σε κατσαρίδα;

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αρχίζει με μια εισαγωγή γύρω από τα ερωτήματα που θέτει η ανθρωπολογία σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο η ψηφιακότητα διαμεσολαβεί την επικοινωνία και την κουλτούρα, καθώς και με τις επιπτώσεις των ψηφιακών τεχνολογιών στον άνθρωπο. Στη συνέχεια επιχειρείται μια

σύνδεση του θεωρητικού λόγου της ανθρωπολογίας και των επιτελεστικών σπουδών από τη δεκαετία του 1960 και μετά – δύο γνωστικά πεδία που παρακολουθούσαν στενά την έννοια της επιτέλεσης μέσα από τα νέα καλλιτεχνικά είδη που προέκυψαν, όπως τα «σκηνικά δρώμενα» (happenings), η performance art και οι μικτές τεχνικές με βάση τις νέες τεχνολογίες (Carlson 1996) - με συγκεκριμένα παραδείγματα από περφόρμανς που παρακολούθησα ο ίδιος και η οποία διευρύνεται στο δεύτερο κεφάλαιο με προσανατολισμό στους ενσώματους μετασχηματισμούς και στις σωματικές νοηματοδοτήσεις.

Δεν είχα την τύχη να παρακολουθήσω θεατρικές παραστάσεις του Πολωνού πρωτοπόρου σκηνοθέτη Jerzy Grotowski, αλλά γνωρίζω πόσο σημαντική είναι η συμβολή της μεθόδου του που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων ένα κωδικοποιημένο σύστημα σωματικών ασκήσεων, από την έρευνα που έκανε ο συνεργάτης του Eugenio Barba στη σχολή χοροθέατρου Kathakali της νότιας Ινδίας. Αυτή την εθνογραφική «ανταλλαγή» όπως την αποκάλεσε ο ίδιος ο Barba (Schechner 2006: 157) ωστόσο, είχα την τύχη να παρακολουθήσω τη δεκαετία του 1990 σε ένα αφιέρωμα πολωνικών ταινιών στη Θεσσαλονίκη, όπου και προβλήθηκε η ταινία «Mother Joan of the Angels» του Jerzy Kawalerowicz, παραγωγής 1961. Οι κινηματογραφικοί ηθοποιοί συνεργάτες του Grotowski, ενσωμάτων μια συλλογική θεατρική εμπειρία μανίας που η τέχνη του κινηματογράφου διαμεσολάβησε χωρίς περιορισμούς. Ανατρέχοντας ξανά στη βιβλιογραφία για να βρω ανάλογες επιτελεστικές ενσωματώσεις, συνειδητοποίησα πόσο πρωτοποριακή υπήρξε η εργασία του Grotowski γύρω από ένα μη συμβατικό πάσχον σώμα, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, όχι μόνο στο χώρο του θεάτρου αλλά παράλληλα στις κοινωνικές επιστήμες και στις νεότευκτες επιτελεστικές σπουδές που ακολούθησαν (Turner, Schechner). Ο Ιταλός θεατρικός σκηνοθέτης Romeo Castellucci περιγράφει τα σώματα των ηθοποιών του Grotowski ως «τεντωμένα, τοξωτά σώματα, σαν να τους βασάνιζαν, [με] τα μάτια τους γουρλωμένα [...]» (Semenowicz 2016: 11). Η περιγραφή αυτή απεικονίζει μια περφόρμανς που έλαβε χώρα πριν τη διεξαγωγή ενός αγώνα μπάσκετ κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας, η οποία μου έμεινε αξέχαστη και την οποία επίσης περιγράφω.

Τα δύο πρώτα κεφάλαια διατρέχει η μελέτη της περίπτωσης της Ιταλικής θεατρικής ομάδας Societas Raffaello Sanzio του σκηνοθέτη Romeo Castellucci, η οποία ήταν ενεργή για πάνω από 40 χρόνια και η οποία έθετε διαρκώς προβληματισμούς γύρω από τους κανόνες του δυτικού παραδοσιακού θεάτρου. Αυτή

η ομάδα έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις ενσωματώσεις της έννοιας τους δράματος, που «νοείται ως ένταση της εικόνας» (Semenuwicz 2016: 60), και όχι στην αφήγηση μιας ιστορίας. Ο προσανατολισμός του θεάτρου στο «πως» και όχι στο «τι», απορρίπτει τους ντετερμινισμούς της αφήγησης και εμπλέκει το θεατή «σε ένα δίκτυο ψυχολογικών σχέσεων ή κοινωνικών, ιστορικών και πολιτισμικών παραγόντων» (ό.π.). Βλέπουμε πώς οι ενσωματωμένες εικόνες της έντασης της επιτέλεσης ενεργοποιούν τον θεατή μέσα από τα παραδείγματα της performance art του Castellucci, αλλά και διαμορφώνουν το σύγχρονο ανθρωπολογικό και επιτελεστικό λόγο (Conquergood, Schechner). Στο δεύτερο κεφάλαιο ρίχνω φως στους τρόπους με τους οποίους η ανθρωπολογία και οι σύγχρονες επιτελεστικές τέχνες διαπλέκονται και αλληλοενημερώνονται, έτσι ώστε στο τρίτο κεφάλαιο να διερευνήσω την έννοια της δυναμικότητας και τους προβληματισμούς που αναδεικνύει το πέρασμα από τη «φυσική» στην ψηφιακή επιτέλεση.

Καθώς αισθάνομαι κοινωνός μιας νέας μορφής επιτέλεσης, η οποία μολονότι διαμορφώθηκε κυρίως τη δεκαετία του 1990, πήρε τεράστιες διαστάσεις στο πλαίσιο μιας διεσταλμένης μεθοριακής περιόδου, αυτής του ζοφερού lockdown, θα καταγράψω τρία παραδείγματα από προσωπικές εμπειρίες ως ενεργός θεατής εστιάζοντας κυρίως στις ενσωματώσεις των περφόρμερ, των συντελεστών αλλά και τις δικές μου. Παρά το ότι η ψηφιακή επιτέλεση έχει επιδείξει δείγματα τις προηγούμενες δεκαετίες, με τις ανάλογες θεωρητικές προσεγγίσεις, η βιβλιογραφία για την ψηφιακή δημιουργία της περιόδου του lockdown διαμορφώνεται τώρα, οπότε στα πλαίσια μιας ιστορικής συνέχειας των επιτελεστικών τεχνών, θα αντιμετωπίσω το ψηφιακό σώμα συναρτήσει των σύγχρονων τάσεων της επιτέλεσης και των αναλογιών με το παραδοσιακό δυτικό θέατρο. Η Βασιλική Λαλιώτη κάνει μια κατηγοριοποίηση των επιτελέσεων με βάση τον τρόπο που η ψηφιακή τεχνολογία διαμεσολαβεί την επιτέλεση, χωρίζοντάς τες σε: α) πολυμεσικές επιτελέσεις, που εμπεριέχουν εικόνες/βίντεο είτε κινηματογραφημένες είτε σε υπολογιστή, β) τηλεματικές επιτελέσεις, που συνδέουν σε πραγματικό χρόνο τελεστές και κοινό απομακρυσμένους μεταξύ τους, γ) επιτελέσεις «ρευστής αρχιτεκτονικής», που συγκροτούν διαντιδραστικούς χώρους στους οποίους «ζωντανοί» τελεστές αλληλεπιδρούν επί σκηνής με ψηφιακά δημιουργημένα περιβάλλοντα, δ) επιτελέσεις μεικτής πραγματικότητας, που συσχετίζουν δράσεις σε εσωτερικούς θεατρικούς χώρους με το δημόσιο χώρο και ε) διαδικτυακές επιτελέσεις

όπως το κυβερνοθέατρο ή το online θέατρο (Λαλιώτη 2018: 48-49), με αναπόφευκτους συνδυασμούς των κατηγοριών.

Το ένα από τα τρία ψηφιακά παραδείγματα με τα οποία ασχολούμαι σ' αυτή την εργασία ανήκει στην κατηγορία της ρευστής αρχιτεκτονικής και συνδέεται με τις συναυλίες ψηφιακών άβαταρ του μουσικού συγκροτήματος των ABBA, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν το καλοκαίρι του 2022 στο Λονδίνο με φυσική παρουσία οργανικής μπάντας και θεατών που δεν είχα την τύχη να παρακολουθήσω παρά μόνο μέσω ιστοσελίδων (Wikipedia, [abbavoyage.com](http://abbavoyage.com)) και διαδικτυακών πλατφορμών (Youtube). Για τις άλλες δύο περφόρμανς που κι αυτές εμπλέκουν τη φυσική παρουσία των τελεστών και των θεατών με τα ψηφιακά περιβάλλοντα, έχω μια πιο «ενεργή» εικόνα καθώς τις παρακολούθησα σε «πραγματικό χρόνο». Ο στόχος μου βέβαια δεν είναι να μιλήσω με άξονα το χώρο και το χρόνο αλλά το σώμα, ωστόσο αυτές οι τρεις διαστάσεις διάρθρωσης της επιτέλεσης αναπόφευκτα συνδέονται. Πρόκειται για τις περφόρμανς: «Τα ίχνη της Αντιγόνης» σε σκηνοθεσία της Έλλης Παπακωνσταντίνου την οποία παρακολούθησα τόσο από την οθόνη του υπολογιστή μου (διαδικτυακή επιτέλεση), όσο και στο θέατρο του Νέου Κόσμου στην Αθήνα (πολυμεσική και τηλεματική επιτέλεση) και «Ο μικρός πρίγκιπας μεταφέρεται στο μέλλον» με εφαρμογές τεχνητής νοημοσύνης σε σκηνοθεσία της Ντέπυς Πάγκα που παρακολούθησα στο θέατρο Αργώ επίσης στην Αθήνα (ρευστή αρχιτεκτονική).

Η σύγχρονη ανθρωπολογία και οι επιτελεστικές τέχνες δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στους τρόπους με τους οποίους η θεωρία και η εμπειρία διεισδύουν η μία στην άλλη: «Η σχέση της μελέτης της περφόρμανς με την ίδια την περφόρμανς είναι αδιάσπαστη» (Schechner 2006: 2). Το θέατρο όπως και οι άλλες επιτελεστικές τέχνες, ως πολιτισμικοί θεσμοί, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες με άλλους πολιτισμικούς θεσμούς, όπως η πολιτική και η θρησκεία, και συμβάλουν στη διαμόρφωση ενός πολυσύνθετου φάσματος νοημάτων που συγκροτούν τις κουλτούρες. Η οργανωμένη καλλιτεχνική δημιουργία νοείται με ποικίλους τρόπους, ενεργοποιεί τις σχέσεις εξουσίας και τις αισθητικές πολιτικές και ενεργοποιείται από αυτές. Ωστόσο, η καλλιτεχνική συλλογική ταυτότητα, τόσο η καθημερινή πολιτισμική εκδοχή της όσο και οι εμπορευματοποιημένες πιο σύνθετες εκδοχές της, συνετρίβη πάνω στα μέτρα απόστασης που επιβλήθηκαν κατά την περίοδο των lockdown και στην κυρίαρχη βιοπολιτική διαχείριση της πανδημίας. Η μετατόπιση του βιοπολιτικού ελέγχου από τη διαχείριση και την κατεύθυνση των συμπεριφορών, στη διαχείριση του κοινωνικού



σώματος, συμπαρέσυρε και την ενσώματη επιτέλεση. Σ' αυτή την ακραία περίπτωση επιβολής υγειονομικών πρακτικών, το «προαπαιτούμενο [...] για την παραδοσιακή επιτέλεση στοιχείο της 'φυσικής' ενσώματης παρουσίας τελεστών και κοινού στον ίδιο ('φυσικό') χώρο και χρόνο» (Λαλιώτη 2018: 42) παρουσιάζεται ως υγειονομική απειλή. Μπροστά στο αδιέξοδο που προκύπτει λόγω του δια νόμου καθεστώτος απομόνωσης, τα ερωτήματα για τη φύση της επιτέλεσης φορτίζονται περισσότερο. Η ψηφιακή επιτέλεση στην περίπτωση της περφόρμανς της Έλλης Παπακωνσταντίνου που θα δούμε, δεν προκύπτει από επιλογή αλλά από ανάγκη. Ωστόσο η μετάβαση από τη «ζωντανή» στη διαδικτυακή επιτέλεση (ένας πειραματισμός καλλιτεχνικής επιβίωσης στην περίοδο της πανδημίας), ανήκει σε μια προβληματική ευρύτερης συζήτησης και αμφισβήτησης των παγιωμένων ιδεών για τη φύση του θεάτρου και της επιτέλεσης όπως επισημαίνει η Λαλιώτη (ό.π.). Η αντίσταση στην αναγνώριση της ψηφιακής περφόρμανς ως θεμιτού θεατρικού μέσου προέρχεται από τη ρήξη ανάμεσα στο πραγματικό και το δυνητικό η οποία είναι καλά ριζωμένη «στην ευρύτερη διάκριση που ο δυτικός κόσμος έχει εισάγει ανάμεσα στο τεχνολογικό και το κοινωνικό πεδίο» (ό.π.).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>:

### Ψηφιακή ανθρωπολογία και επιτελεστικές τέχνες

Το αρχικό ερώτημα είναι: «Τι είναι η ψηφιακή ανθρωπολογία»; Που ίσως μπορεί να μετασχηματιστεί ως: «Πως η έννοια της ψηφιακότητας σχετίζεται με την επιστήμη της ανθρωπολογίας»; Αν θέλαμε να αναλογιστούμε γύρω από τη συζήτηση που γίνεται σήμερα σε σχέση με το ερώτημα αυτό, θα μπορούσαμε για παράδειγμα να παραδεχθούμε ότι η ανθρωπολογία αναγνωρίζει τους πολλαπλούς τρόπους εξέλιξης των ψηφιακών τεχνολογιών στη σύγχρονη έρευνα, τις υποδομές, τη σκέψη, την επικοινωνία και τα κοινωνικά δίκτυα και ίσως τελικά σε όλα, ωστόσο ο άξονας αυτής της εργασίας είναι πάντα η κουλτούρα οπότε μία αρχική ερμηνεία που μπορούμε να δώσουμε είναι ότι το επίθετο «ψηφιακή» προσδιορίζει το ουσιαστικό «ανθρωπολογία» ως μέσο, μέσα σε ένα πλαίσιο πολιτισμικών «συστημάτων διαχείρισης νοημάτων» (Miller και Horst 2012: 3), γύρω από τη μελέτη της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αν οι κουλτούρες γίνονται ψηφιακές, αυτό σημαίνει ότι και η ανθρωπολογία θα γίνει ψηφιακή. Ποιες θα μπορούσαν να είναι οι νέες πολιτισμικές πρακτικές που φέρνει η ψηφιακότητα - αν υπάρχουν τέτοιες, για να χρησιμοποιήσω το ερώτημα των Miller και Horst, και τι παραμένει το ίδιο;

#### *1.1 Ψηφιακή Ανθρωπολογία*

Ως επιμέρους κλάδος της ανθρωπολογίας, η ψηφιακή ανθρωπολογία θέτει βασικά ερωτήματα και ανησυχίες που συνοψίζονται σύμφωνα με τους Miller και Horst κατ' αρχάς γύρω από τη φύση του ψηφιακού πολιτισμού. Ψηφιακό ορίζεται οτιδήποτε μπορεί να αναχθεί σε δυαδικό κώδικα (με τιμές τα αριθμητικά σύμβολα 0 και 1), «η ανάπτυξη του οποίου απλοποίησε ριζικά τις πληροφορίες και την επικοινωνία, δημιουργώντας νέες δυνατότητες σύγκλισης μεταξύ των προηγουμένως ανόμοιων τεχνολογιών ή περιεχομένων. Η έννοια του ψηφιακού δεν ορίζεται στο πλαίσιο μιας γενικότερης διάκρισής του από το αναλογικό και δεν περιορίζεται στον παραπάνω ορισμό αλλά έχει συνδεθεί με πολλές άλλες εξελίξεις» (Miller και Horst 2012: 4). Οι εξελίξεις αυτές επέφεραν θετικές και αρνητικές επιπτώσεις στην ανθρωπότητα τις οποίες η ανθρωπολογική σκέψη μελέτησε ως «εγγενείς συνδέσεις». Για παράδειγμα οι ανταλλαγές των ανθρώπων μεταξύ τους έγιναν πιο απομακρυσμένες και πιο

αφαιρετικές, επιταχύνοντας τη φύση της πληροφορίας, της επικοινωνίας και της εμπορευματοποίησης. Ένα ενδιαφέρον ερώτημα που θέτουν οι Miller και Horst είναι: «τα προβλήματα που θέτει το ψηφιακό αντιμετωπίζονται στο σημείο παραγωγής τους ως αφηρημένος κώδικας ή στη σχέση μας με τη μάζα των νέων πολιτισμικών μορφών που έχουν δημιουργηθεί χρησιμοποιώντας ψηφιακές τεχνολογίες;» Ο ψηφιακός πολιτισμός βασίστηκε σε «ελεύθερα λογισμικά κινήματα μέσα από εργαλεία όπως το Linux το UNIX και το διανεμημένο ελεύθερο λογισμικό των Napster και Firefox», τα οποία λατρεύτηκαν γιατί έθεσαν νέους κοινοτικούς νόμους διαμοιρασμού και ανέντεψαν τις καθιερωμένες νόρμες της αγοράς και της πώλησης, για παράδειγμα στη μουσική. «Εξέφρασε επίσης μια ελευθερία από τον έλεγχο και τη διακυβέρνηση, [...] που οργανώθηκε από ομάδες χάκερ, οδηγώντας σε πιο αναρχικούς στόχους με οργανώσεις όπως οι Anonymous» (Miller και Horst 2012: 7).

Οι Miller και Horst ανατρέχουν στις μελέτες των ανθρωπολόγων Hart, Kelly και Karanovic για να επισημάνουν την εμπειρία που ανοίγει νέα πεδία που κυμαίνονται από ελεύθερες δημοσιεύσεις και φόρα κοινωνικής δικτύωσης, έως συλλογικές δημιουργίες τύπου Wikipedia όπου αναμετρώνται ιδεαλισμοί, κυρίαρχες πολιτικές παραδόσεις και ψηφιακοί ακτιβισμοί, καθώς και την παραδοξότητα των θετικών και αρνητικών συνεπειών των ψηφιακών τεχνολογιών μέσα από τις αφαιρέσεις και τις διαφοροποιήσεις. Οι Miller και Horst προτείνουν μια ανθρωπολογία του ψηφιακού που ενδιαφέρεται για τις συνέπειες που έχουν τα παραπάνω στους ανθρώπους, χωρίς να χρειαστεί να μελετηθεί και να κατανοηθεί η τεχνολογία, αλλά να κατανοηθούν οι συνέπειες που έχουν όλες αυτές οι αλλαγές στους πληθυσμούς μέσω των προσεγγίσεων που χρησιμοποιεί η ανθρωπολογία όπως η εθνογραφία. Οι περισσότεροι άνθρωποι άλλωστε χρησιμοποιούν τις τεχνολογίες χωρίς να έχουν γνώσεις για αυτές (ό. π. 10).

Υπάρχει ωστόσο η θεώρηση ότι οι νέες τεχνολογίες επιφέρουν απώλεια μιας αυθεντικής κοινωνικότητας, η οποία εκμεταλλεύεται τα ανθρωπολογικά κείμενα πάνω σε κοινωνίες μικρής κλίμακας για να προβάλλει ένα όραμα αυθεντικής ανθρωπότητας στην πιο φυσική και λιγότερο διαμεσολαβημένη μορφή της. Αυτό όπως ισχυρίζονται οι παραπάνω ερευνητές είναι αντιθετικό προς την επιστήμη της ανθρωπολογίας για την οποία όλοι οι άνθρωποι είναι εξίσου πολιτισμικοί, ανεξάρτητα από το βαθμό υλικότητάς τους. «Στην ανθρωπολογία δεν υφίσταται καθαρή ανθρώπινη αμεσότητα, η πρόσωπο με πρόσωπο αλληλεπίδραση επηρεάζεται εξίσου πολιτισμικά με την ψηφιακή διαμεσολαβημένη επικοινωνία» (ό. π. 12). Το συμπέρασμα αυτό στηρίζεται στην επισήμανση του κοινωνιολόγου Erving Goffman ότι η πρόσωπο με πρόσωπο

διάδραση λειτουργεί σε ένα τόσο αποτελεσματικό πλαίσιο που είναι αδύνατο να το αντιληφθούμε. Θα εκθέσω κάποια πράγματα γύρω από την οπτική του Goffman παρακάτω μιλώντας για τις επιτελεστικές τέχνες, καθώς και την εμπειρία της περφόρμερ Gemma Carbone από την παράσταση «Τα Ίχνη της Αντιγόνης» για τον αντίκτυπο των ψηφιακών τεχνολογιών στην επιτέλεση και συγκεκριμένα τις διαδικτυακές κάμερες στη συνείδηση αυτών των συναντήσεων πρόσωπο με πρόσωπο.

Η ψηφιακή ανθρωπολογία σύμφωνα με τους Miller και Horst αποτυγχάνει όταν αντιμετωπίζει το μη ψηφιακό κόσμο ως μη διαμεσολαβημένο και χωρίς πλαίσιο. Η ανθρωπολογία θεωρεί ότι το υποκείμενο είναι κατασκευασμένο πολιτισμικά. Η ψηφιακότητα ως μια δυνητική πραγματικότητα δεν έρχεται σε αντίθεση με την έννοια του πραγματικού/αληθινού όπως θα δούμε παρακάτω. «Αντί να βλέπουμε τους προψηφιακούς κόσμους ως λιγότερο διαμεσολαβημένους, πρέπει να μελετήσουμε πώς η άνοδος των ψηφιακών τεχνολογιών έχει δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι ήταν» (ό.π. 15).

Ένα θέμα που αντλούν οι Miller και Horst από τον Ginsburg είναι η έννοια του πολιτισμικού σχετικισμού. «Πολλές συζητήσεις και αναπαραστάσεις του ψηφιακού προέρχονται από τη λογοτεχνία της επιστημονικής φαντασίας και τον μοντερνισμό που προβλέπει ένα κλειστό ομογενοποιημένο παγκόσμιο κόσμο που έχει χάσει την προηγούμενη έκφραση της πολιτισμικής διαφοράς». Η σύγχρονη ανθρωπολογία αναγνωρίζει ότι όπως το υποκείμενο κατασκευάζεται, το ίδιο συμβαίνει και με τις πολιτισμικές διαφορές που καθορίζονται όχι από ιστορικότητες αλλά από σχέσεις εξουσίας και πολιτικές ελέγχου. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια οι επαναστάσεις που κινήθηκαν παγκοσμίως μέσα από τα ψηφιακά δίκτυα όπως η αραβική άνοιξη ή τα κινήματα των αγανακτισμένων, είχαν συζητήσιμα αποτελέσματα καθώς η έμφαση δεν δίνεται περισσότερο στις πολιτισμικές διαφορές αλλά οι «τεχνολογίες φιλτράρονται και μετασχηματίζονται» σε διαδικασίες που στην πραγματικότητα προωθούν τις κανονιστικότητες (ό. π. 19). Στη συζήτηση για την ψηφιακή κουλτούρα εγείρονται ζητήματα που έχουν να κάνουν με δυνητικούς κόσμους στους οποίους οι χρήστες δημιουργούν μορφές του εαυτού τους όπως τα άβαταρ, οι οποίες μπορούν να παραβιαστούν. Αυτές οι ανοικτότητες των ψηφιακών τεχνολογιών όπως οι συγγραφείς τις αποκαλούν, έχουν αντιφατική φύση την οποία η ανθρωπολογία δεν χρωματίζει ως καλή ή κακή, αλλά «περιγράφει μέσα από την εθνογραφία τις αντιφατικές επιπτώσεις των ψηφιακών τεχνολογιών για παράδειγμα στην πολιτική» (ό. π. 22).

Ένα τελευταίο ζήτημα που μελετά η ανθρωπολογία είναι η υλικότητα των ψηφιακών κόσμων. Αρκετοί ανθρωπολόγοι όπως μας πληροφορούν οι Miller και Horst, έχουν «ασχοληθεί με το ψηφιακό ως επέκταση ανθρωπολογικών μελετών υλικού πολιτισμού». Στηρίζονται στον Bourdieu και άλλους για να τονίσουν ότι «αντί να δίνεται το προνόμιο μιας κοινωνικής ανθρωπολογίας που ανάγει τον κόσμο σε κοινωνικές σχέσεις, οι κοινωνικές τάξεις βασίζονται σε υλικές τάξεις». Η κοινωνικοποίηση του ανθρώπου γίνεται μέσα σε ένα «υλικό κόσμο πολιτισμικών τεχνουργημάτων. Στο ψηφιακό υπάρχει η υλικότητα των ψηφιακών υποδομών και της τεχνολογίας. Η ανθρωπολογία δείχνει ανησυχία για τα ηλεκτρονικά απόβλητα διότι είναι ιδιαίτερα τοξικά και προβληματικά ως προς την απόρριψή τους καθώς η διάθεσή τους τείνει να ακολουθεί τις ανισότητες της παγκόσμιας πολιτικής οικονομίας με το να απορρίπτονται σε ευάλωτες και αόρατες περιοχές όπως στην Αφρική» (ό.π. 26). Υπάρχει επίσης η υλικότητα του ψηφιακού περιεχομένου και του ψηφιακού πλαισίου. Ο δυαδικός κώδικας είναι μια μορφή υλικότητας. Επιπλέον η υλικότητα είναι στενά συνδεδεμένη με το πρόσωπο και το σώμα. Κάποιος που είναι παρόν δε σημαίνει ότι είναι ορατός καθώς οι δυνάμεις εξουσίας μπορούν να τον εξαφανίσουν. Εδώ είναι φανερό ότι δεν είναι οι τεχνολογίες που κάνουν κρίσιμες τις ψηφιακότητες αλλά άλλα πράγματα όπως οι κοινωνικές συμβάσεις, οι νόρμες. Οι θεωρίες για το σώμα δεν ασχολήθηκαν με την υλικότητα του όπως λέει ο David Bell και θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Τέλος η υλικότητα του πλαισίου διαμορφώνεται σε σχέση με το χώρο και το χρόνο. Το ψηφιακό ως δυνητικό λέει ο Boellstorff είναι ένα νέο είδος τόπου παρά μια απουσία του. Οι εικονικοί τόποι που δημιουργούν οι ψηφιακές τεχνολογίες, μέσα από νέες σχέσεις θέσεων και σωμάτων, παρέχουν νέους τρόπους αντίληψης του κόσμου βασισμένοι σε νέους πλουραλισμούς και κοινωνικότητες, αμφισβητώντας τις δυτικές πολιτισμικές λογικές (Boellstorff 2011: 515,516).

Από την άλλη η χρονικότητα των ψηφιακών τόπων σε σχέση με την ύλη απασχόλησε την ανθρωπολογία τα τελευταία χρόνια και οι πτυχές του ζητήματος είναι υπό διερεύνηση. Οι εξελίξεις στις ψηφιακές τεχνολογίες και το διαδίκτυο «τρέχουν» με ιλιγγιώδεις ταχύτητες τόσο όσον αφορά τις τεχνικές της παραγωγής όσο και την πρόσληψη από τον άνθρωπο. Οι Miller και Horst πιστεύουν πως το μέλλον της ανθρωπολογίας είναι η μελέτη αυτής της ταχύτητας. «Αυτό που βιώνουμε δεν είναι μια τεχνολογία αυτή καθαυτή αλλά ένα είδος χρήσης που επηρεάζεται από τον πολιτισμό. Ένας φορητός υπολογιστής, ένα αρχείο, μια σελίδα στο Facebook, μια συμφωνία για

κοινή χρήση πληροφοριών – κανένα από αυτά δεν μπορεί να γίνει σώμα μέσα στην υλικότητά του δίχως τις πολιτισμικές του πτυχές» (Miller και Horst ό.π. 29).

## 1.2 Θεωρία της επιτέλεσης

Οι ψηφιακές τεχνολογίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας. Οι επιτελεστικές τέχνες (θέατρο, μουσική, χορός performance art) ως βιωματικοί τόποι συζήτησης και έρευνας, δεν θα μπορούσαν να αποτελούν εξαίρεση, τουναντίον μάλιστα. Τις τελευταίες δεκαετίες υπήρξαμε θιασώτες της ανάδυσης της ψηφιακής περφόρμανς μέσα στο χώρο της τέχνης αλλά και στο χώρο των επιτελεστικών σπουδών, χώρους με τους οποίους η ανθρωπολογία συνυπάρχει και συνεργάζεται στενά. Πριν ασχοληθούμε με το ζωτικό χώρο της ψηφιακής δυναμικότητας είναι προϋπόθεση της παρούσας εργασίας να καταγράψει τον τρόπο που η ανθρωπολογία συζητά τις παραστατικές τέχνες και τη θεωρία της επιτέλεσης. Ο όρος επιτέλεση (performance) έχει επικρατήσει να χρησιμοποιείται σήμερα στις παραστατικές τέχνες και τη λογοτεχνία, στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, αλλά και στην καθημερινότητα αντικαθιστώντας ακόμη και όρους που δεν έχουν να κάνουν με τα έμψυχα όντα, όπως για παράδειγμα η επιτέλεση ενός ψυγείου τελευταίας τεχνολογίας στο χώρο της διαφήμισης. Στην ανθρωπολογία, σύμφωνα με τη Λαλιώτη η επιτέλεση «υποδηλώνει μια ευρεία έννοια της δράσης (από τις θρησκευτικές τελετουργίες και τις παρελάσεις, μέχρι τα σπορ, το θέατρο και το χορό), αλλά και τις καθημερινές αλληλοδράσεις μεταξύ των ανθρώπων» (Λαλιώτη 2011-2012: 205). Η ευρεία χρήση της έννοιας καθιστά τον όρο ανοικτό σε ποικίλες νοηματοδοτήσεις που δημιουργούν ένα συγκεχυμένο σύνολο κριτικής ανάλυσης.

Στη μελέτη του για την επιτέλεση, ο Carlson αναφέρει την πρόταση του MacDonald, ότι η performance art έχει ανοίξει χώρους που μέχρι τώρα περνούσαν απαρατήρητοι στα αναπαραστατικά δίκτυα του θεάτρου. Η performance art ορίστηκε ως ξεχωριστή κατηγορία της επιτέλεσης, σε διάκριση από το θέατρο, το χορό ή τις ταινίες στα τέλη του προηγούμενου αιώνα από τα αμερικανικά μέσα ενημέρωσης *The Village Voice* και *New York Times*, αν και ακόμα και σήμερα δεν αποφεύγονται οι συγχύσεις καθώς έχουμε συνηθίσει οποιαδήποτε θεατρική και όχι μόνο παράσταση να την ορίζουμε ως επιτέλεση (Carlson 1996: 13). Δεν θα αποτελέσω εξαίρεση αυτού του κανόνα, χρησιμοποιώντας στα παραδείγματα που θα εκθέσω τους όρους παράσταση και επιτέλεση/περφόρμανς ως συνώνυμους, ακολουθώντας τη γενικότερη αυθαιρεσία

του θεατρικού λόγου στην οποία είμαι κοινωνός. Ο Carlson ξεκαθαρίζει από την αρχή ότι αυτό που κάνει τις επιτελεστικές τέχνες επιτελεστικές, είναι ότι οι τέχνες αυτές απαιτούν τη φυσική παρουσία ανθρώπων με εκπαίδευση και δεξιότητες, η παρουσίαση των οποίων είναι η περφόρμανς (ό.π.14). Αυτή η ανθρώπινη δραστηριότητα περιγράφεται από τον Richard Schechner ως «αποκατεστημένη συμπεριφορά» (restored behavior) την οποία και θα περιγράψουμε στη συνέχεια μιλώντας για τη θεωρία της επιτέλεσης.

Στην περφόρμανς «Democracy in America» (2017) της θεατρικής ομάδας Societas Raffaello Sanzio, ο Ιταλός θεατρικός σκηνοθέτης και μέλος της ομάδας Romeo Castellucci, εμπνέεται ελεύθερα και διασκευάζει στη σκηνή το ομότιτλο δοκίμιο του Γάλλου φιλόσοφου Alexis de Tocqueville (1805-1859) ο οποίος διερευνά μέσα από το ταξίδι του στη γη του νέου κόσμου το νεογέννητο πολιτειακό σύστημα των ευρωπαϊκών αποικιών γύρω στα 1830. Ο Castellucci μας μεταφέρει τον κοινοτικό βίο των πουριτανών και των ιθαγενών της Αμερικής. Σε μια σκηνή της παράστασης δύο Ινδιάνοι άντρες, που παίζονται από δύο γυναίκες περφόρμερ - οι οποίες κατά τη διάρκεια της σκηνής απεκδύονται τον ενδυματολογικό χαρακτήρα τους φανερώνοντας το πραγματικό τους φύλο – κάνουν ένα διάλογο γύρω από τη γλώσσα, το ρόλο και την αξία της, αποκαλύπτοντας ένα κίνδυνο για τους ίδιους ότι τα λόγια των άλλων «δεν λένε τα πράγματά μας». Αυτή η διπλή αποκάλυψη θεωρώ ότι βρίσκεται στον πυρήνα της συζήτησης γύρω από τον ηγεμονικό και το σιωπηρό λόγο, μια γκρίζα πολιτική και έμφυλη ζώνη που αποτελεί το βασικό υλικό των επιτελεστικών τεχνών. Σύμφωνα με τον Warren Kluber, ο Tocqueville φοβάται για την ανελευθερία που επιβάλουν οι νόμοι και την περιφρόνηση της γλώσσας για τον άνθρωπο που δεν την αναγνωρίζει. Οι κοινωνιολογικές του παρατηρήσεις για «βομβιστικούς ρήτορες» και «ασυνείδητα πλήθη ενθουσιασμένα από τον ήχο της φωνής τους», μέσα από την ορθολογική αφήγηση της εποχής του φανερώνει κι αυτή περιφρόνηση για τον άνθρωπο. Αλλά παραδέχεται ότι μπορεί να ξέρουν κάτι που εκείνος δεν ξέρει (Kluber 2019: 78). Η περφόρμανς των ρητόρων και του πλήθους της νέας δημοκρατίας και τα δικά του συναισθήματα δεν του επιτρέπουν να σταθεί ηγεμονικά στο πολιτικό σύστημα που αναλύει, δεν ξεχωρίζει από την εθνογραφία που περιγράφει (ό π. 79). Ο Castellucci παρουσιάζει τον «υπόγειο» λόγο των αυτόχθονων Ινδιάνων καθώς μαθαίνουν Αγγλικά. Η γλώσσα τους καθώς μεταφράζεται, χάνει την επαφή με την πραγματικότητα. Αλλά πρέπει να μάθουν την καινούργια γλώσσα «[...] για να υπερασπιστούν τον κόσμο τους από τον λεκτικό αποικισμό. Οι άποικοι μαθαίνουν λέξεις για αυτά που θέλουν να

πάρουν» (ό.π. 79). Τα αγγλικά είναι η γλώσσα της ηγεμονίας, την ώρα που εξοικειώνονται μ' αυτή, βγάζουν τα Ινδιάνικα ρούχα τους, μένουν γυμνοί. Ανέτρεξα στο συγκεκριμένο παράδειγμα γιατί παρακολουθώντας την παράσταση τον Ιούνιο του 2017 στην Αθήνα, μου δόθηκε η ευκαιρία να αναστοχαστώ γύρω από την εθνογραφική μέθοδο και τη σχέση του ερευνητή με το υποκείμενο που περιγράφει αλλά και τον τρόπο που η περφόρμανς του Castellucci αποδραματοποιεί τα κειμενικά γεγονότα επιτρέποντάς με να τα αντιληφθώ αλληγορικά. Η βαθύτερη πίστη που έχω στο θέατρο έχει να κάνει με την εγγενή δυνατότητα που έχει να φωτίζει «υπόγεια ρεύματα» αφιχνιάζοντας με και ανατρέποντας τις καθιερωμένες αισθητικές προκαταλήψεις μου. Τοποθετώντας τον εαυτό μου μέσα στον δυτικό λόγο καθώς αυτός με ανέθρεψε, θα περιγράψω την ιστορική προκατάληψη του ηγεμονικού λόγου λίγο παρακάτω, μέσα στο ανθρωπολογικό πλαίσιο έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Conquergood.

Ο Castellucci δημιουργεί μια performance art, μια σύγχρονη θεατρική μορφή που χρησιμοποιεί τα εργαλεία του συμβατικού θεάτρου όπως οι χαρακτήρες και οι δραματικές δράσεις, αλλά τα υπονομεύει καθώς απευθύνεται σε ένα σύγχρονο κόσμο που όπως ορίζεται από τον Carlson, είναι συνειδητοποιημένος, αναστοχαστικός, και αντιλαμβάνεται τα πολλαπλά νοήματα και τις προσομοιώσεις καθώς τα αναγνωρίζει στις δικές του επιτελέσεις στην καθημερινότητα. Αν και παραδοσιακά η performance art είναι ατομική τέχνη, καθώς συνήθως αφαιρεί αρκετά στοιχεία από τη συμβατική εικόνα του θεάτρου, σήμερα θεωρείται ένας πολύπλοκος τομέας από μόνος του στον οποίο ο άνθρωπος που ενεργεί μέσα σ' αυτή «πρέπει να λάβει υπόψη του τον πυκνό ιστό των διασυνδέσεων που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτό το πεδίο και τις ιδέες της επιτέλεσης που αναπτύχθηκαν σε άλλα πεδία μεταξύ των οποίων είναι τα πνευματικά κοινωνικά και πολιτισμικά ρεύματα του μεταμοντερνισμού, της αναζήτησης μιας σύγχρονης υποκειμενικότητας και ταυτότητας, τη σχέση της τέχνης με τις δομές εξουσίας, τις προκλήσεις του φύλου, της φυλής και εθνότητας [...]». Η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, η γλωσσολογία και οι υπόλοιπες κοινωνικές επιστήμες, έχουν αντλήσει από τις επιτελεστικές τέχνες και κατ' επέκταση από τις επιτελεστικές σπουδές, αναλυτικά εργαλεία όπως τη θεατρική μεταφορά και την επιτέλεση, αναπτύσσοντας ερμηνείες γύρω από το πολυσύνθετο πεδίο της δραστηριότητας και της γνώσης για τη δική τους «δημιουργική εργασία και τη θεωρητική κατανόηση της» (Carlson ό.π. 16).

Τα προγράμματα επιτελεστικών σπουδών σήμερα χρησιμοποιούν τον όρο επιτέλεση όπως αυτός καθιερώθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες τις δεκαετίες του 1960



και 1970 στις κοινωνικές επιστήμες. Για τον εθνομουσικολόγο Alejandro L. Madrid (2009), οι επιτελεστικές σπουδές γεννήθηκαν μέσα από τρία βασικά επιστημονικά πεδία: τη γλωσσολογία, την ανθρωπολογία και το θέατρο. Εμβληματική θέση στη γενεαλογία του αντικειμένου κατέχει το βιβλίο του κοινωνιολόγου Erving Goffman, *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή* (2006)<sup>1</sup> όπου εισάγεται η διαδικασία της επιτέλεσης στην καθημερινή ζωή (Madrid 2009:4). Η οπτική του Goffman που αφορά την επιτελεστική κατασκευή ως κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας απασχόλησε τις δεκαετίες του '80 και '90 την κοινωνιολογική και ανθρωπολογική σκέψη και συνδέθηκε με την έννοια της επιτελεστικότητας. Η επιτελεστικότητα (performativity) όπως μας πληροφορεί ο Madrid εισήχθη από τον βρετανό φιλόσοφο της γλωσσολογίας J.L.Austin. Τον όρο αυτό χρησιμοποίησε στη συνέχεια ο Αμερικανός θεατρικός σκηνοθέτης και ακαδημαϊκός Richard Schechner, ο Αμερικανός εθνογράφος Dwight Conquergood και η Αμερικανίδα θεωρητικός του φύλου και φιλόσοφος Judith Butler στο επιστημονικό έργο τους (ό.π. 4).

Η έννοια του «επιτελεστικού» που προέρχεται από τη σημασιολογία της γλώσσας και οι απαρχές της, ανιχνεύονται στη θεωρία των επιτελεστικών εκφωνημάτων (performance utterances) του Austin. Ο όρος «επιτελεστικά εκφωνήματα» αναφέρεται σε προτάσεις οι οποίες όχι μόνο περιγράφουν μία πραγματικότητα αλλά μεταβάλουν αυτή την πραγματικότητα, για παράδειγμα να βαφτίσει κάποιος ένα πλοίο ή να παντρευτεί (Λαλιώτη 2011-2012: 217 από Austin 1975). Ο Austin αντιτάχθηκε στο λογικό θετικισμό, που περιόρισε το ρόλο της γλώσσας μόνο στη διατύπωση αληθών ή ψευδών προτάσεων, δείχνοντας με αναφορά στις κειμενικές προτάσεις (utterances) – τις οποίες χαρακτήρισε επιτελεστικές (performative) – ότι η γλωσσική επικοινωνία είναι σειρά πράξεων ομιλίας και η γλώσσα χρησιμοποιείται για να κάνουμε πράγματα, αφού κάθε πράξη ομιλίας συνιστά κυρίως «λεκτική δράση». Εισάγοντας μια αναλογία με τη γλώσσα, η όποια πολιτισμική συμπεριφορά – θεωρούμενη ως κειμενική πρόταση ή εκφώνημα – «συστήνει μια εξειδικευμένη πράξη δυνάμει της παράστασής της [...]». Μια «παράσταση» ποτέ δεν είναι στατική αλλά συνεχώς ρέουσα, δεν είναι «πράγμα» αλλά διαδικασία, δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα αλλά και όσα έχουν προηγηθεί (Ζωγράφου και Φιλίππου 2011:10).

---

<sup>1</sup> Το βιβλίο πρωτοδημοσιεύθηκε το 1959.

Σύμφωνα με τον Schechner: «Το ‘επιτελεστικό’ εμπλέκεται με την ‘επιτέλεση’ και οι δύο αυτές κατηγορίες είναι τα κύρια θέματα των επιτελεστικών σπουδών που ενώνουν και διαχωρίζουν τα μύρια σημεία επαφών και επικαλύψεων, εντάσεων και ασαφών – στιγματισμένων καταστάσεων» (ό.π. 10). Ο όρος «επιτέλεση» στην προβληματική του Schechner επαναπροσδιορίζεται. Η έννοια δεν αφορά το έργο αλλά το συνολικό γεγονός, όπου τελεστές και κοινό αλληλεπιδρούν καταργώντας έτσι τη διάκριση ανάμεσα σε ενεργούς τελεστές και «παθητικούς» θεατές. Τα υποκείμενα είναι ενεργά εμπλεκόμενα στο κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι, οριζόμενα ως αναστοχαστικοί δρώντες<sup>2</sup>, με προθέσεις και με δυνατότητα ανάδυσης «πρωτότυπων» αφηγήσεων και ερμηνειών. Ο Schechner, μεταθέτει την έμφαση από τη σπουδή των έργων στη σπουδή της παράστασης, διαβλέποντας μια συνέχεια ανάμεσα στην καθημερινή και τη θεατρική ζωή. Κάθε γεγονός, δράση ή συμπεριφορά, αναφέρει, μπορεί να θεωρηθεί ως «επιτέλεση» (as performance) και όχι μόνο οι παραστατικές τέχνες (performing arts), επειδή αυτά τα γεγονότα σπάζουν τις θεμελιώσεις που διαχωρίζουν την τέχνη από τη ζωή.

Σύμφωνα με τον Madrid μεταξύ των μέσων της δεκαετίας του ’60 και των αρχών του ’70, ο Schechner πρότεινε πρώτα ένα διεπιστημονικό κλάδο σπουδών, εστιασμένο σε δράσεις και δραστηριότητες (παιχνίδια, αθλήματα, θέατρο, τελετουργία) και στη συνέχεια ένα πεδίο διεπαφής μεταξύ της θεωρίας της επιτέλεσης και των κοινωνικών σπουδών, προτού ξεκινήσει μια γόνιμη συνεργασία με τον Victor Turner, έναν ανθρωπολόγο με προσανατολισμό στην έρευνα πάνω στο κοινωνικό δράμα και την τελετουργία ως διαδικασίες. Την ίδια περίοδο η εργασία του εθνογλωσσολόγου Richard Baumann πάνω στην ομιλία, τη σημειωτική και το φολκλόρ καθόρισε τις συνδέσεις μεταξύ της γλωσσολογίας και της ανθρωπολογίας μέσω της επιτέλεσης (Madrid 2009:4). Ο Baumann συμπεριέλαβε στην έννοια της επιτέλεσης τη συνείδηση της «διπλότητας» (doubleness), σύμφωνα με την οποία «η πραγματική εκτέλεση μιας δράσης, τίθεται σε (δια)νοητική σύγκριση με ένα δυναμικό, ιδεώδες ή απομνημονευμένο πρωτότυπο μοντέλο αυτής της δράσης». Η σύγκριση αυτή γίνεται σε σχέση με έναν παρατηρητή της δράσης, ένα κοινό, αλλά η διπλή συνείδηση είναι

---

<sup>2</sup> Όπως αναφέρει η Λαλιώτη ο Carlson (1996) πιστεύει ότι η ιδιαίτερη συνείδηση της πλαισίωσης της επιτελεστικής δραστηριότητας είναι το στοιχείο που τη διακρίνει από τη μη στοχαστική (unreflective) πολιτισμική δραστηριότητα. Στο πλαίσιο αυτό τα μέλη του κοινού και οι τελεστές μπορεί να είναι διαφορετικές ομάδες, αλλά όχι διαχωρισμένες (αποσυνδεδεμένες) καθώς τα όρια ανάμεσα στις έννοιες της ενεργητικότητας και της παθητικότητας θολώνουν (Λαλιώτη ό.π. 215).

μια εσωτερική διαδικασία. Η επιτέλεση είναι πάντα σε σχέση με κάτι ακόμα και αν αυτό είναι ο ίδιος ο εαυτός (Carlson 1996: 15).

Τα πανεπιστήμια New York University (NYU) και Northwestern University (NU) ανταποκρίθηκαν στο πεδίο έρευνας και δημιούργησαν τους δύο βασικούς κλάδους του αντικειμένου των επιτελεστικών σπουδών στις Η.Π.Α., με υπεύθυνους τον Schechner και τον Dwight Conquergood αντίστοιχα. Οι σπουδές είχαν πάρει τη σημερινή μορφή τη δεκαετία του 1990 ως ένα πρόγραμμα πιστό στη δημιουργική πρακτική της επιτέλεσης ως ένας τρόπος γνώσης, κριτικής ανάλυσης της κουλτούρας από την οπτική της επιτέλεσης. Την ίδια εποχή άρχισε να εκδίδεται το επιστημονικό έργο της Judith Butler, μιας εκ των πιο φημισμένων φιλοσόφων και θεωρητικών των σπουδών φύλου το έργο της οποίας άσκησε τεράστια επίδραση στο πεδίο των επιτελεστικών σπουδών (μεταξύ άλλων). Στο βιβλίο της *Αναταραχή Φύλου* (2009)<sup>3</sup>, υιοθέτησε τον όρο επιτελεστικότητα από τον Austin και διαμόρφωσε τη θεωρία του φύλου και της σεξουαλικότητας ως κοινωνικά πολιτισμικά τελεσμένα δια της επανάληψης των ομιλητικών πράξεων (speech acts) (ό.π 10).

Η Butler θεώρησε ότι το κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί μια δεδομένη πολιτισμική ιδιότητα, αλλά μια κατηγορία που κατασκευάζεται μέσω της επιτέλεσης, η επανάληψη της οποίας δημιουργεί και τις δυνατότητες μεταβολής ή αλλαγής της. Η θεωρητικός ανέλυσε τα επιτελεστικά εκφωνήματα στο πλαίσιο της έμφασης που έδωσε η πολιτισμική επιτέλεση<sup>4</sup> στην παρουσία του θεατρικού σώματος στη θεώρηση της επιτέλεσης ως ενσώματης πρακτικής κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, αμφισβητώντας την ύπαρξη ενός ουσιαστικού σώματος και ρίχνοντας φως στους τρόπους με τους οποίους τα συμβολικά συστήματα κατασκευάζουν και συνιστούν το σώμα ως τέτοιο (Carlson 1996).

Για τον Carlson και τον Madrid η ανθρωπολογία έθεσε τις βάσεις για τη συζήτηση γύρω από την επιτέλεση. Ο όρος της πολιτισμικής επιτέλεσης που εισήγαγε ο Singer το 1959, συνετέλεσε στη «σύγκλιση της ανθρωπολογικής και της θεατρικής θεωρίας στο χώρο της επιτέλεσης από το 1970 και μετά» (Carlson 1996: 21). Ο Baumann συμπεριέλαβε το θέατρο στο πλαίσιο της πολιτισμικής επιτέλεσης του Singer

---

<sup>3</sup> Πρωτοδημοσιεύθηκε το 1990.

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Singer, που εισήγαγε την έννοια της «πολιτισμικής επιτέλεσης», σε όλους τους λαούς υπάρχουν συγκεκριμένα γεγονότα, όπως το θέατρο, ο χορός, οι συναυλίες, οι αφηγήσεις, οι προσευχές, οι θρησκευτικές τελετουργίες, οι γάμοι κ.ά., στα οποία οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό τους και έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: περιορισμένο χρόνο, αρχή και τέλος, οργανωμένο πρόγραμμα δράσης, ομάδα τελεστών, κοινό, χώρο και περίσταση επιτέλεσης (Λαλιώτη 2011-2012: 206).

αντιδρώντας στις θεωρήσεις που διαχωρίζουν την τελετουργική δραστηριότητα από τη θεατρική. Ο Schechner από την άλλη θεώρησε ότι η διαφορά της τελετουργίας από το θέατρο δεν μπορεί να δηλωθεί με ουσιοκρατικούς όρους. «Μια περφόρμανς ονομάζεται θέατρο ή τελετουργία λόγω του που παίζεται, από ποιον και υπό ποιες συνθήκες» (Ο' Beeman 1993: 378). Η θέση του Singer για την επιτέλεση ως διαδικασία συγκεκριμένων πολιτισμικών περιστάσεων, για τον Carlson σήμερα θεωρείται συντηρητική. Αντίθετα ο Carlson εξαιρεί τη συμβολή του Conquergood στον προβληματισμό για τις αλλαγές που επέφερε η περφόρμανς στα πεδία της ανθρωπολογίας και της εθνογραφίας καθώς εξέτασε την τελευταία στο πλαίσιο της θεωρίας της επιτέλεσης και συγκεκριμένα σε προβληματισμούς που έθεσε ο Conquergood όπως «η επίγνωση της κατασκευαστικότητας αρκετών από τις ανθρώπινες δραστηριότητες και οι συνέπειες που έχει αυτή στις κοινωνικές και πολιτισμικές κωδικοποιήσεις» (Carlson 1996: 176).

Ο Conquergood τοποθετεί την έρευνα των επιτελεστικών σπουδών, «στην ασύστολη κίνηση μεταξύ διαφορετικών τρόπων γνώσης». Στο διάστημα ανάμεσα στην ανάλυση και τη δράση. Αναφέρεται στην κυρίαρχη ακαδημαϊκή οργάνωση της γνώσης, μέσω της εμπειρικής παρατήρησης και της κριτικής ανάλυσης από μια αποστασιοποιημένη προοπτική. Από την άλλη υπάρχει η γνώση που βασίζεται στην «ενεργή, οικεία, πρακτική συμμετοχή και προσωπική σύνδεση». Η επιστημολογική συζήτηση έχει να κάνει με τα νοήματα που φανερώνονται και αυτά που κρύβονται στα συμφραζόμενα. Ο πρώτος τρόπος έχει καταστεί κυρίαρχος από την εποχή του Διαφωτισμού. Χρησιμοποιώντας ως όχημα την επιστήμη και τη λογική η νεωτερικότητα εξώθησε «την ενσωματωμένη εμπειρία, την προφορικότητα και τα τοπικά ενδεχόμενα» εκτός της συζήτησης. «Η οπτική/λεκτική προκατάληψη των δυτικών καθεστώτων γνώσης, τυφλώνει τους ερευνητές σε νοήματα που εκφράζονται δυναμικά μέσω τονισμού, σιωπής, σωματικής έντασης, τοξωτών φρυδιών, κενών βλεμμάτων και άλλων προστατευτικών τεχνών της μεταμφίεσης και της μυστικότητας». Αυτός ο κειμενοκεντρισμός όπως τον αποκαλεί ο Conquergood, χαρακτηριστικό γνώρισμα του δυτικού ιμπεριαλισμού, αδυνατεί να παρατηρήσει άλλες μορφές δημιουργίας όπως είναι το θέατρο και περιφρονεί την περφόρμανς και την πρακτική δραστηριότητα. «Η ηγεμονία του κειμενισμού πρέπει να αποκαλυφθεί και να υπονομευτεί». Ο Conquergood υπενθυμίζει το κάλεσμα του Johannes Fabian για μια στροφή «από την πληροφοριακή στην επιτελεστική εθνογραφία, μια εθνογραφία των αυτιών και της καρδιάς (Conquergood 2002: 145-147).

Το έργο των επιτελεστικών σπουδών έχει τη δύναμη «να αγκαλιάσει τη γραπτή έρευνα και τη δημιουργική εργασία με την περφόρμανς», σε ένα μεθοριακό χώρο, όπου η αναλυτική και η καλλιτεχνική διαδικασία ανατρέπουν τις καθιερωμένες οργανώσεις της γνώσης. Αυτό γίνεται μέσα από νέα είδη ερευνών στο χώρο των επιτελεστικών σπουδών όπου δημιουργούνται περφόρμανς «ως συμπλήρωμα της γραπτής έρευνας και όχι ως υποκατάστατο αυτής». Αυτό κάνει την έρευνα πιο ελκυστική και προσιτή γιατί ενισχύει τις εντάσεις και τις δυναμικές μέσα από βιωματικές τεχνικές και προσεγγίζει κοινότητες εκτός της ακαδημαϊκής. «Η περφόρμανς χρησιμοποιείται τόσο ως τρόπος γνώσης όσο και ως τρόπος επίδειξης» (ό.π.152). Ο Conquergood ενστερνίζεται την άποψη του Bakhtin ότι «η ζωή του πολιτισμού λαμβάνει χώρα στα όρια» (ό.π.).

Τη θόλωση των πολιτισμικών ορίων μέσα από την εκδραματισμένη φύση της επιτέλεσης θα περιγράψω στη συνέχεια, με βάση το έργο των τριών κορυφαίων μελετητών που διαμόρφωσαν τη θεωρία της επιτέλεσης. Ο Erving Goffman στην *Παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* ασχολείται με τη δομή των κοινωνικών συναντήσεων, των οντοτήτων εκείνων της κοινωνικής ζωής που αποκτούν υπόσταση όποτε οι άνθρωποι βρίσκονται υπό την άμεση φυσική παρουσία ο ένας του άλλου. Όταν ένα άτομο, μια ευρύτερη συνεργατική ομάδα ή κοινωνική εγκατάσταση εμφανίζονται μπροστά σε άλλους, ενσυνείδητα και ασυνείδητα προβάλλουν ένα συγκεκριμένο «ορισμό της κατάστασης», σημαντικό μέρος του οποίου αποτελεί μια ορισμένη αντίληψη του εαυτού, της ομάδας και του κοινού. Με άλλα λόγια επινοούν και εφαρμόζουν τεχνικές προκειμένου να χειριστούν τις εντυπώσεις που διαμορφώνουν οι άλλοι γι' αυτούς και τις πράξεις τους. Για την ανάπτυξη αυτού του πλαισίου ο Goffman χρησιμοποιεί όρους από τη γλώσσα του θεάτρου. Μιλάει για ερμηνευτές και κοινό, για κομμάτια και ρόλους, για επιτυχημένες και αποτυχημένες παραστάσεις, για σκηνικά και παρασκήνια, για δραματουργικές ανάγκες, δεξιότητες και στρατηγικές. Η θεατρική μεταφορά αναδεικνύεται στο κατεξοχήν μεθοδολογικό εργαλείο για την προσέγγιση της κοινωνικής ζωής. Ο T. Burns, επισημαίνει την αναβίωση της θεατρικής μεταφοράς για τη μελέτη της ανθρώπινης ύπαρξης και συμπεριφοράς από τους κοινωνικούς επιστήμονες τον 20ό αιώνα, η οποία οφείλεται στη διευρυμένη υιοθέτηση του όρου «ρόλος», προκειμένου να αποδοθούν οι ενδεδειγμένοι κώδικες συμπεριφοράς που αντιστοιχούν σε μια κοινωνική θέση, και του όρου «δρών» (actor) προκειμένου να δηλωθεί το ενεργό υποκείμενο. Κοινωνικοί στοχαστές όπως ο Victor Turner και ο Kenneth Burke επεξεργάστηκαν μοντέλα βασισμένα στην αναλογία μεταξύ των όρων

που χρησιμοποιούνται στη θεατρική σκηνή και στην καθημερινή ζωή (2006: 12,13). Ο Burke θεωρεί τη γλώσσα και τη σκέψη πρωτίστως ως τρόπους πράξης και εξετάζει τα κίνητρα όσων μετέχουν στις πράξεις σε μια προοπτική που προέρχεται από την ανάλυση του δράματος. Πέντε έννοιες γίνονται η βάση για την ερμηνεία των κινήτρων: το ενέργημα (act), η σκηνή (scene), το ενεργό υποκείμενο (agent), η ενεργητικότητα (agency) και ο αντικειμενικός σκοπός (purpose). Ο Goffman τροποποιεί και επαναπροσδιορίζει τις παραπάνω έννοιες του Burke προτείνοντας μια πιο κοινωνιολογική εκδοχή του δραματισμού. Αντικαθιστά έτσι το ενέργημα με την επιτέλεση.

Ο Goffman ορίζει την επιτέλεση ως όλη τη δραστηριότητα ενός ορισμένου μετέχοντος σε μια δεδομένη περίπτωση, που επηρεάζει με οποιονδήποτε τρόπο οποιουσδήποτε από τους άλλους μετέχοντες, ενώ την αλληλεπίδραση (interaction) ως το σύνολο της αλληλεπίδρασης που σημειώνεται κατά τη διάρκεια μίας οποιαδήποτε συγκεκριμένης περίπτωσης όπου ορισμένοι άνθρωποι βρίσκονται υπό τη διαρκή παρουσία ο ένας του άλλου. Όταν ένα άτομο/περφόρμερ παίζει τον ίδιο ρόλο μπροστά στο ίδιο κοινό σε διαφορετικές περιστάσεις προκύπτει κατά κανόνα μια κοινωνική σχέση (2006, 71). Στην *Παρουσίαση*, ο Goffman δεν αναφέρεται σε προσωπεία που υιοθετεί και προβάλλει το άτομο, αλλά στη συνύπαρξη πολλαπλών εαυτών, στη διαχείριση εντυπώσεων όχι μόνο με σκοπό την εξιδανίκευση του εαυτού αλλά και την υποτίμησή του, και τέλος στην εμφάνιση και συγκρότηση του εαυτού σε απόλυτη συνάρτηση με την κοινωνική περίπτωση και με τις ευρύτερες προσδοκίες του κοινωνικού συνόλου. Τα άτομα που παρευρίσκονται σε κοινωνικές περιστάσεις αναδεικνύονται σε «κοινωνικούς κατασκευαστές» (ό.π. 25).

Η οπτική του Goffman εναρμονίστηκε με την ανθρωπολογία της επιτέλεσης που πρότεινε ο Victor Turner. Στο έργο του *Από την Τελετουργία στο Θέατρο: Η Ανθρώπινη Βαρύτητα του Παιχνιδιού* (2015)<sup>5</sup>, ο Turner μετατόπισε την ανθρωπολογία από την εθνογραφία στην επιτέλεση. Ο ερευνητής ανθρωπολόγος μπορεί να κατανοήσει τα γνωστικά, συγκινησιακά και βουλητικά στοιχεία της κοινωνικής ζωής μόνο ως βιωμένη εμπειρία, δική του κατ' αρχάς, και σε συσχετισμό με τα στοιχεία αυτά τα οποία δεν παρουσιάζονται στην καθαρή τους μορφή (Turner 2015: 183). Επιτελώ για τον Turner σημαίνει ολοκληρώνω μια περισσότερο ή λιγότερο περίπλοκη διαδικασία και όχι τόσο εκτελώ μια μεμονωμένη πράξη. Επιτέλεση για τον Turner

---

<sup>5</sup> Πρωτοδημοσιεύθηκε το 1982.

σημαίνει πολλά πράγματα στην καθημερινή ζωή. «Είναι εργασία και παιχνίδι, σοβαρή και ευτράπελη, προσποίηση και ειλικρίνεια, καθημερινή μας διακίνηση και δόσοληψία και εκείνο που κάνουμε ή παρακολουθούμε στη τελετουργία ή στο θέατρο» (2015: 210). Ο Turner ιεραρχεί τις πολιτισμικές επιτελέσεις ανάλογα με τον αναστοχαστικό τους χαρακτήρα και την πολυπλοκότητα των κοινωνιών που αυτές πραγματώνονται, με το θέατρο να έχει ίσως το πιο δραστικό ρόλο. Οι κοινωνίες αναστοχάζονται ερμηνεύοντας και επανεκδραματίζοντας τον εαυτό τους (ό.π : 215).

Ο Schechner στο *Performers and Spectators: Transported and Transformed* αναφέρει ότι: «Η επιτελεστική συμπεριφορά δεν είναι ελεύθερη και αυθόρμητη. Η επιτελεστική συμπεριφορά είναι συμπεριφορά εγνωσμένη και/ή εξασκημένη: διπλά εκδραματισμένη συμπεριφορά ή αποκατεστημένη συμπεριφορά - είτε προβαρισμένη, γνωστή εκ των προτέρων, εκμαθημένη με ώσμωση από την πρώιμη παιδική ηλικία» (1981: 84).

Πάνω στην τοποθέτηση αυτή ο Turner συμπληρώνει ότι λόγω αυτού του αναδιπλασιασμού, της διττότητας της εκδραμάτισης, η επιτέλεση δεν μπορεί να αποφύγει τον αναστοχασμό και την αυτοαναστοχαστικότητα, τον «καθρέφτη στραμμένο στη φύση» του Άμλετ (ή μάλλον στην κοινωνία και στον πολιτισμό). Ανέπτυξε αρχικά τις έννοιες της «τελετουργίας» (ritual), της «(μεθ)οριακότητας» (liminality) και της «μέθεξης» (communitas), κληροδοτήματα του van Gennep, ανακατασκευάζοντάς τις ώστε να τις συνδέσει, όπως αναφέρει ο Φώτης Τερζάκης στα εισαγωγικά της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου, «με μορφές αναψυχής και καλλιτεχνικής δημιουργίας στις νεωτερικές κοινωνίες και προνομιακά μεταξύ αυτών, στο θέατρο» (2015: 14). Ο Turner εισήγαγε τον όρο «κοινωνικό δράμα», ένα πρότυπο μέσω του οποίου «όλες οι ανθρώπινες κοινωνίες αντιμετωπίζουν συγκρούσεις ως αποτέλεσμα αντιφάσεων που ελλοχεύουν στη δομή τους. [...] Χειριζόμενες το κοινωνικό δράμα οι κοινωνίες διατηρούν τη δυναμική τους ομοιόσταση αλλά και μετασχηματίζονται οι ίδιες, εν επιγνώσει τους ή όχι» (ό.π.15). Τα μεταγενέστερα είδη της πολιτισμικής επιτέλεσης των σύνθετων κοινωνιών, οφείλουν τη γέννησή τους στο κοινωνικό δράμα, καθώς πραγματεύονται τα συστατικά του στοιχεία, τη «ρήξη», μια ενέργεια ανυπακοής ως προς την ομάδα, την «κρίση», τους συνασπισμούς δηλαδή που σχηματίζονται εντός της ομάδας και τις συγκρούσεις που επιφέρουν αυτοί, και τις «επανορθωτικές» ή «αποδιαρθρωτικές» συνέπειες που ολοκληρώνουν το κοινωνικό δράμα (ό.π. 222).

Για τον Turner το κοινωνικό δράμα συμβαίνει σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής οργάνωσης από το κράτος μέχρι την οικογένεια (ό.π. 188). Η αναλογία της κοινωνικής ζωής με το δράμα απασχόλησε εκτός του Schechner και τον Clifford Geertz. Ο Αμερικανός ανθρωπολόγος μεταξύ άλλων αντιπαρέβαλε τη «θεωρία του κοινωνικού δράματος» του Turner με την «προσέγγιση της συμβολικής δράσης» η οποία τόνιζε τις συγγένειες του θεάτρου με τη ρητορική: το θέατρο ως άσκηση πειθούς, η εξέδρα ως σκηνή, την οποία συνέδεε με τον Kenneth Burke (ό.π.).

Ο Turner και ο Goffman συνεργάστηκαν με τον Schechner στην εξερεύνηση του τελευταίου πάνω στην διεπαφή ανάμεσα στην τελετουργία και το θέατρο, ανάμεσα σε κοινωνικό και αισθητικό δράμα αλλά και άλλες μεθοριακές ζώνες ανάμεσα σε κοινωνικές επιστήμες και επιτελεστικές τέχνες (ό.π. 186). Αυτό το ανάμεσα, η μεθοριακότητα είναι αυτό που απασχολεί τον Turner. Όπως λέει: «Η μεθοριακή περίοδος είναι εκείνος ο ουδέτερος χωροχρόνος ανάμεσα στο ένα συμφραζόμενο νοήματος και δράσης και το άλλο» (ό.π. 232).

Για τον Goffman ο εαυτός/χαρακτήρας είναι μια κοινωνική κατασκευή που αναπτύσσει το άτομο ως ταυτότητα (persona). Ο Turner καλεί *persona* την αφηρημένη δέσμη των θέσεων και ρόλων που απαρτίζουν την κοινωνική προσωπικότητα του ατόμου το οποίο είναι ο δημιουργός εν γένει όσο και το απώτατο ακροατήριο των εκδραματιζόμενων ή με οιονδήποτε άλλο τρόπο αισθητικώς κωδικοποιούμενων μοντέλων (ό.π. 228).

Για τον Turner η διαφορά του αρχαϊκού καθολικού τελετουργικού από το θέατρο της δυτικής φιλελεύθερης κοινωνίας έγκειται κυρίως στην υπόδυση ρόλων. Στις προβιομηχανικές κοινωνίες η υπόδυση ρόλου και η ενσάρκωση μιας θέσης ήταν μέρος της καθημερινής ζωής. «Η περσόνα ήταν το δεσπόζον κριτήριο της ατομικότητας, της ταυτότητας. Το μεγάλο συλλογικό που άρθρωνε τα προσώπια και τους ρόλους σε ιεραρχικές δομές ήταν ο αληθινός πρωταγωνιστής, στη ζωή όσο και στην τελετουργία. Στη δυτική τέχνη η περσόνα 'εργάζεται' και το άτομο 'παίζει'. Η πρώτη διέπεται από την οικονομική αναγκαιότητα, το δεύτερο διασκεδάσει» (ό.π. 237).

Ο Turner θεώρησε την κοινωνική διάσταση της ατομικότητας ως μέθεξι, ένα «μεθοριακό τρόπο του σχετίζεσθαι και την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητας ως την ενεργοποιημένη κοινωνική δομή». Στο τέλος του βιβλίου του ο ανθρωπολόγος παραθέτει κάποιες από τις έρευνες του Schechner που διαμόρφωσαν την θεωρία της



επιτέλεσης: «Ο Schechner επιχείρησε προσφάτως να στραφεί σε μια γενική θεωρία της επιτέλεσης ως ‘ζεύγματος’, ένας από τους όρους του οποίου είναι η ‘τελετουργική αποτελεσματικότητα’ (με μεταμορφωτική πρόθεση την ‘αλλαγή’ του μετέχοντος), και ο άλλος η ‘θεατρική διασκέδαση’» (ό.π. 250-251). Ο Turner αποφάνθηκε ότι οι περιοχές που ορίζουν οι δύο αυτές επιτελέσεις αλληλοδιεισδύουν. Παραθέτει την άποψη του Schechner ότι: «Η επιτέλεση περικλείει από κοινού την παρόρμηση να είναι κανείς σοβαρός και να διασκεδάζει· να δρέπει νοήματα και να περνάει την ώρα του· να επιδεικνύει συμβολική συμπεριφορά που υλοποιεί το ‘εκεί και το τότε’ και να υπάρχει αποκλειστικά στο ‘εδώ και το τώρα’· να είναι κάποιος και να υποδύεται κάποιον άλλο» (ό.π. 251).

Ο Schechner θεμελίωσε στο Tisch School of Arts του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης (NYU), τον επιστημονικό κλάδο των επιτελεστικών σπουδών, προτείνοντας μια «επαναστατική» θεωρητική και πρακτική, για την περίοδο εκείνη, αντιμετώπιση του θεάτρου και γενικότερα των Παραστατικών Τεχνών (Performing Arts). Εμπνεόμενος από τη γλωσσολογική στροφή (J. Austin, G. Ryle και L. Wittgenstein) στις ανθρωπιστικές επιστήμες και την απόρριψη της δυαρχίας της καρτεσιανής σκέψης, στρέφοντας το ενδιαφέρον από τη γλώσσα ως σύστημα (langue), στη γλώσσα ως ομιλία (parole) και διϋποκειμενική επικοινωνία, όρισε τις «επιτελεστικές σπουδές» ως ένα ευρύ φάσμα προσέγγισης, που συνίσταται από πρακτικές, κείμενα, ντοκουμέντα, που συνομιλούν με τις σύγχρονες τάσεις της κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας, τον φεμινισμό, τις θεατρικές σπουδές, την αισθητική, τη σημειωτική, τις νευροεπιστήμες, την προϊστορία, την ιστορική και σύγχρονη πρωτοπορία (Ζωγράφου & Φιλίππου 2011: 9).

Ο Schechner εξέδωσε το έργο του *Η θεωρία της επιτέλεσης* (Theory of Performance) το 1988, επηρεασμένος από τη βαθιά και διαπροσωπική σχέση και συνεργασία, όπως αναφέρει ο ίδιος, με ερευνητές καινοτόμους και ευφυείς όπως για παράδειγμα, οι B. Myerhoff, D. Kaplan, V. Turner και E. Goffman (ό.π. 10). Ο συγγραφέας πραγματεύεται την έννοια της θεατρικής παράστασης την οποία και μεταφέρει ως εργαλείο από τη συμβατική της θέση στο πλαίσιο της δυτικής παράδοσης, στο χώρο της κριτικής και ερμηνευτικής θεωρίας μέσα από πολλαπλά και αλληλοσχετιζόμενα νοήματα που προκύπτουν στην καθημερινή ζωή όταν μια ολότητα ή ένα γεγονός ορίζεται από τη στιγμή που γίνεται εμπειρία και αξιολογείται.

Η αποκατάσταση της συμπεριφοράς (behavior restoration) είναι η αντιμετώπιση συνηθισμένων συμπεριφορών της ζωής σαν να ήταν σενάριο ταινίας που παίζεις, ξαναπαίζεις και επεξεργάζεσαι. Υποθέτει ότι δεν υπάρχει πραγματική πρώτη φορά σε οποιαδήποτε συμπεριφορά, ότι κάθε συμπεριφορά που κάνουμε (έχουμε) είτε γυρίζουμε ταινία είτε παίζουμε σε ένα θεατρικό έργο, είτε περπατάμε στο δρόμο, αποτελείται από άλλες συμπεριφορές που αναδιατάσσονται, τονίζονται και συναρμολογούνται εκ νέου. Η ανασύσταση της συμπεριφοράς δεν είναι ποτέ για πρώτη φορά, είναι για δεύτερη φορά (twice behaved behavior).

Αυτή η συμπεριφορά υπάρχει παραδόξως στο διάστημα μεταξύ μιας άρνησης και της άρνησης της άρνησης, για παράδειγμα ο σαιξπηρικός ηθοποιός Laurence Olivier δεν είναι ο Άμλετ (ο χαρακτήρας από το ομότιτλο θεατρικό έργο του Σαίξπηρ), γνωρίζουμε τον ηθοποιό που ξέρει τον ρόλο, αλλά ο Ολίβιε δεν είναι επίσης και ο μη-Άμλετ, διότι ενώ είναι στη σκηνή υποθέτουμε ότι «είναι» ο Άμλετ, έχει «απορροφήσει» τον Άμλετ, «εκπέμπει» τον Άμλετ, επιτελεί τον Άμλετ. Ο Άμλετ ως χαρακτήρας υπάρχει σε εκείνο το διάστημα μεταξύ αυτού που ο Ολίβιε δεν είναι και αυτού που δεν-δεν-είναι, με άλλα λόγια σ' αυτόν που δημιουργεί.

Ο Schechner προτιμούσε αυτή την αρνητική προσέγγιση - τη θεωρούσε εξαιρετικά δημιουργική – κοντά σ' αυτό που περιέγραψε ο Jerzy Grotowski ως *via negativa* (αρνητική οδός). «Αν αφαιρέσεις κάτι, καλείς τους ανθρώπους να κάνουν δημιουργικές επιλογές σε όποια πιθανότητα δύναται. Όταν έχεις κατασταλάξει σε κάτι αυτό έχει τελειώσει. Η αποκατεστημένη συμπεριφορά αντιμετωπίζει τη ζωή ως μια ανοικτή δυνατότητα του να σχηματίζουμε και να ανασχηματίζουμε το ποιοι είμαστε και τι κάνουμε. Μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε είδος συμπεριφορά, αισθητική όπως στο θέατρο, στο χορό και τη μουσική, αλλά και στην καθημερινή ζωή, στο παιχνίδι και στην τελετουργία».

Ένα ενδιαφέρον ερώτημα που προκύπτει είναι πότε μια επιτέλεση είναι επιτέλεση; Σε σχετική μελέτη ο Schechner αναφέρει ότι η έννοια της επιτέλεσης αμφισβητεί την ίδια τη βάση της διάκρισης ανάμεσα σε αυτό που είναι επιτέλεση και αυτό που αντιμετωπίζεται ως επιτέλεση, αμφισβητεί την ίδια δυνατότητα διάκρισης ανάμεσα σε σαφώς ξεκάθαρες και οριοθετημένες κατηγορίες. «Δύσκολα θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε μία ανθρώπινη δραστηριότητα που να μην είναι επιτέλεση για κάποιον σε κάποιο μέρος του κόσμου. Τα όρια ανάμεσα στην επιτέλεση

και την μη επιτέλεση, όπως και ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινή ζωή είναι μάλλον θολά και δυσδιάκριτα» (Schechner 2006: 140).

Συνοψίζοντας, αντιλαμβανόμενος τα πολλαπλά συμφραζόμενα και τις νοηματοδοτήσεις που συναντά κανείς προσπαθώντας να κατανοήσει τη σύνθετη επιστημονική θεωρία της επιτέλεσης καταλήγω ότι μάλλον πρόκειται για ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων που συνίσταται από αλληλοσχετιζόμενα νοήματα που θέτουν ποικίλα γνωστικά αντικείμενα σε ένα κοινό, μη αυστηρά οριοθετημένο χώρο κριτικής και ερμηνευτικής συνομιλίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>: Επιτέλεση και Σώμα

### 2.1. Η περίπτωση του θεάτρου του Romeo Castellucci

Ένα αυγουστιάτικο πρωινό του 2004, βρέθηκα στις αθλητικές εγκαταστάσεις του Ελληνικού, για να παρακολουθήσω έναν αγώνα μπάσκετ μεταξύ των ομάδων της Κίνας και της Νέας Ζηλανδίας στο πλαίσιο των Ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας. Στις κερκίδες βρέθηκαν λίγοι θεατές καθώς ούτε η ώρα ούτε η δυναμικότητα των ομάδων δέλεασε το κοινό να απαρνηθεί τις αθηναϊκές παραλίες. Μετά την παρουσίαση των ομάδων από τα μεγάφωνα και το απαραίτητο ζέσταμα των αθλητών, οι προπονητές κάλεσαν τους αθλητές στους πάγκους για τις τελευταίες οδηγίες. Οι διαιτητές σφύριξαν, οι αθλητές της Κίνας συγκεντρώθηκαν στη μία πλευρά του γηπέδου περιμένοντας τους αντιπάλους τους, οι οποίοι αντίθετα από το μπασκετικό τελετουργικό, σχημάτισαν ένα κύκλο σε μια γωνιά του γηπέδου και δημιούργησαν μια κοινή ανάσα που σταδιακά επιταχύνθηκε καθώς παρατάσσονταν απέναντι από τους αντιπάλους τους και μετατράπηκε σε ένα πολεμικό call and respond μπροστά στα έκπληκτα μάτια των Κινέζων. Τα σώματα των Νεοζηλανδών που πριν από λίγο άκουγαν πειθήνια το σύστημα που θα ακολουθούσαν στο ματς, είχαν μεταλλαχθεί σε μια τέλεια χορογραφημένη μηχανή με μέτωπο όχι τις κερκίδες αλλά τους αντιπάλους. Ο κεντρικός ως προς τη διάταξη μπασκετμπολίστας έδινε το κάλεσμα κάθε φορά στους συμπαίκτες του, οι οποίοι ανταποκρίνονταν τείνοντας τα χέρια τους προς τους αντιπάλους, χτυπώντας το σώμα τους και κραυγάζοντας έναν ακατάληπτο λόγο που οδήγησε σε ένα κραδασμό από άκρη σε άκρη του γηπέδου (τα δόντια μου έτριξαν νομίζω) και κορυφώθηκε ξαφνικά, αφήνοντας έναν απόηχο που άργησε να σβήσει. Την εκκωφαντική σιωπή που ακολούθησε, έσπασαν κάποιοι γνώστες που άρχισαν να χειροκροτούν παρασύροντας και τους υπόλοιπους την ώρα που οι αθλητές των δύο ομάδων έπαιρναν σιγά σιγά τις θέσεις τους για το τζάμπολ, περιμένοντας το λάκτισμα των διαιτητών.

Εκθέτω αυτό το περιστατικό αναλογιζόμενος τις διαφορετικές ενσωματώσεις που συνυπάρχουν ή περικλείονται σε γεγονότα και δράσεις που ο Schechner προσλαμβάνει ως περφόρμανς. Ο συγκεκριμένος αγώνας του μπάσκετ είναι μια τέτοια περφόρμανς που τελείται σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, έχει τους δικούς της κανόνες και απαιτεί την ενεργοποίηση του αθλητικού σώματος σε ένα πολιτικό και

οικονομικό πλαίσιο που κατευθύνεται από τον έλεγχο της εξουσίας και από τις διεθνικές σχέσεις. Από την άλλη ο χορός «Haka» της φυλής Μαορί της Νέας Ζηλανδίας που περικλείεται στο προηγούμενο γεγονός, αντιμετωπίζεται κι αυτός με τον ίδιο κατά Schechner τρόπο ως περφόρμανς. Ωστόσο το ίδιο το σώμα των αθλητών μέσα από διαφορετικές δεξιότητες, επιτελεί ενσωματώσεις που για τους Νεοζηλανδούς έχουν νοήματα ταυτότητας, φυλής και εθνότητας, τα οποία οι υπόλοιποι αδυνατούμε να κατανοήσουμε. Είναι λοιπόν το σώμα εξίσου επιτελεστικό και στις δύο περιπτώσεις και αν ναι, με ποιο τρόπο καταδεικνύεται αυτό;

Η δεξιοτεχνική σωματική περφόρμανς περιλαμβάνει όχι μόνο κινητικές διαδικασίες αλλά και γνωστικές και συναισθηματικές διεργασίες που όταν συντονίζονται στο πλαίσιο ενός τελετουργικού αναπτύσσουν κοινές ενσαρκωμένες εμπειρίες συνενοχής μεταξύ των περφόρμερ αλλά και των συμμετεχόντων στην πρακτική. Αν θεωρήσουμε την περφόρμανς των Νεοζηλανδών απλά ως ένα παραδοσιακό πολεμικό χορό με στόχο να προκαλέσει τους αντιπάλους, στη συγκεκριμένη περίπτωση τους Κινέζους, χάνουμε πολλά από τα ενσωματωμένα νοήματα της επιτέλεσης που έχουν να κάνουν με τους διαπροσωπικούς συντονισμούς μιας συλλογικής έκφρασης, μια κοινή σωματική εμπειρία που ο Turner όπως είδαμε τοποθετεί στη σφαίρα ενός αρχαϊκού καθολικού τελετουργικού σε αντίθεση με το μπάσκετ που ακολουθεί το θέατρο της δυτικής φιλελεύθερης κοινωνίας καθώς βασίζεται κυρίως στην υπόδυση ρόλων (ο πλειμείκερ, ο σουτέρ, ο ριμπάουντερ κ.α.). Το μεγάλο συλλογικό είναι υπεύθυνο για τους ρόλους, τους σωματικούς μετασχηματισμούς και την τελετουργική αποτελεσματικότητα του call and respond στο χορό Haka και παραδόξως επιδρά στο ίδιο σώμα την ίδια στιγμή με τις δυτικές νόρμες και την παγκοσμιοποίηση που επιβάλουν την οικονομική αναγκαιότητα αλλά και τη διασκέδαση. Δεν αποκλείουμε τη μέθεξη που προτείνει ο Turner για καμία από τις δύο περιπτώσεις καθώς μιλάμε για το ίδιο σώμα που πραγματώνει ανά πάσα στιγμή διαφορετικά ενδεχόμενα μιας ενσωματωμένης βιωμένης ταυτότητας. Οι δύο επιτελέσεις μέσω της οργανωμένης κίνησης δημιουργούν διαφορετικές σκέψεις. Είδαμε ότι για τον Schechner η επιτελεστική συμπεριφορά δεν είναι ελεύθερη και αυθόρμητη αλλά εγνωσμένη και εξασκημένη, την οποία και ορίζει ως αποκατεστημένη συμπεριφορά. Στην περίπτωση των αθλητών της Νέας Ζηλανδίας η συμπεριφορά εκδραματίζεται εις διπλούν.

Η σχέση μεταξύ της περφόρμανς και της ταυτότητας υπήρξε κεντρική στην θεωρητικοποίηση της σύγχρονης έννοιας της επιτέλεσης ιδιαίτερα στην Αμερική. Η

επιτέλεση της ταυτότητας κινήθηκε πέρα από το φύλο και την εθνότητα επεξεργάζοντας την έννοια του εαυτού μέσα από ερωτήματα που συμπεριέλαβαν τα μη-συμβατικά σώματα (Carlson 1996: 17). Απαντώντας στο ερώτημα τι είναι ο πολιτισμός και που βρίσκεται, το επιτελεστικό είδος της ζωντανής τέχνης (live art), μια μορφή ενσωματωμένης επιτελεστικής πρακτικής, «χρησιμοποιεί το σώμα ως χώρο και ως εργαλείο για να διαταράξει τα φυσικά όρια και να αντισταθεί στους ορισμούς». Οι κοινωνίες ασκούν πολιτικές και πρακτικές στα σώματα τις οποίες οι περφόρμανς επιχειρούν να ανατρέψουν. Η προαναφερθείσα ομάδα Societas Raffaello Sanzio έχει επηρεαστεί μεταξύ άλλων από την Arte Povera και οι παραστάσεις (Giulio Cesare), έχουν αναφορές στις live art πράξεις του Γιάννη Κουνέλλη με φυτά ή ζώα. Το επιτελεστικό σώμα δεν περιορίζεται στο ανθρώπινο. Castellucci: «Δεν εργάζομαι με τις προσωπικότητες των ηθοποιών αλλά με τα σώματα και τα σχήματα τους». Αυτός ο αφορισμός του εικονοκλάστη και αιρετικού Ιταλού σκηνοθέτη, συνοψίζει το πλαίσιο της αναζήτησης της θεατρικής έκφρασης στις τελευταίες δεκαετίες, τοποθετώντας στο επίκεντρο της περφόρμανς το σώμα και ανατρέποντας παραδοσιακές νόρμες των δυτικών σχολών θεάτρου. Το σώμα ήταν πάντοτε παρόν στις επιτελεστικές τέχνες αλλά η ανάδυση σύγχρονων συνδυαστικών ειδών της περφόρμανς με την καθοριστική συμβολή του χορού αλλά και των νέων τεχνολογιών, δημιούργησε το έδαφος για νέες νοηματοδοτήσεις.

Στην περφόρμανς *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986), ο Castellucci χρησιμοποιεί την ποιητική μεταφορά «σώματα χωρίς όργανα», που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Antonin Artaud για να δηλώσει τις απορριπτικές, από τη δυτική κουλτούρα εκκρίσεις του σώματος όπως τα περιττώματα και το σπέρμα, τονίζοντας μ' αυτό τον τρόπο την παραβίαση των κοινωνικών κανόνων - που η συνείδηση δεν μπορεί να ελέγξει - και την «αποσύνθεση της απατηλής ταυτότητας του υποκειμένου, η οποία εγγυάται τη ζωή σε ένα σταθερό κοινωνικό κόσμο. Ένα σώμα χωρίς συνείδηση, θα εκτεθεί στα πάθη και τη βία – σε όσα έχει μέχρι τώρα αποκλείσει ο νους – για να φτάσει στην εκπλήρωση». Το απελευθερωμένο από τον Δυτικό πολιτισμό σώμα που οραματίζεται ο Artaud, αντιπαρατίθεται με ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης στο έργο του Castellucci όπου τα σώματα υπόκεινται σε ιατρικά πειράματα για να εξοντωθούν. Το σώμα που για τον Artaud πρέπει να κατακερματιστεί για να ανασυγκροτηθεί μεταμορφωμένο, παρουσιάζεται σκηνικά κυριολεκτικά τεμαχισμένο σε τεχνητά κομμάτια, μια βίαιη συνθήκη που υπονοεί τα εγκλήματα του δυτικού πολιτισμού αλλά χωρίς να το φανερώνει με ιστορικές αναφορές. Ο Castellucci

χρησιμοποιεί περφόρμερ με ακρωτηριασμένα μέλη στις παραστάσεις του καθώς και παιδιά. Τόσο στην προαναφερθείσα παράσταση όσο και στα *Giulio Cesare* (1997) και *Genesi* (1999) «η δημιουργία μιας σχέσης του σώματος του ηθοποιού και του δραματικού χαρακτήρα γίνεται αδύνατη» στις παραγωγές του. Αυτό δημιουργεί ένα παραξένισμα (κατά Μπρεχτ) στο θεατή που αδυνατεί να ταυτίσει τους ηθοποιούς με τους χαρακτήρες. «Η επίδραση του ηθοποιού είναι προϊόν της ιδιόμορφης παρουσίας των φαινομενικών σωμάτων επί σκηνής». Οι αισθητικές συνήθειες χάνουν το νόημά τους, «υπάρχει μόνο το άθροισμα της αισθησιακής εμπειρίας, μέρος της οποίας επηρεάζει άλλοτε με πιο έντονο και άλλοτε με λιγότερο έντονο τρόπο – κι αυτή η ένταση είναι το κριτήριο της αξιολόγησής του». Ο Castellucci υποστηρίζει ότι το «σώμα χωρίς όργανα» του Artaud δεν είναι άλλο από τη σκηνική εκδοχή του βιβλικού Κάιν στο έργο του *Genesi* ακριβώς μετά την πτώση του και όλοι εμείς είμαστε παιδιά του (Semenowicz 2016: 64).

Το συνολικό έργο του Castellucci είναι μια διαρκής αναζήτηση των απαρχών του πολιτικού πνεύματος της τραγωδίας έτσι όπως αυτή κινήθηκε μέσα στην αυγή της αθηναϊκής δημοκρατίας, μια βίαιη ρήξη με τις δυτικές θεατρικές παραδόσεις, στη γραμμή του Grotowski και του Artaud, ερευνώντας το μεταίχμιο της γέννησης του θεάτρου κάπου ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο, «στο άγνωστο και το γνωστό αλλά σε παραμόρφωση, το αποτέλεσμα της οποίας είναι μια εικόνα που απομακρύνεται από την τροχιά της συνηθισμένης αντίληψης» (ό.π.), εκεί που ενδεχομένως βρίσκεται το ιερό ή το βέβηλο. Όπως λέει ο ίδιος, η τραγωδία είναι ένα είδος εργαστηρίου για τη μελέτη των σκιωδών περιοχών όλης της ανθρώπινης ύπαρξης. Οι επιτελεστικές παραστάσεις του Ιταλού σκηνοθέτη δεν παύουν ποτέ να είναι θέατρο όπως το συνέλαβαν οι Έλληνες, μέσα στην κοινότητα και δίπλα στην πολιτική και τη θρησκεία. Λέει: «Το θέατρο προσφέρει φώτα, φώτα σε μια άβυσσο. Δείχνει δυνατότητες. Χάρη στην αφήγηση, στη μυθοπλασία, το θέατρο μπορεί να αναστείλει την πραγματικότητα. Αυτή είναι η μορφή της αυθεντικής απελευθέρωσης, της συμφιλίωσης με το σώμα σου, με τα σώματα των άλλων, με το να είσαι μαζί» (de Giusti 2021: 3).

Ερευνά ωστόσο και άλλες μεθοριακότητες όπως ανάμεσα στο ανθρώπινο και το ζωικό, το αρτιμελές και το ακρωτηριασμένο σώμα. «Η υλικότητα γίνεται μια άρρηκτη ποιότητα της περφόρμανς» (Semenowicz 2016: 64). Συνδυάζει την εικόνα, το φως, τον ήχο και την κίνηση των σωμάτων. Βασίζεται στο χορό και τη χορογραφία. Ο χορός είναι η τέχνη που συνδέεται περισσότερο με το σώμα καθώς δομεί την κίνησή του, πλάθει τη γλώσσα του και αναμετράται με την ισορροπία του. Το φάσμα της

οργάνωσης και της ελευθερίας της κίνησης του σώματος είναι απεριόριστο. Στην πρώτη κιάλας σκηνή του *Democracy in America*, ένα σύνολο από 18 χορεύτριες ντυμένες σαν στρατιωτικές μαζορέτες, χορεύει στη σκηνή κάτω από τους ήχους κουδουνιών που κρέμονται από τη στολή τους, αλλάζοντας θέσεις σαν να σχηματίζουν ένα χορογραφημένο φανταστικό γαϊτανάκι. Φέρουν σημαίες με διαφορετικά γράμματα και σχηματίζουν μετωπικά τον τίτλο του έργου: DEMOCRACYINAMERICA. Καθώς ο χορός συνεχίζεται, τα γράμματα σχηματίζουν άλλες λέξεις: DECAY CRIME MACARONI, CAMERA DEMONIA CRY και στο τέλος συνδυασμούς χωρών που είτε έχουν είτε όχι δημοκρατικό πολίτευμα: CANADA MACEDONIA ARMENIA ROMANIA OMAN YEMEN IRAN MYANMAR, αναγκάζοντας τον θεατή σε μια «απεγνωσμένη αναζήτηση ερμηνείας» λέξεων φορτισμένων με πολλαπλά νοήματα. Οι λέξεις έτσι χάνουν τη μοναδικότητα και τη συνοχή τους. Ο Castellucci εκμεταλλεύεται γλώσσες, διαλέκτους και ιδιώματα, καθώς και εικαστικά: πίνακες ζωγραφικής, ταμπλό, διαφανείς κουρτίνες που σχηματίζουν έναν τέταρτο τοίχο μεταξύ του θεατή και της σκηνής, φωτιστικά εφέ και αγάλματα, ηχητικά: θορύβους και μουσική, κινητικά: χορούς και tableaux vivants και τέλος ρομποτικές και αλγοριθμικές κινήσεις μηχανών (de Giusti 2021). Λέει: «Κατά τη γνώμη μου, οι μηχανές είναι ξεκάθαρα μια ανδρική αρχή με την έννοια της τάξης και του ελέγχου». Ο de Giusti συμπληρώνει ότι «οι νέες τεχνολογίες δεν είναι deux ex machina, αλλά παρουσιάζουν του ίδιους περιορισμούς με τις άλλες γλώσσες» (2021: 5). Η επικράτησή τους θα είναι ζοφερή για την ανθρωπότητα. Ο Castellucci ασκεί σφοδρή κριτική στα εργαλεία του δυτικού πολιτισμού και έρχεται σε ρήξη με τις ανθρώπινες κατασκευές που επιβάλλουν τους κανόνες τους στα σώματα, καθώς και με τις δυνητικότητες που δημιουργούν οι τεχνολογίες γιατί ανατρέπουν τις συγχρονικότητες (ό.π.). Προασπίζεται τη φυσικότητα, την απλότητα και την αίσθηση του ανήκειν, με μια ουσιοκρατική λογική και αντιδρά με σκεπτικισμό στην αναζήτηση νέων συλλογικών ταυτοτήτων όπως για παράδειγμα των εικονικών κοινοτήτων.

Στολές καταγραφής κίνησης και λογισμικά ηλεκτρονικών υπολογιστών «απομονώνουν τα άκρα και τις αρθρώσεις, επιτρέποντας τη λήψη εικόνας των κινήσεων του κορμού, του κεφαλιού, των γονάτων που αποσπώνται από την εικόνα του ανθρώπινου σώματος» (Kluber 2019: 80). Το ηχητικό τοπίο κατακλύζεται από θορύβους που παράγουν ιδιόφωνα όργανα όπως καμπανάκια, μεταλλικές βέργες και μεμβράνες, καθώς και ζοφερή μουσική που ντύνει τις βίαιες κραυγές των περφόρμερ. «Ποτέ δεν ακούμε μια μετάβαση, μια συγχορδία ή μια μελωδία» (ό.π.). Κάθε σκηνή



λειτουργεί ανεξάρτητα χωρίς δραματική ενότητα με τις άλλες, τα γεγονότα που περιγράφονται στη σκηνή δεν συνδέονται γραμμικά ή ψυχολογικά και είναι δύσκολο να δούμε την αριστοτελική ενότητα χώρου και χρόνου.

Στις παραστάσεις του υπάρχει συνήθως ένα διάφανο πλέγμα που χωρίζει τη σκηνή από το θεατή. Ο Castellucci λέει ότι η σκηνή είναι ένας μαύρος καθρέφτης που αντικατοπτρίζει το σώμα και όλη τη μορφή του θεατή. Η Semenowicz πιστεύει ότι στο θέατρο του Castellucci, η μοναδική εμπειρία του θεατή είναι ένα είδος παράβασης του εαυτού του (Semenowicz 2016: 87). Είναι το σώμα δίχως όργανα του Artaud. Στο *Santa Sofia. Teatro Khmer*, ένας μοναχός προσπαθεί να ακυρώσει τα αισθητηριακά του όργανα με παρεμβάσεις για να βιώσει κάτι έξω από το γνωστό, μια «υπέρβαση». Στο *Democracy in America* το σώμα μιας πουριτανής γυναίκας πάσχει εικονογραφώντας τη γέννηση όχι ενός παιδιού αλλά της γλώσσας των Ιθαγενών. Ο Castellucci χρησιμοποιεί τη γλωσσολαλιά<sup>6</sup> για να υπονομεύσει τον εννοιολογικό λόγο, να δείξει ότι ο λόγος έχει χάσει το νόημά του. Η φωνή δεν είναι όργανο της λογικής, είναι όργανο του σώματος, είναι το ίδιο το σώμα και φέρει το συναισθηματικό λόγο. Αυτές οι παραβάσεις περνούν το πετσί του θεατή, είναι σχεδόν μια «φυσική εμπειρία. [...] Βασίζονται στις ικανότητες αντίληψης, στην ιστορία, τα κοινωνικά ταμπού, τους εσωτερικούς φόβους και τις τραγωδίες. Αφηρημένες ιδέες, μεγάλοι μύθοι και σύμβολα, αποκτούν ανθρώπινη διάσταση και συνεπώς συγκεκριμένο χαρακτήρα και συναισθηματική δύναμη» (ό.π.). Είναι όλο αυτό το υλικό εικόνων που κουβαλάει ο καθένας μέσα του λέει ο Castellucci. «Καταστρέφοντάς τα αποκτάμε πρόσβαση στο ασυνείδητο του θεατή. Αυτό που παρουσιάζεται στην περφόρμανς δεν είναι αντικείμενο, είναι μια ριπή που βάζει το σώμα του θεατή σε κίνηση. Είναι κάτι που διαφεύγει συνέχεια. Μια περφόρμανς πρέπει να ξεφεύγει συνέχεια από τον εαυτό της, να ξεφεύγει από τη δύναμη του αντικειμένου. Το πραγματικό υποκείμενο δεν είναι το ον στη σκηνή αλλά κάτι άθικτο, το σώμα του θεατή» (ό.π.). Στο *Genesi* υποστηρίζει η Semenowicz η παρουσία των παιδιών στο στρατόπεδο συγκέντρωσης που θυμίζει Άουσβιτς, φέρνει δυσφορία. Στο *Purgatorio* (2008) δεν βλέπουμε τον βιασμό, αλλά ακούμε τους ήχους που κάνει ο νέος και τις παρακλήσεις του, που μας κάνουν να βιώσουμε τον σωματικό πόνο και την ντροπή. «Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για την

---

<sup>6</sup> Εδώ η γλωσσολαλιά περιγράφεται ως η πράξη του να μιλάς ή να προσεύχεσαι φωναχτά σε μια γλώσσα που να φαίνεται ξένη ως προς τον άνθρωπο που τη μιλά ή μια ακολουθία ακατάληπτων συλλαβών (de Giusti 2021).

τοποθέτηση του σώματος του θεατή στην περφόρμανς, στην υλικότητα του θεάτρου» (ό.π.).

Σύμφωνα με την ομάδα Societas, ο πυρήνας της τραγωδίας είναι στην πραγματικότητα προ-τραγικός και για αυτό το λόγο είναι απαραίτητο να επιτρέψουμε στο θέατρο που εστιάζει στην υλικότητα του σώματος και τη φυσική παρουσία του στο χώρο. Η ομάδα περιφρονεί το λογοτεχνικό θέατρο καθώς αυτό υποτάσσεται στο κείμενο και τον συγγραφέα. Προτιμά να εστιάζει στον πλούτο των μύθων από όλο τον κόσμο. Επενδύει στην έννοια της θηλυκότητας ως ζήτημα καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και ως σύνδεση με την πραγματική ζωή από τη γέννηση ως την ταφή. Στο προτραγικό θέατρο η σχέση με τη μητέρα είναι στο προσκήνιο. Το θηλυκό στοιχείο έχει ισχύ (Semenowicz 2016: 105). Στην *Orestea* (1995), η Κλυταιμνήστρα είναι σύμβολο τόσο της γονιμότητας όσο και του θανάτου, ο Ορέστης στην τελευταία σκηνή επιστρέφει στην κοιλιά της μάνας του. Η Κασσάνδρα είναι γυμνή, η Ηλέκτρα κοντή με μεγάλο στήθος σαν προϊστορική φιγούρα αντίθετα με τους Ορέστη και Πυλάδη που είναι ψηλοί και λεπτοί. «Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας του μύθου αποκαθίσταται από την εικόνα (σώμα)» (ό.π.). Πρόκειται πάντα για την υλικότητα του σώματος. Τα σώματα δεν είναι ελκυστικά, δεν υπακούουν σε αισθητικούς κανόνες, είναι κυριολεκτικά.

Ο Castellucci πιστεύει ότι η διαφορά ανάμεσα σε ένα θρησκευτικό φαινόμενο και το θέατρο είναι στην ίδια τη φύση του φαινομένου. Ένα θρησκευτικό φαινόμενο χαρακτηρίζεται από μυστικισμό, την εμπειρία των πιστών και έτσι είναι κλειστό, ενώ το θέατρο είναι ανοικτό, είναι για όλους. Μεταφορικά μπορεί να ισχύει για έναν ποδοσφαιρικό αγώνα. Πρόκειται για αυτό που παρακολουθείται, που ανήκει σε όλους και εδραιώνει την ομάδα. Μια λειτουργία, μια ταινία, ένα θέατρο, ένας αγώνας είναι θρησκευτικά φαινόμενα με μια πιο περιορισμένη έννοια της λέξης. Δεν είναι ακόμα τελετουργία. Η τελετουργία έχει μια πολύ περίπλοκη δομή.

Ο Carlson εκτός του Castellucci, τοποθετεί στις εξέχουσες μορφές της σύγχρονης performance art μεταξύ άλλων, τον Αμερικανό Robert Wilson, τον Βέλγο Jan Fabre, τον Καναδό Robert Lepage όσον αφορά το θέατρο, τη Γερμανίδα Pina Bausch, τον Αμερικάνο William Forsythe και την επίσης Αμερικανίδα Meredith Monk όσον αφορά το χορό και την Αμερικανίδα συνθέτρια Laurie Anderson. Οι καλλιτέχνες αυτοί έχουν επηρεαστεί από την ανάδυση του «νέου χορού» στην Αμερική στη δεκαετία του 1960, όσο και από τα «σκηνικά δρώμενα (ελεγχόμενα γεγονότα που συνέβαιναν σε σταθερό χώρο, συνήθως σε θεατρική σκηνή)», που αποτέλεσαν τόπους

πειραματισμού, τυχαίων συνθέσεων, μη χορευτικής κίνησης και πολυμεσικών θεαμάτων. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά οι εν λόγω καλλιτέχνες μέσα σε ένα κλίμα οικουμενικής έκφρασης και με αρωγό τις νέες τεχνολογίες, δημιούργησαν μεικτές τεχνικές με λιγότερη έμφαση στο λόγο και περισσότερο στα μεικτά μέσα (Carlson 1996: 90). Ο καθένας από αυτούς συγκέντρωνε περισσότερες από μία ιδιότητες, του σκηνοθέτη, του χορογράφου, του μουσικού, του αρχιτέκτονα, του συγγραφέα, του εικαστικού. Μέσα σε ένα κλίμα αναπροσδιορισμού ή αμφισβήτησης της έννοιας της αναπαράστασης, οι καλλιτέχνες δοκίμαζαν συνεχώς τα όρια της τέχνης και της ζωής, απέρριψαν την ενότητα και τη συνοχή πολλών παραδοσιακών τεχνών καθώς και την αφήγηση, τον ψυχολογισμό και την αναφορικότητα του παραδοσιακού θεάτρου. Ο όρος performance και performance art άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως μετά το 1970 περιγράφοντας τις πειραματικές παραστάσεις εκείνης της δεκαετίας και καθιερώθηκε μετά το 1980 (ό.π.).

## *2.2. Ανθρωπολογία και σώμα*

Η ανθρωπολογία ανέδειξε τον πολιτισμό ως μία αρένα συμβόλων και νοημάτων και είδε τον άνθρωπο ως το ον που παράγει αυτά τα σύμβολα. Οι Αμερικανοί ανθρωπολόγοι Franz Boas (1858-1942), Alfred Kroeber (1876-1960) και Clyde Kluckhohn (1905-1960) χρησιμοποίησαν την εθνογραφική μέθοδο στους πολιτισμούς των ιθαγενών Αμερικανών για να αναδείξουν τον πολιτισμό ως κεντρικό ζήτημα της ανθρωπολογίας και να τοποθετήσουν τη γλώσσα στην καρδιά της πολιτισμικής δραστηριότητας. Η ανάδυση της πολιτισμικής ανθρωπολογίας στην Αμερική λειτούργησε αντιδραστικά εναντίον του κοινωνικού Δαρβινισμού, εναντίον των θεωριών, της φυλής και τις χριστιανικές παραδοχές της διακριτής καταγωγής των ανθρώπινων φυλών. Ενώ αυτές οι θεωρίες απέρριψαν την άποψη ότι τα ανθρώπινα όντα έχουν κοινούς προγόνους, η πολιτισμική ανθρωπολογία μεταξύ άλλων αξίωσε ότι οι άνθρωποι δεν διακρίνονται μεταξύ τους αλλά έχουν διαφορετική πολιτισμική προσαρμογή στο φυσικό τους περιβάλλον (Turner 2007: 22).

Ηθικά και εννοιολογικά υπάρχει μια αντίφαση γύρω από την ανθρώπινη ενσωμάτωση (embodiment). Την ώρα που η θρησκεία διαχώρισε τα ανθρώπινα όντα από τα ζώα οντολογικά, οι άνθρωποι είναι θηλαστικά και μοιράζονται μ' αυτά μια

κοινή ζωή ως ζωντανοί οργανισμοί. Το ζήτημα του ανθρώπινου σώματος στη φιλοσοφία των κοινωνικών επιστημών αναδύθηκε μέσα από την εγγενή ή συγκεκριμενοποιημένη συζήτηση γύρω από την πραγματική ζωώδη φύση των ανθρώπων όπως μας πληροφορεί ο Bryan Turner. Στην ανθρωπολογία αυτό το ζήτημα ανάγεται στη διάκριση μεταξύ του πολιτισμού και της φύσης και σε μικρότερο βαθμό μεταξύ της τεχνολογίας και της φύσης. Ενώ η πολιτισμική ανθρωπολογία και η κοινωνιολογία – με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία – έχουν διαμορφώσει τις ιδέες του πολιτισμού και της τεχνολογίας για να διακρίνουν το ζωικό από το ανθρώπινο, το σώμα και στους δύο κλάδους είχε μια διαφορούμενη υπόσταση (ό.π.: 20).

Ο Bryan Turner κάνει μία ανασκόπηση της μετασχηματικής εξέλιξης της ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας εστιάζοντας στο πως η τεχνολογία και ο πολιτισμός (culture), αναδύθηκαν ιστορικά ως διαμεσολαβήσεις μεταξύ της ανεπάρκειας/έλλειψης των φυσικών πόρων και της ευαλωτότητας του ανθρώπινου σώματος. Η τεχνολογία υπήρξε καθοριστική με το να παρέχει στις κοινωνίες έναν κάποιο έλεγχο στη φύση και συνεπώς και στο ανθρώπινο σώμα, ωστόσο βρέθηκε αποδέκτης έντονης κριτικής λόγω της χρήσης υβριδίων και της γενικότερης απειλής προς την ανθρώπινη ζωή. Η κουλτούρα αντίθετα αντιμετωπίστηκε ως ενίσχυση της φύσης, προμηθεύοντας τους ανθρώπους με νοσηματοδοτήσεις διαμεσολάβησης και οικειοποίησης του εξωτερικού φυσικού περιβάλλοντος. Η κοινωνιολογία και η πολιτισμική ανθρωπολογία ανέδειξε το σώμα πρώτα ως έναν ουδέτερο τόπο στις διαδικασίες ανάλυσης της γλώσσας και της θρησκείας. Στη συνέχεια διαπιστώθηκε ότι το σώμα έχει μία εγγενή παρουσία στην τεχνολογική διαμεσολάβηση μεταξύ της κοινωνίας και της φύσης. Αν θεωρήσουμε το σώμα ως προέκταση του φυσικού κόσμου, η επικυριαρχία της τεχνολογίας συμπεριέλαβε και το ίδιο το σώμα. Μολονότι η τεχνολογία «βελτιώνει» το σώμα, όπως για παράδειγμα ένα ζευγάρι γυαλιά που βοηθούν να διαβάσεις αυτή τη σελίδα, η πρόσφατη ιστορία προσφέρει αμέτρητα παραδείγματα όπου οι τεχνολογικές ανακαλύψεις αποτέλεσαν απειλή για την ίδια την ανθρώπινη ζωή. Η τεχνολογία που αντιμετωπίστηκε ως τροποποίηση ή αντικατάσταση της φύσης, τοποθετήθηκε απέναντι στον πολιτισμό ο οποίος συνδέθηκε με την ηθική καλλιέργεια (ό.π. 21).

Ο ορισμός της «τεχνολογίας» εγείρει τόσα ερωτήματα όσα και ο «πολιτισμός». Στις κοινωνικές επιστήμες η τεχνολογία είχε ποικίλες διακριτές ερμηνείες. Μία από αυτές θεωρεί την τεχνολογία ως μία συλλογή μηχανών χρήσιμων

στην αλλαγή της φύσης και στην αρωγή των ανθρώπινων όντων ώστε να κυριαρχήσουν πάνω της. Μία άλλη ερμηνεία είναι αυτή του τεχνολογικού πολιτισμού (technology civilization) η οποία συνδέεται με την προηγούμενη όπως επίσης και η ερμηνεία της σύγχρονης κοινωνιολογίας που προέρχεται από τον Michel Foucault περί των τεχνικών/πρακτικών εξέλιξης του εαυτού. Αυτές οι τρεις μορφές τεχνολογίας έχουν όλες μια προβληματική σχέση με το σώμα γιατί προϋποθέτουν με ποικίλους τρόπους έναν έλεγχο πάνω στη φύση (σώμα) και τον εαυτό (συνείδηση). Η τεχνολογία βοηθά τους ανθρώπους να ξεπεράσουν τα φυσικά όρια των σωμάτων τους αλλά την ίδια στιγμή απειλεί να καταστρέψει τον εναρμονισμό του ανθρώπου με τη φύση. Η λογοτεχνία του φανταστικού έχει τοποθετήσει σε φουτουριστικά/δυστοπικά περιβάλλοντα το παραπάνω ζήτημα και όχι μόνο, παρουσιάζοντας τα μεταβαλλόμενα όρια του ανθρώπινου σώματος και ασκώντας ευρεία κριτική στις καταστροφικές συνέπειες της υπέρβασης αυτών των ορίων (ό.π. 23).

Τα θέματα της ενσωμάτωσης, της ουτοπίας και του ολέθρου ως διαστάσεις της τεχνολογίας απασχόλησαν επίμονα τη δυτική φιλοσοφική σκέψη. Μια ενδεχόμενη τεχνολογική δυστοπία αντέκρουσε η Donna Haraway η οποία επιχειρηματολόγησε γύρω από την αναζήτηση της αποδόμησης της απόλυτης αυθεντίας της επιστήμης που διακρίνει το ζώο από τον άνθρωπο, υποστηρίζοντας ότι αντί να εγκαταλείψει την επιστήμη, ο φεμινισμός έπρεπε να παρέχει καλύτερες προδιαγραφές της πραγματικότητας. Στο *Manifesto for Cyborgs* (1985), υποστήριξε ότι το κυβόργιο (cyberneticus organismus: κυβερνοοργανισμός), βοηθά στη θόλωση της διάκρισης μεταξύ της φύσης και της κουλτούρας, μεταξύ της ζωής (living) και της αδράνειας (inert). Το κυβόργιο υπόσχεται μελλοντικές ελευθερίες (ό.π. 24).

Η αρχαιοελληνική πραγματεία παρείχε στη Δυτική σκέψη το συμβολικό/αλληγορικό υλικό των μύθων. Η ανυπακοή του Ίκαρου στον πατέρα του Δαίδαλο και η ύβρις του Προμηθέα στη θεϊκή εντολή του Δία με τις ολέθριες συνέπειες τους, κατέδειξαν τις διαφορούμενες σχέσεις της τεχνολογίας με την ανθρωπότητα. Η έννοια του δυτικού τεχνολόγου, του ανθρώπου που χρησιμοποιεί τις πρακτικές τέχνες προήλθε από την κοινή παραδοχή ελληνικής φιλοσοφικής προέλευσης ότι η τεχνολογία προϋποθέτει όργανα, εργαλεία και μηχανές. Στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα η τεχνολογία αφορούσε στον συστηματικό λόγο γύρω από την τέχνη/τέχνες. Ο Μαρξ από την άλλη αντιμετώπισε την κοινωνική θεωρία της εργασίας και της φύσης που προσφέρεται στους ανθρώπους, είτε ως προοπτική ουτοπίας σε μια αταξική κοινωνία χωρίς ιδιωτική

περιουσία είτε ως καταστροφή του καπιταλισμού όπου το ανθρώπινο σώμα θα εξαρτάτο από την τεχνολογία προσαρτώμενο στη μηχανή. Ο Daniel Bell το 1974 έγραψε το *The Coming of Post-Industrial Society* στο οποίο υποστήριξε ότι η βιομηχανία βασισμένη στη γνώση θα αντικαθιστούσε τις βιομηχανίες παραγωγής. Αυτό οδήγησε στο να ανοίξει μία συζήτηση γύρω από την επίδραση της τεχνολογικής πληροφορίας στην οικονομική παραγωγή και την κοινωνική κατασκευή οπότε και αναπόφευκτα στον μετασχηματισμό του σώματος (ό.π. 25).

Ο David Bell στο κεφάλαιο «Bodies in Cyberculture» του βιβλίου του *An Introduction to Cybercultures* (2001), εξέτασε το ζήτημα της ενσωμάτωσης στο χώρο τον πολιτισμικών και κοινωνικών θεωριών, σχεδιάζοντας αρχικά κάποια γενικά επιχειρήματα των θεωριών αυτών για το σώμα και προχωρώντας στο φάσμα του κυβερνοχώρου μέσω της συζήτησης γύρω από την αποσωμάτωση (disembodiment), δηλαδή τις πιθανότητες υπέρβασης του φυσικού σώματος στον κυβερνοχώρο (Bell 2001: 137). Ο συγγραφέας πρώτα απ' όλα παρέπεμψε στην Barbara Brooks (1999) η οποία απέφυγε να συνδέσει το σώμα με τον εαυτό θεωρώντας ότι το σώμα είναι περισσότερο μια συμπερίληψη όλων των πολλαπλών τρόπων με τους οποίους σχηματίζεται και ταξινομείται το ανθρώπινο υλικό όχι μόνο μέσα στο χώρο αλλά και μέσα στο χρόνο. Η καθυστερημένη ανακάλυψη του «σώματος» από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές σπουδές τη δεκαετία του '90 οφείλεται στη μετατόπιση της δυτικής θεωρητικής σκέψης στην Καρτεσιανή προνομιακή επικράτηση με αποτέλεσμα την εξαφάνιση του σώματος από τη νεωτερική θεωρία. Ωστόσο η σύγχρονη θεωρία ανέτρεψε τη θεώρηση του σώματος ως ένα δεδομένο και φυσικό πράγμα, τοποθετώντας το σε ιστούς νοημάτων και εξουσίας: τα σώματα κατασκευάζονται με σύνθετους τρόπους και εντοπίζονται σε ιστορικά, γεωγραφικά και πολιτισμικά πλαίσια. Το σώμα στη θεωρία έχει εξελιχθεί σε ένα πλήθος σωμάτων που εκλαμβάνονται με μια πληθώρα τρόπων (ό.π. 138).

Ο David Bell παρατηρεί ένα παράδοξο σε σχέση με το σώμα. Οι θεωρητικές εξελίξεις το παρουσιάζουν να βρίσκεται ταυτόχρονα παντού και πουθενά. Ειδικότερα μετά τη μεταδομιστική προσέγγιση τα σώματα επαναπροσδιορίζονται ριζοσπαστικά ως ρευστά, πολλαπλά, κατακερματισμένα και διασκορπισμένα. Το παράδοξο προκύπτει από τον πολλαπλασιασμό των προοπτικών ενσωμάτωσης, οι οποίες κατά τα φαινόμενα είναι περισσότερο ανταγωνιστικές παρά συνδεδεμένες μεταξύ τους. Η θεωρητικοποίηση του σώματος δέχθηκε κριτική ότι είναι πέραν του δέοντος

αφηρημένη διότι δεν ασχολήθηκε με την υλικότητα του σώματος. Κάποιοι ερευνητές όπως οι Williams και Bendelow (1998), αντιμετώπισαν αυτό το παράδοξο κάνοντας μια στροφή προς την εμπειρική και βιωματική εξερεύνηση της ενσωμάτωσης. Αντί να θεωρητικοποιήσουν αφηρημένα το «σώμα», μίλησαν με τους ανθρώπους για τα σώματά τους και επομένως έφεραν τη θεωρία πίσω στο σφαίρα της «ζωντανότητας του σώματος». Αυτή η πορεία θεωρείται πολύ σημαντική στο πλαίσιο του κυβερνοχώρου, όπου οι εμπειρίες είναι αναγκαίο να τοποθετηθούν δίπλα στις φαντασιώσεις της από/ενσωμάτωσης όπως θα δούμε παρακάτω (Bell 2001: 139).

Αυτή η υλιστική ανάγνωση της φυσικής υπόστασης (corporeality) σε καμία περίπτωση δεν απέρριψε τη θεωρία. Θεωρητικές ιδέες αυτής της κατεύθυνσης για το «σώμα» έχουν επικεντρωθεί μεταξύ άλλων γύρω από την έννοια της «αποφυσικοποίησης» του σώματος, δηλαδή της ανάλυσης των διαδικασιών πολιτισμοποίησης του σώματος. Ως ανάλογο παράδειγμα ο συγγραφέας αναφέρει τον Anthony Synnott (1993) ο οποίος υποστήριξε ότι: «Το σώμα με όλα τα όργανα, τις ιδιότητες, τις λειτουργίες, τις καταστάσεις, τις δηλώσεις και τις αισθήσεις, δεν είναι τόσο ένα βιολογικό δεδομένο όσο ένα κοινωνικό δημιούργημα τεράστιας πολυπλοκότητας και σχεδόν απεριόριστης μεταβλητότητας, πλούτου και ισχύος» (Bell ό π. 139).

Το πως σκεφτόμαστε για τα σώματά μας και τα μέρη του, τις χρήσεις και τα σχήματα που του δίνουμε να πάρει – όλα αυτά είναι περιπτώσεις όπου η κουλτούρα (και η ιστορία, η γεωγραφία, η κοινωνία...) διασταυρώνεται με τα οστά, τα εντόσθια και τις εκκρίσεις, συμπληρώνει ο Bell και συνεχίζοντας τη συλλογιστική των Brook και Synnott θεωρεί ότι είναι απαραίτητη η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το «σώμα», στα «σώματα» σε όλη την πολυπλοκότητα και μεταβλητότητά τους. Ο πληθυντικός ωθεί τη σκέψη γύρω από τις σχέσεις ανάμεσα στα σώματα, τις επικαλύψεις και τις διαφορές τους. Λέει:

«Χρησιμοποιούμε τα σώματά μας ως ενσωματώσεις του εαυτού μας. Αναπλάθουμε δραστικά τα σώματά μας για να ανταποκριθούν στις ατομικές μας αισθήσεις του ποιοι είμαστε και ποιοι θέλουμε να γίνουμε. Εκεί η τεχνολογία διασταυρώνεται με τα σώματα, ειδικότερα οι τεχνολογίες της διατροφής, της εκγύμνασης και της αισθητικής χειρουργικής που αναπλάθουν τα σώματα για να εναρμονιστούν με τις πολιτισμικές νόρμες» (Bell ό.π. 139).

Ο συγγραφέας επισημαίνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έδειξε η φεμινιστική θεωρία για τις διασυνδέσεις σώματος-τεχνολογίας που περιλαμβάνει τις αναπαραγωγικές τεχνολογίες (αντισυλληπτικά χάπια), τις ιατρικές τεχνολογίες αλλά και τις σωματικές τροποποιήσεις (τατουάζ, piercing) και τις επιδράσεις που είχαν αυτές οι τεχνολογίες στις εμπειρίες και τις συζητήσεις και τα κείμενα (discourses) γύρω από την ενσωμάτωση (Bell ό.π. 140).

Στις αρχές του 20ού αιώνα ο Γάλλος ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος Marcel Mauss περιέγραψε το πως οι ποικίλες λειτουργίες του σώματος επηρεάζονται, διαμορφώνονται και καθορίζονται από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες μέσω της μάθησης και κυρίως μέσω της μίμησης. Οι έννοιες της έξης (habitus) και των τεχνικών ή πρακτικών του σώματος που εισήγαγε ο Mauss για να περιγράψει τα κοινωνικά φαινόμενα, αποτέλεσαν τη βάση του έργου μεταγενέστερων στοχαστών όπως ο Pierre Bourdieu ο οποίος εισήγαγε την ενσώματη υποκειμενικότητα, την «πρακτική γνώση» όπως την αποκαλούσε ο ίδιος. Ο Bourdieu αμφισβήτησε το καρτεσιανό θέσφατο του ιστορικά και πολιτισμικά αμετάβλητου σώματος, βλέποντας την υποκειμενικότητα κατασκευασμένη από κοινωνικούς και ιστορικούς παράγοντες που η συνείδηση αδυνατεί να δει και ότι ένα μεγάλο μέρος της συμπεριφοράς μας είναι ήδη ενσωματωμένο στο σώμα μας δίχως να μπορούμε να το προσέξουμε (Couzens Hoy 1999: 3). Δίπλα στο habitus τοποθέτησε το hexis (σωματικός προσανατολισμός) που αποκτούν τα άτομα μέσω της ανατροφής τους σε μια κουλτούρα ή τάξη. Είναι ένας πολιτικός όρος που φανερώνει μια μόνιμη και ανθεκτική κατάσταση του υποκειμένου που οι αρχές του ενσωματώνονται πέρα από το επίπεδο της συνείδησης και χωρίς σαφήνεια. Η πλαστικότητα της λειτουργίας του habitus επιτρέπει τη δημιουργία αυτοσχεδιασμών πέρα από «τις μηχανιστικές εξηγήσεις των αντικειμενιστικών θεωριών της κοινωνικής κατασκευής, καθώς και τις υποκειμενιστικές εξηγήσεις των φαινομενολογικών ερμηνειών, είναι πέρα από τις συνήθεις αντινομίες της ελεύθερης βούλησης και του ντετερμινισμού [...]». Το habitus είναι ένα «σύστημα δομικών διαθέσεων προσαρμόσιμο στις αλλαγές, [...] αποκτάται από την πρώιμη εμπειρία και μετά ξεχνιέται, γίνεται μια δεύτερη φύση, η βάση της αντίληψης για όλες τις επόμενες εμπειρίες». Το σώμα ενσαρκώνει τις πρακτικές του habitus. Η συνειδητή αναπαράσταση δε θα συλλάβει ποτέ την πρακτική γνώση που είναι ενσωματωμένη σε σωματικές στάσεις (όπως η υπόκλιση κ.α.) που ανακαλούν αμέσως σχετικές σκέψεις



και συναισθήματα (ό.π. 13). Ο Bourdieu επηρέασε την ανθρωπολογική σκέψη μέσω της αναγνώρισης του σώματος ως μέσο και φορέα κοινωνικών διαδικασιών.

Ο κλάδος της ερμηνευτικής αντλώντας από τον Γερμανικό Ιδεαλισμό οδήγησε τις κοινωνικές επιστήμες στο να ενδιαφερθούν για τα νοήματα των ανθρώπινων ενεργειών παρά για τις αιτίες τους. Η ερμηνευτική τείνει προς την αισιοδοξία με την έννοια ότι πιστεύει ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να μεταβληθεί με τη μάθηση, την εξάσκηση και τη διόρθωση. Οι σύγχρονες γενετικές θεωρίες προτείνουν ότι οι σύγχρονες κοινωνίες είναι πεσιμιστικές όσον αφορά τις πιθανότητες αλλαγής της «ανθρώπινης φύσης» απλά και μόνο μέσω των μαθησιακών διαδικασιών. Υπαινίσσονται ότι είναι πιο επιδραστικό να ελέγξεις τη συμπεριφορά των ανθρώπων μέσω ναρκωτικών, γενετικής συμβολής ή ιατρικής παρακολούθησης. Η ευγονική διαχείριση είναι εγγενής στις σύγχρονες εφαρμογές των ερευνών σε βλαστοκύτταρα. Η ορθολογική θεώρηση του Διαφωτισμού γύρω από την ανθρώπινη συμπεριφορά, η απελευθερωμένη από αυταρχικούς και παρορμητικούς περιορισμούς είναι σε υποχώρηση.

Τα ερωτήματα για το σώμα είχαν πάντοτε κεντρική θέση στην ανθρωπολογική σκέψη όσον αφορά τη βιολογική ανθρωπολογία και την αρχαιολογία. Αντίθετα στην πολιτισμική ανθρωπολογία το σώμα κατέχει μια ιδιόμορφη θέση σύμφωνα με τον Αμερικανό ανθρωπολόγο Tom Boellstorff (2011). Από τη μία πλευρά πολλά παραδείγματα περιόρισαν ή υποβάθμισαν τον εστιασμό της ενσωμάτωσης στον πολιτισμό, εξαιτίας μιας «διανοούμενης» τάσης που θεωρεί ότι οι σωματικές πράξεις (praxis) είναι δευτερεύουσες σε σχέση με τις λεκτικές πράξεις. Ωστόσο από την άλλη ακαδημαϊκές μελέτες πολιτισμικών ανθρωπολόγων κατέδειξαν ότι το σώμα παράγεται, αναπαράγεται και πειθαρχείται μέσα στα πλαίσια του πολιτισμού και της εξουσίας. Ο Boellstorff όπως είδαμε και με τον Bell δεν παραλείπει να κάνει μνεία στις φεμινιστικές και queer ακαδημαϊκές μελέτες γύρω από το σώμα επισημαίνοντας μεταξύ άλλων την κριτική που άσκησαν οι παραπάνω θεωρίες στα δυτικά, ανδρικά και ετεροφυλόφιλα σώματα ως παραδείγματα ενσωμάτωσης τη στιγμή που οι ίδιες μελέτες κατέδειξαν πως σε πολλά πολιτισμικά πλαίσια το σώμα συνδέεται στενά με τις γυναίκες και τη θηλυκότητα, ενώ ο νους παραμένει συνενωμένος με τους άνδρες και την αρρενωπότητα. Ο Boellstorff παραθέτει την άποψη του ανθρωπολόγου Thomas J. Csordas ότι η ενσωμάτωση μας είναι ένα πολύτιμο εργαλείο για την επανεξέταση της

φύσης του πολιτισμού και την ύπαρξή μας ως πολιτισμικά όντα (Boellstorff 2011: 509, 510).

Ο Csordas έθεσε το πλαίσιο της πολιτισμικής φαινομενολογίας για να μελετήσει την έννοια της ενσωμάτωσης την οποία όρισε ως μια υπαρξιακή συνθήκη στην οποία το σώμα είναι μία υποκειμενική πηγή ή το διυποκειμενικό έδαφος της εμπειρίας και συμπέρανε ότι οι μελέτες κάτω από την κατηγορία της ενσωμάτωσης δεν αφορούν το σώμα αυτό καθαυτό. Αντίθετα αφορούν τον πολιτισμό και την εμπειρία στο βαθμό που αυτά μπορούν να γίνουν κατανοητά από τη σκοπιά του μες-τον-κόσμον-είναι (Being-in-the-world). Η πολιτισμική φαινομενολογία ασχολείται με τη σύνθεση της αμεσότητας της ενσωματωμένης εμπειρίας με την πολλαπλότητα του πολιτισμικού νοήματος στο οποίο βυθιζόμαστε πάντα και αναπόφευκτα (Csordas 2011: 143).

Σύμφωνα με τον συγγραφέα η σχέση του ατόμου και του σώματος εγείρει δύο σημαντικά ενδεχόμενα. Το πρώτο είναι ότι το σώμα είναι ένα πολιτισμικό και ιστορικό φαινόμενο όσο και βιολογικό και υλικό – έναν ισχυρισμό που προέβαλαν μεταξύ άλλων οι προαναφερθέντες Foucault και Haraway και που κατέστησε την κατανόηση του σώματος από τις ανθρωπιστικές επιστήμες ολοένα και περισσότερο ασταθή ως αντικείμενο γνώσης. Τα ερωτήματα που θέτει ο Csordas γύρω από αυτή την πιθανότητα είναι: «Το σώμα είναι ένα καθορισμένο αντικείμενο ή πρέπει κατά κάποιον τρόπο να θεωρηθεί και υποκείμενο επίσης; Είναι η βιολογία καθοριστική ή το σώμα αλλάζει καθώς αλλάζει η γνώση μας γι' αυτό; Το σώμα είναι Tabula Rasa όπου ο πολιτισμός εγγράφει τα νοήματά του ή ήταν πάντα εξίσου πολιτισμικό και βιολογικό;» (Csordas ό.π.: 144).

Το δεύτερο ενδεχόμενο αντιστρέφει τους όρους του πρώτου υποδεικνύοντας τον πολιτισμό και την ιστορία ως σωματικά φαινόμενα και συνάμα προϊόντα ιδεών, συμβόλων και υλικών (material) συνθηκών. Ο Csordas χρησιμοποιεί τη μεθοδολογία και τα συμπεράσματα από την εθνογραφία του Maurice Leenhardt στον πολιτισμό των Canaques της Νέας Καληδονίας (1947) για να ισχυριστεί ότι εφόσον το άτομο ως πολιτισμική κατηγορία εξαρτάται από τον τρόπο που οι άνθρωποι κατοικούν τα σώματά τους, ίσως και άλλοι τομείς του πολιτισμού να βασίζονται στη σωματικότητα. Το βασικό ερώτημα που ανακύπτει για τον Csordas είναι «ποιος είναι ο τρόπος με τον οποίο το σώμα αποτελεί υπαρξιακή συνθήκη ζωής;» Ο συγγραφέας κάνει μια μεθοδολογική διάκριση μεταξύ του σώματος και της ενσωμάτωσης που θα του επιτρέψει όπως ισχυρίζεται να αξιοποιήσει την αστάθεια που έχει το σώμα ως αντικείμενο γνώσης. Θέτει τη διάκριση αυτή κατ' αναλογία της διάκρισης του Roland

Barthes περί κειμένου και κειμενικότητας, αντιπαραθέτοντας αντίστοιχα το σώμα ως μία βιολογική, υλική οντότητα ενώ την ενσωμάτωση ως ένα απροσδιόριστο μεθοδολογικό πεδίο που ορίζεται από την αντιληπτική εμπειρία και από τον τρόπο παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο (Csordas ό.π.145).

Η παράλληλη αυτή αντιστοίχιση στηρίζεται στη στροφή της ανθρωπολογίας τη δεκαετία του 1970 προς την ερμηνευτική και τη γλωσσολογία που όρισαν τις κουλτούρες ως συστήματα συμβόλων. Ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz διέδωσε την κειμενική μεταφορά ως ένα ισχυρό στοιχείο για την κατανόηση της φύσης της κουλτούρας. Αυτή η ιδέα για την κουλτούρα ως ένα σύστημα συμβόλων που μπορεί να εκληφθεί ως κείμενο έδειξε το δρόμο σε μία πιο ισχυρή τοποθέτηση ότι οτιδήποτε αναγνωρίζουμε ως κουλτούρα είναι στην πραγματικότητα ένα τεχνούργημα εθνογραφικής πρακτικής, με άλλα λόγια το προϊόν των συμβάσεων του είδους που ορίζουν τα κείμενα που ονομάζονται εθνογραφίες. Μαζί με την ευρεία απήχηση του δομισμού και του μεταδομισμού, αυτές οι εξελίξεις είχαν το σημαντικό επακόλουθο να καταστήσουν τις μεθόδους της λογοτεχνικής κριτικής διαθέσιμες και σχετικές με την ανθρωπολογία, και να τονώσουν ένα κύμα διεπιστημονικής σκέψης με τουλάχιστον δύο τρόπους. Κατέστη δυνατή η σύλληψη της εθνολογίας, της συγκριτικής μελέτης των πολιτισμών και της συγκριτικής λογοτεχνίας ως συγγενών κλάδων, και πρόσφερε ένα κανάλι επικοινωνίας μεταξύ ιστορικών, που εργάστηκαν μέσω του κειμένου, και ανθρωπολόγων, που εργάστηκαν μέσω της μεταφοράς του κειμένου (Csordas ό.π. 145).

Την προηγούμενη δεκαετία οι όροι σημεία και σύμβολα αντικαταστάθηκαν από όρους όπως λόγος (discourse) και αναπαράσταση. Η γενική τάση των ανθρωπιστικών επιστημών προς τη σημειωτική δημιούργησε το έδαφος ώστε ιδέες όπως κειμενικότητα, λόγος και αναπαράσταση να καταστήσουν δυνατή την έναρξη της αναστοχαστικής (reflexive) κριτικής της εθνογραφίας που ήταν τόσο παραγωγική και επιδραστική την τελευταία δεκαετία. Η ανθρωπολογία τις δεκαετίες του 1970 και 1980 στο αποκορύφωμα της μετακίνησης προς το κείμενο και τη δομή, αποθεωρητικοποίησε την έννοια της «εμπειρίας», την απομάκρυνε από τις πολιτισμικές θεωρίες. Η ριζοσπαστική επιστημολογική κίνηση που προέκυψε ήταν ότι η αναπαράσταση δεν υποδηλώνει την εμπειρία αλλά τη συνιστά. Αυτή η κίνηση έκλεισε το χάσμα μεταξύ της γλώσσας και της εμπειρίας και εξάλειψε τον δυισμό όχι με το να τον υπερβεί αλλά με το να περιορίσει την εμπειρία στη γλώσσα, ή το λόγο, ή την αναπαράσταση με αποτέλεσμα να μην υπάρχει τίποτα πέρα ή έξω από την αναπαράσταση, τα όριά της είναι ακαθόριστα (Csordas ό.π. 146).

Από την άλλη πλευρά η φαινομενολογική παράδοση έδωσε μία άλλη εναλλακτική έτσι όπως τη συνέλαβε ο Heidegger, κατά την οποία η γλώσσα μπορεί να αποκαλύψει την εμπειρία. Ο βασικός θεωρητικός όρος που πραγματώθηκε παράλληλα με την αναπαράσταση είναι το μες-τον-κόσμον-είναι (being-in-the-world). Μέσα σ' αυτή την παράδοση ένας από τους πιο επιδραστικούς στοχαστές ήταν ο Γάλλος φαινομενολόγος Merleau-Ponty, ο οποίος έθεσε ως αφετηρία της φιλοσοφικής, ιστορικής και πολιτισμικής ανάλυσης του μες-τον-κόσμον-είναι, την αντίληψη. Η θεώρηση αυτή λέει ότι η αντίληψη είναι βασική σωματική εμπειρία, όπου το σώμα δεν είναι αντικείμενο αλλά υποκείμενο και όπου η ενσωμάτωση είναι η συνθήκη που κάνουμε για να αντικειμενοποιήσουμε την πραγματικότητα. Το έργο του υποδηλώνει ότι ο πολιτισμός δεν εδρεύει μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις, αλλά και στις σωματικές διαδικασίες αντίληψης με τις οποίες δημιουργούνται αυτές οι αναπαραστάσεις. Ο Csordas με βάση την παραπάνω συλλογιστική εξομοιώνει τη σημειωτική που μας δίνει την κειμενικότητα για να κατανοήσουμε την αναπαράσταση, με την φαινομενολογία που μας δίνει την ενσωμάτωση για να κατανοήσουμε το μες-τον-κόσμον-είναι. Η γλώσσα μπορεί να κατανοηθεί είτε με όρους αναπαράστασης είτε ως μες-τον-κόσμον-είναι - δηλαδή ως κάτι που συνιστά εμπειρία ή εμπεριέχει εμπειρία. Κατ' αναλογία η κατανόηση μας για το σώμα διαφέρει όταν ερμηνεύεται ως αναπαράσταση ή υπό το πρίσμα του μες-τον-κόσμον-είναι. Μπορούμε επομένως σύμφωνα με τον Csordas να εξετάσουμε τον πολιτισμό και τον εαυτό με όρους ενσωμάτωσης, όπως μπορούμε να εξετάσουμε τον πολιτισμό και τον εαυτό με όρους κειμενικότητας. Ο διακεκριμένος ανθρωπολόγος θεωρεί ότι η ενσωμάτωση δεν είναι για τη συμπεριφορά ή την καθαυτού ουσία, αλλά για την εμπειρία και την υποκειμενικότητα, και η κατανόηση αυτών είναι μία λειτουργία ερμηνείας δράσης διαφορετικών τρόπων και έκφρασης διαφορετικών ιδιωμάτων (Csordas ό.π.147,148). Ο Csordas πιστεύει ότι η αναγνώριση της υπαρξιακής ανάλυσης του Merleau-Ponty ως μεθοδολογία μπορεί να συμβάλει άμεσα στον αγώνα για την αποσαφήνιση της εθνογραφικής πρακτικής. Λέει:

«Η κριτική της εθνογραφίας που σχετίζεται με τον μεταμοντερνισμό στην ανθρωπολογία είναι μια προσπάθεια εντοπισμού της πολιτισμικής ευαισθησίας όχι στην αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά σε μία ανάκληση (evocation) της πραγματικότητας, όχι στην αναπαραστατική σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου αλλά στη διαλογική σχέση ανάμεσα στον εθνογράφο και το γηγενή πληροφορητή ως

συνομιλητές (Clifford and Marcus 1986, Marcus and Fischer 1986, Tyler 1987). Αυτή η προσπάθεια γίνεται υπό το πρόσχημο του αναστοχασμού, τόσο με την έννοια ότι ο συγγραφέας εντάσσεται στο κείμενο με αυτοσυνείδητο (self-conscious) τρόπο όσο και με την έννοια ότι το κείμενο περιλαμβάνει έναν διάλογο με τη φωνή του γηγενή. Αυτή η αλλαγή της εθνογραφικής πρακτικής παραμένει σε βάθος κειμενική όσον αφορά τον προσανατολισμό της και επομένως αποτελεί αναδιάρθρωση της αναπαράστασης αντί να προσφέρει μια εναλλακτική λύση στην πρωτοκαθεδρία της αναπαράστασης. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο που επικαλείται το μες-τον-κόσμον-είναι προχωρά κάτω από το πρόσχημο του στοχαστικού (reflective). Εδώ η προστοχαστική ενστικτώδης αίσθηση και η αισθητηριακή δέσμευση ανεβαίνουν στο επίπεδο της μεθοδολογικής αυτοσυνείδησης με την εισαγωγή μιας φαινομενολογικής αίσθησης ενσωμάτωσης στο εθνογραφικό εγχείρημα. Με αυτήν ακριβώς την έννοια, το αναστοχαστικό και το στοχαστικό μπορούν να κατανοηθούν ως συμπληρωματικές συνεισφορές από την κειμενικότητα και την ενσωμάτωση στην αναδιτύπωση της εθνογραφικής πρακτικής» (Csordas ό.π. 150).

Στη συνέχεια ο Csordas κάνει μία σύνοψη των δομών που πιστεύει ότι αποτελούν έναν εμπλουτισμό της μεθοδολογικής άποψης για την ανάλυση του πολιτισμού και του εαυτού από τη σκοπιά της ενσωμάτωσης. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί είναι οι τελετουργικές θεραπείες όπου εφαρμόζονται οι σωματικοί τρόποι προσοχής (somatic modes of attention) που ορίζονται ως πολιτισμικά επεξεργασμένοι τρόποι φροντίδας και παρακολούθησης του σώματος των ασθενών σε ένα περιβάλλον που περιλαμβάνει την ενσάρκωμένη παρουσία των άλλων. Η πολιτισμική φαινομενολογία από την πλευρά της ενσωμάτωσης θα τόνιζε τη δέσμευση των αισθητηριακών τρόπων σ' αυτά τα φαινόμενα, μία δέσμευση που καθορίζει έναν τρόπο διυποκειμενικής αντίληψης και φροντίδας στον πόνο του άλλου (Csordas ό.π. 153).

Ο Csordas πήρε συνεντεύξεις από Χαρισματικούς θεραπευτές (Charismatic healers) οι οποίοι ενσωματώνουν εικόνες, κατά τη διάρκεια των τελετουργιών θεραπείας μέσω της γλωσσολαλιάς, δηλαδή της φαντασίας που ενεργοποιείται από τις αισθήσεις όπως η αφή και η όραση. Σύμφωνα με τον Walter Benjamin αυτές οι απτικές οπτικές όπως τις αποκαλεί είναι συνδεδεμένες με τη μίμηση η οποία συνεπάγεται αντιγραφή και ουσιαστική σύνδεση, τόσο οπτική αναπαραγωγή όσο και μεταφορά υλικού. Οι μιμητικές εικόνες που παρουσιάζονται στο θεραπευτή δεν είναι απλή

αναπαράσταση αλλά έχει μία υλικότητα γειωμένη στη σωματική εμπειρία που αποτελεί ταυτόχρονα θεϊκή δύναμη και απόδειξη αποτελεσματικότητας. Εδώ δεν πρόκειται σύμφωνα με τον Csordas μόνο για ενδοαισθητηριακή (διαισθητική) συγκρότηση του σώματος μέσω της φαντασίας αλλά και για φανταστική συγκρότηση της διωποκειμενικότητας και της μεταβατικότητας (μεταξύ του θεραπευτή και του ασθενούς) μέσω της μίμησης και της γλωσσολαλιάς (Csordas ό.π. 154).

Προχωρώντας προκύπτει η αναγκαιότητα να εστιάσουμε στη σχέση της έννοιας της μεταφοράς και του σώματος. Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι οι κοινωνικές επιστήμες επεξεργάστηκαν μοντέλα βασισμένα στην αναλογία μεταξύ των όρων που χρησιμοποιούνται τόσο στη θεατρική σκηνή όσο και στην καθημερινή ζωή, όπως ο όρος ρόλος – χαρακτήρας. Ο Castellucci χρησιμοποιεί την ποιητική μεταφορά «σώματα χωρίς όργανα» του Artaud και τη γλωσσολαλιά στην περφόρμανς ως σωματικές εμπειρίες και εργαλεία όχι μόνο για να σκεφτείς ως υποκείμενο (ηθοποιός, θεατής), αλλά κυρίως να εργαστείς με την εμπειρία. Υπάρχουν αναλογίες στο πως οι κοινωνικές επιστήμες και οι επιτελεστικές τέχνες αντιμετωπίζουν τις μεταφορές. Ο Van Wolputte τις ορίζει ως φανταστικές επεξεργασίες γύρω από τις σωματικές λειτουργίες. Δημιουργούν «μια αφθονία πιθανών νοημάτων» καθώς «επεκτείνονται ταυτόχρονα προς όλες τις κατευθύνσεις. Τα νοήματα δεν είναι μόνο αναπαραστατικά, είναι ή μπορούν να είναι παρουσιασμένα σε ενσωματώσεις» (Van Wolputte 2004: 257). Στο χορό Haka των Μαορί, οι πρόγονοι ενσωματώνονται ή ανακαλούνται στα σώματα των Νεοζηλανδών αθλητών. Γίνονται μέρος της καθημερινής ζωής μέσω της επιτέλεσης της κουλτούρας. Δεν υποδηλώνονται ως σύμβολα αλλά συνιστούν εμπειρίες. Οι χαρισματικοί θεραπευτές που μελετά ο Csordas ενσωματώνουν τη γλωσσολαλιά σε αναλογία με την περφόρμανς του Castellucci. Για τον Csordas η γλωσσολαλιά είναι η τελετουργική γλώσσα που υπερβαίνει ή αφήνει πίσω της τη σημειωτική της κοινής γλώσσας. Τα σώματα μπορούν να εναλλάσσονται μεταξύ των ενσωματωμένων εικόνων που πυροδοτεί η γλωσσολαλιά και των ερμηνειών τους στην καθομιλουμένη από τους θεραπευτές, όπως και τα σώματα των Νεοζηλανδών περνούν από τον τελετουργικό χορό στην επιτέλεση του μπάσκετ.

Ένα δεύτερο ζήτημα που πρέπει να διασαφηνιστεί είναι ο τρόπος που η ανθρωπολογική μελέτη στα πλαίσια της πολιτισμικής φαινομενολογίας έχει συσχετίσει το σώμα με το υποκείμενο. Ο Van Wolputte εστιάζει στις μελέτες με κοινό σημείο την ιδέα ότι το σώμα ξεκλειδώνει ένα ηθικό σύμπαν που συχνά ξεφεύγει από το συμβολικό λόγο. Κάποιοι μελετητές αντιλαμβάνονται την ενσωμάτωση ως προϋπόθεση για την

διυποκειμενικότητα και την ταυτίζουν με μια σωματικότητα (bodiliness) ενός σώματος σημαδεμένου και ευάλωτου. Πρόκειται για μια διασωματικότητα η οποία πραγματώνει στο παράδειγμα του χορού των Νεοζηλανδών τους προγόνους τους ακόμα και αν κάποιος από αυτούς δεν προέρχεται από τη φυλή των Μαορί. Υπονοεί ένα εαυτό-σώμα που «προέρχεται από εξωτερικά νοηματικά πεδία και εκτείνεται στο χώρο, τον τόπο, τον υλικό πολιτισμό και τα σώματα των άλλων» (Van Wolputte 2004: 259). Ίσως αυτά τα νοηματικά πεδία έξω από το εγώ, που πυροδοτούνται από τις κοινές διασωματικές εμπειρίες να ευθύνονται για τους μετασχηματισμούς των σωμάτων των θεατών στην περίπτωση του θεάτρου του Castellucci καθώς γίνεται η επιθυμητή πρόσληψη - και γιατί όχι και ανταλλαγή – νοημάτων μεταξύ τους αλλά και μεταξύ των περφόρμερ και αυτών. Όπως λέει ο Van Wolputte αυτή «η δυνατότητα μετακίνησης από το ένα σώμα στο άλλο (ή την εικόνα του σώματος), μπορεί να προκαλέσει την ανάπτυξη μιας περισσότερο ή λιγότερο συνεκτικής αίσθησης του εαυτού [...], και επομένως τη δυνατότητα στον εαυτό να εμπλέκεται σε μια μεγάλη ποικιλία σχέσεων και πλαισίων. Η ενσωμάτωση γίνεται δυνατή μέσω της σωματικότητας του Άλλου» (ό.π.). Ο Van Wolputte επισημαίνει τη μετατόπιση της πολιτισμικής ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας από το σύμβολο στη μεταφορά, από το σημείο στο νόημα ή από το νόημα στην αίσθηση, έναν απροσδιόριστο και χωρίς σταθερότητα χώρο ειρωνείας, παραδοξότητας και αμφιθυμίας που συνεπάγεται την εγκατάλειψη της σχεδόν αποκλειστικής εστίασης σε τοπικές κοινότητες σε πιο γενικές διαδικασίες παγκοσμιοποίησης ή περιθωριοποίησης, οικοδόμησης ταυτότητας και εμπορευματοποίησης και βίας. Αυτό δημιουργεί μια κρίση ταυτότητας στην καθημερινή ζωή και μια αμφισβήτηση της μνήμης, έτσι ο ηθικός εαυτός και η υποκειμενικότητα γίνονται ασταθείς (ό.π.). Αν η ειρωνεία είναι ένα εργαλείο της ηθικής φαντασίας για την αμφισβήτηση του ηγεμονικού λόγου, μήπως τελικά τον διαιωνίζει; Ο Castellucci που χρησιμοποιεί τις παραδοξότητες, την ειρωνεία και την αλληγορία για να αμφισβητήσει την αυθεντία του δυτικού λόγου, δεν επιβεβαιώνεται και ενισχύεται από αυτόν; Τα σώματα αναδεικνύονται ως έδαφος συνάντησης όλων των σχέσεων, των αντιλήψεων και των νοημάτων.

Θα κλείσω επιστρέφοντας στον Csordas ο οποίος δεν παραλείπει να αναφερθεί στις σύγχρονες πολιτισμικές εξελίξεις που θέλουν την πολιτιστική φαινομενολογία που βασίζεται στην ενσωμάτωση, να εφαρμόζεται σε νέους χώρους. Ειδικότερα, αλλαγές που υποκινούνται από τις πληροφορίες και τις βιοϊατρικές τεχνολογίες που επιτρέπουν την εννοιολόγηση θεμάτων όπως ο εαυτός στον

κυβερνοχώρο, η δυνητική πραγματικότητα και οι αισθήσεις, ή η ανθρωπολογία του κυβεργίου. Αυτά τα ζητήματα αμφισβητούν την ίδια την έννοια των σωματικών ορίων και των διακριτών στοιχείων ταυτότητας, προβληματοποιώντας τα αντί να τα θεωρούν ουσιώδη για την υποκειμενικότητα και την προθετικότητα. Τα όρια αυτά διαλύονται στις διεπαφές μεταξύ της αντίληψης και της τεχνολογικής προσομοίωσης της αντίληψης που είναι η δυνητική πραγματικότητα, και μεταξύ της αντίληψης του κοινωνικού ατόμου και της persona που αλληλεπιδρούν σε μια κοινότητα που ορίζεται από κοινόχρηστους συνδέσμους υπολογιστών. Αυτές οι διαδικασίες φαίνονται πράγματι να είναι γενικευμένες πολιτιστικά και ιστορικά. Είναι επομένως, τουλάχιστον δυνητικά, μετασχηματιστικές όχι από μεμονωμένες ατομικές υποκειμενικότητες και διυποκειμενικότητες, αλλά από τρόπους υποκειμενικότητας και διυποκειμενικότητας που χαρακτηρίζουν μεγάλα τμήματα του παγκόσμιου πληθυσμού. Τέλος, αναγκαστικά καθοδηγούνται και ανταποκρίνονται στις ευρύτερες δυνάμεις της πολιτικής οικονομίας που δεσμεύουν όλο και περισσότερο τοπικά ενδιαφέροντα και παγκόσμιους προβληματισμούς (Csordas ό.π. 158).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> :

### Ψηφιακή επιτέλεση και σώμα την περίοδο του Lockdown

#### 3.1. Δυνητικότητα και σώμα

Τι είναι τα δυνητικά/εικονικά σώματα; Τι προσέφερε η ψηφιακή περφόρμανς και ευρύτερα η ψηφιακή πραγματικότητα στη θεωρητική συζήτηση για το σώμα και την ενσωμάτωση; Θα προσπαθήσω να διερευνήσω κάποιες θεωρητικές προσεγγίσεις για τα δύο εγχειρόμενα ερωτήματα μέσα από την παρουσίαση συγκεκριμένων παραδειγμάτων που είχα την τύχη να παρακολουθήσω είτε μέσα από την δική μου εμπειρία και τη συζήτηση με τους συντελεστές των περφόρμανς είτε μέσω καταγραφής από διαδικτυακά μέσα (Youtube, ιστοσελίδες, Wikipedia).

Όπως είδαμε ήδη το σώμα αγνοήθηκε, αμφισβητήθηκε, τροποποιήθηκε και λατρεύτηκε από τις πολιτισμικές και επιτελεστικές θεωρίες. Για τον Steve Dixon η έννοια του σώματος κυριαρχεί ευρύτερα στη σύγχρονη πολιτισμική, λογοτεχνική, φεμινιστική και κυβερνητική (cyber) κριτική αλλά συχνά σε μια εξαιρετικά αμφισβητήσιμη μορφή, καθώς η «αποσυναρμολόγηση των μεταμοντέρνων παρορμήσεων έχει θέσει το σώμα έξω από τον εαυτό του. Τα σώματα δεν είναι έννοιες, είναι συγκεκριμένα και όχι γενικά. Τα σώματα ενσωματώνουν τη συνείδηση. Το να μιλάς για ασώματη συνείδηση είναι αντιφατικό» (Dixon 2007: 212). Τα πράγματα είναι ακόμα πιο περίπλοκα όταν πρόκειται για τα δυνητικά σώματα, τα οποία « [...] είναι απρόβλεπτες, αινιγματικές και άκρως προβληματικές οντότητες» παραδέχεται ο Dixon. Όταν το σώμα «μετασχηματίζεται», συντίθεται ή μεταδίδεται τηλεματικά σε ψηφιακά περιβάλλοντα, δεν πρόκειται για πραγματική μεταμόρφωση του σώματος, αλλά για τη διαχωρισμένη σε pixel σύνθεση μιας καταγεγραμμένης ή από υπολογιστή αναπαραγόμενης εικόνας. Τα εικονικά σώματα μπορεί να φαίνονται ως σωματικές μεταμορφώσεις στο μάτι και το μυαλό του δέκτη, αλλά δεν λαμβάνει χώρα πραγματική μεταμόρφωση μέσα στο πραγματικό σώμα του αποστολέα/περφόρμερ. Το δυνητικό σώμα είναι εγγενώς θεατρική οντότητα και υπάρχει μια τεράστια αναστολή της δυσπιστίας σε σχέση μ' αυτό (Dixon 2007: ό. π).

Ο καρτεσιανός διαχωρισμός νου-σώματος που κυριάρχησε στη δυτική σκέψη για αιώνες, παρά το γεγονός ότι η φαινομενολογία και η πολιτισμική κριτική του ύστερου εικοστού αιώνα τον αμφισβήτησε εστιάζοντας στην ολιστική ενότητα νου-

σώματος-εαυτού, δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει καλυπτόμενος σε μεταμοντέρνες θεωρίες. Το ζήτημα της μεταμόρφωσης των σωμάτων σε σχέση με την ψηφιακή περφόρμανς είναι ενδεικτικό της αντίθεσης της καρτεσιανής θεωρίας με τις πρακτικές των καλλιτεχνών/περφόρμερ. Η εργασία τους βασίζεται στη στενή αρμονία και σύνδεση μεταξύ της νοητικής δημιουργικότητας και της σωματικής επιδεξιότητας (Dixon 2007: 215). Ο Dixon μας μεταφέρει τη θέση του Schechner: «Ολόκληρη η προσπάθειά του [περφόρμερ] είναι να κάνει το σώμα-φωνή-μυαλό-πνεύμα ολόκληρο. Στη συνέχεια ρισκάρει την ολότητα “εδώ και τώρα” μπροστά στους άλλους. Όπως ο ισορροπιστής πάνω στο τεντωμένο σύρμα περπατά, κάθε κίνηση είναι απολύτως αυθόρμητη και μέρος μιας ατελείωτης πειθαρχίας». Είναι σημαντική η επισήμανση του Dixon ότι οι καλλιτέχνες/περφόρμερ διερευνούν και εκτελούν ρητά τις δικές τους ολιστικές αυτονομίες και εσωτερικότητες (έμφυλες, πνευματικές, συναισθηματικές και πολιτικές) και όχι μόνο τη σωματική τους ύπαρξη, ανεξάρτητα από το μέσο διαμεσολάβησης. Αν η διαδικασία αυτή λαμβάνει χώρα σε ένα ψηφιακό ή ηλεκτρονικό περιβάλλον, είναι το μέσο που είναι δυνητικό, εξωπραγματικό ή αποσωματοποιημένο, όχι ο άνθρωπος-περφόρμερ μέσα σ’ αυτό. «Στις παραστατικές τέχνες, είτε στο θέατρο είτε στο δρόμο, είτε σε μια οθόνη του υπολογιστή, το μέσο δεν είναι το μήνυμα (και δεν υπήρξε ποτέ), ο περφόρμερ είναι» (Dixon ό.π.).

Είναι το δυνητικό ψηφιακό σώμα μια άυλη ασώματη εικόνα ή αποτελεί αναπαράσταση του φυσικού σώματος; Οι κυβερνοθεωρίες και οι ψηφιακές επιτελεστικές σπουδές τείνουν να παραβλέπουν το συσχετισμό της μεταμόρφωσης και του κατακερματισμού του σώματος σε εικονικές σφαίρες με την πραγματική, σωματική μεταμόρφωση. Το επιτελεστικό δυνητικό σώμα δεν είναι λιγότερο αυθεντικό από το ζωντανό, ούτε αποσωματοποιημένο από τον περφόρμερ πιστεύει ο Dixon. Το κοινό των παραστατικών τεχνών αντιλαμβανόταν πάντα γνωστικά και με ενσυναίσθηση το ανθρώπινο δυνητικό σώμα ως ενσωματωμένο στην υλική σάρκα. Το ίδιο και οι περφόρμερ. Γιατί το ψηφιακό σώμα να είναι διαφορετικό; Οι τηλεματικοί τελεστές επιμένουν στην υλικότητα της δουλειάς τους. Οι αισθητηριακές προσλήψεις τους δεν είναι ασώματες αλλά ενστικτώδεις ή εσωτερικές. Τους γοητεύουν οι τρόποι που η ενσωματωμένη ύπαρξη τους επαναπροσδιορίζεται στον κυβερνοχώρο. Έτσι χρησιμοποιούν την ψηφιακή τεχνολογία για να εξετάσουν την αλληλεπίδραση μεταξύ του φυσικού και του δυνητικού (Dixon ό.π.).

Η βραβευμένη περφόρμανς «Τα ίχνη της Αντιγόνης» της Ελληνοσοουηδέζας Χριστίνας Ουζουνίδη σε σκηνοθεσία της Έλλης Παπακωνσταντίνου ανέβηκε

διαδικτυακά μέσω της ψηφιακής πλατφόρμας του Zoom τον Μάιο του 2020, κατά τη διάρκεια της περιόδου της επιβολής της φυσικής απόστασης για την αντιμετώπιση της εξάπλωσης του Covid-19. Αυτό ωστόσο δεν ήταν το αρχικό πλάνο των συντελεστών καθώς η παράσταση είχε οριστεί να έχει «φυσική» πρεμιέρα την ίδια περίοδο προτού ισχύσουν τα περιοριστικά μέτρα καραντίνας (lockdown) τον Μάρτιο του 2020 που υποχρέωσε τις πρόβες να «μεταφερθούν» στον ψηφιακό χώρο του Zoom. Η Παπακωνσταντίνου - μετά από κατ' ιδίαν συζήτηση μαζί της - μου μετέφερε ότι με αφορμή το μύθο της Αντιγόνης επιδίωξε να μιλήσει για τον πατριαρχικό λόγο και τη θέση της γυναίκας στη σημερινή εποχή. Η παράσταση - υβρίδιο όπως την αποκάλεσε η ίδια - αναπτύχθηκε ως ένα μουσικό ποίημα στο οποίο συμβάλουν οι αποκλειστικά γυναίκες περφόρμερ με ζωντανή και ηχογραφημένη μουσική, χορό και κυρίως με την παραγωγή ζωντανών εικαστικών (visuals). Πρόκειται «[...] για ένα εργόχειρο γλωσσών, εικόνων και ήχων του γυναικείου κόσμου που συνθέτουν μαζί ζωντανά οι περφόρμερ, το οποίο προέκυψε μέσα από το καδράρισμα, τον εγκιβωτισμό του γυναικείου σώματος μέσα σε ένα ψηφιακό πλαίσιο. Πώς αυτές οι γυναίκες μπορούν μέσα από τα «παράθυρα» του Zoom να διαδράσουν μεταξύ τους;». Στο σημείωμα του προγράμματος για την παράσταση η σκηνοθέτης αναφέρει δε: «[...] συνεχίζοντας τις πρόβες μέσα από τις ψηφιακές πλατφόρμες, άρχισαν να αναδύονται αισθητικές και διακειμενικές αντιστοιχίες χάρη στη χρήση των νέων μέσων. Ο περιορισμός στο σπίτι πάντα χαρακτήριζε το γυναικείο φύλο και τη γυναικεία δημιουργία και τώρα ο εγκιβωτισμός, η “έλλειψη οξυγόνου” της κάθε περφόρμερ μέσα στο ψηφιακό της παράθυρο, άρχισε να συνομιλεί με το ίδιο το περιεχόμενο του έργου». Η παράσταση ταξίδεψε στην Ευρώπη και την Αμερική διαδικτυακά και κατόπιν παραγγελίας του φεστιβάλ ROMAEUROPA παρουσιάστηκε σε φυσική μορφή στη Ρώμη αλλά και στην Αθήνα, στο θέατρο του Νέου Κόσμου δύο χρόνια μετά.

Στην ψηφιακή της μορφή κάπου τον Μάιο του 2020, μετά την ηλεκτρονική αγορά του εισιτηρίου, έλαβα ένα ηλεκτρονικό μήνυμα με το link της σύνδεσης στην πλατφόρμα του Zoom, το οποίο και ακολούθησα την συγκεκριμένη μέρα και ώρα της παράστασης για να συνδεθώ σε ένα ψηφιακό δωμάτιο του μέσου που από καιρό είχα εγκαταστήσει στον υπολογιστή μου. Ο Richard Schechner και η Judith Butler είχαν ήδη παρακολουθήσει την παράσταση όπως μου εκμυστηρεύτηκε η περφόρμερ και φίλη Gemma Carbone - η ιδέα αυτής της κοινής αν και ασύγχρονης εμπειρίας ήταν πρωτόγνωρη και συναρπαστική ταυτόχρονα. Το δωμάτιο γέμισε με τα τετράγωνα παράθυρα των συμμετεχόντων, συντελεστών και κοινού - μια φωτογραφία και το

όνομα χρήστη σε κάθε τετράγωνο – το παράθυρο της Έλλης Παπακωνσταντίνου «άνοιξε» και η σκηνοθέτης μας καλωσόρισε στα αγγλικά δίνοντας οδηγίες ρύθμισης της εικόνας στα έξι παράθυρα των περφόρμερ. Κατά τη διάρκεια της περφόρμανς δοκίμασα να «κλικάρω» πάνω σε ένα από τα παράθυρα καθώς το Zoom σου δίνει τη δυνατότητα να επιλέξεις να βλέπεις όλα, κάποια ή και ένα μόνο από τα παράθυρα, δίχως να χάνεται ο συγχρονισμός με τα υπόλοιπα, δοκιμάζοντας ουσιαστικά να επέμβω χρησιμοποιώντας κάτι που με έβγαζε από τη παθητικότητα του θεατή. Η χρήση επαυξημένης πραγματικότητας (αναπαραγόμενα video από κάμερες κινητών, φωτογραφίες) περιέπλεκε αλλά και συμπλήρωνε τους μετασχηματισμούς και τα νοήματα που έπαιρναν τα σώματα των περφόρμερ. Ένας εικονικός τεχνολογικός χορός σωμάτων εκτυλίσσονταν ίσως μεμονωμένα και όχι σε πραγματικό χώρο και συγχρονισμό αλλά εγώ το βίωνα ως τέτοιο. Αυτή η αλλοίωση και ο κατακερματισμός των ψηφιακών εικόνων με έλκυε ακόμα περισσότερο. Μπροστά μου απλώθηκε μια τεχνολογική χορογραφία που χρησιμοποιούσε ένα λεξιλόγιο άγνωστο σε μένα αλλά αναμίγνυε το προσωπικό, το οργανικό και το μηχανικό σε νέες διαστάσεις εκτός των ορίων του συμβατικού θεάτρου. Στο τέλος της παράστασης η σκηνοθέτης κάλεσε τους θεατές να ανοίξουν την κάμερά τους εκθέτοντας το δικό τους ιδιωτικό χώρο. Τα χαμογελαστά πρόσωπα των θεατών δεν κατάφεραν να κρύψουν μια εύλογη αμηχανία αυτής της έκθεσης. Κάποιοι πιο τολμηροί πήραν το λόγο για να ευχαριστήσουν τους συντελεστές και να επισημάνουν τις επιτελεστικές δυνατότητες του μέσου.

Η δεύτερη μορφή της παράστασης δύο χρόνια μετά, τοποθετημένη στην κεντρική σκηνή του θεάτρου του Νέου Κόσμου επιχείρησε να διατηρήσει την ίδια συνθήκη του αποκλεισμού δημιουργώντας μια «δυσδιάστατη» προοπτική με τις τέσσερις από τις έξι περφόρμερ να βρίσκονται επί σκηνής – οι δύο μουσικοί/περφόρμερ σε ένα μετωπικό προς το κοινό καδράρισμα και σε σκηνικό χώρο περιορισμένο – δίχως ωστόσο να αποκλείσει την κίνηση των δύο άλλων περφόρμερ στον υπόλοιπο χώρο της σκηνής. Η κίνηση ωστόσο δεν διασάλευε τη συνθήκη του ατομικού εγκλεισμού και της απομόνωσης καθώς απέκλειε την απτική και οπτική επαφή μεταξύ των περφόρμερ. Διατήρησε δε τις εναπομένουσες δύο περφόρμερ στον ιδιωτικό χώρο τους και σε ψηφιακά παράθυρα που προβάλλονταν στο βάθος της σκηνής σε οθόνη σε συγχρονισμό με το σκηνικό χρόνο.

Η Barbara Fuchs αναφορικά με την ψηφιακή εκδοχή της παράστασης δηλώνει: «Η περφόρμανς αξιοποίησε το νέο μέσο του Zoom μετατοπίζοντας το ιδιωτικό γυναικείο σώμα σε ένα εικονικό τόπο, εκθέτοντας και αμφισβητώντας τους

περίπλοκους κανόνες που διέπουν την πρόσβαση στα σώματα των γυναικών. Εγκιβωτισμένες στα ψηφιακά κουτιά τα αποκλεισμένα σώματα των γυναικών περφόρμερ παρέμεναν διαφανή στα κρυφοκοιτάγματα του κόσμου ωστόσο ασφαλή στον ιδιωτικό τους χώρο» (Fuchs 2022: 51).

Οι περφόρμερ συχνά κρύβονταν πίσω από υφάσματα, φωτογραφίες που εμφανίζονταν σε κινητά τηλέφωνα, και αποκάλυπταν μόνο σε ένα πέπλο μυστηριακής ηδονικής κλειδαρότρυπας συγκεκριμένα μέρη του σώματός τους, ενίοτε γυμνά. Την κίνηση των κατακερματισμένων σωμάτων στα ψηφιακά παράθυρα συνόδευε ένας λόγος ανάλογα εκφρασμένος - στα ελληνικά τα σουηδικά και τα αγγλικά - σχεδόν ακατάληπτος και κωδικοποιημένος που λειτουργούσε διαλεκτικά άλλοτε αντιστικτικά και άλλοτε αρμονικά με τα ηλεκτρονικά ηχοτοπία που παρήγαγαν ζωντανά δύο από τις περφόρμερ, η Nalyssa Green και η Κατερίνα Παπαχρήστου. Η εκφορά του μουσικού λόγου και οι ηλεκτρονικές φόρμες των δύο μουσικών αντικατόπτριζαν το εσωστρεφές ιδίωμα της Λένας Πλάτωνος ενώ το αλληγορικό τραγούδι “Little Weaver Bird” από τις κατ’ οίκον πιανιστικές ηχογραφήσεις της ποιήτριας και μουσικού Molly Drake άνοιγε το πεδίο σε ευρύτερες γυναικείες νοηματοδοτήσεις.

Τα *ίχνη* απεικονίζουν τις έξι ηθοποιούς σε διαδικασίες μεταμόρφωσης ή συμπλήρωσης του φυσικού τους εαυτού: γένια και μουστάκια ζωγραφισμένα στο πρόσωπο, φρούτα που εμφανίζονται ως όρχεις και στη συνέχεια καταναλώνονται, ένα φουσκωμένο ύφασμα μέσα από το καβάλο, αντανακλούν τη ρευστότητα και την κατασκευή του φύλου και διεκδικούν την ενσωμάτωση, βάζοντας σε πρώτο πλάνο το σώμα σε μέρη, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα την αισθητηριακή αντίληψη και εισάγοντας στοιχεία από τον πολυπόθητο φυσικό κόσμο έξω (φύλλα, κλαδιά) (Fuchs 2022: 53).

Και οι δύο μορφές της παράστασης διερεύνησαν τις πιθανότητες της ενσωματωμένης γυναικείας ύπαρξης στα ψηφιακά (και όχι μόνο) μέσα. Το επιτελεστικό σώμα των περφόρμερ δεν ήταν λιγότερο φυσικό από ότι δυνητικό σε καμία από τις δύο μορφές της παράστασης. Σύμφωνα με τη θεωρία του Dixon ότι το μέσο δεν είναι το μήνυμα αλλά ο περφόρμερ είναι, μπορούμε σαφώς να μιλήσουμε για διάδραση και ενότητα μεταξύ του φυσικού, του δυνητικού και του ψηφιακού στην επί σκηνής δεύτερη μορφή της αλλά και στην πρώτη ψηφιακή εκδοχή. Τα κατακερματισμένα σώματα δεν ήταν λιγότερο βίαια, συμπαγή και υλικά αλλά το ίδιο ρευστά σε οποιαδήποτε μορφή τους. Η αδιάκοπη κίνησή τους είναι αυτό που διακρίνει για τον Dixon το υλικό από το άυλο στην τεχνολογία. Ως κινούμενα όντα οι άνθρωποι

προσλαμβάνουν μια εναλλακτική υλικότητα - το δυνητικό σώμα ως ένα εναλλακτικό, αλλά ακόμα υλικό σώμα, αναπόφευκτα συνδεδεμένο με την υλική του ενσωμάτωση (corporeal embodiment) – σε αντίθεση με τα αντικείμενα που γίνονται άυλα στην αδράνειά τους (Dixon 2007: 218).

Στο βιβλίο του *Bodies of Technology* (2002), ο Αμερικανός φιλόσοφος της επιστήμης και της τεχνολογίας Don Ihde αρχίζει ορίζοντας τρεις τύπους σώματος: «σώμα πρώτο», το σωματικό (physical) και φαινομενολογικό μες-τον-κόσμον-είναι σώμα μας, «σώμα δεύτερο», το πολιτισμικά και κοινωνικά δομημένο σώμα και ένα τρίτο σώμα που υπάρχει σε μια τρίτη διάσταση...διασχίζοντας αμφοτέρωτα τα δύο προηγούμενα σώματα, τη διάσταση του τεχνολογικού. Αυτό το σώμα μπορεί να χρησιμοποιεί μια ευρεία έκταση τεχνολογιών από low-tech προεκτάσεις έως προηγμένα δίκτυα και προσθετικά μέλη. Υποστηρίζει: «Ο απώτερος στόχος της δυνητικής ενσωμάτωσης είναι να γίνει το τέλειο ομοίωμα μιας πλήρους πολυαισθητηριακής σωματικής δράσης» Dixon 2007: 239). Ομοίωμα (simulacrum) είναι σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Jean Baudrillard κάτι που αντικαθιστά ένα αντικείμενο ή μια πραγματικότητα με την αναπαράστασή τους. Στην μεταμοντέρνα φιλοσοφία ακολουθώντας τον Baudrillard και άλλους, η λέξη ομοίωμα χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει ένα πολύ συγκεκριμένο, ιδιότυπο προϊόν της τεχνολογικής εποχής, μια μοναδική νέα μορφή αντικειμένου ή αναπαράστασης που δημιουργήθηκε χωρίς αναφορά στον πραγματικό κόσμο – ένα αντίγραφο χωρίς πρωτότυπο. Σήμερα χρησιμοποιείται σε πολλαπλά πλαίσια διαμεσολαβημένων εικόνων και αναπαραγόμενων μορφών (γραφικά, φωτογραφικά, κινηματογραφικά, τηλεοπτικά και ψηφιακά) αλλά για την ευρύτερη πολιτισμική κριτική έχει χάσει το νόημά του λόγω αυτής της συμπερίληψης και της απώλειας του πραγματικού (Dixon 2007: 143). Ο Ihde χρησιμοποιεί τον όρο μέσα στο πλαίσιο της σταδιακής διάβρωσης των προηγούμενων διακρίσεων μεταξύ των φυσικών και των ψηφιακών σωμάτων, των δυνητικών πραγματικοτήτων και της «πραγματικής ζωής» Υποστηρίζει ότι ο εαυτός μας συγχωνεύεται σε δίκτυα υπολογιστών και ότι τα δίκτυα αυτά είναι μέρος του εαυτού μας (Dixon 2007: 239).

Η θεωρητικός των επιτελεστικών σπουδών Teresa M. Senft, επιχειρηματολογεί υπέρ της αποδόμησης της διχοτόμησης μεταξύ του φυσικού (corporeal) και του ψηφιακού σώματος, θεωρώντας το γυναικείο ψηφιακό σώμα ως ένα νέο τύπο σώματος το οποίο παρομοιάζει με ένα αφηγηματικό (storytelling) φάντασμα. Ωστόσο ταυτόχρονα διαπιστώνει το αδιέξοδο των φεμινιστριών γύρω από

την αδυναμία να γραφτεί κάτι για την αλήθεια ενός γυναικείου σώματος όταν όλοι διαφωνούμε για το τι είναι πραγματικά ένα «σώμα» (Dixon 2007: ό π.). Η θεωρητικός των επιτελεστικών σπουδών Sita Popat δανείζεται τη θέση του συγγραφέα Jason Ferguson ότι η δυνητική πραγματικότητα έχει ένα αφηγηματικό πρόβλημα το οποίο θα λύσει το θέατρο. Το πρόβλημα προκαλείται από τρόπους εκφοράς σε πρώτο πρόσωπο που τείνουν σε γραμμικές αφηγήσεις. Η ίδια πιστεύει ότι οι δυνητικές πραγματικότητες δεν είναι απαραίτητα αφηγηματικά αλλά βιωματικά μέσα και ότι το καθηλωτικό/εμβυθιστικό θέατρο (immersive theatre) μπορεί να βοηθήσει στην αφηγηματική διαδικασία. «Οι εμπειρίες και οι αλληλεπιδράσεις με περιβάλλοντα εικονικής πραγματικότητας [...] είναι τέτοια που τα σώματά μας είναι τόσο παρόντα όσο και απόντα, βιώνοντας ενεργητικότητες (agencies) και πτυχές αισθήσεων παρόλο που δεν υπάρχει άμεση επαφή μεταξύ σάρκας και κόσμου. Τα ψηφιακά περιβάλλοντα μας επιτρέπουν να κάνουμε ερωτήματα σχετικά με την ενσωμάτωση και την ανθρωπότητα μέσα από τις εμπειρίες των ατομικών μας σωμάτων, με τρόπο που δεν ήταν δυνατόν πριν. Ποια είναι η φύση της ενσωματωμένης εμπειρίας σε ψηφιακά περιβάλλοντα;».

Η ιδιότητα του δυνητικού σώματος ως ένα εναλλακτικό σώμα δεν είναι νέα στο χώρο του θεάτρου και της περφόρμανς, καθώς όπως μας πληροφορεί ο Dixon, οι ηθοποιοί και οι χορευτές ανέκαθεν χρησιμοποιούσαν την τέχνη τους για να αναπαραστήσουν και να βιώσουν διαφορετικές ενσωματώσεις σωματικά (χαρακτήρες). «Η απεικόνιση του απόκοσμου ή του αφύσικου σώματος έχει μία γενεαλογία που εκτείνεται από αναπαραστάσεις με τη χρήση μάσκας θεών, πνευμάτων και δαιμόνων σε φυλετικούς χορούς και τελετουργίες έως τις ιερές μανίες του Αισχύλου και τα μαγικά πλάσματα της Τρικυμίας του Σαίξπηρ. Το κλασικό μπαλέτο έχει ασκήσει από καιρό αφύσικα σχήματα και γραμμές στο σώμα των χορευτών και πολλές σύγχρονες περφόρμανς επικεντρώνονται στο μη φυσιολογικό, δυσλειτουργικό, άρρωστο ή άθλιο σώμα». Το δυνητικό σώμα στη ψηφιακή περφόρμανς δεν θα μπορούσε παρά να προεκτείνει αυτές τις πρακτικές και τα θέματα μέσα από «τις απεικονίσεις της δυσλειτουργικής ιδεολογικής κρίσης του κατακερματισμένου υποκειμένου» και του «αποδομημένου και εξαφανισμένου ηθοποιού». Ο Dixon αντιλαμβάνεται το επιτελεστικό σώμα τοποθετημένο σε ένα μεθοριακό έδαφος (κατά Turner) (Dixon 2007: 240).

Ας κάνουμε όμως μια σύντομη αναδρομή στην εξέλιξη της έννοιας της δυνητικότητας και τη σχέση της με το θέατρο. Ο φιλόσοφος Pierre Lévy στο βιβλίο

του *Δυνητική πραγματικότητα – Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*<sup>7</sup> (1999) κάνει μια γενικευμένη οντολογική διερεύνηση του όρου «δυνητικοποίηση» (virtualization). Εξετάζει τη φαινομενική αντίθεση μεταξύ «πραγματικού» και «δυνητικού» όχι στο πλαίσιο της τρέχουσας γλώσσας όπου η λέξη δυνητικό χρησιμοποιείται με τη σημασία της απουσίας ύπαρξης σε αντιπαράθεση με την υλικότητα του όρου πραγματικό αλλά στα όρια μια γενικής θεωρίας. Ο Lévy θεωρεί ότι το δυνητικό δεν αντιτίθεται στο πραγματικό αλλά στο εν ενεργεία υπαρκτό (actuel). Δανείζεται από τη σχολαστική φιλοσοφία τον ορισμό του δυνητικού ως αυτό που υπάρχει εν δυνάμει και όχι εν ενεργεία. Για παράδειγμα το δέντρο είναι δυνητικά παρόν μέσα στο σπόρο. Με αφετηρία τις αναγκαιότητες που τον προσδιορίζουν, ο σπόρος θα χρειαστεί να εφεύρει το δέντρο, να το παραγάγει σε συνεργασία με τις περιστάσεις που θα συναντήσει (1999: 23). Το δυνητικό όπως αναφέρει, πολύ συχνά «δεν είναι παρόν, εδώ μπροστά μας» σε αντίθεση με το πραγματικό που φαίνεται απτό. Όταν ένα πρόσωπο, μια ομάδα, ένα ενέργημα, μια πληροφορία δυνητικοποιούνται, τότε τίθενται «εκτός τόπου», αποτοπικοποιούνται. Η δυνητικοποίηση ανατρέπει τον συνήθη χωροχρόνο, διανοίγει νέα πεδία αλληλόδρασης και ρυθμίζει νέες μορφές χρονικότητας. Ο συγχρονισμός αντικαθιστά την ενότητα τόπου, η διασύνδεση υποκαθιστά την ενότητα χρόνου. «Από τη στιγμή που εμπλέκεται η υποκειμενικότητα [...], δεν μπορούμε πια να λαμβάνουμε υπόψη μία μόνον έκταση ή μία ενιαία χρονικότητα, αλλά πολλούς τύπους χωρικότητας και διάρκειας. Για παράδειγμα το μέλος μιας συμβατικής επιχείρησης περνά από τον ιδιωτικό χώρο της κατοικίας του στο δημόσιο χώρο του τόπου εργασίας. Αντίθετα, ο τηλεεργαζόμενος μετατρέπει τον ιδιωτικό του χώρο σε δημόσιο, και αντιστρόφως. Τα όρια δεν είναι πια αυτονόητα. Οι τόποι και οι χρόνοι αναμιγνύονται» (ό.π. 26,29.30,33).

Ο Γάλλος θεωρητικός του θεάτρου Antonin Artaud το 1932 στο δοκίμιο του με τίτλο *Le Théâtre Alchimique*, επινόησε τον όρο «δυνητική πραγματικότητα» (virtual reality). Ο Artaud συνέδεσε «τη χημική φύση τόσο του θεάτρου όσο και των αλχημικών συμβόλων, περιγράφοντας το πώς αναπτύσσεται η δυνητική πραγματικότητα του θεάτρου στο ονειρικό επίπεδο στο οποίο τα αλχημικά σύμβολα εξελίσσονται». Στο *Theatre and its Double (1938)* διερευνά τα τοτέμ της μεξικανικής κουλτούρας - τις μαγικές επενδυμένες ξυλόγλυπτες κατασκευές ζώων ή αντικειμένων που μπορούν να διεγείρουν αδρανείς δυνάμεις σε όσους τα λατρεύουν ή τα

---

<sup>7</sup> Πρωτοδημοσιεύθηκε το 1995.



διαλογίζονται – ως αλχημικά σύμβολα τα οποία λειτουργούν ως ένα νοητικό «διπλό» (double) μιας αποτελεσματικής πράξης στο επίπεδο της πραγματικής ύλης. Το θέατρο θα έπρεπε να θεωρείται ως το διπλό όχι της άμεσης καθημερινής πραγματικότητας αλλά μιας άλλης πιο θανατηφόρας αρχετυπικής πραγματικότητας. Μια διπλή πραγματικότητα ή δυνητικότητα γίνεται το επίκεντρο για το θέατρο του Artaud, όπως ο μπαλινέζικος χορός που είδε το 1931 στο Παρίσι δημιούργησε για τον ίδιο μια δυνητική πραγματικότητα της οποίας αυτό «το διπλό παρήγαγε αυτή την έντονη σκηνική ποίηση, αυτή την πολύχρωμη χωρική γλώσσα. Η έννοια του Artaud για το διπλό του θεάτρου είναι ένα πρωτόγονο και πνευματοποιημένο όραμα ενός ιερού, μετασχηματιστικού και υπερβατικού θεάτρου» (Dixon 2007: 241-242).

### 3.2. Άβαταρ και τηλεματικοί περφόρμερ

Ο Dixon μετατοπίζει τη διαλεκτική του Artaud στη συζήτηση για τον κυβερνοπολιτισμό, τοποθετώντας την ψηφιακή περφόρμανς να γεφυρώνει τις εικόνες αυτού του υπερβατισμού με τις δυνατότητες του υπολογιστή και της τεχνολογίας. Εικόνες ψηφιακών διπλών των περφόρμερ μεταδίδονται τηλεματικά σε διαφορετικές τοποθεσίες όπου χορεύουν, τραγουδούν ή αλληλεπιδρούν με μακρινούς συνεργάτες σε πραγματικό χρόνο. Άλλες περιπτώσεις προβαλλόμενων διπλών σωμάτων (body doubles) περφόρμερ σε θεατρικά περιβάλλοντα, συνδιαλέγονται με τους «ζωντανούς» συναδέλφους τους. Υποκατάστατα εαυτών καλλιτεχνών με τη μορφή άβαταρ προβάλλονται ως ψηφιακά διπλά διαδικτυακά ή στη σκηνή διευρύνοντας την έννοια της δυνητικής πραγματικότητας (Dixon 2007: 242). Το άβαταρ του υπολογιστή σύμφωνα με τον Dixon είναι ένα γραφικό υποκατάστατο του ανθρώπινου σώματος μέσα σε εικονικούς κόσμους, το οποίο συνδέει την έννοια του πνευματοποιημένου οράματος του διπλού του Artaud, με το ψηφιακό διπλό του χειραγωγούμενου μοντέλου (manipulable mannequin). Ο όρος άβαταρ (avatar) προέρχεται από τις ινδουιστικές γραφές όντας η σωματική ενσάρκωση θεοτήτων. «Το σανσκριτικό Avatara μεταφράζεται ως κάθοδος, το πέρασμα των θεών από τον ουρανό στον υλικό κόσμο» (Dixon 2007: 259).

Η από το κοινό πολυπόθητη επιστροφή του δημοφιλούς σουηδικού μουσικού συγκροτήματος των ABBA με νέο υλικό και συναυλίες, έγινε τέσσερις δεκαετίες μετά την τελευταία τους περιοδεία. Στις 5 Νοεμβρίου του 2021 κυκλοφόρησε το άλμπουμ *Voyage* συνοδευόμενο από την αναγγελία του συγκροτήματος για ένα δυνητικό concert

residency που θα λάμβανε χώρα στην αναμορφωμένη ABBA Arena στο Ολυμπιακό πάρκο της βασίλισσας Ελισάβετ στο Λονδίνο με πρεμιέρα στις 27 Μαΐου του 2022. Οι συναυλίες προέβλεπαν εικονικά άβαταρ αναπαριστώντας το γκρουπ σύμφωνα με το οπτικό υλικό των εμφανίσεών τους από τη χρονιά του 1977. Οι ψηφιακές εκδοχές των ABBA δημιουργήθηκαν μέσω τεχνικών καταγραφής κίνησης και περφόρμανς των τεσσάρων μελών του εμβληματικού συγκροτήματος, με την αρωγή της εταιρίας οπτικών εφέ Industrial Light & Magic. Σύμφωνα με αναφορές των μέσων ενημέρωσης το πρότζεκτ είναι μία από τις πιο ακριβές εμπειρίες ζωντανής μουσικής στην ιστορία, με προϋπολογισμό 175 εκατομμυρίων δολαρίων. Τα μέλη του συγκροτήματος των ABBA, φόρεσαν στολές καταγραφής κίνησης ως μέρος της δημιουργικής διαδικασίας η οποία κινηματογραφήθηκε καθώς έκαναν περφόρμανς ενός σετ 22 τραγουδιών κατά τη διάρκεια 5 εβδομάδων. Ο σκηνοθέτης Baillie Walsh χρησιμοποίησε 160 κάμερες, με γραφικά που προστέθηκαν αργότερα από την προαναφερθείσα εταιρεία. Η χορογραφία που επιμελήθηκε ο διακεκριμένος χορογράφος Wayne McGregor βασίστηκε στις πραγματικές κινήσεις των μελών του συγκροτήματος αλλά αποτυπώθηκε από νεαρότερους χορευτές οι οποίοι λειτουργώντας ως διπλά σώματα των ABBA, εκτέλεσαν την κινησιολογία για να καταγραφεί με την ίδια μέθοδο της στολής καταγραφής κίνησης και να χρησιμοποιηθεί στο live show. Η ψηφιακή επιτέλεση του συγκροτήματος, συνδύασε τα αρχικά ηχογραφημένα φωνητικά των τραγουδιών, με τη συνοδεία μιας δεκαμελούς ζωντανής οργανικής μπάντας επί σκηνής.

Ο Bjorn Ulvaeus, μέλος του τετραμελούς συγκροτήματος των ABBA επί τη ευκαιρία, δήλωσε στην ιστοσελίδα του ABBA *Voyage*: «ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα σε σχέση με αυτό, είναι η συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των άβαταρ και των θεατών. Το κοινό είναι ακριβώς όπως ένα κοινό συναυλίας και αντιδρά με τον ίδιο τρόπο. Κάποιες φορές τσιμπιέμαι γιατί είναι τόσο πραγματικό». Οι συναυλίες έχαιραν καλής υποδοχής από κοινό και κριτικούς με διθυραμβικές κριτικές από τα μεγάλα βρετανικά και αμερικανικά ηλεκτρονικά και ραδιοτηλεοπτικά μέσα ενημέρωσης όπως: *The Guardian* (Έχω μείνει άναυδος. Θρίαμβος!), *BBC News* (Πρέπει να το δεις για να το πιστέψεις!), *Rolling Stone* (Η πρωτοποριακή ποπ συναντά ένα θέαμα που σου πέφτει το σαγόνι!), *The Times* (Απλά εμπνέει δέος!), *Metro* (Πρωτοποριακό!), *The Sun* (Φανταστικό, εξωπραγματικό θέαμα!), *Evening Standard* (Δεν πιστεύω στα μάτια μου!). Ο Ulvaeus φαίνεται να μιλά για αυτή τη θόλωση των ορίων μεταξύ του φυσικού και του ψηφιακού σώματος που έχει θίξει ο Ihde. Η έννοια του εαυτού του μουσικού βλέποντας το ψηφιακό διπλό του συγχωνεύεται στην ψηφιακή περφόρμανς. Πρέπει να

προκαλέσει πόνο στον εαυτό του για να επανέλθει στην πραγματικότητα. Το ομοίωμα έχει ξεγελάσει το πρωτότυπο. Το άβαταρ του Ulvaeus γίνεται το ψηφιακό «όχι-όχι-εγώ» που προτείνει ο Richard Schechner σύμφωνα με τη θεωρία των επιτελεστικών σπουδών. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι τα μέλη των ABBA αντιλαμβάνονται το άβατάρ τους ως προέκταση του εαυτού τους αλλά μήπως ο Ulvaeus τσιμπιέται εξαιτίας αυτής της δυνητικής ενσωμάτωσης η οποία λειτουργεί ως ψευδαίσθηση; Επίσης μήπως αυτή η συναισθηματική σύνδεση μεταξύ άβαταρ και κοινού που αναφέρει, δεν είναι άλλη παρά μια ενσωματωμένη σύνδεση που εκδηλώνεται μέσω αντιδράσεων – απαντήσεων των θεατών με χορό, τραγούδι, επιφωνήματα και διάδραση μεταξύ τους; Το σώμα αντιλαμβάνεται την αλήθεια διαφορετικά από το ψέμα; Ή ακόμα και αν γνωρίζει ότι πρόκειται για ένα αντίγραφο συναινεί στην εξαπάτηση; Τόσο η δήλωση του Ulvaeus, όσο και οι διθυραμβικές κριτικές αγγίζουν το όριο μιας υπερβατικής κατάστασης, αποκαλυπτικής. Με τους όρους του Artaud μπορούμε να ερμηνεύσουμε το *ABBA Voyage* ως ένα όραμα υπερβατισμού μέσω των διπλών σωμάτων, δηλαδή μέσω μιας πνευματικής εκπόρευσης όπως λέει ο Dixon που συμβολίζει μια μυστικιστική σύλληψη του δυνητικού σώματος. Το μοντέλο παίζει πολλούς δραματικούς ρόλους: ως σώμα αντικατάστασης, ως εννοιολογικό πλαίσιο αλλά και ως σώμα ενός συνθετικού όντος. Για τον Dixon τα χειραγωγούμενα μοντέλα λειτουργούν ως εργαλεία σχεδιασμού για τη σύλληψη της περφόρμανς σε εικονική μορφή η οποία προηγείται του ίδιου του ανθρώπου περφόρμερ, ως ένα άβαταρ ή μια αντικατάσταση του «ζωντανού» περφόρμερ, ή ως τον περφόρμερ τον ίδιο, στο έλεος των ψηφιακών χειρισμών. Το ψηφιακό διπλό μπορεί να πάρει διάφορες μορφές και αναλαμβάνει διαφορετικές λειτουργίες μέσα στην ψηφιακή περφόρμανς (Dixon 2007: 268).

Η εταιρία NLP Theatre του ινστιτούτου επεξεργασίας λόγου (IEΛ) του ερευνητικού κέντρου «Αθηνά», έχει ως αντικείμενο εργασιών τις καινοτόμες εφαρμογές συστημάτων επεξεργασίας φυσικού λόγου και ψηφιακών μέσων στο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες και τη διερεύνηση νέων ψηφιακών τεχνικών και μέσων που θα προσφέρουν καινοφανείς, ελκυστικές και προσβάσιμες εμπειρίες επαυξημένης πραγματικότητας στο θεατή. Στο πλαίσιο των εργασιών της εταιρίας δημιουργήθηκε μια ερευνητική θεατρική παράσταση με τον τίτλο: «Ο μικρός πρίγκιπας μεταφέρεται στο μέλλον» με εφαρμογές Τεχνητής Νοημοσύνης, η οποία παρουσιάστηκε στην Αθήνα και το θέατρο Αργώ, στις 10 Οκτωβρίου του 2021. Η παράσταση, την οποία παρακολούθησα, χρησιμοποίησε σκηνές από τον Μικρό Πρίγκιπα του Γάλλου

συγγραφέα Αντουάν ντε Σαιντ-Εξυπερύ σε διασκευή Ηλία Μαρούτση και σκηνοθεσία Ντέπυς Πάγκα σε επαυξημένο τρισδιάστατο (3D) σκηνικό, αξιοποιώντας τεχνολογίες αναγνώρισης ομιλίας, αυτόματου συγχρονισμού ροών φωτισμού, εικονικών χαρακτήρων, υπέρτιτλων μεταγλώττισης, ακουστικής περιγραφής και ελληνικής νοηματικής γλώσσας για να ενισχύσει τη θεατρική εμπειρία και προσβασιμότητα. Αυτή η εφαρμογή της εταιρίας στοχεύει στον αυτόματο συντονισμό όλων αυτών των ροών, ενώ επιτρέπει παράλληλα την ανθρώπινη παρέμβαση σε περίπτωση αστοχιών. Ένα λογισμικό αναλαμβάνει μέσω της αναγνώρισης της ομιλίας των περφόρμερ να συντονίσει τη ροή της παράστασης, δηλαδή τις αλλαγές στο φωτισμό, στους υπέρτιτλους, στο επί σκηνής βίντεο με διερμηνέα νοηματικής και στο άβαταρ του ενός από τους τρεις περφόρμερ που βρίσκεται σε πραγματικό χρόνο εκτός σκηνής και διαδρά με τους άλλους δύο μέσω του άβαταρ επί σκηνής. Ένας τεχνικός είναι σε ετοιμότητα να επέμβει και να διορθώσει χειροκίνητα αν κάτι δεν πάει καλά.

Οι συντελεστές της παράστασης είχαν προκαταγράψει σε υπολογιστή τον ένα από τους τρεις περφόρμερ, του οποίου το άβαταρ προβλήθηκε στο 3D σκηνικό, με τη μέθοδο της στολής καταγραφής κινήσεων και ομιλίας. Η επιλογή να μη γίνει η καταγραφή σε πραγματικό σκηνικό χρόνο έγινε για λόγους περιορισμού του προϋπολογισμού και απλοποίησης των τεχνικών απαιτήσεων. Λόγω του πειραματικού σταδίου του ερευνητικού προγράμματος ζητήθηκε από τον υπεύθυνο διασκευής του έργου, να απλοποιήσει το κείμενο ώστε να είναι εύκολο να αναγνωριστεί από το λογισμικό η φωνή των ηθοποιών όπως μου εκμυστηρεύτηκε ο ίδιος. Πριν την έναρξη της παράστασης μοιράστηκαν ακουστικά στους θεατές με δυσκολίες όρασης που συνδέονταν με πρόγραμμα φωνητικής απόδοσης του κειμένου που έτρεχε το λογισμικό ενώ στη σκηνή ήταν τοποθετημένη μια οθόνη με τον διερμηνέα νοηματικής για τους θεατές με δυσκολίες ακοής. Επίσης στο πλαίσιο της επαυξημένης εμπειρίας, δόθηκε ένας σύνδεσμος με τον οποίο μπορούσαμε να συνδεθούμε με το κινητό μας τηλέφωνο κατά τη διάρκεια της παράστασης και να παρακολουθήσουμε τους υπέρτιτλους με επιλογή γλώσσας (ελληνικά, αγγλικά). Οι περφόρμερ εμφανίστηκαν στη σκηνή με χειλόφωνα συνδεδεμένα ασύρματα με τον υπολογιστή και το πρόγραμμα αναγνώρισης της φωνής. Το λογισμικό ανταποκρίθηκε αρκετά ικανοποιητικά παρά τις αναμενόμενες τεχνικές δυσκολίες που ανάγκασαν σε κάποια σημεία τους υπεύθυνους τους πρότζεκτ να διακόψουν για να επαναφέρουν τον συγχρονισμό κυρίως λόγω της μη αναγνώρισης της ομιλίας των ηθοποιών. Το άβαταρ έπαιρνε διάφορες μορφές - με σώμα αλεπούς, ή φιδιού και κεφάλι ανθρώπου που κουνούσε το στόμα του σε συγχρονισμό με τον ήχο

της ομιλίας του περφόρμερ - ανάλογα με τον χαρακτήρα που εξυπηρετούσε το κείμενο, αλλάζοντας κάθε φορά την ψηφιακή του απεικόνιση και τον τρόπο εκφοράς του λόγου του περφόρμερ μέσα από έναν ηλεκτρονικό επεξεργαστή φωνής.

Η εφαρμογή ενός τέτοιου λογισμικού θα μπορούσε να ρίξει το κόστος παραγωγής μιας παράστασης και θα διευκόλυνε την πρόσβαση σε άτομα με δυσκολίες ακοής και όρασης. Το ψηφιακό διπλό δίνει άπειρες δυνατότητες σε μια θεατρική δράση τόσο μέσω της αλληλεπίδρασης με τους περφόρμερ σε φυσικά περιβάλλοντα, όσο και αναπτύσσοντας νέους τρόπους φαντασίας για το θέατρο χωρίς σωματικούς περιορισμούς. Οι δισδιάστατες και τρισδιάστατες εικόνες μπορούν (πλέον) να αναπαραστήσουν ανθρώπους, περιβάλλοντα και αντικείμενα που αλληλεπιδρούν και συμπλέκονται με τη δράση στη σκηνή ή ακόμα και αντικαθιστώντας εντελώς τη σκηνή (Popat 2016: 1).

Ο Boellstorff προσπαθώντας να συνεισφέρει στη συζήτηση για μια θεωρία του δυνητικού σώματος τονίζει ότι τα άβαταρ δεν είναι απλώς αναπαραστάσεις σωμάτων αλλά μορφές ενσωμάτωσης, στο επίκεντρο ενός κόσμου. Για τον Boellstorff η εικονική ενσωμάτωση είναι πάντα ενσωμάτωση σε ένα εικονικό τόπο, με αποτέλεσμα ο πλουραλισμός των τόπων αυτών να έχει θεμελιώδεις επιπτώσεις για τη εικονική ενσωμάτωση (Boellstorff 2011: 504). Ο τίτλος της παράστασης «Ο μικρός πρίγκιπας στο μέλλον» είναι μια αλληγορία για τον άνθρωπο και τη φύση μέσα σε ένα φουτουριστικό περιβάλλον όπου οι χαρακτήρες-σύμβολα (αλεπού, φίδι) που βοηθούν τον πρίγκιπα να μεταβεί από τον κόσμο του παιδιού στον κόσμο της ενηλικίωσης, παίζονται από ένα τεχνολογικό σύμβολο, το άβαταρ. Η ενσάρκωση της αλεπούς και του φιδιού με ανθρώπινο κεφάλι στον ψηφιακό μελλοντικό κόσμο, τροποποιεί τη χωρική ενότητα της αρχικής σύλληψης του έργου του Σαιντ-Εξυπερύ και δημιουργεί δύο διαστάσεις ενσωματώσεων. Το θέατρο βέβαια είναι γεμάτο από πολλαπλές τεχνολογικές σκηνικές ενσωματώσεις ήδη από την αρχαία ελληνική τραγωδία (μάσκα, εκκύκλημα, από μηχανής Θεός, ορχήστρα και επίπεδα σκηνής). Ο Boellstorff υπενθυμίζει πως το εικονικό δεν είναι αντίθετο από το πραγματικό γιατί το τελευταίο δεν είναι μη τεχνολογικό. Αναφέρει δε ότι οποιοδήποτε χάσμα μεταξύ του εικονικού και του πραγματικού δεν σημαίνει ότι είναι απομονωμένα το ένα από το άλλο αλλά για την εικονική ενσωμάτωση το χάσμα αυτό είναι συστατικό αμφίδρομων νοηματοδοτήσεων, παραγωγής αξίας, υποκειμενοποίησης (subjectivation) και κοινωνικής πράξης (Boellstorff 2011: 509). Οι επαυξημένες εμπειρίες των τριών παραδειγμάτων που εξέθεσα είναι ανοικτές σε υποκειμενικές υποθέσεις ερμηνείας και

διαφωνιών, τόσο από την πλευρά των περφόρμερ όσο και από αυτή των θεατών, καθώς η έννοια της σωματικότητας κατανοείται με όρους που κυμαίνονται σύμφωνα με τον Boellstorff από «μια επέκταση του εαυτού μου» ή «μια επέκταση του εγκεφάλου μου», σε «ένα αίσθημα ενσωμάτωσης». «Κανένας πολιτισμός δεν είναι μονοσήμαντος και οι θεμελιώδεις πολιτισμικές λογικές εμφανίζονται συχνά στο παρασκήνιο των υποθέσεων έναντι των οποίων οι διαφωνίες είναι κατανοητές ως τέτοιες» (Boellstorff 2001: 508).

Στα παραδείγματα που είδαμε τα άβαταρ είναι εικονικά έξω από τη φυσική σωματικότητα των περφόρμερ «τοποθετημένα» σε αναγνωρίσιμους ψηφιακούς τόπους. Τα μέλη του συγκροτήματος των ABBA, οι χορευτές του McGregor και οι τρεις ηθοποιοί του μικρού πρίγκιπα «καλωδιώθηκαν» μέσω των στολών καταγραφής και χειλοφώνων ενώ οι περφόρμερ της παράστασης της Παπακωνσταντίνου συνδύασαν τεχνολογίες (κινητά, κάμερες, μικρόφωνα, φωτογραφίες) για να προβάλλουν τον ψηφιακό εαυτό τους. Αυτό συνοψίζει τη διαφορά μεταξύ του άβαταρ και του κυβόργιου όπως ορίζονται από τον Boellstorff. «Το κυβόργιο είναι εν μέρει άνθρωπος, εν μέρει μηχανή που βασίζεται στις σχέσεις αλληλοδιείσδυσης και προσκόλλησης, όπως στην προσθετική σχέση του τεχνητού χεριού και του κομμένου βραχίονα και σε διάκριση με την παλιότερη μορφή του ανδροειδούς (android: ρομποτική προσέγγιση του ανθρώπινου σώματος)». Ο Boellstorff τοποθετεί το άβαταρ εν αντιθέσει με το κυβόργιο σε ένα κενό. «Υπάρχει ένα οντολογικά θεμελιώδες χάσμα μεταξύ ενός άβαταρ και ενός πραγματικού κόσμου, όπως υπάρχει μεταξύ οποιουδήποτε εικονικού κόσμου και του πραγματικού κόσμου. Ιδέες, μεταφορές και σχέσεις εξουσίας, ακόμη και μορφές υλικότητας κινούνται συνήθως σε αυτό το χάσμα μεταξύ του εικονικού και του πραγματικού, αλλά είναι το χάσμα και οι κινήσεις κατά μήκος του – έργα τεχνολογίας – που κάνουν το εικονικό καθόλα δυνατό» (Boellstorff 2011: 513).

Η Donna Haraway, στο κείμενο-ορόσημο «A Cyborg Manifesto» (1991), ισχυρίστηκε ότι «στα τέλη του εικοστού αιώνα, την εποχή μας, είμαστε όλοι χίμαιρες, θεωρητικοποιημένα και κατασκευασμένα υβρίδια μηχανής και οργανισμού, εν ολίγοις είμαστε κυβόργια». Η Haraway υποστηρίζει ότι οποιοσδήποτε δυισμός μεταξύ του τρίπτυχου άνθρωπος-ζώο-μηχανή αλλά και μεταξύ φυσικού/μη φυσικού που «έχουν χρησιμεύσει για τη διατήρηση της υποτιθέμενης ιερότητας του ανθρώπου είναι σε διαρροή» και ότι «η θεωρία του κυβόργιου θέτει υπό αμφισβήτηση άλλες κοινωνικά κατασκευασμένες κατηγορίες, για παράδειγμα το φύλο και τη φυλή» (J. M. Bird 2020: 5). Οι περφόρμερ της παράστασης «Τα ίχνη της Αντιγόνης» κάνοντας χρήση

τεχνολογίας μέσω κινητών, μικροφώνων και κάμερας διερευνούν τη φύση του σώματος του κυβοργίου παίζοντας με τις διακρίσεις της Haraway και συγκεκριμένα με αυτή του δυισμού ανθρώπου και μηχανής, αμφισβητώντας την κοινωνικά κατασκευασμένη κατηγορία του φύλου. Η περφόρμανς διαμεσολαβείται από τεχνολογικά μέσα επεκτείνοντας ή μετατοπίζοντας τη φυσική πηγή των δρώμενων. Ένα εύλογο ερώτημα που θέτει ο Bird (2020: 7) είναι: «σ' αυτή την επέκταση του σώματος, τι είναι αυτό που επεκτείνεται;» Στην περίπτωση των *Ιχνών* που είναι το στόμα των περφόρμερ; Η φωνή παράγεται από το στόμα του περφόρμερ αλλά ο ήχος αναπαράγεται σε διαφορετική τοποθεσία από τα ηχεία είτε τοποθετημένα στο φυσικό χώρο του θεάτρου είτε του υπολογιστή. Για τον Bird, αυτή η αντίληψη για το σώμα, «η ικανότητά του να υπερβαίνει το σωματικό του κέλυφος, είναι ένα καθοριστικό χαρακτηριστικό του κυβοργίου (2020: 8). Τα ψηφιακά παράθυρα του Zoom και οι κάμερες των κινητών παίρνουν κυριολεκτικά τη θέση του στόματος, όπως οι στολές καταγραφής κίνησης τη θέση άλλων μελών. «Το σώμα δεν είναι κλειστό και περιορισμένο. Στο σύγχρονο κόσμο μας, το σώμα εκτείνεται πέρα από τη δερματική του μεμβράνη με αμέτρητους τρόπους: ρολόγια, φακοί επαφής, ακουστικά, [...] (κ.α.). Πώς μπορεί να περιορίσει κανείς τη διαδικασία της φώνησης στο στόμα, κάνοντας τη φωνή ένα ενιαίο όργανο που μπορεί να επεκταθεί, όταν η φωνή είναι μια τόσο ολιστική, σωματική δημιουργία;» (2020: ό.π.). Ο Bird δεν αρκείται σε ερμηνείες επέκτασης με όρους προσθετικών και επιχειρεί μια κριτική κατανόηση όπως λέει υιοθετώντας την έννοια του Asle Kiran για τη δυνητικοποίηση, όρο που όπως είδαμε προτείνει πρώτος ο Lévy. Ο Kiran δηλώνει ότι «αντί να ρωτάμε αν το MSN (η πλέον ανενεργή υπηρεσία Messenger της Microsoft) είναι προέκταση του στόματός μας στην ομιλία ή του χεριού μας γραπτώς, θα πρέπει να το θεωρήσουμε ως δυνητικοποίηση της επικοινωνίας, ως έναν από τους πολλούς πιθανούς τρόπους πραγματοποίησης αυτού του είδους δράσης» (2020: ό.π.). Επομένως υιοθετώντας τη θέση του Bird, μπορούμε να κατανοήσουμε όλα αυτά τα εξωτερικά στοιχεία των ψηφιακών περφόρμανς όχι ως προεκτάσεις αλλά σε μια ενότητα, ως δυνητικοποιήσεις διαδικασιών ομιλίας, τραγουδιού και κίνησης, χωρίς να υποδηλώνεται η κυριαρχία ενός σωματικού μέλους στη διαδικασία. «Οι δυνητικοποιήσεις του δέρματος του κυβοργίου επαναπροσδιορίζουν τα όρια του σώματος, τα οποία πρέπει να διερευνηθούν αντί να θεωρηθούν ως προϋπόθεση. Το δέρμα δεν είναι πλέον αυτό που περικλείει το σώμα, αλλά ένας τόπος νοημάτων, αλληλεπίδρασης [...] ανάμεσα στην υλικότητα του δέρματος και σ' αυτό που το δέρμα σημαίνει» (2020: 9). Το γυμνό γυναικείο δέρμα των *ιχνών* που φέρει επάνω του το

βιολογικό του φύλο και που ο δυτικός ανδρικός λόγος σύμφωνα με την Παπακωνσταντίνου έχει εγκλωβίσει ή η καλωδιωμένη στολή καταγραφής που σχηματίζει το δέρμα μιας νέας ύπαρξης, του κυβοργίου.

Θα ήθελα να κλείσω αυτό το κεφάλαιο παραθέτοντας την εμπειρία της Ιταλίδας ηθοποιού Gemma Carbone από την παράσταση των *Ιχνών*, από τη συνέντευξη που μου παραχώρησε μέσω Skype:

Gemma: «Για μένα αν και πιστεύω ότι μοιραζόμαστε αυτή την άποψη και με τις άλλες περφόρμερ, ειδικά όταν κάναμε τις πρόβες στο Zoom, είχαμε μόνο το Zoom, ήταν πολύ περίεργο το γεγονός ότι μπορούσαμε να συνδεθούμε, μπορούσαμε πραγματικά να συνδεθούμε, δεν ήταν ένα ζήτημα (δια)νοητικής σύνδεσης αλλά σωματικής συμμετοχής, τόσο γιατί έπρεπε να εργαστούμε με τη δουλειά εδώ (δείχνει την οθόνη του skype), να μετακινήσουμε πράγματα, να τα ταξινομήσουμε ώστε να βλέπετε ακριβώς, όσο και να κάνουμε πράγματα μαζί, να χρησιμοποιήσουμε τα ίδια μέρη του σώματος, οπότε θα έπρεπε να έχουμε την ίδια δυναμική, την ίδια κίνηση. Έπειτα όταν αρχίσαμε να έχουμε κοινό, συνειδητοποιήσαμε ότι αυτή η σύνδεση μπορούσε να υποδεχτεί το κοινό. Αυτό ήταν ένα σοκ για μας. Το ότι οι θεατές αισθανόντουσαν τόσο συνδεδεμένοι μαζί μας, στο κλειστό χώρο που δημιουργήσαμε. Σκεφτήκαμε ότι θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια ταινία, μια κινηματογραφική εμπειρία, αλλά στην πραγματικότητα δεν ήταν μόνο αυτό, ήταν μια αληθινή θεατρική εμπειρία που μας εξέπληξε. Αυτή ήταν η ανατροφοδότηση που λάβαμε. Και ειδικά οι νεότεροι θεατές, κάποιοι από αυτούς μας είπαν ότι προτίμησαν αυτού του τύπου το θέατρο, αντί για το χτίσιμο, την κατασκευή. Είναι ενδιαφέρον ότι ανέφεραν το χτίσιμο, όχι τον περφόρμερ ή τα σώματα των περφόρμερ, ούτε τις σωματικές διαστάσεις, τη σωματική αρχιτεκτονική αλλά τη δυναμική αρχιτεκτονική που θα μπορούσε να είναι επέκταση του σώματος στον κυβερνοχώρο, γιατί εδώ δεν έχουμε αρχιτεκτονική (δείχνει την οθόνη του skype), ότι κάνουμε είναι με μας. Κάποιοι από τη νεότερη γενιά μας ανέφεραν ότι το θέατρο είναι βαρετό και ότι αυτός ο τρόπος να κάνεις θέατρο είναι πιο ελκυστικός. Αυτό ήταν σοκαριστικό για μας ως ηθοποιούς, αλλά αυτό είναι αλήθεια. Κατά κάποιο τρόπο αυτό το μέσο, αυτό το φίλτρο δυναμικότητας έδωσε περισσότερο σώμα στο σώμα. Επέτρεψε το σώμα να φτάσει σε κάθε σπίτι, σε κάθε διαμέρισμα, δίπλα σε κάθε άτομο, κι αυτό δυναμικά, πνευματικά, καλλιτεχνικά είναι



σημαντικό. Και ξέρεις, αυτή η συνθήκη με τις κλειστές κάμερες του κοινού την ώρα της περφόρμανς είναι πολύ προβληματική. Δεν είναι όπως όταν κάνουμε κάτι μαζί και κάνω κάτι για σένα (εννοεί στο συμβατικό θέατρο), υπάρχει μια ανταπόκριση, μια άμεση ανταπόκριση δίχως φίλτρο. Δεν έχει να κάνει με τη δυνητικότητα, την απόσταση που έχουμε για παράδειγμα αυτή τη στιγμή οι δυο μας. Το πρόβλημα είναι ότι εγώ πρέπει να περάσω μέσα από αυτή την οθόνη, μέσα από αυτόν τον καθρέφτη. Αυτό είναι ένα πραγματικό πρόβλημα για τον περφόρμερ. Στην πραγματικότητα η εστίαση με την οποία κατευθύνεις τη δράση δεν έχει να κάνει με κατεύθυνση εσένα Κώστα, η κατεύθυνση είμαι εγώ και μετά θα ελέγξω τον εαυτό μου και μετά ξέρω ότι παρακολουθείς ότι ελέγχω. Επομένως στην περφόρμανς δεν έχουμε άμεση σύνδεση με το κοινό. Αυτή δεν υπάρχει και είναι δύσκολο αυτό. Το κάνεις αυτό στον εαυτό σου, είναι ένας πολύ ναρκισσιστικός τρόπος επιτέλεσης. Υπάρχει ένας καθρέφτης ανάμεσα, αλλά είναι αλήθεια ότι χάρη στη σκηνοθεσία, δηλαδή στο τρίτο μάτι, καταφέραμε να το προσπεράσουμε. Αλλά χρειάζεται να έχεις πλήρη εμπιστοσύνη στον σκηνοθέτη. Δεν είσαι ικανός να ελέγξεις τι κάνεις με διαφορετικό τρόπο πέρα από το ματαιόδοξο μάτι. Είναι απαραίτητο να δανειστείς ένα άλλο μάτι, όχι το δικό σου, γιατί δεν εμπιστεύεσαι το δικό σου. Πρέπει να ξεχάσεις και να μη δεις αυτόν τον καθρέφτη και να κάνεις αυτό που σου ζητάει ο σκηνοθέτης γιατί δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Με το χρόνο φυσικά μαθαίνεις να αδιαφορείς για τον καθρέφτη αλλά κατά τη διάρκεια των προβών έπρεπε συνέχεια να ελέγχουμε αν η εικόνα ήταν αρκετά καλή, ότι η αισθητική της περφόρμανς ήταν φανερή, αλλιώς η Έλλη (Παπακωνσταντίνου) δυσανασχετούσε. Ένα άλλο πράγμα που πρέπει να πω είναι ότι παρά το γεγονός ότι δεν ξέρεις αν και πόσοι σε παρακολουθούν από τους θεατές γιατί δεν έχεις πρόσβαση στις ρυθμίσεις του μέσου – είχαμε για παράδειγμα έως και 300 θεατές στις παραστάσεις – ωστόσο κάποιες φορές συνέβη να αισθανθούμε ότι το κοινό ήταν μαζί μας. Αυτό είναι πολύ περίεργο και δεν μπορώ να το εξηγήσω. Όπως συμβαίνει στο θέατρο».

Αυτή η ανεξήγητη σύνδεση που περιγράφει η Gemma, συνέβη και σε μένα κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης της συγκεκριμένης διαδικτυακής περφόρμανς και δεν μπορώ να μη το συσχετίσω με τη γενικότερη θεατρική μου εμπειρία τόσο ως περφόρμερ όσο και ως θεατής και ίσως να έχει να κάνει με αυτό

που ο Schechner περιγράφει ως ένταση της σκηνης, όταν περφόρμερ και κοινό κάποια στιγμή κατά τη διάρκεια μιας παράστασης προθυμοποιούνται να αναστείλουν την αρχική δυσπιστία μιας δυνητικής περφόρμανς και συσπειρώνονται σε μια συνενοχή.

## Συμπεράσματα

Αντιλαμβανόμενος τις εγγενείς διαφωνίες των θεωρητικών λόγων γύρω από το τι είναι ένα επιτελεστικό σώμα, επιχείρησα να ακολουθήσω το ανθρωπολογικό παράδειγμα και να διερευνήσω τις διαστάσεις του επιτελεστικού σώματος σε σχέση βεβαίως με τις θεωρητικές προσεγγίσεις που εξετάζουν τη φύση της ενσωματωμένης εμπειρίας στις επιτελεστικές τέχνες και δη σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Το δυνητικό σώμα ανέκαθεν ενσωμάτωνε διαφορετικούς χαρακτήρες και εικόνες, ενδεχόμενα βιωμένης ταυτότητας μέσω του κοινωνικού και του αισθητικού δράματος, συλλογικών και επιτελεστικών πρακτικών και νοημάτων. Η στροφή της θεωρίας προς την εμπειρική και βιοματική εξερεύνηση της ενσωμάτωσης, με την αποδοχή της απεριόριστης μεταβλητότητας που έχει το σώμα αλλά και της αδυναμίας της συνειδητής αναπαράστασης να συλλάβει αυτή τη ρευστότητα, δημιούργησε ένα ασταθές και ανταγωνιστικό περιβάλλον νοημάτων που αναπόφευκτα επηρέασε τον κυβερνοχώρο και τις ψηφιακές επιτελέσεις. Ο Csordas πρότεινε να εκλάβουμε τα πολιτισμικά νοήματα όχι μόνο μέσω της αναπαράστασης αλλά και μέσω των σωματικών διαδικασιών αντίληψης που μπορούν να εναλλάσσουν εικόνες και ερμηνείες. Το ευάλωτο και σημαδεμένο σώμα έρχεται στο προσκήνιο στη σύγχρονη δυνητική επιτέλεση τόσο στη θεωρία όσο και στις επιτελεστικές πρακτικές μέσω αμοιβαίας ανταλλαγής νοημάτων, εμπλέκοντας τα υποκείμενα σε διασωματικές σχέσεις. Το σώμα, ο εαυτός, η γλώσσα, τίποτα από όλα αυτά δεν μένουν συμπαγή. Αντίθετα διεκδικούν ενσωματώσεις ως ομοιώματα, συγχωνεύονται σε δίκτυα επιτέλεσης, κατασκευάζουν το φύλο, τη φυλή, την εθνότητα. Οι ψηφιακότητες ως τεχνολογικές δυνητικότητες, ενισχύουν τις αποδομήσεις των διχοτομήσεων φυσικού και ψηφιακού σώματος, παρόντος και απόντος σώματος, ύλης και φαντασίας. Τα άβαταρ και τα κυβόργια είναι περισσότερο μορφές ενσωμάτωσης στο επίκεντρο ενός πλουραλιστικού κόσμου παρά επεκτάσεις του εαυτού, μας θυμίζει ο Boellstorff.

Η κατάργηση του παθητικού θεατή και η εμπλοκή στην ενσώματη δυνητική επιτέλεση μέσω των αλληλεπιδράσεων με τους τελεστές-περφόρμερ είναι από τις βασικές επισημάνσεις που κάνει ο Schechner. Η προβληματική της διασωματικής σύνδεσης των αναστοχαστικών υποκειμένων (τελεστή και θεατή) στην επιτέλεση, ταυτίζεται με τη γενική τάση των ανθρωπιστικών επιστημών να μετατοπιστούν από τους όρους της αναπαράστασης της πραγματικότητας, στους όρους της ενσωματωμένης ανάκλησης της πραγματικότητας. Ο Csordas επισημαίνει τη διαλογική

σχέση ανάμεσα στον εθνογράφο και το γηγενή πληροφορητή ως συνεργάτες. Όσο σημαντική είναι η φωνή του γηγενή για το αναστοχαστικό κείμενο του εθνογράφου-συγγραφέα, άλλο τόσο είναι η εργασία με τη σωματική εμπειρία των περφόρμερ του Castellucci και της Παπακωνσταντίνου για τον αναστοχασμό του κοινού. Όπως επιδιώκεται η ένταξη της αυτοσυνείδησης του συγγραφέα στο κείμενο, με τον ίδιο τρόπο ζητείται από το θεατή η αυτοστοχαστική ενσωμάτωση στις σωματικότητες όχι μόνο των περφόρμερ αλλά της συνολικής εμπειρίας. Οι σωματικότητες αυτές είναι άρρηκτα δεμένες με τις αισθητηριακές προσλήψεις ενεργοποιώντας πλέγματα δράσεων και επικοινωνίας και επαναπροσδιορισμό της υλικότητας της ύπαρξης όπως είδαμε στα παραδείγματα της ψηφιακής επιτέλεσης.

Η χρήση των τεχνολογιών, τόσο στις «φυσικές» όσο και στις ψηφιακές επιτελέσεις δημιούργησαν νέες πραγματικότητες αναμιγνύοντας το οργανικό και το μηχανικό χωρίς να στερήσουν συναισθηματικές συνδέσεις όπως στο παράδειγμα των άβαταρ των ABBA. Επίσης προσέφεραν, μέσω επαυξημένων πραγματικοτήτων ελκυστικές βιωμένες εμπειρίες στους θεατές και στα τρία παραδείγματα ψηφιακής επιτέλεσης που παρουσιάστηκαν. Τα ψηφιακά διπλά δίνουν άπειρες δυνατότητες αλληλεπίδρασης των συμμετεχόντων, αναπτύσσουν νέους τρόπους πρόσβασης στην επιτέλεση και την επικοινωνία, ενώ οι εφαρμογές λογισμικών ρίχνουν το κόστος παραγωγής των παραστάσεων. Οι δυνητικοποιήσεις που εξετάσαμε, όπως ο χορός Haka των αθλητών, η performance art του Castellucci, τα άβαταρ και τα κυβόργια είναι δυνητικοποιήσεις της επικοινωνίας που η τεχνολογία διαμεσολαβεί, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο, εικονικότητες που όπως λέει η Carbone δίνουν περισσότερο σώμα στο σώμα καθώς φέρνουν τους ανθρώπους κοντά τον ένα στον άλλο.

Η αποκάλυψη της ανεξήγητης αίσθησης της σύνδεσης μεταξύ περφόρμερ και κοινού στην ψηφιακή επιτέλεση που περιγράφει η Carbone, φανερώνει μια αρχή που συναντάται σε συλλογικές εμπειρίες και ίσως έχει να κάνει με τη μέθεξη του κοινωνικού δράματος που περιγράφει ο Victor Turner, όταν η συσχέτιση των τελεστών κορυφώνεται σε μία ένταση με μεταμορφωτικές διαστάσεις. Η ένταση αυτή εκδηλώνεται και διαπερνά τα ευάλωτα και σημαδεμένα σώματα και συμπυκνώνει το χώρο και το χρόνο, είτε πρόκειται για τα κινηματογραφημένα σώματα του Grotowski, είτε για τις εικόνες που ενσωματώνουν οι περφόρμερ του Castellucci, το χορό των προγόνων των Νεοζηλανδών, τις ψηφιακές εκδοχές των ABBA, τις δυνητικές θηλυκότητες της Παπακωνσταντίνου, το λογισμικό του «πρίγκιπα». τις εθνογραφικές

αποκωδικοποιήσεις του Conquergood και το ασυνείδητο του θεατή. Καθώς διατρέχω την εργασία συνειδητοποιώ ότι η ένταση είναι ζητούμενο της επιτέλεσης.

Θα ήθελα να κλείσω αναλογιζόμενος πώς η ενσωμάτωση αποδομεί τη διχοτόμηση μύθου και πραγματικότητας μέσω της επιτέλεσης. Ο δυτικός λόγος κάνει τομή μεταξύ μύθου και πραγματικότητας στην αρχαιοελληνική γέννηση της πολιτείας, ορίζοντας σ' αυτή την τομή τις απαρχές της Ευρωπαϊκής σκέψης. Ο μύθος έκτοτε χάνει την πολυσημία του και περιορίζεται στην παράδοση. Το θέατρο ωστόσο ανατρέχει στο μύθο όχι μόνο ως σημείο αναφοράς αλλά και για να τον ανατρέψει. Τον διαλύει, τον ξαναγράφει, τον αντιστρέφει, και δεν εννοώ το κείμενο των παραστάσεων που παρακολούθησα που πραγματεύεται το μύθο σε ένα συμβολικό μεμονωμένο επίπεδο αλλά την ίδια την επιτέλεση που δίνει στο μύθο την αλληγορία των σωμάτων και των αισθήσεων. Και οι αλληγορίες είναι ανοικτές σε νοήματα. Στις ψηφιακές επιτελέσεις οι μύθοι της Αντιγόνης, του μικρού πρίγκιπα και του συγκροτήματος των ABBA κατακερματίζονται σε μέρη σωμάτων, σε pixel και σε ψηφιακά παράθυρα για να ανακατασκευαστούν. Είναι πειράματα και επινοήσεις νέων πραγματικοτήτων και συζητήσεων, χαρακτηριστικά του σύγχρονου θεάτρου που περιγράψαμε.

Βγαίνοντας από την εποχή της επιβολής της απομόνωσης ευάλωτος και κατακερματισμένος, κρατάω από τον κυριολεκτικό εγκλεισμό μου τις αλληγορίες της μεταμόρφωσης, τους νέους «ζωτικούς» τόπους και τα εργαλεία επικοινωνίας που μου προσέφερε η ψηφιακή επιτέλεση. Και η ζωή συνεχίζεται.

## Βιβλιογραφία

### *Ελληνόγλωσση*

Λαλιώτη, Β. (2011-2012). Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές, *Εθνολογία*, 15, σελ. 205-226.

Λαλιώτη, Β. (2018). Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 150, σελ. 37-76.  
<https://doi.org/10.12681/grsr.17954>.

Goffman, E. (2006 [1959]), *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Lévy, P. (1999 [1995]). *Δυνητική πραγματικότητα (Realité virtuelle). Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, μτφρ. Μιχάλη Καραχάλιου, Κριτική, Αθήνα.

Schechner, R. (2011 [2003]), *Η θεωρία της επιτέλεσης*, μτφρ. Νάνσυ Κουβαράκου, Τελέθριο, Αθήνα.

Turner, V. (2015 [1982]), *Από την τελετουργία στο θέατρο: Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, μτφρ. Φώτη Τερζάκη, Ηριδανός, Αθήνα.

### *Ξενόγλωσση*

Beeman, W.O. (1993). The anthropology of theatre and spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22, pp. 369-393.

Bell, D. (2001). *An Introduction to Cybercultures*, Routledge, London. New York.

Bird, J.M. (2020). The Cyborg Queen: Lip-Syncing and Posthumanism in ShayShay's 'Mutual Core'. *Contemporary Music Review*,  
<https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1852799>.

Boellstorff, T. (2011). Placing the virtual body: avatar, chora, cypherg. In F. E. Mascia-Lees (ed.), *A Companion to the anthropology of the body and embodiment* (pp. 504–520). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

Carlson, M. (1996). *Performance. A critical introduction*, Routledge, London, New York.

Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR (Drama Review)* 46 (2), pp. 145-156.

Couzens Hoy, D. (1999). Critical Resistance: Foucault and Bourdieu. In G. Weiss and H.F. Haber (eds.), *Perspectives on embodiment: the intersections of nature and culture* (pp. 3-22), London, New York: Routledge.

Csordas, T.J. (2011). Cultural Phenomenology: Embodiment: Agency, Sexual Difference, and Illness. In F. E. Mascia-Lees (ed.), *A Companion to the anthropology of the body and embodiment* (pp. 137-156). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

De Giusti, M. (2021). The dancing Glossolalia of European Identity in Romeo Castellucci's Democracy in America. *HAL Open Science*. Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03253367>

Dixon, St. (2007). *Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Fuchs, B. (2021). *Theater of Lockdown: digital and distanced performance in a time of pandemic*, Bloomsbury, London.

Kluber, W. (2019). Speaking in Tongues: The Languages of American Democracy. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 41(3), pp. 75-81.

Madrid, A. L. (2009). Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue. *Transcultural Music Review* 13. Διαθέσιμο στη διεύθυνση <<http://www.sibetrans.com/trans/p1/trans-13-2009>>

Miller, D. and Horst, H. (2012). The digital and the human: a prospectus for digital anthropology. In H. A. Horst and D. Miller (eds.), *Digital anthropology* (pp. 3-35). London, New York: Berg.

Popat, S. (2016). Missing in Action: Embodied Experience and Virtual Reality. *Theatre Journal*, 68 (3), pp. 357-378.

Schechner, R. (1981). Performers and Spectators Transported and Transformed. *The Kenyon Review, New Series* 3(4), pp. 83-113.

Schechner, R. (2006). *Performance studies: an introduction*, Routledge, London. New York.

Semenowicz, D. (2016). *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, Palgrave Macmillan, New York.

Turner, B.S. (2007). Culture, technologies and bodies: the technological Utopia of living forever. *The Sociological Review* 55(1), pp. 19-36.

Van Wolputte, S. (2004). Hang on to Your Self: Of Bodies, Embodiment, and Selves. *Annual Review of Anthropology*, 33, pp. 251-269.

*Άλλες πηγές*

<https://abbavoyage.com/>

<https://www.culturenow.gr/h-elli-papakonstantinoy-gia-to-yvridiko-show-ixni-tis-antigonis/>

<https://popaganda.gr/art/theatre/ta-ichni-tis-antigonis-fernoun-tin-emvlimatiki-iroida-sto-2022/>

<https://nlp-theatre.freecluster.eu/archives/736>

<https://www.athenarc.gr/el/news/nlp-theatre-parastasi>