

«....να βρω ξανά το πρόσωπό σου την καρδιά μου γυρεύοντας»

αναζητώντας τον εαυτό στις τέχνες του 21ου αιώνα

Πρακτικά διημερίδας
Αθήνα, 11 και 12 Απριλίου 2025
Αίθουσα Αγγελοπούλου



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

«....να βρω ξανά το πρόσωπό σου
την καρδιά μου γυρεύοντας»

αναζητώντας τον εαυτό στις τέχνες του 21ου αιώνα

Επιμέλεια: Ε. Διαμαντοπούλου

Πρακτικά διημερίδας
Αθήνα, 11 και 12 Απριλίου 2025
Αίθουσα Αγγελοπούλου

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Αφροδίτη Νικολαΐδου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Έλλη Φιλοκύπρου, Καθηγήτρια

Γραμματειακή υποστήριξη: Φώφη Ανδρικοπούλου

Οι φοιτήτριες του μεταπτυχιακού προγράμματος Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές
Ινώ Κωνσταντοπούλου, Αλκμήνη Μπίστικα και Έφη Τζούρη, βοήθησαν στην διοργάνωση της διημερίδας.

Οπτικοακουστική διαχείριση: Ανδρέας Σαραντόπουλος

Πρώτη έκδοση, εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ Α.Ε. • Θεσσαλονίκη, 2026

© εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ Α.Ε., 2026

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με τον ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπίες, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ Α.Ε.

Αθήνα: Ασκληπιού 21 - TK 10680

τηλ.: 210 3811077

Θεσσαλονίκη: Πλατεία Ναυαρίνου 9 - TK 54622

τηλ.: 2310 256146, 256148

www.epikentro.gr • e-mail: epikentro@epikentro.gr

ISBN: 978-618-204-736-1

Περιεχόμενα

Πρόγραμμα Δημερίδας	6
Προλογικό σημείωμα, Ευαγγελία Διαμαντοπούλου	8
«Την σάρκα, το αίμα θα βάλω σε σχήμα βιβλίου μεγάλο»: Καλλιτεχνικές ενδοσκοπήσεις του εαυτού, Ευαγγελία Διαμαντοπούλου	9
Προσωπογραφίες και Αναπαραστάσεις Δωματίου, Κίκα Κυριακάκου	13
Προσωπογραφίες του αστικού υποκειμένου και ταυτότητα της πόλης. Η περίπτωση της Αθήνας, Θανάσης Χουλιάρης	19
Αναζητώντας θραύσματα του εαυτού μέσα στο άλλο: παραδείγματα από το διακαλλιτεχνικό υλικό της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία», Ειρήνη Σηφάκη - Ελένη Τζουμάκα	26
Ψυχοπολεμικά πορτραίτα της Νεότερης Ελληνικής ιστορίας: Ο Γρηγόρης Λαμπράκης και ο ανδριάντας του Χάρι Τρούμαν, Αθανάσιος Φούντας	35
ELEFΘΕΡΙΑ: Τα χρονικά του ΑΘΟΣΙΑΝ, Κεφάλαιο 3: Το κοτέτσι, Λήδα Παπακωνσταντίνου	38
Από τις εικόνες γυναικών στον εαυτό ως θηλυκή εικόνα: σκέψεις για τις καλλιτεχνικές αφηγήσεις του ελληνικού 21ου αιώνα, Νάντια Φραγκούλη	41
Ο ιδεότυπος του Έλληνα στις σύγχρονες γερμανικές οπτικοακουστικές παραγωγές, Μάρω Αγρίτη	49
Αναζητώντας τον Χρόνο της Νιότης: Το Κινηματογραφικό Πορτραίτο Ενός Σύγχρονου Φάουστ, Κατερίνα Παπακυριακοπούλου	55
«Επανεγγραφές» στον καμβά της κινηματογραφικής ιστορίας με τη συνδρομή σύγχρονων ψηφιακών γυναικείων «προσωπογραφιών» από την αλυσίδα παραγωγής του βωβού κινηματογράφου: Η περίπτωση του Women Film Pioneers Project (Columbia University Libraries), Κατερίνα Μπαρτζώκα	62
“Μαυρότητα”, αναπαράσταση και πρόσληψη, στο έργο τ@ Zanele Muholi, Λώρα Μαραγκουδάκη	72
Αυτοβιογραφία, Τραύμα, Ταυτότητα: Η φωτογραφία ως θεραπευτική πρακτική, Πηνελόπη Πετσίνη	79
Από την Προσωπογραφία στη Selfie. Ο Ψηφιακός Ναρκισσισμός της Σύγχρονης Εποχής, Πένυ Παπαγεωργοπούλου - Χρήστος Ταραντίλης	90
Η εικονοθεσία του εαυτού σε περιβάλλοντα βάσεων δεδομένων, Κωνσταντίνος Βασιλείου	101
Από το Πρόσωπο στη ροή σωμάτων και δεδομένων: Επιτελέσεις του ανθρώπινου στις ψηφιακές τέχνες, Αγγελική Πούλου	108
Σύγχρονες εκδοχές της προσωπογραφίας στον ψηφιακό αιώνα: Νέες τεχνικές και τεχνολογικά εργαλεία, Ιλιάνα Ζάρρα - Νίκος Μυκωνιάτης	116
Έρως - Εαυτός και δημιουργική πράξη, Βένια Δημητρακοπούλου	122
Το πορτραίτο Ως απεικόνιση μίας κατάστασης, Βάλλυ Νομίδου	126
Η παιδαγωγική των Selfies: Η πρόσληψη της αισθησιακής/σεξουαλικής selfie, Λίζα Τσαλίκη - Δέσποινα Χρονάκη - Όλγα Δερζιώτη	128
Πρόσωπα και χαρακτήρες στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Αναγνώριση, Αφροδίτη Νικολαΐδου	139
Η επιστροφή του Έ. Χ. Γονατά, Εύα Στεφανή	144
Αίθουσα αναμονής, Αλέξανδρος Ψυχούλης	145
«Εμμονες ώρες στον τόπο της πραγματικότητας»: Το κινηματογραφικό πορτραίτο ενός βλέμματος, Ρέα Βαλντέν	146

Πρόγραμμα Διημερίδας

Παρασκευή, 11 Απριλίου

15:00: Χαιρετισμοί

15:30 – 17:30: Όψεις του υποκειμένου στις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές

Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, «“Τη σάρκα, το αίμα θα βάλω σε σχήμα βιβλίου μεγάλο”: Καλλιτεχνικές ενδοσκοπήσεις του εαυτού»

Κίκα Κυριακάκου, «Προσωπογραφίες και Αναπαραστάσεις Δωματίου»

Θανάσης Χουλιαράς, «Προσωπογραφίες του αστικού υποκειμένου και ταυτότητα της πόλης. Η περίπτωση της Αθήνας»

Ειρήνη Σηφάκη – Ελένη Τζουμάκα, «Αναζητώντας θραύσματα του εαυτού μέσα στο άλλο στο διακαλλιτεχνικό υλικό της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία»

17:30 – 18:00: Διάλειμμα για καφέ

18:00 – 20:00: Σύγχρονες καλλιτεχνικές δημιουργίες

Εύα Στεφανή, «Η επιστροφή του Έ. Χ. Γονατά»

Ρέα Βαλντέν, «Έμμονες ώρες στον τόπο της πραγματικότητας: Το κινηματογραφικό πορτραίτο ενός βλέμματος»

Θάνος Φούντας, «Ψυχροπολεμικά Πορτραίτα της Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας: Ο Γρηγόρης Λαμπράκης και ο ανδριάντας του Χάρυ Τρούμαν»

Λήδα Παπακωνσταντίνου, «ΕΛΕΦΘΕΡΙΑ: Τα χρονικά του ΑΘΟΣΙΑΝ κεφάλαιο 3 – Το κοτέτσι»

Σάββατο, 12 Απριλίου

10:00 – 13:00: Το υποκείμενο στις σύγχρονες κινηματογραφικές αφηγήσεις

Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Η Στρέλλα, η Κάρμεν, η Αλίκη και οι άλλες: Πρόσωπα και χαρακτήρες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου»

Μάρω Αγρίτη, «Ο ιδεότυπος του Έλληνα στον σύγχρονο δυτικό κινηματογράφο»

Κατερίνα Παπακυριακοπούλου, «Αναζητώντας τον χρόνο της νιότης: Το κινηματογραφικό πορτραίτο ενός σύγχρονου Φάουστ»

Κατερίνα Μπαρτζώκα, «“Επανεγγραφές” στον καμβά της κινηματογραφικής ιστορίας με τη συνδρομή σύγχρονων ψηφιακών γυναικείων “προσωπογραφιών” από την αλυσίδα παραγωγής του βωβού κινηματογράφου: Η περίπτωση του Women Film Pioneers Project (Columbia University Libraries)»

13:00 – 14:30: Διάλειμμα για γεύμα

14:30 – 16:30: Φωτογραφικές διαθλάσεις του προσώπου

Λίζα Τσαλίκη – Δέσποινα Χρονάκη – Όλγα Δερζιώτη, «Selfie pedagogies: πρόσληψη ακροατηρίου για τις selfies σεξουαλικού/αισθησιακού περιεχομένου»

Λώρα Μαραγκουδάκη, «Το πορτρέτο ενός μαύρου γυναικείου σώματος πάνω από την αθηναϊκή πόλη: “Μαυρότητα”, αναπαράσταση και πρόσληψη, στο έργο του Zanele Muholi»

Πηνελόπη Πετσίνη, «Αυτοβιογραφικά έργα, αυτοπροσωπογραφία και φωτογραφία: Από την καλλιτεχνική έκφραση στη θεραπευτική πρακτική»

Χρήστος Ταραντίλης – Πένυ Παπαγεωργοπούλου, «Από την Προσωπογραφία στη Selfie - Ο Ψηφιακός Ναρκισσισμός της Σύγχρονης Εποχής»

16:30 – 17:00: Διάλειμμα για καφέ

17:00 – 19:30: Η προσωπογραφία στην ψηφιακή εποχή

Εύη Σαμπανίκου, «Προσωπογραφίες της υπέρβασης και προσωπογραφίες του άμορφου. Από τη μεταμοντέρνα στην μεταουμανιστική ταυτότητα»

Κωνσταντίνος Βασιλείου, «Προσωποθεσία: Ο εαυτός ως βάση δεδομένων»

Αγγελική Πούλου, «Από το Πρόσωπο στη ροή σωμάτων και δεδομένων: Επιτελέσεις του ανθρώπινου στις ψηφιακές τέχνες»

Ιλιάννα Ζάρρα, «Σύγχρονες εκδοχές της προσωπογραφίας στον ψηφιακό αιώνα: Νέες τεχνικές και τεχνολογικά εργαλεία»

19:30 – 20:30: Σύγχρονες καλλιτεχνικές δημιουργίες

Βένια Δημητρακοπούλου, «Η εικόνα του εαυτού μέσα από τον έρωτα – Ο έρωτας ως κινητήριος δύναμη για τη δημιουργία»

Βάλλυ Νομίδου, «Πύργος» – «Φύγε»

Αλέξανδρος Ψυχούλης, «Αίθουσα αναμονής»

Προλογικό σημείωμα¹

Η προσωπογραφία, ως αναπαράσταση του εαυτού, είναι άμεσα συνυφασμένη με τον άνθρωπο και τα έργα του. Ικανοποιεί, κυρίως, την επιθυμία του να επικοινωνήσει την παρουσία του, καθώς και να αφήσει το αποτύπωμα της στον χώρο και τον χρόνο, όταν ο ίδιος θα είναι απών. Παράλληλα, ως αναπαράσταση του άλλου, μπορεί να προβάλλει, εκτός από την μορφή του, συναισθήματα, σκέψεις και στοιχεία του χαρακτήρα του, ενώ μπορεί και να αποκρύψει κάποιες ιδιαιτερότητες της εμφάνισης ή του εσωτερικού του κόσμου. Αποτελεί, δηλαδή, η προσωπογραφία ένα από τα μέρη του δίπτυχου «πρόσωπο – προσωπικότητα», ένα στοιχείο της ταυτότητας του ατόμου. Σε κάθε περίπτωση, η προσωπογραφία, ως απόδοση της μορφής ενός ατόμου, συνδέεται άμεσα με την μοναδικότητά του.

Στον εικοστό πρώτο αιώνα, η επιθυμία για κοινοποίηση προσωπικών στιγμών κερδίζει συνεχώς έδαφος, υπερβαίνοντας, πολλές φορές, την επιθυμία για διασφάλιση της ιδιωτικότητας που χαρακτήριζε παλαιότερες εποχές. Σήμερα, το ίδιο το άτομο σκηνοθετεί, δημιουργεί και προβάλλει δημόσια την εικόνα του.

Σταδιακά η ναρκισσιστική αυτοπροβολή, μέσω των social media και της selfie φωτογραφίας εξοστρακίζει τον παρατηρητή *Big brother*.

Από την άλλη πλευρά, οι απεικονίσεις της κυτταρικής δομής του ανθρώπου, καθώς και η εικόνα του μετα-ανθρώπου, οδηγούν σε διαφορετικές αντιλήψεις για τον ορισμό της προσωπογραφίας.

Η προσωπογραφία λοιπόν, χωρίς να έπαψε ποτέ να υπάρχει ως είδος, εικαστικό, κινηματογραφικό, λογοτεχνικό ή ό,τι άλλο, επαναφέρει ζητήματα απεικόνισης του εαυτού και του άλλου και θέτει νέα ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο της ως επικοινωνιακού μέσου.

Σε αυτά τα ερωτήματα καλούμαστε να απαντήσουμε στο πλαίσιο της διημερίδας που διοργάνωσε το Εργαστήριο Τεχνών και Πολιτιστικής Διαχείρισης του Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ, στο πλαίσιο διερεύνησης του ρόλου της προσωπογραφίας στην σύγχρονη εποχή.

¹ Ευαγγελία Διαμαντοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Διευθύντρια Εργαστηρίου Τεχνών και Πολιτιστικής Διαχείρισης

«Την σάρκα, το αίμα θα βάλω σε σχήμα βιβλίου μεγάλο»: Καλλιτεχνικές ενδοσκοπήσεις του εαυτού

Ευαγγελία Διαμαντοπούλου

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Στο βιβλίο του *Ό,τι απέμεινε από έναν Ρέμπραντ που σχίστηκε σε μικρά πολύ κανονικά τετραγωνάκια και πετάχτηκε στο αποχωρητήριο*, ο Jean Genet αντιπαραθέτει σε δύο στήλες δύο κείμενα με διαφορετικό περιεχόμενο και αναπτύσσει έναν διάλογο μεταξύ τους. Στο ένα αφηγείται την συνάντησή του με έναν άγνωστο άνθρωπο στο τραίνο. Περιγράφει τον συνταξιδιώτη του ως έναν άνθρωπο με αποκρουστικό και άσχημο παρουσιαστικό, βρώμικο και χωρίς καλούς τρόπους. Ωστόσο, όταν το βλέμμα του συναντά το βλέμμα αυτού του ανθρώπου, διαπιστώνει ότι δεν είναι το βλέμμα κάποιου άλλου αλλά το δικό του, σαν να βλέπει το πρόσωπό του σε έναν καθρέφτη. Ανακαλύπτει δηλαδή, όπως γράφει ο ίδιος, «μια κοινή ταυτότητα στους ανθρώπους όλου του κόσμου».¹ Στην άλλη στήλη του βιβλίου, ο Ζενέ αναλύει ατομικές και ομαδικές προσωπογραφίες, καθώς και αυτοπροσωπογραφίες, που ζωγράφησε ο Ρέμπραντ στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Περιγράφει τα έργα ως προς τις λεπτομέρειές τους και επισημαίνει στοιχεία τους που θα μπορούσαν να συνδέονται με πραγματικά γεγονότα. Καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο Ρέμπραντ, αν και απέδιδε απολύτως ρεαλιστικά τις μορφές, επέμενε κυρίως στις αισθητικές ποιότητες των προσωπογραφιών του και όχι στην ιδιαίτερη ταυτότητα των ανθρώπων που ζωγράφιζε. Αυτή η αποπροσωποποίηση των μοντέλων του, σύμφωνα με τον Ζενέ, δηλώνει πως ο Ρέμπραντ είχε αποδεχτεί ότι και ο ίδιος ήταν «ένα ον από κρέας, αίμα, δάκρυα, ιδρώτα, σκατά, νόηση και τρυφερότητα, και άλλα στο άπειρο, αλλά



Εικόνα 1: *Two figures*, 1953, λάδι σε καμβά, 152.5 x 116.5 cm, ιδιωτική συλλογή

(και ότι) κανένα απ' αυτά δεν αρνείται αλλά χαιρετίζει τα άλλα».² Η διαλεκτική σχέση των δύο κειμένων ορίζεται από μία κοινή συνιστώσα, δηλαδή την πεποίθηση του Ζενέ ότι κάθε άνθρωπος, παρά τα εξατομικευμένα του χαρακτηριστικά, δεν διαφέρει από τους άλλους ανθρώπους, είναι ίδιος με αυτούς, είναι μόνο σάρκα όπως αυτοί. Για τον Ζενέ αυτή η διαπίστωση είναι θλιβερή, καθώς, όπως αναφέρει: «...έτσι η γοητεία αποσυντίθεται, η εξουσία του έρωτα αδυνατίζει, και κάθε άτομο μπορεί να γίνει θέμα της τέχνης». Η φράση του αυτή συναντά την άποψη του Φράνσις Μπέικον, λεκτική και εικαστική, που παρομοιάζει δύο ανθρώπους που κάνουν έρωτα με δυο κομμάτια κρέας, το ένα επάνω στο άλλο.³ (εικόνα 1)

Ο Μπέικον εικονογράφησε τον άνθρωπο ως ζωντανό οργανισμό, αποκαλύπτοντας ό,τι δεν μπορούμε να δούμε κάτω από το δέρμα μας, τα σπλάχνα, το αίμα, τους μύες και τους νευρώνες. Απέδωσε δηλαδή την ανθρώπινη μορφή αποκαλύπτοντας ενδοσωματικές οικειότητες που αίρουν τα όρια της ιδιαιτερότητας μεταξύ των ανθρώπων. Αποτύπωσε την αιματώδη και εύθραυστη σάρκα, κοινό στοιχείο της κοινότητας των όντων, σαν να ήθελε, όπως σχολίασε ο John Russel, «να γνωρίσει σε βάθος ο ένας άνθρωπος τον άλλο».⁴ Στόχος του ήταν να γίνει κατανοητή η ευαλωτότητα του σώματος και η ωμή πραγματικότητα του θανάτου, η οποία είναι κοινή για όλους τους ανθρώπους. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Μπέικον ζωγράφιζε ενεργοποιώντας την μνήμη του και παρατηρώντας φωτογραφίες,

1 Jean Genet, σελ. 15-16

2 Ό. Π., σελ. 22-25

3 Francis Bacon: *The Beauty of Meat Hardcover* – October 22, 2024 by Adriano Pedrosa (Editor), Laura Cosendey (Editor, Contributor), Francis Bacon (Contributor), & 9 more

4 Russell, John, 1971, Francis Bacon. New York: Norton, σελ. 122.

γιατί δεν επεδίωκε την ρεαλιστική αναπαράσταση αλλά την πρόκληση των αισθήσεων μέσω της αισθητότητας του αίματος και των σπλάχνων.⁵ Στα έργα του μεταφέρει την έννοια της φθαρτότητας προβάλλοντας την σάρκα ως κρέας, άρα ως αναλώσιμο προϊόν, γι' αυτό και δεν διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τα ζώα. Αντίθετα, τον ενδιαφέρει η ζωώδης πλευρά του ανθρώπου, την οποία αποτυπώνει μέσω των χρωμάτων, της στάσης και της



Εικόνα 2: *Three Studies for a Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, λάδι σε καμβά, 35,5X30,5 Museum of Modern Art, New York

κίνησης του σώματος, καθώς και της παραμόρφωσης ή της παράλειψης του προσώπου.

Στο τρίπτυχο *Three Studies for a Portrait of Henrietta Moraes* (εικόνα 2) αποτυπώνει την μορφή της πολύ στενής του φίλης, Henrietta Moraes, από το μπούστο και επάνω, σε τρεις διαφορετικές εκδοχές, οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μία κλιμακωτή τριλογία αλλά και ως αυτόνομα πορträιτα. Και στις τρεις περιπτώσεις, η μορφή εγγράφεται σε ένα σκούρο χρωματικό βάθος και διαμορφώνεται με τα χρώματα. Επικρατεί το κοκκινωπό, τόσο στα αδρά περι-

γράμματα, όσο και στις λεπτομέρειες του προσώπου, του λαιμού και του μπούστου. Το χρώμα του δέρματος, υπόλευκο και σε απαλούς τόνους του μαύρου, του κόκκινου και του κίτρινου, παραπέμπει σε νεκρή, παγωμένη σάρκα, από την οποία έχει αφαιρεθεί η επιδερμίδα. Αν δεν υπήρχαν τα βασικά χαρακτηριστικά του προσώπου, τα τρία πορträιτα θα μπορούσαν να ιδωθούν ως κομμάτια ανθρώπινης σάρκας, συνυπολογίζοντας το στοιχείο της παραμόρφωσης, που επικρατεί και στα τρία πορträιτα. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Gilles Deleuze, ο Μπέικον δεν ζωγραφίζει πρόσωπα αλλά κεφάλια, αποσυναρμολογεί τα πρόσωπα για να δημιουργήσει το κεφάλια.⁶

Σε ένα από τα έργα της τελευταίας καλλιτεχνικής του περιόδου, το *Man at washbasin* (εικόνα 3), ο Μπέικον ζωγράφισε την οπίσθια όψη ενός ολόσωμου γυμνού ανδρικού σώματος. Η μορφή του εγγράφεται στο κέντρο, σε έναν απλουστευμένο χώρο που προσδιορίζεται από το ανοιχτόχρωμο βάθος, τον ελλειπτικό κύκλο και τον γυάλινο νιπτήρα.⁷ Στο κεφάλι του έχει ελάχιστα μαλλιά, ενώ το πρόσωπό του αποκρύπτεται, καθώς είναι σκυμμένος στον νιπτήρα. Η ανοιχτόχρωμη επιδερμίδα του σώματος, σε τόνους του ροζ, του λιλά, του μπλε και του μωβ, αφήνει να διακρίνεται μέσα από την διαφάνειά της η ευάλωτη σάρκα. Η όλη σκηνή είναι ιδιωτική και η ταυτότητα του ατόμου δεν αποκαλύπτεται. Ωστόσο, η ιδιωτικότητα δηλώνεται μέσω της κάμψης του σώματος προς τα μπρος, της απουσίας προσώπου, αλλά και της γυμνότητας, αφού το μοναδικό του ρούχο είναι πεσμένο στο πάτωμα. Ο αποκλειστικά σωματικός εαυτός του μοιάζει να απελευθερώνεται σε έναν προσωπικό χωροχρόνο.

Οι πρωταγωνιστές των έργων του Μπέικον συναποτελούν μία αδιαφοροποίητη ανθρώπινη μάζα που εξισώνεται με τα ζώα ως προς τις λειτουργίες, τα πάθη και την φθορά της σάρκας. Ο Μπέικον, όπως και ο Ζενέ, με έναν αυτοτραυματικό κυνισμό, θέτει σε αμφισβήτηση την ατομική ιδιαιτερότητα μέσα στην ανθρώπινη κοινότητα, εξομοιώνοντάς την με την ομοιογενή κοινότητα των ζώων.

Είναι κοινή παραδοχή ότι ο κάθε άνθρωπος κρύβει ένα ζώο μέσα του, είναι μία περιφερόμενη σάρκα, όπως το ζώο. Ωστόσο, η ομοιογένεια των ζώων αμφισβητήθηκε ήδη από τον Ζακ Ντεριντά και αμφισβητείται πολύ έντονα πλέον από σύγχρονες μελέτες σχετικά με την οικολογική ηθική του μετανθρωπισμού, όπως αυτές της Sherryl Vint και της Cary Wolfe.⁸ Ο Jacques Derrida, συγκεκριμένα, αμφισβητεί τον διαχωρισμό του ανθρώπου από το ζώο ως μονοδιάστατου και τονίζει την πολλαπλότητα των ειδών και τις ιδιαιτε-



Εικόνα 3: *Man at washbasin*, 1989-1990, λάδι και σπρέι σε καμβά, 198 x 147.5 cm

5 Farr, Dennis; Peppiatt, Michael; Yard, Sally, 1999, *Francis Bacon: A Retrospective*. New York: Harry N Abrams, σελ. 144. Βλ. και Gilles Deleuze, 2003, *Francis Bacon: The logic of sensation*, tr. Daniel W. Smith, London/New York: Continuum, σελ. 34-43.

6 Ό.π., σελ. 20-21.

7 Martin Harrison, 2016, *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*. London: The Estate of Francis Bacon Publishing, σελ. 1370.

8 Wolfe, Cary, 2010, *What is Posthumanism?*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press και Vint, Sherryl, 2010, *Animal Alterity and the Question of the Animal*, Liverpool University Press, p. 44.



Εικόνα 4: Sir John Sulston, 2001, μεικτή τεχνική (χάλυβας, ζελέ άγαρ πολυκαρβονικού, αποικίες βακτηρίων, ανθρώπινο DNA), 12.7 x 8.5 cm, National Portrait Gallery, Λονδίνο

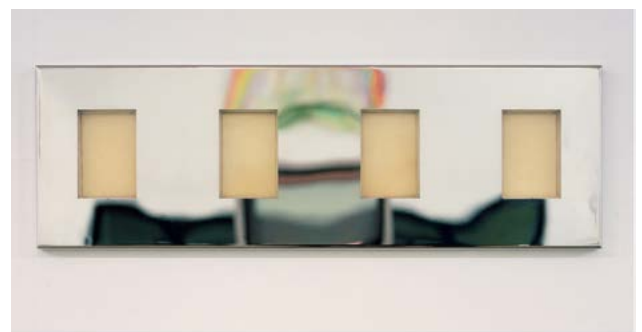
ρότητες των μυριάδων μεταλλάξεών τους.⁹ Στο ίδιο πλαίσιο, είναι αμφισβητήσιμη και η ομοιογένεια των ανθρώπων.

Οι έρευνες των σύγχρονων βιολόγων και γενετιστών σε θέματα που αφορούν στην σύνθεση, την τροποποίηση, τους μηχανισμούς και τις αλληλεπιδράσεις του γενετικού ιδιώματος (DNA) μπορούν πλέον να αποδείξουν την μοναδικότητα του κάθε όντος, ανθρώπου, ζώου και όχι μόνο, με αναγωγή στο πρωτογενές στοιχείο δημιουργίας τους. Στο πλαίσιο της απλουστευτικής λειτουργίας του τεκμηριωτικού αναγωγισμού (documentary reductionism), το πρωτογενές στοιχείο μιας περίπλοκης δομής, όπως είναι ο ανθρώπινος οργανισμός, αποτελεί το τεκμήριο της μοναδικότητάς του. Ωστόσο, η ντετερμινιστική προσέγγιση των οντολογικών φαινομένων, που προτείνει ο τεκμηριωτικός αναγωγισμός, δεν εξασφαλίζει αντικειμενικά και ακριβή δεδομένα, καθώς τα δεδομένα συνεχώς μεταβάλλονται και ανατρέπουν τις εκάστοτε απόλυτες αλήθειες.¹⁰

Από την δεκαετία του '80 και μετά, με την περαιτέρω διερεύνηση των γενετικών διαδικασιών, παρατηρείται το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνών να παρακολουθήσουν εκ του σύνεγγυς την βιοτεχνολογική έρευνα και να χρησιμοποιήσουν τις μεθόδους και τα εργαλεία της, προκειμένου να δημιουργήσουν τα δικά τους τέχνεργα. Πρόκειται για τους καλλιτέχνες που συνεργάζονται με επιστήμονες στον χώρο των βιοϊατρικών εργαστηρίων.¹¹

Ο Βρετανός Marc Quinn είναι ένας από τους καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με εργαστήρια γενετικής για την ανίχνευση του DNA. Το 2001 δημιούργησε ένα ιδιαίτερο πορτραίτο, με ανάθεση από την National Portrait Gallery του Λονδίνου. Πρόκειται για το πορτραίτο του νομπελίστα βιολόγου Sir John Sulston (εικόνα 4), ο οποίος βραβεύτηκε για την συμβολή του στην αποκωδικοποίηση του ανθρώπινου γονιδιώματος.¹² Ο καλλιτέχνης έφτιαξε ένα πορτραίτο συναφές με την ιδιότητα του Sulston και τις έρευνές του σχετικά με την κυτταρική δομή του ανθρώπινου οργανισμού. Αντί να εικονογραφήσει την μορφή του Sulston, προσάρμοσε σε μία ορθογώνια μεταλλική πλάκα, εν είδει πίνακα ζωγραφικής, αποικίες βακτηρίων που περιέχουν τυχαία μέρη του DNA του Sulston μέσα σε ζελέ άγαρ. Ο Marc Quinn χαρακτήρισε αυτό το πορτραίτο του ως «το πιο ρεαλιστικό πορτρέτο», του Sulston, είναι δηλαδή η απεικόνιση της γενετικής μοναδικότητάς του.¹³

Με την ίδια λογική δημιούργησε και ένα τετράπτυχο οικογενειακό πορτραίτο (εικόνα 5) που περιλαμβάνει το γονιδίωμα του ίδιου, της συζύγου του και των δύο παιδιών τους. Ο καλλιτέχνης έχει γενετική σχέση μόνο με τον γιο του, καθώς η κόρη του είναι υιοθετημένη. Με το *Family Portrait* ο Quinn θέλησε να αποδείξει ότι ο βιολογικός δεσμός είναι το ίδιο σημαντικός με τον δεσμό αγάπης.¹⁴ Ίσως γι' αυτόν



Εικόνα 5: Family Portrait, 2001, μεικτή τεχνική (Ανοξείδωτο ασάλι, πολυανθρακικό ζελέ άγαρ, αποικίες βακτηρίων, κλωνοποιημένο ανθρώπινο DNA), 26,5x82 cm

9 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, tr. and ed. by Marie-Louise Millot New York: Fordham University Press, 2008, σελ. 31.

10 Robert Sapolsky, 2010, *Chaos and Reductionism: Human Behavioral Biology*, https://www.youtube.com/watch?v=_njf8jwEGRo (ανακτήθηκε 21/6/2026).

11 Hallam Stevens, 2016, *Biotechnology and Society – An Introduction*, Chicago and London: University Chicago Press, σελ. 358-369.

12 West

13 <http://marcquinn.com/artworks/single/dna-portrait-of-sir-john-sulston> (ανακτήθηκε 21/6/2026), βλ. και: Jonathan Jones, 2001, "John Sulston, Marc Quinn", *The Guardian*, 22 september 2001.

14 <http://marcquinn.com/artworks/single/family-portrait-cloned-dna1> (ανακτήθηκε 21/6/2026).



Εικόνα 6: *At Last I'm Perfect*, 2002, μεικτή τεχνική, 16,8X12,3X9cm,

στο τελικό στοιχείο που ταυτοποιεί το υποκείμενο ως προς την σωματική του ύπαρξη. Από την άλλη πλευρά, ο Φράνσις Μπέικον αποκάλυψε το σώμα το οποίο πονά, πάσχει, φθείρεται και πεθαίνει, καταγράφοντας βιωμένες ανθρώπινες εμπειρίες που δεν θα μπορούσαν να είναι μόνο ατομικές, αλλά να αφορούν στο πανανθρώπινο δράμα της ύπαρξης. Και στις δύο περιπτώσεις, το σώμα λειτουργεί ως πεδίο διερεύνησης, είτε επιστημονικής είτε βιοσοφικής, για την απόδοση μιας προσωπογραφίας με το πρόσωπο στραμμένο στον εσωτερικό εαυτό.

τον λόγο οι τέσσερις πίνακες έχουν το ίδιο μέγεθος, προβάλλοντας την ισότιμη οικογενειακή σχέση ανεξάρτητα από τον αιματικό δεσμό.

Στην μοναδικότητα αναφέρεται και η αυτοπροσωπογραφία που δημιούργησε ο Marc Quinn το 2002, με τον τίτλο *At Last I'm Perfect* (εικόνα 6). Το έργο αυτό βασίζεται σε εργαστηριακές μελέτες του καλλιτέχνη σχετικά με ορισμένα άτομα του άνθρακα που απελευθερώνονται από τον άνθρωπο, όταν αυτός πεθαίνει, αλλά δεν διασπώνται σε διοξείδιο του άνθρακα, και μέσα από συγκεκριμένες διεργασίες, δεσμεύονται για την δημιουργία ενός άλλου είδους, όπως το διαμάντι. Ο Quinn έδωσε τρίχες από τα μαλλιά του σε ένα εργαστήριο μοριακής βιολογίας και ζήτησε να δημιουργήσουν από την καύση τους ένα διαμάντι, ως ελάχιστο τεκμήριο του εαυτού του. Αυτόν τον ελάχιστο εαυτό του τοποθέτησε σε ένα πλαίσιο ως μία *παγωμένη αυτοπροσωπογραφία*. Όπως δηλώνει και ο ειρωνικός τίτλος του έργου, πρόκειται για έναν τέλειο εαυτό, που προκύπτει μόνο μέσω του θανάτου.¹⁵ Είναι ένας τέλειος ελάχιστος και νεκρός εαυτός ο οποίος δημιουργήθηκε με εργαστηριακές διεργασίες.

Ο Marc Quinn εμπνεύστηκε από τα επιτεύγματα της σύγχρονης βιογενετικής επιστήμης και άντλησε πληροφορίες και υλικό απ' αυτήν για να απεικονίσει τα πλέον ρεαλιστικά πορτραίτα, κατά την άποψή του, στην ελάχιστη εκδοχή τους, στο πρωταρχικό ή

15 <http://marcquinn.com/artworks/single/at-last-im-perfect> (ανακτήθηκε 21/6/2026).

Προσωπογραφίες και Αναπαραστάσεις Δωματίου

Κίκα Κυριακάκου

ΔΙΔΑΚΤΩΡ ΕΚΠΑ

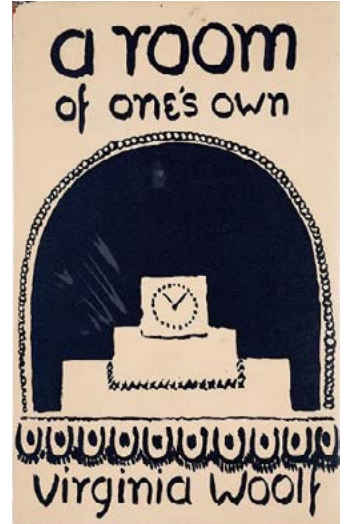
Το παρόν κείμενο απορρέει από τη διδακτορική έρευνα και διατριβή της υπογράφουσας και επιχειρεί να καταδείξει πώς η προσωπογραφία και η γυναικεία απεικόνιση επιστρατεύτηκαν και εξακολουθούν να επιστρατεύονται από καλλιτέχνιδες για να σχολιάσουν καίριες προβληματικές σχετικές με ζητήματα αντικειμενοποίησης, έμφυλης ταυτότητας και κακοποίησης. Αφετηρία του κειμένου συνιστά το δοκίμιο της Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929) και η σύνδεσή του με έργα σύγχρονων γυναικών εικαστικών.

Το *A Room of One's Own* (1929) αποτελεί ένα βιβλίο το οποίο γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1929, ένα χρόνο μετά τις διαλέξεις της Woolf στα γυναικεία κολλέγια Newnham College και Girton College του Πανεπιστημίου Cambridge. Κεντρικές έννοιες του κειμένου, όπως ο προσωπικός χώρος και ο ιδιωτικός βίος, συνδέθηκαν με το γυναικείο ζήτημα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα, ενώ υπήρξαν πολλές οι καλλιτέχνιδες, οι οποίες επιχείρησαν και επιχειρούν μέσα από την εικαστική αποτύπωση του δωματίου και της γυναικείας καθημερινότητας εντός της οικογενειακής εστίας, να αναδείξουν επίκαιρα θέματα φύλου και ταυτότητας. Κατά τη McQuinston (1997) τα δίπολα γυναίκα και άνδρας, οικογένεια και εργασία, ιδιωτική και δημόσια σφαίρα, σχετίζονται με τα έμφυλα στερεότυπα των νεότερων δυτικών κοινωνιών.¹ Παράλληλα, πρόσφατα γεγονότα, όπως η ανάδειξη του κινήματος #MeToo και η έξαρση της ενδοοικογενειακής βίας στο πλαίσιο της πανδημικής κρίσης, μοιάζουν να αντανakλούν κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά ερωτήματα, αντίστοιχα με αυτά της Woolf έναν αιώνα πριν.

Κατά πόσο άραγε έχει πάψει η γυναίκα σήμερα να συνιστά καθρέφτη της ανδρικής ματαιοδοξίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Woolf στο δοκίμιό της; Αρκετά χρόνια πριν τον John Berger και τη γνωστή θέση του στο βιβλίο *Ways of Seeing* (1972) γύρω από το λεγόμενο 'male gaze', το βλέμμα δηλαδή των ανδρών καλλιτεχνών, και το πώς καθρεφτίζεται σε πορträιτα και απεικονίσεις γυναικών, η Woolf αναφέρει στο κείμενό της για το δωμάτιο πως οι γυναίκες χρησίμευαν για πολλούς αιώνες ως μαγικοί καθρέφτες. Καθρέφτες οι οποίοι αντανakλούσαν την ανδρική φιγούρα σε διπλάσιο μέγεθος από το φυσικό. Τη στιγμή, όμως, που οι γυναίκες αποφασίζουν να πουν την αλήθεια, η αντανakλαση και η ικανότητα επιβίωσης των ανδρών αρχίζει να συρρικνώνεται.²

Συνδέοντας περαιτέρω το δωμάτιο με τη γυναικεία απεικόνιση, η Woolf σημειώνει στο δοκίμιό της: «Τα δωμάτια διαφέρουν εντελώς μεταξύ τους. Μπορούν να είναι ήρεμα ή βροντερά, ανοιχτά, μπροστά στη θάλασσα ή να περιορίζουν με μια αυλή φυλακή. Άλλοτε μεταφέρουν μια μπουγάδα ή ζωντανεύουν μέσα από μετάξια και οπάλ, μπορούν να είναι σκληρά σαν τρίχες αλόγου ή μαλακά σαν πούπουλα — όλη αυτή η εξαιρετικά πολύπλοκη δύναμη της θηλυκότητας εμφανίζεται μπροστά στα πρόσωπά μας με την είσοδό μας σε ένα οποιοδήποτε δωμάτιο ενός οποιουδήποτε δρόμου».³ Στα πορträιτα της Woolf που δημιουργεί για αυτήν η αδερφή της, η σημαντική Βρετανίδα ζωγράφος Vanessa Bell, η συγγραφέας εμφανίζεται συχνά χωρίς πρόσωπο. Εκεί συχνά αποτυπώνεται καθισμένη στο σαλόνι του σπιτιού της, μια φιγούρα σε περίσκεψη χωρίς χαρακτηριστικά, συνιστώντας ενδεχομένως μια αναφορά στην εσωτερικότητα που αποπνέει η ιδιαίτερη γραφή της Woolf.

Η χρήση του γυναικείου σώματος-καθρέφτη, σε συνάρτηση με τον χώρο και το δωμάτιο, είναι, επίσης, χαρακτηριστική στη φωτογραφική δουλειά και τα ασπρόμαυρα αυτοπορträιτα της εικαστικού Carrie Mae Weems. Γυναίκες καθισμένες στην κουζίνα μόνες τους, με φίλες, τον σύντροφο ή τις κόρες τους, διεκδικούν χώρο και χρόνο, υπογραμμίζοντας, παράλληλα, τις προκαταλήψεις που συγκεντρώνονται στο πρόσωπο της γυναίκας δημιουργού. Η Poothast (2021) σημειώνει πως «η φωτογραφία παίζει κρίσιμο ρόλο στην κατασκευή στερεοτύπων καθώς εφευρέθηκε από λευκούς άνδρες στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ από την απαρχή της χρησι-



Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929, σχεδιασμός εξωφύλλου Vanessa Bell (πρώτη έκδοση)

1 Liz McQuinston. *Suffragettes to She-Devils: Women's Liberation and Beyond*, Phaidon Press Ltd, London, 1997, pp. 78, 80, 92, 100-101.

2 Virginia Woolf, "A Room of One's Own", *Virginia Woolf: The Complete Works*, MyBooks Classics Publisher, Kindle edition, 2018, πρώτη παρουσίαση ως ομιλία 1928, πρώτη έκδοση 1929, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.amazon.com/Virginia-Woolf-Complete-Works-ebook/dp/B07KQ27WFX>, [20/8/2025].

3 ibid

μοποιήθηκε για να δημιουργήσει την εικόνα του Άλλου. Στις μαύρες γυναίκες έχουν αποδοθεί τρία κύρια στερέοτυπα: αυτό της μητέρας, της Ιεζάβελ και του ζαφειριού. Ουσιαστικά, οι μαύρες γυναίκες χαρακτηρίζονταν και χαρακτηρίζονται παραδόξως είτε ως υπερσεξουαλικές είτε ως ασεξουαλικές, ως υποτακτικές ή υπερβολικά δυναμικές. Το δέρμα και τα μαλλιά των μαύρων ανδρών και γυναικών έγιναν δείκτες της κατωτερότητάς τους και χρησίμευσαν ως νομιμοποίηση της υποδούλωσης και της κακοποίησης των μαύρων ανθρώπων λόγω της κατηγοριοποίησής τους ως κατώτερων».⁴



Carrie Mae Weems, *Untitled (Woman and daughter with makeup)*, 1990

μάγισσα του παραμυθιού. Η μάγισσα κρατά, επίσης, ένα αιχμηρό, λαμπερό αντικείμενο που θυμίζει αστέρι, αλλά και ρωγμή του καθρέφτη. Μολονότι δεν ταιριάζει ξεκάθαρα στην αφήγηση του παραμυθιού, θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει την ανατροπή της ρατσιστικής αφήγησης από τη Weems. Εκτός από την αναφορά στη Χιονάτη, η απεικόνιση μιας μαύρης γυναίκας με μια κακιά λευκή μάγισσα στη θέση της αντανάκλασής της θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ένδειξη του πώς οι διακρίσεις και η δυσφήμιση της κοινωνίας μπορούν να εσωτερικευτούν, έτσι ώστε να σε στοιχειώνουν όταν κοιτάζεις στον καθρέφτη. Η κατασκευή της ομορφιάς είναι κεντρική στο έργο *Mirror, Mirror* μαζί με την ιδέα ότι οι μαύροι ιστορικά, στη δυτική κοινωνία αλλά και ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, θεωρούνταν κάτι μη όμορφο. Η Weems αμφισβητεί αυτή την έννοια μέσω της φωτογραφίας της χρησιμοποιώντας την υποκειμενικότητα των μαύρων γυναικών, απεικονίζοντας την ομορφιά τους και γιορτάζοντάς την παρά την λευκή πολιτιστική ηγεμονία».⁵

Κάποιες δεκαετίες μετά τον θάνατο της Βρετανίδας συγγραφέως το 1941, η καλλιτέχνης Francesca Woodman αναπολεί στο νεανικό ημερολόγιό της τη βικτωριανή εποχή και φωτογραφίζεται ως άλλη Woolf στο δικό της δωμάτιο το 1977. Η τεχνική της καλλιτέχνιδας ενέχει στοιχεία επιτελεστικά, με τα έργα της συχνά να παραπέμπουν σε performances για τον φωτογραφικό φακό. Η Woodman αποτέλεσε, ως επί το πλείστον, η ίδια το αντικείμενο των φωτογραφιών της. Όπως αναφέρει ο Barthes (1993: 14), η σχέση αυτή με τον φωτογραφικό φακό παραπέμπει σε μια μικρή εκδοχή θανάτου, όπου ο εαυτός δεν αποτελεί απαραίτητα υποκείμενο ή αντικείμενο.⁶

Το νεανικό αυτοπορτρέιτο της Francesca Woodman, με τίτλο *Untitled, Rome*, φέρει σημαντικές συγγένειες με τη νεανική φωτογραφία της Woolf του 1902, που εντοπίζουμε στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης της Μεγάλης Βρετανίας. Δύο ασπρόμαυρα φωτογραφικά έργα με το γυναικείο κεφάλι γυρισμένο στο πλάι, τα μάτια χαμηλωμένα, με έκφραση σοβαρή και σκεπτική, και ομοιογενή χαρακτηριστικά και χτένισμα. Στα παιδικά τους χρόνια οι δύο γυναίκες υποφέρουν από έντονα καταθλιπτικά επεισόδια, γεγονός που θα προσδιορίσει το έργο και την μετέπειτα πορεία τους: η Woodman έδωσε τέλος στη ζωή της στην ηλικία των 22 ενώ η Woolf στα 59, μετά από αρκετές απόπειρες αυτοκτονίας σε νεαρή ηλικία. Σύμφωνα με τη Schor (2014: 8), η εφήμερη διάσταση της γυναικείας φιγούρας στα έργα της Woodman έχει μεταφραστεί ως αισθητική πρόβλεψη της αυτοκτονίας της,⁷ γεγονός το οποίο, αντίστοιχα, είχε εντοπιστεί και μέσα από τα ημερολόγια και τα κείμενα της Woolf. Η συγ-

4 Luisa Potthast, "You Can't Keep a Good Woman Down: The Representation of Black Womanhood in the Photography of Carrie Mae Weems", University of Cologne, 2021, διαθέσιμο μέσω του link <https://kups.ub.uni-koeln.de/53167/1/Louisa%20Potthast%20thesis.pdf>, [20/8/2025].

5 Emmanuel Jones, "Reflecting on Carrie Mae Weems *Mirror, Mirror*", *Medium*, 2021, διαθέσιμο μέσω του link <https://medium.com/@edj3/reflecting-on-carrie-mae-weems-mirror-mirror-8191b4f7c390>, [20/8/2025].

6 Rolan Barthes, *Camera Lucida - Reflections on Photography*, London: Vintage Books, 1993, πρώτη έκδοση 1980, p. 14.

7 Gabriel Schor, "Introductory Remarks and Acknowledgments", in Schor, G. & Bronfen, E. (eds) *Francesca Woodman the Sammlung Verbund Collection*. Artbook/

γραφέας, προς το τέλος της ζωής της, δεν δίστασε να αποποιηθεί και να κάψει συμβολικά τη λέξη «φεμινισμός» και μαζί της οποιαδήποτε συσχέτιση φέρει αυτή με το έργο της. Η Woodman από τη μεριά της, κατά την Berne (2014: 91), πιθανολογείται πως ένιωθε έντονες ενοχές, επειδή δεν επέδειξε πιο ξεκάθαρη φεμινιστική ατζέντα μέσα από το έργο της.⁸ Η καλλιτέχνης, άλλωστε, είχε αναφέρει ότι πίστευε πως είχε γεννηθεί σε λάθος εποχή και πως της ταίριαζε περισσότερο η βικτωριανή περίοδος, σύμφωνα με την Gabhart (1991: 54),⁹ επισημαίνοντας έτσι μια ακόμη χωροχρονική σύνδεση με την καταξιωμένη Βρετανίδα συγγραφέα.

Η σύγχρονη της Woolf, Claude Cahun, υπήρξε, επίσης, μια ιδιαίτερη περίπτωση καλλιτέχνης, καθώς εστίασε από πολύ νωρίς αποκλειστικά σε ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας μέσα από τα αυτοπορträίτα της. Ως άλλος Orlando (1928) η Cahun αποποιήθηκε τη γυναικεία ταυτότητά της από νεαρή ηλικία, αλλάζοντας το πραγματικό της όνομα από Lucy Renée Mathilde Schwob σε Claude Cahun. Το La Rocquaise, η απομονωμένη κατοικία της στις αγγλονορμανδικές νήσους, αποτέλεσε το σκηνικό αρκετών έργων της καλλιτέχνης. Ο προσωπικός χώρος, ως καταφύγιο αναχωρητισμού και αυτοέκφρασης, αποτυπώθηκε φωτογραφικά από την Cahun από νεαρή ηλικία. Τα αυτοπορträίτα της σε ντουλάπες, υπνοδωμάτια, και σε στιλιζαρισμένα σκηνικά στο εσωτερικό του σπιτιού της, αποπνέουν οξυδερκώς μια αίσθηση σιγουριάς, περιέργειας και αμφισβήτησης. Σε ηλικία 20 ετών απαθανάτισε τον εαυτό της ως νεαρή Μέδουσα, ξαπλωμένη στο κρεβάτι της για το έργο *Self-portrait, As a Young Girl* (1914). Το 1931, στο φωτογραφικό έργο της *I Extend My Arms*, η καλλιτέχνης σχολίασε τη διάσταση μεταξύ ιδιωτικού και δημοσίου χώρου και τον κοινωνικό και πολιτικό αποκλεισμό κάθε αποκλίνουσας συμπεριφοράς. Η Cahun φορά έναν βράχο ως μάσκα ή κοστούμι, προσδίδοντας ανθρωπόμορφα, γυναικεία χαρακτηριστικά σε ένα άψυχο αντικείμενο μέσα από αυτή την άτυπη φωτογραφική performance.



Claude Cahun, *I Extend My Arms*, 1931 ή 1932

Η Manchester (2018) αναφέρει πως η Cahun, η κάτοχος των χεριών, στέκεται πίσω από τον μονόλιθο, έτσι ώστε το σώμα της να είναι πλήρως κρυμμένο: «Δημιουργεί έτσι την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται μέσα στην πέτρα ή ότι κατά κάποιον τρόπο έχει συγχωνευθεί σε αυτήν. Η απλή όρθια μορφή που θυμίζει μπλοκ, μοιάζει εξασθενημένη από τις καιρικές συνθήκες και περιστοιχίζεται σφιχτά από το κάδρο της φωτογραφίας. Λαμπρά φωτισμένη από τον ήλιο, η μορφή ξεχωρίζει κόντρα σε έναν μπλε ουρανό από σέπια. Όπως καταδεικνύει ο τίτλος του έργου, τα χέρια εκτείνονται προς τα έξω με απλωμένα δάχτυλα σαν να απλώνουν κάτι, σαν να προσπαθούν να πιάσουν ή να αγκαλιάσουν κάποιον».¹⁰

Το 1932, για το έργο *Self Portrait (in a cupboard)*, η Cahun μεταμφιέζεται σε έφηβη και φωτογραφίζεται αποκοιμισμένη στο ντουλάπι του σπιτιού της, εξερευνώντας περαιτέρω ετερόκλητες ταυτότητες και ρόλους εντός της οικίας και των περιορισμών του ιδιωτικού χώρου. Πρόκειται για μια πρόθεση την οποία επιχείρησε να σχολιάσει το 2013 η φεμινίστρια εικαστικός Kirsten Justesen μέσα από τη φωτογραφική performance *Portrait in Archive with Collection – Little old bits of drafts and pedestals (after Claude Cahun)*. Κατά αντιστοιχία, το 2012, η Gillian Wearing θα επαναπροσεγγίσει μια ακόμη εμβληματική αυτοπροσωπογραφία της Cahun, το έργο *I Am In Training Don't Kiss Me*, του 1927, με τη φωτογραφία της *Me As Cahun Holding A Mask Of My Face*. Ένα έργο φόρος τιμής στην Cahun αλλά και στα ζητήματα ταυτότητας που προσεγγίζει η Wearing παραδοσιακά μέσα από την πρακτική της.

Η εικαστικός Louise Bourgeois μετουσίωσε από την αρχή της καριέρας της τα βιώματα που είχε ως γυναίκα, μητέρα και σύζυγος στα έργα της, επιστρατεύοντας συχνά την ασφυκτική δομή του δωματίου και του οικιακού χώρου για να μιλήσει για τα συγκεκριμένα ζητήματα. Το 1945 ξεκινά να δημιουργεί τη σειρά ζωγραφικών έργων *Femme Maison* μέσω της οποίας η Bourgeois επιχείρησε μια διά βίου καλλιτεχνική διερεύνηση γύρω από την ιδέα του εγκλεισμού και τον ρόλο της συζύγου και της μητέρας εντός της εστίας και του δωματίου, σύμφωνα με τη Racz (2005).¹¹ Μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα η Bourgeois επέστρεφε τακτικά στη σημαντική αυτή σειρά

DAP New York, 2014, p.8.

8 Betsy Berne, "To Tell the Truth", in Schor, G.& Bronfen, E. (eds) *Francesca Woodman*, the Sammlung Verbund Collection. Artbook/ DAP New York, 2014, pp. 91-92.

9 Ann Gabhart, "Francesca Woodman 1958-1981" in *Francesca Woodman: Photographic Work*, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 54.

10 Elizabeth Manchester, "Claude Cahun, I Extend My Arms", Tate website, 2018, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cahun-i-extend-my-arms-p79319>, [20/8/2025].

11 Imogen Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, International Library of Modern and Contemporary Art, I.B. Tauris. 2005, Kindle

έργων, δημιουργώντας νέες ενότητες σχεδίων και γλυπτών από διαφορετικά υλικά όπως ύφασμα, μάρμαρο, ασφάλι, διατηρώντας τον τίτλο *Femme Maison*. Η Wye (2018) επισημαίνει πως «οι αρχιτεκτονικές εικόνες του *Femme Maison* επιλέγονται για να πνίξουν τη συμβατική γυναίκα, μια διαδικασία δυσάρεστη και σοκαριστική, η οποία απεικονίζει, ωστόσο, μια γυναίκα φιγούρα στητή και αξιοπρεπή. Πρόκειται πιθανότατα για αυτοπροσωπογραφία, καθώς τα ζωγραφισμένα γυναικεία μαλλιά εκτείνονται εκτός του σπιτιού μοιάζουν να παραπέμπουν στη μακριά χaitη – σήμα κατατεθέν της Bourgeois τη συγκεκριμένη περίοδο».¹²

Η Cindy Sherman, από τη μεριά της, αφιέρωσε και τα πρώτα έργα της σε στερεοτυπικούς ρόλους που αποδίδονταν στις γυναίκες της δεκαετίας του 1970, προαναγγέλλοντας σε μεγάλο βαθμό τη μεταγενέστερη εννοιολογική ενασχόλησή της με την ταυτότητα, μια έννοια η οποία συνιστά κεντρικό ζητούμενο στη δουλειά της. Η γνωστή σειρά φωτογραφιών της καλλιτέχνιδας, με τίτλο *Untitled Film Stills* (1978), ξεκίνησε ως μια μνεία στις γυναίκες πρωταγωνίστριες των ασπρόμαυρων φιλμ, με τον ίδιο τον χώρο να ενέχει ιδιάζουσα σημασία στην αφηγηματικότητά τους. Οι ηρωίδες αυτές εμφανίζονται παγιδευμένες στις μεταβατικές στιγμές μιας αινιγματικής και αποσπασματικής πλοκής. Οι σκηνές εξελίσσονται συνήθως εντός των γνωρίμων δωματίων ενός σπιτιού, σε διαδρόμους και δρόμους, με τους χαρακτήρες της Sherman να παραπέμπουν σε αναγνωρίσιμα, κατασκευασμένα στερεότυπα του πολιτιστικού φαντασιακού, σύμφωνα με τη Respini (2012: 21).¹³

Η Schor (2016: 456) αναφέρει χαρακτηριστικά πως τα *Untitled Film Stills* αποπνέουν «την ατμόσφαιρα του φιλμ νουάρ και του νεορεαλισμού καθώς και την αισθητική της δουλειάς σκηνοθετών όπως ο Alfred Hitchcock, ο Michelangelo Antonioni και ο Jean-Luc Godard... Ακόμη και στα πρώτα αυτά έργα η τέχνη της Sherman συνιστά ένα εκθαμβωτικό καλειδοσκόπιο, που ξεδιπλώνει μια ποικιλία γυναικείων ταυτοτήτων, ανάμεσα στις οποίες εξαφανίζεται το αυθεντικό πρόσωπο. Αυτό το καμουφλάζ προσωπικότητας μπορεί να ερμηνευτεί ως μια πράξη ανατρεπτικής αντίστασης ενάντια στο στεγανό των μονοδιάστατων ταυτοτήτων».¹⁴

Η σχέση οικιακού χώρου, σώματος και γυναικείας ενδυνάμωσης εντοπίζεται, επίσης, στο έργο της πρωτοπόρου του φεμινιστικού φωτομοντάζ Linder Sterling ή Linder. Οι βασικές επιρροές της εντοπίζονται στα έργα των ντανταϊστών, της Hannah Höch και στην pop art του Richard Hamilton, ενώ μέσω της προβοκατόρικης, punk δουλειάς της συχνά συνθέτει απροσδόκητες σκηνές σε δωμάτια σπιτιών με έντονα φεμινιστική και καυστική διάθεση. Η καλλιτέχνη υπογραμμίζει για τις φεμινιστικές αναφορές και τη χρήση του σώματος στο έργο της: «Ζούμε σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο ενώ όταν ήμουν νέα δεν γνωρίζαμε πολλά περί σεξουαλικής πολιτικής. Παρακολουθούσαμε πολύ τη μουσική σκηνή της εποχής, την punk, την avant-garde και την pop και τον τρόπο με τον οποίο τα μουσικά ρεύματα μετακινούνταν. Σαν 16χρονη τότε, δεν αντιλαμβανόμουν πολλά πράγματα πέρα από το ότι ήθελα να πάω στη σχολή Καλών Τεχνών και να γνωρίσω ενδιαφέροντες καλλιτέχνες. Ένωθα σαν το ασχημόπαπο που θα γνώριζε τους κύκλους, αλλά δεν είχα στο μυαλό μου ότι μπαίνω σε φεμινιστικά μονοπάτια. Μου πήρε καιρό να φτιάξω τη “φυλή” μου. Τα πρώτα χρόνια τους, η punk μουσική και το φεμινιστικό κίνημα άλλαξαν πολλά. Στη Βρετανία υπήρχε πείνα, οι οικογένειες δεν είχαν να φάνε και παρά την καλλιτεχνική δραστηριότητα σε πολλές πόλεις της χώρας, δεν υπήρχε ίντερνετ και δεν μπορούσαμε να εντοπίσουμε τα πάντα και να καταλάβουμε το μέγεθος της επιρροής όσων κάναμε. Πέρασαν δεκαετίες για να συνειδητοποιήσουμε εμείς οι γυναίκες πόσο συμβάλαμε στο φεμινιστικό κίνημα τότε. Με ενθουσίαζε σε εκείνη τη νεαρή ηλικία που μπορούσα να παρεμβαίνω στην τέχνη, να κάνω ανθρώπους να σκέφτονται περισσότερο, να αντιμετωπίζουν το γυμνό σώμα όχι ως κάτι πορνογραφικό αλλά με διαφορετικό τρόπο. Ήταν πολύ ενδυναμωτικό όλο αυτό. Τα μόνα που χρειαζόμουν ήταν μία λεπίδα, κόλλα και τα περιοδικά της μητέρας μου. Ήταν μια πολύ αγνή διαδικασία και ακόμα και σήμερα λατρεύω να δουλεύω με τον παραδοσιακό τρόπο δημιουργίας.»¹⁵

Κατά αντιστοιχία με τη Linder, η Woolf αναφέρεται τακτικά στο δοκίμιό της για το δωμάτιο τόσο στην ανδρική γραφή όσο και στο ανδρικό βλέμμα που τη διατρέχει. Υιοθετώντας την ίδια σαρκαστική αίσθηση η Linder,



Louise Bourgeois, *Womanhouse*, 1994

edition, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.amazon.com/Art-Home-Comfort-Alienation-Everyday/dp/1780762011>, [20/8/2025].

12 Deborah Wye, “Louise Bourgeois. *Femme Maison*. 1946-1947”, in Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait, MoMA website, 2018, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>, [20/8/2025].

13 Eva Respini, Cindy Sherman, New York: The Museum of Modern Art publications, 2012, p.22.

14 Gabriel Schor, “Cindy Sherman - Submersive metamorphoses”. in Schor, G. (ed.) *The Feminist Avant-Garde of the 1970s: Works from the Sammlung Verbund*, Vienna: Prestel, 2016, p. 456.

15 Αντιγόνη Πάντα-Χαρβά, «Linder Sterling: Είναι φυσικό να αντιδράς μέσα σε έναν αφύσικο κόσμο», συνέντευξη, Popaganda, 2024, διαθέσιμο μέσω του link <https://m.popaganda.gr/art/visual-arts/visual-arts-interview/linder-sterling-einai-fysiko-na-antidras-mesa-se-enan-afysiko-kosmo/>, [20/8/2025].

αρκετές δεκαετίες μετά τη Βρετανίδα συγγραφέα, στήνει κολλάζ με οικιακά αντικείμενα όπου η ίδια, άλλες γυναίκες ή και ετερόφυλα ζευγάρια βρίσκονται αντιμέτωπα με μαχαιροπίρουνα, ηλεκτρικές συσκευές και έπιπλα. Πρόκειται για καυστικές συνθέσεις εικόνων με ξεκάθαρο φεμινιστικό πρόσημο μέσα από τις οποίες η γυναικεία φωνή ακούγεται και μεταδίδεται εκκωφαντικά.

Η καλλιτέχνης Hito Steyerl έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με ζητήματα γυναικείας ορατότητας και ισότητας σε κείμενα και έρευνές της επισημαίνοντας πως παράλληλα με την οικιακή εργασία και τη φροντίδα ηλικιωμένων η τέχνη αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες βιομηχανίες απλήρωτης εργασίας με βασικό θύμα εκμετάλλευσης τις γυναίκες. Κεντρικές θεματικές της συχνά αποτελούν η θεσμική και πολιτική κριτική και η αντίληψη της πραγματικότητας μέσα από τη χρήση του διαδικτύου και τις κάμερες κλειστού κυκλώματος. Το γνωστό έργο της *How Not to Be Seen* του 2013 συνιστά ένα άτυπο μάθημα για την αορατότητα σε εποχές διάχυτης υπερεπιτήρησης. Για την εισβολή της κάμερας στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο και την επιρροή που ασκεί στη βιωματική αντίληψη του ανθρώπου, η Steyerl (2013) αναφέρει: «Ξαφνικά, τα σημεία μεταφοράς πολλαπλασιάστηκαν. Οι οθόνες ήταν πλέον πανταχού παρούσες, για να μην αναφερθούμε στις ίδιες τις εικόνες, οι οποίες μπορούσαν να αντιγραφούν και να διασκορπιστούν με το πάτημα ενός κουμπιού... Οι εικόνες αποσυνδέονται και αρχίζουν να συνωστίζονται στον χώρο εκτός οθόνης. Εισβάλλουν στις πόλεις, μετατρέποντας τους χώρους σε τοποθεσίες και την πραγματικότητα σε ιδιοκτησία. Παραπέμπουν σε αστικά, εμπορικά περιβάλλοντα, σε στρατιωτικές εισβολές και λανθασμένες πλαστικές επεμβάσεις. Διαδίδονται μέσα και πέρα από τα δίκτυα, συστέλλονται και επεκτείνονται, σταματούν και σκοντάφτουν, ανταγωνίζονται, βλάπτουν, ζητωκραυγάζουν και γοητεύουν».¹⁶

Η εικαστικός Pipilotti Rist μέσα από την έντονα πολύχρωμη, πειραματική και εμβυστική δουλειά της, επιστρατεύει συχνά τον εαυτό της ως χαρακτήρα για να μιλήσει για ζητήματα φύλου στον ιδιωτικό ή τον δημόσιο χώρο. Ένα από τα πρώτα βίντεο – αυτοπορτραίτα της Rist, το *Ever is Over All* (1997), αποτελεί μέχρι και σήμερα ένα από τις εμβληματικότερα έργα της. Πρωταγωνίστρια η ίδια η Rist, η οποία αρχικά εμφανίζεται με ένα γαλάζιο φόρεμα να κατηφορίζει το πεζοδρόμιο μιας πόλης. Κρατώντας ένα μεταλλικό ραβδί σε σχήμα λουλουδιού, ξεκινά στη συνέχεια χαμογελαστή να βανδαλίζει αυτοκίνητα. Το διάστημα 2000-2017 δημιουργεί το *Open My Glade (Flatten)*, μια σειρά έργων που μοιάζει να παραπέμπει στο γνωστό πορτραίτα των Ana Mendieta και Katalin Ladik της δεκαετίας του 1970. Συγκεκριμένα, η καταξιωμένη ποιήτρια και performer Katalin Ladik από την Ουγγαρία, σε μια απόπειρα στηλίτευσης του ανδρικού βλέμματος και των έμφυλων στερεοτύπων, δημιούργησε τη συγκεκριμένη περίοδο το έργο *Poemim* (1972). Πρόκειται ουσιαστικά για μια σειρά φωτογραφιών που αποτυπώνουν τις χαρακτηριστικές παραμορφώσεις του προσώπου της Ladik πίσω από ένα κομμάτι γυαλί κατά τη διάρκεια της ομώνυμης performance της. Το *Poemim* (1972) αποτελεί ένα έργο αρκετά κοντινό με την ενότητα φωτογραφιών της Ana Mendieta με τίτλο *Untitled-Glass on Body Imprints* (1972/1997): ένα από τα πρώιμα έργα της Mendieta, σε μορφή performance για την κάμερα, αλλά και μια πρώτη απόπειρα δημιουργίας των χαρακτηριστικών σωματικών αποτυπωμάτων της, που θα πρωταγωνιστήσουν στη συνέχεια στη δουλειά της.

Η Αμερικανίδα εικαστικός Ann Hirsch, ήδη από το 2008, είχε αρχίσει να οργανώνει performances δωματίου με θέμα την αυτο-εμμονή και τον ναρκισσισμό στο πλαίσιο του έργου της *The Scandalishious Project* (2008-2009). Παρωδώντας το στερεότυπο του νεαρού κοριτσιού που επιθυμεί να είναι το επίκεντρο της προσοχής, η Hirsch στήνει μια σειρά από ιδιόμορφες performances στο YouTube μέσα στο υπνοδωμάτιό της. Το συγκεκριμένο έργο της Hirsch μοιάζει να ακολουθεί την παράδοση των YouTube room tours. Κατά τη διάρκεια των ξεναγήσεων αυτών έφηβες της μεσαίας τάξης προσκαλούν το ευρύτερο ανώνυμο κοινό του διαδικτύου να ρίξουν μια ματιά στο άδυτο της σύγχρονης, νεανικής κουλτούρας της κρεβατοκάμαρας. Σύμφωνα με τη Rebane (2019: 61), οι ψηφιακές τεχνολογίες παρέχουν πλέον στα έφηβα κορίτσια νέες δυνατότητες κατασκευής και ελέγχου του ιδιωτικού χώρου και τη δημιουργία συμβολικού κεφαλαίου ως τρόπου απόκτησης περισσότερης αυτονομίας. Η Rebane προσθέτει: «ενώ στην εποχή της η Woolf διακήρυξε τον ατομικό ιδιωτικό χώρο και τα οικονομικά μέσα ως απαραίτητη προϋπόθεση για τις γυναίκες δημιουργικές δραστηριότητες, στην περίπτωση των ξεναγήσεων στο δωμάτιο παρατηρούμε μια διαδικασία που κινείται αριστερόστροφα. Κατασκευάζοντας τα “parlours 2.0” τους, τα σύγχρονα κορίτσια παράγουν έναν προσωπικό χώρο που είναι ιδιωτικός αλλά και κοινωνικός, όπως ακριβώς ήταν τα βικτωριανά σαλόνια».¹⁷

Μια ακόμη νέα καλλιτέχνης, η Amalia Ulman, ανήκει στη γενιά εικαστικών που επιστράτευαν τον προσωπικό τους χώρο ως το πεδίο δράσης και ανάπτυξης των έργων τους. Κεντρικό εργαλείο τους είναι τα δημοφιλή μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως το Instagram ή το YouTube. Χαρακτηριστικό έργο της Ulman αποτελεί η performance

16 Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?”, e-flux journal, issue 49, 2013, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-theinternet-dead>, [20/8/2025].

17 Gala Rebane, “A ‘parlour of one’s own’? The YouTube room tour genre”, Continuum, 2019, 33:1, p. 61.

Excellences & Perfections, η οποία εκτυλίχθηκε στο Instagram το 2014 μέσα από μια σειρά αυτοπορτραίτων και selfies. Οι αναρτήσεις της, στη μουσειακή εκδοχή τους, παρουσιάστηκαν ως φωτογραφίες εκτεθειμένες με χρονολογική σειρά σε μια αδιάκοπη ροή, όπως τις είδαν για πρώτη φορά οι followers της στα social media.

Η Friedlander (2014) αναφέρθηκε εκτενώς στη σύνδεση της Ulman με τη Woolf και στο πώς επιστρατεύουν τον όρο *middlebrow*, δηλαδή την κουλτούρα της μεσαίας τάξης, στη δουλειά τους: «Κατά κάποιο τρόπο, νομίζω ότι η έννοια της κουλτούρας της μεσαίας τάξης, όπως τη χρησιμοποιεί η Woolf, είναι στην πραγματικότητα στην εποχή του Instagram πιο επίκαιρη από ποτέ. Σε έναν πολιτισμό όπου ορίζουμε τον εαυτό μας στον κόσμο μέσω των υλικών και πολιτιστικών αγαθών που καταναλώνουμε, έχουμε επικεντρωθεί περισσότερο στις δυνατότητες δημιουργίας του προσωπικού brand που παρέχει ο πολιτισμός, παρά στην ίδια την πολιτιστική εμπειρία. Όταν πηγαίνουμε σε μια παράσταση ή σε μια έκθεση, παρακολουθούμε ολόκληρο το γεγονός από τις οθόνες των κινητών μας για να το δημοσιεύσουμε αργότερα στο διαδίκτυο. Όταν τρώμε ένα καλό γεύμα, ανησυχούμε για το αν θα το φωτογραφίσουμε από τη σωστή ορθή γωνία αντί να απολαμβάνουμε τη γεύση του. Όπως ο μέσος άνθρωπος που επικρίνει η Woolf στα έργα της, έτσι και η δική μας κατανάλωση του πολιτισμού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την προβολή των εννοιών χρήμα, φήμη, δύναμη, κύρος. Αν αφιερώσουμε αρκετό χρόνο στις φωτογραφίες της Amalia Ulman στο Instagram, θα διαπιστώσουμε πως αυτή η προβολή ισχύει σε ανησυχητικά κυριολεκτικό επίπεδο».¹⁸

Τον 21ο αιώνα οι αναπαραστάσεις του γυναικείου δωματίου εξακολουθούν σε μεγάλο βαθμό να αντανakλούν την ανάγκη της γυναίκας δημιουργού να διεκδικήσει τον χώρο που της αναλογεί. Η έμφυλη βία, ο σεξισμός, η τοξικότητα και οι ανισότητες, κοινωνικές και πολιτικές, χαρακτηρίζουν την εποχή μας, μια εποχή που μοιάζει να συντηρητικοποιείται σε τρομακτικό βαθμό. Το δοκίμιο της Woolf *A Room of One's Own* (1929), σχεδόν 100 χρόνια μετά τη συγγραφή του, εξακολουθεί να εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική ανάγκη για ορατότητα και ισότητα. Με τα όρια ιδιωτικού και δημόσιου χώρου συχνά να ρευστοποιούνται, το γυναικείο καλλιτεχνικό δωμάτιο, διαδικτυακό ή μη, συχνά λειτουργεί σαν μεταβατικός χώρος για τις εκάστοτε διεκδικήσεις, συνιστώντας ταυτόχρονα ένα σημαντικό κεκτημένο. Χρειάστηκε, άλλωστε, να παλέψουμε για αυτό το δωμάτιο, όπως τονίζει η συγγραφέας και ακαδημαϊκός Sarah Ahmed.¹⁹

18 Emily Friedlander, "Social Anxiety: Why Artist Amalia Ulman's Fake "Middlebrow" Instagram is no Different from Yours", The Fader, 2014, διαθέσιμο μέσω του link: <https://www.thefader.com/2014/11/07/social-anxiety-why-amalia-ulmans-middlebrowinstagram-feed-is-no-different-from-yours>, [20/8/2025].

19 Sarah Ahmed, *The Feminist Killjoy Handbook: The Radical Potential of Getting in the Way*, Seal Press, 2023, Kindle edition, διαθέσιμο μέσω του link <https://www.amazon.com/Feminist-Killjoy-Handbook-Radical-Potential/dp/1541603753>, [20/8/2025].

Προσωπογραφίες του αστικού υποκειμένου και ταυτότητα της πόλης. Η περίπτωση της Αθήνας

Θανάσης Χουλιαράς

ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΟΠΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΕΜΜΕ ΤΟΥ ΕΚΠΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η προσωπογραφία αποτελεί μια απόπειρα αισθητικής εγγραφής του ατόμου στο χώρο αλλά και στον χρόνο. Μπορεί να θεωρηθεί ως μια αναπαραστατική αναμέτρηση με την ενδότερη ουσία του υποκειμένου προς αναπαράσταση, είτε του ίδιου του εαυτού στην περίπτωση της αυτοπροσωπογραφίας. Η αναμέτρηση αυτή δεν αφορά μόνο στην απόδοση ενός απεικονιστικού «εδώ και τώρα» αλλά προεκτείνεται εκατέρωθεν στο παρελθόν και το μέλλον του υποκειμένου που αναπαρίσταται. Έτσι, στις πιο ολοκληρωμένες της εκδοχές η προσωπογραφία δύναται να συλλάβει τόσο την στιγμή, όσο και το διαχρονικό γίνεσθαι της ταυτότητας του υποκειμένου.

Το αστικό υποκείμενο, ως ένα εκ των πραγμάτων συλλογικό υποκείμενο, αναφέρεται διαλεκτικά στη ατομική αστική μονάδα και στο όλον της πόλης. Κάθε απόπειρα αναπαράστασής του είναι ταυτόχρονα μια αναπαράσταση του (συλλογικού) άλλου αλλά και του εαυτού. Στην σφαίρα της δημόσιας τέχνης (public art) και ειδικότερα στο πεδίο της street art η επιτέλεση προσωπογραφικών εγγραφών αποτελεί ένα μεγάλο μέρος της σχετικής εργογραφίας στο σώμα των σύγχρονων πόλεων. Οι καλλιτέχνες προσωπογραφούν υπαρκτά ή φανταστικά υποκείμενα και τα πρόσωπα, τα οποία τοποθετούν στον δημόσιο χώρο, διαμορφώνουν αλλά και διαμορφώνονται από την ταυτότητα της πόλης.

Στο παρόν άρθρο μέσα από την κριτική προσέγγιση ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος προσωπογραφικών εγγραφών, οι οποίες βρίσκονται στο δημόσιο χώρο της Αθήνας, επιδιώκεται να αναδειχθεί η εικόνα του αθηναϊκού αστικού υποκειμένου, καθώς και ο τρόπος, με τον οποίο τα έργα εκφράζουν την αστική διεργασία που ορίζει την αντιφατική συγκρότηση της σύγχρονης μητροπολιτικής ταυτότητας της πόλης.

(Λέξεις κλειδιά: προσωπογραφία, αυτοπροσωπογραφία, αστικό υποκείμενο, συλλογικό υποκείμενο, αστική διεργασία, street art, graffiti, δημόσια τέχνη, ταυτότητα της πόλης)

ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ STREET ART

«Είμαι ο χώρος όπου βρίσκομαι.»¹ Noel Arnaud

Ο Gaston Bachelard αναφέρει ότι, «ο χώρος, έτσι όπως τον συλλαμβάνει η φαντασία, δεν έχει σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίνεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη αλλά ότι ουσιαστικά είναι ένας βιωμένος χώρος».² Η street art αποτελεί το είδος αυτό της ευρύτερης καλλιτεχνικής δημιουργίας, το οποίο πραγματώνει με τον πιο ουσιαστικό τρόπο την λειτουργία της τέχνης στον δημόσιο αστικό χώρο, όντας πολυσήμαντο οργανικό του κομμάτι από το στάδιο της σύλληψης και της επιτέλεσης του έργου μέχρι τους πρακτικά απεριόριστους – όσες και οι πιθανές συνθήκες και οι πιθανοί θεατές – αισθητικούς μεταβολισμούς του. Στην σχετική εργογραφία εκφράζεται εικαστικά αυτό που ο Michel de Certeau προσδιορίζει ευρηματικά ως *μουρμουρητό των κοινωνιών*, το οποίο και σχετίζει με το *ανώνυμο καθολικό υποκείμενο*.³ Οι street art προσωπογραφίες καταφέρνουν με την εντυπωσιακή ποικιλομορφία τους να συλλάβουν τον βαθύτερο χαρακτήρα του αστικού υποκειμένου, ενώ στις διάφορες εκδοχές τους δύναται να εκφραστεί η αμφίδρομη σχέση του τελευταίου με την πόλη, μια σχέση που, εν τέλει, ορίζει δυναμικά την ταυτότητα και των δύο. Άλλωστε, όπως παρατηρεί ο Ben Wilson η σύλληψη της πόλης είναι ουσιαστική στον βαθμό που αναφέρεται σε μία πόλη εν κινήσει και όχι εν στάσει.⁴

1 Στίχος από την ποιητική συλλογή *L' état d'ébauche* του Noel Arnaud που εκδόθηκε το 1950.

2 Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, (μτφρ. Ελένη Βέλτσου), Χατζηνικολή, Αθήνα 2014, σελ. 25.

3 Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, (μτφρ. Νίκη Καψαμπέλη), Σμίλη, Αθήνα 2010.

4 Ben Wilson, *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, (μτφρ. Βιολέττα Ζεύκη-Βοργιά), Ροδάνθη Παπαδομιχελάκη (επιμ), Διόπτρα, Αθήνα 2022.

Η ΑΣΤΙΚΗ ΔΙΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Εκκινώντας από τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα η αστική διεργασία στην Αθήνα περνούσε σε μια νέα φάση, η ολοκλήρωση της οποίας θα οδηγούσε στην ανάδυση των κατεξοχήν μητροπολιτικών χαρακτηριστικών της πόλης. Από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό η Αθήνα διαθέτει όλα εκείνα τα στοιχεία και τους ποσοτικούς και ποιοτικούς δείκτες που την εντάσσουν στο, κατά David Harvey, *παγκόσμιο σύστημα των πόλεων*⁵. Πέρα από την πληθυσμιακή αύξηση, είναι η παρουσία και αλληλεπίδραση μιας σειράς νέων δεδομένων, τα οποία, πλέον, καθιστούν την Αθήνα όχι απλά μία μεγαλούπολη αλλά μια σύγχρονη μεσογειακή μητρόπολη. Η έλευση πολυεθνικών μεταναστευτικών ροών, μια σειρά έργων υποδομής, με κυριότερο το μετρό⁶, καθώς και η σοβαρή αύξηση της έντασης της προαστικοποίησης⁷ δημιούργησαν μια πρωτόγνωρη νέα συνθήκη για την πρωτεύουσα, εντός της οποίας *‘η παλιά διάκριση μεταξύ κέντρου της πόλης και προαστίου έχει καταρρεύσει*.⁸ Καθοριστικό ρόλο παίζει και το γεγονός ότι περίπου από τα τέλη τις δεκαετίας του ’70 και τις αρχές της δεκαετίας του ’80 μπορεί να εντοπιστεί η πρώτη σοβαρή πληθυσμιακά γενιά Αθηναίων, η οποία αναγνωρίζει την Αθήνα, όχι ως τόπο διαμονής αλλά ως τόπο καταγωγής⁹.

Η νέα μητροπολιτική συνθήκη επέδρασε καθοριστικά στο αστικό υποκείμενο αλλά και στους τρόπους πρόσληψης και έκφρασης της μητροπολιτικής εμπειρίας. Καθόλου τυχαία η πρώτη τοποθέτηση-παρουσία έργων σύγχρονης τέχνης στον δημόσιο χώρο αλλά και η εμφάνιση και ανάπτυξη της street art εντοπίζονται στις απαρχές της μεταβατικής αυτής περιόδου που αναφέρθηκε παραπάνω¹⁰. Ο Ben Wilson περιγράφοντας την διαλεκτική ουτοπίας και δυστοπίας που χαρακτηρίζει την σύγχρονη μητρόπολη αναφέρει ότι, *‘η τραχύτητα, οι αντιθέσεις και οι συγκρούσεις μιας πόλης είναι εκείνες που της προσδίδουν έντονο ενθουσιασμό και παλλόμενη ενέργεια*.¹¹ Καθ’ όλη την διάρκεια του 21^{ου} αιώνα στην street art εργογραφία εκφράστηκε σε όλες τις καμπές της η αστική διεργασία που ορίζει την αντιφατική συγκρότηση της σύγχρονης μητροπολιτικής ταυτότητας της Αθήνας.

Στην συνέχεια θα εξεταστούν διάφορες εκδοχές της προσωπογραφίας του αθηναϊκού αστικού υποκειμένου μέσω της κατηγοριοποίησης σε μια ενδεικτική τυπολογία και την σταχυολογημένη παρουσίαση ορισμένων αντιπροσωπευτικών έργων.

ΑΣΤΙΚΗ ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ, ΣΥΓΧΥΣΗ, ΑΠΟΓΝΩΣΗ

Η σύγχρονη street art από τις απαρχές της εμφάνισής της με τη μορφή του style writing graffiti και των πρώιμων υπογραφών (tags) στις πόλεις της Φιλαδέλφειας και της Νέας Υόρκης δεν αφορούσε παρά σε μια πρωτόλεια αισθητικοποιημένη εγγραφή του υποκειμένου - εαυτού στον δημόσιο χώρο. Οι πρώιμοι writers, γράφοντας το όνομά τους ή το ψευδώνυμό τους συνοδευόμενό από τον αριθμό της διεύθυνσης κατοικίας τους, επί της ουσίας αυτοπροσωπογραφούνταν λογογραφικά προκειμένου να κραυγάσουν την ύπαρξή τους εντός μιας μητροπολιτικής συνθήκης που έτεινε να τους εξαφανίσει.

Αν και σε πολύ διαφορετικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, τα αντίστοιχα αθηναϊκά graffiti εμπεριέχουν και αυτά εξ αρχής την ταυτότητα των υποκειμένων που τα επιτελούν. Πολύ σύντομα, μάλιστα, οι εγγραφές συμπληρώνονται με την προσθήκη προσωπογραφικών αποτυπώσεων, οι οποίες αν και πρόχειρα επεξεργασμένες λόγω του παράνομου και αυτοεξουσιοδοτούμενου τρόπου των επιτελέσεων, φέρουν εγγενώς τον έντονα ιδιοσυγκρασιακό χαρακτήρα των υπογραφών. Στις προσωπογραφίες αυτές ενσωματώνεται ο χειρονομιακός, επιτελεστικός χαρακτήρας του graffiti μέσω της ομόλογης «διάθεσης» των σχεδιαστικών γραμμών και της χρωματικής

5 David Harvey, *Εξεγερμένες πόλεις. Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης*, (μτφρ. Κατερίνα Χαλμούκου), Θάνος Ανδρίτσος (επιμ.), ΚΨΜ, Αθήνα 2013

6 Ο Bruce Clark χαρακτηριστικά αναφέρεται στα συγκεκριμένα έργα ως παράγοντα ανάδειξης της Αττικής σε μία ενιαία γιγάντια δομημένη έκταση σχεδόν 4000 τ.χ., την μεγαλύτερη σε όλα τα Βαλκάνια, ενώ θα εκτιμήσει ότι τα έργα αυτά αποτέλεσαν την αναγκαία υποδομή για την μετατροπή της περιοχής σε κόμβο εμπορίου, ναυτιλίας και τουρισμού.

7 Η Ιωάννα Θεοχαροπούλου καταγράφει χαρακτηριστικά ότι στην περίοδο της μεταπολίτευσης, καθώς οι πιο εύποροι Αθηναίοι μετακόμιζαν στα βόρεια και νότια προάστια της πρωτεύουσας, οι μετανάστες από τα κράτη του πρώην Ανατολικού Μπλοκ άρχισαν να εγκαθίστανται στις πιο ταπεινές, μικρές και ελάχιστα συντηρημένες κατοικίες του κέντρου.

8 Ben Wilson, *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, ό.π., σελ. 20.

9 Η Λίλα Λεωντίδου θα παρατηρήσει ότι κατά την διάρκεια προηγούμενων δεκαετιών εντός της διαδικασίας αστικοποίησης της Αθήνας δεν αναπτύσσονται μόνιμοι δεσμοί με την πόλη. Η Ιωάννα Θεοχαροπούλου δε ακόμα πιο συγκεκριμένα θα εντοπίσει ότι οι πρώτες γενιές κατοίκων στην Αθήνα μετεμφυλιακά αναπαράγουν, κατά κάποιο τρόπο, τα υποστηρικτικά συγγενικά δίκτυα του χωριού, έτσι ανά περιοχή υπάρχει μια μορφή κοινοτισμού, σε αντίθεση με τις ταχύτατα αστικοποιημένες περιοχές άλλων χωρών.

10 Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί η τοποθέτηση έργων του Γιώργου Ζογγολόπουλου και του Κώστα Βαρώτσου στον δημόσιο χώρο της Αθήνας.

11 Ben Wilson, *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, ό.π., σελ. 104.

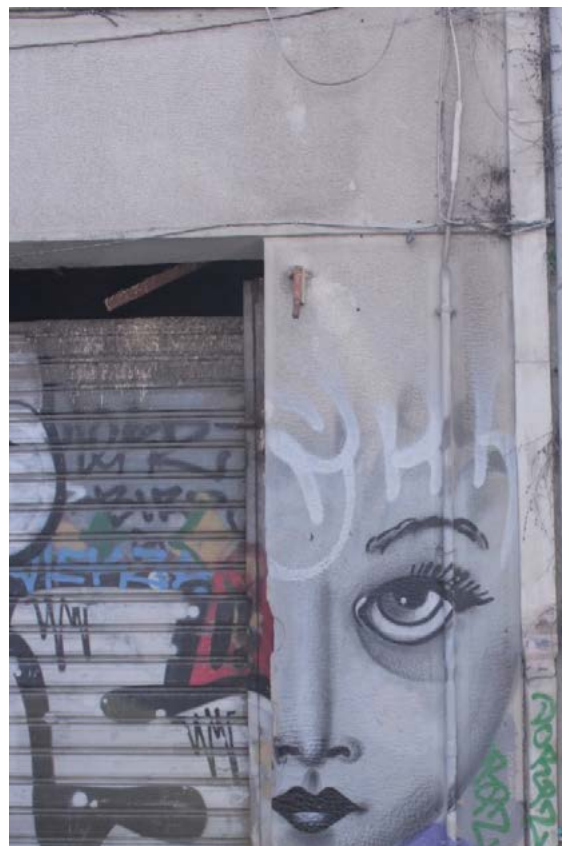
συνάφειας δημιουργώντας έτσι μια ενιαία σύνθεση, στην οποία «ολοκληρώνεται» η εγγραφή του υποκειμένου.

Σε περιπτώσεις εγγραφών, οι οποίες δύναται να επιτελεστούν σε συνθήκες ανάθεσης ή ανοχής μπορούν να εντοπιστούν έργα τα οποία αποδίδουν με εικαστικά πιο ολοκληρωμένο τρόπο την εσωτερίκευση της μητροπολιτικής συνθήκης από το αστικό υποκείμενο. Σε έργο, το οποίο βρίσκεται στην περιοχή της Κυψέλης, ο καλλιτέχνης επεξεργάζεται ένα πρόσωπο, το οποίο έχει καταταμηθεί σε δύο διακριτά μέρη. Στο στιγμιότυπο αποτύπωσης τα δύο μέρη βρίσκονται σε αντιθετική κατεύθυνση αλλά ενδεχομένως μπορούν να περιστραφούν μέσω ενός άξονα που τα ενώνει. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται έντονα σχεδιαστικά, ενώ η ασπρόμαυρη παλέτα με τις φωτοσκιάσεις ενισχύει ακόμα περισσότερο ένα βλοσυρό αλλά σχετικά απαθές βλέμμα. Μέσω του εικαστικού παραξενίσματος του διαχωρισμού και της αυτονόμησης του πάνω μέρους του κεφαλιού, μάτια-εσωτερίκευση και του κάτω, στόμα-εξωτερίκευση και χωρίς να καθίσταται ποτέ σαφές αν ο διαχωρισμός αυτός είναι συνειδητός ή επιβεβλημένος, ο καλλιτέχνης αποδίδει την κατάσταση αστικής σύγχυσης, υπό την οποία τελεί το υποκείμενο.

Σε μία άλλη προσωπογραφική αποτύπωση (εικόνα 1.), η οποία συναντάται σε διάφορα σημεία, κυρίως στην περιοχή του Ψυρρή και του Μεταξουργείου, ο ανώνυμος καλλιτέχνης παραθέτει ένα ασπρόμαυρο κοριτσίστικο πρόσωπο, το οποίο ξεπροβάλλει πίσω από το κατάλληλα επιλεγμένο εικαστικό χώρισμα, έτσι ώστε μόνο ένα μέρος του να αποκαλύπτεται. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου προσδίδουν έναν χαρακτήρα κοριτσίστικης αθωότητας. Αν και ανέκφραστο το βλέμμα του κοριτσιού απευθύνεται έντονα στον θεατή. Το μάτι, το οποίο είναι δυσανάλογα μεγάλο και παραπέμπει σε σχετικές ιαπωνικές anime αποτυπώσεις, γίνεται το αισθητικό κέντρο βάρους της σύνθεσης. Μάλιστα το γεγονός ότι μόνο το ένα μάτι είναι ορατό καθιστά ακόμα πιο εμβυστική την εστίαση σ' αυτό. Η επεξεργασία της κόρης του ματιού δημιουργεί την «υπόσχεση» μιας μελαγχολίας, θλίψης ή και φόβου, που όμως δεν έχει ακόμα εκδηλωθεί. Και σε αυτή την περίπτωση η επιλογή της ασπρόμαυρης παλέτας λειτουργεί καταλυτικά για την ενίσχυση του περιεχομένου και την διάχυση του έργου στον αστικό χώρο. Το περιβάλλον, στο οποίο έχουν τοποθετηθεί τα έργα, καθώς και ο χαρακτήρας της γύρω περιοχής (τόπος διακίνησης ναρκωτικών, πιάτσα οίκων ανοχής) καθιστούν ενοχλητικά διεισδυτική την απόδοση του υποκειμένου που αναπαρίσταται και συναισθηματικά έντονη την αισθητική εσωτερίκευση του έργου.

Σε άλλες περιπτώσεις η αποτύπωση της αστικής μελαγχολίας μπορεί να αγγίζει το όρια της απόγνωσης σε επεξεργασίες προσώπων, οι οποίες σε κατάφαση ή αντίστιξη με το περιβάλλον τους τοποθετούνται σε συγκεκριμένα σημεία του δημόσιου χώρου. Τα πρόσωπα αυτά καταφανώς στέκονται πολύ πέρα από την συνθήκη της «αξιοπρεπούς περιθωριακότητας», όρο τον οποίο μεταχειρίζεται η Λίλα Λεοντίδου για να περιγράψει την δυνατότητα σχετικά ικανοποιητικής διαβίωσης περιθωριοποιημένων τμημάτων του πληθυσμού στην Αθήνα των περασμένων δεκαετιών.¹² Αν και οι προσωπογραφικές αποτυπώσεις μπορεί να διαφέρουν μεταξύ τους στυλιστικά, ανάλογα και με την χρήση του εργαλείου επιτέλεσης (σπρέι, πινέλο ή ρολό) και σε κάποιες περιπτώσεις να παραπέμπουν σε καρικατουρέ κόμικ φιγούρες, ενώ σε άλλες να θυμίζουν το εικαστικό αποτέλεσμα μιας καρβουνογραφίας, έχουν όλες ως κοινό τόπο μια διεισδυτική, αδιαμεσολάβητη απεύθυνση του βλέμματος στον θεατή, η οποία σε συνδυασμό με την κλίμακα, καθώς και την πολλαπλότητα των συγκεκριμένων εγγραφών στον δημόσιο χώρο, δημιουργούν τους όρους για μια καθολική αποτύπωση της διάθεσης του αστικού υποκειμένου.

Η επίδραση της μητροπολιτικής συνθήκης στο αστικό υποκείμενο μπορεί να συνδυάζεται με αυτή του τρέχοντος κοινωνικοπολιτικού ή και τεχνολογικού *zeitgeist* στις εικαστικές θεωρήσεις πολλών καλλιτεχνών. Ο WD θα αποτυπώσει, σε μια βαθιά ρεαλιστική προσωπογραφία του, την απόγνωση που δημιούργησε η έλευση της καπιταλιστικής οικονομικής κρίσης της προηγούμενης δεκαετίας, με την αποτύπωση των συνεπειών της πάνω στο αστικό υποκείμενο να ομοιάζει δραματικά με την αποτύπωση της φυσι-



Εικόνα 1. Προσωπογραφικό graffiti στην περιοχή του Ψυρρή

12 Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της Σιωπής. Εργατικός Εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, ΕΤΒΑ Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα, Αθήνα 2011.

κής φθοράς του χρόνου πάνω στην αναπαράσταση¹³. Σε μια άλλη του εγγραφή, με τίτλο *Capture*, θα αποδώσει το πρόσωπο του σύγχρονου *homo urbanicus – technologicus* (εικόνα 2.). Αν και από τα πρωιμότερα έργα του καλλιτέχνη, το συγκεκριμένο μικρό mural, το οποίο βρίσκεται σε τοίχο άδειου κτηρίου στα Εξάρχεια, εμπεριέχει πολλά από τα στοιχεία της εικαστικής του ταυτότητας. Οι καθαρές και εξωστρεφείς σχεδιαστικές γραμμές στην απεικόνιση σε συνδυασμό με την χαρακτηριστική αξιοποίηση-ένταξη του παραθύρου ως κέντρο βάρους στο «καδράρισμα» της σύνθεσης, δημιουργούν τους όρους μιας άμεσης επικοινωνίας με τον θεατή. Το διπλό κάδρο του έργου (τοίχος κτηρίου – παράθυρο) υπογραμμίζεται περαιτέρω με την χρήση διαφορετικής παλέτας στο κάθε τμήμα. Στο εξωτερικό μέρος της σύνθεσης χρησιμοποιούνται αποκλειστικά αποχρώσεις του γκρι, συνδηλώνοντας την αστική ιδιότητα του υποκειμένου (αυτή ορίζεται και από το αρχετυπικά σύγχρονο αστικό ντύσιμο) αλλά και τον υποβαθμισμένο χαρακτήρα – και αξιολογικά και οντολογικά – της αστικής πραγματικότητας εντός της οποίας υπάρχει. Το εσωτερικό κάδρο, το οποίο ως προσωπογραφία ουσιαστικά είναι και το βασικό κάδρο της σύνθεσης, αποτυπώνει το υποκείμενο σε φωτογραφικά αρχετυπικούς σέπια τόνους. Επομένως, αν και όχι ζωηρό χρωματικά, το περιεχόμενο του εσωτερικού κάδρου δίνεται από τον καλλιτέχνη με ιεραρχικά υψηλότερους οντολογικούς όρους. Το υποκείμενο στο εσωτερικό μοιάζει κολλημένο σε μια αόρατη οθόνη (κινητού;), που ως αποτέλεσμα έχει την παραμόρφωση της εικόνας του προσώπου του, ενώ το ίδιο τελεί σε μια κατάσταση έντονης πίεσης και άγχους. Στον θεατή, που ενδεχομένως θα σταθεί και θα φωτογραφίσει το έργο, τίθεται το ζήτημα του εγκλωβισμού μεταξύ μιας γκρίζας πραγματικότητας και μιας ψευδοπραγματικότητας του εαυτού ή οποία πρέπει εμμονικά να αποτυπώνεται αυτοπροσωπο-φωτογραφικά για να υπάρξει έστω και παραμορφωμένη. Στο εμβληματικό του βιβλίο *Πόλη και Ψύχη*, ο Georg Simmel θα γράψει ότι, *‘ή αυτοσυντήρησή ορισμένων προσωποκοτήτων πληρώνεται με αντίτιμο την υποτίμηση ολόκληρου του αντικειμενικού κόσμου, μια υποτίμηση η οποία στο τέλος παρασύρει και την προσωπικότητα στον ίδιο κατήφορο κάνοντάς την να αισθάνεται εξίσου ασήμαντη’*.¹⁴ Πραγματικά ελάχιστα σύγχρονα έργα καταφέρουν με τόσο διεισδυτικό τρόπο να φέρουν το σύγχρονο αστικό υποκείμενο ενώπιον του εαυτού του.

ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

Στην προσωπογραφία είναι αρκετά συνηθισμένες αφαιρετικές αποδόσεις, οι οποίες με ελάχιστες σχεδιαστικές ή χρωματικές εγγραφές καταφέρνουν να εισχωρήσουν στην ουσία της ταυτότητας του υποκειμένου που αναπαρίσταται. Στην περίπτωση των graffiti/street art προσωπογραφιών η ένταση της αφαίρεσης μπορεί να φτάσει σε ακραίο βαθμό και να οδηγήσει στην αποτύπωση απολύτως ελλειπτικών προσωπογραφικών αποτυπώσεων, οι οποίες, όμως, πέρα από το να γίνονται κατανοητές ως τέτοιες, φέρουν με επάρκεια την επιθυμητή νοηματοδότηση του συλλογικού αφηρημένου αστικού υποκειμένου. Άλλοτε ως εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις υπογραφών και συμβόλων και άλλες φορές οργανικά ενταγμένες σε κατάλληλα σημεία, οι ιδιότυπες αυτές προσωπογραφίες αντλούν από το αισθητικό και πολιτισμικό συμφραζόμενο του δομημένου και ανθρώπινου περιβάλλοντος προκειμένου να «ολοκληρώσουν» τις αναπαραστάσεις τους.

Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΓΥΝΑΙΚΑ. Η ΘΗΛΥΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Είναι ιδιαίτερα συχνή η θεώρηση της πόλης ως γυναίκας. Από το αρχέγονο σουμερικό Έπος του Γκιλγκαμές, όπου στο χαρακτήρα της πόρνης προσωποποιείται η σαγήνη αλλά και οι πολιτισμικές δυνατότητες της αναδυόμενης τότε πρωτο-αστικής ζωής, αποδίδεται μια πρωταρχική θηλυκή διάσταση στην πόλη. Η εικαστική αποτύπωση της πόλης-πολιτείας άλλωστε, με αναπαραστάσεις γυναικείων μορφών αποτελεί κοινό εικαστικό τύπο στην ιστορία της τέχνης και αν στην διαχρονική γυναικεία αναπαράσταση εκφράζεται ο οικουμενικός



Εικόνα 2. WD, *Capture*, 2013

¹³ Στην αρχική κατάσταση του mural η προσωπογραφία ήταν ευρηματικά τοποθετημένη από τον καλλιτέχνη σε ένα ψευδεπίγραφο χαρτονόμισμα των 5 Ευρώ.

¹⁴ Georg Simmel, *Πόλη και Ψυχή*, (μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Έρασμος, Αθήνα 2009, σελ. 29.

χαρακτήρας του πρωταρχικού, δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς ότι ταυτόχρονα ενυπάρχει και μια βαθιά ριζωμένη πατριαρχική θεώρηση, σύμφωνα με την οποία η γυναίκα-πόλη ακόμα κι αν επιδρά με την σαγήνη της εξακολουθεί να παραμένει παθητικός δέκτης των αλλαγών που θα τελεστούν στο «σώμα» της από το διαχρονικό αρσενικό δρών αστικό υποκείμενο.

Στο πεδίο των street art προσωπογραφικών εγγραφών θα συναντήσουμε πάρα πολλές αναπαραστάσεις γυναικείων μορφών. Αξίζει να αναφερθεί μάλιστα, ότι σε αντίθεση με τις αναπαραστάσεις του αρσενικού αστικού υποκειμένου, οι αντίστοιχες θηλυκές, συχνά αφορούν σε αποδόσεις ιδιαίτερα όμορφων προσώπων, που σε κάποιες περιπτώσεις εισέρχονται ακόμα και στην σφαίρα του ηδονοβλεπτικού. Άλλωστε, ο αριθμός των αντρών street artists είναι συντριπτικά μεγαλύτερος αυτού των γυναικών, γεγονός που τροφοδοτεί, εκ των πραγμάτων σε ένα βαθμό, μια προδιάθεση στην εικαστική ματιά. Δεν είναι βέβαια λίγες οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών που αποφεύγουν στερεοτυπικές εικαστικές αποδόσεις ή ειρωνικά και παιγνιωδώς υπονομεύουν την ηδονοβλεπτική συνθήκη.

Στα έργα του *Freedom for Sale* και *My World* (εικόνα 3.), ο INO αποτυπώνει γυναικείες μορφές, στις οποίες το στοιχείο της ομορφιάς είναι ομολογουμένως υπαρκτό αλλά όχι εκβιασμένα κραυγαλέο και σε κάθε περίπτωση δεν λειτουργεί αποπροσανατολιστικά στην πρόσληψη του αισθητικού διακυβεύματος των έργων. Στην περίπτωση του *My world*, μάλιστα, θα λέγαμε ότι η επεξεργασία της ήρεμης, στοχαστικής ομορφιάς της γυναικείας μορφής είναι ακριβώς το στοιχείο που καθιστά εφικτή την «ολοκλήρωση» του έργου. Η αναπαριστώμενη γυναίκα κοιτάζει εποπτικά τον κόσμο (της;) και, όπως αυτός συμπυκνώνεται στην σφαίρα που βρίσκεται από κάτω, τον περικλείει με τα μαλλιά της. Ο τρόπος, καθώς και η γωνία που ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει την φιγούρα στο κλιμακωτό αρχιτεκτονικό περίγραμμα του κτηρίου δημιουργεί μια τάση καθολικής επέκτασής της στον ουρανό ενισχύοντας την αίσθηση της εποπτείας της. Ο θεατής παρακολουθείται αλλά και παρακολουθεί την διαλεκτική και μάλλον αντιφατική ενότητα του μέσα και του έξω κόσμου του κοριτσιού. Η δυναμική ενός ελλειπτικά σχηματιζόμενου τριγώνου και η αίσθηση που δημιουργεί η προσθήκη της χαρακτηριστικής μπλε πινελιάς ορίζουν την σχέση των δύο απεικονιστικών στοιχείων του έργου, κορίτσι – σφαίρα, εσωτερικός – εξωτερικός κόσμος. Το κορίτσι με την ήμερη σιγουριά της θα μετατρέψει τον κόσμο σε κόσμο της.

Οι χαρακτηριστικές προσωπογραφίες γυναικών του Achilles, που εντοπίζονται σε διάφορα σημεία της πόλης και σε ποικίλες εκδοχές, αφορούν σαφώς σε αναπαραστάσεις όμορφων, σαγηνευτικών προσώπων. Τα χαρακτηριστικά τους (μάτια, χείλη, ζυγωματικά) είναι έντονα αποτυπωμένα και τα διαπεραστικά τους βλέμματα είναι αδύνατον να μην προκαλέσουν την προσοχή του θεατή. Ουσιαστικά ποζάρουν γι αυτόν διεκδικώντας τον θαυμασμό του. Όσο ο θεατής αφήνεται ή καλύτερα προκαλείται να εισχωρήσει στα θέληγτρα των υποσχόμενων βλεμμάτων, τόσο αυτά εισχωρούν σε αυτόν και αντιγυρίζουν την εκβιασμένη ηδονοβλεπτική ματιά, θέλοντας ίσως να δημιουργήσουν έναν στοχασμό πάνω στην κυριαρχία της πλασματικής (ψηφιακής ή μη) εικόνας του σύγχρονου αστικού υποκειμένου. Ο καλλιτέχνης, μάλιστα, θα μεταχειριστεί και πολυμορφικές επιτέλεσεις προσωπογραφιών σε ανισόπεδους τοίχους, των οποίων ο τρισδιάστατος χαρακτήρας ενισχύει αυτήν την κίνηση αμοιβαίας «εισχώρησης». Αντίστοιχα, παιγνιωδώς, ο INO στο έργο του *Escaping Reality* αντιμετωπίζει την εικαστική προσοχή από το πρόσωπο στα οπίσθια του θηλυκού υποκειμένου (αντί προσωπογραφίας, μια οπισθογραφία!), μεταθέτοντας ουσιαστικά και τον ρόλο τους στον προσδιορισμό και την κατανόηση της σύγχρονης εικόνας τόσο του άλλου, όσο και του εαυτού.

Η θεώρηση της θηλυκής διάστασης της πόλης αναφέρεται και σε ένα ακόμα στοιχείο, αυτό της εγκόλπωσης και της γέννας. Η πόλη εγκολπώνει, εμπεριέχει και ταυτόχρονα γεννάει το αστικό υποκείμενο. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούν να κατανοηθούν και οι διάφορες graffiti αποτυπώσεις αιδοίων στην πόλη. Σε μια ευρηματική αισθητική επέκταση του παραπάνω, η τοποθέτηση αιδοίων-καθρεφτών σε διάφορα σημεία της Αθήνας παρέχει μια συνθήκη άμεσης και αδιαμεσολάβητης αντανάκλασης του αστικού υποκειμένου, το οποίο δύναται να αντικρίσει τον εαυτό του σε ξεχωριστές στιγμές της καθημερινής βίωσης της πόλης. Η σαρκώδης, έντονα ανάγλυφη αποτύπωση των



Εικόνα 3. INO, *My World*, 2021

χειλιών του αιδοίου το καθιστά προέκταση του δομημένου περιβάλλοντος της πόλης, ενώ η διαστολή, που είναι μορφολογικά αναγκαία για την ένταξη του καθρέφτη εντός του, παρέχει την οπτική συνθήκη μιας επικείμενης γέννας. Το αστικό υποκείμενο δρώντας, αλλάζει την πόλη και ταυτόχρονα διαρκώς αναγεννά τον εαυτό του.

ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Στις προσωπογραφικές street art αναπαραστάσεις που συναντούμε στην Αθήνα διαχρονικά, εντοπίζεται και άλλη μια χαρακτηριστική τάση των αθηναϊκών εγγραφών, αυτή της ανάπτυξης μιας συνομιλίας με το ιστορικό παρελθόν της πόλης, τόσο σε επίπεδο αναπαραστάσεων, όσο και σε επίπεδο γενικότερης πολιτισμικής και αισθητικής κληρονομιάς. Η συγκεκριμένη συνομιλία έχει σαφώς το κέντρο εστίασης στραμμένο στο αρχαίο κλασικό παρελθόν, το οποίο συνήθως αντιμετωπίζεται ως μια στιβαρή και αδιαμφισβήτητη αισθητική βάση αλλά δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, στις οποίες τα έργα προσεγγίζουν το παρελθόν της Αθήνας με όρους αναμέτρησης ή ακόμα και ως ένα πολιτισμικό «βαρίδι», το οποίο εκ των πραγμάτων πρέπει να αποτιναχτεί προκειμένου να απελευθερωθεί η σύγχρονη δυναμική της πόλης.

Η συνομιλία με την ιστορική και πολιτισμική κληρονομιά της πόλης μπορεί επίσης να εκφράζεται σε graffiti αποδώσεις πραγματικών προσώπων και προσωπικοτήτων της τέχνης και του πολιτισμού ή να αφορά σε κοινωνικούς αγωνιστές και ήρωες εγγεγραμμένους στο συλλογικό αστικό ασυνείδητο. Τα επιλεγόμενα πρόσωπα, λόγω της «διάχυσης» που προκύπτει από την συλλογικοποίηση του μεταβολισμού της εικόνας τους στο άστυ, προσλαμβάνουν μια μνημειακότητα. Εξάλλου το αθηναϊκό αστικό υποκείμενο θα αποδοθεί σε πλείστες «αγαλματικής» αναφοράς αναπαραστάσεις. Ο «αγαλματικός» χαρακτήρας των αναπαραστάσεων, καταφατικά συμβατός με την κλασική κληρονομιά, προσδίδει στερεοτυπική καλλιτεχνική εγκυρότητα, ενώ σε άλλες περιπτώσεις μυθολογικά πλάσματα βρίσκουν τις σύγχρονες, ίσως και pop αναπαραστάσεις τους.

Ίσως, όμως, οι πιο ενδιαφέρουσες και εμβριθείς εκφράσεις του αθηναϊκού αστικού υποκειμένου στον δημόσιο χώρο να είναι προϊόντα ενός λιγότερο φαντασμαγορικού αλλά μάλλον πιο ουσιαστικού διαλόγου με την πιο κοντινή, χρονικά, εικαστική εργογραφία. Σε αυτές τις εγγραφές, άλλωστε, αποκρυσταλλώνεται η επιρροή της εικαστικής γλώσσας σημαντικών καλλιτεχνών πάνω στο πεδίο της street art, κάτι που, εν τέλει, εντάσσει την τελευταία στο συνεχές της εγχώριας εικαστικής κληρονομιάς, η οποία και επικαιροποιείται στην τρέχουσα αστική συνθήκη. Τα τελευταία χρόνια έκανε την εμφάνισή της σε πολλά σημεία της πόλης μια χαρακτηριστική ροζ προσωπογραφία ενός νεαρού άντρα με μακριά μαλλιά, που συνήθως συνοδεύεται με την υπογραφή «Ο εραστής της νύχτας» (εικόνα 4.). Η υπογραφή μοιάζει να αναφέρεται τόσο στον καλλιτέχνη, όσο και στον απεικονιζόμενο χαρακτήρα, ο οποίος εξελίσσεται και εμπλουτίζεται με την πάροδο του χρόνου. Στην πρωτότυπη εκδοχή του απεικονίζεται σε προφίλ και η σύνθεση συμπληρώνεται με την τοποθέτηση ενός μισοφέγγαρου (μια συνδήλωση της νύχτας) και σε κάποιες περιπτώσεις με ένα λουλούδι σε διάφορες διατάξεις. Η σχεδίαση του προσώπου και των χαρακτηριστικών του (προτεταμένο πηγούνι και μύτη, τα περιγράμματα των αυτιών και οι γραμμές των μαλλιών), η τοποθέτηση του λουλουδιού, καθώς και η μονοχρωμία των στοιχείων της σύνθεσης, φέρνουν έντονα στο νου τα χαρακτηριστικά αφαιρετικά πρόσωπα σε προφίλ του Αλέκου Φασιανού όπως π.χ. το τιτλοφορημένο «Μπλε νέος με λουλούδι». Μάλιστα, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, της ύπαρξης μιας σπάνιας λιθογραφίας, με τον τίτλο «Οι εραστές της νύχτας», χαραγμένη από τον Φασιανό στο Παρίσι, στην οποία ο πληθυντικός του τίτλου εκφράζεται αναπαραστατικά με την παρουσία δύο εραστών και της δυνητικής τελείωσης του έρωτά τους. Ο ροζ «εραστής της νύχτας» της σύγχρονης μητροπολιτικής Αθήνας απεικονίζεται τις περισσότερες φορές να κλαίει. Τα μεγάλα στρογγυλά μάτια του έχουν σαφώς διαφορετική σχεδίαση από τις τραβηγμένες γραμμές των ματιών των μορφών του Φασιανού. Το πρόσωπο, περισσότερο ή λιγότερο εκπεφρασμένα, θρηνεί την απώλεια (του συντρόφου; του έρωτα; της νύχτας;) κι ακόμα και όταν συνοδεύεται αναπαραστατικά από ένα δεύτερο υποκείμενο, αυτό μόνο διπλασιάζει τον θλίψη και την αίσθησης της απώλειας. Σε μια άλλη πολύ ενδιαφέρουσα αισθητική σύμπτωση-σύγκλιση ο ποιητής Χρίστος Λάσκαρης θα γράψει στο ποίημα του «Εραστές της Νύχτας»¹⁵: *Τη νύχτα όχι/ δεν θα μας την πάρουν,/ δεν θα μας την πάρουνε/ αγαπημένη./ Με τα κορμιά τους/ όλο και πιο πολλοί/ θα την υπερασπίζουν εραστές.* Ο ροζ «εραστής της νύχτας» δεν διαθέτει κανένα κορμί για να υπερασπιστεί την νύχτα που χάνεται. Ο έρωτάς του μένει ανεκπλήρωτη υπόσχεση ή καθίσταται ακυρωμένος με την αναπόφευκτη έλευση της μέρας.

Μια ακόμα πολύ ενδιαφέρουσα και αφαιρετικά συμπυκνωμένη εκδοχή του σύγχρονου αθηναϊκού αστικού υποκειμένου μπορεί να εντοπιστεί στην απλοϊκή, σε μια πρώτη ματιά, αλλά οξυδερκή σύλληψη του street art καλλιτέχνη rtmone. Ο RTMONE επεξεργάστηκε έναν στοιχειώδη ασπρόμαυρο κοντοκουρεμένο χαρακτήρα¹⁶,

15 Από την ποιητική συλλογή *Να τελειώνουμε* που εκδόθηκε το 1986.

16 Η αρχική σύλληψη αφορά σε μια στοιχειώδη απεικόνιση του αρχιτέκτονα Le Corbusier, σύμφωνα με τα λεγόμενα του καλλιτέχνη.

τον οποίο ο θεατής συναντά πολλαπλασιαστικά σε κάθε σημείο της Αθήνας (εικόνα 5.). Ο καλλιτέχνης θα αποδώσει μόνο ορισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου (μάτια αλλά με την προσθήκη γυαλιών και θα αφαιρέσει δεικτικά κάποια άλλα (μύτη και κυρίως το στόμα), ενώ θα αξιοποιήσει τις γραμμές των φρυδιών και των βαθουλωμάτων κάτω από τα μάτια, καθώς και τρεις γραμμές πίσω από το κεφάλι του για να προσδώσει μορφασμούς οι οποίοι αντιστοιχούν στις διάφορες συναισθηματικές διαθέσεις του χαρακτήρα του. Ο θεατής θα τον συναντήσει προβληματισμένο, έκπληκτο, οργισμένο κτλ. Οι διαθέσεις μπορεί να εκφράζουν την αντίστοιχη διάθεση του καλλιτέχνη κατά την διάρκεια της επιτέλεσης αλλά εκ των πραγμάτων, όμως, συντονίζονται και με την επίσης μεταβαλλόμενη διάθεση των θεατών. Λόγων του αφαιρετικού χαρακτήρα και της ασπρόμαυρης απόδοσης θα μπορούσε να γίνει μια κάπως τολμηρή αλλά βάσιμη αναγωγή στους αρχετυπικούς αστικούς χαρακτήρες του Γιάννη Γαϊτή. Όμως, αν οι χαρακτήρες του Γαϊτή αναφέρονται ευρηματικά στο αποστασιοποιηθέν και απαθές αστικό υποκείμενο της Αθήνας, ως μεγαλούπολης του 20^{ου} αιώνα, ο χαρακτήρας του rtmone εκφράζει με διεισδυτικό τρόπο το σύγχρονο αθηναϊκό μητροπολιτικό υποκείμενο που μονομερώς εσωτερικεύει βαρύ συναισθηματικό φορτίο (σύγχυση, θλίψη, οργή) αλλά, στο βαθμό που δεν διαθέτει στόμα-φωνή, δεν δύναται ή δεν έχει βρει ακόμα τρόπο για να το εξωτερικεύσει και να το εκφράσει. Ο βαθμός δυνητικής συσσώρευσης, βέβαια, είναι πεπερασμένος. Τα πρόσωπα του rtmone είναι παντού στην πόλη και η αναπόφευκτη εκτόνωσή τους αναμένεται εκρηκτική.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι στην εργογραφία της αθηναϊκής street art αποτυπώνεται διαχρονικά η αμφίδρομη σχέση της αστικής διεργασίας με το ανώνυμο καθολικό αστικό υποκείμενο και μάλιστα με μια αισθητική οργανικότητα που ενδεχομένως είναι αδύνατη για οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης. Άλλωστε, όπως θα πει ο Lefebvre, το μέλλον της τέχνης δεν είναι καλλιτεχνικό αλλά αστικό. Η πόλη, εν τέλει, προβαίνει ως το δυνάμει ολοκληρωμένο έργο τέχνης και η «γέννηση» του homo urbanicus είναι το βασικό ζητούμενο για την διαρκή επιτέλεσή του¹⁷. Η street art προσωπογραφίες παρέχουν το προείκασμα της εικόνας του πολυσχιδούς αυτού και αντιφατικού αστικού υποκειμένου.



Εικόνα 4. Ο Εραστής της Νύχτας



Εικόνα 5. RTMONE, Αφαιρετική Προσωπογραφία

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ζέττα Αντωνοπούλου, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια Γλυπτική 1834-2004*, Ποταμός, Αθήνα 2003
- Ιωάννα Θεοχαροπούλου, *Χτίστες, νοικοκυρές και η οικοδόμηση της σύγχρονης Αθήνας*, (μτφρ. Βασιλική Κατσανίκου), Βασιλίας Δουβίτσας (επιμ.), Ίδρυμα Ωνάση, Αθήνα 2022
- Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της Σιωπής. Εργατικός Εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, ΕΤΒΑ Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα, Αθήνα 2011
- Ben Wilson, *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, (μτφρ. Βιολέττα Ζεύκη-Βοργία), Ροδάνθη Παπαδομιχελάκη (επιμ.), Διόπτρα, Αθήνα 2022
- Bruce Clark, *Athens: City of Wisdom*, Apollo, Athens 2022
- David Harvey, *Εξεγερμένες πόλεις. Από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης*, (μτφρ. Κατερίνα Χαλμούκου), Θάνος Ανδρίτσος (επιμ.), ΚΨΜ, Αθήνα 2013
- Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, (μτφρ. Ελένη Βέλτσου), Χατζηνικολή, Αθήνα 2014
- Georg Simmel, *Πόλη και Ψυχή*, (μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), Έρασμος, Αθήνα 2009
- Henri Lefebvre, *Το δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και Πολιτική*, (μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης), Δημήτρης Δημόπουλος (επιμ.), Κουκίδα, Αθήνα 2007
- Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, (μτφρ. Νίκη Καψαμπέλη), Σμίλη, Αθήνα 2010

17 Henri Lefebvre, *Το δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και Πολιτική*, (μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης), Δημήτρης Δημόπουλος (επιμ.), Κουκίδα, Αθήνα 2007.

Αναζητώντας θραύσματα του εαυτού μέσα στο άλλο: παραδείγματα από το διακαλλιτεχνικό υλικό της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία»

Ειρήνη Σηφάκη

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ –
ΤΜΗΜΑ ΓΛΩΣΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ελένη Τζουμάκα

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΔΑ, ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ –
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αναζήτηση και η διερώτηση γύρω από τον εαυτό αποτελούν θεμελιώδες πεδίο του φιλοσοφικού στοχασμού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και έναν καθρέφτη των εκάστοτε κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών. Από το πλατωνικό «γνώθι σαυτόν» μέχρι τις σύγχρονες θεωρίες περί ταυτότητας, το υποκείμενο βρίσκεται σε μια συνεχή διαδικασία αυτοπροσδιορισμού, που άλλοτε καθορίζεται από μεταφυσικές, άλλοτε από κοινωνιολογικές και άλλοτε από τεχνολογικές παραμέτρους. Η δυτική νεωτερικότητα και το πέρασμα στη μετανεωτερικότητα σηματοδότησαν νέους τρόπους πρόσληψης του εαυτού, ενώ η ψηφιακή μετάβαση και οι πρόσφατες εξελίξεις στην τεχνητή νοημοσύνη επαναφέρουν με οξύτητα ερωτήματα γύρω από τα όρια και τις δυνατότητες της ανθρώπινης υποκειμενικότητας.

Σε αυτό το πλαίσιο, οι Πολιτισμικές Σπουδές προσφέρουν προνομιακά εργαλεία για την κατανόηση του εαυτού ως κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένου, αλλά και δυναμικά μεταβαλλόμενου. Η ταυτότητα δεν νοείται πλέον ως σταθερό και αμετάβλητο σχήμα, αλλά ως ανοιχτή διαδικασία, όπου το «εγώ» συγκροτείται πάντοτε σε σχέση με το «άλλο». Το στοιχείο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία σε περιόδους κρίσης, όταν οι ισορροπίες μεταξύ ατομικού και συλλογικού, ιδιωτικού και δημόσιου, σταθερού και ρευστού, επαναπροσδιορίζονται.

Η έννοια της «δομής της αίσθησης» του Raymond Williams προσφέρει ένα γόνιμο πλαίσιο για την κατανόηση τέτοιων μεταβολών.¹ Στη διάρκεια της πανδημίας, η υποχρεωτική απομόνωση και η κοινωνική αποστασιοποίηση διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη συνθήκη συλλογικής εμπειρίας, που αποτυπώθηκε σε πολλαπλά επίπεδα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η προσωπογραφία, ως είδος που ιστορικά σχετίζεται με την αναπαράσταση και κατανόηση της ατομικότητας, αποκτά σε αυτό το πλαίσιο νέα δυναμική, λειτουργώντας ως πεδίο συνάντησης προσωπικών βιωμάτων και συλλογικού τραύματος.

Το άρθρο που ακολουθεί εστιάζεται στη μουσειακή πρωτοβουλία «ΕΜΣΤ για την υγεία», προσεγγίζοντάς την ως μελέτη περίπτωσης για τη σχέση τέχνης, εαυτού και ετερότητας σε συνθήκες κρίσης. Με εργαλείο τις Πολιτισμικές Σπουδές, και αντλώντας από θεωρητικές παραδόσεις που εκτείνονται από τον υπαρξισμό έως τη μετα-ανθρωπιστική σκέψη, επιχειρείται να φωτιστεί πώς το καλλιτεχνικό υλικό της δράσης εγγράφει την εμπειρία της πανδημίας ως συλλογικό τραύμα αλλά και ως ευκαιρία επανανοηματοδότησης της ταυτότητας.²

1 Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία* (μτφρ.-προλεγ. Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, Αθήνα 1994, σ. 146-147 και 332.

2 Η δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία» μελετήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος InterArt του Τμήματος Γλωσσικών και Διαπολιτισμικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (επιστ. υπεύθυνη: Ειρήνη Σηφάκη, 2022–2024). Σχετικές δημοσιεύσεις των συγγραφέων αποτέλεσαν το έναυσμα για την παρούσα συμβολή: Irini Sifaki, “Museum’s digital activities during the pandemic. Art as a communicative experience”, in Stamatis Papadakis & Alexandros Georgios Kapaniaris (eds.), *The Digital Folklore of Cyberculture and Digital Humanities*, IGI Global, 2022, σ. 267–295. Ειρήνη Σηφάκη – Ελένη Τζουμάκα, «Η επικοινωνία με την τέχνη στο ψηφιακό περιβάλλον την περίοδο της πανδημίας. Μελέτη περίπτωσης της διακαλλιτεχνικής δράσης ‘ΕΜΣΤ για την υγεία’», στο Ειρήνη Παπαδάκη – Ιφιγένεια Μυλωνά (επιμ.), *Η Ψηφιακή Επικοινωνία στον Πολιτισμό. Το ελληνικό παράδειγμα*, Κριτική, Αθήνα 2025, σ. 51–69. Η πρόσκληση συμμετοχής στη διημερίδα «Να θρω ξανά το πρόσωπό σου την καρδιά μου γυρεύοντας»: Αναζητώντας τον εαυτό στις τέχνες του 21ου αιώνα (Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 11–12 Απριλίου 2025) έδωσε το πλαίσιο για μια νέα, εστιασμένη ανάλυση του υλικού, η οποία δημοσιεύεται στον παρόντα τόμο πρακτικών.

Η ΔΡΑΣΗ 'ΕΜΣΤ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ': ΤΕΧΝΗ, ΕΑΥΤΟΣ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΠΑΝΔΗΜΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Η δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία»³ σχεδιάστηκε από το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη διάρκεια της πανδημίας COVID-19 ως πράξη πολιτιστικής αλληλεγγύης και δημιουργικού αναστοχασμού. Στόχος της ήταν αφενός να αναγνωρίσει την καθοριστική συμβολή των επαγγελματιών υγείας και αφετέρου να τους προσφέρει ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής έκφρασης σε συνθήκες έντονης ψυχοκοινωνικής πίεσης.

Σε δημόσιο κάλεσμα (Δεκέμβριος 2020 – Φεβρουάριος 2021) ανταποκρίθηκαν 28 επαγγελματίες υγείας, οι οποίες-οι δημιούργησαν έργα σε διάλογο με επιλεγμένα εκθέματα της μόνιμης συλλογής. Η διαδικασία οργανώθηκε με τη λογική της «τυχαίας συνάντησης»: κάθε συμμετέχουσα-ων λάμβανε ηλεκτρονικές κάρτες με έργα (ζωγραφική, γλυπτική, εγκαταστάσεις, βίντεο), που λειτούργησαν ως αφετηρία για νέες δημιουργίες.

Το παραγόμενο υλικό ήταν ετερογενές και πολυμορφικό: ποιήματα, σύντομα κείμενα, φωτογραφίες, ζωγραφικά έργα και αντικείμενα. Συχνά, οι συμμετέχουσες-οντες επέλεγαν διαφορετικό μέσο από το αρχικό έργο αναφοράς, παράγοντας ένα πεδίο διακαλλιτεχνικότητας και διαμεσικότητας, όπου ένα ζωγραφικό έργο μπορούσε να εμπνεύσει ένα ποίημα ή μια εγκατάσταση να μετουσιωθεί σε φωτογραφία.

Η σημασία της δράσης υπερβαίνει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: το μουσείο λειτούργησε ως ενδιάμεσος χώρος συνάντησης, όπου τα προσωπικά βιώματα συνομιλούν με τη γλώσσα της τέχνης. Η δημιουργία γίνεται έτσι υπαρξιακή και θεραπευτική διαδικασία, αναδεικνύοντας την τέχνη ως όχημα κατανόησης του εαυτού και διαλόγου με την ετερότητα.

Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ: ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

Από το πλούσιο υλικό που προέκυψε μέσα από τη δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία», επιλέγουμε να εστιάσουμε σε τρία παραδείγματα δημιουργικής ανταπόκρισης σε έργα της μόνιμης συλλογής του Μουσείου. Η επιλογή αυτή συνδέεται με τη θεματική κατεύθυνση του άρθρου, καθώς τα συγκεκριμένα παραδείγματα αναδεικνύουν με ιδιαίτερη ένταση ζητήματα που σχετίζονται με την αναζήτηση του εαυτού, τη συγκρότηση της ταυτότητας και τη διαλεκτική σχέση με την ετερότητα.

ΜΕ ΕΡΓΟ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΤΟΝ ΟΔΟΙΠΟΡΟ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΤΣΟΚΛΗ

Το έργο του Κώστα Τσόκλη *Οδοιπόρος* (1989) δόθηκε σε αρκετές/οὺς συμμετέχουσες/οντες στη δράση. Ανήκει στον λεγόμενο κύκλο της «ζωντανής ζωγραφικής» (*living painting*), όπως ονομάστηκε ο συνδυασμός του ζωγραφισμένου καμβά με τη βιντεοπροβολή. Ο καμβάς είναι μερικώς ζωγραφισμένος και πάνω του προβάλλεται η μορφή του βαρύτονου Σπύρου Σακκά, καθώς απομακρύνεται αδιάκοπα κρατώντας μία βαλίτσα. Η χρήση της τεχνολογίας ενισχύει τη διάρκεια και την ένταση της εμπειρίας· ωστόσο, πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι συμμετέχουσες/οντες προσέλαβαν το έργο ως δισδιάστατη φωτογραφία, χωρίς το πρόσθετο εφέ του βίντεο.

Η προβολή του άνδρα με τη βαλίτσα στο χέρι υποδηλώνει το ταξίδι, την κίνηση και την αναζήτηση. Η βαλίτσα ως εικονικό σημείο συμβολίζει το φορτίο της ζωής που ο Οδοιπόρος φέρει μαζί του: επιτεύγματα, όνειρα, ματαιώσεις, απώλειες, τραύματα – όλα αυτά συγκεντρώνονται σε ένα φορητό αντικείμενο που γίνεται προέκταση της ταυτότητας. Το γεγονός ότι ο Οδοιπόρος κινείται διαρκώς χωρίς να κατακτά προορισμό, εντείνει την αίσθηση ότι η βαλίτσα δεν είναι μόνο σύμβολο μετακίνησης αλλά και φορτίο που τον κρατά δεμένο με όσα δεν μπορεί να αφήσει πίσω. Ως υλικό ίχνος της μνήμης και της εμπειρίας, το αντικείμενο αυτό καθιστά ορατή τη σχέση ανάμεσα στην ατομική ιστορία, το τραύμα και την αναζήτηση του εαυτού.⁴



Εικόνα 1. Κώστας Τσόκλης, *Οδοιπόρος*, 1989. Οπτικοακουστικά μέσα (βιντεοεγκατάσταση)· Έγχρωμη βιντεοεγκατάσταση πάνω σε πίνακα με ακρυλικό σε ύφασμα· 300 × 220 εκ. Δωρεά του καλλιτέχνη, 2002, Αρ. Εισ. 475/02· Συλλογή ΕΜΣΤ.

³ Το χρονικό της δράσης και το πλήρες υλικό που παράχθηκε είναι διαθέσιμα στον ιστότοπο του μουσείου, <https://www.emst.gr/category/emst-gia-tin-yeia>.

⁴ Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, p. 80-83; Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997.

Ο Οδοιπόρος περιβάλλεται από ένα αμφίσημο σκοτάδι, που μοιάζει σε κάποια σημεία να κατατρώγει τα όρια της μορφής, ενώ δεν επιτρέπει να διακρίνουμε το περιβάλλον. Το σκοτάδι λειτουργεί ως πολυσημικός κώδικας: μπορεί να συμβολίζει την αβεβαιότητα και το απρόβλεπτο, αλλά ταυτόχρονα παραπέμπει στην απομόνωση του ατόμου σε έναν κόσμο χωρίς σαφή κατεύθυνση. Ως εικαστικό σημείο, δεν αποτελεί απλώς φόντο, αλλά ενεργό στοιχείο που υπονομεύει τα όρια της μορφής και καθιστά τον χώρο ασαφή και αβέβαιο. Με σημειολογικούς όρους, το σκοτάδι παράγει ένα πεδίο ασάφειας που επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις: από το άγνωστο και το τραυματικό έως το μεταίχμιο, όπου η ταυτότητα αναζητείται εκ νέου.⁵

Η αλληγορία του Οδοιπόρου ως συμβόλου της ανθρώπινης ύπαρξης αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της πανδημίας. Σε μια περίοδο κρίσης και αβεβαιότητας, η μορφή δεν παραπέμπει μόνο σε ένα εικαστικό υποκείμενο, αλλά μετασχηματίζεται σε συλλογική φιγούρα: αντιπροσωπεύει τον καθένα που πορεύεται με το βάρος των εμπειριών του, αναζητώντας προσανατολισμό μέσα στο σκοτάδι. Από αυτήν την οπτική, η ανταπόκριση των συμμετεχόντων στο έργο καθιστά φανερό πώς η τέχνη δύναται να αποτυπώσει και να αναστοχαστεί το βίωμα του εγκλεισμού και της αβεβαιότητας ως κοινό πολιτισμικό τραύμα.



Εικόνα 2. Ελένη Ισχάκη, *Facing Myself*, Πηγή: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/ischaki-eleni>.

Η αυτοπροσωπογραφία της Ελένης Ισχάκη με τίτλο *Facing Myself* ανοίγει έναν ενδιαφέροντα διάλογο με τον *Οδοιπόρο* του Κώστα Τσόκλη, γύρω από τις έννοιες της μοναξιάς, της ελευθερίας και της αναζήτησης. Πρόκειται πιθανότατα για ζωγραφική αναπαραγωγή μιας selfie, όπως υποδεικνύει η στάση και η χαρακτηριστική ανισομέρεια του προσώπου, στοιχείο που παραπέμπει στη σύγχρονη κουλτούρα της αυτο-αναπαράστασης.⁶

Και στα δύο έργα αναδεικνύεται η μοναχικότητα των μορφών. Στον *Οδοιπόρο* η μοναξιά εμφανίζεται ως ένα είδος ελευθερίας, που όμως μετατρέπεται σε ψευδαίσθηση: η φιγούρα, φαινομενικά ελεύθερη, είναι εγκλωβισμένη σε έναν ατέρμονο κύκλο αναζήτησης χωρίς τελικό προορισμό. Το σκοτάδι που περιβάλλει τη μορφή εντείνει την αίσθηση αβεβαιότητας και ματαιότητας. Αντίθετα, στο έργο της Ισχάκη, η γυναικεία φιγούρα «έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο» με τον εαυτό της· ο τίτλος *Facing Myself* καθοδηγεί την ερμηνεία και αγκυρώνει το σημαίνον. Το έργο οργανώνεται μέσα από μια σειρά δυαδικών αντιθέσεων σε σχέση με τον *Οδοιπόρο* του Τσόκλη: γυναίκα αντί για άνδρα, πρόσωπο αντί για πλάτη, στατικότητα αντί για κίνηση, φωτεινό και οικείο φόντο αντί για σκοτεινό και αβέβαιο.

Η Ισχάκη δεν απεικονίζει μια πορεία προς έναν άγνωστο προορισμό, αλλά έναν εγκλεισμό σε εσωτερικό χώρο, που παραπέμπει στον υπαρξιακό στοχασμό και στον αναγκαστικό αναστοχασμό της πανδημικής συνθήκης. Η αντιπαράθεση με τον εαυτό, μέσω της αυτοπροσωπογραφίας, καθίσταται ανάγκη και όχι επιλογή, αναδει-

κνύοντας τον εσωτερικό εγκλεισμό ως εξίσου ασφυκτικό με τον εξωτερικό. Από αυτήν την οπτική, η ζωγραφική μεταγραφή μιας selfie, που στον ψηφιακό πολιτισμό συχνά λειτουργεί ως σκηνοθετημένη και εξιδανικευμένη αναπαράσταση του εαυτού, αποκτά μια άλλη λειτουργία: διεκδικεί περισσότερη αλήθεια και εκφραστικότητα, φέρνοντας στο φως τις αντιφάσεις και τα τραύματα της ύπαρξης.⁷

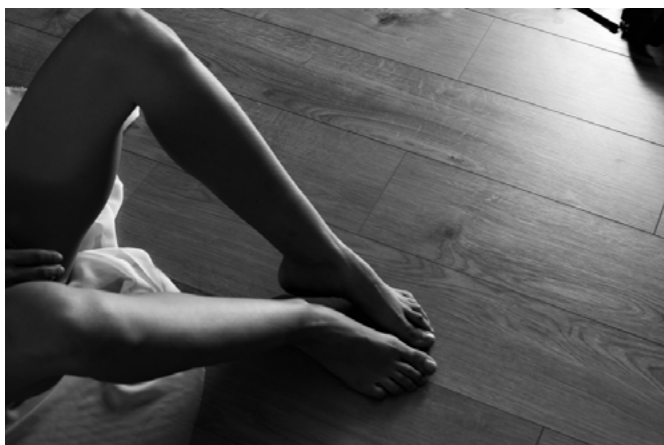
Η συνομιλία ανάμεσα στον *Οδοιπόρο* του Τσόκλη και το *Facing Myself* της Ισχάκη φανερώνει πώς η εμπειρία του εγκλεισμού, εξωτερικού και εσωτερικού, μεταπλάθεται εικαστικά σε υπαρξιακό στοχασμό. Το έργο *Η Πηγή* της Σοφίας Κοσμάογλου, που αναλύεται παρακάτω, επεκτείνει τον διάλογο αυτό, μεταφέροντας την έμφαση από την απομόνωση και την αυτοαντιπαράθεση στη δυνατότητα αναγέννησης, μνήμης και σωματικότητας.

Μία άλλη συμμετέχουσα, η Κατερίνα Βενέρη, συνδιαλέγεται με τον *Οδοιπόρο* του Τσόκλη μέσω μίας ασπρόμαυρης φωτογραφίας (*Χωρίς τίτλο*), στην οποία διακρίνονται μόνο τα πόδια μιας γυναίκας ξαπλωμένης στο πάτωμα πάνω σε τσαλακωμένο ύφασμα· τα γόνατα είναι ανοικτά, τα πέλματα ενώνονται και το ένα χέρι τοποθετείται

5 Roland Barthes, *Image–Music–Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 39-41; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976, p. 54-56.

6 Theresa M. Senft & Nancy K. Baym, “What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon,” *International Journal of Communication*, 9 (2015), σ. 1588–1606.

7 Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, σ. 13-15 και 45-46.



Εικόνα 3. Κατερίνα Βενέρη, *Χωρίς τίτλο*, Πηγή: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία». Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/veneri-katerina>

ανάμεσά τους, σε μια χειρονομία που υποδηλώνει αυτοερωτισμό ή αυτοφροντίδα.

Σε αντίθεση με τη μοναχική πορεία του *Οδοιπόρου*, που παραπέμπει σε μια ατέρμονη αναζήτηση προορισμού και λύτρωσης, η φωτογραφία της Βενέρη αποτυπώνει μια διαφορετική διαχείριση της απομόνωσης: το σώμα παρουσιάζεται ακίνητο, στραμμένο προς τα μέσα, σε μια κίνηση αυτοσυντήρησης. Η χειρονομία δεν προϋποθέτει εξωτερικό ερέθισμα· λειτουργεί ως επιτελεστική πράξη του σώματος,⁸ μια μορφή αντίστασης στην αδράνεια της απομόνωσης και ταυτόχρονα υπενθύμιση της υλικότητας και της επιθυμίας.

Ένα στοιχείο που συνδέει τα δύο έργα είναι η απουσία του προσώπου. Στον *Οδοιπόρο* η έλλειψη αυτή καθιστά τη φιγούρα περισσότερο σύμβολο παρά ατομικό υποκείμενο, επιτρέποντας πολλαπλές ταυτίσεις. Στη φωτογραφία της Βενέρη, η απουσία του προσώπου καθιστά την απομόνωση πιο απόλυτη: το σώμα μετατρέπεται σε τόπο εγγραφής ταυτότητας, επιθυμίας και τραύματος, σε συμφωνία με την έννοια της ενσωματότητας που περιγράφει η Braidotti.⁹

Στο συγκεκριμένο πλαίσιο της πανδημίας, η φωτογραφία αποκτά επιπλέον νοήματα: λειτουργεί ως μεταφορά για την κρίση της κοινωνικής σχέσης και για την ανάγκη διαχείρισης της έλλειψης του Άλλου. Ο εγκλεισμός μετέτρεψε το οικείο και ιδιωτικό σε πεδίο αντιφατικών βιωμάτων· από τη μία, την κριτική αυτοεندосκόπηση και, από την άλλη, τη σωματική φροντίδα και αγάπη προς τον εαυτό, ως μορφές αντίστασης απέναντι στην αβεβαιότητα.

Μια τρίτη συμμετέχουσα, η Αθηνά Παραστατίδου¹⁰, απαντά στον *Οδοιπόρο* με έναν στίχο του Μανόλη Αναγνωστάκη: «Ορθιοι και μόνοι μες στη φοβερή ερημία του πλήθους». ¹¹ Εδώ το εικονικό μήνυμα μεταφράζεται σε γλωσσικό. Ο στίχος απομονώνεται από το υπόλοιπο ποίημα και τα συμφραζόμενά του και μετατρέπεται σε συλλογική αναφορά, σε ένα «εμείς». Η μοναξιά δεν παρουσιάζεται ως ατομική εμπειρία, αλλά ως κοινή ανθρώπινη συνθήκη. Ο στίχος, έστω και αποκομμένος από το ιστορικό πλαίσιο, αποπνέει την αίσθηση μιας επίπονης αλλά ανθεκτικής προσπάθειας. Ορθιοι και μόνοι, όπως οι επαγγελματίες υγείας στη μάχη με την πανδημία, όπως ο άνθρωπος παντού και πάντα στη μάχη με τις προκλήσεις της ζωής.

Η αναφορά στην «ερημία του πλήθους» συνδέει τον *Οδοιπόρο* με τη μακρά παράδοση του πλάνητα/περιπλανώμενου στη λογοτεχνία και την τέχνη, αλλά ταυτόχρονα ανανεώνει τη σημασία του στη σύγχρονη συνθήκη. Η σκέψη του Richard Sennett για τη συρρίκνωση της δημόσιας σφαίρας ήδη από την προ-ψηφιακή εποχή¹², σε συνδυασμό με τον στοχασμό του Byung-Chul Han για την απόλυτη εγγύτητα που δημιουργούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης¹³, δίνουν στο σχόλιο της Παραστατίδου ένα πρόσθετο βάθος. Μέσα στην πανδημία, ο πλάνης δεν χάνεται απλώς στο πλήθος, αλλά εγκλωβίζεται σε μια μοναξιά που διαμεσολαβείται ψηφιακά.

Η πανδημία και ο εγκλεισμός ενίσχυσαν αυτήν τη μεταβολή, επιτείνοντας την ανάγκη για ψηφιακή επικοινωνία και την εξάρτηση από τα κοινωνικά δίκτυα, ενώ παράλληλα απομάκρυναν τους ανθρώπους από τον φυσικό κόσμο και τη συλλογική δράση. Το εγώ έγινε ακόμη πιο ενδοσκοπικό, καταλαμβάνοντας τον δημόσιο χώρο, σε συνθήκες επιβεβλημένης μοναξιάς και απομόνωσης από τον κοινωνικό περίγυρο.

Η πανδημία και ο εγκλεισμός ενίσχυσαν αυτήν τη μεταβολή, επιτείνοντας την ανάγκη για ψηφιακή επικοινωνία και την εξάρτηση από τα κοινωνικά δίκτυα, ενώ παράλληλα απομάκρυναν τους ανθρώπους από τον φυσικό κόσμο και τη συλλογική δράση. Το εγώ έγινε ακόμη πιο ενδοσκοπικό, καταλαμβάνοντας τον δημόσιο χώρο, σε συνθήκες επιβεβλημένης μοναξιάς και απομόνωσης από τον κοινωνικό περίγυρο.

Εν κατακλείδι, η Παραστατίδου, με έναν και μόνο στίχο με πολλαπλές συνδηλώσεις, κατορθώνει να εκφράσει τόσο διαχρονικά βιώματα όσο και τη σύγχρονη πολιτισμική συνθήκη. Οι ανταποκρίσεις στον *Οδοιπόρο* ανέδειξαν ποικίλες εκδοχές μοναξιάς, αναζήτησης και αυτογνωσίας. Στη συνέχεια, η προσοχή στρέφεται στην Πηγή της Σοφίας Κοσμάογλου, ένα έργο που, μέσα από διαφορετικό εικαστικό λεξιλόγιο, ανοίγει τον διάλογο γύρω από τη μνήμη, τη ροή και τη μεταμόρφωση του εαυτού.

8 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993, pp. 93–95.

9 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994, pp. 112–115.

10 Αθηνά Παραστατίδου, *Χωρίς τίτλο*, διαθέσιμο στο <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/parastatidou-athina>.

11 Πρόκειται για το ποίημα του Αναγνωστάκη με τίτλο «Μιλώ» από τη συλλογή «Η Συνέχεια 2» (1956). Ο ποιητής μιλά για ανθρώπους ηττημένους, ματαιωμένους, διαψευσμένους, προδομένους, που, ωστόσο, δεν σκύβουν το κεφάλι, δεν λυγίζουν, δεν παραιτούνται.

12 Richard Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό* (μτφρ. Γιώργος Μερτίκας), Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 420–421 και 427.

13 Byung-Chul Han, *Η κοινωνία της διαφάνειας* (μτφρ. Ανδρέας Κράουζε), εκδόσεις opera, Αθήνα 2015, σ. 70–71.

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΕΡΓΟ *Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΚΟΣΜΑΟΓΛΟΥ*

Άλλο ένα έργο που δόθηκε σε περισσότερες/ους συμμετέχουσες/οντες ήταν *Η πηγή* της Σοφίας Κοσμάογλου, μία επεξεργασμένη φωτογραφία (2002). Στο έργο αυτό μία γυναίκα μπροστά στον καθρέφτη πλένει τα χέρια της στον νιπτήρα κοιτάζοντας προς τα κάτω, ενώ το είδωλό της την κοιτάζει μέσα από τον καθρέφτη, όπως υποδηλώνει η αλλαγή στη στάση του κεφαλιού.

Η εικόνα του καθρέφτη στην τέχνη και στην ψυχανάλυση είναι πάντα διττή: αποκαλύπτει κάτι οικείο, αλλά και κάτι ξένο, κάτι που μπορεί να είναι ταυτόχρονα ο εαυτός και το «άλλο» του. Η Πέπη Ρηγοπούλου χαρακτηρίζει τα κάτοπτρα «παγίδες ειδώλων» που εικονίζουν στην επιφάνειά τους, είτε πρόκειται για τον μύθο είτε πρόκειται για την τέχνη, μορφές που είναι και δεν είναι ίδιες μεταξύ τους.¹⁴ Στο πλαίσιο του λακανικού σταδίου του καθρέφτη, ο καθρέφτης συνιστά ένα μέσο αυτοαναγνώρισης, αλλά η αναγνώριση αυτή είναι πάντοτε προβληματική, αφού, κατά τον Λακάν, το παιδί αναγνωρίζει τον εαυτό του ως μια ενιαία εικόνα, αλλά αυτή η αναγνώριση είναι καταδικασμένη να είναι πάντοτε ατελής.¹⁵ Προεικονίζει τη «χρόνια παραγνώριση» που το υποκείμενο δεν θα πάψει να διατηρεί με τον ίδιο του τον εαυτό. Ο καθρέφτης δείχνει τον εαυτό ως «άλλο», κι εμείς ταυτιζόμαστε με αυτό το άλλο.

Η γυναίκα στη φωτογραφία της Κοσμάογλου, κοιτάζοντας προς τα κάτω καθώς πλένει τα χέρια της, φαίνεται να βρίσκεται σε μια κατάσταση εσωτερικής αναζήτησης ή καθαισμού.¹⁶ Το είδωλό της, αντίθετα, στρέφει το βλέμμα ευθεία, σε μια αντιστροφή που υπογραμμίζει τη δυναμική σχέση εαυτού και «άλλου». Η πράξη του πλυσίματος αποκτά έτσι τελετουργικό χαρακτήρα: είναι μια χειρονομία που μπορεί να δηλώνει προσπάθεια αποστασιοποίησης, αποχωρισμού ή επαναδιαπραγμάτευσης της εικόνας του εαυτού.

Η διαλεκτική ανάμεσα στον εαυτό και το άλλο διέπεται από μια αέναη αμφισβησία, την οποία η φωτογραφία καταγράφει με τη δυναμική της εικόνας και της σκηνής. Συνολικά, η γυναίκα της φωτογραφίας της Κοσμάογλου ενσαρκώνει αυτήν την αντιφατική σχέση με τον εαυτό. Όταν κοιτάζει το είδωλό της στον καθρέφτη, το άλλο και το εγώ συγχέονται, συγχωνεύονται, διαιρούνται, αλληλοεπικαλύπτονται και αλληλοαναιρούνται.

Η Christina Saltmarsh¹⁷, μία από τις συμμετέχουσες στη δράση, στο ποίημα *Χωρίς τίτλο*, εισέρχεται σε συνομιλία με το έργο της Σοφίας Κοσμάογλου.

Στέκομαι και κοιτάζω.

Το νερό στάζει.

Βλέπω τον εαυτό μου ή τη συνεχή ροή;

Μια ροή που αλλάζει και αντέχει καθώς περνά από πάνω μου.

Μια ροή που αλλάζει και με μειώνει καθώς περνάει από πάνω.

Μια ροή που είναι μια στιγμή και όμως μοιάζει σαν πάντα.

Η Saltmarsh εισχωρεί μέσα στο υποκείμενο της φωτογραφίας και το αναπαράγει με μια υποκειμενική ερμηνεία, που υπερβαίνει την εικόνα και ενισχύει τη συναισθηματική της φόρτιση. Το ποίημα αποτυπώνει τις σκέψεις του υποκειμένου, καθώς αυτό παρατηρεί τη ροή του νερού και συλλογίζεται τη μεταβλητότητα του χρόνου και τη φθορά της ανθρώπινης ύπαρξης. Το νερό, ως μετωνυμία του χρόνου, συμβολίζει τη συνεχόμενη και αδιάκοπη



Εικόνα 4. Σοφία Κοσμάογλου, *Η πηγή*, 2002. Φωτογραφία, lambda-print σε φωτογραφικό χαρτί, αλουμινένια κορνίζα 103 × 180 εκ. Αγορά, 2002 Αρ. Εισ. 204/02 Συλλογή του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ).

14 Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος: Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Αθήνα: Πλέθρον, 1994, σ. 56.

15 Joël Dor, *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan, 1. Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα* (μτφρ. Ιφιγένεια Μποτουροπούλου), Πλέθρον, Αθήνα 1994, σ. 109-11.

16 Ο όρος «καθαρός» χρησιμοποιείται εδώ με διττή σημασία: αφενός ως κυριολεκτική πράξη σωματικής καθαριότητας (το πλύσιμο των χεριών), αφετέρου με την ευρύτερη πολιτισμική και ψυχανλυτική διάσταση της εξαγνιστικής διαδικασίας. Στην αριστοτελική έννοια της *κάθαρσης* (Ποιητική) συνδέεται με την απελευθέρωση μέσω της τέχνης, ενώ στη φροϋδική-λακανική παράδοση προσεγγίζεται ως μηχανισμός εκφόρτισης και επεξεργασίας εσωτερικών εντάσεων.

17 Βλ. Christina Saltmarsh, *Untitled*, διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-ygeia/saltmarsh-christina>.

ροή που αλλάζει και «μειώνει» το άτομο, συμπαρασύροντας κάθε φορά ένα κομμάτι της ύπαρξής του και υπογραμμίζοντας την αντίφαση μεταξύ της στιγμής και του «πάντα», μεταξύ της αποδοχής της φθοράς και της αέναης διαδικασίας της ζωής. Όπως σημειώνει ο Bachelard, το νερό γίνεται φορέας μιας «ονειρικής ροής», όπου η μνήμη και η φθορά πλέκονται σε ένα συνεχές της ύπαρξης.¹⁸

Η συνθήκη του εγκλεισμού και της απομόνωσης καθιστά τη γυναίκα της φωτογραφίας και το υποκείμενο του ποιήματος αντιμέτωπες με τη μοναξιά, την ευαλωτότητα και τη φθορά, αλλά και με την αποδοχή του πεπερασμένου της ανθρώπινης ύπαρξης. Η πανδημία, ως κοινωνικό και ψυχολογικό φαινόμενο, προσθέτει επιπλέον βάθος σε αυτήν την αναπαράσταση, αναδεικνύοντας την απομόνωση, την αντοχή και τη μεταμόρφωση του εαυτού σε έναν ρευστό κόσμο.

Ομοίως, η συμμετοχή της Κυριακής Στάθη με το φωτογραφικό κολλάζ *Αντανακλάσεις Σιωπής* προσφέρει μια εντυπωσιακή ερμηνεία του έργου της Κοσμάογλου. Με το μοτίβο της επανάληψης της εικόνας σε διάταξη Χ, η Στάθη παραπέμπει σε μια επαναλαμβανόμενη τελετουργία καθαριότητας, ενώ η ίδια η φωτογραφία, καθώς πολλαπλασιάζεται, αναδεικνύει τον ψυχαναγκαστικό χαρακτήρα αυτής της διαδικασίας, που για πολλούς έγινε αναπόφευκτο μέρος της καθημερινότητας κατά την πανδημία του COVID-19.

Ο καταναγκασμός της επανάληψης έχει συσχετιστεί από τον Freud με τις ενορμήσεις του θανάτου, δηλαδή με μία ενύπαρκτη πίεση στους ζωντανούς οργανισμούς να επιστρέψουν στην προηγούμενη ανόργανη κατάσταση.¹⁹ Η ιδέα αυτή προσλαμβάνει ιδιαίτερη δυναμική στη συνθήκη της πανδημίας, όπου οι άνθρωποι αναγκάστηκαν να επαναλαμβάνουν καθημερινές διαδικασίες με τη μορφή τελετουργίας για να προστατευθούν, σε μια διαρκή διαπραγμάτευση με την απειλή του θανάτου. Στον φόβο αυτό παραπέμπει και το μοτίβο του σωσία, σε όλες τις εκφάνσεις του, καθώς —όπως δείχνει ο Freud στο δοκίμιό του *Το Ανοίκειο*— δημιουργεί σύγχυση σχετικά με το Εγώ.²⁰ Η απώλεια ταυτότητας και ετερότητας γίνεται εμφανής μέσα από την πανομοιότυπη επανάληψη του ίδιου: ποιο είναι το πρωτότυπο και ποιο το αντίγραφο;

Ο Baudrillard υπογραμμίζει ότι η φανταστική ισχύς του σωσία έγκειται στον άυλο χαρακτήρα του· παραμένει μία φαντασίωση, αλλά όταν υλοποιείται, όταν καθίσταται ορατός, σηματοδοτεί έναν επικείμενο θάνατο.²¹ Ο φόβος αυτός διαπερνά το έργο της Στάθη: η αδιάκοπη αναπαραγωγή της εικόνας του εαυτού στο κολλάζ φέρνει στο προσκήνιο την αίσθηση του τελικού θανάτου της ατομικότητας. Η εικόνα του σωσία καταναλώνει το υποκείμενο και το μετατρέπει σε φάντασμα του εαυτού του.

Ωστόσο, η πολλαπλή αυτή αναπαραγωγή αντανακλά ταυτόχρονα και τον «θάνατο του Άλλου». Ο Baudrillard είχε ήδη διαπιστώσει ότι «η ετερότητα έχει εξαφανιστεί, αλλά και το υποκείμενο έχει ανεπαίσθητα γίνει αδιάφορο για την υποκειμενικότητά του, για την αλλοτρίωσή του»· έτσι, εμφανίζεται διαθέσιμο «για όλους τους πιθανούς συνδυασμούς, για όλες τις συνδέσεις».²² Στη σύγχρονη εποχή, με την κυριαρχία των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και της Τεχνητής Νοημοσύνης, η επανάληψη του ίδιου έχει πλέον κανονικοποιηθεί. Όπως σημειώνει η Naomi Klein, όλοι ζούμε σε μια «αίθουσα καθρεφτών», όπου οι πολλαπλές μορφές διπλασιασμού —από τα avatars έως τους αλγόριθμους εξατομίκευσης— έχουν γίνει κανονικότητα.²³ Οι εικονικοί σωσίες μας αποτελούν την τιμή



Εικόνα 5. Κυριακή Στάθη, *Αντανακλάσεις Σιωπής*. Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-yeia/stathi-g-kyriaki>.

18 Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα: Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης* (μτφρ. Λίνα Καλπαξή), Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σ. 15.

19 Sigmund Freud, *Πέραν της αρχής της ηδονής* (μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου), Επίκουρος, Αθήνα 2001, σ. 58.

20 Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο* (μτφρ. Έμη Βαϊκούση), Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 38–39.

21 Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση* (μτφρ. Στέφανος Ρέγκας), Πλέθρον, Αθήνα 2019, σ. 153· του ίδιου, *Η διαφάνεια του κακού. Δοκίμιο για τα ακραία φαινόμενα* (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2019, σ. 135.

22 Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του κακού*, ό.π., σ. 148.

23 Naomi Klein, *Doppelganger: A Trip into the Mirror World*, Penguin Books/Random House, London 2024, σ. 11.

εισόδου σε μια αδηφάγο οικονομία της προσοχής.

Η συμμετοχή της Στάθη, με αυτόν τον τρόπο, υπογραμμίζει τη ρευστή σχέση του ανθρώπου με την αναπαράσταση του εαυτού του, εστιάζοντας στην απώλεια της ετερότητας και την κανονικοποίηση του όμοιου στη σύγχρονη κοινωνία της εικόνας και της εικονικότητας.

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ P. P. PASOLINI ΤΟΥ ΗΛΙΑ ΠΑΠΑΗΛΙΑΚΗ

Μετά τις ερμηνείες που ανέδειξαν τη διαλεκτική του εαυτού και του «άλλου», αξίζει να εξετάσουμε ένα ακόμη έργο που δόθηκε στις συμμετέχουσες και τους συμμετέχοντες στη δράση: *Το Πορτραίτο του P. P. Pasolini* του Ηλία Παπαηλιάκη (2015). Πρόκειται για ζωγραφικό πίνακα με έντονα χρώματα που, όπως αναφέρει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, είναι εμπνευσμένος από τις φωτογραφίες του νεκρού, βίαια δολοφονημένου Pasolini. Το σώμα του Pasolini παρουσιάζεται χτυπημένο, κατακρεουργημένο, ματωμένο. Ο καλλιτέχνης έχει δηλώσει ότι χρησιμοποιεί τη μορφή του ως σύμβολο για να μιλήσει για την ελευθερία της έκφρασης και του αυτοπροσδιορισμού, αλλά και για την τόλμη να υπερασπίζεται κανείς τις θέσεις του, ακόμη κι όταν αυτό συνεπάγεται κίνδυνο.

Η αναπαράσταση του σώματος εδώ εγγράφεται σε μια διττή σημασία: αφενός ως μνημείο μιας ζωής που δολοφονήθηκε βίαια, αφετέρου ως σύμβολο της αντίστασης και της ελευθερίας. Όπως έχει δείξει η Elaine Scarry στο κλασικό της έργο *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985), το σώμα καθίσταται ο κατεξοχήν «τόπος επαλήθευσης» του πόνου: ο πόνος είναι απολύτως βέβαιος για εκείνον που τον βιώνει, αλλά δύσκολα επικοινωνείται προς τα έξω.²⁴ Στην περίπτωση του Παπαηλιάκη, το σώμα του Pasolini γίνεται ορατό σημάδι αυτής της βίας και, ταυτόχρονα, φορέας μιας συμβολικής μαρτυρίας που υπερβαίνει την ατομική εμπειρία. Έτσι, το πορτραίτο του Pasolini αναδεικνύει το παράδοξο της καλλιτεχνικής αναπαράστασης: μέσα από την αναφορά στον θάνατο και την υλικότητα της βίας, το σώμα μετατρέπεται σε συμβολικό όχημα ελευθερίας. Ο Παπαηλιάκης, επιλέγοντας να «μιλήσει» μέσα από τον Pasolini, επαναφέρει στο παρόν το αίτημα για την υπεράσπιση της αλήθειας και της ετερότητας σε μια κοινωνία που συχνά επιδιώκει την κανονικοποίηση και τη σιωπή.

Ο Petrito Zezús συνδιαλέγεται με το *Πορτραίτο του P. P. Pasolini* στο έργο *Ενσυναίσθηση σε Polaroid*. Πρόκειται για μια ασπρόμαυρη φωτογραφία τύπου Polaroid, όπου παρουσιάζεται μια ανθρωπόμορφη υβριδική οντότητα (cyborg) σε φόντο με ουρανοξύστες, ενώ καλώδια κρέμονται στο αριστερό μέρος της εικόνας, προσδίδοντας μια αίσθηση θεατρικότητας. Σε ορισμένα σημεία, το περίβλημα της φιγούρας έχει σπάσει, αποκαλύπτοντας τα εσωτερικά όργανα ή τα υλικά κατασκευής της — μια εικόνα που μπορεί να διαβαστεί ως τραυματισμένη ύπαρξη. Η μορφή κρατά ένα δαγκωμένο μήλο, μετωνυμία της έκπτωσης από τον παράδεισο, ενώ το κεφάλι της είναι γεμμένο προς αυτό σε στάση περισυλλογής ή προσευχής. Ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων παραπέμπει ευθέως τόσο στο *Metropolis* του Fritz Lang (1927) όσο και στην κυβερνοπάνκ (cyberpunk) παράδοση της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, από το *Neuromancer* του William Gibson (1984) έως τις ταινίες *Blade Runner* (1982, 2017) και *Ghost in the Shell* (1995, 2004, 2015, 2017).²⁵

Ο συμμετέχων έχει παρέμβει πάνω στη φωτογραφία με μαρκαδόρο, σχεδιάζοντας σύντομες φράσεις στα γαλλικά (*‘‘l’amour court les rues’’*), δυσανάγνωστα tags, μια πληγωμένη καρδιά και άλλα στοιχεία. Ξεχωρίζει η λέξη «ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ» σε φωτεινό γαλάζιο χρώμα, το μοναδικό έγχρωμο στοιχείο της εικόνας. Το έργο σχολιάζει τη σύγχρονη ανθρώπινη (μετα-ουμανιστική) συνθήκη, θέτοντας ερωτήματα για την ανθρώπινη υπόσταση και την ενσυναίσθηση στην εποχή της Τεχνητής Νοημοσύνης. Είναι η ενσυναίσθηση προνόμιο του ανθρώπου; Ή μήπως η ύπαρξη ενσυναίσθησης καθορίζει την ανθρώπινη φύση; Ήδη η κυβερνοπάνκ παράδοση ανέδειξε τον κόσμο των cyborgs, των κυβερνοχώρων και των ρευστών ταυτοτήτων, που κινούνται στα όρια εξουσίας και ελευθερίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Zezús αποκτά μια ιδιαίτερη επικαιρότητα, εικονοποιώντας τις



Εικόνα 6. Ηλίας Παπαηλιάκης, *Το πορτραίτο του P. P. Pasolini*, 2015. Λάδι σε μουσαμά, 180 × 150 εκ. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ).

24 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985, σ. 3, 13.

25 William Gibson, *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984· *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982· Denis Villeneuve, 2017)· *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995· Mamoru Oshii, 2004· Kenji Kamiyama, 2015· Rupert Sanders, 2017).

αγωνίες του σύγχρονου υποκειμένου σε συνθήκες αποξένωσης και τεχνολογικής μεσολάβησης.

Η δημιουργία του έργου κατά την περίοδο της πανδημίας ενισχύει τη διάσταση της αποξένωσης, της εύθραυστης ανθρωπίνης υπόστασης και της σχέσης της με την τεχνολογία. Κατά τον εγκλεισμό, η διαμεσολαβημένη επικοινωνία μέσω της τεχνολογίας απέκτησε πρωταρχικό ρόλο, κάνοντας τον προβληματισμό γύρω από το μετα-ανθρώπινο ακόμη πιο επίκαιρο, ενώ παράλληλα ενίσχυσε τη σημασία της ενσυναίσθησης ως βασικό στοιχείο διατήρησης της ανθρωπίνης επαφής. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη και τα μεγάλα γλωσσικά μοντέλα, όπως το ChatGPT, στις εξελιγμένες εκδοχές τους προσομοιώνουν την «ενσυναίσθηση», όταν αναλαμβάνουν συμβουλευτικό ρόλο απέναντι στους χρήστες τους.

Ενώ στο έργο του Παπαηλιάκη κυριαρχεί η ματωμένη σάρκα, στο έργο του Zezus προβάλλεται μία διαφορετική εκδοχή σωματικότητας, εξίσου ευάλωτη. Ένα σώμα μηχανικό, τεμαχισμένο, που αποκαλύπτει την αποσύνθεση και την επανασυναρμολόγησή του. Η κυβερνοπάνκ αισθητική ενισχύει το δυστοπικό και μετα-ουμανιστικό υπόβαθρο του έργου, καθώς το cyborg εμφανίζεται όχι ως σύμβολο δύναμης, αλλά ως πληγωμένο και εύθραυστο ον, που αναζητά την ενσυναίσθηση μέσα σε έναν τεχνολογικά ελεγχόμενο κόσμο.

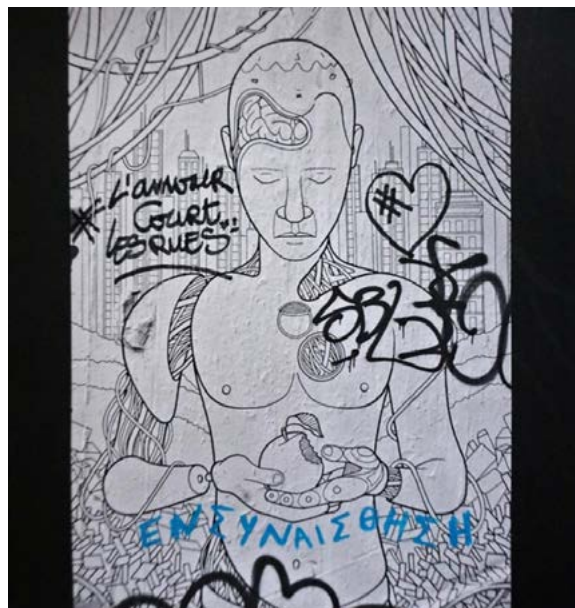
Η σύνδεση με τις θεωρητικές αναζητήσεις του ύστερου 20ού και 21ου αιώνα είναι καθοριστική. Η μετα-ανθρωπιστική στροφή αντλεί από τον μεταστρουκτουραλισμό και τον μεταμοντερνισμό, αλλά επικεντρώνεται στην υλικότητα του σώματος και στην προτεραιότητα της ίδιας της ζωής. Δεν επανατοποθετεί απλώς τον φιλοσοφικό διάλογο γύρω από την υποκειμενικότητα, αλλά επαναπροσδιορίζει και την ίδια την έννοια του ανθρώπινου. Η Donna Haraway, με το *Cyborg Manifesto*²⁶, πρότεινε μια νέα μορφοπλασία για τη φεμινιστική υποκειμενικότητα, που ως υβρίδιο σαρώνει τις κατηγορικές διακρίσεις άνθρωπος-μηχανή, φύση-πολιτισμός, άντρας-γυναίκα. Η Rosi Braidotti μιλά για το νομαδικό υποκείμενο, μία μη ενιαία, πολυεπίπεδη, δυναμική και μεταβαλλόμενη οντότητα,²⁷ που δεν εγκλωβίζεται σε σταθερές ταυτότητες. Σύμφωνα με τους Deleuze και Guattari, «βρισκόμαστε στην εποχή των μερικών αντικειμένων, των τούβλων και των καταλοίπων [...] δεν πιστεύουμε πλέον σε μία πρωταρχική ολότητα ούτε σε μία μελλοντική ενότητα».²⁸

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Zezus προσφέρει μια οπτική αντανάκλαση της διάχυτης αγωνίας του σύγχρονου υποκειμένου, η οποία καθίσταται ακόμη πιο έντονη μέσα στην απομόνωση της πανδημίας. Το κυβερνοπάνκ στοιχείο προσθέτει μια δυστοπική διάσταση, όπου η τεχνολογία είναι πανταχού παρούσα, αλλά η ανθρωπίνη επαφή και η ενσυναίσθηση παραμένουν ζητούμενα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στα έργα που παρουσιάστηκαν καθίσταται εμφανές το αποτύπωμα της πανδημίας: η ψυχική εξάντληση, η έλλειψη προοπτικής και η εμπειρία του αναγκαστικού εγκλεισμού ανέδειξαν νέους τρόπους κατανόησης του εαυτού και του κόσμου. Η προσωπογραφία, ως ένας από τους θεματικούς άξονες της δράσης «ΕΜΣΤ για την υγεία», αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης για την καλλιτεχνική διερεύνηση της ταυτότητας, της μνήμης και της αναπαράστασης σε συνθήκες κρίσης.

Μέσα από το πρίσμα της «δομής της αίσθησης» (structure of feeling), όπως την περιέγραψε ο Raymond Williams, οι καλλιτεχνικές δημιουργίες αποτυπώνουν όχι μόνο ατομικές αναζητήσεις αλλά και συλλογικές ανησυχίες, αποκαλύπτοντας πώς η εμπειρία της πανδημίας αναδιαμόρφωσε τις αισθητηριακές και συναισθηματικές αντιδράσεις. Η προσωπογραφία λειτουργεί, συνεπώς, ως όχημα κατανόησης του εαυτού και ως μέσο επαναδιαπραγμάτευσης της ανθρωπίνης ύπαρξης, υπερβαίνοντας τα όρια της μιμητικής αναπαράστασης και αναδεικνύοντας το πρόσωπο ως τόπο συλλογικής μνήμης και κοινωνικού στοχασμού.



Εικόνα 7. Petrito Zezus, Ενσυναίσθηση σε Polaroid. Διαθέσιμο στο: <https://www.emst.gr/emst-gia-tin-vgia/zezus-petrito>.

26 Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s", *The Haraway Reader*, Routledge, London & New York 2004, σ. 7-46

27 Rosi Braidotti, *Νομαδικά υποκείμενα. Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία* (μτφρ. Αγγελική Σηφάκη, Ουρανία Τσιάκαλου), νήσος, Αθήνα 2014.

28 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. 1. Ο Αντι-Οιδίπους* (μτφρ. Βασίλης Πατσιογιάννης), Πλέθρον, Αθήνα 2016, σ. 52.

Υπό αυτή την έννοια, τα έργα της δράσης συνομιλούν με τη θεματική του συλλογικού τόμου, όπως αυτή αποτυπώνεται στον υπότιτλο «...να βρω ξανά το πρόσωπό σου την καρδιά μου γυρεύοντας». Η αναζήτηση του προσώπου δεν αφορά μόνο την αναπαράσταση της εξωτερικής μορφής, αλλά και την ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους η τέχνη στον 21ο αιώνα επιχειρεί να διερευνήσει την ταυτότητα, την ευαλωτότητα και την ανθεκτικότητα του ανθρώπου σε περιόδους κρίσης.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οι συγγραφείς θα ήθελαν να ευχαριστήσουν θερμά το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) για την πολύτιμη στήριξη και τη συνεργασία στην υλοποίηση της μελέτης, καθώς και για την ευγενική παραχώρηση της άδειας αναπαραγωγής των έργων που παρουσιάζονται στο παρόν κείμενο. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στο Τμήμα Τεκμηρίωσης, Αρχείων, Βιβλιοθήκης, Αρχαιοθήκης και Φωτογράφισης Έργων Τέχνης, και ειδικότερα στη Μαρία Δράκου, για την πολύτιμη βοήθεια, καθώς και στο Τμήμα Εκπαίδευσης του Μουσείου, και ιδίως στις Ελισάβετ Ιωαννίδη και Μαρίνα Τσέκου, για την εμπνευσμένη συμβολή τους στη δράση «ΕΜΣΤ για την υγεία» και για την ουσιαστική υποστήριξή τους καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας.

Ψυχροπολεμικά πορτραίτα της Νεότερης Ελληνικής ιστορίας: Ο Γρηγόρης Λαμπράκης και ο ανδριάντας του Χάρι Τρούμαν

Αθανάσιος Φούντας

ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ, ΕΚΠΑ



Εικόνα 1: Ο άντρας που κοιτούσε τ' αστέρια |
The man who looked at the stars, λάδι σε καμβά, 40x40 εκ., 2024

και αντίστασης, και από την άλλη, ο ανδριάντας του Χάρι Σ. Τρούμαν στην Αθήνα, ο οποίος ανεγέρθηκε στις 29 Μαΐου του έτους 1963, μόλις μία ημέρα μετά την κηδεία του Λαμπράκη, ως σημείο αναφοράς της αμερικανικής επιρροής και της γεωπολιτικής εξάρτησης της Ελλάδας.

1 Η έννοια της αντίστασης στην τέχνη δεν αφορά μια άμεση ή μμητική αντιπαράθεση με την κοινωνία, αλλά μια διαμεσολαβημένη μορφή αρνητικότητας. Όπως επισημαίνει ο Theodor W. Adorno (Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, μτφρ. Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, σελ. 224 και 234), η αυτονομία της τέχνης δεν είναι απομάκρυνση από την κοινωνία, αλλά τρόπος να αναπαράγει τις κοινωνικές αντιφάσεις «χωρίς να τις αντιγράφει». Η τέχνη καθίσταται έτσι δύναμη αντίστασης, στο μέτρο που αρνείται να ενταχθεί πλήρως στη λογική της ανταλλακτικής αξίας και της εμπορευματοποίησης· το ίδιο το γεγονός ότι επιμένει στη μορφή της, συνιστά κοινωνική αλήθεια. Η «ασοσιακότητά» της, δηλαδή η αποστασιοποίησή της από τις κυρίαρχες δομές, λειτουργεί ως κριτική απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, ακόμη κι όταν δεν εκφέρεται ρητά. Παράλληλα, ο Rancière (Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, μτφρ. Rockhill Gabriel, London: Continuum, 2004, σελ. 76-79) τονίζει ότι η αισθητική διάσταση της πολιτικής αποκαλύπτει και δίνει φωνή στο «πλεονάζον» και το αποκλεισμένο, αμφισβητώντας την κυριαρχία του αισθητού· όπως έλεγαν οι διαδηλωτές του γαλλικού κινήματος ανέργων τη δεκαετία του 1990, «Nous ne sommes pas un surplus, nous sommes un plus» («Δεν είμαστε ένα περίσσειμα, είμαστε ένα πλεόνασμα»). Έτσι, η τέχνη, μέσα από το διαρκές παιχνίδι παρουσίας και απουσίας, λειτουργεί ως μέσο αντίστασης: όχι με μίμηση της κοινωνίας, αλλά μετατοπίζοντας το καθεστώς του ορατού και του αισθητού, ανοίγοντας νέους ορίζοντες εμπειρίας και κοινωνικής αλήθειας.

2 Η λέξη ultramarine προέρχεται από τις λατινικές ultra (πέρα) και marine (θάλασσας), ενώ το χρώμα οφείλεται στον πολύτιμο λίθο lapis lazuli. Το όνομα παραπέμπει τόσο στην προέλευσή του από μακρινές περιοχές, κυρίως το Αφγανιστάν, όσο και στη σπανιότητά του στην Ευρώπη. Η σπανιότητα και η εμπορική του αξία συνέβαλαν στη σύνδεση του ultramarine με τον πλούτο, την ιερότητα και τη συμβολική εξουσία στην τέχνη. Ιστορικά, η χρήση του στην μεσαιωνική και αναγεννησιακή ζωγραφική υπογράμιζε όχι μόνο αισθητικές τάσεις αλλά και τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις, καθώς συνδεόταν με την αποικιοκρατική εκμετάλλευση και τον έλεγχο των φυσικών πόρων.



Εικόνα 2: Παραμένει...II | Still remains II, λάδι σε καμβά, 40x40εκ., 2024

Το Μνημείο Λαμπράκη υπενθυμίζει τη βίαιη αποσιώπηση των αγώνων για δημοκρατία κατά την περίοδο της μετεμφυλιακής Ελλάδας, ενεργοποιώντας μια μνήμη της αντίστασης που συνεχώς επιστρέφει. Το Άγαλμα του Τρούμαν, αντιθέτως, λειτουργεί ως υλική ενσάρκωση μιας επιβεβλημένης πολιτικής τάξης που προκάλεσε αντιδράσεις, βεβηλώσεις και συγκρούσεις στον δημόσιο χώρο, αναδεικνύοντας τη διαιρεμένη φύση της ελληνικής συλλογικής ταυτότητας.

Η αντιπαράθεση αυτών των δύο μνημειακών μορφών μπορεί να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα της «τόπων μνήμης» του Pierre Nora. Το Άγαλμα Τρούμαν, ως μνημείο, αποτελεί έναν *lieu de mémoire*⁵ (τόπο μνήμης) που συμπυκνώνει την εξάρτηση της χώρας από τις Ηνωμένες Πολιτείες και την ενσωμάτωση της Ελλάδας στο δυτικό μπλοκ. Το Μνημείο Λαμπράκη, αντίθετα, λειτουργεί ως *αντι-μνημείο*, το οποίο φέρει μέσα του την απουσία, την απώλεια του προσώπου, τη διακοπή μιας πολιτικής προοπτικής, αλλά και τη δυνατότητα της επιστροφής του φαντάσματος μέσα από τις πολιτικές κινητοποιήσεις που το επικαλούνται.

Συνεπώς, το πορτραίτο δεν αποτελεί απλώς εικαστική αναπαράσταση ενός προσώπου, αλλά λειτουργεί ως πολιτική πράξη. Είναι ταυτόχρονα δήλωση και επιβεβαίωση της ιστορικής σημασίας ενός υποκειμένου. Ωστόσο, δεν πρόκειται για κάτι στατικό γιατί το πορτραίτο διαμορφώνεται μέσα από τις πράξεις αποδοχής, απόρριψης ή επαναδιαπραγμάτευσης που το πλαισιώνουν. Η περίπτωση του Γρηγόρη Λαμπράκη καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ένα πορτραίτο μπορεί να μετατραπεί σε σύμβολο, είτε σε φωτογραφική είτε σε εικαστική μορφή. Η εικόνα του διατηρείται στη συλλογική μνήμη όχι μόνο για την επαναστατική μορφή του, αλλά κυρίως λόγω της

Η χρονική σύμπτωση των δύο γεγονότων, της δολοφονίας του Λαμπράκη και της ανέγερσης του ανδριάντα του Τρούμαν, αποκτά ιδιαίτερο συμβολικό βάρος. Η κηδεία του Λαμπράκη πραγματοποιήθηκε στις 28 Μαΐου και εξελίχθηκε σε μαζική διαδήλωση καταδίκης της κυβέρνησης Καραμανλή και του Παλατιού, ενώ η επόμενη ημέρα σφραγίστηκε από την επίσημη αποκάλυψη του μνημείου του Αμερικανού προέδρου. Ο ανδριάντας χρηματοδοτήθηκε από την ομογενειακή οργάνωση ΑΧΕΠΑ και φέρει επιγραφή ευγνωμοσύνης προς το Δόγμα Τρούμαν³ (1947), το οποίο συνέδεσε την Ελλάδα με το Αμερικανικό σχέδιο ανασυγκρότησης, και κατοχύρωσε τη μετάβαση της Ελλάδας από την βρετανική στην αμερικανική σφαίρα επιρροής.

Από την προοπτική της φαντασματολογίας⁴, όπως την εισήγαγε ο Jacques Derrida στο *Spectres de Marx*, τα μνημεία λειτουργούν όχι μόνο ως αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, αλλά και ως φαντασματικές παρουσίες που στοιχειώνουν τον δημόσιο χώρο και την κοινωνική μνήμη.

3 Το «Δόγμα Τρούμαν» εγκρίθηκε από το Κογκρέσο των Ηνωμένων Πολιτειών στις 22 Μαΐου του έτους 1947. Η εφαρμογή του στην Ελλάδα άρχισε και τυπικά με την υπογραφή της Ελληνοαμερικανικής Συμφωνίας που έγινε στην Αθήνα στις 20 Ιουνίου του έτους 1947. Από τις 17/6/1947, όταν οι όροι της Συμφωνίας δεν ήταν ακόμη γνωστοί, η αμερικανική εφημερίδα *Post Meridiam* έγραφε: «Οι όροι της Συμφωνίας δεν αποκαλύφθηκαν. Ωστόσο, αμερικανικές πηγές αναφέρουν ότι είναι τραχείς και εικονικά μόνο αναφέρονται στην ελληνική ανεξαρτησία. Οι διάφοροι Αμερικανοί που πρόκειται να εγκατασταθούν στα ελληνικά υπουργεία θα παρακολουθήσουν με «μάτι αετού» κάθε δολάριο», Λώρενς Γουίτνερ: *Η Αμερικανική Επέμβαση στην Ελλάδα 1943-1949*, εκδόσεις «Βάνιας», Θεσσαλονίκη, 1991, σελ. 93-94.

4 Η έννοια της φαντασματολογίας, όπως διατυπώνεται από τον Jacques Derrida στο *Spectres de Marx* (1993), υπογραμμίζει ότι το παρελθόν δεν ανήκει αποκλειστικά στη σφαίρα του «ήδη τετελεσμένου», αλλά επιμένει να επιστρέφει ως φάντασμα, επηρεάζοντας το παρόν και το μέλλον. Εδώ καθίσταται γόνιμη η συμβολή του Mark Fisher, ο οποίος, στο έργο του *Ghosts of My Life* (2014), περιγράφει τον πολιτισμό ακριβώς ως ένα χώρο όπου το παρελθόν «αρνείται να πεθάνει» και καταλαμβάνει το παρόν με τη μορφή φαντάσματος. Για τον Fisher, η φαντασματολογία δεν αφορά απλώς τη μνήμη, αλλά κυρίως την αδυναμία του πολιτικού και πολιτισμικού φαντασιακού να παραγάγει νέες μορφές, καθώς παραμένει εγκλωβισμένο σε μια ατέρμονη επιστροφή ανεπίλυτων ιστορικών ρηγμάτων.

5 Pierre Nora, *Representations*, No. 26, *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. (Spring, 1989). σελ. 12.

πολιτικής του δολοφονίας, η οποία μετουσίωσε το πρόσωπό του σε εμβληματικό σημείο αναφοράς. Καταληκτικά, το πορτραίτο του Λαμπράκη λειτουργεί ως φορέας μνήμης και ως πράξη αντίστασης στη λήθη, ενεργοποιώντας συναισθηματικούς μηχανισμούς που προβάλλουν αξίες όπως η ειρήνη, η αγάπη και ο σεβασμός. Αντίθετα, ο ανδριάντας του Χάρι Τρούμαν σχεδιάστηκε⁶ ως μνημείο μονιμότητας και πολιτικής επιβολής. Η ιστορία του, ωστόσο, αποδεικνύει την ευθραυστότητα και τη ρευστότητα των μνημειακών εικόνων. Ο επανειλημμένος βανδαλισμός⁷ του ανδριάντα τον μετατρέπει από στατικό μνημείο σε πεδίο δράσης και σύγκρουσης, αποκαλύπτοντας ότι κάθε πορτραίτο υπόκειται σε συνεχή διαπραγμάτευση. Ο ανδριάντας παύει να είναι απλώς ένα αφιερωματικό σύμβολο και αναδεικνύεται σε ίχνος της πολιτικής αντίστασης και της κοινωνικής διαμαρτυρίας.



Εικόνα 3: Παραμένει...II | Still remains II, λάδι σε καμβά, 2,10x1,60 εκ., 2024

Η ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΕΙΚΟΝΟΠΟΙΙΑΣ

Η καλλιτεχνική επεξεργασία της αντιπαράθεσης ανάμεσα στο Μνημείο του Γρηγόρη Λαμπράκη και το Άγαλμα του Χάρι Τρούμαν δεν περιορίζεται σε μια απλή εικονογραφική αναπαράσταση δύο αντίθετων πολιτικών μορφών. Αντίθετα, συγκροτείται ως μια φαντασματολογική διαδικασία, στην οποία τα μνημεία λειτουργούν όχι μόνο ως υλικά κατάλοιπα της ιστορίας αλλά και ως φασματικές παρουσίες που συνεχίζουν να διαμορφώνουν το πολιτικό και πολιτισμικό φαντασιακό.

Στο πλαίσιο αυτό, το Μνημείο του Λαμπράκη καθίσταται φορέας μιας πολιτικής μνήμης που δεν εξαντλείται στη δολοφονία του ιδίου και στην ανάδειξή του σε σύμβολο του αντιδικτατορικού αγώνα. Αντιθέτως, επανέρχεται ως φασματική υπενθύμιση ενός ανεκπλήρωτου δημοκρατικού προτάγματος, που συνεχίζει να διεκδικεί την επικαιρότητα. Από την άλλη πλευρά, το Άγαλμα του Τρούμαν, το οποίο ανεγέρθηκε ως ένδειξη αμερικανικής κυριαρχίας και στρατηγικής παρουσίας των Η.Π.Α. στην Ελλάδα του Ψυχρού Πολέμου, ενσαρκώνει το φάντασμα της εξάρτησης και της πολιτικής επιτήρησης. Δεν πρόκειται απλώς για μια μορφή που ανήκει στο παρελθόν· η υλικότητά του εξακολουθεί να επενδύεται με νέες σημασίες σε κάθε περίοδο κοινωνικής κρίσης, λειτουργώντας ως κόμβος γύρω από τον οποίο συγκροτούνται εκ νέου οι αντιπαραθέσεις

για την εθνική κυριαρχία. Σε αυτό το πλαίσιο, το μνημείο του Λαμπράκη και το άγαλμα του Τρούμαν αναδεικνύονται ως εμβληματικά παραδείγματα «συλλογικών φαντασμάτων», η μια παρουσία επανέρχεται ως διεκδίκηση μιας δημοκρατίας που ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, ενώ η άλλη ως υπενθύμιση μιας εξωτερικής κυριαρχίας που ποτέ δεν ξεπεράστηκε.

6 Τον ανδριάντα του Χάρι Τρούμαν φιλοτέχνησε ο διάσημος γλύπτης Felix de Weldon (1907–2003), ο οποίος έγινε παγκοσμίως γνωστός για το *Marine Corps War Memorial* στην Ουάσινγκτον (1954), το μνημείο που απεικονίζει την εμβληματική ανύψωση της Αμερικανικής σημαίας στο νησί Ιβό Τζιμά κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο ανδριάντας του Τρούμαν τοποθετήθηκε στην Αθήνα τον Μάρτιο του έτους 1963, ενώ τα επίσημα αποκαλυπτήριά του πραγματοποιήθηκαν στις 29 Μαΐου (1963), την ίδια ημέρα με την κηδεία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη· η χρονική αυτή σύμπτωση επιβάρυνε τη συμβολική φόρτιση του μνημείου.

7 Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967–1974), το άγαλμα έγινε στόχος δύο βομβιστικών επιθέσεων. Η δεύτερη μάλιστα, το έτος 1971, είχε θύμα και έναν αστυνομικό. Το Μάρτιο του έτους 1986, ενεργοποιήθηκε ισχυρή ωρολογιακή βόμβα. Τα στελέχη της ΑΧΕΠΑ ζήτησαν την επισκευή και άμεση επανατοποθέτηση του ανδριάντα, ενώ ο τότε δήμαρχος Αθηναίων, Δημήτρης Μπέης, πρότεινε αντί του Τρούμαν να τοποθετηθεί άγαλμα του Αβραάμ Λίνκολν, αλλά η πρότασή του απορρίφθηκε. Το έτος 1997 τα πόδια του αγάλματος πριονίστηκαν και αποκαταστάθηκε στην αρχική του μορφή το έτος 1999, όταν επισκέφθηκε την Ελλάδα ο τότε πρόεδρος των ΗΠΑ, Μπιλ Κλίντον. Το έτος 2007 έριξαν το άγαλμα από τη θέση του με σχοινιά. Το έτος 2013, πραγματοποιήθηκε βανδαλισμός του με ροζ μπογιά.

ELEFΘΕΡΙΑ:

Τα χρονικά του ΑΘΟΣΙΑΝ¹ Κεφάλαιο 3



Το κοτέτσι

Λήδα Παπακωνσταντίνου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ



Το θέμα μου είναι το κοτέτσι. Βρίσκεται κοντά στο αλώνι. Βρίσκεται κοντά στο σπίτι μου στις Σπέτσες, μέσα σε ένα μεγάλο οικόπεδο που ανήκει σε μια οικογένεια με την οποία διατηρώ σχέση εμπιστοσύνης. Είναι μια σχεδόν αυτόνομη οικογένεια, που παράγει ό,τι χρειάζεται για να ζήσει, και μου έχει επιτρέψει να παρατηρώ τη δημόσια ζωή της. Άρχισα να παρακολουθώ το κοτέτσι λίγο πριν την πανδημία.

Την περίοδο του COVID θυμάμαι κυρίως τη σιωπή. Η κίνηση σταμάτησε, οι άνθρωποι εξαφανίστηκαν και η ακοή μου οξύνθηκε. Τα βράδια άκουγα σφυρίγματα και βήματα: οι έφηβοι είχαν επινοήσει έναν κώδικα για να συναντιούνται, γιατί τα παιδιά δεν μπορούν να μεγαλώνουν μόνα τους. Μέσα σε αυτή τη σιωπή, ο πατέρας της οικογένειας πήρε μια καθοριστική απόφαση: να χτίσει σπίτι εκεί όπου βρισκόταν το κοτέτσι. Έτσι άλλαξε η ζωή όλων, κυρίως των κ[🐔].



Το κοτέτσι διαλύθηκε και οι κ[🐔] βρέθηκαν σε έναν ανοιχτό, ακατάλληλο χώρο. Δεν είχαν πού να κουρνιάζουν, να γεννούν ή να κλωσουν. Τις παρακολούθησα να μαθαίνουν να ζουν αλλιώς. Αναπτύξαμε μια σχέση χωρίς ανταλλαγή: δεν τις τάζω, αλλά μάθαμε η μία την παρουσία της άλλης. Έμαθα τους ήχους τους, και εκείνες τη φωνή μου. Ήταν στην αρχή βρώμικες, στριμωγμένες, όμως ανέπτυξαν μια τάξη για να επιβιώσουν.



¹ Τα χρονικά του ΑΘΟΣΙΑΝ είναι προϊόν του Μουσείου ΑΘΟΣΙΑΝ το οποίο αφορά τη διαδικασία δημιουργίας της ομώνυμης χώρας. Η χώρα υφίσταται λόγω των υλικών τεκμηρίων και μαρτυριών που φιλοξενούνται στο Μουσείο. Η ΑΘΟΣΙΑΝ- ATHOSIA είναι ένας τόπος που δομείται στη βάση της ηθικής της μη βίας. Ένας αρχαιακός χώρος με όλα αυτά τα οποία πλέον οι άνθρωποι αποστερούνται...



Στον Μεσαίωνα τα ζώα σύρονταν στα δικαστήρια και τους αποδιδόταν βούληση, ατομικότητα και ψυχή. Η ύπαρξη φωλιών και κατοικιών ζώων μέσα σε ανθρώπινες ιδιοκτησίες εγείρει ακόμη το ερώτημα ποιο δίκαιο παραβιάζεται όταν αυτές καταστρέφονται, ιδίως σε περιόδους αναμόρφωσης ή αλλαγής χρήσης του χώρου.



Καθώς ο χώρος άνοιξε, άρχισαν να συγκεντρώνονται και άλλα όντα. Κατά την πανδημία, πολλά ζώα είχαν μείνει ατάιστα και έβρισκαν τροφή εκεί. Οι γείτονες πέταγαν φαγητά, ακόμη και ανθρώπινα αποφάγια τους. Οι γάτες έγιναν μέρος του κοτετσιού και οι κ  τις δέχτηκαν, παρότι παλαιότερα ήταν εχθροί. Αντίθετα, τα γεράκια εξαφανίστηκαν. Η ζωή τους άλλαζε και μαζί της άλλαζε και η δική μου ματιά.



“Η Διήγησις των Τετραπόδων Ζώων και ο Πουολόγος είναι έμμετρες δημώδεις ιστορίες με ήρωες ζώα και πτηνά, που γράφτηκαν πιθανότατα στην Κωνσταντινούπολη τον 14ο αιώνα απ’ ανώνυμους ποιητές. Στη Διήγηση, οι προσπάθειες του βασιλιά Λέοντα να επιτύχει συμφωνία ειρήνης μεταξύ των φυτοφάγων και των σαρκοβόρων ζώων τα οποία έχει συγκαλέσει σε γενική συνέλευση, αποτυγχάνουν παταγωδώς, επειδή αντιβαίνουν τους φυσικούς νόμους που διέπουν την κοινωνία”. (Hans Eideneir)



Όταν πέθανε ο πατέρας της οικογένειας, την ευθύνη ανέλαβε ο γιος, γεωπόνος. Εκείνος άρχισε να βλέπει αλλιώς την παραγωγή και τη ζωή. Έφτιαξε ένα νέο κοτέτσι, μεγαλύτερο και καλύτερο, για τις κ  του, που δεν ήταν του εμπορίου, αλλά προέρχονταν από την ίδια γενιά εδώ και δεκαετίες. Μέσα σε αυτή τη μετάβαση συνέβη κάτι απρόσμενο: δύο κ  πέταξαν και ανέβηκαν σε μια αμυγδαλιά. Θυμήθηκαν ότι είναι πουλιά.



Η έννοια της *instrauratio* διατρέχει το ρωμαϊκό και το μεσαιωνικό δίκαιο ως διαδικασία μετάβασης: αποκατάσταση, αφαίρεση, αποζημίωση, επανασύνθεση. Η οικοδομή, τα υλικά και η κυριότητα δεν είναι σταθερές αλλά κινούνται ανάμεσα σε καθεστώτα καλής πίστης και απώλειας. Το ερώτημα του πλαισίου που θα μπορούσε να διέπει τις κατοικίες των ζώων παραμένει ανοιχτό.

Στη Βουλγκάτα, η *instauro* συμπυκνώνει πολλαπλές εβραϊκές έννοιες γύρω από την ανακατασκευή του Ναού του Σολομώντα. Η ίδια λέξη επανεμφανίζεται στη *Magna Instrauratio* του Βάκωνα.² Στη σύγχρονη χρήση, η αναμόρφωση φέρει κυρίως πειθαρχικό φορτίο, ενώ οι προηγούμενες σημασίες της φαίνεται να έχουν αποσυρθεί.



Αυτό το πέταγμα ξύπνησε μέσα μου μνήμες. Θυμήθηκα τη δίκη του πατέρα μου το 1948, όταν ήμουν παιδί τριών ετών, την απουσία του, και το κοτέτσι στη Σαλαμίνα, που μας κράτησε ζωντανούς χάρη στην προσφορά ενός ανθρώπου, του Μανώλη του γείτονα, που είχε πάντα ένα λουλούδι στα μαλλιά του. Έτσι κατάλαβα ότι αυτή η ιστορία δεν είναι μόνο για τις κ , αλλά για τη μνήμη, την επιβίωση, τη συμβίωση και τη δυνατότητα μιας ζωής χωρίς βία. Αυτήν την ιστορία συνεχίζω να παρακολουθώ και να την αφηγούμαι.

2 Francis Bacon *Η μεγάλη αναμόρφωση*, μτφρ. - εισαγωγή Θάνου Χριστακόπουλου, εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα, 2000.



Η δίκη, η εκτέλεση, ο εγκλεισμός και ο πόλεμος λειτουργούν ως μηχανισμοί κατεδάφισης και ανακατασκευής της ύπαρξης. Ο ναός γκρεμίζεται για να επανασυσταθεί σύμφωνα με τα εκάστοτε πολιτικά κριτήρια, τα οποία δεν είναι μόνιμα. Το ερώτημα του μέτρου—πόσες αναμορφώσεις αντέχει μια ζωή;—παραμένει χωρίς απάντηση.

Μετά τις αλλεπάλληλες μεταβολές, ο έλεγχος χαλαρώνει. Άνθρωποι και ζώα ανακτούν ή επινοούν δυνατότητες. Οι κ[🐔] πετούν, κουρνιάζουν στα δέντρα, δημιουργούν ιστορίες. Ο Βάκωνας συνοψίζει^{**}: “Η Φύση διαιρείται σε τρεις καταστάσεις και υπόκειται σε τρία είδη επικράτειας. Γιατί είτε είναι ελεύθερη και ξεδιπλώνεται καθώς ακολουθεί το συνηθισμένο δρόμο της, είτε εξαναγκάζεται να βγει από την κανονική της κατάσταση από ακανόνιστα και ασυνήθιστα υλικά πράγματα και τη βία των εμποδίων που υπάρχουν στη διαδρομή της, είτε περιορίζεται και μορφοποιείται από την ανθρώπινη τέχνη και ενέργεια. Η πρώτη κατάσταση, τώρα, εφαρμόζεται στα είδη των πραγμάτων, η δεύτερη στα τερατουργήματα, και η τρίτη στα τεχνουργήματα”. Η κ[🐔] που πετά και κουρνιάζει στο δέντρο, μπορεί να είναι είδος ή τερατούργημα ή ακόμα, μέσω εκπαίδευσης, τεχνούργημα. Πού βρισκόμαστε τώρα;

Στην παρουσίαση με κείμενα και δράση οι:

🐔 Λήδα Παπακωνσταντίνου, 🐔 Μάκης Φάρος, 🐔 Ηλιάνα Κοντιάδη, 🐔 Όλια Φάρου

Από τις εικόνες γυναικών στον εαυτό ως θηλυκή εικόνα: σκέψεις για τις καλλιτεχνικές αφηγήσεις του ελληνικού 21^{ου} αιώνα

Νάντια Φραγκούλη

ΜΕΤΑΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ, ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Από το 2008 και εξής διαπιστώνεται μια σταδιακή νέα κορύφωση του φεμινιστικού λόγου διεθνώς, με βασικά στοιχεία την έμφαση στη διαθεματικότητα της γυναικείας εμπειρίας, η οποία περιλαμβάνει στοιχεία τάξης, έθνους, φυλής, σεξουαλικού προσανατολισμού, ταυτότητας φύλου κ.ά., αλλά και –ιδιαίτερα για τον δυτικό κόσμο– μια έμφαση όχι πια στο επίπεδο της νομικής κατοχύρωσης δικαιωμάτων, όσο σε εκείνο των πολιτισμικών ανισοτήτων. Η πληθωρική και ετερόκλητη αυτή παρουσία φεμινιστικών λόγων τα τελευταία δέκα-δεκαπέντε χρόνια εμφανίζεται και στην Ελλάδα¹ σε ποικίλες εκδοχές, μιντιακές ή κινηματικές, ριζοσπαστικές ή νεοσυντηρητικές, κάποιες εκ των οποίων στηρίζονται στην επιστημονική περιέργεια και ανάλυση, ενώ άλλες διακατέχονται από τη ρητορική βιαιότητα και τη μισαλλοδοξία της πολεμικής, κι αυτά σε όλους τους πιθανούς και απίθανους συνδυασμούς και σε όλες τις ενδιάμεσες αποχρώσεις. Προκύπτει επομένως ένα ερώτημα για τον τρόπο με τον οποίο η πρόσφατη αυτή άνθηση του φεμινιστικού λόγου επηρεάζει την πρόσληψη των σύγχρονων γυναικών δημιουργών και των έργων τους, καθώς και την ανταπόκριση δημιουργών και έργων σε αυτό το «κάλεσμα» των καιρών.

Για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου εξέτασα τη δημόσια παρουσία και τα έργα έξι γυναικών δημιουργών, τριών σκηνοθετριών και τριών πεζογράφων. Πρόκειται για τις Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη (1966), Σοφία Εξάρχου (1979) και Ασημίνα Προέδρου (1980) από την πλευρά του κινηματογράφου,² Βίκυ Τσελεπίδου (1975), Τζούλια Γκανάσου (1978) και Αλεξάνδρα Κ* (1985) από την πλευρά της πεζογραφίας.³ Με την εξαίρεση της Τσαγγάρη που είναι κατά μία δεκαετία περίπου μεγαλύτερη ηλικιακά, οι υπόλοιπες είναι γεννημένες μεταξύ 1975 και 1985, ενώ τα έργα που σχολιάζονται εμφανίστηκαν όλα στο διάστημα μεταξύ 2010 και 2024. Καλύπτουν, επομένως, πρακτικά την πρόσφατη περίοδο κορύφωσης του φεμινιστικού λόγου, η οποία, συμπίπτει, καθόλου τυχαία, με μια παρατεταμένη και βαθιά οικονομική και κοινωνική κρίση.

Χρονική αφετηρία αυτής της περιήγησης σε πρόσφατα έργα γυναικών δημιουργών αποτελεί η ταινία *Attenberg* (2010) της Τσαγγάρη. Ταινία εμβληματική για την καθιέρωση της καινούργιας θεματικής και αισθητικής στον ελληνικό κινηματογράφο, η οποία συνδέθηκε με το αποκαλούμενο Greek Weird Wave, και η οποία, με βάση τα έργα που εξετάζονται εδώ, φαίνεται πως υπήρξε καθοριστική συνολικότερα για τη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Ταυτόχρονα, αναφορικά με τη σκηνοθεσία της δημόσιας εικόνας των γυναικών δημιουργών, η Τσαγγάρη αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ένα καλό σημείο αναφοράς, εξαιτίας του κύρους που έχει αποκτήσει, αλλά και της λειτουργίας της ως κινηματογραφικής auteur με πολλαπλή συμβολή στον χώρο του κινηματογράφου,⁴ όπως έχει δείξει αναλυτικά η Άννα Πούπου σε σχετικό κείμενό της.⁵

Κεντρικό για την παρούσα μελέτη υπήρξε το ερώτημα αν στα υπό εξέταση έργα, θεωρούμενα ως πραγματώσεις του σύγχρονου καλλιτεχνικού «γυναικείου βλέμματος»,⁶ εντοπίζονται στοιχεία θεματικής, και τελικά

1 Αναφέρω ενδεικτικά τη συζήτηση για την κατοχύρωση του όρου «γυναικοκτονία» από το 2018 και εξής με αφορμή τον βιασμό και φόνο της Ελένης Τοπαλούδη, αλλά και την ελληνική εκδοχή του «metoo» που εκφράστηκε στη διάρκεια της πανδημίας.

2 Σχολιάζονται οι ταινίες: Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη, *Attenberg* (2010), Σοφία Εξάρχου, *Park* (2016), Ασημίνα Προέδρου, *Πίσω από τις Θημωνιές* (2022), Σοφία Εξάρχου, *Animal* (2023).

3 Γίνεται αναφορά στα εξής κείμενα: Βίκυ Τσελεπίδου, *Ελενίτ. Διηγήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2014· Βίκυ Τσελεπίδου, *Αλεπού, αλεπού τι ώρα είναι; Μυθιστόρημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2017· Αλεξάνδρα Κ*, *Γάλα, αίμα. Θεατρικό Έργο. Δίγλωσση έκδοση*, (μτφρ. στα αγγλικά: Karen Emmerich), Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου & Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2021 (Β' έκδοση: Εκδόσεις Πατάκη 2024)· Αλεξάνδρα Κ*, *Πράγματα που σκέφτεται η παρθένος Μαρία καπνίζοντας κρυφά στο μπάνιο. Διηγήματα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2023· Τζούλια Γκανάσου, *Δευτέρα παρουσία. Μυθιστόρημα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2024.

4 Η ίδια μάλιστα δηλώνει χαρακτηριστικά πως δεν διακρίνει κάποια ανάμεσα σε αυτές της τις ιδιότητες «I never say that I'm a film director, I still have difficulty saying that. I prefer saying I'm a filmmaker, because I don't really distinguish producing from directing or teaching or programming»: «Attenberg: Q&A with Athina Rachel Tsangari», *Film Society at Lincoln Center*, 6 Οκτωβρίου 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=hICiOjkCAb8> [11/9/2025].

5 Anna Poupou, «Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari», *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* 2 (September 2014), p. 48-49.

6 Ο όρος «γυναικείο βλέμμα» έχει αντληθεί από τη μελέτη της Lisa French *The Female Gaze in Documentary Film. An International Perspective* (2022).

Εικόνα 1. Αθηνά Τσαγγάρη, *Attenberg* (2010) - «Silly walks»

ανάγκην περιορισμένη· πρόθεσή μου όμως είναι συν τω χρόνω να διευρυνθεί. Ως αφετηρία, λοιπόν, ξεκινώ εδώ με έργα ευρύτερα γνωστά, και καταξιωμένα σε κοινό και κριτικούς.

Το πρώτο σημείο επαφής, που αναδεικνύεται αβίαστα μεταξύ των λογοτεχνικών και φιλικών κειμένων που εξετάζονται, είναι μια σαφής, αν και «έκκεντρη», πολιτική διάσταση. Τα κινηματογραφικά και πεζογραφικά αυτά έργα κατορθώνουν να αναπτύξουν μια οξύτατη παρατήρηση του κοινωνικού χώρου, εντός και εκτός του οίκου, αναδεικνύουν την πολιτική διάσταση του προσωπικού και το αντίστροφο, και αρθρώνουν έτσι την αφήγηση του σύγχρονου κόσμου σε κρίση. Κρίση οικονομική και κρίση αξιών, με τη βία –οικονομική, έμφυλη, διακρατική–, την αλλοτρίωση και τη φρικτή μοναξιά του ατόμου να επικρατούν.

Υπερβαίνοντας επομένως κατά πολύ τη στερεοτυπική θεώρηση που θέλει τις γυναίκες δημιουργούς να περιορίζονται σε αφηγήσεις του κλειστού εσωτερικού χώρου, του οίκου και του συναισθηματικού κόσμου, κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, γυναικών ηρωίδων,⁸ οι σύγχρονες δημιουργοί πραγματεύονται κρίσιμα υπαρξιακά και κοινωνικά ζητήματα, ενώ δεν λείπουν οι αναφορές σε ζητήματα εθνικής ταυτότητας.⁹

Ωστόσο, το ενδιαφέρον δεν είναι ότι οι γυναίκες δημιουργοί καταπιάνονται με τα κομβικότερα των κοινωνικών και υπαρξιακών ζητημάτων του σύγχρονου κόσμου, αλλά ότι στη συνεξέταση ενός έστω περιορισμένου αριθμού κινηματογραφικών και πεζογραφικών αφηγήσεων της τελευταίας δεκαπενταετίας, μοιάζει να αναδεικνύεται ένας διακριτός τρόπος διαχείρισης των εν λόγω θεμάτων. Ένας τρόπος με διαφορετικές αφετηρίες,¹⁰ έκκεντρος, ανοικειωτικός και γι' αυτό ανατρεπτικός.¹¹

Στα υπό εξέταση έργα το σώμα, και πρωτίστως το γυναικείο σώμα, αναδεικνύεται σε βασικό φορέα, αλλά και μοχλό, της αφήγησης. Από τα εμβληματικά «silly walks»¹² και την ανοικειωτική εκφορά του λόγου στο *Attenberg*

Η French εξηγεί: «Το 'γυναικείο βλέμμα' δεν νοείται ως στεγανός όρος με παγιωμένα χαρακτηριστικά. Σαφώς υπάρχουν πολλά βλέμματα. Ο όρος 'γυναικείο βλέμμα' χρησιμοποιείται εδώ για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες σκηνοθέτιδες επιλέγουν να εκφραστούν ως άνθρωποι που αυτοπροσδιορίζονται ως γυναίκες. Σε αυτό το πλαίσιο, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να αναπαραστήσουν την εμπειρία και την οπτική του συγκεκριμένου βιολογικού και κοινωνικού φύλου». Lisa French, «The Female gaze», Lisa French, *The Female Gaze in Documentary. An International Perspective*, Palgrave Macmillan, Cham 2022, p. 54. [Όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής η μετάφραση είναι δική μου].

7 Για την έννοια της «γυναικείας γραφής» περιορίζομαι στο κείμενο της Héléne Cixous, «Le rire de la Méduse» (περ. *L'Arc*, 1975). Οι αναφορές εδώ έχουν αντληθεί από την πρόσφατη μετάφραση του κειμένου της Cixous στα ελληνικά από τις εκδόσεις Τοποβόρος: Héléne Cixous, *Το γέλιο της Μέδουσας*, (μτφ. Γωγώ Κατσούλη, Τζένη Κουντούρη Τσιάμη, Ειρήνη Σπανοπούλου), Εκδόσεις Τοποβόρος, Αθήνα 2021.

8 Για τη στερεοτυπική αυτή αντίληψη βλ. ενδεικτικά Yvonne Tasker, «Vision and Visibility: Women Filmmakers, Contemporary Authorship, and Feminist Film Studies», Vicki Callahan (ed.), *Reclaiming the archive. Feminism and Film History*, Wayne State University Press, Detroit 2010, p. 220-221.

9 Αναφέρω ενδεικτικά κάποια τέτοια θέματα: ο οικονομικός αποκλεισμός ως κοιτίδα άνθησης της βίας (Σοφία Εξάρχου, *Park*), η εθνική ταυτότητα και το τέλος των εθνικών οραμάτων (Τσαγγάρη, *Attenberg*· Εξάρχου *Park*, *Animal*), το συλλογικό τραύμα με τους Έλληνες ως πρόσφυγες στην Τσελεπίδου (Αλεπού, *αλεπού τι ώρα είναι;*), και τους Έλληνες πλάι στους πρόσφυγες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα στην Ασημίνα Προέδρου (*Πίσω από τις Θημωνιές*), η εργασιακή καταπίεση στο καπιταλιστικό σύστημα και η ψυχική αλλοτρίωση που αυτή συνεπάγεται (*Animal*), οι διαλυμένες ανθρώπινες σχέσεις στο πλαίσιο της συγκαίρινης καπιταλιστικής κοινωνίας (Αλεξάνδρα Κ*, *Πράγματα που σκέφτεται η παρθένος Μαρία*· Εξάρχου *Park*, *Animal*· Προέδρου, *Πίσω από τις Θημωνιές*), και φυσικά οι πρόσφατοι ορατοί σαν αόρατοι πόλεμοι (Γκανάσου, *Δευτέρα Παρουσία*).

10 Η Héléne Cixous στο εμβληματικό κείμενό της «*Το γέλιο της Μέδουσας*» γράφει: «Υποστηρίζω κατηγορηματικά ότι η γραφή είναι μαρκαρισμένη. Ότι μέχρι τώρα, μακράν πιο εκτεταμένα και καταπιεστικά απ' όσο έχουμε υποψιαστεί ή παραδεχτεί, τη γραφή έχει διαχειριστεί μια λιβιδινική και πολιτισμική –συνεπώς πολιτική, κατά κανόνα αντρική– οικονομία· ότι τούτος είναι ένας χώρος που έχει διαιωνίσει την καταπίεση των γυναικών, ξανά και ξανά, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά και με έναν τρόπο τρομακτικό, αφού συχνά κρύβεται ή στολίζεται με την απόκρυφη γοητεία της μυθοπλασίας»: Cixous, *Το γέλιο της Μέδουσας*, ό.π., σ. 16.

11 Η Laura Mulvey στην εισαγωγή του τόμου *Feminisms. Diversity, difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (2015), σχολιάζει τη συμβολή της Ιρανής σκηνοθέτιδος Bani-Etemad στην ανατροπή στερεοτυπικών θεωρήσεων και στον εμπλουτισμό των αφηγήσεων με καινούργιες οπτικές, αλλά και αυτήν τη συγκρουσιακή της σχέση ως γυναίκας δημιουργού με το υλικό της καλλιτεχνικής της έκφρασης, το οποίο ανήκει σε μεγάλο βαθμό ακόμα και σήμερα στους άντρες. Laura Mulvey, «Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object», Laura Mulvey, Anna Backman-Rogers (eds.), *Feminisms. Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, p. 25.

12 Σε συνέντευξή της στο Lincoln Center η Τσαγγάρη εξηγεί χαρακτηριστικά πως οι εμβόλιμες σκηνές των «silly walks» ήταν ένας τρόπος να δείξει η ταινία πως οι δύο ηρωίδες είναι ξένες σε αυτόν τον κόσμο, δεν ανήκουν σ' αυτόν. Αυτό το παράδοξο, χορογραφημένο περπάτημα, εμπνευσμένο από τις κινήσεις των ζώων στα ντοκιμαντέρ του David Attenborough, που τόσο αγαπά η Μαρίνα, ήταν ένας τρόπος πανηγυρικής αποδοχής αυτής ακριβώς της ιδιαιτερότητας των δύο νεαρών γυναικών. Βλ. «Attenberg: Q&A with Athina Rachel Tsangari», *Film Society at Lincoln Center*, 6 Οκτωβρίου 2015, <https://www.youtube.com/>



Εικόνα 2. Σοφία Εξάρχου, *Park* (2013)

(2010) της Αθηνάς Τσαγγάρη, μέχρι το βαλλόμενο ποικιλοτρόπως σώμα των ηρώων της Σοφίας Εξάρχου στα *Park* (2016) και *Animal* (2023), το σώμα δεν αποτυπώνει απλώς την πλοκή, είναι η πολυεπίπεδη και πολυ-λαπλά σημαίνουσα πλοκή.

Η Τσαγγάρη, στις πολύ διαφωτιστικές συνεντεύξεις της, εξηγεί ότι ως σκηνοθέτις και σεναριογράφος προτιμά να μην στηρίζεται στην ψυχολογία, αλλά στη βιολογία. Δεν θέλει να δίνει στους ηθοποιούς την ιστορία του ήρωα, αλλά επιχειρεί να τους βάλει να ζήσουν με τα πρόσωπα που θα υποδυθούν, επαναλαμβάνοντας πολλές φορές τα λόγια τους.¹³ Η προσέγγισή της, λοιπόν, στην υποκριτική και στην αφηγηματική δομή είναι σε μεγάλο βαθμό βιωματική, σωματική και επιτελεστική. Η σωματικότητα είναι επίσης εύγλωττη και στις ταινίες της Σοφίας Εξάρχου. Ήδη στο *Park* (2016) και ακόμα περισσότερο στο *Animal* (2023) το σώμα είναι εκφραστής της ιστορίας αλλά και του ψυχισμού των προσώπων.¹⁴ Τα πλάνα της Εξάρχου, κοντινά ή μη, μάς μεταδίδουν την αίσθηση της κοινωνικής βίας πάνω στα σώματα των ηρώων (εικό-νες 2 και 3) –είτε αυτοί είναι οι έφηβοι του *Park*, εγκλωβισμένοι σε μια συνθήκη οικονομικής απομόνωσης που αναπόδραστα¹⁵ αναπαράγει τον εαυτό της, είτε είναι οι ανιματέρ οι οποίοι στο *Animal* καλούνται να χορεύουν –κυριολεκτικά– μέχρι τελικής πτώσεως, προκειμένου να διασκεδάσουν οι τουρίστες. Οι συμβολισμοί που προκύπτουν από την

έμφαση των ταινιών αυτών στη σωματικότητα είναι ταυτοχρόνως εμφανείς και πολυεπίπεδοι.

Η Αφροδίτη Νικολαΐδου, έχει πολύ εύστοχα περιγράψει την «αισθητική του επιτελεστικού» στο Νέο Κύμα του ελληνικού κινηματογράφου,¹⁶ την οποία συνδέει με την ιστορία του κινηματογράφου του δημιουργού, αλλά και με τις θεατρικές και χορογραφικές καταβολές των Ελλήνων auteurs.¹⁷ Επιπρόσθετα, η Νικολαΐδου συνδέει τη συγκεκριμένη αισθητική τάση με μια προσπάθεια αφηγηματικού χειρισμού των τραυματικών απωλειών σε παρόντα χρόνο.¹⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, πάντα κατά την Νικολαΐδου, οι ταινίες του «Νέου Κύματος», διέπονται από μια αφήγηση επικεντρωμένη στο ανθρώπινο σώμα, η οποία είναι περισσότερο επιτελεστική παρά αναπαραστατική ή λογοκεντρική.¹⁹ Σε αυτό το νέο είδος αφήγησης η θεματική, αλλά και η εικόνα του σώματος, κυριαρχούν, και η αφηγηματική δομή δεν εδράζεται στην αφηγηματική αιτιότητα, ούτε υποτάσσεται στους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαραστατικής πιστότητας. Αντιθέτως πρόκειται για αφηγήσεις οι οποίες μέσω της ιδιότυπης σωματικότητάς τους σημαίνουν πολλαπλά την τραυματική εμπειρία της σύγχρονης κοινωνικής κρίσης –την οποία, από τη σημερινή πλέον σκοπιά, δεν νομίζω πως έχει νόημα να περιορίζουμε στη δεύτερη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, ούτε και στενά στην ελληνική επικράτεια.

Μια παρόμοια «αισθητική του επιτελεστικού»²⁰ διακρίνεται επίσης στα κείμενα των πεζογράφων που με απα-

watch?v=hCiOjKAb8 [28/3/2025].

13 “Attenberg: Q&A with Athina Rachel Tsangari”, *ibid*.

14 Πρβλ. σχόλιο της σκηνοθέτιδος στη συνέντευξή της στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λοκάρνο: “Dancing Through the Decay: Sofia Exarchou On *Animal*”, <https://m.youtube.com/watch?v=0txrKHtJHMY> [21/03/2025].

15 Τον εγκλωβισμό των νεαρών αγοριών του *Park* σε μια συνθήκη οικονομικής καταπίεσης και βίας, υπογραμμίζει με τρόπο εύγλωττο και πολύ συγκινητικό μια σκηνή στην οποία ο Δημήτρης, ο κεντρικός ήρωας, παλεύει να βγει από έναν χωμάτινο λάκκο μαζί με τον νεκρό ή ημιθανή αγαπημένο του σκύλο, τον Άρη. Ο Δημήτρης με τον μικρό του αδερφό είχαν βρει εγκαταλειμμένο τον Άρη, ένα καθαρόαιμο πίτμπουλ και τον υιοθέτησαν. Είναι φανερό από τον τρόπο τους ότι αγαπούν το σκύλι, όμως αποφασίζουν παράλληλα να βγάλουν χρήματα αξιοποιώντας τον ως επιβήτορα εξαιτίας των καθαρόαιμων γονιδίων του. Αυτό φαίνεται πως οδηγεί τον Άρη στον άγριο καβγά με κάποιον άλλο σκύλο, ο οποίος τελικά θα του κοστίσει τη ζωή. Όταν τα δύο αγόρια συνειδητοποιήσουν την απουσία του Άρη, τον αναζητούν, μαθαίνουν για τον καβγά, και τελικά ο Δημήτρης τον βρίσκει πεσμένο σε έναν λασπόλακκο. Στην προαναφερθείσα σκηνή, ο Δημήτρης παίρνει τον σκύλο αγκαλιά και προσπαθεί να σκαρφαλώσει για να βγουν μαζί στην επιφάνεια. Το έδαφος όμως είναι σαθρό και το αγόρι γλιστρά διαρκώς προς τα κάτω, ενώ ο αγώνας για τη ζωή του Άρη φαίνεται όλο και περισσότερο πως είναι χαμένος.

16 Afroditiki Nikolaidou, “The Performative Aesthetics of the Greek New Wave”, *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* 2 (September 2014), p. 20-44 και Αφροδίτη Νικολαΐδου, «To Greek Weird Wave και η ‘αισθητική του επιτελεστικού’». Σκηνοθεσία, υποκριτική και επιτελεστικά μοτίβα στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου», Γιώργος Πεφάνης, Ιωάννα Αθανασάτου (επιμ.), *Σκηνές, εικόνες, βλέμματα: Διασταυρώσεις του θεάτρου και του κινηματογράφου*, ΕΑΠ, Αθήνα 2021, σ. 261-270.

17 Νικολαΐδου, «To Greek Weird Wave και η ‘αισθητική του επιτελεστικού’». Σκηνοθεσία, υποκριτική και επιτελεστικά μοτίβα στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου», *ό.π.*, σ. 262.

18 Nikolaidou, “The Performative Aesthetics of the Greek New Wave”, *ibid.*, p. 40.

19 Nikolaidou, “The Performative Aesthetics of the Greek New Wave”, *ibid.*, p. 39.

20 Στη μετάφραση του όρου ακολουθώ τη Νικολαΐδου, η οποία αναφέρεται στη μετάφραση του βιβλίου της Erika Fischer-Lichte (Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, (μτφρ. Νατάσα Σιουζούλη), Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα 2004). Βλ. Νικολαΐδου, «To Greek Weird Wave και η ‘αισθητική του επιτελεστικού’». Σκηνοθεσία, υποκριτική και επιτελεστικά μοτίβα στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου», *ό.π.*, σ. 263.



Εικόνα 3. Σοφία Εξάρχου, *Animal* (2023) – Η Δήμητρα Βλαγκοπούλου στον ρόλο της «Κάλιας».

σχόλησαν εδώ, καθώς διαπιστώνεται σε αυτά μια ποικιλία από τα χαρακτηριστικά που επισημαίνει η Νικολαΐδου –τηρουμένων φυσικά των αναλογιών της διαφοράς μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Καταρχάς είναι σαφές ότι πρόκειται για κείμενα στα οποία το σώμα, και συνήθως το γυναικείο σώμα, πρωταγωνιστεί. Στα δύο πρώτα βιβλία της Βίκυς Τσελεπίδου η αφήγηση περιστρέφεται κυρίως γύρω από τις έννοιες της βίας και του τραύματος, και αποδίδεται με *δεικτικό τρόπο*²¹ μέσα από ελλειπτικές, και ερμηνευτικά πυκνές εικόνες του γυναικείου σώματος. Στα τρία τελευταία βιβλία της Τζούλιας Γκανάσου (*Γονυπετείς* 2017· *Γόνιμες*

μέρες 2021 και *Δευτέρα παρουσία* 2024) το σώμα είναι κυριολεκτικά το όχημα της αφήγησης.²² Ειδικότερα στη *Δευτέρα παρουσία*, για να μείνω στο πιο πρόσφατο και πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, δυο γυναίκες, γιαγιά κι εγγονή, διασχίζουν μια πόλη σε πόλεμο, κυριολεκτικά ως διττό σώμα. Οι κειμενικές αναφορές στις ηρωίδες ως διττό σώμα είναι πολλές, και επανέρχονται ως σταθερή επωδός στο μυθιστόρημα, ενώ οι σωματικές αντιδράσεις όλων των προσώπων στα ερεθίσματα είναι αυτές που χαρτογραφούν την πλοκή. Ευφύεστατο εύρημα αυτό από τη Γκανάσου, που βρίσκει έτσι τον τρόπο να εκφράσει αυτό που δεν χωράει στις λέξεις: η φρίκη του πολέμου αποδίδεται αμείωτη, αλλά και βαθιά ανθρώπινη ως ένα διττό γυναικείο σώμα, μια περιπλανώμενη αγκαλιά σε αναζήτηση σωτηρίας.

Στη συλλογή διηγημάτων *Πράγματα που σκέφτεται η παρθένος Μαρία καπνίζοντας κρυφά στο μπάνιο της Κ**, το γυναικείο σώμα διεκδικεί, και αποκτά, τη φωνή και τις λέξεις του. Γυναίκες ποικίλων ηλικιών, διαφορετικών ταξικών και σεξουαλικών ταυτοτήτων συναντιούνται σε αυτόν τον τόμο, κι εμείς παρακολουθούμε τη δαιμόνια γραφή της Κ* να ιχνηλατεί το γυναικείο σώμα στην εγκυμοσύνη, στη σεξουαλική επαφή, στις ψυχολογικές και διατροφικές διαταραχές, στην πρώτη περίοδο, στην ποικιλοτρόπως αδικαίωτη σεξουαλική επιθυμία. Αξίζει νομίζω να σημειωθεί ότι η Αλεξάνδρα Κ* μοιάζει να επιλέγει, σε ευθεία αντιπαράθεση με την κυρίαρχη πρακτική στα ελληνικά λογοτεχνικά πράγματα, να μιλήσει χωρίς καθωσπρεπισμό και ταμπού για το γυναικείο σώμα και τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Πλάι στη σωματικότητα, η θεματοποίηση της γυναικείας σεξουαλικότητας είναι επίσης εμφαντική σε όλες αυτές τις αφηγήσεις.²³ Από τη Μαρίνα της Τσαγγάρη, στην Άννα και την Κάλια της Εξάρχου, και στην Αναστασία της Προέδρου, στη Ρόζα, τη Βάντα, τη Σάλβα και τη «Χήρα Τάκη» της Κ*, στη Λουκία της Τσελεπίδου, και την Άννα της Γκανάσου, όλες οι ηρωίδες παρουσιάζονται να προσπαθούν να εξερευνήσουν τη σεξουαλικότητά τους ως μέρος της διεκδίκησης του γυναικείου σώματος, και τελικά του θηλυκού εαυτού, να ζήσει σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Ταυτόχρονα, είναι αρκετά τα παραδείγματα, κινηματογραφικά και λογοτεχνικά, στα οποία η θεματοποίηση της σεξουαλικής πράξης ανάγεται σε οξύ και διεισδυτικό κοινωνικό σχόλιο. Οι σκηνές αυτές σχολιάζουν από τη σκοπιά της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής, και του εκάστοτε αφηγηματικού σύμπαντος, τη δυναμική των κοινωνικών σχέσεων, αποκαλύπτοντας υπαινικτικά, αλλά ξεκάθαρα, τη σαθρότητα του καπιταλιστικού και πατριαρχικού αξιακού συστήματος που τις διέπει.

Οι ηρωίδες, λοιπόν, και ιδίως οι νεαρές ηρωίδες, παρουσιάζονται ως «Άλλες» στο υπάρχον κοινωνικό αξιακό σύστημα.²⁴ Σε όλα τα έργα, λιγότερο ή περισσότερο η κοινωνική συνθήκη σκιαγραφείται ως ασφυκτική για τα

21 Ο Gérard Genette εξηγεί πως ο *δεικτικός τρόπος αφήγησης* αποτελεί το έσχατο όριο κειμενικής μίμησης, καθώς είναι ο τρόπος «να πούμε όσο περισσότερα γίνεται και αυτό το 'όσο περισσότερα' να το πούμε όσο λιγότερο γίνεται»: Gérard Genette, *Σχήματα III*, (μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης), Ερατοσθένης Καψωμένους (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 236-237. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν εικονοκεντρικό και «δραματικό» (σ. 258), όπως τον αποκαλεί ο Genette, τρόπο αφήγησης, στον οποίο η λογοτεχνία επιλέγει να αποδώσει τα νοήματα μέσω εικόνων ή πράξεων, αποφεύγοντας να τα κατονομάσει.

22 Στους *Γονυπετείς* μια γυναίκα πραγματοποιεί μπουσουλώντας μια ανάβαση αναζητώντας το θαύμα. Στις *Γόνιμες μέρες* ένας άντρας βρίσκεται ακινητοποιημένος στο κρεβάτι του νοσοκομείου σε κωματώδη κατάσταση, αλλά ταξιδεύει με τον νου στο παρελθόν του, αναζητώντας μνήμες πίσω ακόμα κι από την αφετηρία των παιδικών του αναμνήσεων. (Τζούλια Γκανάσου, *Γονυπετείς. Μια πορεία προς την αρχή*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 2017· Τζούλια Γκανάσου, *Γόνιμες μέρες*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 2021).

23 Πρβλ. Cixous, *Το γέλιο της Μέδουσας*, ό.π., σ. 19.

24 Η θεωρητικός του κινηματογράφου Lisa French περιγράφει πολύ εύστοχα αυτή την εμπειρία, στο πλαίσιο της ανάλυσής της για το «γυναικείο βλέμμα» (female gaze) στον κινηματογράφο. Εξηγεί: «Παρότι η συσχέτιση της υποκειμενικότητας με το βιολογικό φύλο του σώματος θα μπορούσε να επικριθεί ως ουσιοκρατική θεώρηση, το επιχείρημα εδώ δεν είναι πως όλες οι γυναίκες έχουν τις ίδιες εμπειρίες στις ζωές ή τα σώματά τους· είναι όμως πως το κοινωνικό φύλο συνεπάγεται μια διαφοροποίηση την οποία μπορούμε να περιγράψουμε ως συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας ή της ύπαρξης ως 'Άλλ@', εμπειρία κοινή

γυναικεία πρόσωπα, και εν τέλει ανταγωνιστική προς την προσπάθειά τους για προσωπική αυτοτέλεια και ολοκλήρωση.²⁵ Το ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτών των ηρωίδων είναι πως, ενώ είναι σαφές αφηγηματικά ότι το κοινωνικό και ιδεολογικό περιβάλλον τις αντικειμενοποιεί,²⁶ εκείνες δεν αποδέχονται αυτή τη θέση, ούτε όμως είναι ελεύθερες από τις στερεοτυπικές θεωρήσεις περί φύλου, εντός των οποίων καλούνται να λειτουργήσουν, και οι οποίες τις έχουν εν πολλοίς διαμορφώσει. Οι λογοτεχνικές και οι κινηματογραφικές αφηγήσεις των γυναικών δημιουργών που μας απασχολούν εμφανίζουν επομένως τις ηρωίδες σε μια διαρκή μάχη προς την κατάκτηση της αυθεντικής ύπαρξης, της συνειδητής, δηλαδή, αυτοτελούς γυναικείας ύπαρξης, η οποία υπερβαίνει –και τελικά αντιμάχεται– τους περιορισμούς του καπιταλιστικού πατριαρχικού αξιακού συστήματος.

Τα έργα, επομένως, θεματοποιούν και πραγματώνουν αφηγηματικά αυτή τη συνθήκη της σύγκρουσης. Παρακολουθούμε τις ηρωίδες, σε μια εσωτερική, αλλά και πρακτική, διεργασία αγώνα και αγωνίας για την κατάκτηση της προσωπικής τους ανεξαρτησίας. Η πορεία τους δεν είναι ευθύγραμμη ούτε και μονοσήμαντη. Περιλαμβάνει κινήσεις χειραφέτησης και πρακτικές «υποταγής», αναπτύσσεται στον χώρο της συνειδητοποίησης της καταπίεσης, όχι όμως ακόμα στον χώρο της ελευθερίας, στοιχείο που προσδίδει στα έργα αυτά έναν βαθιά αναστοχαστικό χαρακτήρα, εντείνοντας έτσι περαιτέρω την οξύτητα της κριτικής που ασκούν.

Οι ηρωίδες ακολουθούν τη δική τους απολύτως προσωπική διαδρομή για την αμφισβήτηση των διαπροσωπικών, εργασιακών και λοιπών καταπιεστικών σχέσεων, η οποία αποτυπώνεται αφηγηματικά σταθερά μέσω του γυναικείου σώματος. Αυτόν τον χαρακτήρα της προσωπικής επανάστασης, μικρής ή μεγάλης, τον συναντάμε σε όλα πρακτικά τα έργα που εξετάστηκαν. Επιτυχημένη ή μη, ολοκληρωμένη ή μετέωρη, η αφηγούμενη «επανάσταση» σε μικρά καθημερινά στιγμιότυπα της καταπιεστικής κοινωνικής συνθήκης πυροδοτεί συνεκδοχικά για το πρόσωπο-αποδέκτη μια συνολική αναθεώρηση του κοινωνικού οικοδομήματος.

Ξεχωρίζω και αναφέρω ως ενδεικτικά παραδείγματα την Κάλια από το *Animal* της Σοφίας Εξάρχου, και τη Λουκία από το μυθιστόρημα *Αλεπού, αλεπού τι ώρα είναι;* της Βίκυς Τσελεπίδου. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για πρωταγωνιστικά πρόσωπα, των οποίων η οπτική διατρέχει την αφήγηση. Η Κάλια στην ταινία *Animal* (2023) είναι η μόνη που φαίνεται να συνειδητοποιεί –σε αυτόν τουλάχιστον τον βαθμό– την καταστροφή του εαυτού που υπαγορεύουν οι συγκεκριμένες συνθήκες εργασίας. Κι αυτό είναι το κεντρικό θέμα της ταινίας που ποτέ δεν μπαίνει στις λέξεις του διαλόγου. Το βλέμμα της Βλαγκοπούλου στον ρόλο της Κάλιας (εικόνα 3), η παράταιρη κίνησή της, το πρόσωπο και η φωνή της καθώς σπάνε, εκφράζουν σπαρακτικά το αδιέξοδο της εργασιακής συνθήκης σε ένα αδήριτα εκμεταλλευτικό σύστημα. Αποτυπώνουν σωματικά το αδιέξοδο του βίου που διάγεται αναγκαστικά σε αμείωτα ιλιγγιώδεις ρυθμούς για την εξυπηρέτηση των αναγκών τρίτων. Το σπαρακτικό του πράγματος έγκειται στον συνδυασμό της βαθιάς συνειδητοποίησης με την απουσία της προοπτικής για αλλαγή. Η Λουκία της Τσελεπίδου, από την άλλη, είναι μια νέα γυναίκα που προσπαθεί να ξεφύγει από μια κακοποιητική σχέση, αλλά και από το βάρος των κοινωνικών απαιτήσεων που την τοποθετούν ως γυναίκα στη θέση του θύματος. Σε αυτή της την πορεία την παρακολουθούμε να ταλαντεύεται ανάμεσα στη φυγή προς την επιβίωση και στον έρωτα για τον κακοποιητή σύντροφο, ανάμεσα στην υπεράσπιση του εαυτού και στις κοινωνικές επιταγές με τις οποίες έχει γαλουχηθεί.²⁷

Καθώς οι γυναίκες ηρωίδες βιώνουν και αισθάνονται την εχθρική προς αυτές διάρθρωση των κοινωνικών αξιών και πρακτικών, αναπτύσσουν τη δική τους (παρά)ξενη ματιά –χωρίς αυτό, κατά κανόνα, να στοιχειοθετείται αφηγηματικά ως συνειδητή τους απόφαση. Το αποτέλεσμα, σε κάθε περίπτωση, είναι ένα ανανεωτικό ξανακοίταγμα του κόσμου. Η Μαρίνα, για παράδειγμα, στον κόσμο του *Attenberg*, ενεργεί διαρκώς από τη θέση του «μη ανήκειν»²⁸ και η ανοίκει ματιά της ανασηματοδοτεί για χάρη μας τα αυτονόητα. Παρόμοια, οι γυναίκες της Κ*, σε όλα της τα βιβλία, είναι (παρά)ξενες επειδή δεν συμμορφώνονται με τις κοινωνικές επιταγές του φύλου τους, κι έχουν παράλληλα την παράδοση απαίτηση να θέλουν να μιλήσουν· ενώ οι κεντρικές ηρωίδες στη *Δευτέρα παρουσία* της Γκανάσου είναι η προσωποποίηση της ανατρεπτικής δύναμης που έχουν η αγάπη, η ελπί-

μεταξύ γυναικών, και αναγνωρίσιμη ως μέρος της βιωμένης εμπειρίας σε μια πατριαρχική κουλτούρα»: French, «The Female gaze», *ibid.*, p. 55.

25 Πολύτιμο σε αυτό το σημείο το άρθρο της Τζοσεφιν Ντόνοβαν, «Έξω από το δίχτυ: η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική», Κ. Μ. Newton (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, (μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός – Κώστας Σπαθαράκης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 370-376. Η Ντόνοβαν, αναφερόμενη στον κλάδο της φεμινιστικής κριτικής που αφορά τις εικόνες γυναικών (στα έργα ανδρών λογοτεχνών), κάνει λόγο για τις «δομές που στο παρελθόν αρνήθηκαν να αποδώσουν πλήρως στις γυναίκες την ιδιότητα του ανθρώπου», για μια λογοτεχνική παράδοση η οποία αρνείται «στη γυναίκα την ουσιαστική εαυτότητά της» (σ. 370-371).

26 Ντόνοβαν, «Έξω από το δίχτυ: η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική», ό.π., σ. 370-372.

27 Η Τσελεπίδου αποτυπώνει κειμενικά αυτή τη συνθήκη με τη συμπαράθεση του εσωτερικού λόγου της ηρωίδας με τους λόγους των άλλων. Σε διάφορα σημεία του κειμένου η φωνή της κοινωνικής καταπίεσης εκφέρεται απευθείας από ποικίλα τεκμήρια που ενσωματώνονται στην αφήγηση, σχολιάζοντας υπαινικτικά τη δυναμική των ανισοτήτων, η οποία άλλοτε επικεντρώνεται στο φύλο, άλλοτε στη φυλή και άλλοτε στην κοινωνική τάξη (πχ. Τσελεπίδου, *Αλεπού, αλεπού τι ώρα είναι*, ό.π., σ. 159-186).

28 Βλ. τον σχολιασμό της Αθηνάς Τσαγγάρη για τα «silly walks» υποσημ. 12.

δα, η φροντίδα και η αλληλεγγύη, κι αυτά σε έναν κόσμο χειμαζόμενο από τη φρίκη του πολέμου.

Ακολουθώντας την παρατήρηση της Αφροδίτης Νικολαΐδου για την «αισθητική του επιτελεστικού» στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, διαβάζω στα πεζογραφικά κείμενα ένα διαμεσικό ανάλογο: η λογοτεχνική γλώσσα, αποκτά την «αισθητική του επιτελεστικού» καθώς παύει να αφηγείται τον κόσμο· αντ' αυτού σπαράσσεται και αναλαμβάνει η ίδια να πραγματώσει στο κειμενικό της «σώμα» τον αντιφατικό και πολυεπίπεδο κόσμο που αφηγείται. Στο μυθιστόρημα *Αλεπού, αλεπού τι ώρα είναι;* (2017) της Τσελεπίδου η αφήγηση καταστρατηγεί επανειλημμένα την χρονική ακολουθία και αιτιότητα αποδίδοντας στον μυθιστορηματικό χρόνο μια βιωματική διάσταση, η οποία περικλείει παρόν, παρελθόν και μέλλον σε ένα ενιαίο συνεχές που περιλαμβάνει όμως επίσης μια ποικιλία ματαιωμένων ενδεχομένων της ζωής των ηρώων —κίνδυνοι που αποφεύχθηκαν, όνειρα που δεν πραγματοποιήθηκαν, «συμβαίνουν» όμως αφηγηματικά ως μέρος της αντιληπτικής δύναμης των γυναικών που αφηγούνται. Στα διηγήματα της Αλεξάνδρας Κ*, η γλώσσα φλερτάρει με την ασυνταξία, ντύνεται συχνά το ένδυμα της αστιξίας, αλλά και διασπάται εσωτερικά με τη χρήση κεφαλαιογράμματος γραφής, τη χρήση πλάγιων στοιχείων, τη χρήση του κενού προκειμένου να δηλωθούν οι παύσεις ή τα χάσματα. Πρόκειται για μια γλώσσα η οποία προσποιείται ομοιότητα με την προφορική ομιλία —και λέω προσποιείται γιατί είναι απολύτως μετρημένη στην επιλογή των λέξεων και στον ρυθμό της— κυρίως όμως πρόκειται για μια γλώσσα που «σημαίνει» πραγματώνοντας κειμενικά το αντικείμενο αναφοράς της. Ενδεικτικά, αναφέρω το διήγημα «Ο κ. Βλάχος δεν με παρενόχλησε ποτέ», στο οποίο το κείμενο υιοθετεί το τυπικό μιας επιστολής ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, και ειδικότερα μιας οργισμένης, χειμαρρώδους τέτοιας επιστολής, όπου η μείξη κεφαλαίων στοιχείων στο κυρίως κείμενο, τα χάσματα και η πληθωρική στίξη εκφράζουν τη συναισθηματική ένταση της ηρωίδας (εικόνα 4).²⁹ Στο διήγημα «Γέροι Γάλλοι στο Αιγαίο», αντίστοιχα, παρακολουθούμε μια συγγραφέα, μητέρα και σύζυγο, να αναζητεί ματαιώς (;), χρόνο και χώρο ώστε να αρθρώσει τον δικό της λόγο. Το κείμενο είναι σπασμένο σε αράδες ελάχιστου μήκους, θυμίζει συχνά το σχήμα της ποίησης —ποίηση επιχειρεί εξάλλου να γράψει και η ηρωίδα— και μεταφέρει διαρκώς την αίσθηση της αναβολής, αν όχι της ματαιώσης του λόγου.³⁰ Τέλος, στη μυθιστορηματική *Δευτέρα Παρουσία* της Γκανάσου, η αφήγηση επανέρχεται διαρκώς, με τρόπο τελετουργικό θα έλεγα, στην αναφορά στο «διττό σώμα»³¹ των δύο γυναικών καθώς η νεαρή Άννα διασχίζει την εμπόλεμη ζώνη με τη γιαγιά της στην πλάτη. Η πορεία τους, αργή και βασανιστική γεμάτη αντιξοότητες, αναπτύσσεται μέσω της επαναφοράς στην εικόνα-φράση κλειδί που αφορά τα χέρια της γιαγιάς που αγκαλιάζουν την Άννα: είναι τα «χέρια-ζυμάρια-κισσοί», οι εναλλαγές στον χαρακτηρισμό του τελευταίου σκέλους των κισσών δηλώνουν την κατάσταση των δύο γυναικών και αποτυπώνουν, σωματικά, τις περιπέτειες της πορείας τους.³²

Αν η «αισθητική του επιτελεστικού», όπως περιγράφεται από τη Νικολαΐδου, είναι κυρίαρχη στα έργα του αποκαλούμενου Greek Weird Wave, νομίζω ότι η ρηξικέλευθη ποιητική του δυναμικού αυτού κινηματογραφικού παραδείγματος, είναι κομβική συνολικότερα για την ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία από το 2010 και εξής. Στην περίπτωση, τώρα, των γυναικών δημιουργών —φιλμικών ή πεζογραφικών αφηγήσεων— η ανανεωτική αυτή ποιητική εξειδικεύεται συχνά στη θεματική του φύλου, χωρίς καθόλου αυτό να σημαίνει πως πρόκειται για ταινίες «στρατευμένες» στη γυναικεία υπόθεση. Η ειλικρίνεια και η αυθεντικότητα της έκφρασης, καθώς και η αυτεπίγνωση στα ζητήματα φύλου, που προκύπτει από την ιστορία και τη σύγχρονη δυναμική του φεμινιστικού λόγου, ευνοούν, στην περίπτωση της γυναικείας δημιουργίας, έργα στα οποία αρθρώνεται ένας αισθητικά και πολιτικά ανατρεπτικός έμφυλος λόγος. Αξιοποιώντας θεματικά στοιχεία για το γυναικείο, ειδικά, σώμα, και ιδιαίτερα τις υπαρξιακές ή και επαναστατικές διαστάσεις της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά και προτάσσοντας έναν τρόπο έκφρασης υπαινικτικό και πολύσημο, στον οποίο η σωματικότητα κυριαρχεί —ακόμα και στην ίδια τη μορφή της γλώσσας—, οι γυναίκες δημιουργοί αφηγούνται τον κόσμο με τρόπο πολυεπίπεδο, βιωματικό, και απολύτως γυναικείο. Ως συνισταμένη των παραπάνω προκύπτει, νομίζω, μία τομή ανάμεσα στην ήδη καθιερωμένη καινοτόμο ποιητική του «παράξενου» ελληνικού κινηματογράφου, και σε μια ιδιαιτέρως δυναμική αναδυόμενη έμφυλη ποιητική που φαίνεται να συγκεντρώνει τα απελευθερωτικά χαρακτηριστικά της «γυναικείας γραφής», όπως αυτά θεμελιώνονται από την Héléne Cixous: μια γραφή που εκκινεί από το γυναικείο σώμα, εκφράζεται μέσα από αυτό, έχει τη δυνατότητα να προσεγγίσει περιοχές πέρα από τον Ορθό λόγο,³³ κι επομένως μπορεί κατά

29 Κ*, *Πράγματα που σκέφτεται η παρθένος Μαρία καπνίζοντας κρυφά στο μπάνιο*, ό.π., σ. 135-148.

30 Κ*, *Πράγματα που σκέφτεται η παρθένος Μαρία καπνίζοντας κρυφά στο μπάνιο*, ό.π., σ. 47-55.

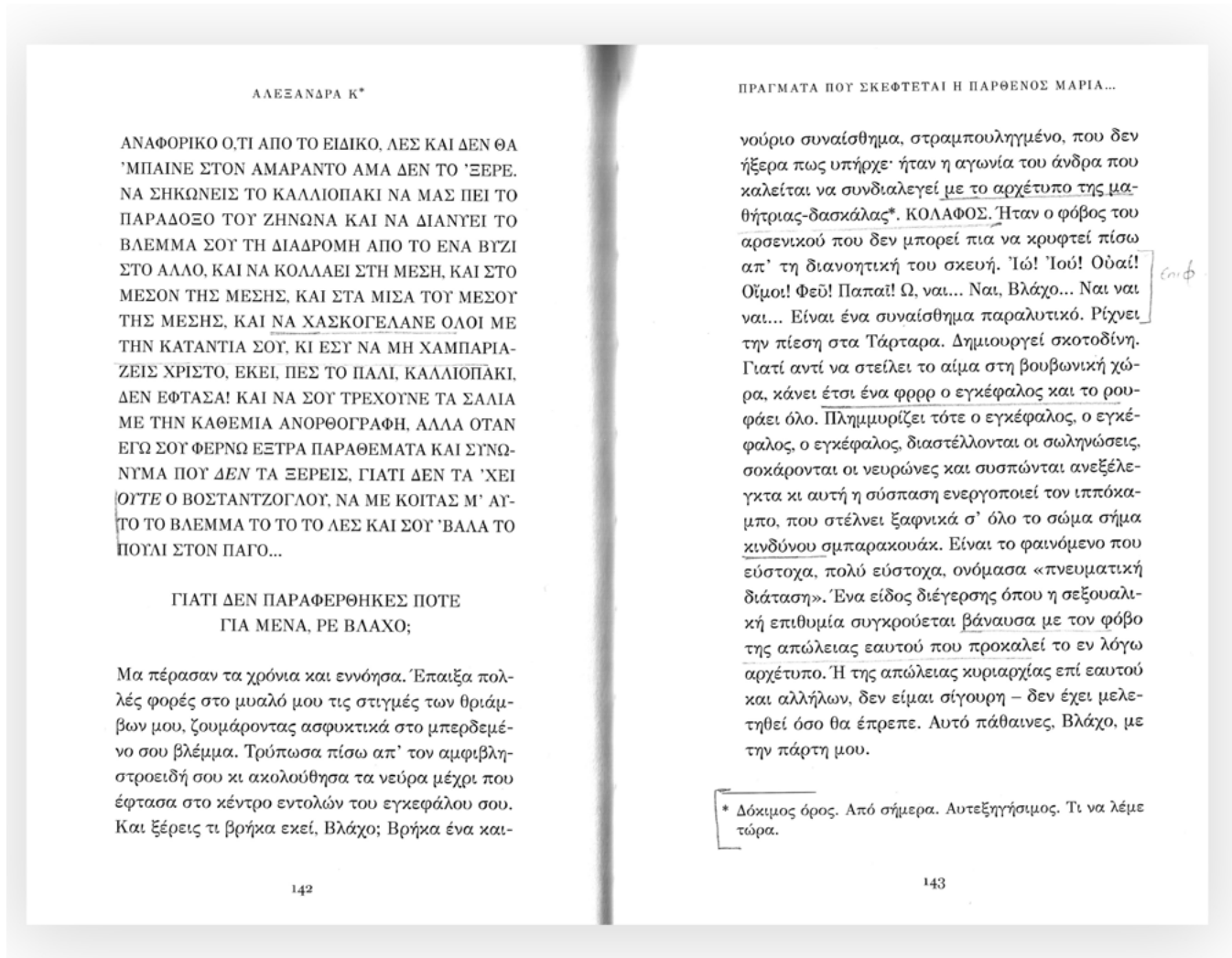
31 Αναφέρω ενδεικτικά: «Το διττό σώμα συνέχιζε να βαδίζει αργά, δισταχτικά, με μόχθο» (23), «Το διττό σώμα βάδιζε αργά και σταθερά, με κόπο» (29), «Το διττό σώμα κινούνταν γρήγορα, ασθμαίνοντας, με πόνο» (32): Γκανάσου, *Δευτέρα παρουσία*, ό.π.

32 Αναφέρω ενδεικτικά: Η γιαγιά πίεσε «τα χέρια-ζυμάρια-ασφυκτικούς κισσούς πάνω στον νεανικό λαιμό» στη σελίδα 24. Λίγο παρακάτω, στη σελίδα 29, η Άννα «έπλεξε τα χέρια-ζυμάρια-αναζωογονημένους κισσούς γύρω από τον λαιμό της [...] και προχώρησε». Στη σελίδα 33 οι δυο τους συγκρούονται, η γιαγιά «Διαχειριζόταν τα μαλλιά της έφηβης σαν να ήταν χαλινάρι. Η Άννα άρπαξε τα χέρια-ζυμάρια-άναρχους κισσούς και τα φυλάκισε στο στέρνο της. Ούρλιαξε ότι όλα είχαν χαθεί!» με το τέλος του σύντομου καβγά, στη σελίδα 35, «Τα χέρια-ζυμάρια έγιναν χαδιάρικοι κισσοί»: Γκανάσου, *Δευτέρα παρουσία*, ό.π.

33 Cixous, *Το γέλιο της Μέδουσας*, ό.π., σ. 18-22.

προνόμιο να λειτουργήσει πέρα από τις στεγανές ταξινομήσεις της λογικής τάξης, προχωρώντας στις περιοχές της πολυσημίας και της αμφισημίας, μαχόμενη δυναμικά κατά των στερεοτύπων και της καταπίεσης.

Η επισκόπηση ταινιών και πεζογραφημάτων υποδεικνύει πως σταδιακά συντάσσεται ένας δυναμικός, πολύ ουσιαστικός και πολλαπλά ανανεωτικός γυναικείος καλλιτεχνικός κανόνας, με έργα αναγνωρισμένα από την κριτική, τα οποία τείνουν να βρεθούν στο επίκεντρο, και όχι πια στις παρυφές, της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Στο επίπεδο του δημόσιου λόγου, όμως, η ταμπέλα της «γυναίκας» δημιουργού, διατηρεί έντονα



Εικόνα 4. Αλεξάνδρα Κ*, «Ο κ. Βλάχος δεν με παρενόχλησε ποτέ» (2023)

αρνητικές συνδηλώσεις. Δηλώνει το «δεύτερο» φύλο, σημαίνει δημιουργούς δεύτερης κατηγορίας, συνδέεται με συγκεκριμένα είδη φιλικής και λογοτεχνικής γραφής, προς εσωτερική κατανάλωση ενός γυναικείου, υποτίθεται, κοινού.

Εύλογα, λοιπόν, η ταμπέλα της «γυναίκας» καλλιτέχνιδος προκαλεί αποστροφή στις δημιουργούς. Ομοίως και τα «γυναικεία» θέματα. Όταν το ερώτημα του «γυναικείου» τίθεται στις συνεντεύξεις, και τίθεται όλο και πιο επιτακτικά την τελευταία πενταετία, εκείνες δείχνουν αμηχανία ή και μια ευγενική δυσaráσκεια.³⁴ Συνήθως προσπαθούν να ελιχθούν γύρω από το ερώτημα. Εξαίρεση αποτελεί η Αλεξάνδρα Κ*, η οποία όμως καλείται να σχολιάσει τον φεμινιστικό χαρακτήρα που αποδίδεται στα έργα της από τρίτους.

Αναντίρρητα πάντως ο δημόσιος λόγος γύρω από το φύλο επηρεάζει την πρόσληψη των έργων. Ενδεικτικό πα-

34 Η Αθηνά Τσαγγάρη όπως και η Σοφία Εξάρχου στις παρακάτω συνεντεύξεις τους τονίζουν ότι αποστρέφονται ειδικά την ταμπέλα της «γυναίκας σκηνοθέτιδος» η οποία συνδέεται με ένα είδος «γυναικείων ταινιών»: «NYFF Live. Athina Rachel Tsangari. Chevalier», 22 Οκτωβρίου 2015, https://www.youtube.com/watch?v=x6BQJ_EUB-Q [22/05/2025]. Elly Arden-Joly, «Sofia Exarchou: Park», *Wonderland*, 10 Οκτωβρίου 2016. <https://www.wonderlandmagazine.com/2016/10/10/park-sofia-exarchou/> [22/05/2025]. Είναι επίσης χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο η Ασημίνα Προέδρου προσπαθεί να χειριστεί, και τελικά αποφεύγει, την ερώτηση για τις δυσκολίες που αφορούν τις «γυναίκες δημιουργούς» στη συνέντευξή της στο κανάλι της «Ναυτεμπορικής»: «Πίσω από τις Θημωνιές»: Η ταινία των 10 βραβείων – Ασημίνα Προέδρου, Σκηνοθέτης», *Naftemporiki Magazine*, 18 Ιουλίου 2023. https://www.youtube.com/watch?v=R_hG0_jwICg&t=2s [22/05/2025].

ράδειγμα είναι πως, παρότι το πρώτο βιβλίο της Βίκυς Τσελεπίδου (*Ελενίτ*) είναι γεμάτο έμφυλη βία, το «έμφυλο» σκέλος διέφυγε πλήρως της κριτικής το 2014, όταν εκδόθηκε το βιβλίο. Αντίστροφα, η ταινία της Προέδρου, το 2023, σχολιάστηκε ως μιας ταινία κατά της πατριαρχίας, ενώ η ίδια τη θεωρεί απλώς μια ταινία για το πώς μια παραδοσιακή ελληνική οικογένεια διαπλέκεται σε δίκτυα διαφθοράς.³⁵ Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια, σκηνοθέτριες και πεζογράφοι όλο και περισσότερο καλούνται να μιλήσουν «ως γυναίκες» σε περιστάσεις «τιμητικές» για τις Ελληνίδες δημιουργούς, από τις οποίες δεν λείπουν τα κεκαλυμμένα σεξιστικά σχόλια (όπως αυτά για την εμφάνισή τους, για την οικογενειακή τους κατάσταση, την ηλικία τους κ.ο.κ.).³⁶

Ωστόσο παραμένω αισιόδοξη. Η αίσθησή μου είναι ότι η συζήτηση που ανοίγεται τα τελευταία χρόνια στο πλαίσιο της άνθησης του φεμινιστικού λόγου, είναι γόνιμη, ακόμα και τις φορές που αποτυγχάνει να γίνει ουσιαστική. Ακόμα περισσότερο πιστεύω πως οι σύγχρονες γυναίκες δημιουργοί έχουν τη δυναμική και τα εφόδια να δώσουν τις δικές τους ανανεωτικές αφηγήσεις για τον κόσμο. Αφηγήσεις που προτάσσουν θεματικές περιοχές και κοινωνικές όψεις παραγνωρισμένες στο έργο των αντρών ομοτέχνων τους.

Μάλιστα, θα έλεγα πως καθώς η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Τζιόβας, επικεντρώνεται εν πολλοίς σε «βιοπολιτικά θέματα»,³⁷ και απομακρύνεται από τη θεματοποίηση της πολιτικής που κυριάρχησε από τα πρώτα μεταπολεμικά μέχρι και τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, η γυναικεία οπτική, όπως και η κουήρ οπτική, εκκινώντας από το προσωπικό, αλλά απευθυνόμενη σαφώς πλέον ανατρεπτικά προς το πολιτικό και το κοινωνικό, αποτελεί, τελικά, έναν πολύ καλό δρόμο για να επιστρέψουμε στη συζήτηση για την αλλαγή του κόσμου.³⁸

35 Συνέντευξη της Ασημίνας Προέδρου στην εκπομπή «Στούντιο 4»: «Η σκηνοθέτρια της ταινίας 'Πίσω από τις θυμωνιές' που προβάλλεται στο Ertflix με αφορμή την Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας μιλάει στην εκπομπή «Στούντιο 4», <https://www.youtube.com/watch?v=iHQ2M0fdkDI> [22/05/2025].

36 Τα σχόλια των (γυναικών!) δημοσιογράφων για την Ασημίνα Προέδρου είναι χαρακτηριστικά: «μοιάζει με κοριτσάκι» (Λήδα Γαλανού, «Συνέντευξη με την Ασημίνα Προέδρου: 'Ναι, είμαι outsider, αλλά ίσως και λίγο ως στάση', *flix.gr*, 18 Δεκεμβρίου 2022, <https://flix.gr/articles/assimina-proedrou-behind-the-haystacks-interview.html> [22/05/2025]), είναι «νεοτάτη, ωραιότατη και σπουδαία σκηνοθέτιδα» («Ασημίνα Προέδρου: 'Πίσω από τις θυμωνιές'. Η διαφθορά ανακυκλώνεται», στον ραδιοφωνικό σταθμό *Στο Κόκκινο* με την Ευγενία Λουπάκη: «Συνεντεύξεις / Podcast» *avgi.gr*, 5 Μαΐου 2023, https://www.avgi.gr/gallery/podcasts/447386_piso-apo-tis-thimonies-i-diafthora-anakyklonetai [22/05/2025]). Η φωνή της Αθηνάς Τσαγγάρη σχολιάζεται ως «κοριτσίστικη» (Κατερίνα Ι. Ανέστη, «Εφηβη και νομάς για μια ζωή», *protagon.gr*, 21 Δεκεμβρίου 2015. <https://www.protagon.gr/epikairota/politismos/44081002450-44081002450> [22/05/2025]). Στην Αλεξάνδρα Κ* τίθενται επανειλημμένα ερωτήματα γύρω από την κόρη της και τη σχέση της μαζί της (ενδεικτικά: Τραϊανός Κουβάτσος, Ζωή Παταγιάννη «Συνέντευξη με [την] ομιλήτρια του TedxAUTH 2022 Αλεξάνδρα Κ*», 23 Ιουλίου 2022, https://www.youtube.com/watch?v=Kkd_u0D3zwU [22/05/2025]) κ.ο.κ.

37 Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, Μνήμη και Μεταφορά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024, σ. 30.

38 Αξίζει να παρατηρήσει κανείς στα έργα όπου το θέμα του φύλου είναι ισχυρό, τη συσσώρευση στοιχείων κοινωνικής κριτικής ή και καταγγελίας, τα οποία υπερβαίνουν την αυστηρά έμφυλη θεματική και αγκαλιάζουν ζητήματα οικονομικής και κοινωνικής καταπίεσης, διεθνούς ή κοινωνικής βίας κ.λπ.

Ο ιδεότυπος του Έλληνα στις σύγχρονες γερμανικές οπτικοακουστικές παραγωγές

Μάρω Αγρίτη

ΥΠ. ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΣΣΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Μια καταγραφή του συνόλου των διεθνών οπτικοακουστικών έργων, τα οποία γυρίστηκαν στη χώρα μας με την υποστήριξη του Εθνικού Κέντρου Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (ΕΚΟΜΕ)¹ τα πρώτα πέντε χρόνια της λειτουργίας του, δηλαδή το διάστημα 2018-2022, οδηγεί στη διαπίστωση ότι σε ένα μεγάλο ποσοστό τους πρόκειται για γερμανικές παραγωγές. Πιο συγκεκριμένα, από το σύνολο των 60 διεθνών ταινιών, τηλεταινιών και σειρών της περιόδου αυτής, διαπιστώθηκε ότι οι 11 ήταν γερμανικές, δηλαδή ένα ποσοστό που προσεγγίζει το 20%. Δεδομένου ότι τα γερμανικά ΜΜΕ επηρέασαν καθοριστικά τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης για την Ελλάδα την περίοδο της οικονομικής κρίσης, θελήσαμε να διερευνήσουμε το πώς σκιαγραφείται σε αυτές τις παραγωγές -οι οποίες μάλιστα υποστηρίχτηκαν από επίσημο φορέα της χώρας- το προφίλ του σύγχρονου Έλληνα. Για τον σκοπό αυτό πραγματοποιήσαμε μία κειμενική ανάλυση σε εννέα παραγωγές²: μία μεγάλου μήκους ταινία, πέντε τηλεταινίες και τρεις σειρές. Πρόκειται για τις παραγωγές: *A Summer in Crete* (Eibe Maleen Krebs, 2023), *A summer in Mykonos* (Jophi Ries, 2020), *Daughters* (Nana Neul, 2021), *Drift - Partners in Crime: Grenzen* (2023, Sky DE), *Eden* (2019, Arte), *Hartwig Seeler - Im Labyrinth der Rache* (Johannes Fabrick, 2022), *Homicide Unit Istanbul: Entscheidung in Athen* (2021, Das Erste), *Hour of Pan* (Nina Grosse, 2023), *Lost in Athens* (Roland Suso Richter, 2023).

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΠΡΟΓΕΝΕΣΤΕΡΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ

Πριν παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία του Έλληνα, όπως προκύπτουν από τα εννέα αυτά έργα, θα προηγηθεί μία επισκόπηση προηγούμενων ερευνών, οι οποίες συγκροτούν το ερμηνευτικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Αφετηρία αποτελεί η έρευνα του George Tzogopoulos³, ο οποίος, εξετάζοντας τις αναπαραστάσεις της Ελλάδας στον διεθνή Τύπο κατά την πρώτη τριετία της χρηματοπιστωτικής κρίσης, διερευνήσε εάν οι αναφορές αντανakλούσαν μία δίκαιη αξιολόγηση χωρίς προκαταλήψεις ή ήταν απότοκο της στάσης των πολιτικών της χώρας. Αντικείμενο της έρευνάς του ήταν τα διεθνή μέσα ενημέρωσης (συμπεριλαμβανομένων των γερμανικών), από σημαντικές οικονομικές εφημερίδες μέχρι ταμπλόιντ. Ο Tzogopoulos παρατήρησε ότι από το 2009 κι έπειτα η Ελλάδα άρχισε να προσελκύει όλο και περισσότερο την προσοχή των διεθνών μέσων, τα οποία συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας εξαιρετικά αρνητικής εικόνας της χώρας στο εξωτερικό, περιγράφοντάς την ως κάθε άλλο παρά ιδανική για κατοίκους, τουρίστες και επενδυτές⁴. Διαπίστωσε, επίσης, πως η Ελλάδα κατείχε τη μερίδα του λέοντος στις αναφορές του Τύπου συγκριτικά με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες σε κρίση⁵. Μάλιστα οι περισσότερες εξ αυτών προέρχονταν από τα γερμανικά μέσα⁶. Η έρευνά του κατέδειξε πως το σύνολο των ξένων δημοσιογράφων εστίασε στις παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας -αντί στα όποια θετικά της στοιχεία- και στην ανάδειξη της διαφθοράς, της γραφειοκρατίας, της ανεργίας, της τεμπελιάς, της μη συμμόρφωσης με τον νόμο, της φοροδιαφυγής, της παραβατικότητας, της μετατόπισης ευθυνών σε εξωγενείς παράγοντες, της κακής ποιότητας των δημόσιων υπηρεσιών, τη βίας και της εγκληματικότητας⁷. Τα αρνητικά αυτά στοιχεία δεν αποδόθηκαν σε συγκεκριμένα πρόσωπα παρά στο σύνολο του ελληνικού λαού, ο οποίος και θεωρήθηκε υπαίτιος

1 Ο φορέας συγχωνεύθηκε το 2024 με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, συγκροτώντας το νεοσύστατο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Οπτικοακουστικών Μέσων και Δημιουργίας.

2 Από τα συνολικά έντεκα γερμανικά έργα, εξαιρέθηκαν δύο: η ταινία *Music* (Angela Schanelec, 2023), η οποία αναφέρεται σε μία Ελλάδα προηγούμενων δεκαετιών και η ταινία *A pure place* (Nikias Chrysos, 2021), που επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στο περιβάλλον μιας παραθρησκευτικής οργάνωσης σε ένα απομονωμένο ελληνικό νησί.

3 George Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media: Stereotyping in the international press*, Routledge, Oxon and New York 2016.

4 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 103-104.

5 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 73.

6 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 66.

7 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 107-128.

για την κρίση⁸. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, τα διεθνή ΜΜΕ κατασκεύασαν την εικόνα της Ελλάδας ως μίας μη ασφαλούς χώρας, ταυτισμένης με μια «πολύπλευρη κρίση», ενώ, συγκεκριμένα τα γερμανικά τήρησαν μια στάση «εχθρική» και «ειρωνική» απέναντι στην ελληνική κοινωνία⁹.

Άρθρα για την ελληνική κρίση μελέτησε και ο Yiannis Mylonas,¹⁰ συγκεκριμένα του γερμανικού, δανέζικου αλλά και ελληνικού Τύπου, δημοσιευμένα από το 2009 έως το 2015. Όπως έδειξε η έρευνά του, τα γερμανικά και τα δανέζικα ΜΜΕ οικοδόμησαν την εικόνα της Ελλάδας μέσα από πολιτισμικά στερεότυπα και νοητικές κατασκευές. Ο συγγραφέας συγκέντρωσε τα χαρακτηριστικά της υποτιθέμενης ελληνικότητας, όπως τα απέδωσε ο Τύπος: οπισθοδρομική, παραδοσιακή, απολυταρχική, ανατολίτικη/νότια, αργή, γραφειοκρατική, αντιπαραγωγική, διεφθαρμένη, μοιρολατρική, φτωχή/χρεοκοπημένη, αναξιόπιστη, αργόσχολη, ανώριμη, ανεύθυνη, μη αντάξια της αρχαίας κληρονομιάς της, επιπόλαιη, εξωτική/μη κανονική, αδύναμη, ανήθικη, ερασιτεχνική, χαοτική/επικίνδυνη, κοντόφθαλμη, παθητική, αδρανής, στάσιμη¹¹. Όπως συμπεραίνει ο Mylonas, οι παραπάνω υποτιμητικοί όροι και οι στερεοτυπικοί χαρακτηρισμοί, που χρησιμοποιούν τα ξένα μέσα ενημέρωσης στις αναφορές τους στην Ελλάδα και στους Έλληνες, λειτουργούν ως διανοητικά αυτονόητα και δεν επιδέχονται αμφισβήτηση¹². Παράλληλα, τα ίδια μέσα σκιαγραφούν την Ευρώπη ως «ηθική, λιτή, έντιμη και ανεπτυγμένη»¹³. Ο Mylonas¹⁴ αντιπαρέβαλε, επίσης, τα «σοβαρά» (*Spiegel*) και τα «ελαφρά» (*Bild*) γερμανικά μέσα ενημέρωσης ως προς τον τρόπο προσέγγισης της ελληνικής κρίσης. Κατέληξε πως οι δύο κατηγορίες παρουσίαζαν περισσότερες ομοιότητες παρά διαφορές στον τρόπο κάλυψης της κρίσης και πως το *Spiegel* αναπαρήγαγε τα ίδια πολιτισμικά στερεότυπα, απλώς με έναν πιο εκλεπτυσμένο και φαινομενικά τεκμηριωμένο τρόπο, μέσω αναφορών σε γνώμες «ειδημόνων»¹⁵.

Με την κάλυψη της ελληνικής κρίσης από τα ΜΜΕ καταπιάστηκαν και οι συγγραφείς του άρθρου «The «financial crisis» in the German and English press: Metaphorical structures in the media coverage on Greece, Spain and Italy»¹⁶. Όπως υποδηλώνει ο τίτλος, στο πλαίσιο του άρθρου μελετήθηκε ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάστηκε η Ελλάδα, αλλά και η Ισπανία και η Ιταλία, στον γερμανικό (*Spiegel*), αγγλικό (*The Economist*) και αμερικάνικο (*TIME*) Τύπο το 2012, εν μέσω της χρηματοπιστωτικής κρίσης στην Ευρώπη. Η έρευνα έδειξε ότι τα διεθνή μέσα ενημέρωσης αφενός υιοθέτησαν διαφορετική στάση απέναντι στην Ελλάδα, συγκριτικά με την Ισπανία και την Ιταλία, αφετέρου συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αρνητικής κοινής γνώμης για τη χώρα. Σύμφωνα με τους



Εικόνα 1: Εξώφυλλο του *Spiegel*, 2015

ερευνητές, ακόμη και το «έγκριτο και με αριστερό πρόσημο» *Spiegel*, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του κυρίαρχου αφηγήματος, το οποίο παρουσίαζε τους Έλληνες ως επιρρεπείς στην τεμπελιά και στη διαφθορά¹⁷. Η «επίμονη», συμπέραναν, απεικόνιση της ελληνικής κρίσης από τα γερμανικά μέσα ως «αυτοπροκαλούμενης» συνέτεινε στην υιοθέτηση από την κοινή γνώμη του αφηγήματος πως η Ελλάδα πυροδότησε την κρίση στην Ευρωζώνη και πως είναι βάρος για τις οικονομικά εύρωστες χώρες¹⁸. Επίσης, παρατήρησαν πως το *Spiegel*, το οποίο δεν διαφοροποιήθηκε ιδιαίτερα από την πλειονότητα των γερμανικών μέσων ως προς τον τρόπο προσέγγισης της ελληνικής κρίσης, καλλιέργησε στο αναγνωστικό κοινό τον φόβο για την κατάρρευση της ίδιας της ευρωζώνης¹⁹. Μία συχνή μεταφορά που χρησιμοποιήθηκε από τον Τύπο είναι αυτή του «μαθητή» και του «διασώστη» για την Ελλάδα και τη Γερμανία αντίστοιχα. Η Γερμανία, από τη μία, υπαγόρευε τις συνθήκες λιτότητας στις χώρες-μαθητές, απειλώντας με αποβολή από την ευρωζώνη σε περίπτωση μη συμμόρφωσης,²⁰ και, από την άλλη, θυσίαζε τους δικούς της οικονομικούς πόρους, όπως και οι υπόλοιπες

8 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 113.

9 Tzogopoulos, *The Greek crisis in the media*, ό.π., σελ. 128-129.

10 Yiannis Mylonas, *The "Greek crisis" in Europe: race, class and politics*, Haymarket Books, Chicago 2020.

11 Mylonas, *The "Greek crisis" in Europe*, ό.π., σελ. 115-117.

12 Mylonas, *The "Greek crisis" in Europe*, ό.π., σελ. 120.

13 Mylonas, *The "Greek crisis" in Europe*, ό.π., σελ. 120.

14 Yiannis Mylonas, "Race and class in German media representations of the 'Greek crisis'", Laura Basu, Steve Schifferes, Sophie Knowles (eds.), *The Media and Austerity. Comparative perspectives*, Routledge, London 2018, p. 140-154.

15 Mylonas, "Race and class in German media representations of the 'Greek crisis'", ό.π., σελ. 144.

16 Hans Bickes, Tina Otten, Laura Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press: Metaphorical structures in the media coverage on Greece, Spain and Italy", *Discourse & Society* 25 (2014), p. 424-445.

17 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 426.

18 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 439.

19 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 440.

20 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 437.

οικονομικά ισχυρές και «γενναιοδωρες» χώρες της Ευρώπης, για να αντισταθμίσει το χρέος των χωρών σε κρίση²¹. Ωστόσο, όπως επισημαίνεται στο άρθρο, με το πέρασμα του χρόνου και καθώς η κρίση εξαπλωνόταν στην Ευρώπη, το *Spiegel* σταδιακά υιοθέτησε μία πιο μετριοπαθή στάση ως προς την κάλυψή της: η μεταστροφή αυτή, εντούτοις, αφορούσε την Ελλάδα λιγότερο από τις υπόλοιπες χώρες σε καθεστώς ύφεσης²².

Τέλος, παρουσιάζονται τα ευρήματα τριών ερευνών που, αν και δεν εντάσσονται στο στενό πλαίσιο των μέσων ενημέρωσης, συμβάλλουν στην κατανόηση του ευρύτερου τρόπου με τον οποίο οι Γερμανοί προσλαμβάνουν την πολιτισμική ετερότητα του Έλληνα. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε σε Γερμανούς και Έλληνες πολίτες και συνδέεται με την πολιτική αντιπαράθεση των δύο χωρών, η οποία απασχόλησε επανειλημμένα τα εθνικά μέσα και των δύο πλευρών, με τα γερμανικά να χαρακτηρίζουν τους Έλληνες ως «αδιόρθωτους» και «τεμπέληδες» αντιπαράβαλλοντάς τους με τους «εργατικούς Γερμανούς»²³. Το δείγμα της έρευνας αποτέλεσαν περίπου 500 ερωτηθέντες από κάθε χώρα, η συλλογή δεδομένων πραγματοποιήθηκε το 2016 και τα αποτελέσματα καταγράφονται στο άρθρο «Interplay between media-related perceptions and perceptions of hostility in international conflicts: Results from a study of German and Greek citizens»²⁴. Η έρευνα έδειξε ότι οι πολίτες των δύο χωρών θεώρησαν την κάλυψη από τα μέσα ενημέρωσης της άλλης χώρας εχθρική και επιδραστική ως προς τη συμβολή της στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης στο εξωτερικό. Οι Έλληνες, ωστόσο, διατύπωσαν εντονότερα την πεποίθηση ότι τα γερμανικά μέσα ήταν εχθρικά απέναντί τους και ότι ευθύνονταν για την αρνητική στάση των Γερμανών πολιτών. Η δεύτερη και πιο σύγχρονη έρευνα τιτλοφορείται «Η Ελλάδα μέσα από τα μάτια των Γερμανών: Πέρα από τα στερεότυπα στις ελληνογερμανικές σχέσεις» και είναι, σύμφωνα με το Ελληνικό Ίδρυμα Ευρωπαϊκής και Εξωτερικής Πολιτικής (ΕΛΙΑΜΕΠ), η πρώτη έρευνα αυτού του είδους η οποία εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο οι Γερμανοί αντιλαμβάνονται τη χώρα μας²⁵. Η δημοσκοπήση πραγματοποιήθηκε το 2025 και βασίστηκε σε ένα δείγμα περίπου 1.000 ερωτηθέντων σε ολόκληρη τη Γερμανία. Βάσει της έρευνας, δύο στους τρεις Γερμανούς έχουν θετική ή πολύ θετική εικόνα για την Ελλάδα. Για τους συμμετέχοντες, η χώρα είναι κυρίως ένας προορισμός διακοπών, συνδεδεμένος περισσότερο με θετικά στοιχεία, όπως το καλό φαγητό, το ηλιόλουστο κλίμα, η φιλοξενία, η μυθολογία, ο πολιτισμός, οι αρχαιολογικοί χώροι ή τα ιστορικά μνημεία, και λιγότερο με αρνητικές έννοιες, όπως η κρίση, η φτώχεια και η χρεοκοπία²⁶. Η τρίτη έρευνα, πραγματοποιήθηκε επίσης το 2025 και έχει τίτλο «Η ελληνική διασπορά στη Γερμανία. Μετανάστευση, ενσωμάτωση, ταυτότητα, σχέσεις με την Ελλάδα και προοπτική επιστροφής»²⁷. Σε αυτή συμμετείχαν περίπου 900 Έλληνες μετανάστες στη Γερμανία, από τους οποίους οι 7 στους 10 δήλωσαν ότι έχουν υπάρξει τουλάχιστον μία φορά αποδέκτες υποτιμητικών σχολίων ή θύματα άδικης μεταχείρισης λόγω της καταγωγής τους. Αν και το φαινόμενο αυτό ακολουθεί μία φθίνουσα πορεία με το πέρασμα του χρόνου, με τις νεαρότερες γενιές (τη δεύτερη και την τρίτη) να δηλώνουν ότι αντιμετωπίζουν λιγότερα τέτοια προβλήματα, οι ερευνητές θεωρούν ιδιαίτερα ανησυχητικό το γεγονός ότι εξακολουθούν να υφίστανται ρατσιστικές συμπεριφορές στη Γερμανία. Ωστόσο, στην έρευνα υπογραμμίζεται η γενικότερη προ-κατάληψη της γερμανικής κοινωνίας απέναντι στους μετανάστες.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

Έχοντας καταγράψει τα στοιχεία που ο γερμανικός Τύπος και οι Γερμανοί αποδίδουν στον όρο ελληνικότητα, θα διερευνηθεί εάν αυτά συμπίπτουν με τον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφείται ο Έλληνας στα εννέα έργα που αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας έρευνας. Καταρχάς, πρόκειται για παραγωγές οι οποίες διαδραματίζονται τόσο στην ηπειρωτική όσο και στη νησιωτική χώρα. Σε αυτές, ο Έλληνας μοιάζει να αντιπροσωπεύεται ιδιαίτερα από τις κλιματολογικές συνθήκες του τόπου, καθώς ο ήλιος και η θάλασσα αναδεικνύονται σε κυρίαρχα στοιχεία της αφήγησης, ενώ παράλληλα εντοπίζεται μία «τουριστική οπτική αισθητική», θυμίζοντας τις πρώτες ξένες παραγωγές που γυρίστηκαν ποτέ στη χώρα μας²⁸. Ο πιο δημοφιλής τρόπος όπου εξελίσσεται η δράση είναι

21 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 433.

22 Bickes, Otten, Chelsea Weymann, "The "financial crisis" in the German and English press", ό.π., σελ. 440.

23 Marco Dohle, Ole Kelm, Uli Bernhard, Björn Klein, "Interplay between media-related perceptions and perceptions of hostility in international conflicts: Results from a study of German and Greek citizens", *International Communication Gazette* 83 (2020), p. 567-592.

24 Dohle, Kelm, Bernhard, Klein, "Interplay between media-related perceptions and perceptions of hostility in international conflicts", ό.π.

25 ΕΛΙΑΜΕΠ, «Η Ελλάδα μέσα από τα μάτια των Γερμανών: Πέρα από τα στερεότυπα στις ελληνογερμανικές σχέσεις», *ΕΛΙΑΜΕΠ*, 7 Ιουλίου 2025, <https://www.eliamep.gr/activity/i-ellada-mesa-apo-ta-matia-ton-germanon-pera-apo-ta-stereotypa-stis-ellinogermanikes-scheseis/> [21/10/25].

26 Ronald Meinardus, *Greece through German Eyes: Beyond Stereotypes in German-Greek Relations*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Athens 2025, p. 4-5.

27 Μανώλης Πρατσινάκης, Γιούλη Α. Παναγιωτοπούλου, Μαριλένα Αναστασοπούλου, Όθων Αναστασάκης, «Η ελληνική Διασπορά στη Γερμανία. Μετανάστευση, ενσωμάτωση, ταυτότητα, σχέσεις με την Ελλάδα και προοπτική επιστροφής», *ΔιαΝΕΟσις*, 20 Οκτωβρίου 2025, https://www.dianeosis.org/wp-content/uploads/2025/10/Diaspora_Ger_report.pdf [21/10/25].

28 Λυδία Παπαδημητρίου, «1950, Ανασύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ). Τουρισμός, κινηματογράφος και δημιουργία μιας εμπορικής ταυ-

η Αθήνα και ακολουθούν η Πελοπόννησος (η Καρδαμύλη και το Άργος), η Κρήτη (τα Χανιά) και οι Κυκλάδες (η Αμοργός και η Μύκονος). Οι ξένοι πρωταγωνιστές, στα έργα αυτά, είναι κατά κύριο λόγο γερμανικής καταγωγής. Ωστόσο, ανάμεσά τους συγκαταλέγονται ένας Τούρκος και μία Γαλλίδα. Οι ήρωες αυτοί βρίσκονται στην Ελλάδα κυρίως για λόγους επαγγελματικών (4 έργα) και δευτερευόντως για οικογενειακούς (3 έργα) ή αναψυχής (2 έργα). Πλην λίγων περιπτώσεων, στο τέλος κάθε έργου, οι χαρακτήρες αυτοί επιστρέφουν στη Γερμανία, επιβεβαιώνοντας την παρατήρηση της Dina Iordanova πως τα έργα που διαδραματίζονται στην περιοχή των Βαλκανίων έχουν τη φόρμα του ταξιδιού και τελειώνουν με επιστροφή των δυτικών πρωταγωνιστών -οι οποίοι παρουσιάζονται ως λογικοί και ισορροπημένοι- στα ασφαλή πάτρια εδάφη²⁹. Ένας από τους λόγους επιστροφής στη Δύση καταγράφεται στην ταινία *Hour of Pan*, αρθρωμένος από μία έφηβη Γερμανίδα, η οποία, μολονότι έχει συνάψει δεσμό με έναν Κρητικό, δηλώνει ότι δεν προτίθεται να περάσει τη ζωή της στην Ελλάδα «φτιάχνοντας τυρί από πρόβατα». Σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους, μόνο ένας ήρωας επιλέγει να παρατείνει τη διαμονή του στην Ελλάδα, παρότι έχει διεκπεραιώσει τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις. Αξιοσημείωτο είναι ότι πρόκειται για έναν μη δυτικό χαρακτήρα: τον τουρκικής καταγωγής ντετέκτιβ στη σειρά *Homicide Unit Istanbul: Entscheidung in Athen*.



Εικόνα 2: Καρέ από την τηλεταινία *A Summer in Mykonos*

Συμπρωταγωνιστές των παραπάνω χαρακτήρων είναι και αρκετοί Έλληνες. Πρόκειται για τον Γιάννη, απόφοιτο γερμανικού πανεπιστημίου, ο οποίος νοικιάζει το κατάλυμα στους Γερμανούς και είναι σύμφωνα με αυτούς «μυστήριο τρένο» (*Daughters*), για μία οικογένεια από τα Σφακιά με έντονα πατριαρχικά στοιχεία (*Hour of Pan*), τον αστυνομικό της Μυκόνου Νίκο (*A summer in Mykonos*), τον ελαιοπαραγωγό Σίλα στα Χανιά (*A Summer in Crete*), τη νεαρή ακτιβίστρια Ελένη, κόρη ενός ισχυρού Έλληνα (*Lost in Athens*) και τον διεθθαρμένο επιχειρηματία που σχετίζεται με δολοφονίες, απαγωγές

και εκβιασμούς, υπό την ανοχή των κρατικών θεσμών (*Homicide Unit Istanbul: Entscheidung in Athen*). Στα υπόλοιπα έργα, δηλαδή στο *Eden*, το *Hartwig Seeler - Im Labyrinth der Rache* και το *Drift - Partners in Crime*, οι Έλληνες έχουν δευτερεύοντες ρόλους και προσφέρουν στους ξένους τις υπηρεσίες τους, είτε ως υπάλληλοί τους είτε ως εργαζόμενοι στην εστίαση, στον τουρισμό ή σε δημόσιες υπηρεσίες. Στην τελευταία σειρά εντοπίζεται, επίσης, ένας Έλληνας εμπλεκόμενος σε οικονομικό σκάνδαλο με Γερμανούς συνένοχους. Αξίζει να σημειωθεί ότι ενίοτε οι ελληνικοί χαρακτήρες ενσαρκώνονται από Γερμανούς ηθοποιούς. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι διάλογοι πραγματοποιούνται κυρίως στη γερμανική γλώσσα.

Ανάμεσα στον δυτικό πρωταγωνιστή και κάποιον Έλληνα συχνά αναπτύσσεται ένα ερωτικό ειδύλλιο. Αυτή η διαπίστωση αφορά κυρίως στα έργα που διαδραματίζονται στα ελληνικά νησιά, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται όλα τα υπόλοιπα. Πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο των έργων που λαμβάνουν χώρα σε κάποιο ελληνικό νησί παρατηρείται τουλάχιστον ένα ειδύλλιο ανάμεσα σε μια Γερμανίδα τουρίστρια και έναν Έλληνα. Στα έργα αυτά, αναπόδραστο μέρος του ερωτικού τελετουργικού φαίνεται πως είναι η βόλτα στη θάλασσα με βάρκα. Μόνο σε τρία από τα έργα της έρευνας δεν δημιουργείται κάποια ερωτική σχέση ανάμεσα στους ξένους και τους Έλληνες. Δεν είναι τυχαίο ότι σε αυτά, ο δυτικός επισκέπτης ταξιδεύει στη χώρα για επαγγελματικούς λόγους. Ωστόσο, στο *Drift - Partners in Crime* ο Γερμανός ντετέκτιβ συνάπτει περιστασιακή σχέση με μία Ελληνίδα, ακόμη και εν ώρα καθήκοντος.

Στους Έλληνες χαρακτήρες αποδίδονται περίεργες συνήθειες, αλλά και το στοιχείο του αυθορμητισμού και της παρόρμησης. Σταχυολογώντας τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, στο *Daughters* ο Έλληνας πρωταγωνιστής ξεντώνεται και βουτάει γυμνός στη θάλασσα, ανταποκρινόμενος στη βιολογική του ανάγκη, μπροστά στις έκπληκτες Γερμανίδες, και στο *Hour of Pan* ακούγεται ότι όλοι οι Έλληνες της περιοχής οπλοφορούν. Στο *Homicide Unit Istanbul: Entscheidung in Athen* υπογραμμίζεται η ελληνοτουρκική διαμάχη, καθώς ο Έλληνας αστυνομικός διοικητής αντιδρά έντονα στη χρήση της λέξης «Ιστανμπούλ» αντί της «Κωνσταντινούπολης». Σε δύο έργα παρατηρείται μία επικριτική ακόμη και εχθρική στάση των Ελλήνων απέναντι στους Γερμανούς. Στο

τότητας για την Ελλάδα», Αφροδίτη Νικολαΐδου, Δημήτρης Παπανικολάου (επιμ.), Χώρα, σε βλέπω, Νεφέλη, Αθήνα 2022, σελ. 77-82.

29 Dina Iordanova, *Cinema of Flames*, Palgrave Macmillan, London 2009, p. 61.

Lost in Athens ο αστυνομικός υπερασπίζεται την ελληνική αστυνομία αναφέροντας πως δεν υπολείπεται σε αποτελεσματικότητα και πως οι Γερμανοί δεν είναι τόσο άψογοι όσο πιστεύουν. Στο *Drift - Partners in Crime* ένας λιμενεργάτης έχει κεκαλυμμένη επιθετικότητα απέναντι στον Γερμανό αστυνομικό και μιλάει στα ελληνικά υποτιμητικά για αυτόν μπροστά του.

Στην πλειονότητα των έργων καταγράφονται σκηνές γιορτής ή χορού, από πασχαλιάτικους εορτασμούς με βεγγαλικά μέχρι πάρτι σε παραθαλάσσια κέντρα, και κρητικά γλέντια με παραδοσιακά όργανα. Ακόμη και όταν σε κάποιο έργο δεν συμπεριλαμβάνεται τέτοια σκηνή, δεν παραλείπεται η αποτύπωση του Έλληνα ως εξωστρεφούς όντος, τοποθετημένου κυρίως στον δημόσιο χώρο, στην πλατεία, στο πεζοδρόμιο και στα νησιώτικα σοκάκια. Επίσης, κυρίαρχη θέση στη ζωή του Έλληνα έχει το φαγητό και το ποτό. Στα έργα της έρευνας καταγράφονται διάφορα ελληνικά εδέσματα, όπως το χταπόδι, το γιαούρτι και τα μελομακάρονα. Στο *A Summer in Crete* τα προϊόντα από ελιά και τα εσπεριδοειδή φρούτα προσελκύουν το ενδιαφέρον Γερμανών, οι οποίοι θέλουν να τα εξαγάγουν στη χώρα τους. Σημειώνεται πως στην τηλεταινία αυτή υπογραμμίζεται και το στοιχείο της μακροζωίας για τις γυναίκες της Κρήτης, μολονότι δεν γίνεται ευθεία σύνδεση με την ελληνική διατροφή. Από την άλλη, σε δύο ταινίες, οι



Εικόνα 3: Καρέ από την τηλεταινία *A Summer in Crete*



Εικόνα 4: Καρέ από την ταινία *Daughters*

πατροπαράδοτες γαστρονομικές συνήθειες των Ελλήνων, όπως η κατανάλωση μαγειρίτσας και αρνιού, προκαλούν αισθήματα αποστροφής στους Γερμανούς χαρακτήρες. Οι ίδιοι, κατά την παραμονή τους στη χώρα, αρέσκονται στην κατανάλωση ελληνικών ποτών, όπως το ούζο, το τσίπουρο και το κρασί. Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα συναντάται στο *Hartwig Seeler - Im Labyrinth der Rache*, όπου ο Έλληνας ιδιοκτήτης του σπιτιού που νοικιάζει ο Γερμανός συγκαταλέγει στις βασικές προσφερόμενες παροχές ένα μπουκάλι κρασί.

Η σύγχρονη Ελλάδα, ωστόσο, είναι συνυφασμένη και με την οικονομική κρίση. Στο *Homicide Unit Istanbul: Entscheidung in Athen* ο Έλληνας επιχειρηματίας διατρανών

νει πως η χώρα του βρίσκεται σε κρίση και πως οι πολίτες έχουν ανάγκη από οικονομικότερη στέγαση. Σύμφωνα με τον ίδιο, η χώρα καταγράφει το υψηλότερο ποσοστό ανεργίας στην Ευρώπη, κάτι το οποίο προτείνει να αντιμετωπιστεί με την ενίσχυση του μορφωτικού επιπέδου και τη δημιουργία νέων θέσεων εργασίας, αντί της παροχής κρατικών επιδομάτων. Στο *Eden* οι ξένοι χαρακτήρες σχολιάζουν ότι η χώρα έχει πτωχεύσει και οι θεατές διαπιστώνουν μέσα από τη σκηνογραφία και τους διαλόγους πως το βιοτικό επίπεδο των Ελλήνων βρίσκεται στο όριο της φτώχειας. Την ίδια στιγμή, η Γαλλίδα πρωταγωνίστρια, η οποία δραστηριοποιείται επαγγελματικά στην Ελλάδα, διαμένει σε πολυτελές ξενοδοχείο της πρωτεύουσας. Στην ταινία *Daughters*, οι θεατές ενημερώνονται ότι στην Αμοργό το νοσοκομείο δεν είναι λειτουργικό λόγω έλλειψης προσωπικού και εξοπλισμού, με το πλησιέστερο νοσοκομείο να βρίσκεται «τρία νησιά μακριά». Στην ίδια ταινία, ένας Γερμανός προβάλλει την υπεροχή του επικαλούμενος την τεχνολογική ανωτερότητα της χώρας του. Στο *A Summer in Crete* οι δυνητικοί αγοραστές του κτήματος στα Χανιά, που έχει κληρονομήσει η Γερμανίδα πρωταγωνίστρια, είναι αποκλειστικά ξένοι. Τέλος, στο *A Summer in Mykonos*, εξαιτίας της οικονομικής ύφεσης, οι αστυνόμοι είναι υποχρεωμένοι να κάνουν και δεύτερη δουλειά, ενώ κινδυνεύουν να χάσουν τη θέση τους στην υπηρεσία λόγω των επικείμενων περικοπών. Διαπιστώνεται, επίσης, ότι οι συνθήκες εργασίας στα αστυνομικά τμήματα της χώρας είναι τριτοκοσμικές. Γενικότερα, η οπισθοδρομικότητα και η δυσλειτουργία είναι ανάμεσα στα κύρια γνωρίσματα που αποδίδονται στη σημερινή Ελλάδα, αποδεικνύοντας ότι το κυρίαρχο ηγεμονικό αφήγημα εδράζεται στις έννοιες του εκσυγχρονισμού και της ανάπτυξης. Για παράδειγμα, οι δημόσιες υπηρεσίες της χώρας, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην επαρχία, χαρακτηρίζονται από τη γραφειοκρατία και τις ανεπαρκείς τεχνολογικές υποδομές. Επιπλέον, στην ταινία *Daughters* ακούγεται ότι η Αμοργός μένει συχνά χωρίς ηλεκτρισμό και στο *Hour of Ran* αποτυπώνεται μία αναχρονιστική κρητική κοινότητα, εμποτισμένη με στοιχεία πατριαρχίας, μισογυνισμού και πρωτογονισμού. Τέλος, εκτός από την οικονομική κρίση, δύο από τα εννέα έργα καταπιάνονται και με το προσφυγικό ζήτημα. Το ένα (*Eden*), μάλιστα, το τοποθετεί στο επίκεντρο και των έξι συνολικά επεισοδίων του.

Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο ξένος κατά τη διαμονή του στη χώρα είναι ένα μοτίβο που συναντάται με αξιοσημείωτη συχνότητα. Αναλυτικότερα, αυτές είτε σχετίζονται με τον νόμο και οδηγούν σε επαφές με την

αστυνομία, οι οποίες ενίοτε καταλήγουν μέχρι και σε φυλάκιση, είτε είναι απόρροια αυτοκινητιστικών δυστυχημάτων και οδηγούν σε εισαγωγή σε νοσηλευτικό ίδρυμα. Στην αρχή δύο έργων (*A Summer in Mykonos* και *Lost in Athens*), η Γερμανίδα πρωταγωνίστρια πέφτει θύμα κλοπής αμέσως μόλις βρεθεί επί ελληνικού εδάφους. Η ελληνική αστυνομία, όμως, δεν είναι πάντα πρόθυμη να βοηθήσει τους ξένους, οι οποίοι ενίοτε καλούνται να διαλευκάνουν οι ίδιοι τις υποθέσεις τους. Τέτοιο παράδειγμα εντοπίζεται στο *Lost in Athens* όπου η Ελληνίδα αστυνομικός ομολογεί ότι δεν μπορεί να βοηθήσει τη Γερμανίδα γιατί θα χάσει τη δουλειά της. Στο *A Summer in Mykonos* ένας Γερμανός φυλακίζεται σε τριτοκοσμικό κελί, που στερείται των στοιχειωδών υγειονομικών προδιαγραφών, και στο *Hour of Pan* ένας ομοεθνής τουρίστας συλλαμβάνεται για βιαιοπραγία. Ο τελευταίος, εμφανώς επηρεασμένος από την ανομία που επικρατεί στην περιοχή των Σφακιών, υιοθετεί νέες συνήθειες, όπως την εκδήλωση της χαράς μέσω πυροβολισμών στον αέρα και επανέρχεται σε κάποιες που είχε διακόψει, όπως το κάπνισμα. Ο ίδιος ήρωας, στο τέλος της ταινίας, παραδέχτηκε ρητά ότι «η μόνη τάξη είναι το χάος». Επιπρόσθετα, σε τρία έργα, το ταξίδι των Γερμανών πρωταγωνιστών στην Ελλάδα σημαδεύεται από κάποιο ατύχημα, κυρίως αυτοκινητιστικό, που καταλήγει στη μεταφορά τους σε νοσοκομείο της χώρας. Ωστόσο, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο τομέας της περίθαλψης διαφοροποιείται ως προς την οπισθοδρομικότητα από τις υπόλοιπες πτυχές του ελληνικού κράτους, καθώς αντιπροσωπεύεται από καθαρά, προσεγμένα, και σύγχρονα περιβάλλοντα.

Τέλος, ένα κοινό στοιχείο, το οποίο εντοπίζεται στα περισσότερα έργα, είναι οι αναφορές στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και στη μυθολογία. Πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο των κειμένων καταγράφονται αναφορές στην αθηναϊκή δημοκρατία, στον Μινωικό πολιτισμό και σε διάφορους θεούς, όπως τον Δία, τη Νέμεση και τη Σελήνη. Τα έργα της έρευνας περιλαμβάνουν, επίσης, σκηνές σε αρχαιολογικούς χώρους, όπως και πλάνα από την Ακρόπολη, το άγαλμα του Ηρακλή στην πλατεία του Άργους και τον ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο. Ακόμη, εντοπίζονται διακοσμητικά στοιχεία με αρχαιοελληνικά στοιχεία σε δημόσιες υπηρεσίες. Στο *Hour of Pan* επισημαίνεται από τον Γερμανό πρωταγωνιστή, που είναι μελετητής της αρχαίας Ελλάδας, ότι η Κρήτη είναι το λίκνο του πολιτισμού. Στην ίδια ταινία μία φαινομενικά απλή βουτιά στη θάλασσα μπορεί να καταλήξει στην ανακάλυψη ενός αρχαίου αμφορέα.

Συμπερασματικά, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι Έλληνες στις εννέα γερμανικές παραγωγές, οι οποίες γυρίστηκαν στη χώρα μας και εντάχθηκαν λίγα χρόνια μετά την οικονομική κρίση σε πρόγραμμα στήριξης του κρατικού φορέα, αναπαράγει εδραιωμένα στερεότυπα και γενικεύσεις που συναντώνται στα γερμανικά μέσα ενημέρωσης την περίοδο της κρίσης. Το λεγόμενο «Greek bashing»³⁰, δηλαδή ο ανάληγτος και προσβλητικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε η Ελλάδα από τους Ευρωπαίους (και ειδικά τους Γερμανούς) στη δημόσια σφαίρα, αντανakλάται σε πολλά από τα έργα της έρευνας. Επιπρόσθετα, ο τρόπος αυτός συμπίπτει με το πώς απεικονίζονται διαχρονικά οι Έλληνες στον παγκόσμιο κινηματογράφο, από τις πρώτες κιόλας μεταπολεμικές ταινίες και πολύ πριν ανακύψει η κρίση: ως οικονομικά και πνευματικά ανώριμοι³¹, αλλά και ως λάτρες του ξέγνοιαστου βίου, του κρασιού και του χορού³². Τα έργα αυτά επιβεβαιώνουν την παρατήρηση του Edward Said, πως με την πάροδο του χρόνου δεν αυξάνεται η δυτική γνώση ως προς την προσέγγιση του πολιτισμικού «άλλου» αλλά μάλλον εκλεπτύνεται η άγνοια³³.

30 Hans Bickes, Tina Otten, Laura Chelsea Weymann, "The Greek Financial Crisis: Discourses of Difference or Solidarity?", *Journal of Social Science Education* 13 (2014), p. 113-122.

31 Εύα Στεφανή, *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα 2020, σελ. 113-128.

32 Dina Iordanova, *Cinema of Flames*, ibid., p. 58.

33 Edward W. Said, *Οριενταλισμός* (μτφρ. Φώτης Τερζάκης), Πατάκης, Αθήνα 1996, σελ. 81.

Αναζητώντας τον Χρόνο της Νιότης: Το Κινηματογραφικό Πορτραίτο Ενός Σύγχρονου Φάουστ

Κατερίνα Παπακυριακοπούλου

ΔΙΔΑΚΤΩΡ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αναζήτηση της χαμένης νεότητας αποτελεί διαχρονικό μοτίβο στην ιστορία του πολιτισμού, από τον μύθο του Φάουστ έως τις σύγχρονες κινηματογραφικές αφηγήσεις. Ο κινηματογράφος, ως κατεξοχήν τέχνη της εικόνας, χαρακτηρίζεται από μία ιδιαίτερη σύνδεση με τον χρόνο, την φθορά και την απώλεια της νεότητας. Από τις πρωταγωνίστριες του κλασικού Χόλιγουντ έως τις ηρωίδες του σύγχρονου κινηματογραφικού τρόμου, η νεότητα είναι άμεσα συνυφασμένη με το φύλο, την εξουσία και την ταυτότητα.

Ταινίες όπως το *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) και το *Whatever Happened to Baby Jane* (Robert Aldrich, 1962) εισχωρούν βαθιά στην ψυχοσύνθεση των γυναικείων χαρακτήρων που θρηνούν την απώλεια της νιότης, της ομορφιάς και της δόξας. Η σαρ του παλιού κινηματογράφου, εγκλωβισμένη ανάμεσα στην εικόνα και το σώμα της, μετατρέπεται σε σύμβολο μιας πολιτισμικής εμμονής με τη νεότητα. Όπως έχει επισημάνει η Mary Ann Doane¹, το βλέμμα προς τη γυναίκα-σαρ αποτελεί ταυτόχρονα μηχανισμό λατρείας και ελέγχου· η απώλεια της νεότητας λειτουργεί ως απώλεια του ίδιου του κινηματογραφικού ειδώλου.

Στον 21^ο αιώνα, η γυναικεία εμπειρία επανέρχεται με νέα μορφή, μέσα από το βλέμμα σκηνοθετριών που αξιοποιούν κινηματογραφικά είδη, όπως αυτό του σωματικού τρόμου (body horror), για να αναμετρηθούν με τα όρια του φύλου και της ταυτότητας. Η πρόσφατη ταινία *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης. Η Fargeat, μέσα από έναν συνδυασμό βιολογικού τρόμου, ειρωνείας και οπτικής υπερβολής, αφηγείται την ιστορία μιας γυναίκας που χωρίζεται κυριολεκτικά στα δύο: στο νέο σώμα που τρέφεται από τον παλιό της εαυτό, και στο σώμα που φθείρεται ως τίμημα της εμμονής με την αιώνια νεότητα.

Η ταινία, με έκδηλες αναφορές στον *Φάουστ* του Γκαίτε² και την *Μέδουσα* του Καραβάτζιο, οικοδομεί ένα κινηματογραφικό πορτραίτο του σύγχρονου «τερατώδους θηλυκού»³. Η γυναίκα-τέρας δεν είναι πια το αντικείμενο του τρόμου λόγω της σεξουαλικότητάς της, αλλά λόγω της αποδόμησής της: μιας επιτελεστικής αυτο-διάλυσης μέσα σε ένα καθεστώς που απαιτεί την αέναη ανακατασκευή του εαυτού. Η ηρωίδα, σαν άλλος Φάουστ, πουλά την ψυχή της στον διάβολο της εικόνας, μοιράζοντάς την ανάμεσα σε δύο σώματα που αλληλοεξοντώνονται.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναλύσει την *The Substance* υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου και των εννοιών του τερατώδους, του φύλου και της αναπαράστασης. Στόχος είναι να διερευνηθεί πώς η ταινία της Fargeat επανέρχεται στην έννοια του «τερατώδους θηλυκού», πώς επαναπροσδιορίζει τη σχέση του γυναικείου βλέμματος με το σώμα και πώς αξιοποιεί την παρωδία και την υπερβολή ως πολιτικά εργαλεία αναπαράστασης.

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ήδη από τη δεκαετία του 1970, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει θέσει στο επίκεντρο την σχέση ανάμεσα στο βλέμμα και την εξουσία. Η Laura Mulvey, στο πολυσυζητημένο δοκίμιό της για το ανδρικό βλέμμα, υποστήριξε ότι η κινηματογραφική αφήγηση οργανώνεται γύρω από την απόλαυση της θέασης της γυναίκας ως

1 Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1991.

2 Johann Wolfgang von Goethe, *Ο Φάουστ του Γκαίτε* (μτφρ. Θεοδωρακόπουλος Ν. Ιωάννης), Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος (επιμ.), Εστία, Αθήνα, 2012.

3 Barbara Creed, *The Monstrous Feminine*, Routledge, London and New York, 1993.

αντικειμένου⁴. Η κάμερα, το βλέμμα του ήρωα και το βλέμμα του θεατή συντίθενται σε ένα σύστημα που επιβεβαιώνει την πατριαρχική επιθυμία.

Η Doane (1991) επεκτείνει το επιχείρημα αυτό, υποστηρίζοντας ότι η γυναίκα-σταρ βρίσκεται εγκλωβισμένη σε ένα καθεστώς επιτελεστικής ταυτότητας: η εικόνα της είναι συγχρόνως πηγή δύναμης και παγίδα⁵. Η παλιά σταρ του Χόλιγουντ, όπως η Νόρμα Ντέσμοντ στη *Λεωφόρο της Δύσης*, βιώνει την κατάρρευση της εικονογραφικής της εξουσίας ως προσωπική καταστροφή: ένα είδος συμβολικού θανάτου που συμπίπτει με τη φθορά του σώματος.

Η Barbara Creed εισάγει τον όρο «*τερατώδες θηλυκό*» για να περιγράψει τη γυναικεία φιγούρα στον κινηματογράφο τρόμου⁶, αξιοποιώντας την έννοια της «*αποστροφής*» (*abjection*) της Julia Kristeva (1982). Σύμφωνα με την Creed, το γυναικείο σώμα λειτουργεί ως τόπος τρόμου, επειδή απειλεί να υπερβεί τα όρια ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο⁷. Η Kristeva αναφέρεται στο σώμα που προκαλεί αποστροφή, καθώς δεν είναι πια φορέας ταυτότητας, αλλά τόπος καταστροφής. Στο πλαίσιο αυτό, το γυναικείο σώμα φέρει μια διπλή λειτουργία: γίνεται αντικείμενο αποκλεισμού, αλλά και πηγή επαναπροσδιορισμού του εαυτού.

Η σύγχρονη φεμινιστική κριτική επιχειρεί να μετατοπίσει το ενδιαφέρον από την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος προς την επανοικειοποίησή του. Όπως σημειώνει η Kate Ince⁸, ταινίες σκηνοθετριών, όπως η Fargeat και η Julia Ducournaud, αναδιαμορφώνουν το είδος του σωματικού τρόμου ως πεδίο γυναικείας επιτέλεσης και πολιτικής δράσης. Η φρίκη δεν αφορά πλέον το τερατώδες θηλυκό αλλά το σύστημα που καθιστά το γυναικείο σώμα πεδίο εκμετάλλευσης και κατανάλωσης.

3. ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΤΕΡΑΤΩΔΕΣ ΘΗΛΥΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΟΥΣΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ

Η έννοια του τερατώδους θηλυκού της Creed επανεξετάζεται στην ταινία *The Substance* μέσα από μία σύγχρονη κινηματογραφική οπτική: η ηρωίδα δεν προκαλεί φρίκη λόγω της σεξουαλικότητας ή της βιολογικής της φύσης, αλλά λόγω της αποδόμησης του ίδιου της του εαυτού. Η επιλογή της να δημιουργήσει ένα νέο, νεανικό σώμα, που τρέφεται από το παλιό, συνιστά μία κυριολεκτική εφαρμογή της φράσης της Creed: το διπλό διαταράσσει το όριο που καθιστά κάθε άνθρωπο μία διακριτή οντότητα⁹.

Το φαουστικό στοιχείο της αφήγησης εκδηλώνεται μέσω της ανταλλαγής της ψυχής και της ταυτότητας με την εικόνα της νεότητας. Όπως ο Φάουστ αντάλλαξε την ψυχή του για γνώση και δύναμη, η πρωταγωνίστρια της Fargeat επιλέγει να θυσιάσει τη σωματική και ψυχική ακεραιότητά της για την απόκτηση της ιδανικής εικόνας, γεγονός που τελικά επιταχύνει την γήρανση και την φθορά της με την μορφή ποινής: κάθε φορά που η πρωταγωνίστρια Elisabeth παραβιάζει τους όρους του συμβολαίου, παρατείνοντας τα χρονικά όρια μέσα στα οποία της επιτρέπεται να ζει ως η νεότερη ή η γηραιότερη εκδοχή του εαυτού της, τιμωρείται με την επιταχυνόμενη γήρανση ενός μέρους του αρχικού της σώματος. Η διχοτόμησή της δημιουργεί ένα διπλό σώμα, το «*αυθεντικό*» και το «*ιδανικό*», που λειτουργεί ως αλληγορία της κοινωνικής εμμονής με την αιώνια νεότητα.

Η αναπαράσταση της διπλής ύπαρξης μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από την θεωρία της Kristeva για την αποστροφή: το σώμα που αποδομείται και καταστρέφεται προκαλεί φρίκη επειδή παραβιάζει τα όρια του Εγώ (Kristeva, 1982). Στην ταινία, η νεότητα του ενός σώματος ενισχύεται ακριβώς μέσω της φθοράς του άλλου, δημιουργώντας μια δυναμική όπου η επιθυμία για αθανασία συνεπάγεται καταστροφή, αναδεικνύοντας την πολιτική διάσταση της προσωπικής επιλογής.

Στις καλλιτεχνικές αφήγησεις η νεότητα δεν συνδέεται μόνο με την ηλικία, αλλά και με την φήμη, την δόξα και την εξωτερική εμφάνιση, ενώ η προσπάθεια επιστροφής στην νεότητα αποδεικνύεται μάταιη αλλά και καταστροφική. Ο Φάουστ θρηνεί το γεγονός ότι δεν έχει αποκτήσει την φήμη και την δόξα που θα ήθελε και, όπως η κινηματογραφική ηρωίδα που πλάθει η Fargeat, κάνει μία ολέθρια συμφωνία με τον διάβολο. Από την άλλη, η Νόρμα, στην *Λεωφόρο της Δύσης* του Wilder, θρηνεί τις ένδοξες στιγμές που είχε την τύχη να ζήσει, κι αυτό την οδηγεί στην τρέλα και το έγκλημα. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση της Baby Jane του Robert Aldrich, ενώ μεταγενέστερο παράδειγμα αποτελεί και η ταινία *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992), η οποία είναι σε ανοιχτό διάλογο με την πρόσφατη ταινία της Fargeat.

4 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 1975, pp. 6-18.

5 Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, ό.π.

6 Creed, *The Monstrous Feminine*, ό.π.

7 Barbara Creed, "Horror and the Monstrous-Feminine", Jeffrey Andrew Weinstock (ed.), *The Monster Theory Reader*, 2020, pp. 211-25.

8 Kate Ince, '#MeToo, #BalanceTonPorc, the feminist rape-revenge film in the 2010s and Coralie Fargeat's *Revenge*', *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, vol. VI, no. 1, 2022, pp. 110-125.

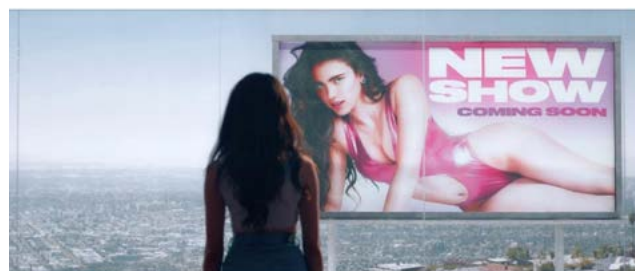
9 Creed, *The Monstrous Feminine*, ό.π., σελ. 43-58.

Εκεί που το *The Substance* διαφοροποιείται είναι στην πιο εσωτερική αναπαράσταση, καθώς η πρωταγωνίστρια Elisabeth, στην πραγματικότητα, δεν αναμετράται με κάποια νεότερη και ομορφότερη αντίζηλο, αλλά με τον ίδιο της τον εαυτό. Η Fargeat αναπαριστά τον κατακερματισμό του σύγχρονου υποκειμένου μέσα από την αφήγηση της ιστορίας της Elisabeth. Η Elisabeth, την οποία ενσαρκώνει η Demi Moore, είναι μία ξεπεσμένη σταρ που παρουσιάζει ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα γυμναστικής. Την ημέρα που θα γιόρταζε τα πεντηκοστά γενέθλιά της, η Elisabeth μαθαίνει ότι το αφεντικό της σκοπεύει να την απολύσει επειδή είναι πια πολύ μεγάλη. Μέσα στην απελπισία της, η Elisabeth δέχεται να χρησιμοποιήσει μία ουσία που την μεταμορφώνει στην Sue (Margaret Qualley), η οποία περιγράφεται ως μία καλύτερη εκδοχή του εαυτού της. Φυσικά η μεταμόρφωση αυτή έρχεται υπό πολύ σκληρούς όρους και ακόμα σκληρότερες επιπτώσεις. Η Elisabeth και η Sue μοιράζονται την ίδια συνείδηση αλλά διαφορετικά σώματα. Κάθε επτά μέρες, η Elisabeth πρέπει να αλλάζει σώμα, με το ανενεργό της σώμα να παραμένει αναίσθητο και να ταΐζεται ενδοφλέβια. Η Sue, λοιπόν, παίρνει κυριολεκτικά την θέση της Elisabeth κάθε εβδομάδα, αντικαθιστώντας την στην δουλειά της.

Τα κοντινά πλάνα-πορτραίτα στις δύο πρωταγωνίστριες λειτουργούν ως υπενθύμιση ότι η Elisabeth και η Sue είναι το ίδιο πρόσωπο, ένας απαράβατος όρος του ελιξήριου της νιότης, τον οποίο, φυσικά, θα παραβούν. Η Sue υιοθετεί την χαρακτηριστική φράση με την οποία η Elisabeth αποχαιρετούσε μέχρι πρότινος τους τηλεθεατές της, στέλνοντάς τους ένα φιλί και προτρέποντάς τους να προσέχουν τον εαυτό τους: μία φράση με έκδηλη ειρωνεία, καθώς η ίδια η Elisabeth μισεί τον εαυτό της. Επιπλέον, η προτροπή είναι εντελώς επιφανειακή και δεν αφορά τίποτα άλλο παρά την διατήρηση ενός νέου και σφριγηλού σώματος. Ταυτίζει, δηλαδή, την ωραία εμφάνιση με την αγάπη για τον εαυτό, κάτι το οποίο αποτελεί βασικό στοιχείο του ύστερου καπιταλισμού και της κυριαρχίας της εικόνας.

4. ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΒΛΕΜΜΑ

Ένα δεύτερο στοιχείο διαφοροποίησης της ταινίας της Fargeat από τις κυρίαρχες κινηματογραφικές αφηγήσεις, είναι αυτό του βλέμματος μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση της Elisabeth και της Sue. Και οι δύο, αφού πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, επιθυμούν το βλέμμα του άλλου και συγκεκριμένα το αντρικό. Ως σταρ της showbiz, η Elisabeth έχει βιώσει τον θαυμασμό του ανδρικού βλέμματος σε βαθμό που δεν ξέρει πώς να υπάρξει χωρίς αυτόν: αυτός, άλλωστε, είναι και ο λόγος που χρησιμοποιεί το ελιξήριο της νιότης. Ως Sue, η Elisabeth έχει ξανά την ευκαιρία να τραβά τα βλέμματα πάνω της, γεγονός το οποίο η Fargeat απεικονίζει με ηδονοβλεπτικά πλάνα στην Qualley. Παρά το έντονο στοιχείο ηδονοβλεψίας και φетиχισμού που διέπει τα πλάνα αυτά, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι το κυρίαρχο βλέμμα της ταινίας είναι το γυναικείο, δηλαδή αυτό της Elisabeth στον εαυτό της: αρχικά βλέμμα αυτολύπησης για την φθορά του σώματός της, στην συνέχεια, ως Sue, βλέμμα θαυμασμού για το νέο της σώμα και στο τέλος, όταν πια μετατρέπεται σε τέρας, βλέμμα τρόμου. Παράλληλα, βέβαια, σύμφωνα με την Doane¹⁰, η αντιστροφή του βλέμματος και η επικράτηση της γυναίκας θεατή επιβεβαιώνει την υπάρχουσα έμφυλη ιεραρχία. Αυτό είναι κάτι επιτηδευμένα σαφές στην ταινία, καθώς το βλέμμα της Elisabeth στο είδωλό της δεν είναι παρά το βλέμμα του άλλου, του αρσενικού. Ταυτόχρονα, όμως, το βλέμμα της ίδιας της σκηνοθέτιδας είναι τόσο έντονο και αποκαλυπτικό που μπορεί να λειτουργήσει ανατρεπτικά.



Εικόνα 1: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)



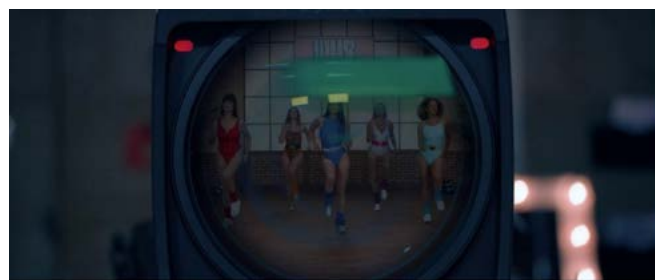
Εικόνα 2: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

Στην Εικόνα 1, για παράδειγμα, η Sue αποτελεί ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο του βλέμματος. Ο τρόπος με τον οποίο είναι τοποθετημένη η κάμερα δίνει στην Sue μία αίσθηση εξουσίας. Βρίσκεται στο πολυτελές διαμέρισμα της Elisabeth, που είναι, άλλωστε, και δικό της, και βλέπει τον εαυτό της να κυριαρχεί στον κόσμο.

Στην Εικόνα 2, η Elisabeth κοιτά το είδωλό της στον καθρέφτη με απελπισία και θυμό. Πρόκειται για μία από τις ίσως πιο ρεαλιστικές σκηνές της ταινίας, στην οποία η

10 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.", *Screen*, Volume 23, Issue 3-4, 1 September 1982, pp. 74–88, <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.

Elisabeth ετοιμάζεται να βγει ραντεβού με έναν παλιό της φίλο και θαυμαστή της. Παρά το γεγονός ότι ο άντρας αυτός είναι συνομήλικός της και, σε αντίθεση με εκείνη, άσημος, η Elisabeth αποφασίζει τελικά να ακυρώσει το ραντεβού τους, επειδή δεν της αρέσει η εικόνα της στον καθρέφτη. Η σκηνή αποτελείται από επαναλαμβανόμενα πλάνα στα οποία η Elisabeth προσθέτει και αφαιρεί το μακιγιάζ της, ετοιμάζεται να φύγει από το σπίτι της και την σταματά το ίδιο της το βλέμμα. Βλέπει τον αντικατοπτρισμό της ακόμα και στο πόμολο της πόρτας, σε αντιδιαστολή με την φρέσκια, σαγηνευτική εικόνα της Sue που βρίσκεται πλέον παντού γύρω της. Αυτό την οδηγεί στο να επιστρέφει ξανά και ξανά στον καθρέφτη και, τελικά, να ξεβάφεται με μανία και μίσος απέναντι στον εαυτό της.

Εικόνα 3: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

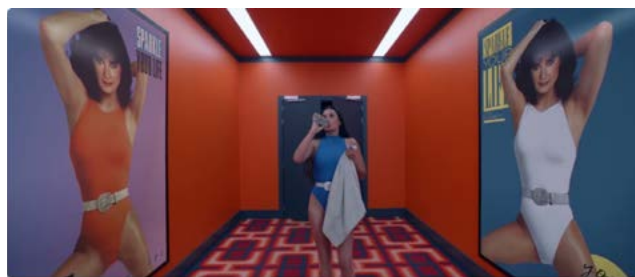
Τέλος, σε πλάνα σαν αυτό της Εικόνας 3, κυριαρχεί το βλέμμα της ίδιας της σκηνοθέτιδας, δηλαδή το βλέμμα του φακού της κάμερας. Πρόκειται, βέβαια, για την βιντεοσκόπηση στο τηλεοπτικό στούντιο όπου εργάζεται η Elisabeth. Τα συγκεκριμένα πλάνα, όμως, λειτουργούν διττά, καθώς υπονομεύουν τον διαχωρισμό μεταξύ κινηματογράφου και πραγματικότητας, αλλά και αναδεικνύουν την καταπίεση που βιώνει η Elisabeth ως αντικείμενο του βλέμματος.

5. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ, ΦΗΜΗ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ: Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Σύμφωνα με την Shearer West, οι προσωπογραφίες που απεικονίζουν διάσημα άτομα έχουν αυξηθεί σημαντικά τον 21^ο αιώνα, καθώς η φήμη των celebrities αποτελεί το νέο είδος εξουσίας στην προσωπογραφία¹¹. Η άποψη αυτή συνηχεί με το θεωρητικό έργο του Guy Debord στην *Κοινωνία του Θεάματος*¹², σχετικά με το πώς η σύγχρονη κοινωνία δεν βιώνεται πια άμεσα, αλλά μέσα από αναπαραστάσεις, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να αποστασιοποιούνται από την αληθινή ζωή. Το θέαμα γίνεται μέσο ελέγχου και διάχυσης ιδεολογίας, ενώ οι κοινωνικές σχέσεις αντικαθίστανται από σχέσεις με εικόνες¹³.

Εικόνα 4: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

Είναι σημαντικό να τονιστεί πως η West αναφέρεται στους σταρ με γνώμονα την φήμη τους και όχι τους ίδιους ως υποκείμενα, κάτι το οποίο επιβεβαιώνει την αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα. Όπως έχει επισημάνει και ο Richard Dyer, η φήμη και η εικόνα ενός διάσημου ατόμου αποκτούν αυτοτέλεια, με την κοινωνική επιρροή και την εξουσία να ανήκει στην εικόνα και όχι στον άνθρωπο πίσω από αυτήν¹⁴. Η ταινία της Fargeat βρίθει από κοντινές ή ολόσωμες προσωπογραφίες της Elisabeth και της Sue, τοποθετημένες σε δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους, με τρόπο που επιβεβαιώνει και εντείνει την κυριαρχία της εικόνας. Χαρακτηριστική είναι η μεγάλη ολόσωμη προσωπογραφία της Elisabeth στον τοίχο του διαμερίσματός της (Εικόνα 4), ενώ πλήθος ολόσωμων πορτραίτων της διακοσμούν αρχικά το τηλεοπτικό στούντιο όπου εργάζεται, και στην συνέχεια αντικαθίστανται με ολόσωμα πορτραίτα της Sue.

Εικόνα 5: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

Οι προσωπογραφίες αυτές λειτουργούν όχι μόνο ως σημάδια φήμης, αλλά και ως υπενθύμιση του επικείμενου θανάτου. Η Εικόνα 5 αποτελεί ένα παράδειγμα των οπτικών αναφορών της Fargeat στον κινηματογράφο του Stanley Kubrick. Το συγκεκριμένο πλάνο του κόκκινου διαδρόμου στο τηλεοπτικό στούντιο είναι σαφής αναφορά στην διάσημη σκηνή του *The Shining* (1980) και προοικονομεί την σχέση της φήμης με τον θάνατο. Η αναφορά γίνεται ακόμα εντονότερη στο τέλος της ταινίας, όταν οι τοίχοι, οι προσωπο-

11 Shearer West, *Προσωπογραφία* (μτφρ. Κατερίνα Παπακυριακοπούλου), Ευαγγελία Διαμαντοπούλου (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2023 (στο πρωτότυπο: *Portraiture*, Oxford History of Art, 2004).

12 Guy Debord, *Society of the Spectacle* (translation Ken Knabb), Bureau of Public Secrets Berkeley, 2014 (Originally published: 1967).

13 Debord, *Society of the Spectacle*, ό.π.

14 Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, London, 1998.

γραφίες και το πάτωμα του διαδρόμου καλύπτονται με αίμα (Εικόνα 6): η συγκεκριμένη αναφορά δεν σχετίζεται μόνο με το κοινό κινηματογραφικό είδος του τρόμου μεταξύ των δύο ταινιών, αλλά αποτελεί και έναν ακόμα παραλληλισμό της αναζήτησης της αιώνιας νεότητας με το αναπόφευκτο του θανάτου.

Στο τέλος της ταινίας, όταν πια η Elisabeth πεθαίνει, ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της, συγχωνευμένο οπτικά με ένα ακόμα κοντινότερο πλάνο στα μάτια της, μάς δίνουν μία ακόμα κινηματογραφική αναφορά στον Kubrick. Την στιγμή του θανάτου της, η Elisabeth φαντασιώνεται ότι το κοινό της την αποθεώνει, ενώ ακούγεται το soundtrack της ταινίας *2001: A Space Odyssey* (1968). Εδώ η αναφορά είναι διπλή: πρόκειται για μία ακόμα αναφορά στον θάνατο αλλά και στη νιότη, μια ματιά στο παρελθόν, ακριβώς όπως συνέβη με τον πρωταγωνιστή στην *Οδύσσεια του Διαστήματος*. Ταυτοχρόνως, η ψευδαίσθηση της Elisabeth αποτελεί και αναφορά στην ταινία *Η Λεωφόρος της Δύσης*, στο τέλος της οποίας η Νόρμα θεωρεί ότι πρωταγωνιστεί σε ταινία την στιγμή που συλλαμβάνεται.



Εικόνα 6: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)



Εικόνα 7: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

Η χρήση της προσωπογραφίας στο *The Substance*, επομένως, είναι σημαντική επειδή αναδεικνύει όχι μόνο την αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα, αλλά και την πλήρη αντιστροφή της. Όπως υποστήριξε η Susan Sontag, οι εικόνες δεν είναι ουδέτερες, αλλά επιβάλλουν μια ερμηνεία της πραγματικότητας¹⁵. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το τελευταίο κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της Elisabeth είναι μία απόπειρα εναλλακτικής ερμηνείας της πραγματικότητας, με την Elisabeth να γελά, όπως ακριβώς και η Νόρμα λίγο πριν συλληφθεί.

6. ΣΩΜΑΤΙΚΟΣ ΤΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΩΔΙΑ

Η κινηματογραφική γλώσσα της Fargeat αντλεί στοιχεία από το body horror του David Cronenberg, στοχεύοντας σε μία σαφώς φεμινιστική κατεύθυνση. Ο σωματικός τρόμος δεν επιδιώκει την αντικειμενοποίηση της γυναίκας: αντιθέτως, η πρωταγωνίστρια γίνεται ενεργή δημιουργός της φρίκης και της ταυτότητάς της. Αναλύοντας την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Fargeat, το *Revenge* (2017), η Ince υποστηρίζει ότι η πρωταγωνίστρια Jen είναι υποκείμενο βίας και όχι ενδυνάμωσης: το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και για την Elisabeth του *The Substance*: και οι δύο ηρωίδες, ως θύματα της πατριαρχίας, ανακατασκευάζουν την ταυτότητά τους και επιδεικνύουν βίαιες τάσεις ως αποτέλεσμα της ίδια τους της θυματοποίησης¹⁶. Στο *The Substance*, η βία αυτή κατευθύνεται στο ίδιο το υποκείμενο που την ασκεί. Η Elisabeth στρέφεται εναντίον του ίδιου της του εαυτού, του ίδιου της του σώματος που πια δεν αναγνωρίζει ως δικό της.

Η σχέση της γυναίκας με το σώμα της και με τον χρόνο εκφράζεται μέσα από το βλέμμα της ίδιας και της κάμερας. Αντί για την παραδοσιακή θέαση που επιβάλλει ο ανδρικός φακός, εδώ η πρωταγωνίστρια παρακολουθεί και συμμετέχει ενεργά στην αυτοαναπαράστασή της, αντιστρέφοντας το αντρικό βλέμμα¹⁷. Η υπερβολή, η παραμόρφωση και η παρωδία λειτουργούν ως εργαλεία αντίστασης και κριτικής, επιτρέποντας στο γυναικείο βλέμμα να διαμορφώσει τη δική του αφήγηση μέσα στο κινηματογραφικό είδος του τρόμου.

Η παρωδία αποτελεί κεντρικό εργαλείο στην ταινία της Fargeat. Με τη χρήση της υπερβολής, της ειρωνείας και της ανατροπής του κλασικού κώδικα των ταινιών τρόμου, το *The Substance* μετατρέπει το body horror σε μέσο φεμινιστικής κριτικής. Η αντίθεση ανάμεσα στο νέο και το παλιό σώμα, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο οι σκηνές μεταμφιέζουν τον τρόπο σε σάτιρα, υπογραμμίζουν την κοινωνική κατασκευή της γυναικείας εικόνας.

Το προσωπικό γίνεται πολιτικό μέσα από την αποδόμηση του σώματος και την προβολή της φθοράς, καθώς η ταινία θέτει ερωτήματα για τη σχέση ανάμεσα στη νεότητα, την ομορφιά και την υποκειμενικότητα. Η παρωδία λειτουργεί ως εργαλείο φεμινιστικής χειραφέτησης: αναδεικνύει την κατασκευή της ταυτότητας, υπονομεύει τον κυρίαρχο λόγο και επιτρέπει στη γυναίκα να επαναδιαπραγματευτεί τη θέση της μέσα στο κοινωνικό και

15 Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Books LLC, New York. 1997.

16 Kate Ince, '#MeToo, #BalanceTonPorc, the feminist rape-revenge film in the 2010s and Coralie Fargeat's *Revenge*', ό.π., σελ. 118.

17 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", ό.π.

κινηματογραφικό πεδίο. Η σύγχρονη τεχνολογία, τα social media και η αναπαράσταση της γυναίκας ως εικόνα/ειδώλου βρίσκουν στον σωματικό τρόπο μια μεταφορική έκφραση. Η διάσπαση του σώματος και η αυτοκαταστροφή του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα συνδέονται με τον δυισμό της ψηφιακής ταυτότητας, αναδεικνύοντας πώς η πολιτική και κοινωνική πίεση μετασχηματίζεται σε σωματική εμπειρία.



Εικόνα 8: Orlan, *Make-Up Parody at the Mirror* (1997)

Εκτός από τις κινηματογραφικές αναφορές του *The Substance*, είναι σημαντικό να εστιάσουμε και στις διακαλλιτεχνικές αναφορές, τόσο μέσα από τον σωματικό τρόπο όσο και μέσα από την παρωδία. Η περίπτωση της εικαστικού Orlan, μιας καλλιτέχνιδας που παίζει με τα όρια του τρόμου και της παρωδίας, μπορεί να παραλληλιστεί με την ταινία της Fargeat, καθώς και οι δύο εστιάζουν στην σωματική μεταμόρφωση και την αισθητική επέμβαση μέσα από διαφορετικές τεχνολογίες. Σύμφωνα με την Ince, το πρόσωπο, μέσα από τις αισθητικές επεμβάσεις σταματά να σηματοδοτεί την ατομικότητα και μετατρέπεται σε αποσπώμενη μάσκα¹⁸. Στο έργο της Orlan *Make-Up Parody at the Mirror* (Εικόνα 8), η καλλιτέχνη εργαλειοποιεί την μάσκα και τον καθρέφτη με σκοπό την παρωδία και την υβριδοποίηση του εαυτού της. Οι αυτοπροσωπογραφίες της μπορούν να παραλληλιστούν με εκείνες της Elisabeth στο *The Substance*, αλλά και με το γεγονός ότι η Elisabeth χρησιμοποιεί μία νέα τεχνολογία για να ανακατασκευάσει την εικόνα της.

Επεκτείνοντας την θεωρία της Creed, μέσα από αυτή την ανακατασκευή, η γυναίκα-τέρας δεν προκαλεί τρόμο με την σεξουαλικότητά της, αλλά με την αποδόμησή της και την δημιουργία μίας τερατώδους ταυτότητας. Η Elisabeth επιλέγει να θρυμματίσει την εικόνα της με σκοπό την ανακατασκευή της. Στο τέλος, αφού πια τόσο η Sue όσο και η Elisabeth κάνουν κατάχρηση του ελιξηρίου, προκύπτει μία τερατώδης μορφή με το όνομα Monstro ElisaSue. Η νέα αυτή μορφή περνάει από τον τρόπο του εαυτού στην αποδοχή του: η Εικόνα 9 αναπαριστά την ElisaSue να κάνει την τελευταία της εμφάνιση μπροστά σε κοινό, «φορώντας» το πορτραίτο της πραγματικής Elisabeth ως μάσκα. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι μέσα από την απόκτηση της τερατώδους αυτής ταυτότητας η Elisabeth αποδέχεται πολύ αργά πια τον εαυτό της.

Στο τέλος, η ElisaSue εκρήγνυται και απομένουν μόνο τα σπλάχνα της. Το αρχικό πρόσωπο της Elisabeth ξεκολλάει από τα σπλάχνα και σέρνεται μέχρι το ορείχαλκινο αστέρι της στο Walk of Fame του Χόλιγουντ (Εικόνα 10). Εδώ έχουμε μία ακόμα οπτική διακαλλιτεχνική αναφορά στην Μέδουσα του Καραβάτζιο: σαν άλλη Μέδουσα, η Elisabeth έχει αρχικά έκφραση τρόμου, ενώ η όψη της μοιάζει να πλαισιώνεται από ματωμένα σπλάχνα στο σχήμα των φιδιών που έχει η Μέδουσα στην θέση των μαλλιών. Βασικό στοιχείο του έργου του Καραβάτζιο είναι ότι η Μέδουσα αντιμετωπίζεται, όχι σαν ένα τρομακτικό τέρας, αλλά σαν μία οντότητα που προκαλεί τρόμο στον ίδιο της τον εαυτό. Αντίστοιχα, η Elisabeth τρομάζει από την μεταμόρφωση του εαυτού της και βιώνει μία ονειρική κάθαρση όταν πια στο τέλος γελάει, ενώ φαντασιώνεται ότι το ίδιο κοινό που την απεχθάνεται είναι το κοινό που την αποθεώνει.



Εικόνα 9: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)



Εικόνα 10: *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024)

18 Kate Ince, *Orlan: Millennial Female: v. 20 (Dress, Body, Culture)*, Bloomsbury, London, 2000.

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ταινία της Fargeat επαναπροσδιορίζει το τερατώδες θηλυκό μέσα από τον φακό του σύγχρονου body horror, αξιοποιώντας την αποδόμηση του σώματος, την παρωδία και το γυναικείο βλέμμα για να αναδείξει τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στο φύλο, την ταυτότητα και την κοινωνική επιβολή της νεότητας. Σύμφωνα με την ανάλυση, διαπιστώνεται ότι το body horror μπορεί να μετατραπεί σε φεμινιστικό εργαλείο αντίστασης, ενώ η διχοτόμηση του σώματος λειτουργεί ως αλληγορία κοινωνικής πίεσης και ατομικής αυτοκαταστροφής. Παράλληλα, η παρωδία αποτελεί μέσο χειραφέτησης και κριτικής αναπαράστασης της γυναικείας ταυτότητας.

Η ταινία ανοίγει ένα διάλογο για την πολιτική διάσταση του προσωπικού και την κοινωνική κατασκευή της γυναικείας ομορφιάς, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονες γυναίκες σκηνοθέτιδες επανεξετάζουν τα είδη και τις παραδοσιακές φόρμες του κινηματογράφου τρόμου.

Μέσα από την ανάλυση του *The Substance*, παρατηρείται μία σύγχρονη επανουκειοποίηση του κινηματογράφου τρόμου από γυναίκες σκηνοθέτιδες, και ιδιαίτερα του είδους του body horror. Δημιουργοί όπως η Fargeat συμβάλλουν σε σύγχρονες αναπαραστάσεις του γυναικείου βιώματος. Το *The Substance* καλεί τους θεατές να ταυτιστούν με την πρωταγωνίστρια και να δουν την πραγματική βία της βιομηχανίας της ομορφιάς. Τέλος, η παρωδία λειτουργεί καθαριστικά καθώς, σε συνδυασμό με τον σωματικό τρόπο και το γκροτέσκο, αποτελεί ένα σύγχρονο εργαλείο για τις φεμινιστικές αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Creed, Barbara, *The Monstrous Feminine*. Routledge, London and New York, 1993.
- Creed, Barbara, "Horror and the Monstrous-Feminine", Jeffrey Andrew Weinstock (ed.), *The Monster Theory Reader*, 2020, pp. 211–25.
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle* (translation Ken Knabb), Bureau of Public Secrets Berkeley, 2014 (Originally published: 1967).
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, Volume 23, Issue 3-4, 1 September 1982, pp. 74–88, <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.
- Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1991.
- Dyer, Richard, *Stars*, British Film Institute, London, 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Ο Φάουστ του Γκαίτε* (μτφρ. Θεοδωρακόπουλος Ν. Ιωάννης), Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος (επιμ.), Εστία, Αθήνα, 2012.
- Ince, Kate, *Orlan: Millennial Female: v. 20 (Dress, Body, Culture)*, Bloomsbury, London, 2000.
- Ince, Kate, '#MeToo, #BalanceTonPorc, the feminist rape-revenge film in the 2010s and Coralie Fargeat's *Revenge*', *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, vol. VI, no. 1, 2022, pp. 110–125.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 1975, pp. 6–18.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Rosetta Books LLC, New York. 1997.
- West, Shearer, *Προσωπογραφία* (μτφρ. Κατερίνα Παπακυριακοπούλου), Ευαγγελία Διαμαντοπούλου (επιμ.), Επίκεντρο, Αθήνα, 2023 (στο πρωτότυπο: *Portraiture*, Oxford History of Art, 2004).

«Επανεγγραφές» στον καμβά της κινηματογραφικής ιστορίας με τη συνδρομή σύγχρονων ψηφιακών γυναικείων «προσωπογραφιών» από την αλυσίδα παραγωγής του βωβού κινηματογράφου:

Η περίπτωση του Women Film Pioneers Project

(COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES)

Κατερίνα Μπαρτζώκα

ΥΠΟΨΗΦΙΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΣΣΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ ΕΚΠΑ

«Έχουμε κάθε δυνατότητα -και οφείλουμε- να αλλάξουμε την ιστορία του κινηματογράφου που μας έχει κληροδοτηθεί», δηλώνει η Elif Rongen-Kaynakçi, έφορος του αρχείου βωβού κινηματογράφου στο Eye Filmmuseum¹. Τα λόγια της αφορούν την εργασία στο αρχείο και τον ρόλο που διαδραματίζει σε μία διαδικασία αμφισβήτησης της εδραιωμένης ιστοριογραφίας, η οποία παράγεται -σε έναν μεγάλο βαθμό- υπό το πρίσμα της πατριαρχικής κουλτούρας. Παράλληλα, υπογραμμίζει την επιτακτική ανάγκη για αναδιαμόρφωση της κινηματογραφικής ιστορίας με μία φεμινιστική οπτική².

Η εύλογη δυσaréσκεια για την πατριαρχική θεώρηση που διέπει τα ιστοριογραφικά προϊόντα για τον πρώιμο κινηματογράφο, με συνέπεια να παραγνωρίζεται συχνά το έργο που έχει παραχθεί από γυναίκες δημιουργούς, εξωτερικεύεται με κάθε αφορμή από τη σκοπιά της έρευνας που εμφορείται από τη φεμινιστική οπτική. Την ίδια στιγμή, αντιπροτείνεται μία πιο συμπεριληπτική προσέγγιση, ως μοναδική διέξοδος για τη διεύρυνση και τον εμπλουτισμό του απτού αποτυπώματος της καλούμενης «κινηματογραφικής κληρονομιάς». Επιπροσθέτως, πέραν του όποιου υλικού αποτυπώματος που προκύπτει από τη διαδικασία της ανακάλυψης, της επεξεργασίας, της αποκατάστασης και της ανάδειξης του φιλικού προϊόντος, η πρόκριση μίας διεπιστημονικής προσέγγισης από τη σκοπιά της φεμινιστικής ιστοριογραφίας του κινηματογράφου, προσφέρει τη δυνατότητα της σφαιρικής παρατήρησης των δρώντων υποκειμένων, τα οποία αντιμετωπίζονται πλέον στην ολότητά τους, ήτοι ως υπάρξεις, οι οποίες πλην του επαγγελματικού καθηκοντολογίου, έχουν ιδιαίτερες προτιμήσεις και ενδιαφέροντα, επιβαρύνονται με τη φροντίδα των μελών της οικογένειάς τους και δεν είναι άτρωτες απέναντι στις δυσκολίες και τα εμπόδια του καθημερινού βίου. Συχνά, οι βιογραφίες («προσωπογραφίες») -και οι αυτοβιογραφίες, σε κάποιες περιπτώσεις- εστιάζονται στον εργασιακό βίο, παραλείποντας τις εξίσου «φυσικές» πτυχές του οικογενειακού/προσωπικού βίου. Ωστόσο, όταν η ιστορική έρευνα διασταυρώνεται με «κενά» στο επαγγελματικό ιστορικό μίας γυναίκας, τότε καλείται και να τα ερμηνεύσει. Οι απαντήσεις είναι συνήθως προβλέψιμες, στη βάση της κυρίαρχης «λογικής» που διέπει την ανθρώπινη καθημερινότητα. Για παράδειγμα, στο ερώτημα για το «διάλειμμα» (ή αλλιώς το «κενό») ολίγων ετών που τυχόν παρατηρείται στη φιλομορφία μίας επαγγελματία, μία πιθανή απάντηση είναι ότι υποχρεώθηκε να διακόψει την εργασία της, προκειμένου να φέρει στον κόσμο και να φροντίσει τα παιδιά της³. Στον αντίποδα, μελετώντας τη φιλομορφία ενός άνδρα επαγγελματία της ίδιας κινηματογραφικής «γενιάς», το πιθανότερο είναι να μην μας απασχολήσουν ερωτήματα αυτού του τύπου. Συνεπώς, η φεμινιστική οπτική στην έρευνα για τον πρώιμο κινηματογράφο, λειτουργεί ως μία εξόχως δημιουργική αφορμή για να «επιστρέψουμε» στις αρχές του 20ού αιώνα και να παρατηρήσουμε την ανθρωπογεωγραφία και τη λειτουργία των πολιτιστικών βιομηχανιών, αλλά και εν γένει την κοινωνία της περιόδου, μέσα από ένα ολότελα διαφορετικό πρίσμα. Να μελετήσουμε τα διαθέσιμα αρχεία, να καταγράψουμε «παρουσίες» και «απουσίες», να θυμηθούμε την πρωτοπορία της κινηματογραφικής τέχνης που διαθέτει ονοματεπώνυμο και, εν τέλει, να φιλοτεχνήσουμε

1 To Eye Filmmuseum είναι μουσείο για τον κινηματογράφο και την τέχνη της κινούμενης εικόνας με έδρα την πόλη του Άμστερνταμ: <https://www.eyefilm.nl/en>

2 Kate Saccone, "Doing 'Applied Film History': An Interview with Silent Film Curator Elif Rongen-Kaynakçi", *Feminist Media Histories*, 1 Απριλίου 2023, <https://online.ucpress.edu/fmh/article-abstract/9/2/101/195894/Doing-Applied-Film-History-An-Interview-with?redirectedFrom=fulltext> [16/06/2023].

3 Saccone, "Doing 'Applied Film History': An Interview with Silent Film Curator Elif Rongen-Kaynakçi", *ibid*.

την «προσωπογραφία» μίας «άλλης» πρωτοπορίας που παρέμεινε στο περιθώριο της κινηματογραφικής τέχνης και της ιστορίας.

Η φεμινιστική κριτική στην ακαδημαϊκή γνώση, ήδη από τις όψιμες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα, έχει καταδείξει ότι δεν υφίσταται «αντικειμενική» ή «ουδέτερη» γνώση, καθώς οι εκάστοτε επιστημονικές βεβαιότητες αντικατοπτρίζουν συγκεκριμένες σχέσεις εξουσίας. Μολονότι παρουσιάζονται ως οικουμενικές αλήθειες, στην πραγματικότητα αποτυπώνουν την υποκειμενική αλήθεια που διέπει τον βίο των εκπροσώπων ενός ορισμένου φύλου, μίας ορισμένης κοινωνικής τάξης, μίας ορισμένης φυλής⁴. Συνεπώς, δεν συνιστά παραδοξότητα το γεγονός ότι το όνομα της Alice Guy, της πρώτης σκηνοθέτριας στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, ουδέποτε συζητήθηκε στον βαθμό που έχουν συζητηθεί τα ονόματα των συγχρόνων της Louis & Auguste Lumière και Georges Méliès. Η ντοκιμαντέριστρια Isabella Bruno παρατηρεί ότι το όνομα της A. Guy απουσιάζει από ορισμένα αξιοσημείωτα πονήματα ιστορίας του κινηματογράφου. Ο κορυφαίος ιστοριογράφος του κινηματογράφου Georges Sadoul αναφέρεται στο όνομα της A. Guy στην *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου* (1949). Ωστόσο, επιλέγει να υπογραμμίσει την ιδιότητα της αφοσιωμένης γραμματέως του παραγωγού Léon Gaumont έναντι εκείνης της πρωτοπόρας σκηνοθέτριας. Περαιτέρω, για το ιστοριογραφικό έργο του Paul Rotha και του Luigi Roggioni, η πρώτη γυναίκα στον κόσμο, που ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία στον κινηματογράφο, δεν αποτελεί πρόσωπο άξιο μνείας, ούτε καν για τις υπηρεσίες γραμματειακής υποστήριξης που παρείχε στον παραγωγό L. Gaumont⁵. Καθώς η ιστοριογραφία των απαρχών της κινηματογραφικής τέχνης αποτελούσε για αρκετές δεκαετίες ένα ανδροκρατούμενο πεδίο, το έμφυλο πρόσημο των εκπροσώπων της κυριαρχεί στις σχετικές αφηγήσεις και το αποτύπωμά του διακρίνεται στο σύνολο του συναφούς συγγραφικού έργου. Άλλωστε, όπως έχει επισημανθεί από τις φεμινίστριες ιστορικούς του 20ού αιώνα, στην ιστορία δεν υφίσταται έμφυλη ουδετερότητα.

Είναι γεγονός ότι τα φεμινιστικά κινήματα του περασμένου αιώνα στις ΗΠΑ και την Ευρώπη -συγκεκριμένα, η κινηματική δράση στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970- δεν είχαν ασχοληθεί επισταμένως με τη γενεαλογία της εργασίας των γυναικών. Η διερεύνηση της ιστορίας των γυναικών στο πλαίσιο του καλούμενου «δεύτερου κύματος» του φεμινισμού, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαφοροποιήσεις που άπτονται της ιστοριογραφικής παράδοσης κάθε χώρας, θέτει ως σημείο εκκίνησης την αναγνώριση ενός συλλογικού υποκειμένου «γυναίκες» και την ανάγκη για ανάληψη δράσης, προκειμένου να συγκροτηθεί η συλλογική μνήμη του εν λόγω υποκειμένου⁷. Η κινηματική δράση της περιόδου παρουσίαζε μία τάση να προκρίνει τον προβληματισμό για τις ιδιωτικές εκφάνσεις του γυναικείου βίου, όπως είναι η σεξουαλικότητα, η οικογένεια και η αναπαραγωγή, μέχρις ότου οι φεμινίστριες ιστορικοί προσέθεσαν την ιστορική διάσταση στις αναζητήσεις του κινήματος. Η «πολιτική» φύση του «προσωπικού» άρχισε πλέον να γίνεται αντικείμενο ιστορικής διερεύνησης⁸. Περαιτέρω, κατέστη σαφές ότι το παρελθόν του μισού πληθυσμού του πλανήτη είχε μείνει στην αφάνεια και ότι μονάχα μέσα από την ανίχνευση και τη διάχυση του παρελθόντος θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε μία διαδικασία «επανεγγραφής» της ιστορίας -ή προσθήκης έστω- των κεφαλαίων που απουσίαζαν από την επίσημη ιστορία. Από τη μελέτη των διαθέσιμων πηγών, διαπιστώνεται ότι τα ιστοριογραφικά «κενά» δεν οφείλονται τόσο στο έλλειμμα πληροφοριών· πολλώ μάλλον, απορρέουν από μία αντίληψη που δεν αξιολογεί τις συγκεκριμένες πληροφορίες ως «ιστορική γνώση»⁹. Πράγματι, αν εστιάσουμε στη γυναικεία πρωτοπορία στον κινηματογράφο των πρώτων δεκαετιών -ειδικότερα, στη χολιγουντιανή βιομηχανία-, διαπιστώνουμε ότι οι εργαζόμενες είχαν σημαντικές ευκαιρίες σταδιοδρομίας. Ενδεικτικά, μεταξύ των ετών 1918-1922, γυρίστηκαν από σκηνοθέτριες 44 ταινίες μυθοπλασίας, λειτούργησαν περισσότερες από 20 εταιρείες παραγωγής υπό τη διεύθυνση γυναικών, ενώ τα σενάρια της περιόδου που αποδίδονται σε γυναίκες συγγραφείς αριθμούν μερικές εκατοντάδες¹⁰. Ως εκ τούτου, η παρατηρούμενη απουσία αναφοράς -ή η ύπαρξη εξαιρετικών αναφορών- σε γυναίκες επαγγελματίες της περιόδου, δεν είναι πάντοτε το αποτέλεσμα ελλείμματος πληροφοριών και άγνοιας, αλλά και εκτίμησης της διαθέσιμης πληροφορίας και επιλογής.

4 Έφη Αβδελά & Αγγέλικα Ψαρρά, «Πρόλογος», Έφη Αβδελά, Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σ. 10.

5 Isabella Bruno, «Η πρώτη ήταν η Alice», Γκαίη Αγγελή (επιμ.), *Φιλμ. Γυναίκες & Κινηματογράφος. Κινηματογράφος & Γυναίκες*, τχ. 17/79, (1979), σ. 57-58.

6 Το άρθρο της Isabella Bruno με τίτλο «la prima è stata alice» δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1977 στο ιταλικό φεμινιστικό περιοδικό *effè*. Αποτελείται από μία εισαγωγή της συγγραφέως και ένα μεταφρασμένο κείμενο από το βιβλίο *Femmes cinéastes* του Charles Ford. <https://efferivistafemminista.it/2014/11/la-prima-e-stata-alice/>

Τα πλήρη στοιχεία του βιβλίου του Charles Ford είναι: Charles Ford, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Denoël Gonthier, Paris 1972.

Το άρθρο της I. Bruno για την Alice Guy μεταφράστηκε από την ιταλική γλώσσα για το ελληνικό περιοδικό *Φιλμ. Γυναίκες & Κινηματογράφος. Κινηματογράφος & Γυναίκες*, το οποίο κυκλοφόρησε τον Ιούλιο του 1979 από τις Εκδόσεις Καστανιώτη.

7 Έφη Αβδελά & Αγγέλικα Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», Έφη Αβδελά, Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σ. 20.

8 Αβδελά & Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», ό.π., σ. 21-22.

9 Αβδελά & Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», ό.π., σ. 24.

10 Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006, p. 1-2.

Ο προσανατολισμός σε μία ιστορία του κινηματογράφου υπό το πρίσμα του φύλου αποδίδεται συχνά σε μία γενικότερη «στροφή της ιστορίας», η οποία -ήδη από τη δεκαετία του 1970- φέρεται να έχει συμπαρασύρει το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο σε μία διαδικασία μελέτης αρχειακού υλικού και «τοποθέτησης» στον ιστορικό χωροχρόνο. Το συμπόσιο της International Federation of Film Archives (FIAF) με θέμα “Cinema 1900-1906”, το οποίο πραγματοποιήθηκε στη βρετανική πόλη Brighton το 1978, λογίζεται ως πρωτοποριακό γεγονός, καθώς σηματοδότησε τον προσανατολισμό των κινηματογραφικών σπουδών στην κατεύθυνση της ιστορίας. Η Maggie Hennefeld υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση παραγνωρίζει την ουσιαστική συγγένεια και τις ταυτίσεις «φεμινιστικής κινηματογραφικής ιστορίας» και «φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας». Παραπέμπει στη φεμινίστρια θεωρητικό του κινηματογράφου Claire Johnston¹¹, η οποία τοποθετεί την αφετηρία κάθε σεξιστικής θεώρησης στον κινηματογράφο με βάση την εικόνα, στην έμφυλη διχοτομία του άνδρα ως ιστορικού υποκειμένου και της γυναίκας ως οντότητας που πορεύεται στην αιωνιότητα δίχως ιστορικό στίγμα. Η θεωρητικός καταθέτει την πρότασή της για μία «φεμινιστική κινηματογραφική ιστορία», η οποία θα μπορούσε να προκύψει από την προσεκτική εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των φιλμικών εικόνων και την κριτική ανάλυση. Αν η εικόνα της γυναίκας σε έναν κινηματογράφο-προϊόν της πατριαρχίας προβάλλει άχρονη και ανιστορική, τότε ο κινηματογράφος των γυναικών θα πρέπει να γίνει ένας «αντι-κινηματογράφος» (“counter-cinema”), ο οποίος θα προσδέσει τη γυναίκα στην ιστορία του τόπου, της εργασίας, της καλλιτεχνικής έκφρασης και της παραγωγής¹².

Από την εποχή που η Cl. Johnston στρέφεται σε έναν προβληματισμό για τις έμφυλες «προσωπογραφίες» στον κινηματογράφο και τη σχέση τους με την ιστορία μέχρι και τις ημέρες μας, η ακαδημαϊκή έρευνα έχει επιδοθεί σε μία αξιοσημείωτη παραγωγή «πορτρέτων», ατομικών και συλλογικών, αντλώντας έμπνευση από την παραγωγή στο πεδίο. Η συγγραφή και δημοσίευση μεμονωμένων άρθρων και πρωτότυπων ερευνητικών εργασιών, καθώς και η έκδοση συλλογικών τόμων, συνεχίζουν να συμπληρώνουν το παζλ της παγκόσμιας ιστορίας του κινηματογράφου, προσθέτοντας ένα κομμάτι τη φορά¹³. Με την έλευση του 21ου αιώνα, υπεισέρχεται δυναμικά ο ψηφιακός μετασχηματισμός σε κάθε πεδίο, μη εξαιρουμένης της (νέας) ιστοριογραφίας που αφορμάται από την ανάγκη συμπλήρωσης των «κενών» στην εδραιωμένη κινηματογραφική ιστορία, από τη σκοπιά του φύλου¹⁴. Η περίοδος του βωβού κινηματογράφου -ειδικότερα, τα ευρήματα για την εργασία ενός μεγάλου αριθμού γυναικών στην παραγωγή του Χόλιγουντ- δημιουργούν ένα πρόσφορο έδαφος για τον σχεδιασμό της βάσης δεδομένων *Women Film Pioneers Project*, η οποία εγκαινιάζει τη λειτουργία της τον Οκτώβριο του 2013, με την υποστήριξη των Columbia University Libraries στη Νέα Υόρκη.

Η πρωταρχική ιδέα για τη δημιουργία του *Women Film Pioneers Project (WFPP)* ανήκει στην Jane Gaines, η οποία, ήδη από το 1993, με την ιδιότητα της επισκέπτριας καθηγήτριας στο Vassar College, οραματιζόταν την έκδοση ενός πολύτομου έργου¹⁵. Η πλατφόρμα συνεχίζει τη λειτουργία της μέχρι και τις ημέρες μας, με την επιμέλεια των θεωρητικών του κινηματογράφου Jane Gaines, Radha Vatsal και Monica Dall'Asta¹⁶.

Ανοίγοντας την αρχική σελίδα του *WFPP*, διασταυρωνόμαστε με μία ψηφιακή έκδοση, όπου κυριαρχούν οι αποχρώσεις του λευκού, του μαύρου και του γκρι, ενώ τίτλοι σε γραμματοσειρά μωβ χρώματος¹⁷ παραπέμπουν, μεταξύ άλλων, σε βασικές ενότητες του έργου (“Overview Essays”¹⁸ και “Pioneer Profiles”¹⁹), σε συνδέσμους για συνέδρια και συναφείς εκδηλώσεις στην κατηγορία “Latest News” («Επικαιρότητα»), στους λογαριασμούς του

11 Η παραπομπή αφορά το θεμελιώδες άρθρο φεμινιστικής κριτικής της Claire Johnston υπό τον τίτλο “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973).

12 Maggie Hennefeld, “Film History”, *Feminist Media Histories*, 1 Απριλίου 2018, <https://online.ucpress.edu/fmh/article-abstract/4/2/77/37104/Film-History?redirectedFrom=fulltext> [12/11/2024].

13 Ενδεικτικά, η Alison McMahan εκδίδει το 2002 το βιβλίο της για την πρωτοπόρα σκηνοθέτρια Alice Guy, βασιζόμενη σε πολυετή έρευνα στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής της: Alison McMahan, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, Continuum, New York 2002. Ομοίως, η Shelley Stamp εκδίδει το 2015 την πρώτη εμπειριστατωμένη μελέτη για την επαγγελματική διαδρομή της πρωτοπόρας σεναριογράφου, σκηνοθέτριας, παραγωγού και ηθοποιού του Χόλιγουντ, Lois Weber: Shelley Stamp, *Lois Weber in Early Hollywood*, University of California Press, Oakland 2015. Επίσης, η Karen Ward Mahar εκδίδει το 2006 ένα από τα πιο σημαντικά βιβλία για την ιστορία των πρωτοπόρων γυναικών στην κινηματογραφική παραγωγή του Χόλιγουντ: Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006.

14 Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν οι βάσεις δεδομένων που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο του έργου *Women Film Pioneers Project* (Νέα Υόρκη, 2013) και *Nordic Women in Film* (Στοκχόλμη, 2015), αντίστοιχα.

15 Η συμμετοχή της J. Gaines στο πρόγραμμα Film & Media Studies Program του Columbia University έγινε η αφορμή για την επιλογή της πρότασης δημιουργίας του *WFPP* και τη χορήγηση υποτροφίας, με σκοπό την εφαρμογή ενός πιλοτικού ψηφιακού προγράμματος με τη συνδρομή των πανεπιστημιακών βιβλιοθηκών (Columbia University Libraries).

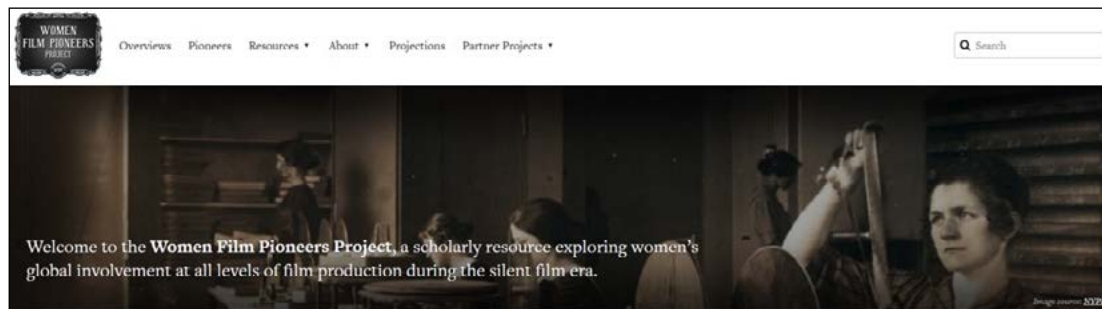
16 Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, <https://wfpp.columbia.edu/> Columbia University Libraries, New York [14/03/2025].

17 Η επιλογή του μωβ χρώματος συνδέεται ενδεχομένως με τον φεμινισμό και την ισότητα των φύλων.

18 Πρόκειται για μία σειρά ευσύνοπτων δοκιμών, τα οποία εστιάζονται στη γυναικεία εργασία στο πλαίσιο μίας ορισμένης εθνικής κινηματογραφίας ή επαγγελματικής ειδικότητας, μεταξύ άλλων θεματικών κατηγοριών.

19 Πρόκειται για λεπτομερείς βιογραφίες («πορτρέτα») πρωτοπόρων γυναικών, ορμώμενων από έξι διαφορετικές ηπείρους του πλανήτη. Οι εν λόγω επαγγελματίες εργάστηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου και παρείχαν τις υπηρεσίες τους σε ειδικότητες πίσω από την κάμερα.

WFPP σε δημοφιλή μέσα κοινωνικής δικτύωσης και σε επιλεγμένες πηγές για περαιτέρω ενημέρωση και ερευνητική δραστηριότητα²⁰.



Εικόνα 1. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) από την αρχική σελίδα του WFPP.

Στην κεφαλίδα της αρχικής σελίδας διακρίνονται οι βασικές ενότητες στην αγγλική γλώσσα, η οποία είναι η επίσημη γλώσσα^{21,22} του έργου: “Overviews”, “Pioneers”, “Resources”, “About”, “Projections” και “Partner Projects”. Στην ενότητα “About” («Ποιες/-οι είμαστε» ή αλλιώς «Σχετικά με εμάς»), παρέχονται οι βασικές πληροφορίες για το έργο, χρήσιμες οδηγίες για την αξιοποίηση του συνολικού υλικού για μελέτη, διεξαγωγή έρευνας κ.ά., οδηγίες για όσους/-ες επιθυμούν να συνεισφέρουν στο εγχείρημα, τα στοιχεία των μελών της συντακτικής ομάδας, έγγραφες ευχαριστίες προς Πανεπιστημιακά και Ερευνητικά Ιδρύματα, αλλά και προς μεμονωμένα πρόσωπα, τα οποία έχουν συμβάλει στην υλοποίηση του έργου, καθώς και ένας λεπτομερής κατάλογος με τα στοιχεία των συγγραφέων των ποικίλων άρθρων (βιογραφιών, δοκιμίων) που φιλοξενούνται στην πλατφόρμα²³.

Η υπο-ενότητα “About the Project”²⁴ ξεκινά με τα λόγια της Cleo Madison, μίας εκ των πρωτοπόρων επαγγελματιών της κινηματογραφικής παραγωγής στις ΗΠΑ. Η Cleo Madison, στο πλαίσιο συνέντευξης που είχε παραχωρήσει το 1916 στο κινηματογραφικό περιοδικό *Photoplay*, προέβη στην ακόλουθη δήλωση:

«Κάποια από αυτές τις ημέρες οι άνδρες θα εγκαταλείψουν την αφελή άποψη ότι οι γυναίκες δεν είναι νοήμονα όντα... και θα πάψουν να αισθάνονται προσβεβλημένοι στη σκέψη ότι ένας άνθρωπος που φορά φούστα μπορεί να κάνει την ίδια δουλειά -και εξίσου αποτελεσματικά- με εκείνους. Προσωπικά, πιστεύω ότι η έλευση αυτής της ημέρας δεν αργεί»²⁵.

Στις βασικές πληροφορίες «σχετικά με το έργο» αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ότι πρόκειται για μία ψηφιακή έκδοση που προωθεί την έρευνα για τις εκατοντάδες γυναίκες που εργάστηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου σε ειδικότητες -και από θέσεις- εκτός προσκήνιου. Η αναζήτηση της γυναικείας πρωτοπορίας -και δη τα εντυπωσιακά ευρήματα που προέκυψαν από το συγκεκριμένο εγχείρημα- οδήγησαν σε μία πρώτη αμφισβήτηση της εδραιωμένης αντίληψης για τους μεγάλους «πατέρες» του κινηματογράφου²⁶. Το ψηφιακό εργαλείο που δημιουργήθηκε είναι ένα έργο σε διαρκή κίνηση και επικαιροποίηση, με στόχο την ανάδειξη της γυναικείας εργασίας -από άκρη σε άκρη του πλανήτη-, σε ειδικότητες πίσω από την κάμερα. Η λειτουργία της ψηφιακής πλατφόρμας διευκολύνει την επικοινωνία και ενθαρρύνει τη συνεργασία ερευνητών/-τριών σε παγκόσμια κλίμακα, ενώ η ποικιλομορφία του αρχειακού υλικού και οι παραπομπές σε αρμόδιους φορείς, στη διαθέσιμη φιλμογραφία και βιβλιογραφία, ενθαρρύνουν τη συνέχιση της έρευνας.

Μία από τις βασικές ενότητες του έργου είναι αυτή των “Pioneers”²⁷, ήτοι τα προφίλ («προσωπογραφίες») των πρωτοπόρων γυναικών που εργάστηκαν στον κινηματογράφο μέχρι και την έλευση του ήχου. Βάσει των πλέον

20 Gaines, Vatsal, and Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid. [14/03/2025].

21 Η Sarah-Mai Dang υποστηρίζει ότι η προϋπόθεση για τους/τις χρήστες/-τριες του ιστότοπου να γνωρίζουν την αγγλική γλώσσα, περιορίζει το κοινό στο οποίο απευθύνεται το έργο.

22 Sarah-Mai Dang, “Unknowable Facts and Digital Databases: Reflections on the Women Film Pioneers Project and Women in Film History”, *Digital Humanities Quarterly*, 14 Απριλίου 2020, <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/14/4/000528/000528.html> The Alliance of Digital Humanities Organizations & The Association for Computers and the Humanities [15/03/2025].

23 Gaines, Vatsal, and Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid. <https://wfpp.columbia.edu/about/> [14/03/2025].

24 «Σχετικά με το έργο»

25 Gaines, Vatsal, and Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid. <https://wfpp.columbia.edu/about/> [ημερομηνία ανάκτησης και μετάφρασης: 14/03/2025].

26 Gaines, Vatsal, and Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid. <https://wfpp.columbia.edu/about/> [14/03/2025].

27 Gaines, Vatsal, and Dall'Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid. <https://wfpp.columbia.edu/pioneers/> [14/03/2025].

πρόσφατων στοιχείων, η πλατφόρμα φιλοξενεί 329 προφίλ («προσωπογραφίες») επαγγελματιών²⁸⁹. Ας επιλέξουμε επί παραδείγματι την «προσωπογραφία» μίας συγκεκριμένης επαγγελματία, προκειμένου να ανιχνεύσουμε -και να παρατηρήσουμε- τα δομικά «υλικά» που χρησιμοποιήθηκαν, τα ιδιαίτερα και μοναδικά γνωρίσματά της, καθώς και τις πληροφορίες που λαμβάνουμε από τη δημόσια έκθεση της «προσωπογραφίας». Επιλέγοντας την «προσωπογραφία» της Cleo Madison, διασταυρωνόμαστε αρχικά με μία φωτογραφία της, η οποία προέρχεται από ιδιωτική συλλογή. Παρατηρούμε μία ευπαρουσίαστη γυναίκα, σχετικά νεαρής ηλικίας, με επιμελημένη περιβολή και μακιγιάζ που αναδεικνύει τα μάτια και τα χείλη της³⁰.

Ο συγγραφέας-δημιουργός της «προσωπογραφίας», ο άνθρωπος πίσω από το κείμενο που σκιαγραφεί το προφίλ της επαγγελματία και έχει μεριμνήσει για τη συλλογή, την επιλογή και την αξιοποίηση του αρχειακού υλικού, είναι ο Mark Garrett Cooper. Αξίζει να σταθούμε στο γεγονός ότι ο M. G. Cooper είναι ο συγγραφέας του πονήματος υπό τον τίτλο *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*, το οποίο αποτελεί προϊόν της έρευνάς του για την εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών Universal και τις σκηνοθέτριες που είχαν παράσχει τις υπηρεσίες τους την περίοδο του βωβού κινηματογράφου³¹³²³³.

Ανοίγοντας τη σελίδα που συγκροτεί την «προσωπογραφία» της Cl. Madison, μίας εκ των επαγγελματιών που βρήκαν στέγη στην Universal Motion Picture Manufacturing Company, διασταυρωνόμαστε με ορισμένες βασικές πληροφορίες. Συγκεκριμένα, πληροφορούμαστε ότι το ονοματεπώνυμό της απαντά στις πηγές και ως Lulu Bailey ή Lulu Peake. Επίσης, ότι γεννήθηκε στις 26 Μαρτίου 1883 και έφυγε από τη ζωή στις 11 Μαρτίου 1964. Εργάστηκε στην κινηματογραφική παραγωγή των ΗΠΑ με τις ιδιότητες της σκηνοθέτριας, της παραγωγού, της σεναριογράφου, αλλά και ως συνεργάτιδα/βοηθός στους κλάδους της σκηνοθεσίας, της παραγωγής και της συγγραφής σεναρίου. Επιπροσθέτως, εργάστηκε στις ΗΠΑ με την ιδιότητα της ηθοποιού, τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στη σκηνή του θεάτρου.

Το κείμενο του M. G. Cooper που ξετυλίγει το βιογραφικό της επαγγελματία, φιλοτεχνώντας τη μοναδική «προσωπογραφία» της σε αντίστιξη με τη συλλογική «προσωπογραφία» μίας γενιάς εργαζόμενων γυναικών στον πρώιμο αμερικάνικο κινηματογράφο, συμπυκνώνει υλικό από την έρευνα του συγγραφέα για τη θέση των γυναικών στην εταιρεία Universal, στοχευμένες ματιές στη σταδιοδρομία αλλά και σε άγνωστες πτυχές του ιδιωτικού βίου της επαγγελματία, καθώς και λεπτομερείς περιγραφές που αποκαλύπτουν την πλοκή δύο ταινιών μικρού μήκους που είχαν γυριστεί σε σκηνοθεσία της Cl. Madison το 1916 και είναι οι μοναδικές που διασώζονται. Περαιτέρω, προβαίνει σε αποκαλυπτικές αναφορές για μία ταινία που κυκλοφόρησε το 1916 σε σενάριο της Cl. Madison, αλλά δεν διασώζεται³⁴³⁵.

Το κείμενο του M. G. Cooper για την Cl. Madison ανοίγει με τη δημόσια δήλωση της δεύτερης υπέρ των εργαζόμενων γυναικών και κατά των έμφυλων στερεοτύπων, στο πλαίσιο της συνέντευξης που είχε παραχωρήσει στο κινηματογραφικό περιοδικό *Photoplay*. Ακολούθως, αναφέρεται ότι η επαγγελματίας βιοποριζόταν ως ηθοποιός του θεάτρου και του vaudeville, μέχρι που ξεκίνησε να εργάζεται, το 1913, στην εταιρεία παραγωγής Universal.



Εικόνα 2. Πορτρέτο της Cleo Madison (φωτογραφία από ιδιωτική συλλογή). Πηγή: WFPP.

28 Τα προφίλ εμφανίζονται με αλφαβητική ακολουθία, ενώ το εκάστοτε ονοματεπώνυμο συνοδεύεται από μία φωτογραφία της αντίστοιχης επαγγελματία, στην πλειονότητα των περιπτώσεων. Παρέχονται τρεις δυνατότητες για να αποκτήσουμε πρόσβαση στο προφίλ της επαγγελματία της επιλογής μας: αναζητώντας την είτε με το ονοματεπώνυμό της, είτε με γεωγραφικά δεδομένα (τη μία ή τις περισσότερες χώρες, στις οποίες έζησε και παρείχε τις υπηρεσίες της στην κινηματογραφική παραγωγή), είτε βάσει επαγγελματικής ειδικότητας. Οι περισσότερες επαγγελματίες του βωβού κινηματογράφου εργάζονταν από διαφορετικές θέσεις και σε ποικίλες ειδικότητες. Συνεπώς, το προφίλ κάθε επαγγελματία δεν απαντά σε μία και μοναδική κατηγορία, αλλά σε περισσότερες.

29 Gaines, Vatsal, and Dall' Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, ibid <https://wfpp.columbia.edu/pioneers/> [31/05/2025].

30 Mark Garrett Cooper, "Cleo Madison", Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall' Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project* (2013), <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-cleo-madison/> Columbia University Libraries, New York [14/03/2025].

31 Mark Garrett Cooper, *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*, University of Illinois Press, Urbana 2010

32 Ο συγγραφέας εκκινεί την έρευνά του με την επιθυμία να λύσει τον γρίφο πίσω από τις πρακτικές της Universal, της εργοδότης εταιρείας ενός σημαντικού αριθμού σκηνοθετριών της χολιγουντιανής παραγωγής. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στον πρόλογο του βιβλίου του, από το 1912 έως και το 1919 στην Universal επικρατούσε η αντίληψη ότι οι γυναίκες είναι ικανές να διαπρέψουν ως σκηνοθέτριες. Έντεκα γυναίκες σκηνοθέτησαν πάνω από 170 ταινίες μέσα σε ένα χρονικό διάστημα επτά ετών, γνωρίζοντας επιτυχία. Στα ονόματα των σκηνοθετριών συγκαταλέγονται η πολυπαραγωγική Lois Weber, η Ruth Ann Baldwin, η Cleo Madison, η Elsie Jane Wilson και η Ida May Park. Εν τούτοις, μία ημέρα αποφασίστηκε να λάβει τέλος κάθε συνεργασία της εταιρείας με τις σκηνοθέτριες. Με αυτή την αφορμή, ο συγγραφέας αναφέρεται στο «εφικτό» για τις γυναίκες, ήτοι την είσοδο και τη συμμετοχή τους στην παραγωγή, το οποίο στην πορεία έγινε «σχεδόν ανέφικτο», εννοώντας τις πρακτικές αποκλεισμού των γυναικών από την παραγωγή που ακολούθησαν.

33 Cooper, *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*, ibid., p. xiii-xiv.

34 Πρόκειται για την ταινία *Her Bitter Cup* (1916). Η σύνοψη του σεναρίου της Cleo Madison διασώζεται και έχει κατατεθεί στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου (Library of Congress). Η Cl. Madison είχε συνεργαστεί για την ταινία και στους τομείς της παραγωγής και της σκηνοθεσίας, ενώ εμφανιζόταν και σε έναν από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους.

35 Cooper, "Cleo Madison", ibid.

Σε έναν μόλις χρόνο, απέκτησε φήμη χάρις στην εμφάνισή της στον διπλό ρόλο της καλής και της κακής δίδυμης αδελφής, στη δημοφιλή κινηματογραφική σειρά *The Trey o' Hearts* (1914).

Το 1915 ξεκινά να σκηνοθετεί ταινίες· μέχρι και το 1916, σκηνοθετεί και εμφανίζεται σε δύο ταινίες μεγάλου μήκους και σε 16 ταινίες μικρού μήκους. Από το 1916 χάνονται τα ίχνη της στον κλάδο της σκηνοθεσίας. Οι λόγοι παραμένουν ασαφείς. Η Cl. Madison θα συνεχίσει να εργάζεται για την Universal και άλλες εταιρείες μέχρι και το 1924, με την ιδιότητα της ηθοποιού. Από το 1924 και έπειτα, εμφανίζεται αποκλειστικά σε δεύτερους ρόλους. Ο Anthony Slide³⁶ αναφέρει ότι μετά το πέρασμά της από την κινηματογραφική παραγωγή, ξεκίνησε να εργάζεται ως υπάλληλος γραφείου και ότι έφυγε από τη ζωή τον Μάρτιο του 1964, «μονάχη και λησμονημένη»³⁷.

Ο δημιουργός του ιδιαίτερου «πορτρέτου» της Cl. Madison το διανθίζει με πινελιές από τον ιδιωτικό βίο της επαγγελματία· αναφέρεται στον άγνωστο -στο ευρύ κοινό- γάμο της με τον “Don Peake of San Francisco, διευθυντή πωλήσεων της Briscoe Motor Corporation”. Ο γάμος έλαβε χώρα τον Νοέμβριο του 1916 και μέσα στον επόμενο χρόνο, η νύφη³⁸ κατέθεσε αίτηση διαζυγίου, η οποία απορρίφθηκε από το δικαστήριο τον Ιούλιο του 1918. Η έκβαση της σχέσης του ζεύγους παραμένει άγνωστη. Εν τούτοις, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η αίτηση διαζυγίου συνοδευόταν από καταγγελία για κακοποιητική συμπεριφορά. Συγκεκριμένα, η καταγγέλλουσα φέρεται να σκιαγραφεί το προφίλ ενός ζηλότυπου και βίαιου άνδρα, ο οποίος δεν ενέκρινε την επαγγελματική δραστηριότητα της συμβίας του. Η καταγγελία της Cl. Madison πυροδοτεί τη δημιουργία σεναρίων για τα αίτια που οδήγησαν στον αναπροσανατολισμό της επαγγελματικής πορείας της. Ωστόσο, την ίδια περίοδο, δημοσιεύματα, στις εφημερίδες *Los Angeles Times* και *Exhibitor's Trade Review* και στο περιοδικό *Moving Picture World*, δείχνουν μία διαφορετική εκδοχή για τις επιδιώξεις και την εξέλιξη της επαγγελματικής πορείας της Cl. Madison, καθώς υποστηρίζουν ότι σχεδίαζε να ιδρύσει ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής με την επωνυμία Cleo Madison Film Corporation, σε συνεργασία με τον πρώην γενικό διευθυντή της Universal, Isadore Bernstein³⁹.

Το υλικό που διασώζεται από το έργο της Cl. Madison είναι ελάχιστο. Από τις αποκαλυπτικές νύξεις του M. G. Cooper, διαφαίνεται μία τάση της να διεισδύει στην πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων, όπως και μία προτίμηση στους ισχυρούς γυναικείους χαρακτήρες. Η εκάστοτε κεντρική ηρωίδα της Cl. Madison, την οποία ενσαρκώνει η ίδια, άλλοτε κάνει την ανατροπή, όταν πίσω από το προσωπείο της «αδύναμης» και «εξαπατημένης» γυναίκας εμφανίζεται μία παντοδύναμη πράκτορας (*Eleanor's Catch*, 1916), άλλοτε αποτολμά να αποδράσει από τη γαμήλια τελετή και να ακυρώσει κάθε προοπτική για μία κοινή ζωή με τον λίαν ευκατάστατο γαμπρό που της έχει επιβάλει το οικογενειακό περιβάλλον, ακολουθώντας συνειδητά ένα μοναχικό και αβέβαιο μονοπάτι ζωής για την ίδια και το παιδί που πρόκειται να φέρει στον κόσμο (*Her Defiance*, 1916), και άλλοτε εξαπατά τους δύο αδελφούς που διευθύνουν το εργοστάσιο όπου εργάζεται και καταφέρνει να τους αποσπάσει χρήματα, προκειμένου να βοηθήσει τους συναδέλφους της που ζουν στην ανέχεια (*Her Bitter Cup*, 1916)⁴⁰.

Ο M. G. Cooper εμπλουτίζει την «προσωπογραφία» της Cl. Madison με τεκμήρια, όπως οι φωτογραφίες που επιλέγει από την κινηματογραφική διαδρομή και τον ιδιωτικό βίο της επαγγελματία, και η εκδοθείσα άδεια για τον γάμο της με τον Don Peake από τα αρχεία της κομητείας Riverside στη Νότια Καλιφόρνια. Η φιλομορφία της Cl. Madison, που παρατίθεται, χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: η πρώτη αφορά το έργο που διασώζεται και η δεύτερη το έργο που δεν διασώζεται. Η κάθε κατηγορία διαιρείται σε υπο-κατηγορίες, σε συνάρτηση με τους ποικίλους επαγγελματικούς ρόλους που φέρεται να συνδυάζει η Cl. Madison στην παραγωγή· συγκεκριμένα, το έργο που διασώζεται αντιστοιχεί σε τίτλους, όπου η Cl. Madison συνδυάζει τις ιδιότητες της σκηνοθέτριας και της ηθοποιού. Αντίστοιχα, το έργο που δεν διασώζεται αφορά ταινίες, στις οποίες η Cl. Madison φέρεται να συνδυάζει παντοιοτρόπως τις ιδιότητες της παραγωγού, της σκηνοθέτριας, της σεναριογράφου και της ηθοποιού. Υπογραμμίζεται η δυσκολία να προσδιοριστούν με ακρίβεια οι επαγγελματικοί ρόλοι πίσω από την κάμερα και ιδίως στην περίπτωση του έργου που δεν διασώζεται. Περαιτέρω, προστίθεται στο έργο που διασώζεται η ταινία *The Power of Fascination* (1915) σε σκηνοθεσία και παραγωγή της Cl. Madison, στην οποία κρατά και έναν από

36 Ο Anthony Slide είναι ο συγγραφέας του *The silent feminists: America's first women directors*, του πρώτου βιβλίου για τον ρόλο των σκηνοθετριών στην κινηματογραφική βιομηχανία της βωβής περιόδου. Τα πλήρη στοιχεία του βιβλίου είναι: Anthony Slide, *The silent feminists: America's first women directors*, Rowman & Littlefield, Lanham, Maryland 2022 (1977 η πρώτη έκδοση).

37 Cooper, “Cleo Madison”, *ibid*.

38 Στο σχετικό υλικό τεκμηρίωσης, το οποίο αντλείται από επίσημο κυβερνητικό φορέα και επιλέγεται από τον M. G. Cooper για να εμπλουτίσει το «πορτρέτο» της επαγγελματία, το ονοματεπώνυμο της Cl. Madison παρατίθεται ως “Lulu Bailey” ή “Lulu Peake”.

Οι πληροφορίες που αντλούνται από επίσημα κρατικά έγγραφα, όπως η άδεια γάμου των Lulu Bailey (Cl. Madison) και Don Peake, καθιστούν την ερευνητική διαδικασία πιο περίπλοκη, καθώς τα δεδομένα που αφορούν τον τόπο και τη χρονολογία γέννησης της επαγγελματία διαφοροποιούνται από αντίστοιχα δεδομένα σε έτερες πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές.

39 Cooper, “Cleo Madison”, *ibid*.

40 Cooper, “Cleo Madison”, *ibid*.

τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η ταινία δεν διασώζεται ακέραιη⁴¹, αλλά διασώζεται ένα απόσπασμα διάρκειας μικρότερης των 7 λεπτών. Η «προσωπογραφία» της Cl. Madison συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται με οπτικό υλικό από την κινηματογραφική παρακαταθήκη της. Συγκεκριμένα, με ένα απόσπασμα από την ταινία *Eleanor's Catch* (2016) και την ημιτελή ταινία *The Power of Fascination* (1915) από τη συλλογή του EYE Filmmuseum^{42,43}. Το κινηματογραφικό υλικό συμπληρώνει το κείμενο και τη φιλμογραφία, τις φωτογραφίες και εν γένει το αρχειακό υλικό που παρατίθεται, προσθέτοντας μία «παραστατική» διάσταση στην «προσωπογραφία». Αφού έχουμε ήδη διασταυρωθεί με την εικόνα της σε διαφορετικές εκφάνσεις του ανθρώπινου βίου, έχουμε λάβει σημαντικές πληροφορίες για το έργο της στην κινηματογραφική παραγωγή και τη δράση της υπέρ της εργασίας των γυναικών, την αλγεινή εμπειρία του έγγαμου βίου και την τόλμη της να καταθέσει αίτηση διαζυγίου καταγγέλλοντας τον σύζυγό της για βίαιη συμπεριφορά, το οπτικό υλικό προσθέτει τις τελευταίες πινελιές, δίνοντάς μας την ευκαιρία να γνωρίσουμε το προσωπικό κινηματογραφικό βλέμμα και την ερμηνευτική παρουσία της πρωτοπόρας επαγγελματία στην πράξη.

Κάθε απόπειρα ιστορικής αναδίφησης συνοδεύεται από τον προβληματισμό για το τι θεωρείται υποκείμενο της ιστορίας, καθώς και για το επίπεδο αξιοπιστίας των πηγών. Η Lauren Rabinovitz, αναφερόμενη στην έρευνα από τη σκοπιά του φεμινισμού, εστιάζει στην περιπλοκότητα μέσα στην οποία διαμορφώνονται οι ταυτότητες ως φορείς των συνεπειών που παράγουν οι ιστορικές σχέσεις εξουσίας και ανισοτήτων. Παράλληλα, υποστηρίζει ότι η ιστορία του κινηματογράφου από τη σκοπιά του φεμινισμού δεν είναι «νέα», καθώς τα πρώτα εγχειρήματα σύνθεσης της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου με την ιστορία χρονολογούνται από την εποχή του καλούμενου «δεύτερου φεμινιστικού κύματος»⁴⁴. Εν τούτοις, κάθε εποχή διακρίνεται για τις στρατηγικές που διαμορφώνουν καινοτόμες προσεγγίσεις· σε ό,τι αφορά τις φεμινιστικές κινηματογραφικές ιστορίες του 21ου αιώνα, η L. Rabinovitz επισημαίνει, μεταξύ άλλων, τη διεύρυνση της παρατήρησης του ρόλου των γυναικών στην παραγωγή και την παράλληλη απομάκρυνση από το πρότυπο που επιμένει να περιστρέφεται γύρω από την κινηματογραφική παραγωγή των ΗΠΑ. Ο ηγεμονικός ρόλος του Χόλιγουντ στη διεθνή παραγωγή δεν αμφισβητείται· ωστόσο, μία διαφορετική ματιά στην ιστορία θα μπορούσε να αποφύγει τη διάκριση ανάμεσα σε έναν κόσμο που έχει τα πρωτεία στην ανάπτυξη⁴⁵ και έναν άλλον κόσμο που υπολείπεται του πρώτου⁴⁶. Στο *WFPP* γίνεται πράξη η διεύρυνση της παρατήρησης και η αποτύπωση μίας σφαιρικής ματιάς στη γυναικεία πρωτοπορία της κινηματογραφικής παραγωγής, δίχως εθνοκεντρικές προσεγγίσεις και διακρίσεις ανάμεσα στις κυρίαρχες και τις λιγότερο ισχυρές κινηματογραφίες. Στις «προσωπογραφίες» των επαγγελματιών και τις προσωπικές διαδρομές τους στην κινηματογραφική παραγωγή, αποτυπώνεται (και) η πρώιμη ιστορία των εθνικών κινηματογραφιών σε όλο το εύρος των γεωγραφικών συντεταγμένων.

Η L. Rabinovitz υπογραμμίζει, επίσης, την αδιάλειπτη εργασία που επιτελείται από τη φεμινιστική σκοπιά, προκειμένου να ανιχνευθεί και να ανασυρθεί από την αφάνεια το έργο των γυναικών στην κινηματογραφική παραγωγή. Παρομοιάζει τη συγκεκριμένη εργασία με μία τολμηρή πρωτοβουλία «αναζήτησης απολεσθέντων»⁴⁷, καθώς στοχεύει στην ανίχνευση, την ανάδειξη και τη διάσωση των γυναικών επαγγελματιών του κινηματογράφου από τη λήθη⁴⁸. Το *WFPP* διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην ερευνητική διαδικασία «αναζήτησης απολεσθέντων». Ακολουθεί τα ίχνη των πρωτοπόρων γυναικών στον κινηματογράφο και φιλοτεχνεί τις «προσωπογραφίες» τους, αναμειγνύοντας υλικά από τον επαγγελματικό και τον προσωπικό βίο, αποδομώντας ταυτόχρονα τα όρια ανάμεσα στο «προσωπικό» και το «πολιτικό». Η συμμετοχή ενός μεγάλου αριθμού ερευνητριών/-τών στο έργο -σε υπερεθνικό επίπεδο- και η πρόσβαση από το ευρύ κοινό στις «προσωπικές» ιστορίες των μέχρι πρότινος αφανών γυναικών επαγγελματιών του πρώιμου κινηματογράφου, συμβάλλουν στη συμπλήρωση των «κενών» των υφιστάμενων αρχείων, ανοίγοντας παράλληλα τον δρόμο για τις απαραίτητες «επανεγγραφές» στον καμβά της εδραιωμένης ιστοριογραφίας.

Η ελκυστική «προσωπογραφία» της νεαρής Cl. Madison και η «προσωπογραφία» κάθε πρωτοπόρας γυναίκας του βωβού κινηματογράφου, με την οποία διασταυρωνόμαστε καθώς περιηγούμαστε στο σύμπαν των επαγγελματιών του *WFPP*, λειτουργεί ως δέλεαρ για να αναζητήσουμε την ιστορία που «κρύβεται» πίσω από την εικόνα. Η περιήγηση στην πλατφόρμα αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον καθώς διαπιστώνουμε ότι η δημιουργία

41 Στο Museum of Modern Art (MoMA) της Νέας Υόρκης και στο EYE Filmmuseum στο Άμστερνταμ φυλάσσεται από ένα αντίγραφο της ημιτελούς ταινίας.

42 Το αντίγραφο στο EYE Filmmuseum έχει ενσωματωμένους μεσσίτιτλους στην ολλανδική γλώσσα.

43 Cooper, "Cleo Madison", *ibid.*

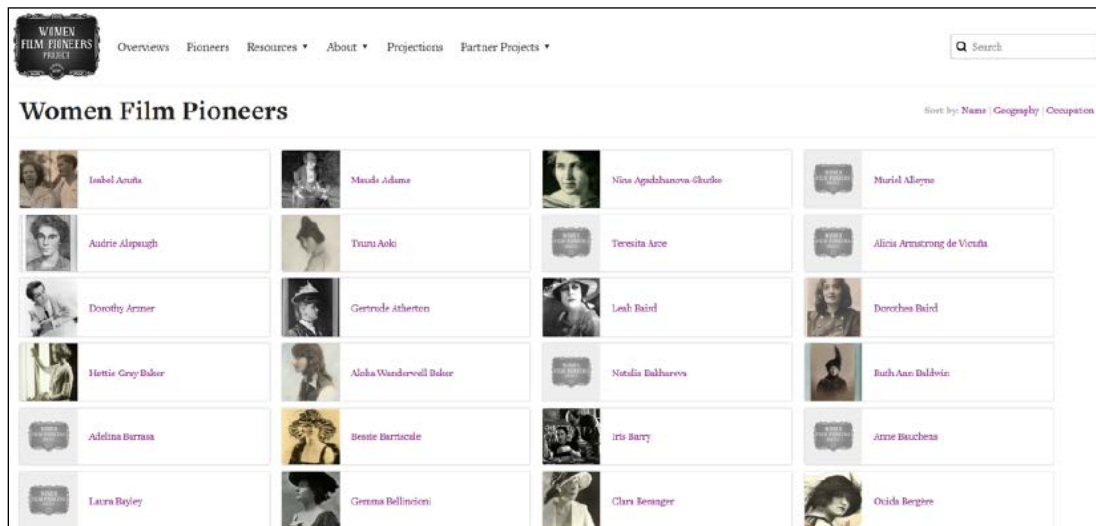
44 Lauren Rabinovitz, "The Future of Feminism and Film History", *Camera Obscura*, vol. 21 [1 (61)], Duke University Press, 2006, p. 39

45 "first world"

46 Rabinovitz, "The Future of Feminism and Film History", *ibid.*, p. 40

47 "lost and found"

48 Rabinovitz, "The Future of Feminism and Film History", *ibid.*, p. 42.



Εικόνα 3. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) από την ενότητα «Pioneers» του WFPP.

«προσωπογραφιών» δεν εξαντλείται στη δημοσιοποίηση μίας ψηφιακής συλλογής προς τιμήν των ευάριθμων πρωτοπόρων -και συνήθως «ξεχασμένων»- σκηνοθετριών του Χόλιγουντ και του παγκόσμιου κινηματογράφου, αλλά διατρέχει το σύνολο των ειδικοτήτων στην παραγωγή και μας παρουσιάζει τις πολυάριθμες «άνωνυμες» εργαζόμενες, οι οποίες μας «συστήνονται» πλέον με το ονοματεπώνυμό τους.

Οι «προσωπογραφίες» των γυναικών που εργάστηκαν ή/και εργάζονται μέχρι τις ημέρες μας στις κινηματογραφικές βιομηχανίες, αποτελούν βασικό δομικό συστατικό των πρωτοβουλιών για τη διάδοση της ιστορικής έρευνας που εστιάζει στη γυναικεία δραστηριότητα και συμβολή. Μεταξύ άλλων, συνδράμουν στην αναβάθμιση της γνώσης για τους επαγγελματικούς ρόλους στην παραγωγή και τα φιλικά είδη, σε συνάρτηση με την ιστορική συγκυρία και την αντίστοιχη κοινωνική θέση των φύλων. Ο Eirik Frisvold Hanssen⁴⁹, διερωτώμενος τι θα πρέπει να περιέχει ένα ψηφιακό έργο για την ιστορία των γυναικείων επαγγελματικών ρόλων στον κινηματογράφο, αναφέρεται στις «ορατές απουσίες» και τις «αόρατες παρουσίες»⁵⁰. Περαιτέρω, σημειώνει ότι η ενασχόληση με τη φεμινιστική ιστοριογραφία προϋποθέτει την αναζήτηση «εναλλακτικών γενεαλογιών»⁵² και τη μελέτη «εναλλακτικού αρχειακού υλικού», ήτοι υλικού που δεν εντοπίζεται συνήθως στην παραδεδομένη ιστορία του κινηματογράφου⁵³. Στην περίπτωση του WFPP, η προτεινόμενη εναλλακτική ματιά στην κινηματογραφική ιστορία αφορά μία εκ προοιμίου καθορισμένη ιστορική περίοδο. Εν τούτοις, τα οφέλη αυτής της εναλλακτικής θεώρησης μίας ιστορικής περιόδου, των «ορατών απουσιών» και των «αόρατων παρουσιών» στην κινηματογραφική βιομηχανία, δεν περιορίζονται στην αποδόμηση των έμφυλων στερεοτύπων που ανθίστανται στον χρόνο, αλλά συγκροτούν τα θεμέλια για την εδραίωση μίας θεώρησης χρήσιμης στο παρόν και το μέλλον· πρόκειται για το νήμα μίας «εναλλακτικής γενεαλογίας» που γίνεται οδηγός μας σε κάθε απόπειρα προσέγγισης και ερμηνείας των σύγχρονων έμφυλων «παρουσιών» και «απουσιών», ορατών και μη, στον χάρτη της διεθνούς οπτικοακουστικής παραγωγής. Στις «προσωπογραφίες» του WFPP δεν διακρίνονται μονάχα οι «παρουσίες», αλλά και οι «απουσίες». Δεν τονίζονται μονάχα τα επιτεύγματα της γυναικείας πρωτοπορίας, αλλά και οι λιγότερο «ένδοξες» στιγμές, όπως η υποτίμηση των δυνατοτήτων των γυναικών λόγω στερεοτύπων και προκαταλήψεων στην παραγωγή, οι τυχόν δυσμενείς κριτικές και η ανατιολόγητη απομάκρυνση των γυναικών από την παραγωγή, όπως συνέβη στις σκηνοθέτριες της Universal μετά το 1919. Δεν μας «συστήνονται» μονάχα οι ευάριθμες πρωτοπόρες σκηνοθέτριες και παραγωγοί, αλλά και οι εξίσου πρωτοπόρες πολυάριθμες εργάτριες στα εργαστήρια χρωματισμού

49 Ο ερευνητής Eirik Frisvold Hanssen έχει μελετήσει τον στρατηγικό σχεδιασμό του Swedish Film Institute και τον ρόλο της ψηφιακής πλατφόρμας *Nordic Women in Film* στην υλοποίηση του στρατηγικού σχεδίου.

50 Eirik Frisvold Hanssen, "Visible absence, invisible presence: Feminist film history, the database, and the archive", Ingrid Stigsdotter (ed.), *Making the invisible visible: Reclaiming women's agency in Swedish film history and beyond*, Nordic Academic Press, Gothenburg 2019, p. 34.

51 Οι έννοιες της «ορατότητας» και της «αορατότητας» συνδέονται με την ιστοριογραφία του κινηματογράφου και τα κριτήρια βάσει των οποίων προβαίνει στη συμπερίληψη ή τον αποκλεισμό των εκάστοτε υποκειμένων, ενώ οι έννοιες της «παρουσίας» και της «απουσίας» ρίχνουν φως στον τρόπο με τον οποίον λειτουργεί η κινηματογραφική βιομηχανία, καθιστώντας συχνά τις γυναίκες απούσες σε επαγγελματικές θέσεις ισχύος και κύρους.

52 Οι «εναλλακτικές γενεαλογίες» στη φεμινιστική ιστοριογραφία δεν αποτυπώνουν τους δεσμούς που οφείλονται αποκλειστικά στην κοινή καταγωγή ή σε αιματώδη συγγένεια, αλλά και ό,τι συνδέει κοινωνικές ομάδες (ή επαγγελματικές κοινότητες), όπως στην περίπτωση των εργαζόμενων γυναικών στο ευρύ φάσμα των εθνικών κινηματογραφιών, σε ένα συμβολικό -και συνάμα βαθύτατα πολιτικό- επίπεδο. Επιπροσθέτως, η επιλογή του όρου «γενεαλογία» παραπέμπει σε μία διαδικασία κίνησης, διαδοχής και εξέλιξης και συνδέεται με την ανίχνευση του νήματος που ενώνει τον παρελθόντα χρόνο με τον παρόντα και τον μέλλοντα.

53 Hanssen, "Visible absence, invisible presence: Feminist film history, the database, and the archive", *ibid.*, p. 37, 39.

του φιλμ στη γαλλική κινηματογραφική παραγωγή. Περαιτέρω, το *WFPP* παρουσιάζει τα ευρήματα/πορίσματα της έρευνας και τα ιστορικά αρχεία για τις εργάτριες στις κινηματογραφικές βιομηχανίες των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα με τρόπο που η πληροφορία γίνεται προσιτή και εύληπτη για τους ερευνητές/-τριες, αλλά και κάθε ενδιαφερόμενο πρόσωπο⁵⁴.

Στα πλεονεκτήματα της ψηφιακής πλατφόρμας προσμετράται το γεγονός ότι δεν απαιτείται εγγραφή ή/και συνδρομή (αντίτιμο), προκειμένου να αποκτήσουμε πρόσβαση στο σύνολο των περιεχομένων του έργου. Στο πνεύμα της συνεργατικής κουλτούρας που διέπει το εγχείρημα, παρατίθεται πληθώρα αρχειακών και βιβλιογραφικών αναφορών και ποικίλων συνδέσμων, ενθαρρύνοντας την πολυεπίπεδη συνέχιση της έρευνας και την ενεργή συμμετοχή στο έργο υπό τις προϋποθέσεις που περιγράφονται αναλυτικά στην υπο-ενότητα “How to Contribute”⁵⁵ (ενότητα “About”)⁵⁶. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η λίστα των 752 πρωτοπόρων γυναικών⁵⁷ στην υπο-ενότητα “Unhistoricized Women Film Pioneers”⁵⁸, η ύπαρξη της οποίας «παροτρύνει» εμμέσως τους/τις χρήστες/-τριες του ιστότοπου να αναλάβουν ερευνητική πρωτοβουλία. Η λίστα της γυναικείας πρωτοπορίας που παραμένει «αόρατη» για την ιστοριογραφία του κινηματογράφου, συμπληρώνεται από μία λίστα επαγγελματικών ειδικοτήτων, για τις οποίες υφίστανται βασικές πληροφορίες που αφορούν την απασχόληση γυναικών, αλλά δεν έχουν διερευνηθεί περαιτέρω μέχρι και τις ημέρες μας⁵⁹.

Συνεπώς, στις «προσωπογραφίες» των επαγγελματιών στο *WFPP*, συνυπάρχουν οι «παρουσίες» με τις «απουσίες», οι ορατές με τις αόρατες όψεις του βίου. Η Sarah-Mai Dang σημειώνει ότι οι βάσεις δεδομένων δεν φιλοξενούν πλήρεις συλλογές, ούτε διακρίνονται για την οικουμενικότητα και την ουδετερότητά τους. Αντιθέτως, εμπίπτουν στο πλαίσιο που επιβάλλεται από θεσμικές συμβάσεις, κύκλους της διανοήσης, δομές εξουσίας και τυχόν ατομικές έξεις. Περαιτέρω, σχολιάζει ότι το *WFPP*, σε αντίθεση με τις περισσότερες βάσεις δεδομένων και παρεμφερή εγχειρήματα, έχει επιλέξει να δώσει έμφαση στα «κενά» και τις «απουσίες», προβάλλοντας την αφθονία του αδιερεύνητου υλικού για τη γυναικεία συμβολή στον κινηματογράφο. Επισημαίνει δε ότι ο πλούτος του υλικού, που είναι διαθέσιμος στον ιστότοπο, αποκαλύπτει τον πολυπαραγοντικό χαρακτήρα της περιθωριοποίησης των γυναικών. Η αντιμετώπιση της γυναικείας εργασίας ως αντικειμένου ήσσονος σημασίας και η απαξίωσή της, το έλλειμμα τεκμηρίων και οι ανεπάρκειες της διαθέσιμης τεκμηρίωσης, καθώς και ο εγκλωβισμός της φαντασίας στη βάση αφηγηματικών, αισθητικών και θεωρητικών συμβάσεων, συνυφαίνουν την παραγνώριση και την περιθωριοποίηση του έργου που παράγουν οι γυναίκες. Άλλωστε, δεν είναι η πρώτη φορά που η ερευνητική προσέγγιση της ιστορίας του κινηματογράφου από τη σκοπιά της φεμινιστικής σκέψης, δείχνει τον σύνθετο πυρήνα της έμφυλης περιθωριοποίησης⁶⁰.

Σύμφωνα με την ομάδα συντελεστών του *WFPP*, οι «προσωπικές» ιστορίες (ατομικά πορτρέτα) των επαγγελματιών βασίζονται στο πρότυπο σκιαγράφησης μίας επαγγελματικής σταδιοδρομίας της Annette Förster⁶¹, το οποίο καλείται «καριερογραφία»⁶². Οι «προσωπογραφίες» έχουν φιλοτεχνηθεί με τη συνδρομή υλικού από πρωτογενείς πηγές, όπως κόπιες κινηματογραφικών ταινιών και κρατικά αρχεία, αλλά και με υλικό από «εναλλακτικές πηγές», όπως είναι τα ιδιωτικά αρχεία των οικογενειών. Οι «αόρατες παρουσίες» και οι «ορατές απουσίες», που συμπληρώνουν το ιδιαίτερο προφίλ της εκάστοτε επαγγελματία, υποδεικνύουν τρόπον τινά τα επίσημα αλλά και τα «εναλλακτικά» μονοπάτια για τη συνέχιση της έρευνας.

Οι «προσωπογραφίες» στο *WFPP* ενισχύουν το αποτύπωμα των γυναικών του βωβού κινηματογράφου στον χώρο και τον χρόνο, δίχως να εξιδανικεύονται οι ίδιες ως πρόσωπα ή/και επαγγελματίες και δίχως να αποσιωπούνται οι λιγότερο «ελκυστικές» πτυχές του βίου τους. Στην περίπτωση της Cl. Madison, που παρατηρήσαμε εκ του σύνεγγυς, επιλέγεται αποσπασματικό υλικό από το έργο της στην κινηματογραφική παραγωγή και υπογραμμίζεται η έμφαση της δημιουργού στους ισχυρούς γυναικείους χαρακτήρες, ενώ αναδεικνύεται η τόλμη με την οποία καταθέτει δημόσια την άποψή της για τις διάχυτες στην κοινωνία προκαταλήψεις αναφορικά με τις δυνατότητες των γυναικών. Επιπροσθέτως, τονίζεται η διόλου αυτονόητη πράξη της καταγγελίας του συζύγου της για βίαιη συμπεριφορά και της κατάθεσης αίτησης διαζυγίου. Την ίδια στιγμή, περιγράφεται, βάσει της διαθέ-

54 Dang, “Unknowable Facts and Digital Databases: Reflections on the Women Film Pioneers Project and Women in Film History”, *ibid.*, [15/03/2025].

55 «Πώς θα μπορούσατε να συνεισφέρετε»

56 Gaines, Vatsal, and Dall’Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, *ibid.*, <https://wfpp.columbia.edu/contribute/> [16/03/2025].

57 Στοιχεία Ιουνίου 2025

58 «Πρωτοπόρες γυναίκες που δεν έχουν προσώφρα ενταχθεί στην Ιστορία»

59 Gaines, Vatsal, and Dall’Asta (eds.), *Women Film Pioneers Project*, *ibid.*, <https://wfpp.columbia.edu/resources/unhistoricized-women-film-pioneers/> [10/06/2025].

60 Dang, “Unknowable Facts and Digital Databases: Reflections on the Women Film Pioneers Project and Women in Film History”, *ibid.*, [15/03/2025].

61 Annette Förster, *Women in the Silent Cinema: Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press/EYE Filmmuseum, Amsterdam 2017.

62 “careerography”

σιμης σύνοψης σεναρίου της ταινίας *Her Bitter Cup* (1916), μία αμφιλεγόμενη σκηνή από το έργο της. Πρόκειται για την απεικόνιση μίας γυναίκας, την οποία τιμωρούν για την οικονομική και συναισθηματική εξαπάτηση σε βάρος των δύο αδελφών εργοδοτών της, καρφώνοντας τα χέρια της σε μία πόρτα. Η κινηματογραφική κριτική διχάζεται· ενδεικτικά, στο πλαίσιο μίας ευμενούς κριτικής στο περιοδικό *Moving Picture Weekly* της εταιρείας Universal⁶³, υποστηρίζεται ότι η σκηνή με τα καρφιά δεν είναι ρεαλιστική, αλλά αποτελεί μέρος ενός ονείρου. Την ίδια περίοδο, στο περιοδικό *Moving Picture World*⁶⁴, σχολιάζεται αρνητικά η ιδέα της σταύρωσης ενός γυναικείου σώματος, η οποία χαρακτηρίζεται ως «αποκρουστική»⁶⁵.

Συγκεφαλαιωτικά, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο πλούτος της πληροφορίας στον ιστότοπο του WFPP (σύνδεσμοι και στοιχεία για αρχεία και συλλογές, φιλμογραφία και βιβλιογραφία, οπτικοακουστικό υλικό, μελέτες σε ακαδημαϊκό επίπεδο και ενημερώσεις για επικείμενα συνέδρια και κινηματογραφικά φεστιβάλ, μεταξύ άλλων), καθιστά το εν λόγω εγχείρημα ένα μοναδικό στο είδος του ψηφιακό «καταφύγιο» για την ακαδημαϊκή έρευνα στα πεδία της ιστορίας του κινηματογράφου, της κινηματογραφικής παραγωγής, της κοινωνιολογίας της εργασίας, των σπουδών φύλου και κάθε συναφές επιστημονικό πεδίο. Ομοίως, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στον αιώνα του ψηφιακού μετασχηματισμού η δυνατότητα για αποθήκευση της διαθέσιμης γνώσης σε βάσεις δεδομένων και προσφοράς της στους/στις χρήστες/-τριες προς δυνητική αξιοποίηση, λειτουργεί ως τύπος συνάντησης και πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία δικτύων, συνέργειες δίχως γεωγραφικούς περιορισμούς και πολυεπίπεδες δραστηριότητες, εντός και εκτός ακαδημαϊκού πλαισίου. Το WFPP είναι ένα έργο σε διαρκή κίνηση, το οποίο, για περισσότερα από έντεκα συναπτά έτη, αποφεύγει τη δέσμευση με κάθε είδους «οριστικά» και «αμετάβλητα» δεδομένα, ενώ παραμένει πιστό στην επιστημονική -και κοινωνική- δέσμευσή του, να εμπλουτίζει και να ισχυροποιεί ανελλιπώς το νήμα που συνδέει τα ιστορικά υποκείμενα της γυναικείας πρωτοπορίας στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή, να προσφέρει τη γνώση απλόχερα στην ακαδημαϊκή έρευνα και σε ευρείες ομάδες χρηστών/-τριών, να μας παρακινεί να ανακαλύψουμε, να μελετήσουμε, να σχεδιάσουμε νέες «προσωπογραφίες» και να αφηγηθούμε την ιστορία της κινηματογραφικής τέχνης και παραγωγής από την αρχή.



Εικόνα 4. Από την ταινία *Her Defiance* (1916) σε σκηνοθεσία και παραγωγή Cleo Madison & Joe King (φωτογραφία από ιδιωτική συλλογή). Πηγή: WFPP.

63 "Cleo Madison in 'Her Bitter Cup.'" Review, *Moving Picture Weekly* (15 Απριλίου 1916), p. 24-25, 80.

64 "Comments." *Her Bitter Cup*. Review, *Moving Picture World* (22 Απριλίου 1916), p. 648.

65 Cooper, "Cleo Madison", *ibid*.

Το πορτρέτο ενός μαύρου γυναικείου σώματος πάνω από την αθηναϊκή πόλη:

“Μαυρότητα”, αναπαράσταση και πρόσληψη, στο έργο τ@ Zanele Muholi

Λώρα Μαραγκουδάκη

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΣ & ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

ΑΠΟΦΟΙΤΟΣ ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ ΕΚΠΑ

Τον Σεπτέμβριο του 2020, περνώντας έξω από το κτήριο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), αντίκρισα ένα τεράστιο επιβλητικό πορτρέτο να κρέμεται στον εξωτερικό τοίχο του μουσείου που κοιτάζει προς τη λεωφόρο Συγγρού (ΕΙΚΟΝΑ 1). Ήταν μια ασπρόμαυρη φωτογραφία μιας μαύρης γυναίκας, σε κοντινό κάδρο, με οξυμένη τονική αντίθεση, και με το βλέμμα της να διαπερνά τον φακό και να συναντά το βλέμμα του θεατή. Αναγνώρισα αμέσως το δημιουργό¹ της φωτογραφίας: πριν κάποια χρόνια είχα συναντήσει το ίδιο βλέμμα, το ίδιο πρόσωπο, την ίδια επιβλητική κλίμακα στους τοίχους της Μπιενάλε στην Βενετία, το 2019. Το δημιουργό είναι το Zanele Muholi, φωτογράφος και εικαστικός από την Νότια Αφρική που ζει και εργάζεται στο Τζοχάνεσμπουργκ. Το πορτρέτο είναι κομμάτι μιας ευρύτερης φωτογραφικής σειράς/ συλλογής με τίτλο *Somnyama Ngonyama*, που μεταφράζεται στα αγγλικά ως ‘Hail the Dark Lioness’ (ελλ. μετ: «Χαίρε Μελαμψή Λέαινα»). Η συλλογή αποτελείται από μια σειρά αυτοπορτρέτα όπου το καλλιτέχνη μεταμφιέζεται χρησιμοποιώντας διάφορα καθημερινά αντικείμενα και props τα οποία έχουν (όπως δηλώνει το ίδιο) έντονη συμβολική διάσταση. Υποδύεται χαρακτήρες με αρχετυπικά αλλά και στερεοτυπικά στοιχεία που παραπέμπουν, από τη μία, στην ιστορία της αποικιοκρατίας στη Νότιο Αφρική και στις ρατσιστικές αναπαραστάσεις του μαύρου σώματος στον Δυτικό πολιτισμό, και από την άλλη, στην αναγκαία και διαχρονική αναζήτηση των μαύρων κοινοτήτων για μια ενδυναμωτική εικόνα της «μαυρότητας» (blackness) στην μετα-αποικιοκρατική εποχή.

Στην έρευνα αυτή θα αναλύσω το πορτρέτο *Balindile II, The Square, Cape Town, 2017* (ΕΙΚΟΝΑ 2) που χρησιμοποιήθηκε στο διαφημιστικό πανό που είδα να κρέμεται στο κτήριο του ΕΜΣΤ. Το πανό διαφήμιζε την έκθεση UBUNTU που παρουσίαζε το καλλιτεχνικό έργο σύγχρονων Αφρικανών καλλιτεχνών με έργα από τη συλλογή Harry David Art Collection. Η συλλογή ανήκει στον Χάρη Δαυίδ, ιδιώτη-συλλέκτη Ελληνο-Κυπριακής καταγωγής, μέλος του επιχειρηματικού ομίλου Α.Γ.ΛΕΒΕΝΤΗ και ανιψιό του Αναστάσιου Γ. Λεβέντη, που ξεκίνησε την επιχειρηματική του δυναστεία από εμπορικές δραστηριότητες στη Δυτική Αφρική.

Θα αναλύσω το έργο του Muholi μέσα από την έννοια της «Μαυρότητας» (blackness) ως ιστορική κατασκευή και ρατσιστικού λόγου (discourse), αλλά και ως ταυτοτική διεκδίκηση των μαύρων κοινοτήτων για τον έλεγχο της αναπαράστασής τους. Ταυτόχρονα θα εξετάσω την σχέση αυτού του έργου και την πιθανή εργαλειοποίησή του από μεγάλα μουσεία και θεσμούς του Δυτικού κόσμου, συγκεκριμένα μέσα από το παράδειγμα της έκθεσης UBUNTU και του τρόπου που παρουσιάστηκε στην Αθήνα, μια πόλη με έντονους αλλά αόρατους φυλετικούς διαχωρισμούς.

BALINDILE II, THE SQUARE, CAPE TOWN, 2017

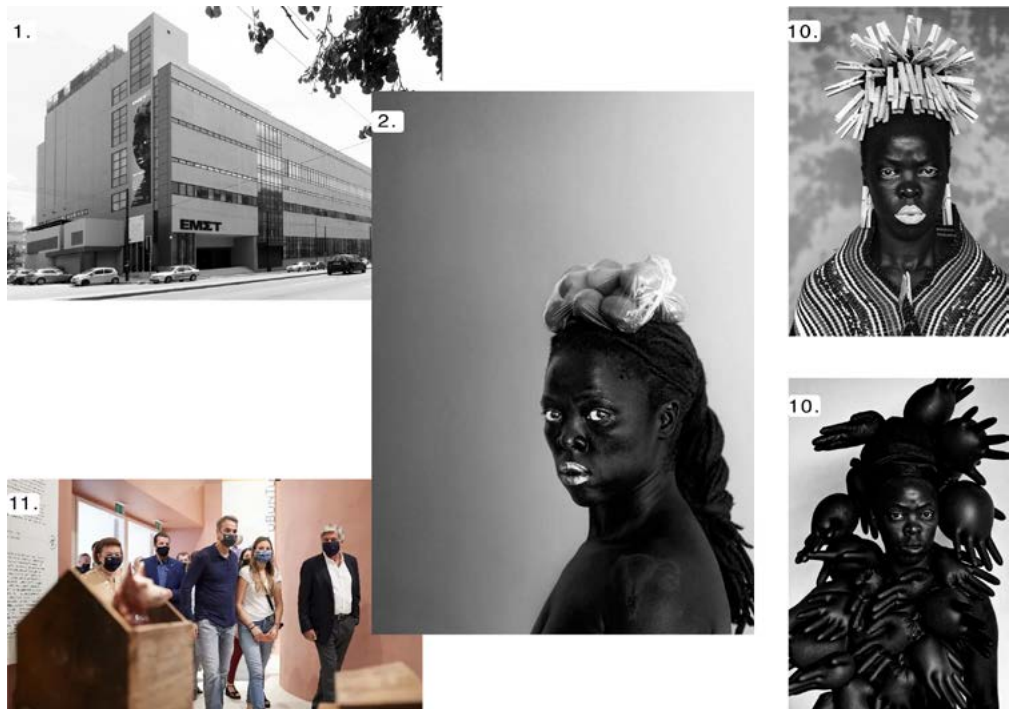
Στο *Balindile II*, βλέπουμε μία μαύρη γυναίκα, φωτογραφισμένη σε πλάγια θέση, με το κεφάλι και το βλέμμα στραμμένα προς τον φακό της κάμερας. Το σώμα της απεικονίζεται από το κεφάλι έως το επάνω μέρους του στήθους, ίσα ίσα διακρίνεται η αρχή του μαστού της. Τα μαλλιά της είναι μακριά και πλεγμένα σε λεπτές κοτσίδες (dreadlocks), χαρακτηριστική κόμμωση των μαύρων τόσο στην Αφρική και Καραϊβική, όσο και στη Δύση. Στο κεφάλι της είναι τοποθετημένη μία διάφανη πλαστική σακούλα που μέσα έχει φρούτα. Η σακούλα ισορροπεί

1 Θα αναφέρομαι στο άτομο που δημιούργησε το πορτρέτο στο ουδέτερο γένος (το), χρησιμοποιώντας το σύμβολο «@» στην κατάληξη λέξεων που προσδιορίζουν φύλο. Το Zanele Muholi προσδιορίζει τον εαυτό του ως “they”.

στο κεφάλι, γίνεται κομμάτι της φιγούρας, σαν προέκταση της κόμμωσης: ένα αντικείμενο εναρμονισμένο με το σώμα το οποίο θαρρείς πώς θα το ακολουθήσει σε όποια κίνησή του, χωρίς να πέσει. Η μορφή της γυναίκας καταλαμβάνει περίπου το 1/3 του κάδρου, στην κάτω δεξιά γωνία. Από πάνω της και στα δεξιά της απλώνεται ένας ουδέτερος, άτοπος χώρος: μια διαβάθμιση του γκρι διαχέεται στο φόντο της φωτογραφίας. Ξεκινά από σκιά στην αριστερή πλευρά του κάδρου και καθώς το μάτι μας πλησιάζει τη φιγούρα, αυξάνεται το φως, ένα φως που έρχεται να τονίσει και να προβάλλει ακόμα πιο έντονα και επιθετικά την σκούρα φιγούρα της γυναίκας. Ο άτοπος και άχρονος χώρος του έργου αγκυροβολείται από τον τίτλο του: ένα γυναικείο όνομα (Balindile), μία τοποθεσία (The Square, Cape Town) και μια χρονολογία (2017). Ταυτόχρονα εγείρει περισσότερα ερωτήματα απ’ ότι απαντά.

Το πλέον κυρίαρχο στοιχείο του πορτρέτου είναι η υπερτονισμένη μαυρότητα του δέρματος που έρχεται σε έντονη αντίθεση με τα άσπρα μάτια και το βαμμένο άσπρο στόμα, το οποίο είναι μισόκλειστο. Η έντονη και εσκεμμένη τονική αντίθεση της φωτογραφίας, όπως και η τεχνητή σκούρυνση του μαύρου χρώματος στο δέρμα, δημιουργούν μία αναπαράσταση ενός μαύρου σώματος του οποίου η μαυρότητα σκεπάζει και σχεδόν διαγράφει τα επιμέρους χαρακτηριστικά του: τα στίγματα του δέρματος, τις ζάρες και τις ρυτίδες του, ένα τατουάζ που ίσα ίσα αχνοφαίνεται στον έναν ώμο και απεικονίζει το γυναικείο αναπαραγωγικό σύστημα: μια μήτρα και δύο ωοθήκες. Τα υπερφωτισμένα λευκά μάτια ξεπηδούν από το κάδρο και απαιτούν να συναντήσουν το βλέμμα μας. Το βλέμμα απαιτεί την προσοχή μας, αιχμαλωτίζει την προσοχή μας ως θεατές, δίνοντας δυναμισμό και κύρος στο υποκείμενο της φωτογραφίας. Ταυτόχρονα όμως η ώθηση μας να «κοιτάξουμε», μετατρέπει το εικονιζόμενο σώμα σε αντικείμενο της δικής μας θέασης, της δικής μας πρόσληψης και άρα της δικής μας ερμηνείας.

Ένα παιχνίδι δύναμης και εξουσίας διατρέχει όλη τη συλλογή *Somnyama Nkonyama*, το οποίο διαδραματίζεται ακριβώς μέσα από αυτήν την εναλλαγή του μαύρου σώματος από υποκείμενο σε αντικείμενο και πάλι πίσω. Το όνομα της συλλογής ενσωματώνει μια εξίσου αμφίσημη δυναμική: από τη μία το Muholi χρησιμοποιεί το όνομα της φυλής της μητέρας του (οι *Ngoyama* ήταν μία γνωστή κοινωνική ομάδα στην ευρύτερη φυλή των Zulu) για να ανατιμήσει και να προβάλλει την καταγωγή της. Από την άλλη, οι δύο λέξεις *Somnyama* (μελαμψό) και *Ngoyama* (λέαινα) χρησιμοποιούνται άτυπα ως υποτιμητικοί χαρακτηρισμοί για τους πιο σκουρόχρωμους Νοτιο-Αφρικανούς. Η εμπειρία του πολυετούς απαρτχάιντ στη χώρα, όπου δεν διαχωρίζονταν μόνο οι λευκοί από τους μαύρους αλλά και οι μαύροι από τους «έγχρωμους», έχει χαράξει μία βίαιη ταξική ιεραρχία βασισμένη σε μία κάθετη γραμμή χρώματος (colour-line) που ακόμη μαστίζει την πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας.



Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΜΑΥΡΟΤΗΤΑΣ

Κοιτάζοντας και «διαβάζοντας» το *Balindile II*, προκύπτουν μια σειρά από συνειρμικές συνδέσεις στον θεατή. Πρέπει όμως να ξεκινήσουμε αρχικά από το ποιος είναι αυτός ο θεατής και με ποια «γλώσσα» ερμηνεύει το έργο. Η «γλώσσα» κατά τον Stuart Hall (όχι μόνο ως γραπτό κείμενο, αλλά ως εικόνα ήχος, αντικείμενα κτλ.), είναι απαραίτητη για την κατασκευή νοημάτων σε μία αναπαράσταση. Ο ίδιος επισημαίνει όμως πως δεν μιλάμε όλοι την ίδια «γλώσσα» κι έτσι, τα σημεία και τα σύμβολα ενός καλλιτεχνικού έργου ερμηνεύονται διαφορετικά ανάλογα με το πλαίσιο μας.²

2 Stuart Hall, *Το έργο της αναπαράστασης* (2017 [1997]), Εκδόσεις Πλέθρον, σελ.17

Ποιο είναι λοιπόν το πλαίσιο μας ως θεατές που ανήκουμε σε μια δυτική, κυρίως λευκή κοινωνία και ποια η αντίστοιχη πολιτισμική μας παράδοση; Επιστρέφοντας στο *Balindile II*, και τις συνειρμικές μας συνδέσεις, οι πρώτες εικόνες που πέρασαν από το μυαλό μου κοιτάζοντας τη φωτογραφία μιας μαύρης γυναίκας με φρούτα στο κεφάλι, ήταν αυτές της εθνογραφικής δημοσιογραφίας του National Geographic: τις αμέτρητες απεικονίσεις γυμνόστηθων ιθαγενών γυναικών σε κάποιο μακρινό εξωτικό μέρος με χρωματιστά πανιά, στάμνες και φρούτα στο κεφάλι (EIKONA 3). Ο John Edwin Mason, γράφει για το National Geographic που ιδρύθηκε το 1888, ότι το περιοδικό «είχε πίστη στο αποικιακό οικοδόμημα» και το στήριζε μέσα από τις σελίδες του και τις αναπαραστάσεις εξωτικών, πλην απολίτιστων, «ιθαγενών».³ Οι αναπαραστάσεις στο National Geographic ήταν μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής στρατηγικής των αποικιοκρατικών δυνάμεων που χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία για να απεικονίσουν την Αφρική ως τόπο βάρβαρων και υποανάπτυκτων φυλών. Ξεκινώντας με τη διάδοση φωτογραφικών καρτ-ποστάλ από τους ιεραποστόλους που δραστηριοποιήθηκαν στην Αφρική και έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην νομιμοποίηση της αποικιοκρατίας ως «απαραίτητο έργο» για την σωτηρία και τον εκσυγχρονισμό των Αφρικανών, μέχρι τις ιατρικές και ανθρωπολογικές μελέτες της εποχής που «αποδείκνυαν» με φωτογραφικά τεκμήρια την «κατωτερότητα» των μαύρων, η φωτογραφία έπαιξε κεντρικό ρόλο στην κατασκευή μιας υποδεέστερης «μαυρότητας». (EIKONA 4)

Στο *Balindile II*, η απεικόνιση του μαύρου σώματος με ένα σύμβολο της φύσης (εν προκειμένου τα φρούτα) όπως και η προβολή της γύμνιας του σώματος, θυμίζει επίσης γνωστούς πίνακες Οριενταλιστών: την «Νεαρή Γυναίκα με παιώνιες» του Bazille (1870) (EIKONA 5), τις γυμνές σκλάβες του Gérôme (*The Slave for Sale*, 1873) που ποζάρουν ερωτικές και θελκτικές παρότι περιμένουν να πωληθούν. Επιπλέον, η μαυρότητα του δέρματος στο *Balindile II*, θυμίζει την σκοτεινή φιγούρα της μαύρης υπηρέτριας στην «Olympia» του Manet (1863-85), η μαυρότητα της οποίας, εμφανίζεται ως διαμετρικά αντίθετη της καθαρότητας του λαμπερού, λευκού γυναικείου σώματος (EIKONA 5).⁴ Ο Edward Said περιγράφει τον Οριενταλισμό ως τάση στην Δυτική τέχνη και την λογοτεχνία που εξυπηρετούσε μία στρατηγική πολιτισμικής κυριαρχίας απέναντι στην Ανατολή. Ο Οριενταλισμός παρήγαγε λόγους και αφηγήσεις (discourse)⁵ για την Ανατολή: λειτούργησε ως στυλ, ως νεανική μόδα και τελικά ως ένας οργανωμένος θεσμός για την προώθηση μιας κατασκευασμένης εικόνας, ενός μύθου που παρουσιάστηκε ως αυθεντική «γνώση» για την Ανατολή και τους ανθρώπους της: βίαιους, βάρβαρους άντρες και λάγνες, διαθέσιμες, άβουλες γυναίκες. Μία «γνώση» η οποία φυσικά επιβεβαίωνε την «Ευρωπαϊκή ταυτότητα ως ανώτερη συγκριτικά με όλους τους άλλους μη-Ευρωπαϊκούς λαούς».⁶

Αντίστοιχα μοτίβα συναντάμε και στο ρεύμα του πριμιτιβισμού, και κυρίως στο έργο του Paul Gauguin και τα πορτρέτα των εξωτικών, ημίγυμνων γυναικών της Ταϊτής (1887-1892), στην συντροφιά των οποίων ο καλλιτέχνης ισχυρίστηκε ότι βρήκε την χαμένη Εδέμ: έναν σεξουαλικοποιημένο παράδεισο γεμάτο πράες και σαγηνεύτηκες γυναίκες που υπάρχουν ήρεμα σε κάποιο ειδυλλιακό, πρωτόγονο τοπίο (EIKONA 6). Το ρεύμα του πριμιτιβισμού εξωτικοποίησε τόσο το μαύρο σώμα, όσο και τις παραδόσεις διάφορων μη-Ευρωπαϊκών λαών, και φυσικά άφησε έξω από τον καμβά την αποικιοκρατική βία που δέχονταν αυτοί οι «εξωτικοί» λαοί που απεικονίστηκαν στους πίνακες των μοντερνιστών.⁷

Τέλος, κοιτάζοντας το *Balindile II*, η οξυμμένη αντίθεση μεταξύ του μαύρου δέρματος και των λευκών ματιών, και ειδικότερα η αντίθεση με το βαμμένο λευκό στόμα της απεικονιζόμενης γυναίκας, κάνει μια άμεση νύξη στην πρακτική του «blackface» και του μινστρελικού θεάτρου («minstrelsy»). Το θεατρικό αυτό είδος που αναπτύχθηκε στην Αμερική τον 19^ο αιώνα, αφορούσε λευκούς ηθοποιούς που μαύριζαν το πρόσωπό τους, ζωγράφιζαν μεγάλα χείλη και υποδύονταν μαύρους σκλάβους των φυτειών του Νότου, αναπαριστώντας τους ως τεμπέληδες, αδαείς, δεισιδαίμονες, υπερσεξουαλικούς, δειλούς και επιρρεπείς στην παραβατικότητα. Το Muholi παίζει άφοβα με αυτή την στερεοτυπική αναπαράσταση των μαύρων στο μινστρελικό θέατρο: σε όλα τα πορτρέτα τονίζει το στοιχείο του στόματος έτσι όπως τονιζόταν το μεγάλο στόμα ως «νέγκρικο» χαρακτηριστικό στην Αμερικανική ρατσιστική προπαγάνδα (anti-black imagery). (EIKONA 7)

Καταλαβαίνουμε ότι, σε πρώτη ανάγνωση, το έργο του Muholi συνομιλεί με ένα ολόκληρο αρχείο εικόνων,

3 A. Kainaz, "National Geographic faced up to its racist past: Did it actually get better?" (2021) <https://www.vox.com/22417191/national-geographic-racial-reckoning>

4 Η Bell Hooks στο βιβλίο της *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), σχολιάζει το πώς το μαύρο γυναικείο σώμα στη τέχνη και στην μόδα, παρουσιάζεται διαστρεβλωμένο δίπλα στο λευκό γυναικείο σώμα το οποίο λειτουργεί ως σημαίνον της «φυσικής» ομορφιάς.

5 Ο Said δανείζεται από τον Φουκώ την έννοια του discourse.

6 E.W. Said, *Orientalism* (1979), New York: Vintage Books, σελ.8

7 Συγκεκριμένα, ο Gauguin, όχι μόνο δεν απεικόνισε την αποικιοκρατική βία που θέριζε την Ταϊτή, αλλά συμμετείχε σε αυτήν μέσω του αποικιοκρατικού θεσμού της «ιθαγενή συζύγου», όπου αποικιοκράτες άντρες έκαναν έναν εικονικό γάμο με μία ιθαγενή γυναίκα, συχνά, όντας ήδη παντρεμένοι με γυναίκες στη Δύση. Ο Gauguin άφησε πέντε παιδιά και μία γυναίκα (την οποία κακοποιούσε) στο Παρίσι, για να παντρευτεί ένα κορίτσι 13 χρονών στην Ταϊτή, την οποία χαρακτήρισε «μούσα» του.

το οποίο κυριαρχεί στο πολιτισμικό πεδίο της Δύσης, και στο οποίο η μαύρη γυναίκα αναπαριστάτε ως μία εξωτική βάρβαρη, με ζωώδη χαρακτηριστικά να αποδίδονται στο σώμα της και την υπόστασή της: άλλοτε ως απολίτιστο γκροτέσκο, άλλοτε ως σεξουαλικά θελκτικό σώμα για τον θεατή. Με άλλα λόγια, μια εικονογραφία του ρατσισμού της Δύσης, που συντέλεσε στην αναπαράσταση του μαύρου ανθρώπου ως βιολογικά και ταξικά κατώτερου του λευκού.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Milton Meltzer, η άνοδος του διατλαντικού δουλεμπορίου ήταν η κινητήριος δύναμη πίσω από την κατασκευή της έννοιας της «φυλής», ως σύστημα κατηγοριοποίησης των ανθρώπινων ομάδων. Έπρεπε να κατασκευαστεί η βιολογική κατωτερότητα του μαύρου ανθρώπου τόσο για να δικαιολογηθεί ο θεσμός της δουλείας στα πλαίσια της χριστιανικής ηθικής των Δυτικών κοινωνιών, όσο και για να εδραιωθεί η βίαιη υποτίμηση και υποδούλωση των μαύρων σωμάτων που ήταν τα απαραίτητα συστατικά για την ανάπτυξη του δουλεμπορίου.⁸ Ο Franz Fanon περιγράφει τη διαδικασία της αποικιακής υποταγής ως μια εμπειρία που καθιστά το μαύρο άτομο ως αντικείμενο, ως πράγμα, εγκλωβισμένο σε μια «ζώνη μη-ύπαρξης».⁹

Παράλληλα με τον ρατσιστικό επιστημονικό λόγο της εποχής που επιχείρησε να αποδείξει τη βιολογική κατωτερότητα των μαύρων, η τέχνη, το θέατρο και η φωτογραφία έπαιξαν κομβικό ρόλο στην κατασκευή αυτής της κατωτερότητας, μέσω ρατσιστικών πολιτισμικών αναπαραστάσεων που εγκλώβισαν το μαύρο σώμα σε καρικατούρες και στερεότυπα που δικαιολογούσαν την υποτίμηση και την βίαιη εκμετάλλευσή του από τους λευκούς.

BLACK IS BEAUTIFUL

Το Muholi παίζει με αυτήν την ρατσιστική «εικονογραφία» με έναν τολμηρό και ριψοκίνδυνο τρόπο, βάζοντας την μαυρότητα ως κεντρικό χαρακτηριστικό από το οποίο δεν μπορούμε να ξεφύγουμε:

«Το μαύρο πρόσωπο και τα χαρακτηριστικά του γίνονται το κεντρικό σημείο εστίασης, αναγκάζοντας τον θεατή να αναμετρηθεί με την επιθυμία του να κοιτάζει εικόνες του μαύρου σώματός μου.»¹⁰ Zanele Muholi

Με αυτόν τον τρόπο ισχυρίζεται ότι θέλει «να αναιρέσει την ζημιά του να μεγαλώνεις σε μια κοινωνία που αντλούσε τη δύναμή της από τη δαιμονοποίηση της μαυρότητας»:

«...Είναι ένας τρόπος να δημιουργήσω κάτι όμορφο το οποίο δεν νοείται συνήθως έτσι... Να μιλήσω για την αισθητική της μαυρότητας και την παρουσία του ‘μαύρου’ σε χώρους που είναι κυρίως λευκοί [δηλαδή των λευκών].»¹¹

Τα λόγια του Muholi αντηχούν τις ιστορικές προσπάθειες των απελευθερωτικών κινημάτων των μαύρων, τόσο στις ΗΠΑ όσο και στην Αφρική, να επανακτήσουν τον έλεγχο του εαυτού τους, να αναπαραστήσουν το σώμα τους, την εικόνα τους και την κουλτούρα τους, να βρουν μία νέα «γλώσσα» ανατρέποντας τα ρατσιστικά στερεότυπα που επέβαλε το αφήγημα της λευκής υπεροχής.¹²

Τις δεκαετίες 1960-1970 στις ΗΠΑ, το κίνημα των Μαύρων Πάνθηρων διέδωσε το σύνθημα “Black Is Beautiful” και προώθησε την αισθητικοποίηση του μαύρου δέρματος, την ανατίμηση των μεγάλων χειλιών και του σγουρού μαλλιού (συγκεκριμένα της afro κόμμωσης), και βάλθηκε να αποτάξει την ντροπή που είχε επιβληθεί από το ρατσιστικό κοινωνικό σύστημα στα σώματα των μαύρων. (ΕΙΚΟΝΑ 8) Αντίστοιχα, στη Νότιο Αφρική, το Κίνημα Μαύρης Συνείδησης (Black Consciousness Movement) επιχείρησε να συγκροτήσει μια νέα συλλογική ταυτότητα γύρω από την Μαυρότητα, προωθώντας την ως τη μόνη βιώσιμη στρατηγική κατά της ηγεμονίας των λευκών. Η μαυρότητα κατά αυτήν την έννοια δεν ήταν ζήτημα χρώματος (pigment), αλλά έγινε πολιτικό σύμβολο της μαύρης «συγγένειας» (kinship) και είχε ως βασικό άξονα την κοινή, βιωμένη εμπειρία της καταπίεσης από τους λευκούς, και ένα κοινό απελευθερωτικό πρόταγμα.¹³ Οι εικόνες που δημιούργησαν αυτά τα πολιτικά κινήματα δημιούργησαν μία νέα «γλώσσα», με αναπαραστάσεις που έβαζαν το μαύρο σώμα σε πρώτο πλάνο με ανατρεπτικούς, ενδυναμωτικούς και μάχιμους όρους.

Στην τέχνη, καλλιτεχνικά ρεύματα μαύρων καλλιτεχνών στην Αμερική τόσο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με το

8 M. Meltzer, *Slavery: A World History*, De Capo Press, 1971

9 F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986, σελ.10

10 N. Makhubu, «Performing Blackface: Reflections on Zanele Muholi’s Somnyama Ngonyama», *Decolonial Propositions*, Issue 49, (April 2021), p.116

11 Makhubu, «Performing Blackface: Reflections on Zanele Muholi’s Somnyama Ngonyama», *ibid.* 113

12 Ο Franz Fanon στο βιβλίο του *The Wretched of The Earth* (New York: Grove Press, 2004, σελ.2), εξηγεί ότι απαραίτητη διαδικασία της αποαποικιοποίησης (decolonization) είναι η απελευθέρωση των αποικισμένων από τις αφηγήσεις που κατασκεύασαν για αυτούς οι αποικιοκράτες.

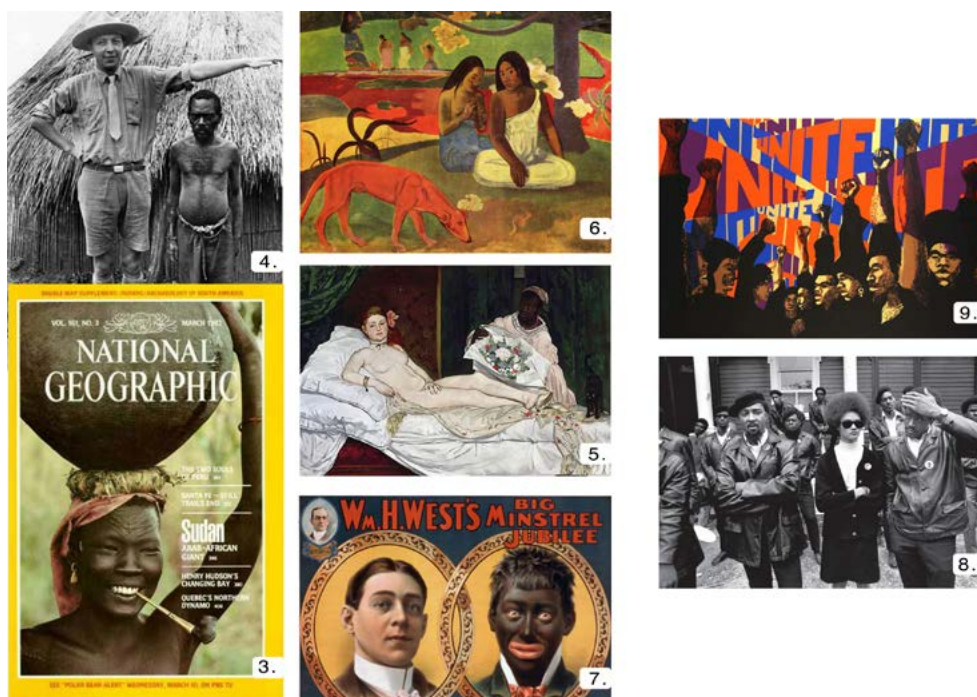
13 M. Khoza, “Seeing Blackness through Black Expressive Culture: A Reading of Zanele Muholi’s Somnyama Ngonyama- Hail the Dark Lioness”, *Athens Journal of Humanities & Arts – Volume 8, Issue 3* (July 2021), p. 263

κίνημα του Harlem Renaissance (1920), άλλα και μεταπολεμικά με το Κίνημα για τις Μαύρες Τέχνες (Black Arts Movement) την δεκαετία 1965-1975, κατάφεραν να δημιουργήσουν νέες πολιτισμικές αναπαραστάσεις των μαύρων κοινοτήτων: της κουλτούρας τους γύρω από την τζαζ μουσική, τον χορό, την ποίηση και τη λογοτεχνία, καθώς και νέες δυνατές εικόνες των μαύρων ανθρώπων ως μάχιμων πολιτικών υποκειμένων, που θα διεκδικούσαν τα πολιτικά και κοινωνικά τους δικαιώματα. (EIKONA 9)

Το έργο του Mushi, συνομιλεί ξεκάθαρα με το ιστορικό νήμα των μαύρων κινημάτων. Η έντονη προβολή του μαύρου δέρματος στα πορτρέτα συντελεί μια δυναμική, μαχητική αισθητικοποίηση της μαυρότητας με τους όρους που πρότασε το σύνθημα «*Black is Beautiful*». Ταυτόχρονα, το διαπεραστικό βλέμμα που χαρακτηρίζει όλα τα πορτρέτα, δημιουργεί μία σύνθετη σχέση με τον θεατή και με τους χώρους στους οποίους εκτίθενται. Το Mushi σκηνοθετεί τον εαυτό του με μελετημένη ακρίβεια: έχει κανείς την αίσθηση ότι το βλέμμα του διαπερνά τον φακό και διεισδύει στο βλέμμα του θεατή με τέτοια ένταση ώστε να δίνει την αίσθηση μιας ζωντανής παρουσίας μέσα στον χώρο. Το βαμμένο στόμα είναι μισόκλειστο, ή καλύτερα, μισάνοιχτο. Σε συνδυασμό με το έντονο βλέμμα σχηματίζεται μια διεκδικητική έκφραση στο πρόσωπο: έτοιμο να μιλήσει και να κοιτάζει χωρίς φόβο. Η κλίμακα των έργων παίζει επίσης έναν ρόλο επιβολής και κυριαρχίας του μαύρου σώματος στον χώρο και άρα στους θεατές. Στο *Balindile II*, αυτό το μαύρο σώμα, με όλες τις «εξωτικές» αναφορές που παραπέμπουν σε στερεοτυπικές αναπαραστάσεις (τα φρούτα, τα λευκά χείλη κτλ.), μας κοιτάζει απροκάλυπτα από ψηλά. Η αμεσότητα του κοντινού κάδρου και η γύμνια του σώματος θα μπορούσαν να καθιστούν το σώμα ευάλωτο στην εποπτεία του θεατή, όμως η μεγάλη κλίμακα του έργου και το διαπεραστικό βλέμμα του προσώπου εξισορροπούν ή ακόμα αναιρούν αυτή τη σχέση εξουσίας. Τελικά ποιο βλέμμα κυριαρχεί; Του θεατή ή του πορτρέτου; Αυτές οι συμβάσεις συνδέουν το έργο του Mushi με την ιστορική αναζήτηση των μαύρων κινημάτων για νέες επιβλητικές αναπαραστάσεις της μαυρότητας που θα βοηθήσουν το έργο της απελευθέρωσης των μαύρων (black liberation).

Τέλος, η χρήση καθημερινών συμβολικών αντικειμένων στις φωτογραφίες λειτουργούν ως κριτικός σχολιασμός στα πορτρέτα: χρησιμοποιούνται με έντονη θεατρικότητα και ενώ σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να συντελούν

στερεοτυπικές εξωτικές αναπαραστάσεις μαύρων φυλών, τα αντικείμενα έχουν να πουν μία συμπληρωματική ιστορία σε σχέση με την βιωμένη εμπειρία του ρατσισμού και της βίας του απαρχαίντ. Για παράδειγμα, το Mushi χρησιμοποιεί συχνά αντικείμενα και props που σχετίζονται με την δουλειά της υπηρέτριας: γάντια, σκούπες, μανταλάκια κα. (EIKONA 10) Παραπέμπουν τόσο στον ιστορικό ρόλο των μαύρων γυναικών και σκλάβων ως υπηρέτριες στα σπίτια των λευκών, όσο και στην προσωπική, οικογενειακή του ιστορία, αφού η μητέρα του έκανε αυτή τη δουλειά για χρόνια, και είναι ένα ισχυρό πρόσωπο αναφοράς για το ίδιο.¹⁴



Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ VS. ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Όπως είδαμε, το έργο του Mushi κάνει ένα έντονο παιχνίδι με τα όρια της αναπαράστασης του μαύρου σώματος. Παίζει με τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της μαυρότητας με σκοπό να τις αντιστρέψει, να τις εξουδετερώσει. Απεικονίζει το μαύρο σώμα πλαισιωμένο με αμφίσημες αναφορές που παραπέμπουν τότε στην «εικονογραφία»

14 Paris Photo, "Zanele Mushi Interview" (2019), https://www.youtube.com/watch?v=7xO-o9x_XNM

του ρατσισμού, πότε στην ανεξαρτησία της μαύρης ταυτότητας.

Παρόλα αυτά, η άκρως στυλιζαρισμένη αισθητική των φωτογραφιών σε συνδυασμό με την επιτυχία της δουλειάς του Muholi και την προβολή της συλλογής *Somnyama Nkonyama* σε μεγάλα μουσεία και πολιτισμικούς θεσμούς της Δύσης, εγείρει προβληματισμούς γύρω από την πρόσληψη και την πραγματική δύναμη των πορτρέτων σε τέτοιους «λευκούς χώρους».

Σε άρθρο του γνωστού περιοδικού Artforum, ο Νότιο-Αφρικανός κριτικός τέχνης *Athi Mongezeleli Joja*, σχολιάζει: «Το Muholi όχι μόνο προσπαθεί να δώσει στα φυλετικά στερεότυπα ένα θετικό πρόσημο, αλλά προσπαθεί να επανατοποθετήσει την οπτική τυπολογία του «άλλου» για να την υπονομεύσει εκ των έσω. Το ότι σκουραίνει εσκεμμένα την επιδερμίδα σε συνδυασμό με το να υπερβάλει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσώπου: μύτη, χείλη, μάτια κ.ο.κ. δεν πετυχαίνει την ωραιοποίηση της φυλής, αλλά επιδίδεται σε στερεότυπα. Το αίνιγμα εντοπίζεται στην προβολή της Μαυρότητας ως εικόνα: τίποτε άλλο πέρα από μια εικόνα. Όχι μόνο το Μαύρο και η εικόνα του Μαύρου συγχρονίζονται, αλλά αυτές οι εικόνες δεν προσφέρουν καμία απελευθερωτική ρήξη μεταξύ του θέματος και της φυλετικής του παραμόρφωσης. Αντιθέτως, το Muholi φαίνεται να βυθίζεται στην τυπογραφία. Δηλαδή, η φυλετική εικόνα υπερισχύει κάθε δυνατότητας αυτοπραγμάτωσης.»¹⁵

Αυτή η ανάγνωση του έργου ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το ζήτημα του κοινωνικού και πολιτικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκτίθενται οι φωτογραφίες. Επιστρέφοντας στην αρχική μου εμπειρία θέασης των φωτογραφιών σε μεγάλα Ευρωπαϊκά μουσεία που συνδέονται τόσο με μια Δυτικό-κεντρική ιστορική αφήγηση για την Τέχνη, όσο και με τους πολιτικούς θεσμούς Δυτικών κρατών, είναι απορίας άξιον γιατί οι συγκεκριμένες εικόνες είναι τόσο περιζήτητες από μεγάλους δυτικούς καλλιτεχνικούς φορείς όπως η Biennale της Βενετίας, η Tate Modern και στο ελληνικό παράδειγμα, το ΕΜΣΤ.

Η έκθεση UBUNTU που άνοιξε στο ΕΜΣΤ το 2020, εγκαινίασε την λειτουργία του Μουσείου ύστερα από μετασχηματισμό που επέβαλλε το Υπουργείο Πολιτισμού και η νεοσύστατη κυβέρνηση Μητσοτάκη στη διοικητική δομή του. Η νέα κυβερνητική στρατηγική για το Μουσείο το 2020, απαιτούσε μια σειρά εκθέσεων αφιερωμένων σε συλλέκτες «διεθνούς εμβέλειας», κάποιους από τους οποίους μάλιστα, θα όριζε ο τότε Γενικός Γραμματέας Σύγχρονου Πολιτισμού, Ν.Γιατρομανωλάκης. Η στρατηγική αυτή κατηγορήθηκε ότι προάγει τα επιχειρηματικά συμφέροντα συγκεκριμένων συλλεκτών/ επιχειρηματιών και θέτει σε κίνδυνο τον δημόσιο χαρακτήρα του Μουσείου.¹⁶ Κάπως έτσι, οι φωτογραφίες του Muholi, παρουσιάστηκαν στο ΕΜΣΤ από το Ίδρυμα ενός ευκατάστατου λευκού επιχειρηματία του οποίου η οικογένεια έχει σαφείς δεσμούς με την ιστορική και οικονομική εκμετάλλευση της Δυτικής Αφρικής. Σε άρθρο της Financial Times για την έκθεση, το οποίο περιλάμβανε συνέντευξη με τον ιδιοκτήτη της συλλογής, ο Χάρης Δαυίδ δεν κρύβει την προσωπική του σχέση με την κυβέρνηση. Στην συνέντευξή του εξηγεί ότι η κυβέρνηση Μητσοτάκη ήθελε να εγκαινιάσει το ΕΜΣΤ «πάση θυσία» με μία έκθεση που θα ήταν «out-of-box»:

«Ήθελαν να δείξουν κάτι εκτός του συνηθισμένου και γνώριζαν ότι εγώ συλλέγω έργα που ασχολούνται με τον αναπτυσσόμενο κόσμο, την μετανάστευση και την κρίση, θεματικές που αντηχούν έντονα στην Ελλάδα.»¹⁷

Γιατί λοιπόν να επιλεγεί μια έκθεση σύγχρονης Αφρικανικής Τέχνης για να εγκαινιαστεί η νέα κυβερνητική στρατηγική για το Ελληνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης; Πέρα από την προαγωγή επιχειρηματικών συμφερόντων, υπάρχει σίγουρα και μια διάσταση πολιτικής σκοπιμότητας από την πλευρά μιας δεξιάς κυβέρνησης που φημίζεται για την αντι-μεταναστευτική πολιτική της. Η επίσκεψη του πρωθυπουργού αλλά και της Υπουργού Πολιτισμού Λ. Μενδώνη στην έκθεση ήθελε σίγουρα να κερδίσει εντυπώσεις σε επικοινωνιακό επίπεδο και να δώσει έναν αέρα «ανεκτικότητας και προοδευτικότητας»¹⁸ στην κυβέρνηση. (ΕΙΚΟΝΑ 15) Πως εξηγείται όμως αυτό το θεσμικό ενδιαφέρον για την Αφρικανική Τέχνη σε μια χώρα όπου χιλιάδες Αφρικανοί ζουν και εργάζονται χωρίς επίσημη αναγνώριση από το κράτος, χωρίς να μπορούν να νομιμοποιηθούν οι ίδιοι αλλά και τα παιδιά τους (υπάρχουν ήδη αρκετές γενιές Αφρο-Ελλήνων που μεγαλώνουν στην Ελλάδα και δεν έχουν ακόμη ιθαγένεια), και στα σύνορα της οποίας οι ελληνικές αρχές συμμετέχουν ενεργά στην απώθηση, την καταδίωξη και ενίοτε τον πνιγμό μεταναστών και προσφύγων;

Και πώς, υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί το έργο του Zanele Muholi να διατηρήσει τη δύναμή του, κρεμασμένο από τον τοίχο του ΕΜΣΤ, αιωρούμενο πάνω από τους δρόμους της Αθήνας;

15 Athi Mongezeleli Joja, “Zanele Muholi”, ARTFORUM, 2021, <https://www.artforum.com/events/zanele-muholi-248007/>

16 «Σε ποιον ανήκει το ΕΜΣΤ;», Εφημερίδα Αυγή, (09/01/2020), https://www.avgi.gr/tehnes/337248_se-poion-anikei-ethniko-moyseio-syghronis-tehnis

17 C. Ruiz, “Collector Harry David - Dreaming of Africa”, Financial Times, (16/09/2020), <https://www.ft.com/content/cfd2d9ec-26bd-4994-b286-727b219ba3a6>

18 Από σχόλιο του Ν.Γιατρομανωλάκη που ανήρτησε στην προσωπική του σελίδα στο facebook όπου υπερασπίζεται την έκθεση. <https://www.facebook.com/NicholasYatromanolakis/photos/a.106436867714762/212832450408536/>

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ιστορικός τέχνης Namusa Makhubu, εξετάζοντας τις φωτογραφίες του Mhohli και την άμεση αναφορά τους στο μινστρελικό θέατρο και την ρατσιστική πρακτική του “blackface”, θέτει μια σειρά από ερωτήματα σε σχέση με την πρόσληψη του έργου:

«Ποιος είναι ο φανταστικός θεατής; Ποιανού το βλέμμα διεγείρεται; Μπορεί η παράσταση να μην δίνεται από τον προνομιούχο άλλον, όπως στο κλασσικό μινστρελικό θέατρο, όμως έχει αλλάξει το προδιαγραφμένο κοινό;»¹⁹

Το ερώτημα που θέτει η Makhubu για το κοινό που θα καταναλώσει αυτές τις εικόνες είναι κομβικό. Αυτό που υπονοεί εδώ είναι μια δυσκολία των πορτρέτων να κρατήσουν τον δυναμισμό τους όταν εκτίθενται στο βλέμμα δυτικών κοινών που ασυνείδητα κοιτάζουν ακόμη την Μαυρότητα μέσα από το πρίσμα του εξωτικού «άλλου». Παίρνοντας ως δεδομένο ότι το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εκτίθεται ένα έργο επηρεάζει την ανάγνωση του από τον θεατή, πώς «διαβάζονται» οι εικόνες του Mhohli εδώ στην Αθήνα; Σε μια πόλη όπου οι όροι διαβίωσης των Αφρικανών κοινοτήτων είναι τόσο υποτιμημένοι ώστε να φαντάζουν δεύτερης κατηγορίας πολίτες, πώς μπορεί να διαβαστεί το διεισδυτικό βλέμμα μιας μαύρης γυναίκας με γυμνούς ώμους και φρούτα στο κεφάλι; Πώς μπορεί να ξεφύγει από τα στερεότυπα του πριμιτιβισμού και να αναδειχθούν τα πρόσωπα στα πορträίτα ως ίσα κοινωνικά και πολιτικά υποκείμενα; Κατά τη γνώμη μου, ενώ το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο πρόσληψης καθιστούν τις φωτογραφίες του Mhohli πιο ευάλωτες σε ρατσιστικές αναγνώσεις, ταυτόχρονα η έντονη θεατρικότητα, η μελετημένη, σκηνοθετημένη έκφραση των πορτρέτων και το διαρκές παιχνίδι μεταξύ στερεότυπου και αυτοπραγμάτωσης δημιουργούν ένα έντονο πεδίο προβληματισμού για τον δυτικό θεατή. Και μεν το μυαλό μας ανατρέχει στις ρατσιστικές αναπαραστάσεις της δυτικής πολιτισμικής παράδοσης, όμως το Zanele Mhohli καταφέρνει να σπάσει τον αυτοματισμό στο βλέμμα μας και να μας αναγκάσει να αναρωτηθούμε γιατί ανατρέχουμε στις συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και τελικά, ποιο είναι αυτό το μαύρο πρόσωπο το οποίο κοιτάζουμε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- De Jesus, Piere & Rama (2023) *White Supremacy and the Making of Anthropology*, Annual Review of Anthropology, www.annualreview.org
- Fanon, F. (1963), *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington, New York: Grove Press
- Fanon, F. (1986), *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann, London: Pluto Press
- Hall, S. (2017 [1997]) *Το έργο της αναπαράστασης*, Εκδόσεις Πλέθρον
- Hooks, B. (1997) *Cultural Criticism & Transformation* [Transcript], Media Education Foundation
- Hooks, B. (1992) *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press
- Khoza, M. (July 2021) ‘*Seeing Blackness through Black Expressive Culture: A Reading of Zanele Mhohli’s Somnyama Ngonyama- Hail the Dark Lioness*’, στο Athens Journal of Humanities & Arts – Volume 8, Issue 3
- Lorde, A. (2018 [1984]), *The Masters Tools will Never Dismantle the Masters House*, Penguin Modern: 23
- Makhubu, N. (April 2021) ‘*Performing Blackface: Reflections on Zanele Mhohli’s Somnyama Ngonyama*’, στο Decolonial Propositions, On Curating, Issue 49
- Meltzer, M. (1993 [1971]) *Slavery: A World History*, De Capo Press
- Mohanty, C.T. (1984), *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, boundary 2, Vol.12, No.3, On Humanism and the University: The Discourse of Humanism, σελ.333-358
- Said, E.W. (1979) *Orientalism*, New York: Vintage Books
- Spurlin, W.J. (2006) *Imperialism within the Margins - Queer Representation and the Politics of Culture in Southern Africa*, New York: PALGRAVE MACMILLAN

19 Makhubu, «Performing Blackface: Reflections on Zanele Mhohli’s Somnyama Ngonyama», ibid. σελ. 110

Αυτοβιογραφία, Τραύμα, Ταυτότητα: Η φωτογραφία ως θεραπευτική πρακτική

Πηνελόπη Πετσίνη

ΔΡ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΤΜ. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

Η φωτογραφική αυτοπροσωπογραφία αποτελεί ένα προνομιακό πεδίο διερεύνησης του εαυτού, όπου η καλλιτεχνική έκφραση συναντά τη μνήμη, τη βιωμένη εμπειρία και τη συγκρότηση της ταυτότητας. Πέρα από την αισθητική της διάσταση, η φωτογραφική αυτοεικόνα έχει σταδιακά αναδειχθεί σε εργαλείο αυτογνωσίας, διαχείρισης της μνήμης και θεραπευτικής διεργασίας. Από τις ριζοσπαστικές πρακτικές της Jo Spence και της Rosy Martin, που συνέδεσαν τη φωτογραφία με την ψυχοθεραπεία και τον φεμινιστικό ακτιβισμό, μέχρι τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές που επεξεργάζονται ζητήματα τραύματος, φύλου και σωματικής εμπειρίας (π.χ. Claude Cahun, Francesca Woodman, Zanele Muholi, Carrie Mae Weems κ.α.), η αυτοπροσωπογραφία επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο ως πεδίο αντίστασης, αποδοχής και αναδημιουργίας του εαυτού.

Η παρούσα εισήγηση διερευνά την αυτοβιογραφική διάσταση του φωτογραφικού αυτοπορτρέτου και τη μετατόπισή του από την αισθητική αναπαράσταση προς την ψυχική διερεύνηση, εστιάζοντας σε έργα που επιχειρούν να αποτυπώσουν το τραύμα –είτε προσωπικό είτε συλλογικό– ως μια σύνθετη, ενσώματη και βιωμένη εμπειρία. Στο επίκεντρο της μελέτης βρίσκεται το έργο του Περικλή Αλκίδη, με το οποίο ασχολούμαι συστηματικά τα τελευταία 25 χρόνια. Η φωτογραφική του γλώσσα, πολυσήμαντη και φορτισμένη, συνιστά μια διαρκή αναμέτρηση με την απώλεια, τη μνήμη και την προσωπική ιστορία. Σε αντίστιξη με το έργο του Αλκίδη, η εισήγηση θα εξετάσει και δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις σύγχρονων Ελληνίδων δημιουργών –της Αιμιλίας Μπαλάσκα και της Κατερίνας Τσακίρη– που διαχειρίζονται ζητήματα τραύματος, απώλειας ή σωματικής και ψυχικής επιβίωσης μέσα από την αυτοαναπαράσταση. Μέσω της σκηνοθετημένης φωτογραφίας, των συμβολικών αναφορών και της συναισθηματικής έκθεσης, τα έργα τους συγκροτούν έναν τόπο όπου η φωτογραφική εικόνα λειτουργεί όχι μόνο ως τεκμήριο εμπειρίας αλλά και ως τρόπος επανεγγραφής της. Η αυτοπροσωπογραφία, σε αυτά τα έργα, μετατρέπεται σε ενεργό εργαλείο αυτοθεραπείας, αναδεικνύοντας τον ρόλο του σώματος και της εικόνας του εαυτού ως πεδία σύγκρουσης αλλά και συμφιλίωσης.

Η αυτοπροσωπογραφία στη φωτογραφία συνιστά έναν κατεξοχήν χώρο συνάντησης του προσωπικού με το πολιτικό, του εικονιζόμενου σώματος με τη βιωμένη εμπειρία, και της αισθητικής αναπαράστασης με την ψυχodynamική διεργασία. Από τη δεκαετία του 1980, με τις παρεμβάσεις φεμινιστικών και ψυχαναλυτικών θεωριών, η φωτογραφική εικόνα του εαυτού έχει επανεγγραφεί ως ενεργό πεδίο αντίστασης και επαναδιαπραγμάτευσης της ταυτότητας.¹ Η μνήμη του τραύματος έχει περιγραφεί ως «μη αναπαραστάσιμη»², ωστόσο η τέχνη, και ειδικά η φωτογραφία, έχει τη δυνατότητα να δώσει μορφή σε αυτό που αντιστέκεται στον λόγο. Η αυτοπροσωπογραφία λειτουργεί ως ένα μέσο επαναδιαπραγμάτευσης της σιωπής, καθώς επιτρέπει την καταγραφή του τραυματικού μέσα από το βλέμμα του ίδιου του υποκειμένου. Το σώμα, εντός της εικόνας, αναλαμβάνει τον ρόλο του μάρτυρα ενός τραύματος που δεν μπορεί να ειπωθεί· γίνεται το μέσο μέσα από το οποίο το άρρητο αποκτά υλική υπόσταση. Δεν εξηγεί, δεν αφηγείται· υπονοεί, υποφέρει, εκθέτει. Σε αυτό το πλαίσιο, η αυτοπροσωπογραφία δεν λειτουργεί ως τεκμηρίωση ενός παρελθόντος συμβάντος, αλλά ως χώρος όπου το τραύμα εγγράφεται ως αίσθηση, ως σωματική μνήμη. Η εικόνα δεν αναπαριστά το τραυματικό γεγονός αυτούσιο, αλλά κατασκευάζει ένα εικαστικό περιβάλλον όπου το υποκείμενο μπορεί να επανέλθει σε αυτό, να το αντιμετωπίσει, να το κατοικήσει προσωρινά. Έτσι, η πράξη της αυτοεικόνισης μετατρέπεται σε μια μορφή ορατής σιωπής, όπου η επιβίωση και η μνήμη συνυπάρχουν σε μία ενιαία, ενσώματη εμπειρία.

Σύγχρονες θεωρήσεις της οπτικής κουλτούρας³ ενισχύουν αυτή τη μετάβαση από την παθητική αναπαράσταση

1 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London 1988, p. 66–85· Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, London - New York 1996, p. 13–47.

2 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 4–6.

3 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 377–388· Nicholas

στην ενεργή δημιουργία: το αυτοπορτρέτο δεν είναι πλέον απλή απεικόνιση του εαυτού, αλλά παραγωγή ενός βλέμματος που αναστοχάζεται, σκηνοθετεί και ενίοτε αντιστέκεται στα κυρίαρχα πολιτισμικά αφηγήματα περί φύλου, σώματος, ψυχικής κατάστασης ή κοινωνικής θέσης. Σε αυτό το πλαίσιο, η αυτοπροσωπογραφία καθίσταται πράξη οπτικής ενδυνάμωσης, μια πολιτισμική πρακτική που επιτρέπει στα υποκείμενα να αρθρώσουν τον εαυτό τους όχι μέσα από το βλέμμα του Άλλου, αλλά μέσα από τη δική τους επιτελεστική παρουσία. Πρόκειται για μια επαναδιεκδίκηση της εικόνας ως πεδίου διαλόγου, αποδοχής και εσωτερικής συνομιλίας.

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΑΛΚΙΔΗΣ: Η ΜΝΗΜΗ ΩΣ ΕΠΙΝΟΗΣΗ, Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΨΥΧΟΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Το έργο του Περικλή Αλκίδη με τον γενικό τίτλο *Οικογενειακές Φωτογραφίες* (1986–σήμερα) συνιστά μια από τις πιο σύνθετες και βαθιά προσωπικές περιπτώσεις φωτογραφικής αυτοαναπαράστασης στη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία. Το έργο αναπτύσσεται ως μια μακρόχρονη αρχειακή επεξεργασία του οικογενειακού άλμπουμ, μέσα από την οποία η μνήμη, η επινόηση και η επανασκηνοθεσία συμμετέχουν σε μια διαδικασία προσωπικής ανασυγκρότησης. Ο Αλκίδης αντλεί από το παρελθόν του –μια παιδική ηλικία γεμάτη αυστηρότητα, φόβο και συναισθηματική αποξένωση– και, με όχημα τη φωτογραφία, επιχειρεί να *ξαναγράψει* το αφήγημα του εαυτού.⁴ Στο έργο του, εντοπίζει το τραύμα στην οικογενειακή ιστορία και προτείνει μια χειρονομία επανεγγραφής της παιδικής μνήμης μέσα από την σκηνοθεσία και τον αναστοχασμό.

Κεντρική μέθοδος αυτής της εργασίας υπήρξε αρχικά η σκηνοθετημένη *αναπαράσταση* (με την έννοια της ανακατασκευής) παλιών οικογενειακών φωτογραφιών, στις οποίες τα ίδια πρόσωπα –γονείς, αδέρφια, αλλά και ο ίδιος– καλούνται να «παίξουν» ξανά τον ρόλο τους, δεκαετίες μετά. Το αποτέλεσμα είναι βαθιά θεατρικό αλλά και αποκαλυπτικό: η φωτογραφία δεν λειτουργεί πια ως τεκμήριο μιας στιγμής, αλλά ως μέσο αποδόμησης των οικογενειακών μύθων και κατασκευής μιας νέας μνήμης, όχι αναγκαστικά πιο «αληθινής», αλλά πιο κοντά στην αλήθεια του δημιουργού. Φέροντας έντονη συγγένεια με τις πρακτικές της «φωτοθεραπείας» (Phototherapy), όπως διαμορφώθηκαν από τις Jo Spence και Rosy Martin⁵, το αποτέλεσμα λειτουργεί θεραπευτικά, στοχαστικά και ταυτόχρονα κριτικά. Η πράξη της επανα-εικονοποίησης των παιδικών του εμπειριών γίνεται ένας τρόπος να διαχειριστεί το τραύμα, να επανατοποθετηθεί απέναντι στο πατρικό βλέμμα, να δώσει φωνή σε εκείνες τις



Εικ.1 Περικλής Αλκίδης, *Το τάισμα* 1954 – 1986, από τη σειρά Οικογενειακά Πορτραίτα (1986–1992)

Mirzoeff, *How to See the World*, Pelican Books, London 2015, p. 208–223.

4 Στο έργο του Περικλή Αλκίδη έχω αναφερθεί (και επιμεληθεί) εκτενώς τις τελευταίες δεκαετίες. Για μια αναλυτική παρουσίαση και θεωρητική προσέγγιση του έργου του, βλ. ενδεικτικά: Penelope Petsini, "Reconstructing Memory, Reconstructing the Self: Periklis Alkidis, 'Family Portraits', 1987–94", *Photoresearcher* 9 (November 2006), p. 33–37. Πηνελόπη Πετσίνη, «Μνήμη, ταυτότητα, εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη», Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα: Μια ανθολογία κειμένων*, Νεφέλη, Αθήνα 2013, σ. 225–237, 388–389. Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία», Πηνελόπη Πετσίνη, Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες: Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες I*, Κουκκίδα, Αθήνα 2021, σ.201–225.

5 Βλ. Jo Spence and Rosy Martin, "Phototherapy: Psychic Realism as Healing Art?", *Ten*, no. 30 (Autumn 1988), pp. 2–17. Rosy Martin, "The Performative Body: Phototherapy and Re-Enactment," *Afterimage*, vol. 29, no. 3 (November–December 2001), pp. 17–20.

πλευρές της εμπειρίας του που είχαν αποσιωπηθεί ή διαγραφεί από το επίσημο οικογενειακό αφήγημα.

Οι οικογενειακές φωτογραφίες ενεργοποιούν αναμνήσεις και ασυνείδητους συνειρμούς, ενώ παράλληλα συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση της μνήμης και της ταυτότητας. Όπως υποστηρίζει η Judy Weiser, μια απλή φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως γέφυρα ανάμεσα στο συνειδητό και το ασυνείδητο, επιτρέποντας την έκφραση συναισθημάτων και βιωμάτων που τα λόγια αδυνατούν να αποδώσουν⁶. Αυτή η προσέγγιση βρίσκεται στον πυρήνα φωτοθεραπείας: μια πρακτική που αξιοποιεί τη φωτογραφία για θεραπευτικούς σκοπούς, μέσα από την αναπαράσταση, την επεξεργασία και την επανερμηνεία προσωπικών και οικογενειακών φωτογραφιών. Μέσα από τη θεατρικότητα, τη σκηνοθεσία (και το «re-enactment») παλαιών στιγμών, οι δημιουργοί ανέλυσαν τραυματικές εμπειρίες, ξετυλίγοντας κρυμμένες πτυχές της ταυτότητας και της οικογενειακής ιστορίας.

Αντίστοιχες διαδικασίες εντοπίζονται στο έργο του Αλκίδη, όπου η επαναφωτογράφιση δεν αναπαριστά απλώς ένα παρελθόν γεγονός, αλλά του προσδίδει νέο νόημα. Με το να σκηνοθετεί ξανά τις παλιές οικογενειακές σκηνές, ο Αλκίδης ανακτά τον έλεγχο πάνω στην εμπειρία: επιλέγει τη θέση του στο κάδρο, επαναπροσδιορίζει τις σχέσεις με τα άλλα πρόσωπα, και –σημαντικότερο– κατοχυρώνει τη δική του οπτική και ερμηνεία για όσα συνέβησαν. Σε ένα από τα δίπτυχα, για παράδειγμα, αντιπαραβάλλει μια κλασική οικογενειακή φωτογραφία με τους γονείς και τον ίδιο στο παιδικό του καροτσάκι· στην δεύτερη τον βλέπουμε όρθιο, μπροστά σε ένα άδειο πλέον καρότσι να τους αγκαλιάζει προστατευτικά. Αλλού (Εικ.1), επανασκηνοθετεί με συγκλονιστική αμεσότητα τη σκηνή του ταΐσματος. Στη δεύτερη εικόνα, η μητέρα σε ρόλο φροντίδας ταΐζει τον ενήλικο γιο της με τον ίδιο τρόπο που τον τάιζε ως παιδί. Η αναστροφή των χρονικών προσδοκιών δημιουργεί ένα ρήγμα στη ρεαλιστική αναπαράσταση: το παρελθόν εισβάλλει στο παρόν, ο ενήλικος άνδρας υποδύεται το παιδί, αλλά διατηρεί το βλέμμα του ενήλικου που επιστρέφει αναδρομικά στη στιγμή της εξάρτησης. Μέσω αυτής της διαδικασίας, μετατρέπεται από παθητικός αποδέκτης σε ενεργό δημιουργό της μνήμης και της ταυτότητάς του, μετασχηματίζοντας το προσωπικό του παρελθόν σε εργαλείο αυτογνωσίας και ψυχικής ενδυνάμωσης.

Ολοκληρώνοντας τον κύκλο των επανασκηνοθετημένων φωτογραφιών, ο Περικλής Αλκίδης ξεκινά μια πιο υπαινικτική, εσωτερική διαδρομή στη μνήμη την οποία ονομάζει *Παράλληλες Εικόνες* (1993–2015). Εδώ επιστρέφει στους τόπους των παιδικών του αναμνήσεων, αναζητά αντικείμενα ή στοιχεία που σφράγισαν την πρώτη εικόνα και τα φωτογραφίζει ξανά, αυτή τη φορά χωρίς την παρουσία των προσώπων. Η απουσία γίνεται το νέο σημείο αναφοράς: αντί για την επανάληψη του σκηνικού, έχουμε τον απόηχό του, το ίχνος του στο παρόν. Σε μία εικόνα, για παράδειγμα, βλέπουμε την αδελφή του να ποζάρει κρατώντας ένα μπαλόνι μπροστά στην προτομή του Καραϊσκάκη στο Πεδίον του Αρεως. Το ίδιο ακριβώς σημείο θα το ξαναδούμε δεκαετίες αργότερα άδειο, με ένα μπαλόνι να μπαίνει διστακτικά στο κάδρο της εικόνας. Καθώς η σειρά εξελίσσεται, ο Αλκίδης σταδιακά εγκαταλείπει ακόμη και αυτές τις αναφορές στην πρώτη εικόνα και δημιουργεί πιο προσωπικούς εννοιολογικούς συσχετισμούς. Σε ένα από αυτά τα δίπτυχα (Εικ.2), θα δούμε τον ίδιο –ένα μικρό αγόρι που κοιτάζει σαστισμένο τον φακό– να αντιπαραβάλλεται και να συνομιλεί με ένα μηχανικό αλογάκι με κερματοδέκτη στο οποίο δεσπόζει η επιγραφή «ΕΝ ΑΤΟΜΟ». Ένας συνειρμικός, σχεδόν σουρεαλιστικός σύνδεσμος ανάμεσα στην παιδική ηλικία και την εσωτερίκευση της μοναξιάς ή της ατομικότητας. Το αντικείμενο της ανάμνησης παραμένει, το υποκείμενο



Εικ.2 Περικλής Αλκίδης, από τη σειρά *Παράλληλες Εικόνες* (1993–2015)

6 Judy Weiser, "Phototherapy Techniques: Using Clients' Personal Snapshots and Family Photos as Counseling and Therapy Tools", *Afterimage* vol. 29, no. 3 (November–December 2001), pp. 10–15.

της φωτογραφίας έχει χαθεί, ή τουλάχιστον μετατοπιστεί. Η παιδική ηλικία εμφανίζεται εδώ όχι ως νοσταλγία, αλλά ως τόπος απόγνωσης και συναισθηματικής αποσύνδεσης.

Ο Αλκίδης αποδομεί τον μύθο της ευτυχισμένης οικογένειας και αποκαθιστά τις απύσυχες φωνές: τους αποκλεισμένους συγγενείς, τα τραύματα, τις σιωπές. Αντικαθιστά τον πατέρα του στη θέση του σκηνοθέτη, παίρνει στα χέρια του τον έλεγχο της εικόνας, ανακτώντας τον ρόλο του μέσα σε μια δομή εξουσίας που ως παιδί τον συνέτριψε. Η φωτογραφία γίνεται για εκείνον σχεδόν πολιτική πράξη επαναδιεκδίκησης της προσωπικής ιστορίας.

Ο θάνατος του πατέρα του, το 2006, σηματοδότησε μια νέα φάση του έργου. Το νεκρικό πορτραίτο του, τραβηγμένο λίγα λεπτά μετά τον θάνατο, τοποθετήθηκε στο κέντρο μιας σύνθεσης με τον τίτλο *Το Όνειρο* – ένα πολύπτυχο εικόνων, όπου το ασπρόμαυρο πορτραίτο του νεκρού πατέρα περιβάλλεται από έγχρωμες φωτογραφίες συγγενών και φίλων να κοιμούνται. Ένα ακόμη δίπτυχο (Εικ.3), από τα πιο συγκλονιστικά της σειράς, θα παρουσιαστεί σχεδόν μία δεκαετία αργότερα.⁷ Στην αριστερή φωτογραφία –μια παλιά οικογενειακή λήψη από το 1956– βλέπουμε τη μητέρα με τα παιδιά μπροστά στο Άλσος, στο Πεδίον του Αρεως. Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο της είναι η σκιά του πατέρα που επικρατεί στο προσκήνιο, καθώς είναι αυτός που κρατά τη μηχανή: ένας αόρατος μεν, αλλά απόλυτα παρών θεατής και σκηνοθέτης της σκηνής. Εδώ, η φωτογραφία αναπαράγει τον μύθο της «ευτυχισμένης οικογένειας», με «καλά» ρούχα, πόζα συμμετρική και χαμόγελα παιδικά. Κι όμως, η σκιά του πατέρα είναι βαριά, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Το σώμα του παιδιού είναι στραμμένο προς τη μητέρα, όμως το βλέμμα του κρυφοκοιτάζει προς τη μεριά του πατέρα.

Η δεξιά φωτογραφία παρουσιάζει τον Αλκίδη να στέκεται μπροστά σε έναν καθρέφτη, κρατώντας τη φωτογραφική του μηχανή, ενώ στο βάθος του πλάνου –μέσα στον καθρέφτη– διακρίνεται ο πατέρας του νεκρός στο κρεβάτι, λίγα μόλις λεπτά μετά τον θάνατό του. Η σύνθεση της εικόνας είναι εξαιρετικά συνειδητή: ο καθρέφτης λειτουργεί όχι μόνο ως κυριολεκτικό εργαλείο του αυτοπορτρέτου αλλά και ως συμβολικό πεδίο αντανάκλασης, τόπος όπου ο γιος κοιτάζει τον εαυτό του δίπλα στο σώμα του νεκρού πατέρα –μια σκηνή έντονα Οιδιπόδεια. Ο Αλκίδης δεν ποζάρει μελαγχολικά ή θεατρικά. Στέκεται ψύχραιμος, σχεδόν τελετουργικά. Η κάμερα στα χέρια του υπογραμμίζει την ανάγκη καταγραφής και κυριότητας της στιγμής, όχι με συναισθηματική παθητικότητα, αλλά με δημιουργική επιτέλεση.

Ο πατέρας είναι παρών αλλά σιωπηλός, νεκρός –και αυτό ακριβώς καθιστά τη στιγμή μοναδική: για πρώτη και τελευταία φορά, ο γιος έχει τον απόλυτο έλεγχο της εικόνας. Δεν είναι πια το παιδί–αντικείμενο στην φωτογραφική μηχανή του πατέρα, αλλά ο ενήλικος δημιουργός, που γράφει το τελευταίο κεφάλαιο του πατρικού βλέμματος. Η φωτογραφία αυτή είναι μια πράξη αποχαιρετισμού, αλλά και εξουσίας: ένα εικονογραφικό τέλος



Εικ.3 Περικλής Αλκίδης, *Απαθανάτιση 1956–2006* | *Αυτοπορτρέτο με τον νεκρό πατέρα*, 5.5.2006

⁷ Στην έκθεση *[selfimages]*, βλ. Νατάσσα Μαρκίδου (επιμ.), *[selfimages]*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2018.

στη μακροχρόνια συναισθηματική σύγκρουση που διατρέχει όλο το έργο του Αλκίδη. Η παρουσία του καθρέφτη, ο συμβολικός χώρος της νεκρικής κλίνης, τα φάρμακα στο προσκήνιο, όλα δηλώνουν μια σκληρή πραγματικότητα. Όμως η αναμέτρηση με το θάνατο δεν γίνεται με σπαραγμό αλλά μέσω μιας απογυμνωμένης παρατήρησης. Η φωτογραφία αυτή είναι καθρέφτης και ταφόπλακα μαζί, είναι μια τελική, ψυχρή αλλά φορτισμένη καταγραφή που επιτρέπει στον Αλκίδη να ξαναγράψει το τραύμα μέσα από τον φακό του.

Το δίπτυχο δημιουργεί έναν χρονικό βρόγχο: από το βλέμμα του πατέρα το 1956, στο βλέμμα του γιου προς τον νεκρό πατέρα το 2006. Ενώνει δύο σκηνές όπου η οικογένεια είναι παρούσα αλλά σιωπηλή. Στην πρώτη, ο πατέρας φωτογραφίζει και καθορίζει την εικόνα της οικογένειας. Στη δεύτερη, ο γιος φωτογραφίζει τον πατέρα για τελευταία φορά, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του σκηνοθέτη, του κάτοχου της μνήμης. Είναι μια μορφή αντιστροφής του βλέμματος, μια μεταβίβαση εξουσίας μέσα από την εικόνα. Η χρονική απόσταση των 50 ετών λειτουργεί ως σκηνογραφία της μνήμης: ο Αλκίδης δεν επιδιώκει να εξωραΐσει, αλλά να ελέγξει την αφήγηση. Πρόκειται για μια χρονική αψίδα μισού αιώνα, μέσα στην οποία ο δημιουργός επανεπινοεί τον εαυτό του όχι ως αντικείμενο του οικογενειακού βλέμματος αλλά ως ενεργό υποκείμενο που σκηνοθετεί τη μνήμη, επανεγγράφει την οικογενειακή ιστορία και αναλαμβάνει την εξουσία της εικόνας. Από την πατρική σκιά στην παιδική εικόνα, μέχρι τη νεκρική απόσταση του ενήλικου γιου από τον πατέρα, το έργο αυτό διατυπώνει με ακρίβεια το διακύβευμα: *ποιός κατέχει τη μνήμη και πώς την επιτελεί;*

ΑΙΜΙΛΙΑ ΜΠΑΛΑΣΚΑ: Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΨΥΧΙΚΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΟΣ

Σε αντίθεση με το έργο του Περικλή Αλκίδη, που επιστρέφει μεθοδικά στο οικογενειακό παρελθόν για να ανασυνθέσει τον εαυτό μέσα από τη μνήμη και την επανεγγραφή των τραυματικών εμπειριών της παιδικής ηλικίας, οι νεότερες καλλιτέχνιδες –Αιμιλία Μπαλάσκα, και Κατερίνα Τσακίρη– εστιάζουν στο τραύμα όπως αυτό εγγράφεται στο παρόν: στο σώμα, στη σχέση με τον εαυτό, στην καθημερινότητα. Αν ο Αλκίδης κατασκευάζει μια προσωπική μυθολογία με υλικά από την οικογενειακή του παράδοση, οι δύο δημιουργοί που ακολουθούν εργάζονται με το ίδιο το βιωμένο σώμα τους ως πεδίο αντίστασης, έκθεσης και επανόδου. Κοινός τόπος, ωστόσο, παραμένει η χρήση της αυτοεικόνας ως χώρος επαναδιεκδίκησης του εαυτού, η φωτογραφία ως πράξη αυτοσυνείδησης και αποδόμησης των κυρίαρχων αφηγήσεων, είτε αυτές αφορούν την οικογένεια είτε την κοινωνία.

Η Αιμιλία Μπαλάσκα ανήκει σε μια νεότερη γενιά δημιουργών που αξιοποιούν το φωτογραφικό αυτοπορτρέτο ως μηχανισμό επεξεργασίας του τραύματος και της ψυχικής ευαλωτότητας. Στα έργα της, το σώμα γίνεται χώρος αφήγησης μιας εσωτερικής διαταραχής, ενός συναισθηματικού φορτίου που αποκτά ορατότητα μέσω της σκηνοθετημένης εικόνας. Η πρακτική της δεν βασίζεται σε μια ντοκουμενταρίστικη καταγραφή του εαυτού, αλλά σε μια σύνθετη και εικαστικά φορτισμένη αναπαράσταση, όπου το πραγματικό και το φαντασιακό, το προσωπικό και το αρχετυπικό, συμπλέκονται.

Η Μπαλάσκα ενσωματώνει στοιχεία από τις επιτελεστικές πρακτικές, την εννοιολογική τέχνη και το αυτοπορτρέτο, δημιουργώντας ένα αισθητικό αποτέλεσμα που ισορροπεί ανάμεσα στην έκθεση και τη μεταφορά. Η χρήση συμβολικών αντικειμένων, οι πολλαπλές ταυτοτικές αναφορές και η εναλλαγή του βλέμματος (πολλές φορές το πρόσωπο κρύβεται ή αποδομείται) λειτουργούν ως στρατηγικές διαχείρισης μιας βαθιάς ευαλωτότητας. Το τραύμα, στην περίπτωση της Μπαλάσκα, δεν παρουσιάζεται ως παγωμένο συμβάν του παρελθόντος αλλά ως κάτι που κατοικεί στο παρόν, ως ενσωματωμένη εμπειρία που διαρρηγνύει την καθημερινότητα. Η φωτογραφία μετατρέπεται σε μια διαδικασία όπου ο ψυχικός πόνος μετασηματίζεται σε εικόνα, η οποία με τη σειρά της καθιστά τον θεατή συμμετοχό σε μια ενσώματη, συναισθηματική αφήγηση.

Ένα δίπτυχο (Εικ.4) στην έκδοση *Dotter* (fanzine, 2019) απεικονίζει αριστερά ένα ανατομικό σχέδιο μιας καρδιάς, τυλιγμένης και ραμμένης σφιχτά με κόκκινη κλωστή. Η καρδιά, σύμβολο τόσο της συναισθηματικής όσο και της βιολογικής ζωής, φέρει πάνω του τα ίχνη της βίας και της προσπάθειας αποκατάστασης: οι ραφές είναι πράξεις που υποδηλώνουν τον πόνο αλλά και την επιβίωση. Δεξιά βλέπουμε το πρόσωπο ενός μικρού κοριτσιού, ίσως η ίδια η Μπαλάσκα, ένα προσωπικό ή οικογενειακό αρχείο. Η εικόνα είναι τσαλακωμένη, με εμφανή σημάδια φθοράς· έχει καλυφθεί εν μέρει από διάφανο πλαστικό και έχει ραφτεί με κόκκινη κλωστή στα σημεία των μαλλιών και του στόματος. Το πλαστικό που καλύπτει το πρόσωπο θυμίζει φίμωση ή απόπειρα πνιγμού, μια υλικότητα που επιτείνει την ένταση της σκηνοθεσίας και εντείνει το αίσθημα ασφυξίας. Η κόκκινη κλωστή στα χείλη υποδηλώνει τη σιωπή, τη βίαιη αποσιώπηση μιας εμπειρίας. Στην άλλη εικόνα, η κόκκινη κλωστή λειτουργεί ξανά ως εργαλείο συναισθηματικής και υλικής ανάκτησης. Όμως εδώ, αντί για την καθαρά ανατομική αναπαράσταση του σώματος και της πληγής, έχουμε μια αναμνηστική φωτογραφία που τραυματίζεται μέσω μιας φαινομενικά τρυφερής αλλά στην ουσία βίαιης επιτέλεσης. Το περίγραμμα δεν αγκαλιάζει αλλά περιχαρά-

κώνει· δεν προστατεύει αλλά σφραγίζει. Η σύνδεση με την καρδιά στο προηγούμενο έργο είναι ουσιώδης: και στα δύο, η ραφή γίνεται σημάδι που κρατά κάτι διαλυμένο ή ανείπωτο. Η καρδιά, δεμένη με χοντρή κόκκινη κλωστή, υποδηλώνει μια πληγή που προσπαθεί να κρατηθεί ενωμένη· εδώ, το παιδικό σώμα δεν δείχνει πληγμένο εξωτερικά, αλλά η ραφή γύρω του υποδηλώνει μια μορφή εσωτερικού τραύματος, μια συναισθηματική μνήμη που εγγράφεται πάνω στην εικόνα. Το κόκκινο νήμα δεν ενώνει· υπενθυμίζει. Και στις δύο περιπτώσεις, η Μπαλάσκα δημιουργεί ένα είδος «χειροποίητης ανατομίας» της συναισθηματικής ζωής: ένα αρχείο πληγών, αγάπης και αμφισημίας, ραμμένο με κόκκινη κλωστή, κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Το έργο αντηχεί έντονα φεμινιστικά ρεύματα της ενσώματης μνήμης, όπου το προσωπικό γίνεται πολιτικό και



Εικ.4 Αιμιλία Μπαλάσκα, από τη σειρά *Dotter* (2018)

η εικόνα λειτουργεί ως πεδίο ανάκτησης του τραύματος. Η Μπαλάσκα εδώ δεν αναζητά την αναπαράσταση της «γυναίκας» ως σταθερής μορφής, αλλά τη διαδικασία της ανάκτησης μέσα από την αποδόμηση, τη χειρονομιακή επανασύνθεση, το κέντημα ως θεραπευτική (και συχνά επώδυνη) πράξη. Η χρήση του κόκκινου χρώματος, σε έντονη αντίθεση με το ασπρόμαυρο φόντο, λειτουργεί σαν πληγή και κραυγή ταυτόχρονα: το αίμα, η βία, η φωνή και η αγάπη συγκατοικούν στην ίδια επιφάνεια. Το δίπτυχο γίνεται έτσι ένα είδος ιδιωτικής εικόνας-εικονίσματος του ψυχικού φορτίου της παιδικής ηλικίας και της γυναικείας εμπειρίας, μια μορφή οπτικού ημερολογίου που ενσωματώνει την αποδόμηση, την αντίσταση και τη μνήμη ως συγχρονικές χειρονομίες.

Οι πληγές –κυριολεκτικές και μεταφορικές– είναι ο κεντρικός άξονας της σειράς, και σε κάποιες συνθέσεις



Εικ.5 Αιμιλία Μπαλάσκα, από τη σειρά *Dotter* (2018)

αποκτούν ιδιαίτερη ένταση. Μια ομάδα από ασπρόμαυρες φωτογραφίες ταυτότητας –αυτό το εργαλείο ταξινόμησης, αναγνώρισης και εξουσίας– πορτρέτα που θα μπορούσαν να ανήκουν σε μέλη οικογένειας, συγγενείς ή αγνώστους, έχουν παραμορφωθεί και επεξεργαστεί με επιθετικές χειρονομίες: το κέντρο της σύνθεσης είναι καμένο, δημιουργώντας μια τρύπα που καταβροχθίζει το πρόσωπο· τα υπόλοιπα έχουν ραφτεί ή καρφωθεί με μεταλλικά σύρματα κατά μήκος των ματιών, σε μια ωμή πράξη εξουδετέρωσης του βλέμματος. Η πράξη αυτή, να τραυματίζει το βλέμμα, δεν μπορεί παρά να διαβαστεί ως ένα σχόλιο για την εξουσία του βλέμματος –όχι μόνο ως επιτήρηση, αλλά και ως μηχανισμός βίας. Ο θεατής που έρχεται αντιμέτωπος με αυτά τα τραυματισμένα πρόσωπα, αντιλαμβάνεται αμέσως πως δεν πρόκειται για μια απλή κριτική στη φωτογραφία ταυτότητας· πρόκειται για μια προσωπική αναμέτρηση με τις μορφές της αναγνώρισης που συνοδεύονται από εξοστρακισμό, απώλεια ή βία. Το κάψιμο, οι ακίδες, οι συρραφές – όλα παραπέμπουν σε μια πράξη μνήμης που δεν εξιδανικεύει το παρελθόν αλλά επιστρέφει στις πληγές του.

Η Μπαλάσκα ανατρέπει τη συμβατική λειτουργία των πορτρέτων ως φορέων ταυτότητας: οι φιγούρες εδώ γίνονται «τυφλές», η όψη τους

τραυματίζεται και σβήνεται, ενώ η ίδια η πράξη της συναρμολόγησης μιμείται έναν βίαιο ιατρικό ράμμα ή μια αναγκαστική «επανένωση» που όμως δεν γιατρεύει. Η καύση στο κέντρο της εικόνας, εκεί που κάποτε υπήρχε ένα πρόσωπο, λειτουργεί και ως κυριολεκτική διαγραφή και ως έντονη εικαστική χειρονομία που καταγγέλλει τον αφανισμό, την εξάλειψη, την απώλεια. Είναι σαν μια απόπειρα να αρθρώσει ένα «όχι» απέναντι στη βιοπολιτική καταγραφή των σωμάτων.

Η αινιγματική, σχεδόν σουρεαλιστική διάσταση του έργου εντείνεται σε ένα ακόμη δίπτυχο (Εικ.6) που πυκνώνει τα συμφραζόμενα της παιδικής ηλικίας, της μνήμης και της βίας. Στην αριστερή εικόνα βλέπουμε ένα νήπιο να κάθεται σε ένα λουλουδάτο στρώμα, με ένα τεράστιο, ματωμένο ανθρώπινο δόντι –έναν κυνόδοντα– να καλύπτει το κεφάλι του. Στη δεξιά εικόνα, ένα κορίτσι σε μια σχολική τάξη έχει το πρόσωπό του καλυμμένο με σειρές πράσινης κλωστής που ξεκινούν κάτω από τα μάτια και κατεβαίνουν προς τα κάτω –ίσως δάκρυα; Το κορίτσι δεν μπορεί να μιλήσει· το στόμα είναι αόρατο και, αντ’ αυτού, «ράβεται» με νήμα που διαπερνά τη φωτογραφία. Πρόκειται για μια βουβή, σχεδόν ιεροτελεστική σωματοποίηση της σιωπής –σαν να πρόκειται για μνήμη που δεν μπορεί να αρθρωθεί, μόνο να παρασταθεί.

Η τοποθέτηση του κυνόδοντα στη θέση του κεφαλιού λειτουργεί ως ισχυρό σύμβολο. Από τη μία, ο κυνόδοντας



Εικ.6 Αιμιλία Μπαλάσκα, από τη σειρά *Dotter* (2018)

είναι ένα εργαλείο κοπής και προστασίας συνδεδεμένο με την επιβίωση, αλλά και με την επιθετικότητα. Από την άλλη, η παρουσία του σε υπερμεγέθη κλίμακα, καλύπτοντας πλήρως το πρόσωπο του παιδιού, δημιουργεί μια εικόνα τρομακτική και γελοία ταυτόχρονα: το παιδί χάνει την ταυτότητά του και αποκτά μια υβριδική μορφή, σαν τέρας ή σαν μασκοφόρος. Το θέαμα παραπέμπει στο σωματικό τραύμα ή στην αποξένωση, αλλά και στην επιθυμία κάποιου να προστατευτεί ή να αντεπιτεθεί. Δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει τη δυνητική σύνδεση με την ομώνυμη ταινία του Γιώργου Λάνθιμου (*Κυνόδοντας*, 2009), όπου ο ίδιος ο κυνόδοντας αποκτά βαρύνουσα σημασία ως σύμβολο ωρίμανσης, ελέγχου και απελευθέρωσης. Στην ταινία, η αφαίρεση του κυνόδοντα σηματοδοτεί την επιθυμία χειραφέτησης από τη γονεϊκή εξουσία. Εδώ, το δόντι κυριαρχεί, επιβάλλεται στο πρόσωπο. Αν η παραπομπή στον Λάνθιμο είναι συνειδητή, τότε η Μπαλάσκα μπορεί να προτείνει μια εναλλακτική αφήγηση: όχι αυτή της χειραφέτησης, αλλά εκείνη της αδυναμίας απόδρασης· της παιδικής υποκειμενικότητας που καταπνίγεται ή παραμορφώνεται από τις φαντασιακές και σωματικές εγγραφές του τραύματος. Το δίπτυχο αυτό αποτυπώνει την ασυνείδητη βία της ανατροφής και των παιδικών εγγραφών, ενσωματώνοντας με χειρονομιακό τρόπο την αμηχανία, το φόβο και το τραύμα. Παράλληλα, συνδέεται με μια γυναικεία, φεμινιστική παράδοση της σύγχρονης τέχνης όπου το σώμα και η φωτογραφία λειτουργούν ως επιφάνειες εγγραφής του ανείπωτου⁸.

Η δουλειά της Μπαλάσκα διατηρεί έντονη συγγένεια με τη φωτοθεραπευτική προσέγγιση, αλλά προχωρά ένα

8 Βλ. Rosy Martin, "Memento Mori Manifest: A Rite of Inheritance", Jo Spence and Joan Solomon (eds.) *What can a woman do with a camera*, Scarlet Press, London 1995, p.67–74.

βήμα παραπέρα: αναδεικνύει τη δυνατότητα της φωτογραφίας να «μιλήσει» για εκείνες τις εμπειρίες που το κοινωνικό πλαίσιο τείνει να σιωπά – κακοποίηση, γυναικεία οδύνη, απώλεια, κατάθλιψη. Στο έργο της, η αυτοπροσωπογραφία είναι μια ενεργή χειρονομία: μια απόπειρα ανακατασκευής του εαυτού, όχι για να αποκατασταθεί η προ τραύματος ταυτότητα, αλλά για να εφευρεθεί μια νέα.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΤΣΑΚΙΡΗ: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΩΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ ΕΠΑΝΑΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗΣ

Στο έργο της Κατερίνας Τσακίρη, η αυτοπροσωπογραφία αποκτά τον χαρακτήρα μιας βιωματικής επιτέλεσης, μέσα από την οποία αναδύονται το τραύμα, η μνήμη, και η σωματική μεταμόρφωση ως παράλληλες αφηγήσεις. Οι σειρές *Family Affair* (2014–15) και *The Smiley Cut* (2022) συγκροτούν έναν διπλό άξονα που συνδέει την παιδική εμπειρία με τη διαχείριση της ασθένειας, την ενδοοικογενειακή ανάμνηση με την ατομική επιβίωση, το φαντασιακό με το βιολογικό σώμα.

Στο *Family Affair*, η δημιουργός επιστρέφει στο σπίτι της παιδικής της ηλικίας για να αποτυπώσει φωτογραφικά μορφές και ρόλους που σημάδεψαν την ψυχική της συγκρότηση. Ενσαρκώνοντας γυναικείες φιγούρες–στερεότυπα της ελληνικής οικογενειακής ζωής, επιχειρεί μια αναπαράσταση που λειτουργεί ως *συμβολικός καθρέφτης*, ένας τόπος όπου το παρελθόν συναντά το υποσυνείδητο. Το γεγονός ότι φωτογραφίζεται με τα μάτια κλειστά υπογραμμίζει αυτή την εσωτερικότητα: η ματιά της δεν στρατεύεται στον ρεαλισμό αλλά στη φαντασιακή ανα-

βίωση μιας μνήμης που υπήρξε τραυματική, αλλά και διαμορφωτική της ταυτότητάς της.

Σε μία από τις φωτογραφίες (Εικ.7) η Τσακίρη κάθεται με τα μάτια κλειστά και τα χέρια της σφίχτά γύρω από μια κορνιζαρισμένη εικόνα του Ιησού. Η σύνθεση είναι προσεκτικά σκηνοθετημένη: πίσω της διακρίνεται μια κόκκινη ξύλινη κρεμάστρα, που θυμίζει και αγκαθωτό στεφάνι ή απαγορευτικό σήμα· στα δεξιά, η ελληνική σημαία είναι διπλωμένη και μισοκαλυμμένη με πλαστικό· στα αριστερά, ένας έφιππος (Άγιος Γεώργιος), ένα θυμιατό, και ένα μισοκαμένο κερί. Το έργο λειτουργεί ως λεπτή και αμφίσημη ανατομία της σχέσης σώματος, εθνικής ταυτότητας και θρησκείας. Η «κλειστή» στάση του σώματος, η ακινησία και η εσωτερική ένταση της εικονιζόμενης υποδηλώνουν μια αφοσίωση σχεδόν μυστικιστική, αλλά και μια σιωπηλή υποταγή. Η αγκαλιά της εικόνας, με τρόπο που σχεδόν μιμείται τη μορφή του Χριστού, θέτει ερωτήματα για το πώς η θρησκευτική εικόνα εντυπώνεται στο σώμα του υποκειμένου, πώς η πίστη βιώνεται ως σωματική εγγραφή και ταυτόχρονα



Εικ.7 Κατερίνα Τσακίρη, από τη σειρά *Family Affair* (2014-15)

ως καταστολή. Τα στοιχεία που την περιβάλλουν παραπέμπουν σε ένα βαθύ αίσθημα ελληνικής ταυτότητας, όχι εξιδανικευμένο, αλλά καθημερινό, οικείο, σχεδόν επαρχιώτικο. Το σώμα της γυναίκας, κεντραρισμένο και ακίνητο, γίνεται ο καμβάς πάνω στον οποίο γράφονται ιδεολογίες, οικογενειακές προσδοκίες και πολιτισμικές αναπαραστάσεις της «καλής κόρης», της «πιστής», της «υπάκουης». Η Τσακίρη συνδέει τη συγκίνηση με την εμπειρία του εγκλωβισμού, συγκροτώντας ένα εσωτερικό τοπίο όπου ο γυναικείος ρόλος εμφανίζεται ως αντικείμενο λατρείας, πειθαρχίας και σιωπής.

Η Τσακίρη χρησιμοποιεί την εικόνα της για να κατασκευάσει μια σιωπηλή, αλλά εύγλωττη, αφήγηση ελέγχου και αναστοχασμού. Σε μία άλλη φωτογραφία (Εικ.8) τη βλέπουμε να κάθεται με κλειστά μάτια πάνω στο παλιό ξύλινο κρεβάτι της γιαγιάς της –ένα έπιπλο που συμβολίζει όχι μόνο την κληρονομιά υλικών αντικειμένων από γενιά σε γενιά, αλλά και τη μεταβίβαση άγραφων κοινωνικών επιταγών. Φορά το νυφικό της μητέρας της –ένα ακόμα στρώμα οικογενειακής μνήμης και ασφυκτικής προσδοκίας. Το βλέμμα της δεν είναι στραμμένο προς την κάμερα· αντίθετα, έχει τα μάτια κλειστά, σαν να αποσύρεται εσωτερικά, σε μια σιωπηλή, σχεδόν τελετουργική

ενδοσκόπηση. Η στάση της είναι λιτή και συγκρατημένη: κρατά απαλά το πέπλο, χωρίς να εκδηλώνει κάποιο συναίσθημα. Πάνω από το κεφάλι της, σε κεντρική θέση, δεσπόζει η εικόνα μιας βαλσαμωμένης πεταλούδας, στοιχείο που προσλαμβάνει μεταφορική λειτουργία: η ίδια η Τσακίρη⁹ εξηγεί πως το έντομο αυτό συμβολίζει για εκείνη τον θεσμό του γάμου, ως μια μορφή «ταρίχευσης» της γυναίκας, μια στάση ζωής που απαιτεί την παγίωση, την ακινησία, την υπακοή. Το σπίτι της γιαγιάς, όπου τραβήχτηκαν όλες οι φωτογραφίες της σειράς, μετατρέπεται σε τόπο μνήμης και κοινωνικής κριτικής. Η αυστηρή ανατροφή, η καθημερινή προσευχή και οι στεγνές ηθικές αρχές, που η καλλιτέχνης έζησε μεγαλώνοντας εκεί, επανέρχονται ως φαντάσματα που ζητούν εξορκισμό. Το αποτέλεσμα είναι μια εικόνα λιτή αλλά βαθιά αλληγορική: ένα προσωπικό και ταυτόχρονα συλλογικό πορτρέτο της γυναικείας εμπειρίας μέσα σε ένα οικογενειακό και κοινωνικό πλαίσιο που καθορίζει ασυνείδητα τον εαυτό πριν εκείνος αποκτήσει φωνή.

Αλλού (Εικ.9), σκηνοθετεί ένα πορτρέτο όπου το σώμα, ο χρόνος και το βλέμμα γίνονται φορείς μιας εσωτερικής, σχεδόν τελετουργικής εμπειρίας. Εδώ η φιγούρα της γυναίκας στέκεται μπροστά σε έναν τοίχο με ξύλινη επένδυση, περιβαλλόμενη από τρία κάδρα με κεντημένα λουλουδια: εικόνες τρυφερότητας, οικιακής φροντίδας και γυναικείας χειροτεχνίας. Το χέρι της καλύπτει τα μάτια της, ενώ με το άλλο χέρι κρατάει ένα περίτεχνο επιτραπέζιο ρολόι. Η πράξη της τύφλωσης παραπέμπει σε μια σκόπιμη απόσυρση από τον εξωτερικό κόσμο, μια άρνηση συμμετοχής στο ορατό ή, ίσως, στην πατριαρχική επιταγή να είναι κανείς «βλέψιμος». Το βλέμμα απο-



Εικ.8 Κατερίνα Τσακίρη, από τη σειρά *Family Affair* (2014-15)



Εικ.9 Κατερίνα Τσακίρη, από τη σειρά *Family Affair* (2014-15)

κρύπτεται και ο χρόνος –αντικειμενοποιημένος στο ρολόι που κρατά– γίνεται χειροπιαστός, αλλά και αμφίσημος: είναι χρόνος που κυλά ή χρόνος που σταματά; Είναι η μνήμη που φθείρεται ή η επιθυμία για σταθερότητα; Το ρολόι, αντικείμενο με έντονη φορτισμένη σημασία, μπορεί να διαβαστεί και ως ο χρόνος της γυναικείας ζωής, ο χρόνος της αναμονής, της σιωπής, της ρουτίνας ή της συντήρησης. Το περιβάλλον –ξύλο, βελονιές, λουλούδια– τονίζει αυτή την αίσθηση του παλιού, του οικείου, αλλά και του ασφυκτικού. Η συμμετρία της σύνθεσης, σε συνδυασμό με την απύσχα οπτική επαφή, εντείνει το στοιχείο του εγκλεισμού. Η φιγούρα της γυναίκας είναι πλαισιωμένη και εγκλωβισμένη, όχι από φυσικά εμπόδια, αλλά από σημεία πολιτισμικής μνήμης και ταυτότητας. Το γεγονός ότι η Τσακίρη φωτογραφίζεται με απλότητα, χωρίς υπερβολική σκηνογραφία, εντείνει την ειλικρίνεια του βλέμματος, έστω και καλυμμένου. Η φωτογραφία αυτή, όπως και άλλες του έργου της, μιλάει για την αμφιθυμία του να ανήκεις: στην παράδοση, στην οικογένεια, στη θηλυκότητα.

Τον Μάιο του 2022, η Τσακίρη διαγνώστηκε με καρκίνο του μαστού. Ένα αυτοπορτρέτο με polaroid (Εικ.10), που αποτυπώνει τα συναισθήματα εκείνης της ημέρας, υπήρξε το πρώτο έργο μιας σειράς με τον τίτλο *The Smiley Cut* που κατέγραψε τη διαδρομή της ασθένειας και της θεραπείας. Στο *The Smiley Cut*, η φωτογραφία λειτουργεί ως εργαλείο καταγραφής και επεξεργασίας του σωματικού και ψυχικού τραύματος που επέφερε η εμπειρία της ασθένειας. Η Τσακίρη επιστρατεύει την εικόνα ως τρόπο να επανακτήσει έλεγχο πάνω στο σώμα της –ένα σώμα που μεταβάλλεται βίαια, απρόσμενα, με ιατρικούς όρους. Σημαντικό στοιχείο του έργου είναι η ένταξη του τοπίου ως θεραπευτικού χωροχρόνου: το κοντινό δάσος του Saffället γίνεται τόπος καθημερινής κίνησης, κύκλος και ρυθμός που αντανακλά τη διαδικασία της χημειοθεραπείας. Το τρέξιμο αποκτά τελετουργική διάσταση, και



Εικ.10 Κατερίνα Τσακίρη, από τη σειρά *The Smiley Cut* (2022)

μεταιχμιακές στιγμές, όταν το σώμα βιώνει την απώλεια, τον πόνο και τη μεταμόρφωση, η πράξη της αυτοφωτογράφισης γίνεται πολιτική χειρονομία. Ή, όπως το έθεσε η Judith Butler, η επιτελεστικότητα του σώματος εμπεριέχει όχι μόνο την υλική επιβίωση, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μαρτυρεί τη σχέση του με την απώλεια και τη θνητότητα¹⁰.

Τί είναι λοιπόν αυτό που ωθεί έναν άνθρωπο να φωτογραφίσει τον εαυτό του σε μια τόσο εύθραυστη, μεταιχμιακή στιγμή; Είναι η ανάγκη να καταγράψει ό,τι αλλιώς δεν χωρά στις λέξεις. Να σταθεί απέναντι στο σώμα του όχι ως εχθρός, αλλά ως πεδίο ζωής. Το αυτοπορτρέτο, σε αυτές τις συνθήκες, γίνεται θεραπευτικό μέσο: δεν θεραπεύει το τραύμα, αλλά το πλαισιώνει. Του δίνει χώρο και μορφή. Και σε αυτή τη μορφοποίηση, η φωτογραφία μετατρέπεται σε πράξη αυτοπροσδιορισμού.

Και στα δύο έργα, η Τσακίρη επεξεργάζεται το προσωπικό με μια έντονη επίγνωση της σχέσης του με το συλλογικό: η εμπειρία της μετατρέπεται σε ανοιχτή αφήγηση, που προκαλεί ενσυναίσθηση και συν-συμμετοχή. Το ιδιωτικό γίνεται δημόσιο και το σώμα, ως ορατός και μεταβαλλόμενος φορέας της εμπειρίας, λειτουργεί ταυτόχρονα ως τραύμα και ως μαρτυρία. Στην πρακτική της Τσακίρη, η φωτογραφία λειτουργεί ως χώρος αυτοδιοκείκησης της ταυτότητας, μια ορατή, χειροπιαστή μορφή επαναπροσδιορισμού του εαυτού και της θέσης του στον κόσμο.

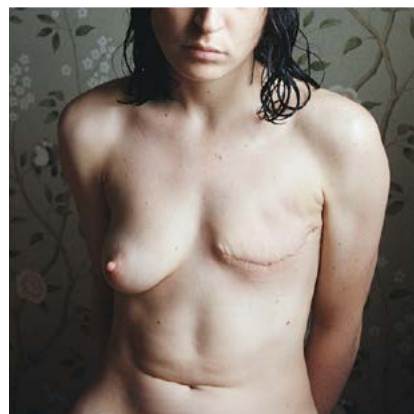
ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αυτοπροσωπογραφία στη σύγχρονη φωτογραφική πρακτική έχει απομακρυνθεί οριστικά από την έννοια της ναρκισσιστικής απεικόνισης. Αντίθετα, αποτελεί ένα δυναμικό εργαλείο επανεγγραφής της εμπειρίας, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για τραυματικά βιώματα που αφορούν τη μνήμη, την απώλεια, την ασθένεια ή την ψυχική ευαλωτότητα. Μέσα από την εικαστική γλώσσα, οι δημιουργοί επεξεργάζονται τον πόνο, χωρίς να τον «εκθέτουν» απλώς. Τον μετασηματίζουν, του δίνουν μορφή, και ταυτόχρονα δημιουργούν έναν χώρο για να τον μοιραστούν με τον θεατή, όχι μέσα από τον οίκτο, αλλά μέσα από την ενσυναίσθηση.

Το έργο του Περικλή Αλκίδη αναδεικνύει μια μακρά, σιωπηλή διεργασία επαφής με τη μνήμη και την απώλεια. Αντίστοιχα, τα έργα των Μπαλάσκα και Τσακίρη εκπροσωπούν διαφορετικές εκφάνσεις της σύγχρονης φωτογραφικής αυτοπροσωπογραφίας: από την ενσώματη διαχείριση του ψυχικού τραύματος, στην φαντασιακή αναβίωση οικογενειακών ρόλων, και στη σωματική επιτέλεση της επιβίωσης μετά την ασθένεια. Κοινός παρονομαστής όλων τους είναι η χρήση της φωτογραφίας ως χώρου ασφάλειας, αυτογνωσίας και ελευθερίας. Οι εικόνες δεν αποτυπώνουν απλώς τον εαυτό· τον αναδημιουργούν. Και μέσα από αυτή τη διαδικασία, προτείνουν ένα

το τοπίο μετατρέπεται από ουδέτερο φόντο σε ενεργό μέρος της θεραπευτικής αφήγησης.

Σε μία από τις πιο δυνατές φωτογραφίες της σειράς (Εικ.11), βλέπουμε μια σπαρακτική και ταυτόχρονα απόλυτα νηφάλια αποτύπωση του σώματος ως τοπίου τραύματος και αντίστασης. Η εικόνα –με τη γυμνή, μετωπική στάση, το βλέμμα εκτός κάδρου και τη χειρουργική ουλή εκεί όπου υπήρχε άλλοτε το στήθος– συνδυάζει την ωμότητα του ιατρικού ντοκουμέντου με την τρυφερότητα μιας ιδιωτικής ομολογίας. Είναι το σημείο όπου το βιολογικό σώμα και η ψυχική εμπειρία συναντιούνται χωρίς να κρύβεται τίποτα. Η Τσακίρη δεν δείχνει απλώς την εμπειρία της μαστεκτομής· την ενσωματώνει στο βλέμμα του θεατή. Το αυτοπορτρέτο εδώ είναι επιτέλεση κυριότητας, μια πράξη ανάκτησης του εαυτού που έχει μεταβληθεί από την ασθένεια, τους γιατρούς, τα πρωτόκολλα θεραπείας. Η εικόνα αποφεύγει κάθε εξιδανίκευση: δεν αναπαριστά μια ηρωική επιβίωση, αλλά ένα σώμα που φέρει το ίχνος της ιατρικής επέμβασης, της αρρώστιας και του πένθους. Η φωτογράφος δεν μας αφήνει περιθώρια παρερμηνείας: αυτή είναι η νέα υλικότητα του εαυτού της· ως τραύμα, και ως μαρτυρία. Σε τέτοιες



Εικ.11 Κατερίνα Τσακίρη, από τη σειρά *The Smiley Cut* (2022)

10 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London 2004.

διαφορετικό μοντέλο ορατότητας, ένα μοντέλο που δεν φοβάται να κοιτάζει κατάματα το ευάλωτο, το ακατέργαστο, το μη κανονιστικό.

Σε μια εποχή που κυριαρχείται από την επιφανειακή απεικόνιση του εαυτού μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, οι πρακτικές αυτοπροσωπογραφίας που εξετάστηκαν εδώ λειτουργούν ως αντιπροτάσεις. Μας υπενθυμίζουν ότι το να κοιτάς τον εαυτό δεν σημαίνει απαραίτητα να προβάλλεις, αλλά να αφουγκράζεσαι, να καταγράφεις αυτό που δεν ειπώθηκε ποτέ. Και εκεί ακριβώς, στο σημείο όπου η ατομική εμπειρία διασταυρώνεται με τη συλλογική σιωπή, η αυτοπροσωπογραφία μετατρέπεται σε πολιτική πράξη: μια πράξη ορατότητας, αντίστασης και διεκδίκησης χώρου για όσα σώματα και αφηγήσεις έχουν μάθει να μένουν στο περιθώριο. Όταν το σώμα γίνεται φορέας μνήμης, τραύματος και επανεγγραφής, η φωτογραφία δεν απεικονίζει απλώς τον εαυτό: τον εκθέτει ως πολιτικό αρχείο – ζωντανή μαρτυρία αυτών που δεν καταγράφηκαν στην επίσημη ιστορία.

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ: ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Υπάρχει μία φωτογραφία του Νίκου Ζαχαριάδη, ιστορικού ηγέτη του ΚΚΕ, που με έχει στοιχειώσει από την πρώτη φορά που την είδα. Πρόκειται για ένα αυτοπορτρέτο του μπροστά σε καθρέφτη: ημίγυμνος, με ένα τσιγάρο στο χέρι, κρατά τη φωτογραφική μηχανή και στρέφει το βλέμμα προς την ίδια του την αντανάκλαση. Η λήψη απέχει ριζικά από την οικεία εικονογραφία του Ζαχαριάδη, από τα πορτρέτα του πολιτικού ηγέτη, του κομματικού καθοδηγητή, της δημόσιας και πειθαρχημένης μορφής. Το στοιχείο που με κεντρίζει περισσότερο —το *punctum*, με τους όρους του Ρόλαντ Μπαρτ— συνδέεται με τη χρονολογία και τις συνθήκες της εικόνας: τραβήχτηκε στη Ρουμανία, το 1956, την περίοδο της καθαιρέσής του και του κατ' οίκον περιορισμού του ενώ η κομματική ηγεσία επρόκειτο να αποφασίσει για την τύχη του. Η λήψη συμπυκνώνει μια στιγμή έντονης πολιτικής, ιδεολογικής και υπαρξιακής κρίσης. Τι μπορεί όμως να σημαίνει η στροφή της κάμερας προς τον εαυτό όταν το πολιτικό υποκείμενο έχει αποκοπεί από τη θέση, τη συλλογικότητα και τη βεβαιότητα που ως τότε όριζαν την ταυτότητά του; Τι ωθεί έναν άνθρωπο, τη στιγμή κατά την οποία η δημόσια εικόνα του καταρρέει, να παράγει μια ιδιωτική εικόνα του εαυτού του;

Το αυτοπορτρέτο αποκτά εδώ μια ιδιαίτερη ένταση, καθώς η φωτογραφική πράξη λειτουργεί ως χειρονομία επιστροφής σε ένα σώμα και σε μια ατομική ύπαρξη που η πολιτική ιστορία έχει ήδη αρχίσει να αναδιατάσσει βίαια. Η συγκεκριμένη φωτογραφία συνιστά, επομένως, κάτι περισσότερο από μια σπάνια στιγμή αυτοαναπαράστασης ενός ιστορικού προσώπου. Συγκροτεί μια εικόνα κρίσης του υποκειμένου. Το βλέμμα επιστρέφει προς τον ίδιο του τον εαυτό σε μια κατάσταση πολιτικής, ιδεολογικής και σωματικής απογύμνωσης. Το αυτοπορτρέτο αποτελεί ίσως την πιο ιδιωτική μορφή εικόνας: όταν όμως πίσω από την κάμερα βρίσκεται ο Νίκος Ζαχαριάδης —ο εμβληματικός ηγέτης του ελληνικού κομμουνιστικού κινήματος του 20ού αιώνα, ο άνθρωπος που γνώρισε το Νταχάου, επέστρεψε ως ήρωας και κατέληξε καθαιρεμένος και εξόριστος— η ιδιωτική αυτή χειρονομία αποκτά ιδιαίτερο ιστορικό βάρος. Το *punctum* εντοπίζεται τόσο στη γύμνια του σώματος και στη μηχανή που κρατά όσο και στην ίδια την πράξη της αυτοαναπαράστασης, σε μια περίοδο κατά την οποία ο πολιτικός και προσωπικός του κόσμος καταρρέει.

Το αυτοπορτρέτο απομακρύνεται από κάθε επίσημη εικόνα εξουσίας. Προβάλλει, αντίθετα, μια άτυπη και σχεδόν αμήχανη συνάντηση με τον εαυτό. Ο Ζαχαριάδης, ο άνθρωπος της πειθαρχίας, της πολιτικής γραμμής και της συλλογικής ταυτότητας, εμφανίζεται εδώ ως μοναχικό και ευάλωτο υποκείμενο, εκτεθειμένο στη θέαση. Το ημίγυμνο και εκτός εστίασης σώμα του, αποσπασμένο από την αυστηρή μορφή του ηγέτη, φέρει τα ίχνη της θνητότητας. Η εικόνα κρατά απόσταση από την πειθώ, την ηρωοποίηση και τη συγκινησιακή επίκληση. Διατυπώνει, μάλλον, ένα σιωπηλό ερώτημα: *ποιος είμαι έξω από το Κόμμα, έξω από το βλέμμα των άλλων, έξω από τη θέση που οργάνωνε έως τότε την ύπαρξή μου;* Υπό αυτή την έννοια, η φωτογραφική χειρονομία αποκτά τον χαρακτήρα μιας ύστατης ιδιοκτησίας του εαυτού. Τη στιγμή που η εξουσία, η αναγνώριση και η υπόσχεση της Ιστορίας αποσύρονται, απομένει η εικόνα.

Αν, για τον Barthes, η φωτογραφία φέρει τη βεβαιότητα του *ça a été*, του «αυτό υπήρξε», εδώ η φράση μετατοπίζεται προς ένα «αυτό υπήρξε για τον εαυτό μου». Η εικόνα συγκροτεί ένα ιδιότυπο πολιτικό πορτρέτο που κινείται πέρα από τα ρητά ιδεολογικά καθήκοντα. Ο Ζαχαριάδης στρέφει τον φακό προς τον εαυτό του για να επιβεβαιώσει την παρουσία του σε μια στιγμή ριζικής ιστορικής αποστέρησης. Μέσα από το θολό κάδρο, το ασταθές φως και τη σχεδόν ερασιτεχνική στάση, προβάλλει ένας Ζαχαριάδης διαφορετικός από τον γνωστό πολιτικό ηγέτη: ένας άνθρωπος εντός της Ιστορίας, αλλά αποκομμένος πλέον από τη δυνατότητα να την κατευθύνει. Η φωτογραφία καταγράφει ένα βλέμμα στραμμένο προς τον εαυτό και συμπυκνώνει το πιο βαθύ ερώτημα που γεννά η ιστορική ήττα: *τι απομένει από το υποκείμενο όταν οι βεβαιότητες που το συγκροτούσαν έχουν αποσυρθεί;*

Από την Προσωπογραφία στη Selfie. Ο Ψηφιακός Ναρκισσισμός της Σύγχρονης Εποχής

Πένυ Παπαγεωργοπούλου

ΔΙΔΑΚΤΩΡ ΕΚΠΑ

Χρήστος Ταραντίλης

MSC.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Από την κλασική προσωπογραφία έως τη σύγχρονη selfie, η αυτοαναπαράσταση έχει υποστεί μια σημαντική μετατόπιση που αντανακλά τις εκτεταμένες κοινωνικές, πολιτισμικές και ψυχολογικές αναδιαμορφώσεις του ψηφιακού περιβάλλοντος. Η παρούσα εργασία εξετάζει τη selfie ως ένα υβριδικό είδος «ψηφιακής προσωπογραφίας» και την εγγενή της συνάρτηση με τον ψηφιακό ναρκισσισμό. Επικεντρώνεται στην ανάλυση του τρόπου με τον οποίο η τεχνολογικά επιμελημένη εικόνα του εαυτού προωθεί την επιτελεστικότητα της ταυτότητας, ενισχύει φαινόμενα γνωσιακής ασυμφωνίας και συμβάλλει στην ανακατασκευή του εαυτού εντός μιας κουλτούρας συνεχούς ορατότητας και κοινωνικής επικύρωσης. Μέσα από τη χρήση αλγοριθμικά κατευθυνόμενων φίλτρων και εργαλείων ψηφιακής επεξεργασίας, συγκροτείται ένα «ιδεατό σώμα» που συχνά υπερβαίνει τα βιολογικά όρια, αναπαράγοντας πρότυπα ομορφιάς και κοινωνικής αποδοχής. Η εργασία αναδεικνύει τις ψυχολογικές και κοινωνιολογικές συνέπειες της κουλτούρας των selfies, όπως η ενίσχυση αγχωδών διαταραχών, η ενίσχυση κατάθλιπτικών συμπτωμάτων και η αποδυνάμωση της αυτοεκτίμησης, ιδίως όταν το ψηφιακό είδωλο παρεκκλίνει ριζικά από την πραγματικότητα. Επιπλέον, αναλύεται η «ψηφιακή περσόνα» ως σύγχρονη μορφή προσωπείου που λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο κοινωνικής ενσωμάτωσης και ως μηχανισμός αυτο-αντικειμενοποίησης, εγκλωβίζοντας το υποκείμενο σε έναν φαύλο κύκλο επιβεβαίωσης. Ενσωματώνοντας θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως η θεωρία της επιτελεστικότητας και της γνωσιακής ασυμφωνίας, η μελέτη φωτίζει τη selfie ως πεδίο διαπραγμάτευσης της ταυτότητας, των κοινωνικών ρόλων και των επιθυμιών. Συμπερασματικά, η selfie αποτελεί αφενός εργαλείο αυτοπαρουσίασης και αφετέρου ένα πολυεπίπεδο κοινωνικο-ψυχολογικό φαινόμενο που καθρεφτίζει και ενισχύει το ναρκισσισμό της ψηφιακής πραγματικότητας, επηρεάζοντας την ψυχική υγεία και την εμπειρία του εαυτού.

Λέξεις κλειδιά: Selfie, ψηφιακή προσωπογραφία, ψηφιακό περιβάλλον, ναρκισσισμός, ψυχολογικές επιπτώσεις, άγχος, κατάθλιψη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από την παραδοσιακή προσωπογραφία μέχρι τη σύγχρονη selfie, η πράξη της αυτοαναπαράστασης έχει υποστεί μια βαθιά μεταμόρφωση ως προς το νόημα και τον σκοπό της. Ενώ η προσωπογραφία ιστορικά εξυπηρετούσε τη διατήρηση της κληρονομιάς, την αφήγηση ιστοριών ή την ανάδειξη της ταυτότητας, οι selfies, ως σύγχρονες εκδοχές του «πορτραίτου», επαναπροσδιορίζουν την έννοια της αυτοαναπαράστασης στο πλαίσιο της ψηφιακής επιτελεστικότητας, και αποτελούν νέες μορφές τελετουργικών, αποσκοπώντας συχνά στην άμεση επικύρωση και αυτοπροβολή.

Πιο συγκεκριμένα, οι selfies αποτελούν τεχνολογικά διαμεσολαβημένες εκφάνσεις του εαυτού, επαυξάνοντας τις πρακτικές αυτοαναπαράστασης μέσω λογισμικών επεξεργασίας εικόνας και τις πρακτικές επικοινωνίας της ταυτότητας μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Ως αποτέλεσμα της συνέργειας ανθρώπινων και τεχνολογικών παραγόντων, το ανθρώπινο σώμα και τα χαρακτηριστικά του ανακατασκευάζονται με υβριδικό τρόπο, σε ένα πλαίσιο ψηφιακής ιδανικότητας, δημιουργώντας νέες αφηγήσεις, οι οποίες συχνά ενισχύουν μηχανισμούς εξουσίας που αναπαράγουν ιεραρχίες ομορφιάς, «κανονικότητας» και κοινωνικής αποδοχής.

Η ψηφιακά επιμελημένη εικόνα του εαυτού εγείρει ερωτήματα για τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και

αναπαράστασης, εστιάζοντας στην ασυμφωνία που δημιουργείται μεταξύ της ταυτότητας όπως αυτή αναπαράγεται στο φυσικό και το ψηφιακό περιβάλλον αντίστοιχα. Ειδικότερα, συχνά η εξιδανικευμένη ψηφιακή αναπαράσταση ενισχύει χαρακτηριστικά όπως η μεγαλομανία και η αυτοσημασία, ενώ οι συμπεριφορές αναζήτησης επιβεβαίωσης μέσω likes, σχολίων και κοινοποιήσεων, λειτουργούν ως ένα νέο είδος κοινωνικού νομίσματος.

Επιπλέον, η κουλτούρα των selfies αναδεικνύει την άνοδο της «ψηφιακής περσόνας», όπου η συχνή ανάρτηση και επεξεργασία εικόνων συσχετίζεται με ναρκισσιστικές τάσεις. Η αντίθεση ανάμεσα στην επιμελημένη διαδικτυακή ταυτότητα και τον αυθεντικό εαυτό συχνά δημιουργεί συγκρούσεις ταυτότητας, επιδεινώνοντας το άγχος, την κατάθλιψη και τα ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, καθώς οι άνθρωποι επενδύουν περισσότερο στην ψηφιακή τους εικόνα παρά στις πραγματικές κοινωνικές αλληλεπιδράσεις. Τέλος, εξετάζονται περαιτέρω επιπτώσεις του ψηφιακού ναρκισσισμού στην ψυχική υγεία. Συμπεριφορές που σχετίζονται με την αναζήτηση επιβεβαίωσης και τη σύγκριση με άλλους αυξάνουν τον κίνδυνο εμφάνισης κατάθλιψης, άγχους και μοναξιάς όταν δεν ικανοποιούνται οι προσδοκίες για διαδικτυακή αποδοχή.

Αυτό το άρθρο μελετά τους τρόπους που η ψηφιακή προσωπογραφία της selfie αντικατοπτρίζει και ενισχύει τα χαρακτηριστικά του ναρκισσισμού στη σύγχρονη κοινωνία, καθώς επίσης εστιάζει στη γνωστική ασυμφωνία και το ψυχολογικό στρες που προκαλούνται από αυτά τα φαινόμενα, φωτίζοντας τις ευρύτερες επιπτώσεις της κουλτούρας της selfie στην ταυτότητα και την ψυχική υγεία.

ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟ ΣΩΜΑ

Σύμφωνα με τον Klesse (1999, σ. 19) η σύγχρονη εποχή χαρακτηρίζεται από «μία άνευ προηγουμένου εξατομίκευση του σώματος [όπου] οι τεχνολογικές εξελίξεις, μεταξύ άλλων, επιτρέπουν τη μεταβολή του σώματος». Η τεχνολογική ενίσχυση του ανθρωπίνου σώματος οδηγεί στην αντίληψη των υπολογιστικών αντικειμένων ως αναπόσπαστο μέρος του σώματος στο φυσικό ή ψηφιακό κόσμο, το οποίο με τη σειρά του διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο στη παρουσίαση του εαυτού και την απόκριση που ο άνθρωπος λαμβάνει από τους άλλους στο πλαίσιο του κοινωνικού συνόλου (Coeckelbergh, 2013, σ. 16). Πιο συγκεκριμένα, η ανθρώπινη κοινωνία έχει χαρακτηριστεί στη βιβλιογραφία και ως «σωματική κοινωνία», δεδομένου ότι το σώμα αποτελεί τόσο μέσο για την έκφραση των πολιτικών και ηθικών προβλημάτων, όσο και τον βασικό τρόπο πολιτικής και πολιτισμικής δραστηριότητας (Turner, 2007, σ. 170). Η σωματική κοινωνία, αποτέλεσμα της μετάβασης από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα έθεσε το σώμα ως επίκεντρο τόσο της έκφρασης, όσο και της ευχαρίστησης, με μέτρο σύγκρισης το ιδεατό κοινωνικά σώμα που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της νεότητας, της ευεξίας και της ομορφιάς (Gilleard & Higgs, 2015, σ. 20).

Το σώμα μπορεί να θεωρηθεί μεταφορικά ως «κείμενο», το οποίο μπορεί να διαβαστεί ως σύμβολο ή πομπός σημάτων στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο προβάλλεται, και για το οποίο απαιτείται ένα σύνολο κοινών λέξεων ή συμβόλων που μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν τα νοήματα που μεταδίδει. Πιο συγκεκριμένα, η έννοια του συμβολικού σώματος, μέσω του οποίου αναπαράγεται η κοινωνική κατάσταση σε συμβολική μορφή, μπορεί να εκτείνεται σε ένα πλήθος διαστάσεων. Το σώμα μεταδίδει ταυτόχρονα μία πληθώρα πληροφοριών που αφορούν την ταυτότητα, τις προθέσεις, το πολιτισμικό υπόβαθρο, τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, τις προτιμήσεις, κτλ. Τα μέλη της κοινωνικής ομάδας είναι σε θέση να «αναγνώσουν» άμεσα αυτές τις πληροφορίες που επικοινωνεί ο άνθρωπος συνειδητά ή μη μέσω του σώματός του, ωστόσο, αυτό είναι δυσκολότερο μεταξύ ομάδων με διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο (Reischer & Koo, 2004, σ. 299-300).

Οι μόνιμες παρεμβάσεις στο σώμα (δερματοστιξία, διάτρηση δέρματος, αισθητική χειρουργική, κτλ) και οι ημιμόνιμες/προσωρινές παρεμβάσεις στο σώμα (ενδυμασία, κοσμήματα, ψιμυθίωση, κτλ) αποτελούν την πλέον σημαντική παράμετρο του συμβολικού σώματος (Myers, 1992, σ. 267).

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΣΩΜΑ

Η επιθυμία των ανθρώπων για επαύξηση, παρέμβαση και τροποποίηση του σώματός τους, με τη χρήση ρούχων, κοσμημάτων που εναποτίθενται πάνω στο σώμα ή διαπερνούν το δέρμα και την αποτύπωση σχεδίων ή σημαδιών πάνω στο δέρμα τους έχει υπάρξει διαχρονική. Η επιλογή ρούχων, κοσμημάτων (και των χρησιμοποιούμενων υλικών), υλικών ψιμυθίωσης και σχεδίων δερματοστιξίας, συχνά επηρεασμένα από τα φυσικά φαινόμενα, το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο, καθώς και την προσωπική αισθητική, χρησιμοποιείται για την έκφραση και την επικοινωνία της ταυτότητας του ατόμου ως προς το κοινωνικό σύνολο. Ο Strathern (1981, σ. 15) συνοψίζοντας την ιδέα της παρέμβασης στο ανθρώπινο σώμα σχολιάζει ότι «ότι [επιλέγουν] οι άνθρωποι να φορέσουν και να

κάνουν με το σώμα τους γενικά, δημιουργεί μία σημαντική ροή πληροφορίας – καθιερώνοντας, μεταβάλλοντας και σχολιάζοντας τις μεγάλες κοινωνικές κατηγορίες, όπως η ηλικία, το φύλο και η κατάσταση, τα οποία επίσης ορίζονται από την ομιλία και τις δράσεις».

Ιστορικά, οι σωματικές παρεμβάσεις έχουν χρησιμοποιηθεί για διαφορετικούς σκοπούς, μεταξύ αυτών για τελετουργικούς σκοπούς, καθώς και για την αισθητική επαύξηση του ανθρωπίνου σώματος, με σκοπό τη μη λεκτική επικοινωνία κάποιου μηνύματος, μέσω εικονικών και συμβολικών μορφών. Συχνά οι παρεμβάσεις στο σώμα συμβόλιζαν την κοινωνική θέση ή τη διάθεση για αλλαγή, με τα ίδια τα αντικείμενα να ενεργούν ως μέσα / φορείς αλλαγής στο κοινωνικό σύνολο (Sorensen & Thummanapalli, 2017, σ. 239; Ju, 2016, σ. 641; Tsaknaki κ.ά., 2015, σ. 1; Russel, 2010, σ. 188; Wallace & Daerden, 2005, σ. 194; Flügel, 1930, σ. 15).

Από τα αρχαιολογικά ευρήματα, υπολογίζεται πως τα πρώτα χρώματα, προερχόμενα από φυσικά υλικά, για τη διακόσμηση του ανθρώπινου δέρματος εμφανίζονται 75000 χρόνια πριν, υποδεικνύοντας πως οι άνθρωποι άρχισαν να καλύπτουν το σώμα τους με χρώματα, ακόμη πριν αρχίσουν να χρησιμοποιούν ενδύματα. Ευρήματα από την παλαιολιθική και νεολιθική εποχή υποδεικνύουν την εκτεταμένη χρήση χρωμάτων για προσωρινή τροποποίηση της εμφάνισης του δέρματος. Επίσης, η πρώτη ευρεία χρήση προϊόντων ψιμυθίωσης εμφανίζεται στην αρχαία Αίγυπτο, με τη χρήση τους να πραγματοποιείται ανεξάρτητα από το φύλο, τόσο σε ζωντανούς όσο και σε νεκρούς ανθρώπους.

Σήμερα, δεδομένης της αυξημένης πολυπλοκότητας των κοινωνικών σχέσεων, αναπαραστάσεων και σημειωτικής που τις διέπουν, δεδομένου ότι εκτείνονται τόσο στο φυσικό όσο και στο ψηφιακό περιβάλλον, οι παρεμβάσεις στο σώμα χρησιμοποιούνται για την έκφραση της κοινωνικής ταυτότητας, εκφράζοντας τόσο τη συλλογική όσο και την προσωπική πτυχή αυτών. Ειδικότερα, οι παρεμβάσεις στο σώμα υιοθετούνται με σκοπό την έκφραση του φύλου, της σεξουαλικότητας, των κοινωνικών ρόλων, των πολιτικών και θρησκευτικών πεποιθήσεων, των προσωπικών και συλλογικών προτιμήσεων σε ένα πολύ μεγαλύτερο εύρος από παλιότερα, στο εργασιακό, αθλητικό, εκπαιδευτικό περιβάλλον (πχ. παλιότερα ήταν σύνηθες σε σχολικές μονάδες οι μαθητές να φορούν κοινή ενδυμασία, επιθετικές παρεμβάσεις απαγορεύονταν στο σώμα σε διαφορετικά αθλήματα), κτλ, δημιουργώντας μία ιδιότυπη σχέση μεταξύ του ιδιωτικού εαυτού και της δημόσιας παρουσίας αυτού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το σώμα και οι παρεμβάσεις σε αυτό να αποτελούν την ίσως πιο σημαντική αναπαράσταση της καταναλωτικής κουλτούρας, των κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών τάσεων και της άσκησης ή αντίστασης στις δομές και διαδικασίες εξουσίας και ελέγχου (Cereda, 2013, σ. 46).

Σύμφωνα με τις σπουδές μόδας, το σώμα δίχως παρεμβάσεις αποτελεί ένα μη-φαινόμενο, ένα ακόμη υλικό αντικείμενο, το οποίο νοηματοδοτείται πολιτισμικά μέσω των παρεμβάσεων και επιτρέπει στο άτομο να αναλαμβάνει και να διεκπεραιώνει διαφορετικούς ρόλους στο κοινωνικό σύνολο (Cereda, 2013, σ. 46). Οι Roach-Higgins & Eicher (1992, σ. 4) χρησιμοποιούν τον όρο «ενδυμασία» (dress)¹ για να συμπεριλάβουν οποιαδήποτε προσθήκη ή/και παρέμβαση η οποία πραγματοποιείται με μόνιμο, ημιμόνιμο ή προσωρινό τρόπο. Οι συγγραφείς (1992, σ. 2-4) ταξινομούν τα είδη ενδυμασίας σε δύο βασικές κατηγορίες, και υποκατηγορίες αυτών, σύμφωνα με τις ιδιότητές τους.

Πιο συγκεκριμένα, διαχωρίζουν δύο μεγάλες κατηγορίες, αυτή των σωματικών πρόσθετων (supplements), η οποία περιλαμβάνει υφάσματα, ρούχα, κοσμήματα, αξεσουάρ και λοιπά αντικείμενα που τοποθετούνται στην επιφάνεια του σώματος και αυτή των σωματικών τροποποιήσεων (body modifications), η οποία περιλαμβάνει ημιμόνιμες ή μόνιμες τροποποιήσεις του ίδιου του σώματος, με ήπιο τρόπο (πχ. ψιμυθίωση, βαφή μαλλιών, νυχιών, κτλ) ή επιθετικό (πχ. δερματοστιξία, διάτρηση, σκαριφισμός, πυροσφράγιση δέρματος, αισθητική χειρουργική, κτλ)². Η σωματική τροποποίηση ορίζεται από τον Camphausen (1997, σ. 110) ως «μια ποικιλία τεχνικών που στοχεύουν στην αλλαγή ενός ή περισσότερων μερών του σώματος από τη φυσική τους κατάσταση σε μια συνειδητά σχεδιασμένη κατάσταση».

Η χρήση των σύγχρονων τεχνολογιών επιτρέπει τη μεταβολή του φυσικού σώματος τόσο στον πραγματικό κόσμο, όσο τη μεταβολή της αναπαράστασης αυτού, στον ψηφιακό κόσμο, με τρόπο που ξεπερνά τα βιολογικά προσδιορισμένα όριά του, και ως αποτέλεσμα, δυνητικά δρα με πιο παρεμβατικό τρόπο σε σχέση με τις παραδοσιακές τεχνικές τροποποίησης σώματος, ακόμη και στις πιο ακραίες εκδοχές τους. Ως αποτέλεσμα, οι τεχνολογίες θολώνουν τα όρια μεταξύ όρων που χρησιμοποιούνταν για να προσδιορίσουν το ανθρώπινο σώμα στο κοινωνικό πλαίσιο, όπως αυτό του «φυσικού/μη φυσικού-τεχνητού», «υγιούς/ασθενούς-ανάπηρου», κτλ (Rembold, 2014, σ.

1 Η αγγλική λέξη dress μπορεί να αποδοθεί με διαφορετικές λέξεις στην ελληνική γλώσσα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, επιλέγεται να αποδοθεί ως «ενδυμασία» για να περιληφθεί το σύνολο των στοιχείων που συνθέτουν την εξωτερική εμφάνιση του ατόμου, δεδομένου ότι ως «ένδυμα» μπορεί να θεωρηθεί οποιαδήποτε τροποποίηση στο παρουσιαστικό του ανθρώπου, παρεμβατική (πχ. μακιγιάζ, χτένισμα, δερματοστιξία, χειρουργική παρέμβαση) ή μη (ρούχα, κοσμήματα, αξεσουάρ) (Κεκεριοπούλου, 2010: 8).

2 Η διάκριση μεταξύ ήπιων και επιθετικών τροποποιήσεων σώματος πραγματοποιείται από την συγγραφέα της διατριβής.

308; Hogle, 2005, σ. 696). Ωστόσο, οι τεχνολογίες ανθρώπινης επαύξησης δεν αποτελούν παρά μία νέα μορφή σωματικών τροποποιήσεων (Rembold, 2014, σ. 308).³

Η SELFIE ΩΣ ΝΕΑ ΜΟΡΦΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΩΝ ΣΤΟ ΑΥΛΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΣΩΜΑ

Η σύγχρονη πρακτική της selfie μπορεί να θεωρηθεί ως μία νέα μορφή ψηφιακής αναπαράστασης του συμβολικού σώματος, όπου το άτομο χρησιμοποιεί την εικόνα του για να μεταδώσει κοινωνικά και πολιτισμικά νοήματα. Όπως το φυσικό σώμα παραμένει μέσο έκφρασης της ταυτότητας μέσω των σωματικών προσθέτων και σωματικών τροποποιήσεων, με αντίστοιχο τρόπο οι selfies παρέχουν ψηφιακά σωματικά πρόσθετα και ψηφιακές σωματικές τροποποιήσεις που λειτουργούν ως φορέας πληροφοριών για την προσωπική ταυτότητα, τις προτιμήσεις και τα μηνύματα που επιθυμεί να μεταδώσει το άτομο στο περιβάλλον του. Η selfie επιτρέπει στον χρήστη να ελέγξει το πώς το σώμα του εμφανίζεται στους άλλους, να επιλέξει γωνία, φωτισμό, φίλτρα και πλαίσιο, ενισχύοντας τη δυνατότητα ανάγνωσης του σώματος ως «κείμενο» στο ψηφιακό κοινωνικό περιβάλλον.

Παράλληλα, οι selfies δυνητικά μπορούν να ενταχθούν, έστω και μερικώς, στη σύγχρονη τάση των προσωρινών ή μόνιμων παρεμβάσεων στο σώμα, καθώς η ψηφιακή επεξεργασία και τα φίλτρα που υιοθετούν τεχνολογίες τεχνητής νοημοσύνης μπορούν να τροποποιήσουν την εμφάνιση, να αναδείξουν ή να αποκρύψουν χαρακτηριστικά, να προσθέσουν ή να αφαιρέσουν σωματικά πρόσθετα και σωματικές τροποποιήσεις στο αναπαριστώμενο ανθρώπινο σώμα στον ψηφιακό κόσμο, και να συμβάλουν στη δημιουργία ενός ιδεατού κοινωνικά σώματος. Όπως η δερματοστιξία, η ψιμυθίωση ή η ενδυμασία λειτουργούν ως μη λεκτικά σύμβολα της ταυτότητας του ατόμου, έτσι και οι selfies αποτελούν μέσο οπτικής επικοινωνίας της ταυτότητας, που αντανακλά την επιθυμία για αυτοπαρουσίαση, κοινωνική αναγνώριση και συμμόρφωση ως προς τα πρότυπα νεότητας, ομορφιάς ή στυλ.

Επίσης, οι selfies αναδεικνύουν τη δυνατότητα ψηφιακής επαύξησης του ανθρώπινου σώματος. Μέσω εφαρμογών επεξεργασίας εικόνας, φίλτρων και άλλων τεχνολογιών, το φυσικό σώμα μπορεί να μεταμορφωθεί με τρόπους που υπερβαίνουν τις παραδοσιακές σωματικές παρεμβάσεις. Αυτή η ψηφιακή τροποποίηση επιτρέπει στο άτομο να πειραματιστεί με διαφορετικές εκδοχές του εαυτού, δημιουργώντας νέες διαστάσεις της αναπαράστασης και κατ' επέκταση της ταυτότητας που συνυπάρχει με το πραγματικό σώμα, αλλά δεν περιορίζεται από αυτό.

Οι selfies λειτουργούν επιπρόσθετα ως μέσο αλληλεπίδρασης μεταξύ ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. Η επιλογή των εικόνων που δημοσιεύονται, η παρουσίαση του σώματος και η απόκριση που λαμβάνει το άτομο από το κοινωνικό δίκτυο αντανακλά και διαμορφώνει κατηγορίες που σχετίζονται με τις προτιμήσεις, το φύλο, την ηλικία ή κοινωνική θέση. Με αυτόν τον τρόπο, η selfie αναδεικνύεται σε εργαλείο διαπραγμάτευσης κοινωνικών νοημάτων, όπου το άτομο συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία και προβολή της ταυτότητάς του μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο.

Η πρακτική των selfies θολώνει τα όρια μεταξύ φυσικού και ψηφιακού, μόνιμου και προσωρινού, πραγματικού και επιθυμητού. Όπως οι παραδοσιακές σωματικές τροποποιήσεις αντικατοπτρίζουν κοινωνικές τάσεις και πρότυπα, έτσι και οι selfies αναδεικνύουν πρότυπα ομορφιάς, κοινωνικής αναγνώρισης και πολιτισμικής συμμετοχής. Το ψηφιακό σώμα γίνεται ένα ενεργό μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, μετατρέποντας την εικόνα του εαυτού σε εργαλείο κοινωνικής, πολιτισμικής και προσωπικής αναδιαμόρφωσης.

Συνεχίζοντας την ανάλυση της σχέσης ανάμεσα στην ψηφιακή ταυτότητα και τις πρακτικές αυτοπαρουσίασης, αξίζει να εξεταστεί ειδικότερα η περίπτωση της selfie ως ένα ιδιαίτερο και πολυδιάστατο φαινόμενο. Η ιστορική της καταγωγή, οι ψυχολογικές της λειτουργίες και οι κοινωνικές της επιπτώσεις φωτίζουν με συγκεκριμένο τρόπο τις διαδικασίες που προηγήθηκαν στην παρούσα εργασία. Στις επόμενες ενότητες θα αναπτυχθούν διαδοχικά πτυχές που αφορούν την αυτοαναπαράσταση, την επιτελεστικότητα, την ιδανικοποίηση της εικόνας, τον ναρκισσισμό, την ψηφιακή περσόνα, τις ψυχικές επιπτώσεις αλλά και τις ενδυναμωτικές δυνατότητες που ενσωματώνει το φαινόμενο της selfie.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ SELFIE

Η ανάγκη του ανθρώπου να αναπαραστήσει τον εαυτό του δεν αποτελεί καινούργιο φαινόμενο. Από τις προσωπογραφίες του παρελθόντος έως τις selfies της σύγχρονης εποχής, τα άτομα επιδιώκουν να προβάλουν την ταυτότητά τους και να διαπραγματευτούν κοινωνικά και πολιτισμικά νοήματα μέσω της οπτικής τους παρουσί-

³ Οι πρώτες προσθήκες υποδόριων εμφυτευμάτων μαγνητών νεομυδίου πραγματοποιήθηκαν εντός της κοινότητας των σωματικών τροποποιήσεων, και πιο συγκεκριμένα αποτέλεσαν συνέχεια του έργου του Steve Haworth. Ο Haworth αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες τροποποίησης σώματος τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, εισάγοντας στο συγκεκριμένο χώρο κάποιες από τις πιο καινοτόμες και πιο ακραίες σωματικές τροποποιήσεις, όπως η υποδόρια τοποθέτηση μεταλλικών αντικειμένων και αντικειμένων σιλικόνης (Popper, 2012).

ασης. Στην παραδοσιακή προσωπογραφία, τεχνικές όπως η επιλογή πόζας, η ενδυμασία, ο φωτισμός και η χρήση συμβολικών αντικειμένων συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός «ιδανικού» πορτραίτου, το οποίο ανεδείκνυε κοινωνική θέση, προσωπικά χαρακτηριστικά ή επιθυμητές αρετές. Στη σύγχρονη ψηφιακή σφαίρα, οι selfies επιτελούν ανάλογο ρόλο: μέσω γωνιών λήψης, φίλτρων, επεξεργασίας εικόνας και πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης, το άτομο κατασκευάζει μια ψηφιακή αναπαράσταση του εαυτού που προβάλλει επιθυμητά χαρακτηριστικά και ενισχύει την κοινωνική αναγνώριση.

Σε αυτό το πλαίσιο, η θεωρία της γνωσιακής ασυμφωνίας (Festinger, 1957) αποτελεί ένα εύχρηστο θεωρητικό υπόβαθρο. Η συνεχής επιμέλεια της εικόνας του εαυτού μπορεί να δημιουργεί χάσμα μεταξύ της πραγματικής και της επιθυμητής ταυτότητας. Όταν η ψηφιακή αναπαράσταση αποκλίνει σημαντικά από την αληθινή εμπειρία του ατόμου, προκύπτει γνωσιακή ασυμφωνία, η οποία μπορεί να εκδηλωθεί μέσω συμπεριφορών αυτοδιόρθωσης, όπως η συνεχής λήψη selfies, η χρήση φίλτρων ή η επιλεκτική ανάρτηση περιεχομένου, ενώ ταυτόχρονα ενδέχεται να οδηγήσει σε αυξημένο άγχος (Lau & Idang, 2022). Επίσης, τα άτομα τείνουν να βλέπουν τα δικά τους selfies ως πιο αυθεντικά ή αυτοσαρκαστικά σε σχέση με αυτά των άλλων, τα οποία θεωρούν επιφανειακά. Αυτή η διαφορά μπορεί να προκαλεί γνωστική ασυμφωνία, που μειώνεται δικαιολογώντας τη δική τους συμπεριφορά μέσω αυθεντικότητας ή αυτοσαρκασμού, οδηγώντας σε ρομαντικοποίηση των προσωπικών selfies (McGill, 2023), ενώ η μελέτη της ταινίας *Social Life* αναδεικνύει πώς αυτή η ασυμφωνία μεταξύ διαδικτυακής και πραγματικής συμπεριφοράς δημιουργεί ψυχολογική δυσφορία στους χρήστες (Marta & Fernandes, 2025).

Παράλληλα, ευρήματα από εμπειρικές μελέτες δείχνουν ότι η ανάρτηση selfies μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να έχει και θετικές συνέπειες: φαίνεται ότι ενισχύει την αυτοεκτίμηση και, μέσω αυτού του μηχανισμού, συμβάλλει στη μείωση της δυσaréσκειας από την εικόνα του σώματος. Το αποτέλεσμα αυτό παρατηρείται κυρίως σε άτομα με χαμηλά ή μέτρια επίπεδα ανάγκης για κοινωνική αποδοχή, γεγονός που καταδεικνύει ότι τα προσωπικά κίνητρα χρήσης των selfies διαφοροποιούν ουσιαστικά τις ψυχολογικές τους επιπτώσεις (Kim, 2020). Οι selfies δεν αποτελούν απλώς μέσο αυτοπαρουσίασης, αλλά λειτουργούν και ως μηχανισμός διαχείρισης της ψυχολογικής έντασης που προκύπτει όταν η εικόνα του «εαυτού όπως θα ήθελε να είναι» συγκρούεται με την εικόνα του «εαυτού όπως είναι».

Οι σύγχρονες τεχνολογίες έχουν μετασηματίσει τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα διαχειρίζονται και παρουσιάζουν τον ψηφιακό τους εαυτό. Μέσα από φίλτρα τεχνητής νοημοσύνης, εφαρμογές επεξεργασίας εικόνας και πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης (Instagram, Snapchat, TikTok), οι χρήστες μπορούν να τροποποιούν ή να ενισχύουν χαρακτηριστικά, δημιουργώντας έναν «ιδεατό ψηφιακό εαυτό». Παράλληλα, ο σχεδιασμός των πλατφορμών προάγει τη συνεχή κοινωνική αξιολόγηση και σύγκριση, καθώς οι ψηφιακές αναπαραστάσεις υπόκεινται σε διαρκή παρακολούθηση. Σύμφωνα με τους Javornik κ.ά., (2022), η χρήση φίλτρων επαυξημένης πραγματικότητας (Augmented Reality) φίλτρων επιτρέπει στους χρήστες να παρουσιάσουν είτε τον «αληθινό» είτε τον «ιδανικό» εαυτό τους, επηρεάζοντας την αυτοαποδοχή, την αυτοεκτίμηση και τη γενικότερη ψυχολογική ευημερία τους. Έτσι, τα AR φίλτρα δεν περιορίζονται στην αισθητική βελτίωση, αλλά διαμορφώνουν ενεργά την αντίληψη του εαυτού και τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις.

Η SELFIE ΩΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Η θεωρία της επιτελεστικότητας του Goffman (1959) παρέχει ένα χρήσιμο πλαίσιο για την ανάλυση της selfie. Όπως οι άνθρωποι επιτελούν κοινωνικούς ρόλους στην καθημερινή ζωή για να διατηρήσουν μια αποδεκτή εικόνα του εαυτού τους, έτσι και στο ψηφιακό περιβάλλον η selfie αποτελεί μέσο προβολής και αξιολόγησης της εικόνας του ατόμου από τον ίδιο και τους άλλους.

Η πρακτική αυτή καθιστά τη selfie όχι μόνο μέσο προσωπικής έκφρασης αλλά και δημόσια δήλωση ταυτότητας. Οι χρήστες συχνά συγκρίνουν την ψηφιακή τους εικόνα με εκείνη των άλλων, εντείνοντας την πίεση για αυτοπαρουσίαση σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα (Vogel κ.ά., 2014). Παράλληλα, η αυξημένη αλληλεπίδραση με ψηφιακά μέσα, όπως τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, συνδέεται με χαμηλότερη ψυχολογική ευημερία και μειωμένη αυτοεκτίμηση, γεγονός που ενισχύει διαδικασίες αυτοπαρακολούθησης και κοινωνικής σύγκρισης (Twenge κ.ά., 2018).

Σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη του Dueñas (2023), η χρήση της φωτογραφίας ως μέσο διαδικτυακής αυτοπαρουσίασης, ειδικά μέσω selfies, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται και παρουσιάζουν τον εαυτό τους στο ψηφιακό περιβάλλον. Η έρευνα υπογραμμίζει πώς παράγοντες όπως ο καταναλωτισμός και η τεχνολογική αλλοίωση της αυτοαντίληψης διαμορφώνουν τη διαδικτυακή αυτοπαρουσίαση και πώς αυτή αντηχεί τα δραματουργικά πρότυπα που περιγράφει ο Goffman (1959). Ο οποίος θεωρεί την κοινωνική ζωή ως

δραματουργία, όπου τα άτομα διαχειρίζονται εντυπώσεις και εκτελούν ρόλους μπροστά (σύμφωνα με κοινωνικές προσδοκίες) και πίσω από το κοινό (όπου χαλαρώνουν και δείχνουν τον αληθινό εαυτό τους).

Με αυτόν τον τρόπο, η selfie λειτουργεί ως πεδίο διαπραγμάτευσης ανάμεσα στην ατομική και τη συλλογική ταυτότητα, ενώ η ψυχολογική της διάσταση σχετίζεται στενά με την κοινωνική επιβεβαίωση και την αυτοεκτίμηση.

ΨΗΦΙΑΚΗ ΙΔΑΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η χρήση φίλτρων και εργαλείων επεξεργασίας φωτογραφιών επιτρέπει την εξιδανικευμένη αναπαράσταση του εαυτού, η οποία συχνά αποκλίνει από την πραγματική εμφάνιση, διαμορφώνοντας μια «ψηφιακή κανονικότητα» όπου η εικόνα του σώματος και των χαρακτηριστικών προσαρμόζεται σε κοινωνικά καθιερωμένα πρότυπα ομορφιάς. Το φαινόμενο αυτό έχει συνδεθεί με την αντίληψη του σώματος και τις πρακτικές αισθητικής παρέμβασης, γνωστό ως «Snapchat Dysmorphia», κατά το οποίο οι χρήστες επιχειρούν να αναδημιουργήσουν την ψηφιακή τους εικόνα μέσω αισθητικών επεμβάσεων, προκειμένου να εναρμονίσουν τον πραγματικό με τον ψηφιακό εαυτό τους (Ramphul κ.α., 2018).

Η συνεχής σύγκριση με ψηφιακά ιδανικά εντείνει την πίεση για αυτοπαρουσίαση, επηρεάζοντας τόσο την ατομική όσο και τη συλλογική ταυτότητα, οδηγώντας σε χαμηλή αυτοεκτίμηση και ενισχύοντας τον ψηφιακό ναρκισσισμό (Musarrat κ.α., 2022). Σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες, η έκθεση σε ψηφιακά επεξεργασμένες εικόνες μπορεί να μειώσει την ικανοποίηση από το σώμα και να ενισχύσει την επιθυμία για αισθητικές επεμβάσεις, ενώ η προβολή περιεχομένου που προάγει τη θετική εικόνα σώματος φαίνεται να μετριάσει αυτές τις επιπτώσεις, αλλά χρήζει περαιτέρω έρευνας (Jiménez-García κ.α., 2025).

Συνεπώς, η ψηφιακή ανακατασκευή του σώματος μέσω φίλτρων και επεξεργασίας φωτογραφιών συνιστά μια σύγχρονη μορφή παρέμβασης στο «άυλο» σώμα, συνδέοντας την τεχνολογία με παραδοσιακές πρακτικές αυτοαναπαράστασης και ενισχύοντας την αντίληψη της ψηφιακής ιδανικότητας.

ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟΣ (DIGITAL NARCISSISM)

Η έννοια του ναρκισσισμού, όπως περιγράφεται στο DSM-5-TR (American Psychiatric Association, 2022), περιλαμβάνει χαρακτηριστικά όπως έντονη ανάγκη για θαυμασμό, μεγαλοπρεπή αίσθηση της δικής του σημασίας, φαντασιώσεις επιτυχίας ή δύναμης, αίσθημα δικαιώματος, εκμετάλλευση άλλων, περιορισμένη ενσυναίσθηση, ζήλεια ή πίστη ότι οι άλλοι τον ζηλεύουν, και υπεροπτική συμπεριφορά. Τουλάχιστον πέντε από αυτά απαιτούνται για τη διάγνωση της Ναρκισσιστικής Διαταραχής Προσωπικότητας (NPD) χωρίς διακριτούς υποτύπους.

Ωστόσο, η ψυχολογική έρευνα προτείνει διάφορους τύπους: μεγαλοπρεπής (grandiose), κρυφός (covert), ευαίσθητος (vulnerable) και κακόβουλος/αντιπαθητικός (malignant/antagonistic) (Miller κ.α., 2011). Στην παρούσα εργασία, αναφερόμαστε και στη βιβλιογραφία του Miller κ.α. (2011) που καλύπτει αυτούς τους τύπους και τις χαρακτηριστικές τους συμπεριφορές.

Ο μεγαλοπρεπής ναρκισσισμός (grandiose narcissism), ο πιο διαδεδομένος τύπος, χαρακτηρίζεται από υπερβολική αυτοπεποίθηση, κοινωνική τολμηρότητα και τάση για αυτοπροβολή. Τα άτομα επιδιώκουν αναγνώριση και θαυμασμό, συχνά μέσω εξωστρεφών και εντυπωσιακών συμπεριφορών, ενώ εμφανίζουν περιορισμένη ευαισθησία στις ανάγκες και τα συναισθήματα των άλλων.

Οι κρυφοί/ευαίσθητοι νάρκισσοι (covert/vulnerable narcissists) συχνά επικαλύπτονται: οι κρυφοί εστιάζουν σε μεγαλομανιακές φαντασίες, ενώ οι ευαίσθητοι δίνουν έμφαση στην ευαισθησία και την ανασφάλεια (Miller κ.α., 2011). Και οι δύο τύποι εμφανίζουν υψηλή ευαισθησία στην κριτική, εσωστρέφεια και τάση να εσωτερικεύουν το άγχος τους. Οι κακόβουλοι/αντιπαθητικοί (antagonistic) ναρκισσιστές συνδυάζουν τη μεγαλομανία με την επιθετική και εκμεταλλευτική συμπεριφορά, συχνά επιδεικνύοντας εκδικητικότητα.

Στα κοινωνικά μέσα, αυτά τα χαρακτηριστικά ενισχύονται, καθώς οι πλατφόρμες παρέχουν άμεσους μηχανισμούς κοινωνικής ανατροφοδότησης και αξιολόγησης της εικόνας του εαυτού (Musarrat κ.α., 2022). Τα κίνητρα για ανάρτηση selfies διαφέρουν ανά τύπο: οι μεγαλοπρεπείς χρησιμοποιούν τις selfies για αυτοπροβολή και ενίσχυση θετικής εικόνας, ενώ οι κρυφοί/ευαίσθητοι (covert/vulnerable) για αντιμετώπιση ανασφαλειών και αναζήτηση αποδοχής. Οι τύποι αυτοί σχετίζονται θετικά με τη συχνότητα ανάρτησης selfies, με ισχυρότερη τη σχέση στον μεγαλοπρεπή τύπο (Jauk κ.α., 2017; Salafia κ.α., 2020).

Η συνεχής αναζήτηση κοινωνικής επιβεβαίωσης προάγει τη δημιουργία και διατήρηση μιας ιδανικής αυτο-εικόνας. Εφηβοί με υψηλό ναρκισσισμό τείνουν να αναζητούν επιβεβαίωση μέσω κοινωνικών μέσων, γεγονός που αυξάνει το άγχος και τη προβληματική χρήση πλατφορμών (Hawk κ.α., 2019). Οι ναρκισσιστικές τάσεις στην

εφηβεία προβλέπουν μελλοντική χρήση των κοινωνικών μέσων ως εργαλείο αναζήτησης προσοχής και επιβεβαίωσης, ιδιαίτερα όταν η κοινωνική απόρριψη απειλεί την επιθυμητή αυτο-εικόνα.

Πιο πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι ο ναρκισσισμός στη Γενιά Z επηρεάζει σημαντικά την αυτοεκτίμηση και την ικανοποίηση από τη ζωή, ενώ διαφορετικά επίπεδα ναρκισσισμού σχετίζονται με εντατική διαδικτυακή δραστηριότητα και επιρρέπεια σε εθιστική χρήση μέσων (Nguyen κ.ά., 2025; Balcerowska κ.ά., 2025). Πρακτικές αυτοπαρουσίασης όπως οι ενημερώσεις κατάστασης, η διαμόρφωση προφίλ και η ανάρτηση των selfies συσχετίζονται με υψηλότερα επίπεδα ναρκισσισμού (Sung κ.ά., 2016). Η συχνή ανάρτηση των selfies επηρεάζει την ικανοποίηση από την εικόνα του σώματος, μεσολαβούμενη από ναρκισσισμό και την αυτο-αντικειμενοποίηση (Mei κ.ά., 2024). Η κοινωνική ανατροφοδότηση μέσω likes και σχολίων ενισχύει τη ναρκισσιστική συμπεριφορά, δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο επιβεβαίωσης, ενώ η υπερβολική ενασχόληση μπορεί να μειώσει την αυτοεκτίμηση (Andreassen κ.ά., 2017). Σύμφωνα με τον Fox (2015), άνδρες που αναρτούν συχνά selfies παρουσιάζουν υψηλότερα επίπεδα ναρκισσισμού και χαρακτηριστικά ψυχοπάθειας, συνδέοντας τη συμπεριφορά με στοιχεία της «Σκοτεινής Τριάδας» της προσωπικότητας, η οποία περιλαμβάνει ναρκισσισμό, ψυχοπάθεια και μακιαβελισμό.

Συμπερασματικά, ο ψηφιακός ναρκισσισμός υπερβαίνει την απλή επιμέλεια αυτο-εικόνας. Αποτελεί διαρκή διαδικασία αναζήτησης κοινωνικής επιβεβαίωσης, όπου η εικόνα λειτουργεί ως μέσο ενίσχυσης της ταυτότητας αλλά και πηγή ψυχολογικής πίεσης.

ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ / ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΑ ΜΕΣΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΔΙΚΤΥΩΣΗΣ, ΤΟΝ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΘΙΣΜΟ

Η τακτική δημιουργία και ανάρτηση των selfies έχει συσχετιστεί με αυξημένη εξάρτηση από τα social media, έντονη ανάγκη για κοινωνική επιβεβαίωση, υψηλότερα επίπεδα άγχους, μειωμένη αυτοεκτίμηση, κατάθλιψη και διατροφικές διαταραχές (Wang, 2024). Η σύγκριση με ψηφιακά «ιδανικές» εικόνες ενισχύει την πίεση για αυτοπαρουσίαση, δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο στον οποίο η αυτοεκτίμηση καθορίζεται από την ανταπόκριση των άλλων (Holland & Tiggemann, 2016).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η υπερβολική ενασχόληση με την εμφάνιση και τη σωματική ελκυστικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του ναρκισσισμού. Άτομα με υψηλό βαθμό ναρκισσισμού έχουν περισσότερες ευκαιρίες να σχολιάζουν και να αναγνωρίζονται μέσω των selfies σε πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, γεγονός που επηρεάζει άμεσα την ικανοποίησή τους από την εικόνα του σώματός τους. Συνεπώς, η ναρκισσιστική προσωπικότητα φαίνεται να διαμεσολαβεί στη σχέση μεταξύ της χρήσης των selfies και της ικανοποίησης από την εικόνα του σώματος (Mei κ.ά., 2024).

Επιπλέον, ο φόβος αρνητικής αξιολόγησης λειτουργεί ως μεσολαβητικός παράγοντας στη σχέση μεταξύ αυτοεκτίμησης και χρήσης φίλτρων στο Instagram, με τις γυναίκες να εμφανίζουν μεγαλύτερη συχνότητα και έμφαση στη χρήση αυτών των φίλτρων (Destro κ.ά., 2024). Επιπλέον, οι γυναίκες φαίνεται να εκφράζουν υψηλότερα επίπεδα ναρκισσισμού στα social media σε σχέση με τους άνδρες, ενώ οι άνδρες παρουσιάζουν μεγαλύτερη τάση για αυτο-αντικειμενοποίηση και προβλήματα αυτοεκτίμησης σε σχέση με τις γυναίκες (Musarrat κ.ά., 2022).

Η μελέτη των Kross κ.ά. (2013) αναφέρει ότι η χρήση του Facebook προβλέπει αρνητικές μεταβολές στην υποκειμενική ευημερία των χρηστών. Συγκεκριμένα, διαπιστώθηκε ότι η αυξημένη χρήση του Facebook σχετίζεται με χειρότερη διάθεση και μειωμένη ικανοποίηση από τη ζωή. Επιπλέον, η προσπάθεια διαμόρφωσης ενός «ιδανικού ψηφιακού εαυτού» εντείνει την ευαισθησία σε κοινωνικά πρότυπα ομορφιάς και επιτυχίας, οδηγώντας σε ενίσχυση αρνητικών αυτοαξιολογήσεων, ψυχολογικών ευαλωτοτήτων και ενδεχομένως σε προβλήματα διατροφής ή εικόνας σώματος (Holland & Tiggemann, 2016). Η ψηφιακή αυτοπαρουσίαση, επομένως, δεν αποτελεί μόνο μέσο έκφρασης, αλλά και περιβάλλον όπου οι χρήστες εκτίθενται σε ψυχολογικές πιέσεις που αλληλεπιδρούν με τη γενικότερη ευημερία τους.

ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΕΡΣΟΝΑ

Η έννοια της περσόνας, όπως διατύπωσε ο Carl Jung, αναφέρεται στη «μάσκα» που υιοθετεί το άτομο για να ανταποκριθεί στις κοινωνικές απαιτήσεις και να αλληλεπιδράσει με το περιβάλλον του (Jung, 1959). Στο ψηφιακό πλαίσιο, η selfie λειτουργεί ως μέσο κατασκευής και προβολής μιας ψηφιακής περσόνας, η οποία μπορεί να αποκλίνει σημαντικά από τον αυθεντικό εαυτό. Η απόκλιση αυτή μπορεί να δημιουργήσει εσωτερική ένταση όταν οι αντιλήψεις και οι πράξεις δεν ευθυγραμμίζονται, ενισχύοντας την αυτοαντικειμενοποίηση και αυξάνοντας την πιθανότητα εμφάνισης άγχους ή αρνητικών συναισθημάτων (Musarrat κ.ά., 2022).

Η μελέτη του Nguyen (2017) εξετάζει την αυθεντικότητα της διαδικτυακής περσόνας των νέων μέσω της ανάρτησης selfies, αναδεικνύοντας ότι η ψηφιακή αυτοπαρουσίαση αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της διαδικτυακής ταυτότητας και μπορεί να αποκλίνει από την πραγματική ταυτότητα. Η αυθεντικότητα των selfies είναι υποκειμενική και εξαρτάται από τον χρήστη, όπως αναφέρουν οι συμμετέχοντες σε ομάδες εστίασης. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Wickel (2015), η ανάρτηση των selfies σχετίζεται με ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, υποδεικνύοντας ότι η διαδικτυακή αυτοπαρουσίαση ενισχύει την αυτοαντίληψη και την κοινωνική επιβεβαίωση.

Οι Vogel κ.ά. (2014) διαπίστωσαν ότι η έκθεση σε προφίλ με υψηλή δραστηριότητα και υγιείς συνήθειες οδηγεί σε μειωμένη αυτοεκτίμηση και πιο αρνητικές αυτοαξιολογήσεις, σε σύγκριση με προφίλ που παρουσιάζουν χαμηλή δραστηριότητα ή λιγότερο επιθυμητές συμπεριφορές. Το εύρημα αυτό αναδεικνύει πώς η κοινωνική σύγκριση στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης επηρεάζει τη διαμόρφωση της ψηφιακής περσόνας και την ψυχολογική ευημερία.

Πλήθος μελετών για τις selfies έχουν αναδείξει τη σύνδεση μεταξύ ναρκισσιστικών χαρακτηριστικών και της συνήθειας ανάρτησης selfies. Συγκεκριμένα, η δημοσίευση selfies φαίνεται να ενισχύει τον ναρκισσισμό ή, αντιστρόφως, τα υψηλά επίπεδα ναρκισσισμού να προδιαθέτουν σε αυξημένη ανάρτηση selfies (Wang κ.ά., 2017). Επιπλέον, νεότερες έρευνες υποδεικνύουν ότι νέοι ενήλικες με χαμηλή αυτοεκτίμηση τείνουν να δημοσιεύουν περισσότερες selfies, δημιουργώντας ψηφιακές περσόνες που αποκλίνουν από τον εαυτό τους. Επιπλέον, όσοι δημοσιεύουν περισσότερες selfies στο διαδίκτυο φαίνεται να διαθέτουν ναρκισσιστικές τάσεις, καθώς πιστεύουν ότι οι άλλοι εκτιμούν τη δραστηριότητά τους στο διαδίκτυο (Imran κ.ά., 2024).

Συνολικά, η διαχείριση της ψηφιακής περσόνας αποτελεί μια σύνθετη διαδικασία, η οποία συνδέει την αυτοέκφραση, την κοινωνική αναγνώριση και τη γνωστική-συναισθηματική ευημερία, επισημαίνοντας τη δυναμική αλληλεπίδραση ανάμεσα στον πραγματικό και τον ψηφιακό εαυτό.

Η SELFIE ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ

Παρά τις αρνητικές ψυχολογικές συνέπειες που μπορεί να συνεπάγεται η χρήση των selfies, η πρακτική αυτή δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως εργαλείο ναρκισσισμού ή κοινωνικής πίεσης. Αντιθέτως, σε πλήθος περιπτώσεων, η selfie λειτουργεί ως μέσο ενδυνάμωσης και αυτοέκφρασης, ιδιαίτερα για ομάδες που ιστορικά έχουν βιώσει κοινωνική περιθωριοποίηση. Η ψηφιακή αυτοαναπαράσταση μπορεί να ενισχύσει την αίσθηση ορατότητας και κοινωνικής παρουσίας, παρέχοντας στα άτομα ή στα groups τη δυνατότητα να προβάλουν την ταυτότητά τους με τρόπους που αμφισβητούν παραδοσιακά πρότυπα ομορφιάς και κοινωνικής κανονικότητας (Tiidenberg, 2018).

Το κίνημα του body positivity αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα θετικής αξιοποίησης των selfies, καθώς αυτές λειτουργούν ως μέσο προβολής διαφορετικών σωμάτων, προώθησης της σωματικής ποικιλομορφίας και ενδυνάμωσης των ατόμων απέναντι σε κυρίαρχες κοινωνικές νόρμες (Rodgers κ.ά., 2022). Η μελέτη των Rodgers κ.ά. (2022) αναλύει τη σχέση μεταξύ του body positivity και της χρήσης selfies, επισημαίνοντας ότι το περιεχόμενο αυτό μπορεί να ενισχύσει την εικόνα του σώματος, την αυτοεκτίμηση και την αποδοχή του εαυτού. Παράλληλα, υπογραμμίζεται ότι η επίδραση του body positive περιεχομένου μπορεί να διαφέρει ανάλογα με τον τύπο του περιεχομένου και τα χαρακτηριστικά του ατόμου, ενώ επισημαίνεται η ανάγκη για περαιτέρω έρευνα προκειμένου να κατανοηθούν καλύτερα οι μορφές περιεχομένου που είναι πιο αποτελεσματικές στην ενδυνάμωση μέσω των selfies.

Παράλληλα, οι selfies έχουν χρησιμοποιηθεί ως μέσο κοινωνικής διεκδίκησης και πολιτικής συμμετοχής, δίνοντας φωνή σε κοινότητες που διαφορετικά μπορεί να παρέμεναν αόρατες στον δημόσιο χώρο. Οι selfies μπορούν να λειτουργήσουν ως μηχανισμός ενδυνάμωσης, προσφέροντας στους χρήστες τη δυνατότητα να ασκούν ελεύθερα την κάθε έκφρασή τους, να προβαίνουν σε στοχασμό πάνω στον εαυτό τους, να επικοινωνούν αξίες πνευματικής καλλιέργειας, να προάγουν δεξιότητες λόγου καθώς και να διαμορφώνουν ισχυρούς διαπροσωπικούς δεσμούς (Nemer & Freeman, 2015). Η δυνατότητα των ατόμων να κατασκευάσουν εικόνες που αντανακλούν την αυθεντικότητά τους ενισχύει την αυτοεκτίμηση και την αίσθηση ελέγχου πάνω στην προσωπική τους ταυτότητα, δημιουργώντας έναν χώρο έκφρασης και ψυχολογικής ανθεκτικότητας απέναντι στις κυρίαρχες αφηγήσεις. Επιπλέον, σε πλαίσια ανάκαμψης από διατροφικές διαταραχές, οι selfies κάποιες φορές μπορούν να λειτουργήσουν και ως μέσο αυτό ενδυνάμωσης και επαναπροσδιορισμού της σχέσης με το σώμα (Saunders κ.ά., 2020).

Συνολικά, η selfie κάποιες φορές μπορεί και να υπερβαίνει την απλή αυτοπαρουσίαση, αποτελώντας στρατηγική κοινωνικής αλλαγής και ψυχολογικής ενδυνάμωσης, ιδίως για άτομα και ομάδες που επιδιώκουν να εκφράσουν την ταυτότητά τους και να ανακτήσουν την αυτοπεποίθηση στον ψηφιακό χώρο.

ΤΕΧΝΗΤΗ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗ ΚΑΙ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΑΥΤΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Η συνεχιζόμενη εξέλιξη των τεχνολογιών τεχνητής νοημοσύνης (AI) μετασχηματίζει τον τρόπο με τον οποίο οι χρήστες διαμορφώνουν και προβάλλουν την ψηφιακή τους ταυτότητα. Εργαλεία επεξεργασίας εικόνας, ψηφιακά avatars και εξατομικευμένοι ψηφιακοί βοηθοί επιτρέπουν τον πειραματισμό με εναλλακτικές εκδοχές του εαυτού και τη δημιουργία ποικίλων ψηφιακών περσόνων (Gunkel, 2020). Η θεωρητική προσέγγιση της ψηφιακής ταυτότητας υπογραμμίζει ότι οι χρήστες μπορούν να αναπτύξουν πολλαπλές περσόνες, οι οποίες ενδέχεται να διαφοροποιούνται από τον φυσικό εαυτό, προσφέροντας νέες δυνατότητες αυτοέκφρασης και αυτοανακάλυψης (Floridi, 2011).

Η ταχεία ανάπτυξη της τεχνητής νοημοσύνης μετασχηματίζει τα κοινωνικά δίκτυα μέσω της δημιουργίας συνθετικών ταυτοτήτων που μιμούνται πραγματικούς χρήστες. Αυτές οι ψηφιακές περσόνες χρησιμοποιούνται για χρήσιμους σκοπούς, όπως ψυχολογική υποστήριξη και αυτοματοποίηση του marketing, αλλά και για κακόβουλες ενέργειες, όπως προπαγάνδα και κλοπή ταυτότητας. Η ύπαρξή τους εγείρει σημαντικά ηθικά, κοινωνικά και ρυθμιστικά ζητήματα, απαιτώντας συνδυασμό τεχνολογικών λύσεων, διαφάνειας και εκπαίδευσης των χρηστών για ασφαλή και υπεύθυνη ψηφιακή αλληλεπίδραση (Sharma κ.ά., 2025).

Συνολικά, η ενσωμάτωση της AI στην ψηφιακή αυτοπαρουσίαση αναδεικνύει τις σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στις τεχνολογικές δυνατότητες, την κοινωνική αναγνώριση και τη διαχείριση της ψηφιακής ταυτότητας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Η ανάλυση της selfie αποκαλύπτει ότι πρόκειται για ένα πολυδιάστατο κοινωνικό και ψυχολογικό φαινόμενο, το οποίο συνδυάζει παραδοσιακές ανάγκες αυτοαναπαράστασης με σύγχρονες ψηφιακές πρακτικές. Από την παραδοσιακή προσωπογραφία έως τις selfies στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, η ανάγκη του ανθρώπου να προβάλει και να διαπραγματευτεί την εικόνα του παραμένει σταθερή, ενώ οι τρόποι και οι συνέπειες αυτής της προβολής έχουν διαφοροποιηθεί σημαντικά.

Η selfie λειτουργεί ταυτόχρονα ως εργαλείο αυτοέκφρασης και κοινωνικής συμμετοχής, επιτρέποντας στα άτομα να κατασκευάζουν ψηφιακές περσόνες που μπορεί να διαφέρουν από τον πραγματικό εαυτό τους (Jung, 1959; Festinger, 1957; Hawk κ.ά., 2019). Η ψηφιακή αναπαράσταση του εαυτού παρέχει δυνατότητες αυτοπροβολής, κοινωνικής αναγνώρισης και ενίσχυσης της αυτοεκτίμησης, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να εντείνει ψυχολογικές πιέσεις, όπως άγχος, μειωμένη αυτοεκτίμηση, αυτοαντικειμενοποίηση και ναρκισσιστικές τάσεις (Twenge & Campbell, 2018; Musarrat κ.ά., 2022).

Ο ψηφιακός ναρκισσισμός εμφανίζεται ως κεντρικός παράγοντας στη χρήση selfies. Οι διαφορετικοί τύποι ναρκισσισμού επηρεάζουν ποικιλοτρόπως τη διαδικτυακή αυτοπαρουσίαση, καθορίζοντας τα κίνητρα για ανάρτηση και την αντίδραση στην κοινωνική ανατροφοδότηση (Miller κ.ά., 2011; Jauk κ.ά., 2017; Salafia κ.ά., 2020). Η συνεχής αναζήτηση επιβεβαίωσης και η σύγκριση με ψηφιακά ιδανικά ενισχύουν τις ναρκισσιστικές τάσεις, αλλά ταυτόχρονα δημιουργούν ψυχολογικές εντάσεις και μειώνουν την ευημερία (Holland & Tiggemann, 2016; Hawk κ.ά., 2019; Mei κ.ά., 2024).

Η χρήση φίλτρων, εφαρμογών επεξεργασίας εικόνας και τεχνολογιών AI δημιουργεί τη δυνατότητα ψηφιακής ανακατασκευής του σώματος και πειραματισμού με διαφορετικές εκδοχές του εαυτού (Gunkel, 2020; Floridi, 2011). Παράλληλα, η ψηφιακή ταυτότητα αποτελεί ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο πεδίο, όπου η κοινωνική αναγνώριση, η αυτοαντικειμενοποίηση και η ψυχολογική εμπειρία αλληλεπιδρούν μέσω πολύπλοκων δυναμικών, όπως η γνωστική ασυμφωνία και η σύγκριση με κοινωνικά ιδεατά πρότυπα (Festinger, 1957; Vogel κ.ά., 2014).

Παρά τις αρνητικές συνέπειες, η selfie μπορεί να λειτουργήσει και ως μέσο ενδυνάμωσης και κοινωνικής αλλαγής, ιδιαίτερα για ομάδες που ιστορικά έχουν βιώσει περιθωριοποίηση. Μέσω της προβολής της ταυτότητας και της συμμετοχής σε κινήματα όπως το body positivity, τα άτομα μπορούν να ενισχύσουν την αυτοεκτίμηση και να αμφισβητήσουν στερεοτυπικές νόρμες (Tiidenberg, 2018; Rodgers κ.ά., 2022). Η selfie, επομένως, λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο κοινωνικής πίεσης και εργαλείο αυτοανακάλυψης, ορατότητας και ενδυνάμωσης.

Συνολικά, η selfie λειτουργεί ως κοινωνικό και ψυχολογικό εργαλείο διαπραγμάτευσης της ταυτότητας, ενσωματώνοντας τεχνολογικές δυνατότητες, κοινωνικές προσδοκίες και ατομικές ψυχολογικές διεργασίες. Η μελέτη της απαιτεί διεπιστημονική προσέγγιση, καθώς αναδεικνύει πώς η ψηφιακή αυτοπαρουσίαση μπορεί να ενισχύσει ή να υπονομεύσει την ευημερία του ατόμου, προσφέροντας παράλληλα σημαντικά δεδομένα για τη σχέση ανάμεσα στην τεχνολογία, την κοινωνική αναγνώριση και την ψυχολογία. Οι selfies αποτελούν μια πολυδιάστατη πρακτική που μπορεί να προσφέρει ενδυνάμωση, αλλά και να αναπαράγει περιορισμούς, ανάλογα με το πλαίσιο και τον τρόπο χρήσης τους (Tiidenberg, 2018).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- American Psychiatric Association. (2022). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed., text rev.). American Psychiatric Association.
- Andreassen, C. S., Pallesen, S., & Griffiths, M. D. (2017). The relationship between addictive use of social media, narcissism, and self-esteem: Findings from a large national survey. *Addictive Behaviors*, 64, 287–293.
- Balcerowska, J. M., Sawicki, A., & Zajenkowski, M. (2025). A longitudinal study on the reciprocal relationship between narcissism and social networking sites addiction. *Journal of Research in Personality*, 114, 104566.
- Camphausen, R. C. (1997). *Return of the tribal: A celebration of body adornment: Piercing, tattooing, scarification, body painting*. Park Street Press.
- Cereda, A. (2013). Modified bodies. Between fashion and identity projects. *Comunicação e Sociedade*, 24, 45–61.
- Coeckelbergh, M. (2013). Enhancement and the vulnerable body: Questioning some philosophical assumptions. *Enhancement and the Vulnerable Body: Questioning Some Philosophical Assumptions*, 15–26.
- Dueñas III, Z. (2023). Online self-presentation: Selfies in view of Goffman's dramaturgical model. *Journal of School Research*, 71.
- Festinger, L. (1957). *A theory of cognitive dissonance*. Row, Peterson.
- Floridi, L. (2011). The construction of personal identities online. *Minds and Machines*, 21(4), 477–479.
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. International Psychoanalytical Library.
- Fox, J., & Rooney, M. C. (2015). The Dark Triad and trait self-objectification as predictors of men's use and self-presentation behaviors on social networking sites. *Personality and Individual Differences*, 76, 161–165.
- Gilleard, C., & Higgs, P. (2015). Aging, embodiment, and the somatic turn. *Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal*, 2, 17–33.
- Goffman, E. (1959). The moral career of the mental patient. *Psychiatry*, 22(2), 123–142.
- Goffman, E. (2023). The presentation of self in everyday life. In *Social theory re-wired* (pp. 450–459). Routledge.
- Gunkel, D. J. (2020). *An introduction to communication and artificial intelligence*.
- Hawk, S. T., van den Eijnden, R. J., van Lissa, C. J., & ter Bogt, T. F. (2019). Narcissistic adolescents' attention-seeking following social rejection: Links with social media disclosure, problematic social media use, and smartphone stress. *Computers in Human Behavior*, 92, 65–75.
- Holland, G., & Tiggemann, M. (2016). A systematic review of the impact of the use of social networking sites on body image and disordered eating outcomes. *Body Image*, 17, 100–110.
- Imran, H., Rehman, S., Khanum, S., & Shahzadi, M. (2024). Association of Self-Esteem, Narcissistic Tendencies, and Selfie-Posting Behavior among Young Adults: Association between Self-Esteem, Narcissism and Selfies. *Pakistan Journal of Health Sciences*, 26–31.
- Jauk, E., Weigle, E., Lehmann, K., Benedek, M., & Neubauer, A. C. (2017). The relationship between grandiose and vulnerable (hypersensitive) narcissism. *Frontiers in Psychology*, 8, 1600.
- Javornik, A., Marder, B., Barhorst, J. B., McLean, G., Rogers, Y., Marshall, P., & Warlop, L. (2022). 'What lies behind the filter?' Uncovering the motivations for using augmented reality (AR) face filters on social media and their effect on well-being. *Computers in Human Behavior*, 128, 107126.
- Jiménez-García, A. M., Arias, N., Hontanaya, E. P., Sanz, A., & García-Velasco, O. (2025). Impact of body-positive social media content on body image perception. *Journal of Eating Disorders*, 13(1), 153.
- Ju, A. (2016). Functionality in wearable tech: Device, as jewelry, as body mediator. In *Proceedings of the TEI'16: Tenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction* (pp. 641–646).
- Jung, C. G. (1990). *The archetypes and the collective unconscious* (1959, Trans. RFC Hull). Princeton UP.
- Kim, M. (2020). Instagram selfie-posting and young women's body dissatisfaction: Investigating the role of self-esteem and need for popularity. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 14(4).
- Klesse, C. (1999). 'Modern primitivism': Non-mainstream body modification and racialized representation. *Body & Society*, 5(2–3), 15–38.
- Kross, E., Verduyn, P., Demiralp, E., Park, J., Lee, D. S., Lin, N., ... & Ybarra, O. (2013). Facebook use predicts declines in subjective well-being in young adults. *PLoS One*, 8(8), e69841.
- Lau, G. S. J., & Idang, J. (2022). The relationship between selfie-editing, self-esteem, and social appearance anxiety among university students. *International Journal of Advanced Research in Future Ready Learning and Education*, 26(1), 1–8.
- Lo Destro, C. (2024). Unraveling the impact of self-esteem on the utilization of Instagram filters: The mediating role of fear of negative evaluation. *Frontiers in Psychology*, 15, 1302662.
- Marta, R. F., & Fernandes, M. (2022). Reflections of Today's Teens Behavior: From Impressions on Social Media to Cognitive Dissonance. *Salus Cultura: Jurnal Pembangunan Manusia dan Kebudayaan*, 2(1), 81–91.
- McGill, M. (2023). "Do I really look like that?": unpacking discourses of control and discursive and visual dissonances in young women's selfie-practices. *Feminist Media Studies*, 23(8), 4107–4122.
- Mei, Y., Yang, W., & Wang, C. (2024). The impact of selfies on body image satisfaction and the chain mediating role of self-objectification and narcissistic personality. *Frontiers in Psychology*, 14, 1292708.
- Miller, J. D., Hoffman, B. J., Gaughan, E. T., Gentile, B., Maples, J., & Keith Campbell, W. (2011). Grandiose and vulnerable narcissism: A nomological network analysis. *Journal of Personality*, 79(5), 1013–1042.
- Musarrat, R., Ahmed, S., Munir, F., Riaz, S., & Hayat, N. (2022). Digital narcissism, self-esteem and self-objectification among Snapchat vs. Facebook users. *Journal of Positive School Psychology*, 6(9).
- Myers, J. (1992). Nonmainstream body modification: Genital piercing, branding, burning, and cutting. *Journal of Contemporary Ethnography*, 21(3), 267–306.
- Nemer, D., & Freeman, G. (2015). Selfies | Empowering the marginalized: Rethinking selfies in the slums of Brazil. *International Journal of Communication*, 9, 16.
- Nguyen, L., & Barbour, K. (2017). Selfies as expressively authentic identity performance. *First Monday*.
- Nguyen, T. N. D., Tran, H. Y., Nguyen, G. H. M., Nguyen, Y. K., & Dinh, H. T. M. (2025). Narcissism, social media addiction, self-esteem, and Haxeco traits: Exploring influences on life satisfaction among Generation Z. *Psychology Research and Behavior Management*, 419–434.
- Ramphul, K., & Mejias, S. G. (2018). Is "Snapchat dysmorphia" a real issue? *Cureus*, 10(3).
- Reischer, E., & Koo, K. S. (2004). The body beautiful: Symbolism and agency in the social world. *Annual Review of Anthropology*, 297–317.
- Rembold, S. (2014). Human enhancement? It's all about 'body modification'! Why we should replace the term 'human enhancement' with 'body modification'. *NanoEthics*, 8(3), 307–315.
- Rodgers, R. F., Wertheim, E. H., Paxton, S. J., Tylka, T. L., & Harriger, J. A. (2022). #Bopo: Enhancing body image through body positive social media-evidence to date and research directions. *Body Image*, 41, 367–374.
- Roach-Higgins, M. E., & Eicher, J. B. (1992). Dress and identity. *Clothing and Textiles Research Journal*, 10(4), 1–8.
- Russell, R. (2010). Why cosmetics work. In R. B. Adams, N. Ambady, K. Nakayama, & S. Shimojo (Eds.), *The science of social vision* (pp. 186–204).
- Salafia, C., & Rimzhim, A. (2020). Motivation for selfie-posting mediates the relationship between narcissism and empathy. *The Journal of Social Media in Society*, 9(2), 353–380.
- Saunders, J. F., Eaton, A. A., & Aguilar, S. (2020). From self (ie)-objectification to self-empowerment: The meaning of selfies on social media in eating disorder recovery. *Computers in Human Behavior*, 111, 106420.
- Sharma, A., & Pujari, M. (2025). The rise of AI-generated synthetic identities: A new frontier in social media. *International Journal of Innovative Research in Engineering & Multidisciplinary Physical Sciences*, 13(2).
- Sorensen, V., & Thummanapalli, N. (2017). Digital amulet: Smart necklace. In *Proceedings of the 2017 ACM International Symposium on Wearable Computers* (pp.

238–243).

Strathern, A. (1981). Introduction. In M. Kirk (Ed.), *Man as art*. Viking.

Sung, Y., Lee, J. A., Kim, E., & Choi, S. M. (2016). Why we post selfies: Understanding motivations for posting pictures of oneself. *Personality and Individual Differences*, 97, 260–265.

Tiidenberg, K. (n.d.). Selfies: Why we love (and hate) them. *Emerald Publishing*.

Turner, B. S. (2007a). *The body & society* (3rd ed.). SAGE Publications.

Twenge, J. M., & Campbell, W. K. (2018). Associations between screen time and lower psychological well-being among children and adolescents: Evidence from a population-based study. *Preventive Medicine Reports*, 12, 271–283.

Vogel, E. A., Rose, J. P., Roberts, L. R., & Eckles, K. (2014). Social comparison, social media, and self-esteem. *Psychology of Popular Media Culture*, 3(4), 206.

Wallace, J., & Dearden, A. (2005). Digital jewellery as experience. In *Future Interaction Design* (pp. 193–216). Springer, London.

Wang, R., Yang, F., & Haigh, M. M. (2017). Let me take a selfie: Exploring the psychological effects of posting and viewing selfies and groupies on social media. *Telematics and Informatics*, 34(4), 274–283.

Wickel, T. M. (2015). Narcissism and social networking sites: The act of taking selfies. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(1).

Η εικονοθεσία του εαυτού σε περιβάλλοντα βάσεων δεδομένων

Κωνσταντίνος Βασιλείου

ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΒΑΣΕΙΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

Οι εικόνες στην ψηφιακή εποχή φαίνεται πλέον να διαθέτουν πολύ μεγαλύτερη ανεξαρτησία από αφηγηματικές ακολουθίες και λογοθετικές (discursive) σημασίες που ίσχυαν στις αναλογικές τεχνολογίες. Η σύγχρονη πρόσληψη των ιδεών του Vilém Flusser για τις «τεχνικές εικόνες»,¹ εννοώντας με αυτόν τον όρο κυρίως τα μέσα της εικονοποιίας μετά τη φωτογραφία, έχει ήδη εξετάσει αυτό το ζήτημα σε διάφορες εφαρμογές της ψηφιακής εικόνας. Μελέτες έχουν αναδείξει την «επιχειρησιακή» (operative) τους διάσταση, δηλαδή ότι οι ψηφιακές εικόνες επιτελούν συνάμα λειτουργίες και κωδικοποιούν δεδομένα και πράξεις.² Και πιο γενικά, η αποκαλούμενη «εικονική στροφή» στη μελέτη της τέχνης και του οπτικού πολιτισμού στον 21ο αιώνα³ ανιχνεύει το ίδιο ζήτημα ακόμη βαθύτερα, σε εγγενείς ποιότητες της εικόνας, που την καθιστούν όχι τόσο φορέα σημασιών αλλά δράσεων. Καθώς οι ψηφιακές εικόνες αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη δράση, εγγράφονται και σε μία επικοινωνία τρέχοντος χρόνου. Οι εικόνες, και όχι μόνο ο λόγος, μπορούν πλέον να συμμετέχουν συγχρονικά και αλληλεπιδραστικά στον επικαθορισμό της εμπειρίας. Από την άλλη όμως, όπως σωστά έχει παρατηρήσει η «εικονική στροφή», οι φωτογραφικές εικόνες δύνανται και να παρεμβαίνουν και να αιχμαλωτίζουν την εμπειρία, όπως στο περίφημο «punctum» του Roland Barthes.⁴

Το παρόν κείμενο αφορμάται από αυτές τις ιδιότητες που αποκτούν οι εικόνες κατά την ψηφιακή αλληλεπίδραση. Εξετάζει κυρίως πώς η διαμεσολάβηση του εαυτού υπερβαίνει την αναπαράσταση, ως σχέση εικόνας και προτύπου, και αναμορφώνεται σε βάσεις δεδομένων. Αν και θα γίνει λόγος παρακάτω αναλυτικότερα για το θέμα, είναι χρήσιμο εξ αρχής να σημειωθεί ότι εδώ με τον όρο «βάσεις δεδομένων» δεν εννοούνται μόνο υπολογιστικές εφαρμογές που οργανώνουν πληροφορίες, αλλά και περιβάλλοντα που επιτρέπουν την αλληλεπίδραση μεταξύ χρηστών και στα οποία υπάρχει μια μη αρχειακή δομή εικόνων και κειμένων. Σε ένα παρόμοιο περιβάλλον, που διέπεται από μεγάλη ετερογένεια παραστάσεων, το πώς διαμεσολαβούμε τον εαυτό δεν έχει να κάνει μόνο με την εξεικόνιση. Εάν, όπως είχε υποθέσει ο Barthes, οι φωτογραφίες γίνονται φορείς ενός punctum, το οποίο όμως εντυπώνεται περισσότερο σε προσωπικές πιο εσωτερικές σκέψεις, είναι και λογικό ότι, καθώς αλληλεπιδρούμε με φωτογραφίες, θα γεννηθεί μία ασαφής απόσταση στο πώς γίνεται ο εαυτός μας αντιληπτός από τους άλλους. Με τις βάσεις δεδομένων αυτό γίνεται ακόμη πιο έντονο, καθώς δεν προϋποθέτουμε αρχές που οργανώνουν κατηγορίες και σύμβολα υπό κοινές σημασίες.

ΟΤΑΚΟΥ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ ΣΤΙΣ ΒΑΣΕΙΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

Πιθανές απαντήσεις στους παραπάνω προβληματισμούς μπορεί να προσφέρει μία μελέτη που, εκ πρώτης όψεως,

1 Vilém Flusser, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2015· Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μτφρ. Γ. Ηλιόπουλος, Σμίλη, Αθήνα, 2008.

2 Jussi Parikka, *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MI, 2023· Joanna Zylińska, *Perception Machine: Our Photographic Future between the Eye and AI*, MIT Press, Cambridge, MA, 2023.

3 Στις κυριότερες θεωρήσεις της «εικονικής στροφής» συγκαταλέγονται τα: William J. T. Mitchell, *What do Pictures Want?*, University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο, 2005· Horst Bredekamp, *Theorie des Bild-Akts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010· Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Μόναχο, 2001· Για μία πιο συνοπτική θεώρηση του ζητήματος, βλ. τη μεταφράση στα ελληνικά των: βλ. Emmanuel Alloa, «Εικονική στροφή: συνηγορία για ένα τριπλό στρίψιμο της βίδας», *αληθεια*, τχ. 11-12, 2024, σ. 94-126 και Bernd Stiegler, «Εικονική στροφή και κοινωνιακός αναστοχασμός», *αληθεια*, τχ. 11-12, 2024, σ. 128-134.

4 Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα, 2008.

φαίνεται να μην είναι ιδιαίτερα σχετική. Στη στροφή προς τον 21ο αιώνα και την ψηφιακή κουλτούρα, ο ιάπωνας κριτικός Χιρόκι Αζουμα δημοσίευσε μία μελέτη για την ιαπωνική υποκοιλούρα των οτάκου, η οποία όμως έθεσε και ένα πλαίσιο ερμηνείας για τη σχέση του υποκειμένου με τις βάσεις δεδομένων.⁵ Ο όρος «οτάκου» αφορά κυρίως άτομα που συλλέγουν και καταναλώνουν άνιμε και μάνγκα, όπως και πολλά προϊόντα τους. Εκκινώντας στη δεκαετία του 1970 (κατά τον Αζουμα, οι οτάκου χωρίζονται σε 3 γενιές και ουσιαστικά ό,τι γράφει για τους οτάκου αφορά την τελευταία γενιά κατά τη δεκαετία του 1990),⁶ οι οτάκου αποτελούσαν μια υποκοιλούρα από άνδρες ηλικίας 18-40 με εσωστρεφή, αν όχι κοινωνικώς αποκλεισμένη συμπεριφορά, ενώ τη δεκαετία του 2000, η βιομηχανία που βασίζεται στους οτάκου εκτιμάτο σε 1.7 δισεκατομμύρια δολάρια με πολλά προϊόντά της να έχουν διαχυθεί σε μικρότερες ή μεγαλύτερες αγορές σε χώρες της Ασίας ή της Δύσης.⁷

Το βιβλίο του Αζουμα κατέστη στην Ιαπωνία εξαιρετικά δημοφιλές, πολύ πέρα από τα όρια των ακαδημαϊκών μελετών, το οποίο φυσικά είναι εύλογο λόγω της εξάπλωσης του φαινομένου των οτάκου. Όμως η ανάλυσή του υπερβαίνει κατά πολύ την ανάλυση μίας υποκοιλούρας. Ουσιαστικά μελετά μέσω των οτάκου έναν νέο ιδεότυπο συμπεριφοράς, τον οποίο περιγράφει με τον μάλλον κρυπτικό τρόπο ως τα «ζώα της βάσης δεδομένων» (είναι μάλιστα δηλωτικό ότι αυτός είναι και ο υπότιτλος της αγγλικής μετάφρασης, ενώ στην πρωτότυπη ιαπωνική είναι ο τίτλος του βιβλίου). Δεν υπάρχει εδώ χώρος για να αναλυθεί αυτή η ιδέα του «ζώδους», αλλά πρέπει μόνο να σημειωθεί ότι δεν αφορά τόσο κάποια ενστικτώδη ή άλογη συμπεριφορά, όσο μεταϊστορική.⁸

Το πρώτο εφιαλτήριο για τη μελέτη των οτάκου του Αζουμα είναι η διαφορά από τους παλαιότερους φαν των ιαπωνικών άνιμε και μάνγκα. Οι προγενέστερες κοινότητες φαν διαμορφώνονταν καθώς τα άτομα αναζητούσαν νοήματα των αφηγήσεων και ερμηνείες των παραστάσεων. Οι οτάκου αντίθετα φαίνεται να μην ενδιαφέρονται κυρίως για τη νοηματοδότηση και την ερμηνεία. Ανάμεσα στις πολύπλοκες και ετερογενείς αναπαραστάσεις των νέων μάνγκα, όπως η διεθνούς εμβέλειας πλέον ιαπωνική άνιμε σειρά της δεκαετίας του 1990 *Neon Genesis Evangelion* (η οποία συμπιέει στην πλοκή της πράγματα από την εβραϊκή καμπάλα μέχρι την συμπαντική εξέλιξη των ρομπότ), οι οτάκου, όπως εξηγεί ο Αζουμα, εστιάζουν εμμονικά σε ιδιαίτερα στοιχεία και γνωρίσματα τα οποία κατατάσσουν σε βάσεις δεδομένων. Αυτές καταρτίζονταν τότε από πληθώρα χρηστών στις νεοσύστατες τεχνολογίες πληροφοριακών δικτύων, οι οποίες ήδη από τη δεκαετία του 1990 είχαν σχετικά μεγάλη διάχυση στην ιαπωνική νεολαία. Το σύμπαν των άνιμε γινόταν περισσότερο δίοδος για μία αλληλεπίδραση θεατών-χρηστών με βάσεις δεδομένων, παρά για την ερμηνεία κειμένων και παραστάσεων της ποπ κουλτούρας.

Έτσι οι οτάκου σηματοδοτούν κάτι πολύ παραπάνω από μία υποκοιλούρα της ιαπωνικής κοινωνίας: κατά τον Αζουμα, υποδεικνύουν μία νέα πολιτισμική νοοτροπία απέναντι στην όλο και πιο ψηφιακή μεταμοντερνικότητα. Με τους οτάκου, η βάση δεδομένων κατέστη έτσι ο κύριος τρόπος προσπέλασης των παραστάσεων και αλληλεπίδρασης των ατόμων. Βάση δεδομένων δεν αφορά εδώ απλώς το λογισμικό ή την ψηφιακή πλατφόρμα, αλλά την οργάνωση σε κλάσεις και έννοιες, οι οποίες όμως προσφέρονται με έναν ανοικτό προς τον χρήστη τρόπο. Μια βάση δεδομένων είναι φυσικά οργάνωση πληροφοριών, αλλά σε αντίθεση με το αρχείο, δεν υπάρχει μια κοινή αρχή της οργάνωσης και των χρήσεων, όπως διαφέρει για παράδειγμα το διαδίκτυο από τη βιβλιοθήκη. Τα ψηφιακά μέσα τείνουν να οργανώνονται ολοένα και περισσότερο ως βάσεις δεδομένων παρά ως αρχεία. Ο Lev Manovich θεωρεί τη βάση δεδομένων «συμβολική μορφή», έναν νέο τρόπο να αντιληφθούμε την «εμπειρία του εαυτού μας και του κόσμου».⁹ Όπως και ο Manovich, ο Αζουμα θεωρεί τις βάσεις δεδομένων εξ ορισμού «μη διηγηματικές», το στοιχείο που τις διακρίνει είναι ότι δεν είναι ικανές να αναπτύξουν αφηγήσεις. Αυτό το σημείο θα γίνει σαφέστερο αν εξετασθεί πώς γίνεται από τους οτάκου η οργάνωση στοιχείων και κλάσεων καθώς καταρτίζουν τις βάσεις δεδομένων.

Κατά τον Αζουμα, οι οτάκου επικεντρώνονται κυρίως σε ό,τι αποκαλούν τα στοιχεία «μόε». Αυτά μπορεί να είναι επιμέρους στοιχεία του χαρακτήρα (εμφάνιση, φωνή, δυνάμεις, ιδιοσυγκρασία, αλλά και μη μορφολογικά: μία ανίατη νόσος ή η εσωστρεφής κοπέλα κλπ.). Ο Αζουμα μελετά τη διάδοση των στοιχείων μόε μέσω δύο χαρακτήρων. Πρώτος, της DiGiCharat ή Digiko, αρχικά μίας μαस्कόν εταιρείας προώθησης άνιμε και βιντεοπαιχνιδιών, η οποία το 1998 έγινε τόσο δημοφιλής ώστε άρχισαν να δημιουργούνται άνιμε, βιντεοπαιχνίδια ακόμη

5 Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's Database Animals*, μτφρ. Jonatan Abel και Shion Kono, University of Minnesota Press, Minneapolis, MI, 2009 [2001].

6 Azuma, *ibid.* σ. 6-7.

7 βλ. εισαγωγή του μεταφραστή στο Azuma, *ibid.*, σ. xv.

8 Η ιδέα του «ζώου» εδώ εξισώνεται με τον μεταϊστορικό άνθρωπο μετά το χεγκελιανό «τέλος της ιστορίας». Ο Αζουμα αναφέρεται σε αρκετά σημεία σε μία περίφημη σημείωση στο Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, επιμ. R. Queneau, Gallimard, Παρίσι, σ. 434-437, στην οποία ο Κοζέβ αναλύει τις πολιτισμικές επιπτώσεις του χεγκελιανού τέλους της ιστορίας. Υπό μία άποψη βέβαια, η χεγκελιανή ανάγνωση του ζητήματος είναι μάλλον περιοριστική και ο Αζουμα δεν φαίνεται να έχει υπόψιν του ότι παρόμοια επιχειρήματα είχε ήδη προβάλει ο Λεβί-Στρώς ανιχνεύοντας τη σχέση τοτεμικής και κυβερνητικής κοινωνίας, βλ. Για Claude Lévi-Strauss, *Η άγρια σκέψη*, μτφρ. Ε. Καλπουτή, Παπαζήσης, Αθήνα, κυρίως σ. 170-171 και 369-371.

9 Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2001, σ. 219 (ο όρος «συμβολική μορφή» προέρχεται από τον E. Panofsky)

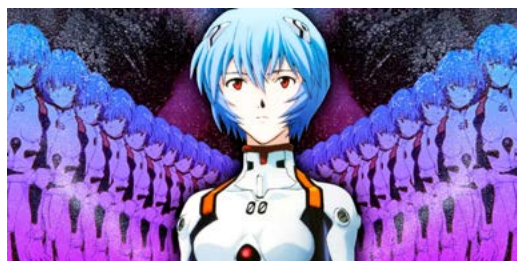


Εικ. 1. Dejiko. Χαρακτήρας που περιέχει στοιχεία μόε των οτάκου, στα οποία εδώ συγκαταλέγονται τα πράσινα μαλλιά, η ουρά, η στολή, τα αυτιά και το χτένισμα.

και μυθιστορήματα με βάση τον χαρακτήρα της (εικ. 1).¹⁰ Ο δεύτερος χαρακτήρας είναι η κεντρική ηρωίδα του άνιμε Neon Genesis Evangelion, Αγιανάμε Ρέι (εικ. 2). Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, παρατηρεί ο Άζουμα, είχαν παραχθεί σε μαζική κλίμακα χαρακτήρες που έφεραν παρόμοια στοιχεία «μόε» με τη Ρέι σε πολύ διαφορετικά όμως μάνγκα και άνιμε. Ωστόσο δεν θα «ήταν σωστό να αποδώσουμε αυτή τη διάδοση στην επίδραση της σειράς άνιμε Neon Genesis Evangelion». ¹¹ Μόλις ένας χαρακτήρας, όπως η Ρέι, γίνει δημοφιλής, τότε «σπάει» σε στοιχεία «μόε», τα οποία συλλέγονται και καταναλώνονται από τους οτάκου, σε πλήθος διαφορετικών μορφών και προϊόντων. Γι' αυτόν τον λόγο, η βιομηχανία αναδιαμορφώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1990 προκειμένου να ανταποκριθεί σ' αυτό το νέο μοντέλο κατανάλωσης, το οποίο ο Άζουμα αποκαλεί εν γένει στο βιβλίο «κατανάλωση βάσης δεδομένων».

Αυτό τώρα δημιουργεί μία ρήξη με μία άλλου τύπου κατανάλωση άνιμε και μάνγκα που θα εστίαζε ανάμεσα στον θεατή-καταναλωτή και την αφήγηση που υπάρχει πίσω από το κάθε έργο. Αντίθετα, τα στοιχεία «μόε» υπάρχουν μόνο ως «μικροαφηγήσεις» που μονοπωλούν την ευαισθησία και μία τρόπον τινά «θυμική απόκριση» (αυτό μάλιστα είναι περίπου και το νόημα της λέξης «μόε»). Γράφει ο Άζουμα:

Οι περισσότεροι αναγνώστες και ειδικοί στον τομέα θα συμφωνούσαν ότι είναι εύκολο να ονομάσουμε συγγραφείς σημαντικών κόμικς και άνιμε που αντιπροσωπεύουν τη δεκαετία του 1980, αλλά είναι δυσκολότερο να γίνει το ίδιο για τη δεκαετία του 1990. Αυτή η παρατήρηση μπορεί να θεωρηθεί ως σύμπτωμα της παρακμής του είδους, αλλά στην πραγματικότητα, ακριβώς ότι δεν μπορούμε να ονομάσουμε έναν συγγραφέα δείχνει την ουσία της κουλτούρας των οτάκου τη δεκαετία του 1990. Πλέον ο συγγραφέας δεν είναι πια θεός και δεν μπορεί να ονομαστεί. Το στοιχείο «μόε» είναι θεοί και ένας ακόμη στοιχειωδώς ενημερωμένος θεατής μπορεί να ονομάσει πολλά στοιχεία «μόε» της δεκαετίας του 1990.¹²



Εικ. 2. Rei Ayanami: Χαρακτήρας από το άνιμε Neo Genesis Evangelion που περιέχει στοιχεία μόε των οτάκου, στα οποία εδώ συγκαταλέγονται τα μπλε μαλλιά, η στολή, το χτένισμα.

Ως βάση δεδομένων, το σύμπαν αυτό των άνιμε και των μάνγκα δεν είναι ουσιαστικά μία αφήγηση αλλά κάτι που ο Άζουμα αποκαλεί στο βιβλίο μία «μεγάλη μη αφήγηση». Αλλά το βασικό εδώ είναι ότι για τους οτάκου δεν υπάρχει μια οργανική σχέση μεταξύ των μικρών αφηγήσεων των μόε και αυτής της μεγάλης μη-αφήγησης και ο Άζουμα θεωρεί ότι οι οτάκου διαβιώνουν σε μια «αποσύνδεση ή διάσχιση» (detachment or dissociation) του υποκειμένου και της πραγματικότητας.

Αυτό που θα προσπαθήσουμε να φανεί στη συνέχεια είναι ότι σε μία παρόμοια με την περιγραφείσα από τον Άζουμα σχέση με τη βάση δεδομένων γεννώνται νέες διαμεσολαβήσεις του εαυτού. Και αυτές,

όπως και στα στοιχεία μόε, διαφεύγουν εντελώς από μία αφηγηματική ή διηγηματική προσέγγιση, όσο όμως και μία «αναλογικού τύπου» σχέση προτύπου και εικόνας, αλλά συντίθενται από ετερόκλητα στοιχεία διαφορετική από κάθε χρήστη-τρια.¹³ Το ζήτημα αυτό έχει φανεί και μελετηθεί υπό αναρίθμητους τρόπους, στην εποχή των πλατφόρμων κοινωνικής δικτύωσης, αλλά το πλεονέκτημα της θεωρίας του Άζουμα έγκειται κυρίως στην πρωτοτυπία της προσέγγισης, δηλαδή στην αναδιάταξη συγκεκριμένων εικονικών στοιχείων σε περιβάλλοντα βάσεων δεδομένων.

ΒΑΣΕΙΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΚΑΙ INTERNET AESTHETICS: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ DARK ACADEMIA

Η χρήση βάσεων δεδομένων με ανάλογα εξατομικεύσιμα ανά χρήστη στοιχεία φαίνεται σήμερα πιο καθαρά στα λεγόμενα «internet aesthetics». Με τον όρο αυτό εννοούνται ουσιαστικά αισθητικές πρακτικές, οι οποίες δεν διαχέονται απλώς μέσω του διαδικτύου, αλλά εκκινούν και επικοινωνούνται αποκλειστικά από διαδικτυακές

¹⁰ Azuma, *Otaku*, ibid., σ. 39

¹¹ Azuma, ibid., σ. 51.

¹² Azuma, ibid. σ. 61-62.

¹³ Υπό μία παρόμοια προσέγγιση το ζήτημα αυτό είχε ήδη αναδειχθεί στη σχέση, κυρίως παιδιών και εφήβων με τις νέες τεχνολογίες ήδη από τη δεκαετία του 1980, στην πολυζητημένη έκτοτε πραγματεία της. Sherry Turkle, *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη, 1984.

τεχνολογίες. Με άλλα λόγια, είναι πρακτικές των οποίων ο «φυσικός» χώρος είναι το διαδίκτυο, και όχι ένας αστικός ή άλλος κοινωνικός τόπος. Επειδή αναπτύσσονται κατά βάση αλληλεπιδραστικά και συμμετοχικά, γι' αυτό και η καλύτερη εικόνα τους αποτυπώνεται σε φόρουμ και ιστοτόπους τύπου wiki, με πιο σημαντικό το aesthetics.fandom.com. Ο εν λόγω ιστότοπος οργανώνεται ως βάση δεδομένων με εκατοντάδες κατηγορίες-λήμματα. Κάθε λήμμα περιέχει σύντομη περιγραφή, μία σειρά από φωτογραφίας και αναφορές σε ρούχα, ταινίες, τραγούδια ή συνδέσμους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Πολύ σημαντικοί είναι οι σύνδεσμοι και οι εικόνες υπό τη μορφή moodboards (ουσιαστικά μία σύνθεση φωτογραφιών που υποδεικνύουν μία «ατμόσφαιρα») ενώ πολλές από αυτές τις αισθητικές πρακτικές έχουν το επίθημα -core. Ορισμένα παραδείγματα είναι: cottagecore, melodicore, piratecore. (εικ. 3-4-5)

Ας πάρουμε για παράδειγμα την αισθητική Dark Academia, ίσως μία από τις πιο δημοφιλείς. Η γενική της περιγραφή στο αντίστοιχο λήμμα είναι η εξής:

Η Dark Academia είναι μια δημοφιλής (και η αρχική [σημείωση: εννοεί εδώ ότι είναι η πρώτη αισθητική που αναφέρεται σε μία αισθητική «ακαδημίας» διότι ο ιστότοπος περιέχει πολλές ακόμη]) αισθητική που περιστρέφεται γύρω από την κλασική λογοτεχνία, την επιδίωξη της αυτογνωσίας και ένα γενικό πάθος για γνώση και μάθηση. Επειδή πρόκειται για μια διαδικτυακή αισθητική, περιλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό την κοινοποίηση φωτογραφιών, την κατασκευή ρούχων και τη συμμετοχή σε χόμπι μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.¹⁴

Μόνο ερασιεπιστικά μπορεί να γίνει μία περιγραφή των στοιχείων που απαρτίζουν το λήμμα: Υπάρχουν από αναφορές σε λογαριασμούς των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, φωτογραφίες ταινιών (π.χ. το *Maurice*, Βρετανία, 1987), αναφορές σε είδη ρουχισμού (οργανωμένα μάλιστα κατά είδος ένδυσης, από καπέλλα μέχρι παπούτσια), μέχρι σύνδεσμους για τον «δυτικό Κανόνα» ή για τον Σοφοκλή. Καταρτίζεται άρα μία βάση δεδομένων, η οποία συμπαραθέτει εντελώς ετερόκλητα στοιχεία, που εξατομικεύουν και αναδιανέμουν οι χρήστες-τριες. Αυτό μάλιστα είναι κάτι που δείχνει μία συγκεκριμένη διαφορά των διαδικτυακών αισθητικών (trends) από τις προγενέστερες «υποκουλτούρες», οι οποίες επίσης ανέπτυσαν ένα είδος bricolage των σημείων και των εικόνων που αντέλλασαν. Πέρα φυσικά από το ότι οι τελευταίες υπήρχαν στον αστικό χώρο, το σημαντικό είναι ότι διέθεταν πολύ πιο καθορισμένο σώμα αναφορών και κωδίκων ανταλλαγής, όπως είχε δείξει και στην πρωταρχική μελέτη του ο Dick Hebdige για την υποκουλτούρα του πανκ.¹⁵ Η οργάνωση σε βάσεις δεδομένων δημιουργεί αντίθετα έναν άνευ προηγούμενου υβριδισμό. Όπως εξηγείται και στον ιστότοπο:

Η Dark Academia διακατέχεται από μία βαθιά εκτίμηση για τις παρελθούσες εποχές, συμπεριλαμβανομένων του νεοκλασικισμού, του μπαρόκ, της ρομαντισμού και της βικτωριανής όπως και της 1920. Αυτή η εκτίμηση είναι μια μορφή μη πολιτικής νοσταλγίας, όπου οι φαν εκφράζουν μια λαχτάρα για τις συνήθειες, την εκπαίδευση και τον ρομαντισμό μιας περασμένης εποχής. Δεν ενδιαφέρονται για την ιστορική ακρίβεια την ενδυμασία ή τη γλώσσα, αλλά μάλλον για την εξιδανικευμένη ατμόσφαιρα του παρελθόντος, συχνά θρηνώντας την απώλεια της μεγαλοπρεπούς αρχιτεκτονικής, την πρακτική της συγγραφής ερωτικών επιστολών ή επίσημων χαιρετισμών. Η αισθητική εκτιμά την ομορφιά της ιστορίας χωρίς να επιδιώκει την επιστροφή σε αυτήν.¹⁶

Υπάρχουν ορισμένες κοινές (μάλλον ιοβόλες) αναφορές, όπως για παράδειγμα το βιβλίο της Donna Tartt, *Η μυστική ιστορία*,¹⁷ παρότι η αναφορά στο βιβλίο δεν αφορά τόσο μία αφήγηση ή μία μίμηση συγκεκριμένων



Εικ. 3 Στιγμιότυπο από αισθητική cottagecore. Στο: <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Cottagecore>



Εικ. 4 Στιγμιότυπο από αισθητική dreampunk. Στο: <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Dreampunk>



Εικ. 5 Στιγμιότυπο από αισθητική vaporwave. Στο: <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Vaporwave>

14 https://aesthetics.fandom.com/wiki/Dark_Academia τελευταία πρόσβαση 1/04/2025

15 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, Λονδίνο, 1979.

16 https://aesthetics.fandom.com/wiki/Dark_Academia τελευταία πρόσβαση 1/04/2025.

17 Donna Tartt, *The Secret History*, Knopf, Νέα Υόρκη, 1992. Στα ελληνικά: *Η Μυστική ιστορία*, μτφρ. Σ. Παρίση, Λιβάνης, Αθήνα, 1995.

πρακτικών: το βιβλίο, κατά ειρωνικό τρόπο, αναφέρεται σε μία ομάδα νεαρών φοιτητών-τριών που απορρίπτουν την «τεχνολογική» κοινωνία της εποχής.¹⁸ Πιο χαρακτηριστική είναι η μείξη μεταξύ προφίλ κοινωνικών μέσων μαζί με τα λεγόμενα moodboards (εικ. 6).¹⁹ Το ζητούμενο εδώ δεν είναι η δημιουργία μίας σαφούς αισθητικής ή κανόνων ανταλλαγής. Η διαμεσολάβηση του εαυτού γίνεται εδώ έτσι όχι τόσο από την αναπαράσταση, αλλά από μία προσπάθεια να ενταχθεί ο εαυτός σε μία εξατομικευμένη αισθητική. Έτσι βλέπουμε μία κατάσταση στην οποία η «κατανάλωση της βάσης δεδομένων», όπως την εξήγησε ο Αζουμα, ουσιαστικά εξαπλώθηκε σε μία γενικότερη τάση αισθητικών πρακτικών σε κοινότητες του διαδικτύου.

Γεννάται εδώ μία νέου τύπου διαμεσολάβηση στην οποία, αφενός, υπάρχει μια πολύ επεξεργασμένη εξατομικευση του εαυτού λόγω της εναλλαγής και πληθώρας παραστάσεων, αφετέρου, αυτή γίνεται όλο και πιο «ατμοσφαιρική» —ακόμη ίσως και μυθολογική, υπό την έννοια ότι συναιρεί ετερόκλητα στοιχεία. Είναι αξιοσημείωτο, παρατηρεί ο Αζουμα, ότι στην οτάκου κουλτούρα υπάρχει ένα «ενδιαφέρον για το δράμα αλλά με την υποχώρηση της μεγάλης αφήγησης».²⁰ Και δεν είναι συμπτωματικό εδώ ότι παρατηρείται κάποια μείξη του συγχρονικού της διαδικτυακής επικοινωνίας με ένα ασαφές διαχρονικό (ή ακόμη ανιστορικό) περιβάλλον, τα οποία είναι παρόμοια με ό,τι ο Αζουμα θεώρησε ουσιαστικά ως μεταϊστορική συμπεριφορά.

Σε άρθρο της στο θεματικό τεύχος της αμερικανικής επιθεώρησης *Post45* για την *dark academia*,²¹ η Olivia Stowell εξηγεί ότι «τα moodboards επιτρέπουν την οργάνωση σημάτων (cues) για μια αισθητική που οι χρήστες σκοπεύουν να διαδραματίσουν» στην οποία η ιστορία και η αρχαική οργάνωση δίνουν τη θέση σε μια νεφελώδη «νοσταλγία», χαρακτηρίζοντας την *dark academia* «δομή συναισθήματος χωρίς μέλλον».²² Η διαμεσολάβηση του εαυτού εντάσσεται έτσι σε ένα εξατομικευμένο δράμα, το οποίο όμως εκτυλίσσεται χωρίς μια σαφή, πιο γραμμική ιστορικότητα, στην οποία χρονόσημα παρελθόντος και μέλλοντος θα ήταν ευδιάκριτα. Η οργάνωση των εικόνων σε βάσεις δεδομένων είναι μάλιστα όχι μόνο ό,τι επιτρέπει ένα ανάλογο φαινόμενο ανιστορικότητας —σε βάρος της αρχαικής οργάνωσης της πληροφορίας— αλλά και ό,τι επιτρέπει αυτή την συναίρεση παραστάσεων σε έναν εξατομικευμένο τρόπο να «αναδιαδραματιστεί» η αισθητική, όπως την ορίζει ο κάθε χρήστης-τρια.

Υπό μία άποψη βέβαια αυτή η «αναδιαδραμάτιση» της αισθητικής ήταν ένα χαρακτηριστικό που είχε εγκατασταθεί βαθιά σε πολιτισμικές νοοτροπίες και αισθητικές πρακτικές. Στις αρχές του 21ου αιώνα, η κριτικός Svetlana Boym εξέτασε πώς η μείξη υψηλής και χαμηλής κουλτούρας συνδέεται με μία βάθυνση της νοσταλγίας από τη μοντερνικότητα και μετά. Διακρίνει μεταξύ της «αποκαταστατικής» (restorative) και «αναστοχαστικής» (reflective), εννοώντας ουσιαστικά την πρώτη ως την απόπειρα να γίνει μία επαναφορά ή αναβίωση του παρελθόντος, μέσω για παράδειγμα μνημείων, παραδόσεων και κάθε λογής αφηγημάτων, και την δεύτερη, ως την πιο προσωπική και αποσπασματική νοσταλγική διάθεση που αναφάνηκε με τον ρομαντισμό.²³ Η Boym επισημαίνει ότι η παραπάνω διάκριση διέπεται και από μία μιντιακή διαφορά, καθώς η πρώτη, αποκαταστατική νοσταλγία, τείνει περισσότερο σε «εικονικά σύμβολα και την προφορική κουλτούρα», ενώ η δεύτερη, η αναστοχαστική, περισσότερο σε «μία προσωπική αφήγηση η οποία απολαμβάνει λεπτομέρειες και μνημονικά σημεία, αναβάλλοντας συνεχώς την παλινόστηση».²⁴ Η αναστοχαστική νοσταλγία είναι κάτι που φυσικά συνδέεται με το άστατο και το δυνητικό της προσωπικής φαντασίας. Όπως εξηγεί για την αναστοχαστική νοσταλγία:

Το παρελθόν δεν κατασκευάζεται κατ' εικόνα του παρόντος, ούτε θεωρείται ως προμήνυμα κάποιας παροντικής καταστροφής. Αντίθετα, το παρελθόν ανοίγει μια πληθώρα δυνατοτήτων, μη τελεολογικών πιθανοτήτων ιστορι-



Εικ. 6 Moodboard από την αισθητική της *dark academia*. Στο: https://aesthetics.fandom.com/wiki/Dark_Academia

18 βλ. Simone Murray, «Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-Fashioning and the Digital Afterlife of D. Tarrt's *Secret History*», *English Studies*, τ. 107, τχ. 2 (2023), σ. 347-364.

19 Η κυριαρχία των moodboards πηγάζει από το ότι διαδικτυακές αισθητικές όπως η *dark academia* προέρχονται κυρίως από την πλατφόρμα του tumblr, βλ. Robbert Jan-Adriaansen. «Dark Academia: Curating Affective History in Covid Era Internet Aesthetic», *International Public History*, τ. 5, τχ. 2 (2022) σσ. 105-114.

20 Azuma, *Otaku*, ibid. σ. 74.

21 Olivia Stowell & Mitch Theriau (επιμ.), *Dark Academia*, Post 45, 2022: <https://post45.org/sections/contemporaries-essays/dark-academia/>. Η επιθεώρηση είναι εξολοκλήρου διαδικτυακή και το τεύχος είναι εκτός αρίθμησης.

22 Olivia Stowell, «The Time Warp, Again?», στο Stowell & Theriau (επιμ.), *Dark Academia*, Post 45, 2022: <https://post45.org/2022/03/the-time-warp-again/>. Ο όρος δομή συναισθήματος παραπέμπει στο όρο στη θεωρία της λογοτεχνίας «structures of feeling» του Raymond Williams, βλ. Κυρίως: Raymons Williams, *The Long Revolution*, Chatto & Windus, Λονδίνο, 1961.

23 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2002, κυρίως σ. 41-50.

24 Boym, *The Future of Nostalgia*, ibid. σ. 49.

κής εξέλιξης. Δεν χρειαζόμαστε υπολογιστή για να έχουμε πρόσβαση στις εικονικότητες της φαντασίας μας [...].²⁵

Το παράδειγμα της διαδικτυακής αισθητικής της dark academia είναι εγγύτερα στην αναστοχαστική νοσταλγία, από την άλλη, γεννά και μία νοσταλγία η οποία, καθώς γεμίζει από εικονικές και προφορικές αλληλεπιδράσεις, επικοινωνείται στον τρέχοντα χρόνο, έχει σαφώς κάτι που διαφεύγει από την αναστοχαστική και μεταπίπτει περισσότερο στην αποκαταστατική νοσταλγία.²⁶

Η ΕΙΚΟΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ

Το παραπάνω παράδειγμα βοηθά αρκετά να κατανοήσουμε εδώ έναν νέο τρόπο διαμεσολάβησης του εαυτού, που θα μπορούσε να περιγραφεί ως «εικονοθεσία»: σε αυτήν επιμεινύεται η εξατομικευμένη και αποσπασματική προβολή του εαυτού με την επικοινωνία μέσω (ψηφιακών) εικόνων. Στην εικονοθεσία οι προσωπικές προβολές δεν καταφεύγουν σε έναν προσωπικό χώρο αναπόλησης, αλλά επιπολάζουν στην επικοινωνία τρέχοντος χρόνου. Οι ασύνδετες μεταξύ τους εικόνες ουσιαστικά φορτίζονται από τους χρήστες με έναν θυμισμό, ο οποίος είναι παρόμοιος με το πώς οι οτάκου φόρτιζαν τα στοιχεία «μόε» από τους χαρακτήρες τους. Δεν υπάρχει εδώ μία εννοιακή ή ιστορική διάσταση του πώς τα επιμέρους αυτά στοιχεία οργανώνονται σε κατηγορίες. Κάθε άτομο ουσιαστικά εστιάζει σε εικόνες-στοιχεία που ενεργοποιούν, κατά μάλλον τυχαίο τρόπο, παρόμοιες αντιδράσεις και προσλήψεις από άλλα άτομα.

Συναφές εδώ θέμα με την εικονοθεσία είναι αυτό της «επιμέλειας» (curating). Φυσικά η έννοια αυτή έχει αποκτήσει μία καθομιλουμένη σημασία που αφορά κυρίως την επιλογή και τον τρόπο παρουσίασης περιεχομένου στο διαδίκτυο.²⁷ Αλλά ο τρόπος που χρησιμοποιείται εδώ στις βάσεις δεδομένων είναι ομοιότερος με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε στις εικαστικές τέχνες. Κατά βάση, η «επιμέλεια» γεννήθηκε εκεί κυρίως ως μία αισθητική πρακτική για να καταστεί εφικτή η έκθεση ετερόκλητων έργων —ακριβέστερα να διερευνηθεί το εύρος της εκθεσιμότητας των έργων. Υπάρχει μια μακρά γενεαλογία στη θεωρία της τέχνης, ήδη από τον Simmel φτάνοντας μέχρι σήμερα, για το πώς η έκθεση έργων και παραστάσεων σε ολόένα πιο παγκόσμια και ετερογενή κλίματα συνδέεται με μία νέα αισθητική εμπειρία, η οποία αφορά περισσότερο συσχετισμούς και διάδραση, παρά τον αναστοχασμό αντικειμένων.²⁸

Έχει ενδιαφέρον ότι στη λεγόμενη «μεταδιαδικτυακή» (post-internet) τέχνη, η ασύνδετη και μη συνεκτική προσφορά παραστάσεων του διαδικτύου γίνεται σε πολλές περιπτώσεις και το έναυσμα του έργου τέχνης όπως σε καλλιτέχνες όπως Jordan Wolfson ή ο Jon Rafman.²⁹ Και από μία άποψη, που θα δεν μπορούσε να εξερευνηθεί εδώ περισσότερο, το ρευστό και ασύνδετο αυτό στοιχείο περεισφρέει σε μία ευρύτερη πολιτισμική νοοτροπία που υπάρχει με τις βάσεις δεδομένων στο διαδίκτυο. Ο καλλιτέχνης-μουσικός Daniel Lopatin την συνοψίζει με την ιδέα ότι η αδιάκοπη πληθώρα και αναπαραγωγή παραστάσεων διαμορφώνει «χώρους εκστατικής αναδρομής».³⁰ Η διαμεσολάβηση του εαυτού όλο και περισσότερο διαπερνάται από παρόμοιες αισθαντικότητες. Υπό μία έννοια, αυτή ουσιαστικά διαφεύγει από την απλώς «επιμελημένη», ήτοι ωραιοποιημένη εικόνα, και διασπείρεται σε μία ασύνδετη εικονοθεσία.

Ήδη η Susan Sontag έγραφε σε ένα από τα πιο πυκνά χωρία του βιβλίου της για τη φωτογραφία:

Τα κεφάλια μας γίνονται σιγά σαν εκείνα τα μαγικά κουτιά που ο Joseph Cornell γέμισε με αταίριαστα μικρά αντικείμενα των οποίων η προέλευση ήταν η Γαλλία, μία Γαλλία την οποία δεν είχε επισκεφθεί ποτέ. Ή σαν την κρύπτη με εικόνες παλιών ταινιών, από τις οποίες ο Cornell συγκέντρωσε μία τεράστια συλλογή [...] Η φωτογραφία επιτρέπει σε κάποιον να σταθεί σε μία μεμονωμένη στιγμή για όσο χρόνο θέλει, σε αντίθεση με την ίδια τη μορφή της ταινίας, όπως και η κοινωνία αντιτίθεται στη μορφή των φωτογραφιών αφού είναι μία διεργασία, μια ροή στον χρόνο. Ο φωτογραφημένος κόσμος έχει την ίδια, ουσιαστικά ανακριβή σχέση με τον πραγματικό κόσμο, που οι φωτογραφίες έχουν με τις ταινίες. Η ζωή δεν είναι σημαντικές λεπτομέρειες που φωτίζονται για

25 Boym, *The Future of Nostalgia*, ibid. σ. 50.

26 Για τη σχέση νοσταλγίας και αισθητικών πρακτικών του διαδικτύου, βλ. Valentina Tanni, *Έξοδος από την πραγματικότητα*, μτφρ. Σ. Ρωμανού, Τοποβόρος, Αθήνα, 2024.

27 <https://dictionary.cambridge.org/english/curate>

28 Για μια γενεαλογική θεώρηση του θέματος, βλ. Caroline Jones, *The Global Work of Art: Worlds' Fairs, Biennals and the Aesthetics of Experience*, University of Chicago Press, Σικάγο, 2017· για την αναφορά στον Simmel, βλ. Georg Simmel, «Über Kunstausstellungen» (1890), στου ιδίου, *Jenseits der Schönheit: Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, επιμ. I. Meyer, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 2008, σ. 9-16.

29 βλ. Ian Rothwell, *Postinternet Art and Its Afterrelatives*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2023.

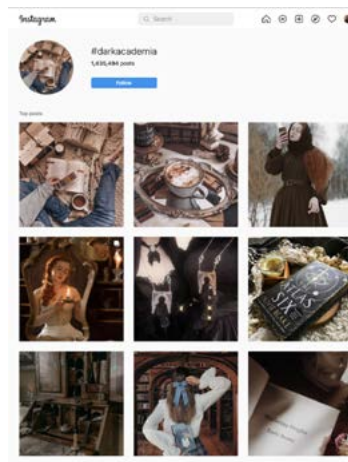
30 Παρατίθεται στο Simon Reynolds, *Retromania*, Faber & Faber, Νέα Υόρκη, 2011, σ. 83.

μία στιγμή και στερεώνονται για πάντα. Οι φωτογραφίες είναι.³¹

Είναι λογικό ότι αυτή η εικονοθεσία είναι πιο κοντά στα «κουτιά του Cornell» και έτσι διαφεύγει από τρόπους αναπαράστασης που απορρέουν από αφηγηματικές ή κειμενικές βάσεις. Γι' αυτό φαίνεται και ως κάτι ασύνδετο, εάν όχι ασυνάρτητο αν το κρίνουμε σύμφωνα με ιστορικές ή παραδεδομένες κατηγορίες. Αλλά αυτή τελικά η «αταίριαστη συλλογή» ίσως ανοίγει και μία νέα περιοχή της εικόνας στην οποία, χωρίς τους περιορισμούς της γραφής και των προϊόντων της, εύλογα θα παρουσιασθούν και σημαίνουσες πτυχές της ψηφιακής εικόνας.



Εικ. 7 Στιγμιότυπο από κοινωνική μέσα δικτύωσης με θέμα την αισθητική dark academia. Στο: https://aesthetics.fandom.com/wiki/Dark_Academia



Εικ. 8 Moodboard από την αισθητική της dark academia από στιγμιότυπο στο Instagram. Εδώ παρατίθεται από: <https://post45.org/sections/contemporaries-essays/dark-academia/>

31 Susan Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σ. 83-84 (με μικρές τροποποιήσεις στη μετάφραση).

Από το Πρόσωπο στη ροή σωμάτων και δεδομένων: Επιτελέσεις του ανθρώπινου στις ψηφιακές τέχνες

Αγγελική Πούλου

ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΕΚΠΑ

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η διημερίδα στην οποία παρουσιάστηκε το παρόν κείμενο -σε μια πρώτη εκδοχή του- πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2025. Η συγγραφή του άρθρου ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς. Στο ενδιάμεσο, η συνεχιζόμενη γενοκτονία στην Παλαιστίνη καθιστά αμήχανη την πράξη της γραφής για την τέχνη και δη για τις «επιτελέσεις του ανθρώπινου στις ψηφιακές τέχνες». Πώς να συνεχίσουμε να μιλάμε για το «ανθρώπινο» όταν άνθρωποι στερούνται το δικαίωμα να βιώσουν την ανθρωπινότητά τους; Πώς να αναστοχαστούμε το σώμα ως τόπο αισθητικής και τεχνολογικής διαμεσολάβησης, όταν αλλού τα σώματα λιμοκτονούν, βασανίζονται, εξαφανίζονται;

Στην Παλαιστίνη το ερώτημα «τι είναι ο άνθρωπος;» τίθεται εκ νέου, με τον πιο σκληρό τρόπο. Τα πρόσωπα και τα σώματα των φυλακισμένων, των εξόριστων, των αποστεωμένων από την πείνα είναι χάρτες μιας ιστορίας εβδομήντα ετών κατοχής και αντίστασης. Και την ίδια στιγμή, η τεχνολογία χρησιμοποιείται εδώ ως όργανο καταστροφής.¹ Ο στρατιώτης βλέπει μέσα από το drone· τα πρόσωπα των Παλαιστινίων μεταφράζονται σε data points, σε στόχους. Άραγε, αυτά τα δεδομένα αποτυπώνουν τον πόνο; Το ερώτημα/τίτλος του κειμένου θα έπρεπε να μεταμορφωθεί: Τι απομένει από τον άνθρωπο;

Το ανά χείρας άρθρο γράφεται λοιπόν με αυτή τη συνείδηση: ότι ο λόγος για την τέχνη δεν μπορεί να αφήνει στην άκρη το ερώτημα για την ανθρώπινη κατάσταση, ως ιστορική και πολιτική πράξη. Στο φόντο της τεχνολογικής υπερανάπτυξης και της αλγοριθμικής επιτήρησης, η τέχνη δεν μπορεί παρά να αναμετρηθεί με την ίδια την έννοια του ανθρώπου για να τη διασώσει μέσα από την πράξη του βλέμματος, της αφής, της μνήμης και της αντίστασης.

Το κεφάλαιο μειώνει το αισθησιακό-σεξουαλικό περιεχόμενο των ζώων και των σχέσεων μας με τους άλλους ανθρώπους, αντικαθιστώντας τη φυσική επαφή με τη νοητική εικόνα. Το άτομο, όχι μόνο πρέπει να διαρρήξει κάθε δεσμό με τους άλλους, αλλά τελικά πρέπει να αποστασιοποιηθεί από το ίδιο του το σώμα

S.Federici-G.Caffentzis, *Μορμόνοι, Διάστημα*, σ.186

Πιο αδύναμοι τώρα, εσφαλμένα αυτοπροσδιοριζόμαστε ως τα σώματά μας.

Ilona Sagar, 'Correspondence O', ψηφιακό βίντεο, 2017

Ξεκινώ από δύο παραδοχές, που λειτουργούν ως εφαλτήριο αλλά και ως προσωπικές εμμονές της σκέψης μου. Η πρώτη, δανεισμένη από τη Federici και τον Caffentzis, επισημαίνει ότι ο καπιταλισμός τείνει να μειώνει το αισθησιακό και σεξουαλικό περιεχόμενο των ζώων μας, αντικαθιστώντας τη φυσική επαφή με τη νοητική εικόνα και ωθώντας το άτομο όχι μόνο να διαρρήξει κάθε δεσμό με τους άλλους, αλλά και να αποστασιοποιηθεί από το ίδιο του το σώμα. Η δεύτερη, από το έργο της Ilona Sagar (*Correspondence O*, 2017), υπενθυμίζει με σκληρότητα

¹ Χαρακτηριστικά, το Project Nimbus αποτελεί συμφωνία ύψους περίπου 1,2 δισ. δολαρίων μεταξύ των εταιρειών Google, Amazon Web Services και της ισραηλινής κυβέρνησης (2021), με αντικείμενο την παροχή υποδομών υπολογιστικού νέφους και υπηρεσιών τεχνητής νοημοσύνης σε κυβερνητικούς φορείς, συμπεριλαμβανομένων των ενόπλων δυνάμεων. Η συμφωνία έχει αποτελέσει αντικείμενο έντονης κριτικής, καθώς οργανώσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων και εργαζόμενοι στις δύο εταιρείες υποστηρίζουν ότι οι συγκεκριμένες υποδομές μπορούν να υποστηρίξουν συστήματα στρατιωτικής επιτήρησης και στοχοποίησης. Ενώ δημοσιογραφικές έρευνες έχουν αποκαλύψει τη χρήση συστημάτων τεχνητής νοημοσύνης, όπως το *Lavender*, από τον ισραηλινό στρατό.

ότι σήμερα, πιο αδύναμοι από ποτέ, αυτοπροσδιοριζόμαστε ως τα σώματά μας. Μέσα από αυτές τις αφετηρίες προκύπτει ένα ερώτημα που διατρέχει το παρόν κείμενο: εάν ο ιστορικός του μέλλοντος μπορέσει να έχει πρόσβαση σε έργα των σύγχρονων ψηφιακών τεχνών, τι θα κατανοήσει για εμάς και για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε ή φαντασιωνόμαστε το «ανθρώπινο»;

Η θέση από την οποία προσεγγίζω το ζήτημα των επιτελέσεων του ανθρώπινου στις ψηφιακές τέχνες είναι η μετα-ψηφιακή εποχή που ήδη βιώνουμε. Όπως επισημαίνει ο David Berry, ο όρος «μετά-ψηφιακό» υποδηλώνει την ενσωμάτωση του ψηφιακού στα αντικείμενα, τις εικόνες και τις καθημερινές δομές, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τον εαυτό μας μέσα από αυτές.² Η ψηφιακή συνθήκη έχει εντείνει την αίσθηση ότι ο άνθρωπος δεν είναι κάτι ενιαίο, σταθερό και όμοιο· η «υφή» του διαφοροποιείται ιστορικά και κοινωνικά. Αυτή η μη-σταθερότητα, όσο εύθραυστη κι αν φαίνεται, είναι ταυτόχρονα η πηγή του όμορφου καθήκοντος του ανθρώπου: να βρίσκει νόημα στη ζωή του, ακόμη κι όταν νιώθει ανοίκεια στον κόσμο. Η ανάγκη του να ριζώνει, να αποκτά «οίκο», βρίσκει στην τέχνη έναν καίριο τόπο. Η τέχνη μπορεί να κατασκευάζει το μέλλον και να δυνητικοποιεί το παρόν διανοίγοντας νέους ορίζοντες ενσώματης φαντασίας και κοινωνικής εμπειρίας.

Νομίζω πως δεν υπάρχει μια κοινή ανθρώπινη ουσία, πέρα από αυτό που ο Heidegger όρισε ως «είναι προς θάνατο».³ Ωστόσο, το να μιλάμε για τον «άνθρωπο» σήμερα δεν είναι ενιαίο ούτε ανεξάρτητο από τη φυλή, το φύλο ή την εθνοτική ταυτότητα. Δεν βιώνουν όλοι με τον ίδιο τρόπο τη σωματική εμπειρία, τη συνείδηση του εαυτού, την αυτενέργεια ή τον ορίζοντα του κόσμου. Η αντίληψη του ανθρώπου ως διαρκούς γίγνεσθαι και όχι ως σταθερής ουσίας βρίσκει πολλές διαστάσεις στην τέχνη και στη θεωρία. Για τον Tim Ingold, ο άνθρωπος δεν μπορεί να νοηθεί ως διαχωρισμένος σε «βιολογική» και «κοινωνική» υπόσταση· η ανθρώπινη φύση συγκροτείται δυναμικά και διαρκώς, μέσα από αλληλεπιδράσεις και σχέσεις με άλλα όντα και με το περιβάλλον. Πρόκειται για μια διαδικαστική συγκρότηση της υποκειμενικότητας, που αναδύεται μέσα από τη ροή των εμπειριών και των πρακτικών που τη συνθέτουν.⁴ Για τον Μαρξ, ο άνθρωπος «φτιάχνεται» μέσα από την εργασία και τη σχέση του με τα μέσα παραγωγής.⁵ Για τον Johan Huizinga, ο άνθρωπος συγκροτείται μέσα από το παιχνίδι.⁶ Ο Heidegger, θέτει τον άνθρωπο ως ον που κατοικεί τον κόσμο.⁷ Η ψυχανάλυση προσφέρει την έννοια της επιθυμίας και του υποσυνείδητου ως κεντρικού στοιχείου της συγκρότησης του ανθρώπου.

Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΣΤΟ ΣΩΜΑ

Η σύγχρονη τέχνη από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα σηματοδοτεί μια αποφασιστική μετατόπιση: από την αναπαράσταση του προσώπου προς την ανάδειξη του σώματος ως τόπου κατεξοχήν καλλιτεχνικής και πολιτικής επιτέλεσης. Στην τέχνη του περφόρμανς, το σώμα δεν αποτελεί πλέον απλό αντικείμενο αναπαράστασης αλλά μετατρέπεται σε υλικό, εργαλείο και πεδίο δράσης. Η έμφαση στο σώμα ως *locus* της καλλιτεχνικής παραγωγής συνδέεται με τη γενικότερη κρίση της αναπαράστασης στη μεταπολεμική περίοδο, όταν η τέχνη στράφηκε προς διαδικασίες, γεγονότα και επιτελέσεις, αντί για στατικά αντικείμενα.⁸ Έτσι, το σώμα κατέστη όχι μόνο αισθητικό αλλά και πολιτικό πεδίο, ένας τόπος όπου εγγράφονται οι έμφυλες, φυλετικές και κοινωνικές σχέσεις, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές κατηγορίες του υποκειμένου και της ταυτότητας.

Με την επικράτηση των ψηφιακών μέσων, η μετατόπιση αυτή εντείνεται ακόμη πιο ριζικά. Πλέον, δεν πρόκειται μόνο για μια τη διαδικασία της απο-προσωποποίησης, αλλά για μια απο-ανθρωποκεντρική μετατόπιση. Από τον άνθρωπο και το μοναδικό του πρόσωπο περνάμε σε σώματα-πλατφόρμες, σε ροές δεδομένων, σε δικτυωμένες πληροφοριακές οντότητες. Η διαμεσολάβηση του ψηφιακού οδηγεί σε «απούλοποίηση» της ταυτότητας: το πρόσωπο χάνει την κυριαρχία του ως φορέας αυτόνομης υποκειμενικότητας και καθίσταται ρευστό, κατακερματισμένο, πολλαπλασιασμένο σε εικόνες προφίλ, avatars και αλγοριθμικές αναπαραστάσεις.⁹ Στον κυβερνοπολιτισμό, η υποκειμενικότητα ορίζεται ως κόμβος σε δίκτυα πληροφορίας, όπου τα «πρόσωπα» λειτουργούν ως δεδομένα, παραμετροποιήσιμα και προγραμματισμένα από τα ίδια τα μέσα. Η διαδικτυακή παρουσία μπορεί

2 David Berry, Michael Dieter, *Postdigital Aesthetics. Book Subtitle: Art, Computation And Design*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2015.

3 Martin Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, 2ος τόμος (μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), Δωδώνη, Αθήνα 1998, p.429-430.

4 Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, Λονδίνο 2013, p.27.

5 Karl Marx, *Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα*, (μτφρ. Αποστόλης Λυκούργος), Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, Αθήνα 2012 (1844).

6 Johan Huizinga, *Homo Ludens. A study on the play-element in culture*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο-Βοστώνη 1949 (1938).

7 Martin Heidegger, *...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος* (μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου), Πλέθρον, Αθήνα 2009.

8 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (μτφρ. Jain Ssskya), Routledge, Λονδίνο 2008.

9 Friedrich Kittler, *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή* (μτφρ. Τούλα Σιέτη), Νήσος, Αθήνα 2005.

Donna Haraway, *Ανθρωποειδή, Κυβόργια και Γυναίκες: Η Επανεφεύρεση της Φύσης* (μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου), Αλέξανδρεια, Αθήνα 2014.

Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Κέμπριτζ 2013.

να ειδωθεί και ως ένα πολλαπλό, κατανεμημένο σύστημα καταμερισμού του χρόνου. Παράλληλα, η έννοια του «κυβοργίου» (cyborg) προβάλλεται ως υπόσχεση ενός σώματος απελευθερωμένου από τους περιορισμούς της γέννησης, απαλλαγμένου από τα δεσμά του οικογενειακού ή προσωπικού μύθου καταγωγής. Μια οντότητα, που θα μπορούσε να υπερβεί ακόμη και τον θάνατο, απαλλαγμένη από την αναμέτρηση με τις βιολογικές και κοινωνικές υποχρεώσεις της ύπαρξης. Η ψηφιακή ταυτότητα επιτρέπει στο άτομο να είναι την ίδια στιγμή παρόν σε ποικίλους χώρους και διαφορετικά πλαίσια και, ουσιαστικά, συνίσταται σε μια διαρκή «αναπαραγωγή» του εαυτού δίχως τη σωματικότητά του. Έτσι, η απο-προσωποποίηση δεν αφορά μόνο την αισθητική μετάβαση από την προσωπογραφία στη σωματικότητα, αλλά σηματοδοτεί μια αλλαγή καθεστώτος: το υποκείμενο συγκροτείται ψηφιακά ως αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης με τεχνολογίες, λογισμικά και πλατφόρμες, εγγράφοντας μια νέα οντολογία του «μετα-ανθρώπινου».¹⁰ Υπό αυτή την έννοια, τα ψηφιακά μέσα δεν αποσπούν απλώς το βλέμμα από το πρόσωπο αλλά το επαναπρογραμματίζουν, μετατρέποντάς το σε κόμβο ενταγμένο σε ένα πλέγμα τεχνολογικής και κοινωνικής διαμεσολάβησης.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΩΣ DATA: AI ORACLE –NO:TOPIA COLLECTIVE

Το έργο *AI Oracle* (no:topia collective) παρουσιάστηκε στην Ars Electronica και στο Futurium Berlin, το 2022. Η εγκατάσταση προτείνει μια μελλοντική δυστοπική «τελετουργία»: δεν είναι ο άνθρωπος που απευθύνει ερωτήματα στην Πυθία, αλλά η ίδια η μηχανή διατυπώνει το ερώτημα και προσφέρει την απάντηση. Ο θεατής, πατώντας ένα κόκκινο κουμπί, παραδίδεται σε μια «τεχνο-Πυθία», η οποία, με βάση τις αλγοριθμικές αναλύσεις των προσωπικών του δεδομένων, του υποδεικνύει τη μελλοντική του εργασία. Ο θεατής μετατρέπεται σε αποδέκτη αποφάσεων που βασίζονται όχι στην εμπειρία, το ταλέντο ή τη βούληση, αλλά σε data sets: δημογραφικά στοιχεία, ιστορικό υγείας, κοινωνικές συνδέσεις, ψηφιακό αποτύπωμα. Η εγκατάσταση αναδεικνύει την αυξανόμενη χρήση διακρίσεων και προκαταλήψεων που είναι ενσωματωμένες στους αλγόριθμους, ιδιαίτερα στον χώρο της εργασίας.¹¹

Η τεχνητή νοημοσύνη εδώ δεν υπηρετεί ούτε ερμηνεύει τον άνθρωπο, αλλά τον κατασκευάζει. Η «μαντεία» της τεχνητής νοημοσύνης δεν είναι έκφραση σοφίας/πολιτικού παιχνιδιού/αυτοσχεδιασμού/έμπνευσης, αλλά εφαρμογή κώδικα και επεξεργασίας δεδομένων. Ενώ, αρκετοί θεατές δεν αμφισβήτησαν το αποτέλεσμα, αλλά διαμαρτυρήθηκαν για τις αναθέσεις επαγγελματιών που τους έδωσε η Πυθία. Σε αυτό το καλλιτεχνικό παράδειγμα, η ανθρώπινη υποκειμενικότητα χάνει τη φωνή της και ανατίθεται σε αλγοριθμικά μοντέλα.

Εν τέλει, το *AI Oracle* θέτει το ερώτημα: Είναι ακόμη ο άνθρωπος ο δημιουργός της ιστορίας του; Ή έχει παραχωρήσει το προνόμιο της απόφασης σε μηχανές που, με το άλλοθι της ουδετερότητας, αναπαράγουν και επιβάλλουν νέες μορφές κοινωνικού καθορισμού;

Το σώμα, εδώ, λειτουργεί ταυτόχρονα ως διεπαφή και ως επεκτάσιμη πλατφόρμα του εαυτού. Η ενσώματη εμπειρία δεν είναι αναπαράσταση αλλά επιτελεστική πραγμάτωση: ένα σώμα συνδέεται, προβάλλεται, διασπάται, επανακατασκευάζεται. Όπως σημειώνει η Λαλιώτη στο πρόσφατο βιβλίο της για την ψηφιακή επιτέλεση και τον μετα-ανθρωπισμό, το πεδίο της ψηφιακής επιτέλεσης προσφέρει προνομιακό τόπο μελέτης των νέων εμπειριών και νοηματοδοτήσεων του ανθρώπινου, συμβάλλοντας στη θεραπεία των τραυμάτων του ανθρωπισμού και της υποτιθέμενης ατομικής μοναδικότητας. Δείχνει τον κλωνισμό της σταθερότητας του ατόμου και του νεοφιλελεύθερου «εγώ», υπογραμμίζοντας την οργανική σύνδεση μεταξύ ανθρώπινων και μη-ανθρώπινων οντοτήτων σε μια οικολογία διαδράσεων που αποκαλούμε «ζωή».¹² Όμως, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα: είναι μόνο αυτό η ζωή;

Και κάπως έτσι, η αναπαράσταση του προσώπου δεν είναι πλέον ζήτημα εικόνας, αλλά ροής. Δεν απεικονίζει ένα ατομικό Εγώ αλλά επιτελεί μια δικτυωμένη, κατακερματισμένη και υβριδική οντότητα. Το πρόσωπο δεν κοιτάζει τον θεατή αλλά διαχέεται σε αλγοριθμικά μοτίβα, επιτελείται σε ροές, μεταμορφώνεται σε ψηφιακό ίχνος. Ο άνθρωπος, επομένως, παύει να είναι «το ομιλούν ζώον», «ο παίζων» ή «ο κατασκευαστής του μέλλοντος». Είναι ένας συλλέκτης δεδομένων, μια συσκευή που αποδίδει εαυτό μέσα από ψηφιακά ίχνη. Η ταυτότητα δεν θεμελιώνεται ούτε στην εργασία, ούτε στην επιθυμία, ούτε στη φαντασία· θεμελιώνεται στη συμπεριφορική ιχνηλάτηση, στις προβλέψεις και στις αναλύσεις χρήστη.

Στον αντίποδα, η σειρά δράσεων *Our Data Bodies* (Haas & Ivanova, transmediale Vorspiel 2023) αμφισβητεί

10 Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Σικάγο 1999, p. 27–29 & 193–194.

11 Sirley Ogolla & Abhishek Gupta, “Inclusive Design – Methods To Ensure A High Degree Of Participation in Artificial Intelligence (AI) Systems”, *University of Oxford Connected Life*, Conference Proceedings, Oxford 2018, σ.23–34, σ. 30.

12 Βασιλική Λαλιώτη, *Στα ίχνη της ανθρωπίνης φύσης. Ψηφιακή επιτέλεση και μετα-ανθρωπισμός*, Νήσος, Αθήνα 2025, σ.130.

την έννοια του σώματος ως συνόλου δεδομένων, παρουσιάζοντας την αδιάκοπη, εκμεταλλευτική καταγραφή και εμπορευματοποίηση της ύπαρξης μας στον καπιταλισμό της επιτήρησης. Αντί για παθητικότητα, προτείνει την εξερεύνηση του «αστρικού ίχνους», τη φαντασία και τη συλλογική δημιουργία, με την επιρροή του κυβερνοφεμινισμού και της κουλτούρας του glitch. Αναδεικνύει, λοιπόν, τη σημασία των «Counter-algorithms», των ενσώματων πρακτικών αντίστασης, των νέων χώρων συλλογικής εμπειρίας και γνώσης, της εξερεύνησης της «διάστασης μας ως αστέρια», της υπέρβασης της εκμεταλλευτικής καταγραφής και εξόρυξης δεδομένων και την ενίσχυση της φαντασίας και της συλλογικότητας.

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ

Μοιάζει και η γλώσσα της τέχνης να μετατοπίζεται: δεν μιλάμε πλέον για «ανθρώπους», αλλά για «σώματα» ή «πλάσματα». Το σώμα έχει γίνει φετίχ, αντικείμενο θεωρητικής λατρείας και υπερφόρτωσης νοημάτων. Ωστόσο, αυτή η λατρεία καταλήγει να αποϋλοποιεί το σώμα, να το καθιστά «έννοια» αντί για εμπειρία. Ο Dixon επισημαίνει ότι «το σώμα δεν είναι έννοια· είναι εμπειρία και συνείδηση».¹³

Όπως παρατηρεί, με τη σειρά της η Marina Vishmidt: «Μόνο που πλέον πρόκειται για έναν «νέο υλισμό» όπου το σώμα νοείται όχι ως αφαίρεση με τους όρους του Μαρξ, αλλά ως μια από τις πολλές ενσαρκώσεις κάποιας εγγενούς ζωτικότητας της ύλης γενικά.»¹⁴ Το λεξιλόγιο των «σωμάτων» κυριαρχεί στον λόγο της τέχνης και του πολιτισμού και λειτουργεί όχι μόνο ως περιγραφική κατηγορία, αλλά και ως πολιτική στάση. Ωστόσο, αυτή η φαινομενικά ριζοσπαστική μετατόπιση μπορεί να λειτουργεί ως μηχανισμός ανοσίας: ένας τρόπος αποφυγής της κριτικής απέναντι στις ίδιες τις ελιτίστικες συνθήκες παραγωγής της τέχνης και στους θεσμούς που τις υποστηρίζουν. Ενδεικτική εδώ είναι η παρατήρηση του επιμελητή της documenta 14, Adam Szymczyk, ότι το πολιτικά σημαίνουν γνώρισμα των προσφύγων καταγράφεται ως «αυτοί που δεν έχουν τίποτα άλλο παρά τα σώματά τους».¹⁵ Στην κριτική της Vishmidt, Η χρήση του όρου «σώματα» φέρνει στο προσκήνιο την ευαλωτότητα ενός συνεχώς αυξανόμενου τμήματος του πληθυσμού, το οποίο συχνά παραμένει χωρίς κοινωνική ή οικονομική στήριξη που θα το αναγνώριζε ως πλήρες φυσικό και κοινωνικό υποκείμενο. Η επιλογή να περιγραφεί η τρέχουσα κατάσταση με όρους «σωμάτων», αντί με όρους πολιτικής ή κοινωνικής υποκειμενοποίησης, υπογραμμίζει την κεντρικότητα της ευαλωτότητας. Αν τα πολιτικά υποκείμενα θεωρηθούν ενεργά μόνο στο μέτρο που οργανώνονται γύρω από την ευαλωτότητά τους, καθίσταται δύσκολο να διαμορφωθεί ένας κοινός πολιτικός ορίζοντας πέρα από τη διαχείριση του πόνου. Κι όταν ο πολιτικός ορίζοντας περιορίζεται σε αυτό, υπάρχει ο κίνδυνος η πολιτική να λειτουργήσει με έναν «οποιοδήποτε» τρόπο, δηλαδή να στρέφεται στην ενοχοποίηση του ξένου ή του διαφορετικού αντί να προωθεί ουσιαστική αλλαγή.¹⁶ «Μια τέτοια προσέγγιση λοιπόν τείνει να επικυρώνει αντί να αποσταθεροποιεί ένα status quo όπου η αναπαραγωγή του καπιταλισμού και η αναπαραγωγή του οργανισμού παραμένουν αδιαχώριστες διαδικασίες».¹⁷

II. ΤΙ ΕΣΤΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ; ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ

Το ερώτημα «τί ἐστι ὁ ἄνθρωπος» συνοδεύει την ανθρώπινη σκέψη από την απαρχή της φιλοσοφίας και της τέχνης. Ενώ, παράλληλα, η επιθυμία υπέρβασης ή μετατόπισης του ανθρώπινου δεν αποτελεί νεωτερικό φαινόμενο. Στην προϊστορική τέχνη, το σπήλαιο του Λασκώ αποτυπώνει όχι απλώς το περιβάλλον αλλά μια προσπάθεια σύνδεσης με υπερπέραν, ο άνθρωπος και το ζώο συγχέονται. Η υπέρβαση εδώ είναι υπαρξιακή και «μαγική», η τέχνη λειτουργεί ως μέσο να υπερβεί ο άνθρωπος τα όρια της φυσικής του υπόστασης. Στην αρχαιότητα, τα αγάλματα του Φειδία και η ιδεώδης αναλογία του ανθρώπινου σώματος στον Κανόνα του Πολύκλειτου (5ος αι. π.Χ.) υποδηλώνουν την επιδίωξη τελειότητας και συμμετρίας, αναδεικνύοντας τον άνθρωπο ως μέτρο και ταυτόχρονα ως πεδίο υπέρβασης μέσω της μορφής. Η τέχνη της αρχαιότητας επιδιώκει να μεταμορφώσει την ανθρώπινη εμπειρία μέσω του ιδεώδους, θέτοντας τις βάσεις για την ανθρωποκεντρική αισθητική της Αναγέννησης.

Στην Αναγέννηση, ο άνθρωπος νοείται ως μέτρο όλων των πραγμάτων, με έμφαση στην αρμονία, την αναλογία

13 Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Κέμπριτζ 2007, σ.212.

14 Marina Vishmidt, «Σώματα στον χώρο: στα άκρα της ευαλωτότητας», Επιστημονική Επιθεώρηση ΚΡΙΣΗ, τ. 16, τχ. Β' (2024), Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα, σ.50-85, σ.59.

15 Adam Szymczyk, Michelle Kuo, Documenta 14, *Artforum*, 23 Μαρτίου 2017, <https://www.artforum.com/columns/documenta-14-233305> [10/09/2025].

16 Vishmidt, «Σώματα στον χώρο», ό.π., σ.58.

17 Vishmidt, «Σώματα στον χώρο», ό.π., σ.58.

και τον ορθό λόγο, όπως διατυπώνει ο Leon Battista Alberti στο *De re aedificatoria* (1452) και επιβεβαιώνει στο περίφημο κείμενό του «Περί της αξιοπρέπειας του ανθρώπου» ο Τζιοβάννι Πίκο ντελλα Μιράντολα το 1486. Για εκείνον, ο άνθρωπος προσλαμβάνεται ως ον με δυνατότητα αυτοδιαμόρφωσης και υπέρβασης της φύσης του: ο Θεός απευθύνεται στον Αδάμ με τα εξής λόγια:

«Δεν σε εγκατέστησα σε καθορισμένο τόπο ούτε σου προσέδωσα ξεχωριστό παρουσιαστικό, αλλά ούτε και σε προίκισα με κάποιο χάρισμα μοναδικό για το άτομό σου, μιας και εσύ ο ίδιος, Αδάμ, θα επιλέξεις, βάσει της προσωπικής σου κρίσης, τον τόπο, το παρουσιαστικό και τα χαρίσματα που επιθυμείς να αποκτήσεις».¹⁸

Παράλληλα, η καλλιτεχνική πρακτική, όπως στους πίνακες του Leonardo da Vinci ή τα έργα του Michelangelo, επιδιώκει την τελειοποίηση της μορφής και την αρμονική ενσωμάτωση του ανθρώπινου σώματος στην αισθητική σύνθεση. Στο πλαίσιο αυτό, η «υπέρβαση» δεν αναφέρεται μόνο σε ηθικό ή πνευματικό επίπεδο, αλλά και σε αισθητικό και τεχνολογικό, καθώς η ανθρώπινη δυνατότητα βελτίωσης και μεταμόρφωσης αντιμετωπίζεται ως καθολικό ιδεώδες τελειότητας. Το πέρασμα στην Αναγέννηση σηματοδοτεί την εμφάνιση μιας νέας ρητορικής του σώματος, που εκφράζεται στη λογοτεχνία και την τέχνη, όπως μέσα από τους Ραμπελαί, Βιγιόν και Θερβάντες. Με τη σειρά του, ο Σαίξπηρ χρησιμοποίησε τη σκηνή του θεάτρου ως «εργαστήριο», προσεγγίζοντας το ερώτημα περί της ανθρώπινης ταυτότητας υπό μορφήν πειράματος.¹⁹ Στον Διαφωτισμό, αυτή η ανθρωποκεντρική θεώρηση εδραιώνεται και η ικανότητα του ανθρώπου για ορθολογική σκέψη καθιστά δυνατή την ηθική και επιστημονική πρόοδο.

Μεταβαίνοντας στον 20ό αιώνα, η υπέρβαση του ανθρώπου αποκτά μηχανικό και κοινωνικό πρόσημο. Στο θέατρο, ο Vsevolod Meyerhold και η «βιομηχανική υποκριτική» (*biomechanics*) μετασχηματίζουν τον ηθοποιό σε οργανικό μέρος ενός συλλογικού μηχανισμού. Ο ηθοποιός δεν εκφράζει πλέον το εσωτερικό δράμα αλλά εντάσσεται σε ρυθμούς, κινήσεις και εκφράσεις που υπηρετούν τη συνολική σκηνική λειτουργία, αναδεικνύοντας τη σχέση ανθρώπου και μηχανής ως μέσο απελευθέρωσης και κοινωνικής ανασυγκρότησης. Παρόμοια, ο Μαγιακόφσκι, στο πλαίσιο της ρώσικης πρωτοπορίας, αισθάνεται τον εαυτό του εργαζόμενο μηχανικό μέλος ενός επαναστατικού συνόλου, όπου ο ποιητής «γίνεται εργοστάσιο». Παράλληλα, ο Antonin Artaud, στο *Le Théâtre et son double* (1938), εισάγει το θέατρο της σκληρότητας, όπου το σώμα επανέρχεται στη ζωώδη, προ-λεκτική του διάσταση. Εδώ η υπέρβαση του ανθρώπου δεν είναι μηχανική αλλά υπαρξιακή και βιωματική, μια βίαιη έξοδος από την αναπαράσταση και την καθιερωμένη λογική. Ενώ ο σουρεαλισμός και η ψυχανάλυση αναγγέλλουν την επιστροφή στο σώμα, στη σύζευξη ψυχικού και σωματικού, στην επανεκτίμηση της επιθυμίας. Οι πειραματισμοί του Bauhaus με τον László Moholy-Nagy και τον Oskar Schlemmer (*Triadisches Ballett*, 1922) αναδεικνύουν την ενοποίηση ανθρώπου και μηχανής μέσω της γεωμετρίας, της κινησιολογίας και της εργονομίας, επιδιώκοντας την υπέρβαση του ατομικού σώματος σε συλλογική, παραγωγική μορφή.

PROMETHEUS ONTEKEND ΑΠΟ ΤΟΥΣ URLAND ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ CREW

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα το 2015 και αποτελεί το κεντρικό μέρος της τριλογίας *The Internet Trilogy* της ολλανδικής κολλεκτίβας Urland. Πρόκειται για μια εννοιολογική διερεύνηση της τεχνολογικής εξέλιξης. Ειδικότερα, η παράσταση αναφέρεται στην περίοδο της αισιοδοξίας που περιέβαλε την επέκταση του διαδικτύου το 1994, εστιάζοντας στις υποσχέσεις ενός απεριόριστου ψηφιακού χώρου. Η παράσταση αξιοποιεί τεχνολογίες αιχμής της εποχής, όπως το 3D motion capture σε πραγματικό χρόνο, μεταβάλλοντας τη σωματικότητα των ηθοποιών σε αλγοριθμικές απεικονίσεις. Αυτή η μετατροπή των σωμάτων σε δεδομένα υποδηλώνει μια αναθεώρηση του φυσικού σώματος και της φυσικής παρουσίας στη θεατρική πράξη. Το έργο *Explorer / Prometheus Ontketend* αναπαριστά την ανθρώπινη ύπαρξη σε ένα μεταβαλλόμενο ψηφιακό τοπίο, όπου οι παραδοσιακές αντιλήψεις για το πρόσωπο, το σώμα και την ταυτότητα αμφισβητούνται και επαναπροσδιορίζονται. Στη σκηνή, οι χαρακτήρες (Deacon και Bridget) αντιμετωπίζουν ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο και απρόβλεπτο περιβάλλον, το οποίο τους απομακρύνει από την παραδοσιακή, «στατική» ανθρώπινη ύπαρξη. Ο Deacon και η Bridget φαίνεται να ζουν μια «ψηφιακή αγάπη», όπου η συναισθηματική και φυσική σύνδεση μετατρέπεται σε κάτι μη ανθρώπινο. Τα σώματα εδώ avatars ή 3D μοντέλα, έχεις την αίσθηση ενός ψηφιακού δέρματος. Τα «πρόσωπα» είναι σχεδιασμένα με απλουστευμένα χαρακτηριστικά, χωρίς υπερβολικές λεπτομέρειες, ώστε να μοιάζουν γενικά, «καθολικά», όχι ως μοναδικά ανθρώπινα πρόσωπα. Υπάρχουν στιγμές που τα σώματα «σπάζουν», «θρυμματίζονται»

18 Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, ό.π., σ. 128.

19 Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, ό.π., σ.121-122.

ή «διαρρηγνύονται» ψηφιακά. Συχνά οι φιγούρες «μεταβαίνουν» από μια θέση σε άλλη με *fade in/fade out* ή ως «αναδυόμενα» στοιχεία, σαν να φορτώνονται νέοι «κόσμοι». Οι φωνές που συνοδεύουν τα ψηφιακά σώματα είναι επεξεργασμένες: με *echo*, *reverb*, ψηφιακή παραμόρφωση ώστε η ομιλία να ακούγεται υβριδική, ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη μηχανική.

Μοιάζει να φεύγουμε από το νεωτερικό πρόσωπο, φορέα του λόγου και της ατομικότητας, και οδηγούμαστε σε μια νέα μορφή ύπαρξης, στις *ροές δεδομένων*. Δεν πρόκειται καν για το θραυσματικό, υβριδικό υποκείμενο του μεταμοντέρνου, αλλά για μια *υπολογιστική ταυτότητα*, μια συνεχώς ανανεούμενη ακολουθία πληροφοριών, χωρίς κέντρο, μνήμη ή αναφορά στο κοινωνικό. Για τον Dixon, δεν υπάρχει πραγματική αποσωματοποίηση. Το σώμα δεν χάνεται ούτε αντικαθίσταται από την ψηφιακή εικόνα. Αντίθετα, η ψηφιακή ενσάρκωση είναι πάντα μια αναπαράσταση του υλικού σώματος, όχι μεταμόρφωση της σάρκας.²⁰

Έννοιες όπως «κυβόργιο», «διευρυμένο σώμα» (*extended body*) και «μετα-ανθρώπινο» εμφανίζονται συχνά σε έργα ψηφιακής τέχνης. Το δυνητικό ψηφιακό σώμα είναι, θα λέγαμε, ένα «θεατρικό ον»²¹: δεν είναι πραγματική σάρκα, αλλά αναπαράσταση που απαιτεί αναστολή της δυσπιστίας. Το ψηφιακό σώμα λειτουργεί ως δείκτης του φυσικού σώματος, όχι ως υποκατάστατό του. Η *performance*, ακόμη και ψηφιακή, παραμένει ενσώματη, γιατί η πράξη της δημιουργίας και η σχέση με το κοινό είναι σωματικές. Το «μέσο» μπορεί να είναι ψηφιακό, αλλά ο *performer* είναι πάντοτε πραγματικός.²²

***I (AM) VR* ΤΗΣ SUZANNE KENNEDY - Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΩΣ ΑΣΩΜΑΤΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ**

Το *I AM (VR)* είναι μια εμπυθιστική εμπειρία (VR) που δημιούργησαν οι Susanne Kennedy και Markus Selg. Η παράσταση εκτυλίσσεται σε ένα VR περιβάλλον, χρησιμοποιώντας γυαλιά Oculus Rift S. Η δομή της εμπειρίας θυμίζει τελετουργική διαδικασία, όπου ο συμμετέχων υποβάλλεται σε μια μορφή αυτογνωσίας. Η παράσταση τοποθετεί τους συμμετέχοντες σε ένα ταξίδι, σε διαφορετικούς χώρους (κήπους, σπηλιές, ανελκυστήρες) για να φτάσουν τελικά στο Μαντείο. Το κοινό είναι το κεντρικό υποκείμενο της παράστασης, όχι ως χαρακτήρας, αλλά ως συνείδηση που καθοδηγείται μέσα σε ένα ονειρικό περιβάλλον.

Εδώ, η αναπαράσταση του ανθρώπου μετασχηματίζεται ριζικά, καθώς ο άνθρωπος εμφανίζεται ως ασώματη συνείδηση, ως συλλογή δεδομένων, ως ύπαρξη πέρα από τον ιστορικό χρόνο. Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αναπαραστάσεις που θεμελιώνουν την ταυτότητα μέσα σε ιστορικά, κοινωνικά ή πολιτισμικά συμφραζόμενα, το *I AM (VR)* απογυμνώνει το ανθρώπινο υποκείμενο από κάθε στοιχείο ατομικότητας, προτείνοντας μια οντότητα που υφίσταται μόνο μέσα στο πεδίο της δυνητικότητας και της πληροφορίας. Στη σκηνή της *Σπηλιάς*, ο θεατής ακούει στα γυαλιά VR που φοράει:

«Τα κανονικά σημεία αναφοράς του εαυτού έχουν αφαιρεθεί από εσένα. Οικογένεια, φίλοι, ένα παρελθόν, ένα επάγγελμα και ακόμα και μια αναμενόμενη πορεία ζωής. Ουσιαστικά, το μόνο που μπορείς να δηλώσεις για τον εαυτό σου είναι: Υπάρχω.»

Η οντότητα που παρουσιάζεται είναι μια ασώματη, νοητική παρουσία, μια μορφή-συνείδηση που βιώνει τον κόσμο εσωτερικά και όχι ως φυσικό και υλικό υπόβαθρο. Ο «χώρος» συγκροτείται μέσα από κινούμενα τοπία, υφές και *fractals*, τα οποία λειτουργούν ως ρευστές δομές που μεταβάλλονται μαζί με τη συνείδηση. Ο θεατής, με έναν τρόπο, γίνεται ο ίδιος φορέας της μορφής που τον περιβάλλει. Η «μορφή» αυτή, η οποία τον καθοδηγεί και του απευθύνεται, τον επαναφέρει διαρκώς στην έννοια του «εγώ» μέσα από επιλογές, διαδρομές και συναντήσεις, ενώ ταυτόχρονα αναιρεί τους παραδοσιακούς δείκτες ταυτότητας: το όνομα, το προσωπικό παρελθόν, την ιστορικότητα του υποκειμένου.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΚΟΣΜΙΚΟ ΚΕΝΟ

Στο *I AM (VR)*, ο άνθρωπος παρουσιάζεται μέσα σε ένα κοσμικό κενό, αποκομμένος από τις συντεταγμένες του ιστορικού χρόνου και χώρου. Η εμπειρία τοποθετεί τον συμμετέχοντα σε μια κατάσταση μοναχικής συνείδησης, που περιπλανιέται σε ενδιάμεσους, απροσδιόριστους χώρους, χωρίς σταθερό σημείο αναφοράς. Παραδοσιακά, ο

20 Dixon, *Digital Performance*, *ibid.*, σ.214.

21 Dixon, *Digital Performance*, *ibid.*, σ.212.

22 Dixon, *Digital Performance*, *ibid.*, σ.214.

άνθρωπος ορίζεται μέσα από την ικανότητά του να κατοικεί τον κόσμο – όπως υπογραμμίζουν τόσο ο Heidegger όσο και ο Latour – οικοδομώντας γύρω από τον *οίκο* του ένα δίκτυο σχέσεων, κοινοτήτων, τεχνικών και μορφών ζωής. Στο εικονικό περιβάλλον του *I AM (VR)*, το ερώτημα επανέρχεται με οξύτητα: πού κατοικεί πλέον ο άνθρωπος; Μπορεί ο κυβερνοχώρος να λειτουργήσει ως νέος *οίκος*, ικανός να ικανοποιήσει την υπαρξιακή ανάγκη της ριζικότητας, της εγκόσμιας παρουσίας και της συνύπαρξης;

Ο θεατής, λοιπόν, υπάρχει ως αποσωματωμένο πλάσμα, που ύπταται. Ο Dixon ανιχνεύει τη ρίζα της ιδέας της αποσωμάτωσης στον καρτεσιανό δυισμό, που διαχώρισε νου και σώμα. Υποστηρίζει ότι η αναβίωση αυτής της διάκρισης στην κυβερνοκυβερνοκουλτούρα είναι επικίνδυνη: αναπαράγει μια ιδεαλιστική και αφηρημένη αντίληψη του σώματος ως αντικειμένου ή ως «concept». Η επιμονή στην ψηφιακότητα, λέει, επαναφέρει τον Καρτέσιο, αλλά με «μεταμοντέρνα ρούχα».²³

Το έργο της Kennedy παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς επιχειρεί να κινηθεί αντίρροπα προς την αλγοριθμική λογική που κυριαρχεί στις σύγχρονες τεχνολογικές πρακτικές. Μέσα από την έννοια του τεχνοσαμανισμού, επιδιώκει να συνδέσει την τεχνολογία με τη μαγεία, αναζητώντας μια εναλλακτική, σχεδόν τελετουργική σχέση με το ψηφιακό. Παρότι δεν συμμερίζομαι την προοπτική που προτείνει, θεωρώ σημαντικό να υπογραμμιστεί, καθώς αναδεικνύει μια κριτική και ανορθόδοξη προσέγγιση στην κατανόηση της τεχνολογικής εμπειρίας.

Το ερώτημα, όμως, παραμένει: *αν δεν υπάρχει πια πρόσωπο, πού εγγράφεται η εμπειρία; Πού συναντά ο άνθρωπος την Ιστορία; Πώς συγκροτείται το κοινωνικό υποκείμενο;* Εδώ εντοπίζεται ένα κρίσιμο ζήτημα: ποια είναι η θέση του κοινωνικού σε αυτό το νέο σχήμα του ανθρώπου ως ψηφιακής ροής; Αν το πρόσωπο ήταν ο τόπος όπου εγγράφονταν ο χρόνος, η εμπειρία, η ιστορία, οι σχέσεις, αν αποτελούσε τη μήτρα του νοήματος και της μνήμης, τότε η απώλειά του συνεπάγεται την απώλεια της δυνατότητας για κοινωνική εγγραφή. Η αποδόμηση της σωματικότητας, και κατ' επέκταση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, οδηγεί στην ενδυνάμωση ή, αντιθέτως, σε μια αποξένωση από την εμπειρία του εαυτού;

III. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μετα-ανθρωπιστική στροφή στη σύγχρονη θεωρία υπογραμμίζει την εγκατάλειψη του ανθρωποκεντρικού προνομίου σχετικά με την αξία και σημασία προς πολυπλοκότερες και σχεσιακές κλίμακες. Τα σώματα, ως βασική μονάδα καταμέτρησης της ανθρώπινης παρουσίας στον χώρο, λειτουργούν ως τόπος κοινωνικοπολιτικής αυτοδραστικότητας (agency), διακρινόμενα από όρους όπως «πρόσωπα», «άτομα» ή «υποκείμενα». Η Vishmidt, όπως είδαμε παραπάνω, προτείνει μια «διαδρομή σωμάτων» που, αναδεικνύει ότι τα σώματα δεν προηγούνται της ιστορικής διαδικασίας αλλά αποτελούν προϊόν της καπιταλιστικής σωματοποίησης, κοινωνικής, βιοπολιτικής και βαθιά ιστορικής. Δεν υπάρχει, λοιπόν, «άνθρωπος» έξω από την ιστορικότητα, την εργασία και την κοινωνική πρακτική. Το υποκείμενο δεν είναι κλειστό, αλλά διαρκώς διαμορφώνεται μέσα από σχέσεις με περιβάλλοντα και άλλους ανθρώπους. Η ταυτότητα δεν καθορίζεται εκ των προτέρων ούτε από την τεχνολογία. Παράγεται μέσα από εμπειρίες, πράξεις, διαδράσεις και υλικότητες.

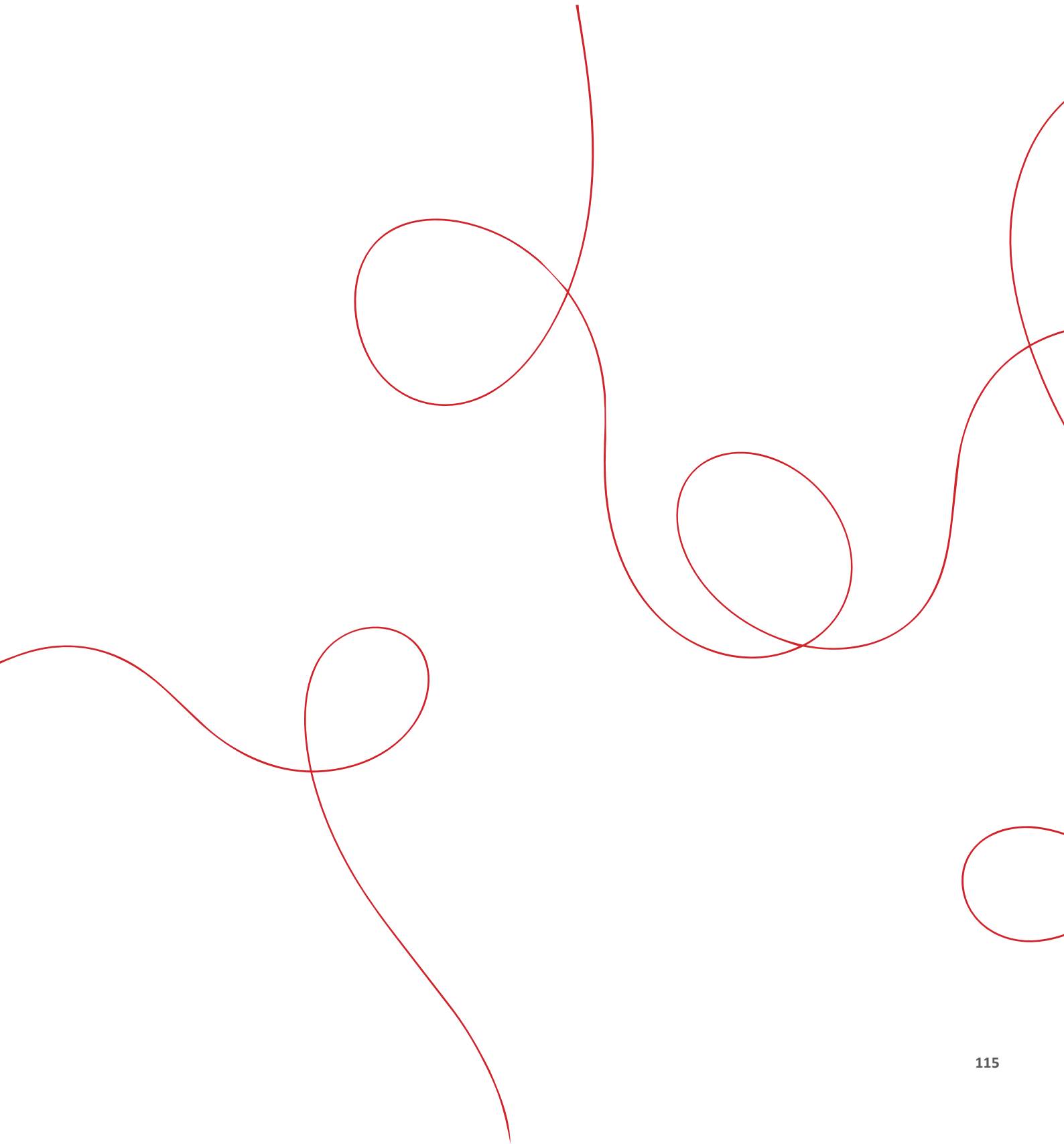
Η σύγχρονη ψηφιακή συνθήκη επανατοποθετεί τον άνθρωπο μέσα σε δίκτυα σχέσεων που υπερβαίνουν το παραδοσιακό ανθρωποκεντρικό πλαίσιο. Η μετα-ανθρωπιστική προοπτική δεν αμφισβητεί απλώς την κυριαρχία του προσώπου ως φορέα ταυτότητας, αλλά θέτει σε κρίση τη σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη υποκειμενικότητα, την τεχνολογία και τις καπιταλιστικές διαδικασίες εκμετάλλευσης. Τα σώματα, ως τόποι εμπειρίας και κοινωνικής δράσης, μετατρέπονται σε πλατφόρμες, σε ροές δεδομένων και σε εργαλεία συμμετοχής σε οικολογίες ανθρωπινων και μη-ανθρωπινων οντοτήτων. Ωστόσο, αυτή η «απο-προσωποποίηση» δεν είναι ουδέτερη. Οι ψηφιακές υποδομές και οι αλγοριθμικές δομές ενσωματώνουν και αναπαράγουν τις λογικές εκμετάλλευσης που χαρακτηρίζουν τον καπιταλισμό, περιορίζοντας τη δυνατότητα κοινωνικής εγγραφής και συλλογικής αυτονομίας.

Στο πλαίσιο των ψηφιακών τεχνολογιών και των εμβυθιστικών πρακτικών, η τέχνη παραμένει κρίσιμο πεδίο ανίχνευσης και επανονηματοδότησης του ανθρώπινου. Από την απο-ανθρωποκεντρική σκιαγράφηση του σώματος ως ροής δεδομένων έως την προώθηση πρακτικών αντίστασης μέσω της συλλογικής φαντασίας και των «counter-algorithms», η σύγχρονη ψηφιακή δημιουργία αναδεικνύει την ένταση ανάμεσα στη δυνατότητα απελευθέρωσης και στη συνέχιση της κυριαρχίας. Η πρόκληση για την κριτική θεωρία και την καλλιτεχνική πρακτική δεν είναι απλώς να κατανοήσει ή να απεικονίσει το μετα-ανθρώπινο, αλλά να επιμείνει στην αναζήτηση ενός μέλλοντος όπου η τεχνολογία υπηρετεί τη ζωή αντί να την εκμεταλλεύεται.

Επομένως, το ερώτημα «τι απομένει από τον άνθρωπο;» αποκτά διπλή διάσταση: αφορά τόσο την αποτύπωση

23 Dixon, *Digital Performance*, ibid., σ.212-216.

της υποκειμενικότητας σε περιβάλλοντα που μετασχηματίζουν τα σώματα και τα πρόσωπα, όσο και την πολιτική προοπτική που συνδέει την ανθρώπινη ύπαρξη με τις συνθήκες εργασίας, εκμετάλλευσης και τεχνολογικής οργάνωσης. Η μετατόπιση του ανθρωποκεντρισμού δεν μπορεί να περιοριστεί σε θεωρητική άσκηση αλλά πολύ περισσότερο, απαιτεί επανασύνδεση της κριτικής σκέψης με τη ζωή, την κοινωνική δικαιοσύνη, υπερβαίνοντας τον καπιταλισμό και τις τεχνολογίες που τον αναπαράγουν.



Σύγχρονες εκδοχές της προσωπογραφίας στον ψηφιακό αιώνα: Νέες τεχνικές και τεχνολογικά εργαλεία

Ιλιάννα Ζάρρα

ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΑΠΘ

Νίκος Μυκωνιάτης

ΔΡ. ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Με αφορμή το έργο δυο σύγχρονων εικαστικών¹ θα διατυπώσουμε κάποιες σκέψεις για την προσωπογραφία σήμερα. Μια «φιλοσοφική μορφή τέχνης» κυριολεκτικά, που, ενώ ωθεί σε πλούσιες νοηματοδοτικές διαδρομές, δεν έχει απασχολήσει την έρευνα αρκούντως, όπως διαπιστώνουν οι αισθητικοί φιλόσοφοι².

Ειδικότερα, η πρώτη περίπτωση μελέτης ωθεί σε έναν στοχασμό της παραδοσιακής ζωγραφικής εντός του σύγχρονου ψηφιακού καλλιτεχνικού τοπίου, ξαναθέτοντας³ το ερώτημα εάν θα μπορούσε να κατανοηθεί και ως μια υποστήριξη των μέσων που η τεχνολογική πραγματικότητα αμφισβητεί.

Πιο αναλυτικά, το 2012, ο εικαστικός Αναστάσης Στρατάκης⁴ ενήργησε ένα project με θέμα την προσωπογραφία ενός μη παρόντος ανθρώπου. Στην πραγματικότητα το «μοντέλο» ήταν η ασπρόμαυρη φωτογραφία ενός γυναικείου προσώπου, αντλημένο από αρχαικό υλικό. Εδώ, η μορφή αναδύεται μέχρι το μπούστο και προβάλλεται σε $\frac{3}{4}$ μπροστά από ένα φόντο ουδέτερο. Ο καλλιτέχνης επιδιώκει να μιμηθεί τη φωτογραφική εικόνα πάνω σε χαρτί με γραφίτη και κάρβουνο. Το έργο που προκύπτει είναι αντίγραφο αλλά και πρωτότυπο. Διότι, στη συνέχεια κλήθηκαν ένα σύνολο εικαστικών συναδέλφων για να ξαναζωγραφίσουν με τη σειρά, ο πρώτος το έργο του Στρατάκη και κατόπιν ο καθένας διαδοχικά την προσωπογραφία του προηγούμενου και με τα ίδια υλικά μέσα. Με αποτέλεσμα, η κάθε νέα αντιγραφή να ισοδυναμεί με μια αναζήτηση και εκ νέου εύρεση του χαμένου, στην ιστορία, αγνώστου προσώπου (εικ. 1).

Είναι εμφανές ότι όλο το εγχείρημα οικοδομείται γύρω από μια σειρά αντιστροφών. Καταρχήν, η προσωπογραφούμενη δεν είναι μια ζωντανή παρουσία αλλά, όπως θα έλεγε ο Walter Benjamin⁵, η μηχανική αποτύπωσή της, η οποία με τη σειρά της, επίσης αναπαράγεται. Αλλά, η αναπαραγωγή ενεργείται μέσω της παραδοσιακής χειροτεχνικής μεθόδου αντιγραφής. Τούτο συνιστά μια ανατρεπτική πράξη εφόσον ο ζωγράφος μιμείται χειρωνακτικά αυτό που αναπαράγεται μηχανικά και αντιστρέφει τον τρόπο λειτουργίας που η φωτογραφία προσέφερε, αρχικά ως η «ταπεινή υπηρέτρια των τεχνών» κατά τον Charles Baudelaire⁶. Τώρα, αντίθετα, είναι η ζωγραφική που αναλαμβάνει τον ρόλο της τελευταίας, όποτε και καθίσταται το «καλλιτεχνικό της συμπλήρωμα»⁷.

1 Τα έργα που απασχολούν την ανακοίνωση παρουσιάστηκαν το 2012 στην έκθεση με τίτλο Stopover στο πλαίσιο της διοργάνωσης του Φεστιβάλ "Πεδίο Δράσης Κόδρα 2012" υπό την επιμέλεια του Νίκου Μυκωνιάτη, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης. Πιο συγκεκριμένα το έργο του Αναστάση Στρατάκη δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της έκθεσης και οργανώθηκε, σχεδιάστηκε και εκτελέστηκε με την υποστήριξη και επιμέλεια του ίδιου του επιμελητή για την αναζήτησή και εύρεση καλλιτεχνών που θα συμμετείχαν στην υλοποίηση του έργου.

2 Cynthia Freeland "Portraits in Painting and Photography", *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, vol. 135, no. 1, 2007, pp. 95. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40208798>. [30/5/2025]. Cynthia A. Freeland, *Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry*, Oxford University Press, USA 2010, p. 1.

3 Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά ο αφαιρετικός και φωτορεαλιστής εικαστικός Gerhard Richter (1932). Βλ. Freeland, *Portraits and Persons*, ibid., 261

4 Ο Αναστάσης Στρατάκης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου ζει και εργάζεται. Αποφοίτησε το 2012 τη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Συμμετέχει ενεργά σε σημαντικές ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος αλλά και στο εξωτερικό όπου έργα του έχουν λάβει μέρος σε μεγάλες διοργανώσεις όπως Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Κίνας (NAMOC), και στην 6η Διεθνή Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών της Μόσχας. Έργα του συμπεριλαμβάνονται σε σημαντικές συλλογές, μεταξύ των οποίων στις συλλογές του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Αθήνα, του MoMus στη Θεσσαλονίκη, του Borusan Contemporary στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και στη συλλογή Michael Haas στο Βερολίνο.

5 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, Hannah Arendt (ed. and introd.), Harry Zohn (tr.), Harcourt, Brace & World, 1968, pp. 2-20, [<https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>] [30/5/2025].

6 Michel Frizot, *The New History of Photography*, University of Michigan Könemann, 1998, p.10.

7 Frizot *The New History of Photography*, ibid. 10.

Συνεχίζοντας το παιχνίδι των ανατροπών, η αντιγραφή δεν συμβαίνει άπαξ αλλά σε ακολουθία όπως τα φωτογραφικά *instantanés*, αν και από διαφορετικά χέρια. Και το κυριότερο, το απορρέον, το ζωγραφικό πορτρέτο που εκπονεί ο εκάστοτε συμμετέχων είναι το πρωτότυπο για τον επόμενο μα ταυτόχρονα είναι και το αντίγραφο του προηγούμενου. Ουσιαστικά, το ζωγραφικό πρωτότυπο κάθε φορά είναι το αντίγραφο της αντιγραφής που προηγείται. Άρα, η ραχοκοκαλιά της εικαστικής στρατηγικής αναδεικνύεται η αναζήτηση ενός πρωτοτύπου μέσω της αντιγραφής. Αν και ακούγεται ως λογοπαίγνιο, στην πραγματικότητα η πράξη της αντιγραφής υπάρχει από τη στιγμή που ο άνθρωπος άρχισε να παράγει τέχνη.⁸ Στην πραγματικότητα η ιστορία ολόκληρου του δυτικού πολιτισμού είναι γεμάτη με μια ποικιλία αντιγράφων.⁹ Ακόμη και «η μελέτη της ιστορίας της τέχνης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτά τα αντίγραφα.»¹⁰ Εάν μάλιστα μετακινηθούμε στο σύγχρονο τοπίο της τέχνης των μουσείων τότε θα εντοπίσουμε μια ποικιλία πρακτικών που εμπλέκουν, θεμελιώνουν και νομιμοποιούν την παραγωγή αντιγράφων στο πλαίσιο διάδοσης των πρωτοτύπων.¹¹ Ο Hans Christensen μελετώντας την οντολογία του αντιγράφου δικαιώνει τον Jacques Derrida όταν υπογραμμίζει πως η εν λόγω «διάδοση» δεν παραπέμπει απλά ή μόνο στην ιδέα της διασποράς και της εξάπλωσης, αλλά και στην ιδέα της γονιμοποίησης.¹² Πώς αυτό συμβαίνει; Όπως είδαμε το πρωτότυπο της αφετηρίας με κάθε νέα αντιγραφή μετατίθεται όλο και πιο πολύ εκτός «κέντρου», ενώ τα αντίγραφα που προκύπτουν, εντάσσονται σε μια οντολογική συνθήκη στην οποία το πρωτότυπο δεν συμμετέχει. Με αποτέλεσμα, σύμφωνα πάντα με τον στοχασμό του Derrida (1967:38), όχι μόνο δεν είναι αυτό που δίνει το τελικό νόημα στα παραγόμενα αντίγραφα, μα «μετά το πρώτο αντίγραφο υπάρχει μόνο η διαφορά».¹³

Ιδανικά ορίζοντας τι συνιστά την προσωπογραφία θα συγκρατούσαμε την απόδοση ενός υποκειμένου με τρόπο «αντικειμενικά ορατό»¹⁴ όπου μέσω μιας αμοιβαίας συνέργειας της τεχνικής επάρκειας και ενός υψηλού βαθμού ενσυναίσθησης εκ μέρους του καλλιτέχνη, ενσταλάζονται στον απεικονιζόμενο εκείνα τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά και το συναισθηματικό βάθος που τον καθιστούν μοναδικό.¹⁵

Στην δική μας περίπτωση, επισκοπώντας την αλληλουχία των έργων που προέκυψαν, παρακολουθούμε τη σταδιακή αλλοίωση που υφίσταται το πρωτότυπο. Σε κάθε εκδοχή είναι διακριτή η χειρονομιακή εφαρμογή του γραφίτη σε συνδυασμό με τη σωματικότητα του καλλιτέχνη όπως αυτή εξατομικεύεται στον τρόπο, την πυκνότητα και την ένταση μεταξύ σκοτεινού και φωτεινού τμήματος που πλάθουν τη μορφή. Και εφόσον το πρωτότυπο του επόμενου είναι το αντίγραφο του προηγούμενου, μεταξύ τους οικοδομείται μια σχέση συμπληρωματική που ευκαίρως αναιρεί την στερεότυπη ιεράρχηση του δίπολου πρωτότυπο-αντίγραφο, στο πλαίσιο της οποίας το πρώτο δεν θεωρείται πλέον ανώτερο του δευτέρου.¹⁶

Τούτη, λοιπόν, η *σειριακή* προσωπογραφία (εικ. 2), αρθρωμένη από την εξατομικευμένη καλλιτεχνική συμβολή συγκρατεί ενδείξεις όχι τόσο του εαυτού¹⁷ του μοντέλου -που ποτέ άλλωστε δεν υπήρξε εδώ και τώρα παρόν, αλλά του καλλιτεχνικού εαυτού ενός εκάστου των συμμετεχόντων. Ταυτόχρονα, όσο παρακολουθούμε αυτή την περιπέτεια αναζήτησης, βιώνουμε μια παιγνιώδη αμφισημία αφού η κατευθυντήρια επιταγή της αντιγραφής αντί να αποδομεί την καλλιτεχνική αυθεντία την γονιμοποιεί. Και ενώ σήμερα δεν υπάρχει «η ανάγκη να ζωγραφίζουμε πλέον»¹⁸, εντούτοις ο εν δυνάμει χωρίς τέλος εγχειρισμός της εκάστοτε πρότυπης εικόνας με στόχο να επαναλαμβάνεται με την ίδια τεχνική, εκφραστικά μέσα και αισθητικό αποτέλεσμα, επιστρέφει το μίτο της διαδρομής εκεί απ' όπου τον παρέλαβε: την παράδοση της ορθόδοξης εικόνας. Τόσο στην τελευταία όσο και στην περίπτωση που μελετάμε η σε αλληλουχία αντιγραφή και η διασπορά του αρχικού τύπου προσδίδει στην πράξη της αντιγραφής μια ανοιχτότητα ανάλογη με τον τρόπο που λειτουργεί η παράδοση. Εν τέλει, το αρχέτυπο

8 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *ibid.* 2. Penelope Jackson, *The Art of Copying Art*, Springer Nature Switzerland AG 2022, p. vii, 1-4, 5 [ebook <https://doi.org/10.1007/978-3-030-88915-9>] [17/1/2025]. Xia Ma - Haikui Ma, "On the Value of Copying in the Teaching of Oil Painting Creation", in *Proceedings of the 2021 International Conference on Social Sciences and Big Data Application (ICSSBDA 2021)*, pp. 40-43 [DOI:10.2991/assehr.k.211216.008] [17/1/2025]. Elizabeth K. Mix, "Appropriation and the Art of the Copy" (2015). *Scholarship and Professional Work -Arts*. 16, pp. 1433-1445 [https://digitalcommons.butler.edu/jca_papers/16] [17/1/2025]

9 Jackson, *The Art of Copying Art*, *ibid.*, 4, 5.

10 Hans, Dam Christensen, "The Art of Copying: Five Strategies for Transforming Originals in the Art Museum", *Culture Unbound*, Volume 9, Issue 1, 2017, p. 90, 103. [<http://www.cultureunbound.ep.liu.se>] [17/1/2025].

11 Christensen, "The Art of Copying", *ibid.*, 85, 86, 90, 91.

12 Christensen, "The Art of Copying", *ibid.*, 88, 92.

13 Παράγεται στο Christensen, "The Art of Copying", *ibid.*, 89, 90.

14 Freeland "Portraits in Painting and Photography", *ibid.*, 95.

15 P. Cohen, *On the Death of Portraiture* 2003, 63. Freeland "Portraits in Painting and Photography", *ibid.*, 95, 97, 98, 100, 107. Freeland, *Portraits and Persons*, *ibid.*, 1, 3, 42-44, 48.

16 Όστε η παραγωγή νέων πρωτοτύπων να καθίσταται δυνατή *ad infinitum*, βλ. Christensen, "The Art of Copying", *ibid.*, 85, 90, 95.

17 Βλ. και Freeland, *Portraits and Persons*, *ibid.*, 260-261 όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

18 Cornelia A. Tsakiridou, *The Orthodox Icon and Postmodern Art. Critical reflections on the Christian image and its theology*, Routledge, New York, 2025, p. 23.

ή το πρότυπο, -εν προκειμένω η πρότυπη φωτογραφία, κυριολεκτικά η «αχειροποίητη εικόνα», όπως εύστοχα παρατηρεί η Cornelia Tsakiridou, δεν είναι σταθεροποιημένη και τελική, «αλλά ανοιχτή και υφίσταται στη μοναδικότητα και τη συνοχή των αντιγράφων της».¹⁹

Συνεχίζοντας, παρουσιάζεται η δεύτερη περίπτωση μελέτης κατά την οποία πραγματοποιούνται αναφορές σε βασικές αρχές που διέπουν την προσωπογραφία. Επιπλέον, γίνεται μία προσέγγιση σε ζητήματα καταγωγής, αναζητώντας τις πηγές του ζωγραφικού αυτού είδους σε λέξεις, έννοιες αλλά και την ίδια την ανθρώπινη φυσιολογία.

Η αμοιβή που έλαβε ο Αριστοτέλης όταν του ανέθεσε ο Μέγας Αλέξανδρος να μελετήσει τα ζώα και να συγγράψει μία πραγματεία για τη ζωολογία ανερχόταν στα 800 τάλαντα. Το ιδιαίτερα μεγάλο ποσό αποδεικνύει την εξέχουσα σημασία αυτής της έρευνας. Στο πρώτο βιβλίο, το οποίο τιτλοφορείται *Τῶν περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν*, χωρίζει τα ζώα σε ομάδες ενώ έπειτα πραγματοποιεί εκτενή αναφορά στα μέρη του ανθρώπινου σώματος περιγράφοντας το κρανίο²⁰, τον εγκέφαλο, το πρόσωπο, τα μάτια, τα αυτιά, τη μύτη, τη γλώσσα, τον θώρακα, την κοιλιά, την καρδιά, τα σπλάχνα, τα γεννητικά όργανα και τα άκρα.

Στο όγδοο κεφάλαιο ο Αριστοτέλης παρατηρεί ότι ανάμεσα στα όντα που μετέχουν στη γένεση και τη φθορά, τα φθαρτά όπως τα ονομάζει όντα, μόνο ο άνθρωπος έχει πρόσωπο «τὸ δ' ὑπὸ τὸ κρανίον ὀνομάζεται πρόσωπον ἐπὶ μόνου τῶν ἄλλων ζῶων ἀνθρώπου· ἰχθύος γὰρ καὶ βοῶς οὐ λέγεται πρόσωπον». Αυτό εντοπίζεται στο μπροστινό μέρος του κρανίου και η περιοχή ανάμεσα στα μάτια και τα βρεγματικά οστά είναι το μέτωπο. Όσων δε το μέτωπο είναι μεγάλο είναι πιο αργοί, εκείνων που είναι μικρό είναι ευκίνητοι, εκείνων που είναι πλατύ παρασύρονται πιο εύκολα από τα συναισθήματα τους, ενώ αυτοί που έχουν στρογγυλό μέτωπο διακατέχονται από πάθος. Με τον τρόπο αυτό ο Αριστοτέλης περιγράφει τη σχέση των χαρακτηριστικών σε σχέση με την ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων, υποδηλώνοντας μία πρώιμη επιστημονική προσέγγιση κατά την οποία τα σωματικά χαρακτηριστικά θεωρούνται ενδεικτικά της συμπεριφοράς και του χαρακτήρα των ανθρώπων. Η μετάβαση από τη λεκτική περιγραφή στη σχεδιαστική αναπαράσταση μέσω της μεθόδου των γραμμών, αυτό που ονομάζεται γραφή, στην τέχνη της ζωγραφικής λοιπόν, δεν είναι άλλη από την προσωπογραφία ή όπως ονομάζεται αλλιώς πορτρέτο.

Ετυμολογικά η λέξη πορτρέτο προέρχεται από την ιταλική γλώσσα και στην προκειμένη περίπτωση αποκαλύπτεται μία επιπλέον συνθήκη η οποία σχετίζεται με μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ενέργεια. Η λέξη στα ιταλικά είναι *ritratto* και προέρχεται από τη λατινική *retrahō* και έχει πολύ παρόμοια ετυμολογική πορεία με εκείνη του όρου πορτρέτο, που προέρχεται από το *protrahō*. Και στις δύο περιπτώσεις, η ακριβής μετάφραση από τα λατινικά υποδηλώνει την ενέργεια της έλξης, της εξαγωγής, της αποκάλυψης, της επαναφοράς και ειδικότερα για την περίπτωση του πορτρέτου της ανάκτησης της εικόνας από την πραγματικότητα.

Από αυτή τη λέξη θα προκύψει το γαλλικό *portrait* και έπειτα το αγγλικό *portrait*²¹ με σαφείς αναφορές στη φιγούρα, λέξη με εξίσου ιταλική ρίζα, *figura*, που σημαίνει περίγραμμα, το οποίο αποτελεί τη σχεδιαστική περιγραφή του εαυτού. Ένα πορτρέτο, όπως σημειώνει ο Nancy, σύμφωνα με τον καθιερωμένο ορισμό ή περιγραφή, είναι η αναπαράσταση ενός ατόμου που αφορά τον ίδιο τον εαυτό του. Ο ορισμός αυτός είναι τόσο σωστός όσο και απλός. Ωστόσο, απέχει πολύ από το να είναι επαρκής. Καθορίζει μία λειτουργία ή μία τελειότητα, αυτή της αναπαράστασης ενός προσώπου για τον εαυτό του και όχι για τα χαρακτηριστικά ή τις ιδιότητές του, για τις πράξεις του ή για τις σχέσεις στις οποίες μπορεί να εμπλέκεται ή να μην εμπλέκεται²². Το αντικείμενο του πορτρέτου τείνει να είναι, με την αυστηρότερη έννοια, το απόλυτο υποκείμενο, το υποκείμενο αποκομμένο από κάθε τι που δεν του ανήκει, αποτραβηγμένο από κάθε εξωστρέφεια.

Ο ζωγράφος και μελετητής της Αναγέννησης Gian Paolo Lomazzo (1539-1592) θεωρεί ότι η ουσία της τέχνης εντοπίζεται στην απόδοση των χειρονομιών, τις στάσεις του σώματος και στις εκφράσεις του προσώπου εκφράζοντας τα πάθη της ψυχής²³. Ενώ ο γλύπτης Λεονάρντο θεωρούσε ότι η φιγούρα είναι πιο αξιέπαινη που με τις πράξεις της εκφράζει καλύτερα το πάθος του νου της. Η φιγούρα οφείλει να οργανώνει το ζωγραφικό, και κατ' επέκταση το γλυπτικό ή φωτογραφικό έργο, επομένως, όχι μόνο από την άποψη της ισορροπίας, των δυναμικών γραμμών ή των χρωματικών αξιών, αλλά και με τρόπο τέτοιο ώστε το εκάστοτε έργο να απορροφάται από αυτήν και να ολοκληρώνεται από αυτήν. Ό,τι περιβάλλει τη μορφή, αν πράγματι περιβάλλεται από οτιδήποτε, πρέπει να είναι αυστηρά υποσυνείδητο, να είναι αυστηρά συνδεδεμένη με την καθαρή και απλή θέση της για τον εαυτό της.

Βέβαια η ανθρώπινη φιγούρα εΐθισται στα ζωγραφικά έργα και ακόμη πιο συχνά στην φωτογραφική της απεικόνιση, να χαμογελά. Ήδη από την αρχαία ελληνική τέχνη στα πρόσωπα των αγαλμάτων υποτάσσεται σε αυτό

19 Ό.π.

20 Αριστοτέλης, *Τῶν περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν*, 491b.

21 Μέσα 16ου αιώνα, από το γαλλική μετοχή παρακειμένου (χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό) της λέξης *portraire*. *Portrait* /'pɔːtreɪt/, Oxford English Dictionary, Oxford UP, 2021. https://www.oed.com/dictionary/portrait_n?tab=factsheet#28886131 [21/05/2025]

22 Nancy Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris, 2000, p. 13.

23 Lomazzo Paolo, *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1585, p. 19.

που ονομάζεται αρχαϊκό μείδισμα. Αυτή η υποψία χαμόγελου καθιστά τα πρόσωπα σε μία σταθερή αναμονή μίας ανολοκλήρωτης έκφρασης²⁴. Ένα διακριτικό, μείλιχιο χαμόγελο που εγκλωβίζει τις μαρμάρινες φιγούρες σε ένα αέναο μυστήριο, χωρίς ποτέ να ολοκληρώνεται και να καταλήγει είτε σε ένα σαφές, πλατύ χαμόγελο, είτε ακόμη και σε μία άλλου τύπου διόρθωση ή συναισθηματική μετάβαση που θα οδηγούσε σε μία επιστροφή στη σοβαρότητα ή ακόμη και στην κατάρθεια. Έτσι τα ανθρώπινα όντα χαρακτηρίζονται επιπλέον και από μία άλλη μοναδική ιδιότητα ανάμεσα στα φθαρτά όντα, αποτελούν τα μοναδικά χαμογελαστά ζώα.

Στο τρίτο βιβλίο στο *Περὶ ζῶων μορίων*, στο δέκατο κεφάλαιο, ο Αριστοτέλης πολύ συγκεκριμένα αναφέρει ότι το μοναδικό ζώο το οποίο γελά είναι ο άνθρωπος, «τὸ μόνον γελῶν τῶν ζῶων ἄνθρωπον²⁵». Η μοναδικότητα αυτή που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο πρόσωπο εξηγείται επιστημονικά από την ανατομία του ίδιου του ανθρώπινου κρανίου. Το ανθρώπινο πρόσωπο έχει 43 μύες²⁶, και αυτοί είναι υπεύθυνοι για ένα ευρύ φάσμα εκφράσεων, συμπεριλαμβανομένου του χαμόγελου. Οι μύες της κεφαλής περιλαμβάνουν τους δερματικούς ή μιμικούς και του μασητήριους μύες. Οι δερματικοί κινούν το δέρμα στο οποίο προσφύονται και μεταβάλλουν την έκφραση τους προσώπου, και για αυτό το λόγο ονομάζονται μιμικοί και με την κίνηση των οποίων εκφράζονται τα συναισθήματα. Το χαμόγελο είναι μια σύνθετη μυϊκή κίνηση που περιλαμβάνει τον μείζονα ζυγωματικό μυ, που τραβά τις γωνίες του στόματος προς τα πάνω και προς τα έξω, τον ελάσσονα ζυγωματικό μυ, που βοηθά στην ανύψωση του άνω χείλους, τον γελαστήριο μυ, που εκφύεται από την παρωτιδομασητήρια περιτονία και καταφύεται στη σύστοιχη γωνία του στόματος. Με τη ενέργειά του, φέρνει τη γωνία του στόματος προς τα έξω και τον σφιγκτήρα των βλεφάρων, που συστέλλει τα βλέφαρα και δημιουργεί τις «ρυτίδες του γέλιου» γύρω από τα μάτια. Η δε ένταση και η διάρκεια της συστολής αυτών των μυών καθορίζουν επιπλέον το είδος του χαμόγελου όπως για παράδειγμα αληθινό, ψεύτικο ή ειρωνικό. Έτσι, το χαμόγελο συμβάλλει στην συναισθηματική έκφραση και στην επικοινωνία, προκύπτει από μία μυϊκή πολυπλοκότητα και αποδεικνύει μία εξελικτική πρόοδο προδίδοντας την ανάγκη να δημιουργεί ο άνθρωπος κοινωνικούς δεσμούς και να επιταχύνει την επικοινωνία. Πέραν του χαμόγελου η μυϊκή αυτή πολυπλοκότητα χαρίζει στον άνθρωπο μία πληθώρα εκφράσεων μορφασμών καθιστώντας τη νευματολογία του ανθρώπινου προσώπου τη μεγάλη περιουσία του μυθιστοριογράφου.

Το πορτρέτο, λοιπόν, φαίνεται αφιερωμένο στη αποστολή του να ομοιάζει. Σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως το μόνο είδος ζωγραφικής που έχει μία σαφώς καθορισμένη πρακτική τελειότητα. Γύρω από μία τέτοια τελειότητα, εξάλλου, κρίθηκε η καλλιτεχνική του αξιοπρέπεια. Σε αυτό το πλαίσιο, θα πρέπει να έχουμε κατά νου ότι, σε όλο το πεδίο της τέχνης, το πορτρέτο είναι το είδος που φέρει με τον πιο emphatic τρόπο τα ίχνη μιας λειτουργίας ή μιας υπηρεσίας, ένα αφιέρωμα ή μια υπηρεσία προς την αλήθεια που δεν απέχει ποτέ πολύ από την αίσθηση της θρησκευτικής υπηρεσίας.

Σε ποιον ανήκει όμως πραγματικά το πρόσωπο μας; Αν αναρωτηθούμε πόσο δικό μας είναι το πρόσωπο μας, διαπιστώνουμε έστω και παρακρουστικά ότι η έννοια της κατοχής ή της οικειότητας του προσώπου μόνο για τη σαφήνεια της δεν διακρίνεται. Δεν αρκεί να μάθουμε τι είναι αυτό που κατέχουμε ή μας κατέχει. Όπως σημειώνει ο δοκιμιογράφος Κωστής Παπαγιώργης, «για να κάνουμε έστω ένα σοβαρό βήμα επί του θέματος θα πρέπει να διασαφηνίσουμε εκτενώς και εξαντλητικώς τι είναι και πως είναι ο κατέχων, τι ανάγκη έχει την κατοχή, με ποιον τρόπο και για ποιους λόγους θα πρέπει να έχει εαυτό, εγώ, αυτοπάθεια και ετεροπάθεια ήγουν συνείδηση που κατοπτρίζεται στον εαυτό της και ενίοτε πάσχει από την ακατανόητη ασθένεια του σολιψισμού».²⁷

Το έργο τέχνης αντιτάσσεται από τη φύση του στην ακραία αυτή θέση της φιλοσοφικής απομόνωσης, αίρει την απομόνωση του νου και συνδιαλέγεται κοινωνικά με το κοινό της. Κάθε έργο τέχνης καλεί τον θεατή να ολοκληρώσει την ιστορία του, να δημιουργήσει έναν προσωπικό δεσμό με τον κάθε έναν ξεχωριστά και να δεχθεί τις πολλαπλές του ερμηνείες. Όσο λιγότερο συγκεκριμένο είναι τόσο μεγαλύτερο το εύρος των ερμηνειών. Τέτοια είναι τα αινιγματικά έργα του Βασίλη Πασπάλη²⁸ όπου με τις αναπάντεχες εικόνες και τις ονειρικές σκηνές εντείνουν αυτή τη διάθεση της τέχνης ενάντια στην εσωστρέφεια ενός εγώ που προσδιορίζεται μόνο από τον εαυτό του καθώς προκαλεί τον θεατή να φανταστεί και να δημιουργήσει τη δική του ιστορία.

24 Το σώστρεφο μείδισμα, που είναι σαν να σημειώνονται νότες πάνω στα χείλη οι οποίες δεν ακούγονται. Παπαγιώργης Κωστής, *Τα γελαστά ζώα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2004, σ. 41.

25 Αριστοτέλης, *Περὶ ζῶων μορίων*, 673α.

26 Γίγης Παναγιώτης, Τσίκαρας, Προκόπης, *Ανατομή του ανθρώπινου σώματος, θεωρητικές γνώσεις και τεχνική Παρασκευής των ανατομικών μορίων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1997, σ. 17-19.

27 Παπαγιώργης Κωστής, *Ο εαυτός*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2016, σ. 47.

28 Ο Βασίλης Πασπάλης γεννήθηκε στη Βέροια. Ζει και εργάζεται στη Βέροια και στα Ιωάννινα. Αποφοίτησε το 2007 από τη Σχολή Καλών Τεχνών, τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων ενώ έλαβε το μεταπτυχιακό του δίπλωμα από το Royal College of Art του Λονδίνου. Υπήρξε εξαιρετικά ενεργός σε εκθέσεις σε γκαλερί και διοργανώσεις του εξωτερικού ενώ αργότερα ασχολήθηκε πιο επιστημονικά με τη διδασκαλία. Διδάσκει στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης. Έργα του συμπεριλαμβάνονται σε συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό, μεταξύ των οποίων στη συλλογή του Government Art Collection της Μεγάλης Βρετανίας.

Στις παραστάσεις απεικονίζονται πορτρέτα ανθρώπων που έχουν απωλέσει το χαμόγελο. Είναι έργα όπου οι πρωταγωνιστές φαίνεται να πάσχουν καθώς τα υποβάλλει σε ποικίλα μαρτύρια. Οι παραστάσεις συνήθως είναι βίαιες, σκληρές, σχεδόν αποκρουστικές παρ' όλα αυτά ελκυστικές, οργανωμένες χειρουργικά αλλά αναίμακτα ικανές να προκαλούν τόσο αποστροφή και συγχρόνως με την ακραία και ιδιαίτερη ατμόσφαιρά τους να προσφέρουν απόλαυση.

Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα έργα του Πασπάλη έχει η τεχνική που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης. Τα έργα άλλοτε χαράσσονται σε γυαλί και κατόπιν καλύπτονται με διαδοχικές στρώσεις χρώματος και άλλοτε προκύπτουν από την επεξεργασία του υλικού υποδοχής, στην προκειμένη περίπτωση είναι το πλέξιγκλας, το οποίο τρυπάται με λέιζερ δημιουργώντας ελάχιστες εσοχές ποικίλου διαμετρήματος οι οποίες θα γεμίσουν αργότερα με μελάνι. Ο δημιουργός λειτουργεί υπονομευτικά στην ίδια την τέχνη της χαρακτηριστικής καθώς παράγει άγονες μήτρες. Τα χαρακτηριστικά του δεν προορίζονται για την αναπαραγωγή της εικόνας αλλά αποτελούν αυτοτελή έργα. Το δε στάδιο της τρώσης μέσω των ακτίνων λέιζερ αποτελεί ένα στάδιο εξέλιξης της χαρακτηριστικής το οποίο επιτυγχάνεται με τη χρήση νέων μέσων και τεχνολογίας. Αν στην προηγούμενη διαδικασία χάρασσε το γυαλί και εφάρμοζε στρώσεις χρώματος για να αποκαλυφθεί η εικόνα, τώρα ιδιαίτερα στο έργο που παρουσιάζεται στην εισήγηση (εικ. 3), αλλά και σε μία σειρά παρόμοιων έργων, η εικόνα δημιουργείται πρώτα με τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Με τη βοήθεια ενός σχεδιαστικού προγράμματος σχηματίζει την εικόνα με αναρίθμητες κουκκίδες η οποία οργανώνεται μέσα από την πυκνωση και την αραιώση τους, τη διάταξη τους αλλά και τη διάμετρο της κάθε μίας από αυτές (εικ. 4). Κατόπιν η ψηφιακή εικόνα μεταφέρεται σε ένα εκτυπωτή με ακτίνες λέιζερ όπου αυτός σαρώνει την επιφάνεια ενός υποδοχέα, στην περίπτωση αυτή ένα γαλακτερό πλέξιγκλας, δημιουργώντας τις αντίστοιχες τρύπες οι οποίες γεμίζουν με μία χρωστική ύλη, στο συγκεκριμένο έργο με μαύρη μελάνη σε μορφή σκόνης. Τα σημεία, οι τελείες που θα γίνουν τρύπες και θα γεμίσουν με ύλη, είναι ασύνδετα μεταξύ τους γεγονός που σημαίνει ότι η εικόνα που παράγεται είναι διηρημένη στα μέρη της. Ενώ, λοιπόν, απουσιάζει η εσωτερική συνοχή η εικόνα συγκροτείται τηρεί τη δομή της εξαιτίας της αταραξίας των μορίων από τα οποία αποτελείται, όπως αυτά οργανώθηκαν πάνω σε μία σταθερή βάση.

Εν κατακλείδι, η προσωπογραφία, είτε ως μία εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού, είτε ως μέρος μίας γενικής ηθογραφικής αφήγησης, είτε ως ψυχογράφημα, τροφοδοτεί σταθερά την καλλιτεχνική παραγωγή. Συνεπώς, όσο και αν αλλάζει το μέσο της εικαστικής έκφρασης, ακόμη και όταν γίνεται χρήση νέων τεχνολογικών εργαλείων, δεν παύει να αναζητάει το πραγματικό (της) πρόσωπο ικανοποιώντας ή μη, την τελεολογία της.

ΕΙΚΟΝΕΣ:

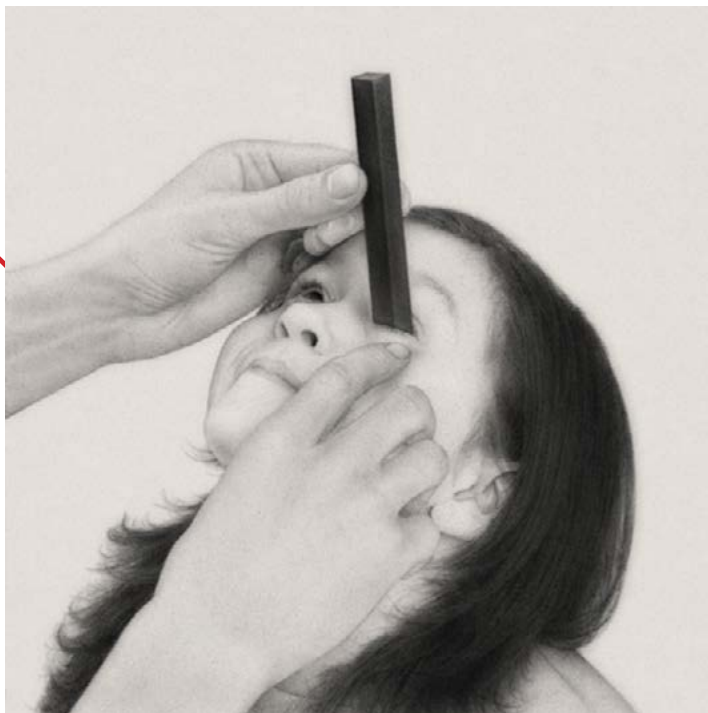


Εικόνα 1. Αναστάσης Στρατάκης, *Χωρίς Τίτλο*, 2012, γραφίτης και κάρβουνο σε χαρτί, 40x35εκ.



Εικόνα 2. Αναστάσης Στρατάκης, *Χωρίς Τίτλο (Simulacra #4)*, 2012, γραφίτης και κάρβουνο σε χαρτί 40x35εκ, διαστάσεις εγκατάστασης μεταβλητές.

(Συμμετέχοντες εικαστικοί αλφαβητικά: Χριστίνα Αντωνοπούλου, Αλεξία Ζωίδου, Παναγιώτης Καλογιάννης, Δημήτρης Καρλαφτόπουλος, Λάουρα Ράπτη, Θεωρής Σπανός, Λυδία Στατίρη)



Εικόνα 3. Βασίλης Πασπάλης, *Untitled "I"*, 2012, χάραξη σε πλέξιγκλας, μελάνι, 67x67εκ.



Εικόνα 4. Βασίλης Πασπάλης, *Untitled "I"*, 2012, χάραξη σε πλέξιγκλας, μελάνι, λεπτομέρεια.

Έρως - Εαυτός και δημιουργική πράξη

Βένια Δημητρακοπούλου

ΓΛΥΠΤΡΙΑ

Στην παρουσίαση αυτή επέλεξα να δείξω κάποια έργα από δύο ατομικές μου εκθέσεις. Από την πιο πρόσφατη τον Μάιο του 2024, στην γκαλερί Κουρντ με τίτλο «Σμιλεύοντας τον Έρωτα» και επιμέλεια της Ελένης Βαροπούλου και από μια παλαιότερη με την Αίθουσα Τέχνης Αθηνών το 2011 στη Μπλε πολυκατοικία στα Εξάρχεια, με τίτλο «Μικρή Γεωγραφία της Ύπαρξης- Mapping Oneself». Σε όλα τα έργα αυτά η θεματική είναι κοινή: Έρωτας - Εαυτός και δημιουργική πράξη.

«Ίσια ναι πάει ο χρόνος αλλά ο έρωτας κάθετα» γράφει ο Οδυσσέας Ελύτης. Ένα εξαίφνης είναι ο έρωτας, ένα συμβάν, μία βίαιη μετατόπιση από το οικείο στο ανοίκειο, μία αποδιοργάνωση της ύλης και μία εκ νέου οργάνωση εν προκειμένω μέσα από τη δημιουργική πράξη: μία δύναμη που ενώνει και μετακινεί. Ο εαυτός χάνεται μέσα στον άλλον και ξανακερδίζεται αλλού, σε χρόνο καινούργιο, σε χρόνο ψυχικό, σε χρόνο επινοημένο και γι' αυτό κερδισμένο. Μεταφέρεται εκεί όπου η δημιουργική πράξη μετατρέπει ένα γεγονός σε διαχρονία.

Όλα τα έργα κινούνται στους τρεις βασικούς άξονες της δουλειάς μου, που είναι: Ύλη, Λόγος (ίχνος και γραφή) και Ηχος. Στα συγκεκριμένα αυτά έργα επιχειρώ τη χαρτογράφηση και την αποτύπωση, με διαφορετικά μέσα και υλικά, αυτού του γεγονότος που λέγεται Έρωτας. Του Έρωτα εκείνου που εμφανίζεται απρόσμενα και ξαφνικά, που επιβάλλεται, καταλαμβάνει και νικά, καθώς ο εαυτός αποσυντονίζεται, ο έλεγχος χάνεται και δημιουργείται αταξία και χάος. Ο Έρωτας είναι μια δύναμη ενωτική αλλά ταυτόχρονα ανατρεπτική και συντριπτική.

Στα έργα που παρουσιάζω καταγράφω μία διαδικασία η οποία περνάει μέσα από την δημιουργική πράξη. Πώς για παράδειγμα μια Δίνη, μέσα στην οποία βρίσκεται κάποιος, μετασχηματίζεται σε κάτι άλλο που απεγκλωβίζει και λυτρώνει. Πώς η αταξία επανέρχεται σε μια δομή, σε μια τάξη. Πώς η μαγική ιδιότητα της χειρωναξίας με την συμμετοχή του νου μετατοπίζουν ένα γεγονός σε έναν άλλο χρόνο και σε έναν άλλο τόπο.

Ο τόπος εκείνος, ως άλλη διάσταση του κόσμου, είναι το μέρος όπου η Τέχνη μπορεί να ευδοκιμεί. Και, παραφράζοντας τον Γκ. Κ. Τσέστερτον, μπορώ να πω με σιγουριά πως είναι το τοπίο των ονείρων μου, το είδος του κόσμου που θέλω να περιπλανώμαι, η παράξενη χλωρίδα και πανίδα, ο δικός μου μυστικός πλανήτης.

ΠΡΩΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ: ΎΛΗ

Έρως (εικ. 1)

Ο Έρως είναι το κεντρικό γλυπτό από μάρμαρο Τήνου γύρω από το οποίο διαμορφώθηκε η τελευταία μου έκθεση. Μια μέρα στο μαρμαράδικο, το βλέμμα μου έπεσε σε δυο μεγάλα μακρόστενα κομμάτια μάρμαρο ξαπλωμένα το ένα δίπλα στο άλλο. Έμοιαζε σαν κάποτε να ήταν ένας ενιαίος όγκος σκισμένος τώρα στα δύο. Η λέξη που μου ήρθε αμέσως στο νου ήταν Έρωτας. Τα πήρα, τα σήκωσα όρθια, τα σμίλεψα. Τα τοποθέτησα στη συνέχεια μαζί σε μια κοινή βάση, αφήνοντας ωστόσο μεταξύ τους ένα μικρό κενό, ορίζοντας έτσι τη δική μου εικόνα του έρωτα. Δυο αυθύπαρκτες οντότητες που διατηρούν την αυτονομία τους. Το μεγάλο οξύμωρο του Έρωτα είναι από τη μια πλευρά η δύναμη και η πίεση που ασκεί για ένωση και από την άλλη η ίδια δύναμη που απαιτείται προκειμένου να διαφυλαχθεί η διαφορετικότητα του καθενός και ο Έρωτας να μην χαθεί.

Μαχητές (εικ. 2&3)

Περνώ μεγάλο μέρος του χρόνου μου σε ένα ορεινό χωριό, σε ένα τοπίο βυθισμένο στην πέτρα, απέναντι από το ηφαίστειο των Μεθάνων, στην Αίγινα. Ένα τοπίο άχρονο. Εκεί μου συστήθηκαν οι πρώτες πέτρες, η πρώτη μεγάλη ενότητα της δουλειάς μου. Πρόσωπα σμιλεμένα σε ηφαιστειακό πέτρωμα, μαχητές, ήρωες, θεότητες. Πέτρες εκατομμυρίων ετών που μιλούν για την αντοχή, τη μαχητικότητα και την καρτερία. Κατά τον Σοφοκλή, ο Έρως είναι μια ανίκητη δύναμη αλλά και η δημιουργική πράξη εμπεριέχει κάτι από τη φύση του μαχητή.



1. Βένια Δημητρακοπούλου, Έρως, 2024, μάρμαρο Τήνου σε σιδερένια βάση, 200x60x20 εκ. φωτογραφία: Ναταλία Τσουκαλά



2. Βένια Δημητρακοπούλου, *Μαχητές*, 2018, κεφάλια από σκληρό γύψο, διαστάσεις μεταβλητές



3. Βένια Δημητρακοπούλου, *Μαχητές*, 2020, Ηφαιστιακή πέτρα σε χώμα και σίδηρος. Φωτογραφία: Ναταλία Τσουκαλά

Δόρατα

Μαζί με τους Μαχητές βρίσκονται και τα μαρμαρίνα Δόρατα. Ψηλά, πάνω από δύο μέτρα, κάθετα, με αιχμές και με καμπύλες.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΝΟΤΗΤΑ: ΛΟΓΟΣ



4. Βένια Δημητρακοπούλου, *Σινδόνη*, 2024, μικτή τεχνική σε ύφασμα, 160x185 εκ. φωτογραφία: Ναταλία Τσουκαλά

Σινδόνη (εικ. 4)

Ένα κομμάτι ύφασμα που μοιάζει να τύλιξε κάποτε κάτι πολύτιμο και ιερό αφήνοντας ανεξίτηλα τα σημάδια του επάνω του.

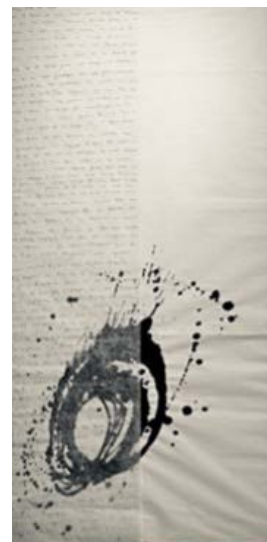
Γραμμές της Σκέψης

Στα έργα αυτά, από σινική μελάνη σε χαρτί, θέλησα να αποτυπώσω τη ροή της σκέψης. Τη δύναμή της. Την πράξη της επανάληψης που ησυχάζει και καθησυχάζει. Την σκέψη όταν δεν σκαλώνει.

Δίνες (εικ. 5)

Δίνη ονομάζεται η περιστροφική κίνηση του νερού ή του ανέμου όταν συναντώνται αντίθετα ρεύματα. Απρόβλεπτα χαοτικά φαινόμενα. Ή θα χαθείς, ή θα σωθείς. Χάος και τάξη. Ο νους, η σκέψη που σκαλώνει και ο κάνναβος ως μια δομή που συγκρατεί και προστατεύει. Πρόκειται για σχέδια

με σινική μελάνη σε χειροποίητο χαρτί.



5. Βένια Δημητρακοπούλου, *Δίνη*, 2013- , σινική μελάνη σε χειροποίητο χαρτί, 140x75 εκ.

Μανδύες του Νέσσου

Η δύναμη των λέξεων και του λόγου, που κάποτε ζεσταίνει και ανακουφίζει και άλλες φορές καίει τις σάρκες, όπως ο μανδύας βουτηγμένος στο αίμα του Νέσσου που φόρεσε ο Ηρακλής και βρήκε τραγικό θάνατο. Στους Μανδύες που παρουσιάζω το χαρτί είναι σε σχήμα σταυρού. Το οριζόντιο και το κάθετο στοιχείο. Επάνω τους είναι γραμμένες με μελάνη σινική φράσεις και λόγια από γράμματα ερωτικά. Προσωπικά αλλά και ποιητών που αγαπώ. «Και ασταθής ο έρως από μελάνη σινική» όπως γράφει ο Αλέξανδρος Ίσαρης. Γραμμές διαπερνούν τις φράσεις και τις σβήνουν σε σημεία. Γραφή και διαγραφή. Χαρά και Λύπη. Απουσία-Παρουσία.

Μάταιο Γράμμα

Ένα χαρτί μεγάλο όσο μια ανθρώπινη φιγούρα, γραμμένο πυκνά, σαν ένα κέντημα με λέξεις μικροσκοπικές. Ένα ανεπίδοτο γράμμα, μακρύ. Γραφόταν επί μήνες. Επί καιρό πολύ. Μια απεύθυνση. «Η παρουσία σου και η απουσία σου. Η μεγάλη υπόθεση της ζωής μου» έγραφε κάποτε ο Γιώργος Σεφέρης σε ένα γράμμα με τον ίδιο τίτλο.

Άλφα

Ένα διπλό ορειχάλκινο κεφαλαίο Άλφα μεγάλης κλίμακας. Διπλό γιατί η Απουσία και η Αγάπη ήταν και είναι το κρισιμότερο δίπολο στο προσωπικό μου σύμπαν. Δύο έννοιες ως ενιαίο και αδιαίρετο σύνολο.

Λαβύρινθος

Από μικρή κρατώ ημερολόγιο και σημειώσεις. Έφτιαξα μια σειρά από τα λεγόμενα artist books, βιβλία, leporellos, με προσωπικές καταγραφές, μικρά σχέδια και κείμενα. Ο «Λαβύρινθος» είναι ένα από αυτά. Ένα βιβλίο/ημερολόγιο ονείρων σε μορφή leporello. Ένα ανάπτυγμα βιβλίου ως ένα νήμα οδηγητικό που διατρέχει τις καταγραφές αυτές. Αριστερά βρίσκεται η εικόνα, δεξιά το κείμενο που τη συνοδεύει. Συχνά η σχέση μεταξύ τους δεν είναι προφανής. Παραθέτω δύο τέτοια μικρά κείμενα:

1.ΑΓΑΠΗ

-Τι φοράει το άνθος της ψυχής σου
Ντυμένος σα νύφη στο πέτο του;
-Τι μετράει το βάθος της ζωής σου
Γνωρίζοντας γυρίζοντας μες στην οχλαγωγή ενώ βρέχει;
- Ποιος αναρωτιέται για το πως τα καταφέραμε;
Εικόνα βουβή; Αγάπη

2.ΕΡΩΣ

«Τι μεθ' ημών καθελκύουσι;»
ο Έρωθ θα φανεί στον εξώστη,
Απαστράπτων
Φεγγοβόλος
κρατώντας την κεφαλή του Φόβου
επί πίνακι...
«τα νικητήρια
τα νικητήρια!»

ΤΡΙΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ: ΗΧΟΣ

Ζωοδόχος Πηγή

Στην ενότητα αυτή παρουσιάζω ένα βίντεο με τίτλο «Ζωοδόχος Πηγή» που παρουσίασα πρώτη φορά στην Μπλε Πολυκατοικία και στη συνέχεια στην πρόσφατη έκθεση μου στην γκαλερί Kourd. Στην κάμερα είναι ο Φίλιππος Κουτσαφτής και η μουσική είναι του φίλου και συνθέτη Pablo Ortiz.

Δυο χέρια, τα χέρια μου. Το αριστερό παίρνει στη χούφτα του ένα κομμάτι πηλό. Το δεξί εισδύει βίαια, το πιέζει, το τρυπά, το αφήνει στην άκρη. Μια αέναη πάλη. Δυο δυνάμεις αντίρροπες και αλληλένδετες. Στη μέση ένας παρατηρητής, ο νους. Η κίνηση αυτή επαναλαμβάνεται αδιάκοπα και εμμονικά. Μέσα από αυτή την επανάληψη, κάτι άλλο φανερώνεται και γεννιέται. Σαν να επιτελείται μια πολύ προσωπική και ταυτόχρονα λυτρωτική τελετουργία... Στο βάθος ακούγονται δύο τσέλο, που παίζονται όμως από τον ίδιο τσελίστα, τον επίσης φίλο Anssi Karttunen, σε διαφορετικές ηχογραφήσεις. Με τον τρόπο αυτόν είναι σαν να παίζει ο ίδιος με μια δεύτερη εκδοχή του εαυτού του. Μια πάλη, ένας διάλογος σαν εκείνον των δύο χεριών.

Δείτε το έργο εδώ:



Η Κλίνη της αϋπνίας

Το έργο αυτό πρόκειται για έναν μακρύ μονόλογο χωρίς διακοπή, χωρίς διορθώσεις, που βγήκε μονομιάς και καταγράφηκε σ' ένα μεγάλο σεντόνι από χαρτί που κάλυψε ένα διπλό κρεβάτι. Στη συνέχεια ηχογράφησα τη φωνή μου καθώς το διαβάζει η οποία ακούγεται μέσα στο χώρο όπου παρουσιάζεται.

Δείτε το έργο εδώ:



Score of Memory-Η Σημειογραφία της Μνήμης

Ήχος και μνήμη. Ο ήχος ενός ξεκούρδιστου πιάνου σε αυτοσχεδιασμό του συνθέτη Pablo Ortiz πάνω σε κομμάτια του Μπαχ και η φωνή μου από τον μονόλογο του έργου η Κλίνης της Αϋπνίας ζωντανεύουν έναν χώρο ιστορικό, σιωπηλό, φορτωμένο με αναμνήσεις: Το υπνοδωμάτιο ενός Δούκα σε ένα palazzo στην πόλη της Τεργέστης στην Ιταλία. Το πιάνο έχει αποδομηθεί από τον χρόνο και φέρει μαζί του τη φθορά της αχρησίας που αλλοίωσε τις νότες, αλλά η παρτιτούρα του Μπαχ με τη καθαρή της δομή φωτίζει την απόσταση από το τότε στο τώρα και την ενσωματώνει. Η παραφωνία γίνεται έτσι μέρος της σύνθεσης, γίνεται μια σημειογραφία της μνήμης.

Δείτε το έργο εδώ:



Έρωτας Ξαφνικά

Το έργο αυτό προέκυψε κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού της πανδημίας του 2020. Τα έντονα και πρωτόγνωρα συναισθήματα που με κατέκλυζαν βίαια και ορμητικά όλο εκείνο το διάστημα έγιναν ένα έργο ηχητικό. Πρόκειται για κείμενα που έγραφα και ηχογραφούσα με την φωνή μου και στην συνέχεια έντυνε μουσικά από απόσταση ο φίλος και συνθέτης Παναγιώτης Καλαντζόπουλος. Το έργο μιλά για μια απρόσμενη συνάντηση, μια σύνδεση με τα βαθιά της σημάδια που ο χρόνος δεν κατάφερε να εξαλείψει.

Δείτε το έργο εδώ:



Κλείνω την παρουσίαση αυτή με τα λόγια του Αντρέι Ταρκόφσκι που λέει για την τέχνη πώς πρόκειται ουσιαστικά για μια απεύθυνση... «Μια ερωτική εξομολόγηση. Η συνειδητοποίηση της εξαρτότητας μας από τον Άλλον. Ομολογία Πίστωσης.» Και συμφωνώ απολύτως μαζί του.

Το πορτραίτο Ως απεικόνιση μίας κατάστασης

A Περίπτωση: «Το Πορτραίτο ως Προσωποποίηση μιας κατάστασης»

B Περίπτωση : «Το Πορτραίτο ως αποπροσωποποιημένη εικόνα μιας κατάστασης»

Βάλλυ Νομίδου

ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ Β' ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.

Υπάρχει μάλλον μία προϋπόθεση για την δημιουργία αυτών των έργων και αυτής της διττής στάσης. Η παρατήρηση που επιτρέπει ο μεγάλος χρόνος, ο αργός χρόνος και ο ρεμβασμός. Στοχασμός και ανα-στοχασμός. Τα υλικά μου, το προ-υποθέτουν, για να μην πω ότι και το επιβάλλουν αυτό. Κι ας πω επίσης και βεβαίως, ότι το κυρίαρχο υλικό μου είναι το χαρτί και άλλες ελαφρές ύλες. Μα κυρίως το ΧΑΡΤΙ. Και κάπως η πρακτική μου έρχεται και πατάει στην ανάμνησή μου από την οικογενειακή παράδοση στο κέντημα, στο μαντάρισμα, την τελετουργία της τοποθέτησης κάθε υλικού αντικειμένου, στην θέση του. Να μη ξεφεύγει από το νόημά του, μέσα στο σπίτι. Αυτά από την μεριά των γιαγιάδων. Αλλά και τον τρόπο του Πατέρα μου στο μικροβιολογικό του εργαστήριο, με την λεπτότητα των κινήσεων στο ακούμπημα, τον χειρισμό του υγρού υλικού. Την διεξοδικότητα των σκέψεων για την διάγνωση. Τον χειρισμό του ανθρώπινου παράγοντα, μετά. Αργές διαδικασίες, έξυπνα χέρια βουτηγμένα μες στον συλλογισμό.

Σχολείο πριν από το σχολείο.

Η διττότητα για την οποία σας μιλώ σήμερα εγώ, συμβαίνει καθώς το βλέμμα βυθίζεται μέσα στην πράξη της αργής κατασκευής, παρακολουθεί την εξέλιξη της φόρμας και κάπως έτσι το ίδιο το βλέμμα, ΞΑΝΑΒΛΕΠΕΙ αλλιώς. ΞΑΝΑΒΛΕΠΕΙ κι άλλες διατυπώσεις /εκδοχές του ιδίου θέματος.

A) «ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΩΣ ΠΡΟΣΩΠΟΠΟΙΗΣΗ ΜΙΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ»

ΕΡΓΟ «ΦΥΓΕ»

Το κόκκινο κορίτσι πατάει «στο φτερό», φεύγει, είναι έτοιμο να πέσει, ίσως παραπατά, είναι στο όριο της επιφάνειας που την φέρει. Το έργο αυτό θέλει να φανερώσει, να εμφανίσει την σύγχρονη ύπαρξη αντιθετικών δυναμικών που συνυπάρχουν στην πύκνωση της ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΣΤΙΓΜΗΣ. Το σπρώξιμο από την μία και η ώθηση που δημιουργείται εξαιτίας του, σε ένα πέταγμα προς κάτι άλλο που είναι έξω και διαφορετικό. Σε κάτι παραπέρα. Η προσωποποίηση μίας transit στιγμής, μία ζαλισμένη εμπειρία από τις αντιθέσεις της, και ίσως ούτε μόνο αυτό.

Το πορτραίτο αυτό, είναι η πύκνωση μίας δραματικής στιγμής, που μόνο μέσα από την πραγμάτωσή της υπάρχει προοπτική ζωής. Για να την πιάσει, όμως, το ΒΛΕΜΜΑ, πρέπει να δώσει χρόνο. Να την περιδιαβεί για να εισπράξει την σύνθετη/ αντιφατική και περιεκτική συνθήκη της εικόνας που αλλάζει. Μιλώντας φορμαλιστικά για το έργο, εκτός από εμπρός, που κρατάει αρκετά την αφηγηματική του μορφή, γυρίζοντάς το, λίγο λίγο, βλέπουμε από πίσω την δομή της κατασκευής του, που συγκρατεί την εμπρός αναγνωρίσιμη μορφή και που στο πλάι μετατρέπεται σε ρούχο διάτρητο, που δίνει ώθηση και όχι κράτημα στην κίνηση του ΦΕΥΓΙΟΥ.

Μια εικόνα χίλιες λέξεις.

Β) «ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΩΣ ΑΠΟΠΡΟΣΩΠΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΙΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ» (Η ΕΙΚΟΝΑ-Η Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ)

ΕΡΓΟ «ΡΥΘΜΙΚΟΣ ΠΥΡΓΟΣ»

Εδώ η δομή της κατασκευής είναι μία φόρμα ρυθμική και διαμπερής. Τρύπια. Η συγγένεια με την δομή του κόκκινου κοριτσιού στο έργο «Φύγε» είναι πεντακάθαρη. Ο ρυθμικός πύργος, ή μπορούμε να πούμε, το πορτραίτο μίας ανέλιξης. Ο Πύργος εξελίσσεται περίπλοκα και ρυθμικά από κάτω προς τα πάνω. Κάνει διαδρομές κυκλοτερές και εκφραστικές, στην εξέλιξή του καθ' ύψος, και τέλος στεφανώνεται από μία χαρούμενη φόρμα, που είναι σε σχετική αταξία.

Τον χαρακτηρίζω κομψό στη στάση του, με διαφορετικές όψεις από παντού, τρύπιο ή καλύτερα see through, ή έργο πολλαπλών όψεων, που αναζητάει να κερδίσει τον χρόνο και την κίνηση αυτού που πρέπει να τον περιδιαβεί προσεκτικά και όχι βιαστικά, για να τον δει.



Η παιδαγωγική των Selfies: Η πρόσληψη της αισθησιακής/σεξουαλικής selfie

Λίζα Τσαλίκη

ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ

Δέσποινα Χρονάκη

ΔΡ – ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΤΗΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΕΜΜΕ

Όλγα Δερζιώτη

ΥΠΟΨΗΦΙΑ ΔΙΔΑΚΤΩΡΑΣ, ΤΜΗΜΑ ΕΜΜΕ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στο πώς γίνεται αντιληπτή και πώς εννοιοδοτείται η αισθησιακή και σεξουαλική selfie αλλά και πώς συγκροτείται ευρύτερα η κουλτούρα γύρω από τις selfies. Επιστημολογικά η μελέτη μας ενημερώνεται από τις θεωρητικές προσεγγίσεις που συζητούν τις selfies ως ‘πολιτισμικά δημιουργήματα ενσωματωμένα σε ευρύτερες αφηγήσεις για τη διασημότητα, την καταναλωτική κουλτούρα, την αυτό-παρουσίαση, την επιτήρηση και την αυτό-επιτήρηση, την ταυτότητα και ένα μεγάλο εύρος κανονιστικές πρακτικές’ (Albury et al 2017: 175). Αντλώντας από 23 ημι-δομημένες συνεντεύξεις με νεαρά άτομα 18-25 ετών, επιχειρούμε να προσεγγίσουμε τους τρόπους με τους οποίους τα συμμετέχοντα άτομα κατασκευάζουν τον (σεξουαλικό) εαυτό μέσα από την παραγωγή και επιμέλεια των selfies, πώς εννοιοδοτούν με όρους πολιτικής της ταυτότητας την κουλτούρα των selfies και πώς διεκδικούν χώρο στο δημόσιο διάλογο για κουλτούρες ψηφιακής οικειότητας και πολιτειότητα της οικειότητας.

Λέξεις κλειδιά κουλτούρες selfie, αισθησιακή/σεξουαλική selfie, έρευνα ακροατηρίων, νεανικές κουλτούρες, ψηφιακές κουλτούρες, σεξουαλικότητα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρακτική των selfies που άρχισε να γίνεται δημοφιλής από τα τέλη του 2000, συμβαδίζει με την μεγαλύτερη εξοικείωση και κυκλοφορία των ‘έξυπνων’ (smart) κινητών τεχνολογιών, τις οποίες πολύ γρήγορα οικειοποιήθηκαν οι νέοι άνθρωποι. Συμβαδίζει όμως και με την εδραίωση της κουλτούρας Apple, καθώς τα προϊόντα της εξελίχθηκαν σε πολιτισμικά προϊόντα με μεγάλη συμβολική σημασία για όσα άτομα τα επιλέγουν και όσα άτομα μπορούν να έχουν πρόσβαση σε αυτά¹. Επίσης, όπως όλες οι τεχνολογίες που κάνουν την εμφάνιση τους στο επικοινωνιακό μας οικοσύστημα και -αναμενόμενα- γίνονται μέρος των καθημερινών κουλτούρων των νέων ανθρώπων, η δημοφιλία των selfies τις τοποθετεί και στο επίκεντρο ανησυχιών (discourses of anxiety) για την κατανάλωση Μέσων και τις πιθανές τους επιδράσεις².

Οι ανησυχίες που αντανακλώνται στο λόγο των Μέσων και σε μεγάλο μέρος της ακαδημαϊκής έρευνας που αντλεί από τη σχολή σκέψης των Επιδράσεων των Μέσων και της Μαζικής Επικοινωνίας, εστιάζουν στη σχέση των selfies με το sexting, σε φόβους για την παραβίαση (ή την έκθεση) της ιδιωτικότητας των ατόμων, καθώς και στην υπόθεση ότι αντανακλούν ναρκισσιστικές πρακτικές³, κυρίως στην περίπτωση των νεαρών γυναικών. Η ‘διαμάχη για τις selfies’ (the selfies controversy), κορυφώνεται το 2013 (έτος που η λέξη selfie, ανακηρύσσεται

1 Paolo, Magaudda, “Apple’s Iconicity: Digital Society, Consumer Culture and the Iconic Power of Technology”, *Sociologica*, 9 (2015), p.1-16

2 Liza Tsaliki and Despina Chronaki (eds), *Discourses of Anxiety over Childhood and Youth across Cultures*, Palgrave Macmillan, Cham 2020. Amy Adele Hasinoff, *Sexting panic: Rethinking criminalization, privacy, and consent*. University of Illinois Press, Urbana 2015.

3 Jean Twenge and W. Keith Campbell (eds), *The Narcissism Epidemic. Living in the Age of Entitlement*. Free Press, 2009.

λέξη της χρονιάς από το λεξικό της Οξφόρδης), με κορυφαία Μέσα να τοποθετούνται πολεμικά ή υπερασπιστικά⁴ απέναντι στην ‘νεανική’ κουλτούρα των selfies. Όπως σε πολλές περιπτώσεις, αναλύσεις από το πεδίο της δημοφιλούς ψυχολογίας (pop psychology) που εκλαϊκεύουν περίπλοκα ζητήματα κουλτούρας και επιτελεσματικότητας του εαυτού, προβαίνουν σε βαρυσήμαντες τοποθετήσεις περί διαφθοράς και ηθικής κατάπτωσης της κοινωνίας και των νέων γενεών, τροφοδοτώντας τις ανησυχίες για το μέλλον της κοινωνίας και αντανakλώντας φόβους για τις αλλαγές που επέρχονται με τη νέα τεχνολογία⁵. Στην περίπτωση των selfies, ο δημόσιος διάλογος, κυρίως στην Αμερική για παράδειγμα, ενημερώνεται σε μεγάλο βαθμό από τη δουλειά της διάσημης ψυχολόγου Jean M. Twenge, αγαπημένης των Μέσων για τα βιβλία της όπως το *The Narcissism Epidemic. Living in the Age of Entitlement* (2009), με τα οποία δημοσιολόγοι προσπαθούν να καταλάβουν, να εξηγήσουν και να ταυτοποιήσουν τα ‘δεινά’ της σύγχρονης κοινωνίας, που συνήθως στο επίκεντρο έχουν τη νεότητα, τη θηλυκότητα, την τάξη και τη φυλή.

Τη δαιμονοποίηση των selfies που ήδη είχαν συνδεθεί με εκδηλώσεις ναρκισσισμού στο πλαίσιο μιας εξίσου δαιμονοποιημένης κουλτούρας ψηφιακής διασύνδεσης, έρχεται το 2013 να τροφοδοτήσει και η selfie των διάσημων ηγετών Barak Obama (ΗΠΑ), Helle Thorning-Schmidt (Δανία) και David Cameron (ΗΒ) στην επιμνημόσυνη εκδήλωση για το Nelson Mandela, που θεωρήθηκε ‘παιδιάστικη’ και ‘ακατάλληλη’ για το πλαίσιο που τραβήχτηκε⁶. Στιγμές ορόσημα όπως αυτή, καθώς και οι τρόποι που οι διασημότητες αγκάλιασαν και ενσωμάτωσαν τις selfies στην επιτελεση του διάσημου εαυτού (ιδιωτικού-δημόσιου ή δημόσιου) σήμαναν την εδραίωση της κουλτούρας της selfie, που πήρε μορφές αναπαράστασης της απόλαυσης και της χαράς, αναπαράστασης του συναισθήματος, αλλά και μορφές αντίστασης.

Σε ό,τι αφορά ειδικά την παιδική και νεανική ηλικία, η συζήτηση για selfies πολύ γρήγορα μεταφέρεται στο πεδίο των ‘κινδύνων’ του διαδικτύου και η πρακτική πλαισιώνεται ως δυνάμει ριψοκίνδυνη και προβληματική, συνδέεται άμεσα με το sexting και μάλιστα εστιάζει γρήγορα στα ανήλικα κορίτσια⁷. Εδώ κομβικό ρόλο παίζει η χρηματοδοτούμενη από την ΕΕ έρευνα του δικτύου *EU Kids Online* που ήδη από τα προηγούμενα χρόνια έχει οριοθετήσει το sexting ως μια επιζήμια και με αυξημένο ρίσκο πρακτική, κάτι που ευρύτερα έχει κάνει με συγκεκριμένες ψυχαγωγικές και επικοινωνιακές πρακτικές των παιδιών 9-17 στο διαδίκτυο⁸. Την προσέγγιση αυτή στο πλαίσιο των ηθικών πανικών γύρω από το sexting, την πορνογραφία και τη σεξουαλικοποίηση της κουλτούρας (και σε σχέση με την Ελληνική περίπτωση) έχει συζητήσει κριτικά η Τσαλίκη⁹, αναλύοντας τις πολιτισμικές και ιστορικές διαδρομές της κατασκευής της παιδικής ηλικίας και της σεξουαλικότητας από το 19ο αι. και εξής, και εξηγώντας με ποιο τρόπο φτάνουν εδραιωμένες αφηγήσεις για το σεξουαλικό παιδί ‘σε κίνδυνο’ (και ειδικά το κορίτσι) μέχρι σήμερα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις δημόσιες και εν μέρει τις επιστημονικές κατασκευές της κουλτούρας των selfies και των αισθησιακών selfies ειδικότερα, επιχειρούμε στο κεφάλαιο αυτό να φωτίσουμε τις διαπραγματεύσεις της σεξουαλικής/αισθησιακής selfie από νεαρά ενήλικα άτομα 18-25 ετών, που μιλούν για τις πρακτικές τους με όρους περίπλοκους, βαθιά ταυτοτικούς και πολιτικούς, διεκδικώντας χώρο στη δημόσια συζήτηση για ψηφιακή οικειότητα και πολιτειότητα της οικειότητας.

Η ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΩΝ SELFIES

Η σέξυ selfie -που αντανakλά τη διαμεσολάβηση του σεξουαλικού εαυτού από το ιδιωτικό στο δημόσιο ή ιδιωτικό-δημόσιο- ορίζεται ως πρόβλημα και σε σχέση με τους ενήλικες και όχι μόνο με τα παιδιά. Είναι δημοφιλείς οι ανησυχίες για την εκδικητική πορνογραφία (revenge porn), την παραβίαση της ιδιωτικότητας και της συναίνεσης των ατόμων που αναπαριστώνται μέσω των Μέσων Κοινωνική Δικτύωσης ως αποτέλεσμα της κανονικοποίησης των selfies στο σεξουαλικό παιχνίδι. Εν τέλει, η αναπαράσταση του σεξουαλικού εαυτού στα ΜΚΔ ορίζεται στο δημόσιο και σε μέρος του ακαδημαϊκού διαλόγου ως ριψοκίνδυνη, προκλητική και παρεκκλίνουσα¹⁰. Η φεμινι-

4 Time Staff “Millennials: The Me Me Me Generation”, *TIME*, 20 May 2013, <https://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/> [10/12/2025]

5 Liza Tsaliki and Despina Chronaki (eds), *Discourses of Anxiety over Childhood and Youth across Cultures*, ό.π.

6 Antonia Mortensen, “Obama selfie: Danes surprised by global attention”, *CNN*, 11 December 2013, <https://edition.cnn.com/2013/12/11/opinion/denmark-selfie> [10/12/2025]

7 Hasinoff, *Sexting panic*, ό.π.

8 Sonia Livingstone, Leslie Haddon, Anke Görzig (eds), *Children, Risk and Safety on the Internet: Research and Policy Challenges in Comparative Perspective*, Bristol University Press, Bristol, 2012

9 Liza Tsaliki, *Children and the politics of sexuality*, Palgrave MacMillan, Athens, 2016

10 Megan A. Moreno, Michael J. Swanson, Heather Rover and Linda J. Roberts, “Sexpectations: Male college students’ views about displayed sexual references on females’ social networking web sites”, *Journal of pediatric and adolescent gynecology*, 24 2(2011), pp.85-89

στική σκέψη αναδεικνύει την έμφαση τέτοιων ανησυχιών σε γυναίκες και νεαρές γυναίκες μέσα από την οπτική της συζητήσης για το πώς η μεταφεμινιστική αφήγηση (postfeminist sensibility)¹¹, κατασκευάζει ιδεατές και επιθυμητές μορφές θηλυκότητας, τις οποίες οι γυναίκες πρέπει να μπορούν να επιτελούν με όρους διεκδίκησης της σεξουαλικότητας (sexually assertive)¹². Η Dobson¹³ σχολιάζει κριτικά τα επιχειρήματα ότι η ψηφιακή σεξουαλική αυτοπροσωπογραφία εκθέτει τις νεαρές γυναίκες στον κίνδυνο της κακοποίησης και της σεξουαλικής επίθεσης, εξηγώντας ότι είναι ανάλογα με πρακτικές victim-blaming σε περιπτώσεις βιασμού και κακοποίησης γυναικών, όπου το θύμα εγκαλείται για το ότι η εμφάνιση του 'προκάλεσε' το δράστη. Αντίστοιχα πολωμένη είναι και η συζήτηση και για το αν η πολιτική και κοινωνική σημασία του θηλυκού σεξουαλικού σώματος 'αναστατώνει' το στερεότυπο της αντικειμενοποίησης των γυναικών¹⁴. Όπως σχολιάζει η Dobson η ετεροκανονιστική ψηφιακή αναπαράσταση του εαυτού που γίνεται αντιληπτή ως 'παραγωγή του εαυτού' (self-production), μπορεί να θολώσει τα όρια μεταξύ σεξουαλικού υποκειμένου και αντικειμένου. Η συζήτηση παραταύτα δεν είναι ευθύγραμμη, καθώς στο σύγχρονο οικοσύστημα Μέσων, όπου τα σώματα των γυναικών επανασεξουαλικοποιούνται, θα ήταν απλουστευτικό να πούμε ότι οι σεξουαλικές/αισθησιακές selfies ανατρέπουν ή αναστατώνουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες για το φύλο και το 'βλέμμα'¹⁵. Άλλωστε οι νεαρές γυναίκες καλούνται συστηματικά να εμπλακούν με μορφές διαμεσολαβημένης σεξουαλικής αντικειμενοποίησης, αλλά και ταυτόχρονα, να επιδεικνύουν την απαραίτητη αυτορρύθμιση του σεξουαλικού εαυτού¹⁶.

Συνεπώς δεν υιοθετούμε τη δημοφιλή επιχειρηματολογία για τις selfies ως συμβολισμών μιας παθολογικής συνθήκης. Η μελέτη αυτή αντλεί από την εκτεταμένη έρευνα για την *παιδαγωγική της selfie*, όπως αυτή εδραιώνεται από το Δίκτυο των Ερευνητών για τις Selfies (Selfie Researchers Network), αναζητώντας το πώς οι selfies συγκροτούνται ως πολιτισμική έκφραση και ως πολιτισμικά δημιουργήματα. Αντλώντας επίσης από τη δουλειά του Ken Plummer¹⁷ για τις σεξουαλικές ιστορίες ως πολιτικές τοποθετήσεις και διεκδικήσεις μορφών πολιτεότητας της οικειότητας, αναζητούμε ειδικά το πώς οι selfies συγκροτούνται ως ερωτικές δημιουργίες και εκφράσεις του σεξουαλικού εαυτού. Σε αυτό το πλαίσιο αντιλαμβανόμαστε τις selfies ως 'πολιτισμικά δημιουργήματα ενσωματωμένα σε ευρύτερες αφηγήσεις για τη διασημότητα, την καταναλωτική κουλτούρα, την αυτό-παρουσίαση, την επιτήρηση και την αυτό-επιτήρηση, την ταυτότητα και ένα μεγάλο εύρος κανονιστικές πρακτικές'¹⁸. Αντίστοιχα, συμφωνούμε με τον Frosh (2015) ότι οι selfies δεν είναι κείμενα που προσκαλούν την 'ηδονοβλεπτική ματιά' αλλά αντανakλούν 'τον εαυτό που επιτελεί τον εαυτό του', προσκαλώντας τα ακροατήρια να σκεφτούν την ταυτότητα ως ένα κατασκευασμένο αποτέλεσμα της αναπαράστασης και ως διαμεσολαβητή της αναπαράστασης.

Τέλος, κάνουμε μια αναφορά στο σώμα γνώσης που συζητά την ιδέα της 'συμπεριφοράς στα άκρα' (edgework) σε σχέση με τις αισθησιακές/σεξουαλικές selfies. Η 'πρόκληση' στο πλαίσιο μιας εμπειρίας στα άκρα είναι να φτάσει κάποιος στα άκρα όσο γίνεται περισσότερο χρησιμοποιώντας τις δεξιότητες και τη γνώση του, χωρίς να υφίσταται θανατηφόρα τραύματα, απώλεια της πνευματικής υγείας ή της γενικότερης ευζωίας¹⁹. Δανειζόμενος τον όρο από τον Lyng, ο Hart συζητάει το διαμοιρασμό της ερωτικής εικονοποιίας ή εικονοποίησης του γυμνού εαυτού, ως 'συμπεριφοράς στα άκρα στο πλαίσιο της οικειότητας' (intimate edgework)²⁰. Χρησιμοποιεί τον όρο intimate edgework για να επεκτείνει τη φεμινιστική προσέγγιση του όρου 'συναισθηματική συμπεριφορά στα άκρα' (emotional edgework) με την οποία η Newmahr²¹ εξηγεί το ρίσκο που ενυπάρχει μέσα στις συναισθηματικές εμπειρίες καθαυτές και την προσδοκία το άτομο να επιτελέσει επιτυχώς τη συναισθηματική διαχείριση της εμπειρίας. Με άλλα λόγια για τον Hart, το να είσαι γυμνός στο διαδίκτυο έχει ενδεχομένως φυσικούς και συναισθηματικούς κινδύνους αλλά η επιτυχής διαπραγμάτευση αυτού του ρίσκου ενεργοποιεί μια αίσθηση ελευθερίας,

11 Rosalind Gill, "Postfeminist Media Culture: Elements of a sensibility", *European Journal of Cultural Studies*, 10 1 (2007), pp. 147-166

12 Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, culture and social change*, Sage, London, 2009; Sarah Banet-Weiser, *Authentic™: The politics of ambivalence in a brand culture*. New York University Press, New York, 2012; Amy Shields Dobson, «Performative shamelessness on young women's social network sites: Shielding the self and resisting gender melancholia», *Feminism & Psychology*, 24 1 (2014), pp. 97-114.

13 Amy Shields Dobson, *Postfeminist Digital Cultures: Femininity, Social Media and Self-Representation*, Palgrave MacMillan, New York, 2015

14 Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, Routledge, London, 1997

15 Dobson, *Postfeminist Digital Cultures*, ο.π.

16 Ema Renold and Jessica Ringrose, "Phallic Girls?: Girls' negotiation of phallogocentric power", John Landreau and Nelson M. Rodriguez (eds) *Queer masculinities: A critical reader in Education*, Springer, New York, 2011, pp. 47-67

17 Ken, Plummer. *Telling sexual stories: Power, change and social worlds*. Routledge, London, 2002.

18 Kath Albury, Tama Leaver, Alice E. Marwick, Jill Walker Rettberg, & Theresa M Senft, "The Selfie 1 Course: More than a MOOC", Rebecca Bennett & Mike Kent (eds.), *Massive Open Online Courses and Higher Education: Where to Next?* Routledge, London and New York, 2017, pp. 168-182

19 Stephen Lyng, *Edgework: The Sociology of Risk Taking*. Routledge, New York, 2005.

20 Matt Hart, "Being naked on the internet: Young people's selfies as intimate edgework", *Journal of Youth Studies*, 20 3 (2017), pp.301-315.

21 Staci, Newmahr, *Playing on the Edge: Sadomasochism, Risk, and Intimacy*. Bloomington, Indiana University Press, 2011

ελέγχου και ενθουσιασμού. Επιδεικνύοντας εικόνες των γυμνών σωμάτων τους στα ΜΚΔ, ο Hart θεωρεί ότι τα άτομα που 'ρискάρουν' διαπραγματεύονται τα όρια μεταξύ συναισθηματικής τάξης και συναισθηματικού χάους. Σε αυτό το πλαίσιο μας ενδιαφέρει να δούμε: α) την κουλτούρα των selfies ως μορφών επιτέλεσης του εαυτού και αισθητικής εργασία β) σε ποιο βαθμό οι αισθησιακές/σεξουαλικές selfies αποτελούν μορφές αυτό-έκφρασης και αυτό-προσωπογραφίας και αυτό-προβολής γ) το τι συμβαίνει στις selfies όταν μεταφέρονται από τον ιδιωτικό στο δημόσιο χώρο δ) ζητήματα αυτορρύθμισης και ηθικής ρύθμισης όταν παράγεται η σεξουαλική selfie.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η μελέτη αυτή βασίζεται σε δεδομένα που συνέλεξαν τα άτομα που φοιτούν στο Τμήμα ΕΜΜΕ (ΕΚΠΑ) και παρακολούθησαν το Σεμινάριο Σπουδών Πορνογραφίας του προπτυχιακού προγράμματος για τα έτη 2022-2023 και 2023-2024. Ως μέρος της αξιολόγησης τους, υλοποίησαν 48 ημι-δομημένες συνεντεύξεις διάρκειας 45 λεπτών με άτομα της επιλογής τους και ηλικιακού εύρους 19-50 ετών. Τα δεδομένα συνελέγησαν εξίσου από ελληνικής καταγωγής άτομα που φοιτούν στο τμήμα και από μη ελληνικής καταγωγής άτομα που επισκέπτονται το τμήμα στο πλαίσιο του προγράμματος Erasmus. Για το παρόν κεφάλαιο χρησιμοποιήθηκαν οι 23 συνεντεύξεις που συνελέγησαν από τα ελληνικής καταγωγής άτομα που φοιτούν στο τμήμα ΕΜΜΕ και όσες συνεντεύξεις έγιναν με άτομα 18-25 ετών. Επίσης επελέγη η βολική δειγματοληψία χιονοστιβάδας για να διευκολυνθεί η διαδικασία της έρευνας και της αναζήτησης συμμετεχόντων ατόμων. Οι συγγραφείς του παρόντος κεφαλαίου ήταν υπεύθυνες για την προετοιμασία του οδηγού συνέντευξης και των φορμών συναίνεσης που υπέγραψαν όλα τα συμμετέχοντα άτομα πριν από τη διεξαγωγή κάθε συνέντευξης. Ο οδηγός διαρθρώθηκε πάνω στις εξής θεματικές: α) το πλαίσιο λήψης μιας selfie, β) ορίζοντας τη selfie γ) selfie και sexiness, δ) πρόσληψη της selfie δ) ζητήματα συναίνεσης και ιδιωτικότητας. Για την παρούσα ανάλυση χρησιμοποιήθηκε η στρατηγική της ανάλυσης περιεχομένου²² με στόχο να χαρτογραφήσουμε τους τρόπους συγκρότησης και διαπραγμάτευσης των (σεξουαλικών) selfies.

A/A (2023-2024) (23/35)	Σύνολο	Cis ετεροφυλόφιλο	Cis ομοφυλόφιλο	Αμφισεξουαλικό	Πανσεξουαλικό	18-25
Γυναίκα	20	17	0	2	1	20
Άνδρας	3	2	1	0	0	3
Μη δυαδικού φύλου	0	0	0	0	0	0
		23 συμμετέχοντα άτομα				
Cis ετεροφυλόφιλο	19					19
Cis ομοφυλόφιλο	1					1
Αμφισεξουαλικό	2					2
Πανσεξουαλικό	1					1

Πίνακας 1. Δημογραφικά στοιχεία συμμετεχόντων στην έρευνα

Όλα τα άτομα που συμμετείχαν ενημερώθηκαν γραπτώς και προφορικά: α) ότι τα δεδομένα που προσφέρουν στην έρευνα είναι ανώνυμα και εμπιστευτικά, β) ότι τα πραγματικά τους στοιχεία θα αντικατασταθούν με ψευδώνυμα, γ) ότι πρόσβαση στα πραγματικά στοιχεία τους έχουν μόνο τα άτομα που πήραν την κάθε συνέντευξη δ)

22 Margrit Schreier, "Qualitative Content Analysis", Uwe Flick (Ed), *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, Sage, London-New Delhi, 2014, p. 170-183

ότι πρόσβαση στο πλήρες κείμενο των συνεντεύξεων έχει μόνο η ομάδα ανάλυσης (οι συγγραφείς του παρόντος κεφαλαίου) και τα άτομα που πήραν την κάθε συνέντευξη. Τέλος, ενημερώθηκαν γραπτώς και προφορικά ότι μπορούν οποιαδήποτε στιγμή να εγκαταλείψουν τη διαδικασία της συνέντευξης ή να ζητήσουν να μη συζητηθεί οποιοδήποτε θέμα τα φέρνει σε δύσκολη ή άβολη θέση.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η ανάλυση μας αφορά άτομα από κυρίαρχες ομάδες με βάση τη σεξουαλική ταυτότητα, τη φυλή και την τάξη, κάτι που σχετίζεται και με το δημογραφικό προφίλ των συμμετεχόντων στο Σεμινάριο Σπουδών Πορνογραφίας τις χρονιές 2022-2024. Συνεπώς τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα κατέχουν συγκεκριμένες θέσεις προνομίου ως προς τα εξής:

α) είναι κατά κύριο λόγο cis ετεροφυλόφιλα άτομα και δη, γυναίκες, κάτι που σημαίνει ότι η ανάλυση μας ενημερώνεται περισσότερο από την οπτική cis ετεροφυλόφιλων γυναικών

β) είναι κατά κύριο λόγο άτομα ελληνικής καταγωγής, κατά συνέπεια δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ανάλυση μας μπορεί να καλύψει τις βιωμένες εμπειρίες μη λευκών νέων ή ατόμων μεταναστευτικής καταγωγής

γ) τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα φοιτούν ως επί το πλείστον στην τριτοβάθμια εκπαίδευση και ενημερώθηκαν ότι η έρευνα υλοποιείται στο πλαίσιο ενός μαθήματος. Επομένως αναγνωρίζουμε ότι πιθανώς οι τρόποι που επιτελούν τον εαυτό σε σχέση με τις selfies είναι προσαρμοσμένοι στο επίσημο πλαίσιο μιας ακαδημαϊκής συνέντευξης.

δ) τα άτομα που επιλέγουν το σεμινάριο Σπουδών Πορνογραφίας τοποθετούνται ανοικτά υπέρ έμφυλων ζητημάτων, ζητημάτων ισότητας σε σχέση με τη σεξουαλική ταυτότητα και σε σχέση με τα δικαιώματα των ατόμων ΛΟΑΤΚΙ+. Συνεπώς, τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα, και που ανήκαν στα κοινωνικά δίκτυα των ατόμων που παρακολούθησαν το σεμινάριο είναι πιθανό να υιοθετούν μια αντίστοιχη πολιτική θέση απέναντι στα ζητήματα αυτά.

ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ SELFIE ΚΑΙ Η ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑΣ

Οι selfies ως ιστορίες με πολιτισμική και κοινωνική σημασία

Οι *selfies* λένε πολιτισμικές και κοινωνικές ιστορίες για τον εαυτό, το φύλο, το χρώμα, το σώμα, το (κοινωνικό) συναίσθημα. Με ανάλογο τρόπο λένε και ιστορίες για το σεξουαλικό/αισθησιακό εαυτό και τις ποικίλες διαπραγματεύσεις αυτού²³. Είναι χρονικά προσδιορισμένες, σημαντικές στιγμές στην πολιτισμική και κοινωνική επιτέλεση του εαυτού στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο. Ακόμα και όταν δημιουργούνται στις πιο καθημερινές, συνηθισμένες στιγμές, φέρουν πολιτισμικά, ιδεολογικά, ηθικά και συναισθηματικά νοήματα που τις κάνουν ιστορίες οικειότητας, σημαντικές να ειπωθούν²⁴. Παράλληλα, μπαίνουν στον ψηφιακό χώρο και εγγράφονται ως μέρος ενός *ψηφιακού δημόσιου υπερχώρου* (digital superpublic), άρα και η διάρκεια τους υπερκερνά τα όρια του χρόνου και του χώρου. Αυτό συντηρεί την πολιτική τους διάσταση και τους τρόπους που οι άνθρωποι καλούνται να επιτελέσουν κοινωνικά αποδεκτές συμπεριφορές του εαυτού και αντίστοιχους κανονιστικούς τρόπους ψηφιακής αποτύπωσής του²⁵. Άρα οι ιστορίες που λένε οι *selfies* γίνονται μαρτυρίες συμπεριφορών και αναπαραστάσεων του εαυτού. Προσθέτοντας και τη χρήση των *hashtags* που λειτουργούν ως 'ίχνη' της χρονικής, χωρικής, συναισθηματικής ή άλλης παρουσίας, οι *selfies* εν τέλει αποτελούν μορφές 'παρουσίας' (*presencing*)²⁶.

«[...] στο δικό μου προσωπικό χώρο, να μην υπάρχουν βλέμματα του περίγυρου πάνω μου. [...] θα πρέπει να είμαι σε καλή διάθεση θέλοντας να απαθανατίσω μια πιο όμορφη στιγμή» (cEF, 22)

«κυρίως σε περιπτώσεις που έχω πει μεγάλες ποσότητες αλκοόλ ή σε οικογενειακές στιγμές...πιστεύω ότι αξίζουν περισσότεροι οι φωτογραφίες με την οικογένεια μου γιατί έχω λιγότερο χρόνο μαζί τους» (cEA,21)

23 Kath Albury, Tama Leaver, Alice Marwick, Jill Walker Rettberg & Theresa Senft. «The selfie course: More than a MOOC.» In *Massive Open Online Courses and Higher Education*, Routledge, New York, NY, 2017, pp. 168-182.

24 Ken, Plummer, *Telling sexual stories: Power, change and social worlds*. Routledge, New York, NY, 2002.

25 Theresa M. Senft & Nancy K. Baym, "What does the Selfie Say? Investigating a global phenomenon", *International Journal of Communication*, 9(2015), pp.1588-1606

26 Ingrid Richardson. & Rowan Wilken, "Parerga of the third screen: Mobile media, place, presence", Rowan Wilken, Gerard Goggin (Eds) *Mobile technology and place*. Routledge, New York, NY, 2012, pp.181-197.

Martin Gibbs, James Meese, Michael Arnold, Bjorn Nansen & Marcus Carter, "#Funeral and Instagram, death, social media and platform vernacular", *Information, Communication & Society*, 18:3 (2015), p.255-268, doi: 10.1080/1369118X.2014.987152

Η selfie είναι μια προσδιορισμένη στο χρόνο ιστορία, αλλά και πολλές φορές μια συνεπής ιστορία για τον σεξουαλικό και τον έμφυλο εαυτό και το σώμα²⁷. Επίσης είναι ιστορίες που προορίζονται για ακροατήρια (φαντασιακά και πραγματικά) και ως τέτοιες περνούν από διαδικασίες αισθητικής και αφηγηματικής επιμέλειας, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις προσδοκίες των ακροατηρίων²⁸. Εφόσον πρόκειται για ιστορίες του εαυτού, οι selfies υπόκεινται σε διαδικασίες παραγωγής (production), γίνονται αντιληπτές με όρους αναπαράστασης/κειμένου (text) και τίθενται προς ανάγνωση από ακροατήρια (audiences). Η διαδικτυακή συνθήκη στην οποία λαμβάνει χώρα η πρακτική σημαίνει ότι οι selfies παράγονται και κυκλοφορούν ευρέως και με πολλούς τρόπους και ελκύουν τη διαδραστική σχέση με διαφορετικά ακροατήρια²⁹. Στο πλαίσιο της επικοινωνιακής διαδικασίας γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης με όρους ‘αυθεντικού’ ή μη και ‘ρεαλιστικού’ ή μη, ακόμα και κατά τη διαδικασία της δημιουργίας τους. Στα δικά μας δεδομένα το δίλημμα ‘ρεαλιστικό ή μη’ αφορά την αισθητική και τη φυσικότητα της αναπαράστασης/ιστορίας³⁰, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δε μπορεί να αφορά στην τεχνολογία από την οποία έχει προέλθει ή το βαθμό στον οποίο είναι μια σκηνοθετημένη στιγμή³¹.

«καλή σέλφι θεωρείται όταν η πόζα είναι κολακευτική, όταν αισθάνομαι όμορφη, καθώς τη βλέπω, όταν τα μαλλιά μου είναι όμορφα» (Γ, 19, cGH)

«Τη σέλφι την κάνει καλή η ποιότητα της φωτογραφίας, ο φωτισμός, αν το άτομο που φαίνεται στη φωτογραφία είναι περιποιημένο και αν το background της φωτογραφίας είναι ωραίο ή “καθαρό” (Γ, 21 cGH)

Τα άτομα που συμμετείχαν στην μελέτη εμπλέκονται με αρκετά ενδιαφέρουσες διαδικασίες για να τεκμηριώσουν πόσο ρεαλιστική πρέπει να είναι μια selfie, σε ποιο πλαίσιο λήψης και πρόσληψης και γιατί. Ως επι το πλείστον μάλιστα εννοιοδοτούν την ‘καλή’ selfie μέσα από μια νατουραλιστική οπτική όπου αποτυπώνεται μια επιτυχημένη εκδοχή του εαυτού επειδή είναι ανεπιτήδευτη, φυσική και προκύπτει από θετική διάθεση.

«Όταν έχω καλή διάθεση και αυτοπεποίθηση θα ανεβάσω πιο εύκολα φωτογραφία χωρίς να ασχοληθώ και πολύ» (Γ, 22, P)

«Δεν θα στηθώ επίτηδες, να ντυθώ επίτηδες, να βαφτώ επίτηδες για να βγάλω μια selfie» (Γ, 21, P)

Σε αυτή τη νατουραλιστική προσέγγιση υπεισέρχεται και ο σχολιασμός για τη λειτουργία των φίλτρων, που συνήθως συζητώνται με όρους ηθικής, με όρους ψυχανάλυσης και με όρους φεμινιστικής τοποθέτησης. Κατά τα άτομα που συμμετείχαν στη μελέτη όσο λιγότερο διαμεσολαβείται η αυθεντική αναπαράσταση (της στιγμής, του εαυτού, του σώματος) από φίλτρα, τόσο πιο αποδεκτή και καλοδεχούμενη είναι η selfie. Μάλιστα – αναπαράγοντας σε μεγάλο βαθμό εδραιωμένες αφηγήσεις παθολογικοποίησης της χρήσης selfies καθώς και εδραιωμένες αντιλήψεις για το ότι τα ‘Μέσα διαστρεβλώνουν την πραγματικότητα’- η στάση τους απέναντι στη χρήση φίλτρων είναι ιδιαίτερα κριτική

«Έχουμε μάθει να λειτουργούμε μέσω κοινωνικής σύγκρισης και να αναζητάμε την επιβεβαίωση-βλέποντας μια εφαρμογή που μπορεί να σε φέρει πιο κοντά σε αυτό που θεωρείται αποδεκτό είναι πιθανό να μπει στο τριπάκι να τη χρησιμοποιήσεις» (Γ, 21, cGH)

«Δε μου αρέσει να αλλοιώνω χαρακτηριστικά προσώπου» (Γ, 22, cGH)

Για να στοιχειοθετήσουν την κριτική τους για τη χρήση φίλτρων αντιπαραβάλλουν τις αρκετά λεπτομερείς πρακτικές επιμέλειας που απαιτεί μια selfie, εξηγώντας με όρους και συμβάσεις φωτογραφίας και κινηματογραφικής αισθητικής, το πώς εξασφαλίζουν ότι το αποτέλεσμα είναι όσο το δυνατόν πιο ‘φυσικό’ (δηλαδή μη

27 Paul Frosh, “The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory and Kinesthetic Sociability”, *International Journal of Communication*, 9(2015), pp.1607-1628

28 Sofia P. Caldeira, & Sofie Van Bauwel & Sander De Ridder: ‘Everybody needs to post a selfie every once in a while’: exploring the politics of Instagram curation in young women’s self-representational practices, *Information, Communication & Society*, 2020, DOI:10.1080/1369118X.2020.1776371

John Potter, (2017). “Curation”, Kylie Peppler (Ed.), *The SAGE encyclopedia of out-of-school learning*. London-New York, Sage, 2017, pp.189-191.

29 Senft & Baym, “What does the Selfie Say?”, ό.π.

30 Katharina Lobinger & Cornelia Brantner, “In the eye of the beholder: Subjective views on the authenticity of selfies”, *International Journal of Communication*, 9(2015), pp. 1848-1860

31 Aaron Hess, “The Selfie Assemblage”, *International Journal of Communication*, 9(2015), pp.1629-1646

διαμεσολαβημένο και αναλλοίωτο από τις τεχνολογικές παρεμβάσεις της πλατφόρμας)³². Σε αυτή την αισθητική προσέγγιση συμβάλλει άλλωστε και η γραμματική και το 'ιδίωμα' (platform vernacular)³³ των πιο δημοφιλών πλατφορμών κυκλοφορίας των selfies.

«τα χρησιμοποιώ για καλύτερα χρώματα ή για κάποια ευθυγράμμιση. Όχι για να αλλάξω εντελώς την εικόνα» (Α, 23, cGH)

«βάζω φίλτρα για βγει πιο cinematic κλπ.» (Γ, 22, cGH)

Συνεπώς οι συμβάσεις της παραγωγής και της κατανάλωσης των selfies αναδεικνύουν ότι οι κουλτούρες της αυτοπαρουσίασης δεν είναι μονοδιάστατες και σίγουρα δεν μπορούν να προσεγγίζονται με όρους παθολογικοποίησης της χρήσης της τεχνολογίας. Αποτελούν μορφές 'παρουσίας', εκφάνσεις της 'επιτέλεσης τους εαυτού' και καταγραφές των 'διαδρομών' της κοινωνικής και πολιτισμικής μας ζωής μέσα από τις ιστορίες που λένε.

ΕΠΙΤΕΛΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΗ SELFIE ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

Στην περίπτωση της μελέτης μας, ειδικά οι νεαρές γυναίκες επιβεβαιώνουν πόσο έντονη και επιμελής είναι η αισθητική εργασία (aesthetic labour)³⁴ που επενδύουν όταν τραβάνε selfies, καθώς αποτελεί αισθητική εργασία του έμφυλου εαυτού

«Θα βγάλω μερικές και μετά θα δω ποιες μου αρέσουν. Και εξαρτάται από την περίσταση. Αν είναι να βγω θα είμαι πιο περιποιημένη, βαμμένη. Τώρα αν είμαι σε μια πιο καθημερινή περίσταση, θα κοιτάξω να αναδεικνύεται η φυσική μου ομορφιά» (Γ, 21, CGH)

Η αισθητική εργασία δεν εμπερικλείει μόνο την σημασία στο πώς θα είναι μια selfie σε επίπεδο κειμένου και παραγόμενου έργου, αλλά το πότε και σε ποια περίσταση αρμόζει να δημιουργηθεί και να δημοσιοποιηθεί. Είναι συνεπώς μια αρκετά εκτεταμένη μορφή επιμέλειας που περιλαμβάνει και το έργο της παρουσίασης ενός κοινωνικά αποδεκτού θηλυκού εαυτού, καθώς εντάσσεται σε μια πρακτική αυτό-αναπαράστασης, όπου οι πτυχές του σώματος και της ταυτότητας επιλέγονται προσεκτικά και δημιουργικά, ως μέρος της ευρύτερης συμβολικής σημασίας της³⁵. Σημαντικές κοινωνικά και πολιτισμικά ιστορίες για το φύλο, το σώμα και την σεξουαλική αυτοδιάθεση λένε και οι αισθησιακές selfies. Αντίστοιχα, η δημιουργία αισθησιακών selfies θεωρείται από τις νεαρές συμμετέχουσες μια συνεχής διαδικασία εξονυχιστικού ελέγχου του γυναικείου σώματος. Αυτό τις οδηγεί σε επαναλαμβανόμενες πρακτικές αυτό-ρύθμισης (self-regulation) και [ορθής] διαχείρισης φήμης (reputation management), αντανakλώντας όχι μόνο το πώς η πρόσβαση των θηλυκοτήτων στη δημόσια σφαίρα γίνεται αποδεκτή όταν πληροί συγκεκριμένα κριτήρια, αλλά και το πώς αυτά τα κριτήρια ενσωματώνονται από τις θηλυκότητες που δημοσιεύουν τα αυτο-πορτραίτα τους³⁶

«Που είμαι κάπως περιποιημένη, είμαι επιμελώς ατιμέλητη. Έχω στείλει με μαγιώ, όχι ολόσωμη όμως, και θα έστελνα ίσως κάτι που να είναι πιο αποκαλυπτικό χωρίς να φαίνεται το πρόσωπό μου» (Γ, 19, CGH)

Αναγνωρίζεται στα δεδομένα μας ότι οι selfies των νεαρών γυναικών αξιολογούνται³⁷ και συνεπώς ότι εκείνες προσαρμόζουν την κοινωνική επιτέλεση του έμφυλου εαυτού τόσο στο δημόσιο (σε σχέση με τις καθημερινές και άλλες περιστασιακές selfies) όσο και στον ιδιωτικό χώρο (σε σχέση με τις selfies στο πλαίσιο μιας ερωτικής σχέσης)

«όλες οι κοπέλες ξέρουνε ποια φωτογραφία θα κριθεί, είναι ικανή να κριθεί από τους άλλους και ποια όχι. Ναι,

32 Sofia P. Caldeira, Sofie Van Bauwel & Sander De Ridder: 'Everybody needs to post a selfie every once in a while', ό.π

33 Martin Gibbs, James Meese, Michael Arnold, Bjorn Nansen & Marcus Carter, "Funeral and Instagram, death, social media and platform vernacular", *Information, Communication & Society*, 18:3 (2015), p.255-268, doi: 10.1080/1369118X.2014.987152

34 Ana, Elias, Rosalind Gill, and Christina Scharff. "Aesthetic labour: Beauty politics in neoliberalism", Ana, Elias, Rosalind Gill, and Christina Scharff (Eds), *Aesthetic labour: Rethinking beauty politics in neoliberalism*, London: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 3-49.

35 Sofia P. Caldeira, Sofie Van Bauwel & Sander De Ridder: 'Everybody needs to post a selfie every once in a while', ό.π

36 Anne Burns. "Self(i)e-Discipline: Social regulation as enacted through the discussion of photographic practice". *International Journal of Communication*, 9 (2015), 1716-1733. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3138/1395>

37 Rosalind Gill, "Being watched and feeling judged on social media". *Feminist Media Studies*, 21(2021):8, pp. 1387-1392.

ξέρουν όλες οι κοπέλες. Τέλος πάντων μια φωτογραφία πρόκειται να κριθεί και ποια όχι. Και πιστεύω ότι εν τέλει αποφασίζουν οι ίδιες αν κάτι που τους απασχολεί ή όχι» (Α, 21, cGH)

«Δηλαδή, η ιδέα του να κάτσεις να βγάλεις μία σέξι φωτογραφία ή μία φωτογραφία στην οποία μπορεί να αυνανίζεσαι, και το ότι όσο το κάνεις σκέφτεσαι το πόσο θα ερεθίσει τον άλλον, νομίζω αυτό είναι που απολαμβάνουν όσοι το κάνουν» (Γ, 22, Α)

Αυτό επιβεβαιώνει ότι η πρακτική της λήψης, της δημοσίευσης και της πρόσληψης των selfies δεν είναι ούτε ευθύγραμμη, ούτε μονοσήμαντη. Είναι μια κοινωνική διαδικασία που γίνεται αντιληπτή με όρους αυτορρύθμισης, με όρους δυναμικής του φύλου και του σεξουαλικού σώματος και με ενσωματωμένες, ενίοτε, τις ανησυχίες για ζητήματα συναίνεσης/ εμπιστοσύνης, παραβίασης προσωπικών δεδομένων³⁸. Παράλληλα, μας δείχνει πώς -ειδικά οι γυναίκες που συμμετέχουν στη μελέτη επιτελούν αυτό που ο Hart οριοθέτησε ως συμπεριφορά στα άκρα στο πλαίσιο της οικειότητας³⁹. Όπως φαίνεται στα αποσπάσματα που ακολουθούν οι συμμετέχουσες εξηγούν πώς δημιουργούν ένα πλαίσιο ασφάλειας μέσα από την προσεκτική επιλογή και δημιουργία της σεξουαλικής selfie, αναγάγοντας σε δεξιότητα τη δυνατότητα ελέγχου του κειμένου και του σώματος που αναπαρίσταται

«δεν θα στείλω το πρόσωπο μου και αν στείλω το σώμα μου θα φροντίσω να μην φαίνονται τα τατουάζ μου γιατί πάντα έχω στο μυαλό μου ότι μπορεί να τις στείλει κάποιος και να συμβεί το οτιδήποτε οπότε θα στείλω κάποια μέρη του σώματός μου. Αλλά εάν είμαι καιρό με τον άλλον και νιώθω άνετα θα στείλω και μια που να φαίνομαι και εγώ, το πρόσωπο μου και το στήθος μου, δεν έχω θέμα εκεί» (Γ, 21, CGH)

Οι συμμετέχουσες μας εξηγούν πώς στην επικοινωνιακή διαδικασία μέσα από τις selfies είναι ενσωματωμένες οι προσδοκίες από την πρόσληψη και οι προτιμητέες αναγνώσεις του κειμένου (όσο το κάνεις σκέφτεσαι το πόσο θα ερεθίσει τον άλλον), κάτι που σε κάποιες περιπτώσεις ερμηνεύεται από εκείνες και ως ένα δομικό χαρακτηριστικό της έμφυλης ανισότητας.

«σκέφτονται πολλές φορές οι γυναίκες να μην ανεβάσουν κάτι που θα είναι και καλά πολύ provocative, αλλά όχι γιατί ίδιες πιστεύουν ότι είναι τσούλες κλπ, απλά φοβούνται αυτό το δημόσιο, το public shaming, να μην έχουν, να μην υπάρξει μάλλον εναντίον τους» (Γ, 21, cGH)

Αντλώντας από αυτές τις διαπραγματεύσεις των selfies που είναι φύσει πολιτικές, τα άτομα που συμμετείχαν στην μελέτη συνεισέφεραν συχνά στην συζήτηση στοιχεία για την 'ευαλωτότητα του φύλου' (vulnerability of gender), καθώς ειδικά οι γυναίκες έχουν επίγνωση για το ότι βρίσκονται συστηματικά υπό αξιολόγηση στη διαδικασία επιτέλεσης του γυναικείου σεξουαλικού εαυτού μέσω των selfies⁴⁰. Αυτή η θέση περί ευαλωτότητας του φύλου αντανάκλα τη φεμινιστική προσέγγιση της συναισθηματικής συμπεριφοράς στα άκρα (emotional edgework)⁴¹, με τις νεαρές γυναίκες να αναγνωρίζουν ότι η επιτέλεση της σεξουαλικής συμπεριφοράς που θεωρείται 'ρισκοκίνδυνη' γιατί διαμοιράζεται, περιλαμβάνει την επιτυχή διαχείριση των συναισθημάτων που απορρέουν από τις προσδοκίες για το φύλο.

«Αν είσαι ημίγυμνος θα φροντίσεις τα εσώρουκά σου να είναι όμορφα... Αυτό μάλλον. Έχω στείλει και πιο αυθόρμητες nudes, όταν βγαίνω π.χ. απ' το μπάνιο. Μπορεί να βγάζω βίντεο επίσης και να ζουμάρω σε κάποιο σημείο» (Γ, 21, cGH)

Παραταύτα οι selfies είναι ζωτικό κομμάτι του σεξουαλικού παιχνιδιού και μάλιστα αν επιστρέψουμε στην ιδέα της 'συμπεριφοράς στα άκρα στο πλαίσιο της οικειότητας' βλέπουμε πώς εσωκλείει και την σεξουαλική απόλαυση/αισθησιασμό (sensation) που προκύπτει την πρακτική ανταλλαγής τους

«Θα θέλει να νιώσει ότι τον ανάβει περισσότερο ενώ νομίζω ένας άντρας θα το κάνει κυρίως επειδή θέλει να δείξει εκείνη τη στιγμή στο συνομιλητή του ότι κοίτα τι συμβαίνει. Ότι δεν το κάνει τόσο δηλαδή για να ανάψει

38 Anne Burns. "Self(ie)-Discipline: Social regulation as enacted through the discussion of photographic practice", ό.π

39 Matt Hart, "Being naked on the internet: Young people's selfies as intimate edgework", ό.π

40 Anne Burns. "Self(ie)-Discipline: Social regulation as enacted through the discussion of photographic practice", ό.π

41 Staci, Newmahr, *Playing on the Edge: Sadomasochism, Risk, and Intimacy*. Ό.π

αντίστοιχα το συνομιλητή όσο για να δείξει την κατάσταση στην οποία τον έχει φέρει» (Γ, 22, Π)

Παράγοντας και καταναλώνοντας selfies -όπως προκύπτει από τη συζήτηση μας έως τώρα- είναι πρακτικές που δε μπορούμε να τις αντιμετωπίσουμε απλουστευτικά με όρους παθολογίας, με όρους περιττής ή εμμονικής ή και απλώς ριψοκίνδυνης συμπεριφοράς ή με όρους αντικειμενικοποίησης της γυναικείας υποκειμενικότητας. Είναι μορφές επιτέλεσης της αυτονομίας που δίνει η επιμέλεια της αυτόπαρουσίασης (exercise of curatorial agency), διαδικασία που περιλαμβάνει την συνεχή οργάνωση των επιλογών των χρηστών σε σχέση με το τι θα δείξουν και πώς θα δείξουν τους εαυτούς τους μέσα από τις διαδικασίες παραγωγής του κειμένου⁴². Αποτελούν κοινωνικές και πολιτισμικές ιστορίες του εαυτού και του σώματος, αποσπασματικές ή συνεπείς, θεματικές ή τυχαίες και πάντως, φύσει πολιτικές. Και αποτελούν εκφάνσεις της επιτέλεσης του σεξουαλικού εαυτού εντός και εκτός του ιδιωτικού χώρου που σκιαγραφούν στοιχεία σεξουαλικού και πολιτισμικού γραμματισμού⁴³ και του γραμματισμού της οικειότητας, καθώς περιλαμβάνουν και απαιτούν ένα εύρος κοινωνικών, πολιτισμικών και αυτό-ρυθμιστικών δεξιοτήτων που εξασφαλίζουν την 'επιτυχημένη' επιτέλεση του σεξουαλικού εαυτού μέσα από την αυτό-παρουσίαση.

ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗΣ/ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΗΣ SELFIE

Στο βαθμό που οι πρακτικές παραγωγής και κατανάλωσης selfies δεν είναι μονοδιάστατες αλλά πολιτισμικά και κοινωνικά σημαντικές, αναζητήσαμε, πιο συγκεκριμένα, κάποιες από τις συμβάσεις στις οποίες υπόκεινται οι σεξουαλικές selfies. Από τα δεδομένα μας φαίνεται ότι οι σεξουαλικές ή αισθησιακές selfies ανταλάσσονται στο πλαίσιο της ερωτικής επικοινωνίας μέσα σε μια -συνήθως ετεροκανονιστική- ρομαντική σχέση, και μάλιστα ως μέσα διατήρησης μιας σχέσης από απόσταση.

«Τις θεωρώ διασκεδαστικές ιδιαίτερα όταν η σχέση είναι από απόσταση γιατί μόνο έτσι αλλάζει το μουντ στο πιο "Ερωτικό". Χωρίς τη φαντασία από μηνύματα είναι πιο απρόσωπη η επικοινωνία» (Γ, 22, Α)

«Έχω βγάλει και selfies που υπάρχει γυμνό αλλά και ημίγυμνο. Είναι ανάλογα την περίσταση και τη διάθεση ανάμεσα σε εμένα και το σύντροφο μου» (Γ, 22, cGH)

«το sexting θα έπρεπε να αφορά σχέσεις που είναι πιο προχωρημένες και βαθιές, όχι τόσο επιφανειακές» (Α, 21, cGH)

Δε φαίνεται να χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο του σεξουαλικού παιχνιδιού εκτός σχέσης ή ως μέρος της σχέσης, συνεπώς για τα άτομα που συμμετείχαν στη μελέτη έχουν περισσότερο πρακτική χρήση και επιτελούν ένα σκοπό στήριξης μιας ήδη υπάρχουσας σχέσης. Οι γυμνές και ημίγυμνες selfies συζητώνται σε σχέση με τις προσδοκίες που υπάρχουν για το γυναικείο σεξουαλικό σώμα, τους κανόνες ευπρέπειας, το etiquette της σεξουαλικής συμπεριφοράς και με όρους ιδιωτικού και δημόσιου⁴⁴

«Η αλήθεια είναι πως ναι έχω στείλει αρκετές φορές κι εγώ φωτογραφίες πιο προσωπικές και σέξι σε συντρόφους μου, που κάποιες φορές δεν πήγε και τόσο καλά χαχα» (Γ, 21, cGH)

«Ακόμα κι αν στείλω μια φωτογραφία με μαγιό, σκέφτομαι που μπορεί να καταλήξει. Είμαι σίγουρη πως έτσι νιώθουν πολλές γυναίκες, οπότε σίγουρα πιστεύω πως μπαίνει εμπόδιο στην σεξουαλική μας έκφραση» (Γ, 22, Π)

«Άμα μιλάμε για ιδιωτική σέλφι τότε συνήθως σημαίνει το εξής: έχω τη διάθεση, θέλω να μιλήσουμε ερωτικά. Τώρα όσον αφορά τη δημόσια σεξουαλική σέλφι θεωρώ ότι πλέον είναι μια μορφή επιχειρηματικότητας, δείχνω το σώμα μου που είναι σέξι για να πληρώνομαι» (Γ, 22, cGH)

Πέρα όμως από αυτό, δίνουν χώρο στα άτομα που το κάνουν (και κυρίως στις νεαρές γυναίκες) να εξηγήσουν

42 Jill Walker Rettberg. *Seeing ourselves through technology: How We use selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves*. Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2014

43 Senft & Baym, "What does the selfie say?, ό.π

44 Anne Burns. "Self(ie)-Discipline: Social regulation as enacted through the discussion of photographic practice", ό.π

πώς καλούνται να προσαρμοστούν σε μια συνθήκη κανονιστικής σεξουαλικής ευπρέπειας, αναστοχαζόμενες τι μπορεί να συμβεί αν δεν το κάνουν. Άρα να εξηγήσουν τι σημαίνει να αποκτάς δεξιότητες επιτυχημένης (δηλαδή ασφαλούς και ευπρεπούς) επιτέλεσης του σεξουαλικού εαυτού μέσα από τη selfie, καθώς οι ανησυχίες για την υπερσεξουαλικοποίηση του σώματος, για το πόσο πολύ εκτίθεται το σώμα στο sexting ή στην αυτό-παρουσίαση κλπ. είναι άλλωστε ανησυχίες που συνήθως πλαισιώνουν τις (νεαρές) θηλυκότητες⁴⁵.

Η σεξουαλική/ αισθησιακή selfie συζητάται και με άξονα την έμφυλη φύση της, συνεπώς σε επίπεδο κειμένου συγκρίνεται με την dick pic (φωτογραφία πέους) η οποία συνήθως αξιολογείται ως μπανάλ ή ως μη ερεθιστική, ακριβώς γιατί δεν έχει επενδύσει ο αποστολέας στην απαραίτητη αισθητική εργασία ώστε η selfie να είναι ελκυστική, ερεθιστική και προσαρμοσμένη στο πλαίσιο του σεξουαλικού παιχνιδιού.

«Με τις dick pics δεν μπορώ να πω ότι φτιάχνομαι ιδιαίτερα, δεν μου λέει κάτι. Περισσότερο θα φτιαχτώ αν ο άλλος μου στείλει το πρόσωπο του ή ένα βλέμμα που εμένα θα μου αρέσει εκείνη την στιγμή» (Γ, 20, cGH)

«Μπορεί να είναι μια φωτογραφία με μαγιώ και να πω “πω, πω πολύ ωραίος” και στη dick pic να είμαι σε φάση “και, τι;”, δε μου κάνει κάποια αίσθηση η dick pic. Μπορεί ο άλλος να είναι ντυμμένος και να είναι πιο sexy» (Γ, 22, cGH)

Η συζήτηση γύρω από τις φωτογραφίες πέους (dick pics) εστιάζει είτε στο ότι αποστέλλονται χωρίς να έχουν ζητηθεί (unsolicited)⁴⁶, είτε στο ότι είναι μέρος του σεξουαλικού παιχνιδιού αλλά σίγουρα και ένα θέμα συγκρουσιακό⁴⁷. Σε κάθε περίπτωση, είναι κατά τους Paasonen κ.α. κείμενα που ενσωματώνουν και αντανakλούν τις κοινωνικές νόρμες που συνδέονται με το φύλο, τη σεξουαλικότητα και την συναισθηματική (affective) φύση της σεξουαλικής επικοινωνίας. Και υπό αυτή την έννοια ένα από τα πλαίσια στα οποία γίνονται αντιληπτές είναι αυτό της ‘επιμέλειας’ (curation). Στην ανάδειξη της πρακτικής των dick pics ως κειμένων που προσκαλούν την σεξουαλική απόλαυση και ενσωματώνουν προσδοκίες επιμέλειας, έχουν συμβάλει οι συμμετοχικές πρακτικές της σεξουαλικής αυτό-αναπαράστασης σε πλατφόρμες όπως το Tumblr, με ακροατήρια που καλωσορίζουν την παραγωγή και απόλαυση των selfies, έξω από τις εδραιωμένες αντιλήψεις περί ντροπής, προσβολής και παραβίασης⁴⁸. Ως εκ τούτου, η γραμματική και οι κουλτούρες ή τα ιδιώματα (vernaculars) των πλατφορμών και η εξοικείωση των νέων με αυτά, αναδιοργανώνει τη γνώση αλλά και τα κριτήρια ερμηνείας και αξιολόγησης των selfies. Εδώ λοιπόν, στην περίπτωση των dick pics, η αισθητική της selfie, η εργασία που κάποιο άτομο έχει επενδύσει στη δημιουργία ενός τέτοιου κειμένου, καθώς επίσης το πλαίσιο παραγωγής (σεξουαλικό παιχνίδι, στιγμή sexting) και τα πλαίσια της πρόσληψης (ποιος είναι ο αποδέκτης και ποια είναι η σχέση με αυτόν), είναι τα κριτήρια για να αξιολογηθεί και να απορριφθεί ή όχι. Καθώς, υπενθυμίζουμε, η αισθητική επένδυση είναι αναπόσπαστο μέρος των ιστοριών που λένε οι selfies και του τρόπου που οι νέοι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την κουλτούρα των selfies.

Τα στοιχεία που συνοπτικά παρουσιάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο είχαν στόχο να υπογραμμίσουν ότι οι αισθησιακές/σεξουαλικές selfies, δε λένε απλώς ιστορίες για το σεξουαλικό σώμα, το σεξουαλικό φύλο και τον σεξουαλικό εαυτό αλλά εξηγούν τους τρόπους που διαμορφώνεται η νεοφιλελεύθερη σεξουαλική υποκειμενικότητα, με όρους ηθικής και με όρους σεξουαλικότητας, ως μιας συνθήκης πολιτικής. Πώς συγκροτείται ένα πλαίσιο σκέψης γύρω από τις selfies, τον εαυτό και τη σεξουαλικότητα που περιλαμβάνει γνώση, πολιτική θέση, συναίσθημα και αισθητηριακή αντίληψη του σεξουαλικού με όρους που αναδεικνύουν την ευρύτερη παιδαγωγική των selfies ως πολιτισμικής έκφρασης και πολιτισμικές δημιουργίες. Και βεβαίως πώς αποτελεί ενδεχομένως μέρος μιας ευρύτερης κουλτούρας πολιτειότητας της οικειότητας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δημοφιλείς απόψεις για τις selfies εκλαϊκεύουν περίπλοκα ζητήματα κουλτούρας και επιτελεστικότητας του εαυτού, και αναπαράγουν ανησυχίες περί ναρκισσισμού των νέων και κατάπτωσης της κοινωνίας, εκφράζοντας

45 Kath Albury, “Selfies, Sexts and Sneaky hats: Young people’s understandings of gendered practices of self-representation”, *International Journal of Communication*, 9(2015), pp.1734-1745

46 Andrea Waling & Tinonee, Pym, ‘C’mon, no one wants a dick pic’: Exploring the cultural framings of the “dick pic” in contemporary online publics. *Journal of Gender Studies*, 28 (2017), pp.70–85.

47 Paasonen, Susanna, Ben Light, and Kylie Jarrett, «The dick pic: Harassment, curation, and desire.» *Social Media+ Society* 5:2 (2019), pp.1-10

48 Katrin, Tiidenberg, «Boundaries and conflict in a NSFW community on tumblr: The meanings and uses of selfies.» *New Media & Society* 18:8 (2016), pp. 1563-1578.

φόβους για τις αλλαγές που θεωρείται ότι επιφέρει η ευρύτερη πλατφορμοποίηση της επικοινωνίας. Στο πλαίσιο αυτών των ανησυχιών, η αναπαράσταση του σεξουαλικού εαυτού στα ΜΚΔ γίνεται αντιληπτή ως ριψοκίνδυνη, προκλητική και παρεκκλίνουσα. Υιοθετώντας μια κριτική στάση απέναντι σε αυτές τις αντιλήψεις επιχειρήσαμε στο κεφάλαιο αυτό να φωτίσουμε τους τρόπους διαπραγμάτευσης της σεξουαλικής/αισθησιακής selfie από νεαρά ενήλικα άτομα 18-25 ετών, διερευνώντας πώς αυτές αποτελούν περίπλοκες, ταυτοτικές και πολιτικές διαδικασίες στη διεκδίκηση χώρου για ψηφιακή οικειότητα και πολιτειότητα της οικειότητας. Η μελέτη μας προκύπτει από ένα μέρος των διαθέσιμων δεδομένων, που όπως αναγνωρίσαμε νωρίτερα, αφορά σε μεγάλο βαθμό κυρίαρχες ομάδες λευκών ετεροφυλόφιλων ατόμων ελληνικής καταγωγής. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι αντιπροσωπευτικά άλλων φωνών, μη κυρίαρχων ή περιθωριοποιημένων, που πιθανώς θα εισέφεραν περισσότερη και πιο συμπεριληπτική γνώση για τις κουλτούρες των selfies.

Στο βαθμό που τα δεδομένα μας μιλούν για κάποιες ομάδες νεαρών ατόμων, οι *selfies* έχουν χαρακτηριστικά κουλτούρων αφήγησης (storytelling) με τις οποίες οι νέοι άνθρωποι λένε κοινωνικές σεξουαλικές ιστορίες. Αυτές οι ιστορίες έχουν έμφυλες, πολιτικές και ηθικές διαστάσεις. Ακόμα και στις πιο καθημερινές και αναμενόμενες στιγμές οι ιστορίες αυτές είναι συνεπείς ως προς την αισθητική τους φόρμα και τα κριτήρια ποιότητας, αλλά και ως προς τις αναγνώσεις που ενσωματώνουν για τα πραγματικά ή δυνητικά τους ακροατήρια. Επίσης είναι ιστορίες που φαίνεται να ενσωματώνουν πολιτισμικά, ιδεολογικά, ηθικά και έμφυλα νοήματα, που τις κάνουν ιστορίες οικειότητας, σημαντικές να ειπωθούν. Υπό αυτή την έννοια μπορούν να ειπωθούν μέσα από το πρίσμα της πολιτειότητας της οικειότητας εφόσον λένε προσωπικές ιστορίες του σεξουαλικού και έμφυλου εαυτού που συνομιλούν με αντιλήψεις, ανησυχίες ή και απολαύσεις ευρύτερων κοινωνικών ομάδων.

Τα άτομα που επέλεξαν να μας μιλήσουν για τις πρακτικές τους με τις *selfies* δίνουν έμφαση στην έμφυλη, την ηθική και την πολιτισμική τους διάσταση καθώς και στις σχέσεις εξουσίας που αντανakλώνται μέσα από αυτές. Υπό αυτή την έννοια θα πρέπει να εστιάσουμε ερευνητικά την προσοχή μας στο πώς συγκροτείται η *πολιτική της selfie* (politics of the selfie) μέσα από τους πολυσήμαντους τρόπους παραγωγής και πρόσληψης της selfie ως κειμένου. Παράλληλα, αν και σε περιορισμένο βαθμό λόγω της έκτασης της συζήτησης μας, μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία *ψηφιακού σεξουαλικού γραμματισμού* στους τρόπους που συγκροτείται ο νεοφιλελεύθερος σεξουαλικός εαυτός. Αυτή η μορφή γραμματισμού αλλά και διεκδίκησης λόγου σε ζητήματα πολιτειότητας της οικειότητας έρχεται μέσα από την *αναστοχαστική* συζήτηση για τις *selfies*, καθώς οι συνεντεύξεις δίνουν στα νεαρά άτομα χώρο να πάρουν απόσταση από τα δημιουργήματα τους και να διαβάσουν κριτικά τη σημασία που έχουν για εκείνα. Στοιχεία *ψηφιακού σεξουαλικού γραμματισμού* προκύπτουν από τη σημασία που δίνουν τα άτομα στην έμφυλη και ηθική διάσταση των *selfies*, καθώς και στην κοινωνική και πολιτισμική τους σημασία, μέσα από τις διαπραγματεύσεις σεξουαλικών ταυτοτήτων, της κανονιστικής επιτέλεσης του σεξουαλικού εαυτού στον δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο, των ανησυχιών και των τραυμάτων τους. Συνεπώς, ζητήματα πολιτειότητας της οικειότητας, ψηφιακού σεξουαλικού γραμματισμού και της πολιτισμικής σημασίας της πλατφορμοποιημένης επικοινωνίας για τα νεαρά άτομα, αποτελούν κομβικούς επιστημολογικούς άξονες στη συζήτηση για νεότητα, τεχνολογία και κουλτούρες οικειότητας.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τα άτομα που παρακολούθησαν το Σεμινάριο Πορνογραφίας για τα ακαδημαϊκά έτη 2022-2023 και 2023-2024 καθώς χάρη σε εκείνα συνελέγησαν τα δεδομένα που αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο. Χωρίς τη συμβολή τους η μελέτη αυτή δε θα ήταν δυνατή.

Πρόσωπα και χαρακτήρες στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Αναγνώριση

Αφροδίτη Νικολαΐδου

ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Τι ακριβώς και πώς μελετάμε τα πρόσωπα και τους χαρακτήρες στον κινηματογράφο; Μπορούμε να μιλήσουμε για προσωπογραφίες στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο; πώς χειρίζεται ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος τους χαρακτήρες;

Σε αυτό το κείμενο επιχειρώ να απαντήσω σε αυτά τα ερωτήματα τα οποία μου φαίνονται κυρίως μεθοδολογικής υφής και μπορούν να αναλυθούν σε δύο άξονες. Στον πρώτο θα σταθώ σε ζητήματα θεωρίας που αφορούν την καταγραφή του ανθρώπινου προσώπου και τους χαρακτήρες στα κινηματογραφικά κείμενα. Τι σημαίνει ένας χαρακτήρας για την κινηματογραφική θεωρία της αφήγησης; Πώς αναγνωρίζεται; πώς συνδέεται με τον εξω-αφηγηματικό κόσμο μέσω του ηθοποιού; Στον δεύτερο θα εστιάσω σε δύο τάσεις ταινιών του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, από το 2009 και μετά: α) στις ταινίες βιογραφίας ως έκφραση ενός πιο δημοφιλούς κινηματογράφου που κατεξοχήν βασίζεται σε κάποια προσωπικότητα γνωστή στο ευρύ κοινό και β) στις ταινίες του λεγόμενου Greek Weird Wave. Παρόλο που ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του ελληνικού νέου κύματος είναι η ιδιαίτερη, συχνά σωματική ή και «κενή» υποκριτική¹ του, λίγη σημασία έχει δοθεί στην κατασκευή των χαρακτήρων και την ανάδειξη των προσώπων (που είναι κατεξοχήν ενσώματες διαδικασίες και υλοποιούνται μέσω της κινηματογραφικής υποκριτικής).

Όπως είναι εμφανές από τον τίτλο του κειμένου, διακρίνω ανάμεσα σε χαρακτήρες και πρόσωπα στις κινηματογραφικές ταινίες μυθοπλασίας. Ένα πρόσωπο που εμφανίζεται στην οθόνη δεν είναι απαραίτητα χαρακτήρας ο οποίος εκφωνεί διάλογο και κυρίως δρα ή δημιουργεί κίνητρα στην αφήγηση. Η διάκριση γίνεται αντιληπτή τόσο μέσα στο αφηγηματικό σύστημα όσο και μέσα στο υφολογικό σύστημα². Τι είναι ένα πρόσωπο αφηγηματικά και υφολογικά; Και τι ένας χαρακτήρας; Πώς αναγνωρίζεται ένας χαρακτήρας;

Μια πρώτη διάκριση ανάμεσα σε πρόσωπα και χαρακτήρες βασίζεται στην ιδιαιτερότητα που έχει ο κινηματογράφος ως μέσο και ως τεχνολογία αφενός να έχει μια «ενδεικτική» (indexical) σχέση με την πραγματικότητα, δηλαδή να έχει πάντα ένα αναφερόμενο (στην περίπτωση μας ένα πραγματικό πρόσωπο-σώμα) και αφετέρου να μεταδίδει μέσω του κοντινού πλάνου (close-up)³ σε πρόσωπα όχι μόνο αυτό που είναι ορατό (συχνά παρουσιάζοντας τις κοινωνικές κατηγορίες του φύλου, της φυλής) αλλά και αυτό που είναι άρρητο όπως τα συναισθήματα, τις προθέσεις, τις διαθέσεις. Στην πραγματικότητα ένα κοντινό σε ένα πρόσωπο είναι μια προσωπογραφία με ταχύτητα 24 καρέ το δευτερόλεπτο, μια προσωπογραφία-χρόνος. Το κοντινό πλάνο, η ιδιότητα που ο κινηματογράφος μοιράζεται με τη φωτογραφία και τις εικαστικές τέχνες, η δυνατότητα που έχει να μεγεθύνει ή κατά άλλους να εστιάζει, είναι το πλάνο εκείνο που μπορεί και παρουσιάζει σε λεπτομέρεια το ανθρώπινο σώμα, τα ξεχωριστά του μέρη (εσωτερικά και εξωτερικά), ακόμα και το ίδιο το δέρμα και την υφή του. Ειδικά, όμως, η εστίαση στο πρόσωπο αποδίδει ταυτόχρονα ανθρωπινότητα και ατομικότητα.

Από την άλλη το κοντινό πλάνο μετατρέπει κάθε πρόσωπο σε μια αφαίρεση, σε ένα σχήμα με υφή εκτός χωροχρονικού πλαισίου. Συνοψίζοντας και σχολιάζοντας την έμφαση που δίνει ο Münsterberg, ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του μέσου, στο κοντινό πλάνο ως ίδιον της τέχνης του κινηματογράφου, η Mary Ann Doane⁴ λέει ότι το close-up δεν λειτουργεί απλά ως μετωνυμία αλλά μπορεί να αντικαταστήσει το όλον· η λειτουργία του χαρακτηρίζεται από την απώλεια της διήγησης· μετατρέπεται σε αφαίρεση έτσι αποσπασμένο από το χώρο και χρόνο, δηλαδή απολλύει την οντολογική του υπόσταση. Υπό το πρίσμα της αποπλαισίωσης και της αφαίρεσης, γίνεται κατανοητή και η ιδιαίτερη σχέση μεταξύ προσώπου και φακού, δηλαδή η «φωτογένεια». Το κοντινό σε

1 Βλ. Afroditi Nikolaidou, "The Performative Aesthetics of the Greek New Wave", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* (2014), p. 20-44.

2 Το υφολογικό σύστημα περιλαμβάνει την mise en scene, τον φωτισμό, το μοντάζ, τον ήχο. Το αφηγηματικό έχει να κάνει με την σχέση πλοκής και ιστορίας, και με την δράση και τα κίνητρα χαρακτήρων καθώς δρουν στο χώρο και το χρόνο.

3 Για τον Münsterberg το κοντινό πλάνο είναι η ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα που έχει το σινεμά σε σχέση με το θέατρο και είναι ανάλογο με την «προσοχή» ως νοητική δράση. Mary Ann Doane, *Bigger Than Life: The Close-Up and Scale in the Cinema*, Duke University Press, Kindle Edition 2021, p. 49.

4 Mary Ann Doane, όπ.π. p. 50-51.

ένα πρόσωπο ή σε ένα μέρος του σώματος κατοικεί ταυτόχρονα εντός και εκτός της μυθοπλασίας και γι' αυτό το close up έχει αποτελέσει δομικό στοιχείο της κατασκευής των σταρ. Επομένως ένα πρόσωπο δεν είναι απαραίτητως χαρακτήρας, ο οποίος ακόμα και όταν ο ηθοποιός φέρει στοιχεία από τον εξωδιηγητικό κόσμο, κατοικεί μέσα στην αφήγηση.

Μια άλλη δυνατότητα που μας δίνεται πλέον με την εύκολη διαχείριση της εικόνας μέσω ψηφιακών αρχείων είναι η δυνατότητα μετατροπής κάθε καρέ που έχει πρόσωπα σε μια σπουδή προσωπογραφίας. Από κάθε πλάνο που περιλαμβάνει πρόσωπα, μπορούμε να βγάλουμε ένα screenshot, να μεγεθύνουμε και να έχουμε μια φωτογραφία προσώπων. Ακόμα και αν το πρόσωπο είναι στο background ή στην άκρη του κάδρου, ακόμα και αν το άτομο δηλαδή λειτουργεί ως «κινηματογραφικό πλεόνασμα» (δεν είναι δηλαδή απαραίτητο στην πλοκή) μπορεί να μετατραπεί σε προσωπογραφία, να ξεχωρίσει ορατά και να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης. Τα πρόσωπα, λοιπόν, διατηρούν τον πλεονασματικό και εξω-αφηγηματικό τους χαρακτήρα. Είναι το πρόσωπο του χαρακτήρα, του ηθοποιού, του βοηθητικού ηθοποιού, του τυχαίου περαστικού που ο φακός έχει 'πιάσει'.

Ο χαρακτήρας είναι κάτι πολύ πιο σύνθετο. Κατασκευάζεται και κατοικεί μέσα στη μυθοπλασία χωρίς όμως αυτός ο χώρος να είναι εντελώς περικλειστος. Αντιθέτως ο μυθοπλαστικός κόσμος είναι διάτρητος και πορώδης⁵ κι έτσι και οι χαρακτήρες ως μυθοπλαστικά πλάσματα είναι φτιαγμένοι από αυτή την σύνθετη σχέση. Η είσοδός μας στους χαρακτήρες μια ταινίας γίνεται συχνά από αφίσες που απεικονίζουν σε κοντινά ή μεσαία κοντινά πρόσωπα. Το close up στο πρόσωπο είναι το κατώφλι εκείνο μεταξύ του ηθοποιού και του χαρακτήρα.

Για παράδειγμα, το πρόσωπο της ηθοποιού Αγγελικής Παπούλια σε διάφορες εκδοχές του, στέκει στις αφίσες σύγχρονων ελληνικών ταινιών ως μετωπία ενός ολόκληρου κύματος (του Greek Weird Wave) που εξελίσσεται: μια νεαρή (ίσως έφηβη) που θα μπορούσε να βγαίνει από ταινία με βρυκόλακες, μια νεαρή που εξεγείρεται σπάζοντας τον *Κυνόδοντα* (2009, Λάνθιμος), μια γυναίκα μέσα από το κεφάλι της οποίας βγαίνουν κι άλλοι χαρακτήρες, μια γυναίκα που γεννάει ιδέες (όπως η ίδια στο θέατρο σαν μέλος και εκφράστρια της θεατρικής ομάδας Blitz) στις *Άλπεις* (2011, Λάνθιμος), μια γυναίκα που κοιτάει το παρελθόν ή αφήνει πίσω της κάτι στο *Blast* (2014, Τζουμέρκας)· πιο πρόσφατα μια γυναίκα πιο ώριμη και ήρεμη που κοιμάται πάνω σε έναν άντρα-ηθοποιό (έναν άλλο ηθοποιό που εκφράζει το Greek Weird Wave) στο *Arcadia* (2024, Ζώης).



Εικ. 1. Τέσσερις αφίσες, τέσσερις προσωπογραφίες της Αγγελικής Παπούλια.

Τέσσερις προσωπογραφίες του ίδιου ατόμου, σε διαφορετικές ηλικίες, σε διαφορετικούς ρόλους που όμως αποκτούν μια συνέχεια: από την νεαρή Παπούλια-εξεγερμένη το 2008-9, στην Παπούλια που αναλαμβάνει ρόλους για να καταπραΰνει τον πόνο του θανάτου στις ζωές των άλλων στις *Άλπεις*, στην Παπούλια που αναλαμβάνει την ευθύνη απελευθέρωσής της από τα κοινωνικά και οικογενειακά δεσμά στο *Blast*, στην πιο ώριμη Παπούλια-φάντασμα-στοιχείο, μιας κινηματογραφίας ή μιας κοινωνίας που ζει με την ενοχή, με τους νεκρούς ενός πρόσφατου παρελθόντος, της πρόσφατης κρίσης ή των αλληπάλληλων κρίσεων. Αν επικαλεστούμε τις αναλύσεις του Richard Dyer για τους σταρ οι οποίοι διέπονται από μια «δομημένη πολυσημία»⁶ που εκφράζει τις αντιφάσεις

5 Αυτή την πορώδη διάσταση μελετάει σε βάθος η Ασπασία Λυκουργιώτη στο *Από την πραγματικότητα στην αλήθεια. Κοινωνικά αιτήματα και υποκριτική στον ελληνικό κινηματογράφο από το 1968*, Παπαζήσης, Αθήνα 2023. Η συγγραφέας φέρνει στο επίκεντρο της έρευνάς της τον ηθοποιό-performer και τα αιτήματα του μοντέρνου κινηματογράφου στην Ελλάδα, μέσα στα οποία ερασιτέχνες και επαγγελματίες ηθοποιοί καλούνται πια με τη φυσική - «αληθινή» παρουσία τους να υπηρετήσουν.

6 Richard, Dyer (1998 [1979]), *Stars*, BFI, London 1998[1979], p. 63.

και τους λόγους μιας εποχής, η συγκεκριμένη ηθοποιός, αναγνωρίσιμη πλέον και διεθνώς, εκφράζει μια συγκεκριμένη κοινωνικό-ιστορική περίοδο και μια καλλιτεχνική συνθήκη στην Ελλάδα στο πρώτο τέταρτο του 21ου αιώνα: το «επινοημένο θέατρο» (devised theatre) στο οποίο έπαιζε και δημιουργούσε, την απενεχοποίηση της ποπ κουλτούρας και τη μίξη της με 'υψηλά' κείμενα, την εξεγερμένη νεότητα του 2008, την οικονομική κρίση, τις ιστορίες γυναικείας ενδυνάμωσης, την ενοχή για την μη ανάληψη ευθυνών. Το πρόσωπό της είναι ένα όριο ανάμεσα στο «πραγματικό» πρόσωπο-ηθοποιό και στον χαρακτήρα που ενσαρκώνει και ταυτόχρονα είναι ένα πρόσωπο-κατώφλι σε αυτά τα δεκαπέντε χρόνια.

Πέρα από τα πρόσωπα, οι χαρακτήρες έχουν μια εγγενή σχέση με το κινηματογραφικό μυθοπλαστικό αφήγημα. Αν μιλήσουμε με μια πιο στενά δομική προσέγγιση, χαρακτήρας είναι οτιδήποτε προκαλεί αιτιότητα στο αφήγημα και υπό αυτή την έννοια όπως έχουμε δει πολλές φορές στο σινεμά, χαρακτήρας μπορεί να είναι ένας τόπος, ένα αντικείμενο ή ένα ζώο.

Κάνοντας κριτική σε μια τέτοια προσέγγιση, ο Murrey Smith στο επιδραστικό για τις κινηματογραφικές σπουδές βιβλίο του, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (βιβλίο το οποίο μάλιστα επανεκδόθηκε το 2022)⁷ ερευνά όχι μόνο τη δομή αλλά πώς η δομή οδηγεί σε αντιδράσεις και συναισθηματική εμπλοκή τον θεατή. Η «ποιητική του κινηματογραφικού χαρακτήρα» που προτείνει ο Murrey Smith εξηγεί την χαρακτηρολόγηση και την «ταύτιση» αποφεύγοντας μια αμιγώς φορμαλιστική ή και δομική ανάλυση των χαρακτήρων. Προτείνει να δούμε τους χαρακτήρες, τη σχέση τους με το συνολικό αφήγημα αλλά και με τον θεατή σε τρία διαφορετικά επίπεδα γνωσιακής και συναισθηματικής εμπλοκής τα οποία όλα μαζί αποτελούν, αυτό που ονομάζει «δομή συμπάθειας» (structure of sympathy).

Το πρώτο είναι η «αναγνώριση».⁸ Η έννοια της αναγνώρισης περιγράφει πώς ο θεατής μέσα από οπτικοακουστικά στοιχεία που δίνουν έμφαση σε σωματικές και μυθοπλαστικές ιδιότητες αντιλαμβάνεται αρχικά το άτομο στην οθόνη σαν άνθρωπο με γενικά χαρακτηριστικά (φύλο, φυλή κ.ο.κ.) αλλά και σαν ξεχωριστό άτομο που διέπεται από συνέχεια και ενότητα καθόλη τη διάρκεια του έργου. Στο στάδιο της αναγνώρισης, το άτομο στην οθόνη αναγνωρίζεται ως χαρακτήρας του έργου. Προϋπόθεση της «αναγνώρισης» είναι η αναφορική σχέση με τον έξω κόσμο (η μίμηση και η ομοιότητα με κάποια ανθρώπινη-σωματική υπόσταση και με κάποιον ανθρώπινο ή κοινωνικό τύπο). Επιπλέον, οι χαρακτήρες αναγνωρίζονται ως τέτοιοι από τον θεατή με βάση, την σταθερή κατά τη διάρκεια της αφήγησης, μοναδικότητά τους σε σχέση με άλλους χαρακτήρες ή πρόσωπα. Αυτή η μοναδικότητα επιτρέπει στον θεατή να επαναταυτοποιεί τον χαρακτήρα κάθε φορά που τον βλέπει. Βασικά υλικά της «αναγνώρισης» είναι: οι σωματικές εικόνες (πρόσωπο, ενδυμασία, στήσιμο και βάδισμα, δράσεις που επιτελούνται από αυτόν/ήν, στοιχεία της φωνής και γλώσσα (χρήση της γλώσσας) αλλά και πως αναφέρονται σε αυτόν/ήν οι άλλοι χαρακτήρες).⁹ Είναι τα στοιχεία εκείνα που μέσα από το casting, το διάλογο, την ενδυματολογία, το μακιγιάζ αλλά και το φωτισμό και το καδράρισμα μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι «αυτός / αυτή είναι η Στρέλλα, η Αλίκη και είναι χαρακτήρας του έργου».

Το δεύτερο στάδιο ονομάζεται από τον Smith «ευθυγράμμιση» (Alignment)¹⁰. Αυτή συντελείται ξεκάθαρα από το ίδιο το κινηματογραφικό κείμενο ως σύστημα. Εν ολίγοις εναρμονιζόμαστε και συμπορεύομαστε με τους χαρακτήρες μέσα από τα χωρο-χρονικά μοτίβα, από την πρόσβαση που έχουμε στις δράσεις και εμπειρίες τους αλλά και από την μετάδοση της εσωτερικής τους κατάστασης με τεχνικές όπως το flashback, το voice over, τα υποκειμενικά πλάνα, ή τους υποκειμενικούς ήχους. Τέλος ένα τρίτο επίπεδο είναι αυτό της «αφοσίωσης» (allegiance)¹¹. Η «αφοσίωση» είναι η συγκινησιακή και γνωσιακή αντίδραση του θεατή η οποία επιτυγχάνεται από τον «ηθικό προσανατολισμό» (moral orientation)¹² που κρατά η αφήγηση και μέσω αυτής ο θεατής απέναντι στον χαρακτήρα. Ο «ηθικός προσανατολισμός» ορίζεται από τις δράσεις, τις συμπαραδηλώσεις της εικονογραφίας, τη μουσική, τη σημασία των ονομάτων κ.ά..

Μέσα από όλους τους παραπάνω μηχανισμούς (στο σενάριο, στην mise-en-scène κ.λπ.) τα πρόσωπα, μετατρέπονται σε χαρακτήρες, αποκτούν εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά¹³.

Τα επίπεδα συμπάθειας διατρέχουν, παράλληλα όλες τις ταινίες μυθοπλασίας ανεξάρτητα από τον τρόπο αφήγησής τους ή τον σκηνοθέτη. Στο συγκεκριμένο κείμενο θα εμμείνω στο πρώτο επίπεδο «συμπάθειας» αυτό

7 Murrey Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Kindle Edition 2022[1995].

8 Murrey Smith, ό.π., σ. 109-137.

9 Ό.π. σ. 116-117.

10 Ό.π. σ. 140-179

11 Ό.π. σ. 185-195

12 Ό.π. σ. 188

13 Για πολλούς μάλιστα αυτό συμβαίνει όχι μόνο στις μυθοπλαστικές ταινίες αλλά και στα ντοκιμαντέρ. Βλ. Λυκουργιώτη, *Από την πραγματικότητα στην αλήθεια*, ό.π. 41-48.

που αφορά την «αναγνώριση» και που φαίνεται λίγο αυταπόδεικτο αλλά όχι χωρίς πολιτισμική σημασία. Πότε και γιατί (τι με κάνει να) λέω «αυτός είναι ένας χαρακτήρας»; Τι αντιλαμβάνομαι όταν λέω «αυτός είναι ένας χαρακτήρας» και ακόμα περισσότερο «αυτός/ή είναι ο/η κεντρική ηρωίδα»; Αυτό το στάδιο περισσότερο απ' όλα θυμίζει και έναν πιο συμβατικό ορισμό της προσωπογραφίας καθώς ως είδος όπως μας λέει η West «είναι ιστορικά συνδεδεμένη με την ιδέα της μίμησης ή της προσομοίωσης»¹⁴, της τοποθέτησης του εικονιζόμενου «ανάμεσα στην ακρίβεια της ομοιότητας», στην ατομικότητα και την «γενίκευση του τύπου»¹⁵ στον οποίο ανήκει. Η «αναγνώριση» φτιάχνεται από τα βασικά στοιχεία συγκρότησης του Εαυτού ως μοναδικότητας (η ιδιαιτερότητα του σώματος, της φωνής, του προσώπου) ενώ ταυτόχρονα τον εντάσσει σε γενικές κατηγορίες φύλου, φυλής, ηλικίας, κοινωνικού στάτους κλπ. Το πώς χειρίζεται ο σκηνοθέτης την «αναγνώριση» μας λέει πολλά πράγματα για τη σχέση που εγκαθιδρύει με τον θεατή αλλά και πώς ένας/μία σκηνοθέτης προβληματοποιεί την έννοια του υποκειμένου στην συγκεκριμένη κοινωνικο-ιστορική στιγμή που παράγεται η ταινία.

Για παράδειγμα η «μίμηση» και η «ομοιότητα» με ένα πραγματικό πρόσωπο και η αναγνώρισή του ως ενιαίο, συνεχές υποκείμενο βρίσκονται στην καρδιά του κινηματογραφικού είδους της βιογραφίας. Η βιογραφία οφείλει μεγάλο μέρος της δημοφιλίας της ακριβώς πάνω στην «αναγνώριση»: αφενός στην σύνδεση (αναγνώριση) που κάνει ο θεατής με το άτομο τη ζωή του οποίου παρακολουθεί και αφετέρου στην διαπίστωση ότι καθόλη τη διάρκεια του έργου παρακολουθεί έναν ενοποιημένο χαρακτήρα ξέχωρο από τους υπόλοιπους (που κάποιοι πχ μπορεί να είναι και εντελώς μυθοπλαστικοί). Ο ελληνικός κινηματογράφος και μάλιστα τα τελευταία χρόνια έχει βρει μια προσφιλή φόρμα σε αυτές τις ιστορίες που και στον παγκόσμιο κινηματογράφο συνήθως αφορούν «μεγάλους», «λευκούς» άντρες,¹⁶ εξιδανικεύουν και απλοποιούν τη ζωή ενός ατόμου μέσα από ένα μεγάλο flash back, συχνά με voice over, και έχουν κεντρικό αφηγηματικό πυρήνα την αντιπαράθεση με την οικογένεια ή με κάποιο άλλο σύστημα-θεσμό.¹⁷ Σε αυτήν την πιο συμβατική ειδολογική προσέγγιση εμπίπτουν οι κινηματογραφικές βιογραφίες του Γιάννη Σμαραγδή *Ελ Γκρέκο* (2007) για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, *Ο Θεός Αγαπάει το Χαβιάρι* (2012) για τον Ιωάννη Βαρβάκη και *Καζαντζάκης* (2017) για τον ομώνυμο συγγραφέα. Οι ταινίες αυτές στηρίζονται στη ζωή ενός προσώπου του ελληνισμού που διαπρέπει απέναντι στις ξένες δυνάμεις, σκέψεις, νοοτροπίες. Οι ταινίες εκφράζουν έναν ισχυρό, αντρικό, και ηρωικό εθνικό εαυτό με όραμα, ο οποίος γίνεται το κέντρο μιας αφήγησης, η πιστότητα της οποίας εδραιώνεται από την επιλογή μιας κλασικότροπης γραφής που δεν προσφεύγει σε πειραματισμούς και κυρίως σε αυτό-αναφορικούς μηχανισμούς.

Σε αυτές τις περιπτώσεις, η «αναγνώριση» προετοιμάζεται ήδη από τον τίτλο, την αφίσα, την σύνδεση ενός ξένου ηθοποιού στο πρόσωπο του οποίου αναγνωρίζεται ο El Greco (Νικ Ασντον) ή ο Βαρβάκης (Σεμπάστιαν Κοχ). Επιβάλλεται δε, μια αναμφισβήτητη συνέχεια και ολότητα στον χαρακτήρα από την αρχή της ταινίας, από το μοντάζ, το διάλογο, την εξέλιξη της αφήγησης. Για παράδειγμα στα πρώτα πέντε λεπτά της ταινίας *Ο θεός αγαπούσε το χαβιάρι*, διάφοροι ιθύνοντες συζητούν τι είναι και ποιος είναι ο Βαρβάκης, λένε το όνομά του δυο-τρεις φορές, και μέσα από το μοντάζ συνέχειας, το voice over και τα κοντινά εδραιώνεται η συνέχεια και ενότητα του χαρακτήρα. Όποιες και αν είναι οι αντιφάσεις που εκφράζονται στην αρχή της ταινίας σαν φήμες από τους ξένους (είναι πειρατής ή ευεργέτης;), η αφήγηση επικεντρώνεται και τον συγκροτεί σαν ένα και μόνο υποκείμενο που γίνεται αντιληπτό χωρίς αμφισβητήσεις για τον μεγαλείο του, στην ολότητά του, χωρίς ρωγμές (ακόμα και αν έχει παθιασμένες αντιφάσεις) όπως και η αφήγηση της ιστορίας. Στην περίπτωση του *Καζαντζάκη*, η «αναγνώριση» επιτυγχάνεται ακόμα πιο εύκολα καθώς το πρόσωπο του Καζαντζάκη μέσα από φωτογραφίες είναι γνωστό στο ευρύ κοινό και ο ηθοποιός Οδυσσέας Παπασπηλιόπουλος ενσαρκώνει τον ρόλο μέσα από την ομοιότητά του με τον συγγραφέα. Ταυτόχρονα μέσα από τις αφίσες επιτυγχάνεται ακόμα μία σύνδεση, περισσότερο συμβολική καθώς ο Καζαντζάκης προσομοιάζεται κινησιολογικά με τον Ζορμπά¹⁸. Αυτή είναι μια συμβατική διαχείριση της «αναγνώρισης» που διευκολύνει και καθοδηγεί τον θεατή προς τις εδραιωμένες δημοφιλείς αναγνώσεις της προσωπικότητας του συγγραφέα.

Ωστόσο, οι δημιουργοί του σύγχρονου ελληνικού σινεμά και αυτού που ονομάστηκε Greek Weird Wave διαχειρίστηκαν διαφορετικά την αναγνώριση. Την υπονόμισαν, την αμφισβήτησαν. Θα έλεγα μάλιστα ότι μέσα στην διαφορετικότητά τους οι ταινίες συγκλίνουν ως προς αυτό: Η φωνή, η κίνηση του σώματος που ξεφεύγει

14 Shearer West, *Προσωπογραφία*, Επίκεντρο, Αθήνα 2023, σ.25 αλλά και σ.277.

15 West, όπ. π.. σ. 37.

16 Οι σύγχρονες βιογραφίες όπως αυτές που κάνει ο Pablo Larrain (για την Λαϊδή Νταϊάνα, τη Τζάκι Κέννεντυ και την Μαρία Κάλλας) ανανεώνουν το είδος, στρέφοντας το ενδιαφέρον σε γυναικεία πρόσωπα και σε μια αποδραματοποίηση της αφήγησης.

17 George Frederick Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1992 και Belén Vidal, "Introduction: the biopic and its critical contexts", Tom Brown & Belén Vidal (eds), *The biopic in contemporary film culture*, Routledge, New York 2013, pp. 1–32.

18 Η σειρά αυτών των συμβατικών βιογραφιών, εντάσσονται σε ένα κανόνα ταινιών πολιτισμικής και ιστορικής μνήμης που εδραιώνεται από το τέλος της δεκαετίας του ενενήντα στην Ελλάδα και διέπεται μέσω του κεντρικού χαρακτήρα από νοσταλγία, εθνική υπερηφάνεια, ένα ενιαίο συνεχόμενο αφήγημα, έναν χωρίς κενά ή ρήξεις εντόπιο κοσμοπολιτισμό.

από τα όρια, η επιτελεστική στάση της αφήγησης όπου αποφεύγει ενσυνείδητα την ενοποίηση ηθοποιού και χαρακτήρα (η συνολική «αισθητική του επιτελεστικού»)¹⁹, η παρουσία του ζώου στην αφήγηση και η «ζωικότητα» ως έκφραση στην υποκριτική, και γενικότερα ο «προσανατολισμός [που έχουν οι ταινίες] προς το μη ανθρώπινο, προς συνθέσεις που αναδεικνύουν τη σχέση ανθρώπινου/μη ανθρώπινου»²⁰, εαυτού/ετερότητας, ζωντανού/νεκρού υπονομεύουν ή προβληματοποιούν το στάδιο της «αναγνώρισης».

Τα παιδιά στον *Κυνόδοντα* (2009, Λάνθιμος) αναγνωρίζονται σαν παιδιά ενώ τα σώματά τους είναι ενήλικα ή σαν ενήλικες που παίζουν τα παιδιά. Στις κινήσεις των ηρώιδων στο *Attenberg* (2010) της Α. Ρ. Τσαγγάρη ή στο *Αγόρι τρώει το φαγητό του πουλιού* (2012, Λυγίζος) αναγνωρίζουμε την ζωικότητα στην κινησιολογία του ανθρώπου. Στην τελευταία ταινία του Γιώργου Ζώη *Arcadia* (2024) αναγνωρίζουμε χαρακτήρες ζωντανούς για να διαψευستούμε και να καταλάβουμε ότι πρόκειται για νεκρούς. Στην Μαρία-Αλίκη στην ταινία *ο Νόμος του Μέρφου* (2024, Φραντζής) αναγνωρίζουμε έναν χαρακτήρα ή πολλούς; Η Μαρία Αλίκη αναγνωρίζεται ως γυναίκα αλλά η φωνή που ακούει μόνο αυτή είναι αντρική, έχει σχέσεις με άντρες και με γυναίκες, θέλει να ζήσει ως ηθοποιός, ως μητέρα, ως επιστήμονας, ως φίλη και αντίστοιχα αλλάζει ενδυμασίες, μαλλιά, ρούχα, ενώ ταυτόχρονα μάλλον είναι νεκρή. Είναι μια ταινία που στο κέντρο της (θεματικά και αφηγηματικά) φέρει την αμφισβήτηση της συνέχειας και της ενότητας του χαρακτήρα.

Πίσω στο 2009, η *Στρέλλα* του Πάνου Κούτρα το έκανε με διαφορετικό τρόπο. Η *Στρέλλα* δεν μπορεί παρά να ειπωθεί σαν το πορτρέτο μιας τρανς γυναίκας που μπαίνει αποφασιστικά στο κινηματογραφικό κάδρο και κάνει χώρο για την αναγνώριση έμφυλων και σεξουαλικών ταυτοτήτων στο ελληνικό σινεμά. Η ταινία ξεκινά υπονομεύοντας το στάδιο της «αναγνώρισης»: ο Γιώργος (Βαγγέλης Μουρίκης) θα αναγνωρίσει ότι η *Στρέλλα* ήταν ο γιος του; η *Στρέλλα* τον αναγνωρίζει αλλά παίζει ότι δεν τον γνωρίζει; Δεύτερον μέσα από το όνομά της και τις διακειμενικές σχέσεις που δημιουργούνται στην *Στρέλλα* ο θεατής αναγνωρίζει τη «Στέλλα» του Κακογιάννη, τη Στέλλα της Μελίνας Μερκούρη, ή την Κάλλας όταν κάνει το ντραγκ σόου της. Αναγνωρίζει δηλαδή τα πολλά πρόσωπα-ταυτότητες και όχι την ενότητα της *Στρέλλας*. Τρίτον, η *Στρέλλα* αρχικά δεν αναγνωρίζεται καν ως χαρακτήρας (έχουμε δηλαδή μια καθυστερημένη αναγνώριση). Τα πρώτα δέκα λεπτά ο θεατής αναγνωρίζει και ευθυγραμμίζεται με τον Γιώργο. Όταν η κάμερα επιτέλους θα δείξει την *Στρέλλα* τότε θα ακούσουμε αρχικά τη φωνή της εκτός κάδρου και στη συνέχεια κάποια κοντινά. Και εδώ έρχεται ακόμα μία υπονόμευση της «αναγνώρισης». Στη φωνή, στα κοντινά, στα πόδια της, στο πρόσωπό της, στο στήθος η *Στρέλλα* σε ποια κατηγορία φύλου εμπίπτει; αναγνωρίζεται ως (cis) γυναίκα; Σχετικά γρήγορα στην αφήγηση (στο 15ο λεπτό της ταινίας), η *Στρέλλα* λέει στον Γιώργο ότι είναι «τρανς» χωρίς να αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός, καθώς η *Στρέλλα* δεν ψάχνει την τρανς ταυτότητά της. Για τον θεατή όμως η αρχική «αναγνώριση» μετατρέπεται σε μια νέα γνώση, σε μια γνωριμία: από τη στιγμή που λέει ότι είναι τρανς, δεν αναγνωρίζουμε αλλά γνωρίζουμε: το τρανς σώμα, την τρανς φωνή, το τρανς πρόσωπο. Γνωρίζουμε έναν καινοφανή για το σύγχρονο ελληνικό σινεμά χαρακτήρα²¹, έναν συνεχόμενο και ενοποιημένο εαυτό κατασκευασμένο από τις ασυνέχειες του, από τις πλαστικές του, από τα ρούχα του, από την φωνή που μπορεί να ελέγχει. Αυτή η «εξερεύνηση των ορίων που φτιάχνουν τον σωματικό/σεξουαλικό εαυτό μας: τα όρια του εφικτού, τα όρια του επιτρεπτού και τα όρια του αναπαραστάσιμου» όπως αναφέρεται από τον Δημήτρη Παπανικολάου²² ξεκινάει ακριβώς από την είσοδό μας σε αυτό το πρώτο επίπεδο συμπάθειας όπου η «αναγνώριση» υπονομεύεται, καθυστερείται ή μεταλλάσσεται σε εκ νέου γνώση. Η *Στρέλλα* με όλες τις διακειμενικές της αναφορές διαβρώνει τις ετεροκανονικές ταυτότητες, φτιάχνοντας κυρίως μια αφήγηση όπου ο αντι-κανονικός έμφυλος και σεξουαλικός εαυτός μπορεί να δημιουργείται, να αυτό-κατασκευάζεται πολλαπλά πάνω στην επιφάνεια του σώματος, του ρούχου και όχι με ανάλυση και επίλυση των βαθιών τραυματών που παραπέμπουν σε μια «ιδεολογία του ψυχικού βάθους, του ασύνειδου, του πατριαρχιμένου εαυτού».²³

Αυτό που μπορούμε να κρατήσουμε αλλά και να προσθέσουμε στην βιβλιογραφία για το σύγχρονο ελληνικό σινεμά και δη το Greek Weird Wave είναι το μοτίβο μιας καθυστερημένης, ανησυχαστικής και μεταιχμιακής «αναγνώρισης» των χαρακτήρων: ο θεατής καλείται εξ αρχής να αμφισβητήσει τις παγιωμένες γνώσεις του σχετικά με την αναγνώριση του υποκειμένου και εν τέλει του Εαυτού στην οθόνη-καθρέφτη.

19 Afroditi Nikolaidou, "The performative aesthetics of the Greek New Wave", ό.π.

20 Maria Boletsi, "The Politics of Weird Aesthetics: Fictionality in New Forms of Protest", *Parallax* 30 (1) (2024), p. 29, <https://doi.org/10.1080/13534645.2024.2406070>

21 Υπό μια γενεαλογική οπτική, η *Μπέττυ* του Σταύρακα (1977) είναι μια ταινία που βάζει στο κέντρο το τρανς σώμα και χαρακτήρα μέσα από μια αφήγηση στα όρια ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας με voice over από την Μπέττυ Βακαλίδου.

22 Δημήτρης Παπανικολάου, «Πρόλογος», Παναγιώτης Ευαγγελίδης & Πάνος Κούτρας, *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα 2010, σ. 9.

23 Δημήτρης Παπανικολάου, «Πρόλογος», ό.π. σ. 16

Η επιστροφή του Έ. Χ. Γονατά

Εύα Στεφανή

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Μετά από δέκα χρόνια, ο συγγραφέας Έ.Χ.Γονατάς ξαναβλέπει μία εκπομπή αφιερωμένη σε αυτόν από την τηλεοπτική σειρά «Παρασκήνιο» της ΕΡΤ. Μαζί του βρίσκεται και η σκηνοθέτις του πορτρέτου, Εύα Στεφανή. Ο Γονατάς, πότε με αυστηρότητα, πότε με ιλαρότητα σχολιάζει τον εαυτό του και την σκηνοθετίδα, πατάει “pause”, πηγαίνει “fast forward”, ξαναβλέπει με τον δικό του τρόπο το ντοκιμαντέρ. Η σκηνοθέτις κινηματογραφεί τις αντιδράσεις του επιχειρώντας να δημιουργήσει μία ιδιότυπη προσωπογραφία, στην οποία ο Γονατάς κατασκευάζει έναν εαυτό που μερικές φορές συμβαδίζει αλλά άλλες φορές είναι τελείως αντίθετος από αυτόν της σκηνοθετίδος. Είναι η δική του ανάγνωση για την προσωπογραφία.



Αίθουσα αναμονής

Αλέξανδρος Ψυχούλης

ΖΩΓΡΑΦΟΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ, ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

«Αίθουσα αναμονής» είναι ο τίτλος μιας σειράς προσωπογραφιών, βασισμένων σε στιγμιότυπα τηλεδιασκέψεων κατά τη διάρκεια της Καραντίνας. Αν η ευρεία χρήση του καθρέφτη κατά τον 19ο αιώνα έκανε τους αστούς να ασχοληθούν με τον «εαυτό» και την ενδοσκόπηση μέχρι νευρώσεως, η άμεση τηλεμεταφορά της ομιλούσας εικόνας μας στον 21ο αιώνα εγκαθιδρύει έναν νέο μελαγχολικό ναρκισσισμό, διυλισμένο από πλήθος τεχνολογικών διαμεσολαβήσεων. Η νέα αυτή συνθήκη αναπαράστασης αποτελεί τον θρίαμβο της «αυτοσκοπνοθεσίας» της ύπαρξής μας, μιας ύπαρξης που «διαμελίζεται» για να χωρέσει στο πλάνο και να συναναστραφεί με τους άλλους την ώρα που στον φυσικό χώρο είναι μόνη κι έρημη.



«Έμμονες ώρες στον τόπο της πραγματικότητας»: Το κινηματογραφικό πορτραίτο ενός βλέμματος

Ρέα Βαλντέν

ΣΚΗΝΟΘΕΤΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ, ΤΜΗΜΑ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, ΕΚΠΑ

Η ανακοίνωσή μου αφορά το μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ «Έμμονες ώρες στον τόπο της πραγματικότητας: Εξομολογήσεις της Αντουανέττας Αγγελίδης» (ή ένα δοκίμιο για το βλέμμα της), που σκηνοθέτησα το 2022, και που αποτελεί κινηματογραφικό πορτραίτο της πρωτοπόρου και φεμινίστριας κινηματογραφικής σκηνοθέτριας, που είναι επίσης η μητέρα μου. Θα παρουσιάσω τόσο στοιχεία για τη διαδικασία δημιουργίας της ταινίας, που φτιάχτηκε σε ένα μόνο δωμάτιο στη διάρκεια της καραντίνας, όσο και για τους βασικούς συνθετικούς της άξονες, που αφορούν πολλαπλές εννοήσεις του βλέμματος. Από τη μια πλευρά, η ταινία είναι για την Αγγελίδα μια αυτο-αποκάλυψη, αλλά και παράσταση και σκηνοθεσία του εαυτού. Ένας διάλογος με την κάμερα και με εμένα που κρατώ την κάμερα, αλλά και με το εαυτό της και τον κόσμο. Η προσωπική μας σχέση εγγράφεται πολλαπλά στην ίδια τη διαδικασία. Από την άλλη, η ταινία είναι ένα κινηματογραφικό δοκίμιο για το βλέμμα της, που γνώ-φει προς τις ίδιες τις κινηματογραφικές τεχνικές της, και ενσωματώνει τη μεταγλώσσα του.

βλέμμα – όραση – οπτική – εικόνα – θέαμα – πρόσωπο – ζωγραφική – ταινίες – όνειρα – οράματα



«Έβλεπα μόνο μαλλιά». Το κεφάλι από πάνω.
ΕΜΜΟΝΕΣ ΩΡΕΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (2022)



Από την ταινία ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (2001, Α. Αγγελίδη)
ΕΜΜΟΝΕΣ ΩΡΕΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (2022)



Τα υπέροχα όνειρα. Μέσα στη ζωγραφική της.
ΕΜΜΟΝΕΣ ΩΡΕΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (2022)



Από την ταινία ΤΟΠΟΣ (1985, Α. Αγγελίδη)
ΕΜΜΟΝΕΣ ΩΡΕΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (2022)

Rea Walldén - walldenr@dcarts.uoa.gr

ISBN 978-618-204-736-1



9 786182 047361



επίκεντρο