

Α. Δήμου-Τζαβάρα

## ΤΟ ΠΑΣΧΟΝ ΣΩΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΑΠΟΚΡΥΨΗΣ ΚΑΙ ΩΡΑΙΟΠΟΙΗΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ, ΆΛΛΑ ΚΙ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΠΙΔΕΙΞΗΣ ΣΕ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες το σώμα είναι ένα από τα σημαντικότερα αντικείμενα ενδιαφέροντος της φιλοσοφίας και των επιστημών γενικότερα, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί βασικό αντικείμενο της τέχνης και των επιστημών υγείας. Ωστόσο στις έρευνες διαφόρων σοβαρών ερευνητών διαπιστώνεται ότι το σώμα λειτουργεί σαν μια «απούσα παρουσία», καθότι σπάνια εξετάζονται οι θεραπευτικές ή άλλου είδους διαστάσεις του ως ενσώματες από τη βάση τους διαδικασίες.

Στην εποχή της βιοτεχνολογίας και βιο-εξουσίας παρατηρούμε ότι διαμορφώνεται μια τέτοιου είδους ανθρώπινη υποκειμενικότητα, που περιλαμβάνει την απόλυτη υποταγή του ανθρώπινου σώματος και τη διαχείριση του βιολογικού στοιχείου μέσω ανατομικών κ.ά. μηχανισμών. Το ανθρώπινο σώμα έχει γίνει πρωταρχικό αντικείμενο της εξουσίας.

Εάν θέλουμε να ακολουθήσουμε αναλυτικά το νήμα της πορείας που είχε ως αποτέλεσμα την ανωτέρω κατάσταση, πρέπει να αναφερθούν τα εξής: Ο Sigmund Freud είχε διαπιστώσει ότι το υποκείμενο σε σχέση με τον κοινωνικό δεσμό έχει παρατηθεί από την ενορμητική ικανοποίηση. Με αυτό τον τρόπο το ατομικό «εγγράφεται» στο κοινωνικό, το υποκείμενο σχετίζεται με τον Άλλο (του πολιτισμού), με τον οποίο συνάπτει την εξής συμφωνία: παραιτείται από την προσωπική του απόλαυση με αντάλλαγμα να μην τον εμποδίσει ο Άλλος να έχει απολαύσεις μέσα στην κοινωνία, όπως π.χ. κοινωνική αναγνώριση και αποδοχή. Αυτή η συμφωνία εξασφαλίζει στο -ευνουχισμένο όσον αφορά τις επιθυμίες του- άτομο την αγάπη του Άλλου και ως τελικό αποτέλεσμα μια αρμονική συνέπαρξη. Ένα δεύτερο βήμα επιτελεί η διαμόρφωση της επιθυμίας του υποκειμένου μόνο σύμφωνα με κοινώς αποδεκτές αρχές και η επιβολή ορίων στην απόλαυσή του.

Στη σημερινή εποχή, που αποτελεί προέκταση της βιολογικής νεωτερικότητας που ξεκινά από τον 17ο αιώνα, διαπιστώνεται αυτό που ονομάστηκε πολιτικοποίηση του φαινομένου της ζωής και κατ' επέκταση κρατικοποίηση της βιολογικής υπόστασης.

Με άλλα λόγια, σύμφωνα και με τον Michel Foucault<sup>1</sup>, παρατηρείται η μετάβαση από μια μορφή της εξουσίας που ήταν κεντρική (κρατική εξουσία με προεξάρχον και ανώτατο όργανο συγκεκριμένο άρχοντα του κράτους που επιβάλλει νό-

μους και απαγορεύσεις) σε μια μορφή εξουσίας που πλατειάζει με την έννοια ότι είναι διασκορπισμένη σε όλο το κοινωνικό σώμα. Έχουμε να κάνουμε με μια εξουσία απρόσωπη κι ευρύτατα πολυμερισμένη που εμφιλοχωρεί σε πολλούς τομείς της κοινωνίας. Η συνειδητοποίηση αυτής της μορφής εξουσίας δρομολογεί την εμπέδωση του λεγόμενου φαινομένου της βιοεξουσίας. Διαπιστώνται λοιπόν η καθυπόταξη του ανθρώπινου σώματος («γυμνή ζωή» κατά τον Lacan), η αυθαίρετη και άνευ ορίων διαθεσιμότητα προς διαχείριση του βιολογικού στοιχείου του ανθρώπου μέσω συναφών μηχανισμών. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο αναπαράγεται το σώμα. Το ανθρώπινο σώμα δεν αναγνωρίζεται πλέον όπως είναι πραγματικά στη φυσική του κατάσταση, αλλά αντιμετωπίζεται σαν κάτι που προκύπτει μετά από μεταλλακτικές διαδικασίες, δηλαδή σαν κάτι κατασκευασμένο.

Ένα σημαντικό μέρος της ιατρικής επιστήμης δεν δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα κατά τη λειτουργία της στο πάσχον υποκείμενο των σημερινών κοινωνιών. Το σώμα μας αντιμετωπίζεται σαν «γυμνή ζωή», απο-πνευματοποιημένο, απο-υποκειμενικοποιημένο και είναι αυτό μέσω του οποίου αντιπροσωπεύεται η ύπαρξή μας οποιοδήποτε λοιπόν κοινωνικό πρόβλημα κι αν έχουμε, αντιμετωπίζεται σαν να είναι βιολογικό, σωματικό (άρα αντιμετωπίζεται ιατρικά)<sup>2</sup>. Η ύπαρξή μας συνολικά αντιμετωπίζεται κατά κύριο λόγο ιατρικά. Τούτο το εννοούμε εδώ ως εξής: το ανθρώπινο σώμα παρουσιάζεται σκόπιμα σαν να είναι σε κατάσταση ημι-παθολογική και εν μέρει μόνο κανονική, οπότε προκύπτει ότι αυτό είναι εξαρτημένο από μια χειραγώγηση ιατρική, έτσι ώστε να πλησιάζει προς ένα σώμα εξιδανικευμένο, πλήρες ευεξίας. Όμως η επίσημη ιατρική τείνει να υποβαθμίσει την καθιερωμένη μέθοδο της κλινικής διάγνωσης, επειδή η ίδια η σύγχρονη ιατρική είναι υποταγμένη και ισοπεδωμένη από τον φαρμακευτικό τομέα που αυξήθηκε κι επικράτησε πλήρως στην εποχή μας.

Για να αποκτούν κέρδη οι βιομηχανίες, η προσέγγιση του ανθρώπινου σώματος γίνεται κυρίως μέσω φαρμακευτικών θεραπευτικών πρωτοκόλλων, που όμως πάμπολλες φορές παραλείπουν να συνδέουν το ανθρώπινο υποκείμενο με το πρωτικό του ιστορικό, με τα ατομικά συμπτώματα, και προκύπτουν συμπεράσματα για τη θεραπεία μέσω γενικεύσεων.

Η βιο-εξουσία καθολικεύει, π.χ. γίνεται προσπάθεια να δειχθεί ότι αρρώστιες που είναι εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους είναι συγγενείς, έτσι ώστε να μπορούνε οι άνθρωποι να θεραπεύονται με τα ίδια πολυδιαφημισμένα φάρμακα. (Η ιατρική επιστήμη αντιμετωπίζει το σώμα με γενικευτικό τρόπο). Η ανίχνευση του ατομικού, της ιδιαίτερης περίπτωσης με ενδελεχή και επισταμένο τρόπο, μάλλον απουσιάζει. Προβάλλεται ως πρότυπο το σώμα με άμεμπτη εμφάνιση, δηλαδή στην ουσία απο-υποκειμενικοποιημένο. Έτσι το σώμα καταναγκάζεται μέσω χειραγώγησης να αποκτήσει ευεξία! Βεβαίως η ευεξία και η ευζωία είναι επιθυμητές καταστάσεις, αλλά εδώ πρόκειται για πολιτική περιχαράκωση της ανθρώπινης ζωής εξαιτίας υπερτονισμού του βιολογικού παράγοντα και με επικέντρωση των ατόμων

με την έννοια όχει θεραπείες, καλλωπισμούς και «λατρευτικές» διαδικασίες που αφορούν το σώμα με μια εξουμαρία (π.χ. ασθένειες της μόδας, τατουάζ, body piercing, αυτοτραυματισμοί, πλαστικούς τομείς τικές επεμβάσεις, εξωσωματικές γονιμοποιήσεις, κλωνοποιήσεις, χρήση ψυχοτρόπων για την εμπήπιων φαρμάκων, φαρμάκων διεγερτικών, αφροδισιακών, διεγερτικών για καθιέρωση λοιπόν η καθηση ενός ορισμένου τρόπου ύπαρξης και συμπεριφοράς).

, η αυθαίρετη και Μπορούμε όμως να πούμε ότι στην εποχή μας, αυτό που ονομάζουμε διαχείριση του ανθρώπου του βιολογικού στοιχείου του ανθρώπου γίνεται εξίσου και από την ιατρική και γεται το σώμα. Ταπό τη σύγχρονη τέχνη: με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τελικά επεμβαίνουν στο κά στη φυσική ταφώμα. Δεν το αφήνουν ήσυχο, ανεπηρέαστο να ακολουθήσει ανεμπόδιστα την πο-

από μεταλλακτρεία ανάπτυξής του, δηλαδή την πορεία αύξησης και φθοράς του. Η επιστήμη λειτουργεί για χάρη της βιο-εξουσίας αφετέρου σύγχρονοι καλλιτέχνες, αφού πρώτα διαίτερη βαρύτικαστήσουν το δικό τους σώμα «πάσχον», το προβάλλον εφαρμόζοντας αυτοδιερινών κοινωνικούς διαχείριση, δηλαδή διαχείριση του σώματός τους από αυτούς τους ίδιους. Ακόμα και ευματοποιημένα το σώμα τους δεν πάσχει εξαρχής, τούτοι επεμβαίνουν σε αυτό με έναν τεχνητό προσωπεύεται τρόπο. Σε αυτήν την περίπτωση δεν μιλάμε για πάθηση που ξεκινά από το ίδιο το σώμα, αντιμετωπώμα. Ποιοι είναι οι λόγοι για αυτό το φαινόμενο;

ερικά<sup>2</sup>). Η ύπαρξη ένας σημαντικός αριθμός καλλιτεχνών – αρχής γενομένης (περί το εννοούμε εδήλωση) με την ομάδα των Βιεννέζων αξιονιστών (από τη λέξη *action* = πράξη)<sup>3</sup> που ναι σε κατάστασης έναν τρόπο εικαστικής δημιουργίας που διέπεται από την αρχή, ότι μόνι αυτό είναι εξαρχής του πόνου οδηγούμαστε στη γνώση ή ότι εξασφαλίζεται πραγματική παρος ένα σώμα εξουσία του σώματος μέσω του πόνου. Κάποιοι καλλιτέχνες, αντί να απεικονίζουν υποβαθμίσει την πραγματική έναν το ίδιο τους το σώμα χαρακωμένο, τραυματίζουν οι ίδιοι το σώμα τους και το που αυξήθηκε δείχνουν. Μια τέτοιου είδους δράση απορρέει από τους εξής λόγους:

Ζούμε σε μια εποχή όπου επικρατεί η εικονική πραγματικότητα το περιβάλλον ωπίνου σώματας καθίσταται όλο και περισσότερο εικονικό χωρίς να υπάρχει αντίστοιχα πραγματικά, που όμως πματικό περιεχόμενο σαν αντιστάθμισμα. Η διαχείριση του σώματος από τους ίδιους είμενο με το πρπούς καλλιτέχνες της σωματικής τέχνης αποβλέπει στην επιστροφή στην πραγματικότητα του σώματος: αυτοτραυματισμοί, body piercing, τατουάζ πάνω στο σώμα, είναι τρόποι διεκδίκησης της πραγματικότητας.

θεί ότι αρρώστη Πιο συγκεκριμένα, το φαινόμενο της βιο-εξουσίας προωθεί τη λεγόμενη απόώστε να μπορουποκειμενοποιούσα υποκειμενοποίηση, δηλαδή ένας άνθρωπος στερείται τη δυνατότητα. (Η ιατρότητα να είναι ένα υποκείμενο και παύει να ορίζει το σώμα του, ωστόσο δεν είναι ιχνευση του αιτίποτα περισσότερο από ένα σώμα, ή ένα υποκείμενο που αντιλαμβάνεται το ίδιο πο, μάλλον απότο σώμα του σαν κάτι εντελώς «ξένο».

δηλαδή στην ο Αντιστασιακά λοιπόν πρωθούνται από τους ανωτέρω καλλιτέχνες ενέργεια-μέσω χειραγώγες μέσω του σώματος και πάνω στο σώμα. Αυτενεργούν για να βεβαιώσουν την θυμητές καταστήματα του εαυτού τους. Δείχνουν τα μέλη του σώματος τους σαν ζωντανό θέρευτινης ζωής εξαίμα. Με παρόμοιες δραστηριότητες διαχειρίζονται εικαστικά το βιολογικό τους ωση των ατόμων στοιχείο.

Έχουμε περάσει σε μια εποχή απο-εικονοποιημένης κατάδειξης. Οι καλλιτέχνες αυτοί λειτουργούν πλέον με την ίδια την πραγματικότητα, η οποία όμως αποβλέπει στο δείξιμο, εφόσον πρόκειται για εικαστικούς καλλιτέχνες. Άλλωστε δηλώνουν οι ίδιοι, ότι δεν δρουν αυτοκτονικά ή από μαζοχισμό, αλλά γιατί θέλουν να δώσουν ένα μήνυμα. Στη δεκαετία του 1960 και του 1970 εμφανίζονται περφόρμανς (performance) καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν το σώμα τους ως μέσο επικοινωνίας και μεταμόρφωσης. Τη δεκαετία του 1960 εμφανίζεται το κίνημα των Βιεννέζων αξιονιστών με πρωτοπόρο τον καλλιτέχνη Herrmann Nitsch. Όσοι ανήκουν σε αυτή την ομάδα φτάνουν σε αικρότητες με αυτοτιμωρίες για να εξαγνιστούν – όπως δηλώνουν – από τα λάθη των παλαιοτέρων (δηλαδή τα βασανιστήρια που έκανε στα στρατόπεδα συγκέντρωσης το Γ' Ράιχ). Πιστεύουν πως με αυτές τις πράξεις θεραπεύουν την κοινωνία αμφισβητώντας τους ηθικούς κώδικες της και καταδικάζοντας τις αξίες της καπιταλιστικής κοινωνίας επειδή τη θεωρούν βασικό παράγοντα της ανθρώπινης αλλοτρίωσης. Τη δεκαετία του 1970 οπαδοί του πάσχοντος σώματος εμφανίζονται στη Γαλλία, Αγγλία και Αμερική (π.χ. ο Michel Journiac, η Gina Pane, ο Chris Burden κ.ά.)<sup>4</sup>.

Από προηγούμενες εποχές υπήρχαν ιδεολογικά στοιχεία που επηρέασαν τους δημιουργούς της σωματικής τέχνης και ενέπνευσαν δραστηριότητες όπως το Living Theatre και το κίνημα των Βιεννέζων αξιονιστών. Υπάρχει ισχυρότατη φιλοσοφική επίδραση από τις απόψεις του Friedrich Nietzsche (1844-1900)<sup>5</sup> με αυτές εισβάλλει στο φιλοσοφικό στοχασμό το στοιχείο της σωματικότητας και μάλιστα με συγκεκριμένο τρόπο ως λόγος απροκάλυπτος σχετικά με τη σάρκα, τα νεύρα, το αίμα. Με την προσέγγιση ακόμα και του μιαρού στοιχείου, της έκστασης, της μανίας ως προϊόντος τελετουργίας ή ως νόσου, το σώμα προσεγγίζεται στην πραματικότητά του ο Νίτσε ανάγει το Διονυσιακό στοιχείο σε κεντρική έννοια της φιλοσοφικής σκέψης, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση και στις τελετουργίες. Οι αξιονιστές στη Θέση της έννοιας «ζωή» χρησιμοποιούν τον όρο «ύπαρξη». Μια ύπαρξη της οποίας προτείνουν την απελευθέρωση από το ζωώδες στοιχείο διά του ζωώδους (το ενστικτώδες στην τέχνη μάς παραπέμπει στην ουσία του Διονυσιασμού). Προτείνουν μια τελετή με ζώα – όχι ζωντανά βέβαια –, που όμως με τη χρήση του αίματος και άλλων σωματικών στοιχείων οδηγούνται στην καθιέρωση ενός θεάτρου μυστηρίων. Ο ηγέτης του κινήματος, Xέρμαν Νίτς, λέει: «Εγώ είμαι η έκφραση όλης της ενοχής και της επιθυμίας αυτού του κόσμου». Ο Νίτς παρουσιάζει τον εαυτό του σαν αποδιοπομπαίο τράγο και στήνει μια θεατρική τελετή, δίνοντας το μήνυμα ότι η ανθρώπινη ύπαρξη δικαιώνεται μέσα από τον πόνο. Πρόκειται βέβαια για ένα επίπεδο συμβολικό, όπου ο καλλιτέχνης επωμίζεται το ρόλο του θεατρικού κοινού ή ακόμα και όλων των ανθρώπων.

Τώρα ερχόμαστε να δούμε, τι κάνει η Μαρίνα Αμπράμοβιτς. Αυτή αρχικά ήταν επηρεασμένη από τον βιεννέζικο αξιονισμό. Η Αμπράμοβιτς αποβλέπει σε μια «κάθαρση» μέσω του σωματικού πόνου. Το σώμα της εκτίθεται ως ένα «πάσχον» σώ-

καλλιτέχνες  
και αποβλέπει  
δηλώνουν οι  
να δώσουν  
ρημάντας (per-  
σονωνίας και  
εννέζων αξι-  
κούν σε αυτή  
–όπως δη-  
συ έκανε στα  
τράξεις θερα-  
καταδικάζο-  
ύ παράγοντα  
γοντος σώμα-  
rniac, η Gina

ηρέασαν τους  
όπως το Liv-  
τατη φιλοσο-  
φού με αυτές ει-  
αι μάλιστα με  
τα νεύρα, το  
ασης, της μα-  
αι στην πραγ-  
έννοια της φι-  
τελετουργίες.  
ύπαρξη». Μια  
τοιχείο διά του  
του Διονυσια-  
ιώς με τη χρή-  
αθιέρωση ενός  
έγω είμαι η έκ-  
τις παρουσιάζει  
λετή, δίνοντας  
. Πρόκειται βέ-  
ρόλο του θεα-

τή αρχικά ήταν  
έπει σε μια «κά-  
ι «πάσχον» σώ-

μα. Κόβει το σώμα της με ξυράφι, μένει πάνω σε πάγο ώσπου να χάσει τις αισθή-  
σεις της κ.λπ. Κάνει τέχνη με το σώμα της, ενώ αυτό υποφέρει (body art).

Το θέμα που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η παρουσία του σώματος: αυτή την κατά-  
σταση προσπάθησε να εικφράσει προς τα έχω η Αμπράμοβιτς με το να μετέρχεται  
πρακτικές που κατά τη γνώμη της οικοδομούν μια βασισμένη υποκειμενικότητα,  
ταυτότητα. Αυτή επιδιώκει τον πόνο, που τον θεωρεί ως μια διάσταση της ζωής,  
την οποία συνήθως όλοι μας αποφεύγουμε. Βεβαίως αυτό είναι αυτονόητο: ωστόσο  
η ίδια υποστηρίζει ότι ενώ μιλάμε όλοι και συχνότερα από παλιά για το σώμα μας,  
αποφεύγουμε να δοκιμάσουμε όλες τις διαστάσεις της ζωής. Το να αντέχουμε τον  
πόνο, αυτό κατά τη γνώμη της μας κάνει περισσότερο παρόντες στην ζωή.

Περίπου το ίδιο πράγμα, δηλαδή την «ένταση» στην παρουσία επιδιώκει ο  
Φράνσις Μπέικον (1909-1992) μέσω της ζωγραφικής, και αυτό το πιστοποιεί π.χ. ο  
πίνακας του «Η κραυγή»: απεικονίζει τον έντονο πόνο στο πρόσωπο μιας νοσοκό-  
μας σε μια στιγμή σπαραγμού, από το κινηματογραφικό έργο «Θωρηκτό Ποτέμκιν»  
του Αϊζενστάιν. Ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για στοματικές παθήσεις, τις οποίες προ-  
σπαθεί να αποτυπώσει στον καμβά. Ζωγραφίζει σώματα παραμορφωμένα: δίνεται  
η εντύπωση από τα έργα του ότι υπάρχει βία στην ζωγραφική του, ωστόσο σε τελι-  
κή ανάλυση τα έργα του αναδίδουν «παρουσία», οι πίνακές του σφύζουν από πα-  
ρουσία<sup>5</sup>.

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς γεννήθηκε στις 30 Νοεμβρίου του 1946 στο Βελιγρά-  
δι. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 άρχισε να ασχολείται με την περφόρμανς. Η ει-  
καστική της έκφραση με την περφόρμανς έχει μια μορφή τελετουργίας<sup>6</sup>. Συνδέθη-  
κε για πολλά χρόνια με τον καλλιτέχνη Ουλάι. Το 1988 συναντήθηκαν έπειτα από  
τρίμηνη πεζοπορία στο Σινικό Τείχος και στη συνέχεια χώρισαν για πάντα. Από τα  
κορυφαία της έργα είναι το «Βαλκανικό Μπαρόκ» (διάκριση στη Μπιενάλε της Βε-  
νετίας).

Η ίδια δηλώνει: «Δεν είμαι μαζοχίστρια». «Δεν αγαπώ τον πόνο καθόλου. Ο λό-  
γος που μπήκα σε αυτή τη διαδικασία δεν ήταν για να ευχαριστηθώ, αλλά για να  
βρεθώ στο σημείο που η απελευθέρωση από τον πόνο σε μυεί στο νόημα και στον  
πλούτο του πνευματικού κόσμου». Η Αμπράμοβιτς προσπαθεί να διερευνήσει την  
πνευματική αντοχή απέναντι στον σωματικό πόνο. Μέσα από αυτόν επιδιώκει την  
«κάθαρση» με την έννοια ότι επιχειρεί να διαπιστώσει έως ποιο σημείο φθάνουν οι  
δυνατότητες του σώματος και η σύνδεση του σώματος με την υποκειμενικότητα,  
με την προσωπικότητα του ατόμου.

Εδώ υπάρχει ένα φιλοσοφικό υπόβαθρο: Κατά τον Νίτσε η πνευματική ελευθε-  
ρία είναι αποτέλεσμα πόνου και ψυχικής οδύνης: ο πόνος χαρίζει τη γνώση. Ο Νί-  
τσε πιστεύει ότι ο πόνος μάς εκλεπτύνει γιατί, όταν πάσχουμε, συνδεόμαστε σε με-  
γαλύτερο βαθμό με το σώμα μας<sup>7</sup>: το γνωρίζουμε –έστω μέσα από αυτόν τον τρό-  
πο μιας «μαύρης» γνώσης, όπως θα διατυπώσει αργότερα ο Γάλλος φαινομενολό-  
γος του σώματος Maurice Merleau-Ponty – σχετιζόμαστε, ζητάμε αιτίες ενώ όταν

αισθανόμαστε ηδονή είμαστε περισσότεροι ανέμελοι και δεν διερευνούμε τις καταστάσεις. Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς πιστεύει ότι όταν οι άνθρωποι καλούνται να αντιμετωπίσουν δύσκολες καταστάσεις όπως ένα θάνατο, μια ανίατη ασθένεια κ.ά., τότε ουσιαστικά οδηγούνται σε αυτογνωσία που στη συγκεκριμένη περίπτωση περιλαμβάνει τον εαυτό τους και τα όρια του σώματός τους. Άρα έτσι αναδύεται η ύπαρξή μας με μια συγκεκριμένη μορφή. Τότε αναπτύσσουμε δράσεις που σε μια πορεία ζωής χωρίς εμπόδια ίσως ποτέ δεν θα γνωρίζαμε ότι υπάρχουν.

Ο πόνος είναι διεγερτικός για τη ζωή. Εδώ διαικρίνουμε ότι η Σερβίδα καλλιτέχνης έχει επηρεασθεί από νιτσεϊκές απόψεις. Το θέμα του πόνου ως διεγερτικό της ζωής και της εξασφάλισης πλήρους παρουσίας και συμμετοχής του ανθρώπου σε γεγονότα, αποτελεί κεντρική ιδέα στην εικοτολογική αισθητική θεωρία του Νίτσε στο κορυφαίο έργο του *H Γέννηση της Τραγωδίας*. Αναλύοντας την ουσία και το περιεχόμενο των διονυσιακών τελετών από τις οποίες προήλθε το αθηναϊκό θέατρο, ο Νίτσε υποστηρίζει ότι άλλοι μελετητές πριν από αυτόν δεν είχαν αντιληφθεί ότι η αρχαία τραγωδία επικεντρώνεται ουσιαστικά στο θέμα της διαχείρισης του πόνου. Στα διονυσιακά όργια ο πόνος λειτουργούσε σαν διεγερτικό της ζωής (εξ ου και η λέξη οργασμός που σύμφωνα με μια ερμηνεία σημαίνει αυξημένη θυμική διάθεση και πλεονάζουσα σωματική δύναμη).

Στη σύγχρονη εποχή, όπως είδαμε παραπάνω, κυριαρχεί η τάση στους καλλιτέχνες με ένα είδος ομοιοπαθητικής μεθόδου να ελεγχθεί ο πόνος και να απελευθερωθεί το άτομο από το άγχος του θανάτου. Διερευνώνται ο κίνδυνος, η ζωή στα άκρα με εργαλείο το σώμα, το οποίο όμως είναι κάτι ρευστό· άρα οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες δημιουργούν με εργαλείο τη ρευστότητα, πράγμα που σημαίνει ότι και γι' αυτούς ανά πάσα στιγμή ελλοχεύει η μετάβαση από την επιδιωκόμενη έντονη παρουσία στην απουσία.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Michel Foucault (2003). Επίσης, M. Foucault (1982), σ. 175.
2. Édouard Zarifian (1996).
3. Πέπη Ρηγοπούλου (2003), σ. 470 κ. εξής.
4. Π. Ρηγοπούλου, όπ.π., σ. 517 κ. εξής.
5. Hervé Castanet (2011), σσ. 66-68.
6. Nick Kaye (1989/90).
7. Friedrich Nietzsche (1872), (1887).

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Atkins, Robert: *Le petit lexique de l'art contemporaine*. Traduction Jeanne Bonniort. Paris 1992.
- Castanet, Hervé: *Λέξη και εικόνα*. Μετάφρ. Κυριακή Σαμαρτζή, Εναγγελία Τσώνη, Νίκος Παπαχριστόπουλος. "Opportuna", Πάτρα 2011.
- Foucault, Michel: *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris 2003.
- Foucault, Michel: *Ιστορία της σεξουαλικότητας I. Η δύψα της γνώσης*. Μετάφρ. Γ. Ρόζακη, Αθήνα 1978.
- Jimenez, Marc : *L'Esthétique Contemporaine*. Paris 1999.
- Kaye, Nick: "Ritualism and renewal. Reconsidering the Image of the Shaman". *Performance* 59 (Winter 1989/90), 31-46.
- Le Thorel, Pascale : *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains*. Paris 1996.
- Nietzsche, Friedrich : *Zur Genealogie der Moral* (1887).
- Nietzsche, Friedrich : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).
- Ρηγοπούλου, Πέπη: *Το σώμα. Από την ικεσία στην απειλή*. «Πλέθρον», Αθήνα 2003.
- Ribon, Michel : *Esthétique de la Catastrophe*. Paris 1999.
- Zarifian, Édouard: *Le prix du bien-être*. Paris 1996.