

Το θέαμα του σώματος, το υπερθέαμα της (ιατρικής) τεχνολογίας και η περίπτωση της Orlan

Η πλαστική χειρουργική είναι η τεχνολογία στην οποία καταφεύγει ο άνθρωπος για να επανασυνθέσει τον εαυτό του και να τον δει όπως τον φαντάζεται ή όπως θέλει να είναι: μια εικόνα, μια οθόνη.

Υγεία είναι η ζωή που ζούμε μέσα από τη σιωπή των οργάνων
Georges Canguilhem

Σωματική αμνησία και υγεία

Ένα παράδοξο συμβαίνει στις μέρες μας. Παρόλο που ζούμε σε μια εποχή άκρως υλιστική και ωραιοπαθή, σχεδόν ναρκισσιστική, κατά βάθος αυτό που φαίνεται να ενδιαφέρει τον άνθρωπο πιο πολύ δεν είναι το ίδιο το σώμα του ως μάζα, αλλά οι τρόποι να το ξεχάσει. Ο άνθρωπος θέλει να μην πονάει, να μην αγχώνεται μπροστά στη θέα του σώματός του, να μη γερνάει, να μη βλέπει ρυτίδες και σκαμμένο πρόσωπο. Όσο πιο ανεπαισθητα και απροβλημάτιστα λειτουργούν τα επιμέρους όργανα αυτού του πράγματος που λέγεται σώμα, τόσο πιο εναρμονισμένος με τον περιβάλλοντα χώρο δείχνει να είναι και αυτός που το κουβαλάει. Από την άλλη, τώρα, όσο πολλαπλασιάζονται τα προβλήματα, τόσο πολλαπλασιάζονται και οι ασυνέχειες (Osborne 1997: 196-98). Το θέμα με την κάθε αρρώστια δεν είναι η αρρώστια αυτή καθαυτή, αλλά το γεγονός ότι επαναφέρει το σώμα πίσω στη βάση του, μας θυμίζει ότι υπάρχει και ότι μεγαλώνει, φθείρεται κλπ. Στόχος όλων των μοντέρνων κοινωνιών είναι, όσο γίνεται, τα προβλήματα αυτά να περιορίζονται είτε μέσα από κάποιο εθνικό σύστημα υγείας είτε μέσα από διάφορα κοινωφελή έργα, ρυθμίσεις, χρηματοδοτήσεις ερευνητικών προγραμμάτων κλπ. Ακόμη και το αποχετευτικό σύστημα έχει να κάνει με το σώμα. Είναι θέμα υγιεινής, όπως και οι τουαλέτες, οι οποίες ναι μεν κρύβουν τα ανεπιθύμητα παράγωγα του σώματος, αποσυνδέοντάς μας από αυτά και τη θέα τους, παράλληλα όμως μας συνδέουν με ένα ευρύτερο δίκτυο λειτουργιών, η κατάρρευση του οποίου μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε αφενός ότι έχουμε ένα σώμα που παράγει πράγματα που δεν θέλουμε να σκεφτόμαστε και αφετέρου ότι διαμέσου των απορριμμάτων είμαστε συνδεδεμένοι με μια ολόκληρη κοινότητα. Υπάρχει, δηλαδή, ένα κοινωνικό «συνεχές» που,

όταν διαταραχθεί, προκαλεί μια σειρά από επώδυνες «ασυνέχειες». Υπάρχουν και άλλα παραδείγματα.

Πάρτε το αυτοκίνητο, λόγου χάρη, ή τον υπολογιστή. Και αυτά βοηθούν στο να ξεχάσουμε το σώμα μας. Ίσως κάπως γενικευμένο, όμως καθόλου υπερβολικό εάν λέγαμε ότι όλες σχεδόν οι νέες τεχνολογίες υψηλών προδιαγραφών στοχεύουν στη διευκόλυνση της κοινωνικοποίησής μας χωρίς τη σωματική μας εμπλοκή. Απαιτούν ελάχιστη έως και καθόλου κίνηση. Όσο λιγότερο κινούμαστε σωματικά, τόσο λιγότερο συνειδητοποιούμε ότι έχουμε ένα σώμα. Όσο λιγότερο μιλούμε, τόσο πιο πολύ ξεχνούμε ότι έχουμε στόμα. Και οι διαμαρτυρίες κατά της New Age στοχεύουν εν μέρει στο να κρατήσουν εν ζωή ένα σώμα πιο νομαδικό, πιο συλλογικό. Έτσι, αρνούνται το αυτοκίνητο, επί παραδείγματι, με την αι-



Φωτ. 1

Όσο «πουλάει» το ωραίο σώμα ως θέαμα, «πουλάει» και το «προβληματικό» ή το άσχημο, όπως βλέπουμε στη φωτογραφία, με την πλέον δασύτριχη γυναίκα της εποχής (τέλη 19ου αιώνα), την Annie Jones, η οποία θαυμάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη. Για χρόνια ήταν ένα αξιοθέατο «φρικιό» [freak] στην αμερικανική βιομηχανία του θεάματος.

Η φωτογραφία είναι από τη συλλογή Becker του Πανεπιστημίου Syracuse.

τιολογία ότι μπορεί μεν να μετακινεί το σώμα, όμως το κάνει ενώ αυτό βρίσκεται εν ακινησία (Maffesoli 1992: 148). Αρνούνται επίσης την περίπτωση των υπολογιστών, του ίντερνετ (ιδίως αυτού) και των λοιπών που οδηγούν σε καταστάσεις εντελώς απρόσωπες και εικονικές, όπου μπορούμε ανά πάσα στιγμή να συνομιλήσουμε χωρίς να εγκαταλείψουμε τη θέση μας, χωρίς να ανοίξουμε το στόμα μας, χωρίς καμιά σύσπαση μυών, καμιά σωματική χειρονομία. Περίπου είναι σαν να αποσυνδέουμε τη σημειωτική του σώματος, να την αφαιρούμε από την ύλη και να την αδρανοποιούμε. Αλλά ακόμη και σε αυτή την ακραία για την ώρα περίπτωση εμφανίζεται το ίδιο όνειρο, που είναι το συνεχές του σώματος. Ένα σώμα που αναζητεί να βρει το συνεχές με άλλα σώματα (μέσα από chats και άλλες επαφές)¹.

Εντέλει όλα τα σώματα θέλουν με τον δικό τους τρόπο να ανήκουν. Και από τη στιγμή που τα ανθρώπινα όργανα δεν σιωπούν, αφενός σπάει αυτή η διάθεση συλλογικής συνέχειας και αφετέρου συνειδητοποιούμε ότι έχουμε και σώμα. Σκέψη που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τελικά μόνο η σωματική αμνησία είναι υγιής (Osborne 1997: 196).

Περίεργο, όμως αληθινό: Όσο πιο πολύ θυμόμαστε το σώμα μας, τόσο πιο άρρωστοι είμαστε. Το γεγονός ότι οι ανάπη-

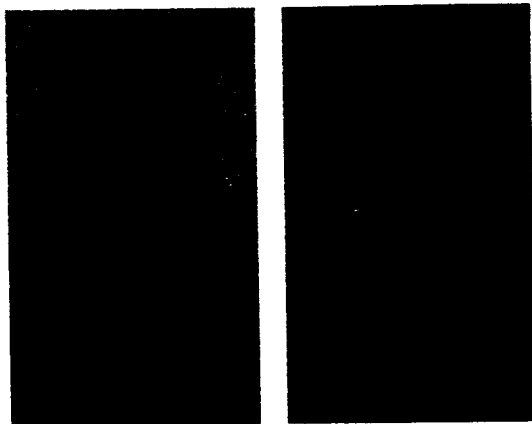
ροι και γενικά όσοι υποφέρουν από κάποιο σωματικό πρόβλημα έχουν διαρκώς κατά νου αυτό που τους πονάει πιο πολύ, οφείλεται περισσότερο στους άλλους που δεν τους αφήνουν να ξεχάσουν, που δεν βοηθούν τη σωματική τους αμνησία.

Στο θέαμα του προβληματικού σώματος ο υγιής βλέπει την ενσάρκωση της ασυνέχειας. Και ως απάντηση σε αυτό, ή από φόβο μήπως συμβεί κάτι ανάλογο στον ίδιο, επιδιόεται σε λογικών λογικών ασκήσεις, η καθεμιά από τις οποίες τον βοηθά να ξεχάσει ότι έχει σώμα. Με κορυφαίο παράδειγμα το *bodybuilding*, ακραία μορφή αμνησίας, όπου με τεχνητά μέσα, φαρμακευτική στήριξη, διάφορες τονωτικές ουσίες κλπ. επιχειρείται πάση θυσία η υπέρβαση του σώματος μέσα από την κατασκευή ενός «υπερσώματος» που εντέλει είναι καταδικασμένο να ξεχάσει τον ίδιο τον εαυτό του.

Το ίδιο συμβαίνει και με πιο απλές μορφές γυμναστικής, όπως το τζόκινγκ για παράδειγμα. Γι' αυτούς που το ασκούν σε μόνιμη βάση δεν είναι κάτι ευχάριστο. Ούτε καν καλό σώμα δεν φτιάχνει. Είναι μια σχετικά κουραστική και ενίοτε επίπονη διαδικασία, όμως το κέρδος που αποκομίζει κανείς είναι το ότι παρατείνεται η (υγιής) σιωπή των οργάνων. Υπάρχει, δηλαδή, μια μελλοντική ανταμοιβή που «ισοφαρίζει» τις απώλειες του παρόντος.

Ιατρική και σώμα

Τώρα, η ιατρική παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με τη μελέτη του σώματος, γιατί εντοπίζεται στο σημείο όπου διασταυρώνονται το σώμα ως συνέχεια και το σώμα ως ασυνέχεια (Osborne 1997: 200).



φωτ. 2

Δύο εκδοχές του πλέον δασυτέριχου άντρα στα τέλη του 19ου αιώνα. Για πιο εντυπωσιακά αποτελέσματα ο περίφημος φωτογράφος φρικιών της εποχής Charles Eisermann προσέθεσε στην προς πώληση φωτογραφία επιπλέον τριχες. Η λογική πολύ απλή: όσο πιο ασυνήθιστη και προβληματική η όψη του σώματος, τόσο πιο εμπορεύσιμη, κανόνας για όλα τα freak shows σε Αμερική και Ευρώπη.

Η φωτογραφία είναι από τη συλλογή Becker του Πανεπιστημίου Syracuse.

Το παράδοξο με την ιατρική είναι ότι ο στόχος της μπορεί να είναι η αποκατάσταση ή η διατήρηση της σωματικής συνέχειας, όμως για να το πετύχει αυτό είναι αναγκασμένη να το αποσυνθέτει διαρκώς, να το μετατρέπει σε έναν όγκο ασυνεχή (Canguilhem 1989, 1994). Η ιατρική, δηλαδή, βιώνει μια περίεργη σχέση με το σώμα, που λέει ότι αυτή ακριβώς η επιστημονική τεχνολογία που βοηθά στην αμνησία του σώματος είναι καταδικασμένη να μας υπενθυμίζει διαρκώς την ύπαρξη του σώματός μας (Osborne 1997: 202). Οι γιατροί έρχονται αντιμέτωποι με το ασυνεχές σώμα, με βασική αποστολή να του δώσουν πίσω κάποιες νέες συνέχειες μέσα από κάποιες νέες διασυνδέσεις (μεταφυτεύσεις, λεπτές επεμβάσεις, διάφορα μοσχεύματα κλπ.), ικανές να αποκαταστήσουν τις σχέσεις



φωτ. 3

Άλλη μια φωτογραφία από τα freak shows. Ο Piramal και η αδελφή του Sami, σε ένα σώμα-θέαμα με τίτλο «Το ινδουιστικό αίνιγμα» (1902). Τέτοιες ακραίες περιπτώσεις ήταν ιδιαίτερα αγαπητές στην ιατρική της εποχής, η οποία με χαρά προσέφερε στους μπρεσάριους λογίων λογίων πληροφορίες για τη σύνταξη των προγραμμάτων τους που κυκλοφορούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Βέβαια, το πλέον ενδιαφέρον είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις επρόκειτο για «ψευδο-φρικιά», που γνώριζαν την επιθυμία του κόσμου για το αλλόκοτο σώμα και έκαναν τα πάντα για να εξαπατήσουν.

Η φωτογραφία είναι από τη συλλογή Becker του Πανεπιστημίου Syracuse.

μοσ στο θέατρο (1881), αλλά ακόμη πιο σαφής γίνεται στο αμέσως επόμενο δοκίμιό του *Το πειραματικό μυθιστόρημα*, εκεί όπου λέει ότι, όπως το σώμα γίνεται αντικείμενο έρευνας για τον γιατρό μέσα από τα όργανά του, έτσι γίνεται και για έναν δραματικό συγγραφέα μέσα από τη συμπεριφορά και τις αισθήσεις του. Οι συγγραφείς της κλασικής τραγωδίας και του ρομαντικού δράματος, γράφει, είχαν την τάση να εξιδανικεύουν και να γενικεύουν. Δεν νοιάζονταν για την ενδελεχή εξέταση ενός οργανισμού. Δεν ενδιαφέρονταν να μας δώσουν

του με τα εκτός, ακόμη και εάν εκ των πραγμάτων οι νέες διασυνδέσεις συρρικνώνουν τα όρια αυτού του «εκτός».

Με αυτή την έννοια, η ιατρική δεν επιφέρει απόλυτες ασυνέχειες αλλά τοπικές. Διαρκώς επιζητεί να απομακρύνει τη μέγιστη ασυνέχεια, που είναι το γήρας και ο συνακόλουθος θάνατος, κάτι που, αρέσει δεν αρέσει, δεν ξεχνιέται. Γι' αυτό οι άνθρωποι οδηγούνται σε ποικίλες επιστημονικές και μη λύσεις καλλωπισμού, σε μια προσπάθεια να τον ξεχάσουν ή, έστω, να αραιώσουν τις συχνές «επισκέψεις» του. «Υ-πουλος» αρωγός σε όλα αυτά ένας καλά στημένος κοινωνικός μηχανισμός, ο οποίος για διάφορους κάθε φορά λόγους δημιουργεί την εικόνα του ιδανικού σώματος, της ιδανικής όψης, την οποία σπείδουν να (εξ)υπηρετήσουν σχεδόν όλοι, ανάμεσά τους και η ιατρική φυσικά (Auslander 1997: 127).

Περφόμανς και ιατρική

Ενώ ως χώροι έρευνας και πρακτικής δεν δείχνουν να έχουν πολλά κοινά, συγκλίνουν εντυπωσιακά ως προς τούτο: και οι δυο αγαπούν, ο καθένας για τους δικούς του λόγους, το ανθρώπινο σώμα, και δη το γυναικείο. Έτσι ήταν από παλιά. Απλά, κάποιες εποχές είχαν κάθε λόγο να δείχνουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις σχέσεις θεάτρου και ιατρικής. Όπως η εποχή της νεωτερικότητας, για παράδειγμα, όταν η γλώσσα του σώματος είχε γίνει μέρος της προσπάθειας ορισμού της έννοιας του «μοντέρνου». Είναι πολύ σαφής ως προς τις σχέσεις αυτές ο Ζολά στο κείμενό του *Νατουραλι-*

έναν χαρακτήρα του οποίου οι μύες και το μυαλό θα λειτουργούσαν όπως και στη φύση. Σε αντίθεση με αυτούς λοιπόν, οι συγγραφείς του «μοντέρνου» θεάτρου, γράφει ο Ζολά, θεωρούν ότι η γνώση και της παραμικρής λεπτομέρειας γύρω από το σώμα έχει σημασία. Γι' αυτό και δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία η ενασχόληση των Ίψεν και Στρίντμπεργκ με την ιατρική πριν καταπιαστούν με το θέατρο. Να θυμίσουμε τον Νίτσε, ο οποίος είχε εργαστεί για λίγο ως νοσοκόμος στον γαλλοπρωσικό πόλεμο (1870), πριν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος είναι ένα «άρρωστο ζώο» (Krell 1996: xiii). Να σημειώσουμε ακόμη την περίπτωση του φανατικού με την ιατρική επιστήμη Τσέχωφ, αλλά και ενός άλλου μεγάλου εκπροσώπου της νεωτερικότητας, του Μπρεχτ, ο οποίος υπηρέτησε μέρος της θητείας του στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο σε νοσοκομείο, όπου είχε την ευκαιρία να ζήσει από κοντά την περιπέτεια του διαμελισμένου σώματος. Είναι και η περίπτωση του Κλωντ Μπερνάρ, που άρχισε την καριέρα του ως δραματικός συγγραφέας για να τα παρατήσει όλα και να μπει στην ιατρική σχολή, μάλλον απογοητευμένος από τις συγγραφικές του επιδόσεις.

Τι δείχνει αυτή η παράλληλη και ενίοτε τεμνόμενη πορεία; Ότι το θέατρο και η ιατρική, αν και εκκινούν από διαφορετικά σημεία, όταν καταλήγουν στο σώμα το αντιμετωπίζουν περίπου με τον ίδιο τρόπο: ως μια επιφάνεια με πολλά και, συχνά, καλά κρυμμένα νοήματα που αξίζουν να ερευνηθούν σε βάθος (McCarpen 1998: 14). Με αυτή την έννοια δεν θεωρώ πως υπερβάλλει ο αξιολόγος κριτικός και θεωρητικός Garner όταν λέει ότι η γέννηση του μοντέρνου δράματος συντελέστηκε με φόντο ορισμένες πολύ σοβαρές ανακαλύψεις στον χώρο της ιατρικής, όπως το στηθοσκόπιο από το 1816, το μικροσκόπιο και το θερμομετρο στα μέσα του 19ου αιώνα, οι ακτίνες X το 1890. Και τούτο γιατί για πρώτη φορά ο άνθρωπος είναι σε θέση να κοιτάξει «μέσα» στον άνθρωπο, στο εσωτερικό του σώματός του (Garner 2000: 536).

Η ιατρική ως επιστημονικός κλάδος πάντοτε έχαιρε εκτίμησης. Ποτέ όμως τόση όση τα χρόνια της εκβιομηχάνισης, κατά τα οποία απολαμβάνει ένα πρωτοφανές κύρος. Δηλώνει παρούσα σε όλους τους τομείς της ζωής, στις εφημερίδες, στις τέχνες, στην καθημερινότητα (La Berge, Feingold 1994: 3). Παντού κυριαρχεί μια «κλινική όψη της ζωής», όπως λέει ο Γκυστάβ Φλωμπέρ, η οποία μοιραία οδηγεί σε μια νομιμοποίηση της δύναμης του σώματος σε καλλιτεχνικούς χώρους όπως η ζωγραφική², αλλά πολύ περισσότερο στο θέατρο, που βασίζεται στο σώμα για να εκφραστεί και να γίνει θέαμα. Όπως γράφει ο Φουκώ στο βιβλίο του *Η γέννηση της κλινικής*, το «ιατρικό βλέμμα» θα δώσει στο θέατρο το αναγκαίο λεξιλόγιο, καθώς επίσης τρόπους προσέγγισης και δραματοποίησης των μαζών. Η κλινική ιατρική θα καθιερώσει μια συγκεκριμένη σχέση του σώματος και του βλέμματος, όπως επίσης τρόπους παραγωγής και ορισμού του σώματος.

Με άλλα λόγια, το θέατρο, ακολουθώντας μερικές φορές κατά πόδας την ιατρική, μπαίνει σε ένα ευρύ πεδίο ανάπτυξης και αναζήτησης, όπου συναντιούνται επιστήμες όπως η βιολογία, η φυσική, οι κοινωνικές επιστήμες, η ψυχιατρική και η νευρολογία. Από το εξιδανικευμένο και «αόριστο» σώμα των νεοκλασικιστών και των Γερμανών ιδεαλιστών περνάμε σε μια «ιατροποίηση» της σωματικότητας και σε παράλληλη ανάπτυξη τρόπων παρατήρησης και έρευνας. Αυτό που κάνει, πρώτος από όλους και εξ απαλών ονύχων, ο Γκέοργκ Μπύχνερ στον *Βούτσεκ* θα εξελιχθεί σε πάθος (Garner 2000: 539). Στους νατουραλιστές το ιατρικό σώμα θα λειτουργήσει ως το *site* ανταγωνιστικών εικόνων γύρω από την κοινωνι-

κότητα, το φύλο, την ιδεολογία. Για τους περισσότερους καλλιτέχνες του τεχνοκρατούμενου 20ού αιώνα το σώμα θα πάρει τη μορφή παράγωγου βιο-μηχανικών συστημάτων. Αναφερόμαστε στο μηχανοποιημένο σώμα των φουτουριστών, το προσθετικό σώμα της τεχνοκρατούμενης σκηνης του Bauhaus, το τεμαχισμένο σώμα των ντανταϊστών, και στις μέρες μας, το σώμα της πλαστικής χειρουργικής, στο οποίο θα στραφούμε αμέσως τώρα για να συζητήσουμε την περίπτωση της Γαλλίδας καλλιτέχνιδας πολυμέσων Orlan.

(Ανα)πλάθοντας ταυτότητες: η περίπτωση της Orlan

Εξαρχής μια εξήγηση-τοποθέτηση: Δεν θεωρώ πως η Orlan παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον για τα ποιοτικά αποτελέσματα των εγχειρημάτων της. Θεωρώ όμως πως αυτό που κάνει, ως ιδέα τουλάχιστον, αξίζει ειδικού σχολιασμού. Αναφέρομαι στο γεγονός ότι αρθρώνει τον ακραίο λόγο της ακριβώς εκεί όπου ο χώρος της ιατρικής τέμνεται με τον χώρο της περφόρμανς. Αυτό που άλλοι δείχνουν επενδύοντας στον ιλλουζιονισμό της αναπαράστασης, η Orlan το κάνει παράσταση, πράξη. Επιδεικτικά και σχεδόν βάνουσα προσφέρει τον εαυτό της και τη σωματικότητά της δίκην πειραματόζωου για να (απο)δείξει πώς οι σύγχρονες τεχνολογίες είναι σε θέση να αλλοιώσουν ή να ακυρώσουν κάθε έννοια του φυσικού σώματος, ανάλογα με τις επιθυμίες του καθενός (Davis 1999: 458).

Η Orlan πρωτοεμφανίζεται στον χώρο των τεχνών προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960, με την ιδιότητα της εικαστικής δημιουργού. Επηρεασμένη από την ευφορία του φοιτητικού κινήματος, τη σεξουαλική απελευθέρωση και το αντισυμβατικό πνεύμα της εποχής, θα βρει εξαρχής τρόπους να σοκάρει το κοινό της, να προκαλέσει τα στερεότυπα, να προσβάλει τα Θεία και να ειρωνευτεί τα κοινωνικά ταμπού. Στην πρώτη της εμφάνιση εκθέτει τα ματωμένα σεντόνια και το σπέρμα από την πρώτη νύχτα του γάμου της, ειρωνευόμενη την απαίτηση των συμπατριωτών της οι γυναίκες να παντρεύονται παρθένες. Τη δεκαετία του 1970 πηγαίνει στο Λούβρο συνοδεία φίλων-θεατών και κολλά τρίχες από το αιδόιο της στο γυμνό γλυπτό *Ο βιασμός της Αντιόπης*. Το 1980 κάνει ένα ακόμη «ενοχλητικό» βήμα: εκθέτει σε κοινή θέα τα γεννητικά της όργανα, τα οποία κρατούσαν ανοικτά ιατρικές τανάλλιες, με τις τρίχες βαμμένες κίτρινες, μπλε και κόκκινες (το κόκκινο για το αίμα της περιόδου) και μια βιντεοκάμερα να καταγράφει τις αντιδράσεις του κοινού, που κρατά ανά χείρας και ένα κείμενο του Φρόντ με θέμα την αγωνία του ευνουχισμού (Davis 1999: 457).

Η ουσιαστική επαφή της Orlan με την ιατρική θα αρχίσει το 1987, όταν αποφασίζει να «κατασκευάσει» έναν καινούριο εαυτό. Κάνει λοιπόν το εξής: Επιλέγει τα χαρακτηριστικά που την ενδιαφέρουν από ορισμένα έργα τέχνης (π.χ. τη μύτη της θεάς Αρτέμιδος του Φονταίνμπλώ, το στόμα της Ευρώπης του Μπουσέ, το μέτωπο της Μόνα Λίζα του Ντα Βίντσι, το πηγούνι της Αφροδίτης του Μποτιτσέλι κλπ.) και με τη βοήθεια ενός υπολογιστή δημιουργεί μια ψηφιακή εικόνα του νέου της εαυτού, τον οποίο μετατρέπει σε αντικείμενο του καλλιτεχνικού της στόχου (Rose 1993: 85)³. Δημιουργεί δηλαδή μια προσωπογραφία *pastiche*, ένα συνονθύλευμα από ποικίλα πολιτιστικά θραύσματα, καθένα από τα οποία έχει να πει τη δική του (μυθ)ιστορία (Davis 1999: 457), και όλα μαζί μια πονεμένη και ματωμένη ιστορία μετα-μοντέρνας ευαισθησίας. Πολύ απλά: Η Orlan ζει στοχεύοντας στο



Φωτ. 4

H Orlan στο χειρουργικό τραπέζι. Από το *ORLAN, Carnal Art (2001)*, σκην. Stephan Oriach.

πλάσιμο «εκείνης» μέσα από εκείνες. Με τον δικό της ιδιαίτερο τρόπο παντρεύει την πλαστική χειρουργική με την αισθητική «χειρουργική», προβάλλοντας τις στενές σχέσεις που διέπουν τις αρχές τόσο των καλλιτεχνών-δημιουργών όσο και των γιατρών-χειρουργών όταν βρίσκονται στη διαδικασία (ανα)δόμησης του σώματος, ειδικά του γυναικείου, που τους είναι και ιδιαίτερα προσφιλές, μια και έτσι μπορούν να το πλάθουν και να το αναπλάθουν κατά βούληση και σύμφωνα με τις φαντασιώσεις τους περί θηλυκότητας. Άλλως πως, η Orlan-καλλιτέγνης-άτομο συνειδητά επιλέγει να γίνει το θέμα και το θέαμα της (ανα)παράστασής της, καθώς επίσης ο θεατής, μια και παράλληλα παρακολουθεί ένα μέρος των διαδικασιών μεταμόρφωσής της.

Στο θέατρο-χειρουργείο θα μπει στις 30 Μαΐου του ίδιου έτους, σε ηλικία σαράντα ετών, αφού πρώτα διαμορφώσει ανάλογα τον χώρο για να υποδεχτεί το τελετουργικό πέραςμά της από τη μια ταυτότητα στην άλλη. Έντονα χρώματα παντού, πολλά πλαστικά λευκά λουλούδια, ένα τεράστιο φωτοπορτρέτο της (που παραπέμπει στην Αφροδίτη του Botticelli) και άνδρες χορευτές στριπτιζ να πλαισιώνουν το χειρουργικό κρεβάτι, τη στιγμή που αυτή εμφανίζεται με το ένα στήθος εκτεθειμένο, φορώντας δικτυωτό καλσόν και μεγάλο καπέλο, φιλά ηδονικά τον χειρουργό και ξαπλώνει (Davis 1999: 457), για να αρχίσει η αναπαράσταση μιας μεταμόρφωσης που δεν είναι καθόλου αναπαράσταση.

Έκτοτε θα ακολουθήσουν άλλες οκτώ χειρουργικές επεμβάσεις-παραστάσεις, ενταγμένες σε έναν ενιαίο θεματικό κύκλο, στον οποίο η ίδια δίνει τον αποκαλυπτικό υπέρτιτλο *H ανάσταση της Αγίας Ορλάν* και πολύ σαφείς υπότιτλους όπως: «Σωματική τέχνη», «Αυτό είναι το σώμα μου», «Αυτά είναι τα υλικά μου», «Έδωσα το σώμα μου στην τέχνη», «Αλλαγή ταυτότητας» κλπ. Θεάματα σκληρά, άκρως ρεαλιστικά, που απαιτούν γερό στομάχι. Γι' αυτό και δεν ξαφνιάζει που συχνά παρατηρείται το φαινόμενο μαζικής αποχώρησης θεατών, ακόμη και λιποθυμιών, στις διαλέξεις που δίνει συνοδεία ανάλογου βιντεοσκοπημένου υλικού. Πρόκειται για εικόνες που βιάζουν το οπτικό πεδίο του δέκτη και του

επιβάλλουν με ωμότητα το ανθρώπινο σώμα ως «τόπο δημόσιας συζήτησης» (Orlan 1998: 319), και συνάμα ως αποδιοπομπαίο τράγο. Πρόκειται για μια γραφή κυριολεκτικά «ανοικτή», που κινείται από τα έξω προς τα μέσα.

Αντί άλλης κλειστής (μυθ)ιστορίας, η Orlan προσφέρει στον θεατή έναν ιδιόμορφο αφηγηματικό καμβά, όπου το σώμα, η πάλοι ποτέ αποθήκη του πνεύματος, αντιμετωπίζεται κάθε άλλο παρά ως κάτι το ιερό ή πρωτόγονο –το «αυθεντικό» σώμα που είχε κατά νου ο Grotowski, για παράδειγμα, ο Artaud και τόσοι άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες (Auslander 1997: 132)–, αλλά απλώς ως μια μάζα σημασιών που «ζυμώνεται» ανάλογα.

Για την Orlan, όλη αυτή η επίδειξη του πόνου είναι ένα μέσο διαμαρτυρίας, ένας ωμός και επικίνδυνος τρόπος έκθεσης του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται, πολλές φορές, η πλαστική χειρουργική, όχι ως μέσο απαλλαγής του ανθρώπου από σοβαρά προβλήματα (αυτό το επικροτεί η καλλιτέχνις), αλλά ως μέσο ενίσχυσης των κοινωνικών πιέσεων που ασκούνται τόσο στις γυναίκες (πιο πολύ) όσο και στους άνδρες για να ευθυγραμμιστούν με κάποια στάνταρντ ομορφιάς που επιβάλλει το εκάστοτε σύστημα και ασφαλώς οι βιομηχανίες που το στηρίζουν.

Άλλως πως, φιλοδοξία της Orlan είναι να αποκαλύψει τη βία που εμφωλεύει σε αυτή την πολυδιαφημισμένη «ανάσταση-αναγέννηση» [*resurrection*] του σώματος και συνάμα να μας προβληματίσει κατά πόσο η πλαστική χειρουργική επέμβαση είναι όντως μια επιλογή απελευθερωτική (όπως είναι η τέχνη, ας πούμε) ή απλώς ένα έξυπνο εμπορικό τρικ που υπάρχει για να μας κρατά διαρκώς υπό προστασία και κηδεμονία. Άλλο ένα υποβολείο της ζωής.

Σκηνοθετώντας τη (μετ)αλλαγή

Πάγια τακτική της Orlan κατά τη διάρκεια των πλαστικών της επεμβάσεων να διαβάξει αποσπάσματα από κείμενα φιλοσοφικά, λογοτεχνικά ή ψυχαναλυτικά και να κρατά ορισμένα συμβολικά αντικείμενα, ανάλογα πάντοτε με το θέμα της εγχείρησης. Όσο για τους συμμετέχοντες από το ιατρικό προσωπικό, υποχρεώνονται να φοράνε κοστούμια που έχει επιλέξει η ίδια και τα οποία φέρουν την υπογραφή γνωστών μόδιστρων, όπως οι Paco Rabanne, Frank Sorbier, Miyaké, Lan Vu κ.ά. Μάλιστα, για να μπορεί να ελέγχει την όλη διαδικασία (περίπου να τη σκηνοθετεί), απαιτεί από τους γιατρούς να την υποβάλλουν μόνο σε τοπική νάρκωση, ακόμη και όταν οι επεμβάσεις είναι αρκετά σοβαρές και φυσιολογικά απαιτούν ολική. Θέλει, όπως ομολογεί η ίδια, τουλάχιστον όσο περνά από το χέρι της, να αντιστρέψει τη γνωστή διαδικασία με τον ασθενή εντελώς παθητικό και παραδομένο στα χέρια του γιατρού και να δώσει λόγο και στο «θύμα». Είναι σαν να μας λέει πως να μην εγγράφεται στο σώμα της η δύναμη του γιατρού (μια και αυτός κρατά στα χέρια τα ιατρικά εργαλεία), από την άλλη όμως ο γιατρός ούτε είναι εντελώς ελεύθερος να πράξει κατά το δοκούν, δεδομένου ότι πολλά από τα πράγματα που κάνει υποδεικνύονται από τις σκηνοθετικές οδηγίες της Orlan. Συνεπώς, ο ρόλος του περιορίζεται (περίπου) σε αυτόν του «εκτελεστή», που καλείται να κατασκευάσει το καλούπι για να χυθεί μέσα το υλικό που θα φτιάξει το άγαλμα, τα χαρακτηριστικά του οποίου έχουν ήδη περάσει από την αναγκαία επεξεργασία στο εργαστήριο της ίδιας της «ασθενούς». Δηλαδή, η αισθητική σύλληψη του

εικονογραφήματος γίνεται πριν από αυτόν και χωρίς αυτόν. Πρόκειται για μια επιπλέον ανατροπή της φυσιολογικής πορείας που θέλει πρώτα τον γιατρό, με τη βοήθεια του υπολογιστή και των προγραμμάτων που έχει εγκαταστήσει σε αυτόν, να προτείνει στον ασθενή, και έπειτα ο τελευταίος να δέχεται ή να απορρίπτει την πρόταση του ειδικού, της αυθεντίας, του ρυθμιστή της εικόνας του ωραίου.

Βιντεοσκοπώντας τη (μετ)αλλαγή

Βέβαια, να σημειώσουμε ότι από όλο αυτό το εγχειρητικό *happening*, με τα σώματα και τα μη σώματα, το πραγματικό και το ομοίωμά του, το υγιές και το ασθενές, τους θύτες και τα θύματα, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ένα από τα κατεξοχήν εμβλήματα της σύγχρονης τεχνολογίας, το βίντεο, η τέχνη που ξέρει να απούλοποιεί τα πάντα και να τα μετατρέπει σε εικόνα. Το μέσο που ξέρει να θρυμματίζει το υποκείμενο και να επιδεικνύει τα στοιχειακά του μέρη.

Η Orlan, λοιπόν, αποζητεί τη στήριξη και τις δυνατότητες που της παρέχει η βιντεοσκόπηση. Στην περφόρμανς της έχει ρόλο ενός «μάρτυρα» που καταγράφει στα πρακτικά τα πάντα, το «πριν» και το «μετά», ένα «πριν» που θα μπορούσε να το ερμηνεύσει κανείς ως το «παθολογικό» στάδιο της όλης διαδικασίας –καθότι είναι συνδεδεμένο με κάτι που ο/η ασθενής δεν επιθυμεί και από το οποίο θέλει να απαλλαγεί (λ.χ. μεγάλη μύτη, μεγάλο πηγούνι, σκαμμένο πρόσωπο, ρυτίδες κλπ.), είναι αυτό που υπογραμμίζει την ασυνέχεια του σώματος με τη φύση– και ένα «μετά» που υποτίθεται ότι έχει πια κάτι το «υγιές», είναι η επιθυμητή εικόνα, η κατά σημεία αποκατάσταση της συνέχειας. Και κάπου ανάμεσα, οι ματωμένες γάζες και τα κομμάτια κρέατος να μας θυμίζουν λεπτομέρειες αυτής της μετάβασης από τη μια εαυτότητα στην άλλη, από την κρυφή ιδιωτική επιθυμία στη δημόσια εικόνα της επιθυμίας.

Το μεταλλαγμένο σώμα

Οι πρώτες έξι επεμβάσεις, οι λιγότερο σύνθετες και επώδυνες, θα γίνουν στη Γαλλία και το Βέλγιο, με θέμα (και θέαμα) τη λιποαναρρόφηση στις περιοχές των αστραγάλων, των γοφών, της περιφέρειας, της μέσης και του λαιμού.

Τα δύσκολα αρχίζουν με την έβδομη εγχείρηση (τίτλος: *Πανταχού παρουσία, [Omnipresence]*, Νέα Υόρκη, Νοέμβριος 1993), την οποία η Orlan θεωρεί ως την πιο σημαντική. Θα μεταδοθεί ζωντανά στη Sandra Gering Gallery της Νέας Υόρκης και από εκεί σε δεκαπέντε άλλες γκαλερί σε διάφορες χώρες, από όπου οι συγκεντρωμένοι θεατές θέτουν τις ερωτήσεις και απορίες τους μέσω τηλεφώνου, φαξ ή videophone.

Το 1997, σε συνεργασία με τον Pierre Zovilé από το Μοντρεάλ, θα εγκαινιάσει μια νέα σειρά επεμβάσεων με τον αποκαλυπτικό τίτλο *Υβρίδια εαυτού*, όπου γίνεται ακόμη πιο ακραία, σε σημείο οι επεμβάσεις της να περιλαμβάνουν κρανιακές παραμορφώσεις, βαθιές ουλές στο πρόσωπο κλπ. Ενδεικτικές είναι οι εγχειρήσεις οκτώ και εννέα, με θέμα το «με-



Φωτ.5

Η Orlan αναρρώνει μετά την *Πανταχού παρουσία* [*Omnipresence*, 1993], από το *ORLAN., Carnal Art* (2001), σκην. Stephan Oriach.



φωτ. 6

Άλλη μια φωτογραφία της νέας εαυτότητας στο στάδιο της ανάρρωσης, από την *Πανταχού παρουσία*. *ORLAN., Carnal Art* (2001), σκην. Stephan Oriach.

ταλλαγμένο σώμα» (1999), στις οποίες τοποθετούνται μοσχεύματα στο μέτωπο με στόχο να μοιάσει στο μέτωπο και τα φρύδια της Μόνα Λίζα. Επίσης, μοσχεύματα τοποθετούνται στους κροτάφους και στο στήθος για να δημιουργηθούν μεγαλύτερες και πιο διογκωμένες επιφάνειες, πιο κοντά στα εξωγήινα πρότυπα του *Star Trek* – ένας συνδυασμός του ανθρώπινου και του μηχανικού που ακυρώνει τα περί εαυτότητας θεωρήματα και προβάλλει τη μεταμοντέρνα ταυτότητα ως κάτι τεμαχισμένο και πολλαπλό (Butler 1990, 1993).

Στη σειρά του μεταλλαγμένου σώματος είναι προγραμματισμένη και μια δέκατη εγχείρηση στην Ιαπωνία, που φιλοδοξεί να φτιάξει μια τεράστια μύτη, την πιο μεγάλη που έχει



Φωτ. 7

Μια ομάδα γιατρών ασχολείται με τη μήτη της Orlan στο *Opération Opéra* (1991). Από το *ORLAN, Carnal Art* (2001), σκην. Stephan Oriach.

δει ποτέ άνθρωπος, όπως λέει η ίδια, που να αρχίζει από ψηλά και στο κέντρο του μετώπου, στο στίλ των προκολομβιανών μασκών των Μάγια. Χωρίς άλλες διευκρινίσεις, η Orlan λέει ότι μετά τη δέκατη επέμβαση ετοιμάζεται και για άλλες δύο πολύ σημαντικές, τις οποίες περιγράφει ως «αποθέωση όλων των προσπαθειών [της]» (Fabre 2002: 86). Η μία στοχεύει στην ενδυνάμωση των φυσικών της ικανοτήτων (δεν μας λέει τι είναι αυτό) και η άλλη θα είναι απλώς ένα άνοιγμα και κλείσιμο του σώματός της για να φανεί ο μηχανισμός της ανατομίας του (Ayers 1999: 182, Fabre 2002: 86). Για να κλείσει οριστικά τον μεταμορφωτικό της κύκλο με αίτηση στις δημοτικές αρχές για επίσημη αλλαγή και του ονόματος. Κυριολεκτικά και με τον νόμο *resurrection*.

Ενδιαφέρουσες αντιφάσεις

Η Orlan, σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την τέχνη του σώματος και βιαιοπραγύσαν σε βάρος του (David Wojnarowicz,

Tim Miller, Annie Sprinkle, Ron Athey, Bob Flanagan κ.ά), υποστηρίζει ότι, παρά τις ακραίες επιλογές της, η ίδια δεν νιώθει κανένα πόνο κατά τη διάρκεια των περφόρμανς της, ισχυρισμός μάλλον αμφίβολης πειστικότητας. Όμως δεν μας αφορά εδώ για να ελέγξουμε το ποσοστό της αλήθειας που εμπεριέχει. Άλλο μας ενδιαφέρει. Ο λόγος που την ωθεί να υποστηρίξει μια εμφανέστατη αντίφαση. Γιατί θέλει να εμφανίσει τις βίαιες περφόρμανς της απαλλαγμένες από το πλέον λογικό σύμπτωμά τους, που είναι ο πόνος; Πώς είναι δυνατόν να «γράφει» μια ιστορία επάνω σε ανοικτές πληγές και να μην πονάει; Γιατί τέτοια επιθυμία να διαφοροποιηθεί από τους σύγχρονους της *body art performers*;

Το μόνο που θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, αιτιολογώντας έτσι εν μέρει την αντίφαση, είναι πως δεν επιτρέπει στην τέχνη της να αρθρώνει ή να προβάλλει τον σωματικό πόνο που βιώνει στην πραγματικότητα η ίδια (ως ασθενής-καλλιτέχνης), διότι, εάν το έκανε, θα ήταν σαν να προέβαλλε παράλληλα και την υλικότητα του σώματος, να του έδινε κάποιο

στέρεο, χειροπιαστό status, κάτι που θα ερχόταν σε σύγκρουση με αυτό που φαίνεται να έχει κατά νου: το απούλοποιημένο σώμα, το εγχειρητικά μεταλλαγμένο, το σώμα που δεν νιώθει πόνο, ακόμη και όταν βρίσκεται στην πορεία της αισθητικής μεταμόρφωσής του, γιατί ακριβώς δεν είναι σώμα, δεν έχει παρουσία, άλλως πως, δεν είναι συγκροτημένη εαυτότητα, αλλά μια μάζα εύπλαστη, διαθέσιμη για κάθε είδους παρέμβαση, είτε αυτή προέρχεται από την πολιτεία και τους νόμους της, είτε από το άλλο φύλο, την ιατρική επιστήμη κλπ. (Faber 2002: 88-9).

Επίσης, μια άλλη αντίφαση που αξίζει να σημειωθεί εδώ είναι το ότι με το πέρας κάθε επέμβασης η Orlan, αυτή η αντίπαλος του καταναλωτισμού και της εμπορευματοποίησης, δεν αφήνει τίποτα πίσω για τα σκουπίδια. Τα εκμεταλλεύεται όλα εμπορικά. Στις διάφορες γκαλερί και στα πανεπιστήμια όπου παρουσιάζει τη δουλειά της πουλά τις βιντεοταινίες από τις χειρουργικές επεμβάσεις, το φωτογραφικό υλικό που αποτυπώνει τη μετεγχειρητική της πορεία και την αλλαγή της εμφάνισής της, ακόμη και διάφορα μικροαντικείμενα τέχνης που περιέχουν οτιδήποτε της έχει αφαιρεθεί κατά τη διάρκεια της επέμβασης (όπως κομμάτια από το σώμα της που η ίδια διατηρεί σε ειδικό υγρό για να αποφευχθεί η αποσύνθεσή τους, ματωμένες γάζες, μαλλιά μαζί με το δέρμα κλπ.), των οποίων η τιμή φτάνει μέχρι και τα 1.400 ευρώ. Ποσό καθόλου ευκαταφρόνητο. Και όλα αυτά συνοδευόμενα από το motto: «Το σώμα μου είναι η τέχνη μου». Όπως λέει μάλιστα η ίδια, θα συνεχίσει να πουλάει μέχρις ότου δεν θα έχει άλλο κρέας για πούλημα (Davis 1999: 458).

Από μια άποψη, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι μια ειρωνική κίνηση που θέλει να δείξει την πίεση που νιώθει η κάθε γυναίκα (κυρίως), η οποία αναγκάζεται να δουλεύει απλώς και μόνο για να έχει την οικονομική άνεση να μεταμορφώνεται ή να παραμορφώνεται (Faber 2002: 90).

Από την άλλη, η ουσιαστική αντίφαση βρίσκεται στις σχέσεις της Orlan με τους κανόνες του εμπορικού παιχνιδιού. Γιατί, σε αντίθεση με άλλους περφόρμερς (λ.χ. Chris Burden και Gina Pane) που παρουσιάζουν τις τολμηρές παραστάσεις τους στην περιφέρεια του κατεστημένου, η Orlan λειτουργεί εκ των έσω, στην καρδιά του συστήματος, με τη διπλή ιδιότητα του θύματος και του θύτη. Συμμετέχει στο ίδιο το σύστημα που (κατα)κρίνει. Από τη μια το κυρώνει και από την άλλη το ακυρώνει. Από τη μια χρησιμοποιεί την πλέον προηγμένη τεχνολογία της καταναλωτικής κοινωνίας και από την άλλη την απορρίπτει. Διαρκώς εντός και εκτός, δηλαδή. Συνεχής και ασυνεχής, για να αναφερθούμε στις λέξεις που μας απασχόλησαν στην αρχή της εργασίας αυτής. Μια διττότητα που αποτελεί τη βασική και πλέον ενδιαφέρουσα αντίφαση της μεταμοντέρνας κατάστασης, την οποίαν η Orlan φαίνεται και να αποδέχεται και να υποστηρίζει. Και κάτι άλλο.

Ενώ η Orlan προσπαθεί να τονίσει την επίδραση που ασκεί το δέλεαρ της ομορφιάς σε κάθε γυναίκα, αυτό που κάνει –και όπως το κάνει– εξακολουθεί να φαντάζει περιέργο, ασύμβατο με τα κοινά, τα αποδεκτά. Θέλω να πω πως, εάν δούμε με προσοχή τα αποτελέσματα όλων των πλαστικών μεταμορφώσεών της μέχρι τώρα, θα διαπιστώσουμε ότι είναι αφύσικες, με την έννοια πως κάθε άλλο παρά την ομορφαίνουν. Μπορεί να μιμούνται ή να παραπέμπουν σε πρότυπα γυναικείας ομορφιάς που κάποτε ήταν γενικά αποδεκτά και θαναμαστά, με τα δεδομένα όμως της σημερινής αισθητικής δείχνουν γκροτέσκα. Η Μόνα Λίζα του Λεονάρντο ντα Βίντσι, λόγου χάρη, δεν είναι ωραία, όπως δεν είναι ωραία σχε-

δόν καμιά αναγεννησιακή γυναικεία φιγούρα. Που σημαίνει ότι η όποια Orlan, από τη στιγμή που αντλεί ιδέες από τέτοια πρότυπα, αντί να γίνεται επιθυμητή μέσα από την ταύτιση της με αυτά, γίνεται ανεπιθύμητη (Auslander 1997: 131). Έτσι, όχι μόνο δεν προκαλεί τη σωματική αμνησία, για την οποία μιλήσαμε πιο πριν, αλλά επιτυγχάνει το διαμετρικά αντίθετο. Διαλαλεί διαρκώς τη «φθαρτή» και «ελαττωματική» σωματικότητά της, η οποία μας υπενθυμίζει με τρόπο σκληρό ότι η αντίληψη περί του «φυσικά ωραίου» είναι θέμα ιστορίας και μόδας, και όχι ένα αμετακίνητο δεδομένο που έχει να επιδείξει κάποια διάρκεια και κάποια διαχρονική ή ακόμη και διαπολιτισμική αποδοχή (Auslander 1997: 130). Όπως αλλάζουν τα συστήματα που σημαίνουν τον κόσμο και τις παραστάσεις του, έτσι αλλάζει και αυτό. Και νομίζω πως περισσότερο αυτή τη διάσταση του θέματος θέλει να τονίσει η Orlan, παρά να αμβλύνει κάποιο σωματικό πρόβλημα – όπως συμβαίνει με όλες τις γυναίκες που επιδιώκουν την πλαστική (Faber 2002: 88-9).

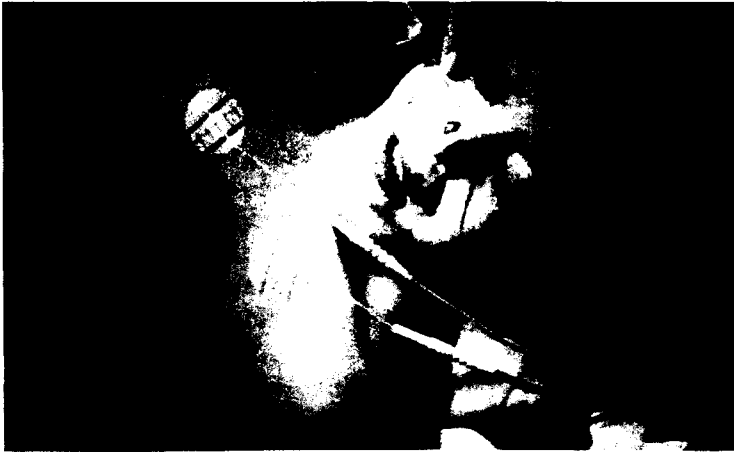
Για την Orlan το σώμα της είναι το μέσο για να κάνει μια κατάθεση, να εγγράψει κυριολεκτικά ένα «μανιφέστο». Όπως λέει και η ίδια: «Η τέχνη είναι μια βρόμικη δουλειά. Κάποιος όμως πρέπει να την κάνει» (Reitmaier 1995: 5-10, Faber 2002: 88). Και αυτό είναι που μας ενδιαφέρει εδώ. Η Orlan, μέσα από την επαφή της με την τεχνολογία, μεταμορφώνει τον εαυτό της αφενός σε τεμάχιο/τεκμήριο επιστημονικής επέμβασης-εξέτασης και αφετέρου σε τεμάχιο-τεκμήριο τέχνης, και μάλιστα όχι μιας οποιασδήποτε τέχνης, αλλά μιας τέχνης που τείνει να καταργήσει τους διαχωρισμούς ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, τον συγγραφέα και το έργο, τον πομπό και τον δέκτη, τον παραγωγό και το παράγωγο.

Αντιστραμμένη αγιοσύνη

Από τη στιγμή που η Orlan διαθέτει τη σωματική της επιφάνεια για να γραφτεί το έργο τέχνης, τα πράγματα οδηγούνται σε μια μορφή αυτοοριζόμενης «αγιοσύνης». Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που επιλέγει να κολλήσει το «Αγία» δίπλα στο όνομά της, St. Orlan. Πέρα από τις ειρωνικές της προθέσεις, θέλει να υπογραμμίσει το πόσο επώδυνες μπορεί να αποδειχθούν οι σχέσεις του σώματος με την τεχνολογία και με τα κοινωνικά πρότυπα.

Είναι μια πολλαπλώς ακραία τελετουργική επιλογή, η οποία δεν χρειάζεται τον λόγο ή την έλλογη κριτική σκέψη για να υπάρξει ή να την υποστηρίξει. Η τελετουργία είναι κάτι βουβό. Παράλληλα όμως είναι η πράξη μέσα από την οποία η Orlan επενδύει, εγγράφει στο σώμα της όλη την πλαστική πραγματικότητα που επιβάλλει η κοινωνία μας. Η «αγιοσύνη» της είναι όπως αυτή του Jean Genet (ή του «Saint Genet», όπως τον είχε αποκαλέσει ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ): αντιστραμμένη, μια παρωδία που αποκαλύπτει την αχρήστευση και τον πόνο που υπομένει ένα τέτοιο σώμα (Faber 2002: 89). Δεν είναι μια αγιοσύνη που θέλει να λειτουργήσει ως μοντέλο προς μίμηση, αλλά κατά βάση ως μοντέλο προς αποφυγή, το οποίο βίαια υπερβαίνει όρια και δοκιμάζει περιθώρια.

Η ίδια ονομάζει την τέχνη της «βλάβσημη» (Faber 2002: 86). Από μια άποψη ίσως και να είναι, μια και συχνά στο χειρουργικό τραπέζι καταφεύγει στη χριστιανική εικονογραφία, με παρωδίες μαρτυρικών πράξεων, όπως η Σταύρωση. Εικόνες που σκόπιμα και επιδεικτικά στρατολογεί, αφού πιστεύει πως, ακριβώς επειδή είναι αναγνωρίσιμες και, το ση-



Φωτ. 8

Από την *Opération Opéra*: η Orlan στο ρόλο του θύματος και του θύτη. Οι γραμμές στο πρόσωπο καθοδηγούν το νυστέρι του γιατρού. Από το *ORLAN, Carnal Art* (2001), σκην. Stephañ Oriach.

μαντικότερο, σημειολογικά φορτισμένες, κάνουν ακόμη πιο δυνατή την τελική εικόνα που συμπυκνώνει τα σχόλιά της για τον τρόπο που οι γυναίκες (ιδίως) μπαίνουν σε όλων των ειδών τις επώδυνες (τεχνολογικές) τελετουργίες και δοκιμασίες με έναν και μοναδικό στόχο: να απομακρύνουν τα σημάδια του χρόνου και γενικά να βελτιώσουν την εμφάνισή τους και να τη φέρουν όσο γίνεται πιο κοντά στα αποδεκτά πρότυπα ομορφιάς, πρότυπα σχεδόν ανέφικτα για τις περισσότερες, όμως όνειρο για όλες, μια και όλες (ή έστω η τραγική πλειονότητα) θέλουν να ξεχάσουν το σώμα τους βελτιώνοντας τα όργανα που το συντηρούν. Πάνω από όλα ενδιαφέρει η αποκατάσταση της συνέχειας ανάμεσα στο σώμα και σε αυτό που η εκάστοτε ιστορική κοινότητα ορίζει ως αποδεκτό πρότυπο (Morgan 1991: 46-7).

Η Orlan θέλει να εκθέσει αυτό ακριβώς το αόρατο κομμάτι της πλαστικής χειρουργικής, να απομυθοποιήσει και να απο-ιεροποιήσει τη χειρουργική πράξη και να την κάνει από ιδιωτική υπόθεση δημόσια και κάνοντάς τη δημόσιο θέαμα να την κάνει στόχο παρωδίας και σχολίων.

Τέχνη ενοχλητική

Η Orlan πιστεύει πως η τέχνη δεν είναι διακοσμητική, όπως τα φυτά και οι πίνακες (Morgan 1991: 46). Είναι στις άμεσες προτεραιότητές της να ταράξει, να ενοχλήσει, να προκαλέσει, να μας κάνει να ερωτούμε διαρκώς και να απορούμε. Γι' αυτό και οι παραστάσεις της Orlan είναι τόσο λιτές. Δεν προσπαθούν μέσα από διάφορα νεφελώδη και καταπραϊντικά τεχνάσματα να αμβλύνουν τις εικόνες του πόνου και της βίας. Όλα εκτίθενται μετωπικά, ολόγυμνα, χωρίς προστατευτικά προσώπεια. Είναι σαν να επιδιώκουν να «μην αντέχονται», όπως φαντάζομαι θα το διαπίστωσαν πολλοί θεατές στο Διεθνές Φεστι-

βάλ Κινηματογράφου στο Μοντρεάλ το 2001 (13-17 Μαρτίου), όπου προβλήθηκε η βιντεοταινία *Ορλάν, σαρκική τέχνη* [ORLAN, *Carnal Art*, 2000], του Stephan Oriach (Faber 2002: 89). Το δέρμα να χαράζεται, να τεμαχίζεται, να τεντώνεται, ενέσεις σε ανοικτές πληγές, σημεία του σώματος να κόβονται από το ένα μέρος και να τοποθετούνται κάπου αλλού. Και το χέρι της Orlan συχνά να συνοδεύει το χέρι του γιατρού, και το αίμα να ρέει από ένα σώμα που κυριολεκτικά δομείται και αποδομείται. Ένα σώμα σκέτο κρέας, τίποτε άλλο. Και αυτή να διαβάξει (όσο χρόνο φυσικά ήταν ικανή να το πράττει) και να αγωνίζεται να δώσει την εντύπωση ενός πτώματος στο οποίο γίνεται αυτοψία, αυτό όμως συνεχίζει να μιλά λες και είναι αποσπασμένο από το ζωντανό σώμα. Και η ψηφιακή εικόνα στον υπολογιστή, η τεχνολογία παραδίπλα να δείχνει διαρκώς το όμορφο «μετά» των πραγμάτων. Και ένα βίντεο, πάλι η τεχνολογία να υπενθυμίζει σε όλους ότι βρίσκεται διαρκώς εκεί για να ετοπτεύει, αλλά και να καταγράφει το καθετί σχετικά με αυτό το δύσκολο ταξίδι από τον τόπο και την (ανεπιθύμητη) σωματικότητα του «εδώ και τώρα» σε έναν μη τόπο (επιθυμητών) ασωμάτων. Να καταγράφει την περιπέτεια του σώματος που θέλει πάση θυσία να μπει στον χώρο του φαντασιακού, υποβασταζόμενο από οδηγούς ομορφιάς που προέρχονται από διαφορετικές περιόδους και κουλτούρες. Ένα σώμα που θέλει να γίνει ο Πυγμαλίωνας του εαυτού του (Davis 1999: 459).

Κάποια συμπεράσματα με πολλά ερωτηματικά

Για την Orlan η τέχνη είναι θέμα (και θέαμα) ζωής και θανάτου. Και βέβαια δεν είναι αφελής. Γνωρίζει πολύ καλά τους κινδύνους κάθε φορά που μπαίνει σε μια νέα χειρουργική περιπέτεια. Η παραμόρφωση, η παράλυση και άλλα πολλά καρδοκούν. Είναι μέσα στο παιχνίδι αυτών των *liaisons dangereuses* ανάμεσα στον άνθρωπο και την τεχνολογία. Όμως, θέλει να αμυνθεί. Και αυτός, καλώς ή κακώς, είναι ο τρόπος που έχει επιλέξει. Να γίνεται σε τακτά χρονικά διαστήματα το αντικείμενο και συνάμα μια συνειδητή παρουσία-υποκείμενο στην όλη χειρουργική διαδικασία, ώστε να δείξει τη μη εκφρασμένη (κυριολεκτικά πονεμένη) περιπέτεια που βιώνουν τα ανθρώπινα σώματα για να μοιάσουν με τα μοντέλα των διαφημίσεων. Το ανοικτό και όλο πληγές σώμα της δείχνει ανάγλυφα στο κοινό τόσο την παθητικότητα και την προσληπτικότητα του όσο και τη συμμετοχή του σε αυτές τις επίπονες διαδικασίες (Faber 2002: 89). Δείχνει τον πόνο που πρέπει να υποστεί για να αρέσει στο βλέμμα του άλλου. Ένα πελεκημένο σώμα που υπάρχει διαμέσου κάποιου άλλου. Σώμα υποταγμένο στην ιδεολογία και τη βιομηχανία του φαντασιακού, των αλλαγών χωρίς όρια και χωρίς τεμαχικά, που συχνά παρακάμπτον εντελώς θέματα ηθικής, ακόμη και την ίδια την υλικότητα του σώματος, για να επιτύχουν τον στόχο τους (Bordo 1993: 90).

Θέτοντας το σώμα της σε κίνδυνο, προσφέροντάς το όχι μόνο ως έκθεμα αλλά και ως σύμπτωμα κάποιων κοινωνικών προδιαγραφών που απαιτούν σωματικές μεταμορφώσεις και ενδεχομένως παραμορφώσεις, η Orlan μας λέει ότι γνωρίζει προς τα πού θέλει να πάει: σε εκείνο το κρυμμένο ή άγνωστο «άλλο» πρόσωπο-προσωπείο που θα έχει να επιδείξει πλέον κάποια μόνιμα χαρακτηριστικά, ένα μόνιμο όνομα, όπως και μια νέα εαυτότητα.

Βέβαια, ωραία είναι να τα λέει κανείς, όμως το πρόβλημα δεν λύνεται έτσι, για τον

απλούστατο λόγο ότι ουδείς μπορεί να γνωρίζει με βεβαιότητα ότι το δράμα του εαυτού σταματά εδώ, ότι δεν υπάρχει κάποια συνέχεια, ακόμη πιο περιπλεγμένη στο πρόσωπο που κατασκευάζει για την όποια Orlan η τεχνολογία, δηλαδή στην προσωπική της «οθόνη», εκεί όπου προβάλλεται μια εμπειρία και δομείται ένας χώρος όπου το άτομο είναι σε θέση να ντουμπλάρει τους εαυτούς του, να παίξει μια παράσταση που να την παρακολουθεί ως κάτι «άλλο»⁴.

Οι απόπειρες της Orlan δεν είναι αρκετές για να διαγράψουν την απορία μας κατά πόσο η επέμβαση της τεχνολογίας εξαλείφει το σχίσμα ανάμεσα στο υποκείμενο και στο «άλλο». Κατά πόσο το νέο πρόσωπο (οθόνη) που αποκτά η Orlan και η κάθε Orlan ως αποτέλεσμα της διάσπασης του εαυτού είναι μια μορφή ουσιαστικής αναμόρφωσης, αναγέννησης. Και τούτο γιατί, για να μπορέσει κανείς να απαντήσει με βεβαιότητα, δεν αρκεί μόνο να γνωρίζει τα σωματικά αποτελέσματα της όλης προσπάθειας, αλλά πολύ περισσότερο πρέπει να γνωρίζει και τα ψυχοπνευματικά. Να είναι δηλαδή απόλυτα βέβαιος για το τι πραγματικά ζητά το κέντρο της ανθρώπινης ύπαρξης. Και εδώ παίζεται όλο το παιχνίδι, γιατί μπορεί να κραυγάζουν οι θιασώτες του πλαστικού σώματος ότι είμαστε γνώστες αυτού που πραγματικά θέλουμε, όμως φαίνεται ότι αγνοούν ή, καλύτερα, υποτιμούν το ερωτηματικό που είχε βάλει στην καρδιά της ανθρώπινης ύπαρξης πρώτος ο Σοφοκλής με τον Οιδίποδα, και το οποίο δύσκολα μπορεί να εκτοπίσει η αλαζονεία ή η σιγουριά ή οι όποιες καλές προθέσεις της όποιας τεχνολογικής ανακάλυψης. Πάντα θα υπάρχει κάτι που θα διασαλεύει τη μονιμότητα της συνέχειας και της ενότητας. Και φυσικά, αφού θα υπάρχει αυτό, πάντα θα υπάρχει και ένα κομμάτι της τεχνολογίας πρόθυμο να επέμβει για να ελέγξει τις ανθρώπινες ευαισθησίες και να τροφοδοτήσει τις ανθρώπινες φαντασιώσεις, τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες και χίμαιρες, κάνοντας έτσι τη διαχωριστική λωρίδα ανάμεσα στο όνειρο και τον εφιάλτη, την τρέλα και τη λογική, το πρόσωπο και το προσωπίο ή τον ηθοποιό και τον χαρακτήρα ακόμη πιο δυσδιάκριτη. Δούναι και λαβείν. Η ύπαρξη του ενός προϋποθέτει την ύπαρξη του άλλου. Ιατρική, τεχνολογία και τέχνη συνυπάρχουν για να αλληλοπροσδιορίζονται και να αλληλοϋπονομεύονται, όπως το σώμα και οι επιθυμίες του, ο πόνος και η απόλαυση, η ζωή και ο θάνατος. Για άλλη μια φορά μπροστά μας η έννοια των ορίων και των περιθωρίων σε μια επικίνδυνη όσο και αναγκαία συνεύρεση.

Ποιος ξέρει, ίσως στο σύντομο μέλλον τα σώματά μας να είναι φορτία εντελώς ασήμαντα, ας πούμε απλά όπως τα κοστούμια, ένα μέσο, κάτι που θα μπορούμε να αλλάζουμε κατά βούληση και παραγγελία (Tilroe 1996, Davis 1999: 458). Κυριολεκτικά σώματα εξωσωματικά. Cyborg.

Και διερωτώμαι: Αυτός δεν είναι και ο ορισμός του σώματος του ηθοποιού στη σκηνή; Ένα μη-σώμα;

Μήπως εντέλει η σαιξπηρική μεταφορά που βλέπει τον κόσμο σαν μια σκηνή και άνδρες και γυναίκες απλούς ηθοποιούς είναι πλέον μια βασιανιστική ασώματη κυριολεξία;

Σημειώσεις

1. Αποκορύφωμα αυτής της διάθεσης, η απόλυτη μαζικοποίηση που παρατηρούμε σε κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα όπως τα ναζιστικά *Ferikorns*, εκεί όπου το ατομικό σώμα μπαίνει στην «πρίζα» ενός ψηφιακού συστήματος και γίνεται «ένα» με μια τεράστια, μαζική, πολεμική και απόλυτα καταστροφική μηχανή. Ένα *internet live*.

2. Ο Γάλλος ζωγράφος Coufbet, επηρεασμένος από την περιφρούρα ατμόσφαιρα και επιχειρώντας τον δικό του αντίλογο στην εσωτερικότητα και υποκειμενικότητα του ρομαντισμού, θα πει ότι η τέχνη έχει υποχρέωση να αντιπροσωπεύει (καθρεφτίζει) την πραγματική και υπαρκτή ύλη (1966: 34-6). Λίγο πιο πριν ο Νίτσε είχε προλάβει να πει ότι η τραγωδία «πέθανε» παράλληλα με τη γέννηση του υποκειμένου, εννοώντας μάλλον το υποκείμενο που κόμισε η πρώτη βιομηχανική επανάσταση στις αρχές του 19ου αιώνα, η οποία δεν έφερε μαζί της μόνο μηχανές και μπόλικα εργοστάσια, αλλά και μια δική της προβληματική γύρω από την έννοια της ύλης και της σωματικότητας, μακράν των απόψεων των Γερμανών ιδεαλιστών και των Άγγλων ρομαντικών. Ο Δαρβίνος αμέσως μετά θα μιλήσει για τη σταθερή (γραμματική) πρόοδο και ανάπτυξη ενός οργανισμού από μια απλή σε μια πιο σύνθετη μορφή.

3. Όπως επισημαίνει η Τατιάνα Ραπαζίκου, η ιδέα του συνθετικού σώματος ως του τέλειου σώματος είναι πολύ παλιά. Για παράδειγμα, ο αρχαίος Έλληνας γλύπτης Ζεύξης λέγεται ότι είχε ζητήσει πέντε όμορφες παρθένες για να ποζάρουν, ώστε να μπορέσει να επιλέξει από την καθεμιά τα καλύτερα σημεία και να κατασκευάσει το τέλειο σώμα, που θα λειτουργούσε ως η ιδανική εικόνα της ωραίας Ελένης. Ανάλογες ιστορίες έχουν γραφτεί και για τον Arcimboldo, τον Salvador Dali και πολλούς άλλους (2002: 486).

4. Αυτό κάνει και ο Πενθέας. Ουσιαστικά ντουμπλάρει τον εαυτό του με τη βοήθεια ενός μάστορα-σκηνοθέτη. Βγάζει προς τα έξω τον Διώνυσο που έχει κρυμμένο μέσα του. Το ίδιο και ο Ουτίποδας, και ο Άμλετ.

Βιβλιογραφία

- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- Ayers, R. «Serene and Happy and Distant. An Interview with Orlan». *Body in Society* 5. 2 (1999): 171-84.
- Bordo, S. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Canguilhem, G. *The Normal and the Pathological*. Μτφρ. C. R. Fawcett. New York: Zone, 1989.
- . *A Vital Rationalist*. Εμπμ. F. Delaporte. New York: Zone, 1994.
- Davis, K. «My Body is my Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia». Στο *Embodied Practice: Feminist Perspectives on the Body*, εμπμ. K. Davis, London: Sage Publications, 1997. Ανατύπωση στο *Feminist Theory and the Body: A Reader*, εμπμ. Janet Price και Margrit Shildrick, Edinburgh: Edinburgh UP, 1999, 454-65.
- Faber, A. «Saint Orlan: Ritual as Violence Spectacle and Cultural Criticism». *The Drama Review* 46. 1 (2002): 85-92.
- Garrer, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- . «Physiologies of the Modern: Zola, Experimental Medicine and the Naturalist Stage». *Modern Drama* XLIII. 4 (2000): 529-42.
- Krell, David Farrell. *Infectious Nietzsche*. Bloomington: Indiana UP, 1996.
- La Berge, Ann και Mordechai Feingold, εμπμ. *French Medical Culture in the Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Maffesoli, M. *La transfiguration du politique*. Paris: Grasset, 1992.
- McCarren, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford, CA.: Stanford UP, 1998.
- Morgan K. P. «Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies». *Hypatia* 6.3 (1991): 25-53.
- Orlan. «Conference Excerpts». Στο «This is my...Body...This is my Software» <<http://www.civic.fr/creation-artistique/online/orlan/conference.html>> (10 October 2001).
- Osborne, T. «Body Amnesia—Comments on Corporeality». Στο *Sociology After Postmodernism*, εμπμ. D. Owen, London: SAGE Publications, 1997, 189-204.
- Reitmeier, H. «I Do Not Want to Look Like...Orlan on Becoming Orlan». *Women's Art* 5 (1995): 5-10.
- Rose, Barbara. «Is It Art? Orlan and the Transgressive Act». *Art in America* 81. 2 (1993): 82-7.
- Tilroe, A. *De huid de kameleon. Over hedendaagse kunst*, Amsterdam: Querido, 1996.

