Για τη σωματικότητα ως “αντισώμα” ή για την αισθητική ανατροπή της παραδοσιακής κατηγορίας “σώμα”

Michel Bernard

▶ **To cite this version:**

Michel Bernard. Για τη σωματικότητα ως “αντισώμα” ή για την αισθητική ανατροπή της παραδοσιακής κατηγορίας “σώμα”. 2019. ⟨hal-02292028⟩

HAL Id: hal-02292028

https://univ-paris8.hal.science/hal-02292028

Submitted on 31 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PARIS8DANSE
SITE DES ÉTUDES ET RECHERCHES EN DANSE À PARIS 8

ΓΙΑ ΤΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ «ΑΝΤΙΣΩΜΑ» ’Η ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑΣ «ΣΩΜΑ»

Michel BERNARD

στο Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, σειρά « recherches », 2001, σ. 17-24.

ΓΙΑ ΤΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ «ΑΝΤΙΣΩΜΑ» Ή ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑΣ «ΣΩΜΑ»[1]

Michel BERNARD

στο Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, σειρά « recherches », 2001, σ. 17-24.

Όταν το 1971, οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις μου πρότειναν τη συγγραφή ενός βιβλίου για το «σώμα», αυτή η λέξη ηχούσε απότομα μέσα σε όλη την ιδιαιτερότητά της και περιέβαλε σε τέτοιο βαθμό την προσοχή μου ώστε να επικαλύπτεται το σύνολο των αισθήσεων, των εικόνων και των ιδεών που τη συνοδεύουν συνήθως και που συνιστούν το κοινό της σημαινόμενο. Με άλλα λόγια, αντί να στραφώ απευθείας και αυθόρμητα προς αυτό που δήλωνε και συνδήλωνε, η συνείδησή μου σταμάτησε στο ίδιο το γεγονός της ονομασίας της, στην ιδιότητά της ως απόφανση ή ως παράγωγο μιας αποφαντικής πράξης.

Και αναρωτιόμουν: γιατί μια τέτοια ονομασία; Σε ποια επιθυμία και, ακόμα πιο καταλυτικά, σε ποια αποβλεπτικότητα ανταποκρίνεται; Ποιες είναι οι προεκτάσεις της; Το να επιλέξει κανείς τη χρήση, την εκφορά και τη γραφή αυτής της λέξης δεν σημαίνει ήδη ότι αξιώνει την ύπαρξη μιας εμπειρικής, ενιαίας και μόνιμης μορφής, ότι νομιμοποιεί a priori τη δυνατότητά της ως αντικειμένου της επιστήμης και από εκεί, επιχειρώντας μια απόδειξη δια του αποδεικτέου, εισέρχεται σε έναν τέλειο φαύλο κύκλο;

Η λέξη αυτή, όχι μόνον δεν είναι αθώα από μια άποψη αξιολογική ή ιδεολογική, αλλά διακινεί και θέτει επί το έργον, μέσω της «συμπλεκτικής ιδιότητας» που ενέχει, το ομοίωμα της βιωμένης εμπειρίας το οποίο προσποιείται ότι καταδεικνύει και επιβεβαιώνει ως αντικειμενική πραγματικότητα, ως κάτι

[1] Michel Bernard, « De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" », στο Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, σειρά « recherches », 2001, σ. 17-24. Κείμενο εισήγησης (ελαφρώς τροποποιημένο) που εκφωνήθηκε στο πλαίσιο του διεθνούς συνεδρίου « Corporéité, représentation et action » [«Σωματικότητα, αναπαράσταση και δράση»], Πανεπιστήμιο του Κεμπέκ, Μόντρεαλ, 1989 και δημοσιεύθηκε στον συλλογικό τόμο *Le Corps rassemblé*, Université du Québec à Montréal, Agence d'Arc, 1991.

που υφίσταται καθεαυτό και για αυτό. Με άλλα λόγια, η λέξη «σώμα» εμφανίζεται ως αυτο-ιδρυτική του περιεχομένου της: νομιμοποιεί *a priori* την πεποίθηση που ζωντανεύει μυστικά το διάβημα ή την προσέγγιση δια της οποίας εννοεί αυτό το περιεχόμενο και η οποία είναι, όπως εξυπακούεται, η έκφραση μιας συγκεκριμένης κουλτούρας και της ιστορίας της.

Είναι αλήθεια ότι μια τέτοια λέξη ή το ακριβές ισοδύναμό της δεν υπάρχει σε όλες τις γλώσσες. Έτσι, σε ορισμένες ανατολικές γλώσσες, όπως τα κινέζικα παραδείγματος χάριν, δεν υπάρχει κανένας όρος που να δηλώνει την ύπαρξη του σώματος ως αυτόνομης και εντοπίσιμης ουσίας, αλλά μόνο λεξήματα που αποδίδουν καταστάσεις ή συνθήκες. Αυτά τα λεξήματα χαρακτηρίζονται από στάσεις, συμπεριφορές, κινήσεις και μιμήσεις: σώμα όρθιο, καθισμένο, σκυμμένο, σώμα που περπατάει, τρέχει, χτυπάει, πιάνει, γελάει, φωνάζει κ.λπ. Εν συντομία, πολύ μακριά από το να συνιστά το προφανές αντικείμενο μιας οικουμενικής και αναγκαίας εμπειρίας, το σώμα συνιστά καταρχήν μια απόφανση και έναν ιδιαίτερο τρόπο απόφανσης που ενέχουν ένα είδος σκηνοθεσίας και ενεργοποίησης, οι οποίες σχεδιάζουν στο περιθώριο μια μυστική στρατηγική διαχείρισης της δικής μας βιωμένης εμπειρίας, των άλλων και του κόσμου. Κατασκευάζοντας το ομοίωμα ενός ταυτόσημου, αναγνωρίσιμου και καθαρού αναφερόμενου, αυτή η μορφή κατάδειξης αποκαλύπτει το ιδιαίτερο έργο ενός συγκεκριμένου τρόπου αντίληψης, έκφρασης, δράσης και εννοιολόγησης στον οποίο αποκαλύπτεται η αυθεντικότητα του τρόπου μιας κουλτούρας[2].

Η λέξη «σώμα» είναι στην ουσία ένα γλωσσικό σημείο το οποίο, σε αντίθεση με άλλα σημεία, εμπλέκει *a priori* και καταλυτικά τον τρόπο ύπαρξης του αποφαινόμενου υποκειμένου. Το να το επιλέξει κανείς ως απόφανση σημαίνει ότι συναινεί εμμέσως σε έναν συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης, έκφρασης, δράσης, σκέψης και προφανώς ομιλίας, ο οποίος σηματοδοτεί κατά μια έννοια και χαρακτηρίζει το περιβάλλον μιας κουλτούρας και το πεδίο των δυνατοτήτων που προσφέρονται στα άτομα που διεκδικούν τη θέση τους σ' αυτή. Ο τρόπος αυτός συνίσταται, εν προκειμένω, στην υποβολή όλων αυτών των λειτουργιών σε μια οπτική αναγνώρισης και κατανόησης, ανταλλαγής και ελέγχου, εν συντομία στην εγγενή κυριαρχία της σημαίνουσας αποβλεπτικότητας. Αν είναι αλήθεια, όπως επιβεβαιώνει ο Umberto Eco[3], ότι το γλωσσικό σημείο δεν περιορίζεται σε μια σχέση αντικατάστασης ανάμεσα σε ένα σημαίνον και σε ένα σημαινόμενο, είναι επίσης εξίσου αληθές ότι η χρήση της λέξης «σώμα» υπογραμμίζει και τονίζει αυτό που η Julia Kristeva ονομάζει «ιδεολόγημα του σημείου» ως μια διπλή δομή ισοδυναμίας που θεμελιώνεται επί του αντιστρεπτού της μερκαντιλικής διαδικασίας και, κατά συνέπεια, ως όργανο επιρροής και χειρισμού, δηλαδή εξουσίας.

Στην πραγματικότητα, η χρήση ενός τέτοιου γλωσσικού σημείου για την κατάδειξη της υλικής και αισθητηριακής διάστασης της εμπειρίας μας, ενέχει την αλλοίωση ή ακόμα και τη στρέβλωση των πέντε διαδικασιών που την αποτελούν και διασφαλίζουν τη σχέση μας με τον εαυτό μας, τον Άλλο και τον κόσμο. Αυτή η αλλοίωση πραγματοποιείται μέσα από πέντε συναφείς διαδικασίες αναγωγής:

1. Την αναγωγή της αισθητηριακής διαδικασίας της *αντίληψης* σε μια γνωστική διαδικασία *πληροφόρησης*. Η αντίληψη δεν αντιστοιχεί πλέον στο βίωμα της τυχαίας και αμφιλεγόμενης σαρκικής εμπειρίας μιας συνάντησης ή της επαφής με ένα συμβάν, αλλά σηματοδοτεί κυρίως μια

[2] Ενδεικτικά, βλ. τον συλλογικό τόμο σε επιμέλεια των M. Godelier και M. Panoff, *La production du corps*, Éditions des Archives contemporaines, 1999.

[3] U. Eco, *Sémiothique et philosophie du langage*, PUF, 1983, σ. 32-59.

προσπάθεια αναγνώρισης της αιτίας και του περιεχομένου της. Στο έργο *Du sens des sens*[4] ο Erwin Strauss καταγγέλοντας έντονα αυτή τη σύγχιση προσπάθησε ακριβώς να θεμελιώσει μια προσέγγιση αποκλειστικά φαινομενολογική του αισθητηριακού όντος. Αλλά, μεταφρασμένο με όρους σημειωτικούς, αυτό είναι σαν να συμπεραίνουμε μαζί με τον Eco ότι αν η αντίληψη οριοθετείται και προσδιορίζεται πάντα από την πολυπλοκότητα των προεκτάσεων που συνδέονται με ένα συγκεκριμένο συμφραζόμενο, τότε γίνεται δηλωτική και αποδεικτική από την ακύρωση ή την απόκρυψη αυτών των προεκτάσεων και περιορίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε μια καθαρή και απλή σχέση ισοδυναμίας[5].

2. Την αναγωγή της ενορμητικής και ενεργειακής διαδικασίας της *έκ-φρασης*, με την ετυμολογική έννοια του όρου –κατά τη γνώμη μου, η μοναδική έγκυρη– σε μια διαδικασία *επικοινωνίας*: η εμμένουσα και αυτο-παθητική δυναμική που την αποτελεί μετατρέπεται σε μια οργανωμένη εξουσία εκπομπής και μετάδοσης σημείων. Το λέξημα «σώμα» γίνεται έτσι το παράγωγο και η εγγύηση μιας αλλοιωμένης και παραπλανητικής εκφραστικότητας.

3. Κατά τον ίδιο τρόπο και εκ παραλλήλου η *δράση*, νοούμενη ως εντατική δύναμη κατανάλωσης ενέργειας, περιορίζεται στη χρηστική και σχεσιακή της τελικότητα: η κατηγορία «σώμα» γίνεται εφεξής ο φορέας και ο όρος μιας βιολογικής ικανότητας *προσαρμογής*.

4. Συνακόλουθα, η *σκέψη* που το συνοδεύει, και η οποία προϋποτίθεται από αυτή την κατηγορία ή το λέξημα, μετακινείται προς μια λογική οργάνωσης ενός τεχνοκρατικού *προγραμματισμού*: αφήνει να απορροφηθεί η νεωτεριστική και απρόβλεπτη δύναμη του φαντασιακού της από έναν υπολογιστικό ορθολογισμό.

5. Η τελευταία διαδικασία αναγωγής που ενέχει η χρήση της κατηγορίας «σώμα», συνίσταται στην υποταγή της υλικής *πραγματικότητας* της εκπομπής και της ποιητικής του λόγου στην ηγεμονία της *σημασιοδοτικής λειτουργίας* της μετάδοσης του μηνύματος, δηλαδή στην επιταγή αυτού που αποκαλούμε επικοινωνία: η λειτουργία της φωνητικότητας ουδετεροποιείται κατά κάποιον τρόπο από την κυριαρχία ενός «σώματος» που αξιώνουμε ως φορέα ανταλλαγής σημασιών.

Τελικά, όπως διαπιστώνει κανείς, το παραδοσιακό μοντέλο του «σώματος» δεν στερείται συνεπειών. Κληρονόμος μιας θεωρητικο-μεταφυσικής παράδοσης, η οποία το είχε μετατρέψει σε στήριγμα μιας οργανωμένης οντολογικής θέασης του κόσμου, βρέθηκε επενδεδυμένο και κατακλυσμένο από το τεχνικο-επιστημονικό σχέδιο ενός θριαμβεύοντος καπιταλισμού: η καθημερινή μας εμπειρία βρίσκεται *a priori* δια-μορφωμένη και οριοθετημένη από το κοινωνικό φαντασιακό και το λόγο που αυτό το μοντέλο παράγει και προωθεί. Όπως προσπάθησα να δείξω στο βιβλίο μου με τον ειρωνικό τίτλο *Το Σώμα*, δεν βιώνουμε τη σχέση μας με τον εαυτό μας, τους άλλους και τον κόσμο παρά μόνο μέσα από την ιστορία μας, συλλογική και ατομική, πολιτισμική και ενορμητική. Ετσι, η κατηγορία «σώμα» ρυθμίζει και κυβερνά με τις προεκτάσεις της την πολυπλοκότητα, την τυχαιότητα και τον στιγμιαίο χαρακτήρα ακόμα και του πιο ταπεινού βιώματός μας.

Φαίνεται όμως, ότι η έλευση της σύγχρονης τέχνης –και πιο συγκεκριμένα, οι βαθιές αλλαγές που εισήγαγε στην κατανόηση της διαδικασίας της δημιουργίας– συνεισέφερε στην αποδόμηση αυτού του μοντέλου θέτοντας υπό αμφισβήτηση την ηγεμονία του. Εμπνευσμένοι, παρακινημένοι και ενθαρρυμένοι

[4] Erwin Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la Psychologie*, γαλλ. μετ. G. Thinès και J.-P. Legrand, εκδ. Jérôme Million, 1989.

[5] U. Eco, *op.cit.*, σ. 46.

από τις απόψεις καλλιτεχνών όπως ο Cézanne, ο Artaud, ο Klee, ο Kandinsky, ο Bacon ή ο Cage πολλοί στοχαστές, τόσο διαφορετικοί και αποκλίνοντες όπως ο Merleau-Ponty, ο Ehrenzweig ή ο Deleuze, μας αποκαλύπτουν ότι η πράξη της δημιουργίας δεν συνιστά το γεγονός μιας σύμφυτης εξουσίας σε ένα «σώμα» ως μόνιμη και σημαίνουσα οργανική δομή. Αντίθετα, μια τέτοια πράξη απορρέει από τις διεργασίες ενός ενεργειακού και υλικού δικτύου, κινητικού και ασταθούς, ενορμητικών δυνάμεων και διάσπαρτων και διασταυρούμενων εντάσεων.

Έτσι, από μια άποψη αυστηρά φαινομενολογική, ο Maurice Merleau-Ponty μας δείχνει ότι η κατηγορία «σώμα» αποκρύπτει την παράξενη και μοναδική λειτουργία ενός «πλέγματος» ή της «δια-πλοκής» μιας πληθώρας ετερογενών και αναστρέψιμων αισθήσεων. Παθητικές και ταυτόχρονα ενεργητικές, αυτές οι αισθήσεις διαμορφώνουν, μέσα σ' ένα παιχνίδι «χιασματικών» ανταποκρίσεων, αυτό που ονομάζει μεταφορικά «σάρκα»: μια οντότητα «με πλήθος από φύλλα ή πολλαπλές όψεις», κάτι «που διαφεύγει», το νήμα «μιας ορισμένης απουσίας»[6].

Από τη δική του πλευρά, ο αυστριακός ψυχαναλυτής Anton Ehrenzweig, συγγραφέας του *L'ordre caché de l'art*[7], επιβεβαιώνει ότι κάθε πράξη δημιουργίας πραγματοποιείται μέσω μιας μη συνειδητής «σάρωσης» δομών που η συνείδηση προσλαμβάνει ως ασύνδετες, γεγονός που προϋποθέτει την ενεργοποίηση μιας άλλης διάστασης του σώματος όχι πλέον υλικής και μόνιμης αλλά ευμετάβλητης και δικτυωτής. Νοούμενο σαν ένα αισθητηριακό φάσμα, ανομοιογενές και τυχαίο, αυτό το σώμα διέπεται από έναν διπλό αντιθετικό μηχανισμό διαφοροποίησης και απο-διαφοροποίησης (αυτό που ο Ehrenzweig ονομάζει «σειριακότητα»). Με άλλα λόγια, μακριά από το να είναι η έκφραση ενός σώματος-υποκειμένου ομοιογενούς και πανομοιότυπου, η καλλιτεχνική παραγωγή είναι η αποδόμηση και η αποκάλυψη της ευαίσθητης, ασταθούς και τυχαίας υλικότητάς του.

Με αυτή την υπόθεση συμφωνεί και μια άλλη πρόταση, αλλά με τον δικό της τρόπο και υπό μια οπτική ειδικά ψυχαναλυτική, διανοίγοντας ταυτόχρονα μια προοπτική που παρουσιάζεται ως έντονη αμφισβήτηση της φροϋδικής θεωρίας του ασυνειδήτου: η ριζωματική προσέγγιση των Deleuze και Guattari. Σύμφωνα με την πρότασή τους, το σώμα-οργανισμός που αντιλαμβανόμαστε καθημερινά δεν είναι παρά «ένα στρώμα πάνω στο *χωρίς όργανα σώμα*, δηλαδή ένα φαινόμενο συσσώρευσης, σύμπηξης, πρόσχωσης που του επιβάλει μορφές, λειτουργίες, δεσμούς, κυρίαρχες και ιεραρχημένες οργανώσεις, οργανωμένες υπερβάσεις προκειμένου να εξαγάγει από αυτό μια ωφέλιμη εργασία»[8]. Αυτό που ονομάζουν εδώ, ακολουθώντας τον Artaud, «σώμα χωρίς όργανα», το οποίο θα υποστεί ακριβώς αυτό το έργο της κανονικοποίησης, ορίζεται ως ένα καθαρό πεδίο εντάσεων, μια σύνδεση πολλαπλών, ετερογενών και α-σημαινόντων δυνάμεων ή, εν συντομία, σύμφωνα με την ορολογία τους, «ένα ρίζωμα». Δεν υπάρχει πλέον μια σωματική οντότητα καθεαυτή, αλλά ένα ενεργειακό γίγνεσθαι πολύμορφο και διεστραμμένο όπως «η μεγάλη εφήμερη ταινία» που εύστοχα περιγράφει ο Jean-François Lyotard στο έργο *Économie Libidinale*[9], και που μεταμφιέζεται σε ομοιώματα σωμάτων οργανωμένα, μόνιμα και ογκώδη.

Έτσι, πέρα από τις διαφορετικές προσεγγίσεις, φιλόσοφοι και αισθητικές θεωρίες συντονίζονται για να ανατρέψουν την παραδοσιακή κατηγορία «σώμα» και να μας προτείνουν μια νέα προσέγγιση

[6] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, σ. 179.

[7] Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, 1979, τομ. 1, πρώτο μέρος, κεφ. III.

[8] G. Deleuze και F. Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*, ελλ. μετ. Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, 2017, σ. 200-201.

[9] Jean-François Lyotard, *Économie Libidinale*, Éditions de Minuit, 1974, σ. 9-56.

πληθυντική, δυναμική και τυχαία σαν ένα ασταθές χιασματικό παιχνίδι εντάσεων και ετερογενών φορέων. Μια προσέγγιση την οποία θα ήταν προτιμότερο να καταδεικνύουμε εφεξής με τον όρο «σωματικότητα» του οποίου οι συνδηλώσεις είναι περισσότερο ευέλικτες και φασματικές. Σίγουρα, ένας τέτοιος όρος δεν είναι νέος: οι γάλλοι μεταφραστές του Husserl και πιο συγκεκριμένα ο Paul Ricoeur, τον έχουν χρησιμοποιήσει κατά περιπτώσεις ως ισοδύναμο των δυο γερμανικών λέξεων *Leibhaftigkeit* και *Körperlichkeit*. Η σημασία όμως που του προσδίδει ο ιδρυτής της φαινομενολογίας και, *a fortiori*, οι μαθητές του, απέχει πολύ από τη σημασία που προτείνω εδώ. Σύμφωνα με τη χουσερλιανή σημασία, η σωματικότητα δεν δηλώνει παρά μόνο τη βάση του «στατικού χαρακτήρα» της νόησης, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο το νόημα ενός πράγματος (ενός τοπίου για παράδειγμα) καθώς προσφέρεται στη συνείδησή μας «συμπληρώνεται αρχικά» από μια αντίληψη[10]. Με άλλα λόγια, η φαινομενολογική σημασία της «σωματικότητας» περιορίζεται στο να καταδείξει τον συμπαγή ή αισθητηριακό τρόπο της γνωστικής διαδικασίας χωρίς να καταδεικνύει, όπως πιστεύω ότι θα έπρεπε να συμβαίνει, τη δομή ή το ίχνος πάνω στα οποία στηρίζεται η ίδια η αισθητηριακότητα μέσα στην υλικότητα και την πλαστικότητά της, ανεξάρτητα από κάθε νοητική αποβλεπτικότητα.

Από αυτήν την αλλαγή σημασίας και αισθητικο-φιλοσοφικής οπτικής απορρέουν τρεις σημαντικές επιπτώσεις τις οποίες θα έχουμε την ευκαιρία να αναπτύξουμε εδώ. Η πρώτη και η πιο προφανής, αφορά στο ίδιο το καθεστώς της τέχνης και της σχέσης μεταξύ των τεχνών, ή αν το προτιμά κανείς, της ενότητας και της πολυφωνίας της τέχνης. Δεν υπάρχει πλέον τέχνη καθεαυτή, το πεδίο μιας αυτόνομης και υπερβατικής δραστηριότητας που οριοθετείται από μια *a priori* αξία ή τάση, αλλά ένα τυχαίο γίγνεσθαι εντάσεων κατά το οποίο επενεργούν και συνδιάζονται δύο αντίθετες διαδικασίες διαφοροποίησης και σύζευξης, απόκλισης και διαρύθμισης. Στο δημιουργό, τα διαφορετικά νοήματα δημιουργούν ανταποκρίσεις μέσα σε μια διαρκώς ανανεούμενη πολυφωνία και καταλήγουν σ' ένα παράξενο, κινούμενο πληκτρολόγιο, προσωρινό και απροσδιόριστο, με το οποίο αρέσκεται να συνθέτει άπειρες παραλλαγές.

Επομένως, η ιδιαιτερότητα και η σχετική αυτονομία μιας τέχνης σε σχέση με τις άλλες τέχνες, δεν θα έπρεπε να δικαιολογείται από την ανεξαρτησία και την αυθεντικότητα των ιδιοτήτων των υλικών δεδομένων ενός αισθητηριακού οργάνου μεμονωμένα. Από τη μια πλευρά, η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα θεμελιώνεται στη μοναδικότητα της λειτουργικής προσαρμογής μιας ενεργειακής διαχείρισης και όχι μέσα στην αντικειμενική και λογική πραγματικότητα ενός προϊόντος (πίνακας, γλυπτό, παρτιτούρα, θεατρικό έργο, χορογραφία, άρωμα κ.λπ.). Από την άλλη πλευρά, καμία προσαρμογή δεν είναι αποκλειστική ή διαχωριστική αλλά διαρθρώνεται και διαπλέκεται με τις άλλες. Με άλλα λόγια, η έννοια της «σωματικότητας» προϋποθέτει μια πολυαισθητηριακή διαπλοκή ή αλλιώς, ένα διαισθητηριακό χίασμα που προσκαλεί τον καλλιτέχνη σε ένα διαρκές ταξίδι, μια περιπλάνηση χωρίς τέλος: η τέχνη είναι εξ'ορισμού νομαδική. Η φαινομενική μονιμότητα και απομόνωση στα όρια ενός πεδίου δεν είναι παρά το αποτέλεσμα κανονιστικών απαιτήσεων μιας κοινωνικής ανάγκης και θεσμικών περιορισμών. Στην πραγματικότητα η τέχνη δεν μπορεί να υπομείνει κανένα όριο: αυτό ακριβώς εννοεί ο Mikel Dufrenne όταν διεκδικεί μια «αισθητική χωρίς εμπόδια»[11] που δεν έχει άλλο νόμο εκτός από αυτόν της

[10] E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, μετ. Paul Ricoeur, Gallimard, 1950, σ. 460 και *Méditations cartésiennes: introduction à la phénoménologie*, μετ. G. Peiffer και E. Levinas, Vrin, 1969.

[11] M. Dufrenne, *Vers une esthétique sans entraves*, 10/18, 1975.

κινητικότητας, μιας καλλιτεχνικής δουλειάς χωρίς σύνορα, χωρίς πατρίδα, άγριας και πρωτόγονης.

Έτσι, υπάρχει ένα είδος «αισθητικού φάσματος» όπου συνδυάζονται, όπως στην παλέττα των βασικών χρωμάτων, ενεργειακές και αισθητηριακές τονικότητες: εικονοποίηση, πλαστικότητα, μουσικότητα, οσφρητικά και γευστικά ερεθίσματα και αυτό που θα τολμούσα να αποκαλέσω στην περίπτωση του χορού ορχηστικότητα (εν είδει αναφοράς στην ελληνική ρίζα του όρου *όρχηση*). Οι δυο τελευταίες τονικότητες, όχι μόνο τροφοδοτούν η μια την άλλη, αλλά επίσης και κυρίως τροφοδοτούν τις τρεις πρώτες.

Γεγονός που με οδηγεί στον εντοπισμό μιας δεύτερης συνέπειας της προτιμότερης χρήσης της έννοιας «σωματικότητα»: η σκηνική της ενεργοποίηση. Το να μιλήσει κανείς για μια σκηνική σωματικότητα προϋποθέτει στην ουσία μια ριζική αλλαγή στην προσέγγιση της συνθήκης του θεάτρου και του χορού. Η θεατρικότητα απορέει, σύμφωνα με την υπόθεσή μου, από την αμφίδρομη δομή της φωνητικής μήτρας, ως μοχλού και φορέα της ενεργειακής διαχείρισης που επιχειρεί ο καθένας μας[12]. Αν κάθε «εκ-φραστικότητα» ενέχει, σύμφωνα με την υπόθεσή μου, τον αντινομικό μηχανισμό μιας εμμένουσας δυναμικής διαφοροποίησης, η οποία διέπεται ή υποσκάπτεται από μια μάταιη επιθυμία αυτο-πάθειας ή ανα-στοχασμού, είναι λοιπόν η φωνή που συνιστά το αρχέτυπο και την πηγή της, διέποντας την όραση όχι λιγότερο από την ακοή. «Η φωνή, γράφει ο Bachelard, προβάλλει εικόνες». Η έκφραση είναι, με λίγα λόγια, μια δια-φωνητικότητα. Η θεατρικότητα προκύπτει λοιπόν αναγκαία από αυτό το αντιθετικό παιχνίδι ανάμεσα σε μια διαδικασία παραμόρφωσης και μια αναζήτηση ταυτότητας ή ενοποίησης, ή ακόμα καλύτερα, ανάμεσα σε μια ραγδαία διαφοροποίηση και σε μια διαρκή επανάληψη.

Εφεξής, αντί να βλέπουμε το σώμα του ηθοποιού ή του χορευτή ως ένα οργανωμένο και σημαίνον μορφολογικό σύνολο, μια ιεραρχημένη δηλαδή ενότητα σημείων και μορφών, καλούμαστε να το εκλάβουμε ως μια χρονική και ρυθμική αυξομοίωση μικροδιαφορών και ανεπαίσθητων μετατροπών που επηρεάζουν τους συν-τελεστές της σωματικής πραγματικότητας. Και είναι σε σχέση με αυτούς τους συν-τελεστές (εύρος και διαφοροποίηση του πεδίου ορατότητας, προσανατολισμός, στάσεις του σώματος, συμπεριφορές, μετακινήσεις, μιμήσεις και χρήση της φωνής), που ο χορευτής δεν παύει, από τη δική του πλευρά, να πολλαπλασιάζει τα φασματικά παιχνίδια ή τις βαρυτικές μεταφορφώσεις. Συνοψίζοντας, η σκηνική σωματικότητα είναι μια πρόσκληση για ένα άλλο βλέμμα και από εκεί, για μια άλλη προσέγγιση και ανάλυση του χορού και του θεάτρου.

Αλλά αυτό το γεγονός επιφέρει μια τρίτη συνέπεια εξίσου σημαντική: η αναγκαιότητα για έναν άλλο τρόπο διδασκαλίας ή ένα άλλο είδος παιδαγωγικής σχέσης. Όπως προσπάθησα ήδη να δείξω[13], η παιδαγωγική οπτική είναι φορτισμένη με εννοιολογικά μοντέλα που διέπουν κάθε συμπεριφορά μάθησης. Το μοντέλο του «σώματος» είναι χωρίς αμφιβολία κυρίαρχο ή ένα από τα κυρίαρχα, εφόσον έχει παραδοσιακά θεωρηθεί ως το στήριγμα, ο φορέας και ο όρος της σχέσης με τον Άλλο: μέχρι σήμερα, η σχέση αυτή ταυτιζόταν πάντα με μια παραγωγή μηνυμάτων και πληροφοριών μέσω διαφορετικών αισθητηριακών οδών, με άλλα λόγια, μια διακίνηση επικοινωνίας. Όπως ακριβώς επιβεβαιώνουν ειρωνικά οι Deleuze και Guattari, η διδασκαλία [enseigner] περιορίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε μια διαδικασία «ένθεσης σημείων» [«ensigner»][14]. Υιοθετώντας ένα άλλο βλέμμα και αντικαθιστώντας αυτή

[12] M. Bernard, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondaments de la théâtralité*, 1η έκδ. J.-P. Delarge, 1976, 2η έκδ. Chiron, 1986, κεφ. V και VI.

[13] M. Bernard, *Critique des fondements de l'éducation. Généalogie du pouvoir et/ou de l'impouvoir d'un discours*, Chiron, 1988.

[14] G. Deleuze και F. Guattari, *op. cit.*, σ. 99.

τη σημειωτική, υλική και οργανωμένη διάσταση του σώματος με την φασματική, εντασιακή και ετερογενή έννοια της «σωματικότητας», διαταράσσουμε το μηχανισμό της εξουσίας που εγκαθιστά αυτή τη διακίνηση. Χωρίς να απελευθερώνεται απόλυτα από την εξουσία της, η αντίληψή μας, εντατικοποιώντας, με τον τρόπο του ζωγράφου και του μουσικού, τις ανομοιότητες, την κινητικότητα και τις διασυνδέσεις των αισθητηριακών οδών, όχι μόνο θολώνει το βασίλειο των μορφών και των σημείων αλλά επιτρέπει ταυτόχρονα την τροποποίηση του ελέγχου που τα χρησιμοποιεί. Αντί να προγραμματίσουμε μια δράση σε ένα σώμα του οποίου έχουμε υπολογίσει εκ των προτέρων τους λειτουργικούς όρους, παίζουμε, όπως προτείνει ο Bachelar, *μαζί* με τις αβεβαιότητες και τις *τυχαιότητες* ενός σχεσιακού βιώματος και, κατά συνέπεια, με τη χρονικότητα μιας εμπειρίας. Αυτό το εγχείρημα είναι, χωρίς αμφιβολία, παρακινδυνευμένο και κυρίως μη αποδοτικό, αλλά τουλάχιστον ευθυγραμμίζει την πράξη της εκπαίδευσης με την ηθική επί της οποίας υποτίθεται ότι δομείται. Έτσι, η θεωρητική άρνηση της παραδοσιακής έννοιας «σώμα» είναι μια αντίδραση και ένα είδος ανοσοποιητικής προστασίας ενάντια στη φιλοσοφική θέαση που αυτή η έννοια κινητοποιεί, ένα πραγματικό «αντι-σώμα» δηλαδή με τη διπλή έννοια του όρου.

Μετάφραση: Μυρτώ Κατσίκη

Michel BERNARD
Université Paris 8 Saint-Denis

Για να παραπέμψετε από τον παρόν κείμενο: Michel Bernard, «Για τη σωματικότητα ως *αντισώμα* ή για την αισθητική ανατροπή της παραδοσιακής κατηγορίας *σώμα*», [ηλεκτρονική έκδοση], Paris 8 Danse. www.danse.univ-paris8.fr, 2019 [2001]. Μετάφραση στα ελληνικά Μυρτώ Κατσίκη: « De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" », in Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « recherches », 2001, p. 17-24.