

«Όχι, αυτή είναι μια ουλή»: μια συζήτηση στρογγυλής τραπέζης γύρω από δύο ταινίες για χέρια, της Maria Lassnig and Ayesha Hameed

Συνομιλούν: Rachel Aumiller, Sam Dolbear, Nadine El-Enany, Amelia Groom, Clio Nicastro, Anja Sunhyun Michaelsen, M. Ty.

Sam Dolbear: Ίσως μπορούμε να ξεκινήσουμε με το ρόλο της μοίρας στις ταινίες. Στο *Palmistry* (1973) της Maria Lassnig υπάρχουν χέρια που μιλούν για μοίρα και χέρια που είναι «ειμαρμένα»: να εκτελούν ορισμένα καθήκοντα, να εκπληρώνουν συγκεκριμένους ρόλους. Η ερμηνεία του πρώτου είναι το επάγγελμα του χειρομάντη, ο οποίος διαβάζει το χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία από τις γραμμές, τα σχήματα, τις υφές και τις αναλογίες του χεριού. Καθώς παρακολουθούσα το *Palmistry*, σκεφτόμουν το *Cléo de 5 à 7* της Agnès Varda (*Η Κλεό από τις 5 έως τις 7*, 1962). Στην εναρκτήρια σκηνή, αφού διαβάσουν τα ταρώ στην ομώνυμη πρωταγωνίστρια, τότε [η ίδια] ζητά ανάγνωση παλάμης. Η χειρομάντισσα δυσκολεύεται να κοιτάξει την Cléo – φοβάται πως τα χέρια της θα αποκαλύψουν τη μοίρα της. Σε αυτή την περίπτωση, η χειρομάντισσα γνωρίζει πάρα πολλά.

Αν και η χειρομαντεία είναι μια πρακτική που εφορμάται από διάφορους μυστικισμούς, δεν μπορεί να διαφύγει κοσμικών ζητημάτων. Υπάρχει μια περίεργη εμμονή στην πρακτική με το επάγγελμα. Φανταστείτε να επισκέπτεστε έναν αναγνώστη παλάμης και να σας λέει πως θα κάνετε κάτι για το υπόλοιπο της ζωής σας και ότι αυτό είναι εκτός δικού σας ελέγχου, πως είστε κατάλληλοι για να είστε βοηθός πωλήσεων ή οικιακή βοηθός, πως η ζωή δεν είναι απλώς βαρετή και εκμεταλλευτική, αλλά πως έτσι πρέπει να είναι. Αυτό μου θυμίζει τη διττή σημασία της λέξης «Beruf» στα γερμανικά: «επάγγελμα» αλλά και «κλίση». Σα να είναι γραφτό να γίνει.

Amelia Groom: Μου αρέσει το σημείο στο *Palmistry* όταν ο αναγνώστης παλάμης λέει, «Έχετε τρεις γραμμές μοίρας!» και εκείνη απαντά, «Όχι, είναι μια ουλή.» Γέλασα.

M. Ty: Γέλασα και εγώ. Γιατί να με ενθουσιάζει τόσο το κλείσιμο και το άνοιγμα της παλάμης;

SD: Ναι, η Lassnig είναι απίστευτα αστεία: μιλάμε για μοιρολατρία, επανάληψη, λούπα, διαφωνία, διάλογο, ματαιότητα, για τη «ζώνη της Αφροδίτης» – ακόμη και η ηλεκτρική κιθάρα με συνεπήρε...

AG: Μου αρέσει πολύ αυτή η ιδέα του μάντη που κάνει λάθος, του αμόρφωτου χειρομάντη, της χειρομαντείας των παρερμηνειών. Μου αρέσει, επίσης, να σκέφτομαι τις γραμμές της μοίρας ως πράγματα που μπορούν να συσσωρευτούν μέσω εμπειρίας – ή ατυχήματος ή πρόσθεσης – αντί να λειτουργούν μόνο ως προκαθορισμένες γραφές.

SD: Η Charlotte Wolff, η χειρομάντισσα και σεξολόγος την οποία μελετώ αυτή την περίοδο, διαγνώζει παθολογίες και το πεπρωμένο. Με ενδιαφέρουν, όμως, επίσης τα σημεία, όπου ξεδιπλώνονται εναλλακτικά πεπρωμένα. Για παράδειγμα, διαβάζει το χέρι μιας εικοσιεξάχρονης γυναίκας που εργάζεται ως οικιακή βοηθός και μιλά για το πώς γρομπαλάκια στο εσωτερικό του χεριού εκφράζουν κάποιο ταλέντο για χορό. Όταν το διάβασα, αναρωτήθηκα αν ακόμα και η ίδια μπορούσε να χορέψει ή αν θα συμφωνούσε με μια τέτοια ερμηνεία. Στο *Palmistry*, η Lassnig επιτρέπει στη φωνή του «ατόμου που μπαίνει στη διαδικασία της χειρομαντείας» να ανταπαντήσει. Ο αναγνώστης παλάμης

(χειρομάντης) λέει στη γυναίκα «σου αρέσει να είσαι μέσα» και η γυναίκα απαντά γρήγορα και απότομα: «Μισώ τις κουζίνες!». Η επιθυμία παρακάμπτει το υποτιθέμενο πεπρωμένο.

MT: Η Lassnig ζωντανεύει την παλάμη μετατρέποντάς την σε «περιβάλλον προβολής». Όταν ο χειρομάντης διαβάζει κάτι που δεν έπρεπε, αφήνει τον εαυτό του εκτεθειμένο στο να αποκαλεστεί τσαρλατάνος, αλλά επίσης ανοίγει μια δυναμικά αστείρευτη πηγή γέλιου.

SD: Στο *Palmistry*, ο αναγνώστης παλάμης είναι στην πραγματικότητα απλώς ένας αυταρχικός, σεξιστής άνδρας. Η αλήθεια προκύπτει μέσα από τις διαφωνίες με τον προφήτη, που στην πραγματικότητα δεν είναι καν προφήτης.

Η Lassnig έγραψε ένα σύντομο κείμενο γύρω από την κινούμενη εικόνα το 1973 στο οποίο λέει ότι προτιμά τη γερμανική λέξη «*Trickfilm*» για να περιγράψει την [παραπάνω] πρακτική λόγω της επίκλησης της ψευδαισθήσης. Μιλά επίσης για την αναπόφευκτη έμφαση [της κινούμενης εικόνας] στη μεταμόρφωση· η τάση για επανάληψη, για να κερδίσεις ή να βρεις κι άλλο χρόνο. Ίσως, αυτός να είναι ο λόγος που ανοίγει και κλείνει το χέρι συνεχώς...

MT: ...είναι η χειρωνακτική εργασία του να κρατάς χρόνο μέσω ενός επισημένου ρυθμού, του «κλείνω – ανοίγω».

SD: Ένα άλλο πράγμα που με εντυπωσίασε ενώ παρακολουθούσα το *Palmistry*, καθώς και μερικές άλλες μικρού μήκους της Lassnig, είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί κινούμενα σχέδια για να απεικονίσει το χιούμορ της. Τα κινούμενα σχέδια επιτρέπουν έναν πολυμορφισμό σωμάτων και μορφών – κάτι που περιπλέκει την ανάγνωση ακόμη περισσότερο. Στην προτελευταία σκηνή της ταινίας *Art Education* (1976), η Lassnig αναβιώνει τη σκηνή του Michelangelo από την Καπέλα Σιστίνα, αλλά στην εκδοχή της ο Θεός μεταμορφώνει πρώτα τον Αδάμ εξολοκλήρου σε κηλίδες, μετά σε «κεφάλι» και μετά σε «σώμα». Στη συνέχεια, ο Αδάμ ρωτά ποια είναι η γυναίκα δίπλα του και ο Θεός λέει ότι είναι η γραμματέας του. Τα επαγγέλματα επανέρχονται ως θέμα. Το ίδιο ισχύει, όμως, και για τις προσπάθειες ερμηνείας και αυτο-προσδιορισμού.

MT: Μόλις μου πέρασε από το μυαλό η εικόνα μιας βιβλιοθήκης, στην οποία όλα τα βιβλία έχουν αντικατασταθεί με παλάμες, που δεν φορούν σακάκια αλλά γάντια.

AG: Η εικόνα του σημαδεμένου χεριού και οι ερωτήσεις σχετικά με την πλαστικότητα ή τη μη πλαστικότητα της μοίρας, παίρνουν μια πολύ πιο ανησυχητική τροπή στο *A Rough History (of the destruction of fingerprints)* [*Μια Συνοπτική Ιστορία (καταστροφής δακτυλικών αποτυπωμάτων)*] (2016) της Ayesha Hameed...

Nadine El-Enany: Εδώ τα σημαδεμένα χέρια των ανθρώπων που έχουν ταξιδέψει στην Ευρώπη προς αναζήτηση προστασίας παραμένουν ανοιχτά σε στάση προσευχής, τρεμοπαίζοντας στη δικανική αισθητική που χαρακτηρίζει την εικονοποιία της ταινίας. Οι ελπίδες και τα όνειρα των ανθρώπων για μια καλύτερη ζωή τους οδηγούν στο να τραυματίσουν τα δάχτυλά τους: κυριολεκτικά καίγοντας ή κόβοντας τα μέρη του σώματός μας που μας βοηθούν να κρατηθούμε γερά από όσα έχουν ουσία για εμάς.

Το σύστημα EURODAC απαιτεί τη λήψη δακτυλικών αποτυπωμάτων όλων των αιτούντων άσυλο κατά την είσοδό τους στην Ευρωπαϊκή Ένωση (ΕΕ). Δημιουργήθηκε για να παρακολουθεί τη διαδρομή διέλευσης των αιτούντων άσυλο στην ΕΕ. Υπάρχει για να υποστηρίξει τη λειτουργία του κανονισμού του Δουβλίνου, ο οποίος ορίζει ότι το πρώτο κράτος μέλος με το οποίο οι αιτούντες άσυλο έρχονται σε επαφή είναι υπεύθυνο για την εξέταση των αιτήσεών τους. Το σύστημα οδηγεί τους ανθρώπους που είναι απελπισμένοι να αναζητήσουν προστασία, ασφάλεια, μια ευκαιρία στη ζωή, να «κόψουν ή να κάψουν τα δάχτυλά τους σκόπιμα». Μετά την αρχή λειτουργίας της βάσης δεδομένων, ένα μέλος του Σουηδικού Συμβουλίου Μετανάστευσης ανέφερε «ουλές από μαχαίρια και ξυράφια ή ολόκληρα μοτίβα [δακτυλικών αποτυπωμάτων] που έχουν καταστραφεί εντελώς επειδή έχουν χρησιμοποιήσει οξύ ή κάποιο άλλο είδος προϊόντος για να καταστρέψουν τα χέρια τους».¹

SD: Αυτός είναι επίσης ο λόγος για τον οποίο ο χειρομάντης δεν μπορεί να διαβάσει την ουλή. Είναι ζήτημα ιστορίας, ζήτημα εμπειρίας...

MT: Μια ουλή είναι το σωματικό αποτύπωμα ενός περιστατικού, ένα σημάδι όσων έχει παρέλθει. Αλλά όπως ακούμε στο σικάζ [voice-over]: «τα δακτυλικά αποτυπώματα αναγεννιούνται». Είναι περίεργο να πιστεύουμε ότι τέτοιες κορυφογραμμές, σαν λεπτά νήματα, θα μπορούσαν να διαπεράσουν οποιαδήποτε ουλή, όσο παχιά ή πυκνή, και να ξεπροβάλλουν στην επιφάνεια ξανά. Είναι επίσης απίστευτο το πόσο ανθεκτικά στις αλλοιώσεις είναι αυτά τα λεπτά σημάδια. Διατηρούν το ίδιο μοτίβο καθ' όλη τη ζωή μας. Είναι σαν να αρνούνται να καταγράψουν την ιστορία.

Γι' αυτό αρέσουν τα δακτυλικά αποτυπώματα στους αστυνομικούς. Και για εκείνους που, καταστρέφοντας τα δικά τους αποτυπώματα, προσπαθούν να εξασκήσουν τη βούλησή τους για ασάφεια [illegibility], αυτή η αξιοσημείωτη ικανότητα ίασης γίνεται μια αναθεματισμένη αναγέννηση. Ίσως, παράλληλα με το εισαγωγικό απόσπασμα της ταινίας – «Το να ζει κανείς, σημαίνει να αφήνει ίχνη» – μπορούμε επίσης να αναλογιστούμε την ανικανότητα μας να αφήνουμε πίσω μας τα ίχνη που αφήνουμε.² Δεν μπορείτε να παραποιήσετε τα αποτυπώματά σας. Σας ακολουθούν παντού, όπως ένας διαχειριστής καταστήματος που σας υποψιάζεται για μικροκλοπές.

SD: Υπάρχει ένα βιβλίο από τον χειρολόγο Julius Spier, στο οποίο υποστηρίζει ότι τα βρέφη έχουν γραμμές μόνο στο ένα χέρι (αυτό αναφέρεται ως «προγονικό χέρι») και ότι το άλλο χέρι αποκτά γραμμές μέσω της εμπειρίας.³ Είναι σαν το ένα χέρι να είναι «ειμαρμένο» από τη γέννα και το άλλο από τον κόσμο [world]. Οι συνοριακές υπηρεσίες αφιερώνουν πολύ χρόνο προσπαθώντας να αποδείξουν την ηλικία των μεταναστών, να αποδείξουν την «ενηλικότητα» τους [majority] και, συνεπώς, την ευθύνη για τη βία του κόσμου [world].

MT: Το [σύστημα] EURODAC συνήθιζε να συλλέγει αποτυπώματα μόνο σε άτομα άνω των 14 ετών, αλλά αυτό το όριο έχει πλέον μειωθεί στα έξι, μια ηλικία κατά την οποία τα περισσότερα παιδιά δεν είναι ακόμα σίγουρα πώς να διαβάσουν την ώρα και μόλις αρχίζουν να αναπτύσσουν μια προσωρινή ιδέα για το μέλλον. Ακολουθώντας τη σκέψη σου, Sam, αυτή είναι μια στοχευμένη καταπάτηση του χρόνου που κάποιος έχει για τη δημιουργία εμπειριών, πριν ενταχθεί σε ένα σύστημα έννομης βίας. Αν και το EURODAC παρουσιάζεται ως βάση δεδομένων που βοηθά στον «καθορισμό της ευθύνης» για

¹ J. P. Aus, 'Eurodac: A Solution Looking for a Problem?' [«Eurodac: Μια Λύση που Ψάχνει για ένα Πρόβλημα;»], *European Integration Online Papers*, τομ. 10 (2006), σελ. 12.

² Η φράση «το να ζεις σημαίνει να αφήνεις ίχνη» συναντάται στο κείμενο «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» και συμπεριλαμβάνεται σε μετάφραση του Γιώργου Γκουζούλη στην επιλογή κειμένων *Κείμενα 1934-1940* (εκδ. Άγρα, 2019).

³ Julius Spier, *The Hands of Children: An Introduction to Psycho-chirology* [*Τα Χέρια των Παιδιών: Μια Εισαγωγή στην Ψυχο-χειρολογία*] (London: Routledge: 1999 [1944]).

τους αιτούντες άσυλο, χρησιμοποιείται ανοιχτά από την Ευρωπαϊκή Αστυνομική Υπηρεσία (Ευρωπόλ) και την εθνική αστυνομία σε έρευνες εγκλημάτων και «τρομοκρατίας».⁴ Με άλλα λόγια, με το που φτάνουν οι πρόσφυγες καταγράφονται ως πιθανοί εγκληματίες. Και εάν οι πρόσφυγες αρνούνται να δώσουν τα αποτυπώματά τους, κάτι που συχνά κάνουν, το κράτος επιβάλλει την εξουσία της προφυλάκισης ή χρησιμοποιεί εξαναγκαστικά μέτρα για τη λήψη των δακτυλικών τους αποτυπωμάτων.

NE-E: Ο νόμος πάντα βρίσκει τρόπους να χρησιμοποιεί τα σώματά μας ως όπλα εναντίον μας. Καταγράφει, σταματά, κάνει έρευνα, κακοποιεί, τραυματίζει και σκοτώνει ανθρώπους για το χρώμα του δέρματός τους. Απαιτεί από τα άτομα που αναζητούν προστασία, ασφάλεια και ζωή να παραδίδουν τα δακτυλικά τους αποτυπώματα, τα χαρακτηριστικά αναγνώρισής τους, έτσι ώστε οι κινήσεις τους να μπορούν να παρακολουθούνται, να επιτηρούνται, να αστυνομεύονται και να αποτρέπονται. Ο νόμος είναι βία. Η ταινία της Hameed παρουσιάζει τις φοβερές συνέπειες της διασταύρωσης μεταξύ του κανονισμού του Δουβλίνου και του συστήματος EURODAC. Οι άνθρωποι παγιδεύονται σε ένα «δεύτερο είδος φυλακής» όπου τους απαγορεύεται να «πάνε οπουδήποτε». Η ταινία αποπνέει την αίσθηση της εμπλοκής, της απελπισίας, που αναγκάζει τους ανθρώπους να τραυματίσουν τα χέρια και τα δάκτυλά τους για να ξεφύγουν από τη βία του νόμου. Μαθαίνουμε πως «το να καθαρίζει κανείς τα δακτυλικά του αποτυπώματα είναι σαν να τα σβήνει από τα χέρια του, αφού το να τα σβήσει από τη βάση δεδομένων δακτυλικών αποτυπωμάτων EURODAC δε γίνεται».

Η Hameed μας υπενθυμίζει ότι «τα δακτυλικά αποτυπώματα πάντα αναγεννιούνται». Και αυτό το λέει για να μας δείξει ότι να τραυματίσει κανείς τις άκρες των δακτύλων του δεν αποτελεί λύση για την αποφυγή του ελέγχου από το [σύστημα] EURODAC. Επισημαίνει όμως και την επιμονή των σωμάτων μας, των χεριών μας, των δακτύλων μας να θεραπευτούν, να επιβιώσουν, να συνεχίσουν να ζουν. Είναι επίμονα, ανυποχώρητα απέναντι στη βία και την καταστολή: το δέρμα που μας βοηθά να υπομένουμε αναγεννιέται. Τα δακτυλικά αποτυπώματα, τελικά, δεν είναι μόνο τα μοναδικά μοτίβα που επαναχρησιμοποιούνται από το κράτος για να παρακολουθούν και να αποτρέπουν την κίνηση, αλλά είναι οι μικρές [minute] κορυφογραμμές, που χαραγμένες στο δέρμα μας, μας βοηθούν να προφυλάξουμε όσα έχουμε στα χέρια μας.

MT: Από τότε που παρακολούθησα το βίντεο, είχα μια επίμονη ανάμνηση της καταστροφής αρχείων χρέους [debt records]. Μόλις θυμήθηκα πώς πριν από μερικά χρόνια ο David Graeber ζητούσε ένα από καιρό «εκπρόθεσμο Ιωβηλαίο», που θα παρείχε ανακούφιση από το καταναλωτικό και το διεθνές χρέος.⁵ Σε κάποιο σημείο στο παχύ βιβλίο του, επισημαίνει πως δημοφιλείς εξεγέρσεις έχουν ξεκινήσει με την εξάλειψη των πλακιδίων, του πάπυρου, των Καθολικών [ledgers] ή οποιωνδήποτε εγγράφων «συντηρούσαν» την επίσημη μνήμη των οφειλών. Αναφέρει πώς, στην αρχαία Βαβυλωνία, οι καθαρές πλάκες αναφέρονται ως *hubullum masa'um*: κυριολεκτικά, «ξέπλυμα του χρέους», μια διάλυση των πήλινων πλακιδίων, στις οποίες καταγράφονταν οι οικονομικές υποχρεώσεις.

AG: Διαλυμένα αρχεία, αναίρεση του χρέους...

⁴ https://ec.europa.eu/home-affairs/what-we-do/policies/asylum/identification-of-applicants_en

⁵ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years* (New York: Melville House, 2011), pp. 216-217. Βλ. επίσης: http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2.-Graeber_afterJubilee.pdf. Το βιβλίο του David Graeber έχει μεταφραστεί από τους Γιάννη Βογιατζή, Γιώργο Καράμπελα, Γιάννη Πεδιώτη και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «Στάσει Εκπίπτοντες». Βλ. επίσης David Graeber - Χρέος: τα πρώτα 5000 χρόνια, *Enallaktikos*, <https://www.enallaktikos.gr/Article/12642/david-graeber---hreos-ta-prwta-5000-hronia>, όπου αναφέρεται πως «οι βιβλικοί προφήτες θεσμοθέτησαν μια παρόμοια συνήθεια το Ιωβηλαίο, όπου ομοίως έπειτα από επτά χρόνια όλα τα χρέη ακυρώνονταν.»

MT: Ξεκίνησα να αναρωτιέμαι αν το [σύστημα] EURODAC πρέπει να καταστραφεί ... Δεν ξέρω αν ένα «Ιωβηλαίο» θα μπορούσε, σε αυτό το σημείο, να οδηγήσει σε πλήρη χειραφέτηση, εκτός αν οι βάσεις δεδομένων δακτυλικών αποτυπωμάτων εξαφανίζονταν επίσης από την υποδομή της κρατικής μνήμης.

SD: Ναι, η καταστροφή του [συστήματος] EURODAC θα ήταν ένας τρόπος να απαλλαγούμε από τουλάχιστον έναν μηχανισμό που περιορίζει το μέλλον αυτών που υπόκεινται στην επιτήρησή του.

MT: Η ταινία της Hameed στρέφει την προσοχή προς την αδυναμία διαγραφής των δακτυλικών μας αποτυπωμάτων από τη βάση δεδομένων, και στο επακόλουθο αδιέξοδο, στο οποίο βρίσκονται ορισμένοι πρόσφυγες: είτε αυτο-ακρωτηριασμένοι είτε κινδυνεύοντας να εντοπιστούν ή/και να απελαθούν. Τι θα γινόταν, όμως, εάν, αντί να χρειαζόταν να αναλάβουμε την καταστροφή δακτυλικών αποτυπωμάτων ως ατομική – και έντονα οδυνηρή – προσπάθεια, ολόκληρο το αρχείο δακτυλικών αποτυπωμάτων καταστρεφόταν, απελευθερώνοντας τους ανθρώπους από τον καθημερινό τρόπο ταυτοποίησης και παρακολούθησης;

Τα δακτυλικά αποτυπώματα δεν υιοθετήθηκαν καν ως συστηματική μέθοδος ταυτοποίησης μέχρι τη δεκαετία του 1920, οπότε η πρακτική ίσως και μπορεί να καταργηθεί στην εποχή μας.⁶

AG: Μόλις ξαναδιάβασα το δοκίμιο του Carlo Ginzburg ‘Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method’ (1980), γιατί θυμήθηκα ότι υπάρχει κάτι εκεί γύρω από την ιστορία των δακτυλικών αποτυπωμάτων. Σκέτο μπέρδεμα.

MT: Ισχύει. Πολύ μπερδεμένο. Αφού παρακολούθησα το *A Rough History [Μια Συνοπτική Ιστορία]*, προσπάθησα να ψάξω και να κατανοήσω μερικές από τις αναφορές στην ταινία της Hameed, που μοιάζουν σα «μπλεγμένο κουβάρι». Τελικά, φαίνεται πως ο Francis Galton, ο άνθρωπος που εργάστηκε για να ταξινομήσει επιστημονικά τα δακτυλικά αποτυπώματα και προσπάθησε πολύ να τα καθιερώσει ως αξιόπιστη μορφή αποδεικτικών στοιχείων, ήταν επίσης ο ρατσιστής που εισήγαγε την «ευγονική» στη γλώσσα – και στον κόσμο. Ένα από τα βιβλία του ήταν αφιερωμένο στο *Decipherment of Blurred Fingerprints [Αποκρυπτογράφηση των Θολών Δακτυλικών Αποτυπωμάτων]* (1893): για εκείνον, η ασάφεια [illegibility] αποτελούσε πρόβλημα. Πολλά μπορούμε να σκεφτούμε γύρω από τη σχέση μεταξύ της μοίρας και της φυλετικής ενοχής.

AG: Ο Ginzburg, λοιπόν, μελετά τον Galton, καταφεύγοντας όμως και σε προγενέστερους. Σκιαγραφεί μερικές από τις ιστορικές εντάσεις και επικαλύψεις μεταξύ των δακτυλικών αποτυπωμάτων και της «παλμολογίας» (χειρομαντείας), οι οποίες ίσως έχουν ενδιαφέρον ενόψει αυτής της συμπαρουσίασης των ταινιών της Lassnig και της Hameed.

Υπάρχει ένας Τσέχος φυσιολόγος ονόματι Jan Evangelista Purkyně (1787 - 1869) που μελέτησε δακτυλικά αποτυπώματα κατά τη δεκαετία του 1820, και αυτό το έργο πρώιμης ταξινόμησης συνέπεσε με μια έντονη προσπάθεια επιστημονικής δυσφήμισης της αρχαίας τέχνης της «παλμολογίας» (χειρομαντείας). Ο Purkyně ήταν αποφασισμένος να απομακρύνει τη μέθοδο του από αυτό που αποκαλούσε «άχρηστη επιστήμη της χειρομαντείας».⁷ Εν τω μεταξύ, ο Ginzburg γράφει: «Οι Κινέζοι και οι Ιάπωνες μάντεις είχαν δείξει ενδιαφέρον για αυτές τις μετά βίας ορατές γραμμές που διασταυρώνονται στο δέρμα του χεριού. Και στη Βεγγάλη αλλά και στην Κίνα, υπήρχε το έθιμο της

⁶ Carlo Ginzburg (μτφ. Anna Davin), ‘Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method’ [Μορέλι, Φρόντ και Σέρλοκ Χόλμς: Στοιχεία και Επιστημονική Μέθοδος] στο *History Workshop*, Αρ. 9 (Ανοιξη, 1980), σελ. 5-36.

⁷ Βλ. ό.π.

αποτύπωσης γραμμμάτων και τεκμηρίων με την άκρη ενός δαχτύλου βυθισμένου σε μελάνι ή πίσσα.»⁸ Έτσι, στο ευρωπαϊκό επιστημονικό πλαίσιο υπάρχει αυτός ο αγωνιώδης διαχωρισμός της ανάλυσης δακτυλικών αποτυπωμάτων από τη μαντική πρακτική· αλλού, όμως, εμφανώς συμπίπτουν. Όπως σημειώνει ο Ginzburg, «όποιος ήταν συνηθισμένος στο να αποκρυπτογραφεί μυστηριώδη μηνύματα στις φλέβες της πέτρας ή του ξύλου, στα ίχνη που αφήνουν τα πουλιά ή στο κέλυφος μιας χελώνας, θα το έβρισκε εύκολο να παρατηρεί κάποιο είδος μηνύματος στο αποτύπωμα ενός βρώμικου δακτύλου.»

Η συνέχεια της ιστορίας εκτυλίσσεται στην περιφέρεια Χούγκλι της Βεγγάλης, όπου υπήρχε ένας Βρετανός αξιωματικός της Ινδικής Δημόσιας Διοίκησης, ο Sir William James Herschel, ο οποίος το 1860 ήρθε σε επαφή με την τοπική πρακτική της αποτύπωσης γραμμμάτων και τεκμηρίων με τη χρήση δαχτύλων και σκέφτηκε να ξεκινήσει την αποτύπωση δακτυλικών αποτυπωμάτων του λαού της Βεγγάλης για σκοπούς ταυτοποίησης και παρακολούθησης. Ο Ginzburg γράφει, «αυτό που για τον Βρετανό διοικητή έμοιαζε μια δυσδιάκριτη μάζα από ανθρώπους της Βεγγάλης (ή από «φάτσες» για να θυμηθούμε τις περιφρονητικές λέξεις του Filarete) τώρα έγινε μια σειρά ατόμων που το καθένα χαρακτηρίζεται από βιολογική ειδικότητα.⁹ Οι αυτοκρατορικοί διαχειριστές «είχαν καταλάβει [take over] τις μαντικές γνώσεις των Βεγγάλων, και τις έστρεψαν εναντίον τους».¹⁰

Για το Ginzburg, λοιπόν, το έργο του Galton γύρω από τα δακτυλικά αποτυπώματα κατέστη τελικά εφικτό μέσα από τα εξής προστάδια: «τις ανακαλύψεις ενός αληθινού επιστήμονα, του Purkyně, τη συγκεκριμένη γνώση, άμεσα συνδεδεμένη με την καθημερινή πρακτική του πληθυσμού της Βεγγάλης και το πολιτικό και διοικητικό δαιμόνιο του Sir William Herschel, πιστού υπηρέτη της Βρετανικής Αυτού Μεγαλειότητας.» Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός πως ο Galton, ο ευγονιστής, αναγνώρισε μόνο το πρώτο και το τρίτο από αυτά. Ο Ginzburg σημειώνει ότι «προσπάθησε επίσης να εντοπίσει φυλετικά χαρακτηριστικά σε δακτυλικά αποτυπώματα, αλλά απέτυχε. Ήλπιζε, ωστόσο, να συνεχίσει την έρευνά του σε ορισμένες ινδικές φυλές, περιμένοντας να βρει ανάμεσά τους «ένα μοτίβο που να μοιάζει περισσότερο με μαϊμού».

AG: Πώς σου φάνηκε το κομμάτι της «παλμολογίας» (χειρομαντείας) στο *A Rough History* [Μια Συνοπτική Ιστορία]; Κάτι για τις τροχιές των αστεριών, τις γραμμές στην παλάμη, τις γραμμές στο έδαφος, «υποσχέσεις σύνδεσης κάτω από τον έναστρο ουρανό» ...

MT: Είναι δύσκολο να γνωρίζουμε πώς να κατανοήσουμε τα άλματα μεταξύ αυτών των θραυσμάτων. Αλλά αυτή η στροφή στην «παλμολογία» (χειρομαντεία) ήταν σαν να σηματοδοτούσε ένα αβέβαιο «άνοιγμα» [opening] στις δυνατότητες ανάγνωσης που παραγνωρίζονται σε άλλα σημεία της ταινίας. Εδώ, η ανάγνωση εμφανίζεται στιγμιαία ως μια σειρά από άλματα: μεταξύ ίχνους και ταξιδιώτη, μεταξύ χεριού και μέλλοντος, μεταξύ υποσχέσεων σύνδεσης και αστεριών. Η αφήγηση παραπέμπει στιγμιαία σε πρακτικές αντίχρυσης γραμμών που είναι πιθανώς πιο δυναμικές από τη «περιχαράκωση» της ταυτότητας μέσω δακτυλικών αποτυπωμάτων που – σε αντίθεση με την παλάμη που δίνουμε στον χειρομάντη – λαμβάνονται και σαρώνονται, αλλά δεν ερμηνεύονται πραγματικά.

⁸ Βλ. ό.π.

⁹ Η απόδοση της λέξης “snouts” ως «φάτσες» στη συγκεκριμένη περίπτωση, υιοθετείται για να αποδώσει ακριβώς αυτή τη διττότητα της λέξης – τον τρόπο δηλαδή που μία λέξη μπορεί να χρησιμοποιηθεί κυριολεκτικά αλλά και με «υπονοητικό» ή/και με περιφρονητικό, ενίοτε, τρόπο.

¹⁰ Ginzburg, ‘Morelli, Freud and Sherlock Holmes.’

SD: Ναι, υπό αυτή την έννοια το κράτος δίνει πρόσβαση ή αποκλείει από το μέλλον στον βαθμό που το κάνει και ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης).

AG: Έχω εντυπωσιαστεί από την εφημερότητα [evanescence] των εικόνων στο *A Rough History* [Μια Συνοπτική Ιστορία] και τις λιγιστές φορές στην ταινία, που ολόκληρη η οθόνη σβήνει στιγμιαία με μια λάμψη φωτός. Μόλις την είδα στο λάπτοπ μου και σε κάποια φάση παρατήρησα πόσο βρώμικη είναι η οθόνη μου. Καλύπτεται από ρυπαρά δακτυλικά αποτυπώματα, τα οποία εμφανίζονται όταν η εικόνα στην οθόνη είναι σκοτεινή και μετά εξαφανίζονται στα σημεία όπου η εικόνα «καίγεται από το φως». Υπάρχει αρκετή αλληλεπίδραση μεταξύ του ορατού, των ορίων του και αυτού που καθίσταται αόρατο...

MT: Ναι, υπάρχει αρκετό «τρεμόπαιγμα» και επικαλύψεις: αποτύπωμα σε αποτύπωμα, σκιά σε χέρι, μαύρο που χάνεται μέσα σε μαύρο. Συχνά δεν μπορώ να καταλάβω από πού προέρχεται το φως ή τι είναι αυτό που ρίχνει μια αδιόρατη σκιά. Μεγάλο μέρος της κίνησης στην ταινία προκαλείται από την αστάθεια του φωτισμού. Ενίοτε, οι τρεμάμενες σιλουέτες φαίνεται να υποχωρούν σταδιακά μπροστά στα κομψιάσματα της φωνής. Και η κάμερα συχνά διατηρεί μία τόσο κοντινή απόσταση από τα αποτυπώματα, που αρχίζουν να μοιάζουν με τους δακτυλίους ενός δέντρου. Είναι σαν να χρειάζεται να πιέσεις το μάτι σου πολύ κοντά [στην οθόνη] για να δεις σωστά τις εικόνες. Αυτό που μόλις είπατε για την αλληλεπίδραση του ορατού και του αόρατου με έκανε να σκεφτώ πώς, στην ταινία της Hameed, τα κείμενα «εκτίθενται», αλλά δεν παραμένουν στατικά για αρκετή ώρα ώστε να καταγραφούν από το μάτι.. Ή έχουν οριζόντιο προσανατολισμό – σαν να πρέπει να τα παρατηρήσουμε, αλλά όχι να τα διαβάσουμε.

SD: Επιστρέφοντας σε ερωτήματα όπως η διαγραφή και η απάλειψη των ιχνών, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο οποίος αναφέρεται στο τέλος του *A Rough History* [Μια Συνοπτική Ιστορία], περιέγραψε το γυαλί των μοντερνιστικών εσωτερικών χώρων ως ένα σκληρό και λείο υλικό πάνω στο οποίο τίποτα δεν μπορεί να στερεωθεί.¹¹ Σύμφωνα με τη σκέψη του Μπένγιαμιν, το γυαλί αντιστέκεται στη συσσώρευση ιχνών, σε αντίθεση με τους γεμάτους σκόνη εσωτερικούς χώρους του 19ου αιώνα. Αλλά, φυσικά, αυτοί οι εσωτερικοί χώροι απαιτούν επίσης ένα βαθμό συντήρησης. Ακριβώς όπως εξαφανίζεται η σκόνη, έτσι μπορούν [να εξαφανιστούν] και τα βρώμικα δακτυλικά αποτυπώματα στα παράθυρα. Αυτό έγινε σαφές για μένα παρακολουθώντας το *Nightcleaners* [Νυχτοκαθαρίστριες] του Berwick St Collective [«Κολεκτίβα της Οδού Μπέργουικ»] (1975), το οποίο ακολουθεί τη ζωή εκείνων που καθαρίζουν τα ήδη αβεγάδιαστα εταιρικά γραφεία του Κεντρικού Λονδίνου, ενώ αυτοί οι εργαζόμενοι κοιμούνται.¹² Οι «νυχτοκαθαρίστριες» αφαιρούν τα ίχνη των αρχουσών τάξεων, που μάλλον αγνοούν παντελώς τη δουλειά τους, και φροντίζουν να μην αφήσουν πίσω ίχνη.

Αναρωτιέμαι πώς αυτό σχετίζεται με τη δουλειά της Hameed με τους Forensic Architecture και την υπόσταση ή / και την ισχύ των αποδεικτικών στοιχείων. Είναι παρόμοιο με τον τρόπο με τον οποίο ο José Esteban Muñoz (1967 - 2013) μιλά για χειρονομίες: ως σημείο εξαφάνισης, στα πρόθυρα της εξαφάνισης, αδύνατο να γίνει πλήρως κατανοητό ή να «συλληφθεί» [arrested]: το σημείο εξαφάνισης των αποδεικτικών στοιχείων.

¹¹ Walter Benjamin, 'Experience and Poverty', first published in *Die Welt im Wort* (Prague: 1933). Στα ελληνικά Βάλτερ Μπένγιαμιν, 1933, «Εμπειρία και Φτώχεια», μτφρ. Μηνάς Κοντός (1993).

¹² Η «Κολεκτίβα της Οδού Μπέργουικ» αποτελούνταν από τους Μαρκ Κάρλιν, Μέρι Κέλι, Τζέιμς Σκοτ και Χάμφρι Τρεβέλιαν.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Rachel Aumiller: Ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης) πιάνει το χέρι της πρωταγωνίστριας της Lassnig. Ακόμα και όταν εκείνος κρατά το χέρι της, εκείνη ομολογεί: «Νιώθω μόνη». Το άγγιγμα εκμηδενίζει την απόσταση μεταξύ δύο ανθρώπων, ενώ αφήνει χώρο για τις δικές μας πεποιθήσεις και απροσδιόριστες επιθυμίες. Προκειμένου το άγγιγμα να φέρει οικειότητα, όλα τα μέρη που συνδέονται με την αφή πρέπει να παραδοθούν στα ρίσκα αυτού του παράδοξου. Ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης), όπως και ο άνδρας εραστής, δεν επιτρέπει στον εαυτό του να αλλάξει λόγω της απροσδιόριστης αφής του άλλου. Η επανάληψη του «χέρι ανοιχτό», «χέρι κλειστό» αποδίδει το παράδοξο του αγγίγματος. Αν και η πρωταγωνίστρια δε βρίσκει κάποιο σύντροφο, δεν εγκαταλείπει τη δική της πρακτική να γέρνει κοντά ενώ αποτραβιέται, από ευαλωτότητα και αντίσταση:

[ένα χέρι ανοιχτό] Σου είπα, έλα, γίνε ένα με τη χαρά και τη δύναμή μου.
[ένα χέρι κλειστό] Δε θα με ξεζουμίσεις.
[ένα χέρι ανοιχτό] Θα ήθελες να εισχωρήσεις στο παρελθόν μου, το σκοτάδι μου, το φως μου;
[ένα χέρι κλειστό] Θεες να με μάθεις, όσο κανείς άλλος, μα δεν ακούς.
[ένα χέρι ανοιχτό] Θέλω να ντύνομαι με φτερά, θέλω σεξ, θέλω να παίζω τώρα.
[ένα χέρι κλειστό] Γιατί προσπαθείς να εμποδίσεις τον πόθο μου που σε κάνει να φουσκώνεις;
[ένα χέρι ανοιχτό] Δε θα δειλιάσω.

SD: Βρήκα ένα απόσπασμα από το 1970 όπου η Lassnig μιλάει για την αναζήτηση «μιας πραγματικότητας που την κατείχα πιο ουσιαστικά απ’ ότι τον εξωτερικό κόσμο» και προσθέτει, «τη βρήκα να με περιμένει στο “κορμί-εστία” όπου κατοικώ». ¹³ Αργότερα στο βιβλίο, η συγγραφέας και επιμελήτρια Jocelyn Miller γράφει ότι το σώμα της ίδιας της Lassnig ήταν «η απόλυτη μηχανή ειδικών εφέ», μία «οπτικοποίηση των αισθήσεων του σώματός της». ¹⁴

RA: Το άγγιγμα ενέχει και το ρίσκο της αλλαγής. Η Lassnig δείχνει πως το να είναι κανείς ανοιχτός απέναντι στην οικειότητα μπορεί να τον οδηγήσει σε αφανισμό. Ωστόσο, είναι ένα ρίσκο που επιλέγει να πάρει, επιμένοντας ταυτόχρονα στην αυτοσυντήρηση και τη διεύρυνση. Το χέρι μπλοκάρει τον κόκκινο ανατέλλοντα ήλιο. Το χρησιμοποιημένο δέρμα της ζαρώνει. Ξετυλίγεται και προσφέρει για άλλη μια φορά το χέρι της.

Η Lassnig διερευνά το άγγιγμα ως «τόπο» διαιρεμένων επιθυμιών: την επιθυμία για ευαλωτότητα και ακόμη, την επιθυμία να μολύνεται κανείς, από τη μία πλευρά, και την επιθυμία για αυτοσυντήρηση, από την άλλη. Σε κάθε άγγιγμα, ερχόμαστε κοντά, ενώ ταυτόχρονα απομακρυνόμαστε. Η Lassnig δείχνει πώς αυτή η διπλή παρόρμηση του αγγίγματος αποτελεί ένα εμπόδιο αλλά [ταυτόχρονα] και μια προϋπόθεση για την οικειότητα. Μια σκηνή αγγίγματος εκτυλίσσεται μεταξύ των εραστών. Η ανδρική φιγούρα ρωτά αν είναι η πρώτη της φορά:

[εκείνος πηδά μέσα στην πισίνα της] Είναι, λοιπόν; Δεν είναι, λοιπόν; [πηδά έξω]
[πηδά μέσα] Λοιπόν, είναι; Έτσι δεν είναι; [πηδά έξω]
[πηδά μέσα] Έτσι είναι; Άρα δεν είναι [πηδά έξω]

¹³ Βλ. Maria Lassnig, ‘Body-awareness-painting’ (1970), επιμ. Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig: The Pen is Sister of the Brush: 1943-1997* (Γκέτινγκεν, Ζυρίχη: Steidl, Hauser & Wirth, 2009), σελ. 28.

¹⁴ Όπως εμφανίζεται στο Maria Lassnig, ‘Optical Printer’ στο *Maria Lassnig: Film Works*, επιμ. Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch), (Βιέννη: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), σελ. 53.

Παίζει ένα παιχνίδι «fort/da», ταλαντεύεται μπρος πίσω, αλλά παίζει μόνο εκείνος.¹⁵ Μπερδεύει την επιθυμία για γνώση και την κτητικότητα για αγάπη. «Πρέπει να μου πεις», λέει εκείνος, ακριβώς όπως λέει αργότερα και ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης), «Πρέπει να ήσουν ... Πρέπει να είσαι ...»

«Πρέπει να ήσουν τρελή», λέει ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης). «Με τρελαίνεις», λέει ο άνδρας εραστής. «Για να το λες...» εκείνη αναστενάζει, αφήνοντάς τον παράλληλα να τη νιώσει, ενώ εκείνη αντιστέκεται να παραδοθεί υπό τους δικούς του όρους. Γιατί, γιατί, γιατί, επαναλαμβάνει, είναι το «σ'αγαπώ» σου μια απαίτηση να ξέρεις και να κατέχεις;

*

SD: Τι μπορούμε να πούμε για το πρώτο μισό της ταινίας της Lassnig: η «σκιαγραφική απεικόνιση» μιας γυναίκας, που είναι ξαπλωμένη ανάσκελα και τρώει, συνταιριάζεται με μοντάζ από κέικ και μπισκότα στη λογική βιβλίων συνταγών της δεκαετίας του 1970. Η Donna Craig, η φωνή πίσω από το γυναικείο χαρακτήρα στην ταινία, τραγουδά στο παρασκήνιο:

Μου αρέσει να τρώω, μου αρέσει να πίνω,
έτσι με έκανε ο θεός, δε θα συρρικνωθώ
Μου αρέσουν τα κέικ, μου αρέσουν οι πίτες
όσο τρως, θα μένεις ζωντανή,
Να λιμοκτονεί, να ευχαριστεί έναν άνδρα
είναι η κατάρα της γυναίκας, είναι κρίμα,
γιατί εκείνος σε εγκαταλείπει ούτως ή άλλως,
οπότε γιατί να μην τρως, να παραμένεις ευδιάθετη και χαρούμενη.

Λέει ότι το φαγητό την κρατά ζωντανή και την κάνει ευτυχισμένη. Πώς θα μπορούσαμε να το εξετάσουμε αυτό στο πλαίσιο του φεμινισμού και του κινηματογράφου; Στο μυαλό μου απευθείας ξεπηδά η εικόνα του μπουφέ και του φαγητοπόλεμου στο *Daisies* (1966) της Věra Chytilová.

Clio Nicastro: Ξεκινώντας από την τελευταία γραμμή του τραγουδιού, «όσο τρως, θα μένεις ζωντανή», διακρίνω μια σύνδεση με τη σκηνή στο *Daisies* στην οποία οι δύο πρωταγωνίστριες, η Marie I και η Marie II, κοιτάζουν το πάτωμα που καλύπτεται με φλούδες καλαμποκιών που μόλις έχουν φάει και τα οποία αποτελούν οργανικά ίχνη του περάσματος τους. Καθώς φεύγουν, λένε: «Στο κάτω-κάτω, υπάρχουνε». Έπειτα άρχισαν να αναπνέουν και να τραγουδούν: «Υπάρχουμε, υπάρχουμε, υπάρχουμε...» Στην ταινία της Lassnig, η κατανάλωση φαγητού είναι επίσης ένας τρόπος αξίωσης του «υπάρχω». Το φαγητό, όμως, δεν είναι μόνο θρεπτικό, ένα μέσο επιβίωσης – είναι επίσης μια πόρτα σε μια πλούσια φαντασιακή διάσταση: μια [διάσταση] γευστική, πολύχρωμη, αρωματική.

Οι πρωταγωνίστριες στο *Daisies* τρώνε συνεχώς και χωρίς μέτρο, με ευχαρίστηση και περιέργεια, απορρίπτοντας την παραδοσιακή «ετικέτα» καταβροχθίζοντας τεράστιες ποσότητες φαγητού.¹⁶ Είναι

¹⁵ Η χρήση του “fort/da” εδώ, παραπέμπει στον Σίγκμουντ Φρόιντ και στις παρατηρήσεις του γύρω από τις δύο αυτές αναφωνήσεις, όταν τις άκουσε από τον εγγονό του Έρντ, καθώς εκείνος έπαιζε. Αυτό το ζευγάρι λέξεων – που σημαίνει «Έφυγε!» και «Εκεί!» – χρησιμοποιείται ως συντομογραφία για να αποδώσει μια διαδικασία/σχέση επανάληψης κατά την πρώιμη παιδική ηλικία και αφορά τις πρωταρχικές διαδικασίες που κινητοποιεί μια τέτοια συμπεριφορά. Για σχετικές παρατηρήσεις, βλ. Sigmund Freud, *Beyond the pleasure principle* (1920).

¹⁶ Σε ένα όμορφο δοκίμιο με τίτλο “The Gender of Sounds” [«Το φύλο των ήχων»] (1992), η Άν Κάρσον αναζητά τις αρχαίες ελληνικές ρίζες του δεσμού μεταξύ της πατριαρχικής έμφασης στην ορθολογική ικανότητα/αυτοπεριορισμός/ λήψη αποφάσεων σε αντίθεση με τα φυσικά ένστικτα που σχετίζονται με γυναίκες που, έχοντας «εξισωθεί» με τη φύση, δεν μπορούν να ελέγξουν τι αναβλύζει από τα σώματά τους (υγρά και ήχοι).

ένας από τους τρόπους που εκμεταλλεύονται τους άντρες. «Είσαι σε δίαιτα;», μια από τις δύο γυναίκες ρωτά έναν άνδρα, ο οποίος αρχίζει να μετανιώνει που τις προσκάλεσε να δειπνήσουν σε ένα ακριβό εστιατόριο. Το γυναικείο σώμα στο *Daisies* δεν είναι παραγεμισμένο και αναισθητοποιημένο, αλλά αντίθετα, υπό διερεύνηση, κομμένο σε κομμάτια και ανασυντιθέμενο – όπως στη διάσημη σκηνή όπου οι δύο πρωταγωνίστριες κόβουν η μία το σώμα της άλλης σαν να ήταν κομμάτια χαρτιού. Σαν να φτιάχνουν ένα κολάζ. Αυτό δεν οδηγεί στην ευτυχία, αλλά...

SD: Ναι, υπάρχει κάτι στον τρόπο που τρώει ο χαρακτήρας της Lassnig: η χαρά και το αστέιο εντοπίζονται στο άχαρο του πράγματος, στον τρόπο που απλώς ξαπλώνει πίσω. Και δεδομένου ότι η φίλη της Lassnig, η Bärbl, πόζαρε για το «ζωγραφικό σχέδιο» της γυναίκας, κάτι σχετικό με τη φιλία στο *Daisies*. Η φιλία ως συνεργασία και ως πολιτική...

Anja Sunhyun Michaelsen: Νομίζω ότι οι εικόνες των γυναικών που τους αρέσει να τρώνε είναι επαναστατικές σε κάποιο βαθμό. Συχνά είναι λες και οι γυναίκες μπορούν να τρώνε μόνο πάρα πολύ ή πολύ λίγο – και τα δύο οδηγούν σε αίσθημα ντροπής και διατροφικές διαταραχές. Εικόνες γυναικών να τρώνε είναι υπερβολικά καθορισμένες ως προς το νόημά τους. Στις γυναίκες που τρώνε προσδίδονται σεξουαλικά χαρακτηριστικά και ντροπιάζονται, [ως] υποκείμενα μιας τεράστιας κοινωνικής πίεσης, όσον αφορά το φύλο και τα ιδανικά ομορφιάς, [που είναι] συνυφασμένα με κανόνες υγείας και βιοπολιτική. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο είναι δύσκολο να επιτευχθούν αναπαραστάσεις αθώας, ευχάριστης και χωρίς ενοχές κατανάλωσης φαγητού. Δεν είμαι σίγουρη ότι η οπτική της Lassnig είναι πετυχημένη ως προς αυτό. Ως απόπειρα αυτο-ενδυνάμωσης, [η ταινία] εξακολουθεί να είναι ασυμβίβαστη στην προσέγγιση της.

CN: Τείνω να είμαι σκεπτική απέναντι στην ιδέα ότι οι διαταραγμένες διατροφικές συμπεριφορές (ειδικά στις πιο σοβαρές εκδηλώσεις τους) είναι, εγγενώς, μορφές αντίστασης (π.χ. ενάντια στα στερεότυπα φύλου, κατά της καπιταλιστικής κατανάλωσης και κατά ορισμένων ιδανικών ομορφιάς), αλλά σίγουρα πιστεύω ότι η σχέση των γυναικών με το φαγητό είναι πολύ συχνά παθολογική και η σημασία της παραγνωρίζεται. Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα ασάφεια στην πρώτη σκηνή του *Palmistry* στην οποία η πρωταγωνίστρια ξαπλώνει στον καναπέ και τρώει όλα τα μπισκότα από την πλάκα μπροστά της, ένα προς ένα – κοιτάζει [άραγε] το κενό ή τον θεατή, ή απλώς απολαμβάνει ένα είδος «σταματημένου χρόνου»; Παίρνει τα μπισκότα από το δίσκο στο τραπέζι με το δεξί της χέρι, ενώ κρατάει ένα ακόμα μπισκότο στην αριστερή της παλάμη. Αυτό προδιαθέτει τις εικόνες που εμφανίζονται στο δεύτερο μέρος της ταινίας, στις οποίες ο αναγνώστης παλάμης (χειρομάντης) εξετάζει μια άλλη γυναίκα και φωτογραφίες της παιδικής της ηλικίας αρχίζουν να εμφανίζονται στην παλάμη της που γεμίζει κινούμενες εικόνες.

Αναδεικνύει, επίσης, την αποστροφή των ανδρών για γυναικείες υψίτονες φωνές ή άλλους θηλυκούς ήχους που πίστευαν ότι διέκοπταν τη διαδικασία σκέψης ή το «λόγο». Υπάρχουν δύο στιγμές στο κείμενο της Κάρσον που θεωρώ ιδιαίτερα καίριες για προβληματισμό γύρω από τις γυναίκες και θέματα μέτρου/συρρίκνωσης. Πρώτα απ' όλα, στην ανάλυσή της για τη *sophrosyne* [σωφροσύνη] ως προσωπική και πολιτική αρετή που μόνο οι άνδρες μπορούν να αποκτήσουν, επισημαίνει πώς αυτή η σύλληψη της *sophrosyne* [σωφροσύνης], που αντιστοιχεί στον χώρο της πόλης, οικοδομήθηκε πάνω στο γυναικείο σώμα ως «ο καθαρτικός τόπος» πάθους. Η Κάρσον εδώ, αναλύει το *ololyga* [«ολόλυγα», ρ. ολολύζω], ένα τελετουργικό κάλεσμα που απευθύνεται ειδικά στις γυναίκες, μια έντονη, διαπεραστική κραυγή που αρθρώνεται σε ορισμένες κλιματολογικές συνθήκες στο πλαίσιο τελετουργικών πρακτικών ή της [καθημερινής] ζωής. Ο (άγριος) χώρος για τους λύκους και τις γυναίκες ονομαζόταν *apeiron* [το άπειρον], που είναι ένας γραμμικός, άμορφος περιφερειακός χώρος που έπρεπε να εκπολιτιστεί. Στο τέλος του κειμένου της, η Κάρσον ρωτά «αν μπορεί να υπάρξει μια άλλη ιδέα για το ανθρώπινο/τον άνθρωπο από την καταστολή, μια άλλη έννοια της ανθρώπινης αρετής από τον αυτοέλεγχο, ένα άλλο είδος ανθρώπινου εαυτού από αυτόν που βασίζεται στη διάκριση/διαχωρισμό εσωτερικού και εξωτερικού [εαυτού]».

Αντιθέτως, βλέπω το *Palmistry* ως έναν προβληματισμό σχετικά με το τι κάνει το φαγητό: ποιους χώρους και χρονικές στιγμές ανοίγει ή/και κλείνει.

ASM: Γενικά δε μου αρέσει να παρακολουθώ ανθρώπους να τρώνε, ανεξάρτητα από το φύλο τους. Θα προτιμούσα να τους παρακολουθώ να μαγειρεύουν. Το απολαυστικό έργο σύντομων βίντεο *The Cooking Show* (2020) της κολεκτίβας Dirty Furniture εξηγεί ότι σε εκπομπές μαγειρικής οι γυναίκες μαγειρεύουν (στο σπίτι) ενώ οι άνδρες ταξιδεύουν και τρώνε (σε «εξωτικές» χώρες).¹⁷ Φαντάζομαι μια «οργανική» μετάβαση από τις γυναίκες που μαγειρεύουν ως μέρος της καθημερινής «αναπαραγωγικής εργασίας» [reproductive labor] (με την πιο εμβληματική απεικόνιση να είναι σίγουρα η *Jeanne Dielman* [1975] της Chantal Akerman) σε γυναίκες που μαγειρεύουν στην κάμερα ως στρατηγική εξόδου από την καθημερινή «αναπαραγωγική εργασία» [reproductive labor] (όλες οι Julias, οι Maangchis και οι Nadiyas). Τουλάχιστον, με μια πρώτη ματιά, αυτό φαίνεται πιθανό για γυναίκες όλων των φυλών, ηλικιών και υποβάθρων. Ίσως, αυτό να εξηγεί την προτίμησή μου για εικόνες μαγειρικής και όχι για εικόνες κατανάλωσης φαγητού. Δίπλα στο «παχύ κορίτσι [που] τραγουδά για την άρνησή της να αδυνατίσει για να ευχαριστεί τους άνδρες» θα ήθελα να βάλω ένα άτομο που να μαγειρεύει αυτά που εκείνη τρώει (κατά προτίμηση όχι ως μέρος μιας σχέσης χαμηλόμισθης εργασίας και όχι απαραίτητα μέσα σε έναν «ρομαντικό αστερισμό ζευγαριών»), έτσι ώστε να «μείνει ευδιάθετη και χαρούμενη» [και] με καλή παρέα.

SD: Clio, μιλώντας μαζί νωρίτερα, είπαμε και οι δύο ότι μπερδευτήκαμε γύρω από το αν η φουσκωτή φιγούρα που πετάει μακριά είναι ο σύζυγος / σύντροφος ή ένα παιδί;

CN: Μοιράζομαι τον προβληματισμό σου, κυρίως λόγω του μεγέθους αυτού του άνδρα-μωρού...

SD: [γελάει]

CN: ...διαβάζοντας, όμως, τις ακόλουθες γραμμές του τραγουδιού, σκέφτηκα πως πρέπει να ήταν άνδρας:

Να, έρχεται ένας μικρός άντρας,
Τον φουσκώνω, τον κάνω δυνατό,
Τρώει μαζί μου απ' την ουσία μου,
Τον ταΐζω, τον ανατρέφω, του δίνω μια ευκαιρία,
Δεν τρομάζω όταν φουσκώνει,

Έτσι, λοιπόν, ευδοκιμεί εκείνος, χάρη στην ενέργειά της (αέρας/θρέψη) και μετά πετάει μακριά. Την εγκαταλείπει όταν είναι αρκετά δυνατός/μεγάλος. Ως κριτικός της γυναικείας αναπαραγωγικής [εργασίας] και της φροντίδας, υποθέτω ότι η ασάφεια μεταξύ άνδρα και παιδιού είναι αυτό με το οποίο η Lassnig θέλει να παίξει, και ίσως επίσης το κλισέ σχετικά με τη γυναίκα ως «μητέρα γη»/ενσάρκωση του οικιακού, και τον άνδρα ως ταξιδιώτη/εξερευνητή. Ναι, του επιτρέπεται να πετάξει μακριά.

CN: Νομίζω ότι αυτό είναι το στοιχείο που συνδέει το πρώτο μέρος του *Palmistry* με το δεύτερο μέρος όσον αφορά τη χειρομαντεία. Η νηστεία και η συρρίκνωση ως μια ψεύτικη υπόσχεση για ένα ευτυχημένο μέλλον με τη «φουσκωτή μας αγάπη» (μια μορφή «σκληρής αισιοδοξίας» [“cruel optimism”]), αν ήταν να ερμηνεύσουμε την ταινία ακολουθώντας την Lauren Berlant). Η

¹⁷ [1] Το *The Cooking Show* [Εκπομπή Μαγειρικής] του *Critical Cooking Show* [Κριτική Εκπομπή Μαγειρικής], ένα διαδικτυακό πρόγραμμα ταινιών, διαλέξεων και περφόρμανς [performances], που επαναπροσδιορίζει την «κουζίνα» ως κεντρικό χώρο στο σχεδιασμό της σκέψης και της παραγωγής και προβάλλεται στην 5η Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης σε συνεργασία με το e-flux Architecture (2021) <https://www.e-flux.com/architecture/critical-cooking-show/358101/the-cooking-show-with-dirty-furniture/>.

πρωταγωνίστρια αποφασίζει να συνεχίσει να τρώει, να μην πεθάνει. Τροφή και θάνατος, τροφή και παρακμή, τρώγοντας για να ζήσουμε, τρώγοντας για να πεθάνουμε. Κάπως έτσι, φτάνουμε στη διαφορά μεταξύ των βουλιμικών χαρακτήρων στο *La Grande Bouffe* [Το Μεγάλο Φαγοπότι] (1974) του Marco Ferreri και στο *Daisies*. Ενώ στο τελευταίο, η Marie I και η Marie II επιλέγουν να καταβροχθίσουν παιχνιδιάρικα τον κόσμο ως αντίδραση στη διαφθορά του, στην ταινία του Ferreri, τέσσερις άνδρες αποφασίζουν να φάνε μέχρι θανάτου για να ξεφύγουν από το κενό της αστικής τους ζωής. Ο Ferreri κυριολεκτικά απεικονίζει την αποσύνθεση του καπιταλιστικού «σώματος-μηχανής»: φαγητό, εμετός, περιττώματα, σεξ και τέλος, θάνατος. Καμία επιθυμία, μόνο ψυχαναγκασμός.

Rachel Aumiller

Η Sam Dolbear είναι συνεργάτης του ICI Berlin και παροντικά ασχολείται με πρότζεκτ σχετικά με «χέρια», με ραδιόφωνο και τη γενεακότητα [generationality].

Nadine El-Enany

Η Amelia Groom είναι συγγραφέας με έδρα το Βερολίνο και συνεργάζεται ως μεταδιδασκτορική υπότροφος στο ICI Berlin. Το βιβλίο της *Beverly Buchanan: Marsh Ruins* δημοσιεύθηκε πρόσφατα ως μέρος της σειράς Afterall One Work.

Η Clio Nicastro διδάσκει Πολιτιστική και Κριτική Θεωρία στο Bard College Berlin. Η τρέχουσα έρευνά της επικεντρώνεται στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις διατροφικών διαταραχών.

Η Daniella Shreir είναι ιδρύτρια-συντάκτρια του περιοδικού Another Gaze και επιμελήτρια του Another Screen. Μεταφράζει επίσης από τα γαλλικά. Το 2019, κέρδισε το βραβείο PEN για τη μετάφραση του *My Mother Laughs* (εκδ. Silver Press) της Chantal Akerman.

Η Anja Sunhyun Michaelsen είναι ερευνήτρια και συγγραφέας με έδρα της, το Βερολίνο. Η δουλειά της επικεντρώνεται στην queer θεωρία, τον ρατσισμό, το μεταποικιακό αρχείο. Είναι συνεργάτης στο Ινστιτούτο Πολιτιστικής Έρευνας του ICI Berlin.

M. Ty