

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Χωρογραφία και Επιτελεστικές Τέχνες: συν-υφάνσεις και συν-υπάρξεις χώρου και σώματος από τον 20^ό στον 21^ο αιώνα.

Αντώνιος Βολανάκης

A.M. 998320062526

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ομότιμη Καθηγήτρια Καλλιόπη Ρηγοπούλου

Μέλη Τριμελούς Επιτροπής:

Ομότιμος Καθηγητής Γεώργιος Μανιάτης

Ομότιμος Καθηγητής Κυριάκος Κατζουράκης

ΑΘΗΝΑ, Απρίλιος 2020

Χωρογραφία και Επιτελεστικές Τέχνες: συν-υφάνσεις και συν-υπάρξεις χώρου και σώματος από τον 20^ό στον 21^ο αιώνα.*

Αντώνιος Βολανάκης

Υποβλήθηκε στο Τμήμα Επικοινωνίας & Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης

Ημερομηνία προφορικής υποστήριξης και εξέτασης: 3 Απριλίου, 2020

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Καλλιόπη Ρηγοπούλου, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Επικοινωνίας & ΜΜΕ. ΕΚΠΑ

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Μανιάτης Γεώργιος, Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Επικοινωνίας & ΜΜΕ. ΕΚΠΑ

Κατζουράκης Κυριάκος, Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, ΑΠΘ

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής:

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου - Βασιλάκου, Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Αριάδνη Βοζάνη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΕΜΠ

Αικατερίνη Σαβράμη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Κωνσταντίνα Καλαρά, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΑΠΘ

***Αγγλικός Τίτλος. Chora-graphy and Performative Arts: interweaving and co-existing of space and body in the turn of the 21st century**

***Γαλλικός Τίτλος. Chôra-graphie (Mise en espace) et Arts Performatifs : entrelacement et coexistence de l'espace et du corps aux débuts du XXI^e siècle.**

στον Θάνο



Ευχαριστίες

Θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην Πέπη Ρηγοπούλου, για την υποστήριξη που μου έδειξε εξ αρχής και την καθοδήγηση, καθ' όλη την πορεία της διατριβής, ως προς τη δομή και τη ροή της σκέψης μου. Την ευχαριστώ εκ βαθέων για την απαιτητική της ανατροφοδότηση, η οποία με οδήγησε να ακούσω την εσωτερική φωνή μου, να επιχειρώ να ξετυλίξω με σαφήνεια τις σκέψεις μου, να μελετήσω περαιτέρω και εις βάθος καινούριες πηγές, οι οποίες θα με ακολουθούν για πάντα, να μάθω εντέλει πώς είναι να ξανα-μαθαίνω. Κατά τη συγγραφή της διατριβής βίωσα μαζί της μια καθολική μαθητεία κριτικής σκέψης ως τελετή μετάβασης. Ως επιβλέπουσα, μου χάρισε ένα πραγματικό δώρο, αυτό του παιδαγωγικού ήθους της: ο δάσκαλος να είναι πηγή και να μοιράζεται τη γνώση με γενναιοδωρία. Εύχομαι να φανώ αντάξιος μαθητής της.

Ευχαριστώ θερμά τους Γιώργο Μανιάτη και Κυριάκο Κατζουράκη, τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, για την υποδοχή, την υπομονή και την υποστήριξή τους. Ειδικότερα, τον πρώτο για τη μεταδοτική ηρεμία και την ενθάρρυνσή του στην προσπάθειά μου, και τον δεύτερο, για την έμπνευση και την πίστη που μου έδωσε.

Ευχαριστώ θερμά, επίσης, τις Χρυσόθεμις Βασιλάκου, Αριάδνη Βοζάνη, Κάτια Σαβράμη και Νάντια Καλαρά για τις διεισδυτικές παρατηρήσεις και τις θετικές επισημάνσεις τους κατά την υποστήριξη της διατριβής και για την εγκάρδια παρότρυνση να συνεχίσω την έρευνά μου.

Ευχαριστώ το Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών για τη φιλοξενία του, και ειδικά τις κυρίες Αθηνά Σουρβίνου και Φωτεινή Σκεντέρη, στη Γραμματεία, για τη συνεργασία τους.

Ευχαριστώ το Ίδρυμα Ωνάση, το οποίο με τίμησε με την επιλογή του αλλά και την οικονομική ενίσχυση για τέσσερα ακαδημαϊκά έτη, και ειδικότερα τις κυρίες Φανή Παπαθάνου και Κατερίνα Ρουσάκη, για την άψογη επικοινωνία.

Παράλληλα, θέλω εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους/στις παρακάτω:

Τον αείμνηστο Στέφανο Λαζαρίδη, ο οποίος με τίμησε καλώντας με να μαθητεύσω δίπλα του στην Εθνική Όπερα της Αγγλίας, και να μυηθώ από μέσα στη μαγεία της όπερας αλλά και της φιλοσοφίας.

Τον Γιάννη Κόκκο για τις διαφωτιστικές, πολύτιμες και ποιητικές συζητήσεις που είχαμε σε Αθήνα, Παρίσι και Ναύπλιο, και την Αμαλία Μουτούση για την άμεση επικοινωνία και τις πολύτιμες πληροφορίες που μοιράστηκε μαζί μου απλόχερα.

Την Μαρία Χασάπη για τις πολύτιμες κουβέντες μας και τη διαθεσιμότητά της να μοιραστεί το χρήσιμο υλικό μελέτης και την Christoula Harakas για τη μαρτυρία της ως περφόρμερ.

Τον Tino Sehgal για τις συνομιλίες μας σε Αθήνα και Νέα Υόρκη, και τον Franko B για τη διδασκαλία του και το άνοιγμα της σκέψης στα πρώτα χρόνια των σπουδών μου, στο Λονδίνο.

Την Λήδα Παπακωνσταντίνου για την ευγένεια και την όρεξή της να μοιραστεί μαζί μου τα υλικά της τέχνης της, και τα νήματα και νοήματα της πορείας της.

Τον εκλιπόντα Γιάννη Κουνέλη, με τον οποίο από την πρώτη κιόλας και καθοριστική συνάντησή μας, στο Λονδίνο, μοιραστήκαμε, σαν ξένοι σε ξένη χώρα, σκέψεις για το τι είναι εικαστική εγκατάσταση και τι, περφόρμανς.

Τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και τον Ντένη Ζαχαρόπουλο, οι οποίοι γενναιόδωρα μοιράστηκαν μαζί μου την εμπειρία της συνεργασίας τους με τον Γιάννη Κουνέλλη.

Τον Rick Lowe, για τους πολύωρους περιπάτους στο κέντρο της Αθήνας και τις συζητήσεις μας για την κοινωνική γλυπτική και την τέχνη κοινοτικής βάσης, και την Καλλιόπη Μηνιουδάκη η οποία μού τον σύστησε, στη Νέα Υόρκη.

Την Μαρία Παπαδημητρίου για τη συνεργασία και διάθεση του υλικού του *Victoria Square Project* καθώς και τους συνεργάτες του VSP: Έλλη Χριστάκη, Γιώργο Καλύβη, Δωροθέα Κρητικού, Νιόβη Ζαραμπούκα-Χατζημάνου, και ιδιαιτέρως την Σεβαστιάνα Κωνστάκη, με την οποία συνεργαστήκαμε μαζί με τους σπουδαστές μου από το Ωδείο Αθηνών.

Τον διευθυντή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Διονύση Καψάλη, την υπεύθυνη του Ελληνικού, Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ), Αργυρώ Αγγελοπούλου, και την υπεύθυνη του τμήματος παραστατικών τεχνών του ΕΛΙΑ, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, που δημιούργησαν τις συνθήκες για την απρόσκοπτη έρευνα που διεξήγαγα στο αρχείο Στέφανου Λαζαρίδη.

Τη Whitechapel Gallery, και ειδικότερα την επιμελήτρια Νάγια Γιακουμάκη και τον αρχειονόμο Miles Clemson, για την πρόσβαση και διάθεση των αρχείων του Γιάννη Κουνέλλη που διαθέτει το ίδρυμα. Τον Germano Celant για την ενθαρρυντική του ανταπόκριση στην έρευνά μου και τον διευθυντή επικοινωνίας της Fondazione Prada, Nicolò Scialanga, για τη διάθεσή του να μοιραστεί μαζί μου υλικό από το αρχείο του Γιάννη Κουνέλλη.

Το αρχείο της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, και ειδικότερα την Angie Smith, το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου και την Εύη Αγγελόπουλου, το αρχείο της γκαλερί Bernier / Elliades και τις κυρίες Μαρίνα Ηλιάδη και Ελίνα Γιαννιτσιώτη, για την άμεση ανταπόκρισή τους με υλικό. Το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, *iset*, και τις κυρίες Τζούλια Δημακοπούλου και Μαρία Βασιλείου, για τη θερμή φιλοξενία τους κατά την έρευνα.

Την Pamela Howard για τη φιλοξενία στην οικία της, στα παράλια της νότιας Αγγλίας, και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε στις συζητήσεις μας περί διευρυμένης σκηνογραφίας. Τους δασκάλους στις προπτυχιακές σπουδές μου, Nicholas Ridout, Jane Collins, Peter Farley, Gray Watson και Michael Pavelka, οι οποίοι τοποθέτησαν τους σπόρους της περιέργειας και της διάθεσής μου για έρευνα και με στηρίζουν έως και σήμερα πνευματικά. Τον Oliver Taplin, για τις συζητήσεις περί χώρου και αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατά τη διάρκεια της παράστασης του *Ίωνα* του Ευριπίδη, στην οποία συνεργαστήκαμε στο Old Fire Station Theatre, στην Οξφόρδη.

Τους Σάββα Πατσαλίδη για τους ζωντανούς διαλόγους μας, που ξεκίνησαν στο Ελαιουργείο της Ελευσίνας, ως προς την έννοια του επιτελεστικού, και συνεχίζονται μέχρι σήμερα· την Ελένη Βαροπούλου και τον Hans T. Lehmann για τις συζητήσεις μας ως προς το μεταδραματικό θέατρο και την εικαστική εγκατάσταση· τον Δημήτρη Τσατσούλη για την συνεχή ενθάρρυνσή του και την πρόσκληση να δημιουργήσω μια χωρογραφία στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο των Δελφών· τον Γιώργο Σαμπατακάκη για την ανατροφοδότησή του στο καλλιτεχνικό έργο μου· την Βίκυ Καραϊσκού, την πρώτη ερευνήτρια την οποία συνάντησα ως φοιτητής, που με καθήλωσε με το ερευνητικό της πάθος και προφήτευσε την ερευνητική μου εξέλιξη· την Αντωνία Μερτύρη, για τη θερμή υποστήριξή της στις απαρχές της διατριβής· την Φωτεινή Βασιλείου, για τις διαφωτιστικές συζητήσεις περί φαινομενολογίας· την Αικατερίνη Διαμαντάκου, για τις διαφωτιστικές συζητήσεις περί αρχαίου δράματος, και

την Μαρία Σπυριδοπούλου, για τη συμπαράστασή της τις ώρες της αναποφασιστικότητας.

Τις αγαπημένες μου συνοδοιπόρισσες στο νησί της Κρήτης, Θεώνη Φωτοπούλου και Μαρία Γεωργιλάκη, για τις φιλοσοφικές ορεινές συζητήσεις περί τέχνης και αισθητικής. Τις εξίσου αγαπημένες φίλες Άννα Παγκάλου, Χριστίνα Κατσάρη, Μαρία Νυμφιάδη και Φοίβη Νιωτάκη, για την ηθική συμπαράσταση κατά τη διάρκεια της συγγραφής και όχι μόνο.

Τους φίλους Ειρήνη Γερογιάννη και Άκη Ορφανό, για τις κουβέντες περί περφόρμανς και εικαστικών δράσεων, καθώς και τα ιδρυτικά μέλη ομάδας με την οποία ξεκινήσαμε αρχειακή καταγραφή της περφόρμανς στην Ελλάδα, μεταξύ άλλων τις Αγγελική Αυγητίδου, Εύα Φωτιάδη, Αλεξάνδρα Αντωνιάδου και Δάφνη Δημοπούλου.

Τους συμπράκτες Αλεξάνδρα Πλαστήρα και Δημήτρη Μαρτίδη, για το άνοιγμα σκέψης και ψυχής στις κουβέντες μας.

Την ψυχίατρο Χριστίνα Ανδρέου, από το Τμήμα Ψυχιατρικής του Πανεπιστημίου της Βασιλείας στην Ελβετία, για τις κατατοπιστικές συζητήσεις μας πάνω στις θεωρίες της αντίληψης και της ενσυναίσθησης.

Τους φίλους Νικόλα Αναστασόπουλο, Κώστα Ντάφλο, Έλλη Βασσάλου, Έλλη Σπένδου, Γεωργία Αναγνωστοπούλου, για τις συζητήσεις μας περί αρχιτεκτονικής και ζωής και, ειδικότερα, την Εύα Ρεπούσκου για θέματα που άπτονται της ορολογίας.

Τους Σοφία Παντουβάκη, Χριστίνα Κωστέα, Ανδρέα Σκούρτη, και τον αγαπητό φίλο Κωνσταντίνο Ζαμάνη, για τις επικοδομητικές συζητήσεις περί θεάτρου, παιδαγωγικής και σπουδών στο εξωτερικό.

Την οικογένειά μου στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών, Κωνσταντίνο Αρβανιτάκη, Κατερίνα Τσεσμετζή, Νίκο Τσούχλο, για τη συνεχή στήριξη και ενθάρρυνση. Τους Σουζάνα και Δημήτρη Αντωνακάκη και τον Τηλέμαχο Ανδριανόπουλο, για την αγαστή συνεργασία μας στον σχεδιασμό της ιδέας μου, του Λευκού Κύβου/ Μαύρου Κουτιού, για την κεντρική αίθουσα της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών.

Τους Μιράντα Σκουλάτου και Gérald Karlikow, για την πρόσκληση να ερευνήσω μαζί τους τον χώρο στο αρχαίο δράμα, επί προεδρίας στο τμήμα θεάτρου του Raymond Sarti, στην École nationale supérieure des Arts Décoratifs, στο Παρίσι.

Τους Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, Ιωάννα Παπαντωνίου, Πέτρο Μαρτινίδη και Σταύρο Σταυρίδη, που μου έδωσαν αφορμές για να συνεχίσω την ερευνητική μου δραστηριότητα.

Τον Δημήτρη Δημητριάδη, που μου έμαθε να μη φοβάμαι να λέω ό,τι σκέφτομαι.

Το Fulbright Foundation για την τιμή που μου έκανε και για την οικονομική ενίσχυση ώστε να μεταβώ στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, ως επισκέπτης ερευνητής. Ειδικότερα, τις κυρίες Άρτεμι Ζενέτου, Τατιάνα Χατζηεμμανουήλ και Els Hanappe, για την υποστήριξη και τη θερμή αγκαλιά.

Την πολυφωνική οικογένειά μου στις ΗΠΑ, αρχικά το τμήμα Τέχνη και Πολιτική / Tisch School of the Arts του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, και ειδικότερα τον εκλιπόντα Randy Martin, για την πρόσκληση έρευνας και διδασκαλίας από το 2012 έως και το 2017, και για τις αβίαστες συζητήσεις μας· την Karen Finley για τη συνεργασία μας στην εκπαίδευση αλλά και καλλιτεχνικά· την Kathy Engels για τις ποιητικές συνεντεύξεις μας· τον Pato Hebert για τις περιπατητικές φιλοσοφικές αναζητήσεις· την Ella Shohat για τη γενναιόδωρη παραχώρηση του γραφείου της καθ' όλα τα εξάμηνα που δίδαξα, την Diana Taylor για τις διαφωτιστικές συζητήσεις μας περί θεατή και τους εργαζόμενους στο Hemispheric Institute· την Ann Pellegrini για τις ζωηρές κουβέντες περί έμφυλης ταυτότητας· τον Richard Schechner για τις απλές και καθαρές κατευθύνσεις· την Karen Shimakawa για τη φιλόξενη υποδοχή της· τον Andre Lepecki για τις κουβέντες σχετικά με τον σύγχρονο χορό και την πολιτική· τον Richard Sennet για τη διάθεσή του να μιλήσουμε περί της αμετάφραστης στα ελληνικά έννοιας togetherness· την Claire Bishop για την πρόσκληση να παρακολουθήσω και να συμμετέχω σε εξαμηνιαίο μάθημά της στο CUNY· την αγαπημένη Amanda Loulakis για τη φιλοξενία και τους εργαζόμενους στο Movement Research για τις υπέροχες παρουσιάσεις και συζητήσεις κάθε Δευτέρα στο Judson Church· τη Martha Graham Dance Company για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν και την αγαστή συνεργασία μας· και τέλος, την RoseLee Goldberg για τη διαφωτιστική συζήτηση περί περφόρμανς και Ανατολής, και τις Katherine Crockett και Wendy Whelan που μου την σύστησαν, αλλά και για τις υπέροχες χορευτικές βόλτες που είχα μαζί τους.

Την Lydia Matthews για όλη της τη συμπαράσταση και για τις προ(σ)κλήσεις που μου έχει προσφέρει.

Τις Ρένα Παπασπύρου, Μαριάννα Στραπατσάκη και Διοχάντη, οι οποίες μοιράζονται μαζί μου μυστικά της δημιουργικής τους διαδικασίας.

Την Μαρία Μαραγκού, για τη συνεργασία μας στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης και τις ανθρώπινες κουβέντες μας για την τέχνη και τη ζωή στις θάλασσες του νότου.

Τους συνοδοιπόρους των σεμιναρίων υποψήφιων διδασκόντων: Τίνα Σκόδρα, Χριστιάνα Γαλανοπούλου, Μαίρη Αδαμοπούλου, Αρχοντούλα Βαρβάκη, Ήρα Καραδημητρίου, και ξεχωριστά την Ελένη Τζουμάκα, για την οργανωτικότητα και τις συμβουλές της, και την Γκέλυ Γρυντάκη για την ηθική αλληλοϋποστήριξη.

Την Γιούλη Βολανάκη, η οποία συνέβαλε με αδελφική φροντίδα στη συνολική γλωσσική επιμέλεια της διατριβής, και την οικογένειά της για τη στήριξη που της έδωσε ώστε να έχει τον ποιοτικό χρόνο· ειδικότερα, την ανιψιά μου Ευαγγελίνα, η οποία αψηφούσε την κούραση και διέσχιζε την Αθήνα για να μου φέρει εδώδιμα στην περίοδο της συγγραφής.

Την μητέρα μου Ρουμπίνη Βολανάκη, για την αμέριστη στήριξη στις επιλογές μου, η οποία με έμαθε να ράβω αλλά και να ξηλώνω, όταν χρειάζεται, με φροντίδα και αγάπη για να μην πληγώνω το ύφασμα.

Τέλος, τις/τους φοιτήτριες/ές που είχα την τιμή και τη χαρά να συναντήσω, να διδάξω αλλά και να διδαχθώ από εκείνες/ους, ουσιαστικά όχι μόνο για την τέχνη αλλά και για τις ανθρώπινες σχέσεις, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια.

Κατάλογος Εικόνων

- Εικόνα 1: *Ορέστεια*, Γιάννης Κόκκος, 2001 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
- Εικόνα 2: *Ορέστεια*, Γιάννης Κόκκος, 2001 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
- Εικόνα 3: *Ορέστεια*, Γιάννης Κόκκος, 2001 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
- Εικόνα 4: *Ορέστεια*, Γιάννης Κόκκος, 2001 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
- Εικόνα 5: *Ορέστεια*, Γιάννης Κόκκος, 2001 (Αρχείο Εθνικού Θεάτρου)
- Εικόνα 6: *Ιταλική Σεζόν*, Στέφανος Λαζαρίδης, 1998 (Αρχείο Αντώνη Βολανάκη)
- Εικόνα 7: *Ιταλική Σεζόν*, Στέφανος Λαζαρίδης, 1998 (Αρχείο Αντώνη Βολανάκη)
- Εικόνα 8: *Ιταλική Σεζόν*, Στέφανος Λαζαρίδης, 1998 (Αρχείο Αντώνη Βολανάκη)
- Εικόνα 9: *Plastic*, Μαρία Χασάπη, 2016 (φωτογραφία Θωμάς Ποραβάς)
- Εικόνα 10: *Plastic*, Μαρία Χασάπη, 2016 (φωτογραφία Θωμάς Ποραβάς)
- Εικόνα 11: *Plastic*, Μαρία Χασάπη, 2016 (φωτογραφία Αντώνης Βολανάκης)
- Εικόνα 12: *Plastic*, Μαρία Χασάπη, 2016 (φωτογραφία Θωμάς Ποραβάς)
- Εικόνα 13: *Roman Agora*, Tino Sehgal, 2014 (φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν, Lifo)
- Εικόνα 14: *Roman Agora*, Tino Sehgal, 2014 (φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν, Lifo)
- Εικόνα 15: *Roman Agora*, Tino Sehgal, 2014 (φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν, Lifo)
- Εικόνα 16: *I miss you*, Franko B, 2003 (φωτογραφία Hugo Glendinning)
- Εικόνα 17: *I miss you*, Franko B, 2003 (φωτογραφία Hugo Glendinning)
- Εικόνα 18: *I miss you*, Franko B, 2003 (φωτογραφία Hugo Glendinning)
- Εικόνα 19: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007
- Εικόνα 20: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007
- Εικόνα 21: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007
- Εικόνα 22: *Άπιπλο*, Γιάννης Κουνέλλης, 2002 (Αρχείο Whitechapel Gallery)
- Εικόνα 23: *Άπιπλο*, Γιάννης Κουνέλλης, 2002 (Αρχείο Whitechapel Gallery)
- Εικόνα 24: *Victoria Square Project*
- Εικόνα 25: *Victoria Square Project*
- Εικόνα 26: *Victoria Square Project*
- Εικόνα 27: *Σχεδιάγραμμα Χωρογραφίας*

Πίνακας Περιεχομένων

Κατάλογος Εικόνων.....	11
Πίνακας Περιεχομένων.....	12
Πρόλογος / Επί προσωπικού	15
Εισαγωγή.....	19
Προϊστορία της Διατριβής.....	19
Περιγραφή του ερευνητικού αντικειμένου.....	21
Μεθοδολογία.....	26
Επισκόπηση βιβλιογραφίας.....	30
Τι είναι χωρογραφία;.....	34
Χώρος.....	39
Αφετηρία, μια διευρυμένη σκηνογραφία.....	39
Ο ενσώματος χώρος.....	44
Από τον χώρο της σκηνής στην <i>in situ</i> τέχνη.....	49
Η θεατρικότητα στον χώρο των εικαστικών τεχνών.....	54
Ο χώρος και η περφόρμανς.....	56
Σώμα.....	63
Ο χορός και η φαινομενολογική προσέγγιση.....	63
Τι είναι η περφόρμανς;.....	66
Σώμα και ταυτότητα.....	75
Σώμα και περφόρμανς.....	80
Επιτελεστικές Σπουδές και πρακτικές.....	84
Θεατής.....	89
Η συνθήκη της φιλοξενίας ως άνοιγμα χώρου.....	89
Θεατής, επισκέπτης, μάρτυρας, συμμετέχων, συγγραφέας.....	90
Θεατής και επιτελεστικές πρακτικές.....	93
Κοινότητες.....	98
Σύντομη περίληψη κεφαλαίων.....	100
Πρωτοτυπία της προσέγγισης.....	104
εν κατακλείδι.....	105
Ενότητα Πρώτη. Χώρος και Σώμα στις Παραστασιακές Τέχνες.....	106
Κεφάλαιο 1. Θέατρο. Γιάννης Κόκκος Ο σκηνογράφος ως σκηνοθέτης.....	106
Εργο-βιο-γραφία / Ποιητής της Συνεργασίας.....	106
Ελληνικότητα / γενέθλια χώρα.....	110
Ποιητική – Ασκητική - Μνήμη.....	113
Πέρασμα στη σκηνοθεσία. Ο ηθοποιός.....	115
Χώρος / Φωτισμός / Ένδυμα.....	117
Ορέσθεια στην Επίδαυρο: Η σκηνοθεσία ως ελεύθερη συνεργασία με τους ηθοποιούς.....	123
Σκηνοθέτης: καθοδηγητής, δάσκαλος, υποκινητής χειραφέτησης.....	131
Κριτικές.....	136
Χωρογραφία- Δημοκρατία.....	145
Κεφάλαιο 2. Όπερα. Στέφανος Λαζαρίδης Ο σκηνογράφος ως δραματοουργός.....	149
Εργο-βιο-γραφία.....	149
Φιλοσοφία και συνεργατικές πρακτικές.....	152
Διαδικασία δημιουργίας.....	155
Χώρος.....	156

Αντίληψη του έργου τέχνης.....	158
Η εμπειρία της όπερας	160
Εθνική Όπερα της Αγγλίας.....	162
Εικαστικός δραματογράφος της <i>Italian Season</i>	164
<i>Manon Lescaut</i>	173
Χωρογράφος ιδεών σε ιστορικό ενεστώτα.....	181
Κεφάλαιο 3. Χορός. Μαρία Χασάπη & Tino Sehgal Χωρο-γραφία.....	186
3.α. Μαρία Χασάπη Παύση στο Μουσείο	186
Εργο-βιο-γραφία.....	186
<i>Plastic</i>	197
3.β. Tino Sehgal Διάλογος σε Αρχαιολογικό Χώρο	210
Εργο-βιο-γραφία.....	210
Κατασκευασμένες καταστάσεις	214
Αποϋλοποίηση. Θεσμική Κριτική.....	217
Πλατφόρμες Διαλόγου	219
Ενότητα Δεύτερη. Χώρος και σώμα στις Εικαστικές Τέχνες	228
Κεφάλαιο 4. Περφόρμανς Franko B & Λήδα Παπακωνσταντίνου.....	228
4.α. Franko B Αίσις της περφόρμανς.....	228
Εργο-βιο-γραφία.....	228
Οι τίτλοι των έργων: Το σώμα και ο ερωτικός κόσμος.....	230
Το πένθος και οι θεολογικές προσεγγίσεις	233
Συγγένεια με <i>Castellucci</i>	234
Το μετα-ανθρώπινο σώμα ως νέος τόπος πρακτικής της τέχνης	235
<i>I Miss You</i> , 2003.....	241
Τα Αναστενάρια και ο Franko B.....	245
Αυτοβιογραφικό σώμα	251
4.β. Λήδα Παπακωνσταντίνου Ιέρεια της πόλης.....	254
Εργο-βιο-γραφία.....	254
<i>Greek Performance</i>	256
Το ανδρόγυνον	258
Τελετουργία και προσωπείο.....	259
Εις το Όνομα	261
Το πένθος	263
Αρχαία τραγωδία και Αντιγόνη	270
Γυναίκες ντυμένες στα Μαύρα.....	271
Κεφάλαιο 5. Εικαστική εγκατάσταση Γιάννης Κουνέλλης, χρονοθέτης	276
Εργο-βιο-γραφία.....	277
Επιστροφή στην Ελλάδα.....	280
Γιατί τα λιμάνια δεν είναι λιμανάκια.....	282
Επιτέλεση / παραστασιακές τέχνες.....	286
Αναδρομική 2019	292
Ζω(τ)ικότητα	294
Άτι-τλο	298
Άλογο.....	302
Προ-γλώσσα	305
Χωρογραφία Τεχνών	307
Άχρονη επανάληψη	310
Διαμονή και ηθική	313
Συμπεράσματα	316

Κεφάλαιο 6. Χωρογραφώντας με και για κοινότητες Rick Lowe & Μαρία Παπαδημητρίου, Victoria Square Project	318
<i>Rick Lowe</i>	319
<i>Victoria Square Project</i>	324
<i>Μαρία Παπαδημητρίου</i>	328
<i>Συνεργατικές Πρακτικές. Το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο των συνεργατικών τακτικών που αναπτύχθηκαν στην Αθήνα μετά το 2008. Το VSP από την πλευρά της προσωπικής εμπλοκής κι εμπειρίας.</i>	331
<i>Εκπαιδευτικές Συνεργασίες.</i>	334
<i>Placemaking</i>	336
<i>Κριτικές</i>	338
Επίλογος. Συμπεράσματα	344
<i>Η χωρογραφία ως συνύφανση</i>	344
<i>Χώρος και συνύφανση των έργων</i>	345
<i>Σώμα και συνύφανση των έργων</i>	349
<i>Ο θεατής στο έργο: όροι σύνδεσης, ανάληψης κι ελευθερίας</i>	351
<i>Η συνάντηση ως πρό(υπο)θεση συνεργασίας</i>	353
<i>Η άνευ όρων φιλοξενία ως στοίχημα</i>	355
<i>Χωρογραφικό υ-φάσμα</i>	357
Επίμετρο. Προτεινόμενο πλαίσιο για τη χρήση της Χωρογραφίας στην εκπαίδευση στην Ελλάδα	364
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	369
<i>Γλωσσάρι</i>	403
<i>Παράρτημα</i>	409

Και τα κείμενα αφορμώνται από προγόνους: Υπαρξιακές αναζητήσεις αγνώστων μου αφηγημάτων, όταν από την εφηβική ηλικία η Λυσιστράτη ήταν ο ρόλος. Όταν η σκηνή-χώρος ήταν ο τοίχος που βάσταζε σχέδιά μου γυμνών σωμάτων, αντιγραφές από πορνοπεριοδικά, με κολάζ φωτογραφιών από το «National Geographic» να τα επικαλύπτουν. Ο χώρος που χωράει τα σώματά μας, χωράει και τις ιστορίες μας. Ένας πρόλογος, η συστηματική ποιητική γραφή που δεν σταματά καθημερινά. Γράφω στο χαρτί, στη σκηνή, σε μικρές πόλεις, με κοινότητες διαφορετικές, με μελάνι, με σώματα, με ήχους, με αγκαλιάσματα, με διδασκαλία της αγκαλιάς και του δημιουργικού ραντεβού στα τυφλά¹.

Η πρώτη αναγνωρισμένη πρόγονος αυτής της διατριβής, η πτυχιακή μου εργασία, ήταν ο «Δραματικός Χώρος στον Ευριπίδη» ο οποίος έφερε σε συνύπαρξη την «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», την «Εκάβη», τις «Τρωάδες» και την «Ηλέκτρα». Ο δραματικός χώρος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και ειδικότερα του Ευριπίδη, και οι συμβολικές διαστάσεις του, κατ' επέκτασιν, είναι σε γενικές γραμμές γνωστά: η πόλις, το παλάτι, ο ναός και το σπίτι. Στη συγκεκριμένη μελέτη, θέμα υπό διερεύνηση είναι τραγωδίες όπου αυτή η συνήθης αυτή συνθήκη αίρεται. Τα πρόσωπα αποσυνδέονται από την πόλιν. Τα τρία πρώτα έργα, αντιπολεμικές τραγωδίες, διαδραματίζονται σε στρατόπεδα, όπου τουλάχιστον εξακολουθεί να λειτουργεί η κοινότητα, ενώ η «Ηλέκτρα» είναι έργο το οποίο διαδραματίζεται σε χώρο απομακρυσμένο από το κοινόν άστυ, σ' έναν τόπο οιονεί εξορίας (αγροτόσπιτο).

[Πόσος καιρός πέρασε από τότε που ήμουν τεθωρακισμένος φαντάρος μέχρι να γράψω το κείμενο; Τέσσερα χρόνια. Στη Ρόδο εκτοπίστηκα φορώντας μία στολή που το σώμα μου δεν άντεχε, και τα βιβλία που έρχονταν στο στρατόπεδο με τον ταχυδρόμο από την αδελφή μου, όπως το «Στρατευμένο Θέατρο» του Μπρεχτ, παρέμεναν μέρες στο γραφείο του διοικητή πριν να έρθουν στα χέρια μου.]

¹Το 2006 ξεκίνησε η διακαλλιτεχνική πλατφόρμα Blind Date ανάμεσα σε εικαστικούς, συγγραφείς,

Εξέτασα λοιπόν τον χώρο του στρατοπέδου ως ψυχολογικό σύμβολο του πολέμου: ο κοινός χώρος ως παράγοντας προσδιοριστικός των συναισθημάτων και ο κοινωνικά υποβιβασμένος χώρος ως φορέας τιμωρίας κι εκδίκησης.

Η επόμενη πρόγονος αυτής της διατριβής, η μεταπτυχιακή εργασία μου, ήρθε σαν ανάγκη περίθαλψης του εαυτού έπειτα από μία περφόρμανς για τον θάνατο και το επέκεινα.

I AM LI-eaVING

Οι έννοιες που προκύπτουν από τα ρήματα ζω, αποχωρώ και αποθνήσκω (που στην αγγλική ακούγονται κατά την εκφορά του λόγου σχεδόν το ίδιο, live και leave), αποτέλεσαν το εφαλτήριο για έρευνα περί του θανάτου. Αυτή η μεταιχμιακή συνθήκη καθόρισε και την επιλογή της εφήμερης θεατρικής δράσης ως όχημα επικοινωνίας. Τέσσερις γυναίκες φορώντας νυφικά επί σκηνής, παίζουν σαν παιδιά, γεννούν και αποθνήσκουν. Η επακόλουθη μελέτη, ακολουθώντας συναφή διαδικασία, θεωρητική αλλά εμπλέκοντας το αυτοβιογραφικό στοιχείο, και ως προς την ίδια τη δομή της μοιάζει με θεατρική παράσταση: μουσικά θέματα, παύσεις, συμπτώσεις, αμφισημίες κι ερμηνείες. Το κείμενο αντικατοπτρίζει το είδος της ευάλωτης και προσωπικής γραφής που υπηρετεί η Helène Cixous. Η εργασία εξετάζει πώς ο φόβος του θανάτου ανακινεί το τραύμα της απώλειας και οδηγεί σε λεκτικές και σωματικές εκφράσεις, σε πορεία ενδοσκόπησης. Τα εξιστορούμενα γεγονότα δημιουργούν έναν χωροχρόνο αφίξεων και αναχωρήσεων, που καθορίζει τον τόπο του οριακού.

Τρίτη γενιά: η διατριβή που τώρα διαβάζετε, καρπός των σεμιναρίων, μιας χωροχρονικής συνεξάρτησης με την καθ. Πέπη Ρηγοπούλου και τις υπόλοιπες υποψήφιες διδακτόρισσες, που καθοδήγησε την έρευνα και μελέτη αρχικά από την έννοια του συνολικού έργου τέχνης προς τη χωρογραφία, χωρίς η μετάβαση αυτή να ισοδυναμεί με έναν ορισμό. Χωρογραφία, με ωμέγα. Στο σημείο αυτό θα μοιραστώ τους πρώτους ελευθερούς συνειρμούς που θα ξε-υφανθούν και θα ξανα-υφανθούν στη συνέχεια, με την ερευνητική ανάπτυξή της.

Χωρογραφία: η διαδικασία της κατοίκησης ενός ιδιόχρηστου ή κοινόχρηστου χώρου από πρόσωπο/α ή πράγμα/τα, το εγχείρημα της κίνησης σε μία έκταση, επιφάνεια, διάστημα που έχει ορισμένο πλάτος, μήκος ή και ύψος, και η μετακίνηση / διεύρυνση αυτών, η μετακινούμενη θέση ενός ή πολλών σωμάτων –δρώντων ή θεατών– σε ένα περιβάλλον.

ή

Κίνηση ύλης / υλικού / υποκειμένου / αντικειμένου μέσα στο άπειρο διάστημα. Μία αλληλουχία εξερεύνησης διαθέσιμου χώρου.

ή

Σημερινή, συνήθης και συχνή της χρήση γίνεται σε ποδοσφαιρικούς αγώνες όπου οι φίλαθλοι καταλαμβάνουν ολόκληρες συνεχόμενες θύρες, κρατώντας χαρτόνια που όλα μαζί φτιάχνουν λέξεις και εικόνες –από νούμερα έως εκπληκτικές νεκροκεφαλές– ή απλώνοντας τεράστια υφάσματα. Οι φίλαθλοι του Ολυμπιακού καθώς και του Παναθηναϊκού είναι αρκετά γνωστοί στην Ευρώπη για τις εντυπωσιακές χωρογραφίες τους.

*Τον παραπάνω ορισμό έδωσα το 2011 στο *Performance Studies International Conference*, ορισμός ο οποίος διευρύνεται αλλά και γίνεται πιο συγκεκριμένος με την παρούσα διατριβή.*

Χωρογραφία: Η ορισμένη συνάντηση χώρου και σωμάτων. Ο μεταβατικός χώρος που μοιράζεται ο καλλιτέχνης, μέσα στον οποίο ο θεατής συνυπάρχει και εκκοινωνίζεται. Η συνύφανση αισθητικής και πολιτικής, παραστασιακών και εικαστικών τεχνών. Ο χώρος φιλοξενίας του θεατή: κατάσταση στην οποία ο ξένος γίνεται φίλος. Είναι η τέχνη ικανή να χτίσει χώρο συν-κίνησης του θεατή, μάρτυρα, συν-γραφέα και συν-παραγωγού του νοήματος;

«Αφήστε τες (τις απολαύσεις) να είναι ελεύθερες και γενναιόδωρες όπως είστε και εσείς, αφήστε τον ήλιο να φωτίσει τις αθώες διασκεδάσεις σας... Αλλά τότε, ποια θα είναι τα αντικείμενα αυτών των διασκεδάσεων; Τι θα παρουσιάζετε σ' αυτές; Τίποτα, εάν εσείς επιθυμείτε. Στην ελευθερία, όπου η αφθονία βασιλεύει, τα πάντα εφημερεύουν. Φυτέψτε έναν πάσσαλο στο μέσο μιας πλατείας διακοσμημένο με λουλούδια, συγκεντρώστε εκεί το λαό και τότε θα έχετε μία εορτή. Ακόμα καλύτερα: προσφέρετε τους θεατές στο θέαμα

και κάντε τούς ίδιους ηθοποιούς. Κάντε το έτσι ώστε ο καθένας να βλέπει και να αγαπάει τον εαυτό του μέσα από τους άλλους για να είναι όλοι καλύτερα δεμένοι. Δεν χρειάζεται να προσφύγω στα παιχνίδια των αρχαίων Ελλήνων. Υπάρχουν σύγχρονα...»²

² Ζαν-Ζακ Ρουσώ, *Επιστολή στον Ντ' Αλαμπέρ (Περί των θεαμάτων)*. Αθήνα: Στάχυ, 2001, σελ. 231.

Εισαγωγή

«Δεν θέλω να δουλέψω για το θέατρο αλλά με το θέατρο».³

Γιάννης Κουνέλλης

Προϊστορία της Διατριβής

Η παρούσα διατριβή έχει μία προϊστορία καθώς η έρευνά μου, ως μελετητή, και η πρακτική μου, ως καλλιτέχνη, εξελίσσονταν παράλληλα· έτσι, και η θεματική της διατριβής εξελισσόταν δυναμικά, και ως προς τους υπό διερεύνηση καλλιτέχνες αλλά και ως προς τις εξεταζόμενες χρονικές περιόδους. Το αρχικό σχέδιο ήταν η παρακολούθηση της έννοιας του συνολικού έργου τέχνης *Gesamtkunstwerk*⁴, από τον Richard Wagner μέχρι σήμερα. Στα τέλη του 16ου αιώνα, η δυτική Ευρώπη επινοεί μια νέα καλλιτεχνική μορφή, την όπερα, η οποία φιλοδοξεί να αποτελέσει το ισοδύναμο της αρχαίας τραγωδίας, τόσο ως προς την επιστροφή στην τελετουργική διάσταση του έργου όσο και ως προς τη σύνθεση των τεχνών. Η όσμωση αλλά και η αφαίρεση είναι δύο κεντρικά θέματα του καλλιτεχνικού μοντερνισμού: Η αναπαραγωγή μιας μοντέρνας καλλιτεχνικής δράσης αναζητά όχι μόνο τη σύνθεση αλλά και την υπέρβαση κάθε υπαρκτής μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης, μέσω και της αφαίρεσης, και ειδικότερα στο

³ Γιάννης Κουνέλλης, *Λιμναία Οδύσσεια*. Αθήνα: Άγρα, 1990.

⁴ «*Gesamtkunstwerk*: γερμανικός όρος του Richard Wagner των μέσων του 19ου αιώνα, ο οποίος έγινε αρχικά δεκτός ως όρος της αισθητικής φιλοσοφίας/θεωρίας. Μεταφράζεται στα αγγλικά ως *total work of art* (*total artwork*), *ideal work of art*, *universal artwork* ή *synthesis of the arts* και εξαπλώνεται και σε άλλες “συνολικές μορφές τέχνης”, πέραν του θεάτρου και της όπερας. Στα ελληνικά τον συναντάει κανείς συχνά ως το “συνολικό έργο τέχνης”, το “ενοποιημένο έργο τέχνης”, τη “σύνθεση των τεχνών” ή ως την “ενότητα των τεχνών”. Λιγότερο συχνά ερμηνεύεται ως η “συνέργεια των τεχνών”, η οποία εκφράζει τη συνδυασμένη δράση πολλών παραγόντων, την από κοινού ενέργεια/συμμετοχή σε κοινό έργο και δραστηριότητα, ή τη δημιουργική δραστηριότητα (*creative synergy*) μεταξύ πεδίων για τον καλύτερο σχεδιασμό [Liadadis 2013].» Από: Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου, *Θεάματα, Θέματα και Θύματα της Σύνθεσης για την Εμπειρία του Συνολικού Έργου Τέχνης: μια κονστρουκτιβιστική προσέγγιση*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2015, σελ. 17.

Η Γρηγοριάδου στη διδακτορική της διατριβή διερευνά, μέσα από ιστορική αναδρομή από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή, το κοινό νήμα της ιδέας του συνολικού έργου τέχνης, που ενώνει την καταγωγή του όρου από το πεδίο της Όπερας του Wagner μέχρι το Bauhaus αλλά και τα περισσότερα κινήματα στην τέχνη και αρχιτεκτονική του μοντερνισμού.

Bauhaus⁵. Η αναζήτηση αυτή συνεχίστηκε και στον 20ό αιώνα, με το πέρασμα στον μεταμοντερνισμό. Θεματικές οι οποίες είχαν τεθεί στην παρούσα μελέτη, θεραπεύτηκαν με μελέτες και διατριβές⁶ οι οποίες ανακοινώθηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας και συνεπικουρούν στην αποκρυστάλλωση του πλαισίου της, όσον αφορά την επιλογή των καλλιτεχνών αλλά και τα χρονικά πλαίσια. Ο πρώτος άξονας διερεύνησης κινήθηκε γύρω από το ερώτημα: Πώς ο χώρος γίνεται δραστικός. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζουμε πώς ο καλλιτέχνης *μετα-κινείται* ο ίδιος σε διαφορετικά μέσα και μοιράζεται τον χώρο ή/και, σε μερικές περιπτώσεις, τη *γραφή* του έργου με άλλους συνεργάτες του ή/και ενδεχομένως με τον θεατή. Η πρόθεσή μας είναι να ανιχνεύσουμε παράλληλες πειραματικές διαδρομές πλάι στο συνολικό έργο τέχνης, το οποίο απαιτεί

⁵ Για το θέατρο στο Bauhaus, ως σκηνική πράξη αλλά και ως οικοδόμημα, στις περιόδους της Βαϊμάρης και του Ντεσάου καθώς και τις προτάσεις ανανέωσης της πράξης τού θεάτρου και τις επιδράσεις του στον 20ό αιώνα, στο Καρακώστα Ευαγγελία, *Το θέατρο στο Bauhaus: η συμβολή του Bauhaus στην αναθεώρηση του θεάτρου: το έργο του θεατρικού εργαστηρίου*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011

⁶ Για το συνολικό έργο τέχνης στο Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου, *Θεάματα, Θέματα και Ούματα της Σύνθεσης για την Εμπειρία του Συνολικού Έργου Τέχνης: μια κονστρουκτιβιστική προσέγγιση*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2015. Για την σχέση Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής στο Θέμις Βελένη, *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνες). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυσυναισθησιακή συνέργεια*. Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 2011. Για τις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα στο: Προκόπιος Ορφανός, *Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης (ΜΙΘΕ), ΠΜΣ Ιστορία και Φιλοσοφία της Επιστήμης και της Τεχνολογίας (ΙΦΕΤ) και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών (ΣΕΜΦΕ), Τομέας Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών Επιστημών και Δικαίου, 2014. Για τις διαλογικές τέχνες και επιτελεστικές πρακτικές στο: Κωνσταντίνος Ντάφλος, *Η πλαστική ως γλώσσα των διαλογικών τεχνών: από τις χωρικές θεωρήσεις των τεχνοπολιτικών μέσων στις συλλογικές επιτελεστικές πρακτικές*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014. Για την τοποειδικότητα και τη χρονικότητα στις εικαστικές τέχνες στο: Νάντια Καλαρά, *Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνική Σχολή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2013. Για την περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70. Διδακτορική Διατριβή. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017. Για την τελετουργία με αφετηρία τα αναστενάρια και σύνδεση με τις παραστασιακές τέχνες στο Ioli Andreadi, *The Anastenaria ritual performance in relation to witnessing and elements of stage practice*. Doctoral Thesis. King's College London (University of London), 2014. Για τις νεοελληνικές ιδεολογίες σε σχέση με το τοπίο της Αθήνας, και συγκεκριμένα την έννοια της ελληνικότητας στο Ελένη Τζουμάκα, *Αισθητική και Ιδεολογία: Η Εικόνα της Αθήνας ως Αποτύπωση των Μεταμορφώσεων της Νεοελληνικής Ιδεολογίας*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Μάιος 2016. Για τον αρχιτεκτονημένο χώρο μετά την εννοιολογική τέχνη στο Εύα Ρεπούσκου, *Χωροπλαστικές εκφράσεις και Αρχιτεκτονημένος χώρος μετά την εννοιολογική τέχνη: Παραδείγματα από την έκθεση Documenta 1955-2007*, Διδακτορική Διατριβή. Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2012.

προγραμματικά τη συνέργεια όλων των τεχνών.⁷ Να αναρωτηθούμε ποιο είναι αυτό, αν υπάρχει, ποια είναι η διαδικασία του και αν θα υπάρξει ποτέ. Ο χώρος (με ιστορία και μνήμες, κενός ή γεμάτος με εικαστικές εγκαταστάσεις, με ή χωρίς καρέκλες θεατών κ.ά.) ο οποίος αναπτύσσει ένα δραματουργικό πλαίσιο, ως καθοριστική συνεισφορά στο αφήγημα της εμπειρίας του θεατή, και η πρόθεση του καλλιτέχνη να εντάξει σωματικά τον θεατή είναι τα δύο κύρια συστατικά τα οποία ορίζουν την παρούσα έρευνα. Η έννοια και η πράξη της χωρογραφίας ξεφεύγει από το συνολικό έργο τέχνης, καθώς αποδεσμεύεται από τον ασφυκτικό κλοιό της ταυτόχρονης συνεργασίας και παρουσίας όλων των διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων, συνήθως και των αντίστοιχων διαφορετικών δημιουργών, που ελέγχονται κεντρικά από έναν και μοναδικό χειριστή ψυχών και σωμάτων.

Διερευνώντας εκδοχές αυτής της μελέτης, πολλές φορές επέστρεφα στην αρχή της με την παρόρμηση να επαναδιατυπώσω την εισαγωγή. Η *mise-en-page*, κατά λέξη σελιδοποίηση (κατ' αναλογία προς το *mise-en-scène*⁸), κινούνταν μέσα μου σαν εσωστρεφόμενη σπείρα, οδηγώντας με να νιώθω ότι η λέξη *χωρογραφία* παραμένει εκκρεμής, αφού ήταν συνεχώς υπογραμμισμένη με μια κόκκινη ζιγκ-ζαγκ γραμμή στην οθόνη του υπολογιστή μου, υποδεικνύοντας πως κάτι είναι λάθος. Τόσο ως οπτική εικόνα της λέξης που δεν αντιστοιχεί στην ηχητική (σημαίνον) αλλά συνεργάζεται μ' αυτήν (τη χορογραφία), προσδίδοντάς της δυνητική πολυσημία, όσο και ως σημασία (σημαινόμενο), η λέξη και η έννοια χωρογραφία δεν έχουν ακόμη αποκρυσταλλωθεί στη γλώσσα μας⁹, παρότι σύνθεση δύο ελληνικών λέξεων· ελπίζουμε ότι σ' αυτό θα συνεισφέρει και η παρούσα έρευνα.

Περιγραφή του ερευνητικού αντικειμένου

⁷ Ο Wagner έστρεψε την προσοχή του προς τον χώρο εξ αρχής. Ο Γιώργος Μανιάτης αναλύει την σχέση όπερας και αρχαίας τραγωδίας αλλά και χώρου, έργου, ακροατηρίου στο κεφάλαιο «Ο Μπολσεβίκος της κουλτούρας». Βλ. Γιώργος Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Το «Καθαρά Ανθρώπινο»*. Αθήνα: Πολύτροπον, 2004, σελ. 84-111.

⁸ Το σύνολο της σκηνοθεσίας και της εικαστικής γλώσσας στον κινηματογράφο, ενώ στο θέατρο η φράση χρησιμοποιείται μόνο ως σκηνοθεσία.

⁹ Την πρώτη φορά που, παίζοντας, δημιουργήθηκε η λέξη αυτή στο μυαλό μου, στην έρευνα που έκανα ανακάλυψα ότι ο αρχιτέκτονας Γιάννης Πεπονής την είχε αναπτύξει ως έννοια σε σχέση με παραδείγματα (κτίρια, κείμενα, τοπίο στη φύση) και την περιγραφή των χωρικών σχέσεων και του νοήματός τους. Θα αναφερθούμε στο υποκεφάλαιο *Τι είναι χωρογραφία*. Βλ. Γιάννης Πεπονής, *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.

Στο πλαίσιο της χωρογραφίας διερευνούμε τις μετακινήσεις των καλλιτεχνών από ένα μέσο τέχνης σε άλλα και τους κοινούς τόπους και τις ραφές μεταξύ καλλιτεχνικών πρακτικών. Εξετάζοντας καλλιτέχνες και τα έργα τους από τα ρευστά πεδία των παραστασιακών¹⁰ και εικαστικών τεχνών, παρατηρούμε ότι κάθε εγχείρημα αμιγούς περιγραφής τους αποβαίνει ελλειμματικό, καθώς δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή μία πρακτική χωρίς το βλέμμα μας να λειτουργεί ως περισκόπιο προς τις άλλες. Αυτό το οποίο απαντάται σε όλα τα πεδία τα οποία ερευνούμε (σκηνοθεσία, σκηνογραφία, χορογραφία, εικαστική περφόρμανς, εικαστική εγκατάσταση, κοινωνική γλυπτική) είναι η συνύπαρξη και συνύφανση δύο βασικών εννοιών, της χωρικότητας και της σωματικότητας, με την παρουσία του θεατή, γεγονός το οποίο καθιστά αυτές τις τέχνες επιτελεστικές.

Η ρευστή αυτή έννοια της επιτελεστικότητας (performativity¹¹), η οποία έχει αναλυθεί εκτενώς στη διεθνή¹² αλλά και στην ελληνική βιβλιογραφία¹³, ξεκίνησε από τη γλωσσολογία και τον J.L. Austin¹⁴ τη δεκαετία του '50 και τις επι-τελεστικές εκφωνήσεις της γλώσσας¹⁵, και από το 1990 η *Αναταραχή φύλου* της Judith Butler¹⁶ υπογράμμισε, μέσω της επαναληπτικής διαδικασίας, την οποία έφερε στον διάλογο ο Jacques Derrida, μια επιτελεστική θεωρία του βιολογικού και κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας, αναδεικνύοντας τα θέματα της ταυτότητας και των κοινωνικών κατασκευών. Η Peggy Phelan στο κεφάλαιο *Οντολογία της περφόρμανς* υπογραμμίζει

¹⁰ Χρησιμοποιούμε τον όρο παραστασιακές και όχι παραστατικές τέχνες, για να διαφοροποιηθούμε από τον επιθετικό προσδιορισμό παραστατικός, ο οποίος απαντάται στη ζωγραφική, και για να διατηρήσουμε τον όρο παράσταση ζωντανό.

¹¹ Ο όρος στην Tate Modern, βλ. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performativity>.

¹² Rune Grade (επιμ.), Anne Jerslev (επιμ.), *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*. Κοπεγχάγη: Museum Tusculanum Press, 2005, σελ. 25-32, και το κεφάλαιο Επιτελεστική γλώσσα στο Jonathan Culler, *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, σελ. 131-149.

¹³ Η Ειρήνη Γερογιάννη στο κεφάλαιο «Ζητήματα θεωρίας και ιστοριογραφίας της περφόρμανς» μελετά τους όρους επιτελεστικότητα και θεατρικότητα, βλ. Γερογιάννη, Ειρήνη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70*. Διδακτορική Διατριβή. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017, σελ. 79-84, και επίσης έχει ερευνήσει και παραθέσει πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις μετάφρασης του όρου στο «Ζητήματα ορολογίας στην ελληνική γλώσσα εν σχέσει με περφόρμανς και επιτέλεση», βλ. Γερογιάννη, *ibid*, σελ. 222-243.

¹⁴ Βλ. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1963.

¹⁵ Για παράδειγμα: *Στοιχηματίζω ότι δεν θα χάσετε τον χρόνο σας, διαβάζοντας αυτή τη διατριβή*. Λέξεις που όταν εκφέρονται δημιουργούν πράξη, «οι οποίες [εκφωνήσεις] δεν περιγράφουν αλλά επιτελούν την πράξη που δηλώνουν» βλ. Jonathan Culler, *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, σελ.132.

¹⁶ Judith Butler, *Η αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.

την τάση της (περφόρμανς) να εξαυλώνεται και να μη διατηρείται, συνδέοντάς την με την πράξη λόγου: «...στο πεδίο της γλωσσολογίας, η επιτελεστική πράξη λόγου μοιράζεται με την οντολογία της περφόρμανς εκείνη την αδυναμία να αναπαραχθεί ή να επαναληφθεί».¹⁷ Διαχωρίζει τη θέση της από τη θέση της Butler περί «παραστατικής απομίμησης», δηλαδή την κανονιστική «επανάληψη και την ανακύκληση των πράξεων στις κοινωνικές ρουτίνες και τα τελετουργικά»,¹⁸ που δημιουργεί προκατασκευασμένα κοινωνικά φύλα· με την Butler συμφωνεί ο Κώστας Ντάφλος¹⁹, και ορίζει την επιτελεστικότητα (performativity) κατ' αυτήν. Εμείς αναγνωρίζουμε τη θέση της Phelan για να διευκολύνουμε την εκδίπλωση της διατριβής. Αυτή η ιδιότητα της μοναδικής εμπειρίας, της συνύπαρξης του θεατή με μία ζωντανή²⁰ περφόρμανς που δεν επαναλαμβάνεται, είναι και αυτή η οποία προσδίδει το επίθετο επιτελεστικός στις τέχνες, κατά τον τίτλο της έρευνάς μας.

Αναζητώντας την καταγωγή της περφόρμανς, η Πέπη Ρηγοπούλου²¹ παραθέτει τους όρους που έχουν επιχειρηθεί για να αποδώσουν το περιεχόμενό της και τις εκδοχές που δηλώνονται και υποδηλώνονται. Έτσι το «ισοδύναμο» της «επιτέλεσης ή τελεστικής διαδικασίας» δεν καλύπτει όλες τις εκδοχές, «κυρίως εκείνες που έχουν σχέση με το στοιχείο μιας τελετής, με την καθημερινότητα να διεκδικεί κι εκείνη ένα ρόλο»²². Εμείς συμφωνούμε με την Ρηγοπούλου και δεν χρησιμοποιούμε τον όρο επιτέλεση, παρά μόνο το παράγωγό της ως ιδιότητα, αυτό της επιτελεστικότητας (στα αγγλικά performativity), και διατηρούμε ξεχωριστά τους όρους περφόρμανς και εικαστική περφόρμανς (στα αγγλικά performance και performance art). Έτσι χρησιμοποιούμε τον πρώτο, όπως τον συνδέει ο Schechner κοινωνιο-ανθρωπολογικά με τα παιχνίδια και τη διασκέδαση, τα αθλήματα, όλες τις τέχνες και την

¹⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2001, σελ. 149.

¹⁸ Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015, σελ. 133.

¹⁹ Εικαστικός, αρχιτέκτονας, Αναπληρωτής Καθηγητής στη σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

²⁰ Για το αν και κατά πόσο η τέχνη είναι ζωντανή όταν είναι διαμεσολαβημένη, μέσω της τεχνολογίας, βλ. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Λονδίνο: Routledge, 2001. Ο όρος ζωντανή τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως συνώνυμο της περφόρμανς, αλλά και αυτός διευρύνθηκε συμπεριλαμβάνοντας αρκετές φορές τον δημόσιο χώρο, τις μουσικές συναυλίες, τον ακτιβισμό, χωρίς να είναι απαραίτητως αφετηρία η τέχνη.

²¹ Ιστορικός Τέχνης, Ομότιμη Καθηγήτρια στο Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών.

²² Από εισήγηση της Πέπης Ρηγοπούλου σε παρουσίαση βιβλίου, για τη συμβολή των ψυχοθεραπειών μέσω τέχνης στην ψυχιατρική θεραπευτική, 17/1/2020, Στοά του Βιβλίου.

τελετουργία/τελετές ως όρο/βεντάλια²³ (και σημείο συνάντησης των διαφορετικών πεδίων) και τον δεύτερο, ως το συγκεκριμένο είδος που έχει ως πλαίσιο και αφετηρία το πεδίο των εικαστικών τεχνών. Επίσης, τις κοινωνικές τελετές ή τελετουργίες δεν τις συγχέουμε ως όρους με την περφόρμανς αλλά θεωρούμε δεδομένο ότι είναι συνδεδεμένες με την επιτελεστικότητα, λόγω του ότι είναι η *καταγωγική μήτρα* όλων των υπολοίπων, στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω, στο υποκεφάλαιο για την περφόρμανς.

Η Ειρήνη Γερογιάννη²⁴ επίσης δεν υιοθετεί τον όρο επιτέλεση και κρατά την περφόρμανς στα ελληνικά, ως προς την εικαστική περφόρμανς, και *performance* στα αγγλικά για τα πειραματικά είδη θεάτρου και χορού. Όμως θεωρούμε σημαντικό το γεγονός ότι στον προφορικό λόγο οι δύο λέξεις εκφέρονται το ίδιο, οπότε το σημαίνουν με το σημαινόμενο δεν συμπίπτουν, και πιθανόν δημιουργείται ακόμα μεγαλύτερη σύγχυση των όρων, διότι η θεωρία και η ιστορία για την περφόρμανς δεν γράφεται μόνο. Έχει μια επιτελεστικότητα προφορικού λόγου σε συνέδρια, στρογγυλές τράπεζες, εργαστήρια καλλιτεχνών και στούντιο προβών θεάτρου και χορού... Εμείς διαχωρίζουμε τη θέση μας από την τοποθέτηση της Γερογιάννη, κρατώντας τον όρο περφόρμανς ως ομπρέλα, γιατί θεωρούμε ότι ορθώς χρησιμοποιείται από τους θεωρητικούς αλλά και τους πρακτικούς του θεάτρου και του χορού για τις πειραματικές κατευθύνσεις τους.

Όλες οι εκφάνσεις, οι παραλλαγές και οι αποκλίσεις της επιτελεστικότητας στις τέχνες (από τη θεατρική, οπερατική ή χορευτική παράσταση μέχρι την εικαστική περφόρμανς και την εγκατάσταση) συνδέονται με την ευρύτερη έννοια της περφόρμανς, την οποία αναλύουμε περαιτέρω στην εισαγωγή· την πολυτροπικότητα της επιτελεστικότητας θα εκδιπλώσουμε στο κυρίως σώμα της διατριβής, εξετάζοντας τους καλλιτέχνες και τα έργα τους.

Η έρευνά μας εστιάζει στην ευρεία περιοχή των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών, όπως τη βίωσα ως ειδικός θεατής²⁵ στην πρώτη 20ετία του 21ου αιώνα, στον δυτικό κόσμο. Η περιοχή αυτή έχει ρευστά όρια και συνυφαίνεται διά της

²³ Είναι ένα σχήμα που χρησιμοποιεί και ο Schechner, βλ. Schechner, *op.cit.*, σελ. xvi.

²⁴ Ιστορικός της περφόρμανς.

²⁵ Ειδικός, καθώς η ιδιότητα του καλλιτέχνη συνδυάζεται με αυτήν του ερευνητή-παρατηρητή.

αλληλοπεριχώρησης μεταξύ των πεδίων του θεάτρου, της όπερας, του χορού, της εικαστικής περφόρμανς, της εικαστικής εγκατάστασης και της κοινωνικής γλυπτικής, σχετικά νέου όρου, τον οποίο θα εξετάσουμε ενδελεχώς. Για να περιγράψουμε και να θεωρητικοποιήσουμε αυτήν τη συνθήκη αλληλοπεριχώρησης, χρησιμοποιούμε τον όρο «χωρογραφία»²⁶, ο οποίος θα αναλυθεί στη συνέχεια. Σε αυτόν συνυπάρχουν οι δύο έννοιες-κλειδιά της διατριβής: ο χώρος (μέσα από το πρώτο συνθετικό «χωρο-»), και η εγγραφή της κίνησης στο σώμα, των καλλιτεχνών ή/και των θεατών (η χωρογραφία είναι λέξη ομόηχη με τη χορογραφία) που γίνονται φορείς της κίνησης και μετακινούνται. Για την ανάλυση της έννοιας αυτής, τη συνδέουμε με τις Σπουδές Επιτέλεσης και τα ευρύτερα φαινόμενά της στην τέχνη καθώς και με θεωρίες χώρου που συναντώνται κυρίως στο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Η ύπαρξη του σώματος του θεατή στον χώρο μεταλλάσσει το έργο του καλλιτέχνη και, κατά συνέπεια, τη συνθήκη αντίληψης του χώρου για τον δεύτερο, καθώς συνυπολογίζει τη σωματικότητα του πρώτου. Η σύνδεση των εν κινήσει ή εν ακινησία σωμάτων, και η διαφορά που προκύπτει εξαιτίας της, καθορίζει και τις ξεχωριστές χωρικότητες ή τους ενοποιημένους χώρους συν-ύπαρξης καλλιτεχνών και θεατών.

Με αφετηρία τη μελέτη της χωρογραφίας στις παραστασιακές τέχνες (θέατρο, όπερα, χορό), θα προσεγγίσουμε την ανάδυση του όρου μέσα από διαφορετικές εκφάνσεις, μετασχηματισμούς, αλληλεπιδράσεις με άλλους όρους και πεδία. Θεωρούμε, επιπλέον, ότι ειδικά η δημιουργία ενσώματων χωρικότητων στις εικαστικές τέχνες (εικαστικές περφόρμανς, εγκαταστάσεις, συμμετοχικές δράσεις με κοινότητες) εντάσσεται ή έλκει την καταγωγή της αλλά και βλέπει το μέλλον της, επίσης, στο πλαίσιο της χωρογραφίας.

Για να γίνει κατανοητό το κύριο σώμα της διατριβής είναι απαραίτητο να ξετυλίξουμε τα νήματα που συγκροτούν το θεωρητικό και ερευνητικό πλαίσιο, έτσι ώστε ο αναγνώστης να αντιληφθεί τον μηχανισμό προσέγγισης και το μοντέλο λειτουργίας που υιοθετούμε, χωρίς να επαναλαμβάνουμε τις ίδιες έννοιες και θεωρίες. Στις περιπτώσεις των καλλιτεχνών, θα αναπτύξουμε περαιτέρω με σαφήνεια τα γενικά και ειδικά χαρακτηριστικά τους και θα μελετήσουμε τα υπό εξέταση έργα με βάση τις τρεις

²⁶ Υπάρχει ο όρος διευρυμένη σκηνογραφία εκτός ελληνικής βιβλιογραφίας, ως *expanded scenography* (στον αγγλοσαξονικό χώρο) –η οποία συνεχίζει να είναι στενά συνδεδεμένη με τις παραστασιακές τέχνες και δεν ρίχνει γέφυρα προς τις εικαστικές– την οποία θα μελετήσουμε στη συνέχεια.

θεματικές Χώρος, Σώμα και Θεατής, τις οποίες θα αναπτύξουμε στη συνέχεια της Εισαγωγής ως προς τη Χωρογραφία. Στην πρώτη ενότητα, για τον Χώρο, ξεκινάμε με *Αφετηρία, μια διευρυμένη σκηνογραφία*, εξετάζουμε ποιος είναι *Ο ενσώματος χώρος*, περνάμε *Από τον χώρο της σκηνής στην in situ τέχνη*, μελετούμε τη *Θεατρικότητα στον χώρο των εικαστικών τεχνών*, διερευνώντας εν τέλει τη θεματική *Χώρος και περφόρμανς*. Στη δεύτερη ενότητα, για το Σώμα, ξεκινάμε με τον *Χορό και τη φαινομενολογική προσέγγιση* ως πρώτο βήμα για να διερευνήσουμε *Τι είναι η περφόρμανς*, προσεγγίζουμε το πεδίο *Σώμα και Ταυτότητα* ώστε να περάσουμε στο *Σώμα και Περφόρμανς* και να καταλήξουμε στις *Επιτελεστικές Σπουδές και Πρακτικές*. Στην τρίτη ενότητα, για τον Θεατή, μελετούμε τη *Συνθήκη της φιλοξενίας ως άνοιγμα χώρου*, επισκοπούμε τις έννοιες *Κοινό, θεατής, επισκέπτης, μάρτυρας, συγγραφέας*, επικεντρώνουμε στο *Θεατής και Επιτελεστικές Πρακτικές* και τέλος εστιάζουμε στις *Κοινότητες*.

Η έννοια της χωρογραφίας, την οποία εισάγω ως πρακτική συνύφανσης, υλοποιείται στην περιοχή μεταξύ παραστασιακών και εικαστικών τεχνών, εκεί όπου οι όροι σκηνογραφία, κείμενο, σώμα, θεατής, δραματουργικός και πραγματικός χώρος χάνουν τα προηγούμενα όριά τους και μετασχηματίζονται. Εστιάζοντας στην ανάλυση της χωρογραφίας ως συνύπαρξη χώρου και σώματος, θα την αναπτύξουμε ως συνάντηση της διευρυμένης σκηνογραφίας (η οποία συμπαρασύρει όλες τις παραστασιακές τέχνες) και της εικαστικής περφόρμανς (η οποία επηρεάζεται και εμπλουτίζει τις εικαστικές). Θα επιχειρήσουμε την αποσαφήνιση των περιοχών αυτών, των μετασχηματισμών αλλά και των αλληλεπιδράσεών τους.

Μεθοδολογία

Τα βασικά ερωτήματα που θέτει η διατριβή είναι τα εξής: Πού οδηγεί η διευρυμένη σκηνογραφία και πώς μεταλλάσσει τις παραστασιακές τέχνες; Πώς συμμετέχει ο χώρος στη δημιουργία και στην εμπειρία του παραστασιακού έργου; Πώς επαναπροσδιορίζεται ο σκηνικός χώρος και πώς ορίζεται το έργο που αναφέρεται σε συγκεκριμένη τοποθεσία/χώρο; Υπό ποίους όρους το σώμα του καλλιτέχνη και του θεατή ανοίγουν χώρο και συμμετέχουν από κοινού στο έργο; Πώς επαναπλαισιώνεται ο χορός ως τέχνη του σώματος; Τι είναι η εικαστική περφόρμανς και πώς γίνεται

αφετηρία, μαζί με τη σκηνογραφία, για την ύφανση της χωρογραφίας; Πώς συνομιλούν θεωρίες του σώματος στο πλαίσιο της περφόρμανς, όπου το σώμα, ως τόπος του «εαυτού», αποτελεί τον διαμεσολαβητή (το όχημα;) για μεταβαλλόμενες ταυτότητες; Τι περιλαμβάνουν οι Σπουδές Επιτέλεσης και τι συνεισφέρουν στα πεδία παραστασιακών και εικαστικών τεχνών; Πώς η θέαση γίνεται συνθήκη συνύπαρξης με τον «άλλον» σε έναν χώρο φιλοξενίας από έργα που εστιάζουν στην κοινότητα;

Η μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας που ακολουθείται με αφετηρία τη διευρυμένη σκηνογραφία, από τον χώρο των παραστασιακών τεχνών, και την εικαστική περφόρμανς, από το πεδίο των εικαστικών τεχνών συνυφαίνει σταδιακά τη χωρογραφία μέσα από τη μελέτη μιας σειράς από έργα, σύμφωνα με μια προσέγγιση μεταξύ της «μεθόδου περιπτώσεων» (case study) και της «έρευνας δράσης» (action research) και συγκεκριμένα της έρευνας που οδηγεί στην πρακτική (practice-led research). Η «μέθοδος περιπτώσεων» βασίζεται στη γραμμική παράθεση φαινομένων για την παραγωγή γενικών και επαγωγικών θεωριών. Η σχέση της μεθοδολογίας της παρούσας διατριβής με την έρευνα δράσης έγκειται στην καταγωγή του ερευνητικού ερωτήματος αλλά και των πηγών έρευνας από δράσεις, πρακτικές και λόγους τα οποία ο γράφων έχει βιώσει ως παρατηρητής ή στα οποία έχει συμμετάσχει ενεργά. Η παρούσα έρευνα είναι προϊόν ενός φαινομενολογικού τρόπου σκέψης: η σωματική διάσταση της αντίληψης του χώρου είναι σύμφυτη με τον τρόπο επιλογής, πρόσληψης, περιγραφής και ερμηνείας των φαινομένων που παρουσιάζονται.

Η μέθοδος επίσης υπερβαίνει την επαγωγική και γενικεύσιμη «μέθοδο περιπτώσεων» (case study), καθώς βασίζεται στη μη γραμμική παράθεση φαινομένων στα οποία ο ερευνητής δεν είναι εξωτερικός παρατηρητής αλλά με διάφορους τρόπους εμπλεκόμενος και συνδέεται με εργαλεία αυτοεθνογραφίας, καθώς συνδέουμε το προσωπικό μας βίωμα με ένα ζήτημα επιστημονικού ενδιαφέροντος. Επιπλέον τα φαινόμενα αυτά παρουσιάζονται συνολικά μέσα στο πραγματικό τους πλαίσιο (το πεδίο τέχνης στο οποίο διαμορφώθηκαν, τις κριτικές και την αλληλεπίδραση με τους αποδέκτες). Οι γενικεύσεις και οι προδιαθέσεις αποφεύγονται ώστε η έρευνα να ακολουθήσει τα φαινόμενα και να καταλήξει σε πρωτότυπα συμπεράσματα που ενσωματώνουν την πολυπλοκότητα, τη ρευστότητα, την πληθυντική ερμηνεία των πολλαπλών συμμετεχόντων.

Στο τέλος συγκεντρώνονται τα συμπεράσματα τα οποία προκύπτουν από τη διαλογική αντιπαράθεση των κομβικών παραδειγμάτων και εξετάζεται η επαλήθευση των αρχικών υποθέσεων της έρευνας.

Η έρευνα στο ευρύ πεδίο των υφάνσεων που συνιστούν οι χωρογραφίες και στα πεδία συνάντησης παραστασιακών και εικαστικών τεχνών βασίζεται στη μελέτη δημιουργών και συγκεκριμένων έργων τους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι οποίοι θεωρούμε ότι λειτουργούν ως κομβικά σημεία αυτών των υφάνσεων. Η έρευνα της διατριβής, αλλά και των καλλιτεχνών τους οποίους μελετάμε, αφορά το πώς δημιουργείται ένα πεδίο στο οποίο μπορεί να διανοίξει χώρο ο θεατής, έτσι ώστε να γίνει επισκέπτης επενδύοντας και συνδημιουργώντας νόημα, κάποτε και πράττοντας. Η διάνοιξη χώρου, αρχικά από τους δημιουργούς και στη συνέχεια από τους θεατές, είναι το κριτήριο για την επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων τους τα οποία θα αναλυθούν στη συνέχεια της διατριβής. Συγκεκριμένα, η πρόθεση των καλλιτεχνών να δημιουργήσουν ένα έργο ως ανοικτό ερωτηματολόγιο για τους επισκέπτες/θεατές και έναν χώρο δράσης της φαντασίας· ο οποίος θα λειτουργήσει, δηλαδή, απελευθερωτικά, όχι με την ικανοποίηση ήδη γνώριμων και δεδομένων αιτημάτων αλλά προς την αποκάλυψη άγνωστων πτυχών και τη διερεύνηση νέων πρακτικών μέσω μιας μη-αποκωδικοποιημένης γλώσσας, την οποία οι θεατές θα αποκωδικοποιούν βιο-ψυχο-νοητικά.²⁷ Η πρακτική των καλλιτεχνών που μελετάμε δεν είναι κοινή, αλλά ομοιάζει σε αρκετούς και διαφέρει στα ειδικά χαρακτηριστικά τους. Στα επιμέρους κεφάλαια αναλύεται εκτενώς, καθώς τους παρακολουθούμε.

Η ανάδειξη και επεξεργασία των κομβικών έργων υποστηρίζεται από ένα σώμα βιβλιογραφίας, αρχείων, προσωπικών μαρτυριών και διαλόγων με τους καλλιτέχνες, αρθρογραφία και κριτική στον τύπο, ηχητικά ντοκουμέντα, βίντεο και γραπτές συνεντεύξεις καλλιτεχνών.

Η βιβλιογραφία και το αρχειακό υλικό τα οποία μελετάμε, από τη μια αντανakλούν το εύρος των ερωτήσεων που θέτουμε και από την άλλη εμπλουτίζονται με την προσωπική επαφή μαζί τους²⁸ αλλά και το βίωμα των συγκεκριμένων έργων μέσα στα

²⁷ Αυτή η πρόθεση έρχεται σε αντίθεση με τη βασική παραδοχή της Pamela Howard, περί συγκεκριμενοποιημένης απελευθέρωσης του κειμένου από τον σκηνογράφο. Εμείς θεωρούμε ότι δεν πρόκειται για απελευθέρωση αλλά για μετατόπιση με στοχευμένη κατεύθυνση ανάγνωσης, παρόμοια με αυτήν ενός κλασικού κειμενοκεντρικού σκηνοθέτη. Βλ. Pamela Howard, *What is scenography?*. Λονδίνο: Routledge, 2002.

²⁸ Κάποιοι από τους καλλιτέχνες έχουν αφήσει την τελευταία πνοή τους.

τελευταία είκοσι χρόνια, τα οποία πυκνώνουν περαιτέρω την ύφανση αυτής της διατριβής. Η βιβλιογραφία είναι διακαλλιτεχνική και διεπιστημονική και, όπως θα επεξηγηθεί παρακάτω, καλύπτει τα διαφορετικά πεδία που μελετώνται σε αυτή την έρευνα όπως: θέατρο, εικαστική περφόρμανς, χορό, όπερα, αρχιτεκτονική και φιλοσοφία. Στην έρευνα συχνά εντοπίζουμε κοινούς τόπους ανάμεσα στους θεωρητικούς και άλλοτε τους τοποθετούμε σε οιονεί διάλογο. Επισημαίνουμε συνδέσεις, ομοιότητες και διαφορές· αναγνωρίζουμε κοινές αφετηρίες μέσω ετεροαναφορών ή τις ανακαλύπτουμε μέσω της ευρετικής διαδικασίας.

Η επιλογή της συγκεκριμένης βιβλιογραφίας και εργογραφίας έχει βάση λογική και βιωματική: από τη μια συνεισφέρει μεθοδολογικά στην εκτύλιξη της προβληματικής που θέτει η έρευνα, από την άλλη προέρχεται από πεδία και πρόσωπα που, λόγω πνευματικής συγγένειας προς αυτά, έχουν αποτελέσει σημεία αναφοράς για την ανάπτυξη των ερευνητικών και καλλιτεχνικών μας ερωτημάτων. Η επαφή και ο διάλογος με τους περισσότερους από τους καλλιτέχνες (οι οποίοι λειτουργούν ως σημεία πύκνωσης και μετακίνησης από το ένα καλλιτεχνικό μέσο στο άλλο) αλλά και η άντληση υλικού από το προσωπικό έργο και τα βιώματα του γράφοντος επιχειρούν να εμπλουτίσουν και να φωτίσουν σημεία της έρευνας.

Τα έργα-κομβικά σημεία, που έχουμε επιλέξει να μελετήσουμε, έχουν παρουσιαστεί από το 2000 έως σήμερα στον δυτικό κόσμο: Επίδαυρος, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Λονδίνο και Νέα Υόρκη. Ένα από αυτά διαμορφώθηκε τη δεκαετία του '70 (η εγκατάσταση του Κουνέλλη) αλλά καθώς επανεκτέθηκε, διαφορετικό μάλιστα, θεωρώ ότι επικαιροποιήθηκε στο νέο χώρο στον οποίο το βίωσα, μετά την αλλαγή της χιλιετίας. Είναι ένα δείγμα έργου που μας υπενθυμίζει και επιβεβαιώνει ότι όλες οι τάσεις έχουν προϋπάρξει σε άλλο πλαίσιο και με διαφορετική ρητορική και μορφολογία, οι δε αλλαγές στην τέχνη δεν επισυμβαίνουν σε στιγμές αλλά διαρκούν, ίσως και αιώνες.

Η έρευνα καλύπτει και την υποδοχή των έργων από το κοινό, όπως αυτή καταγράφεται από αρχειακό υλικό, δηλαδή άρθρα και κριτικές, αλλά και από την προσωπική εμπειρία του γράφοντος. Ακόμα και η αρνητική υποδοχή λειτουργεί ως πρόσκληση διερεύνησης, καθώς δεν σημαίνει οπωσδήποτε αστοχία ως προς τη δυνατότητα του έργου για επικοινωνία με τον θεατή, αλλά μπορεί να επισημαίνει ως αναγκαία την εισήγηση μιας νέας συνθήκης θέασης και συμμετοχής, με την οποία οι αποδέκτες δεν έχουν

εξοικειωθεί. Η παρούσα μελέτη, επίσης, ενδιαφέρεται για έργα και φαινόμενα για τα οποία δεν υπάρχει ακόμα αξιοσημείωτο σώμα έρευνας, με σκοπό να τα τοποθετήσει σε έναν θεωρητικό χάρτη.

Συνοψίζοντας την προσέγγισή μας, θα υπογραμμίσουμε την πρόθεση να διατηρήσουμε κριτική στάση απέναντι στους καλλιτέχνες και στα έργα τους. Το προσωπικό βίωμα των έργων εμπλουτίστηκε βέβαια από προσωπική επαφή και συνομιλία με τους καλλιτέχνες, αλλά στη συνέχεια οι ελεύθεροι συνειρμοί ανατράπηκαν, εξηγήθηκαν, αναλύθηκαν και μετουσιώθηκαν στην παρούσα διατριβή μέσω της μελέτης των αρχείων, των ιστορικών και θεωρητικών κειμένων και της ανατροφοδότησης από την επιβλέπουσα Π. Ρηγοπούλου, έχοντας ως στόχο την κριτική και ερμηνευτική απόσταση από το αντικείμενο της έρευνας.

Το σώμα της διατριβής συντίθεται από τα εξής μέρη: την εισαγωγή, το κυρίως κείμενο και τα συμπεράσματα. Η εισαγωγή περιλαμβάνει την περιγραφή του αντικειμένου της έρευνας, τη μεθοδολογία, την αναφορά της σχέσης του ερευνητή με αυτό αλλά και της σκοπιμότητας αυτής της διατριβής. Συγκεκριμένα, θα αποσαφηνιστούν τα πεδία στα οποία εντοπίζεται η έρευνα, θα διαπιστωθούν τα σημεία στη σύγχρονη ιστορία και θεωρία που θεωρούμε ότι χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης και τα οποία καλείται η διατριβή να αντιμετωπίσει και θα εκτεθούν στοιχεία ως προς την πρωτοτυπία της. Κατόπιν θα περιγραφεί η επισκόπηση της βιβλιογραφίας στην οποία βασίζεται η έρευνα και θα δικαιολογηθεί η επιλογή και οι διασυνδέσεις της. Λόγω της διεπιστημονικής φύσης της συγκεκριμένης διατριβής, δεδομένου ότι τα πεδία των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών ερευνώνται εξίσου, θα αιτιολογηθεί και η επιλογή των συγκεκριμένων έργων-κομβικών σημείων τα οποία θα υποστηρίξουν την ερευνητική διαδικασία. Αφού διατυπωθούν οι ερευνητικές υποθέσεις και προθέσεις, θα παρουσιαστεί η διαδικασία μέσα από την οποία αυτές θα επιχειρηθεί να επαληθευθούν στα συμπεράσματα.

Επισκόπηση βιβλιογραφίας

Η έννοια της χωρογραφίας θα υποστηριχθεί από κείμενα που συγκροτούν τη βιβλιογραφική βάση αυτής της διατριβής από την ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Πιο

συγκεκριμένα, ειδικά αναφερόμαστε στα κείμενα της Ρηγοπούλου, στα οποία υπάρχει δια-καλλιτεχνική προσέγγιση για το σώμα και τον χώρο. Η έρευνά μας εστιάζει στα βιβλία: *Αυτοματοποιητική* (1988), *Ο Νάρκισσος-Στα Ίχνη της Εικόνας και του Μύθου* (2002), *Το σώμα, Ικεσία και Απειλή* (2008), *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκοπήση, Ίαση* (2016).

Για να ορίσουμε τη χωρογραφία, εξετάζουμε ελληνική και ξένη βιβλιογραφία στην οποία συναντάται ο συγκεκριμένος όρος και επισημαίνουμε τα σημεία στα οποία διαφέρει η δική μας εκδοχή και χρήση του. Ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί με βάση τη ρίζα του «χώρου», ως τοπικός προσδιορισμός, αλλά και την πλατωνική έννοια της «χώρας» όπως θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Αφού αποσαφηνιστεί αυτή η κεντρική έννοια της διατριβής, στη συνέχεια προχωρούμε σε μία ύφανση της βιβλιογραφίας της σχετικής με τις βασικές έννοιες της χωρογραφίας: τον χώρο και το σώμα. Στο υποκεφάλαιο του χώρου, η αφηγηρία τοποθετείται στην έννοια της σκηνογραφίας, καθώς σ' αυτήν εντοπίζουμε το στοιχείο που την καθιστά συνδετικό κρίκο για διαφορετικά πεδία τέχνης και που αποτελεί αφηγηρία για τη χωρογραφία: το στοιχείο του χώρου. Μέσα από Έλληνες και ξένους θεωρητικούς αλλά και μέσα από την ερευνητική και διδακτική εμπειρία του γράφοντος, σχηματίζουμε ένα περίγραμμα ορισμού της σκηνογραφίας.

Στο ζήτημα του ανοίγματος των ορίων του χώρου συναντώνται κείμενα από θεωρητικούς διαφορετικών πεδίων και χρονικοτήτων. Συγκεκριμένα, ο ενσώματος χώρος, δηλαδή ο χώρος που βιώνεται μέσα από το σώμα μας αλλά και που γίνεται πεδίο συνάντησης σωμάτων, θα μελετηθεί με συμ-παράθεση και αντιπαράθεση διεπιστημονικών θεωριών που επικεντρώνονται στο θέμα του χώρου. Από τη θεωρητική αυτή προσέγγιση θα εστιάσουμε, στη συνέχεια, σε συγκεκριμένους «τόπους», όπως ο χώρος της σκηνής και οι τοποθεσίες της *in situ* τέχνης. Σε αυτό το σημείο συνυφαίνονται τα πεδία του θεάτρου, της αρχιτεκτονικής, της εγκατάστασης, του χορού και άλλων παραστασιακών και εικαστικών τεχνών. Ήδη μετατοπιζόμαστε προς μια ενδιάμεση περιοχή, που δεν εντάσσεται με σαφήνεια ούτε στο παραστασιακό ούτε στο εικαστικό πεδίο. Ο χώρος ανοίγεται προς το σώμα, και δεν μπορεί να περιγραφεί χωρίς να εμπεριέχει και την έννοια του σώματος. Η αλληλεξάρτηση αυτών των εννοιών αντανakλάται στη χορογραφική πράξη μέσα σε μουσειακό χώρο. Από τη μία, ένας θεσμικός χώρος στον οποίο συναντώνται τα έργα τέχνης με το κοινό, και από την άλλη ο χορός, μια κατεξοχήν σωματική τέχνη, εισάγει το ζωντανό στοιχείο στη

σχέση έργου και θεατή. Για τη μελέτη μιας τέτοιας συνύφανσης μελετάμε κείμενα από τα διαφορετικά πεδία, όπως περφόρμανς, χορός, εικαστικές τέχνες, κριτική της τέχνης, θεωρία της αρχιτεκτονικής. Μετά τον χώρο, η διατριβή εστιάζει στο σώμα, σε συνέχεια της χορογραφίας σε μουσειακό χώρο, που μελετήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η φαινομενολογική προσέγγιση του σώματος φέρει σε διάλογο σημαντικές θεωρίες του παρελθόντος με τις σύγχρονες σπουδές χορού. Οι πρακτικές χορού γεφυρώνουν το παραστασιακό και το εικαστικό πεδίο της τέχνης καθώς παίρνουν χαρακτηριστικά περφόρμανς, τόσο λόγω της κεντρικής σημασίας του σώματος, όσο και λόγω της αναφοράς στον χώρο. Στη διατριβή στηριζόμαστε σε ένα πλέγμα βιβλιογραφίας από τα πεδία τέχνης, αρχιτεκτονικής και θεάτρου, περιγράφουμε με σφαιρικό τρόπο την περφόρμανς ως έννοια και πρακτική εν-τοπισμένης σωματικής τέχνης, η οποία στον ευρύ της χώρο εμπεριέχει τον εαυτό και την ταυτότητα. Περιγράφουμε την ανάδυση των Σπουδών Επιτέλεσης μέσα από σχετική βιβλιογραφία και εκθέτουμε πώς αυτή η στροφή στο «κοινωνικό» επέφερε μετατοπίσεις και στα όρια του θεάτρου και των άλλων παραστασιακών τεχνών. Στην τρίτη κορυφή του τριγώνου το οποίο σχηματίζουν οι βασικές έννοιες που μελετά η διατριβή, μαζί με τον χώρο και το σώμα, βρίσκεται ο θεατής. Αρχή της χωρογραφίας είναι η διάνοιξη ενός χώρου φιλοξενίας για τα σώματα των καλλιτεχνών και των θεατών. Η έννοια της φιλοξενίας θα διερευνηθεί περαιτέρω με παράθεση βιβλιογραφίας, ώστε να αναδειχθούν βασικές παραδοχές της χωρογραφίας, όπως ο χώρος συνύπαρξης και η αποδοχή του άλλου. Ο θεατής αναλύεται ως όρος και αντιμετωπίζεται ως διακριτά σώματα και αντιλήψεις που συμμετέχουν στο έργο, κι ενίοτε έχουν ρόλο συν-συγγραφέα. Το ζήτημα της ενσωμάτωσης του θεατή αλλά και της συνθήκης της θέασης συγκεντρώνει λόγους και αντίλογους που συνθέτουμε από βιβλιογραφία που προέρχεται από την πρακτική και την κριτική της τέχνης, τη φιλοσοφία, την πολιτική θεωρία κ.λπ. Από τον ένα θεατή έως μία ομάδα θεατών, ως μια πληθυντική οντότητα, η διατριβή μελετά τη δυναμική της κοινότητας ως συγγραφέα, μέσο αλλά και αντικείμενο της τέχνης. Η βιβλιογραφία περιλαμβάνει μια κοινωνιολογική προσέγγιση στην ανάπτυξη της έννοιας της κοινότητας και της αξίας της συνεργασίας, και στη θεωρία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, για τη μελέτη της στροφής στην κοινότητα ως φαινόμενο στην τέχνη αλλά και στην αστική ζωή.

Πιο συγκεκριμένα: Από την περιοχή της πρακτικής και της θεωρίας της τέχνης προέρχονται κείμενα για την εικαστική περφόρμανς των Roselee Goldberg, Lea Vergine, η κριτική για τη μινιμαλιστική τέχνη του Michael Fried, η ανθολογία κειμένων

για τη μινιμαλιστική και εννοιολογική τέχνη του Νίκου Δασκαλοθανάση, αλλά και κείμενα των καλλιτεχνών Γιάννη Κόκκου, Γιάννη Κουνέλλη και Κυριάκου Κατζουράκη. Η *in situ* τέχνη και η συμμετοχή του κοινού μελετώνται σε διάλογο με τους Nick Kaye, Miwon Kwon, Claire Bishop, Νάντια Καλαρά και Κώστα Ντάφλο. Από ένα άλλο, αλλά συσχετιζόμενο πεδίο, αυτό του θεάτρου και της περφόρμανς, σμιλεύεται ένα σώμα θεωρίας με βάση τα κείμενα των Richard Schechner, Gay McAuley, Erika Fischer-Lichte, Pamela Howard, Eugenio Barba, Peter Brook, Πέτρου Μαρτινίδη, Γιάννη Κόκκου, Δημήτρη Τσούχλου, Δημήτρη Δημητριάδη, Ελένης Βαροπούλου, Anne Ubersfeld, Hans Thies Lehmann, Joe Kelleher, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Σάββα Πατσαλίδη, Δημήτρη Τσατσούλη, Γιώργου Πεφάνη. Επίσης, χρησιμοποιείται βιβλιογραφία σχετική με το, αλληλεπικαλυπτόμενο με το πεδίο της περφόρμανς αλλά και του θεάτρου, πεδίο του χορού, μέσα από κείμενα των Randy Martin, Andre Lerecki, Κάτιας Σαβράμη, Μαρίας Τσουβαλά.

Ο χώρος μελετάται από κείμενα θεωρίας της αρχιτεκτονικής και της πόλης, όπως του Γιάννη Πεπονή, του Σταύρου Σταυρίδη, του Σάββα Κονταράτου, του Γιώργου Τζιρτζιλάκη, της Αριάδνης Βοζάνη, του Κώστα Ντάφλου, του Νικολάου-Ίωνα Τερζόγλου και της Susan Silberberg. Στη βιβλιογραφία περιλαμβάνονται βιβλία από το πεδίο της ανθρωπολογίας, όπως της Νάντιας Σερεμετάκη, και της κοινωνικής ανθρωπολογίας, όπως της Αθηνάς Αθανασίου.

Τα νήματα του χώρου και του σώματος που διατρέχουν και συγκρατούν την ύφανση αυτής της έρευνας υποστηρίζονται από κείμενα θεωρητικών που προέρχονται από τη φαινομενολογική (Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Henri Lefebvre), τη στρουκτουραλιστική (Roland Barthes, Jacques Ranciere) και τη μεταστρουκτουραλιστική (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Judith Butler) φιλοσοφική παράδοση.

Στο παραπάνω σώμα συμμετέχουν και αναφορές σε σύγχρονες διδακτορικές διατριβές²⁹, επιχειρώντας να διαμορφώσουν ένα δίκτυο διαλόγου και ανταλλαγής ιδεών μεταξύ ερευνητών, όπως αναφέραμε παραπάνω σε υποσημείωση. Επιπλέον, τη βιβλιογραφία συμπληρώνει διεξοδική αναζήτηση σε αρχεία, άρθρα, καταλόγους

²⁹ Για τις διατριβές, βλ. υποσημείωση 6.

εκθέσεων και ιστότοπους, αλλά και υλικό από τα σημειωματάρια του γράφοντος, στα οποία έχουν καταγραφεί οι εμπειρίες από τα έργα και ελεύθεροι συνειρμοί επ' αφορμή αυτών, καθώς και γραπτές ή ηχητικές συνομιλίες με καλλιτέχνες και επιμελητές.

Τι είναι χωρογραφία;

Σ' αυτό το πλαίσιο εξετάζουμε τον όρο *χωρογραφία* με ωμέγα³⁰. Συναντάμε τη χρήση της λέξης αυτής στη γεωγραφία, ως μία συνολική μελέτη για να περιγράψει τις υποπεριοχές μιας χώρας (πόλεις, κωμοπόλεις, χωριά, δήμους κ.ά.) στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα³¹, δηλαδή ο όρος χρησιμοποιήθηκε στη γεωγραφία ως συγκεντρωτική μελέτη για μια χώρα. Ο Γιάννης Πεπονής³² χρησιμοποίησε τον όρο για να περιγράψει τον «αρχιτεκτονικό σχηματισμό του νοήματος», όπως δηλώνεται και στον τίτλο του βιβλίου του. Η χωρογραφία για τον Πεπονή εμπεριέχει εύρος εμπειριών και παραστάσεων: την περιπατητική αρχιτεκτονική του βουνού, την περιπλάνηση στη γλώσσα ενός κειμένου, την περιήγηση σε ένα κτίριο μέσα από την οπτική επικοινωνία αλλά και τη συνθήκη ανθρώπινων συναντήσεων. Ο Πεπονής αναζητά την τάξη στις μορφές που δηλώνουν την αταξία.³³ Η αναζήτηση της τάξης ταυτίζεται με την αναζήτηση του «μορφογενετικού κανόνα»,³⁴ καθώς έτσι γίνεται μια μορφή κατανοήσιμη

³⁰ Τον οποίο χρησιμοποιήσαμε και στο πλαίσιο μαθημάτων στα Πανεπιστήμια Πατρών και Πελοποννήσου, δημιουργώντας οικειότητα με τον όρο σε μια γενιά νέων καλλιτεχνών και μελετητών.

³¹ Βλ. Εκδόσεις, του 1863 και 1903 αντίστοιχα, όπου αναφέρεται στον τίτλο ο όρος *Χωρογραφία*: Ι. Δ. Σταματάκη, *Πίναξ χωρογραφικός της Ελλάδος: Περιέχων τα ονόματα, τας αποστάσεις και τον πληθυσμόν των δήμων, πόλεων, κωμοπόλεων και χωριών*, Αθήνα: Τυπογραφείο Αντωνιάδου, 1863.

<<https://catalogue.nlg.gr/Record/b.449738>>, τελευταία επίσκεψη: 28/12/2019 και Χρήστου Π. Κορύλλου, *Χωρογραφία της Ελλάδος*, Α' Νομός Αχαΐας, Αθήνα: Τυπογραφείο Κωνσταντινίδου, 1903, <https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/4/9/1/metadata-01-0000530.tkl&do=89033.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=425.04%20pts&height=595.44%20pts&maxpage=227>, τελευταία επίσκεψη: 28/12/2019.

³² Θεωρητικός αρχιτεκτονικής και πανεπιστημιακός διδάσκων.

³³ Στον περίπατο στο όρος Κυλλήνη ως μια σύνθεση κίνησης και θέασης και ως «αποκρυστάλλωση των εν δυνάμει άπειρων τρόπων περιδιάβασης του βουνού και των εν δυνάμει άπειρων όψεών του ως συγκεκριμένη, αναγνωρίσιμη και τελικά ευδιάκριτη κατασκευή» (Πεπονής, σελ. 28), στα μη γραμμικά σχήματα αφήγησης του Italo Calvino (στο βιβλίο *Αόρατες Πόλεις*, που πρωτοεκδόθηκε το 1972) όπου το περιεχόμενο μπορεί να διαβαστεί μέσα από «πολλαπλές πορείες ανάγνωσης» (Πεπονής, σελ. 42), στο «απροσδόκητο της μορφής» (Πεπονής, σελ. 94) της La Tourette του Le Corbusier (κτίριο του 1960, σε συνεργασία με τον Ιάκωβο Ξενάκη) όπου ανατρέπεται η σύμβαση της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής, στην «ηθελημένη ετερότητα» (Πεπονής, σελ. 108) του κτιρίου Atheneum του Richard Meier (έργο του τέλους της δεκαετίας του 1970) λόγω των ανατροπών στην πρόσληψη της μορφής του, που ωθούν τον επισκέπτη σε μια περιπατητική εμπειρία του εξωτερικού και ενός εσωτερικού χώρου που έχει οργανωθεί μέσα από διασταυρούμενες πορείες και συναντήσεις, κατ' αναλογία του «χώρου της πόλης» (Πεπονής, σελ. 138).

³⁴ Πεπονής, *ibid*, σελ. 193.

από τον παρατηρητή. Για τον Πεπονή η χωρογραφία συστήνεται γύρω από την εμπειρία και τη συγκρότηση του νοήματος από την πλευρά του θεατή / επισκέπτη / περιπατητή / χρήστη ενός χώρου. Επιπλέον, η χωρογραφία κατ' αυτόν εκτείνεται πέρα από τα όρια της θεωρίας ή της πρακτικής της αρχιτεκτονικής, ως ευρύτερη «μορφολογική παιδεία». ³⁵ Στην παρούσα έρευνα, δεν υπάρχει ταύτιση αλλά διαφορετική προσέγγιση του όρου της χωρογραφίας σε σχέση με το κείμενο του Πεπονή. Εμείς μελετούμε, στο πεδίο των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών, τους καλλιτέχνες και συγκεκριμένα έργα τους όπου οι χώροι, συνήθως, είναι προορισμένοι για εφήμερες συνυπάρξεις και όχι για μόνιμες μορφολογικές κατασκευές, ως κτίρια. Ταυτόχρονα, αναγνωρίζουμε τις ομοιότητες, πρώτον όσον αφορά περιπτώσεις όπου η εμπειρία νοηματοδότησης αναφέρεται στον αστικό ιστό, με τη διαφορά ότι μελετάμε καλλιτεχνική δράση, και δεύτερον όσον αφορά τη σημασία που αποδίδει στην εμπειρία του χρήστη (για την αρχιτεκτονική) ή του θεατή (για την τέχνη).

Ο Hans Thies Lehmann³⁶, στο βιβλίο του *Μεταδραματικό Θέατρο*, τοποθέτησε τη λέξη *chora-graphy* με ενωτικό, δανειζόμενος από τη φιλόσοφο Julia Kristeva³⁷ την έννοια της *χώρας*, προερχόμενη κι αυτή από τη Χώρα ως «Υποδοχή» στον *Τίμαιο* του Πλάτωνα. Η Αριάδνη Βοζάνη³⁸ στη διδακτορική της διατριβή *The architectural correspondence of space and speech in tragedy*³⁹ (*Η αρχιτεκτονική αντιστοιχία χώρου και λόγου στην τραγωδία*) μελετά τη Χώρα του *Τίμαιου* διεξοδικά και αναφέρεται σ' αυτήν ως χωρίς όρια δοχείο, υποδοχέα και φορέα αποτυπώματος και ως χώρο ο οποίος διανοίγει χωρικότητες (*makes room*) για άλλους ώστε να πραγματωθούν. Χαρακτηριστικά, η Βοζάνη σημειώνει ότι η Χώρα δεν ανταποκρίνεται σε συμβατικές έννοιες του αφηρημένου χώρου αλλά ότι αυτοπροτείνεται ως η σύμβασή/συνθήκη τους.⁴⁰ Δηλαδή η Χώρα παράγει χώρους, σκέψη που συμβάλλει στην ανάπτυξη της χωρογραφίας.

³⁵ Πεπονής, *ibid*, σελ. 213.

³⁶ Θεωρητικός και κριτικός του θεάτρου.

³⁷ Φιλόσοφος, ψυχαναλύτρια, κριτικός.

³⁸ Αρχιτέκτων και σκηνογράφος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΕΜΠ.

³⁹ Vozani, Ariadni, *The architectural correspondence of space and speech in tragedy*. PhD thesis. The Open University, UK, 2003. <<https://oro.open.ac.uk/54418/1/288574.pdf>>

⁴⁰ *ibid*, σελ.119

Ο Lehmann συγκεκριμένα γράφει: «Το θέατρο μετατρέπεται σε μια χωρο-γραφία: η αποδόμηση ενός λόγου προσανατολισμένου προς το νόημα και η εφεύρεση ενός χώρου που ξεφεύγει από τους νόμους της εκπλήρωσης [telos] και της ενότητας».⁴¹ Η τοποθέτηση γεννά ένα ερώτημα: ποιος λόγος δεν είναι προσανατολισμένος προς ένα νόημα ή πολλά νοήματα; Ακόμα και η αποδόμηση του νοήματος κατασκευάζει ένα νόημα. Και το α-νόητο μπορεί να είναι έμβλημα ενός λόγου όπου ο εντυπωσιασμός καλύπτει και διαλύει την ουσία. Σε αντίθεση με τη χωρογραφία, όπως αυτή χρησιμοποιείται από τον Πεπονή, ως σύνθεση επιμέρους παραστάσεων (οπτικών, κινητικών, λογικών, φαντασιακών) του θεατή / περιπατητή με προσανατολισμό προς τον σχηματισμό του νοήματος, η χωρο-γραφία για τον Lehmann σημαίνει την αποδέσμευση από την αναγκαιότητα του νοήματος στο πεδίο του θεάτρου.

Στην έρευνά μας αναδύθηκε, τέλος, και ήταν έκπληξη, και η σημερινή, συνήθης και συχνή χρήση της λέξης χωρογραφίας, με την ιδιότυπη αυτή ορθογραφία, σε ποδοσφαιρικούς αγώνες, όπου, όπως είπαμε ήδη, οι φίλαθλοι καταλαμβάνουν ολόκληρες συνεχόμενες θύρες στα στάδια, κρατώντας χαρτόνια που όλα μαζί φτιάχνουν λέξεις και εικόνες –από νούμερα έως εκπληκτικές νεκροκεφαλές– ή απλώνοντας τεράστια υφάσματα.⁴²

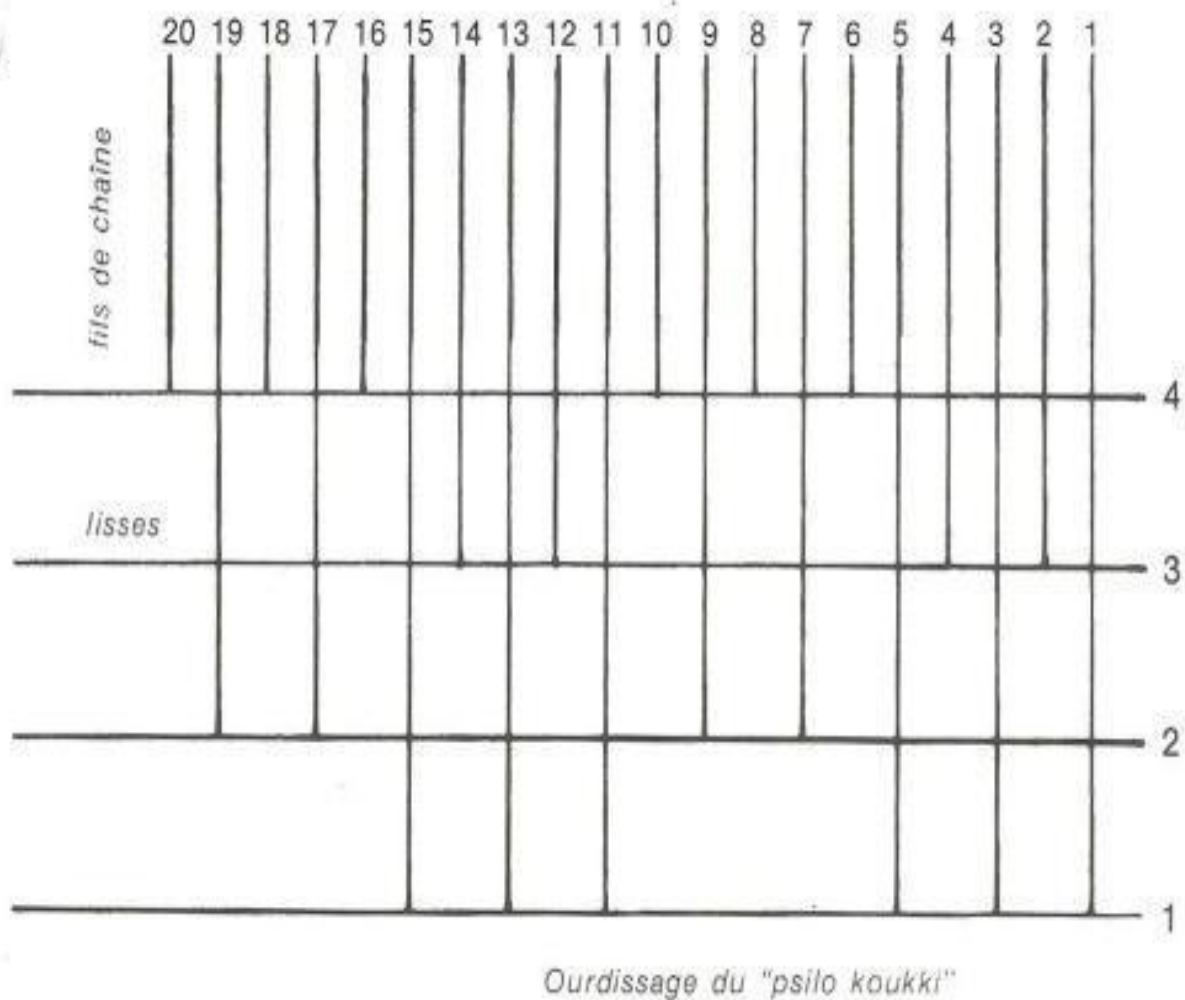
Θα αρχίσουμε να ξετυλίγουμε τον όρο χωρογραφία, ως έννοια που εμπεριέχει πράξη (εκκινώντας από τον ορισμό τον οποίο παραθέσαμε στον πρόλογο): ένα εγχείρημα μετακίνησης των καλλιτεχνών από ένα καλλιτεχνικό μέσο προς ένα άλλο, που μετουσιώνουν την καλλιτεχνική αφετηρία τους, ή/και η μετατόπιση του έργου τους σε έναν χώρο που δεν υπακούει απαραίτητα σε ένα μόνο μέσο και, τέλος, η μετακινούμενη θέση ενός ή πολλών σωμάτων –δρώντων ή θεατών– στο περιβάλλον. Η χωρογραφία ενυπάρχει ως κίνηση ύλης και σωμάτων, δηλαδή ως δράση σε μιαν αλληλουχία εξερεύνησης του διαθέσιμου ή του εν τω γίνεσθαι διαθέσιμου χώρου, που ενίοτε επαναπροσδιορίζει τα όρια ενός μουσείου, θεάτρου, αρχαιολογικού χώρου, δρόμου ή μιας γειτονιάς. Η χωρογραφία, στο πλαίσιο των παραστασιακών τεχνών, είναι μια διαδικασία πειραματικής όσμωσης των επιμέρους πρακτικών –σύλληψη ιδέας, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, χορογραφία, υποκριτική, συγγραφή και ερμηνεία μουσικής κ.λπ.– στην οποία μπορεί άλλοτε να αναδειχθεί μια ισότιμη συνεργασία δημιουργών,

⁴¹ Hans Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Λονδίνο: Routledge, 2006, σελ. 146.

⁴² Οι φίλαθλοι του Ολυμπιακού καθώς και του Παναθηναϊκού είναι αρκετά γνωστοί στην Ευρώπη για τις εντυπωσιακές *χωρογραφίες* τους.

σε άλλες περιπτώσεις να αφαιρεθεί η πρωτοκαθεδρία της σκηνοθεσίας και αντίστοιχα του σκηνοθέτη. Κύριο συστατικό της είναι η συμπερίληψη της σωματικότητας των θεατών, όπου η πιθανότητα ενεργήματος στον χώρο μπορεί να περιλαμβάνει πιθανή δράση, αντί-δραση ή και α-πραξία. Αν στα αγγλικά οι όροι chora-graphy ή spacegraphy ακούγονται το λιγότερο εξωτικοί αν όχι κακόφωνοι, ο γαλλικός όρος mise-en-espace (espace και space σημαίνουν, αντίστοιχα στη γαλλική και στην αγγλική, χώρο) συγγενεύει σχεδόν καταγωγικά με τη χωρογραφία. Το 2013, σε διάλεξή μου στο Παρίσι, στην École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, μου προτάθηκε από την καθηγήτρια της ENSAD, Claire Dehove, η λέξη «χωρογραφία» να γράφεται στα ελληνικά, ενώ θα μπορούσε ως προτεινόμενη γραφή να διεισδύσει σε άλλες γλώσσες, ως ανοίκεια/οικεία απεικόνιση.

Η έννοια της χωρογραφίας έχει, συνεπώς, ως αρχική παραδοχή την πρόθεση του καλλιτέχνη να δημιουργήσει έναν χώρο φιλοξενίας, έννοια που θα αναλύσουμε παρακάτω, ο οποίος να συμπεριλαμβάνει και τη σωματικότητα του θεατή, που τον μετατρέπεται δυνητικά από έναν, ίσως, παθητικό σε έναν σε εγρήγορση θεατή. Η χωρογραφία είναι δυνατόν να οριστεί ως πρακτική συνύφανσης: παραστασιακές τέχνες (θέατρο, όπερα, χορός) και εικαστικές τέχνες (εγκατάσταση, περφόρμανς, τέχνη με και για κοινότητες) λειτουργούν κάθετα σαν νήματα από στημόνι και τέμνονται οριζόντια με έννοιες όπως η συνεργασία, η φιλοξενία, οι κοινωνικές συναντήσεις, η διδασκαλία ως χειραφέτηση, η παροδικότητα / εναλλαγή των (ενσωματωμένων) ιδιοτήτων και των ρόλων, καλλιτεχνών και θεατών, που λειτουργούν σαν υφάδι. Οι παράλληλες τέχνες συγκροτούν τη βάση και ξετυλίγονται με μια χωρογραφία του καλλιτέχνη, ο οποίος *χορεύει* καθώς υφαίνει και πατά τους πατητήρες/ιμάντες για να ανεβο-κατέβουν τα μιτάρια που συγκρατούν τις τέχνες, αλλάζοντας τις σχέσεις μεταξύ τους, καθώς ξετυλίγεται το υφάδι, με τη σαΐτα που περνά. Οι έννοιες-υφάδι αποτελούν πτυχές της κοινωνικής ζωής και τελετουργίες που έχουν έναν κοινό τόπο: την πραγμάτωση της σχέσης σώματος και χώρου. Το σχέδιο συλλαμβάνεται αρχικά νοητικά και αισθαντικά· όταν πραγματώνεται μετουσιώνεται σε γλώσσα / αφήγημα / κείμενο της χωρογραφίας. Το ρήμα *τίκτω* (γεννώ) έχει ως απογόνους τις λέξεις: τέχνη, text (κείμενο) αλλά και textile (ύφασμα).



(Σχέδιο ύφανσης από το βιβλίο Helene Palaiologou, *Brodez d' après des Tissages Cretois*. Athènes: Perigites, 1983, σελ. 13)

Χώρος

Στην ενότητα του χώρου θα μελετήσουμε τη διεύρυνση της σκηνογραφίας από τον χωρικό και εικαστικό σχεδιασμό, στο πεδίο των παραστασιακών τεχνών, σε μια ελεύθερη διακαλλιτεχνική πρακτική για τη δημιουργία ενός ανοικτού χώρου συναντήσεων. Περιγράφουμε τη διευρυμένη εκδοχή της σκηνογραφίας, η οποία συνυφασμένη και με την τέχνη της περφόρμανς, την οποία θα μελετήσουμε σε επόμενη ενότητα, έχει οριστεί ως χωρογραφία. Μέσω της φαινομενολογικής προσέγγισης θα περιγραφεί ο χώρος σε σχέση με το σώμα, διαμορφώνοντας μια βάση σκέψης για τη διατριβή. Συγκεκριμένα, ο χώρος της σκηνής θα αποτελέσει ένα πεδίο μελέτης για να διερευνηθεί η υπέρβαση της θεατρικής σύμβασης και η ταύτιση της σκηνής με τον πραγματικό καθημερινό χώρο. Αλλά και στην *in situ* τέχνη συμβαίνουν μετατοπίσεις ως προς τον χώρο της τέχνης και τον πραγματικό χώρο, ο οποίος γίνεται σημείο αναφοράς. Τέλος, στην ενότητα του χώρου θα μελετήσουμε τους βασικούς τύπους χώρου που συνδέονται με τις εικαστικές και τις παραστασιακές τέχνες, τον Λευκό Κύβο και το Μαύρο Κουτί αντίστοιχα, και θα παρακολουθήσουμε πώς μεταλλάσσεται η συνθήκη της θέασης απέναντι σε ένα έργο εικαστικής περφόρμανς.

Αφετηρία, μια διευρυμένη σκηνογραφία

Τι είναι σκηνογραφία; Αυτή είναι η ερώτηση την οποία έθεσε η Pamela Howard το 1994, όταν ανέλαβε το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Central Saint Martins College of Art and Design του Πανεπιστημίου των Τεχνών του Λονδίνου· στα επόμενα χρόνια μετονόμασε το πρόγραμμα από *Stage Design* σε *Scenography*, όρος που όμως δεν ταυτίζεται με αυτό που στα ελληνικά ονομάζουμε σκηνογραφία, όπως θα δούμε αναλυτικότερα. Η Howard στην ουσία αφαιρεί τον χαρακτηρισμό του παραγγελιοδόχου από τον σκηνογράφο και τον τοποθετεί ισάξια και ισότιμα δίπλα στον σκηνοθέτη (έχοντας τον τελικό λόγο στον εικαστικό σχεδιασμό). Η «σκηνογραφική πρακτική (πράξη)», ως ορισμός, έχει συχνά διαφοροποιηθεί τα τελευταία περίπου 25 χρόνια, αναλόγως με την εκάστοτε χώρα και το δυναμικό των πειραματικών καλλιτεχνών, τα πολιτιστικά και εκπαιδευτικά ιδρύματα, τις εκθέσεις, τα συνέδρια και τα διάφορα καλλιτεχνικά πεδία στα οποία η πρακτική αυτή έχει ερευνηθεί και εφαρμοστεί.

Πρόκειται για ένα μεταπτυχιακό πρόγραμμα που έφερε τομή στον πανεπιστημιακό χώρο, σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς οι διδάσκοντες δημιούργησαν χώρο για τις/τους φοιτήτριες/ές που είχαν ως σημείο εκκίνησης τις εικαστικές τέχνες και το θέατρο, και έριξαν *γέφυρες* προς την ποίηση, τον χορό, τον δημόσιο χώρο και τη δημόσια σφαίρα.⁴³ Έτσι, πριν ακόμα γίνει γνωστό το ομώνυμο βιβλίο της το 2002⁴⁴, είχε ήδη *εμποτίσει* γενιές καλλιτεχνών με την έννοια του όρου *scenography*⁴⁵, η οποία διαφοροποιείται και αντιπαρατίθεται προς τον όρο *σκηνικός σχεδιασμός* (stage design ή theatre design), δηλαδή, στα ελληνικά, τη σκηνογραφία. Ο όρος σκηνογραφία υπονοεί υποταγή είτε στο κείμενο είτε στον σκηνοθέτη, είτε και στα δύο: συχνά είναι συνδεδεμένος με τον αναπαραστατικό χαρακτήρα των εικαστικών στο θέατρο, είτε πρόκειται για αναφορές εποχής είτε για ρεαλιστική απόδοση ενός χώρου με αναγνωρίσιμες λειτουργίες (παράδειγμα: μία παράσταση Άμλετ σε ένα νοσοκομείο), είτε για έναν αφαιρετικό χώρο, όραμα του σκηνοθέτη. Ο όρος *scenography* τοποθετεί τη συν-γραφή της δραματουργικής τοπολογίας στο κέντρο της ανάπτυξης και της προετοιμασίας μιας παράστασης, ως μία εικαστική εγκατάσταση η οποία, μαζί με τους ερμηνευτές, θέτει ερωτήσεις αντί να απαντά σε τι χώρο ή χρόνο βρίσκεται η κάθε παράσταση⁴⁶.

Στο πλαίσιο των μαθημάτων που διδάσκω, την ίδια ερώτηση (Τι είναι σκηνογραφία;) θέτω στις/στους φοιτήτριες/ές μου κάθε φορά που ξεκινάμε, για να διερευνήσουμε μαζί και όχι να τυποποιήσουμε, να διατηρήσουμε τον όρο ζωντανό, δυναμικό κι εναλλασσόμενο. Οι απαντήσεις που λαμβάνω καταδεικνύουν το απροσπέλαστο του κάστρου της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής, και τη φουρτουνιασμένη θάλασσα γύρω απ' αυτό. Αυτή η θάλασσα συνειρμικά φέρει την εικόνα ενός πέτρινου πλοίου, φράση που χρησιμοποιεί ως μεταφορά ο συγγραφέας και θεατρικός σκηνοθέτης Eugenio Barba για το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου⁴⁷. Οι απαντήσεις των φοιτητριών/ών εύλογα ποικίλλουν:

⁴³ Η δημόσια σφαίρα περιλαμβάνει τον δημόσιο χώρο και τις κοινωνικές λειτουργίες του.

⁴⁴ Pamela Howard, *What is scenography?*, Λονδίνο: Routledge, 2002.

⁴⁵ Η ακαδημαϊκή συμβολή της Howard είναι αναγνωρισμένη, ως ιδρύτριας του μεταπτυχιακού προγράμματος MA in Scenography -όρος ανοίκειος για την αγγλική γλώσσα-, το οποίο το 2007 μετονομάστηκε σε Performance Practice and Design.

⁴⁶ Για περαιτέρω μελέτη της διευρυμένης σκηνογραφίας βλ. Jane Collins & Andrew Nisbet, *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. Λονδίνο: Routledge, 2010.

⁴⁷ Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το θέατρο: Μοναξιά, δεξιτεχνία, εξέγερση*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2001.

«Κομμάτι του θεάτρου· εικόνα από τον σκηνικό χώρο του έργου· απεικόνιση μιας εποχής ή ενός χώρου έπειτα από μελέτη· τοποθέτηση αντικειμένων και φωτισμού στη σκηνή· μια επικουρική χωρική σύμβαση του ηθοποιού· ενορχήστρωση υλικών· ενορχήστρωση υλικών και ανθρώπων· η απόδοση ενός έργου με αισθητικά κριτήρια και κανόνες· εικαστική απόδοση· ένας χώρος που προσαρμόζεται στις ανάγκες του έργου κι όχι απαραίτητα στο θέατρο· αυτό που περιβάλλει τον ηθοποιό· φόντο· ένα μέσο με το οποίο το δραματικό κείμενο αποκτά υλική μορφή· τοποθέτηση του σώματος στο σκηνικό περίβλημα· διάταξη των αντικειμένων στον χώρο· σύνολο οπτικών σημείων· ένα περιβάλλον που διαμορφώνεται από την ανάγκη· απεικόνιση των σκηνικών οδηγιών· το τι βλέπουμε από πάνω μέχρι κάτω στη σκηνή· αρχιτεκτονική διακόσμηση».

Αναδεικνύονται επίσης και πιο ολιστικές προσεγγίσεις, όπως: «δομή / κέλυφος / θήκη όπου εξελίσσονται οι παραστατικές τέχνες· το οτιδήποτε εν-γράφεται πάνω στη σκηνή», αλλά κατά κόρον ακούγεται ότι «ο σκηνογράφος υλοποιεί τις προθέσεις του σκηνοθέτη». Συνήθως στο τέλος του μαθήματος καταλήγουν ότι είναι η έκφραση και προοπτική ενός καλλιτέχνη, του σκηνογράφου, άρα τοποθετούν στην πράξη αυτή ένα δραστικό υποκείμενο.

Η Ιωάννα Μανωλεδάκη⁴⁸ ενισχύει, στον πρόλογό της για την ελληνική έκδοση του βιβλίου της Howard⁴⁹, την έννοια της ισότητας του σκηνογράφου με τον σκηνοθέτη, οδηγώντας προς την έννοια μιας διευρυμένης σκηνογραφίας. Στον πρόλογο της αγγλικής έκδοσης του βιβλίου, ο Ralph Koltai⁵⁰ αναφέρει ότι η σκηνογραφία είναι αυτό που δεν είδε ποτέ ο ηθοποιός, αυτό που δεν οραματίστηκε ποτέ ο σκηνοθέτης.⁵¹ Όταν λοιπόν εκλείπει το υποκείμενο του/της σκηνογράφου από τη διαδικασία πρόσληψης και μπαίνουν κανόνες απόδοσης-μελέτης-ικανοποίησης του σκηνοθέτη, τότε η διαδικασία αυτή απανθρωποποιείται και γίνεται μια μηχανιστική εκτέλεση, στην καλύτερη περίπτωση μια ερμηνεία, και όχι μια διαδικασία ελεύθερης δημιουργίας.

⁴⁸ Ζωγράφος και σκηνογράφος, ομότιμη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

⁴⁹ Πάμελα Χάουαρντ, *Τι είναι σκηνογραφία* (μτφρ. Ευαγγελία Κιρκινέ). Αθήνα: Επίκεντρο, 2016.

⁵⁰ Εικαστικός και σκηνογράφος στην Αγγλία.

⁵¹ *Τι είναι σκηνογραφία*, *op.cit.*,σελ. xxiv.

Η σκηνογραφία από την παρούσα έρευνα αντιμετωπίζεται ως συμπύκνωση της χωρικής οργάνωσης και παρουσίας των δρώντων προσώπων μέσα στον χώρο της σκηνής. Η σκηνογραφία από τη μία, ως δημιουργία χώρου, και η εικαστική περφόρμανς, από την άλλη, ως ενσώματη δράση, γίνονται τα σημεία εκκίνησης για τη διερεύνηση συν-υφάνσεων χώρου και σώματος σε έναν κοινό τόπο μεταξύ παραστασιακών και εικαστικών τεχνών.

Η τέχνη της εικαστικής περφόρμανς και των κοινωνικών πρότζεκτ, όπως θα δούμε στις επόμενες ενότητες, πλησιάζουν στην αντίληψη του θεάτρου ως επιτελεστικής πρακτικής με άξονα τη συνεργασία: πρόκειται για μια ποιητική μηχανή, της οποίας αν αλλάξει η λειτουργία ενός από τα συστατικά μέρη, το αποτέλεσμα θα τροποποιηθεί. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το θέατρο ακόμα διερευνάται: μεταρρυθμιστικές σκέψεις από καλλιτέχνες και θεωρητικούς έχουν κινηθεί προς, πολλές φορές αόριστους, όρους όπως θεατρική περφόρμανς, τέχνη βασισμένη στον χρόνο, ζωντανή τέχνη κ.ά., για να διαχωρίσουν όλες τις διαφορετικές παραστασιακές τέχνες από την κανονιστική μετωπικότητα του θεάτρου / θεάματος και την παθητικότητα του θεατή. Αποδεικνύεται άρα το προφανές: η εξέλιξη του θεάτρου λαμβάνει χώρα εκτός έδρας, αναιρώντας με αυτό τον τρόπο τη μοναδικότητα της ταύτισης του ονόματος της τέχνης αυτής με την κατοικία της⁵². Η απλή συνθήκη, δηλαδή κάποιοι πράττουν και δείχνουν (perform) και κάποιοι άλλοι παρακολουθούν / σχετίζονται / συμμετέχουν, σε αδιαίρετη συνύπαρξη σε συγκεκριμένο χώρο, μεταλλάσσεται συνεχώς, οδηγώντας προς την έννοια της επιτελεστικότητας.

Ένα χαρακτηριστικό που θεωρούμε ότι έχει η χωρογραφία και το διακρίνουμε στα γραφόμενα άλλων είναι ο ενδιάμεσος χώρος. Η έννοια της χωρογραφίας, όχι με τη συγκεκριμένη λέξη, δοκιμάζεται στην έρευνα της Ρηγοπούλου και συγκεκριμένα στο βιβλίο της *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. Η περιγραφή της Ρηγοπούλου έχει ως αναφορά τη σωματική τέχνη, όπου το σώμα είναι το κύριο μέσο έκφρασης και αντίληψης, ένα πεδίο που θα αναπτυχθεί εκτενώς στη συνέχεια της διατριβής. Αυτό όμως που διαφαίνεται εδώ είναι ένας ενδιάμεσος χώρος σχέσεων: του μέσα με το έξω, του σώματος με το περιβάλλον, του καλλιτέχνη με τον θεατή. Αυτή η συνθήκη του

⁵² Με τον όρο θέατρο εννοείται και η τέχνη και το αποτέλεσμα. Δεν συμβαίνει το ανάλογο με τη γλυπτική και το άγαλμα ή την εγκατάσταση, τη ζωγραφική και τον πίνακα, τη μουσική και την αίθουσα συναυλιών, την ποίηση και το ποίημα.

ενδιάμεσου χώρου όπου ενεργοποιούνται σχέσεις, εμπεριέχεται στην έννοια της χωρογραφίας. Συγκεκριμένα η Ρηγοπούλου γράφει στο υποκεφάλαιο *Λόγος για ένα «άχρηστο» βιβλίο: Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*:

«Το να σπάσουν τα όρια μεταξύ διαφορετικών τεχνών, μεταξύ καλλιτέχνη, έργου τέχνης και κοινού ήταν –και παραμένει– ένα διαρκές ζητούμενο. Ωστόσο, στο χώρο της σωματικής τέχνης η αναζήτηση των νέων ορίων έχει σημείο αναφοράς το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη: το σώμα ως υλικό της τέχνης, το υποκείμενο της τέχνης ως αντικείμενό της ενώ, συγχρόνως, τα τυπικά όρια της ζωγραφικής και της γλυπτικής εκτείνονται στον πραγματικό χρόνο και χώρο. Αυτή η σχέση του μέσα και του έξω, η ανταλλαγή στοιχείων μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος, η διαρκής απόπειρα ένωσης θα έλεγε κανείς του καλλιτέχνη με το κοινό, ακόμη και όταν το βρίζει ή θέλει να το σοκάρει, θα μπορούσε να ερμηνευθεί με βάση την παρατήρηση του Freud περί διαταραχής των ορίων μεταξύ του εγώ και του περιβάλλοντος».⁵³

Ο Sigmund Freud στην αρχή του βιβλίου του⁵⁴ ερμηνεύει και διαφωνεί με το ωκεάνιο αίσθημα, ή *αίσθημα της Αιωνιότητας*, το οποίο ασπάζεται ο Romain Rolland⁵⁵. Ένα αίσθημα το οποίο εκβάλλει ως θρησκευτική ενέργεια, «ως ένα διαφορετικό είδος αποποίησης του κινδύνου που αισθάνεται το Εγώ από τον εξωτερικό κόσμο».⁵⁶ Το αίσθημα του άπειρα ανοικτού χώρου εμφανίζεται άραγε στην πραγματική ή στη συμβολική διάσταση; Και πώς ορίζονται αυτές οι διαστάσεις; Η Ρηγοπούλου, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς την θέτουμε σε διάλογο με άλλους θεωρητικούς, συνδέει τους τρεις χώρους, της φαντασίας, του ονείρου και της καθημερινής ζωής, σε μία *άνευ ορίων ρευστότητα*⁵⁷. Οι επιτελεστικές τέχνες συμβαίνουν σε συγκεκριμένο χώρο, με όρια χωρικά, και οι τελετουργίες που συνέβαιναν στον δημόσιο χώρο, ως προϊστορία του θεάτρου⁵⁸, είχαν και αυτές όρια. Τα σημεία που διανοίγουν τα όρια,

⁵³ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ. 81-82.

⁵⁴ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*. Αθήνα: Δαμιανός, 2007.

⁵⁵ Γάλλος συγγραφέας, ιστορικός τέχνης, βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Romain_Rolland

⁵⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*. Αθήνα: Δαμιανός, 2007, σελ. 31.

⁵⁷ Πέπη Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική*. Αθήνα: Αποψη, 1988, σελ. 84.

⁵⁸ Τρεις είναι οι βασικές κατηγορίες των δραματοποιημένων θεαμάτων που ανήκουν σε θρησκευτικές ιερουργίες και κοσμικές τελετές σύγχρονων και παλαιότερων πολιτισμών, κατά τη λαογράφο και εθνολόγο Κατερίνα Κακούρη: «Η πρώτη περιλαμβάνει τα δρώμενα για την εξασφάλιση τροφής. Στη δεύτερη υπάγονται δρώμενα για την αποτροπή κάθε κακού, για την προφύλαξη από κακοποιά πνεύματα

προς μια –πάντα διαφεύγουσα– ολότητα, αυτά θεωρούμε ότι μπορεί να εμφανιστούν διαμέσου της τέχνης. Στην καθημερινή ζωή, μπορεί ο θεατής να περάσει από το μικρό πατάρι ενός θεάτρου σε ένα κάστρο της Ελσινόρης.

Για την εκτύλιξη του νήματος προς τη διερεύνηση αυτού του ενδιάμεσου χώρου, θα ξεκινήσουμε από την κατανόηση της συνάρτησης του χώρου και του σώματος στα πεδία των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών. Θα εξετάσουμε πώς επαναπροσδιορίζεται η διευρυμένη σκηνογραφία ως μία επιτελεστική πρακτική, της οποίας συν-συγγραφέας είναι ο χώρος, με τη δυνατότητά του να πυροδοτεί και να προωθεί την εμπειρία του θεατή. Για να εμβαθύνουμε στις έννοιες του χώρου και του σώματος θα ορίσουμε ένα θεωρητικό πλαίσιο που αντλεί το περίγραμμά του από φιλοσοφικές προσεγγίσεις στις έννοιες αυτές.

Ο ενσώματος χώρος

Στην παρούσα διατριβή η ιδέα του χώρου, ως πεδίου κοινωνικών σχέσεων, θα μελετηθεί σε άμεση συνάρτηση με την ιδέα του σώματος, με τη βιολογική, αντιληπτική, κιναισθητική⁵⁹, κοινωνική, έμφυλη διάστασή του. Σχετικά με την έννοια του χώρου, θα αναφερθούμε σε θεωρίες που τον έχουν περιγράψει μέσα από συσχετιζόμενες, συμπληρωματικές ή διαφορετικές οπτικές γωνίες. Επιλέγουμε τον Νικόλαο-Ίωνα Τερζόγλου⁶⁰ επειδή μας παρέχει μια γενική εικόνα της πολλαπλότητας στην προσέγγιση της έννοιας του χώρου, καθώς αυτή αποτελεί τόπο σύγκλισης διεπιστημονικών πεδίων. Η επισκόπηση σε θεωρίες του χώρου περιλαμβάνει τους φαινομενολόγους, και ευρύτερα εκπροσώπους της ηπειρωτικής φιλοσοφίας, Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard, de Certeau, Lefebvre, μέσω των οποίων διαμορφώνεται μια συζήτηση / διαδρομή προς την ιδέα του ενσώματου χώρου.

και στοιχεία της φύσης. Στην τρίτη αναφέρονται όλα όσα αφορούν στους σταθμούς της ζωής και στη μύηση της μετάβασης από το ένα στάδιο ηλικίας στο άλλο [...] είναι τα αρχέφυτρα του θεατρικού είδους και κατακλύζουν την ανθρωπότητα [...]». Κατερίνα Ι. Κακούρη, *Προϊστορία του Θεάτρου*. Αθήνα: Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, 1974, σελ. 12.

⁵⁹ Νευροφυσιολογική αισθητηριακή αντίληψη της κίνησης στον χώρο και στον χρόνο, που απαιτεί ένα ενεργητικό σώμα το οποίο κινείται εκούσια, Βλ. Katia Savrami, «A duet between science and art: neural correlates of dance improvisation», *Research in Dance Education*, 2017, σελ. 273-290, <<http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2017.1369509>>, δημοσιεύτηκε: 12/09/2017

⁶⁰ Ιστορικός και θεωρητικός αρχιτεκτονικής.

Επιχειρούμε να προσεγγίσουμε τον χώρο με βάση τους παραπάνω θεωρητικούς, ώστε να μοιραστούμε με τον αναγνώστη το θεωρητικό πλαίσιο για τα επιμέρους κεφάλαια. Όπως αναφέρει ο Τερζόγλου στο βιβλίο του *Οι ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, δίνοντας προοπτική στο ζήτημα του χώρου στον 21ο αιώνα:

«Η έννοια του χώρου αποτελεί σήμερα ένα κατεξοχήν πεδίο διασταύρωσης και διεπιστημονικής συνάντησης πολλαπλών κλάδων έρευνας και πολλών διαφορετικών επιστημών. Αρχιτέκτονες, πολεοδόμοι, καλλιτέχνες, γεωγράφοι, φυσικοί επιστήμονες, κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι, ψυχολόγοι, ιστορικοί, μαθηματικοί, φιλόσοφοι και άλλοι επιστήμονες από όλο το εύρος των ανθρώπινων γνώσεων και ερευνών διατυπώνουν σκέψεις και υποθέσεις πάνω στο νόημα, τη δομή, τη σημασία του χώρου».⁶¹

Ο Τερζόγλου προσεγγίζει την ιδέα του χώρου μέσα από τέσσερα διαφορετικά επιστημονικά πεδία: φιλοσοφία· φυσικές επιστήμες· κοινωνικές επιστήμες κι επιστήμες του ανθρώπου και του πολιτισμού· επιστήμες της αρχιτεκτονικής, της τέχνης και της πόλης.⁶² Ακολουθώντας τη δική του σφαιρική κατόπτευση, επιχειρούμε στη διατριβή την προσέγγιση της έννοιας του χώρου από διαφορετικές πλευρές: ως αντικείμενο αρχιτεκτονικής, φιλοσοφίας, τέχνης. Οι όψεις αυτές εντάσσονται στα ερευνητικά όρια της παρούσας διατριβής, όπως ορίστηκαν στην ενότητα «Περιγραφή του ερευνητικού αντικειμένου» ως προς το περιεχόμενο, την έκταση και το βάθος της, και δεν εκτείνονται σε πεδία τα οποία αυτή δεν πραγματεύεται.

Στο όψιμο έργο του Martin Heidegger, *Η τέχνη και ο Χώρος*, αποκαθίσταται η σημασία του χώρου, έναντι του χρόνου, των δύο κατά Kant a priori καθαρών μορφών εποπτείας του ανθρώπου μέσω της αισθητηριακής ικανότητας. Ο Heidegger διερευνά τη σημασία του χώρου, μέσα από την ετυμολογία της γερμανικής λέξης (Raum) ερμηνεύοντας το «κάνω-χώρο» ως «απελευθέρωση τόπων» για «μια εγκατάσταση και διαμονή των ανθρώπων».⁶³ Όπως αναφέρει και ο Τερζόγλου, «ο Heidegger διατυπώνει μια πραγματιστική θεώρηση του χώρου, που τοποθετεί στο κέντρο της ανάλυσής του την έννοια του τόπου». Και επισημαίνει τη «συγγένεια» με τη θεωρία του Merleau-Ponty

⁶¹ Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, *Ιδέες του χώρου στον Εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Νήσος, 2009, σελ. 25.

⁶² *ibid*, σελ. 32.

⁶³ Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος* (εισαγ., μτφρ.: Γιάννης Τζαβάρας). Αθήνα: Ίνδικτος, 2006, σελ. 39-40.

πάνω στην «ενσώματη αντίληψη και στον ενεργό ρόλο του ανθρώπινου σώματος» στη χωρική εμπειρία.⁶⁴

Η ιδέα του χώρου του Heidegger, ως χώρου διαμονής ανθρώπων, συμφωνεί με την τοποθέτηση του σώματος μέσα στο χώρο, ως μέρος αυτού, από τον Merleau-Ponty. Ο χώρος για τον Merleau-Ponty δεν νοείται ως «το (πραγματικό ή λογικό) περιβάλλον μέσα στο οποίο διατάσσονται πράγματα, αλλά το μέσο διά του οποίου καθίσταται δυνατή η θέση τους».⁶⁵ Οι μεταβάσεις και οι κινήσεις μεταξύ πραγμάτων στον χώρο διέρχονται από το σώμα μας, επιζητούν το προσηλωμένο βλέμμα μας για να υπάρξουν.⁶⁶ «Είμαι σώμα σημαίνει... είμαι δεμένος με έναν ορισμένο κόσμο, και το σώμα μας δεν είναι κατ' αρχάς εντός του χώρου: είναι στον χώρο, είναι του χώρου».⁶⁷ Το σώμα περιγράφεται ως «ιδιόσωμα», ως «είμαι το σώμα μου», το οποίο προσηλώνοντας τις λειτουργίες του πάνω στα ορατά πράγματα, τα εμψυχώνει και συγκροτεί μαζί τους συστήματα.⁶⁸

Ο Gaston Bachelard, το έργο του οποίου επηρέασε τον Merleau-Ponty, διευρύνει αυτή την προσέγγιση της καθημερινής αλλά και φαντασιακής σχέσης με τον χώρο. Η αντίληψη του χώρου μέσω του σώματος, καθώς η αντίληψη είναι το σώμα και το σώμα είναι στον χώρο, σημαίνει έναν χώρο συνυφασμένο με τη ζωή που συμβαίνει σε αυτόν. Το έργο του Bachelard αναδεικνύει την ποιητική που αναβλύζει από τις ποιότητες του κατοικημένου χώρου, του πιο οικείου και ενδόμυχου ανθρώπινου χώρου. Ο Bachelard αναζητά σε αυτόν τη συνθήκη του καταφυγίου, της εσωτερικότητας, του «αρχικού κελύφους».⁶⁹ Ο βιωμένος χώρος υπερβαίνει τον γεωμετρικό χώρο παρ' όλο που το σπίτι είναι στη βάση του ένα «έντονα γεωμετρικό αντικείμενο», αλλά τη γεωμετρικότητα αυτή τη διαλύει και την υπερβαίνει η «στρογγυλότητα» της ζωής αλλά και το βιολογικό πρόσταγμα για οικειότητα και ονειροπόληση.⁷⁰ Προεκτείνοντας τις εικόνες από την «αρχιτεκτονική των πουλιών» του ιστορικού Jules Michelet, ο Bachelard οδηγείται στον οραματισμό ενός καταλύματος χτισμένου από και για το σώμα, που παίρνει μορφή από μέσα προς τα έξω, μέσα από την πίεση του ίδιου του σώματος προς τα τοιχώματα. Το

⁶⁴ Τερζόγλου, *op.cit.*, σελ. 37.

⁶⁵ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Αθήνα: Νήσος, 2016, σελ. 420.

⁶⁶ *ibid*, σελ. 470-471.

⁶⁷ *ibid*, σελ. 267.

⁶⁸ *ibid*, σελ. 353.

⁶⁹ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982, σελ. 31.

⁷⁰ *ibid*, 75-76, 262.

σώμα γίνεται ένα εργαλείο που διαμορφώνει τον χώρο του, που επιβάλλει το σχήμα του⁷¹.

Θεωρούμε ότι η Ρηγοπούλου συνθετικά αναδεικνύει ακριβώς αυτή την κινητικότητα του βιωμένου χώρου –ο οποίος είναι ορισμένος, εμπεριέχει και την αφαίρεση αλλά και την εν δυνάμει επέκταση– στην *Αυτοματοποιητική*: «Ο χώρος της φαντασίας και του ονείρου, αλλά και ο χώρος της καθημερινής ζωής και παρουσίας, μπορεί να υπακούει στην πιο αυστηρή γεωμετρικότητα, όπως επίσης και σε μια άνευ ορίων ρευστότητα».⁷² Τον χώρο της καθημερινής ζωής που αναφέρει η Ρηγοπούλου και περιγράφει ο Bachelard μέσα από τις τοποθεσίες του «ενδόμυχου βίου»,⁷³ αναγνωρίζουμε στη σκέψη του Henri Lefebvre, που συνθέτει τη θεωρία του για την παραγωγή του χώρου σε συνάρτηση με τη μαρξιστική του καταγωγή.

Για τον Lefebvre, υπάρχουν διαφορετικά μέσα παραγωγής του χώρου, μέσω μεθοδευμένων διεργασιών που ο ίδιος ονομάζει «χωροποίηση», από τον φυσικό – απόλυτο– χώρο στον κοινωνικό χώρο, σε πιο σύνθετες, δηλαδή, χωρικότητες, των οποίων η σημασία παράγεται κοινωνικά. Στο *La production de l'espace*, ο Lefebvre μεταθέτει την έμφαση από τον χώρο στις διαδικασίες παραγωγής του, ενώ υπογραμμίζει πως ο χώρος δεν παράγεται μόνο κοινωνικά αλλά γίνεται και ο ίδιος παραγωγικός, ως χαρακτηριστικό των κοινωνικών πρακτικών. Όπως γράφει, «[ο] (κοινωνικός) χώρος είναι (κοινωνικό) προϊόν. [...] Ο χώρος που παράγεται λειτουργεί επίσης ως εργαλείο σκέψης και δράσης».⁷⁴ Η σωματικότητα παίζει ρόλο και στη θεωρία του Lefebvre, καθώς η κοινωνική πρακτική προϋποθέτει τη χρήση του σώματος.

Η παραπάνω σκέψη μάς επαναφέρει στον καθημερινό χώρο ως τον τόπο όπου πιθανότητες δράσεων αναμένουν, τόπο όπου τα γεγονότα θα συμβούν, κι έτσι μεταμορφώνεται σε χώρο. Γιατί ο χώρος είναι «ένας τόπος στην πρακτική του χρήση»,

⁷¹ «Και ο Michelet μας προτείνει το σπίτι που κατασκευάζεται από το σώμα για το σώμα, παίρνοντας το σχήμα του στο εσωτερικό σαν ένα κοχύλι, μέσα σε μια οικειότητα που λειτουργεί φυσικά. Είναι το εσωτερικό της φωλιάς που επιβάλλει το σχήμα της. Στο εσωτερικό, το εργαλείο που επιβάλλει στη φωλιά το κυκλικό σχήμα της δεν είναι άλλο από το σώμα του πουλιού. Στριφογυρνώντας αδιάκοπα και πιέζοντας από παντού τα τοιχώματα, καταλήγει να σχηματίσει αυτόν τον κύκλο». Bachelard, *op.cit.*, σελ. 127-128.

⁷² Πέπη Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική*. Αθήνα: Άποψη, 1988, σελ. 84.

⁷³ Bachelard, *op.cit.*, σελ. 35.

⁷⁴ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000, σελ. 26.

ο πεπραγμένος χώρος, όπως το διατυπώνει ο Michel de Certeau στο *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*.⁷⁵ Ο de Certeau αναφέρει το παράδειγμα: «[ο] δρόμος που ορίζεται γεωμετρικά από την πολεοδομία μεταβάλλεται σε χώρο από τους περιπατητές του».⁷⁶ Συμφωνούμε με τον de Certeau, στον οποίο υπάρχει διαφοροποίηση του τόπου με τον χώρο: ο πρώτος είναι μία συνύπαρξη στοιχείων που συνδέονται με σταθερές γειτνιάσεις και ο δεύτερος αναμετράται με την πιθανή διασταύρωση και κινητικότητα στοιχείων.⁷⁷ Με τη διάκριση χώρου και τόπου ασχολήθηκε και ο Merleau-Ponty, όπως αναφέρει και ο De Certeau, ο οποίος διέκρινε έναν «γεωμετρικό» χώρο (αντίστοιχο του κατά De Certeau τόπου) και έναν «ανθρωπολογικό» χώρο (αντίστοιχο του κατά De Certeau χώρου).⁷⁸

Στα επιμέρους κεφάλαια θα παρακολουθήσουμε τους τρόπους με τους οποίους δοκιμάζει και δοκιμάζεται η χωρογραφία ανάμεσα στον χώρο της πραγματικότητας και έναν ενδιάμεσο χώρο. Οι επιθετικοί προσδιορισμοί –ο «πεπραγμένος» του de Certeau, ο «διανοιγμένος» του Heidegger, ο «βιωμένος» του Bachelard και του Merleau-Ponty, ο «κοινωνικός» του Lefebvre– τοποθετημένοι δίπλα στη λέξη «χώρος», διαμορφώνουν μια έννοια δυναμική, όπως την εννοεί η Ρηγοπούλου, η οποία μπορεί να ανταποκριθεί στην προβληματική που θέτει η παρούσα διατριβή για τον χώρο του παραστασιακού και εικαστικού γεγονότος και για τον τρόπο με τον οποίο εν-υπάρχει ο θεατής στον χώρο αυτό σε σχέση με άλλες σωματικότητες.

Οι παραπάνω προσεγγίσεις μάς οδηγούν σε δημιουργικά ερωτήματα: ο χώρος μπορεί να είναι και συν-συγγραφέας του παραστασιακού γεγονότος⁷⁹, πέρα από τους συγγραφέα / κείμενο και σκηνοθέτη / υποκριτική; Ακόμη κι αν το θεωρήσουμε αυτό ως δεδομένο, πρόκειται άραγε για απελευθερωτική διαδικασία, όπου ο θεατής μπορεί εκουσίως να εξελιχθεί από παθητικό αποδέκτη σε ενεργό συμμετέχοντα; Είναι αυτή μια απόφαση που προ-αποφασίζεται και λαμβάνεται από τους καλλιτέχνες ή από τους θεατές; Πώς καταλήγουν σε ένα αμοιβαίο «συμβόλαιο» –όπως συμβαίνει σε κάθε συναλλαγή– που όμως δεν είναι πάντα «επί ίσοις όροις», δεδομένου ότι αρκετές φορές

⁷⁵ Μισέλ ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. Αθήνα: Σμίλη, 2010, σελ. 287.

⁷⁶ *ibid*, σελ. 287.

⁷⁷ *ibid*, σελ. 286.

⁷⁸ *ibid*, σελ. 287.

⁷⁹ Με τη δυνατότητά του να πυροδοτεί και να προωθεί την εμπειρία του θεατή.

είναι επαχθές για τον θεατή; Στη γνωστή φράση της Anais Nin «δεν βλέπουμε τα πράγματα όπως είναι, τα βλέπουμε όπως εμείς είμαστε»⁸⁰ μπορεί κανείς να διαγνώσει την εγγύτητα –που αυτό το εφήμερο συμβόλαιο μπορεί να επιτύχει– ανάμεσα στο έργο τέχνης και τον αποδέκτη και τη σωματικότητά του.

Από τον χώρο της σκηνής στην in situ τέχνη

Περιγράψαμε παραπάνω τον χώρο σε άρρηκτη σχέση με το σώμα, καθώς η αντίληψη και η εμπειρία του χώρου διαμεσολαβείται από το σώμα, ενόσω και το σώμα δεν μπορεί να υπάρχει καθαυτό αλλά σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο του. Στο πεδίο των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών, και με αφετηρίες τη σκηνογραφία και την εικαστική περφόρμανς, ο χώρος που ερευνούμε είναι αυτός της συνάντησης, καλλιτεχνών και θεατών, και παρακολουθούμε στα κεφάλαια πώς ο χώρος μετατοπίζεται σταδιακά στον μη - θεατρικό, μη - ιδρυματικό, δημόσιο χώρο. Θα ξεκινήσουμε από τον χώρο της σκηνής, επιχειρώντας μια πολύπλευρη προσέγγιση στον όρο –από την πλευρά της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και της σκηνογραφίας– μέσα από τα κείμενα των Ρηγοπούλου, Μαρτινίδη, Brook, Kaye, Γερογιάννη, Ντάφλου. Τέλος, θα αναφερθούμε στην ιδέα της σκηνής-πόλης, στην οποία συναντιούνται οι Debord και Σταυρίδης.

Εάν ο χώρος του μύθου και της μυθοπλασίας είναι εκτατός, όπως το διατυπώνει η Ρηγοπούλου στην προσέγγισή της στο βιβλίο *Αυτοματοποιητική*⁸¹, «μοιάζει με τον χώρο της σκηνής του θεάτρου όπου το κοντά και το μακριά είναι συχνά σχετικά, καθώς και με τον χώρο του ονείρου, όπου οι σχέσεις μεγέθους των μορφών μεταξύ τους δεν ερμηνεύονται αποκλειστικά με τους κανόνες της προοπτικής, αλλά και του ψυχικού συμβολισμού».⁸² Η πράξη της χωρογραφίας, επίσης, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως επ-έκταση του χώρου της «σκηνής». Στη σκηνή –θεατρική, καθημερινή ή ως πεδίο μιας επιτέλεσης– πραγματώνεται και αναδεικνύεται η θεμελιακή σχέση μεταξύ σώματος και χώρου.

⁸⁰ Η Nin αναπαράγει το ταλμουδικό ρητό στο βιβλίο της: Anais Nin, *Seduction of the Minotaur*. Swallow Press, 1961.

⁸¹ *Αυτοματοποιητική, op.cit.*

⁸² *ibid*, σελ.85.

Ο αρχικός τόπος είναι βεβαίως το θέατρο. Προσπαθώντας όμως να προσδιορίσουμε τον όρο, όπως αυτός υφίσταται στον θεατρικό χώρο⁸³, ανακαλύπτουμε ότι η ατελείωτη διαδικασία διερώτησης καταλήγει και στον ορισμό του, μέσω κατασκευής εφήμερων αξιωμάτων ώστε να διατηρηθούν οι διαρκώς μεταβαλλόμενες ποιότητές του. Η Μαρίκα Θωμαδάκη⁸⁴ υπογραμμίζει ότι ο πραγματικός χώρος του θεάτρου είναι κοινωνικός καθώς «συναντώνται άτομα διαφορετικής –ή και κοινής– ταξικής προελεύσεως και όπου πραγματώνεται ο βασικός διάλογος ανάμεσα σε θεατές και δρώμενα»⁸⁵. Οι χρήστες / επισκέπτες, ως εφήμεροι συν-κάτοικοι, καθιστούν το θέατρο χώρο συνάντησης με την άφιξή τους στο κτίριο, πριν να φτάσουν στα προκαθορισμένα καθίσματά τους. Οι χώροι των φουαγιέ λειτουργούν ως χώροι συνάντησης επίσης μεταξύ των θεατών και μερικές φορές και με τους ερμηνευτές, με ή χωρίς συνομιλία. Χαρακτηριστική είναι η είσοδος των θεατών στον χώρο της Cartoucherie, όπου ντύνονται και μακιγιάρονται οι ηθοποιοί της ομάδας *Théâtre du Soleil*, με τη σκηνοθέτιδα Arianne Mnouchkine να στοχεύει στη συνύπαρξη.⁸⁶

Σειρά ερωτήσεων ξετυλίγεται, λοιπόν, και ξετυλίγει την έρευνα που έχουν πραγματοποιήσει επιστήμονες και καλλιτέχνες από διαφορετικά πεδία: Είναι το θέατρο το κτίριο –ένα μόνιμο κτίσμα το οποίο προκύπτει από σχεδιασμό και εφαρμογή ενός σχεδίου⁸⁷– ή είναι η σκηνή του θεάτρου; Η ιστορία του θεάτρου έχει καταγράψει πολλές διαφορετικές μορφές της σκηνής, η οποία έχει μεταμορφωθεί από τον χώρο της ορχήστρας, την ιταλική σκηνή, το Μαύρο Κουτί, τον Λευκό Κύβο – όπως καταγράφει ο Πέτρος Μαρτινίδης⁸⁸ τις τυπικές φάσεις κατά την ιστορική εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση, στις *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου*.⁸⁹ Επίσης, η απουσία ή παρουσία σκηνικών επί «σκηνής» είναι αποτέλεσμα σκηνογραφικής

⁸³ Ο χώρος στις παραστασιακές τέχνες είναι από τα πεδία που μελετώνται και έχει κατοχυρωθεί στη μεθοδολογία της θεατρολογικής έρευνας, βλ. Άννα Μαυρολέων, *Η έρευνα στο Θέατρο: Ζητήματα Μεθοδολογίας*. Αθήνα: Σιδέρης, 2010, σ. 123-127.

⁸⁴ Ομότιμη Καθηγήτρια Σημειολογίας του Θεάτρου στο τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας στο Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών

⁸⁵ Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Αθήνα: Δομός, 1993, σελ.130.

⁸⁶ Andrew Dickson, «Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: a life in theatre», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/culture/2012/aug/10/ariane-mnouchkine-life-in-theatre>>, δημοσιεύτηκε: 10/08/2012.

⁸⁷ Το παλαιότερο σταθερό κτίριο θεάτρου που διασώζεται, στον κόσμο, είναι αυτό του Διονύσου, κάτω από τον λόφο της Ακρόπολης.

⁸⁸ Θεωρητικός αρχιτεκτονικής και Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ.

⁸⁹ Πέτρος Μαρτινίδης, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.

προσέγγισης: ο Brook⁹⁰ στον *Άδειο Χώρο*⁹¹ περιγράφει με ποιητικό τρόπο την κενότητα του χώρου από σκηνικά. Η «σκηνή» μπορεί άραγε να είναι ο συγκεκριμένος τόπος, ο οποίος εγκολπώνεται την εμπειρία του θεατή από τη στιγμή που εισέρχεται στον χώρο, κατά τη θεωρία της τοποειδούς τέχνης του Nick Kaye⁹² (ο οποίος στο βιβλίο του *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*⁹³ αναπτύσσει τη σχέση αρχιτεκτονικής και επιτελεστικού σχεδιασμού, συνδυάζοντας ρηξικέλευθα τις παραστασιακές με τις εικαστικές τέχνες); Ή όπως ο Guy Debord υποστηρίζει, στην *Κοινωνία του Θεάματος*, το σκηνικό πεδίο είναι η ίδια η πόλη;⁹⁴ Στο βιβλίο του *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, ο Σταύρος Σταυρίδης⁹⁵ περιγράφει την πόλη-σκηνή, η οποία γίνεται «η σκηνή ενός πολιτισμού της συνάντησης που χειραφετεί, είναι μια πόλη υβριδική, πόλη ανομοιογενής, πόλη εφήμερη συχνά, πόλη όπου η ανάδειξη του έτερου και η επιβεβαίωση του ίδιου αναμετρώνται».⁹⁶ Ή μήπως, η «σκηνή» είναι όλος ο κόσμος, όπως ο Ουίλιαμ Σαίξπηρ μας διαμήνυσε από τον 16ο αιώνα;⁹⁷

Η τέχνη πάντως, ανέκαθεν υπήρξε και *in situ*, δηλαδή σε μη αναμενόμενους χώρους, εξωθεσμικούς ή στον δημόσιο χώρο. Νέα θεωρητικά πεδία δημιουργήθηκαν όταν έργα *in situ* (εντοπισμένη ή ιδιοτοπική ή τοποειδής τέχνη⁹⁸) επανεξετάστηκαν με νέα εργαλεία κριτικής θεωρίας, όπως τα παρουσιάζουμε αναλυτικότερα.

Ο Kaye προτείνει να παρακολουθήσουμε την έννοια της ανταλλαγής μεταξύ της περφόρμανς και του χώρου μέσα στον οποίο λαμβάνει χώρα, αλλά και το νόημα, ως εργαλείο κατανόησης της σημειολογίας, καθώς «για να “αναγνώσει” κανείς το σημείο

⁹⁰ Άγγλος σκηνοθέτης θεάτρου με δράση στη Γαλλία και ανθρωπολογική έρευνα κυρίως στην Αφρική.

⁹¹ Πίτερ Μπρουκ, *Ο Άδειος Χώρος*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2016.

⁹² Καθηγητής σπουδών επιτέλεσης.

⁹³ Nick Kaye, *Site-specific Art, performance, place and documentation*. Λονδίνο: Routledge, 2000.

⁹⁴ Guy Debord, *The society of the spectacle*. Νέα Υόρκη: Zone Books, 1999.

⁹⁵ Καθηγητής αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και θεωρίας, Σχολή Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών, ΕΜΠ.

⁹⁶ Σταύρος Σταυρίδης, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ. 369.

⁹⁷ Για τον μηχανισμό *θέατρο εν θεάτρω* ως τη θεατρικότητα της ζωής και την έννοια του *Theatrum Mundi* βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα: Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, σελ. 232-242.

⁹⁸ Σύμφωνα με το γλωσσάριο-όροι από το βιβλίο *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα* του Κώστα Ντάφλου η «“τέχνη πεδίου” –site specific (art)–» αποδίδεται ως «(εξειδικευμένες) παρεμβάσεις εντοπισμένου πεδίου, τακτικές πεδίου, τοποειδική-τοποειδής, προσίδια-προσιδιάζουσα στην τοποθεσία, εντόπια-εντοπισμένη (τέχνη)».

Από: Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015, σελ. XI.

σημαίνει να έχει εντοπίσει το σημαίνον, να έχει αναγνωρίσει τον τόπο του μέσα στο σημειωτικό σύστημα». ⁹⁹ Η in situ τέχνη, στη διαδικασία χωρικής εγγραφής και εντοπισμού, «θέτει ως πρόβλημα τις αντιθέσεις μεταξύ τόπου και έργου. Αυτή η προβληματική των αντιθέσεων, των προσεγγίσεων των εικαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής ως προς τον τόπο πραγματώνονται ή μπορούν να αναγνωστούν με όρους Επιτέλεσης». ¹⁰⁰

Στη διδακτορική της διατριβή *Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson*, ¹⁰¹ η Νάντια Καλαρά ¹⁰² αναπτύσσει ενδελεχώς το θέμα του χωρικού και χρονικού εντοπισμού του έργου τέχνης προσεγγίζοντας, καινοτόμα, το έργο του Robert Smithson μέσα από την κειμενική εκδοχή του, δηλαδή μέσα από κείμενα του καλλιτέχνη που γράφτηκαν μεταξύ 1967 και 1972. Αναλύει τη διαλεκτική site / nonsite που ο ίδιος εισήγαγε ως κατευθυντήριο τρόπο σκέψης και εργασίας του, δηλαδή την επιλογή συγκεκριμένου τόπου ως μια «επιστροφή στην πρωταρχική υλικότητα», ¹⁰³ έναντι στο nonsite, δηλαδή όλες τις αναπαραστάσεις της πραγματικής τοποθεσίας (εικόνες, χάρτες, κείμενα, γεωλογικά δείγματα). Επιπλέον, μελετά τη σχέση τέχνης-τοπίου, με το προβάδισμα της αντίληψης, μέσω της σωματικής εμπειρίας, ενός τόπου, αυτό που κι εμείς αναφέρουμε ως in situ. Η Καλαρά παραθέτει τη σκέψη του Smithson, διατυπωμένη το 1967, σχετικά με την επιλογή του τόπου: «Η αντίληψη προηγείται της εννοιολογικής σύλληψης, όταν έχουμε να κάνουμε με την επιλογή ή τον ορισμό μιας τοποθεσίας. Είτε πρόκειται για εσωτερικό χώρο είτε για εξωτερικό, μια τοποθεσία δεν επιβάλλεται αλλά αποκαλύπτεται [...] Οι ανοίξεις πτυχές των τοποθεσιών μπορούν να εξερευνηθούν καλύτερα από τους καλλιτέχνες». ¹⁰⁴

Ο Ντάφλος, μάλιστα, συμπληρώνει τον όρο περφόρμανς με τη λέξη «πεδίο», αποδίδοντάς της έτσι τον εγγενή τοποειδικό χαρακτήρα της. Η περφόρμανς προσανατολίζεται, μεν, προς ένα «γεωγραφικό κυριολεκτικό χώρο», υπερβαίνει, δε, την «περιοριστική συνθήκη της τοποειδικότητας» και «διευρύνεται, επιτρέποντας την

⁹⁹ Kaye, *op.cit.*, σελ. 1.

¹⁰⁰ Kaye, *ibid*, σελ. 11.

¹⁰¹ Νάντια Καλαρά, «Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson», *Διδακτορική Διατριβή*, Βόλος, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνική Σχολή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2013.

¹⁰² Εικαστικός, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, ΑΠΘ.

¹⁰³ Καλαρά, *ibid*, σελ. 45.

¹⁰⁴ Καλαρά, *ibid*, σελ. 44-45.

όσμωση των τοποθεσιών». ¹⁰⁵ Ο Ντάφλος παραθέτει, μεταφέροντας τον διαχωρισμό της Fiona Wilkie, ¹⁰⁶ διαφορετικές εκφάνσεις της σχέσης της περφόρμανς με την τοποθεσία: από την έμμεση αναφορά σε τοποθεσία, όπως μέσω ενός κειμένου (*site-sympathetic*), στη σχέση με όμοιες τοποθεσίες (*site-generic*) και στη σχέση με μια συγκεκριμένη τοποθεσία (*site-specific*). ¹⁰⁷ Ο Ντάφλος επικεντρώνεται στις διαλογικές ποιότητες των πρακτικών περφόρμανς πεδίου, δηλαδή την *εμπλοκή δραστηριοτήτων, τόπων και συντελεστών*, ¹⁰⁸ πραγματοποιώντας μια μετατόπιση από τις *in situ* πρακτικές σε *δημόσιες επιτελεστικές και βιο-πολιτικές* πρακτικές. ¹⁰⁹

Η *in situ* συνθήκη της τέχνης, όπως χρησιμοποιούμε τον όρο στην παρούσα διατριβή, εμπεριέχει επίσης τη διεύρυνση από τη συγκεκριμένη τοποθεσία σε ένα πεδίο διασύνδεσης τόπων και παραγωγής κοινωνικών σχέσεων, κάτι που θα βρει συνέχεια σε επόμενη ενότητα, όπου θα μελετηθεί το θέμα της κοινότητας. Η Miwon Kwon ¹¹⁰ ξεκινώντας από το άρθρο της «One Place After Another. Notes on Site-Specificity» ¹¹¹ και συνεχίζοντας στο σχεδόν ομώνυμο βιβλίο της, ¹¹² αναπτύσσει τις μεταμορφώσεις της έννοιας «site-specific» σε διαφοροποιημένες ποιότητες, ανάλογα με τις πολιτικές ως προς τον χώρο· εμπνέεται από τη Rosalyn Deutsche, ¹¹³ η οποία είχε ονομάσει την έννοια *site-specific* «αστικό αισθητικό ή χωρικό πολιτισμικό λόγο, [που] συνδυάζει από τη μία ιδέες για την τέχνη, την αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό και, από την άλλη, θεωρίες της πόλης, κοινωνικού και δημόσιου χώρου...». ¹¹⁴

Οι παραστασιακές τέχνες ως πρακτικές και ως χώροι εμπεριέχουν ανα-παραγωγή, ανα-παράσταση και επανά-δραση πάντοτε συνδυασμένες με την ταυτόχρονη φυσική παρουσία των θεατών και των περφόρμερ –ακόμη και στο διαδικτυακό θέατρο που εκτυλίσσεται σε πραγματικό χρόνο (*realtime*)– αλλιώς ολισθαίνουν σε υβρίδια κινηματογραφικής εμπειρίας. Παλιότεροι όροι, όπως αυτός της χωρογραφίας, μπορούν

¹⁰⁵ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ.175.

¹⁰⁶ Αρχιτέκτων, διδάσκουσα αρχιτεκτονικής τοπίου στο RMIT University και στο University of Sydney.

¹⁰⁷ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ.174.

¹⁰⁸ Ντάφλος, *ibid*, σελ.175.

¹⁰⁹ Ντάφλος, *ibid*, σελ.191.

¹¹⁰ Επιμελήτρια και ιστορικός τέχνης.

¹¹¹ Miwon Kwon, «One Place After Another. Notes on Site-Specificity», *October*, τχ. 80, Άνοιξη 1997.

¹¹² Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge and London: MIT Press, 2004.

¹¹³ Ιστορικός και κριτικός τέχνης.

¹¹⁴ Kwon, 2004, *op.cit*, σελ. 3.

όχι απλώς να επαναχρησιμοποιηθούν / ανακυκλωθούν αλλά και να αναβαθμιστούν / υπερκυκλωθούν,¹¹⁵ εμπεριέχοντας την ιδέα της διευρυμένης σκηνογραφίας αλλά ταυτόχρονα περιλαμβάνοντας τη φυσική παρουσία του θεατή μέσα στον δραματικό χώρο καθώς και τη σύνδεση του καλλιτέχνη προς τον θεατή ως φιλοξενούμενο – ως αμοιβαίο κοινωνικό συμβόλαιο.

Αναφερόμενη η Ρηγοπούλου, στο βιβλίο της *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, στο «ολόκληρο θέατρο»¹¹⁶ του Walter Gropius, ιδρυτή της σχολής Bauhaus, ενός σφαιρικού θεάτρου που φέρνει τον θεατή στο κέντρο της δράσης, κάνει λόγο για «παγίδευση του θεατή μέσα στον σκηνικό χώρο» τελικά, μια εμμονή που υπάρχει και στις μέρες μας. Αντιπαραθέτει στην εξαναγκασμένη, με φυσικούς όρους, εξωτερική εμπλοκή του θεατή, μιαν «εσωτερική μετανάστευσή» του, που μπορεί να προκληθεί από κείμενα, λέξεις, φωτισμούς. «Η σχέση του θεατή με τον χώρο, δεν μπορεί να είναι προϊόν παγίδευσης αλλά προϊόν επιθυμίας».¹¹⁷ Ακριβώς αυτή θεωρούμε ότι είναι η ουσία της χωρογραφίας: να γίνει ο χώρος της σκηνής ένας χώρος ελεύθερος και προσβάσιμος για τον θεατή, εάν το επιθυμήσει.

Η θεατρικότητα στον χώρο των εικαστικών τεχνών

Η έννοια της θεατρικότητας, που εμπεριέχει την έννοια της ψευδούς αναπαράστασης και της υποκριτικής, συνοδεύεται από αρνητικές συνδηλώσεις ήδη από την εδραίωση της «κυριολεκτικής» σχέσης μεταξύ θεατή και αντικειμένου / χώρου, που εισάγεται στις εικαστικές τέχνες από το 1960 και μετά. Η συνάντηση του θεατή με το έργο μέσα στον εκθεσιακό χώρο συνδέεται με μια τελετουργική διαδικασία και μια θεατρικότητα, την οποία κατακρίνει το 1967 ο Fried¹¹⁸ στο κείμενό του «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου»¹¹⁹ με αντικείμενο κριτικής τη μινιμαλιστική τέχνη. Η έννοια της

¹¹⁵ Στα αγγλικά recycle και upcycle, ανακύκλωση και υπερκύκλωση: όταν η επανάχρηση αναβαθμίζει περαιτέρω το ανακυκλούμενο.

¹¹⁶ Για το καθολικό θέατρο του Γκρόππιους, το οποίο ήταν αρχικά παραγγελία του Erwin Piscator, που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, βλ. Καρακώστα, 2011, *op.cit.*, σελ. 227-237 και Χρήστος Αθανασόπουλος, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*. Αθήνα: Σιδέρης, 1976, σελ. 151-154.

¹¹⁷ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2002, σελ. 89.

¹¹⁸ Κριτικός και ιστορικός τέχνης.

¹¹⁹ Michael Fried, *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Και στα ελληνικά: Μάικλ Φριντ, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σελ. 147-195.

θεατρικότητας είναι χαραγμένη στο κείμενο του Fried ως αρνητική ποιότητα της μινιμαλιστικής τέχνης. Η θεατρικότητα κατ' αυτόν ήταν μια χωροχρονική παράμετρος, όπου η χρονικότητα και η αντικειμενοκρατία ήταν συνδεδεμένες με την παρουσία του θεατή. Όπως γράφει, «[η] τέχνη εκφυλίζεται καθώς προσεγγίζει τη συνθήκη του θεάτρου» και συνεχίζει υπογραμμίζοντας πως το μινιμαλιστικό γλυπτό «εξαρτάται από το θεατή, είναι ημιτελές χωρίς αυτόν».¹²⁰ Ο συγγραφέας κάνει λόγο για τη θεατρικότητα όπως αυτή εκφράζεται μέσα από το ενδιαφέρον που δείχνουν οι μινιμαλιστές γλύπτες στη συνθήκη θέασης / εμπειρίας του έργου, στην επίγνωση της παρουσίας του θεατή, αλλά και στην ανθρωπομορφική σχεδόν παρουσία του ίδιου του έργου στον χώρο, όπως και στην ιδέα της χρονικότητας. «Η κυριολεκτική ενασχόληση με τον χρόνο –πιο συγκεκριμένα, με τη διάρκεια της εμπειρίας– είναι, προτείνω, παραδειγματικά θεατρική».¹²¹

Συμφωνούμε με τη Γερογιάννη, η οποία συμεριζόμενη την άποψη της ιστορικού και θεωρητικού τέχνης Amelia Jones, επισημαίνει: «αν και ο Fried επικρίνει ως στοιχείο “διαφθοράς” και “διαστροφής” τη θεατρικότητα του μινιμαλισμού, η Jones προτείνει πως αυτή ακριβώς η ποιότητά του αποτελεί τη σημαντικότερη καλλιτεχνική προσφορά του [μινιμαλισμού]».¹²²

Ένα δείγμα της αρνητικής χροιάς που έχουν επενδύσει οι «καθαρόαιμοι» εικαστικοί στην έννοια της θεατρικότητας το έχουμε διαπιστώσει εκ του σύνεγγυς, το 2007. Στην Tate Modern, στο Λονδίνο, πραγματοποιήθηκε η έκθεση *The World as a Stage* (Ο Κόσμος ως Σκηνή), στην οποία προσκλήθηκαν καλλιτέχνες απ' όλο τον κόσμο για να διερευνήσουν τη σχέση μεταξύ εικαστικών και παραστασιακών τεχνών. Ενδιαφέρον έχει ότι, στην πρώτη σελίδα του φυλλαδίου για την έκθεση, αναγράφεται ότι όλοι οι καλλιτέχνες, μέσω των πρακτικών τους, εναντιώνονται σε όποιο διακείμενο έχει να κάνει με το θέατρο.¹²³

¹²⁰ *ibid*, σελ. 186.

¹²¹ *ibid*, σελ. 187.

¹²² Μετάφραση της Ειρήνης Γερογιάννη με αναφορά στο: Amelia Jones, «Art History / Art Criticism: Performing Meaning», στο Amelia Jones (επιμ.), Andrew Stephenson (επιμ.), *Performing the Body / Performing the Text*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σελ. 41-42.

Ειρήνη Γερογιάννη, «Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70». *Διδακτορική Διατριβή*. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017, σελ. 58.

¹²³ «The worlds as a stage». London: Tate Modern, 24/10/2007-01/01/2008,

<<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/world-stage>>, τελευταία επίσκεψη: 07/10/19.

Ο χώρος και η περφόρμανς

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα αναφερθούμε στη σχέση χώρου και περφόρμανς ως σύνδεση και προετοιμασία του αναγνώστη για την επόμενη ενότητα της εισαγωγής, αυτή του σώματος, όπου και θα αναλυθούν εκτενώς έννοιες και πρακτικές. Ανάμεσα στα βασικά χαρακτηριστικά της εικαστικής περφόρμανς είναι η δομική σχέση της με τον χώρο καθώς, σε αντίθεση με το θέατρο, οι πρακτικές της δεν περιορίζονται σε έναν κλειστό συμβολικό χώρο, αλλά επιδιώκουν την ανατροπή. Η σχέση της εικαστικής περφόρμανς με τον χώρο συνεχίζει να επανακαθορίζει και τον συμβατικό μουσειακό ή θεατρικό χώρο: οι τρόποι πρόσληψης, θέασης, συμμετοχής των θεατών συχνά ανατρέπονται. Για να διαπιστώσουμε αυτές τις μετατοπίσεις θα μελετήσουμε τους βασικούς τύπους χώρων που περιβάλλουν το εικαστικό ή το παραστασιακό γεγονός, τον Λευκό Κύβο και το Μαύρο Κουτί αντίστοιχα, στηριζόμενοι στους Bishop, Lütticken και Goldberg (μέσω της Bishop), Grotowski, Μαρτινίδη και Artaud.

Θα εξετάσουμε την τοποθέτηση της Bishop¹²⁴ στο κείμενό της *Μαύρο Κουτί, Λευκός Κύβος, Γκρίζα Ζώνη: Εκθέσεις Χορού και Προσοχή Κοινού*,¹²⁵ στο οποίο προσεγγίζει ένα φαινόμενο των τελευταίων ετών, την παρουσίαση δηλαδή περφόρμανς σε μουσεία της δυτικής Ευρώπης και της βόρειας Αμερικής, ένα φαινόμενο το οποίο έχει επικριθεί έντονα από θεωρητικούς και κριτικούς των εικαστικών.¹²⁶ Κατά τον Sven Lütticken¹²⁷ υπάρχει σύνδεση με τα κοινωνικά μέσα δικτύωσης, λόγω της χρονικότητας και της υπερκατανάλωσης της σύγχρονης τέχνης. Η Bishop αναγνωρίζει ότι οι επιτελεστικές σπουδές απομακρύνουν την περφόρμανς από την έννοια της επίδοσης / εκτέλεσης, ενός όρου που χρησιμοποιείται κατά βάση από τις νεοφιλελεύθερες οικονομίες. Και,

¹²⁴ Κριτικού και θεωρητικού τέχνης.

¹²⁵ Claire Bishop, «Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention». *TDR: The Drama Review*, Volume 62, Number 2, MIT Press, Summer 2018 (T238), σελ. 22-42.

¹²⁶ Η πρώτη αναφορά της Bishop γίνεται στον Jerry Saltz, τον πιο γνωστό ίσως κριτικό ο οποίος δήλωσε ανοιχτά τη δυσαρέσκειά του για την επέκταση του MoMA, καθώς «δίνει προνόμιο σε εκδηλώσεις ζωντανών δράσεων, performance, διασκέδασης, και σχεδόν όλων όσα δεν βρίσκονται ακίνητα για να τα κοιτάξει κανείς... σχεδόν για να δώσει μικρές δόσεις σεροτονίνης και ντοπαμίνης». Η τοποθέτησή του αυτή συνάδει και με άλλων κριτικών, όπως χαρακτηριστικά του Sven Lütticken, ο οποίος επιχειρηματολογεί στηριζόμενος στο ότι σε πολλές από τις περφόρμανς, ειδικά χορού, οι επισκέπτες γίνονται «συν-ερμηνευτές μέσα στο μουσείο, σαν ένα τρισδιάστατο Facebook».

Bishop, *ibid*, σελ. 22.

¹²⁷ Ιστορικός και κριτικός τέχνης.

εκκινώντας από τον διαχωρισμό της έννοιας αυτής από τα οικονομικά, παρατηρεί ότι πάντως τα οικονομικά εισάγονται πάλι μέσα στον διάλογο, εξαιτίας του γεγονότος ότι τόσες παραγωγές περφόρμανς σε μουσεία έχουν αλλάξει τα δεδομένα των εργασιακών συνθηκών και απαιτήσεων των περφόρμερ. Εμείς θα προσθέταμε ότι αυτό το γεγονός, δηλαδή η επικύρωση από τα μουσεία και οι παραγγελίες για περφόρμανς μεγάλης διάρκειας ή / και αντοχής, υποδεικνύει ότι η φαινομενικά άυλη, χωρίς κατασκευή αντικειμένου, εργασία του καλλιτέχνη είναι μετρήσιμη και πρέπει να αμείβεται.

Η Bishop αναγνωρίζει και διαμορφώνει έναν καινούργιο όρο: *dance exhibition* (έκθεση χορού / χορευτική έκθεση), και με αυτό τον όρο προσδιορίζει την περφόρμανς η οποία παρουσιάζεται καθ' όλη τη διάρκεια λειτουργίας του Μουσείου. Έτσι αναγνωρίζει τις αλλαγές του τρόπου θέασης, δεδομένου ότι οι επισκέπτες εισέρχονται σε έναν χώρο ενδιάμεσο, μεταξύ του Μαύρου Κουτιού του θεάτρου και του Λευκού Κύβου της γκαλερί. Το βασικό χαρακτηριστικό, το καινούργιο αυτού του όρου, είναι και η εκ των πραγμάτων συμπερίληψη των κοινωνικών δικτύων, δεδομένου ότι η τεχνολογία των κινητών τηλεφώνων είναι αναπόσπαστο μέρος της θέασης, κι επίσης μέρος της εξίσωσης που δείχνει γιατί το είδος αυτό είναι τόσο δημοφιλές.

Η παρούσα έρευνα-διατριβή προσεγγίζει ταξινομικά την καλλιτεχνική παραγωγή με τον τρόπο που υιοθετεί η Bishop, κάνοντας τον διαχωρισμό μεταξύ εικαστικής περφόρμανς (έργου το οποίο έχει παραχθεί από εικαστικούς καλλιτέχνες) και παραστασιακών τεχνών (έργου που έχει δημιουργηθεί από καλλιτέχνες οι οποίοι έχουν εκπαιδευτεί στο θέατρο, τον χορό και τη μουσική). Η εικαστική περφόρμανς, όπως θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα, γεννιέται μέσα από τη ρήξη με τα συμβατικά όρια μεταξύ των ειδών της τέχνης αλλά και με τα πλαίσια παρουσίασής της. Όπως υποστηρίζει η Γερογιάννη, η περφόρμανς ως μέσο «που συνδυάζει τον τοποειδή και εφήμερο χαρακτήρα με την επιτελεστικότητα, έχει τη δυνατότητα να στρέφει την προσοχή στο πλαίσιο μέσα στο οποίο επιτελείται η εκφορά λόγου και η παραγωγή νοήματος. Ως τέτοια, δύναται να αμφισβητήσει κάθε χώρο παρουσίασης της τέχνης, αλλά ιδίως τον θεσμοθετημένο εκθεσιακό χώρο».¹²⁸

Τη διαφορά, ίσως και τον ανταγωνισμό, μεταξύ εικαστικής περφόρμανς, από τις ιστορικές πρωτοπορίες κι έπειτα, και παραστατικών τεχνών την αναγνωρίζει η Bishop

¹²⁸ Γερογιάννη, *op.cit.*, σελ. 427-428.

βασιζόμενη στο βιβλίο αναφοράς για την περφόρμανς *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979) της Goldberg, διαχωρίζοντας δύο τύπους χώρων: από τη μία τις «αίθουσες θεατρικού βαριετέ και μουσικής» (φουτουρισμός, νταντά, φλούζους) και, από την άλλη, τις γκαλερί και τα lofts (χάπενινγκ, σωματική τέχνη). Μερικές φορές, μάλιστα, ο χώρος γίνεται εξωτερικός, όπως δρόμοι και άλλα είδη δημόσιου χώρου. Από τη δεκαετία του '80, κατά την Bishop, οι καλλιτέχνες επιστρέφουν στα καμπαρέ, και στη δεκαετία του '90 οι καλλιτέχνες επιστρέφουν στα μουσεία (με μέσο τη φωτογραφία και το βίντεο) και στους δρόμους. Όπως υπογραμμίζει η Bishop, αρκετές από τις εικαστικές περφόρμανς συνέχισαν την κληρονομιά της *εννοιολογικής τέχνης βάσει οδηγιών*, και μετατόπισαν έτσι το δραστικό υποκείμενο από το μοναδικό υποκείμενο του καλλιτέχνη στην εργασία για πολλούς (κυρίως χορευτές). Η Bishop προσεγγίζει τη σύγχρονη εικαστική περφόρμανς με όρους μουσικής: συνθέτης και ερμηνευτής· περνάει συχνά σε μια ιεραρχική, μη οριζόντια συνθήκη παραγωγής ενός έργου. Τέτοιες *ζωντανές εγκαταστάσεις* μπορούσαν να παίζονται ξανά, καθώς δεν υπήρχε πρωτότυπο, και οι *οδηγίες* τους μπορούσαν να αγοραστούν από μουσεία.¹²⁹

Η δυνατότητα, πάντως, της επανάδρασης ως δημιουργικής επανάληψης, άλλαξε και τη χρονικότητα της περφόρμανς από *χρόνο παράστασης* σε *χρόνο έκθεσης*,¹³⁰ διαφοροποιώντας τις συμβάσεις των παραστασιακών τεχνών: όλοι φτάνουν σε συγκεκριμένο χώρο συνήθως το βράδυ, για μία θέση και με εισιτήρια, ο καθένας παρακολουθεί με όλους τους υπόλοιπους από την αρχή μέχρι το τέλος. Αυτό ονοματίζει η Bishop συνθήκη Black Box (Μαύρο Κουτί). Αντιθέτως, ο White Cube (Λευκός Κύβος) είναι συνήθως συνδεδεμένος με την ημερήσια λειτουργία ενός Μουσείου, από τις 10 μέχρι τις 6. Και ο θεατής διαχειρίζεται ο ίδιος τον χρόνο της θέασης, που είναι ασύγχρονος σε σχέση με αυτόν των άλλων θεατών, ενώ βρίσκεται κυρίως σε κίνηση και όχι σε ακινησία. Μπορεί επιπλέον να εισέλθει ή να βγει από την έκθεση ό,τι ώρα θέλει.

Οι δύο αυτοί χώροι έχουν την ιστορία τους: ο ουδέτερος Λευκός Κύβος παραμένει δεδομένος χώρος για εκθέσεις και μουσεία καθώς εμφανίζεται στις αρχές του 20ού αιώνα, ως συνέχεια των αιθουσών των ιστορικών μουσείων της κεντροδυτικής Ευρώπης του 19ου αιώνα με τις διακοσμητικές ταπετσαρίες και συγκεκριμένη

¹²⁹ *ibid*, σελ. 22.

¹³⁰ *ibid*, σελ. 29.

χρονικότητα και, όπως το τοποθετεί η Bishop, ιερότητα. Σχετικά με το Μαύρο Κουτί, η Bishop υποστηρίζει, κατά τη γνώμη μας λανθασμένα, ότι εμφανίζεται τη δεκαετία του '50 κυρίως σε μουσεία και ότι ιδεολογικά δεν αποκρυσταλλώνεται μέχρι την έκδοση δύο βιβλίων, του Grotowski *Για ένα φτωχό θέατρο*¹³¹ και του Brook *Ο άδειος χώρος*¹³². Εμείς τοποθετούμε την ανάλογη χρονικότητα στις αρχές του αιώνα, κατά τον Μαρτινίδη και το βιβλίο του *Οι μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, και θεωρούμε επίσης ότι το πρώτο μανιφέστο γι' αυτό που ονομάζουμε σήμερα Μαύρο Κουτί είχε αρχικά καταγραφεί και εκδοθεί το 1938, από τον Antonin Artaud¹³³ στο *Θέατρο και το είδωλό του*¹³⁴, ο οποίος με το «θέατρο της σκληρότητας» θα αποκοβόταν από το δυτικό θέατρο, όπου επικρατεί ο λόγος. Το όραμά του ήταν «ένα θέατρο που θα αποτελούσε ποίηση εν χώρω». Το κείμενο και η γλώσσα θα ανατρέπονταν, και με αναφορά στο «τελετουργικό θέατρο του Μπαλί», θα συνδεόταν πάλι το θέατρο με τις αρχαίες τελετουργίες. Επιπλέον, «θα αντλούσε και θα εξέφραζε περιοχές από τα σκοτεινά βάθη του ανθρώπου, θα αξιοποιούσε νοηματοδοτώντας τα όλα τα δυνατά εκφραστικά μέσα».¹³⁵

Ο Artaud έχει υποστηρίξει και περιγράψει τη συνθήκη όχι μόνο του Μαύρου Κουτιού αλλά και του Λευκού Κύβου. Όπως γράφει ο ίδιος στο Μανιφέστο του για το *Θέατρο της Σκληρότητας*:

«Σκηνή και αίθουσα τις καταργούμε, και τις αντικαθιστούμε με έναν ενιαίο χώρο χωρίς χωρίσματα και κάγκελα, που θα αποβεί το θέατρο της δράσης. Θα αποκατασταθεί κατευθείαν επικοινωνία ανάμεσα στον θεατή και στο θέαμα, ανάμεσα στον ηθοποιό και στον θεατή, και τούτο χάρη στο ότι ο θεατής, τοποθετημένος στο κέντρο της δράσης, περιτυλίγεται και επηρεάζεται από αυτήν. Τούτο το περιτύλιγμα και ο επηρεασμός χρωστάται, κατά ένα μέρος, στη διαμόρφωση της σάλας [...] Η αίθουσα θα περικλείνεται από τέσσερις τοίχους, χωρίς κανένα διακοσμητικό στοιχείο, και το κοινό θα κάθεται στη μέση της

¹³¹ Γιέρζι Γκροτόφσκι, *Για Ένα Φτωχό Θέατρο*, (μτφρ. Μιλτιάδης Κώστας). Αθήνα: Κοροντζή, 2010.

¹³² Πίτερ Μπρουκ, *Ο Άδειος Χώρος*, (μτφρ. Μαρία Πασχαλίδου). Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2016.

¹³³ Θεατρικός σκηνοθέτης, συγγραφέας, ηθοποιός.

¹³⁴ Αντονέν Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, (μτφρ. Παύλος Μάτεσις). Αθήνα/Γιάννενα: Δωδώνη, 1992.

¹³⁵ Πόλυ Χατζημανωλάκη, «Αντονέν Αρτώ: "Το θέατρο και το είδωλό του"». *Η Αυγή*. Πολιτισμός. Βιβλίο. <<http://www.avgi.gr/article/1892741/antonen-arto-to-theatro-kai-to-eidolo-tou>>, δημοσιεύτηκε: 18/02/2014.

αίθουσας σε κινητά καθίσματα, περιστρεφόμενα, που θα του επιτρέπουν να παρακολουθεί το θέαμα που θα ξετυλίγεται ολόγυρά του. Η απουσία σκηνής, με το ως τα σήμερα νόημα της λέξης, θα επιτρέπει στη δράση να απλώνεται μέχρι τις τέσσερις γωνίες της αίθουσας [...] Οι σκηνές θα παίζονται μπροστά σε ασβεστωμένους τοίχους, που έτσι θα απορροφούν το φως».¹³⁶

Αξίζει να αναρωτηθεί κανείς πόσο καρποφόρησε η πρόταση αυτή: ο Julian Beck με την ομάδα Living Theater, τη δεκαετία του '60 στη Νέα Υόρκη, όχι μόνο επανέλαβαν αλλά και εξέλιξαν τις θέσεις του Artaud. Στην παράσταση *Paradise Now*¹³⁷ παρέβλεψαν ένα σύνηθες ωράριο και πραγματοποίησαν πολύωρες περφόρμανς. Ο κοινός χώρος μεταξύ περφόρμερ και θεατών ήταν μία πορεία εξόδου από το θέατρο στον δρόμο. Ο Beck γράφει στο *Διαλογισμός Ι. 1963. Νέα Υόρκη*:

«Άχρηστο θέατρο. Άρχισε με τη μελέτη της αρχιτεκτονικής. Είναι αυτό μέρος για ανθρώπινα όντα, τούτα τα στολίδια από βελούδο και χρυσό, τούτη η μεγαλοπρέπεια της σκάλας, τούτος ο πολυέλαιος, πλάνη μεγαλείου, τούτη η σύγχρονη αρχιτεκτονική του θεάτρου; Ω, αρχιτεκτονική των αρχόντων! Ω μυρωδιά του χρήματος! Εδώ πέταξε το πουλί του διαστήματος; Πού είναι οι λιμενεργάτες, οι υφαντεργάτες, οι μηχανικοί; Εδώ δεν υπάρχουν αγρότες, ούτε ένας από αυτούς που έκτισαν τούτο το κτίριο, ούτε ένας γεωργός, εδώ δεν υπάρχουνε μαύροι, ούτε ένας καθαριστής υπονόμων, ούτε μία γαζώτρια. Για ποιον είναι αυτό το κτίριο; [...] Τοίχοι που απομονώνουν! Ω, είθε η μεγαλόφωνη δημηγορία μας να κάνει τους τοίχους να σειστούν και να πέσουν, να πέσουν οι φυλακές, να πέσουν τα φρούρια της ψεύτικης βιομηχανίας, όλα τα σπίτια που χωρίζουν τον έναν από τον άλλο. Ενότητα. Δηλαδή, όταν οι άνθρωποι είναι μαζί και όχι αντιμέτωποι, υπάρχει εκείνη η αρμονία που διαλύει την απελπισία, παρατείνει τη ζωή και κάνει πιθανές όλες τις απίθανες ελπίδες».¹³⁸

Αν ο Artaud επιδιώκει να σπάσει τα στεγανά μεταξύ σκηνής και πλατείας και ο Beck να γκρεμίσει τους τοίχους του θεάτρου και να βγουν οι θεατές στον δρόμο σαν μια

¹³⁶ Αντονέν Αρτώ, «Το Θέατρο της Σκληρότητας. Πρώτο Μανιφέστο», Στο: Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*, Αθήνα: Δωδώνη, 1971, σελ. 148.

¹³⁷ Για ένα απόσπασμα, βλ. https://www.youtube.com/watch?v=7t_YE2hGy7M

¹³⁸ Τζούλιαν Μπεκ, *Η ζωή του θεάτρου*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1982, σελ. 15.

κοινότητα, τότε είναι ολοφάνερη η έκκληση προς την τελετουργία. Ο Beck όμως, παρότι είναι μία από τις περιπτώσεις ερευνητών-καλλιτεχνών με συνείδηση και σεβασμό στην καταγωγική σύνδεση της καλλιτεχνικής του πρακτικής με την τελετουργία, δέχεται σκληρή κριτική από τον συνάδελφό του Richard Schechner, ο οποίος γράφει ότι οι Αυστραλοί αυτόχθονες ήταν πιο σεμνοί και επιτυχείς με τις τελετουργίες τους¹³⁹ από συγκεκριμένη παράσταση του Beck.

Επιστρέφουμε, μετά την παρέκβασή μας αυτή, στην Bishop, η οποία θεωρεί ότι η μετάβαση των παραστασιακών τεχνών στο μουσείο μπορεί να αναγνωστεί και ως διάλογος μεταξύ του Μαύρου Κουτιού και του Λευκού Κύβου, καθώς από τη δεκαετία του '80 το Μαύρο Κουτί ήταν τεχνολογικά εξελισσόμενο και ελεγχόμενο, με λιγότερο ενδιαφέρον προς την υπαρξιακή συνάντηση αλλά περισσότερο προς τη διαμεσική βύθιση.¹⁴⁰ Ο Λευκός Κύβος, από την άλλη, υπό την πίεση της ψηφιακής τεχνολογίας, έχει μεταμορφωθεί ως χώρος για μια χωρίς όριο καταγραφή: selfies και φωτογραφίες σε όλα τα δίκτυα και τις πλατφόρμες: «Γύρω στο 2008, τα μουσεία ξεκινούν να αφήνουν πίσω τους τους φωτογραφικούς περιορισμούς, που κάποτε έθεται· τώρα προτείνουν ετικέτες και hashtags με τα οποία μπορεί κάποιος να αναρτήσει εικόνες στο instagram, το twitter και το flickr».¹⁴¹ Με τα παραδείγματα που δίνει, του Xavier Le Roy, με την έκθεση *Retrospective* στο MoMA PS1¹⁴² το 2014, αλλά και της Anne Imhof για το γερμανικό περίπτερο, στην έκθεση *Faust* το 2017, η Bishop καταγράφει το ότι οι λευκές αίθουσες των μουσείων τελικά «είναι ένα σκηνικό για φωτογραφίες, οι οποίες προορίζονται να κυκλοφορήσουν ψηφιακά σε μία λευκή ιστοσελίδα. Οι καλλιτέχνες

¹³⁹Richard Schechner, *Performance Theory*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2003, σελ. 48.

¹⁴⁰ Bishop, *TDR*, 2018, *op.cit.*, σελ. 31.

¹⁴¹ *ibid*, σελ. 31.

¹⁴² Το MoMA PS1 ιδρύθηκε το 1971 από την Alanna Heiss ως Ινστιτούτο Καλλιτεχνικών και Αστικών Πόρων, μια οργάνωση αφιερωμένη στη διοργάνωση εκθέσεων σε υποσυντηρημένους και εγκαταλελειμμένους χώρους σε όλη τη Νέα Υόρκη. Το 1976 εγκαινιάστηκε στη μόνιμη τοποθεσία του στο Long Island City, στο Queens, με την έκθεση *Rooms*, μια πρόσκληση για τους καλλιτέχνες να μεταμορφώσουν τους μοναδικούς χώρους του κτιρίου σε τοποειδικά έργα τέχνης, κάτι που έχει διατηρηθεί ως σήμερα, με τις μακροχρόνιες εγκαταστάσεις των James Turrell, William Kentridge, Piprolotti Rist, Lawrence Wiener και άλλων. Για τα επόμενα είκοσι χρόνια, το κτίριο χρησιμοποιήθηκε ως χώρος εργαστηρίων καθώς και ως χώροι επιτελέσεων και εκθέσεων, υποστηρίζοντας καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο. Μετά την ανακαίνισή του, το MoMA PS1 άνοιξε πάλι το 1997. Η αναπαλαίωση διατήρησε ένα μεγάλο μέρος της αρχικής αρχιτεκτονικής καθώς και τις περισσότερες από τις μοναδικές αίθουσες που λειτουργούν ως γκαλερί. Το 2000 το PS1 Contemporary Art Center προσαρτήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης ώστε να επεκταθεί η εμβέλεια και των δύο ιδρυμάτων. Υλικό από τον ιστότοπο του MoMA PS1, Βλ. : <<https://momaps1.org/about/>>, τελευταία επίσκεψη: 03/10/2019.

αναγνωρίζουν ότι τώρα αναρτούν τις εκθέσεις έχοντας στο μυαλό τους τις φωτογραφικές λήψεις της εγκατάστασης».¹⁴³

Η θεματική της συμμετοχής του θεατή είναι συνακόλουθη της διάνοιξης του θεσμικού χώρου και διατρέχει τη διατριβή. Η απελευθέρωση του θεατή με στόχο να γίνει δρων πρόσωπο ήταν και είναι ζητούμενο, από την τελετουργία των προϊστορικών χρόνων μέχρι σήμερα. Η μη οριοθέτησή του μπορεί να είναι μια ατυχής κατάληξη: πολύ συχνά ο θεατής κινείται ως επισκέπτης σε ζωολογικό κήπο και βγάζει φωτογραφίες τούς χορευτές σαν προϊόν, το οποίο καταναλώνει, και επενδύει στο πολιτιστικό κεφάλαιό του μέσω των κοινωνικών δικτύων.

Στις δύο επόμενες ενότητες, του Σώματος και του *Θεατή*, τίθεται προς διερεύνηση η συμμετοχή του θεατή, την οποία πρότεινε τον 20ό αιώνα ο Artaud και το αν και τι πέτυχαν οι συνεχιστές του (όπως το Living Theatre, το οποίο είδαμε ήδη στην ενότητα του Χώρου, ή το Performance Group στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '50 και του '60, το οποίο θα μελετήσουμε στην ενότητα του Σώματος) ή επιτυγχάνεται σήμερα, στον 21ο αιώνα. Ερωτήματα γεννιούνται: Είναι επαρκής η έξοδος από τον χώρο της σκηνής στην πλατεία ή στον δρόμο για να καταστεί ένα έργο ρηξικέλευθο; Μπορεί η αλλαγή χώρου να μην αποβαίνει καθοριστική ως προς την ουσία του; Μήπως ο θεατής δύναται να προκαλέσει μία περφόρμανς πιο θέαμα και από την περφόρμανς *που βλέπει*, καθώς την απαθανατίζει, αλλά και κάνοντας τις δικές του μικροπερφόρμανς ως selfie εντός της περφόρμανς, και αναρτώντας τες στο διαδίκτυο ως καταναλωτικό απόκτημα;

¹⁴³ Bishop, *TDR*, 2018, *op.cit.*, σελ. 35.

Σώμα

Στην ενότητα του Σώματος θα μελετήσουμε το πεδίο του χορού, ως ενδιάμεσο μεταξύ παραστασιακών και εικαστικών τεχνών όταν η χορογραφία παρουσιάζεται σε μουσειακό χώρο. Σε συνέχεια της προηγούμενης ενότητας, για τον χώρο, η προσέγγιση είναι κι εδώ φαινομενολογική καθώς το σώμα βρίσκεται σε συνάρτηση με τον χώρο και μέσω αυτού είναι δυνατή η αντίληψη και η εμπειρία του περιβάλλοντος και των δρώμενων. Ενώ στην ενότητα του χώρου μελετήθηκε η σκηνογραφία, στην ενότητα για το σώμα θα επικεντρωθούμε στην εικαστική περφόρμανς. Μέσα από τις πρακτικές της περφόρμανς αμφισβητούνται και αναθεωρούνται οι κοινωνικές και πολιτισμικές κατασκευές του σώματος και οι ταυτότητες που προσλαμβάνει ο εαυτός στη διαλογική του σχέση με τον άλλον. Τέλος, θα αναφερθούμε στις Σπουδές Επιτέλεσης αλλά και σε ένα παράδειγμα χωρογραφίας, για να κατανοήσουμε την αλληλεπίδραση μεταξύ παραστασιακών και εικαστικών τεχνών.

Ο χορός και η φαινομενολογική προσέγγιση

Ο χορός, από καθαρό είδος παραστασιακής τέχνης μετατοπίζεται και στην περιοχή της εικαστικής περφόρμανς, δεδομένου ότι συναντάται με το κοινό σε χώρους μουσείων. Αυτή η συνάντηση επαναπροσδιορίζει τη σχέση έργου και κοινού. Οι θεατές σε κοινό χώρο με μια χορογραφική παράσταση –όταν απουσιάζει ο διαχωρισμός μεταξύ σκηνής και πλατείας θεάτρου– λειτουργούν ως διακριτά σώματα που συνυπάρχουν με τα σώματα των χορευτών. Με αφορμή την αναφορά της Bishop σε έργα χορού που λαμβάνουν χώρα σε μουσεία, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, στη συνέχεια θα φέρουμε σε διάλογο φαινομενολογικές προσεγγίσεις στην κίνηση σωμάτων στον χώρο από τις Κάτια Σαβράμη¹⁴⁴ και Μαρία Τσουβαλά¹⁴⁵.

Βρίσκουμε ενδιαφέρον το γεγονός ότι η Bishop χρησιμοποιεί τον χορό, και όχι το θέατρο, για να περιγράψει τον διαφοροποιημένο χώρο του μουσείου¹⁴⁶. Η επιλογή της, η οποία δίνει βαρύτητα στη μία παραστασιακή τέχνη έναντι της άλλης, φωτίζεται από την περιγραφή της Σαβράμη για το χορό, ως σύνολο *σωμάτων που κινούνται και συν-*

¹⁴⁴ Χορολόγος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

¹⁴⁵ Επίκουρη Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

¹⁴⁶ Το μουσείο λειτουργεί πλέον ως πολυχώρος που διαθέτει συνήθως και αμφιθέατρο, εργαστήρια, αίθουσα black box, φιλοξενεί παραστάσεις θεάτρου, συναυλίες, περφόρμανς χορού και εικαστικές.

κινούν¹⁴⁷. Παράλληλα, η ταύτιση του υποκειμένου με το σώμα εκφράζεται στον Merleau-Ponty με την έννοια του «ιδιοσώματος», όταν αναφέρει «δεν είμαι μπροστά στο σώμα μου, είμαι μέσα στο σώμα μου ή μάλλον είμαι το σώμα μου»¹⁴⁸, σχέση εαυτότητας και ταυτότητας στον χώρο, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα του χώρου, και της οποίας το νήμα θα ξετυλίγεται και στα επόμενα υποκεφάλαια.

Η Σαβράμη θεωρούμε ότι υπογραμμίζει την έννοια του ενσώματου χώρου όταν αναφέρεται στην πρόθεση του χορευτή καθώς «μεταφέρει το βάρος του με συγκρατημένη ροή, ενδίδει και αντιστέκεται στη βαρύτητα, μένει σε παύση με διάρκεια, προβάλλει ξαφνικά τα μέλη του στον χώρο για να αγγίξει τον παρτενέρ του και μετακινείται μέσα στον χώρο με στροφές και έμμεση πρόθεση κάνοντας συγχρόνως μια χειρονομία».¹⁴⁹ Η περιγραφή αυτή μας προκαλεί να σκεφτούμε ότι ο πρώτος παρτενέρ είναι ο χώρος με τον οποίο συνδιαλέγεται ο χορευτής, ο χώρος που συγκρατεί τη βαρύτητα, ο οποίος αγκαλιάζει τις στροφές, ο οποίος μοιράζεται κι εμπεριέχει τα σώματα / υποκείμενα. Η προσέγγιση της Σαβράμη ερευνά την αφηγηματικότητα αμφίπλευρα, και από τον χώρο του χορευτή αλλά και από τον χώρο του θεατή, και γι' αυτόν το λόγο μάς αφορά. Κατ' αρχάς διαχωρίζει τον χορό από το κειμενοκεντρικό θέατρο και διαπιστώνει: «Οι θεατές όμως, λόγω της έλλειψης λεκτικής επικοινωνίας και, συχνά, αφηγηματικού κειμένου στις χορευτικές παραστάσεις, αφήνονταν “ελεύθεροι” σε δικές τους ερμηνείες».¹⁵⁰ Από την άλλη, υπογραμμίζει πως «στον χορό το σώμα ζει στο τώρα το φαινόμενο της παράστασης, φέρνοντας τις μνήμες του παρελθόντος στο παρόν και κατασκευάζοντας τις μνήμες του μέλλοντος μέσα από τη σωματοποίηση του παρόντος».¹⁵¹ Για τη Σαβράμη, οι χορευτές μπορούν να μεταδώσουν τις ποιότητες της κίνησης και της μετάβασης, τη διαχείριση του ήχου ή του χρόνου και του χώρου στον θεατή και αν μπορούν να τον καλέσουν σε «μία “ταύτιση” με την κίνηση ή την κατάσταση ή και το θέμα, τότε έχουν προ-καλέσει αυτή την εσωτερική μετακίνηση, άρα και συν-κίνηση».¹⁵² Η προσέγγιση της Σαβράμη είναι φαινομενολογική, καθώς η ίδια

¹⁴⁷ Κάτια Σαβράμη, «Σώματα που κινούνται και συν-κινούν», Σε: Κάτια Σαβράμη (επιμ.), *Χορός και αφηγηματικότητα*, Πρακτικά Ημερίδας. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 2009.

¹⁴⁸ Μερλώ-Ποντύ. *op.cit.*, σελ. 270.

¹⁴⁹ Κάτια Σαβράμη, «Σώματα που κινούνται και συν-κινούν», Σε: Κάτια Σαβράμη (επιμ.), *Χορός και αφηγηματικότητα*, Πρακτικά Ημερίδας. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 2009, σελ.74.

¹⁵⁰ *ibid*, σελ. 74.

¹⁵¹ *ibid*, σελ. 75.

¹⁵² *ibid*, σελ. 82.

υπογραμμίζει πως «συχνά είναι δύσκολο να εκφράσουμε με λόγια αυτές τις ποιότητες, συνεπώς η μνήμη του σώματος δεν είναι κάτι που έχουμε αλλά κάτι που είμαστε».¹⁵³

Δεδομένου ότι στη διατριβή καθιστούμε τον χορό ένα είδος γέφυρας και μετάβασης από τις παραστασιακές προς τις εικαστικές τέχνες, θεωρούμε ότι η αναφορά της Τσουβαλά στην Ann Cooper Albright,¹⁵⁴ από το κείμενο *Σώμα-Μνήμη-Πόλη: Μια φαινομενολογική διερεύνηση της έννοιας του χώρου μέσα από τον χορό*, ενδυναμώνει τη θέση μας αυτή:

«[...] κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες η φαινομενολογία έχει αντικαταστήσει την αισθητική ως κύριο φιλοσοφικό κλάδο στις Σπουδές Χορού και έχει ωθήσει πολλούς ερευνητές να ασχοληθούν με τη διαχρονική σημασία της κίνησης του σώματος σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια. Σε γενικές γραμμές, η φαινομενολογία είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο γίνεται αντιληπτός ο κόσμος. Είναι ένας τρόπος περιγραφής του κόσμου – μια φιλοσοφική θεώρηση που θέτει το σώμα στο επίκεντρο της εμπειρίας. [...] Η φαινομενολογία, όπως αναπτύχθηκε από τον Edmund Husserl, τον Martin Heidegger και τον Maurice Merleau-Ponty, επεξηγεί τον τρόπο της ύπαρξής μας στον κόσμο –«being-in-the-world»– με επίκεντρο το σώμα, την αισθητηριακή αντίληψη, συμπεριλαμβάνει τον χώρο και το άγγιγμα, καθώς και τις λεκτικές και περισσότερο συνειδητές πτυχές της ύπαρξής μας».¹⁵⁵

Η Τσουβαλά στη μελέτη της εξετάζει την έννοια του χώρου και το πώς γίνεται ενσώματος: το σώμα όταν κινείται εκφράζεται αλλά και αποκτά γνώση. Το σώμα ως μέσο συνειδησης νοηματοδοτεί την ύπαρξή μας μέσα στον κόσμο. Ο Merleau-Ponty φωτίζει τις σκέψεις μας για τη συν-ύπαρξη του θεατή με τους ερμηνευτές και την πρόσληψη των σωμάτων τους ως πραγματικότητες και εμπειρίες.

«Είτε πρόκειται για το σώμα του άλλου είτε για το δικό μου σώμα, δεν έχω άλλο μέσο να γνωρίσω το ανθρώπινο σώμα από το να το ζήσω, δηλαδή να αναλάβω

¹⁵³ *ibid*, σελ. 84.

¹⁵⁴ Χορεύτρια και ακαδημαϊκός.

¹⁵⁵ Μαρία Τσουβαλά, «Σώμα-Μνήμη-Πόλη: Μια φαινομενολογική διερεύνηση της έννοιας του χώρου μέσα από τον χορό», *Choros International Dance Journal* (2), Άνοιξη 2013, σελ. 104.
Βλ. <<https://app.box.com/s/k6d6q6dzd7roipy7db0wwfmfctgk8t2>>, τελευταία επίσκεψη: 02/10/19.

για λογαριασμό μου το δράμα που το διαπερνά και να συνταυτιστώ μ' εκείνο. Επομένως είμαι το σώμα, τουλάχιστον στο βαθμό που έχω ένα δικό μου κερτημένο, και κατ' αντιστοιχία το σώμα μου είναι σαν ένα φυσικό υποκείμενο, σαν ένα προσωρινό σκιαγράφημα του ολικού μου είναι. Έτσι η εμπειρία τού ιδιοσώματος αντίκειται στην αναστοχαστική κίνηση, η οποία αποδεσμεύει το αντικείμενο από το υποκείμενο και το υποκείμενο από το αντικείμενο και μας δίνει μόνο τη σκέψη του σώματος ή το σώμα ως ιδέα και όχι την εμπειρία του σώματος ή το σώμα ως πραγματικότητα». ¹⁵⁶

Ο Merleau-Ponty, υιοθετώντας ένα μοντέλο λειτουργίας της βιωμένης χωρικότητας, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, προσπαθεί να ξεπεράσει τον διϋσμό των πόλων αντικειμένου και υποκειμένου. Το σώμα είναι δεμένο με έναν ορισμένο χώρο, βρίσκεται στον χώρο και ανήκει στον χώρο. Στις περιπτώσεις των καλλιτεχνών και των έργων τους, τα οποία μελετούμε στο σώμα της διατριβής, περιγράφουμε και αναλύουμε τη σωματικότητα τόσο των καλλιτεχνών / ερμηνευτών όσο και των θεατών στη ενσώματη συνάντηση και συνύπαρξή τους.

Τι είναι η περφόρμανς;

Είναι σκόπιμο να περιγράψουμε την ευρυχωρία του όρου της περφόρμανς και το πώς την τοποθετούμε ως τη δεύτερη κοινή αφετηρία για τη χωρογραφία, μαζί με τη διευρυμένη σκηνογραφία. Θα περιγράψουμε τη σχέση της με τη ζωγραφική και στη συνέχεια, για την κατανόηση του όρου, θα μελετήσουμε τις θέσεις της Ρηγοπούλου, όπως τις έχουμε αντιληφθεί, η οποία αντί για ορισμό περιγράφει την περφόρμανς με ένα ανοιχτό σχήμα χαρακτηριστικών ¹⁵⁷.

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, κινήματα και καλλιτέχνες από τις εικαστικές και παραστασιακές τέχνες πειραματίζονται σε νέους, μη συμβατικούς, χώρους και εισάγουν νέους τρόπους συσχέτισης με το κοινό. ¹⁵⁸ Από τα τέλη της δεκαετίας του '60

¹⁵⁶ Μερλώ-Ποντύ, *op.cit.*, σελ. 344.

¹⁵⁷ Αναφερόμαστε κυρίως στην Ρηγοπούλου καθώς κατέχει τη διεπιστημονική εποπτεία του αντικειμένου και έχει μελετήσει ενδελεχώς το εύρος του πεδίου.

¹⁵⁸ Για τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες και την απαρχή της εικαστικής περφόρμανς βλ. το βιβλίο αναφοράς RoseLee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the present*. Λονδίνο: Thames and

οι καλλιτέχνες, έχοντας γνώση ή αγνοώντας τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, αποχωρούν ξανά από τον οικείο χώρο των μουσείων, των γκαλερί, των εργαστηρίων τους και των θεάτρων για να συναντηθούν σε εγκαταλελειμμένους βιομηχανικούς χώρους, σιδηροδρομικούς σταθμούς, τaráτσες, αποθήκες και αλλού. Η εικαστική περφόρμανς διαθέτει μια ευρυχωρία για να περιπλανηθεί ο καλλιτέχνης, αλλά συχνά και ο θεατής, καθώς τα σώματα που κινούνται παράγουν και διαθέτουν χώρο, δημιουργώντας μία χωρογραφία η οποία αφορά τόσο το σώμα του καλλιτέχνη όσο και τα σώματα τα οποία συναντά. Η ετυμολογία της λέξης περφόρμανς εμπεριέχει τη μορφή (form) και το σώμα που αλλάζει διαρκώς ως μία σύνοψη εικαστικών δεδομένων, με όγκο, χρώμα, θέση στον χώρο, όπου το σώμα δεν νοηματοδοτεί μόνο το σώμα, αλλά το σώμα δρομολογεί καταστάσεις αλλαγής στα άλλα σώματα (των θεατών) γύρω του.

Ο χώρος ως οργανωμένο ή οργανωτικό σύστημα πραγματώνεται με πρακτικές οι οποίες εμπεριέχουν πολιτικές θεωρίες και πολιτικές ανθρωπο-γεωγραφίες, δημιουργώντας διαλεκτική σχέση μεταξύ χωρικού και κοινωνικού. Η απο-υλοποίηση της τέχνης φέρει την έννοια του σώματος και της παρουσίας του από την αναπαράσταση στην παράσταση: από το αναπαριστώ στο παρίσταμαι. Το ρήμα perform στην αγγλική γλώσσα σημαίνει και εμπεριέχει τα ρήματα κάνω και δείχνω. Η εικαστική περφόρμανς είναι ένα σημαίνον κι ένα σημαινόμενο για τη διαδικασία της απο-υλοποίησης της τέχνης, ενώ ταυτόχρονα η καταγραφή της παίρνει διάφορες μορφές σε διαφορετικές ύλες: στη φωτογραφία, στο βίντεο, στη γλυπτική. Ενυπάρχει βέβαια στο σχέδιο και στη ζωγραφική: Εκεί επιτελείται ανέκαθεν μία αμφίδρομη περφόρμανς, εξίσου στην ακινησία του μοντέλου και στην κίνηση του ζωγράφου, ο οποίος επιτελεί την παρατήρηση, το μέτρημα, την καταγραφή, για να συνεχίσει στη δική του νοηματοδότηση. Και τα δύο υποκείμενα, στην προκειμένη συνθήκη, είναι αντικείμενα παρατήρησης και βιωματικής ενσυναίσθησης που συν-δρουν με αμοιβαία σωματικότητα.

Hudson, 1999, και τη διδακτορική διατριβή Προκόπιος Ορφανός, *Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις*, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης (ΜΙΘΕ), ΠΜΣ Ιστορία και Φιλοσοφία της Επιστήμης και της Τεχνολογίας (ΙΦΕΤ) και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών (ΣΕΜΦΕ), Τομέας Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών Επιστημών και Δικαίου, 2014.

Η εικαστική περφόρμανς είναι έργο εν τω γίνεσθαι, ένα φαινόμενο σε μία κίνηση συναρμογής, ως μία πρόκληση αλληλοπεριχώρησης σωμάτων, θέτοντας τον ρόλο τής επιλογής του χώρου με ίσως πιο άμεσο τρόπο. Έτσι η μοναδικότητα της εικαστικής περφόρμανς έγκειται στο γεγονός ότι αναπτύσσει τα δομικά της υλικά από τις καθарές μορφές των εικαστικών τεχνών, ενώ επίσης δανείζεται, υιοθετεί στοιχεία από τις παραστασιακές τέχνες –τον χορό, την όπερα και το σωματικό θέατρο (κρατώντας μian απόσταση από τον λόγο του κειμενο-κεντρικού θεάτρου)– αλλά και μεταλλάσσει μηχανισμούς από τη μουσική και την ποίηση, καθώς τα σώματα λειτουργούν ως εργαλείο μέτρησης του χώρου και της μεταξύ τους νοηματοδότησης. Το σώμα μετρά και γράφει στον χώρο, με την κίνηση ή την ακινησία του, τον λόγο ή την ηχηρή σιωπή του. Ως ένα άλλο σημειωματάριο, το σώμα, του καλλιτέχνη και του θεατή –ο οποίος με τη σειρά του φέρει γενικά και ειδικά χαρακτηριστικά (του περαστικού, του ηδονοβλεψία κ.ά.)– ανακατασκευάζει την αφήγηση και η καταγραφή του μέσα στον χώρο αφήνει να αναδυθεί το σώμα ως μέσο γνώσης. Η περφόρμανς, λοιπόν, συν-υφαίνει το σώμα και τον χώρο, ως διαδικασία συνείδησης και ανακάλυψης.

Ένας ορισμός είναι δύσκολος, όταν τα όρια είναι ασαφή. Ορίζοντας την περφόρμανς η Ρηγοπούλου, στο βιβλίο αναφοράς *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, διαπιστώνει: «Η performance είναι κάτι που μοιάζει να ξεγλιστρά συνεχώς από τις προσπάθειες ενός αυστηρού ορισμού. *Ζωντανή τέχνη, σωματική τέχνη* είναι εκφράσεις που προσπαθούν να αποδώσουν την ίδια ή και μία ευρύτερη περιοχή της τέχνης, χωρίς να μπορούν να ικανοποιήσουν απόλυτα».¹⁵⁹ Διαμορφώνει, ωστόσο, ένα ελεύθερο και ανοιχτό σχήμα με τα χαρακτηριστικά της περφόρμανς για να μπορούμε να την κατανοήσουμε ως όρο, πράξη, έννοια, λειτουργία. Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, η περφόρμανς μπορεί να θεωρηθεί:

«α) από την πλευρά της καταγωγής, β) από εκείνη του χρόνου, με την έννοια του εφήμερου χρόνου της δράσης, αλλά και τη διάρκεια της επίδρασης, γ) από την πλευρά του πραγματικού χώρου όπου συμβαίνει, την πλευρά δηλαδή του άπαξ, που θέλει να διαρρήξει τη μακρά διάρκεια και να αναγορευτεί σε συμβάν, και του συμβολικού τον οποίο διανοίγει, δ) αλλά και αυτήν του σώματος ως

¹⁵⁹ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 517.

τόπου και ως τρόπου δράσης. Επίσης [...] ε) από τη σκοπιά της αυτονομίας, αλλά και της σχέσης με το κοινό».¹⁶⁰

Για την κατανόηση της παρούσας διατριβής θα ξεδιπλώσουμε τα χαρακτηριστικά αυτά και θα αναπτύξουμε διάλογο μαζί τους.

Όπως έχουμε αναφέρει στην αρχή της εισαγωγής, με τη διευκρίνιση όρων και μεταφράσεων από την αγγλική, συμφωνούμε με τη Ρηγοπούλου ως προς την καταγωγή της περφόρμανς κι ερευνούμε στα κεφάλαια επιτελεστικές δράσεις που προέρχονται από τον καλλιτεχνικό χώρο. Η Ρηγοπούλου αναφέρεται σε «τουλάχιστον τετραπλή καταγωγή της περφόρμανς»: εκκοσμικευμένη ή βέβηλη, ως τελετουργία με αισθητική διάσταση, ως διαβατήρια τελετή και ως καλλιτεχνική περφόρμανς, «που αναδεικνύει την αντίθεση μεταξύ των συστατικών μερών της».¹⁶¹ Θεωρούμε δεδομένη την καταγωγική σχέση των επιτελεστικών τεχνών, όπως τις έχουμε ήδη εξετάσει, και των συγκεκριμένα έργων που θα μελετήσουμε, από τη δραματοποιημένη ιερουργία ή τελετουργία.¹⁶²

Στη συνέχεια, μας ενδιαφέρει ο χρόνος ως στοιχείο της περφόρμανς, που έχει να κάνει με την έκτασή της αλλά και τον χρόνο στον οποίο εκτείνεται η επιρροή της μέσα από τα αποτυπώματα και τις αναπαραγωγές της. Οι περισσότερες περφόρμανς αφορούν το εδώ και το τώρα. Η διάρκειά τους αποτελεί μια συνειδητή απόφαση καθώς «σε όσες συνδέονται πλήρως ή εν μέρει με την τελετουργία, τα όρια της διάρκειας είναι ιερά: συνδέονται με την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων στόχων, όπως η ανίχνευση των ορίων του σώματος, η εξασφάλιση της ψυχικής ή και της σωματικής υγείας, ο διάλογος ζωής και θανάτου».¹⁶³ Και τα χρονικά όρια μιας θεατρικής / χορευτικής παράστασης ή εικαστικής περφόρμανς είναι συγκεκριμένα. Όπως επισημαίνει η Ρηγοπούλου:

¹⁶⁰ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. Αθήνα: Σιδέρης, 2016, σελ. 294.

¹⁶¹ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. *op.cit*, σελ. 294.

¹⁶² «Η ελληνική λέξη δρώμενον που σημαίνει δραματοποιημένη ιερουργία ή τελετουργία συνδέεται ετυμολογικά με τη λέξη δράμα. Και οι δύο συνδέονται με το ρήμα δρω (ενεργώ, πράττω). Τόσο στο δρώμενο όσο και στο δράμα έχουμε μιμική δράση. Σύγχρονοι μελετητές μεταχειρίζονται τη λέξη δρώμενο για ιερουργίες γενικά, ενώ οι αρχαίοι Έλληνες συνήθως τη συνδέανε με μυστικές τελετές». Κατερίνα Ι. Κακούρη, *Προϊστορία του Θεάτρου*. Αθήνα: Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, 1974, σελ. 418, σημ. 1, κεφ. Ι.

¹⁶³ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. *op.cit*, σελ. 296.

«Ο χρόνος όμως ενός θεάματος είναι ιερός ή βέβηλος στον βαθμό που εντάσσεται ή όχι στον κύκλο των εποχών ή σε αυτόν της ανθρώπινης ζωής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μένει εκτός της ιστορίας. Οι performance στον 20ό αιώνα μετέχουν σε ένα ευρύτερο ρεύμα του κόσμου και επανιέρωσης του χρόνου, καθώς συνιστούν μοντέρνες είτε και μεταμοντέρνες απόπειρες να ξαναγεμίσουν με άλλους όρους την τελετή και, σε κάποιες περιπτώσεις, τη γιορτή. Πέρα από όλα αυτά, ωστόσο, ο χρόνος δεν βιώνεται μόνο ως ιερή είτε ως βέβηλη διάρκεια, αλλά και ως μοναδική στιγμή, ως το στιγμιαίο που θα επιβεβαιώσει τη διάρκεια είτε θα τη ραγίσει».¹⁶⁴

Στο βιβλίο *Αυτοματοποιητική*, η Ρηγοπούλου, αναφερόμενη στη μηχανική αντίληψη του χρόνου διακηρύσσει ότι «Ο ιερός χώρος –και χρόνος– συγγενικός με τον βιωμένο ή τον ονειρικό δεν είναι αυτονόητα ο χώρος της ρουτίνας· αντίθετα περιέχει το θαυμαστό, το επιθυμητό ή το φοβερό στοιχείο και άρα είναι κατεξοχήν μη ποσοτικά μετρήσιμος».¹⁶⁵ Η Ρηγοπούλου εδώ ανοίγει το πεδίο για να μπορούμε να σκεφτούμε παράλληλα και για τη θέση του θεατή, ο οποίος καταργεί τις πραγματικότητες για να ξετυλίξει μέσα σε ένα έργο τέχνης το πολυπλόκαμο κουβάρι των συνιστωσών που κρύβονται μέσα σε αυτό που λέμε καθημερινή ζωή. Έτσι η είσοδος σε μία, για κάποιους, ιερή πύλη, αυτή της τέχνης, είναι μία προετοιμασία ανασχηματισμού για το Είναι του εαυτού. Νιώθει άραγε διαφορετικός ο θεατής όταν αφήνεται να τον συμπαρασύρει ένα έργο τέχνης και αναγνωρίζει τον εαυτό του ως μέρος του έργου; Πώς μπορεί το σώμα του θεατή να γίνει εργαλείο μέτρησης του χρόνου και του χώρου αλλά με διαφορετικές κατηγορίες και κατηγορήματα από αυτά που υπάρχουν στα πεδία της φυσικής και της αρχιτεκτονικής;

Ο χώρος έχει κεντρικό ρόλο στην περφόρμανς, ανάγοντάς την τελικά σε αντιπροσωπευτική *in situ* πρακτική τέχνης, όπως εξετάσαμε και στην προηγούμενη, τη σχετική με τον χώρο, ενότητα. Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιείται στην περφόρμανς διαφέρει από αυτόν άλλων πρακτικών της τέχνης, καθώς ο περφόρμερ «αναζητά το αναπάντεχο, το μη καθιερωμένο, το ανατρεπτικό αν όχι και το βέβηλο».¹⁶⁶ Με αναφορά τον χώρο στο θέατρο, η Ρηγοπούλου παρατηρεί ότι τα όρια των χώρων είναι άλλοτε

¹⁶⁴ Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκοπήση, Ίαση. *ibid*, σελ. 296.

¹⁶⁵ *Αυτοματοποιητική*, *op.cit.*, σελ. 42.

¹⁶⁶ Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκοπήση, Ίαση, *op.cit.*, σελ. 297.

σταθερά και άλλοτε δυσδιάκριτα και ότι τα σύγχρονα θέατρα «δεν διεκδικούν υποχρεωτικά κάποια ειδική συμβολική σχέση με τον περίγυρο».¹⁶⁷ Αναλογιζόμενη τους χώρους όπου συμβαίνει το θέατρο, η Ρηγοπούλου διαπιστώνει την απόστασή τους από το πραγματικό εξωτερικό περιβάλλον. Συμπληρώνει: «Η μετάβαση στο *αλλιώς* που διακρίνει το θέατρο από την πραγματικότητα, λαμβάνει χώρα μέσα στους χώρους αυτούς οι οποίοι, πέρα από το άνοιγμά τους σε πειραματισμούς που έπαψαν από καιρό να προκαλούν την έκπληξη, παραμένουν συχνά περικλειστοί, σε απόσταση ασφαλείας από το κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι».¹⁶⁸

Ερχόμενοι στο σώμα, ως κεντρικό μέσο της περφόρμανς, και στη σχέση σώματος και χώρου, εισάγουμε στη συζήτηση την τάση των σύγχρονων πρακτικών της τέχνης και της αρχιτεκτονικής προς τη σωματικότητα, όπως διαπιστώνει ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης¹⁶⁹: «Ποτέ άλλοτε δεν πρόβαλε τόσο έντονο το αίτημα υπεράσπισης της σωματικότητας, της ενσώματης συμμετοχής και παρουσίας, απ' όσο σήμερα. Ακριβώς, ο ανεξακρίβωτος πλούτος και η πολυπλοκότητα της σωματικότητας προσδίδουν νόημα στην εσωτερικότητα και στο "σωματικό Εγώ".¹⁷⁰ Ο Τζιρτζιλάκης αναγνωρίζει τόσο στις αρχιτεκτονικές πρακτικές όσο και στις καλλιτεχνικές δράσεις μια νέα προσέγγιση του χώρου μέσω της σωματικότητας. Και συμπληρώνει ότι λόγω αυτής της χωρικής διάστασης που αποκτά το ίδιο το σώμα «η αρχιτεκτονική και η σύγχρονη τέχνη δεν μπορούν να εξακολουθούν να το αντιμετωπίζουν ως ρυθμιστικό πρότυπο και μορφολογικό *modulor*, αλλά ως δυνατότητα εμπειρίας, ευελιξίας και επικοινωνίας. Επειδή ακριβώς το σώμα επεκτείνεται χωρικά, μια σειρά από αρχιτεκτονικές και καλλιτεχνικές πρακτικές τείνουν στη σωματικότητα».¹⁷¹

Επιπλέον, διαπιστώνουμε ότι στο πεδίο των παραστασιακών τεχνών το σώμα έχει διαφορετικές αξιολογήσεις ως χρήση και ως συμβολισμός, ως παρόν και ως εικόνα, ως γυμνό ή ως ντυμένο. Η Ρηγοπούλου διερωτάται προς ποια από τις δύο παρακάτω

¹⁶⁷ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. *ibid*, σελ. 297.

¹⁶⁸ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. *ibid*, σελ. 297.

¹⁶⁹ Αρχιτέκτονας και θεωρητικός τέχνης.

¹⁷⁰ Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος. Η σωματική συνθήκη των καλλιτεχνικών δράσεων μετά το "Θάνατο του ανθρώπου"», Στο Θεόφιλος Τραμπούλης et al. (επιμ.), *Η Locus Athens παρουσιάζει: 7 performances και μια συζήτηση*. Αθήνα: Futura, 2006, σελ. 27.

¹⁷¹ *ibid*.

αντίθετες κατευθύνσεις μπορεί να οδηγήσει η «επικέντρωση στο σώμα»,¹⁷² που λαμβάνει χώρα στην περφόρμανς. Η μία κατεύθυνση είναι «στον εγκλεισμό, στον παθολογικό ναρκισσισμό, σε μία αυτοαναφορικότητα, σε ένα στενά βιογραφικό στοιχείο, σε μία φάση αδιαφοροποίητη της αμφισβήτησης»,¹⁷³ ενώ η άλλη, αντίθετη, κατεύθυνση είναι σε «ένα άνοιγμα πέραν των καθιερωμένων που ανοίγει πόρτες κλειστές από τις κοινωνικές συμβάσεις και στερεότυπα και προσδίδει μία αυθεντικότητα που βοηθά στην αυτογνωσία και ενδεχομένως στην επικοινωνία».¹⁷⁴ Μέσα από αυτή την προβληματική, διατυπώνει το ερώτημα για τον κίνδυνο απώλειας της αυθεντικότητας αν οι καλλιτέχνες της περφόρμανς αφήσουν το βιογραφικό στοιχείο, «ενώ μένοντας περιορισμένοι στο βιογραφικό και στο αναφορικό, κινδυνεύουν να μείνουν πολιτικά, αν όχι και αισθητικά, αναποτελεσματικοί».¹⁷⁵

Το σώμα του περφόρμερ «εκτίθεται ως υποκείμενο και αντικείμενο», κάτι που σύμφωνα με τη Ρηγοπούλου εγκυμονεί τον κίνδυνο «μιας αποπροσωποποίησης του καλλιτέχνη και ακύρωσης του μηνύματος».¹⁷⁶ Τέλος, το χαρακτηριστικό της αυτονομίας συνδέεται άρρηκτα με το παραπάνω χαρακτηριστικό του σώματος καθώς: «...πώς μπορεί να αυτονομείται ένα έργο όταν είναι το σώμα που ανήκει στον/στην δημιουργό του;»¹⁷⁷ Η Ρηγοπούλου απαντά ακολουθώντας «δύο νήματα»:

«Το πρώτο είναι ότι και στην περφόρμανς, όπως και σε άλλα είδη τέχνης, υπάρχει μία αυτοσχεδιαστική και μη πλήρως συνειδητά ελεγχόμενη δράση του σώματος, το οποίο με αυτή την πρώτη έννοια δεν ανήκει πλήρως στον σχεδιασμό του περφόρμερ. Το δεύτερο στοιχείο –που σε συνδυασμό με το πρώτο– ενισχύει αυτήν τη διάσταση της αυτόνομης λειτουργίας, είναι ο ρόλος του κοινού στην περφόρμανς. Η διάδραση, η συμμετοχή του κοινού στο θέαμα ήταν πάντοτε στις προθέσεις του δημιουργού».¹⁷⁸

¹⁷² *ibid*, σελ. 300.

¹⁷³ *ibid*.

¹⁷⁴ *ibid*.

¹⁷⁵ *ibid*, σελ. 301.

¹⁷⁶ *ibid*, σελ. 303.

¹⁷⁷ *ibid*, σελ. 302.

¹⁷⁸ *ibid*.

Το έργο αυτονομείται, ο δημιουργός αποχωρεί σε «μια κίνηση που σβήνει τα ίχνη του/της»¹⁷⁹ ανάγοντας αυτή την αποχώρηση σε «από τη μία, ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα και, από την άλλη, εγγύηση ότι μπορεί να αγγίξει αποτελεσματικά τον/την αποδέκτη».¹⁸⁰ Η κίνηση αυτή, για τη Ρηγοπούλου, διαμορφώνει μια αυτονομία που εμπεριέχει τόσο το «προσωπικό» όσο και το «δεν-ανήκει».¹⁸¹

Το σχήμα της Ρηγοπούλου, το οποίο αναφέραμε παραπάνω, με τα πέντε σημεία (καταγωγή, χρόνος, χώρος, σώμα, κοινό) περιγράφει τους βασικούς όρους της περφόρμανς, ισχυροποιώντας στην ουσία τη μεταίχμιακή φύση της, που βρίσκεται μεταξύ του τελετουργικού χαρακτήρα αλλά και του εκκοσμικευμένου, πεζού και καθημερινού, της επανιέρωσης του χρόνου μέσα από την εμμονή στη διάρκεια αλλά και της βεβήλωσής του μέσα από την ανάδειξη της στιγμής, το άνοιγμα του χώρου προς το πραγματικό περιβάλλον (σε αντίθεση με τη σύμβαση του περίκλειστου θεατρικού χώρου), το σώμα ως αυτοβιογραφία αλλά και ως πολιτικό μέσο ανατροπής κοινωνικών συμβάσεων, τη δράση ως αυτοσχεδιασμό αλλά και ως εμπρόθετη συμμετοχή του κοινού.

Μελετώντας συνδυαστικά την Erika Fischer-Lichte¹⁸² διαπιστώνουμε ότι η παραπάνω θέση της Ρηγοπούλου επιβεβαιώνεται από την πρώτη: «Επιπλέον, η περφόρμανς δεν πλαισιωνόταν μόνο από παραμέτρους τέχνης, αλλά παρουσιάζει στοιχεία τελετουργίας και θεάματος. Αυτό εγείρει το ερώτημα εάν και σε ποιο βαθμό τα είδη της *τελετουργίας* και του θεάματος μετατρέπονται σε καλλιτεχνική περφόρμανς»¹⁸³. Η Γερογιάννη, αναφερόμενη στο βιβλίο της Fischer-Lichte *The Transformative Power of Performance, A new Aesthetics*, γράφει: «Ως τέτοιες, υποστηρίζει η Erika Fischer-Lichte, οι επιτελεστικές πράξεις φέρουν την ικανότητα αποσταθεροποίησης των δίπολων αντιθέσεων, με τα “ζεύγη διχοτόμησης όπως υποκείμενο / αντικείμενο και σημαίνουν / σημαινόμενο [να] χάνουν την πολικότητα και τον σαφή ορισμό τους και, από τη στιγμή που θα διασαλευτούν, αρχίζουν να ταλαντεύονται”».¹⁸⁴ Παρατηρούμε ότι και η

¹⁷⁹ *ibid.*

¹⁸⁰ *ibid.*

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² Καθηγήτρια θεατρικών σπουδών.

¹⁸³ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance, A new Aesthetics*. Λονδίνο: Routledge, 2008, σελ. 26.

¹⁸⁴ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance, A new Aesthetics*. Λονδίνο: Routledge, 2008. σελ. 25. Από: Ειρήνη Γερογιάννη, «Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της

Ρηγοπούλου αλλά και η Lichte συναντώνται με τη φαινομενολογική προσέγγιση του Merleau-Ponty, που έχουμε αναφέρει παραπάνω.

Η Ρηγοπούλου μιλά ακόμη για το άνοιγμα της περφόρμανς όχι μόνο προς τις όμορες τέχνες, αλλά και «προς τον κόσμο της επιστήμης, των επιστημών του ανθρώπου, όπως η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, όσο και της κλινικής ψυχολογίας, αλλά και των θετικών, από την κυβερνητική μέχρι και τη φυσική, τη βιολογία και την ιατρική».¹⁸⁵ Μια άλλη αμφισβήτηση που επιτυγχάνει η περφόρμανς είναι ότι αναστατώνει «σχεδόν συστηματικά το όριο μεταξύ επαγγελματικής τέχνης και ερασιτεχνισμού ή και μη τέχνης».¹⁸⁶

Η συζήτηση για το συγκεχυμένο των ορίων μεταξύ των κατηγοριών της τέχνης αλλά και τη διεύρυνση του φάσματος των διαθέσιμων μέσων και υλικών δεν μπορεί να παραβλέψει το γεγονός ότι και το ίδιο το σώμα συμμετέχει ως υλικό. Όπως περιγράφει η Ρηγοπούλου με αναφορά σε παραδείγματα στην Ιταλία:

«ανάμεσα στο ιταλικό ακειμενικό ή σωματικό θέατρο και την *Arte Povera* οι συγκλίσεις στην αξιοποίηση του γυμνού ανθρώπινου σώματος ως υλικού της τέχνης και στη διεύρυνση αυτών που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως κώδικες της ετερότητας, από τα παιδιά και τους πρωτόγονους μέχρι το τελετουργικό στοιχείο, είναι τόσο επίμονες, ώστε δεν μπορούν να θεωρηθούν τυχαίες».¹⁸⁷

Η διεπιστημονικότητα και η έρευνα διαμέσου των τεχνών τοποθετεί τη Ρηγοπούλου σε θέση ιδανικού συνομιλητή ως προς το εγχείρημα της διατριβής. Η ίδια αναφέρεται στην προσωπική ερευνητική της διαδικασία για τη σχέση του σώματος με την εικόνα του, μια σχέση άρρηκτης σύνδεσης και ταύτισης: «Η αναζήτησή μου ξεκίνησε τις περισσότερες φορές από τα εικαστικά, αλλά προχώρησε στον κινηματογράφο και το θέατρο μέσω μιας διπλής αναφοράς στη θεωρία και την πράξη, κάτι που κατέστησε απαραίτητο το πλησίασμα –ή όσμωση, καλύτερα– μεταξύ εικαστικών και παραστατικών τεχνών».¹⁸⁸

δεκαετίας του '70». *Διδακτορική Διατριβή*. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017, σελ. 81.

¹⁸⁵ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. *op.cit.*, σελ. 518.

¹⁸⁶ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. *ibid*, σελ. 518.

¹⁸⁷ *ibid*, σελ. 329.

¹⁸⁸ *ibid*., σελ. 10.

Αυτή η όσμωση αντανακλά «ένα από τα κυρίαρχα γνωρίσματα του αιώνα που πέρασε αλλά και του αιώνα μας».¹⁸⁹

Ο Κυριάκος Κατζουράκης,¹⁹⁰ στο βιβλίο του *Τάξη στο Χάος. Ζωγραφική-Θέατρο-Κινηματογράφος*, αναφέρει ότι «η συνεργασία των Τεχνών δεν σημαίνει αφομοίωση ή συγχώνευση. Απαιτεί γνώση, ειδικό πρόγραμμα μελέτης και αλληλοσεβασμό των διαφορετικών μέσων. Το θέατρο με μία έννοια περιλαμβάνει όλες τις τέχνες».¹⁹¹ Εδώ δεν αναφέρεται τόσο σε όσμωση, όσο στην ιδιαιτερότητα του ζωντανού θεάματος αφενός και στη σύμπλευση των τεχνών αφετέρου.

Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε, διευρύνοντας, για την περφόρμανς: λειτουργεί ως ζεύξη μεταξύ διαφορετικών πεδίων της τέχνης και μεταξύ τέχνης και επιστημών, αλλά και ως όχημα για τη σύζευξη τέχνης και πραγματικής ζωής. Η Ρηγοπούλου αναφέρει:

«Ίσως όμως η πιο μεγάλη δύναμη της περφόρμανς εδράζεται στην ικανότητά της να απορροφά στοιχεία από την καθημερινότητα, μετουσιώνοντάς τα ή απλώς καταγράφοντάς τα. Μέσω των στοιχείων αυτών η υψηλή και η χαμηλή τέχνη, η υψηλή και η λαϊκή κουλτούρα, η επιστήμη και η φιλοσοφία συνυπάρχουν».¹⁹²

Σώμα και ταυτότητα

Σε αυτό το υποκεφάλαιο εξετάζουμε την εικόνα του σώματος του εαυτού και του Άλλου. Μέσα από μια συζήτηση μεταξύ των Ρηγοπούλου, Γερογιάννη, Jones, Vergine και Butler αναδεικνύεται η διάσταση του φύλου ως κοινωνική κατασκευή που ορίζεται μέσα από τη συνάντηση του σώματος με το κοινωνικό του περιβάλλον.

¹⁸⁹ *ibid.*

¹⁹⁰ Εικαστικός, σκηνοθέτης, Ομότιμος Καθηγητής Σχολής Καλών Τεχνών, ΑΠΘ.

¹⁹¹ Κυριάκος Κατζουράκης, *Τάξη στο Χάος. Ζωγραφική-Θέατρο-Κινηματογράφος*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, 2013, σελ. 299.

Ειδικά για το θέατρο, ο Κατζουράκης αναφέρει: «Η βασική αιτία που αποφάσισα να συνδυάζω το θέατρο με τη ζωγραφική είναι η ανάγκη μου για θερμότητα. Η αγκαλιά του κοινού, η συγκίνηση, η άμεση ανταπόκριση, η ιδιαιτερότητα του ζωντανού θεάματος –όπου το κοινό στέλνει τη δική του θερμότητα στη σκηνή και έτσι φτιάχνεται ο ατέρμων κύκλος των αισθημάτων–, όλα αυτά μου λείπουν στη μοναχική δουλειά της ζωγραφικής». Κατζουράκης, *ibid.*, σελ. 120.

¹⁹² *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή, op.cit.*, σελ. 518.

Η συμμετοχή των σωμάτων στον χώρο συν-συγγραφής ή στον χώρο της κοινότητας σημαίνει την αντιπαράθεση του εαυτού με τον άλλον. Η Ρηγοπούλου στρέφει την προσοχή στην έννοια της *εικόνας του σώματος* του Paul Ferdinand Schilder,¹⁹³ κατά την οποία «[η] εικόνα του σώματός μας και η εικόνα του σώματος των άλλων βρίσκονται σε ισοδυναμία».¹⁹⁴ Δεν μπορεί να υπάρξει η μία ανεξάρτητα από την άλλη καθώς «[η] μία δεν αρκεί για να ερμηνεύσει την άλλη. Υπάρχει μία συνεχής ανταλλαγή ανάμεσα στα τμήματα της εικόνας του σώματός μας και της εικόνας του σώματος των άλλων, μέσω της προβολής και της οικειοποίησης, αλλά επίσης και μέσω της ταύτισης ή της εκδίωξης, αποβολής του άλλου».¹⁹⁵ Η Ρηγοπούλου συμπληρώνει: «[τ]ο σώμα μου και το σώμα του άλλου... κατοικεί επίσης στην ψυχή και στη συνείδηση τη δική μου και των άλλων ανθρώπων».¹⁹⁶ Και, υποστηρίζοντας τα παραπάνω, συνεχίζει αναφέροντας ότι το σώμα δεν μπορεί να υπάρχει μόνο του, η «καθαρή σωματικότητα είναι σχήμα, διανόημα».¹⁹⁷ Σε συμφωνία με τον Schilder συνεχίζει, εξισώνοντας το σώμα και με την εικόνα του, «εικόνα στην οποία παίζει από τη μία ο πολιτιστικός επικαθορισμός, οι παραδεδομένοι κώδικες, και από την άλλη το πανταχού παρόν στοιχείο της εύρεσης, το ότι η κάθε εικόνα του σώματος είναι το εύρημα αυτού που την βιώνει, την φαντασιώνεται, την κρίνει, την μεταδίδει».¹⁹⁸

Την ίδια στιγμή, η Ρηγοπούλου μας καλεί να αντιληφθούμε ότι «το σώμα ως παράσταση, ως αξία, ως απαγόρευση, ως επιθυμία επηρεάζεται, βρίσκεται σε διάλογο με αυτό που αποκαλούμε *πλαίσιο*, και για το ανθρώπινο γένος σύνορο και πολιτισμό».¹⁹⁹ Κατά συνέπεια, για την Ρηγοπούλου,

«διαφορετικοί πλαισιωμένοι διακριτοί χώροι, όπως ένα θέατρο, μία αίθουσα διδασκαλίας, ένα γήπεδο, ένα τέμενος (από το αρχαίο ρήμα τέμνω) δεν ορίζονται απλώς από κανόνες που ισχύουν σε αυτά και τους προσδίδουν τον ειδοποιό χαρακτήρα τους, αλλά επίσης, στο ένα ή στο άλλο επίπεδο, έχουν να

¹⁹³ Paul Ferdinand Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. K. Paul, Trench, Trubner & Company Limited, 1935.

¹⁹⁴ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 230, 231.

¹⁹⁵ *ibid*, σελ. 230, 231.

¹⁹⁶ *ibid*, σελ. 32.

¹⁹⁷ *ibid*.

¹⁹⁸ *ibid*.

¹⁹⁹ *ibid*, σελ. 18.

κάνουν με τον σύνολο χώρο όπου εγγράφονται, καθώς και με μία σειρά σύνθετων σχέσεων που τα φέρνει αντιμέτωπα με τα ζητήματα της βίας, του φόβου και της επιθυμίας».²⁰⁰

Η χωρογραφία ως πρακτική συνύφανσης εμπεριέχει τις εγγραφές σε διαφορετικά πλαίσια, πολιτισμικά, θεσμικά, κοινωνικά, τελετουργικά. Το έργο, εικαστικό ή παραστασιακό, βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το πολιτισμικό πλαίσιο παρουσιάσής του. Για την Ρηγοπούλου, εφόσον το σώμα μας είναι και η εικόνα του αλλά και εικόνα του Άλλου, «η εικαστική αναπαράσταση του σώματος είναι ένα κλειδί για να δούμε από πιο περιορισμένη, γι' αυτό ίσως και πιο προσιτή οπτική, τον διάλογο των πολιτισμών με τον εαυτό τους και με τον Άλλο, όπως μας αποκαλύπτεται στον κοινωνικό, ιστορικό αλλά και στον φαντασιακό χώρο».²⁰¹ Υπάρχει μια συνεχής ανταλλαγή μεταξύ του εαυτού και του άλλου. Η Ρηγοπούλου διερωτάται «[π]ώς μου αποκαλύπτεται ο άλλος, το άλλο σαν στοιχείο της ταυτότητάς μου; Τι ρόλο παίζει το σώμα, σαν *εαυτός* και σαν άλλος, η εικόνα του σώματος στην πάντοτε εκκρεμούσα και αινιγματική αυτή αποκάλυψη; Και πώς οι εικόνες του σώματος, που έρχονται από αλλού, φωτίζουν την αναζήτηση αυτή;»²⁰²

Συμπεραίνει η Ρηγοπούλου: «Αν το σώμα είναι το απωθημένο του στοχασμού και της καθημερινής πρακτικής μας, καθώς και της ηθικής και της αισθητικής που την θεμελιώνουν, αυτό συμβαίνει γιατί το σώμα, όντας ο πόνος και η επιθυμία του, είναι κατεξοχήν και ο τόπος του *εαυτού*».²⁰³ Αν κάνουμε μια αναδρομή-ανασκόπηση στην ιστορία του σώματος στη σύγχρονη τέχνη, θα δούμε τη δεκαετία του '60 το σώμα να αντιστέκεται στον παν-καπιταλισμό με την εμπορευματοποίηση των πάντων και οι επιταγές της καθήλωσης του σώματος, τελικά, να προκαλούν στους καλλιτέχνες αντίσταση και να φέρνουν το θυμωμένο σώμα ως υλικό ακτιβισμού. Παράλληλα, ιδιαίτερος η γυναίκα καλλιτέχνης-επιθετική ηρωίδα²⁰⁴ διαπραγματεύεται την καταπίεση του μοντερνισμού στο σώμα της και προτείνει ενσάρκωμένα φεμινιστικά σώματα. Από το 1970 προς τη δεκαετία του 1980, η εικαστική περφόρμανς γίνεται σχεδόν αυτόνομη και το φωτογραφικό αυτοπορτρέτο προτείνεται ως μία άλλη διάσταση της

²⁰⁰ *ibid*, σελ. 20.

²⁰¹ *ibid*, σελ. 33.

²⁰² *ibid*.

²⁰³ *ibid*, σελ. 11.

²⁰⁴ Βλ. Lynda Benglis, Carolee Schneemann κ.ά

αναπαράστασης του εαυτού ή / και των πολλαπλών εαυτών. Στη δεκαετία του '80, οι επαναδράσεις²⁰⁵ της καθημερινότητας δίνουν χώρο για πολιτικοποιημένα project, ενώ στη δεκαετία του '90 το σώμα επιστρέφει ως αντικείμενο τέχνης, ως σκηνοθετημένη εικαστική εγκατάσταση και ένα τεχνολογικά διαμεσολαβημένο σώμα.

Ακολουθώντας τη σκέψη της Jones (μέσω της διατριβής της Γερογιάννη), διαπιστώνουμε τη συμπόρευση της θεωρίας της περφόρμανς με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις. Όπως αναφέρει η Γερογιάννη:

«Η Amelia Jones περιστρέφει τη θεωρία της γύρω από τη διαφοροποίηση της δόμησης του εαυτού, η οποία προκύπτει από τη μετατόπιση του μοντερνιστικού υποκειμένου –το σημαντικότερο, κατ' εκείνη, όλων των στοιχείων που απαρτίζουν τον μεταμοντερνισμό– ενώ αναγνωρίζει στις πρακτικές της περφόρμανς την ανάδυση του υποκειμένου ως διυποκειμενικού – εξαρτώμενο από τον Άλλο».²⁰⁶

Η Jones προτάσσει το σώμα «ως τόπο του εαυτού και χώρο όπου η δημόσια σφαίρα συναντά την ιδιωτική, όπου το κοινωνικό είναι υπό διαπραγμάτευση, παράγεται και γίνεται κατανοητό».²⁰⁷ Και διευκρινίζει: «[...] στρέφομαι στρατηγικά προς τη σωματική τέχνη και σε ένα φαινομενολογικά προσκείμενο φεμινιστικό μεταδομισμό για να επαν-ενσωματώσω τα υποκείμενα που παράγουν και είναι θεατές τέχνης».²⁰⁸ Όπως αναφέρει η Γερογιάννη, η Jones «διαχωρίζει τον εαυτό της από την ανακήρυξη της περφόρμανς ως θριαμβευτικά ακτιβιστικής, ως μέσου, δηλαδή για την επίτευξη ακτιβιστικών προθέσεων, χάνοντας έτσι τον εικαστικό χαρακτήρα της».²⁰⁹

Αλλά και η Ρηγοπούλου προβάλλει τη θέση της Jones για το γυμνό τού σώματος στον μοντερνισμό, όταν παραθέτει τις εξισώσεις «σώμα ίσον φοβικό αντικείμενο, λευκός

²⁰⁵ Στα αγγλικά re-enactment, όταν επαναλαμβάνονται ως περφόρμανς πράξεις της καθημερινής ζωής.

²⁰⁶ Μετάφραση της Ειρήνης Γερογιάννη με αναφορά στο: Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, σελ. 1.
Στο: Γερογιάννη, op.cit., σελ. 90.

²⁰⁷ Μετάφραση της Γερογιάννη με αναφορά στο: Jones, *ibid*, σελ. 10-11.
Στο: Γερογιάννη, *ibid*.

²⁰⁸ Μετάφραση της Γερογιάννη με αναφορά στο: Jones, *ibid*.
Στο: Γερογιάννη, *ibid*.

²⁰⁹ Γερογιάννη, *ibid*, σελ. 90.

δυτικός άνδρας ίσον ανυστερόβουλο υποκείμενο ενώ γυναίκα ίσον πρωτόγονο»²¹⁰ σε αντίθεση με τον μεταμοντερνισμό, ως «ανάδυση σώματος, σώμα ίσον τόπος του εγώ, συνάντηση ιδιωτικού-δημόσιου». Και προσθέτει για το σώμα ότι «είναι αυτό που μπορεί να συνδέσει το υποκείμενο με το κοινωνικό του περιβάλλον μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι».²¹¹

Ακολουθώντας τη σκέψη της Vergine²¹² στο βιβλίο της *Body Art and Performance. The Body as Language* του 1974,²¹³ διερευνούμε τον κεντρικό ρόλο που λαμβάνει το σώμα του καλλιτέχνη στις εικαστικές τέχνες των δεκαετιών του '60 και '70. Η Vergine καταγράφει τη γενεαλογία της εμφάνισης του αθέατου σώματος του καλλιτέχνη από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, τον ντανταϊσμό, τον σουρεαλισμό και το θέατρο της σκληρότητας του Artaud, και στις περιπτώσεις καλλιτεχνών που μελετά συμπεριλαμβάνει και τον χορό.²¹⁴ Αναφερόμενη στο έργο της Vergine, η Ρηγοπούλου αναδεικνύει το γεγονός ότι η Ιταλίδα επιμελήτρια «μιλάει για το σώμα και την ανάγκη του να γίνει αποδεκτό έτσι όπως είναι, μία αχόρταγη ανάγκη για αγάπη που γίνεται ναρκισσισμός αλλά που κατ' αυτήν είναι ο μόνος τρόπος για να αποκτήσει νόημα η ζωή μας» και καταλήγει ότι η «ψυχή κανιβαλίζει το σώμα στο οποίο κατοικεί, το ρουφάει σαν την αναπνοή, το καταπίνει στο στομάχι της, κορέννυται από την ουσία του».²¹⁵

Η Ρηγοπούλου μας υπενθυμίζει, επίσης: «Το σώμα που αντιπαρατίθεται στο “καθαρό” πνεύμα, με την αταξία που προκαλεί στα καθαρά σχήματα μέσω της επιθυμίας, του πόνου και του παραλόγου, είναι γυναικείο».²¹⁶ Υπογραμμίζει ότι στον 20ό αιώνα η παρουσία των γυναικών δημιουργών είναι εμφανής, από τις πρωτοπορίες μέχρι και τη σωματική τέχνη σε όλες τις μορφές της. Διαχωρίζει φεμινιστικό και γυναικείο λόγο, καθώς δηλώνει ότι «η πάση θυσία αναζήτηση της γυναικείας ιδιαιτερότητας μπορεί, αν συρρικνωθεί σε συνταγή, να φτωχύνει την αναζήτηση για το σώμα, την εικόνα και τη

²¹⁰ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή, op.cit.*, σελ. 451.

²¹¹ *ibid.*

²¹² Επιμελήτρια και κριτικός τέχνης.

²¹³ Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language* (μτφρ. Henry Martin). Μιλάνο: Skira, 2000, σελ. 7-27.

²¹⁴ Την Joan Jonas και την Trisha Brown, βλ. Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language* (μτφρ. Henry Martin). Μιλάνο: Skira, 2000, σελ. 12.

²¹⁵ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή, op.cit.*, σελ. 511, 512.

²¹⁶ *ibid.*, σελ. 12.

δράση του στον πολιτισμό και την τέχνη».²¹⁷ Η έμφυλη ταυτότητα έχει διανοίξει ένα ευρύ πεδίο έρευνας που επηρέασε τόσο τις παραστασιακές τέχνες όσο και την εικαστική περφόρμανς.

Η Butler²¹⁸ εφαρμόζει έναν μηχανισμό ανάγνωσης εν σχέσει με το σώμα και το φύλο ως κοινωνική κατασκευή, μη αρνούμενη την υλική υπόσταση του σώματος. Στο εμβληματικό κείμενό της «Σώματα που έχουν σημασία: σχετικά με τα όρια του φύλου σε επίπεδο λόγου»²¹⁹ είναι αυτή που εισάγει επί της ουσίας την έννοια της επιτελεστικότητας (performativity), μια έννοια η οποία υιοθετείται από θεωρητικούς και ιστορικούς έκτοτε σε πολλά πεδία. Αναλύει πώς η ταυτότητα παράγεται μέσα στον λόγο και «είναι ταυτόχρονα περιορισμένη από κοινωνικές και πολιτισμικές κανονικότητες και ανοιχτή σε νέες εναλλακτικές επανασηματοδοτήσεις».²²⁰ Στο κείμενό της «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία»²²¹ εξετάζει πώς γίνεται η κατασκευή του φύλου «μέσα από συγκεκριμένα σωματικά δρώμενα, καθώς και τις δυνατότητες που υπάρχουν για τον πολιτισμικό μετασχηματισμό του φύλου μέσα από τέτοιου είδους δρώμενα».²²²

Σώμα και περφόρμανς

Η ανάδειξη του σώματος σε μέσο, περιεχόμενο και νόημα της περφόρμανς, όπως φάνηκε παραπάνω, διαμορφώνει, από τη μία, πολιτικές δηλώσεις και συνδηλώσεις, τις οποίες αναπόφευκτα φέρει το σώμα ως ιδέα, από την άλλη απελευθερώνει έναν αυτοβιογραφικό λόγο που ενίοτε θεωρείται αυτοαναφορικός και χωρίς απεύθυνση στο συλλογικό και κοινωνικό βίωμα. Με αναφορά στους Ρηγοπούλου, Ντάφλο και

²¹⁷ *ibid.*

²¹⁸ Φιλόσοφος και θεωρητικός στο πεδίο των σπουδών του φύλου.

²¹⁹ Judith Butler, «Σώματα που έχουν σημασία, Σχετικά με τα όρια του φύλου σε επίπεδο λόγου», Στο: Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ., εισαγ.), Γεράσιμος Κουζέλης (επιμ.), *Τα όρια του σώματος, διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, 2004, σελ. 181-204.

²²⁰ Μακρυνιώτη, Κουζέλης, *ibid*, σελ. 22.

²²¹ Judith Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», Στο: Αθηνά Αθανασίου (επιμ., εισαγ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος, 2006, σελ. 381- 407.

²²² Butler, *ibid*, σελ. 384.

Πατσαλίδη θα διερευνήσουμε τον (νέο) χώρο του «εαυτού» και της σχέσης του με τον «άλλον» που διανοίγεται με τις επιτελεστικές πρακτικές. Η πολιτική διάσταση στις εκφάνσεις αυτές είναι εγγενής, καθώς διαταράσσουν τις ταυτότητες και ιδιότητες των υποκειμένων.

Η Ρηγοπούλου, στο κείμενό της *Για την περφόρμανς την εποχή της κρίσης*,²²³ προτείνει έναν επαναπροσδιορισμό όσον αφορά την ορολογία της περφόρμανς και επανατοποθετεί σε κριτικό πλαίσιο τα θέματα της αυτοαναφορικότητας του καλλιτέχνη καθώς και τη σημασία της σύνδεσης της περφόρμανς με τον δημόσιο βίο και χώρο και την ουσιαστική αμφισβήτηση που μπορεί να προκαλέσει σε κανονιστικά σχήματα. Επισημαίνει:

«Με άλλα λόγια, σε μια εποχή διάλυσης και υποχώρησης των ανθρωπινων δεσμών, το ζητούμενο είναι μια σύνθεση ανάμεσα στο μύχιο και το δημόσιο, στην ψυχή, την κοινωνία και τον κόσμο. Η σύνθεση όμως αυτή δεν μπορεί να επιτευχθεί φραστικά, έξω από τη δημιουργία. Το πώς το σώμα του δημιουργού θα λειτουργήσει ως *αρχείο* στη συνάντησή του με το σώμα / *αρχείο* του θεατή είναι ένα στοίχημα που παραμένει κάθε φορά εκκρεμές».²²⁴

Παράλληλα η Ρηγοπούλου υπογραμμίζει τις χωρογραφικές τάσεις των τεχνών, καθώς τα όρια συνεχώς επαναπροσδιορίζονται: «Τα όρια, ωστόσο, τίθενται εκ νέου, έστω κι αν είναι συνεχώς υπό διατάραξη, αν αντιληφθούμε το εγώ ως μία διαρκή αναζήτηση και εύρεση. Η χειρονομία και η διαδικασία στην *performance* επιχειρούν να διαγράψουν αυτά τα όρια με την έννοια του *διαγράμματος*, αλλά και της *διαγραφής*».²²⁵ Και συνεχίζει, με αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο:

«Μέσα από το παιχνίδι, το αγώνισμα καλύτερα, της συνεχούς υπέρβασης και του, πάντοτε προσωρινού, επαναπροσδιορισμού των κάθε λογής ορίων, η τέχνη του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα του δεύτερου ημίσεός του, ερωτά τον εαυτό της και τους άλλους, συχνά και θεωρητικά αλλά κυρίως εμπράκτως, τι είναι ψυχή,

²²³ Πέπη Ρηγοπούλου, «Για την περφόρμανς την εποχή της κρίσης», *Πλατφόρμα η-Τάξη ΕΚΠΑ*, στο: <<https://eclass.uoa.gr/document/file.php/MEDIA254>>, τελευταία επίσκεψη: 03/10/19.

²²⁴ «Για την περφόρμανς την εποχή της κρίσης», *ibid.*

²²⁵ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή, op.cit.*, σελ. 82.

δημιουργία, κοινωνία, κόσμος. Τελετουργικό στοιχείο και πρόκληση, ερωτισμός και καταστροφή, επιμονή στην *διά του έργου αυτοβιογραφία* που υποσκάπτει τις θέσεις περί αυτονομίας του έργου, είναι όλα επαναλαμβανόμενες χειρονομίες οι οποίες έχουν εν τέλει και μία ριζική πολιτισμική διάσταση».²²⁶

Την αυτοβιογραφική μορφή, που όμως μετουσιώνεται, εντοπίζει και ο Πατσαλίδης²²⁷ στο βιβλίο του *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Γράφει, για τη θεατρική περφόρμανς:

«Είτε με τη μορφή αυτοβιογραφίας είτε με άλλες μορφές αφήγησης και δραματοποίησης, αυτό που εύκολα εντοπίζουμε στους πιο σύγχρονους καλλιτέχνες από τον χώρο της *performance* είναι η προσπάθεια να πάνε πέρα από το έργο με πλοκή και χρήσεις χαρακτηρισολογικής υφής, σε ρόλους που ακουμπούν την παρωδία, το μεταθεατρικό, το μπρεχτικό *gestus* και την κειμενικότητα. Εκείνο που φαίνεται να προσυπογράφουν είναι η απλή ιδέα της μεταμοντέρνας θεώρησης που λέει ότι ο σύγχρονος κόσμος είναι τόσο σύνθετος και πολυεπίπεδος, που καμιά σταθερή αφετηρία ή υπεραφήγηση δεν είναι σε θέση να διεκδικήσει την απόλυτη κυριαρχία επάνω στο εθνικό ή όποιο άλλο “εγώ”, και κατά συνέπεια επάνω στη μορφή του όποιου λόγου».²²⁸

Όπως αναφέρει ο Πατσαλίδης, αυτό το «εγώ», μέσα από τις «φυγόκεντρες και κεντρομόλους δυνάμεις» που αναπτύσσονται στον παραστασιακό ή εικαστικό χώρο, διαλύεται και «το ομιλούν υποκείμενο ανακαλύπτει ή προβάλλει ένα νέο εαυτό».²²⁹

Στο *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*,²³⁰ ο Ντάφλος²³¹ κάνει αναφορά στην περφόρμανς ιστορικά²³², ως «τέχνη

²²⁶ *ibid.*

²²⁷ Ιστορικός και θεωρητικός θεάτρου.

²²⁸ Σάββας Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, σελ. 238.

²²⁹ Πατσαλίδης, *ibid.*

²³⁰ Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015, σελ. ΧΙ.

²³¹ Αρχιτέκτονας και εικαστικός.

²³² Σε μια πολυεπίπεδη ανάγνωση των συμβάσεων αλλά και των υπερβάσεων της πρακτικής της περφόρμανς, ο Ντάφλος περιγράφει ότι η περφόρμανς: «ακολουθεί τη σύμβαση της εκτέλεσης μπροστά σε ακροατήριο, με την αδυναμία επανάληψης ή αναπαραγωγής της πρωτότυπης δράσης, στην

του εαυτού», όπου «οι επιτελέσεις στρέφονται προς το καλλιτεχνικό υποκείμενο και την παροδική ταυτότητα (εαυτότητα), με τα ενεργήματα να είναι τεκμηριώσεις δράσεων σε ένα συγκρουσιακό περιβάλλον ως προς τον εαυτό, από κανόνες, εθιμοτυπικά τελετουργικά, κοινωνικές νόρμες και ρουτίνες, σε ρήξη με διαγώνιες υποκειμενικές συμπεριφορές και προσωπικές σωματικές επιτελεστικές πράξεις».²³³ Ο Ντάφλος ορίζει την εαυτότητα όπως δηλώνει η λέξη ως «εαυτός + ταυτότητα»,²³⁴ και συγκεκριμένα ως μια «ρευστή υποκειμενική ταυτότητα».²³⁵ Διαταράσσοντας την κανονικότητα και τη σταθερότητα του κοινωνικού σώματος, οι «προσωρινοί εαυτοί» που επιτελούνται για τα υποκείμενα μέσα από «επιτελεστικές δράσεις σε επινοητικές αφηγήσεις» μπορούν να φέρουν στην επιφάνεια «αφανείς οριοθετήσεις και εξουσίες... με τον περφόρμερ σε ρόλο υποκινητή ή προβοκάτορα να προσπαθεί να αναιρέσει αυτές τις εγγραφές».²³⁶

Καθώς εξετάζουμε τη θεωρία έχοντας συγχρόνως κατά νου και τη δική μας καλλιτεχνική-εικαστική πρακτική, θεωρούμε ότι η περφόρμανς κινείται σε ένα πεδίο μετασχηματισμού όπου συναντώνται έμφυλες, φυλετικές και ταξικές ταυτότητες σε επίπεδο ατόμων, συλλογικοτήτων και κοινοτήτων. Η περφόρμανς συνυφαίνει και αγκαλιάζει το πολιτικό άλλοτε ως μαλακό και άλλοτε ως σιδηρό υφαντούργημα²³⁷ επιτέλεσης ταυτοτήτων, αναγνώρισης διαφορετικότητας, οικειοποίησης των ανοίκειων και διερεύνησης αφηγήσεων του ιστορικού και φαντασιακού, του ατομικού και συλλογικού σώματος. Σήμερα η περφόρμανς, παράλληλα με το πολιτικό, ανοίγει χώρο μέσω πρακτικών συνεργασίας με ομάδες και κοινότητες, αποσυνδεδεμένη, αρκετές φορές, από την αυτοαναφορικότητα του σώματος του καλλιτέχνη και διευρύνοντας το υποκείμενο του δημιουργού με συμμετοχικές δυναμικές.

αμεσότητα δρώντων προσώπων σε κυριολεκτικές πράξεις και σε παροντικό πραγματικό χρόνο. Παράλληλα, η περφόρμανς σχετίζεται με την έννοια της επιτελεστικότητας (παραστατική απομίμηση), η οποία συνδέεται με την επανάληψη και την ανακύκληση των πράξεων στις κοινωνικές ρουτίνες και τα τελετουργικά. Επιπλέον, η τελευταία αυτή έννοια της επιτελεστικότητας συνδέεται τόσο με το συλλογικό όχημα της γλώσσας, όσο και με το προγλωσσικό στάδιο μη γλώσσας, που είναι ξεχωριστή για το κάθε υποκείμενο και καθοριστική για την επιτέλεση εαυτότητας στους χρόνους ενός αναπτυσσόμενου διαλόγου με τον εαυτό». Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 2.

²³³ *ibid*, σελ. 5, 6.

²³⁴ *ibid*, σελ. XI.

²³⁵ *ibid*, σελ. 129.

²³⁶ *ibid*, σελ. 2.

²³⁷ Νυχτερινό υφαντούργημα / Των κρίνων φλοίσβος που γυμνώνει τ' αυτιά και διασκορπίζεται / Νιώθω στους ώμους της ζωής το σκίρτημα που βιάζεται ν' αδράξει το έργο / Νιότη που θέλει άλλη μια ευκαιρία αιωνιότητας / Και στην εύνοια των ανέμων ρίχνει το κεφάλι της αδιαφορώντας..., στ' ,ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη από την ενότητα «Οι κλεψύδρες του Αγνώστου», στο Οδυσσέας Ελύτης, *Προσανατολισμοί*. Αθήνα: Ίκαρος, 1982, σελ. 69.

Η περφόρμανς γίνεται ένα σημαντικό όχημα για τον καλλιτέχνη και τον θεατή / συμμετέχοντα, μέσω του οποίου επανεξετάζουν κοινωνικούς ρόλους, θέσεις, συμβάσεις και σχέσεις. Αυτό την καθιστά τέχνη ανθρωποκεντρική, που τείνει να υπερβεί την αυτοαναφορικότητα και την αυτοβιογραφία του καλλιτέχνη και επιχειρεί να μιλήσει για το όλον.

Επιτελεστικές Σπουδές και πρακτικές

Θα αναφερθούμε στη συνέχεια στην ανάπτυξη των Σπουδών Επιτέλεσης, οι οποίες απηχούν τη στροφή του ενδιαφέροντος στην ενδιάμεση περιοχή μεταξύ παραστασιακών και εικαστικών τεχνών και την παράλληλη σύνδεση της περιοχής αυτής με την καθημερινή ζωή και πρακτική. Από τη μια αποκρυσταλλώνεται η πρακτική της περφόρμανς και το προβάδισμά της ως πολιτικού μέσου σε αντίθεση προς ένα «συντηρητικό» θέατρο (Goldberg, Ridout, Kelleher), κι από την άλλη ανανεώνεται το θέατρο ως ζωντανή τέχνη (H.T. Lehmann, Schechner, Machon).

Στη σύγχρονη μορφή των παραστασιακών τεχνών, η αποσύνδεση από το δραματικό κείμενο –ως σημείο ισορροπίας στις παραστασιακές τέχνες– κερδίζει έδαφος, με τον Lehmann να νομιμοποιεί το παραπάνω, απέναντι στους παλαιάς κοπής θεωρητικούς της Ευρώπης, με το κείμενό του για το *Μεταδραματικό Θέατρο*.²³⁸ Παράλληλα, στη Βόρειο Αμερική οι Σπουδές Επιτέλεσης συγκροτήθηκαν με τον Schechner (ο οποίος ίδρυσε το ομώνυμο τμήμα στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης –ως αποστάτης από το τμήμα Θεατρικών Σπουδών– και του οποίου την προεδρία συνέχισε η Peggy Phelan²³⁹, με πρόσημο περισσότερο πολιτικό και έμφυλο) και επιβεβαίωσαν την ιστορική άποψη της Goldberg,²⁴⁰ τοποθετώντας την performance art ως τέχνη στο μεταίχμιο μεταξύ των παραστασιακών και των εικαστικών τεχνών.

Πράγματι, ο τομέας των Σπουδών Επιτέλεσης αναπτύχθηκε σε μεγάλο βαθμό στα πανεπιστήμια των Ηνωμένων Πολιτειών, κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80, ως

²³⁸ Hans Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Λονδίνο: Routledge, 2006.

²³⁹ Η Phelan εξετάζει τις πολιτικές της περφόρμανς σε φεμινιστικό ψυχαναλυτικό πλαίσιο στο Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. Νέα Υόρκη: Routledge, 1993.

²⁴⁰ RoseLee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the present*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 1999.

αντίδραση στον μεθοδολογικό και ιδεολογικό συντηρητισμό των τμημάτων Θεατρικών Σπουδών²⁴¹. Έτσι, κατά τον σχηματισμό της σύγχρονης αμερικανικής θεωρίας της περφόρμανς, το θέατρο συχνά παραγκωνίστηκε ή απορρίφθηκε οριστικά, ως τομέας ειδικού ενδιαφέροντος. Η Goldberg, από την άλλη, διακρίνει στην performance art μια συνέχεια της πρωτοπορίας, η οποία ξεκινά με τον φουτουρισμό, και καταλήγει στο 1978 (όταν έγινε η έκδοση του βιβλίου). Το βιβλίο της *Performance Art. From Futurism to the Present* αποτελεί την πρώτη ιστοριογραφική προσπάθεια καταγραφής των επιτελεστικών τάσεων στις εικαστικές τέχνες, αποκρυσταλλώνοντας την περφόρμανς ως μέσο αμφισβήτησης, ενώ η συγγραφέας φαίνεται να αποζητά σε αυτήν ελευθεριάζουσες τάσεις, επεκτείνοντας την πρότυπη απεικόνιση του μέσου ως χαοτικού, μεταβλητού, ρευστού και επαναστατικού.

Ο Schechner περιγράφει την περφόρμανς, σε σχέση με το θέατρο, ως εξής: «Το δράμα είναι ό,τι ο συγγραφέας γράφει, το κείμενο [script] είναι ο εσωτερικός χάρτης κάθε επιμέρους παράστασης, το θέατρο είναι το συγκεκριμένο σύνολο χειρονομιών που πραγματοποιούν οι ηθοποιοί σε κάθε δεδομένη παράσταση και η περφόρμανς είναι το όλο γεγονός / συμβάν / εκδήλωση, περιλαμβάνοντας κοινό και ηθοποιούς / περφόρμερ (επίσης τους τεχνικούς, όποιον βρίσκεται εκεί)».²⁴² Όσον αφορά τον χώρο της περφόρμανς ή τον επιτελεστικό χώρο, ο Schechner μας παροτρύνει να σκεφτούμε τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει η συνύπαρξη κοινού με τους περφόρμερ, καθώς επιτελείται η αυτεπίγνωση του πρώτου (*becomes self aware*).²⁴³ Το 1969, στην παραγωγή του *Macbeth* από το Performance Group,²⁴⁴ την ομάδα του,

²⁴¹ Τα τμήματα αυτά προκάλεσαν την έκδοση πληθώρας συγγραμμάτων και μελετών ενώ στην Ελλάδα, εκτός από τα βιβλία αναφοράς της Ρηγοπούλου, έχει εκδοθεί αποκλειστικά για την περφόρμανς το: Αγγελική Αυγητίδου & Ιφιγένεια Βαμβακίδου (Επιμ.), *Performace now v. 1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*. Αθήνα: ΙΩΝ, 2013, και μόλις πρόσφατα το: Γερογιάννη Ειρήνη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Αθήνα: FUTURA, 2019. Βεβαίως υπάρχουν και άλλες μελέτες και εκδόσεις, στις οποίες υπάρχουν αναφορές ή/και υποκεφάλαια για την περφόρμανς.

²⁴² Schechner, *op.cit.*, σελ. 87.

²⁴³ Schechner, *ibid*, σελ. 14.

²⁴⁴ Το Performance Group δημιουργήθηκε στη Νέα Υόρκη από τον Richard Schechner το 1967 ως πειραματισμός γύρω από το «περιβαλλοντικό θέατρο», την ομαδική διαδικασία, τις τεχνικές εξάσκησης, και τη σχέση περφόρμερ-κοινού. Ο Schechner, καθηγητής στη Σχολή Τεχνών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, ενδιαφερόταν για τη θεωρία της περφόρμανς και είχε συντάξει τα «6 Αξιώματα για το Περιβαλλοντικό Θέατρο», που είχαν δημοσιευθεί στο *The Drama Review* του οποίου ήταν εκδότης. Τα αξιώματα είναι: 1) η εξάλειψη της παραδοσιακής διάκρισης μεταξύ ζωής και τέχνης, 2) η χρήση όλου του χώρου για την περφόρμανς και όλου του χώρου για το κοινό, 3) το θέατρο μπορεί να λάβει χώρα είτε σε μεταμορφωμένο χώρο είτε σε χώρο που βρέθηκε τυχαία, 4) οι θεατές εστιάζουν σε ένα πράγμα ή σε πολλά, κι ο χώρος είναι έτσι διαμορφωμένος ώστε οι θεατές, ή μέρος αυτών, να πρέπει να κινηθούν και να επαν-εστιάζουν, ώστε να αναγκάζονται να επιλέγουν τι θα παρατηρήσουν, 5) ο περφόρμερ αντιμετωπίζεται σαν μάζα, χρώμα, υφή και κίνηση, και τέλος 6) το κείμενο δεν είναι η αφετηρία ή ο

πειραματίστηκε με την κίνηση του κοινού σε έναν χώρο γεμάτο σκάλες, διαδρόμους και ράμπες. Η δράση κάλυπτε όλο τον χώρο και μερικές σκηνές λειτουργούσαν ταυτόχρονα, έτσι ώστε να μην υπάρχει θεατής που να μπορεί να βλέπει όλες τις δράσεις. Οι οδηγίες που έδωσε ο Schechner στο κοινό των 75 ατόμων που παρευρίσκονταν ήταν οι εξής:

«Εάν κάνετε θόρυβο ή μπλοκάρετε τις κινήσεις των ερμηνευτών / περφόρμερ, μπορείτε να το καταστρέψετε. Εάν βγάλετε τα παπούτσια σας και περπατάτε με απόλυτη ησυχία και μετακινείστε από περιοχή που έχει μοκέτα σε περιοχή που (πάλι) έχει μοκέτα, μπορείτε να εντείνετε και τη δική σας αλλά και τη δική μας εμπειρία. Προσπαθήστε να καταλάβετε τη δράση και να την ακολουθήσετε. Σκεφτείτε τους εαυτούς σας ως μάρτυρες ή ως ανθρώπους στο δρόμο. Κάτι συμβαίνει – εσείς πηγαίνετε να δείτε τι, αλλά δεν μπορείτε να αναμειχθείτε ή ν' αλλάξετε αυτό που συμβαίνει».²⁴⁵

Ο Schechner με το Performance Group δημιούργησε πολλές παραστάσεις σε χώρους *in situ*, ενώ η έρευνα του ίδιου για τον χώρο προκύπτει από την αλληλεπίδραση πράξης και θεωρίας. Αναλύοντας την παράσταση που δημιούργησε με το Performance Group για το κείμενο του Sam Shepard *The Tooth of Crime* (1973), βλέπουμε ότι ο Schechner, κατά τη διάρκεια των προβών αλλά και των παραστάσεων, οργάνωσε τις διαφορετικές σκηνές έτσι ώστε να συμβαίνουν σε μια *δημόσια* και μια *ιδιωτική* περιοχή της εγκατάστασης που είχε σχεδιαστεί ειδικά στον χώρο της ομάδας, το Performing Garage. Ο Schechner τοποθετεί στην πρώτη (*δημόσια*) περιοχή τούς θεατές και την περφόρμανς και στη δεύτερη (*ιδιωτική*) περιοχή τούς περφόρμερ και την παράσταση. Αναγνωρίζουμε εδώ μια διαδικασία μετασχηματισμού του θεάτρου που τείνει προς την περφόρμανς και από τον ιδιωτικό χώρο των ερμηνευτών προς το δημόσιο χώρο των

σκοπός, μπορεί να μην υπάρχει καθόλου κείμενο. Τα αξιώματα αυτά βρήκαν πεδίο εφαρμογής στις πρώτες παραγωγές του Performance Group: *Dionysus in 69* (1968), *Macbeth* (1969), *Commune* (1970). Η ομάδα εργαζόταν σε ένα άδειο γκαράζ που ονόμασε Performing Garage. Το Performance Group επιχείρησε να αναπτύξει μη-χειριστικούς τρόπους εμπλοκής του κοινού στη δράση. Ο Schechner αποχώρησε από την ομάδα το 1980, αφού είχαν πραγματοποιηθεί κάποιες παραστάσεις ενδεικτικές του «περιβαλλοντικού θεάτρου». Η βασική αρχή του περιβαλλοντικού θεάτρου είναι να γίνεται η αρχή με έναν άδειο χώρο, χωρίς προκατάληψη για το πού θα είναι το κοινό και οι περφόρμερ ή πώς θα σχετιστούν. Αυτά αναπτύσσονται ως μέρος της πρόβας.

Υλικό από την ενότητα «Richard Schechner. The Performance Group». Από: Theodore Shank, *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002, σελ. 93-103.

²⁴⁵ Schechner, *op.cit.*, σελ. 61.

θεατών,²⁴⁶ όπου οι θεατές γίνονται performer καθώς μπαίνουν στο πλαίσιο χωρικότητας αλλά και εικόνας μαζί με τους ερμηνευτές.

Ο Schechner μιλά για ένα σχήμα δράσης μεταξύ ερμηνευτών, σκηνοθέτη, χρόνου και χώρου και του κοινού όπου, ενώ όλα είναι αυτόνομες οντότητες, λειτουργίες, ειδικότητες, όλα αυτά, ως υλικά, μπορούν να μεταμορφώσουν, να μεταφράσουν ή ν' ανταλλάξουν ποιότητες μεταξύ τους.²⁴⁷ Μέρος της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας και της δράσης θεωρεί και την παροχή οδηγιών προς τους θεατές, ένα γενικό πλαίσιο για το πώς να κινηθούν και να συμπεριφερθούν στον χώρο.²⁴⁸

Η Josephine Machon²⁴⁹ προτείνει, στο βιβλίο της με συνεντεύξεις καλλιτεχνών *Syn(aesthetics)*²⁵⁰, μια διευρυμένη έννοια της περφόρμανς, στην οποία παραδίδει ένα πλαίσιο για το τι θεωρείται καινούργιο θέατρο – το να είναι αναδυόμενο²⁵¹, τεχνολογικό, εικονικό, μια εν γένει καινοτόμος ζωντανή τέχνη. Η συμπληρωματική ανάγνωση σε αυτό το βιβλίο είναι μια γέφυρα προς την πολιτική και επιμέρους πολιτικές, και εκεί οι Nicholas Ridout²⁵² και Joe Kelleher²⁵³, οι αγγλόφωνοι ανιχνευτές της περφόρμανς, δια φωτίζουν το πλαίσιο με τα κείμενά τους που αναφέρονται στην πολιτική και στη δημοκρατία. Ο μεν Ridout, στο βιβλίο του *theatre & ethics*,²⁵⁴ ερευνά τη δράση του θεάτρου ως πράξη ηθικής. Αναλύει παραδείγματα συγγραφέων από την αρχαία τραγωδία και σκηνοθετών μέχρι και τον 21ο αιώνα. Ο δε Kelleher, στο βιβλίο του

²⁴⁶ *ibid*, σελ. 80.

²⁴⁷ *ibid*, σελ. 62.

²⁴⁸ Οι *οδηγίες* στη συγκεκριμένη παράσταση δόθηκαν τρεις φορές πριν να ξεκινήσει η παράσταση αλλά ο Schechner έκανε επίσης κι ένα πείραμα: δεν έδωσε *οδηγίες* για αρκετές παραστάσεις. Οι θεατές κινήθηκαν σχεδόν το ίδιο, με τη διαφορά ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία κινήθηκαν λιγότερο και ομάδες ανθρώπων παρέμειναν σε «λάθος» σημείο του περιβάλλοντος, βλέποντας την κεντρική πράξη. Η διάδραση μεταξύ περφόρμερ και επισκεπτών αρκετές φορές σ' αυτή την παράσταση ήταν έντονη: επισκέπτης είχε διακόψει αρκετές φορές κάνοντας ακατάλληλα σχόλια· ένας ηθοποιός του μίλησε και του ζήτησε να παραμείνει μετά το τέλος της περφόρμανς για να συζητήσουν, όπερ και εγένετο, η συνομιλία εξελίχθηκε μάλιστα σε μια μάχη σχεδόν με γροθιές!

Schechner, *ibid*, σελ. 85.

²⁴⁹ Συγγραφέας και καλλιτέχνης περφόρμανς.

²⁵⁰ Josephine Machon, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Λονδίνο: Palgrave and Macmillan, 2011.

²⁵¹ Immersive Theatre, ένας συνδυασμός in situ και promenade παράστασης. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν, εκτός θεάτρου συνήθως, έναν κοινό χώρο χωρίς διαχωρισμό σκηνής και πλατείας: έναν πολυχώρο με πολλές διαφορετικές εικαστικές εγκαταστάσεις, οι οποίες λειτουργούν αυτόνομα και ταυτόχρονα ως μία σκηνή και συχνά οι ερμηνευτές διαδρούν με τους θεατές.

²⁵² Πρόεδρος του τμήματος θεάτρου Queen Mary University του Λονδίνου.

²⁵³ Καθηγητής στο Τμήμα Θεάτρου, University of Roehampton.

²⁵⁴ Nicholas Ridout, *theatre & ethics*. Λονδίνο: Red Globe Press, 2009.

*theatre & politics*²⁵⁵ αναλύει το πολιτικό στο θέατρο από τα αρχαία ελληνικά χρόνια έως και τον 20ό αιώνα, επαναφέροντας ως ζητούμενο την ηδονή και την ψυχαγωγία. Η θεατρική ηδονή, βέβαια, μπορεί να παράγεται και από την οδύνη: Ο Αριστοτέλης την αποκαλεί οικεία ηδονή²⁵⁶ στην *Ποιητική* και αναφέρεται σε μια ψυχική αποκατάσταση.

Ο Σταύρος Τσιτσιρίδης²⁵⁷ ερευνά την έννοια της κάθαρσης στη μελέτη *Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας*²⁵⁸ αναπτύσσοντας ως δυναμικές έννοιες σε διάλογο τον έλεο και τον φόβο²⁵⁹, που συναντώνται ο μὲν πρώτος στα δρώντα πρόσωπα της τραγωδίας, ο δε δεύτερος στους θεατές, για τον ίδιο τους τον εαυτό²⁶⁰. Η ηδονή ως *ενεργοποίηση της απόλαυσης*²⁶¹ και ως ανακούφιση των συμφορών δίνει άραγε «τη δυνατότητα στον θεατή να αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη δύναμη τα δικά του δεινά;»²⁶². Άλλωστε και ο Brecht έγραψε στο *Μικρό Όργανο για το θέατρο*, στο τέλος της πορείας του, ότι το θέατρο δεν είναι τίποτε άλλο παρά ηδονή.²⁶³

Η κινητικότητα του θεατή είναι αυτή που καθορίζει και τη στάση του προς το έργο. Σε έναν βαθμό μπορεί να ελέγξει την περφόρμανς έστω κι αν οι περφόρμερ ελέγχουν την παράσταση: «Η διάθεση του κοινού όπως ευθέως εκφράζεται από το πώς τα μέλη του κινούνται, πώς τοποθετούν τον εαυτό τους και αντιδρούν στις σκηνές, σταθερά καθόριζε την αίσθηση της ανά βραδιά απόδοσης στο *Tooth*».²⁶⁴

²⁵⁵ Joe Kelleher, *theatre & politics*. Λονδίνο: Palgrave and Macmillan, 2009.

²⁵⁶ (Ποιητική 1453b14. 10-13) από: *Αριστοτέλους, Περί Ποιητικής*, Ακαδημία Αθηνών (μτφρ. Σίμου Μενάρδου, επιμ. Ιωάννης Συκουτρής). Αθήνα: Εστία, 2004, σελ.113.

²⁵⁷ Φιλολόγος, Καθηγητής και Πρόεδρος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

²⁵⁸ Σταύρος Τσιτσιρίδης, «Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας», *Hellenika* 61, 2010, σελ. 25-61.

²⁵⁹ Τσιτσιρίδης, *ibid*, σελ. 38.

²⁶⁰ *ibid*, σελ. 40.

²⁶¹ *ibid*, σελ. 56.

²⁶² *ibid*, σελ. 44.

²⁶³ Joe Kelleher, *theatre & politics*. Λονδίνο: Palgrave and Macmillan, 2009, σελ. 55.

²⁶⁴ *ibid*, σελ. 85.

Θεατής

Η ανάπτυξη των εννοιών του χώρου και του σώματος διαμεσολαβείται από άλλον έναν σημαντικό όρο: τον θεατή, που συμμετέχει στο έργο ως σωματικότητα. Από την περιγραφή της χωρογραφίας είναι σαφής η πρωταρχική σημασία που δίνεται στον ρόλο και στην εμπειρία του θεατή / επισκέπτη. Καλλιτέχνης και θεατής φιλοξενούνται σε έναν κοινό χώρο.

Η συνθήκη της φιλοξενίας ως άνοιγμα χώρου

Η συνάντηση του σώματος με τον χώρο στο πλαίσιο των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών προϋποθέτει το άνοιγμα του χώρου του έργου για την υποδοχή του θεατή και της σωματικότητάς του σε αυτό. Σηματοδοτεί επίσης και άλλες αλληλοπεριχωρήσεις, όπως μεταξύ ερμηνευτών / ηθοποιών / χορευτών στη σκηνή αλλά και μεταξύ θεατών και σκηνής. Θα κατανοήσουμε αυτό το άνοιγμα χώρου, το οποίο περιγράφουμε με τον όρο της φιλοξενίας, μέσα από τη συζήτηση των Derrida και Dufourmantelle.²⁶⁵ Διατυπώνεται έτσι η υπόθεση ότι η περφόρμανς εμπεριέχει, ή καλύτερα καλλιεργεί, εκ των πραγμάτων τη συνθήκη της φιλοξενίας, μια συνθήκη που είναι συστατικό στοιχείο της χωρογραφίας.

Θεωρούμε ότι στην εκκίνηση μιας χωρογραφίας, η σύλληψη της ιδέας εμπεριέχει τη συνείδηση και την πρόθεση του καλλιτέχνη για συμπερίληψη της ενσώματης φυσικής παρουσίας του θεατή. Η υπόθεση ότι ο καλλιτέχνης παρέχει στον θεατή τη δυνατότητα της συμμετοχής στη δημιουργική διαδικασία, καθιστά τον δεύτερο, επισκέπτη. Αυτή η μέθοδος μπορεί να προτείνει την επανάχρηση του αρχαίου ελληνικού όρου φιλοξενία, τη συνθήκη όπου ο ξένος, έχοντας δύο αποχρώσεις, αυτή του αγνώστου αλλά και του αλλοδαπού²⁶⁶, μπορεί να γίνεται φίλος. Ο ξένος είναι και αυτός που θέτει τις ερωτήσεις. Ο Derrida μιλά για την απόλυτη, άνευ όρων και ρηξικέλευθη, φιλοξενία όπου ο οικοδεσπότης παρέχει το άνοιγμα του σπιτιού, του χώρου στον άγνωστο χωρίς ταυτότητα ξένο και χωρίς να ζητά καν το όνομά του.²⁶⁷ Στην περίπτωση μας, αυτή της

²⁶⁵ Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond* (μτφρ. R. Bowlby), Σειρά: M. Bal (επιμ.), H. de Vriers (επιμ.), Cultural Memory in the Present. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

²⁶⁶ Stranger και foreigner. Βλ. Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *ibid*, σελ. ix.

²⁶⁷ Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *ibid*, σελ. 25.

χωρογραφίας, ο καλλιτέχνης, παρέχει εφήμερη στέγη, πνευματική τροφή και φροντίδα, έτσι ώστε να υπάρχει ένας ασφαλής χώρος²⁶⁸ για να αφεθεί να δράσει ο άγνωστος θεατής, εάν το θελήσει. Αυτά τα τρία στοιχεία (χώρος, τροφή, φροντίδα) είναι οι ιδανικοί υπερσύνδεσμοι μεταξύ της καλλιτεχνικής πράξης και του φιλοξενείν: αισθαντικές πνευματικές ύλες και εγκόλπωση που ο οικοδεσπότης καλλιτέχνης μπορεί να προσφέρει μέσα σε συνειδητό πλαίσιο γνώσης.

Ο Γιώργος Πεφάνης μελετώντας το θέατρο δρόμου, το οποίο διανοίγεται στη δημόσια σφαίρα, μιλά και για το είδος του καλλιτέχνη που φιλοξενεί και φιλοξενείται: τον ηθοποιό του δρόμου,²⁶⁹ ο οποίος ξανοίγεται και φιλοξενείται από τον δρόμο και με τη σειρά του φιλοξενεί ως επιτόπια ντόπιος τους περαστικούς θεατές. Στη διατριβή διερευνούμε καλλιτέχνες οι οποίοι επιχειρούν να σπάσουν τα όρια μεταξύ των μέχρι πρότινος άγνωστων σωμάτων, διαμορφώνοντας έναν χώρο συνύπαρξης, μερικές φορές με παιγνιώδη χαρακτήρα.²⁷⁰

Θεατής, επισκέπτης, μάρτυρας, συμμετέχων, συγγραφέας

Το κοινό, ως συλλογικός θεατής και δράστης αλλά και ως σώματα που διαμορφώνουν τον χώρο, κατέχει κεντρική θέση στις χωρογραφικές πρακτικές. Ο André Lepecki συνδιαλέγεται με την Bishop σχετικά με το πώς έχουν διαμορφωθεί οι όροι θέασης όταν παρεμβάλλονται τεχνολογικά μέσα καταγραφής της στιγμής, που διαλύουν την

²⁶⁸ Η έννοια του ασφαλούς χώρου, στην αγγλική safe space, χρησιμοποιείται τα τελευταία χρόνια ως: χώρος συνάθροισης ετερογενών ή ομογενών ομάδων. Αρκετά συχνά τα μέλη τους μοιράζονται τις εμπειρίες τους ως προς την περιθωριοποίηση είτε σε χώρους εκπαίδευσης είτε σε χώρους εργασίας, Βλ. <<https://equal.org/safe-space-program/>>

Ξεκίνησε από την lgbtqi κοινότητα αλλά, σήμερα, είναι γνωστός, ιδίως σε πανεπιστήμια, εν σχέσει με γυναίκες και μειονότητες ως χώρος στον οποίο δεν επιτρέπεται η βία, ο λόγος μίσους, η σεξουαλική παρενόχληση, βλ. <<https://www.vox.com/2016/7/5/11949258/safe-spaces-explained>>.

²⁶⁹ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι, Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2016, σελ. 293.

²⁷⁰ Υπάρχουν στο θέατρο αρκετές περιπτώσεις παραστάσεων στις οποίες οι θεατές συμμετέχουν σε πραγματικό γεύμα. Για μια φιλοξενία τέτοια, με συνοδεία φαγητού, ως συνθήκη στις παραστασιακές και εικαστικές τέχνες, κάνει λόγο και ο Δημήτρης Τσατσούλης στο βιβλίο του *Σημεία Γραφής, Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Συνθέτει τον όρο «δειπνογραφίες», για να περιγράψει την ένταξη του θεατή «ως “συνδαιτημόνα” της σκηνικής γραφής». Όπως περιγράφει ο Τσατσούλης: «Η προσφορά φαγητού σε σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις ή και εικαστικές performances έχει, αναμφισβήτητα, τελετουργικές αφετηρίες τις οποίες και εγκαλεί σιωπηρά. Η από κοινού σίτιση των θεατών εκ μέρους των ηθοποιών, με φαγητό που συνήθως οι ίδιοι έχουν μαγειρέψει νωρίτερα, συντείνει ή ανακαλεί τη χαμένη συντροφικότητα, την κοινοτικότητα, την αξία της συνεστίας». Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία Γραφής, Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη, 2007, σελ. 81.

αμεσότητα με το έργο. Η ζωντανή τέχνη όμως, που καταλαμβάνει τους χώρους των μουσείων, ανατρέπει τη σύμβαση του καθηλωμένου θεατή απέναντι σε ένα στατικό έργο τέχνης και εισάγει μιαν ελευθερία αλληλεπίδρασης μεταξύ σωμάτων καλλιτεχνών και θεατών. Το κατά πόσο, πρακτικές που παρακινούν τη δημιουργία ή την ενδυνάμωση των σχέσεων μεταξύ των συμμετεχουσών/όντων μπορούν να θεωρηθούν το ζητούμενο της σύγχρονης τέχνης, ως εν γένει πρακτικές με πολιτικό και κοινωνικό πρόσημο, αντανakλάται στην κριτική της Bishop στη *Σχεσιακή Αισθητική* του Nicolas Bourriaud, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ενώ η Ρηγοπούλου, στο *Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, διερευνά τι είναι πραγματικά το κοινό. Ξεκινά από την έννοια της κοινωνίας, με την οποία έχουν κοινή ετυμολογία, και την έννοια του κοινωνείν, ένα κοινωνικό σώμα το οποίο δημιουργεί συλλογικές εμπειρίες, μνήμη και λήθη επίσης συλλογικές.²⁷¹ «Στόχος είναι μία μεγαλύτερη οικειότητα και αμεσότητα, μια καλώς εννοούμενη συνενοχή ανάμεσα στον performer τελεστή και το κοινό του»²⁷² επισημαίνει για το κοινό στην περφόρμανς, που συγκαταλέγεται κι αυτό στα αρχικά της συστατικά. Αναφερόμενη στο σύνολο της σωματικής τέχνης, επισημαίνει την προσβασιμότητα της τέχνης αυτής από το κοινό:

«η σωματική τέχνη, στις πιο δραματικές και αφηγηματικές αλλά και στις άλλες μορφές της [...] δεν μπορεί ή και δεν θέλει να απευθυνθεί στο ευρύ προλεταριακό κοινό, στο οποίο στόχευε ο Μπρεχτ, αποζητά και αυτή την επικοινωνία, συχνά μέσω ενός, διαφοροποιημένου βεβαίως, μίγματος πολιτικής ή κοινωνικής διδασχής και διασκέδασης –όχι με τους όρους της βιομηχανίας της κουλτούρας– ή παιχνιδιού. Στόχος και εδώ του παιχνιδιού είναι να κινητοποιήσει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τον θεατή μέσα από δρόμους που συνεπάγονται τον διάλογο με το ανοίκειο, που μεταφέρεται τώρα –περισσότερο παρά ποτέ– στη σκηνή του σώματος του δημιουργού. Το σώμα αναδεικνύεται μέσα από την σε πρώτο πρόσωπο καλλιτεχνική χρήση του ως το κατεξοχήν οικείο / ανοίκειο».²⁷³

²⁷¹ *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 340.

²⁷² *ibid*, σελ. 304.

²⁷³ *ibid*, σελ.448,449.

Το σώμα ως ένα πολιτικό, κοινωνικό και μυστικιστικό πεδίο, μιλάει στο εδώ και τώρα σε όλους ως μια αποδοχή της ομοούσιας συνύπαρξης του εγώ και του έτερου για την κατανόηση του εαυτού. Εκεί έγκειται και η ειδοποιός διαφορά της περφόρμανς με το θέατρο: το σώμα *γίνεται* η αφήγηση αντί να *μεταδίδει* μία αφήγηση, δεν είναι φορέας αλλά η πράξη η ίδια των συνεχών αλληλοπαθών ρήξεων μέσα στον χώρο και τον χρόνο.

Το κοινωνικό σώμα, από την άλλη, σύμφωνα με τον Ντάφλο,²⁷⁴ στο βιβλίο του *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινωνών τόπων: δρώντα πρόσωπα*, είναι ένα συμπαγές σώμα, που φέρει προκαταλήψεις και στερεότυπα «σε σχέση με την κανονικότητα, τη σταθερή ταυτότητα και το οριοθετημένο κοινωνικό φύλο».²⁷⁵ Μέσα από τη συμμετοχή στον χώρο της περφόρμανς, αυτή η συμπαγής δομή διαρρηγνύεται και αναδεικνύονται νέες προσωρινές ταυτότητες.

Το θέμα της διερεύνησης του πολιτικού πεδίου του καλλιτέχνη και του πώς μπορεί αυτό να κοινωνηθεί στο κοινό, χρήζει περαιτέρω έρευνας. Καλλιτεχνικές παρεμβάσεις δύνανται να πραγματοποιηθούν από το κοινό μέσω του χώρου –φυσικού και ψυχικού– που του δίνει ο καλλιτέχνης ώστε να εξασκήσει την ελευθερία του. Η Bishop, στο άρθρο της για το περιοδικό *Artforum* με τίτλο «Η κοινωνική στροφή: η συνεργασία και η δυσφορία με αυτή», επιχειρηματολογεί υπέρ του ότι η δημιουργικότητα πίσω από την κοινωνική τέχνη είναι το να επαν-εξανθρωπίσει μια παράλυτη και κατακερματισμένη κοινωνία.²⁷⁶

Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός γίνεται ένας κριτικός διάλογος μεταξύ της καθημερινότητας και της τέχνης, και του πώς η τέχνη εμπλουτίζει την κοινωνική ζωή. Η σχέση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας και ο ρόλος του καλλιτέχνη στην κοινωνική ζωή είναι μείζον θέμα, το οποίο έχει εγερθεί τα τελευταία χρόνια στις εικαστικές τέχνες.

²⁷⁴ *Εικαστικός και αρχιτέκτονας*.

²⁷⁵ Κώστας Ντάφλος, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινωνών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015, σελ. 5.

²⁷⁶ Claire Bishop, «Η κοινωνική στροφή: η συνεργασία και η δυσφορία με αυτή» (μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), *Κριτική + τέχνη*, Τεύχος 3, 2009, σελ. 88-103.

Στο βιβλίο του *Σχεσιακή Αισθητική*²⁷⁷, ο Nicolas Bourriaud²⁷⁸ περιγράφει τη στροφή του ενδιαφέροντος της τέχνης προς τη *σφαίρα των ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων*, που λαμβάνει χώρα από τη δεκαετία του 1990. Ο Bourriaud αναδεικνύει τις «καλές» κοινωνικές σχέσεις, αυτές που προωθούν τον διάλογο, τη συνεργασία, την αλληλεγγύη, τις εναλλακτικές οικονομικές συναλλαγές. Ο αντίλογος της Bishop –στο άρθρο της *Antagonism and Relational Aesthetics*²⁷⁹– στο θεωρητικό σχήμα του Bourriaud, είναι ότι υπάρχουν πολλές κοινωνικές σχέσεις, όχι απαραίτητα καλές, που δεν αντανakλώνται στο σύνολό τους στις σχεσιακές πρακτικές της τέχνης.²⁸⁰

Θεατής και επιτελεστικές πρακτικές

Αποδεδειγμένο από την αυθεντία του συγγραφέα (όπως την όρισε από τη σκοπιά της λογοτεχνικής κριτικής ο Roland Barthes) και με ενδυναμωμένη τη θέση του θεατή (από τον Jacques Rancière), ένα έργο είτε από τις παραστασιακές είτε από τις εικαστικές τέχνες ενδέχεται να πραγματοποιηθεί για, και ενίοτε από, το κοινό του. Στη συνθήκη αυτή όπου το κοινό έχει κεντρικό ρόλο, λαμβάνει χώρα και μια αναδιάταξη ρόλων, ιδιοτήτων και θέσεων. Θα μελετήσουμε, επίσης, φέροντας σε διάλογο τους

²⁷⁷ Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel, 2002.

²⁷⁸ Επιμελητής τέχνης και συγγραφέας.

²⁷⁹ Claire Bishop. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*. No. 110, Fall 2004.

²⁸⁰ Στη διδακτορική έρευνά της, η Εύα Ρεπούσκου συνοψίζει τον αντίλογο της Bishop: «Η ροπή προς τη συμμετοχή και η ευχέρεια δημιουργίας συλλογικοτήτων είναι οι ουτοπικές παραδοχές της σχεσιολογικής τέχνης. Η κοινωνική πραγματικότητα διακρίνεται συγχρόνως από ανταγωνιστικές και αντιδημοκρατικές σχέσεις. Ενώ ο Bourriaud περιγράφει τη σχεσιολογική αισθητική με βάση τις “καλές” κοινωνικές σχέσεις, η Bishop διακρίνει πρακτικές της τέχνης που αποβλέπουν στην “αφύπνιση” της κρίσης του κοινού και συχνά αναπαράγουν πλευρές μιας συγκρουσιακής κοινωνικής πραγματικότητας. [...] Τα έργα που εμπλέκουν το κοινό σε “αφύπνιστικά” συμβάντα δεν επιχειρούν τη δημιουργία μιας κοινότητας αλλά την κριτική παρέμβαση της τέχνης στην κοινωνική πραγματικότητα. Αυτό που διαπιστώνει είναι η σύμπραξη δύο στοιχείων: του “κοινωνικού” και του “αισθητικού”. Τέτοιες πρακτικές παρουσιάζουν κοινά σημεία με τα δρώμενα πολιτικού περιεχομένου και τις ακτιβιστικές ομάδες καλλιτεχνών μετά τη δεκαετία του 1960». Εύα Ρεπούσκου, «Χωροπλαστικές εκφράσεις και Αρχιτεκτονημένος χώρος μετά την εννοιολογική τέχνη: Παραδείγματα από την έκθεση Documenta 1955-2007», *Διδακτορική Διατριβή*. Αθήνα: Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2012, σελ. 99-100.

Ο Κώστας Ντάφλος αναλύει τον αντίλογο της Bishop ως προς τις σχεσιακές πρακτικές:

«Σύμφωνα με την ένσταση της Bishop, η τέχνη συσχέτισης, αντίθετα, *κινητοποιεί καταστάσεις στις οποίες ο θεατής δεν απευθύνεται σε μια συλλογική* υπάρχουσα *κοινωνική οργάνωση-οντότητα*, αλλά επί της ουσίας, υπάρχει ως μέλος της κοινότητας των επισκεπτών, της οριοθετημένης, ετεροτοπικής εικαστικής εγκατάστασης (Boris Groys). Σε αυτό το πλαίσιο, κατά την άποψή της, η οικειοποίηση ηθικών αυτοεξυπηρέτησης ή αυτοσχεδιασμού, με βάση πρακτικές DIY και μεταπαραγωγής (*postproduction*), συνοψίζουν και εξαντλούν στο σύνολό του, το όποιο πολιτικό περιεχόμενο υπάρχει στη *σχεσιακή αισθητική*».

Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 39.

Bishop και Lerecki, πώς μεταβάλλεται η ίδια η συνθήκη της θέασης μέσα από τη διαφορετική σχέση του θεατή με το έργο αλλά και τη διαμεσολάβηση της τεχνολογίας, εκ μέρους και πάλι του θεατή.

Θα αναφερθούμε στη συμμετοχή της Πολωνίας στην Quadrennial της Πράγας του 2011 – η οποία επαληθεύει τον τίτλο της Quadrennial: «Η σκηνή που εξαφανίζεται». Το χωρογραφικό πρότζεκτ, με τίτλο *Liberated Energy*²⁸¹ (*Απελευθερωμένη Ενέργεια*), σε επιμέλεια της Ewa Machnio και της Agatha Skwarczynska, έλαβε χώρα στο εσωτερικό ενός βαμμένου λευκού γυάλινου κύβου. Μέσα στον κύβο υπήρχαν στο πάτωμα σκορπισμένες βιντεο-οθόνες –που έδειχναν κοινωνικά και συμμετοχικά πρότζεκτ Πολωνών καλλιτεχνών– και μερικές σπάτουλες, τις οποίες χρησιμοποιούσαν οι θεατές / μάρτυρες / παρατηρητές / συμμετέχοντες για να ξύσουν την άσπρη μπογιά ώστε να αποκαλυφθεί μία τεράστια φωτογραφία, η οποία εκτεινόταν σε όλη την επιφάνεια των υαλοστασίων, με τα άδεια καθίσματα του πολωνικού κοινοβουλίου. Η εφήμερη αυτή κοινότητα, όπου ο καθένας με ευχαρίστηση μοιράζεται τη διαδικασία της αποκάλυψης ως αντίστιξη στις άδειες θέσεις των πολιτικών αρχηγών, φαίνεται για κάποιους να επανέφερε τις κοινωνικές και πολιτικές αξίες ξανά στο παιχνίδι ή, για κάποιους άλλους, να είναι ένα απλό καθησυχαστικό παιχνίδι. Οι θεατές / επισκέπτες δημιούργησαν μian επιτελεστική εγκατάσταση στην οποία όλα τα επίπεδα επικοινωνίας και συμμετοχής ήταν πιθανά. Κάθε άτομο στον χώρο είχε μεγάλο εύρος τρόπων σύνδεσης, π.χ. μπορούσαν να ξύσουν ή όχι, με πάθος ή όχι, πάνω σε σκάλα ή όχι, προσέχοντας ή μη κ.λπ. Ήταν μία πολυεπίπεδη δημιουργική διαδικασία. Οι επισκέπτες επίσης, ακιδογραφούσαν διάφορα μηνύματα και σχέδια στο άσπρο χρώμα επάνω στο γυαλί, δημιουργώντας έναν μεγάλο πίνακα ανακοινώσεων. Επρόκειτο λιγότερο για σημείο συνάντησης, περισσότερο για ένα αληθινό χωνευτήρι.

Ο τίτλος του έργου, παρότι διδακτικός, καταδεικνύει την προσήλωση των επιμελητριών στον «χειραφετημένο» θεατή του Rancière²⁸² υπερβαίνοντας και επικρίνοντας ταυτόχρονα την οπισθοδρόμηση που ο Rancière μας παραδίδει στο τέλος του κειμένου του, υποβαθμίζοντας τη χειραφέτηση απλώς σε ενεργό ερμηνεία. Η σκέψη μάς οδηγεί

²⁸¹ Βλ. <http://services.pq.cz/en/pq-07.html?itemID=111&type=architecture&fbclid=IwAR0o07AAONT82MWehNGCJRCwbF8XvigaN02o5SGG2GYhOpm-bkcxQxxwGS0>

²⁸² Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος Θεατής*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2015.

στον «θάνατο του συγγραφέα» του Barthes και στον αναγνώστη ως δραστικό υποκείμενο.²⁸³ Ο Randy Martin²⁸⁴ συνεχίζει γενναιόδωρα τη σκέψη του Barthes: «Ο αναγνώστης φέρει μια συγκεκριμένη ικανότητα για να κατανοήσει το κείμενο, και το μεταφραστικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να προδικαστεί από το γεγονός του κειμένου καθεαυτού αλλά η πολλαπλότητα των αποτελεσμάτων είναι αυτή που κάνει κάθε κείμενο μοναδικό. Με αυτή την έννοια, το κείμενο είναι πληθυντικό».²⁸⁵

Η ιδέα του αναγνώστη ως δρώντος προσώπου απηχείται στα γραπτά του Antonin Artaud, αντανakλάται δε και στην ποιητική του Paul Valéry, ο οποίος την ίδια περίοδο γράφει: η αξία ενός ποιήματος «είναι καθαρά δυναμική – είναι εκείνο που θα μπορούσε να κάνει από το έργο αυτό ένας αναγνώστης, ανάλογα με τη φωνή του, την ευφυΐα του, την κατάστασή του κ.τ.λ. Είναι γη καλλιεργήσιμη».²⁸⁶ Διαπιστώνουμε ότι, κάθε 30-40 χρόνια, έρχεται κάποιος ν' αναταράξει τα λιμνάζοντα ύδατα στη θεωρία θέασης. Είναι όπως όταν πέφτει μια πέτρα στο νερό, που πρώτα προκαλεί μια θεαματική έκρηξη στην επιφάνεια του νερού και έπειτα η πέτρα αρχίζει να βυθίζεται ενώ η επιτάχυνση μειώνεται – και η σκέψη ξεθωριάζει, κοιμάται στη λήθη. Η κυκλικά επαναλαμβανόμενη περίοδος αυτών των ρηξικέλευθων σκέψεων είναι μια αποκάλυψη της αντιστρόφως ανάλογης διολίσθησης προς συντηρητικές οδούς ως προς τη χρήση του χώρου. Βέβαια μπορεί μία ρηξικέλευθη από άποψη χώρου καλλιτεχνική πρόταση να είναι συντηρητική ή και επιφανειακή σε άλλα πεδία, όπως το ηθικό, το πολιτικό κ.ά.

Το 2003, η 50ή Μπιενάλε της Βενετίας είχε τον τίτλο *Όνειρα και Συγκρούσεις: Δικτατορία του θεατή (Dreams and Conflicts: Dictatorship of the Viewer)*²⁸⁷. Επιχείρησε να τοποθετήσει τη θεωρία της θέασης σε αντίθετο από τον πεπατημένο δρόμο, δημιουργώντας γέφυρες προς την ατομική εμπειρία και διαχωρίζοντάς την από τη λαϊκή έννοια του κοινού, με την οποία είναι μπολιασμένο το θέατρο στο μεγαλύτερό του μέρος. Το θέατρο είναι πλατφόρμα συνεργασίας, πρακτική συνάντησης ανθρώπων, που συγκροτεί ένα συμμετοχικό, δηλαδή πολιτικό, ήθος.

²⁸³ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον, 1997, σελ. 137-144.

²⁸⁴ Καθηγητής τέχνης και πολιτικής θεωρίας, αλλά και χορευτής.

²⁸⁵ Randy Martin, *Critical Moves, Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998, σελ. 58.

²⁸⁶ Paul Valéry, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη – η καθαρή ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 1997, σελ. 65.

²⁸⁷ βλ. <https://www.labiennale.org/en/history/recent-years>

Οι άνθρωποι που κάνουν θέατρο μπορούν ή θα έπρεπε να μπορούν να κοιτούν την πρακτική τους μέσω κοινωνικοπολιτικών οπτικών, αναζητώντας ανατροφοδότηση και, γιατί όχι, ένα σχήμα συμβουλευτικής μαθητείας (mentorship) από την κοινότητα στην οποία ζουν, πριν να ολοκληρώσουν το έργο τους. Οι καλλιτέχνες χρειάζονται τη στήριξη της κοινότητας (crowd sourcing) όχι για χρηματοδότηση, αλλά για ιδέες: για να εντοπιστούν τα πεδία στα οποία η κάθε κοινότητα μπορεί να συμμετάσχει σε τοπικο-παγκόσμια λήψη αποφάσεων. Απλά, ας σκεφτούμε πόσες πρωτοβουλίες συμμετοχικού αστικού σχεδιασμού ανθούν την τρέχουσα περίοδο ανά την υφήλιο. Το θέμα δεν είναι να αντληθεί ό,τι είναι ήδη γνωστό στο κοινό αλλά να γίνει η σύνδεση για να δημιουργηθεί ένας χώρος κοινής ανακάλυψης, συν-ανακάλυψης, ο οποίος να μπορεί να υποστηρίξει τις ανάγκες και των δύο, καλλιτεχνών και θεατών / συνδημιουργών, για εσωτερική απελευθέρωση – όλα αυτά σε μία κατάσταση συν-συγγραφής, χωρίς χειρισμούς και χειραγώγηση εκατέρωθεν.

Ο André Lepecki,²⁸⁸ στο βιβλίο του *Singularities*,²⁸⁹ στρέφει ιδιαίτερα την προσοχή του σε μία βασική διαφορά μεταξύ του θεατή και του μάρτυρα μιας περφόρμανς: ο θεατής είναι παθητικός, ένας αμίλητος συνεργός ο οποίος αναρτά στο instagram κλισέ πόζες και επιλέγει να τσεκάρει το κινητό του για το έργο που βλέπει μπροστά του, ενώ ο μάρτυρας αναζητά πληροφορίες. Η Bishop, στον διάλογό της με το κείμενό του, λανθασμένα, θεωρούμε, «διορθώνει» τον Lepecki ότι παραβλέπει το γεγονός ότι η συγκεντρωμένη προσοχή είναι ένα σχετικά πρόσφατο φαινόμενο στην ιστορία της δυτικής περφόρμανς, προτάσσοντας ότι στη δεκαετία του 1870 ο Wagner σχεδίασε το θέατρο στο Bayreuth αφαιρώντας τις περιφερειακές θεάσεις, αποδίδοντας μετωπική προοπτική για όλους, μέσω της απόκρυψης της ορχήστρας, δημιουργώντας απόλυτο σκοτάδι. Όπως αναφέρει η Bishop, στα θέατρα του 18ου και του 19ου αιώνα οι θεατές μιλούσαν μεταξύ τους, κοίταζαν τα θεωρεία απέναντι και η θέαση ήταν αρχικά κοινωνική και, όπως λέει χαρακτηριστικά, «τα γκάτζετ έχουν αλλάξει: τα κυάλια της Όπερας έχουν αντικατασταθεί από τα κινητά».²⁹⁰ Εμείς διαφωνούμε με την Bishop καθώς θεωρούμε ότι ο, πολύ προγενέστερος του Wagner, αρχιτεκτονικός σχεδιασμός των αρχαίων θεάτρων, και για παράδειγμα αυτός της Επιδαύρου, όπως θα δούμε στο

²⁸⁸ Επιμελητής περφόρμανς, Καθηγητής στο Performance Studies / Tisch School of Arts / New York University.

²⁸⁹ André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London: Routledge, 2016.

²⁹⁰ Bishop, *TDR*, 2018, *op.cit.*, σελ. 36.

πρώτο κεφάλαιο, συγκεντρώνει και συντονίζει θεάσεις, βλέμματα, σώματα και ενέργεια των θεατών στην ορχήστρα, δημιουργώντας μια εφήμερη κοινότητα, μια συλλογική αγκαλιά, ανεξάρτητα από τις περιφερειακές θεάσεις που μπορεί να είχαν οι θεατές μεταξύ τους πριν ή μετά την παράσταση.

Όπως ισχυρίζεται η Bishop, η διαλεκτική μεταξύ προσοχής και απόσπασης της προσοχής δεν εδράζεται μόνο στο θέατρο, αλλά και σε ένα ευρύτερο πλαίσιο της βιομηχανοποίησης. Χαρακτηριστικά περιγράφει ότι στις αρχές του 20ού αιώνα η προσοχή έπρεπε να δοθεί «μειώνοντας τις παρεμβολές κι επικεντρώνοντας, για να μεγιστοποιήσει κανείς τη μετρήσιμη παραγωγικότητα, με κόστος τη μονοτονία και την αποξένωση των εργατών». ²⁹¹ Και συνεχίζει, περιγράφοντας την πιο πρόσφατη οικονομική αλλαγή, τη νεοφιλελεύθερη ψηφιοποίηση της εργασίας: το κομπιούτερ και τα παράγωγά του είναι μηχανισμός απόσπασης της προσοχής, που είναι ταυτόχρονα και εργαλείο δουλειάς αλλά και του Σαββατοκύριακου και των διακοπών.

Η σχέση λοιπόν, θεωρούμε εμείς, του θεατή με την τεχνολογία ως μέσο καταγραφής ενός προσωπικού ημερολογίου είναι και μια ουσιαστική μεταβολή των παραστασιακών τεχνών, αφού απαγορευόταν με πολλαπλές ανακοινώσεις και πινακίδες χρήση ψηφιακών συσκευών ή καταγραφή των παραστάσεων. Υπάρχει, δηλαδή, μεγαλύτερη ελευθερία, όχι μόνο κίνησης στον χώρο αλλά και επιλογής του χρόνου, διαχείρισης της σωματικότητας, και δυνατότητα ψηφιακής ή αναλογικής καταγραφής, με σχέδιο ή λέξεις. Και ταυτόχρονα, θα συμφωνήσουμε με την Bishop ότι η θέαση λαμβάνει χώρα σε διαφορετικά επίπεδα, και ότι όσον αφορά την «πλήρη ενσωμάτωση της προσοχής και το απορροφημένο μυαλό, μπορεί κανείς και να καταγράφει διαρκώς και να επικοινωνεί με τους γύρω του». ²⁹²

Συμφωνούμε με την Bishop, επίσης, όπως αρθρώνει το παράδοξο της *χορευτικής έκθεσης*: αντικατοπτρίζει μία μεταχρονισμένη (*retemporalized*) καθημερινή ζωή σε ένα δικτυωμένο ψηφιακό καθεστώς, καθώς υπάρχει η αντίσταση του χρόνου και ο χώρος / τόπος για πρακτικές επιβράδυνσης: «Αποκαλύπτει μία αυθεντική επιθυμία –από την πλευρά και των περφόρμερ και του κοινού– για εμπειρίες οι οποίες λειτουργούν ως

²⁹¹ *ibid.*

²⁹² *ibid.*, σελ.39.

αντιστάθμισμα στις online ζωές μας: ενσώματη αμεσότητα, μοιρασμένη συλλογική παρουσία, σωματική εγγύτητα, η αίσθηση του χώρου, κι ένας εσωτερικός διαλογισμός με την παρέα άλλων».²⁹³

Η δυνατότητα για αυτενέργεια του θεατή είναι ουσιώδες δομικό υλικό της χωρογραφίας, το οποίο εξετάζεται στα κεφάλαια της διατριβής μέσα από παραδείγματα παραστασιακών και εικαστικών τεχνών στα οποία ο θεατής προσκαλείται, σε έναν χώρο φιλοξενίας, να κινηθεί, να αλληλεπιδράσει και να ερμηνεύσει ελεύθερα αλλά σε πνεύμα ισονομίας και σεβασμού προς τους υπόλοιπους θεατές και τους καλλιτέχνες.

Κοινότητες

Σε συνέχεια των παραπάνω, δηλαδή ως προς την πολιτική διάσταση της αυτοβιογραφικής περφόρμανς και τις επιτελεστικές πρακτικές δημιουργίας σχέσεων, η συζήτηση μετατοπίζεται στις πρακτικές που έχουν ως μέσο και πεδίο ένα ευρύτερο σύνολο ανθρώπων αναφορικά προς έναν τόπο: την κοινότητα. Θα προσεγγίσουμε το ζήτημα της κοινότητας μέσα από κείμενα των Sennet, Kwon, Τζιρτζιλάκη.

Ο Richard Sennett στο βιβλίο του *Μαζί*²⁹⁴ περιγράφει την ιδέα της κοινότητας όπως αυτή έχει εξελιχθεί στη σύγχρονη ιστορία. Από τη μια, όπως την εννοούν οι Συντηρητικοί, σημαίνει άνθηση του εθελοντισμού και της αλληλοβοήθειας αλλά σε περιορισμένα τοπικά πλαίσια, ελλείπει κρατικής πρόνοιας αλλά και με δεδομένη την τελική εκμετάλλευση του παραγόμενου πλούτου από το κράτος.²⁹⁵ Από την άλλη, για την κοινωνική Αριστερά, η κοινότητα οργανώνεται μέσα στις πόλεις, στις εταιρείες αλλά και σε όλες τις εκφάνσεις του καπιταλισμού, μαχόμενη άνισα (έναντια σ)την εξουσία. Ο Sennet διακρίνει τα στοιχεία του ηθικού, της δέσμευσης, της κοινής πίστης και ταυτότητας, της συνεργασίας, ως συνδετικά για μια κοινότητα. Αναφέρει ο Sennett «[...] εμείς θέλουμε να φανταζόμαστε την κοινότητα ως μια διαδικασία του να έρχεσαι στον κόσμο, μια διαδικασία στην οποία οι άνθρωποι επεξεργάζονται τόσο την αξία των σχέσεων πρόσωπο με πρόσωπο όσο και τα όρια αυτών των σχέσεων».²⁹⁶

²⁹³ *ibid*,σελ. 40.

²⁹⁴ Ρίτσαρντ Σέννετ, *Μαζί*. Αθήνα: Νησίδες, 2015.

²⁹⁵ Σέννετ, *ibid*, σελ. 262.

²⁹⁶ Σέννετ, *ibid*, σελ. 286.

Η Kwon προτείνει μία αναδιαπραγμάτευση του όρου site-specificity ως «πολιτισμική διαμεσολάβηση ευρύτερων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών διαδικασιών, οι οποίες οργανώνουν τη ζωή στις πόλεις και τον αστικό χώρο».²⁹⁷ Εκκινώντας από τον πραγματικό χώρο, η Kwon διερευνά την έννοια της κοινότητας, καθώς πολλά έργα με κοινότητες δεν έχουν ως αποτέλεσμα την καλυτέρευση της κοινότητας αλλά έχουν υποκύψει στους νόμους της αγοράς, και υπάρχει ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσης του όρου και της ουσίας του όρου.²⁹⁸

Όπως αναφέρει ο Τζιρτζιλάκης στο κείμενο *Επανασυνδυασμοί του σώματος. Η σωματική συνθήκη των καλλιτεχνικών δράσεων μετά το «Θάνατο του ανθρώπου»*:

«Στη συζήτηση προστίθενται νέες έννοιες, όπως οι τοπικές ιδιαιτερότητες (site specificity) και οι κοινοτικές ιδιαιτερότητες (community specificity), ενώ συχνά πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζουν η συνεύρεση πολιτιστικής παραγωγής και ακτιβισμού, καλλιτέχνη –ή κολλεκτίβας– και κοινού με μια μεγαλύτερη φυσικότητα. Και οι δύο μοιράζονται μια κοινή κατάσταση, συστήνουν μια κοινότητα και μια νέα “γραμματική του πλήθους”».²⁹⁹

Ο Τζιρτζιλάκης αναρωτιέται για τα αίτια αυτής της κοινωνικής, κοινοτικής στροφής, κατά την οποία η τυπική «κατακόρυφη καλλιτεχνική πρακτική – που τείνει στη μείωση του δείκτη κοινωνικού ενδιαφέροντος προς όφελος της εξεζητημένης μορφής», αντικαθίσταται «με μια οριζόντια διαδικασία η οποία προτάσσει τη διεισδυτικότητα των προτάσεων στο δι-ανθρώπινο και μητροπολιτικό περιβάλλον, ως υλικό της τέχνης».³⁰⁰ Αυτό που αναδεικνύεται τελικά, κατά τον Τζιρτζιλάκη, δεν είναι τόσο η επαφή της μεγάλης μάζας με τους χώρους τέχνης, αλλά «ο μοναχικός κάτοικος, τη στιγμή που εντάσσεται στην κοινότητα και στην πόλη».³⁰¹

Στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, *Χωρογραφώντας με και για κοινότητες*, θα περιγράψουμε περαιτέρω τις πρακτικές κοινωνικής τέχνης που εστιάζουν στην

²⁹⁷ Kwon, *ibid*, σελ. 3.

²⁹⁸ *ibid*, σελ. 153.

²⁹⁹ Τζιρτζιλάκης, 2006, *op.cit.*, σελ. 24.

³⁰⁰ *ibid*.

³⁰¹ *ibid*.

κοινότητα, μετατρέποντας τον θεατή σε ενεργό συμμετέχοντα, και θα μελετήσουμε ένα παράδειγμα που καταφέρνει να διαμορφώσει χώρο φιλοξενίας και δημοκρατίας. Σε έργα σαν αυτό θεωρούμε ότι συνενώνονται και εναλλάσσονται δημιουργικά τα διαφορετικά μέσα και πεδία, οι συντελεστές των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών και υλοποιείται στην πράξη η ιδέα της χωρογραφίας.

Σύντομη περίληψη κεφαλαίων

Το κυρίως κείμενο της διατριβής, που θα αναπτυχθεί στη συνέχεια, περιλαμβάνει δύο ενότητες: στην πρώτη ενότητα μελετάται η συνύπαρξη / συνύφανση του χώρου και του σώματος στις παραστασιακές τέχνες· στη δεύτερη ενότητα, αντιστοίχως, στις εικαστικές τέχνες.

Στην πρώτη ενότητα η έρευνα θα επικεντρωθεί στη χωρογραφία στις οριζόμενες ως παραστασιακές τέχνες (θέατρο, όπερα, χορός). Τα όρια των περιοχών αυτών συνδέονται, λιγότερο ή περισσότερο, αναλόγως με την αφετηρία του μέσου αλλά και τη μετατόπιση του καλλιτέχνη από το σύνηθες πεδίο του σε ένα διαφορετικό, άλλες φορές όμορο (για παράδειγμα από τη σκηνογραφία προς τη σκηνοθεσία), αναδεικνύοντας μια μετακύλιση των πρακτικών και των ιδιοτήτων των καλλιτεχνών. Σε κάθε περίπτωση καλλιτέχνη, αρχικά μελετάμε την εργο-βιο-γραφία της/του, τα γενικά και ειδικά χαρακτηριστικά του και στη συνέχεια εξετάζουμε συγκεκριμένο έργο-κόμβο, το οποίο ο γράφων επέλεξε μεταξύ αυτών τα οποία έχει τύχει να βιώσει ως θεατής από κάθε καλλιτέχνη: ένας με μια έννοια «ειδικός» θεατής, ερευνητής και καλλιτέχνης μαζί, με την επίγνωση ότι μια καλλιτεχνική δημιουργία προϋποθέτει δύναμι και μια έρευνα· αλλά και μια έρευνα μπορεί να είναι δύναμι μια δημιουργία. Οι καλλιτέχνες και τα έργα τα οποία αναλύουμε ανήκουν στη σοδειά των τελευταίων είκοσι χρόνων, από το 2000. Η επιλογή έχει γίνει βάσει της σημασίας που θεωρώ ότι έχει το κάθε συγκεκριμένο έργο για την πορεία του κάθε καλλιτέχνη αλλά και, τολμώ να πω, την επίδραση που είχε και συνεχίζει να έχει, ως πηγή έμπνευσης και γνώσης, στο δικό μου έργο.

Στο Κεφάλαιο 1, της πρώτης ενότητας, παρουσιάζεται αρχικά η πρακτική του Γιάννη Κόκκου, αυτή της σκηνογραφίας, και ειδικότερα θεματικών και εννοιών που μας

ενδιαφέρουν και σήμερα όπως η ελληνικότητα, η ποιητική³⁰² και το πέρασμα από τη σκηνογραφία στη σκηνοθεσία. Εξετάζουμε την παράσταση *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία Κόκκου (Επίδαυρος, 2001), ένα δείγμα κειμενο-κεντρικού θεάτρου όπου ο σκηνογράφος γίνεται σκηνοθέτης, ακολουθώντας ως στρατηγική την έλλειψη οδηγιών υποκριτικής προς τους ηθοποιούς. Επιχειρεί να διαμορφώσει έτσι ένα πεδίο με, αυτό που ονομάζουμε, αυτόνομα δρώντα πρόσωπα, τα οποία αποκτούν υπόσταση επί σκηνής: θεωρούμε ότι παρά τη «μη ενότητα» των ηθοποιών (κατά τους κριτικούς δεν επετεύχθη ενιαία προσέγγιση), δημιουργήθηκε ωστόσο ένας χώρος συνύπαρξης που *συν-έχει* τις διαφορετικότητές τους.

Επιλέξαμε τον Κόκκο ως περίπτωση αναφοράς διότι ξεκίνησε από την Ελλάδα, σπούδασε στη Γαλλία, συνεργάστηκε ως σκηνογράφος με σημαντικούς σκηνοθέτες και το έργο του αναγνωρίστηκε ως μία ιδιότυπη εικαστική γραφή· στη συνέχεια αναδείχθηκε ως ιδιάζον ποιητικό σκηνοθετικό βλέμμα στην Ευρώπη. Θεωρούμε ότι συνέβαλε επιπλέον και στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή, ειδικά από το 2001, οπότε παρουσιάστηκε η *Ορέστεια*, την οποία θα μελετήσουμε στη συνέχεια.

Στο Κεφάλαιο 2 η έρευνα μετακινείται στο συγγενές πεδίο της όπερας (δεδομένου ότι αυτή ξεκίνησε και ως αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας) για να αντιπαραθέσει στα παραπάνω το έργο του σκηνογράφου Στέφανου Λαζαρίδη. Αρχικά μελετάμε το πώς ο Λαζαρίδης λειτουργεί ως εικαστικός δραματουργός και αναπτύσσει μια χωρογραφία για την *Ιταλική Σεζόν* (Εθνική Όπερα Αγγλίας, Λονδίνο 2000), δηλαδή εγκαθιστά μια μεταλλασσόμενη *in situ* γλυπτική εγκατάσταση για εννέα διαφορετικές παραστάσεις. Εκτός του ότι συνδέει τους χώρους ερμηνευτών και θεατών (ενοποιεί σκηνή και πλατεία), πραγματεύεται την ιστορία του ίδιου του κτιρίου αλλά και του πολιτιστικού οργανισμού. Ο Στέφανος Λαζαρίδης, άλλος ένας Έλληνας σκηνογράφος ο οποίος διέπρεψε στην Ευρώπη. Η επιλογή του ήταν εκ των ων ουκ άνευ, διότι επέφερε τομή, τη δεκαετία του '90, στη βρετανική σκηνή της Όπερας και, κατ' επέκταση, σε διεθνές επίπεδο. Θεωρούμε ότι είναι ένα σπάνιο παράδειγμα εικαστικού καλλιτέχνη ο οποίος

³⁰² Η κατά Paul Valéry ποιητική «είναι η συνεισφορά του μεσογειακού πνεύματος. Συνεχίζει την προσπάθεια, που άρχισε στην ελληνική αρχαιότητα, να συνειδητοποιήσει και να ισορροπήσει ο άνθρωπος τις επιδιώξεις του μέσα σε ένα αρμονικό σύνολο όπου ο νους να γονιμοποιείται από το αίσθημα και το αίσθημα να πλαισιώνεται από το νου. [...] η ποίησή του είναι ένα κοινό όριο όπου όλες οι άλλες τέχνες συγκλίνουν, χωρίς ωστόσο να είναι καμμία από αυτές», βλ. Γιώργος Μουρέλος, Η ποιητική του Πωλ Βαλερύ, περιοδικό *Δευκαλίων*, τχ. 18, 1977, σελ. 179.

επέλεξε τις παραστασιακές τέχνες για να λειτουργήσει δραματουργικά με την εικαστική γραφή του.

Η σχέση/ύφανση της χωρογραφίας με την τέχνη του χορού μελετάται στο Κεφάλαιο 3, με δύο έργα χορογράφων: το *Plastic* της Μαρίας Χασάπη (MoMA, Νέα Υόρκη 2016), όπου τα σώματα των χορευτών κινούνται σε επιβραδυμένο χρόνο και σε διαλογική σχέση με τα σώματα των θεατών σε χώρους μετάβασης του μουσείου (σκάλες, διαδρόμους κ.ά.)· και το *Roman Agora* του Tino Sehgal (Ρωμαϊκή Αγορά, Αθήνα 2014), όπου *διερμηνείς / ερμηνευτές* και επισκέπτες / θεατές συνομιλούν και εμπλέκονται σε εφήμερες συναντήσεις μέσω της περιπατητικής πρακτικής, στον αρχαιολογικό χώρο της Ρωμαϊκής Αγοράς, έχοντας ως κεντρική θεματική την πρόοδο.

Επιλέξαμε τη Μαρία Χασάπη, Ελληνοκύπρια χορογράφο με έδρα τη Νέα Υόρκη (η οποία για να παρουσιάζει τα έργα της πραγματοποίησε πλήρη μετάβαση χώρου από θεατρικές σκηνές σε μουσειακούς/εκθεσιακούς χώρους στη Βόρειο Αμερική και στην Ευρώπη) επειδή η προσπάθειά της αυτή θεωρούμε ότι συνεισφέρει ήδη ιστορικά στη διάνοιξη του πεδίου του σύγχρονου χορού προς τις εικαστικές τέχνες. Ο Tino Seghal, χορευτής και χορογράφος, επίσης αποχώρησε από την αφετηρία των παραστασιακών τεχνών και κινείται μεταξύ εικαστικής περφόρμανς και διαλογικών έργων· ένα ανάλογο δείγμα έργου του μελετάμε στη Ρωμαϊκή Αγορά της Αθήνας.

Στη δεύτερη ενότητα, Κεφάλαιο 4, στο πλαίσιο των εικαστικών τεχνών, μελετώνται εικαστικές περφόρμανς: ο Franko B (Tate Modern, 2003), στην *I miss you*, ο οποίος εκθέτει το πάσχον σώμα του στον μουσειακό χώρο, καθώς περπατά σε μια ευθεία ανάμεσα στα σώματα των εκατέρωθεν θεατών· και η μοναχική περιπλάνηση *Εις το Όνομα*, της Λήδας Παπακωνσταντίνου (Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, 2007), στον αστικό ιστό της Αθήνας και σε νεκροταφεία της Θεσσαλονίκης, που ανακαλεί και παράγει χωρικές μνήμες τόσο για τους περαστικούς ανθρώπους, οι οποίοι είναι μάρτυρες στη δράση της, όσο και για τους θεατές της βιντεο-εγκατάστασής της που εκτίθεται σε δεύτερο χρόνο. Ο Franko B επελέγη γιατί θεωρούμε ότι είναι ένας καλλιτέχνης ο οποίος συνάπτει ιδιαίτερες σχέσεις τόσο με την τελετουργία όσο και με την αρχαία ελληνική τραγωδία, έννοιες/νήματα που διατρέχουν τη διατριβή, η δε Λήδα Παπακωνσταντίνου

ως μια καλλιτέχνιδα η οποία ξεκίνησε από την Αγγλία με ιδιαίτερες δια-καλλιτεχνικές σπουδές και έχει διανοίξει τον χώρο για την περφόρμανς στην Ελλάδα.

Στο Κεφάλαιο 5, η έρευνα στρέφεται στην εικαστική *in situ* εγκατάσταση, με αφετηρία το έργο *Untitled*, του Γιάννη Κουνέλλη (Whitechapel Gallery, Λονδίνο, 2002), όπου οι συνθήκες της θέασης και της εμπειρίας του χώρου διαμεσολαβούνται από την αναμέτρηση με τη ζω(τ)ικότητα: έντεκα άλογα σε κοινό χώρο με τους θεατές. Παρακολουθούμε και αναλύουμε τον ενδιάμεσο χώρο, μεταξύ εικαστικής εγκατάστασης και εικαστικής περφόρμανς, ο οποίος πραγματώνεται με τη συνύπαρξη διαφορετικών σωματικότητων. Ο Γιάννης Κουνέλης, εικαστικός καλλιτέχνης του οποίου το διεθνές έργο συνδιαλέγεται συνολικά με την επιτελεστικότητα –καθώς εκτός από το προσωπικό του έργο συν-εργάστηκε και στο θέατρο– επιλέχθηκε και λόγω του ιδιαίτερου χειρισμού της ελληνικότητας στη ζωή και στο έργο του αλλά και για τη ζω(τ)ικότητα του συγκεκριμένου έργου, το οποίο ακουμπά στις ραφές εικαστικής περφόρμανς και εγκατάστασης, αναδεικνύοντας την πρακτική ενός από τους πρωτεργάτες της *Arte Povera*.

Τέλος, στο Κεφάλαιο 6, μελετάται η πρακτική της συνεργασίας ως βάση για τη διαμόρφωση κοινωνικών έργων τέχνης. Παρουσιάζεται το *Victoria Square Project*, των Rick Lowe και Μαρίας Παπαδημητρίου (Αθήνα, από το 2017), στο οποίο δημιουργούνται οι συνθήκες για ενεργό συμμετοχή και συνεργασία της καλλιτεχνικής και της τοπικής κοινότητας της πλατείας Βικτωρίας. Στο κεφάλαιο αυτό ερευνούμε πώς το *VSP* διαμορφώνει μία πύλη συνάντησης των διαφορετικότητων, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, και πώς στη συνέχεια συγκροτεί μία εν τω γίνεσθαι κοινότητα. Το συγκεκριμένο έργο των Rick Lowe και Μαρίας Παπαδημητρίου, το οποίο αναλύουμε, είναι το μοναδικό έργο το οποίο συνεχίζεται μέχρι σήμερα από την Documenta της Αθήνας. Επελέγη και εξ αυτού του λόγου αλλά και λόγω της πορείας που έχουν διαγράψει οι καλλιτέχνες: ο Lowe θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες, στις ΗΠΑ αλλά και διεθνώς, που έχουν δουλέψει με και για κοινότητες· αλλά και η Παπαδημητρίου έχει διαγράψει μία εξίσου ενδιαφέρουσα πορεία στην Ελλάδα, με διαλογικά και κοινοτικά έργα.

Στο τελευταίο τμήμα της διατριβής θα συνοψιστούν όσα αναλύθηκαν στην εισαγωγή και στις δύο ενότητες, και θα συγκροτηθούν τα συμπεράσματα. Συγκεκριμένα, μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο και τους συλλογισμούς που προκύπτουν από τους καλλιτέχνες και τα επιλεγμένα έργα τους, που ερευνούμε και αναλύουμε, θα προκύψουν σχήματα τα οποία αναμετρώνται με τις αρχικές υποθέσεις και διανοίγουν περαιτέρω πεδία έρευνας.

Πρωτοτυπία της προσέγγισης

Η διατριβή αυτή πραγματεύεται όρους και πεδία που, λόγω της διακαλλιτεχνικής και διεπιστημονικής τους φύσης, δεν έχουν αποκρυσταλλωμένα όρια· το περιεχόμενο και οι τρόποι συσχετισμού τους είναι δυναμικοί. Εκεί εντοπίζεται και η πρωτοτυπία της διατριβής: επιχειρεί να συνυφάνει τις πρακτικές, τα κείμενα, τα έργα και τις θεωρίες από τα συσχετιζόμενα ή αλληλεπικαλυπτόμενα πεδία των εικαστικών και παραστασιακών τεχνών, τα οποία δεν συναντώνται συχνά σε μελέτες, και ακόμα επιχειρεί να διαμορφώσει ένα θεωρητικό σχήμα περιγραφής και αναφοράς της χωρογραφίας ως έννοιας για περαιτέρω συζήτηση και έρευνα. Συγκεκριμένα, θεωρούμε ότι υπάρχει κενό στη μελέτη έργων / παραστάσεων, είτε καθολικά είτε κατά τον τρόπο της δικής μας προσέγγισης. Πιο συγκεκριμένα, η *Ορέστεια* του Κόκκου δεν έχει μελετηθεί από κριτικούς ή μελετητές με βάση την υπόθεση ότι είχε συγκεκριμένη σκηνοθετική γραμμή, αυτή της απελευθέρωσης των ηθοποιών από την μπαγκέτα του δασκάλου / σκηνοθέτη. Όσον αφορά το έργο του Λαζαρίδη, η μελέτη του, και κατ' επέκταση η βιβλιογραφία, είναι ελλιπής: οι ιστορικοί ερευνητές επικεντρώνονται στη σκηνογραφική του ιδιότητα, πολλές φορές παραβλέποντας το δραματουργικό του έργο. Στην περίπτωση της Μαρίας Χασάπη, η ελληνική βιβλιογραφία είναι ανύπαρκτη, ενώ η ξενόγλωσση αρθρογραφία θεωρούμε ότι δεν έχει αναπτύξει συστηματική προσέγγιση του έργου της, και επίσης μόνο πολύ πρόσφατα συγκαταλέχθηκε μία παρουσίασή της σε ένα βιβλίο. Ο Tino Sehgal έχει πολλαπλώς αναλυθεί από ερευνητές και κριτικούς, αλλά το συγκεκριμένο έργο στη Ρωμαϊκή Αγορά δεν έχει τύχει, τουλάχιστον κατά την έρευνα που διεξήγαμε, κάποιας ιδιαίτερης μελέτης· θεωρούμε ότι την αξίζει διότι παρουσιάζει ιδιαίτερο δραματουργικό ενδιαφέρον λόγω της παρουσίας στον συγκεκριμένο αρχαιολογικό χώρο. Για τον Franko B δεν υπάρχει καμία μελέτη στα ελληνικά· επίσης, η σύνδεση του έργου του με την αρχαία ελληνική τραγωδία, την οποία επιχειρούμε, δεν συναντάται σε ξενόγλωσσες μελέτες. Η προσέγγισή μας στο έργο της Λήδας

Παπακωνσταντίνου αναγνωρίζει τη δια-καλλιτεχνική καταγωγή αλλά και τις σπουδές, εικαστικών και παραστασιακών τεχνών, της καλλιτέχνης και πιστεύουμε ότι η σύνδεση (του έργου το οποίο εξετάζουμε) με την αρχαία τραγωδία, την οποία επιχειρούμε, συμβάλλει στον ερευνητικό διάλογο για το συνολικό έργο της. Στην περίπτωση του Γιάννη Κουνέλλη θεωρούμε ότι η έρευνά μας συνεισφέρει στην ελληνική αλλά και στη διεθνή βιβλιογραφία, γιατί αναδεικνύουμε το διάχυτο μεταξύ των πεδίων, καθώς το συγκεκριμένο έργο έχει οριστεί ως εικαστική εγκατάσταση και όχι ως μια ιδιότυπη εικαστική περφόρμανς. Ο Rick Lowe έχει μελετηθεί επαρκώς στη διεθνή βιβλιογραφία και η Μαρία Παπαδημητρίου στην αντίστοιχη ελληνική. Η συνεργασία τους και οι προεκτάσεις του συγκεκριμένου έργου / κοινωνικού γλυπτού έχουν τύχει πολυάριθμων δημοσιογραφικών παρουσιάσεων, όμως μόνο μιας ερευνητικής μελέτης μέχρι σήμερα.

εν κατακλείδι

Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή έχουμε συγκροτήσει ένα θεωρητικό πλαίσιο με βάση το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητό το κύριο σώμα της διατριβής που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Περιγράψαμε τη βασική έννοια της χωρογραφίας, την καταγωγή της και τις προεκτάσεις της. Διερευνήσαμε τις ιδέες του χώρου και του σώματος που διατρέχουν τις πρακτικές παραστασιακών και εικαστικών τεχνών τις οποίες θα μελετήσουμε. Διατυπώσαμε επίσης το βασικό επιχείρημα αυτής της διατριβής το οποίο αφορά τις αλληλοπεριχωρήσεις μεταξύ των πεδίων τέχνης, τις μεταλλαγές στις ιδιότητες και στους ρόλους των εμπλεκόμενων, τη διάνοιξη χώρων για τη δράση των καλλιτεχνών και την ενεργοποίηση των θεατών προς έναν κοινό τόπο ελευθερίας, συνεργασίας και χειραφέτησης. Μέσα από την επισκόπηση και αναμέτρηση των κομβικών έργων που συγκρατούν την ύφανση αυτού που ορίστηκε ως χωρογραφία, θα ερευνήσουμε αν οι αρχικές προθέσεις των έργων εκπληρώνονται.

Ενότητα Πρώτη. Χώρος και Σώμα στις Παραστασιακές Τέχνες

Κεφάλαιο 1. Θέατρο. Γιάννης Κόκκος | Ο σκηνογράφος ως σκηνοθέτης

Εργο-βιο-γραφία / Ποιητής της Συνεργασίας

«Ο καλλιτέχνης έχει εξαφανιστεί και η παράσταση ανήκει σε αυτούς που την παρακολουθούν· αυτή είναι η ωραιότερη στιγμή στο θέατρο».³⁰³

Γιάννης Κόκκος

Ο Γιάννης Κόκκος³⁰⁴ είναι ίσως ο περισσότερο αποδεκτός, τόσο από τους συναδέλφους του όσο και από το κοινό, σκηνοθέτης ο οποίος είχε ξεκινήσει ως σκηνογράφος. Έχει σφραγίσει την ποιητική του χώρου στις παραστασιακές τέχνες με το βιβλίο του *Ο σκηνογράφος και ο ερωδισός*,³⁰⁵ αρχικά στη Γαλλία³⁰⁶ και μετέπειτα στην

³⁰³ Γιώργος Βέλτσος (επιμέλεια και παρουσίαση). «Γιάννης Κόκκος ένας Έλληνας στη Γαλλία, Michel Guérin ένας Γάλλος στην Ελλάδα, μας μιλούν για το θέατρο και την Ελλάδα» Σε: *Στα Μονοπάτια της Σκέψης*. EPT, <<https://archive.ert.gr/76363/>>, 1994, λεπτό 13.

³⁰⁴ Ο σκηνοθέτης, σκηνογράφος κι ενδυματολόγος Γιάννης Κόκκος γεννήθηκε στην Αθήνα στις 11/04/1944. Παρακολούθησε μαθήματα σκηνογραφίας στην Ανώτατη Σχολή Δραματικής Τέχνης του Στρασβούργου. Από το 1963 έζησε και εργάστηκε στη Γαλλία. Πρωτοεμφανίστηκε ως σκηνογράφος το 1965 στην κωμωδία του Κάρλο Γκολντόνι *Λοκαντιέρα*. Επί σειρά ετών υπήρξε συνεργάτης του Αντουάν Βιτέζ και του Ζακ Λασάλ. Έχει σκηνογραφήσει πλήθος θεατρικών και λυρικών έργων. Το 1976 ίδρυσε με τον Ρενέ Λουαγιόν την Εταιρεία «Εγώ/Αυτοί», με την οποία το 1980 συνυπέγραψαν το θεατρικό έργο *Ταξίδια πριν από το '40* [*Voyages avant l' an 40*]. Ως σκηνοθέτης πρωτοεμφανίστηκε το 1987 [*Λευκή πριγκίπισσα / La princesse blanche*]. Έκτοτε έχει σκηνοθετήσει θεατρικά έργα όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* [*A midsummer's night dream*], την *Ιφιγένεια* [*Iphigénie*] του Ρακίνα και άλλα, καθώς επίσης και λυρικά έργα: *Ναμπούκο* [*Nabucco*], *Τριστάνος και Ιζόλδη* [*Tristan und Isolde*], *Καβαλερία ρουσικάνα* [*Αγροτικός ιπποτισμός / Cavalleria rusticana*], *Ορέστεια* του Ξενάκη κ.ά. Ως σκηνογράφος, ενδυματολόγος ή σκηνοθέτης έχει συνεργαστεί, μεταξύ άλλων, με τα λυρικά θέατρα: Σκάλα του Μιλάνου, Όπερα Γκαρνιέ Παρισιού, Κόβεντ Γκάρντεν Λονδίνου, Μαρίνσκι Αγίας Πετρούπολης, Τεάτρο Ρεάλ (Μαδρίτη), Κρατική Όπερα Βιέννης, Θέατρο Μουσικού Μάη της Φλωρεντίας, Όπερα Σαν Φρανσίσκο κ.ά. Έχει τιμηθεί, μεταξύ άλλων, με τα βραβεία «Λόρενς Ολίβιε» και «Μολιέρος», με το βραβείο της Ένωσης Κριτικών, με το μετάλλιο του Γαλλικού Κράτους: Ιππότης του Τάγματος Γραμμάτων και Τεχνών. Έχει συνεργαστεί με σημαντικούς σύγχρονους δημιουργούς (Λουτσάνο Μπέρνιο, Χανς Βέρνερ Χέντσε, Γιώργο Απέργη, Γιώργο Κουρουπό), με καταξιωμένους διευθυντές ορχήστρας (Κλαούντιο Αμπάντο, Ρικάρντο Μούτι, Ζούμπιν Μέτα), με τον χορογράφο Τζον Νοϊμάιερ κ.ά. Με την ΕΛΣ συνεργάστηκε ως σκηνοθέτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος στις παραγωγές *Ο ιπτάμενος Ολλανδός* [*Der fliegende Holländer*] (Ηρώδειο, 2013), *Οθέλλος* [*Otello*] (Ηρώδειο, 2014) και *Τριστάνος και Ιζόλδη* (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2014-15).

Υλικό από τον ιστότοπο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής:

<<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/kokkos-giannis-1427/>>

³⁰⁵ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδισός*, (μτφρ. Ειρήνη Λεβίδη). Αθήνα: Καστανιώτη, 1998.

³⁰⁶ Αλλά και στις γαλλόφωνες χώρες κυκλοφόρησε ως Yannis Kokkos, *Le scénographe et le héron*. Paris: Act Sud, 1989. καθώς έχει προηγηθεί το μεγάλο αφιέρωμα στην πορεία του ως σκηνογράφου το 1987 στο περιοδικό *TE/Théâtre en Europe*, no 13, Avril 1987 με τους Georges Banu, Antoine Vitez, Michel Vinaver, Jacques Lassale, Maurice Ragnaut να γράφουν για το έργο του. Το περιοδικό TE μαζί με το γερμανικό *Theater heute* και το Αμερικανικό *TDR / The Drama Review* ήταν κάποια από τα έντυπα

Ελλάδα· καλλιτέχνες (Antoine Vitez, Andrei Serban, Jacques Lassale, Michel Vinaver), πανεπιστημιακοί καθηγητές και κριτικοί θεάτρου (Georges Banu, Jean-Pierre Léonardini) κ.ά. έχουν συνδράμει στο βιβλίο αυτό, ώστε κατέστη από τα πιο σημαντικά συγγράμματα για το πεδίο των παραστατικών τεχνών³⁰⁷. Θεωρούμε τον Κόκκο ως έναν ποιητή του χώρου: λειτουργεί δηλαδή ελλειπτικά και υπαινικτικά, συμπυκνώνει χωρίς να αναπαριστά. Δεν κατασκευάζει απλές εικόνες αλλά σύνθετες συνθήκες μετα-ζωής.

Στο βιβλίο *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός* εγγράφει τη λειτουργία του σκηνογράφου, έτσι όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται, και καταγράφει την προσωπική του δημιουργική διαδικασία: το χορευτικό σχέδιό του, ως εργαλείο ανακάλυψης και σκέψης, με σινική μελάνη, διατηρεί ζωντανή την κίνηση των ηθοποιών μέσα στον χώρο και αναλύει τις θεάσεις. Ο πληθυντικός αριθμός (θεάσεις) δηλώνει το παράλληλο και ταυτόχρονο: τη θέαση που έχει ο θεατής προς το δρώμενο και τη θέαση των ερμηνευτών τόσο μεταξύ τους όσο και προς τους θεατές· αλλά και με την ποιητική συνθήκη, καθώς οι θεάσεις είναι διαφεύγουσες στον χώρο και στον χρόνο.

Η σκηνογραφία είναι μια τέχνη που ήλκυε τον Κόκκο από πολύ μικρή ηλικία. Στα δώδεκά του χρόνια προσκλήθηκε από τον Λεωνίδα Χρηστάκη να εκθέσει τις σκηνογραφίες του στην γκαλερί *Κούρος*³⁰⁸, όπου γνώρισε τον Γιάννη Τσαρούχη, όταν αυτός επισκέφθηκε την έκθεση. Η γνωριμία αυτή και η ενθάρρυνση από τον Τσαρούχη να ακολουθήσει τον δρόμο της σκηνογραφίας, επηρέασε καθοριστικά την πορεία τού Κόκκου, κάτι που διαφαίνεται σε αρκετές από τις μετέπειτα σκηνογραφίες του. Για τον Κόκκο, ο Τσαρούχης διακομίζει μέσα από το έργο του ποιότητες σύνδεσης της σύγχρονης Ελλάδας «με το Βυζάντιο, την αρχαία Ελλάδα, τη λαϊκή τέχνη, την αστική τέχνη και τη μοντέρνα, ευρωπαϊκή τέχνη, χωρίς κανένα εθνικιστικό στοιχείο [...] Αυτή η τέχνη είναι σύγχρονη, ουσιαστική και πέρα από τον χρόνο».³⁰⁹

με τα οποία ενημερώνονταν οι καλλιτέχνες και το κοινό από τη δεκαετία του '70 έως και το τέλος της χιλιετίας, όταν αναπτύχθηκε το διαδίκτυο.

³⁰⁷ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός* (μτφρ. Ειρήνη Λεβίδη). Αθήνα: Καστανιώτη, 1998.

³⁰⁸ Η επόμενη έκθεση στην γκαλερί θα ήταν η πρώτη έκθεση του Φασιανού, σύμφωνα με την πηγή: Γιώργος Αλεξανδρινός-Μπιζούρας, Συνέντευξη, *Ενημερωτικό δελτίο της Ελληνικής κοινότητας Παρισιού και περιχώρων*, Απρίλιος 2000.

³⁰⁹ Χρήστος Παρίδης, «Συνέντευξη Γιάννης Κόκκος», *Lifo*, <<https://www.lifo.gr/mag/features/3067>>, δημοσιεύτηκε: 08 /02/2012.

Πρώτοι του δάσκαλοι στην Ελλάδα ήταν οι ζωγράφοι Γιώργος Βακαλό και Παναγιώτης Τέτσης. Μεταναστεύει στη Γαλλία στις αρχές του 1960³¹⁰ και σπουδάζει σκηνογραφία και θέατρο στη Σχολή του Στρασβούργου, όπου η σχολή και το Εθνικό Θέατρο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Έτσι, η εκπαίδευσή του συνδυάζει πράξη και θεωρία, ενώ παράλληλα διαμορφώνεται μέσα στο κοινωνικοπολιτικό τοπίο της εποχής, όπου η ανάγνωση των παραστασιακών τεχνών είναι πολιτική. Στη Γαλλία ο Κόκκος διατηρεί σχέσεις με τους Έλληνες της διασποράς· συνεργάζεται στενά με μουσικούς όπως ο Γιώργος Απέργης, διατηρεί φιλική σχέση με τον Ιάννη Ξενάκη και αρχίζει να δουλεύει με σημαντικούς σκηνοθέτες της γενιάς του, κυρίως με τους Γάλλους Antoine Vitez και Jacques Lassalle,³¹¹ δημιουργώντας ρεύμα προς το έργο του. Με τον Vitez δούλεψαν μαζί 20 χρόνια, από το 1969 μέχρι και το 1990. Είχαν γνωριστεί χάρη στον φιλελληνισμό του Vitez, ο οποίος κατά τη διάρκεια της δικτατορίας σε κάθε συνέντευξή του μιλούσε για το τι συνέβαινε στην Ελλάδα τότε. Από τις σημαντικότερες δουλειές τού Κόκκου³¹² με τον Vitez ήταν ο εικαστικός χώρος της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, στο Εθνικό Θέατρο του Chaillot, το 1986. Το ζωγραφικό έργο «Ο Πειραιάς από το σπίτι του Γκιώνη» του Τσαρούχη,³¹³ του 1956, επικρατούσε ως αναφορά στη σκηνογραφία τού Κόκκου, ενώ η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου διάνθιζε τη σκηνοθεσία του Vitez. Ο ίδιος ο Κόκκος αναφέρει:

³¹⁰ Το 1963 φτάνει στη μεταπολεμική Γαλλία του Charles de Gaulle. Είχε προηγηθεί, μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μια ταραχώδης περίοδος (πόλεμος Ινδοκίνας, πόλεμος Αλγερίας, κρίση στο εσωτερικό της Γαλλίας το 1958). Το 1962 αναγνωρίζεται το Αλγερινό κράτος, ενώ το 1963 υπογράφεται από Γαλλία και Γερμανία η συνθήκη των Ηλυσίων για την εξασφάλιση καλών σχέσεων μεταξύ των δύο κρατών. Την περίοδο αυτή θα την ακολουθήσουν τα γεγονότα του Μάη του 1968.

Στη βιογραφία του Guy Debord, ο Anselm Jarpe αναφέρει για τον Μάη του '68, την περίοδο που ταυτίζεται με τη δράση των Καταστασιακών, ότι «ήταν μια από τις βαθύτερες τομές αυτού του αιώνα [του 20ού]. Όπως αναφέρει ο Jarpe, δεν υπήρχε κάποια οικονομική κρίση που πυροδότησε τα γεγονότα, αλλά και οι διεκδικήσεις για μεταρρυθμίσεις στην παιδεία και για αύξηση μισθών δεν ήταν το πραγματικό κίνητρο αυτής της έκρηξης. Στο ίδιο συμφωνεί και ο Rene Vienet, στο βιβλίο του *Μάης 1968-Λυσσασμένοι και Σιτουασιονιστές στο κίνημα των Καταλήψεων*: «δεν μπορούσε να παρατηρηθεί καμία τάση προς οικονομική ή έστω πολιτική "κρίση"» ενώ περιγράφοντας μέρα μέρα την κλιμάκωση των παραχών, από την κατάληψη του πανεπιστημίου της Σορβόνης και των περισσότερων πανεπιστημιακών σχολών, στις γενικές απεργίες και την κατάληψη των δρόμων και τα οδοφράγματα από φοιτητές κι εργαζόμενους, αλλά και την εξάπλωση από τη Γαλλία και σε άλλες χώρες, αναφέρει ότι «[η] επαναστατική έκρηξη δεν προήλθε από οικονομική κρίση αλλά, αντίθετα, συνεισέφερε στη δημιουργία μιας κατάστασης κρίσης μέσα στην οικονομία». Anselm Jarpe, *Γκυ Ντεμπόρ* (μτφρ. Νίκος Κούρκουλος). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998, σελ. 120.

Rene Vienet, *Μάης 1968. Λυσσασμένοι και Σιτουασιονιστές στο Κίνημα των Καταλήψεων* (μτφρ. Μαρία Ζάκκα). Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1978, σελ. 17, 107.

³¹¹ Βλ. ιστότοπο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής: <<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/kokkos-giannis-1427/>>, τελευταία επίσκεψη: 19/10/2019.

³¹² Με την ιδιότητα του σκηνογράφου αλλά και του ενδυματολόγου.

³¹³ Από τη *Βιογραφία*, Βλ. <<https://tsarouchis.gr/en/biography>>, τελευταία επίσκεψη: 18/10/19.

«Στην *Ηλέκτρα* [...] πιστεύω ότι ξαναβρήκα την ισορροπία που πάντοτε αναζητούσα. Αλλά αυτή τη φορά πιο ώριμη, πιο ολοκληρωμένη. Το σκηνικό της *Ηλέκτρας* ξεπηδάει από το υποσυνείδητο. Είναι ένα σκηνικό που συγκεντρώνει διάφορα στρώματα της ελληνικής μνήμης, από το σκηνικό της αρχαίας τραγωδίας μέχρι τις αναμνήσεις μου από τον Πειραιά και τον εμφύλιο πόλεμο».³¹⁴

Η *Ηλέκτρα* αφιερώνεται στον Τσαρούχη,³¹⁵ ο οποίος και είχε παροτρύνει τον Κόκκο να ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία.³¹⁶ Ο Τσαρούχης είχε πάντα σχέση με το θέατρο. Η Έφη Ανδρεάδη³¹⁷ σημειώνει για τον Τσαρούχη στον κατάλογο της έκθεσης «Ζωγραφική για το Θέατρο»:

«Ο τρόπος με τον οποίο παρατηρεί τα σπίτια, μέσα στα οποία μεγαλώνει, είναι σαν τα “ντεκόρ” φανταστικών παραστάσεων, με τον εαυτό του να ενσαρκώνει ρόλους. Παρατηρεί ό,τι “παίζεται” γύρω του και σημειώνει φορεσιές ή απλά ρούχα, συλλέγοντας για το μέλλον μνήμες λεπτομερειών και λεξιλόγια μορφών. Μιλάει για τη ζωγραφική του και περιγράφει τα κοστούμια που “έντυσε” τις μορφές. Γράφει για εικονίσματα και παρατηρεί τα “κοστούμια” των αγίων. Διδάσκεται και δημιουργεί σχεδόν καθημερινά “θεατρικές εμπειρίες”».³¹⁸

Ο Κόκκος σκηνοθετεί πρώτη φορά το 1987 αλλά στο συνειδητό πέρασμα από τη σκηνογραφία στη σκηνοθεσία συνετέλεσε και η απώλεια του Vitez, που ήταν ο πιο στενός του συνεργάτης. Εξ αρχής, πάντως, για τον ίδιο η σκηνογραφία αποτελεί μια

³¹⁴ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 48.

³¹⁵ Το 1986 ο Κόκκος επιμελήθηκε και οργάνωσε έκθεση με σκηνογραφικά έργα του Τσαρούχη στο Palais de Chaillot στο Παρίσι. Από τη *Βιογραφία*, Βλ. <<https://tsarouchis.gr/en/biography>>, Τελευταία επίσκεψη: 18/10/2019.

³¹⁶ Αργυρώ Μποζώνη, «Συνέντευξη Γιάννης Κόκκος», *Lifo*, <<https://www.lifo.gr/mag/features/4389>>, δημοσιεύτηκε: 16 /07/2014.

³¹⁷ Κριτικός τέχνης.

³¹⁸ Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), «Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζωγραφική στο Θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 10 Νοεμβρίου 1998-10 Ιανουαρίου 1999, σελ. 19. Η Ανδρεάδη παραθέτει απόσπασμα από το βιβλίο του Τσαρούχη «Αγαθόν το εξομολογείσθαι»: «Αν θέλουμε να βρούμε την καταγωγή αυτής της νοσταλγίας προς την αρχαία Ελλάδα που, άσχετα με τις αυξομειώσεις της, υπάρχει ακόμα κι ίσως κυριαρχεί στο Θέατρο, θα πρέπει να πάμε πολύ μακριά. Στην ίδια την Αρχαιότητα, ειδικότερα στον Μέγα Αλέξανδρο και σ’ όλα αυτά τα ελληνίζοντα Βασίλεια της Ανατολής, που δημιούργησε ο μεγάλος βασιλιάς της Μακεδονίας. Όλοι νομίζουμε, κι αυτό ίσαμε ένα σημείο είναι αληθινό, πως ο Αλέξανδρος διέδωσε τον ελληνικό Πολιτισμό. Σπάνια σκεφτόμαστε πόσες ανατολίτικες συνήθειες, που η Ελλάδα πέταξε μακριά μετά τα Μηδικά, ξανασυμφιλιώθηκαν και ξαναενώθηκαν με την Ελληνική Σκέψη...» Απόσπασμα από το βιβλίο του Γιάννη Τσαρούχη, «Αγαθόν το εξομολογείσθαι». Αθήνα: Καστανιώτη, 1986, Στο Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), «Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζωγραφική στο Θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 10 Νοεμβρίου 1998-10 Ιανουαρίου 1999, σελ. 46.

«πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση, δραματουργική και ερμηνευτική»³¹⁹, πέρα από την αισθητική. Σε συνέντευξη στην Δήμητρα Τσούχλου³²⁰, που περιελήφθη στο βιβλίο αναφοράς *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, το 1984, δηλώνει ότι «η σκηνογραφία είναι μία τέχνη αυτόνομη. Όλες οι τέχνες του θεάτρου είναι αυτόνομες στην εμβάθυνση του κάθε τομέα».³²¹

Ελληνικότητα | γενέθλια χώρα

Στη συνέχεια της διατριβής, και μέσα από την επισκόπηση του έργου του Κόκκου, θα αναμετρηθούμε συχνά με τη σχέση των καλλιτεχνών με τη μητρίδα, στη συγκεκριμένη περίπτωση με την έννοια της «ελληνικότητας». Είναι μια έννοια που αναζητείται και στο έργο δημιουργών για τους οποίους η σχέση με την Ελλάδα έχει διαμορφωθεί μέσα από εκούσιο ή ακούσιο εκπατρισμό, ρήξη, επιστροφή, νοσταλγία, αποδοχή, απόρριψη. Ο Κόκκος βίωσε τη σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας «εντός και εκτός»,³²² κι όπως αναφέρει: *κάθε φορά που επιστρέφει, δεν το αισθάνεται σαν επιστροφή*. Καταφέρνει να ενταχθεί εύκολα σε άλλες χώρες, ενώ «κρατάει την ελληνικότητα στην πραγματικότητα κάθε διαφορετικής χώρας».³²³ Ο ίδιος περιγράφει την δική του εκδοχή της ελληνικότητας ως εξής:

«Ανήκω σε εκείνους τους Έλληνες που αποτελούν τον διεθνή κλάδο της Ελλάδας. Είμαστε Έλληνες υπό τον όρο ότι είμαστε ξένοι. Προσωπικά δεν έχω κανένα αίσθημα εθνικότητας. Νιώθω αιωρούμενος. Ο τρόπος που επέλεξα να είμαι ξένος είναι ο μόνος που με κάνει να νιώθω καλά. Πέρα όμως από αυτό, τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μου την οφείλω στην Ελλάδα: είμαι συνδεδεμένος με το φως, το τοπίο, τη νύχτα».³²⁴

Σχετικά με την επίδραση που έχει η Ελλάδα στο έργο του, στο θέατρο και στην όπερα, ο Κόκκος αναγνωρίζει τη μόνιμη παρουσία της «με έναν τρόπο δυνατό και καίριο», κάτι που τον βοήθησε να δίνει λύσεις. Και συμπληρώνει γι' αυτή την ελληνική επίδραση, ότι

³¹⁹ Αλεξανδρινός-Μπιζούρας, *op.cit.*, σελ.4.

³²⁰ Ιστορικός τέχνης

³²¹ Δήμητρα Τσούχλου, Ασάντουρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σελ.179.

³²² *ibid*, σελ.179.

³²³ Χρήστος Παρίδης, «Συνέντευξη Γιάννης Κόκκος», *Lifo*, <<https://www.lifo.gr/mag/features/3067>>, δημοσιεύτηκε: 08 /02/2012, τελευταία επίσκεψη: 19/09/2019.

³²⁴ Κόκκος, *op.cit.*, σελ.103.

«τα θέματά της, η μυθολογία, η λογοτεχνία, η ζωγραφική» ήταν «πάντα συνοδοιπόροι» του.³²⁵ Όπως επισημαίνει: «[...] υπάρχουν πάρα πολλά θέματα από την ελληνική μυθολογία και την τραγωδία που συμπίπτουν με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για την ελληνική ταυτότητα. Έτσι, κάθε φορά προσπαθώ με προσωπικό και σύγχρονο τρόπο, όχι εξεζητημένα σύγχρονο, να δώσω αυτήν τη σύνδεση με το παρελθόν».³²⁶

Πώς ορίζεται όμως η ελληνικότητα; Σύμφωνα με την έρευνα της Ελένης Τζουμάκα³²⁷ για τη διδακτορική της διατριβή *Αισθητική και Ιδεολογία: Η Εικόνα της Αθήνας ως Αποτύπωση των Μεταμορφώσεων της Νεοελληνικής Ιδεολογίας*,³²⁸ η λέξη ελληνικότητα³²⁹ «κυκλοφορούσε σποραδικά στον 19ο αιώνα, αλλά ως ιδεολόγημα καθιερώνεται στη δεκαετία του 1930». Χρησιμοποιείται σταδιακά από φιλόλογους, ιστορικούς και συγγραφείς του 19ου αιώνα σε συνάφεια όμως με τη λέξη ελληνισμός. Μετά το 1925 χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ως «το ιθαγενές αντιστάθμισμα απέναντι στον ευρωπαϊσμό»,³³⁰ ενώ λίγο αργότερα εκφράζει τη γενιά του '30.³³¹ Με βάση το βιβλίο του Δημήτρη Τζιόβα, *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*,³³² η Τζουμάκα διερευνά την έννοια της ελληνικότητας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Όπως διαπιστώνει «η ελληνικότητα παραμένει μια ρευστή έννοια, που επαναπροσδιορίζεται ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε συγκυρίας».³³³

Η Τζουμάκα κάνει λόγο για μια στροφή του βλέμματος των Ελλήνων λογίων και συγγραφέων από την Ελλάδα προς την Ευρώπη, που λαμβάνει χώρα την περίοδο του μεσοπολέμου. «Με τη γενιά του '30, αυτή η εξωστρεφής ματιά τείνει σταδιακά να συνδυαστεί με την ανάδειξη κάτι γνήσιου και αυθεντικά (νεο)ελληνικού. Πρόκειται για

³²⁵ Μυρτώ Λοβέρδου, «Γιάννης Κόκκος», *Το Βήμα. Πολιτισμός*, <<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/giannis-kokkos-4>>, δημοσιεύτηκε: 21/11/ 2008.

³²⁶ Παρίδης, *op.cit.*

³²⁷ Ιστορικός.

³²⁸ Ελένη Τζουμάκα, *Αισθητική και Ιδεολογία: Η Εικόνα της Αθήνας ως Αποτύπωση των Μεταμορφώσεων της Νεοελληνικής Ιδεολογίας*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Μάιος 2016.

³²⁹ Η Τζουμάκα βασίζεται στο βιβλίο Δημήτρη Τζιόβα, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, 1989.

³³⁰ Τζουμάκα, *ibid*,σελ. 263.

³³¹ Στη γενιά του '30 συγκαταλέγονται οι ποιητές Γ. Σεφέρης, Ο. Ελύτης, Α. Εμπειρίκος, Ν. Εγγονόπουλος, Γ. Ρίτσος, Ν. Γκάτσος κ.ά. Οι πεζογράφοι Σ. Μυριβήλης, Η. Βενέζης, Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης κ.ά. Οι ζωγράφοι Φ. Κόντογλου, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. Εγγονόπουλος, Γ. Τσαρούχης, Σ. Παπαλουκάς κ.ά.

³³² Η Τζουμάκα βασίζεται στο βιβλίο Δημήτρη Τζιόβα, *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις, 2011, σελ. 286-320

³³³ Τζουμάκα, *ibid*,σελ. 263.

μια διαδικασία ανταλλαγής ή –όπως το διατυπώνει ο Τζιόβας– “για μια χειρονομία πνευματικής και ιδεολογικής χειραφέτησης”». ³³⁴ Η ελληνικότητα αυτή, όπως προσθέτει η Τζουμάκα με βάση απόψεις των εκπροσώπων της γενιάς του ’30, ήταν μια «αναβίωση της πολιτισμικής αυτοπεποίθησης». ³³⁵

Μεταξύ 1998 και 2001, η Ανδρεάδη επιμελήθηκε δύο εκθέσεις ³³⁶ για το έργο ζωγράφων της γενιάς του ’30 που δημιούργησαν σκηνικά και κοστούμια για το θέατρο. Οι ζωγράφοι αυτοί, σε συνέχεια της παράδοσης που ξεκίνησε ο ζωγράφος και σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός στις αρχές του 20ού αιώνα, συνέδεσαν δυο διαφορετικούς αλλά και συγγενικούς χώρους: τη ζωγραφική με το θέατρο. Η πρώτη έκθεση «Ζωγραφική για το Θέατρο», παρουσίαζε τους Γιάννη Μόραλη, Γιάννη Τσαρούχη και Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα. Στον κατάλογο της έκθεσης η Ανδρεάδη σημειώνει: «Το αρχαίο θέατρο το μελετούν και οι τρεις σε βάθος: Τις σκηνικές δομές, τις σκευές, τις μάσκες, αλλά και τις εσωτερικές διεργασίες και τις δυνατότητες θαυμαστών συμπτώσεων της τέχνης του λόγου και των ήχων με αυτές των όγκων, των προοπτικών και των χρωμάτων. Μέσα από το θέατρο το θέμα της “ελληνικής τους καταβολής” θα το χειριστούν και θα το λύσουν, ο καθένας με τον τρόπο του, με πολύ μεγαλύτερη άνεση απ’ ό,τι στη ζωγραφική τους». ³³⁷

Μπορούμε λοιπόν να περιγράψουμε την ελληνικότητα στον μεσοπόλεμο ως *αναβίωση* και *χειραφέτηση* μιας νέας εγχώριας παραγωγής τέχνης ύστερα από μια μεγάλη περίοδο παύσης και εσωστρέφειας. Στην περίοδο της δικτατορίας απέκτησε πολιτικό πρόσημο, καθώς οι Έλληνες του εξωτερικού έστρεφαν το βλέμμα προς την κρίσιμη πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα. Αλλά και στο σύγχρονο τοπίο της παγκοσμιοποίησης, και της πρόσφατης οικονομικής κρίσης, η ελληνικότητα αναπροσδιορίστηκε, τόσο από μέσα προς τα έξω, με την επικοινωνία των βιωμάτων και των ιδεών των νέων δημιουργών σε χώρες του εξωτερικού, αλλά και από έξω προς τα μέσα, με την Ελλάδα να γίνεται σημείο αναφοράς για την τέχνη.

³³⁴ *ibid*, σελ. 346.

³³⁵ *ibid*, σελ. 346.

³³⁶ Στο Μέγαρο Μουσικής πραγματοποιούνται δύο εκθέσεις με θέμα «Ζωγραφική στο Θέατρο», σε επιμέλεια της κριτικού τέχνης Έφη Ανδρεάδη: Η πρώτη «Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», 10 Νοεμβρίου 1998-10 Ιανουαρίου 1999 και η δεύτερη «Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Νικολάου», 28 Νοεμβρίου 2000-28 Ιανουαρίου 2001.

³³⁷ Έφη Ανδρεάδη (επιμ.), «Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζωγραφική στο Θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 10 Νοεμβρίου 1998-10 Ιανουαρίου 1999, σελ. 16. Και οι ζωγράφοι της επόμενης έκθεσης «Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Νικολάου», «συνέτειναν σ’ αυτή την πραγματική αναγέννηση στο χώρο του θεάτρου, μέσα από νέες εικαστικές προτάσεις για μια άλλη αντίληψη του σκηνικού χώρου στον τόπο μας». Ανδρεάδη, *ibid*, σελ. 9.

Το θέμα της αναζήτησης της ελληνικότητας, που φέρουν οι απόδημοι καλλιτέχνες που διαπρέπουν στο εξωτερικό, και η αποδοχή τους από την Ελλάδα είναι αλληλένδετα τις περισσότερες φορές και είναι, δυστυχώς, μια ιστορία που επαναλαμβάνεται (βλ. Στέφανος Λαζαρίδης). Ο Κόκκος, με τη διακριτικότητα που τον διακρίνει, δεν ενδίδει στην πικρία αλλά διαπιστώνει ότι «οι Έλληνες φοβούνται τους Προμηθείς».³³⁸ Φοβούνται αυτόν που θα φέρει τη γνώση και θα προκαλέσει ρήξη με την κατεστημένη κατάσταση. Θα τον αντιμετωπίσουν με καχυποψία και αρνητικότητα.

Ποιητική – Ασκητική - Μνήμη

Για τον Κόκκο η τέχνη του θεάτρου, ως τέχνη λόγου, είναι συνυφασμένη με την ποίηση. Περιγράφοντας τη συνεργασία του με τον Vitez ως δημιουργική ευρυχωρία που τους επέτρεψε να μοιράζονται κοινά ερωτήματα, δίνει και το περίγραμμα της ποίησης, όπως την εννοεί ο ίδιος: το μοίρασμα που γίνεται με όχημα τις ποιότητες του «υψηλού λόγου». Αυτό που, όπως αναφέρει ο ίδιος, «λέμε στα ελληνικά ποίηση».³³⁹ Η ποίηση για τον Κόκκο, πέρα από τρόπος σκέψης και έκφρασης, εμπεριέχει και τη συνθήκη της συνύπαρξης και της ανταλλαγής με τον άλλον.

Πραγματοποιώντας μια θρησκευτική μεταφορά, προσομοιάζει τον ηθοποιό με ασκητή, λόγω του έργου του να αναλαμβάνει «τις φαντασιώσεις μας, [...] τα όνειρα, τις ικεσίες μας, [...] το συλλογικό μας όνειρο, τη συλλογική μας μνήμη».³⁴⁰ Ο Κόκκος δεν αναφέρεται μόνο στην *εκούσια στέρηση των πραγμάτων της περιρρέουσας*

³³⁸ «Κάθε Έλληνας έχει ραντεβού με την Ελλάδα. Άλλοτε το ραντεβού είναι θανατηφόρο, πολλές φορές είναι ζωοφόρο και φέρνει μια νέα αναπνοή. Φυσικά η Ελλάδα πληγώνει... Όχι, δεν ένιωθα ιδιαίτερα πίκρα. Άλλοι ένιωσαν τον εξοστρακισμό πιο έντονα. Για μένα ήταν διαφορετικά. Ο Ξενάκης ναι, παρέμεινε εξόριστος για μεγαλύτερο διάστημα από όσο ο ίδιος είχε επιλέξει. Ίσως γιατί δεν έγινε αποδεκτό το πραγματικό μέγεθός του. Στην Ελλάδα φοβούνται τον Προμηθέα. Αν και ο Προμηθέας είναι Έλληνας, οι Έλληνες φοβούνται τους Προμηθείς και νομίζω ότι όσο πιο πολύ ο ματεριαλισμός της σύγχρονης αντίληψης κερδίζει έδαφος τόσο πιο πολύ οι Προμηθείς μοιάζουν σαν καταστροφείς. Και όχι μόνον εδώ... Ειδικά τη δεκαετία του '60 και του '70, με τα πολιτικά προβλήματα που αντιμετώπιζε η Ελλάδα, μετρούσε πολύ να είσαι Έλληνας. Τα τελευταία χρόνια η Ελλάδα έχασε πολύ από αυτό το ενδιαφέρον των ξένων καλλιτεχνικών κύκλων. Αυτό δεν μπορώ να το αναλύσω ακριβώς. Φυσικά ο κόσμος αλλάζει. Αυτό που με εντυπωσιάζει είναι ότι υπάρχει τέτοια καλλιτεχνική ποιότητα στην Ελλάδα, τόσοι πραγματικοί καλλιτέχνες στο θέατρο, στη λογοτεχνία, στη ζωγραφική και δεν ξέρω γιατί κλείνονται στον ελληνικό χώρο. Είναι ίσως ένας φόβος». Από τη συνέντευξή του στη Μυρτώ Λοβέρδου στο Βήμα, *op.cit.*

³³⁹ Αλεξανδρινός-Μπιζούρας, *op.cit.*, σελ.5.

³⁴⁰ Βέλτσος (επιμέλεια και παρουσίαση), *op.cit.*, λεπτό 12.

κοσμικότητας³⁴¹, όπως είναι εγγεγραμμένη στη θρησκευτική παράδοση, αλλά κυρίως στην αναζήτηση της πνευματικής ζωής, μέσω της τέχνης. Θεωρούμε ότι με ανάλογο τρόπο και ο Νίκος Καζαντζάκης στο ομώνυμο έργο του δεν συνδέει την ασκητική με την απόσυρση, αλλά με την ενέργεια και τη δράση (ασκώ): «Η στερνή, η πιο ιερή μορφή της θεωρίας είναι η πράξη. [...] Αυτή μονάχα μπορεί να δώσει απόκριση στα ρωτήματα της καρδιάς».³⁴²

Η τέχνη για τον Κόκκο έχει αυτή τη λειτουργία: να διατηρεί τη μνήμη. Ακόμα κι αν η τέχνη είναι ανατρεπτική, όπως το dada³⁴³, και έρχεται σε ρήξη με τη μνήμη, «γίνεται με τον καιρό μέρος της συλλογικής μνήμης».³⁴⁴ Η λειτουργία αυτή είναι ζωτικής σημασίας, όπως υποστηρίζει ο Κόκκος παρακάτω:

«Νομίζω πως απ' τη στιγμή που παύει να υπάρχει μνήμη, τότε καταφθάνει η βαρβαρότητα στις πόρτες μας. Ίσως η τέχνη είναι η μόνη που θ' αποτρέψει τη βαρβαρότητα και θα καθορίσει τα όρια μεταξύ της κτηνωδίας της σκέψης, των ιδεών που εκμηδενίζουν, κι αυτής της πιο οξείας ενατένισης του σύγχρονου κόσμου».³⁴⁵

Η θρησκευτική μεταφορά του ηθοποιού-ως-ασκητή, επεκτείνεται και στη συνθήκη επικοινωνίας με το έργο τέχνης, στο θέατρο και στην όπερα. Πρόκειται για μια νοητική σκυταλοδρομία, κατά την οποία λαμβάνει χώρα η απόθεση και παραλαβή φαντασιώσεων, μνημών, φόβων κι επιθυμιών. Αυτή η διαδικασία ενδοσκοπήσης και μνημοτεχνικής, την οποία έχουν αναλάβει για λογαριασμό των θεατών εξ αρχής οι ηθοποιοί, μεταφέρεται πίσω στους θεατές. Η πράξη του καλλιτέχνη ως επιτέλεση μετουσιωμένης συλλογικής και ατομικής μνήμης μοιάζει να προσλαμβάνει κι αυτή μιαν τελετουργική, θρησκευτική και συλλογική διάσταση. Ο Κόκκος περιγράφει αυτή τη στιγμή όπου ο θεατής παραλαμβάνει το έργο, ως *μετάληψη*. Όπως αναφέρει: «εκείνη τη στιγμή, το σώμα των ιδεών, το σώμα των ονείρων λιώνει μέσα στον οίνο της

³⁴¹ Δημήτρης Τσιολακίδης, «Ο ασκητικός τύπος θρησκευτικής ζωής», *Πεμπτουσία*. Ορθοδοξία, Πολιτισμός, Επιστήμες. <<https://www.pemptousia.gr/2016/11/o-askitikos-tipos-thriskeftikis-zois/>>, δημοσιεύτηκε: 02/11/2016.

³⁴² Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική, Salvatores Dei*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2014, σελ. 63.

³⁴³ Ο Gombrich περιγράφει το συνολικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε ο ντανταϊσμός στο κεφάλαιο «Ο θρίαμβος του μοντερνισμού», στο E.H. Gombrich, *Το χρονικό της Τέχνης*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015, σελ. 599-618.

³⁴⁴ Βέλτσος, *op.cit.*, 12.

³⁴⁵ *ibid*, λεπτό 13.

φαντασίας και κάνει αυτόν που τον γεύεται να υπερβεί τον εαυτό του».³⁴⁶ Η έννοια της *μετάληψης* στη θρησκευτική παράδοση ταυτίζεται άλλωστε και με το «κοινωνώ», δηλαδή συμμετέχω με άλλους σε κάτι κοινό.³⁴⁷ Η *μετάληψη* προϋποθέτει την «αποσύνθεση του καλλιτέχνη μέσα στο έργο του» και «επιτρέπει στον θεατή να οικειοποιηθεί το έργο».³⁴⁸

Πέρασμα στη σκηνοθεσία. Ο ηθοποιός

Ο Κόκκος πέρασε από τη σκηνογραφία στη σκηνοθεσία, καθώς ένωσε την ανάγκη να κινήσει αυτή τη μορφή, τον άνθρωπο-ηθοποιό, ο οποίος για εκείνον αντιπροσωπεύει το «σύμπαν».³⁴⁹ Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Ως σκηνογράφος ήθελα να βρίσκομαι πάντα ανάμεσα στους ηθοποιούς, να τους καταλαβαίνω. Μα και ως σκηνοθέτης θέλω να δουλεύω μαζί με τους ηθοποιούς μου».³⁵⁰ Η ρήξη των παραδοσιακών ορίων και η όσμωση των καλλιτεχνικών ιδιοτήτων του σκηνογράφου και του σκηνοθέτη λειτουργούν ως εργαλείο, για να κοιτάξει η μια τέχνη την άλλη και να συνεξελιχθούν ουσιαστικά.

Ο κοινός χώρος της συμμετοχής, της *μετάληψης* όπως περιγράφεται πιο πάνω, αντανakλά την πρόθεση του Κόκκου να συμπεριλάβει από την αρχή όλους τους συντελεστές στη διαμόρφωση του έργου. «Έχω πάντα μια σαφή ιδέα για το τι θα κάνω σε μια παράσταση, εστιάζω στη βαθιά εμπειρία του λόγου, αλλά με απασχολεί να αντλώ και από τις δικές τους προτάσεις, από τη σχέση του ενός προς τον άλλο».³⁵¹ Ο ίδιος περιγράφει την εμπειρία συνεργασίας του με σημαντικούς ηθοποιούς: «Όταν παίζει ένας ηθοποιός σαν τον Μισέλ Πικολί, γίνεται ταυτόχρονα και σκηνοθέτης του εαυτού του μόνο και μόνο από τον τρόπο που χρησιμοποιεί το σώμα του [...]».³⁵²

³⁴⁶ *ibid*, λεπτό 21.

³⁴⁷ «Κοινωνώ=έχω ή κάνω κάτι από κοινού με άλλον ή άλλους, παίρνω μέρος σε κάτι, συμμετέχω.» Από *Academic Dictionaries and Encyclopedias*, Βλ.<http://greek_greek.enacademic.com/80317/%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CF%8E>, τελευταία επίσκεψη: 19/10/2019.

³⁴⁸ Βέλτσος, *op.cit.*, λεπτό 21.

³⁴⁹ *ibid*, λεπτό 22.

³⁵⁰ Στέλλα Χαραμή, «Από τις Συρακούσες στην Επίδαυρο: Ο Γιάννης Κόκκος επιστρέφει στις πηγές του αρχαίου δράματος», *Ιστορίες/Επίκαιρα, monopol.gr.*, <<https://www.monopoli.gr/2018/08/07/istories/epikaira/167154/apo-tis-syrakoyses-sthn-epidayro-o-giannhs-kokkos-epistrefei-stis-phges-toy-archaiou-dramatos/>>, δημοσιεύτηκε 07/08/2018.

³⁵¹ Χαραμή, *ibid*.

³⁵² Κόκκος, *op.cit.*, σελ.32.

Ο Κόκκος υπηρετεί μία θέση που εμφανίζεται κυρίως στον χορό, και σε μερικές περιπτώσεις στο θέατρο. Κύρια αντιπρόσωπος αυτής της θέσης στον χορό είναι η Pina Bausch,³⁵³ η οποία διαθέτει χώρο στους χορευτές για αυτοσχεδιασμό κι έπειτα ανασυνθέτει οργανικά.³⁵⁴ Στο θέατρο, αντίστοιχα, ο σκηνοθέτης Eugenio Barba κάνει κάτι ανάλογο. Η Julia Varley³⁵⁵ επισημαίνει για τη συνεργασία μαζί του:

«Εγώ δημιουργώ την παράσταση σχεδόν εξ ολοκλήρου, ωστόσο ο σκηνοθέτης δίνει τις τελειωτικές πινελιές [...] Ξεκινούσαμε πρόβες για το *Brecht's Ashes* όταν κατάλαβα ότι ο Εουτζένιο [Μπάρμπα] ήταν ο πρώτος ο οποίος δεχόταν να θυσιάσει τις ιδέες του, αν δεν λειτουργούσαν πρακτικά και σκηνικά. Παράλληλα ήταν ένας σκηνοθέτης που έχτιζε προπαντός με υλικό προσφερόμενο από τις/τους ηθοποιούς του».³⁵⁶

Η συμμετοχή των συντελεστών μιας παράστασης στη διαμόρφωσή της καταλύει την αυθεντία του σκηνοθέτη και διαμορφώνει ένα πεδίο όπου όλοι οι λόγοι συνυπολογίζονται. Για τον Κόκκο αυτή είναι μια διεργασία μέσα από την οποία επαληθεύεται και το αρχικό του όραμα: «Για μένα, οι παραστάσεις είναι προϊόν μιας συλλογικής έκφρασης· και νομίζω πως αυτό με οδηγεί ευλαβικά στην πρώτη αίσθηση που είχα για την ανάγνωση ενός έργου».³⁵⁷

Ο Κόκκος τελικά διαμορφώνει τις συνθήκες για τη «χειραφέτηση», σύμφωνα με τον όρο που εισάγει ο Jacques Rancière,³⁵⁸ του ηθοποιού, αλλά και όλων των συντελεστών που δρουν από κοινού στον θεατρικό τόπο και χρόνο, με συνακόλουθη και τη «χειραφέτηση» του θεατή απέναντι σε αυτό το ανοιχτό πεδίο. Ο Rancière υποστηρίζει ότι ο διαχωρισμός της σκηνής και του κοινού πρέπει να αρθεί. Οι τρόποι για να γίνει αυτό είναι πολλοί, όπως η αλλαγή των θέσεων (οι ηθοποιοί στον χώρο του κοινού και οι θεατές στη σκηνή), η κατάργηση των διαφορών μεταξύ ηθοποιών και θεατών, η μεταφορά της παράστασης σε άλλον χώρο, όπως ο δρόμος, η πόλη, η ζωή.³⁵⁹

³⁵³ Χορεύτρια και χορογράφος.

³⁵⁴ Τον Δεκέμβρη του 1999, είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω εκ του σύνεγγυς τη διαδικασία προβών δημιουργίας καινούριου έργου στο Βούπερταλ, έπειτα από πρόσκληση του Δάφνι Κόκκινου, νυν υπεύθυνου ρεπερτορίου της ομάδας Pina Bausch Tanztheater Wuppertal.

³⁵⁵ Ηθοποιός μέλος του *Odin Teatret*, συγγραφέας, σκηνοθέτρια.

³⁵⁶ Julia Varley, *Πέτρες από νερό, Σημειώσεις μιας ηθοποιού του θεάτρου Οντίν*. Αθήνα: Δωδώνη, 2019, σελ.192.

³⁵⁷ Χαραμή, *op.cit.*

³⁵⁸ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος Θεατής*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2015.

³⁵⁹ Ζακ Ρανσιέρ, *ibid*, σελ. 11, 12.

Επιπλέον θεωρούμε ότι υφίσταται καταγωγική σχέση της χειραφέτησης του Rancière από την κατά Bertolt Brecht αποστασιοποίηση (χειραφέτηση του ηθοποιού), αφού κατά τον τελευταίο η πραγματική συνάντηση διαμορφώνεται από την ανοικείωση/ αποστασιοποίηση του ηθοποιού από τον ρόλο· ο ηθοποιός δρα φέροντας κι εσωτερικεύοντας τις καταστάσεις / συνθήκες του ρόλου και όχι ταυτιζόμενος κι εξωτερικεύοντας τον ρόλο.³⁶⁰

Χώρος / Φωτισμός / Ένδυμα

Η σχέση του Κόκκου με την αρχιτεκτονική δεν είναι δεσμευτική ούτε αναπαραστατική. Αναζητά διακειμενικά, σε όλο το ιστορικό εύρος της αρχιτεκτονικής ιστορίας, τα εκφραστικά μέσα που χρειάζεται, ανεξάρτητα από την εποχή από την οποία προέρχονται. Αυτή η διαδικασία υπηρετεί και την ιδέα του για το θέατρο «σαν μια τέχνη όπου οι διάρκειες συνυπάρχουν».³⁶¹ Το κεντρικό σημείο στη σκηνή του είναι η ανθρώπινη κλίμακα και ως προς αυτήν δοκιμάζονται όλα τα υπόλοιπα μέσα. Ο ίδιος περιγράφει αυτή την «άσκηση» ως εξής:

«Δεν έχω ειδική προτίμηση για κάποιο σχήμα ή κάποιον ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό χώρο, γιατί αυτό που με ενδιαφέρει είναι να συλλάβω με ποιο τρόπο, ξεκινώντας από το έργο, μπορεί ο αρχιτεκτονικός χώρος να αναδείξει την προσαρμογή ή τον αποκλεισμό της ύπαρξης. Η αρχιτεκτονική με βοηθάει να οργανώσω αυτή τη βασική σχέση αποκλεισμός / προσαρμογή».³⁶²

Ο αποκλεισμός, με την έννοια ενός αφιλόξενου χώρου, χώρου «αμηχανίας», και η προσαρμογή, ως μετασχηματισμός του «τυχαίου» χώρου στον «κατεξοχήν χώρο της τραγωδίας».³⁶³ Συνεπώς, η διαμόρφωση του χώρου, στο έργο του Κόκκου, είναι

³⁶⁰ Για την αρχική τοποθέτηση της αποστασιοποίησης του Brecht στο «Σκηνή του Δρόμου, βασικό πρότυπο για το επικό θέατρο», στο Παύλος Μάτεσις (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*, Αθήνα: Δωδώνη, 1971, και για μια εκτενέστερη ανάλυση της αποστασιοποίησης βλ. Γραμματάς Θεόδωρος, *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*, στον ιστότοπο: <<http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>>, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

³⁶¹ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 63.

³⁶² *ibid.*

³⁶³ *ibid.*

συνυφασμένη με την ύπαρξη. Βασικό όχημα αυτής της ύπαρξης είναι το σώμα τού ηθοποιού, αυτό που μεταφέρει και την ανθρώπινη κλίμακα στη σκηνή.

Στη φοιτητική εργασία του Κωνσταντίνου Ζαμάνη³⁶⁴ για τον Γιάννη Κόκκο, με επιβλέπουσα καθηγήτρια την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ³⁶⁵, μέρος του βιβλίου που συνόδευε τη μεγάλη έκθεση *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, η προσοχή του τότε φοιτητή, νυν σκηνογράφου, στρέφεται στη «διαμόρφωση του κενού χώρου μέσα στον οποίο διαγράφεται ο ηθοποιός με το σώμα, το χρώμα του κοστουμιού του και το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς».³⁶⁶

Επιμένοντας στη συνομιλία των έμβιων με τα υπόλοιπα δεδομένα της παράστασης, ο Κόκκος στον *Σκηνογράφο και τον ερωδιό* ερευνά πώς το ανθρώπινο σώμα συνδέεται με τον χώρο: μελετά ζωγραφικούς πίνακες και φωτισμούς και το πώς η χρήση του φωτός μπορεί να βοηθήσει το εσωτερικό της δράσης. Ο Κόκκος περιγράφει ότι στο μουσείο Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης ένωσε τεράστια σαγήνη βλέποντας έναν Vermeer, με το εσωτερικό φως να καθλώνει το βλέμμα: «Με ποιον τρόπο το ίδιο φως μπορεί να μας βοηθήσει μέσα στο πλαίσιο της σκηνής;»³⁶⁷ Διερευνώντας αυτό τον τρόπο και με την προσοχή του στραμμένη προς την οριοθέτηση της σκηνής, ψάχνει να βρει *το φως το οποίο ακτινοβολεί στο εσωτερικό της εικόνας χωρίς να βλέπουμε την πηγή*.

Ο Κόκκος παρακολουθεί στην πράξη τον Ernst Gombrich και το βιβλίο του *Σκιαί Ερριμμένοι, η απόδοση της σκιάς στην Δυτική Τέχνη*³⁶⁸, ο οποίος διακρίνει μέσω του Filippo Baldinucci και του *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno*³⁶⁹ (Φλωρεντία 1681) τις τρεις διαβαθμίσεις του σκούρου χρώματος στη ζωγραφική, δηλαδή α) τη σκιά, *αυτό που γεννά το ίδιο το αδιαφανές σώμα*, δηλαδή το μέρος του αντικείμενου που δεν βρίσκεται στο φως, β) το υποσκίασμα, *το σημείο εκείνο στο οποίο συντελείται βαθμιαία η μετάβαση από το φωτεινό στο σκοτεινό μέρος*, πάνω στο αντικείμενο και γ) την ερριμμένη σκιά, *σκιά την οποία το αναπαριστώμενο αντικείμενο ρίχνει στο έδαφος ή*

³⁶⁴ Σκηνογράφος, καθηγητής Σκηνογραφίας στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου.

³⁶⁵ Αρχιτέκτων, ομότιμη καθηγήτρια στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, κι επιμελήτρια σημαντικών τόμων και εκθέσεων για τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία στην Ελλάδα.

³⁶⁶ Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών/ Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 1999.

³⁶⁷ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σελ. 50.

³⁶⁸ Ernst H. Gombrich, *Σκιαί Ερριμμένοι, η απόδοση της σκιάς στην Δυτική Τέχνη*. Αθήνα: Άγρα, 2005.

³⁶⁹ Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno*. Φλωρεντία, 1681, βλ. <<https://archive.org/details/vocabolariosca00bald/page/n6>>, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

αλλού.³⁷⁰ Ο Gombrich αναφέρει τον Ντε Κίρικο, με τον οποίο θεωρούμε ότι υπάρχει βαθιά συγγένεια του Κόκκου, καθώς οι σκηνικοί χώροι του τρίτου παρομοιάζουν με τις *ονειρικές συνθέσεις* του δεύτερου, με τις *άδειες πλατείες*, σαν τα μεσημέρια να διαρκούν αιώνες, με τις σκιές οι οποίες *εντείνουν την αίσθηση ανησυχίας και απειλής*.³⁷¹

Θα εμπλουτίσουμε τη σκέψη μας με το κείμενο του Friedrich Nietzsche *Ο ταξιδιώτης και η σκιά του* (από το βιβλίο του *Ανθρώπινο πολύ ανθρώπινο*, ένα βιβλίο όπως ο ίδιος λέει για *ελεύθερα πνεύματα*³⁷²) στο οποίο μια σειρά αφορισμών έχουν ως πρόλογο κι επίλογο τον διάλογο μεταξύ του *Ταξιδιώτη και της Σκιάς του*:

«Ταξιδιώτης: Πρέπει να ξέρεις ότι αγαπώ τις σκιές τόσο όσο αγαπώ το φως. Για την ύπαρξη της ωραιότητας του προσώπου, την καθαρότητα του λόγου, την ευγένεια και σταθερότητα του χαρακτήρα, η σκιά είναι τόσο απαραίτητη όσο το φως. Δεν είναι αντίπαλοι - μάλλον κρατούν τα χέρια τους σαν καλοί φίλοι· κι όταν το φως εξαφανίζεται, η σκιά γλιστρά πίσω του...

Σκιά: Αυτή η ερριμμένη σκιά, όταν η λάμψη της γνώσης πέφτει πάνω στα πράγματα - αυτή η σκιά είμαι εγώ».³⁷³

Θεωρούμε ότι το συγκεκριμένο χωρίο του διαλόγου αντανακλά και τη θέση του Κόκκου όταν ορίζει και προσδιορίζει τι συμβαίνει στον σκηνικό χώρο, σε αναλογία με αυτό που συμβαίνει εκτός αυτού³⁷⁴. Για τον λόγο αυτό ενισχύει συστηματικά την παρουσία του πλαισίου (της μπούκας), προσπαθώντας έτσι να οριοθετήσει το βλέμμα: «Δημιουργώ το σκηνικό μου ξεκινώντας από τα στοιχεία που δεν βρίσκονται πάνω στη σκηνή, γιατί στη σκηνή πρέπει να υπάρχουν όλα όσα μάς επιτρέπουν να φανταστούμε αυτό που υπάρχει έξω απ' αυτή».³⁷⁵

Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς που ενδιαφέρει τον σκηνογράφο προϋποθέτει έναν ποιητικό νου κι ένα στοχαστικό βλέμμα απέναντι στα αντικείμενα, στις μορφές,

³⁷⁰ Ernst H. Gombrich, *op.cit*, σελ. 6.

³⁷¹ Gombrich, *ibid*, σελ. 26.

³⁷² Friedrich Nietzsche. *Human All-Too-Human: A Book For Free Spirits*. Part II (translated by Paul V. Cohn). New York: The MacMillan Company, 1913, σελ. 7, βλ. <http://www.gutenberg.org/files/37841/37841-pdf.pdf?fbclid=IwAR0TYqd4tpxX3kmZ_Arx3dpR4_VQSaWlxoFooWrA3IraC8030bkuoptQW48>, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

³⁷³ Nietzsche, *ibid*, σελ. 173.

³⁷⁴ Όπως συμβαίνει και εν σχέσει με τους φόνους, στην αρχαία τραγωδία.

³⁷⁵ Κόκκος, *ibid*, σελ. 24.

στα νοήματα. Θα εισαγάγουμε εδώ και τη σκέψη του Junichiro Tanizaki,³⁷⁶ όπως αποτυπώνεται στο βιβλίο του το *Εγκώμιο της Σκιάς*, γραμμένο το 1933, όπου, με τρόπο συναισθηματικό και βιωματικό, παρουσιάζει τις βασικές αξίες του ιαπωνικού τρόπου ζωής, πολλές από τις οποίες τείνουν να χαθούν.

Πέραν της μεγάλης χρονικής αλλά και γεωγραφικής απόστασης που χωρίζει την πρακτική του Κόκκου από το δοκίμιο του Τανιζάκι, μια πιθανή γειτνίαση εντοπίζεται στην από κοινού προσήλωσή τους στην τοπική ταυτότητα και ιδιαιτερότητα. Ο Κόκκος, μετά από πολύχρονο εκπατρισμό, αναζητά την «ελληνικότητα» (όπως αναλύεται στη διατριβή) μέσα από τις υποσυνείδητες διασυνδέσεις μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης Ελλάδας, αλλά και μέσα από το έργο των μεγάλων Ελλήνων δασκάλων του. Ο Τανιζάκι, από ενσαρκωτής μιας δυτικότροπης στάσης ως νέος, στράφηκε αργότερα στη ζωή του προς την εξύμνηση της καθημερινής, εύθραυστης και διακριτικής «ιαπωνικότητας». Όπως δηλώνει και ο τίτλος *Εγκώμιο της Σκιάς*, η καθημερινή ζωή των Ιαπώνων εκτυλίσσεται στο ημίφως, εκεί που όλα δείχνουν πιο κομψά, πιο σιωπηλά. Μιλώντας για τους τοίχους του εσωτερικού του σπιτιού, ο Τανιζάκι αναφέρει: «Αν ήταν φωτεινοί θα έσβηναν εκείνη την απαλή, εύθραυστη ομορφιά του ανεπαίσθητου φωτός. Φτάνουμε στο σημείο να αντλούμε ευχαρίστηση στη θέα εκείνου του λεπτότατου φωτός των αβέβαιων ακτινών, που πέφτοντας στο σύθαμπο της επιφάνειας των τοίχων διατηρούν μετά βίας μια ύστατη πνοή».³⁷⁷

Κόντρα στην τάση της εποχής να υπερφωτίζονται όλοι οι χώροι, τα σπίτια, τα εστιατόρια, μέχρι και η σκηνή του θεάτρου, ο Τανιζάκι γράφει:

«[...] πρέπει ν' αφήσουμε τη σκηνή του θεάτρου Νο σκοτεινή όπως ήταν άλλοτε, κι όσο πιο παλιά η κατασκευή τόσο το καλύτερο. Μια σκηνή που το πάτωμά της έχει αποκτήσει μια λάμψη φυσική, κολόνες και παραπετάσματα όλο φως σκοτεινιασμένο, ένα σκοτάδι που κρέμεται απ' τα δοκάρια στις άκρες τής οροφής πάνω απ' τα κεφάλια των ερμηνευτών, σαν μια μεγάλη κρυμμένη καμπάνα, ένας τέτοιος τόπος είναι ο κατάλληλος».³⁷⁸

Ο Τανιζάκι παρατηρεί στο θέατρο Νο τη λάμψη που προέρχεται από τα σώματα και όχι από το σκηνικό, το οποίο πρέπει να παραμένει στο ημίφως. Εντυπωσιασμένος από τη

³⁷⁶ Ιάπωνας συγγραφέας.

³⁷⁷ Τζουνιτσιρό Τανιζάκι, *Το εγκώμιο της σκιάς*. Αθήνα: Άγρα, 1995, σελ. 69.

³⁷⁸ Τανιζάκι, *ibid*, σελ. 89.

φυσικότητα του δέρματος των εμφανών μερών του σώματος, του προσώπου, του λαιμού και των χεριών, στο θέατρο Νο, ο Τανιζάκι γράφει για τα χέρια του ηθοποιού: «[...] επάνω στη σκηνή φάνταζαν μαγευτικά όμορφα, ενώ το δικό μου πάνω στο γόνατο δεν έμοιαζε παρά με ένα κοινό χέρι».³⁷⁹

Ο Τανιζάκι αναφέρεται εκτενώς στα κοστούμια του ιαπωνικού θεάτρου και στο πώς παρουσιάζεται το σώμα μέσα από αυτά, επικαλούμενος σταθερά και το ζήτημα φωτός και σκιάς. Τα κοστούμια του θεάτρου Νο είναι φανταχτερά, φέρουν χρυσό και ασήμι, και καταφέρνουν να αναδείξουν «τη μαγεία της υφής του προσώπου».³⁸⁰ Σε αντίθεση με το θέατρο Νο, στο θέατρο Καμπούκι τα κοστούμια είναι εξίσου φανταχτερά, αλλά καθώς το συγκεκριμένο είδος έχει υιοθετήσει τον ηλεκτρικό φωτισμό της σκηνής, οι χρωματισμοί των κοστούμιών δεν έχουν την ίδια επίδραση στον θεατή. Το ίδιο ισχύει και για το πρόσωπο των ηθοποιών, το οποίο «παραμένει μέχρις ενός σημείου φτιαχτό και δεν μεταφέρει την αίσθηση της ομορφιάς του ζωντανού χρώματος».³⁸¹

Σε όλο το φάσμα των παραστασιακών τεχνών υπάρχει το ζήτημα πόσο και πώς το ανθρώπινο σώμα αποκαλύπτεται από το κοστούμι στο ημίφως της σκηνής. Είναι στην επιμέλεια του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου να μελετήσουν την προβολή της *προτομής* του κεφαλιού μέσα από το άνοιγμα του ενδύματος, αλλά και την εμφάνιση και κίνηση των χεριών μέσα από τα μανίκια. Στη σκηνή, τόσο του ιαπωνικού όσο και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, το σώμα συγκεντρώνει και αντανακλά το φως, σαν μια *λακαρισμένη*³⁸² επιφάνεια σε ένα ημιφωτισμένο δωμάτιο.

Το ρούχο μπορεί να εννοηθεί σαν ο πιο άμεσος χώρος σε σχέση με το σώμα. Αποτελεί μια πρώτη κατοικία, ένα καταφύγιο, που παίρνει μορφή από το ίδιο το σώμα. Για τον Bachelard στην *Ποιητική του χώρου*, το ρούχο είναι «η προστασία που προσαρμόζεται πάνω στο κορμί μας». Περιγράφει ένα «σπίτι-ρούχο» ως «φανταστική άσκηση της λειτουργίας τού κατοικώ». Σε αντίθεση με ένα έτοιμο ρούχο, ένα τέτοιο σπίτι-ρούχο θα ήταν προσασμοσμένο «στα μέτρα μας».³⁸³ Αλλά και ο Merleau-Ponty αναφέρει το ρούχο ως «προσάρτημα του σώματός μου».³⁸⁴

³⁷⁹ *ibid*, σελ. 86.

³⁸⁰ *ibid*, σελ. 82.

³⁸¹ *ibid*, σελ. 84.

³⁸² Κατά τον Τανιζάκι, το υλικό της λάκας, ευρέως διαδεδομένο στην ιαπωνική καθημερινότητα, αλληλεπιδρά με το φως με τον καλύτερο τρόπο λόγω της θαμπάδας του.

³⁸³ Bachelard, 1982, *op.cit.*, σελ. 128.

³⁸⁴ Μερλώ-Ποντύ, *op.cit.*, σελ. 176.

Ο Κόκκος τοποθετεί το ενδυματολογικό στοιχείο, στο θέατρο, σε κοινό επίπεδο με το αρχιτεκτονικό. Δεν έχουν την πρωτοκαθεδρία στο έργο του, ανασύρονται μελετημένα όμως από όλο το φάσμα ιστορικών αναφορών, μετασχηματίζονται και συντίθενται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετήσουν καλύτερα την ιδέα που ως κέντρο έχει τον άνθρωπο-ηθοποιό. Ο Κόκκος αναφέρει για τα ενδυματολογικά στοιχεία:

«Βλέπω τους ηθοποιούς σαν να είναι οι ίδιοι θεατρικά πρόσωπα και συχνά εμπνέομαι τα ενδυματολογικά στοιχεία από την προσωπικότητά τους. Με ποιο τρόπο θα ντυνόταν σε αυτή την περίπτωση αυτό το σώμα, αυτή η προσωπικότητα που στέκεται τώρα εδώ μπροστά μου, χωρίς να μεταβάλλει τη σωματική της υπόσταση; Πιστεύω ότι το ρούχο πρέπει να πηγαίνει προς τον ηθοποιό και όχι ο ηθοποιός προς το ρούχο».³⁸⁵

Με τα παραπάνω περιγράψαμε ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο θα μελετηθεί το έργο τού Κόκκου στη συνέχεια. Αυτό το πλαίσιο ορίστηκε από στοιχεία της βιογραφίας του και από τις βασικές σκέψεις του για το θέατρο και τη σκηνογραφία. Συγκεκριμένα αναφερθήκαμε στη σύνδεσή του με την Ελλάδα, στις σχέσεις του με δασκάλους και συνεργάτες, στο πέρασμα στη σκηνοθεσία, στις ιδέες του για την ποίηση, για τον ηθοποιό-ασκητή, για τη λειτουργία του θεάτρου να διατηρεί τη συλλογική μνήμη και το όνειρο. Μέσα από διατυπώσεις του ίδιου του Κόκκου, συνθέσαμε το σκεπτικό του για τον σκηνικό χώρο, τον φωτισμό, το ενδυματολογικό στοιχείο και επιχειρήσαμε συνδέσεις με αναφορές οι οποίες παρουσιάζουν συγγένεια με την ποιητική του Κόκκου (Nietzsche, De Chirico, Tanizaki, Bachelard, Merleau-Ponty).

Μέσα από τη σκέψη, όπως την προσεγγίσαμε, και την πρακτική του Κόκκου, την οποία θα αναλύσουμε περαιτέρω, γίνεται εμφανές το ενδιαφέρον του, ως σκηνοθέτη, για τον ηθοποιό. Ο ηθοποιός, όπως και ο Κόκκος, μετακινούνται μεταξύ διαφορετικών ιδιοτήτων. Παρακάτω θα αναπτυχθεί και θα τεκμηριωθεί η βασική μας υπόθεση, ότι ο Κόκκος υποστηρίζει τη χειραφέτηση του καλλιτέχνη και τη συλλογική διαδικασία. Θα επιχειρηματολογήσουμε επίσης υπέρ της άποψης ότι ο Κόκκος, με αυτή την ιδέα της οριζόντιας συνεργασίας, φέρει μια καινοτομία στο ελληνικό θέατρο, αλλά και ρήξη, όπως θα αποτυπωθεί μέσα από τις κριτικές για το έργο του.

³⁸⁵ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 84.

Η σκηνή ως χώρος συναντήσεων και η παράσταση ως συλλογική –αλλά και δημοκρατική– εργασία αποτελούν έννοιες που συνυφαίνονται στο ύφασμα της χωρογραφίας, όπως το περιγράψαμε στην Εισαγωγή.

Ορέστεια στην Επίδαυρο: Η σκηνοθεσία ως ελεύθερη συνεργασία με τους ηθοποιούς

Ο Κόκκος στο βιβλίο του περιγράφει με σωματικούς όρους, αφού *δανείζει στο τοπίο μάτια*,³⁸⁶ την Επίδαυρο:

«Στεφανωμένο με μία θάλασσα από πεύκα, το πέτρινο τόξο έχει τις χάρες ενός ξέφωτου στο δάσος. Ακίνητο, σαν μάτι ορθάνοιχτο, και μέσα η κόρη χρυσαφένια της γης, το θέατρο της Επιδαύρου βλέπει τον ουρανό. Το τεχνητό φως διεκδικεί τα δικαιώματά του από τη νύχτα. Η θερμότητα των κερκίδων εξαερώνεται. Ο ήλιος δύνει την ίδια ακριβώς στιγμή που φωτίζεται ο δίσκος της ορχήστρας. Χωρισμένος σε δύο λευκές γραμμές κάνει την εμφάνισή του ο χορός».³⁸⁷

Στις περισσότερες συνεντεύξεις που δίνει, επιβεβαιώνει το πάθος του για το αρχαίο θέατρο³⁸⁸ και την εμπειρία του ως θεατή ως μία μεταφυσική κατάσταση μεταξύ γης και ουρανού, όπου όλοι οι θεατές έχουν έναν ανοικτό και δημοκρατικό τρόπο θέασης:

«Κάθε φορά που βρίσκομαι στην Επίδαυρο και στο αρχαίο θέατρο, κάτω από αυτόν τον έναστρο νυχτερινό ουρανό, έχω πάντα το ίδιο μοναδικό συναίσθημα που όμοιό του δεν υπάρχει, ότι βρίσκομαι στο κέντρο του κόσμου, εδώ που χτυπά η καρδιά του θεάτρου, αυτός ο ανοιχτός κύκλος όπου η παρουσία τού

³⁸⁶ Π. Ρηγοπούλου, γραπτή επικοινωνία.

³⁸⁷ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 105.

³⁸⁸ Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας και καθηγητής ιστορίας της αρχιτεκτονικής Χαράλαμπος Μπούρας, σχετικά με τη διάταξη και εξέλιξη των αρχαίων θεάτρων, με τη γέννηση της «σκηνικής δράσης» διαμορφώνεται κατάλληλα και ο θεατρικός χώρος: «στο κτίριο του θεάτρου δημιουργείται η ανάγκη, αφ' ενός, ενός στοιχείου που να σχηματίζει ένα βάθος (φόντο) για τους υποκριτές, αφ' ετέρου, ενός κλειστού χώρου για τη μεταμφίεσή τους. Έτσι έχουμε την πρώτη σκηνή, που βρισκόταν σε άμεση σχέση με την ορχήστρα, στον άξονα του κοίλου και ήταν ένα απλό παράπηγμα από ξύλα και ύφασμα». Το παράπηγμα αυτό σταδιακά μετασχηματίζεται σε σταθερό κτίσμα της σκηνής. Στην περίπτωση του θεάτρου της Επιδαύρου στο αρχικό κτίσμα του Πολύκλειτου, που τοποθετείται στα μέσα του 4ου π.Χ. αιώνα, προστίθεται μεταγενέστερα και το προσκήνιο, από το οποίο έχουν διασωθεί τμήματα έως σήμερα. Το θέατρο σήμερα διατηρείται συνολικά σε καλή κατάσταση, έχοντας υποβληθεί σε λίγες ανακατασκευαστικές επεμβάσεις. Χαράλαμπος Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, Πρώτος τόμος. Αθήνα: Συμμετρία, 1991, σελ. 328.

ανθρώπου με τη φωνή, το σώμα και την κίνησή του θέτει τα ερωτήματα κάνοντας και τους άλλους να συμμετέχουν».³⁸⁹

Η Βοζάνη αναφέρεται στους θεατές οι οποίοι βρίσκονται κοντά στην ορχήστρα και γίνονται τα απόλυτα υποκείμενα της παράστασης λόγω του προνομίου τους να κάθονται μπροστά· έτσι είχαν την εμπειρία της τραγωδίας με εγγύτητα στους ήρωες του έργου.³⁹⁰ Αναδεικνύει την επιτέλεση ως το πρωταρχικό στοιχείο του δράματος που συντονίζει το ζωντανό υλικό (ηθοποιούς, χορό, κοινό) και τον χώρο, ο οποίος στο αρχαίο θέατρο δεν είχε όρια μεταξύ των συνδεόμενων διαφορετικών περιοχών (σκηνή, ορχήστρα, κοίλον) ή οι περιοχές αυτές διεισέδυσαν η μία στην άλλη, ανταποκρινόμενες και στην ίδια τη φύση του δράματος.

Η Ruth Padel μιλά όχι μόνο για τον κοινό χώρο αλλά και για την κοινή εμπειρία της ορχήστρας με κοινό φωτισμό, αφού κοινό-ερμηνευτές δεν διαχωρίζονται με το σκοτάδι του σύγχρονου θεάτρου: «κοινό και ηθοποιοί μοιράζονταν τη γιορτή, εισέρχονταν από την ίδια διαδρομή. Ο χορός στην ορχήστρα, αποτελούμενος από πολίτες, ήταν υπό διάφορες έννοιες ενδιαμέσως κοινού και ηθοποιών».³⁹¹

Στο τοπίο επιστρέφει ο Κόκκος, καλλιτεχνικά, έπειτα από σαράντα χρόνια, για να σκηνοθετήσει την *Ορέστεια*, σε παραγωγή της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, το 2001. Το κοινό της Ελλάδας, και ειδικά της Επιδαύρου, ήρθε σε επαφή με μία άλλου τύπου

³⁸⁹ Μάνια Ζούση, «Γιάννης Κόκκος: Χρειάζεται πνευματική αντίσταση στις ακροδεξιές πολιτικές της Ευρώπης και του κόσμου», *Η Αυγή*, <<http://www.avgi.gr/article/10812/9101126/chreiazetai-pneumatike-antistase-stis-akrodexies-politikes-tes-europes-kai-tou-kosμου>>, δημοσιεύτηκε: 17/08/2018.

³⁹⁰ Vozani, Ariadni, *The architectural correspondence of space and speech in tragedy*. PhD thesis. The Open University, UK, 2003. Σελ. 81. Στη διδακτορική διατριβή της η Βοζάνη μελετά το πώς ο χώρος και ο λόγος, στην προκειμένη περίπτωση ο θεατρικός, συναντώνται στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται ως εργαλείο ανάλυσης για τη μελέτη του θεατρικού χώρου, και τα συμπεράσματα για τη σχέση θεατρικού χώρου και λόγου ενημερώνουν κυκλικά, εκ νέου, τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Ερευνά ολιστικά και ενοποιεί την παράσταση, το κείμενο και τον θεατρικό χώρο συνύπαρξης του συγγραφέα, του ηθοποιού και του θεατή σε ένα σύστημα ανάλυσης για την παραγωγή του χώρου, χρησιμοποιώντας εργαλεία από την αρχιτεκτονική, την αρχαιολογία, τη γλωσσολογία, τη θεατρολογία και τη φιλολογία, για να φωτίσει τις επιτελεστικές ρηγματώσεις των συναντήσεών τους. Η Βοζάνη υπογραμμίζει τη σύνδεση του κτιρίου του αρχαίου θεάτρου με την πόλη, με θρησκευτικούς και πολιτικούς όρους. Ειδικά για το θέατρο του Διονύσου, το οποίο το αντιλαμβανόμαστε ως ένα μέρος ενός λόφου με την Ακρόπολη, το ναό του Διονύσου. Παράλληλα, μελετά τον τόπο ως κοινό χώρο μεταξύ της κοινότητας θεατών και ερμηνευτών και τη σύνδεση σκηνής - ορχήστρας - κοίλου με τους πρωταγωνιστές, τον χορό και τους θεατές και εξετάζει πώς οι περιοχές αυτές διεισέδυσαν η μία στην άλλη, ανταποκρινόμενες και στην ίδια τη φύση του δράματος.

³⁹¹ Ruth Padel, *Making Space Speak* στο (Επιμ.) John J. Winkler και Froma I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context*, Princeton: Princeton University Press, 1992, σελ. 339.

σκηνοθεσία, πέρα από το σύνθημα της ενιαίας υποκριτικο-κεντρικής καθοδήγησης, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω.

Ο ίδιος αντιμετώπισε την *Ορέστεια* ως τρίπρακτο έργο, έχοντας προσεγγίσει το πεδίο της τριλογίας του Αισχύλου από πολλά διαφορετικά κείμενα και όπερες: «[...] σε παραστάσεις όπερας όπως η *Ηλέκτρα* του Strauss, στην *Ηλέκτρα* με τον Antoine Vitez δύο φορές, σε εργαστήρια με νέους ηθοποιούς στη Γαλλία, το Βέλγιο, το Στρασβούργο, την Ελβετία, καθώς και στην *Ορέστεια* του Ξενάκη». ³⁹² Δεδομένης της μακράς διάρκειας της τριλογίας, ο Κόκκος επέλεξε να κρατήσει το μεγαλύτερο τμήμα τού *Αγαμέμνονα* και να μειώσει το κείμενο στις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*, χωρίς να αλλοιωθεί η αρχική δραματουργία του Αισχύλου. Παράλληλα, αρκετά χορικά δεν τραγουδήθηκαν, η εκφορά του λόγου όμως, ως πρόζα, έγινε με τρόπο ώστε ο θεατής να καταλαβαίνει το κείμενο. Όπως αναφέρει η Βοζάνη για τη σχέση θεατρικού χώρου και δραματικού λόγου: «Ο δραματικός λόγος, ακόμα και στη μορφή ενός εμφανώς *περιγραφικού* μονόλογου, δεν *περιγράφει* ποτέ αλλά πάντα δρα. Αυτό που είναι σημαντικό για εμάς είναι ότι αυτή η δράση παράγει τρισδιάστατο χώρο επί σκηνής και είναι, κατ' αυτή την έννοια, που έχουμε ονομάσει τον δραματικό λόγο, τρισδιάστατο λόγο». ³⁹³ Η Βοζάνη εισάγει αυτή τη τρισδιάστατη ιδιότητα του δραματικού λόγου για να εκφράσει την αλληλεπίδραση του λεκτικού και του χωρικού, η οποία είναι διαφορετική από την αντίστοιχη αλληλεπίδραση στην καθημερινή μας ζωή και είναι αυτό που θεωρούμε ότι κατέκτησε ο Κόκκος με τη σκηνογραφία της *Ορέστειας*.

Η σκηνογραφία του Κόκκου στην *Ορέστεια* απελευθερώνει τον χώρο της ορχήστρας, εμφανίζει το περιφερειακό λίθινο πλαίσιο της και επιδιώκει σαφείς αναφορές στο αρχικό σκηνικό κτίσμα. Αυτή ήταν και η πρόθεση του Κλεόβουλου Κλώνη ³⁹⁴ όταν δημιούργησε τις πρώτες του σκηνογραφίες στην Επίδαυρο. Πιο αναλυτικά, ο σκηνικός χώρος της *Ορέστειας* αρθρώνεται ως αντανάκλαση του σκηνικού κτίσματος που υπήρχε: διαπιστώσαμε και επιτόπου πώς και με ποιο τρόπο καλύπτει τα υπάρχοντα ανασκαφικά κατάλοιπα αλλά και εξετάσαμε παράλληλα τη μελέτη του θεάτρου της

³⁹² Έλενα Δ. Χατζηϊωάννου, «Ο ουρανοξύστης... *Ορέστεια* σε τρεις θεατρικές πράξεις», *Τα Νέα*, 08/05/2001, Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=579&pubFileDisk=YE2001_07_CR039_1_sc.jpg&publD=8007>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

³⁹³ Ariadni Vozani, *The architectural correspondence of space and speech in tragedy*. PhD thesis. The Open University, UK, 2003, σελ. 192.

³⁹⁴ Κλεόβουλος Κλώνης, βλ. Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *op.cit.*

Επιδαύρου (από τον αρχαιολόγο Σάββα Γώγο και τους συνεργάτες του).³⁹⁵ Το οικοδόμημα του Κόκκου συντίθεται από μια κλίμακα εννέα σκαλοπατιών και από μία επιμήκη πρόσοψη, η οποία συμπληρώνεται στο πίσω, μη ορατό, μέρος με έναν χαμηλό όγκο από την οροφή του οποίου ξεπροβάλλει μια ελιά. Τα εννέα σκαλοπάτια σαν, τεντωμένο προς τις δύο πλευρές και εκτεταμένο σε ύψος, κρηπίδωμα αρχαίου ναού, εξασφαλίζουν την προοπτική και το βάθος. Η βάση αυτή μαζί με τους χώρους του προσκήνιου και του λογείου δημιουργεί μία παραλλαγή της τυπικής χωροθέτησης.

Η όψη παραπέμπει αφαιρετικά σε μια πλαϊνή όψη κλασικού ελληνικού ναού καθώς τηρεί την έμφαση στην οριζοντιότητα που ο κλασικός ναός υλοποίησε δίνοντας «τέλειες αναλογίες» στη «στατική μορφή της δοκού επί στύλων».³⁹⁶ Το κτίσμα της σκηνής της *Ορέστειας*, συνεπές, λοιπόν, προς την αρχαιοελληνική μορφή των σκηνικών κτιρίων αλλά και ως προς τις ρωμαϊκές κι ελληνοιστικές του τροποποιήσεις, αποτελεί ένα αφαιρετικό μέτωπο που χωρίζεται με κατακόρυφους αρμούς (ως υποχωρήσεις της επιφάνειας) σε ίσα τμήματα (πανέλα). Στο προσκήνιο του αρχαίου θεάτρου, στη θέση των αρμών υπήρχαν κίονες οι οποίοι δημιουργούσαν στο ενδιαμέσό τους διάστημα εσοχές, τα «μετακίονια», όπως αναφέρει ο Χαράλαμπος Μπούρας³⁹⁷, που διακοσμούσαν με πίνακες ή «καταβλήματα».³⁹⁸ Στο αρχαίο θέατρο τα κεντρικά μετακίονια λειτουργούσαν ως θυρώματα, είσοδοι και έξοδοι για τους ηθοποιούς³⁹⁹, κάτι που αξιοποιήθηκε και στη σκηνογραφία της *Ορέστειας* με ακόμα πιο ευρηματικό τρόπο, καθώς τα τρία πανέλα είτε ανοίγουν σε κάθετη, συρόμενη, κίνηση προς τα πάνω ως πανέλα είτε στρέφονται σε ορθή γωνία σαν βατήρες. Οι βατήρες αυτοί αξιοποιήθηκαν από τους ηθοποιούς που ερμήνευαν τους βασικούς χαρακτήρες ως μια επιπλέον θέση για τη συνύφανση των κινήσεων και των θεάσεων επί σκηνής.

³⁹⁵ Κώστας Γεωργουσόπουλος, Σάββας Γώγος, *Επίδαυρος, Το αρχαίο θέατρο-Οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, 2002.

³⁹⁶ Μπούρας, *op.cit.*, σελ.175.

³⁹⁷ Αρχιτέκτονας και καθηγητής ιστορίας της αρχιτεκτονικής, στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

³⁹⁸ Υφασμάτινα πετάσματα που έφεραν ζωγραφικές παραστάσεις, λειτουργώντας ως σκηνικά.

³⁹⁹ «Το προσκήνιον υπήρξε μια ελαφρή κιονοστοιχία, η οποία ήλθε να προστεθεί μπροστά από τον τοίχο της πρόχειρης σκηνής. Η στοά αυτή στις δύο άκρες της παρουσίαζε συμμετρικά μικρές προχωρήσεις που ονομάζονται *παρασκήνια* (άσχετα με τη σημερινή σημασία του όρου). Το σύνολο για πολλά χρόνια δεν είχε πάρει μια τελική μορφή και μόνο στο τέλος της κλασικής περιόδου τυποποιήθηκε. Από παλαιότερα όμως, το προσκήνιο άρχισε να παίρνει ειδική σημασία σε κάθε έργο, με τους *πίνακες*, ζωγραφικά στοιχεία που έκλειναν τα μετακίονιά του και τρεις πόρτες οι οποίες πάλι έκλειναν με ζωγραφισμένα φύλλα. Οι πόρτες αυτές είχαν συμβατική αξία, υποτίθεται η μία οδηγούσε σε ανάκτορο, η δεύτερη στην εξοχή, η τρίτη στον λιμένα».

Μπούρας, *op.cit.*, σελ. 329.

Το κτίσμα της σκηνής κρατά την αναφορά στην αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική, ενσωματώνει όμως και στοιχεία μοντερνισμού, που αποτυπώνονται στην αυστηρή, άχρωμη, βιομηχανική όψη. Το μοντέρνο⁴⁰⁰ αποτέλεσε, μέσα από τις διάφορες εκφάνσεις του, ένα κίνημα κατά το οποίο ο τόπος –η τοπική ταυτότητα, το τοπικό ιδίωμα– υποβιβάζεται προς όφελος ενός διεθνούς, αντικειμενικού ύφους. Αυτή η αμφιταλάντευση μεταξύ ελληνικού και οικουμενικού αντανakλάται στην αρχιτεκτονική δομή του Κόκκου.

Η αναφορά όμως αυτή διαπερνά τον μοντερνισμό και φτάνει πιο πίσω, στον νεοκλασικισμό,⁴⁰¹ οι αρχές του οποίου και πηγάζουν από την αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική και αναβιώνουν στον μοντερνισμό (ρυθμός, βάση-κορμός-στέψη, σχέση μέσα-έξω). Ο υπαινιγμός του υλικού του εμφανούς μπετόν, η επιμήκης χαμηλή πρόσοψη, η συμμετρία, η σχέση προεξοχών-εσοχών, οι φωτοσκιάσεις συνθέτουν μια αναφορά αν όχι άμεσα στους μοντερνιστές Le Corbusier και Walter Gropius, τότε στους εμπνευστές του Κόκκου που είχαν διυλίσει την επίδραση του μοντερνισμού μέσα από τις αρχές της ελληνικότητας: Γιάννη Τσαρούχη, Παναγιώτη Τέση και, κατά προέκταση, Δημήτρη Πικιώνη, Νίκο Εγγονόπουλο, Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα κ.ά.⁴⁰² Οι δημιουργοί αυτοί είχαν έρθει σε επαφή με το μοντέρνο κίνημα μέσα από ταξίδια ή σπουδές σε

⁴⁰⁰ Σύμφωνα με το Μανιφέστο του Κονστρουκτιβισμού (1920) των Naum Gavo και Antoine Pevsner: «Απορρίπτουμε την κλειστή μάζα ως αποκλειστικό στοιχείο για την κατασκευή τρισδιάστατων και αρχιτεκτονικών σωμάτων στο χώρο. Σε αντίθεση με αυτό, θέτουμε το ζήτημα ότι τα πλαστικά σώματα πρέπει να κατασκευάζονται στερεομετρικά».

«Απορρίπτουμε το διακοσμητικό χρώμα ως ζωγραφικό στοιχείο στην τρισδιάστατη κατασκευή. Απαιτούμε ότι το υλικό από σκυρόδεμα θα χρησιμοποιηθεί ως ζωγραφικό στοιχείο».

Ulrich Conrads (επιμ.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture* (transl. Michael Bullock). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, σελ. 56.

Ο Miesvander Rohe (1923) συντάσσει κι αυτός μανιφέστα για τη νέα αρχιτεκτονική: «Απορρίπτουμε κάθε αισθητική θεωρία, όλα τα δόγματα και όλο τον φορμαλισμό». Conrads, *op.cit.*, σελ. 74.

Και ο Walter Gropius στο «Principles of Bauhaus production (Dessau)» (1926) αναφέρει: «Ο μοντέρνος άνθρωπος, ο οποίος δεν φοράει πλέον ιστορικά ενδύματα αλλά φοράει μοντέρνα ρούχα, χρειάζεται επίσης ένα μοντέρνο σπίτι κατάλληλο γι' αυτόν και την εποχή του». Conrads, *op.cit.*, σελ. 95.

⁴⁰¹ «Τα δημόσια κτίρια στην Ελλάδα σχεδιάζονταν από ξένους αρχιτέκτονες ή από Έλληνες που είχαν σπουδάσει τους ελληνικούς ρυθμούς στις ξένες ακαδημίες. Και οι μεν και οι δε ήταν γοητευμένοι με την ιδέα ότι εφάρμοζαν πια αυτούς τους ρυθμούς στην ίδια χώρα που τους γέννησε». Από Σάββας Κονταράτος, *Αρχιτεκτονική και Παράδοση. Ιδεολογίες, πρακτικές και προβλήματα στη χρήση του αρχιτεκτονικού παρελθόντος*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1986, σελ. 94.

⁴⁰² Στον κατάλογο της έκθεσης για τους Τσαρούχη, Μόραλη και Χατζηκυριάκο-Γκίκα, η Ανδρεάδη αναφέρει ότι «οι σχέσεις φιλίας, εμπιστοσύνης και ο ενθουσιασμός ανάμεσα σ' όλους αυτούς τους καλλιτέχνες είχαν πυρήνα τη δημιουργία μιας παράστασης, μιας έκθεσης, ή μιας έκδοσης. Μένουν στα χέρια μας τα σχόλια που έγραψε ο ένας για τον άλλον, όπως π.χ. ο Γκίκας για τον Μόραλη ή ο Τσαρούχης για τον Γκίκα, τα γράμματα ανάμεσα στον Τσαρούχη και τον Μόραλη ή τον Πικιώνη και τον Γκίκα, όλα αυτά δεν μπορούν να χρωματίσουν πλήρως την εικόνα της σύμπραξης και της αποδοχής που κυριαρχούσαν μεταξύ τους». Επιπλέον, σημειώνει και τα ονόματα των Ραλλού Μάνου, Ευγένιου Σπαθάρη, Μάνου Χατζιδάκι, Κάρολου Κουν, Οδυσσέα Ελύτη και Γιώργου Σεφέρη ως μελών ενός ευρύτερου κύκλου φιλίας και συνεργασίας.

Ανδρεάδη (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 20.

ευρωπαϊκές χώρες.⁴⁰³ Κοινός τους παρονομαστής όμως είναι η διοχέτευση του ελληνικού στοιχείου στο έργο τους. Αναφερόμενος στους αρχιτέκτονες της γενιάς τού '30, ο Σάββας Κονταράτος⁴⁰⁴ στο βιβλίο του *Αρχιτεκτονική και Παράδοση*, παρατηρεί ότι «[ο]ι νέοι Έλληνες αρχιτέκτονες που ενστερνίζονται τις ιδέες της διεθνούς πρωτοπορίας [...] αρνούνται βέβαια τη μίμηση των ιστορικών μορφών, αλλά δεν απορρίπτουν το αίτημα της “ελληνικότητας”. Διαπιστώνοντας ότι πολλές από τις διακηρυγμένες αρχές του μοντέρνου κινήματος –η ανταπόκριση της αρχιτεκτονικής στις ουσιαστικές ανθρώπινες ανάγκες, η ορθολογική και ειλικρινής χρησιμοποίηση των υλικών στην κατασκευή, ο περιορισμός σε απλές και σκόπιμες μορφές– εκφράζονται κατά τρόπο παραδειγματικό στην ελληνική αρχιτεκτονική παράδοση, θεωρούν πως η υιοθέτηση του νέου στυλ, όσο κι αν τούτο προβάλλεται σαν διεθνές, δεν σημαίνει απομάκρυνση από αυτή την παράδοση, αλλά επανασύνδεση με τη βαθύτερη ουσία της». Και συμπληρώνει σε σημείωση: «Κάτι ανάλογο έγινε και στη ζωγραφική, όπου ο ιμπρεσιονισμός υποστηρίχτηκε και διαδόθηκε ως τεχνοτροπία ικανή να αποδώσει το περίφημο “ελληνικό φως”».⁴⁰⁵

Ο Κόκκος λοιπόν, συνθέτει τον χώρο διακειμενικά καθώς, μέσα από τη γνώση της ιστορίας, φέρνει κοντά διαφορετικές χρονικότητες (αρχαιοελληνικό, νεοκλασικό, μοντέρνο, σύγχρονο) και τις ενώνει σε μια νέα μορφή η οποία δεν μπορεί να

⁴⁰³ Ο Τσαρούχης ταξιδεύει από το 1935 ως το 1936 σε Κωνσταντινούπολη, Παρίσι, Ιταλία. Ο Τέτσης, γνώριμος με τους Χατζηκυριάκο-Γκίκα και Πικιώνη, σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού από το 1953 ως το 1956. Ο αρχιτέκτονας Πικιώνης μεταξύ 1908 και 1912 σπουδάζει σχέδιο και ζωγραφική σε Μόναχο και Παρίσι. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας μετά το 1923 σπουδάζει φιλολογία και αισθητική στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης αλλά και ζωγραφική στην Academie Ranson στο Παρίσι. Και ο Εγγονόπουλος γύρω στο 1936 επισκέπτεται για σπουδές το Παρίσι, τη Βιέννη, το Μόναχο και την Ιταλία.

Σύνθεση πληροφοριών από τα βιογραφικά στοιχεία που παρέχονται στον ιστότοπο <www.el.wikipedia.org> για τους παραπάνω δημιουργούς.

Αλλά και στον κατάλογο της έκθεσης για τους Τσαρούχη, Μόραλη και Χατζηκυριάκο-Γκίκα, η Ανδρεάδη παρουσιάζει την κοινή πορεία των ζωγράφων αυτών (προσθέτοντας και τον Μόραλη). «Μοιραία η επιλογή επικεντρώνεται στο έργο των τριών ζωγράφων στις μεταπολεμικές δεκαετίες '50, '60, '70, είναι η εποχή που έχουν γυρίσει και οι τρεις από τη Γαλλία στη “μαύρη πέτρα, το ξερό χορτάρι και το θείο φως”, όπως έλεγε ο Πικιώνης, της πατρίδας τους, όπου γνωρίζουν, αναγνωρίζουν, επηρεάζονται, καταργούν, ανατρέχουν και τελικά προχωρούν ο καθένας με τον τρόπο του σε μια προσωπική ερμηνεία της ελληνικής τους ταυτότητας. Γι' αυτούς οι πηγές της λαϊκής παράδοσης δεν ξεχωρίζουν από τις βυζαντινές ή τις νεοκλασικές. Αν ο Μόραλης ζωγραφίζει για το θέατρο, με σκοπό μια εσωτερική αρμονία του χώρου και μια ξεκάθαρη, σχηματοποιημένη δομή, που θα φανερώσει και θα δικαιώσει κάθε φορά την ποιητική ουσία του θεάματος, αν ο Γκίκας προσπαθεί να εμβαθύνει σε θεατρικά μυστήρια και μύθους, αναζητώντας τις αρχές της παγκοσμιότητας των μορφών, ενώ ο Τσαρούχης δοκιμάζει στις σχέσεις σχεδιασμού, σκηνοθεσίας και γλώσσας μια “ολική” ερμηνεία, όλοι τους “εξυπνήτησαν” αυτές τις “εικόνες” που προβάλλουν έντονα, γύρω μας, ακόμα και έξω από το μαγικό περιβάλλον του θεάτρου και πέρα από το κείμενο, την κίνηση και τη μουσική.»

Ανδρεάδη, *ibid*, σελ. 10.

⁴⁰⁴ Αρχιτέκτων, συγγραφέας, ακαδημαϊκός.

⁴⁰⁵ Κονταράτος, *op.cit.*, σελ. 96.

τοποθετηθεί χρονικά. Γι' αυτήν τη διακειμενική σύνθεση του αρχιτεκτονικού χώρου, ο Κόκκος έχει κάνει λόγο στο βιβλίο *Ο Σκηνογράφος και ο Ερωδιδός*:

«Αντίθετα, για ένα πολύ σύγχρονο έργο προτιμώ να χρησιμοποιώ παλιότερες αρχιτεκτονικές δομές, για να δημιουργήσω κατά κάποιον τρόπο μια εντύπωση προοπτικής: το στοιχείο αυτό δίνει στο σύγχρονο έργο μια μυθολογική διάσταση. Και κάνω ακριβώς την αντίθετη άσκηση με τα έργα του παρελθόντος. Έτσι σε κάθε περίπτωση δουλεύει κανείς με το χρόνο, που ενεργοποιείται μέσα από τις δομές οργάνωσης του χώρου και οι οποίες είναι αντίθετες από τις δομές που είχε υιοθετήσει η εποχή στην οποία παραπέμπει το έργο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην μπορεί να τοποθετήσει κανείς με ακρίβεια αυτό το χώρο μέσα στη διάρκεια».⁴⁰⁶

Το σκηνικό του Κόκκου περιλαμβάνει ένα αναπάντεχο στοιχείο: στην οροφή του κτιρίου, μια αγριελιά,⁴⁰⁷ που στέκει γερμένη, σαν από φοβερή ανεμοθύελλα, η οποία κρατάει δεκαετίες κατά τη δραματουργία του Κόκκου, όπως αναλύουμε παρακάτω. Αυτό ήταν το σημείο εκκίνησης για τον μονόλογο του φύλακα του παλατιού.

Ο Δημήτρης Πικιώνης⁴⁰⁸ αναφέρει σε σημειώσεις του από τις μέρες που επισκεπτόταν την Αίγινα για να ζωγραφίζει:

«Ελιά; Εσύ είσαι το άγιο δέντρο; Για σένα είπαν οι άνθρωποι οι παλιοί πως η ουσία σου είναι καθαρή γιατί είναι 'φωτός ύλη'; Πες μου, γιατί είναι βασανισμένος ο ιερός κορμός σου; Τα τόσα στριφογυρίσματά του μην είναι τάχα του μόχθου σου τα σημάδια γιά της πνευματικής σου 'αρχής', που ενσαρκώνεις, την πραγμάτωση;»⁴⁰⁹

Εν σχέσει με το δέντρο ως σκηνικό στοιχείο –εδώ αγριελιά– εμφανίζεται ως μονάδα αλλά και ως πολλαπλό στα έργα του Κόκκου, άλλοτε ως υπενθύμιση της μοναχικότητας και άλλοτε σαν δάσος, ως μεταφορά της φύσης που εισβάλλει στον εσωτερικό χώρο. Η αγριελιά στο σκηνικό του Κόκκου δηλώνει τη δύναμη της φύσης, πλαισιωμένη από τον πευκώνα της Επιδαύρου. Το δέντρο είναι γερμένο,

⁴⁰⁶ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 64-65.

⁴⁰⁷ Να παραθέσουμε εδώ ότι το δέντρο είναι ένα από τα στοιχεία τα οποία εμφανίζονται ως leitmotif πολύ συχνά στο έργο του Γιάννη Κόκκου, ως συνδυασμός της φύσης και του πολιτισμού.

⁴⁰⁸ Αρχιτέκτων, ζωγράφος.

⁴⁰⁹ Δημήτρης Πικιώνης, *Αυτοβιογραφικά κείμενα* (1958), Εικαστικών, <http://www.eikastikon.gr/arxitektoniki/pikionis/txt_cv_self.html>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

καταπνημένο από την ανεμοθύελλα: "Όπως τά πεῦκα / κρατοῦνε τή μορφή τοῦ ἀγέρα / ἐνῶ ὁ ἀγέρας ἔφυγε, δέν εἶναι ἐκεῖ".⁴¹⁰ Σε αναλογία με το δέντρο, καταπνημένα εμφανίζονται και τα σώματα των ηθοποιών της *Ορέστειας*. Ο Georges Banu περιγράφει το δέντρο στο έργο του Κόκκου: «απομονωμένο και περιθωριακό, θεατρικοποιημένο».⁴¹¹ Και συμπληρώνει ότι «υποδηλώνει, με πλατωνικούς όρους, την ιδέα της φύσης. Ιδέα θεαματική, έμβλημα αυτού που δεν έχει θέση πάνω στη σκηνή, έχει όμως θέση στα όνειρά μας. Το δέντρο είναι η απάντηση του πολιτισμού σε μία απουσία. Ποτέ ο Κόκκος δεν τοποθέτησε αληθινό κορμό πάνω στη σκηνή».⁴¹²

Το γεγονόςό μάλιστα ότι ο Κόκκος χρησιμοποιεί την ελιά, μας κάνει να σκεφτόμε πιθανές καταγωγικές αναφορές στο δέντρο της θεάς Αθηνάς, το δώρο προς την πόλη. Σήμερα υπάρχει ένα ελαιόδεντρο στην κορυφή της Ακρόπολης, δίπλα στο Ερέχθειο, ίσως το πιο μνημειακό μαζί με την ελαία του Πλάτωνα, κάτω από την οποία και στη σκιά της παρέδιδε μαθήματα στους μαθητές του. Το δέντρο έχει όμως και χριστιανικές συμπαραδηλώσεις, εάν σκεφτόμε ότι στη Γεθσημανή ο Ιησούς προσεύχεται για τη σωτηρία του και είναι εκεί όπου ειπώθηκε η φράση «Απελθέτω απ' εμού το ποτήριον τούτον»· η συγκεκριμένη, θεωρείται από τις πιο συγκλονιστικές προσευχές ενδοσκόπησης πριν από θυσία. Ας συλλογιστούμε πόσες θυσίες έχουν πραγματοποιηθεί στην ιστορία της *Ορέστειας*, εκκινώντας από την Ιφιγένεια.

Όπως ο Κόκκος στο σκηνικό του επιδιώκει να αποκαλύψει μια ιστορική πορεία που περιλαμβάνει την αέναη φύση, την αρχαιότητα, το ίδιο το αρχαιοελληνικό κι ελληνιστικό θέατρο, ίσως τη χριστιανική θρησκεία, ακόμη και αναφορές στον κινηματογράφο (το άρμα με το οποίο καταφθάνει ο Αγαμέμνωνας θυμίζει το άρμα από την ταινία *The Time machine* του Orson Wells, 1960), αντίστοιχα στα κοστούμια αντικατοπτρίζεται μία χρονική εξέλιξη από το ιστορικό του κειμενικού χρόνου μέχρι σήμερα: στον *Αγαμέμνονα* τα κοστούμια είχαν αρχαιοελληνικές αναφορές, στις *Ευμενίδες* φτάνουμε στον μεσοπόλεμο και στις *Χοηφόρους* στην αλλαγή της χιλιετίας⁴¹³, ως «[...] σχέση ανάμεσα στο σύγχρονο σώμα και σε αυτό που είναι η μνήμη ενός σώματος μιας άλλης εποχής».⁴¹⁴ Ο Κόκκος πιστεύει ότι «με τα κοστούμια μπορεί να παρέμβει κανείς πιο

⁴¹⁰ Γιώργος Σεφέρης, *Τρία κρυφά ποιήματα*, 1965.

⁴¹¹ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 262.

⁴¹² *ibid.*

⁴¹³ Εξελεκτική αφήγηση που βλέπουμε να έχει δοκιμάσει ο Κόκκος ξανά στη *Ζωή του Γαλιλαίου* του Μπρεχτ, τόσο στον σκηνικό χώρο όσο και στα κοστούμια, και εκτείνεται από τον 16ο αιώνα έως και τη δεκαετία του '40, δηλαδή τη δεκαετία που ο Μπρεχτ συνέγραψε το κείμενο (1937).

⁴¹⁴ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 88.

άμεσα σε διαφορετικά επίπεδα συγχρόνως: στην αντιμετώπιση του χρόνου, στη σχέση ανάμεσα στα σώματα και στους όγκους και στη σχέση ανάμεσα στην ψυχολογία και στο φανταστικό στοιχείο».⁴¹⁵

Η Νάντια Φώσκολου,⁴¹⁶ στη μελέτη της για τον τόμο-μελέτη για το αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, καταγράφει:

«Και ίσως για πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού, το κοίλον μπήκε τόσο ιδιοφυώς στο παιχνίδι της παράστασης –σκηνικός και θεατρικός χώρος έλιωσαν– χάρη στο εύρημα των φωτιστικών αντανάκλασεων του κοστούμιού του Απόλλωνα. Απλά και μαγικά, η λάμψη ενός τεχνητού έναστρου ουρανού σκόρπισε στην ορχήστρα, στα γύρω δέντρα, στα πρόσωπα των θεατών».⁴¹⁷

Ο Κόκκος φωτίζει τους ηθοποιούς και τους τοποθετεί σαν φλόγες στο σκοτάδι, με τη βοήθεια της συνεργάτιδας Λιλής Κεντάκα,⁴¹⁸ η οποία εντέχνως δημιουργεί καθαρές φόρμες, αναδεικνύοντας με διαφορετικό χρώμα τον κάθε ρόλο και χορό.

Σκηνοθέτης: καθοδηγητής, δάσκαλος, υποκινητής χειραφέτησης

Η αντιμετώπιση της *Ορέστειας* από τους κριτικούς έχει ενδιαφέρον: παρατηρούμε ότι οι περισσότεροι και περισσότερες από αυτούς ξεκινούν δηλώνοντας πως ο Κόκκος είναι εξαίρετος σκηνογράφος, ελλιπής όμως για σκηνοθεσία. Ίσως γιατί ο Κόκκος δεν ενστερνίζεται μια πατριαρχική και πατερναλιστική τοποθέτηση ενός δασκάλου σκηνοθέτη ο οποίος φέρει μία οριοθετημένη σκηνοθετική γραμμή. Είναι όμως αυτή η ιδέα ενός δασκάλου σκηνοθέτη μία προγραμματική ή καταστατική συνθήκη για τον σκηνοθέτη; Καθώς εξετάζουμε την ανάδυση του σκηνοθέτη ως κυρίαρχου από τα τέλη του 19ου και στη διάρκεια του 20ού αιώνα, σε μία μετάβαση στην ανάλογη κάποτε θέση του συγγραφέα, παρατηρούμε ότι ο διάλογος για τη θέση του ηθοποιού και του σκηνοθέτη είναι θερμός. Στο βιβλίο *Fifty Key Theatre Directors*⁴¹⁹ οι Shomit Mitter και

⁴¹⁵ *ibid.*

⁴¹⁶ Σκηνοθέτις και θεατρολόγος.

⁴¹⁷ Γεωργουσόπουλος, Γώγος, *op.cit.*, σελ.139.

⁴¹⁸ Ενδυματολόγος.

⁴¹⁹ Shomit Mitter and Maria Shevtsova (επιμ.), *Fifty Key Theatre Directors*, London and New York: Routledge, 2005.

Maria Shevtsova⁴²⁰ εξετάζουν σχεδόν καταστατικά τον ρόλο του σκηνοθέτη ως καθοδηγητή. Μελετώντας τον Max Reinhardt⁴²¹ διαπιστώνουμε ότι (όπως και ο Κόκκος όσον αφορά όσα αναπτύξαμε νωρίτερα περί φωτός-σκιάς και μελετούμε παρακάτω περί επιλογής των ηθοποιών) για την παράσταση *Ghosts*, το 1906, σε σκηνογραφία του Edvard Munch, χρησιμοποίησε «σκοτεινά χρώματα και ατμόσφαιρες»,⁴²² δημιουργώντας μια «κλειστοφοβική» συνθήκη, τοποθετώντας τον σκηνικό χώρο ως κεντρικό στοιχείο για τη «μετάδοση συναισθημάτων» στους θεατές⁴²³. Παράλληλα, επέλεξε ηθοποιούς με εφελτήριο τον ρεαλισμό⁴²⁴ για να *σχεδιάσει* ένα πλουραλιστικό πεδίο υποκριτικής, επιλογή την οποία θεωρούμε συγγενική με αυτήν του Κόκκου. Η διαφορά είναι ότι ο Reinhardt λειτουργούσε με βάση ένα βιβλίο, το *Regiebuch*, ένα βιβλίο σκηνοθεσίας το οποίο, σήμερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ισοδυναμεί με μία συνολική παρτιτούρα: βιβλίο σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας, φωτισμού και υποκριτικής· το βιβλίο που έχει, δηλαδή, ο διευθυντής σκηνής, αλλά με λεπτομέρειες σε όλα τα πεδία, όπως *ακριβής κίνηση, χειρονομία, έκφραση και τονικότητα φωνής* των ηθοποιών.⁴²⁵

Στο βιβλίο *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*, το οποίο επιμελήθηκε ο Παύλος Μάτεσις,⁴²⁶ ο Erwin Piscator οραματίστηκε ως κέντρο του θεάτρου τους πνευματικούς «ηθοποιούς σε ένα συναρπαστικό ρεαλισμό»,⁴²⁷ όπως γράφει ο Bertolt Brecht για τον Piscator, σε «ένα Θέατρο σαν κοινοβούλιο και το κοινό σαν νομοθετικό σώμα».⁴²⁸ Σε αντίθεση με τον Meyerhold⁴²⁹, ο οποίος επιβάλλει «ακροβατική κίνηση» στους ηθοποιούς του, και τους εξαναγκάζει να υπακούσουν σε ένα σύστημα μηχανιστικό⁴³⁰. Στη διάλεξή του *Για το Πειραματικό θέατρο*⁴³¹ ο Brecht αναγνωρίζει τις μεταβάσεις στην εξέλιξη του θεάτρου και προτείνει την αποστασιοποίηση, στην οποία έχουμε ήδη

⁴²⁰ Επιμελητές του βιβλίου.

⁴²¹ Σημειώνουμε ότι «κατηγορήθηκε» από τον Αμερικανό κριτικό τέχνης Sheldon Cheney ότι εργαζόταν υπερβολικά πολύ χωρίς να έχει τον απαιτούμενο χρόνο ν' αναστοχαστεί και να καταγράψει τη θεωρία του, αφού οι σκηνοθέτες αποκτούσαν «εκτόπισμα» στους κριτικούς θεάτρου με τη συγγραφή της θεώρησής τους και την καταγραφή της μεθοδολογίας τους. Βλ. *Fifty Key Theatre Directors*, *ibid*, σελ. 23.

⁴²² *Fifty Key Theatre Directors*. *op.cit.*, σελ. 23.

⁴²³ *ibid*, σελ. 24.

⁴²⁴ *ibid*, σελ. 23.

⁴²⁵ *ibid*, σελ. 24.

⁴²⁶ Θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής.

⁴²⁷ *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*, *op.cit.*, σελ. 80.

⁴²⁸ *ibid*, σελ. 95.

⁴²⁹ Για τη σκηνοθετική διδασκαλία του συστήματος της *Βιομηχανικής*, βλ. Edward Braun, *Meyerhold: A revolution in Theatre*. London: Methuen Drama, 1995, σελ. 170-187.

⁴³⁰ *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*, *op.cit.*, σελ. 78.

⁴³¹ *ibid*, σελ.94-101.

αναφερθεί. Μελετώντας το διαλογικό κείμενο *Η τέχνη του θεάτρου*, του Edward Gordon Craig, συνομιλία μεταξύ του σκηνοθέτη και του θεατή, ο συγγραφέας ξεκινά από τον ρόλο του συγγραφέα και του ηθοποιού για να καταλήξει: «Θεατής: Δηλαδή, βάζετε τον σκηνοθέτη πάνω από τους ηθοποιούς; Σκηνοθέτης: Ναι. Ο σκηνοθέτης έχει με τον ηθοποιό τη σχέση που έχει ο μαέστρος με την ορχήστρα του, ο εκδότης με τον τυπογράφο».⁴³² Εισήγαγε τον όρο *Übermarionette*⁴³³ για τους ηθοποιούς, ο οποίοι θα μπορούσαν να πάρουν οδηγίες σαν να ήταν μαριονέτες, ελέγχοντας κάθε κίνηση και χειρονομία (Craig), υποβαθμίζοντας τις προσωπικότητές τους (Innes) κατά τη δική του *σύλληψη του έργου* (Craig).⁴³⁴ Συνεργάστηκε μάλιστα με τους ηθοποιούς του Max Reinhardt, που ήταν εκπαιδευμένοι ακριβώς με αυτό τον τρόπο.⁴³⁵

Όσον αφορά την ελληνική σκηνή, ενδιαφέρον βρίσκουμε σε δύο βιβλία τα οποία αναφέρονται στη σκηνοθεσία. Στο πρώτο, του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*,⁴³⁶ ο συγγραφέας εξετάζει τη σκηνοθεσία από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τον Μεσοπόλεμο.⁴³⁷ Τοποθετεί στο πρώτο κεφάλαιο εξαρχής και καταστατικά την έννοια του Δασκάλου για τον σκηνοθέτη: «ο ηθοποιός-δάσκαλος» και ο «συγγραφέας-δάσκαλος» ως φυσικά σημεία εκκίνησης για τη σκηνοθεσία (με δεδομένο ότι και η εκπαίδευση στη σκηνοθεσία ξεκίνησε, επί της ουσίας, κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα). Το δεύτερο βιβλίο, *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*,⁴³⁸ είναι μία μη ακαδημαϊκή καταγραφή από καλλιτέχνες του θεάτρου έπειτα από πρόσκληση του (επιμελητή του βιβλίου) Θανάση Νιάρχου σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες να γράψουν για τους σκηνοθέτες με τους οποίους είχαν συνεργαστεί, οργανώνοντάς το σαν μία συνάντηση επί χάρτου. Προγραμματικά, από τους προλόγους (σκηνοθέτης: Βασίλης Παπαβασιλείου και θεατρολόγος: Δηώ Καγκελάρη), διαφαίνεται από τον μεν πρώτο ότι ο σκηνοθέτης «προκύπτει ως οργανωτής και εγγυητής του στοιχήματος» της θεατρικής πράξης,⁴³⁹ από την δεύτερη, δε, ότι «ο σκηνοθέτης είναι ο συγγραφέας της παράστασης [...] ως ο καλλιτέχνης που, βάσει της δικής του σύλληψης, δημιουργείται

⁴³² *ibid*, σελ. 11.

⁴³³ Για την ανάλυση της ιδέας της σούπερ μαριονέτας βλ. Christopher Innes, Edward Gordon Craig, *A Vision of the Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

⁴³⁴ *ibid*, σελ. 110.

⁴³⁵ *ibid*.

⁴³⁶ Γλυτζουρή Αντώνης, *Η σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014.

⁴³⁷ Στις δεκαεπτά περιπτώσεις σκηνοθετών του παραρτήματος συναντάμε μία γυναίκα, την Εύα Πάλμερ Σικελιανού.

⁴³⁸ Στους τριάντα τέσσερις σκηνοθέτες του 20ού αιώνα καμία γυναίκα δεν έχει συμπεριληφθεί.

⁴³⁹ Θανάσης Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*. Αθήνα: τόπος, 2013, σελ. 10.

το σκηνικό γεγονός... Αυτός που εμπυχώνει και διδάσκει τους ηθοποιούς: μέσα από το δικό του βλέμμα μπορούν να υπάρξουν ως δραματικά πρόσωπα κατά την διάρκεια των δοκιμών». ⁴⁴⁰

Οι τοποθετήσεις αυτές επιβεβαιώνουν τα κείμενα-μαρτυρίες για τις σκηνοθεσίες ως διδασκαλίες για τους τριάντα τέσσερις σκηνοθέτες, ως εκείνους οι οποίοι λαμβάνουν την τελική απόφαση. Δεν μπορούμε βέβαια να ορίσουμε τη διδασκαλία ως *de facto* πατερναλιστική ή πατριαρχική, γιατί και η εκπαίδευση είναι ένα πεδίο όπου μπορεί να αναδειχθεί η οριζόντια συνεργασία μεταξύ δασκάλου και μαθητευόμενου.

Η περίπτωση του Μίνωα Βολανάκη θα τύχει ιδιαίτερης μνείας εκ μέρους μας, καθώς ο ίδιος, με τις πολλαπλές μεταφράσεις του, ήταν *ιδιοκτήτης* πολλές φορές και του λόγου αλλά και της σκηνοθεσίας στην ίδια παράσταση. Στο βιβλίο *Μίνως Βολανάκης: Το προνόμιο της παρουσίας*, ⁴⁴¹ της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη, ⁴⁴² διαπιστώνουμε ότι ήταν αγαπητός στους ηθοποιούς με τους οποίους συνεργαζόταν, οι οποίοι αναφέρονται «με νοσταλγία στην καθηλωτική και καθοριστική παρουσία του και στη διπλή, σκηνοθετική και διδακτική, λειτουργία του στις πρόβες». ⁴⁴³ Επιβεβαιώνουμε κι εμείς, ως προσωπική μαρτυρία, ότι η έννοια της καθοδήγησης με «δημοκρατικό και διαλεκτικό τρόπο» ⁴⁴⁴ ήταν από τα στοιχήματά του στη σκηνοθεσία, καθώς ο ίδιος είχε εξαιρετικά ενεργό ακρόαση, αρκετές φορές μάλιστα έφευγε από την πρόβα κι άφηνε τους ηθοποιούς να δουλέψουν μόνοι τους και αργότερα επέστρεφε για να δει τα αποτελέσματά τους, τα οποία πολύ συχνά κρατούσε αυτούσια.

Καθώς εξετάζουμε τα σκηνοθετικά ρεύματα, ειδικά όπως παρουσιάστηκαν στο αρχαίο θέατρο της Αργολίδας μέσω του Κώστα Γεωργουσόπουλου από το κείμενό του *Η Επίδαυρος ως σκηνοθετική κιβωτός*, ⁴⁴⁵ παρατηρούμε ότι ο λόγος τον οποίο χρησιμοποιεί απαντά στο πώς οι σκηνοθέτες παρακολουθούν την παράδοση στη σκηνοθεσία στην Επίδαυρο και παραλαμβάνουν τη σκυτάλη από τους δασκάλους τους, κυρίως τον Δημήτρη Ροντήρη και τον Κάρολο Κουν. Ως εξαιρέσεις αναφέρει τον Βολανάκη, ο οποίος «είχε μία προσωπική, τελείως ολοκληρωμένη άποψη, θεωρητική

⁴⁴⁰ *ibid*, σελ. 13.

⁴⁴¹ Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης: Το προνόμιο της παρουσίας*. Αθήνα: ergo, 2009.

⁴⁴² Θεατρολόγος.

⁴⁴³ *ibid*, σελ. 26.

⁴⁴⁴ *ibid*.

⁴⁴⁵ Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος, *op.cit.*, σελ. 117-123.

για την τραγωδία και την κωμωδία»,⁴⁴⁶ τον Σπύρο Ευαγγελάτο, σκηνοθέτη με τον μεγαλύτερο αριθμό παραστάσεων και ο οποίος ισορροπεί ανάμεσα στις δύο σχολές που αναφέραμε παραπάνω, και τον Θόδωρο Τερζόπουλο, ως μία «νέα γόνιμη σωματικότερη εκφραστική προσέγγιση της τραγωδίας». ⁴⁴⁷ Ως ρηξικέλευτους και τολμηρούς αναφέρει τους Γιάννη Χουβαρδά, Μιχαήλ Μαρμαρινό, Δημήτρη Μαυρίκιο, Λευτέρη Βογιατζή, Βασίλη Παπαβασιλείου.⁴⁴⁸ Βρίσκουμε ενδιαφέρον ότι η *Ορέστεια* του Κόκκου δεν αναφέρεται καν, παρότι έτυχε αρνητικής κριτικής (βλ. σημ. 104), όπως συνέβη και με τους Matthias Langhoff, Peter Stein και άλλους, οι οποίοι τουλάχιστον αναφέρονται.

Στην επικοινωνία μας με την Αικατερίνη Διαμαντάκου⁴⁴⁹, συζητώντας για το αρχαίο δράμα και την πρόσληψή του συγκεκριμένα στην Επίδαυρο και τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις σ' αυτό, μας ανέφερε ότι η τοποθέτηση του Κόκκου με τις διαφορετικές γενεές ηθοποιών, εμφανίζεται ίσως και σε κάποιες σκηνοθεσίες του Ευαγγελάτου, μεταξύ των οποίων η *Μήδεια* του 2001, με παρόμοια συνάντηση διαφορετικών γενεών και σχολών: της Λήδας Τασοπούλου και του Μιχαήλ Μαρμαρινού.⁴⁵⁰ Τον τελευταίο μάς τον ανέφερε ο Δημήτρης Τσατσούλης⁴⁵¹, σε προσωπική επικοινωνία που είχαμε μαζί του, ως σκηνοθέτη με ενεργό ακρόαση προς τους ηθοποιούς του, ενώ πρόσθεσε πως «Οι σύγχρονοι συγγραφείς-σκηνοθέτες (μη επιδαύριοι) όπως η (Έλενα) Πέγκα ή ο (Ανδρέας) Στάικος, σε ένα βαθμό αφήνουν το κείμενο να προκύψει μέσα από τις πρόβες και αυτά που φέρουν οι ηθοποιοί. Το ίδιο, ως ένα βαθμό, αφού κρατούσε την τελική ευθύνη, έκανε και ο Μαρμαρινός σε όλα τα έργα του».⁴⁵²

Ο Κόκκος, με την ευαισθησία που τον διακρίνει, θεωρούμε ότι διαμορφώνει μία γυναικεία / μητρική αγκαλιά για τη διαφορετικότητα των συνεργατών του⁴⁵³. Δεν

⁴⁴⁶ *ibid*, σελ. 122-123.

⁴⁴⁷ *ibid*, σελ. 122.

⁴⁴⁸ *ibid*.

⁴⁴⁹ Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, με γνωστικό αντικείμενο, μεταξύ άλλων, την πρόσληψη του αρχαίου δράματος.

⁴⁵⁰ Προφορική μαρτυρία στις 17/10/2019.

⁴⁵¹ Καθηγητής Σημειωτικής του Θεάτρου και Θεωρίας της Επιτέλεσης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

⁴⁵² Προσωπική γραπτή επικοινωνία στις 18/10/2019.

⁴⁵³ Αν και η υποσημείωση αυτή δεν θα έπρεπε να επέχει θέση υπο-σημείωσης, την τοποθετούμε ως τέτοια γιατί δεν εξυπηρετεί καθολικά τον στόχο της παρούσας διατριβής. Όσον αφορά το ζήτημα της «διαφορετικότητας» στην Επίδαυρο, σημειώνουμε ότι καθώς εξετάζουμε την παραστασιογραφία από το 1954 έως και το 2001, σε σύνολο 347 παραστάσεων παρατηρούμε τη συμμετοχή μόνο τεσσάρων γυναικών σκηνοθετών σε πέντε παραγωγές: πρώτη η Κούλα Αντωνιάδη με τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη το 1982 (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος), η Έρση Βασιλικιώτη με τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη το 1986 (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος), η Ασπασία Παπαθανασίου με τις *Τρωάδες* το

εμπίπτει στο πρότυπο του χειραγωγού και παντογνώστη σκηνοθέτη αλλά σε έναν τύπο σκηνοθέτη ο οποίος με ενεργό ακρόαση και εσωτερικό χώρο, όπως ένας ψυχαναλυτής που ακούει χωρίς να υποδεικνύει, αφήνει τον ηθοποιό να εργαστεί δημιουργικά και όχι ως παραγγελιοδόχος: «Το θέατρο είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου πολλοί άνθρωποι συγχρόνως μπορούν να συνομολογήσουν».⁴⁵⁴ Αλλά και στη συνέντευξη Τύπου για την *Ορέστεια*, ο Κόκκος κατέθεσε το σκεπτικό του σύμφωνα με το οποίο «μία παράσταση γίνεται από όλους, από τα όνειρα όλων των ηθοποιών, τα οποία στην ουσία δεν είναι δικά τους, αλλά του θεατή».⁴⁵⁵

Η ικανότητα αυτή του Κόκκου να σιωπά, να αφήνει κενά, να δημιουργεί χώρο για τον «άλλον», επιβεβαιώνεται και από τον στενό συνεργάτη του PatriceTrotier, έναν από τους πιο σημαντικούς γλύπτες του φωτός (σχεδιαστής φωτισμών στο γαλλικό θέατρο), ο οποίος λέει για τον Κόκκο ότι «έχει τη δύναμη να μετράει όχι μόνο τα λόγια του αλλά και τις σιωπές του. Λέει πιο πολλά με τα κενά που αφήνει παρά με τα παράπονά του».⁴⁵⁶

Κριτικές

Η αντιμετώπιση της *Ορέστειας* από τους κριτικούς ήταν το λιγότερο βάνουση⁴⁵⁷, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις.⁴⁵⁸ Στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου υπάρχουν 52

1987 (Πνευματική και Καλλιτεχνική Εταιρεία Δεσμοί) και ξανά το 1989 με την *Μήδεια* (επίσης με τους Δεσμούς), το 1997 η Νικαίτη Κοντούρη με την *Μήδεια* (Εθνικό Θέατρο). Καθώς στην παρούσα διατριβή δεν κάνουμε θεατρολογική έρευνα, θα δώσουμε απλώς ένα στίγμα για τα τελευταία 18 χρόνια, στα οποία έχει υπάρξει μία σχετικά μικρή άνοδος στη συμμετοχή γυναικών σκηνοθετών, μεταξύ άλλων με τις Ρούλα Πατεράκη, *Οιδίπους Τύραννος* και *Οιδίπους επί Κολωνών* το 2008, Άντζελα Μπρούσκου με *Αγαμέμνονα* το 2008 και *Βάκχες* το 2014, Νικαίτη Κοντούρη με *Τρωάδες* το 2009, Κατερίνα Ευαγγελάτου με την *Άλκηστη* το 2017, Μαριάννα Κάλμπαρη με την *Μήδεια* το 2018, ενώ σε μία ενιαία τετράωρη *Ορέστεια*, τον *Αγαμέμνονα* σκηνοθετεί η Ιώ Βουλγαράκη, τις *Χοηφόρους* η Λίλλυ Μελεμέ και τις *Ευμενίδες* η Γεωργία Μαυραγάνη, το 2019. Η θεματική αυτής της υποσημείωσης, όπως μας επισήμανε η Διαμαντάκου, είναι ένα πεδίο το οποίο δεν έχει μελετηθεί αρκετά και θα μπορούσε να είναι θέμα ολόκληρης διατριβής.

⁴⁵⁴ Κόκκος, *op.cit.*, σελ.33.

⁴⁵⁵ χ.σ., «Τρεις γενιές ηθοποιών στην 'Ορέστεια' του Εθνικού», *Το Βήμα*, 22/06/2001, Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7719>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁵⁶ Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 225.

⁴⁵⁷ Παραδείγματα τίτλων από δημοσιεύματα, από το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: «Ντόρτια οι εξάρεις στην "Ορέστεια"», Μηνάς Χρηστίδης, *Ελευθεροτυπία*, 09/07/2001· «"Ορέστεια": Ελλείψεις και λάθη σε σκηνοθεσία και ερμηνείες. Απογοήτευση την πρώτη μέρα των Επιδαυρίων», Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, *Ελεύθερος Τύπος*, 09/07/2001· «"Ορέστεια", ή το παιχνίδι της μεγάλης προσδοκίας», Ματίνα Καλτάκη, *Επενδυτής*, 15/07/2001· «"Ορέστεια" με το Εθνικό, ή μια παράσταση χωρίς αιτία», Λέανδρος Πολενάκης, *Η Αυγή*, 15/07/2001· «Τραγικά γυμνά στην Επίδαυρο», Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, *Τα Νέα*, 12/09/2001· «Θολές εμπνεύσεις. "Ορέστεια" του Αισχύλου», Ηρακλής Λογοθέτης, *Αθηνόγραμμα*, 27/07/2001· «Εσείς

δημοσιεύματα και μπορεί να δει κανείς ότι οι παρουσιάσεις είναι λιγότερες από τις κριτικές τις οποίες οι περισσότεροι έσπευσαν να γράψουν, και δυστυχώς φαίνεται να υπήρξε ένας άτυπος διαγωνισμός για τον πιο ευφάνταστο τίτλο που θα κατακεραύνωνε την παραγωγή της *Ορέστειας*. Η παράσταση δημιούργησε φανατισμό και οι συζητήσεις στον χώρο φλέγονταν, ο δε διάλογος μεταξύ των κριτικών κατέστησε την παράσταση μείζον θέμα των ημερών. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι κριτικές γράφονταν χωρίς να έχει δει ο κριτικός την παράσταση!⁴⁵⁹

Οι επιθέσεις στην παράσταση αυτή αφορούσαν αρχικά τη μετάφραση της *Ορέστειας* από τον Δημήτρη Δημητριάδη.⁴⁶⁰ Να σημειώσουμε ότι η γραφή του Δημητριάδη έγινε γνωστή αρχικά με θεατρικά έργα αλλά και μεταφράσεις του, σε αρκετές συνεργασίες που πραγματοποίησε με το Θέατρο του Νότου και τον Γιάννη Χουβαρδά. Επίσης συνεργάστηκε και με τον Στέφανο Λαζαρίδη, τον οποίο θα μελετήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, ο οποίος σκηνοθέτησε το κείμενο *Η αρχή της ζωής*.⁴⁶¹ Αυτή η παράσταση ξεσήκωσε και το πρώτο κύμα αρνητικών κριτικών για τη γραφή του Δημητριάδη αλλά και για την πρώτη, και μοναδική, σκηνοθεσία του σκηνογράφου Λαζαρίδη στην Ελλάδα.⁴⁶² Η μετάφραση της *Ορέστειας* από τον Δημητριάδη έσπασε τα στεγανά της

ποια από τις τρεις παραστάσεις διαλέξατε; "Ορέστεια" εν συγχύσει», Βιργινία Κατσούνα, *Μετρό*, 2001/09· «"Ορέστεια" με... κενά», Βασίλης Μπουζιώτης, *Έθνος*, 15/07/2001· «Τρίωρη "Ορέστεια" με διαρροές», Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, *Τα Νέα*, 09/07/2001· «Μπάτε σκύλοι αλέστε...», Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, *Τα Νέα*, 14/07/2001· «"Ορέστεια", ενδιαφέρουσα και όταν αστοχεί... Η άποψη του Γιάννη Κόκκου έδωσε μια παράσταση της τριλογίας εναργή και καθόλα ερεθιστική», Βασίλης Αγγελικόπουλος, *Η Καθημερινή*, 10/07/2001· «Απωλειασύχλος», Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Τα Νέα*, 16/07/2001· «Ούτε... κόκκος άποψης στην πρεμιέρα των Επιδαυρίων, με την "Ορέστεια" του Εθνικού Θεάτρου», Ξένη Μουχίμογλου, *Ναυτεμπορική*, 09/07/2001· «"Ορέστεια" του Αισχύλου: Το εργόχειρο του τίποτα», Δημήτρης Ντουμπουρίδης, *Ξυράφι*, 19/07/2001· «Απογοητευτική "Ορέστεια"», Ελένη Πετάση, *Δίφωνο*, 2001/09· «"Ορέστεια" του Αισχύλου στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου. Παράσταση-τραγωδία...», Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Αδέσμευτος Τύπος του Ρίζου*, 10/07/2001.

⁴⁵⁸ Οι εξαιρέσεις στις αρνητικές κριτικές ως μετριοπαθείς ή θετικές ήταν λίγες. Παραδείγματα τίτλων από το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: «Παράσταση με το βάρος στον μύθο. "Μάγεψε" το κοινό η "Ορέστεια" του Αισχύλου, όπου "πρωταγωνίστησαν" σκηνοθεσία και υποκριτική από τους συντελεστές του Εθνικού Θεάτρου», Άννα Σ. Σαμπατακάκη, *Η Βραδυνή*, 09/07/2001· «Προς τι τόση μήνις για την "Ορέστεια";», Μαρία Κατσουνάκη, *Η Καθημερινή*, 25/08/2001· «Τα υπέρ και τα κατά της "Ορέστειας" του Κόκκου», Ροζίτα Σώκου, *Απογευματινή*, 09/07/2001, «Κόκκος αισιοδοξίας... Το μήνυμα της "Ορέστειας" από την Επίδαυρο», Βασίλης Βασιλικός, *Τα Νέα*, 10/07/2001· «Η κρίση της "Ορέστειας" και η κρίση της κριτικής», Σάββας Πατσαλίδης, *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 23/09/2001· «Δεν έπεφτε καρφίτσα στο αρχαίο θέατρο», Ειρήνη Μπέλλα, *Η Βραδυνή*, 09/07/2001.

⁴⁵⁹ Ανδριανός Γεωργίου, «Για την "Ορέστεια" του Αισχύλου απ' το Εθνικό Θέατρο. "Ορέστειας" διαλογικά επακόλουθα», *Ραδιοτηλεόραση*, 11/08/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7609>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁶⁰ Για τη μετάφραση εργάστηκε έξι χρόνια, μαρτυρία από συνέντευξη, βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης αυτοπροσώπως», *Lifo*, <https://www.lifo.gr/articles/arxeio_articles/98503/o-dimitris-dimitriadis-aytoprosopos>, δημοσιεύτηκε: 10/08/2018, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

⁴⁶¹ Το 1995, στο Θέατρο του Νότου.

⁴⁶² Από τη συνέντευξη του Δημήτρη Δημητριάδη στον Γιώργο Χρονά: ΓΧ: Ο Στέφανος Λαζαρίδης έχει σκηνοθετήσει ένα έργο σας στην Ελλάδα και μιλάει συχνά για σας. ΔΔ: Ανέβασε την *Αρχή της ζωής* στο

παραδοσιακής μεταφοράς του ποιητικού λόγου και κινήθηκε προς έναν καθημερινό προφορικό τρόπο επικοινωνίας, με παρεμβάσεις λέξεων και φράσεων από την αρχαία και την καθαρεύουσα.⁴⁶³ Πολλές κατηγορίες, και από πνευματικούς ανθρώπους της χώρας, απευθύνονταν στο πρόσωπο και όχι στο μεταφραστικό έργο του.⁴⁶⁴

Πάντως, όσον αφορά την *Ορέστεια*, αυτό που κυρίως υποστήριξαν αρκετοί κριτικοί ήταν η μη συνεκτικότητα των ερμηνειών. Η Ελένη Παπασωτηρίου στην κριτική της «Ένα μεγάλο τίποτε»⁴⁶⁵ επισημαίνει ότι «ήταν λάθος η συγκέντρωση ηθοποιών διαφορετικής παιδείας και διαφορετικής γλώσσας... Οι ηθοποιοί ήταν αφημένοι να ερμηνεύσουν τον ρόλο τους όπως ήθελαν, όπως ήξεραν, όπως νόμιζαν πως ήξεραν, ανάλογα με την παιδεία και την ικανότητά τους. Και δεν νομίζω πως αυτό το αλαλούμ, με κάθε ηθοποιό να παίζει και άλλου είδους θέατρο, ήταν σκηνοθετική άποψη». Και συνεχίζει για τη Λυδία Κονιόρδου: «Μόνη, αβοήθητη, έπαιζε και η Λυδία Κονιόρδου ως Κλυταιμνήστρα, σαν να δοκίμαζε διάφορες ερμηνείες της Κλυταιμνήστρας». Και για την Όλια Λαζαρίδου, ως Κασσάνδρα: «Τέσσερις φωνές επιστράτευσε, σαν να δοκίμαζε ποια είναι πιο κατάλληλη». Πρόκειται για αρνητική κριτική, για μια παράσταση που εμείς αντιθέτως την τοποθετούμε ως σταθμό στην ελληνική θεατρική ιστορία, ως ύψιστη πράξη επιτέλεσης θεάτρου.

Το ζητούμενο της ομοιογένειας, όπως τέθηκε από τους κριτικούς, η Ματίνα Καλτάκη θεώρησε ότι δεν επετεύχθη διότι ο Κόκκος διάλεξε για τους ρόλους, ηθοποιούς διαφορετικών γενεών και με διαφορετική πορεία στον χώρο, δεδομένου «ότι δεν θα μπορούσε να κάνει διαφορετικά, εφόσον είναι επισκέπτης σκηνοθέτης και χωρίς δική

θέατρο. Αμόρε το '95. Μια παράσταση που κυοφορήθηκε και ολοκληρώθηκε με μεγάλο κόπο, η οποία είχε μια απίστευτα σκληρή αντιμετώπιση από την κριτική. Όλοι οι κριτικοί έλεγαν να μην πάει ο κόσμος να δει την παράσταση αυτή, να μη δει αυτό το έργο. Παίχτηκε δύο μήνες. Μόνο την τελευταία εβδομάδα είχε κόσμο το θέατρο. Υπήρξαν και βραδιές που δεν είχε καθόλου κόσμο. Δεν έχει ξαναγίνει ποτέ στην ελληνική κριτική αυτό. Δηλαδή, αν σου αναφέρω τώρα ονόματα κριτικών, θα φρίξεις. Ήταν μία διαπόμπευση, ένας στιγματισμός του συγγραφέα του, του σκηνοθέτη, του θεάτρου. Κρίμα που δεν υπάρχει το μαξιλάρι στο θέατρο πια, έγραφαν. Σχεδόν ήταν μία προτροπή προς το κοινό να κυνηγήσει και να σκοτώσει τον συγγραφέα.

Πηγή: Χρονάς, *op.cit.*

⁴⁶³ Όλη η μετάφραση είναι στο πρόγραμμα της παράστασης Αισχύλου *Ορέστεια*, Εθνικό Θέατρο, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, 2001.

⁴⁶⁴ Στην κριτική του ο Γιάννης Βαρβέρης γράφει μεταξύ άλλων: «Πράγματι, ακούσαμε το κείμενο στο ισοδύναμο που ετοίμασε –ποιος;– ένας από τους χειρότερους, ημιμαθέστερους και πιο αμετανόητους μεταφράζοντες Έλληνες». Πηγή: Γιάννης Βαρβέρης, «'Ορέστεια' πνευματικά κουραστική...», *Η Καθημερινή*, 22/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7712>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁶⁵ Ελένη Παπασωτηρίου, «Ένα μεγάλο τίποτε» *Flash.gr*, 10/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=579&pubFileDisk=YE2001_07_CR003_2_sc.jpg&pubID=7633>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

του ομάδα». ⁴⁶⁶ Ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης εξίσου δεν συγκινήθηκε από τη σκηνοθεσία του Κόκκου. Χαρακτηριστικά περιγράφει ότι εκεί που «αποθεώθηκε η σύγχυση και φάνηκε η έλλειψη» ήταν στο κομμάτι της ερμηνείας: «[τ]όσο ως γραμμή όσο και ως ατομικές επιδόσεις. Ο κάθε ηθοποιός έπαιζε όπως το αντιλαμβανόταν». ⁴⁶⁷

Η Στέλλα Λοϊζου (Λουίζα Αρκουμανέα) με τίτλο «Η μεγάλη κοροϊδία» ⁴⁶⁸, αναφέρει ότι «μονάχα με συναισθήματα απέραντου θυμού και περιφρόνησης μπορούμε να σταθούμε απέναντι στο θράσος και στην άγνοια του κυρίου Κόκκου». Κατά την κριτική της «όλοι οι υπόλοιποι βγήκαν τραγικά χαμένοι και περισσότερο ίσως από όλους οι ηθοποιοί. Ηθοποιοί χωρίς σκηνοθέτη είναι πλοία ακυβέρνητα στην καταιγίδα: ο καταποντισμός είναι προδιαγεγραμμένος. Και πράγματι δεν έμειναν ηθοποιοί, ακόμη και οι πιο έμπειροι του θιάσου, που να μην βουλιάζουν. Ορμώμενοι από διαφορετικές αφετηρίες, από διαφορετικές παραδόσεις, κατ' αρχήν δεν συναντήθηκαν ποτέ – λες και ο καθένας τους έπαιζε μέσα σε ένα κενό αέρος, αδυνατώντας να επικοινωνήσει με το περιβάλλον, πασχίζοντας με σπασμωδικές κινήσεις να σωθεί από τον πνιγμό». ⁴⁶⁹ Γιατί, όμως, οι χαρακτηρισμοί που δίνει η Λοϊζου στους ηθοποιούς δεν είναι ακριβώς οι χαρακτήρες των ρόλων; Συνεχίζει: «Απογοητευτική η Λυδία Κονιόρδου... Μαζί της βγήκαν από το ντουλάπι όλα τα στερεότυπα που αφορούν την ερμηνεία τραγικών ρόλων: δραματικός τόνος φωνής, χέρια στον ουρανό, ψεύτικες πόζες, τεχνητές εντάσεις, ένα κέλυφος μεγαλομανίας που θρυμματίζεται με το πρώτο άγγιγμα». ⁴⁷⁰ Άραγε, γιατί αυτή η περιγραφή δεν είναι ακριβώς ό,τι η Κλυταιμνήστρα, ή ο Αγαμέμνων δεν είναι «ένας κακομοίρης, μια αμελητέα καρικατούρα», χαρακτηρισμοί για την υποκριτική του Νικήτα Τσακίρογλου; Η πραγματικά ανθρώπινη προσέγγιση του Κόκκου υπογράμμισε τη διαφορετικότητα των ηθοποιών ως δρώντων προσώπων που

⁴⁶⁶ Ματίνα Καλτάκη, «'Ορέστεια' ή το παιχνίδι της μεγάλης προσδοκίας», *Επενδυτής*, 15/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7697>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁶⁷ Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Απογοήτευση την πρώτη μέρα των "Επιδαυρίων". *Ορέστεια*: Ελλείψεις και λάθη σε σκηνοθεσία και ερμηνείες», *Ελεύθερος Τύπος*, 09/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου,

<<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7679>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁶⁸ Στέλλα Λοϊζου, «Η μεγάλη κοροϊδία. 'Ορέστεια' του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου», *Το άλλο Βήμα*, 13/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7705>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁶⁹ *ibid.*

⁴⁷⁰ *ibid.*

φέρουν τον ρόλο, μια και το ζητούμενο πια στο σύγχρονο θέατρο, κατά τον Michael Kirby,⁴⁷¹ είναι ο ολικός τρόπος υποκριτικής.

Η Θυμέλη στον *Ριζοσπάστη* παρατηρεί πως δεν κατηύθυνε τους ηθοποιούς ως ενιαίο σύνολο «με αποτέλεσμα ο κάθε ηθοποιός να καταθέσει το έχει του, διακινδυνεύοντας να είναι ερμηνευτικά ετερόκλητος, με ήθος και ύφος διαφορετικό από των συμπαικτών του, πράγμα που λίγο ως πολύ συνέβη, με απόλυτη ευθύνη του σκηνοθέτη».⁴⁷² Αυτό ακριβώς το γεγονός, που για τους περισσότερους κριτικούς ήταν αρνητικό, εμείς θεωρούμε ότι είναι ένα στοίχημα που έφερε η *Ορέστεια* του Κόκκου στην Επίδαυρο. Εάν ο 20ός αιώνας ήταν αυτός της ανάδειξης του σκηνοθέτη ως κυρίαρχου στο θέατρο, ο 21ος αιώνας θέτει το θέμα της οριζόντιας συνεργασίας όχι ως μία κυρίαρχη κατάσταση αλλά ως μία τάση που εμφανίζεται με την αναγέννηση της έννοιας της ομάδας, όπως την είδαμε να αναδύεται από τη δεκαετία του '70 κι έπειτα.

Η θεατρολόγος και κριτικός θεάτρου Ελένη Βαροπούλου, στο κεφάλαιο «Το λυκόφως των μεγάλων σκηνοθετών» από το βιβλίο της *Το ζωντανό θέατρο: δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, διαπιστώνει (ήδη από το 2002) το γεγονός ότι έχουν αυτονομηθεί οι επιμέρους τέχνες μέσα στην πρακτική του θεάτρου, *ώστε να επηρεάζουν τόσο το αισθητικό καθεστώς της παράστασης όσο και τη θέση του σκηνοθέτη στην ιεραρχία των εργατών του θεάτρου*⁴⁷³. Η ανάδειξη της ομοιογένειας και η σύνθεση ήταν ο στόχος του σκηνοθέτη: *στο θέατρο του 20ού αιώνα συνεχώς ανακυκλωνόταν το αίτημα του σκηνοθέτη του Εγώ ως Εγώ ποιητικού*. Η αυθεντία του σκηνοθέτη, συνήθως άντρα, άρχισε να φθίνει και, όπως η Βαροπούλου υπογραμμίζει, η έννοια της κολεκτίβας, ως «καλλιτεχνική ομάδα ήταν ήδη υπόθεση των μοντέρνων, αφού και στις αρχές του 20ού αι. ή στη δεκαετία του '20 οι οπαδοί της νεωτερικότητας διακήρυτταν τη συλλογικότητα στα μανιφέστα τους».⁴⁷⁴ Η Βαροπούλου, μέσα από την πολύχρονη επισκόπηση της εγχώριας και ευρωπαϊκής παραγωγής του σύγχρονου θεάτρου, αναγνωρίζει ότι «υπάρχουν σκηνοθέτες που οργανώνουν τους ηθοποιούς σε ένα σκηνικό χώρο εξαιρετικά ισχυρό, με σκηνογραφίες τόσο έντονες ώστε να υπαγορεύουν, να

⁴⁷¹ Στο κείμενό του «On Acting and not-Acting», ο Kirby αναλύει τις διαφορετικές ποιότητες υποκριτικής στον συλλογικό τόμο αναφοράς για τον ηθοποιό και τη δραματική τέχνη, βλ. Philip Zarilli, *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide*. London and New York: Routledge, 2002, σελ. 40-52.

⁴⁷² Θυμέλη, «Ορέστεια από το Εθνικό θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 11/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7763>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁷³ Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο: δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Άγρα, 2002, σελ. 35.

⁴⁷⁴ *ibid*, σελ. 37.

σφραγίζουν, την ερμηνευτική γραμμή της παράστασης».⁴⁷⁵ Στη συνέχεια αναδεικνύει τον ηθοποιό (ως δρων υποκείμενο) ως ένα *δραματουργό του εαυτού του*, έτσι ώστε το σώμα και η ύπαρξη του ηθοποιού να μην είναι μία μαριονέτα στα χέρια του σκηνοθέτη: «Στο θέατρο βλέπουμε τον κατεστραμμένο φλοιό του ρόλου. Βλέπουμε τον ηθοποιό να αντιμετωπίζει τους ρόλους χωρίς τη διδασχή του σκηνοθέτη, να εμφανίζεται ανέτοιμος, έτοιμος όμως να ριψοκινδυνεύσει ο ίδιος ξεσκεπάζοντας τις αδυναμίες του και προβάλλοντας την προσωπική του διάσταση».⁴⁷⁶

Αυτό το νόημα έχει και η εργασία της φλαμανδικής ομάδας Stop Thinking About Names, όταν με την κατάργηση του σκηνοθέτη καταστρέφει βασικά τη θεατρική ψευδαίσθηση, ενώ εκθέτει τις ικανότητες ή μη των μελών της την ώρα της πρόβας.⁴⁷⁷ «Άπειρες ομάδες πιστεύουν στην ομαδική δουλειά και δημιουργία, στην ισοτιμία των ηθοποιών και στην κατάργηση του προνομίου να είναι ένας ο σκηνοθέτης. Έτσι, καθώς κανένας δεν έχει τη σκηνοθετική ευθύνη, ακόμα και η λειτουργία, οι ρόλοι στο εσωτερικό της ομάδας έχουν συγχωνευτεί».⁴⁷⁸

Στη συνέντευξη που έδωσε ο Κόκκος στη Μυρτώ Λοβέρδου πριν από την πρεμιέρα της *Ορέστειας*, μιλάει για την ανάγκη του να ακούσει το κείμενο από τους ηθοποιούς. Χαρακτηριστικά, αναλύει τη θέση του αυτή:

«Αυτό, ξέρετε, έχει σχέση με τον Αισχύλο. Γι' αυτό και τον θεωρώ μεγαλοφυή. Στο θέατρό του κινούμεθα συνάμα σε ένα κοσμικό σύμπαν και σε έναν μικρό προσωπικό κόσμο. Όλα τα πρόσωπα της *Ορέστειας* είναι σαν πλανήτες. Αλλά κάθε πλανήτη έχει τον δικό του φωτισμό, έχει το δικό του μέγεθος. Μέσα σε μια ενότητα που είναι η οπτική της παράστασης, δική μου αλλά όχι δογματική, ανοιχτή, όλοι αυτοί οι πλανήτες κινούνται με το δικό τους φως. Νομίζω ότι η ενότητα θα βρεθεί στο τέλος [...] Προσπαθώ να κάνω μια παράσταση που να είναι φτιαγμένη από τη φαντασία απολύτως όλων των συντελεστών».⁴⁷⁹

Ο Τσατσούλης, στην ενδελεχή και καλοπροαίρετη κριτική του αναδεικνύει ουσιαστικά την πολυπλοκότητα των σχέσεων σκηνοθέτη-ηθοποιών σ' αυτή την παράσταση της

⁴⁷⁵ *ibid.*

⁴⁷⁶ *ibid.*, σελ. 46.

⁴⁷⁷ *ibid.*

⁴⁷⁸ *ibid.*, σελ. 49.

⁴⁷⁹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Γιάννης Κόκκος», *Το Βήμα*, <<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/giannis-kokkos-4/>>, δημοσιεύτηκε: 24/11/2008, τελευταία επίσκεψη: 19/09/2019.

Ορέστειας. Αν και δεν μοιραζόμαστε απολύτως την άποψή του για το αποτέλεσμα της παράστασης αυτής, ο Τσατσούλης μετέφερε την αίσθηση της κυριαρχίας των ηθοποιών παρότι προέρχονταν από διαφορετικές σχολές υποκριτικής. Και έχοντας καλές προθέσεις, γράφει: «Η παράσταση του Κόκκου δεν κούρασε, αλλά άφηνε διαρκώς την αίσθηση μιας αναμονής γι' αυτό που παραστασιακά θα συμβεί και δεν συμβαίνει τελικά ποτέ».⁴⁸⁰ Ίσως αυτό το αίσθημα αναμονής είναι το ζητούμενο, το οποίο εμείς θεωρούμε ότι ο Κόκκος φέρει με την εμπειρία του από το ευρωπαϊκό θέατρο· αυτό του *ολισθηρού εδάφους*, στο οποίο ο μεν ηθοποιός αισθάνεται ευέλικτος αλλά εύθραυστος, ο δε θεατής προσέρχεται με ανοιχτές προσδοκίες για το τι θα παρακολουθήσει. Αυτό το αίσθημα αναμονής, ο Κόκκος το φέρει από τις συνεργασίες του κυρίως με τον Vitez, όπως έχουμε αναφέρει, αλλά και με τη φιλία του με τον Jean-Guy Lecat⁴⁸¹ στενό συνεργάτη του Peter Brook,⁴⁸² τον οποίο αναφέρει συχνά στο βιβλίο του.⁴⁸³

Στην εισαγωγή του βιβλίου με τίτλο *Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο*, ο θεωρητικός Georges Banu υπογραμμίζει την οντολογική σχέση του Κόκκου με το θέατρο ως «αντίστροφη άσκηση αντιποίησης»⁴⁸⁴: εδώ τα πάντα στηρίζονται στην ανταλλαγή με τον παρτενέρ». Και συνεχίζει: «Ο Κόκκος θεωρεί το ανολοκλήρωτο ως θεμελιακό στοιχείο της θεατρικής τέχνης, μιας τέχνης που βρίσκεται πάντοτε σε κατάσταση αναμονής, περιμένοντας τον άλλο».⁴⁸⁵ Ζει το θέατρο ως τόπο συνάντησης, συγκατοίκησης και «συμφιλίωσης».⁴⁸⁶

Ο Τσατσούλης στη συνέχεια της κριτικής του διατυπώνει την ανεκπλήρωτη προσδοκία του από το έργο καθώς «ο καθένας περίμενε όχι τη διαδοχή αλλά τη συνύπαρξη, το δέσιμο, την ίδια λογική σχέση που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν οι διαφορετικές

⁴⁸⁰ Δημήτρης Τατσούλης «Φεστιβαλικά», Μηνολόγια. *Νέα Εστία*, τχ. 1737, Σεπτέμβριος 2001, σελ. 355-358, σελ. 356.

⁴⁸¹ Το επιβεβαιώνουμε από προσωπική μαρτυρία από το συνέδριο στο οποίο συμμετείχαμε «Τι είναι σκηνογραφία», το οποίο έλαβε χώρα το 2011 σε διοργάνωση της Art Deco / École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Ο σκηνογράφος Jean-Guy Lecat μαζί με τον αρχιτέκτονα Andrew Todd έχουν συγγράψει και το βιβλίο *The Open Circle, Peter Brook's Theatre Environments*. London: Faber and Faber, 2003, στο οποίο παρατηρούμε τη συγγένεια με τον Κόκκο.

⁴⁸² Άγγλος σκηνοθέτης, ο οποίος ζει στο Παρίσι.

⁴⁸³ Ο Κόκκος αναφέρει τον Brook στο *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός*, βλ. Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 31, 80.

⁴⁸⁴ Αρνούμενος την έννοια της αντιποίησης (άσκηση εξουσίας με μη θεμιτό τρόπο), ως «αντίστροφη άσκηση αντιποίησης», ο Banu υποδηλώνει, κατά την ανάγνωσή μας, τη μη αποδοχή από τον Κόκκο του *σκηνοθέτη ως αυθεντίας με απόλυτη εξουσία*, από Κόκκο, *op.cit.*, σελ. 12.

⁴⁸⁵ *ibid.*

⁴⁸⁶ *ibid.*, σελ. 15

υποκριτικές σχολές τις οποίες υπηρετούν οι ηθοποιοί που ανέλαβαν τους ρόλους».⁴⁸⁷ Φαίνεται εδώ να ομογενοποιεί το κοινό, λέγοντας «ο καθένας», και να τοποθετεί τον ηθοποιό σε μία πλήρως υποτακτική θέση είτε ως προς τον σκηνοθέτη είτε ως προς τις υποκριτικές σχολές, σαν ο ηθοποιός να είναι ένας άβουλος αμνός που περιφέρεται.

Συνεχίζοντας, ο Τσατσούλης αφού διαπιστώνει ότι λείπει το σκηνοθετικό όραμα, με τη λογική ενός πατριαρχικού, συγκεντρωτικού σκηνοθέτη που εμείς θεωρούμε ότι έχει η συγκεκριμένη ματιά, αναμένει τη *διδασκαλία σε επίπεδο ηθοποιών*. Η σκηνοθεσία, κατά τη γνώμη μας, μπορεί να μην κατάφερε να *συστήσσει αναδιπλασιασμό των τραγικών συγκρούσεων*, σε πρώτο παραστασιακό επίπεδο, αλλά αυτό επαφίεται πλέον στη διαδικασία πρόσληψης και στη συνείδηση των θεατών/*ιδιοκτητών* της παράστασης. Η κριτική του Τσατσούλη σε επίπεδο ηθοποιών θεωρούμε ότι επιβεβαιώνει το επιχείρημά μας, αυτό της οριζόντιας συνεργασίας, η οποία απελευθερώνει τον άνθρωπο-ηθοποιό ο οποίος φέρει τον ρόλο και την εύθυνη του μαζί: πράγματι η Όλια Λαζαρίδου ως Κασσάνδρα ήταν μία γυναίκα ηθοποιός και ρόλος μαζί, η οποία κατέλαβε τη σκηνή με το ταλαιπωρημένο σώμα της και τα εκπληκτικά φωνητικά της περάσματα· ο φύλακας Χρήστος Στέργιογλου τοποθέτησε την είσοδο της τραγωδίας δίπλα στην αγριελιά και μας τοποθέτησε χωρικά και χρονικά. Η Λυδία Κονιόρδου, ξεπερνώντας τη δική της υποκριτική πεπατημένη, δημιουργώντας ρήξη με αυτό που αναμενόταν ξανά, έψαχνε η ίδια ως Κλυταιμνήστρα τον ρόλο της· ο Νικήτας Τσακίρογλου έφερε τον ρόλο τού Αγαμέμνονα με θεατρικότητα, η Αμαλία Μουτούση και ο Νίκος Κουρής, σε ευαίσθητη και εύθραυστη συνύπαρξη· και η Μαρία Ναυπλιώτου με τον Αριστοτέλη Αποσκήτη απέκτησαν υπόσταση *ανθρώπων* ως Αθηνά και Απόλλων, που διατάραξε αυτό που ίσως ήταν αναμενόμενο. Ο χορός, και ο ανδρικός και ο γυναικείος, ήταν όλες και όλοι συντονισμένοι αλλά και ασυντόνιστοι όσο και οι πολίτες μιας πόλης σήμερα.

Ο καθηγητής θεατρολογίας Σ. Πατσαλίδης, στη δική του κριτική, ξεκινά με κριτική στους κριτικούς, και μιλά για κανιβαλισμό. Συμπληρώνει ότι «κανείς από τους οργισμένους (κατα)κριτές της [παράστασης] δεν της αναγνώρισε αυτό που προσπάθησε να κάνει και

⁴⁸⁷ *ibid.*

ήταν σημαντικό να φτάσει μέχρι την απόλυτη αποδόμηση, σε μια *Ορέστεια* με ορατό το σκελετό και τα μέσα κατασκευής της».⁴⁸⁸

Στη συνέντευξή του στην Έλενα Δ. Χατζηιωάννου, ο Κόκκος λέει: «Κύριο μέλημά μου είναι να ακουστεί καθαρά ο λόγος του Αισχύλου στην Επίδαυρο. Ο ηθοποιός, εκεί, είναι ένα αλεξικέραυνο της ποίησης, της φύσης και των συναισθημάτων».⁴⁸⁹ Ας δούμε συνοπτικά ποια η πρόθεση του σκηνοθέτη-σκηνογράφου Κόκκου και πώς στην πράξη συνύφανε τη διανομή διαγενεαλογικά έτσι ώστε να βρεθούν στον ίδιο χώρο και χρόνο ηθοποιοί από τρεις διαφορετικές γενιές που έχουν εμπειρία στην αρχαία τραγωδία. Και ήταν, πραγματικά, ένα *dreamteam* διαφορετικότητας⁴⁹⁰: «Δεν θα ήθελα να γίνει αυτό που συχνά ζητιέται από τους ηθοποιούς, να έχουν δηλαδή ενιαίο ύφος παιχνιδιού. Θα πρέπει, φυσικά, να υπάρχει ενιαίο ύφος παράστασης, αλλά είναι σημαντικό το γεγονός ότι υπάρχει αυτή η ιδιαιτερότητα της κάθε γενιάς με διαφορά στην εκφορά λόγου. Αυτή η ιδιαιτερότητα υπάρχει και στο έργο».⁴⁹¹ Η τοποθέτηση του Κόκκου για οριζόντια, δηλαδή δημοκρατική συλλογική εργασία, και όχι κάθετη, ιεραρχική χειραγώγηση, προσεγγίζει τη σκηνοθεσία ως μία μεταφορά προς την ορχήστρα της τζαζ: «Πολλοί σολίστες μαζί, ο καθένας τους προχωρά όσο γίνεται περισσότερο στην προσπάθεια να κατακτήσει το καλλιτεχνικό του μέσο, συμμετέχοντας ταυτόχρονα στη διαμόρφωση

⁴⁸⁸ Σάββας Πατσαλίδης, «Η κρίση της 'Ορέστειας' και η κρίση της κριτικής», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 23/09/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου,

<<http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7787>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

⁴⁸⁹ Χατζηιωάννου, *op.cit.*

⁴⁹⁰ Από τη συνέντευξή του στη Μυρτώ Λοβέρδου στο *Βήμα*, παραθέτουμε τις σκέψεις του για την επιλογή των ηθοποιών, διαδικασία η οποία έγινε συνδυαστικά, με επιλογές και δικές του και με τις προτάσεις του Εθνικού Θεάτρου: «Η Όλγα Τουρνάκη αντιπροσωπεύει την περίοδο του Μινωτή. Η Λυδία Κονιόρδου εκείνη του Κουν. Η Αμαλία Μουτούση και ο Νίκος Κουρής είναι το τώρα. Ο Νικήτας Τσακίρογλου το πέρασμα στη μοντέρνα υποκριτική. Ο Θέμης Πάνου, τη λογοτεχνική τάση του ελληνικού θεάτρου. Η Όλγα Λαζαρίδου είναι η πιο κατάλληλη Κασσάνδρα. Την Όλγα, όπως τον Τσακίρογλου, την Τουρνάκη, τη Λυδία, τους ήξερα. Την Αμαλία την είχα δει μόνο σαν μορφή. Τον Κουρή πάλι, όχι. Όταν όμως τον πρωτοσυνάντησα, μαζί με την Ανν, έτσι όπως τον είδα να έρχεται προς το μέρος μας με την κάσκα της μηχανής του στο χέρι, είπα: «Αυτός είναι ο Ορέστης». Επίτηδες θέλησα να δω την Αμαλία και τον Νίκο στην τελευταία παράσταση του έργου της Σάρας Κέιν *Καθαροί, πια* (συγκλονιστική παράσταση) και εκεί πράγματι είδα την Ηλέκτρα και τον Ορέστη που είχα ήδη επιλέξει. Επέλεξα τη Μαρία Ναυπλιώτου, γιατί πώς αλλιώς θα μπορούσα να σκεφθώ την Αθηνά; Δεν είναι μόνο η εξωπραγματική ομορφιά της, αλλά είναι μια κοπέλα με βαθιά σκέψη. Έπειτα, ο Αριστοτέλης Αποσκίτης. Δεν τον γνώριζα καθόλου. Μόλις τον είδα, αμέσως είπα ότι τον θέλω στην παράσταση... Κάτι συμβαίνει στη γνωριμία και λες "θέλω να δουλέψω με αυτόν". Μετά ανακάλυψα ότι είναι εξερευνητής, ότι γυρίζει όλο τον κόσμο και βγάζει φωτογραφίες. Είναι ένας άνθρωπος με ενδιαφέρον». Στο: Λοβέρδου, *op.cit.*

Ίσως σε αυτό το απόσπασμα συνέντευξης φαίνεται ότι ο Κόκκος κατατάσσει κάποιους ηθοποιούς στερεοτυπικά, ως αντιπροσώπους. Θα πρέπει εδώ να έχουμε υπόψη μας το γεγονός ότι μία συνέντευξη είναι καταστατικά ελλειπτική, και σε σχέση με αυτά που έχει στο μυαλό του ο συνεντευξιαζόμενος να μοιραστεί αλλά και λόγω της μεταγραφής από τον δημοσιογράφο μιας πολύωρης συνέντευξης σε συνοπτικό κείμενο. Θεωρούμε ότι ο Κόκκος μίλησε μ' αυτό τον τρόπο σχετικά με την επιλογή των ηθοποιών του για να υπογραμμίσει μία ενωτική διάσταση και πρόθεση της σκηνοθεσίας του.

⁴⁹¹ Χατζηιωάννου, *op.cit.*

ενός άρτια συνεκτικού συνόλου»⁴⁹² και υποστηρίζει μια ευρηματική πανσπερμία όπου υπάρχει μία γενική σύλληψη «η οποία όμως είναι ανοιχτή, για να μπει η φαντασία και η δημιουργικότητα των ηθοποιών».⁴⁹³ Θεωρούμε **ότι εκφράζει ελάχιστη** ταύτιση, μέγιστη συνύπαρξη.

Χωρογραφία- Δημοκρατία

Το είδος της σκηνογραφίας ως χωρογραφία, όπως αυτή ορίστηκε στην Εισαγωγή αυτής της διατριβής, που το συναντάμε στην *Ορέστεια* του Κόκκου, έχει να κάνει κυρίως με το άνοιγμα προς τον ηθοποιό και τη συνεργασία. Το σύνηθες είναι ο σκηνοθέτης να είναι ένας αυστηρός δάσκαλος, ο οποίος μάλλον παραδίδει τρόπους υποκριτικής παρά δημιουργεί χώρο για τις διαφορετικές προσεγγίσεις και τις προσωπικότητες των ηθοποιών και των υπόλοιπων συνεργατών. Στον Κόκκο διαπιστώνουμε τη δημοκρατική σύμβαση που καθορίζει τη σχέση μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιών. Τα βασικά σημεία στα οποία διαφοροποιείται ο Κόκκος από τους περισσότερους προκατόχους της σκηνοθετικής ευθύνης μιας παράστασης στην Επίδαυρο είναι ο *ασφαλής χώρος* αυτοσχεδιασμού (τον οποίο έδωσε στους ηθοποιούς του) που καταλήγει σε αυτοσκηνοθεσία. Όπως επιβεβαιώνει και η συνομιλία μας με την Αμαλία Μουτούση⁴⁹⁴:

«Ο Γιάννης Κόκκος εκτός από καλλιτέχνης είναι και σοφός. Πράγματι, σου αφήνει απόλυτη ελευθερία, όχι όμως χωρίς καθοδήγηση. Δεν σου λέει τι να κάνεις (πράγμα που σε ξεβολεύει αν έχεις συνηθίσει να σου λένε τι να κάνεις). Σε καθοδηγεί αδιόρατα, με σεβασμό, με τρόπο ιδιαίτερα λεπτό και προσωπικό, χωρίς καθόλου λόγια, σε μία περιοχή που νοιώθεις τόσο ασφαλής (και ως προς τον εαυτό σου και ως προς το έργο), ώστε να μπορείς, αν θέλεις, να διακινδυνεύσεις τα πάντα».⁴⁹⁵

Στην περίπτωση της *Ορέστειας*, το πέρασμα του Κόκκου από τη σκηνογραφία στη σκηνοθεσία συμβαίνει ως μια συγχωνευμένη σκηνοθεσία-σκηνογραφία η οποία γίνεται δυνατή με μια αναδιανομή του χώρου. Ο χώρος των ηθοποιών γίνεται προέκταση του σώματος και της δράσης τους, και μέσα σε αυτόν ενθαρρύνονται να κινηθούν

⁴⁹² Κόκκος, *op.cit.*, σελ. 149

⁴⁹³ Λοβέρδου, *op.cit.*

⁴⁹⁴ Ηθοποιός, που ερμήνευσε την Ηλέκτρα στη συγκεκριμένη παράσταση.

⁴⁹⁵ Γραπτή επικοινωνία με την Αμαλία Μουτούση, στις 15 Οκτωβρίου 2019.

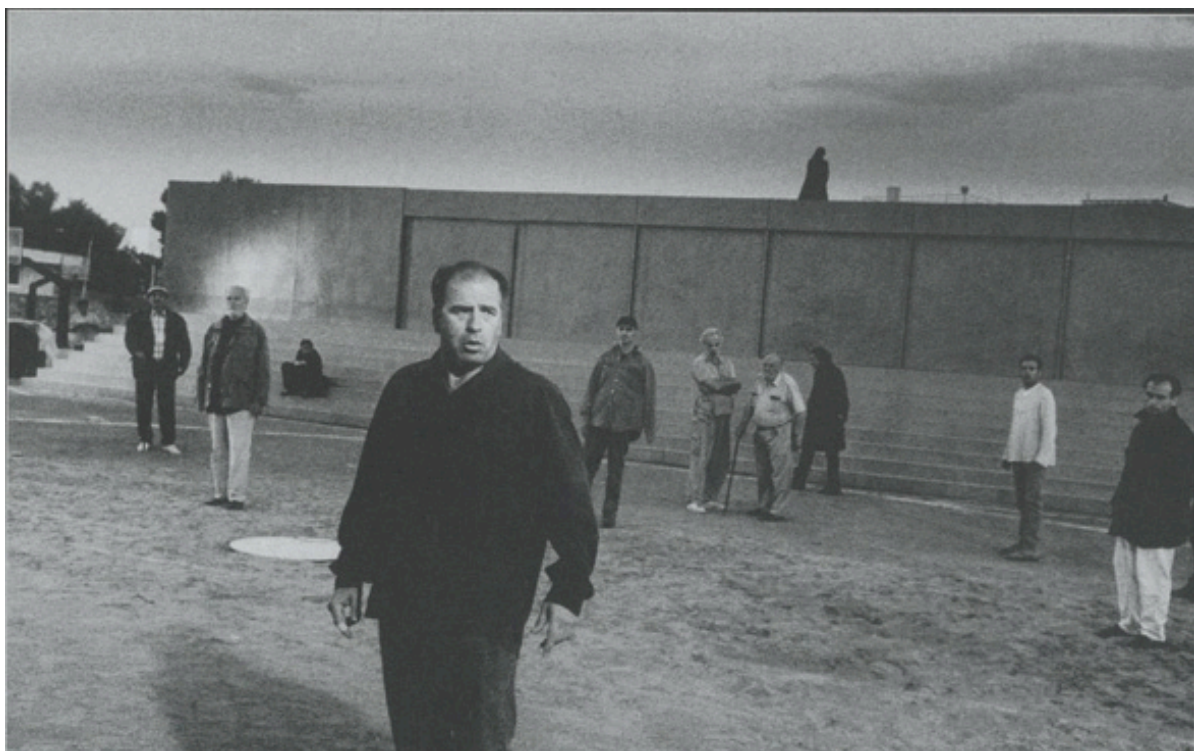
ελεύθερα. Ο σκηνοθέτης, από την άλλη, διασκορπίζεται στον χώρο, στα σώματα, αποκεντρώνεται, διαλύεται. Αυτή η συνθήκη αναδιανομής χώρων, αλλά και ιδιοτήτων, ενυπάρχει στην έννοια της χωρογραφίας. Η αποδέσμευση του ηθοποιού από την αυθεντία του σκηνοθέτη διαμορφώνει το πεδίο για μια δημοκρατική σχέση μεταξύ όλων των συμμετεχόντων στο θεατρικό γεγονός αλλά και μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Η αναμονή, η αποσπασματικότητα και το ανολοκλήρωτο αφήνουν τον χώρο στο κοινό, στον κάθε θεατή ξεχωριστά, να ερμηνεύσει και να αναδημιουργήσει ο ίδιος την ενότητα.



Εικόνα 1: *Ορέστεια*, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2001



Εικόνα 2: *Ορέστεια*, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2001



Εικόνα 3: *Ορέστεια*, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2001



Εικόνα 4: *Ορέστεια*, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2001



Εικόνα 5: *Ορέστεια*, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 2001

Κεφάλαιο 2. Όπερα. Στέφανος Λαζαρίδης | Ο σκηνογράφος ως δραματουργός

«[...] Το σημαντικότερο είναι η ολόψυχη συμμετοχή του κάθε θεατή στην παράσταση[...] Αν πέρα απ' όλα τα άλλα δεν ενσωματώσεις στην παράσταση και τους θεατές, δεν θα μπορέσεις να πετύχεις τη μοναδικότητα της απολύτως συλλογικής εμπειρίας».⁴⁹⁶

Στέφανος Λαζαρίδης

Ο Λαζαρίδης και ο Κόκκος αν και έχουν την ίδια ιδιότητα, είναι και οι δύο (Έλληνες) σκηνογράφοι, όπως θα δούμε στη συνέχεια έχουν διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισαν το παραστασιακό γεγονός. Και οι δύο μεσουράνησαν στην όπερα, την ίδια περίοδο –τέλη 20ού και αρχές 21ου αιώνα– με βάση το Λονδίνο και το Παρίσι, αντίστοιχα. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Λαζαρίδης σκηνοθετεί μέσω των εικαστικών προτάσεών του, που δημιουργούν δραματουργικούς χώρους· ο Κόκκος, όπως ήδη αναλύσαμε, περνά από τη σκηνογραφία στη σκηνοθεσία. Και οι δυο τους έχουν κοινά στοιχεία, όπως η σχέση με την ελληνικότητα, που βεβαίως εμφανίζεται με διαφορετικές εκφάνσεις στον καθέναν, οι αναφορές σε καλλιτέχνες-προπάτορες και μία πρόθεση δημοκρατικού μοιράσματος και συμμετοχικότητας στη διαδικασία της δημιουργίας.

Εργο-βιο-γραφία

Ο Στέφανος Λαζαρίδης⁴⁹⁷ υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνογράφους και σκηνοθέτες όπερας του τελευταίου μισού του 20ού αιώνα. Η δράση του εγγράφεται

⁴⁹⁶ Tom Sutcliffe, «Context and Subtext: Designing from Within». *Coliseum, the magazine of English National Opera*. Autumn 2000, σελ. 8.

⁴⁹⁷ Ο Στέφανος Λαζαρίδης, γιος του επιχειρηματία Νικολάου Λαζαρίδη και της συζύγου του Αλεξάνδρας το γένος Καρδοβίλλη, γεννήθηκε τον Ιούλιο του 1942 στην πόλη Ντίρι Ντάουα της Αιθιοπίας. Είχε μια μικρότερη αδελφή, την Ειρήνη. Φοίτησε στο Ελληνικό Σχολείο της Αντίς Αμπέμπα και στην École Internationale της Γενεύης. Το 1962 ταξίδεψε στο Λονδίνο, με αρχικό σκοπό να σπουδάσει διοίκηση επιχειρήσεων, αλλά προτίμησε να φοιτήσει στην Byam Shaw School of Art και στη συνέχεια στη Central School of Speech and Drama. Στο Λονδίνο μαθήτευσε, επίσης, στον ζωγράφο, σκηνογράφο και ενδυματολόγο Νίκο Γεωργιάδη και το 1967 εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως σκηνογράφος, στο έργο του Tennessee Williams *The eccentricities of a nightingale* (Yvonne Arnaud Theatre, Guildford, σκηνοθεσία Philip Wiseman). Το 1968 εργάστηκε για το Royal Ballet και το 1970 για τη Sadler's Wells Opera (*Carmen* του Georges Bizet, σκηνοθεσία John Copley). Ακολούθησε μακρόχρονη συνεργασία του με την English National Opera, για την οποία μέχρι τη δεκαετία του 2000 φιλοτέχνησε σκηνικά (κάποτε και κοστούμια) σε περισσότερες από 30 παραγωγές. Το καλλιτεχνικό έργο του στο λυρικό θέατρο περιλαμβάνει επίσης συνεργασίες με πολλούς οργανισμούς και φεστιβάλ στο Ηνωμένο Βασίλειο και

στην παράδοση που δημιούργησαν Έλληνες σκηνογράφοι στην Ευρώπη, όπως ο Πάνος Αραβαντινός, από τη γενιά του '30 –στη Γερμανία–, ο Νικόλας Γεωργιάδης –ο οποίος υπήρξε μέντορας του Λαζαρίδη, στο Λονδίνο– και σκηνογράφοι της ίδιας γενιάς, όπως ο Γιάννης Κόκκος, τον οποίο είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και ο Διονύσης Φωτόπουλος. Ενώ οι δύο πρώτοι έχουν σαφέστατα ως εφιαλτήριο τη ζωγραφική και μια γραφή η οποία υπακούει στην αρχική ιστορική τοποθέτηση του θεατρικού κειμένου, της μουσικής ή του λιμπρέτου, η μετέπειτα γενιά ερευνά την κινητικότητα διά μέσου και μεταξύ των διαφορετικών εικαστικών εκφραστικών μέσων με μεγαλύτερη ελευθερία. Δηλαδή, ακολουθούν πρακτικές γεφύρωσης του φαντασιακού⁴⁹⁸ τους (και αυτού των συνεργατών τους –άλλοι περισσότερο, άλλοι λιγότερο–, αρχικά των σκηνοθετών και στη συνέχεια των ηθοποιών, τραγουδιστών, μουσικών, κ.ά.) με την ενδελεχή έρευνα (και καταγραφή αυτής σε όλα τα συναφή και όχι μόνο πεδία: ιστορία, γεωγραφία, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, κ.ά.) του εκάστοτε πλαισίου ενός δραματικού ή όποιου έργου, με αποτέλεσμα την όσμωση των δύο διαδικασιών και τη μετουσίωση προς μία ιδιοσυγκρασιακή σκηνογραφική πρόταση. Επιπλέον, επιχειρούν τη συνάρθρωση της ποιητικής του χώρου και την ενσώματη εμπειρία του χρόνου, όπως έχουμε αναλύσει στην Εισαγωγή.

άλλες χώρες εντός και εκτός Ευρώπης (Scottish Opera, Opera North, The Royal Opera Covent Garden, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper, Bayreuther Festspiele, Opernhaus Zürich, Festspiele Bregenz, Teatro Regio Torino, The Australian Opera, New Israeli Opera Tel Aviv κ.ά.) Στον χώρο του θεάτρου πρόζας επιμελήθηκε σκηνογραφικά βρετανικές παραγωγές, ενώ συνεργάστηκε και με τον Ρώσο σκηνοθέτη Γιούρι Λιουμπίμοφ. Ανέλαβε τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία σε παραγωγές όπερας της Opera North, της Scottish Opera και της Australian Opera, στην περιοδεία του μουσικού συγκροτήματος Duran Duran στις Ηνωμένες Πολιτείες (2003) και στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* (Θέατρο του Νότου, 1995). Την περίοδο 2006-2007 ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Για το έργο του, ο Λαζαρίδης τιμήθηκε με διεθνή βραβεία και διακρίσεις (German Critics' Award 1986 και 1998, Evening Standard Opera Award 1987, Laurence Olivier Award 1987, 2001 και 2003, τιμητικό δίπλωμα στη διεθνή έκθεση σκηνογραφίας της Πράγας –Prague Quadrennial– 1999, μετάλλιο του ιδρύματος Bohuslav Martinů 2000 κ.ά.) Το 2003 του απονεμήθηκε ο τίτλος του Royal Designer for Industry από την RSA (Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce). Πέθανε τον Μάιο του 2010. Σύντροφός του για 47 χρόνια ήταν ο Timothy Williams.

Βιογραφικό σημείωμα από το Αρχείο Στέφανου Λαζαρίδη στο ΕΛΙΑ/MIET, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, το οποίο έχει υπό την εποπτεία της η θεατρολόγος Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη.

[Τα στοιχεία αντλήθηκαν από βιογραφικά σημειώματα και νεκρολογίες που φυλάσσονται στο αρχείο].

⁴⁹⁸ Το φαντασιακό, όπως το εισάγει ο Κορνήλιος Καστοριάδης και το ερμηνεύει ο ψυχαναλυτής Γεράσιμος Στεφανάτος: «...η χρονικότητα, η ιστορικότητα, η δημιουργική ακαθοριστία και το ριζικό φαντασιακό αποτελούν θεμελιακά στοιχεία της δικής του [Καστοριάδη] σύλληψης... (σελ. 191). Στην πηγή κάθε δημιουργίας και στη συγκρότηση κάθε οργανωμένου κόσμου μορφών, εικόνων και σημασιών, ο Καστοριάδης εισάγει το φαντασιακό στοιχείο. Με αυτήν την έννοια το φαντασιακό δεν αποτελεί ψευδαίσθηση ή εποικοδόμημα, αλλά προηγείται του υποκειμένου, του πράγματος, της ιδέας, και ό,τι άλλο αποκαλούμε πραγματικότητα και ορθολογικότητα αποτελούν έργο του. Το φαντασιακό στοιχείο στο επίπεδο της ψυχής δρα ως ριζική φαντασία· στο πεδίο του κοινωνικο-ιστορικού εκφράζεται ως κοινωνικό θεσμίζον φαντασιακό· τέλος, στο επίπεδο του απλού εμβίου όντος υπάρχει ως στοιχειώδης φαντασία, σταθερή όμως και υποταγμένη στη λειτουργικότητα». Γεράσιμος Στεφανάτος, «Από την ψυχική μονάδα στην αυτονομία», Στο Τέτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη «Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας»*. Αθήνα: Πόλις, 2000, σελ. 194-195.

Η Pamela Howard⁴⁹⁹ στο κείμενο του καταλόγου της αναδρομικής έκθεσης στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ)⁵⁰⁰, το 2018, παρουσιάζει τον Λαζαρίδη ως «πολυτάλαντο θεατρικό καλλιτέχνη» –σκηνογράφο, σκηνοθέτη, εικαστικό– «που δεν επιδεχόταν προσδιορισμούς». Αναζητά, ωστόσο, μια έκφραση της πολύπλευρης αυτής φύσης στον γερμανικό όρο «Theatermacher» ή στον αγγλικό όρο «Theatrician»⁵⁰¹ όπως λέει η ίδια χαρακτηριστικά, «μία πρόσφατη προσθήκη στο θεατρικό λεξιλόγιο».⁵⁰² Συσχετίζοντας τις δύο ιδιότητες του Λαζαρίδη, του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου, ο στενός συνεργάτης του David Pountney⁵⁰³ στη νεκρολογία του για τον Λαζαρίδη απέδωσε την τεράστια αξία του ως σκηνογράφου στο γεγονός ότι πάντα σκηνογραφούσε ως σκηνοθέτης. Μέσα από το κείμενο της Howard για τον κατάλογο της έκθεσης «Στέφανος Λαζαρίδης»⁵⁰⁴ στο ΚΠΙΣΝ το 2018, διαβάζουμε μια πιο εκτεταμένη περιγραφή που δίνει ο Pountney για τον Λαζαρίδη:

«Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Στέφανος Λαζαρίδης ήταν ένας εξαιρετικά χαρισματικός εικαστικός καλλιτέχνης. Αλλά αυτό δεν του αρκούσε. Ήθελε να έχει τον απόλυτο έλεγχο της δημιουργικότητάς του και, όπως πίστευε ο ίδιος, ο μόνος τρόπος να το καταφέρει αυτό ήταν να συνδυάσει το εικαστικό με το πραγματικό. Ήταν ολοφάνερο και όλοι ανέκαθεν του το αναγνώριζαν, ότι είχε την εκπληκτική ικανότητα να συλλαμβάνει μία εντυπωσιακή εικαστική μεταφορά

⁴⁹⁹ Σκηνογράφος και σκηνοθέτης, όπως αναφέρουμε και στην εισαγωγή, η Howard ανέλαβε, το 1994, το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Central Saint Martins College of Art and Design του Πανεπιστημίου των Τεχνών του Λονδίνου και στα επόμενα χρόνια μετονόμασε το πρόγραμμα από Stage Design σε Scenography. Είναι ίσως η πιο γνωστή περίπτωση γυναίκας σκηνογράφου που πέρασε στο πεδίο της σκηνοθεσίας.

⁵⁰⁰ Εκεί εδρεύει η Εθνική Λυρική Σκηνή και η Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, βλ. <https://www.snfcc.org/>.

⁵⁰¹ Εμείς θα προτεινάμε, στα αγγλικά, τον όρο *Theatre Maker*, σε αναλογία του ελληνικού όρου *Χωρογράφος*, καθώς το «maker» περιέχει τη διάσταση του κατασκευαστή, όπως ήταν κατά μία έννοια ο Λαζαρίδης.

⁵⁰² Πάμελα Χάουαρντ, «Στέφανος Λαζαρίδης: Theatrician Extraordinaire», στο Αντώνης Βολανάκης (επιμ.), *Στέφανος Λαζαρίδης. Κυνικός ρομαντικός*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2018, σελ. 13

⁵⁰³ Θεατρικός σκηνοθέτης.

⁵⁰⁴ Η έκθεση «Στέφανος Λαζαρίδης: κυνικός ρομαντικός» πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του αφιερώματος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (καλλιτεχνική περίοδος 2017/18) στο έργο του σπουδαίου Έλληνα σκηνογράφου, σκηνοθέτη και πρώην καλλιτεχνικού της διευθυντή Στέφανου Λαζαρίδη και εγκαινιάστηκε στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος την 4η Φεβρουαρίου 2018. Έρευνα, Επιμέλεια: Αντώνης Βολανάκης (από τον κατάλογο της έκθεσης).

για το σύνολο της παραγωγής⁵⁰⁵ και να επεξεργάζεται όλες τις δυνατές σκηνογραφικές εκδοχές».⁵⁰⁶

Πλαισιώνοντας την ολότητα των ιδιοτήτων και της φιλοσοφίας του Λαζαρίδη με μια έννοια, αυτή είναι η χωρογραφία, όπως την περιγράψαμε στην Εισαγωγή αυτής της διατριβής. Η έννοια της χωρογραφίας περιλαμβάνει τη διαδικασία έρευνας και σύλληψης του έργου ως χώρου εφήμερης κατοίκησης, καλλιτεχνών και θεατών, με όλες τις συμπαραδηλώσεις του (ιστορική, γεωγραφική, αρχιτεκτονική, επιτελεστική).⁵⁰⁷ Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα αναπτυχθούν τα χωρογραφικά σημεία του έργου του Λαζαρίδη ως σημεία διεύρυνσης της σκηνογραφίας (η οποία συνήθως υπακούει στο όραμα του σκηνοθέτη) προς μια συνολική σύλληψη της δραματουργίας με βάση τον χώρο.

Φιλοσοφία και συνεργατικές πρακτικές

Ο Λαζαρίδης δεν λειτουργούσε σαν παραγγελιοδόχος σκηνογράφος. Τις περισσότερες φορές ο ίδιος επέλεγε, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, τον σκηνοθέτη με τον οποίο ήθελε να συνεργαστεί. Υπήρξε αρκετά απαιτητικός από τους σκηνοθέτες, καθώς έψαχνε *συν-παίκτες*: «Ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι ευφυής και διανοούμενος και να κατέχει το αντικείμενό του, ώστε να θελήσει ν' αλλάξει την ιστορία του θεάτρου».⁵⁰⁸ Σε στενή συνεργασία με τον εκάστοτε σκηνοθέτη, από την αρχή της σύλληψης της ιδέας για την παράσταση, εξέταζε με λεπτομέρεια τις πτυχές του ψυχολογικού κόσμου του προσώπου που πρωταγωνιστούσε. Επίσης, μελετούσε όλα τα περίξ του μουσικού έργου και της ιστορικής παραστασιογραφίας του, διαδικασία που αντικατόπτριζε την περιέργεια και τη συνεπαγόμενη ευρυμάθεια του Λαζαρίδη.

Ο Λαζαρίδης, ως αυτόνομος εικαστικός, ανέπτυξε, μέσα από την ισότιμη με τον σκηνοθέτη συνεργατική πρακτική του, μεθόδους οι οποίες έθεσαν διαφορετικές

⁵⁰⁵ Ο όρος «παραγωγή» χρησιμοποιείται κι από εμάς, και επεξηγείται στο γλωσσάρι.

⁵⁰⁶ Πάμελα Χάουαρντ, «Στέφανος Λαζαρίδης: Theatrician Extraordinaire», στο Α. Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 13.

⁵⁰⁷ Όπως είδαμε στην Εισαγωγή, ο Nick Kaye τοποθετεί τις παραμέτρους για την τοποειδή τέχνη, βλ. Nick Kaye, *Site-specific Art, performance place and documentation*. London and New York, Routledge, 2000 σελ. 1-13.

⁵⁰⁸ Προφορικό σχόλιο του Σ.Λ. στον Α.Β. καταγεγραμμένο σε προσωπικό ημερολόγιο.

παραμέτρους ως προς τη δραματοουργία παραστάσεων όπερας. Η πολυμάθεια και η «συμπεριέργειά»⁵⁰⁹ ήταν σημεία έλξης για τους σκηνοθέτες, που τον αναζητούσαν συνεχώς για συνεργασίες. Η ταξινόμηση του έργου του μπορεί να γίνει με πολλά και διαφορετικά εργαλεία αναφοράς. Η πολυσχιδής σχέση του με τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική και τη γλυπτική συμπλήρωνε και ενδυνάμωνε ακόμα περισσότερο την όχι μόνο ενστικτώδη σχέση του με τη μουσική. Οι θεατές ήταν πάντα ωσεί παρόντες και παρούσες στη σύλληψη και στον σχεδιασμό της εκάστοτε παράστασης.

Η συνεργασία του με όλους τους σκηνοθέτες είχε τα χαρακτηριστικά μιας θερμής φιλικής σχέσης με όχι αρκετά συχνές συναντήσεις, κάποιες από τις οποίες βέβαια ήταν πολύωρες⁵¹⁰ ενώ πολλές συζητήσεις δεν αφορούσαν την εκάστοτε παραγωγή αλλά δημιουργούσαν ανθρώπινη εγγύτητα, ώστε να συνδεθούν ακόμα περισσότερο οι συνδημιουργοί.

Ενδεικτικά αναφέρει ο Pountney στο περιοδικό *Opera*, τον Ιούλιο του 2010:

«Η διαδικασία συνεργασίας με τον Στέφανο ήταν περισσότερο ένα δημιουργικό “σπασμένο τηλέφωνο”, στο οποίο ό,τι και να έλεγα ότι ήθελα, επέστρεφε δημιουργικά ερμηνευμένο από τον Στέφανο και στην πορεία άλλαζε και γινόταν πιο ενδιαφέρον. Πάντα αναζητούσε την ιδέα, και η ιδέα προηγούνταν του σχεδιασμού».⁵¹¹

Στη μονογραφία για τον Λαζαρίδη το 2010, στο κείμενό του «Η τέχνη του γευματίζειν», ο Pountney γράφει: «Στα αρχικά στάδια της σκηνογραφίας δούλεψε με αργό ρυθμό και χρησιμοποιούσε την πεισματάρικη, ιδιότροπη φύση του για να δημιουργεί εμπόδια που θα έκοβαν το δρόμο προς την εγγύτερη (και πιο προφανή) λύση».⁵¹² Και συνεχίζει: «Είναι ένα μυστήριο από πού έρχεται η ιδέα του χώρου. Μερικές φορές η λύση έρχεται από τον Στέφανο με έναν τρόπο που δεν τον περιμένω. Αυτό που δεν του λες είναι

⁵⁰⁹ Βλ. γλωσσάρι.

⁵¹⁰ Με διαλείμματα για φαγητό και κρασί.

⁵¹¹ *Opera Magazine*. Ιούλιος 2010, σελ. 69.

Το ίδιο απόσπασμα μεταφέρει και ο Πίτερ Φάρλι, στο: Πίτερ Φάρλι, «Πρόκληση για δημιουργικότητα». Ο Λαζαρίδης και οι βοηθοί του», στο Α. Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 20.

⁵¹² David Pountney, «The art of Lunching», στο Μ. Lee (επιμ.), *Stefanos Lazaridis*. Λονδίνο: Tim Williams, 2010, σελ. 69.

θέλω μια κονσέρβα με φασόλια, και να περιμένεις ότι θα την έχεις. Το πιο πιθανό είναι να πάρεις μία σακούλα τσιπς».⁵¹³

Ο Γεωργιάδης⁵¹⁴, ως μέντορας, αφού ο Λαζαρίδης εργάστηκε για πέντε χρόνια στο στούντιό του, τον σύστησε σε όλους τους συνεργάτες του εκείνης της περιόδου (όπως ο Rudolf Nureyev και η Margot Fonteyn) και τον υποστήριξε για μία από κοινού έκθεση στη μοναδική γκαλερί στο Λονδίνο που φιλοξενούσε εκθέσεις ζωγραφικών μελετών για το θέατρο και την όπερα. Αυτή η συνεργασία συνεχίστηκε και στην Ελλάδα, με μια έκθεση στον *Δεσμό*, για την οποία γράφτηκαν κριτικές στον ημερήσιο Τύπο από τις Έφη Ανδρεάδη και Ελένη Βακαλό. Η τελευταία μάλιστα διαβλέπει τη στροφή τού Λαζαρίδη: «Ο Στέφανος Λαζαρίδης βασίζεται περισσότερο στην τυπική άρθρωση του σκηνικού χώρου, προσθέτοντας μian αναζήτηση στα υλικά κατασκευής που ξεφεύγει από τη νατουραλιστική τους αναπαράσταση».⁵¹⁵

⁵¹³ Graeme Kay, «Stefanos Lazaridis - master builder», *Opera Magazine*, Σεπτέμβριος 2000, σελ. 1058. Στο ίδιο αφιέρωμα ο Graham Vick, επίσης, άλλος πολύ σημαντικός σκηνοθέτης όπερας, ξεκαθαρίζει τη μοναδικότητα του Λαζαρίδη σημειώνοντας: «Ο Στέφανος δεν σχεδιάζει το ίδιο με κανέναν από όλους τους άλλους σκηνογράφους που γνωρίζω», *ibid.* σελ. 1057.

⁵¹⁴ Ο Νικόλας Γεωργιάδης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 14/9/1923 ή 1925. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Αθηνών (1946-1948). Με υποτροφία του Ιδρύματος Φούλμπραϊτ πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια της Νέας Υόρκης (1952-1953). Με χορηγία του Βρετανικού Συμβουλίου, συνέχισε περαιτέρω σπουδές ζωγραφικής και σκηνογραφίας στη Σχολή Καλών Τεχνών Σλέιντ του Πανεπιστημιακού Κολlegίου του Λονδίνου (1953-1955). Το 1955 γνωρίστηκε με τον χορογράφο Κέννεθ ΜακΜίλλαν, ξεκινώντας διά βίου συνεργασία μαζί του. Έως τον θάνατό του σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια για πληθώρα σημαντικών παραγωγών μπαλέτου, όπερας και θεάτρου στην Ευρώπη αλλά και στην Ελλάδα. Με τον ΜακΜίλλαν συνεργάστηκε στα μπαλέτα *Ρωμαίος & Ιουλιέττα* [*Romeo & Juliet*], *Μανόν* [*Manon*], *Μάγερλινγκ* [*Mayerling*], *Ορφείας* [*Orpheus*] κ.ά. που παρουσιάζονται μέχρι σήμερα. Συνεργάστηκε επίσης με τον χορογράφο/χορευτή Ρούντολφ Νουρέγεφ στα μπαλέτα *Ωραία κοιμωμένη* [*Sleeping Beauty*], *Ο Καρυοθραύστης* [*The Nutcracker*], *Η τρικυμία* [*The tempest*]. Έκανε εκθέσεις ζωγραφικής σε Αθήνα, Λονδίνο και Βενετία (1966). Σχεδίασε σκηνογραφίες και κοστούμια για την ταινία *Τρωάδες* [*Trojan women*] του Μιχάλη Κακογιάννη (1971). Με την ΕΛΣ συνεργάστηκε για τις όπερες *Άννα Μπολένα* [*Anna Bolena*] και *Ντον Τζοβάννι* [*Don Giovanni*] (1975-1976), *Αδριανή Λεκουβρέρ* [*Adriana Lecouvreur*] (1991-1992). Συνεργάστηκε επίσης με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών για τις όπερες *Τραβιάτα* [*La traviata*] (1995) και *Αντιγόνη* του Θεοδωράκη. Δίδαξε σκηνογραφία στη Σχολή Καλών Τεχνών Σλέιντ, επηρεάζοντας με την αρχιτεκτονική και εικαστική παιδεία του νεώτερες γενεές σκηνογράφων και ενδυματολόγων. Υπήρξε συνιδρυτής της Εταιρείας Βρετανών Σκηνογράφων (1971). Πέθανε στο Λονδίνο στις 10/3/2001. Για τη συνεισφορά του στις τέχνες τιμήθηκε με το Παράσημο της Βρετανικής Αυτοκρατορίας (1984). Το 1999 αναγορεύτηκε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Το 2000, το Κέντρο Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου / Θεατρικό Μουσείο τού απένειμε το Βραβείο «Μένανδρος» για την περίοδο 1998-2000.

Από το αρχείο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Βλ. <<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/georgiadis-nikolaos-1790/>>, τελευταία επίσκεψη: 25/10/2019.

⁵¹⁵ Ελένη Βακαλό, «Έκθεση σκηνογραφίας», *Τα Νέα*, 3/11/1972.

Διαδικασία δημιουργίας

Αν αναζητούσαμε ένα βασικό σημείο καταγωγικής εκκίνησης, αυτό είναι ο γερμανικός εξπρεσιονισμός,⁵¹⁶ που έχει διεμβολίσει πολλές από τις παραγωγές που σχεδίασε, βάσει της έννοιας της «πειραγμένης παραδοσιακότητας» (distorted traditionalism) όπως ο ίδιος την όρισε. Παρεμβαίνει στην ορθοκανονικότητα⁵¹⁷ του χώρου και των σημείων θέασης, εισάγοντας στρεβλώσεις και αποκλίσεις, όπως θα δούμε παρακάτω στην ανάλυση παραδείγματος.

Για τον Λαζαρίδη, η δημιουργική διαδικασία είναι μια επαναδιαπραγμάτευση των «συμφωνημένων» και η αποδοχή της εφήμερης ζωής της δημιουργίας. Όπως περιγράφει ο ίδιος:

«Χτίζεις και ερμηνεύεις τις σκέψεις σου, τη γνώση σου, την εμπειρία σου, ακόμα και τη φιλοσοφία σου πάνω σε κάτι άλλο, με τον κίνδυνο να το κάνεις άνω κάτω, να το πειράξεις ή να το θολώσεις, ή πραγματικά να βρεις μια καινούργια “συμφωνία” ή ζωή γι’ αυτό. Και ξέρεις, μπορείς να δουλέψεις πάνω σε μια αρχαία ελληνική τραγωδία και πάντα να βρίσκεις κάτι που να σχετίζεται με το σήμερα, ή μ’ εσένα, ή με το θέατρο που συνεργάζεσαι, και να δημιουργήσεις κάτι συγχρονικό, το οποίο σε δύο χρόνια θα είναι ξεπερασμένο... Αλλά είναι αυτό που είναι, είναι ένα εφήμερο, είναι ένα πράγμα που έρχεται και φεύγει κι έχει τον δικό του χρόνο».⁵¹⁸

Στη συνέντευξη που έχει δώσει ο Matthew Deely, ο τελευταίος βοηθός του Στέφανου Λαζαρίδη και συνεργάτης του σε πάνω από 25 όπερες, περιγράφει στον Peter Farley, καθηγητή Σκηνογραφίας στο Πανεπιστήμιο Τεχνών του Λονδίνου και διευθυντή της Εταιρείας Βρετανών Σκηνογράφων, τη διαδικασία σχεδιασμού, η οποία ήταν μία ερευνητική πορεία όπου οι ιδέες ήταν σε διαρκή εξερεύνηση έως ότου:

⁵¹⁶ «Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ήταν ένα γερμανικό καλλιτεχνικό κίνημα στις αρχές του εικοστού αιώνα που τόνισε τα εσωτερικά συναισθήματα ή τις ιδέες του καλλιτέχνη πάνω στην αναπαραγωγή της πραγματικότητας και χαρακτηρίστηκε από απλοποιημένα σχήματα, λαμπερά χρώματα και από χειρονομιακά αποτυπώματα και πινελιές». Περιγραφή του όρου από τον ιστότοπο της Tate, βλ. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/german-expressionism>>, τελευταία επίσκεψη: 25/10/2019.

⁵¹⁷ Βλ. γλωσσάρι.

⁵¹⁸ Elizabeth Wright (interviewer), Stefanos Lazaridis (interviewee), «Oral History of British Theatre Design» (sound archive), *The British Library*, <<https://sounds.bl.uk/Oral-history/Theatre/021M-C1173X0028XX-0004V0>>, recorded dates: 29/09/2007, 05/10/2007, 09/10/2007, 10/10/2007, Track 3.

«Ο Στέφανος δημιουργούσε έναν κόσμο όπου ο σκηνοθέτης μπορούσε να σκηνοθετήσει την όπερα. Όχι το αντίστροφο. Ο Στέφανος έλεγε στον σκηνοθέτη: *Δεν κάναμε τίποτα από όσα πρότεινες* και ο σκηνοθέτης συνήθως απαντούσε: *Υπέροχα. Σε ευχαριστώ!* Περίμεναν από τον Στέφανο να δημιουργήσει ένα φανταστικό τρενάκι όπου θα μπορούσαν μετά να επιβιβαστούν κι εκείνοι».⁵¹⁹

Η συνθετική διαδικασία του Λαζαρίδη ήταν μια *ανάθεση* προς τον θεατή για *ανάληψη* του έργου· ας θυμηθούμε και την έννοια της *ανάθεσης* του θεατρικού συγγραφέα Δημήτρη Δημητριάδη⁵²⁰, στενού φίλου και συνεργάτη του Λαζαρίδη, ο οποίος γράφει στον συλλογικό τόμο που συνόδευε την έκθεση στο ΚΠΙΣΝ:

«Η περίοδος ενασχόλησής του με το εκάστοτε έργο είχε όλα τα χαρακτηριστικά ενός ασύννορου πάθους, μιας ολοκληρωτικής εμπάθειας, μιας συν-πάθειας με το έργο στην οποία ήταν αφιερωμένος όλος ο χρόνος του: ο χρόνος του ήταν ο χρόνος τού υπό ανάληψιν έργου, χρόνος κυριαρχημένος απόλυτα από όλα όσα το έργο αυτό απαιτούσε, κι ο Λαζαρίδης έφερνε στην εμφάνεια νέες και άγνωστες απαιτήσεις ακόμη και έργων που είχαν, όπως στην όπερα, όχι μόνο τύχει αλληπάλληλων εκδοχών αλλά και ανεβασμάτων που εθεωρούντο αξεπέραστοι σταθμοί στην ερμηνεία τους».⁵²¹

Ο Δημητριάδης χρησιμοποιεί τη λέξη *ανάληψη*, την οποία συνδέουμε με την έννοια της *ανάθεσης*, από το ομώνυμο βιβλίο του, ως μία διαδικασία σκυταλοδρομίας: ανατίθεται στον Λαζαρίδη ένα έργο, ο ίδιος αναλαμβάνει την πραγμάτωσή του μαζί με τους συνεργάτες του για να ανατεθεί εν τέλει στον θεατή η *ανάληψή* του.

Χώρος

Το μέσο πύκνωσης της διατύπωσης αυτής της διαδικασίας ενδελεχούς έρευνας εκ μέρους του Λαζαρίδη ήταν ο τρισδιάστατος σχεδιασμός σε μακέτα υπό κλίμακα. Η

⁵¹⁹ Πίτερ Φάρλι, «Πρόκληση για δημιουργικότητα». Ο Λαζαρίδης και οι βοηθοί του», στο Α. Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 20.

⁵²⁰ Δημήτρης Δημητριάδης, *Η ανθρωπωδία-Η ανάθεση*. Αθήνα: Άγρα, 1986.

⁵²¹ Δημήτρης Δημητριάδης, «Ο ανένδοτος δημιουργός», στο Α. Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 11.

συμπερίληψη της σωματικότητας των θεατών, δηλαδή η ενσώματη συμμετοχή των θεατών στο σκηνικό γεγονός, που θα αναλυθεί στη συνέχεια, εκφράζεται με χωρικά μέσα ήδη από το χτίσιμο της ιδέας στη μακέτα. Άλλο σημαντικό στοιχείο της αρχικής ιδέας είναι ο σχεδιασμός του φωτισμού σε κάθε πράξη και σκηνή. Μετά τα παραπάνω, σειρά έχει η ένταξη του ενδυματολογικού σχεδιασμού, σε φινιούρες υπό κλίμακα, δεδομένου ότι σε πολλές περιπτώσεις δεν σχεδίαζε ο ίδιος ο Λαζαρίδης τα κοστούμια αλλά καθοδηγούσε τους συνεργαζόμενους ενδυματολόγους, ως διαμεσολαβητές προς τον σκηνοθέτη, για να πραγματώσουν την ιδέα του, το συνολικό όραμά του. Το επιτελείο συνεργατών στο στούντιό του είχε καθημερινά ζητούμενα και παραδοτέα σε ρυθμό που δεν γνώριζε όρια.

Ο χώρος στην περίπτωση του Λαζαρίδη είναι ένας τόπος διαρκώς εναλλασσόμενος που λειτουργεί ως στοιχείο έντεχνης αφήγησης στη διήγηση της εκάστοτε παράστασης.⁵²² Ο κειμενικός χώρος που ορίζεται από τον συνθέτη ή τον λιμπρετίστα αναπλαισιώνεται από τον Λαζαρίδη, που τον χωρογραφεί εικαστικά και δραματουργικά, καθιστώντας έτσι την μπούκα του θεάτρου ένα ανοιχτό παράθυρο⁵²³ μεταξύ των πραγματικών χώρων του θεάτρου, της σκηνής και της πλατείας. Ο χώρος γίνεται το πεδίο σύγκλισης οράματος και όρασης, φαντασιακού και πραγματικού, πνευματικότητας και σωματικότητας, η εστία του πολυμορφικού ασυνειδήτου. Η χωρογραφία συνυφαίνεται μέσα από την όσμωση του χώρου και της δραματουργίας που αυτός επιτελούσε.

Για τον Λαζαρίδη, ο χώρος του θεάτρου είναι τόπος συνάθροισης, έννοια τόσο αυτονόητη, που όμως πολλοί δημιουργοί των παραστασιακών τεχνών την ξεχνούν.

⁵²² Ο συγγραφέας και φιλόλογος Δημήτρης Μαρωνίτης στην ανάλυσή του για την *Οδύσσεια* διαχωρίζει τις συγγενείς αλλά όχι ταυτόσημες έννοιες αφηγητή και διηγητή, τον πρώτο με την ετυμολογική διαφορά ότι η αφήγηση ξεκινά καθώς «ηγείται» ως «προπομπός» και οδηγεί όσους παρακολουθούν. «Η διαφορά ανάμεσα στις δύο προθέσεις διαφοροποιεί κάπως τους δύο όρους στο εξής σημείο: η πρόθεση *από* της αφήγησης εντοπίζει περισσότερο το ξεκίνημα, την αφετηρία του αφηγηματικού λόγου, από την οποία εξαρτάται η πρόοδος του· ενώ η πρόθεση *διά* της διήγησης επιμένει κυρίως στη διαδρομή της αφήγησης, απαρχής μέχρι τέλους, ανάμεσα στα όποια εμπόδια που καλείται να παραμερίσει ο διηγητής για χάρη του ακροατή.»

Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης και Λάμπρος Πόλκας, «Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια», *Αρχαιογνωσία και Αρχαιογλωσσία στη Μέση Εκπαίδευση*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας και Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2012.

<http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_014.html?prev=true>, τελευταία επίσκεψη 25/10/2019.

⁵²³ Τη φράση «ανοιχτό παράθυρο» την πρωτοσυναντήσαμε και μας μάγεψε ως έννοια ανοίγματος στη ζωή μέσω της τέχνης στο βιβλίο του Ζαν-Μπερτράν Πολνταλίσ, *Παράθυρα*. Αθήνα, Εστία, 2006.

Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Γι' αυτό και δίνω σημασία στον χώρο, να μη μένει στάσιμος. Γι' αυτό και με κεντρίζουν οι παράξενοι χώροι αλλά και τα αρχαία θέατρα. Πιστεύω ότι σήμερα οι όπερες πρέπει να μη γίνονται κόπιες των κλασικών, να αλλάξει η αρχιτεκτονική τους».⁵²⁴ Η δραματουργική χωρική σχέση μουσικών, τραγουδιστών και θεατών, ως έννοια και ως δυνατότητα πολλαπλών θεάσεων⁵²⁵ και εμπειριών σε μια παράσταση, ήταν το κύριο μέλημά του, με στόχο την ενεργοποίηση του συμμετέχοντος, ακροατή, μάρτυρα, επισκέπτη, φιλοξενούμενου και – γιατί όχι;– οπαδού.

Το κοινό δεν νοείται ως ομοιογενές σύνολο. Η αντιμετώπισή του ως τέτοιου ανατρέπεται από τη στιγμή που το κοινό γίνεται αντιληπτό, από τον δημιουργό, ως ομάδα ετερόκλητων μονάδων που συμπράττουν στον ίδιο χώρο. Η ομάδα των θεατών ήταν πάντα ζωτικής σημασίας στο τρίγωνο που σχηματίζεται, έχοντας στις άλλες δύο κορυφές τούς καλλιτέχνες και το έργο/παράσταση.

Αντίληψη του έργου τέχνης

Οι θεατές συμμετέχουν στο έργο με το σώμα τους αλλά και «αναλαμβάνουν» το έργο, κατά το σχήμα ανάθεσης-ανάληψης, με τα μέσα πρόσληψης και αντίληψης. Στην *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, που παρουσιάζεται εκτενέστερα στην Εισαγωγή, ο Merleau-Ponty συνδυάζει το σώμα με την αντίληψη:

«Κάθε εξωτερική αντίληψη είναι αμέσως συνώνυμη με μια ορισμένη αντίληψη του σώματός μου, όπως και κάθε αντίληψη του σώματός μου καθίσταται ρητή στη γλώσσα της εξωτερικής αντίληψης [...] Η θεωρία του σωματικού σχήματος είναι άρρητα μια θεωρία της αντίληψης. Ξαναμάθαμε να αισθανόμαστε το σώμα μας, ξαναβρήκαμε, κάτω από την αντικειμενική και μακρινή γνώση του σώματος, αυτή την άλλη γνώση που έχουμε για το σώμα, επειδή είναι πάντα μαζί και επειδή είμαστε σώμα».⁵²⁶

⁵²⁴ Μυρτώ Λοβέρδου, «Στέφανος Λαζαρίδης». *Το Βήμα. Archive*, <<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/stefanos-lazaridis-2/>>, δημοσιεύτηκε: 08/10/2000.

⁵²⁵ Βλ. γλωσσάρι.

⁵²⁶ Μερλώ-Ποντύ, *op.cit.*, σελ. 358.

Και τονίζοντας τη λειτουργία του σώματος ως μέσου αντίληψης του κόσμου, αφού είμαστε στον κόσμο μέσω αυτού, ο Melreau-Ponty συμπληρώνει ότι «ξαναπιάνοντας έτσι επαφή με το σώμα και με τον κόσμο, θα ξαναβρούμε επίσης εμάς τους ίδιους, εφόσον, αν αντιλαμβάνεσαι με το σώμα σου, το σώμα είναι ένα φυσικό εγώ και κατά κάποιον τρόπο το υποκείμενο της αντίληψης».⁵²⁷

Η πρόσφατη έρευνα του τμήματος Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης σχετικά με τους μηχανισμούς αντίληψης της τέχνης με βάση «αντίστοιχες συναισθηματικές, αξιολογικές και νευροφυσιολογικές συσχετίσεις»⁵²⁸ μας παρέχει τη διαίρεση: γνωσιακό (νοηματοδότηση και αξιολόγηση), συναισθηματικό, ενστικτώδες (αυτόνομες φυσιολογικές απαντήσεις),⁵²⁹ ενώ εμείς θα προσθέταμε και το φαντασιακό.⁵³⁰ Λαμβάνουμε υπόψη και τον εξής παράγοντα: «ότι οι θεατές μεγαλώνουν και μαθαίνουν από την αλληλεπίδραση, ότι βιώνουν βαθύτερη δέσμευση ή ότι βλέπουν και βιώνουν κάτι νέο. Αυτό έχει επίσης συνδεθεί στη λογοτεχνία με την “καθαρή” απελευθέρωση, συνειδητοποίηση, διαφώτιση, αρμονία, ευχαρίστηση».⁵³¹ Και κατά προέκταση, με την «επίγνωση, ολοκλήρωση και συνδεσιμότητα»⁵³². Κατά συνέπεια, το κοινό είναι ένας δυναμικός οργανισμός που έχει εξελιχθεί για να ανταποκριθεί στο κάλεσμα για αλληλεπίδραση που θέτουν οι παραστασιακές τέχνες. Τόσο ως σωματικότητες όσο και ως μηχανισμοί αντίληψης και πρόσληψης, το κοινό έχει συνεξελιχθεί παράλληλα με την εξέλιξη του θεάτρου.

⁵²⁷ *ibid.*

⁵²⁸ Matthew Pelowski, Patrick S. Markey, Michael Forster, Gernot Gerger, Helmut Leder, «Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates», *Physics of Life Reviews*, Volume 21, July 2017, University of Vienna, Faculty of Psychology, σελ. 80-125.

<<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1571064517300325?via%3Dihub>>, δημοσιεύτηκε: 27/02/2017.

⁵²⁹ Στη σελ. 98 παρατίθεται ένα κατατοπιστικό γράφημα. Ενδιαφέρον επίσης βρήκαμε και το σημείο στο οποίο αναφέρεται ο χρόνος ως προς τα χιλιοστά του δευτερολέπτου –100ms– που χρειάζεται να έχει κανείς την πρώτη εντύπωση, εάν ένα έργο τέχνης κινεί το ενδιαφέρον ή/και εάν είναι ευχάριστο.

Matthew Pelowski, et al., *ibid*, σελ. 106.

⁵³⁰ Βλ. σημείωση 141.

⁵³¹ Pelowski, et al., *op.cit.*, σελ. 95.

⁵³² *ibid*, σελ. 98.

Η εμπειρία της όπερας

Ο Λαζαρίδης νιώθει «αλλόκοτα» και «άβολα» με τη μορφή που έχει, στις μέρες του, η εμπειρία της όπερας. Όπως γράφει ο Tom Sutcliffe,⁵³³ με τον οποίο ο Λαζαρίδης μοιράζεται τις σκέψεις του –και ο οποίος τον παρακολούθησε στενά σε όλη την καλλιτεχνική πορεία του –, πρόκειται για μια «άκαμπτη εικόνα», στην οποία οι θεατές αποτυπώνονται ως «σειρές από “κρατουμένους” με εισιτήρια στα χέρια να κάθονται σε αριθμημένες θέσεις».⁵³⁴ Η εμπειρία του στην Όπερα του Μπαϊρόιτ αποτέλεσε γι’ αυτόν σημείο αναφοράς και, ίσως λόγω αυτού, τα επόμενα κτίρια όπερας στα οποία έχει σκηνογραφήσει, του φαίνονται «νοσηρά» και του θυμίζουν «κλειστές λέσχες».⁵³⁵ Αλλά και η παραγωγή νέων έργων όπερας «έχει στερέψει».⁵³⁶ Στο σύνολό της λοιπόν η εμπειρία της όπερας, ως σχέση με τους θεατές, ως κτίριο, ως παράσταση, «δεν πρέπει να καταλήξει απλό μνημείο».⁵³⁷ Και συμπληρώνει ως προς τη σχέση με τους θεατές:

«Το σημαντικότερο είναι η ολόψυχη συμμετοχή του κάθε θεατή στην παράσταση. Αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες βίωναν μία ή δύο φορές τον χρόνο, ως σπάνιο γεγονός, έχει γίνει πλέον ρουτίνα. Είμαστε χορτασμένοι από το σινεμά, την τηλεόραση, το διαδίκτυο, την εικονική πραγματικότητα, τα περιοδικά, βομβαρδιζόμαστε διαρκώς με εικόνες».⁵³⁸

Προτείνει, λοιπόν, ή μάλλον θέτει έναν προβληματισμό σχετικά με τη φύση του θεάτρου:

«Πρέπει με κάποιον τρόπο, ίσως αρχιτεκτονικά –και αυτό είναι μέρος της δικής μου δουλειάς–, να επανεφεύρουμε τη φύση του θεάτρου, την αρχαϊκή του ιεραρχία. Πρέπει να βρούμε έναν νέο τρόπο να δημιουργείται μια εκκλησία. Θέλω η όπερα να γίνει συλλογική εμπειρία. Στη θεατρική αίθουσα όλα

⁵³³ Δραματουργός και ιστορικός της όπερας.

⁵³⁴ Sutcliffe, *op.cit.*, σελ. 8.

⁵³⁵ *ibid.*

⁵³⁶ *ibid.*

⁵³⁷ *ibid.*

⁵³⁸ *ibid.*

συνδυάζονται για να δημιουργήσουν κάτι μοναδικό και ξεχωριστό. Αν πέρα απ' όλα τα άλλα δεν ενσωματώσεις στην παράσταση και το κοινό, δεν θα μπορέσεις να πετύχεις τη μοναδικότητα της απολύτως συλλογικής εμπειρίας. Αυτό φιλοδοξούμε να πετύχουμε εξυμνώντας τη θαυμαστή παράδοση της όπερας: να ενώσουμε το παρόν με το παρελθόν, δημιουργώντας κάτι ζωντανό που θα έχει μέλλον». ⁵³⁹

Η εκκλησία γίνεται κατανοητή με την αρχαία σημασία της *συνέλευσης* και της *συνάθροισης*. ⁵⁴⁰ Αντιπροσωπεύει για τον Λαζαρίδη την αλληλοπεριχώρηση του ιερού με το κοσμικό. Από τη μια οραματίζεται να φέρει το ευρύ κοινό (κοσμικό) μέσα στον κλειστό, στατικό χώρο της όπερας, και από την άλλη αναδιαμορφώνει αυτό τον χώρο έτσι ώστε να γίνει δυνατό το συλλογικό βίωμα (ιερό).

Ο Λαζαρίδης ήταν ένας αναγεννησιακός καλλιτέχνης, που ερευνά εις βάθος το πεδίο εργασίας του: «Δεν υπάρχει κάποιο πρόβλημα για να ψάχνουμε λύση. Αυτά τα έλυσαν μόνοι τους οι συνθέτες. Εμείς θέτουμε τις πραγματικές ερωτήσεις μας» ⁵⁴¹. Είναι δύσκολο να συνοψίσει κανείς τη σχέση του με τις επιστήμες του ανθρώπου, με τις κοινωνικές επιστήμες αλλά και με τις θετικές ⁵⁴². Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που ήταν ταξινομημένη η ανεξάντλητη βιβλιοθήκη του, ανά τέχνη και επιστήμη, με ειδικές κατηγορίες ανά χώρα, όπως και το αγαπημένο του βιβλιοπωλείο Daunt στο Λονδίνο, απέναντι από την τελευταία κατοικία του. Η ενδελεχής έρευνα και μελέτη του, όπως προκύπτει από τη βιβλιοθήκη του, εστιαζόταν πάντα στη δραματουργία του χώρου τον οποίο δημιουργούσε για κάθε όπερα. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, από τη λογοτεχνία, την *Έρημη Χώρα* του Τ.Σ. Έλιοτ ως παράλληλο κείμενο για τον *Λόενγκριν* στο Μπαϊρόιτ. Από τη φιλοσοφία και θεωρία, οι πολλαπλές αναγνώσεις της θεωρίας της αποδόμησης και του Jacques Derrida ανιχνεύονται στο σχεδιασμό της Ιταλικής Σεζόν της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, την οποία θα αναλύσουμε στη συνέχεια,

⁵³⁹ *ibid.*

⁵⁴⁰ Κατά την πορεία της διατριβής συγκεντρώνουμε στοιχεία και από την ανάλυση των υπόλοιπων έργων, σε χώρους συνύπαρξης: θέατρα, μουσεία, πολιτιστικά κέντρα από, με και για την κοινότητα, τη Ρωμαϊκή Αγορά, δηλαδή τις καινούριες εκκλησίες του 21ου αιώνα.

⁵⁴¹ Η σημείωση είναι από προσωπικό ημερολόγιο. Ο ίδιος είχε εκθέσει τις σκέψεις του περί της έννοιας και της έκφρασης της «σκηνογραφικής λύσης» σε προσωπικές συζητήσεις, από τις πρώτες κιόλας συναντήσεις μας για την πραγμάτωση των παραγωγών της Ιταλικής Σεζόν της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, όπου διετέλεσα «κριτικός παρατηρητής» του, όπως με αποκαλούσε.

⁵⁴² Αρκετοί καλλιτέχνες είχαν μεγάλο ενδιαφέρον για τις θετικές επιστήμες· και ο Μίνως Βολανάκης, σε προφορική μαρτυρία είχε μοιραστεί μαζί μας το γεγονός ότι η σκηνοθεσία του διεμβολιζόταν από θεωρίες κβαντικής μηχανικής και πολλαπλών πραγματικοτήτων.

καθώς και του Charles Jencks, θεωρητικού του μεταμοντερνισμού στην αρχιτεκτονική, του οποίου επιρροές εντοπίζονται στον κύκλο του *Δαχτυλιδιού*, στο Κόβεντ Γκάρντεν. Ο Λαζαρίδης επιδιόταν και σε ανθρωπολογικές έρευνες για κάθε χώρα στην οποία υπήρχαν αναφορές στην εκάστοτε όπερα, με βασικό εγχειρίδιο μια εξειδικευμένη επτάτομη εικονογραφημένη εγκυκλοπαίδεια.⁵⁴³

Είναι δύσκολο να αποδώσει κανείς ολοκληρωμένα το εύρος της έρευνας του Στέφανου Λαζαρίδη και το όραμά του για μια πολυαισθητηριακή και συναισθητική εμπειρία του θεατή. Η Ρηγοπούλου, έπειτα από την επίσκεψή της στην έκθεση *Στέφανος Λαζαρίδης 2018*, στην Αθήνα, με πυκνή και διεισδυτική ευθυβολία συναισθάνεται την πρόθεση και τη σχέση του Λαζαρίδη με τη ζωή των θεατών του:

«Αυτό που μετρά εδώ είναι η ζωή στην τέχνη του. Θα λέγαμε, δηλαδή, ότι εδώ επιστρέφει στην πλέον βουβή από τις τέχνες, τα εικαστικά. Η αυτονομία τού έργου τέχνης, η δύναμη του έργου ως ζώντος οργανισμού, που μιλά σαν τα μάτια της νεκρής γυναίκας σε έναν καμβά χωρίς να χρειάζεται να μάθεις το γιατί και το πώς τους. Είναι εκεί, κλαμένα, χαμογελαστά, απόμακρα. Υπάρχουν εκεί. Γεμίζουν τις αισθήσεις του θεατή, δεν χρειάζονται προκλήσεις ή αυτόν τον αμήχανο και αναποτελεσματικό “ερεθισμό των νεύρων”, για να τον εγκιβωτίσουν οργανώνοντας μία “διάδραση” ερήμην του. Αυτή η αυτονομία που πολεμιέται από τα πλέον ή και λιγότερο αυταρχικά καθεστώτα σφραγίζει το μεγάλο αυτό έργο. Με μια δύναμη που η τέχνη ξέρει να προσφέρει».⁵⁴⁴

Εθνική Όπερα της Αγγλίας

Αρχικά ας δούμε κάποια ιστορικά στοιχεία για την Εθνική Όπερα της Αγγλίας, δεδομένου ότι η προσέγγιση του Στέφανου Λαζαρίδη είναι *in situ* (τοποειδής) και ενσωματώνει την ιστορία του οργανισμού αλλά και του κτιρίου.

Η Εθνική Όπερα της Αγγλίας ξεκινά το 1974. Όμως προϋπήρχε από το 1931 με την ονομασία Sadler's Wells Opera Company. Η ιδρύτρια, Lilian Baylis, ως βασικό στόχο

⁵⁴³ J.A. Hammerton (επιμ.), *Peoples of All Nations*, 1922.

⁵⁴⁴ Πέπη Ρηγοπούλου, «Το έργο αποκάλυψη και δωρεά», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, <https://www.efsyn.gr/stiles/triti-matia/152846_ergo-apokalypsi-kai-dorea>, δημοσιεύτηκε: 06/06/2018.

είχε το να προσφέρει στο κοινό εξαιρετικής ποιότητας παραγωγές όπερας και θεάτρου με εισιτήρια σε προσιτές τιμές. Αυτή είναι και η βασική διαφοροποίηση μέχρι σήμερα: αυτή της προσβασιμότητας, και ως προς την τιμή των εισιτηρίων αλλά και ως προς το γεγονός ότι όλες οι όπερες είναι μεταφρασμένες στα αγγλικά⁵⁴⁵. Έτσι διαχωρίζεται από τη Βασιλική Όπερα του Covent Garden, όπου το κοινό μέχρι και σήμερα είναι κατά κύριο λόγο προνομιούχο, με οικονομική επιφάνεια και πολύγλωσσο (άρα, πριν τοποθετηθούν υπέρτιπλοι, το κοινό είχε πολύ περιορισμένο κοινωνικό εύρος). Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι παραγωγές περιόδευαν στην επαρχία και όταν, το 1945, επέστρεψε στο Λονδίνο έγινε η πρεμιέρα της Όπερας *Peter Grimes* του Benjamin Britten. Το 1968 μετακομίζει σε άλλο κτίριο, το London Coliseum, το οποίο είχε ολοκληρωθεί το 1904, σε σχέδια του Frank Matcham. Με 2.359 θέσεις, είναι το μεγαλύτερο θέατρο στο West End του Λονδίνου.⁵⁴⁶ Και, ας μην το ξεχνάμε, το όνομά του είναι αναφορά στο Κολοσσαίο της Ρώμης, ως χώρο δημοφιλούς λαϊκής ψυχαγωγίας.⁵⁴⁷

Η συνεργασία του Λαζαρίδη με την Εθνική Όπερα της Αγγλίας (English National Opera / ENO) περιλαμβάνει πάνω από τριάντα παραγωγές μέσα σε τριάντα χρόνια. «Επιστέγασμα των συνεργασιών του με την ENO είναι αυτή με τον σκηνοθέτη Pountney»⁵⁴⁸ η οποία ξεκινά το 1982. Το 1986 γίνεται συνεργάτης καλλιτεχνικός διευθυντής και με τον Pountney δημιουργούν την περίοδο *Powerhouse*⁵⁴⁹, μία από τις πιο σημαντικές περιόδους της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, καθώς η συνάντηση και

⁵⁴⁵ Για τους σκοπούς του οργανισμού της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, βλ. «ENO's Vision and Mission» <<https://www.eno.org/about/enos-mission/>>, τελευταία επίσκεψη: 25/10/2019.

⁵⁴⁶ Για την ιστορία του οργανισμού της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας βλ. «History of ENO» <<https://www.eno.org/about/history-of-eno/>>, τελευταία επίσκεψη: 25/10/2019.

⁵⁴⁷ Ο Μαρτινίδης στις *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου* περιγράφει το ρωμαϊκό αμφιθέατρο κατά την περίοδο των ρωμαϊκών χρόνων ενώ επίκεντρο της μελέτης του είναι η εκτόνωση των θεατών. Από: Πέτρος Μαρτινίδης, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. Χαρακτηριστικά, μέσω του Intro Montanelli, εξηγεί γιατί το Κολοσσαίο προσφέρει φαντασμαγορικό θέαμα: «Η αρένα του Κολοσσαίου μπορούσε να κατέβει και να γεμίσει νερά, σαν λίμνη, για ναυτικά αγωνίσματα ή ναυμαχίες, όπως μπορούσε και να ανέβει στολισμένη με διάφορα σκηνικά, σαν τοπίο ερήμου ή σαν κομμάτι ζούγκλας. Τη σκηνογραφική αληθοφάνεια που, ούτως ή άλλως, είχε καλλιεργήσει η σκηνή των ρωμαϊκών θεάτρων, το Κολοσσαίο την έκανε πλήρη αλήθεια και θέατρο, ταυτόχρονα.» Από: Intro Montanelli, *Ιστορία των Ρωμαίων* (μτφρ. Αθανασία Δρακοπούλου), Αθήνα: Τρία Φύλλα, 1991, σελ. 424-27.

⁵⁴⁸ Αντώνης Βολανάκης, «Εθνική Όπερα της Αγγλίας, το *Powerhouse*», στο Αντώνης Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 71.

⁵⁴⁹ *Powerhouse* στα αγγλικά (λεξικό του Cambridge) σημαίνει χώρα, οργανισμός ή άτομο με μεγάλη επιρροή, δύναμη ή ενέργεια. Με τη χρονική περίοδο *Powerhouse*, στην Εθνική Όπερα της Αγγλίας, θα ασχοληθούμε παρακάτω στο σώμα του κειμένου. Βλ. Cambridge dictionary <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/powerhouse>>, τελευταία επίσκεψη: 25/10/2019.

συνεργασία τους ανέδειξε καινούριους τρόπους πρόσληψης της όπερας στη βρετανική σκηνή και την ανέδειξε ως ισάξιο συνομιλητή με τη Βασιλική Όπερα του Covent Garden στη βρετανική πρωτεύουσα. Ο Pountney αναφερόμενος στη συνεργασία του με τον Λαζαρίδη κατά τη διάρκεια της περιόδου *Powerhouse*, τον αποκαλεί «μεγάλο δημιουργό ιδεών σε τρεις διαστάσεις»⁵⁵⁰ διότι πραγματοποίησαν παραστάσεις που ανανέωσαν ριζικά τον οργανισμό και έγιναν σημείο αναφοράς στην ιστορία της όπερας.

Εικαστικός δραματουργός της Italian Season

Το 1998, όταν ο γενικός διευθυντής της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας Nicholas Payne καλεί τον Λαζαρίδη να σχεδιάσει εικαστικά μια ολόκληρη καλλιτεχνική περίοδο και να συναποφασίσουν ποιες θα είναι οι νέες παραγωγές για μια *Ιταλική Σεζόν*, από τον Monteverdi έως και τον Dallapiccola, καθιστώντας τον κεντρικό δραματουργό και *οικοδεσπότη*, ο Λαζαρίδης την αποδέχεται γιατί υπάρχει συναισθηματικός αλλά και ιδεολογικός δεσμός με τον οργανισμό. Ο ίδιος είχε προγραμματισμό βάθους πέντε ετών και συνήθως δεν δεχόταν με ευκολία προτάσεις για συντομότερα χρονικά διαστήματα.⁵⁵¹ Όπως αναφέρει: «Πιστεύω ότι είναι ένα κλείσιμο με την Εθνική Όπερα της Αγγλίας. Και έχει ενδιαφέρον ότι όλο το έργο που δεν έκανα στο London Coliseum έπειτα από το *Powerhouse*, συμβαίνει μέσα σε 12 εβδομάδες». Οι αποφάσεις όμως δεν αφορούσαν μόνο το ποια οπερατικά έργα θα ανέβαιναν (ο Λαζαρίδης επέβαλε π.χ. *Τον κύκλο των τραγουδιών* του Luciano Berio, στενού του φίλου και, ιδανικά, θα του είχε αναθέσει να γράψει μία καινούρια όπερα) αλλά και την επιλογή των συνεργατών σκηνοθετών.⁵⁵² Με αυτό τον τρόπο επιθυμούσε να σηματοδοτήσει τη χιλιετηρίδα, καθώς το θέατρο του London Coliseum και η *Ιταλική Σεζόν* του 2000 ήταν η τελευταία

⁵⁵⁰ Στην τελετή μνήμης για τον Στέφανο Λαζαρίδη, την 1/10/2010 στον Άγιο Παύλο του Covent Garden.

⁵⁵¹ Ο προγραμματισμός για την όπερα συνήθως έχει βάθος 3-7 ετών, λόγω των αναγκάσιμων συντονισμών και προγραμματισμών για την ορχήστρα, τους τραγουδιστές, τους μουσικούς, τη μελέτη για την κατασκευή των σκηνικών· δεδομένου ότι το τελικό διάστημα δοκιμών είναι μόνο τέσσερις εβδομάδες, όλα είναι προσχεδιασμένα και προμελετημένα, ακόμη και για ενδεχόμενες περιοδείες σε διαφορετικές σκηνές.

⁵⁵² Ο Λαζαρίδης δεν σκηνοθετούσε συχνά, όχι γιατί δεν τον αφορούσε η πρακτική ή γιατί δεν είχε προσκλήσεις, αλλά γιατί περίμενε τον ώριμο χρόνο και την πραγματική ανάγκη του για να το κάνει πράξη. Στον τόμο *Στέφανος Λαζαρίδης. Κυνικός ρομαντικός* υπάρχουν κεφάλαια που αναφέρονται στις σκηνοθεσίες του.

σεζόν πριν από τη συνολική ανακαίνιση του κτιρίου, που διήρκησε τέσσερα χρόνια, «για να αντέξει και τον συναγωνισμό με τη Βασιλική Όπερα του Covent Garden».⁵⁵³

Οι σχέσεις του με τους σκηνοθέτες ήταν πολύ στενές, καθώς η Σεζόν διήρκεσε 12 εβδομάδες κι έπρεπε να υπάρχει πλήρης ενημέρωση και συνεργασία μεταξύ όλων: Με τον Steven Pimlott, του οποίου *Η ενθρόνιση της Ποππαίας* προτάθηκε ως μία από τις καλύτερες παραγωγές, από την *Evening Standard*. Για την *Μποέμ* του Λεονκαβάλο με τον Tim Albery, με τον οποίο είχε συνεργαστεί ξανά 20 χρόνια πριν (όταν ο Albery ήταν βοηθός του Graham Vick), στην Όπερα της Σκωτίας. Με τον Keith Warner δημιούργησε τη *Μανόν Λεσκό* και σχεδίασε κοστούμια έπειτα από πολλά χρόνια. Με τον David Fielding, επίσης και σκηνογράφο (*Ο Τούρκος στην Ιταλία*), διάνοιξε δρόμο για τις συζητήσεις μεταξύ ενός σκηνοθέτη που θέλει να σκηνογραφεί κι ενός σκηνογράφου που θέλει να σκηνοθετεί. Ενδιαφέρον έχει ότι, στη συνεργασία, ο Λαζαρίδης ως σκηνογράφος-σκηνοθέτης δεν παρενέβη ποτέ στον σχεδιασμό. Για την τριπλέτα *Λα στράντα*, *Ο φυλακισμένος* και *Λαϊκά τραγούδια* συνεργάστηκε με τον Neil Armfield. Ο Pountney σκηνοθέτησε το *Ναμπούκο* – πραγματικά ήταν προσωπική χάρη στον Λαζαρίδη το γεγονός ότι η ορχήστρα ανέβηκε στη σκηνή και η όπερα έλαβε χώρα μέσα και γύρω από την ορχήστρα. Το *Ρέκβιεμ* του Βέρντι παρουσιάστηκε σε σκηνοθετημένη αυτή τη φορά εκδοχή, από τη Phylida Lloyd.

Η σύλληψη του Λαζαρίδη για την *Ιταλική Σεζόν* ήταν αυτή της γιορτής, σαν μια ροκ συναυλία. Ο Payne αναφέρει στο άρθρο του στο περιοδικό της ENO: «[...] ιδιοφυής λύση του [Λαζαρίδη], χρησιμοποιεί τα υλικά του London Coliseum και την ίδια στιγμή τα αποδομεί. Η συνήθης σχέση μεταξύ σκηνής και πλατείας, performer και θεατών, τραγουδιστών και ορχήστρας θα διαταραχθεί με πολλαπλούς τρόπους».⁵⁵⁴ Εξετάζοντας σήμερα την απόφαση αυτή του Payne να δώσει χώρο στον Λαζαρίδη να οραματιστεί μία ολόκληρη σεζόν, θεωρούμε ότι ήθελε να επαναλάβει μία καινούρια περίοδο *Powerhouse* ως προπομπό για την καινούργια χιλιετία.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Nicholas Payne, «Italian Seasoning», στο Michael Lee (επιμ.), *Stefanos Lazaridis*. Λονδίνο: Tim Williams, 2010, σελ. 131.

⁵⁵⁴ Sutcliffe, *op.cit.*, σελ. 2.

⁵⁵⁵ Η συγκεκριμένη ανάθεση έγινε στο πλαίσιο μιας γενικότερης κινητοποίησης ενόψει της νέας χιλιετίας. Όλοι οι πολιτιστικοί οργανισμοί στο Λονδίνο είχαν σχεδιάσει και διοργανώσει ιδιαίτερες εκδηλώσεις. Επίσης κτίστηκε, ειδικά για την αλλαγή της χιλιετίας, το Millennium Dome, το μεγαλύτερο θολωτό κτίριο στον κόσμο, καθώς οι εορτές της αλλαγής εκτεινόταν σε όλο τον Τάμεση. Για το Millennium Dome, έργο του αρχιτέκτονα Richard Rogers, βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Millennium_Dome>.

Ο Λαζαρίδης ήταν ο γενικός τελετάρχης και συντονιστής σε όλο το φεστιβάλ, και το δημιουργικό του όραμα, πέρα από τον σχεδιασμό της κάθε όπερας, περιελάμβανε και τη δημιουργία μιας in situ εγκατάστασης που θα συνέδεε αρχιτεκτονικά τη σκηνή με την πλατεία και θα ενσωμάτωνε τους θεατές. Το υλικό που στήριξε την ιδέα της μετάβασης και μεταμόρφωσης του κτιρίου ήταν ένα μόνο στοιχείο⁵⁵⁶: αυτό της σκαλωσιάς. Η σκαλωσιά δηλώνει μία στήριξη ή/και μία προετοιμασία για μικρή ή μεγάλη αλλαγή. Οι σκαλωσιές δημιουργούσαν συνθέσεις που ένωναν τον χώρο της σκηνής με τους θεατές στο αμφιθέατρο, στην πλατεία αλλά και στα μπαλκόνια, κι έτσι ήταν σαν να αναβράζει η δράση στη σκηνή και να περιχύνεται στο αμφιθέατρο. Πύργοι από σκαλωσιές ξεκινούσαν από το βικτωριανό προσκήνιο και ανέβαιναν πάνω από την μπούκα της σκηνής, σχηματίζοντας ένα δεύτερο επίπεδο για τους θεατές στη σκηνή, στα υψηλότερα επίπεδα. Οι επιμέρους σκηνοικοί χώροι μοιράζονταν τα ίδια υλικά – σκαλωσιές, τεράστια κομμάτια λευκού καμβά, καθρέφτες–, που όμως σε κάθε όπερα όριζαν εντελώς διαφορετικούς τόπους. Σε κάθε παράσταση είχε σχεδιαστεί ένας διαφορετικός σκηνοικός χώρος με κοινό στοιχείο τη σκαλωσιά, που εξυπηρετούσε την εκάστοτε δραματουργική και εικαστική πρόταση.

Κάποιες φορές στη διάρκεια της Ιταλικής Σεζόν έβγαλε την ορχήστρα από το σκάμμα της, και την εμφάνισε επί σκηνής και σε άλλα σημεία του θεάτρου. Δυστυχώς, δεν πραγματοποιήθηκε η ιδέα του να ξηλωθούν όλες οι καρέκλες του θεωρείου και να τοποθετηθούν πάγκοι, μαξιλάρια, καναπέδες και καρέκλες από σπίτια, με εισιτήριο μόνο 5 λιρών, για να υπάρχει μια πιο άνετη συνθήκη και να γίνει ανταλλαγή πληθυσμών: οι θεατές με φθηνά εισιτήρια, που συνήθως κάθονταν στο τρίτο επίπεδο, θα καταλάμβαναν τις θέσεις της πλατείας. Ο ίδιος περιγράφει αυτό το όραμά του:

⁵⁵⁶ Η επιλογή από τον Λαζαρίδη ενός στοιχείου, ως κλειδί για την ανάπτυξη μιας ιδέας, περιλαμβάνεται ως τακτική στο βιβλίο αναφοράς για τη σκηνογραφία της δεκαετίας του '90: *British Theatre Design*· ο Λαζαρίδης εμφανίζεται στην ενότητα του θεάτρου, με το *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, με την αγαπημένη του ηθοποιό Fiona Shaw. Η ενότητα της όπερας ξεκινά με φωτογραφία από την παράσταση *Χάνσελ και Γκρέτελ* του Λαζαρίδη, ενώ η κυρίαρχη θέση του φαίνεται τόσο από την πληθώρα φωτογραφιών από παραστάσεις που έχει σχεδιάσει, σε σύγκριση με άλλους σκηνογράφους, όσο και από αυτά που γράφει ο δημοσιογράφος και κριτικός όπερας John Higgins, ο οποίος του αποδίδει την ιστορικότητα ενός ερευνητή-σκηνογράφου. Συνεχίζοντας, αναφέρει: «Ο δάσκαλος του είδους της όπερας με μόνο ένα σκηνοικό για όλες τις πράξεις και σκηνές αναδείχθηκε ο Στέφανος Λαζαρίδης, ο πιο πρωτεϊκός από τους Βρετανούς σκηνογράφους». βλ. John Goodwin (επιμ.), Peter Hall (προλ.), *British theatre design: the modern age*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989, σελ. 97.

«Ήθελα να ξηλώσω τις θέσεις από την πλατεία. Δεν είμαι πολιτικό ζώο, αλλά ξαφνικά νιώθω παθιασμένα δημοκρατικός γι' αυτό τον συγκεκριμένο χώρο. Πρότεινα να βγάλουμε τις πολυτελείς θέσεις, να αφήσουμε να μπουν οι νέοι μέσα, ήθελα να βάλω καρέκλες, πολυθρόνες αγάπης για δύο σώματα και να μπορέσουν να κάνουν ένα πικ-νικ, να δημιουργηθεί ένα τσαπατσούλικο περιβάλλον χαράς, σαν το Woodstock. Αλλά δεν θα λειτουργούσε οικονομικά, οπότε όλα τα *μωρά*⁵⁵⁷ θα έπρεπε να ανέβουν πάλι στον Όλυμπο».⁵⁵⁸

Η εγκατάσταση του Λαζαρίδη για την *Ιταλική Σεζόν* αντανakλά ένα μωσαϊκό από αναφορές αλλά και εσωτερικές επιδράσεις ενός πολυδιαβασμένου και πολυσχιδούς ανθρώπου. Όπως και κάθε έργο του, επικυρώνει τη συγχρονικότητά του με τη σκέψη στη φιλοσοφία, στην τέχνη, στην αρχιτεκτονική αλλά και σε άλλα πεδία. Η εμμονή του με το τρισδιάστατο μοντέλο ως πεδίο για τη σπουδή, την εκδίπλωση, την ανατροπή και τη σχηματοποίηση των ιδεών του εκδηλώνει μια βαθιά σύνδεση με την αρχιτεκτονική σκέψη, ίσως περασμένη σε αυτόν από τον μέντορά του Γεωργιάδη, αλλά και μια διεπιστημονική σκέψη μέσα από το ευρύ φάσμα των διαβασμάτων, των παραστάσεων του, όπως επίσης και από την *ακρόαση* της εποχής του.

Το στοιχείο της «σκαλωσιάς», γυμνό, ειλικρινές, εσαεί non finito, παραπέμπει σε κατασκευές/γλυπτά όπως το *Μνημείο για την Γ' Διεθνή* του Vladimir Tatlin, έργο του 1920, δείγμα κονστρουκτιβισμού και του πνεύματος της ρωσικής πρωτοπορίας. Όπως αναφέρει ο Kenneth Frampton⁵⁵⁹: «Ο Πύργος του Τάτλιν [...] είχε στόχο να αποτελέσει το υπόδειγμα της προντουκτιβιστικής-κοντρουκτιβιστικής χρήσης των “διανοητικών υλικών”, όπως ήταν το χρώμα, η γραμμή, το σημείο και το επίπεδο, και των “φυσικών υλικών”, όπως το σίδηρο, το γυαλί και το ξύλο, ως ισοδύναμων θεματικά στοιχείων».⁵⁶⁰

Η σκαλωσιά παραπέμπει και στα σκηνικά για θέατρο των Ρώσων κονστρουκτιβιστών Lyubon Popova, Aleksandr Vesnin, Vladimir Mayakofsky, με τα οποία εισάγουν

⁵⁵⁷ Αναφέρεται στις μικρές ηλικίες των θεατών της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, καθώς η συνήθης θέση τους ήταν στις τελευταίες θέσεις του τρίτου μπαλκονιού.

⁵⁵⁸ Ελεύθερη μετάφραση του Α.Β. «Gods» σημαίνει στα αγγλικά τα τελευταία μπαλκόνια ή θεωρεία σε ένα θέατρο, όπου αντιστοιχούν και τα πιο φθηνά εισιτήρια. Το απόσπασμα από: G. Kay, *op.cit.*, σελ. 1060.

⁵⁵⁹ Ιστορικός αρχιτεκτονικής.

⁵⁶⁰ Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1987, σελ. 158.

στοιχεία φορητότητας, μεταβλητότητας και ρεαλισμού στη θεατρική σκηνή.⁵⁶¹ Τα σκηνικά αυτά είχαν τον χαρακτήρα τρισδιάστατης κατασκευής και παρέπεμπαν σε «κινηματογραφικό μοντάζ αντικειμένων, και σε μια πρόβλεψη κινητών θεάτρων του μέλλοντος».⁵⁶² Παράδειγμα, το σκηνικό της Ρορνα για το έργο *Magnanimus Cuckold*, το 1922-1923, περνά «από μια πιο περιγραφική και αρχιτεκτονική απόδοση του σκηνικού σε ένα πιο εννοιολογικά αφηρημένο σχεδιασμό, και στην ποικιλία των επιρροών, που σχετίζονται με υπαίθρια και λαϊκά θεάματα, στο τελικό σύνολο».⁵⁶³

Ο Λαζαρίδης χρησιμοποιεί τα υλικά του αυτούσια. Ποτέ δεν επιχρωμάτιζε το ξύλο αλλά το άφηνε στο φυσικό του χρώμα: ως σανίδα, βασική μορφή ανθρώπινης επέμβασης, ως ξύλινες πλατφόρμες που ορίζουν διαφορετικούς τόπους, ως γέφυρες ή/και εξέδρες υποστηριζόμενες από σκαλωσιές, οι οποίες εισβάλλουν κι ενώνουν διαφορετικούς χώρους. Το άλλο χαρακτηριστικό υλικό των παραδοσιακών σκηνικών κατασκευών που ο Λαζαρίδης χρησιμοποίησε είναι το μέταλλο. Συνέθεσε πολυεπίπεδους σκηνικούς χώρους, πολλές φορές εργοστασιακής και εργοταξιακής αίσθησης. Αξιοποίησε διαφορετικές θεάσεις και για τους πρωταγωνιστές, τοποθετώντας γραμμικές ή περιστροφικές μεταλλικές σκάλες.

Στην εγκατάσταση του Λαζαρίδη η δημιουργία γεφυρών, εξεδρών, σκαλών, διαδρόμων θέτει το σώμα των τραγουδιστών σε διαρκή κίνηση. Σε αντίθεση με το αρχαίο θέατρο όπου οι διαδρομές (από την πόλη, από το λιμάνι, από τους αγρούς) μένουν εκτός σκηνής, στη σκηνή του Λαζαρίδη εμφανίζονται και επικρατούν οι διαδρομές. Ο Derrida –που συγκαταλέγεται στα βιβλιογραφικά ερεθίσματα του Λαζαρίδη, όπως σημειώθηκε παραπάνω– σε συνέντευξή του στην Eva Meyer αναφέρεται στην κατοίκηση του δρόμου, της διαδρομής:

«Κάθε αρχιτεκτονικός χώρος, κάθε κατοικία έχει μια προϋπόθεση: ότι το κτίριο θα πρέπει να τοποθετηθεί σε ένα μονοπάτι, σε ένα σταυροδρόμι στο οποίο η άφιξη και η αναχώρηση είναι και οι δύο δυνατές. Δεν υπάρχει κτίριο χωρίς

⁵⁶¹ Για το έργο των καλλιτεχνών αυτών βλ. «Against the Reified Image: The "Failure" of Constructivist Stage Design», <<https://www.radford.edu/rbarris/art428/constructivisttheater.html>>, τελευταία επίσκεψη 29/10/2019 και

«Avant-garde theatre images», <<http://www.surrealism-plays.com/theatreimages.html>>, τελευταία επίσκεψη 29/10/2019.

⁵⁶² «Against the Reified Image: The "Failure" of Constructivist Stage Design», *ibid.*

⁵⁶³ *ibid.*

δρόμους που να οδηγούν προς αυτό ή μακριά από αυτό· ούτε υπάρχει κάποιο χωρίς μονοπάτια μέσα σε αυτό, χωρίς διαδρόμους, σκάλες, περάσματα, πόρτες... Αυτό το μόνιμο “είναι εν κινήσει”, η κατοίκηση του δρόμου που δεν προσφέρει διέξοδο, σε πλέκει σε έναν λαβύρινθο χωρίς καμία διαφυγή».⁵⁶⁴

Η συγκεκριμένη αρχιτεκτονική γλώσσα, των διαδρόμων και των περασμάτων, στόχο έχει την έμφαση στην κινητικότητα αλλά και τη δραστηριοποίηση του θεατή, καθώς δεν έχει την ίδια απόκριση όπως απέναντι σε ένα στατικό έργο· ανάλογη σχέση, με άλλον τρόπο, θα δούμε στη συνέχεια στο έργο της Χασάπη. Με τον συγκεκριμένο σχεδιασμό ενεργοποιείται η πρακτική της «πειραγμένης παραδοσιακότητας», καθώς οι θεατές καλούνται να παρακολουθήσουν σωματικά και αντιληπτικά μια δράση πολυεπίπεδη και «εν κινήσει». Η κινητικότητα αυτή δεν αφορά μόνο τη μορφή αλλά και το νόημα.⁵⁶⁵

Ο Λαζαρίδης βάζει επανειλημμένα αυτό το στοίχημα αποκάλυψης της πραγματικότητας ως προς τον περιέχοντα και περιβάλλοντα χώρο, με δράσεις ανύψωσης, βύθισης, περιστροφής, διάνοιξης, με πλήθος μέσων: το ταβάνι της σκηνής συνδέεται με ένα τεράστιο ιστίο στο κέντρο της πλατείας, ο καθρέπτης αποκαλύπτει άλλες πλευρές θέασης και οπτικής (*Μανόν Λεσκό*). Υφάσματα και πλαστικές μεμβράνες αποκαλύπτουν εν είδει αυλαίας τη σκηνή ή μέρος της (*Ο φυλακισμένος, Ρέκβιεμ*). Στην *Ενθρόνιση της Ποππαίας* αναπτύσσονται τα επιτελεστικά άκρα αφενός της ανάδειξης, με τη διαστρωμάτωση του λευκού στον σκηνικό χώρο, στα κοστούμια και στα αντικείμενα, όπου οι φωτισμοί μπορούν να «βάψουν» όλη τη σκηνή, και αφετέρου της απόκρυψης, με υπόφως και σκοτάδι να εναλλάσσονται, όπως και στα κινηματογραφικής αισθητικής *Ο Τούρκος στην Ιταλία, Λα Μποέμ*, και η τριπλέτα Berio, Rota, Dallapiccola. Η πρόθεσή του ήταν να προκαλέσει μία διαδικασία αναγνώρισης και συνειδητοποίησης του θεατή ως προς τον χώρο: η εγκατάσταση στην *Ιταλική Σεζόν*

⁵⁶⁴ Jacques Derrida, «Architecture Where the Desire May Live» (συνέντευξη με την Eva Meyer). Σε: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997, σελ. 319-320.

⁵⁶⁵ Ο Derrida αναφερόμενος στα *Folies*, κατασκευές στο εμβληματικό *Parc de la Villette* (1982-1998) του αρχιτέκτονα Bernard Tschumi, ως μια πετυχημένη αρχιτεκτονική ενσάρκωση της θεωρίας της αποδόμησης, περιγράφει: «...στη βασική του δομή, κάθε *Folie* είναι γυμνό, αδιαφοροποίητο και “βιομηχανικό” στο χαρακτήρα του· στη συγκεκριμενοποίηση του προγράμματός του είναι πολύπλοκο, διαρθρωμένο και φορτισμένο με νόημα». Από: Bernard Tschumi, *Event-cities 2*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, σελ. 053.

Ο Derrida τονίζει την ικανότητά τους να διαφεύγουν ενός σταθερού νοήματος: «[θ]έτουν υπό αμφισβήτηση, απομακρύνουν, αποσταθεροποιούν ή αποδομούν το οικοδόμημα αυτής της διαμόρφωσης». Leach, *op.cit.*, σελ. 328.

παρέσυρε το βλέμμα των θεατών σε όλο το ύψος του θεάτρου, στο υψηλότερο σημείο του εντυπωσιακού ταβανιού με τους πολυελαίους, μέχρι το βάθος της σκηνής, αλλά και σε όλο το πλάτος της πλατείας και της μπούκας, αφού υπήρχαν επίπεδα σε πολλές από τις παραγωγές συνδεδεμένα με τη σκηνή, ορισμένα από τα οποία ήταν ακροβολισμένα σε διάφορα σημεία του κτιρίου του θεάτρου, δημιουργώντας διαφορετικές θεάσεις. Πολύ εύστοχα το διατυπώνει η Howard: «Εκμεταλλευόμενος το οριζόντιο επίπεδο του σκηνικού πλατό, το οποίο συχνά το διαπερνούσε μία αιχμηρή διαγώνια κατασκευή – μία αντίληψη των επιπέδων και των χώρων που προέρχεται από την ευκλείδειο γεωμετρία».⁵⁶⁶

Παράλληλα με την ενοποιητική εικαστική γλυπτική εγκατάσταση που δημιούργησε, ο Λαζαρίδης δημιουργεί και μία ομάδα αντικειμένων-υλικών που τα δια-μοιράζει και τα συν-διαχειρίζεται με κάθε σκηνοθέτη και σε κάθε παραγωγή. Έπρεπε, λοιπόν, να είναι σε συνεχή διαδικασία διαπραγμάτευσης / συνεννόησης για το τι θα μπορούσε να προσφέρει και τι θα έπρεπε να αρνηθεί από αυτά σε κάθε σκηνοθέτη.

Στην κριτική για το *Ναμπούκο* του Βέρντι του Rodney Milnes, στους *Times* του Λονδίνου, αναφέρεται ότι ο σκηνοθέτης «χρησιμοποιεί ιδανικά το προκλητικό περιβάλλον με τις σκαλωσιές του Στέφανου Λαζαρίδη. Η ορχήστρα είναι απλωμένη στη σκηνή και στο ανυψωμένο σκάμμα της ορχήστρας και ο μαέστρος Michael Lloyd συχνά βρίσκεται πάνω στη σκηνή, σαν να συμμετέχει στη δράση»⁵⁶⁷. Και υπερθεματίζει η Erika Jeal στην *Guardian*, λέγοντας ότι

...πρέπει να είναι η πρώτη παραγωγή στο London Coliseum στην οποία η ορχήστρα και ο μαέστρος περνούν πιο πολύ χρόνο στη σκηνή παρά οι τραγουδιστές [...] Με πολλούς τρόπους φαίνεται ότι ο σχεδιασμός του Στέφανου Λαζαρίδη για την *Ιταλική Σεζόν* έφτασε σε φυσική κορύφωση. Στη διάρκεια του φθινοπώρου το αμφιθέατρο είχε γεμίσει με περίεργα σκηνικά αντικείμενα και οι σκαλωσιές, που κάποτε περικύκλωναν το πρώτο μπαλκόνι, τώρα ορθώνονται στη σκηνή σαν ένα άλλο αμφιθέατρο. Στην πραγματικότητα, με τον ίδιο τρόπο ο

⁵⁶⁶ Πάμελα Χάουαρντ, «Theatrician Extraordinaire», στο Α. Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 15.

⁵⁶⁷ Edward Seckerson, «The prophet motive». *The Times*, 04/12/2000, σελ. 19.

Λαζαρίδης αποδομεί την ωραία εικόνα μιας οπερατικής σκηνής. Σε αυτή την παραγωγή όλα τα τής όπερας είναι ξηλωμένα. Τίποτα δεν είναι κρυφό.⁵⁶⁸

Πραγματικά, το γεγονός αυτό ήταν μία από τις ερευνητικές χωρογραφίες του Λαζαρίδη, με σκοπό να εμφανίσει τους μουσικούς επί σκηνής ώστε τα ζωντανά σώματά τους να δημιουργήσουν τον σκηνικό χώρο και να ενώσει τους τραγουδιστές με το κοινό. Σαν να συμμετείχαν όλοι στην παραδεδομένη σύμβαση μιας πρόβας τζενεράλε, για να δώσουν ραντεβού τέσσερα χρόνια αργότερα, μετά την ολοκλήρωση της ανακαίνισης του κτιρίου.

Αυτή η κυρίως λειτουργική –και όχι αισθητική– χρήση της σκαλωσιάς ήταν προοίμιο για την επικείμενη ανακαίνιση του θεάτρου. Ο Λαζαρίδης *προφήτεψε* εννοιολογικά αλλά και με υλικότητα, καθώς η χρήση της σκαλωσιάς καθόρισε τον δραματουργικό χώρο με προοικονομία – όπως τη συναντούμε στα Ομηρικά Έπη (που ο αναγνώστης προετοιμάζεται για την πλοκή που θα επακολουθήσει⁵⁶⁹) αλλά και στην αρχαία τραγωδία. Προϊδεάζει για τη μελλοντική μεταμόρφωση του χώρου, αφού μετά το φεστιβάλ θα τοποθετούνταν πραγματικές σκαλωσιές. Τη θεωρούμε και ως στοργική χειρονομία και συναισθηματική προετοιμασία για το φανατικό κοινό (το οποίο έχει πάθος για τον θεσμό αυτό), τους τραγουδιστές, αλλά και όλους όσοι εργάζονταν στη συγκεκριμένη όπερα. Παράλληλα, η ιδέα αυτή του Λαζαρίδη ήταν συνειδητά και ένας μοχλός πίεσης εύρεσης χρημάτων για την ανακαίνιση του κτιρίου. Χαρακτηριστικά αναφέρει σε συνέντευξή του στο πιο σημαντικό περιοδικό για την όπερα:

«Εάν η κυβέρνηση θεωρεί ότι μπορεί και χωρίς το Coliseum, ας δείξουμε την απελπισία στην οποία βρίσκεται. Λειτουργεί με ένα live support machine. Θέλω να φαίνεται ότι γκρεμίζεται, θέλω να πέφτουν σκαλωσιές κατά τη διάρκεια των

⁵⁶⁸ Erika Jeal, «Stripped-down Verdi with an extra edge». *Guardian*, 02/12/00, σελίδα άγνωστη - υλικό από το MIET.

⁵⁶⁹ «Ο Όμηρος προετοιμάζει συχνά τους ακροατές του για όσα θα ακολουθήσουν με διάφορους τρόπους: άλλοτε προγραμματίζει τη δράση, άλλοτε προειδοποιεί για την εξέλιξη της δράσης, άλλοτε προϊδεάζει απλώς για την τύχη ορισμένων ηρώων. Η συστηματική αυτή προετοιμασία για τα επόμενα λέγεται προοικονομία. Με την αφηγηματική αυτή τεχνική το βάρος δεν δίνεται τόσο στο τι θα συμβεί, όσο στο πώς αυτό θα παρουσιαστεί.» Μαρία Σαμαρά, Κωνσταντίνος Τοπούζης, *Ομηρικά έπη Οδύσσεια*, (μετάφραση Δ.Ν. Μαρωνίτης). Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος».
Βλ. <<http://ebooks.edu.gr/courses/DSGYMA115/document/4be3d8d2fqcg/523c4a7dix7v/523c4acdwb7.pdf>>

παραστάσεων και οι εργάτες να προσπαθούν να τις συγκρατήσουν στη θέση τους». ⁵⁷⁰

Ο Λαζαρίδης εδώ προσέγγισε ένα πραγματικό και ουσιαστικό πρόβλημα του κτιρίου της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας και το μετουσίωσε σε εικαστικό γεγονός με νόημα και αιχμή πολιτική. Στη συνέντευξή του στη Hilary Finch, στους *Times*, μοιράζεται το σκεπτικό του για τη μορφή του «εργοταξίου» που συνέλαβε για την *Ιταλική Σεζόν*:

«Γιατί πρέπει να αποδεικνύουμε κάθε μέρα της ζωής μας ότι αξίζει να έχουμε πολιτισμό; Δεν θα έπρεπε. Είναι ένα δώρο και πρέπει να το χαιρόμαστε και να το αξιοποιούμε. Ας δείξουμε λοιπόν ότι αυτό το μέρος καταρρέει. Ας το κάνουμε μια άσκηση επιδεικτικής φτώχειας! Ας προσπαθήσουμε ν' αναστατώσουμε τη δομή του κτιρίου. Να είναι σαν εργοτάξιο σε απόλυτο ρήγμα». ⁵⁷¹

Τις τελευταίες δύο εβδομάδες της Ιταλικής Σεζόν οι σκαλωσιές, οι πραγματικές αυτή τη φορά, άρχισαν να εμφανίζονται στην πρόσοψη του κτιρίου στην οδό Saint Martins Lane. Η όψη του κτιρίου, λοιπόν, δήλωνε τη διαδικασία δραστηκής ανακαίνισης. Έτσι, οι θεατές που δεν γνώριζαν την ιδέα του Λαζαρίδη, μπαίνοντας στο θέατρο νόμιζαν ότι και οι σκαλωσιές της εικαστικής εγκατάστασης ήταν μέρος της ανακαίνισης.

Θα ολοκληρώσουμε την ανάλυση για την *Ιταλική Σεζόν* με μία φράση του Λαζαρίδη που μοιράστηκε με τον Sutcliffe όσον αφορά την πρακτική του: «Η εμπειρία μου είναι τα λάθη που έχω κάνει. Εάν μπορώ να κάνω κάτι να λειτουργήσει, είναι επειδή έμαθα πώς να αποφεύγω και να ξεφεύγω από καταστροφές». ⁵⁷²

Στη συνέχεια θα αναλύσουμε το παράδειγμα της όπερας *Manon Lescaut* του Puccini, η οποία άνοιξε την *Ιταλική Σεζόν*, και θα ανιχνεύσουμε τις αρχικές υποθέσεις που διατυπώθηκαν για τη χωρογραφική τακτική του Λαζαρίδη, ως διάρρηξη του θεατρικού χώρου και άνοιγμα προς τον χώρο του θεατή.

⁵⁷⁰ Kay, *op.cit.*, σελ. 1060.

⁵⁷¹ Hilary Finch, «Italian Opera on an Olympian score». *TheTimes*, 12/9/2000, σελ. 16.

⁵⁷² Sutcliffe, *op.cit.*, σελ. 7.

Η *Manon Lescaut*⁵⁷³ του Puccini⁵⁷⁴ είναι μια ιστορία πάθους του ιππότη Des Grieux προς την Manon Lescaut, βασισμένη στο μυθιστόρημα με τίτλο *Η ιστορία του Ιππότη*

⁵⁷³ **Α΄ Πράξη** / Πλατεία κοντά στην είσοδο του Παρισιού. Είναι σούρουπο. Φοιτητές και κοπέλες πίνουν και φλερτάρουν. Ο Εντμόντο τραγουδά για τις χαρές της νιότης. Ο Ντε Γκριέ είναι μελαγχολικός. Οι άλλοι αστεϊεύονται μαζί του. Φτάνει άμαξα από το Αρράς. Η Μανόν, ο αδελφός της και ένας ηλικιωμένος θησαυροφύλακας, ο Τζερόντε ντε Ραβουάρ, κατεβαίνουν. Με την πρώτη ματιά ο Ντε Γκριέ ερωτεύεται τη Μανόν. Ακούει ότι ο πατέρας της τη στέλνει σε μοναστήρι. Την πλησιάζει και την παρακαλεί να τον συναντήσει λίγο αργότερα. Εκείνη, διστακτικά, συμφωνεί. Οι άλλοι νέοι κοροϊδεύουν το ζευγάρι. Μόλις φεύγει η Μανόν, ο Ντε Γκριέ εκφράζει τα αισθήματά του.

Επιστρέφει ο Λεσκώ με τον Τζερόντε, που είναι επίσης γοητευμένος από τη Μανόν. Προσπαθεί να πείσει τον αδελφό της να μην οδηγήσει την κοπέλα στο μοναστήρι. Καθώς ο Λεσκώ παίζει χαρτιά με τους φοιτητές, ο Τζερόντε οργανώνει την απαγωγή της Μανόν. Ο Εντμόντο, ο οποίος παρακούει τα σχέδιά του, ενημερώνει σχετικά τον Ντε Γκριέ και τον συμβουλεύει να συνοδεύσει τη Μανόν στην άμαξα που ετοιμάζει ο Τζερόντε. Ο Ντε Γκριέ εξομολογείται τον έρωτά του στη Μανόν και την πείθει να τον ακολουθήσει στο Παρίσι. Φεύγουν μαζί. Ο Λεσκώ και ο Τζερόντε φτάνουν αργά, αλλά ακολουθούν το ζευγάρι στο Παρίσι.

Β΄ Πράξη / Δωμάτιο στο μέγαρο του Τζερόντε στο Παρίσι. Η Μανόν είναι πλέον ερωμένη του Τζερόντε. Στον αδελφό της λέει ότι τον έχει βαρεθεί· είναι γέρος και κακός. Είναι λυπημένη και σκέπτεται τον Ντε Γκριέ. Ο Τζερόντε θέλει να την διασκεδάσει: έχει παραγγείλει μουσικούς και έναν δάσκαλο χορού. Αφού χορέψουν μαζί ένα μινουέτο και μία γκαβότα, ο Τζερόντε φεύγει.

Ο Λεσκώ βρίσκει τον Ντε Γκριέ και τον οδηγεί στην αδελφή του. Καθώς το ζευγάρι είναι μαζί, επιστρέφει ο Τζερόντε. Θυμίζει στη Μανόν πόσα του χρωστά, αλλά εκείνη απαντά πως δεν μπορεί να τον αγαπήσει. Ο Τζερόντε φεύγει θυμωμένος και το ζευγάρι νομίζει πως μπορεί να χαρεί την ελευθερία του. Παρότι ο έμπειρος Λεσκώ προειδοποιεί την αδελφή του και τον Ντε Γκριέ να φύγουν αμέσως, η Μανόν δεν θέλει να αποχωριστεί τα κοσμήματα και τα πολυτελή ρούχα της. Ο Λεσκώ την πιέζει αλλά δεν προλαβαίνει. Φτάνει ο Τζερόντε με στρατιώτες που συλλαμβάνουν τη Μανόν και δεν αφήνουν τον Ντε Γκριέ να την ακολουθήσει. Ιντερμέδιο: Το ταξίδι προς τη Χάβρη. Έχοντας προσπαθήσει τα πάντα προκειμένου να ελευθερώσει τη Μανόν, ο Ντε Γκριέ την ακολουθεί στη Χάβρη.

Γ΄ Πράξη / Πλατεία κοντά στο λιμάνι της Χάβρης. Ξημερώνει. Η Μανόν έχει φυλακιστεί μαζί με άλλες πόρνες. Ο Λεσκώ έχει δωροδοκήσει έναν φρουρό, προκειμένου να επιτραπεί στον Ντε Γκριέ να της μιλήσει. Πληροφορείται ότι θα την μεταφέρουν στη Λουιζιάνα. Ξημερώνει. Η προσπάθεια του Λεσκώ και του Ντε Γκριέ να σώσουν τη Μανόν αποδεικνύεται μάταιη. Μαζί με τις άλλες γυναίκες η κοπέλα οδηγείται στο πλοίο. Το συγκεντρωμένο πλήθος τις αποδοκιμάζει βίαια. Ο Ντε Γκριέ είναι απελπισμένος στην ιδέα ότι θα χάσει τη Μανόν για πάντα. Ορμά κοντά της αλλά απωθείται από τους φρουρούς. Απευθύνεται με σπαρακτικό τρόπο στον καπετάνιο, ο οποίος τελικά του επιτρέπει να ακολουθήσει τη Μανόν.

Δ΄ Πράξη / Έρημος στα περίχωρα της Νέας Ορλεάνης. Οι εραστές προσπαθούν να διασχίσουν το αφιλόξενο τοπίο. Ελπίζουν να βρουν καταφύγιο στον βρετανικό οικισμό. Χωρίς νερό, η Μανόν έχει εξαντληθεί. Δεν μπορεί να προχωρήσει άλλο. Αγριεμένος από την όψη της αγαπημένης του, ο Ντε Γκριέ την αφήνει και σπεύδει να βρει νερό. Μόνη, εκείνη αναλογίζεται όσα έχουν συμβεί και πως η ομορφιά της στάθηκε μοιραία. Ο Ντε Γκριέ επιστρέφει αλλά δίχως νερό. Η Μανόν τον αποχαιρετά και πεθαίνει στα χέρια του. Συντετριμμένος, εκείνος καταρρέει.

Από το δελτίο Τύπου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, βλ. <<https://www.culturenow.gr/tzakomo-poutsini-manon-leskw-opera-se-tesseris-prakseis-sti-luriki-skini/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁷⁴ Την τελευταία φορά που είδαμε στην Ελλάδα την όπερα αυτή ήταν το 2012 σε σκηνοθεσία Τζαν Κάρλο ντελ Μόνακο και σκηνογραφία Νίκου Πετρόπουλου στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Στην ιστοσελίδα του οργανισμού διαβάζουμε: «Η *Μανόν Λεσκώ* ήταν η τρίτη προσπάθεια του Πουτσίνι στον χώρο του μελοδράματος αλλά η πρώτη με την οποία έδειξε την πραγματική του αξία, προετοιμάζοντας ταυτόχρονα το έδαφος για τα άλλα σπουδαία έργα που θα ακολουθούσαν στη συνέχεια. Η *Μανόν Λεσκώ*, παρά τον έντονα ρομαντικό χαρακτήρα της, σηματοδοτεί επίσης το πρώτο δείγμα γραφής του Πουτσίνι στη σχολή του βερισμού. Μία ερωτική ιστορία γεμάτη πάθος, η πρώτη όπερα στην οποία διαφαίνεται ξεκάθαρα η ξεχωριστή μουσική γλώσσα του Πουτσίνι. Βασισμένη στο άλλοτε δημοφιλέστατο ηθικοπλαστικό μυθιστόρημα του αββά Πρεβό, η ιστορία του ιππότη Ντε Γκριέ και της Μανόν Λεσκώ έχει μελοποιηθεί

Ντε Γκριέ και της Μανόν Λεσκώ⁵⁷⁵ του αββά Antoine-Francois Prevost (γράφτηκε το 1731)· η όπερα παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 1893, στο Τορίνο. Σύμφωνα με μουσικολόγους αλλά και τους θεατές της όπερας⁵⁷⁶, είναι η όπερα του Puccini που έχει τις μεγαλύτερες διασυνδέσεις με τον Wagner⁵⁷⁷, έναν συνθέτη ο οποίος έχει απασχολήσει αρκετά τον Λαζαρίδη.⁵⁷⁸ Ο Λαζαρίδης με τον σκηνοθέτη Keith Warner έχουν συνεργαστεί σε αρκετές παραγωγές, αρχικά για το διάστημα κατά το οποίο ο δεύτερος ήταν βοηθός του Pountney, καθώς το πρώτο του ουσιαστικό βήμα σε μεγάλο λυρικό θέατρο ο σκηνοθέτης το έκανε όταν τον επέβαλε ο Λαζαρίδης, στην συνεργασία τους στην Εθνική Όπερα της Αγγλίας, το 1987⁵⁷⁹. Ο μαέστρος Paul Daniel, μουσικός διευθυντής της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας εκείνη την περίοδο, ήταν και μαέστρος στην *Manon Lescaut*⁵⁸⁰, είχε χορδίσει την ορχήστρα με εξαιρετικούς μουσικούς και την είχε οπλίσει με ενθουσιασμό, από τις πρώτες πρόβες ήδη. Στην παρούσα εργασία δεν θα μελετήσουμε τη μουσική απόδοση, καθώς στο συγκεκριμένο γνωστικό πεδίο δεν έχω το απαραίτητο επιστημονικό επίπεδο⁵⁸¹. Πάντως, καταθέτω και το προσωπικό μου βίωμα το οποίο ήταν περισσότερο από ηχητικό: καθώς η ορχήστρα παλλόταν, ένιωθα το πάθος και τη συγκίνηση των μουσικών.

από αρκετούς συνθέτες. Η όπερα του Πουτσίνι ξεχωρίζει για την ένταση με την οποία εκφράζει τα συναισθήματα αλλά και τον ορχηστρικό πλούτο της μουσικής».

Βλ. <<https://www.nationalopera.gr/arxeio/arxeio-parastaseon-pe/item/563-manon-leskw>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁷⁵ Βλ. Αντουάν Φρανσουά Πρεβό (αββάς Πρεβό), *Η ιστορία του Ιππότη Ντε Γκριέ και της Μανόν Λεσκώ*, (μτφρ. Έφη Κορομηλά). Αθήνα: Ωκεανίδα, 1997.

⁵⁷⁶ Προφορικές μαρτυρίες από αγνώστους μου θεατές κατά την περίοδο των παραστάσεων.

⁵⁷⁷ Για τις σχέσεις της συγκεκριμένης όπερας με τον Wagner, η Michele Girardi αναφέρει: «...αδιάκοπη ροή επινόησης και υπερχειλίζουσα έμπνευση... προσεκτική σχεδίαση μορφής, μη αντιληπτή στο αυτί». Βλ. Andrew Porter, «British Opera diary: Manon Lescaut», *Opera*. December 2000, σελ. 1488 και τον μουσικοκριτικό H.E. Elsom, «Work in progress», ConcertoNet.com, Βλ. <http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=786>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

Περαιτέρω αναλύει ο Arman Schwartz, ιστορικός μουσικής του 20ού αιώνα και λέκτορας στο King's College London, στο Arman Schwartz, «Manon in the Desert, Wagner on the Beach». *Opera Quarterly*, 2008, βλ. <https://www.academia.edu/3105680/Manon_in_the_Desert_Wagner_on_the_Beach>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁷⁸ Για τη σχέση του Λαζαρίδη με τον Βάγκνερ και τις παραγωγές στις οποίες είχε εργαστεί, βλ. Αντώνης Βολανάκης, «Βάγκνερ, Λόενγκριν και ο κύκλος του Δαχτυλιδιού», στο Αντώνης Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ.101-107.

⁵⁷⁹ Για την παράσταση *Werther* του Jules Massenet, όπως θα δούμε παρακάτω· είναι και ο συνθέτης που πρώτος έγραψε όπερα για την ιστορία της Manon Lescaut. Βλ. Αντώνης Βολανάκης, *ibid*, σελ. 113.

⁵⁸⁰ Καθώς η *Manon Lescaut* ήταν η εναρκτήρια παράσταση της Ιταλικής Σεζόν, ο Paul Daniel διηύθυνε επίσης και το κλείσιμο της σεζόν με το *Requiem* του Verdi σε σκηνοθεσία της Phyllida Lloyd, καθώς και την κοντσερτάντε (χωρίς σκηνοθεσία, σκηνικά και δράση) εκδοχή της *La Gioconda* του Amilcare Ponchielli στο μέσο της σεζόν (η μοναδική παράσταση που τραγουδήθηκε στα ιταλικά και όχι μεταφρασμένη στα αγγλικά, για λόγους οικονομικούς).

⁵⁸¹ Έχω μελετήσει πιάνο για 7 χρόνια.

Καθώς εισέρχονται οι θεατές στο θέατρο Coliseum, έχουν την αίσθηση ενός εργοταξίου αφού οι σκαλωσιές, οι οποίες δεν είναι γυαλιστερές και καινούργιες αλλά χρησιμοποιημένες, έχουν εισέλθει στον χώρο της σκηνής και ήδη φαίνεται σαν να έχουν τοποθετηθεί πριν από αρκετό καιρό. Η *in situ* εγκατάσταση απαρτίζεται από ειδικές κατασκευές που συνδέουν τη σκηνή με τον χώρο της πλατείας: Ένας διάδρομος σε σχήμα πετάλου, παράλληλος με το πρώτο θεωρείο, συνεχίζει προς τη σκηνή δημιουργώντας αφενός ένα τρίγωνο, αφετέρου και δεύτερο επίπεδο πάνω από τη σκηνή. Ο σκηνικός χώρος –εκτός από τις σκαλωσιές και τα εκάστοτε σκηνικά αντικείμενα, μικρά ή μεγάλα κάθε φορά– είναι λευκός στο σύνολό του. Το πάτωμα είναι επίσης λευκό, και πίσω από τις σκαλωσιές υπάρχουν τρία μεγάλα ορθοκανονικά ιστία, περασμένα με γύψο. Οι λευκοί χώροι είναι χαρακτηριστικοί του εικαστικού λεξιλογίου του Λαζαρίδη, καθώς δίνουν τη δυνατότητα να «βάψει»⁵⁸² όλη τη σκηνή με τους θεατρικούς φωτισμούς. Δύο ορθοκανονικοί τεράστιοι καθρέφτες με χρυσό πλαίσιο βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλον, μεγέθους τέτοιου ώστε σχεδόν να κλείνουν την μπούκα του θεάτρου, σκεπασμένοι με πλαστικούς μουσαμάδες.

Καθώς ξεκινά η εισαγωγή⁵⁸³ και οι θεατές ακούν τα λάιτ μοτίφ⁵⁸⁴ της όπερας, ένα κορίτσι κοιτάζεται στον καθρέπτη κρατώντας ένα χρυσό σπίτι υπό κλίμακα: είναι η Manon σε μικρή ηλικία. Οι καθρέπτες ανεβαίνουν μετά την εισαγωγή και χάνονται στην οροφή της σκηνής, αποκαλύπτοντας μία σπειροειδή σκάλα (στοιχείο που έχει χρησιμοποιήσει ο Λαζαρίδης κι άλλες φορές, καθώς για τον ίδιο αποτελεί αναφορά στις σκάλες αυλών που ανεβαίνουν σε ταράτσες κατοικιών της Αθήνας⁵⁸⁵). Στην πρώτη πράξη η Manon, την οποία ερμήνευσε η Nina Stemme⁵⁸⁶, κατεβαίνει τη σπειροειδή σκάλα για να εισέλθει στην πλατεία όπου οι φοιτητές και οι γυναίκες φίλες τους

⁵⁸² Βλ. Αντώνης Βολανάκης, «Ο κύβος και τα λάιτ μοτίφ», στο Αντώνης Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 61.

⁵⁸³ Είναι ένα ορχηστρικό κομμάτι, που ακούγεται συνήθως πριν σηκωθεί η αυλαία. Σκοπό έχει να μας εισαγάγει στη διάθεση του έργου, να καταλάβουμε αν είναι χαρούμενο ή τραγικό. Μπορεί να λέγεται επίσης ουβερούρα ή πρελούδιο ή, σε όπερες του μπαρόκ, συμφωνία. Βλ. <<https://www.nationalopera.gr/ekpaideusi-koinonia/i-opera-sta-sxoleia/ti-einai-opera>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁸⁴ «Όρος που προέρχεται από τα γερμανικά και σημαίνει “καθοδηγητικό μοτίβο”. Πρόκειται για μια μελωδία ή γενικά μια μουσική ιδέα που συμβολίζει πρόσωπο, χώρο, ιδέα, σκέψη, θεϊκή παρέμβαση. Κάθε φορά που την ακούμε, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για το ίδιο πράγμα. Το λάιτ μοτίφ είναι χαρακτηριστικό στοιχείο στις όπερες του Βάγκνερ». Βλ. <<https://www.nationalopera.gr/ekpaideusi-koinonia/i-opera-sta-sxoleia/ti-einai-opera>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁸⁵ Προφορική μαρτυρία στον γράφοντα κατά την περίοδο της παράστασης.

⁵⁸⁶ Θεωρείται από τις πιο σημαντικές βαγκνερικές σοπράνο. Βλ. <<https://ninastemme.com/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

διασκεδάζουν, και συναντά για πρώτη φορά τον ιππότη Des Grieux (τον οποίο ερμήνευσε ο Martin Thompson). Στη δεύτερη πράξη, στο δωμάτιο του μεγάρου του Geronte (τον οποίο ερμήνευσε ο Mark Richardson), έχουν τοποθετηθεί καθρέπτες, οι οποίοι λειτουργούν ως πόρτες, στο δεξιό μέρος της σκηνής ενώ δεσπόζει ένας πολυέλαιος κι έχει τοποθετηθεί μια λευκή μπανιέρα, στην οποία παίρνει το μπάνιο της η Manon· καθώς προχωρά η δράση κι έχει επιστρέψει ο Des Grieux, και ο Geronte την κατηγορεί για μοιχεία, η ίδια μπανιέρα (στην τρίτη πράξη) γίνεται ένα πλοίο-μινιατούρα, στο οποίο επιβαίνουν στοιβαγμένες πόρνες, μαζί και η Manon, για να μεταφερθούν στην Αμερική. Ο Des Grieux, αφού έχει παρακαλέσει τον καπετάνιο να τον πάρει στο καράβι, βρίσκεται μαζί με τη Manon στην έρημο αναζητώντας νερό, και σκοντάφτει πάνω στην μπανιέρα η οποία, τώρα, έχει άμμο αντί νερό. Στο δραματικό τέλος της παράστασης, στην τέταρτη πράξη, εμφανίζεται ένας άλλου τύπου πολυέλαιος: ένας σκελετός με ένα κρινολίνο που έχει σκισμένα κομμάτια από κόκκινο μεταξωτό ύφασμα, το ίδιο μ' αυτό απ' το οποίο είναι καμωμένο το φόρεμά της. Η Manon προσπαθεί να κοιταχτεί σε έναν καθρέπτη, αλλά αντί για το είδωλό της εμφανίζεται το κορίτσι της εισαγωγής (το οποίο εμφανίστηκε και στη δεύτερη πράξη στο σπίτι του Geronte αλλά και τώρα, στο τέλος), το οποίο παίζει με χρυσά παιχνίδια: ένα σπίτι, μία άμαξα κι ένα πλοίο, υπό κλίμακα. Η ίδια σκάλα της πρώτης σκηνής θα εμφανιστεί ξανά, αλλά αυτή τη φορά σε κλίση⁵⁸⁷, σαν να έχει δηλαδή ξεκολλήσει από τη βάση της, έτοιμη να πέσει· η Manon θα την ανέβει τραγουδώντας στην τελευταία πράξη, στην έρημο, την άρια *Sola, Perduta, Abbandonata*.⁵⁸⁸

Ο σχεδιασμός⁵⁸⁹ των κοστούμιών της παράστασης είχε σαφείς ιστορικές αναφορές στον 18ο αιώνα. Αποδείχθηκε εκ τούτου η πιο χρονοβόρα διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής όλης της *Ιταλικής Σεζόν*, διότι η περίοδος του 18ου αιώνα είναι ενδυματολογικά πολύπλοκη, απαιτητική σε σχέση με τα πατρών (καθώς υπάρχουν πολλαπλά επίπεδα των κοστούμιών) αλλά και τη διακόσμηση. Η προετοιμασία των κοστούμιών στην παραγωγή αυτή απαιτούσε χρόνο όχι μόνο για την κατασκευή τους

⁵⁸⁷ Οι δείκτες του ρολογιού να δείχνουν 11:25, αρκετά μεγάλη κλίση.

⁵⁸⁸ Καθώς δεν υπάρχει στο διαδίκτυο με τη Nina Stemme, δείτε το με τη Μαρία Κάλλας και τη Philharmonia Orchestra στο: <<https://www.youtube.com/watch?v=nRCY18PWv8w>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁵⁸⁹ Τα τελικά σχέδια για τα κοστούμια έπρεπε να έχουν παραδοθεί 8 μήνες πριν από την πρεμιέρα, καθώς για όλη την Ιταλική Σεζόν κατασκευάστηκαν εξ αρχής πάνω από 900 κοστούμια, και αυτός ο αριθμός δεν συμπεριλαμβάνει κοστούμια τα οποία υπήρχαν στο βεστιάριο και τροποποιήθηκαν ή επιλέχθηκαν για σκηνές με τις χορωδίες ή τα χορευτικά σύνολα.

αλλά και ως νοητική διαδικασία: η ιδέα του Λαζαρίδη να περαστούν με γύψο ήταν μία επίμοχθη διαδικασία⁵⁹⁰ για τους κατασκευαστές (στα αγγλικά: costume interpreters)⁵⁹¹. Ενδιαμέσως, σε όλα αυτά τα στάδια, φυσικά γίνονταν πρόβες με τους τραγουδιστές (στο σύνολο διήρκησε 8 μήνες⁵⁹²). Στις πρόβες κοστούμιών, οι τραγουδιστές εξοικειώνονταν με την ιστορική εποχή και υπήρχε μία προσομοίωση στην αίσθηση της παράστασης, καθώς δοκίμαζαν τα κοστούμια τραγουδώντας⁵⁹³ και συν-αισθάνονταν πώς θα είναι η εμπειρία τους μέσα σε αυτά. Τα κοστούμια, δεδομένου ότι ήταν όλα περασμένα με λευκό γύψο, διανθίζονταν με μικρά μαύρα στοιχεία, κυρίως στο κεφάλι, με μάσκες ή καπέλα, που έδιναν μιαν αίσθηση καρναβαλιού, σαν ομάδας περιπλανώμενων ηθοποιών της Commedia dell'arte. Επιπλέον, καθώς και τα πρόσωπά τους ήταν όλα περασμένα με λευκό χρώμα, η μοναδική φιγούρα που ξεχώριζε στις γυναίκες ήταν η Manon Lescaut, η οποία εμφανίζεται στην αρχή με κοστούμι χωριατοπούλας σε ανοικτό μπλε χρώμα, στη συνέχεια, ως ερωμένη, με ολομέταξο κόκκινο πολυτελές κοστούμι και, στο τέλος, με το ίδιο κόκκινο, αλλά σκισμένο και ταλαιπωρημένο από τις κακουχίες της ερήμου.

Η δημοσιογράφος Anna Picard, στην *Independent*, αναφέρει ότι «η Manon (είναι) έξυπνη, χειραγωγική, παρανοϊκή και αυτοκαταστροφική».⁵⁹⁴ Όμως θεωρούμε ότι δεν αναγνώρισε ούτε τη χειραφετητική πρόθεση της παράστασης, ούτε μάλλον κατάφερε να αποδεχθεί ως θεατής την απόλαυση της Manon για τον έρωτα αλλά και τα υλικά αγαθά, καθώς δηλώνει ότι «η ζωή της Manon σε αυτή την παραγωγή είναι μία αργή

⁵⁹⁰ Η διαδικασία κατασκευής των κοστούμιών ήταν η εξής: μετά τη βαφή των υφασμάτων, περάστηκαν με οξέα για να αποκτήσουν παλαιότητα, έπειτα κόπηκαν στα πατρών εποχής και έγινε η ραφή και η διακόσμησή τους, μετά περάστηκαν με γύψο, με αερογράφο, και τέλος υπέστησαν πάλι τη διαδικασία για να αποκτήσουν παλαιότητα.

⁵⁹¹ Ο όρος αυτός αναδείχθηκε στο εργαστήριο κοστούμιών της Βασιλικής Όπερας της Αγγλίας Covent Garden για τα σχέδια κοστούμιών της Yolanda Sonnabend, ζωγράφου και σκηνογράφου, η οποία διέπρεψε και στα δύο πεδία. Τα σχέδιά της ήταν αρκετά αφαιρετικά, τις περισσότερες φορές ακουαρέλα, χωρίς ιδιαίτερα συγκεκριμένη μορφή, κι έτσι οι μοδίστρες μετέφραζαν και ερμήνευαν με υφάσματα και χρώματα. Να σημειώσουμε ότι η Sonnabend είχε στενούς δεσμούς με τους Έλληνες του Λονδίνου. Διατηρούσε φιλία με τον Λαζαρίδη, είχε ξεκινήσει την καριέρα της και είχε συνεργαστεί επανειλημμένως με τον Μίνω Βολανάκη, αρχικά με την *Ορέστεια* του Αισχύλου στο Oxford Playhouse, καθώς του την είχε συστήσει ο Γεωργιάδης.

⁵⁹² Όπως αναφέρει και η Karen Chrichton, υπεύθυνη βεστιαρίου της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας, και επιβεβαιώνουμε εμείς από προσωπική μας μαρτυρία. Βλ. Πρόγραμμα για την παράσταση *Manon Lescaut*, από την Εθνική Όπερα της Αγγλίας, σελ. 7.

⁵⁹³ Είναι χρήσιμο για τους τραγουδιστές να βλέπουν τα περιθώρια που έχουν τα κοστούμια για να ανοίγουν τον θώρακα και τον κορμό τους γενικά, ώστε να μπορούν να παίρνουν βαθιές αναπνοές, οι οποίες φτάνουν στο διάφραγμα.

⁵⁹⁴ Anna Picard, «Sex-fuelled Puccini makes a Freudian slip», *Independent*, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/sex-fuelled-puccini-makes-a-freudian-slip-701897.html>>, δημοσιεύτηκε: 24/09/2000.

αυτοκτονία».⁵⁹⁵ Η Nina Stemme, από την πρώτη πράξη, απλώνεται και απλώνει την ενέργειά της προς όλες τις κατευθύνσεις και καθώς εξελίσσεται η δραματουργία εκείνη «γεμίζει» όλο και περισσότερο το αμφιθέατρο με τη σωματική αλλά και φωνητική παρουσία της: γίνεται η ίδια ένας εορτασμός της ανεξαρτησίας και της επιθυμίας, καθώς περπατά αγέρωχα στον διάδρομο πλάι στο πρώτο μπαλκόνι, σαν να είναι η κατοικία της. Γενικότερα, οι κριτικοί ήταν δυσαρεστημένοι από τις σκαλωσιές: ο Andrew Porter στην κριτική του περιγράφει σχεδόν με δυσφορία το γεγονός ότι υπήρχαν τόσες σκαλωσιές και η σκηνή ήταν άδεια.⁵⁹⁶ Κι εδώ επαληθεύεται η υπόθεση που αναπτύχθηκε παραπάνω στο κεφάλαιο αυτό, ότι η συγκεκριμένη αρχιτεκτονική, των εξωστών, των διαδρόμων, των σκαλών, εξυπηρέτησε την πρόθεση του Λαζαρίδη να θέσει τραγουδιστές και θεατές σε κίνηση, τόσο σωματικά όσο και αντιληπτικά.

Καθώς ερευνούμε, με τη βοήθεια αλλά ταυτόχρονα και τη δυσκολία της χρονικής απόστασης, την παράσταση *Manon Lescaut*, διαπιστώνουμε πως δεδομένου ότι ήταν η πρώτη παράσταση του φεστιβάλ και λειτούργησε ως ουβερτούρα (με την οπερατική έννοια), παρατηρούμε ότι ο Λαζαρίδης χαράσσει τις κατευθύνσεις του εικαστικού λεξιλογίου όλης της Σεζόν, το οποίο διαμορφώνει και το δραματουργικό, με χειρονομίες οι οποίες υποστηρίζουν την ένωση των χώρων μεταξύ πλατείας-σκηνής. Η εγγύτητα ήταν τέτοια που με ευκολία κάποιος θεατής θα μπορούσε να περάσει, αν το τολμούσε, στον διάδρομο· με αυτό τον τρόπο έφερνε τους τραγουδιστές πρόσωπο με πρόσωπο με κάποιους από τους θεατές. Γεγονός το οποίο είναι, ειδικά στην όπερα, πάρα πολύ σπάνιο, καθώς η σκηνή από την πλατεία έχει μία ενδιάμεση χωρικότητα, αυτή του σκάμματος της ορχήστρας. Η πρόθεση ήταν να μπορέσει ο θεατής να έχει τέτοιου είδους εγγύτητα, μέσω της οποίας θα μπορούσε όχι μόνο να βιώσει την ένταση και το βάθος των φωνών των τραγουδιστών αλλά και να μυρίσει τον ιδρώτα τους και να αισθανθεί το βάρος των κοστούμιών τους.

Η σπειροειδής χρυσή σκάλα λειτουργεί και ως ένα χρυσό κλουβί αλλά και ως έλικα του DNA, της οποίας το τέλος χάνεται από τα μάτια των θεατών στην οροφή, σαν ένας υπερβατικός χώρος μετάβασης προς το επέκεινα. Υπερβατικός με την έννοια του

⁵⁹⁵ *ibid.*

⁵⁹⁶ Porter, *op.cit.*, σελ. 1488.

χώρου που εκτείνεται πέρα από το «κατώφλι»⁵⁹⁷, πέρα από το όριο με το πραγματικό, προς έναν χώρο που δεν γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις. Να υπογραμμίσουμε ότι κάθε απόφαση για το τι μπαίνει ή βγαίνει από τη σκηνή όπως και τα σύμβολα που κρατούσε το κορίτσι (αλλά και το ίδιο το κορίτσι κρατώντας τα σύμβολα) ήταν διαδικασία στην οποία θα έπρεπε και ο Λαζαρίδης να συμφωνεί, καθώς πολλές φορές ήταν δική του ιδέα και, με διαφορές στρατηγικές, έπειθε τους σκηνοθέτες να συμφωνήσουν στην πραγμάτωσή της.⁵⁹⁸ Η μπανιέρα, ως σύμβολο κάθαρσης αλλά και απόλαυσης, χρησιμοποιείται από τον Λαζαρίδη στοχευμένα, για να συνδέσει τη συγκεκριμένη παράσταση με ένα άλλο δραματουργικό έργο, το *Marat / Sade*⁵⁹⁹ (ολόκληρος τίτλος: *Η καταδίωξη και η δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά, όπως παίχτηκε από τον θεατρικό όμιλο του Ασύλου του Σαραντόν υπό τη διεύθυνση του κυρίου ντε Σαντ*) το οποίο έγραψε ο Peter Weiss το 1963: το 1964 ο Peter Brook σκηνοθετεί το έργο του Weiss με μία παράσταση σταθμό με την Royal Shakespeare Company που παρουσιάζεται στο θέατρο Aldwych στο κεντρικό Λονδίνο κι έτσι τοποθετεί την μπανιέρα ως σύμβολο κοινωνικά επιβαλλόμενης αυτοχειρίας, στους Βρετανούς θεατές⁶⁰⁰. Στο θεατρικό έργο *Marat / Sade*, εκτός από την εν θεάτρω σύμβαση η οποία συνδέεται με τον Commedia dell'arte θίασο που έχει δημιουργηθεί στην *Manon*, διαπραγματεύεται και το φαντασιακό. Θεωρούμε ότι συνδέει τον Jean-Paul Marat, πρωταγωνιστή της Γαλλικής Επανάστασης, με τη *Manon*, *πρωταγωνίστρια* της γυναικείας χειραφέτησης στην ομώνυμη όπερα, η οποία ορίζει την αυτοδιάθεση του σώματός της καθώς και τις επιθυμίες της, αγνοώντας κοινωνικούς περιορισμούς – και ως την καταδικάζει ο Puccini σε αργή αυτοχειρία.

⁵⁹⁷ Ο Bachelard στην *Ποιητική του Χώρου* αναφέρεται στο «κατώφλι», μέσα από την υλοποιημένη μορφή του ως πόρτα, ως κάτι το ιερό. Το στοιχείο του κατωφλιού θα το δούμε περαιτέρω σε επόμενο κεφάλαιο, στην ανάλυση του έργου της χορογράφου Maria Hassabi.

Bachelard, op.cit., σελ. 247.

⁵⁹⁸ Αρκετές φορές ερμηνευτές χωρίς δραματουργικό ρόλο εμφανίζονται στις σκηνογραφίες και σκηνοθεσίες του. Προφορική μαρτυρία το 2005 στο Bayreuth, Γερμανία, κατά την οποία μας αποκάλυψε ότι η συγκεκριμένη παράσταση (Lohengrin), επίσης σε σκηνοθεσία του Warner, ήταν από τις ελάχιστες στις οποίες δεν θέλησε να επέμβει δραματουργικά.

⁵⁹⁹ Στην Ελλάδα το είδαμε τελευταία φορά το 2010 στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Έφης Θεοδώρου. Βλ. <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/mara_sant>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶⁰⁰ Δημοσιογραφική παρουσίαση για παράσταση του ίδιου έργου το 2011 με τίτλο *Marat / Sade: το έργο που ξεκίνησε μία σκηνική επανάσταση*. Αναφέρει πρώτα από όλα τη ρηξικέλευθη παράσταση η οποία σόκαρε τους θεατές το 1964 σε σκηνοθεσία Peter Brook, βλ. Michael Coveney, «Marat / Sade: The play that began a stage revolution», *Independent*, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/maratsade-the-play-that-began-a-stage-revolution-2365086.html>>, δημοσιεύτηκε 04/11/2011.

Η *Manon* έχει απασχολήσει αρκετά μέχρι σήμερα: καταγράφηκε ως περίπτωση μιας *femme fatale*⁶⁰¹, κατά την ανάγνωση της θέσης της γυναίκας από το αρχικό κείμενο του αββά Prevost αλλά και από τις όπερες του Puccini και του Jules Massenet⁶⁰². Όμως το ιστορικό πλαίσιο κατά την περίοδο στην οποία παίζεται η παράσταση στο Λονδίνο (δηλαδή η αρχή της καινούριας χιλιετίας) είναι σαφώς άλλο, υπό την επήρεια της φεμινιστικής θεωρίας αλλά και πρακτικής, αφού ένα νέο κύμα φεμινισμού⁶⁰³ στη Μεγάλη Βρετανία και στη Βόρεια Αμερική είχε εμφιλοχωρήσει. Και αυτό διαφαίνεται και με την ποπ μουσική⁶⁰⁴ ήδη από τη δεκαετία του '90, αλλά και στο θέατρο: π.χ. το κείμενο *Αιδοίων Μονόλογοι*⁶⁰⁵ (Νέα Υόρκη, 1996) της Eve Ensler, με κεντρικά θέματα τη σεξουαλικότητα, την κακοποίηση και τα ενοχικά αισθήματα για την απόλαυση. Θεωρούμε πως το γεγονός ότι ήδη υπήρχε το έδαφος, εκτός από το κοινωνικό κίνημα αλλά και μέσω της τέχνης, είχε προετοιμάσει ως ένα βαθμό τη δυνατότητα να προταθεί μια άλλη προσέγγιση από τους δημιουργούς της παραγωγής. Ο Λαζαρίδης κατέγραψε τις σκέψεις του για την παράσταση⁶⁰⁶:

«Η *Manon Lescaut* επρόκειτο να ζήσει μέσα στο εργοτάξιό μου σαν κατεστραμμένο ιδανικό του 18ου αιώνα. Εν μέρει ναυάγιο, εν μέρει οίκος τυχερών παιγνίων, εν μέρει

⁶⁰¹ Η Naomi Segal ερευνά τον όρο *femme fatale* ως τη γυναίκα η οποία προκαλεί τον θάνατο της στη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και τη ζωή. Βλ. Naomi Segal, «The Femme Fatale: A Literary and Cultural Version of Femicide», *Qualitative Sociology Review*, Volume XIII, Issue 3, 2017, σελ. 102, βλ. <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume42/QSR_13_3_Segal.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶⁰² Ο οποίος έχει γράψει και αυτός την όπερα *Manon* νωρίτερα από τον Puccini, με μικρές μετατροπές στη δραματολογία του λιμπρέτου. Βλ. <<https://www.metopera.org/discover/synopses/manon/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶⁰³ Για κάποιους τρίτο και για κάποιους δεύτερο κύμα φεμινισμού, καθώς οι χρονολογίες και τα κινήματα δεν παρουσιάζονται σταθερά στις διαφορετικές αναλύσεις. Το βιβλίο της Αθηνάς Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: νήσος, 2006, προσφέρει μία παρουσίαση των πιο σημαντικών θεωρητικών από διαφορετικά πεδία που συνδέουν και αναλύουν διεπιστημονικά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Για μια συνοπτική ιστορία των διαφορετικών κυμάτων του φεμινισμού, βλ. Constance Grady, «The waves of feminism, and why people keep fighting over them, explained», 20 July 2018, <<https://www.vox.com/2018/3/20/16955588/feminism-waves-explained-first-second-third-fourth>>.

⁶⁰⁴ Προτείνουμε επίσης την επίσκεψη στον παρακάτω ιστότοπο, καθώς πρόκειται για διαδικτυακή κοινότητα από 75.000 νέες και νέους στην Ινδία, οι οποίοι γράφουν άρθρα επειδή θέλουν να αλλάξουν τις συντηρητικές συνειδήσεις στη χώρα τους. Βλ. <<https://www.youthkiawaaz.com/2016/04/90s-pop-music-feminism/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶⁰⁵ Ένσλερ Ιβ, *Αιδοίων Μονόλογοι* (μτφρ. Αλεξάκη Σταυρούλα). Αθήνα: Νίκη, 2010.

⁶⁰⁶ Το κείμενο αυτό συντάχθηκε από τον Λαζαρίδη με την αφορμή της έκθεσης στην Γκουαντρενάλε της Πράγας του 2003 όπου θα συμμετείχε ως καλλιτέχνης με το αγγλικό περίπτερο, για να τοποθετηθεί ως λεζάντα δίπλα σε φωτογραφίες της μακέτας. Η έκθεση αυτή γίνεται κάθε τέσσερα χρόνια και είναι η μεγαλύτερη παγκόσμια έκθεση για τις παραστασιακές τέχνες, η ανάλογη της Μπιενάλε για τις εικαστικές τέχνες. Αταξινόμητο απόκομμα από το Αρχείο Στέφανου Λαζαρίδη, MIET.

έρμη χώρα,⁶⁰⁷ εν μέρει πορνείο, στήθηκε ως μεταφορά για τη βρωμιά και τη σκόνη πίσω από την πρόσοψη του Augustan,⁶⁰⁸ την κακομεταχείριση και τον εκφυλισμό μέσα σ' ένα υποκριτικά ανθρωπιστικό σύμπαν, τα περιπτώματα και τις ασθένειες κάτω από το κρινολίνο. Διότι, παρ' όλη την πνευματική, την πολιτική και την κοινωνική χειραφέτηση του Διαφωτισμού, οι γυναίκες δεν ωφελήθηκαν καθόλου. Μια γυναίκα ικανή να συγκρουστεί και τόσο ελεύθερη όπως η Μανόν, απλά έπρεπε να καταστραφεί· και μάλιστα ο Puccini, ένας σχεδόν φетиχιστής εραστής του γυναικείου πόνου, δεν κατάφερε να την βοηθήσει».⁶⁰⁹

*Χωρογράφος ιδεών σε ιστορικό ενεστώτα*⁶¹⁰

Αναγνωρίζουμε στον Λαζαρίδη, λοιπόν, τρόπο σκέψης γενικότερα αλλά και μεθόδους ειδικότερα επιδραστικές για την όσμωση της σκηνικής και της πραγματικής ζωής:

Επιχειρεί να μεταπείσει τη διεύθυνση της Εθνικής Όπερας Αγγλίας ν' αλλάξει το μοντέλο λειτουργίας της και να υιοθετήσει άνοιγμα χώρου και αναδιανομή προνομίων ως προς την πρόσβαση στην τέχνη της όπερας. Το London Coliseum στο κέντρο του Λονδίνου περιστοιχίζεται από ιστορικά θέατρα, όπως τα Garrick Theatre και Noel Coward Theatre, η Βασιλική Όπερα του Covent Garden, αλλά και η Εθνική Πινακοθήκη, η εκκλησία του Αγίου Μαρτίνου των Αγρών (με την εκπληκτική χορωδία της). Αλλά ο Λαζαρίδης πάντα συλλογιζόταν επίσης ότι το London Coliseum (ή με το

⁶⁰⁷ Η *Έρημη Χώρα* του Τόμας Σ. Έλιοτ ήταν από τα αγαπημένα κείμενα του Λαζαρίδη, στο πρωτότυπο της αγγλικής γλώσσας αλλά και στην ελληνική μετάφραση του Σεφέρη. Βλ. Τόμας Σ. Έλιοτ, *Η έρημη χώρα* (μτφρ. Γιώργος Σεφέρης). Αθήνα: Ίκαρος, 1997.

⁶⁰⁸ Ο Λαζαρίδης αναφέρεται, όπως διεξοδικώς ερευνήσαμε, στο μνημείο του Αυγούστου για την ειρήνη, Ara Pacis Augustae, το οποίο στεγάζεται σε δικό του μουσείο, και είναι διακοσμημένο με ανάγλυφες παραστάσεις. Στον ανατολικό τοίχο υπάρχει μία γυναίκα πολεμίστρια, πιθανώς η Ρώμη, η οποία κάθεται πάνω σε όπλα (ασπίδες κυρίως) για να αποτρέψει τον πόλεμο και να επιβάλει την ειρήνη. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι αυτή η γυναίκα ενώ είναι δυνατή σαν μια θεά Αθηνά της ειρήνης, φορά χιτώνα ο οποίος πιάνεται στον έναν ώμο και αφήνει να φαίνεται το πλούσιο στήθος της. Το μνημείο βρισκόταν δίπλα στον Τίβερη και σταδιακά, λόγω πλημμυρών θάφτηκε κάτω από τέσσερα μέτρα λάσπης. Επανασυναρμολογήθηκε στην τωρινή του θέση το 1938.

Βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ara_Pacis>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶⁰⁹ Όπως αναφέρει και η Jeanette Winterson, Αμερικανίδα συγγραφέας, σε ένα δημοσιογραφικό κείμενο της για τους *Times* για την Manon του Massenet στη Νέα Υόρκη το 2010, ο Puccini, «του οποίου του άρεσαν οι γυναίκες, επέτρεψε ευτυχές τέλος μόνο στην όπερα *La Fanciulla del West*». Βλ. <<http://www.jeanettewinterson.com/journalism/manon-lescaut/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

⁶¹⁰ Ομώνυμος τίτλος κειμένου από το Α. Βολανάκης (επιμ.), *Στέφανος Λαζαρίδης. Κυνικός ρομαντικός*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2018, σελ. 27, που αποτέλεσε εφελκυστήρα και πρόπλασμα για την παρούσα μελέτη για τον Λαζαρίδη.

υποκοριστικό του Coli⁶¹¹, για τους παροικούντες την όπερα) είναι μια ανάσα απόσταση από το Soho, γειτονιά της σεξουαλικής απελευθέρωσης, με τις LGBTQI κοινότητες, με καλλιτέχνες και διανοούμενους να την κατακλύζουν, καθώς και η σχολή Καλών Τεχνών Central Saint Martins College of Art and Design αλλά και πολλά ιδιαίτερα καφέ και βιβλιοπωλεία, που διατηρούν τη γειτονιά ζωντανή και γεμάτη νεολαία. Ας αποκαλύψουμε στον αναγνώστη ότι το Soho ήταν και η γειτονιά στην οποία ο ίδιος ο Λαζαρίδης αποχωρίστηκε τα κανονιστικά οικογενειακά δεσμά, διασκέδασε και απελευθερώθηκε σεξουαλικά, γνώρισε τον έρωτα της ζωής του, μέχρι το τέλος της.

Εξετάζοντας την επικοινωνιακή στρατηγική του Λαζαρίδη, παρότι η πρόταση να ξηλωθούν όλα τα καθίσματα της πλατείας και να τοποθετηθούν μαξιλάρια ή άλλα καθίσματα, ώστε να έρχονταν μικρότερης ηλικίας θεατές με φθηνότερα εισιτήρια, δεν έγινε πραγματικότητα⁶¹², θεωρούμε ότι (λόγω του γεγονότος ότι πήρε μεγάλη έκταση από τις συνεντεύξεις που έδωσε ο Λαζαρίδης σε διάφορα έντυπα αλλά και με τις συζητήσεις από στόμα σε στόμα) επηρέασε τη μετέπειτα ιστορία της Όπερας στον 21ο αιώνα, εν σχέσει με τι οι διευθυντές των μεγάλων λυρικών οργανισμών επιτρέπουν σε σκηνογράφους και σκηνοθέτες στη Μεγάλη Βρετανία. Ένα από παράδειγμα είναι η περίπτωση του επίσης στενού συνεργάτη του Λαζαρίδη, Graham Vick, σκηνοθέτη ο οποίος έχει πραγματοποιήσει (ως διευθυντής στην όπερα του Birmingham το 2012) παραγωγή που έγινε σε εργοστασιακό χώρο για τη σειρά έργων του Karlheinz Stockhausen, *Mittwoch Aus Licht*⁶¹³, όπου οι θεατές κάθονταν στο πάτωμα με μαξιλάρια και οι ερμηνευτές σε σκάλες κι έπειτα σε κούνιες, στοιχείο που ο Λαζαρίδης είχε χρησιμοποιήσει αρκετά και ήταν διάσημος γι' αυτό.⁶¹⁴

Κι έπειτα η ίδια η σκηνική του ιδέα, της μίας αλλά «πρωτεύουσας» κατασκευής, απελευθερώνει δυναμικές που φέρνουν κοντά το σκηνικό με το πραγματικό, σε ένα ενιαίο συμβάν, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Σε μια σύγκριση με τον σκηνοθέτη-

⁶¹¹ Το υποκοριστικό *Coli*, όταν το χρησιμοποιούσαμε ο Λαζαρίδης και εγώ, εμφανιζόταν ένα μειδίαμα που παρέμεινε άρρητο μπροστά σε αγγλόφωνους και γελούσαμε μόνο όταν ήμασταν οι δυο μας.

⁶¹² Βασίζομενος ο Λαζαρίδης στο γεγονός ότι τα εισιτήρια στην όπερα με μειωμένη ορατότητα είναι και ανάλογου χρηματικού αντιτίμου, με τις σκαλωσιές που τοποθέτησε υπήρχαν εισιτήρια με 10 λίρες στην πλατεία και τρεις λίρες στο πρώτο μπαλκόνι. Βλ. Porter, *op.cit.*, σελ. 1487.

⁶¹³ Βλ. <<https://www.birminghamopera.org.uk/blog/mittwochwednesday>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

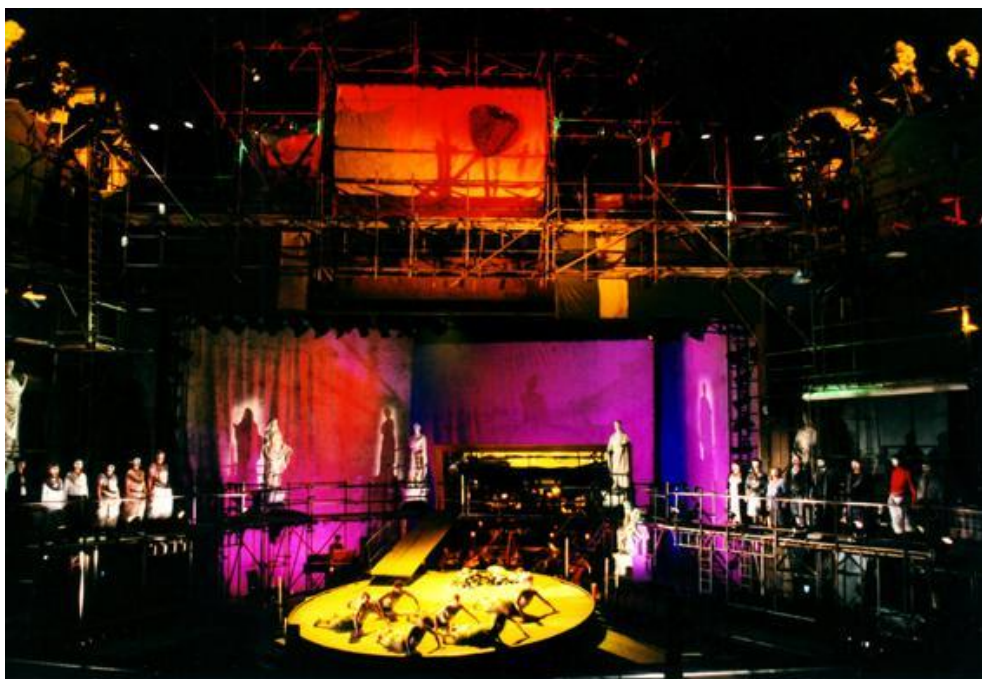
⁶¹⁴ Αναφερόμαστε στην παράσταση *Rusalka*, Εθνική Όπερα της Αγγλίας, σε σκηνοθεσία David Pountney το 1983, βλ. Αντώνης Βολανάκης, «Ο κύβος και τα λάιτ μοτίφ», στο Αντώνης Βολανάκης (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 54.

σκηνογράφο Κόκκο, που μελετήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Λαζαρίδης έχει στο κέντρο του έργου του τον χώρο (δραματουργικό, σκηνικό, κτηριακό, αστικό, κοινωνικό, προσδιορισμένο από την τάξη ή το φύλο) και την έννοια του κοινού ως μια δυναμική που θα επιφέρει διανοίξεις κι ενοποιήσεις, ενώ ο Κόκκος επικεντρώνεται στον άνθρωπο και στις λειτουργίες του, στον άνθρωπο-ηθοποιό (λόγος, κίνηση, βλέμμα, αυτοβουλία) και στον άνθρωπο-θεατή (φαντασία, όνειρο, μνήμη, μετάληψη). Κρίσιμη διαφοροποίηση μεταξύ τους είναι η μη-σκηνοθεσία του Κόκκου, ως τακτική χειραφέτησης των ηθοποιών του, και από την άλλη η οριζόντια παρουσία του Λαζαρίδη σε όλες τις πτυχές της παράστασης, άλλοτε ισχυρή κι άλλοτε διαπραγματευτική (σκηνικά, σκηνοθεσία, κοστούμια). Απ' τη μια το απόσπασμα που αναμένει να ενωθεί με άλλα κομμάτια, και απ' την άλλη ο *arriori* σχεδιασμός της ενότητας. Και στις δύο περιπτώσεις, πρωταρχική σημασία έχει η ενσωμάτωση του θεατή στο παραστασιακό γεγονός, κάτι που προοικονομείται και από τα εισαγωγικά αποφθέγματα και των δύο κεφαλαίων. Η χωρογραφία, στην περίπτωση του Λαζαρίδη, δηλώνεται ως παρέμβαση, αναδιάταξη, *αναστάτωση*⁶¹⁵ του χώρου, με εμπρόθετη όμως συνεπαγωγή σωματικές, έμφυλες, κοινωνικές, πολιτικές και άλλες αναδιανομές.

Η διάνοιξη του ιδρυματικού χώρου –εδώ θεατρικού– προς το πραγματικό θα αναπτυχθεί και στο επόμενο Κεφάλαιο –αναφορικά με τον μουσειακό χώρο–, όπου θα μελετηθούν οι χωρογραφικές δυναμικές στο έργο της χορογράφου Μαρίας Χασάπη. Η Χασάπη, όπως και ο Λαζαρίδης, μετατοπίζονται από το συμβατικό χώρο σε γκρίζες ζώνες όπου ο σκηνικός χώρος ενοποιείται με τον πραγματικό και ο τραγουδιστής / χορευτής συναντάται με τον θεατή.

⁶¹⁵ Ο Λαζαρίδης είδε αυτήν τη συνεργασία με την Εθνική Όπερα της Αγγλίας ως κύκνειο άσμα του στη συνεργασία του με τον οργανισμό αυτό. Διαμόρφωσε μία εγκατάσταση σ' ένα έργο εν προόδω ενός θεατρικού οργανισμού σε μετάβαση. Ο ίδιος περιγράφει την πρόθεσή του: «[...] ήθελα να αναστατώσω τον πραγματικό χώρο. Εισέρχεσαι σε ένα ταλαιπωρημένο περιβάλλον το οποίο περνάει από ανακαίνιση, ένα λίφτινγκ θα λέγαμε του χώρου, ενώνοντας τη σκηνή με την πλατεία, και αρνείσαι αυτό το όριο μπροστά στο κοινό»

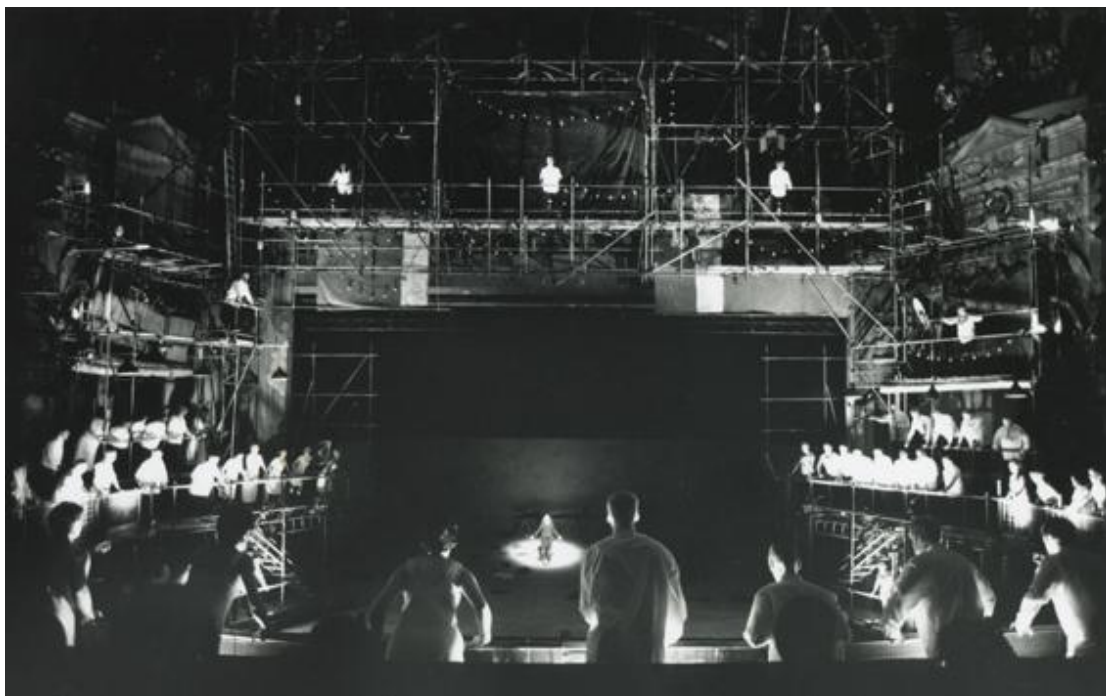
Από G. Kay, *op.cit.*, σελ.1060.



Εικόνα 6: *Ιταλική Σεζόν*, 1998, Αρχείο Αντώνη Βολανάκη.



Εικόνα 7: *Ιταλική Σεζόν*, 1998, Αρχείο Αντώνη Βολανάκη



Εικόνα 8: *Ιταλική Σεζόν*, 1998, Αρχείο Αντώνη Βολανάκη

Κεφάλαιο 3. Χορός. Μαρία Χασάπη & Tino Sehgal | Χωρο-γραφία

3.α. Μαρία Χασάπη | Παύση στο Μουσείο

*«Μ' ενδιαφέρει το τι συμβαίνει όταν στον θεατή δίδεται η εξουσία να κοιτά κάτω, πάνω σε μας».*⁶¹⁶

Μαρία Χασάπη

Η Μαρία Χασάπη, ως χορογράφος, ερευνά τον χώρο εν σχέσει με τη δραματοουργία, όπως ο Κόκκος και ο Λαζαρίδης· σε αντίθεση όμως με αυτούς, δεν κατασκευάζει κανούριους σκηνικούς χώρους αλλά αναπτύσσει το έργο της σε χώρους διατηρώντας τη φυσική τους λειτουργία. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως σημείο σύγκλισης μεταξύ Κόκκου και Χασάπη, τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού που επιτρέπουν, από την πλευρά των ερμηνευτών: το κείμενο της *Ορέστειας* (Κόκκος) και η χορογραφική φόρμα (Χασάπη) λειτουργούν ως πλαίσιο-αφετηρία αυτοσχεδιασμού. Η τελευταία πάντως, εμπιστεύεται το υλικό στους περφόρμερ να αυτοσχεδιάσουν, βάσει οδηγιών, όπως ο Κόκκος τους ηθοποιούς, αλλά διαφέρει ως προς το ότι ακολουθεί συγκεκριμένη φόρμα, την οποία θα αναπτύξουμε παρακάτω, και δεν επιτρέπει στους ερμηνευτές να αποκλίνουν από τις μορφές που αυτή έχει φαντασιωθεί και οργανώσει.

Εργο-βιο-γραφία

Η Μαρία Χασάπη⁶¹⁷ (Maria Hassabi στα αγγλικά) ξεκίνησε ως χορεύτρια από την Κύπρο, πέρασε από την Ελλάδα, συνέχισε με σπουδές στην Καλιφόρνια κι έπειτα έδρασε ως χορογράφος στη Νέα Υόρκη.

⁶¹⁶ Harry Thorne, «Stillness is the Move», *FRIEZE*. (Issue 195. May 2018), <<https://frieze.com/article/maria-hassabi-stillness-move>>, δημοσιεύτηκε: 16/ 04/ 2018.

⁶¹⁷ Η Maria Hassabi (γενν. στην Κύπρο) είναι χορογράφος με έδρα τη Νέα Υόρκη. Οι παραστάσεις και οι εγκαταστάσεις της παρουσιάζονται παγκοσμίως σε θέατρα, μουσεία, γκαλερί και δημόσιους χώρους, όπως το Centre Pompidou (Παρίσι), το K20, το Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Ντίσελντορφ), η Documenta 14 (Κάσελ), το Walker Art Center (Μινεάπολη), το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Νέα Υόρκη), το Μουσείο Hammer (Λος Άντζελες), το Μουσείο Stedelijk (Αμστερνταμ), η 55η Μπιενάλε της Βενετίας, το Kunsten festival des arts (Βρυξέλλες), το Art Sonje (Seoul), το Αυστραλιανό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης (Μελβούρνη), το steirischer herbst (Graz), η Performa (Νέα Υόρκη), το The Kitchen (Νέα Υόρκη), το Performance Space 122 (Νέα Υόρκη) μεταξύ άλλων. Η Hassabi έλαβε το Βραβείο Χορού και Περφόρμανς της Νέας Υόρκης «Bessie» του 2016 για το έργο της PLASTIC (2015-16) ως εξαιρετική

Θα χαρτογραφήσουμε την εκκίνησή της και θα εξετάσουμε τα πρώτα της έργα, έτσι ώστε να προσεγγίσουμε τις αφετηρίες της παράστασης *Plastic* (2016), στην οποία εν τέλει θα επικεντρωθούμε. Από την εμφάνισή της στη Νέα Υόρκη, η Μαρία Χασάπη μόλις με την τρίτη παράστασή της *Still Smoking* (2006), που παρουσιάστηκε στο θέατρο του Kitchen, υποδηλώνει πόσο σημαντικός είναι ο χώρος στο έργο της. Ένα μπαρόκ σκηνικό γεμάτο πολυελαίους σε διαφορετικά ύψη, το οποίο επιπλέον υπέγραψε η ίδια, είναι ο τόπος όπου οι χορευτές της βυθίζονται «σε μελαγχολία και απροσδιόριστη επιθυμία [...] δημιουργώντας μια αρχιτεκτονική φόρμα που εξετάζει την ακραία διχοτομία της φρενήρους ζωής στις πόλεις, εκθέτοντας ένα ακατέργαστο εσωτερικό τοπίο».⁶¹⁸ Το αμέσως επόμενο έργο της, *Gloria* (2007), παρουσιάστηκε στο P.S.122: ένα ντουέτο με δύο γυναίκες, την ίδια τη Χασάπη και τη χορεύτρια Hristoula Harakas. Η Eva Yaa Asantewaa περιγράφει τη χορογραφία να «ξεδιπλώνεται ως δύο φυσικά ξεχωριστά αλλά χρονικά αλληλεπικαλυπτόμενα σόλο».⁶¹⁹ Στον ιστότοπο της Χασάπη, ο σκηνικός χώρος στο *Gloria* περιγράφεται ως εξής:

«γίνεται πυκνότερος σε κενότητα καθώς ξετυλίγεται [...] Το κοινό σκηνικό φωτίζεται από έντονο συνεχή φωτισμό, ενώ κάθε μία από τις ενδυμασίες υποδηλώνει μια γραφική αίσθηση του σώματος. Μια πρωτότυπη ηχητική σύνθεση που προέρχεται από καθημερινό θόρυβο του δρόμου περιλαμβάνει μελωδικά αποσπάσματα τραγουδιού ως ανάπαυλα από την πυκνότητα του έργου, αλλά μόνο φευγαλέα».⁶²⁰

παραγωγή, το Βραβείο Herb Alpert το 2015, το Βραβείο για Επιτελεστικές τέχνες του 2012 από τον πρόεδρο του Πολιτιστικού Συμβουλίου του Νότιου Μανχάταν, μια υποτροφία του Guggenheim το 2011, και το Βραβείο Επιχορήγησης σε καλλιτέχνες, το 2009, του Ιδρύματος Σύγχρονων Τεχνών. Κατέχει πτυχίο BFA από το Ινστιτούτο Καλών Τεχνών της Καλιφόρνια.

Από τον ιστότοπο της Hassabi, <<http://mariahassabi.com>>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2019.

⁶¹⁸ Claudia La Rocco, «The Listings: April 7 - April 13; MARIA HASSABI», *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2006/04/07/arts/movies/the-listings-april-7-april-13-maria-hassabi.html>>, δημοσιεύτηκε: 07/04/2006.

⁶¹⁹ Eva Yaa Asantewaa, «Maria Hassabi», *Dance Magazine*. <<http://mariahassabi.com/press/>>, δημοσιεύτηκε: 07-10/11/2007.

⁶²⁰ GLORIA (2007) 50 minutes, Βλ. <<http://mariahassabi.com/work/gloria-2007-50-minutes/>>, τελευταία επίσκεψη: 7/11/2019.

Η παράσταση δέχεται κριτικές πως είναι υψηλής τεχνικής, ως κλασικό μπαλέτο, αλλά με μεταμοντέρνους τρόπους σύγχρονου χορού⁶²¹. Οι δύο γυναίκες στην αρχή κρατούν μια απόσταση και στη συνέχεια, όταν πλησιάζουν η μία την άλλη, έρχεται και το κοινό πιο κοντά και δημιουργείται μια εφήμερη κοινότητα σε απόσταση αναπνοής.

Η παράσταση αυτή είναι και η αφορμή να αρχίσει το έργο της Χασάπη να συγκαταλέγεται στις παραστάσεις «προκλητικών, ευφυών, στα θολά όρια μεταξύ χορού, εικαστικού αντικειμένου, εγκατάστασης και περφόρμανς».⁶²² Η Χασάπη ερευνά ως έννοια την «παύση» και δημιουργεί περίεργες θέσεις σωμάτων δημιουργώντας εικόνες όπως αυτές που παίρνουν τα μοντέλα στις σχολές Καλών Τεχνών στο μάθημα του σχεδίου. Οι κριτικοί αναρωτιούνται εάν «είναι στάσεις από την τεχνική γιόγκα ή είναι στιγμιότυπο κίνησης από κάποια άλλη χορογραφία του παρελθόντος».⁶²³ Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την πρακτική της Χασάπη με το είδος χορού Butoh,⁶²⁴ που διέπεται από την αργή κίνηση και από τη σύνδεση με το έδαφος. Η ανάγκη των κριτικών για ερμηνεία είναι εμφανής αλλά και η Χασάπη έχει την πρόθεση το έργο της να μην αποκαλύπτει συγκεκριμένες αναφορές, αλλά να είναι ένα παλίμψηστο. Δημιουργεί κάθε φορά ένα αργά κινούμενο βιβλίο εικόνων, γλυπτών, ζωγραφικών

⁶²¹ Gia Kourlas, «New York Gloria Days», *Time Out*. <<https://www.timeout.com/newyork/dance/gloria-days>>, δημοσιεύτηκε: 08/11/2007.

⁶²² Roslyn Sulcas, «Dance in Review. Gloria», *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2007/11/10/arts/dance/10roun.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/Organizations/D/Danspace%20Project>>, δημοσιεύτηκε: 10/11/2007.

⁶²³ Deborah Jowitt, «Split Screen Live: Maria Hassabi's Gloria. A double image of two intrepid dancers», *The Village Voice*. <<http://mariahassabi.com/press/>>, δημοσιεύτηκε: 25/11/2007, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 21/09/2019.

⁶²⁴ Με το Butoh ο γράφων έχει βιωματική εμπειρία σε σεμινάρια με έναν από τους εκπροσώπους του είδους στην Ευρώπη, τον Masaki Iwana. Από τον ιστότοπο (www.iwanabutoh.com) το συγκεκριμένο είδος περιγράφεται ως «...μια μορφή σύγχρονου χορού που δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 από τον Tatsumi Hijikata. Είναι σύγχρονος με την πολύ ακριβή έννοια του όρου, που αντικατοπτρίζει τις ανάγκες και τις απαιτήσεις της εποχής. Αυτό που έχει κάνει τόσο σημαντικό το butoh είναι ότι όχι μόνο έχει εναντιωθεί στις άκαμπτα προδιαγεγραμμένες φόρμες που συχνά συναντώνται τόσο στον παραδοσιακό όσο και στον σύγχρονο χορό, αλλά έχει διεκδικήσει επίσης μια φιλοσοφική εκρίζωση η οποία κατηγορηματικά αντικρούει όλες τις μορφές του έτοιμου "πολιτισμού". (Εδώ, ο "πολιτισμός" περιλαμβάνει όχι μόνο τις τέχνες του χορού, του θεάτρου, της μίμησης, της μουσικής κ.λπ. αλλά και τη λογοτεχνία και άλλες κατηγορίες.) Αυτή η αντίθεση του προδιαγεγραμμένου και έτοιμου πολιτισμού υποστηρίζεται όχι από το σώμα ως λειτουργικό αντικείμενο όπως απαιτεί η κοινωνία, αλλά από το σώμα ως ζωντανό και μεταβαλλόμενο γλυπτό, διαμορφωμένο από την ίδια τη ζωή. Αναφερόμαστε σε αυτό το τελευταίο σώμα ως "nikutai" και είναι ένα σώμα που αντηχεί από την επιθυμία για ατομική ζωή, που περιλαμβάνει την ατομική ιστορία και εμπειρία».

Πηγή: <<http://www.iwanabutoh.com/butoh.php>>

Το Butoh επηρέασε και την περίοδο της άνοιξης του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα τη δεκαετία του '90, ενεργό δραστηριότητα την οποία κατέγραψαν δύο εκδόσεις, και οι δύο το 2004: η πρώτη, από το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, καταγράφει τις ομάδες σύγχρονου χορού, και η δεύτερη, ένας κατάλογος από την έκθεση *Χορός και Θέατρο*, χαρτογραφεί τον χορό ιστορικά, από την Isadora Duncan μέχρι και την τότε χορευτική κοινότητα στην Ελλάδα.

Βλ. Μαρώ Γρηγορίου (επιμ.), *ΧΟΡΟΣ Dance*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2004 και Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Χορός & Θέατρο: Από τη Ντάνκαν στις Νέες Χορευτικές Ομάδες*. Αθήνα: Έφεσος, 2004.

έργων, φωτογραφιών και στιγμιοτύπων που συναποτελούν τη χορευτική βιβλιοθήκη της.

Σημειώνουμε ότι από ένα σημείο και μετά οι παραστάσεις της ξεκινούν με μία συγκεκριμένη καθυστέρηση δέκα λεπτών, έτσι ώστε να δημιουργηθεί μία εσωτερική ησυχία στον χώρο πριν μπουν οι χορευτές. Για το *Show*, που έλαβε χώρα στο The Kitchen της Νέας Υόρκης το 2011, η Χασάπη αφαίρεσε τα καθίσματα από το θέατρο, τοποθέτησε φώτα στο πάτωμα κι έτσι κάποιοι θεατές κάθονταν κάτω ή ήταν όρθιοι. Το ντουέτο τοποθετήθηκε στο κέντρο του χώρου και ξεκίνησε αυτό το αργής κίνησης έργο, έχοντας υποβάλει το κοινό σε κατάσταση αναμονής. Στη μία ώρα που ακολούθησε, η Χασάπη και η Harakas έχοντας συνεχή βλεμματική επαφή⁶²⁵ μείωναν την απόσταση ανάμεσα σε θεατή και περφόρμερ προκαλώντας το κοινό να κινηθεί και να αντιδράσει στη μεταβαλλόμενη χωρικότητα. Ο κριτικός Andy Horwitz στην κριτική του για το *Show* αναφέρει:

«Το κοινό εισέρχεται στον χώρο και περιμένει δέκα λεπτά πριν να συμβεί οτιδήποτε. Στον άδειο χώρο με μια δέσμη φώτων στο πάτωμα στο ένα μισό του δωματίου, υπομένουμε τώρα την-πολύ-οικεία εμπειρία της εγκατάλειψης στις δικές μας *σκευές*. Οι άνθρωποι συνομιλούν μεταξύ τους και στη συνέχεια αρχίζουν να κοιτάζουν γύρω γύρω το δωμάτιο αναμένοντας. Κατόπιν όλοι ησυχάζουν, περιμένοντας. Και δεν συμβαίνει τίποτα, και όλοι αρχίζουν να κοιτάζουν ξανά, και σχεδόν τους ακούτε όλους να σκέφτονται το ίδιο πράγμα, “Είναι αυτή η παράσταση; Πράγματι θα μας αφήσουν εδώ για μια ώρα;”».⁶²⁶

Η παραπάνω περιγραφή μας φέρνει στον νου δράσεις σαν αυτή της Graciela Carnevale, το 1968 στο Rosario της Αργεντινής, όπου κλειδώνει το κοινό μέσα στον χώρο της γκαλερί, έχοντας καλύψει και την πρόσοψη με αφίσες ώστε να μην υπάρχει οπτική επαφή με το έξω.⁶²⁷ Η αρχική αμηχανία γίνεται αγωνία και απόγνωση και οργανώνει τελικά μια συλλογική αντί-δραση, που δεν φτάνει σε σημείο βίαιων εκδηλώσεων –κάτι που θα ήταν στις προθέσεις της Carnevale⁶²⁸– αλλά καταφέρνει να

⁶²⁵ Η οπτική επαφή είναι ένα απλό κοίταγμα προς τον άλλον εφόσον δεν υπάρχουν εμπόδια στο ενδιάμεσο, η βλεμματική επαφή είναι το αμφίπλευρο σταθερό κοίταγμα στα μάτια των συνομιλητών.

⁶²⁶ Andy Horwitz, «Andy's Weeks in Review(s)», CULTUREBOT.

<<https://www.culturebot.org/2011/11/11606/andys-week-in-reviews/>>, δημοσιεύτηκε: 05/11/2011.

⁶²⁷ Graciela Carnevale, «*Acción del Encierro*», Ciclo de Arte Experimental Exhibition, organized by the Group de Arte de Vanguardia de Rosario, Rosario, Argentina, 1968.

⁶²⁸ Graciela Carnevale, «Project for the Experimental Art Series, Rosario//1968». Στο: Claire Bishop (επιμ.), *Participation*. London: Whitechapel, 2006, σελ. 117.

αλληλεπιδράσει με τον έξω κόσμο ώστε οι εσώκλειστοι να βρουν διαφυγή από έναν περαστικό που έσπασε το τζάμι της όψης. Η Χασάπη οπωσδήποτε δεν ενδιαφέρεται και ούτε καταφεύγει σε οποιαδήποτε μορφή ψυχολογικής ή σωματικής καταπίεσης του κοινού. Η αυξανόμενη εσωτερική ενεργοποίηση των θεατών κατά την αναμονή της έναρξης της παράστασης, θα αξιοποιηθεί δημιουργικά κατά την πορεία για να δώσει ένταση στην παρατήρηση, τη συμμετοχή, τη βίωση της παράστασης. Το έργο της διατρέχεται από ευγένεια και λεπτότητα, προδιαγράφοντας μια καλοπροαίρετη σχέση με το κοινό.

Στην πρακτική της διακρίνονται αναφορές στα έργα της πρωτοπόρου του μη-αναπαραστατικού χορού, αλλά και της χρήσης του αστικού και αρχιτεκτονικού τοπίου, χορογράφου Trisha Brown. Η Brown προέρχεται από μια γενιά –του 1960– και ένα τοπίο –τη Νέα Υόρκη–, όπου πραγματοποιήθηκαν ριζικές ανατροπές σε όλες τις εκφράσεις τέχνης, αλλά και διαλύθηκαν τα μεταξύ τους όρια. Όπως αναφέρουν οι επιμελητές της Documenta 12, στην οποία παρουσιάστηκε το έργο της Trisha Brown *Floor of the Forest*:

«Η προσπάθειά της [Brown] να ξεπεράσει το κλασικό σκηνικό για να στήσει παραστάσεις μπροστά σε προσόψεις και τοίχους, σε πάρκα και στέγες, η προσέγγισή της με αντι-αφηγηματικές συνθέσεις (συμπεριλαμβανομένου του John Cage) και η εγγύτητά της στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 (συμπεριλαμβανομένων των Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Whitman) οδηγούν σε μια φόρμα που θυμίζει εσωτερικευμένες καθημερινές ακολουθίες κίνησης, τις οποίες δομεί και στη συνέχεια αντικαθρεφτίζει πίσω στο δωμάτιο ως οπτικοποιημένη φυσική εμπειρία».⁶²⁹

Στο *Floor of the Forest*, το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1970, τα σώματα εκτελούν κινήσεις σε ένα υπερυψωμένο οριζόντιο επίπεδο, πλεγμένα ανάμεσα στα κενά ενός διχτυού σε απόσταση από το έδαφος. Η αρχική εκτέλεση περιελάμβανε τη φυσική κίνηση του ντυσίματος και του γδυσίματος, με τα ρούχα και τα υφάσματα που είναι πλεγμένα στο δίχτυ. Η ίδια η Brown το περιγράφει ως εξής:

«Μια φυσιολογικά κατακόρυφη κίνηση εκτελείται οριζόντια και ανασχηματίζεται από την κατακόρυφη έλξη της βαρύτητας. Ήταν επίπονη. [...] Ξεκουραζόμασταν

⁶²⁹ Roger M. Buergel (επιμ.), Ruth Noack (επιμ.), *Documenta Kassel 16/06-23/09/2007*. Katalog. Taschen GmbH, 2007, σελ. 224.

μερικές φορές, κι όταν ξεκουραζόμασταν ένα κομμάτι ρούχου γινόταν αιώρα. Το κοινό έπεφτε κάτω για να δει τους χορευτές να κρέμονται ή να αναρριχώνται κάτω από το πλαίσιο ή τεντώνονταν προς τα πάνω για να δουν τη δράση πάνω από αυτό».⁶³⁰

Η εγγύτητα του σώματος με τα επίπεδα του χώρου, η αντοχή στον χρόνο και η ενσωμάτωση της καταπόνησης ως μέρος της χορογραφίας συναντώνται και στο έργο της Χασάπη. Στις χορογραφίες της τα σώματα έρχονται σε αδιαμεσολάβητη επαφή με τα φυσικά στοιχεία του χώρου. Δεν υπάρχει αναπαράσταση ούτε συμβάσεις και όρια μεταξύ πραγματικότητας και έργου τεχνης. Ακόμα και στην Brown υπάρχει το όριο μεταξύ παραστασιακού συμβάντος και πραγματικού χώρου και χρόνου. Στην Χασάπη, η κίνηση γίνεται πιο πρωτογενής και πιο καθημερινή.

Στο *Show* υπάρχει σαφής αναφορά στο έργο 4'33'' του John Cage⁶³¹, ο οποίος είχε συνεργαστεί με την Brown* με τη χρονότροπο μη δράση αλλοιώνεται η αίσθηση της κανονικότητας του χρόνου, ως εισαγωγή στη βραδύτητα που θα επακολουθήσει. Στη δε παράσταση *Robert and Maria* (2010), η οποία παρουσιάστηκε στο Danspace Project στην St. Mark's Church –εκεί το ντουέτο είναι ένας άνδρας και μία γυναίκα–, η Χασάπη διεισδύει βαθύτερα στη μη δράση μέσα από την επίμονη διερεύνηση του βλέμματος. Έτσι, σε αντιστοιχία με τη σιωπή του Cage, ως μη ήχο, η Χασάπη πειραματίζεται με τη βραδύτητα ως διαδρομή προς τη μη κίνηση.

Το 2013, η Χασάπη πήρε μέρος στην PERFORMA⁶³², την Μπιενάλε Περφόρμανς στη Νέα Υόρκη, και η παράστασή της *Show*, αυτή τη φορά σε εξωτερικό δημόσιο χώρο, ήταν καθοριστική προκειμένου να ενταχθεί το έργο της στη σύγχρονη τέχνη. Η Nikki

⁶³⁰ Hendel Teicher, «Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001», Σε: *Trisha Brown Dance Company. Repertory*. <<https://trishabrowncompany.org/repertory/floor-of-the-forest.html?ctx=title>>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2019.

⁶³¹ Ο Αμερικανός συνθέτης, θεωρητικός και φιλόσοφος John Cage συνθέτει το 1952 το 4'33'', ένα εννοιολογικό μουσικό έργο κατά την εκτέλεση του οποίου, όπως δηλώνει ο τίτλος του, οι μουσικοί παραμένουν σιωπηλοί στη σκηνή για το χρονικό αυτό διάστημα. Αυτό που καταγράφεται είναι οι ήχοι του περιβάλλοντος. Μέσα από τον συνδυασμό πολλαπλών οργάνων, μουσικών αλλά και της χρονικής ελευθερίας, επιχειρεί την παραγωγή συνθέσεων που δεν υπάγονται σε συμβατικές κατηγορίες. Ο Cage πειραματίστηκε με ανορθόδοξα αλλά και μεταποιημένα μουσικά όργανα, όπως και με κασετόφωνα, μαγνητόφωνα, ραδιόφωνα, και αποτέλεσε πρωτοπόρο της ηλεκτρονικής μουσικής αλλά και της performance art.

Για το έργο του βλ. <<https://johncage.org/>>. Για τον συνθέτη βλ. <<https://johncage.org/>>, για το έργο βλ. <<https://www.npr.org/2000/05/08/1073885/4-33?t=1568575458274>> και την εφαρμογή για κινητά τηλέφωνα βλ. <https://johncage.org/4_33.html>.

⁶³² Η πιο σημαντική διοργάνωση γύρω από την περφόρμανς παγκοσμίως, βλ. <<https://performa-arts.org>>.

Columbus χαρακτηριστικά γράφει στο *Art Forum* για την ίδια περφόρμανς, όταν παρουσιάστηκε σε εξωτερικό χώρο:

«Το *Show* ήταν ένας έντονος, εξαντλητικός συνδυασμός αναδυόμενου χορού και εικαστικής εγκατάστασης. Καθώς ο Αύγουστος είναι πάντοτε στη Νέα Υόρκη ένας μήνας με υγρασία, πάρα πολλές από τις πολιτιστικές τους εκδηλώσεις γίνονται σε εξωτερικούς χορούς. Κι έτσι, συνέχισε η Μαρία Χασάπη σε εξωτερικό χώρο και προσέγγισε το κοινό της με πιο πλάγιο τρόπο, διαμέσου συμπαραδηλώσεων του χώρου του ίδιου. Το ντουέτο των γυναικών έλαβε χώρα απέναντι από το Χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης, με φόντο τη νεοκλασική όψη, με μία τεράστια αμερικανική σημαία να κυματίζει. Η χορογραφία αργή, πολύπλοκη, αλλοπρόσαλλη, είχε μία δύναμη παρουσίας και παρησσίας καθώς οι δύο γυναίκες είχαν κλειδώσει τα βλέμματα μεταξύ τους».⁶³³

Το παγιωμένο και διεισδυτικό βλέμμα, που κρατά συνδεδεμένα τα σώματα των δύο περφόρμερ, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα εργαλείο που υποκαθιστά τον λόγο και απογυμνώνει ακόμα περισσότερο την περφόρμανς από αφηγηματικά στοιχεία. Όπως αναφέρει και η Ρηγοπούλου, στο *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, η μετωπική αντιπαράθεση των ηθοποιών διασπάται από τον Brecht ώστε να «μυήσει τον θεατή, με την τελετουργία της αποστασιοποίησης, στη λατρεία του λόγου».⁶³⁴ Στην περίπτωση της Χασάπη επιδιώκεται η μετωπική βλεμματική σχέση, με ένταση και διάρκεια. Παρατηρούμε κι από στιγμιότυπα της περφόρμανς πως η σχέση αυτή συμπαρασύρει και τους θεατές να προσηλώσουν το βλέμμα.

Το 2013 η Χασάπη συν-εκπροσωπεί την Κύπρο στην 55η Μπιενάλε της Βενετίας, σε κοινό περίπτερο με τη Λιθουανία και κοινό επιμελητή τον Raimundas Malašauskas. Στις κερκίδες ενός γυμναστηρίου, κατά μήκος όλου του κτιρίου, παρουσίασε το έργο

⁶³³ Nikki Columbus, *Artforum*. 28 November 2011, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com.

Αλλά και ο κριτικός Apollinaire Scherr αναφέρει στην κριτική του: «Η υπαίθρια εκδοχή της παράστασης... προσέγγισε το κοινό πιο πλάγιως, μέσω του φορτωμένου σκηνικού της. Αυτό το ημίωρο ντουέτο των Χασάπη και Hristoula Harakas έλαβε χώρα απέναντι από το Χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης... στη μέση της πλακόστρωτης, κλειστής από την κυκλοφορία Broad Street [...] Τυπικό της Hassabi, το *Show* ήταν συνειδητό, περίπλοκο και έντονα ασταθές στη συναισθηματικότητά του. Οι γυναίκες θα μπορούσαν να κρατήσουν κάτι που μοιάζει με πόζα μόδας για τόσο μεγάλο διάστημα που το σώμα τους έτρεμε... Στη συνέχεια υπέβαλλαν τη θέση τους σε μικρές βαθμιδωτές προσαρμογές, επίσης διατηρημένες σε σημείο καταπόνησης...» Από: Apollinaire Scherr, «Street movement», *Financial Times*, 3 August 2012, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 24/09/2019.

⁶³⁴ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2002, σελ. 65.

Intermission, οκτάωρη περφόρμανς με τρεις χορευτές εν συνόλω. Στη συνέντευξη που έδωσε στον Chris Fitzpatrick μιλά για τα διαφορετικά πλαίσια στα οποία έχει παρουσιάσει περφόρμανς *διαρκείας* ή *αντοχής* (endurance performance). Η Χασάπη δεν θεωρεί ότι ο ρυθμός των σωμάτων είναι αργός αλλά: «αυτό που προσπαθώ είναι η ακινησία, έστω κι αν είναι αδύνατο να το πετύχει καθετί που αναπνέει».⁶³⁵ Εδώ η Χασάπη μιλάει στην ουσία για την οντολογική διαφορά μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και των σωμάτων των γλυπτών, δημιουργώντας «Living Sculptures»⁶³⁶ (ζώντα γλυπτά), όπως τα προτείνει συνδυαστικά ο επιμελητής Malašauskas, ενώ η ίδια υπογραμμίζει ότι βρίσκεται στο *χρονικό μεταξύ*: ένα διάλειμμα που αντικατοπτρίζει την πρόθεσή της να δώσει χώρο και χρόνο στον επισκέπτη της Μπιενάλε να συναισθανθεί και τον εαυτό του καθώς παρακολουθεί τους περφόρμερ. Η ίδια δηλώνει ότι το έργο της είναι αφηρημένο και μη παραστατικό, και με αυτήν τη φόρμα δημιουργεί ακόμη λιγότερες προσδοκίες για να ξετυλιχθεί μία αφήγηση. «Ο χρόνος, ο χώρος και η σωματικότητα είναι ό,τι χειρίστηκα στο *Intermission*. Απαιτεί υπομονή, είναι φτιαγμένο με παύσεις, διακοπές, επαναλήψεις και καθυστερήσεις».⁶³⁷ Σε αυτή την περφόρμανς είναι που εισάγει η Χασάπη και τον όρο *ζωντανή εγκατάσταση*.

Από την «κοινωνική γλυπτική» του Joseph Beuys,⁶³⁸ όρο που περιγράφει τη μετάβαση της συμβατικής γλυπτικής σε μια διευρυμένη συνθήκη που περιλαμβάνει κοινωνικές δράσεις με το κοινό, η «ζωντανή εγκατάσταση» πραγματοποιεί το αντίστροφο: επαναφέρει το ζωντανό συστατικό, το κοινό, μέσα στο περίγραμμα του έργου τέχνης, και διευρύνει την κατηγορία της «εγκατάστασης» προς ένα ανοιχτό πεδίο στο οποίο συνδιαλέγονται ο φυσικός, δημόσιος, μουσειακός χώρος, με τα σώματα των χορευτών και των θεατών. Καθώς τη δεκαετία του 1970 το ζήτημα ήταν η έξοδος από τον μουσειακό χώρο προς την κοινωνία, τώρα το διευρυμένο έργο επανέρχεται στο πλαίσιο της τέχνης, αναδιοργανώνοντάς το από μέσα.

Οι επισκέπτες-θεατές δεν βλέπουν όλο το έργο, το οποίο έχει διάρκεια 8 ώρες· εκ των πραγμάτων ο χρόνος των θεατών προσαρμόζεται σε ατομικό επίπεδο, όπως αν

⁶³⁵ Chris Fitzpatrick, «18 down, 17 up: a pause with Maria Hassabi», *Art Papers*. September-October 2013, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 24/09/2019.

⁶³⁶ Raimundas Malašauskas, Curator, «οΟ», Cyprus and Lithuanian Pavilion, από: <<http://mariahassabi.com/work/intermission/>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

⁶³⁷ Fitzpatrick, *op. cit.*

⁶³⁸ «Η κοινωνική γλυπτική είναι μια θεωρία που αναπτύχθηκε από τον καλλιτέχνη Joseph Beuys το 1970 με βάση την ιδέα ότι όλα είναι τέχνη, ότι κάθε πτυχή της ζωής μπορεί να προσεγγιστεί δημιουργικά και, ως εκ τούτου, ο καθένας έχει τη δυνατότητα να είναι καλλιτέχνης». Ορισμός από το λεξικό της Tate, στο <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

έβλεπαν έργα γλυπτικής. Εδώ μπορούμε να εξετάσουμε τη σύνδεση που δημιουργεί η Χασάπη με τη νεκρή φύση –που είναι ένα είδος μελέτης στη ζωγραφική, στα αγγλικά *still life*– που μπορεί να μεταφραστεί ως «ακίνητη» ζωή. Το παράδοξο το οποίο πραγματεύεται είναι ότι οι περφόρμερ βρίσκονται σε συνεχή ελάχιστη κίνηση (*shadow movement*)⁶³⁹: από σύσπαση μυών, βλεφάρισμα ή τρέξιμο δακρύων, έως να στέκει κανείς όρθιος –με αντίσταση στη βαρύτητα–, να κάθεται ή και να ξαπλώνει κάτω. Στο *Intermission*, συγκεκριμένα, όταν ένιωθαν το σώμα τους να μουδιάζει σε κάποια θέση, με μαλακή και συνεχόμενη ποιότητα κίνησης πήγαιναν στην επόμενη θέση. Η κύρια *χορογραφική* της οδηγία ήταν: Μην «αναστατώνετε» την εικόνα, αντιθέτως κρατήστε τις μεταβάσεις μαλακές. Παρατηρώντας τη ζωντανή εγκατάσταση, παρατηρούμε πως οι οδηγίες που δίνει στους χορευτές είναι καθημερινές δράσεις⁶⁴⁰. τις ίδιες οδηγίες εφήρμοζε και σε εθελοντές κατοίκους της Βενετίας. Σε αυτή την περίπτωση, η έμφαση δίνεται στην καθημερινή κίνηση και όχι στην τεχνική.

Σε όλη την πορεία της η Χασάπη χρησιμοποιεί τον χρόνο ως ένα ελαστικό νήμα που ενώνει τον περφόρμερ με τον θεατή. Η περφόρμανς μακράς *διαρκείας* και το συγκεκριμένο είδος της βραδύτητας που υπηρετεί η Χασάπη φέρουν τη σωματικότητα ως βασικό διακύβευμα ανάμεσα στο σώμα του performer –δηλαδή το αντικείμενο για τον θεατή– και το σώμα του θεατή –εξίσου αντικείμενο για τον περφόρμερ– και με αυτήν τη συνύπαρξη πραγματοποιείται μία άρρητη συμφωνία δραστικών υποκειμένων. Ευλόγως η Χασάπη μάς μιλά για τον *τρίτο θεατή*⁶⁴¹: ο θεατής βλέπει ταυτόχρονα τον περφόρμερ και έναν άλλον θεατή ως περφόρμερ. Οι ιδιότητες και ταυτότητες των δραστικών υποκειμένων, είτε περφόρμερ είτε θεατών, τα οποία είναι ενσώματα και παρόντα, συνεχώς μεταλλάσσονται και διαμορφώνουν ένα πεδίο υψηλής συνείδησης.

Ο Andre Lepecki από το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, σε έρευνά του για την παράσταση *The last performance* του Jerome Bel,⁶⁴² καταγράφει μία φράση της Ισιδώρας Ντάνκαν: «Για ώρες θα στεκόμουν σχετικά ακίνητη· τα δυο μου χέρια

⁶³⁹ Rudolf von Laban, Lisa Ullmann, *The mastery of movement*. Alton, Hampshire: Dance Books, 2011, σελ. 12.

⁶⁴⁰ «Κατέβα 18 σκαλιά, περπάτησε προς το γήπεδο του μπάσκετ, φτάσε στην άλλη πλευρά, ανέβα 17 σκαλιά, βγες έξω, χρησιμοποίησε την τουαλέτα, κάπνισε ένα τσιγάρο, επέστρεψε και ξεκινά ξανά». Από Fitzpatrick, *op.cit.*

⁶⁴¹ Προφορική συνομιλία με τον Α.Β. στις 12 Σεπτεμβρίου 2019.

⁶⁴² Andre Lepecki, «Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: 'Still Acts' in Jérôme Bel's *The Last Performance*», Στο: Steven de Belder (επιμ.), Koen Tachelet (επιμ.), *Salt of the Earth. On dance, politics and reality*. Brussels: Vlaams Theater Instituut, 2001.

Πηγή: <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

διπλωμένα ανάμεσα στα στήθη, καλύπτοντας το ηλιακό πλέγμα... αναζητούσα και τελικά βρήκα την κεντρική πηγή κάθε κίνησης».⁶⁴³ Η παράσταση *The last performance* (1998) του χορογράφου Jerome Bel μας βοηθά να δούμε και το έργο *Plastic* της Χασάπη σε πλαίσιο συσχέτισης, αφού και η παράσταση του πρώτου έχει αυτοαναφορικό –σε σχέση με το είδος της τέχνης του χορού– τίτλο, όπως πολλά έργα της Χασάπη: *Show, Solo Show, Intermission, Premiere, Staged, Staging*.⁶⁴⁴ Ο Steve Paxton⁶⁴⁵ δίνει μία σειρά απλών οδηγιών σε χορευτές, με την ονομασία *μικρός χορός*. Πρόκειται για την εξής οδηγία: σε όρθια θέση του σώματος, χαλαρώνουμε και παρατηρούμε: «Όπως είσαι στη θέση του *μικρού χορού*, ξέρεις ότι δεν τον κάνεις και με έναν τρόπο παρακολουθείς τον εαυτό σου ως περφόρμερ, παρατηρείς το σώμα σου να δείχνει τις λειτουργίες του».⁶⁴⁶ Ο Lipecki, χαρακτηριστικά, αναλύει την οδηγία αυτή ως μία αντιληπτική μετατόπιση στο σώμα του χορευτή, αφού η οδηγία της θέσης δεν προέρχεται από την ακινησία των αγαλμάτων αλλά από μία «αναδιανομή του εύρους της σημαίνουσας κίνησης στον χορό»⁶⁴⁷ καθώς και τις προσδοκίες σε σχέση με τη ρευστότητα του σώματος, ως χαρακτηριστικό ορισμό του χορού. Ο χρόνος αλλάζει τη φύση του συμβολισμού της ακινησίας και ο Lipecki μάς προτείνει να σκεφτούμε την ανθιστάμενη πράξη της σύλληψης –ως κράτησης– και αναφέρει τη διαφορετική σχέση με τον χρόνο και, επομένως, διαφορετική πρόσληψη των ρυθμών του σώματος μέσω της ακινησίας⁶⁴⁸. Λειτουργεί αυτή η *ακινησία* των χορευτών ως αντανάκλαση της ακινησίας των θεατών.

Το παραπάνω αναλύεται από τη Maxine Sheets Johnston, στο βιβλίο της με τίτλο *Putting movement into your life*⁶⁴⁹, ως η ακινησία των χορευτών να είναι ένα διπλό πρόσταγμα: κιναισθησίας προς τους θεατές, από τη μια να σταματήσουν να τρέχουν και να κοιτάζουν τους περφόρμερ, και ενσυναίσθησης και συνείδησης από και προς τους ίδιους τους περφόρμερ:

⁶⁴³ *ibid.* σελ.75.

⁶⁴⁴ Είναι η παράσταση που είδαμε και στην Ελλάδα στο πλαίσιο της DOCUMENTA 14, το 2017. Βλ. <<https://www.documenta14.de/gr/artists/13493/maria-hassabi>>

⁶⁴⁵ Χορογράφος, πρωτοπόρος του contact improvisation.

⁶⁴⁶ Elizabeth Zimmer (interviewer), Steve Paxton (interviewee), «The Small Dance (an interview with Steve Paxton)». *Quarterly*. Vol.3. n.1, Fall 1977, σελ. 11.

⁶⁴⁷ Lipecki, *op.cit.*, σελ. 2.

⁶⁴⁸ *ibid.*

⁶⁴⁹ Maxine Sheets-Johnstone, *Putting movement into your life: A beyond fitness primer*. North Charleston, SC: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

«έστω και αν έπρεπε να ακινητοποιηθείς ή να κάνεις τον νεκρό, ξέρεις ότι είναι δύσκολο να είσαι τέλεια ακίνητος. Είναι δύσκολο να μην κινηθούν τα βλέφαρά σου και να μην κινείται το στήθος σου πάνω κάτω με την αναπνοή... όμως δεν είσαι συνηθισμένος να παρακολουθείς τέτοιες κινήσεις... αλλά να συνδεθείς με την κίνηση και την παρατήρησή της [...]»⁶⁵⁰

Αυτό που ζητά η Χασάπη από τον θεατή είναι άσκηση αντοχής, για την αναζήτηση των ορίων του ως επισκέπτη, μάρτυρα, ηδονοβλεψία, συν-συγγραφέα και συνεργάτη σε αυτό το συμβολικό συμβόλαιο του κοινού χρόνου με τους χορευτές.

Η Κάτια Σαβράμη παρατηρεί:

«Ο ενεργητικός παρατηρητής, παρότι τα αισθητήριά του είναι ποικίλα, προσλαμβάνει επιλεκτικά. Η ίδια η φύση της αντίληψης είναι επιλεκτική, είναι πράξη επιλογής, η οποία εξαρτάται από τις λειτουργίες της πρόσληψης και της ερμηνείας. Η διαδικασία της αντίληψης λειτουργεί πιο άμεσα όταν το ερέθισμα είναι ακίνητο αντικείμενο. Αλλά όταν “το αντικείμενο” που βρίσκεται υπό παρατήρηση, όπως στην περίπτωση του χορού ο χορευτής, κινείται στον χώρο και στον χρόνο, τότε η διαδικασία αντίληψης γίνεται περισσότερο περίπλοκη. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας των αυξημένων ερεθισμάτων, συμπεριλαμβανομένων και των άλλων στοιχείων τού *μέσου του χορού*, αλλά και των νοημάτων, τα οποία πρέπει να γίνουν αντιληπτά και να ερμηνευθούν».⁶⁵¹

Σχετικά με την αντίληψη ενός ακίνητου ή κινητού αντικειμένου ο Merleau-Ponty, στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, περιγράφει:

«στο κανονικό υποκείμενο κάθε κίνηση έχει ένα φόντο, ένα υπόβαθρο, και [...] η κίνηση και το φόντο είναι “στιγμές μιας ενιαίας ολότητας”. Το φόντο της κίνησης δεν είναι μια αναπαράσταση που συσχετίζεται ή συνδέεται εξωτερικά με την ίδια την κίνηση, είναι εμμενές στην κίνηση, την εμψυχώνει και τη φέρει κάθε στιγμή, η μύηση στην κίνηση είναι για το υποκείμενο ένας πρωτογενής τρόπος να συσχετιστεί με το αντικείμενο, όπως ακριβώς και η αντίληψη».⁶⁵²

⁶⁵⁰ *ibid*, σελ. 8.

⁶⁵¹ Κάτια Σαβράμη, «Σώματα που κινούνται και συν-κινούν». Στο: Κάτια Σαβράμη (επιμ.), *Χορός και αφηγηματικότητα*, Πρακτικά Ημερίδας. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 2009, σελ. 80-81.

⁶⁵² Μερλώ-Ποντύ, *op.cit.*, σελ. 205.

Ο παρατηρητής λοιπόν, απέναντι σε ένα κινούμενο αντικείμενο παρατήρησης, έχει να διαχειριστεί αντιληπτικά και τον χώρο ως φόντο της κίνησης. Ο χώρος γίνεται ενιαίος με την κίνηση, μεταφέρεται μαζί της σε μια ρευστή συνέχεια. Στην περίπτωση του χορευτή που κινείται, η κίνησή του συμπαρασύρει και επαναπροσδιορίζει τον χώρο. Σε έναν ακίνητο χορευτή, υπάρχει το περιθώριο για μια πιο διεισδυτική αντίληψη του χώρου καθώς παραμένει κι αυτός ακίνητος. Η Σαβράμη αναλύοντας την εμπειρία του χορευτή –η οποία έρχεται ως συνάντηση μιας «αποκτημένης γνώσης που έχει συλλέξει από προηγούμενες εμπειρίες, ενστικτωδώς ή συνειδητά, με σκοπό να στηρίξει τη διαμόρφωση μιας χορογραφίας»⁶⁵³ και λειτουργεί με το σώμα του ως φορέας μνήμης, συνείδησης και συναισθήματος έτσι ώστε να «προκαλέσει την αντίστοιχη συγκίνηση τόσο στον εαυτό του ως σωματοποιημένη ύπαρξη όσο και στον θεατή»⁶⁵⁴ – επισημαίνει ακριβώς ότι παράλληλα η εμπειρία του θεατή έρχεται ως συνάντηση με τον χορευτή, με όλες τις αισθήσεις του, έχοντας τα ίδια εργαλεία μνήμης, συνείδησης και συναισθήματος. Επιπλέον, υπογραμμίζει ότι η «ενεργός αντίληψη διαμορφώνεται όχι μόνο από τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος αλλά και από τη δράση που βλέπει μπροστά του ο παρατηρητής και από τις αντιδράσεις του κατά τη διάρκεια της παρατήρησης».⁶⁵⁵ Κατά τον Merleau-Ponty υπάρχει πάντα ένα υπόβαθρο στη χωρική αντίληψη, που αποκτήθηκε «κατά τη συναναστροφή μας με τον κόσμο», καθώς «[μια] πρωτογενής αντίληψη είναι αδιανόητη».⁶⁵⁶

Plastic

Η χορευτική περφόρμανς *Plastic*⁶⁵⁷ πραγματοποιήθηκε στο MoMA (και ορίστηκε ως «ζωντανή εγκατάσταση»⁶⁵⁸) με δεκαοκτώ περφόρμερ γυναίκες και άνδρες (εκ των

⁶⁵³ Σαβράμη, *op.cit.*, σελ. 76.

⁶⁵⁴ *ibid*, σελ.78.

⁶⁵⁵ *ibid*, σελ.79.

⁶⁵⁶ Μερλώ-Ποντύ, *op.cit.*, σελ. 476.

⁶⁵⁷ «Η ζωντανή εγκατάσταση PLASTIC της Maria Hassabi αναδιαμορφώνει τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης σε μια μουσειακή έκθεση ενός μήνα, που εκτελείται καθ' όλη τη διάρκεια των ωρών λειτουργίας του ιδρύματος. Το PLASTIC αναθεωρεί τις συμβάσεις απεικόνισης και ακολουθεί μια ιδέα ακινησίας σε σχέση με το φυσικό σώμα. Αφαιρώντας την απόσταση ανάμεσα στο κοινό και τον καλλιτέχνη, η συνεχής κίνηση της Hassabi ενθαρρύνει τους επισκέπτες να παρακολουθούν στενά τις μικρές μετατοπίσεις των ερμηνευτών με την πάροδο του χρόνου, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζουν τον διαχωρισμό μεταξύ θεαματικού και καθημερινού, μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μεταξύ παριστάμενου και θεατή».

Από τον ιστότοπο του MoMA, βλ. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1611>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

οποίων δύο Αφροαμερικανοί και δύο Έλληνες⁶⁵⁹) και λειτουργούσε τις ώρες που ήταν ανοικτό το μουσείο για έναν ολόκληρο μήνα (21 Φεβρουαρίου έως 20 Μαρτίου 2016). Η εγκατάσταση ζωντάνευε σε πολλούς διαφορετικούς τόπους, κυρίως σε πολλαπλά κλιμακοστάσια –η σκάλα ως μεταβατικό πέρασμα–, ένα κατώφλι και σε ένα εσωτερικό αίθριο. Η Χασάπη εκ προθέσεως δεν χρησιμοποίησε χώρους του Μουσείου με έργα τέχνης, αλλά εκείνους τους χώρους που συνήθως οι θεατές δεν παρατηρούν καθόλου. Οι χώροι αυτοί, καθαρά λειτουργικοί και συγκεκριμένοι, γίνονται αφηρημένοι και πολυσήμαντοι ως συστατικό αλλά και φόντο της δράσης. Ο Bachelard στην *Ποιητική του Χώρου* αναφέρεται στο «κατώφλι», μέσα από την υλοποιημένη μορφή του ως πόρτα, ως κάτι το ιερό⁶⁶⁰. Η απόφαση του θεατή να περάσει ή να σταθεί σ' αυτούς τους χώρους σημαίνει και την είσοδό του στη συνθήκη της ζωντανής εγκατάστασης.

Οι χορευτές-περφόρμερ είχαν την ελάχιστη κίνηση σε διαρκή μετάβαση, έτσι ώστε ένας θεατής θα έπρεπε να σταματήσει και να εστιάσει την προσοχή του.⁶⁶¹ Οι τοποθετήσεις των σωμάτων ήταν σχεδόν σε ακινησία όμως με συνεχή μετάβαση σε επόμενες καταστάσεις (shadow movements), γεγονός που προκαλούσε αντίστοιχη σωματική αντίδραση στον θεατή. Για τον περφόρμερ και τον θεατή ο χρόνος δεν ήταν κοινός: δεν υπήρχε συγκεκριμένος παραστασιακός χρόνος για τον δεύτερο αλλά για τον πρώτο ήταν προκαθορισμένος. Οι χορευτές βρίσκονταν ήδη στον χώρο – σχέση αντιθετική ως προς την παραστασιακή τέχνη σε ένα θέατρο, όπου είθισται να εισέρχονται οι θεατές, να κάθονται στις θέσεις τους κι έπειτα οι χορευτές να εισέρχονται στη σκηνή. Χωρίς είσοδο, λοιπόν, των χορευτών, η χρονικότητα της ζωντανής αυτής εγκατάστασης είναι ανοιχτή. Δεν ξέρουμε πότε ξεκίνησε και πότε τελειώνει. Η περφόρμερ Harakas επιβεβαιώνει ότι η οδηγία της Χασάπη για τη ζωντανή εγκατάσταση και την εστίαση του βλέμματος ήταν:

«Καθ' όλη τη διάρκεια απολύτως συγκεκριμένη σε σχέση με την αρχιτεκτονική του κτιρίου, τη χορογραφία και την ύπαρξη του κοινού. Το βλέμμα όταν συναντάται με έναν θεατή, είναι μια αναγνωρισμένη πράξη και ενέργεια με πρόθεση για ανοιχτή και ευπρόσδεκτη ανθρώπινη ανταλλαγή επικοινωνίας,

⁶⁵⁸ «Live installation», βλ. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1611>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

⁶⁵⁹ Πληροφορία από την Χασάπη, σε ερώτησή μας για το ποιου φύλου και ποιας εθνότητας ήταν οι περφόρμερ στο *Plastic*.

⁶⁶⁰ Bachelard, *op.cit.*, σελ. 247.

⁶⁶¹ «Κάποιοι θεατές ομιλούν για θέσεις γιόγκας, αλλά δεν είναι ούτε γιόγκα ούτε θέσεις, είναι μια διαρκής μετάβαση». Σημείωση από προσωπικό ημερολόγιο του Α.Β. στο MoMA, 2016.

επαφής και συνύπαρξης στον ίδιο χώρο και χρόνο. Ο περφόρμερ χορευτής εξακολουθεί να είναι “άνθρωπος”». ⁶⁶²

Κατά την περιπατητική εμπειρία του επισκέπτη στο MoMA, από τη γέφυρα η οποία ενώνει δύο αίθουσες πάνω από το αίθριο, έβλεπε κανείς προς τα κάτω ακίνητα σώματα, που ίσως αναφέρονται σε σώματα που έχουν πέσει (αυτόχειρες ή από μια καταστροφή ή ακόμη και ναρκωμένα). Όταν βρίσκεται κανείς ξαπλωμένος, στην προκειμένη περίπτωση στο πάτωμα, υπάρχουν σημεία επαφής με την επιφάνεια του εδάφους, τα οποία ορίζουν και προσδιορίζουν την αίσθηση βάρους του σώματος. Ας εμπλουτίσουμε τη συζήτηση με τον διαχωρισμό τον οποίο εισάγει η Σαβράμη. Το κοινό βίωμα που έχει ο χορευτής με τον θεατή «είναι ότι και οι δύο ταυτόχρονα βιώνουν τη μορφή του χορού την ίδια στιγμή και στον ίδιο χώρο. Η βασική διαφορά έγκειται στην κιναισθητική σχέση». ⁶⁶³ Ο θεατής βλέπει και συν-αισθάνεται σωματικά ενώ ο χορευτής βιώνει κιναισθητικά, μέσω και της πράξης, «πρόκειται δηλαδή για το χάσμα ανάμεσα στην πράξη της έκφρασης και την πράξη της αντίληψης». ⁶⁶⁴ Το χάσμα αυτό η Χασάπη το υπογραμμίζει, τοποθετώντας τα σώματα των χορευτών ξαπλωμένα στο πάτωμα ενώ το βλέμμα των επισκεπτών είναι πανοπτικό, δίνοντάς τους εξουσία επόπτη. Η συνθήκη αυτή παραπέμπει στην περιγραφή του Michel Foucault για το Panopticon του Jeremy Bentham ⁶⁶⁵, ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο του 1791 για ένα κτίριο το οποίο λειτουργεί ως μηχανισμός πειθαρχίας, βασισμένος στο βλέμμα. Το κτίριο-φυλακή μπορεί να αντιμετωπίσει ποικίλες περιπτώσεις «αντι-κανονικού» υποκειμένου: του άρρωστου, του τρελού, του κατάδικου, ακόμα και του εργάτη και του μαθητή. Το αρχιτεκτόνημα περιγράφεται από τον Foucault ως εξής:

«Γνωρίζουμε την αρχή στην οποία βασίστηκε: στην περιφέρεια ένα δακτυλιοειδές κτίριο· στο κέντρο, ένας πύργος· αυτός ο πύργος διατρύπεται από μεγάλα παράθυρα που ανοίγουν στην εσωτερική πλευρά του δακτυλίου· το περιφερειακό κτίριο χωρίζεται σε κελιά, καθένα από τα οποία εκτείνεται σε ολόκληρο το πλάτος του κτιρίου· έχουν δύο παράθυρα, ένα εσωτερικό, που αντιστοιχεί στα παράθυρα του πύργου· το άλλο, εξωτερικό, επιτρέπει στο φως

⁶⁶² Προσωπική συνομιλία με γραπτά μηνύματα, 16 Σεπτεμβρίου 2019.

⁶⁶³ Σαβράμη, *op.cit.*, σελ. 81.

⁶⁶⁴ *ibid*, σελ.82.

⁶⁶⁵ Φιλόσοφος (1748-1832).

να διασχίζει το κελί από το ένα άκρο στο άλλο. Το μόνο που χρειάζεται, τότε, είναι να τοποθετηθεί ένας επόπτης στον κεντρικό πύργο».⁶⁶⁶

Η αρχιτεκτονική του μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης⁶⁶⁷, όπως και τα περισσότερα σύγχρονα μουσεία, δεν φέρει χαρακτηριστικά του Panopticon. Από μόνες τους όμως οι χωρικές και οπτικές σχέσεις που παράγονται από ένα αίθριο, μια σκάλα, ένα υπερυψωμένο πέρασμα, είναι σχέσεις θεατή και θεάματος. Εφήμερα κάποιοι συστήνουν το θέαμα υπό το βλέμμα κάποιων που καταλαμβάνουν θέσεις θέασης. Αυτές τις χωρικές δυνατότητες εντοπίζει και εκμεταλλεύεται η Χασάπη.

Οι δυναμικές που αναπτύσσονται σε σώματα εν κινήσει και σώματα οιονεί κλινήρη, μεταξύ στοιχείων ταχέως μεταβαλλόμενης καθετότητας και μικρομεταβαλλόμενης οριζοντίωσης είναι πολλαπλές και σαφώς αναπτύσσουν ένα σύστημα με διαφορετικές αυτενέργειες. Παράλληλα, ανοίγονται πολλαπλοί συνειρμοί: η συνθήκη ενός νοσοκομείου (εικόνα ασθενών και ιατρών), η εικόνα της οδαλίσκης (ας θυμηθούμε την *Ολυμπία* του Edouard Manet) ή του νεκρού σώματος ως ζωντανή σορός (π.χ. η *Κοιμωμένη* του Γιαννούλη Χαλεπά), έως ουσιο-εξαρτώμενα ή άστεγα υποκείμενα-σώματα στον δρόμο αλλά και συνδέσεις με την αναμονή και την κράτηση νεοφερμένων προσφύγων σε «ανοιχτά» camp. Δυστυχώς, τα τελευταία χρόνια λόγω της ανθρωπιστικής κρίσης έφτασαν νεκρά σώματα (ξαπλωμένα) σε παράλια της νοτιοανατολικής Μεσογείου και ήταν πολλοί οι καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν αυτή την πραγματική τραγωδία και πολλές φορές δημιούργησαν αναπαραστάσεις σωμάτων νεοφερμένων ή/και προσφύγων με λυπηρά και ανήθικα αποτελέσματα.⁶⁶⁸

Η Χασάπη στο *Plastic* αποφεύγει εντέχνως τέτοιες αναφορές, κυρίως λόγω των κοστουμιών, καθώς η δράση τοποθετείται σε άχρονο, θα επιχειρούσαμε να σκεφτούμε σε μελλοντολογικό πλαίσιο. Οι περφόρμερ ήταν σαν πλάσματα από άλλο πλανήτη, από άλλο χρόνο, κι επειδή σωματοποιούν τις συνεχόμενες αλλαγές μέσω της αργής κίνησης συν-αισθάνονται και συν-έρχονται ολοκληρωτικά σε αυτό που συμβαίνει μέσα τους και γύρω τους. Δεν παύει όμως να επανέρχεται η εικόνα των ανθρώπων στον δημόσιο χώρο που ζητούν βοήθεια, σαν μία μεταφορά μιας δυστοπίας από το μέλλον.

⁶⁶⁶ Michel Foucault, «Panopticism (Extract)». Στο: Neil Leach (edit), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997, σελ. 360.

⁶⁶⁷ Αποτέλεσμα αλληπάλληλων μετακινήσεων, ανακαινίσεων, επεκτάσεων.

⁶⁶⁸ Η πιο γνωστή ήταν η φωτογραφική αναπαράσταση του Ai Wei Wei στη θέση του νεκρού παιδιού. Βλ. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/ai-weiwei-poses-as-drowned-syrian-infant-refugee-in-haunting-photo>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

Σμιλεύοντας το Χρόνο⁶⁶⁹ στην έρευνά μας, συναντάμε στο έργο της Χασάπη τον Στάλκερ του Ταρκόφσκι, όταν ο ήρωας σταματάει, αναστοχάζεται και καθυστερεί πολύ για την επόμενη του κίνηση.

Σε μια παράλληλη ανάγνωση, τα σώματα των χορευτών του *Plastic* κατοικούν τον χώρο ανορθόδοξα. Κάθε χώρος φέρει μια συγκεκριμένη λειτουργία στην οποία συμμορφώνονται τα σώματα και οι κινήσεις τους. Ακόμα κι αν υπάρχει προγραμματική ελευθερία, και πάλι τα σώματα υπάγονται σε κανόνες: ανεβοκατεβαίνουν σκάλες, περπατούν σε διαδρόμους, στέκονται σε περιοχές στάσης. Τα σώματα των χορευτών στο *Plastic* όμως, κυλιούνται στα σκαλιά, σωριάζονται στους καναπέδες, σέρνονται στα δάπεδα, ξαπλώνουν καταμεσής στο αίθριο. Αυτή η αντισυμβατική κατοίκηση του χώρου από τους χορευτές δημιουργεί ίσως μια επιθυμία στον θεατή να απελευθερωθεί και αυτός, αλλά έρχεται αντιμέτωπος με τα όρια και τους κανόνες του ιδρυματοποιημένου χώρου στον οποίο βρίσκεται.

Στην προφορική μας επικοινωνία με την Χασάπη, σε ερώτησή μας εάν στην εξίσωση της δημιουργίας της περιλαμβάνεται και η σωματικότητα του θεατή, μας απάντησε ότι πάντοτε «το σώμα του θεατή βρίσκεται μαζί με τους χορευτές, ακόμα και στις πρόβες».⁶⁷⁰ Στη συνέχεια ανέπτυξε τη σκέψη της ότι και η χορογραφία συντονίζεται σε σχέση με αυτό που μπορεί να διαχειριστεί το βλέμμα του επισκέπτη σε ένα μουσείο με πολλαπλές δράσεις.⁶⁷¹ Στην πρακτική της διερωτάται πόσο χρόνο χρειάζεται μία σωματική εικόνα για να εδραιωθεί μέσω της παρατήρησης. «Τα πάντα στη ζωντανή εγκατάσταση είναι μετρημένα με χρόνο [...] πόσο χρόνο χρειάζεται για να εγκαθιδρυθεί αυτή η εικόνα».⁶⁷² Η Χασάπη διαχωρίζει συνειδητά τους χώρους: στη *ζωντανή εγκατάσταση* οι χρόνοι έχουν μεγαλύτερη διάρκεια απ' ό,τι στον χώρο του θεάτρου, αφού οι θεατές είναι εν δυνάμει παρόντες ή/και σε κίνηση, οπότε για τους χορευτές χρειάζεται περισσότερος χρόνος για να εγκαθιδρύσουν σωματικές εικόνες στον θεατή.

Η παράσταση *Plastic* μετακινείται από τη μία τέχνη στην άλλη: από τον χορό στην performance art, η οποία όμως λόγω της διάρκειάς της γίνεται μέρος της μόνιμης έκθεσης. Τα κοστούμεια των περφόρμερ είναι γκρι μονόχρωμα, βαμβακερά πουκάμισα και γκρι ντένιμ παντελόνια, κοινά για άνδρες και γυναίκες, τα δε υποδήματα, λευκά

⁶⁶⁹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το Χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1987.

⁶⁷⁰ Τηλεφωνική συνομιλία Μ.Χ. με Α.Β. στις 12 Σεπτεμβρίου 2019.

⁶⁷¹ Για εισαγωγή στην πρακτική της χορογραφίας βλ. Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Body, Space, Image: Notes Towards Improvisation and Performance*. Binsted, Hampshire: Dance Books, 2001.

⁶⁷² Τηλεφωνική συνομιλία Μ.Χ. με Α.Β. στις 12 Σεπτεμβρίου 2019

αθλητικά. Στη συνέντευξή της στον Christopher Bollen, η Χασάπη μιλά για την ανάγκη της τοποθέτησης αυτού του ουδέτερου υφάσματος καθώς το αισθάνεται φυσικό, θέλοντας να ξεφύγει από το στερεότυπο των χορευτών που φοράνε κολάν. Επίσης, θέλει οι χορευτές της να έχουν την ίδια αίσθηση με τους καθημερινούς ανθρώπους.⁶⁷³ Στις εσωτερικές ραφές των παντελονιών ήταν κεντημένες πλαστικές κρυσταλλικές επιφάνειες, που γίνονταν περισσότερο αντιληπτές όταν τα πόδια βρίσκονταν σε διάσταση. Η σημασία του ρούχου για τον χορευτή είναι πρωταρχική καθώς είναι το άμεσο περίβλημα του σωματικού σχήματός του⁶⁷⁴.

Σε σχέση με την επιδίωξη του «καθημερινού», κάτι που απηχούν τόσο οι κινήσεις των σωμάτων όσο και τα κοστούμια τους, η Ρηγοπούλου, παρουσιάζοντας τον ζωγράφο Balthus, περιγράφει:

«Το να φτάσεις σ' αυτό που είναι αρχετυπικά γνωστό, και γι' αυτό υπό όρους αναγνωρίσιμο, είναι το πιο δύσκολο [...] Η δραματοποίηση του καθημερινού, ενός παράθυρου, μιας κάμαρας, μιας τράπουλας, μέσα από τη διαδικασία των ανεπαίσθητων ανταλλαγών οδηγεί στη μνημειακότητα. Είναι μια μνημειακότητα υλική, τη βλέπεις, μπορείς να την αγγίξεις».⁶⁷⁵

Το κοινό από τη μία αναγνωρίζει μια πολύ γνώριμη, καθημερινή εικόνα, στην οποία συμβάλλει τόσο η ουδέτερη εμφάνιση των περφόρμερ όσο και η ήρεμη ένταξή τους στον χώρο. Από την άλλη, διακρίνει μια αντικανονικότητα, κυρίως λόγω των θέσεων που καταλαμβάνουν τα σώματα. Στο βίντεο καταγραφής του MoMA που υπάρχει στο διαδίκτυο, μία γυναίκα καθώς ετοιμάζεται να ανέβει τις σκάλες, με τις τσάντες στον ώμο, κρατώντας στο χέρι το κινητό της, κάνει μία μεγάλη παύση καθώς το πέλμα της ακουμπά το πρώτο σκαλί και βλέπει ένα σώμα *ριγμένο* κάτω και ακίνητο, κάνει επιτόπια στροφή προς τα πίσω και βρίσκει τον φύλακα που είχε μόλις σκανάρει το εισιτήριό της. Η ερώτησή της που ακούγεται, «Συγγνώμη, τι εκθέτουν εδώ πέρα;»⁶⁷⁶, είναι και η μεγάλη ερώτηση που θέτει η Χασάπη στο έργο της αυτό, καθώς η αντικειμενοποίηση των χορευτών-performer τοποθετεί τους θεατές σε θέση δραστηκών

⁶⁷³ Christopher Bollen, «Maria Hassabi». *Interview Magazine*, <<https://www.interviewmagazine.com/art/maria-hassabi>>, δημοσιεύτηκε: 26/02/2016.

⁶⁷⁴ Τα κοστούμια σχεδίασε η ομάδα Three As Four, που έχει δημιουργήσει και για άλλους καλλιτέχνες, όπως οι Yoko Ono, Matthew Barney, Bjork.

⁶⁷⁵ *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, *op.cit.*, σελ. 119.

⁶⁷⁶ Maria Hassabi, *PLASTIC*. <<https://www.youtube.com/watch?v=otx5yO6YHX4>>, λεπτό 6:44.

υποκείμενων και τους ζητά να σταματήσουν να αφουγκραστούν, αφού η απόσταση έχει εκμηδενιστεί και ο χρόνος έχει απλωθεί.

Ο κενός χώρος μεταξύ των χορευτών και αυτός μεταξύ χορευτών και θεατών αλλά και κάθε θεατή με τον διπλανό θεατή απαιτεί συντονισμό, όπως όταν διασχίζουμε διασταύρωση σε δρόμους πολλαπλής κυκλοφορίας. Οι πολλαπλές διαγώνιοι μεταξύ χορευτών, θεατή και άλλου θεατή ήταν το πεδίο όπου δυνητικά μπορούσαν να εγγράψουν τη σωματικότητά τους οι επισκέπτες-θεατές. Κάποιοι προσπερνούσαν πολύ γρήγορα το θέαμα, με αμηχανία ή αδιαφορία, κάποιοι περνούσαν πάνω από τους περφόρμερ, κάποιοι άλλοι παρακολουθούσαν εκ του σύνεγγυς με μεγάλο ενδιαφέρον, οι περισσότεροι εξάντλησαν τη φωτογραφική μνήμη του κινητού τους και λιγότεροι προσπάθησαν να επικοινωνήσουν, είτε βλεμματικά είτε λεκτικά.

Όταν ο Fitzpatrick ρωτά: «Ποια είναι η φιλοσοφία σου πίσω από την ιδέα της βραδύτητας;» η Χασάπη απαντά: «Μου αρέσει η ιδέα της πολυτέλειας. Το βρίσκω πολυτελές να παίρνει κανείς το χρόνο του, να παίρνει χρόνο για να παρατηρεί, να βλέπει, να σκέφτεται, να ξανασκέφτεται, να διακόπτει και να επιστρέφει. Καμία βιασύνη. Αυτό το είδος της πολυτέλειας δεν κοστίζει χρήματα».⁶⁷⁷

Η προσοχή μας στρέφεται, ώστε να διερευνήσει κοινά σημεία και διαφορές, στην περφόρμανς *The Artist is Present* στο MoMA, η οποία στάθηκε ορόσημο για την καριέρα της Marina Abramovic, συνέβη μάλιστα ακριβώς σε έναν από τους χώρους που χρησιμοποίησε και η Χασάπη: περισσότεροι από 750.000 άνθρωποι στάθηκαν στην ουρά για να καθίσουν απέναντι στην Abramovic και να επικοινωνήσουν μαζί της με βλεμματική επαφή σε μια περφόρμανς μεγάλης διάρκειας, που κράτησε περισσότερες από 700 ώρες. Οι διαφορές μεταξύ των δύο είναι βασικές: η Abramovic καθλώνει τον θεατή σε μία καρέκλα απέναντί της, μερικές φορές με ένα τραπέζι ανάμεσά τους, στο εσωτερικό αίθριο του MoMA, το οποίο έχει διαμορφωθεί σε ένα τεράστιο κινηματογραφικό στούντιο, σε έναν τετράγωνο χώρο οριοθετημένο με ταινία, έξω από τον οποίο βρίσκεται πλήθος κόσμου που περιμένει και κοιτά. Στις τέσσερις γωνίες του τετραγώνου, τέσσερις πανύψηλοι προβολείς με τεράστιες οθόνες ανάκλασης, ύψους τριών ανθρώπων⁶⁷⁸, τοποθετούν τη δράση σε ένα περιβάλλον προκαθορισμένης παρατήρησης, σαν μία θεατρική πράξη ή τηλεοπτική εκπομπή δύο

⁶⁷⁷ Fitzpatrick, *op.cit.*

⁶⁷⁸ Roselee Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 20th Century*. London: Thames & Hudson, 2018, σελ.15.

πρωταγωνιστών με ζωντανό κοινό, το οποίο γνωρίζει ότι καταγράφεται ψηφιακά και παρακολουθείται ζωντανά. Η ειδοποιός διαφορά στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι το έργο της Χασάπη δεν διαμορφώνει διαπροσωπική σχέση με τον θεατή παρά μόνο εάν ο θεατής το επιλέξει και επιδιώξει σχέση βλεμματική ή σωματική με τους χορευτές. Και στην Abramovic οι θεατές έχουν επιλέξει και επιδιώκουν βλεμματική επαφή, αλλά και την οπτική θέαση / έκθεση από τρίτους. Με έναν άλλο τρόπο, θα χαρακτηρίζαμε τη γραφή της Χασάπη ως γυναικεία με την έννοια ότι, αντιθέτως με το ηγεμονικό και *ανδρικό* βλέμμα της Abramovic στο έργο που προαναφέραμε, δεν οριοθετεί το γυναικείο, κυρίως, ή εν γένει το σώμα ως αντικείμενο. Η εντύπωση εντείνεται από την παρουσία της κάμερας, η οποία παραπέμπει στην αρρενωπή παράδοση του κινηματογράφου, στην οποία, κατά τη Laura Mulvey,⁶⁷⁹ η γυναίκα έχει τη θέση του σημαίνοντος για το αρσενικό άλλο, δεσμευμένη στη συμβολική τάξη στην οποία ο άνδρας μπορεί να κάνει πραγματικότητα τις φαντασιώσεις και τις εμμονές του μέσω της διαχείρισης της γλώσσας, με την εφαρμογή τους στη σιωπηλή εικόνα της γυναίκας, που εξακολουθεί να βρίσκεται καθηλωμένη στη θέση της ως φορέας και όχι ως δημιουργός νοήματος.⁶⁸⁰ Υπάρχει όμως, όχι σε μεγάλη ποσότητα, και η γυναίκα ως δημιουργός νοήματος στον κινηματογράφο, όπως η Agnès Varda, η Jane Campion, αλλά και γυναίκες κινηματογραφίστριες που μεταβαίνουν στις εικαστικές τέχνες, όπως η Maya Deren αλλά και η Εύα Στεφανή⁶⁸¹.

Τη Χασάπη την ενδιαφέρει η έννοια της δημοκρατίας που αφορά και τον θεατή, την οποία εμπεριέχει η επαφή με τις εικαστικές τέχνες: «Σε ένα μουσείο πηγαίνεις ό,τι ώρα θέλεις, κάθεται όσο θέλεις, μπορείς να φύγεις όποτε θέλεις, έστω κι αν είναι ένα βίντεο εσύ μπορείς να επιλέξεις να το δεις και δύο και τρεις φορές· με ενδιαφέρει να σπρώξω τα όρια μακριά από τη δικτατορία των παραστασιακών τεχνών».⁶⁸²

Ο επιμελητής του Μουσείου MoMA, Thomas Lax, συνδέει τις συσπάσεις των σωμάτων της ζωντανής εγκατάστασης της Χασάπη με αρκετά διαφορετικά μέσα: «Φωτογραφία, γλυπτική αλλά και ψηφιακά μέσα με επανάληψη».⁶⁸³ Στο άρθρο για το MoMA,

⁶⁷⁹ Θεωρητικός κινηματογράφου.

⁶⁸⁰ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1975). Ανατύπωση στο: Brian Wallis (επιμ.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Νέα Υόρκη: New Museum of Contemporary Art, 1984, σελ. 362.

⁶⁸¹ Εικαστικός καλλιτέχνης και σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ, Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα ΕΜΜΕ / ΕΚΠΑ.

⁶⁸² Τηλεφωνική συνομιλία Μ.Χ. με Α.Β. στις 12 Σεπτεμβρίου 2019.

⁶⁸³ «loop», Βλ. Thomas J. Lax, «Maria Hassabi: Glances», *MoMA publication*. February 2016, σελ. 8.

ολοκληρώνει τη σκέψη του δίχως να τον έχει απασχολήσει η σωματικότητα του θεατή και το πώς αυτή επηρεάζει τους χορευτές. Παρ' όλα αυτά, παρακολουθώντας το έργο, παρατηρήσαμε ότι η σωματικότητα του θεατή επηρεάζε τους περφόρμερ ως προς την κατεύθυνσή τους στον χώρο. Το πλησίασμα προς τον χορευτή επέφερε ένα *άπλωμα* στον χώρο, ενώ η απόσταση έφερνε το σώμα του χορευτή πιο κοντά στον θεατή.

Ο Tim Griffin στο κείμενό του *Living Contradiction*⁶⁸⁴ –*Ζώσα Αντίφαση*– μιλά για την αλλαγή σκέψης του κοινού, για να διερωτηθεί ως προς την περφόρμανς και τι πραγματικά σημαίνει το *perform* ως ρήμα. Ο ίδιος υπογραμμίζει τη σημαντικότητα του γεγονότος ότι η περφόρμανς έχει εισέλθει σε χώρους οι οποίοι προορίζονται συνήθως για τις εικαστικές τέχνες, όπως γκαλερί και μουσεία, με αποτέλεσμα να τοποθετείται ανάμεσα σε εικόνες και αντικείμενα αισθητικοποιημένα. Συνεχίζει, αναφέροντας ότι η περφόρμανς είναι μία τέχνη που τη φόρμα της συνιστούν εφήμερα γεγονότα και πράξεις, με άμεση παρουσία του κοινού. Βέβαια, όπως είδαμε και στην εισαγωγή, η περφόρμανς, η πράξη και έννοια της τέχνης αυτής, είναι συνθετική. Το κείμενο του Griffin για τη χορογραφία της Χασάπη, που του ανατέθηκε από το MoMA, αναφέρει: «Υιοθετεί έναν κυκλικό τρόπο με σεβασμό στη διαμεσολάβηση, από την εικόνα στο σώμα και πίσω στην εικόνα –πραγματοποιώντας υλικότητες από εικόνες σε σωματοποιημένη μορφή– και ταυτόχρονα με συνείδηση κρατά αυτή την εικονοκλαστική ποιότητα στον χώρο».⁶⁸⁵ Ο Griffin μεταφέρει ποιητικά το έργο της Χασάπη σαν μία αργή λήψη –*longshot*– χρησιμοποιώντας τον φωτογραφικό όρο, τοποθετώντας το ζήτημα του χρόνου πριν και από τη σωματικότητα, που δημιουργεί όχι *Intervention* αλλά –με αναφορά σε παλαιότερο έργο της Χασάπη– *Intermission*.⁶⁸⁶

Έχει ενδιαφέρον να δούμε συνοπτικά πώς αρθρώνονται, αντιστοίχως, τα επιχειρήματα της Bishop, που συμπυκνώνονται στον τίτλο του άρθρου της *Death Becomes Her*.⁶⁸⁷ Η Bishop, έχοντας ως βάση το γεγονός ότι από τη στιγμή που ένα έργο τέχνης μπαίνει σε μουσείο πεθαίνει, αναγνωρίζει ότι η εισαγωγή της περφόρμανς σε μουσεία και οργανισμούς, την τελευταία δεκαετία, είναι ένας μηχανισμός ώστε να ενεργοποιηθεί το μουσείο ως χώρος. Η Bishop μελετά τον διάλογο μεταξύ θεωρητικών των εικαστικών

⁶⁸⁴ Tim Griffin, «Living Contradiction», *MoMA publication*. February 2016.

Πηγή: < https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/MariaHassabi_FINAL_V5.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

⁶⁸⁵ *ibid*, σελ. 3.

⁶⁸⁶ *ibid*.

⁶⁸⁷ Claire Bishop, «Death Becomes Her: Maria Hassabi at the Museum». *Parkett*. Vol. 98, 2016, σελ.7-11.

τεχνών οι οποίοι αναφέρονται στην περφόρμανς με όρους γλυπτικής, δεδομένου ότι μπορεί να τη δει κανείς από όλες τις οπτικές γωνίες. Στη συνέχεια αναφέρει, και συμφωνεί σ' αυτό με την Rebecca Schneider: «η οποία υποστηρίζει ότι αυτό γίνεται για να νομιμοποιηθεί με καθαρότητα η περφόρμανς εν σχέσει με τη γλυπτική ενάντια στις αναμειγμένες, μη καθαρές και ιστορικά εκθλησμένες επιτελεστικές τέχνες του θεάτρου και του χορού».⁶⁸⁸

Η Bishop ανάγει τη σκέψη της σε μία στερεοτυπική αφήγηση, όπου η γλυπτική είναι ανδρική υπόθεση δύναμης· δεν συμφωνούμε ότι οι παραστατικές τέχνες βαίνουν ιστορικά εκθλησμένες. Δυστυχώς, οι γυναίκες είναι μειοψηφία σε όλα τα επαγγέλματα των παραστασιακών τεχνών τα οποία έχουν τη δυνατότητα λήψης των ουσιωδών αποφάσεων: σκηνοθέτις –όπως είδαμε στην Επίδauρο–, σκηνογράφος, χορογράφος, φωτιστής. Στα πεδία των ηθοποιών υπάρχει σχετικά ίδια ποσόστωση, καθώς οι δραματικές σχολές εισάγουν βάσει αναλογίας. Ίσως εκεί που υπάρχει έλλειψη ανδρών είναι στους ερμηνευτές χορού, καθώς στερεοτυπικά θεωρείται το πιο εκθλησμένο και όχι τόσο τιμητικό για τον «ανδρισμό» επάγγελμα. Εν σχέσει με τους Κόκκο και Λαζαρίδη, πάντως, υποστηρίζουμε ότι η μητρική οριζόντια πρακτική του πρώτου, έρχεται σε αντίθεση με την ηγεμονικού τύπου λειτουργία του δεύτερου.

Η Bishop, στην προσέγγισή της στη δουλειά της Χασάπη, υποστηρίζει ότι η παράσταση ακουμπά τα όρια μιας κοινωνικής χορογραφίας του μουσείου και πως μέσα σε αυτή την έννοια συμπεριλαμβάνονται και οι θεατές-επισκέπτες των οποίων τα σώματα καταλαμβάνουν τον χώρο, που γίνεται κατά κάποιον τρόπο δημόσιος. Εμείς θα επεκτείναμε την έννοια αυτή στον όρο: δημόσια σφαίρα, δηλαδή τον χώρο με τις κοινωνικές λειτουργίες του.

Τα τελευταία χρόνια υπάρχουν κινήματα στις μητροπόλεις που αντιστέκονται στην επιτάχυνση της σημερινής εποχής, όπως το Slow Down Movement⁶⁸⁹ που ξεκίνησε το 1986 στη Ρώμη κι επεκτάθηκε και σε άλλες πόλεις. Η βασική του θέση είναι ότι ο γρήγορος ρυθμός ζωής μάς έχει αποσυνδέσει από τους εαυτούς μας, τις κοινότητες στις οποίες ανήκουμε, τις/τους φίλες/ους μας, τις οικογένειές μας. Τα πεδία που συνενώνει σχετίζονται με τα ταξίδια, το φαγητό, τις πόλεις, την εκπαίδευση, το σινεμά

⁶⁸⁸ Bishop, 2016, *ibid*, σελ. 8.

⁶⁸⁹ Slow movement (culture), βλ. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_\(culture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_(culture))>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

και υποστηρίζει την πολιτισμική μετάβαση προς μια τοπική ποιοτική βραδύτητα μέσα στην κοινότητα. Η έννοια της *φτώχειας του χρόνου* τοποθετεί το υποκείμενο σε διαρκή δυσθυμία λόγω έλλειψης χρόνου για να ολοκληρωθούν όλες οι καταναλωτικές και υλικές απαιτήσεις του καπιταλισμού.

Αν ξανασκεφτούμε την έννοια της παύσης, της σχεδόν ακινησίας στο έργο της Χασάπη, εντοπίζουμε κι εδώ την αντιπαράθεση με τον γρήγορο ρυθμό της σύγχρονης αστικής ζωής. Το MoMA βρίσκεται στο κέντρο του Μανχάταν, όπου κυριαρχεί υπερβολικά έντονος ρυθμός ζωής και η Χασάπη, με τη ζωντανή εγκατάσταση *Plastic*, προσέφερε χρόνο στον επισκέπτη σε χώρο μετάβασης, να συναισθανθεί και να αντιληφθεί τη βραδύτητα ως εναλλακτική επιλογή για αυτοδιάθετο, και όχι εξαναγκασμένο, αναστοχασμό.

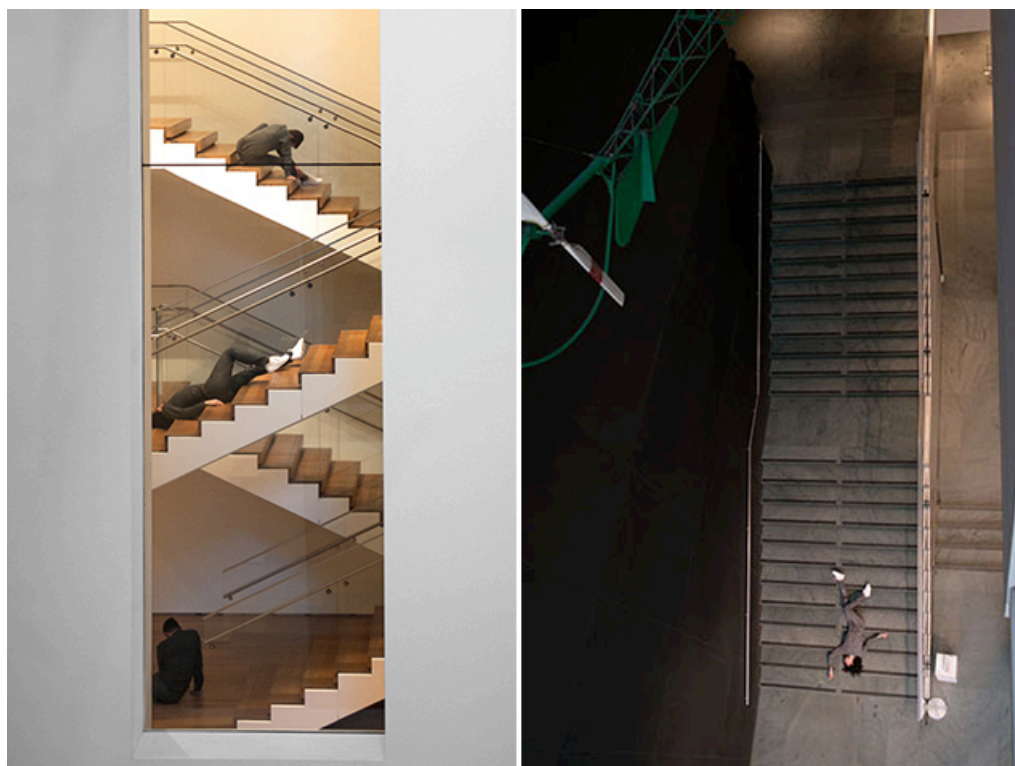
Σε συνέντευξή της, στην ερώτηση για τη βραδύτητα, η Χασάπη απαντά: «Περπατάω πολύ γρήγορα. Κάνω πολλά πράγματα πολύ γρήγορα. Δεν είναι ο φυσικός μου ρυθμός αργός, εκτός και αν είμαι στην παραλία και ο ήλιος είναι πολύ ζεστός. Αλλά είναι μία κατάσταση: θέλω περισσότερο χρόνο να δω και να είμαι μαζί με πράγματα. Και δεν θα μπορούσα να ζητήσω από άλλους ανθρώπους να πάνε πιο αργά ώστε να με αφήσουν να τα δω [...] Έπρεπε να το κάνω στο δικό μου έργο».⁶⁹⁰ Το βιωμένο σώμα, η συνθήκη ιδιοδεκτικότητας, η αίσθηση των μελών του σώματός μας στον χώρο, είναι το πεδίο εντός του οποίου η Χασάπη δημιουργεί τις εντάσεις μεταξύ των υποκειμένων, του χορευτή performer –ως αντικείμενο για τον θεατή– και του θεατή ως ένα εν δυνάμει κάτοπτρο.

Όπως είδαμε, σε σχέση με άλλους χορογράφους της γενιάς της, η Χασάπη διαχειρίζεται τον χρόνο με βραδύτητα και τα σώματα σε ημι-παύση, σε αντίθεση με την τρέχουσα αντίληψη του σώματος ως εργαλείου επίδοσης, ταχύτητας και τεχνικής. Η Χασάπη εργάζεται πάνω στις τρεις αυτές έννοιες, αλλά αργά. Διαστέλλοντας τον χρόνο, από την έναρξη της παράστασης τοποθετεί και τους θεατές σε συνθήκη εγρήγορσης και συνείδησης των σωμάτων τους, ενόσω παρακολουθούν τις περφόρμανς, αντοχής για τους ερμηνευτές και διάρκειας για τους θεατές, όπως τις προσεγγίσαμε. Το επίπεδο συνείδησης του θεατή είναι υψηλό, καθώς τα σε ακινησία ή μικροκινητική σώματα των ερμηνευτών μαγνητίζουν το βλέμμα και το σώμα του πρώτου.

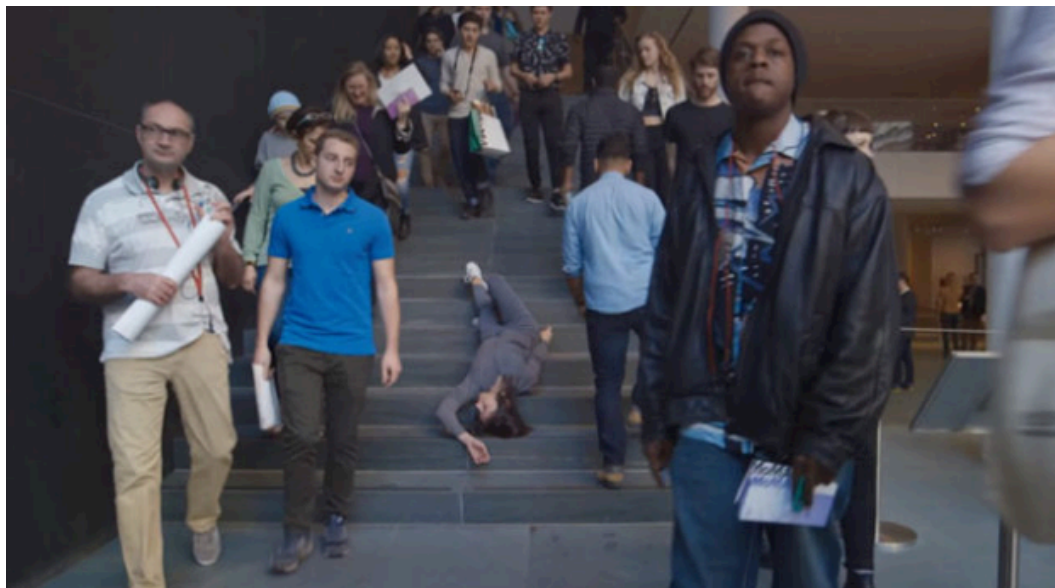
⁶⁹⁰ Bollen, *op.cit.*



Εικόνα 9: *Plastic*, 2016, φωτογραφία Θωμάς Ποραβάς



Εικόνα 10: *Plastic*, 2016, φωτογραφίες Θωμάς Ποραβάς



Εικόνα 11: *Plastic*, 2016, φωτογραφία Αντώνης Βολανάκης



Εικόνα 12: *Plastic*, 2016, φωτογραφία Θωμάς Ποραβάς

3.β. Tino Sehgal | Διάλογος σε Αρχαιολογικό Χώρο

Σε αυτό το κεφάλαιο θα μελετήσουμε άλλο ένα έργο χορογραφίας-περφόρμανς, το *Roman Agora* του Tino Sehgal, το οποίο πραγματοποιείται μέσα σε αρχαιολογικό χώρο. Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στην προηγούμενη, της Χασάπη, οι περφόρμερ αναμειγνύονται χωρικά με τους θεατές οι οποίοι έχουν επιλέξει να επισκεφθούν ή το μουσείο (εσωτερικό χώρο) ή τη Ρωμαϊκή Αγορά (εξωτερικό και ημιδημόσιο χώρο). Και στις δύο περιπτώσεις καλλιτεχνών, διατηρούνται τα περιγράμματα του έργου τέχνης, όμως το όριο μεταξύ περφόρμανς και πραγματικότητας δεν είναι απόλυτα σαφές. Κι αυτό γιατί οι περφόρμερ πραγματοποιούν μια συγκεκριμένη πράξη, η οποία απλώνεται χρονικά πριν και μετά την παρουσία των θεατών, στην περίπτωση της Χασάπη, ή επαναλαμβάνεται ως προσχεδιασμένα στιγμιότυπα συζήτησης κατά τη συνάντηση αγνώστων, στην περίπτωση του Sehgal.

Εργο-βιο-γραφία

Ο Tino Sehgal⁶⁹¹, με βρετανο-ινδο-γερμανική καταγωγή, είναι ένας καλλιτέχνης που πραγματώνει την πρακτική του χορού στον χώρο των εικαστικών τεχνών, έτσι ώστε ενώ εκκινεί από την ορχηστρική τέχνη, το έργο του παρουσιάζεται κυρίως σε μουσεία και

⁶⁹¹Ο Tino Sehgal (γενν. 1973, Λονδίνο) είναι καλλιτέχνης που δημιουργεί εγκαταστάσεις, γνωστές ως «κατασκευασμένες καταστάσεις». Ο Sehgal αν και γεννήθηκε στην Αγγλία, ανατράφηκε σε Γαλλία και Γερμανία. Σπούδασε πολιτική οικονομία στο Βερολίνο και παρακολούθησε χορό στο Folkwang University of the Arts στο Έσσεν της Γερμανίας. Συμμετείχε σε γαλλικές πειραματικές ομάδες χορού που διηύθυναν ο Jérôme Bel και ο Xavier Le Roy. Χορογράφησε το *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999) για το Les Ballet C de la B στη Γάνδη του Βελγίου, όπου χόρευε γυμνός, ως αφιέρωμα στους πρωτοπόρους του μπαλέτου, από τον Vaslav Nijinsky μέχρι την Pina Bausch. Οι περφόρμανς διαφοροποιούνταν και, μετά από την παρουσίαση του έργου σε συνθήκες μουσείου, ο Sehgal άρχισε να αμφισβητεί τον παθητικό ρόλο του κοινού. Το 2001 ο Sehgal ξεκίνησε το έργο *This Is Good* στο Μουσείο Ludwig στην Κολωνία της Γερμανίας. Καθώς ένας επισκέπτης εισερχόταν στην γκαλερί, ένας ενθουσιώδης φύλακας του μουσείου ανακοίνωνε: «Tino Sehgal, *This Is Good*, 2001». Ο Sehgal έγινε ο νεότερος καλλιτέχνης που εκπροσώπησε τη Γερμανία στην 51η Μπιενάλε της Βενετίας, το 2005, με το *This Is So Contemporary*, στο οποίο εμφανίστηκαν χορεύοντας φύλακες που τραγουδούν τον τίτλο διακωμωδώντας τον. Το *Kiss* (2007) –στο οποίο ερωτικά ζευγάρια επαναλάμβαναν παθιασμένα αγκαλιάσματα που απεικονίζονται σε έργα του Gustav Klimt και του Auguste Rodin– σηματοδότησε το αμερικανικό ντεμπούτο του στο Museum of Contemporary Art Chicago. Οι πιο φιλόδοξες εγκαταστάσεις του Sehgal –*This Variation* (2012) στην Documenta 13 στο Kassel της Γερμανίας και *These Associations* (2012), το 13ο έργο του, στην Unilever Series στο Turbine Hall της Tate Modern του Λονδίνου– τον τοποθέτησαν στη shortlist του 2013 για το Βραβείο Turner. Το 2013, ο Sehgal κέρδισε την υψηλότερη τιμή, το Golden Lion, στην 55η Μπιενάλε της Βενετίας. Βιογραφικά στοιχεία από τον ιστότοπο Britannica, βλ. <<https://www.britannica.com/biography/Tino-Sehgal>>, τελευταία επίσκεψη 30/10/2019.

εκπροσωπείται από γκαλερί. Σπούδασε χορό και πολιτική οικονομία στο Βερολίνο και ξεκίνησε ως χορευτής κοντά σε σημαντικούς χορογράφους, όπως οι Jérôme Bel, Xavier Le Roy και η ομάδα Les Ballets C de la B. Πιθανόν ενσωματώνει όλες τις μετακινήσεις οι οποίες θεωρούνται απαραίτητες για την εσωτερική διεύρυνση ενός ατόμου / καλλιτέχνη αλλά και για την παγκόσμια αναγνώριση. Η χορευτική παράσταση η οποία αποτέλεσε την εισαγωγική του πρόταση στο πεδίο του εννοιολογικού χορού⁶⁹² είχε τίτλο *Twenty Minutes for the Twentieth Century (Είκοσι Λεπτά για τον Εικοστό Αιώνα*, 1999) και συνόψιζε την ιστορία του σύγχρονου χορού, από τον Vaslav Nijinsky μέχρι τον Merce Cunningham. Η αρχή της χιλιετίας τον βρίσκει να παρουσιάζει το έργο του, με πολυάριθμες, πολλές φορές, ομάδες περφόρμερ που φέρουν κάποιο «κείμενο», κινητικό ή φωνητικό, σε διάφορες εκδοχές, αποκλειστικά σε χώρους εικαστικών τεχνών.

Τα έργα του Sehgal συνδιαλέγονται με τον θεατή με συχνά διαδραστικό τρόπο, όπως θα δούμε πιο συγκεκριμένα στο έργο που δημιούργησε για τον οργανισμό NEON⁶⁹³ και παρουσιάστηκε στη Ρωμαϊκή Αγορά, στην Αθήνα, το 2014. Τα έργα του ανήκουν στον ενδιάμεσο χώρο του χορού, του θεάτρου και αρκετά συχνά μιας εγκατάστασης με σώματα in situ, καθώς οι θεατές είναι μέρος του κόσμου που δημιουργεί.⁶⁹⁴ Δεδομένου

⁶⁹² «Ο “εννοιολογικός χορός” είναι ένας γενικός όρος που χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό ενός τύπου σύγχρονης πρακτικής χορού, που εμφανίζεται τη δεκαετία του 1990, κριτικάρει τη θεατρική αναπαράσταση, αποφεύγει τη συμβατική δεξιότητα και τη χορογραφική δομή και, με διάφορα είδη περφόρμανς, προσφέρει ένα αναστοχαστικό, άλλοτε και ειρωνικό σχόλιο για τις συμβάσεις στην πρακτική του χορού. Ο όρος αμφισβητείται αλλά, παρά την αντίσταση ορισμένων χορογράφων και θεωρητικών, συνεχίζει να υφίσταται. Αρκετοί από τους καλλιτέχνες που είναι συνδεδεμένοι με τον «εννοιολογικό χορό» (Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Tino Sehgal και Boris Charmatz) αμφισβητούν τη φύση και την κεντρική θέση της χορογραφίας ως προϊόντος: αντιστέκονται στην αντικειμενοποίηση και εμπορευματοποίηση της δικής τους δουλειάς και άλλων, δίδουν έμφαση στην εξελισσόμενη διερεύνηση της χορογραφίας μάλλον παρά στο τελειωμένο «έργο» ή αμφισβητούν την τοποθέτηση για το έργο ως επανεκτελέσιμη οντότητα με σταθερή ταυτότητα, που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως επίκεντρο της καλλιτεχνικής εκτίμησης». Βλ. <<https://british-aesthetics.org/event/philosophy-and-the-work-of-conceptual-dance/>>, τελευταία επίσκεψη: 15/11/2019.

⁶⁹³ «Ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON ιδρύθηκε το 2013 από τον συλλέκτη και επιχειρηματία Δημήτρη Δασκαλόπουλο και αποσκοπεί στο να φέρει το ευρύ κοινό σε επαφή με τον σύγχρονο πολιτισμό, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας να αφυπνίσει, να συγκινήσει, να παρακινήσει. Συγχρόνως, επιδιώκει να συμβάλει στην ευρύτερη προσπάθεια αναβάθμισης της πόλης και της καθημερινότητας του πολίτη. Ο NEON δεν περιορίζεται σε ένα μόνον χώρο. Έδρα του είναι ολόκληρη η πόλη, το ευρύτερο αστικό περιβάλλον. Είναι ένας ζωντανός και ενεργός συνομιλητής με την κοινωνία, τους θεσμούς και το κοινό. Μέσω της τέχνης και των σύγχρονων ιδεών, ο NEON θέλει να κεντρίσει τις ατομικές συνειδήσεις και ταυτόχρονα να χρησιμεύσει ως ένα όχημα συλλογικής συνείδησης. Ο NEON επιδιώκει να αναδείξει τον πολιτισμό ως βασικό μοχλό προόδου και ανάπτυξης».

Από τον ιστότοπο του οργανισμού NEON. Βλ. <<https://neon.org.gr/gr/neon/>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

⁶⁹⁴ «Μέσα σε ένα έργο αναδυόμενου θεάτρου, όπου στρέφει το κεφάλι ένα μέλος του κοινού είναι μέρος της παράστασης. Αυτό μπορεί ή δεν μπορεί να περιλαμβάνει λεκτική / συναισθηματική αλληλεπίδραση

ότι αφετηρία και διαδρομή του αποτελεί ο χορός, εξετάζουμε τον Sehgal ως χορογράφο που υπεισέρχεται σε άλλα πεδία, αλλάζοντας το πλαίσιο και τον συνήθη χώρο παρουσίασης. Σε αυτές τις κατασκευασμένες καταστάσεις (*constructed situations*⁶⁹⁵), όπως ονομάζει την πρακτική του, ο θεατής εισέρχεται σ' έναν χώρο συναντήσεων. Σε μια λευκή αίθουσα μουσείου ένα μικρό παιδί παίζει ένα παιχνίδι, το οποίο διακόπτει για να μιλήσει στους θεατές⁶⁹⁶. Ενήλικες⁶⁹⁷ «διερμηνείς» –*interpreters*, όπως αποκαλεί ο Sehgal τους ερμηνευτές του– μοιράζονται τις προσωπικές τους ιστορίες. Επαγγελματίες περφόρμερ χορεύουν και τραγουδούν σε σκοτεινούς χώρους.

Ο Sehgal, παρότι δεν επιτρέπει να παραμείνει κανένα ίχνος από τις κατασκευασμένες καταστάσεις του, εντάσσει το έργο του στο θεσμικό πλαίσιο του μουσείου και της γκαλερί. Από το 2000 και μετά, υποστηρίζει ότι τα έργα του είναι καλύτερο να ιδωθούν ως γλυπτά «με παρουσία σε έναν εκθεσιακό χώρο για ολόκληρη την ημέρα».⁶⁹⁸ Το έργο *Kiss*⁶⁹⁹ (Φιλί, 2004), το οποίο ανήκει στη συλλογή του MoMA, διαρκεί όσο το μουσείο είναι ανοιχτό. Όπως αναφέρει το μουσειοπαιδαγωγικό έντυπο του μουσείου: «Το φιλί, μια πράξη συνήθως ιδιωτική, γίνεται δημόσια. Ένας άντρας και μία γυναίκα στο πάτωμα, με αγκαλιασμένα σώματα, φιλιούνται και κινούνται ως ένα σώμα, στέκονται στα γόνατά τους: Μια χορογραφημένη παρουσίαση από επαγγελματικά εκπαιδευμένους χορευτές».⁷⁰⁰ Με το *Kiss*, ο Sehgal αναφέρεται «στο γλυπτό των παθιασμένων εραστών του Auguste Rodin (1901-04)».⁷⁰¹ Ο θεατής στο MoMA πιθανόν στον περίπατό του να συναντήσει κάποια φιλιά, έργα των Louise Bourgeois, Marc

με τους χαρακτήρες. [...] Το κοινό είναι μέρος του κόσμου, ακόμη και αν είναι απλώς ένα φυσικό εμπόδιο για τους ερμηνευτές. Εν ολίγοις: είναι κάτι παραπάνω από παρατηρητές. Το μόνο πραγματικό ερώτημα είναι ο βαθμός στον οποίο είναι παρόντες».

Noah J. Nelson, «The No Proscenium Glossary». No Proscenium, <<https://noproscenium.com/the-no-proscenium-glossary-for-audiences-c1597d510268>>, δημοσιεύτηκε: 19/02/2015, Ενημερώθηκε: 14/09/2019.

⁶⁹⁵ Κατασκευασμένες καταστάσεις, κατά την πρώτη μετάφραση στα ελληνικά, που επιπλέον έχει κι ενδιαφέρουσα συνήχηση. Διατηρούμε τον όρο όπως έχει επικρατήσει, για λόγους ομοιομορφίας με τον αντίστοιχο των Καταστασιακών, αντί του ίσως σωστότερου κατασκευασμένες συνθήκες.

⁶⁹⁶ Georgina Adam, «Frieze gets bolder at 2013 New York art fair», BBC, <<http://www.bbc.com/culture/story/20130513-80ft-balloon-dog-seeks-new-owner>>, δημοσιεύτηκε: 13/05/2013.

⁶⁹⁷ Tino Sehgal, «Kiss», 2003, βλ. <https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003/>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

⁶⁹⁸ Claire Bishop, «Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention», *TDR: The Drama Review*, Vol. 62, No.2. Cambridge, MA: MIT Press, Summer 2018 (T238), σελ. 32.

⁶⁹⁹ Βλ. <https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003/>

⁷⁰⁰ Tino Sehgal, «Kiss», βλ. <https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003/>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

⁷⁰¹ *ibid.*

Chagall, Edvard Munch, Man Ray, Andy Warhol⁷⁰². Ο Sehgal αντιστοίχως δημιουργεί μία χορογραφία ενός φιλιού σε ενεστώτα χρόνο, ως υπερ-ιστορική χαρτογράφηση φιλιών που προέρχονται από τη ζωγραφική και τη γλυπτική.

Ο Sehgal υιοθετεί μηχανισμούς χορογραφίας στους οποίους τα σώματα των χορευτών αποτελούν το βασικό υλικό για τα ζωντανά γλυπτά του, στα οποία δίνει σαφείς οδηγίες, (αν και ευαγγελίζεται την έννοια της συνάντησης με τον θεατή). Οι χορογραφίες του παρουσιάζονται *in situ* σε μουσειακό χώρο, όχι για να θεσμοποιήσει την τέχνη του αλλά, αντίστροφα, για να επαναπροσδιορίσει τους χώρους αυτούς μέσα από τις *κατασκευασμένες καταστάσεις* του, όπως διατείνεται.

Οι *διερμηνείς* σε επόμενα έργα του δεν είναι απαραίτητα χορευτές αλλά άνθρωποι όχι σωματικά εκπαιδευμένοι, διαφορετικών ηλικιών. Για την κινητική, μουσική και θεατρική περφόρμανς *These Associations*⁷⁰³ (*Εκείνες οι Διασυνδέσεις*, 2012), στην Tate Modern, προσελήφθησαν πάνω από 100 άνθρωποι οι οποίοι σε βάρδιες επτά ωρών, τεσσάρων ή πέντε ημερών την εβδομάδα, για τρεις μήνες, έπρεπε να θυμηθούν τότε ένωσαν την αίσθηση του ανήκειν, τότε βίωσαν μια αίσθηση άφιξης. Με αυτές τις μνήμες δημιούργησαν μικρές ιστορίες, τις οποίες επαναλάμβαναν τραγουδώντας στους επισκέπτες. Το μονίμως κινούμενο, πολύχρωμο, ετερογενές πλήθος, αποτελούμενο από ανθρώπους διαφόρων ηλικιών, δημιουργούσε πυκνώσεις και αραιώσεις (σαν να κυνηγούσε μια αόρατη μπάλα) στον, μεγέθους γηπέδου ποδοσφαίρου, χώρο της Turbine Hall. Ο κεντρικός χώρος της Tate Modern (τον οποίο θα δούμε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο για τον Franko B), ζωτικός για το συγκεκριμένο έργο, παρέμενε στο ημίφως, κάποια λεπτά μάλιστα, σποραδικά, ήταν εντελώς σκοτεινός. Σ' αυτό τον κενό χώρο, σμήνη από σωματικότητες παρέσυραν μαζί τους αυτές των θεατών, ενεργοποιώντας προσχεδιασμένες μικρο-συζητήσεις, σαν μια χορογραφία καθ' υπερβολήν του «καθημερινού».

Στο έργο *Ann Lee*⁷⁰⁴ (2013), το οποίο είδαμε στο Freeze Art Fair⁷⁰⁵ της Νέας Υόρκης, οι επισκέπτες μπαίνουν σ' έναν λευκό χώρο για να συνομιλήσουν με κορίτσι-ηθοποιό

⁷⁰² Βλ. <https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/14/five-for-valentines-day-a-kiss-is-just-a-kiss/>, τελευταία επίσκεψη: 26/11/2019.

⁷⁰³ Βλ. <<https://www.youtube.com/watch?v=4WwfRFvHnhA>>, τελευταία επίσκεψη: 26/11/2019.

⁷⁰⁴ Η Ann Lee είναι ένας χαρακτήρας μικρού κοριτσιού τον οποίο αγόρασαν οι καλλιτέχνες Philippe Parreno και Pierre Huyghe από μία εταιρεία manga animation στην Ιαπωνία. Έπειτα δημιούργησαν το

που μιλά με ρομποτική μεταλλική φωνή και κάνει σπασμωδικές κινήσεις, εξηγώντας ότι το έσκασε από ένα videogame και είναι τρισδιάστατη. Η παρουσία και το βλέμμα της είναι ανοίκεια και υποδύεται έναν χαρακτήρα από τα γιαπωνέζικα κόμικς manga. Η κίνησή της είναι αργή, σαν του ρομπότ 3-CPO⁷⁰⁶ από το *Star Wars* και σε αρκετούς θεατές δημιούργησε φόβο, καθώς είχε έντονη, σταθερή, βλεμματική επαφή. Κάποιοι θεατές, εξοικειωμένοι με τέτοιου τύπου διαδραστικά δρώμενα, προσπάθησαν να συνομιλήσουν μαζί της. Η βασική της ερώτηση ήταν ένας γρίφος: Ποια είναι η σχέση μεταξύ ενός σήματος και της μελαγχολίας; (*What is the relation between a sign and melancholia?*) Σε ερώτηση της Georgina Adam, δημοσιογράφου από το BBC, εάν θα μπορούσε να την φωτογραφίσει, η μικρή ηθοποιός αρνήθηκε, λέγοντας: «Ο Τίνο δεν θα το ήθελε».⁷⁰⁷

Το 2013 ο Sehgal παρέλαβε τον Χρυσό Λέοντα της 55ης Μπιενάλε της Βενετίας για το έργο του στο γερμανικό περίπτερο, όπου περφόρμερ καθήμενοι στο πάτωμα τραγουδούσαν beatbox καθώς κάποιοι άλλοι έκαναν κάποιες χορευτικές χειρονομίες. Η επιτροπή τον επαίνεσε για την «τελειότητα και καινοτομία που η πρακτική του έχει επιφέρει, ανοίγοντας το πεδίο των καλλιτεχνικών πρακτικών».⁷⁰⁸

Κατασκευασμένες καταστάσεις

Ο Sehgal δημιουργεί *κατασκευασμένες καταστάσεις* που υπερβαίνουν τον χορό ή την περφόρμανς. Ο όρος *κατασκευασμένη κατάσταση* παραπέμπει στον αντίστοιχο του Guy Debord και των Καταστασιακών,⁷⁰⁹ από τον οποίο ο Sehgal εμπνεύστηκε.⁷¹⁰ Η

project <<http://www.noghostjustashell.com/>> όπου συνεργάστηκαν με άλλους καλλιτέχνες, προσκαλώντας τους να κάνουν έργα με τον χαρακτήρα, από το 1999 μέχρι και το 2003. Τότε οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να δώσουν τα δικαιώματα στην ίδια την Ann Lee, και αυτό έγινε με συμβολαιογραφική πράξη δικηγόρου. Βλ. <<https://200-percent.com/tino-sehgal-2/>>.

⁷⁰⁵ Η πιο σημαντική έκθεση αγοράς τέχνης στη Νέα Υόρκη, βλ. <<https://frieze.com/fairs/frieze-new-york>>.

⁷⁰⁶ Βλ. <<https://en.wikipedia.org/wiki/C-3PO>>.

⁷⁰⁷ G. Adam, *op.cit.*

⁷⁰⁸ David Batty, «Tino Sehgal wins Golden Lion for best artist at Venice Biennale», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/01/tino-sehgal-golden-lion-best-artist>>, δημοσιεύτηκε: 01/06/2013.

⁷⁰⁹ Από το γλωσσάρι του πρώτου τεύχους της Διεθνούς Καταστασιακής, *κατασκευασμένη κατάσταση* είναι «στιγμή της ζωής, συγκεκριμένα και σκόπιμα κατασκευασμένη από τη συλλογική οργάνωση ενός ενιαίου περιβάλλοντος και ενός παιχνιδιού γεγονότων».

Από: Phil Edwards, «The construction of situations and the spectre of "situationism"» (revised version), Στο: *Beauty? The Association of Art Historians' 22nd Annual Conference*, Newcastle, 12th-14th April, 1996. <<http://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/debord4.htm>>, τελευταία επίσκεψη: 30/10/2019.

κατασκευασμένη κατάσταση των Καταστασιακών, και των Λετριστών⁷¹¹ πριν από αυτούς, αντιπροσωπεύει μια σύλληψη που παρουσιάζει κοινά σημεία αλλά και σημαντικές διαφορές με αυτήν που περιγράφει ο Sehgal. Η Bishop υποστηρίζει, αυθαίρετα θεωρούμε εμείς, ότι ο Sehgal αποδίδοντας τον όρο «διερμηνείς» στους ανθρώπους που φέρουν το έργο του, αποφεύγει τη σύνδεση με τους Καταστασιακούς.⁷¹²

Η διαφοροποίηση στη χρήση του όρου (κατασκευασμένη κατάσταση) έγκειται περισσότερο στο πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται: στην περίπτωση των Καταστασιακών πρόκειται για όρο-κλειδί μιας στρατευμένης ιδεολογίας με επαναστατική χροιά, στην περίπτωση του Sehgal εκφράζει την ατομική του φιλοσοφία απέναντι στον θεσμικό χαρακτήρα της τέχνης, χωρίς πρόθεση ρήξης με όλη την ιστορία και το σύστημα της τέχνης. Στο βιβλίο του Anselm Jappe για τον Guy Debord⁷¹³ περιγράφεται η έννοια της κατάστασης:

⁷¹⁰ Αναφέρεται στις βιογραφικές πληροφορίες στον ιστότοπο Britannica, βλ.

<<https://www.britannica.com/biography/Tino-Sehgal>>, τελευταία επίσκεψη: 30/10/2019.

⁷¹¹ Η Λετριστική Διεθνής είναι ένα από τα δύο κινήματα, μαζί με το Διεθνές Κίνημα για ένα Φανταστικό Μπαουχάους, που συνέθεσαν την Καταστασιακή Διεθνή. Κύρια πρακτική ήταν η αποσύνδεση λέξης και εικόνας. Βλ. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου (επιμ.), *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σελ. 391.

⁷¹² Σημείωση νο.9, Στο: Claire Bishop, *Artificial Hells.Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012, σελ. 350.

⁷¹³ Ο Jappe περιγράφει: «Τον πρώτο καιρό το “ξεπέρασμα της τέχνης” εμφανίζεται στον Debord με τη μορφή του λετρισμού [...] Το 1951, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών συναντά μια ομάδα [...] Ήταν οι λετριστές του Ιζιντόρ Ιζού [...] Στο πνεύμα του Ιζού βρίσκουμε ήδη, κατά ένα μεγάλο μέρος, το πνεύμα εκείνο που θα χαρακτηρίσει αργότερα τον Ντεμπόρ και τους καταστασιακούς [...] κυρίως την πεποίθηση ότι ολόκληρος ο κόσμος πρέπει αρχικά να αποσυναρμολογηθεί και κατόπιν να ανοικοδομηθεί [...] Η επιθυμία να ξεπεραστεί ο διαχωρισμός καλλιτέχνη και θεατή και η εισαγωγή συμπεριφορών και συναισθημάτων [...] καθιστά αυτά κεντρικές ιδέες και του Ντεμπόρ» (σελ. 67, 68). Οι λετριστές και οι καταστασιακοί απορρίπτουν τις προηγούμενες μορφές τέχνης, και ιδιαίτερα σθεναρά στρέφονται κατά του σουρεαλισμού, ο οποίος «υπήρξε μια καταστροφή [...] της τέχνης». Θεωρούν ότι έχουν αναλάβει ένα πιο σημαντικό καθήκον, που είναι «η συνειδητή κατασκευή νέων συγκινησιακών καταστάσεων».

«Η “κατασκευή καταστάσεων” είναι πράγματι μια έννοια-κλειδί των νεαρών λετριστών. Δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με την επιβεβαίωση δογμάτων, αλλά μέσα από την αναζήτηση και τον πειραματισμό» (σελ. 76). «Εάν η ποίηση είναι νεκρή μέσα στα βιβλία, “βρίσκεται τώρα στη μορφή των πόλεων”, “διαβάζεται στα πρόσωπα” και δεν αρκεί να την αναζητήσουμε εκεί όπου υπάρχει: πρέπει να κατασκευάσουμε την ομορφιά των πόλεων, των προσώπων, η νέα ομορφιά θα προέρχεται ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ».

Βλ. Anselm Jappe, *Γκυ Ντεμπόρ*, (μτφρ. Νίκος Κούρκουλος). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998, σελ. 76 και 78.

«Το πρώτιστο καθήκον της IS [Internationale Situationniste] έγκειται σε έναν ευρύ πειραματισμό πολιτιστικών μέσων, με σκοπό να ενταχθεί “στη μάχη του ελεύθερου χρόνου”, που είναι η αληθινά νέα σκηνή της πάλης των τάξεων. Η διαμόρφωση μιας “επιστήμης των καταστάσεων” θα είναι η απάντηση στο “θέαμα” και στη μη συμμετοχή. Οι τέχνες δεν θα απορριφθούν, αλλά θα αποτελέσουν τμήμα αυτής της ενότητας υλικού περιβάλλοντος και συμπεριφοράς, που είναι η κατάσταση».⁷¹⁴

Η Vivian Van Saaze⁷¹⁵ περιγράφει τον όρο όπως τον χρησιμοποιεί ο Sehgal: «Οι “κατασκευασμένες καταστάσεις” του Tino Sehgal ή “ζωντανά γλυπτά” καθώς τείνει να αναφέρεται στα έργα του, αποφεύγοντας έτσι τον όρο “περφόρμανς”, έρχονται σε ρήξη με την πιο θεμελιώδη σύμβαση των εικαστικών τεχνών: το υλικό αντικείμενο. Αντί ενός υλικού αντικειμένου, τα έργα του αποτελούνται από λόγια και τραγούδια, χορογραφημένες κινήσεις ή μια συζήτηση με έναν επισκέπτη του μουσείου».⁷¹⁶

Υπάρχει και στις δύο εκδοχές η κοινή βάση της διεύρυνσης της τέχνης πέρα από το φυσικό αντικείμενο, η προσκόλληση στο οποίο για τον μεν Debord σημαίνει ενδυνάμωση του θεάματος, για τον δε Sehgal, της εμπορευσιμότητας του έργου τέχνης. Οι καταστάσεις και στις δυο περιπτώσεις αντιπροσωπεύουν την ενότητα που συμπεριέχει υλικό περιβάλλον, συμπεριφορές, κίνηση, λόγο, συναντήσεις. Αναλύοντας το έργο του Sehgal στη συνέχεια, θα αναγνωρίσουμε άλλο ένα κοινό σημείο στις καταστάσεις του ίδιου και των Καταστασιακών: τον περίπατο, την ελεύθερη κίνηση στον χώρο. Για τους Λετριστές και τους Καταστασιακούς «η εξερεύνηση πραγματοποιείται μέσω της *περιπλάνησης*, που είναι μια τεχνική γρήγορου περάσματος μέσα από διαφορετικά περιβάλλοντα: πρόκειται για περιπάτους μιας μέρας περίπου, στη διάρκεια των οποίων αφήνεται κανείς να “πορεύεται σύμφωνα με τα ερεθίσματα του εδάφους και των συναντήσεων”. Η σπουδαιότητα του τυχαίου μειώνεται με την αυξανόμενη γνώση του εδάφους που επιτρέπει την *επιλογή* των ερεθισμάτων στα οποία θέλει κανείς να ανταποκριθεί».⁷¹⁷

⁷¹⁴ Jappe, *ibid*, σελ. 84.

⁷¹⁵ Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Τεχνών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου του Maastricht, <<https://www.maastrichtuniversity.nl/vivian.vansaaze>>

⁷¹⁶ Vivian Van Saaze, «In the absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's constructed situations». *Revista de Historia da Arte*, No.04. Performing Documentation, 2015, σελ. 57.

⁷¹⁷ Jappe, *op.cit.*, σελ.78.

Οι θέσεις αλλά και το έργο του Sehgal θα μελετηθούν περαιτέρω ώστε να ανιχνεύσουμε τα χωρογραφικά στοιχεία που το τοποθετούν σε μια ενδιάμεση περιοχή μεταξύ εικαστικών και παραστασιακών τεχνών και στην οποία αναδεικνύεται ο χώρος και ενισχύεται το βίωμα των συμμετεχόντων. Θα μελετήσουμε το πώς αξιοποιεί ο Sehgal τον χώρο και με ποιους όρους πραγματοποιείται η συμμετοχή του κοινού. Η χωρογραφία στο έργο του συστήνεται μέσα από τις έννοιες των κοινωνικών / σωματικών συναντήσεων, του λόγου και του διαλόγου ως εφελκυστικό σχέσεων. Δημιουργούνται, αλήθεια, σχέσεις στο έργο του; Θα σταθούμε ιδιαίτερα και στην τακτική της *περιπατητικής*, μέσω της οποίας συντελούνται οι συναντήσεις στον χώρο.

Αποϋλοποίηση. Θεσμική Κριτική

Ο Sehgal έχει σαφή σύνδεση με την έννοια της αποϋλοποίησης από το αντικείμενο στη σύγχρονη τέχνη –μολονότι δεν την αναγνωρίζει στις συνεντεύξεις του– όπως εγγράφεται στην εννοιολογική τέχνη τη δεκαετία του '70, αλλά και με προηγούμενα φαινόμενα απουσίας του αντικειμένου, όπως η δράση του Yves Klein στον Σηκουάνα.⁷¹⁸ Σε αντίθεση όμως με τον Klein, από τον οποίο έχουμε φωτογραφική καταγραφή τη στιγμή που πετάει φύλλα χρυσού στο ποτάμι, ο Sehgal δεν επιθυμεί τα έργα του να φωτογραφηθούν, να καταλογογραφηθούν ή ν' αναπαρασταθούν σε οποιαδήποτε μορφή ύλης, και ο ίδιος δεν κατασκευάζει κανένα αντικείμενο. Έτσι, τα έργα του υπάρχουν πρωτίστως στη μνημοτεχνική ή σε βίντεο και φωτογραφίες από τους θεατές και όχι σε επίσημες καταγραφές (όπως είθισται). Ενδιαφέρον έχει ότι όταν πωλείται ένα έργο του, και η ίδια η επιτέλεση της πώλησης είναι αποϋλοποιημένη: πρόκειται για προφορική συμφωνία με μάρτυρες· συγκεκριμένα, αποκλείει γραπτές οδηγίες για το έργο, απόδειξη πληρωμής, κατάλογο, κείμενο πρόθεσης του καλλιτέχνη ή φωτογραφίες. Μόνο η ανάμνηση της αγοραπωλησίας μένει ως απόδειξη. Αυτή του η τοποθέτηση θεωρούμε ότι είναι και μια κριτική και πολιτική στάση απέναντι στη διαδικασία οικονομικών συναλλαγών και αγοραπωλησιών των έργων τέχνης καθώς και σε όλη τη διαδικασία μεθοδικής αρχειοθέτησης όλων των καταγραφών των έργων, από

⁷¹⁸ Yves Klein, *Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility to Dino Buzzati. Series n°1, Zone 05*, 26 January 1962, βλ. <<http://www.yvesklein.com/en/selection-d-oeuvres/view/89/immaterial/941/transfer-of-a-zone-of-immaterial-pictorial-sensibility-to-dino-buzzati-series-n1-zone-05/?of=14>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

προσχέδια, σχέδια, φωτογραφίες, βίντεο και συνεντεύξεις, τα οποία οι σύγχρονοι καλλιτέχνες συλλέγουν για τα έργα τους, δημιουργώντας υλική ιστορική καταγραφή.

Η στάση του Sehgal απέναντι στο εμπόριο της τέχνης παραπέμπει στο πλαίσιο μέσα στο οποίο σχηματοποιήθηκε ο όρος «θεσμική κριτική», ως καλλιτεχνική πρακτική που αποπειράθηκε να επαναπροσδιορίσει τη σχέση καλλιτεχνών και κοινού με τους θεσμούς της τέχνης.⁷¹⁹ Το 1975, στο κείμενό του «On Practice», ο Mel Ramsden, μέλος της καλλιτεχνικής κολεκτίβας εννοιολογικής τέχνης Art & Language, προχωρά σε συνολική αποτίμηση της καλλιτεχνικής σκηνής, προσδιορίζοντάς την ως ηγεμονικό πλέγμα σχέσεων κυριαρχίας. Για τον Ramsden, κάθε σχέση ανάμεσα στην αισθητική πρακτική και την καθημερινή πολιτική της δημόσιας σφαίρας είχε διαρραγεί.⁷²⁰

Η άποψη που διαβλέπει στην τέχνη σχέσεις κυριαρχίας υποστηρίζεται και από το κείμενο της Martha Rosler,⁷²¹ με τίτλο «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience», του 1979, καθώς αυτή θα προσθέσει την ταξική διάσταση. Σύμφωνα με την Rosler, ο διαχωρισμός ανάμεσα στο κοινό που κοιτά και αυτό που καταναλώνει –σε όσους, δηλαδή, έχουν την αγοραστική δύναμη να συλλέξουν τέχνη– δεν μπορεί να παραγνωρισθεί. Και αυτό, γιατί η δύναμη του συλλέγειν βρίσκει το υψηλότερο σημείο της στην εξουσία του προσδιορισμού του τι χωρά μέσα στα όρια της τέχνης. Ως αντίσταση, η Rosler προτείνει τη διάχυση της τέχνης στην καθημερινή ζωή, έξω από τους ουδετεροποιημένους χώρους που το σύστημα έχει κατασκευάσει για να τη στεγάσει.⁷²²

Η στάση του Sehgal, όμως, απέναντι στη σχέση τέχνης και θεσμών εμφανίζεται ιδιότυπη, καθώς ο ίδιος αφ' ενός ωθεί στα άκρα τις πρακτικές των τεχνών –σαν αυτές να ήταν απείρως ελαστικές–, αφ' ετέρου, όμως, με δυσκολία απομακρύνεται από το καθορισμένο θεσμικό πλαίσιο που καθορίζει την πολιτιστική δραστηριότητα. Παραμένει

⁷¹⁹ Για εκτενή παρακολούθηση των συζητήσεων ανάμεσα στους καλλιτέχνες και θεωρητικούς της εννοιολογικής τέχνης και της περφόρμανς εν σχέσει με τη θεσμική κριτική ως καλλιτεχνική πρακτική, βλ. διδακτορική διατριβή της Ειρήνης Γερογιάννη, και συγκεκριμένα το Κεφάλαιο 3ο με τίτλο «Η ελληνική περφόρμανς ως θεσμική κριτική» από Ειρήνη Γερογιάννη, «Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70». *Διδακτορική Διατριβή*. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017, σελ. 424-465.

⁷²⁰ Mel Ramsden, «On Practice», *The Fox*, τ. 1, τχ. 1. Νέα Υόρκη: Art and Language Foundation, 1975, σελ. 66-83. Ανατύπωση στο: Alexander Alberro (επιμ.), Blake Stimson, *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press, 2009, 170-199.

⁷²¹ Καλλιτέχνις περφόρμανς, εγκατάστασης, φωτογραφίας, βίντεο και συγγραφέας.

⁷²² Martha Rosler, «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience», *Exposure*, τ. 17, τχ. 1. Άνοιξη 1979, σελ. 10-25.

δηλαδή εντός του περιγράμματος που ορίζεται από τους μουσειακούς χώρους, τις μεγάλες διοργανώσεις τέχνης, τις βραβεύσεις. Η ρήξη με την εμπορική διάσταση του έργου τέχνης, πρόθεση αλλά και συνακόλουθο της αποϋλοποίησης του αντικειμένου της τέχνης, διαμορφώνει τελικά ένα νέο καθεστώς, στο οποίο το θεσμικό πλαίσιο δεν ακυρώνεται αλλά βρίσκει νέους μηχανισμούς να εκτιμήσει και να εμπορευτεί ακόμα και το άυλο έργο.

Πλατφόρμες Διαλόγου

Στο μανιφέστο των καταστασιακών για την *κατασκευή καταστάσεων*, το 1953, ο Debord θεωρεί την τέχνη ως συμμετοχικό παιχνίδι: «Ενάντια στη μονομερή τέχνη, η καταστασιακή κουλτούρα θα είναι μία τέχνη διαλόγου, μία τέχνη διάδρασης». ⁷²³ Η Βανέσσα Θεοδωρόπουλου, ⁷²⁴ στη μελέτη της *Ενάντια στο Θέαμα* ⁷²⁵, μας υπενθυμίζει ότι η έννοια του παιχνιδιού για τους καταστασιακούς είναι πραγματικά συλλογική και όταν είναι μέρος της καθημερινής μας ζωής, δηλαδή υπογραμμίζει την πρόθεση να είναι κατασκευασμένη από έναν συλλογικό οργανισμό.

Η έννοια του παιχνιδιού, ως μορφή συλλογικότητας, είναι αλληλένδετη με τις καταστάσεις συναντήσεων και συνομιλιών μεταξύ ανθρώπων τις οποίες κατασκευάζει ο Sehgal, καθώς αυτές προϋποθέτουν έναν προσχεδιασμό, κάποιες γενικές οδηγίες ως προς την κίνηση, τα όρια της συζήτησης, τις εναλλαγές μεταξύ συμμετεχόντων αλλά και τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού.

Ο Ντάφλος συνδέει το παιχνίδι με τις επιτελεστικές πρακτικές: «Το κάθε παίξιμο διεκδικεί μοναδικότητα, ως επιτέλεση, η οποία εκτελείται σε ιδιαίτερο πλαίσιο (παιχνιδιού) κάθε φορά με πρωτότυπο και ξεχωριστό τρόπο. Ορίζει κλειστά όρια κυριολεκτικού χρόνου-χώρου παιχνιδιού, τα οποία επεκτείνονται σε φανταστικά και

⁷²³ Situationist Manifesto (May 17, 1960). Ανατύπωση στο: *International Situationist*, (μτφρ. Fabian Thompsett), no. 4, June 1960. Βλ. <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

Από: Vanessa Theodoropoulou, «Against the Spectacle: The Construction of Situations», Στο: Samuel Bianchini (επιμ.), Erik Verhagen (επιμ.), *Practicable, From Participation to Interaction in Contemporary Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016, σελ. 77.

Αναφορά στο: Tom McDonough (επιμ., μτφρ.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, σελ. 29-50.

⁷²⁴ Κριτικός και θεωρητικός τέχνης.

⁷²⁵ Theodoropoulou, *op.cit.*, σελ 78.

συμβολικά περιεχόμενα. Οι επιτελέσεις όσων συμμετέχουν υπάγονται σε ένα δίκτυο αναφοράς, υπό τους ειδικούς όρους που τίθενται, όροι οι οποίοι κατορθώνουν να διακόπτουν τη χρονική συνέχεια, από την εγκατάσταση επιμέρους ένθετων αποσπασματικών χρόνων». ⁷²⁶

Ο Ντάφλος τοποθετεί τον διάλογο στο κέντρο των πρόσφατων πρακτικών επιτέλεσης και υιοθετεί τον όρο «διαλογικές επιτελέσεις» για να χαρακτηρίσει αυτές που «κατευθύνονται σε διαλογικές τακτικές, με “ανοικτή”, ανολοκλήρωτη έκβαση (δίχως τέλος), επιτρέποντας την αμεσότητα και το νόημα της σωματικής παρουσίας μέσα από διαφορετικούς βαθμούς συμμετοχής εμπλεκομένων (οι οποίοι θεωρούνται συμπαραγωγοί)». ⁷²⁷ Και συνεχίζει ως προς το σώμα:

«Ως επιτελέσεις, μετατρέπουν το ανθρώπινο σώμα σε πεδίο αυτοδιάθεσης, σύμφωνα με τις ανάγκες κατά προτεραιότητα του κάθε εαυτού και όχι ακολουθώντας το κοινωνικό σώμα, όπως επίσης διακρίνοντας το σώμα ως “πλατφόρμα” δημόσιου διαλόγου και πεδίο έκθεσης υποκειμενικού «λόγου», ο οποίος πολλαπλασιάζει τις προσωρινές ταυτότητες. Το σώμα αυτό βιώνεται ως διαμπερής οσμωτική μεμβράνη ή διεπιφάνεια, που μεσολαβεί επιλεκτικά, ανακτώντας περιοχές έκφρασης και αποδίδοντας δικαίωμα δημόσιου “λόγου”, θεμελιώνοντας τον εαυτό ως δημόσιο βήμα ή ως διυποκειμενικό τόπο.» ⁷²⁸

Κάνοντας αναφορά στον Lev Manovich ⁷²⁹ και τον Eduardo Kac, ⁷³⁰ ο Ντάφλος διαπιστώνει ότι αυτοί όπως και άλλοι θεωρητικοί «εγκαταλείπουν τη φθαρμένη έννοια της διαδραστικότητας, για να στεγάσουν τη σκέψη τους στην πιο συνολική και συμπεριληπτική, ή ευρύτερη, έννοια της διαλογικότητας, η οποία έχει εννοιολογικά βαθύτερο υπόβαθρο και ιστορικά μεγαλύτερο παρελθόν». ⁷³¹

Θεωρούμε ότι παρότι το έργο του Sehgal διανοίγει τα όρια από τον χορό προς τις εικαστικές τέχνες, ενώ επίσης λειτουργεί και αυτοαναφορικά σε σχέση με την υλικότητα της σύγχρονης τέχνης, εν τέλει δεν επιφέρει τομή σε σχέση με την καταγωγή του είδους που ευαγγελίζεται, δηλαδή της κατασκευασμένης κατάστασης. Σύμφωνα με τον ορισμό

⁷²⁶ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 169.

⁷²⁷ *ibid*, σελ. 6.

⁷²⁸ *ibid*, σελ. 10.

⁷²⁹ Θεωρητικός νέων μέσων.

⁷³⁰ Εικαστικός βιο-τέχνης.

⁷³¹ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 76.

των καταστασιακών: «Οι παθητικοί θεατές πρέπει να εξαλειφθούν –στο μηδέν– και ο αριθμός των *viewers* της κατάστασης πρέπει να αυξάνεται διαρκώς».⁷³²

Παρακάτω θα προσεγγίσουμε και θα εξετάσουμε το έργο το οποίο παρουσιάστηκε στη Ρωμαϊκή Αγορά των Αθηνών, το οποίο συγκεντρώνει τα βασικά σημεία της σκέψης του Sehgal, όπως είναι η διαλογική πρακτική, ο χώρος ως πεδίο συναντήσεων, η περιπατητική. Θα ερευνήσουμε αν ο θεατής συμμετέχει και επιδρά ουσιαστικά σε αυτό, μια και ο Sehgal χρησιμοποιεί τον λόγο / διάλογο ως κινητήριο στοιχείο στο έργο του, και αν το σώμα ως πλατφόρμα διαλόγου πραγματώνεται στις κατασκευασμένες καταστάσεις του Sehgal.

Roman Agora

Το 2014 ο Sehgal παρουσίασε τη *Roman Agora* (Ρωμαϊκή Αγορά), ένα έργο περιπατητικής, το οποίο διήρκεσε ένα μήνα και λειτουργούσε καθημερινά από τις 8 π.μ. μέχρι τις 6 μ.μ., δηλαδή καθ' όλο τον χρόνο επισκεψιμότητας του αρχαιολογικού χώρου. Παράλληλα, σε μια παρακείμενη νεοκλασική οικία στην οδό Μάρκου Αυρηλίου, ελάμβανε χώρα η κατασκευασμένη συνθήκη *This variation*, με ερμηνευτές/διερμηνείς. Σύμφωνα με το Δελτίο Τύπου του οργανισμού NEON: «Η παρουσίαση των έργων του Sehgal σε αρχαιολογικό χώρο της κλασικής Αθήνας εντάσσεται στην προσπάθεια του NEON για ενεργοποίηση του ιστορικού κέντρου της πόλης με δράσεις που στοχεύουν στην επαναδραστηριοποίηση των δημόσιων χώρων και στην ένταξή τους στην καθημερινή πολιτιστική ζωή της πόλης».⁷³³ Η παρουσίαση του *Roman Agora* στην Αθήνα ήταν το πρώτο έργο του Sehgal σε εξωτερικό ανοικτό και αρχαιολογικό χώρο ενώ η ίδια η κατασκευασμένη συνθήκη *This progress* παρουσιαζόταν για πολλοστή φορά.⁷³⁴

Ο σύγχρονος περιπατητής βιώνει το αρχαιολογικό τοπίο ως ένα σύνολο αποσπασμάτων, ως ένα αστικό, τοπικό, χρονικό κενό με το οποίο συνδέεται μέσα από την ιστορική πληροφορία και όχι μέσα από τη δική του ή τη συλλογική μνήμη. Ο Pierre

⁷³² Theodoropoulou, *op.cit.*, σελ.79.

⁷³³ Από το δελτίο Τύπου του οργανισμού NEON. Βλ. <<https://neon.org.gr/gr>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

⁷³⁴ Είχε παρουσιαστεί στο Guggenheim Museum της Νέας Υόρκης με μεγάλη επιτυχία· πάνω από 100.000 θεατές επισκέφθηκαν την έκθεση.

Nora,⁷³⁵ στο κείμενό του *Οι τόποι της Μνήμης*,⁷³⁶ διαχωρίζει τη μνήμη από την ιστορία. «Με την εμφάνιση του ίχνους, της μεσολάβησης, της απόστασης, δεν είμαστε στη σφαίρα της αληθινής μνήμης αλλά της ιστορίας».⁷³⁷ Η ανάγκη για *τόπους μνήμης* προκύπτει όταν η ιστορία «πολιορκεί τη μνήμη, την παραμορφώνει και τη μετασχηματίζει, τη διατρέχει και την απολιθώνει».⁷³⁸ Εκεί όπου η ιστορία αποδυναμώνει έναν τόπο από νόημα και ζωή, η μνήμη μπορεί ν' αναβιώσει και να επανανοηματοδοτήσει το κενό. Η *Ρωμαϊκή Αγορά* του Sehgal δημιουργεί έναν προσωρινό τόπο μνήμης μέσα στο αρχαιολογικό κενό. Επαναφέρει, αν και με μηχανιστικό τρόπο, την κοινωνική συνάντηση με την οποία ήταν συνυφασμένη η αγορά στην αρχαία και ρωμαϊκή περίοδό της.

«Τι είναι η πρόοδος για εσάς;» ήταν η ερώτηση που έθετε ένα παιδί μόλις περνούσε ο θεατής την Πύλη της Αρχηγέτιδος Αθηνάς. Στη συνέχεια, η ηλικία ανέβαινε και μια/ένας έφηβη/ος παραλάμβανε τη σκυτάλη της συζήτησης. Έπειτα μία/ένας ενήλικη/ας και, στο τέλος, μία/ένας ηλικιωμένη/ος. Σε αυτή τη διαδρομή έθεταν ερωτήσεις οι *διερμηνείς* και εξιστορούσαν, σ' έναν οιονεί διάλογο, ιστορίες/τοποθετήσεις. Παρά τα προκαθορισμένα σενάρια, υπήρχε μια κάποια ενεργός ακρόαση με παύσεις και κενά, έτσι ώστε ο επισκέπτης να (συν)ομιλήσει. Καθώς το βλέμμα του επισκέπτη στρεφόταν αλλού, γίνονταν αδιόρατα, σχεδόν μαγικά, η αλλαγή *διερμηνέως* και οι ηλικιακές μεταβάσεις. Γεγονός παραστασιακό. Αλλά, διερωτώμεθα: Με ποιον συνομιλούσε ο επισκέπτης; Με τον άνθρωπο-μαριονέτα που είχε μπροστά του ή με το έργο του Sehgal; Ποια ήταν τα πεδία ελευθερίας και χειραφέτησης που είχαν οι *ερμηνευτές/διερμηνείς* για δικές τους σκέψεις;

Σε συνέντευξή του Sehgal για το αν πληροφορείται τι απαντήσεις δίνουν οι επισκέπτες στον περίπατο,⁷³⁹ αντιλαμβανόμαστε ότι όλες οι ερωτήσεις είναι κοινές και, απ' ό,τι καταλαβαίνουμε, το σενάριο έχει κάποιες λίγες εκδοχές, τις οποίες ανακυκλώνουν όλοι σε κάθε ηλικιακή ομάδα. Αναφέρει ένας επισκέπτης: «Περπατώντας στα μάρμαρα της Αγοράς, αισθάνεσαι ίσως σαν ηθοποιός που συμμετέχει σε μια αναπαράσταση μιας

⁷³⁵ Ιστορικός.

⁷³⁶ Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, Spring 1989, σελ. 7-24.

Στο: <<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf>>, δημοσιεύτηκε: 16/08/2007.

⁷³⁷ Nora, *ibid*, σελ. 8.

⁷³⁸ *ibid*, σελ. 12.

⁷³⁹ Χρήστος Παρίδης, «Τίνο Σεγκάλ: «Οι ομοιότητες στους ανθρώπους είναι περισσότερες από τις διαφορές», LIFO, <<https://www.lifo.gr/mag/features/4499>>, δημοσιεύτηκε: 01/10/14.

ημέρας στην αγορά του τότε, όπου υποθέτεις ότι οι φιλοσοφικοί περίπατοι ήταν το σύνθημα».⁷⁴⁰ Αναρωτιόμαστε πώς θεωρεί ο Sehgal τη συνάντηση μεταξύ κοινού και περφόρμερ ως πραγματική, έχοντας περιορίσει τη συνθήκη μέσω προκατασκευασμένων κειμένων και αλλαγής συνομιλητών με αύξουσα ηλικία, σαν να πλοηγείται κανείς σε μια εφαρμογή matrix.

Στην παρακείμενη οικία παρουσιάστηκε το έργο *This Variation*⁷⁴¹, το οποίο εγκαινιάστηκε στην DOCUMENTA του Kassel, το 2012. Ο θεατής μπαίνει μέσα σε ένα απόλυτα σκοτεινό δωμάτιο, όπου η όραση προσαρμόζεται σταδιακά, ενώ μία χορωδιακή συμφωνία επιφωνημάτων δημιουργείται από τουλάχιστον 10 ανθρώπους που τραγουδούν, κινούνται και χορεύουν μέσα στον χώρο. Πρόκειται για μια άυλη οπτικά παράσταση, που ωθεί τον θεατή σε εξερεύνηση του χώρου, για ν' ανακαλύψει όχι μόνο τους *ερμηνευτές* αλλά και τους υπόλοιπους θεατές⁷⁴². Εάν αποφασίσει να κινηθεί, στην αρχή η μετακίνηση φαίνεται δύσκολη αλλά στη συνέχεια η όραση αποκαθίσταται και σε κιναισθητικό επίπεδο. Ο επισκέπτης ακούει και νιώθει την ανάσα των *ερμηνευτών*, μυρίζει τον ιδρώτα κι αισθάνεται τη μετακίνηση του αέρα, καθώς υπάρχει κίνηση σωμάτων. Το έργο αυτό απαντά ταυτόχρονα στην ανάγκη εξερεύνησης των μη οπτικών παραστασιακών τεχνών και στη δυνατότητα δημιουργίας χαλαρής κοινότητας των θεατών σ' έναν χώρο στις εικαστικές τέχνες.

Η παρουσία του έργου του Sehgal μέσα στον μουσειακό ή στον θεσμοθετημένο εκθεσιακό χώρο διαμορφώνει μια παγιωμένη εγκατάσταση, κάτι που έρχεται σε αντιδιαστολή με τις άυλες και καταστασιακές ποιότητες που θέλει να προωθήσει. Η Bishop, στο βιβλίο της *Artificial Hells*, εκφράζει την άποψη ότι το έργο του Sehgal χάνει τη ζωτικότητα και την αυθεντικότητά του:

⁷⁴⁰ χ.σ., «Η έκθεση του Τίνο Σεγκάλ στη Ρωμαϊκή αγορά σε κάνει ξανά Έλληνα», *Πρώτο Θέμα. Πολιτισμός*, <<https://www.protothema.gr/culture/article/413436/i-ekthesi-tou-tino-segal-sti-romaiki-agora-se-kanei-xana-ellina/>>, δημοσιεύτηκε: 26/09/2014.

⁷⁴¹ Με αυτό το έργο ήταν υποψήφιος για το Turner Prize 2013, το πιο σημαντικό Βραβείο εικαστικών τεχνών στη Μεγάλη Βρετανία.

⁷⁴² Άλλα έργα σε απόλυτο σκοτάδι, όπου ο θεατής ανακαλύπτει τον χώρο, είναι το *Five Angels for the Millennium* του Bill Viola, Tate Modern, 18/4/2003-1/3/2004, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-five-angels-for-the-millennium-t11805>>, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019, και το *How It Is* του Miroslaw Balka, Tate Modern, 13/10/2009-5/4/2010, <https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fwhats-on%2Ftate-modern%2Fexhibition%2Funilever-series%2Funilever-series-miroslaw-balka-how-it%3Ffbclid%3DlWAr2JqJsZdoMC_hnWgbommAwnC_WQ8kwWo4AvrizSDx7VswW6FZtjb3YwyPA&h=AT00qCqr2wHzkiS-j6VImASwPZSAKF5s52hlLrU_ogFh_BOxHbHCsTtuSGMce3s7Jq7-uzRGG6fccECTmenOVJ-26i5u2QxSjl2rOIJ7pgkAn7EJmyfMtc__5rq1xHUFqV4eGQ>, τελευταία επίσκεψη: 15/09/2019.

«Αν και ο Sehgal έχει δίκιο να αποκηρύσσει τη φωτογραφική αναπαραγωγή, το έργο του ενεργά φαίνεται να αποσύρεται από την εξίσωση μεταξύ ζωής (liveness) και αυθεντικότητας· πραγματικά, το γεγονός ότι το έργο του *τρέχει* αδιάκοπα σε έναν χώρο καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης, και πραγματώνεται από έναν αριθμό *διερμηνέων*, διαβρώνει κάθε υπόλειμμα σύνδεσης με την ιδέα μιας αυθεντικής ή ιδανικής περφόρμανς». ⁷⁴³

Στο δελτίο Τύπου που εξέδωσε η Maria Goodman Gallery ⁷⁴⁴ τον Ιούνιο του 2019, παρατηρούμε να μετατοπίζεται ο τρόπος με τον οποίο προβάλλεται ο καλλιτέχνης καθώς το έργο περιγράφεται ως «ζωντανές συναντήσεις μεταξύ επισκεπτών και εκείνων που πραγματώνουν το έργο» ⁷⁴⁵. Παρατηρούμε μετατόπιση του δραστικού υποκειμένου: πρώτα οι επισκέπτες κι έπειτα το έργο καθεαυτό, γεγονός που για μας υποδηλώνει ότι πρόκειται για μετατόπιση που έχει γίνει κυρίως για επικοινωνιακούς λόγους. Θεωρούμε ότι ο διάλογος που προκλήθηκε για το έργο του, αλλά και γενικότερα γι' αυτό το διαμεσικό είδος, ώθησε καλλιτέχνες του πεδίου να είναι πολύ πιο προσεκτικοί με τους πελάτες / επισκέπτες των έργων τους.

Η Μαρία Τσουβαλά, αναλύοντας τη σωματικότητα ως ποιότητα δυναμική, συνδέει τον χορό με την εννοιολογική τέχνη καθώς «η δυναμική παρουσία του χορού στις τέχνες οφείλεται ενδεχομένως στις συστατικές του ιδιότητες: την εφήμερη φύση του χορού, τη σωματικότητα, την αστάθεια, τη χορογραφική πρακτική και την επιτελεστικότητα. Η εφήμερη φύση του χορού, το γεγονός ότι έπειτα από μια παράσταση δεν μένει κάτι απτό, δείχνει τη δυνατότητα δημιουργίας έργων τέχνης έξω από τα καθεστώτα της εμπορευματοποίησης και του φетиχισμού των υλικών αντικειμένων». ⁷⁴⁶ Στον διαδικτυακό ιστότοπο για το έργο του Sehgal του Μουσείου Guggenheim, διαβάζουμε ότι η «εμπειρία του κάθε έργου είναι πολύ υποκειμενική και μπορεί ν' αλλάξει δραστικά σε επόμενη επίσκεψη, οδηγώντας σε συζητήσεις για ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, όπως η

⁷⁴³ Bishop, 2012, *op.cit.*, σελ. 224.

⁷⁴⁴ Μία από τις σημαντικότερες γκαλερί της Νέας Υόρκης.

⁷⁴⁵ Από το δελτίο Τύπου της γκαλερί, βλ.

<https://www.mariangoodman.com/sites/default/files/exhibition/press_release_pdf/ts2019_press_release_0.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

⁷⁴⁶ Μαρία Τσουβαλά, «Χορεύοντας στο Μουσείο», *Museum edu 1*. Museum Education and Research Laboratory, University of Thessaly, May 2015, σελ. 68. Βλ.

<<http://museumedulab.ece.uth.gr/main/sites/default/files/3.%20DANCING%20IN%20THE%20MUSEUM%202.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

βιωσιμότητα, τα οικονομικά, η κοινωνική αλλαγή ή η προσωπική ανάπτυξη».⁷⁴⁷ Εντέλει, πάντως, οι συζητήσεις αυτές δεν παύει να είναι σκηνοθετημένες και οι *ερμηνευτές / διερμηνείς* λειτουργούν βάσει σεναρίου το οποίο έχει διαφορετικές εκδοχές. Οι συναντήσεις με το κοινό συμβαίνουν στο πλαίσιο του έργου τέχνης, του μουσειακού χώρου, υπό την αιγίδα κάποιου ιδρύματος.

Επίσης, παρατηρούμε ότι ο Sehgal δεν χρησιμοποιεί όρους που προσιδιάζουν στην περφόρμανς, όπως επίσης αποφεύγει συσχετισμούς με τις παραστασιακές τέχνες. Δεν υπεισέρχεται σε διαδικασίες θεωρητικοποίησης και κατηγοριοποίησης του έργου του ως προς την υλικότητα και την αποϋλοποίηση των εικαστικών τεχνών· επίσης, στις συνεντεύξεις αποφεύγει να δώσει στοιχεία για τη συνδιαλλαγή του με τους συνεργάτες του, οι οποίοι είναι οι *διερμηνείς* του έργου, εν σχέσει με το κατά πόσο οι *διερμηνείς*, εκτός από το ότι φέρουν το έργο, παίζουν ρόλο συν-συγγραφέα, με ποιες μεθοδολογικές προσεγγίσεις γίνεται η παραγωγή των κειμένων και βάσει ποιων σχέσεων εξουσίας, μεταξύ ερμηνευτών και καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό, αποφυγής εφενός της χρήσης σχετικής ορολογίας αφετέρου της τοποθέτησης του έργου του σε ιστορικό πλαίσιο όσον αφορά την αποϋλοποίηση του αντικειμένου στη σύγχρονη τέχνη, ίσως δείχνει ότι η μέθοδός του αποτελεί ένα εύρημα / όχημα το οποίο ευαγγελίζεται ο Sehgal ώστε να εκμεταλλεύεται την κρίση της μνήμης, αναπτύσσοντας έναν *νεωτερισμό* ο οποίος, όχι μόνο δεν αντιτίθεται στον αντικειμενοκεντρισμό της αγοράς της τέχνης, αλλά αποτιμάται σε αυτήν με υψηλές τιμές.⁷⁴⁸

Οι τακτικές της περιπατητικής και του διαλόγου φέρνουν βέβαια το καθημερινό μέσα στη σκηνική σύμβαση και, αντίστροφα, αναδεικνύουν τη θεατρικότητα της καθημερινότητας. Η απουσία τεκμηρίωσης αυτών των συναντήσεων εντείνει τη σημασία που δίνει ο Sehgal στο πρωτογενές υλικό.

Η σκηνική πλαισίωση των σωμάτων, όμως, και η ανάδειξη της καθημερινής θεατρικότητας στον χώρο βρίσκει μια περισσότερο βιογραφική κι ενδοσκοπική εκδοχή στις περφόρμανς του Franko B, που θα μελετηθεί στο επόμενο κεφάλαιο. Εκεί η συνάντηση με το κοινό γίνεται τηρώντας το όριο μεταξύ περφόρμερ και θεατή. Από τη μία πλευρά υπάρχει μόνο το σώμα του περφόρμερ (και όχι ενδιάμεσων

⁷⁴⁷ Claire Barliant, Nat Trotman, *Tino Sehgal, This Progress*, βλ. <<https://www.guggenheim.org/artwork/22502>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

⁷⁴⁸ Έργα του Sehgal έχουν πωληθεί πάνω από 100.000 δολάρια.

ερμηνευτών/διερμηνέων), το οποίο γίνεται φορέας και πεδίο δοκιμασιών και συναισθημάτων.



Εικόνα 13: *Roman Agora*, 2014, φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν (LIFO)



Εικόνα 14: *Roman Agora*, 2014, φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν (LIFO)



Εικόνα 15: *Roman Agora*, 2014, φωτογραφία Πάρις Ταβιτιάν (LIFO)

Κεφάλαιο 4. Περφόρμανς | Franko B & Λήδα Παπακωνσταντίνου

4.α. Franko B | Αίσις της περφόρμανς

*«Για μένα, ως καλλιτέχνη, το να είμαι παρών σημαίνει να αναλαμβάνω ευθύνη, ένα είδος ευθύνης – μαζί με το κοινό που από επιλογή είναι παρόν. Η επιτέλεση αυτής της παρουσίας πρέπει να συμβαίνει με τρόπο που κανείς δεν μπορεί να επεξεργαστεί, να χειραγωγήσει ή να ελέγξει».*⁷⁴⁹

Franko B

Η περίπτωση του Franko B, τον οποίο θα μελετήσουμε σε αυτό το κεφάλαιο, προγραμματικά είναι διαφορετική από όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις καλλιτεχνών, καθώς προέρχεται από τις εικαστικές τέχνες και ειδικότερα από τη ζωγραφική. Ο περφόρμερ δεν φέρει κείμενο / ήχο, όπως ο ηθοποιός, ούτε κείμενο / κίνηση, που απαιτεί τεχνική, όπως ο χορευτής. Συνδέεται με την Χασάπη, δεδομένου ότι και οι δύο επιλέγουν να δείξουν το έργο τους σε εσωτερικό μουσείου, χώρο ο οποίος καταστατικά δεν είναι ο συνήθης για παρουσίαση περφόρμανς ή χορού. Όπως θα δούμε στη συνέχεια της ανάλυσής μας, υπάρχει ένας έμμεσος διάλογος μεταξύ του έργου του Franko B *I Miss You* και της *Ορέστειας* του Κόκκου, λόγω κοινής σύνδεσης με την αρχαία τραγωδία.

Εργο-βιο-γραφία

Ο Franko B⁷⁵⁰ είναι εικαστικός καλλιτέχνης με καταγωγή από την Ιταλία, ο οποίος κατοικεί στη Μεγάλη Βρετανία από το 1979, όταν έφτασε εκεί σε ηλικία 19 ετών για

⁷⁴⁹ Κείμενο του Franko B από τον ιστότοπο του καλλιτέχνη. Βλ. <http://www.franko-b.com/I_Was_Not_Present.html>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/2019.

⁷⁵⁰ Ο Franko B (γενν. 1960, Μιλάνο) είναι Ιταλός καλλιτέχνης με έδρα στο Λονδίνο, όπου ζει από το 1979. Σπούδασε καλές τέχνες στο Camberwell College of Arts (1986-7), το Chelsea College of Art (1987-90) και το Byam Shaw School of Art (1990-91). Το έργο του βασίστηκε αρχικά στην αιματηρή και τελετουργική παραβίαση του ίδιου του σώματος. Αργότερα αγκάλιασε μεγάλη ποικιλία μέσων, όπως βίντεο, φωτογραφία, ζωγραφική, εγκατάσταση και γλυπτική. Έχει εκτεθεί στο ICA, στο Λονδίνο, το 1996

σπουδές στο Λονδίνο.⁷⁵¹ Ο Franko B μεγάλωσε σε ορφανοτροφείο του Ερυθρού Σταυρού (σύμβολο το οποίο εμφανίζεται πολύ συχνά στο έργο του⁷⁵²) στη συντηρητική κοινωνία της Ιταλίας. Από τα τέλη της δεκαετίας του '90 παρουσίασε περφόρμανς κυρίως στην αγγλική πρωτεύουσα, που τροφοδότησαν γόνιμα τη συζήτηση των ιστορικών και θεωρητικών τέχνης, με αποτέλεσμα να τον καλούν συχνά σε σχολές Καλών Τεχνών για να παρουσιάζει το έργο του σε φοιτητές, όπου και τον συναντήσαμε πρώτη φορά.⁷⁵³

Ο Franko B εισάγει την έννοια του «ιερού» στα έργα του μέσω τελετουργιών που εμπεριέχουν το αίμα ως υλικό περφόρμανς αλλά και ζωγραφικής. Το λευκά βαμμένο σώμα του στην περφόρμανς *I miss you*, την οποία θα εξετάσουμε, μας θυμίζει σε μια πρώτη ματιά τους πρωτεργάτες του *butoh*⁷⁵⁴ αλλά σε αντίθεση με αυτά τα ιαπωνικά, κυρίως, σώματα, στεγνά και ισχνά, το σώμα του Franko B είναι συμπαγές, βαρύ. Οι καμπυλότητές του παραπέμπουν πιο πολύ σε ένα υπερμέγεθες βρέφος παρά σε ενήλικα, και αυτό γιατί το κεφάλι του δεν έχει μαλλιά και είναι, επίσης, βαμμένο εντελώς λευκό, ενώ δεν υπάρχει πουθενά στο σώμα του τριχοφυΐα. Να παραθέσουμε εδώ ότι το πραγματικό σώμα του καλλιτέχνη είναι γεμάτο με δερματοστιξίες και ο ίδιος είναι άνθρωπος με εξαιρετικό χιούμορ και ευπροσήγορος. Η εικόνα του σώματός του σε χρόνο και χώρο εκτός των περφόρμανς είναι ενός άντρα με πρόσωπο, κεφάλι και χέρια γεμάτα τατουάζ. Όσες φορές έχουμε συναντηθεί φορά μαύρα ρούχα και μαύρο

και το 2008, στην South London Gallery το 1999 και το 2004, στο Centre of Attention το 2000, στην Tate Modern το 2002, στην Ikon Gallery, στο Μπέρμιγχαμ το 2005, στην Arnolfini, στο Bristol το 2007, στο Bluecoat Center, στο Λίβερπουλ το 2008, στο CENDEAC, στη Μούρθια της Ισπανίας το 2007 και στην The Crawford Municipal Gallery στο Κορκ της Ιρλανδίας, το 2005. Έχει παρουσιάσει δουλειά διεθνώς, σε Ζάγκρεμπ, Μεξικό, Μιλάνο, Άμστερνταμ, Αμβέρσα, Κοπεγχάγη, Βιέννη, Βρυξέλλες, Βαρσοβία, Δουβλίνο και Σιένα. Από το 2009 έως το 2016 δίδαξε γλυπτική στην Accademia di Belle Arti di Macerata στην Ιταλία. Το 2017 διορίστηκε καθηγητής Γλυπτικής στην Accademia Albertina στο Τορίνο. Έχει επίσης διδάξει εκτενώς, σε πολλά σχολεία τέχνης, συμπεριλαμβανομένων των Saint Martin's School of Art, New York University, the Ruskin School of Fine Art στην Οξφόρδη, Chelsea College of Art στο Λονδίνο, Duncan of Jordanstone College of Art στο Νταντί της Σκωτίας, Das Arts στο Άμστερνταμ, Goldsmiths' College of Art στο Λονδίνο, Zurich University of the Arts και Courtauld Institute of Art.

⁷⁵¹ Ένα προκαταρκτικό έτος στο Camberwell College of Arts και πτυχίο στο Chelsea College of Art (και τα δύο, πολύ σημαντικά κολέγια στη βρετανική πρωτεύουσα). Από: R. Campbell-Johnston, «No Blood no Glory», *The Times*, May 9, 2001, σελ.19.

<http://www.franko-b.com/I_Miss_You_files/times_09_may_2001.gif/>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/2019.

⁷⁵² Ο κόκκινος σταυρός συναντάται και σε πολυάριθμα έργα του *σαμάνου* καλλιτέχνη Joseph Beuys. Για τον σταυρό στο έργο του, βλ. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-cross-ar00649>>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/2019.

⁷⁵³ Την περίοδο 2002-2003, όταν ήμουν τελειόφοιτος στο UAL, University of Arts London, Wimbledon School of Art, στο οποίο ήταν επισκέπτης καλλιτέχνης.

⁷⁵⁴ Πρωτεργάτες οι Hijikata και Kazuo Ohno. Βλ. <<https://en.wikipedia.org/wiki/Butoh>>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/2019.

κοκάλινο σκελετό γυαλιών μυωπίας. Το αναφέρουμε αυτό για να αντιληφθούμε τη μετάλλαξη, τη ρήξη που επιτελεί και ως προς την εικόνα του σώματός του στις περφόρμανς που κάνει. Ο ίδιος μεταμορφώνεται σε ένα ασβεστωμένο οργανικό σώμα: μοιάζει να δημιουργεί μια λευκή επιφάνεια γραφής, ένα παρθένο πεδίο· αν ο ελεύθερος συνειρμός τού ασβέστη παραπέμπει στα οστά, είναι σαν να αποκαλύπτει το έσω της ανόργανης δομής του σώματός του στο όριο μεταξύ του εαυτού του και του κόσμου: στο δέρμα του.

Οι τίτλοι των έργων: Το σώμα και ο ερωτικός κόσμος

Τα βιβλία αναφοράς για ολόκληρο το κεφάλαιο είναι τα βιβλία της Ρηγοπούλου *Σώμα, Ικεσία και Απειλή*⁷⁵⁵ και *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*⁷⁵⁶, καθώς μας δίνουν τα απαραίτητα εργαλεία για να αντιληφθούμε εν τω βάθει το έργο τού Franco B παράλληλα με την υπόλοιπη έρευνά μας. Θα περιηγηθούμε κατ' αρχάς τους τίτλους των έργων του⁷⁵⁷ για να τους συνδέσουμε και να συνδεθούμε με τον ερωτικό κόσμο τον οποίο κατασκευάζει. Αυτός ο κόσμος όμως είναι αλλοπρόσαλλος, καθώς οι μεν τίτλοι παραπέμπουν σε ερωτικό μήνυμα, κάποιοι θεατές δε, δεν μπορούν να συνδέσουν τίτλο με περιεχόμενο και προσλαμβάνουν το έργο ως οξύμωρο ή παράλογο. Στη μελέτη μας προκύπτει ότι το έργο του, ειδικά στις περφόρμανς, είναι μία σειρά από ερωτικά γράμματα και, γιατί όχι, δράματα: *Aktion 893: Why Are You Here?* (2005), *Because of Love* (2012-2014), *Don't Leave Me This Way* (2006-2009), *I'm Not Your Babe (Parts 1, 2, 3 & 4)* (1995-1996), *I'm Thinking of You* (2009-2012), *Love in Times of Pain* (2010), *Oh Lover Boy* (2001-2005) και, τέλος, *I miss you* (1999-2005). Εάν διαβάσουμε τους τίτλους, αρχικά έστω κυριολεκτικά, ως ενιαίο κείμενο συγκροτούν έναν ερωτικό κόσμο ο οποίος βρίσκεται σε απόγνωση.

Η Ρηγοπούλου στο *Σώμα: Ικεσία και Απειλή* επισημαίνει: «Στον έρωτα ελλοχεύει πάντα η απώλεια του αντικειμένου και ο πόνος που η απώλεια αυτή συνεπάγεται. Έτσι υπάρχει μια μετάβαση από τον έρωτα για συγκεκριμένο αντικείμενο, προς τον έρωτα για όλους και για την ομάδα (ενώ συγχρόνως η θυσία ως πρακτική μειώνει και αυτή τον

⁷⁵⁵ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον, 2008.

⁷⁵⁶ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. Αθήνα: Σιδέρης, 2016.

⁷⁵⁷ Πιο αναλυτικά, στον ιστότοπο του καλλιτέχνη, βλ. <<http://www.franko-b.com/performance.html/>>.

πόνου της απώλειας)».⁷⁵⁸ Ο Franko B θεωρούμε ότι καθιστά το γυμνό του σώμα έναν τόπο συνάντησης της εσωτερικής συνθήκης και της εξωτερικής εικόνας. Αντιλαμβανόμαστε ότι το εσώτερο βίωμα περιλαμβάνει απώλεια, η οποία οδηγεί σε πόνο. Όπως θα δούμε παρακάτω, η εξωτερική εικόνα του σώματός του, με τα εμφανή τραύματα, συναντά οπτικοποιημένη και πραγματωμένη την εσωτερική και, μέσω του μοιράσματος με τους θεατές, μετουσιώνεται σε μία επιτέλεση κάθαρσης. Ίσως η περίπτωση του είναι ιδιαιτέρως αυτή η οποία επιβεβαιώνεται στον τίτλο του βιβλίου της Ρηγοπούλου, που επισημαίνει: «Αυτό που κάνει ο άνθρωπος που μας δείχνει τις πληγές του, ικεσία, απειλή, εκβιασμός ίσως για επικοινωνία, είναι επίσης μια επίδειξη και μια αναφορά στο βιασμό»,⁷⁵⁹ όπου, πέρα από τον βιασμό ως γενετήσια παραβίαση, θεωρούμε ότι αναφέρεται σε μια διευρυμένη έννοια του βιασμού, ως τραύμα της γέννησης, της ζωής και του θανάτου.

Στο βιβλίο *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*, η Ρηγοπούλου εστιάζει στη συνάντηση σώματος και ιατρικής (από την προϊστορία μέχρι τις μέρες μας) και, καθώς μιλά για την τέχνη ως αρχείο της Ιατρικής, μάς δίνει τη δυνατότητα να εκλάβουμε το έργο του Franko B ως απεικόνιση μετάβασης από τον σαμάνο στον performer. Ο αυτοβασανισμός του καλλιτέχνη, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, δημιουργεί ένα άλλο μυθικό πρόσωπο που θυσιάζεται, ίσως έναν Οιδίποδα, ο οποίος με τη «θυσία του θεραπεύει τη Θήβα», όπως υπογραμμίζει και ο Richard Schechner.⁷⁶⁰

Αναλυτικά, στην έρευνά μας διαπιστώσαμε μεγάλη εγγύτητα της πρακτικής του Franko B με τον κόσμο του Antonin Artaud, τον οποίο η Ρηγοπούλου ονομάζει «καλλιτέχνη επιδημιολόγο»,⁷⁶¹ για το δοκίμιό του *Το θέατρο και η πανούκλα*.⁷⁶² Στο κείμενο αυτό ο Artaud ξεκινά μ' έναν εφιάλτη που βλέπει ο αντιβασιλέας της Σαρδηνίας: ότι έχει μολυνθεί με πανούκλα το βασίλειό του αλλά και ο ίδιος· νιώθει τους «χυμούς τού κορμιού του να κυλούν μέσα του με υπόκωφο μουρμουρητό, σε τέλεια διάλυση, και μέσα σε μία ιλιγγιώδη αποσύνθεση να γίνονται βαριοί και να μεταμορφώνονται λίγο λίγο σε άνθρακα».⁷⁶³ Ο Artaud μετουσιώνει την πανούκλα σε αφύπνιση γι' αυτούς που

⁷⁵⁸ Στο υποκεφάλαιο *Ζωγραφίζοντας το Τραύμα της Γέννησης*, βλ. *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 86.

⁷⁵⁹ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 383.

⁷⁶⁰ *Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*, *op.cit.*, σελ.139.

⁷⁶¹ *ibid*, σελ. 158-160.

⁷⁶² Αντονέν Αρτώ, *Το Θέατρο και το Είδωλό του*. Αθήνα: Δωδώνη, 1992, σελ. 17-36.

⁷⁶³ *ibid*, σελ. 17.

παραμένουν ζωντανοί και περιγράφει τον ερωτικό πυρετό «που κυριεύει όσους γιατρεύονται από την πανούκλα και που, αντί να φύγουν τρέχοντας από την πόλη, μένουν εκεί, αποζητώντας να απομυζήσουν κολασμένες ηδονές από ετοιμοθάνατους...».⁷⁶⁴ Η επιδημική νόσος λειτουργεί ερωτικά σαν ένα ξεκαθάρισμα, στο θέατρο της σκληρότητάς του. Στο πέρασμα από την πανούκλα στο θέατρο, αναφέρεται στο *Κρίμα που είναι πόρνη*⁷⁶⁵ του John Ford, ως πρόγονό του: ο νέος αιμομίκτης εραστής Τζιοβάννι είναι παράφορα ερωτευμένος με την αδερφή του Αναμπέλλα – η οποία εν τω μεταξύ έχει παντρευτεί κάποιον άλλον. Λόγω της κοινωνικής πίεσης αλλά και του παράφορου έρωτα, κι ενώ αυτή του γράφει ένα γράμμα με το αίμα της, εκείνος της ξεριζώνει την καρδιά και την πηγαίνει σ' εκείνους που απέρριπταν τον έρωτά τους: «Θέλετε να σφαγιάσετε τον έρωτά μου; Ωραία! Εγώ μόνος μου θα σας τον πετάξω αυτόν τον ίδιο τον έρωτά μου κατάμουτρα και θα σας ραντίσω με το αίμα μου...»⁷⁶⁶ Το θέατρο του Artaud συνδιαλέγεται με την performance του Franko B, όπως θα δούμε, καθώς αυτή η παράσταση-θέατρο-περφόρμανς, σαν την πανούκλα, ξεκλειδώνει λύσεις, δυνάμεις· κι αν είναι σκοτεινές «δεν ευθύνεται ούτε η πανούκλα ούτε το θέατρο αλλά η ζωή».⁷⁶⁷

Από τη μια, λοιπόν, η πανούκλα είναι θανατηφόρος επιδημία και, από την άλλη, παραλληλίζεται με μεταμορφωτική κάθαρση, η οποία κατά τον Artaud μεταφέρεται στον καλλιτέχνη, όπως το διατυπώνει η Ρηγοπούλου: «Η ωμότητα και ο διάλογος με τη νόσο αφορούσε κατά τη γνώμη του πρώτα τον ίδιο τον δημιουργό, που ως άλλος σαμάνος θα λέγαμε, περνά μέσα από τη νόσο για να πετύχει για τον εαυτό του και για το σύνολο την ίαση».⁷⁶⁸ Η Ρηγοπούλου προσεγγίζει την «τακτική θυελλώδους εξάπλωσης» της πανούκλας ως θεατρική πράξη που υποκινεί την ενδοσκόπηση. Το θέατρο, λοιπόν, αποκαλύπτει στους ανθρώπους «τη σκοτεινή τους δύναμη, την κρυμμένη ισχύ τους, τους προσκαλεί να πάρουν απέναντι στο πεπρωμένο μία στάση ηρωική και ανώτερη, που χωρίς την παρέμβασή (του) δεν θα την έπαιρναν ποτέ».⁷⁶⁹ Ο Franko B μετέχει διανοητικά αλλά και σωματικά στη διαδικασία ενδοσκόπησης: ο ίδιος προσφέρει το σώμα του, το αίμα του για να αφυπνίσει αρχικά, θεωρούμε, τον εαυτό

⁷⁶⁴ *ibid*, σελ. 27.

⁷⁶⁵ John Ford, *Κρίμα που είναι πόρνη*, (μτφρ. Αντώνης Δωριάδης). Αθήνα: Εκδόσεις Μπουκουμάνης, 1986.

⁷⁶⁶ Αρτώ, *op.cit.*, σελ. 34.

⁷⁶⁷ *ibid*, σελ. 35.

⁷⁶⁸ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση. op.cit.*, σελ. 159.

⁷⁶⁹ Το *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση. op.cit.*, σελ. 160.

του, και υιοθετεί πρακτικές επίκλησης δυνάμεων ανώτερων από τις δικές του, τους ίδιους τους θεατές.

Το πένθος και οι θεολογικές προσεγγίσεις

Θα αναφερθούμε συνοπτικά στο έργο *I Miss You* (TV version 1997), καθώς είναι το πρόπλασμα για το έργο *I Miss You* (2003), το οποίο θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Ο Franko B βρίσκεται σε διαρκές πένθος μέσα στο έργο του και σε αναμονή συνάντησης με την/τον άλλη/ο. Οι θεολογικές προσεγγίσεις και αναφορές διαχέονται σε όλο το έργο· μπορεί να το επιβεβαιώσει κανείς αυτό και στο βίντεο *I Miss You* (TV version 1997), το σχήμα του οποίου είναι ένας σταυρός με τέσσερα ισοσκελή άκρα (crux quadrata ή ελληνικός σταυρός, βλ. αρχαίο ελληνικό σύμβολο) με μαύρο αρνητικό χώρο, οι δε κινούμενες εικόνες, έγχρωμες και ασπρόμαυρες, εναλλάσσονται μόνο εντός του πλαισίου του σταυρού. Το βίντεο αυτό είναι ένα ερμηνευτικό κλειδί για το έργο του Franko B, καθώς ο σταυρός σιγά σιγά γεμίζει με κόκκινο χρώμα, έπειτα βλέπουμε τον Franko B, σε μονόχρωμο πλάνο με κλειστά, ραμμένα με 5 βελονιές εκατέρωθεν χείλη, να κοιτά την κάμερα με αγωνία. Ακολουθεί μια διαδρομή που συγχρόνως θα μπορούσε να είναι γρήγορη κίνηση κάτω στον δρόμο καθώς διασχίζουμε τις λεύκες λωρίδες, αλλά θα μπορούσε παράλληλα να είναι και πάνω στον ουρανό, μια συνεχόμενη κίνηση από φώτα λεωφορείου που κατευθύνονται προς ένα σταθερό σημείο.

Στην επόμενη εικόνα βλέπουμε ένα αλλόκοτο χειρουργείο / βωμό: δυο χέρια με ιατρική ρόμπα (δεν βλέπουμε το πρόσωπο) αντί να καθαρίζουν αίμα από τραύμα, απλώνουν αίμα πάνω σ' ένα λευκό σώμα, προφανώς του Franko B. Στη συνέχεια, εικόνες ανθρώπων που περπατούν ενώ εμείς βλέπουμε μονάχα τα πόδια τους. Στην επόμενη σκηνή, στο αριστερό κομμάτι του σταυρού υπάρχουν τα δάχτυλα ενός ποδιού, στο δεξί μία λίμνη από αίμα που συνεχώς στάζει. Εικόνα από ένα αεροπλάνο πάνω από τα σύννεφα. Αποσπασματικά, μια αργά κινούμενη εικόνα με το λευκό πρόσωπο και άλλα απροσδιόριστα μέρη του σώματος –με σταγόνες αίματος– που είναι ξαπλωμένο και αναπνέει πολύ αργά, μιαν εικόνα από τρένο με κινούμενα φώτα, μιαν εικόνα από διαδρόμους νοσοκομείου, τη φράση (με κεφαλαία γράμματα) I MISS YOU χαραγμένη σε δέρμα, και το βίντεο κλείνει με όλο το πλαίσιο του σταυρού να γίνεται ξανά κόκκινο.

Κατά τη διάρκεια του βίντεο το συνοδεύει ένα ηχητικό τοπίο θορύβου, που θυμίζει ήχους από μεταβιομηχανική συνθήκη, άλλοτε σε ρυθμική αλληλουχία με γρήγορο ρυθμό, που παραπέμπει σε *rave* μουσική, και άλλοτε τα ηχητικά μοτίβα (στα σημεία στα οποία εμφανίζεται το σώμα) γίνονται τοπίο ησυχίας που διαταράσσεται από διακριτικούς ήχους ή ανθρώπινες κραυγές και γέλια, κάτι σαν πειραματικός ηλεκτρονικός μινιμαλισμός⁷⁷⁰. Μόνο στο νοσοκομείο ο ήχος γίνεται πιο ήρεμος, σαν να διαστέλλονται οι προηγούμενοι ήχοι του βίντεο.

Συγγένεια με Castellucci

Στο καλλιτεχνικό έργο του Franko B διαφαίνονται εκλεκτικές συγγένειες⁷⁷¹ με τον σύγχρονό του Romeo Castellucci.⁷⁷² Αναγνωρίζουμε τη χρήση γυμνών ή / και ανοίκειων σωμάτων (σε ρήξη προς την καθεστηκυία εικόνα του όμορφου), αρκετές φορές βαμμένων –συχνά με αναπαραστατική χρήση αίματος⁷⁷³, με τραύματα⁷⁷⁴ – καθώς και την εμφάνιση σταυρών⁷⁷⁵ σε παραστάσεις του. Ο Τσατσούλης, στην ανάγνωσή του τού έργου του Castellucci, προτείνει έναν αντίλογο στη συζήτηση για το μεταδραματικό θέατρο.⁷⁷⁶ Η στροφή πέρα από το κειμενοκεντρικό θέατρο άρχισε από τη δεκαετία του 1960, με στόχο την απομάκρυνση από τη μίμηση ως αναπαράσταση.⁷⁷⁷ Ο Castellucci (διαχωρίζοντας τη δική του πρακτική και αναφερόμενος σε άλλους καλλιτέχνες) λέει: «Όλα είναι μαγειρεμένα με το σοκ που προκαλεί το σώμα-αλήθεια, όπως το παράδειγμα επιλεκτικής αυτοβιογραφίας που προβάλλεται ως εγγύηση

⁷⁷⁰ Αυτό τον ορισμό μας έδωσε ο συνθέτης Στέλιος Γιαννουλάκης, με ειδίκευση στο είδος αυτό. Βλ. <steliosgiannoulakis.wordpress.com>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/2019.

⁷⁷¹ Θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει αναφορές στην κινηματογραφική παράδοση των Pier Paolo Pasolini και Federico Fellini (με το *Θεώρημα* του πρώτου, την *Ιουλιέτα των Πνευμάτων* του δεύτερου) αλλά δεν τον επιχειρούμε καθώς θα στρέψει την έρευνά μας αλλού.

⁷⁷² Εικαστικός σκηνοθέτης θεάτρου.

⁷⁷³ Societas Raffaello Sanzio & Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, 2003 σελ. 42, 86, 105, 111, 124, 126, 228,

⁷⁷⁴ *ibid*, σελ.77, 94,

⁷⁷⁵ *ibid*, σελ. 45, 55

⁷⁷⁶ Μεταδραματικό θέατρο, όρος που εισήγαγε ο Hans-Thies Lehmann, με βασικό στοιχείο τη μετάβαση από το θεατρικό κείμενο σε παραστασιακά διακείμενα. Βλ.: Hans-ThiesLehmann, *Postdramatic Theatre*, London: Routledge, 2006, αλλά και στο: Δημήτρης Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων, Φωτογραφία και Σουρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Παπαζήση, 2011, σελ. 27, υποσημείωση 25, ο οποίος κάνει αναλυτική βιβλιογραφική αναφορά στον όρο. Επίσης, την ανάλυση του όρου από τον Γιώργο Πεφάνη στο: Γιώργος Πεφάνης. *Σκηνές θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2007, σ. 247- 317, και ειδικότερα στο υποκεφάλαιο για τη σωματικότητα, σελ. 286-292.

⁷⁷⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων, Φωτογραφία και Σουρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Παπαζήση, 2011, σελ. 88.

ειλικρίνειας και ριζοσπαστικότητας».⁷⁷⁸ Η Έλενα Παπαλεξίου⁷⁷⁹ αναδεικνύει το γεγονός ότι ο Castellucci μεταμορφώνει παραστασιακά τον πόνο των συνεργατών του σε δύναμη, αναφερόμενη σε μία συνέντευξή του, όπου ο ίδιος αναφέρει για τα πρόσωπα τα οποία υποφέρουν συνειδητά, ότι «είναι αυτοί που κατέχουν τη γνώση. Διανύουν το δρόμο της μεταμόρφωσης του σωματικού τους περιβλήματος και, μέσα από τη διαδικασία αυτή, αλλάζουν φόρμα, μέχρι ο πόνος να ανταποκρίνεται σε μία άλλη φόρμα».⁷⁸⁰ Στη συζήτηση σχετικά με το κατά πόσο είναι το σώμα το οποίο φέρει τη δραματουργία στο έργο του Castellucci ή το αντίστροφο, δηλαδή αν η παράσταση αναζητά ανάλογα σώματα, ο Τσατσούλης αναπτύσσει έναν διάλογο μεταξύ του ιδίου, της Ελένης Βαροπούλου και της Erika Fisher-Lichte. Το μη «κανονικό» σώμα των ερμηνευτών του Castellucci –αλλά και του Franko B, όπως εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο– ως τραυματισμένο, καταθέτει ή όχι τη βιογραφία του στο έργο; Επιπλέον, σε ποιο βαθμό η βιογραφία επηρεάζει τη διαδικασία της δραματουργίας;⁷⁸¹ Διαπιστώνουμε με βάση όλα τα παραπάνω, λοιπόν, ότι ενώ φαινομενικά και εικονοποιητικά το έργο των δύο καλλιτεχνών έχει αρκετές συγγένειες, το εφελτήριο και η δραματουργία είναι εντελώς διαφορετικά, αφού η βιογραφία του Franko B είναι ταυτόσημη με το έργο του, και το σώμα του δεν αναπαριστά τραύματα αλλά είναι μία ζωντανή πληγή.

Το μετα-ανθρώπινο σώμα ως νέος τόπος πρακτικής της τέχνης

Στο άρθρο τους *Με / χωρίς Αν-αισθητικό: Η τρομερή ομορφιά του Franko B*, γραμμένο το 1998, οι Patrick Campbell και Helen Spackman περιγράφουν το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν στην τέχνη οι πρακτικές του «σώματος», όπως έχουμε αναφέρει στην Εισαγωγή, με σαφή καταγωγή από την περφόρμανς του τέλους της δεκαετίας του '60 και αρχές του '70. Αναφέρουν τους Marina Abramovic, Ulay, Vito Acconci, Joseph Beuys, Stuart Brisley, Chris Burden, τις «πιο εξειδικευμένα φεμινιστικά προσανατολισμένες» Valerie Export, Gina Pane και Carolee Schneemann, τους

⁷⁷⁸ Δημήτρης Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων, Φωτογραφία και Σουρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Παπαζήση, 2011, σελίδα 89, υποσημείωση 155.

⁷⁷⁹ Επίκουρη καθηγήτρια Θεατρολογίας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

⁷⁸⁰ Έλενα Παπαλεξίου, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*. Αθήνα: Πλέθρον, 2009, σελ. 51 στην υποσημείωση 26: «Κατά τον Ρομέο Καστελούτσι, όπως αναφέρεται στο: Manuele Debrinay-Rizos, Romeo Castellucci, *La pensee de midi*, τχ.2, Actes Sud, Septembre 2000, σελ. 94-100».

⁷⁸¹ Τσατσούλης, 2011, *op.cit.*, σελ. 218-9.

«τελετουργικούς» Hermann Nitsch και τους Βιεννέζους αξιονιστές.⁷⁸² Οι Campbell και Spackman αναφέρονται στην άποψη του περφόρμερ και χορογράφου Johannes Birringer, σύμφωνα με την οποία «αυτοί οι καλλιτέχνες επεδίωκαν, μέσω της φυσικής υπέρβασης, να απελευθερώσουν το σώμα από τα δεσμά της θεατρικής αναπαράστασης και την αναπαραγωγή των πολιτισμικών στερεοτύπων». ⁷⁸³ Διερευνώντας τη στροφή προς το σώμα ως τον νέο τόπο για τις τρέχουσες πρακτικές της τέχνης, με καταγωγή την περφόρμανς, οι συγγραφείς αναρωτιούνται:

«Παντός είδους λόγοι, κανένας εκ των οποίων καθοριστικός, θα μπορούσαν να ξετυλιχθούν για να εξηγήσουν αυτή την έκρηξη ενδιαφέροντος για το τραυματισμένο σώμα. Ίσως είναι μια αντίδραση κατά της αποφυσικοποίησης της εμπειρίας από την τεχνολογία και τα μέσα. Σε υψηλής τεχνολογίας πολυμεσική περφόρμανς, η εκτόπιση του σώματος –η επανατοποθέτησή του στη σφαίρα της εικονικής πραγματικότητας– κρύβει τη διαγραφή της φυσικής εμπειρίας». ⁷⁸⁴

Η αγωνία για το εκτοπισμένο σώμα προκύπτει από τις νέες μορφές που παίρνει το σώμα, όπως «ανθρωπορομπότ, τεχνοσώμα, τεχνοπολιτικό σώμα (cyborg), μεταβιολογικός οργανισμός». ⁷⁸⁵ Σύμφωνα με τον Ντάφλο, και με θεωρητική του αφετηρία τους Hardt και Negri, «το τεχνοσώμα υλοποιείται μέσα από τη διάδραση του ανθρώπου και της μηχανής» ⁷⁸⁶ Πρόκειται για ένα «επαυξημένο σώμα», διαμεσολαβημένο από την τεχνολογία. ⁷⁸⁷ Σε αυτή την υπερ-τεχνολογική εκδοχή του σώματος αντιτίθεται το αδιαμεσολάβητο, φυσικό, ευπρόσβλητο σώμα. Ιδιαίτερως, το σώμα που δοκιμάζει τα όριά του σε συνθήκες υπερέκθεσης, πόνου, αντοχής, αυτοτραυματισμού και άλλων βίαιων χειρισμών. Το «τραυματισμένο σώμα», συνεπώς, εκδηλώνει, από τη μια τον φόβο μας για την απώλειά του ή την κατάληψή του από ένα

⁷⁸² Η Πέπη Ρηγοπούλου αναφέρει: «Στη θέση της ζωής, οι Βιεννέζοι αξιονιστές βάζουν την ύπαρξη. Μια ύπαρξη της οποίας προτείνουν την απελευθέρωση από το ζωώδες στοιχείο διά του ζωώδους. Προτείνουν γι' αυτόν το λόγο μια θυσιαστική τελετή όπου τα ζώα που χρησιμοποιούνται να μην είναι ζωντανά, αλλά με τη χρήση του αίματος και των διασπαραγμένων μελών τους να οδηγούν στην εγκαθίδρυση ενός θεάτρου οργίων και μυστηρίων». *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 470.

⁷⁸³ Και συνεχίζουν: «Απ' αυτή την άποψη το κίνημα απηχούσε την αναρχική κραυγή της "απελευθέρωσης του νου μέσω της προσβολής των αισθήσεων", η οποία ήταν ιδιαίτερως εμφανής στο Θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud».

Patrick Campbell, Helen Spackman, «With/out An-aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B». *The Drama Review*. 42, 2 (T160), Winter 1998, σελ. 56.

⁷⁸⁴ *ibid*, σελ. 58.

⁷⁸⁵ Από το «γλωσσάριο-όροι», βλ. Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. XI.

⁷⁸⁶ *ibid*, σελ. 132.

⁷⁸⁷ *ibid*, σελ. 145.

άλλο υβριδικό, ξένο σώμα, και από την άλλη επιδεικνύει την κυριαρχία μας επάνω του, καθώς εμείς μπορούμε να το ορίζουμε και να το μεταχειριζόμαστε με όποιο τρόπο επιθυμούμε.

Η Ρηγοπούλου στο κεφάλαιο *Από το σώμα του άλλου στο αυτόγραφο τραύμα* αναφέρει την Frida Kahlo και τον Vincent van Gogh ως τους πρώτους καλλιτέχνες οι οποίοι αποτυπώνουν αυτοαναφορικά το δικό τους τραύμα, σε αντίθεση με «Το πάσχον⁷⁸⁸, το νεκρό σώμα», που «εισβάλλει ως επί το πλείστον στον ζωγραφικό δυτικό χώρο ως το σώμα του άλλου: ως πάσχων Χριστός, ως βασανισμένος μάρτυρας, ως θνήσκων ήρωας, ως κατάδικος ή ως σώμα που υφίσταται χειρουργική επέμβαση ή νεκροτομή». ⁷⁸⁹ Σύμφωνα με την Ρηγοπούλου, οι περισσότεροι περφόρμερ, μεταγενέστεροι της Kahlo (τα τραύματα της οποίας προκλήθηκαν από ατύχημα), «εκτός από εξαιρέσεις, επιδεικνύουν τα σωματικά τους τραύματα, τα οποία σε πρώτο, τουλάχιστον, επίπεδο πρέπει να θεωρηθούν καρπός της δικής τους βούλησης και, στις περισσότερες περιπτώσεις, με εξαίρεση την Orlan ⁷⁹⁰, προκαλούνται χωρίς τη μεσολάβηση ενός χειρουργού»⁷⁹¹. Στην ίδια κατηγορία εμπίπτει ο Franko B, ο οποίος συνεργάζεται με γιατρούς, με έργα τα οποία αναφέραμε ήδη αλλά και αυτά που έπονται.

Οι Campbell και Spackman συνεχίζουν τη συζήτηση γι' αυτή την αυτόβουλη πράξη του Franko B, αναφερόμενοι στο MICS [*Mama I Can't Sing*]⁷⁹² και στο INYB [*I'm Not Your Baby*]⁷⁹³ όπου οι *βίαιες επιθέσεις στο σώμα του*, όπως «ραφές, χτυπήματα και ψεκασμοί με χρώμα» στο πρώτο και «ροή αίματος» στο δεύτερο, «αντιμετωπίζονται απ' αυτόν με συνεπή παθητικότητα. Η πρωταρχική αίσθηση είναι αυτή της απομόνωσης του Franko B σε σχέση τόσο με τους βοηθούς του όσο και με τους θεατές». ⁷⁹⁴ Αντιπαραθέτουν μάλιστα το παράδειγμα του Αμερικανού περφόρμερ Ron Athey⁷⁹⁵, ο οποίος «διασκορπίζει οπτικά ενεργές σκηνές, με άμεση λεκτική απεύθυνση

⁷⁸⁸ Έκθεση στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, με τίτλο *Πάσχον Σώμα*, σε επιμέλεια Σταύρου Τσίγκογλου, 2004, βλ. <<https://www.cca.gr/archeio-ektheseon/articles/paschon-soma-athina.html>>.

⁷⁸⁹ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 366.

⁷⁹⁰ Η Orlan είναι γνωστή για τις πλαστικές χειρουργικές επεμβάσεις στο πρόσωπό της ως περφόρμανς. Βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Orlan>.

⁷⁹¹ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 382.

⁷⁹² Βλ. <http://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html>.

⁷⁹³ Βλ. <<https://vimeo.com/126801925>>.

⁷⁹⁴ Campbell, Spackman, *op.cit.*, σελ. 60.

⁷⁹⁵ Ο Ron Athey είναι από τους πιο σημαντικούς περφόρμερ της Βόρειας Αμερικής.

προς το κοινό, που περιλαμβάνουν αυτοβιογραφικό υλικό, με αποτέλεσμα τη διατάραξη και την απο-οικειοποίηση της συμβατικής θεατρικότητας». ⁷⁹⁶ Αντίθετα, ο Günter Brus ⁷⁹⁷, ένας από τους «ακραίους» της ομάδας των Βιεννέζων αξιονιστών, απορρίπτει την «ενσωμάτωση του κοινού στη δράση». Λέει χαρακτηριστικά: «Το σώμα μου είναι η πρόθεση, το σώμα μου είναι το γεγονός, το σώμα μου είναι το αποτέλεσμα», ενώ «τα αποτελέσματα από μια τέτοια εμπειρία είναι επιπόλαια». ⁷⁹⁸

Για την ενέργεια του αυτοτραυματισμού έχει κάνει λόγο και ο Georges Bataille ⁷⁹⁹, ο οποίος, όπως αναφέρουν οι Campbell και Spackman, υποστηρίζει ότι «η “τερατώδης” ⁸⁰⁰ [...] σημασία των αυτοτραυματικών πράξεων σωματικού ακρωτηριασμού είναι ότι το θυσιαζόμενο θύμα αναγκάζει τους θεατές να βιώσουν τον θάνατο, μια εμπειρία που παραδόξως εξορκίζει τον φόβο του θανάτου μέσω της αποκάλυψης της “γενικής συνέχειας της ύπαρξης”». ⁸⁰¹ Για το κοινό που παρακολουθεί ισχύει, κατά τον Bataille, σύμφωνα με την αναφορά σε αυτόν των Campbell και Spackman, ότι «το άτομο πεθαίνει, αλλά η ζωή συνεχίζεται για τους ζωντανούς». ⁸⁰² Αυτή η σχέση με το κοινό βρίσκεται ενδεχομένως και στις προθέσεις του Franko B, καθώς «η χρήση [...] των σωματικών υγρών του, η υπέρμετρη χρήση (ως αντίθεση στην κατάχρηση) του αίματος της δικής του ζωής, εμπλέκει, αντί να αποκλείει, το κοινό». ⁸⁰³ Πώς ο Franko B εμπλέκει τους θεατές με το τραυματισμένο σώμα του και την κατάχρηση του αίματος;

Ο Franko B όχι μόνο χρησιμοποιεί το σώμα του ως καμβά (κυρίως στις περφόρμανς είναι γυμνός) αλλά καθώς το υλικό που χρησιμοποιεί συχνά είναι το αίμα του, στρέφει τη σκέψη μας στο να αναζητήσουμε σύνδεση και αναφορά σε κινήματα των

Βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Ron_Athey.

⁷⁹⁶ Campbell, Spackman, *op.cit.*, σελ. 60.

⁷⁹⁷ Ο Günter Brus, περφόρμερ, από τα ιδρυτικά μέλη των Βιεννέζων αξιονιστών.

Βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Günter_Brus.

⁷⁹⁸ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 473.

⁷⁹⁹ Πεζογράφος και δοκιμιογράφος (1897-1962).

⁸⁰⁰ Καθώς αναφέρει ο Bataille, η λέξη «monstrous» προέρχεται από το λατινικό «monstra» που σημαίνει «δείχνω», «προειδοποιώ». Βλ. Georges Bataille, *Eroticism*. London: Marion Boyars, 1994 (1^η έκδοση: 1957). Στο: Campbell, Spackman, *op.cit.*, σελ. 62.

⁸⁰¹ *ibid.*

⁸⁰² «Ο Bataille ισχυρίζεται ότι ο αυτο-τραυματισμός θραύει την ομοιογένεια του εαυτού, μια πρόταση που συντονίζεται με την επιβεβαίωση του Bakhtin για το ετερογενώς γκροτέσκο σώμα», *ibid.*

⁸⁰³ *ibid.*

πρωτοποριών των αρχών του αιώνα. Η Ρηγοπούλου συνεισφέρει με την ενδελεχή ανάλυσή της για τη μη (αυτο)καταστροφική σωματοποίηση στο κίνημα Νταντά:

«Η οργή, ο θυμός, η αηδία, οι ύβρεις περνάνε μέσα από την ανθρώπινη σάρκα. Η κραυγή σκίζει το στήθος, μπορούμε να δούμε τις σταγόνες από αίμα καθώς επιτελείται η καθαρτήρια πράξη καταστροφής, είναι όμως ένα αίμα που δεν σπαταλιέται. Το Νταντά δεν προχωρεί σε χειρονομίες πραγματικής καταστροφής, και ακόμη λιγότερο αυτοκαταστροφής, δεν υπάρχει η ηρωική ή απελπισμένη πράξη που να φτάνει στην ακραία σωματική καταστροφή. Ο δρόμος μέχρι τις πιο ακραίες χειρονομίες της Body Art του δεύτερου ημίσεος του αιώνα εμπνεύστηκε από τη ρητορική του Ντανταϊσμού, αλλά συχνά δεν δίστασε να τη μετατρέψει σε επώδυνη και κάποτε αυτοκτονική πράξη».⁸⁰⁴

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Franko B σε συνέντευξή του στους Campbell και Spackman:

«Δεν πρόκειται για όνειδος, δεν βγαίνω από το δρόμο μου για να σοκάρω. [...] Δεν είμαι εδώ για να σοκάρω. Έχω αυτά τα πράγματα στο μυαλό μου και θέλω να ξανα-δημιουργήσω ό,τι είναι στο κεφάλι μου. Είτε σας αρέσει είτε όχι, και δεν έχει απαιρήτως να κάνει με το αν σας αρέσει, έχει να κάνει με το αν σας αγγίζει ή όχι».⁸⁰⁵

Η Amelia Jones, στο κείμενό της *Corporeal Malediction: Franko B's Body / Art and the Trace of Whiteness*⁸⁰⁶ (*Σωματική Κατάρα: Σώμα / Τέχνη του Franko B και το Ίχνο της Λευκότητας*), εξετάζει μια σειρά από μαύρα σχέδια με παχιά στρώση ύλης (χρώματος δηλαδή) και γλυπτά του καλλιτέχνη που αναπαριστούν κρανία και σταυρούς και παραπέμπουν σε ξαπλωμένα σώματα. Αναγνωρίζει το ερωτικό στοιχείο και βλέπει ότι «σαν να έχει χάσει κάποιος στον έρωτα και ταυτόχρονα σαν να αποτίνει φόρο τιμής στο έργο του Malevich»⁸⁰⁷. Παρεμβάλλοντας εδώ τη σκέψη της Ρηγοπούλου σχετικά με το ερωτικό στοιχείο, η συγγραφέας μάς παροτρύνει να δούμε ερωτικά το σώμα της Frida

⁸⁰⁴ Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή, *op.cit.*, σελ. 286.

⁸⁰⁵ Franko B, *συνέντευξη από τους συγγραφείς*. Λονδίνο, 22 Οκτωβρίου 1995.

Στο: Campbell, Spackman, *op.cit.*, σελ. 63.

⁸⁰⁶ Amelia Jones, «"Corporeal Malediction": Franko B's Body / Art and the Trace of Whiteness». *Blinded by Love*, Bologna: Damiani Editore, 2006. Βλ. <http://www.franko-b.com/Corporeal_Malediction.html>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

⁸⁰⁷ Για τον μαύρο σταυρό, βλ. <<http://www.kazimirmalevich.org/black-cross/>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

Kahlo, να δούμε το σώμα ως ολότητα και να μην εστιάσουμε στις πληγές και στα κενά.⁸⁰⁸

Η Jones διερευνά το ασβεστωμένο δέρμα του Franco B και όλες τις αναφορές που υπάρχουν στη χριστιανική θρησκεία σαν να πρόκειται για αντίστροφο κάτοπτρο: το σώμα γίνεται το σύμβολο της υπέρτατης αγνότητας. Η Jones υπογραμμίζει ότι ο Franko B διαχειρίζεται το λευκό ανδρικό σώμα ρηξικέλευθα, «ως βαθιά διαστρεβλωμένο, ως αποκλίνον αλλά με τρόπο διφορούμενο και πένθιμο ευγενικό. Αυτό δεν είναι το επιθετικό, βιασμένο σώμα των πρώιμων έργων του Ron Athey, αλλά ένα ελεγειακό σώμα της θλίψης: ο πάσχων Χριστός ως εικόνα της αμφιθυμίας του λευκού αρσενικού του 21ου αι.». ⁸⁰⁹ Η Jones προσλαμβάνει συνεπώς το σώμα του Franko B ως έναν σύγχρονο Χριστό..., ο οποίος «φαίνεται να ξέρει τι ήταν αλλά όχι πώς λειτουργεί σ' έναν κόσμο που τον διασχίζουν παγκοσμιοποιημένα δίκτυα επικοινωνίας και ταυτοποίησης, κυκλώματα πληροφοριών που ταξιδεύουν με ταχύτητα μεγαλύτερη του φωτός». ⁸¹⁰

Η Ρηγοπούλου, στο κεφάλαιο *Το ντυμένο σώμα*⁸¹¹, αναπτύσσει τη σχέση έρωτα και θανάτου και παραπέμπει στο γυμνό σώμα: «Αν ξανασκεφτούμε τη γυμνότητα του Χριστού στον σταυρό και των δαιμόνων στις βυζαντινές ζωγραφίες, θα συνειδητοποιήσουμε ότι εικονίζουν τον διάλογο της γυμνότητας με τον θάνατο, ένα διάλογο που θα περάσει από διάφορα ζωγραφικά ιδιώματα, κλασικιστικά, ρεαλιστικά, μέχρι και τη σημερινή εποχή». ⁸¹² Ως επιθανάτιο πόνημα αντιμετωπίζει και η Jones το έργο του Franko B, το οποίο «περιστρέφεται γύρω από την πιο αδιάλλακτη και βαθιά ένταση όλων: μέσα στην παρουσία και την απουσία, στη ζωή και στο θάνατο». ⁸¹³ Και η Ρηγοπούλου κάνει λόγο για ένα σώμα σε κρίση, μέσα από πολλαπλά ερεθίσματα: «Οι καλλιτέχνες [...] βιώνοντας, παρά τις όποιες μεγαλόσχημες επαγγελίες, την εμπειρία του πολιτισμικού, κοινωνικού και προσωπικού διασπαράγμου, κάνουν το ίδιο το κορμί

⁸⁰⁸ Συνεχίζει η Ρηγοπούλου: «... το βλέμμα αυτό, που θα έχει ξεπεράσει το φόβο του για την εικόνα του ξένου σώματος, αλλά και για το δικό του σώμα, να ανατάξει τις ρωγμές, να επουλώσει τα τραύματα, να αποδώσει το σώμα και πάλι ενιαίο διά της επιθυμίας του, που θα ξυπνήσει και τη δική της επιθυμία. Σώμα-καθρέφτης του φόβου μας, το σώμα μιας γυναίκας, της Kahlo, προτείνεται ως βορά στην αποστροφή μας και ως τρόπαιο στην ελευθερία μας. Σώμα αντηρωικό, αλλά όχι πένθιμο, εκτός κι αν διά του πένθους μάς οδηγή στους δρόμους της επιθυμίας και της ηδονής».

Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή, *op.cit.*, σελ. 381.

⁸⁰⁹ Jones, *op.cit.*

⁸¹⁰ Jones, *ibid.*

⁸¹¹ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 227-259.

⁸¹² *ibid.*, σελ. 245.

⁸¹³ Jones, *op.cit.*

τους –δέκτη της εμπειρίας– το πλαίσιο μέσα στο οποίο επιχειρούν να ενώσουν αυτά που βιώνουν ως σπαράγματα».⁸¹⁴

Στη συνέχεια αναλύουμε την περφόρμανς *I miss you*, η οποία διαπερνάται από τις θεματικές τις οποίες μελετήσαμε παραπάνω και οι οποίες συνεισφέρουν στην περαιτέρω κατανόησή της.

I Miss You, 2003

Η περφόρμανς αυτή παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 1999 (Αμβέρσα) και τελευταία το 2005 (Βρυξέλλες), στο Βέλγιο. Στο μεσοδιάστημα περιόδεψε σε Σουηδία, Ιταλία, Σλοβενία, Σερβία, Ισπανία και, κυρίως, στην Αγγλία. Αναφέρουμε αναλυτικά την περιοδεία γιατί, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι μια περφόρμανς η οποία συνεπάγεται σωματική εξάντληση, ενέχει δε και ιατρικούς κινδύνους.

Το 2003 διοργανώθηκε στην Tate Modern το Live Culture,⁸¹⁵ ένα τριήμερο φεστιβάλ με καλλιτέχνες της περφόρμανς, όπως οι Guillermo Gomez-Peña, La Ribot, Ron Athey, Marina Abramovic κ.ά.⁸¹⁶ Το φεστιβάλ αυτό ήταν καταλυτικής σημασίας για την τοποθέτηση της περφόρμανς εντός των μουσείων προγραμματικά (η Tate Modern θεωρούμε ότι είναι η ναυαρχίδα των μουσείων σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη), δεδομένου ότι η έκδοση *Live: Art and Performance*⁸¹⁷, που εκδόθηκε μετά και για το φεστιβάλ, αποτελεί μέχρι και σήμερα βιβλίο αναφοράς. Η περφόρμανς-κατακλείδα του φεστιβάλ ήταν αυτή του Franko B, *I Miss You*⁸¹⁸ και παρουσιάστηκε στην αίθουσα-τοπόσημο Turbine Hall.⁸¹⁹ Ο καλλιτέχνης ήταν ήδη αναγνωρισμένος αλλά η συγκεκριμένη πρόταση επιστέγασε την πορεία του.

Η παραλληλία των ευθειών, κατά μήκος της μεγαλύτερης αίθουσας σε δυτικό μουσείο (ύψους 35 μ., μήκους 155 μ. και πλάτους 23 μ.), μεγιστοποιεί την εντύπωση ενός

⁸¹⁴ Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή, *op.cit.*, σελ. 56.

⁸¹⁵ Βλ. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/performance/bmw-tate-live>>.

⁸¹⁶ Βλ. <<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/live-culture-0>>.

⁸¹⁷ *Live: Art and Performance*, edit. Adrian Heathfield, London, Tate Publishing, 2004.

⁸¹⁸ Franko B, «I Miss You» *Tate Modern*, Λονδίνο στις 30/03/2003. Βλ. Βίντεο (αποσπάσματα): <<https://vimeo.com/126830380>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

⁸¹⁹ Η αίθουσα αυτή είναι ίσως η πιο σημαντική αίθουσα στον 21ο αιώνα για μεγάλου μεγέθους γλυπτική και in situ εγκαταστάσεις καθώς εγκαινιάστηκε το 2000 με την εγκατάσταση της Louise Bourgeois, I Do, I Undo, I Redo (Κάνω, Ξεκάνω, Ξανακάνω). Βλ. <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>>.

καθεδρικού ναού εντός του ορθοκανονικού μακρόστενου χώρου. Ας υπενθυμίσουμε στον αναγνώστη ότι το κτίριο της Tate Modern, έργο αποκατάστασης και επέκτασης πρώην σταθμού ηλεκτροδότησης, ενώνεται μέσω της Millennium Bridge⁸²⁰ με τον μεγαλύτερο καθεδρικό ναό του Λονδίνου, τον Άγ. Παύλο⁸²¹, ως προς τον οποίο τηρεί ανάλογα ύψη και διαστάσεις.

Στην τελετουργική αίσθηση του χώρου συνεισφέρει το τεράστιο γλυπτό *Marsyas* του εικαστικού Anish Kapoor⁸²² (ένα υπερμέγεθες κλάζον ή κάτι σαν κάποιο όργανο του σώματος), το οποίο ίπταται αρκετά μέτρα πάνω από τα κεφάλια των θεατών, σε σχετικό σκοτάδι. Η εγκατάσταση αυτή λειτουργεί ως ένα ακόμη θεολογικό στοιχείο στην εξίσωση και έχει ενσωματωθεί στον χώρο αρκετούς μήνες πριν από την παρουσίαση του Franko B. Ο τίτλος του έργου του Kapoor συμπληρώνει τη σύνδεση: ο σάτυρος Μαρσύας διέπραξε Ύβρι απέναντι στον Απόλλωνα όταν τον προκάλεσε σε αναμέτρηση δεξιολογίας στο παίξιμο του αυλού. Καθώς έχασε, καταδικάστηκε σε σκληρή τιμωρία: γδάρθηκε ζωντανός και το αίμα του σχημάτισε τον ποταμό Μαρσύα στην αρχαία Φρυγία.⁸²³

Ο χώρος της Turbine Hall για την περφόρμανς *I Miss You* διαμορφώθηκε ως εξής: ένας λευκός διάδρομος μήκους 40 και πλάτους 2 μέτρων, με φώτα φθορίου –σε γραμμική σειρά– δεξιά και αριστερά, ορίζει έναν αμφίπλευρο χώρο και λειτουργεί συνδηλωτικά σαν πασαρέλα για μια επίδειξη μόδας⁸²⁴. Εκατέρωθεν ορισμένοι θεατές κάθονται οκλαδόν στο πάτωμα και οι υπόλοιποι είναι όρθιοι. Ο χώρος στον οποίο λαμβάνει χώρα η περφόρμανς είναι μια φωτισμένη λευκή ευθεία στο ίδιο επίπεδο με τους επισκέπτες / θεατές, άρα και η εγγύτητα αποβαίνει μεγαλύτερη. Σαν να έχει δημιουργήσει έναν άλλο τύπο θεάτρου της ανατομίας, όμως αντί το σώμα να είναι στατικό στη μέση του χώρου (χαρακτηριστικό είναι το θέατρο ανατομίας στην Μπολόνια⁸²⁵), ο ίδιος μετακινεί το *ανατομικό* θέαμα του σώματός του.⁸²⁶ Το σώμα τού

⁸²⁰ Βλ. <<https://www.fosterandpartners.com/projects/millennium-bridge/>>.

⁸²¹ Βλ. <<https://www.stpauls.co.uk/>> και <https://en.wikipedia.org/wiki/St_Paul%27s_Cathedral>.

⁸²² Anish Kapoor, *Marsyas*. The Unilever Series. Tate Modern. 9 October 2002 – 6 April 2003.

Βλ. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-anish-kapoor-marsyas>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

⁸²³ Βλ. <<https://www.britannica.com/topic/Marsyas-Greek-mythology>>.

⁸²⁴ Η σχέση μόδας και σύγχρονης τέχνης είναι στενή, καθώς μεγάλα μουσεία στον κόσμο διοργανώνουν αντίστοιχες εκθέσεις, βλ. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1638>>, αλλά και ιδρύματα όπως το ΔΕΣΤΕ, του συλλέκτη Δάκη Ιωάννου, από το 2007 έχει μία συλλογή έργων από καλλιτέχνες αλλά και σχεδιαστές, βλ. <<https://deste.gr/destefashioncollection/>>.

⁸²⁵ Βλ. <<http://www.archiginnasio.it/theatre.htm>>.

Franko B, γυμνό και άτριχο, βαμμένο κατάλευκο, σαν ασβεστωμένο, αντανακλά το φως από την πρώτη κιόλας στιγμή, σαν ένα εύθραυστο σώμα που μόλις βγήκε από κάποια μήτρα. Μπορεί να διακρίνει κανείς το αίμα που στάζει από τους φλεβοκαθετήρες στο εσωτερικό των αγκώνων του, καθώς κρατά τα χέρια σε μίαν απόσταση από τον κορμό του.⁸²⁷ Ξεκινά να περπατά πολύ αργά, ένα σώμα μόνο του, χωρίς καμία ιδιαίτερη χειρονομία ή κάποιο άλλο κινησιολογικό λεξιλόγιο. Αρχίζουν και πέφτουν κηλίδες αίμα στον λευκό διάδρομο και, καθώς αυτή η πορεία επαναλαμβάνεται, ζωγραφίζει με το αίμα που στάζει, όπως *απλώνεται* σε όλο το μήκος του λευκού διαδρόμου. Αρχίζουν και πολλαπλασιάζονται τα ίχνη του αίματος: τα πέλματά του, που έχουν γίνει κατακόκκινα, αποκαλύπτονται σε κάθε του βήμα. Ο λευκός διάδρομος έχει γίνει Ιερά Σινδώνη, όπου το αποτύπωμα είναι το σώμα σε υγρή μορφή, ενώ η εμφάνιση των κόκκινων πελμάτων συνοδεύεται και μ' έναν ανατριχιαστικό ήχο: κάθε φορά που ξεκολλούν από το δάπεδο, λόγω του αίματος ακούγεται ο χαρακτηριστικός συριστικός ήχος που μεταφέρει και την οργανικότητα, τη ζωντάνια του αίματος. Εκτός απ' αυτόν τον ήχο και κάποιες φορές τον ήχο των κλείστρων (των εντεταλμένων φωτογράφων του μουσείου), επικρατεί εκκωφαντική σιωπή. Η περφόρμανς διαρκεί δεκαπέντε λεπτά, αλλά το βίωμα υπερδεκαπλασιάζει τον χρόνο. Τα μεγάλα μάτια του Franko B είναι σχεδόν σταθερά ανοιχτά και κοιτάζουν μ' ένα παιδικό βλέμμα το οποίο δημιουργεί αίσθημα οικειότητας.

⁸²⁶ Η Ρηγοπούλου αναλύει την ιστορία του θεάτρου της ανατομίας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα στο: *Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση. op.cit.* σελ. 103-109.

⁸²⁷ Να υπογραμμίσουμε ότι όλες οι περφόρμανς γίνονται παρουσία γιατρού και ασθενοφόρου, ενώ δεν πραγματοποιούσε παραπάνω από τέσσερις το χρόνο έτσι ώστε να επανέρχεται το σώμα του σε κανονικά επίπεδα χωρίς κίνδυνο για την υγεία του. Σε επικοινωνία μας με τον ιατρό Αθανάσιο Τσεκούρα μαθαίνουμε ότι «η συνεχής αιμορραγία οδηγεί σε ελάττωση του ενδαγγειακού όγκου και στη συνέχεια σε υποογκαιμική ή ολιγαιμική ή αιμορραγική καταπληξία ή σοκ (shock). Καταπληξία είναι η ιατρική, παθολογική κατάσταση που προκύπτει από την αδυναμία της καρδιάς (και συνολικά του κυκλοφορικού συστήματος) να εξασφαλίσει επαρκή ροή αίματος, οξυγόνου και άλλων θρεπτικών συστατικών για τα όργανα και τους ιστούς. Η ανεπαρκής παροχή αίματος στον οργανισμό προσβάλλει κατά σειρά τους ακόλουθους ιστούς: δέρμα, νεφρούς, σπλάχνα, εγκέφαλο, καρδιά και, εξαιτίας της, δημιουργούνται συμπτώματα τα περισσότερα εκ των οποίων είναι κοινά στις πιο πολλές μορφές της καταπληξίας. Έτσι, το δέρμα εμφανίζεται ωχρο, υγρό και ψυχρό και με περιφερική κυάνωση, από τους νεφρούς έχουμε μείωση ποσότητας των αποβαλλόμενων ούρων, από το γαστρεντερικό σύστημα απώλεια των εντερικών ήχων και, σε προχωρημένα στάδια, συμπτώματα από τον εγκέφαλο και την καρδιά. Πιο συγκεκριμένα, από το κυκλοφορικό σύστημα παρατηρούνται ταχυκαρδία, νηματοειδής ή μη ψηλαφητός σφυγμός, πτώση της αρτηριακής πίεσης, ενώ από τον εγκέφαλο αρχικά σύγχυση, άγχος, διεγερτικότητα και στη συνέχεια διαταραχές επιπέδου συνείδησης, λήθαργος μέχρι κώμα».

Harrison's Principles of Internal Medicine. (14th Ed.), New York: McGraw-Hill 1998, σελ. 214-219.

Current Medical Diagnosis & Treatment. (37th Ed.), Connecticut: Appleton & Lange Stamford, 1998, σελ. 475-476.

Η Ρηγοπούλου, στο κεφάλαιο «Ο λόγος του τραυματισμένου σώματος»⁸²⁸, αναφέρεται στους ανάπηρους επαίτες, οι οποίοι εκτίθενται σιωπηλοί: «Αυτό που ζητά ένα πληγωμένο σώμα που γίνεται *θέαμα* είναι το μάτι που θα αντέξει τις πληγές του, το μάτι εκείνο που θα τις δεχτεί»⁸²⁹. και, αναφερόμενη σε μαρτύρια Αγίων στη Βυζαντινή εικονογραφία, σε αντίθεση με τη μεσαιωνική και την αναγεννησιακή ζωγραφική, λέει στο «Πόνος και Τέχνη»⁸⁹: «Ο πιστός έχει ίσως ανάγκη να θαυμάσει την αταραξία του μάρτυρα, έτσι ώστε να εδραιωθεί ο ίδιος στην πίστη του και να δεχθεί όποιες θυσίες αυτή επιβάλλει».⁸³⁰

Στον ιστότοπο του καλλιτέχνη σημειώνεται: «Προϋποθέτοντας την ομοιότητα με μία επίδειξη μόδας, αλλά με το σώμα του γυμνό, ταλαίπωρο, μονοχρωματικό και ματωμένο, ο Franko B παίζει με τους κόσμους της μόδας και της τέχνης καθώς αντιμετωπίζει στον ύψιστο βαθμό υπαρξιακά και ουσιοκρατικά την ανθρώπινη μορφή».⁸³¹ Σε συνέντευξή του αναφέρει: «[...] δεν πονάω όταν κάνω την περφόρμανς. Δεν με ενδιαφέρει να υποφέρω για την τέχνη μου. Το έργο μου αφορά περισσότερο τον έλεγχο, δεν αφορά τον θάνατο, αφορά τη ζωή. Πιστεύω στη ζωή και στον έρωτα. Χρησιμοποιώ τον έρωτα ως κριτική».⁸³²

Το σώμα του Ιησού, έτσι όπως έχει απεικονισθεί –όχι μόνο στη θρησκευτική εικονογραφία αλλά και από σύγχρονους καλλιτέχνες⁸³³–, είναι το σώμα το οποίο, με τραύματα, και σε μερικές περιπτώσεις ενώ είναι ζωντανό, βρίσκεται πάνω στον σταυρό. Το αίμα εδώ λειτουργεί ως πρόσκληση για θεία κοινωνία και τελετουργία. Ας ανατρέξουμε στη σκέψη της Ρηγοπούλου για την κοινότητα η οποία συγκροτείται γύρω από τον σταυρό του Χριστού. Αντίστοιχα, η κοινότητα στα έργα του Franko B, όπως βλέπουμε στο έργο *I Miss You*, διαπράττει μια συμφωνία συνομολογίας, συμμαρτυρίας σε μια «θυσία», πάνω σε αυτό το σώμα με τις ανοιχτές οπές. Η περφόρμανς τίθεται ως επιθανάτια αγωνία, σαν το «*ηλί, ηλί, λαμά σαβαχθανί;*»⁸³⁴ του Χριστού (Θεέ, θεέ, ίνα τι με εγκατέλειπες;)· μήπως αυτή η ερώτηση είναι η προηγούμενη, αφανής, φράση στον

⁸²⁸ Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή, *op.cit.*, σελ. 354-365.

⁸²⁹ *ibid*, σελ. 354.

⁸³⁰ Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκοπήση, Ίαση. *op.cit.*, σελ. 217.

⁸³¹ Βλ. <http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

⁸³² Campbell-Johnston, *op.cit.*, σελ. 19.

⁸³³ Βλ. <<https://news.artnet.com/market/see-the-most-controversial-depictions-of-jesus-in-art-201942/#/slideshow/201942-2/11>> και <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/28290/1/the-groundbreaking-artists-challenging-religion-through-art>>.

⁸³⁴ Στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, 27:46.

τίτλο του έργου *I Miss You*; Πού απευθύνεται; Εκτός από τον πατέρα-Θεό, και την ομάδα των ανθρώπων που βρίσκονται στον λόφο του Γολγοθά;

Εκτός από την εκούσια θυσία του, που παραπέμπει στον Ιησού, ο Franko B στο *I miss you*, έχει ψυχική συγγένεια και με ένα πρόσωπο της Αρχαιότητας, τον αυτόχειρα Τελαμώνιο Αίαντα (Αΐας < αιάζω=αναστενάζω, θρηνώ) της σοφόκλειας τραγωδίας· στη Νέκυια, έπειτα από την αντιδικία με τον Οδυσσέα για τα όπλα του Αχιλλέα, ο θυμός του «έγινε βαθύτατος, ώστε η ψυχή του απομακρύνεται αμίλητη από τον Οδυσσέα –όταν εκείνος προσελκύει με αίμα τις σκιές στον Άδη– και πορεύεται με τις ψυχές των άλλων νεκρών στο μαύρο Έρεβος». ⁸³⁵

Τα Αναστενάρια και ο Franko B

Θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε το καλλιτεχνικό βίωμα του Franko B με την απώλεια της αίσθησης του πόνου που έχουν και οι συμμετέχοντες στα Αναστενάρια, που συνεπικουρείται από τη συν-μαρτυρία, όπως την έχει καταγράψει και αναλύσει η Ιόλη Ανδρεάδη ⁸³⁶ στη διδακτορική της διατριβή ⁸³⁷. Στο κεφάλαιο *Αναστενάρια: Τελετουργία, Θέατρο, Θεραπεία* ⁸³⁸ η Ανδρεάδη εστιάζει στην έκσταση η οποία επιτυγχάνεται μέσω τεχνικής, με μια ρυθμική τελετουργία χωρίς δυσφορία. Ίσως τα κοινά σημεία με τον Franko B είναι αυτό της χαλάρωσης του σώματος για την επίτευξη της περφόρμανς / τελετής και η συναισθηματική συμμετοχή του κοινού.

Και η Ρηγοπούλου αναφέρεται στον κοινοτικό χαρακτήρα των τελετουργιών και στα Αναστενάρια: «...δεν νοούνται εκτός κοινότητας, στην επιβεβαίωση και την επιβίωση της οποίας συμβάλλουν. Αλλά και δεν πρέπει να σκεφτόμαστε την κοινότητα αυτήν με τους όρους μιας αδιατάρακτης συνέχειας με βάση την καταγωγή, ούτε και να δούμε την

⁸³⁵ Σοφοκλέους τραγωδία: «Αΐας». Εισαγωγή. Διαδραστικά Σχολικά Βιβλία.
Βλ. <<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-B123/682/4521,20457/>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

⁸³⁶ Σκηνοθετίδα / θεωρητικός θεάτρου και περφόρμανς.

⁸³⁷ Η Ιόλη Ανδρεάδη στη διδακτορική της διατριβή με θέμα τα Αναστενάρια, εκτός από τη σύνδεση της τελετουργίας με τις παραστασιακές τέχνες που πραγματοποιεί, επικεντρώνει και στη σχέση με τη συν-μαρτυρία των συμμετεχόντων, ως συνδετικό ιστό της συνέχισης αυτής της τελετουργίας.
Ioli Andreadi, *The Anastenaria ritual performance in relation to witnessing and elements of stage practice*. Doctoral Thesis. King's College London (University of London), 2014.

Βλ. <<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.638833>>.

⁸³⁸ Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση. *op.cit.*, σελ. 271-287.

καταγωγή αυτήν στατική μέσα στο χώρο και στο χρόνο». ⁸³⁹ Αναλογιζόμενος τη σύνθεση του κοινού στην περφόρμανς του Franko B, υπερθεματίζουμε την τοποθέτηση της Ρηγοπούλου για την κοινότητα στα Αναστενάρια: οι παρόντες στην περφόρμανς θεατές όχι μόνο είχαμε γενικό ενδιαφέρον για την πρακτική της περφόρμανς στη σύγχρονη τέχνη, αλλά και ειδικό για το έργο του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Έτσι, συγκροτήσαμε μια ιδιότυπη εφήμερη κοινότητα, μια *φυλή* θεατών συν-μαρτύρων. Η περφόρμανς του Franko B ήταν μία πρό(σ)κληση προς τους επισκέπτες / μάρτυρες για να συνομιλήσουν με τον θρήνο του πληγωμένου κορμιού σε αυτό το Καθατήριο, έναν μεταβατικό τόπο κάθαρσης, σε μια τελετή μετάβασης. Πρόκειται για μια *κατάβαση* που αιωρείται και αναστέλλεται διαρκώς, καθώς η διαδρομή από λευκή γίνεται πορφυρή. Η τελετή της περφόρμανς λειτουργεί για τον θεατή και ως χρονικό αδιέξοδο· από την εμπειρία μας κατά την παρακολούθηση, υπήρχε αίσθηση βαθιάς αγωνίας, της οποίας η επικοινωνία μεταξύ των θεατών ήταν έντονα βλεμματική και ερωτηματική ως προς την έκβαση. Τα μάτια των θεατών συναντιούνταν, σαν να τα είχε διαπεράσει ηλεκτροφόρο σώμα. Καθόμασταν άφωνοι κι αμήχανοι, με αίσθημα συνέργειας σε μια αποτροπιαία πράξη. Τα αισθήματα ήταν ακραία: αηδία, αποστροφή, ντροπή. Τα δάκρυα των θεατών έρρεαν συνεχώς. Το σώμα αυτό, όπως υποστηρίζει και η Jones, ⁸⁴⁰ φέρει χαρακτηριστικά άνδρα λευκού (σε δυτική χώρα προσθέτουμε εμείς) και ο Franko B το προσφέρει υπό κρίση, με ένα διαρκές αποτύπωμα, το οποίο αυξάνεται και μετουσιώνεται σε συλλογική εμπειρία: αυτή της υπέρβασης της ανοιχτής πληγής, της διείσδυσης στο σώμα του άλλου, της πρόσκλησης να εισέλθουμε· όπως ο *Άπιστος Θωμάς* του Caravaggio, ⁸⁴¹ τοποθετεί το δάχτυλό του στην πληγή του Χριστού για να πιστέψει.

Όπως διαπιστώνει και η Ρηγοπούλου για την Orlan, μέσω της απευθείας θέασης του προσώπειου του φόβου και του θανάτου της Γοργόνας ⁸⁴², «Το τρομαγμένο και πονεμένο σώμα-προσωπείο εγκυμονεί τρόπο και πόνο για το θεατή» ⁸⁴³ – έτσι κι εμείς, έντονα βιωματικά, οδηγηθήκαμε στο όριο του φόβου· η κυριαρχία του φόβου διαφέρει από θεατή σε θεατή καθώς «μπορεί να βρίσκεσαι μέσα στο τρομερό και να μην τρομάξεις, όπως επίσης μπορείς να έχεις την απαραίτητη απόσταση από αυτό και να

⁸³⁹ *ibid*, σελ. 44.

⁸⁴⁰ Jones, *op.cit.*

⁸⁴¹ Βρίσκεται στη Γερμανία, στο Potsdam, Sanssouci Picture Gallery.

⁸⁴² «Η ιστορία της Γοργόνας» όπως αναλύεται στο *Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 172-183.

Συγκεκριμένη αναφορά από *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 172.

⁸⁴³ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 459.

μην αντέχεις να το δεις. Τα όρια του φόβου είναι ρευστά. Η αποκάλυψή του μπορεί να είναι αργή ή ξαφνική. Η σωματική τέχνη προϋποθέτει τη δύσκολη διαδικασία της εύρεσης ενός κοινού που να μπορεί να αντέχει να δει».⁸⁴⁴

Η Mary Richards στο άρθρο της *Specular Suffering: (Staging) the bleeding body*⁸⁴⁵, για το περιοδικό PAJ, περιγράφει κι αυτή την αναλογία του ματωμένου σώματος με το σώμα του Χριστού και παρατηρεί ότι «η επιλογή τους να παρουσιάσουν τον εαυτό τους ως σημαδεμένο και ματωμένο αντλείται από την πιο απεικονισμένη μορφή του δυτικού πολιτισμού – τον σταυρωμένο Ιησού».⁸⁴⁶

Λόγω της απώλειας της δύναμης του λόγου αλλά και της εικόνας στη σύγχρονη δυτική κοινωνία, εξαιτίας της κατάχρησής τους, οι καλλιτέχνες «σωματοποιούν την επικοινωνία, μετατρέποντας τον μη ρηματικό “λόγο” των δικών τους ανησυχιών σε αιμορραγούσα σάρκα. Είτε συνειδητά είτε όχι, τα σώματα αυτών των καλλιτεχνών απηχούν την εικονογραφία των θρησκευτικών παθών και παρέχουν ένα έντονο, πνευματικό σημείο σύνδεσης για το σημερινό, σε μεγάλο βαθμό κοσμικό, κοινό της περφόρμανς».⁸⁴⁷ Η Richards συνεχίζει εστιάζοντας στον χώρο που ενώνει το κοινό με τον περφόρμερ και διαπιστώνει ότι εγκαθιδρύονται σε αυτόν σχέσεις οικειότητας: «Το γεγονός ότι οι παραστάσεις αυτές παράγονται ζωντανά για ακροατήριο σε άμεση επαφή που μοιράζεται τον ίδιο χώρο, ανυψώνει την εμπειρία των θεατών πέρα από την καθημερινή οπτική τροφή που κατασκευάζεται από διαμεσολαβούντα πάσχοντα σώματα που βλέπουμε στην τηλεόραση, στο ίντερνετ και στις εφημερίδες».⁸⁴⁸ Ο καταγιγισμός με εικόνες και παραστάσεις σωμάτων –σωμάτων νεκρών, πνιγμένων, ακρωτηριασμένων, κακοποιημένων, βιασμένων ή σωμάτων θελκτικών, υπερσεξουαλικών, ωραιοποιημένων και χειρουργικά μεταποιημένων– μέσα από αυτά τα επικοινωνιακά μέσα γίνεται με τρόπο βίαιο και σωρευτικό έτσι ώστε οδηγούν σε παθητικότητα και αποξένωση από την ίδια τη φυσικότητα του σώματος. Η Richards διακρίνει στις προθέσεις των περφόρμερ που προβάλλουν το τραυματισμένο τους σώμα, αυτή την αποκατάσταση της σχέσης με το πρωτογενές σώμα. Θεωρεί ότι οι περφόρμερ αυτοί διακατέχονται από «ανοιχτότητα και γενναιοδωρία», κάτι που

⁸⁴⁴ *ibid*,σελ. 458.

⁸⁴⁵ Mary Richards, «Specular Suffering: (Staging) the bleeding body», *PAJ: A Journal of Performance and Art*.88 (2008), σελ.108-119.

⁸⁴⁶ *ibid*, σελ.108.

⁸⁴⁷ *ibid*.

⁸⁴⁸ *ibid*, σελ.109.

μεταβιβάζεται στο κοινό και μέσω των τραυματισμών τους, αφού το κοινό τελικά νιώθει «συμπόνια και ενσυναίσθηση».

Το σώμα έχει τα όριά του προς τον έξω κόσμο. Είναι ένα χώρος πριν από τον χώρο ανάμεσα με τον άλλον και τον ευρύτερο χώρο. Το άνοιγμα αυτού του εσωτερικού χώρου προς τον ενδιάμεσο με τον άλλον, σοκάρει, ίσως προσβάλλει και υπερβαίνει άγραφους κανόνες και ταμπού. Η «σκόπιμη διάρρηξη» αυτών των ορίων δημιουργεί ένα τόσο συνταρακτικό γεγονός, που δεν μπορεί να αφήσει αδιάφορο το κοινό. Όπως αναφέρει η Richards:

«Παραβιάζοντας τα σύνορα, καταστρέφουν τη δική τους, καθώς και τη δική μας αίσθηση της ολότητας. Γιατί, μολονότι η ικανότητα του δέρματος να περιέχει και να μεταβάλλεται, ανάλογα με τις εσωτερικές και εξωτερικές συνθήκες, το καθιστά [το δέρμα] μεταβατική ζώνη που αλλάζει συνεχώς και προσαρμόζεται, [το δέρμα] μετατρέπεται σε χώρο ασάφειας και δυνητικού κινδύνου όταν παραβιάζεται. Αυτή η τρωτότητα και η αίσθηση της έκθεσης είναι ζωτικής σημασίας για την επικοινωνιακή λειτουργία των σε έκθεση αιμορραγούντων σωμάτων, τόσο για τους τραυματίες όσο και για το κοινό που είναι μάρτυρας της διάρρηξης. Όταν επιτρέπεται στα υπό κανονικές συνθήκες εσωτερικά υλικά του σώματος να εκρέουν στον εξωτερικό χώρο, ως θεατές βιώνουμε μίαν άγρια σωματική αντίδραση. Μία σπλαχνική σύνδεση δημιουργείται ανάμεσα στο τραυματισμένο σώμα που εμφανίζεται και σε όσους παρακολουθούν. Η φύση και η ένταση αυτής της σύνδεσης θα ποικίλλουν φυσικά, αλλά η εμπλοκή των θεατών, τουλάχιστον αρχικά, είναι πιθανό να συμβεί σε πολύ βασικό φυσιολογικό, αντί για πνευματικό ή λογικό, επίπεδο».⁸⁴⁹

Ο καλλιτέχνης περφόρμανς και ακαδημαϊκός Dominic Johnson, παραθέτοντας το κείμενο των Campbell και Spackman, αναδεικνύει το ζήτημα της θέασης και αναφέρει ότι η απουσία της πληροφορίας, «προγραμματικών σημειώσεων ή προφορικών κειμένων»⁸⁵⁰, γίνεται λόγω της περιορισμένης έκτασης των «λέξεων» συγκριτικά με την

⁸⁴⁹ *ibid*, σελ. 116.

⁸⁵⁰ Dominic Johnson, *Theatre and The Visual*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, σελ. 41, 45.

εικόνα, που είναι ανοιχτή «σε πολλαπλές ερμηνείες».⁸⁵¹ Ο Franko B μιλάει με το σώμα του, με το «οπτικό μέρος του έργου του».⁸⁵² Η θέαση, η ενέργεια του θεάσθαι, γίνεται η πρωταρχική αίσθηση για την εμπειρία της περφόρμανς. Δεν είναι όμως παθητική, εμπειριέχει την κριτική σχετικά με το τι κοιτάμε, τι αποφεύγουμε να κοιτάξουμε. Σύμφωνα με τον Johnson, η περφόρμανς καθιερώνει μια δική της συνθήκη «μεσολάβησης» στην οποία εμείς τοποθετούμαστε ως «ενορατικό» υποκείμενο, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα. Μέσα από το παράδειγμα του γυμνού, μονοχρωματικού, ματωμένου σώματος του Franko B, που περπατά σε πασαρέλα στο *I Miss You*, αλλά και σε άλλα έργα του, ο Johnson διαπιστώνει το άνοιγμα των εικαστικών τεχνών προς τις πολιτικές πρακτικές του σώματος, κάτι που κατά τον Johnson δεν συμβαίνει στον θεατρικό χώρο,⁸⁵³ ενώ κατά την εκτίμησή μας μπορεί να συμβεί, όπως είδαμε παραπάνω με τον Romeo Castellucci.

Η Ρηγοπούλου, μέσα από αναφορά στον Oswald Spengler⁸⁵⁴ και στο έργο του *Η παρακμή της Δύσης*,⁸⁵⁵ εν σχέσει με την ψυχή και το σώμα, εγείρει το ζήτημα του «γυμνού» σώματος:

«Όσο για το γυμνό, αποτελεί την έκφραση μιας υπερβολικής σωματικότητας που εκφράζεται από την αρχαιότητα –ελληνική και ρωμαϊκή–, και ο μύθος της είναι αντίθετος από αυτόν της Δύσης... Για τον Αριστοτέλη, υποστηρίζει ο Spengler, *η ψυχή είναι η μορφή του σώματος*, ενώ για τον Γκαίτε *το σώμα είναι το περιέχον την ψυχή*».⁸⁵⁶

Η σχέση σώματος και ψυχής αναδιαμορφώνεται ιστορικά, κάτι που αντανακλάται στην τέχνη. Η Ρηγοπούλου αναφέρεται στο γυμνό σώμα των αρχαίων γλυπτών, όπου σε όλες τις θέσεις και στάσεις, είναι κατά Spengler «πάντα συγκεντρωμένο στον εαυτό

⁸⁵¹ Σημείωση από Campbell και Spackman, *op.cit.*, σελ. 60, Σε: Johnson, *ibid*, σελ. 41, 45.

⁸⁵² *ibid*.

⁸⁵³ *ibid*.

⁸⁵⁴ Ιστορικός και φιλόσοφος.

⁸⁵⁵ Oswald Spengler, *Η Παρακμή της Δύσης. Περίγραμμα μιας μορφολογίας της Παγκόσμιας Ιστορίας. Μορφή και Πραγματικότητα* (Πρώτος Τόμος) / *Κοσμοϊστορικές προοπτικές* (Δεύτερος Τόμος). (1^η έκδ.: 1918), Αθήνα: Τυπωθήτω / Δαρδανός, 2005.

⁸⁵⁶ *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 44.

του, είναι όπως ο περίπτερος ναός, χωρίς εσωτερικό, δηλαδή χωρίς ψυχή».⁸⁵⁷ Το γυμνό «μοιάζει να αναδύεται εντελώς απροβλημάτιστα στην αρχαία Ελλάδα».⁸⁵⁸ Οι προβολές νοημάτων επάνω του είναι πολυεπίπεδες: το ανδρικό γυμνό, που επικράτησε στην αρχαία Ελλάδα μέσα από τους γυμνούς Κούρους, αποτέλεσε «σύμβολο της αναγεννησιακής πνευματικής και ψυχικής σύλληψης του διαλόγου κόσμου και ανθρώπου και της σεξουαλικής χειραφέτησης σε νεώτερες εποχές – και επίσης σύμβολο της δαιμονοποίησης της ίδιας χειραφέτησης σε άλλες περιοχές του κόσμου μέχρι και σήμερα».⁸⁵⁹ Το γυναικείο κορμί, από την άλλη, «διαγράφεται με θελκτική υπαινικτικότητα», στις Κόρες, κάτω από το ρούχο.

Το «τερατώδες» δεν έχει θέση στην απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος του 4ου π.Χ. και των επόμενων αιώνων, «είναι όμως παρόν στις συμβολικές μορφές της ελληνικής πραγματικότητας»⁸⁶⁰ του τότε. Έως τις μέρες μας η συγκρότηση κοινοτήτων πραγματοποιείται από διαφορετικά υποκείμενα, καθένα από τα οποία μπορεί να είναι «περίεργο, ανάποδο, προκλητικό, έξω από κάθε νορμοποιητικό πεδίο, κόντρα σε καθετί που είναι απλό, ευχάριστο, καθησυχαστικό και καθημερινό».⁸⁶¹ Κατ' αντίστοιχο τρόπο η ψυχίατρος και αναλύτρια Χλόη Κολύρη περιγράφει τον ορισμό του queer: ως συνάντηση της τέχνης με τις σπουδές φύλου. Στο μανιφέστο που έγραψε ο Franko B το 2003, με τίτλο *I feel empty*, μιλά για την οντολογία του έργου του: «Οι επικριτές θα πουν ότι κάνω τερατώδη δουλειά, και κατά έναν τρόπο είναι: η λατινική ρίζα *monstrare* σημαίνει *δείχνω*. Αν λοιπόν ένα τέρας είναι κάτι που δείχνει τον εαυτό του τόσο πολύ όσο σας φαίνεται, τότε επιτρέψτε μου να είμαι ένα τέρας».⁸⁶²

⁸⁵⁷ *ibid.*

⁸⁵⁸ *ibid.*, σελ.174.

⁸⁵⁹ *ibid.*

⁸⁶⁰ Η Ρηγοπούλου αναλύει τη συνύπαρξη διφορούμενων, μέσα στην απεικόνιση: τους τερατώδεις Κενταύρους στον Παρθενώνα, στον αρχαϊκό ναό της Αρτέμιδας στην Κέρκυρα με το γοργόνειο στο αέτωμα, και κυρίως παραδείγματα από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Για περισσότερα, Βλ. *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 175-183.

⁸⁶¹ Χλόη Κολύρη, *Το φύλο σαν δόλωμα: Ψυχανάλυση, Πολιτική και Τέχνη*, Αθήνα: Πατάκη, 2017, σελ. 61.

⁸⁶² Adrian Heathfield (επιμ.), *LIVE: Art and Performance*. London: Tate Publishing, 2004, σελ. 226.

Στο υποκεφάλαιο *Τελετουργία και Πολιτική στη σωματική τέχνη*⁸⁶³, στο *Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, η Ρηγοπούλου παρακολουθεί τον René Girard, ο οποίος μελετά τη σχέση του αποδιοπομπαίου τράγου και της κοινωνίας. Καταλήγοντας ότι οι ανθρώπινες κοινωνίες κάποτε φτάνουν σε θυσιαστική κρίση, καθώς «Οι θυσίες, εγγύηση της κοινωνικής αλλά και της κοσμικής συνοχής, παύουν να λειτουργούν και η κοινωνία αναζητά, πέφτοντας σ' έναν κύκλο επανάληψης από τον οποίο δεν λείπει ο ψυχαναγκασμός, τον επόμενο αποδιοπομπαίο τράγο».⁸⁶⁴ Η σκέψη αυτή επεκτείνεται από την Ρηγοπούλου και στο επόμενο βιβλίο της, αφιερωμένο στο *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*, όπου αναλύεται η συνάντηση δημιουργού και θεατή –την οποία είδαμε και στην Εισαγωγή, στο υποκεφάλαιο «Σώμα και περφόρμανς»–, η συνάντηση *σωμάτων / αρχείων* ως ένα *εκκρεμές στοίχημα*. «Και, ακόμα, το πώς θα επενδυθεί το τραύμα, ιστορικό ή ατομικό, στον βαθμό που ο / η performer δεχτεί ή αρνηθεί τον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου».⁸⁶⁵

Κάποιες φορές ο καλλιτέχνης παίρνει το ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου από μόνος του. Ίσως πιο κοντά στη θεώρηση του σώματος του Franko B, είναι το σώμα στον Κόκκο, το οποίο είναι ένα δοχείο συλλογικών μνημών, ονείρων, φόβων που μέσω της δράσης, κι όχι της απόσυρσης, μεταφέρει το περιεχόμενο στον θεατή. Ο ηθοποιός γίνεται ένα μέσο, ένα καταπονημένο σώμα που εκτελεί αυτή την ασκητική λειτουργία. Στην περίπτωση του Κόκκου, λόγω της θεατρικής συνθήκης, ενεργοποιείται όλο το φάσμα των εργαλείων του ηθοποιού: ο λόγος (η ποίηση), το βλέμμα, η αντίληψη και η κίνηση μέσα στον χώρο. Στον Franko B, πρόκειται για ένα μοναχικό, αυτοβιογραφικό σώμα που αναλαμβάνει τον πόνο των άλλων.

⁸⁶³ Η Ρηγοπούλου παρουσιάζει το παράδειγμα των Βιεννέζων αξιονιστών και αναλύει το έργο τους. Στο: *Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 470-477.

⁸⁶⁴ *ibid*, σελ.472.

⁸⁶⁵ *Το Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*, *op.cit.*, σελ. 301.



Εικόνα 18: *I miss you*, 2003, φωτογραφία Hugo Glendinning



Εικόνα 16: *I miss you*, 2003, φωτογραφία Hugo Glendinning



Εικόνα 17: *I miss you*, 2003, φωτογραφία Hugo Glendinning

4.β. Λήδα Παπακωνσταντίνου | Ιέρεια της πόλης

*«Η περφόρμανς εύχεται και ελπίζει, μέσα στο λίγο χρόνο που έχει, να μεταφερθεί και στη σωματικότητα του θεατή».*⁸⁶⁶

Λήδα Παπακωνσταντίνου

Η Παπακωνσταντίνου προέρχεται από τον χώρο των εικαστικών αλλά με ερευνητική προσέγγιση προς τις παραστασιακές τέχνες· μαζί με τον Franko B ανήκουν στον χώρο της εικαστικής περφόρμανς. Με τον τελευταίο συνδέεται με το φερόμενο ανείπωτο πένθος, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Θα μπορούσαμε να επεκτείνουμε τη σύνδεσή της, μέσω των προσωπειών της αρχαίας τραγωδίας και της ελληνικότητας, με τον Κόκκο και τον Λαζαρίδη. Με τον Sehgal σχετίζεται, επίσης, καθώς υιοθετούν την πρακτική της περιπατητικής σε εξωτερικό χώρο, και με την Χασάπη ως προς την έρευνα της ακινησίας ή τις μικρο-κίνησης.

Εργο-βιο-γραφία

Η Παπακωνσταντίνου⁸⁶⁷ γεννήθηκε στα τέλη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και έφυγε για την Αγγλία το 1967. Στο κολέγιο στο οποίο φοίτησε υπήρχε δυναμική και

⁸⁶⁶ Από προσωπική τηλεφωνική επικοινωνία με την καλλιτέχνη, 19/09/2019.

⁸⁶⁷ Η Λήδα Παπακωνσταντίνου γεννήθηκε στον Αμπελώνη Λάρισας, το 1945. Ξεκίνησε με σπουδές γραφικών τεχνών στη Σχολή Δοξιάδη (1962-65) και φοίτησε στο προπαρασκευαστικό έτος της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας (1965-66). Μετά εγκαταστάθηκε στη Μ. Βρετανία έως το 1974. Εκεί σπούδασε Καλές Τέχνες στο Loughton College of Art, Λονδίνο (1967-68) και στο Maidstone College of Art (Kent Institute of Art & Design), Kent (1968-71). Ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που εισήγαγαν στον ελληνικό εικαστικό χώρο, κατά τη δεκαετία του '70, μορφές τέχνης όπως τα περιβάλλοντα, τα χάπενινγκς και οι περφόρμανς. Ο τελετουργικός χαρακτήρας και οι αυτοβιογραφικές νύξεις ενισχύουν την πολυεπίπεδη επικοινωνιακή λειτουργία των δράσεών της. Έχει πραγματοποιήσει πάνω από είκοσι ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, και έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από εξήντα ομαδικές. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι: Περιβάλλον-Δράση (Αθήνα, 1981), Europalía, (Αμβέρσα, 1982), 20ή Μπιενάλε του Sao Paulo (1989), Athens by Art (2004). Το 2002 πραγματοποιήθηκε αναδρομική παρουσίαση του έργου της στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο στη Θεσσαλονίκη. Το 2005 κυκλοφόρησε το βιβλίο *Λήδα Παπακωνσταντίνου Performance, Film, Video 1969-2004* από τις εκδόσεις Κύβος. Με ίδιο τίτλο διοργανώθηκαν, το 2006, από το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, παρουσιάσεις του έργου της στο Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα και στο Μπένι Χαμάμ, Θεσσαλονίκη. Το 2010 δημιούργησε μια μεγάλη σύνθεση με τίτλο *Ο χρόνος στα χέρια μου*, για το σταθμό Μοναστηράκι του αθηναϊκού Μετρό. Το 2007 και το 2015 ήταν τιμώμενη καλλιτέχνη στην Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης. Βιογραφικό από την ψηφιακή πλατφόρμα του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, βλ. <<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=537>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

πρωτοποριακή σύνθεση διδασκόντων: ο Stuart Brisley⁸⁶⁸, από τους πρωτοπόρους της βρετανικής περφόρμανς, και ο Marc Camille Chaimowicz⁸⁶⁹, εξίσου σημαντικός εικαστικός καλλιτέχνης, που κινούνταν μεταξύ περφόρμανς και εγκατάστασης, σύμφωνα με την καλλιτέχνηδα⁸⁷⁰. Η Παπακωνσταντίνου βρέθηκε σε μία εκπαιδευτική συνθήκη πειραματισμού και καλλιτεχνικής αναζήτησης, δεδομένου ότι επέλεγαν ως διδάσκοντες όσους καλλιτέχνες ανήκαν «πιθανότατα στο Κομμουνιστικό Κόμμα της Αγγλίας» και είχαν διαφύγει εκτός Λονδίνου, καθώς με το πολιτικό κίνημα του 1968 ο συντηρητισμός στην Αγγλία είχε ενταθεί⁸⁷¹. Η Παπακωνσταντίνου έχει διαγράψει μια πορεία με περφόρμανς μέσα σε in situ εγκαταστάσεις και έχει καταγραφεί ως δυναμική παρουσία στον μοναδικό θεσμό που έχουμε στην Ελλάδα, το Φεστιβάλ Περφόρμανς, το οποίο ξεκίνησε ως γεγονός παράλληλο με την Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, το 2007· τότε ήταν η τιμώμενη καλλιτέχνης ενώ έγινε και μεγάλο αφιέρωμα στο έργο της το 2015, στο 4ο Φεστιβάλ Περφόρμανς. Επίσης παρουσίασε την in situ εγκατάσταση *Για πάντα* το 2009, στο φεστιβάλ *Αισχύλεια*, στο Παλαιό Ελαιουργείο της Ελευσίνας.

Κατά τη διάρκεια των σπουδών της στη νότια Αγγλία αναπτύσσει έντονη δραστηριότητα περφόρμανς στον δημόσιο χώρο, στο θέατρο και κυρίως στους χώρους του κολεγίου όπου σπουδάζει. Η Παπακωνσταντίνου αντιλαμβάνεται από νωρίς (από τις σπουδές της ακόμη) και συλλαμβάνει την έννοια της συνεργασίας: στο εισαγωγικό σημείωμα της μονογραφίας της⁸⁷² περιγράφει τις γνωριμίες και συνεργασίες της με καλλιτέχνες και με ιστορικούς και θεωρητικούς ως συμπαραστάτες στη διαδικασία παραγωγής έργου. Η Sally Potter⁸⁷³, η οποία συμμετείχε ως περφόρμερ και ως θεατής

⁸⁶⁸ Ο Stuart Brisley είναι Άγγλος καλλιτέχνης περφόρμανς και καθηγητής στο Slade School of Fine Art στο Λονδίνο. Το 1968 συμμετείχε στην κατάληψη του Hornsey College of Art από το προσωπικό και τους φοιτητές (γνωστό ως «Hornsey sit-in»). Τις δεκαετίες 1960 και 1970 ασχολήθηκε κυρίως με περφόρμανς μεγάλης χρονικής διάρκειας, επηρεασμένες από τις μαρξιστικές ιδέες του, ενώ από το 1980 στρέφεται στη γλυπτική και στην εγκατάσταση. Από: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/brisley-beneath-dignity-t03315>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

⁸⁶⁹ Ο Marc Camille Chaimowicz γεννήθηκε στο Παρίσι αλλά τη δεκαετία του 1950 η οικογένειά του μετακόμισε στο Λονδίνο, όπου ζει κι εργάζεται από τότε. Συνδυάζει διαφορετικά είδη και εκφράσεις: ζωγραφική, κολάζ, γλυπτική, εγκατάσταση, έπιπλο, φωτισμό, κεραμικά, υφαντική και ταπετσαρίες. Από: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/marc-camille-chaimowicz-882>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

⁸⁷⁰ Από προσωπική τηλεφωνική επικοινωνία, 19/09/2019.

⁸⁷¹ *ibid.* Στη συζήτησή μας η Παπακωνσταντίνου αναφέρθηκε και στην αμηχανία που υπήρχε σχετικά με την ορολογία –από τότε, και συνεχίζεται μέχρι σήμερα–, αλλά και τα όρια μεταξύ των εικαστικών και των παραστασιακών τεχνών – που ήταν δυσδιάκριτα.

⁸⁷² Ελένη Σαρόγλου (επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου: Performance Film Video 1969-2004*. Αθήνα: Cube Art editions, 2004.

⁸⁷³ Σκηνοθέτις της κινηματογραφικής ταινίας *Orlando*.

στην *Greek Performance* (Ελληνική Περφόρμανς) της Παπακωνσταντίνου, περιγράφει γλαφυρά την εμπειρία των νέων ανθρώπων που συναντήθηκαν και υποστήριξαν το όραμα της Ελληνίδας καλλιτέχνιδος:

«Η δουλειά ήταν παθιασμένη, πεινασμένη και επείγουσα, όπως μόνο μία παράσταση μπορεί να είναι... Κανένας από αυτούς που την είδαν –που υπήρξαν μάρτυρες αυτής της δουλειάς– δεν μπορεί να μην έχει επηρεαστεί από αυτή. Η ιδιοφυΐα της Λήδας (πέρα από τη μαεστρία της εικόνας, την ενθουσιώδη αίσθηση του χώρου και της αρχιτεκτονικής, τη μελετημένη εξερεύνηση της πολιτιστικής της κληρονομιάς) εντοπίζεται στην τόλμη της και στην ικανότητά της να εμπνέει τους γύρω της. Ήμασταν ευτυχείς που παίζαμε κάποιο ρόλο στο όραμά της και που νιώθαμε τόσο ζωντανοί».⁸⁷⁴

Greek Performance

Θα αναφερθούμε στην *Greek Performance* κατ' αρχάς γιατί θεωρούμε ότι θα μας δώσει το πλαίσιο ανάγνωσης του έργου *Εις το Όνομα* της Παπακωνσταντίνου: αυτό των ανοικτών μέσων, αλλά κυρίως της συνεργασίας, που δανείζεται στοιχεία από τις παραστασιακές τέχνες χωρίς αποστασιοποίηση ή απώθηση για το θέατρο, που συνήθως έχουν οι εικαστικοί καλλιτέχνες. Η συγκεκριμένη περφόρμανς, ένα από τα πρώιμα έργα της, παρουσιάστηκε το 1970 στο Maidstone College of Art, του Κεντ, αλλά και στο Bloomsbury Theatre, στο Λονδίνο. Θα μελετήσουμε την περφόρμανς μέσω δύο πηγών. Η πρώτη είναι το βιβλίο της Παπακωνσταντίνου, όπου περιέχεται λεπτομερής περιγραφή από την ίδια.⁸⁷⁵ Αλλά δεδομένου ότι και η καταγραφή καθεαυτή της περφόρμανς είναι πρωταρχική εμπειρία για τον θεατή, θα περιγράψουμε και θα αναλύσουμε, ως δεύτερη πηγή, το βίντεο⁸⁷⁶ που δημιουργήθηκε το 2005, το οποίο έχει αναρτήσει η καλλιτέχνις στον ιστότοπό της, και εμείς το θεωρούμε ως διαφορετικό έργο.

⁸⁷⁴ Sally Potter, «Πρόλογος», Στο: *Λήδα Παπακωνσταντίνου*, *op.cit.*, σελ. 16.

⁸⁷⁵ *Λήδα Παπακωνσταντίνου*, *op.cit.*, σελ. 31.

⁸⁷⁶ Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Greek Performance* (1970). Στο: <<https://vimeo.com/130326241>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

Στην αρχή ακούμε ένα πολυφωνικό μοιρολόι με ήχο σαν από παλιό γραμμόφωνο⁸⁷⁷ κι έπειτα ανθρώπινες φωνές και όργανα από το ιαπωνικό θέατρο Καμπούκι, που έχουν προστεθεί στο μοντάζ της καταγραφής ετεροχρονισμένα.⁸⁷⁸ Βλέπουμε στατικές εικόνες, σαν φωτογραφίες από θεατρικό δρώμενο, μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στη συνέχεια, σ' έναν μετωπικά διαμορφωμένο χώρο θέασης, με το κλασικό βρετανικό μακρόστενο τούβλο και λευκά βαμμένους τοίχους, η σκηνή συγκροτείται από δύο τεράστιους διαφανείς φουσκωτούς σταυρούς που ενώνονται και, στη βάση του καθενός, εσωτερικά, βρίσκονται δύο ημίγυμνοι άνθρωποι, βαμμένοι λευκοί.

Η ομάδα των περφόρμερ είναι χορογραφημένη σε ένα συμμετρικό ημικύκλιο, σαν ιερό εκκλησίας, και από τα κοστούμια που φορούν καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μία τελετή. Οι περφόρμερ είναι στο σύνολο δεκατρείς. Στο κέντρο είναι καθισμένες τρεις γυναικείες μορφές, ντυμένες στα μαύρα, με σκεπασμένα τα κεφάλια με τεράστια μαύρα μαντήλια (η μεσαία κρατά ένα αναμμένο κερί, ενώ αναμμένα κεριά βρίσκονται επίσης εκατέρωθεν, μπροστά τους στο πάτωμα): υπάρχουν ακόμη τρεις φιγούρες δεξιά και τρεις αριστερά, με λευκά κοστούμια (σαν σεντόνια που καλύπτουν από το κεφάλι, με τριγωνικό σχήμα που μοιάζει με πύραυλο, κι ενδυματολογικές αναφορές σε μεσαιωνικούς μοναχούς και οπαδούς κου-κλουξ-κλαν). Ένα ζευγάρι αποτελούμενο από γυναίκα και άντρα εισέρχεται, με θεατρικά κοστούμια – που θυμίζουν τα γλυπτά/σκηνικό του Γιάννη Παππά για τις *Ικέτιδες* στην Επίδαυρο, το 1964, σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού⁸⁷⁹. Τα κοστούμια έχουν ως βάση μία στολή πιλότου, η οποία είναι ζωγραφισμένη κατά τόπους με λευκή μπογιά, ενώ διακρίνονται έμφυλα στοιχεία τόσο στο ανδρικό σώμα (επωμίδες ράγκμπυ και, κατά μήκος των χεριών, κάθετα καρφιά) όσο και στο γυναικείο (δύο γύψινα στήθη), τοποθετημένα πάνω στη στολή ώστε να είναι διακριτά. Και τα δύο κεφάλια είναι τυλιγμένα με γάζες, και στο πρόσωπο φέρουν λευκή μάσκα, αντίγραφο του προσώπου της Παπακωνσταντίνου.

Το ζεύγος αγκαλιάζεται και αρχίζει να ερωτοτροπεί, στη συνέχεια γδύνονται και αποκαλύπτουν τα βαμμένα γκρι σώματά τους. Αρχίζουν, αγκαλιασμένοι σε ερωτικές στάσεις, να κυλιούνται στο πάτωμα, ενώ ταυτοχρόνως οι λευκοί κώνοι περιστρέφονται σαν δερβίσηδες Σούφι ή μετατοπίζονται από το ένα πόδι στο άλλο καθώς το ζεύγος

⁸⁷⁷ Σαν το βινύλιο να έχει γρατζουνιές.

⁸⁷⁸ Σε συνεργασία με τον Μάκη Φάρο, καλλιτέχνη ο οποίος ειδικεύεται στη βιντεοτέχνη.

⁸⁷⁹ Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 1987, σελ. 260-265.

παίρνει πολλές ερωτικές στάσεις στο πάτωμα. Στο τέλος της περφόρμανς (κάτι που δεν υπάρχει στο βίντεο καταγραφής), το ζευγάρι που έκανε έρωτα απελευθερώνει το ζευγάρι μέσα από τους πλαστικούς σταυρούς:

«στους οποίους βάζουν φωτιά χρησιμοποιώντας τα κεριά. Καίγονται αργά, όμορφα. Πύρινη βροχή, το πλαστικό λιώνει και στάζει φλεγόμενο, δημιουργώντας πυκνό καπνό. Το γκρι ζευγάρι αποχωρεί, ακολουθούν το λευκό ζευγάρι και οι άνθρωποι-κώνοι. Οι γυναίκες με τα μαύρα παραμένουν στη σκηνή με τους φλεγόμενους σταυρούς. Μοιρολόι. Τα φώτα σβήνουν».⁸⁸⁰

Το ανδρόγυνον

Το 1970, όταν παρουσιάζεται η *Greek Performance*, η Αγγλία έχει εισέλθει στη φάση της σεξουαλικής απελευθέρωσης που έχει ξεκινήσει από το '60 στην Αμερική. Μόλις δύο χρόνια πριν, το 1968, η Γιόκο Όνο με τον Τζον Λένον παρουσιάζουν τον δίσκο *Δύο παρθένοι* (*Two virgins*), του οποίου το εξώφυλλο τούς δείχνει γυμνούς· ο συμβολισμός του γυμνού ζευγαριού ταρακούνησε όλον το δυτικό κόσμο, στη δε Μεγάλη Βρετανία θεωρούνταν τόσο προκλητικό που έβαζαν / έκρυβαν τον δίσκο σε χάρτινη σακούλα. Αυτή η ανατρεπτική περίοδος κατά την οποία διαμορφώνεται η Παπακωνσταντίνου στη Μεγάλη Βρετανία είναι, αντιθέτως, η μαύρη περίοδος κατά την οποία η Ελλάδα τελεί υπό δικτατορικό καθεστώς. Η ιστορικός της περφόρμανς Ειρήνη Γερογιάννη, στη διδακτορική της διατριβή, περιγράφει το έργο *Greek Performance* ως ένα σύνθετο θέαμα, όπου «διαφορετικές ταυτότητες εμπλέκονταν μεταξύ τους για να αποδώσουν το πλέγμα χαρακτηριστικών που είναι η ίδια η καλλιτέχνις».⁸⁸¹ Και συνεχίζει:

«Μέσα από το ίδιο το όνομα της περφόρμανς, τις αναφορές στη θρησκεία και στο ρόλο της γυναίκας ως φύλου που πενθεί, στις εγκλωβισμένες ανθρώπινες σχέσεις και στη σεξουαλική απελευθέρωση, αλλά και στην καταστροφή ως μέσο ρήξης με το παλαιό, η καλλιτέχνις συμπυκνώνει σε ένα έργο ό,τι κουβαλούσε

⁸⁸⁰ Λήδα Παπακωνσταντίνου, *op.cit.*, σελ. 31.

⁸⁸¹ Γερογιάννη, *op.cit.*, σελ. 410.

μαζί της από την Ελλάδα, ως νέα γυναίκα, η οποία βρίσκει τον εαυτό της σε μια πολύ πιο απελευθερωμένη –κοινωνικά και καλλιτεχνικά– χώρα και κοινωνία».⁸⁸²

Το δίπολο γυναίκα-άνδρας, και σε κεντρικό ρόλο αλλά και, στο υπόβαθρο, ως το εγκλωβισμένο ζεύγος μέσα στους πλαστικούς σταυρούς, έχει αναφορές περισσότερο σε μια ενιαία μορφή ανδρόγυνου, ως «μυθικός πρόγονος»,⁸⁸³ παρά στην ξεχωριστή φύση γυναίκας-άνδρα. Η Ρηγοπούλου στο *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου* αναφέρει χαρακτηριστικά για το ανδρόγυνον:

«Το ανδρόγυνον, άθροισμα, ή, ορθότερα, σύνθεση του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου, ήταν το τρίτο –και προφανώς πληρέστερο– γένος των ανθρώπων. Όπως και τα άλλα δύο, το αρσενικό και το θηλυκό, έχει κυκλικό σχήμα... Όταν αυτό το στρογγυλό ον ήθελε να τρέξει, εκινείτο όπως οι ακροβάτες και οι γυμναστές που περιφέρονται με σηκωμένα ψηλά τα πόδια κάνοντας ρόδα, χρησιμοποιώντας όμως και τα οκτώ του μέλη».⁸⁸⁴

Η περιγραφή με τα οκτώ μέλη μάς τροφοδοτεί με ελεύθερους συνειρμούς: σαν οι υπόλοιποι ερμηνευτές, οι μαυροφορεμένες γυναίκες και οι υπόλοιποι ντυμένοι στα λευκά, να λειτουργούν σαν ένα σύστημα, το οποίο παρακολουθεί και παράγει ανδρόγυνες μορφές. Η ανδρόγυνη μορφή συναντάται και στο Bauhaus στα κοστούμια-πανοπλίες του Oskar Schlemmer, ο οποίος «προτείνει τα στρογγυλά του όντα, ανδρόγυνα που μεταλλάσσονται σε υβρίδια, για να κατοικήσουν τη σκηνή του Bauhaus».⁸⁸⁵

Τελετουργία και προσωπείο

Το έργο της Παπακωνσταντίνου έχει θεολογικές αναφορές (κεριά, φλεγόμενοι σταυροί) και διαπιστώνουμε την εκλεκτική της συγγένεια με τους Βιεννέζους αξιονιστές⁸⁸⁶ και με

⁸⁸² *ibid.*

⁸⁸³ *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*. op.cit., σελ. 81.

⁸⁸⁴ *ibid.*

⁸⁸⁵ *ibid.*, σελ. 90.

⁸⁸⁶ Οι αξιονιστές (actionists) καλλιτέχνες δημιούργησαν ένα κίνημα μέσω του οποίου αναδείχθηκε η σωματική περφόρμανς. Τα έργα καλλιτεχνών όπως οι Αυστριακοί Rudolf Schwarzkogler, Gunter Brus, Herman Nitsch, Otto Muehl, ήταν «τελετουργικά, συχνά εξαντλητικά». Βλ. Michael Archer, *Art since 1960*. New edition. London: Thames and Hudson, 2002, σελ. 102.

το έργο του Herman Nitsch⁸⁸⁷ από το πρώτο της κιόλας έργο, την *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή*⁸⁸⁸ (1969), που έμοιαζε με μία ερμητικά κλειστή βυζαντινή εκκλησία, οι δε συμμετέχοντες έπρεπε να φορέσουν μία μάσκα και, αφού κοιταχτούν στον καθρέφτη, να εισέλθουν σε ένα ιερό, όπου κείται ένα πρόσφατα κομμένο κεφάλι ταύρου και τα εντόσθιά του υπερχειλίζουν εκατέρωθεν του ιερού. Η Παπακωνσταντίνου τέλεσε ως ιέρεια, ντυμένη στα λευκά, μία πράξη θυσίας και συνέχισε ένα οργιαστικό δρώμενο: «Κάποιος μου επετέθη ρίχνοντας αίμα πάνω μου, κάποιος τράβηξε τα εντόσθια από τα συρτάρια, κάποιοι άλλοι τα κομμάτισαν. Το τραπέζι αναποδογύρισε, το μυαλό καταστράφηκε, τα πάντα διαλύθηκαν. Το νερό μετατράπηκε σε αίμα».⁸⁸⁹ Εδώ, από το χριστιανικό θρησκευτικό στοιχείο μετατοπίζεται προς το αρχαϊκό και την τελετουργία.

Ίσως το οπτικό στοιχείο που συσχετίζεται με την αρχαία τραγωδία στα συγκεκριμένα έργα να είναι τα προσωπεία, μέσω των οποίων η καλλιτέχνις (στην *Greek Performance*) πολλαπλασιάζει το πρόσωπό της, σκιαγραφώντας τη μεταμορφωτική χρήση της μάσκας και τη σχέση της με την αρχαία τραγωδία. Σχετικά θα αναφέρουμε τη σκέψη του Peter Hall: «Η μάσκα είναι ένα εργαλείο της φαντασίας. Μια μεταφορά. Οι θεατές μπορούν να δουν πάνω της άπειρα συναισθήματα».⁸⁹⁰ Δεδομένου ότι ο Τάσος Λιγνάδης υπογραμμίζει ότι το «προσωπείο είναι παλαιότερο από το δράμα»⁸⁹¹ αντιλαμβανόμαστε ότι η μεταμόρφωση της όψεως μέσω της μάσκας διακρίνει τη μυθοπλασία από την πραγματικότητα· όμως δεν παύει να ενέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία, καθώς αναπαράγει το πρόσωπο της ίδιας της καλλιτέχνιδος. Εδώ παρατηρούμε μία προσέγγιση άλλου τύπου ελληνικότητας από αυτήν που είδαμε στους Κόκκο, Λαζαρίδη και θα δούμε στον Κουνέλλη, δηλαδή σαφή και ευθεία αναφορά στο αρχαιοελληνικό θέατρο. Η σημασία της χρήσης του προσωπείου και το ειδικό βάρος στην κάλυψη ή αποκάλυψη του κεφαλιού είναι εμφανή, δεδομένου ότι η Παπακωνσταντίνου σε πολλές περφόρμανς κρύβει τα πρόσωπα με υφάσματα και σε

⁸⁸⁷ Το *OM Theater* του Herman Nitsch έστηνε «παρατεταμένες ιεροτελεστίες που περιλαμβάνουν μεγάλες ποσότητες κόκκινου χρώματος, αίματος και εντόσθια ζώων. Ήταν για τον Nitsch “ένας αισθητικός τρόπος προσευχής”. Οι δράσεις του Nitsch ήταν συνολικές εμπειρίες που περιλαμβάνουν υπερβολική διέγερση όλων των αισθήσεων». Βλ. Archer, *op.cit.*, σελ. 103.

⁸⁸⁸ Λήδα Παπακωνσταντίνου, *op.cit.*, σελ. 19.

⁸⁸⁹ *ibid.*

⁸⁹⁰ Peter Hall, *Exposed by the Mask*. London: OberonBooks, 2000, σελ. 28.

⁸⁹¹ Τάσος Λιγνάδης, *Το ζών και το Τέρας: Ποιητική και Υποκριτική Λειτουργία του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 1988, σελ. 167.

άλλες περφόρμανς / παραστάσεις μεταμορφώνει, με εκτενή χρήση προσωπειών, όπως επί παραδείγματι στο *Σπετσιώτικο Θέατρο*.⁸⁹²

Η Βαροπούλου επιβεβαιώνει τη σαφή σύνδεση των έργων της Παπακωνσταντίνου με το θέατρο:

«Θεάματα σαν αυτό που οργανώθηκε με τη βοήθεια της *Γκαλερί 3* σε υπόγεια της οδού Γλύκωνος, οι έννοιες εικαστικοί χώροι, κατασκευές, δράση και περφόρμανς τα τοποθετούν στην περιοχή των πλαστικών τεχνών. Τα συστατικά όμως υλικά τους, η αφηγηματική ροή και ο εκφραστικός τρόπος κάθε δρώντος προσώπου τα συνδέουν εξίσου με ένα *θέατρο της εικόνας*, όπου κείμενο, δράση, ακουστικές επεμβάσεις, εικαστικά περιβάλλοντα συγκλίνουν προς μία βασική θεματική υπηρετούμενη από *ηθοποιούς*».⁸⁹³

Όπως είδαμε, η Παπακωνσταντίνου υιοθετεί πρακτικές θεάτρου στο έργο της και, ειδικά με τη χρήση προσωπείου, δημιουργεί ένα πλέγμα ιστορικών αναφορών από την αρχαία τραγωδία έως και την τότε εποχή της δικτατορίας. Η μάσκα ως όριο θανάτου⁸⁹⁴ και τετελεσμένη σιωπή⁸⁹⁵, όπως λέει ο Γιώργος Χειμωνάς, όταν αποσύρεται και αποκαλύπτει το ανθρώπινο πρόσωπο δημιουργεί μία μετάβαση από το συμβολικό στο πραγματικό.

Εις το Ονομα

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου, ως τιμώμενη καλλιτέχνις, παρουσίασε το έργο *Εις το Ονομα* τον Σεπτέμβριο του 2007, στο πλαίσιο της πρώτης Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης, με τίτλο *Ετεροτοπίες*, που τη διοργάνωσε το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Πρόκειται και πάλι για ένα διπλό έργο, όπως θα διευκρινίσουμε περαιτέρω και είδαμε προηγουμένως εν σχέσει και με την *Greek Performance*: μια βιντεο-εγκατάσταση με 5 οθόνες βυθισμένες στο νερό, στις οποίες προβλήθηκαν οι

⁸⁹² «Σπετσιώτικο Θέατρο», Στο: *Λήδα Παπακωνσταντίνου*, op.cit., σελ. 67-77.

⁸⁹³ *Λήδα Παπακωνσταντίνου*, op.cit., σελ. 83.

⁸⁹⁴ Τάσος Λιγνάδης, *Το ζών και το Τέρας: Ποιητική και Υποκριτική Λειτουργία του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 1988, σελ. 170.

⁸⁹⁵ op.cit., σελ. 171.

χωρογραφίες της καλλιτέχνης οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στον αστικό ιστό της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης.

Η Παπακωνσταντίνου, όπως βλέπουμε στα βίντεο, περιπλανιέται, ντυμένη με μαύρο κοστούμι, με συγκεκριμένο στόχο να τοποθετεί ένα δάφνινο στεφάνι σε ορισμένα σημεία της Αθήνας (Ομόνοια, Χαυτεία, Βοτανικό και οδό Μενάνδρου) και της Θεσσαλονίκης (συμμαχικά της Σταυρούπολης, Μίκρα, Δενδροπόταμο, εξοχή) και να απλώνει ρούχα σε τάφους κοιμητηρίων αλλοεθνών και μη ορθοδόξων της συμπρωτεύουσας (στα κοιμητήρια των Ινδών, των Άγγλων, των Εβραίων, των Αρμενίων και των προτεσταντών και στο σερβικό μαυσωλείο) από την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Η Rebecca Solnit υποστηρίζει ότι η φαντασία διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τους χώρους τους οποίους δια-περνά το ανθρώπινο σώμα: «Το περπάτημα έχει δημιουργήσει μονοπάτια, δρόμους, εμπορικές οδούς [...] έχει παραγάγει τοπικότητες, διαμορφώσει πόλεις, πάρκα, ταξιδιωτικούς οδηγούς [...] και μια ευρεία βιβλιοθήκη από ιστορίες περπατήματος και ποιήματα για προσκυνήματα, ορειβατικές αποστολές, περιπλανήσεις και καλοκαιρινά πικ-νικ».⁸⁹⁶

Η περιπατητική πρακτική είναι και τρόπος που βιώνει και συν-εργάζεται με τον χώρο και την ιστορία του. Το περπάτημα είναι μια πρακτική η οποία δεν χρειάζεται τεχνική, που μας κινεί σωματικά και συναισθηματικά. Είναι μια ικανότητα, ένα προνόμιο που μπορεί να προσφέρει δυνατότητα και να δημιουργήσει χώρο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για μία αστική εμπειρία η οποία μετουσιώνεται σε αφήγηση στο έργο της Παπακωνσταντίνου. Όταν περπατάμε, σχεδιάζουμε τις διαδρομές μας, τα σημεία συνάντησης, και μερικές φορές πρέπει να υπακούμε στην έκπληξη.

Η Συραγώ Τσιάρα⁸⁹⁷ αναφερόμενη στο έργο, διευκρινίζει:

«Η Λήδα Παπακωνσταντίνου επέλεξε να αφηγηθεί με το δικό της επικό και τελετουργικό ιδίωμα τις λησμονημένες και αποκλεισμένες ιστορίες που μας περιβάλλουν. Το έργο της μας κάνει κοινωνούς μιας επίπονης διεργασίας

⁸⁹⁶ Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, London, Penguin Books, σελ. 4.

⁸⁹⁷ Ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια.

ψηλάφησης κι επούλωσης των τραυμάτων που προκαλούν η απώλεια και ο αποκλεισμός. Αντιδρώντας σε ένα γενικευμένο φαινόμενο κοινωνικής ακηδίας, η ίδια τίμησε με τη συμβολική πράξη της εναπόθεσης δάφνινου στεφανιού τους “κολασμένους της αθηναϊκής γης”, τους οικονομικούς μετανάστες, τους άνεργους, τους ηλικιωμένους, τους χώρους στους οποίους εξοβελίζουμε και απορρίπτουμε ό,τι θεωρούμε περιττό και επιζήμιο. Υποκινήθηκε από μία εσωτερική, ανυπέρβλητη δύναμη να πλησιάσει, να αφουγκραστεί, να θωπεύσει, να περιποιηθεί και να στολίσει με τα προσωπικά της αναθήματα τις επιτύμβιες στήλες στα ξένα κοιμητήρια της Θεσσαλονίκης, εκεί όπου βρίσκονται θαμμένοι οι χιλιάδες νεκροί του Μεγάλου Πολέμου».⁸⁹⁸

Η Τσιάρα στο κείμενό της διατυπώνει τις ερωτήσεις τις οποίες αρθρώνει εικαστικά η Παπακωνσταντίνου, κινούμενη μεταξύ προσωπικού πένθους και συλλογικής απώλειας. Εμείς επεκτείνοντας την έννοια της απόδοσης τιμής, που θέτει η Τσιάρα, θεωρούμε ότι η καλλιτέχνης αποδέχεται και αναλαμβάνει για όλους μας τα τραύματα, ξανα-υφαίνοντας τις μνήμες που υφίστανται κρίση απώθησης. Το έργο της *Εις το Όνομα* είναι μία σειρά από αναγνώρισεις, απολογίες και αποδόσεις τιμής για τις ιστορίες που δεν εντάσσονται απαραίτητως στην κυρίαρχη ιστορία και τείνουν να ξεχαστούν.

Όπως και η Ρηγοπούλου στο *Σώμα, Ικεσία και Απειλή* επισημαίνει: «Ο βιωμένος χώρος, όμως, μπορεί να είναι και εκείνος των μνημείων και των πόλεων όπου εγγράφεται η ιστορία, τόσο με τη μορφή στην οποία διασώζονται, όσο και με εκείνη που τους προσδίδουν η φαντασία, το παιχνίδι, ο έρωτας ή το πένθος και οι συμβολικές μορφές που τα εκφράζουν, με κυρίαρχη αυτήν της τέχνης».⁸⁹⁹ Αυτήν τη διαδικασία πένθους θα ξετυλίξουμε στο έργο της Παπακωνσταντίνου.

Το πένθος

Η ενδυμασία της Παπακωνσταντίνου, κατά την επιτέλεση, δεν είναι η κανονιστική ενδυμασία πένθους μιας γυναίκας στη δυτική κοινωνία, ένα μαύρο φόρεμα: φορά ένα

⁸⁹⁸ Συναγωγή Τσιάρα (επιμ.), «Δελτίο Τύπου». 1^η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης: *Ετεροτοπίες*. 22/ 09/2007-11/11-2007, <https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pressdetail.php?lang=1&prs_id=59> δημοσιεύτηκε: 28/8/2007, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

⁸⁹⁹ Το *Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, *op.cit.*, σελ. 100.

άφυλο ένδυμα, ένα πανωφόρι κλειστό ως τον λαιμό με γιακά Μάο κι ένα παντελόνι σε ευθεία γραμμή χωρίς να διαγράφεται καμία «καμπύλη» του γυναικείου σώματος, και αποκαλύπτει μόνο τα χέρια της, τον λαιμό –όπου ξεπροβάλλει μια σειρά από μαργαριτάρια– και το κεφάλι της με μεγάλα μαύρα γυαλιά. Φορά όμως ροζ παπούτσια και κρατά ένα ροζ μικρό κασετόφωνο στο αριστερό χέρι κι ένα στεφάνι με δάφνες στο δεξί της. Αναγνωρίζουμε μία επίσημη ιερατική συνδήλωση, με το συγκεκριμένο κοστούμι, το οποίο έχει αναφορές σε ενδύματα δυτικών ιερέων (ράσα) με το σχέδιό του, λόγω χρώματος αλλά και μη επιτήδευσης και απλότητας. Το γεγονός ότι είναι μόνη της, χωρίς ακολουθία, την κάνει πιο ευάλωτη στον δημόσιο χώρο καθώς πρόκειται για μοναχική τελετουργία. Εύλογο είναι βέβαια, ότι κάποια συνοδεία θα είχε, γιατί έχουμε καταγραφή βίντεο και φωτογραφίας, οπότε τουλάχιστον ένας άνθρωπος ήταν μαζί της.

Ο τίτλος του έργου υπογραμμίζει την ανάγκη για ονοματοδοσία. Ανάγκη να αναγνωριστούν και να «ειπωθούν» τα ονόματα των ανθρώπων που είναι αποκλεισμένοι και ξεχασμένοι, καθώς το έργο της υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι αλλοεθνείς εξοβελίζονται ως μη σώματα. Η ίδια κρατά ημερολόγιο:

«Ημέρα πρώτη, Σάββατο 21 Απριλίου 2007. Διαδρομή στο εμπορικό κέντρο της πόλης. Μοναστηράκι, Ευριπίδου, Κουμουνδούρου, Βοτανικός, Χαυτεία, Ομόνοια, Μενάνδρου. Πρωί, ώρα 11. Κόσμος πολύς. Φορώ μαύρα κομψά ρούχα, μαργαριταρένιο κολιέ και σκούρα γυαλιά ηλίου, μικρό γκρενά καπέλο, γάντια κόκκινα από οργάντζα, γόβες σε χρώμα φούξια. Στο ένα χέρι κρατώ ένα μεγάλο δάφνινο στεφάνι. Στο άλλο χέρι, αντί για τσάντα, έχω ένα πλαστικό κασετόφωνο σε χρώμα φούξια που όταν παίζει αναβοσβήνουν αστέρια και λαμπάκια – made in China. Βαδίζω, σοβαρή και επίσημη, στους πολυσύχναστους δρόμους. Εδώ, στον αφαλό της πόλης βρίσκονται όλες οι φυλές. Η Άλλη Αθήνα που τιμώ. Σταματώ κάθε τόσο σε μέρη ιδιαίτερα, όπως αλλοεθνή μαγαζιά, μικρομάγαζα, παντοπωλεία, βιτρίνες με εσώρουχα, τηλεφωνικούς θαλάμους, κάδο σκουπιδιών, σταυροδρόμια, παγκάκια, στάσεις λεωφορείων. Τόποι εργασίας και συναντήσεις για τους ξένους οικονομικούς

μετανάστες. Σε όλα τα σημεία που σταματώ, επαναλαμβάνω με σοβαρότητα τη διαδικασία κατάθεσης στεφανιού...»⁹⁰⁰

Η Τσιάρα περιγράφει πώς το πεδίο του Ιερού συνδέεται με την καθημερινή ζωή, στο έργο της Παπακωνσταντίνου: «Η απο-ιεροποίηση του τόπου και της ιστορίας υλοποιείται μέσω της καθ-ιέρωσης των κοινών βιωμάτων σε μία απόπειρα να αποσυνδεθεί η “ιερότητα” από τις θεολογικές σημάνσεις με τις οποίες τη φόρτισε ο δυτικός πολιτισμός».⁹⁰¹

Οι έννοιες της ιεροποίησης και της απο-ιεροποίησης, που επικαλείται η Τσιάρα, και τις οποίες θα μελετήσουμε αναφερόμενοι στις έννοιες της κατά Foucault ιερότητας / απο-ιεροποίησης, προμηθεύουν ένα ερμηνευτικό εργαλείο για να αντιληφθούμε ότι το έργο της Παπακωνσταντίνου λειτουργεί ως αντίδοτο στη διχοτόμηση του ιερού και της καθημερινότητας, και πώς το ένα συνυπάρχει με το άλλο. Επιστρέφοντας στη βιντεο-εγκατάσταση, στο πλαίσιο της πρώτης Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης, η τελετουργική περιπλάνηση της Παπακωνσταντίνου μεταφέρεται στον θεατή ως μια χωρογραφία, μέσω των προβολών επάνω σε τελάρια βυθισμένα σε νερό. Η στάση της, όμως, κάθε άλλο παρά παθητική, παρασύρει τον θεατή σε μια τελετή εμβάπτισης, αγιασμού και αποκάθαρσης. Μέσα από μια διαδικασία όχι μόνο πρόσκλησης, αλλά και πρόκλησης για ενεργό παρουσία, ο τελευταίος αντιλαμβάνεται τη σωματικότητά του σε συνάρτηση με το υδάτινο στοιχείο που περιβάλλει το έργο και συνενώνει το παρόν της έκθεσής του με το παρόν της καλλιτέχνης κατά την επιτέλεσή του. Η εμβάπτιση στο νερό λειτουργεί ως μια επαν-ιεροποίηση των θραυσμάτων που η ίδια συνένωσε. Θραύσματα χώρων πεζών και καθημερινών, χώρων κάποτε ιερών αλλά αφημένων πια στη λήθη και την εγκατάλειψη, χώρων εκπίπτουσας ιστορικής μνήμης.

Στην περιγραφή της εντοπίζουμε όλες αυτές τις «ετεροτοπίες», κεντρικό θέμα της Μπιενάλε. Είναι οι δρόμοι γύρω από την Ομόνοια, τα αλλοεθνή μαγαζιά, τα κοιμητήρια της Θεσσαλονίκης. Στη συνέχεια της έρευνάς μας θα κάνουμε μία αναφορά στον

⁹⁰⁰ «Στεφάνι στον άγνωστο ξένο». *Ελευθεροτυπία*, Στο:

<<https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/eleftuerotypia.pdf>>, δημοσιεύτηκε: 07/09/2007.

⁹⁰¹ Συναγωγή Τσιάρα, Claire MacDonald, *Για Πάντα. Λήδα Παπακωνσταντίνου*. Αθήνα: Κύβος Εκδόσεις Τέχνης, σελ. 13.

Michel Foucault και το δοκίμιό του «Άλλοι Χώροι: Ουτοπίες και Ετεροτοπίες»⁹⁰², το οποίο θα εμπλουτίσει την προσέγγισή μας, ως προς την περιπλάνηση σε διαφορετικούς τόπους και τη σύνδεση με το πένθος, στο συγκεκριμένο έργο της Παπακωνσταντίνου.

Ο Foucault αναγνωρίζει ως βασικό δομικό συστατικό ανάγνωσης του 20ού αιώνα τον «χώρο» –εμμονή και του στρουκτουραλισμού– ενώ για τον 19ο αιώνα, αντιστοίχως, ήταν η ιστορία. Ο χώρος βέβαια έχει μια δική του ιστορία και είναι στενά συνδεδεμένος με τον χρόνο. Κατά τον Μεσαίωνα επικρατεί ένα «ιεραρχικό σύστημα τόπων», όπως «ιεροί και βέβηλοι, προστατευμένοι και, αντίθετα, ανοιχτοί και ανυπεράσπιστοι, αστικοί τόποι και αγροτικοί τόποι».⁹⁰³ Αυτός ο «μεσαιωνικός χώρος» είναι «ο χώρος της “τοπικοποίησης” ή της “φυσικής θέσης”⁹⁰⁴ (localization)», η οποία ορίζεται ως η θέση ενός πράγματος σε συνάρτηση με την κινούμενη ή όχι κατάστασή του. Στον 19ο αιώνα τη φυσική θέση υποκαθιστά η “ευρύτητα” (étendue) λόγω της αποδοχής της συνεχούς κίνησης του πλανήτη, που δημιουργήσε την έννοια του ανοιχτού χώρου. Στη δεκαετία του 1960, οπότε επικρατεί το στρουκτουραλιστικό παράδειγμα, η ευρύτητα μετατίθεται από τη θέση στον χώρο (emplacement) ως «σχέσεις γειτονίας μεταξύ σημείων και στοιχείων, οι οποίες τυπικά περιγράφονται ως σειρές, δέντρα και δίκτυα».⁹⁰⁵ Από αυτήν τη στιγμή και μετά ξεκινά η απο-ιεροποίηση του χώρου, στην οποία όμως υπάρχουν ακόμα αντιστάσεις, καθώς «[...] οι ζωές μας εξακολουθούν να κυριαρχούνται από έναν ορισμένο αριθμό αντιθέσεων, τις οποίες ο θεσμός και η πρακτική δεν τόλμησαν να διαβρώσουν».⁹⁰⁶ Ως αντιθέσεις, ο Foucault εννοεί τα εξής: «δημόσιος και ιδιωτικός χώρος, οικογενειακός και κοινωνικός χώρος, πολιτιστικός και χρηστικός χώρος, χώρος ψυχαγωγίας και χώρος δουλειάς, όλα αυτά διακατέχονται ακόμα από μια δεδομένη

⁹⁰² «Αυτό το κείμενο, με τίτλο “Des Espace Autres”, το οποίο δημοσιεύθηκε από το γαλλικό περιοδικό *Architecture / Mouvement / Continuité* τον Οκτώβριο του 1984, ήταν η βάση μιας διάλεξης που είχε δώσει ο Michel Foucault τον Μάρτιο του 1967. Αν και δεν αναθεωρήθηκε για δημοσίευση από τον συγγραφέα και ενώ δεν ανήκε στο επίσημο σώμα του έργου του, το χειρόγραφο κυκλοφόρησε δημόσια για μια έκθεση στο Βερολίνο λίγο πριν από το θάνατο του Michel Foucault».

Από: <<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>>.

Και από: Michel Foucault, «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias». Σε:

Neil Leach (edit.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997, σελ. 350.

⁹⁰³ Leach, *ibid.*

⁹⁰⁴ Βλ. το κείμενό του στον ιστότοπο της Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης.

<https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf>.

⁹⁰⁵ Leach, *op.cit.*, σελ. 350.

⁹⁰⁶ *ibid.*, σελ. 351.

ιερότητα».⁹⁰⁷ Ο χώρος, κατά τη φαινομενολογική παράδοση, όπως έχουμε δει στην εισαγωγή εν σχέσει με τον Bachelard, δεν είναι ένα κενό, αλλά συνίσταται από ετερογένεια και από συμπλέγματα σχέσεων. Ο Foucault ενδιαφέρεται για δύο τύπους χώρων που σχετίζονται αλλά και αντικρούουν όλους τους άλλους: τις ουτοπίες και τις ετεροτοπίες. Οι ουτοπίες δεν αντιστοιχούν σε «πραγματικό χώρο», αλλά διατηρούν μια «άμεση ή αντίστροφη αναλογία με τον πραγματικό χώρο της κοινωνίας».⁹⁰⁸ Οι ουτοπίες είναι χώροι «στην ουσία τους θεμελιωδώς εξωπραγματικοί», που αναπαριστούν την κοινωνία σε «τελειότητα ή το αντίστροφό της».⁹⁰⁹ Η ουτοπία, όπως αναφέρει και η Ρηγοπούλου, είναι «λέξη-εύρεσις της Αναγέννησης και σημαίνει τον ουτόπο, τον τόπο δηλαδή εκείνον που δεν υπήρξε ακόμη ή που, αν και δεν θα υπάρξει ποτέ, αποτελεί αντικείμενο ή μάλλον *εικόνα* της *επιθυμίας*, μιας επιθυμίας η οποία είναι βαθύτερη από τον πόθο της δικαιοσύνης ή της βούλησης για εξουσία, που συνιστούν μόνο τα πιο φανερά της κομμάτια».⁹¹⁰

Από την άλλη, ο Foucault εκλαμβάνει τις «ετεροτοπίες» ως χώρους που είναι *άλλοι* από αυτό που αντανακλούν, ως «ένα είδος μυθικής και αληθινής αμφισβήτησης του χώρου στον οποίο ζούμε».⁹¹¹ Ο Foucault διακρίνει δύο τύπους. Ο πρώτος περιλαμβάνει τους «προνομιούχους ή ιερούς ή απαγορευμένους τόπους» που απευθύνονται στο υποκείμενο σε *κρίση* ή *απόκλιση*.⁹¹² Με τον όρο σε *κρίση*, ο Foucault εννοεί υποκείμενα σε μεταβατικές φάσεις, όπως π.χ. παιδιά που ενηλικιώνονται, γυναίκες σε τοκετό· και σε *απόκλιση*, εννοεί ηλικιωμένους πριν από τον θάνατο, φυλακισμένους κ.ά. Στις μέρες μας αυτή η συνθήκη υποχωρεί, δηλαδή η ανάγκη για χώρους οι οποίοι αναλαμβάνουν αυτό που δεν μπορεί να συμβεί στους καθημερινούς χώρους· ή, αντί να υποχωρεί, αντικαθίσταται από άλλους τρόπους διαχείρισης, όπως ψυχιατρικές κλινικές, νοσοκομεία, γηροκομεία, ξενοδοχεία.⁹¹³ Ο δεύτερος τύπος ετεροτοπίας περιλαμβάνει τις ετεροτοπίες που έχουν διατηρηθεί στη σύγχρονη κοινωνία αλλά έχουν αλλάξει λειτουργία. Ο Foucault φέρνει ως παράδειγμα το «νεκροταφείο». Το νεκροταφείο, ως τα τέλη του 18ου αιώνα βρισκόταν στο κέντρο των

⁹⁰⁷ *ibid.*

⁹⁰⁸ *ibid.*, σελ. 352.

⁹⁰⁹ *ibid.*

⁹¹⁰ Ο Νάρκισσος. Στα *ίχνη της εικόνας και του μύθου*, *op.cit.*, σελ. 133.

⁹¹¹ Leach, *op.cit.*, σελ. 352, 353.

⁹¹² *ibid.*

⁹¹³ *ibid.*

πόλεων, «εντός του ιερού χώρου της εκκλησίας».⁹¹⁴ Μετά τα τέλη του 18ου αιώνα όμως, ο θάνατος άρχισε να αντιμετωπίζεται ως κάτι το επιλήψιμο και τα νεκροταφεία μεταφέρθηκαν έξω από το κέντρο των πόλεων. Από τότε τα νεκροταφεία αποτελούν μια «άλλη πόλη».⁹¹⁵

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ετεροτοπίας είναι ότι «αντιπαραθέτει σε έναν πραγματικό τόπο διαφορετικούς χώρους και τοποθεσίες, ασύμβατα μεταξύ τους».⁹¹⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο χώρος του θεάτρου, που περιέχει τη σκηνή, και του κινηματογράφου, με την υπέρθεση της οθόνης στον πραγματικό χώρο. Αλλά και ο κήπος, με αναφορά στους ιερούς περσικούς κήπους οι οποίοι ένωναν τα τέσσερα μέρη του κόσμου και αναπαριστούσαν στο κέντρο τους τον ομφαλό της γης, δηλαδή έναν μικρόκοσμο.⁹¹⁷

Η ετεροτοπία συνδέεται όμως και με τον χρόνο, καθώς υπάρχουν στον δυτικό πολιτισμό «ετεροτοπίες του χρόνου», όπως οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία. Εδώ εντάσσονται και ετεροτοπίες όπως τα παζάρια, αλλά και τα «θεματικά χωριά» ή πάρκα. Ο Foucault αναφέρεται στους όρους πρόσβασης στην ετεροτοπία. Κάποιες προϋποθέτουν ένα συγκεκριμένο τελετουργικό, όπως στα μουσουλμανικά χαμάμ και στις σκανδιναβικές σάουνες. Κάποιες άλλες είναι ανοιχτές, διασφαλίζοντας όμως την ιδιωτικότητα, όπως το αμερικανικό μοτέλ.⁹¹⁸ Τέλος, ο Foucault θεωρεί το πλοίο ως την κατ' εξοχήν ετεροτοπία, έναν τόπο χωρίς τόπο, ο οποίος βρίσκεται σε λειτουργία παράλληλα με τον υπόλοιπο χώρο.

Υπό το θεωρητικό αυτό πρίσμα, το οποίο έθεσε και η Μπιενάλε, η Παπακωνσταντίνου κάνει μια στοχευμένη περιπλάνηση ανάμεσα σε ετεροτοπίες. Ετεροτοπίες εντοπίζουμε στα νεκροταφεία, τα οποία είναι στις παρυφές της πόλης και δεν τα επισκέπτεται κανείς συχνά· στις γειτονιές των νεοφερμένων (μεταναστών), στις οποίες αρκετοί πολιτογραφημένοι κάτοικοι δεν τους αποδέχονται ως νήματα του κοινωνικού ιστού, αλλά σαν παρείσακτους. Αλλά και τα ίδια τα βίντεο έργα της: οι καταγραφές αυτής της περιπλάνησης έχουν τη δυνατότητα να έρθουν σε ρήξη με τον πραγματικό χρόνο και

⁹¹⁴ *ibid.*

⁹¹⁵ *ibid.*,σελ. 354.

⁹¹⁶ *ibid.*

⁹¹⁷ *ibid.*

⁹¹⁸ *ibid.*

να τον συσσωρεύσουν σαν ένα ημερολόγιο καταγραφής, που θα μπορούσε ταυτόχρονα να βρίσκεται σε μια βιβλιοθήκη αλλά και σε ένα μουσείο. Η τοποθέτηση στεφάνου λειτουργεί, επίσης, ως μία ιεροτελεστία εξαγνισμού και κάθαρσης δικής της, σε κάθε χώρο που εισέρχεται, υποδηλώνοντας την ετεροτοπία, όπως είδαμε παραπάνω. Η τελική παρουσίαση στο νερό με πέντε οθόνες, καθώς αντιπαραθέτει σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς άλλους χώρους, με τη δυνατότητα μετακίνησης του τόπου, δημιουργεί την κατά Φουκώ κατεξοχήν ετεροτοπία: τη δυνητική ενός πλοίου.

Η Παπακωνσταντίνου δημιουργεί, μέσα από τις διάσπαρτες *ετεροτοπίες*, μian *ουτοπία*, έναν χώρο όπου οι νεκροί, οι αποκλεισμένοι, οι εξοβελισμένοι, τα μη σώματα, βρίσκουν φροντίδα και δικαίωση. Το σώμα της, ο βασικός φορέας και συνδετικός κρίκος αυτής της περιπλάνησης, εμφανίζεται ως ένα «άλλο», μια συναρμογή ετερόκλητων στοιχείων (μαύρα ρούχα, μαργαριταρένιο κολιέ, γυαλιά ηλίου, καπέλο, κόκκινα γάντια, φούξια γόβες, δάφνινο στεφάνι, φούξια πλαστικό κασετόφωνο). Η ένδυση του σώματος, πρακτική που την ενδιαφέρει, όπως στα κοστούμια του *Greek Performance*, φέρει – πέρα από το άφυλο ιερατικό μαύρο ένδυμα– αναγνωρίσιμα στοιχεία γυναικείου καλλωπισμού αλλά και στοιχεία ελαφρώς κωμικά, σαν ετεροτοπίες ως προς το κυρίαρχο ράσο που φορά. Καθώς ο χώρος και ο χρόνος συνενώνονται στα βίντεο καταγραφής, το σώμα της Παπακωνσταντίνου μετατρέπεται στο σώμα του «θεατή» –με τη βοήθεια του unisex μαύρου ενδύματος– που καλείται να «περπατήσει με τα παπούτσια» (κατά την αγγλική έκφραση) του φύλου που θρηνεί, κατά την Peggy Phelan.⁹¹⁹ Πώς όμως η καλλιτέχνης επιτυγχάνει να ταυτιστεί ο θεατής μαζί της, και να υπάρξει στο φαντασιακό του μαζί της, δίπλα της, μέσα στους τόπους στους οποίους περπατά; Η Παπακωνσταντίνου στο πολυσχιδές έργο της χρησιμοποιεί πρακτικές ταύτισης και αποστασιοποίησης, τις οποίες τις αναγνωρίζουμε ως διαρκή μετακίνηση από το θέατρο στην *performance* και τανάπαλιν, αλλά και στο πέρασμα από τον κινηματογράφο στη βίντεο τέχνη και αντιστρόφως. Μαζί με την Παπακωνσταντίνου ως περφόρμερ, ο θεατής θα πλύνει, θα προετοιμάσει και θα ντύσει τους νεκρούς, θα τους τραγουδήσει και θα τους μνημονεύσει.

⁹¹⁹ Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 1997.

Η Μαρία Μαραγκού⁹²⁰, στην κριτική της «Μνήμες και κτερίσματα σε υδάτινο περιβάλλον», φωτίζει με τους συνειρμούς της τη σύνδεση και του συγκεκριμένου έργου της Παπακωνσταντίνου με την αρχαία τραγωδία:

«Το ζήτημα της αφής υπάρχει έντονα στο έργο *Εις το Όνομα...* κυρίως εκεί όπου απλώνει τα ρούχα, ως κτερίσματα, στους τάφους. Είναι το σημείο όπου η Ελληνίδα καλλιτέχνης συναντά με έναν τρόπο τον ποιητή και γλύπτη Brian Catling⁹²¹ που ερευνά τις περιοχές της τέχνης προσεγγίζοντας την τυφλότητα, ένα είδος Οιδίποδα που ψαύει και υπηρετεί τα αντικείμενα».⁹²²

Αν η Μαραγκού αναγνωρίζει εκλεκτική συγγένεια με τον Οιδίποδα ως πρόγονο της Παπακωνσταντίνου, τότε ο ρόλος της δεύτερης είναι αυτός της κόρης και αδελφής του. Η Αντιγόνη πενθεί φανερά και ονοματίζει τον αδερφό της Πολυνείκη· εκείνη τον καλεί αυτόν που η πόλη τραυμάτισε με την αδιαφορία της. Η επίκληση, αντιστοίχως, της Παπακωνσταντίνου απευθύνεται προς τα νεκρά αδέρφια, αυτά που χάθηκαν στον Μεγάλο Πόλεμο, και στα ξένα αδέρφια επίσης, νεκρά και ζωντανά, αυτά που η πόλη δεν αναγνωρίζει ως δικά της. Η Anne Carson, πέρα από την εξαιρετική μετάφραση της *Αντιγόνης*⁹²³ στα αγγλικά, σε μια ομιλία⁹²⁴ της στο Louisiana Museum of Modern Art εστιάζει το ενδιαφέρον της στο γεγονός ότι ο Σοφοκλής βάζει ανάμεσα στα λόγια του Κρέοντα τη λέξη «αυτόνομη» για να κατηγορήσει την Αντιγόνη: ο εαυτός που φέρει νόμο.

Η Παπακωνσταντίνου ως Αντιγόνη διεργάζεται το πένθος και τις τιμές, οι οποίες μοιάζουν να μην ολοκληρώνονται καθώς περπατά ανάμεσα σε πόλεις, γειτονιές και νεκροταφεία και συνεχίζει, σαν να μην έχει όριο το πόσες τιμές πρέπει να δοθούν σε τόσους ανθρώπους ξεχασμένους. Το αφήγημα που προσλαμβάνει ο θεατής μέσω της

⁹²⁰ Ιστορικός τέχνης, δημοσιογράφος, Καλλιτεχνική διευθύντρια Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης.

⁹²¹ Βρετανός καλλιτέχνης, με έργα σε διαφορετικά μέσα. Για το έργο του βλ. <<http://www.briancatling.net/>>, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

⁹²² Μαρία Μαραγκού, «Μνήμες και κτερίσματα σε υδάτινο περιβάλλον», *Ελευθεροτυπία*, <<https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/idalino.pdf>>, δημοσιεύτηκε: 08/10/2007.

⁹²³ Anne Carson (μετάφραση), *Sophokles, Antigone*. London: Oberon Books, 2015.

⁹²⁴ Anne Carson et al., «Antigonick» (Anne Carson's translation and rewriting of Sophocles' Antigone), *Louisiana Literature festival*, 25 August 2012. Στο: <<https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>>, δημοσιεύτηκε: 03/02/2013.

διαρκούς μετακίνησης είναι σαν μια πρόσκληση για δράση. Θα αναφέρουμε μια ιδέα του Derrida, από τη μελέτη για την *Αντιγόνη* του Γιώργου Πεφάνη,⁹²⁵ ο οποίος ξετυλίγει το ημι-πένθος: «Δεν καταφέρνω να υπενθυμίσω όλα όσα χάνω, γιατί θέλω να τα φυλάξω, και την ίδια στιγμή, το καλύτερο που κάνω είναι να πενθώ, να ζω την απώλεια, γιατί πενθώντας τα φυλάττω μέσα μου».⁹²⁶ Ο Πεφάνης εν σχέσει με τον μύθο δέχεται το γεγονός ότι η *Αντιγόνη* θέλει να θρηνήσει τον Πολυνείκη γιατί είναι και ο δρόμος, για την ίδια, να αποδεχτεί ότι τον έχει χάσει. Τη συνθήκη αυτή την περιγράφει ως «εκκρεμότητα ανάμεσα στο έργο του πένθους και στην άρνηση του έργου αυτού».⁹²⁷ Η Παπακωνσταντίνου ενδύεται το αστικό πένθος και διαπερνά διαφορετικούς χρόνους· με αυτή την πρακτική καλεί τους θεατές που την παρακολουθούν όταν λαμβάνει χώρα η περφόρμανς, αλλά και αυτούς που παρακολουθούν ετεροχρονισμένα τα βίντεο, να συμπράξουν μαζί της. Η μαυροντυμένη καλλιτέχνις με την όψη της καλεί τους θεατές σε μια οικεία ανοίκεια τραγωδία.

Γυναίκες ντυμένες στα Μαύρα

Οι μαυροφορεμένες γυναίκες στον δημόσιο χώρο, που συγκροτούν κοινότητα και διατυπώνουν πολιτική θέση, είναι ένα κίνημα που πρωτοεμφανίστηκε το 1991, με τις «Γυναίκες ντυμένες στα Μαύρα» (Women in Black), στη Σερβία, σε μια σιωπηλή ένδειξη διαμαρτυρίας και πένθους κατά του πολέμου που μαινόταν στις υπόλοιπες χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας. Σήμερα είναι ένα παγκόσμιο δίκτυο γυναικών, οι οποίες έχουν συνασπιστεί ενάντια στον πόλεμο και υπέρ της δικαιοσύνης. Φορούν μαύρα (συμβολίζουν το πένθος σε αρκετούς πολιτισμούς), στέκονται σε δημόσιους χώρους-τοπόσημα δίνοντας φυλλάδια και κρατώντας πλακάτ –στην περίπτωση μας τα αντικείμενα της Παπακωνσταντίνου είναι δάφνινο στεφάνι, κασετόφωνο και ρούχα– που προσκαλούν κι άλλες γυναίκες να φορέσουν μαύρα, να θρηνήσουν τα θύματα και ν’ αγωνιστούν για την ειρήνη. Μερικές φορές κλείνουν δρόμους ή μπαίνουν σε στρατιωτικές μονάδες, πάντοτε σε αφωνία, συνθήκη που τηρεί και η Παπακωνσταντίνου. Η Αθηνά Αθανασίου αναλύει στο βιβλίο της *Ζωή στο όριο*⁹²⁸,

⁹²⁵ Καθηγητής Θεατρικών Σπουδών.

⁹²⁶ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θιασώτες & Φιλόσοφοι: Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα: Παπαζήση, 2016, σελ. 74. Από: Jacques Derrida: *Points de suspension. Entretien* (choisis et presents par Elizabeth Weber), Paris, Galilée, 1992, σελ. 54.

⁹²⁷ Πεφάνης, *ibid*, σελ. 74.

⁹²⁸ Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2007.

την πολιτική του πένθους. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι σε μία ανάμνηση / δράση / παράσταση με τίτλο *Χάρτες απαγορευμένης μνήμης*, το 2004 στο Βελιγράδι, διάφοροι πολίτες επιτέθηκαν φραστικά στις «Γυναίκες στα Μαύρα», ενώ εκείνες ήσυχες κρατούσαν φωτογραφίες των νεκρών και πλακάτ με συνθήματα για την αναγνώριση των εγκλημάτων:

«Αφού ακούγονται τα ονόματα των νεκρών, στο τέλος ακούγεται η φράση του Carlos Fuentes⁹²⁹: Πόσο καιρό διαρκεί το πένθος που επιβάλλεται από την ιστορική βία; Και πού βρίσκεται το όριο της δικής μου ευθύνης για τα εγκλήματα που δεν διέπραξα;»⁹³⁰

Η Αθανασίου επισημαίνει ότι, στην πολιτική των «Γυναικών στα Μαύρα», «το πένθος επανεγγράφεται ενάντια στις στερεότυπες και κανονιστικές προκείμενες της συνάφειας του αίματος, της πατρίδας, του φύλου και της συγγένειας που το θεμελιώνουν και το νομιμοποιούν».⁹³¹ Ωστόσο, παρατηρείται ότι «[Σ]ε πολλές περιοχές του κόσμου, ιδίως τη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια, η μαύρη ενδυμασία σηματοδοτεί την ιδιαίτερη σχέση των γυναικών με τον θρήνο και τον θάνατο: το δικαίωμα, αλλά και το πολιτισμικά ανατεθειμένο καθήκον τους, να πενθούν».⁹³² Το γεγονός ότι οι γυναίκες βγαίνουν έξω από τον οίκο και υπάρχει δημόσια παρουσία του πένθους για τον «άλλο», τον «ξένο», σχεδόν δηλαδή με όρους παραστασιακών τεχνών, δηλώνει ότι αναλαμβάνουν τους ρόλους των «άλλων», διαχειρίζονται τη διχοτόμηση μεταξύ οικείου και ανοίκειου. Ιδού μια ακόμη συνάφεια με το έργο της Παπακωνσταντίνου: Δεν πενθεί τους οικείους, αλλά τον «άλλο», τον «ξένο».

Η Αθανασίου, μελετώντας την Νάντια Σερεμετάκη⁹³³, συμφωνεί μαζί της ότι «το γυναικείο επιτελεστικό-παραστασιακό-συναισθηματικό έργο του πόνου, του θρήνου και της μαρτυρίας, μία πρακτική πολιτισμικής ισχύος των γυναικών στην ανδροκρατούμενη κοινωνική τάξη, επινοεί ένα εννοιολογικό λεξιλόγιο που συγχωνεύει κατηγορίες

⁹²⁹ Μεξικανός λογοτέχνης. Βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Fuentes>, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

⁹³⁰ Αθανασίου, 2007, *op.cit.*, σελ. 223.

⁹³¹ Μεγάλες πορείες γυναικών στα μαύρα προς τους τάφους των θυμάτων του πραξικοπήματος της 15ης Ιουλίου 1974 γίνονταν και στην Κύπρο από το 1975, αλλά στον κανονιστικό ρόλο της πενθούσας μάνας στρατιώτη που έχει θυσιαστεί για το έθνος του. Αθανασίου, *ibid*, σελ. 225.

⁹³² *ibid*.

⁹³³ Ανθρωπολόγος, Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης.

παράστασης με κατηγορίες αισθήματος».⁹³⁴ Η Σερεμετάκη, μέσα από την έρευνά της στη Μάνη, καταγράφει την πολιτική πένθους με όρους περφόρμανς και αναλύει την αντιφώνηση μεταξύ μονωδού και χορού θρηνωδών αλλά και την αντιπροσώπευση του μαρτυρίου:

«Οι εκφράσεις να μαρτυρήσω, να υποφέρω για κάποιον και να βγω αντιπρόσωπος για κάποιον είναι αφηγηματικά τεχνάσματα στα μοιρολόγια, που συνενώνουν νομικές έννοιες αμοιβαιότητας και διεκδίκησης της αλήθειας με τις συναισθηματικές χροιές του πόνου. Μία σχετική φράση που ρωτούν τον νεκρό στην αρχή των διαδικασιών ταφής και σε συγκεκριμένες επιμνημόσυνες τελετουργίες είναι: *Δεν έρχεσαι πίσω; Γιατί αυτή είναι η τελευταία δίκη*. Η έννοια της δίκης εδώ φέρνει στο νου την *κρίση των νεκρών*, την αντίληψη περί δοκιμασίας και την τελευταία ευκαιρία να κάνεις και να αντιπροσωπευθείς από τους ζωντανούς».⁹³⁵

Ανακεφαλαιώνοντας, η Παπακωνσταντίνου χρησιμοποιεί τη «γλώσσα του σιωπηλού πένθους»⁹³⁶ όπου η σιωπή είναι εκκωφαντική. Παρακολουθούμε τον ενσώματο και έμφυλο εαυτό της καλλιτέχνιδος στο έργο της *Εις το όνομα* να υλοποιείται ως επιτάφια εν κινήσει σιωπή. Πραγματοποιεί μια πραγματικά συν-κινητική ονοματοδοσία, διασχίζοντας δρόμους και περπατώντας ανάμεσα στους τάφους, διαβάζοντας τα ονόματα των πεσόντων στα κοιμητήρια, απλώνοντας προσωπικά της αντικείμενα, παίζοντας μουσική από ένα φούξια κασετόφωνο. Όλοι οι ξεχασμένοι και ανώνυμοι ζωντανοί και νεκροί ονοματίζονται και καλούνται σε ύπαρξη μέσω του πένθους και της κατάθεσης τιμής. Πρόκειται για έναν εξαγνισμό πολλών αμαρτιών, ενός πολέμου που πέρασε κι ενός φυλετικού πολέμου που μέχρι και τις μέρες μας συνεχίζεται, τελώντας μια πράξη σεβασμού και αναγνώρισης του παρελθόντος, εγγράφοντας ένα διάνυσμα από το παρελθόν προς το παρόν και σωματοποιώντας μια ευχή για το μέλλον. Σε μια ενδιάμεση περιοχή μεταξύ περφόρμανς, εγκατάστασης, αναφορών σε αρχαία τραγωδία, θεατρικότητας και πραγματικού γεγονότος κινούνται τόσο η Παπακωνσταντίνου όσο και ο Κουνέλλης, το έργο του οποίου θα μελετήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

⁹³⁴ Η Αθανασίου έχει παραπομπή στο: Nadia Seremetakis, *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*. Σικάγο: University of Chicago press, 1991.

⁹³⁵ Νάντια Σερεμετάκη, *Διασχίζοντας το Σώμα, Πολιτισμός, Ιστορία και Φύλο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πεδίο, 2017, σελ. 119.

⁹³⁶ Αθανασίου, 2007, *op.cit.*, σελ. 234.



Εικόνα 19: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007



Εικόνα 20: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007



Εικόνα 21: *Εις το όνομα*, Λήδα Παπακωνσταντίνου, 2007

Κεφάλαιο 5. Εικαστική εγκατάσταση | Γιάννης Κουνέλλης, χρονοθέτης

*«Το έργο υπάρχει ως ενεργός συνειδητοποίηση της θέασής του και της πρόσληψής του, την οποία ο θεατής συμμερίζεται συνυφαινόμενος με τη θέση του καλλιτέχνη».*⁹³⁷

Γιάννης Κουνέλλης

Ο Γιάννης Κουνέλλης, αν και προέρχεται από τον χώρο των εικαστικών, χρησιμοποιεί μερικές φορές το σώμα του ως υλικό, όχι στον βαθμό βέβαια της Παπακωνσταντίνου ή, ακόμα περισσότερο, του Franko B. Η ζωικότητα η οποία απαντάται στο έργο του είναι η βασική διαφοροποίησή του ως προς τους υπόλοιπους καλλιτέχνες που εξετάζουμε σε αυτήν τη μελέτη. Και παρότι καταγράφεται ως καλλιτέχνης των εγκαταστάσεων, θεωρούμε ότι στο *Αιτλο*, το έργο με την ομάδα αλόγων, προσεγγίζει την περφόρμανς. Συγκροτεί έναν ιδιόρρυθμο χορό σωματικότητας, που τον συναντάμε στην αρχαία τραγωδία ή στους κομπάρσους στην όπερα, με τη διαφορά ότι πρόκειται για ζώα (αντί ανθρώπων) και για εγγύτητα (αντί απόστασης) με τους θεατές / επισκέπτες. Κατασκευάζει χώρους με μέτρο το ανθρώπινο σώμα, πρακτική την οποία εφαρμόζουν όλοι οι καλλιτέχνες που έχουμε εξετάσει. Εξαιρέσεις αποτελούν βέβαια οι σκηνογράφοι, ο Λαζαρίδης, του οποίου το μέτρο είναι το κτίριο της Όπερας, και ο Κόκκος, στο εξεταζόμενο έργο του οποίου (εξαιτίας του γεγονότος ότι παρουσιάζεται στην Επίδαυρο, άρα μεγαλώνει η απόσταση από τον θεατή) ενώ στις αρχικές προθέσεις του εμπεριέχει το ανθρώπινο σώμα ως μέτρο, εν τέλει το ανθρώπινο μέτρο χάνεται. Και ο Κουνέλλης έχει βέβαια δημιουργήσει σκηνικές εγκαταστάσεις, με επίκεντρο πάντα τα απλά υλικά ενώ, όπως και η Παπακωνσταντίνου, ενοφθαλμίζει στα έργα του ψηφίδες ελληνικότητας.

Ο Κουνέλλης⁹³⁸ είναι εικαστικός καλλιτέχνης ελληνικής καταγωγής, με διακριτή διεθνή παρουσία, ως ένας από τους θεμελιωτές της *Arte Povera*⁹³⁹. Στο κεφάλαιο αυτό

⁹³⁷ Ντένης Ζαχαρόπουλος, «Αύριο Κιόλας του Γιάννη Κουνέλλη», στο Ελισάβετ Ιωαννίδη (συντον.) et al., *Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης*, Κατάλογος. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2004, σελ. 23.

μελετάμε τη μετάβασή του στην Ιταλία, τα πρώτα βήματά του ως νέου καλλιτέχνη στη Ρώμη, τη μετέπειτα παρουσία του στην Ελλάδα. Ανιχνεύουμε τη σχέση του με την έννοια της επιτέλεσης, με το θέατρο και με τη ζωικότητα και το πώς αυτή διαμορφώνει την πορεία του. Στη συνέχεια αναλύουμε το έργο του *Άιτλο*, το οποίο παρουσιάστηκε το 2002 στη Whitechapel Gallery στο Λονδίνο.

Εργο-βιο-γραφία

Ο Κουνέλλης σε ηλικία 19 ετών, εγκαταλείποντας την προσπάθεια για εισαγωγή στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, μαζί με τη γυναίκα του αναχώρησε από την Ελλάδα⁹⁴⁰

⁹³⁸ Γιάννης Κουνέλλης. Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1936 και έφυγε από τη ζωή το 2017. Το 1956 έφυγε για τη Ρώμη, όπου σπούδασε στην Academia di Belle Arti και έκτοτε εγκαταστάθηκε μόνιμα στην ιταλική πρωτεύουσα. Εκεί παρουσίασε και την πρώτη ατομική του έκθεση (1960, La Tartaruga). Στα πρώιμα έργα του, επηρεασμένα από το κλίμα της ιταλικής πρωτοπορίας (Μπούρρι [Burri], Φοντάνα [Fontana], κ.ά.), αποτυπώνει σύμβολα του αστικού πολιτισμού, αριθμούς και γράμματα, σε μονόχρωμες επιφάνειες. Τα επόμενα χρόνια απομακρύνθηκε από τα συμβατικά μέσα απεικόνισης και, από το 1967, μετά τη συμμετοχή του στην έκθεση με τίτλο *Arte povera e IM Spazio* στην Galleria La Bertesca της Γένοβα, συνδέθηκε με την *Arte Povera* και χαρακτηρίστηκε ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της. Στην τέχνη του χρησιμοποίησε από νωρίς έτοιμα αντικείμενα και «ταπεινά υλικά» (χώμα, κάρβουνο, σακιά από λινάτσα, μαλλί, σίδερο, πέτρα, κ.ά.) αλλά και ζωντανά ζώα, φωτιά, χρυσό, κ.ά. Σταδιακά, δημιούργησε ένα νέο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο, που ενσωματώνει διάφορα μέσα έκφρασης, με πολλά κατασκευαστικά, θεατρικά και τελετουργικά στοιχεία, τα οποία οργανώνονται σε μεγάλες σύνθετες εγκαταστάσεις.

Χωρίς να σταματήσει να αυτοχαρακτηρίζεται ζωγράφος, προχώρησε σε μια ριζοσπαστική αναθεώρηση της έννοιας του ζωγραφικού έργου, όπου η φόρμα διατηρεί τον αισθητικό της ρόλο και την ερμηνευτική της δύναμη, αλλά αποκτά ζωή και κίνηση, προκαλεί τη συμμετοχή του θεατή και επεμβαίνει στην αρχιτεκτονική δομή του χώρου. Παράλληλα εκφράζει τα βιώματα και τους προβληματισμούς του καλλιτέχνη γύρω από τις ποικίλες διαστάσεις της σύγχρονης πραγματικότητας, με αναφορές στην κοινωνική και πολιτισμική ιστορία και με ποιητική ματιά στην ανθρώπινη υπόσταση.

Έχει παρουσιάσει πολυάριθμες ατομικές εκθέσεις στην Ευρώπη και στην Αμερική, σε σημαντικές γκαλερί και μεγάλα μουσεία. Συμμετείχε επίσης σε ομαδικές και διεθνείς διοργανώσεις, όπως: Μπιενάλε του Παρισιού (1967, 1971, 1969), Documenta (1972, 1977, 1982), Μπιενάλε Βενετίας (1972, 1974, 1976, 1978, 1980, 1984, 1988, 1993), Μπιενάλε Κωνσταντινούπολης (1993), Μπιενάλε του Σίδνεϊ (2008). Η παρουσία του στην Ελλάδα, μετά την πρώτη του ατομική έκθεση στην Αθήνα το 1977 (Γκαλερί Bernier / Eliades), είναι αρκετά τακτική. Το 1994 παρουσίασε αναδρομική έκθεση στο φορτηγό πλοίο *Ιόνιον* στο λιμάνι του Πειραιά. Σημαντικές εκθέσεις του οργανώθηκαν επίσης στην Αθήνα, το 2004 στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το 2012 στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Έχει αναγορευτεί επίτιμος διδάκτορας της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΑΠΘ (2006) και της ΑΣΚΤ (2009).

Βιογραφικό από την ψηφιακή πλατφόρμα του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Βλ. <<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=238>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19. Να προσθέσουμε ότι διδάξε στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Ντίσελντορφ από το 1993 έως το 2001.

⁹³⁹ Για μία συνοπτική επισκόπηση της *Arte Povera* βλ. H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. (Επιμ. Μ. Παπανικολάου), Αθήνα: Εκδόσεις επίκεντρο, 2007, σελ. 509-514 και για μία εκτεταμένη παρουσίαση στο εύρος των καλλιτεχνών. βλ. Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*. London and New York City, Phaidon, 2005.

⁹⁴⁰ Από μian αρκετά συντηρητική συνθήκη και με τα τραύματα του εμφυλίου πολέμου, επιπλέον δε εξαιτίας του ότι ο πατέρας του ανήκε στο στρατόπεδο των ηττημένων. βλ. Lena Klimkeit, Dorothea Hülsmeier, «Jannis Kounellis ist tot», *Spiegel Online*, <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/jannis-kounellis-tot-arte-povera-kuenstler-mit-80-gestorben-a-1135122.html>>, δημοσιεύτηκε: 17/02/2017.

για την Ιταλία, γνωρίζοντας ότι πρόκειται για εισιτήριο χωρίς επιστροφή.⁹⁴¹ Στη Ρώμη συνάντησε τους ανθρώπους μαζί με τους οποίους ανακάλυψε τη *γραφή* του και ήρθε σε επαφή με όλα τα σύγχρονα τότε κινήματα της Ευρώπης αλλά και της Αμερικής⁹⁴², καθώς ο δάσκαλός του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Ρώμης, Toti Scialoja⁹⁴³, είχε επαφή με τη Νέα Υόρκη. Έτσι ο Κουνέλλης κατάφερε να λάβει γνώση από τα φοιτητικά του χρόνια και στη συνέχεια να λάβει μέρος στον διεθνή διάλογο.

Τα πρώτα χρόνια, από το 1958 έως και το 1966⁹⁴⁴, ο Κουνέλλης παρουσιάζει στα έργα του μία ποιητική της αφαίρεσης, της ανακάλυψης μιας καινούργιας γλώσσας· μέσα από μία βιομηχανοποιημένη καλλιγραφία γραμμάτων και αριθμών επαναφέρει έναν σπασμένο κώδικα, κρατώντας αποστάσεις ασφαλείας «από το πάγιο της καταναλωτικής Pop Art και την άκαμπτη μνημειακότητα της μινιμαλιστικής τέχνης».⁹⁴⁵ Στα ζωγραφικά έργα του με νούμερα και γράμματα είναι σαν να κατασκευάζει και να ξαναμαθαίνει μια γλώσσα από την αρχή, ενώ συνεχίζει με ζωγραφικούς πίνακες που περιέχουν ολόκληρες λέξεις. Εκείνη την αρχική περίοδο, το '59, ξεκινά και τη σειρά έργων με τίτλο *Ατίτλο*⁹⁴⁶.

Ο Κουνέλλης είναι, μαζί με τους Alighiero Boetti, Mario και Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto⁹⁴⁷ και άλλους, από τους πρωτεργάτες της Arte Povera, ρεύμα που ξεκίνησε από την Ιταλία τη δεκαετία του '60. Το 1967, ο Ιταλός ιστορικός τέχνης Germano

⁹⁴¹ Germano Celant (επιμ.), *Jannis Kounellis*. Venice: published by Fondazione Prada, 2019, σελ. 12.

⁹⁴² Το ταξίδι του από την Αθήνα στη Ρώμη ήταν μία μετάβαση από την Ανατολή στη Δύση ενώ είχε προηγηθεί ένα ταξίδι που είχε κάνει με τον πατέρα του, ο οποίος ήταν ναυτικός, κι είχε φτάσει σε Γερμανία, βόρεια Αμερική σε διάφορα λιμάνια κι έπειτα επιστροφή στην Ευρώπη, στην Αμβέρσα. Αυτό το ταξίδι ήταν και μία «προοδευτική μετάβαση από τον κλασικισμό των ευρωπαϊκών πολιτισμών προς τον μοντερνισμό του νέου κόσμου». *ibid*, σελ. 13. G. 2019, (επιμ.), *op.cit*.

⁹⁴³ Βλ. στον ιστότοπο *Fondazione Toti Scialoja* στο <<https://totiscialoja.it/>>, Τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

⁹⁴⁴ Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια Britannica, στην πολιτική ιστορία της Ιταλίας στα τέλη της δεκαετίας του '60 δημιουργείται κοινωνικοπολιτική συνθήκη παρεμφερής με του Μάη του '68. Ενώ στην Ελλάδα επιβάλλεται δικτατορία, στην Ιταλία το 1967 είχαν ξεκινήσει οι εξεγέρσεις των φοιτητών, πανεπιστήμια είχαν καταληφθεί και πιο ελεύθεροι τρόποι ζωής είχαν ήδη ανατείλει. Χαρακτηριστικό στην Ιταλία, το σλόγκαν ενάντια στην εκκλησία και στο κομμουνιστικό κόμμα: «Θέλω να είμαι ορφανός». Γυναικεία κινήματα εμφανίζονται, με βασικό αίτημα το διαζύγιο, που απαγορευόταν από την καθολική εκκλησία. Παράλληλα, νεοφασιστικά μορφώματα ασκούν βία και διαμορφώνεται ένα δεξιό ρεύμα. Χαρακτηριστικά, το 1969, καταδιώκονται και συλλαμβάνονται άνθρωποι από τον αριστερό χώρο για βόμβες σε Ρώμη και Μιλάνο, ενώ σε δίκες, στον 21ο αιώνα πια, αποκαλύπτεται ότι ήταν ακροδεξιοί.

Βλ. το άρθρο «Φοιτητικές διαμαρτυρίες και κοινωνικά κινήματα, δεκαετία 1960-1980»

<<https://www.britannica.com/place/Italy/Student-protest-and-social-movements-1960s-1980s>>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19>

⁹⁴⁵ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 15.

⁹⁴⁶ Ενδιαφέρον έχει αυτή η λεπτομέρεια και για τους ιστορικούς τέχνης, που ερευνούν σχετικά με τον χρόνο και τον τόπο των κάθε φορά έργων του, αφού πάρα πολλά έχουν ακριβώς τον ίδιο τίτλο: *Ατίτλο*.

⁹⁴⁷ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*. London and New York City, Phaidon, 2005.

Celant⁹⁴⁸ καθιέρωσε τον όρο Arte Povera ως χρησιδάνειο από το κείμενο του Grotowski «Προς ένα φτωχό θέατρο»⁹⁴⁹, και οργάνωσε την πρώτη έκθεση Arte Povera.⁹⁵⁰ Τα βασικά της χαρακτηριστικά είναι η άρνηση αφενός προς την τεχνολογία και αφετέρου προς τη φωτογραφία· το τρίτο «διακριτό χαρακτηριστικό, (είναι) η ιδιόμορφη σχέση της Arte Povera με τα υλικά και τις διαδικασίες παραγωγής»,⁹⁵¹ αφού αρνείται το αντικείμενο-εμπόρευμα καθώς υιοθετεί καθαρά χειροτεχνικές διαδικασίες,⁹⁵² σε αντίθεση με άλλα ρεύματα, όπως ο μινιμαλισμός, ο οποίος *παρερμηνεύτηκε* από τους Ιταλούς ότι είχε τεχνολογικό προσανατολισμό ή τρόπο παραγωγής, η μετά pop-art αλλά και η φωτογραφία, όπως αναφέραμε ήδη, που υιοθετούν μορφές τεχνολογίας από την καταναλωτική κουλτούρα εκείνης της περιόδου.⁹⁵³ Οι H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. Buchloh στο βιβλίο «Η τέχνη από το 1900» τοποθετούν την Arte Povera σε συνέχεια κινημάτων που προέβαλαν αντίσταση προς την τεχνολογία, στην ίδια πλευρά με την Pittura Metafisica του Giorgio De Chirico που αντιτέθηκε προς την πρωτοπορία του φουτουρισμού, ρεύμα που είχε ξεκινήσει επίσης από την Ιταλία (1909-1915). Θεωρούμε τη συγκατοίκηση του Κουνέλλη, με το Άτιτλο (1979)⁹⁵⁴, και του De Chirico, με την *Αβεβαιότητα του ποιητή* (1913),⁹⁵⁵ στη μόνιμη έκθεση «Poetry and Dreams» της Tate Modern επιτυχημένη, λόγω και ελληνικής εγγύτητας⁹⁵⁶ αλλά και κοινής στάσης έναντι της τεχνολογίας.

⁹⁴⁸ Ο ιστορικός τέχνης Germano Celant υποστήριξε το κίνημα και τους καλλιτέχνες του έκτοτε, επίσης γενικός επιμελητής της 47ης Μπιενάλε της Βενετίας το 1997.

Βλ. <<https://www.artagencypartners.com/aap-author/germano-celant/>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

⁹⁴⁹ Γιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο, Ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής* (μτφρ. Μηλιάδης Κώστας). Αθήνα: Κοροντζής, 2010.

⁹⁵⁰ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου (επιμ.), *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σελ. 509.

⁹⁵¹ Foster, Krauss, Bois, Buchloh, *ibid*, σελ. 509.

⁹⁵² Αυτήν τη χειροτεχνική διαδικασία αναζητεί παράλληλα, με τον homofaber, και ο γλύπτης Θόδωρος. Βλ. ιστότοπο καλλιτέχνη <<https://www.theodoros.net/index.htm>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019. και Θόδωρος, Γλύπτης, *Στίγματα Πορείας: ίχνη στην άμμο των λέξεων*. Αθήνα: Εστία, 1984.

⁹⁵³ Foster, Krauss, Bois, Buchloh, *op.cit.*, σελ. 509.

⁹⁵⁴ Βλ. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-t03796>>.

⁹⁵⁵ Βλ. Jannis Kounellis, *Untitled*, 1979, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

⁹⁵⁶ Ο De Chirico γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Βόλο και έφυγε από την Αθήνα σε ηλικία 18 ετών. Βλ. Giorgio de Chirico <<https://www.moma.org/artists/1106>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

Το 1994 ο Κουνέλλης επιστρέφει στη γενέτειρά του, τον Πειραιά, για να παρουσιάσει σειρά έργων που διαμορφώνει ως εγκατάσταση *in situ*, στο φορτηγό πλοίο *Ιόνιον*, παραγγελία του Ιδρύματος Κωστόπουλου. Στον κατάλογο της έκθεσης, η ιστορικός τέχνης Κατερίνα Κοσκινά τον συνδέει με τον διαρκώς κινούμενο προορισμό της Ιθάκης, καθώς: «η προσωπική περιπλάνηση του καλλιτέχνη καθρεφτίζεται στο έργο του και μοιραία γίνεται αναπόσπαστο μέρος της πορείας της τέχνης. Ο Κουνέλλης είναι ένας μεγάλος ταξιδιώτης, μέσα από την περιπλάνησή του *σωματοποιεί* την ιδέα σε έργο».⁹⁵⁷ Στο Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών, το 2002, παρουσιάστηκε μια μικρή έκθεση, *Ο Γιάννης Κουνέλλης και το θέατρο*⁹⁵⁸ με σχέδια και φωτογραφίες σκηνικών χώρων από παραστάσεις, τους οποίους είχε σχεδιάσει ο Κουνέλλης. Επρόκειτο για καταγραφή της συνεργασίας του με τους σκηνοθέτες Carlo Quartucci, Heiner Müller, Θεόδωρο Τερζόπουλο (σε αρχαία τραγωδία) και άλλους σε παραστάσεις όπερας. Το έργο του για το θέατρο μελετάται στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο.

Το 2003 εκθέτει στην Τεχνόπολη Αθηνών / Γκάζι μία εγκατάσταση με ιστία τα οποία δημιουργούν έναν λαβύρινθο, στην έκθεση *Outlook*.⁹⁵⁹ Επρόκειτο για έκθεση την οποία επιμελήθηκε ο Χρήστος Ιωακειμίδης⁹⁶⁰ στο πλαίσιο της προ-ολυμπιακής Αθήνας και προκάλεσε πλήθος αντιπαραθέσεων, βανδαλισμό και αποκαθήλωση έργων.⁹⁶¹ Το 2004, με παραγγελία του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, παρουσιάζεται στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (όπου στεγαζόταν τότε το ΕΜΣΤ) εγκατάσταση μεγάλων διαστάσεων με διαγώνιες

⁹⁵⁷ Κατερίνα Κοσκινά (επιμ.), *M/S IONION ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΚΟΥΝΕΛΛΗΣ*. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1994, σελ. 13.

⁹⁵⁸ Ο ομώνυμος κατάλογος εμπεριέχει την παραστασιογραφία / συνεργασίες του Κουνέλλη έως και το 2002.

Wolfgang Storch (επιμ.), *Ο Γιάννης Κουνέλλης και το Θέατρο*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2002.

⁹⁵⁹ Ο ομώνυμος κατάλογος παρουσιάζει το εύρος των διεθνών και εγχώριων συμμετοχών:

Σταύρος Τσιγκόγλου, «Από το Αρχείο: "Outlook" Αθήνα 2004 - Μια έκθεση με κυρίαρχο στοιχείο τις εικόνες», *Liberal*, <<https://www.liberal.gr/apopseis/apo-to-archeio-Outlook-athina-2004---mia-ekthesi-me-kuriarcho-stoicheio-tis-eikones/181561>>, δημοσιεύτηκε: 14/12/2017.

και

Χρήστος Μ. Ιωακειμίδης et al. (επιμ.), *Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης*. Συλλογικό έργο. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. (1^η έκδ.), 2003.

⁹⁶⁰ Ιστορικός τέχνης και επιμελητής εικαστικών διοργανώσεων.

⁹⁶¹ Μαίρη Αδαμοπούλου, «Θανάσης Τότσικας / Χρήστος Ιωακειμίδης. Ποιος θα ορίσει την τέχνη; *Τα Νέα*, <<https://www.tanea.gr/2003/12/15/lifearts/culture/thanashs-totsikas-xphstos-iwakeimidhs-pois-tha-orisei-tin-texni/>>, δημοσιεύτηκε: 14/12/2003.

σιδηροδοκούς που δημιουργούσαν ένα μεταλλικό δάσος. Στο κέντρο του χώρου, πάνω σε ένα τεράστιο τετράγωνο τραπέζι, είχε δημιουργήσει έναν κύκλο με σακιά κάρβουνα.⁹⁶² Ο Κουνέλλης, παράλληλα με τη σχέση του με οργανισμούς και θεσμούς, είχε και στενή συνεργασία με την γκαλερί Bernier / Eliades –για πρώτη φορά το 1977, έπειτα από 20 χρόνια απουσίας από την Ελλάδα– με πέντε ατομικές εκθέσεις⁹⁶³ ενώ είχε επίσης συμμετάσχει και σε πέντε ομαδικές⁹⁶⁴.

Το 2005, στο θέατρο Άτις, στέγη του στενού του φίλου και συνεργάτη, σκηνοθέτη Θεόδωρου Τερζόπουλου, στο Μεταξουργείο, μεταφέρεται μία έκθεση από την Ισπανία, σε επιμέλεια του ιστορικού τέχνης Ντένη Ζαχαρόπουλου, η οποία ανακοινώθηκε διά στόματος, χωρίς δελτία Τύπου, λόγω του μικρού μεγέθους του χώρου, και είχε παρ' όλα αυτά προσέλευση τριών χιλιάδων ανθρώπων.⁹⁶⁵ Στην έκθεση αυτή παρουσιάστηκε μία εγκατάσταση με κρεμασμένα κομμάτια από σώματα ζώων.

Ο Ζαχαρόπουλος επισημαίνει ότι η έκθεση του 2005 αποτελεί στιγμή προσπάθειας επαναπροσδιορισμού της σχέσης του Κουνέλλη με την Ελλάδα.⁹⁶⁶ Μελετώντας τα χρόνια από το 2003, με την έκθεση Outlook, το 2004 στο ΕΜΣΤ και το 2005 στο Θέατρο Άτις, θεωρούμε ότι ο Κουνέλλης επιχειρεί πράγματι μία θεσμική πέρα από την ιδιωτική επανασυσχέτιση με την Ελλάδα⁹⁶⁷, η οποία πράγματι ολοκληρώνεται με τη επόμενη έκθεσή του:

⁹⁶² Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 22.

⁹⁶³ Τα έτη 1977, 1979, 1985, 1994, 2010.

⁹⁶⁴ Τα έτη 1988, 1994, δύο το 2011, 2014. Τα στοιχεία αντλήθηκαν σε διαδικτυακή επικοινωνία μας με την γκαλερί στις 23/09/2019.

⁹⁶⁵ Διαδικτυακή επικοινωνία με τον Ντένη Ζαχαρόπουλο στις 22/09/2019.

⁹⁶⁶ «Με την παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου δεν εκθέτει την πραγματεία του. Ανοίγει την καρδιά του» Στο: Μαίρη Αδαμοπούλου, Γιάννης Κουνέλλης. Κάνει το θέατρο... σφαγείο, ΤΑ ΝΕΑ, <<https://www.tanea.gr/2005/12/13/lifearts/culture/giannhs-kounellis-kanei-to-theatro-sfageio/>>, δημοσιεύτηκε: 15/12/2005.

⁹⁶⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τίτλους άρθρων για τη σχέση του Κουνέλλη με την Ελλάδα: 1991, Ταχυδρόμος, Γιάννης Κουνέλλης: «Είμαι Ευρωπαίος αλλά γεννήθηκα στον Πειραιά...». 1991, Η Καθημερινή, Κουνέλλης: Εφυγα, δεν χάθηκα... 1994, Η Καθημερινή, Γιάννης Κουνέλλης, η διάσταση του νόστου και της ιθαγένειας. 1994, Η Αυγή, Γιάννης Κουνέλλης: Επιστρέφοντας εκεί απ' όπου δεν είχε φύγει ποτέ... 1994, Ελευθεροτυπία, «Σημασία έχει να έρχεσαι και να φεύγεις». 1994, Εφοπλιστής, Γιάννης Κουνέλλης: Ένα φτωχό καράβι γεμάτο μνήμες. 1994, Χρονογράφος Πειραιά, Γιάννης Κουνέλλης: Ένας μεγάλος Έλληνας, επιτέλους, στην Ελλάδα. 1994, Κυριακάτικη Αυγή, Η ανάγκη της ιστορικής μνήμης. 1994, Τα Νέα της Τέχνης, Γιάννης Κουνέλλης: Ένας Οδυσσέας επιστρέφει στον τόπο του χωρίς να τερματίσει το ταξίδι του στην τέχνη και την ιστορία. 1998, Ελευθεροτυπία, «Είμαι αυτός που φεύγει...». 2002, Η Καθημερινή της Κυριακής, Γ. Κουνέλλης: Φυσικά είμαι και Έλληνας. 2004, Αδέσμευτος Τύπος Ρίζου, «Ζητήματα ταυτότητας»... 2005, Ελευθεροτυπία, Γιατί ο Πειραιάς δεν είναι λιμανάκι. 2010, ΒΗΜagazino (Ένθετο του Κυριακάτικου Βήματος), Ο Έλληνας καλλιτέχνης που επέλεξε να σπουδάσει και να ζήσει στη Ρώμη. Ο παγκοσμίου φήμης δημιουργός, που δεν έγινε δεκτός ως φοιτητής από τη δική μας Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της *arte povera*. Ο Γιάννης Κουνέλλης κάνει τέχνη «ριζοσπαστική» και «επιθετική». Μιλάει για τη ζωγραφική, για την Ελλάδα, για την κρίση του πολιτισμού και το χρέος του καλλιτέχνη.

Το 2012, το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης παρουσιάζει μία έκθεση όπου η αντίθεση των αδρών υλικών του Κουνέλλη (χρησιμοποιεί εφημερίδες, κάρβουνο, σακιά από λινάτσα, παλιά παπούτσια και γυαλιά, παλτά, χώμα και σίδερο ως πρώτες ύλες για τις συνθέσεις του, «υλικά από τα παλιατζίδικα και τις αγορές της Αθήνας»⁹⁶⁸) με τη νεοκλασική αρχιτεκτονική του Μουσείου αποτελεί πρό(σ)κληση ως προς την περιπλάνηση του θεατή μέσα στο κτίριο. Μπροστά σε μία επιδαπέδια εγκατάσταση αποτελούμενη από σακιά γεμάτα κάρβουνα τοποθετημένα σε κυκλική διάταξη, διαμέτρου περίπου 2.5 μέτρων, και στο εσωτερικό ανακατεμένα θραύσματα εκμαγείων αρχαίων προτομών και εφημερίδες,⁹⁶⁹ μία θεατής είπε⁹⁷⁰: «Μου σφίχτηκε η καρδιά [...] Νά, αυτά τα σπασμένα κεφάλια είναι ο αρχαίος μας πολιτισμός. Αντί να τον εκτιμάμε, τον πετάμε στα σκουπίδια, τον θρυμματίζουμε, τον γνωρίζουμε μόνο αποσπασματικά».

Γιατί τα λιμάνια δεν είναι λιμανάκια

Ο Ζαχαρόπουλος, στον κατάλογο για την έκθεση στο Θέατρο Άττις, μεταφέρει τα λόγια «γιατί τα βότσαλα δεν είναι βοτσαλάκια, γιατί τα λιμάνια δεν είναι λιμανάκια», τα οποία είπε ο Κουνέλλης με θυμό. Και επεξηγεί:

«προσπαθώντας να εξηγήσει τον λόγο τούτης της χειρονομίας του, της ανάγκης αυτής της δράσης, αυτής της δημόσιας δήλωσης, όπου με πόνο και έκπληξη έρχεται πάλι, τόσα χρόνια μετά, για να πει ότι δεν μπορεί να συνηθίσει τις ισοπεδωτικές πρακτικές μιας κοινωνίας που τον γέννησε για να μπορεί να τον ελέγχει, για να μπορεί, μειώνοντας [τον] (πάντα χαριτωμένα και κυνικά με τα

2010, *Το Βήμα*, Γιάννης Κουνέλλης «Η Ελλάδα θέλει να χάσει την ταυτότητα της». 2010, *Η Καθημερινή της Κυριακής*, Με ανησυχία η απώλεια της ταυτότητας. 2011, *Έθνος Άουτ*, Η «Πολυγλωσσία» των ξενιτεμένων. 2012, Κυριακάτικο *Βήμα*, Γιάννης Κουνέλλης: Η Ελλάδα έγινε προτεκτοράτο. 2012, *Η Ελλάδα αύριο*, Ποιώντας την Ιστορία με Ύλη.

⁹⁶⁸ Από το κείμενο για την έκθεση *Γιάννης Κουνέλλης* στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης από 5/4/2012 έως 30/9/2012, βλ. <<https://cycladic.gr/page/giannis-kounellis>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

⁹⁶⁹ *Γιάννης Κουνέλλης*, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 5 Απριλίου - 30 Σεπτεμβρίου 2012.

Βλ. <http://www.aica-hellas.org/el/topic25/giannis-koynellis/f7_5_2_1>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

⁹⁷⁰ Στο άρθρο της, η δημοσιογράφος Μαργαρίτα Πουρνάρα περιγράφει έντονους διαλόγους μεταξύ των επισκεπτών σε μία ξενάγηση στην έκθεση. Στο Μαργαρίτα Πουρνάρα, «Ο Έλληνας της Arte Povera», *Η Καθημερινή*. Αρχείο Πολιτισμού, <<https://www.kathimerini.gr/458373/article/politismos/arxeio-politismoy/o-ellhnas-ths-arte-povera>>, δημοσιεύτηκε: 19/05/2012.

συνεχή υποκοριστικά της), ν' αποφεύγει την ουσία, τη συζήτηση, την άποψη, τη θέση». ⁹⁷¹

Θεωρούμε ότι ο Κουνέλλης χρησιμοποιεί τα υποκοριστικά όχι για να μειώσει, αλλά για να υπογραμμίσει την αλήθεια των υλικών που διαχειρίζεται (σακιά με κάρβουνα, πέτρες που έχουν πραγματικό βάρος κ.ά.) ώστε να προσανατολίσει τη σκέψη του θεατή-αναγνώστη προς τον μόχθο και την κούραση των ανθρώπων που δουλεύουν σ' ένα λιμάνι, όπως το γνώρισε στα χρόνια που έζησε στον Πειραιά αλλά και από τη δουλειά του ναυτικού και το ταξίδι που (όπως έχουμε αναφέρει) έκανε με τον πατέρα του. Όμως εκτός από την προσωπική μικροϊστορία, και η ιστορία με κεφαλαίο Ι έχει εισχωρήσει στο έργο του. Ο Ζαχαρόπουλος θεωρεί ότι «η σχέση της ιστορίας της τέχνης με την Ιστορία είναι σε βάθος βιωμένη από τον Κουνέλλη». ⁹⁷² Οι μνήμες του, από τον εμφύλιο πόλεμο στην Ελλάδα, «δεν αποτελούν μόνο προσωπικές, οικογενειακές και κοινωνικές μνήμες της πολιτικής και ιστορικής αδιαλλαξίας, της διχόνοιας και της μισαλλοδοξίας. Φτάνουν να γίνουν νοητικό εργαλείο, μεγεθυντικός φακός της ιστορίας». ⁹⁷³

Πιστεύουμε ότι ο Κουνέλλης ένιωθε σαν παραμελημένο παιδί της Ελλάδας, που η μητριά Ιταλία το αποδέχτηκε, και η οποία λειτούργησε ως ασφαλής τόπος για τις αναζητήσεις του. Έχοντας βιώσει απόρριψη από τις προσπάθειές του να εισαχθεί στην ΑΣΚΤ, τη βία του εμφυλίου αλλά και πικρία λόγω των δυσκολιών της οικογένειας επειδή ο πατέρας του ήταν δηλωμένος αριστερός, έρχεται σε ρήξη με την πατρίδα. ⁹⁷⁴

⁹⁷¹ Ντένης Ζαχαρόπουλος (επιμ.), *Η Καθαρή Τομή*. Κατάλογος για την έκθεση της εγκατάστασης του Γιάννη Κουνέλλη «Δίχως τίτλο» στο θέατρο Άττις, 2005.

⁹⁷² Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 24.

⁹⁷³ *ibid.*

⁹⁷⁴ Το Νοέμβριο του 2010, μιλώντας στη δημοσιογράφο Μυρτώ Λοβέρδου, για την κρίση, ο Κουνέλλης εστιάζει στην κρίση ταυτότητας της Ελλάδας, θεωρούμε και τη δική του στην πάντοτε επίκαιρη ερώτηση «εάν είναι ζητούμενο η επιστροφή στην πατρίδα», ο Κουνέλλης αποκρίνεται: «Έχω γεννηθεί εδώ. Για μένα η Ελλάδα παραμένει μία υπόθεση. Και κάθε τόσο μου αρέσει να γυρνάω και να φτιάχνω ένα πράγμα. Είναι η αναφορά. Η αναφορά είναι απαραίτητη για να δεις τα αποτελέσματα, αυτό που έκανες». Παράλληλα αναφέρει την ανησυχία του σε σχέση με το γεγονός ότι, σε αντίθεση με την Ιταλία, η οποία διατηρεί την ταυτότητά της καθώς στην αρχιτεκτονική των πόλεων μπορεί να συναντήσει κανείς εκκλησίες και μνημεία από το 1400 και το 1600, η Ελλάδα δυσκολεύεται να διαχειριστεί την ταυτότητά της και διερωτάται ποιά η ταυτότητά της: «Το θέμα είναι ότι θέλει να τη χάσει. Για πολλούς λόγους... Βλέπουν το τεχνητό της Αμερικής και θέλουν να το μιμηθούν».

Μυρτώ Λοβέρδου, «Γιάννης Κουνέλλης. Η Ελλάδα θέλει να χάσει την ταυτότητά της». Το Βήμα. Πολιτισμός, <<https://www.tovima.gr/2010/11/27/culture/b-giannis-koynellis-b-br-i-ellada-thelei-na-xasei-tin-taytotita-tis/>>, δημοσιεύτηκε: 27/11/2010.

Το 2017 σε συνέντευξη στον δημοσιογράφο Θανάση Λάλα, ο Κουνέλλης αναφέρεται στην πεποίθησή του ότι οι Έλληνες επιθυμούν «να ξαναζήσουν την ιδέα της τραγωδίας». Τοποθετώντας όμως και τον εαυτό του μέσα σ' αυτούς, σε πρώτο πληθυντικό, επισημαίνει: «Για να το πετύχουμε αυτό πρέπει να σκοτώσουμε το δράμα. Το να ξανακερδίσεις τον χώρο της ταυτότητάς σου δεν είναι εύκολο [...] Είναι πιο εύκολο να γράφεις και να πουλάς το δράμα σου παρά να γράφεις μια τραγωδία!»⁹⁷⁵

Ο Ζαχαρόπουλος επιχειρεί μια ανάγνωση για την τραγωδία στο έργο του Κουνέλλη και αναγνωρίζει συγγένεια με τον σύγχρονό του Paolo Pasolini: «είναι ο χώρος και ο τόπος της ανατροπής της όποιας ταυτότητας, της όποιας συμβατικής άποψης, της όποιας συμβιβαστικής σχέσης με τον εαυτό σου τον ίδιο».⁹⁷⁶ Στην περίπτωση του Κουνέλλη, βέβαια, το έργο του ήταν προκλητικό στη σφαίρα των εικαστικών τεχνών. Ενώ στην περίπτωση του Pasolini, η ανοιχτά διαφορετική πολλαπλότητα των ταυτοτήτων του και των θεματικών τις οποίες προσέγγισε στις ταινίες του, του κόστισε εντέλει τη ζωή του⁹⁷⁷. Ο Κουνέλλης λειτουργεί ως παραλήπτης μιας διαφορετικότητας, αυτής του πατέρα του, ενώ δεν έφυγε κατευθείαν για την Ιταλία αλλά προσπάθησε επανειλημμένα ανεπιτυχώς να εισαχθεί στην ΑΣΚΤ. Θεωρούμε ότι η ταυτότητα αυτή, του ηττημένου και διωκόμενου, που κληρονόμησε ο Κουνέλλης, διαμορφώνει μεταξύ άλλων και την ελληνικότητά του όπως την αντιλαμβάνεται: «[...] για μένα ο Ελληνισμός δεν μπορεί να σκλαβωθεί σ' ένα τοπίο, μια χώρα. Ο Πλάτωνας, η αρχαία τραγωδία είναι πολύ μεγάλα πράγματα. Η ιδέα της Ελλάδας είναι κάτι πολύ πιο ευρύ και δεν χωράει σε όρια».⁹⁷⁸ Το θέμα της ταυτότητας τον προβλημάτιζε βαθιά λοιπόν, όπως

⁹⁷⁵ Θανάσης Λάλας, «Είμαι ένας τυφλός ζωγράφος»: Όταν ο Γιάννης Κουνέλλης είχε μιλήσει συναρπαστικά στο περιοδικό 01», LIFO, <https://www.lifo.gr/articles/arxeio_articles/133813>, δημοσιεύτηκε: 18/02/2017.

⁹⁷⁶ Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 28.

⁹⁷⁷ Το 1975 δολοφονήθηκε με βάνανσο τρόπο.

⁹⁷⁸ Βασιλικά Σαριλάκη, «Ο Κουνέλλης των φτωχών και της εργατικής τάξης», TVXS, <<https://tvxs.gr/news/blogarontas/o-koynellis-ton-ftoxon-kai-tis-ergatikis-taksis>>, δημοσιεύτηκε: 18/02/2017.

Βλ. απόσπασμα από την υπόλοιπη συνέντευξη:

«Το πρόβλημα όλων των καλλιτεχνών είναι η γλώσσα τους. Η δική μου γλώσσα, ως καλλιτέχνη γεννήθηκε στην Ιταλία, μέσα στις ιστορικές συνθήκες της γενιάς μου και συνδέθηκε με τον ιταλικό προβληματισμό. Ωστόσο δεν έμεινε εκεί. Διευρύνθηκε... Το θέμα δεν είναι λοιπόν εθνικιστικό. Είμαι, φυσικά και Έλληνας. Έζησα τα νεανικά μου χρόνια στην Ελλάδα κι οπωσδήποτε έχω μέσα μου φυτεμένη μια Ελλάδα που δεν μπορώ να ξεριζώσω. Αλλά για μένα ο Ελληνισμός δεν μπορεί να σκλαβωθεί σ' ένα τοπίο, μια χώρα. Ο Πλάτωνας, η αρχαία τραγωδία είναι πολύ μεγάλα πράγματα. Η ιδέα της Ελλάδας είναι κάτι πολύ πιο ευρύ και δεν χωράει σε όρια.

- Έχετε πει πως ο Παρθενώνας αντιπροσωπεύει αυτό που έδωσε η ελληνική κουλτούρα στον πολιτισμό, το μέτρο, τη συμμετρία. Πώς εκφράζεται αυτή η έννοια στο έργο σας;

διαπιστώνουμε αλλά και είχαμε υποπτευθεί από την πρώτη μας συνάντηση στο Λονδίνο, το 2002.

Την ημέρα της παρουσίασης του έργου *Αιτλο*, που μελετάμε στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο, ο Κουνέλλης τοποθετήθηκε για το σύνολο του έργου του με σεμνή ομιλία, όπου και γνωριστήκαμε, έπειτα από δημόσια ερώτηση του γράφοντος στα αγγλικά. Ο μετέπειτα προσωπικός διάλογος, τον οποίο ξεκίνησε ο Κουνέλλης στα ελληνικά (το κατάλαβε, υποθέτω, από την ελληνική προφορά και τη φυσιογνωμία μου):

«Γ.Κ.: Και εσείς Έλληνας, ε;

Α.Β.: Ναι, και εσείς Έλληνας; (γέλια)

Γ.Κ.: Και εσείς εδώ; (εννοώντας το Λονδίνο ...»

Από την τότε συζήτησή μας μέχρι και σήμερα που γράφεται αυτό το κείμενο, θεωρώ πως εννοούσε και φώτισε την έννοια του ιδιότυπου νόστου, δηλαδή της πραγματικής-δημιουργικής εγγύτητας από απόσταση αντί της πραγματικής-φυσικής επιστροφής στη γενέτειρα.

Ο Κουνέλλης, σε μια προσπάθειά του να ξεπεράσει την επιταγή υποταγής στο κανονιστικό πλαίσιο της αγοράς και της νόρμας των ορίων της τέχνης, όπως διαφαίνεται και από την εποχή των *Αλόγων* που εκτέθηκαν στην γκαλερί *L'Attico* στη Ρώμη το 1969, «είναι σαφές πως μπορεί να κρατήσει ανοιχτή μια διάσταση της τέχνης που ξεπερνά κάθε όριο αντικειμενοποίησης και να μετατρέπει το έργο σε κάτι απίστευτα ζωντανό, άτακτο, ασύμβατο κι ανυπότακτο, ενώ παράλληλα έχει την απόλυτα δική του εσωτερική αντίληψη, πειθαρχία, λογική και τάξη».⁹⁷⁹

- Αυτό που μένει απ' τον Ελληνισμό, όπως τον θυμάμαι είναι το μέτρο. Το μέτρο είναι ελληνικό αλλά υπάρχει και στην Αναγέννηση γιατί η Αναγέννηση κρύβει μέσα της την Ελλάδα. Όταν μιλάμε για το μέτρο εννοούμε φυσικά τον άνθρωπο. Αλλιώς δεν θα είχε κανένα νόημα. Το να έχεις το μέτρο προϋποθέτει συνεχή επαφή με την πραγματικότητα. Ψάχνουμε το μέτρο όταν υπάρχει γύρω μας ασυμμετρία.

- *Κι ο Le Corbusier χρησιμοποίησε το μέτρο αλλά ως ανθρώπινο μέγεθος. Εσείς το είδατε διαφορετικά...*

- Ε, φυσικά. Το θέμα είναι η Ελλάδα που βρίσκεται μέσα σε όλους μας, κι όχι μονάχα εδώ. Δεν είναι απαραίτητο να μιλάνε μόνον οι Έλληνες για το μέτρο. Σήμερα η αναζήτηση αυτή υπάρχει σ' όλον τον Δυτικό κόσμο.

- *Δουλεύετε από τα τέλη της δεκαετίας του '60 για το θέατρο. Πως έγινε και δεν ασχοληθήκατε με την αρχαία τραγωδία;*

- Μα εγώ το θέατρο το κάνω ως ερασιτέχνης. Οπότε μου αρέσει. Έπειτα εγώ δεν κάνω σκηνικά. Δεν ξέρω καν να τα φτιάξω. Το θέμα για μένα δεν ήταν τόσα χρόνια τα σκηνικά. Ήταν να δεις στον καθρέφτη...

⁹⁷⁹ Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 27.

Το έργο του Κουνέλλη είναι συνδεδεμένο και έχει ως μέτρο το ανθρώπινο σώμα και πολλές φορές ερμηνεύει τον χώρο κατακτώντας τον με δράσεις οι οποίες διαπερνούν διαφορετικά μέσα περφόρμανς (χορός, μουσική, θέατρο, επιτέλεση). Για τον Κουνέλλη το σώμα, συνδεδεμένο με τη συμπεριφορά, του ηθοποιού αλλά και του θεατή, είναι η αφετηρία «τόσο στη σκηνή όσο και στη ζωή».⁹⁸⁰ Ο ίδιος συνεχίζει στο βιβλίο του «Λιμναία Οδύσσεια»:

«αυτή η “σωματικότητα” δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή σαν μια τάση κατάκτησης μιας εκφραστικής φόρμας με “τεχνητό” τρόπο, αλλά σαν μια τάση ικανή να αφομοιώσει ηθικά και το πραγματικά αυθεντικό· κι είναι ακριβώς στο σημείο αυτό που γεννιέται η “ενεργητική” ανάγκη σύμπτωσης αυτών που συμβαίνουν στη σκηνή και του τρόπου με τον οποίο αντιδρούμε».⁹⁸¹

Ο «ηθοποιός», το σώμα που ζωντανεύει τον χώρο, αφαιρεί «από τα αντικείμενα, από τα σκηνικά και από τα φώτα εκείνη την πατίνα συμβατικότητας και προσποίησης (που συνήθως είναι απλώς η προβολή μιας αληθοφανούς ιδανικότητας)».⁹⁸² Με αυτήν τη διαδικασία συγκροτείται ένας χώρος αυθεντικότητας που γίνεται αντιληπτός ως χώρος του «αληθινού» και του “ζωντανού”: αυτά τα δύο στοιχεία είναι τα προωθητικά στοιχεία της σκηνικής πράξης που έχει ανάγκη να πετάξει από πάνω της, ταυτόχρονα, τη συμβατικότητα και την τεχνικότητα».⁹⁸³

Όπως αναφέρει στο *Λιμναία Οδύσσεια*: «Η απόδειξη αυτού του είδους της “ανατροπής” η οποία, ξεκινώντας από τη σωματική “ενόχληση”, επεκτείνεται μέχρι την “άρνηση” κάθε συνηθισμένης συμπεριφοράς, δημιουργώντας μια αίσθηση ερήμωσης, που δεν είναι ούτε ακίνητη ούτε μυθική, αλλά σε κίνηση και υπαρκτή, άρα ωφέλιμη».⁹⁸⁴ Το αληθινό και το ζωντανό στοιχείο στον χώρο, θα ενσαρκωθεί από τον Κουνέλλη με την

⁹⁸⁰ Γιάννης Κουνέλλης, *Λιμναία Οδύσσεια*. Αθήνα, Άγρα, 1990, σελ. 25.

⁹⁸¹ *ibid.*

⁹⁸² *ibid.*, σελ. 27.

⁹⁸³ *ibid.*

⁹⁸⁴ *ibid.*, σελ.28.

αμεσότητα και φυσικότητα της παρουσίας πραγματικών ζώων, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω μέσα από το έργο του *Άτιτλο*.

Ο Celant θεωρεί ότι η διδασκαλία του Scialoja, στη Ρώμη, ήταν θεμελιώδης για το έργο του Κουνέλλη, συγκροτημένο μέσω της παρουσίας μιας φυσιο-σωματικής διάστασης του καλλιτέχνη-δρώντος προσώπου που κινείται εντός μιας σκηνικής «ολότητας», εμπνευσμένο με ενέργεια που συντίθεται από πολλαπλές παθητικές και ενεργητικές, ακίνητες και ζώσες οντότητες.⁹⁸⁵ Ενδεικτικά θα συνοψίσουμε, κάνοντας συγκριτική έρευνα, τις πιο σημαντικές στιγμές επιτέλεσης είτε με άλλους καλλιτέχνες (συνήθως μουσικούς και χορευτές) είτε με τον ίδιο, οι οποίες καταγράφηκαν με φωτογραφίες.⁹⁸⁶

Το 1960 πραγματοποιεί περφόρμανς στο στούντιό του⁹⁸⁷ εκφωνώντας τα γράμματα και τα νούμερα ενός από τα ζωγραφικά του έργα (που το χρησιμοποιεί ως κοστούμι) με μονότονη φωνή, έχοντας αναφορά στην περφόρμανς του Hugo Ball⁹⁸⁸ *Καμπαρέ Voltaire* (1916). Το 1971 στη Νάπολη, στην γκαλερί Modern Art Agency, με τίτλο *Άτιτλο*, ένας τσελίστας ερμηνεύει μία μουσική φράση από *Τα κατά Ιωάννην Πάθη* του Bach, που είναι ζωγραφισμένη στο έργο του Κουνέλλη. Στο Kassel στο πλαίσιο της Documenta 5, το 1972, στο έργο *Da inventare sul posto*, ένας μουσικός συνοδεύει με το βιολί του μία χορεύτρια κλασικού μπαλέτου μπροστά σ' ένα ζωγραφικό έργο του Κουνέλλη με νότες. Την ίδια χρονιά, επίσης με το έργο *Άτιτλο* στη Νέα Υόρκη, στην Gallery Sonnabend, ο Κουνέλλης ευρισκόμενος επάνω σε ένα άλογο, κρατά μία γύψινη μάσκα.

Το 1973, στην γκαλερί Modern Art Agency της Νάπολης, στο έργο *Άτιτλο*, ο Κουνέλλης μπροστά σε μία σιδερένια επιφάνεια κρατά ένα φλόγιστρο υγραερίου με φωτιά. Την ίδια χρονιά, επίσης, στη Ρώμη, στην Galleria La Salita, στο έργο *Άτιτλο*, ο Κουνέλλης κάθεται σε ένα τραπέζι με θραύσματα από ένα άγαλμα και ο ίδιος κρατά μία γύψινη μάσκα ενόσω ένας φλαουτίστας ερμηνεύει μία φράση από σύνθεση του Mozart. Η ίδια

⁹⁸⁵ *ibid*, σελ. 26.

⁹⁸⁶ Βασική βιβλιογραφία σε αυτή την καταγραφή είναι οι κατάλογοι: Ελισάβετ Ιωαννίδη (συντον.) et al., *Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης*, Κατάλογος. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2004 και Stephen Bann, *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Books, 2003 και Germano Celant (επιμ.), *Jannis Kounellis*. Venice: published by Fondazione Prada, 2019.

⁹⁸⁷ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 14.

⁹⁸⁸ Ιδρυτής του κινήματος Dada.

επιτέλεση, άλλες φορές ως *Apollo*, άλλες ως *Απιλλο*, παρουσιάζεται σε Ευρώπη και Βόρειο Αμερική. Την επαναλαμβάνει και το 1977 στην Αθήνα, στην ταβέρνα «Ο Καρβουνιάρης»⁹⁸⁹ στους Αμπελόκηπους αλλά και στην πρώτη του έκθεση στην γκαλερί Bernier / Eliades. Το 1989 στη Βαρκελώνη, στην γκαλερί Espai Pobleu, με το έργο *Απιλλο*, ο Κουνέλλης κρατά στο στόμα του ένα κομμάτι λαμαρίνας μ' ένα κερύ που ανάβει.

Διαπιστώνουμε ότι ο Κουνέλλης είχε καθ' όλη την πορεία του συνεχή σύνδεση με επιτελεστικές δράσεις που εμφιλοχωρούν στο εικαστικό και θεατρικό του έργο, αλλά και στις συνεργασίες στις παραστασιακές τέχνες, καθώς συνεργαζόταν με διαφορετικούς καλλιτέχνες, μουσικούς, χορευτές και άλλους ερμηνευτές, για να συγκροτήσει το αφήγημα που κάθε φορά διερευνούσε.

Θεωρούμε ότι οι επιτελέσεις αυτές, οιονεί *ζωντανές* φύσεις, σε διάλογο με τις *νεκρές* φύσεις της ζωγραφικής, έδωσαν τη θέση *τους* στις μεγάλου μεγέθους εγκαταστάσεις του, με φυσικά υλικά και ζώα, οιονεί *ζωντανές-νεκρές* φύσεις. Κατά τον Celant: «Στη διαλεκτική μεταξύ συχνά αντιτιθέμενων δυνάμεων, ο Κουνέλλης παρακινούνταν να δει την τέχνη σαν μια ιερά περίμετρο στην οποία εκδηλώνονταν η ένταση του πραγματικού, ικανή να περιλάβει τις μορφές ως σημείο, αλλά και το σώμα»,⁹⁹⁰ το δικό του, κατ' επανάληψη, και των υπόλοιπων συνεργατών του. Στις συνεργασίες του σε έργα παραστασιακής τέχνης, ο Κουνέλλης θεωρούμε ότι βρίσκει ένα πεδίο για να δοκιμάσει και να ερευνήσει μεταβάσεις από μικρή κλίμακα σε μεγαλύτερη, ως προς τις εγκαταστάσεις του, και από το ένα σώμα στα πολλά, ως προς τις επιτελέσεις του.

Ο Ζαχαρόπουλος διευκρινίζει τη διαφοροποίηση μεταξύ φορμαλιστικής *σκηνικότητας* και ουσιαστικής *θεατρικότητας*, στο έργο του Κουνέλλη, που διανοίγει «το βάθος της δομής των προσώπων, των ρόλων, των καταστάσεων, του τόπου, του χρόνου, του λόγου. Αποδομούνται και αναδομούνται από την αρχή ως προς την καθαυτό ουσία τους και την υπόσταση της αλήθειας, που τα επιτρέπει, τα θεσμοποιεί ή τα καθιερώνει».⁹⁹¹ Αυτή η έννοια της αλήθειας του υλικού είναι και η ειδοποιός διαφορά του Κουνέλλη όταν δημιουργεί εικαστικά έργα για θεατρικές παραστάσεις, ο οποίος δεν

⁹⁸⁹ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 116.

⁹⁹⁰ Celant (επιμ.), *op.cit.*, 2019, σελ. 12.

⁹⁹¹ Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 28.

χρησιμοποιεί τα κλασικά υλικά του θεάτρου –ξύλο, μέταλλο, ύφασμα– για να μιμηθεί κάτι άλλο, αλλά τα τοποθετεί με την αληθινή τους υφή, ανεπεξέργαστα, με το πραγματικό τους βάρος. Η επανάληψη είναι ένα από τα αγαπημένα του μοτίβα: δηλαδή παίρνοντας ένα στοιχείο, στην πολλαπλή του επανάληψη δημιουργεί ένα αφήγημα. Για παράδειγμα, το 1991 (Βερολίνο), τα παλτό στο *Mauser* σε σκηνοθεσία Heiner Müller⁹⁹² ή, το 1998 (Ντίσελντορφ), τα αληθινά τρένα στην *Opera Beuys* των Elizabeth Gutjahr και Franz Hummel, σε σκηνοθεσία Hermann Schneider· το 2002 (Ντίσελντορφ) με τις 12 κολώνες, οι οποίες διαμόρφωναν έναν κύκλο με διάμετρο 20 μέτρων για τον Θηβαϊκό κύκλο.⁹⁹³

Ο Wolfgang Storch στο κείμενό του «Ο Γιάννης Κουνέλλης και το θέατρο»⁹⁹⁴ αναφέρει:

«Ο Κουνέλλης δίνει νέα βαρύτητα στον χώρο χρησιμοποιώντας την ενέργεια που εμπεριέχεται στο υλικό, στο σίδερο, στο ξύλο, στο κάρβουνο, και την ενέργεια που προσέδωσε σε αυτά η επεξεργασία τους. Το σκηνικό παράγει κίνηση. Μία πράξη απελευθέρωσης. Η θετική ενέργεια προσδίδει ελευθερία. Ο Κουνέλλης μετατρέπει το σκηνικό σε σταθμό της ζωής, τον ίδιο τον κόσμο. Το σκηνικό είναι μία ένσταση στον χρόνο. Το σκηνικό λογίζεται σαν υλικό, άρα το σκηνικό είναι χρόνος».⁹⁹⁵

Ο Storch επιχειρεί να αναδείξει το έργο του Κουνέλλη ως υλικό, δηλαδή ως κείμενο⁹⁹⁶ της παράστασης. Εμείς θεωρούμε ότι η οπτική αυτή δεν συνδιαλλάσσεται με την παραδοχή των παραστασιακών τεχνών, αλλά και του Κουνέλλη, δηλαδή τη συνύπαρξη χώρου, λόγου, περφόρμερ και θεατή, αλλά προτείνει την πρωτοκαθεδρία, ή αλλιώς μια ιεραρχία, της εικαστικής γραφής στον σκηνικό χώρο. Η οποία όμως, κατά τη γνώμη μας, καθώς αγνοεί το ζωντανό σώμα του περφόρμερ, είναι σαν να μην αποδέχεται ότι το σκηνικό παράγει κίνηση μόνον εφόσον εντάσσεται μέσα του το ζωντανό σώμα ενώ,

⁹⁹² Wolfgang Storch (επιμ.), *Ο Γιάννης Κουνέλλης και το Θέατρο*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2002, σελ. 29.

⁹⁹³ *Αντιγόνη*, σε σκηνοθεσία Anna Badora, *Οιδίποδας Τύραννος* σε σκηνοθεσία Tadashi Suzuki, *Επτά επί Θήβας* σε σκηνοθεσία Valery Fokin, *Βάκχες* σε σκηνοθεσία του Θόδωρου Τερζόπουλου. Από: Wolfgang Storch (επιμ.), *Ο Γιάννης Κουνέλλης και το Θέατρο*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2002, σελ. 44-53.

⁹⁹⁴ Storch (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 8.

⁹⁹⁵ *ibid*, σελ. 8.

⁹⁹⁶ Κείμενο εννοούμε όχι μόνο το συγγραφικό αλλά ό,τι κείται στο βλέμμα και στις αισθήσεις του θεατή, το οποίο συμπεριλαμβάνει όλα τα επιμέρους στοιχεία: ηθοποιούς, δραματικό, μουσικό και εικαστικό κείμενο.

ταυτοχρόνως, η ένσταση στον χρόνο μπορεί να υπάρξει ως ακινησία μόνο και επειδή υπάρχει κίνηση από τα δρώντα πρόσωπα. Ο Κουνέλλης όταν αναφέρεται στην «υλική, εκφραστική ανατρεπτική κίνηση που θα φέρνει σε επαφή σαν μόνιμη ενόχληση τον ηθοποιό ενώπιον και εντός του προσώπου που ερμηνεύει», τοποθετεί τον ηθοποιό ως αυτόν που νοηματοδοτεί τον σκηνικό χώρο, καθώς εκείνος «υλοποιεί ό,τι τον περιτριγυρίζει».⁹⁹⁷

Στη συζήτησή⁹⁹⁸ μας με τον Τερζόπουλο, ο σκηνοθέτης έκανε τη διάκριση μεταξύ εικαστικού και σκηνογράφου, για την ακρίβεια ονομάτισε τον Κουνέλλη καλλιτέχνη, και τη συνεισφορά του εγκαταστάσεις και όχι σκηνογραφία: «Δεν είναι σκηνικά, γιατί δεν έχει ίχνος ρεαλισμού»⁹⁹⁹ όπως αναφέρει ο Τερζόπουλος. Παρατηρούμε ότι η μέθοδος του Κουνέλλη συνδιαλέγεται με την *in situ* πρακτική, αφού διαφοροποιούσε τις εγκαταστάσεις για κάθε συγκεκριμένη παράσταση του ίδιου έργου. Θεωρούμε όμως ότι δεν ήταν πάντα τοποειδής, όπως το έχουμε ορίσει στην εισαγωγή, διότι δεν υπάρχουν καταγραφές ούτε από τον Κουνέλλη ούτε από τον Τερζόπουλο για τέτοιου είδους συζητήσεις ή στοχοθεσία (ούτε και για τη συνεργασία του Κουνέλλη με τον Müller υπάρχει καταγραφή, παρά μόνο περιγραφές των εγκαταστάσεων). Με τον Κουνέλλη δεν μιλούσαν καν για τα έργα, τον ηθοποιό, τη δραματουργική προσέγγιση, «όλα γίνονταν στον αέρα και στον άνεμο, ό,τι βγάλει η στιγμή».¹⁰⁰⁰ Δεν μιλούσαν για την παράσταση αλλά για τρέχοντα πράγματα, κοινωνικά, πολιτικά, «ερχόταν μια ιδέα, τη σημείωνε ο Κουνέλλης σε ένα χαρτί... και γινόταν».¹⁰⁰¹ Η συνεργασία τους ήταν εύκολη, εμείς θα τη χαρακτηρίζαμε αβίαστη, δεδομένου ότι ο Κουνέλλης είχε ενεργό ακρόαση και μπορούσε να ακούσει το ένστικτο του Τερζόπουλου, όταν αυτός πρότεινε επί παραδείγματι μια εγκατάσταση να μην είναι γειωμένη αλλά να είναι μετέωρη.¹⁰⁰²

⁹⁹⁷ *Λιμναία Οδύσσεια. op.cit.*, σελ.26.

⁹⁹⁸ Τηλεφωνική και γραπτή επικοινωνία στις 25/09/2019.

⁹⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰⁰ *ibid.*

¹⁰⁰¹ *ibid.*

¹⁰⁰² Ο Τερζόπουλος μίλησε και για τη συνεργασία του με τον σκηνογράφο Γιώργο Πάτσα, οι συνομιλίες με τον οποίο αφορούσαν τον δραματουργικό χώρο, τους ρόλους, τη ροή και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης. Αντιθέτως, ο Κουνέλλης πάντα πήγαινε την κουβέντα στα νέα της ημέρας, τα οποία τον αφορούσαν πολύ, στην *πραγματική ανθρώπινη τραγωδία*. Τηλεφωνική και γραπτή επικοινωνία στις 25/09/2019.

Εξετάζοντας την πρακτική του Κουνέλλη, βλέπουμε ότι δεν είναι / ακουμπά τις συνήθειες του θεάτρου.¹⁰⁰³ Πρόκειται για συνεργασία με τον σκηνοθέτη όχι με την κλασική έννοια της επικουρικής εμπύθισης της ιδέας στο όραμά του, αλλά με αυτήν της διάνοιξης σε μία χωρογραφία στην οποία η παράσταση έρχεται να συγχωνευθεί, και όχι το αντίστροφο. Δηλαδή, αντιλαμβανόμαστε το εικαστικό του έργο του ως *τοποκείμενο*: το οποίο διαμορφώνει την παραγωγή (τη διαδικασία πραγμάτωσης) της παράστασης. Σε αντίθεση με την κλασική πρόσληψη της σκηνογραφίας, η οποία διαμορφώνεται βάσει έργου και σκηνοθέτη. Παράλληλα, ο Κουνέλλης συνδιαλέγεται ενεργά με τους σκηνοθέτες, όχι μόνο για την κάθε συγκεκριμένη παράσταση αλλά για την πρακτική του ίδιου του θεάτρου. Αναζητά μέσα από την πρακτική του στο θέατρο την ετερότητα των εικαστικών έργων που τοποθετεί επί σκηνής, σε διάλογο, και όχι ως δραματουργική επεξεργασία, με τους σκηνοθέτες. Υιοθετεί λοιπόν την έννοια του *ζωντανού χώρου*, όχι μόνο ως προς το εικαστικό αλλά ως προς και τη *μεταμόρφωση της σκηνικής δράσης* από τους ηθοποιούς.

Αυτή η ετερότητα συνίσταται στην απομάκρυνση από τον ρεαλισμό της συνήθους σκηνογραφίας και συναρτάται με την αποστασιοποίηση του ηθοποιού, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο (για τον Κόκκο). Θεωρούμε ότι η σκέψη αυτή του Κουνέλλη επανασυνδέει την ιστορία και την πράξη των παραστασιακών τεχνών με αυτές των

¹⁰⁰³ Καθώς τα βιογραφικά σημειώματα του Κουνέλλη, ειδικά για τις συνεργασίες του στις παραστασιακές τέχνες, δεν έχουν συμπληρωθεί μέχρι και την περίοδο του θανάτου του, επιβεβαιώσαμε σε προφορική επικοινωνία με τον Τερζόπουλο τις συνεργασίες τους: Βάκχες (μέρος του Θηβαϊκού κύκλου) το 2002 (σε τρεις διαφορετικούς χώρους: στη Γερμανία, στο εργοστάσιο της Siemens αλλά και στο κλειστό θέατρο, με παραγωγή του κρατικού θεάτρου Ντίσελντορφ, και στην Επίδαυρο). Για το έργο *Έρημος*, το 2007 στην Ιταλία, του Carlo Michelstaedter με Αποσπάσματα του Ηράκλειτου και του Αισχύλου, στο θέατρο Solomeo στην Ούμπρια και στο Κάστρο της Μόντενα, της Ιταλίας. Το 2010 για τον Προμηθέα, στην Ελευσίνα, Παλαιό Ελαιουργείο, εγκατάσταση με χίλιες πέτρες· στην Κωνσταντινούπολη, Rumelihisari Castle, εγκατάσταση με 55.000 ζευγάρια γυαλιά· και στο Έσεν στο σταθμό των τρένων που μετέφεραν τους Εβραίους από τη Θεσσαλονίκη στο Άουσβιτς, Gleisboulevard, Zollverein Shaft XII. Ενδιαφέρον έχει ότι στο δελτίο τύπου του Προμηθέα, αντί για σκηνογραφία γράφει: έργο στη σκηνή.

Βλ. «Θέατρο Αττίς – Γιάννης Κουνέλλης: Προμηθέας Δεσμώτης», CULTURENOW, <<https://www.culturenow.gr/theatro-attis-giannis-kounellis-promitheas-desmwitis/>>, δημοσιεύτηκε: 09/07/2010.

Το 2015 στο Piccolo Teatro για την Aria Hamlet, του συνθέτη Παναγιώτη Βελιανίτη. Μουσική περφόρμανς βασισμένη στο Hamlet Machine του Müller.

Βλ. Eleni Varopoulou, Claudia Cabrera (μτφρ.), «Aspectos del teatro modern en Grecia», *Culturaunam*, <<http://www.catedrabergerman.unam.mx/index.php/es/memoria/textos/376-aspectos-del-teatro-moderno-en-grecia>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

Επίσης, την ίδια χρονιά, για την όπερα Νοσφεράτου του Dmitry Kurlyandsky στη Μόσχα, στο Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theatre, και στην Πέρμα. Και το 2017, οι Τρωάδες οι οποίες παρουσιάστηκαν στην Πάφο και στους Δελφούς, ήταν μια συνεργασία που δεν ολοκληρώθηκε, καθώς ο Κουνέλλης άφησε την τελευταία του πνοή· ο Τερζόπουλος αφιέρωσε τις παραστάσεις αυτές στη μνήμη του και χρησιμοποίησε τη σκηνική εγκατάσταση του κύκλου με τα άρβυλα ως φόρο τιμής.

εικαστικών, μέσα από την πρακτική του, με τη διερεύνηση μίας *καινούργιας φόρμας*¹⁰⁰⁴ για το θέατρο. Επισφραγίζει, επίσης, τη μεταστροφή της *θεατρικότητας* ως επιτελεστικότητα στις εικαστικές τέχνες και την αποτίναξη του αρνητικού βάρους για εικαστικούς που συνεργάζονται με σκηνοθέτες στις παραστατικές τέχνες.

*Αναδρομική 2019*¹⁰⁰⁵

Η αναδρομική του Κουνέλλη στο Palazzo Ca' Corner della Regina,¹⁰⁰⁶ στο οποίο στεγάζεται η Fondazione Prada, με τίτλο *Jannis Kounellis, Tradition is revolution*¹⁰⁰⁷ (*Η παράδοση είναι επανάσταση*) υδροδότησε την Μπιενάλε Βενετίας του 2019. Ο Celant ως επιμελητής συγκρότησε ένα αρχείο του καλλιτέχνη που περιελάμβανε πάνω από 60 έργα και εγκαταστάσεις και φιλοξενήθηκε στο παλάτι του 18ου αιώνα. Ο Celant διαχειρίστηκε μία αφήγηση του έργου του Κουνέλλη με απλότητα, χωρίς επιμελητικό εύρημα.

Από την είσοδό της η έκθεση επενδύεται με μουσική, καθώς αρμονικές μελωδίες από φλάουτα μάς καλούν σαν μαγικός αυλός. Η πρώτη μεγάλη επιδαπέδια εγκατάσταση, με τα ενδύματα διπλωμένα και τα υποδήματα τοποθετημένα πάνω τους, είναι κατά την ανάγνωσή μας μία πρόσκληση απένδουσας, ένα κατώφλι για μια τελετή μετάβασης, όπου θα μπορούσαμε να αφήσουμε τα πολιτισμικά μας ενδύματα και να αφεθούμε σε μία περιπλάνηση σε διαφορετικά επίπεδα και χώρους, εσώτερους και εξωτερικούς. Μία περιπλάνηση υπαρξιακή. Κάθε επίπεδο έχει έναν κεντρικό χώρο με περίβλεπτες εγκαταστάσεις και γύρω του δωμάτια στα οποία αναπτύσσονται οι εγκαταστάσεις. Σ' ένα δωμάτιο ένας τσελίστας δίπλα σε ένα ζωγραφικό έργο του Κουνέλλη, το οποίο απεικονίζει ένα μέτρο από μια τεράστια παρτιτούρα, δημιουργεί ένα μουσικό ανάλογο. Σε άλλους χώρους, πολλές φιάλες γκαζιού απολήγουν σε καθαρήριες ελεγχόμενες φωτιές (που δημιουργούν ένα μικρής κλίμακας δάσος φωτιάς) ή είναι συνδεδεμένες με

¹⁰⁰⁴ Ο Τερζόπουλος και ο Κουνέλλης σε κοινή συνέντευξη για την παράσταση *Τρωάδες* στην Κύπρο, «Τερζόπουλος-Κουνέλλης: Δύο παγκοσμίου φήμης έλληνες καλλιτέχνες στην Πάφο» (βίντεο), Pafos.net, λεπτό 00:58, στο: <<http://pafosnet.com/video/society/terzopoulos-kounellis-duo-pagkosmiou-fimis-ellines-kallitechnes-stin-pafo/26>>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/2019.

¹⁰⁰⁵ Το πρόπλασμα του υποκεφαλαίου αυτού δημοσιεύτηκε στο Βολανάκης, Αντώνης, «Ο χωρογράφος Γιάννης Κουνέλλης», *Τα Νέα της Τέχνης*, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2019.

¹⁰⁰⁶ Ca' Corner della Regina, βλ. <<https://www.venezia.net/ca-corner-regina.html>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

¹⁰⁰⁷ «Yannis Kounellis», *Fondazione Prada*, 11 May-24 Nov 2019, <<http://www.fondazioneprada.org/project/jannis-kounellis/?lang=en>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

μουσικά όργανα: η φωτιά, αγαπημένο υλικό του προμηθεϊκού Κουνέλλη, ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό.

Ο Celant άκουσε ενεργά το έργο του Κουνέλλη και το ξεδίπλωσε με φροντίδα στον χώρο. Τα έργα του Κουνέλλη αντανakλούν το βίωμά του, ως πρώην μετανάστη, και προσκαλούν τον θεατή σε μια εφήμερη συγκατοίκηση. Εγκιβωτίζουν μετατοπίσεις, εκτοπισμούς, αιωρήσεις και συμπίεσεις: ο Κουνέλλης κατασκευάζει χώρους με συσσωρεύσεις ύλης (ντουλάπες, ραπτομηχανές, πλακάκια, βαμβάκι, κ.ά.), παραθέσεις αντικειμένων (ενδύματα, σακιά, ακατέργαστο μαλλί, μπουκάλια κ.ά.) και ζωγραφικά έργα, σαν από ένα ναυάγιο που αναδύεται. Ο διάλογος των εγκαταστάσεων με τα αδρά υλικά, μέσα στους χώρους με τις τοιχογραφίες στα ταβάνια και τα γύψινα διακοσμητικά της ηγεμονικής πολυτέλειας του παλατιού, ενεργοποιεί το παράδοξο της ταπεινής υλικότητας που ευαγγελίζεται η Arte Povera.

Κατά την εκτίμησή μας, δεν χειραγωγεί τους θεατές / επισκέπτες / μάρτυρες αλλά δημιουργεί συνθήκες για να ακουμπήσουν και τις δικές τους ιστορίες, για να ξανα-συνδεθούν με μνήμες προηγούμενων δεκαετιών, οι οποίες όχι μόνο δεν απέχουν τόσο χρονικά αλλά επανέρχονται σαν νέες τραγωδίες.

Τα έργα του Κουνέλλη συναντούν το σώμα του θεατή, καθώς περιπλανιέται ανάμεσά τους. Ο χώρος αναπνέει, με κενά ανάμεσα στις εγκαταστάσεις, δημιουργώντας χωρικότητες ώστε να συναντώνται τα σώματα των θεατών και μεταξύ τους και με την ανθρώπινη κλίμακα των έργων.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση, πάντως, το σώμα του θεατή δεν έχει σημεία στα οποία μπορεί να καθίσει, να ξαποστάσει, να περάσει μεγαλύτερο χρόνο μπροστά, πλάι στα έργα του Κουνέλλη. Εξαναγκάζεται σε διαρκές περπάτημα¹⁰⁰⁸, κι έτσι μειώνεται ο ποιοτικός χρόνος συνάντησης με το έργο. Ο επιμελητής φαίνεται να έχει οργανώσει τον χρόνο του θεατή προγραμματικά, με συγκεκριμένο περιθώριο συνύπαρξης.

Ίσως το μοναδικό έργο το οποίο έλειπε για να συγκροτηθεί μία συνολική αναδρομική του Κουνέλλη ήταν το *Ατι-τλο*, το οποίο θα δούμε σε επόμενο υποκεφάλαιο συνέχεια. Τι θα γινόταν εάν στο δωμάτιο με τα μικρά γυάλινα ποτήρια γεμάτα γκράπα –με τη

¹⁰⁰⁸ Κατά τη διάρκεια της συγγραφής αναρωτηθήκαμε μήπως δεν θυμόμασταν καλά. Όπως μας επιβεβαίωσε, έπειτα από ερώτησή μας ο υπεύθυνος επικοινωνίας της Fondazione Prada, Nicolò Scialanga, σε γραπτή επικοινωνία στις 31/10/2019, δεν υπήρχαν ούτε καρέκλες ούτε πάγκοι.

μυρωδιά της να μαγνητίζει, σαν σε χώρο βακχικής μετάβασης– εισέβαλαν ελεύθερα άλογα;

Ζω(τ)ικότητα

Στο έργο του Κουνέλλη εμφανίζονται από την αρχή της πορείας του αρκετές φορές ζώα: ζωντανά (παπαγάλοι, άλογα, ψάρια), βαλσαμωμένα (πουλιά), τεμαχισμένα. Η παρουσία των ζώων τον ενδιαφέρει ως προς το γεγονός της ζωής (ή της μη ζωής), η οποία νοηματοδοτεί τον εικαστικό όπως και τον σκηνικό χώρο. Να υπογραμμίσουμε ότι ο Κουνέλλης δεν έχει περιλάβει ποτέ ζώα σε σκηνικό χώρο. Όπως αναπτύξαμε στο υποκεφάλαιο *Παραστασιακές Τέχνες*, στο θέατρο το ερώτημα της ζωής ή της μη ζωής το αφήνει να το διαπραγματευτεί το σώμα του ηθοποιού.

Η ζωή, μαζί και πέρα από την ιατρική της περιγραφή ως το αντίθετο του θανάτου (η μόνιμη παύση όλων των ζωτικών λειτουργιών, μεταξύ των οποίων εκείνων της καρδιάς, των πνευμόνων και του εγκεφάλου¹⁰⁰⁹), εκδηλώνεται και ως ζωντάνια, δηλαδή επιτέλεση της ζωής. Όπως έχουμε εξετάσει και στην εισαγωγή, η επιτέλεση είναι μία διπλή διαδικασία: στη συγκεκριμένη περίπτωση, είμαι ζωντανός / κάνω και δείχνω. Αυτή η διπλή υπόσταση προκαλεί και παράγει σωματική συνείδηση· μετέχει και της κίνησης και της ακινησίας, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. Μαρία Χασάπη), καθώς το ζωντανό σώμα ακόμη και ακίνητο εξωτερικά, έχει διαρκή εσωτερική κίνηση.

Ο Κουνέλλης δοκιμάζει την έννοια του ζωντανού σε ένα ευρύ φάσμα, από τα ζώα μέχρι τη φωτιά, επιζητώντας την κατά Celant ζωντάνια στο έργο του, ως «ανανεωτική, απροσδόκητη και μη ελέγξιμη εμπειρία».¹⁰¹⁰

«Η φωτιά για μένα [τον Κουνέλλη] είναι το ίδιο με τον παπαγάλο. Είναι ένα ζωντανό πράγμα, εξωστρεφές με έναν επιθετικό τρόπο. Αλλά κανένα από τα δύο, ούτε η φωτιά ούτε ο παπαγάλος, θα είχαν νόημα χωρίς στήριξη από σιδηρά κατασκευή. Είναι ζωντανά, πραγματικά, αλλά πάνω από όλα είναι

¹⁰⁰⁹ Προσωπική επικοινωνία με τον ιατρό Αθανάσιο Τσεκούρα.

¹⁰¹⁰ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 15.

σημεία μιας εικόνας που έχει κατασκευαστεί με μία στήριξη, και όταν όλα έχουν ειπωθεί και έχουν γίνει, για μένα είναι και τα δύο ζωγραφική. Με ρωτούν εάν είμαι παραστατικός ζωγράφος· η απάντηση είναι όχι. Ο ρεαλισμός αναπαριστά, ενώ εγώ παρουσιάζω». ¹⁰¹¹

Όπου παρουσιάζω εννοείται ως *είμαι ζωντανός*. Στην αγγλική μετάφραση από τα ιταλικά, στο κείμενο του Κουνέλλη, η παραπάνω πρόταση είναι: *whereas I present*. Εμείς ερμηνεύουμε το ρήμα *present* (παρουσιάζω/δείχνω) επεκτείνοντας την έννοια με το *I am present* (είμαι εδώ), δηλαδή: είμαι παρών (διά του έργου που δημιουργήσα) και δείχνω. Ο Κουνέλλης, κατά τη δική μας ανάγνωση, εδώ, ως ταυτολογία, περιγράφει την επιτέλεση χωρίς να την κατονομάζει.

Η Βαροπούλου χαρτογραφεί τον κόσμο των επί σκηνής ζώων σε ευρωπαϊκές θεατρικές παραστάσεις, ¹⁰¹² εικαστικές δράσεις και περφόρμανς και διαπιστώνει: «Τα ζωντανά ζώα πάνω στη σκηνή, καθήλωναν πάντα, με το δικό τους μοναδικό τρόπο, τους θεατές. Προκαλούσαν περιέργεια και συγκίνηση. Σαγήνευαν ή απωθούσαν». ¹⁰¹³ Αναφέρει την περφόρμανς του Beuys μ' ένα άλογο στην *Experimenta 3* ¹⁰¹⁴ της Φρανκφούρτης, στις αρχές Ιουνίου του 1969. Στη συνέχεια η Βαροπούλου αναφέρεται στο έργο *Άτιτλο* του Κουνέλλη με τα άλογα, ¹⁰¹⁵ χωρίς να διευκρινίζει ότι στην πραγματικότητα ο Κουνέλλης είχε προηγηθεί χρονικά του Beuys κατά έξι μήνες, σημειώνοντας χαρακτηριστικά πως «τα ζώα, με τη φυσιολογία, τη μυρωδιά, την ενεργητικότητα και τη ζωτικότητα τους, δεμένα στον δημόσιο χώρο της γκαλερί *L'Attico* διεκδικούσαν την αθωότητα της στιγμής και μιαν ακεραιότητα σαν εκείνη του καλλιτέχνη όταν προβαίνει σε μιαν απόλυτη εικαστική χειρονομία». ¹⁰¹⁶ Το 2015 για το έργο αυτό οι φιλόζωοι προέβαλαν σοβαρές αντιρρήσεις ως προς την *αθωότητα* της χειρονομίας.

¹⁰¹¹ *ibid*, σελ. 15.

¹⁰¹² Βαροπούλου, 2002, *op.cit.*, σελ. 413- 417.

¹⁰¹³ *ibid*, σελ. 414.

¹⁰¹⁴ Βλ. <<https://www.mmk.art/en/whats-on/joseph-beuys-titus-iphigenie-abisag-tullmann-photographien/>>.

¹⁰¹⁵ Το συγκεκριμένο έργο θα αναλυθεί σε επόμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου.

¹⁰¹⁶ Βαροπούλου, 2002, *op.cit.*, σελ. 417.

Ο Πεφάνης στο βιβλίο του *Θεατρικά Bestiaria* μελετά και αναλύει τις θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας¹⁰¹⁷ σε παραστάσεις και δραματικά κείμενα. Στη μελέτη του αυτή υιοθετεί μηχανισμούς συνάντησης των πεδίων της θεωρίας του θεάτρου και της performance, της φιλοσοφίας και το νεότερο επιστημονικό πεδίο των animal studies, και αποτελεί αναφορά στην έρευνά μας.

Το ζώο ως ζωντανό μέσο, μορφή, δράση, μέσα στο έργο του Κουνέλλη, δεν επισημαίνει το απάνθρωπο, αλλά ξαναθέτει υπό σκέψη όλη τη συνθήκη του ανθρώπινου ως μέρους της φύσης. Όπως και η Rosi Braidotti στο κείμενό της *Το μετα-ανθρώπινο ως ζώο-εν-τω-γίγνεσθαι*, με αναφορές στο *γίγνεσθαι ζώο*¹⁰¹⁸ των Deleuze και Guattari, μας λέει: «Το ζώο είναι ο απαραίτητος, οικείος και ιδιαίτερα προσφιλής άλλος του ανθρώπου. Αυτή η οικειότητα, ωστόσο, ενέχει πληθώρα κινδύνων». Σε περιπτώσεις έργων όπως των Trockel / Holler και Sierra,¹⁰¹⁹ ο χώρος των θεατών και ο

¹⁰¹⁷ Όπως ορίζει τον όρο ζωικότητα ο Πεφάνης, με διπλή σημασία: τις ιδιότητες της ζωής και του ζώου, ανθρώπινου και μη ανθρώπινου. Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria, Θεατρικές και Φιλοσοφικές Σκηνές της Ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήση, 2018, σελ. 33.

¹⁰¹⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Χίλια πλατώματα*. Αθήνα: Πλέθρον, 2017, σελ. 287-380.

¹⁰¹⁹ Θα παραθέσουμε κάποια παραδείγματα με ζώα (τα οποία δεν έχει χρησιμοποιήσει ο Κουνέλλης) για να εμπλουτίσουμε τη συζήτηση για τη συμπερίληψη ζώων στις εικαστικές τέχνες: έχουμε πολλές τέτοιες περιπτώσεις στις παραστασιακές τέχνες, που όμως δεν βοηθούν την έρευνά μας, καθώς υπάρχει δραματουργική σχέση των ζώων με περφόρμερ, δηλαδή υπάρχει διάδραση του καλλιτέχνη με το ζώο, είτε σε τσίρκο είτε σε άλλη παραστασιακή τέχνη.

Η σχέση ανθρώπου-ζώου τίθεται στην εγκατάσταση *Ένα σπίτι για χοίρους και ανθρώπους (EIN HAUS FÜR SCHWEINEUND MENSCHEN)* των Carsten Trockel και Rosemarie Holler, που παρουσιάστηκε στην Documenta 10, το 1997, με καλλιτεχνική διευθύντρια την Catherine David. Το έργο περιλαμβάνει ένα κτίσμα στο οποίο εισέρχονται οι επισκέπτες, χωρισμένο εσωτερικά σε δύο τμήματα: ένα «αμφιθέατρο» με κεκλιμένο δάπεδο στο οποίο κάθονται οι επισκέπτες / θεατές, κι έναν περικλειστο χώρο χοιροστασίου, προς το οποίο οι επισκέπτες έχουν θέα. Οι δύο περιοχές διαχωρίζονται από έναν τοίχο-τζάμι από την πλευρά των θεατών και καθρέφτη από την πλευρά των γουρουνιών. Η εγκατάσταση αυτή ανασύρει ζητήματα πανοπτικού βλέμματος, εξουσίας κι ελέγχου επί της εξημερωμένης ζωώδους φύσης, εγκλεισμού και αποκλεισμού της ετερότητας αλλά και της αυτονόητης πολιτισμικά συνθήκης της κρεωφαγίας.

Βλ. Carsten Trockel, Rosemarie Trockel, «Introduction», *Antennae* (Pig). Issue 12-Spring 2010, σελ. 7.

<<https://verenaenvarkens.files.wordpress.com/2016/09/antennae-issue-12.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/2019.

Αυτές οι σχέσεις εξυπηρετούνται πλήρως από τη λιτή αρχιτεκτονική υποδομή, η οποία αντανakλά ακριβώς αυτή την «οργουελική» σχέση εξουσίας και εποπτείας μέσα από χωρικά εργαλεία όπως η διαφάνεια, το κλειστό, το περιφραγμένο.

Ο κριτικός τέχνης Daniel Birnbaum ξεκινά το άρθρο του «Mice and Man – Carsten Holler and Rosemarie Trockel» με ένα απόσπασμα από τη *Φάρμα των Ζώων* του George Orwell: «Τα ζώα απ' έξω κοιτούσαν μια τα γουρούνια και μια τους ανθρώπους, μια τους ανθρώπους και μια τα γουρούνια, ύστερα πάλι τα γουρούνια και πάλι τους ανθρώπους, αλλά ήταν πια αδύνατον να διακρίνουν ποιος ήταν ποιος». Βλ. Daniel Birnbaum, «Mice and Man - Carsten Holler and Rosemarie Trockel». *Artforum*, Vol. 39, No. 6, February 2001, σελ. 114-119.

Για το έργο των Trockel και Holler, βλ. Ρεπούσκου, *op.cit.*, σελ. 110.

χώρος των ζώων έχουν σαφή όρια μεταξύ τους, τα οποία εκφράζονται με αρχιτεκτονικές μετωπικές ή πανοπτικές διατάξεις και, κατά συνέπεια, υπάρχει διαχωρισμός σε επίπεδο υποκειμένου και αντικειμένου. Το υποκείμενο και το αντικείμενο βρίσκονται μεν σε συνύπαρξη, ταυτόχρονα όμως η εξουσιαστική σχέση δεν παύει να υφίσταται. Στο έργο *Άιτιλο* του Κουνέλλη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο χώρος είναι ενιαίος για ζώα και θεατές.

Ο Πεφάνης αναφέρεται στην αλλαγή των ηθικών κριτηρίων, που αντανακλάται στις εθνικές νομοθεσίες για την κακοποίηση και κακομεταχείριση ζώων σε διάφορα θεάματα. Έτσι θεσμοθετείται έλεγχος, ο οποίος ενεργοποιείται πριν από το καλλιτεχνικό έργο.¹⁰²⁰ Παράλληλα, ενυπάρχουν αντιφάσεις στις σχέσεις με τα ζώα, όσο καλή πρόθεση και αν υπάρχει:

«Σχέσεις οικειότητας και ενότητας ταυτόχρονα, καθώς στη βάση της ζωικότητας, στην κοινή οντολογική μας βάση, έχουν επιχειρηθεί τομές, άλλοτε βαθύτερες και άλλοτε πιο επιφανειακές [...] Οι τομές αυτές, με κυρίαρχο όργανο και κριτήριο διαφοροποίησης τον λόγο, προσπαθούν να θεμελιώσουν το ανθρώπινο ως ριζική διαφορά και διακριτική βαθμίδα που απομακρύνει τα

Ένας άλλος καλλιτέχνης, ο Ισπανός Santiago Sierra, πλαισιώνει ως είναι ή αναπαράγει, μέσω μιας σκηνοθετημένης εγκατάστασης και δράσης, πραγματικές συγκρουσιακές ή και απάνθρωπες όψεις της σύγχρονης ζωής. Βλ. Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 40.

Τα ζώα στο έργο του Sierra αναδεικνύουν το «κτηνώδες» από το οποίο τελικά ο πολιτισμένος άνθρωπος δεν μπορεί να απαλλαγεί. Τα πραγματικά ζώα που έχει χρησιμοποιήσει, γουρούνια, ποντίκια ακόμα και κατασάριδες, κινούνται στις κατασκευές και τους χώρους που έχει διαμορφώσει, ορμώνοντάς τα από τα πιο δυνατά ένστικτά τους: της επιβίωσης, της διαφυγής, της τροφής. Στην περίπτωση της *Τριλογίας των γουρουνιών που καταβροχθίζουν χερσόνησους*, μια δράση σε τρεις φάσεις που ξεκίνησε το 2012, τα γουρούνια «τρώνε» την ελληνική χερσόνησο (σε κλειστό θεατρικό χώρο στο Αμβούργο), την ιταλική χερσόνησο (σε εκκλησία στην πόλη Lucca της Τοσκάνης) και την ιβηρική χερσόνησο (σε γκαλερί στο Μιλάνο, ένα χρόνο μετά).

Βλ. στον ιστότοπο του Santiago Sierra: <<https://www.santiago-sierra.com/buscador.php?q=pigs>>, τελευταία επίσκεψη 28/09/2019.

Οι θεατές τα παρακολουθούν να καταναλώνουν την τροφή η οποία συμμετέχει και ως συστατικό υλικό, σχηματοποιώντας κάθε φορά την αντίστοιχη χερσόνησο στο δάπεδο του χώρου. Οι συνειρμοί στο έργο του Sierra είναι πολλοί και πολυεπίπεδοι: ο πολύπαθος ευρωπαϊκός Νότος (για τον οποίο επικράτησε, με αρνητική χροιά, το ακρωνύμιο, PIGS, δηλαδή: Πορτογαλία, Ιταλία, Ελλάδα και Ισπανία), οι ισχυροί της Ευρώπης, η οικονομική κρίση και τα μέτρα λιτότητας. Τα PIGS, σε μια άλλη ανάγνωση, τρώνε τον κακό εαυτό τους.

Το συνολικό υλικό αυτών των δράσεων, με τη μορφή βίντεο και φωτογραφιών, παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα στο Kappatos Athens Art Residency, από 28 Μαΐου ως 27 Ιουνίου 2015, σε επιμέλεια Σωζίτας Γκουνούνα.

Βλ. <<http://athensartresidency.org/index.php/in-residence/santiago-sierra/>> και

<<https://www.culturenow.gr/paroyiash-toy-santiago-sierra-apo-to-kappatos-athens-art-residency/>>,

τελευταία επίσκεψη: 28/09/19.

¹⁰²⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria, Θεατρικές και Φιλοσοφικές Σκηνές της Ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήση, 2018, σελ.36.

ανθρώπινα από όλα τα άλλα ζώα, χαρακτηρίζοντας τα τελευταία βάσει αυτού που δεν έχουν, δηλαδή το ανθρώπινο, ως μη ανθρώπινα ζώα».¹⁰²¹

Το πεδίο το οποίο προσπαθούμε να διερευνήσουμε είναι αν και πώς από εξουσιαστική σχέση με τα ζώα είναι δυνατόν να περάσουμε σε μη εξουσιαστική, μέσω του *συνανήκειν*, βάσει της ζωικότητας¹⁰²², πώς είναι δυνατόν να λειανθούν διαιρέσεις και κατηγοριοποιήσεις ανάμεσα στα είδη.¹⁰²³ Στη σκέψη της Donna Haraway, διαπιστώνει ο Πεφάνης ότι:

«[...] προβάλλεται η ιδέα των ρευστών ορίων και της αναπροσαρμοστικότητας των σχέσεων μεταξύ των ειδών. Υπό το πρίσμα αυτό πρέπει να σκεφτόμαστε λιγότερο την ταυτότητα και περισσότερο την έλξη και την αγχιστεία, δίνοντας έμφαση στην κατασκευή συνδυασμών και συμμαχιών με αυτούς τους οποίους έχουμε όχι τόσο ουσιώδεις ομοιότητες στον χαρακτήρα, όσο κοινά συμφέροντα».¹⁰²⁴

Πράγματι, σε μια διαρκή οριακή εμπειρία, λόγω καιρικών συνθηκών, όπως αυτή που βιώνουν οι Ινουίτ στην Αρκτική, οι σκύλοι είναι ομότιμοι εταίροι της φυλής, μαθαίνουμε από το βιβλίο του Ζαν Μαλορί¹⁰²⁵ *Οι τελευταίοι Βασιλιάδες της Θούλης*.¹⁰²⁶ Ας επισημάνουμε ότι σ' αυτό τον πολιτισμό, ο σκύλος (σέρνοντας έλκυθρα) εξυπηρετεί ανάγκες της κοινότητας που σε άλλους πολιτισμούς εξυπηρετούσε το άλογο.

Ατι-τλο

Στις 21 Απριλίου του 2002 παρακολουθήσαμε, και βιώσαμε, τη ζωντανή εγκατάσταση με έντεκα άλογα, το εμβληματικό έργο *Untitled (Ατιτλο)* του Γιάννη Κουνέλλη, στον κεντρικό χώρο της Whitechapel Gallery¹⁰²⁷ στο Λονδίνο, η οποία παρουσιάστηκε στο

¹⁰²¹ *ibid*, σελ.33.

¹⁰²² Ας ξαναθυμηθούμε την επαφή με το σώμα και τον κόσμο, βλ. υποσημείωση 527.

¹⁰²³ Πεφάνης, 2018, *op.cit.*, σελ. 33.

¹⁰²⁴ *ibid*, σελ. 294.

¹⁰²⁵ Εξερευνητής και ανθρωπολόγος.

¹⁰²⁶ Nathalie Zaltzman, *Η αναρχική ενόρμηση*. Αθήνα: Εστία, 2019, σελ. 105.

¹⁰²⁷ Η Whitechapel Gallery, οργανισμός του ευρύτερου δημόσιου τομέα, με δωρεάν είσοδο, όπως και τα περισσότερα δημόσια μουσεία στη Μεγάλη Βρετανία, ιδρύθηκε το 1901. Εκεί εκτέθηκε για πρώτη φορά στη Μεγάλη Βρετανία το 1939 το ζωγραφικό έργο *Guernica* του Picasso και το 1958 παρουσιάστηκε η

πλαίσιο ενός τετραημέρου με τίτλο *A Short History of Performance – Part I*.¹⁰²⁸ Αρχικά είχε παρουσιαστεί στην γκαλερί *L'Attico* στη Ρώμη, το 1969, με δώδεκα άλογα¹⁰²⁹, σε εναλλακτικό εκθεσιακό χώρο ο οποίος διετίθετο για πειραματισμούς της γκαλερί· η αρχική χρήση του ήταν γκαράζ αυτοκινήτων.¹⁰³⁰ Επίσης, παρουσιάστηκε στην Μπιενάλε της Βενετίας, το 1976¹⁰³¹ με εννέα άλογα· το 2002 στο Λονδίνο, όπως προαναφέραμε με έντεκα άλογα (στη μελέτη αυτής της εγκατάστασης θα επικεντρωθούμε), και, τέλος, ξανά με δώδεκα άλογα, το 2015, στην γκαλερί Gavin Brown¹⁰³² στη Νέα Υόρκη.¹⁰³³ Πέρα κι έξω από αριθμολογίες, τα άλογα στο έργο του Κουνέλλη φέρνουν τη ζωή και τη φύση μέσα σε έναν εκθεσιακό χώρο τέχνης.

Στην έκθεση στην γκαλερί *L'Attico*, οι θεατές προσέρχονταν στον χώρο, με κύρια στοιχεία τους λευκούς τοίχους κι ένα γκρι πλαστικό δάπεδο, κι εκεί έβλεπαν τα άλογα. Η μετωπική θέαση της έκθεσης γινόταν από εντός του γκαράζ μπαλκόνι, και αυτό ενέτεινε την αίσθηση επιτέλεσης «μιας στιγμής διονυσιακού δράματος στην τέχνη».¹⁰³⁴ Ο σχεδιασμός του έργου το 1969 είναι οριζόντιος, με τα άλογα στους τοίχους σχεδόν σε 360 μοίρες θέασης. Είναι σημαντικό ότι ο καλλιτέχνης διαλέγει πάντοτε την ίδια φωτογραφία του έργου. «Αν και ο Claudio Abate τράβηξε πολλές φωτογραφίες της έκθεσης, η μετωπική συμμετρική θέαση υποδεικνύει την επιθυμία του Κουνέλλη να δημιουργήσει ένα φορμαλιστικό, εικονιστικό πλαίσιο».¹⁰³⁵ Οι θεατές ποτέ δεν φαίνονται στη φωτογραφία γιατί ποτέ δεν βίωσαν το έργο, όπως γίνεται σαφές από τις

πρώτη αναδρομική του Αμερικανού Jackson Pollock. Βλ. <<http://www.whitechapelgallery.org/>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

¹⁰²⁸ Βλ. τον ιστότοπο της *WhitechapelGallery* στο

<<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1950-present/>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/2019.

¹⁰²⁹ Ο Celant στον τόμο για την αναδρομική έκθεση του Κουνέλλη στη Βενετία, το 2019, αναφέρει στο χρονολόγιο για το έργο ότι «το νούμερο δώδεκα αντιπροσωπεύει το όλον των χωρο-χρονικών διαστάσεων, που επιτυγχάνεται μέσω πολλαπλασιασμού των τεσσάρων βασικών σημείων του ορίζοντα επί τα τρία βασικά επίπεδα του κόσμου. Είναι το αποτέλεσμα του πολλαπλασιασμού του τετραγώνου επί το τρίγωνο κι έτσι είναι ένα σύμβολο τελειότητας, του συνόλου των σφαιρών, από τη φυσική (το τετράγωνο) ως τη θεϊκή (το τρίγωνο). Έπειτα αναφέρεται στα 12 ζώδια, τα 4 στοιχεία της φύσης (αέρας, γη, φωτιά και νερό) και τα τρία στοιχεία της αληθείας (θείο, υδράργυρος και αλάτι), στους δώδεκα Αποστόλους του Χριστού ή τους γιους του Ιακώβ» ενώ, και μας κάνει εντύπωση αυτό, δεν αναφέρεται στο Δωδεκάθεο του Ολύμπου. Βλ. Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 17.

¹⁰³⁰ Σ' αυτόν είχαν εκθέσει επίσης οι Mario Merz, Eliseo Mattiacci, Sol Lewitt, Gino De Dominicis, Denis Oppenheim, Jean Tinguely. Για την ιστορία της γκαλερί, βλ. <<https://fabiosargentini.it/attico.html>>.

¹⁰³¹ Από το βιογραφικό σημείωμα που συνέταξε η Μαρίνα Τσέκου στο: Ελισάβετ Ιωαννίδη (συντον.) et al., *Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης*, Κατάλογος. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2004.

¹⁰³² Στην Gavin Brown Gallery, βλ. <https://gavinbrown.biz/artists/jannis_kounellis/exhibitions/2015>.

¹⁰³³ Βλ. <<http://www.artnews.com/2015/06/25/kounellis-horses-have-first-u-s-showing-at-gavin-browns-enterprise/>>.

¹⁰³⁴ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 18.

¹⁰³⁵ Germano Celant, *Arte Povera*. London: Phaidon Press, 1999, σελ. 109.

φωτογραφίες του 1969. Γι' αυτούς τους λόγους, το έργο του 2002 το αντιμετωπίζουμε ως διαφορετικό έργο, με πρόπλασμα αυτό του 1969. Το στοιχείο που το επικαθορίζει είναι η αλλαγή της σωματικής σχέσης μεταξύ αλόγων και θεατών, απόφαση την οποία πήρε ο Κουνέλλης.

Ο Ζαχαρόπουλος αναφέρει για τον θεατή και τον ρόλο του στο έργο του Κουνέλλη: «Ο θεατής για τον Κουνέλλη είναι παράλληλα άτομο και κοινωνικό σύνολο. Η διαλεκτική ετούτη σχέση αφορά άμεσα και συνειδητά τους μηχανισμούς και τις στρατηγικές σημασιοδότησης, ερμηνείας, κατάθεσης, μαρτυρίας ή θέσης μπρος στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα μιας συγκεκριμένης στιγμής και συγκυρίας».¹⁰³⁶ Η συνάρτηση της σχέσης θεατή και έργου με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της κάθε εποχής παρήγαγε δυο διαφορετικές συνθήκες θέασης, διαφορετική χωρική αντιμετώπιση και τελικά δυο διαφορετικά έργα.

Η Whitechapel Gallery¹⁰³⁷ λόγω της επιβλητικής της όψης, έμοιαζε αρχικά να μην είναι ο κατάλληλος προορισμός για μια ανοιξιιάτικη μέρα χωρίς βροχή. Περάσαμε τη μεγάλη είσοδο με τις καμάρες και τον χώρο υποδοχής. Ο κεντρικός χώρος, ένας λευκός κύβος, είχε μεταμορφωθεί. Η παρουσία έντεκα αλόγων, τα οποία βρίσκονταν ενορχηστρωμένα στον χώρο, ήταν κάτι που δεν μπορούσε εύκολα να χωρέσει στο νου, αν και είχαμε ενημερωθεί από το δελτίο τύπου. Κάθε άλογο ήταν δεμένο με σκοινί περίπου δύο μέτρων, κοιτάζοντας προς τους (τρεις) τοίχους, έτσι ώστε ο εισερχόμενος αρχικά να βλέπει τα οπίσθιά τους, και μάλιστα πανοραμικά. Στη συνέχεια, η οπτική και απτική εγγύτητα που θα είχε κάθε θεατής ήταν προσωπική απόφαση, σε συνεργασία με τους ιπποκόμμους που περιπολούνταν τα άλογα.

¹⁰³⁶ Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ.16-17.

¹⁰³⁷ Η Whitechapel Gallery σχεδιάστηκε το 1897 σε ύψος Art Nouveau, από τον αρχιτέκτονα Charles Harrison Townsend. Ο ίδιος το θεωρούσε και ως δείγμα όψιμου Artsand Crafts. Το κτίριο έχει όψη μεγάλων διαστάσεων, από στιλβωμένα τούβλα τερακότας (κάτι που της προσδίδει το ιδιαίτερο χρώμα της), και στην οποία δεσπόζει το ημικυκλικό τόξο πάνω από την είσοδο αλλά και οι δύο πυργίσκοι που υψώνονται συμμετρικά σε ψηλότερο επίπεδο. Η μεγάλη είσοδος βάζει τον επισκέπτη κατευθείαν στο εσωτερικό από τον δρόμο, κάτι που θεωρήθηκε ως πρόθεση: να φέρει τους ανθρώπους στο εσωτερικό της. Το 1986 το κτίριο ανακαινίστηκε. Πριν από το 2009 είχε πραγματοποιηθεί η ανακαίνιση του υπάρχοντος κτιρίου και επέκταση στο διπλανό κτίριο, της Passmore Edward Library, με τη δημιουργία νέων γκαλερί, χώρων έρευνας, μελέτης και στούντιο. Οι νέες γκαλερί σχεδιάστηκαν σε συνεργασία με την καλλιτέχνη Rachel Whiteread.

Βλ. <<https://www.dezeen.com/2009/04/01/whitechapel-gallery-by-robbrecht-en-daem-and-witherford-watson-mann-architects/>> και <<http://www.victorianweb.org/art/architecture/townsend/1.html>>.

Το άλογο: ένα ζώο συνδεδεμένο με τη δύναμη, τη δόξα και την περηφάνια. Στο έργο του Κουνέλλη, όμως, όλα τα άλογα είναι δεμένα με σχοινιά σε μεγάλους μεταλλικούς κρίκους και κοιτούν προς τους τοίχους· η δύναμή τους άρα είναι ελαττωμένη εξαιτίας αυτής της τοποθέτησης, καθώς τους αποκλείεται η δυνατότητα να φύγουν. Και σ' αυτή την παθητική κατάσταση κρατώνται εσώκλειστα στον χώρο και μια δοξασμένη απόδραση είναι αδύνατη. Σ' αυτή τη μη πιθανότητα δύναμης, ταχύτητας, δόξας, ιστορίας και περηφάνιας έγκειται και η αιχμαλωσία τους. Ταυτόχρονα η παρουσία τους ως ομάδας, ως άλλου χορού μιας τραγωδίας, φέρνει τον καλλιτέχνη και τους επισκέπτες σε μία αιώρηση μεταξύ εαυτού, φύσης και πολιτισμού.

Στην πιο έντονη συζήτηση στο βιβλίο *Λιμναία Οδύσσεια*, ο Κουνέλλης ανταποκρίνεται με διφορούμενες απαντήσεις στις *μονοσήμαντες* ερωτήσεις του White.¹⁰³⁸ Στην ερώτησή του «Είναι σημαντικό για σας το ότι αφήνετε τα στοιχεία που εκθέτετε να λειτουργήσουν σχεδόν εντελώς μόνα τους; Γιατί προσπαθείτε να περιορίσετε όσο μπορείτε την επέμβαση του καλλιτέχνη;» ο Κουνέλλης απαντά: «Δεν αφήνω καθόλου τα στοιχεία μόνα τους. Τα φέρνω μέσα στην γκαλερί».¹⁰³⁹ το έργο μου έχει πάντα μία συγκεκριμένη δομή».¹⁰⁴⁰ Η απάντησή του μας επαναφέρει στις ιδέες πάνω στις οποίες βασίζεται η *Arte Povera*. Πέρα από μια πρώτη ανάγνωση της φτωχής τέχνης, η *Arte Povera* δεν αναφέρεται μόνο στα υλικά, αλλά όπως ο Celant αναφέρει:

«στην ιδέα τού να απεμπλουτιστεί η εμπειρία του κόσμου για τον καθένα μας· αυτό προϋποθέτει να απελευθερωθεί η συνείδηση από στρώματα ιδεολογικών και θεωρητικών, κατασκευασμένων αντιλήψεων, όπως επίσης από τις νόρμες και τους κανόνες της γλώσσας, της αναπαράστασης και της μυθοπλασίας. Αυτές ήταν οι κατασκευασμένες αντιλήψεις, οι οποίες προσλαμβάνονταν ως εμπόδια μεταξύ του εαυτού και μιας νοηματοδοτημένης, ουσιαστικής εμπειρίας του κόσμου».¹⁰⁴¹

¹⁰³⁸ *Λιμναία Οδύσσεια*, *op.cit.*, σελ. 61-82.

¹⁰³⁹ Η αρχική φράση από την *Λιμναία Οδύσσεια* είναι λανθασμένη: «Δεν αφήνω καθόλου τα διάφανα στοιχεία μόνα τους. Τα βάζω μέσα στην γκαλερί». Στα αγγλικά ήταν: «I do not leave the elements to themselves. I bring these things into the gallery».

Από παράρτημα για τον Γιάννη Κουνέλλη Στο: Robin White (interviewer), John Cage, Robert Barry, Pat Steir, Steve Reich, Tom Marioni, Hans Haacke, Robert Mangold, Chris Burden, Daniel Buren, Jannis Kounellis. «View», Vol. 1 No. 1, Oakland, CA: Crown Point Press, Point Press Publications, 1978-1979, σελ. 17.

¹⁰⁴⁰ *Λιμναία Οδύσσεια*, *op.cit.*, σελ. 76.

¹⁰⁴¹ Celant, *Arte Povera*, σελ. 25.

Αυτός ο ορισμός μάς επιτρέπει να υποθέσουμε μια απάντηση για το γεγονός ότι ο Κουνέλλης δεν ήθελε να ξέρει πώς ή πότε τα άλογα θα έφταναν στον χώρο της γκαλερί ή θα έφευγαν, «σαν να ήταν πάντοτε εκεί».¹⁰⁴²

Ο απεμπλουτισμός αυτός ξεκινά από τον ίδιο ως δημιουργό. Δεν υποδύεται τον παντογνώστη, είναι σαν να δηλώνει για τον εαυτό του: δεν χρειάζεται να τα ξέρουμε όλα ή να τα καταλαβαίνουμε όλα. Στην ομιλία που έδωσε σ' έναν μικρό χώρο της γκαλερί, αφότου έκλεισε η έκθεση, ο ίδιος δήλωσε «ζωγράφος», και αυτό επαναφέρει στη σκέψη μας ερωτήσεις που τίθενται ως προς το έργο που μόλις είχαμε τότε δει: Ποιος είναι ο δρόμος της *Arte Povera*;

Ο Κουνέλλης ως δημιουργός ταξίδεψε στο παρελθόν και, από τα κείμενά του στη *Λιμναία Οδύσσεια*, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ανακαλεί δημιουργούς και έργα τους συνεχώς. Δεν ευαγγελίζεται καμία «έμπνευση» ή καινοτομία. Αντιστεκόμενος στο πλαίσιο της αγοράς, όπως διαφαίνεται και από την εποχή των *Αλόγων* στην γκαλερί *L'Attico* στη Ρώμη, το 1969, έως και τη Νέα Υόρκη, το 2015¹⁰⁴³, «είναι σαφές πως μπορεί να κρατήσει ανοιχτή μια διάσταση της τέχνης που ξεπερνά κάθε όριο αντικειμενοποίησης και να μετατρέπει το έργο σε κάτι απίστευτα ζωντανό, άτακτο, ασύμβατο κι ανυπότακτο, ενώ παράλληλα έχει την απόλυτα δική του εσωτερική αντίληψη, πειθαρχία, λογική και τάξη».¹⁰⁴⁴

Για να ξετυλίξουμε το συγκεκριμένο έργο του Κουνέλλη, θα μοιραστούμε τις σκέψεις μας αλλά και τους ελεύθερους συνειρμούς που μας δημιουργήθηκαν για τα άλογα όταν το βιώσαμε, το 2002.

Άλογο

Υπάρχουν διάσημα άλογα στην τέχνη και στην Ιστορία, και διάσημοι ιδιοκτήτες, επίσης. Μεταφέρουμε τους τότε συνειρμούς ως μια οιονεί άσκηση Ιστορίας της Τέχνης υπό το πρίσμα της επιτόπιας προσωπικής καταγραφής,¹⁰⁴⁵ δίχως να θεωρούμε δεδομένο ότι

¹⁰⁴² Σε προφορική επικοινωνία εκείνη την ημέρα με τον αρχι-ιπποκόμο, μας μετέφερε τον διάλογό του με τον Γιάννη Κουνέλλη. Στη συνέχεια μάθαμε πως ένα από τα άλογα ήταν διάσημο, καθώς είχε πρωταγωνιστήσει σε ταινίες με τον Mel Gibson (*Braveheart*, 1995) και τον Kenneth Branagh (*Much Ado Nothing*, 1993).

¹⁰⁴³ Σε γραπτή επικοινωνία με την γκαλερί Gavin Brown μάς επιβεβαίωσαν ότι το συγκεκριμένο έργο δεν είναι προς πώληση.

¹⁰⁴⁴ Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 27.

¹⁰⁴⁵ Καταγραφές του γράφοντος στο ημερολόγιο του 2002.

όλοι οι θεατές θα το έπρατταν. Κατά τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής οι συνειρμοί εμπλουτίστηκαν με τις αναφορές, για να μπορεί ο αναγνώστης να αναζητήσει την παρουσία των αλόγων στη μυθολογία, στην ιστορία και στην τέχνη. Δεδομένου ότι «Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ίδια η ζωή, τα ίδια τα άλογα γίνονται αφορμή για αναφορές στην τέχνη, λειτουργούν σαν ένας καθρέφτης»,¹⁰⁴⁶ ίσως αυτή η αντιστροφή έχει γίνει με πρόθεση από τον καλλιτέχνη. Όπως το θέτει ο Stefan Beyst: «Ακριβώς γι' αυτό λοιπόν, παύουν να είναι πραγματικότητα και μετατρέπονται σε σημεία [...] Ενώ οι "απομιμήσεις" της ακαδημαϊκής τέχνης υποτίθεται ότι αναφέρονται στον πραγματικό κόσμο, τα πραγματικά άλογα του Κουνέλλη αναφέρονται στην τέχνη».¹⁰⁴⁷ Η ομορφιά των ζώων, πέρα από κάθε σημειωτική ή αισθητική θεωρία, όπως μπορούμε και σήμερα να διαπιστώσουμε από φωτογραφίες, είναι ακαταμάχητη.

Το άλογο ως Κένταυρος, Πήγασος, του Περσέα ή του Βελλερεφόντη, μαγικός Μονόκερως, με ποιότητες που το χαρακτηρίζουν τη φιλία, την τρυφερότητα και τη συντροφικότητα¹⁰⁴⁸, έως τον Βουκεφάλα, το διάσημο άλογο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Στην *Οδύσσεια*, πολλαπλές αναφορές. Κι έπειτα το ξύλινο άλογο, στην Ιλιάδα, ο Δούρειος Ίππος. Τα μπρούτζινα άλογα στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, στη Βενετία.¹⁰⁴⁹ Στο πόνημα για το άλογο στο διαρκές της Ιστορίας της Τέχνης, του John Baskett,¹⁰⁵⁰ αλλά και στη Wikipedia,¹⁰⁵¹ από τις σπηλαιογραφίες στο Lascaux στη Μετόπη του Παρθενώνα, στο Βυζάντιο με τη μορφή του ιππέα Αγίου Γεωργίου. Και στη δυτική Ευρώπη έχει δοξαστεί το άλογο από τους Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci, στην περίοδο του μπαρόκ από τους Greco, Caravaggio, Titian, Velasquez, Van Dyck, Rubens. Το 1604 στον Θερβάντες, στο πρώτο μέρος του *Δον Κιχώτη*, του ονειροπόλου ιππέα, ο οποίος ήταν τόσο δεμένος με το άλογό του «το οποίο δεν ήταν παρά δέρμα και κόκαλα» μα «φάνταζε στον ιππότη μας περισσότερο ίσως σαν τον

¹⁰⁴⁶ Allison Meier, «The Calm and Controversy of 12 Horses in an Art gallery». *Hyperallergic*. <<https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12-horses-in-an-art-gallery/>>, δημοσιεύτηκε: 26/06/2015.

¹⁰⁴⁷ Stefan Beyst, *iannis kounellis, the metamorphoses of apollo*, 2002, <http://d-sites.net/english/kounellis.html?fbclid=IwAR0eCWyO_g4vCQtw_DmHQPCkQTfaZp_u83Kw5NJMSFfpafOlrpmvYRfu0SI>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

¹⁰⁴⁸ Σκέψεις που αντλήθηκαν παρακολουθώντας την εκπομπή: Χρόνης Μίσσιος (παρουσίαση), «Τ' άλογα», Βίντεο. *Εκπομπή: Το Βλέμμα*, Αρχείο ΕΡΤ, Ημερομηνία πρώτης προβολής: 20/06/1994, βλ. <<https://archive.ert.gr/565/>>, τελευταία ενημέρωση: 04/11/2009.

¹⁰⁴⁹ Που διένυσαν και αυτά, με τη σειρά τους, το δρόμο από την Αλεξάνδρεια στη Ρώμη (οδηγημένα από τον Καίσαρα Αύγουστο), από τη Ρώμη στο Βυζάντιο (από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο). Επίσης, έφτασαν στη Βενετία κατά τη διάρκεια της Δ' Σταυροφορίας.

¹⁰⁵⁰ John Baskett, *The Horse In Art*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.

¹⁰⁵¹ Τα άλογα στην τέχνη, βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Horses_in_art>.

Βουκεφάλα του Αλέξανδρου και τον Babieca του Cid».¹⁰⁵² Ο 18ος αιώνας ήταν κλασική περίοδος όσον αφορά τα πορτρέτα αλόγων στη Μεγάλη Βρετανία, αφού επιπλέον ήταν η περίοδος ανάπτυξης και τελειοποίησης της ράτσας Thoroughbred.¹⁰⁵³ Σε αυτή την περίοδο, καλλιτέχνες όπως ο James Seymour και ο George Stubbs εστιάζουν στα πορτραίτα αθλητικών αλόγων. Τον 19ο αιώνα οι Gericault, Delacroix και αργότερα ο Degas, με έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, έφεραν ένα δημιουργικό όραμα για τα άλογα. Στον 20ό αιώνα, ο Πικάσο έθεσε το άλογο στο επίκεντρο της *Guernika*, αφού είχε επισκεφτεί το Παρίσι (1900) και στενά συνδεθεί με το έργο των Toulouse Lautrec και Jean-Louis Forain – και οι δύο εκπληκτικοί στον σχεδιασμό αλόγων.¹⁰⁵⁴ Ο Celant προσθέτει τον κινηματογράφο –τη *Γη* του Alexander Dovzhenko– και τη λογοτεχνία – από τον Federico García Lorca στον Paul Valéry.¹⁰⁵⁵ Ειδικότερα στον κινηματογράφο, θα προσθέσουμε τις ταινίες *The Turin Horse* του Béla Tarr, το *Άλογο του Πολέμου* του Steven Spielberg καθώς και σκηνές με άλογα στον *Andrei Rublev* του Tarkovsky και το *Brokeback Mountain* του Ang Lee.¹⁰⁵⁶

Δεδομένης της τόσο ιδιαίτερης σχέσης του ανθρώπου με το άλογο, που διαρκεί καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του,¹⁰⁵⁷ ως συντρόφου και συνεταίρου, το άλογο (παρότι σποραδικά αποτελεί και τροφή) δεν ανήκει σε καμία από τις τρεις ομάδες στις οποίες ο Χόρχε Λούις Μπόρχες, σκωπτικά, κατέταξε τα ζώα: εκείνα μαζί με τα οποία βλέπουμε τηλεόραση, εκείνα που τρώμε και εκείνα που τα φοβόμαστε.¹⁰⁵⁸ Έχει τη δική του, αποκλειστική θέση στη ζωή και στο φαντασιακό του ανθρώπου.

Ο Celant στον τόμο για την αναδρομική έκθεση του Κουνέλλη στη Βενετία, το 2019, δίνει τον δικό του ορισμό:

¹⁰⁵² Το απόσπασμα έχει μεταφραστεί από τον Α.Β. από το Miguel de Cervantes, *Don Quixote*. London: Penguin, 1950, σελ.34.

¹⁰⁵³ Baskett, *op.cit.*, σελ. 88.

¹⁰⁵⁴ *ibid*, σελ.151.

¹⁰⁵⁵ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 18.

¹⁰⁵⁶ Ο κυρίαρχος κινηματογράφος στην Αγγλία αλλά και τις ΗΠΑ έχει μεγάλη παράδοση στις ταινίες με άλογα, βλ. <<https://horsenetwork.com/2014/08/50-best-horse-movies/>>.

¹⁰⁵⁷ «...ρωμαλέος πολεμιστής και ακούραστος εργάτης, ακαταπόνητος μεταφορέας και συνεπής καλλιεργητής της γης, παραγωγός πλούτου και σύμβολο κοινωνικής διάκρισης, το άλογο είναι για τον άνθρωπο η πολεμική και οικονομική μηχανή του πριν την εμφάνισή της μηχανής...». Από: Πεφάνης, *op.cit.*, 2018, σελ.44.

¹⁰⁵⁸ isidorou, «Rosi Braidoti, Το μετα-ανθρώπινο ως ζώο-εν-τω-γίγνεσθαι» (μτφρ. Κωσταντίνος Ματσούκας), *[φρμκ] Φάρμακο / εξαμηνιαίο περιοδικό*, τεύχος 12-13, Αθήνα: Εκδόσεις ΦΡΜΚ, 2019. Βλ. <https://frmk.gr/2019/07/01/rosi-braidoti_1/>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19.

«Είναι καρπός της νύχτας και του μυστηρίου, σπαρμένο από τη σκοτεινότητα της θάλασσας. Έτσι υπαινίσσεται μια φυσικότητα ασυνείδητη και μη ανθρώπινη, που κατέχει καταστροφική και θριαμβευτική φύση. Συνεχώς ανανεώνει την ενέργειά του και διαθέτει δυνατή αισθησιακή και σεξουαλική φόρτιση, συνδέοντάς την με την παρορμητικότητα του πόθου. Αντιπροσωπεύει το ασυγκράτητο ένστικτο, την υψηλή ωραιότητα κάθε φόρμας και ενέργειας. Επιπλέον, το άλογο είναι όχημα, φορέας φορτίων για το ανθρώπινο ον. Καλπάζει και τρέχει με τον αναβάτη του. Σε ασιατικές κουλτούρες είναι ψυχοπομπός, ή θεός που συνοδεύει τον νεκρό στη μετά θάνατον ζωή. Συνενώνει ζωή και θάνατο, σκοτεινιά και μέρα. Είναι ένα ψυχικό ζώο που μπορεί να προβλέψει ταξίδια και επικίνδυνες διαδρομές».¹⁰⁵⁹

Προ-γλώσσα

Οι αναγνώστες αυτού του κειμένου, εσείς δηλαδή, χρειάστηκαν αρκετό χρόνο για να διαβάσουν έναν κατάλογο με άλογα κι έναν ποιητικό ορισμό, που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και εισαγωγή σε αντίστοιχη έρευνα· η δική μας διερεύνηση της γραφής του Κουνέλλη, όμως, εμβυθίζεται στη συσσώρευση των *άτιπλων* έργων. Το «ανοίγειν» σε αυτά συμβαίνει διαδοχικά: από τη στιγμή που ο θεατής εισέρχεται στον χώρο της γκαλερί χωρίς κανένα σημείο φυγής προοπτικά αλλά με οριζόντια διάταξη των αλόγων, τα οποία ίστανται μέσα στον χώρο. Το «ανοίγειν» συνεχίζεται από τη στιγμή που οι επισκέπτες ανακαταλαμβάνουν το γνωσιακό τους κομμάτι και αναρωτιούνται: *Τι είναι εδώ;* Κι έπειτα, διανοίγουν στους εαυτούς τους χώρο και χρόνο ώστε να βυθιστούν στη συνθήκη που έχει περιγράψει ο Victor Burgin¹⁰⁶⁰ στο κείμενό του *Τοποειδής Αισθητική (Situational Aesthetics)*: «Η πρόσληψη είναι ένα συνεχές καθίζησης, μια βροχή από σπαράγματα γεγονότων σε χρόνο, πάνω απ' όλα είναι *διαδικασία*».¹⁰⁶¹ Ενώ ο Achille Bonito Oliva πιο συγκεκριμένα διευκρινίζει: «Ο Γιάννης Κουνέλλης εννοιολογεί τον χώρο της εμπειρίας· η διεκδίκησή του επί της φύσης δεν

¹⁰⁵⁹ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 17.

¹⁰⁶⁰ Ιστορικός.

¹⁰⁶¹ Victor Burgin, «Situational Aesthetics». Σε: Charles Harrison (επιμ.), Paul Wood (επιμ.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, Cornwall: Blackwell, 2002, σελ. 895.

είναι νοσταλγία αλλά η βιολογική ανάγκη να βρεθεί σ' ένα ζωικό πεδίο στο οποίο τα στοιχεία ξεχωρίζουν με ψυχική εγγύτητα».¹⁰⁶²

Ορίζουμε ως «προ-γλωσσική» τη φάση του έργου πριν από την επικοινωνήσή του με τον αποδέκτη του, όταν ακόμα αποτελεί μια κωδικοποίηση του καλλιτέχνη που δεν έχει αποκωδικοποιηθεί μέσω της κοινής γλώσσας που αναπτύσσεται μεταξύ έργου και θεατή κατά την *οπτικοδιανοητική*¹⁰⁶³ και σωματική βίωση του έργου¹⁰⁶⁴. Ορίζουμε ακόμα, ως «μετα-γλωσσική» τη φάση κατά την οποία το έργο έχει επικοινωνηθεί στον θεατή, έχει αποκωδικοποιηθεί με βάση τα δικά του αντιληπτικά εργαλεία και ερμηνεύεται με τα μέσα που το ίδιο παρέχει.

Στην ελληνική γλώσσα, το άτι εμπεριέχεται στον τίτλο άτι-τλο· αλλά και το στερητικό α, στο α-λόγο, προοικονομεί την προ-γλωσσική πρόθεση του καλλιτέχνη. Ο Celant μιλάει για ένα τάμα, το έργο με τα άλογα ως επιθυμία για το μέλλον και τον τρόπο για να φτάσει κανείς εκεί. Θεωρεί ότι αποτελεί για τον Κουνέλλη ένα κατώφλι, καθώς ήταν ολοκλήρωση μιας διαδικασίας των προηγούμενων δεκαετιών που είχε μετακινηθεί από τα σημεία-σύμβολα (αλφάβητος, νούμερα) και, εμείς προσθέτουμε, εγκαινιάζει μια α-γλώσσα: μια γλώσσα χωρίς προηγούμενο. Καταθέτει ότι ο Κουνέλλης πάντοτε μιλούσε για «*διατάραξη* που απαιτεί να συμπράξει ο χώρος: Τα υλικά μου δεν ενσωματώνονται, απαιτούν έναν χώρο δικό τους, και την ίδια στιγμή δημιουργούν έναν συνολικό χώρο, ο οποίος τείνει να φέρει την πρόφαση υπό διερώτηση, να την προκαλέσει και ν' αποκαλύψει τους περιορισμούς της».¹⁰⁶⁵

Η συνύπαρξη ανθρώπων και ζώων μέσα στον πολιτισμό –σε ένα κτίριο σχεδιασμένο για ναό της τέχνης,¹⁰⁶⁶ το οποίο παράλληλα ελέγχει ή προστατεύει (αλλά, τι

¹⁰⁶² Achille Bonito Oliva, «*Geographies of the natural political sublime*». Σε: Christov-Bakargiev (επιμ.), *op.cit.*, σελ. 250.

¹⁰⁶³ *Λιμναία Οδύσσεια*, *op.cit.*, σελ.27.

¹⁰⁶⁴ Όπως έχουμε αναφέρει για τη σχέση παραγωγής για τον καλλιτέχνη-παράστασης για τον θεατή, στο κεφάλαιο που αναφέρεται στον Λαζαρίδη.

¹⁰⁶⁵ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 17.

Ο Celant επιβεβαιώνει και αυτό που βλέπουμε στις φωτογραφίες, ότι το δάπεδο γυάλιζε από καθαριότητα, και είχε διαρκή επίβλεψη γι' αυτό, καθώς ο καλλιτέχνης ήθελε να διατηρήσει την αίσθηση του λευκού κύβου των γκαλερί, για να απευθυνθεί σε όλες τις αισθήσεις: «Ο στόχος του ήταν να αφυπνίσει το κοινό. Μία αναζήτηση για ψυχοφυσική δύναμη (psychophysical) ως μη διακοπτόμενη δράση τέχνης και πραγματικότητας που παίρνει τη μορφή μιας συνεχούς ενεργειακής ανταλλαγής: Μία αισθητηριακή ροπή η οποία θα επέμενε σε όλη του τη ζωή».

ibid., σελ. 18.

¹⁰⁶⁶ Σύνδεση με τον Λαζαρίδη, βλ. υποσημείωση 539.

προστατεύει; - αναρωτιόμαστε)– θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι είναι ένα σχόλιο για την εκβιομηχάνιση και την πολεοδομία μέσα στις πόλεις, στις οποίες είναι δύσκολο να συναντήσει κάποιος τη φύση. Τα ζωντανά σώματα άλλου είδους, άλλης φύσης υποβοηθούν τη συνάντηση με τη φύση ή τη φύση του, σε μια μετα-γλωσσική επικοινωνία με τον θεατή.

Χωρογραφία Τεχνών

Για να καταλάβουμε τη συνάντηση ανθρώπου και φύσης στο έργο αυτό του Κουνέλλη, θα το εξετάσουμε διερευνώντας αν είναι δόκιμη, και τι συνεπάγεται η ένταξή του στη γλυπτική, στην εγκατάσταση, στην περφόρμανς ή εν μέρει και σ' όλα μαζί, με εργαλείο τους ελεύθερους συνειρμούς και τις σκέψεις που γεννήθηκαν επιτόπου από το βίωμά μας και τον μετέπειτα αναστοχασμό που επιφέρει η έρευνα, μελέτη και συγγραφή.

Είναι γλυπτό: Ο Κουνέλλης, *κατέχοντας* τον χώρο, τοποθετεί τα ζώα σε σχεδιασμένη διάταξη, δημιουργώντας πολλαπλά ερεθίσματα στους επισκέπτες: ιδρώτας, καβαλίνες, ζωική ενέργεια. Άραγε, με ποιον τρόπο επι-σκεπτόμαστε αυτά τα άλογα, τα οποία με ανθρώπινη επέμβαση έχουν μετακινηθεί από τον σταύλο τους κι έχουν ονομαστεί γλυπτικά αντικείμενα; Οι ιπποκόμοι, πάντως, χτενίζουν τη χαίτη και τις ουρές τους με μεγάλη αφοσίωση και κάποιος κάνει μία κοτσίδα στην ουρά ενός αλόγου· έτσι ξεκινά μία ενδιαφέρουσα συζήτηση κομμωτικής αλόγων. Ένα απ' αυτά είναι αρκετά ηλικιωμένο και ταλαιπωρημένο, μάλιστα η χαίτη κι η ουρά του δεν είναι κομμένες πρόσφατα, όπως των υπολοίπων. Μοιάζει σαν να είναι ο «σαμάνος». Όντας σε τρισδιάστατο περιβάλλον, το οποίο εμπεριέχει άλογα αλλά και εκθεσιακό χώρο ταυτόχρονα, ένας επισκέπτης της Whitechapel Gallery θα περίμενε να δει λευκούς τοίχους κι ένα *κανονικό* γλυπτό. Οπότε, η ειδοποιός διαφορά είναι τα ίδια τα άλογα, τα οποία είναι ζωντανά, κινούνται και τρώνε και αφοδεύουν, και κάποιο καλπάζει επιτόπια με ρυθμό, σαν να ετοιμάζεται να παρελάσει. Πιστεύουμε ότι η έννοια της γλυπτικής διευρύνεται, με υλικό τα ζωντανά σώματα.¹⁰⁶⁷ Ας εμπλουτίσουμε τη δική μας έρευνα

¹⁰⁶⁷ Η Allison C. Meier, που είδε το *Αιγίλο* στο West Village USA, τον Ιούνιο του 2015, μιλά για την ηρεμία την οποία αναδίνουν και μεταδίδουν τα άλογα, χωρίς να είναι αγάλματα. Βλ. Allison Meier, *op.cit.*

για τον Κουνέλλη, με την απάντηση του Gabriel Orozco¹⁰⁶⁸ στον Benjamin Buchloh¹⁰⁶⁹ ως προς την πρακτική του: «Νομίζω ότι γλυπτική συμβαίνει στον χώρο, μεταξύ του αντικειμένου και του ανθρώπου που το κοιτάει. Είναι φανερό αλλά ακόμη μυστήριο πόσα πράγματα μπορείς να κάνεις με τον χώρο».¹⁰⁷⁰

Είναι εγκατάσταση, στο όριο εικαστικών τεχνών και αρχιτεκτονικής: «Το αντικείμενο τέχνης παρουσιάζεται ως μέρος του χώρου τον οποίο κατοικεί εν αντιθέσει με το να εκτίθεται στον χώρο».¹⁰⁷¹ Στην προκειμένη περίπτωση τα άλογα ως αντικείμενα τέχνης πράγματι κατοικούν στον εκθεσιακό χώρο, και ζουν κανονικά όπως σε στάβλο, με τη συνοδεία ιπποκόμων, την τροφή (σανό, νερό) και τα αξεσουάρ τους (χαλινάρια κ.λπ.). Έναν αιώνα πριν, τα άλογα θα ήταν έτοιμα να βγουν στα λιβάδια της Whitechapel High Street να οργώσουν με άροτρο, ώστε να φυτευτεί η επόμενη σοδειά, ή να τρέξουν στον ιππόδρομο της Commercial Road¹⁰⁷². Θα είχαν εκτεθεί για αγοραστές, ώστε να επιλεγούν ως άλογα φαβορί της επόμενης ιπποδρομιακής σεζόν. Μιλώντας μ' έναν ιπποκόμο *ανακαλύπτουμε*, φυσικά, ότι τα άλογα δεν είναι προς πώληση αλλά έχουν ενοικιαστεί από ένα πρακτορείο της Μεγάλης Βρετανίας, το οποίο προμηθεύει άλογα στη βιομηχανία του κινηματογράφου.

Είναι περφόρμανς; Το βασικό ερώτημα παραμένει: Γιατί ζουν τα άλογα σε έναν εκθεσιακό χώρο; Τι είναι αυτό που κάνουν και δείχνουν; Πώς προσλαμβάνουμε εμείς τη συνθήκη αυτή; Ίσως κάποιοι θα περίμεναν αναβάτες να αφιχθούν άμεσα· εμείς, πάντως, θα ελπίζαμε κάποιοι να λύσουν τα άλογα και να κινηθούν ελεύθερα! Εκτός, όμως, από τους ανθρώπους που περιπολούν τα άλογα, δεν υπάρχει άλλη ανθρώπινη παρέμβαση. Η δράση των αλόγων όμως είναι έντονη παρότι, καθώς είναι δεμένα με σκοινί, δεν μπορούν να κάνουν πολύ περισσότερα από το να τρώνε, να πίνουν και να καλπάζουν με αυτοσχεδιαστικό τρόπο. Εάν οι αναβάτες έρχονταν, εάν τα άλογα κινούνταν ελεύθερα, το έργο θα εντασσόταν στο πλαίσιο της περφόρμανς. Ας λάβουμε υπόψη, όμως, και τη διαφοροποίηση μεταξύ *φορμαλιστικής σκηνικότητας* και ουσιαστικής *θεατρικότητας*, στο έργο του Κουνέλλη, στην οποία αναφερθήκαμε ήδη, για

¹⁰⁶⁸ Γλύπτης.

¹⁰⁶⁹ Ιστορικός.

¹⁰⁷⁰ Gabriel Orozco, Benjamin Buchloh, et al. *Clinton is Innocent*, Κατάλογος έκθεσης. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1998, σελ. 43.

¹⁰⁷¹ Paul Davies, «Installation», Σε: Alan Bullock (επιμ.), Stephen Trombley (επιμ.), *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins Publishers, 1999, σελ. 432.

¹⁰⁷² Ιστορικός δρόμος του 19ου αιώνα. Βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Commercial_Road>

την οποία μιλά ο Ζαχαρόπουλος¹⁰⁷³. Αν προσθέσουμε λοιπόν και τα ζωντανά σώματα των ζώων στα υπόλοιπα στοιχεία, προσλαμβάνουμε μια διευρυμένη εικόνα της επιτελεστικής διάστασης του έργου, έτσι ώστε να μπορεί να ενταχθεί και στο μέσο της περφόρμανς.

Ο Stephen Bann,¹⁰⁷⁴ στη μονογραφία του για τον Κουνέλλη που εκδόθηκε το 2003, έχοντας αναλύσει το έργο του, θέτει την ερώτηση: είναι εγκατάσταση, ζωγραφική ή γλυπτική¹⁰⁷⁵. Μας εντυπωσιάζει το γεγονός ότι δεν διερωτάται και ως προς την περφόρμανς, ενώ τότε, στο Λονδίνο, το έργο με τα άλογα είχε παρουσιαστεί στο πλαίσιο ιστορικής αναδρομής στην περφόρμανς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Με χιούμορ και ο Richard Dorment,¹⁰⁷⁶ που επισκέφθηκε την έκθεση, διατυπώνει τη διερώτησή του για το είδος στο οποίο ανήκει το έργο του Κουνέλλη: «Δεν μπορούσα, ωστόσο, να εννοήσω γιατί περιλαμβανόταν στη σειρά για την performance art, αφού είναι απλώς μια εγκατάσταση – ωστόσο ένα από τα άλογα αποφάσισε να ενεργήσει (perform) αυθόρμητα, θεαματικά, σ' όλο το γυαλισμένο πάτωμα της σεπτής Whitechapel. Όλοι χειροκροτήσαμε».¹⁰⁷⁷

Το να τοποθετεί κανείς ζώα σ' έναν εκθεσιακό χώρο είναι πρόκληση για τα θεμέλια μιας ιδρυματοποιημένης τέχνης, όπως είδαμε και προηγουμένως στην ενότητα για τα ζώα, επιπλέον του ότι δεν υπάρχει αντικείμενο τέχνης με ιδιοκτησιακό καθεστώς,¹⁰⁷⁸ και εξαιτίας του γεγονότος ότι υπερβαίνει την ατμόσφαιρα ενός κρύου και καθαρού χώρου, όπως μια ορθοκανονική γκαλερί. Ο Robin White ρωτά τον Κουνέλλη εάν το έργο του έχει σκοπό ν' ανατρέψει την ιδιαιτερότητα μιας γκαλερί, αυτή την τεχνητή, αυστηρή ατμόσφαιρα. Απαντά αρνητικά, ότι δεν έχει τέτοια πρόθεση, «άλλωστε δεν θα μπορούσε να γίνει... Πρέπει να αντιμετωπίζουμε την γκαλερί σαν ένα δραματικό, θεατρικό κοίλωμα».¹⁰⁷⁹ Μολονότι η διαλεκτική, η όσμωση μεταξύ περφόρμανς,

¹⁰⁷³ Jannis Kounellis/ Γιάννης Κουνέλλης, Κατάλογος, 2004, *op.cit.*, σελ. 28.

¹⁰⁷⁴ Ιστορικός τέχνης.

¹⁰⁷⁵ Bann, *op.cit.*, σελ. 12.

¹⁰⁷⁶ Δημοσιογράφος και κριτικός τέχνης.

¹⁰⁷⁷ Richard Dorment, «What a performance!» *The Telegraph*, <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/4181926/What-a-performance.html>>, δημοσιεύτηκε: 24/04/2002, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19.

¹⁰⁷⁸ «Η έκθεση εγκαθιδρύει σε έναν χώρο αισθητικής έναν ζωντανό δεσμό μεταξύ μη ανθρώπινων και ανθρώπινων και μετατρέπει αυτόν το χώρο σε έναν τόπο προσοχής και ανταλλαγής που διαφεύγει εξάλλου από το εμπορικό κύκλωμα του εμπορεύσιμου ή συλλέξιμου αντικειμένου - και αυτός είναι και ο αληθινός λόγος που το έργο του Κουνέλλη σκανδάλισε την εποχή του». Πεφάνης, 2018, *op.cit.*, σελ. 219.

¹⁰⁷⁹ *Λιμναία Οδύσσεια*, *op.cit.*, σελ. 75.

εγκατάστασης και γλυπτικής θα μας οδηγούσε στην πράξη του happening, η οποία έχει μία μορφή δράσης, μία συγκεκριμένη χρονική διάρκεια και συνήθως ένα αφηγηματικό κλείσιμο, συμφωνώντας με τον Κουνέλλη υποστηρίζουμε ότι αυτό δεν συμβαίνει με το συγκεκριμένο έργο. Στη συζήτηση που έχει ο Κουνέλλης με τον κριτικό τέχνης Jean Piere Bordaz, αναπτύσσουν έναν διάλογο για τον διαχωρισμό μεταξύ των έργων που λειτουργούν με βάση την αρχιτεκτονική, τη λειτουργία και την ιστορία του συγκεκριμένου χώρου, *in situ* δηλαδή, από τα έργα τα οποία εκθέτουν ταυτόχρονα και τον τρόπο λειτουργίας τους. Ο καλλιτέχνης αποκρίνεται:

«Δεν έχω κάνει ποτέ μου happening, και αυτό το λέω γιατί μιλήσατε για μία *σκηνοθεσία*. Στην πραγματικότητα, υπάρχει στη δουλειά μου μία ιδιότυπη *θεατρικότητα*, και επιτρέψτε μου να επιμείνω σε αυτή τη λέξη. Ένα έργο σαν *Τα Άλογα* (1969) είναι, πρώτα απ' όλα, ένα όραμα που έχει θεατρικό χαρακτήρα, και όχι ένα happening, που έχει συγκεκριμένη διάρκεια στον χρόνο κι ένα τέλος». ¹⁰⁸⁰

Ο Κουνέλλης, περιγράφοντας το έργο, συνδέει το ζωντανό στοιχείο των αλόγων με την ιδέα των θεμελίων που υπάρχουν στα σπίτια και υπογραμμίζει τη σύνδεσή της με μία θεατρική παράσταση, καθώς όταν ολοκληρώνεται μένει η ανάμνησή της: «Αυτή ήταν και η σημασία της πράξης, η οποία χαρακτηρίζεται από μία ελευθερία. Είναι ένα όραμα που στηρίζεται σε μια δραματουργική αρχή». ¹⁰⁸¹

Άχρονη επανάληψη

Το όραμα, για το συγκεκριμένο έργο, το αντιλαμβανόμαστε ως μια διαδικασία νοητικής αναπαράστασης του φαντασιακού, πέρα από συγκεκριμένο χρονικό και ιστορικό πλαίσιο, ως άχρονο. Ο πραγματικός χρόνος είναι αυτός της εμπειρίας του θεατή. Στο βιβλίο του *Λιμναία Οδύσσεια*, ο Κουνέλλης καταθέτει, στο κεφάλαιο *Ένας αρχαίος άνθρωπος, ένας σύγχρονος καλλιτέχνης*: «Είμαι εναντίον της παραλυσίας στην οποία μάς οδήγησε η μεταπολεμική περίοδος. Ψάχνω, αντίθετα, μέσα στα (συγκινησιακά και

¹⁰⁸⁰ *ibid*, σελ. 187.

¹⁰⁸¹ Γιώργος Καρουζάκης, «Γιάννης Κουνέλλης: Ανικανοποίητος στο διηνεκές. [Αφιέρωμα: Γιάννης Κουνέλλης (1936-2017)] *LIFO*, <https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/133671>, δημοσιεύτηκε: 16/02/2017, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19.

μορφικά) ερείπια την κατακερματισμένη ιστορία».¹⁰⁸² Ο Κουνέλλης, λοιπόν, υιοθετεί στο συγκεκριμένο έργο του 2002, στρατηγικές για να δώσει το έναυσμα για «μετακίνηση» των θεατών προς μια διευρυμένη μνήμη καθώς, υπογραμμίζουμε ξανά, μετακινεί τους θεατές σε κοινό χώρο με τα άλογα, εν αντιθέσει με την πρώτη παρουσίαση του 1969.

Ο Κουνέλλης αποκαλύπτει τη δύναμη των ζώντων υπο- και αντι-κειμένων που κατοικούν τον χώρο με ευρυχωρία, ώστε οι θεατές να έχουν συναισθηματικές, εννοιολογικές και γνωσιακές συνδέσεις και συνειρμούς στην εμπειρία τους του έργου. Είναι ουσιώδες επίσης, το ότι η τοποθέτηση των αλόγων σε ισόγειο χώρο, σαν μεγάλο στάβλο ή σύγχρονο γκαράζ, δημιουργεί εγκατάσταση/χρονοκάψουλα in situ καθώς τα αυτοκίνητα ως προς τη δύναμή τους ακόμη μετριοούνται σε ίππους. Ο Celant αναφέρει τη συγκρουσιακή επίδραση που είχε η έκθεση το 1969, καθώς θεωρήθηκε βαθιά τομή ως προς την ουσία της «διαλεκτικής σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και γκαλερί, μεταξύ αστικών μηχανισμών επιβίωσης και επανάστασης. Ο καλλιτέχνης είναι πρόθυμος να οδηγήσει το άρμα νέων ευαισθησιών, αλλά η κοινωνία ακόμη κρατάει τα ηνία, γεγονός το οποίο είναι άκαμπτο όπως ο χώρος ή το κτίριο».¹⁰⁸³

Το έργο του Κουνέλλη προκαλεί σειρά ερωτημάτων που αλληλοτροφοδοτούνται σε μια, όχι διαλεκτική αλλά, αέναη διαλογική συζήτηση εν σχέσει με τη λειτουργία του έργου τέχνης γενικώς. Επιπλέον, το συγκεκριμένο έργο που πραγματοποιήθηκε τον 20ό και επαναλήφθηκε τον 21ο αιώνα θέτει ζητήματα ως προς το πώς λειτουργεί το ίδιο έργο και ο ίδιος/άλλος πια καλλιτέχνης σε κάθε/άλλη εποχή.

Ο Bann επισημαίνει ότι «Η μεθοδολογία του έργου του [Κουνέλλη] είναι πάντα στενά συνδεδεμένη με τη μνήμη και την επανάληψη. Ταυτόχρονα επιμένει στο συγκεκριμένο, του χρόνου και του τόπου, για κάθε φορά που ένα έργο επανεμφανίζεται».¹⁰⁸⁴ Επί της ουσίας είναι σαν να ονοματίζει τα υλικά του θεάτρου και της πρόσληψής του, από την άλλη, όμως, μελετώντας τον Bann αντιλαμβανόμαστε ότι δεν έχει συλλάβει την ειδοποιό διαφορά της λειτουργίας της επανάληψης: «Οι εγκαταστάσεις του Κουνέλλη ανακαλούν ό,τι ήταν γνωστό στην πρώιμη μοντέρνα περίοδο ως “θέατρο της μνήμης”:

¹⁰⁸² *Λιμναία Οδύσσεια*, *op.cit.*, σελ. 123.

¹⁰⁸³ Celant (επιμ.), 2019, *op.cit.*, σελ. 18.

¹⁰⁸⁴ Bann, *op.cit.*, σελ. 12.

δηλαδή, μία παράθεση αντικειμένων σχεδιασμένη για ν' ανακαλεί και να διαιωνίζει την ανάμνηση πραγμάτων».¹⁰⁸⁵

Αντιθέτως, εμείς θεωρούμε ότι ο Κουνέλλης δημιουργεί συμβάντα με ρηξικέλευθα ποιητικό τρόπο. Για τον Derrida το συμβάν, το γνήσιο συμβάν, δεν είναι απλώς αυτό που λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο χρόνο, ένα περιστατικό που συμβαίνει μαζί ή παράλληλα με τα μικρογεγονότα της καθημερινής ζωής. Το γνήσιο συμβάν ενέχει πάντα ως συστατικό του μία κάποια αδυνατότητα. «Αυτή η εμπειρία του αδυνάτου καθορίζει τη συμβαντικότητα του συμβάντος. Αυτό που συμβαίνει (arrive), όπως το συμβάν, πρέπει να συμβαίνει μόνο εκεί που είναι αδύνατον. Αν είναι δυνατόν, αν είναι προβλέψιμο, τότε δεν συμβαίνει».¹⁰⁸⁶ Το ερώτημα που τίθεται είναι αν τα συμβάντα μπορούν να επαναληφθούν σε άλλο τόπο και χρόνο ως συμβάντα, ή απλώς ως μιμήσεις.

Η Bishop στο κείμενό της *Η εποχή της ανακατασκευής: Ο αναχρονικός χρόνος της τέχνης της εικαστικής εγκατάστασης*¹⁰⁸⁷ (*Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art*) μελετά την επανάδραση επ' αφορμή επτά περφόρμανς των Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Marina Abramovich (στην οποία επικεντρώνεται) και Joseph Beuys, το 2005, στο Guggenheim. Δημιουργήθηκε μια ολόκληρη συζήτηση για το πώς μπορούν αυτά τα έργα να επαναδιαπραγματεύονται τις χρονικότητές τους μέσω της επαναληψιμότητάς τους. Η Bishop χρησιμοποιεί τον όρο ανακατασκευή της εικαστικής εγκατάστασης, «με απουσία ενός performer»¹⁰⁸⁸, όταν συνυπάρχουν δύο διαφορετικές χρονικότητες, που επί της ουσίας γίνονται διαφορετικές αφηγήσεις σε «ένα αναχρονισμένο αντικείμενο: μία αρχειακή αναπαράσταση του παρελθόντος, και μια φωνή που μιλά στις ανησυχίες του σήμερα».¹⁰⁸⁹

Όσον αφορά τον 21ο αιώνα θεωρούμε, έχοντας αμφίσημες σκέψεις και συναισθήματα, ότι το *Ατι-τλο* θέτει ερωτήματα ηθικής σε σχέση με τη χρήση ζώων στην τέχνη αλλά και τη σχέση ειδών, ανθρώπου-ζώου, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω.

¹⁰⁸⁵ *ibid*, σελ. 14.

¹⁰⁸⁶ Πεφάνης, 2018, *op.cit.*, σελ. 339.

¹⁰⁸⁷ Claire Bishop, «Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art», στο Germano Celant (επιμ.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Κατάλογος, Milan: Fondazione Prada, 2013.

¹⁰⁸⁸ *ibid*, σελ. 429.

¹⁰⁸⁹ *ibid*, σελ. 436.

Ξεκινώντας, να διευκρινίσουμε ότι στο έργο του Κουνέλλη τα άλογα δεν έρχονται να υπογραμμίσουν μία αντίρροπη τάση, αυτής της αποκτήνωσης του ανθρώπου και της ενανθρώπισης των ζώων, η οποία είναι συνηθισμένη σε έργα τέχνης όπου εμπλέκονται ζώα. Δεν υπάρχει παραστασιακή μεταχείριση, δηλαδή να ζητείται από τα άλογα να κάνουν κάτι, αλλά ούτε και κάποιος περφόρμερ κάνει κάτι το οποίο είναι μη αναμενόμενο: η περιποίηση και φροντίδα των ιπποκόμων είναι η λειτουργία που θα είχαν κανονικά, σε έναν στάβλο. Το γεγονός ότι τα άλογα δεν έχουν επιλέξει να βρίσκονται στο έργο εγείρει ερωτήματα για το τι περιθώρια επιλογής αφήνει ο άνθρωπος σε ό,τι δεν είναι ανθρώπινο, που μπορεί ή πιστεύει ότι μπορεί να ελέγχει. Είναι τα ζώα διαθέσιμα να κάνουν αυτό που τους ζητείται από τους ανθρώπους/καλλιτέχνες, είναι και το τίποτα κάτι, το τίποτα ως απλώς στέκομαι, είναι και αυτό κάτι που ζητείται; Το δέσιμο των αλόγων, ιδιαίτερος προς τους τοίχους (ακόμα και σε στάβλους, συνήθως το κεφάλι κοιτά προς τα έξω, προς τον κεντρικό χώρο), η αδυναμία «να περπατήσει ένα άλογο για να ξεπιαστεί ή να βοσκήσει καθημερινά (που συνδέεται στενά με την υγεία του)»¹⁰⁹⁰ είναι περιορισμοί κίνησης που συνδέονται και με τον *εκτοπισμό* τους από τη συνήθη γι' αυτά συνθήκη: ιδού κάποιες από τις ενστάσεις που διατυπώθηκαν. Υπήρξε όμως και σοβαρός αντίλογος: «Η έκθεση των ζώων ως τέχνη έχει προκαλέσει καταγγελίες ότι τα άλογα που δένονταν στους τοίχους δεν ήταν σε θέση να κινηθούν ελεύθερα. Ωστόσο, ο θεατής Robert Clemens, ο οποίος επισκέφθηκε την έκθεση και ο ίδιος είχε 17 άλογα, σημείωσε ότι η εγκατάσταση δεν ήταν καθόλου διαφορετική από έναν στάβλο, όπου δεν θα ήταν επίσης δυνατό να γυρίσουν, και το τσιμεντένιο δάπεδο που καλύφθηκε με καουτσούκ για τις οπλές τους ήταν ομοίως παρόμοιο με καλό κατάλυμα αλόγων. “Δεν συμβαίνει τίποτα πέρα από το συνηθισμένο, εδώ”, είπε».¹⁰⁹¹

Ο Anthony Cross μελετά την ηθική τού να χρησιμοποιεί κανείς ζωντανά άλογα σε έργα τέχνης και το γεγονός επίσης ότι οι καλλιτέχνες έχουν ενδιαφέρον να τοποθετούν ζώα στα έργα τους. Ο ίδιος θεωρεί ότι η δεύτερη έρευνα διαφωτίζει και την πρώτη. Στη

¹⁰⁹⁰ «Πώς να φτιάξετε το στάβλο για άλογα», βλ. <<https://wikifarmer.com/el>>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

¹⁰⁹¹ Meier, *op.cit.*

μελέτη του *The Animal is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art*¹⁰⁹² κάποια από τα έργα δείχνουν μια σχέση με ενδιαφέρον και σεβασμό προς τα ζώα. Οι κανόνες που θέτει είναι το αν υποφέρουν, τι σεβασμός και τι προσοχή δίνεται στα άλογα. Τι είναι, όμως, ο σεβασμός: είναι το να ακούμε τη φύση του ζώου· με βάση αυτή τη σκέψη, κάθε χρήση ζώου στην τέχνη είναι άμεση παραβίαση του σεβασμού. Αλλά, από την άλλη, η χρήση ζώων σε ένα έργο τέχνης μπορεί να δημιουργήσει σεβασμό για τα ζώα και να αυξήσει το ενδιαφέρον των θεατών. Η αναγνώριση των δικαιωμάτων των ζώων και η ευαισθησία για εκείνα μπορεί να αναπτυχθεί από αυτή τη συνύπαρξη, καταλήγει. Ειδικότερα για την έκθεση του 2015 (Νέα Υόρκη) θεωρεί ότι κατάφερε¹⁰⁹³: Οι θεατές να έχουν προσωπική σχέση με τα άλογα και να μην τα βλέπουν όλα ως μία ομάδα, αλλά υπήρχε η δυνατότητα να αναπτύξει κάποιος μία ατομική επαφή. Η γκαλερί γίνεται ένας χώρος όπου μπορούμε να επαναδιαπραγματευτούμε τη σχέση μας με τα ζώα εφόσον δεν ταλαιπωρούνται¹⁰⁹⁴.

Παράλληλα, το 2015, έγινε διαδήλωση υπέρ του δικαιώματος των αλόγων να τρέξουν, να ασκηθούν, να κοιμηθούν ή να κυλιστούν¹⁰⁹⁵ ενόσω η έκθεση ήταν ανοιχτή (παρότι υπήρχαν ιπποκόμοι για να τα περιποιούνται). Τα πλακάτ των διαδηλωτών έγραφαν: «Αυτό δεν είναι τέχνη, είναι animal abuse ή/και σύγχρονη σκλαβιά». ¹⁰⁹⁶ Τα άλογα για τέσσερις μέρες και για έξι-εννιά ώρες ήταν δεμένα στην γκαλερί.¹⁰⁹⁷ Βέβαια, και η μεταφορά προς και από την γκαλερί ίσως να είναι μια ταλαιπωρία που θα έπρεπε να λάβουμε υπόψη μας. Ενώ θα μπορούσε να το δει κανείς ρομαντικά σε σχέση με τη

¹⁰⁹² Anthony Cross, *The Animal is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art*, Texas State University, Earlier versions of this paper were presented at the Works in Progress series at Texas State University in November 2016 and the Pacific Division Meeting of the American Society for Aesthetics in April 2017, σελ. 10.

<https://static1.squarespace.com/static/5d6d42cacbc1df0001d35899/t/5d6fe432bc1cd6000142b741/1567614002974/animalsartjaac_preprint.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

¹⁰⁹³ Σε σχέση με άλλα έργα τέχνης που χρησιμοποιούν ζώα τα οποία θεωρεί ότι κακοποιούνται.

¹⁰⁹⁴ Cross, op.cit.

¹⁰⁹⁵ Χαρακτηριστική η σκηνή με το άλογο στον *Andrei Rublev* του Andrei Tarkovsky, βλ.

<<https://www.youtube.com/watch?v=CGIzvgTPieE>>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

¹⁰⁹⁶ «Animal rights protestors demonstrate against Gavin Brown's restaging of Jannis Kounellis's Untitled (12 Horses)». *Art Review*,

<https://artreview.com/news/news_30_june_2015_animal_rights_protestors_demonstrate_against_kounellis_12_horses/>, δημοσιεύτηκε 30/06/2015.

¹⁰⁹⁷ Δεν ήταν όμως μόνο οι διαδηλωτές που έφτασαν στη Νέα Υόρκη: Ο ιδιοκτήτης της γκαλερί «δέχτηκε τηλεφωνήματα απ' όλη τη βόρεια Αμερική και η βαθμολογία της στο Facebook από το 4,8 στα 5 έπεσε στο 2... Και ενώ η έκθεση επρόκειτο να συνεχιστεί σε άλλον χώρο, ο ιδιοκτήτης έπειτα απ' αυτή την κατακραυγή ακύρωσε τη συνέχισή της».

Donny Moss, «Live Horse Exhibit at NYC Art Gallery Triggers Backlash and Protests (Video)», *theirturn.net*, <<https://theirturn.net/2015/06/30/live-horse-exhibit-triggers-protests/>>, δημοσιεύτηκε 30/06/2015.

συνύπαρξη του ανθρώπου και του αλόγου και τη μη ανθρωποκεντρική θέση του Κουνέλλη, συνεχίζει να μας εγείρει σκέψεις: Μήπως ο Κουνέλλης με το έργο του αυτό κατακτά χρόνο ξεκούρασης για τα άλογα: Μήπως απλώς τα άλογα δεν κάνουν τίποτα, αντί να εκπαιδεύονται ή να κουβαλούν; Αλλά αυτό το τίποτα, σ' αυτό τον κλειστό χώρο, μήπως είναι ο ορισμός της φυλακής; Το γεγονός ότι τα άλογα είναι τακτοποιημένα και δεμένα, τα καθιστά φύλακες αλλά και φυλακές μιας αιώνιας μοναξιάς, με όνειρο μάλλον να τρέξουν ελεύθερα.

Στην πραγματικότητα, πάντως, στα άλογα του Κουνέλλη δεν υπάρχει αιφνιδιασμός, δεν υπάρχει δράση, παρά μόνο τα χτενίσματα τον ιπποκόμων, που δεν αναπαριστούν κάτι, δεν συνδράμουν σε ένα αφήγημα όπως στο τσίρκο ή στο θέατρο και, στην προκειμένη περίπτωση δεν φέρουν κάτι όπως αυτά που ισχύουν στο θέατρο¹⁰⁹⁸ ή έξω από τους συνήθεις όρους διαβίωσης των αλόγων. Στην Whitechapel υπάρχει ησυχία, μια σχεδόν μοναστική ησυχία, καθώς οι ιπποκόμοι περιπολούν με τρυφερότητα τα άλογα, και αυτή είναι η δυνατή σχέση η οποία πολλαπλασιάζει τη γοητεία των αλόγων στον χώρο. Παρόμοιες σκέψεις μας γεννιούνται και ως προς το ίδιο το Λονδίνο, μια πόλη στην οποία τα άλογα συμβολίζουν, επίσης, την επιβολή της εξουσίας από τους ιππείς αστυνομικούς. Αναλογιζόμαστε εάν ο Κουνέλλης έφερε τη φύση πιο κοντά στους κατοίκους της πόλης ώστε να εξοικειώνονται και να μη φοβούνται, ν' αφήνουν να ρέει το συναίσθημα από και προς το ζώο, όπως και η Tania Bruguera, η οποία παρουσίασε μία περφόρμανς στην Tate Modern, όπου δύο αστυνομικοί πάνω σε άλογα περιπολούν τον χώρο και χειρίζονται το κοινό στην Turbine Hall, ένα πολιτικό έργο για την εξουσία και την αντίσταση.¹⁰⁹⁹

Εδώ υπεισέρχεται η δυνατότητά μας να σκεφτούμε τα ζώα έξω από την ανθρώπινη υπόστασή μας, έξω από μια ανθρωποκεντρική σκοπιά, έτσι ώστε πέρα από τον «ανθρωποκεντρισμό της περιφρόνησης, του κάθετου και οριστικού διαχωρισμού ανθρώπων-σκοπών και ζώων-εργαλείων, σε έναν ανθρωπομορφισμό του οίκτου,[...] η εργαλειοποίηση των ζώων θα αντικατασταθεί από την αναγνώριση και το συμμερισμό της τρωτότητάς τους».¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁸ Ο Πεφάνης γράφει για την παρουσία του ζώου στη σκηνή, *εκεί που δεν το περιμένεις*, Δηλαδή «τα ζώα εισάγουν στο θέατρο την αβεβαιότητα, κάτι το παράξενο, το απρόσμενο, το αταίριαστο ή το ανοίκειο...». Βλ. Πεφάνης, 2018, *op.cit.*, σελ. 54

¹⁰⁹⁹ Βλ. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatkins-whisper-5-t12989>> και <https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o>.

¹¹⁰⁰ Πεφάνης, 2018, *op.cit.*, σελ. 38-39.

Συμπεράσματα

Στο φανταστικό του γράφοντος, αυτό που πραγματικά έλειπε από την αναδρομική του Κουνέλλη, στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2019, ήταν αυτός ο βιωματικός και βιωμένος χώρος με ελεύθερα άλογα να κυκλοφορούν στο παλάτι του 18ου αιώνα, ως μυστήριο φανταστικής αποκατάστασης της ελευθερίας, το οποίο υπηρετεί ο Κουνέλλης.

Θεωρούμε δεδομένη την πρόθεση του Κουνέλλη να αφήνει ανοιχτό το έργο του. Το ζήτημα της προγλωσσικής εμπειρίας του θεατή αποβαίνει κύριο, καθώς «η δουλειά ενός καλλιτέχνη είναι να απελευθερώσει κάτι χωρίς να το επιβάλει, γιατί αν το επιβάλεις έχεις απελευθερώσει το πράγμα όχι τον άνθρωπο».¹¹⁰¹ Ακολουθώντας αυτήν τη σκέψη, εμείς προσπαθούμε να «ανοίξουμε» πολλαπλές πόρτες σ' έναν «ανοικτό» χρόνο χωρίς να «κλείσουμε» την ανοικτότητα του έργου.

Στο έργο του Κουνέλλη συνενώνονται όλες οι τέχνες σε έναν ενιαίο χώρο σκηνογραφίας, σκηνοθεσίας, εικαστικών, θεατρικής πράξης, περφόρμανς, εγκατάστασης. Αυτή η συνένωση είναι η πραγμάτωση μιας χωρογραφίας. Η παρουσία του σώματος δεν εξυπηρετεί μόνο την εμπλοκή του θεατή στο έργο ή τη συνάντηση καλλιτέχνη και θεατή. Τα σώματα των μουσικών, των περφόρμερ, των ηθοποιών, το σώμα του ίδιου του καλλιτέχνη, τα σώματα των θεατών, και με περισσότερο καταιγιστικό τρόπο τα σώματα των ζώων, διαρρηγνύουν τη θεατρικότητα και τη σκηνικότητα, δημιουργούν μια ενόχληση μέσα από τη ρεαλιστική κι αυθεντική παρουσία τους, ως τεκμήρια του ίδιου τους του εαυτού.

Η σύνδεση του έργου του Κουνέλλη με το επόμενο έργο, κοινωνικής τέχνης, δεν μπορεί ν' αναγνωστεί σε πρώτο επίπεδο, έγκειται κυρίως σε έναν ανθρωποκεντρισμό και στην πρόσβαση στο πραγματικό και το αυθεντικό που επιχειρεί ο Κουνέλλης, αλλά που υλοποιεί και το έργο κοινωνικής τέχνης, με διαφορετικά μέσα και με όρους ριζικής υπέρβασης των ορίων τέχνης και πραγματικότητας.

¹¹⁰¹ Bonito Oliva, *op.cit.*, σελ. 248.



Εικόνα 22: Άτιτλο, 2002, Αρχείο Whitechapel Gallery



Εικόνα 23: Άτιτλο, 2002, Αρχείο Whitechapel Gallery

Κεφάλαιο 6. Χωρογραφώντας με και για κοινότητες | Rick Lowe & Μαρία Παπαδημητρίου, *Victoria Square Project*

«Είναι μια ελεύθερη ζώνη για τη δημιουργικότητα και αν έχετε κάτι, φέρτε το».¹¹⁰²

Rick Lowe

«Με απασχολεί στο έργο μου γενικά πώς μπορεί ο καθένας να γίνει συμμετοχος σε μια κατάσταση, να γίνει δημιουργικός μέτοχος».¹¹⁰³

Μαρία Παπαδημητρίου

Οι πρακτικές των Rick Lowe¹¹⁰⁴ και Μαρίας Παπαδημητρίου¹¹⁰⁵ έρχονται να συγκεράσουν ποιότητες συνεργασίας όλων των καλλιτεχνών τους οποίους μελετήσαμε

¹¹⁰² Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Ρικ Λόου: Είμαι στην Αθήνα για να μεταμορφωθούν τα πράγματα κι εδώ», *Propaganda*, <<https://m.propaganda.gr/rick-lowe-documenta14-interview/>>, δημοσιεύτηκε: 13/05/2017.

¹¹⁰³ «"Souzytros": Η νέα υπαίθρια γκαλερί-καντίνα», *People*, Πρώτο Θέμα, <<https://www.protothema.gr/Stories/article/302238/souzy-tros-i-nea-upaithria-galeri-kadina/>>, δημοσιεύτηκε: 14/08/2013.

¹¹⁰⁴ Ο Rick Lowe (γεν.1961) είναι καλλιτέχνης με έδρα το Χιούστον, ο οποίος έχει εκθέσει και δουλέψει με κοινότητες σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Το έργο του έχει παρουσιαστεί στα: Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Χιούστον; Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Λος Άντζελες; Μουσείο Neuberger, Purchase, Νέα Υόρκη; Μουσείο Τέχνης Φοίνιξ; Μπιενάλε Kwangju, Kwangju, Κορέα; Κρατικό Μουσείο Kumamoto, Kumamoto, Ιαπωνία; Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας και Documenta 14, Kassel, Γερμανία και Αθήνα, Ελλάδα. Είναι γνωστός για το community-based έργο τέχνης του Project Row Houses που ξεκίνησε στο Χιούστον το 1993. Επιπλέον κοινοτικά έργα περιλαμβάνουν το έργο Watts House στο Λος Άντζελες, το Borough Project στο Τσάρλεστον, SC (με τους Suzanne Lacy και Mary Jane Jacobs), το Delray Beach Cultural Loop στη Φλώριδα και το Anyang Public Art Program 2010 στο Anyang της Κορέας. Μεταξύ των διακρίσεων του Lowe είναι τα Βραβεία Rudy Bruner για Urban Excellence, το Βραβείο AIA Keystone, το βραβείο Heinz στις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, το βραβείο του κυβερνήτη Skowhegan, το βραβείο Skandalaris για τέχνη/αρχιτεκτονική και το U.S. Artists Booth Fellowship. Έχει διατελέσει ως Loeb Fellow στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, ως Mel King Fellow στο MIT, ως Auburn University Breedan Scholar και ως διακεκριμένος επισκέπτης του Stanford University Haas Center. Ο πρόεδρος Μπαράκ Ομπάμα διόρισε τον Lowe στο Εθνικό Συμβούλιο Τεχνών το 2013. Το 2014 ονομάστηκε MacArthur Fellow. Αντλήθηκε από τον ιστότοπο *A Blade of Grass*, <<http://www.abladeofgrass.org/fellows/rick-lowel/>>, τελευταία επίσκεψη: 30/11/2019.

¹¹⁰⁵ Η Μαρία Παπαδημητρίου γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι εικαστικός καλλιτέχνης και καθηγήτρια Τέχνης και Design στην Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Σπούδασε στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSA), Ζωγραφική και Καλλιτεχνική Εκπαίδευση. Αποφοίτησε το 1986 με διάκριση. Είναι γνωστή ως καλλιτέχνης για την ικανότητά της να ενεργοποιεί συνεργασίες και συλλογικές δραστηριότητες που συνδέουν άμεσα την τέχνη με την κοινωνία. Το έργο της είναι διαδραστικό, ποικιλόμορφο με κοινωνικοπολιτικές αναφορές και κύριο άξονα τον τόπο και τον άνθρωπο. Το 1998 ίδρυσε το Προσωρινό Αυτόνομο Μουσείο για Όλους «Temporary Autonomous Museum for All» (T.A.M.A.) το οποίο δραστηριοποιείται σε θέματα Πολιτισμού, Εκπαίδευσης και Περιβάλλοντος και το 2012 τη νέα του πλατφόρμα Souzy Tros στον Ελαιώνα της Αθήνας. Το 2007 - 2009, συνδιοργάνωσε εκπροσωπώντας το TAMA το ερευνητικό έργο για την κατοίκηση των POMA στην Ευρώπη (Eu-Roma, RESEARCH OF ROMA HOUSING DEVELOPMENTS IN EUROPE, Φορέας Χρηματοδότησης: Culture Programme of the European Union). Το 2003 κέρδισε το

και οι οποίοι συνδέονται με τις παραστασιακές τέχνες. Διαφέρουν ως προς την ουσία των έργων, καθώς στο *Victoria Square Project* οι συμμετέχοντες γίνονται καλλιτέχνες δημιουργώντας μια, χαλαρή μεν συνδεδεμένη δε, κοινότητα. Ομοιότητες έχουν και με τους καλλιτέχνες που προέρχονται από τις εικαστικές τέχνες, καθώς δημιουργούν έργα βάσει σχεδίου και ενόρασης. Σημαντικό στοιχείο είναι ότι ενώ το *VSP* ξεκίνησε θεσμικά από την Documenta 14, αυτονομήθηκε και λειτουργεί πια ως οργανικό κομμάτι της γειτονιάς. Οι καλλιτέχνες του *VSP* υιοθετούν, όπως θα δούμε, την έννοια του κοινωνικού γλύπτου, άρα και της αποϋλοποίησης, και θεωρούν τη διά βίου εκπαίδευση και μάθηση ως βασική στρατηγική τους, γεγονός που διαφοροποιεί τη σχέση τους και με τον θεατή / επισκέπτη / συνδημιουργό.

Rick Lowe

Το κοινωνικό γλυπτό *Victoria Square Project* ξεκίνησε ως έργο του καλλιτέχνη Rick Lowe στο πλαίσιο της Documenta 14 –η οποία το 2017 παρουσιάστηκε ταυτόχρονα και στην Αθήνα εκτός από το Κάσσελ, όπου συνήθως παρουσιάζεται– σε συνεργασία με την εικαστικό Μαρία Παπαδημητρίου, λειτουργώντας μέχρι και σήμερα· είναι το μοναδικό έργο το οποίο εξακολουθεί να είναι ζωντανό στην Αθήνα μετά τη διεθνούς εμβέλειας αυτή διοργάνωση. Η επιμελήτρια του έργου, Monika Szewczyk, στο κείμενό της στον ιστότοπο της Documenta 14¹¹⁰⁶ περιγράφει ότι την πρώτη φορά που ο Lowe ήρθε στην Αθήνα, το 2015, βρέθηκε στη Βουλιαγμένη για ένα συνέδριο¹¹⁰⁷ κι αποφάσισε, για να γνωρίσει καλύτερα την Αθήνα και την ευρύτερη περιοχή της Αττικής,

βραβείο ΔΕΣΤΕ για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη και το 2016 της απονεμήθηκε από την Κυβέρνηση της Γαλλικής Δημοκρατίας το παράσημο του «Αξιωματικού του Τάγματος του Φοίνικα για τους Ακαδημαϊκούς». Εκθέτει διεθνώς από τη δεκαετία του '90 σε Μπιενάλε και σε μουσεία ανά τον κόσμο και το 2015 εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 56η Μπιενάλε της Βενετίας με το έργο της *Agrimiká. Why Look at Animals?* Έργα της βρίσκονται στα εξής μουσεία Pac Museum of Contemporary Art - Μιλάνο, Flash Art Museum - Τρέβι Ιταλίας, Foundation ARCO - Μαδρίτη Ισπανίας, EPO European Patent Office - Μόναχο Γερμανίας, MM Proyectos - Σαν Χουάν του Πουέρτο Ρίκο, Πινακοθήκη Ρόδου, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης ΕΜΣΤ, Αθήνα, καθώς και σε σημαντικές συλλογές Ιδρυμάτων και συλλεκτών στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Αντλήθηκε από τον ιστότοπο του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. <http://www.arch.uth.gr/el/staff/M_Papadimitriou>, τελευταία επίσκεψη: 30/11/2019.

¹¹⁰⁶ Από ιστότοπο Documenta 14, βλ. <<https://www.documenta14.de/gr/artists/13512/rick-low>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁰⁷ Ήταν το Συνέδριο με θέμα «Φιλανθρωπία και Βιωσιμότητα» που διοργανώθηκε από το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος στις 25 και 26 Ιουνίου του 2015.

Βλ. ιστότοπο Ιδρύματος: <<https://www.snf.org/el/protoboulies/etisio-diethnes-synedrio-isn/2015-annual-conference/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

να επιστρέψει περπατώντας. Η επιστροφή του διήρκεσε περίπου τέσσερις ώρες και η Szewczyk διαπιστώνει ότι η *περιπατητική*, γεγονός που το επιβεβαιώνουμε κι εμείς¹¹⁰⁸, είναι πρακτική που εφαρμόζει ο Lowe για ν' ανακαλύπτει και να γνωρίζει έναν τόπο.

Ο Lowe είναι από τους πιο σημαντικούς Αμερικανούς καλλιτέχνες οι οποίοι έχουν κοινωνικό πρόσημο στο έργο τους και έχουν εργασθεί με και για κοινότητες.¹¹⁰⁹ Το μείζον έργο του, στο οποίο ξεκίνησε ως συνδημιουργός και του οποίου έπειτα ηγήθηκε, είναι το Project Row Houses, στο 3ο διαμέρισμα του Χιούστον¹¹¹⁰. Το Project Row Houses ξεκίνησε το 1993 με επτά οραματιστές Αφροαμερικανούς καλλιτέχνες, τον ίδιο και τους James Bettison, Bert Long Jr., Jesse Lott, Floyd Newsum, Bert Samples και George Smith, οι οποίοι φαντασιώθηκαν τη μέσω της τέχνης αλλαγή μιας υποβαθμισμένης και παραμελημένης γειτονιάς στην πόλη τους. Οι καλλιτέχνες συνδέθηκαν με την κοινότητα και εξέτασαν τις πιθανότητες ν' αλλάξουν τη γειτονιά αυτή επί της ουσίας, καταλαμβάνοντας τα εγκαταλειμμένα σπίτια, στα οποία κανένας πια δεν έμενε, και να τα μεταμορφώσουν, με τρόπο ώστε να δημιουργήσουν χώρους για εμπειρίες των κατοίκων που θα άλλαζαν το κοινωνικό τοπίο. Όπως αναφέρεται στον ιστότοπο του οργανισμού για την 25ετή διαδρομή του:

«[...] ο οργανισμός συνένωσε ομάδες ανθρώπων και συγκέντρωσε πόρους για να υλοποιηθούν βιώσιμες δυνατότητες που αφορούσαν καλλιτέχνες, νέες μητέρες, μικρές επιχειρήσεις και κατοίκους του 3ου διαμερίσματος, συμβάλλοντας στο να καλλιεργηθούν ανεξάρτητοι παράγοντες αλλαγής με την υποστήριξη ανθρώπων και των ιδεών τους, έτσι ώστε να κατέχουν εργαλεία και ικανότητα να κάνουν το ίδιο για άλλους. Το PRH είναι και ήταν πάντα ένα

¹¹⁰⁸ Η πρώτη μας συνάντηση για το έργο του στην Documenta ήταν ένας περίπατος περιφερειακά της Ακρόπολης.

¹¹⁰⁹ (I.K): «Πώς ξεκινήσατε τα κοινωνικά, όπως τα λέτε, γλυπτά σας, κατ' αρχάς στην Αλαμπάμα, τη γενέτειρά σας;» (R.L): «Η αρχική εκπαίδευσή μου είναι η ζωγραφική. Το 1991 έκανα μια εγκατάσταση για τη βιαιότητα των αστυνομικών στη γειτονιά μου με θύματα ανθρώπινες ζωές. Μια μέρα ήρθε στο στούντιό μου ένα γκρουπ μαθητών Γυμνασίου. Ένα από τα παιδιά ήρθε και μου είπε «γιατί μας δείχνεις τι συμβαίνει στη γειτονιά μας, αφού το ξέρουμε; Γιατί δεν κάνεις κάτι, γιατί δεν δημιουργείς μια λύση;». Αυτό ήταν! Ήρθαν τα πάνω κάτω. Έτσι σκέφτηκα τα κοινωνικά γλυπτά, να πηγαίνεις σε μια γειτονιά και να κάνεις κάτι πρακτικό που τη μεταμορφώνει, αποκαλύπτοντας συγχρόνως ποίηση».

Κλεφτόγιαννη, *op.cit.*

¹¹¹⁰ Η πόλη του Χιούστον χωρίζεται σε έξι ξεχωριστά διαμερίσματα με διαφορετικές κουλτούρες και κατοίκους. Βλ. *Houston Moving Guide*, 2014, στον ιστότοπο: <<https://www.cubesmart.com/blog/city-guides/houston/houston-moving-guide/be-in-the-know-life-in-the-six-wards-of-houston/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

μοναδικό πείραμα για την ενεργοποίηση των διασταυρώσεων μεταξύ τέχνης, [κοινωνικής] ενδυνάμωσης και συντήρησης». ¹¹¹¹

Ο Lowe έχει αναφορές σε δύο ανθρώπους οι οποίοι, όπως ο ίδιος αναφέρει, του φώτισαν τον δρόμο για ν' αναπτύξει την πρακτική του: ο πρώτος, «ο μέντοράς του, ο καλλιτέχνης, ρακοσυλλέκτης και τοπικός “σοφός” Jesse Lott, ο οποίος πηγαίνει κάθε Σάββατο πρωί να παίξει ντόμινο στο γωνιακό σπίτι που γειτονεύει με μια σειρά από μακρόστενες κατοικίες» ¹¹¹² δίπλα στα σπίτια. Το ντόμινο είναι ένα παιχνίδι το οποίο συνεχίζει και παίζει ο Lowe με γείτονες στην πλατεία Βικτωρίας. ¹¹¹³ Ο δεύτερος είναι ο Dr. John Biggers, καλλιτέχνης και εκπαιδευτικός, του οποίου το έργο αφενός αμφισβητεί τα αφροαμερικανικά στερεότυπα, αφετέρου υπογραμμίζει τη σημασία της αρχιτεκτονικής για την κοινότητα. ¹¹¹⁴ Ο Biggers είχε διαμορφώσει πέντε πυλώνες, που τους ακολουθεί ο Lowe και στα επόμενα έργα του: τέχνη και δημιουργικότητα, εκπαίδευση, κοινωνικά δίκτυα ασφαλείας, αρχιτεκτονική και βιωσιμότητα. ¹¹¹⁵ Από τις πρώτες τους συζητήσεις οι Biggers και Lowe επισήμαναν την πλούσια ιστορία και τον συμβολισμό αυτών των μακρόστενων σπιτιών (shotgun houses), τα οποία είναι κατασκευασμένα σε αρχιτεκτονικό ρυθμό που προέρχεται από τη Δυτική Αφρική και έφτασε στη Βόρειο Αμερική με το δουλεμπόριο. Τα σπίτια αυτά είναι σχεδιασμένα με τα δωμάτια το ένα πίσω από το άλλο, εξ ου και το όνομά τους –εάν περάσει μία σφαίρα από την είσοδο, θα βγει από την πίσω πόρτα– και έγιναν σύμβολο ανέχειας και επισφάλειας στα μέσα του 20ού αιώνα. ¹¹¹⁶

Στη συνέντευξη ¹¹¹⁷ που έδωσε στον Christopher Hudgens για την ηχητική πλατφόρμα συνεντεύξεων Bad at Sports, ¹¹¹⁸ ο Lowe ξεδιπλώνει το πώς πραγματοποιήθηκε το έργο στο Χιούστον. Το Project Row Houses είναι πρόγραμμα δημόσιας τέχνης,

¹¹¹¹ Ιστορία και στόχοι του Project Row Houses, βλ. <<https://projectrowhouses.org/about/mission-history>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹¹² Από ιστότοπο Documenta 14, βλ. <<https://www.documenta14.de/gr/artists/13512/rick-lowel>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹¹³ Όπως όλα τα παιχνίδια, το ντόμινο απαιτεί συγκέντρωση αλλά απελευθερώνει χώρο για κουβέντα και σύνδεση.

¹¹¹⁴ Βλ. <<https://projectrowhouses.org/about/mission-history>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹¹⁵ Bad at Sports, «Interview with Rick Lowe», *artpractical.com*, <<https://www.artpractical.com/column/interview-with-rick-lowel>>, δημοσιεύτηκε: 23/04/2015.

¹¹¹⁶ Περιγραφή του Shotgun house, βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Shotgun_house>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹¹⁷ «Episode 487: Rick Lowe» (Podcast), *BadatSports.com*, <<http://badatsports.com/2014/episode-487-rick-lowel>>, δημοσιεύτηκε 29/12/2014.

¹¹¹⁸ <<http://badatsports.com>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

καλλιτεχνική διαμονή, πρόγραμμα για νέες, ανύπαντρες μητέρες, project αρχιτεκτονικής αναστήλωσης, συντήρησης και πρόγραμμα κοινότητας.

Ο Lowe έχει αναφορά την κοινωνική γλυπτική, κατά Beuys, ο οποίος «εφάρμοσε αυτό τον όρο και τον προσδιόρισε ως τρόπους με τους οποίους διαμορφώνουμε και πλάθουμε τον κόσμο γύρω μας».¹¹¹⁹ Η έννοια της κοινωνικής γλυπτικής αναπτύχθηκε τη δεκαετία του '70 με την αποδοχή ότι τα πάντα είναι τέχνη, ότι κάθε κομμάτι της ζωής θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί δημιουργικά, με αποτέλεσμα: ο καθένας είναι εν δυνάμει καλλιτέχνης.¹¹²⁰ Ο Lowe έχει ως πυρήνα της σκέψης του το να δει κανείς διαφορετικά και με ποιητικό τρόπο τα καθημερινά πράγματα. Έτσι κι έγινε: Ήταν εθελοντής στην κοινότητα και ως ζωγράφος ήθελε ν' αλλάξει την πραγματικότητα του.¹¹²¹

Σε μία ξενάγηση του υπέδειξαν αυτή τη γειτονιά του Project Row Houses με τα 22 σπίτια ως την πιο επικίνδυνη και «κακή» γειτονιά. Έτσι αποφάσισε να απευθυνθεί στον Biggers και να του προτείνει να κάνουν μία παρέμβαση σ' αυτήν. Το Project λοιπόν ξεκίνησε ως μία εικαστική σκέψη, κι έπειτα, με συζητήσεις που είχε με την ομάδα των Αφροαμερικανών καλλιτεχνών, που είχαν επίσης ενδιαφέρον για την κοινότητα, τους πρότεινε να «αναλάβουν» τα σπίτια στο 3ο διαμέρισμα, να τα καθαρίσουν και να δημιουργήσουν εικαστικές εγκαταστάσεις. Έψαξε λοιπόν τους ιδιοκτήτες, άρχισε να μιλά με τους ανθρώπους στην κοινότητα και σιγά σιγά το έργο άρχισε να ανθίζει: αφού ξεκίνησαν να καθαρίζουν τα σπίτια, οι έφηβοι άρχισαν να περνούν χρόνο εκεί· έτσι γεννήθηκαν και τα εκπαιδευτικά μαζί με τα καλλιτεχνικά προγράμματα. Υπήρχε ανάγκη στέγασης για νέες μητέρες μόνες, που βρίσκονταν στην περιοχή και δεν είχαν μόνιμη στέγη, οπότε μπήκαν κι αυτές στην εξίσωση. Μια συμβολική και συνάμα ποιητική κίνηση που έγινε, ήταν η αλλαγή του ονόματος κάποιου δρόμου: από το όνομα ενός

¹¹¹⁹ Bad at Sports, «Interview with Rick Lowe», *artpractical.com*, <<https://www.artpractical.com/column/interview-with-rick-lowee/>>, δημοσιεύτηκε: 23/04/2015.

¹¹²⁰ Ορισμός από την ενότητα Art terms της Tate, Βλ. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹²¹ Ο Lowe στην ομιλία που έδωσε στο Kitchener City Hall, ως μέρος της σειράς διαλέξεων Big Ideas in Art and Culture, μοιράστηκε μαζί μας το γεγονός ότι το μπάσκετ ήταν αυτό με το οποίο ξεκίνησε στο κολέγιο. Όμως, αυτό που ανέτρεψε τις προτεραιότητες και το πλάνο για τη ζωή του ήταν το ότι αντιλήφθηκε πως η τέχνη έχει τη δυνατότητα ν' αλλάξει τη ζωή των ανθρώπων, και πιο συγκεκριμένα να αγγίξει φυλετικά ζητήματα (που τον αφορούσαν άμεσα), ξεκινώντας να συν-εργάζεται με κοινότητες. Από: «Big Ideas in Art and Culture: Rick Lowe». 8/01/2014, *CafkaTV*, λεπτό 4, <<https://www.cafka.org/cafka-tv/big-ideas-art-and-culture-rick-lowee-0>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

στρατιώτη των συμμαχικών Πολιτειών¹¹²², σε οδό Χειραφέτησης (Emancipation street).¹¹²³

Ο Lowe πολύ συνειδητά κράτησε ισορροπίες, διότι το να καταλαμβάνει κανείς χώρο μέσω της τέχνης είναι ένα προνόμιο, και αυτό δεν θα έπρεπε να μεταβάλει την οικολογία της πρωτοβουλίας, για ν' αναδειχθούν κι άλλες ιδέες από κατοίκους, μέσα στη δομή της γειτονιάς· επίσης, υπολόγισε την πιθανότητα ενός υπερβολικού εξευγενισμού της περιοχής, που θα οδηγούσε στο να εισέλθει αγοραστικό κοινό το οποίο θα άλλαζε τη σύσταση των κατοίκων της περιοχής. Ο Lowe ξεκίνησε την έρευνά του από τα κοινοτικά κέντρα, ονομάζοντας τους ανθρώπους που ήταν επικεφαλής: δασκάλους.¹¹²⁴ Ας διευκρινίσουμε ότι στη Βόρειο Αμερική υπάρχει η δομή των κοινοτικών κέντρων (community centers), τα οποία είναι δημόσιοι χώροι για τους κατοίκους της κάθε περιοχής, ώστε να αθλούνται, να έχουν κοινές δραστηριότητες, ενημέρωση, γιορτές, συναντήσεις μεταξύ τους, να πραγματοποιούν εθελοντισμό, να μελετούν αρχεία της τοπικής ιστορίας και άλλα· η διαφορά είναι ότι δεν πρόκειται για δημοτικό οργανισμό, αλλά σε πολλές περιπτώσεις χρηματοδοτούνται από τον δήμο.

Στη συζήτηση που είχε ο Lowe με την Jan Cohen-Cruz¹¹²⁵ που τιτλοφορήθηκε ως «Το ποιητικό κατάλοιπο: για τη διαφορά μεταξύ κοινωνικής δράσης και καλλιτεχνικού project»,¹¹²⁶ για τον οργανισμό *A Blade of Grass*,¹¹²⁷ ο Lowe τονίζει τη διαφορά μεταξύ του κοινωνικά συνδεδεμένου αλλά και του κοινωνικά και κοινοτικά συνδεδεμένου καλλιτέχνη.¹¹²⁸ Η κοινότητα για τον Lowe είναι συνδεδεμένη μ' έναν συγκεκριμένο τόπο και τα project του δημιουργούν χώρους (placemaking) όπου οι συν-κάτοικοι βρίσκονται μαζί και μπορούν να σκεφτούν για την ίδια τους την κοινότητα. Η έννοια του

¹¹²² Τι είναι οι συμμαχικές Πολιτείες: Βλ. <https://en.wikipedia.org/wiki/Confederate_States_of_America>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹²³ Jan Cohen-Cruz, Rick Lowe, «The Poetic Residue: On the Difference Between a Civic Action and an Art Project», *A Blade of Grass*, <<http://www.abladeofgrass.org/articles/poetic-residue-interview-rick-lowe/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹²⁴ Bad at Sports, «Interview with Rick Lowe», *artpractical.com*, <<https://www.artpractical.com/column/interview-with-rick-lowe/>>, δημοσιεύτηκε: 23/04/2015.

¹¹²⁵ Καθηγήτρια εικαστικών και παραστασιακών τεχνών.

¹¹²⁶ Jan Cohen-Cruz, Rick Lowe, «The Poetic Residue: On the Difference Between a Civic Action and an Art Project», *A Blade of Grass*, <<http://www.abladeofgrass.org/articles/poetic-residue-interview-rick-lowe/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹²⁷ Το *A Blade of Grass* είναι ένα ίδρυμα το οποίο στηρίζει οικονομικά κοινωνικά πρότζεκτ καλλιτεχνών στην Αμερική.

¹¹²⁸ «...socially engaged, but a socially and community engaged artist». Από: Cohen-Cruz, *op.cit.*

placemaking¹¹²⁹ έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια στον αγγλοσαξονικό χώρο κι είναι μια διαδικασία που μεταμορφώνει τον χώρο σε τόπο. Ο Νικόλαος Αναστασόπουλος¹¹³⁰ το ορίζει περιφραστικά ως «τη διαδικασία της δημιουργίας ή της σήμανσης ενός τόπου στο κοινωνικό γίγνεσθαι και στη συλλογική συνείδηση». ¹¹³¹ Ο Lowe θεωρεί πως «αυτά τα project λειτουργούν ως νευραλγικά κέντρα των κοινοτήτων, φέρνοντας τούς ανθρώπους να σκεφτούν μαζί την κοινότητά τους». ¹¹³² Η διαδικασία για τον Lowe είναι αρχικά ν' αναγνωρίσει τους χώρους και τους τρόπους συνεύρεσης κι έπειτα να τους τιμήσει, προσθέτοντας ένα ιδιαίτερο βάρος στις δημιουργικές ικανότητες που έχει η κοινότητα κι εμπλέκοντάς τες.

Victoria Square Project

Στο δελτίο Τύπου, το οποίο είναι ο καθρέφτης του *Victoria Square Project* (VSP), δίνεται πολύ μεγάλη σημασία στην περιοχή:

«Λίγα λόγια για τη Βικτώρια: Η Βικτώρια ήταν μια περιοχή στην οποία κατοικούσαν μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Με την πάροδο του χρόνου, καθώς οι άνθρωποι αυτοί μετακινήθηκαν στα προάστια της Αθήνας, οι τιμές των ακινήτων μειώθηκαν, καθιστώντας τις ιδιοκτησίες προσιτές σε μετανάστες και άτομα με χαμηλότερο εισόδημα. Σήμερα η πλατεία Βικτωρίας ενσωματώνει συμβολικά το πρόβλημα της προσφυγικής κρίσης. Έτσι η ευρύτερη περιοχή, αποτελώντας ένα μωσαϊκό πολιτισμών, παρέχει το κατάλληλο υπόβαθρο για να εξερευνηθούν όλες οι νέες ποιότητες και μέθοδοι που σχετίζονται με τους τρόπους και τη διατύπωση τού ότι οι μετανάστες και οι πρόσφυγες μπορούν να προσφέρουν στην κοινότητα». ¹¹³³

Στον ιστότοπο Graham Foundation, υποστηρικτή του *Victoria Square Project*, παρουσιάζεται η ιδιαιτερότητα της πλατείας Βικτωρίας, η οποία λειτουργεί ως

¹¹²⁹ Το μανιφέστο από το δίκτυο Placemaking Network. Βλ. <<https://www.urbandcultureinstitute.org/bsa-placemaking-network.html>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

και την εταιρεία Boston Society of Architects στη Βοστώνη. Βλ.

<<https://www.architects.org/uploads/Placemaking-Manifesto-1017.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹³⁰ Θεωρητικός, αρχιτέκτονας, επίκουρος καθηγητής Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ

¹¹³¹ Σε γραπτή επικοινωνία με τον γράφοντα 03/10/2019.

¹¹³² Cohen-Cruz, *op.cit.*

¹¹³³ Από το δελτίο Τύπου που μας εστάλη από το Victoria Square Project στις 25 Σεπτεμβρίου του 2019.

«καταφύγιο για τους πρόσφυγες»¹¹³⁴ μετά το 2015 και τη μεγάλη προσέλευση προσφύγων στην Ελλάδα με στόχο το πέρασμα στην Ευρώπη. Καθώς η πλατεία έγινε «αστικό σύμβολο του “προσφυγικού προβλήματος”»,¹¹³⁵ αποτέλεσε την «ιδανική δημιουργική πλατφόρμα για καταλυτική πολιτιστική ανταλλαγή μέσα σε μια διαφοροποιημένη κοινότητα, αυξάνοντας την εκτίμηση της αξίας που μπορούν να φέρουν οι πρόσφυγες και οι μετανάστες στην κοινότητα».¹¹³⁶ Το *Victoria Square Project* στο πλαίσιο της Documenta 14, στην Αθήνα, επιχειρεί να «εδραιώσει ένα συμπυκνωμένο momentum πολιτιστικών ανταλλαγών» και να οργανώσει «την κοινότητα και τον δήμο να αξιοποιήσει αυτή τη στιγμή για να δώσει περαιτέρω μορφή και πολιτιστική ζωντάνια σε μια από τις πιο ποικιλόμορφες γειτονιές», δρώντας ως «καταλύτης για την εδραίωση μιας βαθύτερης εκτίμησης για τις διάφορες κουλτούρες του ελληνικού πληθυσμού».¹¹³⁷

Ως έργο «οικοδόμησης κοινότητας» το *VSP* παρέμεινε μετά το πέρας της Documenta στην περιοχή ως σύνδεσμος μεταξύ «κατοίκων, επιχειρήσεων και οργανισμών».¹¹³⁸

Ως προς τη διάρκεια ζωής του *VSP*, η Alexandra Sagia στο κείμενό της «Τέχνη ως κοινωνική πρακτική. Victoria Square Project: Ένα “Κοινωνικό Γλυπτό” στο Κέντρο της Αθήνας»,¹¹³⁹ αναφέρεται στην αρχική πρόθεση για επέκταση του project πέρα από τα χρονικά όρια της Documenta, αλλά και την, τελικά, παράταση της διάρκειάς του ως το 2019. Όπως αναφέρει η Sagia: «Αυτό είναι δυνατό καθώς το project εξασφάλισε επιχορήγηση ύψους 20.000 δολαρίων από το “A Blade of Grass”, μια αμερικανική πολιτιστική οργάνωση που ανταμείβει έργα με κοινωνικό προσανατολισμό».¹¹⁴⁰

Πρόθεση του project είναι η δημιουργία ενός *ελεύθερου χώρου* «για κοινωνική συνδιαλλαγή, δημιουργική ενασχόληση, καλλιτεχνική παραγωγή, πολιτιστικά φεστιβάλ

¹¹³⁴ «Victoria Square Project», Exhibition, Grantee Project (2017), *Graham Foundation*, <<http://www.grahamfoundation.org/grantees/5583-victoria-square-project>>, τελευταία επίσκεψη: 29/10/2019.

¹¹³⁵ *ibid.*

¹¹³⁶ *ibid.*

¹¹³⁷ *ibid.*

¹¹³⁸ *ibid.*

¹¹³⁹ Alexandra Sagia, «Art as Social Practice. Victoria Square Project: a “Social Sculpture” in the Centre of Athens», *Paths to Innovation in Culture*. Sofia: Sofia Development Association, Goethe-Institute Bulgaria and the authors of the individual articles, 2017, σελ. 111-121.

¹¹⁴⁰ *ibid.*, σελ. 119.

και διαπολιτισμικές συγκεντρώσεις». ¹¹⁴¹ Ο ορισμός *εντευκτήριο* στον τίτλο του *VSP*, τον οποίο του προσέδωσε η Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, είναι ίσως ο ορισμός που είναι πιο κοντά στην αρχική πρόθεση του Lowe, στην ουσία ως χώρου συνάντησης, συζήτησης και γνωριμίας, ο οποίος μετεξελίσσεται σε χώρο φιλοξενίας. Επιπλέον, στον χώρο αυτό προγραμματίζονται και φιλοξενούνται «διάφορα μαθήματα, εργαστήρια, εκθέσεις τέχνης, ετήσιες εκδηλώσεις, pop-up δράσεις, διαμονές καλλιτεχνών και άλλες συνεργασίες με πολλούς οργανισμούς, ιδρύματα, πανεπιστήμια και τον δήμο». ¹¹⁴² Στόχος είναι η σύνδεση «τοπικών επιχειρήσεων» με «καλλιτέχνες για τη δημιουργία και οργάνωση πολιτιστικών δράσεων». ¹¹⁴³ Και οι στόχοι επεκτείνονται στη συνεργασία με *τοπικά εκπαιδευτικά ιδρύματα, στην ενεργοποίηση και επανάχρηση του δημόσιου χώρου, στην κοινωνική και πολιτιστική χαρτογράφηση της περιοχής, στην ανάδειξη πολλαπλών ιστορικών στρωμάτων*. ¹¹⁴⁴

Ο χώρος του *VSP* εκτός από ελεύθερος έχει στόχο να είναι κι ένας ασφαλής χώρος, όχι με την έννοια της περιχαράκωσης απέναντι στον περίγυρο, αλλά με την έννοια της άνευ όρων συνύπαρξης και μοιράσματος της διαφορετικότητας, δηλαδή ένας χώρος που να «μπορεί να χρησιμοποιηθεί από όλους, χωρίς φυλετικές, έμφυλες ή οποιοδήποτε άλλου είδους διακρίσεις» ¹¹⁴⁵ και χωρίς τον φόβο ότι κάποιος θα επιτεθεί ιδεολογικά, λεκτικά ή σωματικά.

Όπως αναφέρουν οι Γιώργος Καλύβης και Δωροθέα Κρητικού ¹¹⁴⁶: «Το *Victoria Square Project* επαναδιαπραγματεύεται το τι σημαίνουν οι έννοιες του “πολίτη” και της

¹¹⁴¹ Από το δελτίο Τύπου που μας εστάλη από το Victoria Square Project στις 25 Σεπτεμβρίου του 2019.

¹¹⁴² *ibid.*

¹¹⁴³ *ibid.*

¹¹⁴⁴ *ibid.*

¹¹⁴⁵ Λόγια του Γιώργου Καλύβη από: Χρήστος Βρεττός, «Γιατί μιλάνε όλοι για την Πλατεία Βικτωρίας», *Athens Voice*, <https://www.athensvoice.gr/life/urban-culture/athens/551961_giati-milane-oloi-gia-tin-plateia-viktorias>, δημοσιεύτηκε: 05/06/2019.

¹¹⁴⁶ «Η βασική ομάδα του Victoria Square Project αυτή τη στιγμή αποτελείται από τον Γιώργο Καλύβη, ο οποίος διαχειρίζεται το χώρο, τη Δωροθέα Κρητικού, η οποία είναι υπεύθυνη των δράσεων και της επικοινωνίας, και την Click Ngwere, η οποία συμμετέχει στο πρότζεκτ από την αρχή του και αυτή τη στιγμή πραγματοποιεί μαθήματα πλεξίματος, upcycling και κάποιες φορές συμμετέχει σε χορευτικά performances με το σχήμα Mandela Gals.» Από: Βρεττός, *ibid.*

Να αναφέρουμε όμως και ότι από την ίδρυση του *VSP* υπήρχε μία καθαρή τοποθέτηση ανθρώπων οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι του χώρου, οικοδεσπότες δηλαδή, και είναι σημαντικό ν' αναφέρουμε ότι οι περισσότεροι είναι αρχιτέκτονες, πρώην φοιτητές της Μαρίας Παπαδημητρίου, στους οποίους έχει εμψυχήσει την πρακτική και μεθοδολογία του *VSP* όπως συνδιαμορφώθηκε από τη συνάντηση της Παπαδημητρίου με τον Lowe. Από την αρχή του project έχουν συνεργαστεί, ως υπεύθυνοι χώρου, οι αρχιτέκτονες Έλλη Χρηστάκη, Σεβαστιάνα Κωνστάκη, Γιώργος Καλύβης, Νιόβη Ζαραμπούκα-Χατζημάνου.

“συμμετοχικότητας”. Θέλουμε να σπάσουμε τον εγκλεισμό της απομονωτικής ιδιωτικότητας που επικρατεί σε πόλεις όπως η Αθήνα, και μαζί με την τοπική κοινωνία να συναποφασίσουμε και συνδημιουργήσουμε την ταυτότητα της γειτονιάς μας».¹¹⁴⁷

Η παραπάνω συνύπαρξη ενθαρρύνεται από δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα σε συνεργασία με μη κυβερνητικές οργανώσεις και φορείς που προσφέρουν βοήθεια στους πρόσφυγες. Ανάμεσα σε αυτές τις δραστηριότητες είναι οι επισκέψεις της Κινητής Βιβλιοθήκης για Πρόσφυγες (Echo Refugee Library), τα ανοιχτά για όλους μαθήματα ελληνικών και αγγλικών, τα εργαστήρια δυναμικής επανάχρησης ενδυμάτων (Re-fashion project), σε συνεργασία με το Khora Free Shop, η ανταλλαγή ρούχων, τα μαθήματα αφρικανικών κρουστών (djembe) και αφρικανικού χορού.¹¹⁴⁸

Η λειτουργία του χώρου αυτού είναι συνυφασμένη με την έννοια της φιλοξενίας. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας χώρος-κατώφλι από τις καθημερινές πρακτικές προς την πρακτική της συνεργασίας και της συλλογικότητας. Για την έννοια της φιλοξενίας αλλά και για μια άλλη θεώρηση του «ξένου», ο Σταυρίδης γράφει στο βιβλίο του *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*:

«Η υποδοχή του ξένου μοιάζει να συνδέεται με τη δημιουργία ενός ενδιάμεσου τόπου, ενός κατωφλίου συνάντησης. Ο Βάγκνερ περιγράφει τη διαδικασία αυτή στην πιο γενική της μορφή: καθένας που πλησιάζει στην επικράτεια μιας κοινότητας δεν επιτρέπεται μεμιάς να διαβεί τα όριά της και να βρεθεί στο εσωτερικό της. Ο ξένος γίνεται δεκτός σε έναν τόπο ενδιάμεσο. Εκεί μπορεί να ανταλλάσσονται δώρα, προσφωνήσεις, αλλά και διερευνητικές των εκατέρωθεν προθέσεων κινήσεις. Μπορεί να του ζητήσουν, σαν για να βεβαιωθεί η προσέγγιση, να καθίσει σε ένα τιμητικό γεύμα, να συμμετάσχει σε μια θυσία, να καπνίσει την τελετουργική πίπα. Και όταν η μεταβατική φάση της υποδοχής ολοκληρωθεί, ο ξένος πια γίνεται δεκτός στην κοινότητα, προσωρινά ή μόνιμα, ανάλογα με την περίπτωση. Σε διαφορετικούς πολιτισμούς, βέβαια, η διάρκεια

¹¹⁴⁷ Βρεττός, *op.cit.*

¹¹⁴⁸ Βρεττός, *ibid.*

και η διάρθρωση χειρισμών προσέγγισης που χαρακτηρίζουν την υποδοχή του ξένου διαφέρουν». ¹¹⁴⁹

Μαρία Παπαδημητρίου

Η σκέψη του καλλιτέχνη Lowe να δημιουργήσει το project αυτό στην Αθήνα ήταν δυνατό να γίνει πραγματικότητα σε συνεργασία με έναν άνθρωπο που θα μπορούσε να λειτουργήσει συμπληρωματικά και με τον οποίο να υπάρχει συνάφεια και εκλεκτική συγγένεια ως προς τις πρακτικές. Η καλλιτέχνης Μαρία Παπαδημητρίου ήταν η ιδανική περίπτωση για τον Lowe. Η Παπαδημητρίου σπούδασε στη Γαλλία και επιστρέφοντας, το 1986, συνεργάστηκε με την Θάλεια Ιστικοπούλου ¹¹⁵⁰· το 1989 παρουσιάζει την πρώτη της ατομική έκθεση στην γκαλερί της Ελένης Κορωναίου· το 1991 ήρθε σε επαφή με το έργο του Martin Kippenberger και στη συνέχεια προκάλεσε μία συνεργασία μαζί του, από το 1993 μέχρι το 1996. Το 1998 δημιούργησε ένα συλλογικό project μαζί και για την κοινότητα Ρομά στην Αυλίζα Αττικής, το TAMA. ¹¹⁵¹

Στην περιήγησή της στην Αυλίζα ανακάλυπτε μικρές καθημερινές πραγματικότητες, τις οποίες αποτύπωνε φωτογραφικά:

«[...] έξω από μια καλύβα δυο πολυθρόνες που τους έλειπε ένα χερούλι, κάνοντας τες να μοιάζουν με έργο του Martin Kippenberger, και τις έβγαλα φωτογραφία. Λίγο πιο κάτω, σε μία σκηνή, είδα ένα έπιπλο που μου θύμιζε έργο του Thomas Schütte, παραπέρα ένα άλλο που θύμιζε Damien Hirst, ένα άλλο, Thomas Hirschhorn κι ένα άλλο, Κουνέλλη, οπότε έβγαλα όλες αυτές τις φωτογραφίες και ήμουν τρομερά ενθουσιασμένη». ¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Σταύρος Σταυρίδης, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ. 311.

¹¹⁵⁰ Αρχιτέκτονας και σκηνογράφος.

¹¹⁵¹ Ακρωνύμιο για «Temporary Autonomous Museum for All» που μεταφράζεται ως «Προσωρινό Αυτόνομο Μουσείο για Όλους».

¹¹⁵² Σταματία Δημητρακοπούλου, «Πέρασα Δυο Μέρες με την Μαρία Παπαδημητρίου που θα Εκπροσωπήσει την Ελλάδα στην 56η Μπιενάλε», *Vice*, <<https://www.vice.com/gr/article/d7gn4z/maria-paradimitriou-synenteyksi-eikastikos>>, δημοσιεύτηκε: 24/10/2014.

Καθώς διαπίστωσε ότι οι κάτοικοι αντιμετώπιζαν μεγάλα προβλήματα, μετουσίωσε την τέχνη σε «δούρειο ίππο για να μπει στο πολιτικό σύστημα και να δει τι συμβαίνει».¹¹⁵³ Σχεδίασε ένα πρόγραμμα συνάντησης των κατοίκων και της καλλιτεχνικής κοινότητας, όπως καταδεικνύει και ο ομώνυμος κατάλογος¹¹⁵⁴ που συνόδευσε τη συμμετοχή της, ως εθνική εκπροσώπηση, στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 2002.

Επιπλέον, δεδομένου ότι την ενδιαφέρει το ζήτημα της εφήμερης κατοίκησης, οργάνωσε σειρά project γύρω από την έννοια της φιλοξενίας σε μη μόνιμα καλλιτεχνικά ξενοδοχεία.¹¹⁵⁵ Το project *Souzy Tros* οργανώνεται σε προαύλιο χώρο λίγων δωματίων στον Ελαιώνα, με την ταμπέλα «Souzy Tros, Loveless, Hot Trahanas, Air Conditioned» στην είσοδο, σε δρόμο με συνεργεία, ανοιχτές αυλές, χωρίς κανένα τυπικό αστικό σχεδιασμό. Όπως λέει η ίδια, κάποτε εκεί θα ζούσαν άνθρωποι χαμηλού οικονομικού εισοδήματος που το σημείο συνάντησής τους θα ήταν η αυλή. Το όνομα του χώρου το δανείζεται από την ταινία του 1969 *Η Παριζιάνα*, με τη Ρένα Βλαχοπούλου.¹¹⁵⁶ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή είναι και μία ανταπόκριση στην πραγματικότητα της μνημονιακής Ελλάδας του 2010, όταν ο Θεόδωρος Πάγκαλος, αντιπρόεδρος της τότε κυβέρνησης, είπε τη φράση «Μαζί τα φάγαμε».

Στον χώρο αυτόν οραματίστηκε συνέργειες και κάλεσε καλλιτέχνες να πραγματοποιήσουν project και να εκθέσουν τα έργα τους. Η Μαρία-Θάλεια Καρρά¹¹⁵⁷ στο site του καλλιτεχνικού έργου με και για κοινότητες *Souzy Tros* γράφει:

«Πιστή σ' αυτό το πνεύμα της δημοκρατικής φιλοξενίας, η Παπαδημητρίου έχει εργαστεί σε πολλά προσωρινά ξενοδοχεία, μοτέλ, χώρους ανάπαυσης, χώρους ανταλλαγής προσωπικών αξιών και σχέσεων. Ωστόσο, το *Souzy Tros* είναι το πρώτο από αυτά τα “μοτέλ” που έχει κυριολεκτικά ριζωμένη θέση. Η κοινή

¹¹⁵³ Δημητρακοπούλου, *ibid*.

¹¹⁵⁴ Μαρία Παπαδημητρίου, *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)*. Αθήνα: Futura, 2002 <<https://issuu.com/eliaskarniaris/docs/t.a.m.a.book>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁵⁵ Hotel Grande –στο πλαίσιο του Going Public– Λάρισα/2005, Hotel SOLA/Μιλάνο/2006, Hotel International, στο πλαίσιο του First Andros International/2006, Hotel Plug-Inn, στο πλαίσιο της πρώτης Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής και Τέχνης των Καναρίων Νήσων / 2007, Hotel Balkan/Μπιενάλε της Χάιφα/2009, Otel Nokul/Σινώπη της Τουρκίας/2010.

¹¹⁵⁶ Όταν μία πελάτισσά της (Ρένα Πασχαλίδου) δεν παραδέχεται ότι τρώει, η μοδίστρα Πελαγία (Ρένα Βλαχοπούλου) της λέει τη φράση «Σούζυ τρως». Η πελάτισσα το αρνείται και συνεχίζει να λέει χαρακτηριστικά: «Η στεναχώρια με παχαίνει εμένα. Λίγο είναι να βλέπεις τους άλλους να τρώνε και εσύ να μην τρως τίποτα;» Βλ. <<https://www.youtube.com/watch?v=L5H-HqWQf6Y>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁵⁷ Επιμελήτρια εκθέσεων.

εμπειρία, που αποτελεί τον πυρήνα του Souzy Tros μπορεί να είναι προσωρινή, αλλά ο χώρος είναι σταθερός, εν τόπω, σε μονιμότητα, πολύ εντόπιος».¹¹⁵⁸

Σχετικά με το *Victoria Square Project* και τη συνεργασία με τον Rick Lowe, η Μαρία Παπαδημητρίου αναφέρει σε συνέντευξη στη Σοφία Κανελλοπούλου: «Το *Victoria Square Project* είναι ένα κοινωνικό γλυπτό, ένα συλλογικό έργο τέχνης που εμπλέκει κατοίκους, τοπικές επιχειρήσεις, ιδρύματα, καλλιτέχνες, άτομα και ομάδες. Με άλλα λόγια, όλη την τοπική κοινωνία».¹¹⁵⁹ Στον φυσικό χώρο των συναντήσεων, το «“γυάλινο” ισόγειο της οδού Ελπίδος¹¹⁶⁰ [...] πραγματοποιούνται συλλογικές δράσεις και workshops ανοιχτά για όλους. Η επικοινωνία, η εμπλοκή, ο διάλογος και η ανταλλαγή γνώσεων είναι τα “εργαλεία” που θα φέρουν τους ανθρώπους πιο κοντά».¹¹⁶¹ Το *Victoria Square Project* είναι «ένα εν δυνάμει “εξομολογητήριο”», όπως σημειώνει η Παπαδημητρίου, για όλους εκείνους που «θέλουν να εκφράσουν τον πόνο τους».¹¹⁶²

Η Παπαδημητρίου, απαντώντας στην ερώτηση για τον ρόλο του δήμου σε αυτές τις δράσεις, εξηγεί:

«Έχει βοηθήσει σε πράγματα που έχουν να κάνουν με τον δημόσιο χώρο, παρέχοντάς μας ευκολίες. Ο χώρος είναι νοικιασμένος από τον Rick. Ο δήμος βοηθά σε πρακτικά θέματα, όπως π.χ. πώς να χειρίζεσαι τα πεζοδρόμια, πώς μπορούν άνθρωποι να συγκεντρώνονται κ.λπ. Σε αυτό βοηθάει, μας έχει δώσει το ελεύθερο να κάνουμε πράγματα. Μας έχει δώσει πάρα πολλές πληροφορίες, παλιούς χάρτες της περιοχής για να δούμε πώς αναπτύχθηκε, πρόσβαση σε αρχείο. Αν δουν πόσο ζωντανός είναι αυτός ο χώρος, ένας χώρος

¹¹⁵⁸ Βλ. <<https://souzytros.wordpress.com/about/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁵⁹ Σοφία Κανελλοπούλου, «Ο Rick Lowe “σμιλεύει” ένα κοινωνικό γλυπτό για την documenta 14», *clickatlife*, <<https://www.clickatlife.gr/culture/story/99039>>, δημοσιεύτηκε: 13/04/2017.

¹¹⁶⁰ «Η Μαρία Παπαδημητρίου ήδη είναι πεπεισμένη για την επιτυχία του πρότζεκτ: “Εγώ πιστεύω θα συνεχίσει. Είμαι σίγουρη, δεν έχει κανένα λόγο να πάψει, κάθε φορά πληθύνεται, ενσωματώνονται κι άλλοι, κι άλλοι, κι άλλοι”. Ποιος ξέρει, ίσως το όνομα του δρόμου να μην είναι και τόσο τυχαίο».

Από: Κανελλοπούλου, *ibid*.

¹¹⁶¹ *ibid*.

¹¹⁶² *ibid*.

συγκέντρωσης και δημιουργίας για τους ανθρώπους εδώ [...] Μακάρι να βρεθεί ένας τρόπος να κρατηθεί για πάντα». ¹¹⁶³

Αφετηρία της Παπαδημητρίου ήταν «[η] φοβερή δυναμική της πλατείας με τους πρόσφυγες και τους μετανάστες». ¹¹⁶⁴ Συναντήθηκε με πολλούς καλλιτέχνες της Αθήνας που είχαν εμπειρία σε συλλογικές δράσεις κι έτσι ξεκίνησε μια σχέση διαλόγου και συνεργασίας μεταξύ καλλιτεχνών, που στόχο είχε να επεκταθεί κι εκτός ορίων τέχνης. ¹¹⁶⁵ Ερευνώντας περισσότερο την περιοχή, διαπίστωσε ότι οι γύρω επιχειρήσεις ήταν κυρίως ελληνικές, κάτι που έπρεπε να ληφθεί υπόψη αν η επέμβαση στην περιοχή θα σχετιζόταν μόνο με τους πρόσφυγες και μετανάστες. Η ίδια αναφέρει: «Ήθελα να εντάξω και τους Έλληνες, γιατί είναι πολύ σημαντικό το πώς αντιμετωπίζονται οι πρόσφυγες από την ντόπια κοινωνία». ¹¹⁶⁶

Συνεργατικές Πρακτικές. Το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο των συνεργατικών τακτικών που αναπτύχθηκαν στην Αθήνα μετά το 2008. Το VSP από την πλευρά της προσωπικής εμπλοκής κι εμπειρίας.

Στην ελληνική πρωτεύουσα, τα δύσκολα χρόνια από το 2008 μέχρι και σήμερα, με χρονικό όριο έναρξης τη δολοφονία Γρηγορόπουλου, εμφανίστηκαν διάφορες συμπράξεις ομάδων καλλιτεχνών που ξεκίνησαν με καταλήψεις χώρων – όπως το θέατρο *Εμπρός* αλλά και το *Green Park*, το οποίο επιβίωσε για μικρότερο χρονικό διάστημα. Επρόκειτο για συμπράξεις οι οποίες είχαν ένα καλλιτεχνικό πρόταγμα και δημιουργήθηκαν από εναλλασσόμενες ομάδες, τουλάχιστον στο θέατρο *Εμπρός*, αφού η ανάγκη για επιβολή εξουσίας των διαφόρων συνθέσεων και ομάδων δεν βοήθησε στη συντήρηση μιας σταθερά ανοικτής διαδικασίας. Στο *VSP* δεν υπήρχε άγχος ή προσπάθεια για επιβολή εξουσίας, καθώς ο Lowe προσέγγισε την έννοια των κοινών με πράξη μέσω της με ανοιχτές διαδικασίες τέχνης: από το 2016 βρέθηκε με πολλούς

¹¹⁶³ *ibid.*

¹¹⁶⁴ Κλεφτόγιαννη, *op.cit.*

¹¹⁶⁵ «Έκανα ραντεβού με πολλούς καλλιτέχνες της Αθήνας, που έχουν εμπειρία από συλλογικότητες. Τους είπα ότι με κάλεσε η Documenta και ότι ξέρω πως δεν υπάρχουν πολλοί Έλληνες σε αυτή. Επειδή διαπίστωσα πως κάνουν πολύ ενδιαφέροντα πράγματα, αναρωτήθηκα γιατί προσκλήθηκα να συμμετάσχω εγώ στη θέση τους. Αισθάνθηκα παράξενα, τους το είπα κιόλας. Είχα όμως αυτή την ευκαιρία στην Documenta και σκέφτηκα πως πρέπει να είμαι πολύ ταπεινός μαζί τους και πως δεν μπορούσα να κάνω κάτι χωρίς τη βοήθειά τους».

Κλεφτόγιαννη, *ibid.*

¹¹⁶⁶ *ibid.*

καλλιτέχνες, σε συναντήσεις στις οποίες παραδοθήκαμε στο πνεύμα ανοικτότητας και στη διάθεση συνεργασίας τα οποία επέδειξε· και, καθώς ήταν «ξένος», η σύνθεση της διαχείρισης του χώρου και των δραστηριοτήτων ήταν καταστατικά πλουραλιστική και πολυ-εθνική. Ο Lowe έκανε σειρά συναντήσεων με ανθρώπους από διαφορετικά πεδία: κινηματογραφιστές, αρχιτέκτονες, ακτιβιστές, δημοτικούς συμβούλους.¹¹⁶⁷ Η διαδικασία αυτή, ανεύρεσης πιθανών συνεργατών, ήταν ενδελεχής και χρονοβόρα για τον καλλιτέχνη, καθώς συναντούσε τον καθέναν ξεχωριστά κι έπειτα σε ομάδες. Έκανε έρευνα πεδίου επιτόπια στην Ελλάδα αλλά επίσης και στην Αμερική, κυρίως για Έλληνες, όπως η επιμελήτρια Καλλιόπη Μηνιουδάκη, η οποία μάς σύστησε.

Η πρόθεση του Lowe για το *VSP* είναι να το αναλάβει η κοινότητα και να το συνεχίσει μόνη της: τον ενδιαφέρει η έννοια των κοινών (commons)¹¹⁶⁸ με μορφές συνεργασίας που ενώνουν διαφορετικά κοινωνικά αιτήματα, η αλληλέγγυα οικονομία, η ελεύθερη πρόσβαση στον πολιτισμό και στην εκπαίδευση, η ευαισθησία και η πράξη για το περιβάλλον, η έννοια της γειτονιάς και πώς αυτά συγκροτούν κοινότητα, της οποίας τα μέλη προστατεύουν το ένα το άλλο.¹¹⁶⁹

Ο Ντάφλος στο βιβλίο του *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*, μελετά τις «συλλογικές διαλογικές πρακτικές της τέχνης» διερευνώντας και την έννοια της κοινότητας. Μέσω του έργου *Η αεργός*

¹¹⁶⁷ *Victoria Square Project* (Πρότζεκτ Πλατεία Βικτωρίας, 2017-18) Κοινωνικό γλυπτό.

Μια παραγωγή σε συνεργασία με πολλούς φορείς και κατοίκους της Αθήνας, όπως: 2^ο Λύκειο Αθηνών, Café des Poètes, Ελληνικό Φόρουμ Μεταναστών, Κινηματογράφος Τριανόν, Κοινότητα Αφγανών Μεταναστών και Προσφύγων στην Ελλάδα, Κοινότητα Σενεγάλης, Κουρδικό Εστιατόριο Nouroz, Οργάνωση Μέλισσα, Ουζερί του Λάκη, Praksis, Solidarity Now, Σύλλογος Νιγηριανών Γυναικών Ελλάδας, Σχολή Κινηματογράφου-Τηλεόρασης Λυκούργου Σταυράκου, Moavia Ahmed, Noam Assayag, Νικόλας Αναστασόπουλος, Μιχάλης Αφολαγιάν, Ανδρέας Βέμπος, Αντώνης Βολανάκης, Άρτεμις Ζερβού, Αντώνης Θεοδωρίδης, Πέγκυ Λούτου, Γιώργος Καμίνης, Μαρία-Λίζα Καραγεώργη, Γιάννης Καραχάλιος, Φελίπε Κατωτριώτης, Παύλος Κοσμίδης, Γεωργία Κοτσίρη, Πάρης Λεγάκης, Θωμάς Μαλούτας, Εριφύλη Μαρωνίτη, Καλλιόπη Μηνιουδάκη, Εύα Μήταλα, Μάρω Μιχαλακάκου, Click Ngwere, Νίκος Νικολόπουλος, Maria Ohilebo, Λευτέρης Παπαγιαννάκης, Νέλλη Παπαχελά, Νίνα Παππά, Ελισάβετ Πλαϊνή, Harilay Rabenjamina, Ελπίδα Ρίκου, Κατερίνα Ρότσου, Ernst Sylvester, Κοσμάς Σιδηρόπουλος, Bianca Maria Fasiolo και Ναντίνα Χριστοπούλου.

Από ιστότοπο Documenta 14, βλ. <<https://www.documenta14.de/gr/artists/13512/rick-lowe>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁶⁸ Ο Κώστας Ντάφλος ορίζει τα «κοινά» (commons) ως «κοινοτικά ή κοινά αγαθά (όχι εμπορεύματα), κοινοτικός χώρος ή κοινότητα, κοινοί πόροι (φυσικές πηγές), μικρο-κοινά, σχέσεις κοινών (communings), πεδίο κοινωνικής αναπαραγωγής». Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. XI.

¹¹⁶⁹ «Κοινά, μια σύντομη εισαγωγή», βλ. <<http://angelus-novus.gr/catalog/politiki/item/5-koina-mia-syntomi-eisagogi>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

κοινότητα του Jean-Luc Nancy,¹¹⁷⁰ ο Ντάφλος πραγματοποιεί μια αναδρομή στην έννοια αυτή: στην ιδέα της κοινότητας ως αγαθό προς ανάκτηση –καθώς «αντιπροσώπευε την κατεξοχήν εμβληματική μορφή οργάνωσης μιας χαμένης εποχής», με τον Jean-Jacques Rousseau ως «πρώτο[ς] στοχαστή[ς] της κοινότητας»–, στην αυτονόμηση της έννοιας της κοινότητας (George Bataille), την αποδέσμευσή της από το πεδίο της εργασίας (Maurice Blanchot), την έκφρασή της στην ιδέα του κομμουνισμού ως «συλλογική επιθυμία για την ανακάλυψη ή την επανανακάλυψη του τόπου της κοινότητας πέρα από κοινωνικούς καταμερισμούς», στην αντιπαράθεση της «παραδοσιακής» κοινότητας με τη «νέα νομαδική δικτυωμένη κοινότητα» (Michael Hardt και Antonio Negri).¹¹⁷¹ Ο Ντάφλος περιγράφει το «κοινό» σύμφωνα με τους Hardt και Negri: να μη σχετίζεται με «τις παραδοσιακές ιδέες σχετικά με την κοινότητα και το δημόσιο συμφέρον, με το “άτομο” να περιστέλλεται και να διαλύεται (ατομικές ελευθερίες) κάτω από την ενότητα της κοινότητας», αλλά να «βασίζεται στην ανοικτή, διαμοιρασμένη επικοινωνία μεταξύ μοναδικοτήτων, και [να] αναδύεται μέσα από τις συνεργατικές κοινωνικές διαδικασίες της παραγωγής (συλλογικές ελευθερίες)».¹¹⁷²

Η κοινότητα ως ιδανική μορφή οργάνωσης και ως τρόπος συνεργασίας αποτέλεσε για τις πρακτικές τέχνης ένα σημείο αναφοράς μετά το 1990. Η Εύα Ρεπούσκου¹¹⁷³ στη διδακτορική της διατριβή περιγράφει το πέρασμα από την τοποειδική τέχνη στην τέχνη της κοινότητας:

«Ο χώρος σαν σημείο αναφοράς, χάνει την πρωτοκαθεδρία του όσο τείνει σε μια ριζωματική και ρευστή μορφή, συναρτημένη με τις μεταβολές της κοινωνικής πραγματικότητας. Η [Miwon] Kwon διαπιστώνει ότι μέσα από τις πρωτοποριακές πρακτικές των τελευταίων τριάντα χρόνων, η συγκεκριμενοποίηση του χώρου δίνει τη θέση της στην εναλλαγή τρόπων και τις μεταναστευτικές πρακτικές της κοινότητας. Σύμφωνα με την Kwon η απόσπαση από το συγκεκριμένο ή η προσάρτηση σε διαφορετικά συγκεκριμένα, επαναφέρει την αυτονομία του έργου τέχνης».¹¹⁷⁴

¹¹⁷⁰ Jean-Luc Nancy, Peter Connor (επιμ.), *The Inoperative Community*. Theory and History of Literature 76, Μινεάπολις και Οξφόρδη: University of Minnesota Press, 1991.

¹¹⁷¹ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 99.

¹¹⁷² *ibid.*

¹¹⁷³ Αρχιτεκτόνισσα

¹¹⁷⁴ Ρεπούσκου, *op.cit.*, σελ. 114.

Η τέχνη της κοινότητας βρίσκει αναφορές σε προηγούμενες μορφές τέχνης. Όπως αναφέρει η Ρεπούσκου «Οι πρακτικές της τέχνης που επικεντρώνονται στην “κοινότητα” επαναφέρουν τους όρους των πρωτο-εννοιολογικών και διαδικαστικών έργων σύμφωνα με τους οποίους το πρωταρχικό δεν είναι η εμπειρία του χώρου αλλά η οργάνωση ενός προγράμματος».¹¹⁷⁵ Το πρόγραμμα, στις σύγχρονες πρακτικές, διαμορφώνεται μέσα από τη συνάντηση διεπιστημονικών πεδίων αλλά και σε άμεση συνάρτηση με την πραγματικότητα του τόπου και της κοινότητας. «Οι τακτικές αυτών των έργων είναι ερευνητικές με στόχο τη διαχείριση της διαπολιτισμικότητας και της ετερότητας όπως παρατηρούνται στο πραγματικό κοινωνικό, αστικό, ανθρωπολογικό, πολιτικό περιβάλλον».¹¹⁷⁶

Εκπαιδευτικές Συνεργασίες

Στο πλαίσιο του *Victoria Square Project* διεξήχθησαν και σεμινάρια τα οποία διοργανώθηκαν από πανεπιστημιακά τμήματα και απευθύνονταν κατά προτεραιότητα σε φοιτητές. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε τρία από αυτά, μέσα από τα πάρα πολλά τα οποία έγιναν, για να έχει ο αναγνώστης του κειμένου τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις σε σχέση με την εκπαίδευση. Ένα από αυτά, με τίτλο «Κοινωνική ιστορία των αντικειμένων της πόλης», αφορούσε προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές και από το Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης του ΕΚΠΑ, το 2017, με υπεύθυνο τον Παναγή Παναγιωτόπουλο, επίκουρο καθηγητή ΤΠΕΔΔ/ΕΚΠΑ. Το δελτίο Τύπου αναφέρει ότι *στόχος του σεμιναρίου είναι η ερευνητική και δημιουργική εισαγωγή των φοιτητών σε μια κοινωνική ιστορία των αντικειμένων στην πόλη και, μέσα απ’ αυτή την ερευνητική διαδικασία, η ανακάλυψη πλεγμάτων κοινωνικών σχέσεων, συνέχειες και ασυνέχειες στη ζωή της Αθήνας, μετατοπίσεις και αδράνειες, στοιχεία παράδοσης και ροπές εκσυγχρονισμού στην πορεία από τη μεταπολεμική ανασυγκρότηση μέχρι και σήμερα*¹¹⁷⁷. Ενδιαφέρον έχει ότι οι συμμετέχοντες επισκέπτες / διδάσκοντες ήταν και πανεπιστημιακοί αλλά και εξωτερικοί συνεργάτες.¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁵ Ρεπούσκου, *ibid.*,σελ. 115.

¹¹⁷⁶ *ibid.*

¹¹⁷⁷ «Victoria Square Project». *Κοινωνική ιστορία των αντικειμένων της πόλης. Ερευνητικό και Δημιουργικό σεμινάριο κοινωνιολογίας*. Ακαδημαϊκό έτος 2017-2018.
<<http://www.pspa.uoa.gr/fileadmin/pspa.uoa.gr/uploads/Announcements-Events/2017-10-17-KIAP.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁷⁸ Υπεύθυνος ήταν ο Παναγής Παναγιωτόπουλος, επίκουρος καθηγητής ΤΠΕΔΔ/ΕΚΠΑ, με οργάνωση της Σεβαστιάνας Κωνστάκη, αρχιτέκτονα ΤΑΜ/Πανεπιστήμιου Θεσσαλίας ως project coordinator /

Ένα άλλο πρότζεκτ, το οποίο συντόνισα ως διδάσκων καθηγητής των εικαστικών στη Δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών, ήταν το *Αγγελιαφόροι της Αλληλεξάρτησης (Messengers of Interdepence)* με προσκεκλημένη επισκέπτρια καλλιτέχνιδα την Tyler Thomas. Συμμετείχαν τριτοετείς φοιτητές/φοιτήτριες, οι οποίοι/ες συνεργάστηκαν με το VSP σ' ένα σεμινάριο που συνέδεε τις επιτελεστικές και τις εικαστικές τέχνες με την κοινότητα, διαμέσου της φωτογραφίας ως μέσου έρευνας κι επικοινωνίας. Είχαν θέσει ερωτήματα εν σχέσει με την έννοια της αλληλεπίδρασης στο πλαίσιο της αλληλεξάρτησης: πώς μπορούμε να μεταδώσουμε πληροφορίες, τόσο προς τα έξω όσο και προς τα μέσα, από το VSP στην πλατεία Βικτωρίας, και αντιστρόφως. Κατά τη διαδικασία της διερεύνησης εξέτασαν το τι σημαίνει να είναι κανείς *αγγελιαφόρος της αλληλεξάρτησης* και ενός πιθανού μέλλοντος ενώ, κατά τη διάρκεια της οιονεί συγκατοίκησης, η τάξη συλλογικά φανταζόταν τρόπους με τους οποίους πραγμάτων συναντήσεις με τους ντόπιους στους δρόμους γύρω από τη Βικτώρια. Η συνεργασία αυτή κορυφώθηκε με μια δημόσια έκθεση φωτογραφιών (6/12/2017) με και για τους κατοίκους (και τα μηνύματά τους) της περιοχής γύρω από την πλατεία Βικτωρίας .

Η τελευταία συνεργασία που θα αναφέρουμε είναι από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού μαθήματος *Οικολογία, βιωσιμότητα, συμμετοχή και εφαρμογές στον σχεδιασμό II: η περίπτωση της Αθήνας*, με διδάσκοντα τον επίκουρο καθηγητή Νικόλα Αναστασόπουλο, στην οποία συχνά η θεωρία και η ακαδημαϊκή έρευνα εναλλάσσονται με τον ακτιβισμό ή/και με καλλιτεχνικές πρακτικές.

Η συνεργασία έχει πραγματοποιηθεί σε δύο εαρινά εξάμηνα (2016 και 2017) κι έχει ως βασικούς άξονες τούς εξής:

Victoria Square Project, υπεύθυνη του εργαστηρίου. Συμμετείχαν οι Νάντια Αργυροπούλου, επιμελήτρια εκθέσεων, Βασίλης Βαμβακάς, επίκουρος καθηγητής Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ/ΑΠΘ, Βασίλης Βλασταράς, επίκουρος καθηγητής ΑΣΚΤ, Γωγώ Βουδούρη / Αγγελική Ζερβού, Medianeras Concepts / Curating / Communication, Κωνσταντίνος Γιάνναρης, κινηματογραφιστής, Γιώργος Μαρκατάς, υποψήφιος διδάκτορας ΤΠΕΔΔ/ΕΚΠΑ και υπεύθυνος συλλογών της έκθεσης GR80s (Η Ελλάδα του '80 στην Τεχνόπολη), Μαρία Παπαδημητρίου, καθηγήτρια ΤΑΜ/Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σπύρος Στάβερης, φωτογράφος, υπεύθυνος φωτογραφίας στη Lifo, Δημήτρης Σωτηρόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής ΤΕΙ Πελοποννήσου, Κώστας Τσιαμπάς, επίκουρος καθηγητής ΤΑΜ/ΕΜΠ, Γιώργος Τζιρτζιλάκης, αναπληρωτής καθηγητής ΤΑΜ/Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Έφη Φαλίδα, δημοσιογράφος στο πολιτιστικό τμήμα της εφημερίδας *TA NEA* και επιμελήτρια εκθέσεων μόδας.

«[...] βιωσιμότητα, παραγωγή, οικονομία, δημοκρατία, δικαιοσύνη, ζητήματα διακυβέρνησης και συμμετοχής αποτελούν θέματα μείζονος σημασίας που εμπλέκουν τον σχεδιασμό και αφορούν την αστική συνθήκη... ως ερευνητικό στόχο [έχει] τη διαμόρφωση μεθοδολογιών και στρατηγικών επανασχεδιασμού περιοχών της πόλης σύμφωνα με τις παραπάνω έννοιες, με απώτερους στόχους τη βιωσιμότητα, την αυτάρκεια και την ποιότητα της ζωής των κατοίκων. Ο σχεδιασμός εδώ νοείται ως μια πολυσχιδής διαδικασία σε περιοχές έρευνας και πρακτικές που άπτονται της οικολογίας και της δημοκρατίας».¹¹⁷⁹

Οι φοιτήτριες/φοιτητές ερεύνησαν διαφορετικές θεματικές: τη διατροφή ως «σύστημα επικοινωνίας μεταξύ του γηγενούς πληθυσμού και των μεταναστών προσφύγων»¹¹⁸⁰, την επιτόπια παρατήρηση των ελεύθερων χώρων στην περιοχή της πλατείας για να καταγραφούν οι διαφορετικές ροές μονίμων ή νεοφερμένων κατοίκων, ιστορική ανάλυση από λογοτεχνικά κείμενα, καταγραφή και μελέτη των διαφορετικών γλωσσών της πλατείας, τον χαρακτήρα του ενδιαμέσου τόπου / προσωρινής κατοίκησης των νεοφερμένων ως χώρο διεκδίκησης του «ανήκειν», την αστική φύτευση στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο και το πώς τα όρια και τα κατώφλια μεταξύ δρόμου και ακάλυπτου συναντιούνται και, στο τέλος, μία πρόταση τροχήλατης κατασκευής που να μεταφέρει πολυπολιτισμικά φαγητά, η οποία πραγματοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε σε συλλογικό γεύμα στην πλατεία Βικτωρίας. Στο Μεταπτυχιακό αυτό μάθημα εντάχθηκε και συνεργασία με το τμήμα Αστικού και Περιφερειακού Σχεδιασμού του Πολυτεχνείου του Μονάχου, στη διάρκεια του οποίου πραγματοποιήθηκαν ομιλίες, συζητήσεις και εργαστήρια σε συνεργασία μεταξύ και των διδασκόντων αλλά και των φοιτητών από το Μόναχο με τους φοιτητές της Αθήνας.¹¹⁸¹

Placemaking

Αυτό που έχει καταφέρει το project στην πλατεία Βικτωρίας είναι να δημιουργήσει έναν χώρο που όχι μόνο είναι ανοιχτός, και σ' αυτό βοηθά η αρχιτεκτονική με τα

¹¹⁷⁹ Από την ανακοίνωση του μαθήματος στον ιστότοπο της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ, <https://www.arch.ntua.gr/course_instance/7532?fbclid=IwAR1x7c1i6ggo8UemrsdgB2H8_WpHUr3Ax3meUunw3GnaQFJibV6PuHwy_gg>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁸⁰ Από την ιστοσελίδα του μαθήματος, <<https://vspntuagrad.wordpress.com/urban-lab-2017/flavors/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

¹¹⁸¹ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <<https://vspntuagrad.wordpress.com/about/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

υαλοστάσια, δεδομένου ότι ο επισκέπτης έχει την αίσθηση ανοιχτού και προσβάσιμου χώρου, αλλά και με την επέκταση στον πεζόδρομο μπροστά από τον χώρο, η οποία επεκτείνεται κατά τους μήνες που ο καιρός το επιτρέπει (στην Ελλάδα είναι πολλοί), οπότε πραγματώνεται η συνθήκη του placemaking.

Η μελέτη και ανάλυση της διαδικασίας του placemaking έχει αναπτυχθεί κυρίως στη Βόρειο Αμερική από την Susan Silberberg,¹¹⁸² η οποία σε ομιλία της περιγράφει τη διαδικασία αυτή ως εξής: «Placemaking είναι η πράξη ανθρώπων που συνέρχονται μαζί στο φυσικό τους περιβάλλον με πρόθεση να σχεδιάσουν, να προγραμματίσουν και να διατηρήσουν τους δημόσιους χώρους, για να διευκολύνουν την κοινωνική αλληλεπίδραση και να βελτιώσουν την ποιότητα ζωής».¹¹⁸³ Επί της ουσίας είναι σειρά δράσεων και συνεργασιών με χρονική επανάληψη, που δημιουργούν χώρους οι οποίοι καλλιεργούν και διατηρούν τη σύνδεση των μελών μιας κοινότητας αλλά δημιουργούν και κατάλληλες συνθήκες έτσι ώστε να ενδυναμωθούν οι άνθρωποι με μικρές δομές σύνδεσης απέναντι στις κατακλυσμιαίες προγραμματικές συνθήκες του καταναλωτικού καπιταλισμού. Οι δύο έννοιες, του χώρου και της δημιουργίας, είναι και ανεξάρτητες και αλληλοσυμπληρώνονται. Η καταγωγή του όρου βρίσκεται στην έννοια της αρχαίας ελληνικής αγοράς αλλά εμείς θα προσθέταμε: σ' έναν χώρο συνάντησης χωρίς έμφυλες, φυλετικές ή ηλικιακές διακρίσεις.

Το placemaking γεννήθηκε από την αντίδραση στον αστικό σχεδιασμό αλλά και στους εγκλωβισμένους δημόσιους χώρους¹¹⁸⁴ (η μετακίνηση με τα αυτοκίνητα ελάττωσε τους χώρους συνάντησης της κοινότητας) τη δεκαετία του '60 στη Βόρειο Αμερική. Είναι ένα κοινό αγαθό, μέσα από το οποίο οι άνθρωποι συνδέονται με τον χώρο, σχεδιάζουν δραστηριότητες από και για κοινότητες, ώστε να ωφεληθούν όλοι. Στο μανιφέστο το οποίο ανακοινώθηκε το 2017, τα βασικά στοιχεία στα οποία δίδεται έμφαση είναι αυτά της ποιότητας της ζωής, της συνείδησης και αίσθησης του χώρου, της φροντίδας για την κοινότητα, της συνεργασίας και της επικοινωνίας, της ενεργού συμμετοχής και της σύνδεσης της παράδοσης με την καινοτομία, δηλαδή πώς τα κοινωνικά δίκτυα θα μπορέσουν να μεταφέρουν την πληροφορία για το *χτίσιμο κοινότητας*. Η διαδικασία του

¹¹⁸² Πολεοδόμος.

¹¹⁸³ Από την ομιλία της Susan Silberberg «Want Global Change? Get Local!». *TEDxBeaconStreet*, λεπτό 1:46 <<https://www.youtube.com/watch?v=IZSQsXkj95k>>, δημοσιεύτηκε: 19/02/2015.

¹¹⁸⁴ Για περισσότερες πληροφορίες στο: Susan Silberberg, Katie Lorah, *Places in the Making: How placemaking builds places and communities*. Boston: MITPress, 2013.

placemaking συμβαίνει σε όλες τις μητροπόλεις στις οποίες οι κάτοικοι από κοινού μπορούν να «σχεδιάσουν» συλλογικά και οργανικά δημόσιους χώρους: στην Αθήνα τέτοιο παράδειγμα είναι το αυτοδιαχειριζόμενο πάρκο στις οδούς Ναυαρίνου και Ζωοδόχου Πηγής, όπου έχουν κατασκευαστεί παιδική χαρά και χώροι συν-εστίασης σ' έναν εγκαταλειμμένο χώρο πάρκινγκ, μάλιστα τώρα είναι η μοναδική παιδική χαρά στην περιοχή των Εξαρχείων.

Πρόκειται για αμοιβαία διαχείριση, κατανόηση και μετασχηματισμό του δημόσιου χώρου και της κοινότητας μέσω αλληλεπίδρασης μεταξύ τους και βασίζεται στην τοπικότητα. Παράλληλα, μπορεί να αρθρώσει μian αντίσταση: παράδειγμα, το Zuccotti Park στη Νέα Υόρκη, το 2011: κάτοικοι της Νέας Υόρκης κατέλαβαν τη μικρή αυτή πλατεία για να διαδηλώσουν ενάντια στον άγριο καπιταλισμό (cruel capitalism). Ο χώρος ήταν ιδιωτικός, και μάλιστα αφού ο ιδιοκτήτης δεν κάλεσε την αστυνομία, οι διαδηλωτές συνέχισαν για αρκετές μέρες, ενώ η δράση επεκτάθηκε παγκοσμίως, σε πόλεις όπως η Ζυρίχη, το Λονδίνο, η Ρώμη, η Φρανκφούρτη, το Παρίσι και το Τόκυο.

Κριτικές

Οι πρακτικές τέχνης που βασίζονται στην κοινότητα και αναφέρονται σε συγκεκριμένο τόπο, συνήθως υποβαθμισμένη γειτονιά ή περιοχή κοινωνικών αντιθέσεων, δίνουν έναυσμα σε κριτικές ως προς τη σχέση των πρακτικών αυτών με προθέσεις αστικού εξευγενισμού (gentrification) των προβληματικών περιοχών.

Ο Rick Lowe αναφέρθηκε σε αυτήν τη λεπτή ισορροπία στο πλαίσιο της ομιλίας του στο Creative Time Summit, το 2013, που αποτυπώνεται στο κείμενο «Art & Gentrification» (Τέχνη και Εξευγενισμός) της Larne Abse Gogarty:¹¹⁸⁵ «Αν ο αστικός εξευγενισμός περιλαμβάνει τη μετατόπιση καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, συνήθως οριοθετημένων από ταξικά ή εθνοτικά χαρακτηριστικά, με σκοπό να αυξηθούν οι αξίες της ιδιοκτησίας σε προηγούμενως “ανεπιθύμητα” τμήματα της πόλης, πώς αυτό υπηρετεί ως αναλογία για πρόσφατες εξελίξεις στην κοινωνική πρακτική;»¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁵ Larne Abse Gogarty, «On the uses and abuses of social space. Art & Gentrification». Features 01. *Art Monthly*, February 14, 373, σελ. 7-11.

¹¹⁸⁶ Gogarty, *ibid*, σελ. 7.

Επιπλέον η Gogarty παραθέτει πλήθος όρων οι οποίοι έχουν χρησιμοποιηθεί ως εναλλακτικοί για την «κοινωνική πρακτική»: «συμμετοχική τέχνη, σχεσιακή τέχνη, διαλογική τέχνη, νέο είδος δημόσιας τέχνης, κοινωνικά δεσμευμένη τέχνη, συνεργατική τέχνη, τέχνη κατασκευής τόπων»¹¹⁸⁷ και «τέχνη της κοινότητας» (community art), ο λιγότερο εντυπωσιακός όρος, όπως τον χρησιμοποιεί ο Lowe. Η Gogarty παρατηρεί ότι «αυτές οι ταχείες ονομαστικές μετατοπίσεις αντιπροσωπεύουν σειρά προσπαθειών από τους μελετητές, τους καλλιτέχνες και τους επιμελητές να συμμετάσχουν στην αναγνώριση και τον προσδιορισμό μιας αναπτυσσόμενης περιοχής τέχνης από τις αρχές της δεκαετίας του '90».¹¹⁸⁸ Αντιπαραθέτει το έργο του Rick Lowe με αυτό του Theaster Gates,¹¹⁸⁹ ενός «εμπορικού» καλλιτέχνη κοινωνικών πρακτικών που έχει κεντρικό αντικείμενο την ανάπτυξη δημόσιων χώρων και κατοικιών στο Σικάγο. Η προσέγγιση του Gates είναι αυτή ενός επιχειρηματία και η πρακτική του τελικά δεν είναι τίποτα άλλο παρά αστικός εξευγενισμός.

«Είναι σαφές ότι δεν υπάρχει τίποτα εγγενώς ριζοσπαστικό στην πολιτική της κοινωνικής πρακτικής, αντίθετα, τη δεδομένη στιγμή αντιπροσωπεύει μίαν ανησυχητική στροφή προς την κοινότητα, “μετα-πολιτική” ομαλότητα που αντιπροσωπεύει τον κόσμο της τέχνης γενικά».¹¹⁹⁰

Η τάση προς έργα κοινωνικής πρακτικής αποτυπώνεται σε μια αύξηση αντίστοιχων μεταπτυχιακών προγραμμάτων, διοργανώσεων και συνεδρίων, κάτι που για τον Lowe, αντανakλά έναν «εταιρικό επαγγελματισμό» ο οποίος δεν συνάδει καθόλου με την ιστορία της κοινοτικής τέχνης, η οποία σχετιζόταν με «απειλούμενους πόρους, ερασιτεχνισμό, συναίσθημα κατά της αγοράς, παράλληλα με ενίοτε αντι-κρατική πολιτική».¹¹⁹¹

Η Gogarty επισημαίνει κάτι πολύ κρίσιμο για τη σχέση των κοινωνικών πρακτικών με τη σύγχρονη οικονομική κρίση:

¹¹⁸⁷ *ibid.*

¹¹⁸⁸ *ibid.*

¹¹⁸⁹ Βλ. πληροφορίες για τον Theaster Gates στον ιστότοπό του <<https://www.theastergates.com/about>>, τελευταία επίσκεψη: 30/10/2019.

¹¹⁹⁰ Gogarty, *op.cit.*, σελ. 9.

¹¹⁹¹ *ibid.*, σελ. 8.

«Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η περαιτέρω μείωση των παροχών του κράτους και η εμβάθυνση της ύφεσης, από το 2008, έχουν ωθήσει συχνά καλοπροαίρετους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την κοινωνία προς τη συμπλήρωση του κενού της παροχής κοινωνικών υπηρεσιών, έτσι ώστε να κινδυνεύουν να υιοθετήσουν τη λογική της λιτότητας».¹¹⁹²

Στην κριτική της τέχνης της κοινότητας θα μπορούσε να συγκαταλεχθεί και η σχέση της τέχνης με τον κοινωνικό ακτιβισμό. Σύμφωνα με τον Ντάφλο, ο οποίος αναλύει τη σκέψη της Kwon:

«Η Kwon θεωρεί ότι οι πρακτικές κοινοτικής βάσης οικειοποιήθηκαν εξίσου και από το νεοσυντηρητικό μοντέλο ενός “ακτιβισμού” που δικαιολογεί δράσεις, ακόμα και βίαιες, απέναντι σε μη προνομιούχες και αποστερημένες από πολιτικά δικαιώματα κοινωνικές ομάδες μειονοτήτων (ό.π.). Σημειώνει ότι εξ αρχής η ιδέα της κοινότητας είναι αρκετά προβληματική, γιατί οραματίζεται μικρές, πρόσωπο με πρόσωπο, αποκεντρωμένες ενότητες, ως μια κατά προτίμηση τυπική κλίμακα διάδρασης για τις κοινωνικές σχέσεις».¹¹⁹³

Όπως επισημαίνει ο Ντάφλος, η άποψη της Kwon είναι ότι η κοινότητα δεν μπορεί να λειτουργήσει «στο πλαίσιο παραγωγής καλλιτεχνικής δουλειάς κάποιου προγράμματος κοινοτικής βάσης» καθώς δεν «βασίζεται στο εργάσιμο των μελών της».¹¹⁹⁴ Κι ο ίδιος συμπληρώνει: «Συνεπώς, το “αδύνατο” της κοινότητας μπορεί να επαναπροσδιορίσει κριτικά [την] τέχνη στη βάση κοινότητας, ως μια κοινή συλλογική επιχείρηση προβολής των πολλαπλών διαφορετικών θεσμικών τρόπων (πολιτιστικών ιδρυμάτων, τοπικών εξουσιών κ.ά.), που μεσολαβούν αποφασίζοντας τις συνθήκες και τα πλαίσια διάδρασης».¹¹⁹⁵

Ο ακτιβισμός ως πολιτικό περιεχόμενο, στόχευση, λόγος στις πρακτικές κοινωνικής τέχνης ανασύρει ερωτήματα για τη σχέση καλλιτεχνικής και πολιτικής δράσης. Στο βιβλίο της *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, η Ρηγοπούλου θέτει τον προβληματισμό:

¹¹⁹² *ibid*, σελ. 9.

¹¹⁹³ Ντάφλος, *op.cit.*, σελ. 102.

¹¹⁹⁴ *ibid*.

¹¹⁹⁵ *ibid*.

«[...] η ίδια ανάγκη διαφοροποίησης και αναπροσαρμογής οδηγεί και στην όσμωση των τεχνών με τον πολιτικό λόγο, στη στρατευμένη του εκδοχή ή και σε μία ευρύτερη και πιο ευέλικτη, που ωστόσο θέλει τον καλλιτέχνη μέλος ομάδας με κοινωνική είτε και πολιτική δράση. Εάν όμως δεχτούμε ότι το έργο δεν δρα και δεν μιλά από μόνο του, τότε το ερώτημα που συχνά εγείρεται είναι μήπως η φωνή του μανιφέστου που το αποκαλύπτει και το ορίζει γίνεται κάποτε ισχυρότερη από τη δική του. Στον ίδιο δρόμο τής όσο το δυνατόν πιο ριζικής ανανέωσης, ο ρόλος του σώματος αλλάζει. Αυτό που κατά τον 19ο αιώνα ήταν ακόμα μοτίβο, τείνει τώρα να γίνει έργο το ίδιο, να ανταλλάξει στοιχεία με τη μηχανή που γίνεται όλο και πιο κυριαρχική στη ζωή».¹¹⁹⁶

Αποφεύγοντας να διαμορφώσει ένα «μανιφέστο», το συμμετοχικό έργο του Lowe απαντά σε μια τέτοια προβληματική με την πρόθεση «εξαφάνισης» του καλλιτέχνη στην πορεία, και της απορρόφησης της δράσης από την ίδια την κοινωνία. Η πολιτική διάσταση ενυπάρχει στις συλλογικές βάσεις που θέτει το έργο από την αρχή.

Η Documenta 14 στην Ελλάδα, στο πλαίσιο της οποίας ξεκίνησε και το VSP, υπέστη κριτική από Έλληνες θεωρητικούς και ιστορικούς. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και αυτή των Γιώργου Τζιρτζιλάκη και Θεόφιλου Τραμπούλη,¹¹⁹⁷ οι οποίοι σημειώνουν ότι «απέκτησε τον εκτεταμένο χαρακτήρα μιας σειράς εκδηλώσεων και δρώμενων διάσπαρτων σε σαράντα χώρους, με ένα πλεόνασμα διδακτισμού και ένα έλλειμμα ευχαρίστησης». Και συνεχίζουν: «Φυσικά, θα ήταν ανόητο να ισχυριστούμε ότι δεν περιελάμβανε έργα που μας κινητοποίησαν καλλιτεχνικά ή μας ενέπνευσαν με τις ανθρωπολογικές και ψυχολογικές τους ματιές. Μπορώ να αναφέρω ως παράδειγμα την εμβληματική σκηνή από μάρμαρο της Rebecca Belmore στο λόφο Φιλοπάππου και το πιο αιχμηρό από τα διαδραστικά έργα του d14, το έργο *Victoria Square* του Rick Lowe». Θεωρούμε άστοχη τη λέξη *διαδραστικό*, και αντ' αυτής θα προτείναμε το *συμμετοχικό*.

¹¹⁹⁶ Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή, *op.cit.*, σελ. 327-328.

¹¹⁹⁷ Theophilos Tramboulis, Yorgos Tzitzilakis, «When crisis becomes form. Athens as a paradigm». *Stedelijk Studies*. <<https://stedelijkstudies.com/journal/when-crisis-becomes-form-athens-as-a-paradigm/>>και<Stedelijk-Studies-6-When-Crisis-Becomes-Form-Tramboulis-Tzirtzilakis.pdf>, σελ 7/11.

Το VSP συγκεντρώνει όλες τις θεματικές τις οποίες πραγματεύεται η διατριβή, όπως η φιλοξενία, η συνεργασία, η συνάντηση δημιουργών με διαφορετικά μέσα, οι συναντήσεις κατοίκων σε κοινό χώρο και, τέλος, η συνεκπαίδευση. Αποτελεί κομβικό έργο, στο οποίο πραγματώνονται οι περισσότερες προθέσεις μιας χωρογραφικής πρακτικής, καθώς δημιουργεί συνδέσεις με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται σε επίπεδο κοινωνικών σχέσεων και ταυτοτήτων, συνεταιρισμών, αλληλοτροφοδότησης σε επίπεδο εκπαιδευτικό και ερευνητικό, ανάδειξη αξιών όπως η αλληλεγγύη και η άνευ όρων αποδοχή του άλλου.



Εικόνα 24: *Victoria, Square, Project*



Εικόνα 25: Victoria Square Project



Εικόνα 26: Victoria Square Project

Επίλογος. Συμπεράσματα

Στο κυρίως μέρος της διατριβής αναπτύχθηκαν επιλεγμένα έργα σε δύο ξεχωριστές ενότητες, από τα πεδία των παραστασιακών και των εικαστικών τεχνών. Παρότι τηρείται αυτός ο διαχωρισμός στη δομή της διατριβής, τα κομβικά έργα που επελέγησαν και εξετάστηκαν συνομιλούν μεταξύ τους και συγχρόνως διαχέονται από το ένα πεδίο στο άλλο, ως πτυχές στην ύφανση της χωρογραφίας. Παρακάτω θα συγκεντρώσουμε τα επιμέρους συμπεράσματα που παρήχθησαν κατά την έρευνα και θα ξετυλίξουμε τις διασυνδέσεις μεταξύ των διαφορετικών καλλιτεχνών, έργων και πεδίων.

Η διαπίδυση μεταξύ ειδών είναι εγγενής στην τέχνη. Με αφετηρία την άρση των απόλυτων κατηγοριών της τέχνης στον 20ό αιώνα, μέσα από τις εκφάνσεις και τα ρεύματα του μοντερνισμού, με λιγότερο ή περισσότερο ρηξικέλευθο τρόπο, ο πλουραλισμός, η πολυσημία, ο διάλογος από τη μια, ο «θάνατος» του συγγραφέα από την άλλη, απέβησαν βασικές ιδέες στις μεταμοντέρνες θεωρίες μετά τη δεκαετία του 1960. Η διατήρηση *καθαρών* κατηγοριών δεν ανταποκρίνεται στα πειράματα και στις έρευνες αρκετών δημιουργών από τις αρχές του 20ού αιώνα. Από τον 20ό στον 21ο αιώνα, μια ετερογενής *φυλή* καλλιτεχνών μετατοπίζεται μεταξύ πεδίων (παραστασιακών και εικαστικών τεχνών) αλλά και μεταξύ πρακτικών. Διερευνά συνειδητά κοινούς τόπους, συγκλίσεις, αλληλεπικαλύψεις, και μας βοηθά, χαράσσοντας μονοπάτια, να αποκαλύψουμε τα εργαλεία τα οποία συμβάλλουν σε μια πανοραμική ανάλυση αυτής της δημιουργικής διαδικασίας. Η έννοια της χωρογραφίας παρουσιάζεται, σε αυτήν τη διατριβή, ως ένα τέτοιο εργαλείο πράξης, εμπειρίας και αναστοχασμού, για να αναγνώσουμε το διακαλλιτεχνικό τοπίο.

Η χωρογραφία ως συνύφανση

Έχοντας ολοκληρώσει το κύριο τμήμα της διατριβής, συνοψίζουμε τα βασικά σημεία της έρευνας και συγκεντρώνουμε τα επιμέρους συμπεράσματα. Η αρχική προσέγγιση της χωρογραφίας πραγματώνεται από δύο, για εμάς παράλληλες, οδούς: τη διευρυμένη σκηνογραφία και την εικαστική περφόρμανς. Συγκροτείται ως έννοια και εν τω χώρω πρακτική συνύφανσης. Η χωρογραφία συμπαρασύρει τις πρακτικές των παραστασιακών και εικαστικών τεχνών ώστε να αποτελέσουν κάθετα, ως σύνολο

επιτελεστικών τεχνών (performative arts), ένα στημόνι. Τα οριζόντια υφάδια-θεματικές (τις οποίες αναλύσαμε στο σώμα της διατριβής) συντονίζονται με τις ενότητες τις οποίες εξετάζει η διατριβή: ο χώρος, το σώμα και ο θεατής. Το αποτέλεσμα δεν είναι ένα ενιαίο πυκνό υφαντό αλλά ένα χειροποίητο υφαντούργημα συνδέσεων, κόμβων και κενών, με παραλλαγές, επαναλήψεις ή παρεκκλίσεις από ένα κανονιστικό σχέδιο.

Μέσα από τα έργα που μελετήσαμε, αποκαλύπτονται βασικές κοινές θεματικές, όπως η συνάντηση μεταξύ ανθρώπων και η φιλοξενία, η αρχαία τραγωδία, η περιπατητική, ο διάλογος και η τελετουργία, η εμπειρία του χρόνου, η ελληνικότητα και οι μεταλλαγές ιδιοτήτων και ρόλων. Από τα συμπεράσματα της έρευνας, στα οποία καταλήξαμε, τροφοδοτείται και η θεματική της διδασκαλίας, όπως θα αναφέρουμε στο επίμετρο, όπου προτείνουμε ένα συνοπτικό πλαίσιο εκπαίδευσης για τη χωρογραφία στην Ελλάδα.

Είδαμε, αναλυτικότερα, πώς προβάλλονται οι παραπάνω θεματικές στο έργο των καλλιτεχνών. Όπως διευκρινίστηκε στην εισαγωγή, οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες και τα εξεταζόμενα έργα τους επελέγησαν βάσει της αρχικής υπόθεσης της κομβικής συγγένειάς τους με το πρακτικό και θεωρητικό πλαίσιο της χωρογραφίας. Επίσης, εκ των ων ουκ άνευ αναδείχθηκε και το κριτήριο της βιωμένης οικειότητας με το έργο τους αλλά και της προσωπικής σύνδεσης ή/και συνεργασίας μαζί τους, χωρίς την οποία η διατριβή θεωρούμε ότι θα υστερούσε σε πληροφορίες και διευκρινίσεις. Στο σύνολό τους, οι επιλεγμένοι καλλιτέχνες και το έργο τους δημιουργούν ένα ευρύ (ύ)φασμα από ιδέες, προσεγγίσεις, αναφορές, αλλά και από εσωτερικές μεταξύ τους διασυνδέσεις, το οποίο τεκμηριώνει και υποστηρίζει το αρχικό ερευνητικό εγχείρημα.

Χώρος και συνύφανση των έργων

Οι έννοιες του χώρου και του σώματος ήταν κεντρικές για την ανάπτυξη της έρευνας, επειδή σε αυτές συγκλίνουν τα διαφορετικά πεδία της τέχνης. Επιπλέον, η πρόθεση για έναν χώρο ο οποίος διανοίγεται αποτελεί αφετηρία για τις χωρογραφικές πρακτικές. Αυτός ο ενδιάμεσος χώρος δεν συνεπάγεται έναν άπειρο, χωρίς όρια, χώρο· ακριβώς τα όρια αυτά είναι η προϋπόθεση για τη διάνοιξη. Όπως εξηγήθηκε στην εισαγωγή και αναπτύχθηκε στο σώμα της διατριβής, ένας μεταβατικός χώρος δηλώνει την ανεμπόδιστη δυνατότητα εύρεσης περασμάτων και γεφυρώσεων που επιτρέπουν τις

μετατοπίσεις από ένα πεδίο σε άλλο, με σκοπό τη διεύρυνση των τρόπων γραφής και συμμετοχής στο έργο τέχνης. Θα αναλύσουμε στη συνέχεια τις, εντοπισμένες στην έννοια του χώρου, συνυφάνσεις μεταξύ των έργων που μελετήθηκαν.

Στην ενότητα των παραστασιακών τεχνών μελετήθηκε το ρευστό πεδίο μεταξύ διευρυμένης σκηνογραφίας και σκηνοθεσίας / δραματουργίας μέσα από δύο περιπτώσεις, στο θέατρο και στην όπερα, αντίστοιχα. Στην *Ορέστεια*, σε σκηνοθεσία Κόκκου, αναλύσαμε τη σκηνοθετική-σκηνογραφική του πρόταση, η οποία αναπτύσσεται με διάχυση των συνήθων ρόλων. Ο σκηνοθέτης διαμορφώνει τον σκηνικό χώρο, αποκεντρώνει τη δύναμή του και ενθαρρύνει τους ηθοποιούς να αυτοσκηνοθετηθούν, δημιουργώντας έτσι μία ομάδα πραγματικά δρώντων προσώπων. Αυτή η συνθήκη μεταλλαγής ιδιοτήτων, ανάληψης πρωτοβουλιών αλλά και ευθυνών, ενυπάρχει στην έννοια της χωρογραφίας. Η αποδέσμευση του ηθοποιού από την αυθεντία του σκηνοθέτη, της ενός ανδρός αρχής, διαμορφώνει το πεδίο για μια δημοκρατική σχέση μεταξύ όλων εκείνων οι οποίοι συμμετέχουν στο θεατρικό γεγονός, συνθήκη η οποία μετατοπίζεται επίσης μεταξύ κοινού και ερμηνευτών. Οι σκηνοθετικές στρατηγικές της μη ομοιομορφίας και της αυτο-σκηνοθεσίας αφήνουν στους ηθοποιούς ελεύθερο χώρο για να επικοινωνήσουν με τους θεατές, ώστε να ερμηνεύσουν και ν' ανασυστήσουν οι ίδιοι κατά το δοκούν το αφήγημα. Δηλαδή, ως προς τον χώρο, ναι μεν ο Κόκκος ακολουθεί τη θεατρική σύμβαση της ορχήστρας ως τόπο δράσης, πραγματοποιεί, δε, συνθήκες πραγματικής συνάντησης των ηθοποιών επί σκηνής.

Η χωρική διάνοιξη, προς τον θεατή αυτή τη φορά, πραγματώνεται με εμφανή τρόπο στη σκηνογραφική πρακτική του Λαζαρίδη. Η σκαλωσιά, ως δομικό υλικό της εικαστικής εγκατάστασης, καθ' όλη τη διάρκεια της *Ιταλικής Σεζόν* στην Εθνική Όπερα της Αγγλίας, ενώνει τον δραματουργικό με τον πραγματικό χώρο κι ενσωματώνει τους θεατές. Σε μια σύγκριση με τον σκηνοθέτη-σκηνογράφο Κόκκο, ο Λαζαρίδης έχει στο κέντρο του έργου του τον χώρο (δραματουργικό, σκηνικό, κτιριακό, αστικό, κοινωνικό, προσδιορισμένο από την τάξη ή το φύλο) και την έννοια του κοινού ως δυναμικό στοιχείο των παραστάσεων. Ο Κόκκος επικεντρώνεται στον άνθρωπο και στις λειτουργίες του, στον άνθρωπο-ηθοποιό (λόγος, κίνηση, βλέμμα, αυτοδιάθεση) και στον άνθρωπο-θεατή (φαντασία, όνειρο, μνήμη, μετάληψη). Ο Λαζαρίδης από την αρχή ενοποιεί τους χώρους (σκηνή-πλατεία) για να επιτύχει σωματική εγγύτητα

ερμηνευτών και θεατών· ο Κόκκος, πάλι, παρέχει στους ηθοποιούς χώρο για να διαφοροποιηθούν.

Στην ενότητα των παραστασιακών τεχνών συγκαταλέγονται δύο έργα χορογραφίας· και στα δύο πραγματοποιούνται μετακινήσεις προς μια *in situ* προσέγγιση. Τόσο το έργο της Χασάπη όσο και αυτό του Sehgal διαρρηγνύουν τη σχέση της δράσης με το Μαύρο Κουτί. Προσεγγίζουν την περφόρμανς και αυτοπροσδιορίζονται με όρους όπως *ζωντανή γλυπτική*, στην περίπτωση της Χασάπη, και *κατασκευασμένη κατάσταση*, στην περίπτωση του Sehgal. Η Χασάπη θα μπορούσαμε να πούμε ότι, με τρόπο όμοιο με αυτόν του Λαζαρίδη, απελευθερώνει τη δράση από τα όρια της σκηνής: και στις δύο αυτές περιπτώσεις, της Χασάπη και του Λαζαρίδη, αξιοποιούνται και αναδεικνύονται χωρικά χαρακτηριστικά (περάσματα, γέφυρες, χώροι κίνησης, θεάσεις, κενά).

Η Χασάπη πάντως δεν εγκαταλείπει το Μαύρο Κουτί απλώς για να μεταφέρει τη δράση των σωμάτων σε άλλο χώρο. Συστήνει μια νέα σχέση μαζί του. Σε κάθε έργο της η χρήση του χώρου είναι διαφορετική, ακόμη κι αν αυτός παραμένει ίδιος, περισσότερο ή λιγότερο διαφοροποιημένος. Στο *Plastic* δεν πρόκειται ούτε για Μαύρο Κουτί ούτε για Λευκό Κύβο, αλλά για ενδιάμεσο χώρο, την κατά Bishop, όπως αναλύσαμε, *γκρίζα ζώνη*. Στο *Show* επανακατοικεί το Μαύρο Κουτί, όπου όμως τα χωρικά χαρακτηριστικά σκηνής-πλατείας αλλοιώνονται.

Ο Sehgal κινείται μεταξύ-και-εκτός Μαύρου Κουτιού και Λευκού Κύβου, δεδομένου ότι το έργο του περιέχει αναφορές από το πεδίο της χορογραφίας αλλά εκτυλίσσεται σε μουσειακούς και άλλους εξωθεατρικούς χώρους. Οι συναντήσεις που κατασκευάζει ευθυγραμμίζονται προς μια κατεύθυνση πρακτικών τέχνης με επίκεντρο τη δημιουργία σχέσεων και αλληλεπιδράσεων με τον θεατή, ο οποίος μετατρέπεται σε επισκέπτη. Η τάση αυτή παραμένει, όμως, σε πλαίσιο με προσχεδιασμένους διαλόγους και προκαθορισμένα αποτελέσματα.

Στην ενότητα των εικαστικών τεχνών, μελετήθηκαν δύο έργα περφόρμανς. Στο πρώτο, το *I miss you* του Franko B, το κύριο μέσο είναι το πάσχον γυμνό σώμα, το οποίο εκτίθεται απέναντι στους εκατέρωθεν αυτού ευρισκόμενους θεατές, εντός μουσειακού χώρου. Ο Franko B παραμένει στον Κύβο: αναδημιουργεί το Μαύρο Κουτί μέσα στον Λευκό Κύβο του μουσείου. Αυτή η επιλογή επικουρεί το ξετύλιγμα της τραγωδίας του έργου του. Διαφαίνεται εκλεκτική συγγένεια με τον Κόκκο, ως προς τη διατήρηση του

δραματουργικού γεγονότος και τη *μετάληψή* του από το κοινό. Ο Κόκκος και ο Franko B μέσω της σωματικότητας επιχειρούν την επι-κοινωνία του συναισθηματικού και ψυχικού κόσμου του ηθοποιού / περφόρμερ με τους θεατές, παρότι διατηρείται η διάκριση σκηνικής δράσης και χώρου θεατών.

Στο δεύτερο έργο, η Λήδα Παπακωνσταντίνου, η οποία κινείται μεταξύ θεάτρου (Κόκκος) και της ιδιαιτέρως σωματικής περφόρμανς (Franko B), περπατά αποδίδοντας τιμές και συλλέγοντας μνήμες κι εμπειρίες, αντι-καθρεφτίζοντας έμφυλες πρακτικές στον δημόσιο χώρο. Στη συνέχεια, αυτή η διαδικασία που έχει καταγραφεί, παρουσιάζεται ως βιντεο-εγκατάσταση. Θεατές, λοιπόν, είναι τόσο οι τυχαίοι μάρτυρες της πρωτογενούς περφόρμανς, όσο και αυτοί που παρακολουθούν την καταγραφή της.

Η συζήτηση για τις μετατοπίσεις ως προς τον εκθεσιακό χώρο εγγράφει τον Κουνέλλη σε ένα κοινό σχήμα με τη Χασάπη, τον Sehgal αλλά και τον Λαζαρίδη. Το έργο του Κουνέλλη, ιδωμένο ως νεκρές ή ζωντανές φύσεις, αποσκοπεί στην πρόσληψη από τους θεατές αυθεντικών αφηγημάτων μέσω της ύλης και λαμβάνει χώρα σε περιβάλλοντα όπως μια ταβέρνα, ένα πλοίο, ένας πρώην χώρος στάθμευσης, μια γκαλερί, ένα θέατρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αυτά επελέγησαν τυχαία. Για τον Κουνέλλη, είτε παραμένει εντός του Λευκού Κύβου είτε ανοίγει χώρους σε περιβάλλοντα μη συμβατικά, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο χώρος είναι βασικό συστατικό του έργου του. Τον χρησιμοποιεί ακατέργαστο, όπως τον βρίσκει, τον επενδύει ως τμήμα του έργου ή διαμορφώνει μία δράση μέσα σε αυτόν.

Η συνάντηση των επισκεπτών που μετατρέπονται σε συμμετέχοντες, σε έναν χώρο που δεν είχε καλλιτεχνική προϊστορία, πραγματοποιείται μέσα από μια καλλιτεχνική και κοινωνική πρόταση και πράξη που βασίζεται στη συνάντηση και στις συνεργασίες, στο *Victoria Square Project* του Rick Lowe και της Μαρίας Παπαδημητρίου. Στο έργο αυτό διερευνάται η πολυσύνθετη συνύπαρξη δρώντων προσώπων, υλικών, λόγων, μέσων, χρόνων, τόπων, που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός έργου μαζί (με τους καλλιτέχνες), από και για την κοινότητα. Όπως περιγράψαμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, το έργο αυτό ήταν εξ αρχής ανοικτό στις τοπικές κοινότητες, οι οποίες ανέλαβαν ρόλο συνδιαμορφωτή. Είναι ζήτημα προς περαιτέρω συζήτηση το αν και κατά πόσο, σε ένα έργο κοινωνικού διαλόγου, η πρόθεση για «εξαφάνιση» του καλλιτέχνη τελικά πραγματοποιείται. Κατά πόσον, δηλαδή, οι αρχικοί συντελεστές, που προέρχονται από το πεδίο της τέχνης, ανοίγουν τον χώρο κι έπειτα υποχωρούν ώστε η εκάστοτε

κοινότητα ν' αναλάβει ρόλους και ν' αναπτύξει θέσεις για τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που αφορούν την ίδια. Στην περίπτωση του VSP, η αρχική πρόθεση εκπληρώνεται, καθώς είναι ένα έργο όχι μόνο με διάρκεια αλλά και με λόγο στη και για τη γειτονιά.

Παρατηρούμε ότι όλοι οι καλλιτέχνες που μελετήσαμε εκδηλώνουν τη σχέση του έργου τους με τον χώρο είτε ως αποδοχή, είτε ως σύγκρουση, είτε ως μετουσίωση.

Σώμα και συνύφανση των έργων

Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα για τον χώρο, η έννοια του σώματος ομοίως αποτέλεσε βασικό στοιχείο της παρούσας έρευνας. Το σώμα το παρουσιάσαμε ως το μέσο για την αντίληψη του περιβάλλοντος κατά τη φαινομενολογική προσέγγιση, ως «εαυτό» που προσδιορίζεται σε σχέση με τον «άλλον», ως ενσάρκωση μιας κατασκευασμένης κοινωνικής, έμφυλης ταυτότητας, ως μέλος μιας κοινότητας. Αυτή η εξερεύνηση, εσωτερικά και εξωτερικά, του σώματος τονίζει και την ιδιότητά του να αποτελεί ένα όριο μεταξύ προσωπικού και κοινωνικού, ιδιωτικού και δημόσιου χώρου. Η εικαστική περφόρμανς χρησιμοποιεί το ζωντανό σώμα για να διερευνήσει καταστάσεις του εαυτού, σχέσεις με τον άλλον, συνθήκες συνύπαρξης σε χώρο και χρόνο. Θα δούμε στη συνέχεια πώς συνυφαίνονται τα έργα που μελετήσαμε ως προς την έννοια του σώματος.

Ο Κουνέλλης και ο Franko B εκθέτουν το σώμα: η γυμνότητα και η ζωντάνια του σώματος έχουν αποτέλεσμα την άμεση πρόσβαση στη ζω(τ)ικότητα. Στον Κουνέλλη και στον Franko B μελετήσαμε τις ταλαντώσεις ανάμεσα σε αφηγήματα μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Και στους δυο δημιουργείται η αίσθηση της ερήμωσης και το βίωμα της μοναχικότητας, ως αποτέλεσμα της συνάντησης με το ζωικό, ίσως και το τερατώδες. Ο Κουνέλλης απευθύνεται στη σωματικότητα του θεατή, από τη μια διαμορφώνοντας χώρους με συσσωρεύσεις καθημερινών, *τετριμμένων* υλικών, και από την άλλη προσεγγίζοντας τη ζωική ετερότητα. Ο Franko B ενσαρκώνει ο ίδιος την ετερότητα μπροστά στον θεατή, τηρώντας όμως τη σκηνική σύμβαση διατηρεί μια μη προσεγγίσιμη ετερότητα και την καθιστά περισσότερο τραγική. Η Χασάπη επίσης συνομιλεί με την έκθεση της ζω(τ)ικότητας, καθώς οι χορευτές της υιοθετούν

χαρακτηριστική μικρο-κίνηση και ως τόπο δράσης το πάτωμα. Οι παραπάνω τρεις καλλιτέχνες που μελετήσαμε, μας φέρνουν αντιμέτωπους με το «ζωντανό».

Η θεώρηση του σώματος από τους Κουνέλλη και Franko B βρίσκεται σε εγγύτητα με αυτήν του Κόκκου και της Παπακωνσταντίνου. Πρόκειται για το σώμα ως δοχείο συλλογικής μνήμης: ο ηθοποιός / περφόρμερ γίνεται ένα μέσο και το σώμα επιτελεί μια ασκητική λειτουργία, ενεργοποιώντας επίσης τον λόγο ή τη σιωπή, την κίνηση, το βλέμμα και την κατοίκηση του χώρου.

Μεταξύ των καλλιτεχνών και των κομβικών έργων που μελετήθηκαν υπάρχει μια γενική διάκριση σε σχέση με το σώμα: από τη μια είναι οι καλλιτέχνες που λειτουργούν μοναχικά (με διαφορετικό τρόπο ο καθένας) και από την άλλη είναι αυτοί που από την αρχή στηρίζονται στη συνύπαρξη ανθρώπων στον χώρο. Στο μοναχικό σώμα το οποίο φέρει την αφήγηση για τους «άλλους», του Franko B αλλά και της Παπακωνσταντίνου (στο έργο της οποίας η περιπλάνηση γίνεται για λογαριασμό «άλλων»), αντιπαραβάλλεται η πληρότητα του σώματος ως μετόχου σε συνθήκες κοινωνικής συνύπαρξης. Δεν υπάρχει μόνο ενικότητα αλλά και συλλογικότητα. Το σώμα συνενώνεται με άλλα σε μια κοινότητα αφηγήσεων και συγκατοίκησης του χώρου: στο *Victoria Square Project* η συλλογικότητα γίνεται κοινωνικό εργαλείο, και αυτό που συγκροτεί την ταυτότητά της είναι ο κοινός χώρος συνύπαρξης και σύμπραξης. Παράλληλα, το έργο του Λαζαρίδη αναδεικνύει ένα σώμα που απελευθερώνεται από τις συμβατικές θέσεις και κινείται σε έναν χώρο-γέφυρα προς μια συνάντηση σωμάτων. Οι εκ των πραγμάτων σωματικές προσεγγίσεις των χορογράφων Sehgal και Χασάπη διαχωρίζουν το σώμα τόσο από τον σκηνικό όσο και από τον πραγματικό χώρο. Ακολουθούν μια δική τους χρονικότητα. Τα σώματα εδώ βρίσκονται σε έναν ενδιάμεσο χώρο, λειτουργούν τα ίδια ως κατώφλι που οδηγεί στη μετάβαση από τον καθημερινό χώρο σε έναν χώρο διαλόγου. Το μέσο είναι το σώμα, το βλέμμα ή / και ο λόγος.

Η επικέντρωση στο σώμα, σε σχέση και με τον χώρο, προβάλλει τον «εαυτό» και τη σχέση του με τον «άλλον» όπως αναλύθηκε και στην εισαγωγή. Σε κάποια από τα έργα που μελετήθηκαν, αναδύεται το σώμα των καλλιτεχνών, καθώς γίνεται αυτοαναφορικό (Franko B αλλά και Χασάπη), και συγκροτεί ταυτόχρονα το υποκείμενο και το αντικείμενο του έργου. Αυτό δεν συνεπάγεται απαραίτητα ένα κλειστό έργο το οποίο δεν επικοινωνεί-ται στον θεατή. Στην περίπτωση της Χασάπη, αυτή η λιτή και

αδιαμεσολάβητη συγκέντρωση στα σώματα επιφέρει συσχετίσεις με τον χώρο και τους θεατές. Ο Franko B με την αυτοαναφορικότητα του σώματός του εντείνει το δραματικό στοιχείο, ώστε να προσεγγίσει τον θεατή. Λόγω της τελετουργικής φύσης του έργου του, οι θεατές συγκροτούν μια εφήμερη κοινότητα. Τέτοια κοινότητα αντανακλάται επίσης στο έργο του Κουνέλλη, αλλά και του Κόκκου, όπου αναδύεται η έννοια του χορού της αρχαίας τραγωδίας.

Ο θεατής στο έργο: όροι σύνδεσης, ανάληψης κι ελευθερίας

Μαζί, ο χώρος και το σώμα, συνθέτουν τη βάση ενός νοητού τριγώνου στην κορυφή του οποίου βρίσκεται ο θεατής. Η εμπειρία του χώρου μέσα από τη συνάντηση του σώματος με τα διαφορετικά ερεθίσματα και τα άλλα σώματα συνδιαμορφώνουν την ύφανση της χωρογραφίας. Παρακάτω θα διατυπώσουμε συμπεράσματα σχετικά με τα έργα που μελετήθηκαν, ως προς τον θεατή.

Η πρακτική της χωρογραφίας συνδέεται άμεσα με τον θεατή, θέμα που έχει απασχολήσει τα διαφορετικά πεδία της τέχνης από τις αρχές του 20ού αιώνα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Με τις συμμετοχικές πρακτικές της τέχνης, στις οποίες η έμφαση δίνεται στο κοινό, αλλά και με την εξέλιξη των επιτελεστικών τεχνών, οι όροι σύνδεσης του θεατή δεν είναι μονοσήμαντοι. Ο καλλιτέχνης διαμορφώνει έναν χώρο φιλοξενίας, αναγκαίο και ικανό, για να ασκήσουν την ελευθερία τους τα σώματα που θα εισέλθουν μέσα σε αυτόν. Έναν χώρο όπου θα μπορούν να βιώσουν σωματικά, από απόσταση, μόνα ή σε αλληλεπίδραση με άλλα σώματα, τον ρόλο του θεατή, του επισκέπτη, του συν-δημιουργού, όπου η επιθυμία θα είναι εφικτή και θ' ανταποκρίνεται σε ευρύ φάσμα τρόπων, βαθμών και διάρκειας εν σχέσει με την απόλαυση, την απαρέσκεια, ακόμα και μια πιθανή αποχώρηση. Αναγνωρίζουμε ότι η συναρτώμενη εν δυνάμει ενεργοποίηση του θεατή περιλαμβάνει βεβαίως εκτός από το σώμα του, την ψυχή και τον νου του· εγείρονται άρα θέματα που χρήζουν περαιτέρω διεπιστημονικής έρευνας και μελέτης, που όμως δεν είναι αντικείμενο της παρούσας διατριβής, όπως είπαμε και στην εισαγωγή. Όσον αφορά τα συγκεκριμένα έργα, αρχικά συν-υπολογίζουν τη σωματικότητα του θεατή ως πρώτο βήμα για να συμπαρασύρουν το όλον *είναι* του.

Στην περίπτωση κοινωνικών πρακτικών τέχνης που έχουν επιτυχημένα συνομιλήσει με την τοπική κοινότητα, ο θεατής / συμμετέχων αναλαμβάνει ενεργητικό ρόλο για να

μεταδώσει δράσεις, να διασυνδέσει ανθρώπους και να εμπλουτίσει τόπους και τις ιστορίες τους. Ο θεατής / συμμετέχων εισέρχεται, όπως προαναφέρθηκε, σε έναν χώρο φιλοξενίας όπου συνευρίσκεται με άλλους συμμετέχοντες και μέσα από αυτές τις συναντήσεις παράγονται οι νοηματοδοτήσεις του έργου. Οι χωρογραφικές πρακτικές δεν χρησιμοποιούν έναν προκατασκευασμένο λόγο ώστε να διαβιβάσουν συγκεκριμένα νοήματα, όπως κάνει ο πολιτικός, διαφημιστικός και δημοσιογραφικός λόγος. Αντίθετα, ενώ υπάρχει εν μέρει ένας προσχεδιασμός των συναντήσεων και των αλληλεπιδράσεων, δεν μπορεί να προκαθοριστούν οι πολλαπλές εκδοχές που θα προκύψουν και η νοηματοδότηση, η οποία θα είναι υποκειμενική και πληθυντική, βασισμένη στην ελευθερία δημιουργίας νοημάτων από τους θεατές, τους συμμετέχοντες, την κοινότητα.

Αποτελεί αρχικό όρο μιας χωρογραφικής πρακτικής να ανοίγει χώρο για την αυτοέκφραση του θεατή, και όχι να τον καθοδηγεί σε μια αδιέξοδη διάδραση. Στα έργα που παρουσιάστηκαν δεν υπάρχει πάντα η συνθήκη του αυτοσχεδιασμού και της αυτενέργειας από την πλευρά του θεατή. Σε κάποια έργα, μάλιστα, ο θεατής παραμένει στη συμβατική στατική θέση του χωρίς να έχει φυσική πρόσβαση στον σκηνικό χώρο (Κόκκος, Franko B). Ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, η διάταξη «σκηνή-θεατές» είναι εμπρόθετη και εξυπηρετεί τη σχέση «ανάθεσης-ανάληψης» του σώματος του έργου από καλλιτέχνες και θεατές. Σε άλλα έργα (Χασάπη, Λαζαρίδης, Κουνέλλης) υπάρχουν ανοίγματα στον χώρο μεταξύ σκηνής / εκθεσιακού χώρου και θεατών, έτσι ώστε να υφίσταται η δυνατότητα για αυτοσχεδιασμό αλλά και για μικρές ή πιο εκτενείς επι-δράσεις. Τέλος, σε έργα εξ αρχής ανοικτά στον δημόσιο χώρο και στις αλληλεπιδράσεις του κοινού (*VSP*, Sehgal, Παπακωνσταντίνου) οι θεατές έχουν την επιλογή της συμμετοχής με σωματικούς και διαλογικούς όρους, σ' έναν κοινό χώρο συναλλαγής με το έργο. Η συμμετοχή αυτή μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο προσχεδιασμένη, και να προϋποθέτει επίσης την ανάληψη της διαχείρισης του έργου από τους συμμετέχοντες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δυνατοτήτων που θέτει από την αρχή μια χωρογραφική πρακτική, ο θεατής βρίσκει χώρο έκφρασης και αποκτά ενεργητικό ρόλο, στον βαθμό που και ο ίδιος το επιθυμεί.

Η συνάντηση ως πρό(υπο)θεση συνεργασίας

Στην έρευνά μας εντοπίσαμε συγκλίνουσες και αποκλίνουσες προσεγγίσεις ως προς τον χώρο και το σώμα. Η συνάντηση των σωμάτων εν χώρῳ, ως αποτέλεσμα μιας πρόσκλησης, ως ανταλλαγή, συνύπαρξη και σύμπραξη, είναι αναγκαία για την παραγωγή ενός επιτελεστικού έργου. Η εμπειρία της συνάντησης, σε ένα διαμορφωμένο πλαίσιο αλλά χωρίς προκατασκευασμένες περί του αποτελέσματος ιδέες, προσδίδει πειραματικό χαρακτήρα στην πρακτική των καλλιτεχνών. Οι δημιουργοί τους οποίους εξετάσαμε αναζητούν και συν-αναλαμβάνουν το τυχαίο και το απρόβλεπτο, στη συνάντησή τους είτε με τους συνεργάτες τους είτε με τους θεατές. Με αυτήν τη στρατηγική δημιουργούν αφηγήσεις, καλώντας τους θεατές σε έναν ιδιότυπο κάθε φορά χώρο, για να βιώσουν ελεύθερα και να αφεθούν σε λιγότερο ή περισσότερο σχεδιασμένες ανθρώπινες συναντήσεις, που μερικές φορές γίνονται αλληλεπιδράσεις.

Στην περίπτωση του Κόκκου, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι, σχεδιαστές φωτισμού αλλά και όλο το σώμα των ερμηνευτών / ηθοποιών συνεργάζονται μαζί για την ολοκλήρωση του έργου. Ο Κόκκος τοποθετεί στο κέντρο όλων την αρχή της συνάντησης ως συνεργασία, προκαλώντας και προσδοκώντας τη χειραφέτηση των συνεργατών του. Με τη σκηνοθετική τακτική του διαμορφώνει έναν ασφαλή χώρο για τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών, συντελώντας έτσι σε μια δημοκρατική συνύπαρξη. Η θεματική αυτή αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο μεταφέρει την πολλαπλότητα των λόγων, των εικόνων, των νοημάτων της μυθοπλασίας στον χώρο του θεάτρου. Αντί να επιχειρήσει μια κανονιστική σκηνοθετημένη αφήγηση, αφήνει ελεύθερο τον πλουραλισμό στην έκφραση των ηθοποιών, ως αναλογία προς την πραγματική ζωή, ώστε να δημιουργήσει μια σκηνική ενότητα διαφορετικότητας, αψηφώντας τις επιταγές του κατεστημένου θεάτρου.

Ο Λαζαρίδης, πέρα από τις συνεργατικές πρακτικές στο πεδίο των παραστασιακών τεχνών, αναζητεί τη συνάντηση μεταξύ σκηνής και πλατείας, τραγουδιστών κι ερμηνευτών, θεατών και ακροατών. Παρότι ο ίδιος είναι αυτόνομος ως δημιουργός, αποσκοπεί στο άνοιγμα της όπερας ως μορφή, ακόμη και ως οικοδόμημα, προς το ευρύ κοινό. Στην περίπτωση της *Ιταλικής Σεζόν*, την οποία αναλύσαμε, στο δραματουργικό γεγονός έχει εισαχθεί το στοιχείο του καθημερινού μέσα από την εγκατάσταση με τις σκαλωσιές αλλά και με βάση τις ιδέες του Λαζαρίδη για ένα είδος όπερας ως ροκ συναυλίας, στην οποία, ας μην ξεχνάμε, η αρχική του πρόθεση ήταν οι

θεατές στην πλατεία να κάθονται ελεύθερα όπου και όπως ήθελαν, σε скаμνιά, μαξιλάρια, καναπέδες, στο πάτωμα, και να αντικατασταθούν οι ρυθμιστικές σειρές καθισμάτων.

Στο πεδίο του χορού, η Χασάπη και μάλλον ακόμη περισσότερο ο Sehgal διαμορφώνουν τις συνθήκες για τη συνάντηση με τον θεατή: η Χασάπη, σε επίπεδο συνύπαρξης σε κοινό χώρο· ο Sehgal καθιστά τον θεατή συνομιλητή. Στη Χασάπη, η θεματική αυτή γίνεται αντικείμενο σπουδής στο έργο της μέσα από πολλαπλές εκδοχές συναντήσεων με το κοινό (σε δημόσιο χώρο, σε μουσείο, σε θέατρο). Ειδικά στο *Plastic*, το οποίο μελετήσαμε, ο χώρος του μουσείου επανεξετάζεται υπό νέο πρίσμα: αυτό της διάχυσης του έργου σε όλους τους χώρους, κυρίως τους μεταβατικούς, εκεί απ' όπου οι θεατές περνούν για να μεταβούν κάπου αλλού, χαλαρώνουν ή εξέρχονται για λίγο από τη σύμβαση του Λευκού Κύβου. Σε αυτές τις αναμετρήσεις, το βλέμμα είναι πρωταρχικής σημασίας. Η Χασάπη ενδιαφέρεται για το βλέμμα που κοιτάει από πάνω προς τα κάτω: το βλέμμα του παρατηρητή προς το αντικείμενο παρατήρησης, και το αντίστροφο. Έτσι, η Χασάπη διερευνά διαφορετικές εκδοχές ανθρώπινων συναντήσεων, ειδικότερα όσες εμπεριέχουν βλεμματική επαφή.

Στη Χασάπη η συνάντηση είναι ζητούμενο· στον Sehgal, είναι δομικό υλικό του έργου. Τα έργα του συνήθως περιλαμβάνουν την είσοδο των θεατών σε έναν χώρο όπου οι *διερμηνείς* επιτελούν κάποια δράση με λόγο, κίνηση ή πράξεις σε μια συνέχεια και με σκοπό μια προσχεδιασμένη συνέργεια των θεατών. Η άρνηση εκ μέρους του μιας κάποιας τεκμηρίωσης του συμβάντος, εντείνει τη σημασία του χρόνου αυτών των συναντήσεων οι οποίες, παρότι δεν είναι αυτοσχέδιες ή τυχαίες, πραγματεύονται ποιότητες καθημερινών κοινωνικών συναντήσεων.

Όσον αφορά την ενότητα των εικαστικών τεχνών, οι Franko B και Κουνέλλης αναγνωρίζουν τη συνάντηση όταν παραδίδουν το έργο τους στους θεατές. Η διαδικασία παραγωγής του έργου τους είναι μοναχική. Στη συνέχεια, διαμορφώνουν τον χώρο ώστε ο θεατής να το βιώσει και να το νοηματοδοτήσει. Τα έργα των Franko B και Κουνέλλη μιλούν άμεσα για τον άνθρωπο, για τα πάθη και τα ένστικτά του και αναπτύσσονται ως ένας προσωπικός λόγος του καλλιτέχνη συνυφασμένος από βιογραφικά στοιχεία, σύμβολα, συνδέσεις και αναφορές (θρησκευτικές, μυθολογικές, διακαλλιτεχνικές). Και οι δύο ενδιαφέρονται για το στοιχείο της ζωής στην τέχνη: ο

Franko B το πραγματοποιεί μέσω του δικού του σώματος, ο Κουνέλλης σπανιότερα με το δικό του σώμα, συχνά εισάγοντας στον χώρο ζώα.

Αλλά και στο έργο της Παπακωνσταντίνου η συνάντηση είναι η αφετηρία της περιπλάνησής της. Αφεαυτή η τακτική της περιπατητικής περφόρμανς εμπεριέχει, καθορίζεται και αφήνεται σε τυχαίες συναντήσεις και συμβάντα. Η καλλιτέχνης ταυτόχρονα προκαλεί συναντήσεις με τους μάρτυρες / θεατές της περφόρμανς της στον δημόσιο χώρο. Στην περίπτωση, όπως τη μελετήσαμε, των νεκροταφείων, ο άλλος μπορεί να είναι απών, η Παπακωνσταντίνου όμως συναντάται με τα ίχνη και τις μνήμες της παρουσίας του. Σε μια ετερόχρονη εγκατάσταση, συγκεντρώνει την καταγραφή των συναντήσεων, ώστε να τις μοιραστεί με άλλους θεατές, σε μια νέα, δευτερογενή συνάντηση.

Στην περίπτωση του *Victoria Square Project*, αφετηρία, μέσο αλλά και στόχο αποτελεί το τρίπτυχο συνάντηση-συνύπαρξη-συνεργασία. Η συνεργασία γίνεται δομικό στοιχείο του έργου, μέσο διαλόγου της τοπικής και της καλλιτεχνικής κοινότητας, τρόπος αποδοχής της ετερότητας και ενεργού συμμετοχής στα κοινά. Οι συνεργατικές πρακτικές θέτουν ως προτεραιότητα τις σχέσεις και κοινές δράσεις των συμμετεχόντων, χωρίς απαραίτητως να ενδιαφέρει η παραγωγή υλικού προϊόντος. Από την άλλη, οι πρακτικές αυτές μπορεί να εμπεριέχουν και την κατασκευή χειροτεχνημάτων ως μέρος της διαδικασίας της συνεργατικής πρακτικής. Η θεματική της συνάντησης ως διάνοιξης έχει ως αποτέλεσμα τη δημοκρατική αλληλοπεριχώρηση.

Η άνευ όρων φιλοξενία ως στοίχημα

Η θεματική που ακολουθεί και αναπτύσσει τη συνάντηση, διατρέχοντας τη διατριβή, είναι αυτή της φιλοξενίας. Η φιλοξενία σχετίζεται άμεσα με τις έννοιες του χώρου και του σώματος. Είναι η απροϋπόθετη υποδοχή του άλλου. Σε όλα τα έργα που εξετάσαμε, υπάρχουν εκφάνσεις φιλοξενίας.

Στην περίπτωση του Κόκκου, η φιλοξενία επιτελείται αρχικά από τον ίδιο τον σκηνοθέτη προς τον άνθρωπο-ηθοποιό. Η ορχήστρα της Επιδαύρου μαζί με το σκηνικό-κτίριο γίνονται πεδίο για την προσωπική κατάθεση των ερμηνευτών και κοινός χώρος ανάθεσης του έργου προς τους θεατές, οι οποίοι είναι φιλοξενούμενοι στην αγκαλιά του αρχαίου θεάτρου.

Στον Λαζαρίδη, η φιλοξενία εκφράζεται χωρικά ως σύνδεση της σκηνής και της πλατείας με την ενοποίηση του χώρου, που συμπεριλαμβάνει έτσι και το σκάμμα τής (μουσικής) ορχήστρας. Η φιλοξενία, επίσης, στην περίπτωση αυτή, υπογραμμίζεται ως πρόθεση του Λαζαρίδη για πρόσκληση της όπερας προς ένα μη εκπαιδευμένο ή μη προνομιούχο κοινό, με πολύ οικονομικά εισιτήρια. Η διαπλάτυνση των ορίων πρόσβασης στην όπερα, αλλά και γενικότερα στην τέχνη, από ένα περιορισμένο προς ένα ευρύτερο κοινό –τη γειτονιά, τους εφήβους και νέους, τις ευπαθείς ομάδες– είναι πρόθεση εγγενής στις χωρογραφικές πρακτικές. Η θέση για τη φιλοξενία, η οποία συναντάται στο *Victoria Square Project*, όχι μόνο προάγει την ιδέα της αποδοχής του ξένου και της ετερότητας, αλλά και αντίστροφα, το ίδιο το έργο, παρότι κάτι «ξένο», πέτυχε να ενσωματωθεί και να φιλοξενηθεί από τη γειτονιά.

Και τα υπόλοιπα έργα που εξετάσαμε σχετίζονται με τη θεματική της φιλοξενίας, καθώς σε όλα ενυπάρχει ο τρόπος και ο χώρος συνύπαρξης του κοινού με τους καλλιτέχνες. Στην περίπτωση της Χασάπη, ο ίδιος ο μουσειακός χώρος στον οποίο φιλοξενούνται και κινούνται τα σώματα των χορευτών υποδέχεται, σε μια χωρίς όρια συνέχεια, τους θεατές. Η δράση των χορευτών δεν μένει ανεπηρέαστη από αυτή την εγγύτητα. Η επίδραση που έχουν οι θεατές στον χώρο διαμορφώνει ένα κοινό έργο δράσης και θέασης, όπως το αναλύσαμε, όπου οι θεατές επικοινωνούν μεταξύ τους έχοντας ως διαμεσολαβητές τους χορευτές. Για τον Sehgal, η φιλοξενία είναι πρωταρχικής σημασίας, καθώς τα *in situ* έργα του αναζητούν την εξοικείωση με έναν χώρο ώστε να υπάρξει αλληλεπίδραση και διάλογος μεταξύ *ερμηνευτών* και επισκεπτών. Οι *διερμηνείς / ερμηνευτές* είναι οι οικοδεσπότες που υποδέχονται τους θεατές, και μαζί αναπτύσσουν τη ροή του έργου.

Στην Παπακωνσταντίνου, η φιλοξενία παίρνει πολλές μορφές: κατ' αρχάς η ίδια περιπλανιέται στην πόλη, ενίοτε σε μέρη αφιλόξενα, τα οποία όμως οικειοποιείται μέσα από τα νοήματα τα οποία αντλεί από αυτά ή προσδίδει σε αυτά. Η ίδια γίνεται μία οικοδέσποινα συλλογικών μνημών και ιστοριών. Στη συνέχεια διαμορφώνει έναν ανοικτό χώρο φιλοξενίας, στον οποίο το κοινό συνδέεται με καταγραφές των πολλαπλών επιτελέσεών της.

Σε διαφορετική σχέση, ως προς τη φιλοξενία, τοποθετούμε τον Franko B και τον Κουνέλλη: και στους δύο η φιλοξενία δεν είναι πρόδηλη σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης. Ο Franko B προ(σ)καλεί τους θεατές να νιώσουν συγκίνηση, αμηχανία, ενόχληση,

πολλές φορές κι αποστροφή. Η εμπειρία από την πλευρά τους, όμως, της απόλυτης γύμνιας και του ευάλωτου γυμνού σώματος του περφόρμερ δεν θα μπορούσε να λάβει χώρα αν δεν είχε άρρητα διασφαλιστεί, και από τις δύο πλευρές, ένας κοινός χώρος υποδοχής κι έκφρασης, ένας ασφαλής χώρος αποδοχής. Ο Κουνέλλης, σε πολλά έργα του διαμορφώνει χώρους που (λόγω των κοινών υλικών ή του ζωντανού στοιχείου, όπως τα άλογα, για τα οποία εκτενώς μιλήσαμε) «ξενίζουν» τον επισκέπτη καθώς αναμετράται, από τη μια, με τη φθαρτότητα της καθημερινότητας και, από την άλλη, με το μεγαλείο της φύσης. Δημιουργούνται δηλαδή, πάντα, άνισες αποστάσεις, τις οποίες ο θεατής καλείται να διανύσει ώστε να οικειωθεί τον χώρο και να νοηματοδοτήσει αυτό που βιώνει.

Χωρογραφικό υ-φάσμα

Στα διαφορετικά κεφάλαια μελετήσαμε επιπλέον θεματικές που εμπλουτίζουν τον καμβά σώματος-χώρου-συνάντησης-φιλοξενίας, όπως είναι η αρχαία τραγωδία, η περιπατητική, ο διάλογος και η τελετουργία, η εμπειρία του χρόνου, η ελληνικότητα, η συνεκπαίδευση και η μετατόπιση ως προς ιδιότητες, ρόλους και πλαίσια.

Συγκεκριμένα, μέσα από την επισκόπηση των κομβικών έργων αναγνωρίσαμε μια άλλοτε εμφανή, άλλοτε πιο αφανή σχέση με την αρχαία τραγωδία: αυτή εκδηλώνεται είτε στη μορφή και στο περιεχόμενο του έργου είτε, ιδίως, στον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται τα σώματα, παραπέμποντας στην κοινότητα του επί σκηνής χορού. Ας δούμε τα συγκεκριμένα παραδείγματα τα οποία προσεγγίσαμε: Στο θέατρο και στην όπερα, ο χορός υφίσταται στη δομή των έργων. Στον χορό και στην περφόρμανς, και στις τέσσερις περιπτώσεις, χορό συγκροτούν και οι θεατές. Στην εικαστική εγκατάσταση, ο χορός εμφανίζεται ως ομάδα αλόγων. Στο κοινωνικό γλυπτό με-και-για κοινότητες, ο χορός των συμμετεχόντων προσδιορίζει και το ίδιο το έργο.

Η ιδέα του «χορού» της αρχαίας τραγωδίας, ως οργάνωση και κίνηση σωμάτων στον χώρο, διατρέχει τα έργα επισφραγίζοντας, και με αυτό τον τρόπο, την αναφορά στην ελληνικότητα στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω: τα άλογα του Κουνέλλη, το *Plastic* της Χασάπη αλλά και το *Victoria Square Project* εμπεριέχουν την ιδέα του «χορού». Ο Κουνέλλης καθώς αναδεικνύει τη ζω(τ)ικότητα δημιουργεί τον πιο ά-λογο χορό, αυτόν των αλόγων, αλλά ταυτόχρονα και αυτόν των θεατών, καθιστώντας τους

συν-μάρτυρες, οι οποίοι σε στιγμές πυκνώσεων στον χώρο διαμορφώνουν εφήμερες ομάδες. Η αναφορά στην αρχαία τραγωδία υπάρχει και στο έργο του Sehgal μέσα από την αναγωγή των κινούμενων σωμάτων σε σχήμα «χορού».

Ακολουθως, η περιπατητική είναι πρακτική που εμφανίζεται ιδίως στα έργα του χορού και της περφόρμανς, τόσο ως μέθοδος περιπλάνησης του καλλιτέχνη όσο και ως τρόπος ενσωμάτωσης του θεατή στο έργο. Η οδοιπορία είναι κι αυτή μία καθημερινή τελετουργία, για όσους μπορούν να περπατήσουν. Εξ αρχής οι επιτελεστικές τέχνες σχετίζονται με την έννοια της τελετουργίας, χωρίς απαραίτητα να αποτελούν οι ίδιες τελετουργία (οι οποίες συνδυάζουν παράδοση χιλιετιών), η οποία περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα εκδηλώσεων του ανθρώπου (που ερευνώνται από τις επιστήμες του ανθρώπου και της κοινωνίας) στις οποίες ο συμμετέχων έχει την ιδιότητα του μύστη, εμπεριέχουν λοιπόν την ενεργό συμμετοχή του θεατή εντός του χώρου τέλεσης και τελετουργίας. Επίσης, η τελετή της καθημερινής διαδικασίας ή ως συλλογικές παραστάσεις της κοινωνικής ζωής ενυπάρχουν σε έργα που μελετήθηκαν μέσα από εκφάνσεις όπως οι συναντήσεις και οι διάλογοι ανθρώπων, η έκθεση και παρέλαση του ανθρώπινου σώματος μπροστά στα βλέμματα άλλων, οι καθημερινές κινήσεις που συνθέτουν την περιποίηση των ζώων μέσα στον κύκλο της ημέρας, η απόδοση ιερότητας και μνημοσύνης¹¹⁹⁸ στο ξεχασμένο κ.ά.

Ο χρόνος αναφέρθηκε ως *sine qua non* θεματική στις επιτελεστικές τέχνες. Τον συναντήσαμε σε πολλές διαφορετικές εκδοχές στα έργα τα οποία μελετήσαμε. Η βραδύτητα, η επανάληψη, η αναμονή, η στιγμή, η παύση του χρόνου, το άχρονο, ο ιστορικός χρόνος είναι όλες εκφάνσεις που συνυφαίνονται και συνδιαμορφώνουν ουσιαστικά τη χωρογραφική πρακτική ως τέχνη του χρόνου βίωσης:

Ο Κόκκος προκαλεί το αίσθημα της αναμονής στον θεατή μέσα από μια σκηνοθεσία του «ανολοκλήρωτου» και του «αποσπασματικού», που δίνει χώρο στον ηθοποιό. Ο Λαζαρίδης, από την άλλη, γεφυρώνει χώρο και χρόνο δημιουργώντας την ίδια σκηνική εγκατάσταση για όλες τις παραστάσεις της *Ιταλικής Σεζόν*. Στη Χασάπη ο χρόνος επιβραδύνεται και τείνει σε παύση, μέσω της αργής κίνησης των σωμάτων και της σχεδόν ακινησίας τους. Στον Sehgal, καθώς δεν υπάρχει η δυνατότητα καταγραφής και

¹¹⁹⁸ Η Μνημοσύνη είναι η μητέρα των Μουσών· δεν χρησιμοποιείται συνήθως αυτόνομα ως μνήμη. Αντί αυτής χρησιμοποιούμε το ουδέτερο, το μνημόσυνο, ως ένδειξη μνήμης και τιμής. Όμως θεωρούμε ότι αξίζει να εισαγάγουμε εναλλακτικά αυτό τον όρο.

αναπαραγωγής, βιώνεται από τους επισκέπτες η στιγμή, το εδώ και τώρα. Οι διάλογοι στους οποίους εμπλέκονται *διερμηνείς* και επισκέπτες ανακυκλώνονται με κάποιες παραλλαγές αλλά και παύσεις. Ο Franko B αναφέρεται στο παρόν ως εμφατική παρουσία του σώματός του μπροστά στους θεατές. Η περφόρμανς του, που έχει αναφορές σε τελετουργίες, είναι αργή, ρυθμική και μεθοδική. Η Παπακωνσταντίνου από την άλλη, ακολουθώντας και αυτή ένα δικό της λειτουργικό, στρέφεται στο παρελθόν, στο οποίο αναζητά ιστορικές μνήμες τις οποίες τοποθετεί στο παρόν. Το στοιχείο του άχρονου διατρέχει το έργο του Κουνέλλη, στο οποίο ο θεατής καλείται σε συνύπαρξη με άλογα που μοιάζουν να υπήρχαν από πάντα εκεί. Οι επαναλαμβανόμενες ενέργειες περιποίησης των ζώων από τους ιπποκόμους διαμορφώνουν μια άλλη χρονικότητα μέσα στο άχρονο. Και, τέλος, το *Victoria Square Project* διαφεύγει από τον χρόνο ενός έργου εικαστικής ή παραστασιακής τέχνης, για να ταυτιστεί σε πραγματικό χρόνο με την καθημερινότητα, σε μια διάρκεια που δεν έχει σαφή όρια.

Η σχέση με τη μητρίδα, ως θεματική, ιδιαιτέρως η ελληνικότητα, εντοπίστηκε και αναλύθηκε στο έργο των Κόκκου, Λαζαρίδη, Παπακωνσταντίνου, Κουνέλλη (γεννημένοι μεταξύ 1936-1945), καθώς για λόγους προσωπικούς, πολιτικούς, οικονομικούς ή καλλιτεχνικούς δεν επέλεξαν την Ελλάδα για να σπουδάσουν και να εργαστούν, κι εγκαταστάθηκαν μόνιμα ή για κάποιο διάστημα (Παπακωνσταντίνου) στο εξωτερικό: ο Κόκκος στη Γαλλία, ο Λαζαρίδης και η Παπακωνσταντίνου στην Αγγλία, ο Κουνέλλης στην Ιταλία. Η Ελλάδα αποτελεί για όλους έναν τόπο μικτών συναισθημάτων: έμπνευσης, δυσαρέσκειας, άρνησης, επιθυμίας, νόστου. Η νεότερη γενιά, με τις Χασάπη και Παπαδημητρίου (και οι δύο σπούδασαν εκτός Ελλάδας), παρουσιάζει διαφορετικές σχέσεις ως προς την τοπική ταυτότητα. Η κινητικότητα γι' αυτή τη γενιά είναι πραγματικότητα αλλά και ζητούμενο, από την αγορά και τα θεσμικά πλαίσια, έτσι ώστε το έργο του καλλιτέχνη να έχει διασπορά και ν' αντικατοπτρίζει το οικουμενικό. Στην περίπτωση της Χασάπη, μάλιστα, η οποία γεννήθηκε στην Κύπρο, υπάρχει στο έργο της αναφορά στην αρχαία ελληνική τραγωδία, τόσο ως δωρικότητα των κινήσεων όσο και ως σχέση με τον χώρο και τους θεατές. Το έργο της Παπαδημητρίου εκδηλώνει την προσήλωσή της στις αθέατες και παραγκωνισμένες όψεις της ελληνικής πραγματικότητας και πόλης, όπως τα παραπήγματα, οι κοινότητες Ρομά, οι γειτονιές με πολιτισμικές και κοινωνικές μίξεις, όπως η πλατεία Βικτωρίας. Ο Rick Lowe, ο πρωτεργάτης μαζί με την Παπαδημητρίου, του *Victoria Square Project*,

είναι επίσης ένας καλλιτέχνης-νομάς. Σε συνεργασία με την Παπαδημητρίου συνέθεσε ένα έργο κοινωνικής τέχνης που απαντά στο ζήτημα της ελληνικής ιδιαιτερότητας όπως περιγράφεται από τα προβλήματα του παρόντος: έλλειψη αλληλεγγύης, μη αποδοχή του άλλου, ξενοφοβία και ρατσισμό. Στην περίπτωση του Franko B, το σώμα βιώνει μια τιμωρία ή αυτοτιμωρία, όπως οι χαρακτήρες της αρχαίας τραγωδίας, αγγίζοντας τη θεματική της ελληνικότητας. Στο *Roman Agora*, του Sehgal, ο αρχαιολογικός χώρος γίνεται τόπος συναντήσεων. Τα σώματα που συναντιούνται κινούνται στα ίχνη της αρχαίας περιπατητικής φιλοσοφικής σχολής στην Αγορά των Αθηνών.

Στα έργα συναντήσεων μερικές φορές καλλιεργείται και μια διαδικασία συνεκπαίδευσης μεταξύ των συμμετεχόντων. Η συνθήκη αυτή είναι ευδιάκριτη στο έργο του Κόκκου και στο *Victoria Square Project*. Η τάση για δημοκρατική συνθήκη η οποία πλαισιώνει αυτά τα έργα, δεν ευνοεί την ιεραρχία στους λόγους και στους ρόλους: όλοι είναι ισότιμοι μέσα στην οριζόντια συλλογικότητα, και συνεισφέρουν σε μια κοινή πλατφόρμα ανταλλαγής γνώσης.

Παρατηρούμε ότι όλοι οι καλλιτέχνες χαρακτηρίζονται από εξωστρέφεια: μετατοπίζονται, είτε από το καλλιτεχνικό μέσο το οποίο είναι η αφετηρία τους σε άλλο παρακείμενο, είτε τοποθετώντας το έργο τους σε χώρους διαφορετικών μέσων, μεταθέτοντας το πλαίσιο δημιουργίας και ανάγνωσης του έργου. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η μετατόπιση λαμβάνει χώρα με διαφορετικούς τρόπους: α) ως ανάθεση δραματουργίας του σκηνοθέτη στους συνεργάτες του (Κόκκος), β) ως ανάληψη της συνολικής δραματουργίας από τον σκηνογράφο και στη συνέχεια ανάμειξη και ένωση, ως μέχρι τότε αποσπασμένων, χώρων της σκηνής και της πλατείας (Λαζαρίδης), γ) ως μετακίνηση της χορογραφίας από ένα κλασικό θέατρο σε χώρους μετάβασης ενός μουσείου (Χασάπη), δ) ως μετακύλιση της χορογραφίας σε μία περιπατητική συνάντηση του θεατή με *ερμηνευτές* / συνομιλητές σε αρχαιολογικό χώρο, ε) ως διαστολή του συνήθως μικρού χώρου περφόρμανς σε υπέρογκο (Franko B), στ) ως μεταβολή κατεύθυνσης καλλιτέχνη της σωματικής τέχνης, που βγαίνει στη δημόσια σφαίρα (Λήδα Παπακωνσταντίνου), η) ως δημιουργία περφόρμανς με βάση τη ζωικότητα από έναν εικαστικό που συνήθως *παλεύει* με σκληρά υλικά (Κουνέλλης), θ) ως μετάβαση καλλιτεχνών από τα εικαστικά προς ένα *κοινωνικό γλυπτό* με-και-για την κοινότητα, που θα αποτελέσει σύνδεσμο μεταξύ διάσπαρτων ιστοριών, μνήμης, εμπειριών αλλά και νέων κοινών πρακτικών.

Πώς αλληλοσυμπληρώνονται, όμως, οι παραπάνω θεματικές σε ένα υφάδι και πώς η συνύφανσή τους μπορεί να αποτελέσει εργαλείο για την ανάλυση των χωρογραφικών πρακτικών; Ο κοινός τόπος τους βρίσκεται εκεί όπου συναντάται το υποκείμενο με τη συλλογικότητα, εκεί όπου η στατική ατομική ταυτότητα (εαυτότητα) δίνει τη θέση της στην πραγμάτωση πολλαπλών ρόλων στους κόλπους μιας συλλογικής ταυτότητας. Οι θεματικές συγκροτούνται από σχέσεις μεταξύ των εμπλεκομένων όσον αφορά έναν χώρο ή μια κοινωνική διαδικασία: σχέσεις οικοδεσπότη / επισκέπτη όπως και ντόπιου / ξένου, σχέσεις συνεργατών για την πραγματοποίηση μιας εργασίας, σχέσεις αγνώστων σε καθημερινές τυχαίες συναντήσεις, σχέσεις δασκάλου / διδασκομένου ή καθοδηγητή / καθοδηγούμενου. Η χαρτογράφηση των παραπάνω θεματικών δίνει τη δυνατότητα συγκρότησης ενός κοινού τόπου αναφοράς για πρακτικές τέχνης που κινούνται σε διαφορετικά πεδία καθώς και στα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής.

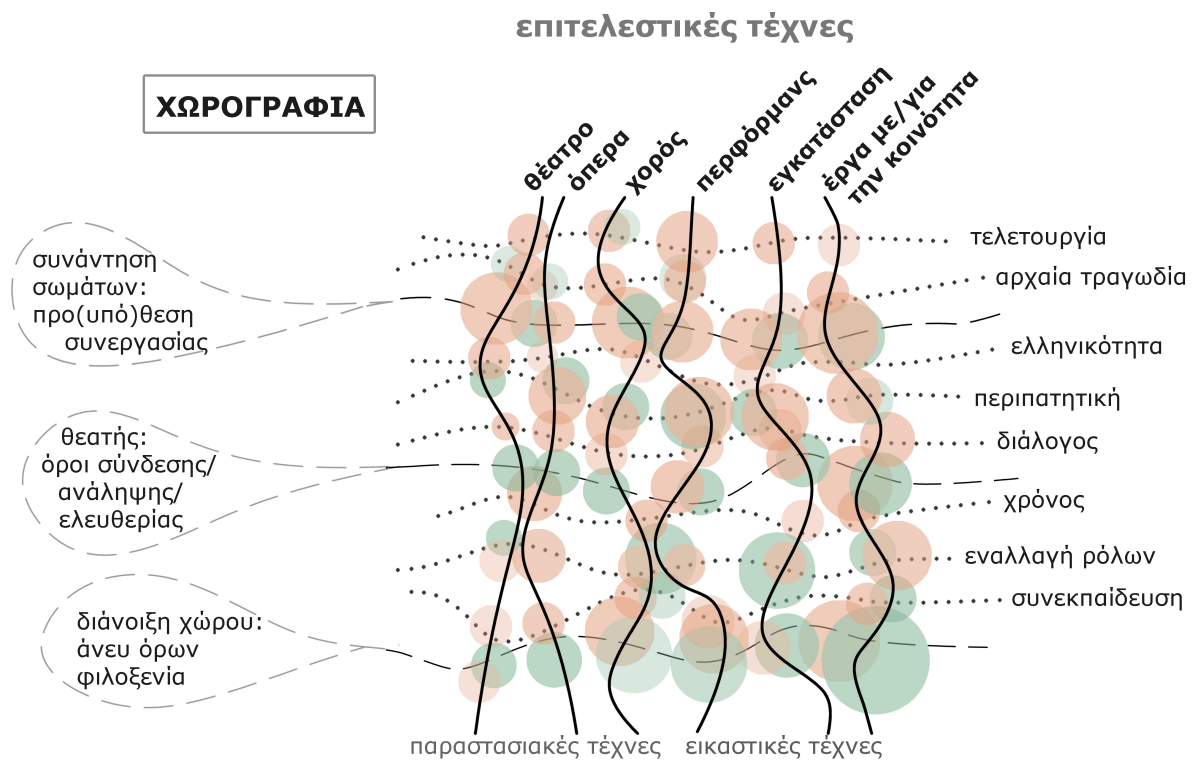
Πιστεύουμε ότι η παρούσα έρευνα στα συγκεκριμένα πεδία κομίζει ορισμένα νέα στοιχεία. Η όσμωση εικαστικών και παραστασιακών τεχνών δεν συναντάται συχνά σε μελέτες και διατριβές, πόσο μάλλον να έχει ο συγγραφέας επάρκεια σπουδών, θεωρητική αναζήτηση αλλά και πρακτική εμπειρία και στα δύο πεδία εξίσου, ως καλλιτέχνης. Να υπογραμμίσουμε ότι η έρευνά μας σε κάθε συγκεκριμένο καλλιτέχνη / έργο έχει μεγάλο εύρος: είναι πρωτογενής, δεδομένου ότι όλα τα έργα που μελετήσαμε τα έχουμε βιώσει, έχει υπάρξει προσωπική επαφή και συνομιλία με όλους τους καλλιτέχνες, μελετήσαμε το συνολικό έργο τους μέσα από αρχεία, κριτικές στον τύπο, βιβλία και καταλόγους.

Θεωρούμε ότι η διατριβή και η έννοια της χωρογραφίας διανοίγουν πεδία και δίνουν έναυσμα για περαιτέρω έρευνα. Ευχόμαστε η μελέτη μας να μπορέσει να καταστεί εφαλτήριο για περισσότερους ερευνητές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Πιο συγκεκριμένα, αναδύονται οι εξής προοπτικές: α) έρευνα από θεατρολόγους για σκηνοθέτες θεάτρου οι οποίοι αφενός δεν προέρχονται από τον χώρο της υποκριτικής (αλλά ίσως από τη σκηνογραφία, τον χορό, τη ζωγραφική, κ.ά. και, γιατί όχι, την ιατρική) αφετέρου δεν υιοθετούν ηγεμονικούς ρόλους σκηνοθέτη, κομίζοντας ένα πλαίσιο συνεργασίας διαφορετικό από το κατεστημένο, β) μελέτες σκηνογράφων από ιστορικούς και θεωρητικούς των εικαστικών τεχνών, όχι μόνο για τους σκηνικούς σχεδιασμούς τους (ενώ υπήρχε ζωηρό ενδιαφέρον σε προηγούμενες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τώρα έχει εξασθενήσει εντελώς, και κυρίως θεατρολόγοι έχουν αναλάβει

αυτόν το ρόλο) αλλά και για τις εικαστικές εγκαταστάσεις και αρχιτεκτονικές κατασκευές τους, γ) καταγραφή και μελέτη των ελληνικών ομάδων χορού και χορογράφων οι οποίοι έχουν δημιουργήσει και παρουσιάσει το έργο τους σε *in situ* εξωθεατρικούς ή εκθεσιακούς χώρους, και επίσης Ελλήνων χορογράφων των οποίων η πρακτική έχει διευρυνθεί πέρα από τη χορογραφία, δ) συστηματικότερη μελέτη της εικαστικής περφόρμανς από θεατρολόγους με ειδίκευση στο αρχαίο δράμα, ε) διεπιστημονικές μελέτες για τη δραματοουργία του χώρου στην τέχνη, με συνεργασίες αρχιτεκτόνων, θεατρολόγων και καλλιτεχνών ερευνητών και στ) διεπιστημονικές μελέτες με ψυχολόγους / ψυχιάτρους σε συνεργασία με καλλιτέχνες ερευνητές για την εμπειρία του θεατή και την ενεργοποίησή του.

Θεωρούμε τη χωρογραφία ένα ποιητικό ρεύμα στη σύγχρονη τέχνη, το οποίο ανακαλεί προγόνους από την αρχαία τραγωδία έως σήμερα, αλλά και αναγνωρίζει στους σημερινούς επιγόνους διαγενεαλογικές συναντήσεις. Η χωρογραφία δεν αναζητά τίτλους πρωτοπορίας ούτε ευαγγελίζεται ότι φέρνει το νέο. Η παρούσα διατριβή επιχείρησε να αναγνωρίσει και να φωτίσει από τον 20ό στον 21ο αιώνα έργα τα οποία αποτελούν, κατά τη γνώμη μας, πυκνώσεις της χωρογραφίας. Στον πρόλογό μας, ο Ρουσώ μιλά για τα παιχνίδια τα οποία απελευθερώνουν τις επιθυμίες, λέγοντας ότι δεν χρειάζεται να προσφύγουμε στα παιχνίδια των αρχαίων Ελλήνων γιατί υπάρχουν σύγχρονα. Τι είναι, όμως, σύγχρονο; Τα συμπεράσματα τα κλείνουν σκέψεις που εδράζονται σε συνέντευξη του Κορνήλιου Καστοριάδη για την «πρωτοπορία», στην αλλαγή της χιλιετίας, με τίτλο: *Κανείς δεν θα πάει ποτέ πιο μακριά από τον Αισχύλο*¹¹⁹⁹. Ο Καστοριάδης μιλά για τη σύγχρονη τέχνη ως μία «παράλογη κούρσα, έναν αγώνα ταχύτητας απλώς και μόνο για χάρη του νεωτερισμού [...] το νέο για το νέο». Επισημαίνει ότι η τέχνη εξαντλείται και καταλήγει στον μεταμοντερνισμό, τον οποίο θεωρεί «βαρύγδουπο και κενό. Επειδή δεν έχει τίποτα να πει, επαναλαμβάνει και ξανασυνθέτει τα ήδη ειπωθέντα». Διαβάζοντας ενεργά την πρόταση αυτή, μας έρχεται στο νου η *παρά-σταση*: η στάση δίπλα στην παράσταση ως πρό(υπο)θεση για να δούμε, να σκεφτούμε, να βιώσουμε το συγχρονικό όχι ως το μπροστά αλλά το δίπλα σε, πλάι με αυτό που έχει παρέλθει χρονικά, γιατί πάλι εδώ είναι. Το νήμα της τέχνης και της σκέψης ξετυλίγεται αενάως.

¹¹⁹⁹ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Κανείς δεν θα πάει ποτέ πιο μακριά από τον Αισχύλο*, Ελευθεροτυπία, 25/9/2000



Εικόνα 27: Σχεδιάγραμμα Χωρογραφίας

Επίμετρο. Προτεινόμενο πλαίσιο για τη χρήση της Χωρογραφίας στην εκπαίδευση στην Ελλάδα

Πώς μπορεί ένα κείμενο για την εκπαίδευση να μην αποβεί διδακτικό ή αυτοαναφορικό; Πρόκειται για ερώτηση που με απασχολεί σοβαρά. Θα επιχειρήσω πάντως, να θέσω συνοπτικά κάποιες σκέψεις και ορισμένα θέματα ως προς την εκπαίδευση με όχημα τη χωρογραφία. Καθώς η διδακτορική διατριβή έχει και μία βιωματική πλευρά, είναι «με μια έννοια μία βιογραφία», όπως πολύ εύστοχα παρατήρησε η επιβλέπουσα Πέπη Ρηγοπούλου, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει και η πράξη - ιδέα της εκπαίδευσης. Θεωρώ ότι η εκπαίδευση είναι ένας χώρος συνάντησης ανθρώπων οι οποίοι φέρουν τις μοναδικότητές τους και δημιουργούν μian ετερογενή ομάδα η οποία, αν υπάρχει έστω και η ελάχιστη ταύτιση αλλά μέγιστη συνύπαρξη, μπορεί να συγκροτήσει μία κοινότητα πολυφωνίας με διαδικασίες και αποτελέσματα θαυμαστά.

Η διευρυμένη εμπειρία διαφορετικών παιδαγωγικών και ειδικότερα στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, σε πέντε χώρες, αμφίδρομα, ως φοιτητή και ως διδάσκοντα, διατρέχει τα τελευταία είκοσι χρόνια της πορείας μου. Βίωσα αρκετά διαφορετικά μοντέλα και μεθόδους παιδαγωγικής που είχαν ως εφιαλτήριο τη συνεργασία. Φαίνεται ότι η διάχυση της συνεργασίας ξεκινά από τη διάθεση και διαθεσιμότητα των διδασκόντων, έπειτα μετακυλίεται στους φοιτητές και πολλαπλασιάζεται μεταξύ τους, και στη συνέχεια διαχέεται προς άλλα ιδρύματα, ινστιτούτα και φορείς αλλά και με ελεύθερα κινούμενους συνεργάτες, καλλιτέχνες ή μη. Οι διδάσκοντες, καλλιεργώντας την αποδοχή και τον σεβασμό στη διαφορετικότητα, ενεργοποιούν το υλικό των φοιτητών και ανταποκρίνονται στις ανάγκες τους. Τα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα θεωρώ ότι πρέπει να είναι κοινότητες ανοικτές, όπου φοιτήτριες και φοιτητές αναπτύσσονται με στόχο να γίνουν ελεύθεροι και σεβαστικοί προς αλλήλους, κριτικά σκεπτόμενοι και ανοιχτόμυαλοι, εργατικοί, αλλά ταυτόχρονα να απολαμβάνουν τον ελεύθερο χρόνο τους μέσα στη σπουδή, χειραφετημένοι. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι το σχολείο συνδέεται με τη σχολή αλλά και με τον δημιουργικό κι ελεύθερο χρόνο τηςσχόλης κι ενασχόλησης, έννοιες αδιαίρετες. Εξού και η διά βίου μάθηση είναι ένα από τα νήματα της χωρογραφίας στην εκπαίδευση.

Η χωρογραφία ως μέθοδος εκπαίδευσης μπορεί να εφαρμοστεί στις διακριτές επιτελεστικές τέχνες αλλά και να διαμορφώσει ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα

σπουδών. Σε ένα τέτοιο τμήμα, οι φοιτητές θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν μαθήματα σχεδίου και χορού, περφόρμανς και βίντεο, θεάτρου και εικαστικής εγκατάστασης. Στην Ελλάδα, τα πεδία των εικαστικών και παραστασιακών τεχνών δεν έχουν συναντηθεί ακόμη στην εκπαίδευση: είτε είναι τμήματα Θεατρικών Σπουδών, θεωρητικών και πρακτικών κατευθύνσεων, είτε είναι σχολές Καλών Τεχνών, κατά βάση ζωγραφική και γλυπτική, όπου στοχευμένα μαθήματα περφόρμανς ή εικαστικής εγκατάστασης προσφέρονται συμπληρωματικά. Στη συνέχεια θα μοιραστώ θέσεις και σκέψεις από δύο κείμενα τα οποία θεωρώ ότι, μεταξύ άλλων τοποθετήσεων, συγκροτούν το στημόνι για την εκπαίδευση της χωρογραφίας και στη συνέχεια θα επιχειρήσω μια πρώτη διεπιστημονική και δια-καλλιτεχνική προσέγγιση, ως εκπαιδευτικό πλαίσιο.

Η Αγωγή του Καταπιεσμένου του Paulo Freire είναι το βιβλίο αναφοράς για μια κριτική παιδαγωγική που εστιάζει στην προσπάθεια να βοηθηθούν οι μαθητές να φτάσουν σε μια περισσότερο κριτική αντίληψη της πραγματικότητάς τους. Εισάγει τον τύπο του δασκάλου ως συνειδητό άνθρωπο που αναγνωρίζει ότι έρχεται σε συνάντηση με άλλους ανθρώπους: τους μαθητές, οι οποίοι επίσης γνωρίζουν· η γνώση αποτελεί ξετύλιγμα ενός διαλόγου ουσίας, για μια αγωγή που επιδιώκει την ελευθερία του ανθρώπου, ώστε να αναγνωρίζουμε τις πολλαπλές αλήθειες οι οποίες θα μας οδηγήσουν σε κοινωνικό μετασχηματισμό.

Ο Célestin Freinet έχει δημιουργήσει έναν ακόμη, για μας παράλληλο, οδηγό παιδαγωγικής, ο οποίος αν και κατά βάση απευθύνεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, θεωρούμε ότι έχει άριστη εφαρμογή και στην τριτοβάθμια. Συγκροτείται από θεμελιακές αρχές, όπως: συνεργασία και πολιτειότητα, κοινοτική-συνεταιριστική οργάνωση της σχολικής ζωής, διαδικασία δοκιμών όπου επιτρέπεται το λάθος, σύνδεση του σχολείου με την κοινότητα-κοινωνία μέσω επιτόπιων ερευνών και δράσεων. Επίσης, εστιάζει στο πώς δημιουργείται μια άλλοτε χαλαρή και άλλοτε συνεκτική κοινότητα. Με την υποστήριξη της τάξης ως κοινότητας αναπτύσσεται η ενδυνάμωση αξιών όπως η αλληλοβοήθεια, το μοίρασμα, το δημοκρατικό πνεύμα, ο αλληλοσεβασμός, η υπευθυνότητα, η φιλία.

Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, στο τμήμα Performance Studies, Fred Moten, λέει σε συνέντευξή του στο περιοδικό *New Yorker* :

«Είμαστε αφοσιωμένοι στην ιδέα ότι οι σπουδές είναι κάτι που το κάνεις με άλλους ανθρώπους. Είναι να μιλάς και να περπατάς μαζί με άλλους ανθρώπους, να δουλεύεις, να χορεύεις, να υποφέρεις μερικές φορές, ένας συνδυασμός όλων και όλα αυτά στο όνομα μιας πρακτικής ως σπουδή. Η έννοια της πρόβας –σαν ένα είδος εργαστηρίου, σαν να παίζεις σ' ένα συγκρότημα, σαν ένας αυτοσχεδιασμός ή όπως οι ηλικιωμένοι άνθρωποι κάθονται σ' ένα παγκάκι ή οι άνθρωποι δουλεύουν μαζί σε ένα εργοστάσιο– αυτές είναι διαφορετικές εκδοχές δραστηριότητας. Το γεγονός ότι αποκαλεί κανείς κάτι σπουδή, είναι για να σηματοδοτήσει ότι η αδιάκοπη και αμετάκλητη πνευματικότητα σε αυτές τις πράξεις είναι ήδη παρούσα».

Το τρίγωνο χώρος-σώμα-θεατής, το οποίο μελετήσαμε στη διατριβή, μεταλλάσσεται εδώ στο τρίγωνο χώρος-σώμα-εκπαιδευόμενος: Μία ομάδα καλλιτεχνών διδασκόντων, με διαφορετικές σπουδές και πεδία, δημιουργούν έναν χώρο φιλοξενίας. Η ομάδα αυτή συνυφαίνεται σε μία πορεία αναζήτησης κι ανακάλυψης και μοιράζεται ένα φάσμα συνεργασιών με προγράμματα σε άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα, εντός κι εκτός χώρας, όπου διδάσκοντες και φοιτητές συγχρωτίζονται και δημιουργούν περιβάλλοντα ανταλλαγής. Η εξωστρέφεια είναι ένα χαρακτηριστικό της χωρογραφίας, και στην εκπαίδευση θα μεταφραζόταν σε διαγενεακή κινητικότητα όπου οι φοιτητές θα συναντούσαν καλλιτέχνες από πολύ διαφορετικές γενιές, εφελήτρια και πορείες, εφαρμόζοντας τη συνεκπαίδευση.

Αυτή η εξωστρέφεια και διεπιστημονικότητα, αρχικά στην ουσιαστική διασύνδεση των διδασκόντων με συναδέλφους διδάσκοντες από άλλα τμήματα, θα εκφραζόταν ως αποτέλεσμα στη δυνατότητα των φοιτητών να παρακολουθούν μαθήματα σε άλλες σχολές, κι έπειτα να φέρνουν τη γνώση και να τη μοιράζονται με την κοινότητα του μαθήματος, του τμήματος ή της σχολής. Με βάση αυτή τη σκέψη, τα μαθήματα που θα μπορούσαν να επιλέξουν οι φοιτητές μπορεί να προέρχονται από διαφορετικά τμήματα εκτός των τεχνών, όπως ιστορία και γεωγραφία, κοινωνιολογία και ανθρωπολογία, θετικές επιστήμες, ψυχολογία και φιλοσοφία κ.λπ. Έτσι κάθε φοιτήτρια / φοιτητής θα μπορούσε να διαμορφώσει ένα μοναδικό πρόγραμμα σπουδών, το οποίο θα εμπλούτιζε κι ενδυνάμωνε τα καλλιτεχνικά project που υλοποιεί.

Ας φανταστούμε τον χωρογράφο, διδάσκοντα και φοιτητή, ως έναν κινούμενο, μαλακό και απαλό, σαν σφουγγάρι, αχινό· καθώς κινείται έχει ανοίγματα και κεραίες 360° αλλά ταυτόχρονα κρατάει το κέντρο του· είναι ένας πλάνητας με συμπαγές σώμα αλλά και ευμετάβλητο πυρήνα, που συλλέγει υλικό από τα περιβάλλοντα τα οποία επισκέπτεται. Μία εκπαιδευτική διαδικασία μάς ξεναγεί σε άλλους τόπους, και η εμπειρία αυτή ανατρέπει και ανατρέπεται, εμβαθύνει αλλά και απλώνεται, και ίσως διαρρηγνύει και διαλύει τις προκαταλήψεις μας για τον Άλλο/η/ους. Ειδικότερα όταν μοιράζομαστε και τον τόπο που ονομάζουμε «οικία», εάν την κατοικούμε ποιητικά.

Ας γίνει αυτό το επίμετρο ένα σχέδιο, μία επιθυμία χώρου. Όπως ο εικαστικός καλλιτέχνης αλλά και ο αρχιτέκτονας, πρόγονοι του χωρογράφου, προετοιμάζουν, καταγράφουν και αποτυπώνουν, ας σχεδιάσουμε κι εμείς με λέξεις τον χώρο διδασκαλίας: Βασικά στοιχεία σε όλες τις αίθουσες θα είναι μετακινούμενες, εύχρηστες βιβλιοθήκες, σαν τρόλεϋ, έτσι ώστε να μπορούν να μεταφερθούν με άνεση βιβλία από μια κεντρική βιβλιοθήκη παντού. Ο ειδικός χώρος μελέτης διδασκόντων και διδασκομένων θα είναι κοινός, όπου επιφάνειες εργασίας και βιβλιοστάσια θα μοιράζονται, ίσως ανά πέντε ανθρώπους σε κάθε δωμάτιο. Θα υπάρχουν ξεχωριστοί χώροι ή γωνιές για συναντήσεις μεταξύ διδασκόντων και διδασκομένων, με άνετα καθίσματα, τραπέζια για γεύματα, με μικρές ή μεγαλύτερες διατάξεις και συνθέσεις δύο ή και πολύ περισσότερων ανθρώπων και σωμάτων, χωρίς μία εκατέρωθεν της καθηγητικής έδρας εξουσιαστική σχέση. Επίσης, θα υπάρχει μία κεντρική κουζίνα, χώρος προετοιμασίας γευμάτων, που θα αποτελεί κεντρικό πυρήνα συναντήσεων.

Ως προς τους χώρους της καλλιτεχνικής πράξης, όχι ότι δεν θεωρούμε τη μελέτη ή τη μαγειρική καλλιτεχνική πράξη, θα υπάρχει σειρά αιθουσών / εργαστηρίων ζωγραφικής, χαρτιού, ξύλου, μετάλλου, πέτρας, κεραμικής, υφάσματος, φωτογραφίας, γύψου, μακέτας, ψηφιακών εφαρμογών, με εποπτικά μέσα για προβολές ταινιών, για διαλέξεις και ακρόαση μουσικής, με κυκλική χρήση. Σε κάθε ένα από αυτά τα εργαστήρια θα υπάρχουν τεχνίτες, οι οποίοι έχοντας κατακτήσει τα υλικά αυτά θα μοιράζονται τεχνικές και παραδόσεις με τους συμμετέχοντες.

Ο κεντρικός χώρος διδασκαλίας (όχι απαραίτητως μόνο ένας), ένας πολυμορφικός και μεταβλητός σε επίπεδα χώρος, που θα μπορεί να μεταποιηθεί σε Μαύρο Κουτί ή Λευκό Κύβο, αναλόγως, θα έχει παράλληλα εποπτικά μέσα και επιφάνειες εργασίας με

καθίσματα τα οποία αναδιοργανώνονται, έτσι ώστε να μεταμορφώνεται σε χώρο διδασκαλίας κυκλικό, μετωπικό ή περίβλεπτο, είτε να εκκενώνεται εντελώς. Ο χώρος διδασκαλίας ιδανικά είναι χώρος δημιουργίας, ικανός να υποδεχθεί όλα τα στάδια, από τη σύλληψη και την έρευνα, τον σχεδιασμό και την υλοποίηση και, στο τέλος, την παρουσίαση. Δηλαδή, προσομοιάζει με καλλιτεχνικό εργαστήριο, χωρίς όμως ένα συγκεκριμένο μέσο να καθορίζει αποκλειστικά τη λειτουργία του. Θα μπορεί να υποδέχεται καβαλέτα για ελεύθερο σχέδιο καθώς και να τοποθετείται ειδικό πάτωμα ώστε να χρησιμεύει για χορό, κίνηση και σωματική έκφραση, να έχει φυσικό φως αλλά να μπορεί επιπλέον να κλείνει με κουρτίνες, λευκές ή μαύρες, ώστε να διευκολύνεται η σπουδή φωτισμού, είτε για ζωγραφική και γλυπτική είτε για παραστασιακές τέχνες. Ο κεντρικός χώρος-μήτρα θα υποδέχεται όλους τους πειραματισμούς συνάντησης μέσων και ανθρώπων, συνδέοντας επιπλέον την εκπαίδευση με διαφορετικές κοινότητες, μέσα από ανοικτά μαθήματα που απευθύνονται και στους κατοίκους μιας πόλης. Και κατά προέκταση, με όλη την πόλη μέσω της διάχυσης της εκπαιδευτικής διαδικασίας σε καθημερινούς, εξω-ιδρυματικούς χώρους.

Όπως και ο Κυριάκος Κατζουράκης υπογραμμίζει: “ [...] φίλος και εχθρός στη διδασκαλία είναι το ίντερνετ και το Google. Προσφέρουν την ψευδαίσθηση της γνώσης και παύει η επιθυμία για περαιτέρω εμβάθυνση και έρευνα, η επιθυμία επικοινωνίας με τον δάσκαλο, η ανάγκη για ανθρώπινη επαφή, όπως λέει και ο Γκρίναγουεϊ: η καλύτερη παρέα του ανθρώπου είναι η κοινότητα μέσα στην οποία ζει [...] ”.

Με αυτές τις σκέψεις και τη σύνδεση της έννοιας της πρακτικής με αυτήν της διδασκαλίας ως συνάντησης, ολοκληρώνουμε αυτή τη ρηγμάτωση στα κανονιστικά οικοδομήματα των καθαρών τεχνών και σπουδών, προτείνοντας τη χωρογραφία είτε ως σεμιναριακό μάθημα είτε ως ένα προπτυχιακό ή μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία και οι υποσημειώσεις ταξινομήθηκαν σύμφωνα με το «Γαλλικό Σύστημα» βιβλιογραφικών παραπομπών, με αναφορά όμως όλου του μικρού ονόματος των συγγραφέων στις υποσημειώσεις. Οι φράσεις «όπως παραπάνω» και «στο ίδιο» αποδόθηκαν με τις λατινικές συντομομορφές «op.cit» και «ibid».

Ελληνόγλωσση

Αθανασίου, Αθηνά, *Ζωή στο όριο*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2007.

Αθανασίου, Αθηνά (επιμ., εισαγ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: νήσος, 2006.

Αντονέν, Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του* (μτφρ. Παύλος Μάτεσις). Αθήνα/Γιάννενα: Δωδώνη, 1992 (1^η έκδ. 1938).

Αγγελική Αυγητίδου & Ιφιγένεια Βαμβακίδου (Επιμ.), *Performace now ν. 1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*. Αθήνα: ΙΩΝ, 2013

Βαροπούλου, Ελένη, *Το ζωντανό θέατρο: δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Άγρα, 2002.

Βολανάκης, Αντώνης (επιμ.), *Στέφανος Λαζαρίδης. Κυνικός ρομαντικός*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2018.

Γερογιάννη Ειρήνη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Αθήνα: FUTURA, 2019.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας / Γώγος, Σάββας, *Επίδαυρος, Το αρχαίο θέατρο - Οι παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος, 2002.

Γκροτόφσκι, Γιέρζι, *Για ένα φτωχό θέατρο, Ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής* (μτφρ. Μιλτιάδης Κώστας). Αθήνα: Κοροντζής, 2010 (1^η έκδ. 1968).

Γλυτζουρή, Αντώνης, *Η σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014.

Γρηγορίου, Μαρώ (επιμ.), *ΧΟΡΟΣ Dance*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2004.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

Δημητριάδης, Δημήτρης, *Η ανθρωπωδία-Η ανάθεση*. Αθήνα: Άγρα, 1986.

Ένσλερ, Ιβ, *Αιδοίων Μονόλογοι* (μτφρ. Αλεξάκη Σταυρούλα). Αθήνα: Νίκη, 2010.

Ελύτης, Οδυσσέας, *Προσανατολισμοί*. Αθήνα: Ίκαρος, 1982.

Έλιοτ Τ.Σ. , *Η έρημη χώρα* (μτφρ. Γ. Σεφέρης). Αθήνα: Ίκαρος, 1997.

Θόδωρος, Γλύπτης, *Στίγματα Πορείας: ίχνη στην άμμο των λέξεων*. Αθήνα: Εστία, 1984.

Καζαντζάκης, Νίκος, *Ασκητική, Salvatores Dei*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2014.

Κατζουράκης, Κυριάκος, *Τάξη στο Χάος. Ζωγραφική-Θέατρο-Κινηματογράφος*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, 2013.

Κόκκος, Γιάννης, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός* (μτφρ. Ειρήνη Λεβίδη). Αθήνα: Καστανιώτη, 1998.

Κονταράτος, Σάββας, *Αρχιτεκτονική και Παράδοση. Ιδεολογίες, πρακτικές και προβλήματα στη χρήση του αρχιτεκτονικού παρελθόντος*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1986.

Κολύρη, Χλόη, *Το φύλο σαν δόλωμα: Ψυχανάλυση, Πολιτική και Τέχνη*. Αθήνα: Πατάκη, 2017.

Κουνέλλης, Γιάννης, *Λιμναία Οδύσσεια*. Αθήνα: Άγρα, 1990.

Λιγνάδης, Τάσος, *Το ζώον και το Τέρας: Ποιητική και Υποκριτική Λειτουργία του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*. Αθήνα: Ηρόδοτος, 1988.

Μακρυγιάννη, Δήμητρα (επιμ., εισαγ.)· ΓεράσιμοςΚουζέλης (επιμ.), *Τα όρια του σώματος, διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: νήσος, 2004.

- Μανιάτης, Γιώργος, Ρίχαρντ Βάγκνερ, Το «Καθαρά Ανθρώπινο». Αθήνα: Πολύτροπον, 2004
- Μαρτινίδης, Πέτρος, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- Μαρωνίτης, Ν. Δημήτρης / Πόλκας Λάμπρος, «Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια», *Αρχαιογνωσία και Αρχαιογλωσσία στη Μέση Εκπαίδευση*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας και Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2012. <http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_014.html?prev=true>, τελευταία επίσκεψη 25/10/2019.
- Μάτεσις, Παύλος (επιμ.), *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου*. Αθήνα: Δωδώνη, 1971.
- Ματθαίον Ευαγγέλιο, Στο κατά, 27:46.
- Μπάρμπα, Εουτζένιο, *Το θέατρο: Μοναξιά, δεξιοτεχνία, εξέγερση*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2001.
- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Αθήνα: νήσος, 2016 (1^η έκδ. 1945).
- Μπούρας, Χαράλαμπος, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Πρώτος τόμος*. Αθήνα: Συμμετρία, 1991.
- Μπρουκ, Πίτερ, *Ο Άδειος Χώρος*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2016 (1^η έκδ. 1968).
- Νιάρχος, Θανάσης (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Τόπος, 2013.
- Ντάφλος, Κώστας, *Επιτελεστικές πρακτικές τέχνης. Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων: δρώντα πρόσωπα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015. <<https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/3174/2/Perform-Final-KOY.pdf>>, τελευταία επίσκεψη 28/09/19.
- Παπαδημητρίου, Μαρία, *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)*. Αθήνα: Futura, 2002. <<https://issuu.com/eliaskarniaris/docs/t.a.m.a.book>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

Παπαδοπούλου, Τέτα (επιμ.), *Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη “Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας”*. Αθήνα: Πόλις, 2000.

Παπαλεξίου, Έλενα, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*. Αθήνα: Πλέθρον, 2009.

Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες. Ο Αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2003.

Πεφάνης, Γιώργος Π., *Θιασώτες & Φιλόσοφοι: Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*. Αθήνα: Παπαζήση, 2016.

Πεφάνης, Γιώργος Π., *Θεατρικά Bestiaria, Θεατρικές και Φιλοσοφικές Σκηνές της Ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήση, 2018.

Πεφάνης, Γιώργος Π., *Σκηνές θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση, 2007.

Πολνταλίζ, Ζαν-Μπερτράν, *Παράθυρα*. Αθήνα: Εστία, 2006.

Πρεβό, Αντουάν Φρανσουά (αββάς Πρεβό), *Η ιστορία του Ιππότη Ντε Γκριέ και της Μανόν Λεσκώ* (μτφρ. Έφη Κορομηλά). Αθήνα: Ωκεανίδα, 1997.

Ρανσιέρ, Ζακ, *Ο χειραφετημένος Θεατής*. Αθήνα: Εκκρεμές, 2015.

Ρηγοπούλου, Πέπη, *Αυτοματοποιητική*. Αθήνα: Άποψη, 1988.

Ρηγοπούλου, Πέπη, *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2002.

Ρηγοπούλου, Πέπη, *Το Σώμα, Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον, Αθήνα, 2008.

Ρηγοπούλου Πέπη, *Σώμα, Τέχνη & Ιατρική: Νόσος, Ενδοσκόπηση, Ίαση*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2016.

Ρουσώ, Ζαν-Ζακ, *Επιστολή στον Ντ' Αλαμπέρ (Περί των θεαμάτων)*. Αθήνα: Στάχυ, 2001.

Σαμαρά, Μαρία / Τοπούζης Κωνσταντίνος, *Ομηρικά έπη Οδύσσεια* (μετάφραση Δ.Ν. Μαρωνίτης). Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος».

<http://ebooks.edu.gr/courses/DSGYM-115/document/4be3d8d2fqcg/523c4a7dix7v/523c4acdwb7.pdf>

Σαρόγλου, Ελένη (επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου: PerformanceFilmVideo 1969-2004*. Αθήνα: Cube Art Editions, 2004.

Σερεμετάκη, Νάντια, *Διασχίζοντας το Σώμα, Πολιτισμός, Ιστορία και Φύλο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πεδίο, 2017.

Σερτώ, Μισέλ ντε, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. Αθήνα: Σμίλη, 2010.

Σεφέρης, Γιώργος, *Τρία κρυφά ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος, 1966.

Σοφοκλέους τραγωδία: «Αίας». Εισαγωγή. Διαδραστικά Σχολικά Βιβλία. <<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-B123/682/4521,20457/>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα, *Μίνως Βολανάκης: Το προνόμιο της παρουσίας*. Αθήνα: ergo, 2009.

Σταυρίδης, Σταύρος, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002.

Τανιζάκι, Τζουνιτσιόρο, *Το εγκώμιο της σκιάς*. Αθήνα: Άγρα, 1995.

Ταρκόφσκι, Αντρέι, *Σμιλεύοντας το Χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1987.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων, *Ιδέες του χώρου στον Εικοστό αιώνα*. Αθήνα: νήσος, 2009.

Τσατσούλης, Δημήτρης, *Διάλογος εικόνων, Φωτογραφία και Σουρεαλιστική Αισθητική στη Σκηνική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio*. Αθήνα: Παπαζήση, 2011.

Τσιάρα, Συναγώ, MacDonald Claire, *Για Πάντα. Λήδα Παπακωνσταντίνου*. Αθήνα: Κύβος Εκδόσεις Τέχνης, 2012.

Τσούχλου, Δήμητρα / Μπαχαριάν, Ασαντούρ, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.), *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / Υπουργείο Πολιτισμού, 1999.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.), *Χορός & Θέατρο: Από τη Ντάνκαν στις Νέες Χορευτικές Ομάδες*. Αθήνα: Έφεσος, 2004.

Φωτόπουλος, Διονύσης, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 1987.

Ξενόγλωσση

Alberro, Alexander; Stimson, Blake(επιμ.), *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Archer, Michael, *Art since 1960*. New edition. London: Thames and Hudson, 2002.

Bachelard, Gaston, *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982 (1^η έκδ. 1958).

Baldinucci, Filippo, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*. Φλωρεντία, 1681.

Bann, Stephen, *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Books, 2003.

Barthes, Roland, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενα*. Αθήνα: Πλέθρον, 1997 (1^η έκδ. 1977).

Baskett, John, *The Horse In Art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.

Bataille, Georges, *Eroticism*. London: Marion Boyars, 1994 (1^η έκδοση: 1957).

Belder, Steven de (επιμ.); Tachelet, Koen (επιμ.), *Salt of the Earth. On dance, politics and reality*. Brussels: Vlaams Theater Instituut, 2001.
<<http://www.nyu.edu/classes/bkg/lepecki-stillness.PDF>>

Bianchini, Samuel; Verhagen, Erik (επιμ.), *Practicable, From Participation to Interaction in Contemporary Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

- Bishop, Claire (επιμ.), *Participation*. London: Whitechapel, 2006.
- Bullock, Alan (επιμ.); Trombley, Stephen (επιμ.), *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: HarperCollins Publishers, 1999.
- Carson, Anne (μτφρ.), *Sophokles, Antigone*. London: Oberon Books, 2015.
- Castelucci, Romeo, Societas Raffaello Sanzio, *Epitaph*, Milano: Ubulibri, 2003.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quixote*. London: Penguin, 1950.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte Povera*. London and New York City: Phaidon, 2005.
- Celant, Germano (επιμ.), *Jannis Kounellis*. Venice: Fondazione Prada, 2019.
- Collins, Jane; Nisbet, Andrew (επιμ.), *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. Λονδίνο: Routledge, 2010.
- Conrads, Ulrich (επιμ.), Programs and manifestoes on 20th-century architecture, (transl. Michael Bullock). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.
- Current Medical Diagnosis & Treatment*. (37th Ed.), Connecticut: Appleton & Lange Stamford, 1998.
- Davis, Tracy C. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, 2008.
- Debord, Guy, *The society of the spectacle*. Νέα Υόρκη: Zone Books, 1999 (1^η έκδ. 1967).
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Χίλια πλατώματα*. Αθήνα: Πλέθρον, 2017.
- Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yves-Alain, Buchloh Benjamin, Παπανικολάου Μιλτιάδης Μ. (επιμ.), *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance, A new Aesthetics*. Λονδίνο: Routledge, 2008.

- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic, 2014.
- Ford, John, *Κρίμα που είναι πόρνη*. Αθήνα: Μπουκουμάνης, 1986.
- Frampton, Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ιστορία και Κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1987.
- Freinet, Célestin, Θεσμική και κριτική παιδαγωγική: Για ένα ελεύθερο, ανοιχτό και συνεργατικό σχολείο (Επιμ.: Σοφία Λάχλου, Χαράλαμπος Μπαλτάς, Δέσποινα Καρακατσάνη). Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων, 2017.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998 (1^η έκδ. 1967).
- Goldberd, Roselee, *Performance Art*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 1999.
- Goldberg, RoseLee, *LIVE: Art and Performance, One Hundred Years*. London: Tate Publishing, 2004.
- Goldberd, Roselee, *Performance Now: Live Art for the 20th Century*. London: Thames & Hudson, 2018.
- Gombrich, Ernst H., *Σκιαί Ερριμμέναι, η απόδοση της σκιάς στη Δυτική Τέχνη*. Αθήνα: Άγρα, 2005.
- Goodwin John (επιμ.), Hall Peter (προλ.), *British theatre design: the modern age*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989.
- Hall, Peter, *Exposed by the Mask*. London: Oberon Books, 2000.
- Hammerton, J.A. (επιμ.), *Peoples of All Nations*. London: Amalgamated Press, 1922.
- Harrison, Charles (επιμ.), Wood Paul (επιμ.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, Cornwall: Blackwell, 2002.
- Harrison's Principles of Internal Medicine* (14th Ed.). New York: Mcgraw-Hill, 1998.

- Heathfield, Adrian (επιμ.), *LIVE: Art and Performance*. London: Tate Publishing, 2004.
- Heidegger, Martin, *Η Τέχνη και ο Χώρος*. Αθήνα: Ίνδικτος, 2006.
- Howard, Pamela, *What is scenography?* Λονδίνο: Routledge, 2002.
- Innes, Christopher; Craig Edward Gordon, *A Vision of the Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- Jappe, Anselm, *ΓκυΝτεμπόρ*. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998.
- Johnson, Dominic, *Theatre and The Visual*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Kaye Nick, *Site-specific Art, performance place and documentation*. London and New York: Routledge, 2000.
- Kelleher, Joe, *theatre & politics*. Λονδίνο: Palgrave and Macmillan, 2009.
- Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge and London: MIT Press, 2004.
- Laban, Rudolf von; Ullmann, Lisa, *The mastery of movement*. Alton, Hampshire: Dance Books, 2011.
- Leach, Neil (edit.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997.
- Lecat Jean-Guy, Todd Andrew, *The Open Circle, Peter Brook's Theatre Environments*. London: Faber and Faber, 2003.
- Lee, Michael (επιμ.), *Stefanos Lazaridis*. Λονδίνο: Tim Williams, 2010.
- Lefebvre, Henri, *La production de l' espace*. Paris: Anthropos, 2000 (1^η έκδ. 1974).
- Lehmann, Hans Thies, *Postdramatic Theatre*. Λονδίνο: Routledge, 2006.
- Lepecki, Andre, *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London: Routledge, 2016.
- Machon, Josephine, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Λονδίνο: Palgrave and Macmillan, 2011.

Martin, Randy, *Critical Moves, Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

McAuley, Gay, *Space in Performance*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

McDonough, Tom (επιμ., μτφρ.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Mitter Shomit, Shevtsova Maria (επιμ.), *Fifty Key Theatre Directors*, London and New York: Routledge, 2005.

Montanelli, Indro, *Ιστορία των Ρωμαίων*. Αθήνα: Τρία Φύλλα, 1991.

Nancy, Jean-Luc; Connor, Peter (επιμ.), *The Inoperative Community*. Theory and History of Literature 76, Μινεάπολις και Οξφόρδη: University of Minnesota Press, 1991.

Nietzsche, Friedrich, *Human All-Too-Human - A Book For Free Spirits*. Part II. New York: The MacMillan Company, 1913. <http://www.gutenberg.org/files/37841/37841-pdf.pdf?fbclid=IwAR0TYqd4tpxX3kmZ_Arx3dpR4_VQSaWlxoFooWrA3IraC8030bkuop tQW48

Ruth Padel, *Making Space Speak* στο (επιμ.) John J. Winkler και Froma I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context*, Princeton: Princeton University Press, 1992

Palaiologou, Helene, *Brodez d' après des Tissages Cretois*. Athènes: Perigites, 1983.

Phelan, Peggy, *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 1997.

Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2001,

Sagia, Alexandra, «Art as Social Practice. Victoria Square Project: a “Social Sculpture” in the Centre of Athens», *Paths to Innovation in Culture*. Sofia: Sofia Development Association, Goethe-Institute Bulgaria and the authors of the individual articles, 2017.

Schechner, Richard, *Performance Theory*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2003 (1^η έκδ. 1982).

Shank, Theodore, *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.

Sheets-Johnstone, Maxine, *Putting movement into your life: A beyond fitness primer*. North Charleston, SC: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Silberberg, Susan; Lorah, Katie, *Places in the Making: How placemaking builds places and communities*. Boston: MIT Press, 2013.

Solnit, Rebecca, *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin Books, 2001.

Spengler, Oswald, *Η Παρακμή της Δύσης. Περίγραμμα μιας μορφολογίας της Παγκόσμιας Ιστορίας. Μορφή και Πραγματικότητα (Πρώτος Τόμος) / Κοσμοϊστορικές προοπτικές (Δεύτερος Τόμος)*. (1^η έκδ.: 1918). Αθήνα: Τυπωθήτω/Δαρδανός, 2005.

Storch, Wolfgang (επιμ.), *Ο Γιάννης Κουνέλλης και το Θέατρο*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2002.

Tschumi, Bernard, *Event-cities 2*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

Tufnell, Miranda; Crickmay, Chris, *Body, Space, Image: Notes Towards Improvisation and Performance*. Binsted, Hampshire: Dance Books, 2001.

Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Varley, Julia, *Πέτρες από νερό, Σημειώσεις μιας ηθοποιού του θεάτρου Οντίν*. Αθήνα: Δωδώνη, 2019.

Vergine, Lea, *Body Art and Performance. The Body as Language*. Μιλάνο: Skira, 2000.

Vienet, Rene, *Μάης 1968. Λυσσασμένοι και Σιτουασιονιστές στο Κίνημα των Καταλήψεων*. Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1978.

Wallis, Brian (επιμ.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

Weber, Elizabeth (επιμ.), *Jacques Derrida: Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

Zaltzman, Nathalie, *Η αναρχική ενόρμηση*. Αθήνα: Εστία, 2019.

Zarilli, Philip, *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide*. London and New York: Routledge, 2002.

ΕΝΤΥΠΑ, ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΙ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Bishop, Claire, «Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention», *TDR: The Drama Review*, Vol. 62, No. 2. Cambridge, MA: MIT Press, Summer 2018 (T238), σελ.22-42.

Bishop, Claire, «Death Becomes Her: Maria Hassabi at the Museum». *Parkett*. Vol. 98, 2016, σελ. 7-11.

Bishop, Claire, «Η κοινωνική στροφή: η συνεργασία και η δυσφορία με αυτή». *Κριτική + τέχνη*, Τεύχος 3, 2009.

Campbell, Patrick; Spackman, Helen, «With/out An-aesthetic: The Terrible Beauty of Franko B». *The Drama Review*. 42, 2 (T160), Winter 1998, σελ. 56.

Campbell-Johnston, Rachel. «No Blood no Glory», *The Times*, May 9, 2001.

Finch, Hilary, «Italian Opera on an Olympian score». *The Times*, 12/9/2000, σελ. 16.

International Situationist (μτφρ. Fabian Thompson), No. 4, June 1960. <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>>.

Jeal, Erika, «Stripped-down Verdi with an extra edge». *Guardian*, 02/12/00, σελίδα άγνωστη - υλικό από το MIET.

Καστοριάδης, Κορνήλιος, «Κανείς δεν θα πάει ποτέ πιο μακριά από τον Αισχύλο», *Ελευθεροτυπία*, 25/9/2000.

Kay, Graeme, «Stefanos Lazaridis - master builder». *Opera Magazine*, Σεπτέμβριος 2000, σελ. 1058.

Klein, Yves, *Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility to Dino Buzzati. Series n° 1, Zone 05*, 26 January 1962, <<http://www.yvesklein.com/en/selection-d-oeuvres/view/89/immaterial/941/transfer-of-a-zone-of-immaterial-pictorial-sensibility-to-dino-buzzati-series-n1-zone-05/?of=14>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Kwon, Miwon, «One Place After Another. Notes on Site-Specificity», *October*, τχ. 80, Άνοιξη 1997.

Meier, Allison, «The Calm and Controversy of 12 Horses in an Art gallery». *Hyperallergic*, <<https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12-horses-in-an-art-gallery/>>, δημοσιεύτηκε: 26/06/2015.

Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1975). Ανατύπωση στο: Wallis, Brian (επιμ.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Νέα Υόρκη: New Museum of Contemporary Art, 1984, σελ. 362.

Nora, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, Spring 1989, σελ. 7-24.

<<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf>>, δημοσιεύτηκε 16/08/2007, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Porter, Andrew, «British Opera diary: Manon Lescaut», *Opera*. December 2000, σελ. 1488.

Ramsden, Mel, «On Practice», *The Fox*, τ. 1, τχ. 1. Νέα Υόρκη: Art and Language Foundation, 1975, σελ. 66-83. Ανατύπωση στο: Alexander Alberro (επιμ.), Blake Stimson, *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009, 170-199.

Richards, Mary, «Specular Suffering: (Staging) the bleeding body», *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 88, 2008, σελ. 108-119.

Rosler, Martha, «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience», *Exposure*, τ. 17, τχ. 1. Άνοιξη 1979, σελ. 10-25.

Saaze, Vivian Van, «In the absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's constructed situations». *Revista de Historia da Arte*, No. 04. Performing Documentation, 2015, σελ. 57.

Seckerson, Edward, «The prophet motive». *The Times*, 04/12/2000, σελ.19.

Sutcliffe, Tom, «Context and Subtext: Designing from Within». *Coliseum, the magazine of English National Opera*. Autumn 2000.

Τατσούλης, Δημήτρης, «Φεστιβαλικά», Μηνολόγια. *Νέα Εστία*, τχ. 1737, Σεπτέμβριος 2001, σελ. 355-358.

White, Robin (interviewer); Cage, John; Barry, Robert; Steir, Pat; Reich, Steve; Marioni, Tom; Haacke, Hans; Mangold, Robert; Burden, Chris; Buren, Daniel; Kounellis, Jannis, *View*, Vol. 1 No. 1, Oakland, CA: Crown Point Press, Point Press Publications, 1978-1979.

Zimmer, Elizabeth (interviewer), Paxton Steve (interviewee), «The Small Dance (an interview with Steve Paxton)». *Quarterly*. Vol. 3, n.1, Fall 1977, σελ. 11.

ΑΡΘΡΑ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Adam, Georgina, «Frieze gets bolder at 2013 New York art fair», *BBC*, <<http://www.bbc.com/culture/story/20130513-80ft-balloon-dog-seeks-new-owner>>, δημοσιεύτηκε: 13/05/13, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Αδαμοπούλου, Μαίρη, «Γιάννης Κουνέλλης. Κάνει το θέατρο... σφαγείο», *ΤΑ ΝΕΑ*, <<https://www.tanea.gr/2005/12/13/lifearts/culture/giannhs-koynellhs-kanei-to-theatro-sfageio/>>, δημοσιεύτηκε: 15/12/2005.

Αδαμοπούλου, Μαίρη, «Θανάσης Τότσικας - Χρήστος Ιωακειμίδης. Ποιος θα ορίσει την τέχνη;», *ΤΑ ΝΕΑ*, <<https://www.tanea.gr/2003/12/15/lifearts/culture/thanashs-totsikas-xphstos-iwakeimidhs-pois-tha-orisei-tin-texni/>>, δημοσιεύτηκε: 14/12/2003.

Asantewaa, Eva Yaa, «Maria Hassabi», *Dance Magazine*.

<<http://mariahassabi.com/press/>>, δημοσιεύτηκε: 07-10/11/2007, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 21/09/19.

Bad at Sports, «Interview with Rick Lowe», *artpractical.com*,

<<https://www.artpractical.com/column/interview-with-rick-low/>>, δημοσιεύτηκε: 23/04/2015.

Βακαλό, Ελένη, «Έκθεση σκηνογραφίας», *TA NEA*, 3/11/1972.

Βαρβέρης, Γιάννης, « “Ορέστεια” πνευματικά κουραστική...», *Η Καθημερινή*, 22/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7712>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Barliant, Claire; Trotman, Nat, *Tino Sehgal, This Progress*,

<<https://www.guggenheim.org/artwork/22502>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/2019.

Batty, David, «Tino Sehgal wins Golden Lion for best artist at Venice Biennale», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/01/tino-sehgal-golden-lion-best-artist>>, δημοσιεύτηκε: 01/06/13, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Beyst, Stefan, *iannis kounellis, the metamorphoses of apollo*, 2002 , <http://d-sites.net/english/kounellis.html?fbclid=IwAR0eCWyO_g4vCQtw_DmHQPcKQTfaZp_u83Kw5NJMSFpafOlrpmvYRfu0SI>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

Birnbaum, Daniel, «Mice and Man - Carsten Holler and Rosemarie Trockel». *Artforum*, Vol. 39, No. 6, February 2001, σελ. 114-119.

Bollen, Christopher, «Maria Hassabi». *InterviewMagazine*,

<<https://www.interviewmagazine.com/art/maria-hassabi>>, δημοσιεύτηκε: 26/02/2016.

Βρεττός, Χρήστος, «Γιατί μιλάνε όλοι για την Πλατεία Βικτωρίας», *Athens Voice*,

<https://www.athensvoice.gr/life/urban-culture/athens/551961_giati-milane-oloi-gia-tin-plateia-viktorias>, δημοσιεύτηκε: 05/06/2019.

Γεωργίου, Ανδριανός, «Για την “Ορέστεια” του Αισχύλου απ’ το Εθνικό Θέατρο. “Ορέστειας” διαλογικά επακόλουθα», *Ραδιοτηλεόραση*, 11/08/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7609>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Γραμματάς, Θεόδωρος, *Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο*, <http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

Δημητρακοπούλου, Σταματία, «Πέρασα Δυο Μέρες με την Μαρία Παπαδημητρίου που θα εκπροσωπήσει την Ελλάδα στην 56η Μπιενάλε», *Vice*, <<https://www.vice.com/gr/article/d7gn4z/maria-papadimitriou-synenteyksi-eikastikos>>, δημοσιεύτηκε: 24/10/2014.

Cohen-Cruz, Jan; Lowe, Rick, «The Poetic Residue: On the Difference Between a Civic Action and an Art Project», *A Blade of Grass*, <<http://www.abladeofgrass.org/articles/poetic-residue-interview-rick-lowe/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

Columbus, Nikki, *Artforum*. 28 November 2011, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 24/09/19.

Coveney, Michael, «Marat/Sade: The play that began a stage revolution», *Independent*, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/maratsade-the-play-that-began-a-stage-revolution-2365086.html>>, δημοσιεύτηκε: 04/11/2011.

Cross, Anthony, *The Animal is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art*, Texas State University, Earlier versions of this paper were presented at the Works in Progress series at Texas State University in November 2016 and the Pacific Division Meeting of the American Society for Aesthetics in April 2017, σελ. 10. <https://static1.squarespace.com/static/5d6d42cacbc1df0001d35899/t/5d6fe432bc1cd6000142b741/1567614002974/animalsartjaac_preprint.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

Dorment, Richard, «What a performance!» *The Telegraph*,
<<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/4181926/What-a-performance.html>>,
δημοσιεύτηκε: 24/04/2002.

Elsom, H.E., «Work in progress»,
ConcertoNet.com, <http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=786>,
τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

Fitzpatrick, Chris, «18 down, 17 up: a pause with Maria Hassabi», *Art Papers*.
September-October 2013, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του
mariahassabi.com: 24/09/19.

Gogarty, Larne Abse, On the uses and abuses of social space. «Art & Gentrification».
Features 01. *Art Monthly*, February 14, 373, σελ. 7-11.

Grady, Constance, «The waves of feminism, and why people keep fighting over them,
explained», 20 July 2018, <<https://www.vox.com/2018/3/20/16955588/feminism-waves-explained-first-second-third-fourth>>.

Ζούση, Μάνια, «Γιάννης Κόκκος: Χρειάζεται πνευματική αντίσταση στις ακροδεξιές
πολιτικές της Ευρώπης και του κόσμου», *Η Αυγή*,
<<http://www.avgi.gr/article/10812/9101126/chreiazetai-pneumatike-antistase-stis-akrodexies-politikes-tes-europes-kai-tou-kosmou>>, δημοσιεύτηκε: 17/08/2018,
τελευταία επίσκεψη: 19/09/2019.

Θυμέλη, «“Ορέστεια” από το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 11/07/2001. Σε: Αρχείο
του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7763>>, τελευταία επίσκεψη
19/09/2019.

Holler, Carsten; Trockel, Rosemarie, «Introduction», *Antennae* (Pig). Issue 12-Spring
2010, σελ. 7. <<https://verenaenvarkens.files.wordpress.com/2016/09/antennae-issue-12.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19.

Horwitz, Andy, «Andy's Weeks in Review(s)», CULTUREBOT.

<<https://www.culturebot.org/2011/11/11606/andys-week-in-reviews/>>, δημοσιεύτηκε: 05/11/2011.

Jones, Amelia, « "Corporeal Malediction": Franko B's Body/Art and the Trace of Whiteness». *Blinded by Love*, Bologna: Damiani Editore, 2006.<http://www.franko-b.com/Corporeal_Malediction.html>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

isidorou, «Rosi Braidoti, Το μετά ανθρώπινο ως ζώο-εν-τω-γίγνεσθαι», [φρμκ] *Φάρμακο/ εξαμηνιαίο περιοδικό*, τεύχος 12-13, Αθήνα: Εκδόσεις ΦΡΜΚ, 2019. <https://frmk.gr/2019/07/01/rosi-braidoti_1/>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/19.

Jowitt, Deborah, «Split Screen Live: Maria Hassabi's Gloria. A double image of two intrepid dancers», *The Village Voice*. <<http://mariahassabi.com/press/>>, δημοσιεύτηκε: 25/11/2007, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 21/09/19.

Κατάκη, Ματίνα, « "Ορέστεια" ή το παιχνίδι της μεγάλης προσδοκίας», *Επενδυτής*, 15/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7697>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Κανελλοπούλου, Σοφία, «Ο Rick Lowe "σμιλεύει" ένα κοινωνικό γλυπτό για την documenta 14», *clickatlife*, <<https://www.clickatlife.gr/culture/story/99039>>, δημοσιεύτηκε: 13/04/2017.

Καρουζάκης, Γιώργος, «Γιάννης Κουνέλλης: Ανικανοποίητος στο διηνεκές». Στο «Αφιέρωμα: Γιάννης Κουνέλλης (1936 - 2017)», *LIFO*, <https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/133671>, δημοσιεύτηκε: 16/02/2017.

Κλεφτόγιαννη, Ιωάννα, «Ρικ Λόου: Είμαι στην Αθήνα για να μεταμορφωθούν τα πράγματα κι εδώ», *Popaganda*, <<https://m.popaganda.gr/rick-lowе-documenta14-interview/>>, δημοσιεύτηκε: 13/05/2017.

Klimkeit, Lena; Hülsmeier, Dorothea, «Jannis Kounellis ist tot», *SpiegelOnline*, <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/jannis-kounellis-tot-arte-povera-kuenstler-mit-80-gestorben-a-1135122.html>>, δημοσιεύτηκε 17/02/2017.

Kourlas, Gia, «New York Gloria Days», *Time Out*.

<<https://www.timeout.com/newyork/dance/gloria-days>>, δημοσιεύτηκε: 08/11/2007.

Λάλας, Θανάσης, « “Είμαι ένας τυφλός ζωγράφος”: Όταν ο Γιάννης Κουνέλλης είχε μιλήσει συναρπαστικά στο περιοδικό 01», LIFO,

<https://www.lifo.gr/articles/arxeio_articles/133813>, δημοσιεύτηκε: 18/02/2017.

Λοβέρδου, Μυρτώ, «Γιάννης Κόκκος», *Το Βήμα. Πολιτισμός*,

<<https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/giannis-kokkos-4>>, δημοσιεύτηκε: 21/11/2008, τελευταία επίσκεψη: 19/09/2019.

Λοβέρδου, Μυρτώ «Γιάννης Κουνέλλης. Η Ελλάδα θέλει να χάσει την ταυτότητά της».

Το Βήμα. Πολιτισμός, <<https://www.tovima.gr/2010/11/27/culture/b-giannis-koynellis-b-br-i-ellada-thelei-na-xasei-tin-taytotita-tis/>>, δημοσιεύτηκε: 27/11/2010.

Λοβέρδου, Μυρτώ, «Στέφανος Λαζαρίδης». *Το Βήμα. Archive*,

<<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/stefanos-lazaridis-2/>>, δημοσιεύτηκε: 08/10/2000, τελευταία επίσκεψη: 20/09/2019.

Λοϊζου, Στέλλα, «Η μεγάλη κοροϊδία. “Ορέστεια” του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου», *Το άλλο Βήμα*, 13/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <[http://www.nt-](http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7705)

[archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7705](http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7705)>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Malašauskas, Raimundas (curator), «οΟ», Cyprus and Lithuanian Pavilion, από:

<<http://mariahassabi.com/work/intermission/>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/19.

Μαραγκού, Μαρία, «Μνήμες και κτερίσματα σε υδάτινο περιβάλλον», *Ελευθεροτυπία*,

<<https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/idadino.pdf>>, δημοσιεύτηκε: 08/10/2007, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

Moss, Donny, «Live Horse Exhibit at NYC Art Gallery Triggers Backlash and Protests (Video)», *theirturn.net*, <<https://theirturn.net/2015/06/30/live-horse-exhibit-triggers-protests/>>, δημοσιεύτηκε 30/06/2015.

Μποζώνη, Αργυρώ, «Συνέντευξη Γιάννης Κόκκος», *Lifo*,
<<https://www.lifo.gr/mag/features/4389>>, δημοσιεύτηκε: 16 /07/2014, τελευταία
επίσκεψη: 19/09/2019.

Nelson, Noah J., «The No Proscenium Glossary». No Proscenium,
<<https://noproscenium.com/the-no-proscenium-glossary-for-audiences-c1597d510268>>, δημοσιεύτηκε 19/02/2015, ενημερώθηκε: 14/09/2019.

Παπασωτηρίου, Ελένη, «Ένα μεγάλο τίποτε» *Flash.gr*, 10/07/2001. Σε: Αρχείο του
Εθνικού Θεάτρου,
<[http://www.nt-archive.gr/
viewfiles1.aspx?playID=579&pubFileDisk=YE2001_07_CR003_2_sc.jpg&pubID=7633](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=579&pubFileDisk=YE2001_07_CR003_2_sc.jpg&pubID=7633)
>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Παρίδης, Χρήστος, «Συνέντευξη Γιάννης Κόκκος», *Lifo*,
<<https://www.lifo.gr/mag/features/3067>>, δημοσιεύτηκε: 08 /02/2012, τελευταία
επίσκεψη: 19/09/2019.

Παρίδης, Χρήστος, «Τίνο Σεγκάλ: «Οι ομοιότητες στους ανθρώπους είναι περισσότερες
από τις διαφορές», *LIFO*, <<https://www.lifo.gr/mag/features/4499>>, δημοσιεύτηκε:
01/10/14, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Πατσαλίδης, Σάββας, «Audience Participation and the Theatre's Role in the Age of
Post-Postmodernity (Greece)», Paper presented in Jönköping, at the Swedish
Performing Arts Biennial 2013. *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC
webjournal/Revue web de l'AICT*, Issue No9, February 2014,
<<http://www.critical-stages.org/9/audience-participation-and-the-theatres-role-in-the-age-of-post-postmodernity-greece/#end1>>, τελευταία επίσκεψη 02/10/19.

Πατσαλίδης, Σάββας, «Η κρίση της “Ορέστειας” και η κρίση της κριτικής»,
Αγγελιοφόρος της Κυριακής, 23/09/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου,
<<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7787>>, τελευταία
επίσκεψη 19/09/2019

Pelowski Matthew, Markey Patrick S., Forster Michael, Gerger Gernot, Leder Helmut,
«Move me, astonish me...delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of
top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding

affective, evaluative, and neurophysiological correlates», *Physics of Life Reviews*, Volume 21, July 2017, University of Vienna, Faculty of Psychology, p.80-125.
<<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1571064517300325?via%3Dihub>>, δημοσιεύτηκε: 27/02/2017.

Πουρνάρα, Μαργαρίτα, «Ο Έλληνας της Arte Povera», *Η Καθημερινή*. Αρχείο Πολιτισμού, <<https://www.kathimerini.gr/458373/article/politismos/arxeio-politismoy/o-ellhnas-ths-arte-povera>>, δημοσιεύτηκε: 19/05/2012.

Ρηγοπούλου, Πέπη, «Το έργο αποκάλυψη και δωρεά», *Η Εφημερίδα Των Συντακτών*, <https://www.efsyn.gr/stiles/triti-matia/152846_ergo-apokalypsi-kai-dorea>, δημοσιεύτηκε: 06/06/2018, τελευταία επίσκεψη: 21/09/2019.

Ρηγοπούλου, Πέπη, «Για την περφόρμανς την εποχή της κρίσης», *Πλατφόρμα η-Τάξη ΕΚΠΑ*. Στο: <<https://eclass.uoa.gr/document/file.php/MEDIA254>>, τελευταία επίσκεψη: 03/10/19.

Picard, Anna, «Sex-fuelled Puccini makes a Freudian slip», *Independent*, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/sex-fuelled-puccini-makes-a-freudian-slip-701897.html>>, δημοσιεύτηκε 24/09/2000.

La Rocco, Claudia, «The Listings: April 7 - April 13; MARIA HASSABI», *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2006/04/07/arts/movies/the-listings-april-7-april-13-maria-hassabi.html>>, δημοσιεύτηκε: 07/04/2006.

Σαριλάκη, Βασιλικά, «Ο Κουνέλλης των φτωχών και της εργατικής τάξης», *TVXS*, <<https://tvxs.gr/news/blogarontas/o-koynellis-ton-ftoxon-kai-tis-ergatikis-taksis>>, δημοσιεύτηκε: 18/02/2017.

Savrami, Katia, «A duet between science and art: neural correlates of dance improvisation», *Research in Dance Education*, 2017, σελ. 273-290.
<<http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2017.1369509>>, δημοσιεύτηκε 12/09/17.

Scherr, Apollinaire, «Street movement», *Financial Times*, 3 August 2012, <<http://mariahassabi.com/press/>>, επίσκεψη μέσω του mariahassabi.com: 24/09/19.

Arman, «Manon in the Desert, Wagner on the Beach». *Opera Quarterly*, 2008, <https://www.academia.edu/3105680/Manon_in_the_Desert_Wagner_on_the_Beach>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

Segal, Naomi, «The Femme Fatale: A Literary and Cultural Version of Femicide», *Qualitative Sociology Review*, Volume XIII, Issue 3, 2017, σελ. 102, βλ. <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume42/QSR_13_3_Segal.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

Sulcas, Roslyn, «Dance in Review. Gloria», *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2007/11/10/arts/dance/10roun.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/Organizations/D/Danspace%20Project>>, δημοσιεύτηκε: 10/11/2007.

Tan, Monica, «Ai Weiwei poses as drowned Syrian infant refugee in 'haunting' photo», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/ai-weiwei-poses-as-drowned-syrian-infant-refugee-in-haunting-photo>>, δημοσιεύτηκε: 01/02/2016.

The Editors of Artnews, «Kounellis Horses Have First U.S. Showing at Gavin Brown's Enterprise», *Artnews*, <<https://www.artnews.com/art-news/news/kounellis-horses-have-first-u-s-showing-at-gavin-browns-enterprise-4434/>>, δημοσιεύτηκε: 25/06/2015.

Thorne, Harry, «Stillness is the Move», *FRIEZE*. (Issue 195. May 2018), <<https://frieze.com/article/maria-hassabi-stillness-move>>, δημοσιεύτηκε: 16/ 04/ 2018.

Τιμογιαννάκης, Παναγιώτης, «Απογοήτευση την πρώτη μέρα των 'Επιδαυρίων'. 'Ορέστεια': Ελλείψεις και λάθη σε σκηνοθεσία και ερμηνείες», *Ελεύθερος Τύπος*, 09/07/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7679>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Tramboulis, Theofilos; Tzitzilakis, Yorgos, «When crisis becomes form. Athens as a paradigm». *Stedelijk Studies*. <<https://stedelijkstudies.com/journal/when-crisis-becomes-form-athens-as-a-paradigm/>>, <Stedelijk-Studies-6-When-Crisis-Becomes-Form-Tramboulis-Tzirtzilakis.pdf>, σελ. 7/11.

Τσιγκόγλου, Σταύρος, «Από το Αρχείο: "Outlook" Αθήνα 2004 - Μια έκθεση με κυρίαρχο στοιχείο τις εικόνες», *Liberal*, <<https://www.liberal.gr/apopseis/apo-to-archeio-Outlook-athina-2004---mia-ekthesi-me-kuriarcho-stoicheio-tis-eikones/181561>>, δημοσιεύτηκε: 14/12/2017.

Τσιολακίδης, Δημήτρης, «Ο ασκητικός τύπος θρησκευτικής ζωής», *Πεμπτουσία*. Ορθοδοξία, Πολιτισμός, Επιστήμες. <<https://www.pemptousia.gr/2016/11/o-askitikos-tipos-thriskeftikis-zois/>>, Δημοσίευση: 02/11/2016, τελευταία επίσκεψη: 20/10/2019.

Τσουβαλά, Μαρία, «Σώμα-Μνήμη-Πόλη: Μια φαινομενολογική διερεύνηση της έννοιας του χώρου μέσα από τον χορό», *Choros International Dance Journal* (2), Άνοιξη 2013, σελ. 104. <<https://app.box.com/s/k6d6q6dzd7roipyr7db0wwfmfctgk8t2>>, τελευταία επίσκεψη: 02/10/19.

Τσουβαλά, Μαρία, «Χορεύοντας στο Μουσείο», *Museum edu 1*. Museum Education and Research Laboratory, University of Thessaly, May 2015, σελ. 68, <<http://museumedulab.ece.uth.gr/main/sites/default/files/3.%20DANCING%20IN%20THE%20MUSEUM%202.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

Χαραμή, Στέλλα, «Από τις Συρακούσες στην Επίδαυρο: Ο Γιάννης Κόκκος επιστρέφει στις πηγές του αρχαίου δράματος», Ιστορίες/Επίκαιρα, *monopoli.gr*, <<https://www.monopoli.gr/2018/08/07/istories/epikaira/167154/apo-tis-syrakoyses-sthn-epidayro-o-giannhs-kokkos-epistrefei-stis-phges-toy-archaiou-dramatos/>>, δημοσιεύτηκε 07/08/2018.

Χατζιωάννου, Έλενα. Δ., «Ο ουρανοξύστης... *Ορέστεια* σε τρεις θεατρικές πράξεις», *Τα Νέα*, 08/05/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=579&pubFileDisk=YE2001_07_CR039_1_sc.jpg&pubID=8007> , τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

Χρονάς, Γιώργος, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης αυτοπροσώπως», *Lifo*, <https://www.lifo.gr/articles/arxeio_articles/98503/o-dimitris-dimitriadis-aytoprosopos>, δημοσιεύτηκε: 10/08/2018, τελευταία επίσκεψη: 21/10/2019.

Varopoulou, Eleni; Cabrera, Claudia (μτφρ.), «Aspectos del teatro moderno en Grecia», *Culturaunam*,

<<http://www.catedrabergrman.unam.mx/index.php/es/memoria/textos/376-aspectos-del-teatro-moderno-en-grecia>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019

Wallace, David, «Fred Moten's Radical Critique of the Present», The New Yorker, <<https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/fred-motens-radical-critique-of-the-present>>, δημοσιεύτηκε: 30/04/2018.

Winterson, Jeanette, «Manon Lescaut», Published in The Times, June 2010, <<http://www.jeanettewinterson.com/journalism/manon-lescaut/>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

χ.σ., «Η έκθεση του Τίνο Σεγκάλ στη Ρωμαϊκή αγορά σε κάνει ξανά Έλληνα», *Πρώτο Θέμα. Πολιτισμός*, <<https://www.protothema.gr/culture/article/413436/-i-ekthesi-tou-tino-segal-sti-romaiiki-agora-se-kanei-xana-ellina/>>, δημοσιεύτηκε: 26/09/2014, τελευταία επίσκεψη: 26/09/19.

χ.σ., «Τρεις γενιές ηθοποιών στην 'Ορέστεια' του Εθνικού», *Το Βήμα*, 22/06/2001. Σε: Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, <<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=579&pubID=7719>>, τελευταία επίσκεψη 19/09/2019.

χ.σ., «Στεφάνι στον άγνωστο ξένο». *Ελευθεροτυπία*, <<https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/eleftuerotypia.pdf>>, δημοσιεύτηκε: 07/09/2007, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

χ.σ., «Animal rights protestors demonstrate against Gavin Brown's restaging of Jannis Kounellis's Untitled (12 Horses)». *ArtReview*, <https://artreview.com/news/news_30_june_2015_animal_rights_protestors_demonstrate_against_kounellis_12_horses/>, δημοσιεύτηκε 30/06/2015.

«Against the Reified Image: The "Failure" of Constructivist Stage Design», <<https://www.radford.edu/rbarris/art428/constructivisttheater.html>>, τελευταία επίσκεψη 29/10/2019.

«Avant-garde theatre images», <<http://www.surrealism-plays.com/theatreimages.html>>, τελευταία επίσκεψη 29/10/2019.

«Θέατρο Άτις - Γιάννης Κουνέλλης: Προμηθέας Δεσμώτης», *CULTURENOW*, <<https://www.culturenow.gr/theatro-attis-giannis-kounellis-promitheas-desmwtis/>>, δημοσιεύτηκε: 09/07/2010.

«Πώς να φτιάξετε το στάβλο για άλογα», <<https://wikifarmer.com/el/>>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

«"Souzy tros": Η νέα υπαίθρια γκαλερί-καντίνα», *People. Πρώτο Θέμα*, <<https://www.protothema.gr/Stories/article/302238/souzy-tros-i-nea-upaithria-galeri-kadina/>>, δημοσιεύτηκε: 14/08/2013.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΚΑΙ ΔΕΛΤΙΑ ΤΥΠΟΥ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Ανδρεάδη, Έφη (επιμ.), «Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζωγραφική στο Θέατρο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 10 Νοεμβρίου 1998-10 Ιανουαρίου 1999.

Buergel Roger M., Noack Ruth (επιμ.), *Documenta Kassel 16/06-23/09/ 2007*. Katalog. Taschen GmbH, 2007.

Celant, Germano (επιμ.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Κατάλογος, Milan: Fondazione Prada, 2013.

Griffin, Tim, «Living Contradiction», *MoMA publication*. February 2016. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/MariaHassabi_FINAL_V5.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/19.

Heathfield, Adrian, *Live: Art Performance and the Contemporary*, Tate Publishing, 2004. Έκδοση για την Έκθεση «Live Culture», *Tate Modern*, 30 March-27 March 2003, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/live-culture-0>

Ζαχαρόπουλος, Ντένης (επιμ.), *Η Καθαρή Τομή*. Κατάλογος για την έκθεση της εγκατάστασης του Γιάννη Κουνέλλη «Δίχως τίτλο» στο θέατρο Άτις, 2005.

Ιωακειμίδης, Χρήστος Μ., et al. (επιμ.), *Outlook: Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης*. Συλλογικό έργο. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. (1^η έκδ.), 2003.

Ιωαννίδη, Ελισάβετ (συντον.) et al., *Jannis Kounellis / Γιάννης Κουνέλλης*, Κατάλογος. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα, 2004.

Kapoor, Anish, *Marsyas*. The Unilever Series. Tate Modern. 9 October 2002-6 April 2003. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-anish-kapoor-marsyas>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

Κοσκινά, Κατερίνα (επιμ.), *M/S IONION ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΚΟΥΝΕΛΛΗΣ*. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1994.

Κουνέλλης, Γιάννης, *Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης*, 5 Απριλίου - 30 Σεπτεμβρίου 2012, <http://www.aica-hellas.org/el/topic25/giannis-koynellis/f7_5_2_1>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

Lax, Thomas .J., «Maria Hassabi: Glances», *MoMA publication*. February 2016.

Μπιζούρας, Γιώργος Αλεξανδρινός, Συνέντευξη, *Ενημερωτικό δελτίο της Ελληνικής κοινότητας Παρισιού και περιχώρων*, Απρίλιος 2000.

Orozco, Gabriel; Buchloh , Benjamin; et al. *Clinton is Innocent*, Κατάλογος έκθεσης. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1998.

Τσιάρα, Συραγώ (επιμ.), «Δελτίο Τύπου». *1^η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης: Ετεροτοπίες*. 22/ 09/2007-11/11-2007, <https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pressdetail.php?lang=1&prs_id=59>, δημοσιεύτηκε 28/8/2007, τελευταία επίσκεψη: 25/09/19.

Τσιάρα Συραγώ, MacDonald Claire, *Για Πάντα. Λήδα Παπακωνσταντίνου*. Αθήνα: Κύβος Εκδόσεις Τέχνης, 2012. Έκδοση με την ευκαιρία της βίντεο-εγκατάστασης της Λήδας Παπακωνσταντίνου στο πλαίσιο των Αισχυλείων 2009, στο Παλαιό Ελαιουργείο της Ελευσίνας.

Τσίγκογλου, Σταύρου (επιμ.), *Πάσχον Σώμα*, Έκθεση στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, 2004, <<https://www.cca.gr/archeio-ektheseon/articles/paschon-soma-athina.html>>

«Yannis Kounellis», *Fondazione Prada*, 11 May-24 Nov 2019,
<<http://www.fondazioneprada.org/project/jannis-kounellis/?lang=en>>, τελευταία
επίσκεψη: 31/10/2019.

Santiago Serra. *Kappatos Athens Art Residency* (επιμ. Σωζήτας Γκουντούνα),
28/05/2015-27/06/2015. <<http://athensartresidency.org/index.php/in-residence/santiago-sierra/>><<https://www.culturenow.gr/paroysiash-toy-santiago-sierra-apo-to-kappatos-athens-art-residency/>>, τελευταία επίσκεψη: 28/09/19.

«Victoria Square Project», Exhibition, Grantee Project (2017), *Graham Foundation*,
<<http://www.grahamfoundation.org/grantees/5583-victoria-square-project>>, τελευταία
επίσκεψη: 29/10/2019.

ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΕΚΠΟΜΠΕΣ- VIDEO

Βέλτσος, Γιώργος (επιμέλεια και παρουσίαση). «Γιάννης Κόκκος, ένας Έλληνας στη Γαλλία, Michel Guerin, ένας Γάλλος στην Ελλάδα, μας μιλούν για το θέατρο και την Ελλάδα». Σε: *Στα Μονοπάτια της Σκέψης*. ΕΡΤ, <<https://archive.ert.gr/76363/>>, 1994, λεπτό 13.

Carson, Anne, et al., «Antigonick» (Anne Carson's translation and rewriting of Sophocles' Antigone), *Louisiana Literature festival*, 25 August 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>>, δημοσιεύτηκε 03/02/2013, τελευταία επίσκεψη: 25/09/2019.

«Franko B: I'm Not Your Babe 2, Part 1 [extracts] (ICA, London, 1996)», <<https://vimeo.com/126801925>>, δημοσίευση 2014.

Franko B, «I Miss You» *Tate Modern*, Λονδίνο στις 30/03/2003, Βίντεο (αποσπάσματα), <<https://vimeo.com/126830380>>, τελευταία επίσκεψη: 29/09/19.

GLORIA (2007), 50 minutes, <<http://mariahassabi.com/work/gloria-2007-50-minutes/>>, τελευταία επίσκεψη 7/11/2019.

Κάλλας Μαρία, Philharmonia Orchestra:

<<https://www.youtube.com/watch?v=nRCY18PWv8w>>, τελευταία επίσκεψη: 27/10/2019.

Maria Hassabi, *PLASTIC*. <<https://www.youtube.com/watch?v=otx5yO6YHX4>>, λεπτό 6:44.

Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Greek Performance* (1970).

<<https://vimeo.com/130326241>>, τελευταία επίσκεψη: 24/09/2019.

Μίσσιος, Χρόνης (παρουσίαση), «Τ' άλογα», Βίντεο. *Εκπομπή: Το Βλέμμα*, Αρχείο EPT, ημερομηνία πρώτης προβολής: 20/06/1994, Βλ. <<https://archive.ert.gr/565/>>, Τελευταία ενημέρωση: 04/11/2009.

Tarkovsky, Andrei, «Andrei Rublev», Youtube,

<<https://www.youtube.com/watch?v=CGIzvgTPieE>>, τελευταία επίσκεψη: 04/11/2019.

«These Associations - Tino Seghal - Tate Modern October 2012», Youtube, 28/10/12,

<<https://www.youtube.com/watch?v=4WwfRFvHnhA>>, τελευταία επίσκεψη 22/11/2019.

«'These Associations' at Tate Modern, London», Youtube, 11/10/12,

<https://www.youtube.com/watch?v=p7FsMtMSW_U>, τελευταία επίσκεψη 22/11/2019.

Tania Bruguera – Tatlin's Whisper #5 / TateShots,

Tate, <https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o>, δημοσιεύτηκε: 06/08/2008.

«Big Ideas in Art and Culture: Rick Lowe». 8/01/2014, *Cafka TV*, λεπτό 4,

<<https://www.cafka.org/cafka-tv/big-ideas-art-and-culture-rick-low-0>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

«Ρένα Βλαχοπούλου και ψεύδεται και τρώς», Youtube,

<<https://www.youtube.com/watch?v=L5H-HqWQf6Y>>, δημοσιεύτηκε: 07/02/2013.

Silberberg, Susan, «Want Global Change? Get Local!». *TEDxBeaconStreet*, λεπτό

1:46, <<https://www.youtube.com/watch?v=IZSQsXkj95k>>, δημοσιεύτηκε: 19/02/2015.

ΗΧΗΤΙΚΑ ΑΡΧΕΙΑ

Wright Elizabeth (interviewer), Lazaridis Stefanos (interviewee), «Oral History of British Theatre Design» (sound archive), *The British Library*, <<https://sounds.bl.uk/Oral-history/Theatre/021M-C1173X0028XX-0004V0>>, recorded dates: 29/09/2007, 05/10/2007, 09/10/2007, 10/10/2007, track 3.

«Τερζόπουλος-Κουνέλλης: Δύο παγκοσμίου φήμης έλληνες καλλιτέχνες στην Πάφο» (βίντεο), *Pafos.net*, λεπτό 00:58, <<http://pafosnet.com/video/society/terzopoulos-kounellis-duo-pagkosmiou-fimis-ellines-kallitechnes-stin-pafo/26>>, τελευταία επίσκεψη: 27/09/2019.

«Episode 487: Rick Lowe» (Podcast), *BadatSports.com*, <<http://badatsports.com/2014/episode-487-rick-low/>>, δημοσιεύτηκε 29/12/2014.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ

Edwards, Phil, «The construction of situations and the spectre of "situationism"» (revised version). Στο: *Beauty? The Association of Art Historians' 22nd Annual Conference*, Newcastle, 12th-14th April, 1996. <<http://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/debord4.htm>>, τελευταία επίσκεψη: 30/10/2019.

Σαβράμη, Κάτια (επιμ.), *Χορός και αφηγηματικότητα*, Πρακτικά Ημερίδας. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 2009.

ΕΡΓΑ, ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Jannis Kounellis, *Untitled*, 1979, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109>>, τελευταία επίσκεψη: 31/10/2019.

«Victoria Square Project». *Κοινωνική ιστορία των αντικειμένων της πόλης. Ερευνητικό και Δημιουργικό σεμινάριο κοινωνιολογίας*. Ακαδημαϊκό έτος 2017-2018.

<<http://www.pspa.uoa.gr/fileadmin/pspa.uoa.gr/uploads/Announcements-Events/2017-10-17-KIAP.pdf>>, τελευταία επίσκεψη: 28/10/2019.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Andreadi, Ioli, *The Anastenaria ritual performance in relation to witnessing and elements of stage practice*. Doctoral Thesis. King's College London (University of London), 2014. <<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.638833>>

Vozani, Ariadni, *The architectural correspondence of space and speech in tragedy*. PhD thesis. The Open University, UK, 2003.
<<https://oro.open.ac.uk/54418/1/288574.pdf>>

Βελένη, Θέμις, «Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια». *Διδακτορική Διατριβή*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 2011.

Γερογιάννη, Ειρήνη, «Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70». *Διδακτορική Διατριβή*. ΔΠΜΣ Μουσειολογία-Πολιτιστική Διαχείριση, ΑΠΘ και Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2017.

Γρηγοριάδου, Ευθαλία-Θάλεια, «Θεάματα, Θέματα και Θύματα της Σύνθεσης για την Εμπειρία του Συνολικού Έργου Τέχνης: μια κονστρουκτιβιστική προσέγγιση», *Διδακτορική Διατριβή*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 2015.

Καλαρά Νάντια, «Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson», *Διδακτορική Διατριβή*, Βόλος, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνική Σχολή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2013.

Καρακώστα Ευαγγελία, «Το θέατρο στο Bauhaus: η συμβολή του Bauhaus στην αναθεώρηση του θεάτρου: το έργο του θεατρικού εργαστηρίου», *Διδακτορική Διατριβή*,

Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011

Ντάφλος, Κωνσταντίνος, «Η πλαστική ως γλώσσα των διαλογικών τεχνών: από τις χωρικές θεωρήσεις των τεχνοπολιτικών μέσων στις συλλογικές επιτελεστικές πρακτικές», Αθήνα: Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2014.

Προκόπιος, Ορφανός «Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις», *Διδακτορική Διατριβή*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης (Μ.Ι.Θ.Ε.), Π.Μ.Σ. Ιστορία και Φιλοσοφία της Επιστήμης και της Τεχνολογίας (ΙΦΕΤ) και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών (ΣΕΜΦΕ), Τομέας Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών Επιστημών και Δικαίου, 2014.

Ρεπούσκου, Εύα, «Χωροπλαστικές εκφράσεις και Αρχιτεκτονημένος χώρος μετά την εννοιολογική τέχνη: Παραδείγματα από την έκθεση Documenta 1955-2007», *Διδακτορική Διατριβή*. Αθήνα: Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2012.

Τζουμάκα, Ελένη, «Αισθητική και Ιδεολογία: Η Εικόνα της Αθήνας ως Αποτύπωση των Μεταμορφώσεων της Νεοελληνικής Ιδεολογίας», *Διδακτορική Διατριβή*, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Μάιος 2016.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

<http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa>

<https://tsarouchis.gr/en/biography>>

http://www.eikastikon.gr/arxitektoniki/pikionis/txt_cv_self.html

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms>

<https://www.eno.org/about/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Millennium_Dome

https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/mara_sant%3E,

<https://www.metopera.org/discover/synopses/manon/>

<https://www.youthkiawaaz.com/2016/04/90s-pop-music-feminism/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Ara_Pacis
<https://www.birminghamopera.org.uk/blog/mittwochwednesday>
<http://mariahassabi.com>
<http://www.iwanabutoh.com/butoh.php>
<https://trishabrowncompany.org/repertory/floor-of-the-forest.html?ctx=title>
<https://johncage.org/>
<https://johncage.org/>
<https://www.npr.org/2000/05/08/1073885/4-33?t=1568575458274>
https://johncage.org/4_33.html
<https://performa-arts.org>
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/>
<https://www.documenta14.de/gr/artists/13493/maria-hassabi>
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1611>
[https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_\(culture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_(culture))
<https://www.britannica.com/biography/Tino-Sehgal>
<https://british-aesthetics.org/event/philosophy-and-the-work-of-conceptual-dance/>
<https://neon.org.gr/gr/neon/>
https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003/
<http://www.noghostjustashell.com/>
<https://frieze.com/fairs/frieze-new-york>
<https://en.wikipedia.org/wiki/C-3PO>
<https://www.britannica.com/biography/Tino-Sehgal>,
https://www.mariangoodman.com/sites/default/files/exhibition/press_release_pdf/ts2019_press_release_0.pdf
http://www.franko-b.com/I_Was_Not_Present.html
<https://en.wikipedia.org/wiki/Butoh>
<http://www.franko-b.com/performance.html>
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-cross-ar00649>
steliogiannoulakis.wordpress.com
<https://en.wikipedia.org/wiki/Orlan>
https://en.wikipedia.org/wiki/Ron_Athey
https://en.wikipedia.org/wiki/Günter_Brus

<http://www.kazimirmalevich.org/black-cross/>
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/performance/bmw-tate-live>
<https://www.fosterandpartners.com/projects/millennium-bridge/>
<https://www.stpauls.co.uk/> https://en.wikipedia.org/wiki/St_Paul%27s_Cathedral>
<https://www.britannica.com/topic/Marsyas-Greek-mythology>
<https://deste.gr/destefashioncollection/>
<http://www.archiginnasio.it/theatre.htm>
<https://news.artnet.com/market/see-the-most-controversial-depictions-of-jesus-in-art-201942/#/slideshow/201942-2/11>
<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/28290/1/the-groundbreaking-artists-challenging-religion-through-art>
<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=537>
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/brisley-beneath-dignity-t03315>
<https://www.tate.org.uk/art/artists/marc-camille-chaimowicz-882>
[https://en.wikipedia.org/wiki/Orlando_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Orlando_(film))
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
https://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf
<http://www.briancatling.net/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Fuentes
<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=238>
<https://totiscialoja.it/>
<https://www.britannica.com/place/Italy/Student-protest-and-social-movements-1960s-1980s>
<https://www.artagencypartners.com/aap-author/germano-celant/>
<https://www.theodoros.net/index.htm>
<https://www.moma.org/artists/1106>
<https://www.venezia.net/ca-corner-regina.html>
<https://www.mmk.art/en/whats-on/joseph-beuys-titus-iphigenie-abisag-tullmann-photographien/>
<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1950-present/>
<https://fabiosargentini.it/attico.html>
<https://www.dezeen.com/2009/04/01/whitechapel-gallery-by-robbrecht-en-daem-and-witherford-watson-mann-architects/>

<http://www.victorianweb.org/art/architecture/townsend/1.html>
https://en.wikipedia.org/wiki/Horses_in_art
<https://horsenetwork.com/2014/08/50-best-horse-movies/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Commercial_Road
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989>
<https://www.documenta14.de/gr/artists/13512/rick-low>
<https://www.snf.org/el/protoboulies/etisio-diethnes-synedrio-isn/2015-annual-conference/>
<https://www.cubesmart.com/blog/city-guides/houston/houston-moving-guide/be-in-the-know-life-in-the-six-wards-of-houston/>
<https://projectrowhouses.org/about/mission-history>
https://en.wikipedia.org/wiki/Shotgun_house
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>
https://en.wikipedia.org/wiki/Confederate_States_of_America
<https://www.urbancultureinstitute.org/bsa-placemaking-network.html>
<https://www.architects.org/uploads/Placemaking-Manifesto-1017.pdf>
<https://souzytros.wordpress.com/about/>
https://www.arch.ntua.gr/course_instance/7532?fbclid=IwAR1x7c1i6ggo8UemrsdgB2H8_WpHUr3Ax3meUunw3GnaQFJibV6PuHwy_gg
<https://vspntuagrad.wordpress.com/urban-lab-2017/flavors/>
<https://www.theastergates.com/about>
<https://www.blod.gr/lectures/victoria-square-project/>

Γλωσσάρι

Αλληλοπεριχώρηση: το πλησίασμα ή η συνύπαρξη δύο ή περισσότερων κόσμων, οντοτήτων, απόψεων, κοσμοθεωριών κ.λπ. χωρίς να χάνουν τα χαρακτηριστικά και την ιδιαιτερότητά τους, χωρίς να αφομοιώνονται και με σεβασμό στα χαρακτηριστικά της άλλης πλευράς

Ανάληψη/ανάθεση: διαδρομή του έργου από την αρχική εμπλοκή του δημιουργού για την πραγμάτωσή του, μαζί με τους συνεργάτες του, για να οδηγηθεί εν τέλει προς τον θεατή-παραλήπτη.

Αντικειμενοποίηση: η έκφραση μιας ιδέας με όρους ύλης.

Αντιποίηση: άσκηση εξουσίας με μη θεμιτό τρόπο.

Αποϋλοποίηση: η αποϋλοποίηση είναι η αφαίρεση του φυσικού αντικειμένου από την τέχνη. Η Lucy Lippard, κριτικός τέχνης και ακτιβίστρια, ήταν από τους πρώτους συγγραφείς που αναγνώρισαν την αποϋλοποίηση στο ρεύμα της εννοιολογικής τέχνης, και το 1973 συγκέντρωσε πρωτότυπο υλικό στο Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.

Ασφαλής χώρος: χώρος αποδοχής της διαφορετικότητας.

Βατήρας: οριζόντιο κομμάτι ξύλου ή άλλου υλικού που προεξέχει σαν πρόβολος.

Βλεμματική επαφή: η οπτική επαφή μεταξύ δύο ανθρώπων που τα βλέμματά τους δεν συναντώνται απλώς αλλά είναι σε σταθερή επαφή.

Διαμεσικότητα: η συνύπαρξη πολλών μέσων τέχνης, η εναλλαγή μεταξύ μέσων και εργαλείων που προέρχονται από διαφορετικά πεδία και πλατφόρμες.

Διερμηνέας: ερμηνευτής, επαγγελματίας ή μη, των χορογραφιών-περφόρμανς του Tino Sehgal, αυτός που διανοίγει χώρο συνάντησης και διαλόγου με το κοινό.

Δραματοουργία: η σύνθεση μιας αφήγησης, ενός έργου, από έναν ή πολλούς καλλιτέχνες, με σκοπό την πραγμάτωση ή την αναπαράστασή του.

Δραστικός χώρος: ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η δράση αλλά και ο χώρος που προκαλεί δράση.

Δρων πρόσωπο: το υποκείμενο ως αντίληψη, σώμα, κίνηση, δράση.

Ελληνικότητα: η σχέση με τη γενέθλια χώρα (εδώ η Ελλάδα, ιδίως), το συνδετικό νήμα και αίσθημα σε πεδία της τέχνης στα οποία, μεμονωμένα ή από κοινού, αναβιώνονται εντόπια χαρακτηριστικά και ζητήματα τοπικής ταυτότητας.

Επιστήμες, Κοινωνικές: επιστήμες που ασχολούνται με τη μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς και της ανθρώπινης κοινωνίας, στη βάση της παρατήρησης και της λογικής.

Επιστήμες του Ανθρώπου: επιστήμες που ασχολούνται με τη διερεύνηση της ανθρώπινης κατάστασης μέσω της λογικής και της τέχνης.

Ετεροτοπίες: χώροι είτε ιεροί, μεταβατικοί, απαγορευμένοι, είτε χώροι που έχουν αποστερηθεί από την παραδοσιακή λειτουργία τους, αλλά και χώροι μέσα σε χώρους (η σκηνή του θεάτρου), κατά Foucault.

Ευρύτητα (étendue): η νέα αντίληψη του ανοιχτού χώρου, τον 19ο αιώνα, λόγω της αποδοχής της συνεχούς κίνησης του πλανήτη, κατά Foucault.

Ζω(τ)ικότητα: ο Γιώργος Πεφάνης αποδίδει στη ζωικότητα διπλή σημασία, ως τις ιδιότητες της ζωής και του ζώου, και ως του ανθρώπινου και μη ανθρώπινου. Στο έργο του Γιάννη Κουνέλλη, η ζωτικότητα σηματοδοτείται με παρουσία ζώων, ως διερεύνηση της έννοιας του “ζωντανού”.

Θέαση: η ενέργεια του βλέπω, παρατηρώ.

Happening: καλλιτεχνικό δρώμενο που παρουσίασαν καλλιτέχνες κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960, με καταγωγή από το θέατρο, και το οποίο λαμβάνει χώρα σε μουσειακό και εκθεσιακό περιβάλλον, παρουσία κοινού.

In situ: επιτόπιος/α/ο, τοποειδικός/ή/ό. Στις εικαστικές τέχνες ταυτίζεται με τον όρο *site-specific*, δηλαδή περιγράφει το έργο που αναφέρεται σε συγκεκριμένο τόπο στον οποίο δημιουργείται και εκτίθεται.

Κατώφλι: μετάβαση τόσο χωρική (από το εδώ στο εκεί), όσο και χρονική (από το πριν στο μετά).

Κειμενοκεντρικό θέατρο: το θέατρο κατά τη δυτικο-ευρωπαϊκή παράδοση, που έχει ως προτεραιότητα το κείμενο, δηλαδή τον συγγραφέα, ενώ συνήθως ισχύουν οι συμβατικές σχέσεις και θέσεις σκηνής και θεατή.

Κοινωνική γλυπτική: θεωρία που αναπτύχθηκε από τον καλλιτέχνη Joseph Beuys στη δεκαετία του '70 με βάση την ιδέα ότι όλα είναι τέχνη, ότι κάθε πτυχή της ζωής μπορεί να προσεγγιστεί δημιουργικά και ως εκ τούτου ο καθένας έχει τη δυνατότητα να είναι καλλιτέχνης (ορισμός από: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>).

Κοινωνικό έργο τέχνης (socially engaged practice, art): η τέχνη που είναι συνεργατική, συχνά συμμετοχική και περιλαμβάνει τους ανθρώπους ως μέσο ή υλικό του έργου (ορισμός από: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>).

Λευκός Κύβος (White Cube): ο μοντέρνος εκθεσιακός χώρος όπως διαμορφώθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα (Bauhaus, DeStijl), αποστερημένος από διακοσμητικά στοιχεία, χρώματα, διακριτά υλικά. Ο χώρος χαρακτηρίζεται από ουδετερότητα και αφαίρεση, επικρατεί μόνο η λευκότητα των τοίχων κι ένας φωτισμός από την οροφή, ώστε να αναδεικνύεται το έργο τέχνης αλλά και η κίνηση του θεατή μέσα σε αυτόν.

Λογείο: υπερυψωμένο τμήμα της σκηνής του αρχαίου θεάτρου, απ' όπου απήγγειλαν ηθοποιοί.

Μαύρο Κουτί (Black Box): ο χώρος για το θέατρο όπως διαμορφώθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα και καθιερώθηκε τη δεκαετία του 1960. Πρόκειται για έναν λιτό κυβικό χώρο, χωρίς περιττά διακοσμητικά στοιχεία, με μαύρο χρώμα σε τοίχους και δάπεδο, ώστε να αναδεικνύεται η σκηνική δράση, που επιτρέπει την ευελιξία σε κινητά στοιχεία και την αλληλεπίδραση μεταξύ θεατών και σκηνής.

Μεταγλωσσική: η φάση κατά την οποία το έργο έχει επι-κοινωνηθεί στον θεατή, έχει αποκωδικοποιηθεί απ' αυτόν με βάση τα δικά του αντιληπτικά εργαλεία, και ερμηνεύεται με τα μέσα που το ίδιο παρέχει.

Μετα-ζωή: η Πέπη Ρηγοπούλου μιλάει για τον χώρο της βιωμένης πραγματικότητας, τον χώρο του ονείρου και τον χώρο της φαντασίας. Θεωρούμε η μετα-ζωή είναι η μετάβαση στο κατώφλι μεταξύ των τριών, όπου και ο χώρος της τέχνης.

Mise-en-scène: γαλλικός όρος, που σημαίνει τοποθέτηση στη «σκηνή», και αποδίδει τη σκηνοθεσία, δηλαδή τη γενική οργάνωση όλων των στοιχείων ενός έργου (θεατρικού ή κινηματογραφικού), των ηθοποιών, των σκηνικών, των κοστούμιών, των αντικειμένων, αλλά και των ιδεών, της ατμόσφαιρας, της μουσικής.

Mise-en-page: κατά λέξη σελιδοποίηση, σε αναλογία με το mise-en-scène, σημαίνει την οργάνωση των σκέψεων και των επιχειρημάτων στη σελίδα.

Μπούκα: το πλαίσιο της σκηνής του θεάτρου προς την πλατεία, όπως εμφανίστηκε στη μετωπική διάταξη της ιταλικής σκηνής.

Οπτικοδιανοητικός: η βίωση ενός έργου με τα μέσα της όρασης και του στοχασμού (διάνοησης), όπως αναφέρεται στο *Λιμναία Οδύσσεια* του Γιάννη Κουνέλλη (Γιάννης Κουνέλλης, *Λιμναία Οδύσσεια*. Αθήνα, Άγρα, 1990, σελ. 27).

Ορθοκανονικός: όρος από το πεδίο της γεωμετρίας, που τον δανείζεται η αρχιτεκτονική. Πρόκειται για σχήμα ή στερεό, στο οποίο όλες οι γωνίες είναι ορθές, δηλαδή: τετράγωνο, κύβος, ορθογώνιο.

Πανέλο: κινητό, συναρμολογούμενο αρχιτεκτονικό στοιχείο, συνήθως ορθογώνιο, που τοποθετείται ως επιφάνεια για να σχηματίσει τοίχους, χωρίσματα, οροφές, στοιχεία όψεων κ.ά. Μπορεί να είναι ξύλινο, μεταλλικό, γυάλινο και από άλλα υλικά.

Παράγω / Παραγωγή: δημιουργώ, πραγματώνω / διαδικασία πραγμάτωσης της παράστασης. Η διαδικασία δημιουργίας του/των καλλιτεχνών για την ολοκλήρωση μιας παράστασης και την ανάθεσή της στον θεατή. Μέχρι τη δεκαετία του '80 ο σκηνοθέτης στα αγγλικά αναφερόταν ως producer, ειδικά στην όπερα, όχι επειδή ήταν ο παραγωγός αλλά με την έννοια της δημιουργίας.

Παραστασιακές τέχνες: θέατρο, χορός, όπερα και τα πειραματικά παράγωγά τους.

Παρίσταμαι / Παράσταση: είμαι παρών-ούσα / η ενέργεια ή η κατάσταση του είμαι παρών-ούσα. Υπάρχει μία χρονική στιγμή παράδοσης της παραγωγής στον θεατή από τον καλλιτέχνη· τότε γίνεται παράσταση.

Ποιητική: δημιουργική πράξη με ελλειπτικότητα και πύκνωση, χωρίς απαραίτητα να αναπαριστά.

Προγλωσσική: η φάση του έργου πριν από την ανάληψή του από τον αποδέκτη του, και την αποκωδικοποίησή του μέσω της κοινής γλώσσας που αναπτύσσεται μεταξύ έργου και θεατή.

Σκηνή: στο αρχαίο θέατρο η σκηνή ήταν ένα ισόγειο κτίσμα πίσω από την ορχήστρα που εξελίχθηκε σε διώροφο οικοδόμημα με αρχιτεκτονικά στοιχεία στην όψη, όπως πόρτες, παράθυρα και κιονοστοιχία. Στο σύγχρονο θέατρο, η σκηνή είναι ο χώρος μπροστά από το κοινό, στον οποίο ερμηνεύουν οι ηθοποιοί.

Σπουδές Επιτέλεσης: Οι σπουδές που είναι αφιερωμένες στην ανάλυση και τη μελέτη πολιτισμικών πράξεων κάθε είδους και στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο μπορούν να επιφέρουν ουσιαστικές αλλαγές. Συνδυάζουν μια διεπιστημονική σειρά προσεγγίσεων, συμπεριλαμβανομένων φεμινιστικών και queer θεωριών, της κριτικής θεωρίας της φυλής (critical race theory) και άλλων τρόπων ανάλυσης, με ένα εξίσου διαφορετικό φάσμα μεθόδων έρευνας. Σε αυτές συναντιούνται κριτικά η επιτέλεση στο θέατρο, στην εικαστική περφόρμανς, στον χορό, στη μουσική, στην οπτική τέχνη και στην τέχνη της εγκατάστασης, στον ακτιβισμό και στο διαδίκτυο, καθώς και στην επιτέλεση της «καθημερινής ζωής» (Ελεύθερη σύνθεση και απόδοση από τον ιστότοπο του Tisch School of the Arts, New York University για το τμήμα Performance Studies, βλ.<<https://tisch.nyu.edu/performance-studies>>).

Συμπεριέργεια: [συν+περί+το έργον] η πρόθεση ενδελεχούς έρευνας, μία ενεργός περιέργεια προς όμορα του θεάτρου καλλιτεχνικά πεδία (λογοτεχνία, αρχιτεκτονική, ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, κινηματογράφος) αλλά και προς τις υπόλοιπες επιστήμες του ανθρώπου (κοινωνικές και θετικές), που συνδιαμορφώνουν και μετουσιώνουν δραστικά τις παραστασιακές τέχνες.

Συν(-)ύφανση: εξέλιξη σε συνάρτηση με κάτι άλλο.

Συν(-)ύπαρξη: εμπειρία, από κοινού, σωμάτων στον ίδιο χώρο.

Σωματικότητα των θεατών: πώς αναλογίζεται και φαντάζεται ο καλλιτέχνης τα σώματα των θεατών, σε τι στάσεις, σε τι λειτουργίες, με τι κίνηση και τι θερμοκρασία. Συνήθως, ο εικαστικός καλλιτέχνης έχει στο νου του έναν θεατή σε όρθια στάση και

κινούμενο, να περπατά. Για τον παραστασιακό καλλιτέχνη, πάλι, ο θεατής είναι σε καθιστή θέση. Η σωματικότητα των θεατών μπορεί να ανατραπεί από τις δεδομένες θέσεις: να νοηθεί ένας θεατής που τρέχει ή χορεύει.

Τελετουργία: μια παγιωμένη επαναλαμβανόμενη διαδικασία που παράγεται από την αλληλεπίδραση του ατόμου με την κοινωνία.

Τοπικοποίηση: η φυσική θέση (localization), ορίζεται ως η θέση ενός πράγματος σε συνάρτηση με την κινούμενη ή όχι κατάστασή του (ο «μεσαιωνικός χώρος», κατά Foucault).

Τοποκείμενο: ο τόπος ως κείμενο.

Ύφανση: η διαδικασία πλέξης νημάτων στον αργαλειό.

Χορός: ομάδα ερμηνευτών του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, 12 έως 50 σε αριθμό, η οποία χόρευε, τραγουδούσε, απήγγειλε και σχολίαζε, με ενιαία φωνή και κίνηση, τη σκηνική δράση.

Χωρογραφία: διαδικασία οριζόντιας συνεργασίας των καλλιτεχνών και αλληλοπεριχώρησης μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών.

Χωρογράφος: ο μετακινούμενος ανάμεσα σε διαφορετικές θέσεις και ρόλους δημιουργός παραστασιακών ή εικαστικών τεχνών: από καλλιτέχνης σε θεατή και αντίστροφα, από δημιουργός σε αντικείμενο του έργου. Αυτός που διανοίγει τον χώρο για να συνενωθούν όλες οι διαφορετικές ιδιότητες και θέσεις.

Χωροθεσία (emplacement): η αντίληψη του χώρου της δεκαετίας του 1960, ως σχέσεις γειννίασης μεταξύ σημείων, κατά Foucault.

Απομαγνητοφώνηση από την παρουσίαση της Μαρίας Παπαδημητρίου που αναρτήθηκε στον ιστότοπο του Ιδρύματος Μποδοσάκη¹²⁰⁰

Η ομάδα του έργου *Πλατεία Βικτωρίας/Victoria Square Project*, οι εθελοντές μας, ο Rick Lowe κι εγώ σας ευχαριστούμε πάρα πολύ για την πρόσκληση. Το *Victoria Square Project* είναι το κοινωνικό γλυπτό του Rick Lowe, ο οποίος καλέστηκε από την Documenta 14 να κάνει ένα έργο στην Αθήνα. Είναι γνωστός καλλιτέχνης, διεθνώς αναγνωρισμένος για το έργο του *Row Houses*, το οποίο ξεκίνησε πριν από 24 χρόνια στο Χιούστον, σε μία περιοχή υποβαθμισμένη και παραβατική, Αφροαμερικάνων, η οποία αποτελείτο από είκοσι δύο μικρά σπιτάκια, τα οποία μάλιστα τα αποκαλούν *shotgun houses*. Στα μέσα του 20ού αιώνα, αυτά τα σπίτια πραγματικά έκφραζαν τη φτώχεια της περιοχής, και όχι μόνο στο Χιούστον, στη Νέα Ορλεάνη και σε όλο τον νότο της Αμερικής.

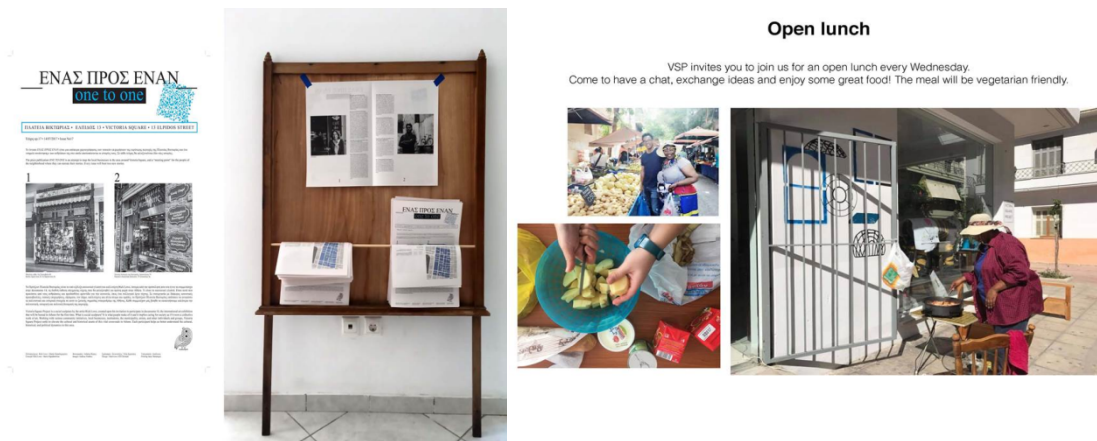
Ο Lowe μαζί με διάφορους συνεργάτες, εμπνευσμένος από την ιδέα του Joseph Beuys περί κοινωνικής γλυπτικής και, βέβαια, έχοντας στο μυαλό του τους πέντε πυλώνες στους οποίους ο John Biggers, αυτός ο σημαντικός Αφροαμερικανός καλλιτέχνης, είχε ως δομή στη δουλειά του (τέχνη και δημιουργικότητα, εκπαίδευση, δίκτυο κοινωνικών ασφαλίσεων και δίκτυο υγείας-προστασίας των πολιτών, αρχιτεκτονική και βιωσιμότητα) βάσει των πέντε αυτών πυλώνων, λοιπόν, πριν από 24 χρόνια ο Lowe ξεκίνησε να αναβαθμίζει την περιοχή αυτή του Χιούστον, και αυτή τη στιγμή έχει μπορέσει να κάνει μία πρότυπη γειτονιά, όπου με βασικό εργαλείο την τέχνη μπόρεσε να κάνει μία περιοχή βιώσιμη, που είναι παράδειγμα για όλα τα κοινωνικά πρότζεκτ τα οποία συμβαίνουν αυτή τη στιγμή, κατά τη γνώμη μου. Ήρθε λοιπόν στην Ελλάδα ένα χρόνο πριν ξεκινήσει η Documenta και καλέστηκε βέβαια για να κάνει ένα αντίστοιχο κοινωνικό έργο. Ήταν πάρα πολύ δύσκολο να αποφασίσει σε ποια περιοχή της Αθήνας θα δούλεψι. Τελικά κατέληξε στην πλατεία Βικτωρίας, γιατί κατάλαβε ότι η πλατεία Βικτωρίας είναι κατ' αρχήν στο κέντρο της Αθήνας, δεύτερον είναι ένα ιστορικό μέρος, μία πρώην αστική γειτονιά, η οποία έχει υποστεί δύο κύματα μεταναστευτικά στο τέλος

¹²⁰⁰<https://www.blod.gr/lectures/victoria-square-project/>

του αιώνα που μας πέρασε κι ένα πολύ μεγάλο κύμα προσφύγων τα τελευταία 4 χρόνια. Αυτό έχει δημιουργήσει μία εντελώς διαφορετική σύσταση του κοινωνικού ιστού στην περιοχή, γι' αυτόν το λόγο υπάρχουν πάρα πολλές οργανώσεις οι οποίες δουλεύουν με μετανάστες, με πρόσφυγες· υπάρχουν πάρα πολλοί μετανάστες οι οποίοι είναι δεύτερης και τρίτης γενιάς και ήδη έχουν ανοίξει τα καταστήματά τους και έχουν την οικονομία στα χέρια τους, και υπάρχουν βέβαια και ορισμένοι όχι τόσο πια κάτοικοι, locals, ας το πούμε έτσι, της πλατείας Βικτωρίας, Έλληνες, παλιές οικογένειες. Βρέθηκε λοιπόν σε αυτή την πολύμορφη περιοχή και σκέφτηκε ότι είναι πάρα πολύ σημαντικό να προσπαθήσει να δει ακριβώς τι συμβαίνει σε αυτό τον κοινωνικό ιστό και πώς θα μπορούσε πραγματικά μέσα από αυτούς τους πέντε πυλώνες, τους οποίους σας είπα πριν, να αλλάξει αν το θέλετε (ή μάλλον, όχι ν' αλλάξει, αλλά ναι, η βιωσιμότητα αλλαγή είναι, ας το παραδεχτούμε), να αλλάξει τη μορφή της περιοχής σε σχέση με τους κατοίκους της. Έτσι λοιπόν δημιουργήθηκε αυτός ο χώρος, ο οποίος βρίσκεται εδώ δεξιά και καταλήγει στην πλατεία. Το πρώτο μέλημά του ήταν να κάνει συναντήσεις με νέους ανθρώπους, καλλιτέχνες, επιστήμονες και κατοίκους της περιοχής, για να μπορέσει να εξερευνήσει με ποιο τρόπο θα λειτουργήσει αυτό το πρόγραμμα το οποίο είχε σκεφτεί, σε σχέση με την περιοχή.

Εδώ βλέπετε ένα σχήμα, το οποίο ουσιαστικά δείχνει με ποιο τρόπο δουλεύουμε: στο κέντρο είναι οι άνθρωποι, οι οποίοι είναι η ψυχή του τόπου· στον δεύτερο κύκλο έχουμε τους καλλιτέχνες, οι οποίοι είναι εθελοντές καλλιτέχνες και βοηθάνε στα προγράμματα και στην καλλιτεχνική εκπαίδευση· στον τρίτο κύκλο έχουμε τους υποστηρικτές (γιατί μέχρι τώρα όλο αυτό το εγχείρημα για να συμβεί, από το στήσιμο του χώρου μέχρι τις εργασίες τις οποίες έχουμε κάνει, τα εργαστήρια τα οποία έχουμε κάνει και όλοι οι άνθρωποι οι οποίοι έχουν δουλέψει εκεί χρειάζονται μία υποστήριξη από τους υποστηρικτές μας), γεγονός πάρα πολύ σημαντικό· ο τέταρτος κύκλος είναι οι υποστηρικτές που ελπίζουμε να έχουμε στο μέλλον. Η ιδέα μας είναι ότι όλοι αυτοί οι κύκλοι πρέπει να συμμετέχουν εξίσου αλληλοεπηρεάζοντας ο ένας τον άλλον, για να μπορεί αυτό το εγχείρημα να υπάρξει και να συνεχίσει.

Το πρώτο εργαλείο μας για να μπορέσουμε να μάθουμε την περιοχή και να καταλάβουμε ακριβώς τη βιωσιμότητα, ήταν μία εφημερίδα που λέγεται *ΕΝΑΣ ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ*.



Έχουμε χαρτογραφήσει όλους τους επαγγελματίες της περιοχής, όλα τα καταστήματα, ένδυσης, τροφής, αντικειμένων και τα λοιπά, όλα τα εμπορικά καταστήματα, και ανά δύο καταστηματάρχες έχουν συνδυαστεί σε ένα φύλλο εφημερίδας: στην πρώτη σελίδα υπάρχουν οι φωτογραφίες των καταστημάτων, στις δύο εσωτερικές σελίδες υπάρχει το πορτραίτο του κάθε καταστηματάρχη μαζί με δύο συγκεκριμένες ερωτήσεις: πότε ήρθε στην πλατεία Βικτωρίας και ποια είναι η σχέση του με την πλατεία Βικτωρίας· στην τελευταία σελίδα έχουμε τον χάρτη της πλατείας και όλους τους 100 καταστηματάρχες οι οποίοι έχουν ή πρόκειται να παρουσιαστούν στην εφημερίδα μας. Αυτό είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό εργαλείο γιατί με αυτό τον τρόπο έχουμε μπορέσει και εμείς να γνωρίσουμε αυτούς τους ανθρώπους αλλά και μέσα από συναντήσεις να γνωριστούν μεταξύ τους και να αρχίσουμε, αν το θέλετε, μία κουβέντα πάνω στο πώς μπορούμε αυτή την περιοχή να την κάνουμε λίγο περισσότερο βιώσιμη, όλοι μαζί, ο καθένας από τη δικιά του πλευρά.

Οι δραστηριότητες του *Victoria Square Project*: Κατ' αρχήν κάνουμε ένα open lunch, στο οποίο μαγειρεύουμε όλοι μαζί: στο μεγάλο μας τραπέζι μέσα στον χώρο μπορούμε να φιλοξενήσουμε κάθε φορά 20 με 25 άτομα· αυτές οι συγκεντρώσεις είναι πάρα πολύ σημαντικές γιατί εκεί πραγματικά μπορούμε να συζητήσουμε και για καινούργιες ιδέες, να αναλύσουμε καταστάσεις και να δούμε πώς θα μπορέσουμε να προχωρήσουμε αυτό το έργο. Επίσης, δίνουμε τη δυνατότητα σε νέους ανθρώπους να έρθουν να δουν με ποιο τρόπο μπορούν να συνεισφέρουν σε αυτό. Βλέπετε την Κλικ, φίλη μας, είναι μία συγκλονιστική γυναίκα η οποία ήρθε από τη Ζιμπάμπουε πριν από 23 χρόνια γιατί ήταν *gerrilla girl*, καταζητούμενη για τις πολιτικές πεποιθήσεις της. Ήρθε στην Ελλάδα, ο Rick τη γνώρισε στη *Μέλισσα*, μία πάρα πολύ σημαντική οργάνωση για την προστασία, εκπαίδευση και βιωσιμότητα γυναικών από διάφορες χώρες· είναι η

μητέρα του χώρου μας κι ένας συγκλονιστικός άνθρωπος, που πραγματικά νομίζω ότι είναι παράδειγμα για όλους εμάς και για τους ανθρώπους της περιοχής, για τον τρόπο με τον οποίο ξέρει να ενώνει και να δημιουργεί σχέσεις μέσα από το φαγητό της αλλά και μέσα από το πλέξιμο.

OPEN AIR CINEMA
An open and free screening of the movie *Techniques of the Body*.
The movie focuses on refugee immigration and is the outcome of close collaboration between Greek director Constantine Gavras and British historian Mark Mazower.



The Creatures of Elpidos Street
The workshop addresses children aged between 8 and 16, and they are based on the idea of participatory planning.



Μία άλλη δραστηριότητα που έχουμε είναι το σινεμά. Εδώ βλέπετε την προβολή *Man at sea*, το έργο του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, με τον Mark Mazower, ένα πάρα πολύ σημαντικό έργο για το θέμα της προσφυγιάς. Οι προβολές μας γίνονται Κυριακή βράδυ, όταν το εστιατόριο *Το ουζερί του Λάκη* (το οποίο είναι εξαιρετικό, αν δεν το ξέρετε μπορείτε να το επισκεφτείτε: φρέσκο ψάρι, πάρα πολύ καλό εστιατόριο) είναι κλειστό, κι έτσι μπορούμε μπροστά στις πόρτες του να έχουμε αυτό το Open Air Cinema.

Άλλη δραστηριότητα είναι ο αφρικανικός χορός, τον οποίο έχουμε κάθε Κυριακή απόγευμα στο υπόγειο του χώρου μας, το οποίο ονομάζουμε *Ελπίδος station no 1*, γιατί ελπίζουμε ότι θα κάνουμε και *no 2* και *no 3*· τα λέμε *Ελπίδος station* γιατί ο δρόμος όπου βρίσκεται το *Victoria Square Project* είναι η Ελπίδος. Έχουμε εργαστήρια μεταξοτυπίας, τα οποία γίνονται από την Εύα Μήταλα αλλά και τον Φίλιππο Κατοτριώτη, και συνεργαζόμαστε με ομάδες παιδιών από διάφορα γκρουπ μεταναστών όπως και με το σχολείο, το Β΄ Λύκειο *Αγγελόπουλος*, που βρίσκεται στην Αχαρνών, το πρώην *Βίλα Αμαλία*, έχουμε εργαστήριο ψηφιδωτού, σας δείχνω απλώς εικόνες από τα εργαστήρια και τον χώρο. Η Εσμεράλντα Κοσματόπουλος έχει δουλέψει πάρα πολύ σοβαρά με την *Unicef*, τα κέντρα υποστήριξης *Blue Dots* και με την *Άρσις* πάνω στις διηγήσεις και στις προσωπικές ιστορίες. Συνεργαζόμαστε με πανεπιστήμια, με το Πολυτεχνείο Αθηνών, με την Αρχιτεκτονική Σχολή του Βόλου όπου διδάσκω, με το πανεπιστήμιο Πολιτικών Επιστημών. Εδώ βλέπετε μία εικόνα από το εργαστήριο το

οποίο έχουμε τώρα κάθε Σάββατο πρωί, 11:00 με 1:00, μέχρι τον Ιανουάριο. Γίνεται από τον Παναγή Παναγιωτόπουλο και τη Σεβαστιάνα Κωνστάκη με τη δικιά μας συμμετοχή, κι έχει να κάνει ουσιαστικά με τον άνθρωπο και τα υπάρχοντά του, τι φέρουμε πάνω μας ως αντικείμενο και ως μνήμη. Ένα άλλο εργαστήριο που έχουμε κάνει είναι με το πανεπιστήμιο του Μονάχου και με καθηγήτρια τη Σοφία Ντώνα. Σας δείχνω το πρόγραμμά αυτό, γιατί μέσα στα εργαστήρια και σε οτιδήποτε κάνουμε υπάρχει ένας προγραμματισμός και είναι πάντοτε δίγλωσσος, για να μπορέσουν οι άνθρωποι από όλες τις κοινότητες να το παρακολουθήσουν.

Εδώ είναι ορισμένα αποτελέσματα από το εργαστήριο με το πανεπιστήμιο του Μονάχου, η πρόταση του Πολυτεχνείου της Αθήνας με τον Νίκο Αναστασόπουλο, τον καθηγητή ο οποίος δούλεψε πάνω στην ιδέα *citiesintransition*. Ένα από τα τελευταία εργαστήρια, γιατί θέλουμε πραγματικά οι άνθρωποι της περιοχής να μαθαίνουν, να μαθαίνουν πράγματα τα οποία μπορούν να τους βοηθήσουν να καλυτερεύσουν τη ζωή τους, την υγεία τους και όλα αυτά γίνονται βέβαια, μέσω τέχνης και δημιουργίας· όταν το λέμε είναι γιατί ο τρόπος με τον οποίον όλα αυτά συμβαίνουν έχουν μέσα την έννοια της τέχνης και της δημιουργίας· ακόμα και όταν κάποιος μαθαίνει να κάνει ας πούμε το kombucha, δεν ξέρω ποιοι από σας το ξέρουν, είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό προβιοτικό που κάνει καλό στην υγεία μας, και βέβαια έγινε δωρεάν, αυτό ήταν ένα πολύ ωραίο εργαστήριο που πραγματικά οι γείτονες και όσοι το παρακολούθησαν θέλουν να το ξανακάνουν, για να φτιάξουμε kombucha. Μία άλλη ομάδα νέων αρχιτεκτόνων δημιούργησε αυτά τα παιχνίδια μαζί με τα παιδιά της περιοχής και τους γείτονες. Μία άλλη καλλιτέχνης, η Βάσια Βανέζη, δούλεψε επί ένα μήνα με γυναίκες κάνοντας ένα κέντημα, το οποίο ουσιαστικά δεν είχε να κάνει με το πώς θα γίνει το κέντημα αλλά με το ποιον τρόπο οι άνθρωποι αυτοί, οι γυναίκες και οι άντρες, κεντώνοντας θα επικοινωνήσουν μεταξύ τους· δουλεύοντας αυτό το κέντημα, τι σχέσεις δημιουργήθηκαν, τι σχέσεις καλλιεργήθηκαν. Προσπαθούμε για όλες τις κοινότητες που υπάρχουν στην περιοχή, όπως είναι οι κοινότητες Γεωργιανών, Ουκρανών, Αλβανών, Ρώσων και Κινέζων, να μπορέσουμε ν' αναδείξουμε τα ειδικά χαρακτηριστικά τους και να μπορέσουμε να βρούμε έναν τρόπο να αρχίσει ένα *fusion* αυτών των κοινοτήτων μεταξύ τους· γιατί μπορώ να πω ότι αυτό το πράγμα που πραγματικά μας εντυπωσιάζει είναι πως οι κοινότητες είναι κρυμμένες μέσα στον εαυτό τους. Το μεγάλο στοίχημα, λοιπόν, είναι πώς θα ανοίξουμε τις κοινότητες αυτές και πώς θα

συνεργαστούν όλοι αυτοί οι άνθρωποι μεταξύ τους και πώς, δηλαδή, ουσιαστικά θα δημιουργήσουμε εμπιστοσύνη μεταξύ όλων αυτών των ανθρώπων. Νομίζω ότι η εμπιστοσύνη κατακτάται μόνο αν έχεις τη γνώση του ποιος είσαι, από πού ήρθες, τι έχεις να μας πεις και πώς έχεις να το πεις. Ο καθένας, ο καθένας από μας είναι σημαντικός. Μόνο, νομίζω, αν ανοιχτεί· και όλοι μας το έχουμε δει δουλεύοντας με όλους αυτούς τους ανθρώπους, ότι αυτό είναι το κλειδί: Μόνο αν δούμε ποιοι είμαστε, μόνο αν ανοιχτούμε σαν άνθρωποι, μπορούμε πραγματικά να αρχίσουμε να εμπιστευόμαστε ο ένας τον άλλον.

Ένα από τα φεστιβάλ που έχουμε κάνει είναι το African Fest, βλέπετε ορισμένες εικόνες: Αυτός είναι ο χώρος μας, απέξω έγινε ένα φεστιβάλ που ξεκίνησε το μεσημέρι και κατέληξε αργά το βράδυ, η αστυνομία ήταν πάρα πολύ καλή μαζί μας. Στη δεξιά φωτογραφία βλέπετε ένα άλλο κτίριο· σε αυτό το κτίριο έχουμε τρία διαμερίσματα, τα οποία χρησιμοποιούνται σαν χώρος φιλοξενίας των καλλιτεχνών που έρχονται από το εξωτερικό και θέλουν να δουλέψουν για μεγάλα χρονικά διαστήματα με μας. Άρα δηλαδή, τι έχουμε; Έχουμε τον χώρο της συγκέντρωσης και των δραστηριοτήτων, έχουμε τα διαμερίσματα της φιλοξενίας κι έχουμε, στο υπόγειο, έναν χώρο, αυτό που ονόμασα πριν το station no 1, που έχει να κάνει με τις εκδηλώσεις που δεν μπορούν να γίνουν αλλιώς όπως ο χορός, γιατί έχει πάρα πολλή φασαρία· ο χορός συνοδεύεται με μουσική από τύμπανα, live music, οπότε πρέπει να είναι λιγάκι περιορισμένο.



Και βέβαια είναι ο χώρος των περιοδικών εκθέσεων: ήδη έχει γίνει μία πάρα πολύ σημαντική έκθεση, που είχε να κάνει με τους γείτονές της περιοχής, με τους φίλους καλλιτέχνες και με τους υποστηρικτές του Victoria. Σας δείχνω αυτή τη φωτογραφία, που είναι ουσιαστικά το δικό μου έργο, το οποίο λέγεται *Souzy Tros*, βρίσκεται στην οδό Μαρκόνη, 20 μέτρα από τη στάση μετρό Ελαιώνας και δίπλα στο Camp του

Ελαιώνα. Όπως σας είπε και η Σοφία πριν, αυτό το έργο ξεκίνησε το 2012. Βρήκα αυτό το κτίσμα το οποίο δεν άγγιξα, γιατί νομίζω ότι εκπροσωπεί τη φτωχοποίηση της Ελλάδας. Θα πω ότι η εικόνα λέει πολλά. Το μόνο που έκανα ήταν να βάλω αυτή την πινακίδα από πάνω, το ειρωνικό *Σούζυ Τρω*ς μαζί με τον ζεστό τραχανά, και να παραπέμπει και λιγάκι στα μοτέλ που είναι στα highway της Αμερικής. Δηλαδή, νομίζω ότι όλο αυτό το πράγμα έχει μία αυτοειρωνεία, ας το πούμε έτσι, γιατί εγώ το έχω κάνει, προς εμένα είναι αυτό. Αυτός ο χώρος άνοιγε τα Σαββατοκύριακα· λέω άνοιγε, γιατί τα τελευταία δύο χρόνια λόγω του πανεπιστημίου και της δουλειάς μου στην Μπιενάλε της Βενετίας δεν μπόρεσα να το ενεργοποιήσω, έχει αρχίσει να ενεργοποιείται όμως από αυτό το καλοκαίρι, και θα σας πω γιατί σας το δείχνω ακριβώς. Άνοιγε τα Σαββατοκύριακα, οπότε κατά κάποια έννοια έβαζε μέσα στον χώρο του και λίγο από την αγορά που γίνεται στην περιοχή αυτή τα Σαββατοκύριακα, και περίπου μία φορά το μήνα έκανα ένα μεγάλο event που προσκαλούσε όχι μόνο ανθρώπους των τεχνών αλλά όλους, και τους κατοίκους της περιοχής όπου βρίσκεται αυτό, γιατί είμαστε μέσα σε μία βιομηχανική περιοχή και μόνο γύρω γύρω από αυτό το κτίσμα υπάρχουν κάτοικοι.

Κάνοντας λοιπόν αυτά τα event γύρω από μία τεράστια κατσαρόλα με τραχανά, που μπορούσε ο καθένας να φάει δωρεάν και, αν οι εκδηλώσεις που κάναμε είχαν πολύ ενδιαφέρον και ο κόσμος δεν ήθελε να φύγει, στο τέλος κάναμε κι έναν χαλβά. Γιατί σας το δείχνω αυτό; Το δείχνω γιατί σε συνεργασία με καλλιτέχνες από το Λονδίνο, που λέγονται Active Bank, το *Souzy Tros*, η καλλιτεχνική καντίνα, και το *Victoria SquareProject* αποφασίσαμε, από τον Φεβρουάριο που μας πέρασε, να δουλέψουμε μαζί με τους πρόσφυγες από το Camp του Ελαιώνα, όσους δηλαδή θα θέλουν να ασχοληθούν με τη γλυπτική και την κεραμική. Πραγματικά, το Active Bank έκανε καταπληκτική δουλειά και από τον Αύγουστο φτιάξαμε ένα πάρα πολύ ωραίο φούρνο στο *Souzy Tros*. Βέβαια, είναι πάρα πολύ σημαντική η έννοια του φαγητού, πιστεύουμε, γιατί νομίζω ότι όλοι γύρω από ένα τραπέζι έχουν τις καλές ιδέες. Βλέπετε την εσωτερική αυλή του *Souzy Tros*, όπου στο πίσω μέρος ορισμένοι νέοι κάνουν τα γλυπτά τους ενώ μπροστά οι πεινασμένοι τρώνε. Και επί μία εβδομάδα τον Αύγουστο ψήναμε μέσα στο φούρνο τον οποίο κατασκευάσαμε, αυτά τα υπέροχα γλυπτά που κάνανε οι φίλοι μας πρόσφυγες από το Camp του Ελαιώνα. Και θα τελειώσω με αυτή την εικόνα που τη βρίσκω χαρακτηριστική για ό,τι μπορεί να συμβαίνει αυτή την εποχή στον κόσμο γενικά. Σας ευχαριστούμε πάρα πολύ.



**Χωρογραφία και Επιτελεστικές Τέχνες: συν-υφάνσεις και συν-υπάρξεις χώρου
και σώματος από τον 20^ό στον 21^ο αιώνα.**

Αντώνιος Βολανάκης

adonisvolanakis.com

adonis.volanakis@gmail.com