

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Performance Art

Μία πρώτη επισκόπηση της ανάπτυξης του είδους στην Ελλάδα



Μεταπτυχιακό
πρόγραμμα με τίτλο:
Από το κείμενο στη
σκηνή, το ελληνικό
θέατρο σε διάλογο με το
παγκόσμιο

Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία

Επιβλέπων: Μάνος Στεφανίδης

Όνομα φοιτητή: Ευάγγελος Βρέττας

Αρ. Μητρώου: 201502

Έτος: 2018

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	2
A' μέρος	5
Μία εισαγωγή στην έννοια της performance.....	6
Ιστορική επισκόπηση της παγκόσμιας Performance Art.....	9
Πρόγονοι του είδους.....	9
Από το Happening στην Performance	15
B' μέρος.....	30
Το φαινόμενο της Performance Art στην Ελλάδα.....	31
Απόπειρες να αναπτυχθεί το καλλιτεχνικό έργο στον χώρο	31
Απόπειρες να αναπτυχθεί το καλλιτεχνικό έργο στον χρόνο	38
Από τους πειραματισμούς στην ωρίμανση.....	43
Γ' μέρος.....	59
Performance Art • Μία τέχνη σε διαρκή αναζήτηση.....	60
Επίλογος	71
Βιβλιογραφία.....	72

Πρόλογος

Η εργασία αυτή είναι το αποτέλεσμα ενός μεγάλου ταξιδιού μέσα στη βιβλιογραφία και την έρευνα, το οποίο διήρκησε δύο χρόνια και είχε ως στόχο τη διερεύνηση των πηγών και των τεκμηρίων για την καλλιτεχνική ενασχόληση με την τέχνη της Performance στην Ελλάδα. Εκκίνηση αυτής της αναζήτησης αποτέλεσε το μάθημα *Το δράμα του σώματος* και η γνωριμία με τους αφανείς σκαπανείς της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Το λογικό ήταν, λοιπόν, να αναζητηθεί μία ιστορία της ελληνικής Performance ή έστω μία πρώτη σκιαγράφηση. Η ελληνική βιβλιογραφία, όμως, δεν είχε εμπλουτιστεί ακόμα με κάτι τέτοιο και οι πληροφορίες που υπάρχουν μέχρι και σήμερα είναι σκόρπιες σε καταλόγους και σημειώματα ή μικρά άρθρα, τα οποία δυσχεραίνουν την προσπάθεια για την όσο το δυνατόν εγκυρότερη και σφαιρικότερη θεώρηση του φαινομένου. Εν πολλοίς ένα μεγάλο μέρος του υλικού είναι αναμνήσεις και περιγραφές, κάτι που θέτει προσκόμματα στη δουλειά του ερευνητή, ο οποίος καλείται να κρατά ίσες αποστάσεις και όσο το δυνατόν αντικειμενική ματιά στα πράγματα. Φυσικά, αυτά τα εμπόδια κατέστησαν το συγκεκριμένο αντικείμενο πιο ενδιαφέρον, καθώς ο ερευνητής έχει την αίσθηση πως με τη δουλειά του προσθέτει ένα κρίκο στη γνώση για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Ελλάδα και μάλιστα της τελευταίας τεσσαρακονταετίας και όχι πως απλά διεκπεραιώνει άλλη μία ακαδημαϊκή υποχρέωσή του.

Έτσι, μετά από τη σύντομη και σίγουρα όχι εξαντλητική περιδιάβαση των πηγών, γιατί αν μαθαίνει κανείς κάτι στην έρευνα είναι πως δεν υπάρχει τέλος, φτάνει στο κομβικό σημείο, όπου το πλέγμα των πληροφοριών πρέπει να αξιολογηθεί, να ταξινομηθεί και εν τέλει να μετουσιωθεί από ένα χάος σ' ένα κείμενο με ενιαία αφήγηση και οικονομία. Σκοπός δεν είναι η άκριτη καταγραφή αλλά η αναζήτηση των συνδέσμων ανάμεσα στα φαινόμενα και η εύρεση τόσο των διαφοροποιητικών στοιχείων αλλά κυρίως των σημείων σύγκρισης που δημιουργήσαν τα φαινόμενα, μεριμνώντας πάντα, ώστε να διατηρείται η διαφορετικότητα του κάθε δημιουργού και του έργου του. Δεν είναι στόχος η ομαδοποίηση, ούτε η δημιουργία μιας αφήγησης με τα στενά όρια της απόλυτης συνέχειας. Οι ρήξεις και οι τομές είναι περισσότερο που αφορούν τη δουλειά του ερευνητή, γιατί εκεί υπάρχει το καινούριο και το παραβατικό ή έστω μη συμβατικό, το οποίο αυτό το πόνημα αναζητά. Έτσι, ο διαχωρισμός των καλλιτεχνών σε κεφάλαια γίνεται με βάση περίπου την πρώτη

εμφάνιση των καλλιτεχνών και όχι στα πλαίσια κάποιας αυστηρής χρονολογικής ταξινόμησης. Η επιλογή αυτή κρίθηκε ως η προσφορότερη, ώστε να εξηγηθούν καταστάσεις και δράσεις, οι οποίες συνδέονται είτε άμεσα είτε έμμεσα με κοινωνικό-πολιτικές εξελίξεις και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, που βρίσκονταν εν τη γενέσει τους στα φεστιβάλ και τα κέντρα συνδιαλλαγής των καλλιτεχνών.

Ένα σημαντικό σημείο, το οποίο καλό θα ήταν να αναφερθεί ήδη από τον πρόλογο, είναι η προσπάθεια ανάδειξης του διαλόγου που επιχειρείται αυτές τις δεκαετίες με τις διεθνείς εξελίξεις και σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρούμε την ταυτόχρονη αναζήτηση στα ίδια μονοπάτια ή ακόμα πιο εντυπωσιακό την πρωτότυπη συμβολή των Ελλήνων στο διεθνή χώρο με παρουσίαση και αναζήτηση ζυμώσεων στο εξωτερικό. Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του '60 θα καταφέρουν την ισότιμη δημιουργία που ευαγγελίζονταν οι δάσκαλοί τους, καλλιτέχνες της λεγόμενης γενιάς του '30 και θα εισαγάγουν στην αρκετά οπισθοδρομική και συντηρητική Ελλάδα τους προβληματισμούς και τα επιτεύγματα της ευρωπαϊκής και αμερικανικής τέχνης και διανοήσης ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η συνομιλία και η πρωτότυπη ελληνική δημιουργία θα τοποθετηθούν συνεπώς στον παγκόσμιο χάρτη του καλλιτεχνικού γίνεσθαι και γι' αυτό θα προηγηθούν κάποια εισαγωγικά κεφάλαια, όπου θα γίνει μία μικρή ανασκόπηση των κορυφογραμμών της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Αυτή η εισαγωγή θα βοηθήσει τον αναγνώστη να ακολουθήσει το νήμα των αναζητήσεων και θα του δώσει να καταλάβει εναργέστερα και τα στάδια του ελληνικού εγχειρήματος, καθώς οι Έλληνες καλλιτέχνες καλούνται να καλύψουν ή να προσπεράσουν αιώνες καλλιτεχνικών και ιδεολογικών ζυμώσεων. Περεταίρω ανάλυση θα δοθεί στο οικείο κεφάλαιο.

Έτσι, η εργασία αυτή εκκινώντας από τον μακρόκοσμο της παγκόσμιας τέχνης θα εστιάσει στη συνέχεια στο μικρόκοσμο της ελληνικής καλλιτεχνική δημιουργίας, χονδρικά από το 1960 μέχρι και σήμερα. Τα τελευταία κεφάλαια, τα οποία καταπιάνονται με τις εξελίξεις από τη δεκαετία του '90 και μετά δεν χαίρουν αυστηρής ιστορικής αξιολόγησης, καθώς τα γεγονότα και τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν είναι ακόμη εν ενεργεία και η απόσταση είναι πολύ μικρή, ώστε να κριθεί τι εν τέλει αξίζει να καταγραφεί στην ιστορία και τι όχι. Είναι μία περισσότερο αισθαντική καταγραφή και παρουσίαση τάσεων, οι οποίες έχουν ένα ενδιαφέρον και μάλλον θα καθορίσουν τις εξελίξεις στην τέχνη στον νέο αιώνα, ο οποίος μόλις ξεκίνησε. Αυτό το γεγονός μας αποδεικνύει πως και η καταγραφή αυτής της πορείας είναι μετέωρη ανάμεσα στα φαινόμενα, τα οποία προσπαθεί να αναδείξει και

παρουσιάζει περισσότερο το ταξίδι της σκέψης παρά την Ιστορία με γιώτα κεφαλαίο. Συνεπώς, γι' αυτό και το δεύτερο μέρος είναι πιο σαφές και σίγουρο, καθώς ο χρόνος έχει αφήσει με το κύλισμά του τα πορίσματα, ενώ το τρίτο αβέβαιο και ανιχνευτικό.

Τέλος, πριν κλείσει το προλογικό σημείωμα θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καλλιτέχνες που θα μας συντροφεύσουν σε αυτή την περιδιάβαση, καθώς χωρίς το έργο τους, εμείς οι υπόλοιποι θα ζούσαμε σ' ένα κόσμο πιο βαρετό και συμβατικό και φυσικά τον επιβλέποντα της εργασίας, Μάνο Στεφανίδη, για την εμφύσηση της αγάπης για την ελληνική τέχνη.

Α' μέρος

Μία εισαγωγή στην έννοια της performance

Όλοι χρησιμοποιούμε τη λέξη performance χωρίς να μπορούμε να ορίσουμε τι είναι αυτό το φαινόμενο επακριβώς. Μπορούμε μόνο να παραθέσουμε κάποια χαρακτηριστικά εν είδει ορισμού ή να πούμε τι δεν είναι. Αυτό το γεγονός δεν υφίσταται, νομίζω, λόγω αδυναμίας των θεωρητικών αλλά λόγω της μεγάλης χρησιμοποίησης και εφαρμογής του όρου, σχεδόν σε όλο το φάσμα των ανθρωπιστικών σπουδών. Έτσι, έχουμε μία πλειάδα κειμένων από τη γλωσσολογία μέχρι και τη θεατρολογία ή ειδικότερα τον κλάδο των επιτελεστικών σπουδών, που τον χρησιμοποιούν και προσπαθούν να τον προσεγγίσουν. Αυτό καταδεικνύει και μια γενικότερη στροφή των επιστημών αυτών, προς την μελέτη και ανάλυση όχι πια στέρεων κανόνων και κειμένων αλλά της εφαρμογής τους στον παροντικό χρόνο και μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Το φαινόμενο αυτό ήδη εντοπίζεται στις μελέτες του κορυφαίου γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure, ο οποίος χώρισε τη γλωσσική ικανότητα *langue* στα συστατικά της *langue* και *parole*, όπου το πρώτο αναφέρεται στους στατικούς κανόνες της γραμματικής και του συντακτικού και το δεύτερο στην κάθε φορά εκ νέου εφαρμογή/προσαρμογή αυτών από τον εκάστοτε ομιλητή¹. Αυτή του η προσφορά άλλαξε τον ορίζοντα της γλωσσολογίας και από την αρχή του αιώνα επαναπροσδιόρισε τις κατευθύνσεις της επιστήμης.

Στη συνέχεια, μεγάλη συμβολή προσέφεραν κοινωνιολόγοι και ανθρωπολόγοι, όπως ο Erving Goffman και ο Victor Turner. Ο πρώτος ανέδειξε τη θεατρικότητα της καθημερινής ζωής και μας έκανε να δούμε τον κόσμο γύρω μας με την παλιά αλλά πάντοτε επίκαιρη παρομοίωση του κόσμου ως θεατρικής σκηνής, όπως πρώτος ο Σαίξπηρ διαπίστωσε στην ελισαβετιανή Αγγλία του 16^{ου} αιώνα. Μέσα από τις έρευνές του μετουσίωσε τον θεατρικό κώδικα συμπεριφορών και στάσεων σε εργαλείο της έρευνας της σύγχρονης κοινωνίας και ανέδειξε εκ νέου το ζήτημα της εαυτότητας πίσω από τις κοινωνικές μάσκες και τις επιτηδευμένες συμπεριφορές, τις οποίες υιοθετούν τα άτομα ανάλογα με τον εκάστοτε κοινωνικό ρόλο που καλούνται να επιτελέσουν². Στον θεατρολόγο, αυτή η συζήτηση για τον πραγματικό εαυτό και για τον εαυτό που προβάλλεται ως τέτοιος στην κοινωνία, ανακαλεί στο νου τα έργα των Luigi Pirandello και Jean Genet. Δεύτερος ο Turner, έρχεται να μιλήσει για το κοινωνικό δράμα, το οποίο χωρίζει σε τέσσερα μέρη: 1) παραβατική συμπεριφορά και ρήξη, 2) κρίση, 3) προσπάθεια διαμεσολάβησης και 4) συμφιλίωση ή οριστική ρήξη με την αναγνώριση του απροσπέλαστου χάσματος³, που παραπέμπει εν πολλοίς στον συμβατικό θεατρικό κώδικα και επαναφέρει το γνωστό δίλημμα του αν η τέχνη μιμείται τη ζωή ή το αντίστροφο.

Η μη ταύτιση του κόσμου της σκηνής και του πραγματικού κόσμου μπορεί να προσεγγιστεί καλύτερα με τους όρους της ηθικής ευθύνης και της ατιμωρησίας. Στο

¹ Marvin Carlson, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. εισ. επιμ. Ελευθερία Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 204.

² Γιώργος Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: ανοιχτά πεδία στη θεωρία & την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ.106-110.

³ *Ο.π.*, σ. 77-78.

θέατρο πολύ συχνά γινόμαστε μάρτυρες φρικτών εγκλημάτων και μάλιστα με τέτοιο τρόπο, ώστε οι εγκληματούντες να καθίστανται αγαπητά πρόσωπα του κοινού. Η Μήδεια δεν αντιμετωπίζεται από το κοινό με μίσος αλλά με συμπόνια και κατανόηση. Επίσης, η ηθοποιός που υποδύεται το ρόλο, δεν οδηγείται σ' ένα πραγματικό έγκλημα αλλά υποκρίνεται ότι το διέπραξε. Έτσι, διαφεύγει ο κόσμος της σκηνής την ποινική δίωξη αλλά πετυχαίνει την εκτόνωση των βίαιων τάσεων του κοινού και το οδηγεί στη μέθεξη. Αυτό όμως ισχύει και για μία performance; Εκεί, ο καλλιτέχνης δεν ενσαρκώνει ή καλύτερα, όπως θα έλεγε ο Carlson, δεν μιμείται πράξεις που έχουν γίνει στο παρελθόν; Κάτι που τον οδήγησε να θεωρεί τη σκηνή στοιχειωμένη από φαντάσματα καταδικασμένα σε μια επαναληπτικότητα, η οποία λείπει από την καθημερινή ζωή με τα χάσματα και τις ασυνέχειές της⁴. Στο θέμα του performer θα επανέλθω παρακάτω.

Εξίσου σημαντική είναι η συμβολή του John Austin και της Judith Butler, που επηρεάστηκε πολύ από τον πρώτο. Ο Austin ανέπτυξε τη θεωρία της επιτελεστικότητας των λέξεων και συνέδεσε τον λόγο με την πραγμάτωσή του μέσω δράσεων και χρήσης συμβολικών κινήσεων. Για να γίνει αυτό πιο αντιληπτό αρκεί ένα απλό παράδειγμα, όπου παραδείγματος χάρη ένας παπάς ονομάζει τη νύφη και τον γαμπρό συζύγους. Εκείνη τη στιγμή ο λόγος του γίνεται πράξη, άρα αποκτά επιτελεστικότητα, καθώς έχει την αρμοδιότητα και επιτελεί το σκοπό της. Αν κάποιος απλός πολίτης έκανε το ίδιο, τότε δεν θα είχε κανένα αποτέλεσμα. Στην περίπτωση του παπά μέσα στο λόγο του κρύβεται η πράξη, η οποία επιτελείται μπροστά στα μάτια των συγγενών⁵.

Η Butler ασχολούμενη με το φεμινισμό και τις διαδικασίες δημιουργίας φύλου οδηγήθηκε στο συμπέρασμα πως η ταυτότητα του ατόμου δεν είναι κάτι σταθερό και αμετάβλητο. Είναι το αποτέλεσμα της καθημερινής προσπάθειας να ακολουθήσει ο άνθρωπος το πρότυπο που έχει στο μυαλό του ως ιδανικό, το οποίο είναι αποτέλεσμα της πανίσχυρης κοινωνικής επιρροής και επιβολής πάνω στο άτομο⁶. Έτσι, το άτομο καλείται να πραγματώνει κάθε φορά κάτι που δεν είναι ακριβώς ή που θέλει να είναι και προσπαθεί να είναι, δίνοντας παραστάσεις φύλου. Το αν οι παραστάσεις αυτές είναι επιτυχημένες καθορίζεται από το κοινό που δέχεται το οπτικοακουστικό ερέθισμα, το οποίο δεν είναι άλλο από την κοινωνία. Το παιχνίδι όμως των ρόλων αυτών περιπλέκεται έτι περισσότερο αν σκεφτεί κανείς πως ο ρόλος του θεατή από αυτόν του performer δεν είναι ξεχωριστός και μάλιστα στην καθημερινή ζωή το άτομο καλείται να επιτελεί και τους δύο ρόλους ταυτόχρονα. Συνεπώς, αυτό που λέμε ταυτότητα είναι το ρευστό και ευμετάβλητο αποτέλεσμα του συνόλου των επιτελέσεων του φύλου που το άτομο έχει δώσει μέχρι ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο. Είναι, δηλαδή, μια διαδικασία αέναη και εν πολλοίς επώδυνη, όπου το άτομο υποτάσσεται στις κοινωνικές νόρμες για να είναι αποδεκτό μέλος της κοινωνίας. Το ενδιαφέρον είναι πως για την Butler τα φύλα δεν υπάρχουν ως έννοιες έξω από τον

⁴ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας*, σ. 159-193.

⁵ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζουλή, εισ. & επιμ. Πλάτωνας Μαυρομούστακος, Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 45-54.

⁶ Judith Butler, *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γιώργος Καράμπελας, εισ. & επιμ. Βενετία Κάντσα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. 178-179, 182-183.

λόγο και τις σχέσεις εξουσίας, οι οποίες αναπτύσσονται διαμέσου της σεξουαλικής αλληλεπίδρασης των ανθρώπων μεταξύ τους, όπως αυτές δημιουργούνται συν τω χρόνω – καθαρή επιρροή από τον Michel Foucault⁷.

Σε τελείως διαφορετικό κλίμα και με άλλες αφετηρίες ο Richard Schechner θα στρέψει το βλέμμα του μελετητή ακόμη σε μεγαλύτερη απόσταση και από τον Goffman και θα μας πει πως η επιτέλεση, ουσιαστικά περιλαμβάνει πολύ περισσότερα από την κοινωνική συμπεριφορά ή τα στενά πλαίσια του θεάτρου. Εκτείνεται από τις τελετουργίες των ζώων και των ανθρώπων έως το παιχνίδι και τον πολιτικό στίβο. Ουσιαστικά, η performance είναι για εκείνον μία έννοια ομπρέλα που περιλαμβάνει όλο το φάσμα της ανθρώπινης και όχι μόνο ζωής⁸. Ο ίδιος με τη διπλή ιδιότητα του καλλιτέχνη και του μελετητή θα είναι ο εισηγητής του περιβαλλοντικού θεάτρου αλλά αυτό θα εξεταστεί στη συνέχεια.

Παρόλα αυτά, εσκεμμένα δεν έχει τεθεί το ζήτημα τι είναι η τέχνη της Performance και ποια σχέση μπορεί να έχει με αυτό το θεωρητικό προβληματισμό, ο οποίος έρχεται από ένα ευρύ φάσμα επιστημών, όπως παρακολουθήσαμε μέχρι εδώ. Η απάντηση, όπως έχει διαφανεί, δεν είναι εύκολη και πόσο μάλλον απλή. Ένας ορισμός θα ήταν απλουστευτικός και δεν θα περιελάμβανε το σύνολο της έννοιας γι' αυτό θα μείνει προς το παρόν σε εκκρεμότητα με την υπόσχεση της διαλεύκανσης του μυστηρίου στην πορεία της σύνθεσης της εργασίας.

⁷ Butler, *Αναταραχή φύλου*, σ. 127, 177.

⁸ Richard Schechner, *Θεωρία της επιτέλεσης*, επιστ. επιμ. Μαγδαληνή Ζωγράφου, Φίλιππος Φιλίππου, Τελέθριον, Αθήνα 2006, σ. 21-23.

Ιστορική επισκόπηση της παγκόσμιας Performance Art

Πρόγονοι του είδους

Αν μπορούσε κανείς με τη φαντασία του να δομήσει μία χρονολογική ταξινόμηση των ρευμάτων της τέχνης, όπως παρουσιάστηκαν από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, θα διαπίστωνε πως σε κανέναν αιώνα δεν συνέβη να συνυπάρχουν τόσο μεγάλες και διαφορετικές απόψεις για το τι είναι τέχνη και για το πώς κάνουμε τέχνη, όπως στον εικοστό αιώνα⁹. Όπως έχει χαρακτηριστεί εύστοχα είναι ο αιώνας των -ισμών. Αν κάναμε μία λίστα είναι σχεδόν βέβαιο ότι κάποιον θα ξεχνούσαμε ή δεν θα ξέραμε τι σημαίνει και από ποιους υποστηρίχθηκε. Έτσι, τυχαία μπορούμε να αναφέρουμε το φουτουρισμό, το ντανταϊσμό, το σουρεαλισμό, τον κονστρουκτιβισμό, τον κυβισμό, τον σουπρεματισμό, τον εξπρεσιονισμό, το σοσιαλιστικό ρεαλισμό κ.α. Όλος αυτός ο καταγισμός των ρευμάτων ή κινημάτων δεν έγινε απλά γιατί οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να διαφωνούν μεταξύ τους αλλά γιατί οι τεχνολογικές και πολιτικοοικονομικές εξελίξεις ήταν τέτοιες, ώστε τους ώθησαν στα άκρα της έκφρασης και του παροξυσμού. Ο κόσμος που γνώριζαν οι άνθρωποι μέχρι το 19^ο αιώνα ήταν πια παρελθόν. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος συντάραξε συθέμελα τις ανθρώπινες αξίες, όπως είχαν διαμορφωθεί με την επικράτηση της αστικής τάξης από τη γαλλική επανάσταση και μετά. Οι καλλιτέχνες ένιωσαν, όπως σε κάθε περίοδο μεγάλων αναταραχών, πως όφειλαν να πάρουν θέση και να πολιτικοποιήσουν τη δουλειά τους. Το έργο πια δεν γίνεται για να αρέσει αλλά για να αφυπνίσει, να στηλιτεύσει και πολλές φορές να ξεσηκώσει το λαό ή ακόμα και για να επισφραγίσει την έλλειψη νοήματος και το παράλογο του κόσμου¹⁰.

Ωστόσο, θα ήταν άδικο αν παραλείπαμε να αναφέρουμε πως στα τέλη του 19^{ου} αιώνα εμφανίζονται προάγγελοι των τάσεων, που θα επικρατήσουν και θα εξαπλωθούν στη συνέχεια σ' όλη την Ευρώπη. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα παρόλα αυτά της εποχής ήταν στο πνεύμα της belle époque κι έτσι αυτές οι φωνές έμοιαζαν με παραφωνίες. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τέτοιων καλλιτεχνών αποτελούν ο Alfred Jarry και ο Guillaume Apollinaire. Ο μεν πρώτος συλλαμβάνοντας την παράξενη φιγούρα του Ubu προσπαθεί να ξορκίσει όλα τα κακά της ανθρωπότητας, συμπυκνώνοντάς τα σ' ένα πρόσωπο, το οποίο αποτελεί από τότε μέχρι σήμερα τον απόλυτο αντι-ήρωα. Το σκάνδαλο που ξέσπασε με αυτό το αλλοπρόσαλλο έργο και τον μανιφεστικού ύφους πρόλόγό του, μας προετοιμάζει για τα σκάνδαλα, τα οποία πρόκειται να αποτελέσουν βασικό εργαλείο στην πολεμική φαρέτρα του πρώτου κύματος της avant-garde που ακολουθεί. Στο ίδιο πνεύμα του σαρκασμού και της παράλογης/γκροτέσκας αισθητικής θα κινηθεί και ο Apollinaire. *Οι μαστοί του Τειρεσία* αν και δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν τον ίδιο αντίχτυπο με τον *Ubu roi*, έμειναν στην ιστορία ως το πρώτο έργο που χαρακτηρίζεται σουρεαλιστικό δράμα από τον ίδιο τον δημιουργό του. Και οι δύο εισήγαγαν αισθητικές τάσεις, οι οποίες θα

⁹ Μάνος Στεφανίδης, *Μια ιστορία της ζωγραφικής*, 5^η εκδ. συμπληρωμένη, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 419.

¹⁰ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 327.

αναπτυχθούν περεταίρω στη συνέχεια αλλά ήταν τόσο απροετοίμαστη η κοινωνία να τις δεχθεί, ώστε έμειναν στα όρια των παραδοξοτήτων της διανόησης. Παρόλα αυτά μπόλιασαν το έδαφος και άνοιξαν το δρόμο για τους επόμενους κι αυτό θα τους αναγνωριστεί, καθώς θεωρούνται πνευματικοί δάσκαλοι των καλλιτεχνών, οι οποίοι θα επιτύχουν την ανατροπή της αστικής ηθικής κι αισθητικής¹¹. Αποδείξεις αποτελούν η ίδρυση του θεάτρου Alfred Jarry από τους Antonin Artaud, Roger Vitrac και Robert Aron και η δημιουργία του κινήματος του σουρεαλισμού στο Παρίσι, αν κι ο André Breton διεκδίκησε την πατρότητα του νεολογισμού.

Κάτι εξίσου ενδιαφέρον που παρουσιάζεται τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα είναι η διαφορετική αντίληψη του χρόνου. Ο χρόνος αντιμετωπίζεται πλέον ως θέμα και ως μοτίβο από όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι θεωρίες του Albert Einstein και του Henri Bergson συνέβαλαν πολύ στο να διασταλεί ο χρόνος, ο βιωμένος και εσωτερικός χρόνος, ο οποίος ουδεμία σχέση έχει με τον μετρίσιμο χρόνο του ρολογιού. Το ταυτόχρονο, το στιγμιαίο ή αντίθετα το μακρόσυρτο, όπου δεν συμβαίνει σχεδόν τίποτε λες κι ο χρόνος σταμάτησε, είναι οι τάσεις που επικρατούν. Έτσι, έχουμε τον κυβισμό των Pablo Picasso και Georges Braque, ο οποίος προσπαθεί να αποτυπώσει την κίνηση στην επίπεδη επιφάνεια και αφού κάτι τέτοιο δεν γίνεται στον δισδιάστατο καμβά, σπάει τη μορφή και την απλώνει στην επιφάνεια. Βλέπουμε, λοιπόν, ταυτόχρονα όλες τις οπτικές γωνίες και τις πτυχώσεις σε σημείο που πολλοί πίνακες δεν είναι ξεκάθαρο τι δείχνουν, γιατί απλώς αποτυπώνουν την κίνηση. Αντίστοιχα στη λογοτεχνία, ξεφεύγουμε από το αέναο κύλισμα του χρόνου, μία σταθερά δεδομένη στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, όπως στα έργα του Balzac και περνάμε σε περιπτώσεις, όπως του James Joyce και του Marcel Proust, όπου ο χρόνος διαστέλλεται εντυπωσιακά για να χωρέσει το σύνολο της ανθρώπινης κατάστασης με αποκορύφωμα τον *Οδυσσέα*, όπου τα γεγονότα μιας μόνο μέρας συνθέτουν ένα εξαιρετικά ογκώδες και πυκνογραμμένο μυθιστόρημα.

Αυτό το καλλιτεχνικό κλίμα συνάντησε ο Filippo Marinetti, όταν επισκέφθηκε το Παρίσι και εμπνεύστηκε τη δημιουργία του κινήματος του φουτουρισμού. Ο φουτουρισμός θα παρουσιάσει για πρώτη φορά στην Ιταλία ένα πλήθος νεοτερισμών, οι οποίοι έρχονται σε απόλυτη ρήξη με το καλλιτεχνικό και κοινωνικοπολιτικό παρελθόν. Οι φουτουριστές θα στραφούν εναντίον κάθε παράδοσης και παραδεδεγμένης αξίας και θα εξυμνήσουν τη μηχανή και την τεχνολογική πρόοδο, η οποία φαντάζει στα μάτια τους ως εγγύηση της εύρεσης του χαμένου παραδείσου. Το σκάνδαλο και οι ευτράπελες καταστάσεις, τις οποίες οι ίδιοι θα υποκινούν και θα συνδουλίζουν, θα φτάσουν αρκετές φορές σε βιαιότητες και θα σταματήσουν πολλές από τις διάσημες φουτουριστικές τους σεράτες με παρέμβαση της αστυνομίας¹². Η ιλιγγιώδης ταχύτητα της ανάπτυξης της τεχνολογίας και η εκμηδένιση των αποστάσεων, τις οποίες έχει επιτύχει ο άνθρωπος, θα οδηγήσουν αυτούς τους καλλιτέχνες στο να συλλάβουν τα έργα τους σε μικρή φόρμα. Δεν τους ενδιέφερε το αιώνιο και άφθαρτο αλλά το στιγμιαίο και το εφήμερο. Έτσι, τα θεατρικά έργα που

¹¹ Bert Cardullo, Robert Knopf επιμ., *Theater of the avant-garde 1890-1950: a critical anthology: part two: pataphysical theater*, Yale university press, New Haven 2001, σ. 77,81.

¹² Νίκη Χαλκιαδάκη-Μιχαλά, *Φουτουρισμός – Ντανταϊσμός – Σουρεαλισμός στο θέατρο*, (Σημειώσεις Μαθήματος), ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 36.

θα συνθέσουν θα είναι βραχεία θεάματα, πλούσια σε χιούμορ και περιπαιχτική διάθεση, με απόλυτη ασυνέπεια στους θεατρικούς κανόνες και τις συμβάσεις¹³. Πέρα από το σπάσιμο της φόρμας, θα προωθήσουν την ένωση των τεχνών και θα παρουσιάζουν τα έργα τους: ποιήματα, θεατρικά, μανιφέστα, πίνακες, μουσική κ.α. όλα μαζί σε μία αξεδιάλυτη ενότητα¹⁴.

Στους φουτουριστές, ακόμη, οφείλουμε τις ευφάνταστες ρεκλάμες των θεάτρων και τις αφίσες, που για πρώτη φορά χρησιμοποιούνται για καλλιτεχνικούς και προπαγανδιστικούς στόχους. Ο πολεμική των νέων αυτών καλλιτεχνών θα τους κάνει να προτείνουν την καταστροφή των μουσείων¹⁵ και να αντιτάξουν στην κλασική ομορφιά, την ομορφιά ενός αυτοκινήτου που τρέχει στο δρόμο. Είναι φανερό πως δεν έχουμε να κάνουμε με μία απλή αισθητική μετατόπιση ή ανανέωση αλλά με μία οριστική ρήξη με το «καλό γούστο» και τις αξίες της αστικής τάξης. Εκεί που πριν υπήρχε η τάξη και η αρμονία, οι φουτουριστές προβάλλουν το χάος και την αταξία. Έτσι, δεν φαντάζει διόλου παράξενο που ένας εξ αυτών, ο Luigi Russolo, θα δημιουργήσει ένα παράξενο μουσικό όργανο, που στόχο έχει να παράγει θορύβους, οι οποίοι μιμούνται ουσιαστικά τους ήχους μιας σύγχρονης πόλης¹⁶.

Επίσης, μία σημαντική συμβολή των φουτουριστών είναι η χρήση της μαριονέτας και των ανδροειδών ρομπότ, τα οποία εισέρχονται στην ευρωπαϊκή αισθητική και θα δώσουν έμπνευση σε πολλούς καλλιτέχνες, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Fortunato Depero και ο Gilbert Clavel θα δώσουν μία σειρά από 5 μικρές παραστάσεις με μαριονέτες στο teatro dei Piccoli με τίτλο *οι Πλαστικοί Χοροί*, όπου η μαριονέτα, τα χρώματα και η φαντασία είναι οι πρωταγωνιστές¹⁷. Τα ανδροειδή ρομπότ θα εισβάλλουν στη σκηνή, καθώς ο άνθρωπος αναβαθμίζεται από την τεχνολογία, ώστε να μπορεί να πολεμήσει και να ανταπεξέλθει στις προκλήσεις αλλά και γιατί το πρότυπο του νέου σώματος είναι το ρωμαλέο και αδιαπέραστο, σχεδόν χαλύβδινο ανδροπρεπές σώμα, χωρίς καμπύλες και ελαττώματα. Είναι ένα σώμα πολεμικό και ανθεκτικό σαν ατσάλι, το οποίο ιδανικά δεν νιώθει πόνο¹⁸. Είναι το σώμα που θα οδηγήσει στο μέλλον, καθώς ο φουτουριστής περισσότερο από κάθε άλλο καλλιτέχνη της πρωτοπορίας ζει για το μέλλον και το παρόν αποτελεί ήδη παρελθόν για τον ίδιο¹⁹.

Οι ιδέες των φουτουριστών, τώρα, βρήκαν πρόσφορο έδαφος στη Ρωσία, χάρις στον αναβρασμό της επανάστασης και της αναπάντεχης άνθισης των τεχνών, η οποία κράτησε πολύ λίγο μέχρι την επιβολή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (1934). Εκεί, ο ποιητικός φουτουρισμός ή κονστρουκτιβισμός θα φτάσει την τέχνη από τα ελίτ σαλόνια στον απλό καθημερινό λαό και θα επανακαθορίσει τη θεατρικότητα και άλλες έννοιες, όπως του καλλιτέχνη και του θεατή. Κορυφαίο γεγονός είναι η

¹³ Μιχαλά, *Φουτουρισμός*, σ. 41.

¹⁴ RoseLee Goldberg, *Performance Art: from futurism to the present*, 3^η εκδ., Thames & Hudson, London 2014, σ. 14-15.

¹⁵ Αρετή Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη: εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2000, σ. 11.

¹⁶ Goldberg, *Performance Art*, σ. 21.

¹⁷ Ο.π., σ. 22.

¹⁸ Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 262.

¹⁹ Ο.π., σ. 264.

Αναπαράσταση της Κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων, στην οποία πήραν μέρος ένα στρατιωτικό τάγμα και 8.000 πολίτες. Αντιστοιχία μεγεθών μπορούμε να βρούμε στις αρχαίες παραστάσεις στο θέατρο του Διονύσου, στον ρωμαϊκό ιππόδρομο και στα μεσαιωνικά πανηγύρια²⁰.

Ο πολιτικός επαναστατικός αναβρασμός κατά του παλιού τσαρικού καθεστώτος συνδύασε την ανάγκη για πολιτική αλλαγή με την ανανέωση των τεχνών. Μέσα στα λίγα χρόνια μέχρι την επιβολή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού οι επαναστάτες κατάφεραν να δώσουν μεγάλης σημασίας έργα και προτάσεις, τα οποία έφεραν την επιρροή του κυβισμού και του φουτουρισμού. Τα φουτουριστικά ποιήματα του Vladimir Mayakovsky, η βιομηχανική μέθοδος υποκριτικής του Vsevolod Meyerhold, τα αρχιτεκτονικά οράματα του Vladimir Tatlin και οι πίνακες του Kazimir Malevich, με πιο γνωστό το *Μαύρο Τετράγωνο*, σφράγισαν την τέχνη σε παγκόσμιο επίπεδο και αποτελούν μόνο μερικά από τα επιτεύγματα αυτής της περιόδου²¹. Σημαντική είναι και η προσφορά στον κινηματογράφο, όπου από τα αυτοσχέδια φουτουριστικά φιλμ καταγραφής της καθημερινής ζωής των καλλιτεχνών, περνάμε σε συλλήψεις μεγάλων διαστάσεων με εμβληματικότερη το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Sergei Eisenstein.

Η κήρυξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου οδηγεί τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ήθελαν να ξεφύγουν την υποχρεωτική στράτευση, να καταφύγουν στην ουδέτερη Ζυρίχη. Εκεί, θα συναντηθούν καλλιτέχνες από όλη την Ευρώπη και εν μέσω της δύνης του πολέμου θα δημιουργήσουν ένα νέο κίνημα, το dada. Σε φυσιογνωμία με ηγετικές βλέψεις της ομάδας θα αναδειχθεί ο Tristan Tzara. Σκοπός πια δεν υπάρχει. Ούτε το ίδιο το όνομα δεν σημαίνει κάτι. Στα γαλλικά σημαίνει ξύλινο παιδικό αλογάκι, στα ρώσικα είναι δύο φορές το κύριο μόριο κατάφασης ναί. Προωθεί ως κίνημα το μηδενισμό και αρνείται κάθε πρόοδο και ελπίδα²². Βλέπει το τέλος της ανθρωπότητας και τη θηριωδία των «πολιτισμένων» κατά τα άλλα κοινωνιών της Δύσης και προτάσσει την καταστροφή, την διακωμώδηση και το τυχαίο. Δεν υπάρχει ενιαία φόρμα και χαρακτηριστικά ανάμεσα στους καλλιτέχνες που έδρασαν στα πλαίσια του κινήματος, πέραν από μία κοινή αίσθηση απογοήτευσης και ματαίωσης. Είναι το πρώτο πραγματικά παγκόσμιο καλλιτεχνικό κίνημα, καθώς θα εξαπλωθεί και θα δώσει καρπούς σε πολλές χώρες. Έτσι, έχουμε το dada του Βερολίνου, του Ανόβερου, της Κολωνίας και της Νέας Υόρκης. Η βασική διαφορά με τον φουτουρισμό είναι πως ο μεν πρώτος προσπαθεί να καταστρέψει το παρελθόν αλλά για να ανοικοδομήσει το μέλλον, ενώ ο ντανταϊσμός οδηγείται σ' ένα αυτοκαταστροφικό τέλμα²³.

Ο πρώτος πυρήνας του dada συγκεντρώνεται γύρω από το Cabaret Voltaire, των Hugo Ball και Emmy Hennings. Τους δύο αυτούς καλλιτέχνες των καμπαρέ θα προσεγγίσουν οι Tristan Tzara, Marcel και Georges Janco με διάφορες προτάσεις κι έτσι θα ξεκινήσουν οι παραστάσεις²⁴. Σε αυτές θα παρουσιάσουν τις δουλειές τους,

²⁰ Δανάη Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, Απόπειρα, Αθήνα 2006, 14-15.

²¹ Goldberg, *Performance Art*, σ. 31, 33, 37-38, 45.

²² Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 286.

²³ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 16-19 και Carlson, *Performance*, σ. 293-294.

²⁴ Goldberg, *Performance Art*, σ. 55-56.

στις οποίες αναμιγνύονται μουσική, ζωγραφική, ποίηση, χορός και διαλέξεις σ' ένα αξεδιάλυτο κράμα. Οι ταυτόχρονες απαγγελίες και τα παράξενα δρώμενα με τα ρομποτικά κοστούμια είναι παροιμιώδεις. Ο συστηματικός χαρακτήρας της έκθεσης και προβολής της νέας τέχνης από την πλευρά του Tzara θα τον φέρει σε σύγκρουση με τον Ball, ο οποίος ήθελε να αποφύγει την οποιαδήποτε συστηματοποίηση²⁵. Η ντανταϊστική γκαλερί και το περιοδικό, που θα δημιουργήσει ο Tzara, θα οδηγηθούν σύντομα, όπως και το καμπαρέ, στο οριστικό κλείσιμο. Στη συνέχεια, στο προσκήνιο αναδεικνύεται το Βερολίνο με την παρουσία του Richard Huelsenbeck και του George Grosz. Το dada εδώ, παίρνει πιο έντονο πολιτικό χρώμα και ο εξπρεσιονισμός, ο οποίος ήταν η κυρίαρχη τάση, εκθρονίζεται βάρβαρα με τη συνηθισμένη προβοκατόρική αισθητική των ντανταϊστών, όταν ο Grosz συμβολικά ουρεί πάνω σ' έναν εξπρεσιονιστικό πίνακα²⁶. Το κίνημα θα αλλάξει μορφή και η αναγκαία ανανέωση θα έρθει από τους Francis Picabia και Marcel Duchamp στην Αμερική και την επίσκεψη του Tzara στο Παρίσι.

Όταν ο ντανταϊσμός φτάνει στο Παρίσι βρίσκει πρόσφορο έδαφος. Το Παρίσι ήταν έτοιμο από καιρό να δεχθεί ακραίες καλλιτεχνικές προτάσεις και μάλιστα να τις προχωρήσει έτι περαιτέρω. Έχει ήδη γίνει μνεία για την προσφορά του Jaigry και του Apollinaire. Έτσι, από τις πρώτες ντανταϊστικές εκδηλώσεις θα ξεχωρίσουν εκείνοι, οι οποίοι θα συγκεντρωθούν γύρω από τον Breton και θα κηρύξουν την δημιουργία του σουρεαλισμού στην εφημερίδα *Le Figaro*, το 1924. Όσον αφορά τις καταβολές τους, οι σουρεαλιστές επηρεασμένοι από την ψυχανάλυση και τον κατεστραμμένο γύρω τους κόσμο θα προτιμήσουν τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και μάλιστα εκεί όπου η λογική δεν υπάρχει, δηλαδή των κόσμο των ονείρων και των ορμέμφυτων. Αυτόν θα προσπαθήσουν να αποτυπώσουν με νέες μεθόδους, όπως η αυτόματη γραφή, ο υπνωτισμός και το τυχαίο. Θα ανατρέψουν την ακολουθία του χρόνου στα έργα τους, τη λογική, τους νόμους της φύσης και θα προτείνουν έναν κόσμο ονειρικό, συμβολικό και εχθρικό έναντι σε κάθε θεσμό και δομή. Θεματικές που επανέρχονται συχνά στα έργα τους είναι το όνειρο, ο ερωτισμός, η φαντασία, το παιχνίδι, η παρωδία, η γελοιότητα και η πρόκληση²⁷. Κορυφαία γεγονότα μπορούν να θεωρηθούν η παράσταση *La Parade*, των Jean Cocteau, Erik Satie, Pablo Picasso και Sergei Diaghilev,²⁸ και η παράσταση *Relâche* των Francis Picabia και Erik Satie, με τη συμμετοχή των Marcel Duchamp και Man Ray²⁹.

Πέραν όμως από ευφάνταστες σκηνογραφίες και κοστούμια ο σουρεαλισμός παρήγαγε μέσω του Antonin Artaud και ένα καθαρά θεωρητικό κείμενο, το *Θέατρο και το είδωλό του*. Σε αυτό ο Artaud κόβει μια για πάντα το νήμα της παράδοσης του δυτικού θεάτρου και αναζητά τις ρίζες του τελετουργικού, οι οποίες ελπίζει ότι θα αναζωογονήσουν τον κουρασμένο και βουτηγμένο στη σύμβαση κόσμο του θεάματος. Αφορμή για την επιστροφή στις ρίζες στάθηκαν τα μπαλινέζικα μπαλέτα, τα οποία είδε ο Artaud στην έκθεση αποικιακής τέχνης και από τότε στιγμάτισαν τη

²⁵ Goldberg, *Performance Art*, σ. 62.

²⁶ *Ο.π.*, σ. 67.

²⁷ Στεφανίδης, *Μια ιστορία*, σ. 420-423, 428-429.

²⁸ Μιχαλά, *Φουτουρισμός*, σ. 15-17.

²⁹ Goldberg, *Performance Art*, σ. 90.

σκέψη του. Παρότι παρενόησε πολλά στοιχεία του παραδοσιακού αυτού τελετουργικού χορού, ωστόσο οι διεκδικήσεις του για ένα θέατρο που δεν στηρίζεται στο λόγο θα υλοποιηθούν αρκετά χρόνια αργότερα, κατά τη δεκαετία του '60 και του '70³⁰. Πρότεινε ένα νέο είδος θεάτρου που πλησιάζει την τελετουργία και απορρίπτοντας το λόγο, ο καλλιτέχνης πρέπει να αφηθεί να βρει τις πρωταρχικές και αρχέγονες πηγές έκφρασης της χειρονομίας, της φωνής και της κίνησης του σώματος που φέρουν νοήματα και εκπέμπουν μηνύματα στους θεατές/αποδέκτες. Εν ολίγοις ζητά ένα θέατρο όπου να επιστρέψει η μαγεία και η πίστη σε αυτήν³¹. Ο ίδιος δεν πρόλαβε και δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει τα οράματά του που βρήκαν συνέχεια και εξέλιξη στο έργο του Jerzy Grotowski.

Παράλληλα στη Γερμανία, ιδρύεται η σχολή του Bauhaus, η οποία αποτελεί σταθμό στην ιστορία της τέχνης και των σχολών εκπαίδευσης, καθώς είναι η πρώτη σχολή που έθεσε σε σταθερή συνεργασία θεωρητικούς και πρακτικούς της τέχνης και εξίσωσε τους τεχνίτες με τους καλλιτέχνες³². Το θεατρικό εργαστήριο του Oskar Schlemmer έγινε διάσημο για τις παραστάσεις όπως: το *Τριαδικό Μπαλέτο* (1922) και το *Δωμάτιο με Φιγούρες* (1922-1923). Η σχολή θα προωθήσει τον πειραματισμό και εν τέλει θα προτείνει ένα νέο είδος θεάτρου, το οποίο στηρίζεται στην απλότητα, στα καθαρά γεωμετρικά σχήματα και χρώματα και μέσω του χορού αναζητά να εκκαθαρίσει την τέχνη από το περιττό και το χρονικά προσδιορισμένο. Το κείμενο έχει εξαιρεθεί πλήρως κι έχει απομείνει το θέαμα, το οποίο δημιουργεί την αίσθηση της μυσταγωγίας, καθώς αναπαράγει μία κωδικοποιημένη γλώσσα του σώματος και της κίνησης που απευθύνεται σε μνημένους³³.

Η αμερικανική τέχνη, από την άλλη μεριά, μπολιάστηκε ουσιαστικά με τη διάσχιση του Ατλαντικού από τον Marcel Duchamp. Αυτός αποτελεί τον βασικό εκφραστή του νεονταντά στις Η.Π.Α. και είναι ο εμπνευστής της εννοιολογικής τέχνης. Απαυδισμένος από το σύστημα των γκαλερί και των μουσείων, τα οποία υποτάσσονται στις ανάγκες της αγοράς, οι οποίες είναι άσχετες με τους καλλιτεχνικούς σκοπούς, πρότεινε μία τέχνη που δεν έχει διακοσμητικό χαρακτήρα αλλά και δεν είναι εύπεπτη. Ο ίδιος πρέσβευε την ιδεολογία πως τέχνη είναι ό,τι ονομάζει ο καλλιτέχνης ως τέτοια. Έτσι, σιγά σιγά προσέγγισε και το νέο είδος τέχνης, τα ready-mades, τα οποία ουσιαστικά είναι αντικείμενα ή σκεύη καθημερινής χρήσης που με το ευαίσθητο αισθητήριο του ο καλλιτέχνης τα μετουσιώνει σε τέχνη. Η καθημερινότητα και η ποταπότητα είναι μέρος της έκθεσης ενός μουσείου πια κι έτσι οδηγούμαστε στην σκανδαλώδη πρότασή του για έκθεση ενός ανδρικού ουρητήρα, το 1917, με τίτλο *Κρήνη* και με μόνη παρέμβαση του καλλιτέχνη την υπογραφή του: «R. Mutt, 1917»³⁴. Αυτή του η επιλογή ήταν μια γροθιά στο στομάχι της μεγαλοαστικής τάξης που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στις Η.Π.Α. Η εννοιολογική τέχνη από την άλλη είναι μια σαφής νίκη της ιδέας και της σύλληψης

³⁰ Carlson, *Performance*, σ. 296.

³¹ Jacqueline Jomaron, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τ. 2: 1914-1940, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2009, σ. 182-196.

³² *Ο.π.*, σ. 67.

³³ *Ο.π.*, σ. 72-75.

³⁴ Στεφανίδης, *Μια ιστορία*, σ. 444-446.

του καλλιτέχνη έναντι κάθε υλικού αποτελέσματος. Συνεπώς, τι εκτίθεται στις γκαλερί και τι είναι ικανό να εμπορευτεί;

Η παρουσία του Duchamp πυροδότησε μια σειρά αντιδράσεων στον καλλιτεχνικό χώρο για να περάσουμε πια σε αμιγώς αμερικανικά είδη τέχνης. Το πρώτο διακριτό είδος που μας αφορά είναι, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός. Εδώ, καλλιτέχνες όπως ο Jackson Pollock και ο Mark Rothko θα γίνουν σύμβολα και εκφραστές του νέου ρεύματος. Ο Pollock ανέπτυξε ένα ολόκληρο τελετουργικό σύστημα σύμφωνα με το οποίο εφάρμοσε το dripping, δηλαδή τρυπήματα σε κουβάδες με μπογιά με τους οποίους διέσχιζε τα τεράστια πανιά που ήταν απλωμένα στο πάτωμα και έφτιαχνε ακαθόριστα σχήματα. Ο τρόπος όμως της διαδικασίας του χρωματισμού και του επιχρωματισμού από κάθε νέο χρώμα, η ένταση των κινήσεων που έκανε τα χρώματα να χαράζουν ελλειπτικές τροχιές πάνω στο μουσαμά και η ίδια ακόμα η χρήση και η σειρά των χρωμάτων, που δημιουργούσε ένα παλίμψηστο, εξέφραζαν την εκάστοτε ψυχική διάθεση του καλλιτέχνη και το αποτέλεσμα ήταν έντονο και για τον θεατή που παρακολουθούσε το αποτέλεσμα αυτής του της εκτόνωσης πάνω στο πανί. Υπάρχουν φωτογραφίες που δείχνουν αυτή του την τεχνική και είναι δικαιωματικά μέρος αυτής της ανασκόπησης καθώς αποτέλεσε έμπνευση για τις δράσεις του Allan Kaprow³⁵.

Από το Happening στην Performance

Εναλλακτικά ο τίτλος αυτής της υποενότητας θα μπορούσε να ήταν: Το πέρασμα από το Bauhaus στο Black Mountain college. Καλλιτέχνες, όπως ο Xanti Schawinsky, διασχίζουν τον Ατλαντικό και συγκεντρώνονται σ' ένα εξίσου πρωτοποριακό καλλιτεχνικό σχολείο και συνεχίζουν τους πειραματισμούς τους³⁶. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να πούμε πως υπάρχει κάποια συνάφεια ή και συνέχεια των αναζητήσεων. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες που θα μας απασχολήσουν είναι ο John Cage και ο Mercy Cunningham. Την ίδια περίοδο με τον Schawinsky καλούνται και οι δύο να συνεισφέρουν και να εμπλουτίσουν το πρόγραμμα της σχολής. Ο μεν πρώτος ως πρωτοποριακός μουσικός και ο δε δεύτερος ως χορευτής. Μεταξύ τους θα υπάρξει μια αγαστή συνεργασία πολλών χρόνων και θα παρουσιάσουν πολλές ζωντανές παραστάσεις, όπου η μουσική και ο χορός συνδυάζονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Η live art βρίσκει δύο δεινούς καλλιτέχνες και πρωτεργάτες δίπλα στους οποίους θα μαθητεύσουν πολλοί μετέπειτα performers, όπως ο Kaprow.

Η αμερικανική κοινωνία είναι πολύ πιο έτοιμη να δεχθεί τα διδάγματα της μουσικής που δημιουργείται από θορύβους και ακούσια συμβάντα σε σχέση με την ιταλική κοινωνία τριάντα χρόνια πριν. Ο Cage θα προσπαθήσει να στρέψει το αυτί

³⁵ Αρετή Αδαμοπούλου, «Εισαγωγή στην Ιστορία της performance», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014, σ. 15.

³⁶ Goldberg, *Performance Art*, σ. 121.

του ακροατή του στον κόσμο που τον περιβάλλει και θα τον καλέσει να ανακαλύψει από την αρχή τους ήχους. Η σιωπή, ο θόρυβος και η ρευστή εναλλαγή τονικότητας και ατονικότητας θα γίνουν το σήμα κατατεθέν αυτού του νεαρού μουσικού. Ακολουθώντας το παράδειγμα των πρωτοποριών των αρχών του αιώνα, τα έργα του προλογίζονται από μανιφέστα, τα οποία επεξηγούν αλλά και προπαγανδίζουν τις ρηξικέλευθες προτάσεις του³⁷. Παράλληλα ο Cunningham θα απορρίψει τον κλασικό χορό και θα αναζητήσει στις παραστάσεις του τη στάση του σώματος, το βηματισμό, το τίναγμα προς το πάνω του σώματος με άλματα και την τυχαία ή παιχνιδιάρικη κίνηση ανάμεσα στους θεατές, η οποία προφανώς αντιβαίνει την συστηματική χορογραφία³⁸.

Σε αυτό το κολλέγιο λοιπόν και στα πλαίσια ενός εργαστηρίου θα γίνει η επίσημη πρώτη παρουσίαση δρωμένων (events) που θα οδηγήσουν στο Happening και την Performance. Ο Cage σε συνεργασία με τον Cunningham, το 1952, θα δημιουργήσουν ένα πολυθέαμα με τον πρώτο να απαγγέλει ένα ντανταϊστικό κείμενο ενώ προβάλλονταν ταινίες στην οροφή της αίθουσας και ο δεύτερος χόρευε ανάμεσα και γύρω από το κοινό με την συνοδεία ενός ενθουσιασμένου σκύλου³⁹. Η πιο σημαντική όμως προσφορά του Cage ήταν η παράσταση 4'33'', όπου έβαλε τον νεαρό πιανίστα David Tudor να κάθεται για να εκτελέσει την παρτιτούρα χωρίς νότες μπροστά στο πιάνο⁴⁰. Ο Tudor κάθισε ακριβώς τον χρόνο που λέει ο τίτλος του δρώμενου και σηκώθηκε. Η μουσική είχε δημιουργηθεί από τους τυχαίους ήχους της αίθουσας, από τις ομιλίες ή τα καθίσματα των θεατών. Ο εκνευρισμός ήταν πολύ έντονος και το μήνυμα δεν πέρασε στο κοινό⁴¹.

Ο άνθρωπος, όμως, που συνέδεσε το όνομά του με το Happening, δεν είναι άλλος από τον Karpow. Ο Karpow δημιούργησε τα πρώτα περιβάλλοντα (environments) μέσα στα οποία συνέβαιναν διάφορες δράσεις και ο θεατής έπρεπε να περιδιαβεί μέσα από το ένα για να οδηγηθεί στο επόμενο. Ο τίτλος αυτής της ιστορικής δουλειάς είναι *18 happenings in 6 parts*, η οποία παρουσιάστηκε στην γκαλερί Reuben το 1959. Οι παράλληλες δράσεις θυμίζουν τις ντανταϊστές βραδιές με ανάγνωση ποίησης, επί τόπου ζωγραφική, προβολή slides, ζωντανή μουσική κ.α.⁴² Τα happenings του αγαπήθηκαν αμέσως από το αμερικανικό κοινό, στο οποίο ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός και ο σουρεαλισμός είχαν φανεί δύσπεπτα λόγω της υπερβολής και της χρήσης των σύνθετων συμβόλων⁴³. Η επιλογή του όρου Happening έναντι του όρου live Performance ήταν μία επιλογή του καλλιτέχνη, ώστε να διαφοροποιηθεί από τα πολιτικά και κοινωνικά αιτήματα, με τα οποία είχε

³⁷ Goldberg, *Performance Art*, σ. 123-124.

³⁸ *Ο.π.*, σ. 124.

³⁹ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, ό.π., σ. 26-27 και Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος, Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Β' 1960-2009, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2010, σ. 73.

⁴⁰ Carlson, *Performance*, σ. 303-306.

⁴¹ Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος*, σ. 83.

⁴² Carlson, *Performance*, σ. 307-308.

⁴³ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 28-29.

συνδεθεί αυτή η τέχνη και να σημειώσει πως δεν υπάρχει κρυφό μήνυμα πίσω από τις δράσεις. Είναι απλά ό,τι συμβαίνει⁴⁴!

Το δεύτερο αμερικανικό ρεύμα που θα μας απασχολήσει είναι η pop art. Πάπας, όπως έχει ονομαστεί πολλές φορές, της pop art είναι ο Andy Warhol. Μία προσωπικότητα πολύ ιδιαίτερη κι ένας άνθρωπος που συνέλαβε τον κόσμο, όπως ήταν, χωρίς μεγαλοϊδεατισμούς και ρητορείες. Αποδέχθηκε τη δύναμη των media και τα έργα του είναι ένα αμάλγαμα του υψηλού με το ταπεινό. Είμαστε πια στο τέλος του μοντερνισμού και το μεταμοντέρνο παρεισφρεί από παντού. Δεν ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη να πρωτοτυπήσει και να παράξει νέες μυθολογίες. Οι αστέρες του σινεμά και της τηλεόρασης, διάσημοι επιχειρηματίες και τα κινούμενα σχέδια είναι το υλικό που αποθεώνεται, διαθλάται και φωτίζει στο έργο του τα σκοτεινά λείψανα της τέχνης του παρελθόντος⁴⁵. Η φωτογραφική μεταξοτυπία και ο επιχρωματισμός της θα γίνουν το σήμα κατατεθέν του. Θα δώσει έργα ευρέως γνωστά όπως και ο πίνακας με τις κονσέρβες Campbell's ή το πορτρέτο της Monroe. Οι ποπαρτιστές θα διοργανώσουν κι εκείνοι happenings και θα εμπλακούν στο ρεύμα της σωματικής τέχνης δυναμικά.

Σαν ευρωπαϊκή αντίδραση θα εμφανιστεί ο nouveau réalisme. Δεν διαφέρει ουσιαστικά με την pop art, απλώς εμβαθύνει περισσότερο και ασκεί μεγαλύτερη κριτική στον σύγχρονο καταναλωτικό κόσμο της ασίγαστης ανάγκης για απόκτηση περισσότερων αγαθών και για έναν άνευ ερεισμάτων ομορτισμό που είχε ήδη διαφανεί πως θα οδηγήσει στο κενό⁴⁶. Μας ενδιαφέρει γιατί σ' αυτό το ρεύμα θα εμπλακούν αρκετοί καλλιτέχνες performers όπως και Έλληνες, παραδείγματος χάριν ο Θόδωρος, ο Τάκης κ.α. Στον ευρωπαϊκό χώρο δεσπόζει η μορφή του Yves Klein. Αυτός ο «ρομαντικός» καλλιτέχνης θα δημιουργήσει happenings με γυμνά γυναικεία κορμιά, τα οποία γεμίζει μπογιά και τα αφήνει να κυλιστούν ηδονικά πάνω σε πανιά, ενώ το κοινό παρακολουθεί ζωντανά τη δράση. Με αυτόν τον τρόπο σπάει τη σχέση του καλλιτέχνη με το μοντέλο και παρουσιάζει στο κοινό του τη διαδικασία, η οποία άλλοτε έμενε κλεισμένη στο ατελιέ. Άλλη μία ενδιαφέρουσα δουλειά του είναι το *Le Vide*. Σε αυτό υποδέχθηκε το κοινό στην αίθουσα της γκαλερί Iris Clert, η οποία ήταν βαμμένη ολόλευκη και εντελώς άδεια επιβεβαιώνοντας το κοινό πως επρόκειτο για έργο τέχνης⁴⁷. Η αντισυμβατική και περισσότερο εγκεφαλική του τέχνη αποθεώνεται σε δράσεις, όπως το πέταγμα φύλλων χρυσού στο ποτάμι, έργο το οποίο μπορούσε να αγοραστεί αφού πρώτα ειρωνικά είχε διασπαρθεί στα νερά του ποταμού ή με την απελευθέρωση 1001 μπλε μπαλονιών στον αέρα⁴⁸.

Ο επόμενος σταθμός αυτής της περιδιάβασης της τέχνης του 20^{ου} αιώνα θα μας φέρει στο fluxus. Ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που εμπεριέχει τις θεωρίες και τις πρακτικές των υπολοίπων μ' ένα πρόσθετο στοιχείο, αυτό της ρευστότητας. Η ένωση των ειδών της τέχνης και το απρόβλεπτο έχουν πρωταρχικό ρόλο στις δράσεις των fluxus καλλιτεχνών που είναι πολύ κοντά στα happenings, με τη διαφορά πως δεν

⁴⁴ Goldberg, *Performance Art*, σ. 130.

⁴⁵ Στεφανίδης, *Μια ιστορία*, σ. 454.

⁴⁶ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 22-23.

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 22-23.

⁴⁸ Goldberg, *Performance Art*, σ. 144-147.

υπάρχει ένα έτοιμο «σκηνοθετημένο» περιβάλλον (environment), όπως στην περίπτωση του Kargow⁴⁹. Μία ακόμη ειδοποιός διαφορά είναι η σύλληψη του χρόνου. Οι καλλιτέχνες που σχετίστηκαν με το fluxus αποδέχονταν μία αντίληψη του χρόνου που πλησίαζε τη θεωρία του zen, δηλαδή πως ο χρόνος δεν είναι μία ευθύγραμμη πορεία με κάθετες κορυφώσεις αλλά ένα δίκτυο στιγμών σε συνεχή κίνηση, χωρίς τέλος και αρχή, όπως παρατηρεί η Αδαμοπούλου⁵⁰. Οι άνθρωποι που αποτελούσαν αυτή την ομάδα είχαν χαλαρούς δεσμούς και το κοινό τους στοιχείο ήταν η μαθητεία τους στον κύκλο του Cage. Ιδρυτής του ρεύματος ήταν ο George Maciunas και καλλιτέχνες που συνέχισαν να παρουσιάζουν έργα fluxus μεταξύ άλλων ήταν η Yoko Ono και ο Joseph Beuys⁵¹. Μία performance που αξίζει να μνημονευτεί σε αυτό το σημείο είναι η δράση της Shigeo Kubota με τίτλο *Vagina painting*, την οποία παρουσίασε το 1965 στο Perpetual Fluxfest στη Νέα Υόρκη. Σε αυτήν άπλωσε ένα μεγάλο χαρτί στο πάτωμα και μ' ένα πινέλο προσαρμοσμένο στο εσώρουχό της άρχισε να ζωγραφίζει. Ήταν μία κίνηση πρώιμου φεμινισμού, η οποία όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Χονδρού: «απορρίπτει τη γυναίκα ως μούσα, και την προβάλλει ως ενεργό υποκείμενο»⁵².

Ο Beuys, τώρα, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της Performance καθώς με το έργο του αποτέλεσε έμπνευση για μία σειρά καλλιτεχνών ήδη από τη γενιά του και μετά. Ιδιαίτερη προσωπικότητα με έντονη πολιτικοποίηση και ευαισθησία με σκοπό το να ξαναμαγευθεί ο κόσμος γύρω μας. Μία από τις πιο εμβληματικές performances του ήταν αυτή με τον τίτλο *I like America and America likes me*. Σε αυτήν τον παρέλαβε ένα ασθενοφόρο από το αεροδρόμιο και τον μετέφερε τυλιγμένο σε τσόχα στην γκαλερί Rene Block. Η αίθουσα είχε χωριστεί στα δύο με κιγκλίδωμα. Ο Beuys εκεί προσπάθησε να έρθει σε επαφή με την Αμερική, την οποία εκπροσωπούσε ένα άγριο κογιότ. Δεν τον ενδιέφερε η μεγαλούπολη και ο ρυθμός ζωής εκεί. Ήθελε να βρει τα αρχέγονα στοιχεία της αμερικανικής γης. Στο έργο του ψάχνει πάντα την θεραπεία και τη λύτρωση, η οποία σχετίζεται με την παιδική του ηλικία και την τραυματική συμμετοχή στη χιτλερική νεολαία όπως και σ' ένα επεισόδιο της ζωής του, όπου σώθηκε από Τατάρους με τη χρήση λίπους και τσόχας. Στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του θητείας προσπάθησε επανειλημμένα να επαναφέρει σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν και το νόημα των οποίων διαστρεβλώθηκε από τους Ναζί και ήταν απωθημένα για την σύγχρονη γερμανική μνήμη. Έτσι, θεωρούσε πως θα συμφιλιώνονταν με το παρελθόν και θα αναδημιουργούσαν μία ταυτότητα που να βασίζεται στο παρελθόν με γνώμονα όμως το μέλλον, χωρίς ενοχή και προκατάληψη.

Ήδη με όσα έχουμε αναφέρει έχουμε μπει στα μονοπάτια πια της body art. Η body art δεν διαφέρει ιδιαίτερα από το Happening και την Performance παρά στο γεγονός πως το μοναδικό εργαλείο του καλλιτέχνη είναι το ίδιο του το σώμα. Αντίθετα, το Happening και η Performance έχουν περισσότερα θεατρικά στοιχεία και ενσωματώνουν πληθώρα αφηγηματικών πρακτικών στις δράσεις, όπως η

⁴⁹ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 24.

⁵⁰ *Ο.π.*, σ. 24.

⁵¹ Carlson, *Performance*, σ. 312-313.

⁵² Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 36.

συστηματική παραπομπή στην ιστορία της τέχνης, κάτι που συχνά οδηγεί αυτά τα δύο είδη σε μεγαλύτερες ή πιο σύνθετες φόρμες⁵³. Η τέχνη του σώματος, τώρα, ξεπήδησε από την ανάγκη του ανθρώπου να περισώσει ότι μπορεί από την καταστροφική μανία του και να το εγγράψει στο σώμα του, το οποίο είναι εν τέλει η μόνη του περιουσία. Ως είδος τέχνης είναι παιδί κι αυτή του πολέμου, καθώς εκεί το σώμα αποκάλυψε όλη του την φθαρτότητα και τα μέρη από τα οποία αποτελείται⁵⁴. Ο άνθρωπος εξοικειώθηκε για άλλη μια φορά με το θάνατο αλλά και την παραμόρφωση. Τα ψυχικά τραύματα που του άφησε αυτή η επώδυνη δοκιμασία τον έκαναν να στραφεί σε έργα τέχνης εφήμερα και αστραπιαία, όπως και η ύπαρξη του, αφού είδε πως ότι θεωρούσε αιώνιο και अपαράλλαχτο εξαφανίστηκε εν ριπή οφθαλμού. Έτσι, αναζήτησε τρόπους έκφρασης χωρίς υλικά, τα οποία θα κόστιζαν πολύ και θα ήταν δυσεύρετα και μάλιστα που θα μπορούσαν να γίνουν ή ορθότερα να παρασταθούν παντού⁵⁵.

Το γυμνό σώμα γίνεται για άλλη μια φορά ο ναός της έκφρασης αλλά αυτή τη φορά δεν είναι το απολλώνιο σώμα της κλασικής αρχαιότητας και της αναγέννησης αλλά ένα σώμα που νοσεί, που βασανίζεται ή που αποκαλύπτει τις διονυσιακές πτυχές του. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες θα ενσωματώσουν πολλά στοιχεία της body art στις δράσεις τους και το σώμα θα γίνει πεδίο πολλών μαχών γιατί είναι η περίοδος, όπου στην Αμερική η τέχνη θα πολιτικοποιηθεί άμεσα λόγω και του πολέμου στο Βιετνάμ αλλά θα ξεσπάσει και το φεμινιστικό κίνημα που θα ανατρέψει την ανδροκρατούμενη οπτική της τέχνης, η οποία είχε παγιωθεί στο πέρασμα των αιώνων και ήθελε τη γυναίκα ως μούσα και τον άνδρα ως δημιουργό⁵⁶. Έτσι, η γυναίκα είχε φετιχοποιηθεί για να εκπληρώνει τις ανδρικές φαντασιώσεις της γυναίκας μητέρας, του ιερού προσώπου και της γυναίκας ερωμένης, αυτής δηλαδή που εκτόνωνε τις ορμές και ικανοποιούσε τις ανάγκες του άνδρα. Δεν υπήρχαν άλλοι ρόλοι γι' αυτήν, καθώς η κοινωνία θεωρούσε πως της άρμοζαν περισσότερο λόγω της παθητικής ιδιοσυγκρασίας της⁵⁷.

Πριν περάσουμε όμως σε κάποιες σημαίνουσες καλλιτέχνιδες που συνέδεσαν τη δράση τους με τις διεκδικήσεις του φεμινιστικού κινήματος και της body art, θα ήταν ωφέλιμο να σταθούμε σε κάποιες ανδρικές παρουσίες που τράβηξαν έναν ιδιαίτερο δρόμο και επέφεραν σημαντικούς τριγμούς στα κάστρα του καθωσπρεπισμού και της αστικής ηθικής και τάξης. Ο Chris Burden έβαλε ένα φίλο του να τον πυροβολήσει μέσα σε μία γκαλερί και η σφαίρα τον βρήκε ξώφαλτσα στο μπράτσο⁵⁸. Ο περιεκτικός τίτλος αυτού του happening ήταν *Shoot* και μας δίνει ένα πρώτης τάξεως παράδειγμα του τι σημαίνει το αίτημα για αλήθεια και ποια είναι η απόσταση από την πραγματικότητα της τέχνης έως εκείνη της ζωής. Σε μια θεατρική παράσταση, για

⁵³ Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 453.

⁵⁴ Η Ρηγοπούλου μνημονεύει μία παρατήρηση της Kristine Stiles που ταιριάζει εδώ στα συμφραζόμενα πως: «Η performance εμφανίζεται μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου το ανθρώπινο σώμα έχει χάσει τα όρια αλλά και τη μορφή του» στο *ό.π.*, σ. 82.

⁵⁵ Αδαμοπούλου, «Εισαγωγή στην Ιστορία», σ. 18.

⁵⁶ Γλαύκη Γκότση, «Πολιτική του σώματος και φεμινισμός: ο ρόλος της γυναικείας performance τη δεκαετία του '70», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014, σ. 72.

⁵⁷ Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 112-113.

⁵⁸ Carlson, *Performance*, σ. 330-331.

παράδειγμα, θα υπήρχε αναπαράσταση του πυροβολισμού και ίσως εφέ αίματος για μεγαλύτερη αληθοφάνεια. Ο καλλιτέχνης/ηθοποιός θα έπρεπε να πείσει το κοινό του πως τον πυροβόλησαν μπροστά στα μάτια του ενώ ο ίδιος ήταν μια χαρά. Θα έπρεπε, συνεπώς, να επιστρατεύσει όλη την εκπαίδευση που έλαβε στο να εξουσιάζει τα εκφραστικά του μέσα και να υποκριθεί ότι βιώνει κάτι ή να ενσαρκώσει τον χαρακτήρα που τον πυροβόλησαν στο χέρι⁵⁹.

Αντίθετα, στην Performance και τις δράσεις ή δρώμενα που σχετίζονται άμεσα μαζί της η έννοια της υπόκρισης δεν υπάρχει. Ό,τι παρουσιάζεται, συμβαίνει πραγματικά και έχει συνέπειες. Αν ο φίλος του Burden αστοχούσε, μπορεί και να τον σκότωνε. Τα όρια της ζωής και της τέχνης αν δεν έχουν απόλυτα διαρρηχθεί, τουλάχιστον έχουν υποστεί μετατοπίσεις και ρήγματα. Ωστόσο και πάλι επιζούν, καθώς στην πραγματική ζωή ο κάτοχος του όπλου θα έπρεπε να οδηγηθεί στη δικαιοσύνη και να δικαστεί για την αξιόποινη πράξη του, πράγμα που εδώ δεν εφαρμόστηκε όντας μέσα στα πλαίσια της τέχνης⁶⁰. Αυτό το ξάφνιασμα και η ανατροπή των κανόνων προκαλεί τέτοια ένταση στον θεατή/συμμέτοχο, τέτοια αύξηση της αδρεναλίνης που δύσκολα μπορεί να παλέψει οποιοδήποτε διαμεσολαβημένο είδος ψυχαγωγίας και τέχνης, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και το διαδίκτυο. Αυτό το εδώ και το τώρα της τέχνης του θεάτρου και της Performance είναι που κρατούν το κοινό σε εγρήγορση και δεν εξαλείφθηκαν από τα εφέ και τα πλούσια και παντοδύναμα μέσα του φακού της κάμερας ή του κυβερνοχώρου.

Εξ ίσου ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Vito Acconci, ο οποίος πολλές φορές, αθέατος από το κοινό, δρούσε σε αντίστιξη με τους καλούς τρόπους συμπεριφοράς. Στη δράση του *Seedbed* κρυμμένος από το κοινό κάτω από την ράμπα, πάνω στην οποία περπατούσαν οι θεατές της έκθεσης, αυνανιζόταν⁶¹. Με αυτή του την δράση «φέρει στο φως» μία δραστηριότητα που θα έπρεπε να μένει κρυφή, καθώς αφορά τον πολύ προσωπικό και άκρως ιδιωτικό κόσμο του και όχι την αναμενόμενη κοινωνική άρα και δημόσια εικόνα του. Ας θυμηθούμε εδώ και μία χαρακτηριστική παροιμία της αρχαιότητας: «τα εν οίκω μη εν δήμω», η οποία γίνεται επίκαιρη και αποκτά νέες σημασίες και χρωματισμούς. Και πάλι η πραγματικότητα της τέχνης ταυτίζεται σχεδόν με αυτή της ζωής χωρίς να λείπει όμως το αλλά γιατί αν γινόταν αυτό έξω από την γκαλερί, ο Acconci θα θεωρούνταν ανώμαλος επιδειξίας και όχι καλλιτέχνης. Συνεπώς, η ομπρέλα της τέχνης μετουσιώνει πολλές πράξεις και καταστάσεις της καθημερινότητας σε κάτι ανώτερο που το περικλείει νόημα και χρήζει σεβασμού και παρατήρησης. Το ζήτημα είναι τι γίνεται όταν το κοινό δεν είναι ενήμερο και η δράση λαμβάνει χώρα σε ανύποπτο χρόνο και χώρο; Σε αυτό θα επανέρθουμε παρακάτω με παραδείγματα από συγκεκριμένες δράσεις.

Οι Βιεννέζοι aktionists από την άλλη είναι μία ακραία ομάδα καλλιτεχνών που μέσω των σαδομαζοχιστών δράσεων επανέφεραν στη μνήμη όλες εκείνες τις καταστάσεις και τα γεγονότα που το γενικό συλλογικό αίσθημα αρνούσαν να αντέξει. Χρησιμοποίησαν κάθε μέσο από βασανισμούς, ακρωτηριασμούς, σωματικά

⁵⁹ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας*, σ. 164-165.

⁶⁰ *Ο.π.*, σ. 165, 178-181.

⁶¹ Carlson, *Performance*, σ. 332.

υγρά, νεκρά σώματα ζώων κ.α. για να καταγγείλουν κάθε τι «σάπιο» και να επουλώσουν τις πληγές της ενοχικής μνήμης⁶². Όμως αντί αυτού παγιδεύτηκαν στην ιεροποίηση της εικόνας και έχασαν τον στόχο με μια εμμονική σχεδόν αυτοϊκανοποίηση μέσω του βασανισμού και της διαδικασίας της τιμωρίας με μια κάθαρση που δεν φαίνεται από πουθενά να πλησιάζει. Οι δράσεις τους ήταν ακραίες και συνήθως υπάρχει μόνο φωτογραφικό υλικό κάτι για το οποίο είχαν μεριμνήσει οι ίδιοι. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις ο Günter Brus, ο οποίος στάθηκε μπροστά σε φοιτητικό κοινό γυμνός και αφού χαράχτηκε στο στήθος και στο μηρό μ' ένα ξυράφι, στη συνέχεια ούρησε σ' ένα ποτήρι και ήπια το περιεχόμενο. Μετά αφόδευσε και πασαλείφθηκε με τα κόπρανά του και αφού ξάπλωσε στο πάτωμα, αυνανιζόταν ενώ απάγγελνε τον εθνικό ύμνο. Ο Otto Mühl έσπασε ένα αυγό μέσα στον κόλπο μιας κοπέλας με περίοδο και την τοποθέτησε έτσι ώστε να κυλίσει το αυγό στο στόμα του⁶³. Αυτές τις δύο δράσεις δεν απέχουν και πολύ από αυτές που περιγράφει ο Marquis de Sade στο έργο του *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*⁶⁴, οι οποίες όμως είναι αποτέλεσμα της ασυδοσίας και της αποχαλίνωσης στην οποία έχουν περιέλθει οι άρχοντες αφού έχουν βιώσει κάθε δυνατή επιτρεπτή ηδονή. Το τραγελαφικό της μοίρας είναι πως αυτό το έργο οδήγησε τον Sade στη φυλακή, ενώ οι aktionists αποθεώθηκαν και καθιερώθηκαν πια ως μέρος της επίσημης ιστορίας της τέχνης με την αναδρομική τους έκθεση στο Λούβρο το 2001, με τίτλο *La peinture comme crime*⁶⁵.

Η γυναικεία παρουσία στον χώρο της Performance είναι όχι απλώς σημαντική αλλά κομβική καθώς περιλαμβάνει καλλιτέχνιδες που όχι μόνο ασχολήθηκαν με το είδος αλλά το εξέλιξαν. Το γυναικείο σώμα έγινε το μέσο διαμαρτυρίας τους για την καταπίεση της πατριαρχικής οικογένειας, για τη σεξουαλική βία που υφίστανται, για τη διεκδίκηση της σεξουαλικής απελευθέρωσης και αποδοχής του γυναικείου γυμνού όχι μόνο ως ηδονοβλεπτικού αντικειμένου αλλά ως πρώτη ύλη για πολιτικές, φυλετικές ή και κοινωνικές δράσεις⁶⁶. Το γυναικείο σώμα θα δείξει τη φθαρτότητα, την ασχήμια, την παραμόρφωση πέρα από το κάλλος και τη θελκτικότητα που εξέπεμπε στην τέχνη μέχρι τότε. Από το αιώνιο, όπως αναφέραμε και πιο πριν, περνάμε στο εδώ και το τώρα και μάλιστα στην καθημερινότητα των γυναικών που εκτός όλων των άλλων περιλαμβάνει και την ανία. Το στοιχείο της ανίας στην τέχνη δεν είναι καινούριο. Το είχε αναδείξει με τις πειραματικές, πολύωρες ταινίες του ο Andy Warhol⁶⁷.

Ένα από τα πρώτα βήματα είναι η εκπαίδευση των γυναικών και σε αυτόν τον τομέα θα συμβάλει πολύ η Judy Chicago, θεωρητικός και πρακτική της Performance, που με τη δράση της στο Fresno State και στη συνέχεια στο Cal Arts θα βοηθήσει πολλές γυναίκες να μυηθούν στην Performance και να εκφραστούν μέσα από αυτή. Όπως υποστήριζε και η ίδια, η Performance έδωσε στις γυναίκες τη δυνατότητα να

⁶² Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 482.

⁶³ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 38.

⁶⁴ Marquis de Sade, *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*, μτφ. Πέτρος Παπαδόπουλος και Τάκης Θεοδωρόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 1997.

⁶⁵ Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 481.

⁶⁶ *Ο.π.*, σ. 401.

⁶⁷ Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος*, σ. 83.

ελέγξουν το θέαμα, στο οποίο παίρνουν μέρος, συμμετέχοντας σε όλους τους τομείς, όπως η σκηνογραφία, η παραγωγή μέχρι και η πρωτότυπη συγγραφή.

Η γυναικεία διεκδίκηση για μία θέση στην ιστορία της τέχνης δεν ήταν εύκολη παρά το γεγονός ότι οι γυναικείες δράσεις δεν μειονεκτούσαν σε ένταση και αντιδραστικότητα. Η Carolee Schneemann, μία εκ των πολύ αξιοπρόσεκτων περιπτώσεων, προκάλεσε πολλές φορές εσκεμμένα το κοινό αίσθημα με σκοπό να αποκτήσουν οι γυναίκες ξανά το σώμα τους, όπως δήλωνε η ίδια. Έτσι, παρουσίασε performances, όπως το *Interior Scroll*, όπου πάνω σ' ένα τραπέζι και πασαλειμμένη με λάσπη έβγαλε από τον κόλπο της ένα ρολό χαρτί, στο ποίο είχε γράψει ένα κείμενο που διάβασε στη συνέχεια⁶⁸. Είναι η ίδια που λίγα χρόνια πριν στην Έκθεση Ελεύθερης Έκφρασης στο Παρίσι παρουσίασε την performance *Meat Joy*, όπου εκείνη και μία ομάδα ημίγυμων ανδρών και γυναικών κυλιόνταν και χαϊδεύονταν μέσα σε απομεινάρια από νεκρά ψάρια, λουκάνικα και μπογιές, δημιουργώντας ένα πρωτότυπο όργιο διονυσιασμού που προκαλούσε αποστροφή⁶⁹. Το έργο της, ωστόσο, συνομιλεί και με την παράδοση της ζωγραφικής αποδεικνύοντας πως δεν μιλάμε για απλές επαναστάτριες αλλά και συνειδητοποιημένες καλλιτέχνιδες. Μία από τις ωραιότερες performances της είναι το *Site*, όπου ζωντανεύει και αναπαριστά την *Olympia* του Manet σε γκαλερί της Νέας Υόρκης υπό τις οδηγίες του γλύπτη Robert Morris⁷⁰.

Πέραν της Schneemann στον τομέα της Performance και των γυναικείων διεκδικήσεων δραστηριοποιήθηκε και η Yoko Ono. Παρουσίασε αρκετές δράσεις με μέτρια καλλιτεχνικά αποτελέσματα, ωστόσο έθεσε από νωρίς το γυναικείο ζήτημα. Στην performance της *site-specific Wall Piece for Orchestra* χτυπά το κεφάλι της γονατιστή πάνω στη σκηνή και στο *Cut Piece*, αφήνει το κοινό να της σκίσει τα ρούχα αναπαριστώντας έτσι την πατριαρχική βία και κακομεταχείριση των γυναικών⁷¹.

Στον τομέα της αναπαράστασης της καθημερινότητας της γυναίκας θα παρουσιαστούν δράσεις, όπως το *Ironing* της Judy Chicago, όπου επί ώρες απλά σιδερώνει, το *Home Endurance* της Linda Montano, όπου επί μία εβδομάδα δέχεται φίλους σπίτι της και είτε τους φωτογραφίζει είτε τους αφηγείται τι έκανε όλη μέρα με λεπτομέρειες ή το *Story of my Live* της ίδιας, όπου ανεβαίνοντας ένα λόφο διαβάζει την αυτοβιογραφία της δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο στο κοινό τις δυσκολίες της ζωής της⁷². Και τα τρία είναι χαρακτηριστικά της εποχής που τα γέννησε και φέρνουν στο φως διαφορετικές πτυχές της ίδιας θεματικής. Το κατά πόσον αυτές οι δράσεις συνέβαλαν στο να αλλάξει κάτι είναι ένα θέμα που ξεπερνά τα όρια της παρούσας μελέτης.

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τρεις καλλιτέχνιδες ακραίες που συναγωνίζονται επάξια και ξεπερνούν σε σκληρότητα ή πρωτοτυπία πολλούς άνδρες performers. Πρώτα θα γίνει λόγος για την Gina Pane, μετά για την Marina Abramović και τέλος

⁶⁸ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, ό.π., σ. 60.

⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 41.

⁷⁰ Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος*, σ. 99.

⁷¹ *Ο.π.*, σ. 100.

⁷² *Ο.π.*, σ. 101.

για την ORLAN. Η Pane συντάραξε το κοινό της με την performance *Le Lait Chaud*, στην οποία ήταν ντυμένη στα λευκά. Πήρε ένα ξυράφι και άρχισε να χαράζεται, γεμίζοντας αίμα το πουκάμισό της. Αφού άφησε το ξυράφι κι έπαιξε με μία μπάλα γύρισε προς το κοινό και πήρε το ξυράφι στο χέρι της. Με αυτό χάραξε τα μάγουλά της ενώ ακούγονταν από το κοινό φωνές: «Μη, μη το πρόσωπο»⁷³. Η ένταση και η αγωνία της στιγμής ήταν τόσο έντονες, που το θέαμα απαιτούσε ανθεκτικό κοινό. Δράσεις σαν αυτές μας υπενθυμίζουν πως ένα από τα δυνατά σημεία του θεάτρου και όλων των παραθεατρικών και εξωθεατρικών ειδών, όπως και της Performance, είναι το ανεπανάληπτο του γεγονότος, στο οποίο γίνονται οι θεατές συμμετοχοί και συνένοχοι. Αυτή η φευγαλέα φύση του θεάματος που φεύγει και χάνεται, χωρίς να προλάβεις να την βιώσεις στην ολότητα ή να την διασώσεις, είναι που ασκεί και την τόσο μεγάλη σαγήνη στο κοινό.

Η Abramonιc είναι ίσως η πιο προβεβλημένη performer όλων των εποχών και αυτό έχει να κάνει αφενός με τη συνέπεια που έχει επιδείξει από τη δεκαετία του '70 μέχρι και σήμερα όσο και αφετέρου με το καλοστημένο marketing που προωθεί τη δουλειά της. Εκκινώντας από τα Βαλκάνια και συγκεκριμένα από την κατακερματισμένη σήμερα Γιουγκοσλαβία, η Abramonιc ταξίδεψε και διέμεινε για πολλά χρόνια στις μεγάλες καλλιτεχνικές μητροπόλεις, όπως το Άμστερνταμ, το Παρίσι και τη Νέα Υόρκη. Οι performances της διακρίνονται για την ακρότητα και τη σκληρότητα με την οποία καταπονεί το σώμα της και για την απόλυτη και σχεδόν υπεράνθρωπη αντοχή της. Performances όπως το *Rhythm 0*, στο οποίο η Abramonιc είχε τοποθετήσει σ' ένα τραπέζι 72 αντικείμενα, τα οποία μπορούσαν οι επισκέπτες της έκθεσης να χρησιμοποιήσουν πάνω της⁷⁴, θυμίζει λίγο τη δράση της Yoko Ono *Cut Piece* αλλά εδώ τα πράγματα είναι πολύ πιο σοβαρά⁷⁵. Στα προσφερόμενα αντικείμενα υπάρχουν μεταξύ άλλων: ένα νυστέρι, ένα ψαλίδι και ένα όπλο με μία σφαίρα μέσα. Ο θεατές στην αρχή ήταν διστακτικοί και απρόθυμοι να της προκαλέσουν πόνο. Στη συνέχεια όμως όσο την έβλεπαν απαθή και συγκεντρωμένη στο να μην αντιδρά τόσο πιο πολύ μάνιαζαν και η δράση σταμάτησε με την performer να κλαίει. Κατάφερε να φέρει στο φως μέσα από αυτή τη δράση της όλο το μίσος και την οργή των ανθρώπων για τον άλλο. Τους έδειξε πως είναι ικανοί για πολύ χειρότερα απ' όσα φαντάζονται και πως δεν είναι δύσκολο να κατρακυλήσουν στη βία και την απανθρωπιά. Αν μου επιτρέπεται η αναλογία είναι σαν την θηριωδία του ανθρώπου που εικονίζει ο Picasso στη *Guernica*.

Ο βασανισμός του εαυτού, η τελετουργία/μυσταγωγία και το ανοιχτό τέλος βρίσκουν την ολοκλήρωσή τους στην performance *Thomas Lips*. Σε αυτήν αφού τοποθέτησε μία φωτογραφία ενός άνδρα στον τοίχο και σχημάτισε γύρω από αυτήν μία πεντάλφα, πλησίασε ένα τραπέζι εκεί κοντά και έφαγε ένα βάζο μέλι συνοδεύοντάς το με κρασί. Όταν τελείωσε το μπουκάλι, έσπασε το ποτήρι και μάτωσε το χέρι της. Με το ξυράφι χάραξε μία πεντάλφα πάνω στην κοιλιά της. Στη συνέχεια μαστιγώθηκε για ώρα, πλάτη στο κοινό και εν τέλει ξάπλωσε με τα χέρια ανοιχτά πάνω σε έναν σχηματισμένο σταυρό από πάγο. Από πάνω της κρεμόταν μία

⁷³ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 59.

⁷⁴ Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος*, σ. 103-104.

⁷⁵ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 71.

θερμάστρα, η οποία σε συνδυασμό με το κρασί και το μέλι έκανε το αίμα να τρέχει πιο γρήγορα και να μην κλείνει πληγή. Η performance σταμάτησε όταν κάποιοι από το κοινό δεν άντεξαν άλλο και την τράβηξαν από το μαρτύριό της. Η Abramović με την αυτοθυσία της ανάγκασε το κοινό να δραστηριοποιηθεί και να περάσει από την πλατεία στη σκηνή, από την πρόσληψη στην παραγωγή νοήματος⁷⁶. Τα ζητήματα που θέτει αυτή η δράση είναι πολλά. Πέραν όμως των συμβολισμών, ψάχνει τα όρια του θεάματος και των κόσμων της τέχνης και της ζωής. Θέτει ζητήματα όπως το κατά πόσο κάποιος μπορεί να στέκεται από τη θέση του θεατή και να βλέπει έναν άνθρωπο να πεθαίνει μόνο και μόνο γιατί αυτό είναι τέχνη και το κατά πόσον οι άνθρωποι είναι στην ουσία ικανοί να νιώσουν συμπόνια και να επέμβουν όταν ο συνάνθρωπός τους υποφέρει, έστω κι αν δεν το εκφράζει, όπως στην περίπτωση της Abramović.

Πέρα όμως από τη φαντασμαγορία και την πρωτοτυπία στις δράσεις της Abramović συχνά διακρίνει κανείς τον προσωπικό αγώνα για να γνωρίσει τον εαυτό της και την μετουσίωση των ψυχικών της καταστάσεων σε τέχνη. Η σχέση της με τον επίσης καλλιτέχνη Ulay θα επηρεάσει και τη δουλειά της, καθώς το ζευγάρι θα παρουσιάζει από κοινού δράσεις για μεγάλο διάστημα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνεργασίας τους είναι η δράση *Imponderabilia*, την οποία παρουσίασαν στη Galleria Comunale d'arte Moderna, στη Μπολόνια το 1977. Εκεί στάθηκαν γυμνοί ο ένας απέναντι από τον άλλο στην είσοδο της γκαλερί περιορίζοντας τον χώρο για τους θεατές/επισκέπτες της έκθεσης. Ο επισκέπτης αναγκαστικά θα ερχόταν σε επαφή με τα σώματα των performers και καλούνταν να διαλέξει ποιον θα κοιτούσε από τους δυο κατά την είσοδο⁷⁷. Πιο βαθιά και εσωτερική διαδικασία θα είναι η περιδιάβαση του Σινικού Τείχους. Ο καθένας από τους δύο θα ξεκινούσε από μία άκρη και στόχος ήταν να συναντηθούν μετά από μήνες και να αποφασίσουν για την πορεία της σχέσης τους. Η περιπέτεια αυτή αν και στέφθηκε με επιτυχία έκανε τους καλλιτέχνες να συνειδητοποιήσουν το κενό μεταξύ τους και η φωτογραφία της συνάντησής τους μετά από τόσο καιρό κι έπειτα από κακουχίες, καθώς το Τείχος δεν είναι καλοσυντηρημένο απ' άκρου σ' άκρο ούτε επισκέψιμο, επισφραγίστηκε από μία χειραγία που σήμανε και το τέλος της σχέσης τους επαγγελματικής και ερωτικής⁷⁸.

Η επόμενη δράση που θα μας απασχολήσει ονομάζεται *Seven Easy Pieces* και περιλαμβάνει τις δράσεις των Bruce Nauman, Joseph Beuys, Valie Export, Gina Pane και Vito Acconci. Αυτή της η δουλειά είναι ουσιαστικά πέραν από φόρος τιμής στους σπουδαίους αυτούς καλλιτέχνες και μία επανάληψη μεγάλων στιγμών της Performance, με την οποία μας υπενθυμίζει πως πια το είδος αυτό ρίζωσε για τα καλά και από τους απλούς πειραματισμούς έχει περάσει στην Ιστορία της τέχνης⁷⁹. Αντί, λοιπόν, να γράψει ένα κείμενο γι' αυτούς επιλέγει «να μιλήσει» με το σώμα της. Αρχικά, μπορεί να πει κάποιος πως αυτή της η επιλογή αντιβαίνει τους κανόνες της Performance για πρωτογενή δράση και όχι για αναπαράσταση, μόνο που ότι βιώνει η

⁷⁶ Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, σ. 21-24.

⁷⁷ Marina Abramović, James Kaplan, *Περνώντας από τοίχους*, μτφ. Αφροδίτη Γεωργαλιού, Ροπή, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 94.

⁷⁸ *Ο.π.*, σ. 175-183.

⁷⁹ Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, «Περιπτώσεις επιμελητικών προσεγγίσεων και πρακτικών στην τέχνη της performance», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014, σ. 92-93, 103.

καλλιτέχνης δεν υποκρίνεται πως της συμβαίνει. Άρα, ορθότερα ταιριάζει ο χαρακτηρισμός της εκ νέου παραγωγής της αρχικής σύλληψης του καλλιτέχνη, καθώς πολλά χωρίζουν τις πρώτες τολμηρές απόπειρες αυτών των καλλιτεχνών και του ανυποψίαστου τότε κοινού με το σύγχρονό της ενήμερο και καλλιτεχνικά πιο δεκτικό κοινό αλλά και την βετεράνο performer. Ο Δαββέτας μιλά για «ανα-βίωση» και τονίζει την ανάγκη της γνώσης του παρελθόντος για να χτιστεί το μέλλον, κάτι που όπως φαίνεται συμμερίζεται και η Abramonić⁸⁰.

Το θέμα της αναβίωσης τέθηκε και από την Yoko Ono, όταν το 2003 επανέλαβε στο Παρίσι το *Cut Piece*, επηρεασμένη όπως δήλωσε από την πτώση των Δίδυμων Πύργων και τη δολοφονία της Rachel Corrie. Ακόμα και όταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης επαναλαμβάνει τη δράση του, τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά. Πλέον η Ono δεν είναι ένα νεαρό κορίτσι, άγνωστο, που προτείνει μία πρωτότυπη διάδραση με το κοινό αλλά μία ηλικιωμένη γυναίκα, γνωστή για τη δουλειά της αλλά περισσότερο για την προσωπική της ζωή, κάτι που μπορεί να επηρεάσει τις αντιδράσεις του κοινού. Συνεπώς, παρά τις προθέσεις, το αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό από αυτό του 1964⁸¹.

Επιστρέφοντας όμως στην αρχή της τοποθέτησης για την ξεχωριστή συμβολή της Abramonić πρέπει να αναφερθούμε στην συμβολή της για την διάσωση των σπαραγμάτων της Performance Art και της διάδοσής τους από το ίδρυμα MAI, το οποίο ίδρυσε η ίδια και την πρώτη αναδρομική έκθεση performer στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης που έγινε για την ίδια στο MoMA, με τίτλο *Marina Abramonić: The Artist Is Present*. Ήταν από τις πιο απλές δράσεις της, καθώς δεν χρησιμοποίησε τίποτε άλλο εκτός από ένα τραπέζι και δύο καρέκλες. Στην μία καρέκλα καθόταν εκείνη ακίνητη και περίμενε τον επισκέπτη να καθίσει στην άλλη και να επικοινωνήσουν με το βλέμμα. Τα αποτελέσματα αυτής της performance είναι αρκετά ενδιαφέροντα. Ο κάθε άνθρωπος αντιδρά διαφορετικά στο βλέμμα του άλλου. Πολλοί ήταν χαρούμενοι, κάποιοι συγκινήθηκαν και κάποιοι άλλοι έκλαψαν για να αποφορτίσουν την ένταση που ένιωθαν. Δεν ήταν πια παθητικοί θεατές του θεάματος αλλά συνδημιουργοί και έκθεμα ταυτόχρονα, λόγω του γεγονότος ότι ήταν ορατοί στους άλλους θεατές που περίμεναν υπομονετικά να έρθει η σειρά τους⁸². Ήταν μια μοναδική συνάντηση που μπορούσε να χει κανείς με τον άνθρωπο-καλλιτέχνη. Και η ίδια η Abramonić βίωνε έντονα συναισθήματα και αντιδρούσε ανάλογα με αυτόν ή αυτήν που είχε απέναντί της. Η ίδια στην αυτοβιογραφία της μιλά για το πως κατάφερε να επικοινωνήσει με τους επισκέπτες της έκθεσης και για τον πόνο και τη χαρά που βίωσε και η ίδια όταν απέναντί της στάθηκε ο Ulay.

Οι performances αυτές μας δίνουν το έναυσμα να σκεφτούμε κατά πόσο πια η ύλη τέχνη της Performance έχει ενσαρκώσει το καλλιτεχνικό ζητούμενο της απαγκίστρωσης της τέχνης από τα στενά όρια της παραγωγής αντικειμένων/έργων τέχνης με διακοσμητική ή πόσο μάλλον κι αγοραστική αξία. Επίσης, θέτουν και ζητήματα ορίων ακρότητας και αποδοχής και περεταίρω αναζητούν το ρόλο του καλλιτέχνη στην σύγχρονη κοινωνία. Διαφαίνεται, νομίζω έντονα, πως ο στόχος δεν

⁸⁰ Δημοσθένης Δαββέτας, *Μαρίνα Αμπράμοβιτς, η καλλιτέχνης είναι εδώ*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 66-67.

⁸¹ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 78.

⁸² Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 340.

είναι αυτό που θα ονομάζαμε με τη στενή έννοια του όρου πολιτικός ή κοινωνικός. Έχει να κάνει με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, με την έκφραση συναισθημάτων καταπιεσμένων από τον πολιτισμό και τις κοινωνικές επιταγές και πάνω από όλα με την αναζήτηση αυτού του αισθαντικού χρόνου του Bergson, όπου ενυπάρχουν ακόμα τα άλυτα μυστήρια του κόσμου και της ανθρώπινης ψυχής. Ο καλλιτέχνης φαίνεται να αναλαμβάνει τον ρόλο του ιερέα ή μύστη και κατευθύνει τον θεατή πίσω και μέσα στον εαυτό του για να τον αναγεννήσει. Το παράθεμα από το βιβλίο της Abramonić θαρρώ πως δίνει το στίγμα:

Ήμουν εκεί για όλους όσοι ήταν εκεί... οι τεράστιες ποσότητες αγάπης, η αγάπη άνευ όρων από αγνώστους ήταν το πιο υπέροχο συναίσθημα που είχα νιώσει στη ζωή μου. Δεν ξέρω αν είναι τέχνη αυτό το πράγμα. Δεν ξέρω τι είναι αυτό, ούτε τι είναι η τέχνη, αναλογίστηκα. Ανέκαθεν είχα στο μυαλό μου την τέχνη ως κάτι που εκφράζεται με συγκεκριμένα μέσα: με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία... και την περφόρμανς φυσικά. Όμως, αυτή η περφόρμανς ξεπέρασε τα όρια της περφόρμανς. Ήταν πραγματική ζωή. Μπορεί η τέχνη, πρέπει η τέχνη να είναι απομονωμένη από τη ζωή; Αρχισα να αισθάνομαι όλο και πιο έντονα πως η τέχνη πρέπει να είναι ζωή, πρέπει να ανήκει σε όλους ένιωθα, περισσότερο από ποτέ, πως αυτό που δημιούργησα είχε ένα σκοπό»⁸³.

Δίπλα στο βεληνεκές της Abramonić λίγες γυναίκες καλλιτέχνιδες θα μπορούσαν να σταθούν επάξια και η ORLAN είναι σίγουρα μία από αυτές. Ευρωπαϊά κι αυτή ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 είχε δώσει το στίγμα της. Η ORLAN σατιρίζει από τότε μέχρι και σήμερα τις συμβάσεις και τις παραδόσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας των ανδρών με θέμα το γυναικείο σώμα. Δεν διστάζει μπροστά στη διακωμώδηση και γελοιοποίηση ακόμη και θεμελιωδών έργων της τέχνης, όπως παραδείγματος χάριν της *Μόνα Λίζα* του Da Vinci ή στην προσβολή του θρησκευτικού αισθήματος με την αναπαράσταση της Αγίας Τερέζας⁸⁴. Η γνώση της ιστορίας της τέχνης και των εικόνων, τις οποίες αναπαριστά είναι απαραίτητες, ώστε κάποιος να κατανοήσει τη δουλειά της. Με την ευρηματικότητά της μετέτρεψε το σώμα της σε καμβά του μεταμοντέρνου θεάτρου της συνύπαρξης της τεχνολογίας και των επιτευγμάτων της, σ' ένα αξεδιάλυτο κράμα με εικόνες της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αξίζει να αναφέρουμε τη δράση που παρουσίασε στο FIAC με τίτλο *Le baiser de l'artiste*. Είχε τοποθετήσει έξω από τον χώρο της εκδήλωσης μία κατασκευή αυτόματου πωλητή και καλούσε το κοινό να ρίξει πέντε φράγκα ανάμεσα στο στήθος της, τα οποία κατέληγαν σ' ένα δοχείο στο ύψος των γεννητικών οργάνων. Σαν αντάλλαγμα πρόσφερε ένα αληθινό φιλί⁸⁵.

Παρότι η τέχνη της ORLAN έθεσε εξ αρχής τα ζητήματα φύλου, πολύ συχνά οι φεμινίστριες απορρίπτουν τη δουλειά της, καθώς θεωρούν ότι οικειοποιείται το

⁸³ Abramonić, *Περνώντας από τοίχους*, σ. 310.

⁸⁴ Κατερίνα Κοσκινά, «ORLAN. Μικρή ανασκόπηση του έργου μιας πρωτοπόρου», στο Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Κλεονίκη Χριστοφορίδου, *Performance Festival*, Κατάλογος στα πλαίσια της 3^{ης} Μπιενάλε σύγχρονης τέχνης Θεσ/νίκης, Θεσ/νίκη 2011, σ. 105.

⁸⁵ *Ο.π.*, σ. 105.

ανδρικό βλέμμα και ενσαρκώνει τις φαντασιώσεις του⁸⁶. Όμως, οι χειρουργικές επεμβάσεις στις οποίες υποβλήθηκε ίσα ίσα που διακωμωδούν ακριβώς το σκοποφιλικό αυτό βλέμμα⁸⁷ και κάτι ακόμα, μας εισάγουν στην έννοια της επιτέλεσης του φύλου. Δανείζομαι την έννοια της επιτελεστικότητας από την Butler, αναφορά στην οποία υπάρχει στο προηγούμενο κεφάλαιο, καθώς εξηγεί εναργέστερα τη δημιουργία μιας ταυτότητας, η οποία δεν είναι κάτι σταθερό και αμετάβλητο παρά ένα work-in-progress. Το σώμα εκρήγνυται και τα όρια του, εσωτερικά και εξωτερικά, διευρύνονται, όπως εύστοχα παρατηρεί η Ρηγοπούλου⁸⁸. Έτσι, η ORLAN ενστερνίζεται όλα τα γυναικεία πρόσωπα, γίνεται όλες οι γυναίκες για να καταγγείλει αυτή την βία που ασκείται στο γυναικείο σώμα, την οποία όμως απολαμβάνει ακόρεστα. Έτσι, καταφέρνει να ξεχωρίζει και να υπερέχει από κάθε άλλη γυναίκα εθισμένη στις πλαστικές. Η ίδια ονόμασε αυτή τη σειρά των video-performances *La reincarnation de Sainte ORLAN*, δηλαδή η μετενσάρκωση της Αγίας ORLAN, της Αγίας με τα χίλια πρόσωπα, με μια ταυτότητα φευγαλέα και συνεχώς μεταβαλλόμενη⁸⁹. Η αγιοποιημένη πια ORLAN είναι ένα σύγχρονο cyborg.

Οι επεμβάσεις και οι παραποιήσεις του σώματος του ανθρώπου με τεχνολογικά μέσα μας φέρνουν πιο κοντά στην έννοια του cyborg, που απασχόλησε πολύ αρκετούς καλλιτέχνες της Performance. Το cyborg, είναι ένας άνθρωπος εξελιγμένος ή ορθότερα εξοπλισμένος με τεχνητά μέλη, τα οποία βελτιώνουν και εξελίσσουν τις ικανότητες του σώματός του. Τα τεχνητά αυτά μέλη είναι προέκταση του εαυτού του και αναπόσπαστο μέρος της ταυτότητάς του. Χαρακτηριστικά παράδειγμα αποτελεί ο κυπριακής καταγωγής Αυστραλός καλλιτέχνης Stelarc ή Στέλιος Αρκαδίου, ο οποίος πειραματίστηκε σε αυτόν τον τομέα προσαρμόζοντας στο δεξί του χέρι ακόμη ένα άκρο ή σε μία άλλη δράση του τοποθετώντας κάμερες εντός των οργάνων του, οι οποίες βιντεοσκοπούσαν τη λειτουργία τους⁹⁰. Η μηχανή και ο άνθρωπος ως ένα όλον. Αυτή η κατάσταση του ανθρώπου μας παραπέμπει στους οραματισμούς των φουτουριστών για τους ανθρώπους του μέλλοντος⁹¹.

Πλησιάζοντας προς το τέλος αυτής της εισαγωγής στην τέχνη της Performance θα ήταν παράληψη να μην αναφερθούμε στον Guillermo Gómez-Peña και στην Coco Fusco. Πιο συγκεκριμένα θα εστιάσουμε σε μία δράση τους με τίτλο *Undiscovered Amerindians*, στην οποία δημιούργησαν μία ψευδή φήμη για ύπαρξη ενός λαού, ο οποίος δεν είχε ανακαλυφθεί, κοντά στο Μεξικό. Οι performers έγκλειστοι σ' ένα κλουβί αποτελούσαν τα ζωντανά εκθέματα/δείγματα αυτής της φυλής και μάλιστα συνοδεύονταν από ταμπέλα με περιγραφή του είδους και οδηγίες για το πώς να κάνουν τους δύο άγριους να χορέψουν ή να απαγγείλουν ποιήματα στη γλώσσα τους. Η performance αυτή εγείρει μία σειρά ζητημάτων από εθνολογικές προκαταλήψεις έως ζητήματα γύρω από το «ρόλο» του θεατή και το «ρόλο» του καλλιτέχνη ή του εκθέματος. Ο Peña και η Fusco παίζουν με αυτά τα όρια και αντί για αντικείμενα

⁸⁶ Κοσκινά, «ORLAN», σ. 105.

⁸⁷ Για τη σκοποφιλία αναλυτικότερα βλ. Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 112-113.

⁸⁸ *Ο.π.*, σ. 455.

⁸⁹ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 66.

⁹⁰ *Ο.π.*, σ. 65 και Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 553.

⁹¹ Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, σ. 262.

θέασης, γίνονται αυτοί παρατηρητές των θεατών που πέφτουν στην παγίδα της ψεύτικης ταυτότητας ή των θεατών που παρατηρούν τους ανυποψίαστους θεατές. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης όλων αυτών των ομάδων και οι εντυπώσεις τους ένα σύνθετο σύμπλεγμα από προκατασκευασμένες αντιλήψεις για το άγριο, άφωνο άλλο και ανοιχτά ή προς διερεύνηση θέματα για τα όρια της τέχνης, τον χώρο έκθεσής της, την περιορισμένη πληροφόρηση των θεατών ή την άγνοια και την σχέση αρχικής καλλιτεχνικής πρόθεσης με το τελικό αποτέλεσμα και την πρόσληψη ειδικά σε περιπτώσεις με ανοιχτό τέλος, όπως αυτή του παραδείγματος⁹². Η πολυπλοκότητα των νοημάτων και το παιχνίδι του ξαφνιάσματος και της διάψευσης αποδεικνύουν πως η τέχνη της Performance εξελίχθηκε πολύ από τα πρώτα δειλά happenings και έχει καταφέρει ακόμα να διατηρεί κάτι από την αρχική τρέλα και αποτελεσματικότητα πάνω στο κοινό, το οποίο όπως έχουμε ξαναπεί ακούσια γίνεται συμμετοχος και συνένοχος της δράσης.

Πριν κλείσουμε όμως αυτή την υποενότητα οφείλουμε να ξοφλήσουμε τα χρωστούμενα ήδη από το προηγούμενο κεφάλαιο, όταν είχε γίνει μία πρώτη μνεία στο έργο του Richard Schechner. Ο Schechner παίρνοντας τη σκυτάλη από τον Grotowski αναζητά κι αυτός τη μήτρα του επιτελεστικού και οι έρευνές του τον οδηγούν στους ιθαγενείς της Αυστραλίας και της Παπούα Νέας Γουινέας. Έπειτα από μακρόχρονες μελέτες διαπιστώνει πως το επιτελεστικό στοιχείο είναι φύσει δεμένο με την ύπαρξη, καθώς είναι οργανικό μέρος της ζωής των ανθρώπων και των ζώων και συνδέεται όχι μόνο με τη θρησκευτικότητα και την ψυχαγωγία αλλά και την επιβίωση ή τη διαίωσιση των ειδών. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός της συνειδητοποίησης κατά την επιτέλεση των δρωμένων. Έτσι, φαντάστηκε ότι πλησίασε την πηγή της επιτελεστικότητας του θεάτρου, οι ρίζες της οποίας μας είναι εν πολλοίς άγνωστες ή ασαφείς. Με αυτά τα διδάγματα επέστρεψε για να μπολιάσει το θέατρο και να το κατευθύνει ένα βήμα παραπέρα από την απλή και πιστή πραγμάτωση των οραμάτων του συγγραφέα. Ο ίδιος ωστόσο διατήρησε τον συγγραφέα και δεν επέλεξε να δημιουργήσει δικά του κείμενα, όπως ο Robert Wilson κ.α.

Το αποφασιστικό βήμα έγινε με την ίδρυση του Performance Group. Με μια ομάδα συνεργατών ανέβασε το έργο των *Βακχών* του Ευριπίδη αισθητά διαφοροποιημένο, με τίτλο *Dionysus 69*. Το 69 δεν είναι μόνο μία παραπομπή στη χρονολογία αλλά κι ένας σεξουαλικός υπαινιγμός. Η συγκεκριμένη παράσταση μας αφορά, καθώς το θεατρικό κείμενο εξαυλώνεται και το ενδιαφέρον εστιάζεται στην παράσταση, η οποία εμπλουτίζεται με στοιχεία από την Performance και τα Environments, τα οποία ήταν διαδεδομένα και στα οποία έχει γίνει ήδη αναφορά. Η διαδρομή των επιδράσεων δηλαδή αντιστρέφεται. Πριν κάναμε λόγο για performances με θεατρικά στοιχεία και τώρα το θέατρο έρχεται να διδαχθεί και να μπολιαστεί από τα κατά πολύ νεώτερα παραθεατρικά του αδέρφια. Και για να καταστούν πιο σαφή τα λεχθέντα αρκεί να αναφέρουμε πως στον χώρο υποδοχής και σε αυτό όπως και σε άλλα έργα που θα ανεβάσει η ομάδα, παραδείγματος χάριν στον *Makbeth*, οι συντελεστές της παράστασης υποδέχονταν το κοινό και το κατήφτηναν στον χώρο ή του έδιναν οδηγίες για την παρακολούθηση της παράστασης με πλήρη

⁹² Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση*, σ. 88-94.

αμφίεση ή οργάνωναν τον σκηνικό χώρο παρουσία του κοινού, ώστε να επιτύχουν τα οφέλη του παραξενίσματος του Bertolt Brecht⁹³. Όμως αυτός ο σκηνικός χώρος δεν είχε την κλασική δομή της σκηνης και της πλατείας ή έστω την ταξινόμηση του χώρου των θεατών και των τελεστών. Η σκηνή είχε διασπαστεί και ο χώρος είχε γεμίσει μικρές εγκαταστάσεις, όπου ο θεατής μπορούσε να περιδιαβεί και να παρακολουθήσει τις δράσεις, οι οποίες ήταν παράλληλες. Συνεπώς, ο θεατής επέλεγε εξ αρχής τον τρόπο εστίασης, αφού δεν υπήρχε ενιαία αφήγηση, ούτε λογική μετατόπιση από τον έναν χώρο στον επόμενο⁹⁴. Αυτό το νέο είδος θεάτρου ονομάστηκε περιβαλλοντικό θέατρο.

Οι διαφορές όμως με το συμβατικό θέατρο δεν τελειώνουν εδώ. Στην ανανεωμένη πρόταση διάταξης του χώρου έρχεται να προστεθεί η αντίληψη του ανοιχτού τέλους του έργου. Χαρακτηριστικά μία παράσταση του *Dionysus 69* διακόπηκε όταν ο ηθοποιός που ενσάρκωνε τον *Πενθέα* αντί να απορριφθεί από κάποια γυναίκα/θεατή ως σύντροφος από αυτές που συμβολικά ο *Διόνυσος* του προσφέρει μέσα από την αίθουσα, όπως ήταν η προετοιμασμένη δράση, εγκατέλειψε το θέατρο μαζί της⁹⁵. Η συμμετοχή του κοινού, όμως, μπορεί να καταστεί ακόμη πιο επικίνδυνη και ικανή να εκτροχιάσει το θέαμα, παραδείγματος χάριν όταν σε μία παράσταση του ίδιου έργου μία ομάδα φοιτητών απήγαγαν τον *Πενθέα* για να μην θυσιαστεί⁹⁶. Όλα αυτά τα ευτράπελα έχουν καταστήσει σαφές πως βρισκόμαστε πολύ μακριά από τις στερεοτυπικές συμπεριφορές και στάσεις του κοινού, το οποίο διδάχθηκε από το αστικό θέατρο να περιορίζεται στο να παρακολουθεί αμέτοχο και να δηλώνει τις διαθέσεις του με το χειροκρότημα ή τη συζήτηση στο φουαγιέ και τους διαδρόμους⁹⁷. Η αστική ευπρέπεια και ο σεβασμός του χώρου της τέχνης και του διδάγματος που αποκομίζουμε από τη σκηνή, όπως τα καθιέρωσε ο Διαφωτισμός, είναι παρελθόν. Ο ηθοποιός μετουσιώνεται σε σαμάνο και αρχιτελεστή μιας δράσης, στην οποία οι θεατές είναι μέρος, καθ' όσον βρίσκονται στον ίδιο χώρο με τους ηθοποιούς λαμβάνουν ρόλους πλήθους και αντιπροσωπεύουν το σώμα της κοινωνίας. Επίσης, για την προετοιμασία των ηθοποιών πολύ βασικό ρόλο έπαιζαν ασκήσεις από τελετουργίες της Ανατολής, η γιόγκα ακόμα και τεχνικές του παραδοσιακού θεάτρου της Ινδίας και της Κίνας.

Ο Schechner ενσαρκώνει πλήρως τον νέο καλλιτέχνη και διανοούμενο που ερευνά την Ανατολή και το έργο του φέρνει τις επιρροές αυτές στη γερασμένη δυτική τέχνη του θεάτρου, μένοντας, ωστόσο, πάντα εκπρόσωπος του δυτικού πολιτισμού. Δεν μιμείται άκριτα αλλά εμπνέεται και πειραματίζεται με τα όρια του θεάτρου, της Performance και της ζωής γι' αυτό και αποτελεί μέρος της έρευνάς μας. Δεν είναι ο μόνος που ακολουθεί αυτόν τον δρόμο αλλά ένας από τους πολλούς, παρόλα αυτά η συστηματική ενασχόληση με το σύγχρονο θέατρο ξεπερνά τα όρια και τις προθέσεις αυτής της εργασίας, οπότε θα περιοριστούμε σε αυτή την μικρή νύξη.

⁹³ Schechner, *Θεωρία της επιτέλεσης*, σ. 100.

⁹⁴ *Ο.π.*, σ. 79-80.

⁹⁵ *Ο.π.*, σ. 73.

⁹⁶ *Ο.π.*, σ. 73-74.

⁹⁷ *Ο.π.*, σ. 78, 101.

Β' μέρος

Το φαινόμενο της Performance Art στην Ελλάδα

Απόπειρες να αναπτυχθεί το καλλιτεχνικό έργο στον χώρο

Η πολυπόθητη για πολλούς αυτή ταυτότητα δεν μπορεί να υπάρξει

παρά μόνο σε διαρκή αναστολή και εκκρεμότητα.

Θέλω να πω ότι παραμένει επιθυμητή,

επειδή είναι κατ' ουσίαν αδύνατη, ελλειπτική και εκκρεμής⁹⁸.

Έχοντας στο οπλοστάσιό μας τους όρους και τις θεωρίες του παγκόσμιου καλλιτεχνικού γίγνεσθαι του 20^{ου} αιώνα, μας είναι πλέον πιο εύκολο να περάσουμε και στα ελληνικά δεδομένα. Η ελληνική τέχνη έχει τεθεί στο περιθώριο της παγκόσμιας αγοράς και καλλιτεχνικής δημιουργίας και σε αυτό συνετέλεσαν πολλοί παράγοντες. Πέραν της πνευματικής και καλλιτεχνικής ωρίμανσης των καλλιτεχνών, η οποία είναι άτσαλη και ημιτελής, οι καλλιτέχνες δυσκολεύονται να πατήσουν σ' ένα στέρεο έδαφος και να ανταγωνιστούν τους ομότεχνούς τους, οι οποίοι προέρχονται από χώρες με ισχυρή παράδοση και ρίζες από το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση⁹⁹. Ενώσω η Δύση πειραματιζόταν και πρωτοπορούσε ο ελληνισμός έμενε πίσω, απασχολούμενος με ζητήματα που αφορούσαν την αυτόνομη κρατική του οντότητα και την αναζήτηση μιας ταυτότητας μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Έτσι, από τη δημιουργία του κράτους και μετά, δηλαδή από τη δεκαετία του 1830, η Ελλάδα αποφασίζοντας να συμπορευτεί με τη Δύση, έπρεπε να καλύψει αυτά τα κενά, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα τον μιμητισμό της Δύσης και την συγχώνευση τάσεων και κινημάτων, που είναι εκ διαμέτρου αντίθετα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το πάντρεμα του κλασικισμού και του ρομαντισμού και η σύγχυση που επικράτησε στους λογοτεχνικούς κύκλους στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Ρίχνοντας μια ματιά, λοιπόν, στην πρόσφατη ελληνική περίπτωση διαπιστώνει κανείς άμεσα την εξάρτηση από τους πόλους καλλιτεχνικής έλξης του εξωτερικού και κυρίως τη Γερμανία, τη Γαλλία και την Ιταλία. Οι νεαροί επίδοξοι καλλιτέχνες ταξιδεύουν σ' αυτές τις χώρες για να γνωρίσουν τα νεότερα επιτεύγματα της τέχνης με στόχο βέβαια να τα μετακένωσουν στη συνέχεια στην πατρίδα τους¹⁰⁰. Η χρήση της έννοιας της μετακένωσης φυσικά δεν είναι τυχαία. Ο Αδαμάντιος Κοραής όταν την πρότεινε ακριβώς τους ίδιους στόχους είχε, δηλαδή να διδαχθούν οι ερασιτέχνες Έλληνες από τους δυτικούς κι έτσι να μπολιάσουν τον ντόπιο πολιτισμό¹⁰¹. Με βάση το ίδιο σύστημα, το ελληνικό κράτος χορηγεί μια σειρά από υποτροφίες για νέους φοιτητές/καλλιτέχνες, με τις οποίες του στέλνει να μαθητεύσουν δίπλα σε σπουδαίους δασκάλους. Ολόκληρες γενιές γαλουχήθηκαν με αυτές τις ιδέες και έδωσαν έργα που αν και διακρίνονται για την τεχνική και την ευαισθησία τους, υστερούν σε πιστότητα

⁹⁸ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους, η επίρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2014, σ. 91.

⁹⁹ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, ό.π., σ. 158.

¹⁰⁰ Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 40-41.

¹⁰¹ Άννα Ταμπάκη, *Περί νεοελληνικού διαφωτισμού: ρεύματα ιδεών & διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 200.

και αποτύπωση της ελληνικής πραγματικότητας. Σε αυτό το πνεύμα έχουμε καλλιτέχνες σαν τον Νικόλαο Γύζη και τον Νικηφόρο Λύτρα¹⁰². Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα η Ελλάδα να θεωρηθεί καλλιτεχνική επαρχία ή στην καλύτερη, περιφέρεια, κάτι που περιορίζει το άνοιγμα των καλλιτεχνών προς τον διεθνή χώρο και τους καθιστά δέσμιους μιας «κατώτερης» καταγωγής άρα και εξέλιξης¹⁰³. Έτσι, μπορούμε να μιλάμε για το δικό μας «ελάσσον γίγνεσθαι», όπως πολύ εύστοχα το έθεσε ο Τζιρτζιλάκης, καθώς η ιστορία της τέχνης μας είναι σε απόλυτη συνάρτηση και εξάρτηση με τη γεωγραφική μας ταλάντευση και τη σχέση μας με τη Δύση¹⁰⁴.

Η γενιά που θα κάνει το βήμα, όμως, της ουσιαστικής συμπόρευσης με την πρωτοπορία και όχι με τις απαρχαιωμένες σχολές του εξωτερικού, ήταν η γενιά του '30. Είναι η γενιά που θέλει να ορίσει την νεοελληνική ταυτότητα, που διαφέρει από αυτή της κλασικής αρχαιότητας αλλά και της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τουρκοκρατίας και να βρει τα χαρακτηριστικά αυτά που συνθέτουν τον νεοέλληνα και μάλιστα όλα αυτά με μία ιδιότυπη πρωτοτυπία, καθώς ενώ η ιδεολογία και τα μέσα έρχονται σε ρήξη με την παράδοση, εντούτοις, δεν την απορρίπτει και δεν διστάζει να εντάξει στις θεματικές της την ιστορία και τους πρωταγωνιστές της. Είμαστε, συνεπώς, πολύ μακριά από τις διακηρύξεις του φουτουρισμού για καταστροφή της μέχρι τότε τέχνης και τη σαφή ρήξη με ό,τι εκπροσωπεί το παρελθόν. Στην Ελλάδα, επίσης, δεν συντελέστηκε ποτέ βιομηχανική επανάσταση ούτε άκμασε τόσο η τεχνολογία, ώστε να καταστεί η μηχανή θαυμαστός εγγυητής της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους. Έτσι, ο Καραγκιόζης και οι ελληνικοί μύθοι θα γίνουν ο θεματικός πυρήνας που θα ενωθεί με τα καφέ αμάν και τη ζωή του σύγχρονου άστεως και θα δώσουν έργα με σουρεαλιστική τεχνική και βαθιά μεταβυζαντινή αισθητική. Ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Εγγονόπουλος είναι εκφραστές αυτής της τάσης στην τέχνη και δεν είναι διόλου τυχαίο πως και οι δύο μαθήτευσαν δίπλα στον Φώτη Κόντογλου, ο οποίος είναι ο κατεξοχήν εκφραστής του γηγενούς μοντερνισμού με πρότυπο τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ¹⁰⁵.

Αυτή η εξάρτηση από το παρελθόν και η προσπάθεια να διαφανεί μια λεπτή γραμμή συνέχειας από την αρχαιότητα μέχρι τον σύγχρονο κόσμο μέσα από τη λαϊκή παράδοση είναι που έκανε τους εκπροσώπους του γαλλικού σουρεαλισμού να μην αποδεχθούν τους Έλληνες καλλιτέχνες¹⁰⁶. Αυτό το γαϊτανάκι ανάμεσα στη νοσταλγία του παρελθόντος και την ανάγκη χάραξης του μέλλοντος τοποθετεί τους Έλληνες στη χωρία του εθνογραφικού σουρεαλισμού, όπως αυτή ορίστηκε από τον James Clifford στα τέλη της δεκαετίας του '80¹⁰⁷. Ωστόσο, θα ήταν άδικο να μην αναγνωρίσουμε σε αυτή τη γενιά ότι έφερε στην Ελλάδα τον απόηχο της παγκόσμιας πρωτοπορίας και κατόρθωσε να ενημερώσει το κοινό σχεδόν ταυτόχρονα με την παρουσίασή της. Έτσι, για πρώτη φορά η Ελλάδα γίνεται, έστω και ως δειλός ακόμα θεατής, συμμετοχος της σύγχρονης τέχνης και ξεπερνά την καθυστέρηση που είχε επιδείξει

¹⁰² Μάνος Στεφανίδης, *Μικρή πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Β' έκδοση συμπληρωμένη, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 28-31.

¹⁰³ *Ο.π.*, σ. 117-118.

¹⁰⁴ Τζιρτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 43.

¹⁰⁵ Στεφανίδης, *Μικρή πινακοθήκη*, σ. 79-80, 91, 103-104.

¹⁰⁶ Τζιρτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 59.

¹⁰⁷ *Βλ. ό.π.*, σ. 59.

μέχρι τότε στην πρόσληψη των νέων ιδεών και αποκτά για πρώτη φορά κοσμοπολίτικο αέρα¹⁰⁸.

Ωστόσο, η γενιά που όχι μόνο θα μεταφέρει τους απόηχους αλλά θα συμμετέχει κιόλας ενεργά στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία είναι η γενιά του '60. Είναι η γενιά που θα ταξιδέψει στο εξωτερικό όχι για να μετακενώσει τα κεκτημένα της Ευρώπης αλλά για να γίνει συμμετοχος και να καταθέσει τις δικές της προτάσεις, κατακτώντας συχνά διακρίσεις και την πολυπόθητη αναγνώριση. Ο Νίκος Κεσσανλής θα πει: «Δεν φύγαμε 2-3 χρόνια για σπουδές στο εξωτερικό και να γυρίσουμε πίσω. Μείναμε και εργαστήκαμε, ανακατευτήκαμε με τα σύγχρονα ρεύματα»¹⁰⁹. Ο Βλάσης Κανιάρης, ο Νίκος Κεσσανλής, ο Κώστας Τσόκλης, ο Τάκης Βασιλάκης, ο Γιάννης Κουνέλλης κ.α. θα πρωτοστατήσουν στις καλλιτεχνικές εξελίξεις και θα αρθρώσουν έναν σύγχρονο και ρηζικέλευθο λόγο, πρωτότυπο και άκρως ενδιαφέροντα. Ίσως, το μεγαλύτερο επίτευγμά τους να είναι πως ξεπέρασαν τα όρια του ζωγραφικού πίνακα και πειραματίστηκαν με τα πρώτα installations, με τα οποία διαμόρφωσαν ποικίλα environments, αποτινάζοντας από πάνω τους τη διδαχή της διάκρισης των ειδών της τέχνης, όπως είχαν επιτύχει ο φουτουρισμός και ο ντανταϊσμός δεκαετίες πριν. Η γενιά αυτή των καλλιτεχνών στο ζήτημα της ελληνικότητας θα προσπαθήσει να διαφοροποιηθεί και να επιφέρει τη ρήξη αυτής της πλασματικής συνέχειας, κόβοντας το γόρδιο δεσμό με το ένδοξο παρελθόν¹¹⁰. Δεν νιώθει νοσταλγία αλλά δυσφορία. Μας μεταφέρει στον ίλιγγο της μαζικής κουλτούρας και της σύγχρονης μητρόπολης. Η απόσταση που χωρίζει αυτή την αισθητική, από αυτή της ελληνικής επαρχίας και της εξιδανικευμένης εκδοχής της φύσης με τη μυστικιστική σχεδόν μαγεία του φωτός, την οποία πρέσβευε η γενιά του '30, είναι χαώδης¹¹¹.

Η προσωπικότητα του Κανιάρη καθίσταται δεσπόζουσα στις εικαστικές τέχνες, καθώς κατορθώνει από νωρίς να ξεφύγει από τα όρια του πίνακα και να μεταβεί στην τρίτη διάσταση¹¹². «Όντας κατασκευαστής εικόνων ο ίδιος γίνεται από ζωγράφος, ιδιόμορφος γλύπτης κι εν τέλει σκηνοθέτης tableaux vivants», όπως τον χαρακτηρίζει ο Στεφανίδης¹¹³. Αρχικά, τοποθετεί διάφορα αντικείμενα πάνω στον καμβά, δημιουργώντας μία αντίφαση, επειδή δεν αναπαριστά πια ένα αντικείμενο αλλά συνθέτει μία πραγματικότητα με υπαρκτά αντικείμενα της καθημερινότητας¹¹⁴. Τα αντικείμενα αυτά φέρουν ιδιαίτερο βάρος και σημασία, καθώς είναι αντικείμενα που έχουν χρησιμοποιηθεί και με την παρουσία τους δηλώνουν την ανθρώπινη απουσία ή το μεταίχμιο ανάμεσα στην παθητική ύπαρξη και την εμπύχωση τους. Τα υλικά που χρησιμοποιεί είναι σύρματα, γύψος, ρούχα και χρησιμοποιημένα παπούτσια, κομμάτια ξύλου, παιδικά παιχνίδια κ.α. Χάρης σε αυτά ο κριτικός τέχνης, Pierre Restany, τον ονόμασε πρόγονο της arte povera¹¹⁵. Με ευτελή, λοιπόν, μέσα και με μια

¹⁰⁸ Τζιρτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 52.

¹⁰⁹ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 42.

¹¹⁰ Τζιρτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 49-50.

¹¹¹ *Ο.π.*, σ. 50.

¹¹² Στεφανίδης, *Μικρή πινακοθήκη*, σ. 171.

¹¹³ Μάνος Στεφανίδης, *Βλάσης Κανιάρης, Γενέθλιον*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 20.

¹¹⁴ Μαρία Αρώνη, *Βλάσης Κανιάρης*, στη σειρά: *Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί*, τ. 09, Τα Νέα, Αθήνα 2009, σ. 14.

¹¹⁵ *Ο.π.*, σ. 72.

βαθιά ανάγκη για επικοινωνία και έκφραση πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων θα δημιουργήσει μία σειρά από έργα, όπως οι συνθέσεις με το γύψο και τα γαρίφαλα (*Απολίθωμα, Πρόσωπο με Πρόσωπο, Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη*), τα installations (*Πατιναδόρος, Κουτσό, Εσωτερικό Περιβάλλον*) και τα environments (*Hélas Hellas, το Ουρητήριο της Ιστορίας και οι Τοίχοι*).

Χωρίς να τηρείται χρονολογική σειρά παραθέσαμε κάποια από τα γνωστότερα έργα του καλλιτέχνη. Σε αυτά κυριαρχεί ο κοινωνικός προβληματισμός για την ανελευθερία και το ασφυκτικό καθεστώς, στο οποίο περιήλθε η Ελλάδα την περίοδο της δικτατορίας (*Απολίθωμα, Πρόσωπο με Πρόσωπο, Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη*)¹¹⁶. Εκφράζει μέσα από τα έργα του την αγωνία για το παρόν αλλά και την ελπίδα για το μέλλον (συμβολισμός των κόκκινων πλαστικών γαρίφαλων). Όταν αναγκάζεται να φύγει από τη χώρα για πολιτικούς λόγους, θα βρεθεί στα ευρωπαϊκά κέντρα και κυρίως στη Γερμανία θα συναντήσει πολλούς μετανάστες. Η καθημερινή τους ζωή και οι δυσκολίες ένταξης στο ξένο κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο βρέθηκαν κατ' ανάγκη όσο και η προσωρινότητα και η αβεβαιότητα, θα γίνουν τα θέματα που θα τον απασχολήσουν σε πολλές συνθέσεις του και θα δώσει θαυμαστά έργα τρυφερότητας και ευαισθησίας. Δεν πολιτικολογεί αλλά αφουγκράζεται τον καθημερινό μόχθο και την ελπίδα του μετανάστη ταυτιζόμενος κι ο ίδιος με το θέμα του (*Πατιναδόρος, Κουτσό, Εσωτερικό Περιβάλλον*)¹¹⁷.

Ωστόσο, η μεγάλη του προσφορά είναι ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνει και αποτυπώνει την ελληνική ιστορία. Με στάση κριτική και πολλές φορές καυστική, χωρίς βιασύνη και κομματικό λεξιλόγιο εκφράζει τη διάψευση των ιδεών και των αξιών των παρατάξεων που οδήγησαν την χώρα στον Εμφύλιο, στη Χούντα και στη Μεταπολίτευση¹¹⁸. Με το συμβολικό κατούρημα των τοίχων από τα ανδρείκελα, ο Κανιάρης μας κλείνει το μάτι και μας εκφράσει σχεδόν με σπαρακτικό τρόπο τα αποτελέσματα όλων αυτών των οραμάτων. Ότι απέμεινε είναι τα συνθήματα και από αυτά, ότι μπορεί να διαφανεί πάνω στις αλληπάλλληλες διαστρωματώσεις της Ιστορίας που ξέρει να αφομοιώνει και να εξισορροπεί τα πάντα δημιουργώντας ένα παλίμψηστο «μεγάλων χρονικών στιγμών» (*Hélas Hellas, το Ουρητήριο της Ιστορίας και οι Τοίχοι*)¹¹⁹. Στη δουλειά του, συνεπώς, ενσωματώνει τα «οικεία κακά» με μια μυστικιστική σύλληψη της Ιστορίας, η οποία εκφράζεται με απαράμιλλη ένταση, χαρτογραφώντας το μεταπολεμικό ασυνείδητο και θυμίζοντας τα ανδρείκελα του Giacometti και το θέατρο του παραλόγου¹²⁰.

Μία από τις σημαντικότερες κορυφογραμμές της ελληνικής τέχνης, τώρα, είναι η έκθεση *3 propositions pour une nouvelle sculpture grecque*, η οποία παρουσιάστηκε στο Teatro La Fenice τον Ιούνιο του 1964¹²¹. Σε αυτήν οι Κανιάρης, Κεσσανλής και Δανιήλ διαμόρφωσαν το φουαγιέ του θεάτρου σε ένα πρωτότυπο περιβάλλον, όπου το έργο τέχνης συνυπήρχε και συνεπικουρούνταν από το διάκοσμο του φουαγιέ. Με

¹¹⁶ Ο.π., σ. 80-83.

¹¹⁷ Ο.π., σ. 92, 97.

¹¹⁸ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 51.

¹¹⁹ Αρώνη, *Βλάσης Κανιάρης*, σ. 45, 46, 107-111.

¹²⁰ Στεφανίδης, *Βλάσης Κανιάρης*, σ. 26, 76 και Τζιτζιλάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 68-69, 76-77.

¹²¹ Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τ. Β', Μίλητος, Αθήνα 2001, σ. 34-35.

αυτή τους την πρωτοποριακή καλλιτεχνική κατάθεση αποδεδειγμένα από την εντοπιότητα και διεισδύουν στον ευρωπαϊκό χώρο, που εκείνη την περίοδο κυριαρχείται από τα έργα του *pouneau réalisme*¹²². Οι πρωτότυπες συνθέσεις αποτελούνται από τα ανδρείκελα του Κανιάρη, τα οποία περίμεναν τους επισκέπτες σε διάφορες γωνίες της έκθεσης παίζοντας με το ρόλο του θεατή και του αντικειμένου θέασης και τα κουτιά του Δανιήλ, τα οποία υποκαθιστούσαν τον καμβά και είχαν σταθερή παρουσία στα έργα του καλλιτέχνη και το λευκό πανί του Κεσσανλή. Ο Κεσσανλής θα δημιουργήσει ένα έργο χωρίς τέλος καθώς το λευκό πανί που θα κρεμάσει από το ταβάνι (152 μέτρων περίπου) θα αλλάζει μορφή ανάλογα με τον αέρα ή την κίνηση των επισκεπτών της έκθεσης. Είναι ένα έργο πρόταση που αγκαλιάζει το χώρο, μορφοποιώντας και επεμβαίνοντας αέναα στην αισθητική και την ατμόσφαιρα του χώρου με τις πτυχώσεις, τα τσαλακώματα και τις απλωμένες επιφάνειες. Εκφράζει το σημείο μηδέν της τέχνης, καθώς είναι ένα πανί, στο οποίο δεν έχει επέμβει ο καλλιτέχνης και μας παραπέμπει σε αντίστοιχους πειραματισμούς, όπως το *Κενό* του Klein ή το *Μαύρο Τετράγωνο* του Malevich. Ο τίτλος του έργου είναι γεμάτος ποιητικότητα, *Μεγάλη Λευκή Χειρονομία*¹²³.

Η έκθεση αυτή έμελλε να δημιουργήσει διάφορες αντιδράσεις στο εσωτερικό της χώρας. Από τους επικριτές προεξάρχων αναδείχθηκε ο Σπύρος Βασιλείου, ο οποίος με άρθρο του ζητούσε να αφήσουν κάτω τα χέρια τους από την ελληνική γλυπτική¹²⁴. Πέρα όμως από την ακραία αυτή ένσταση μπορούμε να πούμε πως η έκθεση αυτή είναι ορόσημο γιατί εκτός του ότι παρουσίασε την ελληνική τέχνη έτοιμη να σταθεί στο πλάι και να αναμετρηθεί με την ευρωπαϊκή, ανέδειξε και μία τριάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι θα καθορίσουν τις εξελίξεις στα επόμενα χρόνια. Αυτή η «αίσθηση του *bricolage*» και της «απλής και πρόχειρης χειρονομιακής αισθητικής», που μας εισάγει στην «απο-ειδίκευση», μας φέρνει κοντά στα ζητούμενα της σύγχρονης τέχνης¹²⁵. Ο καλλιτέχνης δεν είναι πια αυτός που κατέχει την απόλυτη τεχνική και την ασκεί στα στενά όρια της τέχνης του αλλά ανοίγεται στο άγνωστο, στο ακαθόριστο, στο ρευστό. Αναπτύσσει τα έργα του στον χώρο και τα αφήνει να τον γεμίσουν και να τον βιώσουν, σαν να ήταν άνθρωποι.

Ο Κεσσανλής, τώρα, προχωρώντας παρακάτω τη δουλειά του θα παρουσιάζει ένα πορτραίτο σκιών και μία οθόνη που φωτιζόταν πλάγια, τα οποία εκτέθηκαν στο *Jardin d' hiver*, στη *Biennale των Νέων* στο Παρίσι, το 1964. Αυτές οι δύο εγκαταστάσεις σκιαγραφούσαν και περιελάμβαναν στις επιφάνειές τους τις μορφές των επισκεπτών της έκθεσης, «δημιουργώντας την αίσθηση ενός διαρκούς *happening*», όπως παρατηρεί η Αδαμοπούλου¹²⁶. Δείγμα αυτής της τεχνικής χρήσης του λεπτού φωτογραφικού χαρτιού υπάρχει σήμερα στο σταθμό του μετρό Ομόνοιας, στην Αθήνα. Εκεί, οι σιλουέτες που διαγράφονται, πίσω από το πανί και η πραγματική παρουσία των περαστικών πίσω από το πάνελ, το οποίο είναι τοποθετημένο σε άλλο σημείο του σταθμού παίζουν με την ψευδαίσθηση της

¹²² Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 45.

¹²³ *Ο.π.*, σ. 51.

¹²⁴ Στεφανίδης, *Βλάσης Κανιάρης*, σ. 51.

¹²⁵ Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 71-72.

¹²⁶ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 53.

παρουσίας και της απουσίας και δημιουργούν μία μυσταγωγική ατμόσφαιρα, η οποία θα μπορούσε να παραπέμψει στο «πλατωνικό σπήλαιο»¹²⁷. Η τεχνική επεξεργασία των φωτογραφιών είναι ήδη γνωστή από τον Warhol, μόνο που στην περίπτωση του Κεσσανλή, είναι τελείως διαφορετική η στόχευση. Λείπει η περιπαιχτική διάθεση της pop art αλλά τη θέση της έχει πάρει η εμμενής επεξεργασία των υλικών με βάση την τεχνολογία (mec art) και οι άπειρες συνδηλώσεις (nouveau réalisme).

Ο προβληματισμός γύρω από τα Installations και τα Environments θα είναι έντονος και θα δώσει πλειάδα προτάσεων από τους καλλιτέχνες της γενιάς αυτής και όχι μόνον. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι δουλειές των Τάκη Βασιλάκη, Παύλου Διονυσόπουλου, Κώστα Τσόκλη, Γιάννη Γαϊτή και Στάθη Λογοθέτη. Οι πειραματισμοί ένταξης των εξωτερικών συνθηκών και ερεθισμάτων στο έργο τέχνης διαθλώνται σχεδόν προδρομικά στο έργο του Τάκη. Ο Τάκης είναι ο δημιουργός των *Σινιάλων*, που ένα δείγμα της δουλειάς του εκτίθεται στην πλατεία Défence του Παρισιού¹²⁸. Τα *Σινιάλα* παίζουν με τη γεωμετρία των ανθρώπινων σωμάτων και αλληλεπιδρούν με τις συνθήκες του χώρου έκθεσής τους. Ο μαγνητισμός και η προσπάθεια σύλληψης της μουσικής του σύμπαντος δημιουργούν ένα δυναμικό περιβάλλον που συνδυάζει την επιστημονική σκέψη και φυσικά την έμπνευση της τέχνης. Η σχέση του καλλιτέχνη με το χώρο και η συμμετοχή του κοινού είναι δύο σταθεροί θεματικοί άξονες και στο έργο του Παύλου. Μία από τις ευρηματικότερες δουλειές του ήταν η έκθεση που οργάνωσε στο Folkwang Museum στο Έσσεν, το 1976. Σε αυτήν ζωγράφισε με διάφανη κόλλα ομάδες ανθρώπων να παίζουν μπάλα. Όταν το κοινό μπήκε στον χώρο δεν είδε τίποτε. Τους μοίρασε πολύχρωμα κονφετί και τους παρακίνησε να τα ρίξουν στους τοίχους. Αμέσως εμφανίστηκε το κρυφό θέμα και με αυτή την πρόσκληση σε δράση κατάφερε όχι μόνο να ενεργοποιήσει το κοινό αλλά να το καταστήσει συνδημιουργό του¹²⁹.

Ήδη παρατηρούμε πως σιγά σιγά εμφανίζονται καλλιτέχνες που προσπαθούν να προκαλέσουν με την τέχνη τους ότι κατόρθωναν κάποτε οι μάγοι και οι θαυματοποιοί, δηλαδή να μπερδέψουν τις ανθρώπινες αισθήσεις και να επαναφέρουν στην τέχνη και στη ζωή του ανθρώπου, το απρόοπτο, τη μαγεία και πολλές φορές τη μυσταγωγία, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Έτσι, ξεπήδησαν δουλειές σαν αυτές του Τσόκλη. Ο Τσόκλης στο *Ημερολόγιο μιας έκθεσης* παίζοντας με την έννοια του χρόνου και της τελετουργίας θα δώσει μία σύνθεση που πέρα από το στατικό installation με τους κορμούς των δέντρων θα περιλαμβάνει και την συμβολική καύση των κορμών μέρα με τη μέρα. Ο καθρέφτης και η διαμεσολαβημένη του μαρτυρία θα δηλώσουν παρόν σ' ένα παιχνίδι ψευδαισθήσεων και πράξεων λύτρωσης¹³⁰. Όμως, ο Τσόκλης δεν περιορίζεται σε αυτά και επεκτείνει τις ανησυχίες του και στον τεχνολογικό τομέα, τολμώντας να συνενώσει τη ζωγραφική με τη γλυπτική και τις δυνατότητες της τεχνολογίας στην προβολή εικόνων. Εκπροσωπώντας την Ελλάδα στην 42^η Biennale της Βενετίας θα παρουσιάσει το *Καμακωμένο Ψάρι*. Σε αυτό βλέπουμε ένα ζωγραφισμένο ψάρι, το οποίο διαπερνά ένα υπαρκτό καμάκι

¹²⁷ Παρατήρηση του Vangelis Calotychos, βλ. Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 40.

¹²⁸ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 56.

¹²⁹ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 91.

¹³⁰ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 63.

στερεωμένο στον τοίχο, που κάνει το ψάρι να σφαδάζει με τη βοήθεια της κινηματογραφικής προβολής¹³¹. Έτσι, με απλά μέσα, ο Τσόκλης, μας έδωσε ένα καλό παράδειγμα της ολικής τέχνης, που ευαγγελίζονταν οι φουτουριστές και οι ντανταϊστές, χωρίς βέβαια την πολιτική αιχμηρότητα και ανατροπή.

Άλλος ένας καλλιτέχνης που τα έργα του ξεπηδούν από τον καμβά και μετατρέπονται σε installations και εν τέλει σε δρώμενα είναι ο Γαΐτης. Ο Γαΐτης έχει γίνει γνωστός για τα ανθρωπάκια με το ριγέ ασπρόμαυρο κοστούμι με το καπέλο που δημιουργεί σε σύνολα ή κατά μόνος και είναι πανομοιότυπα. Με αυτά ο καλλιτέχνης εικονίζει τον σύγχρονο Έλληνα της μαζικής κουλτούρας και της πολιτικής συνείδησης με μνήμη χρυσόψαρου, που πιάνεται στα δίχτυα ενός απειλητικού συστήματος και αφού μαζοποιηθεί, οδηγείται στην καταστροφή. Οι πίνακες της περιόδου της δικτατορίας είναι χαρακτηριστικοί με τους ανθρωπάκους δέσμιους των αλυσίδων, που τους στερούν κάθε έκφραση και ατομική βούληση. Επίσης, χαρακτηριστική είναι η ταφή του καλλιτέχνη πάλι από τα ανθρωπάκια, η οποία διαμορφώνεται σ' ένα μεγάλο installation, από την οποία μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα: πρώτον, πως ο καλλιτέχνης αδυνατεί να εκφραστεί και κηδεύεται συμβολικά και δεύτερον, πως πια η μαζική αναπαραγωγή της τέχνης και η εμπορευματοποίηση της εικόνας, η οποία γίνεται αυτοσκοπός στην pop art οδηγεί τον καλλιτέχνη σε αδιέξοδο και μαρασμό. Η εικόνα είναι πιο ισχυρή από αυτόν και θα ζει και μετά από αυτόν, δεν τον χρειάζεται για να την δημιουργήσει.

Ο Λογοθέτης θα οπτικοποιήσει εναργέστερα την αποκόλληση του έργου τέχνης από το τελάρο με το έργο του. Η δουλειά που θα παρουσιάσει στη Μόντενα και τη Βενετία, το 1978, με την οποία θα προτείνει στο κοινό να επιλέξει ό,τι θέλει ανάμεσα σε μία σειρά από αντικείμενα και να σταθεί ποζάροντας πίσω από το τελάρο, το οποίο είναι ότι έχει απομείνει από την παλιά τέχνη της ζωγραφικής. Στη συνέχεια, το κοινό αποθανατίζεται με φωτογραφίες που αποτελούν το έργο τέχνης, το οποίο διαμορφώθηκε από τη σύλληψη του καλλιτέχνη και την ενεργό συμμετοχή του κοινού των θεατών¹³². Στην επόμενη σημαντική εκδήλωση για τους Έλληνες καλλιτέχνες μετά την *3 propositions pour une nouvelle sculpture grecque*, η οποία θα διεξαχθεί στο Ζάππειο από την Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών το 1981, ο Λογοθέτης θα καταθέσει και πάλι τους προβληματισμούς του για το έργο τέχνης και τη σχέση του με τον καλλιτέχνη. Αυτή τη φορά θα εμπλακεί κι ο ίδιος καθώς έχει παγιδευτεί από το ύφασμα που ξεχύνεται από τον πίνακα και τον ρουφά προς τα μέσα σαν μια ύστατη προσπάθεια να τον ενσωματώσει και να του θυμίσει από που ξεκίνησε¹³³. Η ζωγράφος νιώθει τη σχέση αγάπης και μίσους με τον καμβά, ο οποίος ασκεί ακόμα την έλξη και την δύναμή του. Εκτενέστερη αναφορά στην έκθεση και στην αποτίμησή της θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο.

¹³¹ Ο.π., σ. 63.

¹³² Ο.π., σ. 66.

¹³³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Στάθης Λογοθέτης», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981, σ. 24-26.

Απόπειρες να αναπτυχθεί το καλλιτεχνικό έργο στον χρόνο

Οι καλλιτέχνες της γενιάς του '60, αφού ξεπέρασαν τα όρια του τελέρου και άφησαν το έργο τους να καταλάβει τον χώρο με τα διάφορα περιβάλλοντα που διαμόρφωσαν και με τις εγκαταστάσεις που δημιούργησαν, άρχισαν δειλά δειλά να προσθέτουν και την ανθρώπινη παρουσία ή συμμετοχή σε αυτό. Τα πρώτα happenings δεν θα αργήσουν να εμφανιστούν και να γίνουν αποδεκτά από μια μικρή μερίδα του ελληνικού κοινού, η οποία όμως σύμφωνα με τη Βακαλό, τα εκλαμβάνει ως εκφάνσεις της σύγχρονης τέχνης και τα προσεγγίζει μέσω της εννοιολογικής τέχνης, που μόλις τότε αρχίζει να γίνεται γνωστή¹³⁴. Έτσι, οι αντιδράσεις θα είναι χλιαρές. Οι κοινωνικοί λόγοι και η πολιτική ή καλλιτεχνική δράση που συνδυάστηκαν με τη γένεση αυτού του είδους τέχνης στην Αμερική, εκλείπουν στην Ελλάδα. Ωστόσο, έχουμε δράσεις από αρκετά νωρίς με εναρκτήρια, θα λέγαμε, αυτή του Λεωνίδα Χρηστάκη, ο οποίος μόλις το 1959, κάλεσε διάφορους καλλιτέχνες να φτιάξουν χαρταετούς, τους οποίους πέταξαν όλοι μαζί την καθαρά Δευτέρα¹³⁵.

Όπως και στην περίπτωση της Αμερικής έτσι και στην Ελλάδα, το έναυσμα για τις καινούριες καλλιτεχνικές τάσεις θα δοθεί από την μουσική. Στο προηγούμενο κεφάλαιο εξηγήσαμε πως ο Kargow επηρεάστηκε από τον θεωρητικό λόγο του Cage και τα μουσικοθεατρικά δρώμενα που παρουσίαζε μαζί με τον Cunnigham¹³⁶. Έτσι, και στα καθ' ημάς πρωτοπόροι μουσικοί, όπως ο Γιάννης Χρήστου, ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Ιάnnης Ξενάκης θα χαράξουν νέες κατευθύνσεις στη live art με τις προτάσεις τους για ένα ολιστικό θέαμα, το οποίο θα συνταιριάζει όλες τις τέχνες σ' ένα αξεδιάλυτο κράμα, όπου ο καλλιτέχνης να έχει συνολική εποπτεία των μέσων που χρησιμοποιεί, όπως είχαν στο αρχαίο ελληνικό θέατρο οι ποιητές. Ο Χρήστου ονόμαζε αυτή την σύζευξη των τεχνών, «Μεταμουσική», η οποία θα οδηγούσε στην «proto-performance», όπου η τέχνη θα συναντούσε τη ζωή¹³⁷. Δυστυχώς δεν ολοκλήρωσε το μεγαλεπήβολο σχέδιο του για την σύνθεση 130 έργων, τα οποία θα ήταν σκιτσαρισμένα σ' ένα βιβλίο για μελλοντική εκτέλεση σ' ένα ετήσιο φεστιβάλ, καθώς πέθανε. Άφησε όμως 4 ολοκληρωμένες *Αναπαραστάσεις* και η μία εξ αυτών, ο *Πιανίστας*, έγινε ευρέως γνωστή με την εκτέλεση του Γρηγόρη Σεμιτέκολο, το 1969, σε εκδήλωση στην ελληνοαμερικάνικη ένωση¹³⁸. Σε αυτή βλέπουμε τον performer να προσπαθεί να προσεγγίσει το πιάνο για να παίξει μουσική, όμως κάτι τον εμποδίζει. Δεν κατορθώνει όσο και να θέλει να εναρμονιστεί με το μουσικό όργανο και η προσπάθεια αυτή τον καταβάλλει ψυχολογικά. Αυτό αποτυπώνεται στις έντονες κινήσεις και εκφράσεις πόνου που παίρνει ο καλλιτέχνης και στις κραυγές που βγάζει. Όσες φορές έρχεται σ' επαφή με το πιάνο παράγεται ένας απότομος ήχος,

¹³⁴ Ελένη Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση: Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. 4, Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 90, 93.

¹³⁵ *Ο.π.*, σ. 93.

¹³⁶ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Ηχος, Φως, Χρώμα», ανατύπωση στο Ευγενία Αλεξιάκη, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2015, σ. 92.

¹³⁷ Ευγενία Αλεξιάκη, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2015, σ. 37.

¹³⁸ *Ο.π.*, σ. 47, 93, 94.

καθώς χτυπά τα πλήκτρα με δύναμη. Το δρώμενο ολοκληρώνεται με τον καλλιτέχνη σε παροξυσμό να χει εγκαταλείψει το πιάνο και να κοιτά το κοινό.

Ο Σεμιτέκολο ως performer παρουσίασε κι άλλες παρόμοιες δράσεις, όπως το έργο *Επίκυκλος* του Χρήστου, το οποίο ήταν ανοιχτό ως προς τη διάρκεια και την συμμετοχή του κοινού με βάση όμως κάποια πλαίσια, που είχε θέσει ο ίδιος ο Χρήστος και το έργο *Επιβολή-Πολύτεχνη Παράσταση*, για το οποίο συνεργάστηκαν ο Κοσμάς Ξενάκης στη σχεδίαση της δράσης, ο Σεμιτέκολο στη χορευτική και σκηνική δράση, ο Θόδωρος Αντωνίου στη σύνθεση, εγγραφή και μετάδοση των ήχων και ο Σάββας Κονταράτος στον χειρισμό των προβολέων. Το δρώμενο παρουσιάστηκε στα πλαίσια της 4^{ης} εβδομάδας σύγχρονης ελληνικής μουσικής, το 1971, υπό την γενική επιμέλεια του Παπαϊωάννου. Οι εκδηλώσεις πλαισιώθηκαν και από έκθεση ζωγραφικών και γλυπτικών έργων, καθώς σκοπός ήταν η σύμπλευση των τεχνών σε μία ενιαία ενότητα. Άλλωστε, τα μουσικά δρώμενα που πρότεινε ο Χρήστος γίνονταν αντιληπτά κυρίως μέσω της όρασης και της ακοής¹³⁹.

Από άλλες αφετηρίες θα εκκινήσει ο Ιάννης Ξενάκης. Εκείνος θα προτείνει τη σύζευξη της φιλοσοφίας, της επιστήμης (κυρίως των μαθηματικών) και της τέχνης με τα *Πολύτοπα* έργα του, τα οποία ξεφεύγουν κατά πολύ από τα όρια του χώρου και του χρόνου. Χαρακτηριστικά να αναφέρουμε πως προτείνει μια διαστημική τέχνη, κυρίως οπτική, η οποία διαπερνά τα όρια της υδρογείου και φτάνει ως τη Σελήνη. Οι παρτιτούρες του για παράδειγμα στο *Πολύτοπο των Μυκηνών* αποτελούνται από 15 στήλες, στις οποίες αναφέρει αναλυτικά τη δράση και τη χρησιμοποίηση των ήχων που παράγονται παραδείγματος χάριν από ένα κοπάδι αιγών, φωτοβολίδες και μία ορχήστρα¹⁴⁰.

Παράλληλα με αυτές τις αναζητήσεις οι καλλιτέχνες της γενιάς του '60 που παρακολούθησαμε στην προηγούμενη υποενότητα συνεχίζουν να πειραματίζονται και θα δώσουν έργα γύρω από τους πυρήνες του Happening και της Performance. Ο Τάκης ήδη από το 1960 θα παρουσιάσει το δρώμενο, *ο Άνθρωπος στο Διάστημα*, στην γκαλερί Iris Clert. Σε αυτό ο ποιητής Sinclair Beyles αιωρούνταν καθισμένος σε μία ειδική θέση, την οποία τραβούσαν προς τα πάνω δύο μεγάλοι μαγνήτες. Ενώ βρισκόταν στον αέρα απήγγειλε ένα ποίημα που είχε γράψει ο ίδιος και με το οποίο παρακινούσε το κοινό να τον αγοράσει. Το happening προκάλεσε την αντίδραση του Yves Klein καθώς θεώρησε πως έμοιαζε υπερβολικά με το δικό του *Πήδημα στο κενό*¹⁴¹.

Σε ελληνικό έδαφος, τώρα, ο Κωνσταντίνος Ξενάκης, ίσως ο πρώτος που σύστησε στο αθηναϊκό κοινό τα happenings, παράλληλα με την έκθεσή του στο Ινστιτούτο Γκαίτε το 1971, επέλεξε να παρουσιάσει και ένα δρώμενο στο απέναντι οικόπεδο. Εκεί, είχε τοποθετήσει οδικά σήματα οριοθέτησης (κώνους), τα οποία χρησιμοποιούνται στις εθνικές οδούς για να σημάνουν την εκτροπή πορείας, τα οποία παρέδωσε στις φλόγες¹⁴². Έτσι, μεταμόρφωσε τον χώρο σ' ένα δυναμικό περιβάλλον, που βρίσκεται συνεχώς σε μια διαδικασία γίνεσθαι, η οποία επηρεάζεται και από τη

¹³⁹ Ο.π., σ. 42, 43.

¹⁴⁰ Παπαϊωάννου, «Ηχος, Φως, Χρώμα», σ. 96.

¹⁴¹ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 56-57.

¹⁴² Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση*, σ. 93.

συμμετοχή του κοινού¹⁴³. Η πολιτικές προεκτάσεις στο ανελεύθερο καθεστώς είναι σαφέστατες.

Μετά τον Ξενάκη θα ακολουθήσουν κι άλλοι. Για παράδειγμα ο Γαΐτης θα εξελίξει τα ανθρωπάκια του και αυτή τη φορά θα τους δώσει ζωή σ' ένα δρώμενο που έλαβε χώρα στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης, από μία ομάδα ντυμένων ανθρώπων με τη χαρακτηριστική ριγέ φορεσιά, οι οποίοι παρότρυναν τον κόσμο να ενσωματωθεί. Το δρώμενο δεν θα έχει απήχηση, μας δείχνει όμως πως ο προβληματισμός του καλλιτέχνη περνά από τον πίνακα, στην εγκατάσταση και τέλος στο δρώμενο¹⁴⁴.

Έχει μείνει στην ιστορία το ευτράπελο happening που παρουσίασε ο Παύλος στην Ύδρα, το 1974. Εκεί, ντυμένος με τα καλά του ρούχα έκατσε μπροστά από ένα κασελάκι λουστραδόρου και άρχισε να καθαρίζει ευλαβικά τα παπούτσια των περαστικών¹⁴⁵. Προφανώς και προκάλεσε έκπληξη η αντίφαση της καλής ενδυμασίας και του ταπεινού επαγγέλματος, κάτι που ήρθε να σπάσει την καθημερινότητα του νησιού. Δεν υπάρχει πάντα κάποιο σημαντικό μήνυμα πίσω από μία δράση, παρά η ανάγκη για το σπάσιμο της ρουτίνας και το κλείσιμο του ματιού στην καθημερινότητα. Ο καλλιτέχνης μπορεί να παράξει τέχνη από το τίποτε ή με πολύ απλά μέσα. Σημασία έχει πια η διαδικασία και όχι το αποτέλεσμα. Η ανατροπή στοιχείων της καθημερινής ζωής είναι μία συνηθισμένη τακτική των performers, που σκοπό έχει να σταματήσει για λίγο ο χρόνος και να δώσει ο άνθρωπος στον εαυτό του λίγες στιγμές για να ξεφύγει από τη λογική και να δει τον κόσμο με την φαντασία του. Εν τέλει, έτσι μπορούμε να γίνουμε όλοι κοινωνοί της τέχνης και γιατί όχι και καλλιτέχνες.

Η δράση που εμπεριέχει πραγματικό σοκ και ξάφνιασμα είναι εκείνη του Τσόκλη, όπου επιλέγει να σπάσει εκατοντάδες καρπούζια μετατρέποντας το τοπίο σε μία κόκκινη θάλασσα. Το απρόοπτο γεγονός, όμως, που αποδεικνύει τη δύναμη της πραγματικότητας μπροστά στην τέχνη είναι όταν ένας αλλοδαπός αρπάζει ένα από τα καρπούζια για να το φάει¹⁴⁶. Αυτό αποδεικνύει πως η τέχνη πολλές φορές παραγνωρίζει τα πραγματικά προβλήματα του κόσμου και οδηγείται σε κατασπατάληση πολύτιμων υλών για να παράξει κάτι εφήμερο και χωρίς χρηστική αξία. Ο κακόμοιρος μετανάστης μετατράπηκε σε performer της ζωής, εν αγνοία του, και μας θύμιζε πως η τέχνη ακόμα και η ζωντανή είναι μία πολυτέλεια, την οποία δεν μπορούν όλοι να εξασφαλίσουν στους εαυτούς τους. Το αν θα έπρεπε να υπάρχει ενοχή γι' αυτή τη δράση, νομίζω πως είναι ένα ζήτημα που ξεπερνά τις καλλιτεχνικές προθέσεις και άπτεται πολιτικοκοινωνικών διαστάσεων, άλλωστε δεν είμαστε σίγουροι αν ήταν ένα τυχαίο γεγονός ή αν ήταν μέρος του θεάματος, το οποίο ο καλλιτέχνης τοποθετεί για να δει τις αντιδράσεις του ανυποψίαστου κοινού.

Ο Στάθης Λογοθέτης, από την άλλη μεριά, από κοινού με τον αδερφό του Ανέστη έκαναν μία δράση στον οικισμό Απολλώνιο, στο Πόρτο Ράφτη το 1975, με τίτλο *Συσχετίσεις*. Ο Στάθης, αφού έκθεσε τα πανιά που θα χρησιμοποιούσε στα στοιχεία

¹⁴³ Ειρήνη Δ. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70*, (διδακτορική διατριβή), Α.Π.Θ., Θεσ/νίκη 2017, σ. 400.

¹⁴⁴ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 90-91.

¹⁴⁵ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 60.

¹⁴⁶ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 101.

της φύσης (αέρας, γη, νερό και ήλιος) για ένα μήνα, έντυσε το σπίτι του Δοξιάδη με αυτά, κάνοντας μια αισθητική παρέμβαση σαν την *Χειρονομία* του Κεσσανλή και μια πρακτική, καθώς το πανί λειτούργησε και ως οθόνη προβολής έργων των δύο αδερφών. Ο Ανέστης Λογοθέτης επιμελήθηκε τη μουσική επένδυση της δράσης, η οποία, όταν παρουσιάστηκε σε μορφή ντοκουμέντων στο Δεσμό, συνοδευόταν από τις πολυμορφικές του παρτιτούρες κι ένα δείγμα από το πανί του περιβάλλοντος¹⁴⁷. Αυτή η δράση πόρρω απέχει από τις πρώτες δειλές τάσεις εξόδου του καλλιτέχνη από τον καμβά. Εδώ, ο καλλιτέχνης και η φαντασία του ξανοίγονται στον χώρο και τον αναμορφώνουν. Με την κίνηση του υφάσματος, ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει τον χώρο και του προσδίδει αισθητικές ποιότητες, πέραν της πρακτικής καθημερινής χρήσης. Το ρευστό αποτέλεσμα που δημιουργεί το πανί χαράζει και τα ασαφή όρια της ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη και φυσικά η ποιητικότητα της κίνησης προσεγγίζει την αρχαία μυσταγωγία των μυστηρίων. Η τέχνη μετουσιώνει μέσω των μυστών της τον χώρο σε ιερό τόπο, όπου με τα βασικά στοιχεία ο άνθρωπος αναζητά την επικοινωνία με τις μεγάλες αλήθειες, εκτός και προτού της τεχνολογικής προόδου.

Σε αυτό το πνεύμα κινείται και η δράση που θα παρουσιάσει ο Λογοθέτης στο Δεσμό με τίτλο *Ταύτιση*, το 1981. Εκεί ακούγονται ηχογραφημένες ανάσες και ήχοι από την κατασκευή της εγκατάστασης. Οδηγίες παρεμβάλλονταν ανά 10 λεπτά προς τους θεατές και τρεις performers, δύο άνδρες και μία γυναίκα, εισβάλλοντας στο χώρο, ξεκρεμούν και φορούν τα ρούχα, που ήταν μέρος του εκθέματος μέσα στην εγκατάσταση¹⁴⁸. Με αυτή τη συμβολική πράξη το έργο επιστρέφει εκεί απ' όπου προέρχεται. Ένα χρηστικό αντικείμενο ή στην προκειμένη ένα ρούχο είχε χάσει αυτή την ιδιότητα και είχε μετατραπεί σε έργο τέχνης. Φορώντας το, όμως, ο performer ξαναγίνεται αντικείμενο της καθημερινής ζωής, χάνοντας έτσι την ιερότητά του, όμως και πάλι ως μέρος της φροντιστηρίου της δράσης δεν μετέχει σε αυτήν; Άραγε, μήπως, δεν χρειάζεται πια να βρίσκεται μέσα στην εγκατάσταση, καθώς το κοινό έχει αντιληφθεί τη θέση του και το 'χει παρατηρήσει καλά, ώστε να θυμάται τι είναι και από πού προέρχεται; Άλλωστε κάθε δράση ή πράξη εγγράφεται στο θυμικό του ανθρώπου και στις επιφάνειες του περιβάλλοντός του είτε το θέλει είτε όχι, καθώς όλα είναι ενέργεια που ρέει αέναα απλώς αλλάζοντας μορφή. Πόσο κοντά είμαστε στις ιδέες του fluxus και του nouveau réalisme.

Πριν προχωρήσουμε όμως και αφήσουμε τους καλλιτέχνες της γενιάς του '60 θα ήταν παράληψη να μην αναφέρουμε τον Γιάννη Κουνέλλη. Ο Κουνέλλης έφυγε από την Ελλάδα μετά την αποτυχημένη προσπάθειά του να εισαχθεί στην ΑΣΚΤ και εν τέλει ριζωσε στην Ρώμη της Ιταλίας. Εκεί θα συνδεθεί με άλλους ανήσυχους νέους και θα δημιουργήσουν έναν πυρήνα εικαστικής παρέμβασης που θα πάρει το όνομα *arte povera*¹⁴⁹. Η *arte povera* ουσιαστικά αρνείται την τεχνολογία και μέσω πιο απλών και σχεδόν πρωτόγονων μέσων προσπαθεί να μιλήσει για τις ακραίες φάσεις της ζωής, όπως η γέννηση και ο θάνατος. Είναι η αντίδραση σ' έναν κόσμο χωρίς μνήμη

¹⁴⁷ Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών*, σ. 56-60.

¹⁴⁸ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 66- 67.

¹⁴⁹ Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 699.

λόγω του ιλίγγου των εξελίξεων και της ευμάρειας¹⁵⁰. Τα απομεινάρια του πολιτισμού και οι τόποι, φορτωμένοι με ιστορίες, θα γίνουν αγαπημένα μέσα του Κουνέλλη, ο οποίος θα αναμειχθεί ουσιαστικά με την πρωτοπόρα αυτή ομάδα, διατηρώντας ωστόσο μία δική του ελληνικότητα, πολύ διαφορετική από αυτή που μας έχουν συνηθίσει οι ντόπιοι καλλιτέχνες. Η σημασία του έργου του και η επαφή του με τον διεθνή χώρο πιστοποιούνται από την παρουσία του και στην ιστορία της *Performance Art* της Goldberg, η οποία επιλέγει συγκεκριμένα να αναφέρει μία performance του 1973, όπου συναντώνται το *tableau vivant* και η Ιστορία. Στον επιλεγμένο χώρο υπάρχει ένα τραπέζι με τα απομεινάρια ενός αγάλματος του Απόλλωνα παραταγμένα κατά μήκος του και πίσω από αυτό ένας performer, ο οποίος φορά μία μάσκα με το πρόσωπο του Απόλλωνα. Ακόμα, αναφέρει η Goldberg πως ο Κουνέλλης συλλαμβάνει την Ακρόπολη ως μία «παγωμένη performance»¹⁵¹. Εδώ, βλέπουμε την συνδιαλλαγή με την Ιστορία και την παράδοση του Δυτικού κόσμου, η οποία αποτελείται από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Επίσης, βλέπουμε τη δύναμη των σπαραγμάτων, τα οποία συνυπάρχουν αρμονικά με την σκληρή ποιητικότητα του σύγχρονου κατακερματισμένου κόσμου και την σημαίνουσα παρουσία της μουσικής, την οποία εκπροσωπεί το φλάουτο.

Πιο ακραία και σκληρή είναι η δουλειά που παρουσίασε στο στούντιό του το 1970, όπου βλέπουμε μία γυναίκα τυλιγμένη σε μία κουβέρτα, ξαπλωμένη πάνω σε μία σιδερένια βάση με μπек και φλόγα και μια φιάλη προπανίου στο πάτωμα¹⁵². Η ισορροπία σε αυτή τη δράση είναι τόσο οριακή και ασταθής, που προκαλεί έντονα συναισθήματα στον δέκτη. Είμαστε πολύ πιο κοντά στην αισθητική της σκληρότητας που πρέσβευε ο Artaud. Ήδη μιλάμε για έργα μιας ώριμης καλλιτεχνικής δραστηριότητας που ξεφεύγουν από τους πρώτους πειραματισμούς. Το *Happening* και η *Performance* έχουν εμπεδωθεί καλά από τους Έλληνες καλλιτέχνες και η γενιά που έπεται θα το αποδείξει εναργέστερα.

¹⁵⁰ *Ο.π.*, σ. 635-641.

¹⁵¹ Goldberg, *Performance Art*, σ.169-170.

¹⁵² Χριστόφορος Μαρίνος επιμ., *Πιθανότητες, συνεντεύξεις με νέους Έλληνες καλλιτέχνες*, Futura, Αθήνα 2006, σ. 112.

Από τους πειραματισμούς στην ωρίμανση Εδραίωση και διάδοση της Performance Art στην Ελλάδα

Όχι, ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο

με την αμεσότητα που αποδίδουμε στην πολιτική παρέμβαση.

Μπορεί όμως να συνεισφέρει ώστε να τον αντιλαμβανόμαστε διαφορετικά¹⁵³.

Οι δεκαετίες του '60 και του '70 είναι περίοδοι μαζικών εξεγέρσεων και ταυτόχρονα πολλών πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων. Ο κόσμος είναι σε αναβρασμό παρά το γεγονός πως βρισκόμαστε αρκετά αργότερα από τους πολέμους. Το '68 θα συνδεθεί με μία σειρά διαδηλώσεων και λαϊκών εξεγέρσεων σχεδόν σ' όλον πλανήτη με γνωστότερη, τον Παρισινό Μάη. Η ανατροπή των αυστηρών και ανελαστικών καθεστώτων και η σεξουαλική απελευθέρωση θα είναι ο κοινός παράγοντας αυτών των εξεγέρσεων, οι οποίοι για πρώτη φορά θα έχουν συλλογικό χαρακτήρα και όχι συντεχνιακό. Οι καλλιτέχνες ως ευαίσθητοι δέκτες της καθημερινής ζωής νιώθουν πως εδώ υπάρχει μία δυναμική που μπορεί να φέρει κάτι το καινούριο και σύντομα συμπορεύονται με τα πρωτοπόρα στρώματα των εξεγερμένων. Η τέχνη αυτή την περίοδο πολιτικοποιείται και δρα σαν καθοδηγητής ή μέσο αφύπνισης των πολιτών. Κάτι πολύ ενδιαφέρον είναι πως εμφανίζονται στο προσκήνιο δυναμικές γυναίκες, οι οποίες διεκδικούν ίση αντιμετώπιση με τους άνδρες και μάλιστα, όπως αναφέραμε και στο εισαγωγικό κεφάλαιο για την παγκόσμια Performance, από μούσες μετατρέπονται σε δημιουργοί¹⁵⁴. Το εντυπωσιακό είναι πως η παρουσία τους δεν είναι δειλή αλλά σαν προετοιμασμένη και σε πολλές περιπτώσεις η μαχητικότητα, η πρωτοτυπία και η εφευρετικότητά τους άφησε άφωνη την παγκόσμια κοινότητα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων καλλιτεχνών είναι η Abramović, η ORLAN, η Gina Pane, η Schneemann κ.α. Η απελευθέρωση της σεξουαλικότητας πυροδότησε μία σειρά εξεγέρσεων γύρω από τα ζητήματα φύλου και το ιδανικότερο μέσο για τις νέες καλλιτέχνιδες φάνηκε πως ήταν η Performance. Το σώμα καλείται να αφηγηθεί τα πάθη των γυναικών στον μακρύ χρόνο της καταπίεσης και της βίας, που είχαν υποστεί από τους άνδρες και τα παρελκόμενα του πολιτισμού τους, όπως οι πληγές του πολέμου, τα πρότυπα ομορφιάς κ.α. Έτσι, με αυτές τις προσλαμβάνουσες θα δούμε πως και στα καθ' ημάς οι γυναίκες θα πρωτοστατήσουν και μάλιστα θα δώσουν έργα που έχουν μείνει μυθικά μέχρι και σήμερα¹⁵⁵. Οι περιπτώσεις της Καραβέλα και της Παπακωνσταντίνου είναι χαρακτηριστικές.

¹⁵³ Παντελής Αραπίνης, «Περί πολιτικής τέχνης», στο Θανάσης Μουτσόπουλος, Παντελής Αραπίνης, *Όταν η αντι-κουλτούρα συναντά την κοινωνία, Από τον Τσαρούχη στον Καφούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015, σ. 44.

¹⁵⁴ Θανάσης Μουτσόπουλος, «Σκατά, Παντελή...», στο Θανάσης Μουτσόπουλος, Παντελής Αραπίνης, *Όταν η αντι-κουλτούρα συναντά την κοινωνία, Από τον Τσαρούχη στον Καφούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015, σ. 21-22.

¹⁵⁵ *Ο.π.*, σ. 22.

Η Ελλάδα την περίοδο που μιλάμε βρίσκεται εν μέσω της επταετίας της Χούντας των συνταγματαρχών, η οποία ξεκίνησε το 1967 κι έληξε μετά το φοιτητικό κίνημα του Πολυτεχνείου και την ήττα στην Κύπρο, το 1974. Σε αυτήν την κρίσιμη καμπή της ελληνικής ιστορίας, οι καλλιτέχνες, έπειτα από δράσεις που έκαναν κατά του καθεστώτος, αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν την χώρα και να συνεχίσουν το έργο τους στο εξωτερικό, το οποίο δεν έφτασε στην Ελλάδα, παρά πολύ καθυστερημένα. Έτσι, κατά διαστήματα καλλιτέχνες όπως ο Κανιάρης, η Καραβέλα κ.α. θα αναγκαστούν να εγκαταλείψουν τη χώρα ή να υποστούν τους περιορισμούς της λογοκρισίας, η οποία πολύ συχνά κατεβάζει παραστάσεις, εμποδίζει εκθέσεις και γενικά παρακωλύει την ομαλή διεξαγωγή των καλλιτεχνικών ζυμώσεων και πειραματισμών. Η Ελλάδα έζησε την Κατοχή και όταν ήρθε η ελευθερία, βίωσε τον Εμφύλιο και στη συνέχεια τη Δικτατορία. Οι περισπασμοί αυτοί της κοινωνίας την εμπόδισαν να βαδίσει τα βήματα του ύστερου μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, καθώς βρισκόταν μόνιμως σε καθεστώς ανελευθερίας¹⁵⁶. Τα πρώτα χρόνια της Δικτατορίας, μέχρι δηλαδή το 1970, χαρακτηρίζονται από παύση των εικαστικών, κάτι που έχει θεωρηθεί ως αντίδραση στο καθεστώς¹⁵⁷. Ωστόσο, η πολιτικοποιημένη τέχνη είναι προ των πυλών.

Με τον Θόδωρο Παπαδημητρίου μπορούμε να κάνουμε ομαλότερα το άλμα από το προηγούμενο κεφάλαιο σε αυτό που μόλις ξεκινά. Ο Θόδωρος φύσει ανατρεπτικός και ευαίσθητος δέκτης συλλαμβάνει και συνταιριάζει στο έργο του και τις πολιτικοκοινωνικές αλλά και τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του καιρού του. Ο ίδιος εκκινώντας από την γλυπτική θα παρουσιάσει installations, happenings και performances και θα εμπλακεί με τον δικό του τρόπο ακόμα και στην στίξη ή την γραμματοσειρά των κειμένων που συνοδεύουν τα έργα του. Βαθύτατα επηρεασμένος από τα γεγονότα του Παρισινού Μάη του '68 και τη Δικτατορία θα ανάγει τη *matraque-phallus*, το ρόπαλο της γαλλικής αστυνομίας, στο απόλυτο όργανο έκφρασης σε πολυάριθμα έργα του. Το σύμβολο επιβολής της τάξης, το οποίο ομοιάζει με τον ανδρικό φαλλό και την εξουσία που ασκεί μέσω αυτού η δυτική φαλλοκρατική κοινωνία, θα γίνουν το μοτίβο της δουλειάς του, καθώς θα προσπαθήσει να σατιρίσει και εν τέλει να απομυθοποιήσει τη δύναμή του. Συμβολικά θα προσφέρει σε μία δράση του σοκολατένια ομοιώματα της *matraque* προς το κοινό. Ακόμη, όσον αφορά το καλλιτεχνικό σκέλος θα σπάσει κι αυτός τα όρια των τεχνών και θα προτείνει μία τέχνη που να απευθύνεται στις παραμελημένες από την τέχνη αισθήσεις, όπως η όσφρηση και η αφή έναντι της όρασης που είχε υπερτιμηθεί τους τελευταίους αιώνες¹⁵⁸. Αλλά ας εξετάσουμε τώρα κάποιες χαρακτηριστικές δράσεις του, ώστε να γίνουν πιο εύληπτα τα προαναφερθέντα.

Ξεκινώντας από τη δράση με τίτλο *ΓΛΥΠΤΙΚΗ '73 = ΑΦΗ + ΛΙΓΗ ΓΕΥΣΗ*, όπου, ο Θόδωρος, στην αίθουσα τέχνης του Δεσμού, καταβροχθίζει τελετουργικά ομοιώματα της *matraque-phallus* από σοκολάτα, τα οποία προσφέρει και στο κοινό για να έχουν όλη την ίδια αίσθηση. Η κατανάλωση του έργου τέχνης από σοκολάτα

¹⁵⁶ Αραπίνης, «Περί πολιτικής τέχνης», σ. 40.

¹⁵⁷ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 355.

¹⁵⁸ Για το ζήτημα των αισθήσεων στην τέχνη βλ. σχετικά MissInformation, *Guerilla installation, ταχύτητα, δημόσιος χώρος και η τέχνη της παρενόχλησης*, Futura, Αθήνα 2011, σ. 52.

συμβολίζει την καταναλωτική μανία της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας και η πίκρα της σοκολάτας, την αίσθηση του κενού που μας αφήνει η καταστροφή των αξιών και των συμβόλων για χάρη της πρόσκαιρης ικανοποίησης και απόκτησης των πάντων¹⁵⁹. Η καταναλωτική αυτή μανία έχει βρεθεί στο στόχαστρο όλων όσων μελέτησαν τα αποτελέσματα του ύστερου καπιταλισμού, όπως ο Μπωντριγιάρ. Στο βιβλίο του για την καταναλωτική κοινωνία κάνει λόγο για την ανάγκη της καταστροφής των αγαθών, λόγω της υπερπληθώρας της προσφοράς και την περιορισμένης ζήτησης, ώστε να υπάρξει η ανάγκη να εκκινήσει ο μηχανισμός της παραγωγής¹⁶⁰. Έτσι, η παραγωγή του έργου τέχνης είναι κι αυτή εφήμερη, καθώς με την κατανάλωσή του ο καλλιτέχνης θα παράξει κάτι καινούριο. Ο καλλιτέχνης πια είναι κατασκευαστής και ειρωνικά ο Θόδωρος αναφέρει στη συγκεκριμένη δράση το μύθο του homo faber. Το happening ακροβατεί στα όρια της διακωμώδησης της εξουσίας μέσω της βρώσης των συμβόλων της αλλά και με της αφύπνιση του πολίτη, ο οποίος είναι έρμαιο του σύγχρονου καταναλωτικού παροξυσμού. Όλα αυτά όμως είναι δοσμένα με την γλυκόπικρη γεύση του μεταμοντερνισμού.

Θα προχωρήσει και σε άλλους πειραματισμούς και θα δώσει έργα, όπως ο *Χειρισμός Ν^ο I – Για ένα θεατή μόνο*, το οποίο είναι ένας δίσκος βινυλίου με φωνητικές ενέργειες και λέξεις και τη δράση *New York*, όπου θα κάνει πορεία στους δρόμους του Μανχάταν με τη *matraque-phallus*, η οποία θα κορυφωθεί όταν φτάσει στους *Δίδυμους Πύργους*, προπύργια του καπιταλισμού και ισχυρά φαλλικά σύμβολα. Η *matraque-phallus* στα χέρια του καλλιτέχνη σε κάποιες από τις φωτογραφίες που σώζονται από τη δράση, θυμίζει τον πυρσό στο *Άγαλμα της Ελευθερίας*¹⁶¹. Τα υλικά από τις πρώτες τέσσερις performances που παρήγαγε τα έκλεισε μέσα σε 4 διαφορετικά κουτιά, τα οποία στη συνέχεια και έθαψε τελετουργικά. Στο εξωτερικό μέρος των κουτιών χάραξε τον τίτλο της δράσης, το πότε παραστάθηκε και άλλα στοιχεία που δηλώνουν την ταυτότητα της. Σ' ένα από αυτά θάφτηκε θυσιαζόμενο και ένα ινδικό χοιρίδιο, προσφορά στην τέχνη¹⁶².

Από τις πιο ξεχωριστές εγκαταστάσεις/δράσεις που οργάνωσε είναι σίγουρα ο *Χειρισμός XIII*, που παρουσίασε στο Μπάρι της Ιταλίας, το 1977¹⁶³. Εκεί είχε τοποθετήσει μία σειρά από μεταλλικά κράνη και προσκαλούσε το θεατή/αγοραστή να πάρει τη *matraque-phallus* και να χτυπήσει με δύναμη το κράνος του. Έτσι, συνδιαμόρφωνε το έργο και το καθιστούσε μοναδικό, καθώς είχε επέμβει ο ίδιος στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η δράση αυτή είναι και μία απάντηση στη βία της γαλλικής αστυνομίας, η οποία χρησιμοποιούσε τις *matraques*, για να επιβάλλεται στους εξεγερμένους του Μάη του '68. Με αυτή την συμβολική κίνηση της κρούσης και σύνθλιψης του κράνους, ο πολίτης παίρνει την εκδίκησή του, επιστρέφοντας συμβολικά την ενέργεια πίσω απ' όπου προήλθε. Τέλος, άλλη μία εγκατάσταση που

¹⁵⁹ Θόδωρος, «Γλώσσα του σώματος: Ποιο σώμα; Σώμα σαν θέαμα ή σώμα ως ενέργεια;», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014, σ. 100.

¹⁶⁰ Ζαν Μπωντριγιάρ, *Η καταναλωτική κοινωνία*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 37-38, 44.

¹⁶¹ Θόδωρος, «Γλώσσα του σώματος», σ. 101, 104.

¹⁶² *Ο.π.*, σ. 109.

¹⁶³ *Ο.π.*, σ. 111.

απαιτούσε τη σωματική δύναμη και ενέργεια του θεατή ήταν, η *Χειρωνακτική ενέργεια προβολής της τέχνης, 1979-2005*, η οποία παρουσιάστηκε στην έκθεση ANTI-ΘΕΑΜΑΤΙΚΕΣ ΟΘΟΝΕΣ, το 2005¹⁶⁴. Σε αυτήν καλούνταν ο θεατής να χειριστεί ένα πηδάλιο, το οποίο παρήγαγε ηλεκτρική ενέργεια, η οποία στη συνέχεια τροφοδοτούσε μία οθόνη απέναντι από το κάθισμα του θεατή κι έτσι μπορούσε να παρακολουθήσει το έργο τέχνης. Ουσιαστικά, είναι μία μυητική πράξη, όπου ο θεατής καλείται να θυσιάσει την ενέργειά του για να μπορέσει να αποκαλύψει τα μυστήρια της δράσης. Ο καλλιτέχνης, εδώ, παίζει το ρόλο του μύστη ή του σαμάνου, ο οποίος κατευθύνει και ενορχηστρώνει τη δράση.

Ο Θόδωρος όμως πέρα από τις δράσεις που παρουσιάσαμε έχει προσφέρει και πολύ σημαντικό γλυπτικό έργο. Σε αυτό ξεδιπλώνει το ταξίδι των ιδεών και τη συνομιλία του με την Ιστορία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι *Καρνάτιδες* και τα έργα με την ισορροπία της ρόδας του ποδηλάτου. Στη μεν πρώτη περίπτωση ο καλλιτέχνης έρχεται σε επαφή με το παρελθόν, το οποίο αρνείται να αναπαράγει. Η βάση του κίονα είναι αρκετή. Η δουλειά του πολύ συχνά είναι υπαινικτική και γριφώδης, παίζοντας με την παρουσία και την απουσία¹⁶⁵. Στην ίδια θεματική με πιο περιπαικτική διάθεση, κόβει τον κίονα στη μέση και μετακινεί τα δυο του άκρα σπάζοντας τη συμμετρία και καταστρέφοντας την ιλουζιονιστική παρέμβαση του εγκεφάλου του δέκτη, ο οποίος έρχεται σ' επαφή με το παράδοξο. Η στυλιστική απλότητα κυριαρχεί σε αυτά τα πλαστικά έργα. Η σειρά με τις ρόδες, τώρα, είναι ο φόρος τιμής του Θόδωρου προς το νταντά και τον Duchamp¹⁶⁶. Ο ίδιος, ωστόσο, θα τοποθετήσει τη ρόδα στον αέρα, πάνω σ' ένα σκοινί. Ο μετεωρισμός αυτός και το ευμετάβλητο αποτέλεσμα της γλυπτικής του χειρονομίας είναι στα όρια του να πάρει το έργο ζωή. Η φαντασία καλείται να κάνει τα υπόλοιπα. Τα έργα του Θόδωρου είναι προκλήσεις για να βγει ο επισκέπτης της γκαλερί από την αδράνεια και την απάθεια. Απαιτούν κόπο και προσπάθεια για να ξεκλειδώσουν το αίνιγμά τους.

Η πρώτη Ελληνίδα καλλιτέχνη στην οποία θα αναφερθούμε είναι η Μαρία Καραβέλα. Η Καραβέλα έχοντας μαθητεύσει δίπλα στον Μόραλη, στη ΑΣΚΤ και έχοντας παρακολουθήσει μαθήματα ιστορίας της τέχνης, κινηματογράφου και θεάτρου σε πανεπιστήμια της Γαλλίας, διαμορφώνει ένα ιδιάζοντα καλλιτεχνικό λόγο, ο οποίος καθίσταται ορόσημο για την ελληνική τέχνη¹⁶⁷. Βασικά στοιχεία της τέχνης της είναι το παιχνίδι με τα όρια της τέχνης και της ζωής, η χρήση του ντοκουμέντου στις δράσεις της, ο έντονος πολιτικός της προβληματισμός και η ακρότητα των μέσων, που επιστρατεύει για να διεγείρει ακόμη και τους πιο απαθείς και στωικούς θεατές/αποδέκτες των μηνυμάτων της. Το όνομά της θα καταστεί συνώνυμο με τις έννοιες της Performance και του πολιτικού ακτιβισμού, όπου η δεύτερη θα την οδηγήσει σε αυτοεξορία.

¹⁶⁴ Ο.π., σ. 117.

¹⁶⁵ Giusy Petruzzelli, «Θόδωρος: μια γέφυρα ανάμεσα σε Ελλάδα και Ευρώπη», ανατύπωση στο Θόδωρος, *Γλύπτης, Αφιέρωμα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 50-51.

¹⁶⁶ Giorgio Di Genova, «Ιδιώματα του χθες και του σήμερα», ανατύπωση στο Θόδωρος, *Γλύπτης, Αφιέρωμα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 65.

¹⁶⁷ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 315.

Αλλά ας πάρουμε τα γεγονότα με μια σειρά και ας αναφερθούμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα. Η Καραβέλα κατάφερε να εντάξει στο δυναμικό της πολλές πρωτιές και μία εξ αυτών είναι η πρώτη παρουσίαση οργανωμένου περιβάλλοντος σε ελληνικό έδαφος, το 1970, στην γκαλερί Άστορ. Εκεί σ' ένα ζοφερό μαύρο δωμάτιο τοποθέτησε μία γύψινη φιγούρα μέσα σ' ένα κλουβί, γύρω από το οποίο ήταν τοποθετημένα σακιά με υποτιθέμενα νεκρά μέλη ανθρώπινου σώματος, υπό τον μονότονο και απειλητικό ήχο μιας σταγόνας που στάζει επίμονα και βασανιστικά. Ένα εφιαλτικό περιβάλλον, το οποίο περιγράφει με ενάργεια την πολιτική κατάσταση της χώρας και την στραγγαλισμένη καλλιτεχνική έκφραση από το αυταρχικό καθεστώς. Αυτή και η επόμενη δράση της στην αίθουσα τέχνης Αθηνών-Χίλτον, τον επόμενο χρόνο, όπου δημιουργεί κλειστοφοβικά περάσματα για τους θεατές με πυρότουβλα και μακάβριες θεατρικές σκηνές, όπως αυτή με την καρέκλα του ανακριτή και τη γραμμένη με αίμα στον τοίχο, λέξη: «βοήθεια», την οδηγούν στη ρήξη με το καθεστώς, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα την απαγόρευση της έκθεσης¹⁶⁸.

Αυτό το γεγονός, στρέφει την Καραβέλα στο εξωτερικό και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία. Η Καραβέλα εμπλέκεται στις ομάδες των φοιτητών με έντονη πολιτικοκοινωνική δράση και οργανώνει περιβάλλοντα, τα οποία καταγγέλλουν την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και παρουσιάζει με σκωπτική ματιά τις δύο όψεις της χώρας, αυτή του ειδυλλιακού τουριστικού προορισμού και αυτή του πολιτικού αυταρχισμού. Συνθήματα γραμμένα στους τοίχους και στο δάπεδο, φωτογραφικά ντοκουμέντα, συμβολικές δράσεις, όπως το δέσιμο των δέντρων με αλυσίδες και η χρήση των πάνινων φιγούρων, που υφίστανται βασανισμούς, συνθέτουν τα υλικά των δράσεων αυτής της περιόδου¹⁶⁹.

Μετά τη μεταπολίτευση, η Καραβέλα επιστρέφει στην Ελλάδα. Το ενδιαφέρον της, τώρα, στρέφεται στην αποκέντρωση της τέχνης και σχεδιάζει σειρά δράσεων με παράλληλη παρουσίαση της ταινίας που γύρισε με τίτλο *Αντίσταση*, με ομάδα Γάλλων φοιτητών (την ομάδα των 12)¹⁷⁰. Η πολιτική, όμως, ηγεσία θα εμποδίσει την ευόδωση των σχεδίων της, παρά το γεγονός πως είχε ήδη συμφωνήσει με 15 περίπου δήμους¹⁷¹. Το θέμα θα πάρει διαστάσεις στο τύπο και θα της προταθεί μία περικοπή της ταινίας, την οποία και θα απορρίψει. Το ασυμβίβαστο της φύσης της την οδηγεί πάλι σε σύγκρουση με το νέο κατεστημένο και δεν θα αργήσει να απαντήσει με αιχμηρότητα το 1977, από το Grand Palais, όταν στα πλαίσια μίας δράσης της θα γράψει στον κεντρικό τοίχο: «la nouvelle démocratie de la Grèce», ακριβώς πάνω από τη χιτλερική σβάστικα. Η ηγεσία της Νέας Δημοκρατίας, για την Καραβέλα, ταυτίζεται με το ναζισμό και μόνο κακό επιφέρει στον τόπο¹⁷².

Από τις δράσεις της θα σταθούμε σε δύο, η μία είναι η υλοποίηση της δράσης στην Κοκκινιά με θέμα την Αντίσταση, το 1979 και η άλλη με τίτλο *Σύνθετη Τέχνη*, η οποία παρουσιάστηκε στην γκαλερί Δεσμός, το 1985. Στην πρώτη, εφαρμόζει τη

¹⁶⁸ *Ο.π.*, σ. 360-363.

¹⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 401-403.

¹⁷⁰ *Ο.π.*, σ. 315.

¹⁷¹ Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», στον κατάλογο της έκθεσης *Locus Athens επιμ., 7 performances & a conversation*, Locus Athens / Futura, Αθήνα 2006, σ. 21.

¹⁷² Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 371-372.

σύλληψη για μία τέχνη σύγχρονη με τα υλικά που δίνει η εκάστοτε περιοχή και με συμμετοχή του κοινού. Όπως χαρακτηριστικά λέει η ίδια, «Ξεκινάμε από ένα πολιτικό θέμα, την Αντίσταση, για να βγάλουμε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα»¹⁷³. Τα όρια της τέχνης και της πολιτικής πράξης συγχέονται σ' ένα αξεδιάλυτο κράμα, όπου πολιτικός λόγος και καλλιτεχνική πρόθεση δημιουργούν ένα όλον. Πάνω από τα αισθητικά κριτήρια στέκει η ανάγκη της καλλιτέχνης να επικοινωνήσει με το κοινό και να μοιραστεί μαζί του τις μεγάλες και τις μικρές στιγμές της Ιστορίας του τόπου, μέσω της επιτόπιας ενεργοποίησης και διάδρασης.

Το πολυθέαμα που παρουσιάστηκε στην Κοκκινιά υπό την εντολή της Καραβέλα περιελάμβανε κατασκευές από δίχτυ, προβολές διαφανειών και συνεντεύξεων, φωτογραφικό υλικό, ανάγνωση άρθρων από τον *Ριζοσπάστη* και ενδιαμέσα δρώμενα, όπως η αναπαράσταση της παράδοσης των όπλων μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας ή την παράδοση ματωμένων πουκαμίσων στις μητέρες των θυμάτων, οι οποίες ήταν όντως πρόσωπα της πραγματικής ιστορίας και κάτοικοι της περιοχής. Το λαϊκό αίσθημα και η συναισθηματική φόρτιση πρέπει να ήταν μεγάλες ειδικά όταν οι μητέρες άφηναν κλωνάρια με βασιλικό και κόκκινα λουλούδια πάνω στα εγκαταλελειμμένα όπλα. Το θέαμα ολοκληρωνόταν με το τραγούδι της Αντίστασης «Παιδιά, σηκωθείτε», που τραγουδούσε μία ομάδα νεαρών¹⁷⁴. Είναι φανερός ο αφυπνιστικός χαρακτήρας αυτής της δράσης¹⁷⁵ και ο αντίχτυπος, αν σκεφτεί κανείς πως οι θεατές είχαν συγγενείς που πολέμησαν και πολλοί σκοτώθηκαν στα γεγονότα που παρουσιάστηκαν. Η Καραβέλα με αυτή τη δράση μας εισάγει και στην site-specific αισθητική, η οποία δανείζεται στοιχεία από το περιβάλλον της δράσης. Ο χώρος της τέχνης πια δεν είναι τα στενά όρια της γκαλερί αλλά ο ανοιχτός χώρος της δημόσιας συνδιαλλαγής, όπου τα όρια της τέχνης και της ζωής συγχέονται. Αυτό το νέο περιβάλλον του καλλιτέχνη, ο οποίος ζητά να βρίσκεται μέσα στην κοινωνία, τον εξυπηρετεί στο να αφουγκράζεται τον κόσμο αλλά και να παράγει έργο στενά συνδεδεμένο με την κοινωνία στην οποία απευθύνεται¹⁷⁶. Είμαστε πολύ πιο κοντά στην στρατευμένη τέχνη παρά στην τέχνη για την τέχνη. Το πόσο όλα αυτά ήταν νωπά και ξυπνούσαν «οικεία κακά» φάνηκε από το γεγονός πως παρά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, η συνέχιση της δράσης απαγορεύτηκε¹⁷⁷.

Τέλος, στη δράση που παρουσίασε στο Δεσμό, η Καραβέλα έδειξε μία άλλη πτυχή της δουλειάς της, η οποία έχει εντυπωσιακή εγγύτητα με τις δράσεις των Βιεννέζων *aktionists*¹⁷⁸. Σε αυτή διαβάζει ένα δικό της κείμενο με τίτλο *Βρίζοντας το κοινό*, κατά την ανάγνωση του οποίου δοκιμάζει πολλούς διαφορετικούς χρωματισμούς της φωνής της και αυξομειώνει την ένταση της ανάλογα με το περιεχόμενο των λεγομένων της. Αφήνει το κοινό να νομίζει πως συνθλίβει ένα κοτόπουλο με τούβλο, με το αίμα του οποίου ραντίζει τα ρούχα και το πρόσωπό της, ενώ έπειτα εκείνη και οι βοηθοί της καταναλώνουν κάτι που μοιάζει με ακαθαρσίες. Στη συνέχεια,

¹⁷³ Βλ. *ό.π.*, σ. 317.

¹⁷⁴ *Ο.π.*, σ. 318-320.

¹⁷⁵ *Ο.π.*, σ. 321.

¹⁷⁶ *Ο.π.*, σ. 383, 385.

¹⁷⁷ *Ο.π.*, σ. 324.

¹⁷⁸ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 88.

απελευθερώνει μέσα στην αίθουσα μαύρα ποντίκια, η παρουσία των οποίων ξαφνιάζει το κοινό και του προκαλεί σύγχυση και τρόμο¹⁷⁹. Η Καραβέλα δεν έπαψε ποτέ να προκαλεί το μέσο γούστο και φυσικά δεν λείανε καθόλου την σκληρότητα με την οποία αντιμετώπιζε τα πολιτικά ζητήματα. Αυτή τη φορά στο στόχαστρό της είχε μπει ο γενικός εφησυχασμός και η αναισθησία της αστικής ζωής¹⁸⁰. Θα μείνει ασυμβίβαστη και ανένταχτη μέχρι το ύστατο σημείο της ύπαρξής της. Για τη συγκεκριμένη δράση θα πει:

Το όνειρό μου είναι μόνο ένα: Να καταφέρω να καρφώσω κατακόρυφα την καρδιά του θεατή. Να το θυμάται σε όλη του τη ζωή (δεν υπερβάλλω). Τότε πέτυχα. Αλλιώς γυρίζω σπίτι με την αποτυχία στην τσέπη. Ρητή παράκληση: Αυτός που υποφέρει από την καρδιά του δεν θα 'ρθει στην παράσταση¹⁸¹.

Ο επόμενος καλλιτέχνης που θα μας απασχολήσει είναι ο Δημήτρης Αληθινός. Η ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του και το ενδιαφέρον του για την τέχνη, τον στρέφουν από νωρίς στο να αναζητήσει τα όρια της έκφρασής του πολύ μακρύτερα από τα ασφυκτικά όρια του καμβά. Οι δράσεις του είναι εγγραφές στο χώρο, όπως θα έλεγε και ο ίδιος, οι οποίες δημιουργούν μέσω της αέναης κίνησης αστραπιαία σχήματα, τα οποία χάνονται εν ριπή οφθαλμού. Η μαγεία της τέχνης και της θέασής της είναι ακριβώς αυτή η στιγμή, όπου η καλλιτεχνική πρόθεση με λίγα μέσα και με όργανο έκφρασης το σώμα του καλλιτέχνη, μετουσιώνεται σε εννοιολογικό πομπό ενός εικαστικού μηνύματος. Ως ζωγράφος δεν απαρνείται ποτέ το χρώμα και ξεκινά τις δράσεις του χρησιμοποιώντας ένα καθαρό κόκκινο χρώμα, με το οποίο σχηματίζει κύκλους, η διάμετρος των οποίων όλο και μεγαλώνει, φτάνοντας να κυκλώσει συμβολικά όλη την πόλη του Παρισιού¹⁸². Ήδη, με αυτή του τη δράση μας προδιαθέτει για δύο ζητήματα που θα επανέρχονται στις δουλειές του, τα έργα μεγάλων διαστάσεων (μνημειακότητα) και ο αντιεμπορικός χαρακτήρας της τέχνης του.

Εμπλεκόμενος κι αυτός ως πολίτης στην ενεργό ζωή της κοινωνίας έρχεται να τοποθετηθεί με εικαστικά μέσα για τη Δικτατορία και να ταράξει τα νερά με την αποτελεσματικότητα των μέσων που χρησιμοποιεί και για την καλλιτεχνική του ευαισθησία, που μας θυμίζει έντονα τα έργα με τα γαρίφαλα και τα συρματοπλέγματα του Κανιάρη. Στον Δεσμό, λοιπόν, το 1972, θα εκθέσει ανθρώπους κλεισμένους μέσα σε λευκές κατασκευές, όμοιες με νάρθηκες, από τις οποίες θα εξέχουν μόνο κάποια μέλη. Οι πολιτικές νύξεις για το ανελεύθερο καθεστώς είναι προφανείς. Οι ήχοι της πόλης που γέμιζαν την γκαλερί θα αντικατασταθούν την επόμενη χρονιά, σε μια παρόμοια έκθεση στο πνευματικό κέντρο Ωρα, από τον ήχο που παράγει οξύ όταν

¹⁷⁹ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 379-380.

¹⁸⁰ *Ο.π.*, σ. 379.

¹⁸¹ Ανατύπωση από το δελτίο τύπου, βλ. Γιώργος Τζιρτζιλάκης επιμ., *Π+Π=Δ, Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80, Επιλογές από το "Δεσμό"*, ίδρυμα ΔΕΣΤΕ/ Futura, Αθήνα 1999, σ. 85.

¹⁸² Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον*, σ. 486. Για αναλυτικότερη παρουσίαση της σπονδυλωτής δράσης βλ. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 389-390.

σταλάζει πάνω σε μεταλλική επιφάνεια¹⁸³. Η σύνδεση του έξω κόσμου της πραγματικότητας με την εσωτερική σκηνή εκτύλιξης του καλλιτεχνικού δράματος είναι πάγια σταθερά αυτής της περιόδου στα έργα του¹⁸⁴.

Ο Αληθινός, όμως, δεν περιορίζεται στις μέχρι εδώ κατακτήσεις του και δεν επαναπαύεται, επαναφέροντας στο προσκήνιο την εικόνα του καλλιτέχνη που συνεχώς εξελίσσεται και ψάχνει νέους τρόπους για να εκφράζεται και γιατί όχι και να σοκάρει ή να προκαλεί το κοινό. Η περίοδος της δραστηριοποίησής του στη Ιταλία φαίνεται πως ήταν η πιο αναρχική και αντισυστημική του. Για να ενώσει τους δύο κόσμους της γκαλερί και του έξω χώρου, αυτή τη φορά θα πάρει πιο δραστικά μέτρα. Στη Galleria Civica θα γράψει παντού «Va Fa» με τα χρώματα της ιταλικής σημαίας και θα αφήσει σε μία άκρη ένα κομμάτι κρέας να σαπίσει και να γεμίσει το χώρο με την αποκρουστική μυρωδιά του. Επίσης, θα μοιράσει το βράδυ το *μανιφέστο της οπλοκατοχής* και σαν νεοφουτουριστής θα ευαγγελιστεί τη ρήξη με την τρέχουσα πραγματικότητα. Οι δράσεις του θα ξεσηκώσουν αντιδράσεις και η αστυνομία θα επέμβει αρκετές φορές, όμως, ο Αληθινός δεν θα σταματήσει πουθενά. Θα τοποθετήσει, στη συνέχεια, μία καρέκλα εντός της γκαλερί και μία στην προκουμαία. Ο καλλιτέχνης θα κάθεται σε αυτή στον ανοιχτό χώρο και θα ταΐζει τους γλάρους. Μικρόφωνα μέσα και έξω θα μεταφέρουν εκατέρωθεν τους ήχους και θα προτρέπουν τους θεατές να βγουν έξω από την γκαλερί¹⁸⁵. Η μαχητικότητα του καλλιτέχνη και η αγάπη του στις συμβολικές πράξεις και κινήσεις θα εξελιχθεί συν τω χρόνω σε μία άκρως πρωτότυπη παγκόσμια καλλιτεχνική γλώσσα έκφρασης αλλά όλα με τη σειρά τους.

Σε ελληνικό έδαφος και μάλιστα στην γκαλερί Δεσμός, το 1979, θα παρουσιάσει την performance με τίτλο *Πλαστικές Δράσεις – Γραφές στο χώρο*. Σε αυτήν ο Αληθινός δείχνει την ωριμότητα της τέχνης του, η οποία έχει φτάσει σε μια αξιοπρόσεκτη πολυπλοκότητα. Έξω από το κτήριο άνθρωποι ντυμένοι χρώματα θα χορεύουν υπό τον ήχο του φλάουτου και της ποίησης του Μιχάλη Μήτρα, ενώ ο καλλιτέχνης στο εσωτερικό του κτηρίου και μάλιστα στα θεμέλια του, θα σκάβει την κεντρική του κολώνα, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να καταδείξει την ρήξη του με το σύστημα διακίνησης και προώθησης της τέχνης, που την βλέπει ως προϊόν και όχι ως λειτουργήμα αλλά και την διεκδίκηση της ελευθερίας έκφρασης πέρα από κάθε δομή και νόρμα. Ο καλλιτέχνης φαίνεται αν όχι επηρεασμένος από τον Beuys, τουλάχιστον πνευματικός συνοδοιπόρος του¹⁸⁶.

Ο καλλιτέχνης, ωστόσο, πέρα από ανατρεπτικός οφείλει να είναι και καλός γνώστης της ιστορίας της τέχνης και του πολιτισμού εν γένει, ώστε να ξέρει με τι συνδιαλέγεται και τι ανατρέπει. Όταν χρησιμοποιούμε την έννοια της ανατροπής δεν εννοούμε την ασέβεια προς τα επιτεύγματα της τέχνης παλαιότερων εποχών, όσο την βαθιά γνώση των συνθηκών και των τεχνικών δημιουργίας τους, με σκοπό την εξέλιξή τους, ώστε με σύγχρονα μέσα να αρθρωθεί ένας καλλιτεχνικός λόγος επίκαιρος που να αφορά την κοινωνία του καλλιτέχνη. Η μυσταγωγία και η παράδοση

¹⁸³ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 73.

¹⁸⁴ Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση*, σ. 91.

¹⁸⁵ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 73-74.

¹⁸⁶ *Ο.π.*, σ. 74 και Στεφανίδης, *Ελληνομουσεϊόν*, σ. 486.

είναι δύο νέοι θεματικοί κύκλοι στις δράσεις του Αληθινού. Από την μια έχουμε το έργο φόρο τιμής στον Μαντένια, το οποίο παρουσιάστηκε στην 11^η Μπιενάλε των Νέων στο Παρίσι, το 1980, και από την άλλη τις *Κατακρύψεις*. Όσον αφορά τον Μαντένια, ο καλλιτέχνης επέλεξε να επεξεργαστεί με σύγχρονα μέσα το έργο του για τον *Άγιο Σεβαστιανό*. Η χρήση ταυτόχρονης διπλής προβολής που έδειχνε το γυμνό σώμα του καλλιτέχνη και την αέναη κίνηση των ποδιών στο κατά τα άλλα ακίνητο ζωγραφισμένο σώμα συνδυάστηκε με την μητική δράση του στουπίματος ενός τσαμπιού σταφυλιών σ' ένα δισκοπότηρο, ενώ ακουγόταν σε επανάληψη η λέξη *λυσιμελής*, η οποία είναι αναφορά του καλλιτέχνη στο ποιητικό έργο της Σαυφούς¹⁸⁷. Το πλέγμα των διακειμενικών αναφορών είναι ευρύ και αποδεικνύει και το εύρος της γνώσης του καλλιτέχνη, ο οποίος έρχεται να καταθέσει τη δική του πρόταση και να ενταχθεί στη χωρία των μεγάλων καλλιτεχνών. Ο Αληθινός είναι καλλιτέχνης με μεγάλο αισθητήριο και γνώση της προσφοράς του.

Η μεγαλύτερη προσφορά του, όμως, στην παγκόσμια τέχνη είναι οι *Κατακρύψεις*. Οι *Κατακρύψεις* είναι μία σειρά έργων, όπου είτε προϋπάρχοντα αντικείμενα είτε επιτόπιες κατασκευές του καλλιτέχνη, θάβονται σε συγκεκριμένες περιοχές σε όλο τον πλανήτη, δημιουργώντας ένα καλλιτεχνικό νήμα, που ενώνει το Νεπάλ με τη Χιλή και το Σινικό Τείχος με την Ινδονησία¹⁸⁸. Οι *Κατακρύψεις* είναι φυσική συνέχεια της ενασχόλησης του καλλιτέχνη με τους πολιτισμούς της γης και τις έρευνές του πάνω στις έννοιες της ιερότητας και της πίστης. Ο ίδιος ταξίδεψε για πολλά χρόνια σε όλο τον κόσμο, ώστε να γνωρίσει από κοντά και να ανακατευτεί κι ο ίδιος με τους ανθρώπους και τους πολιτισμούς που είναι έξω από τα όρια του Δυτικού κόσμου, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον όρο του περιηγητή ή του πλάνητα. Η σειρά αυτών των έργων είναι μια ύστατη προσπάθεια του ίδιου να διασωθούν δείγματα του ανθρώπινου πολιτισμού, όταν αυτός δεν θα υπάρχει, ως μια παγκόσμια παρακαταθήκη του είδους. Αυτή του η πράξη εμπεριέχει μία τραγική ειρωνεία, καθώς, ενώ διασφαλίζει τη διαφύλαξη του πολιτισμού, προϋποθέτει πως αυτοί που τον δημιούργησαν δεν υπάρχουν πια. Οι οικολογικές προεκτάσεις του έργου του εξαπλώνονται, φθάνοντας τις σύγχρονες θεωρίες για την *land art* και την ανθρωπόκαινο εποχή.

Η performer, ωστόσο, με τη μεγαλύτερη εξέλιξη, που υπηρετεί μέχρι και σήμερα την τέχνη της με απόλυτη συνέπεια και συνεχή διάθεση για εξερεύνηση νέων τρόπων έκφρασης και ταυτόχρονα συνομιλεί με την ελληνική αλλά και την παγκόσμια παράδοση, δεν είναι άλλη από την Λήδα Παπακωνσταντίνου¹⁸⁹. Οι σπουδές της στην Αγγλία την έφεραν σε επαφή με την ευρωπαϊκή διάνοηση και από νωρίς στράφηκε στο είδος της τέχνης που ορίζουμε ως *Performance*. Αρχικά, οι θεματικοί πυρήνες της ήταν η αίσθηση του ιερού και αιώνιου που ανανεώνεται με τη μύηση και τη μυσταγωγία. Η επιρροή του Genet στο έργο της είναι έκδηλη και η ίδια δεν το κρύβει αλλά αντίθετα το χρησιμοποιεί σαν όπλο και θα δώσει έργα, όπως το *Μοντέλο – Φόρος τιμής στον Jean Genet* και την ταινία *η Τοστιέρα του Genet*. Σε αυτά τα δύο κυριαρχεί ο αισθησιασμός του γυμνού κορμιού και το άγγιγμα/χάδι με τη ράβδο του

¹⁸⁷ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 74-75.

¹⁸⁸ Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον*, σ. 488-489.

¹⁸⁹ Τζιρτζιλιάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», σ. 19.

ιερέα στο σώμα του μοντέλου και με τις ζωγραφιές στο σώμα του ηθοποιού στο φιλμ. Η Παπακωνσταντίνου στο *Μοντέλο* επιστρατεύει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τη μοναδικότητα της ατμόσφαιρας του Genet, που είναι η παρουσία της εκκλησίας δια του αντιπροσώπου της, η παρουσία του καλλιτέχνη, εδώ με την ιδιότητα του ζωγράφου, ένα όμορφο νεαρό αγόρι συνήθως γυμνό, μία αποκρουστική γυναικεία φιγούρα, που στέκει στο βάθος και δεν της δίνει κανείς σημασία και φυσικά το ίδιο το κείμενο της *Παναγίας των λουλουδιών*, του οποίου αποσπάσματα διαβάζει η ίδια η Παπακωνσταντίνου, πριν σημάνει το τέλος και διαλύσει τελετουργικά όλα τα αντικείμενα¹⁹⁰. Μέσα από αυτή την αλλοπρόσαλλη δράση η καλλιτέχνης μυείται η ίδια στις έννοιες της θεατρικότητας – σκηνοθεσίας και στη δημιουργία – καταστροφή, δύο δίπολα ισχυρά που επανέρχονται στο έργο της.

Φυσικά, στην αρχή όλοι οι καλλιτέχνες είναι λίγο ακραίοι και προβοκάτορες γιατί δεν μπορούν να τιθασεύσουν ακόμα την δημιουργική τους μανία και να κρατήσουν μόνο τα απαραίτητα στοιχεία από την αρχική σύλληψη. Τα πρωτόλεια είναι, συνεπώς, δείκτες της εξέλιξης της καλλιτεχνικής γλώσσας και μας ενδιαφέρουν περισσότερο ως προπομποί των μεγάλων, ώριμων έργων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης είναι η performance *Ιδιωτική κατασκευή και τελετή* του 1969¹⁹¹. Σε αυτή δημιουργεί η καλλιτέχνη μία κατασκευή που προσιδιάζει σε βυζαντινό ναό και καλεί τους θεατές να χωριστούν και να περάσουν μέσα στον κυρίως χώρο της δράσης μέσα από στενά περάσματα, τα οποία τους αναγκάζουν να προχωρήσουν στα γόνατα και να φορέσουν μάσκες με μορφές γουρουνιών, λευκές ή μαύρες ανάλογα την είσοδο από την οποία μπαίνουν. Στον κυρίως χώρο υπάρχουν παντού ριγμένα φύλλα και απέναντι ελαφρώς φωτισμένο, το ιερό της Παπακωνσταντίνου, όπου υπάρχει ένα ερμάρι με συρτάρια γεμάτα από τα σπλάχνα ταύρου, ο οποίος σφάχθηκε την προηγούμενη μέρα για την «τελετή». Ακόμη, υπάρχει ένα τραπέζι με δύο δοχεία, ένα με το αίμα του ταύρου και ένα που περιέχει το μυαλό μιας αγελάδας. Τον χώρο καταλαμβάνει η μυρωδιά του λιβανιού και ο τρόμος και η αηδία που προκαλείται στους θεατές/μύστες από το κεφάλι του νεκρού ταύρου που στέκει πάνω από το ιερό. Τελετουργικά μπαίνει η Παπακωνσταντίνου και προσφέρει τον εγκέφαλο της αγελάδας στο κοινό κάτω από τον ταύρο, πατώντας σε γυαλιά. Το κοινό επεμβαίνει και καταστρέφει τη σκηνή καθώς έχει, πια, διονυσιαστεί αρκετά από την ιερείά του. Ο καλλιτέχνης γίνεται πάλι μάγος ή σαμάνος και κατευθύνει τη φυλή του στα άδυτα και αθέατα μυστήρια της ζωής και του θανάτου.

Η επόμενη performance, στην οποία θα αναφερθούμε, βρίσκεται πολύ μακριά από αυτή την αισθητική που είδαμε μέχρι τώρα. Στο *Κουτί*, η Παπακωνσταντίνου με τη φίλη και συνεργάτιδά της Lesley Walton, συγκατοικούν σε μία εγκατάσταση, η οποία αποτελείται από τρία δωμάτια¹⁹². Ένα κοινό δωμάτιο στη μέση και από έναν προσωπικό χώρο για την κάθε καλλιτέχνη στις άκρες, όπου μπορούν να απομονώνονται και να εκφράζουν τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και δράσεις τους. Η κάθε μία είναι επιφορτισμένη με τη διακόσμηση του δικού της χώρου. Η δράση είναι

¹⁹⁰ Ελένη Σαρόγλου επιμ., *Leda Papakonstantinou/Λήδα Παπακωνσταντίνου: performance, film, video 1969-2004*, Cube Art editions, Αθήνα 2005, σ. 23.

¹⁹¹ *Ο.π.*, σ. 19.

¹⁹² *Ο.π.*, σ. 41.

μία αναφορά στη γυναικεία εργασία και τη θέση της γυναίκας εν γένει στην κοινωνία¹⁹³. Έξω από το κουτί, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μια παλιά ταμπέλα από εργοστάσιο που κατασκεύαζε κουβαρίστρες και άλλα αντικείμενα που αποδεικνύουν τις συνθήκες εργασίας των γυναικών. Ο θεατής έπρεπε να πλησιάσει το κουτί και να δει σαν ηδονοβλεψίας από το φακό¹⁹⁴. Η παθητικότητα και η νωχέλεια έσπασαν τρεις φορές, όταν αποφάσισαν να εγκαταλείψουν τα δωμάτιά τους και να βγουν έξω. Τότε παρουσίασαν τρία δρώμενα: *τη βασίλισσα της ομορφιάς, τη σαλάτα και την τροφή για σκέψη*¹⁹⁵.

Στην τελευταία, που μας ενδιαφέρει και περισσότερο, η Παπακωνσταντίνου συνομιλεί με την ευρωπαϊκή τέχνη και διαλέγει ως θέμα της τη δολοφονία του Jean-Paul Marat, που έχει περάσει στην παγκόσμια συνείδηση μέσω του πίνακα του Jacques-Louis David. Έχοντας προετοιμαστεί πέντε μέρες μετά τον εγκλεισμό της στο κουτί, βγαίνει έξω έχοντας αλείψει το σώμα της με μέλι και κολλήσει πάνω του άσπρα φτερά. Διάλεξε γυαλιά καθρέφτες κι ένα τουρμπάνι για το κεφάλι. Σύρθηκε έξω και στρίμωξε τον εαυτό της μέσα σ' ένα παιδικό μπανάκι γεμάτο ρύζι κι εκεί πήρε τη χαρακτηριστική στάση του σώματος του νεκρού Marat. Με αυτή της τη δράση μας εισάγει στον μεταμοντερνισμό. Πλέον, ο καλλιτέχνης δεν έχει μεγάλες αλήθειες να αφηγηθεί, ούτε είναι η προσωπικότητά του κάτι μοναδικό, όπως και η έμπνευσή του. Η δουλειά του είναι ένα *assemblage*, ένα *pastiche*, ετερόκλιτων στοιχείων που αναμειγνύουν το υψηλό με το ταπεινό και μόνο όπλο για το υπαρξιακό κενό το χιούμορ του¹⁹⁶. Στο μεταμοντέρνο κόσμο δεν υπάρχουν πια τα όρια, αφού η τεχνολογία έχει εκμηδενίσει τις αποστάσεις και τις χιλιομετρικές αλλά και τις κοινωνικές ή πολιτισμικές. Η παρωδία και το γκροτέσκο, κληρονομιά του θεάτρου του παραλόγου και η αισθητική του kitsch με την ανιαρή επανάληψη των εικόνων της pop art, συνθέτουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο καλλιτέχνης κινείται και διαλέγει τον τρόπο παρουσίασης του υλικού του.

Δεν έμεινε όμως μόνο εκεί. Όπως κάθε μεγάλος καλλιτέχνης στην πορεία της εξέλιξής του πέρασε κι εκείνη από τη σύνθεση νεκρών φύσεων. Είναι μία πάγια ζωγραφική σταθερά, όπου ο καλλιτέχνης εγκαταλείπει τα μεγάλα θέματα με τα σύνθετα νοήματα και αφήνεται σε μια ζωγραφική για τη ζωγραφική, που σκοπό έχει δηλαδή να αναδείξει την ίδια την χαρά της δημιουργίας. Παίζει με τις φωτοσκιάσεις, με την αποτύπωση των περιγραμμάτων και με τα χρώματα. Έτσι, και η Παπακωνσταντίνου δεν θα μπορούσε να ξεφύγει από αυτή την παράδοση, φυσικά όμως δεν μιλάμε για ζωγραφική αλλά για σύνθεση ενός σκηνικού στις τρεις διαστάσεις με τη χρήση πραγματικών φρούτων και της τεχνολογίας του ηλεκτρικού φωτός. Στη *νεκρή φύση I* προσθέτει σ' έναν «καμβά» από μήλα το σώμα μιας γυμνής γυναίκας με γυρισμένη την πλάτη προς το κοινό¹⁹⁷. Η σύνθεση εκτός όλων των

¹⁹³ Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση*, σ. 95.

¹⁹⁴ Λήδα Παπακωνσταντίνου, «Σώμα εντός-εκτός», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014, σ. 74-75.

¹⁹⁵ Σαρόγλου, *Leda Papakonstantinou*, σ. 44-45.

¹⁹⁶ Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση, Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 147.

¹⁹⁷ Σαρόγλου, *Leda Papakonstantinou*, σ. 54.

άλλων έχει και μία ιδιαίτερη και διακριτή ευωδιά, καθώς τα μήλα γεμίζουν με τα αρώματα των χυμών τους όλο το χώρο. Το γυναικείο γυμνό λειτουργεί πάντα στο έργο της καλλιτέχνιδος εξυμνητικά και δεν αποπνέει τίποτε το χυδαίο και το φθινό. Είναι μία σύνθεση με πρότυπο όλες αυτές τις Αφροδίτες της τέχνης και για του λόγου το αληθές στον απέναντι τοίχο προβάλλεται το *Πρόγευμα στη χλόη* του Édouard Manet. Η Παπακωνσταντίνου, ως έμπειρη και καλή γνώστης της ιστορίας, πάντα διαλέγει να συνομιλεί με έργα του παρελθόντος, δίνοντάς τους, όμως, σάρκα και οστά με την ενθιαδικότητα της Performance. Το έργο απευθύνεται σε όλες σχεδόν τις αισθήσεις του ανθρώπου, με σκοπό να του αφήσει μία έντονη ανάμνηση της εφήμερης φυσικής ομορφιάς του.

Στη νεκρή φύση II υπάρχει ένα μεγάλο κουτί από το οποίο φαίνονται μόνο τα χέρια της Παπακωνσταντίνου και της συνεργάτιδάς της, τα οποία θα παίξουν μία μικρή δράση με φόντο το λουλουδένιο ταβάνι και την προβολή πάνω στο σώμα της εγκατάστασης της *Ολυμπίας* του Manet¹⁹⁸. Το κουτί είναι στολισμένο μέχρι πάνω με μήλα. Τα χέρια θα μαζέψουν λουλούδια από το κουτί και θα συνθέσουν μία ανθοδέσμη σαν αυτή που προσφέρεται στον πίνακα στην *Ολυμπία*. Ένα τρυφερό έργο, που αποτελεί φυσική συνέχεια της πρώτης νεκρής φύσης και είναι μία ελεγεία στη θηλυκότητα και τον θείο έρωτα, ο οποίος φτάνει στα όρια της πλατωνικής έννοιας της ομορφιάς και της γονιμότητας.

Πριν κλείσουμε αυτή την μικρή ανασκόπηση στις κορυφαίες στιγμές του έργου της Λήδας Παπακωνσταντίνου, οφείλουμε να αναφερθούμε και σε μία σπαρακτική performance, που παρουσίασε στα πλαίσια της Πρώτης Μπιενάλε της Θεσ/νίκης με τίτλο *Εις το όνομα*, το 2007¹⁹⁹. Σε αυτή της την δράση η Παπακωνσταντίνου οργανώνει ένα προσκύνημα φόρο τιμής στους νεκρούς σε νεκροταφεία που δεν έχουν συχνά επισκέπτες, καθ' όσον είναι αλλοεθνών που ξέμειναν εδώ μετά από κάποιο πόλεμο ή ήταν μέλη κάποιας μειονότητας της Ελλάδας και τους τόπους κατοίκησης των μεταναστών. Θα επισκεφτεί τα νεκροταφεία των Άγγλων στρατιωτών, των Εβραίων, των Διαμαρτυρούμενων και όχι μόνο, με σκοπό να τους αφήσει ένα ρούχο, ένα λουλούδι ή να διαβάσει τα ονόματά τους και να αφιερώσει λίγο χρόνο στη μνήμη τους. Η μοναδική της εμπειρία από αυτούς τους τόπους μνήμης και αιώνιας ανάπαυσης αποτυπώνεται και αναλύεται στο πρόγραμμα της έκθεσης, το οποίο συμπληρώνει dvd με video από τις διάφορες φάσεις της δράσης της και μία προσωπική της κατάθεση για το έργο. Η ίδια, κομψά ντυμένη στα μαύρα επισκέπτεται τους τιμώμενους με την ασυνήθιστη συντροφιά ενός στεφανιού από λουλούδια και ενός κασετόφωνου σε φούξια απόχρωση, το οποίο ενεργοποιεί κατά την τελετή και μετά το κλείνει για να συνεχίσει στον επόμενο σταθμό.

Η διαδικασία αυτή είναι μια μορφή κάθαρσης, καθώς η ίδια αναζητά μέσα στις νεκροπόλεις και τα κακόφημα μέρη των πόλεων, το ιερό και το ανθρώπινο και σε αυτό απευθύνει το σεβασμό και την τιμή. Δεν διστάζει να επισκεφτεί τους τόπους διαμονής των μεταναστών και να εκτελέσει το δράση της δίπλα σε κάδους

¹⁹⁸ *Ο.π.*, σ. 57.

¹⁹⁹ Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Εις το Όνομα*. *In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007.

σκουπιδιών και σε τηλεφωνικούς θαλάμους²⁰⁰. Η performance κορυφώνεται με την τελετή που θα οργανώσει στο λιμάνι της Θεσ/νίκης, όπου θα κάψει συμβολικά ένα από τα ρούχα που χρησιμοποίησε στις επισκέψεις της στα κοιμητήρια, ως προσφορά στους νεκρούς και στη συνέχεια θα ξεκινήσει η προβολή εικόνων και videos από τις δράσεις της. Η προβολή θα γίνει σε επιφάνειες τοποθετημένες μέσα στο νερό. Αυτή η τελευταία φάση κλείνει τον κύκλο και εξαγνίζει υλικό και καλλιτέχνη, καθαρίζοντας και αδειάζοντας το φορτίο της στην παγκόσμια μήτρα της ζωής²⁰¹. Ένα τελευταίο αντίο στους ανθρώπους που χάθηκαν και μια τελετή επιστροφής από 'κει που ξεκίνησαν όλα. Ένας αναβαπτισμός και μία μυητική διαδικασία που μας θυμίζει τα προστάγματα του Artaud για την επαναφορά της μαγείας και της τελετουργίας στην τέχνη.

Τέλος, η Παπακωνσταντίνου παρά την τόσο μεγάλη της εξέλιξη και ευρεία γκάμα θεμάτων δεν πέφτει σε ναρκισσιστικές επαναλήψεις της αυταρέσκειας του εγώ του καλλιτέχνη. Αναζητά και σκάβει στο ασυνείδητό της για νέο υλικό. Ταυτόχρονα παρατηρεί και σαν καλός παρατηρητής του κόσμου, αφουγκράζεται τις φωνές και τους ήχους των πόλεων των ανθρώπων και αναζητά τα χνάρια των θεών και των ηρώων του μύθου στις ακρόρειες αυτών των πόλεων. Μια τέτοια περίπτωση είναι η επόμενη performance με τίτλο *Forever*²⁰². Σε αυτή η καλλιτέχνης αναλαμβάνει να μετατρέψει έναν ήδη υπάρχοντα χώρο, τις εγκαταλελειμμένες εγκαταστάσεις του παλιού ελαιουργείου στην Ελευσίνα, σ' ένα περιβάλλον/εγκατάσταση, όπου προσπαθεί να ανιχνεύσει τα στοιχεία του μύθου της σχέσης Δήμητρας – Περσεφόνης. Οι αίθουσες εναλλάσσονται ακολουθώντας την παιδική ηλικία, την αρπαγή της κόρης και την αγωνιώδη αναζήτηση της μάνας, μέχρι να βρει ξανά το παιδί της. Με απλά μέσα, όπως την ποιητική χρήση του φωτισμού και μερικές προβολές που συνοδεύονται από πλούσιο ηχητικό υλικό π.χ. παιδικό γέλιο, βόμβος από έντομα, ψίθυροι κ.α. επεμβαίνει στο χώρο σεβόμενη την ιστορία του ή καλύτερα προσθέτοντας καλλιτεχνικές ποιότητες αναδεικνύοντας τη διαρρύθμιση και ξετυλίγοντας το νήμα της αφήγησης από αίθουσα σε αίθουσα.

Η αντίστιξη του πρώτου χώρου υποδοχής με το έντονο μπλε χρώμα και την προβολή του παιδικού παιχνιδιού, με το κόκκινο χρώμα που ξεπηδά από τις σχισμές της καλύβας, το οποίο εικονίζει τον κάτω κόσμο, είναι άκρως έντονη και ενδιαφέρουσα αισθητικά. Η μύθος αναλύεται και αποδομείται από την γυναικεία πλευρά και η καλλιτέχνης ρίχνει φως με αφορμή την αρπαγή της Περσεφόνης στην ιστορία του γυναικείου φύλου. Με την καλλιτεχνική της κατάθεση τονίζει την αφάνεια στην οποία έχει πέσει ο γυναικείος ψυχισμός και την έκφραση του ερωτισμού από την ανδρική και φαλλική βία, που οδηγεί το κορίτσι από την παιδική ηλικία στην ωρίμανση. Με άλλα λόγια θα μπορούσε να περιγραφεί ως διαδικασία

²⁰⁰ Συραγώ Τσιάρα, «Λήδα Παπακωνσταντίνου. Performance. Για πάντα», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014, σ. 31.

²⁰¹ Μαρία Τσαντσάνογλου, «Διπλή μνήμη», στο Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Εις το Όνομα. In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007, σ. 10.

²⁰² Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Forever = Για πάντα*, στο Ελένη Σαρόγλου επιμ., κατάλογος έκθεσης, Cube Art editions, Αθήνα 2009.

μύησης στην ενήλικη ζωή που συντελείται, ωστόσο, βίαια και απότομα²⁰³. Ο γυναικείος πόνος προβάλλεται στο πηγάδι ως βουβός, καθώς ιστορικά, η γυναίκα καλείται να μην μετέχει στις εξελίξεις αλλά να μένει στα μετόπισθεν να αντιμετωπίζει τις συνέπειες του πολέμου και της κοινωνικής ζωής, ως θεατής²⁰⁴. Στον αντίποδα, βρίσκεται η παράδοση του μοιρολογιού. Ο πόνος, λοιπόν, εικονίζεται με χέρια που δεν συναντιούνται και με τα αντικριστά πορτραίτα της μάνας και της κόρης που απλώς δακρύζουν. Η όλη σύνθεση προκαλεί ανάμεικτα συναισθήματα στον θεατή και πιστοποιεί πως πέρα από τις γλώσσες που χωρίζουν τους ανθρώπους, υπάρχουν κι άλλα μέσα που μιλούν απευθείας στον ψυχισμό του και υπερέχουν από πολιτισμικές και φυλετικές διαφορές, επικοινωνώντας μ' ένα παγκόσμιο σημασιολογικό λεξιλόγιο κινήσεων και συναισθημάτων.

Γυρίζοντας όμως στην αφετηρία όλου αυτού του προβληματισμού για την σύμπλευση της ελληνικής με την παγκόσμια τέχνη αναφερθήκαμε στα προσκόμματα που επέφερε η ταραγμένη πολιτική κατάσταση της χώρας. Ωστόσο, αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να πυροδοτήσει μία σειρά δράσεων με καθαρά αντικαθεστωτικό ύφος, το οποίο συνδυάστηκε με τα διδάγματα της αισθητικής της body art που σταδιακά γίνεται γνωστή στη χώρα. Η τέχνη της Performance συνδυάζεται στη συνείδηση του κόσμου με την πολιτική και τον ακτιβισμό, παραγνωρίζοντας κι άλλους σημαντικούς τομείς, όπως τα ζητήματα φύλου²⁰⁵. Έτσι, όταν ο κύκλος της Δικτατορίας ολοκληρώθηκε και σταδιακά αποκαταστάθηκε η ηρεμία, η Performance βρέθηκε χωρίς υποστηρικτές. Πλέον, δράσεις όπως της Καραβέλα στην Κοκκινιά μόνο ενόχληση μπορούσαν να προσφέρουν, καθώς η ελληνική κοινωνία ήθελε να βγει από αυτόν τον κύκλο του σπαραγμού και να ζήσει ανέμελα τη μεταπολίτευση²⁰⁶. Οι performers μετατρέπονται από αφυπνιστές της κοινωνίας σε καλλιτέχνες με παραξενιές και ιδιαιτερότητες, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί πάλι το έργο της Καραβέλα, στον Δεσμό, το 1985 και η άκρως αρνητική υποδοχή του. Συνεπώς, καθώς οδηγούμαστε στην καθιέρωση και την αποδοχή στην ιστορία της τέχνης της Performance στην Ελλάδα, η τέχνη αυτή χάνει την αιχμηρότητά της και στρέφεται περισσότερο σε εννοιολογικές κατευθύνσεις. Στον τομέα των ζητημάτων φύλου η παρουσία της Παπακωνσταντίνου θα καλύψει το κενό και θα εμπλουτίσει την γυναικεία συγκομιδή παραγωγής τέχνης.

Ένα θέμα, το οποίο έχουμε αφήσει σε εκκρεμότητα, είναι ο απολογισμός της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση*, η οποία παρουσιάστηκε στο Ζάππειο, το 1981. Σε αυτήν παρουσίασαν τη δουλειά τους 13 καλλιτέχνες και δύο επιπλέον έκτατες συμμετοχές, η μία εξ αυτών ήταν η performance της Παπακωνσταντίνου με τίτλο *Κουτί*, η οποία αναλύθηκε παραπάνω. Μέσα σε αυτούς βλέπουμε ονόματα, όπως αυτά του Αληθινού, της Καραβέλα, του Λογοθέτη και άλλων καλλιτεχνών και όπως

²⁰³ Συραγώ Τσιάρα, «Για μια ανατρεπτική εννοιολόγηση του ιερού», στο Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Εις το Ονομα. In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., κατάλογος έκθεσης, Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007, σ. 11.

²⁰⁴ Τσιάρα, «Λήδα Παπακωνσταντίνου. Performance. Για πάντα», σ. 40-41.

²⁰⁵ Αντζελα Δημητρακάκη, «Στοιχεία μιας Μυστικής Ιστορίας. Γυναίκες, τέχνη και φύλο στην σύγχρονη Ελλάδα», στο Σωτήρης Μπαχτσετζής επιμ., *Women only. Ελληνίδες Εικαστικοί από την συλλογή Μπέτσιου*, Futura, Αθήνα 2008, σ. 25.

²⁰⁶ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 369.

εύστοχα παρατηρεί η Γερογιάννη, είναι αισθητή η απουσία της γενιάς του '60 και ακόμα πιο αισθητή η παράληψη της οργανωτικής επιτροπής να καλέσει τον Γρηγόρη Σεμιτέκολο²⁰⁷. Ο κατάλογος της έκθεσης περιέχει και τρία θεωρητικά κείμενα για την προϊστορία της πρωτοπορίας ως το σύγχρονο παρόν της έκθεσης, τα οποία διακρίνονται για δύο βασικά χαρακτηριστικά: ανάλυση και παρουσίαση των ευρωπαϊκών επιτευγμάτων των κινημάτων της *avant-garde* και παρουσίαση του ελληνικού φαινομένου με καλλιτέχνες που στην πλειονότητά τους απουσίαζαν και αδυναμία να τοποθετηθούν σημαντικές στιγμές της σύγχρονης ελληνικής Ιστορίας, που επηρέασαν την τέχνη, όπως η Δικτατορία, ενώ αντίθετα το βάρος έεφετε στην υπογράμμιση της σημασίας γεγονότων, όπως ο Μάης του '68 στο Παρίσι²⁰⁸.

Παρόλα αυτά σε αυτή την διοργάνωση παρουσιάστηκαν εκτός των άλλων και δύο πολύ ενδιαφέρουσες νέες προτάσεις. Η πρώτη είναι του Άρη Προδρομίδη και η δεύτερη των Ζουμπούλη και Γραικού. Ο Προδρομίδης εμφανίζεται σ' ένα κατάλευκο δωμάτιο, ντυμένος κι ο ίδιος στα λευκά. Έχει μία γραφομηχανή, την οποία χρησιμοποιεί κατά την πορεία της δράσης καταγράφοντάς την, η οποία εμπλουτίζεται από τους ήχους της πόλης που μεταφέρονται μέσα στον εκθεσιακό χώρο από δύο κασετόφωνα. Οι προβολές στους τοίχους και η κίνηση του καλλιτέχνη, η οποία αποτυπώνεται σε αλληπάλληλα ριζόχαρτα, δημιουργούν μία πολυφωνία μέσων σε συνεχή ροή²⁰⁹. Το έργο κρίνεται από την Βακαλό ως αρνητικό σχόλιο στη σχέση του ανθρώπου με την τεχνολογία, καθώς η τελευταία τον εμποδίζει να επικοινωνήσει με τους άλλους²¹⁰. Θα μπορούσε όμως να ερμηνευτεί και από την σκοπιά της εμβολής του καλλιτέχνη στο ολοκληρωμένο έργο, το οποίο προβάλλεται, καθώς με την κίνηση του performer, τους ήχους που μεταφέρονται από την πόλη και τη σχεδιαστική δράση του καλλιτέχνη πάνω στην οθόνη προβολής, αλλοιώνεται το αρχικό έργο.

Ο Ζουμπούλης και η Γραικού θα καταλάβουν τον χώρο δίπλα από την Καραβέλα, η οποία θα κάνει κιόλας παράπονα για τον θόρυβο που προξενούσαν και εμπόδιζαν τη δική της δράση. Η δουλειά τους στηρίζεται σ' ένα λάτεξ σεντόνι που ανακάλυψε ο Ζουμπούλης πάνω στο οποίο παλεύουν και οι δύο. Ο Ξύδης, ο οποίος υπογράφει και το εισαγωγικό σημείωμα στον κατάλογο, βλέπει σ' αυτή τους τη δράση την ποιητική εικόνα της προσπάθειας του ανθρώπου να βγει στον αέρα και στο φως και λέει ο ίδιος πως η δράση προκαλούσε τέτοια ένταση στον θεατή, που του κρατούσε την ανάσα μέχρι τέλους. Το καλλιτεχνικό αυτό δίδυμο έχουν παρουσιάσει πολλές ενδιαφέρουσες performance, όπως αυτή στο Μπάρι της Ιταλίας, όπου αφού ολοκληρώθηκε τη δράση των καλλιτεχνών χειροκροτήθηκαν από μία εγκατάσταση που κατασκεύασαν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες και έλεγχαν κιόλας με σκοινιά. Ένα ειρωνικό σχόλιο θα λέγαμε στον ναρκισσισμό του καλλιτέχνη αλλά και μία έκκληση για υποστήριξη από το κοινό, το

²⁰⁷ Ειρήνη Γερογιάννη, «Η έκθεση “Περιβάλλον – Δράση” και η πλαισίωση της περφόρμανς στην Ελλάδα ως “πρωτοπορίας”», αδημοσίευτη ανακοίνωση στην ημερίδα με τίτλο: *Δράσεις και Αντιδράσεις στο Ελληνικό Καλλιτεχνικό Πεδίο. Έρευνα και Προβληματισμοί για την Περφόρμανς στην Ελλάδα*, στα πλαίσια το 4^ο φεστιβάλ Περφόρμανς στη Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης που παρουσιάστηκε στις 3 Ιουλίου 2015. Σε ηλεκτρονική μορφή στο: www.academia.edu/18625521/ Η έκθεση «Περιβάλλον-Δράση», σ. 2-3.

²⁰⁸ Γερογιάννη, «Η έκθεση “Περιβάλλον – Δράση”», σ. 9.

²⁰⁹ Σοφία Καζάζη, «Αρης Προδρομίδης», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981, σ. 39-40.

²¹⁰ Γερογιάννη, «Η έκθεση “Περιβάλλον – Δράση”», σ. 11-12.

οποίο μένει πολλές φορές απαθής προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσει όσα βλέπει να εκτυλίσσονται μπροστά του²¹¹.

Η περιδιάβαση αυτή στο πρώτο κύμα εισόδου και εδραίωσης της τέχνης της Performance στην Ελλάδα θα ολοκληρωθεί στο παρόν κεφάλαιο με την αναφορά στο έργο του Λαζόγκα. Ο Λάζόγκας με την πρωτοποριακή του δράση, την οποία πρωτοπαρουσίασε στο Centre Georges Pompidou, το 1981 και στον Δεσμό το 1983, παγιδεύει όχι το έργο αλλά τον καλλιτέχνη μέσα στο πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα ο Λαζόγκας βρίσκεται μέσα σ' ένα κουτί από πλεξιγκλάς και ακολουθεί με τις κινήσεις και το βλέμμα τη μούσα του, η οποία βρίσκεται εκτός, στο χώρο της έκθεσης. Το πάθος που του προξενεί, το μετουσιώνει σε έργο τέχνης με το πορτραίτο της στο πλεξιγκλάς, το οποίο στο τέλος καταστρέφεται ώστε να επιτευχθεί η πραγματική επικοινωνία και επαφή²¹². Το έργο όμως ήταν τόσο εφήμερο και τόσο άνευ ουσίας που κανείς δεν στέκεται σε αυτό. Δεν μας ενδιαφέρει το έργο που παράγεται στην Performance αλλά η σύλληψη και η αλληλεπίδραση με το κοινό. Ότι μένει ως χειροπιαστή απόδειξη είναι θραύσματα και φωτογραφίες που λειτουργούν περισσότερο σαν υπενθύμιση της απουσίας παρά σαν πραγματικές αποτυπώσεις της ατμόσφαιρας και της αύρας που δημιουργήθηκε τότε και χάθηκε για πάντα. Ακόμα και η μνήμη ή η καταγραφή είναι δημιουργικές διεργασίες του εγκεφάλου, οπότε χάνουν κάτι από το όλον και σίγουρα δεν μπορούν να περιλάβουν το αίσθημα που μεταδίδεται από τον καλλιτέχνη στους θεατές και τανάπαλιν. Αυτή είναι και η γοητεία της Performance και όλων των lives arts.

²¹¹ Αλέξανδρος Ξύδης, «Νίκος Ζουμπούλης Τίτσα Γραϊκού», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981, σ. 18.

²¹² Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 419-420.

Γ' μέρος

Performance Art • Μία τέχνη σε διαρκή αναζήτηση

Η ελληνική περίπτωση λίγο πριν και λίγο μετά το γύρισμα του αιώνα

Το μεγαλύτερο μέρος των καλλιτεχνών

που ακολούθησαν στη δεκαετία του '90

και έπειτα κινήθηκε σχεδόν «πατροκτονικά»,

επιχειρώντας να απεξαρτηθεί απ' ό τι προηγήθηκε²¹³.

Στα προηγούμενα κεφάλαια αναζητήσαμε να βρούμε τις αφετηρίες της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα και τονίσαμε τη μεγάλη σημασία που έπαιξε στα πράγματα η επαφή με το εξωτερικό. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αρχικά έφευγαν για να μαθητεύσουν και στη συνέχεια γύριζαν για να μεταλαμπαδεύσουν στην εγχώρια τέχνη τις νέες τάσεις και προς τη δεκαετία του '60 για να αναμειχθούν ενεργά στις πρωτοπορίες μετοικώντας στα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Σταδιακά θα φέρουν τον απόηχο των επιτευγμάτων τους στο εσωτερικό της χώρας και οι καλλιτέχνες που θα εμφανιστούν τη δεκαετία του '70 θα δημιουργήσουν μία ντόπια πρωτοπορία, χωρίς βέβαια να υπάρχει ενιαία γραμμή. Η πολιτική πραγματικότητα θα τους δώσει πάτημα για μία τέχνη στρατευμένη και θα συσπειρώσει γύρω τους το κοινό. Όταν όμως θα εκλείψει η πολιτική συγκυρία και η χώρα θα μπει σε δημοκρατική πορεία, τότε ακριβώς η κοινωνία θα επαναπαυθεί και θα αντιμετωπίσει απαξιωτικά όσους πριν θεωρούσε αφυπνιστές και καθοδηγητές. Οι καλλιτέχνες αυτοί είτε θα συνεχίσουν να χτυπούν μια στο καρφί και μια στο πέταλο είτε θα πάρουν νέες κατευθύνσεις εικαστικού προβληματισμού και θα βγουν σε αναζήτηση νέων μέσων. Όπως φαίνεται στο κεφάλαιο που έκλεισε στην προηγούμενη ενότητα οι καλλιτέχνες αυτοί θα συνεχίσουν να παράγουν έργο και σημαντικό μάλιστα, όμως από τη δεκαετία του '80 ξεκινά κάτι καινούριο. Παράλληλα με τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του '70, εμφανίζονται κάποιοι νέοι καλλιτέχνες που πόρρω απέχουν από την εμπεδωμένη πια ελληνική πρωτοπορία. Δεν έχουν σχέσεις μαθητείας ή συνάφειας με τους προγενέστερους ούτε είναι απόφοιτοι καλλιτεχνικών ιδρυμάτων. Επίσης, με αυτούς σπάει η σχέση Δύσης-Ανατολής ως σχέση εξάρτησης και παράγουν έναν δικό τους γηγενή λόγο.

Οι καλλιτέχνες αυτοί θα λειτουργήσουν σαν γέφυρα ανάμεσα στα προηγούμενα και στα επόμενα κεφάλαια της ελληνικής τέχνης, η οποία βίωσε ήδη από τη δεκαετία του '80 αλλά κυρίως τη δεκαετία του '90, τη βαθιά ρήξη με το παρελθόν. Οι καλλιτέχνες αυτοί είναι ο Άγγελος Παπαδημητρίου και το ζευγάρι Θανάσης Χοντρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη. Εκκινώντας από τον Παπαδημητρίου πρέπει να πούμε πως είμαι ένα σύγχρονος homo universalis, καθώς δεν καταπιάστηκε μ' ένα είδος τέχνης. Είναι ζωγράφος, γλύπτης, performer, τραγουδιστής, ηθοποιός κ.α. πάνω από όλα

²¹³ Τζιρτζιλιάκης, *Υπο-νεωτερικότητα*, σ. 63.

όμως είναι καλλιτέχνης και ακριβώς εκεί έγκειται και η διαφορά του με τους υπόλοιπους. Δεν τον ενδιαφέρει η εξειδίκευση, η οποία είναι εφεύρεση του 20^{ου} αιώνα. Ασχολείται με όλα αυτά τα αντικείμενα και προσφέρει την ιδιαίτερη πινελιά του. Έχει χαρακτηριστεί απολογητής, είρωνας, εκπρόσωπος του ελληνικού kitsch και πολλά άλλα²¹⁴. Ο ίδιος εφορμά από την αγάπη του για τον τόπο και τους ανθρώπους του και μετατρέπει με τρυφερότητα των μικροαστικές συνήθειες και την καθημερινότητα του Νεοέλληνα σε τέχνη. Έτσι, δεν φαντάζει διόλου παράξενο που τα πορσελάνινα μπιμπελό θα είναι η πρώτη του πλαστική προσφορά. Στα χέρια του αυτή η απομίμηση της υψηλής τέχνης, η οποία υπήρχε τις δεκαετίες που συζητούμε σε κάθε αστικό σαλόνι μετατρέπεται σε τέχνη, καθώς μέσω της δημιουργίας του καταγράφει και ανατέμνει την εποχή του. Ο Παπαδημητρίου ψάχνει τον άνθρωπο στις μικρές και ασήμαντες στιγμές του. Το μεγαλείο έχει παρέλθει και ο μεταμοντερνισμός της τέχνης του είναι ιδιότυπος και άκρως προσωπικός.

Στην έκθεση *Rock-Rococo* που παρουσιάστηκε στις Νέες Μορφές, το 1983, ο Παπαδημητρίου αφηγείται ιστορίες διαμέσου των δαχτυλήθρων που δημιούργησε και της χειρονομίας του καλλιτέχνη που ζωντανεύει το κουκλοθέατρο αυτό με την παρουσία του²¹⁵. Τα δάχτυλά του με την μαεστρική τους κίνηση μετατρέπονται σε φτερά κύκνου, σε πόδια χορεύτριας καμπαρέ κ.α. Στην έκθεση το *Νέο Λούβρο* στην ίδια γκαλερί, το 1989, ο ίδιος ντύνεται ξεναγός και με επισημότητα ξεναγεί το κοινό στην έκθεση, όπου τα έργα του είναι παραμορφωτικές ρέπλικες διάσημων πινάκων μιμούμενος το παλαιό στυλ²¹⁶. Το τέλος του μεγάλου καλλιτέχνη, της υψηλής τέχνης, της πρωτοτυπίας και των μεγάλων αφηγήσεων είναι παρόν. Ο Παπαδημητρίου λειτουργεί περισσότερο σαν εμψυχωτής των έργων παρά σαν δημιουργός τους. Στην έκθεση *Αντίο Τέχνη* του 1992 φθηνά καρτ-ποστάλ ή φωτογραφίες από graffiti πλαισιώνονται από βαριές κι επιχρυσωμένες κορνίζες²¹⁷. Με αυτόν τον ειρωνικό τρόπο ο Παπαδημητρίου αποχαιρετά την τέχνη του χθες και ευαγγελίζεται το αύριο κι εκεί ακριβώς έγκειται η τραγικότητά του, καθώς ευαγγελίζεται κάτι που θα 'ρθει να αντικαταστήσει ότι γνώρισε κι αγάπησε. Το γέλιο και το χιούμορ είναι διάχυτα στο έργο του, όμως αυτό το χιούμορ στη βάση του είναι μαύρο και μελαγχολικό²¹⁸.

Στην έκθεση *Ιστορία-Είρωνεία* που παρουσίασαν από κοινού με τον Μάνο Στεφανίδη στο μουσείο Βορρέ, το 2014-15, ο Παπαδημητρίου ανέλαβε να κάνει ένα μνημείο-μνημόσυνο της τέχνης. Δημιούργησε ένα πανό με ένα ηρώο, όπου τοποθέτησε τα ονόματα των καλλιτεχνών που κατά τη γνώμη του χαρακτήρισαν κι διαμόρφωσαν την ελληνική τέχνη. Ανάμεσά τους βρίσκονται τα ονόματα των Θεόφιλου, Κόντογλου, Τσαρούχη, Κανιάρη κ.α. Το πανό συνόδευε ένας κατάλογος, όπου ο Παπαδημητρίου προσπαθεί να προσεγγίσει αυτές τις προσωπικότητες και να ανιχνεύσει αυτό που δεν περνά στην επίσημη Ιστορία. Έτσι, πλάθει ένα πλέγμα καθημερινών προτιμήσεων και συνηθειών ακροβατώντας στα όρια της φαντασίας και

²¹⁴ Μάνος Στεφανίδης, «Άγγελος Παπαδημητρίου, requiem για εχθρούς και φίλους», στο Άγγελος Παπαδημητρίου, *Η συχωρεμένη*, Μουσείο Βορρέ, Παιανία 2014, σ. 60-61.

²¹⁵ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 123.

²¹⁶ Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον*, σ. 583.

²¹⁷ Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, σ. 124.

²¹⁸ Στεφανίδης, «Άγγελος Παπαδημητρίου», σ. 59.

του παιχνιδιού γύρω από το ποιο θα ήταν το αγαπημένο τους φαγητό ή ποιο κόμμα θα υποστήριζαν²¹⁹. Το πανό και ο κατάλογος όμως συμπληρώνονται και από την περσόνα του Περρή ενός λαϊκού καλλιτέχνη που απέτυχαν τα σχέδιά του για καριέρα και οδηγήθηκε στο να ανοίξει μπουζουξιδικό, η φίρμα του οποίου στόλιζε την είσοδο της έκθεσης. Στο τέλος της ξενάγησης που έγινε από τους δύο άνδρες, ο Παπαδημητρίου τραγούδησε δύο κομμάτια παλιάς λαϊκής μουσικής, κλείνοντας έτσι εύθυμα την παρουσίαση. Όλα αυτά τα ετερόκλιτα και κάπως παράδοξα στοιχεία είναι που κάνουν τον Παπαδημητρίου ξεχωριστό και αγαπητό. Ίσως, το μυστήριο της επιτυχίας του να είναι πως παραμένει πάντοτε παιδί, ένα παιδί-καλλιτέχνης²²⁰.

Το επόμενο καλλιτεχνικό δίδυμο, Χονδρός-Κατσιάνη, ενσαρκώνουν τη θεωρία πως τέχνη μπορεί να κάνει οποιοσδήποτε το θελήσει. Δεν χρειάζεται να έχεις σπουδές σε αυτό ή ειδικές ικανότητες. Και οι δύο παράλληλα με τις δράσεις τους δίδασκαν στο δημόσιο σχολείο, καθώς ήταν φιλόλογοι, απόφοιτοι του ιστορικού-αρχαιολογικού. Ασχολήθηκαν με την εφήμερη γοητεία των Happenings για περισσότερο από είκοσι χρόνια. Το τυχαίο, το χιούμορ, τα απλά μέσα, το σώμα του καλλιτέχνη/απλού ανθρώπου και η τρέλα με την φαντασία αποτελούν βασικούς άξονες που εμποτίζουν τις δράσεις τους και δίνουν το γενικό παλμό. Με παιδική αφέλεια και με διάθεση σκανταλιάς θα μοιράζουν έξω από τις αίθουσες του 1^{ου} συμποσίου ποίησης, που οργάνωσε το πανεπιστήμιο Πατρών, το 1981, ψωμάκια, που πάνω τους ήταν γραμμένο: «το νόημα μιας χειρονομίας είναι η μέθοδος επαλήθευσής της». Η δράση τους αυτή προκάλεσε ανάμικτα συναισθήματα από την απόλυτη αδιαφορία έως την αγανάκτηση και την απειλή της βίαιης αποπομπής από τον χώρο από μέλος της διοργάνωσης²²¹.

Ένα ευχάριστο απρόοπτο της τέχνης θα αντιμετωπίσουν οι καλλιτέχνες το 1987, όταν στα πλαίσια μίας άκρως μινιμαλιστικής δράσης τους, όπου έχουν ξαπλώσει σε μία γωνιά του εκθεσιακού χώρου του ΟΛΠ, στο λιμάνι του Πειραιά, ο ένας με τα πόδια στο κεφάλι του άλλου, όταν η Μελίνα Μερκούρη θα επισκεφτεί την έκθεση και θα τοποθετήσει ένα τριαντάφυλλο ανάμεσά τους. Το κοινό, το θεώρησε μέρος της δράσης κι έτσι βλέπουμε πόσο σημαντική μπορεί να καταστεί η ενεργός συμμετοχή του κοινού, το οποίο μπορεί να δώσει άλλες σημασίες και διαστάσεις στην αρχική σύλληψη του έργου²²². Βέβαια, υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η συμμετοχή του έχει σαν αποτέλεσμα την διακοπή της ροής του δρώμενου ή ακόμη και την οριστική του λήξη. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η δράση που παρουσίασαν στο Ινστιτούτο Γκαίτε, το 1982. Εκεί σ' έναν κύκλο από 700 προφυλακτικά το ζευγάρι ντυμένο με ιδρυματικές στολές έπαιζαν το κλασικό παιχνίδι με το σκοινί, που παίρνει διάφορα σχήματα ανάλογα με τις κινήσεις των χεριών των παικτών. Η δράση τερματίστηκε μετά από τέσσερις ώρες, παρά τις προθέσεις των καλλιτεχνών, από ένα ποτήρι που

²¹⁹ Άγγελος Παπαδημητρίου, *Η συχωρεμένη*, Μουσείο Βορρέ, Παιανία 2014, σ. 26-51.

²²⁰ Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση*, σ. 115.

²²¹ Θανάσης Χονδρός, Αλεξάνδρα Κατσιάνη, «Performance πριν και μετά», στα πρακτικά διημερίδας: Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014, σ. 60-61.

²²² Χονδρός, Κατσιάνη, «Performance πριν και μετά», σ. 61.

βρήκε τον Χονδρό στο κεφάλι²²³. Η συμμετοχή του κοινού, λοιπόν, μπορεί να ξεπεράσει τα όρια και δεν είναι διόλου αθώα, κάτι που μας θυμίζει και τα αντίστοιχα αποτελέσματα στην performance *Rhythm 0* της Abramovic.

Ως καλλιτέχνες, όταν δεν δρουν σε ανοιχτούς χώρους ή σε συγκεκριμένες εκδηλώσεις, δημιουργούσαν δικούς τους χώρους, όπου παρουσίαζαν σπονδυλωτά θεάματα με τη συνεργασία και άλλων. Μία τέτοια περίπτωση είναι το *Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ* και η *Σχεδιά* ή η *Άλλη Πόλη*. Από τις άπειρες δράσεις τους ξεχωρίζουμε δύο: το *Θύλακα Χάους: η σοφία κάποιου θα μπορούσε να οριστεί από τα περιθώρια για το κακό που αφήνει στους μιμητές* και την *Εσωτερική Τοπιογραφία*. Στο πρώτο, επί 14 ώρες διαβάζουν, τραγουδούν, απαγγέλουν το περιεχόμενο ενός τηλεφωνικού καταλόγου²²⁴. Μία δράση μαραθώνια, που είναι σχεδόν αδύνατο να παρακολουθήσει κανείς από την αρχή μέχρι το τέλος, μα που δεν έχει και κάτι να χάσει αν δει ένα απόσπασμα. Οι πολύωρες δράσεις με έντονο το στοιχείο της αέναης επανάληψης θα γίνουν πολύ αργότερα γνωστές στην Ελλάδα με παραστάσεις σαν του Παπαϊωάννου.

Η *Εσωτερική Τοπιογραφία* είναι από τις τελευταίες δράσεις που παρουσίασαν το 2004, χρονιά στην οποία αποφάσισαν να κλείσουν την καριέρα τους. Σ' αυτή τη δράση χωρίστηκαν σε δύο διαφορετικούς χώρους, όπου έδιναν δύο παράλληλες δράσεις. Στο υπνοδωμάτιο πάνω στις λαμαρινένιες σούστες του κρεβατιού η Κατσιάνη τραγουδούσε: «ο ορίζοντας είναι ο άξονας της συμμετρίας μου μ' ανθρώπους που ποτέ δεν θα συναντήσω», ενώ ο Χονδρός ήταν στα γόνατα στη σαλοτραπεζαρία και έγλειφε την περιφέρεια ενός τραπέζιου²²⁵. Εδώ, η εσωτερική διακόσμηση γίνεται μέρος της δράσης ως σκηνικό και τα όρια της καλλιτεχνικής πραγματικότητας και της πραγματικότητας του κόσμου χάνονται ή συγχέονται αξεδιάλυτα.

Φτάνοντας στη δεκαετία του '90 εκεί εμφανίζεται στην Ελλάδα ένα φαινόμενο γνωστό στο εξωτερικό, η δημιουργία ομάδων με καλλιτεχνική και ακτιβιστική δράση. Σαν παράδειγμα τέτοιας ομάδας θα αναφέρουμε το Αστικό κενό. Το αστικό κενό είναι μία ομάδα αρχιτεκτόνων, οι οποίοι βλέποντας την πόλη της Αθήνας να αλλάζει και να χάνει την ταυτότητά της και με μεγαλύτερη ανησυχία για το τι γίνεται με τους δημόσιους χώρους, όπου οι πολίτες συναντιούνται και συναλλάσσονται, αναλαμβάνουν δράση. Καλλιτεχνικά παραμένουν ερασιτέχνες, όμως έχουν γνώση και θεωρητική και πρακτική σε ζητήματα που άπτονται την κατοίκηση, τη ρυμοτομία αλλά και την αξιοποίηση των δημόσιων χώρων. Το Αστικό κενό, ήδη από τον τίτλο του, δηλώνει και την στόχευσή του. Σαν ομάδα ενδιαφέρεται γι' αυτές τις ενδιάμεσες ζώνες της πόλης, όπου ο ιδιώτης γίνεται πολίτης²²⁶. Στόχος είναι εξ αρχής η συνομιλία με την κοινωνία και η επαφή με όσο το δυνατόν γίνεται ευρύτερα στρώματα. Οι δράσεις τους προκύπτουν έπειτα από συζητήσεις και θεωρητική

²²³ Θανάσης Χονδρός, Αλεξάνδρα Κατσιάνη, «Καλέ, τι κάνουν αυτοί;» στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014, σ. 56.

²²⁴ Χονδρού, *Εικαστικές Δράσεις*, σ. 94-95.

²²⁵ Χονδρός, Κατσιάνη, «Καλέ, τι κάνουν αυτοί;», σ. 59-60.

²²⁶ Αστικό κενό, *Δράσεις 1998-2006*, Αστικό κενό/Futura, Αθήνα 2007, σ. 9.

επεξεργασία, κάτι που γίνεται φανερό από τον τόμο που επιμελήθηκαν και περιλαμβάνει εκτός των σύντομων περιλήψεων των δράσεων, οι οποίες συνοδεύονται από φωτογραφίες κι άλλα ντοκουμέντα, σημειώσεις, αποσπάσματα από τις συζητήσεις και ημερολόγιο απραγματοποιήτων δράσεων.

Για να γίνει όμως πιο σαφής η δράση τους ας περάσουμε σε παραδείγματα. Η 2^η δράση τους που πραγματοποιήθηκε 2 Ιουλίου του 1998, με τίτλο *Εκφωνήσεις στον ακάλυπτο χώρο – Ψυρρή*, περιελάμβανε ομιλίες πολιτικού περιεχομένου, συνταγές, μανιφέστα, ύβρεις κ.α. με ταυτόχρονη απαγγελία, σ' ένα χώρο που διαμορφώθηκε ανάμεσα σε δύο κτήρια κι ένα περιβάλλον με κάθοδο αναρριχητών και εγκαταστάσεις με σακούλες²²⁷. Οι πολίτες είχαν ενημερωθεί για τη δράση μέσω αφισών, οι οποίες είχαν τοιχοκολληθεί στην πόλη και οι οποίοι δεν έλαβαν πρόσκληση απλά για παρακολούθηση αλλά και για συμμετοχή με ομιλίες. Το κοινό βέβαια ήταν διστακτικό οπότε η ομάδα ανέλαβε κυρίως τη διαμόρφωση του δρώμενου. Αυτή η δράση φέρει μέσα τα χαρακτηριστικά του τυχαίου και του ακτιβισμού, τα οποία εξ αρχής θεωρήθηκαν θεμελιώδη για την ομάδα. Εδώ, έχουμε να κάνουμε με μία δράση-παρέμβαση στον δημόσιο χώρο για την επανοικειοποίησή του από τους κατοίκους της πόλης. Στόχος είναι να θυμηθεί ο κόσμος τη σημασία του δημόσιου χώρου και να τον διαφυλάξει²²⁸. Ο δημόσιος χώρος είναι από τη φύση του πολιτικός και η προσπάθεια της προσέγγισης και επικοινωνίας φέρει και αυτή τη σημασία.

Με παρόμοια στόχευση αλλά με μεγαλύτερη πολιτική σύνδεση με την τρέχουσα πραγματικότητα θα πραγματοποιήσουν την 5^η δράση τους στις 27 Μαΐου του 1999, με τίτλο *Πλάνητες, Κοίτα την πόλη από κάτω προς τα πάνω*²²⁹. Σ' αυτή θα έρθουν σε αντίστιξη με την κίνηση και τη στάση των σωμάτων των πολιτών σ' ένα πολυσύχναστο μέρος της πόλης. Θα ξαπλώσουν 12 η ώρα το πρωί στην πλατεία Κλαυθμώνος προσκαλώντας τους πολίτες να κάνουν το ίδιο. Εκτός του ότι έρχονταν να σταθούν ως εμπόδιο στην μετακίνηση των πολιτών, η στάση τους παρέπεμπε και στην παρουσία των Κούρδων στην πλατεία Κουμουνδούρου. Έτσι, η τέχνη με απλά μέσα, όπως το σώμα του performer, καταφέρνει να ταραξεί την ροή της καθημερινότητας και να παράξει δράσεις προς σκέψη και ενεργοποίηση. Φυσικά, το αισθητικό αποτέλεσμα είναι αμελητέο ή και αδιάφορο σε τέτοιου είδους δράσεις. Στον συλλογικό τους τόμο διαβάζουμε:

Τα σώματα μας τοποθετημένα στην πλατεία προκαλούν τους περαστικούς, τις εξουσίες της πόλης.

Σταματούν τους ήχους. Ανατρέπουν το άδειο βλέμμα.

Τα κουρδισμένα ανδρείκελα, το άμορφο πλήθος, αφήνουν ίχνη στο σώμα της πόλης, στον χάρτη της Αθήνας.

*Το σώμα ακίνητο μιλά, αναρωτείται απορίες για την Αθήνα, για τους κατοίκους της, γι' αυτούς που ζουν ξένοι στο κενό*²³⁰.

²²⁷ Ο.π., σ. 29.

²²⁸ Για τη σημασία του δημόσιου χώρου βλ. MissInformation, *Guerilla installation*, σ. 97-98.

²²⁹ Αστικό κενό, *Δράσεις*, σ. 65.

²³⁰ Ο.π., σ. 74.

Με αμείωτη μαχητικότητα και παρεμβατικότητα θα προχωρήσουν στη 10^η δράση τους, η οποία θα γίνει στις 14 & 15 Δεκεμβρίου του 2002²³¹. Σε αυτή τη δράση με τίτλο *Πολιτική δράση, τι άλλο μπορεί να συμβεί στο Μετρό*, κατέλαβαν έναν ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στα αποβάθρες και τα βαγόνια του μετρό και κάθισαν κάτω δημιουργώντας μία εστία φιλικότητας και συζήτησης με τους περαστικούς. Το μετρό ανήκει στον δημόσιο χώρο κι έτσι δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από τις δράσεις τους. Άλλωστε είναι χαρακτηριστικός τόπος προσπέλασης των πολιτών, χωρίς όμως να δίνει τη δυνατότητα της διάδρασης. Είναι ένας μεταιχμιακός κόσμος, ένα μέσο μεταφοράς μαζικό και απρόσωπο. Η ανθρώπινη επαφή και συνδιαλλαγή είναι αποκλεισμένη. Με αυτά σαν δεδομένα η ομάδα προχωρά στην κατάληψη του χώρου αυτού και τη δημιουργία της «νησίδας» ανθρώπινης επαφής. Στη συνέχεια, η ομάδα οικειοποιείται και το χώρο ενός βαγονιού μετατρέποντάς τον σε οικείο με χρηστικά αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως βιβλία, κουρτίνες κ.α. Με αυτή τη δράση το Αστικό κενό αποδεικνύει την εφευρετικότητά του και την ικανότητά του να βρίσκει τρόπους να σπα τη ρουτίνα και να θυμίζει στους πολίτες της σύγχρονης πόλης το παρελθόν και της λειτουργίες του δημόσιου χώρου, στην ιστορική πόσο μάλλον γενέτειρα της δημοκρατίας. Μέσα στις σημειώσεις για αυτή τη δράση βρίσκουμε μία σελίδα από το έργο του Μαρξ και ξεχωρίζουμε μία φράση που είναι γραμμένη με αραιά γράμματα για έμφαση:

Το σαμποτάζ παρεμβαίνει σ' αυτή την ανορθολογικότητα του κεφαλαίου, επιβάλλοντάς της τους ρυθμούς και τις φόρμες της πλήρους αποδιοργάνωσής της... Ο συσχετισμός δυνάμεων αντιστρέφηκε²³².

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε αναφορά σε μία γενιά νέων καλλιτεχνών, οι οποίοι εκκινώντας από τις σπουδές τους στην ΑΣΚΤ θα παρουσιάσουν τη δουλειά τους συλλογικά, όπως στη δράση στο λόφο του Φιλοπάππου ή στο 7 performances & a conversation. Θα ξεκινήσουμε από την Μαίρη Ζυγούρη. Η Ζυγούρη αφού αποφοίτησε από την ΑΣΚΤ, συνέχισε τις σπουδές της στην Αγγλία κι εκεί ξεκίνησε σιγά σιγά την επαφή της με την performance. Ένα βασικό στοιχείο που διέπει όλες της τις δουλειές είναι μία έντονη θεατρικότητα, η οποία συνεπικουρείται από το γεγονός της χρήσης περσόνας/προσωπείου. Επίσης, η βαθιά συνειδητοποίηση του πόσο εύκολα η τέχνη μπορεί να αφομοιωθεί και να μετουσιωθεί σε προϊόν από το σύστημα παρουσίασης και προώθησης της, την έκανε από νωρίς να είναι καχύποπτη και την έστρεψε σε δράσεις που στόχο έχουν τη διασάλευση των ορίων του ιδιωτικού και του δημόσιου, όπως και στην παρασιτική ύπαρξη στον ενδιάμεσο μη-τόπο και μη-χρόνο²³³. Η αισθητική του σαμποτάζ είναι κι εδώ παρούσα ήδη από την αρχή. Στην performance με τίτλο *Way out*, η καλλιτέχνης επιλέγει ως χώρο δράσης της ένα βενζινάδικο και μία σχολή χορού, απέναντι από την γκαλερί. Εκεί, σε αυτούς τους δύο χώρους, όπου οι άνθρωποι δρουν σχεδόν αυτόματα, υπακούοντας σε μία ρουτίνα κινήσεων και συμπεριφορών υπαγορευμένων από την τυπική ευγένεια στη μία και

²³¹ *Ο.π.*, σ. 125.

²³² Καρλ Μαρξ βλ. *Αστικό κενό, Δράσεις*, σ. 128.

²³³ Μαρίνος, *Πιθανότητες*, σ. 105.

από την υπακοή στα προστάγματα του δασκάλου στην άλλη περίπτωση, επιλέγει να δράσει απελευθερωτικά²³⁴. Στην περίπτωση του βενζινάδικου ειδικότερα εκθέτει τις δύο περσόνες της, Ζουζού και Ζοζεφίνα, σ' ένα ανδρικό περιβάλλον και με μία παρασιτική δράση. Πιο συγκεκριμένα η καλλιτέχνης είναι δεμένη στη μέση μ' έναν ιμάντα και προσπαθεί να ξεφύγει. Έτσι, ενώ ο κόσμος περνά από το βενζινάδικο και σταματά για λίγο, η περσόνα της, Ζουζού, παγιδεύεται και δημιουργεί μια απέλπιδα ταλάντευση στην προσπάθειά της να διαφύγει. Αντίθετα, η Ζοζεφίνα φορώντας αντιασφυξιογόνο μάσκα κυκλοφορεί κρατώντας το «multigun», ένα υπερόπλο, κατασκευή κι αυτή της Ζυγούρη.

Η δράση, ωστόσο, που θα παρουσιάσει εναργέστερα τους σκοπούς της είναι αυτή στην πλατεία Θεάτρου, το 2005 με τίτλο *Hacking Reality*²³⁵. Εκεί, η καλλιτέχνης αφού ήρθε σε συνεννόηση με τους υπεύθυνους της καθαριότητας του δήμου, προχώρησε στο ανοιχτό κάλεσμα του κοινού στην πλατεία. Εκεί αφού κεράστηκαν κρασί τους δόθηκαν οδηγίες για την αποκωδικοποίηση του κώδικα semaphore (κώδικας επικοινωνίας με σημαίες για μακρινές αποστάσεις κυρίως με πλοία). Μισή ώρα αργότερα από τις τρεις διεξόδους της πλατείας εισέβαλαν τα οχήματα καθαρισμού, τα οποία ανάγκασαν το κοινό να συσπειρωθεί. Τα οχήματα ψέκασαν το κοινό με άρωμα φρεσκάδας και στη συνέχεια τέσσερις οδοκαθαριστές κατέβηκαν από τα οχήματα και με τη χρήση του κώδικα μετέφεραν το εξής μήνυμα στους θεατές: «Μέσα από τη δομή. Έξω από τη δομή». Η δράση αυτή είναι σημαντική, καθώς συνενώνει πολλά στοιχεία μαζί. Εκτός του ότι ενεργοποιεί μια πληθώρα αισθήσεων του θεατή, ώστε να συλλάβει το πλήρες δρώμενο, συνδυάζει και τόσο ετερόκλητα στοιχεία μεταξύ τους, τα οποία η καλλιτέχνης χαρακτηρίζει ως δομές²³⁶. Το άρωμα, ο κώδικας, ο ανοιχτός δημόσιος χώρος, η εκτός της ρουτίνας χρήση των οχημάτων και του προσωπικού που τα επανδρώνει, συνθέτουν ένα πολυθέαμα. Στόχος είναι η ανατροπή των προσδοκιών και το παιχνίδι του απροσδόκητου με το αναμενόμενο. Η Ζυγούρη με αυτή και με άλλες δράσεις της καταφέρνει να διασαλεύσει την ισορροπία της σύγχρονης καπιταλιστικά δομημένης πόλης και να κλείσει ειρωνικά το μάτι στο παντοδύναμο και απρόσωπο σύστημα. Με τις μικροεπεμβάσεις αυτές καταφέρνει να σταματήσει τον χρόνο, τον μετρήσιμο στις μεταφορές από το ένα σημείο ιδιοτείας στο επόμενο, και να δημιουργήσει πυρήνες ανατροπής²³⁷.

Η γεωγραφία της πόλης και η διεκδυστίνδα ανάμεσα στον δημόσιο και στον ιδιωτικό χώρο θα απασχολήσει και τη Γεωργία Σαγρή. Ήδη από τη δράση της έξω από το πολυτεχνείου, όπου κλείστηκε μέσα σ' ένα κύβο από πλεξιγλάς γυμνή και τυλιγμένη με επιδέσμους και όλα τα παρελκόμενα μιας τέτοιας δράσης, όπως η κατηγορία για προσβολής της δημόσιας αιδούς, μας επαναφέρουν στις αρχικές

²³⁴ Μαρίνος, *Πιθανότητες*, σ. 106.

²³⁵ Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, «Συμμετοχή και παραγωγή νοήματος: Παρεμβατικές δράσεις στη δημόσια σφαίρα», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014, σ. 159-160.

²³⁶ Τζιρτζιλιάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», σ. 58.

²³⁷ Βλ. σχετικά με την ανατροπή: «Γιατί μέσω της εικαστικής δημιουργίας μπορούμε να διαποτίσουμε την καθημερινότητα με την ιλαρότητα, με το ξάφνιασμα που υπόσχεται κάθε παιχνίδι, τα οποία βρίσκονται στους αντίποδες της χρηστικότητας της επιστημονικής διαχείρισης της ζωής. Είναι το ιδανικό μέσο για να ξαναβρεθεί η χαμένη ποιητικότητα της καθημερινότητας που πνίγηκε στη θάλασσα της λογικής», στο MissInformation, *Guerilla installation*, σ. 140.

σκέψεις για την Performance, όταν κάναμε λόγο για την ηθική ευθύνη και την ατιμωρησία. Όταν το καλλιτεχνικό γεγονός τίθεται εκτός της ομπρέλας της τέχνης, δηλαδή του θεσμοθετημένου χώρου έκθεσης, τότε τα πράγματα περιπλέκονται, καθώς δεν γίνεται αποδεκτή κάθε ενέργεια, έτσι εισβάλλοντας στον πραγματικό κόσμο εγκυμονούν και κυρώσεις²³⁸. Τότε βέβαια μπορούμε να μιλάμε για ξεκάθαρη διασάλευση των ορίων και σπάσιμο των στεγανών ζωής και τέχνης. Η παρεμβατική, παρασιτική δράση αποκτά κι άλλες ακτιβιστικές και πολιτικές προεκτάσεις και κατορθώνει να προσεγγίσει τις πραγματικές αντιδράσεις του κόσμου, αφιλτράριστες από το καλλιτεχνικό πλαίσιο. Η δουλειά της Σαγρή σίγουρα κινείται σε αυτή την κατεύθυνση.

Από τις πολυάριθμες, ωστόσο, δράσεις της θα αναφερθούμε σε δύο, στο *Μέσα στη βιτρίνα* και στο *Confession*. Στην πρώτη περίπτωση η καλλιτέχνης μεταφέρει το δωμάτιό της στο εσωτερικό της βιτρίνας ενός καταστήματος στην οδό Σκουφά²³⁹. Η βιτρίνα ως μέσο διαφήμισης και προσέλκυσης της αγοραστικής ζήτησης έχει καθιερωθεί στην σύγχρονη κοινωνία δυτικού τύπου, ακριβώς για να «δείχνει» το περιεχόμενο/εμπόρευμα του καταστήματος. Για τους σκοπούς αυτούς γίνεται ιδιαίτερη μελέτη για το πώς θα στηθούν τα πράγματα και υπάρχουν ειδικοί επαγγελματίες που αναλαμβάνουν το στήσιμο μιας βιτρίνας. Με το να μεταφέρει, όμως, το εσωτερικό του δωματίου της και να κατοικεί μέσα στον χώρο της βιτρίνας η Σαγρή κατορθώνει να παίζει εννοιολογικά σχεδόν με το εσωτερικό άρα και ιδιωτικό. Η καλλιτέχνης τοποθετεί τον εαυτό της ως εμπόρευμα στη βιτρίνα για πώληση και προσελκύει τα βλέμματα των περαστικών και υποψήφιων αγοραστών, κατά έναν τρόπο έτσι καταφέρνει να σατιρίσει και την εμπορευματοποίηση της τέχνης αλλά και το άγχος προώθησης της δουλειάς του καλλιτέχνη. Παρόλα αυτά, αν και τα όρια είναι ορατώς προσπελάσιμα, τίθεται πάντα ως όριο το τζάμι, το οποίο προστατεύει και περιορίζει τη δράση της.

Το παιχνίδι με τις έννοιες θέαμα και θεατής και η πρόσκληση για συμμετοχή θα έχουν πιο δυναμικό χαρακτήρα στην επόμενη performance. Σε αυτήν η Σαγρή επιλέγει 6 θεατές, 3 άνδρες και 3 γυναίκες, οι οποίοι παρακολουθούν την performance κατά μόνας. Στη συνέχεια καλούνται να απαντήσουν σε 3 ερωτήσεις γι' αυτήν μπροστά στην κάμερα. Αφού ολοκληρωθεί και αυτή η φάση, σειρά παίρνουν οι κριτικοί και οι ιστορικοί τέχνης. Αυτοί δεν έχουν δει τη δράση αλλά έχουν τα videos. Εν τέλει το έργο προς έκθεση είναι τα videos με τις μαρτυρίες των θεατών και η συζήτηση των θεωρητικών που περιλαμβάνεται στον κατάλογο της έκθεσης²⁴⁰. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το έργο είναι πως δεν ξέρουμε τι πραγματικά συνέβη. Το καλλιτεχνικό έργο και η φευγαλέα του φύση φτάνουν στα όρια της μυσταγωγικής τελετουργίας και του τέλους της τέχνης, αφού το έργο είναι απόν²⁴¹. Δεν έχουμε

²³⁸ Μαρίνος, *Πιθανότητες*, σ. 232.

²³⁹ *Ο.π.*, σ. 224.

²⁴⁰ Γεωργία Σαγρή, *Confession*, Futura, Αθήνα 2006, σ. 4.

²⁴¹ Απόσπασμα από τη συζήτηση: Τζιρτζιλιάκης: «Η μεσολάβηση, η αφήγηση των ανθρώπων που το είδαν, συνεπώς δεν υπάρχει, μιλάμε για το απόν έργο»... Ζαχαρόπουλος: «Θέλω να πω ότι το “κενό”, όπως το λες, δεν έχει την ελληνική έννοια του “κενού” που σημαίνει “άδειο”. Επειδή μεταφράζουμε πολλές φορές τους όρους, αυτό που λες είναι το “vacant”, λες μάλλον ότι είναι μια ελεύθερη καρέκλα, ας πούμε. Ένα “κενό” με την έννοια του διαθέσιμου χώρου» στο *ό.π.*, σ. 34-35.

αποδείξεις για την ύπαρξη του αλλά αναφορές τρίτων μέσω της μνήμης, αλλά όπως έχουμε αναφέρει ξανά η μνήμη λειτουργεί όπως κι η φαντασία, δηλαδή δημιουργικά. Εν τέλει το έργο είναι το σύνολο των εντυπώσεων και των ιδεών που ο καθένας από αυτούς τους 13 ανθρώπους καταθέτει, με αφετηρία αυτά που ο ίδιος κατέχει ως γνώσεις και με το ερέθισμα από την πλευρά της καλλιτέχνης. Η ίδια υποστηρίζει πως η performance συνεχίζεται και μέσω της ανάγνωσης του καταλόγου, δημιουργώντας μία μαγική αίσθηση γύρω από το μυστήριο της τέχνης, που στην συγκεκριμένη περίπτωση μας θυμίζει τις διαβατήριες τελετές του Turner.

Πολύ κοντά στην αισθητική της δράσης στη βιτρίνα βρίσκεται το environment που δημιούργησε η Φανή Σοφολόγη με τίτλο, το *Δωμάτιο*²⁴². Εκεί μετέφερε στον χώρο το εσωτερικό του δωματίου της μόνο που τα αντικείμενα ήταν κολλημένα στο ταβάνι. Έτσι, ο θεατής για να τα δει έπρεπε να στραφεί προς τα πάνω. Αν και η εγκατάσταση του δίνει την αίσθηση του παράδοξου, όταν κοιτάζει τον εαυτό του στην οθόνη βλέπει το ακριβώς αντίθετο. Η αντιληπτικότητα του ανθρώπου και του εγκεφάλου του διακωμωδούνται και γίνεται φανερό πως τα πράγματα δεν είναι απαραίτητα όπως φαίνονται. Συχνά οι αισθήσεις μας παραπλανούνται, όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση. Επίσης, με τόσο απλό και λιτό τρόπο η καλλιτέχνης μας κάνει να δούμε το θαύμα της τέχνης, δηλαδή μας θυμίζει τη δυνατότητα να παίζουμε με τον κόσμο γύρω μας και να αντιλαμβανόμαστε πως ότι θεωρούμε μόνιμο και σταθερό είναι απλά θέμα θέασης.

Ο Γιώργος Σαπουντζής, τώρα, είναι κι αυτός απόφοιτος από την ΑΣΚΤ με τη διαφορά πως συμμετείχε στο εργαστήριο του Λάππα και όχι της Παπασπύρου, όπως οι τρεις προηγούμενες καλλιτέχνιδες. Οι δράσεις του έχουν κοινά στοιχεία με τις προαναφερθείσες ως προς την αισθητική επιλογή του ανοιχτού χώρου σε πολλές δράσεις, αλλά ο Σαπουντζής κάνει πιο ακραίες και απελευθερωτικές επιλογές. Παραδείγματος χάριν στη δράση με τίτλο *Διάλεξη για το εργαστήριο του Tony Cragg*, ενώ δίνει την αίσθηση πως θα κάνει μία ομιλία, η οποία θα στηρίζεται στις σημειώσεις που έχει φέρει μαζί του, επιλέγει μία παράδοση και απροσδόκητη κίνηση που υπαγορεύεται σαν χορογραφία από τις εικόνες που αυτός παρουσιάζει, η οποία κορυφώνεται με την καταστροφή του ημιτελούς βάζου που κατασκευάζει κατά τη διάρκεια της δράσης σε κατάσταση ντελίριο²⁴³. Η καταστροφή θα επανέλθει και σε άλλες δράσεις του, όπως αυτή στον εθνικό κήπο. Εκεί θα φέρει ένα βάζο και χρωματιστά καλάμια, με τα οποία θα ενώσει τα *αγάλματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη* και στη συνέχεια εισβάλλοντας μέσα στον κήπο θα συνεχίσει την ένωση με το βάζο και μία οθόνη που θα προβάλλει άλλα έργα του. Απότομα και απροσδόκητα θα τραβήξει ένα σκοινί και η εφήμερη εγκατάσταση θα καταστραφεί ολωσδιόλου²⁴⁴. Η καταστροφή είναι η αντίστροφη ιδιότητα του καλλιτέχνη, ο οποίος συνήθως συντελεί στη δημιουργία πραγμάτων και εικόνων. Το παιχνίδι της παρουσίας και της απουσίας δίνει στο έργο μεγαλύτερη ένταση, καθώς εν ριπή οφθαλμού είναι ήδη παρελθόν, όπως και η δράση που το δημιούργησε. Με την καταστροφή δεν οδηγούμαστε στο κενό αλλά στη διαθεσιμότητα, όπως εύστοχα

²⁴² Μαρίνος, *Πιθανότητες*, σ. 270.

²⁴³ *Ο.π.*, σ. 256-257.

²⁴⁴ Τζιρτζιλιάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», σ. 106.

εντοπίζει ο Ζαχαρόπουλος στο έργο της Σαγρή παραπάνω. Η καταστροφή είναι μία λυτρωτική διαδικασία που απελευθερώνει τον καλλιτέχνη αλλά και τον θεατή. Ότι μένει είναι η χειρονομία του καλλιτέχνη που εγγράφηκε προσωρινά στον χώρο και βέβαια το έργο είναι αποτέλεσμα της δράσης του καλλιτέχνη, αλλά όπως αυτό περνά και συλλαμβάνεται από τον ψυχισμό του θεατή.

Στα πλαίσια της εκδήλωσης 7 performances & a conversation θα παρουσιάσει και η Ευαγγελία Μπασδέκη τη δράση με τίτλο *Art Tama*, πλάι στους καλλιτέχνες που προηγήθηκαν²⁴⁵. Σε αυτό θα κάνει μία πορεία γονατιστή από τη Μιχαλακοπούλου έως τη Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το οποίο στεγαζόταν στο Μέγαρο Μουσικής. Το *Art Tama* είναι η μεγαλύτερης εμβέλειας performance που έχει παρουσιάσει η Μπασδέκη μέχρι σήμερα. Στόχος της ήταν να εξερευνήσει την ιερότητα, όπως την ξέρουμε μέσω μιας θρησκευτικής πράξης στα πλαίσια της τέχνης και πως μπορεί αυτή την ιερότητα να την μετουσιώσει σ' ένα δηκτικό σχόλιο για τα όρια της τέχνης και τη θέση του performer μέσα σ' ένα μουσείο. Η πορεία της ήταν αρκετά μεγάλη και δεν έλειψαν και τα μικροσκάνδαλα²⁴⁶. Ο κόσμος που περνούσε τυχαία από το δρόμο και την έβλεπε αναρωτιόταν αν είναι καλά και αν χρειάζεται βοήθεια. Δεν είναι λίγοι αυτοί που αφού ενημερώθηκαν από τους ανθρώπους της διοργάνωσης για το τι συνέβαινε, ακολούθησαν κι αυτοί με θρησκευτική ευλάβεια την performer, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας μικρής πομπής μπροστά στα εμβρόντητα βλέμματα οδηγών και περαστικών.

Πριν φτάσει η πομπή μπροστά από την Αμερικανική πρεσβεία δημιουργήθηκε πρόβλημα, καθώς δεν είχαν ενημερωθεί οι υπεύθυνοι και ο φύλακας αρνήθηκε να επιτρέψει να περάσει η performer. Μετά από αρκετές διαβουλεύσεις θεατών που προηγούνταν της Μπασδέκη, κατάφεραν να περάσει μπροστά από το πεζοδρόμιο της πρεσβείας. Φτάνοντας στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης ζήτησε την άδεια να κατέβει τις σκάλες γονατιστή και αφού της επιτράπη η είσοδος, κατέβηκε και διείσδυσε στο εσωτερικό. Εκεί την περίμενε η επόμενη αντίδραση του κοινού, αυτή τη φορά του μουσείου, το οποίο νιώθοντας αμήχανα ρωτούσε αν ήταν κάποια performance διοργανωμένη από το μουσείο, συνεπώς αν είχε τη βούλα της καλλιτεχνικής αξίας και αν μπορούσε να την παρακολουθήσει αλλά μην δείχνοντας την έκπληξη του έξω κόσμου, καθώς ότι εκτυλίσσεται μέσα σε έναν χώρο τέχνης θεωρείται τέχνη²⁴⁷. Η καλλιτέχνης έκατσε για περίπου ένα τέταρτο της ώρας σε στάση προσευχής κι έπειτα σηκώθηκε να φύγει και συνειδητοποίησε πως ο κόσμος που την είχε ακολουθήσει την περίμενε απ' έξω. Βλέπουμε πάλι τη σαγηνευτική ικανότητα του καλλιτέχνη να κεντρίζει το βλέμμα και να δημιουργεί συναισθήματα με τις δράσεις του.

Το πιο συναρπαστικό κομμάτι, όμως, αυτής της performance είναι πως όταν την παρουσίασε στην Αγγλία, οι αντιδράσεις του κόσμου ήταν πολύ διαφορετικές. Εκεί, η λέξη *tama* δεν σήμαινε τίποτε και μία γυναίκα πεσμένη στα τέσσερα έφερε μόνο σεξουαλικούς συνειρμούς. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τα όσα εκτυλίχθηκαν κατά τη διάρκεια της performance, όπου τη σταμάτησαν ή προσπάθησαν να την εμποδίσουν πολλές φορές ομάδες ανδρών είτε τραβώντας της τα πόδια είτε τοποθετώντας κούτες

²⁴⁵ Ο.π., σ. 96.

²⁴⁶ Αντωνιάδου, «Συμμετοχή και παραγωγή νοήματος», σ. 153-159.

²⁴⁷ Τζιρτζιλιάκης, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», σ. 58.

πάνω της είτε ξαπλώνοντας μπροστά της, ώστε να αναγκαστεί να περάσει από πάνω τους είτε ακόμα παίρνοντας σεξουαλικές πόζες. Αυτά τα γεγονότα αντί να εμποδίσουν την performer την ενδυνάμωσαν για να συνεχίσει μέχρι τέλους. Αυτή η δράση δείχνει την αγωνία του καλλιτέχνη να «μπει» στο μουσείο, άρα και στην Ιστορία της τέχνης αλλά με μία τελείως παρωδιακή διάθεση. Η ιερότητα του τάματος, η παρωδία του τι είναι τέχνη και τι όχι, η πολλαπλή συμμετοχή του κοινού και φυσικά η παρεμβατική κίνηση μέσα στην πόλη αναδεικνύουν αυτή τη δράση σε κορυφογραμμή αυτής της περιδιάβασης.

Πριν κλείσουμε αυτή την σύντομη αναφορά στη δράση της Μπασδέκη αλλά και το κεφάλαιο για την ελληνική τέχνη μέχρι σήμερα, θα κάνουμε μία αναφορά στην performance με τίτλο *The silence of the monkeys*, την οποία παρουσίασε η καλλιτέχνης στην γκαλερί ΑΔ, το 2015. Η Μπασδέκη για πρώτη φορά συνειδητοποιεί τη θέση του ανθρώπου πια και όχι του πολίτη που ήταν ο άξονας της στις μέχρι τώρα performance της. Ο άνθρωπος όμως που καταστρέφει τη φύση και που πρέπει να ευαισθητοποιηθεί για την καταστροφή που έχει επιφέρει η παρουσία του στον πλανήτη και οι συνέπειες που μπορεί αυτές να έχουν στο μέλλον. Σιωπώντας καλλιτεχνικά για περίπου 10 χρόνια ενδοσκοπεί και αφουγκράζεται τον εσωτερικό της κόσμο και μετά το σοκ του θανάτου, αντιλαμβάνεται τους ήχους της φύσης που μέχρι τότε δεν είχε παρατηρήσει. Ο κύκλος της ζωής γίνεται γι' αυτήν απτός και θέλει μέσα από τη δουλειά της να προσφέρει στη φύση συμβολικά για όσα της έχει δώσει και να αποτίσει φόρο τιμής στον νεκρό και να συνδεθεί μαζί του. Η φύση γίνεται ο διάλογος του κόσμου των ζωντανών με το επέκεινα.

Για να εικονίσει αυτή την αναζήτηση φυτεύει κατά κυριολεξία στα μαλλιά της σπόρους, οι οποίοι μεγαλώνουν με τη θερμότητα που αναδύει το σώμα της και με τους φυσικούς χυμούς των μαλλιών της. Για να σταθούν οι σπόροι χρησιμοποιεί ένα δίχτυ. Το πιο δύσκολο κομμάτι ήταν οι μετακινήσεις της έξω από το σπίτι και ο ύπνος. Τεχνικά δεν γίνεται να λούσει τα μαλλιά της ή να κοιμηθεί αναπαυτικά γιατί διαφορετικά θα καταστρέφονταν οι σπόροι. Επίσης, οι έντονες αλλαγές στις συνθήκες θερμοκρασίας ή ο αέρας μπορεί να έβλαπταν τους βλαστούς γι' αυτό περιόρισε τις μετακινήσεις της και χρησιμοποιούσε γι' αυτές μαντήλι στο κεφάλι. Στην γκαλερί υπήρχε φωτογραφικό υλικό, το οποίο παρουσίαζε τη σταδιακή ανάπτυξη των φυτών και η καλλιτέχνης στεκόταν παραδίπλα περιμένοντας αν θα την πλησιάσει κανείς και να δει τι θα της πει. Οι αντιδράσεις ήταν χλιαρές. Η Ευαγγελία θα κόψει τα μαλλιά της, τα οποία εκτίθενται στη γκαλερί για να μην τραυματίσει τους βλαστούς με τη βίαιη αποκόλλησή τους από το κεφάλι της. Έτσι, το έργο της θα συνεχίζει να ζει και χωρίς αυτήν, όπως κάθε έργο τέχνης!

Επίλογος

Και κάπως έτσι φτάσαμε στο τέλος. Φυσικά, το τέλος είναι μόνο η αρχή μιας καινούριας περιπέτειας μέσα στην έρευνα και την χαρτογράφηση της ελληνικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας, η οποία βρίσκεται εν εξελίξει και κάθε μέρα κομίζει νέους καρπούς. Ενώσω γράφεται αυτή η εργασία στην Ελλάδα συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα, όπως η άφιξη της Abramović και η συνεργασία της με το μουσείο Μπενάκη αλλά και η διοργάνωση της documenta στην Αθήνα. Όλα αυτά μπολιάζουν το έδαφος και θα δώσουν νέες προοπτικές, καθώς η ελληνική τέχνη κάνει για άλλη μια φορά άνοιγμα προς τα έξω, μόνο που αυτή τη φορά οι ξένοι καλλιτέχνες έρχονται στην Ελλάδα και όχι το αντίστροφο. Η εγγύτητα βέβαια των γεγονότων δυσχεραίνει τη δυνατότητα ενσωμάτωσης του υλικού στην παρούσα εργασία. Η τέχνη της Performance απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό και σε αυτό συμβάλει δυναμικά η προώθηση μέσω των social media και η παρουσία νέων καλλιτεχνών που πειραματίζονται και οργανώνουν δράσεις σε όλη την Αθήνα αλλά και την επαρχία. Η τέχνη της Performance αν και υπέστη τριγμούς, όπως είδαμε στην μεταπολιτευτική Ελλάδα, κατέφερε να βρει το ρυθμό της και σήμερα είναι αρκετά δυναμική η παρουσία της, όπως απέδειξε η πρόσφατη εβδομάδα Performance στην Ιταλία, τα πρακτικά της οποίας αναμένουμε.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως το είδος της Performance αν και ήρθε στην Ελλάδα σαν απόηχος του εξωτερικού και της ανάμιξης Ελλήνων καλλιτεχνών με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, κατάφερε να ριζώσει και να αναπτύξει μία δική του ντόπια κοινότητα δημιουργών και κοινού, η οποία μετρά πάνω από σαράντα χρόνια πορείας. Αυτή η πορεία δεν ήταν εύκολη και η καθιέρωση ακόμα δεν έχει ολοκληρωθεί αλλά ήδη η αποδοχή της γενιάς του '60 και του '70 έχει πραγματοποιηθεί μέσα από τη θεσμική οργάνωση αναδρομικών εκθέσεων, συνεδρίων, ημερίδων και τη συγγραφή διδακτορικών διατριβών, οι οποίες υπήρξαν φάροι και για την παρούσα ανασκόπηση.

Όσον αφορά, τώρα, το αίνιγμα του είναι η Performance art, χωρίς να μπορούμε να την ορίσουμε, απελπισμένοι σχεδόν, θα λέγαμε πως είναι μία τέχνη που ιστορικά ξεκινά από τα εικαστικά και στην πορεία εξελίσσεται στηριζόμενη στα υλικά των παραστατικών τεχνών για να αρθρώσει τον δικό της μοναδικό λόγο. Αλλιώς θα την χαρακτηρίζαμε παραθεατρικό είδος τέχνης μίας και η σχέση του Α που παρακολουθεί τον Β παραμένει ζωντανή, όμως εδώ κρύβεται η διαφορά, καθώς ο Β δεν υποδύεται τον Γ αλλά είναι. Το αίτημα για αλήθεια είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό είτε κάνουμε λόγο για video performances είτε για live performances. Μα πάνω από όλα αυτά, η Performance είναι η τέχνη του παροντικού χρόνου. Συμβαίνει, σημαίνει και χάνεται. Και άυλη καθώς είναι, διαφεύγει της ολικής καταγραφής και αναπαράστασης.

Βιβλιογραφία

- Abramović Marina, Kaplan James, *Περνώντας από τοίχους*, μτφ. Αφροδίτη Γεωργαλιού, Ροπή, Θεσσαλονίκη 2016.
- Αδαμοπούλου Αρετή, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη: εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2000.
- Αδαμοπούλου Αρετή, «Εισαγωγή στην Ιστορία της performance», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014.
- Αλεξάκη Ευγενία, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2015.
- Αντωνιάδου Αλεξάνδρα, «Συμμετοχή και παραγωγή νοήματος: Παρεμβατικές δράσεις στη δημόσια σφαίρα», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014.
- Αραπίνης Παντελής, «Περί πολιτικής τέχνης», στο Θανάσης Μουτσόπουλος, Παντελής Αραπίνης, *Όταν η αντι-κουλτούρα συναντά την κοινωνία, Από τον Τσαρούχη στον Καφούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015.
- Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013.
- Αρώνη Μαρία, *Βλάσης Κανιάρης*, στη σειρά: Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί, τ. 09, Τα Νέα, Αθήνα 2009.
- Αστικό κενό, *Δράσεις 1998-2006*, Αστικό κενό/Futura, Αθήνα 2007.
- Βακαλό Ελένη, *Μετά την αφαίρεση. Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. 4, Κέδρος, Αθήνα 1985.
- Butler Judith, *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γιώργος Καραμπέλας, εισ. & επιμ. Βενετία Κάντσα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.
- Γερογιάννη Ειρήνη Δ., «Η έκθεση “Περιβάλλον – Δράση” και η πλαισίωση της περφόρμανς στην Ελλάδα ως “πρωτοπορίας”», αδημοσίευτη ανακοίνωση στην ημερίδα με τίτλο: *Δράσεις και Αντι-δράσεις στο Ελληνικό Καλλιτεχνικό Πεδίο. Έρευνα και Προβληματισμοί για την Περφόρμανς στην Ελλάδα*, στα πλαίσια το 4^{ου} φεστιβάλ Περφόρμανς στη Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης που παρουσιάστηκε στις 3 Ιουλίου 2015. Σε ηλεκτρονική μορφή στο: www.academia.edu/18625521/ Η έκθεση «Περιβάλλον-Δράση».
- Γερογιάννη Ειρήνη Δ., *Η περφόρμανς στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '70*, (διδακτορική διατριβή), Α.Π.Θ., Θεσ/νίκη 2017.
- Γκότση Γλαύκη, «Πολιτική του σώματος και φεμινισμός: ο ρόλος της γυναικείας performance τη δεκαετία του '70», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014.
- Cardullo Bert, Knopf Robert επιμ., *Theater of the avant-garde 1890-1950: a critical anthology: part two: pataphysical theater*, Yale university press, New Haven 2001.
- Carlson Marvin, *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. εισ. επιμ. Ελευθερία Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα 2014.
- Δαββέτας Δημοσθένης, *Μαρίνα Αμπράμοβιτς, η καλλιτέχνης είναι εδώ*, Τόπος, Αθήνα 2014.

- Δημητρακάκη Άντζελα, «Στοιχεία μιας Μυστικής Ιστορίας. Γυναίκες, τέχνη και φύλο στην σύγχρονη Ελλάδα», στο Σωτήρης Μπαχτσετζής επιμ., *Women only, Ελληνίδες Εικαστικοί από την συλλογή Μπέτσιου*, Futura, Αθήνα 2008.
- Genova Giorgio Di, «Ιδιώματα του χθες και του σήμερα», ανατύπωση στο Θόδωρος, *Γλύπτης, Αφιέρωμα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art: from futurism to the present*, 3^η εκδ., Thames & Hudson, London 2014.
- Θόδωρος, «Γλώσσα του σώματος: Ποιο σώμα; Σώμα σαν θέαμα ή σώμα ως ενέργεια;», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, , Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014.
- Jomaron Jacqueline, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τ. 2: 1914-1940, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2009.
- Καζάζη Σοφία, «Άρης Προδρομίδης», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981.
- Κοσκινά Κατερίνα, «ORLAN. Μικρή ανασκόπηση του έργου μιας πρωτοπόρου», στο Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Κλεονίκη Χριστοφορίδου, *Performance Festival*, Κατάλογος στα πλαίσια της 3^{ης} Μπιενάλε σύγχρονης τέχνης Θεσ/νίκης, Θεσ/νίκη 2011.
- Μαρίνος Χριστόφορος επιμ., *Πιθανότητες, συνεντεύξεις με νέους Έλληνες καλλιτέχνες*, Futura, Αθήνα 2006.
- MissInformation, *Guerilla installation, ταχύτητα, δημόσιος χώρος και η τέχνη της παρενόχλησης*, Futura, Αθήνα 2011.
- Μιχαλά Νίκη Χαλκιαδάκη, *Φουτουρισμός – Ντανταϊσμός – Σουρεαλισμός στο θέατρο*, (Σημειώσεις Μαθήματος), ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014.
- Μουτσόπουλος Θανάσης, «Σκατά, Παντελή...», στο Θανάσης Μουτσόπουλος, Παντελής Αραπίνης, *Όταν η αντι-κουλτούρα συναντά την κοινωνία, Από τον Τσαρούχη στον Καφούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015.
- Μπωντριγιάρ Ζαν, *Η καταναλωτική κοινωνία*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005.
- Lichte Erika Fischer, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζουλή, εισ. & επιμ. Πλάτωνας Μαυρομούστακος, Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Ξύδης Αλέξανδρος, «Νίκος Ζουμπούλης Τίτσα Γραικού», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981.
- Παπαδημητρίου Άγγελος, *Η συχωρεμένη*, Μουσείο Βορρέ, Παιανία 2014.
- Παπαϊωάννου Γιάννης Γ., «Ήχος, Φως, Χρώμα», ανατύπωση στο Ευγενία Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2015.
- Παπακωνσταντίνου Ειρήνη, «Περιπτώσεις επιμελητικών προσεγγίσεων και πρακτικών στην τέχνη της performance», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now v. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014.
- Παπακωνσταντίνου Λήδα, *Εις το Όνομα. In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007.

- Παπακωνσταντίνου Λήδα, *Forever = Για πάντα*, στο Ελένη Σαρόγλου επιμ., κατάλογος έκθεσης, Cube Art editions, Αθήνα 2009.
- Παπακωνσταντίνου Λήδα, «Σώμα εντός-εκτός», στο Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος, Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Β' 1960-2009, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2010.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση, Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.
- Petruzzelli Giusy, «Θόδωρος: μια γέφυρα ανάμεσα σε Ελλάδα και Ευρώπη», ανατύπωση στο Θόδωρος, *Γλύπτης, Αφιέρωμα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.
- Πεφάνης Γιώργος, *Σκηές της θεωρίας: ανοιχτά πεδία στη θεωρία & την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Ρηγοπούλου Πέπη, *Το σώμα από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2008.
- Σαγρή Γεωργία, *Confession*, Futura, Αθήνα 2006.
- Sade Marquis de, *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*, μτφ. Πέτρος Παπαδόπουλος και Τάκης Θεοδωρόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 1997.
- Σαρόγλου Ελένη επιμ., *Leda Parakonstantinou/Λήδα Παπακωνσταντίνου: performance, film, video 1969-2004*, Cube Art editions, Αθήνα 2005.
- Schechner Richard, *Θεωρία της επιτέλεσης*, επιστ. επιμ. Μαγδαληνή Ζωγράφου, Φίλιππος Φιλίππου, Τελέθριον, Αθήνα 2006.
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Στάθης Λογοθέτης», στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον – Δράση, Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, Εταιρία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, Αθήνα 1981.
- Στεφανίδης Μάνος, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τ. Β', Μίλητος, Αθήνα 2001.
- Στεφανίδης Μάνος, *Μικρή πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Β' έκδοση συμπληρωμένη, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Στεφανίδης Μάνος, *Βλάσης Κανιάρης, Γενέθλιον*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.
- Στεφανίδης Μάνος, *Μια ιστορία της ζωγραφικής*, 5^η εκδ. συμπληρωμένη, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008.
- Στεφανίδης Μάνος, «Άγγελος Παπαδημητρίου, requiem για εχθρούς και φίλους», στο Άγγελος Παπαδημητρίου, *Η συχωρεμένη*, Μουσείο Βορρέ, Παιανία 2014.
- Ταμπάκη Άννα, *Περί νεοελληνικού διαφωτισμού: ρεύματα ιδεών & διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Ergo, Αθήνα 2004.
- Τζιρτζιλιάκης Γιώργος επιμ., *Π+Π=Δ, Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80, Επιλογές από το "Δεσμό"*, ίδρυμα ΔΕΣΤΕ/ Futura, Αθήνα 1999.
- Τζιρτζιλιάκης Γιώργος, «Επανασυνδυασμοί του σώματος», στον κατάλογο της έκθεσης Locus Athens επιμ., *7 performances & a conversation*, Locus Athens / Futura, Αθήνα 2006.
- Τζιρτζιλιάκης Γιώργος, *Υπο-νεωτερικότητα και εργασία του πένθους, η επίρεια της κρίσης στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2014.
- Τσαντσάνογλου Μαρία, «Διπλή μνήμη», στο Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Εις το Όνομα. In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007.

- Τσιάρα Συραγώ, « Για μια ανατρεπτική εννοιολόγηση του ιερού», στο Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Εις το Όνομα. In the name of*, Συραγώ Τσιάρα επιμ., κατάλογος έκθεσης, Κέντρο σύγχρονης τέχνης, Θεσ/νίκη 2007.
- Τσιάρα Συραγώ, «Λήδα Παπακωνσταντίνου. Performance. Για πάντα», στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now ν. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014.
- Χονδρός Θανάσης, Κατσιάνη Αλεξάνδρα, «Καλέ, τι κάνουν αυτοί;» στο Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου επιμ., *Performance Now ν. 1: επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Ίων, Αθήνα 2014.
- Χονδρός Θανάσης, Κατσιάνη Αλεξάνδρα, «Performance πριν και μετά», στα πρακτικά διημερίδας: Αρετή Αδαμοπούλου επιμ., *Η γλώσσα του σώματος - σημειώσεις για την performance*, Σχολή Καλών Τεχνών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014.
- Χονδρού Δανάη, *Εικαστικές Δράσεις*, Απόπειρα, Αθήνα 2006.