


ISBN: 978-960-233-213-9

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ | ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ





επιμέλεια
Αρετή Αδαμοπούλου

**Η γλώσσα του σώματος
Σημειώσεις για την performance**

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Ιωάννινα 2014

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

ΕΚΔΟΣΗ

Επιμέλεια έκδοσης
Αρετή Αδαμοπούλου

Συγγραφείς

Αρετή Αδαμοπούλου
Θόδωρος (Παπαδημητρίου)
Κώστας Μπασάνος
Ομάδα Non Grata
Ειρήνη Παπακωνσταντίνου
Λήδα Παπακωνσταντίνου
Θανάσης Χονδρός - Αλεξάνδρα Κατσιάνη

Σχεδιασμός – καλλιτεχνική επιμέλεια έκδοσης
Ιωάννα Σουρούδη

Μεταφράσεις (αγγλικά προς ελληνικά)

Αρετή Αδαμοπούλου

Γλωσσική επιμέλεια

Αρετή Αδαμοπούλου

Φωτογραφία εξωφύλλου:

Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Pregnant Performance*,
αμφιθέατρο του Maidstone College of Art, Ηνωμένο Βασίλειο, 1970.

ISBN: 978-960-233-213-9

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ | Σχολή Καλών Τεχνών
Ιωάννινα 2014

ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ PERFORMANCE
(Ιωάννινα, 7-8 Απριλίου 2014)

Οργάνωση - συντονισμός

Αρετή Αδαμοπούλου
Κώστας Μπασάνος

Συμμετέχοντες

Αρετή Αδαμοπούλου
Θόδωρος (Παπαδημητρίου)
Ομάδα Non Grata
Ειρήνη Παπακωνσταντίνου
Λήδα Παπακωνσταντίνου
Θανάσης Χονδρός - Αλεξάνδρα Κατσιάνη

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με τον ν. 100/1975. Επίσης, απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

Οι φωτογραφίες έργων του γλύπτη Θόδωρου, της Λήδας Παπακωνσταντίνου και των Αλεξάνδρας Κατσιάνη και Θανάση Χονδρού προέρχονται από το προσωπικό αρχείο των καλλιτεχνών. Οι φωτογραφίες των έργων από το Φεστιβάλ Performance Θεσσαλονίκης προέρχονται από το αρχείο του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης που διοργανώνει το Φεστιβάλ. Ευχαριστούμε τους καλλιτέχνες για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφιών των έργων τους και την Ειρήνη Παπακωνσταντίνου για τις φωτογραφίες από το Φεστιβάλ.

Για οποιοδήποτε είδος αναπαραγωγής τους και για δικαιώματα χρήσης, παρακαλούμε απευθυνθείτε στους καλλιτέχνες και στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

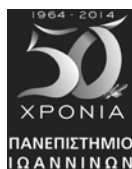
Οι φωτογραφίες των έργων στα κείμενα της Αρετή Αδαμοπούλου και του Κώστα Μπασάνου προέρχονται από ιστοσελίδες ανοιχτής πρόσβασης στο διαδίκτυο. Για οποιαδήποτε είδος αναπαραγωγής τους και για δικαιώματα χρήσης, παρακαλούμε απευθυνθείτε στους νόμιμους δικαιούχους.

Η έκδοση αυτή διατίθεται δωρεάν και δεν έχει κερδοσκοπικό χαρακτήρα.





© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Περιεχόμενα

006 Χαιρετισμός του Κοσμήτορα
007 Γεώργιου Δ. Καψάλη

008 Αρετή Αδαμοπούλου
010 Προλεγόμενα στην έκδοση

011 Αρετή Αδαμοπούλου
038 Εισαγωγή στην ιστορία της
performance

039 Κώστας Μπασάνος
045 Μακάρι να ήμουν εκεί.
Σημειώσεις για την *specificity* της
performance.

046 Ειρήνη Παπακωνσταντίνου
057 Το Φεστιβάλ *Performance*
Θεσσαλονίκης και οι επιμελητικές
προσεγγίσεις που προϋποθέτει

058 Θανάσης Χονδρός -
069 Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Performance, πριν και μετά

070 Λήδα Παπακωνσταντίνου
089 Σώμα εντός - εκτός

090 Θόδωρος, γλύπτης
119 Γλώσσα του σώματος: Ποιο
σώμα; Σώμα σαν θέαμα ή σώμα
ως ενέργεια;

120 Ομάδα NON GRATA
125 Σχετικά με το έργο μας

126 Φεστιβάλ / Μπιενάλε
126 για την *performance*

127 Επιστημονικά περιοδικά
127 για την *performance*

128 Βιβλιογραφία
129 για την *performance*

Χαιρετισμός του Κοσμήτορα

Το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων γιορτάζει εφέτος τα πενήντα χρόνια λειτουργίας του και η Σχολή Καλών Τεχνών του Ιδρύματος πρωτοστατεί σε μια σειρά εκδηλώσεων, που διακρίνονται για την ποιότητα και το ουσιαστικό τους περιεχόμενο. Θεωρώ ότι ο στόχος μιας σύγχρονης Σχολής Καλών Τεχνών δεν είναι μόνο να παρέχει υψηλού επιπέδου εκπαίδευση στους φοιτητές της, αλλά και να διδάσκει μέσω της εξωστρέφειας του εκπαιδευτικού προσωπικού και των επαφών που καλλιεργεί είτε με άλλα γνωστικά πεδία είτε με άλλους τομείς παραγωγής γνώσης και πολιτισμού. Στην περίπτωση της Σχολής μας, αυτός ο στόχος επιδιώκεται με συνέπεια και σταθερούς ρυθμούς, καθώς διευρύνουμε τον κύκλο των δράσεών μας με μια σειρά εκθέσεων του καλλιτεχνικού έργου των μελών ΔΕΠ στη Δημοτική Πινακοθήκη Ιωαννίνων και μια σειρά εκδηλώσεων και διαλέξεων στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Στην παρούσα έκδοση δημοσιεύονται οι εισηγήσεις που παρουσιάστηκαν στο διήμερο αφιέρωμα στην performance art, στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών της Σχολής στις 7-8 Απριλίου 2014. Το αφιέρωμα ξεκίνησε από τη σκέψη ότι η γνωριμία των φοιτητών μας με τα σύγχρονα εικαστικά είδη δεν αρκεί μόνο να γίνεται στα εργαστήρια και στις αίθουσες διαλέξεων, αλλά θα πρέπει να καλλιεργείται και μέσω της επαφής τους με τους εικαστικούς δημιουργούς, που υπηρετούν τα είδη αυτά, εκτός του ακαδημαϊκού χώρου. Με τον τρόπο αυτό έρχονται στο προσκήνιο και συζητούνται οι πρακτικές και θεωρητικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ενεργός σύγχρονος καλλιτέχνης, θίγονται όψεις της δημιουργικής διαδικασίας που δεν μπορούν να αναδειχθούν σε συνθήκες εργαστηρίου και παρουσιάζονται με μεγαλύτερη σαφήνεια οι πραγματικές πτυχές της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στο πλαίσιο αυτό, επιλέξαμε την performance, επειδή είναι είδος που δεν διδάσκεται στην Ελλάδα σαν αυτοδύναμο εργαστήριο στις Σχολές Καλών Τεχνών, παρότι αρκετοί καλλιτέχνες την υποστηρίζουν με το έργο τους, ενώ ενδιαφέρει και αρκετούς φοιτητές μας.

Το αφιέρωμα στην performance ξεκίνησε με εκρηκτικό τρόπο, με τη διάλεξη και την παρουσίαση ενός έργου της ομάδας νέων εικαστικών Non Grata, που σαν σύγχρονοι νομάδες περιπλανώνται ανά την υφήλιο, παρουσιάζοντας τα έργα τους σε ποικίλες περιστάσεις και συμφραζόμενα. Κορμό του αφιερώματος αποτέλεσαν οι εισηγήσεις στην ημερίδα που ακολούθησε και οι οποίες δημοσιεύονται στον συγκεκριμένο τόμο. Είχαμε την τιμή να φιλοξενήσουμε τους πλέον καταξιωμένους δημιουργούς που ασχολήθηκαν στην Ελλάδα με το συγκεκριμένο εικαστικό είδος: τον γλύπτη Θόδωρο, τη Λήδα Παπακωνσταντίνου και τους Θανάση Χονδρό και Αλεξάνδρα Κατσιάνη.

Κρίναμε σκόπιμο να προχωρήσουμε στη δημοσίευση των εισηγήσεων του αφιερώματος σε μια ηλεκτρονική έκδοση που θα διατίθεται από την ιστοσελίδα της Σχολής, έτσι ώστε όποιος ενδιαφέρεται για την τέχνη να έχει πρόσβαση σε αυτήν.

Κλείνοντας, επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά τον Λέκτορα Κώστα Μπασάνο και την Επίκουρη Καθηγήτρια Αρετή Αδαμοπούλου του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης για τον συντονισμό και την οργάνωση του διήμερου αφιερώματος. Στην κ. Αδαμοπούλου ανήκει και η συνολική ευθύνη της επιμέλειας της παρούσας έκδοσης.

Εύχομαι και ελπίζω το εγχείρημα αυτό να επιτύχει τον στόχο του και να βρει ευδόκιμη συνέχεια.

Ο Κοσμήτορας
της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Γεώργιος Δ. Καψάλης
Καθηγητής
Αντιπρύτανης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Αρετή Αδαμοπούλου

Προλεγόμενα στην έκδοση

Το παρόν βιβλίο είναι το υλικό τεκμήριο μιας διημερίδας που οργανώσαμε με τον συνάδελφο και φίλο Κώστα Μπασάνο, στις 7 και 8 Απριλίου 2014, στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, με τίτλο *Η γλώσσα του σώματος. Σημειώσεις για την performance*. Η διημερίδα υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών και εντάχθηκε στους εορτασμούς για τα πενήντα χρόνια του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Θεωρούμε ότι η διημερίδα είχε εξαιρετικά θετικά αποτελέσματα στην εκπαιδευτική διαδικασία. Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει τις εισηγήσεις που παρουσιάστηκαν στη διάρκειά της, επιμελημένες έτσι ώστε να μετατρέπουν τον προφορικό λόγο σε γραπτό και επεκτεταμένες όσο χρειάζεται για να ολοκληρώνουν τις σκέψεις που αναπτύχθηκαν.

Προσκαλέσαμε -και είμαστε ευγνώμονες που ανταποκρίθηκαν- καλλιτέχνες που ήταν πρωτεργάτες του είδους στην Ελλάδα. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο υπήρξαν εξαιρετικά ανατρεπτικοί και καιρικοί στις εικαστικές παρεμβάσεις τους, αλλά και στη ζωή τους. Σε προσωπικό επίπεδο, ήταν μεγάλη τιμή για μένα να συνομιλώ με ανθρώπους, το έργο των οποίων είναι το αντικείμενο της έρευνάς μου. Θεωρώ ότι ο γλύπτης Θόδωρος (1931), η Λήδα Παπακωνσταντίνου (1945) και η Μαρία Καραβέλα (1938-2012) συνιστούν, στην ουσία, την ιστορία της performance στην Ελλάδα. Στην ιστορία αυτή εγκεντρίστηκαν, με συνέπεια και ήθος, οι νεότεροι Θανάσης Χονδρός (1953) και Αλεξάνδρα Κατσιάνη (1954). Το να εξετάζω με τα μεθοδολογικά εργαλεία της ιστορίας της τέχνης έργα που παράγονται συγχρονικά, αποτελεί για μένα μια ιδιαίτερη επιστημονική συνθήκη και σημαντική πρόκληση. Ταυτόχρονα, είναι ένα ευρύτερο σύμπωμα της μεταπολεμικής τέχνης και της ιστορίας της το γεγονός ότι ιστορικοί της τέχνης -ειδικά τα τελευταία τριάντα χρόνια- ασχολούνται, ερευνούν και ερμηνεύουν τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή. Αυτό είναι κάτι που δεν συνέβαινε νωρίτερα και πιθανόν επιβάλλεται από τις συνθήκες παραγωγής και έκθεσης της σύγχρονης τέχνης.

Στο κείμενό μου επιχείρησα όχι να διαγράψω μια γραμμική ιστορία για την performance, αλλά να φωτίσω σημαντικές στιγμές στην εξέλιξή της στον δυτικό κόσμο. Ανέλυσα ιδιαίτερα τη σχέση της performance με άλλα συγγενικά είδη που αναπτύχθηκαν ομόχρονα (happening, body art, εγκαταστάσεις κλπ) και σε μεγαλύτερη έκταση τους δεσμούς της με την εννοιολογική τέχνη στις ΗΠΑ. Διαχώρισα το πεδίο δράσης των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών από το σύγχρονο, το οποίο θεωρώ ότι αποτελεί έναν ξεχωριστό χώρο μελέτης εξαιτίας των διαφορετικών συνθηκών στις οποίες αντιδρούν οι καλλιτέχνες. Πολλά δεδομένα έχουν διαφοροποιηθεί σήμερα από την επαναστατική δεκαετία του 1960, οπότε εμφανίστηκαν οι πρώτες performances. Ενώ το είδος διακήρυσε τότε την ανεξαρτησία του από τους φορείς της αγοράς και τη γενικότερη εμπορευματοποίηση των πάντων και ευαγγελιζόταν μια τέχνη που θα είναι για όλους και από όλους, σήμερα εντάσσεται σε σημαντικές συλλογές και αποτελεί έκθεμα σε μουσειακό πλαίσιο. Οι μετατοπίσεις αυτές δηλώνουν ουσιαστικές αλλαγές στην αντίληψη των καλλιτεχνών, αλλά και των συλλεκτών και των εκθεσιακών φορέων.

Ο Κώστας Μπασάνος πραγματεύεται την εφήμερη φύση της performance. Όντας ένας δρων σύγχρονος καλλιτέχνης, που χρησιμοποιεί εν μέρει την performance στην εικαστική πρακτική του, εκφράζει έναν προβληματισμό που αφορά στις ιδιαιτερότητες του είδους και στον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε. Η στενή συσχέτιση της performance με το ανθρώπινο σώμα αποτελεί, από τις αρχές του είδους μέχρι τις μέρες μας, μια σταθερά αναφοράς. Το ίδιο σταθερό παραμένει το γεγονός ότι μια performance

συμβαίνει σε συγκεκριμένο χωροχρόνο και αποτελεί μια εμπειρία όμοια με εκείνες που έχουμε στην καθημερινότητα. Από την πλευρά αυτή, κάθε έργο performance αποτελεί ένα μοναδικό γεγονός, συνδεδεμένο άρρηκτα με τον τόπο και τις συνθήκες παρουσιάσής του και, κατά συνέπεια, δεν μπορεί να επαναληφθεί. Το μόνο που μπορεί να μεταφερθεί (κυριολεκτικά και μεταφορικά) και άρα να διατηρηθεί, ισχυρίζεται ο Μπασάνος, είναι η καταγραμμένη σε άλλα μέσα μορφή του, η οποία αποτελεί και τον μόνο υστερόχρονο τρόπο ύπαρξης του έργου.

Η Ειρήνη Παπακωνσταντίνου παρουσιάζει τις αρχές με τις οποίες δομείται το Φεστιβάλ Performance Θεσσαλονίκης και τις δράσεις του. Μέσα από το κείμενό της και τις απαντήσεις στις ερωτήσεις που της έθεσα, υπογραμμίζει τη σημασία παρόμοιων διοργανώσεων στην αποδοχή του είδους από το κοινό και στη διάδοσή του. Σχετικά με το συγκεκριμένο Φεστιβάλ, η Παπακωνσταντίνου τονίζει τον δυναμικό χαρακτήρα της διοργάνωσης και τη σημασία του για την πόλη της Θεσσαλονίκης. Στόχος του Φεστιβάλ θεωρείται η ενεργή ανάμιξη των έργων με την καθημερινή ζωή της πόλης. Έτσι, με την αξιοποίηση ιστορικών μνημείων και αρχαιολογικών χώρων της πόλης για τις σύγχρονες εκδηλώσεις δημιουργείται μια γέφυρα επικοινωνίας του παρόντος με την ιστορία. Παράλληλα, η συνεργασία με πιο πειραματικούς χώρους τέχνης ή με αγοραίους χώρους εξυπηρετεί τόσο τους σκοπούς του Φεστιβάλ όσο και την προβολή της τοπικής σκηνής.

Οι Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη παρουσιάζουν τις αντιλήψεις τους για την performance, με αναφορές σε έργα τους από όλη την εικαστική τους πορεία. Η περίπτωση τους είναι ιδιαίτερη: παρακολούθησαν ανθρωπιστικές σπουδές και όχι εικαστικές, και η σττροφή τους στην τέχνη ήταν μια ουσιαστική πολιτική πράξη. Επειδή ήταν εκπαιδευτικοί και συναναστρέφονταν εφήβους, των οποίων την προσοχή έπρεπε να κερδίσουν προς όφελος της μάθησης, η performance ήταν για αυτούς μια στρατηγική που ήδη είχαν υιοθετήσει στην καθημερινότητά τους. Την επεξέτειναν φυσικά, όπως ζει κανείς με φυσιολογικούς όρους, και στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο. Χωρίς στοχεύσεις κέρδους ή εικαστικής σταδιοδρομίας, ενέπλεκαν και άλλους στις ποικίλες δράσεις τους και επιχειρούσαν να προβληματίσουν και να κινητοποιήσουν μέσω του χιούμορ, της εύστοχης ειρωνείας, των ανατρεπτικών ιδεών και της ανθρώπινης επαφής.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου είναι από τις πρώτες καλλιτέχνιδες στην Ελλάδα που ενέταξαν την performance στο έργο τους. Έχει πολύχρονη θητεία στον χώρο, πολυάριθμες παρουσιάσεις και υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία για το έργο της. Η εισήγησή της αφορά σε έργα της από όλη την εικαστική πορεία της και στη σχέση του καλλιτέχνη της performance με το σώμα. Η έμφυλη ταυτότητα είναι ένα από τα θέματα που πραγματεύτηκε η Παπακωνσταντίνου σε έκταση και σε βάθος. Αυτή η θεματική θεμελιώνει από μόνη της μια ιδιαίτερη σχέση με το γυναικείο σώμα, όπως συνέβη και με τις φεμινίστριες καλλιτέχνιδες της Δύσης στη δεκαετία του 1970. Η ίδια αυτοπροσδιορίζεται σαν «ευέλικτος καλλιτέχνης» ή «καλλιτέχνης πολλών δεξιοτήτων», γεγονός που φανερώνει την αντίληψή της για την τέχνη της: τα έργα της δεν είναι απλά δράσεις. Η καλλιτέχνιδα τα συλλαμβάνει σαν συνολικές εγκαταστάσεις που ενεργοποιούν εικαστικά τον χώρο στον οποίο πραγματοποιούνται, είτε είναι ουδέτερος και απρόσωπος είτε είναι ιδιαίτερος και νοηματικά φορτισμένος. Είναι σύνθετες δημιουργίες που αποτελούνται από πολλές και ετερόκλητες μονάδες, που

κάποιες φορές αξιοποιούνται και σε άλλα έργα, αλλά που σε κάθε περίπτωση ενσωματώνονται ουσιαστικά στη συνολική παρουσίαση.

Ο γλύπτης Θόδωρος είναι από τους σημαντικότερους εν ζωή έλληνες καλλιτέχνες και από τους πρωτοπόρους της performance στη χώρα. Στο κείμενό του -στο οποίο διατηρήσαμε τις επιλογές του στίλ που ο ίδιος δημιούργησε, αφού έχει σαφή και σταθερή άποψη για την έντυπη παρουσίαση των κειμένων του- εκθέτει την προσωπική του σχέση με την performance και τον τρόπο που την ενέταξε στο σύνολο της πορείας του. Έζησε από κοντά το κύμα της αμφισβήτησης της δεκαετίας του 1960 στο Παρίσι και αυτό επηρέασε σημαντικά τον τρόπο σκέψης του. Νιώθοντας ότι η τέχνη των συμβατικών μέσων είχε φτάσει σε αδιέξοδο, στράφηκε στην performance αναζητώντας το νόημα της «Γλυπτικής ως δημόσιας επικοινωνίας». Υιοθέτησε μια «Αντι-θεαματική» στάση ως όπλο στην «κοινωνία του θεάματος». Γι' αυτόν η τέχνη στοχεύει στην ενεργοποίηση της συνείδησης του κοινού. Αντισυμβατικός και απρόβλεπτος, ο Θόδωρος κατανοεί την τέχνη σαν κομβικής σημασίας δραστηριότητα για τον σύγχρονο κόσμο και γι' αυτό η τέχνη του έχει στην ουσία πολιτικό περιεχόμενο.

Η παρούσα έκδοση περιλαμβάνει και ένα κείμενο-μανιφέστο από την εικαστική ομάδα Non Grata, η οποία παρουσίασε την πρώτη μέρα της διημερίδας μια διάλεξη και μια performance. Η ομάδα βρίσκεται σε παγκόσμια περιοδεία με το έργο *Ποικιλότροπο Σύμπαν. Νομαδικό Φεστιβάλ Performance*, μια εκδοχή του οποίου είδαμε στα Ιωάννινα. Ο προκλητικός και βίαιος χαρακτήρας των αντισυστημικών τους τοποθετήσεων στη διάρκεια της διάλεξής τους, την οποία παρουσίασε ο Al Paldrok, οδήγησε τη Λήδα Παπακωνσταντίνου σε μια ειρηνική και τρυφερή πράξη κατευνασμού: αφού τον ρώτησε γιατί η ένταση και ο θόρυβος είναι δομικά στοιχεία των performance που επιτελούν, ενώ μπορεί κανείς να κινητοποιήσει το κοινό του με τρυφερότητα, σηκώθηκε και τον αγκάλιασε για να μας αποδείξει ότι και οι κινήσεις συμφιλίωσης παράγουν εξίσου σημαντικά και δυνατά βιώματα. Έτσι, δημιούργησε μια μικρή performance για όσους παρακολουθούσαμε.

Διοργανώσαμε τη διημερίδα με τον Κώστα Μπασάνο στο πλαίσιο μιας εξαιρετικά αρμονικής συνεργασίας. Σ' αυτόν ανήκει ο τίτλος της εκδήλωσης. Σαν επιμελήτρια της έκδοσης θα ήθελα να τον ευχαριστήσω. Ευχαριστώ επίσης τον Πρόεδρο του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης Γεώργιο Καψάλη για την υποστήριξη. Τον γλύπτη Θόδωρο, τη Λήδα Παπακωνσταντίνου και τους Αλεξάνδρα Κατσιάνη και Θανάση Χονδρό για την αμεσότητα στην επικοινωνία και την εξαιρετική συνέπεια τόσο στη διάρκεια της διημερίδας όσο και στο πλαίσιο των εργασιών της έκδοσης. Ήταν τιμή μου που μου εμπιστεύτηκαν τα κείμενά τους. Την Ειρήνη Παπακωνσταντίνου που συμμετείχε με κέφι σε όλες τις εκδηλώσεις και μοιράστηκε μαζί μας τις επαγγελματικές εμπειρίες της. Ευχαριστώ, επίσης, τις τέως και νυν φοιτήτριές μου Ελένη Μπουντουρέλλη, Στέλλα Αναστασάκη και Θούλη Μισσιρλόγλου για την υλική βοήθεια και την ηθική υποστήριξη. Τέλος, η αισθητική της Ιωάννας Σουρούδη, που μετέτρεψε τα ηλεκτρονικά αρχεία σε ψηφιακό βιβλίο και με κάνει περήφανη με κάθε καινούργια δουλειά της, ήταν καθοριστική για το τελικό αποτέλεσμα.

Αρετή Αδαμοπούλου

Εισαγωγή στην ιστορία της performance

Η performance αποτελεί ένα είδος εικαστικής έκφρασης που εμφανίστηκε σχετικά πρόσφατα στον δυτικό κόσμο και αγαπήθηκε πολύ σύντομα από τους καλλιτέχνες, αλλά που παρουσιάζει δυσκολίες στην προσέγγιση από την πλευρά των ιστορικών της τέχνης. Αυτό δεν απέτρεψε την παραγωγή λόγου για το είδος, σχεδόν ομόχρονα με την εμφάνισή του. Σήμερα υπάρχουν σχετικά μαθήματα και σεμινάρια που διδάσκονται στις σχολές καλών τεχνών και στον αγγλόφωνο κόσμο ο όρος “performance studies”¹ είναι πια καθιερωμένος στη βιβλιογραφία.

Για έναν ιστορικό τέχνης αποτελεί ιδιαίτερη συνθήκη να αρθρώνει λόγο με σημασία και ουσιαστικό περιεχόμενο για την performance και ίσως ακόμη δυσκολότερο να επιχειρεί μια αναδρομή στο είδος. Όπως συμβαίνει και με πολλά άλλα σύγχρονα εικαστικά είδη, η performance είναι πολύ ανθεκτική στο να μη δέχεται ταξινόμηση, αφού δεν επιτρέπει από τη φύση της σαφείς διαχωρισμούς² και κυρίως επειδή η καταγραφή της δεν καταλείπει το πραγματικό έργο, αλλά μία -όχι πάντα ευκρινή και ολική- τεκμηρίωσή του. Επειδή το στοιχείο του χρόνου, του συγκεκριμένου τόπου και του κοινού που συμμετείχε είναι σημαντικές παράμετροι αυτού του είδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, το ενδεχόμενο της μη ενδεδειγμένης καταγραφής της παραμένει πάντα ανοιχτό. Αυτό σημαίνει ότι ο ιστορικός έχει πρόσβαση σε επιλεγμένες όψεις του έργου και δεν έχει στη διάθεσή του παρά πλημμελώς και αυθαίρετα διατηρημένα αρχεία, αφού οι πρωτοπόροι του είδους δεν ενδιαφέρονταν για την καταγραφή ή δεν είχαν στη διάθεσή τους τεκμηριωτικά εργαλεία.

Στην τέχνη μετά το 1945 εμφανίστηκαν και καλλιεργήθηκαν πολλά παρόμοια υβριδικά είδη. Οι καλλιτέχνες, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν σταμάτησαν να εργάζονται στα συμβατικά μέσα, όπως στη ζωγραφική ή στη γλυπτική. Κάποιοι προχώρησαν παράλληλα σε μορφές εικαστικής έκφρασης που ενοποιούσαν διαδικασίες και τεχνικές, χωρίς να ενδιαφέρονται τόσο για το μέσο, την καθαρότητά του ή την καταγραφή και τη διατήρηση του έργου τους στον χρόνο. Είναι πιο πολύ ζήτημα των επιμελητών συλλογών μουσείων και των ιστορικών της τέχνης, που εξετάζουν αυτού του είδους την παραγωγή, να ασχοληθούν επισταμένα με ταξινομήσεις ή να διατυπώσουν ορισμούς για τα είδη αυτά.

Σχετικά με τον όρο και τους ορισμούς

Μία βασική δυσκολία σχετικά με την performance είναι η απόδοση του όρου σε άλλες γλώσσες. Οι μεταφραστικές δυσχέρειες κατά κανόνα προδίδουν αδυναμία στην εύρεση συναφούς περιεχομένου ή αμχανία λόγω σύγχυσης με μία λέξη που όμως αποδίδει άλλο περιεχόμενο. Στα αγγλικά performance σημαίνει την κάθε είδους παράσταση (θεατρική, μουσική, κλπ), αλλά και την επίδοση, την εξαιρετική

1. Ενδεικτική της ευρείας αποδοχής της performance είναι για παράδειγμα εκδόσεις όπως: Henry Bial (επιμ.), *The Performance Studies Reader*, Λονδίνο, Routledge, 2004. Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Λονδίνο, Routledge, 2002.

2. Amanda Coogan, “What is Performance Art?” στο Sophie Byrne & Lisa Moran (επιμ.), *What is performance art?*, Irish Museum of Modern Art, 2011, σ. 9. Βλ. επίσης: Marvin Carlson, “What is Performance?”, στο Henry Bial (επιμ.), *The Performance Studies Reader*, ό.π., σ. 68-73.

απόδοση, το κατόρθωμα. Η λέξη, με την πρώτη της σημασία, συσχετίζεται με την εύκολη διασκέδαση, επειδή υπονοεί την παράσταση που παρακολουθεί κανείς χωρίς βαθύτερες αξιώσεις για προβληματισμό. Για να γίνεται ευκρινές το πλαίσιο αναφοράς (εικαστικό κι όχι θεατρικό πεδίο), αλλά και για να υπογραμμίζεται ο ελιτίστικος χαρακτήρας της δραστηριότητας, συσχετίζεται με το ουσιαστικό art. Στις κυρίαρχες ευρωπαϊκές γλώσσες χρησιμοποιείται αμετάφραστος ο αγγλικός όρος. Όμοια είναι η ρίζα της φράσης που χρησιμοποιείται στα γαλλικά: l'art performance ή performance artistique. Παράλληλα από τον όρο performance και εναλλακτικά με αυτόν χρησιμοποιείται και ο όρος δράση: Aktion στα γερμανικά, azione στα ιταλικά και acción στα ισπανικά. Η προτίμηση στη λέξη δράση, στην ουσία, αποτρέπει τη σύνδεση με το πεδίο της ποπ κουλτούρας³ και προβάλλει τις αξιώσεις του εικαστικού είδους σε κοινωνικό επίπεδο.

Στα ελληνικά χρησιμοποιείται ευρέως το performance (με λατινικούς ή ελληνικούς χαρακτήρες) ή το δράση (ενίοτε και προσδιορισμένο ως εικαστική δράση). Πρόσφατα ο όρος performance άρχισε να αποδίδεται ως επιτέλεση,⁴ από το ρήμα επιτελώ που σημαίνει εκτελώ, πραγματοποιώ, φέρω εις πέρας.⁵ Η μετάφραση αυτή χρησιμοποιείται περισσότερο εντατικά στο ανθρωπολογικό ή κοινωνιολογικό επιστημονικό πλαίσιο, ενώ περισσότερο διαδεδομένοι στα εικαστικά παραμένουν οι όροι δράση ή performance. Αυτούς χρησιμοποιούμε στην παρούσα έκδοση.

Δύσκολος και σίγουρα προβληματικός είναι και ένας συνοπτικός ορισμός του είδους, αφού πρόκειται για ένα τόσο διευρυμένο είδος έκφρασης. Η RoseLee Goldberg, η πρώτη που εξέδωσε μια σχετική μονογραφία,⁶ την προσδιορίζει σαν «ζωντανή τέχνη [που πραγματοποιείται] από καλλιτέχνες.»⁷ Ο Hal Foster δίνει ένα πιο σύνθετο ορισμό: «performance είναι η τέχνη στην οποία το σώμα είναι 'το υποκείμενο και το αντικείμενο του έργου' (όπως ο κριτικός Willoughby Sharp είχε ορίσει την 'body art' το 1970 στο *Avalanche*, το πιο σημαντικό περιοδικό για το είδος), στο οποίο, ιδιαίτερα το σώμα του καλλιτέχνη σημαδεύεται ή γίνεται αντικείμενο διαχείρισης σε δημόσιο σκηνικό ή στη διάρκεια ενός ιδιωτικού συμβάντος, που στη συνέχεια τεκμηριώνεται, συνηθέστερα με φωτογραφίες, φιλμ ή βιντεοταινίες.»⁸

Προτιμώ έναν εκτενέστερο ορισμό που προέρχεται από μια έκδοση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ιρλανδίας, ο οποίος θέτει βασικά ζητήματα σχετικά με το τι είναι performance. Αναφέρει ότι η performance «είναι ένα είδος **καλλιτεχνικής πρακτικής** που περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα **άτομα** που επιτελούν μια ή περισσότερες **δράσεις σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο για ένα ακροατήριο**. Κεντρικά στοιχεία της performance είναι η ζωντανή παρουσία του καλλιτέχνη και οι πραγματικές δράσεις του σώματός του, προκειμένου να δημιουργηθεί και να παρουσιαστεί μια **εφήμερη** καλλιτεχνική **εμπειρία** σε ένα κοινό. Το **σώμα** είναι το βασικό μέσο και εννοιολογικό υλικό στο οποίο βασίζεται η performance.»⁹

3. RoseLee Goldberg, *Performance Art*, Grove Art Online, 2009, διαθέσιμο στο: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T066355>

4. Pace Δημοσθένης Αγραφιώτης, «Για την επιτέλεση. On Performance», διαθέσιμο στο: http://www.arteditions.gr/images/covers/back_978-960-9409-09-4_0_festivalperformanceEis.pdf. Είναι ενδιαφέρον το πώς χρησιμοποιούνται οι όροι στο τίτλο του πρόσφατου: Αγγελική Αυγητίδου και Ιφιγένεια Βαμβακίδου (επιμ.), *Performance Now, V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ*, Θεσσαλονίκη, Ίων, 2014.

5. Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικογραφίας, 1998, σ. 664 και κυρίως το σχόλιο του λεξικογράφου για το ρήμα κάνω (σ. 838) όπου το επιτελώ σημαίνεται ως μεταβατικό ρήμα. Επίσης βλ. *Λεξικό της Κοινής Ελληνικής*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1998, διαθέσιμο στο: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BB%CF%8E&dq=

6. RoseLee Goldberg, *Performance Art. Live Art 1909 to the Present*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1979.

7. Goldberg, *Performance Art*, Grove Art Online, ό.π.

8. Hal Foster, "1974", στο Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Νέα Υόρκη, Thames & Hudson, 2004, σ. 565.

9. Coogan, "What is Performance Art?", ό.π., σ. 4

Θα προσπαθήσω να δώσω νόημα σε όλα τα τονισμένα στοιχεία της παραγράφου. Η performance είναι, κατ' αρχήν, μια καλλιτεχνική πρακτική που δεν εντάσσεται στις πρακτικές του θεάτρου, παρότι έχει συγγένειες τις οποίες θα εξετάσουμε παρακάτω. Είναι ένα ελεύθερο είδος, γιατί μπορεί να πραγματοποιηθεί από ένα ή περισσότερα άτομα και να συμβεί οπουδήποτε. Ο χώρος παραμένει συγκεκριμένος, αλλά δεν υπάρχει κανένας περιορισμός για το είδος του: μπορεί να είναι ένα μουσείο, ένας δρόμος, ένα σπίτι ιδιώτη (που απαραίτητα συναινεί), μια πλατεία στον αστικό ιστό, ή οποιοδήποτε σημείο διαλέξει ο καλλιτέχνης. Σίγουρα αποτελεί μια πραγματική εμπειρία γιατί χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο χωροχρόνο και σίγουρα είναι εφήμερη, παρότι καταγράφεται. Σε ό,τι αφορά στο ακροατήριο, μια performance γίνεται πάντα για ένα ακροατήριο, αλλά δεν παρουσιάζεται απαραίτητα σε πραγματικό χρόνο σ' αυτό. Μπορεί, δηλαδή, να πραγματοποιηθεί χωρίς κοινό και να καταγραφεί σε φιλμ ή βίντεο, ώστε να προβληθεί αργότερα. Αυτή η πρακτική ξεκίνησε ήδη από τότε που άρχισε να υπάρχει η performance, δηλαδή από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Μια performance, επομένως, πραγματοποιείται οπουδήποτε από οσοσδήποτε συντελεστές, είναι εφήμερη, στενά συνδεδεμένη με συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και απαιτεί την ζωντανή παρουσία ανθρώπινων σωμάτων.

Σπάνια χρησιμοποιείται κείμενο σαν βάση για μια performance. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έχει δομή. Συνήθως έχει συνεκτική και λογική δομή. Δεν έχει όμως σενάριο και αυτό είναι ένα στοιχείο που τη διαφοροποιεί από ένα θεατρικό έργο. Ο εικαστικός καλλιτέχνης που την υπογράφει μπορεί να είναι ο δημιουργός, ο «σκηνοθέτης» και πολλές φορές ο εκτελεστής της, αλλά όχι απαραίτητα. Η performance είναι μια *in situ* δημιουργία, κάτι που συμβαίνει δηλαδή μέσα σε έναν πραγματικό χωροχρόνο και οι συντελεστές της, όπως συμβαίνει και στην πραγματική ζωή, δεν υπηρετούν μια προϋπάρχουσα αφήγηση. Όπως πολύ εύστοχα περιγράφει, με μια φράση που δύσκολα μεταφράζεται στα ελληνικά, ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Victor Turner: «[performance] is making, not faking.»¹⁰ Πρόκειται, επομένως, για μια δημιουργία στην οποία δεν υποδύεται κανείς κάποιον άλλον χαρακτήρα, ούτε υπάρχει ένα σενάριο βασισμένο σε ένα κείμενο.

Ιστορικές καταβολές της performance

Το να ανιχνεύσει κανείς ιστορικά τις καταβολές της performance, δηλαδή το πώς και πότε γεννήθηκε σαν ένα σύγχρονο είδος εικαστικής έκφρασης, είναι εξίσου προβληματικό με το να δοθεί ένας ορισμός για το είδος. Οι ιστορικοί της τέχνης που έγραψαν σχετικά με το θέμα σε διεθνές επίπεδο έχουν την τάση να την αναγάγουν διαρκώς βαθύτερα στον χρόνο. Αυτή είναι μια γενικότερη βιβλιογραφική τάση σε ό,τι αφορά στα σύγχρονα είδη εικαστικής έκφρασης και απαντά κατ' εξοχήν σε σχέση με την τέχνη των νέων μέσων.¹¹ Προσωπικά θεωρώ ότι η γενεαλόγηση του είδους δεν μπορεί να προχρονολογηθεί των ιστορικών πρωτοποριών των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Διατείνομαι ότι η καταγωγή της performance δεν μπορεί να αναχθεί σε μια οποιαδήποτε δράση είχε επιτελεστεί μπροστά σε ακροατήριο και είχε συμβολικό ή τελετουργικό χαρακτήρα. Δράσεις πραγματοποιούνταν, για αιώνες και ανά την υφήλιο, μπροστά σε θεατές, σε προϊστορικές, «πρωτόγονες» ή εν γένει προβιομηχανικές κοινωνίες για μια ποικιλία λόγων. Οι περισσότεροι γνωστοί σήμερα καλλιτέχνες της Αναγέννησης πρωτοστατούσαν κάθε φορά που ένα κοινωνικό γεγονός επιβαλλόταν να ξεχωρίσει και να μορφοποιηθεί: γεννήσεις, γάμοι και θάνατοι εξεχόντων προσώπων, θρησκευτικές γιορτές, πολεμικοί θρίαμβοι, καρναβαλικές πομπές και άλλες περιστάσεις αποτελούσαν ευκαιρίες για εφήμερες, αλλά αξιωματικές δημιουργίες.¹² Οι δράσεις αυτές ήταν εφήμερες, σχεδιάζονταν ειδικά για κάθε περίπτωση, διαμόρφωναν μια πραγματική εμπειρία και οργανώνονταν για χάρη και με την προστασία ενός

10. Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Νέα Υόρκη, PAJ Publications, 1984, σ. 93.

11. Ενδεικτικά βλ.: Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge Mass. & Λονδίνο, MIT Press, 2003.

12. Goldberg, *Performance Art*, Grove Art Online, ό.π.

πάτρονα.¹³ Παρόλα αυτά, το πλαίσιο αναφοράς στο οποίο πραγματοποιούνταν είναι απαγορευτικά διαφορετικό για να θεωρήσουμε ότι οι δράσεις της δεκαετίας του 1970 έχουν εκεί τις καταβολές τους.

Αν θα έπρεπε να πάμε βαθιά πίσω στον χρόνο και να ανιχνεύσουμε προγόνους, αυτοί θα πρέπει να αναζητηθούν στις πρωτοπορίες του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Τα φουτουριστικά βραδινά, στα οποία οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να προκαλέσουν με τις πράξεις τους το κοινό, να εκμαιεύσουν έντονες αντιδράσεις και που πολλές φορές κατέληγαν σε συλλήψεις ή έστω έντονες λογομαχίες, είναι μια καλή αφετηρία.¹⁴ Μια άλλη αφετηρία είναι οι ιδέες του Κοστροκτιβισμού για ενεργή συμμετοχή του θεατή τόσο στη διαδικασία όσο και στην εκτέλεση και στο τελικό αποτέλεσμα ενός έργου. Το Dada και οι προκλητικές εκδηλώσεις του στα «λογοτεχνικά καμπαρέ» και σε ποικίλους χώρους κοινωνικής συνάθροισης σε όλη την Ευρώπη έθεσαν έναν ακόμα πόλο προβληματισμού. Το ίδιο και οι σουρεαλιστικοί πειραματισμοί σε σχέση με τις εκθεσιακές πρακτικές, αλλά κυρίως τον κινηματογράφο και το θέατρο. Οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις του Bauhaus δεν αφορούσαν μόνο στη διδασκαλία, αλλά και στην ουσιαστική και πρακτική ανάμειξη των ποικίλων καλλιτεχνικών ειδών, στην κατάργηση των ορίων ανάμεσα στις καλές και εφαρμοσμένες τέχνες και γενικότερα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Η σύζευξη θεάτρου και εικαστικού πειραματισμού, όχι μόνο σχετικά με τη σκηνοθεσία και σκηνογραφία, αλλά και με την ίδια τη διαδικασία της παράστασης, που συνέβη στο Bauhaus και συνεχίστηκε μεταπολεμικά στο Black Mountain College των ΗΠΑ, έδωσε ερεθίσματα για τη διασύνδεση διαφορετικών ειδών. Όλα τα παραπάνω ρεύματα και κινήματα μπορούν να θεωρηθούν κατά κάποιο τρόπο πρόγονοι αυτού που αργότερα ονομάζουμε performance art.

Η γέννηση της performance και το ομόχρονο εικαστικό πεδίο σαν παράγοντας για τη διαμόρφωση του είδους

Οι μυθικές σήμερα ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Hans Namuth (1915-1990) και του Rudy Burckhardt (1914-1999) για το έργο του Jackson Pollock (1912-1956), το 1950, αποτέλεσαν τη βάση για τη μετατροπή του καλλιτέχνη σε μύθο, αλλά και ουσιαστικά διευκρίνισαν τη σημασία της καλλιτεχνικής χειρονομίας στη μεταπολεμική εικαστική σκηνή. [εικ. 1] Οι φωτογραφίες απέδειξαν ότι η τεχνική του Pollock δεν ήταν αυθαίρετη ούτε τυχαία και τεκμηρίωσαν το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης ακολουθούσε συνειδητά τις αισθητικές απαιτήσεις του μοντερνιστικού κανόνα, εφαρμόζε μια συγκεκριμένη δομή στα έργα του και λειτουργούσε με βάση τις δεσπόζουσες εικαστικές αρχές.¹⁵ Παρά τη σημερινή απομυθοποιητική στάση, οι φωτογραφίες αυτές καθιέρωσαν τον Pollock σαν τον κατεξοχήν αμερικανό δημιουργό των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών και σαν μια σύγχρονη εικόνα των media. Επίσης, μετέφεραν σ' ένα ευρύ κοινό την εικόνα της σωματικής δράσης του καλλιτέχνη και υπογράμμισαν την πρωταγωνιστική σημασία της για την παραγωγή του έργου. Αυτή η έμφαση στη θεατρικότητα της χειρονομιακής δράσης υιοθετήθηκε αυτούσια από την ομάδα Gutai στην Ιαπωνία και «μεταφράστηκε» με έναν πιο ελεύθερο, ντανταϊστικό σχεδόν, τρόπο. [εικ. 2] Αργότερα, ο Allan Kaprow (1927-2006) αναγνώρισε τις δράσεις της ομάδας σαν πρόγονο των δικών του happening,¹⁶ ενώ θεωρούσε, εξαιτίας ακριβώς της φωτογράφισης του Namuth, τα δικά του happening ως προέκταση των έργων του Pollock.¹⁷

13. Η βιβλιογραφία της δεκαετίας του 1970 έχει πολλές αναφορές ειδικά στους καλλιτέχνες της εποχής της Αναγέννησης ή του Μπαρόκ. Συνοπτικά για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Αρετή Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές προτάσεις στο χώρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000, σ. 10.

14. Goldberg, *Performance Art. Live Art 1909 to the Present*, ό.π., σ. 9-21. Δανάη Χονδρού, *Εικαστικές δράσεις*, Αθήνα, Απόπειρα, 2006, σ. 11-14.

15. Francis V. O'Connor, "Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation", *Art Journal*, Φθινόπωρο 1979, τόμ. 39, αρ. 1, σ. 48-49.

16. Yve-Alain Bois, "1955a", στο Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh & David Joselit, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 2011, σ. 411-413.

17. Στο βιβλίο του Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1966, ο ίδιος μετά από μια φωτογραφία του Pollock από τον Namuth δημοσίευσε το έργο του *Yard* (1961).



1. Hans Namuth
Pollock, Καλοκαίρι-Φθινόπωρο 1950

2. Kazuo Shiraga

Challenge to the Mud, πρώτη έκθεση της ομάδας Gutai, Τόκιο, Οκτώβριος 1955



<p>18 HAPPENINGS IN SIX PARTS BY ALLAN KAPROW</p>	<p>THE REUBEN GALLERY 61 4th AVE., N.Y.C. OCT. 4,6,7,8,9,10--8:30 p.m.</p>
<p><u>CAST OF PARTICIPANTS</u></p>	<p><u>INSTRUCTIONS</u></p>
<p>Allan Kaprow - who speaks and plays a musical instrument</p>	<p>The performance is divided into six parts. Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signalled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard.</p>
<p>Rosalyn Montague - who speaks and moves</p>	<p>You have been given three cards. Be seated as they instruct you. That is, be sure to change your place for set three and for set five.</p>
<p>Shirley Prendergast - who moves and plays a musical instrument</p>	<p>Between part one and part two there is a <u>two minute</u> interval. Remain seated.</p>
<p>Lucas Samaras - who speaks, plays a game and a musical instrument</p>	<p>Between part two and part three there is a <u>fifteen minute</u> interval. You may move about freely.</p>
<p>Janet Weinberger - who moves and plays a musical instrument</p>	<p>Between part three and part four there is a <u>two minute</u> interval when you will remain in your seats.</p>
<p>Robert Whitman - who moves, speaks and plays a game</p>	<p>Between part four and part five there is a <u>fifteen minute</u> interval. You may move about.</p>
<p>Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, Lester Johnson, Alfred Leslie, Jay Hilder, George Segal, Robert Thompson - each of whom paints</p>	<p>Between part five and part six there is a <u>two minute</u> interval. Remain seated.</p>
<p>The visitors - who sit in various chairs</p>	<p>There will be <u>no applause after each set</u>. You may applaud after the sixth set if you wish, although there will be no "curtain call".</p>
<hr/> <p>The visitors are please asked not to smoke at all in the loft. They are also asked not to leave the building during the longer intermissions.</p>	

3. Allan Kaprow

18 Happenings σε 6 μέρη, 1959

Η δεκαετία του 1960 αποτέλεσε το ουσιαστικό πλαίσιο για την άνθηση της performance ως εικαστικού είδους. Με αυτό δεν αναφέρομαι μόνο στον καλλιτεχνικό κόσμο και στις πρακτικές του, αλλά και στο πεδίο της θεωρίας και της κριτικής. Για παράδειγμα, τα κείμενα του Roland Barthes (1915-1980) για τις σύγχρονες «μυθολογίες»¹⁸ που παράγονταν στον δυτικό κόσμο, του Umberto Eco (γ. 1932) για το «ανοιχτό έργο τέχνης»,¹⁹ του Guy Debord (1931-1994) σχετικά με την κοινωνία του θεάματος,²⁰ αλλά και γενικότερα οι αρχές του δορισμού και της σημειολογίας αποτέλεσαν τη θεωρητική βάση που ώθησε τους καλλιτέχνες σε περισσότερες κριτικές στάσεις απέναντι στην τέχνη και στις σύγχρονες συνθήκες παραγωγής της. Αναζητήθηκαν νέοι τρόποι ύπαρξης του έργου τέχνης, εντός και εκτός του τρέχοντος συστήματος εμπορίας της τέχνης και εναλλακτικοί, νέοι κοινωνικοί ρόλοι για τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Τι σήμαινε καλλιτέχνης στο καινούργιο ιστορικό συγκείμενο, ποια ήταν η κοινωνική του θέση, τι θα έπρεπε να επιτελεί ένα έργο και τι ήταν τέχνη τελικά σ' εκείνη την εποχή, ήταν βασικά ερωτήματα που προσδιόρισαν πολλές από τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις της δεκαετίας του 1960 και διερευνήθηκαν περίπου μέχρι τη δεκαετία του 1980. Το αίτημα να ενωθεί ουσιαστικά η τέχνη με τη ζωή ήταν αυτό που ακουγόταν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο εκείνη την περίοδο. Η τέχνη βγήκε από γκαλερί και μουσεία, οδηγήθηκε πιο κοντά στο κοινό, παρουσιαζόταν σπουδήποτε και μπορούσε να έχει οποιαδήποτε μορφή διάλεγε ο δημιουργός. Εξάλλου, σ' αυτήν την περίοδο δημιουργήθηκε η έννοια του εναλλακτικού χώρου της τέχνης ως ενός χώρου διαχειριζόμενου από τους καλλιτέχνες, οι οποίοι δεν δέχονταν κρατικές επεμβάσεις ή χρήματα από φορείς της αγοράς, και ήταν ανοιχτός, χωρίς κριτικούς και ηγεμονικές μορφές που να επιλέγουν το ποιος, πότε ή τι θα παρουσιαστεί. Η ουτοπία έφτασε σχηματικά στο τέλος της το 1976 με την ίδρυση του PS1, ενός χώρου που τον χαρακτήριζαν εναλλακτικό, αλλά λειτουργούσε υπό την αιγίδα του Museum of Modern Art (MoMA) της Νέας Υόρκης.²¹

Στο πλαίσιο αυτό εμφανίστηκαν ποικίλα καλλιτεχνικά είδη που ενέτασσαν, ως βασικά δομικά στοιχεία του έργου, τον πραγματικό χώρο, τον χρόνο και τη σωματικότητα του καλλιτέχνη ή του κοινού. Ο Allan Kaprow θεωρείται βιβλιογραφικά ο ιδρυτής των happening, ενός είδους εικαστικής έκφρασης εξαιρετικά συγγενικού με την performance. Σχηματικά, τα happening εμφανίζονται το 1959 με το έργο του Kaprow *18 Happenings σε 6 μέρη* στη Νέα Υόρκη. Στα happening το εικαστικό έργο αποτελεί μια πραγματική εμπειρία τόσο για τον δημιουργό όσο και για τους θεατές. Η εξέλιξη του έργου είναι τυχαία σε μεγαλύτερο βαθμό από την performance, καθώς ο καθένας από τους παριστάμενους μπορεί να συμμετέχει στη δράση. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι ο δημιουργός δεν έχει σχεδιάσει απολύτως τίποτε. Κατά κανόνα προηγούνται σημειώσεις που περιγράφουν, σε πολύ γενικές γραμμές, την πρόθεσή του. [εικ. 3] Επιπλέον, στα *18 Happenings* συμμετείχαν εκπαιδευμένοι καλλιτέχνες, των οποίων οι πειραματισμοί συσχετιζόνταν με την προαγωγή των ενδιαφερόντων συγκεκριμένων χώρων, όπως η γκαλερί Reuben της Νέας Υόρκης, όπου παρουσιάστηκε το έργο. Τα happening, επομένως, είχαν τη μορφή σύνθετων αισθητηριακών περιβαλλόντων, «συνόρευαν» με το θέατρο από την πλευρά της χρήσης ενός υποτυπώδους αφηγηματικού περιεχομένου και σκηνικών στοιχείων και προσήλκυαν τη συμμετοχή του θεατή.²²

Ομόχρονη είναι και η εμφάνιση του Fluxus, ενός νέο-πρωτοποριακού ρεύματος, ευρύτερου από τα είδη που περιγράφονται πιο πάνω, στο οποίο οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες των μελών αποκτούσαν υλική υπόσταση μέσω των εικαστικών δράσεων. Είναι πολύ δύσκολο -και ίσως χωρίς σημασία- να διαχωριστούν οι δράσεις του Fluxus από τα happening και τις performance. Το Fluxus αναφέρθηκε ειρωνικά στο Dada, τόνισε περισσότερο τις ιδέες του Bauhaus και του Κονστρουκτιβισμού και συνένωσε πολλές διαφορετικές εκφράσεις, εικαστικές, μουσικές, θεατρικές, χορευτικές

18. Roland Barthes, *Mythologies*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1957.

19. Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Μιλάνο, Bompiano, 1962.

20. Guy Debord, *La société du spectacle*, Παρίσι, Buchet/Chastel, 1967.

21. Rosalind Krauss, "1976", στο Hal Foster et al., *Art since 1900*, 2004, ό.π., σ. 576.

22. David Hopkins, *After Modernism 1945-2000*, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2000, σ. 104.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.
flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to iron.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

κλπ σε ένα ενιαίο όλο. Είναι ένα ευρωπαϊκό ρεύμα που έδωσε ένα πολύ ενδιαφέρον περιεχόμενο στο σύνθημα της ένωσης της τέχνης με τη ζωή, δεδομένου ότι ένα από τα βασικά στελέχη του, ο George Maciunas (1931-1978) δήλωνε ότι ο καθένας μπορεί να κάνει τέχνη και ότι όλα είναι τέχνη. [εικ. 4] Στο Fluxus η έμφαση δεν είναι στα εικαστικά είδη καθαυτά, αλλά στην ένωσή τους. Κύριο αίτημα των μελών του δεν ήταν η αλλαγή στη μορφή του έργου, αλλά στον ρόλο της τέχνης ως κοινωνικής στρατηγικής, ως παράγοντα ανατροπής των σχέσεων εξουσίας σε κοινωνικό επίπεδο.



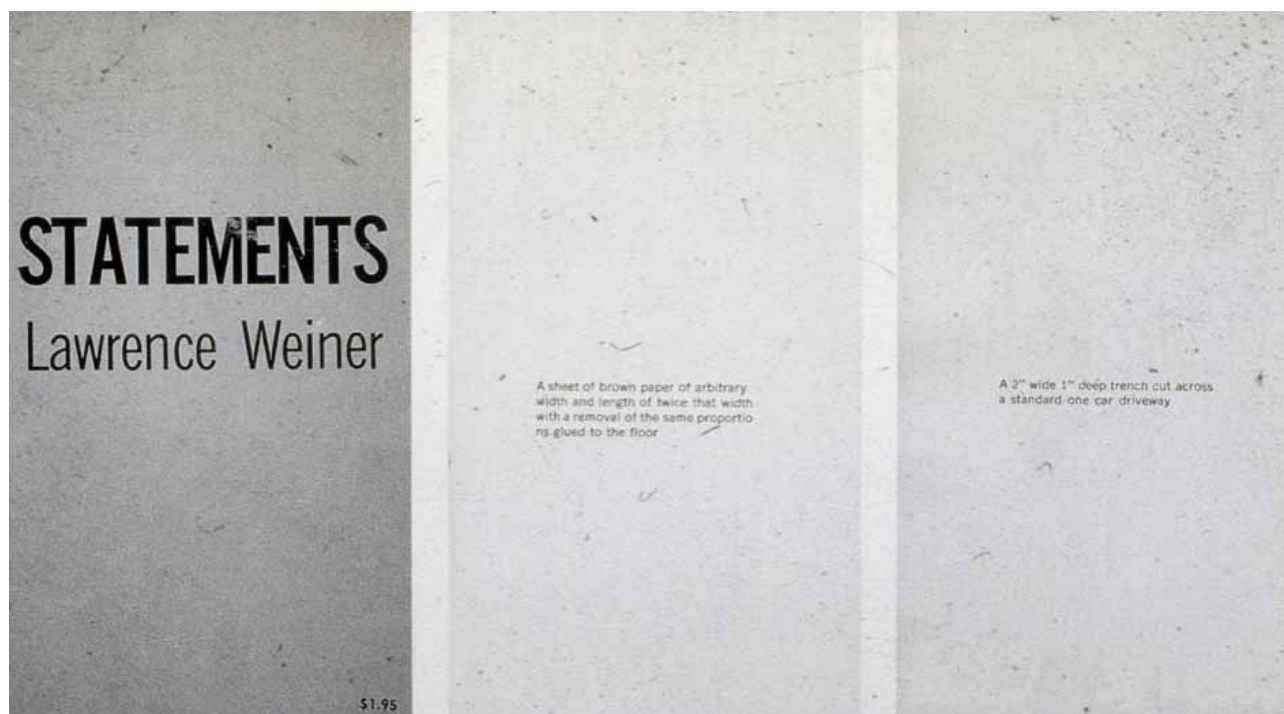
5. Joseph Kosuth
Μία και τρεις καρέκλες, 1965

Η performance σε εννοιολογικό πλαίσιο

Στις ΗΠΑ η performance είναι πολύ δύσκολο να εξεταστεί έξω από τα όρια της εννοιολογικής τέχνης, στην οποία η έμφαση μεταφέρθηκε από την παραγωγή απτών αντικειμένων στην ιδέα ή στην έννοια που παράγει το έργο. Είναι αλήθεια ότι σταθερή επιδίωξη των καλλιτεχνών στον δυτικό κόσμο, ήδη από την Αναγέννηση, ήταν να μην εκλαμβάνονται ως χειρώνακτες αλλά ως πνευματικοί δημιουργοί, γεγονός που ήδη μεταθέτει το ενδιαφέρον στον κόσμο των ιδεών και των φιλοσοφικών εννοιών που εκφράζονται με το έργο. Με την εννοιολογική τέχνη η επιδίωξη αυτή μοιάζει να φτάνει σε ένα αποκορύφωμα, καθώς σημασία έχει πλέον όχι μόνο η πνευματική συγκρότηση του καλλιτέχνη, αλλά και η πνευματική του διαδρομή για τη δημιουργία του έργου. Η έμφαση δίνεται στην ίδια τη διαδικασία της παραγωγής. Το πιο συχνά αναφερόμενο παράδειγμα σε σχέση με την εννοιολογική τέχνη είναι το *Μία και τρεις καρέκλες* (1965) του Joseph Kosuth (γ. 1945) [εικ. 5], στο οποίο ο καλλιτέχνης παρουσιάζει μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και την ερμηνεία της λέξης καρέκλα από ένα λεξικό. Ο Kosuth θεωρούσε ότι αφού η τέχνη αποτελείται από και συνοψίζει μορφικές γλώσσες ή κώδικες, τότε η φύση της είναι κατά βάση γλωσσική.²³ Στο διάσημο σήμερα κείμενό του "Art After Philosophy" (1969) ισχυρίζεται: «[...] οι προτάσεις της τέχνης δεν στηρίζονται σε δεδομένα, αλλά έχουν γλωσσικό χαρακτήρα – δηλαδή, δεν περιγράφουν τη συμπεριφορά φυσικών, ούτε πνευματικών αντικειμένων εκφράζουν ορισμούς της τέχνης ή τις μορφικές συνέπειες ορισμών της τέχνης.»²⁴

23. David Joselit, *American Art Since 1945*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 2003, σ. 161.

24. Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", αναπαράγεται στο Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Οξφόρδη και Κέμπριτζ, MA, Blackwell, 1992, σ. 846.



6. Lawrence Weiner

Statements, 1968.

Εξώφυλλο και σελίδα από το εσωτερικό του βιβλίου.

Στις αρχές του 1970 η εννοιολογική τέχνη οδήγησε τον λόγο για την τέχνη στον δυτικό κόσμο να επικεντρώνεται στην καινοφανή από-υλοποίηση (dematerialization) του έργου τέχνης.²⁵ Σήμερα, έχοντας μεσολαβήσει περίπου σαράντα χρόνια, δεν είμαστε ακριβώς σίγουροι αν πρόκειται για μια από-υλοποίηση ή επανυλοποίηση (re-materialization) του έργου τέχνης μέσω της γλώσσας και των φωτομηχανικών μέσων (φωτογραφία, video, εκτυπωμένα κείμενα). Στην ουσία, με την εννοιολογική τέχνη προκύπτει μια νέα μορφή υλικότητας που υπογραμμίζει, αφενός, τις διανοητικές ιδιότητες του καλλιτέχνη και, αφετέρου, τον καλλιτέχνη σαν φυσική παρουσία, δηλαδή σαν σώμα που δρα.

Η πρώτη τάση διαφαίνεται σε έργα όπως το βιβλίο *Statements* (1968) του Lawrence Weiner (γ. 1942), παραγωγή που πραγματοποίησε μαζί με τον Seth Siegelau (γ. 1941), πρόσωπο-κλειδί στην προώθηση της εννοιολογικής τέχνης. [εικ. 6] Σ' αυτό περιλαμβάνονταν φράσεις (statements) του καλλιτέχνη που συνοπτικά περιγράφουν πιθανά έργα, τα οποία ενδέχεται να υλοποιηθούν και να αποκτήσουν φυσική υπόσταση κάποτε ή και ποτέ, ενδέχεται να κατασκευαστούν από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ή από οποιονδήποτε άλλον (από τον πιθανό αγοραστή, επιμελητή έκθεσης ή θεατή, για παράδειγμα) ή και όχι. Ωστόσο, από τη στιγμή που δημοσιοποιούνται λεκτικά και κυκλοφορούν έντυπα, θεωρούνται εξίσου πραγματικά με τα ήδη υλοποιημένα κατασκευασμένα έργα τέχνης.

Στον κατάλογο²⁶ της θρυλικής σήμερα *Documenta V* του 1972, σε επιμέλεια του Harald Szeemann (1933-2005), αναδημοσιεύτηκε²⁷ το *Συμβόλαιο Μεταφοράς Πνευματικών Δικαιωμάτων του Καλλιτέχνη και Συμφωνητικό Πώλησης*, που είχε συνταχθεί από τον Siegelau και τον νεοϋορκέζο δικηγόρο Bob Projansky. Αυτό θα επέτρεπε στους καλλιτέχνες να συμμετέχουν στις αποφάσεις που αφορούσαν στα έργα τους μετά την πώλησή τους (αναπαραγωγή σε καταλόγους και βιβλία, συμμετοχή σε εκθέσεις κλπ) και προέβλεπε γι' αυτούς ένα μικρό μερίδιο από την αξία επαναπώλησης του έργου τους. [εικ. 7] Η αναδημοσίευση του *Συμβολαίου* ήταν ένα είδος «έργου», που

25. Το πιο γνωστό κείμενο σχετικά είναι: Lucy Lippard & John Chandler, "The Dematerialization of Art", *Art International*, τόμ. 12, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1968, σ. 31-36.

26. Harald Szeemann (επιμ.), *Documenta 5: Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Κάσελ, Bertelsmann Verlag-Documenta Kassel, 1972.

27. Αρχικά το *Συμβόλαιο* είχε δημοσιευτεί στο *Studio International*, τόμ. 181, τεύχ. 932, Απρίλιος 1971.

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

The accompanying 3 page Agreement form has been drafted by Bob Projansky, a New York lawyer, after my extensive discussions and correspondence with over 500 artists, dealers, lawyers, collectors, museum people, critics and other concerned people involved in the day-to-day workings of the international art world.
The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it.
The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.
It is expected to be the standard form for the transfer and sale of all contemporary art, and has been made as fair, simple and useful as possible. It can be used either as presented here or slightly altered to fit your specific situation. If the following information does not answer all your questions consult your attorney.

1

7. Seth Siegelau & Bob Projansky
"The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement",
Documenta V, 1972

λειτουργούσε σαν «συμβόλαιο-πόστερ», σαν μια συμμετοχή με πόστερ σε μια διεθνή διοργάνωση και υπογράμμιζε, στις συνθήκες της εποχής, την ανάγκη της προστασίας της πνευματικής περιουσίας του καλλιτέχνη.²⁸ Ως πνευματική παρουσία, επομένως, οι καλλιτέχνες διεκδικούσαν με σύννομους τρόπους τη διαίωνιση της ύπαρξής τους σε έναν αναδυόμενο κόσμο με «επανυλοποιημένα» έργα τέχνης.

Η δεύτερη σημαντική τάση στο πλαίσιο της επανυλοποίησης του έργου τέχνης ήταν ότι η φυσική παρουσία του καλλιτέχνη κέρδισε έδαφος έναντι της έννοιας της έκφρασης, στοιχείο που είχε ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο του μοντέρνου. Η φυσική παρουσία του καλλιτέχνη ήρθε στο προσκήνιο με τις performance. Το παράδειγμα που συνδέει την ανάγκη για διασφάλιση των πνευματικών δικαιωμάτων του καλλιτέχνη και τη φυσική / ψυχολογική παρουσία του σαν «πρώτη ύλη» για εικαστικό έργο είναι το *Trademarks* (1970) του Vito Acconci (γ. 1940). [εικ. 8] Ο γυμνός καλλιτέχνης φωτογραφιζόταν καθώς δάγκωνε τον εαυτό του σε όποια σημεία του σώματός του μπορούσε να φτάσει. Τα δόντια του «σφράγιζαν» το σώμα του. Στη συνέχεια άλειψε με μελάνι τη δαγκωμένη σάρκα του και «εκτύπωνε» σε χαρτί το αποτέλεσμα (όπως συμβαίνει παραδοσιακά στη χαρακτική). Με τον τίτλο του έργου ο Acconci συσχέτιζε το αποτύπωμα των δοντιών του με τα εμπορικά σήματα που σφραγίζουν ένα προϊόν σαν ταυτότητα και πρόβαλε το σώμα του σαν ένα νομικά κατοχυρωμένο προϊόν του πνευματικού εαυτού του.

Αρκετοί καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν το σώμα τους διερεύνησαν τα όρια της σωματικής και ψυχολογικής αντοχής τους. Στο *Shoot* (1971) του Chris Burden (γ.

28. Joselit, *American Art*, ό.π., σ. 164-165.



- Biting as much of my body as I can reach: turning on myself, turning in on myself; performance as locomotion across a boundary: constituting a region: absorption, by one organization, of a neighboring organization: self-division

LEFT PALM, UNDER LITTLE FINGER

RIGHT PALM, UNDER THUMB

RIGHT PALM, UNDER MIDDLE FINGER

- Bits: getting to a point, getting through a point (mark of performance)

- Applying painter's ink to skin bits and making bit-prints: identity signs: identifiers of a certain position / have taken at a certain time: TRADEMARKS (title of the piece, September 1970): performance as the shaping of an act.

RIGHT FOREARM

- the bit-prints can be stamped on various surfaces (paper, a stone, a phallus, another body): performance as opening a system, sketching a sketch.

8. Vito Acconci
Trademarks, 1970



9. Chris Burden
Shoot,
F-Space, Santa Ana,
Καλιφόρνια,
19 Νοεμβρίου 1971

1946), ο καλλιτέχνης ζήτησε από έναν φίλο του να τον πυροβολεί με στόχο να τον πετύχει στο χέρι, ενώ αυτός επιχειρούσε να αποφύγει τον πυροβολισμό. [εικ. 9] Ο Burden ενδεχομένως να υπέβαλε εαυτόν σε μια σκληρή δοκιμασία και να σόκαρε τους λίγους θεατές που παρακολούθησαν τη δράση. Ωστόσο, η υλική υπόσταση του έργου σήμερα παρουσιάζει μία σχεδόν κλινικά αποστασιοποιημένη κριτική για τα όρια της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, με το φωτογραφικό υλικό να τον δείχνει σε κίνηση καθώς αποφεύγει τη σφαίρα και την ολιγόλογη καταγραφή / περιγραφή του συμβάντος.

Αν, λοιπόν, τα *Statements* και η εννοιολογική τέχνη του Weiner ή του Kosuth καθιέρωναν μια νομική σχέση που προστατεύει τη διανοητική, την πνευματική







10. Joseph Beuys
*Coyote, I Like America and
 America Likes Me*,
 René Block Gallery,
 Νέα Υόρκη, 1974

υπόσταση του καλλιτέχνη, την ποιητική διάσταση του λόγου ή της εικόνας που υπάρχει στη σκέψη του και που ενδεχομένως να υλοποιηθεί, τότε καλλιτέχνες όπως ο Burden ή ο Acconci υπογράμμισαν τη φυσική τους παρουσία και καθιέρωσαν αυτό που η Kathy o'Dell χαρακτήρισε «συμβόλαιο με τη σάρκα.»²⁹ Όπως στην εννοιολογική τέχνη η έμφαση μετατοπίστηκε στην πρόθεση του καλλιτέχνη, έτσι και στις performance αυτής της περιόδου τονίστηκε η φυσική παρουσία του σώματος, προκειμένου να διερευνηθούν οι συνθήκες της ύπαρξης σε έναν κόσμο που κατακλυζόταν από πληροφορίες.³⁰

Η performance στη δεκαετία του 1970: θέματα ταυτότητας

Η αμφισβήτηση δομών και σχέσεων εξουσίας στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στη διάρκεια της επόμενης αναδείχθηκε σε κυρίαρχο ζήτημα στη δημόσια ζωή και στους δύο ψυχροπολεμικούς πόλους. Ο λόγος σχετικά με την κατασκευή συλλογικών ταυτοτήτων σε διεθνές επίπεδο ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, με τους νέους να πρωτοστατούν σε μαζικές διαδηλώσεις, που οδηγούσαν σε συχνά βίαιες αντιπαραθέσεις σε πολλά σημεία του πλανήτη. Η performance αποδείχθηκε ένα από τα πιο πρόσφορα μέσα για να προκαλέσει το κοινό και να θέσει με έντονο τρόπο διεκδικήσεις και προβληματισμούς. Οι καλλιτέχνες αναζητούσαν με τις performance διαφορετικούς τρόπους και λόγους ύπαρξης του εαυτού τους και του έργου τους και έθεταν επί τάπητος ζητήματα ταυτότητας σε επίπεδο φύλου, πολιτικής και κοινωνικής ύπαρξης.

Το Fluxus, ένα ρεύμα που αμφισβητούσε κάθε περιορισμό στα μέσα, στην έκφραση και στο πεδίο δράσης του, αξιοποίησε την performance εκτενώς. Ο Joseph Beuys (1921-1986), εμβληματικός καλλιτέχνης του Fluxus και από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς γερμανούς καλλιτέχνες, διαμόρφωσε την αντίληψη ότι ο ρόλος του

29. Kathy o'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

30. Joselit, *American Art*, ό.π., σ. 171.

σύγχρονου δημιουργού είναι όμοιος με εκείνον του σαμάνου, του πνευματικού διαμεσολαβητή μιας κοινωνίας. Στο μεγαλύτερο κομμάτι της ζωής και της εικαστικής σταδιοδρομίας του πρόβαλε τον προσωπικό μύθο που κατασκεύασε, τη θρυλική μεταμόρφωση που υπέστη εξαιτίας της φροντίδας που έλαβε από νομάδες της Σιβηρίας μετά από μια φανταστική πτώση με αεροπλάνο της Luftwaffe και τις απόψεις του για τον νέο κοινωνικό ρόλο του έργου τέχνης. Το έργο *Coyote, I like America and America likes me* (1974) [εικ. 10], από τα πλέον συζητημένα έργα του Beuys, είναι μια performance στην οποία ο καλλιτέχνης πέρασε πέντε μέρες με ένα κογιότ, ενδημικό είδος της Βορείου Αμερικής. Επιθυμούσε αυτό το ζώο να είναι το μόνο που θα γνώριζε από την Αμερική. Γι' αυτόν τον λόγο και για να μην έχει καμία άλλη επαφή με την ήπειρο, διάλεξε να μεταφερθεί, σχεδόν τελετουργικά, με ασθενοφόρο από το αεροδρόμιο στην γκαλερί René Block της Νέας Υόρκης, όπου πραγματοποίησε το έργο.³¹

Η Wiener Aktionsgruppe (Oswald Wiener, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler) έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στη θεατρικότητα των performance, που είχαν τον χαρακτήρα μιας εικαστικής τελετουργίας. Το σώμα αντιμετωπίστηκε σαν ένα πεδίο όπου μπορεί να αναπαρασταθεί η τομή μεταξύ ψυχοσωματικής υποκειμενικότητας και κοινωνικής υποδούλωσης. Στα έργα τους [εικ.11] ζώα φαίνονταν να «θυσιάζονται» στο πλαίσιο σχεδόν παγανιστικών τελετών, με το «αίμα» να λούζει όλους τους συμμετέχοντες, ενώ το ανθρώπινο σώμα και η ψυχή παρουσιάζονταν να βρίσκονται σε διονυσιακή έκσταση.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 η Linda Nochlin αναρωτιόταν γιατί δεν υπήρξαν μεγάλες γυναίκες καλλιτέχνιδες,³² εγκαινιάζοντας μια φεμινιστική οπτική

31. Michael Archer, *Art since 1960*, Λονδίνο, Thames & Hudson, ²2002, σ. 107-108.

32. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, Ιανουάριος 1971,



11. Hermann Nitsch
Performance του
Orgien Mysterien Theater,
1968

στην ιστορία της τέχνης. Οι ποικίλες φεμινιστικές προσεγγίσεις από την πλευρά των καλλιτεχνίδων έδωσαν μια διαφορετική διάσταση στην performance και στην έννοια της σωματικότητας από αυτές που προηγήθηκαν. Ενώ, δηλαδή, τα έργα των ανδρών, όπως του Acconci, του Beuys, της Wiener Aktiongruppe κ.ά., που έφεραν στα όρια της σωματικής και ψυχικής αντοχής το υποκείμενο, δεν αμφισβητούσαν σε καμία περίπτωση το απόλυτο δικαίωμα κατοχής στο σώμα του, οι γυναικείες προσεγγίσεις υπογράμμισαν ότι το δικαίωμα αυτό δεν το μοιράζονταν εξίσου γυναίκες και άνδρες στη διάρκεια της ιστορίας. Σχολίασαν τις επιδράσεις που δέχεται το σώμα απ' έξω, την εικόνα που διαχέεται σχετικά με αυτό στα ΜΜΕ, τις ποικίλες κοινωνικές επιβολές σχετικά με τη διαχείρισή του.

Τα θέματα που επέλεγαν οι γυναίκες ήταν άμεσα συσχετισμένα με ζητήματα φύλου. Για παράδειγμα, η Ana Mendieta (1948-1985) παρουσίασε το κατεξοχήν θέμα που σχετίζεται με τη σεξουαλική βία που υφίστανται οι γυναίκες στο έργο *Rape Scene* (1973). [εικ. 12] Η καλλιτέχινος σκυμμένη πάνω σ' ένα τραπέζι, με εσώρουχα πεσμένα και γεμάτη αίματα, έκανε τους θεατές συμμετόχους σε μια σκηνή σεξουαλικής βίας. Στην ουσία έδειχνε πώς η γυναικεία υποκειμενικότητα διαμορφώνεται, ελέγχεται ή απειλείται από δυνάμεις που βρίσκονται έξω από το γυναικείο σώμα και τις οποίες το ίδιο δεν ελέγχει. Ποικίλα υλικά συνδυάστηκαν με το γυναικείο σώμα, που παρουσίαζε στον χώρο την εικόνα του βιασμού. Η Carolee Schneemann (γ. 1939) στο *Interior Scroll* (1975), [εικ. 13] που αρχικά αποτελούσε μέρος μιας μεγαλύτερης performance, παρουσιάστηκε γυμνή, έβαψε το πρόσωπο και το σώμα της με σκούρο χρώμα και τράβηξε αργά και τελετουργικά ένα μακρύ κομμάτι χαρτί από τον κόλπο της, από το οποίο διάβασε στο κοινό ένα κείμενο γραμμένο από την ίδια. Το κείμενο προερχόταν από ένα φιλμ super 8 που η Schneemann είχε ξεκινήσει το 1973 με τον τίτλο *Kitch's Last Meal*. Ανακαλούσε τη συζήτηση με έναν «στρουκτουραλιστή κινηματογραφιστή», στην οποία η καλλιτέχνης αντιπαρέθετε τη διαίσθηση και άλλες σωματικές διαδικασίες που παραδοσιακά συνδέονται με τη γυναίκα, στις παραδοσιακές «ανδρικές» έννοιες της τάξης και της λογικής. Το κείμενο ήταν το εξής: «Αντιμέτωπισα τη μήτρα πολύπλευρα – ως φυσιολογία και εννοιολογικά: ως μια γλυπτική φόρμα, μια αρχιτεκτονική αναφορά, ως την πηγή της ιερής γνώσης, της έκστασης, της διάβασης μέσω της γέννησης, της μεταμόρφωσης. Είδα τη μήτρα σαν έναν διαφανή θάλαμο του οποίου το ερπετό ήταν ένα εξωτερικό μοντέλο: ζωοποιημένο με το πέρασμά του από το ορατό στο αόρατο, μια σπείρα με το σχήμα της επιθυμίας και των γενεσιουργών μυστηρίων, με χαρακτηριστικά γυναικείας και ανδρικής σεξουαλικής δύναμης. Αυτή η πηγή της 'εσωτερικής γνώσης' θα συμβολιζόταν ως το πρωτεύον ευρετήριο που ενοποιεί πνεύμα και σάρκα ... η πηγή της εννοιοποίησης, της αλληλεπίδρασης με τα υλικά, του να φαντάζεται κανείς τον κόσμο και να συνθέτει τις εικόνες του.»³³ Στο πλαίσιο του φεμινιστικού κινήματος της δεκαετίας του 1970 οι performance της Schneemann παρουσίαζαν το σώμα σαν την πηγή της δημιουργικότητας και της φαντασίας μιας καλλιτέχινος, αλλά και σαν βασικό τόπο και θέμα της δουλειάς της. Το *Interior Scroll* ήταν η αποκορύφωση του προβληματισμού της Schneemann για το «πεδίο του αιδοίου.»³⁴

Η performance από τη δεκαετία του 1980 και εξής

Η performance έφερε στο προσκήνιο πολλά ζητήματα που δεν αφορούσαν μόνο στην τέχνη ή στον καλλιτέχνη γενικά, αλλά είχαν κοινωνική και πολιτική διάσταση. Έθεσε ανοιχτά βασικά ερωτήματα: τι σημαίνει καλλιτέχνης, ποιος είναι ο κοινωνικός του ρόλος και τι είναι έργο τέχνης στη σύγχρονη εποχή. Για δύο δεκαετίες ήταν ένα είδος που λειτουργούσε εναλλακτικά, με αιχμηρή θεματολογία, παρουσιαζόταν έξω από θεσμικούς χώρους μουσείων και εμπορικές γκαλερί, δεν ήταν δυνατόν να πουληθεί και να αγοραστεί, δεν μπορούσε να επαναληφθεί και δεν είχε νόημα να αρχειοθετηθεί ή να ανήκει σε μια συλλογή. Έτσι μπορούσε να διεκδικήσει μια ανατρεπτική θέση απέναντι στις τρέχουσες συνθήκες.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά οι νέες κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες άλλαξαν σταδιακά και την performance σαν είδος, αφού μετά από πολλά

σ. 22-39, 67-71.

33. Bruce R. McPherson (επιμ.), *Carolee Schneemann: More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Νέα Υόρκη, Documentext, 1979, σ. 234-235.

34. Elizabeth Manchester, «Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975», διαθέσιμο στο: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282/text-summary>

12. Ana Mendieta
Rape Scene, 1973



13. Carolee Schneemann
Interior Scroll, 1975



χρόνια εξωθεσμικής και μη εμπορικής ύπαρξης άρχισε να «κανονικοποιείται». Μέσα σε ποιο πλαίσιο συνέβη αυτό; Η παγκοσμιοποιημένη οικονομία και η δυναμική εισβολή των εταιρικών κεφαλαίων για ενεργητική συμμετοχή στην πολιτιστική αρένα διαφοροποίησε τις ισχύουσες σχέσεις και πολιτιστικές πολιτικές. Κατά την Chin-tao Wu «παίρνοντας τον έλεγχο των μουσείων τέχνης, οι εταιρείες άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν αυτοί οι θεσμοί, αλλά και τις αντιλήψεις μας γι' αυτούς και για την τέχνη που στεγάζουν. Με το να συμπεριλάβουν έργα τέχνης στις δραστηριότητές τους, επαναπροσδιόρισαν τον χώρο και τις συζητήσεις για τη σύγχρονη τέχνη.»³⁵ Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 οι διεθνείς οίκοι δημοπρασιών (που λειτουργούν σαν πολυεθνικές εταιρίες) συμπεριέλαβαν στις δραστηριότητές τους νέους, ζώντες καλλιτέχνες³⁶ και επεκτάθηκαν και σε άλλες, περιφερειακές (π.χ. ελληνική) ή μη (π.χ. κινεζική) σκηνές.³⁷ Η αγορά της τέχνης έγινε ένα ακόμα πεδίο οικονομικού καιροσκοπισμού. Παράλληλα, ενισχύθηκε ο ρόλος των συλλεκτών που λειτουργούσαν σαν σημαντικοί «παίκτες» στον χώρο αυτό. Bernard Arnault, Francois Pinault, Charles Saatchi, για να αναφέρω τα πιο προβεβλημένα και συζητημένα ονόματα, ήλεγχαν (και ελέγχουν;) τις δραστηριότητες της διεθνούς αγοράς. Για πρώτη φορά στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού ζώντες καλλιτέχνες μπορούν να εκθέσουν τα έργα τους τόσο εντατικά, από τόσο νεαρή ηλικία και να τα πουλήσουν σε τόσο υψηλές τιμές.

Παράλληλα, εμφανίστηκε και πολλαπλασιάστηκε θεαματικά ο θεσμός του μουσείου σύγχρονης τέχνης, ενός νεολογισμού που ήδη με την ονομασία του έθετε εν αμφιβόλω τη συμβατική έννοια του μουσείου. Το υπάρχοντα μουσεία μοντέρνας τέχνης αναθεώρησαν τις πρακτικές τους, υποστηρίζοντας έναν μετα-αφηγηματικό τρόπο έκθεσης των συλλογών τους (ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της Tate Modern του Λονδίνου), ίδρυσαν τμήματα που αφορούν στη φωτογραφία, στα νέα μέσα κλπ, επεκτάθηκαν σε τετραγωνικά για να μπορούν να φιλοξενούν μεγάλης κλίμακας εικαστικές εγκαταστάσεις και άρχισαν να βασίζονται ολοένα και περισσότερο για τις περιοδικές τους εκθέσεις σε ανεξάρτητους επιμελητές. Οι επιμελητές, που δεν είναι πάντα ιστορικοί της τέχνης και δεν έχουν απαραίτητα μόνιμους δεσμούς με έναν φορέα, υπήρξαν ο καινοφανής μεταπολεμικός παράγοντας στο εκθεσιακό πεδίο και αποτελούν πλέον τους νέους διεθνείς αστέρες της εικαστικής σκηνής. Από τη δεκαετία του 1960 (αν όχι λίγο πρωιμότερα) οι επιμελητές διεκδίκησαν και σταδιακά κέρδισαν μια θέση *auteur* στην παραγωγή νοήματος για τη σύγχρονη τέχνη. Σήμερα θεωρούνται το ίδιο απαραίτητοι με τους καλλιτέχνες στις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης. Η θέση τους είναι κυρίαρχη όχι μόνο στα μουσεία σύγχρονης τέχνης, αλλά κυρίως στις διαρκώς πολλαπλασιαζόμενες *biennale*, οι οποίες διατείνονται ότι παρουσιάζουν την πιο πρωτοποριακή εκδοχή της τρέχουσας διεθνούς εικαστικής παραγωγής και αποτελούν πλέον τον σημαντικότερο τρόπο εγγραφής ενός τόπου στην παγκοσμιοποιημένη αγορά της τέχνης.

Στο πλαίσιο αυτό οι *performance*, που σήμερα εντάσσονται ταξινομικά από επιμελητές μουσείων και εκθέσεων και από καλλιτέχνες συνήθως στο λήμμα «live art» («ζωντανή τέχνη»), μετασχηματίστηκαν ριζικά. Δεδομένου ότι σαν είδος εικαστικής έκφρασης ήταν πάντα στενά συνδεδεμένες με το ιστορικό, το κοινωνικό και κυρίως το πολιτιστικό πλαίσιο στο οποίο παράγονταν, η εξέλιξη δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετική. Σταδιακά από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 η θεσμική τους παρουσία αυξήθηκε σημαντικά και ο ανατρεπτικός χαρακτήρας τους αμβλύθηκε, χωρίς ωστόσο να εξαφανιστεί. Αν είναι ενδεικτική για τη μετατροπή ενός πρωτοποριακού εικαστικού

35. Chin-tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 2002, σ. 303.

36. Στη δεκαετία του 1970 για πρώτη φορά οι οίκοι Christie's και Sotheby's διενέργησαν δημοπρασίες για την κατηγορία «σύγχρονη τέχνη», διαφοροποιώντας την έτσι από την «μοντέρνα τέχνη». Hans Belting, "Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate", στο Hans Belting, Andrea Buddensieg (επιμ.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, σ. 61-62. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Peter Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market*, Λονδίνο, Hutchinson, 1992, σ. 328 κ.ε., 412 κ.ε., καθώς και, το κλασικό σήμερα, Olav Veltius, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

37. Belting, "Contemporary Art as Global Art", ό.π., σ. 62-66.

ρεύματος ή είδους σε κανόνα η διάχυση ή η χωρίς επεξηγήσεις προβολή του στην ποπ κουλτούρα, τότε είναι εύγλωττο παράδειγμα το γεγονός ότι σ' ένα φιλμ θρίλερ του 1986 εμφανιζόταν ένας γυναικείος χαρακτήρας που ήταν «performance artist» και πραγματοποιούσε «performances»: άναβε μικρές φωτιές ενώ μούγκριζε και σφάδαζε.³⁸ Πιο πρόσφατα, ένα πραγματικό έργο της Abramović (γ. 1946), η performance *House with the Ocean View*, που παρουσιάστηκε στην γκαλερί Sean Kelly της Νέας Υόρκης το 2002, επανεκτελέστηκε και σε ένα επεισόδιο της δημοφιλούς σειράς *Sex and the City*.³⁹

Μετά το 2000 οι περισσότερες performance πραγματοποιούνται πλέον εντός μουσείων και χώρων τέχνης. Εξάλλου, ακόμα και οι εναλλακτικοί χώροι ακολουθούν τα χρηματοδοτικά προγράμματα και τις επιταγές θεσμικών φορέων και συνεπώς είναι αμφίβολη η «αντισυμβατικότητα» τους. Παράλληλα, με την ηλικιακή ωρίμανση των καλλιτεχνών, που στη δεκαετία του 1970 ήταν νεαροί πρωτοεμφανιζόμενοι με ριζοσπαστική διάθεση, δημιουργήθηκε η τάση για τεκμηρίωση των έργων τους, τα οποία έχουν πια ιστορική σημασία. Η performance εντάχθηκε σαν μάθημα στα προγράμματα σπουδών των σχολών καλών τεχνών του δυτικού κόσμου, με αποτέλεσμα να υπάρχει σήμερα ένα πλήθος καλλιτεχνών που δεν ξεκινά με άλλο μαθησιακό υπόβαθρο (ζωγραφική ή γλυπτική) για να την αξιοποιήσει ή να στραφεί σε κάποιο σημείο της σταδιοδρομίας του προς αυτήν. Η σημαντικότερη αλλαγή, όμως, είναι ότι τα μουσεία σύγχρονης τέχνης επιδιώκουν τη συλλογή και εκθεσιακή παρουσίαση ιστορικών έργων και ότι οι καλλιτέχνες αποδέχονται την επανεκτέλεση έργων τους, ακόμα και από άλλους καλλιτέχνες. Επιπλέον -όπως φαίνεται στο τέλος του παρόντος τόμου- φορείς, πολιτιστικά προγράμματα, φεστιβάλ και ακαδημαϊκά περιοδικά είναι αφιερωμένα αποκλειστικά στην performance.

Ενδεικτικά των αλλαγών που καθορίζουν τον σημερινό χαρακτήρα της performance είναι τα εξής γεγονότα: το 2009 το MoMA της Νέας Υόρκης, ένα εμβληματικό για τη διεθνή εικαστική σκηνή ίδρυμα, διόρισε τον πρώτο του επιμελητή συλλογών για το Τμήμα «Media and Performance Art», τον Klaus Biesenbach (γ. 1967). Την ίδια χρονιά η Whitworth Gallery στο Μάντσεστερ παρουσίασε την πρώτη έκθεση με δεκατέσσερις performance, που είχε διάρκεια τριών εβδομάδων. Μετά τον διορισμό επιμελητή συλλογών, το MoMA παρουσίασε το 2010 την πρώτη αναδρομική έκθεση για performance, την *Marina Abramović: The Artist Is Present*. [εικ. 14] Το 2012 η Tate Modern έθεσε σε συζήτηση μεταξύ ειδικών το θέμα της συλλογής και διατήρησης έργων performance. Το πρόγραμμα, που ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 2014, είχε τον εύγλωττο τίτλο *Collecting the Performative*.⁴⁰

Η Abramović είχε ήδη διασαλεύσει τις συνήθειες πρακτικές το 2005 με το *Seven Easy Pieces* που παρουσίασε στο Guggenheim της Νέας Υόρκης, στο οποίο η ίδια επανεκτέλούσε έργα άλλων καλλιτεχνών κι ένα δικό της από τις δεκαετίες του 1960 και 1970.⁴¹ Με αφορμή αυτή την έκθεση η καλλιτέχνηδα επιχείρησε να τεκμηριώσει την πρακτική που εφάρμοσε, ισχυριζόμενη ότι το έργο ενός καλλιτέχνη που ασχολείται με την performance μπορεί να λειτουργήσει σαν «παρτιτούρα» και άρα να δέχεται επανεκτελέσεις. Η διαδικασία που πρότεινε για την επανάληψη έργων ήταν η εξής: «Ζητήστε από τον καλλιτέχνη την άδεια. Πληρώστε τον καλλιτέχνη για τα πνευματικά του δικαιώματα. Εκτελέστε μια νέα ερμηνεία του κομματιού. Παρουσιάστε το αρχικό υλικό: φωτογραφίες, βίντεο, τεκμήρια. Παρουσιάστε μια

38. Goldberg, *Performance Art*, Grove Art Online, ό.π.

39. Louisa Avgita, "Marina Abramović's universe: universalising the particular in Balkan Epic", *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, τεύχ. 6, 2012, σ. 10-11. Διαθέσιμο στο: http://culturalpolicyjournal.files.wordpress.com/2012/10/issue6_avgita_marina_abramovic.pdf. Για το επεισόδιο της σειράς: <https://www.youtube.com/watch?v=5JvdsNpkMcU>

40. <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>

41. Τα έργα ήταν τα: Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974), Vito Acconci, *Seedbed* (1972), Valie Export, *Action Pants: Genital Panic* (1969), Gina Pane, *The Conditioning* (1973), Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), και Marina Abramović, *Lips of Thomas* (1975). Το έβδομο έργο ήταν μια καινούργια δική της performance.

νέα ερμηνεία του κομματιού.»⁴² Με το *The artist is present* η Abramović και το MoMA προχώρησαν ένα βήμα πιο πέρα: εκτός από το ομότιτλο με την έκθεση καινούργιο έργο της [εικ. 15 και 16] και περίπου πενήντα performance από όλη την ιστορική διαδρομή της καλλιτέχνης που παρουσιάζονταν με τεκμήρια ήχου και εικόνας (γεγονός που στοιχειοθετούσε την έννοια της αναδρομικής παρουσίας), «εκτέθηκαν» και επανεκτελέσεις ιστορικών έργων της από άλλους ερμηνευτές.⁴³ [εικ. 17 και 18]

Το ζήτημα της επανεκτέλεσης, της αυθεντικότητας ή της πρωτοτυπίας στον ψηφιακό κόσμο χάνει κάθε βαρύτητα και ίσως σημασία. Πιθανόν οι πρακτικές επανεκτέλεσης που πρότεινε η Abramović και το MoMA να είναι η απότοκος των τρεχουσών εξελίξεων. Σίγουρα όμως η πρακτική που εισηγήθηκε με το *Seven Easy Pieces* το 2005 διαχύθηκε άμεσα και βρήκε το ψηφιακό της ισοδύναμο. Το 2007 το ζεύγος Eva και Franco Mattes (γ. 1976), ιταλοί καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στο διαδίκτυο, παρουσίασαν το *Reenactment* στο διαδικτυακό παιχνίδι *Second Life*. [εικ. 17 κάτω] Στο παιχνίδι αυτό συμμετέχει κανείς δημιουργώντας μια ψηφιακή «παρουσία», ένα *avatar* δηλαδή στη γλώσσα των χρηστών, την οποία και διαχειρίζεται κατά βούληση. Μέσω της ψηφιακής του παρουσίας ο παίκτης μπορεί να επικοινωνεί με άλλα «όντα», να αποκτά «περιουσία», να παρακολουθεί «εκδηλώσεις», να «ζει» -με άλλα λόγια- μια ψηφιακή ζωή. Το έργο των Mattes ήταν μια σειρά από *avatar performance*, που αποτελούσαν ψηφιακή επανάληψη ιστορικών performance άλλων καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων και της Abramović.⁴⁴ Με προκαθορισμένα ραντεβού σε συγκεκριμένες τοποθεσίες του παιχνιδιού οι καλλιτέχνες πραγματοποιούσαν *avatar δράσεις* παρουσία *avatar* κοινού. Έχοντας υπόψιν τις προτάσεις της Abramović δύο χρόνια νωρίτερα, η δράση των Mattes μπορεί να ειπωθεί σαν ένα ειρωνικό σχόλιο απέναντι στη νέα θεσμική ταυτότητα που προωθούνταν πλέον εντατικά.

Η performance σήμερα είναι ένα είδος διαφορετικό από εκείνο που ήταν την εποχή της εμφάνισής της. Από καιρό έχει χάσει ένα σημαντικό κομμάτι της δυναμικής της ως μέσο έκφρασης κοινωνικής κριτικής και αιχμηρού εικαστικού προβληματισμού. Έχει πλέον τη δική της ιστορία, καλλιτέχνες που είναι αφιερωμένοι σ' αυτήν, δικούς της κριτικούς, εξειδικευμένα έντυπα για την προβολή της, οικονομικούς παράγοντες για την παρουσία της στην αγορά, μουσειακά τμήματα και συλλογές για την ιστορική τεκμηρίωσή της και ανεξάρτητο θεωρητικό λόγο. Παραμένει, ωστόσο, ένα σημαντικό μέσο που αξιοποιεί τη διάδραση καλλιτέχνη και κοινού και που εξακολουθεί να κινείται χωρίς μορφολογικούς κανόνες και συμβάσεις. Αποτέλεσε και αποτελεί έναν χώρο ευρύτατου πειραματισμού σχετικά με τα όρια της τέχνης, όπως κι αν αυτή ορίζεται σε κάθε ιστορικό συγκείμενο.

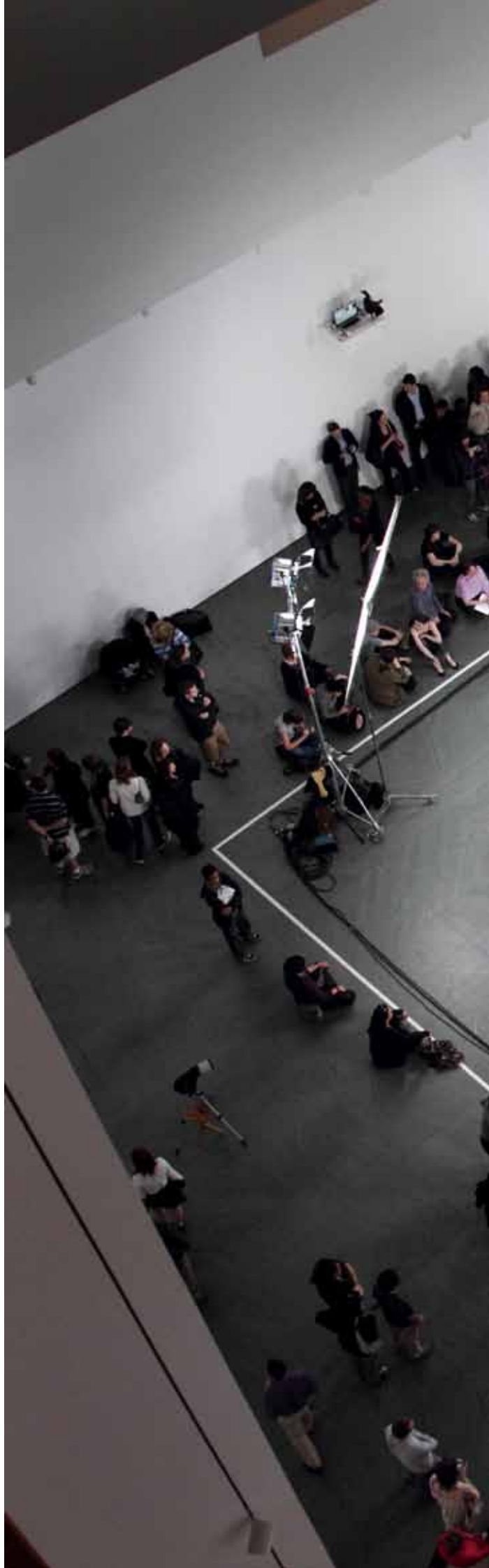
42. Marina Abramović, Erika Fischer-Lichte, Nancy Spector & Sandra Umathum, *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*, Μιλάνο, Charta, 2007, σ. 11.

43. <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

44. Επανεκτέλεσαν ψηφιακά την *Imponderabilia* των Marina Abramović και Ulay, το *Singing Sculpture* των Gilbert & George, το *Seedbed* του Vito Acconci κλπ. Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta, *Re: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Λιουμπλιάνα-Βερολίνο, Institute for Contemporary Art, F Peditions, 2009.



14. Η είσοδος της έκθεσης
*Marina Abramović: The
Artist Is Present*, MoMA,
Νέα Υόρκη, 2010

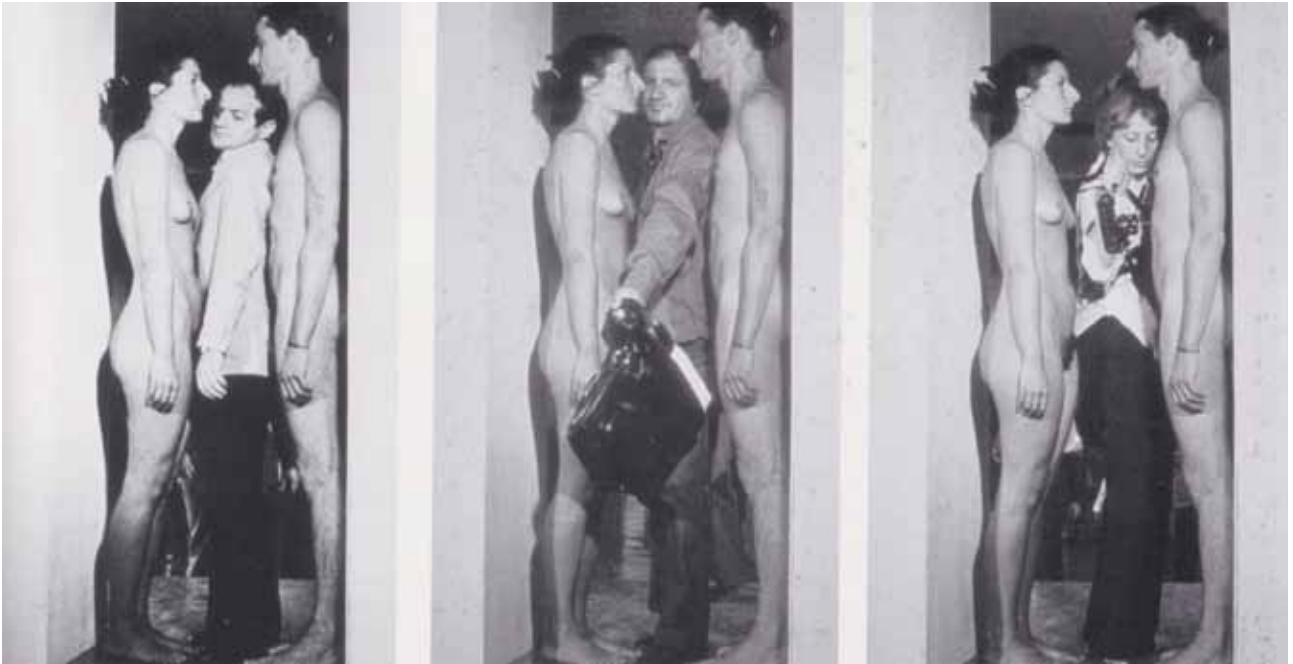


15. Marina Abramović
The Artist Is Present, MoMA,
Νέα Υόρκη, 2010





16. Marina Abramović
The Artist Is Present, MoMA,
Νέα Υόρκη, 2010



17.

Πάνω:

Marina Abramović & Ulay

Imponderabilia, 1977

Μέση:

Επανεκτέλεση του έργου

στην έκθεση

Marina Abramović:

The Artist is Present, MoMA,

Νέα Υόρκη, 2010

Κάτω:

Eva & Franco Mattes

Reenactment

διαδικτυακή επανεκτέλεση

του έργου στο *Second Life*, 2007-2010

<http://0100101110101101.org/home/>

[reenactments/performance-abramovic.html](http://0100101110101101.org/home/reenactments/performance-abramovic.html)



18.

Πάνω:

Marina Abramović,

Nude with a Skeleton, 2002-2005

Κάτω:

Επανεκτέλεση του έργου στην

έκθεση *Marina Abramović:*

The Artist Is Present, MoMA,

Νέα Υόρκη, 2010



**Μακάρι να
ήμουν εκεί.
Σημειώσεις
για την
specificity της
performance.**

Κώστας Μπασάνος

Στη μοναδική έκδοση της εφημερίδας *Dimanche*, που εξέδωσε ο Yves Klein (1928-1962) στις 27 Νοεμβρίου του 1960, εμφανιζόταν πρωτοσέλιδη η γνωστή φωτογραφία του έργου του *Leap into the Void* (Βουτιά στο κενό). [εικ. 1] Ο τίτλος του κύριου άρθρου και η λεζάντα του ήταν: *Theatre du vide. Un homme dans l'espace. Le peintre de l'espace se jette dans le vide!* (Θέατρο του Κενού. Ένας άνθρωπος στο διάστημα. Ο ζωγράφος του διαστήματος πέφτει στο κενό!)¹

Αυτό που κάνει ενδιαφέρουσα την εικόνα δεν είναι τόσο η αμφισημία της (ο καλλιτέχνης έπεσε πραγματικά στο κενό;), όσο οι φράσεις που τη συνοδεύουν: Το Θέατρο του Κενού. Ο άνθρωπος.... Ο καλλιτέχνης...., που μαρτυρούν την πρόθεση του Klein να προσδιορίσει εξαρχής το κατασκευάσμα, την είδηση αλλά και τον θεατρικό χαρακτήρα της δράσης, της παράστασης. Όντως ο Klein ήταν εκεί, παρίστατο όσο και η φιγούρα-μάρτυρας στο δεξί μέρος της εικόνας, το *punctum*, όπως θα το ονόμαζε ο Roland Barthes. Το *spectacle*, που στα γαλλικά σημαίνει θέαμα αλλά και παράσταση, όπως και οι ετυμολογικές αναφορές της λέξης, προδίδουν τη σύνδεση της παραπάνω εικόνας με την performance, αλλά και τους προβληματισμούς και τις εννοιολογικές προεκτάσεις των ισχυρισμών που ακολουθούν.

Στην ελληνική γλώσσα και εικαστική ορολογία η performance αντιστοιχεί σε εκείνο το είδος τέχνης που αντλεί την καταγωγή του από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αναμφίβολα εντάσσεται σε μια από τις πλέον σύγχρονες εικαστικές πρακτικές, εγείροντας ερωτήματα και προκαλώντας συζητήσεις τόσο ως προς την ιδιαιτερότητα της πρακτικής όσο και των μέσων.²

Πέρα από τους προβληματισμούς φόρμας, πρόσληψης και αισθητικής, και μάλλον εξ αιτίας του προσωρινού και του εφήμερου χαρακτήρα της performance, έχουν προκύψει μεταξύ άλλων ζητήματα καταγραφής και τεκμηρίωσης. Είναι κατανοητό ότι η καταγραφή και τεκμηρίωση της performance με οποιοδήποτε τρόπο δεν είναι πλέον η performance, αλλά οτιδήποτε άλλο μπορεί να την αφορά. Επειδή η performance

1. Χρησιμοποιείται η λέξη *διάστημα* για τη μετάφραση της γαλλικής λέξης *espace*, αντί για χώρος, για να δηλώσουμε τη συγγένεια των εννοιών διαστήματος και χώρου, αλλά και το ενδιαφέρον του Klein εκείνη την περίοδο για την NASA και την εξερεύνηση του διαστήματος.

2. Στα αγγλικά η λέξη performance αναφέρεται κυρίως στις παραστατικές τέχνες. Ο όρος που χρησιμοποιείται στο παρόν κείμενο αφορά στις εικαστικές performance, όσο δόκιμος μπορεί να θεωρηθεί ο όρος.



1. Yves Klein
Βουτιά στο Κενό,
οδός Gentil-Bernard 5,
Fontenay-aux-Roses, Γαλλία,
Οκτώβριος 1960.

λαμβάνει χώρα, συμβαίνει, η τεκμηρίωσή της είναι παρελθόντος χρόνου και έπεται του συμβάντος, της μοναδικότητας του παρόντος.

Οι έννοιες του σώματος και του χώρου είναι κυρίαρχες συνθήκες στην performance και την καθιστούν μοναδική. Τι είναι όμως το μοναδικό; Ποιο σώμα είναι μοναδικό και ποιος χώρος; Μήπως το μοναδικό είναι και η απουσία του άλλου -άρα σημαίνει το μοναδικό του είδους; Δηλαδή το **ειδικό** (*specific*).³ Ακολουθώντας τον συλλογισμό του Michel de Certeau (1925-1986) ότι «Ένα μέρος (τόπος) [lieu] είναι η διάταξη (οποιουδήποτε είδους), στην οποία τα στοιχεία που την αποτελούν είναι κατανομημένα σύμφωνα με τις μεταξύ τους σχέσεις συνύπαρξης» και ότι «αποκλείεται έτσι η δυνατότητα δύο πραγμάτων να είναι στην ίδια θέση (μέρος)», συνεπώς το καθένα είναι «στη δικιά του 'ιδία' και διακριτή θέση, μια θέση την οποία ορίζει», διαπιστώνουμε ότι

3. «Ο όρος *species* (είδος) – που σημαίνει «εμφάνιση», «εξωτερική όψη», «μορφή», «όραμα», «είδωλο»- προέρχεται από μία ρίζα που σημαίνει «κοιτάζω, βλέπω» (*specie < specere*) και η οποία απαντά στα *speculum*, καθρέπτης, *spectrum*, είδωλο, εικόνα, φάντασμα (σικά νεκρού στους αρχαίους Ρωμαίους), *perspicuous*, διαφανής, σαφής, φανερός, εναργής, *speciosus*, ευειδής, ευσχήμων, ευπρεπής, *specimen*, επίδειγμα, παράδειγμα, σημείο, *spectaculum*, θέαμα. Στη φιλοσοφική ορολογία, ο όρος *species* χρησιμοποιείται για να αποδοθεί το ελληνικό 'είδος'.» Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, Αθήνα, Άγρας, 2006, σ. 91.



2. Richard Serra
Splashing, Leo Castelli Ware-
house, Νέα Υόρκη, 1968.

3. Richard Serra
Splashing, Leo Castelli Warehouse, Νέα Υόρκη, 1968.



η σχέση σώματος και χώρου στην performance είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια του site-specific.⁴ Στον απόηχο των θεωριών για τον performative χαρακτήρα της μινιμαλιστικής γλυπτικής και με αφετηρία το έργο του Robert Morris (γ. 1931) και το άρθρο του Michael Fried (γ. 1939), «Art and Objecthood», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *ArtForum* το 1967, αλλά και αργότερα με την τοποθέτηση της Rosalind Krauss (γ. 1941), είναι κατανοητό ότι η performance διεκδικεί την δική της *specificity*.⁵ Πράγμα που καθίσταται σαφές, αν εξετάσουμε περιπτώσεις όπως το έργο *Splashing* (1968) του Richard Serra (γ. 1939), [εικ. 2 και 3] όπου ο καλλιτέχνης εμφανίζεται να πετά λιωμένο μολύβι στη γωνία μεταξύ πατώματος και τοίχου. Η καταγραφή της δράσης λειτουργεί συμπληρωματικά στο έργο και τη διαδικασία εκτέλεσής του. Παρόλα αυτά η καταγραφή μάς πληροφορεί για την *specificity* της δράσης, αλλά και του έργου, που δεν είναι άλλο από ένα μολυβένιο εκμαγείο της γωνίας, το οποίο έχει τελικά καταστραφεί.

Αν, λοιπόν, η έννοια του **μοναδικού χώρου** και του **μοναδικού σώματος** ανταποκρίνονται σε αυτό που ονομάζεται *specific*, δηλαδή συγκεκριμένο και μοναδικό στο είδος του (*species*), τότε η performance δεν μπορεί να επαναληφθεί. Κάθε επανάληψη ακυρώνει την προηγούμενη εκτέλεση, καθότι μοναδική. Η συνθήκη «εδώ και τώρα» στο έργο της Abramović *The Artist is Present* (2010) δηλώνει επακριβώς την *specificity* της performance.

Το σώμα εγκαθίσταται, δηλαδή εγγράφεται στον χώρο, ως τόπος όπου εκτυλίσσεται το γεγονός, η performance. Σε αυτή λοιπόν την εγγραφή, την τοποθεσία όπου, κατά τον Heidegger, το σώμα ανοίγει χώρο, εγκαθίσταται, τον ενσωματώνει και ενσωματώνεται σε αυτόν ως τόπος (*site*), ορίζεται η μοναδικότητα του σώματος (*body-specific*), η *specificity* της performance.⁶

Αναφορικά με την δικαστική διαμάχη για την απόσυρση του γλυπτού *Tilted Arc* (1981) [εικ. 4] από την Federal Plaza στη Νέα Υόρκη, ο Richard Serra

4. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, σ. 117.

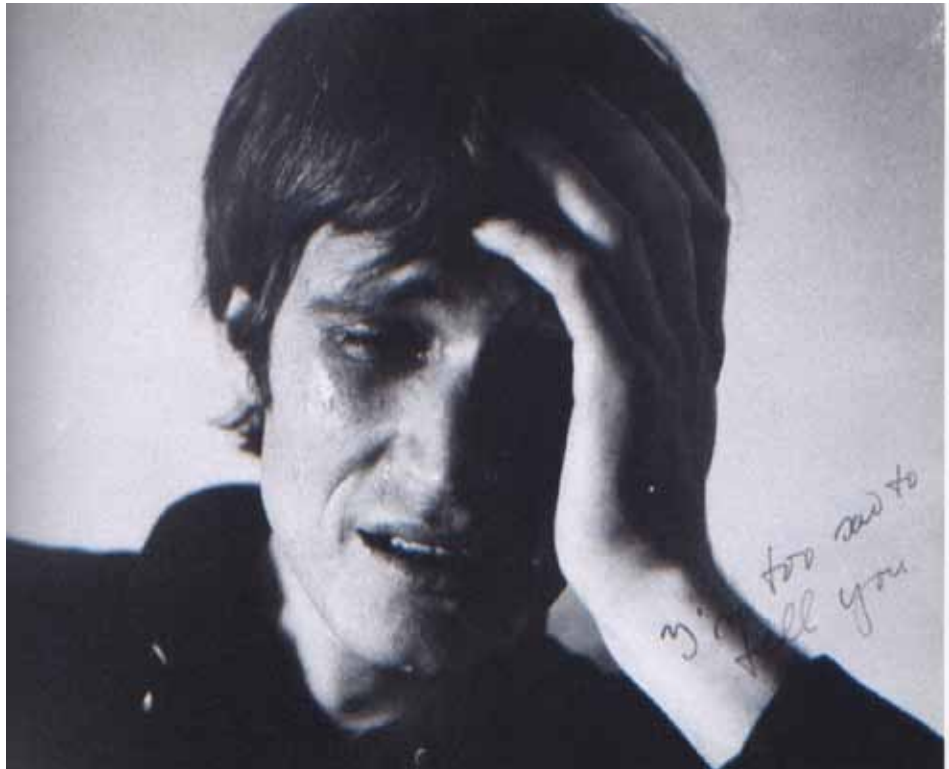
5. Εδώ χρησιμοποιείται η αγγλική λέξη *specificity*, επειδή δεν υπάρχει αντίστοιχη στα ελληνικά που να αποδίδει μεταφραστικά με σαφήνεια το περιεχόμενο του όρου. Τον όρο χρησιμοποίησε σε έκταση στην ιστορία της τέχνης πρώτη η Rosalind Krauss και τον καθιέρωσε στη διεθνή βιβλιογραφία. Βλ. Rosalind Krauss, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, MIT Press, 1986.

6. Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006.



4. Richard Serra
Titled Arc, Federal Plaza,
Νέα Υόρκη, 1981





5. Bas Jan Ader
I Am Too Sad to Tell You, 1970

υποστήριξε ότι «αν μεταφέρουμε το έργο, το καταστρέφουμε». Φυσικά εννοεί ότι το να μετακινήσουμε από τη θέση του ένα site-specific έργο είναι σαν να το μεταθέτουμε, σαν να το κάνουμε κάτι άλλο από αυτό που ήταν πριν.⁷ Άρα, το *Tilted Arc* δεν θα ήταν πια το *Tilted Arc* που γνωρίζουμε από φωτογραφίες. Η μοναδικότητα του site-specific ορίζεται από αυτήν ακριβώς την αδυναμία μετάθεσης. Παρόλα αυτά, εκείνο που ορίζει τη μοναδικότητα πλέον του συγκεκριμένου έργου είναι η τεκμηρίωσή του. Το εδώ και τώρα της μοναδικότητας είναι το εκεί και τότε της καταγραφής της. Στην περίπτωση της performance το εγγεγραμμένο σώμα-τόπος είναι πλέον καταγεγραμμένο. Η τεκμηρίωση του μοναδικού σώματος και μοναδικού τόπου προσφέρονται πλέον για μεταγραφή.

Ίσως, τελικά, η τεκμηρίωση του μοναδικού είναι και η τεκμηρίωση της απουσίας και του θανάτου. Ο Bas Jan Ader (1942-1975), στην προσπάθειά του για μια ύστατη αναζήτηση του θαυμαστού στο έργο *In Search of the Miraculous* (1975), τεκμηριώνει με μία φωτογραφία την αναχώρησή του πάνω στο μικρό ιστιοφόρο *Ocean Wave*, πριν εξαφανιστεί διασχίζοντας τον Ατλαντικό. Στην καταγραφή όπου το σώμα είναι απόν, όπως στην περίπτωση του Bas Jan Ader, συνοψίζεται η ιστορικότητα του ίδιου του σώματος, ως μιας αποσπασματικής ή μη αρχειοθετημένης γλώσσας.

Η εμπειρία του μοναδικού αποκτά υπόσταση μέσα από την τεκμηρίωση και την καταγραφή. Η performance είναι μια διαμεσολαβημένη δράση. Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε πολλές περιπτώσεις, στις οποίες γνωρίζουμε για μία performance, επειδή ακριβώς υπάρχει το τεκμήριό της. Η διάρκεια των performance του Joseph Beuys (1921-1986) *I Love America and America Likes me* (1974) ή *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) συνίσταται στην ύπαρξη και διάρκεια του τεκμηρίου. Όσο το τεκμήριο υφίσταται, γνωρίζουμε για την performance. Σε άλλες περιπτώσεις η τεκμηρίωση είναι το έργο, όπως για παράδειγμα *The Following Piece* (1969) του Vito Acconci (γ. 1940) ή *The Shadow* (1981) της Sophie Calle (γ. 1953). Σε κάθε περίπτωση η καταγραφή τεκμηριώνει το γεγονός.

7. Το επιχείρημα του Richard Serra είναι από την ακροαματική διαδικασία της 6^{ης} Μαρτίου 1985 στο Ceremonial Courtroom, International Court of Trade, One Federal Plaza, Νέα Υόρκη. Αντίγραφο της ακροαματικής διαδικασίας υπάρχει στη βιβλιοθήκη του MoMA, Νέα Υόρκη.

Μήπως, τότε, θα πρέπει να μιλάμε για τη γλώσσα της καταγραφής της performance αντί της performance καθεαυτής, εφόσον η εμπειρία του μοναδικού είδους είναι μια εμπειρία καταγραφής; Αν τυχόν έχουμε την ευκαιρία να γίνουμε αυτόπτες μάρτυρες μίας performance, είναι αναμενόμενο να μπορούμε στον πειρασμό της τεκμηρίωσης της εμπειρίας μας. Αυτό ισχύει πολύ περισσότερο για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, που δοκιμάζει την αντοχή του στη διάρκεια του μοναδικού γεγονότος και έχει φροντίσει για την όσο το δυνατόν περισσότερο λεπτομερή καταγραφή του. Αυτό που στο τέλος συνιστά την υλική υπόσταση του έργου είναι το υλικό τεκμηρίωσής του. Το ερώτημα που προκύπτει από τους παραπάνω συλλογισμούς είναι αν τελικά η performance απαιτεί την παρουσία κοινού ή μόνο ενός ή περισσότερων καταγραφικών μέσων. Το ως επί το πλείστον εικαστικό έργο του Bas Jan Ader είναι ένα φανερό δείγμα αυτής της πρακτικής. Είτε πρόκειται για ένα στιγμιότυπο ή για ένα φιλμ, το κοινό βιώνει την εμπειρία του καλλιτέχνη μέσα από εικόνες και αναφορές. Η απουσία του σώματος είναι αισθητή. Το σώμα δεν είναι πουθενά. Ως θεατές αναγνωρίζουμε και κατανοούμε στο έργο του τον χαρακτήρα της performance, ακόμα και αν πρόκειται για μια καρτ-ποστάλ, όπως στην περίπτωση του έργου *I Am Too Sad to Tell You* (1970). [εικ. 5] Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το ίδιο έργο υπάρχει και σε άλλες δύο εκδοχές, σε μορφή φωτογραφίας και σε φιλμ.

Στην ιδιαίτερη περίπτωση του παραπάνω καλλιτέχνη η παρουσία του καταγραφικού μέσου ενισχύει την πεποίθηση ότι, εν κατακλείδει, η performance κυριολεκτεί στην απουσία του σώματος ή, αν θέλετε, στο «βαθμό μηδέν» του σώματος, στην υλικότητα του μοναδικού.⁸ Στην ανάγνωση του ειδ-ώλου.

Η spec-ificity της performance είναι πλέον η spec-ificity του τεκμηρίου, της εικόνας του ειδ-ώλου, ενός spec-trum. Είναι «ένας μηχανισμός αιχμαλωτισμού του είδους».⁹

8. Δανείζομαι τον όρο «βαθμό μηδέν» από τον «Βαθμό μηδέν της γραφής» του Roland Barthes, για να υπαινιχθώ έναν συσχετισμό του θεατή με τον αναγνώστη.

9. Agamben, *Βεβηλώσεις*, ό.π.

Το Φεστιβάλ Performance Θεσσαλονίκης και οι επιμελητικές προσεγγίσεις που προϋποθέτει

Ειρήνη Παπακωσταντίνου

Η performance σαν καλλιτεχνική πρακτική είναι αδύνατον να οριστεί και να κατηγοριοποιηθεί, λόγω της πολυδιάστατης και πολυεπίπεδης φύσης της. Η αμφισημία του όρου -ανάμεσα στα άλλα- είναι που την κάνει τόσο ενδιαφέρουσα και ελκυστική για τους καλλιτέχνες και το σύγχρονο κοινό. Πρόκειται για μια καλλιτεχνική πρακτική που μέσα από την πορεία της στην ιστορία της τέχνης μέχρι και σήμερα επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, ερευνά και επανεξετάζει τα ίδια της τα όρια. Εντούτοις, διεκδικεί μια σημαντική παρουσία στην εικαστική σκηνή, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια της τέχνης χρησιμοποιώντας ως βασικό εκφραστικό εργαλείο το ανθρώπινο σώμα.

Η επιμέλεια ενός φεστιβάλ που επικεντρώνεται στην τέχνη της performance αποτελεί μια αμιγώς σοβαρή πρόκληση και αναπτύσσεται ως πείραμα με απρόβλεπτες πολλές φορές καταλήξεις, καθώς αφορά στην ουσία στην επιμέλεια εμπειριών και αισθητικών καταστάσεων. Εξάλλου, βασικό στοιχείο του είδους ήταν και είναι το τυχαίο και το άγνωστο. Η ρευστή φύση της performance έχει συμβάλει στην εντονότερη διεύρυνση αυτής της καλλιτεχνικής πρακτικής, με αποτέλεσμα η φύση και ο ρόλος της να μπορεί να είναι ακόμα κοινωνικά και πολιτιστικά αποτελεσματικός.

Όχι μόνο οι προσπάθειες των καλλιτεχνών, αλλά και διαχρονικά οι επιμελητικές προσεγγίσεις στην performance είναι που μεθοδικά και σταθερά έδωσαν στο ευρύτερο κοινό τη δυνατότητα να γνωρίσει το είδος και σταδιακά να το αποδεχθεί. Μέσα από τις επιμελητικές προσπάθειες παρέχεται ένα ουσιαστικό εννοιολογικό πλαίσιο διαλόγου και επισημαίνεται το σημαντικό ιστορικό υπόβαθρο της performance. Στα φεστιβάλ καλλιτέχνες και επιμελητές βρίσκονται σε άμεσο διάλογο με τις πολιτικές και πολιτιστικές ανησυχίες του σύγχρονου κόσμου και αναπτύσσουν έναν ιδιαίτερο και σαφώς εξαιρετικά άμεσο τρόπο επικοινωνίας. Η συχνή σήμερα παρουσία της performance σε ομαδικές εκθέσεις, φεστιβάλ, μπιενάλε ή ακόμα και μικρότερης κλίμακας διεθνείς εκθέσεις, αποτελεί πλέον τον κυρίαρχο τρόπο με τον οποίο η performance κατορθώνει να προβληθεί, να βιωθεί, αλλά επίσης να καταγραφεί και να τεκμηριωθεί. Σήμερα είναι πολυάριθμες οι ιδιωτικές και δημόσιες πρωτοβουλίες ανά τον κόσμο, αλλά και στην Ελλάδα, που στηρίζουν και προωθούν το είδος.

Σε πείσμα των καιρών και της οικονομικής, πολιτικής και κοινωνικής κρίσης στη χώρα μας, το **Φεστιβάλ Performance Θεσσαλονίκης** αποτελεί ένα σημαντικό εγχείρημα που διερευνά την έννοια και την εξέλιξη της performance, προκαλεί την ευαισθητοποίηση του κοινού και επιδιώκει να αφήσει ένα έντονο στίγμα στα πολιτιστικά δρώμενα της πόλης και της χώρας γενικότερα. Το Φεστιβάλ, το οποίο αποτελεί μια διεθνή συνάντηση αυτής της ιδιότυπης και ρηξικέλευθης καλλιτεχνικής πρακτικής, από την πρώτη του εμφάνιση έχει επικεντρωθεί εξ' ολοκλήρου στην τέχνη της performance και έχει επιδιώξει να αποτελεί διεθνή τόπο συνάντησης και πλατφόρμα δράσης ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν το σώμα τους ως καλλιτεχνικό μέσο και υπογραμμίζουν την κοινωνικό-πολιτική εμβέλεια του συγκεκριμένου είδους. Στόχος του είναι να συγκεντρώνει και να προβάλλει όλες τις εκφάνεις και τάσεις της performance.

Πρόκειται για ένα εγχείρημα το οποίο αποτελεί μέρος του κεντρικού προγράμματος της Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης, η διοργάνωση της οποίας ανήκει στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Η Μπιενάλε ξεκίνησε το 2007, ενώ το Φεστιβάλ Performance εντάχθηκε στο πρόγραμμά της το 2009 και, ακολουθώντας το διετή ρυθμό της διοργάνωσης, έχει παρουσιαστεί το 2011 και 2013 αντίστοιχα. Ο προγραμματισμός του Φεστιβάλ προσαρμόζεται απόλυτα στις σημερινές συνθήκες, αλλά και στον προγραμματισμό της Μπιενάλε γενικότερα. Η είσοδος είναι ελεύθερη σε όλες τις εκδηλώσεις του. Οικονομική υποστήριξη για την υλοποίησή του προέρχεται κυρίως από το πρόγραμμα ΕΣΠΑ, αλλά και από κρατικούς και ιδιωτικούς φορείς. Αμέριστη συμπαράσταση προσφέρουν επίσης οι φορείς της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και του Δήμου.

Ο διάλογος που αναπτύσσεται σε κάθε Φεστιβάλ ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στο κοινό φανερώνει το ευρύ πεδίο στο οποίο κινείται η τέχνη της performance. Η δουλειά κάθε καλλιτέχνη που συμμετέχει στο Φεστιβάλ αναπτύσσεται δυναμικά μέσα από τη συνεχή αναζήτηση μιας ιδιαίτερης πειραματικής έκφρασης. Έτσι, τα έργα που παρουσιάζονται τελικά αγγίζουν διάφορες θεματικές και αντανακλούν την αισθητική, τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής και τις προσωπικές συγκρούσεις των καλλιτεχνών. Η επιλογή των συμμετεχόντων γίνεται αφενός μέσα από προσωπική έρευνα του επιμελητή και αφετέρου μέσα από πρωτότυπες προτάσεις που υποβάλλουν οι καλλιτέχνες και οι οποίες αρθρώνονται με άξονα την ταυτότητα, δραστηριότητα και δυναμική της διοργάνωσης.

Η performance είναι μια πρακτική με ανατρεπτικό και παρεμβατικό χαρακτήρα και η παρουσίασή της στον δημόσιο χώρο, όπου είναι περισσότερο πιθανό να προκληθεί διάλογος και να πυροδοτηθούν νέες καταστάσεις, είναι μια σταθερή επιδίωξη των καλλιτεχνών που την υπηρετούν. Λαμβάνοντας σταθερά υπόψη αυτήν τη δομική συνθήκη του είδους, το Φεστιβάλ επιδιώκει να παρουσιάζει έργα -όσο είναι δυνατόν και όσο οι ανάγκες και η φύση της συγκεκριμένης δουλειάς το επιτρέπουν- στον δημόσιο χώρο. Βασικό στόχο του Φεστιβάλ αποτελεί το να συστήνει και να επικοινωνεί αυτήν την καλλιτεχνική πρακτική ειδικά στο κοινό που δεν είναι εξοικειωμένο με την τέχνη της performance. Επιδιώκουμε το κοινό να εξοικειώνεται με την ιδέα και να διερευνά τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση της έννοιας του δημόσιου χώρου και το πώς μέσα σε αυτόν μπορούν να προκύψουν πολλά επίπεδα εμπειρίας, όταν τον διαχειριζόμαστε σαν ένα ανοιχτό πεδίο διακίνησης ιδεών και νοημάτων. Μία τακτική γι' αυτόν τον σκοπό είναι να καλλιερηθεί μέσα από τα παρουσιαζόμενα έργα το αίσθημα της έκπληξης και του τυχαίου, η διακοπή της καθημερινότητας και ο προβληματισμός του ανυποψίαστου κοινού. Μία άλλη, είναι να επιδιώκουμε τη συμμετοχή και την αλληλεπίδραση του κοινού με τις δουλειές των καλλιτεχνών, παρουσιάζοντας διαδραστικές performance.

Ένα ακόμα βασικό μέλημα του Φεστιβάλ, δεδομένου ότι πραγματοποιείται σε μια πόλη με μακρά ιστορία και πληθώρα μνημείων ενταγμένων στον πολεοδομικό της ιστό, είναι η παρουσίαση δράσεων σε ιστορικούς χώρους, με σκοπό την επανάχρηση

και την ανάδειξή τους. Πέρα από τους αρχαιολογικούς χώρους, στους οποίους το παλιό έρχεται σε διάλογο με το σύγχρονο, performance παρουσιάζονται και σε νεότερους και εμβληματικούς χώρους της πόλης. Από τα πρώτα της βήματα, εξάλλου, η performance επιδίωξε να αποτραβηχτεί από τους παραδοσιακούς περιορισμούς και τις συμβατικές αίθουσες των μουσείων, στην προσπάθειά της να αγγίξει έναν μεγαλύτερο αριθμό αποδεκτών, αλλά και για υπογραμμίσει την επικοινωνιακή της ισχύ. Θέλουμε, επίσης, να συνεργαζόμαστε με εναλλακτικούς, αυτοδιαχειριζόμενους και/ή ιδιωτικούς χώρους, όπως είναι οι χώροι σύγχρονων θεατρικών και χορευτικών ομάδων κλπ. Για παράδειγμα, πολλοί χώροι διασκέδασης (π.χ. μπαρ), που χρησιμοποιούν τα υπόγειά τους ως εν δυνάμει χώρους παρουσίασης έργων τέχνης, έχουν δεχτεί το κάλεσμά μας για συνεργασία με αποτέλεσμα πολλές δράσεις να φιλοξενοούνται στους χώρους τους. Ειδικά, όμως, πολλοί εναλλακτικοί και πιο πειραματικοί χώροι τέχνης μέσω της συνεργασίας με το Φεστιβάλ αναδεικνύονται και προβάλλονται σημαντικά και υπογραμμίζουν το ρόλο τους στο εικαστικό σκηνικό της πόλης.

A.A.: Ποιες δυσκολίες συνάντησες σαν επιμελήτρια ενός φεστιβάλ, όπως το Φεστιβάλ Performance Θεσσαλονίκης;

Ειρ.Π.: Η πρώτη και κυριότερη δυσκολία είναι ότι η προετοιμασία και πραγματοποίηση του Φεστιβάλ γίνεται στη διάρκεια μιας περιόδου που η χώρα βιώνει δύσκολες συνθήκες, οικονομικές δυσχέρειες και πάρα πολλά προβλήματα. Παρόλα αυτά, αυτές ακριβώς οι συνθήκες πολλές φορές γεννούν το πείσμα και εμείς προσπαθούμε να βρούμε τρόπους να υπερβούμε τα προβλήματα και τις ποικίλες δυσκολίες που αναπόφευκτα ανακύπτουν, έτσι ώστε μέσα από το Φεστιβάλ να αναδυθούν ενδιαφέροντα πράγματα για την πόλη και το ευρύτερο κοινό. Επίσης, η επιμέλεια ενός τέτοιου Φεστιβάλ που επικεντρώνεται στην τέχνη της performance, είναι -ετυμολογικά τουλάχιστον- μια οξύμωρη κατάσταση, με την έννοια ότι η λέξη επιμελητής σημαίνει κυριολεκτικά «αυτός που νοιάζεται, φροντίζει και χειρίζεται μια συλλογή έργων τέχνης». Στην περίπτωση όμως της performance δεν υπάρχει συλλογή, η φύση των έργων είναι άυλη και εφήμερη. Η επιμέλεια τέτοιων έργων εκ των πραγμάτων έχει τις δυσκολίες της. Ωστόσο, δεν θέλω να αναφερθώ στις αρνητικές στιγμές, γιατί τα θετικά συναισθήματα και οι εμπειρίες που προκύπτουν από αυτήν την εμπειρία και διαδικασία είναι περισσότερα. Έτσι, δεν μπορώ να παραβλέψω τη συγκινητική αντιμετώπιση και συμπεριφορά των καλλιτεχνών, που δείχνουν μεγάλη κατανόηση και συμμερίζονται κάθε δύσκολη συνθήκη.

Το Φεστιβάλ -για μένα τουλάχιστον- αποτελεί μία πρόκληση. Μέσα στο σημερινό πνεύμα της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας, το όραμά μας είναι ο κόσμος να κατανοήσει και να εκτιμήσει αυτήν την αντισυμβατική καλλιτεχνική πρακτική, να επαναπροσδιορίσει τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος, αλλά και της τέχνης και αυτό που γίνεται να προβάλλεται σωστά και κατ'επέκταση να επιτυγχάνεται η επικοινωνία του κοινού με αυτό που βλέπει.

A.A.: Ποιες θεωρείς ότι είναι οι απαιτήσεις που θέτει ένα είδος όπως η performance, το οποίο τις περισσότερες φορές επιδιώκει να έχει ένα ζωντανό κοινό, σε έναν επιμελητή τέχνης σήμερα;

Ειρ.Π.: Η επιμέλεια και η προώθηση της performance, μιας καλλιτεχνικής έκφρασης που θέτει έναν προβληματισμό γύρω από το σώμα και υπογραμμίζει τις κοινωνικοπολιτικές του διαστάσεις, αλλά συνάμα τείνει να αποδομεί την πολιτική και πολιτισμική του πολυπλοκότητα, είναι ένα άκρως ενδιαφέρον αλλά και δύσβατο μονοπάτι. Η τόλμη, η ευθύτητα, η έρευνα, ο διάλογος, η εξουθενωτική δουλειά, η ειλικρίνεια, είναι στοιχεία που ενδυναμώνουν τις επιμελητικές προσεγγίσεις και επηρεάζουν εν μέρει τη συγκεκριμένη πρακτική. Η δημιουργία μιας πλατφόρμας διακίνησης ιδεών, όπου συνυπάρχουν ουσιώδεις και διαφορετικές απόψεις και η οποία υποστηρίζει τη μελέτη και τον διάλογο, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη λειτουργία ενός ξεκάθਾਰου μηχανισμού και μιας καλά συντονισμένης διοργάνωσης. Το κοινό στις μέρες μας ακροβατεί ανάμεσα στο προσφιλές και την ξεχωριστή αισθητική εμπειρία και, όταν υπάρχει ειλικρινής πρόθεση και ουσιαστική γνώση του αντικείμενου, προκαλείται ταυτόχρονα η αποδοχή, η κατανόηση, ο σεβασμός και η εξοικείωση με αυτό που παρουσιάζεται ως καλλιτεχνικό έργο.

Μαρία Σιδέρη
Vibrant Matter,
3ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2013



Nezaket Ekici
On the Way-Safety and Luck,
2ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2011



Guillermo Gomez Pena
*5 Psycho-magic
Actions Against Violence*,
1ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2009



A.A.: Σε σχέση με την εμπειρία σου από την εργασία σου στο εξωτερικό, ποιες διαφορές ή ιδιαιτερότητες εντοπίζεις στη δουλειά σου σαν επιμελήτρια του είδους στην Ελλάδα;

Ειρ.Π.: Διοργανώνοντας ένα τέτοιο Φεστιβάλ με την προοπτική να γίνει διεθνές και να αποτελέσει μια μορφή μέσου για να παρουσιάζει, να προωθεί και να αναδεικνύει την τέχνη της performance, φέρεις μεγάλη ευθύνη αφενός απέναντι σε ένα κοινό το οποίο δεν είναι εξοικειωμένο με αυτό το είδος, αφετέρου απέναντι σε ανθρώπους που γνωρίζουν και εκτιμούν την performance.

Συνεπώς, οι επιλογές πρέπει να είναι προσεκτικές, προσιτές, πολυδιάστατες και ετερόκλητες, να παραθέτουν εκφράσεις και εκφάνσεις, συμπεριφορές, παραλληλισμούς και απεικονίσεις της σύγχρονης κοινωνίας, να προβάλλουν τα αισθητικά ιδιώματα και τις προσωπικές ιστορίες του κάθε καλλιτέχνη και συγχρόνως να καλύπτουν τις απαιτήσεις του εξειδικευμένου -και μη- κοινού. Κάτι τέτοιο συνιστά εν γένει ένα δύσκολο εγχείρημα, εξαιτίας των οικονομικών περιορισμών, που συνεπάγονται τον περιορισμένο αριθμό καλλιτεχνών και έργων. Επιπλέον, το γεγονός ότι υπάρχει μικρός αριθμός νέων ελλήνων καλλιτεχνών που ασχολούνται με την performance, δυσκολεύει την κατάσταση στην προοπτική συμμετοχής τους σε ένα διεθνές φεστιβάλ.

Θα ήθελα να επισημάνω, επίσης, ότι κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του Φεστιβάλ υπάρχει μια συνεχής επιμελητική ανάγκη και επιζήτηση να ξεπεραστούν συγκεκριμένα πρότυπα στον τρόπο προσέγγισης και αντιμετώπισης μιας έκθεσης, κάτι το οποίο συχνά παρουσιάζει τις δικές του προβληματικές απέναντι στους εγχώριους επιμελητικούς κανόνες. Χρησιμοποιώντας ουσιαστικό και καθαρό λόγο και αποφεύγοντας τις συντηρητικές και ακαδημαϊκές αναφορές, το εγχείρημα αποκτά μια διάσταση πρόκλησης με συνεχείς ανατροπές και εκπλήξεις, ειδικά σε περιπτώσεις συνεργασίας με δημόσιους φορείς και υπηρεσίες. Αυτές οι ιδιαιτερότητες πολλές φορές θέτουν την διεξαγωγή του Φεστιβάλ σε μεγάλο ρίσκο, ωστόσο αποτελούν συχνά πηγή επιμελητικής αλλά και καλλιτεχνικής έμπνευσης, που αποκαλύπτουν στον θεατή τη σχέση και τη θεωρία του δημιουργού και επιμελητή με την περιρρέουσα κατάσταση.

A.A.: Τελικά, η performance, ως μια επιτελεστική διαδικασία που χρησιμοποιεί το σώμα, διευκολύνει ή δυσχεραίνει την εικαστική επικοινωνία με το κοινό και μεταξύ καλλιτεχνών;

Ειρ.Π.: Ίδανικά θα έπρεπε να τη διευκολύνει και να την ενισχύει, παρόλα αυτά σε κάποιες περιπτώσεις, επειδή το ευρύ κοινό δεν είναι εξοικειωμένο ούτε με το εικαστικό είδος ούτε και με την έννοια των ορίων του σώματος, είναι λογικό να δημιουργείται ένα αίσθημα ανασφάλειας και έλλειψης μέθεξης με τα έργα. Ωστόσο, η performance σε μια αέναη προσπάθεια να αποκαλύψει τις διαστάσεις, την αλήθεια και την εμπειρία του σώματος, του χώρου και του χρόνου, και, καθώς έχει την ιδιότητα να προκαλεί την κριτική σκέψη, να γεννά ερωτήματα και να προσκαλεί το κοινό σε μια άμεση σχέση και συνθήκη διαλόγου, έχει αρχίσει να διεγείρει το κοινό και να το οδηγεί σε μια διερευνητική διαδικασία.

A.A.: Ποια οφέλη πιστεύεις ότι μπορεί να προκύψουν από τη μεγαλύτερη διάδοση του είδους στην Ελλάδα; Θα βοηθούσε; Και ποιους;

Ειρ.Π.: Όταν ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες ασχολούνται με το είδος, ενώ πολλές διοργανώσεις ανά τον κόσμο παρουσιάζουν τέτοια έργα, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς ότι το «φαινόμενο performance» έχει κατακτήσει μια διαφορετική και πιο ισχυρή θέση από ό,τι είχε στο παρελθόν. Διεθνώς -και σταδιακά και στην Ελλάδα- η performance έχει διεισδύσει σε διάφορες πτυχές της σύγχρονης συνθήκης και έχει αποκτήσει μεγαλύτερο κοινό. Αυτή η διάχυση ή διασπορά θέτει νέες προκλήσεις, ερωτήματα και προβληματισμούς. Ο συνεκτικός και επεξηγηματικός αντίκτυπος, όπως και η αισθητηριακή και διαδραστική εμπειρία κάθε έργου performance φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τον εαυτό του, γεγονός που καθιστά την performance ένα εκφραστικό μέσο εξαιρετικά άμεσο και επικοινωνιακό.

Μιλώντας ειδικά για την Ελλάδα, όπου η σύσταση της κοινωνίας έχει αποκτήσει μεγαλύτερη ποικιλομορφία και η ανάγκη για επικοινωνία εμφανίζεται αυξημένη, η performance παρέχει ένα κοινό κώδικα διάδρασης μέσα από μια ζωντανή διαδικασία. Επιπλέον η καθιέρωση ενός τέτοιου διεθνούς Φεστιβάλ που θα προβάλλει τη σύγχρονη σωματική καλλιτεχνική αναζήτηση, προτείνει και προωθεί την καταξίωση του είδους, βελτιώνει το δημιουργικό δυναμικό, δίνει τη δυνατότητα προβολής της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε διεθνές επίπεδο, με αποτέλεσμα να προκαλείται η καλλιτεχνική τάση για φυγή προς τα έξω και να δημιουργούνται γόνιμες συνεργασίες και συνέργειες με το εξωτερικό.

A.A.: Ποια θα ήταν η δική σου ιδανική πρόταση για ένα φεστιβάλ performance;

Ειρ.Π.: Ένα Φεστιβάλ που θα διέθετε περισσότερη οικονομική άνεση για την παραγωγή πρωτότυπων έργων και για αμοιβές καλλιτεχνών θα είχε ως αποτέλεσμα την παρουσίαση ποικίλων και διαφορετικών αισθητικών προσεγγίσεων και πρακτικών της performance από πολύ περισσότερες χώρες του εξωτερικού. Η πολυσχιδία στην επιλογή και την παρουσίαση ενισχύει την κινητικότητα, δημιουργεί και χτίζει το έδαφος για γόνιμες συνεργασίες μεταξύ καλλιτεχνών, αλλά και της ίδιας της διοργάνωσης με περισσότερους καλλιτέχνες αλλά και διεθνείς φορείς.

Θα οραματιζόμουν, ακόμα, ένα Φεστιβάλ με μεγαλύτερη χρονική διάρκεια και με περισσότερες παράλληλες δράσεις γύρω από έναν κεντρικό κορμό. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να έχει ταυτόχρονα στην ίδια πόλη ιστορικές αναδρομές, εκθέσεις, συνέδρια με θεωρητικούς και ερευνητές του είδους, μέχρι συναυλίες και άλλες διαδραστικές εμπειρίες.

Eric Andersen

OPUS 589,

1ο Φεστιβάλ Performance

Θεσσαλονίκης, 2009





Μαίρη Ζυγούρη
Gaze,
1ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2009

Λήδα Παπακωνσταντίνου
στιγμιότυπο από workshop
στο πλαίσιο του 1ου Φεστιβάλ
Performance Θεσσαλονίκης,
2009



Mohammad
Spiriti,
2ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2011



Regina Jose Galindo
Alud,
2ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2011





Kira O'Reilly
Stair Falling,
2ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2011



ORLAN

Τιμώμενο πρόσωπο του
2ου Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2011



Aymeric Hinaux
Emotional,
3ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκης, 2013

Αλέξανδρος Πλωμαρίτης
Meta-Zorbas Phase,
3ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκη, 2013



Ron Athey
*Incorruptible Flesh:
Messianic Remains*,
3ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκη, 2013



Manuel Vason
Έργο που δημιουργήθηκε κατά
τη διάρκεια του workshop
Becoming an Image,
3ο Φεστιβάλ Performance
Θεσσαλονίκη, 2013



Θανάσης Χονδρός - Αλεξάνδρα Κατσιάνη

Performance πριν και μετά

Η εικόνα από τη *Mafalda*, μια σειρά κόμικς του Quino, δημοσιεύτηκε τη δεκαετία του 1960. [εικ. 1] Πέρα από το αστείο, θίγει και το ξεχειλμένο των όρων. Τότε ήταν το happening, τώρα είναι η performance. Εμείς δεν θα χρησιμοποιήσουμε κανέναν απ' τους όρους αυτούς. Θα μιλήσουμε για εικαστικές δράσεις ή απλώς για δράσεις, ώστε να περιλαμβάνονται συμπεριφορές κάθε είδους, από του Διογένη του Κυνικού που έψαχνε μέρα μεσημέρι με το λυχνάρι για ανθρώπους, έως το χθεσινό χάος των Non Grata.



1. Quino

Μαφάλντα 4, Παρά Πέντε,
Αθήνα, Μέδουσα, 1991

Θεωρητικά μιλώντας για τις εικαστικές δράσεις λέμε ότι το κοινό είναι απαραίτητο, δεν υπάρχει δράση χωρίς κοινό, κάθε δράση είναι ανεπανάληπτη διότι οι συνθήκες μέσα στις οποίες παρουσιάζεται, η ατμόσφαιρα, οι συγκυρίες, όλα διαφοροποιούνται ακόμα κι αν επαναλαμβάνονται οι ίδιες πράξεις. Μιλώντας όμως συγκεκριμένα για μια δράση, για παράδειγμα για την πρώτη δράση που πραγματοποιήσαμε σε δημόσιο χώρο, λέμε: Στις 5 Ιουλίου 1981, έξω από κτήριο του Πανεπιστημίου των Πατρών, όπου γινόταν το Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Ποίησης, εμφανιστήκαμε με λευκοπλάστη στα στόματα και μια σακούλα γεμάτη ψωμάκια που στη ράχη τους είχαμε γράψει τη φράση «Το νόημα μιας χειρονομίας είναι η μέθοδος επαλήθευσής της». Σταθήκαμε στην είσοδο του κτηρίου, και μοιράσαμε τα ψωμάκια στους εισερχόμενους. [ΕΙΚ. 2]

Δηλαδή, όταν περνάμε από τις γενικεύσεις της θεωρίας σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, παύουμε να αναφερόμαστε σε όλα όσα κρίναμε αναγκαία, απαραίτητα



2. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Το νόημα μιας χειρονομίας
είναι η μέθοδος επαλήθευσής
της, Πάτρα, 1981

και συμμετοχα σε αυτό που λέμε εικαστική δράση, και μένουμε στις πράξεις του καλλιτέχνη. Κι όμως η φράση πάνω στα ψωμάκια εγκαθιστούσε ρητά το κοινό μέσα στο έργο: Το νόημα μιας χειρονομίας, της δικής μας χειρονομίας, είναι η μέθοδος επαλήθευσής της, είναι η μέθοδος που το κοινό θα χρησιμοποιήσει αντιδρώντας.

Θα έπρεπε να συμπληρώσουμε ότι στο συνέδριο επί τρεις ημέρες κυριαρχούσε εμφατικά μία ατμόσφαιρα πνευματικότητας και ποιητικών αναζητήσεων. Ήταν η τελευταία συνεδρία και προσέρχονταν πάρα πολλοί ανώνυμοι και επώνυμοι. Ο συγγραφέας Γιώργος Χειμωνάς, περιστοιχιζόμενος από τέσσερις-πέντε γυναίκες, πέρασε ανάμεσά μας σαν να είμαστε άορατοι χωρίς να πάρει το ψωμάκι. Ο καθηγητής του ΑΠΘ Ξενοφών Κοκόλης, αφού πήρε το ψωμάκι, κάθισε για λίγο, παρατήρησε την

3. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Μία ευθεία, μία ώρα,
Αίθουσα Τέχνης Ειρμός,
Θεσσαλονίκη, 1988
(επανάληψη δράσης που
παρουσιάστηκε στην
Πανελλήνια Έκθεση
Εικαστικών, 1987, Πειραιάς)



κίνηση, και είπε: «Δεν σας καταλαβαίνουν, παιδιά». Αμέσως μετά έφτασε ένας καθηγητής του Πανεπιστημίου Πατρών, από τους διοργανωτές του συνεδρίου -όπως μάθαμε από δημοσιεύματα μετά. Τον συγκρατούσαν δύο άνθρωποι, επειδή ήθελε να μας επιτεθεί. Έβριζε και ρωτούσε ποιος μας έστειλε. Μέσα σ' όλα αυτά, υπήρχε και μια δημοσιογράφος που μας έκανε αρκετές ερωτήσεις βάζοντας το μικρόφωνο μπροστά στα κλεισμένα με λευκοπλάστη στόματά μας. Όλα αυτά, και όσα άλλα δεν έπεσαν στην αντίληψή μας, ήταν μέρος αυτής της εικαστικής δράσης.

Όπως μέρος της εικαστικής δράσης ήταν το τριαντάφυλλο ανάμεσά μας στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, στο Εκθεσιακό Κέντρο ΟΛΠ, στο Λιμάνι του Πειραιά το 1987, όπου τη μέρα των εγκαινίων παρουσιάσαμε τη δράση *Μία ευθεία, μία ώρα*. [εικ. 3] Ήμασταν ξαπλωμένοι για μια ώρα στο πάτωμα, ακίνητοι, σε σχέση ευθείας. Το κεφάλι του Θανάση ακουμπούσε κάθετα στον τοίχο και ήταν σκεπασμένο από ξύλινη κατασκευή. Στον απέναντι τοίχο κάθετα ακουμπούσαν και τα πόδια της Αλεξάνδρας, σκεπασμένα από παρόμοια κατασκευή. Θα είχε περάσει ένα τέταρτο που είχαμε αρχίσει, όταν ήρθε η Μελίνα Μερκούρη και άφησε ένα τριαντάφυλλο ανάμεσά μας. Όποιος πέρασε τα επόμενα 45 λεπτά είδε το τριαντάφυλλο ως μέρος της δράσης.

Κυκλοφορεί αυτόν τον καιρό ένα περιοδικό, όπου μας αφιερώνονται μερικές σελίδες. Ο συντάκτης του κειμένου συγχωνεύει δύο δράσεις μας σε μία, αν και ήταν παρών όταν πραγματοποιήθηκαν. Επιτρέπει δηλαδή η εικαστική δράση μια σχέση με τους θεατές της η οποία συγγενεύει μ' αυτό που ο Ουμπέρτο Έκο περιέγραψε ως «ανοικτό έργο».¹ Και, αν στη λογοτεχνία, όπως άλλωστε και στη ζωγραφική ή τη γλυπτική, το έργο είναι πάντα παρόν, και μπορείς να το δεις ξανά και ξανά, η δράση έχει τελειώσει κι αυτό που μένει είναι οι μαρτυρίες. Και οι φωτογραφίες, όπως και οι βιντεοταινίες ανήκουν επίσης στις μαρτυρίες, μαρτυρίες μάλιστα που καλλιεργούν ψευδαισθήσεις αντικειμενικότητας. Οπότε θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η εικαστική δράση λειτουργεί ως γεννήτρια φημών.

Μία αντίληψη που επικρατεί για την τέχνη είναι ότι είναι αυτόνομη. Είναι μια αντίληψη που διαμορφώθηκε όταν το καλλιτέχνημα έγινε εμπόρευμα. Όταν οι καλλιτέχνες αποδεσμεύτηκαν από τους παραδοσιακούς ρόλους που τους υπαγόρευαν η Εκκλησία και οι ηγεμόνες, μπορούσαν πια να δημιουργήσουν κατά βούληση προσφέροντας τα έργα τους στην ελευθερία της αγοράς. Στη δεκαετία του 1960 όμως αναπτύσσεται η αντίθετη άποψη ότι το έργο τέχνης αντιμετωπιζόμενο ως εμπόρευμα αλλοτριώνεται, επειδή

1. Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Μιλάνο, Bompiani, 1962.

το νόημά του παραμερίζεται και προβάλλεται η χρηματική του αξία. Επομένως η αυτονομία κερδίζεται με την έξοδο από την αγορά. Μέσα στο πνεύμα αυτό γεννήθηκαν οι εικαστικές δράσεις, οι οποίες από τη φύση τους βρίσκονται εκτός εμπορίου.

Λέμε «γεννήθηκαν οι εικαστικές δράσεις», αλλά η έκφραση δεν αποδίδει ακριβώς την πραγματικότητα. Θα ήταν πιο σωστό να πούμε ότι οι δράσεις εντάχθηκαν σε εικαστικό πλαίσιο, μιας και συμπεριφορές διαφορετικής λογικής υπήρχαν πάντα και θα συνεχίσουν να υπάρχουν. Φέρτε στο νου σας ένα πρωινό λεωφορείο γεμάτο αγουροξυπνημένο κόσμο που πηγαίνει στη δουλειά του. Μία κυρία δεν μπορεί να πλησιάσει το ακυρωτικό μηχανήμα και δίνει ένα επίμηκες εισιτήριο πολλαπλών διαδρομών σε έναν νεαρό ζητώντας του να το χτυπήσει. Εκείνος το παίρνει πρόθυμα και να... να... να... το χτυπάει πάνω στο μηχανήμα σαν χταπόδι. Ακολουθούν γέλια και συζητήσεις. Καταργώντας τη μεταφορά υπέρ της κυριολεξίας ο νεαρός κατάφερε να βγάλει το λεωφορείο από το λήθαργο. Στην πρόσφατη ταινία *La grande bellezza* (*Η τέλεια ομορφιά*, 2013) του Sorrentino υπάρχει μία σκηνή με κόσμο καθισμένο στο χορτάρι κάπου έξω από την πόλη, δίπλα σε αψίδες ρωμαϊκού υδραγωγείου, σαν να έχουν εκδράμει για πικ-νικ. Έχει στηθεί μία ράμπα κάθετα προς τις αψίδες όπου επάνω γυμνή βρίσκεται μία καλλιτέχνη, η Θάλεια (Talía) Concept. Έχει βαμμένο κόκκινο το εφήβαιο της μ' ένα σφυροδρέπανο σχεδιασμένο πάνω αριστερά. Παίρνει φόρα και χτυπάει το κεφάλι της με δύναμη στην αψίδα. Τρεκλίζοντας επιστρέφει ματωμένη στην αρχική της θέση και, στραμμένη προς τον κόσμο, φωνάζει: «Εγώ δεν σε αγαπώ». Ακολουθούν χειροκροτήματα. Η βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο δράσεις είναι ότι η δεύτερη εντάσσεται στο καλλιτεχνικό πλαίσιο αναφοράς. Άλλη διαφορά είναι ότι μία δράση σαν αυτή του λεωφορείου αντιμετωπίζεται πιο ελεύθερα κι αυθόρμητα απ' τους παριστάμενους, ενώ μία δράση που εντάσσεται σε καλλιτεχνικό πλαίσιο αναφοράς ανασύρει ένα πλήθος από στερεότυπα για την τέχνη και τον καλλιτέχνη. Κοντά στην αντίληψη περί αυτονομίας, που αναφέραμε, αναπτύχθηκε και μία λανθάνουσα ιδέα ιερότητας του έργου τέχνης το οποίο, όταν έχει προσωπική γραφή, περιέχει την ψυχή του δημιουργού του. Αυτή η ιερότητα όμως απουσιάζει από τις εικαστικές δράσεις. Η εγγύτητα που υπάρχει κατά τη δράση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τους θεατές, η όλη ρευστότητα της διαδικασίας όπου κάθε τι γίνεται μέρος του έργου είναι, **ως επί το πλείστον**, εμπόδιο για τέτοια αντιμετώπιση, όσο κι αν οι δημοσιογράφοι προβάλλουν καλλιτέχνες ως σαμάνους, ασκητές και ήρωες.

Υποθέτουμε πως είναι περιττό να δηλώσουμε ότι η προτίμησή μας κλίνει προς τις δράσεις που πραγματοποιούνται σε δημόσιους χώρους χωρίς προαγγελίες και δελτία

4. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη,
Σαν άστεγοι, Θεσσαλονίκη,
1999



τύπου, χωρίς στρατιές φωτογράφων και βιντεοσκόπων. Τότε λειτουργεί η γοητεία του συναπαντήματος, και η επαφή με τους περαστικούς είναι άμεση και αδιαμεσολάβητη, επειδή λείπουν τα βάρη και οι φωτισμοί των μουσείων ή των γκαλερί, και απουσιάζει η υπόδειξη του γεγονότος από τα φλας που αστράφτουν. Από την δράση μας με τα ψωμάκια έχουμε τρεις-τέσσερις φωτογραφίες, επειδή παρευρισκόταν η αδελφή της Αλεξάνδρας. Από τη δράση στην Πανελλήνια δεν έχουμε φωτογραφία. (Η φωτογραφία που δημοσιεύεται εδώ είναι από επανάληψη της δράσης, ένα χρόνο μετά, στη Θεσσαλονίκη.) Αρχές Μαΐου 1999, για μια βδομάδα, κάθε μέρα κατά το σούρουπο περιφέραμε ένα στρώμα στο κέντρο της Θεσσαλονίκης επί δίωρο. [εικ. 4] Ήταν μία από τις δράσεις μας που διασώθηκε χάρη στις τρεις φωτογραφίες άγνωστου φωτογράφου. *Σαν άστεγοι* ήταν ο τίτλος που δώσαμε εκ των υστέρων. Το 1997, ταξιδεύοντας με τα παιδιά μας στην Ευρώπη, εντυπωσιαστήκαμε από τη συχνή παρουσία μαρτύρων του Ιεχωβά στους δρόμους της Γερμανίας. Αρχίσαμε να στεκόμαστε κι εμείς υιοθετώντας τη στάση τους. [εικ. 5] Το βλέμμα μας ιδεαλιστικό, αυστηρό και ήρεμο να χάνεται στον ορίζοντα του μέλλοντος. Στεκόμασταν για μία ώρα επί αρκετές μέρες σε δρόμους κεντρικούς και απόκεντρους, σε πόλεις και χωριά της Δανίας, της Σουηδίας και της Γερμανίας, κρατώντας πολύχρωμες φωτοτυπίες με το σχέδιο ενός κόμπου. Όταν κάποιος πλησίαζε και μας μιλούσε, προβάλλαμε την άγνοια της γλώσσας και του προσφέραμε μία από τις φωτοτυπίες. Με την ομάδα *Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ*, που σχηματίσαμε με τον Ντάνη Τραγόπουλο το 1984, εμφανιστήκαμε σε διάφορους δημόσιους χώρους της Θεσσαλονίκης, παίζοντας μουσική (οι δυο μας δεν ξέρουμε να παίζουμε κανένα όργανο). [εικ. 6] Φωτογραφίες έχουμε μόνο από την πρώτη μας εμφάνιση σε γιατί της Τούμπας, όπου μας φωτογράφησε ο γείτονας που μας έδωσε ρεύμα. Τη στιγμή που οι άλλες τέχνες στοχεύουν στη διαχρονικότητα, τέτοιου είδους δράσεις αποβλέπουν στη συγχρονικότητα, στο εκεί και τότε που συμβαίνει. Πρόκειται για αλλαγή παραδείγματος. Δεν περιμένεις δόξα και χρήματα ακολουθώντας τέτοιες τακτικές, δεν οικοδομείς καριέρες. Ούτε καν ενδιαφέρεσαι αν αυτοί που παρακολουθούν τη δράση σου θα την ονομάσουν τέχνη ή κάπως αλλιώς. Προσπαθείς να μπολιάσεις την κανονικότητα



5. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Ανά την Ευρώπη (Γερμανία,
Δανία, Σουηδία), 1997



6. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη,
Το Δημοσιούπαλληλικό
Ρετιρέ σε γιατί,
Θεσσαλονίκη, 1984

του δημόσιου χώρου με διαφοροποιημένες συμπεριφορές και να δώσεις ψυχή στη συνήθεια, προσφέροντας ερεθίσματα για συναισθήματα και σκέψεις.

Αντίθετα προς τους ανοιχτούς δημόσιους χώρους όπου περιμένεις πως τα πάντα μπορούν να συμβούν, οι κλειστοί χώροι δίνουν την αίσθηση της ασφάλειας και του ελέγχου. Λειτουργήσαμε τρεις χώρους κατά καιρούς. Τη *Σχεδία*, το 1983. Την *Άλλη Πόλη* από το 1992 έως το 1997 και το *Υπερδώθε* το 2004. Στη *Σχεδία*, σε μία δράση με τίτλο *Ημίφως*, ο Θανάσης ήταν ξαπλωμένος κάτω από σεντόνι μπροστά από τηλεόραση που έδειχνε μόνο χιόνια, με το αριστερό χέρι του μόνο ξεσκέπαστο στο οποίο είχε δεμένο ένα αποτρεπτικό μάτι. [εικ. 7] Γνωστός φωτογράφος πήγε και τον πάτησε για να δει αν θ' αντιδράσει, όπως είπε. Το 1996 στην *Άλλη Πόλη* παρουσιάσαμε τη δράση *Ουρανός*. Ένα γαλάζιο τηλέφωνο ήταν κρεμασμένο από την οροφή, κι άρχισε να ακούγεται ένα

7. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Ημίφως, Αίθουσα Σχεδία,
Θεσσαλονίκη, 1983



μουσικό κομμάτι που είχαμε προηχογραφήσει. Ξεκινούσε με τα λόγια αυτόματου τηλεφωνητή: «Ο ουρανός είναι κλειστός. Αν θέλετε, αφήστε μήνυμα». Ήμασταν σε διαμετρικά αντίθετα σημεία της αίθουσας και κρατούσαμε από ένα πινέλο κι ένα δοχείο μπογιά, μπλε και κόκκινο. [εικ. 8] Κινούμασταν περιφερειακά στην αίθουσα αφήνοντας, πάνω απ' τον ώμο μας, ίχνη χρώματος στον τοίχο. Κάποτε συγκλίναμε, αγκαλιαστήκαμε και αρχίσαμε να χορεύουμε ενώ φιλιόμασταν. Ταυτόχρονα ο ένας έβαφε την πλάτη του άλλου. Στο χώρο υπήρχε ένα κουβάρι κόκκινη κλωστή. Σε έκθεση που κάναμε παλιότερα στον ίδιο χώρο είχαμε ράψει ολόγυρα τον τοίχο και το κουβάρι είχε μείνει εκεί αφημένο. Ανάμεσα στον κόσμο που παρακολουθούσε ήταν ένα μικρό κορίτσι κι ο ποιητής Μιχαήλ Μήτρας, ο οποίος πλησίασε το κοριτσάκι και το έπεισε ότι το κουβάρι προοριζόταν να το πάρει κάποιος και να μας τυλίξει. Το κοριτσάκι, πράγματι, πήρε το κουβάρι και, ενώ εμείς στροβιλιζόμασταν, έκανε γύρω μας κύκλους δένοντάς μας. Συνεχίσαμε μέχρι που δεν μπορούσαμε να κινηθούμε πια κι έτσι τέλειωσε εκείνη η δράση. Είπαμε ότι οι κλειστοί χώροι δίνουν την αίσθηση ελέγχου, όπως φαίνεται όμως πρόκειται για ψευδαίσθηση.

Ο *Ουρανός* ήταν η πρώτη από τρεις δράσεις που αποτελούσαν τα *Σεμινάρια Επιστημονικού Αλληθωρισμού και Εφαρμοσμένης Ανίας*. Ακολούθησε η *Προσομοίωση*. [εικ. 9] Είχαμε πάλι προηχογραφήσει μουσική που ακουγόταν κατά διαστήματα. Διαβάζαμε κείμενα ξανά και ξανά με διαφορετικό ύφος και διαφορετικές κινήσεις, κάνοντας αλλαγές σε λέξεις και εκφράσεις. Αλείψαμε με λάσπη το δεξί μας χέρι, και μοιράσαμε στον κόσμο μολύβια και κείμενα με κενά για να τα συμπληρώσουν με λέξεις της επιλογής τους. Αλείψαμε με λάσπη το δεξί μας πόδι και τα πρόσωπά μας. Διαβάσαμε τα συμπληρωμένα από τον κόσμο κείμενα. Ράψαμε φύλλα στα ρούχα μας και αποχωρήσαμε. Η διάρκεια της δράσης ήταν 50 λεπτά.

Η τρίτη δράση των *Σεμιναρίων* ήταν η μικρότερη που παρουσιάσαμε ποτέ. Κράτησε, όπως λέει κι ο τίτλος της 4 λεπτά και 34 δευτερόλεπτα. Πρόκειται για αναφορά στο 4'33" του John Cage. [εικ. 10] Αντί για τη σιωπή εκείνου, εδώ υπήρχε ηλεκτρονικός θόρυβος για 4 λεπτά και 34 δευτερόλεπτα, κατά τη διάρκεια των οποίων βάψαμε χρυσό έναν τοίχο της αίθουσας. Μετά τη δράση έγινε επίδοση πιστοποιητικών παρακολούθησης σε όσους από τους θεατές ήταν παρόντες και στα τρία σεμινάρια.

Την ίδια χρονιά παρουσιάσαμε και τη μεγαλύτερη σε διάρκεια από τις δράσεις μας. Είχε τίτλο: *Η σοφία κάποιου θα μπορούσε να οριστεί από τα περιθώρια για το κακό που αφήνει στους μιμητές του*. [εικ. 11] Σε 14 ώρες διαβάσαμε τον τηλεφωνικό κατάλογο της Θεσσαλονίκης. Στον χώρο υπήρχαν διάφορα ετερόκλητα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή ήχων ή για πράξεις χωρίς σαφές περιεχόμενο

8. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Ουρανός, Αίθουσα Άλλη
Πόλη, Θεσσαλονίκη, 1996



9. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Προσομοίωση, Αίθουσα
Άλλη Πόλη, Θεσσαλονίκη
1996



10. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
4'34", Αίθουσα Άλλη Πόλη,
Θεσσαλονίκη, 1996. (Η
δράση 4'34" μαζί με τις
προηγούμενες Ουρανός και
Προσομοίωση αποτελούσαν
τα Σεμινάρια Επιστημονικού
Άλληθωρισμού και
Εφαρμοσμένης Ανίας)

11. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
*Η σοφία κάποιου θα
μπορούσε να οριστεί από
τα περιθώρια για το κακό
που αφήνει στους μιμητές
του, Αίθουσα Αλλη Πόλη,
Θεσσαλονίκη 1996*



(μετακινήσεις, συσσωρεύσεις, μετρήσεις, σημειώσεις). Από κασετόφωνα ακούγονταν κατά διαστήματα προηχογραφημένες μουσικές, ρυθμικά μοτίβα, θόρυβοι.

Είπαμε αρχίζοντας ότι, αν θέλουμε να δώσουμε πλήρη εικόνα μιας δράσης, θα πρέπει να παραθέσουμε κι ένα πλήθος άλλα στοιχεία και να μην αρκούμαστε στην περιγραφή των πράξεών μας μόνο. Με την αναφορά στις δράσεις *Προσομοίωση* και *Η σοφία κάποιου θα μπορούσε να οριστεί από τα περιθώρια για το κακό που αφήνει στους μιμητές* του γίνεται εύκολα κατανοητό ότι ούτε για τις πράξεις μας είναι δυνατό να δώσουμε ικανοποιητική περιγραφή. Λείπουν οι ρυθμοί, οι επιταχύνσεις, οι επιβραδύνσεις, οι παύσεις, το λαχάνιασμα κι ο ιδρώτας, οι εντάσεις. Δηλαδή λείπουν όλα αυτά που κάνουν τον θεατή να νοιώθει κοντά σ' αυτούς που παρουσιάζουν μια δράση, επειδή αντιλαμβάνεται ότι δεν παρακολουθεί έναν αθλητή, έναν χορευτή, έναν ηθοποιό, έναν ακροβάτη με ώρες προπόνησης και σωματικής προετοιμασίας. Παρακολουθεί ανθρώπους που έχουν τα δικά του σωματικά χαρακτηριστικά, τα χαρακτηριστικά που συνδέουν όλους τους ανθρώπους στο πέρασμα των αιώνων. Και, ακριβώς για το λόγο αυτό, είναι το σώμα που συνοδεύεται από κάθε είδους προκαταλήψεις και στερεότυπα. Η Βαυβώ έδειξε το αιδόιο της στη Δήμητρα για να την κάνει να γελάσει και να την παρηγορήσει που έχασε την Περσεφόνη. Αναρωτιόμαστε πόσοι μπορούν να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους για να κάνουν χιούμορ. Θυμόμαστε πολύ εύκολα εικαστικές δράσεις με σαδομαζοχιστικό περιεχόμενο, αλλά δυσκολευόμαστε να φέρουμε στο νου μας κάποιες χιουμοριστικές.

Από τότε που αρχίσαμε να παρουσιάζουμε εικαστικές δράσεις και για δέκα χρόνια, δηλαδή σ' όλη τη δεκαετία του 1980, αντιμετωπίζαμε το ερώτημα για ποιο λόγο, δύο φιλόλογοι δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, στραφήκαμε σε τέτοιου είδους δραστηριότητες. Και είναι δέκα χρόνια τώρα, από το 2004 που ανακοινώσαμε ότι διακόπτουμε την εικαστική δραστηριότητά μας, που μας παρακινούν να ξαναρχίσουμε. Φαίνεται ότι αυτό που ενοχλεί είναι η ένδυση ή η απέκδυση ενός ρόλου, η απόφαση να υιοθετήσεις κάποια διαφορετική πορεία από εκείνη που περίμεναν ν' ακολουθήσεις, η ανάπτυξη μιας συμπεριφοράς που λιγότερο ή περισσότερο αποκλίνει από τα καθιερωμένα.

Η ενασχόλησή μας με την τέχνη ήρθε ως πολιτική πράξη, ενώ φυσιολογικά θα έπρεπε να ενταχθούμε σε κάποια κομματική νεολαία. Αυτό έκαναν οι περισσότεροι συνομήλικοί μας τα χρόνια της μεταπολίτευσης. Δεν το κάναμε, επειδή δεν μας ικανοποιούσε η βεβαιότητα όλων πως κατέχουν την αλήθεια ενώ οι άλλοι ψεύδονται ή, στην καλύτερη περίπτωση, σφάλουν. Μέσα σ' αυτό το έντονο πολιτικά κλίμα, μας απασχολούσε περισσότερο η καθημερινότητα με τις συνέχειες και τις ρήξεις της, οι σχέσεις ανάμεσα στο δημόσιο και το προσωπικό, οι αντιφάσεις ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη. Κι όταν το 1979 διοριστήκαμε στο γυμνάσιο ενός χωριού εξακοσίων κατοίκων στην Κεφαλονιά, σε μερικούς μήνες αρχίσαμε να έχουμε δημόσια εικαστική δραστηριότητα. Ίσως, αν ήμασταν σε μια πόλη με περισσότερα ερεθίσματα, να μην αρχίζαμε ποτέ. Δεν ακολουθήσαμε τον επαγγελματικό μονόδρομο μιας καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Δεν κάναμε αυτό το οποίο μας έμαθαν να κάνουμε. Είναι δύσκολη η επιλογή να κάνεις το άλμα για να περάσεις το χάσμα που χωρίζει εκείνον που καταναλώνει από εκείνον που παράγει. Όταν εκτίθεται, παραδίδεται στους άλλους. Και η καθημερινή συμβατικότητα ωθεί στο φόβο της παρερμηνείας της συμπεριφοράς σου.

Από την άλλη μεριά το σχολείο κάθε βαθμίδας είναι προνομιακός χώρος για την ανάπτυξη εικαστικών δράσεων. Ιδιαίτερα σήμερα η πολυκάναλη τηλεόραση, το άνευ ορίων διαδίκτυο, οι υπολογιστές με τα ντιβιντί και τα σιντιρόμ παρέχουν πρόσβαση σ' έναν απεριόριστο και αταξινόμητο όγκο πληροφοριών που είναι φαντασμαγορικός και βάζει το σχολείο σε δεύτερη μοίρα μειώνοντας στο ελάχιστο την επιρροή του. (Κάτι ανάλογο άλλωστε συμβαίνει και με τα μουσεία που τα τελευταία χρόνια εντάσσουν στο πρόγραμμά τους δράσεις, επειδή η υπερπαραγωγή εικόνων έχει προκαλέσει κορεσμό. Βλέπουμε, αλλά δεν παρατηρούμε. Βλέπουμε, αλλά δεν προσέχουμε.) Οι εικαστικές δράσεις προσφέρουν ένα εργαλείο με τη δύναμη του βιωματικού τους χαρακτήρα. Όταν ο διδάσκων κάνει μια ερώτηση, για να πούμε ένα απλό παράδειγμα, και, απέναντι στην αδυναμία να πάρει απάντηση, ξεκουμπώνει το πουκάμισό του και τη δείχνει τυπωμένη στο φανελάκι του, έχει κερδίσει την προσοχή των μαθητών του. Κι όταν στη συνέχεια, ενώ οι μαθητές είναι ακόμη έκπληκτοι, ακολουθεί μια δεύτερη ερώτηση, που η απάντησή της είναι γραμμένη στην πλάτη της φανέλας, τότε η προσοχή των μαθητών είναι απεριόριστη. Τέτοιου είδους συχνές μικροδράσεις έχουν στόχο τη μάθηση μέσα από την απόλαυση και την απόλαυση μέσα από τη μάθηση. Επειδή οι μαθητές γυμνασίου και λυκείου είναι σε μια ηλικία που δεν ξέρουν πού να βάλουν τα χέρια και τα πόδια τους, που αγωνιούν να προσδιορίσουν την ταυτότητά τους, να καταλάβουν πού ανήκουν και αν γίνονται αποδεκτοί, η χρησιμοποίηση του σώματος από τον καθηγητή, η κίνησή του στο χώρο, οι χρωματισμοί της φωνής και οι αυξομειώσεις της έντασης, η χρήση των τεχνικών της εικαστικής δράσης μ' άλλα λόγια, μπορεί να εμπνεύσει τους μαθητές και επιτρέπει μια σχέση διαφορετικής ποιότητας με τον διδάσκοντα.

Το Μάρτιο 2004 οργανώσαμε μία σειρά εκδηλώσεων με τίτλο *Υπερδώθε*. Η λέξη *Υπερδώθε* είναι φτιαγμένη σε αντιστοιχία και αντίθεση προς το *Υπερπέραν*. Δεν αναφέρεται δηλαδή σε κάτι το μεταφυσικό αλλά στην καθημερινότητα, για την ακρίβεια στη φωταγώγηση της καθημερινότητας διά του καθημερινού. Στη διάρκεια του *Υπερδώθε* παρουσιάσαμε τρεις δράσεις. [εικ. 12] Η τελευταία, στις 28 Μαρτίου, με τίτλο *Μια τελευταία συνάντηση, μερικές εικόνες να θυμάσαι* προετοίμαζε την ανακοίνωση που ακολούθησε στις 31 του μήνα ότι τερματίζεται η εικαστική μας δραστηριότητα. Αισθανόμασταν ότι λίγο πολύ είχαμε κατηγοριοποιηθεί και ταξινομηθεί στη συνείδηση



12. Θανάσης Χονδρός-
Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Μια τελευταία συνάντηση,
μερικές εικόνες να θυμάσαι,
Αίθουσα Υπερδύθε,
Θεσσαλονίκη 2004

των θεατών μας.

Πρέπει να πούμε τελειώνοντας ότι θεωρούμε επιτυχία μας και είμαστε περήφανοι που μαζί μας, κοντά μας, εξαιτίας μας, όλα αυτά τα χρόνια έχουν παρουσιάσει έργο τους άνθρωποι που ποτέ δεν είχαν ξαναεμφανιστεί δημόσια και, ενδεχομένως, δεν θα το επαναλάβουν. Είναι οι περιπτώσεις που έχουν αφήσει ίχνη σε κάποιους ανθρώπους, αλλά δεν ενδιαφέρουν την ιστορία της τέχνης, γιατί δεν μπορεί να ανιχνευτεί κάποια «συνέχεια»,

Σώμα εντός - εκτός

Λήδα Παπακωνσταντίνου

Το θέμα της εισήγησής μου, όπως αναφέρω και στον τίτλο, είναι *Σώμα: εντός- εκτός*. Με αυτόν εννοώ, με λίγα λόγια, το κορμί σαν υλικό, τοπίο δράσης, πρόσφορο και αποδέκτης στη διαδικασία της performance. Με εικόνες έργων μου και περιγραφές θα μιλήσω για μερικά από τα σημαντικά στοιχεία της δουλειάς μου. Ένα από αυτά είναι και η σωματικότητα.

Αυτή καθαυτή η συνθήκη της ζωντανής διάθεσης πληροφοριών και ανταλλαγής απόψεων μπορεί να θεωρηθεί performance. Στη σημερινή εκδήλωση, όπως καθόμαστε εκατέρωθεν του βήματος από το οποίο μιλώ, μπορώ να θεωρήσω κορμί τους συναδέλφους καλλιτέχνες που είναι μαζί μας: ένα κορμί από τη μια πλευρά και ένα από την άλλη. Όπως όλα τα εργαζόμενα και δημιουργικά όντα, έχουμε την οικογένειά μας. Με αυτή την οικογένεια μπορούμε να αγκαλιαστούμε, να τσακωθούμε, να διαφωνήσουμε, αλλά πάντοτε βρίσκουμε τρόπους που δηλώνουν αυτό που είμαστε. Τι κοινό χαρακτηρίζει εμάς, τον Θόδωρο, τον Θανάση Χονδρό, την Αλεξάνδρα Κατσιάνη, εμένα; Παρά το γεγονός ότι σήμερα είμαστε εδώ κάτω από την ομπρέλα του όρου performance, προτιμώ να προβάλλω ως κοινό χαρακτηριστικό το εξής: είμαστε όλοι ευέλικτοι, πολυδιάστατοι δημιουργοί. Χρησιμοποιούμε την ύλη και την ιδέα ως βασικό υλικό της δουλειάς μας που παίρνει μορφές διάφορες. Σαν θεατής το παρατηρώ χρόνια στα έργα του Θόδωρου, της Αλεξάνδρας Κατσιάνη και του Θανάση Χονδρού. Σε όλη μου τη ζωή το συναντάω στη τέχνη, γενικότερα.

Όταν στα τέλη του 1960 έκανα μια μετάβαση από αυτό που ως τότε ήξερα σαν τέχνη (και αυτό ήταν η ζωγραφική, το σχέδιο και η γλυπτική, γιατί τέτοια ήταν η παράδοσή μου) και μπήκα στην περιοχή της performance, βρέθηκα σε ένα χώρο σχετικά παρθένο. Δεν υπήρχε διαμορφωμένη γνώση κι εμπειρία για να μου μεταδοθεί, με τον τρόπο που σας μεταδίδεται σήμερα. Ήταν μια εποχή κοινωνικών διεκδικήσεων και έντονης πολιτικοποίησης. Η αλληλεπίδραση των τεχνών δημιουργούσε και εξερευνούσε νέους χώρους, προτεινόταν καινούργιες σχέσεις και συνεργασίες καλλιτεχνών. Δεν γνώριζα ακριβώς το όνομα της φόρμας που χρησιμοποιούσα, γιατί τότε διαμορφωνόταν.

Οι πρώτες performance-installations που έκανα ήταν αυτοπροσδιοριστικές. Με απασχολούσαν θέματα πολιτισμού, εθνικής ταυτότητας και φύλου, με αναφορές στις σχέσεις που αναπτύσσονταν ανάμεσα σε εμένα -σαν κορμί και σαν οντότητα- και στον κόσμο. Το σώμα έγινε πεδίο συντονισμού για παλιές και νέες ιδέες, με αποτέλεσμα να προκύψει σε κάποιο στάδιο το εξής ερώτημα:

Αν υποθέσουμε ότι είμαι εγώ το αντικείμενο του χώρου στον οποίο ανήκω (της τέχνης, δηλαδή), τότε ο θεατής τι κάνει, ποια είναι η θέση του; Έτσι αποφάσισα να αφαιρέσω τη φυσική μου παρουσία, έκαμα ένα βήμα πίσω και ξεκίνησα τη σειρά που ονόμασα *Film Performances*, χρησιμοποιώντας φιλμ super 8. Μπήκα δηλαδή πίσω από τη μηχανή και ζήτησα από άλλους να κάνουν αυτό που θα έκανα εγώ στον εαυτό μου.

Τα πρώτα *Film Performances* ήταν πολύ σύντομα σε διάρκεια. Οι λόγοι ήταν πρακτικοί: ουσιαστικά εκτελούσα μια σειρά πράξεων με την αίσθηση όχι του ανθρώπου που σκηνοθετεί και είναι πίσω από τη μηχανή, αλλά εκείνου που εκτελεί αυτό που καταγράφει. Και χρησιμοποιούσα τον ελάχιστο χρόνο με τον οποίο μπορούσα να



1. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Votive, 1969

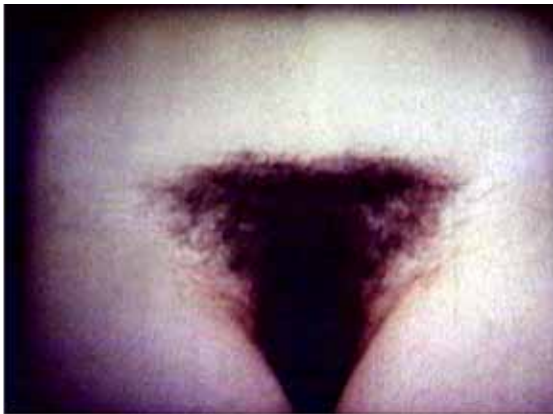
λειτουργήσω σαν performer, όσο δηλαδή διαρκούσε μια μπομπίνα φιλμ.

Ας δούμε ένα από τα πρώτα *Film Performances* που έκανα, με τίτλο *Votive* (1969, διάρκεια 4' 11"). [εικ. 1 και 2] Συνεργάτες στο *Votive* ήταν ο Peter McKellar (το χέρι), ο οποίος πέθανε φέτος και η Alison Noyse (το κορμί), που ζει και είναι μια χαρά. Το μαχαίρι βρίσκεται ακόμα στην κουζίνα μου. Είναι ψηφιακή μεταγραφή -και όχι ιδιαίτερα καλή- από super 8. Στην Ελλάδα υπάρχει ένα πρόβλημα σε ό,τι αφορά στις μεταγραφές από το ένα format στο άλλο (από το φιλμ και τη βιντεοκασέτα σε ψηφιακή μορφή), τις οποίες δυστυχώς ο καλλιτέχνης καλείται να κάνει μόνος του. Δεν υπάρχουν θεσμικοί φορείς οι οποίοι να αναλαμβάνουν τα έξοδα της διατήρησης τέτοιου είδους αρχαιικού υλικού. Γιατί τα φιλμ και οι βιντεοκασέτες αποτελούν αρχαιικό υλικό και γι' αυτό θα έπρεπε εύκολα και θεσμικά να ανανεώνονται ως προς την τεχνολογική τους μορφή. Αυτά είναι προβλήματα που πολλά άλλα υλικά δεν τα έχουν.

Δεν σταμάτησα ποτέ να χρησιμοποιώ αυτό που χονδρικά θα χαρακτήριζα εικόνα που κινείται. Η performance είναι μέσο -μαζί με τη μουσική- το οποίο έχει απόλυτη σχέση με τον χρόνο. Το ίδιο είναι κι αυτή η διάλεξη. Ο χρόνος είναι το ευαίσθητο υλικό στη δημιουργία ενός ζωτικού χώρου ανάμεσα σε ανθρώπους-πομπούς και σε ανθρώπους-αποδέκτες, ακόμα και όταν αυτή η σχέση είναι αμφίδρομη και ενίοτε, διαδραστική. Πρέπει να έχεις επίγνωση του τι γίνεται στο ακροατήριο και πότε το νήμα που σε συνδέει με τον θεατή αρχίζει να λασκάρει ή να σπάει. Εκεί, ολοκληρώνεις εν συντομία ή αφήνεις τη συζήτησή σου ημιτελή και φεύγεις. Γιατί αυτό που ήταν ζωντανό έχει τελειώσει. Είναι η στιγμή που αυτό που φτιάχνεις και είναι ζωντανό τελείωσε.

Εξαρχής οι performance που έκανα είχαν ως άλλο κεντρικό άξονα την εγκατάσταση (ή installation). Χρειάζομαι πολύ χρόνο για να κατασκευάσω ή να οριοθετήσω τον χώρο στον οποίο εξελίσσεται κάθε performance. Ο θεατής, μπορεί να είναι κυριολεκτικά εντός ή εκτός του έργου. Όμως φτιάχνω τα πάντα που συνθέτουν κάθε χώρο, γι' αυτό και νομίζω μου ταιριάζουν οι χαρακτηρισμοί «ευέλικτος καλλιτέχνης» ή «καλλιτέχνης πολλών δεξιοτήτων». Βέβαια, κάποιες δεξιότητες, όταν κανείς δεν τις χρησιμοποιεί επαναληπτικά, είναι λιγότερο από τέλειες. Αυτό δεν με πειράζει. Πάντοτε έχω σαφή όρια, τα όρια του σεβασμού στον εαυτό μου και στον άλλο. Μπορεί οι ενώσεις ενός τελάρου που είναι μέρος μιας εγκατάστασης, να μην είναι απόλυτα τέλειες. Εάν έπρεπε να είναι τέλειες, τότε ο σκοπός μου θα ήταν ακριβώς αυτός: να δημιουργήσω στο θεατή την ανάγκη να ελέγξει πόσο τέλειες είναι οι ενώσεις.

Στη συνέχεια χρησιμοποίησα το φιλμ και σαν υλικό, σαν πρώτη ύλη, κάνοντας προβολές πάνω σε σώματα. Δεν είμαι η πρώτη ούτε η τελευταία που το κάνει. Το αναφέρω σαν ένα ακόμα στοιχείο στη διαδικασία διαμόρφωσης ενός χώρου που προτάσσει και συγχρόνως διαθλά το σώμα.





3. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981

Μια τέτοια προβολή γινόταν στο κορμί της Sally Smith (alias Lesley Walton), συνεργάτιδας στο μεταγενέστερο έργο *Το Κουτί* (*The Box*, 1981), μια εγκατάσταση με performance. Παρουσιάστηκε στην γκαλερί 3 στην Αθήνα.¹

Το περιγράψω λοιπόν: *Το Κουτί* ήταν μια κατασκευή που είχε μήκος 4 μ., ύψος 1,50 μ. και βάθος 1,50 μ. [εικ. 3] Χωριζόταν εσωτερικά σε τρία «δωμάτια»: το λευκό (το δικό μου, στο οποίο ζούσα εγώ), [εικ. 4] το μαύρο (στο οποίο ζούσε η Sally Smith) και κεντρικά, ανάμεσά μας, υπήρχε ένα στενόμακρο κόκκινο δωμάτιο, το οποίο ήταν ο χώρος συνάντησης. [εικ. 5] Οι κουκίδες που φαίνονται στα πλάγια του κουτιού, είναι μικροί φακοί, «μάτια», σαν αυτά που έχουμε στις εξώπορτες για να βλέπουμε ποιος είναι απ' έξω. Μέσα από αυτούς τους φακούς οι θεατές έβλεπαν τις δυο γυναίκες στο εσωτερικό των δωματίων. Ζούσαμε πέντε ώρες την ημέρα μέσα στο *Κουτί*, έχοντας καθορίσει τον προσωπικό μας χώρο. Αυτό σημαίνει ότι καθεμία διάλεξε τα πράγματα με τα οποία ήθελε να ζει την ώρα που την παρακολουθούν. Σαν προσωπική ασφάλεια. Εμείς δεν βλέπαμε τους θεατές. Τους ακούγαμε όμως και τους αισθανόμασταν απόλυτα, γιατί το κουτί ήταν κατασκευασμένο από λεπτό κόντρα πλακέ (0,5 χιλ.) και επενδυμένο εξωτερικά με λευκό καμβά ζωγραφικής. Η σχέση ανάμεσα στο μέσα και το έξω ήταν έντονη. Το πάτωμα της γκαλερί ήταν καλυμμένο με μπλε κεραμικές καρδιές και καρούλια με νήματα. Την παλιά ξύλινη κορώνα του Δημαρχείου, τα καρούλια και τις κάρτες εργασίας των εργατριών είχα μαζέψει στις Σπέτσες, από τα ερείπια ενός εργοστασίου που είναι τώρα πολυτελές ξενοδοχείο. [εικ. 6] Στο εργοστάσιο αυτό –το Κλωστήριο του Δασκαλάκη– δημιουργήθηκε στο μεσοπόλεμο το πρώτο γυναικείο εργατικό δυναμικό του νησιού, που διατηρήθηκε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950. [εικ. 7] Φωτογράφησα την Lesley μέσα στα

1. Στην Ελλάδα έδειξα δουλειά σε γκαλερί πρώτη φορά το 1974.

4. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981 [Λευκό δωμάτιο]



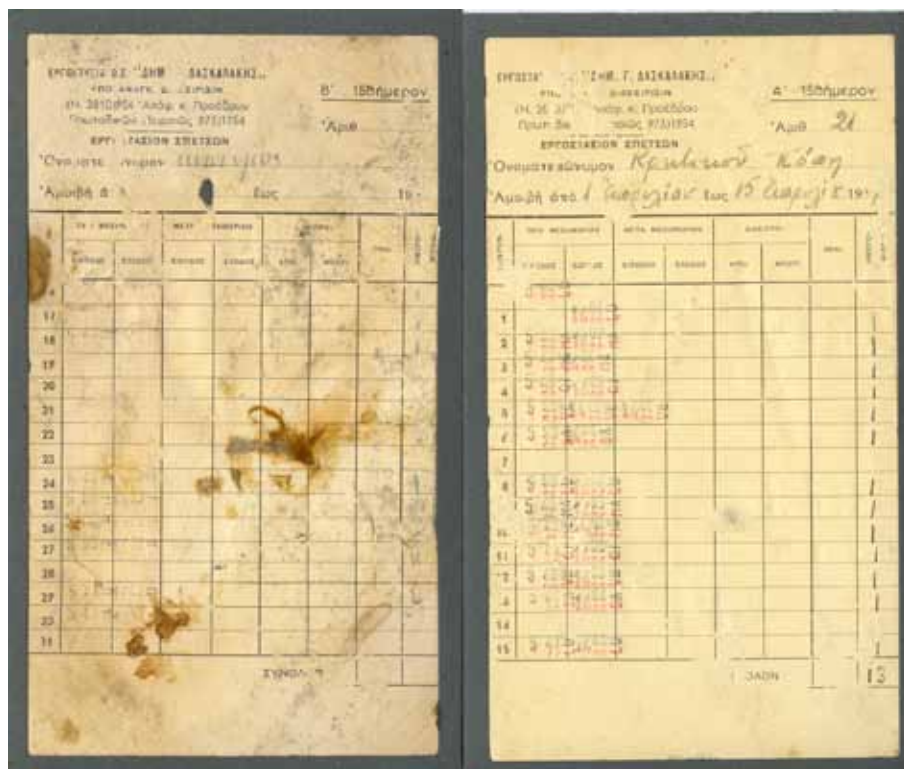
5. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981 [Κόκκινο δωμάτιο]



6. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981 [Η κατασκευή
εξωτερικά]



7. Δελτίο εργάτριας, Κλωστήριο «Δημ. Γ. Δασκαλάκης», Σπέτσες, δεκαετία 1950



ερείπια του εργοστασίου να κεντά, [εικ. 8] αναγνωρίζοντας ότι το κέντημα μπορεί να είναι ο πραγματοποιημένος χρόνος αναμονής και ονείρου. Κάποτε ήταν μια δεξιότητα απαραίτητη στα κορίτσια και παράλληλα μια από τις μεγάλες τεχνικές που χρησιμοποίησε η γυναίκα διαχρονικά. Στην έκθεση *Επισκέπτες* (2013) εξέθεσα το βιβλιάρκι για κέντημα και βελονιές που ανήκε στη γιαγιά μου, Αγγλαία Παπακωνσταντίνου, που φοίτησε στη Σχολή Ουρσουλίνων Καλογραϊών στην Τήνο. [εικ. 9]

Οι 12 φακοί-μάτια, στις κάθετες επιφάνειες του *Κουτιού* είχαν διαφορετική διάμετρο. Έτσι, η κλίμακα της εικόνας άλλαζε, ανάλογα με τον φακό μέσα από τον οποίο κοίταζε ο θεατής. Στην οριζόντια επιφάνεια του κουτιού, που ήταν καλυμμένη με άμμο, [εικ. 10] υπήρχε ένα μικρό τζάμι. Αν ο θεατής γνώριζε το παιδικό παιχνίδι «πανόραμα» μπορούσε να μας δει σε αληθινή κλίμακα. Στηριζόμαστε σε μια σειρά υποθέσεων, γιατί προσωπικά χρειαζόμαστε έναν βασικό μύθο, για να αντέξω τις ώρες που έμμεσα έγκλειστη, σε μια αθέατη επαφή με τους ανθρώπους.

Το δικό μου δωμάτιο ήταν διαμορφωμένο εσωτερικά ως εξής: το ταβάνι ήταν καλυμμένο με χάρτινες βαρκούλες, [εικ. 11] φωτοτυπίες της γιαγιάς μου Ελένης Κριθαριώτου με τις φιλενάδες της, φωτογραφημένες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη Λάρισα. [εικ.12] Στους τοίχους ήσαν φωτογραφίες φίλων και της Lesley, φωτοτυπίες από τα χέρια του γιού μου, ένα στρώμα, μαξιλάρι πουπουλένιο, μαχαίρι, βιβλία, και άλλα αντικείμενα που εναλλάσσονταν. [εικ.13] Οι εσωτερικοί τοίχοι μεταξύ των δωματίων ήταν μαλακοί και κινητοί, οπότε μπορούσαμε να επικοινωνήσουμε. Υπήρχαν επίσης γράμματα, έγγραφα και γυάλινα πασούμια (το ένα το φορούσα). Ο συμβολισμός είναι ευανάγνωστος, πράγμα που με ενδιαφέρει, γιατί όταν χρησιμοποιείς μια γλώσσα, η οποία μοιάζει να μην είναι εύκολα αντιληπτή, η χρήση γνώριμων συμβόλων βοηθά πολύ. Βοηθά μ' έναν τρόπο που είναι σχεδόν αφηρημένος, γιατί επιτρέπει στον καθένα ξεχωριστά να δώσει τη δικιά του ερμηνεία και να αποφασίσει το βάθος της κατάδυσης που θα κάνει μέσα στο έργο που έχει μπροστά του.

Στη διάρκεια των ημερών που ζήσαμε στο *Κουτί* πραγματοποιήσαμε σειρά από δράσεις δίχως καμιά μεταξύ μας συνεννόηση. Οι θεατές συμμετείχαν αποσπασματικά σε ένα performance serial το οποίο κράτησε όλες αυτές τις ώρες-μέρες.



8. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981.
Η Lesley Walton κεντά.

9. Λήδα Παπακωνσταντίνου
έκθεση *Επισκέπτες*, γκαλερί
a.antonoπουλου.art, Αθήνα,
Νοέμβριος 2013.
Το βιβλίο *Thérèse de Dillmont, Encyclopédie des ouvrages de dames*, Παρίσι, Librairie
Ch. Delagrave, περ. 1920, που
ανήκει στην γιαγιά μου, Αγγλαΐα
Παπακωνσταντίνου.



Στο δωμάτιο της Lesley, το μαύρο, υπήρχαν αντικριστοί καθρέφτες που πολλαπλασίαζαν την εικόνα της επ' άπειρον, σεντόνια, μια μηχανή προβολής super 8, κασετόφωνο, ακουστικά και μαύρο πλαστικό του μέτρου.

Το κόκκινο δωμάτιο -ο κοινός χώρος- ήταν άδειο. Σε κάποια φάση του έργου η συνεργάτης μου Lesley με κάλεσε. «Χρειάζομαι παρέα», μου είπε. Είχε ξαπλώσει διαγώνια στο πάτωμα ίσα που χωράγαμε. Φαινόταν γυμνή, δεν ήταν. Έτυχε εκείνη την ημέρα να έχω στο δωμάτιό μου άσπρες μαργαρίτες. Γύρισα στον χώρο μου, έκοψα με ένα ψαλίδι τις μαργαρίτες και σκέπασα με αυτές το κορμί της. Ένας απ' όσους έτυχε να κοιτάζει μέσα στο κόκκινο δωμάτιο ήταν υπουργός φιλότεχνος. Ζήτησε -ανεπιτυχώς- να κλείσει η έκθεση.

Ο θεατής μπορεί να γίνει πολύ επιθετικός όταν το θέαμα είναι γυναίκες. Όποιος δεν αγαπά την αγάπη και την ποίηση μπερδεύει το πορνογραφικό με το δοξαστικό. Τα σώματά μας επικοινωνούσαν με τα σώματα των άλλων. Σκεφτόμουν τις σχέσεις: υλικό - θεατό - αθέατο. Η Lesley σκεπάστηκε με ένα μεγάλο κομμάτι μαύρο πλαστικό και πέρασε τις τελευταίες μέρες κάτω από αυτό, αφανής. Εγώ, αντίθετα, είχα έναν αυξανόμενο θυμό που προσπαθούσα να ελέγξω με πράγματα αγαπημένα - φαίνεται κάπου το βιβλίο της Judy Chicago, *Through the Flower*.² Πολλά χρόνια αργότερα, στο έργο-εγκατάσταση *Η Τοστιέρα του Genet* (1997) κατέγραψα με βίντεο την επικάλυψη με μαργαρίτες των γυμνών σωμάτων ενός άνδρα και μίας γυναίκας. [εικ. 14]

Στο *Κουτί* η σχέση του σώματος εντός-εκτός είναι σε πρώτο επίπεδο ευανόγνωστη, σχεδόν εικονογραφική. Η ισορροπία θεατή-θεώμενου αλλάζει όταν οι δυο γυναίκες βγαίνουν έξω από το κλουβί και επιτελούμε την performance *Τροφή για Σκέψη-Κοτόπουλο με Ρύζι*.³ [εικ. 15] Η ψευδαισθήση εξουσίας, που είχε ο θεατής μέσω της ασφαλούς απόστασης από το θέαμα, καταργείται όταν η γυναίκα την οποία παρακολουθούσε μέσα από τον φακό να αλείφει το κορμί της με μέλι και πούπουλα, βγαίνει έξω και αλληλοαντικρίζονται. Σε αυτό το σημείο εισάγονται νέοι επιθετικοί παράγοντες όσφρησης, ακοής, κλίμακας.

Πραγματοποίησα για δεύτερη φορά το *Κουτί* στην έκθεση *Περιβάλλον - Δράση*⁴ που οργάνωσε η Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών. Οι σχέσεις με και προς τον θεατή αναπτύχθηκαν διαφορετικά. Το Ζάππειο ήταν τότε τόπος περιπάτου, αναψυκτήριο και εκθεσιακός χώρος. Το κοινό, στην πλειονότητα λαϊκό, πλησίασε τα «σώματα» χωρίς φόβο, με περιέργεια μάλλον και έκδηλη απορία.

2. Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle As A Woman Artist*, Νέα Υόρκη, Doubleday, 1975.

3. Η performance αυτή έχει καταγραφεί αυτόνομα στην έκδοση Λήδα Παπακωνσταντίνου. *Leda Papaconstantinou. Performance, Film, Video, 1969-2004*, Αθήνα, Κύβος, 2005, χ.σ.

4. *Περιβάλλον - Δράση*, Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Ζάππειο, Αθήνα, 1981.

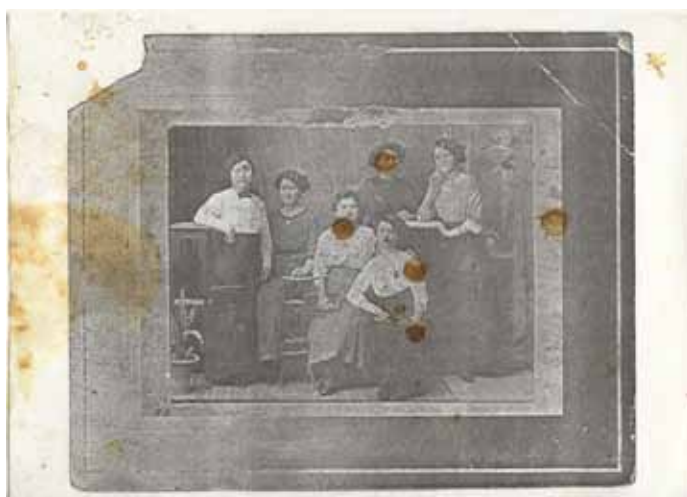
10. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981. Λήψη από το φακό-μάτι από το εξωτερικό στο εσωτερικό της κατασκευής.



11. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981



12. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981. Φωτογραφία της γιαγιάς μου Ελένης Κριθαριώτου με τις φίλες της, αρχές του 20^{ου} αιώνα.





13. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981

14. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Η Τοστιέρα του Genet, 1997





15. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981. Δράση Τροφή για
Σκέψη-Κοτόπουλο με Ρύζι.



16. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981. Δράση Βασίλισσα
της Ομορφιάς.



17. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Το Κουτί, 1981. Δράση Σαλάτα.

Στο Ζάππειο οι δράσεις *Βασίλισσα της Ομορφιάς* [εικ.16] και *Σαλάτα*⁵ [εικ.17] που έγιναν έξω από το Κουτί υποδηλώνουν σχέσεις κατάφασης και συναλλαγής ανάμεσα στα κορμιά που εμπλέκονται: αυτά των θεατών και εκείνα των θεώμενων.

Τα τελευταία χρόνια κάνω performances με μοναδικούς θεατές τους ανθρώπους με τους οποίους συνεργάζομαι για να τις πραγματοποιήσω και να τις καταγράψω. Οι καταγραφές έχουν την ιδιότητα σημαντικών δομικών στοιχείων, που είναι απαραίτητα για να δημιουργήσω έργα που η τελική τους μορφή μπορεί να είναι άλλη (π.χ. *Εις το όνομα*, 1^η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, 2007. *Για πάντα*, Αισχύλεια Ελευσίνας, 2009).

Το 2011, στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης (Λουτρό των Αέρηδων) παρουσίασα την εγκατάσταση με τίτλο *Ναι + Όχι*. Το σχεδίασα ειδικά για τον συγκεκριμένο χώρο. Στο έργο αυτό η χαρακτηριστική απουσία του σώματος αυτού καθαυτού ενισχύεται από την επιμελημένη αφοσίωση με την οποία παρουσιάζονται στον θεατή τα άψυχα αντικείμενα, φορείς αθέατων σωμάτων. Στα αντίστοιχα αποδυτήρια τοποθέτησα στρατιωτικές στολές ανδρών και γυναικών μέσα σε βιτρίνες, παπούτσια, κρεμάστρες με ρούχα φορεμένα, ανδρικά, γυναικεία, παιδικά. [εικ. 18] Ακούγονταν ήχοι από νερά και γυναικεία γέλια σε κενά δωμάτια, ανδρικές συνομιλίες πίσω από κλειστές πόρτες, η συμπακνωμένη παρουσία της απουσίας. [εικ. 19] Έραψα παλιές δαντέλες για να φράξω δύο πόρτες που οδηγούσαν στο δωμάτιο λουτήρα. [εικ. 20] Μέσα από τα κεντήματα αχνοφαινόταν σε καθρέφτη η αντανάκλαση άνδρα γυμνού καθιστού, να σαπουνίζεται ασταμάτητα κάτω από νερό που έβρεχε το κορμί. [εικ. 21] Δύο πόρτες, δύο άντρες, δύο καθρέφτες, δύο προβολές. Έξω από το δωμάτιο με τους λουόμενους, πάνω στο μάρμαρο μία φαλτσέτα, λίγο πριν, στην πορεία, πάτωμα καλυμμένο με σπασμένα γυαλιά. [εικ. 22] Στον επάνω όροφο λειτουργούσαν δύο προβολές σε κοντινές αίθουσες. Στην πρώτη προβολή, μία ένστολη γυναίκα, αξιωματικός του τελωνείου κοιτάζει κατάματα τον θεατή, αμίλητη. [εικ. 23] Στη δεύτερη προβολή, που είναι όμοια με την πρώτη, η ίδια γυναίκα αξιωματικός περιγράφει τη σειρά με την οποία βγάζει τη στολή της για να πλυθεί, και, αντιστρόφως, πώς μετά το μπάνιο την ξαναφορά. Καταλήγει με την ακόλουθη φράση: «Φοράω το καπέλο, παίρνω το όπλο μου, και τότε είμαι έτοιμη». Σε αυτό το «είμαι έτοιμη» συμπακνώνεται όλη η υποθάλπουσα μελαγχολική βία του έργου.

Ο Andy Warhol στην ταινία του *Lonesome Cowboys*, βάζει τον πρωταγωνιστή του Joe Dallesandro να σαπουνίζει δίχως τελειωμό τη μασχάλη του.

Άλλοτε επιλεκτικά και άλλοτε αυτόματα, ξεχωρίζω έργα. Η αναφορά σε ένα μεγάλο έργο δεν είναι τίποτα λιγότερο από μια υπόκλιση. Μέσα από τη δουλειά μου έχω υποκλιθεί πολλές φορές σε έργα μεγάλων καλλιτεχνών. Στο κάτω-κάτω της γραφής, αντιλαμβάνομαι την τέχνη σαν ένα ζωογόνο και τροφοδότη κορμό. Δεν έχω μετανιώσει καθόλου που έγινα καλλιτέχνης. Και χαίρομαι πολύ που είμαι εδώ μαζί σας, με εσάς που ξεκινάτε να γίνετε δημιουργοί και εκτιμητές της τέχνης. Σε κάθε περίπτωση ν' αγαπάτε αυτό που κάνετε. Δεν νομίζω ότι υπάρχει τίποτε πιο σίγουρο.

5. Οι performances αυτές έχουν καταγραφεί αυτόνομα στην έκδοση *Λήδα Παπακωνσταντίνου. Leda Papaconstantinou. Performance, Film, Video, 1969-2004*, Αθήνα, Κύβος, 2005, χ.σ.

18. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, Μουσείο Ελληνικής
Λαϊκής Τέχνης, Λουτρό των
Αέρηδων, Αθήνα, 2011



19. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011



20. Λήδα Πατακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011



21. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011



22. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011





22. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011

23. Λήδα Παπακωνσταντίνου
Ναι + Όχι, 2011



Εισήγηση
του γλύπτη ΘΟΔΩΡΟΥ
PERFORMANCE
«ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ»

?

**ΠΟΙΟ ΣΩΜΑ ;
ΣΩΜΑ ΣΑΝ ΘΕΑΜΑ ή ΣΩΜΑ ΩΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑ ;**



Το χέρι του Homo faber, 1965

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην προσπάθεια να επικοινωνήσουμε τώρα **δια μέσου** λέξεων, που εκφέρω ή γράφω, μαζί με τις φωτογραφίες που προβάλλω ή παραθέτω, αισθάνομαι την υποχρέωση να εξηγήσω **το πώς εννοώ** την performance, για **να γίνει κατανοητός ο λόγος και ο τρόπος** με τον οποίο εντάσσεται στην πορεία μου ως γλύπτη - homo faber.

Υποχρέωση για αντικειμενική ενημέρωση που αναδύεται από τον κίνδυνο μήπως προκαλέσω μεγαλύτερη σύγχυση γύρω από το ζήτημα της performance, από όση διακινείται στην καλλιτεχνική φιλολογία, με τη συσσώρευση πληροφοριών χωρίς τεκμηρίωση.

Για να μην «χαθούμε στη μετάφραση»... θα προσπαθήσω, στην οικονομία του χώρου και του χρόνου επικοινωνίας που διαθέτω, να καταθέσω αναδρομικά αντικειμενικά στοιχεία για **το πώς εντάσσεται η performance στην πορεία του έργου μου.**

Από το ξεκίνημα της πορείας μου στον 20^ο και 21^ο αιώνα, προσπάθησα να απαντήσω ως γλύπτης- homo faber, σε αυτό το δίλημμα με έργα – κείμενα και αντικείμενα.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Στα χρόνια των σπουδών στην Α. Σ. Καλών Τεχνών σημείωνα:

“Αν η Τέχνη είναι σήμερα ακροβασία, δεν φτάνει να ντυθούμε τη φορεσιά του σχοινοβάτη.

Πρέπει να μπορούμε να περπατάμε σε τεντωμένο σχοινί...

Τολμάμε και αμφιβάλουμε...”

Ημερολογιακές σημειώσεις, Αθήνα 26.12.1956

Που σημαίνει πως από τότε με απασχολούσε το νόημα της performance ως δημιουργικής άσκησης και υπέρβασης, σε αντιδιαστολή με την «εικόνα του καλλιτέχνη» ο οποίος εκφράζει «ελεύθερα» «αγαθές προθέσεις» ή «ιδέες».

HAPPENINGS ↔ PERFORMANCES

Εννοιολογική αντι-θεαματική προσέγγιση
Διαφοροποίηση από τα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Στη δεκαετία του '60, στο Παρίσι, όταν οι κοινωνίες της Ευρώπης προσπαθούσαν να ξεπεράσουν τα τραύματα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου με την αναζήτηση νέων ιδεών και προτάσεων ζωής, τότε μέσα στις καλλιτεχνικές ζυμώσεις στο χώρο των εικαστικών Τεχνών προέκυψαν τα happenings και μετά οι performances, ως νέες δυνατότητες έκφρασης, καθώς είχαν διασπαστεί οι παραδοσιακές «πειθαρχίες» (disciplines) των Τεχνών ως συντεταγμένων Μέσων Επικοινωνίας σε τόπο και χρόνο.

Τότε, μελετώντας τις τάσεις της Σύγχρονης Τέχνης, αναζητούσα το νόημα της Γλυπτικής ως δημόσιας επικοινωνίας – δηλαδή μιας Τέχνης που λειτουργούσε κυρίως στο Δημόσιο χώρο – τότε άρχισα να διαμορφώνω ως γλύπτης την «αντι-θεαματική» στάση, στο πλαίσιο της ανθρωπολογικής προσέγγισης της Τέχνης, την οποία είχα επιλέξει ξεπερνώντας τα αισθητικά/μορφολογικά στερεότυπα της εποχής – προσέγγιση που αργότερα στη δεκαετία του '70 εξελίχθηκε και συγκροτήθηκε με τους «Χειρισμούς».

Εδώ οφείλω να σημειώσω πως την πορεία του έργου μου καθόρισαν κοινωνικά και πολιτισμικά γεγονότα, όπως η Δικτατορία στην Ελλάδα, ο Μάης του '68 στο Παρίσι και άλλα στη διεθνή σκηνή, που είχαν αλλάξει τα αισθητικά δεδομένα και ζητούμενα, καθώς είχε αλλάξει και η λειτουργία και σημασία του Δημόσιου χώρου – ως πεδίου άσκησης εξουσίας και πολιτισμού.

Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να γίνει κατανοητή η ένταξη της performance στην εξέλιξη του έργου μου. Με άλλα λόγια, χωρίς αυτό το πλαίσιο οι performances που πραγματοποίησα θα παραμείνουν **α-νόητες ενέργειες** – δηλαδή χωρίς νόημα.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΠΟΡΕΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

I. ΓΛΥΠΤΙΚΗ

α. 1958 -1964 Γλυπτική για το δημόσιο χώρο

β. 1965-1969 Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού

II. ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ

α. 1970-1974 Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

β. Αντι-θεαματικά 1973 –

PERFORMANCES

▼
PERFORMANCES
ΑΠΟΔΟΣΗ, ΕΠΙΔΟΣΗ ↔ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΥΠΕΡΒΑΣΗ
?

Το ερωτηματικό υπογραμμίζει τη διαφορά στο νόημα της *performance*, που χαρακτηρίζει τα έργα μου, με την αντιδιαστολή ανάμεσα στην ποιοτική απόδοση/επίδοση σε κάθε ανθρώπινη ενέργεια, η οποία καταλήγει σε δημιουργική πράξη και στην θεαματική έκφραση δια μέσου του σώματος. Αυτή η διαφορά αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση του έργου μου σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την *performance*.

Όταν ομιλώ για διαφορά δεν εννοώ τον άγονο ανταγωνισμό με την ακύρωση του άλλου, του διαφορετικού, αλλά ομιλώ για εμπλουτισμό και εμπάθунση της Τέχνης ως κοινωνικής-επικοινωνιακής διαδικασίας.

Για να μην παρανοηθεί η «αντι-θεαματική» στάση, που καθορίζει πιο συνειδητά το έργο μου από το 1970 και μετά, διευκρινίζω πως από την αρχή της πορείας μου, επέλεξα σαν «καλλιτεχνική ταυτότητα» την ιδιότητα του **γλύπτη** – που παραπέμπει σε μια Τέχνη που ξεκινάει από τα πρώτα βήματα του ανθρώπου επάνω στη Γη – ενώ έχω αποποιηθεί κάθε πρόσθετο καλλιτεχνικό τίτλο όπως, «πρωτοπόρος» (*avant-garde*), «επαναστάτης» ή άλλες «ταμπέλες διάφορων αισθητισμών», που διαμορφώνουν το *marketing* της Τέχνης στη διεθνή αγορά...

Η Αντι-θεαματική στάση, απέναντι στην «κοινωνία του θεάματος», βασίζεται στην πρωτογενή σημασία της *performance*, που καθορίζει διαχρονικά την ουσία κάθε ανθρώπινης πράξης, από καταβολής Ιστορίας του ανθρώπου, όπου το σώμα λειτουργεί δημιουργικά και παραγωγικά, και όχι μόνο σαν εικόνα μιας «θεατρικής παράστασης» - όπως αφομοιώνεται σήμερα μέσα στο *mixer* των οπτικοακουστικών ΜΜΕ, που διαμεσολαβούν στη διαμόρφωση και διακίνηση της «καλλιτεχνικής υπεραξίας» με το *life style*.

«**Υπάρχουμε δια μέσου των ΜΕΣΩΝ.** Και αυτό δεν είναι απαραίτητα αρνητική διαπίστωση, αποτελεί απλά μια κατάφαση πως **η κοινωνία εννοείται και συγκροτείται δια μέσου της επικοινωνίας.**» έγραφα και διαπίστωνα το 1997.¹

Καθώς εν-νοώ την ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, επικοινωνία μέσα από ποικίλους κώδικες της κάθε Τέχνης που αντιστοιχεί στα αισθητήρια όργανα, προσπάθησα να συντάξω ανάλογα και τα έργα μου, όπως μπορεί να διαπιστώσει ο καθένας διαβάζοντας τους τίτλους των έργων που παρουσιάζονται αναδρομικά.

Η αναφορά σε διάφορα έργα μου, της **αφής**, της **γεύσης**², της **όρασης**, της **ακοής**³, ή άλλων σωματικών αισθήσεων και ενεργειών, αποτελεί βασικό στοιχείο της «αντι-θεαματικής» στάσης για τον εμπλουτισμό και την άσκηση της ευαισθησίας, κόντρα στη μονοσήμαντη κυριαρχία της οπτικοακουστικής επικοινωνίας της «κοινωνίας του θεάματος»⁴, στην οποία έχει εγκλωβιστεί η Τέχνη και γενικότερα ο Πολιτισμός.

¹ Εισήγηση με τίτλο «Αφομοίωση και ανάκτηση της αμφισβήτησης από τα συστήματα επικοινωνίας (*media*)», στο Συμπόσιο της Ελληνικής Εταιρίας Αισθητικής, με γενικό θέμα «Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΕΣΩΝ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗΣ», Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα, 14-15 Νοεμβρίου 1997.

² ΓΛΥΠΤΙΚΗ '73 = ΑΦΗ + ΛΙΓΗ ΓΕΥΣΗ.

³ ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ Ι – για ένα θεατή μόνο, Δίσκος βινυλίου.

⁴ ΤΟ ΧΡΕΟΣ & ΤΟ ΕΝ-ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ, Ετήσια επιθεώρηση πολιτισμού ΕΠΙΛΟΓΟΣ 2013.

**Έργα-κλειδιά στην εξέλιξη της πορείας μου
προς τις «αντι-θεαματικές» performances**



Πορτρέτο με καθίκι,⁵ 1963



Περικεφαλαία Αυτοκτονίας,⁶ 1964

⁵ Τραυματικές κοινωνικές εμπειρίες στην Ελλάδα (1962-1966), οι οποίες λειτούργησαν ως βιωματικό υπόβαθρο για την **αντι-θεαματική** στάση, που εξελίχθηκε αργότερα στη δεκαετία του '70 με τις Performances.

⁶ Το πρώτο αντιμιλιταριστικό έργο.



Ξυπνητήρι Μεσονυκτίου,⁷ 1965

⁷ **Αποκάλυψη III*** – Το έργο **Ξυπνητήρι Μεσονυκτίου, 1965 (Reveille-Minuit)**, από τη σειρά «Γλυπτική για Συμμετοχή του Κοινού», κατασκευάστηκε ως «Ελεγεία για το Σωτήρη Πέτρουλα».

Σ' αυτό το γλυπτό εμφανίστηκε για πρώτη φορά η «Ματράκ-Φαλλός» (Matraque-Phallus).

Η σύνθεση αυτή αποτελούσε (αποτελεί ακόμη;) πρόταση για «**Μνημείο Αφύπνισης**» για να στηθεί σε δημόσιο χώρο, που θα λειτουργούσε, βέβαια, με «Συμμετοχή του Κοινού...».

Η αφιέρωση αυτή κοινοποιήθηκε για πρώτη φορά 23 χρόνια μετά (την 17 Απριλίου 1988), για να μην πλασαριστεί το έργο με συναισθηματική/πολιτική επικάλυψη, που οδηγεί συχνά στο πολιτικό κίτς...

Το **Ξυπνητήρι Μεσονυκτίου** είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στη IV Μπιενάλε των Νέων, Παρίσι 1965, όπου η συμμετοχή μου τιμήθηκε με το **Βραβείο Ροντέν**.

(*Από τον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο **ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ MAIN-TENANT • ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ – ΕΠΙΚΑΛΥΨΗ**, που οργανώθηκε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 17 Απριλίου - 6 Μαΐου 1988.



Θρόνος με Απαγορευμένα Ανταλλακτικά,⁸ 1967

*Οι PERFORMANCES στο έργο μου εντάσσονται στην ενότητα ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ, σε κλιμακωτή εξέλιξη : ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ → ANTI-ΘΕΑΜΑΤΙΚΑ → PERFORMANCES
Η ενότητα ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ ξεκινάει με την έκθεση-εκδήλωση ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ - ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ – που παρουσιάστηκε στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Οκτώβριος 1970*

⁸ Το έργο εντάσσεται στη σειρά **Γλυπτική για Συμμετοχή του κοινού**.

Κατασκευάστηκε στο Παρίσι την περίοδο 1966 και ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο 1967.

Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Salon des Comparaisons, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Παρισιού, από 26 Φεβρουαρίου έως 27 Μαρτίου 1967. (που σημαίνει πως είχε εκτεθεί πριν την 21 Απριλίου 1967 !!!).

Ο τίτλος υπονοεί τον κοινωνικό-επικοινωνιακό ρόλο του έργου για Συμμετοχή του Κοινού, σε σχέση με εξουσίες κάθε μορφής.

Με το μανιφέστο του 1970 αρχίζει η διαδικασία των ΧΕΙΡΙΣΜΩΝ, η οποία εξελίσσεται μέχρι σήμερα, όπου η **επικοινωνία δια ΜΕΣΟΥ της Τέχνης**, λειτουργεί για ενεργοποίηση της συνείδησης, με διάφορες παρεμβάσεις στο σύστημα της Σύγχρονης Τέχνης.

ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ⁹

ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ • MANIPULATIONS, 1970



ΕΙΝΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΤΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΑΥΤΑΡΕΣΚΗ ΠΡΑΞΗ ?

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

Ανήκω σ' εκείνους που πιστεύουν ακόμη πως η συνείδηση είναι μια κινητήρια δύναμη, αν δεν είναι μια απόφυση που πρέπει να αποβάλουμε για να μπορέσουμε να επιζήσουμε, δηλ. να προσαρμοστούμε στο προσφερόμενο περιβάλλον.

Αν μου επιτρεπόταν κι αν μπορούσα να διαλέξω ανάμεσα στον οίκτο και την οργή, θα διάλεγα την οργή. Αλλά οι αγαθές προθέσεις μόνες δεν δικαιώνουν τα έργα. Γι' αυτό, τον τελευταίο καιρό, βασανίζομαι να βρω μια λύση σε τούτη την αριθμητική πράξη.

Με κριτήρια αποτελεσματικότητας σε σχέση με αγαθές προθέσεις, ΠΟΣΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΝΟΥΝ ΕΝΑ ΤΑΝΚ; Όταν έργα τέχνης και τανκς ανήκουν στα μέσα που δημιουργούν πολιτιστικό περιβάλλον.

Η γλυπτική, τέχνη εσωτερικής και εξωτερικής χρήσεως

Επειδή τα γλυπτικά έργα δεν ανήκουν μόνο στο χώρο του πνεύματος αλλά και στον φυσικό χώρο - στο χώρο όπου το χέρι είναι μέτρο, στο χώρο των αντικειμένων - νομίζω πως είναι απαραίτητο να συνοδεύονται (για κάθε ενδεχόμενο) με οδηγίες χρήσεως.

ΟΔΗΓΙΕΣ ΧΡΗΣΕΩΣ

A. Γενικές οδηγίες

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

**ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ
ΜΗΝ ΑΓΓΙΖΕΤΕ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ**

γιατί:

- α. προορίζονται για μουσεία και συλλογές - μέρη όπου επικυρώνεται και εξασφαλίζεται η ΔΙΑΡΚΕΙΑ, η προκατασκευασμένη (préfabriquée) αιωνιότητα της τέχνης,
- β. τα έργα τέχνης πωλούνται - είναι εμπόρευμα, καταναλωτικό αγαθό πολυτελείας - μη τα καταστρέψετε, μη ζημιώνετε τον καλλιτέχνη! (οίκτος).

B. Ειδικές οδηγίες για εσωτερική και εξωτερική χρήση προσφέρονται με κάθε έργο κατά την πώληση...

Μανιφέστο - Οκτώβριος, 1970.

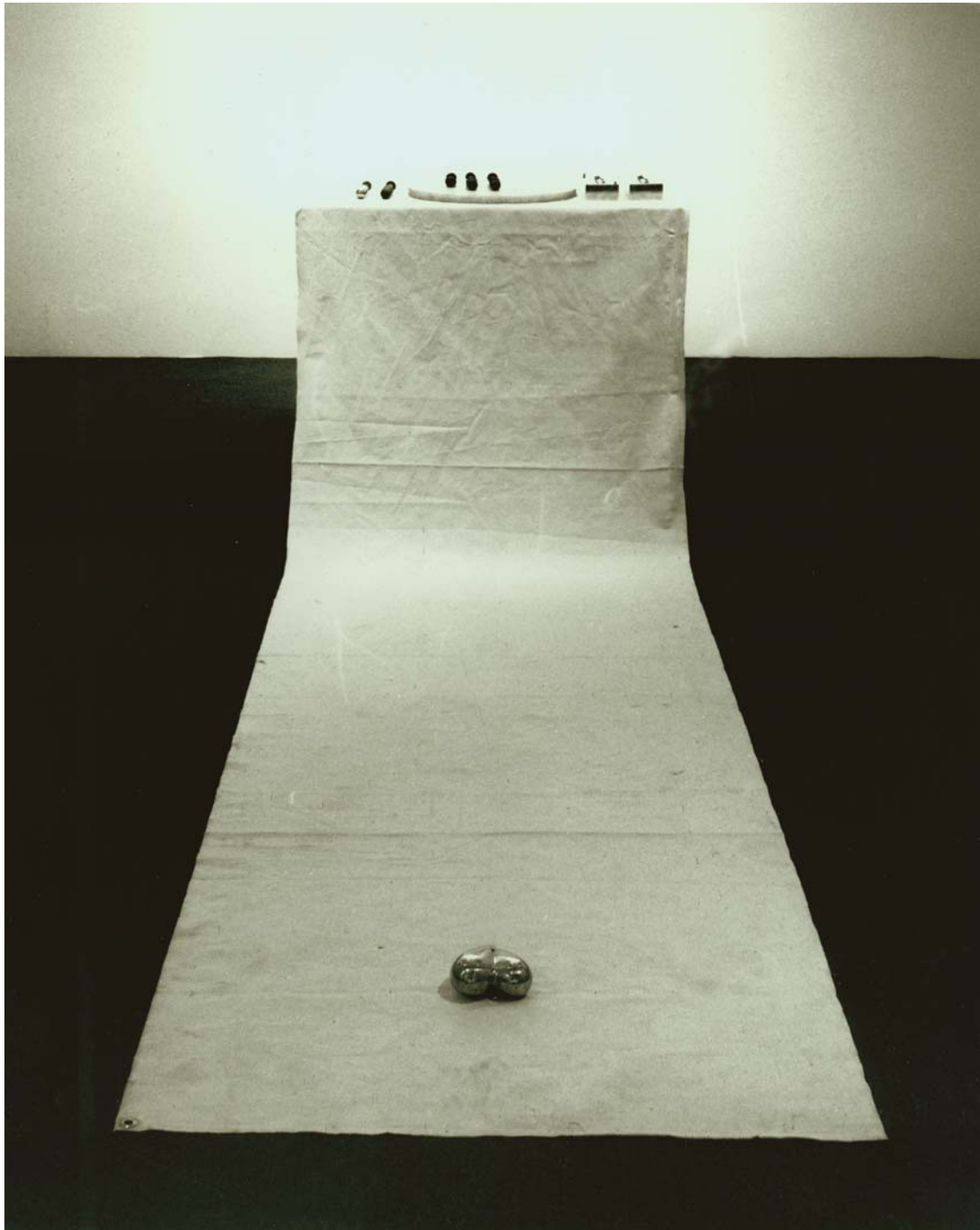
⁹ Το «Μανιφέστο» ξεκινάει με το ρήμα **ανήκω**, που υποδηλώνει την αναζήτηση συλλογικής ταυτότητας... σε μια εποχή όπου κυριαρχούσε ο «καλλιτεχνικός ναρκισσισμός», σαν τρόπος επιβίωσης στην καλλιτεχνική σκηνή...



Τεστ Ν° III,¹⁰ 1970

¹⁰ Στο έργο αυτό του 1970 φαίνεται καθαρά η αναφορά στα έργα **Πορτρέτο με καθίκι** του 1963 και **Περικεφαλαία Αυτοκτονίας**, του 1964. Αντί για το «χτυπημένο καπέλο-καθίκι» εδώ τοποθετείται το καπέλο-κράνος.

ΓΛΥΠΤΙΚΗ '73 = ΑΦΗ + ΛΙΓΗ ΓΕΥΣΗ, 1973



Το περιβάλλον όπου εξελίχτηκε η Performance, το Σάββατο 17 Φεβρουαρίου 1973 στις 9 το βράδυ (χρόνος) στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Συγγρού 4 (χώρος).



ΓΛΥΠΤΙΚΗ '73 = ΑΦΗ + ΛΙΓΗ ΓΕΥΣΗ

Performance

«... μέχρι να ξαναδώσουμε περιεχόμενο στις λέξεις, στις εικόνες, ας επικοινωνήσουμε, για λίγο, μέσα από κοινά βιώματα έστω μια κοινή αφή, μια κοινή γεύση – πληροφορίες που δεν μετατρέπονται εύκολα σε τηλε-πληροφορίες, αλλά προϋποθέτουν τη φυσική παρουσία, ολόκληρο τον άνθρωπο...»

«Όταν η επιτυχία έχει κι αυτή πικρή γεύση...(παύση)

Όταν για να επιζήσουμε πουλάμε-καταναλώνουμε-τρώμε όλες τις αξίες μας, όλα τα σύμβολά μας – λέξεις εικόνες κ.α. – επιτρέψτε μου να φάω εδώ μπροστά σας ένα από τα έργα μου...

(Τελετουργικό φάγωμα της ματράκ-φαλλός από σοκολάτα)

Άλλωστε μπορούμε να επι-κοινωνήσουμε μέσα από την ίδια γεύση - Πικρή...»*

(Προσφέρονται στους «θεατές» κομμάτια της σοκολατένιας ματράκ-φαλλός...)

*Λέξεις που ειπώθηκαν στην Performance το Σάββατο 17 Φεβρουαρίου 1973 στις 9 το βράδυ (χρόνος) στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Συγγρού 4 (χώρος).

INTERNATIONAL DESIGN CONFERENCE, ASPEN COLORADO, USA, 1973
Με θέμα **PERFORMANCE**



Χειρισμός Νο 1 – Για ένα θεατή μόνο¹¹



¹¹ Δίσκος γραμμοφώνου 33 στροφών - Εγγραφή σε βινύλιο φωνητικής ενέργειας με λέξεις. Τα κείμενα του δίσκου, στο βιβλίο μου **ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – Ίχνη στην άμμο των λέξεων**, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 1984, σ. 56-59.



19 Ιουνίου 1973
Σκηνές από την performance: ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ I – Για έναν θεατή μόνο.
Στο κυκλικό Θέατρο του Aspen Institute, Colorado, USA





20 Ιουνίου 1973.
Από την Performance: ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ II – ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΧΗΣ
Στο κυκλικό Θέατρο του Aspen Institute, Colorado, USA¹²

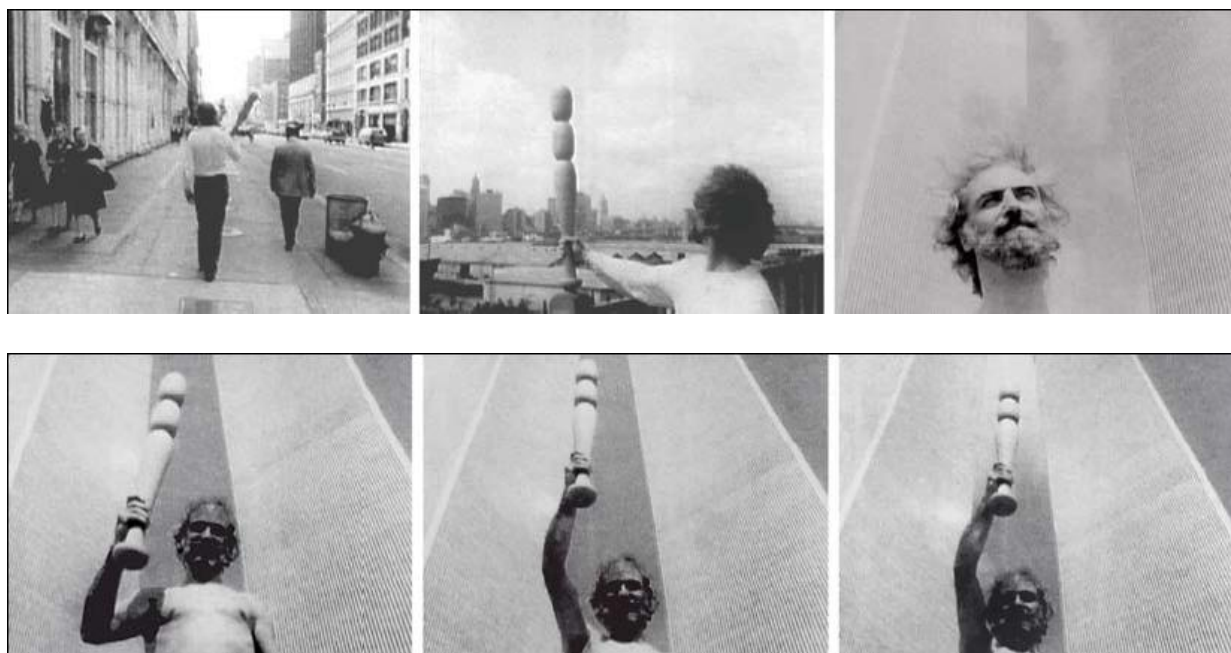


¹² Για περισσότερες πληροφορίες στο βιβλίο **ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – Ίχνη στην άμμο των λέξεων**, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 1984, σ. 99.



Με τον Robert Rauschenberg στο Aspen, σε διάλειμμα...

New York – τέλος Ιουνίου 1973



Σκηνές από την performance στους δρόμους του Μανχάταν με την Ματράκ-Φαλλός, πορεία η οποία κορυφώνεται στους διδύμους πύργους, σαν «αναμέτρηση» με τα φαλλικά σύμβολα του καπιταλισμού...

ΓΛΥΠΤΙΚΗ 73-74 = ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ
ANTI-ΘΕΑΜΑΤΙΚΑ
Έκθεση στην Γκαλερί Δεσμός, 1974



Τεστ ενεργοποίησης του κοινού¹³

ΘΟΔΩΡΟΣ · ΓΛΥΠΤΙΚΗ 73-74 – ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ * (MANIPULATIONS)

ΑΚΟΛΟΥΘΗΣΤΕ ΤΟ ΓΟΥΣΤΟ ΣΑΣ. ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΣΑΣ ΟΔΗΓΗΣΕΙ ΣΩΣΤΑ.
ΛΣΚΗΣΗΤΕ ΝΑ ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΕ ΚΑΙ ΝΑ ΑΠΟΔΕΧΕΣΤΕ - ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΣΩΒΑΡΕΣ.

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ Ν° XI (τέστ ενεργοποίησης του κοινού)

A. Τέτοιες εκθέσεις - εκδηλώσεις :

	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΠΡΕΠΙ ΝΑ
1. διασκεδάζουν - παραπλανούν το κοινό από τα πραγματικά του προβλήματα	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. το έρεθίζουν μόνο	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. το «μορφώνουν» - ψυχαγωγούν	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

B. Ή εκδήλωση αυτή είναι :

1. η άναζητηση «κάποιου κοινού τύπου» ή τρόπου επικοινωνίας	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. μιιά μέθοδος προβολής του καλλιτέχνη και τίποτα περισσότερο	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Γ. Ή καλλιτέχνης :

1. είναι άφελής (naïf)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. είναι σκεπτόμενος	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. (άν του συμβαίνει νά σκέπτεται) ή σκέψη του «φαίνεται» μόνο μέσα άπό τó «έργο-άντικείμενό» του	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Δ. Ή τεχνοκριτικός είναι :

1. κάποιος πού έχει γιά επάγγελμα νά γεμίζει μιιά στήλη σέ έφημερίδα ή περιοδικό	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. κάποιος πού διαφεμίζει τó προϊόντα τής τέχνης τής άρεσκείας του	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. κάποιος πού «πληροφορεί» μέ αντικειμενικά στοιχεία γιά τó προβλήματα και τó έργο τέχνης	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. κάποιος πού μετατρέπει τó έργο τέχνης σέ λέξεις γιά νά «μορφώσει» τó κοινό	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. κάποιος πού μάχεται διαλεκτικά και ύποστηρίζει τής άπόψεις, τούς καλλιτέχνες και τής τεχντροπίες πού πιστεύει	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

E. Αίσθανθήτε ελεύθερος νά χρησιμοποιήσετε αυτά τó έντυπο όπως σας άρέσει :

1. νά τó συμπληρώσετε ή όχι	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. νά άπαντήσετε σέ μιιά ή περισσότερες έρωτήσεις, νά γράψετε τή δική σας	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. νά διερωτηθήτε, τέλος, άν άξιζει τόν κόπο νά παίρνει κανείς θέση ή τήν τέχνη στά σοβαρά	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. και δέν είναι πού «άντετο και άσφαλές» νά τó αναθέτει όλα στους «άλλους»	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

σημειώστε τó τετραγωνάκι πού αντίστοιχεί στήν άπάντησή σας.

¹³ Ερωτηματολόγιο στην έκθεση ΓΛΥΠΤΙΚΗ 73-74 = ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ, Γκαλερί Δεσμός, 1974

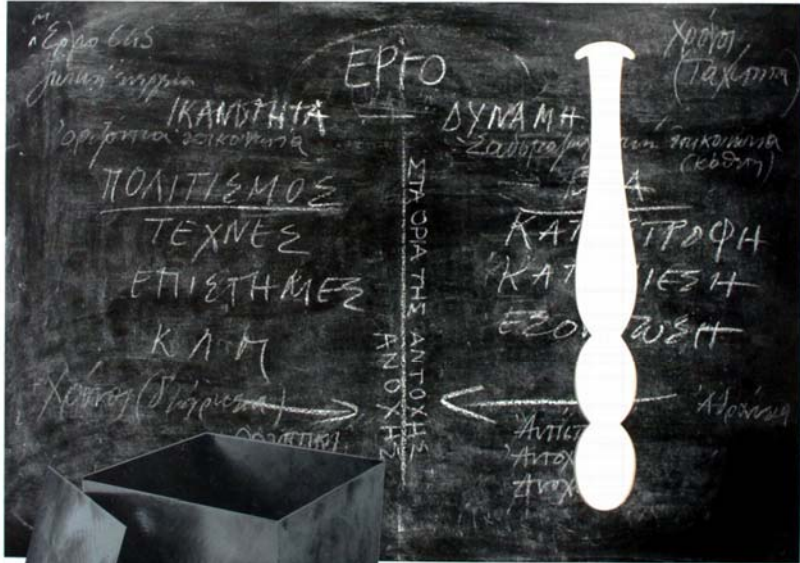
ΑΝΤΙ-ΘΕΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ¹⁴

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ – ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 28

Θ Ο Δ Ω Ρ Ο Σ

ΔΥΟ ΓΛΥΠΤΙΚΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ
ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΟΥ ΝΟΜΟ FABER

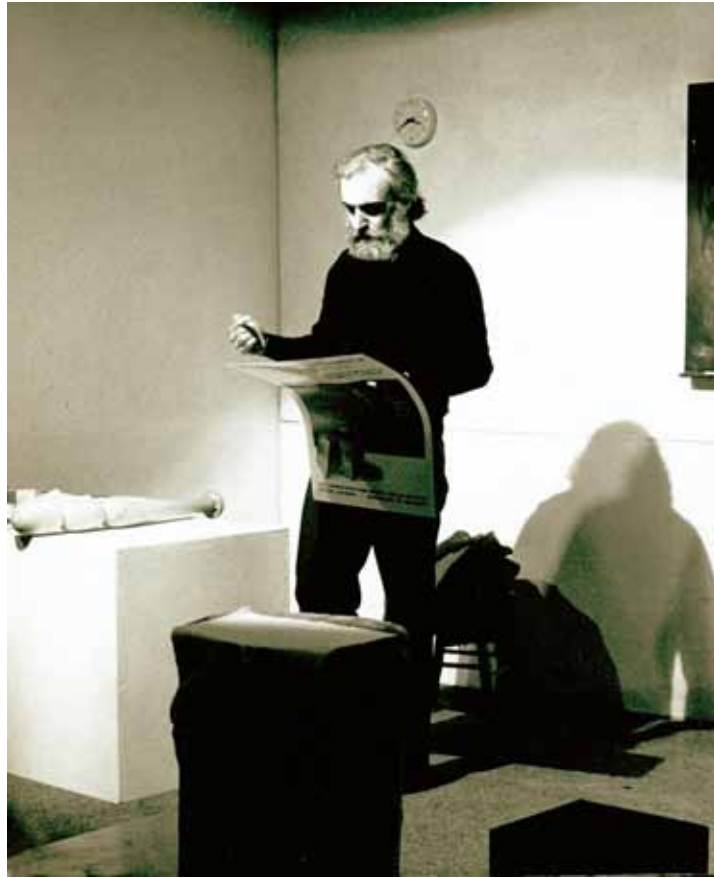
I. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΣ ΕΡΓΟ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ – ΧΩΡΙΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑ, ΧΩΡΙΣ ΜΗΝΥΜΑ, ΧΩΡΙΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ... (1974)
II. ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ Νο II – ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΧΗΣ (1973)



ΑΠΟ 9 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ ΣΤΙΣ 8.30 ΤΟ ΒΡΑΔΥ
ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ • ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟ ΓΙΑ ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ

1976

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες *ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – Ίχνη στην άμμο των λέξεων*, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 1984, σ. 98-102.



I. Πρωτογενές έργο Γλυπτικής – χωρίς ποιότητα, χωρίς μήνυμα, χωρίς περιεχόμενο... (1974)



II. Χειρισμός Νº II – Στα όρια της Ανοχής (1973)

Οι 4 κύβοι με το υλικό «περιεχόμενο» των 4 performances



Οι 4 μεταλλικοί κύβοι, περιέχουν το «*διαρκές υλικό προϊόν*» των τεσσάρων εφήμερων «*αντι-θεαματικών*» παραστάσεων/performances.

Σε κάθε κύβο έχουν τοποθετηθεί τα υλικά τεκμήρια της «*ενέργειας*» κάθε παράστασης και έχουν στεγανά συγκολληθεί, «*Για την αιωνιότητα, για το Μουσείο*», όπως χαρακτηρίστηκαν στην εκπομπή της ΕΡΤ, ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ - ΤΗΛΕ-ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ, 1976.

- Δύο κύβοι με τις δύο performances *ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΣ ΕΡΓΟ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΧΩΡΙΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑ, ΧΩΡΙΣ ΜΗΝΥΜΑ, ΧΩΡΙΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ...* (1974), όπου έχουν τοποθετηθεί, «*ενταφιαστεί*», τα ρινίσματα σιδήρου από την ενέργεια-πράξη τριβής σιδήρου με τη λίμα, τα χαρτομάντιλα με τον ιδρώτα από την μυϊκή προσπάθεια, και γραπτά στοιχεία του έργου.

- Δύο κύβοι με τις δύο performances *ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ Ν° II - ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΧΗΣ* (1973), όπου στην τελευταία είχε «*ενταφιαστεί*», μαζί με το μεταλλικό κλουβί του, το πειραματόζωο - ινδικό χοιρίδιο, το θυσιασμένο τελετουργικά **για την Τέχνη (!)**, με «*έργο-εργαλείο Τέχνης*» (Ματράκ-Φαλλός), με άλλα στοιχεία της παράστασης.

Σε μια επιφάνεια κάθε κύβου έχουν χαραχτεί τα στοιχεία του έργου/performance, όπως ο τίτλος, ο «*χρόνος*» = ημερομηνία, ώρα, λεπτά και άλλα στοιχεία...

1977 - ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ III¹⁵

Performances δια ΜΕΣΟΥ βινιλίου.

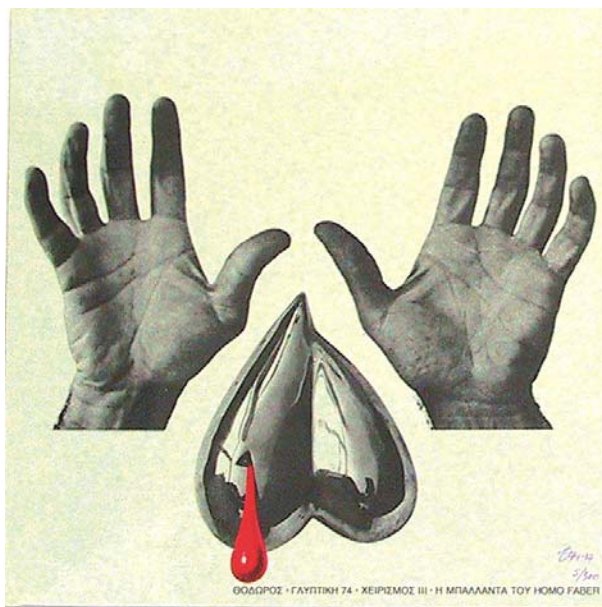
Παρουσιάστηκαν στην Διπλή έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός,

α. Χειρισμοί III, XIII, & XV

β. Εύθραστο - Άθραυστο (Περιβάλλον - Εγκατάσταση)



ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ III α. Η Στήλη-Επιγραφή της Ροζέτης το 1974



ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ III β. Η Μπαλάντα του Homo Faber

¹⁵ Για τα κείμενα του δίσκου βλ. ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – Ίχνη στην άμμο των λέξεων, Αθήνα, ΕΣΤΙΑ, 1984, σ. 60-65.



Χειρισμός XIII, 1977
Χειρισμός της Δύναμης-Ενέργειας του Θεατή-Αγοραστή

Ο Θεατής-Αγοραστής αυτού του έργου αποκτά το δικαίωμα να κτυπήσει μια φορά με τη Ματρak-φαλλός ένα Κράνος-Καπέλο.

Έτσι παράγει το Δικό ΜΟΥ - Δικό ΤΟΥ έργο, που του ανήκει ως ιδιοκτησία.

Ο θεατής-Αγοραστής προσφέρει τη μυϊκή του Δύναμη-Ενέργεια (και τα χρήματα για την αγορά του έργου!)

Ο Καλλιτέχνης προσφέρει:

- Το Υλικό (κράνος - καπέλο)
- Το Μέσο (ματράκ - φαλλός)
- Την Ιδέα (Τέχνη) μαζί με την υπογραφή και την ημερομηνία φυσικά.



Ο κριτικός Τέχνης Pierre Restany ως «θεατής-αγοραστής» Τέχνης «χειρίζεται» την «Ματράκ Φαλλός» στην EXPO ARTE, Μπάρι, Ιταλία 1977

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX
MANIPULATION XXX
One-man sculptural-musical show
1981 & 1982



Nieuwe Kierk, Άμστερνταμ, 1981



*ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX , παραλλαγή Β*¹⁶
Palais Royal des Beaux-Arts, Βρυξέλλες, 1982

¹⁶ Η performance *ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX , παραλλαγή Β*, έχει βιντεοσκοπηθεί. Αποσπάσματα έχουν παρουσιαστεί στην εκπομπή ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΑ ΙΧΝΗ του γλύπτη Θόδωρου, ΕΡΤ2, 8 Απριλίου 1986.



ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX , παραλλαγή Β¹⁷
στο Palais Royal des Beaux-Arts, Βρυξέλλες, 1982

¹⁷ Εικόνες από το video

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX - παραλλαγή Β΄
One-man Sculptural-Musical (?) Show

Το έργο (**Erg**) μου, ως γλύπτη, όσο πάει και περισσότερο, διοχετεύεται μέσα στην προσπάθεια να εξορκίσω το Έργο Τέχνης από τον πολιτιστικό φетиχισμό του προνομιούχου αντικειμένου της συντήρησης. Με άλλα λόγια, αναζητώ να αγγίξω το πρωτογενές νόημα του δημιουργικού έργου που δρα μέσα στη ζωή και τη μετασχηματίζει... Όταν η δύναμη-ενέργεια (σε **dynes?**) του ανθρώπου-γλύπτη (**Homo Faber**) προσπαθεί να μετακινήσει (σε μονάδες **CGS?**) την ανθρώπινη-κοινωνική συνείδηση προς την κατεύθυνση... της ουτοπίας του.

Ο **ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX** είναι ένα Περιβάλλον-Performance,

One-man Sculptural-Musical (?) Show στη σειρά «**Αντι-θεαματικοί Χειρισμοί**».

Συνίσταται από ένα **οπτικό περιβάλλον** δομημένο γύρω από την παράμετρο **ΕΥΘΡΑΥΣΤΟ -ΑΘΡΑΥΣΤΟ** των χρησιμοποιούμενων υλικών, σε σχέση με τη δύναμη κρούσης η οποία γεννάει τη μουσική γκάμα της performance. Η δράση, ξεπερνώντας τη γλυπτική πραγματικότητα μέσα από την τελετουργική της θυσία, κατευθύνει την ανύψωση προς τον κυρίαρχο μύθο (*fiction*) του οπτικοακουστικού θεάματος - ο Όλυμπος των *mass media*!

Η θυσία της οπτικής αισθητικής αναιρεί τα όρια της παραδοσιακής Γλυπτικής... και τότε η μαγνητική ταινία γίνεται το υλικό υπόβαθρο αυτού του γλυπτικού έργου που συντηρεί το **ΕΦΗΜΕΡΟ** της ζωής μέσα στο **ΑΙΩΝΙΟ** της επιστροφής-VIDEO.

Θόδωρος, γλύπτης

Αθήνα, 31 Μαΐου 1982

(Μετάφραση από το πρωτότυπο κείμενο στα Γαλλικά, το οποίο είχε αναρτηθεί στην εγκατάσταση, στο Palais Royal des Beaux-Arts, Βρυξέλλες, 1982)



ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ XXX - παραλλαγή Β΄
 Όπως παρουσιάστηκε στην έκθεση
ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – ΙΧΝΗ ΑΦΗΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ
 Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1984

ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ «ΒΩΜΟΣ», ΒΙΤΟΝΤΟ – ΙΤΑΛΙΑ, 1990



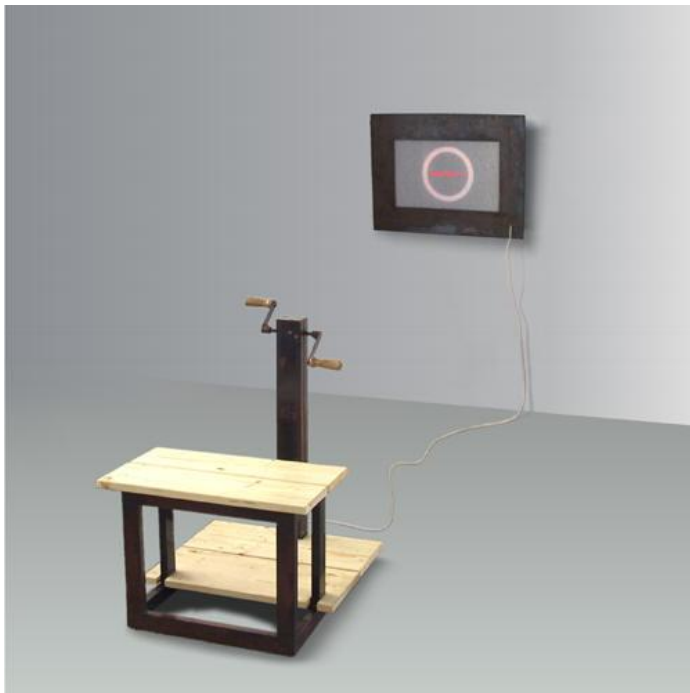
«ΒΩΜΟΣ». Υλικά: Τοπική πέτρα, άμμος, παλαμάρι και λάδι τοπικού ελαιοτριβείου



Χειρωνακτική ενέργεια προβολής της Τέχνης, 1979-2005

(Ατομική performance παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας για την οπτική λειτουργία του έργου τέχνης.)

Από την έκθεση *ANTI-ΘΕΑΜΑΤΙΚΕΣ ΟΘΟΝΕΣ*, 2005



Χειρωνακτική ενέργεια προβολής της Τέχνης, 1979-2005 **Manual energy for the projection of Art, 1979-2005**

Από τη σειρά έργων *Τεστ Ενεργοποίησης του κοινού*

Η σειρά έργων *Τεστ Ενεργοποίησης του κοινού*, εντάσσεται στους *ΧΕΙΡΙΣΜΟΥΣ*. Καθώς το 1979 δεν υπήρχαν οι αντικειμενικές δυνατότητες παραγωγής έργων, οικονομικές, πολιτικές και οι κατάλληλες πολιτιστικές υποδομές, η σειρά δεν ολοκληρώθηκε.

Η σειρά αυτή ήταν προγραμματισμένη σαν μια εκδήλωση/performance με τίτλο **«Γυμναστήριο Άσκησης στην Τέχνη»**.

Η εκδήλωση/performance θα λειτουργούσε ως «Γυμναστήριο», με εγκατάσταση ειδικών έργων Τέχνης, οργάνων γυμναστικής, για σωματική άσκηση από τη μια, για τη συντήρηση της εικόνας του σώματος, ανάλογα με τις απαιτήσεις της κοινωνικής τάξης των «θεατών»... ενώ συγχρόνως θα παραγόταν ηλεκτρική ενέργεια με την ανάκτηση της απόβλητης σωματικής ενέργειας των συμμετεχόντων στην performance. Ενέργεια η οποία θα τροφοδοτούσε με ηλεκτρικό ρεύμα τη λειτουργία και προβολή των έργων Τέχνης...

Ως ελάχιστη αναφορά σε εκείνη τη «χαμένη» εκδήλωση παρουσιάζεται τώρα το έργο **Χειρωνακτική ενέργεια προβολής της Τέχνης, 1979-2005**

ΣΙΣΥΦΟΣ – Διελκυστίνδα Τέχνης, 2006
Hommage à Albert Camus
SANY RESORT – ARTFORUM GALLERY, ΧΑΛΚΙΔΙΚΗ, 12 Αυγούστου, 2006





ΣΙΣΥΦΟΣ – Διεγκυστίνδα Τέχνης¹⁸, 2006
SANY RESORT – ARTFORUM GALLERY, ΧΑΛΚΙΔΙΚΗ, 12 Αυγούστου 2006



¹⁸ Ομαδική performance με την «εκμετάλλευση» της μυϊκής ενέργειας από τον ανταγωνισμό δύο ομάδων για την παραγωγή έργων Τέχνης, με την κύλιση του μαρμάρινου βράχου.
Η ομάδα που υπερισχύει κάθε φορά κερδίζει τα παραγόμενα ανάγλυφα από φύλλο χαλκού τα οποία μορφοποιούνται από την πίεση του βάρους του μαρμάρου κατά την κύλιση.

ΟΥΣΙΑ
ΕΞ-ΟΥΣΙΑ
ΣΥΝ+ΟΥΣΙΑ
ΠΛΗΝ-ΟΥΣΙΑ
ΠΑΡ-ΟΥΣΙΑ
Α-Π-ΟΥΣΙΑ

ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟΣ ΟΡΙΣΜΟΣ

?

ΤΕΧΝΗ

Η ποιοτική διαχείριση της ανθρώπινης ενέργειας με ενεργοποίηση της κοινωνικής συνείδησης επάνω στο αιώνιο δίλημμα: **Δημιουργία ή βία-καταστροφή;**¹⁹ Όπου ως Τέχνη εννοείται η αναζήτηση **κοινών τόπων** με τη δημιουργία και παραγωγή συμβατών προϊόντων και θεσμών που ενισχύουν τους κρίκους στην κοινωνική αλυσίδα ποιότητας για **επιβίωση → συμβίωση → διαβίωση**, επάνω στον πλανήτη Γη.

¹⁹ Βλ. ΤΕΧΝΗ ↔ ΠΑΙΔΕΙΑ και η κρίση των «νομισμάτων» ΕΠΙΛΟΓΟΣ 2011, σ. 88-95 και στο βιβλίο μου, ΣΤΙΓΜΑΤΑ ΠΟΡΕΙΑΣ – ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΙΔΕΙΑ, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ.

Ομάδα Non Grata

Σχετικά με το Φεστιβάλ Performance Ποικιλότροπο Σύμπαν (*Diverse Universe*):

Το Ποικιλότροπο Σύμπαν (*Diverse Universe*) είναι ένα νομαδικό φεστιβάλ performance, που ταξιδεύει στην Ανατολική, Νότια, Δυτική και Βόρεια Ευρώπη, περιλαμβάνει περισσότερους από διακόσιους καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο και ενώνει εικοσιπέντε πόλεις σε δεκαπέντε χώρες. Το Φεστιβάλ μοιράζεται υψηλής ποιότητας Performance Art and Live Art με ακροατήρια από όλη την Ευρώπη σε διαφορετικές πόλεις.

Οι δραστηριότητες του Φεστιβάλ προάγουν την πολιτιστική ροή μέσω της ανταλλαγής ιδεών, ενδιαφερόντων και πολιτισμικών προοπτικών. Η κλίμακα και η διάρκεια του Ποικιλότροπου Σύμπαντος επιτρέπει τη βαθιά και με νόημα διεπιστημονική αλληλο-γονιμοποίηση μεταξύ καλλιτεχνών διαφορετικών εθνικοτήτων. Ωθεί στα άκρα τα όρια της σύγχρονης πρακτικής της performance και συγκινεί τα ακροατήρια με νέα έργα που είναι αποτελεσματικά, προκαλούν σκέψεις και είναι συντονισμένα με τους σύγχρονους καιρούς.

Περισσότερες πληροφορίες στις ιστοσελίδες:

<http://www.performance.ee>

<http://performants.tumblr.com/>

<https://www.facebook.com/diverseuniverse>

Σχετικά με την ομάδα NON GRATA:

Γύρω από το όνομα NON GRATA υπήρξε για αρκετό καιρό σιωπή. Ήδη από την οπτική του θανάτου της συμβατικότητας στην τέχνη, η ομάδα ενσωμάτωσε τη φοβερή και ανεπιθύμητη απενσάρκωση του ανθρώπου ως πρόσωπο, από την οποία ξεχύνεται η σημερινή τέχνη που δεν έχει νόημα. Για εκείνους για τους οποίους ο κόσμος της τέχνης ξεκινά από το σημείο όπου τελειώνει ο κόσμος της τέχνης, η NON GRATA υπήρξε ένας απελευθερωτής, το ορφικό κενό σε μια φαινομενικά μη αναστρέψιμη πορεία, η οποία ωστόσο, μας προδίδει, είναι μια θεραπεία για την αιμομιξία. Η βασική θέση της ομάδας είναι ηθική – είναι η εικόνα του πριμιτιβισμού, του απρόσωπου και της πειραματικής δημιουργικότητας. Οι performance της ομάδας λαμβάνουν χώρα σύμφωνα με τη λογική της αποφυγής κωδίκων. Οι παρουσιάσεις είναι σωματικά κείμενα, των οποίων οι τρόποι ορθογραφίας και ανάγνωσης διατηρούνται εντός των ορίων πραγματικών δράσεων από τα μέλη της ομάδας. Προκλήσεις, αισθητικές και ερεθιστικές, παρουσιάζονται σε τόπους όπου ο Κόσμος της Τέχνης δεν λειτουργεί.

Περισσότερες πληροφορίες στην ιστοσελίδα:

www.nongrata.ee

Σχετικά με τη performance της ομάδας NON GRATA Η Νέα Αυτοκρατορία! (The New Empire!) στα Ιωάννινα, στην Ελλάδα

Τα Εκτενέστερα, Μεγαλύτερα, Πιο Ισχυρά ΚΡΑΤΗ των Τριών του Κόσμου, Επιρροή και Διαπλοκή – Αρχικά των ΗΠΑ στη σημαία της ΚΙΝΑΣ, μέσα στο αστέρι το προφίλ του Στάλιν. Τρεις ΑΓΓΕΛΟΙ σημαδεύουν τις περιοχές, καταστρέφοντας την Ιστορία των Αυτοκρατοριών. Καίγοντας το ύφασμα της Εθνικότητας και των κεφαλαίων των ΗΠΑ. Ανοίγουν το δρόμο για τον ΝΕΟ που ΕΡΧΕΤΑΙ!!! Πλύση εγκεφάλου στα κεφάλια με Σαπούνι του Στάλιν και στα πόδια του ΑΝΘΡΩΠΟΥ της Πίστης – ενσάρκωση του Τυφλού Ιησού. Ανάσταση. Άγγελοι ποδηλατούν μέσα στο ΔΑΧΤΥΛΙΟ ΘΑΝΑΤΟΥ της Κίνας. ΣΩΜΑ, ΠΝΕΥΜΑ & Η Ιερή Άσπρη Σκόνη. Τα ΧΡΗΜΑΤΑ φλέγονται, οι Αξίες λιώνουν. Η Παγκόσμια Υγιεινή τα σκουπίζει μαζί, Χωρίζοντας και Ενώνοντας. Δομές του ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ. Η Παγκόσμια Κατανομή έχει εκπέσει – Σταυρός Καίγεται, φτερά Αγγέλων ρίχνονται στη φωτιά – που ταίξεται με γκάζι. Η ΚΑΡΔΙΑ εξαφανίζεται στον ΟΥΡΑΝΟ σαν Σύννεφο Καπνού. Τίποτε δεν ΕΜΕΙΝΕ. Μόνο η Μάνα Γη & η Απόλυτη Ομορφιά της...

Σχετικά με το σώμα και την performance:

Το σώμα του καλλιτέχνη μπορεί να είναι ένα εργαλείο για την performance. Ωστόσο, σήμερα η σημασία του μειώνεται –υπάρχουν ρομπότ, ηλεκτρονικές και μηχανικές συσκευές, αυτοκίνητα, πλήθη ανθρώπων- που όλα μπορούν να λειτουργήσουν με έλεγχο από μακριά. Το σώμα του καθενός είναι αναμφίβολα το πιο άμεσα διαθέσιμο μέσο. Μπορεί κανείς να διευθύνει μια performance όντας πλήρως αποκομμένος από το σώμα του, χρησιμοποιώντας μόνο το μυαλό του. Για να δημιουργηθεί ένας μη σαρκικός χώρος, μία performance εικονικής πραγματικότητας ή μια παγκόσμια καταστροφή όπου οι δραστηριότητες του performer αρχίζουν να λειτουργούν από μόνες τους, αποσυνδεδεμένες από το σώμα. Καθώς το μυαλό είναι ακόμα υλικό κομμάτι του σώματος, μια σκέψη που προέρχεται από αυτό είναι ήδη ένας συμβιβασμός μεταξύ μιας ιδέας και της υλοποιημένης πραγματικότητας. Ο πραγματικός κόσμος είναι, όπως όλοι ξέρουμε, ατελής. Στο συμβιβασμό μεταξύ πνευματικού και πραγματικού, η σαρκική πλευρά είναι που προσδιορίζει τελικά [την κατάσταση], καθώς λειτουργεί σαν φίλτρο ή αναδευτήρας της ιδέας που προωθείται μέσω καναλιών. Φίλτρα και αναδευτήρες χρησιμοποιούνται ευρύτατα σε κάθε είδους τεχνική δραστηριότητα ακριβώς ως οι παράγοντες που παραμορφώνουν τα αρχικά σήματα και ανεβάζουν την ποιότητα. Τα σαρκικά φίλτρα σε συνεργασία με το περιβάλλον παράλογο θέατρο της πραγματικότητας στην καλύτερη περίπτωση

θα καταλήξουν στη δημιουργία μιας μετατόπισης της πραγματικότητας, που με τη σειρά της θα αναδείξει μια νέα υλική διάσταση η οποία, στο μετα-επίπεδο, θα εκκινήσει νέες διαδικασίες. Συνεπώς, η αρχική ιδέα όταν πετιέται στην κοινότυπη πραγματικότητα έχει μάλλον έναν δευτερεύοντα ρόλο, είναι πιο πολύ ένα είδος σκανδάλης.

Η μεγάλη πλειονότητα των performance [που κάνουμε] είναι διαδραστικές και σε κάθε τρελή συνθήκη κανείς μπορεί να περιμένει τα πάντα: από λεκτικές ενοχλήσεις μέχρι άμεση σωματική επίθεση από το κοινό, απροσδόκητες διατάξεις στο χώρο, επεμβάσεις από την αστυνομία, την πυροσβεστική, ασθενοφόρα κλπ. Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά ενός καλλιτέχνη της performance είναι η ικανότητα να ελέγχει τη διαδικασία. Να είναι έτοιμος να αυτοσχεδιάσει και να οδηγήσει τις διαδικασίες σε απρόβλεπτες καταστάσεις.

Ο κόσμος είναι ένας πειραματικός χώρος και η τέχνη είναι μια δημιουργική διαδικασία σε συνεχή κίνηση. Οι performance NON GRATA δημιουργούνται κυρίως σε στενή συσχέτιση με το συγκεκριμένο και τον τόπο [όπου παρουσιάζονται]. Για παράδειγμα, η ομάδα performance NON GRATA δεν κάνει σχέδια πριν την άφιξή της σε ένα μέρος και σε γενικές γραμμές δεν παρέχει περιγραφές των έργων προτού γίνουν. Όλα αποφασίζονται επί τόπου, εκεί όπου εκτελείται η performance ή ο χώρος της performance επιλέγεται με βάση την έμπνευση που δίνει ο πραγματικός τόπος. Το τοπικό πολιτιστικό πλαίσιο, η ιστορία, τα στερεότυπα, η φύση, οι άνθρωποι, η πολιτική, οι προσωπικές εμπειρίες, όλα εμπλέκονται και αναμειγνύονται. Διαμορφώνουν ένα μικρό μοντέλο μιας συγκεκριμένης κοινωνίας που, με τα διαφορετικά του επίπεδα, αρχίζει να αποτελεί το φόντο μιας συγκεκριμένης ιδέας ή συμπεριφέρεται σαν έργο τέχνης από μόνο του. Μια πιθανή μέθοδος είναι να ικανοποιηθεί ο χώρος. Δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον να χρησιμοποιηθεί για performance ο ίδιος χώρος πολλές φορές –ήδη έχει χάσει την παρθενικότητά του και η ένταση έχει χαθεί.

Διάλεξη από τον Al Paldrok της ομάδας Non Grata στο
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 7 Απριλίου 2014.





Ομάδα Non Grata,
performance *Η Νέα Αυτοκρατορία!*,
Κτήριο Αίθουσας Τελετών (Φηγός),
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων,
7 Απριλίου 2014.





Φεστιβάλ / Μπιενάλε για την performance

-
- Alkantara Festival, Λισαβόνα, Πορτογαλία
 - Bone: Festival of Live Art, Βέρνη, Ελβετία
 - EPAF: European Performance Art Festival, Βαρσοβία, Πολωνία
 - Live Action, Annual International Performance Art Festival, Γκέτεμποργκ, Σουηδία
 - LIVE, International Performance Art Biennale, Βανκούβερ, Καναδάς
 - MPA-Berlin, Month of Performance Art, Βερολίνο, Γερμανία
 - New Territories: International Festival of Live Art, Σκωτία
 - Performa, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ
 - RIAP: Rencontre International d'Art Performance, Κεμπέκ, Καναδάς
 - Spill, Festival of Performance, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο
 - Tulca, Contemporary Visual Art, Γκάλγουεϊ, Ιρλανδία
 - TUPP Performing Arts Festival, Ουψάλα, Σουηδία
 - Uovo Festival, Μιλάνο, Ιταλία

Επιστημονικά περιοδικά για την performance

The Act: A Journal of Performance Art

Inter, Art Actuel, Periodical of *Le Lieu*, Centre for Live Art, Quebec, Canada.

International Journal of Performance Art and Digital Media, Intellect Books

PAJ: A Journal for Performance and Art, MIT Press

Performance Kunst: A Resource for Nordic Live Art

P-Form: A Journal of Interdisciplinary and Performance Art

Βιβλιογραφία για την performance

- Αυγητίδου Αγγελική & Βαμβακίδου Ιφιγένεια (επιμ.), *Performance Now, V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ*, Θεσσαλονίκη, Ίων, 2014.
- Almhofer Edith, *Performance art: die Kunst zu leben*, Βιέννη, H. Böhlau, 1986.
- Auslander Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2008.
- Battcock Gregory & Nickas Robert (επιμ.), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη, E.P. Dutton, 1984.
- Bégoc Janig, Boulouch Nathalie & Zabunyan Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Brine Daniel (επιμ.), *The Live Art Almanac*, Λονδίνο, Live Art Development Agency, 2008.
- Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2003.
- Childs Nicky & Walwin Jeni (επιμ.), *A Split Second of Paradise: Live Art, Installation and Performance*, Λονδίνο, Rivers Oram Press, 1998.
- Davies David, *Art as Performance*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell, 2004.
- Dreher Thomas, *Performance Art nach 1945 : Aktionstheater und Intermedia*, Μόναχο, Fink, 2001.
- Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte Erika, *Performativität : eine Einführung*, Bielefeld, transcript-Verl., 2013.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 2011.
- Goldberg RoseLee, *Performance: Live Art Since the '60s*, Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 2004.
- Goldberg RoseLee, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, Νέα Υόρκη, Harry N. Abrams, 1979.
- Heathfield Adrian (επιμ.), *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*, Λονδίνο, Black Dog Publishing, 2000.
- Heathfield Adrian, *Live: Art and Performance*, Νέα Υόρκη, Tate Publishing, 2004.
- Henri Adrian, *Total Art: Environments, Happenings, and Performance*, Νέα Υόρκη, Praeger, 1974.
- Hill Leslie & Paris Helen (επιμ.), *Performance and Place*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2006.
- Hoffman Jens & Jonas Joan, *Perform*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2005.
- Janecke Christian (επιμ.), *Performance und Bild - Performance als Bild*, Βερολίνο, Philo & Philo Fine Arts, 2004.
- Jappe Elisabeth, *Performance, Ritual, Prozeß : Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Μόναχο, Prestel, 1993.
- Jones Amelia & Stephenson Andrew (επιμ.), *Performing the Body / Performing the Text*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1999.

- Jones Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 1998.
- Jones Amelia & Warr Tracey, *The Artist's Body*, Λονδίνο, Phaidon, 2000.
- Lane Jill & Phelan Peggy (επιμ.), *The Ends of Performance*, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1998.
- Lange Marie (επιμ.), *Performativität erfahren: Aktionskunst lehren - Aktionskunst lernen*, Schibri, 2006.
- Live Art Development Agency σε συνεργασία με την Live Art UK (επιμ.), *In Time: A Collection of Live Art Case Studies*, Λονδίνο, Live Art Development Agency σε συνεργασία με την Live Art UK, 2010.
- Live Art Development Agency, *The Live Art Almanac*, τομ. 2, Λονδίνο, Live Art Development Agency, 2011.
- McEvilley Thomas, *Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, Νέα Υόρκη, McPherson & Co., 2005.
- Nuttall Jeff, *Performance Art*, Λονδίνο, J. Calder, 1979.
- O'Dell Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 1998.
- O'Reilly Sally, *The Body in Contemporary Art*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2009.
- Osswald Anja, „*Sexy lies in videotapes*“. *Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*, Βερολίνο, Gebr. Mann, 2003.
- Phelan Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1993.
- Schimmel Paul, Ferguson Russell & Kristine Stiles (επιμ.), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 1998.
- Schneider Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1997.
- Sofaer Joshua, *The Many Headed Monster*, Λονδίνο, Live Art Development Agency, 2009.
- Taylor Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Thompson Nato & Sholette Gregory (επιμ.), *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Κέιμπριτζ, MA: Mass MoCA/MIT Press, 2004.
- Toscano Giuseppe, *Azioni in cornice: costruzione sociale della Performance Art*, Μιλάνο, F. Angeli, 2011.
- Vergine Les, *Body Art and Performance: The Body as Language*, Μιλάνο, Skira, 2000.
- Wiegink Pia, *Protest enACTed : Activist Performance in the Contemporary United States*, Χαϊδελβέργη, Winter, 2011.