# 10
χρόνια

# PERFORMANCE NOW

Αυγητίδου Αγγελική
επιμέλεια

Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
Σχολή Καλών Τεχνών
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

# 10 χρόνια *Performance now*

επιμέλεια: Αγγελική Αυγητίδου

**10 χρόνια *Performance now***

*Επιμέλεια*
Αγγελική Αυγητίδου

*Έκδοση*
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας,
Σχολή Καλών Τεχνών,
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
3ο χλμ Φλώρινας - Νίκης, Φλώρινα 53100

Φλώρινα 2021

*Επιστημονικό Συμβούλιο*
Αγγελική Αυγητίδου
Ειρήνη Παπακωνσταντίνου
Εύα Φωτιάδη

*Εκδοτική Επιτροπή*
Αγγελική Αυγητίδου
Αλεξάνδρα Αντωνιάδου
Μαρία Σιδέρη

*Σχεδιασμός*
Αγγελική Αυγητίδου

ISBN 978-618-83267-9-8

copyright
Αγγελική Αυγητίδου και οι συγγραφείς

Απαγορεύεται η μερική ή ολική ανατύπωση, αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή των κειμένων του βιβλίου χωρίς την άδεια του εκδότη.

Φωτογραφία εξωφύλλου: η Ζωή Αντύπα και η Τόνια Κόρσακ στη διάρκεια άσκησης στο Εργαστήριο *Performance Art (Επιτελεστικές Καλλιτεχνικές Δράσεις)*, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Φλώρινα (φωτογραφία: Αγγελική Αυγητίδου).

*Στις φοιτήτριες και τους φοιτητές μας.*

*Στον Χάρη που είχε ακόμη πολλά να δώσει.*

# περιεχόμενα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

πρόλογος i

**κείμενα**

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
Πειραματισμοί, τελετουργίες και διεκδικήσεις του σώματος στο χώρο:
Performances ως πράξεις εναντίωσης την περίοδο της δικτατορίας. 1

ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ
Η οικονομική κρίση και η ανταπόκριση της performance art
στο ελληνικό παράδειγμα. 19

ΑΝΝΑ ΤΖΑΚΟΥ
The Geopoetics Project: Επιτελώντας το παραστατικό συμβάν του τοπίου
(από την σωματοποίηση στο αφήγημά του). 36

ΒΑΣΙΛΗΣ ΨΑΡΡΑΣ
Επιτελώντας το ποιητικό και το τεχνολογικό: Επιτελεστικές προθέσεις,
διευρυμένες (εγ)καταστάσεις και τεχνολογικά αντικείμενα. 51

ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΠΡΟΚΟΠΙΟΥ
Αντίστροφες Ξεναγήσεις: Περπατώντας στην Πόλη με τα Μάτια των Άλλων 63

ΜΑΡΙΑ ΣΙΔΕΡΗ
Μια έμφυλη αρχειοθετική προσέγγιση στην τελετουργική επιτέλεση
της καταληψίας (ritual of possession). 77

ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΟΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΤΣΙΑΝΗ
Διαβάζοντας και γράφοντας για performance. 86

**εργαστήρια**

ΦΩΤΕΙΝΗ ΚΑΛΛΕ
Η τέχνη της performance ως παιδαγωγικό εργαλείο. 93

ΘΩΜΑΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ὑψίπολις· ἄπολις 101

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΥΓΗΤΙΔΟΥ, ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΠΑΣΔΕΚΗ
Προσωρινοί Τόποι. 113

**αρχείο** 120

**βιογραφικά** 159

# πρόλογος

Στην έκδοση που συμπεριελάμβανε τα πρακτικά από το πρώτο *Performance now* έγραφα: «Το Performance now ξεκίνησε ως μία προσπάθεια δημιουργίας ενός ευέλικτου εργαλείου για τον αναστοχασμό, την εκπαίδευση και την προώθηση της τέχνης της performance στην Ελλάδα» (Αυγητίδου, 2013, 9). Δέκα χρόνια μετά, οι στόχοι του *Performance now* δεν έχουν αλλάξει. Μέσα από ημερίδες, συμπόσια, παρουσιάσεις, διαλέξεις, και εργαστήρια, επιχειρήσαμε να εκπληρώσουμε αυτούς τους στόχους. Συνεργάτες μας υπήρξαν καλλιτέχνες, θεωρητικοί κι επιστήμονες από την ευρύτερη ακαδημαϊκή και καλλιτεχνική κοινότητα. Στην προσπάθεια μας συνέβαλαν επίσης δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς, όπως εκπαιδευτικά ιδρύματα και μουσεία, δήμοι και Περιφέρειες.

Ως Εργαστήριο σε ένα Πανεπιστημιακό Τμήμα, η εκπαίδευση και η έρευνα γύρω από την performance παραμένει ο πρωταρχικός μας στόχος. Στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, η εργαστηριακή εκπαίδευση συμπληρώνεται πέρα από εκδηλώσεις, όπως το *Performance now*, από το φεστιβάλ *Perφorm* και τα εργαστήρια που υλοποίησαν προσκεκλημένοι καλλιτέχνες, όπως αυτά που πραγματοποιήθηκαν παράλληλα με τα *Σεμινάρια για την performance* το 2018.

Η εκπαίδευση των καλλιτεχνών στην performance σε κύκλους προπτυχιακών σπουδών είναι μία πρόσφατη εξέλιξη στις σχολές Καλών Τεχνών στην Ελλάδα. Πολλές φοιτήτριες βέβαια που γνώρισαν την περφόρμανς μέσα από σπουδές στο εξωτερικό, σε προγράμματα ανταλλαγής ή μέσα από τη δική τους μελέτη, παρουσίασαν περφόρμανς σε διπλωματικές τους εργασίες παρά την απουσία εργαστηριακής εκπαίδευσης σε αυτή. Το μάθημα της περφόρμανς συμπεριλαμβάνεται από την ίδρυση του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (2006) στον Οδηγό Σπουδών του. Με ενδιάμεσους σταθμούς, θα εξελιχθεί στο εργαστήριο «Performance Art (Επιτελεστικές Καλλιτεχνικές Δράσεις)», μερικά χρόνια αργότερα. Ελπιδοφόρα θα είναι, αρκετά μετά, η πλήρωση της θέσης «Περφόρμινγκ Αρτ. Επιτελεστικές καλλιτεχνικές δράσεις» στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Πρόσφατη είναι και η ίδρυση του Τμήματος Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών, στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, το οποίο δεν έχει βέβαια διαμορφώσει ακόμη τον χαρακτήρα του. Για την ανάπτυξη της performance στην Ελλάδα αναγκαία είναι η μελέτη, η

ανάπτυξη κριτικού λόγου περί αυτής και η ύπαρξη αρχείων που να καταγράφουν το έργο των καλλιτεχνών. Σε μεγάλο βαθμό η καταγραφή αυτού του μέσου του εφήμερου οφείλεται στο προσωπικό ενδιαφέρον των μελετητών και την ύπαρξη σποραδικών προσωπικών αρχείων, τα οποία σε κάποιες περιπτώσεις έχουν βρει στέγη σε προσβάσιμα αρχεία όπως αυτό του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ). Παραμένει όμως ανεκπλήρωτο το αίτημα δημιουργίας ενός αρχείου για την performance στην Ελλάδα.

Ο επετειακός τόμος 10 χρόνια Performance now συμπεριλαμβάνει κείμενα καλλιτεχνών, ερευνητών και επιμελητών της τέχνης της performance, συντελεστών αυτών των γεγονότων. Τα κείμενα προσεγγίζουν προβληματισμούς γύρω από τα θέματα: επιτελεστικά συμβάντα και αστικό τοπίο, performance και ποιητική του τοπίου, η επιτέλεση της ταυτότητας, η performance art στην Ελλάδα και η παιδαγωγική διάσταση της performance. Περιλαμβάνει επίσης αρχειακό υλικό από τις διάφορες εκδόσεις του *Performance now*, όπως προγράμματα, δελτία τύπου και φωτογραφικό υλικό από εκδηλώσεις και τα εργαστήρια.

Αγγελική Αυγητίδου
Αναπληρώτρια καθηγήτρια.

Φλώρινα, Σεπτέμβριος 2020.

**Βιβλιογραφική Αναφορά**

Αυγητίδου, Α. (2013). Πρόλογος. Στο Α. Αυγητίδου, Ι. Βαμβακίδου (Επιμ.), *Performance now v.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ* (σσ. 7-21). Αθήνα: Ίων.

# κείμενα

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

# Πειραματισμοί, τελετουργίες και διεκδικήσεις του σώματος στο χώρο: Performances ως πράξεις εναντίωσης την περίοδο της δικτατορίας.

## Κοινωνία σε αναταραχή

Στις 17 Απρίλιου του 1967 η Αθήνα προετοιμάζεται να υποδεχτεί τους Rolling Stones στην πρώτη τους συναυλία στη χώρα. Στην Ελλάδα, όπου η σκιά του Εμφυλίου ακόμα βαραίνει στις πολιτικές, ιδεολογικές και κοινωνικές εξελίξεις, επικρατεί μια πόλωση τεράστιας κλίμακας. Κάτω από την επιτήρηση της αστυνομίας, διαβόητης για τη σκληρότητα και την αυθαιρεσία της, η συναυλία ξεκινά κανονικά. Ένας νεαρός από το κοινό, σε μια συμβολική κίνηση, χαρίζει ένα μπουκέτο γαρύφαλλα στον Mick Jagger, ο οποίος με τη σειρά του, χωρίς να γνωρίζει τη συνειρμική σύνδεση του γαρύφαλλου με τον Νίκο Μπελογιάννη, την αριστερά και κατ' επέκταση την ιδέα της Επανάστασης, το πετάει στο κοινό. Μέσα στο πλαίσιο του καθεστώτος της εποχής, με τη λογοκρισία να λειτουργεί «επί τόπου», χωρίς διαβουλεύσεις, η αστυνομία επεμβαίνει και διακόπτει τη συναυλία, ξυλοκοπώντας τους θεατές. Δημοσιογράφος της εποχής σχολιάζει στην εφημερίδα *Τα Νέα*: «Το ξύλο είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της εποχής μας και έπρεπε τα μακρυμάλλικα παιδιά, τα τόσο φιλοσοφημένα, να το δεχτούν, όχι με διαμαρτυρίες αλλά με ευχαρίστηση» (Ψαθάς, 1967). Από το σχόλιο του δημοσιογράφου διαφαίνεται ο συντηρητισμός μιας αυταρχικής και ολοκληρωτικής δομής της εξουσίας, διάχυτης αυτήν την περίοδο.

Μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1960 είχε ήδη διαμορφωθεί το τοπίο μιας ριζοσπαστικής και πρωτοποριακής τέχνης στην Ελλάδα, με καλλιτεχνικές προσεγγίσεις που υμνούσαν τολμηρά την απαγκίστρωση της τέχνης από τις παραδοσιακές αρχές και αξίες, προκειμένου αυτή να συμπορευθεί με τις διεθνείς καλλιτεχνικές πρωτοπορίες της εποχής. Ωστόσο, η ατμόσφαιρα της καλλιτεχνικής αυτής «άνοιξης» σταδιακά περιορίζεται, εξαιτίας του ζοφερού κλίματος που επικρατεί μετά τα Ιουλιανά. Ταυτόχρονα, το καλλιτεχνικό δυναμικό της χώρας αρχίζει να παραθέτει και να εντάσσει στα έργα του υπαινικτικές εικόνες φόβου και βίας. Οι καλλιτέχνες, αντιλαμβανόμενοι τις σκοτεινές μέρες που θα ακολουθήσουν, υιοθετούν μια αδιαπραγμάτευτη κριτική στάση, και, χωρίς να παραλύουν στην προοπτική του επερχόμενου συντηρητικού καθεστώτος, θέτουν σε λειτουργία την απελευθερωτική, κοινωνική και πολιτική διάσταση της τέχνης. Οι Έλληνες καλλιτέχνες εισάγουν μια νέα αισθητική συνείδηση, μια εικαστική γλώσσα που βασίζεται σε ένα ευρύ φάσμα μορφολογικών και αισθητικών παραπομπών, σε συνάρτηση με τις αλλαγές σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Ενόσω η Δύση από το 1960 βιώνει μια «επιτελεστική στροφή» (Fischer-Lichte, 2008, 35) διαρρηγνύοντας τα όρια της τέχνης, στην Ελλάδα, μερικοί από τους καλλιτέχνες που καταπιάστηκαν με τις επιτελεστικές

πρακτικές και τις διαστάσεις του σώματος, υπογράμμισαν την ανάγκη και την υπέρτατη επιδίωξη να διεκδικεί πάντα την ελευθερία του, να καθορίζει τις εμπειρίες και τις δραστηριότητές του. Επιπροσθέτως, τόνισαν τη σημασία του σώματος ως το απόλυτο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό εργαλείο, καθιστώντας το φορέα εννοιών και πεδίο προώθησης ιδεών και αντιλήψεων. Όπως και στον υπόλοιπο κόσμο, έτσι και στην Ελλάδα η performance διαμορφώθηκε μέσα σε ένα κλίμα έντονων κοινωνικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών ρήξεων με τους καλλιτέχνες να επιδιώκουν ένα πιο άμεσο τρόπο επικοινωνίας με το κοινό τους, τονίζοντας την απαγκίστρωσή της τέχνης από τα συστήματα αγοράς και τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές συμβάσεις, επικυρώνοντας έτσι τη συνεχή αναζήτηση μιας ενδελεχούς και ιδιαίτερης πειραματικής έκφρασης. Σε πολλές περιπτώσεις οι καλλιτέχνες επιζητούν την πιο ενεργή συμμετοχή του κοινού για να ενεργοποιήσουν την κρίσιμη παρέμβασή του σε πολιτικά και κοινωνικά θέματα, προσδίδοντας έτσι έναν τελετουργικό, μερικές φορές, χαρακτήρα στις δράσεις τους. Σύμφωνα με την Erika Fischer-Lichte στο βιβλίο *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, αυτή η συνθήκη που υπάρχει μεταξύ διαφορετικών υποκειμένων στις performances καθορίζει μια σχέση αλληλεπίδρασης που ωθεί σε νεο-τελετουργικά αποτελέσματα (2008, 44). Η ίδια βέβαια δεν εξισώνει αλλά ούτε διαχωρίζει τις επιτελεστικές πρακτικές από τις τελετουργίες σε όλο το βιβλίο της. Ωστόσο, η εξέταση των κοινών χαρακτηριστικών μεταξύ τελετουργίας και performance, καθώς και οι επιμέρους διαφορές τους θα μας βοηθήσει να εντοπίσουμε τους μηχανισμούς που επιστρατεύτηκαν κατά την καλλιτεχνική διαδικασία. Η βία και η σκληρότητα της εποχής των σκοτεινών χρόνων της Χούντας, οδήγησε στη δημιουργία μιας σειράς συμμετοχικών έργων με αισθητικά χαρακτηριστικά τελετουργιών, χωρίς να ταυτίζονται ωστόσο με την τελετουργική διάσταση. Κάποια από τα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν παρακάτω, εμπεριέχουν στοιχεία που ανακαλούν μυστήρια μύησης και ιεροτελεστιών, ή συνθέτουν απόκοσμα περιβάλλοντα, στοχεύοντας σε μια εντονότερη και βαθύτερη αφύπνιση του κοινού.

**Δείγματα εναντίωσης**

Λίγες μέρες πριν το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου, μια άλλου είδους συναυλία επιβεβαιώνει την «επιτελεστική στροφή» της τέχνης του 1960. Ο Γιάννης Χρήστου, στο πλαίσιο της 2ης Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής στο ξενοδοχείο Χίλτον, παρουσιάζει το έργο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*, στο οποίο προτρέπει τον θεατή να υπερβεί τα συμβατικά όρια της μουσικής εμπειρίας, προσθέτοντας στοιχεία επιτελεστικών πράξεων. Ενώ το κοινό περιμένει να ξεκινήσει η συναυλία, ένας άντρας αναγγέλλει ότι η συναυλία δεν θα πραγματοποιηθεί εξαιτίας κάποιας τεχνικής βλάβης. Μια γυναίκα από το κοινό διαμαρτύρεται, κάποιοι άλλοι άντρες επιδίδονται σε τελετουργικές πράξεις, τοποθετούν ένα κόκκινο πανί στο χώρο και διαβάζουν ένα αλχημικό κείμενο, ενώ κραυγές και μουρμουρητά διαχέονται ανάμεσα στο έκπληκτο κοινό. Τα έργα του Χρήστου εκκινούν από

τις φιλοσοφικές και πνευματικές του αναζητήσεις και έχουν μυστικιστικές και αποκρυφιστικές αναφορές με έντονα στοιχεία υπαρξιακής αγωνίας και απόγνωσης αλλά δεν περιέχουν αμιγώς στοιχεία πολιτικής στράτευσης. Ωστόσο, η ένταση της εμπειρίας των ψυχοδραματικών εκρήξεων, στην οποία ο θεατής καλούνταν να εισέλθει, αποτελούσε σαφή απόρροια του ταραχώδους και ασφυκτικού πολιτικού περιβάλλοντος της εποχής. *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*, ήταν έργο το οποίο προέκυψε από ένα όνειρο του Χρήστου και την εντρύφηση του με τα κείμενα του Carl Gustav Jung, προφητεύοντας παράλληλα τα γεγονότα που έμελλε να συμβούν λίγες μέρες αργότερα. Ένας από τους ερμηνευτές του έργου συμβουλεύει το κοινό, που είναι σε πλήρη σύγχυση εν μέσω αυτής της ασυνήθιστης καλλιτεχνικής εμπειρίας, να μην ανησυχεί για τίποτα καθώς δεν υπάρχει κανένας λόγος πανικού. Η καταστολή των ανθρώπινων δικαιωμάτων και η επιβολή της τρομοκρατίας που επρόκειτο η χώρα να βιώσει για τα επόμενα επτά χρόνια, συμπυκνώνονται κατά κάποιον τρόπο μέσα από μια σειρά σύνθετων δράσεων που ξεπερνούσαν τα όρια της συμβατικής έκφρασης.

Ο Γρηγόρης Σεμιτέκολο, κυρίως ζωγράφος, υπήρξε στενός συνεργάτης του Χρήστου, εξαιτίας της συνεργασίας του συνθέτη με την πιανίστα σύζυγό του, τη Νέλλη Σεμιτέκολο. Αντισυμβατικός, ανατρεπτικός και τολμηρός, ο Σεμιτέκολο δέχεται να αντικαταστήσει τη σύζυγο του όταν ο Χρήστου της ζητά να βγάλει μια κραυγή κατά την εκτέλεση του έργου του. Το έργο *Αναπαράσταση ΙΙΙ* (*Ο Πιανίστας*) (Εικ. 1), που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 28 Νοεμβρίου του 1969 (Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, Αθήνα), αποτελεί ακόμη μια απόπειρα του Χρήστου στην οποία προτείνει την ενοποίηση των τεχνών, της μουσικής δηλαδή με άλλα εκφραστικά μέσα όπως αυτά των ζωντανών επιτελεστικών δράσεων κατά τη διάρκεια της μουσικής παράστασης. Μια τέτοια πρακτική της σύνθεσης των τεχνών ενεργοποιήθηκε προφανώς μέσα από τη συνεργασία του Χρήστου με τον Αλέξη Μινωτή και τον Κάρολο Κουν. Στην performance, ο Σεμιτέκολο πέφτει από την καρέκλα του πιάνου, ουρλιάζει, γελά, σιωπά, δαγκώνει το πιάνο, μετά το φιλά, προσπαθεί να επικοινωνήσει μαζί του και σέρνεται, καθώς οι ηλεκτρονικοί ήχοι από μαγνητοταινίες του Χρήστου πλαισιώνουν το ψυχόδραμα που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών. Όλη η δράση κορυφώνεται όταν ο Σεμιτέκολο σταμάτα, αποκαλύπτοντας την ματαιότητα της επικοινωνίας με το κοινό του. Με έντονη την πρόθεση για αλληλεπίδραση της τέχνης με την κοινωνία και με σαφείς και ευδιάκριτους συμβολισμούς που δήλωναν την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, τα έργα του Χρήστου ήταν «φορείς τρομακτικών μηνυμάτων, που λυτρώνουν, συγκλονίζουν το υποσυνείδητο» (Λεωντσάκος, 1999). Παράλληλα, εξέφραζαν την αγωνία για επιβίωση όπως χαρακτηριστικά είχε πει ο ίδιος ο Χρήστου σε μια από τις τελευταίες του συνεντεύξεις: «εκφράζουν τα καθημερινά γεγονότα, αυτή την αγωνία του σημερινού ανθρώπου ανάμεσα από τα συμβάντα. Δεν είναι γεγονότα που ανήκουν στην ιστορία, αλλά που δημιουργούν τη ζωή, που βρίσκονται στο γίγνεσθαι» (Ευκλείδης, 2016). Ο Σεμιτέκολο

θα συνεχίσει την πορεία του ως καλλιτέχνης της performance (αλλά και ως ζωγράφος) και μετά τον τραγικό και πρόωρο θάνατο του Χρήστου.

1. Γρηγόρης Σεμιτέκολο, *Αναπαράσταση ΙΙΙ (Ο Πιανίστας)*, 1969 (παραχώρηση του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης).

Το 1972 στη γκαλερί Νέες Μορφές, οργανώνει ένα happening με ζωντανή μουσική σε συνεργασία με τον συνθέτη και βιολοντσελίστα Χρήστο Σφέτσα, ενώ το 1974, πραγματοποιεί ένα άλλο όπου για πρώτη φορά εμφανίζονται τα χαρακτηριστικά ανθρώπινα ομοιώματα, οι λευκές ανθρωπόμορφες κούκλες που δεν φέρουν κανένα φύλο και έκφραση, και έκτοτε συμμετέχουν σε πολλές δράσεις του. Στο πλαίσιο «Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα», το 1985 παρουσιάζει μια ιδιότυπη περφόρμανς όπου ως μύστης και ανατόμος, αλλά και με έντονα τα στοιχεία της σάτιρας επιδίδεται σε ένα σουρεαλιστικό τελετουργικό με στόχο την κοινωνική κριτική. Το 1993 η κάμερα του σκηνοθέτη Βασίλη Βαφέα καταγράφει μέσα από ένα ντοκιμαντέρ για τον Σεμιτέκολο την ίδια performance με τίτλο *Κοσμικό Ανατομείο* στο νησί της Σάμου, όπου κραυγάζοντας σπαρακτικά κατακρεουργεί και τεμαχίζει τις κούκλες, μπροστά σε ένα σαστισμένο κοινό που γίνεται θεατής και μάρτυρας.

Η εκθεσιακή αποχή που ακολούθησε το Πραξικόπημα και, κυρίως, η μη συμμετοχή σε κάθε είδους κρατικές εικαστικές διοργανώσεις ήταν ένας από τους τρόπους που επέλεξε «άτυπα» η πλειονότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών, εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την αντίθεσή της στο βίαιο και ανελεύθερο στρατιωτικό καθεστώς. Όταν η αποχή φάνηκε ότι οδηγούσε σε αδιέξοδο και εξαντλούσε την όποια δυναμική της, οι καλλιτέχνες ανασυντάχθηκαν και αναθεώρησαν την απόφασή τους. Το 1969, οι ατομικές εκθέσεις των Γιάννη Γαΐτη (Νέα Γκαλερί και Ινστιτούτο Γκαίτε) και Βλάση Κανιάρη (Νέα Γκαλερί) όπου οι επισκέπτες αντί για κατάλογο έφευγαν από τη γκαλερί παίρνοντας ένα γαρύφαλλο σε γύψινη βάση, σπάνε συμβολικά τη «σιωπή», και, εκτός από την εικαστική τους αξία, συνιστούν δυναμικές πράξεις και δράσεις αντιστασιακής σημασίας. Θα ακολουθήσουν αρκετές εκθέσεις όπου καλλιτέχνες, με περισσότερο ή λιγότερο εμφανή τρόπο, παρουσιάζουν έργα με τονισμένο το πολιτικό και κοινωνικό στοιχείο, ενώ προκαλούν τη μήνη των συνταγματαρχών. Πραγματοποιούνται επίσης δράσεις εν μέσω χαφιέδων, ένστολων ή μυστικών αστυνομικών, σε κλίμα τρομοκρατίας για τους θεατές τους.

Μέσα στο γενικότερο κλίμα του κοινωνικού και πολιτικού αναβρασμού πολλοί καλλιτέχνες, μην αντέχοντας την ασφυκτική κατάσταση της χώρας, αλλά ταυτόχρονα θέλοντας να συντονιστούν ακόμη περισσότερο με τις νέες τάσεις της τέχνης στη Δύση φεύγουν στο εξωτερικό. Ανάμεσα σε αυτούς είναι και η Λήδα Παπακωνσταντίνου που ως φοιτήτρια στο Maidstone College of Art στο Κεντ, πραγματοποιεί την πρώτη της performance με τίτλο *Private Structure* (1969) (Εικ. 2) φανερά επηρεασμένη από τους κλυδωνισμούς της πολιτικής συνθήκης της Ελλάδας. Μέσα σε ένα αλλόκοτο περιβάλλον ενός δωματίου/ναού που θύμιζε βυζαντινή εκκλησία, γεμάτου με σπασμένα γυαλιά, το κεφάλι ενός νεκρού ταύρου, εντόσθια, αίματα και μυαλά ζωών που ξεχείλιζαν από συρτάρια ή βρίσκονταν στο πάτωμα, η καλλιτέχνης επιδίδεται στο ρόλο της ιέρειας. Συνδυάζοντας χριστιανικά και παγανιστικά στοιχεία προκαλεί στον θεατή μια άκρως αρχέγονη και μυστηριακή διέγερση. Αντιπαραθέτοντας, το ιερό και το αντίπαλο δέος του, το βέβηλο, εξερευνά την σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο, όπως και την έννοια του

ανθρώπου και της ύπαρξης. Οι θρησκευτικές επιταγές και αναπαραστάσεις πάνω στις οποίες συντηρητικά και ανελεύθερα καθεστώτα επέβαλαν κανόνες κοινωνικού ελέγχου, εξορκίζονται μέσα από την απόκοσμη και άκρως τελετουργική δράση. Η Παπακωνσταντίνου εξοβελίζει την ορθόδοξη και εθνική παράδοση και αποδομεί τους απαρχαιωμένους συμβολισμούς που βρίσκονταν στον πυρήνα των ιδεών του κυρίαρχου αντιδραστικού καθεστώτος, που ως γνωστόν αισθητικά «υποστήριζε πως εμπνεόταν» από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο, ενώ προασπιζόταν τον ελληνοχριστιανικό πολιτισμό.

2. Λήδα Παπακωνσταντίνου. *Ιδιωτική κατασκευή και τελετή (Private structure and ritual)*, 1969. Εγκατάσταση – performance. Maidstone, Αγγλία (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

Το έργο της Παπακωνσταντίνου διακρίθηκε για την ποικιλομορφία της καλλιτεχνικής της έκφρασης, τάραξε τα δεδομένα για τις διαστάσεις της τέχνης μέσα από επιτελεστικές πρακτικές που αποτύπωναν την ανάγκη για ελευθερία, αφόρισε τις παγιωμένες κοινωνικές αντιλήψεις που συντηρούν τις έμφυλες ανισότητες και καταδίκασε τους μηχανισμούς καταστολής. Σε μια ακόμη performance που πραγματοποίησε στην Αγγλία (Bloomsburry Theater /Λονδίνο-Maidstone College of Theater) η καλλιτέχνης

ανασυστήνει αρχαϊκές πρακτικές μύησης. Στην *The Greek Performance* (1970) (Εικ. 3) η παράδοση (ηχογραφημένα ελληνικά μοιρολόγια), η θρησκεία (τεράστιοι πλαστικοί σταυροί που παρέπεμπαν στις επίπλαστες υποσχέσεις της εκκλησίας) και η σεξουαλική πράξη (ένα ζευγάρι επιδίδεται σε μια ερωτική συνεύρεση), συνυπάρχουν μέσα σε ένα κλίμα απόλυτου μυστικισμού. Η Παπακωνσταντίνου σχολιάζει τις διαπλοκές φύλου και αποδοκιμάζει τις επιταγές σχετικά με την αυτοδιάθεση του σώματος σε μια βαθύτατα θρησκευτική και ως εκ τούτου παραδοσιακή κοινωνία. Το έργο μιλά για την ιεροτελεστία του έρωτα, την επικριτική στάση της θρησκείας απέναντι στην σεξουαλική πράξη και τις ηθικές προσταγές που επιβάλει η έννοια του έθνους.

3. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Η Ελληνική Παράσταση* (*The Greek performance*), 1970. Performers: Mike Dunford, David Halliwell, Sally Potter, Sue Stokes, Γιάννα Τσιώμη, Lesley Walton. Maidstone College of Art, Maidstone, Αγγλία/ Bloomsbury Theatre, Λονδίνο, Αγγλία/ London School of Film Technique, Λονδίνο, Αγγλία (παραχώρηση της καλλιτέχνιδος).

Στην τελευταία δε performance που θα πραγματοποιήσει στην Αγγλία, *The Last Performance* (1971) (Εικ. 4) καταδικάζει τις σχέσεις ιεραρχίας, υποταγής και καταπίεσης του πατριαρχικού και συντηρητικού ολοκληρωτισμού, προκαλεί και ανατρέπει τις κυρίαρχες κοινωνικές δομές και τα ταμπού.

4. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Τελευταία Παράσταση / Last performance*, στιγμιότυπα από την εγκατάσταση και performance, 1971. Performers: Graham Aspden, Bill Cox, Pauline Goodwin, Mick Greenall, Leda Papaconstantinou, Lesley Walton, Maidstone College of Art, Maidstone, Αγγλία (παραχώρηση της καλλιτέχνιδος).

Πολλά χρόνια αργότερα, σε ερώτηση γιατί οι πρώτες performances της εκφράζονταν μέσα από μια αισθητική τρόμου και βίας, η Παπακωνσταντίνου θα δηλώσει: «Νομίζω ότι ήταν ένας τρόπος να ξεπλύνω από πάνω μου τη βία που είχα ζήσει στην Ελλάδα πριν από την έλευση της χούντας» (Πουρνάρα, 2006, χ.σ.). Το 1973 η Παπακωνσταντίνου επιστρέφει στην Ελλάδα, ενώ το 1974 με την πτώση της χούντας πραγματοποιεί την πρώτη της έκθεση *Ένα Περιβάλλον* (Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα), η οποία αποτελείται από καθημερινά αντικείμενα και ρούχα, καλυμμένα από γύψο, ενώ κατά τη διάρκεια της έκθεσης πραγματοποιούνται μια σειρά από δράσεις και happenings από την ίδια.

Οι εγκαταστάσεις της Μαρίας Καραβέλα, ακολουθώντας το δόγμα του σοκ και υπογραμμίζοντας το αίσθημα τρόμου του ανελεύθερου και δεσποτικού καθεστώτος, συνιστούσαν μια έντονη εικαστική πρόταση διαμαρτυρίας και καταγγελίας. Το Νοέμβριο του 1970, σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο στην γκαλερί Άστορ όπου κυριαρχούσε η δραματική αντίθεση του μαύρου, του λευκού και του κόκκινου, πραγματοποιείται το πρώτο περιβάλλον που θα παρουσιαστεί στην Ελλάδα και μάλιστα στο χώρο μιας ιδιωτικής γκαλερί, ενός χώρου ουσιαστικά θεσμικού χαρακτήρα, με την παρουσία του

θεατή να συμβάλει ενεργά στην ολοκλήρωση του έργου. Σε αυτό το υποβλητικό περιβάλλον παρουσιάζονται λευκές γύψινες μορφές, η μια εκ των οποίων είναι φυλακισμένη σ' ένα κλουβί, ενώ το πάτωμα είναι καλυμμένο με μαύρο χαρτί και πάνω σε αυτό βρίσκονται πεταμένα λευκά και κόκκινα τσουβάλια με υποτιθέμενα ανθρώπινα μέλη στοιβαγμένα μέσα σε αυτά. Μια σκάλα στην άκρη του δωματίου δεν οδηγεί πουθενά, εντείνοντας το αίσθημα της μετέωρης απειλής που προοιωνίζεται ένα σκοτεινό και επισφαλές μέλλον, ενώ ο μονότονος ηχογραφημένος ήχος μιας σταγόνας νερού ποτίζει τη συνείδηση του επισκέπτη με το δηλητήριο της φρίκης. Η Καραβέλα, φορώντας στολή φυλακισμένου, βρισκόταν στο χώρο για τις λίγες μέρες παρουσίασης της εγκατάστασης, άλλοτε μετακινώντας τα τσουβάλια και άλλοτε απλά στέκοντας ακίνητη. Η έννοια του εγκλεισμού, της καταπίεσης και της απομόνωσης καθώς και η οδυνηρή σύγκρουση με την εξουσία βρίσκονταν μονίμως στον πυρήνα του εικαστικού της έργου. Επιπλέον, τα έργα της έθεταν επιτακτικά ερωτήματα που αφορούσαν τόσο στην πολιτική όσο και στην εικαστική γλώσσα. Η χρήση καθημερινών αντικειμένων, όπως και η σωματική εμπλοκή ήρθαν να φέρουν την ρήξη με τις καθιερωμένες καλλιτεχνικές συμβάσεις, να αποκηρύξουν τις συντηρητικές αισθητικές αξίες του έργου τέχνης και να υπογραμμίσουν την υπέρτατη αξία του πολιτικά φορτισμένου έργου.

Την αμέσως επόμενη χρονιά, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών του ξενοδοχείου Χίλτον (Μάιος 1971), η Καραβέλα παρουσίασε ακόμη ένα κλειστοφοβικό περιβάλλον κάνοντας αιχμηρές νύξεις για το ζήτημα της στέρησης της ελευθερίας και διατυπώνοντας μια ισχυρή δήλωση για τη βία που επικρατούσε τη συγκεκριμένη περίοδο, με ανδρείκελα τοποθετημένα στο πάτωμα περιμετρικά των λευκών τοίχων και το γραμμένο, με κόκκινο χρώμα, ηχηρό σύνθημα και οργισμένη κραυγή ΒΟΗΘΕΙΑ και ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Ο χώρος έφερε πολλά από τα χαρακτηριστικά του νοσηρού καθεστώτος, μετατράπηκε σε καθρέπτη της κοινωνίας και της πολιτικής, καθώς παρέπεμπε σε ένα ασφυκτικό περιβάλλον φυλακής. Η Καραβέλα με σπαρακτικό τρόπο δημιουργούσε ένα χώρο και κατ' επέκταση ένα έργο που αντιδρά με κάθε τρόπο στα συστήματα καταστολής. Ο χώρος παρήγαγε συμβολικές συσχετίσεις, γινόταν φορέας μηνυμάτων και αντιλήψεων και μετουσιωνόταν σε μια υλική γέφυρα ανάμεσα στη δράση και την αντίδραση. Και ενώ η πρώτη έκθεση της εικαστικού είχε προκαλέσει τη «διακριτική» παρακολούθηση από τις αστυνομικές αρχές, η δεύτερη προκάλεσε την άμεση και ωμή παρέμβαση του καθεστώτος. Η λογοκρισία εφαρμοζόταν αυτή την περίοδο όταν τα μηνύματα ήταν πλήρως ευανάγνωστα και απροκάλυπτα. Το περιβάλλον καταστράφηκε από την αστυνομία μετά από λίγες μέρες, επιβεβαιώνοντας το καταπιεστικό πολιτικό σύστημα που ανελλιπώς εφάρμοζε τη βία, τον περιορισμό της ελευθερίας της έκφρασης και την προσβολή της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Τα επιτελεστικά περιβάλλοντα και δράσεις της Καραβέλα με τον αντιστασιακό τους χαρακτήρα θα συνεχιστούν και στη Γαλλία όπου θα μετακομίσει διωκόμενη από το καθεστώς μέχρι και την επιστροφή της μετά τη πτώση της χούντας.

Ένας ακόμη καλλιτέχνης του οποίου η δουλειά καθορίστηκε και επηρεάστηκε από τα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής και αντιτάχθηκε στους καθιερωμένους θεσμούς της τέχνης και της κοινωνίας, είναι ο Θόδωρος. Η περίοδος της έντονης πολιτικής ανωμαλίας πριν τη χούντα, προκάλεσε τη στροφή του γλύπτη πρωτίστως στη δημιουργία πολιτικά φορτισμένων έργων, κυρίως επιτελεστικών περιβαλλόντων αλλά και performance. Το 1965 παρουσιάζει το *Ξυπνητήρι Μεσονυχτίου* στην IV Μπιενάλε των Νέων στο Παρίσι, ένα έργο αφιερωμένο στη μνήμη του Σωτήρη Πέτρουλα. Σε αυτή την έκθεση πρωτοεμφανίζεται το αντικείμενο που θα σημαδέψει και θα χαρακτηρίσει το μετέπειτα εικαστικό έργο του καλλιτέχνη. Η Ματράκ-Φαλλός (Matraque-Phallus) θα εμφανιστεί σε πολλά επιτελεστικά και μη έργα του ως σύμβολο κάθε μορφής εξουσίας των πατριαρχικών και φαλλοκρατικών συστημάτων. Το έργο *Γλυπτική για Συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή* (Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα, 1972), ακόμη ένα επιτελεστικό περιβάλλον σε ιδιωτικό χώρο, επισημαίνει τις αναζητήσεις του καλλιτέχνη σχετικά με τον ρόλο της τέχνης ως εργαλείου αφύπνισης και αντίστασης. Η εγκατάσταση αποτελούσε ένα δυνατό σχόλιο για θέματα πολιτικής ισχύος και ελέγχου. Ταυτόχρονα ανέτρεπε την αντίληψη του έργου ως εμπορικού προϊόντος, εκθειάζοντας την αξία του ως πολιτιστικού αγαθού. Μια σειρά από αντικείμενα —ανάμεσα σε αυτά τρία μεταλλικά κράνη και ένα μεταλλικό κλουβί— συνοδεύονται από τη στιβαρή παρουσία της Ματράκ-Φαλλός, υπαινισσόμενα το ενδεχόμενο χρήσης της από τον θεατή. Ο Θόδωρος καλούσε το κοινό να πάρει πρωτοβουλίες, να έχει ενεργό συμμετοχή στις αποφάσεις για τη ζωή του. Η επιτελεστικότητα του έργου υποδηλώνεται επιπλέον με το σώμα του καλλιτέχνη που εμφανίζεται σε μια φωτογραφία και κρατά το σύμβολο «εξουσίας, ουσίας και συνουσίας». Η εγκατάσταση αυτή σηματοδότησε μια σειρά πολυετών διαδικασιών που ο Θόδωρος ονόμασε *Χειρισμούς*. Οι σφοδρές κριτικές από το συντηρητικό τύπο ανέφεραν πως το κοινό της ήταν «ολόκληρη η μαζοχιστική ιντελιγκέντσια του δήθεν πνεύματος, της δήθεν καλής τάξεως των ατμών του ουίσκι και της μαριχουάνας, καθώς και η απαρτία της κομμουνιστοφάρας των Αθηνών» (Μουτσόπουλος, 2006, 197). Με την παρούσα δήλωση βλέπουμε πως το πνεύμα της εποχής ήταν επικριτικό τόσο προς την τέχνη όσο και προς τους ακόλουθους της.

Μια από τις δράσεις των Χειρισμών είναι και το *Γλυπτική 73 = Αφή + λίγη γεύση*, που πραγματοποιεί τον Φεβρουάριο του 1973 στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός. Η Ματράκ-Φαλλός επανέρχεται και σε αυτή τη δράση, αυτή τη φορά σε μορφή σοκολάτας που ο καλλιτέχνης τρώει με τελετουργικό τρόπο μπροστά στο κοινό του, ενώ με ύφος διακήρυξης δηλώνει:

> Όταν η επιτυχία έχει και αυτή πικρή γεύση… Όταν για να επιτύχουμε- επιζήσουμε, πουλάμε-καταναλώνουμε-τρώμε όλες τις αξίες μας, όλα τα σύμβολα μας -λέξεις, εικόνες κ.ά.- επιτρέψτε μου να φάω εδώ μπροστά σας ένα από τα έργα μου.

> Άλλωστε μπορεί να επικοινωνήσουμε μέσα από την ίδια γεύση – Πικρή... (Παπαδημητρίου, 1984, 54).

Στη συνέχεια προσφέρει σοκολάτα στο κοινό του σε μια κίνηση προσφοράς μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας που στόχο έχει το άνοιγμα μιας νέας πρόσληψης της τέχνης, την εμβάθυνση στην κριτική στάση και γνώση έτσι ώστε να επιτευχθεί ο διάλογος ανάμεσα στο προσωπικό και το κοινωνικό και κατ' επέκταση πολιτικό. Η ενεργοποίηση των αισθήσεων και η ανταλλαγή εμπειριών δημιουργεί μια μοναδική σχέση μεταξύ των συμμετεχόντων, μια σχέση αμοιβαιότητας και εμπιστοσύνης. Η Ματράκ-Φαλλός θα ταξιδέψει μαζί με τον Θόδωρο στην Νέα Υόρκη και τον Ιούνιο του 1973 θα περιπλανηθεί στους δρόμους της μεγαλούπολης για να σταθεί μπροστά στους Δίδυμους Πύργους, το σύμβολο εξουσίας και δύναμης της Αμερικής, το κατεξοχήν έμβλημα του καπιταλισμού. Ο Θόδωρος στην διάρκεια της performance κρατά την Ματράκ-Φαλλός ως μύστης που φέρει πυρσό και με μαχητικό τρόπο έρχεται σε μετωπική αναμέτρηση με τη θεμελιώδη και άκρως επιδραστική πατριαρχική δομή του καπιταλισμού. Μερικές μέρες πιο πριν, στο Κολοράντο (Aspen Institute), ο Θόδωρος θα πραγματοποιήσει μια σειρά από performances, την *Χειρισμός Ι-Για έναν θεατή μόνο* (19 Ιουνίου) και την *Χειρισμός ΙΙ-Στα όρια της ανοχής* (20 Ιουνίου), όπου στην πρώτη ο καλλιτέχνης άλλοτε στέκεται μπροστά στο κοινό του και άλλοτε είναι ξαπλωμένος, ενώ η επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσω ενός ηχογραφημένου λόγου που προέρχεται από ένα βινύλιο.

Ο καλλιτέχνης Δημήτρης Αληθεινός ανίχνευσε στο έπακρο μέσα από το έργο του τον ρόλο του δημιουργού που καταδεικνύει εμφατικά το δυναμικό και κοινωνικό ρόλο της τέχνης, που υπερθεμάτισε την αλληλεπίδραση τέχνης και κοινωνίας, όπως επίσης και την ένωση τέχνης και ζωής. Οι performances του Αληθεινού έχουν τονισμένο το πολιτικό και κοινωνικό στοιχείο, γίνονται «επικριτές» των σαθρών και ολέθριων δομών εξουσίας και αποτελούν οπτικές και βιωματικές συμπυκνώσεις ιδεολογικών θέσεων και προτάσεων. Μετατρέπονται σε όπλα αντίστασης, καλώντας το κοινό να αναλάβει δράση ρήξης και εναντίωσης. Το 1972, ο Αληθεινός πραγματοποιεί την πρώτη του έκθεση στην Αθήνα (Αίθουσα Τέχνης Δεσμός) όπου εισάγει τον ήχο και την κίνηση σε έργα των οποίων οι παραπομπές είναι εμφανείς και καυστικές: ένα ανακριτικό γραφείο, γύψινα ομοιώματα ανθρώπινων μορφών κρυμμένα μέσα σε κάδους απορριμμάτων, μια ανθρώπινη νεκροκεφαλή παρέα με ένα καναρίνι μέσα σε ένα κλουβί, ένα γύψινο ανδρείκελο ντυμένο στα κόκκινα και σταυρωμένο στο τοίχο μέσα από το οποίο διαχέονταν ήχοι της πόλης στο χώρο και μια ξύλινη κατασκευή που αναπαριστά τηλεόραση που μεταδίδει το στυγνό λόγο των συνταγματαρχών. Στην έκθεση πραγματοποιείται επίσης και η πρώτη δράση του καλλιτέχνη, με έναν άνθρωπο να βρίσκεται στο εσωτερικό ενός ψυγείου, ενώ οι ήχοι της καρδιάς και της αναπνοής του αναμεταδίδονται στο χώρο. Τα έργα και η δράση αποτυπώνουν ένα ηχηρό μήνυμα διαμαρτυρίας και καταγγελίας απέναντι στην έλλειψη

ελευθερίας του χουντικού καθεστώτος, αμφισβητώντας ταυτόχρονα και τον εμπορικό χαρακτήρα του αντικειμένου τέχνης.

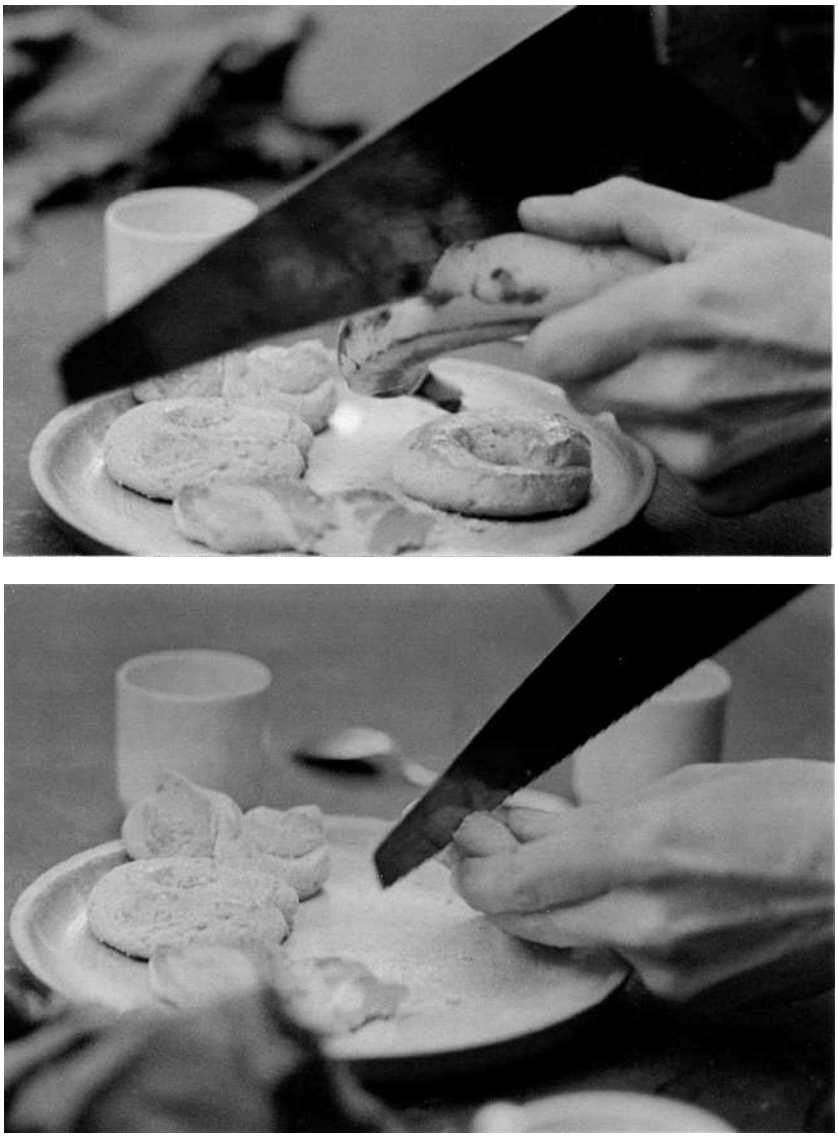
Στο ίδιο πνεύμα κινείται και το *Ένα Συμβάν* (Εικ. 5), μια ιστορική δράση/εγκατάσταση που πραγματοποίησε το 1973 στο Πνευματικό Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα. Σε ένα ολόλευκο δωμάτιο της γκαλερί, τέσσερις πελώριες ξύλινες κατασκευές γεμίζουν ασφυκτικά το χώρο. Σε δύο από αυτές, ανθρώπινα μέλη προεξέχουν από τρύπες, στο επόμενο στάζει οξύ πάνω σε ένα κομμάτι μέταλλο, ενώ στο τελευταίο ο επισκέπτης μπορούσε να δει το ομοίωμά του μέσα σ' έναν καθρέφτη. Η εγκατάσταση συνεχιζόταν σε ένα άλλο δωμάτιο στο οποίο είχε στηθεί το σκηνικό ενός δείπνου πάνω σε μια αστική τραπεζαρία. Φεύγοντας από την έκθεση οι επισκέπτες έπαιρναν μαζί τους ένα μικρό μπουκάλι με ένα κείμενο για την αντι-τέχνη, τον χρόνο, την έννοια του εγώ και την επανάσταση. Η διάβρωση, ο τεμαχισμός, τα βασανιστήρια, ο εγκλωβισμός, η έννοια του χρόνου και η αυτοκριτική είναι οι έννοιες τις οποίες ο Αληθεινός επιδίωξε να θίξει ανοίγοντας βαθύτερους προβληματισμούς και που εντέλει προκάλεσαν την λήξη της έκθεσης από την αστυνομία λίγες μέρες αργότερα.

5. Δημήτρης Αληθεινός, *Ένα Συμβάν*, 1973, Πνευματικό Καλλιτεχνικό Κέντρο Ώρα (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Στη συνέχεια θα τον απασχολήσει ο επαναπροσδιορισμός του χώρου και η σχέση του με το έργο τέχνης, όπως επίσης και η διεύρυνση του στον δημόσιο χώρο. Την ίδια χρονιά, ο Αληθεινός θα πραγματοποιήσει την performance *Για μια νέα εικαστική γλώσσα* στο Παρίσι (εικ. 6), παραμένοντας όρθιος σε ένα βάθρο. Το ίδιο του το σώμα μετατρέπεται σε ένα σημειακό σύστημα επικοινωνίας και διαλόγου, αποτελεί δομικό στοιχείο αμφισβήτησης, ένα μνημείο απελευθερωτικής πράξης και κοινωνικής δύναμης.

6. Δημήτρης Αληθεινός, *Για μια νέα εικαστική γλώσσα*, 1973, Βάθρο στη Maubert-Mutualite. Παρίσι (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Λίγες μέρες μετά και περιτριγυρισμένος από τους φοιτητές της École Spéciale d' Architecture, θα καθίσει σε ένα στρωμένο τραπέζι με δυο πιάτα μπροστά του. Στην performance με τον τίτλο, *Η επανάσταση δεν θέλει μαχαιροπίρουνα*, (εικ. 7) με μια σύντομη κίνηση θα πετάξει τα μαχαιροπίρουνα από το τραπέζι και θα βγάλει ένα πριόνι για να κόψει το φαγητό που βρισκόταν μέσα στα πιάτα, σχολιάζοντας την ισχύουσα αστική ηθική, τον πουριτανισμό και τον ψεύτικο καθωσπρεπισμό που τη θέση τους πρέπει να πάρουν ο αγώνας και η εναντίωση.



7. Δημήτρης Αληθεινός, *Η Επανάσταση δεν θέλει μαχαιροπίρουνα*, 1973. ESA (Ecole Speciale d' Architecture), Παρισι (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

**Απόψεις για το τελετουργικό και τη διάδραση.**

Οι πρώτοι καλλιτέχνες της performance στην Ελλάδα επιστράτευσαν το σώμα ως πεδίο αντίστασης και διαμαρτυρίας επιθυμώντας την εξοικείωση του κοινού με τις νέες εικαστικές προσεγγίσεις αλλά και την άμεση εμπλοκή και παρέμβασή του σε πολιτικά και κοινωνικά θέματα, όπου προσωπικές και συλλογικές καταγγελίες αρθρώνονται απέναντι στα συστήματα και τις κατασκευασμένες αντιλήψεις που το υποτάσσουν σε περιορισμούς και απαγορεύσεις. Επαναπροσδιόρισαν και υπερέβησαν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής και επιδίωξαν την ώσμωση του πολιτικού και του αισθητικού με απώτερο σκοπό την συμμετοχή του κοινού. Τα έργα των καλλιτεχνών που συζητήθηκαν παραπάνω πρότειναν διαφορετικά επίπεδα, διαστάσεις και τύπους διάδρασης και εμπλοκής, αναπτύσσοντας την έννοια της συμμετοχικότητας ως μια «συλλογική διάσταση κοινωνικής εμπειρίας» όπως θα υποστήριζε η Claire Bishop (2006, 10). Τόσο οι πρακτικές όσο και οι συζητήσεις σχετικά με την ενεργό συμμετοχή του κοινού έχουν απασχολήσει αρκετά τους μελετητές της τέχνης[1] με την Bishop να τονίζει ότι «το ζήτημα της συμμετοχής συνδέεται ολοένα και περισσότερο με το ζήτημα της πολιτικής δέσμευσης» (2006, 11). Τόσο οι ίδιες οι performances όσο και οι χώροι μέσα στους οποίους αναπτύχθηκαν, σε συνδυασμό με τις κυρίαρχες πολιτικές και κοινωνικές ανατροπές, ενθάρρυναν την κατεύθυνση του κοινού προς μια πολιτική και κριτική σκέψη η οποία θα αναπτυσσόταν πέρα από τη φυσική συμμετοχή απέναντι στο έργο τέχνης, και ταυτόχρονα θα εκτεινόταν και στην ίδια τη ζωή.

Επιπροσθέτως, η κριτική στάση αυτών των καλλιτεχνών απέναντι στην πολιτική κατάσταση της εποχής παρουσίασε την τέχνη ως όχημα όχι μόνο αισθητικής εμπειρίας αλλά και ως εργαλείο ισχυρής πολιτικής ενεργοποίησης. Σύμφωνα με τον Jacques Rancière η κριτική τέχνη που αντιλαμβάνεται και αντιδρά στην πολιτική της εξουσίας «σκοπεύει να αφυπνίσει τον θεατή γύρω από τους μηχανισμούς κυριαρχίας προκειμένου να τον μετατρέψει σε συνειδητό παράγοντα στη μεταμόρφωση του κόσμου» (Rancière, 2006, 83). Μέσα από τις ριζοσπαστικές αυτές δράσεις λοιπόν, δημιουργήθηκε μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ έργου και κοινού, με τον καλλιτέχνη να οραματίζεται τη διαμόρφωση και ανασύνθεση της κοινωνίας, κινητοποιώντας την ανάπτυξη της ενσυναίσθησης και της κοινωνικής υπευθυνότητας. Οι μορφές διαλόγου και ανταλλαγής που προτάθηκαν από τους καλλιτέχνες αποκάλυψαν επίσης τις ποικίλες προοπτικές παραγωγής ενός συλλογικού νοήματος που προέκυψε αναπόφευκτα από τις κοινές εμπειρίες καλλιτεχνών και κοινού, προβάλλοντας, με αυτόν τον τρόπο, απρόβλεπτες συνδέσεις.

Σε ότι αφορά επίσης τη σχέση έργου και κοινού και πιο συγκεκριμένα το επίπεδο διάδρασης, η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι η αλληλεπίδραση που υπάρχει σε κάθε performance αναδύεται από μια ιδιαίτερη διαδικασία που ονομάζει «αυτοαναφορική και συνεχώς μεταβαλλόμενη λούπα ανάδρασης»[2] (2008, 77). Αυτό το παιχνίδι δυναμικής των αμοιβαίων και ανοιχτών δράσεων μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού αποτελούν αυτόνομες διαδικασίες που τροφοδοτούν συνεχώς και επαναπροσδιορίζουν την ανάδυση νοημάτων, δημιουργούν συνειρμούς και σκέψεις, ενεργοποιούν συλλογικές και ατομικές μνήμες και

προβληματισμούς, φανερώνοντας ακόμη περισσότερο την απόλυτη επικοινωνιακή ισχύ της επιτελεστικής διαδικασίας. Η εν λόγω αλληλεπίδραση και ανταλλαγή γίνεται πιο έντονη και ουσιαστική μέσω σωματικών πρακτικών που υπογραμμίζουν ή υπαινίσσονται τη βία και τον τρόμο. Οι θεατές γίνονται μάρτυρες αλλά και συμμέτοχοι μιας κοινής εμπειρίας που προέρχεται από το ζοφερό περιβάλλον τους. Αυτή η συρρίκνωση της απόστασης μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη πρωτοεμφανίζεται μέσα από τις απόψεις του Antonin Artaud γύρω από το «θέατρο της ωμότητας» (Αρτώ, 1992) και κατά την Bishop αυτού του είδους η σωματική εμπλοκή που συναντήθηκε και στα έργα των καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960, αποτελεί μια σημαντική πρακτική κοινωνικής αλλαγής (2006, 11).

Από την άλλη πλευρά, η Fischer-Lichte, παραθέτει ότι «η τελετουργία αποτέλεσε στην αρχή του 20ου αιώνα την πεμπτουσία της μεταμορφωτικής επιτέλεσης» και οι παραστάσεις και performances από την δεκαετία του 1960 και εξής ενείχαν μια μεταμορφωτική δύναμη και επίδραση πάνω στους θεατές (2008, 381-83). Σε κάθε περίπτωση, αυτό που προκύπτει είναι μια συλλογική εμπειρία της αναπαράστασης και ενσάρκωσης του πραγματικού που αμβλύνεται καθώς ο καλλιτέχνης διανοίγει τα όρια του σώματος και το κοινό βιώνει και ταυτίζεται με την εμπειρία.

Οι μουσικές συναυλίες με τα άφθονα επιτελεστικά στοιχεία του Χρήστου που καλούσαν τον θεατή σε πληθώρα ψυχοσωματικών συγκινήσεων, οι εξίσου ψυχοδραματικές performances του Σεμιτέκολο, οι ιεροτελεστικές performances της Παπακωνσταντίνου που διαδραματίζονταν και ενσωμάτωναν το κοινό μέσα σε απόκοσμα και βάναυσα περιβάλλοντα, καθώς και τα πλουραλιστικά επιτελεστικά περιβάλλοντα αγωνίας και οδύνης της Καραβέλα που επιχειρούσαν «να εισαγάγουν τον θεατή μέσα στο έργο και να τον περιβάλουν με το μήνυμα που αυτό αντανακλά» (Λυδάκης, 1970), οι επιτελεστικοί «χειρισμοί» εναντίωσης του Θόδωρου που τοποθετούσαν αυτόν/ην που τους βίωνε να αναμετρηθεί και να αναλάβει ενεργό δράση με τις δομές κάθε είδους εξουσίας, και τέλος οι μαχητικές δράσεις του Αληθεινού που μετατρέπονταν σε όπλα αντίστασης, ανέδειξαν τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ ιερού, πολιτικού και αισθητικού. Προβλήθηκαν ως κρίσιμες πύλες μιας άλλης διάστασης της τέχνης επαναπροσεγγίζοντας μια τελετουργικότητα που καλλιτέχνες και κοινό συμμετείχαν εξίσου, ερευνώντας μια πνευματική αλλά και ουσιαστική κοινωνική μεταμόρφωση, αναδιάρθρωση και αναμόρφωση. Αυτοί οι πολυεπίπεδοι ανασχηματισμοί άγγιξαν τα όρια των εκφάνσεων της τέχνης και επιχείρησαν να αναταράξουν και να ανατρέψουν κάθε λογής συμβάσεις και περιορισμούς.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Ανώνυμος Συγγραφέας. (1970, Οκτώβριος). Πώς η "τέχνη" γίνεται υπονόμευσις και πολιτική, *4η Αυγούστου*. Στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.). (2006). *Μεγάλη Αναταραχή: 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά* (σ. 195). Αθήνα: Βορειοδυτικό Σήμα.

Ευκλείδης Α. (2016, 28 Νοεμβρίου). Γιάννης Χρήστου: Σύγχρονος ή άχρονος;. *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε 10 Οκτωβρίου 2020 από https://www.avgi.gr/politiki/197556_giannis-hristoy-ahronos-i-syghronos

Λεωντσάκος, Γ. (1999, 22 Δεκεμβρίου). Γιάννης Χρήστου: Προφήτης της χρεοκοπίας του ανθρώπου. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε 10 Οκτωβρίου, 2020, από https://www.tanea.gr/1999/12/22/greece/afierwma-o-ellinikos-20os-aiwnas-ta-proswpa-60/

Λυδάκης, Σ. (1970). Εξτρεμιστικό Έκθεμα. *Το Βήμα*. Στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.) (2006). *Μεγάλη Αναταραχή: 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά* (σ.197). Αθήνα: Βορειοδυτικό Σήμα.

Παπαδημητρίου, Θ. (1984). *Στίγματα πορείας. Ίχνη στην άμμο των λέξεων*, Αθήνα: Εστία.

Πουρνάρα, Μ. (2006, 5 Νοεμβρίου). Η περφόρμανς λειτουργεί σαν ψυχανάλυση. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε 9 Νοεμβρίου, 2020, από: https://www.kathimerini.gr/culture/267814/h-performans-leitoyrgei-san-psychanalysi/

Ψαθάς, Δ. (1967, 19 Απριλίου). Οι γεγέδες. *Τα Νέα*. Στο Μανώλης Νταλούκας. Τρεις μέρες πριν το πραξικόπημα - Ξύλο και γαρύφαλλα στη συναυλία των Rolling Stones στην Αθήνα το 1967. *iefimerida*. Ανακτήθηκε 10 Οκτωβρίου, 2020, από https://www.iefimerida.gr/stories/epeisodiaki-synaylia-rolling-stones-athina-1967

Πούχνερ, Β. (2014). Αισθητική της τελεστικότητας: Ένας νοερός διάλογος με την Fischer–Lichte, Ε. *Παράβασις. Επιστημονικό περιοδικό τμήματος θεατρικών σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 12 (2), 15-38. http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PARAVASIS/TOMOS_12/PARAVASISELLHNIKA.pdf

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Schneider, R. (2001). Performance remains. *Performance Research*, *6*(2), 100-108.

Fischer – Lichte, E. (2004). *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Νατάσα Σιουζούλη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Fischer – Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual*. London: Routledge.

Rancière, J. (2004). Problems and Transformations in Critical Art (2004). Στο Claire Bishop (επιμ.). (2006). *Participation* (σσ. 83-93). London, Cambridge, MA: Whitechapel Ventures Limited, The MIT Press.

## Σημειώσεις

[1] Βλέπε Miwon Kwon, Maria Lind, Suzanne Lacy, Nicolas Bourriaud, κ.α.
[2] *Autopoietic feedback loop*: όρος ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε στο βιβλίο της Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual* (2005). Επίσης ο Βάλτερ Πούχνερ τον μεταφράζει «αυτοποιητικό αναδραστικό κύκλο» (2014).

ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ

# Η οικονομική κρίση και η ανταπόκριση της performance art στο ελληνικό παράδειγμα.

Στο τέλος του 2009, ως αποτέλεσμα ενός συνδυασμού διεθνών και τοπικών παραγόντων, η ελληνική οικονομία αντιμετώπισε τη σοβαρότερη κρίση της από την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η ελληνική κοινωνία υπέστη τεράστιες αλλαγές, όχι μόνο στον πολιτικό και οικονομικό της ιστό αλλά σε όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής. Τα ανθρώπινα, εργασιακά και κοινωνικά δικαιώματα, που αποκτήθηκαν μετά από δεκαετίες αγώνων, δέχθηκαν επίθεση με νομοσχέδια που ψηφίστηκαν με έκτακτες διαδικασίες. Αυτό συνέβη στο όνομα της «διάσωσης» της χώρας, με το πρόσχημα ότι δεν υπήρχε «εναλλακτική λύση», θέτοντας για άλλη μια φορά σε κίνδυνο την δημοκρατία. Η Ελληνική διαχείριση της κρίσης από την κυβέρνηση περιλάμβανε τη συνεχή διάβρωση της λαϊκής κυριαρχίας και την υποτίμηση της ανθρώπινης ζωής μέσω νόμων που συνδέονταν με τη λιτότητα και υπαγορεύονταν από τους εκπροσώπους της αποκαλούμενης Τρόικας. Η κρίση δεν άφησε ανεπηρέαστη τη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή της Ελλάδας. Μέσα από διαφορετικές μελέτες περίπτωσης της επιτελεστικής τέχνης αυτό το κείμενο εξετάζει με ποιους τρόπους ανταποκρίθηκαν καλλιτέχνες στην κρίση και αναλύει πώς η σύγχρονη τέχνη και συγκεκριμένα η τέχνη της επιτέλεσης μπορεί (ή δεν μπορεί) να συμβάλει σε πρακτικές αντίστασης.

## Η επιτελεστική αισθητική της διαμαρτυρίας

Τον Μάιο του 2009 -λίγους μήνες πριν ζητήσει ο τότε πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής τη διάλυση της Βουλής και προκηρύξει πρόωρες εκλογές- η Μαίρη Ζυγούρη στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Performance Art της 2ης Μπιενάλε Θεσσαλονίκης παρουσίασε την performance *ΒΟΗΘΕΙΑ* (Εικ.1,2,3) στον σιδηροδρομικό σταθμό της πόλης.[1] Η καλλιτέχνης εμφανίστηκε στην είσοδο του σταθμού, σέρνοντας τριάντα βαριά λευκά σακιά με τις λέξεις «Ελληνική Δημοκρατία» γραμμένες πάνω τους, μαζί με τα γράμματα Μ.Ζ. και Μ.Κ., τα οποία ήταν αναφορές στο όνομα της ίδιας και της Μαρίας Καραβέλα, της γνωστής καλλιτέχνης που έκανε αντίσταση στα χρόνια της δικτατορίας μέσα από την τέχνη της.[2] Η Ζυγούρη μπήκε στο σταθμό και έκρυψε τα σακιά σε διάφορα σημεία: κάτω από τα καθίσματα, μέσα στο παρεκκλήσι του σταθμού και στις ντουλάπες αποσκευών. Μερικοί από τους θεατές συμμετείχαν σε αυτή την ασυνήθιστη δράση βοηθώντας την να κρύψει τους σάκους. Στη συνέχεια έγραψε δύο ημερομηνίες στο πάτωμα, «1970-2009», και τη λέξη «ΒΟΗΘΕΙΑ». Αμέσως μετά έτρεξε προς το ταμείο για να

αγοράσει ένα εισιτήριο και να «δραπετεύσει», ωστόσο συνειδητοποίησε πως κανένα τρένο δεν έφευγε εκείνη την ώρα.

1. Μαίρη Ζυγούρη, *Βοήθεια*, 2019. 2η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, 27 Μαΐου, 2009. Φωτογραφία: Roberto Del'Orco (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

2. Μαίρη Ζυγούρη, *Βοήθεια*, 2019. 2η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, 27 Μαΐου, 2009. Φωτογραφία: Roberto Del'Orco (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

3. Μαίρη Ζυγούρη, *Βοήθεια*, 2019. 2η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, 27 Μαΐου, 2009. Φωτογραφία: Roberto Del'Orco (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

Η performance της Ζυγούρη έκανε αναφορά στο έργο της Μαρίας Καραβέλα, καθώς η χρήση παρόμοιων σάκων και η λέξη «ΒΟΗΘΕΙΑ» θύμιζαν τις επιτελεστικές εγκαταστάσεις της Καραβέλα τη δεκαετία του 1970. Αν και αυτή η συγκεκριμένη μνεία σε ένα ιστορικό έργο τέχνης μπορεί να μην έγινε αντιληπτή από τους παρευρισκόμενους του σιδηροδρομικού σταθμού που είχαν γίνει θεατές τυχαία, ωστόσο οι περισσότεροι που παρακολουθούσαν την performance της Ζυγούρη ήταν σε θέση να κατανοήσουν τη συσχέτιση μεταξύ της Χούντας των αρχών της δεκαετίας του 1970 και της δημοκρατίας ή καλύτερα «μετά-δημοκρατίας» του 2009, που επιδίωξε η καλλιτέχνης.[3] Η μετα-δημοκρατία είναι ένας όρος που αναδύθηκε στην κοινωνιολογία και την πολιτική θεωρία στην προσπάθεια να εξεταστούν κριτικά οι παθολογίες της φιλελεύθερης δημοκρατίας ειδικά σε σχέση με τις συνθήκες του ύστερου καπιταλισμού. Η έννοια της μετα-δημοκρατίας έχει χρησιμοποιηθεί από τον Colin Crouch, τον Jacques Rancière και την Chantal Mouffe για να περιγράψουν μια κοινωνία όπου ενώ όλοι οι θεσμοί της δημοκρατίας είναι σε ισχύ, μια μικρή ελίτ που έχει την εξουσία χρησιμοποιεί το δημοκρατικό σύστημα προς όφελος της (Crouch, 2004· Mouffe, 2005· Ranciere, 1998· Stavrakakis, 2016). Στη μετα-δημοκρατία, οι ψηφοφόροι μπορούν να επιλέξουν το πολιτικό κόμμα που θέλουν αλλά στην πραγματικότητα υπάρχει πολύ μικρή ή και καμία διαφορά μεταξύ των κομμάτων καθώς όλα υιοθετούν νεοφιλελεύθερες πολιτικές.

Στην performance, η Ζυγούρη αντιπαραθέτει το αυταρχικό και ολοκληρωτικό καθεστώς της Χούντας με τον ολοένα και πιο αυταρχικό χαρακτήρα της νεοφιλελεύθερης δημοκρατίας που είχε ήδη εκδηλωθεί στην ελληνική κοινωνία στα τέλη της πρώτης

δεκαετίας του 2000. Αυτό συνέβη λίγο πριν την αρχή της οικονομικής κρίσης όταν και έγινε σαφώς προφανές. Τα μέτρα λιτότητας, η παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και η άνοδος του φασισμού θα ακολουθούσαν σε λίγο.

Το 2010, αφού είχε ήδη αρχίσει η εφαρμογή μέτρων λιτότητας από τον πρωθυπουργό και είχαν αρχίσει απεργιακές κινητοποιήσεις και διαδηλώσεις, η Ζυγούρη παρουσίασε μια σειρά παρόμοιων performances σε δημόσιους χώρους στην Ιταλία. Οι δράσεις αυτές επιδίωξαν και πάλι να διαπραγματευτούν την αυξανόμενη σύγχυση γύρω από την έννοια της δημοκρατίας και την κοινωνική της αξία. Στην performance *Liquidations* (Ρευστοποιήσεις) (Εικ. 4,5) που πραγματοποιήθηκε στους δρόμους της Ρώμης τον Νοέμβριο του 2010, η καλλιτέχνης ξεκίνησε μια πορεία από το ιστορικό κέντρο της Ρώμης για να καταλήξει στο ενεχυροδανειστήριο του κράτους όπου θα πουλούσε τις αξίες και τα ιδανικά της δημοκρατίας.[4] Κατά τη διάρκεια της πορείας της, η Ζυγούρη έσερνε ένα κάρο φορτωμένο με 30 σακιά κάνοντας την δράση της αρκετά επώδυνη. Αυτή τη φορά τα σακιά ήταν γεμάτα με «δημοκρατικά προϊόντα» ελληνικής προέλευσης: αξίες, ιδεολογίες, ιστορικές αναμνήσεις. Τα τσουβάλια έγραφαν πάνω πληροφορίες για την τιμή, την αξία, το κόστος και τον προορισμό των προϊόντων. Στη διάρκεια της πορείας της η καλλιτέχνης έκανε μια στάση έξω από τη φυλακή όπου άφησε ένα σακί, έξω από ένα φεμινιστικό κέντρο όπου έσκισε το πουκάμισο της και στη γέφυρα *Ponte Sisto* όπου και εγκατέλειψε το κάρο και συνέχισε την πορεία κουβαλώντας η ίδια τα σακιά. Η performance έληξε στο ενεχυροδανειστήριο του κράτους (*Monte di Pietà*), όπου η Ζυγούρη έπεσε στα γόνατα, σε στάση προσευχής, χτύπησε την πόρτα για να παραδώσει τα «προϊόντα», τα υπάρχοντα της, και άρχισε να χτυπάει ο συναγερμός (Ζυγούρη, 2011· Χατζηπροκοπίου, 2011).

Η διάρκεια της πορείας ήταν περίπου σαράντα λεπτά· το φορτίο ήταν βαρύ, ο πόνος έντονος και η καλλιτέχνης εξαντλημένη. Ενίοτε ζητούσε νερό φωνάζοντας στα ελληνικά κι έτσι κανείς δεν καταλάβαινε τι έλεγε. Όπως εξηγεί η ίδια, μιλούσε στα Ελληνικά γιατί ήθελε να είναι φανερό πως είναι ξένη. Κατά τη διάρκεια της δράσης, την ακολούθησαν περίπου εκατό άτομα. Το σώμα της, με τα σακιά φορεμένα σαν προσθετικό μέλος μαζί με τη συνοδεία του κοινού, διέκοπταν ενίοτε την κανονική ροή της κυκλοφορίας. Όπως εξηγεί η ίδια «Το σώμα το δικό μου μαζί με το σώμα του κοινού δημιούργησαν μια «τρύπα μέσα στην πόλη» (Ζυγούρη, 2011).

Οι performances της Ζυγούρη παρουσιάζουν τη δημοκρατία σαν ένα αντικείμενο ανταλλάξιμο, εμπορεύσιμο, με τιμή και αξία διαπραγματεύσιμη. Το σώμα της εμπλέκεται σε σισύφειες πράξεις με αναφορές στο μαρτύριο, τη ματαιότητα και το αδύνατο. Τα στοιχεία του σωματικού πόνου και της αντοχής θυμίζουν τις performances που έλαβαν χώρα κυρίως στο πρώτο μισό τη δεκαετίας του 1970, μια περίοδο κοινωνικού και πολιτικού αναβρασμού στην οποία το σώμα υπήρξε τόπος πειραματισμού. Η ιστορικός τέχνης Kathy O'Dell μελετώντας το έργο των Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane, Ulay/Marina Abramović και άλλων, το οποίο έφερε στοιχεία σωματικού πόνου, εξάντλησης

4. Μαίρη Ζυγούρη, *Liquidations* [Ρευστοποιήσεις], Νοέμβριος 2010. Γκαλερί Stefania Miscettvi, Ρώμη. Φωτογραφία: Roberta Forlini (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

5. Μαίρη Ζυγούρη, *Liquidations* [Ρευστοποιήσεις], Νοέμβριος 2010. Γκαλερί Stefania Miscettvi, Ρώμη. Φωτογραφία: Roberta Forlini (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

και αντοχής, είχε υποστηρίξει ότι η αύξηση της δημοτικότητας της μαζοχιστικής performance στη δεκαετία του 1970 θα πρέπει να κατανοηθεί ως ανταπόκριση στη βία του πολέμου του Βιετνάμ και την ανισορροπία που αυτός έφερε (O'Dell, 1998).

Στην περίπτωση της Ζυγούρη, ωστόσο, ας μην εξετάσουμε το σώμα που υποφέρει ως έναν τόπο πειραματισμού εξαιτίας της σωματικής και / ή ψυχικής (α)δυνατότητας αλλά ως ένα φουκωικό «πειθήνιο σώμα», ένα προϊόν της βιοπολιτικής που υποδηλώνει την εξουσία που έχει η πολιτική πάνω στη ζωή. Ο Michel Foucault υποστηρίζει ότι η βιο-εξουσία -δηλαδή οι πολυάριθμες και ποικίλες τεχνικές για την επίτευξη της υποταγής των σωμάτων και του ελέγχου των πληθυσμών- ήταν αναμφίβολα ένα απαραίτητο στοιχείο για την ανάπτυξη του καπιταλισμού, «ο οποίος δεν μπόρεσε να σιγουρευτεί πάρα μόνο με τίμημα την ελεγχόμενη είσοδο των σωμάτων μέσα στον παραγωγικό μηχανισμό και με μια προσαρμογή των πληθυσμιακών φαινομένων στις οικονομικές διαδικασίες» (Foucault, 1978, 172). Εξετάζει επίσης πώς η αστική τάξη υιοθέτησε τους πειθαρχικούς μηχανισμούς της εξουσίας –για παράδειγμα, το σωφρονιστικό σύστημα– ως εργαλεία για την παραγωγή υπάκουων σωμάτων για την καπιταλιστική εργασία, συνδέοντας τη βιοπολιτική λογική με την ανάπτυξη του καπιταλισμού (Foucault, 1989). Λέει χαρακτηριστικά για την ιστορική στιγμή της πειθαρχίας πως

> … είναι η στιγμή όπου γεννιέται μια τέχνη του ανθρώπινου σώματος που δεν αποβλέπει μονάχα στην ανάπτυξη των ικανοτήτων του, ούτε στην επιβάρυνση της υποταγής του, αλλά στη διαμόρφωση μιας σχέσης που, με τον ίδιο μηχανισμό, το καθιστά τόσο πιο υπάκουο όσο είναι πιο χρήσιμο, και αντίστροφα. Διαμορφώνεται τότε μια πολιτική καταναγκασμών, που συνίστανται στην επεξεργασία του σώματος, στον υπολογισμένο χειρισμό των στοιχείων του, των κινήσεών του, της συμπεριφοράς του. (Foucault, 1989, 184).

Το ανθρώπινο σώμα μπαίνει έτσι σε έναν μηχανισμό εξουσίας που το εξερευνά, το αποδιαρθρώνει και το ανασυνθέτει.. Η πειθαρχία λοιπόν όπως εξηγεί ο Foucault κατασκευάζει σώματα υποταγμένα και εξασκημένα, σώματα «πειθήνια» (Foucault, 1989). Το σώμα της Ζυγούρη συμπυκνώνει την ιδέα ενός σώματος πειθαρχημένου, εκπαιδευμένου να ακολουθεί τους κανόνες, να είναι υπομονετικό, υποτακτικό και υπάκουο. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, είναι επίσης ένα σώμα που καταλαμβάνει το δημόσιο χώρο, διαταράσσει την κανονική ροή και επιδίδεται σε μια μάταιη δράση, προσπαθώντας να καταδείξει τον καταπιεστικό χαρακτήρα του καπιταλισμού.

Η αισθητική της διαμαρτυρίας διακρίνεται και σε μια σειρά performances του Μάριου Χατζηπροκοπίου με τίτλο *Τι σου σκοτώνει αυτή η χώρα* που πραγματοποιήθηκαν στην Θεσσαλονίκη το 2010 και στην Αθήνα το 2011, την περίοδο δηλαδή των έντονων αντικυβερνητικών διαδηλώσεων. Στις 23 Απριλίου 2010 ο τότε πρωθυπουργός Γεώργιος Παπανδρέου ανακοίνωσε από το Καστελόριζο την προσφυγή της Ελλάδας στον ευρωπαϊκό

μηχανισμό στήριξης και επιβεβαίωσε επίσημα την έναρξη των προγραμμάτων δημοσιονομικής προσαρμογής. Λίγες μέρες αργότερα, στις 2 Μαΐου ανακοινώθηκαν από τον πρωθυπουργό τα πρώτα μέτρα που αφορούσαν εκτεταμένες περικοπές δημόσιων δαπανών και άλλα μέτρα λιτότητας που είχαν ως συνέπεια τις μειώσεις αποδοχών, την αυξημένη φορολογία, τις περικοπές σε κοινωνικές παροχές και την αύξηση της ανεργίας. Από την ανακοίνωση των μέτρων και για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξαν μεγάλες κοινωνικές αντιδράσεις και οργανωμένες απεργιακές κινητοποιήσεις οι οποίες ξεκίνησαν στις 5 Μαΐου, με μια διαδήλωση από τις μαζικότερες από το 1973. Λίγες μέρες μετά, στις 20 Μαΐου 2010, ο Χατζηπροκοπίου πραγματοποίησε την performance στην περιοχή του Λευκού Πύργου στην παραλία της Θεσσαλονίκης και στις 29 Μαΐου στην Αψίδα του Γαλερίου στο πλαίσιο του Thessaloniki Urban Festival.

Ο Χατζηπροκοπίου καλούσε τους θεατές σε μια συμβολική «κηδεία» να θρηνήσουν μαζί του τις άυλες απώλειες που είχαν υποστεί ο ίδιος και όλοι οι κάτοικοι της Ελλάδας εξαιτίας του τρόπου διαχείρισης της κρίσης από την κυβέρνηση. Ο καλλιτέχνης ντυμένος τσολιάς ξάπλωσε ακίνητος σε μια πρόχειρη κατασκευή από χαρτόνι που έμοιαζε με φέρετρο. Πρόσφερε στο κοινό χαρτί, στυλό και πλαστελίνη και τους κάλεσε να μοιραστούν τις σκέψεις τους γράφοντας, ζωγραφίζοντας ή πλάθοντας. Είχε επίσης μαζί του στο «φέρετρο» κάποια προσωπικά αντικείμενα που σχετίζονταν με τη δικές του απώλειες: ένα ελληνικό λεξικό, βιβλία, φωτογραφίες και πτυχία. Μετά από μια ώρα περίπου, καλυμμένος με τις δημιουργίες και τα γραπτά του κοινού, σηκώθηκε, αφαίρεσε τη στολή του τσόλια, πέταξε κόλλυβα στους θεατές και έριξε κόκκινο κρασί στο έδαφος. Στη συνέχεια πρόσφερε κρασί στο κοινό, διάβασε κάποιες από τις απαντήσεις δυνατά και έκαψε τα προσωπικά του αντικείμενα. Στο τέλος έβαψε το πρόσωπο του και τα χέρια του με τις στάχτες και μετέτρεψε το φέρετρο σε βαλίτσα γεμάτη με τις άυλες απώλειες ως τα μοναδικά του υπάρχοντα (Χατζηπροκοπίου, προσωπική επικοινωνία, 15 Σεπτεμβρίου, 2012)[5].

Τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά στην τελευταία εκδοχή αυτού του έργου (Εικ. 6,7), η οποία πραγματοποιήθηκε στις 28 Ιουνίου 2011, κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης στην πλατεία Συντάγματος της Αθήνας. Περίπου ένα μήνα νωρίτερα, στις 25 Μαΐου 2011, το κίνημα «Άμεση Δημοκρατία Τώρα» ή «κίνημα Αγανακτισμένων Πολιτών», είχε ξεκινήσει την κατάληψη της πλατείας Συντάγματος στην Αθήνα αλλά και σε άλλες πόλεις. Στις συγκεντρώσεις αυτές διεξάγονταν άτυπες λαϊκές συνελεύσεις με ελεύθερη συμμετοχή των πολιτών. Ο στόχος ήταν οι αλλαγές στο υπάρχον αποτυχημένο πολιτικό σύστημα επιδιώκοντας μια πραγματική και άμεση δημοκρατία στην οποία θα συμμετέχουν οι πολίτες στη θέσπιση των νόμων και στον έλεγχο της εξουσίας. Η ιδέα της άμεσης δημοκρατίας συνοδευόταν από την άρνηση όλων των κομμάτων και την αμφισβήτηση του υπάρχοντος ολιγαρχικού κοινοβουλευτικού καθεστώτος.

Στις 28 Ιουνίου 2011 κατατέθηκε το Μεσοπρόθεσμο Πλαίσιο Δημοσιονομικής Στρατηγικής. Στο Σύνταγμα συγκεντρώθηκαν χιλιάδες διαδηλωτές σε μια 48ωρη διαμαρτυρία κατά των νέων μέτρων λιτότητας. Σε αυτή την περίπτωση, στην performance

συμμετείχαν μαζί με τον Χατζηπροκοπίου και δύο γυναίκες: η θεωρητικός τέχνης Υπατία Βουρλούμη και η καλλιτέχνης Ειρήνη Ευσταθίου. Ντυμένες τσολιάδες, όπως και ο Χατζηπροκοπίου, φόρεσαν μάσκες οξυγόνου και κάλυψαν τα πρόσωπά τους με Maalox, ένα αντιόξινο φάρμακο που προσφέρει προστασία από τα δακρυγόνα. Περπάτησαν στην πάνω πλευρά της πλατείας, μπροστά από το κτίριο του Κοινοβουλίου, και στάθηκαν ακίνητες μαζί του, όπως οι φρουροί. Στη συνέχεια ξάπλωναν με τη σειρά στο «φέρετρο». Για άλλη μια φορά, διαδηλωτές και περαστικοί κλήθηκαν να καταθέσουν για τις απώλειές τους.

Παράλληλα, οι διαδηλωτές φωνάζαν συνθήματα, μιλούσαν και τραγουδούσαν. Οι φωνές τους αναμειγνύονταν με τον ήχο των συναυλιών που γίνονταν για την υποστήριξη της διαμαρτυρίας, των αστυνομικών χειροβομβίδων κρότου-λάμψης και των ασθενοφόρων. Η ατμόσφαιρα ήταν αποπνικτική από τα δακρυγόνα και τα ασφυξιογόνα αέρια ενώ όλο και περισσότεροι άνθρωποι χρειάζονταν ιατρική βοήθεια. Όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Χατζηπροκοπίου «κάποιες στιγμές η Πλατεία Συντάγματος έδινε την εντύπωση πεδίου μάχης» (Χατζηπροκοπίου, 2015, 427).

Τι σημαίνει για ένα έργο τέχνης να πραγματοποιείται μέσα σε αυτές τις συγκεκριμένες συνθήκες; Αναγνωρίζεται από το κοινό ως έργο τέχνης ή ως μια μορφή ευφάνταστης διαμαρτυρίας; Πώς αντιδρούν οι άνθρωποι στην εισβολή της τέχνης στο πεδίο της μάχης-διαμαρτυρίας; Όπως σημειώνει ο καλλιτέχνης, οι περισσότεροι άνθρωποι ήταν πραγματικά ενθουσιασμένοι και έδειξαν την έγκρισή τους μέσω επαίνου και χειροκροτήματος. Οι διαδηλωτές-θεατές συμμετείχαν είτε γράφοντας κάτι είτε σχεδιάζοντας εικόνες. Κάποιοι αγκάλιαζαν τους καλλιτέχνες, ενώ άλλοι ζητούσαν Maalox. Μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, η κατάσταση ήταν εκτός ελέγχου και οι διαδηλωτές άρχισαν να λιποθυμούν. Η performance τελείωσε όταν ιατρικό προσωπικό που μετέφερε φορεία ζήτησε χώρο για να περάσουν (Χατζηπροκοπίου, 2015).

Η πραγματοποίηση της performance το 2011 σε ένα δημόσιο χώρο που είχε οριστεί από την αναταραχή και τη διαμαρτυρία επαναπροσδιόρισε την αντίληψη του κοινού για τους καλλιτέχνες της performance. Αυτός ή αυτή δεν ήταν πλέον κάποιος/α «περίεργος/η» που δεν βγάζει κανένα νόημα όταν βρίσκεται έξω από τους θεσμοθετημένους χώρους τέχνης αλλά κάποιος/α που έβγαζε απόλυτα νόημα εν μέσω της επείγουσας ανάγκης και της ιδιαιτερότητας ενός ήδη επανενεργοποιημένου δημόσιου χώρου. Η ερώτηση «Τι σου σκοτώνει αυτή η χώρα;» φαίνεται πως άγγιξε, συναισθηματικά τουλάχιστον, το κοινό.

Ήταν μια συμμετοχική performance που επικεντρώθηκε στην απώλεια και το πένθος. Όλοι όσοι διαμαρτυρήθηκαν στην πλατεία Συντάγματος είχαν χάσει κάτι ως αποτέλεσμα των νέων οικονομικών πολιτικών. Οι performers ταυτίστηκαν με τους διαδηλωτές, και οι διαδηλωτές-θεατές ταυτίστηκαν με τους καλλιτέχνες, σπάζοντας τα όρια μεταξύ ζωής και τέχνης, μια πρακτική που δεν ήταν πια επιδίωξη αλλά συνθήκη. Η performance προέκυψε ως μια πράξη συντονισμού, μια δημόσια τελετουργία όπου οικεία αλλά προηγουμένως ασύνδετα ή χαλαρά συνδεδεμένα αντικείμενα-ως-εικόνες (η μάσκα

αερίων, η ενδυμασία του τσολιά, το αυτοσχέδιο φέρετρο και ούτω καθεξής) μεταπλάστηκαν σε κοινώς αποδεκτά σύμβολα της κοινωνικής κατάρρευσης.

6. Μάριος Χατζηπροκοπίου, Υπατία Βουρλούμη, Ειρήνη Ευσταθίου, *Τι σου σκοτώνει αυτή η χώρα*;, 2011. Αθήνα, 28 Ιουνίου 2011. Φωτογραφία: Στέφανος Μαγκριώτης (παραχώρηση των καλλιτεχνών).

7. Μάριος Χατζηπροκοπίου, Υπατία Βουρλούμη, Ειρήνη Ευσταθίου, *Τι σου σκοτώνει αυτή η χώρα;*, 2011. Αθήνα, 28 Ιουνίου 2011. Φωτογραφία: Στέφανος Μαγκριώτης (παραχώρηση των καλλιτεχνών).

Η ταύτιση καλλιτέχνη και θεατή δεν συνέβη στην πρώτη και τη δεύτερη φορά που ο Χατζηπροκόπιου πραγματοποίησε την performance στη Θεσσαλονίκη, τουλάχιστον όχι στον ίδιο βαθμό. Όντας περισσότερο θεατές παρά συμμετέχοντες, όσοι παραβρέθηκαν στη Θεσσαλονίκη εμφανίστηκαν πιο επιφυλακτικοί όταν προσπαθούσαν να αποκωδικοποιήσουν την εικόνα του τσόλια σε ένα φέρετρο. Ο τσολιάς έχει υπάρξει εθνικό σύμβολο γενναιότητας και παραδοσιακού πατριωτισμού. Ωστόσο, μικρά αγαλματίδια τσολιάδων πωλούνται και σε τουριστικά καταστήματα αποτελώντας χαρακτηριστικό δείγμα του κιτς στην τουριστική βιομηχανία. Καθώς χρησιμοποιήθηκε και από άλλους Έλληνες καλλιτέχνες από το 2009, ο τσολιάς δεν θα μπορούσε να αποσυνδεθεί από την πρόθεση να χλευάσει ένα αυταρχικό, εθνικιστικό κράτος ή τον μικροαστό ευτυχή «οικογενειάρχη», ο οποίος δεν θα περίμενε ποτέ την ηθελημένη συμμετοχή του σε διαδηλώσεις στους δρόμους. Οποιαδήποτε αμφισημία ή περιφρόνηση προς την εικόνα του τσολιά απουσίαζαν όταν η performance πραγματοποιήθηκε στην πλατεία Συντάγματος. Κανείς δεν αναγνώρισε τον εαυτό του στο φέρετρο. Όλοι ήθελαν να θάψουν το κράτος και αυτό το «όλοι» εσώκλειε υποκείμενα όλων των πολιτικών ταυτοτήτων και πεποιθήσεων

συμπεριλαμβάνοντας μέλη ή υποστηρικτές του φασιστικού κόμματος Χρυσή Αυγή, του οποίου η άνοδος είχε ήδη αρχίσει.

**Διάλεξη - Performance ή Μια άλλη αφήγηση διαμαρτυρίας**

Τον Ιούνιο του 2012, η ακτιβίστρια και κοινωνική ερευνήτρια Μυρτώ Τσιλιμπουνίδη και η καλλιτέχνης και θεωρητικός Ally Walsh παρουσίασαν την διάλεξη – performance *It's a Beautiful Thing the Destruction of Wor(l)ds* (Είναι Όμορφο Πράγμα η καταστροφή των Λέξεων/Κόσμων) στο συνέδριο *Preoccupied: The Wounds, Words and Workings of Occupations Past and Present* (Ανήσυχοι: Οι Πληγές, Λέξεις και Λειτουργίες των Καταλήψεων Παρελθόν και Παρόν) που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Μπιενάλε του Βερολίνου (28-29 Ιουνίου). Η διάλεξη – performance βασιζόταν και αφορούσε τα γεγονότα και τις διαδηλώσεις που διαδραματίστηκαν κατά τη διάρκεια της Ελληνικής οικονομικής κρίσης και παρουσιάστηκε με κάποιες διαφοροποιήσεις και σε άλλα συνέδρια και workshop με θέματα την εξέγερση και τις αναταραχές, τις καταλήψεις και την αναρχία, τη διαμαρτυρία και τη δημιουργικότητα καθώς και τον καπιταλισμό και την αντίσταση.

Καθώς το κοινό έμπαινε στην αίθουσα όπου έλαβε χώρα το συνέδριο, άρχισε να ακούγεται μουσική house και οι performers μοίρασαν σε κάποιους από τους θεατές αντιασφυξιογόνες μάσκες ενώ άλειφαν η μία το πρόσωπο της άλλης με Maalox. Στη συνέχεια μοίρασαν φυλλάδια με στατιστικές που αφορούσαν την ανεργία, τη φτώχεια, τον αριθμό των αστέγων και την αύξηση των αυτοκτονιών και της χρήσης αντικαταθλιπτικών στην Ελλάδα. Μια συλλογή από δηλώσεις και συνθήματα κρέμονταν από ένα σκοινί σαν μπουγάδα δίπλα σε μια προβολή με slides από φωτογραφίες τραβηγμένες στην πόλη της Αθήνας. Η Τσιλιμπουνίδη διάβασε ένα κείμενο που αφορούσε την κατάληψη ως τρόπο αντίστασης, τη συλλογική κινητοποίηση του πλήθους, καθημερινές ιστορίες και αγώνες, τις επιτελέσεις αντίστασης και διαμαρτυρίας στην Αθήνα, την πόλη ως μια πλατφόρμα για διαπραγμάτευση και διάλογο, τα μέτρα λιτότητας και τη μαζική μετανάστευση.

Μέσα από φωτογραφίες η Αθήνα παρουσιάστηκε σαν ένα έδαφος σύγκρουσης και μεταμόρφωσης. Οι δύο performers δήλωναν ότι οι δρόμοι της πόλης είναι πολιτικοί, υποστηρίζοντας πως «στην Αθήνα, στο τρέχον κοινωνικό περιβάλλον, ο χρόνος δεν διακρίνεται από εποχές που αλλάζουν αλλά μεταξύ των δόσεων ελάφρυνσης του χρέους από το ΔΝΤ και την ΕΕ. Χαρτογραφείται επίσης από διαμαρτυρίες με πολιτικά κίνητρα, συγκεντρώσεις και εκδηλώσεις» (Τσιλιμπουνίδη, προσωπική επικοινωνία, 10 Οκτωβρίου, 2013). Στο δεύτερο μέρος της performance, οι θεατές καλούνται να συμμετέχουν στις «διαδηλώσεις στην πλατεία» φορώντας τις μάσκες και χρησιμοποιώντας την προστατευτική κρέμα για τα δακρυγόνα. Κάποια μέλη του κοινού κλήθηκαν να διαβάσουν δυνατά κάποιες από τις στατιστικές που αναφέρθηκαν παραπάνω και μετά να τις κρεμάσουν στο σχοινί για τα ρούχα, ενώ από άλλους συμμετέχοντες ζητήθηκε να φωνάξουν δυνατά «λε-λε-λευτεριά».

Στη συνέχεια οι performers αναφέρθηκαν στη δαιμονοποίηση των διαδηλωτών από την αστυνομία, τη χρήση δακρυγόνων και πλαστικών σφαιρών, τις άδικες διώξεις και την μετατροπή των κεντρικών δρόμων της Αθήνας σε πεδία μάχης. Μίλησαν επίσης για τη σπουδαιότητα και τη σημασία των διαδηλώσεων που διακόπτουν τα συνηθισμένα και επιχειρούν να δημιουργήσουν ένα χώρο πιο προσβάσιμο και συμμετοχικό, υποστηρίζοντας ότι «δημιουργώντας μια πορεία μέσα στον χώρο της πόλης, οι διαδηλωτές πετυχαίνουν την ανατροπή των ηγεμονικών χρήσεων του χώρου» (Τσιλιμπουνίδη προσωπική επικοινωνία, 10 Οκτωβρίου, 2013). Μετά, ανακοίνωσαν στους θεατές-διαδηλωτές ότι αυτοί που φορούσαν τις μάσκες θα συλληφθούν, θα δικαστούν για τη συμμετοχή τους σε αναταραχές και καταστροφές δημόσιας περιουσίας και θα αντιμετωπίσουν τρία χρόνια φυλάκισης, αυτοί που έχουν καλυμμένα πρόσωπα με Maalox θα συλληφθούν για πολιτική ανυπακοή ενώ όσοι είναι χωρίς μάσκες ή Maalox και δεν έχουν νοσηλευτεί θα πάνε σπίτι τους, θα τηλεφωνήσουν σε δικηγόρους και θα διαδώσουν τα νέα για τις συλλήψεις. Στο τελευταίο μέρος της performance οι θεατές προσκλήθηκαν να προσθέσουν δικούς τους τρόπους αντίστασης και να κρεμάσουν τις σκέψεις τους στο σχοινί μπουγάδας.

Η Τσιλιμπουνίδη και η Walsh συνδύασαν στοιχεία διάλεξης και performance για να δημιουργήσουν μια επιτελεστική αφήγηση πολιτικής διαμαρτυρίας με τη συμμετοχή του κοινού. Καθώς η performance πραγματοποιήθηκε σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, τα γεγονότα και οι στατιστικές σχετικά με την Ελληνική κρίση πληροφόρησαν τους συμμετέχοντες, που δεν είχαν ζήσει από προσωπική εμπειρία την οικονομική ύφεση στην Ελλάδα, σχετικά με την άσκηση συστημικής πολιτικής βίας, τις παραβιάσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων και την βαναυσότητα της αστυνομίας που βίωσε η χώρα.

Αν και η Τσιλιμπουνίδη και η Walsh υποστήριζαν με το λόγο τους πως οι επιτελέσεις αντίστασης είχαν τέτοια δυναμική τη χρονιά εκείνη που μετέτρεψαν το σταθερό τοπίο μιας πόλης σε πλατφόρμα διαπραγμάτευσης και διαλόγου, η χρήση ασφυξιογόνων μασκών και Maalox που συμπεριέλαβαν στη δράση τους δεν παρέπεμπαν σε δημοκρατικές διαδικασίες ή διάλογο. Αντίθετα, ήταν ενδεικτικά της παραβίασης του ανθρώπινου δικαιώματος για διαμαρτυρία. Οι performers πρόβαλλαν στα σώματα των συμμετεχόντων τη φασιστική ποινικοποίηση της διαμαρτυρίας καθώς τους «ανάγκασαν» να φορέσουν τις μάσκες για να αποφύγουν την ασφυξία και τους πληροφόρησαν ότι πρόκειται να συλληφθούν εξαιτίας της συμμετοχής τους σε διαδηλώσεις. Φυσικά, το να φορέσει κανείς μια μάσκα και καλυφθεί με κρέμα Maalox βλέποντας μια Μπιενάλε ή συμμετέχοντας σε ένα συνέδριο δεν μπορεί να αναπαράγει τον φόβο της ασφυξίας, του τραυματισμού και της σύλληψης στην πορεία μιας διαδήλωσης, μπορεί όμως να μεταφέρει μια ιδέα της δυσάρεστης κατάστασης που με τη σειρά της μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για σκέψη.

Η σημασία και τα αποτελέσματα των διαδηλώσεων στις πλατείες εξακολουθούν να είναι διφορούμενα. Με δεδομένο τον ρυθμό του μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας από το 2009 και την αυτο-εικόνα της από πριν, δεν είναι δύσκολο να σκεφτεί κανείς ότι πολλοί από τους διαδηλωτές που διαμαρτύρονταν στους δρόμους της Ελλάδας δεν

απαιτούσαν στην πραγματικότητα επαναστατική αλλαγή, αλλά μια επιστροφή στα «συνηθισμένα», στην προηγούμενη πραγματικότητα πριν αυτή διαταραχθεί, όπως έχει σημειώσει η θεωρητικός τέχνης Άντζελα Δημητράκη (Dimitrakaki, 2013). Σχολιάζοντας την ποικιλομορφία των τότε παγκόσμιων διαμαρτυριών, ο Slavoj Žižek παρατήρησε ότι αυτό που τις ενώνει είναι ότι είναι όλες αντιδράσεις σε διάφορες πτυχές της καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης. Ωστόσο, τονίζει ότι:

> Οι διαδηλωτές δεν επιδιώκουν κάποιον αναγνωρίσιμο «πραγματικό» στόχο. Οι διαμαρτυρίες δεν είναι «πραγματικά» κατά του παγκόσμιου καπιταλισμού, «πραγματικά» κατά του θρησκευτικού φονταμενταλισμού, «πραγματικά» για τις πολιτικές ελευθερίες και τη δημοκρατία, ή «πραγματικά» για ένα πράγμα συγκεκριμένα. Αυτό που αναγνωρίζει η πλειοψηφία όσων συμμετείχαν στις διαδηλώσεις είναι ένα ρευστό αίσθημα ανησυχίας και δυσαρέσκειας που συντηρεί και ενώνει διαφορετικές συγκεκριμένες απαιτήσεις (Žižek, 2013, χ.σ.).[6]

Όσον αφορά τη συμμετοχή του κοινού, σύμφωνα με τις δύο performer, υπήρχαν διάφορες αντιδράσεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι άνθρωποι γνώριζαν καλύτερα την κατάσταση στην Ελλάδα (και στη Νότια Ευρώπη) και, ως εκ τούτου, επηρεάστηκαν περισσότερο. Ωστόσο, φαίνεται ότι η performance προκάλεσε γόνιμη αλληλεπίδραση, η οποία εκφράστηκε είτε κατά τη διάρκεια των ερωτήσεων είτε στα διαλείμματα που ακολουθούσαν. Πολλά σχόλια ξεκινούσαν με τις ίδιες εναρκτήριες λέξεις: «Συγγνώμη, δεν είπα τίποτα αμέσως μετά την performance, αλλά ένιωσα ότι οι λέξεις θα το χαλάσουν...» ή «Χρειαζόμουν χρόνο για να συνέλθω και να το απορροφήσω» (Τσιλιμπουνίδη, προσωπική επικοινωνία, 10 Οκτωβρίου, 2013).

**Ακτιβισμός και αισθητικοποίηση της διαμαρτυρίας**

Πρέπει να σημειωθεί ότι η Ελλάδα δεν ήταν μια μεμονωμένη περίπτωση πολιτικών αλλαγών που οδήγησαν στην έντονη αναβίωση καλλιτεχνικών επιτελεστικών πρακτικών. Η αισθητική της διαμαρτυρίας επέστρεψε στα χρόνια της κρίσης και υιοθετήθηκε από αρκετούς καλλιτέχνες όχι μόνο στη Δύση αλλά και αλλού. Η περιπατητική performance του Ai Weiwei και του Anish Kapoor το 2015, στην οποία ηγήθηκαν μιας διαμαρτυρίας για τους πρόσφυγες, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που έχει ομοιότητες, όσον αφορά την αισθητικής της διαμαρτυρίας, με τις ελληνικές performances που συζητήθηκαν. Οι δύο καλλιτέχνες περπάτησαν μαζί ανατολικά από το κεντρικό Λονδίνο μέχρι το γλυπτό *Orbit* (2012) του Kapoor στο Στράτφορντ. Ένα σημαντικό σημείο του περιπάτου ήταν στο East End του Λονδίνου, που για αιώνες υπήρξε σπίτι μεταναστών και προσφύγων που δραπετεύουν από την καταπίεση και τη στέρηση. Και οι δύο καλλιτέχνες κρατούσαν μια κουβέρτα ως σύμβολο των βασικών δικαιωμάτων των ανθρώπων για ξεκούραση και ασφάλεια (Brown, 2015· Harvie, 2015). Κατά τους μήνες πριν από αυτόν τον περίπατο,

χιλιάδες απελπισμένοι μετανάστες της Μέσης Ανατολής και της Αφρικής προσπάθησαν να διασχίσουν τα σύνορα της Ευρώπης, με εκατοντάδες να έχουν πνιγεί ή να δέχονται επιθέσεις από κανόνια νερού και δακρυγόνα. Η πορεία των Weiwei και Kapoor ήταν ένας «περίπατος συμπόνιας», «μια πράξη αλληλεγγύης και μια ελάχιστη δράση», όπως αναφέρει ο Kapoor (Brown, 2015).

Τέτοιου είδους καλλιτεχνικές επιτελεστικές πρακτικές με έντονο το στοιχείο της διαμαρτυρίας δεν είναι κάτι καινούργιο. Ακτιβιστικές καλλιτεχνικές δράσεις γίνονται από τη δεκαετία του 1960 τουλάχιστον. Ένα από τα ζητήματα που προκύπτουν σε σχέση με τέτοιου είδους δράσεις είναι η πιθανή αισθητικοποίηση της διαμαρτυρίας. Αν και τέτοιες επιτελεστικές χειρονομίες μπορεί να έχουν μια κριτική δυναμική, μπορεί επίσης να αισθητικοποιήσουν την πράξη της διαμαρτυρίας και έτσι να μειώσουν τη δυνατότητα για ευαισθητοποίηση ή αλλαγή αν θεωρήσουμε ότι η πράξη της αισθητικοποίησης και της θεαματικοποίησης θα μπορούσε να εξαλείψει την πολιτική δυνατότητα τους. Μια τέτοια κριτική έχει τις ρίζες της κυρίως στα γραπτά των Walter Benjamin και Guy Debord, οι οποίοι ισχυρίστηκαν ότι η αισθητικοποίηση και η θεαματικοποίηση της πολιτικής και της πολιτικής διαμαρτυρίας αποσπούν την προσοχή μακριά από τους πρακτικούς στόχους της διαμαρτυρίας και τη στρέφουν στην αισθητική της μορφή (Benjamin, 1992· Debord, 2016). Με άλλα λόγια, όπως έχει σημειώσει ο θεωρητικός της τέχνης Boris Groys (2014), το καλλιτεχνικό στοιχείο του καλλιτεχνικού ακτιβισμού θεωρείται ο κύριος λόγος για τον οποίο αυτό το είδος ακτιβισμού αποτυγχάνει σε πρακτικό επίπεδο και δεν έχει άμεσο κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι ο κοινωνικός και πολιτικός ακτιβισμός αποτυγχάνει μόνο όταν σχετίζεται με την τέχνη (Groys, 2014). Στην πραγματικότητα, είναι ιδιαίτερα δύσκολο και πολύπλοκο να εκτιμηθεί ο άμεσος αντίκτυπος της πολιτικής διαμαρτυρίας, ακόμη και όταν δεν είναι αισθητικοποιημένη και θεαματοποιημένη, ούτε η έρευνα που αφορά τα κοινωνικά κινήματα δεν έχει δώσει αρκετή προσοχή στα αποτελέσματα και τις άμεσες συνέπειες τους (Giugni, 1998).

Μια τέτοια κριτική της ακτιβιστικής τέχνης με τη μορφή διαμαρτυρίας καθιστά την τέχνη άχρηστη, σημειώνει ο Boris (2014), και έχει οδηγήσει τους καλλιτέχνες σε αυτό που τώρα αποκαλείται «χρήσιμη τέχνη» (useful art). Ωστόσο, όπως εξηγεί ο Boris, η λέξη «αισθητικοποίηση» χρησιμοποιείται με συγκεχυμένο τρόπο. Στον τομέα του design, η αισθητικοποίηση αναφέρεται στην προσπάθεια να γίνει κάτι πιο ελκυστικό για το χρήστη από την άποψη της αισθητικής του. Ο συγγραφέας σημειώνει, ωστόσο, ότι αυτή η έννοια της αισθητικοποίησης δεν έχει καμία σχέση με αυτή που χρησιμοποίησε ο Walter Benjamin όταν μιλούσε για τον φασισμό ως αισθητικοποίηση της πολιτικής. Σε αυτή την περίπτωση, η αισθητικοποίηση σχετίζεται με τη μοντέρνα τέχνη και όχι με το design και σημαίνει την «απενεργοποίηση της λειτουργίας αυτού του εργαλείου, τις βίαιες ακυρώσεις της πρακτικής εφαρμογής και της αποτελεσματικότητάς του»[7] (Groys, 2014, 6).

Έτσι, όπως υποστηρίζει ο Groys,

> η καλλιτεχνική αισθητικοποίηση είναι το αντίθετο της αισθητικοποίησης μέσω του design. Ο στόχος του design είναι να βελτιώσει αισθητικά το status quo-να το κάνει πιο ελκυστικό. Η τέχνη αποδέχεται επίσης το status quo— αλλά το αποδέχεται ως πτώμα, μετά τη μετατροπή του σε μια απλή αναπαράσταση[8] (Groys, 2014, 6).

Ενώ το design θέλει να κάνει την πραγματικότητα πιο ελκυστική, η τέχνη φαίνεται να αποδέχεται την πραγματικότητα όπως είναι και αυτό σημαίνει ότι αποδέχεται «το status quo ως δυσλειτουργικό, ως ήδη αποτυχημένο»[9] (Groys, 2014, 10). Ο Groys λοιπόν, καταλήγει υποστηρίζοντας ότι:

> η πλήρης αισθητικοποίηση δεν εμποδίζει την πολιτική δράση· την ενισχύει. Η πλήρης αισθητικοποίηση σημαίνει ότι θεωρούμε το τρέχον status quo ως ήδη νεκρό, ήδη κατηργημένο. Και αυτό σημαίνει περαιτέρω ότι κάθε δράση που κατευθύνεται προς τη σταθεροποίηση του status quo θα αποδειχθεί τελικά ως αναποτελεσματική-και κάθε ενέργεια που κατευθύνεται προς την καταστροφή του status quo θα επιτύχει τελικά. Έτσι, η πλήρης αισθητικοποίηση όχι μόνο δεν αποκλείει την πολιτική δράση· δημιουργεί έναν τελικό ορίζοντα για επιτυχή πολιτική δράση, αν αυτή η δράση έχει επαναστατική διάσταση (Groys, 2014,13).

Η ανάλυση αυτή του Groys δημιουργεί ωστόσο έναν προβληματισμό. Η ακτιβιστική τέχνη χρησιμοποιεί την τέχνη ως εργαλείο στους πολιτικούς αγώνες, πράγμα που συμβαίνει και στις περιπτώσεις που εξετάζονται σε αυτό το κείμενο. Οι καλλιτέχνες λοιπόν χρησιμοποιούν καλλιτεχνικές επιτελεστικές πρακτικές για να συμμετέχουν στην πολιτική δράση ασκώντας κριτική στο δυσλειτουργικό status quo. Έτσι, οι καλλιτεχνικές ακτιβιστικές πρακτικές, όχι μόνο αυτές που αναλύονται εδώ αλλά και άλλες, δεν φαίνεται να θεωρούν ήδη νεκρό το status quo αλλά αντίθετα προτείνουν την ανατροπή και εξολόθρευση του.

Φυσικά, όπως έχει σημειώσει η Chantal Mouffe (2007), μεταξύ άλλων, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός δεν μπορεί από μόνος του να φέρει το τέλος της νεοφιλελεύθερης ηγεμονίας. Δεν μπορούν να αποφευχθούν οι παραδοσιακές μορφές πολιτικής δράσης, όπως τα κόμματα και τα σωματεία. Ωστόσο, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός έχει τη δυνατότητα να συμβάλει στον αγώνα κατά της καπιταλιστικής κυριαρχίας «ανατρέποντας την κυρίαρχη ηγεμονία και συμβάλλοντας στην κατασκευή νέων υποκειμενικοτήτων»[10] (Mouffe, 2007, 5). Προκαλώντας τις περισσότερες φορές έντονο συναίσθημα, τα έργα που αναλύθηκαν αντικατοπτρίζουν την πολιτική αναταραχή αλλά και την έντονη συναισθηματική φόρτιση της εποχής. Εστιάζοντας στην επικοινωνιακή διαδικασία διαμορφώνονται από και με τη συμμετοχή του κοινού. Η αισθητική της διαμαρτυρίας που τις διακρίνει δεν προσδίδει μόνο ένα καταγγελτικό ύφος αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί μια συνθήκη αλληλεγγύης η οποία

βέβαια, όπως είδαμε, μπορεί να καταστεί και προβληματική όταν τα υποκείμενα που συμβάλλουν στην ανάδυση της δεν έχουν κοινές πολιτικές επιδιώξεις.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Γερογιάννη Ε., Μαρίνος Χ., Παπαδοπούλου Μ. (Επιμ.). (2015). *Μαρία Καραβέλα*. Αθήνα: Aica Hellas.

Debord, G. (2016). *Η Κοινωνία του θεάματος*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ζυγούρη, Μ. (2011). Μαίρη Ζυγούρη: Σινιάλα κατά βαρβαρότητας [Συνέντευξη στην Ειρήνη Κοντογεωργίου], *Αριστερό Βήμα*, αναδημοσίευση στο *Παραλληλόγραφος*. Ανακτήθηκε 1 Δεκεμβρίου, 2020, από: σύνδεσμος

Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*. Αθήνα: Ράππα.

Foucault, M. (2005). *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: 1. Η Δίψα της Γνώσης*. Αθήνα: Κέδρος.

Χατζηπροκοπίου, Μ. (2011). *Mary Zygouri Blog*. Ανακτήθηκε 25 Νοεμβρίου, 2020, από http://maryzygouri.blogspot.gr/

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Brown, M. (2015). Ai Weiwei and Anish Kapoor lead London Walk of Compassion for Refugees. *The Guardian*. Ανακτήθηκε 26 Νοεμβρίου, 2020, από https://www.theguardian.com/uk-news/2015/sep/17/ai-weiwei-anish-kapoorlondon-walk-refugees

Benjamin, W. (1992). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Στο H. Arendt (Επιμ.). *Illuminations* (σσ. 211-144). London: Pimlico.

Chatziprokopiou, M. (2015). What does this Country Kill in You?, *Contemporary Theatre Review*, *25* (3), 426-428.

Crouch, C. (2004). *Post-Democracy*. Cambridge: Polity.

Dimitrakaki, A. (2013). ANTIFASCISM, Literature/Art/What Does This Past Want, Εργασία που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *Greece / Precarious/ Europe: Culture and Crisis* στις 16 Φεβρουαρίου στο The Hellenic Centre, Λονδίνο. Ανακτήθηκε 25 Νοεμβρίου, 2020, από https://www.academia.edu/2605615/ANTIFASCISM

Giugni, M. (1998). Was it Worth the Effort? The Outcomes and Consequences of Social Movements, *Annual Review of Sociology*, *24*, 371-393.

Groys, B. (2014). On Art Activism, *e-flux* (1-14). Ανακτήθηκε 10 Δεκεμβρίου, 2020, από http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/

Harvie, J. (2015). Art and Activism: Can it Change the World?, *The Royal Academy of Arts*. Ανακτήθηκε στις 10 Δεκεμβρίου, 2020, από https://www.royalacademy.org.uk/article/ai-weiwei-can-art-change-theworld

Mouffe, C. (2005). *On the Political.* London: Routledge.

Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, *1*(2), 1-5. Ανακτήθηκε 30 Δεκεμβρίου, 2020, από http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html

O'Dell, K. (1998). *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rancière, J. (1998). *Disagreement*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stavrakakis, Y. (2015). Post-Democracy. *Atlas of Transformation*. Ανακτήθηκε 23 Νοεμβρίου, 2020, από http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/postdemocracy/postdemocracy-yannis-stavrakakis.html

Žižek, S. (2013). Trouble in Paradise, *London Review of Books*, *35* (14). Ανακτήθηκε 29 Νοεμβρίου, 2020, από http://www.lrb.co.uk/v35/n14/slavoj-zizek/trouble-in-paradise

**Σημειώσεις**

[1] Την επιμέλεια του Φεστιβάλ είχαν ο Δημοσθένης Αγραφιώτης και η Ειρήνη Παπακωνσταντίνου.
[2] Για το έργο της Μαρίας Καραβέλα δες Γερογιάννη Ε., Μαρίνος Χ., Παπαδοπούλου Μ. (Επιμ.). (2015). *Μαρία Καραβέλα*. Αθήνα: Aica Hellas.
[3] Όντας παρούσα στην performance η ίδια, είχα την ευκαιρία να έχω σύντομες συζητήσεις με κάποιους από τους θεατές, γεγονός που με έκανε να καταλάβω ότι ήταν σε θέση να κάνουν αυτή τη σύνδεση.
[4] Η performance πραγματοποιήθηκε σε επιμέλεια της Patricia Rivadeneira για την έκθεση *Senales Rojas*.
[5] Περιγραφή της performance υπάρχει και στο Marios Chatziprokopiou. (2015). What does this Country Kill in You?, *Contemporary Theatre Review*, *25* (3), 426-428.
[6] Μετάφραση της συγγραφέως.
[7] Μετάφραση της συγγραφέως.
[8] Μετάφραση της συγγραφέως.
[9] Μετάφραση της συγγραφέως.
[10] Μετάφραση της συγγραφέως.

ANNA TZAKOY

# *The Geopoetics Project*: Επιτελώντας το παραστατικό συμβάν του τοπίου (από την σωματοποίηση στο αφήγημά του).

## Εισαγωγή

Εδώ και τουλάχιστον τρεις δεκαετίες καλλιτέχνες συστήνουν και ασκούν την παραστατική τους διαδικασία σε εξωτερικούς χώρους. Πάρκα, πλατείες, σπίτια, υπόγειες διαβάσεις, κάθε είδους κτίρια αλλά και δάση, λίμνες ξωκλήσια, αγροτόσπιτα και βουνοκορφές γίνονται αφορμή και βάση μιας επινοημένης δραματουργίας. Εστιάζοντας είτε στο πολιτισμικό σημαινόμενο ενός τόπου, είτε στην εμπειρία του σε παρόντα χρόνο, οι δημιουργοί αμφισβητούν τον τοπίο ως καθορισμένη και αναλλοίωτη έννοια. Γοητεύονται με το να το αναπαράγουν σαν ένα συνεχές χώρου, περιλαμβανομένων συναισθηματικών συγκρούσεων, ιστορικών παρεκκλίσεων και ενσώματων αφηγημάτων, που εν τέλει εκδηλώνονται επιτόπια ως πρακτική της καθημερινής ζωής.

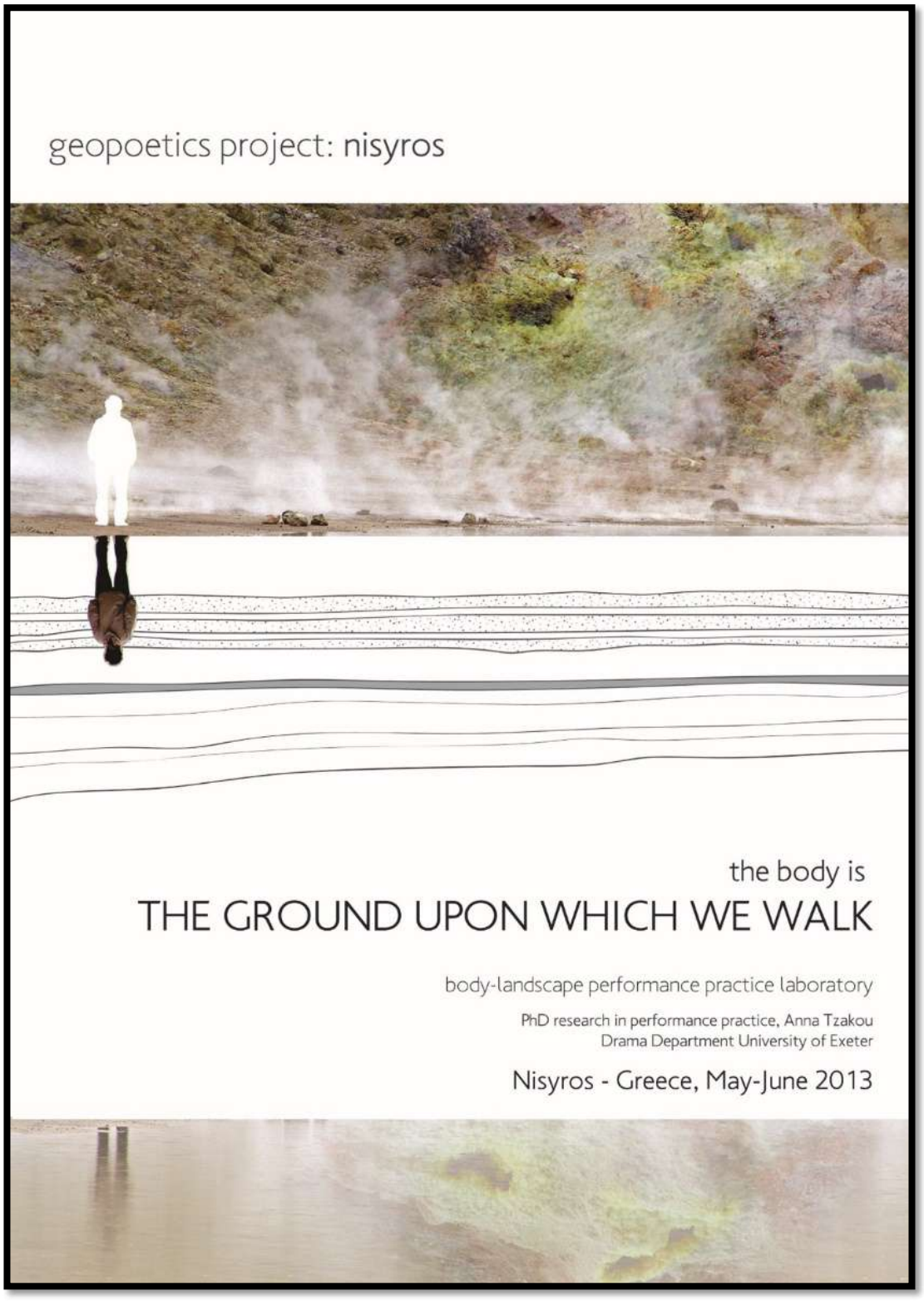
Η τοποειδική (*site-specific*) performance, όπως έχει καθιερωθεί να ονομάζεται αυτού του είδους η παράσταση, περιλαμβάνει θεατρικά και χορευτικά συμβάντα αποδεσμευμένα από τον παραδοσιακό τους παραστατικό χώρο. Αποτελείται από έργα ειδικά δημιουργημένα για ένα συγκεκριμένο τόπο που είτε εξερευνούν τη σωματοποίησή του ως τρόπο αφήγησης, είτε επινοούν παραστατικές δομές εξιστόρησης (όπως π.χ. η περιπατητική performance). Κυμαινόμενη πάνω σ' ένα εύρος χωρικής δραματουργικής ιδιαιτερότητας, η διαδικασία της τοποειδικής performance προσδιορίζεται από την εξερεύνηση μιας αλληλο-συσχέτισης σώματος-τοπίου και την επιτέλεσή της ως παραστατικού συμβάντος[1].

Ως δημιουργός παραστάσεων σε εξωτερικό χώρο, ενσωματώνω στη δημιουργική μου διαδικασία μεθόδους από τη μεταμοντέρνα Αμερικάνικη γενεαλογία χορού, τη σωματική θεατρική παράδοση της Ανατολικής Ευρώπης και τις πρακτικές του βουδιστικού όρου ενσυνειδητότητας (mindfulness/ sati), για μια παραστατική μεθοδολογία σώματος και τοπίου. Το 2012 ίδρυσα την ομάδα Γεωποιητική, μια καλλιτεχνική κολεκτίβα που δημιουργεί τοποειδικές περιπατητικές παραστάσεις σε αγροτικά και αστικά τοπία. Η ομάδα συστήνει μη-ιεραρχικές δημιουργικές διαδικασίες αντλώντας κάθε φορά τα μέλη της από διαφορετικούς τομείς και επιστήμες (αρχιτεκτονική, ποίηση, performance art, θέατρο, χορό, ανθρωπολογία και γεωγραφία). Στόχος της είναι η δημιουργία επιτόπιων ενσώματων δραματουργιών και η εξερεύνηση τόπων ως συλλογικών εμπειριών και μυθικών αφηγημάτων του παρόντος.

Στο παρόν άρθρο εξετάζω μια ενσώματη παραστατική πρακτική τοπίου και επιχειρηματολογώ για μια δημιουργική διαδικασία τοποειδικής performance που

θεμελιώνεται στο παροντικό βίωμα του χώρου για να δημιουργήσει το παραστατικό συμβάν. Συγκεκριμένα, απαντώ στα παρακάτω ερωτήματα: 1. Πώς σωματοποιείται το τοπίο και με ποιο τρόπο οργανώνεται παραστατικά μια τέτοια διαδικασία; 2. Πότε και με ποιον τρόπο η εμπειρία του τοπίου πραγματοποιεί την επιτέλεσή του; Το άρθρο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος εισάγει βασικούς όρους παραστατικής πρακτικής. Το δεύτερο μέρος εξηγεί τη μεταφορά και τις τεχνικές εξάσκησης των αρχών αυτών στον εξωτερικό χώρο. Στόχος είναι η παρουσίαση μιας ενσώματης παραστατικής πρακτικής τοπίου και η μετάβασή της στην επιτέλεσή του. Η παρούσα εργασία αντλεί το υλικό της από την πρακτική της Γεωποιητικής και συγκεκριμένα από το *The Geopoetics Project* (2013). Η συγκεκριμένη πρακτική, από όπου η καλλιτεχνική ομάδα παίρνει το όνομά της, αποτελεί το αντικείμενο της διδακτορικής μου εργασίας και συστήνει μια παραστατική μεθοδολογία σώματος-τοπίου. Το διδακτορικό με τίτλο «Γεωποιητική: μια πρακτική τοποειδικής performance βασισμένη στην έννοια της ενσυνειδητητότητας (mindfulness/ sati)» (2017), είναι μια διεπιστημονική έρευνα γεωγραφικών και βουδιστικών εννοιών. Εξετάζει τους όρους της «ταυτότητας», του «σπιτιού» και του αισθήματος του «ανήκειν» ως «όνειρα παρουσίας» (Rose, 2006). Μέσα από το πρίσμα του όρου της ενσυνειδητότητας (*sati*), προσεγγίζει τις παραπάνω έννοιες ως ατομικούς ή συλλογικούς τρόπους προσκόλλησης στο χώρο όπου και τελικά συνυφαίνουν το «δια-ιστορικό όνειρό» του (Ingold, 2000, 57). Το διδακτορικό αποτελεί μια, βασισμένη στην πράξη (practice-based) έρευνα στο πεδίο της Παραστατικής Πρακτικής (Performance Practice) και για αυτό μαζί με τη διατριβή συστήνει τρία ερευνητικά έργα, το δεύτερο από τα οποία είναι το *The Geopoetics Project*.

Ο όρος της, βασισμένη στην πράξη (practice-based) έρευνας αφορά καλλιτεχνική πρακτική που δομείται ως ακαδημαϊκή έρευνα σχεδιασμένη «…από ένα εύρος μεθόδων…» (Methods.manchester.ac.uk, 2020) και που «…οδηγεί σε ένα έργο τέχνης» (ό.π.). Τέτοιου είδους καλλιτεχνικές πρακτικές είναι διεπιστημονικές και διατομεακές. Συνήθως οργανώνονται γύρω από ερωτήματα που θέτει η ποιοτική έρευνα (*qualitative research*) προερχόμενη από τις ανθρωπιστικές επιστήμες ενώ παράλληλα συνδέουν καλλιτεχνικές πρακτικές πολλαπλών πειθαρχιών. Χαρακτηριστικό είναι το πεδίο της Παραστατικής Πρακτικής (Performance Practice) που όχι μόνο συνδυάζει διαφορετικές καλλιτεχνικές διαδικασίες «ζωντανού συμβάντος» αλλά που, ως πρακτικό πεδίο ασχολείται με τεχνικές προετοιμασίας/ άσκησης (*training*) του performer και με μεθόδους σύνθεσης ενός καλλιτεχνικού προϊόντος. Εδώ θα ήθελα να κάνω μια σημείωση σε σχέση με τη μετάφραση παραστατικών εννοιών στα Ελληνικά. Το πεδίο της παραστατικής πρακτικής είναι πολύ πρόσφατο στην ελληνική ακαδημία. Η ορολογία του αρθρώνεται παράλληλα με την προσπάθεια και την αναγκαιότητά του να γεννηθεί. Αυτό συνεπάγεται ότι βασικές έννοιες του πεδίου δεν έχουν προλάβει να μεταφραστούν πολιτισμικά, να αποκτήσουν δηλαδή εκείνη τη μορφή που θα αποδώσει στα ελληνικά το φορτίο που φέρουν. Στο παρών κείμενο




1. Αφίσα του ερευνητικού έργου *The Geopoetics Project* (2013), σχεδιασμός αφίσας Μαριάννα Μπακούλα.

πολλές μεταφράσεις ορολογιών μπορεί να φανούν αυθαίρετες ή αδόκιμες. Τις επιλέγω ως τέτοιες γιατί θεωρώ ότι ερμηνεύουν πιο σωστά το νόημα που φέρουν.

**Τοπίο ως σωματικότητα, (συν)αίσθηση και δράση.**

Θεωρώ ότι ο πρώτος στόχος μιας τοποειδικής performance είναι να αναδείξει τους ενσώματους τρόπους με τους οποίους ένα τοπίο γίνεται αντιληπτό. Ακόμα κι αν ως δημιουργός επιθυμώ να αναμετρηθώ με έναν τόπο φέροντάς του ένα «ξένο» αφήγημα, κρίνω ότι για να έχω έναν ανοιχτό διάλογο μαζί του πρέπει πρώτα να τον οικειοποιηθώ σωματικά και με αυτό εννοώ ψυχοσωματικά. Επομένως, σημειώνω ως πρώτο μέλημα μιας τοποειδικής διαδικασίας την εξέταση του τοπίου ως ζωντανή εμπειρία, προτού αυτή αφομοιωθεί από τις πολιτισμικές πρακτικές του. Όπως περιγράφω παρακάτω, η σωματική πράξη στην παραστατική διαδικασία συστήνει έναν κυκλικό μηχανισμό ανατροφοδότησης μεταξύ του μέσα και του έξω. Στην περίπτωση μιας επι-τόπιας πρακτικής, αυτή η διαδικασία συμβαίνει ως ένα γεγονός αλληλοσυσχετισμών μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος. Είναι η διαφοροποίηση, λοιπόν, του καθαρού βιώματος από την ερμηνεία του που αποτελεί τη βάση μιας τοποειδικής διαδικασίας. Οργανωμένη γύρω από την έννοια της παρουσίας (presence) ως μιας δυναμικής, αμοιβαίας και ενεργής κίνησης μεταξύ εαυτού και περιβάλλοντος, η παραστατική πρακτική τοπίου δημιουργεί ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η αντιληπτική διαδικασία ενός χώρου αναστέλλεται και εξετάζεται εκ νέου.

Στην πρακτική της Γεωποιητικής, αυτή η πρώτη διαδικασία συστήνεται ως στάδιο «εναρμόνησης» (*attunement*) του σώματος με το τοπίο. Το στάδιο αυτό οργανώνει την έρευνα ως μια πειθαρχία παρουσίας, μια σειρά δηλαδή πρακτικών «ενσώματου αφούγκρασης» (embodied listening) του χώρου στην παρούσα στιγμή. Σε αυτό το σημείο, η έννοια της «ενσυνειδητότητας» (*sati*) γίνεται ο κεντρικός άξονας της επι-τόπιας πρακτικής. Στις επόμενες παραγράφους εξηγώ τί συγκροτεί μια διαδικασία «παραστατικής άσκησης» (*performance training*), τί σημαίνει ο όρος «ενσυνειδητότητα» (*mindfulness*/ *sati*) και γιατί τον θεωρώ έννοια-κλειδί για τη σωματοποίηση του τοπίου.

Η σύγχρονη παραστατική πρακτική τοποθετεί το βίωμα του σώματος στο επίκεντρο της δημιουργικής πράξης. Η διαδικασία της κίνησης στο χώρο λειτουργεί για την ερμηνεύτρια ως ένα εργαστήριο ζωντανής εμπειρίας μέσα στο οποίο εργάζεται με το παράδοξο του να είναι το υποκείμενο και το αντικείμενο της έρευνάς της: αυτή που δρα είναι αυτή που παρατηρεί. Πολλές παραστατικές τεχνικές από το πεδίο των Somatics επεξεργάζονται το κινούμενο σώμα ως μέσο διερεύνησης της αντίληψης. Το πεδίο Somatics μελετά το σώμα εκ των έσω, μέσω δηλαδή της οπτικής του εαυτού που το αντιλαμβάνεται. Καλλιεργεί ό,τι βιώνεται ως αλήθεια του και απορρίπτει ό,τι αντικειμενοποιεί την εικόνα του. Η Bonnie Bainbridge Cohen, θεραπεύτρια, ερευνήτρια κίνησης και ιδρύτρια της *Somatic* τεχνικής *Body-Mind Centering* ® (BMCA), εξηγεί πώς η έρευνα της αντίληψης είναι μια «διαδικασία σωματοποίησης» (embodiment) (1996, 4): μια πρακτική «προσοχής»

(ό.π.) όπου η performer παρατηρεί πώς «συναισθήματα, αισθήσεις αναμνήσεις, όνειρα, εικόνες, ιδέες» (ό.π.) αποδίδονται σε «αναπνοή, κίνηση, φωνή, συνειδητοποίηση και αφή» (ό.π.). Η επεξεργασία των αισθητηριακών ερεθισμάτων στο χώρο εξερευνάται ως σωματικό, συναισθηματικό και ψυχικό υλικό και μας συστήνεται ως διαδικασία «σωματοποίησής» του (embodiment).

Από μια τέτοια παραστατική διαδικασία συμπεραίνουμε ότι η σωματική πράξη είναι μια λειτουργία «σώματος-νου» (body mind). Το σώμα δεν γίνεται αντιληπτό μόνο ως εξωτερική φόρμα αλλά προβάλλεται και ως εσωτερική τοπιογραφία. Ο θεωρητικός θεάτρου Phillip Zarrilli ορίζει το «σώμα-νου» ως την προ-απαιτούμενη ένταξη της σωματικής λειτουργίας με έναν παρόντα νου για την εκτέλεση μιας δράσης (2013, 9). Στο πεδίο της παραστατικής πρακτικής, η διαδικασία αυτή προσδιορίζεται και ως ψυχοσωματική (psychophysical). Σύμφωνα με το Zarrilli, η ψυχοσωματική δράση είναι η «διαλεκτική εμπλοκή του σώματος» του performer σε «εσωτερικές» και «εξωτερικές» διαδικασίες (2013, ix) όπου το εσωτερικό υποδηλώνει το «ψυχο-» (ό.π., viii) και το εξωτερικό το «σωματικό» (ό.π.). Η παραστατική πρακτική επιτελεί μια ζώνη διερεύνησης σημείων και τρόπων όπου εσωτερικές και εξωτερικές τοπιογραφίες διαπραγματεύονται και ισορροπούν μεταξύ αίσθησης και δράσης. Ενεργοποιημένη από τη σωματική παρόρμηση μέσα σε μια αυτοσχεδιαστική δομή, η πρακτική παράγει μη-στυλιζαρισμένη και μη-δεξιοτεχνική κίνηση που εγγράφεται ως ανταπόκριση του σώματος στο χώρο.

Αν η σωματική παρουσία προσδιορίζεται ως «σώμα-νους» τότε η παραστατική της άσκηση αφορά την καλλιέργεια της αλληλενέργειάς των. Αυτό αποτελεί το δεύτερο συμπέρασμα της ενσώματης διαδικασίας. Σύμφωνα με την Barbara Dilley, η έννοια του σώματος-νου όχι μόνο εκφράζει την αφομοίωση του σώματος με την εσωτερική του ζωή (συναίσθημα, σκέψεις, συσχετίσεις) αλλά αρθρώνει μια συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ της σωματικής και της ψυχικής διαδικασίας, η οποία κάθε φορά συμβαίνει σε διαφορετικό σχηματισμό: «κινούμενο σώμα - κινούμενος νους, ακίνητο σώμα - κινούμενος νους, κινούμενο σώμα - ακίνητος νους, ακίνητο σώμα - ακίνητος νους» (Dilley, 2012, αδημοσίευτες σημειώσεις). Όταν η πρακτική δημιουργεί σύνδεση με την παρούσα στιγμή, τότε η σχέση σώματος-νου ασκείται ως συγχρονισμός με το χώρο. Η Dilley ισχυρίζεται ότι αυτό συμβαίνει όταν «…ο νους και το σώμα γίνονται αισθητά μέσα σε ένα ίδιο πεδίο προσοχής…» (2015, 9) και οτιδήποτε στο χώρο «…σκέψεις, συναισθήματα, παρορμήσεις, αισθήσεις, το ονομαστό και το άγνωστο…» είναι εξίσου ευπρόσδεκτα και «αποδεκτά» (Dilley, 2012, ό.π.).

Προκύπτει λοιπόν ως ένας κοινός παρονομαστής της παραστατικής πρακτικής η καλλιέργεια της προσοχής στο παρόν. Αν η προσοχή είναι η κεντρική δραστηριότητα μέσω της οποίας η γνώση βασισμένη στην εμπειρία διαμορφώνεται στο χώρο, πώς τότε καλλιεργείται; Με ποιον τρόπο η ερμηνεύτρια εξασκείται στο να είναι παρούσα; Σύμφωνα με τη Βουδιστική φιλοσοφία, το πρόβλημα ξεκινάει όταν υπάρχει η ψευδαίσθηση μιας εγγενούς φύσης των πραγμάτων, ενός δηλαδή αντικειμενικού κόσμου και η διακριτή

ύπαρξη του υποκειμένου που τον αντιλαμβάνεται (Thera, 1962, 25). Με την πρακτική της «σωστής προσοχής» (*right mindfulness*/ *samma sati*) μπορεί κανείς να ξεπεράσει τις παραπλανητικές συνέπειες της αντιληπτικής διαδικασίας και να «δει τα πράγματα όπως είναι» (ό.π., 26). Αντιλαμβάνεται δηλαδή κανείς την αληθινή φύση των πραγμάτων όταν καλλιεργεί με ενσυναίσθηση την προσοχή μιας μη-διαχωρισμένης ύπαρξης μεταξύ του κόσμου και του Εγώ που τον προσλαμβάνει.

Η πρακτική της «σωστής προσοχής» εξασκείται μέσα από την τεχνική της *samatha vipashyana*. Η λέξη *samatha* σημαίνει «εσωτερική ακινησία» (Rahula, 1974, 68) και *vipashyana* «διορατικότητα στη φύση των πραγμάτων» (ό.π.). Πρόκειται για συμπληρωματικές ιδιότητες που εξασκούνται με την ίδια τεχνική: καθισμένοι σε ευθυτενή θέση με ένα αντικείμενο προσοχής, συνήθως την αναπνοή, κάθε φορά που ο νους περιπλανιέται, το αναγνωρίζουμε και επιστρέφουμε σε αυτό. Η *samatha* εξασκεί την γυμνή καταγραφή της παρούσας στιγμής και δημιουργεί μια βάση πάνω στην οποία προκύπτει και καλλιεργείται η *vipashyana*. Η τεχνική του διαλογισμού *samatha vipashyana* είναι μια ενσώματη καλλιέργεια προσοχής. Ο νους εξασκείται με το να μένει στον παρόντα χρόνο διατηρώντας την προσοχή του σε ένα αντικείμενο (αναπνοή, περπάτημα ή κίνηση) για να παρατηρήσει τους τρόπους με τους οποίους συσχετίζεται με τον περιβάλλοντα χώρο. Η πρακτική αυτή λέγεται πρακτική της «ενσυνειδητότητας» (mindfunlness/ *sati*).

Ενσωματώνοντας την πρακτική της ενσυνειδητότητας σε μια in situ παραστατική διαδικασία, η σωματοποίηση του τοπίου (*the embodiment of the landscape*) μετατρέπεται στην εξερεύνηση των τρόπων με τους οποίους το κινούμενο σώμα συνδέεται με το περιβάλλον και δημιουργεί νόημα. Η *samatha* γίνεται η τεχνική που αφουγκράζεται το πώς η εμπειρία του τόπου παράγει συνείδηση. Η τεχνική της *vipashyana* επεκτείνει το αφούγκρασμα του χώρου και πραγματοποιεί την επιτέλεσή του ως βίωμα. Η σωματική πρακτική τοπίου επικεντρώνεται στην αποδόμηση της επιτόπιας ζωντανής εμπειρίας διαφοροποιώντας την σε σωματικά-νοητικά μοτίβα, αισθήματα και δράσεις, εστιάζοντας στο άνοιγμα του σώματος στον εξωτερικό χώρο, στο «ησύχασμα» του κοινωνικού και ψυχολογικού εαυτού και στη διερεύνηση της συνδιαλλαγής εσωτερικών και εξωτερικών τοπιογραφιών. Συγκεκριμένα, στη Γεωποιητική, η σωματική πρακτική τοπίου αναπτύσσεται προσθετικά. Αρχικά καλλιεργείται η έννοια της ενσυνειδητότητας στο χώρο μέσα από το διαλογισμό *samatha vipashyana*. Στη συνέχεια, διερευνάται το βίωμα του τόπου ως υλικότητα μέσα από το κινητικό λεξιλόγιο του Body-Mind Centering® και την άσκηση Red Square της Barbara Dilley[2]. Ακολουθεί η επεξεργασία του χώρου ως ευαισθησία/ συναίσθηση με την άσκηση *plastiques*, προερχόμενη από την ψυχοσωματική εκπαίδευση του ηθοποιού του συστήματος Grotowski[3]. Τέλος η πρακτική κορυφώνεται με την εξερεύνηση του τόπου ως σωματική ή και ομαδική δράση/ δραστηριότητα μέσα από το *Contemplative Dance Practice* της Barbara Dilley[4].

Η ενσώματη πρακτική του τοπίου δίνει τη δυνατότητα στη δημιουργό να εργάζεται χωρίς να γνωρίζει, να εξερευνά το κρυμμένο αλλά και το παρορμητικό και να συνθέτει στο

(και με τον) χώρο από μια θέση ανταπόκρισης και όχι προ-αποφασισμένης δράσης. Στο δεύτερο και τελευταίο μέρος της παρούσας εργασίας μιλάω για συγκεκριμένες τεχνικές σωματοποίησης του τοπίου εστιασμένες στην υλικότητά του. Οι πρακτικές αυτές εξερευνήθηκαν στο οικιστικό παραστατικό εργαστήριο *The Geopoetics Project* (2013), το δεύτερο σχέδιο έρευνας πεδίου της διδακτορικής μου διατριβής. Στο residency οι πρακτικές αυτές εξελίχθηκαν σε στρατηγικές αφούγκρασης του χώρου και έκαναν το πέρασμα από την άσκηση του τοπίου στην επινόηση ενός αφηγήματος ως επιτέλεσής του.

***The Geopoetics Project* - από τη σωματοποίηση του τοπίου στην επιτέλεση του.**

Το *Geopoetics Project* είναι ένα residency τριών εβδομάδων που λαμβάνει χώρα στο νησί της Νισύρου την άνοιξη του 2013. Θεωρείται το επίκεντρο της διδακτορικής μου έρευνας και για αυτό δίνει το όνομα του σε ολόκληρη τη μεθοδολογία. Η πρακτική του ερευνητικού έργου αναπτύσσεται αποκλειστικά σε εξωτερικούς χώρους. Το ηφαιστειακό

2. Performer Άννα Τζάκου, video Έλλη Βασσάλου, editing Άρτεμις Αναστασιάδου, *The Geopoetics Project*, 2013, Στιγμιότυπο από το βίντεο «Still Shots».

τοπίο της Νισύρου σε συνδυασμό με τον αραιοκατοικημένο οικισμό του νησιού προσφέρει τεράστιες περιοχές αγροτικού ανοιχτού χώρου. Το *Geopoetics Project* οργανώνεται γύρω από τη διαδικασία του ερμηνευτή και όχι του θεατή και θέτει τα εξής ερωτήματα: i. Με ποιο

τρόπο η performer συσχετίζεται με το τοπίο σωματικά και συναισθηματικά[5]; ii. Πώς αυτές οι συναντήσεις δημιουργούν ένα αφήγημα τοπίου και τί είναι αυτό που εν τέλει επικοινωνούν; Πέρα από την γενικότερη έρευνα του πλαισίου εργασίας, στο συγκεκριμένο έργο, ο δικός μου ρόλος περιλαμβάνει το σχεδιασμό, την καθοδήγηση και τη συμμετοχή στην ατομική και ομαδική παραστατική πρακτική στο νησί. Στις επόμενες παραγράφους μιλάω για μια ομάδα πρακτικών που εξερευνούν σωματικά την υλική υπόσταση του τοπίου. Στη συνέχεια, εστιάζοντας σε μια συνεδρία (session) της ατομικής μου πρακτικής, παρουσιάζω πώς η επεξεργασία της υλικότητας ενός τόπου, μέσα σε πλαίσιο ενσυνειδητότητας, οδηγεί στην επινόηση μιας in situ δραστηριότητας ως επιτέλεσής του.

Στο *Geopoetics Project*, η υλική μορφή του τοπίου διερευνάται ως πρακτική χωρικής επίγνωσης (*spatial awareness*). Η άσκηση των «Still Shots» βασισμένη στη Red Square πρακτική της Barbara Dilley και οι ενέργειες επινόησης μιας «αποστολής» (*task-based*) ή ενός παιχνιδιού (*game-based*) που προκύπτουν από επι-τόπιους αυτοσχεδιασμούς γίνονται στρατηγικές συσχέτισης με το υλικό περιβάλλον του τόπου[6]. Η άσκηση των *Still Shots* καλλιεργεί τη χωρική επίγνωση μέσω της δημιουργίας σωματικών σχημάτων με και μέσα στο χώρο. Εκπαιδεύει τον ερμηνευτή τόσο από την οπτική εκείνου που δρα όσο κι από την οπτική εκείνου που βλέπει. Στην άσκηση επιλέγεται και ορίζεται μια συγκεκριμένη κατεύθυνση του τοπίου ως παραστατικός χώρος. Υπάρχει ένα λεξιλόγιο κίνησης με τα ρήματα στέκομαι, κάθομαι και ξαπλώνω σε ακινησία και με τη δυνατότητα διαφορετικών σωματικών παραλλαγών τους. Οι οδηγίες της άσκησης έχουν ως εξής: εισαχθείτε στο χώρο, επιλέξτε μια στάση, κατοικήστε μέσα σε αυτήν και στην εικόνα που φτιάχνετε με το μέρος, προσφέρετέ την σε αυτούς που σας βλέπουν, διαλύστε την και αποχωρήστε. Παίρνοντας μια σωματική στάση in situ, είναι σημαντικό για την performer να εξετάσει τις σχέσεις που δημιουργεί το σώμα της με τα φυσικά στοιχεία του χώρου και πώς εκείνα ανταποκρίνονται πίσω, στην εικόνα.

Η άσκηση *Still Shot* δεν αφορά την παρουσίαση μιας προκαθορισμένης εικόνας. Εξασκεί τη δράση μέσα από την παρόρμηση και την επιβράδυνση της επιτόπιας προσωπικής εμπειρίας προκειμένου η performer να εξερευνήσει τη χωρική δυναμική και συμπεριφορά του χώρου. Η άσκηση επιτρέπει στην ερμηνεύτρια να εξετάσει τον τόπο ως σύνολο από σχήματα, χρώματα και υφές, δημιουργώντας ευκαιρίες για να παρατηρήσει και να αλληλεπιδράσει με τα αντικείμενά του ως found objects. Η performer αναγνωρίζει κλίμακα και όγκο ως στοιχεία χωρικής ιδιαιτερότητας. Ανακαλύπτει τις ιδιότητες του προσκηνίου και του φόντου, του κοντά-μακριά και της εμφάνισης-εξαφάνισης ως τρόπους μιας πιθανής παραστατικής γλώσσας τοπίου. Η άσκηση γίνεται ένας μηχανισμός ανάδειξης των χωρικών αφηγηματικών γραμμών ενός τόπου, συγκεκριμένα των τρόπων με τους οποίους ο χώρος αφηγείται την ιδιαιτερότητά του.

Οι πρακτικές επινόησης μιας «αποστολής» (*task-based*) ή ενός «παιχνιδιού» (*game-based*) αποτελούν επιπλέον τακτικές έρευνας της υλικότητας του τοπίου ως καταστάσεις ύπαρξης[7]. Διαμορφώνουν δηλαδή έναν τρόπο του «να είμαι» μέσα στο τοπίο. Οι

«αποστολές» είναι δραστηριότητες με σαφή πρόθεση εκτέλεσης μιας εργασίας οι οποίες επινοούνται μέσα στα πλαίσια ενός επιτόπιου αυτοσχεδιασμού. Μερικές φορές οι «αποστολές» σωματοποιούν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο του τοπίου, άλλες φορές ένα μέρος της αρχιτεκτονικής του. Ένας άλλος τρόπος άμεσης σύνδεσης με την υλική μορφή ενός μέρους είναι το παιχνίδι. Το παιχνίδι επίσης επινοείται επιτόπια, μέσα από την αυθόρμητη εξερεύνηση λεπτομερειών του χώρου. Πολλές φορές, στον υπαίθριο χώρο, αυτό περιλαμβάνει ένα στοιχείο κινδύνου, όπως την εκτέλεση μιας επισφαλούς δραστηριότητας. Το παιχνίδι αναγκάζει την ερμηνεύτρια να παραιτηθεί από τη νοητική της διαδικασία και να σχετιστεί ανοιχτά με την εμπειρία του τοπίου.

Οι παραπάνω ασκήσεις επεξεργάζονται την αλληλοσυσχέτιση σώματος-νου-τόπου, εστιάζοντας στην υλική μορφή του χώρου. Μέσω του σώματος, οργανώνουν μια πειθαρχία αφουγκρασμού που εξελίσσεται ως στρατηγική ανταπόκρισης σε αυτόν. Η ακίνητη στάση, η αποστολή και το παιχνίδι, αποτελούν σωματικές οδηγίες καλλιέργειας της *samatha* η οποία εξελίσσει την εμπειρία της ερμηνεύτριας ως «βιωματική κατανόηση» (*vipashyana*) (Halprin στο Worth & Poynor, 2004, 60). Μέσα από αυτή την οργάνωση της ενσώματης πρακτικής τοπίου, προκύπτουν ερωτήματα επιτέλεσης και περιεχόμενου: τί είδους νόημα ή αφήγημα αναδεικνύει μια σχέση σώματος και τοπίου και πώς επινοείται; Παρακάτω μιλάω για μια εμπειρία της ατομικής μου πρακτικής η οποία κάνει το πέρασμα από την πρακτική στο χώρο, στην επινόηση με το χώρο.

Κατά τη διάρκεια της ατομικής μου πρακτικής, επιλέγω να ασκηθώ σε μια παραλία στη βορειοανατολική πλευρά του νησιού, τις Κορακοσπηλίες. Είναι μια μαύρη αμμώδης παραλία όπου το ένα της άκρο τελειώνει σε έναν ψηλό και ορμητικό βράχο, διαμορφώνοντας ένα είδος γκρεμού. Σύντομα μέσα στην άσκησή μου καταλήγω να δουλεύω με το βράχο. Ξεκινώντας από την κορυφή του βράχου και κατεβαίνοντας προς τη βάση του, αναπτύσσω τη δραστηριότητα μιας επαναλαμβανόμενης παύσης/ ανάπαυσης πάνω του. Η επιφάνειά του βράχου είναι απότομη και σκληρή, επομένως κάθε φορά οφείλω να είμαι συγκεντρωμένη στον τρόπο που ενδίδω σε αυτόν: «…στον απότομο άγριο βράχο το σώμα βρίσκει χώρο να κοιμηθεί, στάση, μετάβαση, στάση, μελέτη των νερών του βράχου ... κάτι ανάμεσα σε κατάσταση ύπνου και διαλογισμού, μια γλυκεία εναρμόνιση με ένα άγριο στοιχείο.» (προσωπικό ημερολόγιο, 2013)[8].

Η επαναλαμβανόμενη δραστηριότητα ανάπαυσης στο βράχο μετατρέπεται σε ένα επι τόπιο διαλογισμό που την ίδια στιγμή οργανώνει ένα τρόπο του «να είμαι» στο τοπίο. Μου παρέχει μια «λογική» (Overlie, 2006, 188) μέσω της οποίας αναγνωρίζω τις συνειρμικές, συναισθηματικές και νοητικές μου ανταποκρίσεις στο χώρο και μπορώ να τις οργανώσω γύρω από μια ιδέα με αρχή, μέση και τέλος[9]. Η πρακτική μετατρέπει ένα άγνωστο τοπίο σε οικείο και μου δίνει υποστήριξη να δημιουργήσω τρόπους σύνδεσης μαζί του μέσω της εμπειρίας μου: «γυναίκα που ενδίδει… μια μελέτη των κόκκων του βράχου,…γλυπτά περάσματα του ανέμου, της θάλασσας και της βροχής… η βραχώδης προοπτική, στέκοντας στο χείλος υπομένοντας…» (προσωπικό ημερολόγιο, 2013).

3. Έλλη Βασσάλου, *The Geopoetics Project*, 2013, στιγμιότυπο, video, Παραλία Κορακοσπηλιών Νισύρου.

Η εμπειρία μου στο μέρος των Κορακοσπηλιών δείχνει την προϋπόθεση της διαλογιστικής φύσης και αίσθησης στην επί τόπια επινοημένη δραστηριότητα. Δημιουργώ μια δράση ενσυνείδητης προσοχής (*samatha*) μέσω της οποίας μπορώ να εγκαταλείψω τον εαυτό μου και να ανοίξω την επίγνωσή μου σε τρόπους συσχέτισης και αντίληψης του συγκεκριμένου τόπου (*vipashyana*). Εναρμονίζομαι με το τοπίο ως παρουσία και ενεργώ από μία θέση αφουγκρασμού και όχι επιβολής. Η πρακτική γίνεται μια διαδικασία «εγκατάλειψης του εγώ» (Kimsooja στο Baas κ.ά., 2004, 216), όχι με το να το απορρίπτω, αλλά με το «να το ακολουθήσω και να το αφήσω να φθαρεί» (Chögyam Trungpa, 1974). Το τοπίο γίνεται «ο Άλλος» και η επινοημένη δραστηριότητα μια πράξη ενσυνείδητης προσοχής/ αφούγκρασης του σημείου συνάντησης μαζί του. Με αυτόν τον τρόπο περνάω από την ενσώματη πρακτική σε μια διαδικασία επιτέλεσής του.

**Συμπεράσματα**

Για να μπορέσει μια επί τόπια δράση να λειτουργήσει ως επιτέλεση τοπίου, πρέπει να πληροί δύο προϋποθέσεις. Πρώτον, πρέπει να αναστείλει οικείους τρόπους αντίληψης του συγκεκριμένου τόπου. Αυτή είναι η ενσώματη πειθαρχία της *samatha* μέσα από την οποία το σώμα-νους εναρμονίζεται με την εμπειρία του χώρου και ως δοχείο (*container*) απολύει τυποποιημένες (τόσο ατομικές όσο και συλλογικές) ταυτότητες in situ. Δεύτερον, πρέπει να προσεγγίσει τους επιτόπιους πολιτισμούς ως πρακτικές που μπορούν να

υποστούν περεταίρω (και ψυχοσωματική) επεξεργασία. Αυτή είναι η ανάπτυξη και η καλλιέργεια της πειθαρχίας της *vipashyana*. Μέσα από την αμεσότητα του βιώματος in situ, το σώμα-νους αναπτύσσει μια νέα κατανόηση για το χώρο. Η ποιότητα της *vipashyana* προάγει μια «…υπερβατική επίγνωση που προέρχεται από την ταυτόχρονη προσοχή στις λεπτομέρειες (του χώρου) είτε με ό,τι συμβαίνει εσωτερικά (στην performer) είτε χωρίς» (Dilley, 2005, 43). Η επιτέλεση μιας δραστηριότητας εναρμόνησης (ή συγχρονισμού) με το χώρο γίνεται η αφήγηση του τοπίου. Αυτό είναι το γεγονός επιτέλεσής του: η «εκτέλεση» (*enactment*) μιας ακολουθίας ανταποκρίσεων στον χώρο που θα αποκαλύψουν «τον κόσμο ως σύμβολο» (Trungpa, 1976, 156).

Για να δημιουργήσει κανείς μια performance στο τοπίο, πρέπει να διερευνήσει εκείνη τη δραστηριότητα in situ που θα προκαλεί την παράδοση του εαυτού στην εμπειρία της παρούσας στιγμής και θα αναδείξει «τα πράγματα όπως ακριβώς είναι» (Trungpa,1976, 156). Κατά αυτόν τον τρόπο, η επινόηση μιας performance σ' ένα τοπίο είναι μια διαδικασία αποκάλυψης και όχι σύλληψης, ανταπόκρισης και όχι ερμηνείας. Περιλαμβάνει ένα «πράττω» χωρίς δράση. Το πλαίσιο της ενσυνειδητότητας μέσα στο οποίο συμβαίνει η διαδικασία απελευθερώνει το νου από συνήθεις τρόπους αντίληψης και αναδεικνύει «τον κόσμο ως σύμβολο» (ό.π.). Όπως εξηγεί ο Chögyam Trungpa: «… όχι σύμβολο με την έννοια ενός σημείου που αναπαριστά κάτι διαφορετικό από τον εαυτό του, αλλά υπό την έννοια της επισήμανσης των ζωντανών ιδιοτήτων των πραγμάτων όπως είναι.» (ό.π.). Ο γεωγράφος John Wylie βλέπει το τοπίο ως εικονογράφο και φορέα των τρόπων που κατανοούμε τον κόσμο. Από τη μία πλευρά, το τοπίο «ονομάζει τις υλικότητες και τις ευαισθησίες σύμφωνα με τις οποίες βλέπουμε» (2006, 520). Από την άλλη, εκδηλώνεται ως η «επεισοδιακή πραγμάτωσή» των (ό.π., 522). Στο *Geopoetics Project,* οργανώνεται μια πρακτική χώρου ως «υλικότητα και ευαισθησία» που αποδεικνύει ότι η επιτέλεση ενός τοπίου σημαίνει την εκτέλεση (enactment) της «πραγμάτωσής του…ως σχέση γνώσης, αντίληψης και κατανόησης εντός της ενσώματης, υλικής κατάστασης [του χώρου]» (ό.π., 522-31). Επιτρέπεις στο τοπίο να σε επαναπροσδιορίσει καθώς σωματοποιείς τη σημασία του και αυτή είναι η διαδικασία επιτέλεσής του:

> … είναι σαν να το δημιουργείς εσύ [το τοπίο] και να σε δημιουργεί αυτό την ίδια στιγμή…και αυτό είναι αλήθεια δεν είναι κάτι κατασκευασμένο ή εικονικό … αυτό που βλέπω είναι αυτό που έχω μέσα μου … είναι ένας κύκλος … δέχεσαι [το τοπίο] με τις αισθήσεις σου… βυθίζεται μέσα σου και μετά το βγάζεις εκεί έξω … το φέρνεις μέσα σου και σε ανοίγει … το τοπίο ενεργοποιείται από αυτό που αφήνεις σε αυτό … [Και] το τοπίο ενεργοποιεί αυτό που αφήνεις πίσω. (συνέντευξη συμμετέχοντα του *Geopoetics project*, 2013).

Εικ. 4. Performer Άννα Τζάκου, video Έλλη Βασσάλου, editing Άρτεμις Αναστασιάδου, *The Geopoetics Project*, 2013, στιγμιότυπο από το βίντεο «Rock Meditation II».

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Τζάκου, Α. (2013). Προσωπικό ημερολόγιο [2 Μάη-12 Ιουνίου], Νίσυρος.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Anderson, B. (2006). Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. *Environment και Planning D: Society και Space*, *24*, 733-752.

Baas, J. (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. CA: University of California Press.

Cohen, B. B. (1996). Embodying Cellular Consciousness. *Somatics Magazine, 11* (1), 4-6.

Dilley, B. (2005). Two Streams: Many Ways, *Contact Quarterly, 29*, 2, 37-43.

Dilley, B. (2012). Αδημοσίευτες σημειώσεις.

Dilley, B. (2015). *This Very Moment: teaching, thinking, dancing*. CO: Naropa University Press.

Ingold, T. (2000). *The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York: Routledge.

Overlie, M. (2006). The Six Viewpoints. Στο A. Bartlow, *Training of the American Actor* (σσ. 187-222). NY: Theatre Communication Books.

Practice as Research, https://www.methods.manchester.ac.uk

Rahula, W. (1974). *What the Buddha Taught*. Oxford: Oneworld Publications.

Rose, M. (2006). Gathering 'dreams of presence': a project for the cultural landscape', *Environment and Planning D: Society και Space, 24*, 537-554.

The Geopoetics Project. Ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2020, από: https://annatzakou-geopoetics.com/portfolio-item/the-geopoetics-project/

Thera, N. (1965). *The Heart of Buddhist Meditation: Satipatthana: A Handbook of Mental Training Based on the Buddha's Way of* Mindfulness. ME: Samuel Weiser Inc.

Trungpa, C. R. (1974). *Shamatha meditation/ Mindfulness - Abiding in Peace* [βίντεο αρχείο]. Ανακτήθηκε 20 Σεπτέμβριου 2020, από: https://www.youtube.com/watch?v=kuhNrGpoUE4

Trungpa, C. R. (1976). *The myth of Freedom and the Way of Meditation*. MA: Shambhala Publications.

Tzakou, A. (2017). *Geopoetics: a mindfulness (sati) site-specific performance practice*, (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή), University of Exeter, Exeter. Ανακτήθηκε 20 Σεπτέμβριου 2020, από: https://annatzakou-geopoetics.com/wp-content/uploads/2019/03/Anna-Tzakou-Geopoetics-a-mindfulness-sati-site-spericific-performance-practice-.pdf

Wilkie, F. (2002). Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain, *New Theatre Quarterly*, *18* (2), 140-160.

Worth, L. and Poynor, H. (2004). *Anna Halprin*, London: Routledge.

Wylie, J. (2006). Depths and folds: on landscape and the gazing subject, *Environment and Planning D: Society και Space*, *24* (4), 519-535.

Zarrilli, P. B., Daboo, J., Loukes R. (2013). *Acting: psychophysical phenomenon and process*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

## Σημειώσεις

[1] Στο άρθρο της Fiona Wilkie «Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain» (2002), ο Stephen Hodge αναγνωρίζει στην τοποειδική performance τις παρακάτω βαθμίδες χωρικής ιδιαιτερότητας: (παράσταση) μέσα σε θεατρικό κτίριο, έξω από το θεατρικό κτίριο, υποστηριζόμενη από έναν τόπο, ειδολογικής τοποθεσίας *(site-generic*) δηλαδή επινοημένη για μια κατηγορία τόπων, ειδικά δημιουργημένη για έναν συγκεκριμένο τόπο.

[2] Η πρακτική *Red Square* είναι μια οπτική και κιναισθητική άσκηση σύνθεσης επινοημένη από τη Barbara Dilley. Ενσωματώνει τη διαλογιστική πρακτική με την παραστατική σύνθεση βασισμένη στην υλική φόρμα. Διερευνά διαδικασίες συναισθηματικής και συνειρμικής νοηματοδότησης στο χώρο, μέσα από σωματικά ή και υλικά σχήματα. Για περισσότερα βλέπε Dilley (2015).

[3] Η ψυχοσωματική εκπαίδευση του ηθοποιού του συστήματος Grotowski περιλαμβάνει σωματικές και φωνητικές ασκήσεις που αναπτύχθηκαν αρχικά από τους ηθοποιούς του Polish Laboratory και τον Jerzy Grotowski. Μεταξύ αυτών οι πιο γνωστές είναι οι ασκήσεις της γάτας, των *corporels* και των *plastiques*.

[4] Το *Contemplative Dance Practice (CDP*) αναπτύχθηκε από την Barbara Dilley στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Είναι μια ατομική και ομαδική πρακτική αυτοσχεδιασμού. Χρησιμοποιεί τον παραστατικό χώρο ως χώρο διαλογισμού για να εξερευνήσει τη σχέση σώματος, νου και χώρου (βλέπε Dilley, 2015). Το CDP είναι δομημένο σε τμήματα πρακτικής διαλογισμού, προσωπικής κίνησης και ομαδικής πρακτικής. Στην πρακτική έρευνα της Γεωποιητικής, ένα από τα βασικά ζητούμενα είναι η μεταφορά και μετάφραση του CDP ως εργαλείου σωματικής διερεύνησης του τοπίου.

[5] Σε διαφορετικές μεθοδολογίες των ανθρωπιστικών επιστημών ο όρος «συναίσθημα» αναλύεται σε ξεχωριστές διαβαθμίσεις συσχέτισης του σωματικού βιώματος και της νοητικής επεξεργασίας του. Έτσι στο άρθρο «Becoming and being hopeful: Towards a theory of affect» (2006), ο γεωγράφος Ben Anderson διαχωρίζει την εμπειρία του συναισθήματος σε: *affect* που θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε ως επιρροή ή σωματική αίσθηση, *feeling* ως αίσθημα και *emotion* ως συναίσθημα. Για τον Anderson, το *affec*t αποτελεί το «αποτέλεσμα αλλαγών» (2006, 735) και «λαμβάνει χώρα πριν και μετά τη διαφοροποίηση υποκειμένου-κόσμου ή μέσα-έξω» (ό.π., 736). Το αίσθημα (*feeling*) ενεργεί ως «στιγμιαία εκτίμηση [μιας] επίδρασης που εξαρτάται από την υπάρχουσα κατάσταση» και το συναίσθημα *(emotion*) διαμορφώνεται μέσα από την ικανοποίηση [μιας] επιρροής…είναι ένταση που ανήκει και αναγνωρίζεται» (ό.π. 737). Με βάση τον παραπάνω διαχωρισμό, με τον όρο συναίσθημα στην πρακτική τοπίου εννοώ εκείνη τη σωματική αίσθηση/ ενέργεια (*affect*) που επηρεάζει την αντίληψη του σώματος στο τοπίο και αντίστροφα αλλά που δεν έχει ακόμα εκτιμηθεί και ερμηνευτεί.

[6] Εδώ ως επιτόπιους αυτοσχεδιασμούς εννοώ το CDP. Βλέπε σημείωση iv.

[7] Η λέξη *task* μεταφράζεται ως αποστολή, καθήκον ή έργο. Στο πεδίο της Παραστατικής Πρακτικής, ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται ως στρατηγική σύνθεσης μιας δραστηριότητας, δράσης, ή ακόμα και χορογραφίας. Στα πλαίσια της Γεωποιητικής, η πρόθεση της δράσης εκφράζει έναν τρόπο ύπαρξης στο και με το τοπίο και για αυτό το λόγο ονομάζω τον όρο αποστολή.

[8] Στον παρακάτω σύνδεσμο μπορείτε να δείτε τη καταγραφή της συγκεκριμένης πρακτικής με τίτλο *Rock Meditation II*, video Έλλη Βασσάλου, editing Άρτεμις Αναστασιάδου: https://annatzakou-geopoetics.com/portfolio-item/the-geopoetics-project/

[9] Η Mary Overlie αποδομεί το παραστατικό συμβάν σε έξι αντικειμενικά σημεία (*viewpoints*) και με τη συγκεκριμένη σειρά: χώρος, χρόνος, κίνηση, σχήμα, συναίσθημα, ιστορία. Η ίδια προσδιορίζει την ιστορία ως τη «διαδικασία οργάνωσης και ιεράρχησης πληροφορίας» (2006, 206) και υποστηρίζει

ότι η ιστορία είναι η «λογική» (ό.π., 188) σύμφωνα με την οποία όλα τα προηγούμενα 5 στοιχεία (του χώρου, του χρόνου, του σχήματος, του συναισθήματος και της κίνησης) συνυφαίνουν τη δομή του συμβάντος. Η έννοια της «λογικής» σαν ιστορία υιοθετήθηκε στη Γεωποιητική για την εξερεύνηση ενός αφηγήματος τοπίου ως επιτέλεση.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΨΑΡΡΑΣ

# Επιτελώντας το ποιητικό και το τεχνολογικό: Επιτελεστικές προθέσεις, διευρυμένες (εγ)καταστάσεις και τεχνολογικά αντικείμενα.

## Εισαγωγή

Η ανθρώπινη εμπειρία είναι βαθιά χωρική, μια ταλάντωση μεταξύ σώματος, μέρους, ροών και ρυθμών. Τα σώματα αισθάνονται, νιώθουν και κινούνται στο τοπικό, όμως η φαντασία και το αποτύπωμά μας επεκτείνονται στο παγκόσμιο. Από την δεκαετία του 1960, οι ιστορίες και οι πρακτικές του Fluxus, της Land Art και του Μινιμαλισμού ανέδειξαν ποικίλους συνδέσμους μεταξύ σωματικής χειρονομίας, μέρους και διαφόρων τεχνολογικών μέσων. Ένα διακαλλιτεχνικό σώμα έργων που συμπεριλαμβάνει τα έργα γεωτέχνης των Robert Smithson και Michael Heizer, τους εννοιολογικούς και ποιητικούς περιπάτους των Richard Long και Francis Alÿs, τις γλυπτικές performances των Franz Walther, Carl Andre και Denis Oppenheim, τα Fluxus scores ή τις τεχνολογικά διευρυμένες performances με μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού (locative media) στις αρχές του 21ου αιώνα κάνει ορατή την έννοια των διευρυμένων επιτελεστικών καταστάσεων στο μέρος με εικαστικό μεθοδολογικό δυνητικό. Το παρόν κείμενο εστιάζει στις συνδέσεις του ποιητικού και του τεχνολογικού, φέρνοντας σε κοινό κάδρο την έννοια των επιτελεστικών συμβάντων στον δημόσιο χώρο. Συγκεκριμένα, το κείμενο αποτελεί έναν εικαστικό/μεθοδολογικό στοχασμό προσπαθώντας να διαφωτίσει διεπιστημονικές και διακαλλιτεχνικές συνδέσεις μεταξύ των γλωσσολογικών προθέσεων «μέσα σε» (*into*), «μαζί με» (*with*) «διαμέσου» (*through*) και περιπατητικών performances, διευρυμένων εγκαταστάσεων και ψηφιακών τεχνολογιών. Στο παρόν άρθρο στοχάζομαι πάνω σε επιτελεστικούς αστερισμούς κινήσεων, λέξεων, αντικειμένων, τεχνολογιών και χώρων. Ως εκ τούτου, αναδεικνύονται οι τρόποι όπου η ενσωμάτωση ενός αντικειμένου (οργανικού, τεχνολογικού) ως συν-διαμορφωτή της performance λειτουργεί ως αισθητηριακή, συμβολική, συμμετοχική ή τοποθετημένη/γλυπτική επέκταση για τον καλλιτέχνη, αναδεικνύοντας τόσο αυτοεθνογραφικές θεωρήσεις μεταξύ χώρου, σώματος και οπτικοακουστικών μέσων, όσο και γεφυρώνοντας την περιπατητική performance, την τοποειδική τέχνη και την ποίηση μέσα από μια γεω-ανθρωπιστική προσέγγιση.

## Εν κινήσει: μέθοδοι, βήματα και προθέσεις

Ας ξεκινήσουμε από μια ενδιαφέρουσα σχέση μεταξύ περιπατητικής πράξης και μεθοδολογίας. Το περπάτημα συνιστά μια μέθοδο, χωρίς μια τέτοια παραδοχή να μειώνει τις αισθητικές προεκτάσεις του. Η ετυμολογία της λέξης μέθοδος είναι από μόνη της ενδεικτική – μετέρχομαι: κινούμαι προς κάποιο σκοπό – ενώ η οδός ως λέξη αποτελεί έναν

τρόπο πράξης και ταξιδιού μέσα από ένα τοπίο ερεθισμάτων και γνώσης, κάτι που αποτυπώνει τη συνολικότερη διαδικασία της δημιουργίας. Ως εκ τούτου, μπορούμε να αναλογιστούμε την περιπατητική πράξη ως το σημείο συνάντησης του σωματικού, του διανοητικού, του χωρικού, του κοινωνικού ή ακόμη και του τεχνολογικού – όλα εναρμονισμένα στο εδώ και τώρα. Η περιπατητική πράξη αποτελεί μια οικουμενική διαδικασία με ανοιχτά νοήματα, αυτή «η πιο αυτονόητη και παράξενη πράξη στον κόσμο» όπως την περιγράφει η Rebecca Solnit (2001, 3). Το περπάτημα έχει μέσα του την πρόθεση: μια πρόθεση για κίνηση, για γνώση, για εξερεύνηση, για ονειροπόληση, για δημιουργία, για σύγκρουση. Η κίνηση συνεπάγεται την ενεργοποίηση του σώματος μέσω των αισθήσεων ενώ η επερχόμενη συναισθηματική εμπειρία γεννά και μια δυνητική δράση του ατόμου. Η δράση επιφέρει αντίδραση. Η πρόθεση να περπατήσουμε δημιουργεί μια σειρά από καταστάσεις, ένα ξεδίπλωμα ρυθμικότητας και εμπειρίας που ομοιάζει με μουσική παρτιτούρα. Μπορούμε να αναλογιστούμε στιγμές από ποικίλες εντάσεις, ρυθμούς και παύσεις. Η πρόθεση να περπατήσουμε «δημιουργεί μια γραμμή εμπειρίας, ένα εν εξελίξει γλυπτικό αποτέλεσμα της σχέσης μας τον κόσμο» (Psarras, 2018, 1). Το περπάτημα και το σώμα είναι μέθοδος αλλά και μεταφορά. Είναι διανοητικά δελεαστικό να σκεφτούμε πόσες μεταφορικές προεκτάσεις μπορεί να έχει η περιπατητική διαδικασία. Κινούμαι από το παρελθόν στο μέλλον, αφήνω πίσω καταστάσεις, εισέρχομαι σε νέες, πιθανόν αχαρτογράφητες. Η κίνηση είναι αποτέλεσμα ενός διαλόγου μεταξύ των ποδιών, το ένα στο παρελθόν, το άλλο στο μέλλον αλλά το σώμα μας παραμένει στο τώρα – (παραφράζοντας την ρήση της Janet Cardiff). Μια περιπλάνηση στον τόπο, μια διαδικασία σκέψης, ή μια συζήτηση έχουν κοινό την μεταφορική και συμβολική ποιότητα της περιπατητικής διαδικασίας.

Τι στα αλήθεια μπορεί να σημαίνει το περπάτημα; Με αυτή την ερώτηση επέλεξα να ξεκινήσω την συγγραφή της διδακτορικής μου διατριβής κάποια χρόνια νωρίτερα στο Goldsmiths του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Όπως και τότε, έτσι και σήμερα, ένα τέτοιο ερώτημα συνεπάγεται ποικίλες απαντήσεις για τον καθέναν, οι οποίες όμως συνοδεύονται από περαιτέρω ερωτηματικά σχετικά με την αιτία, τον τόπο και τον χρόνο. Μια «κίνηση που παράγει συγκίνηση», αναφέρει η Bruno (2001, 6) για το περπάτημα, υπενθυμίζοντας πως η περιπατητική πράξη αποτελεί εξίσου μια συναισθηματική in situ χειρονομία. Οι μυείς, τα πόδια, ξεκινούν τις δικές τους λέξεις, μια σειρά από βήματα εγγεγραμμένα στο έδαφος. Μια τέτοια επανάληψη προσδίδει στο βήμα ένα μεγάλο δυνητικό, με αντίκτυπο στον χώρο και τη φαντασία. Το σωματικό και το διανοητικό συγκλίνουν, αναπτύσσοντας μια ευαισθησία στο εδώ και τώρα. Πόσες προσεγγίσεις θα μπορούσαν να γίνουν ορατές μέσα από συγκλίσεις της ανατομίας, της γεωλογίας, της μετεωρολογίας και άλλων πεδίων! Διατηρώντας μια γεω-ανθρωπιστική προσέγγιση, ο Macauley (2005, 307) αναφέρει: «με τα κεφάλια μας εμβυθισμένα στο πάχος της ατμόσφαιρας, με τους πνεύμονές μας αλληλένδετους με τους ανέμους, αναπνέουμε, σκεφτόμαστε, περπατάμε και ονειρευόμαστε μέσα σε τοπία αέρα, μέσα στο καιρικό». Στην προσέγγισή του η σύνδεση της περιπατητικής

πράξης με το μέρος γίνεται άμεση. Κινούμαστε μέσα στο χώρο και, παραφράζοντας τον Ingold (2007, 79), η χωροχρονική μας πράξη είναι εντοπισμένη στο τοπικό. Η εικαστική πράξη είναι μια σειρά από εμπειρίες, αλληλεπιδράσεις και βήματα υφασμένα στο εκάστοτε μέρος. Μέθοδος, μεταφορά, αισθητηριακή διαδικασία, συμβολική χειρονομία, επιτελεστική τεχνική, συμμετοχική πράξη, παραγωγή γνώσης. Το περπάτημα δείχνει να έχει ποικίλες θεάσεις επηρεάζοντας μια σειρά από τομείς από την τέχνη και τις ανθρωπιστικές σπουδές μέχρι και την επιστήμη, τη γεωγραφία, τις κοινωνικές επιστήμες, τη φιλοσοφία, την αρχιτεκτονική. Αξιοσημείωτοι φιλόσοφοι, ποιητές και επιστήμονες όπως ο Αριστοτέλης, ο Einstein, ο Nietzsche, ο Δαρβίνος, ο De Balzac, ο Rimbaud, ο Rousseau, ο Thoreau, ο Kant και ο Wordsworth ανάμεσα σε άλλους, το θεώρησαν ως βασικό συστατικό της σκέψης τους.

Έχοντας ως αφετηρία την πρόθεση για κίνηση και χειρονομία, βρίσκουμε ποικίλες σημασίες της. Η πρόθεση ως ψυχική διαδικασία, μια εσωτερική κίνηση του ατόμου προς κάποιο σκοπό αλλά επίσης και η πρόθεση ως γλωσσολογική εκδοχή, δηλαδή το άκλιτο μέρος του λόγου που τοποθετείται προ ονομάτων και επιρρημάτων με σκοπό να αναδείξει τον τόπο, την αιτία, τον χρόνο, την προέλευση, τον τρόπο. Αν παραβλέπαμε το γεγονός πως οι προθέσεις είναι γλωσσικά στοιχεία, ποιος θα μπορούσε να είναι ο μεθοδολογικός αντίκτυπός τους στο διευρυμένο καλλιτεχνικό επιτελεστικό γεγονός, σε ένα υβριδικό έργο τέχνης στις συνδέσεις της performance, των εγκαταστάσεων και των δημιουργικών τεχνολογιών;

**Into (μέσα σε)**

Περπατάμε μέσα σε μέρη αλλά τι στα αλήθεια σημαίνει η πρόθεση «μέσα σε» (into); Σκεπτόμενοι μια τέτοια πρόθεση οδηγούμαστε σε μια πιθανή υποδήλωση κίνησης μέσα σε κάτι, ένα αποτέλεσμα πράξης. Πιο συγκεκριμένα, μια τέτοια γλωσσική πρόθεση δημιουργεί μια κατεύθυνση, μια διάρκεια και μια αλλαγή κατάστασης. Ο περιπατητής/ο καλλιτέχνης εισέρχεται στον τόπο συναντώντας μια σειρά από πιθανές ποικίλες μικρο-ατμόσφαιρες. Εισερχόμενος, υπάρχει μια σύνδεση με κάτι που σχετίζεται με τους προηγούμενους τόπους. Αυτό είναι κάτι που μας θυμίζει τη συνέχεια που διακρίνει τις διαδικασίες του περπατήματος και της σκέψης μέσα και από τη μεταφορική θεώρηση μυαλού-τοπίου που αναφέρει η Solnit (2001). Περπατάμε «μέσα στο» μέρος και υπάρχει μια αισθητική ποιότητα στον πυρήνα της κίνησής μας. Τα σώματά μας θέτουν το έδαφος και το μυαλό σε κίνηση και το περπάτημα συνιστά μια εφήμερη γλυπτική προσέγγιση που δημιουργεί μια αρχική τάξη πάνω στον αχανή χώρο όπως περιγράφει και ο Careri (2002, 25). Η περιπλάνησή «μέσα στο» μέρος αναδεικνύει μια εξελισσόμενη απτική σχέση με το έδαφος αλλά και ένα σημείο συνάντησης ποικίλων στρωμάτων όπου ο εαυτός και ο κόσμος συναντιούνται. Κινούμαστε «μέσα στο» τοπικό ενώ παράλληλα είμαστε ονειρευτές του παγκόσμιου μέσα από ενσώματες και περιβάλλουσες τεχνολογίες. Αφήνουμε ίχνη, γραμμές και σχήματα μέσα σε μέρη· μια πράξη με αρχέγονο αισθητικό χαρακτήρα. Από τα έργα

γεωτέχνης των Robert Smithson και Michael Heizer, τους εννοιολογικούς και ποιητικούς περιπάτους των Richard Long και Francis Alÿs, τις γλυπτικές performances των Carl Andre και Denis Oppenheim, τα Fluxus scores ή τις τεχνολογικά διευρυμένες performances με μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού (locative media) στις αρχές του 21ου αιώνα, παρατηρείται μια ανάγκη να σχεδιάσουμε μια γραμμή (χαρτί), να περπατήσουμε μια γραμμή (έδαφος), να γράψουμε μια γραμμή (κείμενο), να τραγουδήσουμε μια γραμμή (στίχος), να τραβήξουμε μια γραμμή (ως όριο) και να διασχίσουμε μια γραμμή (ως εξέλιξη / αντίδραση).

**With (μαζί με)**

Περπατώντας μέσα στον τόπο σημαίνει πως οδηγούμαστε στη δημιουργία μιας κατάστασης. Σε μια τέτοια δημιουργική διαδικασία δεν είναι μόνο οι ποιότητες του τόπου αλλά και τα αντικείμενα, οι τεχνολογίες και οι κινητήριες προθέσεις μας που παίζουν σημαντικό ρόλο. Δημιουργούμε κάτι με κάτι άλλο. Ετυμολογικά η πρόθεση «μαζί με», αναδεικνύει μια επιτελεστική, διαδραστική και χωρική δυναμική. Η πρόθεση «μαζί με» υποδηλώνει μια συντροφιά, τη μεταφορά ενός αντικειμένου ενώ πιθανόν να σχετίζεται με μια επίδραση από ένα αντικείμενο/ υποκείμενο. Μια τέτοια πρόθεση μοιράζεται μια κοινή κατεύθυνση με κάτι. Σε αυτό το σημείο ας σκεφτούμε την ενσωμάτωση αντικειμένων στην performance art. Τα αντικείμενα έχουν κρυφές ζωές: διατηρούν την ικανότητα να καθορίζουν την τελική δημιουργία μέσα από ποικίλες πτυχές πράξης. Αποτελούν υλικούς και διανοητικούς συνδέσμους με το παρελθόν, διαμεσολαβούμενες συσκευές ικανές να ενεργοποιήσουν ποικίλες πτυχές της εμπειρίας μας. Υπάρχουν μια σειρά από παραδείγματα στις συγκλίσεις της performance και των τοποειδικών δράσεων όπου το αντικείμενο – οργανικό ή τεχνολογικά τροποποιημένο – αποκτά επιτελεστικό, σημειολογικό και συμμετοχικό χαρακτήρα για το έργο. Επιτελώντας, περπατώντας «μαζί με» το αντικείμενο και/ή το υποκείμενο, μέσα στον τόπο, η χειρονομία επεκτείνεται δημιουργώντας ρευστές καταστάσεις.

Οι περιπτώσεις όπου εντοπίζεται η πρόθεση «μαζί με» είναι ποικίλες και γνωστές στην ιστορική εξέλιξη της performance art του 20ου αιώνα. Ο Jackson Pollock δημιουργεί ένα επιτελεστικό γεγονός πάνω στον καμβά με το πινέλο και την κίνηση ως χειρονομιακές προσθετικές. Αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι η περίπτωση του Alan Kaprow και τα επιτελεστικά happenings που ενεργοποιούν τον πάγο ως αντικείμενο με γλυπτικές και συμμετοχικές προεκτάσεις (*Fluids*, 1967). Επιτελώντας μια συμμετοχική δράση με την χρήση πάγου αποτελεί μια χωροχρονική χειρονομία, μια εφήμερη εγκατάσταση με προδιαγεγραμμένο αποτέλεσμα την εξαφάνιση του αντικειμένου. Στην περίπτωση του Franz Walther (*Body Weights*, 1969), το αντικείμενο παίρνει την μορφή υφασμάτινων σχημάτων που ενεργοποιούνται μέσα από συμμετοχικές performances, δημιουργώντας διάφορα εφήμερα σχήματα και γλυπτικές (εγ)καταστάσεις στο μέρος. Το έργο δεν βρίσκεται στα αντικείμενα ούτε στα σώματα αλλά στη γλυπτική τους τοποθέτηση και

αναμέτρηση στο μέρος. Στο έργο του Ιταλού πρωτοπόρου της Arte Povera Michelangelo Pistoletto, με τίτλο *Walking Sculpture* (1965), ο καλλιτέχνης περπατάει μαζί με μια χάρτινη σφαίρα δύο μέτρων φτιαγμένη από εφημερίδες. Ο Pistoletto και το κοινό μοιράζονται το αντικείμενο εν κινήσει κυλώντας το στους δρόμους, δημιουργώντας έτσι ένα τελετουργικό παιγνιδιού και ρευστής συμμετοχικής κατάστασης. Η χάρτινη σφαίρα γίνεται ένα γεω-εντοπισμένο αντικείμενο κοινής εμπειρίας και κοινόχρηστης πράξης. Η O'Rourke σημειώνει πως κάποιος μπορεί να εντοπίσει συχνά αντικείμενα στις performances του Pistoletto αλλά στο συγκεκριμένο έργο «τα αντικείμενα δεν αναπαριστούν, αλλά είναι τα ίδια» (2013, 20). Στην γνωστή performance με τίτλο *Rest Energy* (1980) η Abramovic και ο Ulay εξισορροπούν τις προθέσεις τους, τα σώματά τους, το κοινό παρόν τους μέσα από ένα τόξο. Είναι αξιοσημείωτο πως ένα αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει υλική προέκταση της έννοιας της εμπιστοσύνης. Η χειρονομία και η ιδέα καθιστούν το τόξο και το βέλος ως έναν τρίτο επιτελεστικό παράγοντα, ένα αντικείμενο που κρατάει σε μια επικίνδυνη τροχιά τους δύο καλλιτέχνες. Στα καθοριστικής σημασίας για το Fluxus επιτελεστικά scores του George Brecht, ο καλλιτέχνης δημιουργεί φράσεις / ιδέες / αφετηρίες για τη δημιουργία καταστάσεων μέσα από αστερισμούς αντικειμένων, λέξεων και χώρων. Τα αντικείμενα γίνονται μέθοδοι και συν-διαμορφωτές του επιτελεστικού γεγονότος μέσα από συμμετοχικές, ποιητικές και αισθητηριακές θεωρήσεις του εκάστοτε χώρου: «μετατρέπονται σε εννοιολογικά εργαλεία της δράσης.» (Αυγητίδου, 2013, 182).

Η συνεπής σχέση αντικειμένου και περιπατητικής performance καταδεικνύει την ποιητική πολιτική στα έργα του Francis Alÿs που πραγματοποίησε από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 έως και σήμερα. Ο Alÿs έχει περπατήσει στο δημόσιο χώρο μητροπόλεων επιτελώντας ποιητικές και πολιτικές χειρονομίες με παιχνίδια, μαγνήτες, πίνακες, πάγο, φωτιά, ένα όπλο, ζώα, ραβδιά, χρώμα, φτυάρια και κλωστές, ανάμεσα σε άλλα, παράγοντας αυτοεθνογραφικές performances. Η εκάστοτε εφήμερη χειρονομία, συχνά τεκμηριώνεται μέσω film ενώ πτυχές τις παρουσιάζονται μετέπειτα ως διευρυμένες εγκαταστάσεις από film, αντικείμενα, χάρτες, σχέδια και ημερολόγια. Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, η γραμμή στα έργα του Alÿs αποκτά ποικίλες αναγνώσεις –η γραμμή ως πορεία, ως όριο, ως εξέλιξη και αντίδραση. Στο *The Green Line* (2004) περιπλανιέται διασχίζοντας τα σύνορα Ισραήλ-Ιορδανίας με ένα κουτί πράσινο χρώμα από το οποίο στάζει μια συνεχόμενη πράσινη γραμμή αφήνοντας το ανάλογο ίχνος. Το αντικείμενο στην περίπτωση αυτή μετατρέπεται σε μια κλωστή ενώ ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε μια «κινούμενη σαΐτα ύφανσης» (Psarras, 2015, 83) συμβάλλοντας σε μια επιτελεστική άρθρωση από μέρος σε μέρος. Παρόμοιες σιωπηρές τελετουργίες σε σχέση με αντικείμενα συναντάμε και στο έργο *Magnetic Shoes* (1994) όταν περπατάει στην πόλη με ενσωματωμένους μαγνήτες στα παπούτσια του. Ως εκ τούτου, συλλέγει μεταλλικά θραύσματα και σκουπίδια καθώς η λειτουργία των χακαρισμένων παπουτσιών καθίσταται αρχειακή. Στα έργα *Railings* (2004) και *Enactments* (2000) ο Alÿs περπατάει στον δημόσιο χώρο μαζί με ένα ραβδί χτυπώντας επιφάνειες και παράγοντας ένα παράξενο εφήμερο

ηχοτοπίο ενώ στο τελευταίο βγαίνει στους δρόμους της Κοπεγχάγης με ένα όπλο μη κάνοντας κάτι αλλά περιμένοντας να συμβεί κάτι. Στην σειρά έργων *Paradox of Praxis* (1997, 2013) ο Alÿs σπρώχνει ένα μεγάλο κομμάτι πάγου στην Πόλη του Μεξικού για ώρες, περιμένοντας το να λιώσει, δημιουργώντας μια Σισύφεια διαδικασία. Το αντικείμενο και η εφημερότητά του θέτει ζητήματα σύγχρονης εργασίας αφήνοντας ένα υγρό ίχνος που εξαφανίζεται στην σκληρή επιφάνεια της πόλης. Ο ίδιος αναφέρει ποιητικά πως «κάποιες φορές κάνοντας κάτι οδηγείσαι στο τίποτα, ενώ κάποιες φορές κάνοντας τίποτα οδηγείσαι σε κάτι». Σε σύγχρονη εκδοχή της ίδιας της performance, ο Alÿs περπατάει μαζί με μια φλεγόμενη μπάλα την οποία κλωτσάει στους σκοτεινούς δρόμους μιας μεθοριακής πόλης στα σύνορα Η.Π.Α. και Μεξικό, αφήνοντας ένα εφήμερο φλεγόμενο ίχνος στις γειτονιές της, έναν φανταστικό χάρτη στο παρατημένο περιβάλλον αυτής της συνοριακής πόλης.

**Through (Μέσω/Διαμέσου)**

Περνώντας στην τελευταία περίπτωση, η πρόθεση «μέσω/διαμέσου» μας σκιαγραφεί ένα όριο, μια γλωσσολογική πόρτα ή πύλη. Η πρόθεση αναδεικνύει το μήκος και την διάρκεια ενός περιπάτου, – μια γλωσσολογική συσκευή που συνεπάγεται μια πορώδη αισθητηριακή κατάσταση. Μπορούμε να περπατήσουμε «μέσα σε» έναν τόπο, «μαζί με» αντικείμενα ή/και υποκείμενα, όμως και «μέσω» καταστάσεων και ατμοσφαιρών. Η πρόθεση «μέσω/διαμέσου» δημιουργεί μια γέφυρα με τη διαδικασία της ύφανσης και της σχέσης κλωστής και βελόνας. Η μεταφορική σημασία της ύφανσης υποδηλώνει μια ανάγκη και πρόθεση για συνοχή ενώ κυριολεκτικά η διαδικασία παράγει ένα υφαντό. Σε αντίστοιχες performances σύγχρονων καλλιτεχνών όπως ο Simon Pope και το συμμετοχικό έργου του *Memory Marathon* (2009), ο καλλιτέχνης δημιουργεί ένα συμμετοχικό επιτελεστικό γεγονός στον δημόσιο χώρο περπατώντας μέσα σε τόπους, μαζί με συνοδοιπόρους και μέσω διαφορετικών καταστάσεων. Κατά αυτό τον τρόπο, λειτουργεί ως κινούμενη σαΐτα που υφαίνει το προσωπικό και το συλλογικό μέσα από συζητήσεις, μνήμες, οπτικοακουστικά αφηγήματα και ψηφιακά ίχνη GPS σε χάρτη.

Ο πορώδης χαρακτήρας της πρόθεσης «μέσω/διαμέσου» αναδεικνύει πιθανώς και τους τρόπους όπου τα ψηφιακά μέσα και οι ενσωματωμένες τεχνολογίες τεκμηριώνουν, επεκτείνουν και επαυξάνουν τον εφήμερο και φευγαλέο χαρακτήρα της performance art. Στις αρχές του 21ου αιώνα, τέτοιες υβριδικές προεκτάσεις στις συνδέσεις performance art, τεχνολογίας και συμμετοχικότητας ανέδειξαν ένα νέο μέσο γνωστό και ως locative media / «τέχνη από μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού» (Χαρίτος, 2007). Το αντικείμενο στην performance γίνεται τεχνολογικά επαυξημένο. Ο Tim Knowles στο έργο *Windwalks* (2009) συνδυάζει την ψυχογεωγραφική performance, το τεχνολογικά επαυξημένο αντικείμενο και το εννοιολογικό πλαίσιο της μετερεωλογίας. Επιτελεί μια performance στον δημόσιο χώρο της πόλης φορώντας ένα πρωτότυπο κράνος-ανεμοδείκτη με ενσωματωμένη οπτικοακουστική τεκμηρίωση και GPS. Η performance συν-δημιουργείται από τον ανεμοδείκτη ως αισθητηριακή και ποιητική προσθετική στο σώμα αλλά και τους τοπικούς

ανέμους, καθιστώντας το καιρικό ως βασική επιτελεστική δύναμη της performance επηρεάζοντας ρυθμικότητες και εντάσεις της περιδιάβασής του. Το έργο, όπως και άλλα στην κατηγορία του, παρουσιάζεται ως ένα ψηφιδωτό από film και εγκαταστάσεις με αφαιρετικές χαρτογραφήσεις ιχνών GPS και φωτογραφίες (Morrison-Bell, 2013, 86-88). Στο έργο Constraint City (2008) ο Gordan Savicic δημιουργεί μια ψηφιακή περιπατητική performance ανοικτή στο κοινό, περπατώντας με έναν μεταλλικό κορσέ επαυξημένο με GPS και Wi-Fi σένσορες ευαίσθητους σε ηλεκτρομαγνητικά κύματα από δίκτυα στην πόλη. Η πρόθεση <μέσω> γίνεται πιο βιωμένη από ποτέ καθώς ο καλλιτέχνης περπατάει διαμέσου αόρατων επιπέδων πληροφορίας. Ο καλλιτέχνης συνοδευόμενος από κοινό, διασχίζει τον δημόσιο χώρο, φορώντας αυτό τον μεταλλικό κορσέ ο οποίος σφίγγει στο σώμα του όσο ισχυρότερα είναι τα αόρατα δίκτυα που τον διαπερνούν, αφήνοντας σημάδια στο σώμα. Στο έργο αυτό το αντικείμενο καθίσταται υβριδικό, ενδυναμώνει τις αισθήσεις και δρα ως σημειωτικός διαμεσολαβητής του πόνου, παράγοντας κάτι που ο Savicic περιγράφει ως σχιζογεωγραφικούς χάρτες πόνου. Η αισθητική κατάσταση διευρύνεται ψηφιακά με ένα αντίστοιχο *bricolage* τεχνολογιών, σωμάτων, δικτύων και τόπων – προσφέροντας τον εαυτό ως θέαμα και αιχμάλωτο του πανταχού παρόντος τεχνολογικού σύννεφου.

1. Βασίλης Ψαρράς, *Light Walks*, 02 Νοεμβρίου 2016 (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

**Φως, κιμωλία και in situ ποιητικές: Στοχασμοί εν κινήσει**

Τον Σεπτέμβριο του 2016 υπήρξα προσκεκλημένος του Βέλγου επιμελητή Geert Vermeire και εν συνεχεία του Θάνου Βόβολη για την έκθεση *[OUT] TOPIAS: Performance και*

*Δημόσιος Χώρος* στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα. Εκεί πραγματοποίησα το έργο *Light Walks* (2016), μια περιπατητική performance μαζί με έναν φωτεινό λαμπτήρα και κιμωλίες γύρω από τον περιβάλλοντα χώρο του Μουσείου, εγγράφοντας σκέψεις πάνω στις αστικές επιφάνειες. Το *Light Walks* υπήρξε καθαρά μια προσωπική δράση σε κοινή θέα, χωρίς λεκτική διάδραση με το κοινό. Ωστόσο, αυτή η συνεχής περιπατητική διαδικασία γύρω από το ίδιο σημείο (το μουσείο), έκανε ορατή σταδιακά μια συμμετοχική τελετουργική πράξη σιωπηλής επικοινωνίας και περιπάτου μεταξύ του εαυτού μου και του κοινού. Ο φωτεινός λαμπτήρας και η κιμωλία ως αντικείμενα αποτέλεσαν αισθητηριακές και νοητικές προσθετικές τεχνολογίες, οι οποίες διαμόρφωσαν το επιτελεστικό τελετουργικό σε μια σειρά από in situ εγγεγραμμένες ποιητικές σκέψεις. Τα τελετουργικά αποτελούν αλληλουχίες από χειρονομίες, κινήσεις, αντικείμενα και λέξεις – επιτελέσιμα με ποικίλους τρόπους, συχνά μέσα σε συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο. Είναι δομές υποκειμένων και αντικειμένων σχετιζόμενες με την επανάληψη, τον χρόνο και την δράση. Περπατώντας στο πεζοδρόμιο, κάνοντας παύσεις, σκύβοντας, ενεργοποιώντας το φως και γράφοντας σκέψεις με κιμωλία σε κάθε επιφάνεια – με το κοινό να ακολουθεί διατηρώντας μια διακριτική απόσταση. Η performance στο *Light Walks* δεν στόχευε στο να ηγηθεί το σώμα του καλλιτέχνη του κοινού που ακολουθεί, αλλά σε «μια κοινή ανταλλαγή οπτικών και ηχητικών ερεθισμάτων» (Myers, 2010, 59) – με κοινό φόντο το πολύβουο περιβάλλον της οδού Πειραιώς. Οι ενδιάμεσες παύσεις εγγραφής της σκέψης δημιούργησαν μια συλλογική παρτιτούρα κίνησης στον χώρο. Οι θεατές ακολουθώντας υπήρξαν στιγμιαίοι αναγνώστες αυτού που μόλις γεννιόταν – υπήρξαν μέρος των συστατικών για την δημιουργία μιας εφήμερης κατάστασης. Παρότι μέρος του δημόσιου χώρου, η εστίαση της προσοχής τους σε αυτή την εξελισσόμενη περιπατητική διαδικασία γραφής, δημιουργεί ένα αισθητικό τελετουργικό, αναπτύσσοντας παρόμοιες αισθητηριακές στιγμές, «κοινές ροές προσοχής» αντηχώντας την θέση του Randall Collins για «διαδραστικές επιτελεστικές τελετουργίες» (*interaction rituals*) (2004, σε Spencer et al., 2012, 12), δηλαδή μια κοινή δραστηριότητα σε συγκεκριμένο μέρος και χρόνο με συγκεκριμένα άτομα και πιθανώς αντικείμενα.

Εξετάζοντας τα δυο αντικείμενα, ο φωτεινός λαμπτήρας υπήρξε συνώνυμο της in situ σκέψης, η οποία εν συνεχεία εκφράζεται διαμέσου της κιμωλίας και της χειρονομίας της γραφής. Τόσο το φως όσο και η κιμωλία υπήρξαν σημειωτικοί υπερσύνδεσμοι στην εξέλιξη της performance, εισάγοντας το σώμα στον πυρήνα της πράξης, ενός συνδυασμού περπατήματος και γραφής. Η Lygia Clark (1980, 319-322) περιγράφει το «σχεσιακό αντικείμενο» ως κάτι με μη-συγκεκριμένη φύση το οποίο αποκτά χαρακτήρα και ποικίλα νοήματα μέσα από τη σχέση με το άτομο. Με άλλα λόγια, χάνει την έννοια του χρηστικού αντικειμένου για να εμφυσηθεί από το άτομο νέα κατεύθυνση. Στην περίπτωση του έργου, ο λαμπτήρας και η κιμωλία έγιναν νοητικοί και σωματικοί διαμεσολαβητές – ready mades με πρόθεση προσαρμογής τους («adapted objects» κατά τον Hudek, 2014, 118) στο νέο επιτελεστικό και χωρικό πλαίσιο.

2. Βασίλης Ψαρράς, *Light Walks*, 02 Νοεβρίου 2016 (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Το *Light Walks* ανέδειξε την σύγκλιση δύο διαδικασιών: την περιπατητική και την γραφή. Όμως, γεννάται ένα νέο ερώτημα: περπατάω γράφοντας ή γράφω περπατώντας; Είναι βέβαιο πως στο έργο το σώμα λειτουργεί μεταφορικά και κυριολεκτικά ως φορέας ενός <γράφειν>. Ο στοχασμός πραγματοποιείται εν κινήσει και οπτικοποιείται μέσω της στιγμιαίας εγγραφής με την κιμωλία, κάνοντας σύνδεση με αυτό που ο Schön (1983) ονόμασε «στοχασμό κατά την πράξη» (*reflection in action*). Στη διαδικασία της performance υπήρξε σταδιακά εμφανής η πρόθεση αποτύπωσης του ίχνους ως αποτέλεσμα τριών διαδικασιών: της κίνησης, της σκέψης και της γραφής. Αυτές οι διαδικασίες δημιούργησαν ένα μεθοδολογικό πλέγμα εστιάζοντας στο στιγμιαίο, το φευγαλέο, το υλικό, το ανθρώπινο. Η κίνηση πυροδοτεί τη σκέψη και αυτή με την σειρά της τη γραφή – μια εν εξελίξει παρτιτούρα σύνδεσης του προσωπικού με το συλλογικό.

**Αντί επιλόγου**

Το παρόν κεφάλαιο, έχοντας ως αφετηρία τη σχέση performance, αντικειμένου και τόπου, μέσα από ποιητικές και τεχνολογικές προσεγγίσεις, επεδίωξε να στοχαστεί πάνω στο μεθοδολογικό και εικαστικό δυνητικό συγκεκριμένων προθέσεων δημιουργώντας μια γέφυρα μεταξύ περιπατητικής performance, διευρυμένων (εγ)καταστάσεων και τεχνολογιών εντοπισμού θέσης. Η τριαλεκτική χειρονομία-σώμα-τόπος αναδεικνύει τις πλούσιες γεω-ποιητικές συνδέσεις της performance, της γεωτέχνης, των εγκαταστάσεων.

3. Βασίλης Ψαρράς, *Light Walks*, 02 Νοεβρίου 2016 (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

4. Βασίλης Ψαρράς, *Light Walks*, 02 Νοεβρίου 2016 (παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Τέτοιες εικαστικές πρακτικές στη σύγκλιση του ποιητικού και του τεχνολογικού, σκιαγραφούν μια ενσωμάτωση αντικειμένων, τεχνολογιών και άλλων μέσων, ως επιτελεστικοί συνοδοιπόροι, νοητικοί σύνδεσμοι και αισθητηριακές προσθετικές. Ποικίλα σύγχρονα έργα performance στον δημόσιο χώρο δείχνουν πως το αντικείμενο δεν λειτουργεί μόνο σημειολογικά αλλά ως επαυξημένος συν-διαμορφωτής μιας διευρυμένης κατάστασης στο μέρος – κάτι που οδηγεί την σχέση performance-μέρους-τεχνολογίας προς νέες υβριδικές γεωποιητικές του παντοπικού (glocal).

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Αυγητίδου, Α. (2013). Πρακτικές των καλλιτεχνών της performance art στο τοπίο της πόλης. Στο Αυγητίδου, Α. και Βαμβακίδου, Ι. (επιμ.) *Performance Now V. 1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ* (σσ. 175-196). Αθήνα: ΙΩΝ.

Χαρίτος, Δ. (2007). Τα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού και οι επιδράσεις τους ως προς την κοινωνική αλληλοδράση στο περιβάλλον της σημερινής πόλης. *Ζητήματα Επικοινωνίας*, 5, 46-61. Αθήνα: Καστανιώτη.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Bruno, G. (2001). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Gustavo Gili.

Clark, L., & Borja-Villel, M. J. (1998). *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies

Hudek, A. (2014). Introduction: Detours of Objects. In Hudek, A. (επιμ.) *The Object* (σσ. 14-28). MA: The MIT Press.

Ingold, T. (2007). *Lines: A Brief History*. Oxon, New York: Routledge.

Macauley, D. (2005). The flowering of environmental roots and the four elements in Presocratic philosophy: from Empedocles to Deleuze and Guattari. *Worldviews, 9* (3), 281-314.

O'Rourke, K. (2013). *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. MA: The MIT Press.

Morrison-Bell, C. (2013). *Walk On: 40 Years of Art Walking: From Richard Long to Janet Cardiff.* Sunderland: Art Editions North.

Myers, M. (2010). Walk with me, Talk with me: The art of conversive wayfinding. *Visual Studies 25*, (1), 59-68.

Psarras, B. (2015). *Emotive Terrains: Exploring the emotional geographies of the city through walking as art, senses and embodied technologies*. Διδακτορική Διατριβή. Goldsmiths University of London.

Psarras, B. (2018). From stones to GPS: Critical reflections on aesthetic walking and the need to draw a line. *Interartive*, *100, Special Issue: Walking Art/Walking Aesthetics*, 1-8. Ανακτήθηκε 28 Ιουλίου, 2020, από https://walkingart.interartive.org/2018/12/GPS-aesthetic-walking

Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner*. London: Ashgate.

Solnit, R. (2001). *Wanderlust: A History of Walking.* New York: Penguin Books.

Spencer, D., Walby, K. and Hunt, A. (επιμ.) (2012). *Emotions Matter*. Toronto: University of Toronto Press.

## Σημειώσεις

Οπτικοακουστικές εκδοχές και φωτογραφίες έργων που αναφέρονται στο κείμενο:

Τα έργα του Francis Alÿs στον σύνδεσμο: https://francisalys.com/
Το έργο του Alan Kaprow στον σύνδεσμο: http://www.allankaprow.com/
Το έργο του Franz Walther στον σύνδεσμο: https://tinyurl.com/y3wlkou6
Το έργο των Abramovic και Ulay στον σύνδεσμο: https://tinyurl.com/y5xgpfbx
Το έργο του Michelangelo Pistoletto στον σύνδεσμο: http://www.pistoletto.it/
Το έργο του Simon Pope στον σύνδεσμο: https://tinyurl.com/z4bcmlb
Το έργο του Tim Knowles στον σύνδεσμο: https://tinyurl.com/y3spst4s
Το έργο του Gordan Savicic στον σύνδεσμο: https://www.yugo.at/equilibre/
Το έργο του Βασίλη Ψαρρά στον σύνδεσμο: https://vimeo.com/281848467

ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

# Αντίστροφες Ξεναγήσεις: Περπατώντας στην Πόλη με τα Μάτια των Άλλων

## Εισαγωγή: το περπάτημα ως περφόρμανς

Η συζήτηση για την πόλη ως πεδίο επιτελεστικών γεγονότων έχει θέσει στο κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος τις σχέσεις τέχνης και περπατήματος κατά τις τελευταίες τουλάχιστον δεκαετίες. Όπως αναφέρει η Rebecca Sonit στο έργο της για την ιστορία της πεζοπορίας, μια εναρκτήρια στιγμή προς την περιπατητική περφόρμανς μπορεί να εντοπιστεί στο Άμστερνταμ της δεκαετίας του 1960, όταν ο καλλιτέχνης Stanley Brouwn «ζήτησε από αγνώστους στο δρόμο να σχεδιάσουν για αυτόν προορισμούς σε τοποθεσίες στην πόλη, και εξέθεσε τα αποτελέσματα ως ιδιωματική τέχνη των συναντήσεων ή ως μια συλλογή σχεδίων» (2001, 272).[1] Σύμφωνα με τη Sonit, υπάρχει μια εγγενής σχέση μεταξύ πεζοπορίας και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας κατά τη δεκαετία του 1960. Κομβικό σημείο αναφοράς είναι η σκέψη και η δράση του Allan Kaprow (1993) που, μελετώντας το έργο του *action-painter* Jackson Pollock, προτάσσει τη σημασία της χειρονομίας έναντι του αισθητικού αποτελέσματος, ενώ προτείνει ο ίδιος εφήμερες, συμμετοχικές μορφές τέχνης όπως το *happening*, συμφύροντας τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής. Την ίδια περίπου περίοδο, ο κριτικός Harold Rosenberg (1959) μετατοπίζει το θεωρητικό φακό από το τελικό εικαστικό έργο, προορισμένο άλλοτε για την αιωνιότητα, στην ίδια τη σωματική και εφήμερη, διαδικασία που το γεννά. Σε αυτό το πλαίσιο των αναδυόμενων, επιτελεστικών καλλιτεχνικών πρακτικών, η χειρονομιακή διάσταση του περπατήματος, ανεξαρτήτως των ιχνών που μπορεί να αφήνει, εύλογα θεωρήθηκε κεντρική.

Αν η Sonit επικεντρώνεται στα happenings και την εικαστική performance, στο έργο τους *Θέατρο/Αρχαιολογία* (2001) οι Pierson και Shanks εξετάζουν το περπάτημα σε συνάρτηση με τοπο-ειδικές μορφές θεάτρου (*site-specific theatre*). Διατρέχοντας διαφορετικές θεωρητικές εννοιολογήσεις της φιγούρας του περιπατητή, από τον μπωντλερικής έμπνευσης *πλάνητα* (*flâneur*) του Walter Benjamin στον κατά Michel de Certeau *χρήστη* του αστικού ιστού, ή τον *νομά* των Gilles Deleuze και Felix Guatarri, και απηχώντας την *Κοινωνία του Θεάματος* του Guy Debord (1967), οι συγγραφείς προτείνουν ότι η πεζοπορική πρακτική στις επιτελεστικές τέχνες μπορεί να προτρέψει τους συμμετέχοντες-ουσες να συνειδητοποιήσουν το βαθμό στον οποίο η καθημερινή ζωή στην πόλη μετατρέπεται σε θέαμα –ή/και να ανατρέψει, προσωρινά έστω, την κυριαρχία του θεάματος. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την ανατρεπτική δυναμική του περπατήματος στην τέχνη, είναι ταυτόχρονα επιτακτικό να αναγνωρίσουμε ότι η δυναμική αυτή πλέον υιοθετείται, και επομένως εν μέρει ακυρώνεται, από την παγκόσμια βιομηχανία του τουρισμού. Περιπατητικές περιηγήσεις, «εναλλακτικές» διαδρομές που θέτουν τους πελάτες-ταξιδιώτες σε μια πιο «ενσώματη», ή ακόμη και «συγκινησιακή» σύνδεση με τον

τόπο που επισκέπτονται, πρακτικές ξενάγησης που δεν βασίζονται τόσο στην πληροφορία (*information*) αλλά στην επιτέλεση (performance) διατρέχουν ποικιλοτρόπως τις σύγχρονες τουριστικές τάσεις.[2]

**Αντιστρέφοντας την Ξενάγηση**

Τέτοιου είδους τάσεις διερευνώνται κριτικά από σύγχρονους *walking artists* όπως, για παράδειγμα, τον Phil Smith: στις (παρα)πλανημένες ξεναγήσεις του (*mis-guided tours*), δημιουργεί *pastiches* των τυποποιημένων τουριστικών περιπάτων σε μνημεία παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, στόχος είναι να μεταστρέψει τους τουρίστες σε performers, όχι όμως για να καταναλώσουν «βιωματικά» τον πολιτισμό ως θέαμα, αλλά για να στοχαστούν κριτικά τις συνθήκες που τον θεαματικοποιούν. Όπως σωστά επισημαίνει ο Smith, αλλά όπως έχω και ο ίδιος διαπιστώσει μέσα από την εργασιακή εμπειρία μου ως ξεναγός, τόσο σε επίπεδο σπουδών επαγγελματικής κατάρτισης, όσο και από την επί τω έργω συνδιαλλαγή με πρακτορεία, οι τουριστικές περιηγήσεις σε μνημεία, ενίοτε ακόμη και οι πλέον «βιωματικές», τείνουν να «αναπαράγουν (κάποτε μέσω αντικατοπτρισμού) τις γενικές προκαταλήψεις των ακροατηρίων τους» (2013, 104), προβάλλοντας γενικές παραδοχές και δίπολα. Ειδικά στην περίπτωση της Ελλάδας, κυρίαρχα αφηγήματα όπως η «τρισχιλιετής συνέχεια του ελληνικού έθνους», κοινοί τόποι όπως «η αρχαία Ελλάδα ως λίκνο του πολιτισμού» ή το «ελληνικό καλοκαίρι» κ.ά. διατρέχουν τους συνήθεις λόγους τόσο των ταξιδιωτικών πρακτορείων, όσο και αρκετών ξεναγών.

Αν όμως η φιγούρα του τουρίστα που καταναλώνει (τον μουσακά, τον Παρθενώνα, ή το συρτάκι) αντιπαρατίθεται σήμερα σε αυτές του περιηγητή, του πλάνητα, του χρήστη του αστικού ιστού, ή του νομά, τι διαστάσεις παίρνει η ξενάγηση στην πόλη εγγεγραμμένη σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο και με ξεναγούς εκτοπισμένα υποκείμενα; Πώς νοηματοδούνται εκ νέου τα επιτελεστικά συμβάντα στο δημόσιο χώρο όταν αυτοί-ές που οδηγούν δεν βρίσκονται εκεί από επιλογή ή καταγωγή, αλλά λόγω αναγκαστικού εκτοπισμού, ενώ συχνά αδυνατούν να κινηθούν ελεύθερα στην καθημερινότητά τους ελλείψει νομικών εγγράφων ή λόγω έξαρσης της ρατσιστικής βίας; Τι συμβαίνει όταν σε σύγχρονες περιπατητικές περφόρμανς ξεναγοί γίνονται οι ίδιοι οι «ξένοι» που, αντί να παρουσιάζουν τα αξιοθέατα της πόλης σε προνομιούχους ταξιδιώτες-καταναλωτές, ιστορούν στους θεατές επώδυνες εμπειρίες προσφυγιάς; Πώς περπατά κανείς στην πόλη με τα μάτια των Άλλων;

Οι σύντομες σκέψεις που ακολουθούν εστιάζουν στα ζητήματα που εγείρει μια τέτοια «αντίστροφη ξενάγηση» με άξονα την περιπατητική περφόρμανς *No Man's Land*, όπως σκηνοθετήθηκε από τον Ολλανδό καλλιτέχνη Dries Verhoeven και, μετά από περιοδεία σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, παρουσιάστηκε το 2014 στους δρόμους της Αθήνας υπό την αιγίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στο πλαίσιο του *Fast Forward Festival*. Μετανάστες-τριες, πρόσφυγες ή/και αιτούντες-ούσες άσυλο, οι

ξεναγοί/performer συναντούσαν τους θεατές στο σταθμό Μοναστηράκι και, χωρισμένοι σε ζευγάρια, τους οδηγούσαν στους δρόμους της πόλης. Εξοπλισμένος-η με ακουστικά, κάθε θεατής παρακολουθούσαν μια αφήγηση στα ελληνικά, διανθισμένη με μουσικά κομμάτια. Η δράση κατέληγε σε έναν «μη-τόπο» στις παρυφές του αθηναϊκού κέντρου. Σε μια αλάνα, βρίσκονταν εγκατεστημένα είκοσι ξύλινα δωματιάκια, όπου έμπαινε κάθε ζευγάρι. Αποσυνδέοντας προς στιγμήν τα ακουστικά, ο/η κάθε performer ψιθύριζε στον/στην θεατή ένα τραγούδι στη γλώσσα του/της. Κατόπιν, επανασυνέδεε τα ακουστικά και αποχωρούσε.

Με μικρές διαφοροποιήσεις ανάλογα με το φύλο του/της ξεναγού, η αφήγηση μιλούσε για βιώματα βίας και οδύνης, διώξεων και φυγής, αγώνα για την επιβίωση αλλά και, εν τέλει, για την προσπάθεια ενσωμάτωσης στη χώρα υποδοχής. Σκιαγραφούσε έτσι ένα στερεοτυπικό «προσφυγικό υποκείμενο»: πιθανότατα μέλος κάποιας ευάλωτης μουσουλμανικής μειονότητας[3], απειλούμενο από ισλαμιστικές οργανώσεις όπως οι Ταλιμπάν. Η διάσταση μεταξύ ηχογραφημένης μυθοπλασίας και ενσώματης παρουσίας των performer εντεινόταν ήδη από τις εναρκτήριες φράσεις του σεναρίου («Αυτή δεν είναι η φωνή μου. Αυτή δεν είναι η γλώσσα μου. Αυτή είναι η φωνή ενός ηθοποιού»), αλλά και από τη μουσική, που ενίσχυε τις θεματικές ξενότητας και εγκατάλειψης: το έργο ολοκληρωνόταν με το *Güte Nacht* (*Καληνύχτα*), από το *Winterreise* (*Ταξίδι του χειμώνα*) του Schubert (ας θυμηθούμε τους αρχικούς στίχους: *Fremd bin ich eingezogen/ Fremd zieh' ich wieder aus* - ως ξένος έφτασα, ως ξένος φεύγω) ενώ ξεκινούσε, στο σημείο της αρχικής συνάντησης performer και θεατών, με το *Θρήνο της Διδούς* του Purcell, όπου η πριγκίπισσα της Καρχηδόνας θρηνεί την εγκατάλειψή της από τον Αινεία στην αφρικανική ακτή.[4]

Η έρευνά μου βασίστηκε στην επανειλημμένη εμπειρία μου ως θεατή και σε ημιδομημένες συνεντεύξεις με όσους-ες από τους/τις συμμετέχοντες-ουσες διέμεναν την περίοδο εκείνη στην Αθήνα.[5] Σε άλλα άρθρα (Χατζηπροκοπίου, 2019 και Chatziprokopiou, 2017), έχω αναλύσει τις αναπαραστατικές λογικές της περφόρμανς και του θεσμικού της πλαισίου με έμφαση στις εντάσεις «μεταξύ της φυσικής παρουσίας του/της μετανάστη/τριας performer και του τρόπου με τον οποίον εκπροσωπείται από την ηχογραφημένη φωνή ενός/μιας απόντος/ούσας ηθοποιού» (Nibbelink, 2015, 50), εκφράζοντας την άποψη ότι το «προσφυγικό υποκείμενο» παράγεται στο *No Man's Land* μέσω ενός γενικευμένου αφηγήματος οδύνης. Έχω υποστηρίξει πως, αποσιωπώντας τις ατομικές και ετερόκλητες εμπειρίες των συμμετεχόντων-ουσών, το έργο τείνει να αναπαράγει τις κυρίαρχες θεσμικές στρατηγικές αναπαράστασης των εκτοπισμένων, διακινδυνεύοντας να ισχυροποιήσει «τις εικόνες των προσφύγων ως ευάλωτων και τραγικών υποκειμένων» (Cabot, 2016, 4) και επανεγγράφοντας, στο πεδίο της τέχνης, τη «γραφειοκρατική επιτέλεση» (Jeffers, 2012) που κάθε αιτών-ούσα άσυλο καλείται να δώσει ενώπιον του νόμου για να αναγνωριστεί ως πρόσφυγας. Στο παρόν κείμενο, επιστρέφω στις αφηγήσεις των συνομιλητ(ρι)ών μου για να επικεντρωθώ στα τραγούδια που επέλεξαν και εκφώνησαν στις μητρικές τους γλώσσες. Με αφετηρία αυτές τις

διαδικασίες υπαγόρευσης, μεταγραφής και μετάφρασης των στίχων που πυροδοτούσαν τις συνεντεύξεις και με έμφαση στις ποιητικές διαδρομές που χαρτογραφούν[6], στόχος μου είναι να αναδειχθούν οι ευρύτερες διαδρομές των συμμετεχόντων-ουσών πέρα από το πλαίσιο της περφόρμανς και την κεντρική της αφήγηση: να ακουστούν οι δικές τους, ενικές, ετερόκλητες αφηγήσεις τόσο για την πορεία τους από μια ενδεχόμενη «χώρα καταγωγής» και τη σύνδεσή τους με αυτήν[7], όσο και για τις καθημερινές τους διαδρομές στο δημόσιο χώρο, εστιάζοντας στις εντάσεις μεταξύ «τέχνης» και «ζωής».

**Επικίνδυνοι δρόμοι**

Παρότι ο αρχικός σχεδιασμός της παραγωγής επικεντρωνόταν σε περιοχές που κατοικούνται κυρίως από μετανάστες-τριες, αυτή η πρόθεση γρήγορα εγκαταλείφθηκε ως επικίνδυνη και οι διοργανωτές επέλεξαν συγκριτικά ασφαλέστερες και αρκετά τουριστικές τοποθεσίες όπως το Μοναστηράκι, το Θησείο, ή το Ψυρρή. Διεξάγοντας συνεντεύξεις στις γειτονιές των συμμετεχόντων-ουσών, κυρίως στην πλατεία Αμερικής, οι τελευταίοι γίνονταν εκ νέου ξεναγοί μου –σε μια πολύ διαφορετική πλευρά της πόλης. Ρωτώντας τους ποιες διαδρομές θα επέλεγαν εάν αυτό τους είχε ζητηθεί, κάποιοι απάντησαν πως μια περιπατητική περφόρμανς στην «δική μας Αθήνα» θα ήταν πλησιέστερη στην πραγματικότητα –οι περισσότεροι όμως τόνιζαν τους κινδύνους μιας τέτοιας επιλογής. Το σίγουρο είναι ότι πως όλοι-ες συμφωνούσαν στο εξής: ο δημόσιος χώρος της πρωτεύουσας εγκυμονεί κινδύνους. Σύμφωνα με τον Σιντίκι, έναν συνομιλητή μου από τη Γουινέα, εγκατεστημένο εδώ και δεκαετίες στην Ελλάδα[8]:

> Δεν θα είχα συμμετάσχει στο ΝΜΜ αν είχε γίνει πριν από δύο χρόνια [το 2012]. [...] Βλέπεις, εκείνη την εποχή, δεν μπορούσα να βαδίσω χωρίς να κοιτάζω πίσω μου. Επειδή [η Χρυσή Αυγή] είχε χτυπήσει άσχημα όλα τα παιδιά πισώπλατα. Και στο σταθμό των λεωφορείων, αν έβλεπες δύο άντρες ντυμένους στα μαύρα, έπρεπε να μένεις πάντα μπροστά τους. Τότε συνηθιζόταν να λέμε ότι υπάρχει ξενοφοβία στην Ελλάδα. Αλλά ήταν το αντίθετο. Είχαμε ελληνοφοβία (γέλια), το κατάλαβες; (Μπάρρυ, 2014).

Στις σύγχρονες δυτικές πόλεις, αλλά ενίοτε και στη βιβλιογραφία για την τέχνη και το περπάτημα, η δυνατότητα της ελεύθερης μετακίνησης τείνει να θεωρείται δεδομένη, τουλάχιστον μέχρι πριν την τρέχουσα πανδημία και τις πολλαπλές ανατροπές που επιφέρει. Ξεναγός, performer, ή απλός περιπατητής, υποτίθεται πως μπορεί κανείς να βαδίζει μπροστά, και να οδηγεί μια ομάδα ανθρώπων ή ένα μεμονωμένο άτομο, δίχως να είναι αναγκασμένος να καλύπτει διαρκώς τα νώτα του. Παρόλα αυτά, όπως επισημαίνει ο Σιντίκι, αυτή η ελευθερία διανέμεται επιλεκτικά στο δημόσιο χώρο. Ιδίως κατά την δεκαετία της «κρίσης», με την ισχυροποίηση και εγκληματική δράση των εγχώριων νεοναζιστών, η κίνηση στον αστικό ιστό της Αθήνας κατέστη απειλητική για τις ζωές των

φυλετικών, και όχι μόνον, Άλλων, ιδιαιτέρως όταν η διαφορά είναι πρόδηλη λόγω χρώματος. Ο κατάλογος των θυμάτων, ζώντων και νεκρών, είναι οδυνηρός. Οι συνομιλητές μου υπογραμμίζουν επιπλέον τις συνδέσεις μεταξύ ακροδεξιάς και αστυνομίας: «Πού να πας για καταγγελία; Στην αστυνομία; Θα σου δώσουν καμιά κλωτσιά, ή θα σε κρατήσουν μέσα» (ό.π.).

Οι περισσότεροι από τους ανθρώπους που συνάντησα εντοπίζουν την πιο χαλεπή περίοδο στο διάστημα από τις βουλευτικές εκλογές του Ιουνίου 2012 έως την ποινική δίωξη αρκετών μελών της Χρυσής Αυγής στα τέλη του 2013. Αν και τα εκλογικά ποσοστά του κόμματος δεν είχαν μειωθεί σημαντικά την περίοδο διεξαγωγής της περφόρμανς και της έρευνάς μου (2014) και οι προοπτικές της καταδίκης που τελικά επήλθε (2020) φάνταζαν θολές ακόμη, είναι σημαντικό ότι οι βασικοί στόχοι των νεοναζιστών οριοθετούν ένα «πριν» και ένα «μετά» τις αρχικές συλλήψεις, σπεύδοντας να επισημάνουν πως «η αστυνομία έχει αντικαταστήσει τη Χρυσή Αυγή». Δεν αναφέρονται μονάχα στην ολιγωρία των αρχών ως προς τα ρατσιστικά εγκλήματα, αλλά και στις λεγόμενες «επιχειρήσεις σκούπα», που συμπεριλάμβαναν «αποκλεισμούς ολόκληρων περιοχών και επιδρομές σε δρόμους, πλατείες και κτίρια, μετά από τους οποίους όσοι συλλαμβάνονταν οδηγούνταν σε σημεία συγκέντρωσης όπου αρκετοί αναγκάζονταν να γονατίζουν στο έδαφος και υποβάλλονταν σε λεκτική και σωματική βία» (Dalakoglou, 2013, 31). Μια από τις πιο γνωστές επιχειρήσεις του είδους ξεκινάει για πρώτη φορά τον Αύγουστο του 2012 στην Αθήνα, υπό την ονομασία *Ξένιος Ζευς*: οξύμωρη λεκτική επιλογή που, συνδέοντας την φιλοξενία (την *ξενία* των αρχαίων Ελλήνων) με την εχθρότητα απέναντι στους ξένους, εικονογραφεί ακουσίως την ετυμολογική και νοηματική σύνδεση των λέξεων *hospitality* και *hostility* από τον Jacques Derrida, καθώς και το νεολογισμό του *hostipitality* (2000).

Η αστυνομική εχθρότητα απέναντι στους ξένους είχε πράγματι έντονο αντίκτυπο στις εμπειρίες των συμμετεχόντων-ουσών: για παράδειγμα, δύο συνελήφθησαν για εξακρίβωση στοιχείων κατά τη διάρκεια των προβών και αφέθηκαν ελεύθεροι με παρέμβαση της παραγωγής. Κατόπιν τούτου, ο σκηνοθέτης διένειμε στους/στις συμμετέχοντες-ουσες «μια καρτέλα που θα τη φορούσαν κρεμασμένη στο λαιμό με έγγραφα και άδειες της αστυνομίας» (2018), καθώς και την ένδειξη «Μπορείς να μου έχεις εμπιστοσύνη» (*I am to be trusted*). Όπως επισημαίνει ο Verhoeven, η εν λόγω φράση καταδεικνύει ότι «στη δημόσια σφαίρα κυριαρχεί δυσπιστία και καχυποψία» (ό.π.), ενώ προσθέτει πως, παρότι του ήταν πολύ δύσκολο να πει στους/στις συμμετέχοντες-ουσες ότι θα φορούσαν αυτές τις καρτέλες, πολλοί-ές ήταν «αρκετά ευχαριστημένοι-ες με αυτές» (ό.π.), ρωτώντας μάλιστα αν μπορούν να τις κρατήσουν και εκτός καλλιτεχνικού πλαισίου. Σε μια προσπάθεια να εξασφαλιστεί περαιτέρω η απρόσκοπτη διεξαγωγή της performance, υπάλληλοι της Στέγης ακολουθούσαν τις διαδρομές με ποδήλατα. Σε κάθε περίπτωση, η αστυνομία δεν έπαυε να σταματά τους/τις συμμετέχοντες-ουσες, ενώ οι οδηγίες της παραγωγής ήταν να διατηρείται από τους/τις performer η συνθήκη σιωπής, ακόμη και αν γνώριζαν ελληνικά, δηλαδή να επιδεικνύονται απλώς τα νομικά έγγραφα και η καρτέλα.

Το σημείο αυτό περιπλέκει ακόμη περισσότερο τις συνδέσεις μεταξύ φιλοξενίας και εχθρότητας. Αυτοί οι ιδιότυποι ξεναγοί δεν έμεναν απλώς σιωπηλοί, με τη φωνή τους να αντικαθίσταται από μια ηχογραφημένη και σχεδόν πανομοιότυπη αφήγηση αναγκαστικού εκτοπισμού. Η φράση «I am to be trusted» έδινε το στίγμα των σιωπών τους προλαμβάνοντας, κατά την άποψή μου, το «ερώτημα του ξένου» όπως το θέτει ο Derrida (2000, 3): το γεγονός ότι η ύπαρξη του ξένου και το ενδεχόμενο να φιλοξενηθεί νομιμοποιείται μέσω ερωτημάτων όπως «Από πού είσαι;» «Πώς σε λένε;» «Τι κάνεις εδώ» κλπ. Η ομιλιακή πράξη *I am to be trusted* προσέφερε έτσι, αν όχι κάποιο αναγνωρίσιμο όνομα ή γραμμή καταγωγής, τουλάχιστον το σύνδεσμο με έναν μείζονα πολιτιστικό θεσμό, σε ρόλο οικοδεσπότη. Υπό την, τυπωμένη, αιγίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, οι ξεναγοί-φιλοξενούμενοι μπορούσαν να αποτρέψουν μια ενδεχόμενη επιχείρηση Ξένιου Διός. Θεσμική διασφάλιση που δεν προστάτευε, προφανώς, μόνον τους συμμετέχοντες, αλλά την όλη διεξαγωγή του φεστιβάλ.

Οι ίδιοι-ες οι συνομιλητές-τριές μου επισημαίνουν επανειλημμένα την αντίφαση μεταξύ της, όπως προσπάθησα να δείξω, πολύ σχετικής, δυνατότητάς τους να περπατήσουν στην Αθήνα υπό το θεσμικό πλαίσιο του ιδρύματος Ωνάση αφενός και των καθημερινών τους περιορισμών αφετέρου. Χαρτογραφούν το δημόσιο χώρο της πόλης ως πυκνό πλέγμα, καθορισμένο από σύνθετα σύνορα. Συμφωνούν μάλιστα πως, όχι μονάχα η σχέση τους με το νόμο (για παράδειγμα, η έλλειψη μιας έγκυρης άδειας παραμονής), αλλά και τα ίδια τους τα σώματα νοούνται ως σύνορα που τους/τις καθιστούν ευάλωτους-ες σε επιθέσεις. Για να αναφερθώ ενδεικτικά σε μερικές από τις συνομιλίες, ο εικοσιπεντάχρονος Αμίρ από το Αφγανιστάν περιγράφει πως η κατάσταση στον Άγιο Παντελεήμονα, την μέχρι πρότινος γειτονιά του, ήταν αβίωτη ήδη από το 2009 («πρόσεχα πάρα πολύ, δεν περπατούσα αργά τη νύχτα, έπαιρνα πάντα το λεωφορείο»), τόσο που εντέλει αναγκάστηκε να μετακομίσει (Νασέρι 2014). Ζώντας εδώ και δεκαετίες στην Ελλάδα, ο επίσης Αφγανός Άκμπαρ που διαμένει σε ιδιόκτητο διαμέρισμα αναφέρει τον καθημερινό εκφοβισμό των παιδιών του από νεοναζιστή γείτονα, σε βαθμό που να καθιστά αδύνατη τη χρήση των κοινών χώρων της πολυκατοικίας, και μάλιστα στη μεσοαστική περιοχή της Καλλιθέας (Ντουρράνι 2014). Τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει με την άνοδο του νεοναζισμού, ήδη από το 2010, εξιστορεί και ο Ντιάλλο από τη Γουινέα, προτού μιλήσει για τη σοβαρότατη επίθεση που υπέστη:

> Θα σου δείξω πώς με σακάτεψαν… Ναι! Με έριξαν στα σκυλιά… (….) Μετά με έκαναν να λιποθυμήσω με… [ένα συγκεκριμένο σπρέι]. Ύστερα ξύπνησα… Είδα την αστυνομία… Η αστυνομία φώναξε το ασθενοφόρο… Κανείς δεν ήρθε μαζί μου… Είχα πρηστεί παντού… Οι σκύλοι με είχαν γεμίσει δαγκωνιές… (Τούρε, 2014).

Μάλιστα, ενώ ο Ντιάλλο αντιμετωπίζει σοβαρό χρόνιο πρόβλημα υγείας, ο φόβος των ρατσιστικών επιθέσεων ή/και αστυνομικών συλλήψεων τον αποτρέπει από το να

αναζητήσει φαρμακευτική περίθαλψη. Την ίδια στιγμή που περιγράφει με τα πιο μελανά χρώματα τη ζωή στην Ελλάδα, δεν διατρέχεται από καμιά ελπίδα επιστροφής:

> Περνάν τα χρόνια. Πώς να γυρίσεις; (…)Η κοινωνία σε έχει ξεχάσει. Έλειπες για δεκαετίες. (…) Εκεί άλλοι έχουν παντρευτεί, άλλοι έχουν μετακομίσει, δεν ζουν στα ίδια μέρη (…) Μπορεί να έχουν ακούσει το όνομά σου, να έχουν δει τη φωτογραφία σου, αλλά (…) Μερικοί δεν σε αναγνωρίζουν καν… (ό.π.).

**Τραγούδια-διαδρομές**

Το τραγούδι που επέλεξε ο συνομιλητής μου εκφράζει αυτό το αδιέξοδο του ανέφικτου νόστου, μέσα όμως από μια επιστροφή εγγενώς αδύνατη:

> Khuma Dondo
> Mikhidi Firin denabe Khoro
> Bore khili Khalonssira
> Bore khili Khalonmati
> Anba Khalonssira Tanmu Dunya Sono Abada
> Awa yo Linyo Kinikiniko Linyo[9]
>
> Χτες βρισκόταν εδώ ένα ζευγάρι
> Τον έναν τον έλεγαν Καλόν Σιρά
> Τον άλλον τον έλεγαν Καλόν Ματί
> Δυστυχώς ο Καλόν Σιρά δεν είναι πια σ' αυτό τον κόσμο
> Δεν μπορώ να το αλλάξω αυτό Πρέπει να το δεχτώ Είναι αναπόφευκτο
> Είμαι θλιμμένος Είμαι θλιμμένος Ω είμαι θλιμμένος (ο.π.).

Σύμφωνα με το συνομιλητή μου, το τραγούδι μιλά για την πραγματική αγάπη μεταξύ των ανθρώπων και τον οριστικό χωρισμό που επιφέρει ο θάνατος. Υπογραμμίζει μάλιστα τον τελευταίο στίχο, εξηγώντας ότι στα σούσου η λέξη *Awa* σημαίνει πως πρέπει να δεχτεί κανείς το αναπόδραστο του θανάτου, ενώ η λέξη *Kinikiniko* εκφράζει την οδύνη του πένθους για ένα πρόσωπο που, όπως σημειώνει, «έχει ξεριζωθεί από αυτό τον κόσμο».

Αντίθετα όμως με τη μαρτυρία του Ντιάλλο που εστίαζε στο πένθος και την απώλεια, οι αφηγήσεις αρκετών συμμετεχόντων-ουσών ανοίγονταν σε μια ευρεία γκάμα θεματικών, με έμφαση στο ζήτημα του νόστου. Για τον Φράνκλιν, έναν εικοσάχρονο άνδρα από το Καμερούν που έφτασε πρόσφατα στην Ελλάδα, ο πόθος της επιστροφής συνδέεται με την ελπίδα προσφοράς στην πατρίδα. Δίχως να μεταφράσει το τραγούδι του, ο Φράνκλιν μου εξηγεί ότι αναφέρεται σε έναν συμπατριώτη του που αναζητά εκτός Αφρικής μορφωτικό και οικονομικό κεφάλαιο προκειμένου να συμβάλει στην οικονομία του τόπου του επιστρέφοντας:

> όταν ταξιδεύουμε (…) είναι πολύ σημαντικό να επιστρέψουμε στην πατρίδα και να προσπαθήσουμε να βοηθήσουμε στην ανάπτυξη! (…) ακόμα κι αν πας με ένα στυλό για να στηρίξεις την κοινότητα. (…) Στο χωριό μου, το νοσοκομείο βρίσκεται ΠΟΛΥ ΜΑΚΡΙΑ!!! Πάρα πολύς κόσμος πεθαίνει. Δεν υπάρχουν αποτελεσματικές θεραπείες. Οι άνθρωποι νοσούν από το νερό… Οπότε είναι πολύ σημαντικό να πάμε πίσω και να συνεισφέρουμε... Έχει να κάνει με τη (..) συλλογικότητα, τη συντροφικότητα. (Μπίντα 2014).

Σε αντίστιξη με τον δυναμισμό του Φράκλιν, ο Πάτρικ Σερόμπα (2014), ένας μεσήλικας άντρας από τη Ρουάντα που έχει ζήσει από παιδί ως πρόσφυγας στην Τανζανία, τραγουδά, στα σουαχίλι, μια ιδεατή επιστροφή:

> Oh aye muana
> Tuna kuenda kuetu
> Kua baba na mama
> Na watoto yetu
> Baba mama rafiki
> Rafiki yangu
> Wambieni muzuri
>
> Αχ παιδί μου
> Πάμε
> σπίτι
> Στον πατέρα μου και στη μάνα μου
> Και μαζί με τα παιδιά μας
> τον πατέρα, τη μάνα και τους φίλους μας
> Πες στους γονείς μας ότι είμαστε καλά
> Πάμε σπίτι και δεν θα ξαναφύγουμε ποτέ[10]

Το πρόσωπο του Πάτρικ φωτίζεται μιλώντας για ένα από τα αγαπημένα τραγούδια της παιδικής του ηλικίας. Όπως εξηγεί, οι στίχοι αναφέρονται σε κάποιον που έφυγε από το σπίτι του πολύ νέος, πήγε στην πόλη, έκανε οικογένεια. Χρόνια μετά, ένας χωριανός του τον επισκέπτεται, του λέει ότι οι γονείς του τον αναζητούν. Ο πρωταγωνιστής ζητά από τον συμπατριώτη του να πει στους γονείς του ότι αυτός και η οικογένειά του είναι καλά και θα επιστρέψουν για να ζήσουν μαζί τους στο *Kuetu*: τον τόπο καταγωγής. Ωστόσο, προσθέτει ο Πάτρικ, η δική του επιστροφή στο *Kuetu* δεν είναι εφικτή. Διέφυγε από παιδί, μαζί με τους γονείς του, τον εμφύλιο πόλεμο στη Ρουάντα και έζησαν ως πρόσφυγες στην Τανζανία. Η αίσθηση του ανήκειν μοιάζει χαμένη για πάντα:

> μερικές φορές νιώθω πως θέλω να πάω στο σπίτι μου, αλλά είναι δύσκολο, πολύ δύσκολο. Δεν μπορώ να επιστρέψω εκεί. Επειδή δεν υπάρχει κανένας, δεν ξέρω κανέναν και τίποτα εκεί, κανείς δεν με ξέρει, καταλαβαίνεις; Χάσαμε τα πάντα εκεί. (...) Ήμουν έξι ... όταν έφυγα από το χωριό όπου γεννήθηκα, στη Ρουάντα. (…) (Σερόμπα 2014).

Η αφήγηση του Πάτρικ φέρνει στο νου τη σχετική βιβλιογραφία σχετικά με τον μύθο της μεταναστευτικής επιστροφής (Anwar 1979, Bolognani, 2007) καταδεικνύοντας ότι, όπως επισημαίνει ο Al-Rasheed (1994), η επιθυμία του πρόσφυγα να επιστρέψει στην πατρίδα δεν θα πρέπει να θεωρείται «φυσική» και αυτονόητη. Αντίθετα, «ο μύθος της επιστροφής και το κατά πόσον επικρατεί σε μια ομάδα προσφύγων εξαρτάται από παλαιότερες προσφυγικές εμπειρίες και από τη σχέση της ομάδας με τη χώρα καταγωγής της» (1994, 199). Παρότι ο Πάτρικ λέει πως τόπος του θα είναι για πάντα η Ρουάντα, «δεν έχει απομείνει τίποτα» γι' αυτόν σ' αυτή τη χώρα. Σε αντίθεση με το αισιόδοξο όραμα του Φράνκλιν για μια παραγωγική επιστροφή, ο Πάτρικ δεν μπορεί παρά να φανταστεί έναν ιδανικό νόστο που, δεδομένων των συγκυριών, δεν γίνεται στην πραγματικότητα να εκπληρωθεί. Παρόλα αυτά, στην περίπτωση του Πάτρικ, η ελπίδα της επιστροφής εξακολουθεί να εμφανίζεται, έστω μέσα από το τραγούδι που επιλέγει, ενώ και το τραγούδι και η μαρτυρία του Ντιάλλο εικονογραφούν τον απόλυτο ξεριζωμό.

Οι έννοιες του ξεριζωμού και της επιστροφής τίθενται υπό διερώτηση στην περίπτωση της Μαρίας, μιας Αφροελληνίδας συμμετέχουσας με καταγωγή από τη Νιγηρία. Παρότι δεν θα χαρακτηριζόταν «πρόσφυγας», η ίδια περιγράφει τη συνθήκη των «μεταναστών δεύτερης γενιάς»[11] ως ένα διαρκές μεταίχμιο ανάμεσα στο «εκεί» και στο «εδώ», ως ένα αέναο «μεταξύ» της μακρινής και ανοίκειας για εκείνη πατρίδας των γονιών και μιας χώρας στην οποία παρότι έχει γεννηθεί και μεγαλώσει, της στερούνται τα πολιτικά δικαιώματα και της ζητείται να ανανεώνει την άδεια παραμονής. Έχω υποστηρίξει ότι οι τεχνολογίες αναπαράστασης του *No Man's Land* επανεγγράφουν, στο πεδίο της τέχνης, το καθεστώς «διπλής ξενότητας» (Fanon, 1952) και τις διακρίσεις που η Μαρία βιώνει στην αθηναϊκή της καθημερινότητα: είναι χαρακτηριστικό πως, ενώ πρότεινε τραγούδια στις μητρικές γλώσσες της, τα ελληνικά και τα αγγλικά, τελικά κλήθηκε να επιλέξει ένα τραγούδι στα μπενά, τη γλώσσα της μητέρας της που μόνο εν μέρει γνωρίζει. Προϋποθέτοντάς την και σκηνοθετώντας την ως «ξένη», η παραγωγή δεν θα της επέτρεπε να τραγουδήσει ελληνικά στο/στη θεατή που συνόδευε: ο ρόλος αυτής της ιδιότυπης ξεναγού είχε ήδη υπαγορευτεί από το χρώμα της. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, μιλώντας για τους καθημερινούς κινδύνους που διατρέχει στο δημόσιο χώρο: «το χρώμα μου με προδίδει» (Ικάντε, 2014). Παρόλα αυτά, το τραγούδι που επιλέγει δεν επιτείνει περαιτέρω τη σκηνοθεσία της φυλετικής διαφοράς. Χριστιανή στο θρήσκευμα, η Μαρία επισημαίνει πως επιλέγει έναν χριστιανικό ύμνο, «ο θεός είναι πολύ καλός/ πάμε όλοι μαζί/

να τον δοξάσουμε» (Ικάντε, 2014), στοχεύοντας σε μια γέφυρα επικοινωνίας με το ελληνικό κοινό, σε πείσμα των γλωσσικών συνόρων.

Εάν όμως το μαύρο δέρμα προδίδει τη Αφρο-ελληνίδα Μαρία, γινόμενο ενίοτε το απώτατο σημάδι διαφοράς, πώς το αντιμετωπίζει ένας συνομήλικός της πρόσφυγας; Ο Μούσα, ένας νεαρός επαγγελματίας performer από τη Σιέρρα-Λεόνε, διέφυγε σε εφηβική ηλικία τον εμφύλιο πόλεμο στην πατρίδα του και ζήτησε άσυλο στη Νιγηρία πριν έρθει στην Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια της συνάντησής μας, ο συνομιλητής μου άσκησε σφοδρή κριτική στην πρακτική του *bleaching*, την τεχνητή λεύκανση του [μαύρου] δέρματος. Όπως επισήμανε, αυτή η ευρέως διαδεδομένη πρακτική σε υποσαχάριες χώρες είναι εξαιρετικά προβληματική, όχι μόνο για τον ενσωματωμένο ρατσισμό που ενδέχεται να αντανακλά, αλλά και για τις βλαβερές επιπτώσεις που μπορεί να έχει στην υγεία.[12] Όχι τυχαία, ο Μούσα επέλεξε ένα τραγούδι στα κριό, τη μητρική του γλώσσα, ένα τραγούδι που ασκεί κριτική σε αυτή την πρακτική τεχνητής λεύκανσης, αναγνωρίζοντας την ομορφιά του μαύρου δέρματος:

Washe ta koya mo supa ah wan
Washe ta kosopa en daramu (2)
Ander manink agne
Alom a ayemagni
Ander manink agne
Alom a watergni
Dama kili tsin nsopa
Dama kili tsim nfosne
Antsem montsue komo tsela papayo
Antsem monstsue komo tsela mamayo
Antsem monstsue komo tsela mamu afin
E atof tsa bepe washi.

Γιατί θες να βγάλεις το δέρμα σου;
Γιατί θες να αφαιρέσεις το πρώτο του στρώμα; (2)
Το δέρμα που βλέπεις
Σε κάποιους αρέσει
Το δέρμα που βλέπεις
Κάποιοι το αγαπούν
Δες λοιπόν το δέρμα σου
Και μετά τρίψε την κρέμα
όταν αρρωστήσεις θα φωνάξεις το μπαμπά σου
όταν αρρωστήσεις θα φωνάξεις τη μαμά σου
όταν αρρωστήσεις θα φωνάξεις τους ανθρώπους σου όλους

όλη η χώρα εύχεται να σταματήσεις να βγάζεις το δέρμα σου[13]

**Επίλογος**

Στο παρόν κείμενο, ξεκίνησα με μια αναδρομή στη γενεαλογία τέχνης-περπατήματος και την ανατρεπτική δυναμική της για να αναφερθώ εν συνεχεία στην οικειοποίηση επιτελεστικών πρακτικών πεζοπορίας από τη βιομηχανία του τουρισμού, αλλά και στη μεταστροφή στερεοτυπικών ξεναγικών αφηγήσεων από καλλιτέχνες-περιπατητές. Εισάγοντας τη μεθοδολογία της περιπατητικής ξενάγησης ως σύγχρονο *genre* στις επιτελεστικές τέχνες, επικεντρώθηκα κατόπιν σε μια «αντίστροφη ξενάγηση» όπως το *No Man's Land*, όπου ξεναγοί γίνονται όσες-οι είναι ή θεωρούνται ξένοι. Προσπάθησα να αναδείξω τους όρους και τα όρια μιας τέτοιας αντιστροφής και υποστήριξα ότι εν μέρει επανεγγράφει, σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, κυρίαρχα αφηγήματα των τυποποιημένων περιηγήσεων. Αντί για προνομιούχους τουρίστες του Βορρά σε αναζήτηση του λίκνου της δημοκρατίας ή/και μιας αμμουδιάς, εδώ σκηνοθετείται η οδύνη των εκτοπισμένων –προς ευαισθητοποίηση του αθηναϊκού κοινού. Σκηνή γίνεται η πόλη (Σταυρίδης, 2009): ο δημόσιος χώρος που οι ιδιότυποι αυτοί ξεναγοί τον βιώνουν ως εξαιρετικά επικίνδυνο. Ίσως τελικά να μην πρόκειται για θεμελιωδώς αντίστροφες ξεναγήσεις. Σίγουρα όμως πρόκειται για ξεναγήσεις απειλητικά επισφαλείς.

Ταυτόχρονα, προσπάθησα να δείξω πώς, μέσα από τις προσωπικές τους αφηγήσεις και τις νοερές διαδρομές που τα τραγούδια τους χαρτογραφούν, οι συνομιλητές-τριές μου παράγουν έκκεντρα, ετερόκλητα αφηγήματα που υπερβαίνουν τον εξωτισμό του πάσχοντος προσφυγικού υποκειμένου, θέτοντας κάποτε υπό διερώτηση την ίδια την ποιητική της διαφοράς. Δημιουργούν τελικά τις δικές τους «ξεναγήσεις», ιχνηλατώντας ψυχικούς χώρους της επιθυμίας και του συν-αισθήματος (*affect*). Αντί άλλου συμπεράσματος, θα ήθελα να κλείσω με μια σύντομη αναφορά σε μια συναφή «αντίστροφη ξενάγηση», όπου αντίστοιχες χαρτογραφήσεις μοιάζουν να λαμβάνουν χώρα. Στο project «Αίσθηση του Ανήκειν», οι συμμετέχοντες-ουσες καλούνταν να σχεδιάσουν έναν χάρτη του «αλλού» από όπου προέρχονταν και, κινούμενοι-ες από έναν τόπο συμβατικά οριζόμενο ως «σπίτι σε έναν τόπο με ιδιαίτερη σημασία για αυτούς, να αλληλεπιδράσουν με έναν κάθε φορά «ξεναγούμενο» (O'Neill & Hubbard, 2010). Σύμφωνα με τους συγγραφείς, η επιτελεστική συνθήκη αυτών των αντίστροφων ξεναγήσεων συνέβαλε στο να αναπτυχθούν διαλογικές σχέσεις μεταξύ αλλοδαπών και ντόπιων, με άξονα τη φαντασιακή διαδρομή στην πατρίδα των πρώτων και το μοίρασμα της μνήμης: όπως υπογραμμίζει ένας ξεναγούμενος, «η άποψή μου για την πόλη άλλαξε από τα μάτια και τις μνήμες του 'ξεναγού' μου». Αν η πράξη του περπατήματος και της περιπλάνησης δεν είναι απλώς το να τοποθετείς τον εαυτό σου στο χώρο, αλλά το να φτιάχνεις έναν χώρο (Casey, 1996), αν η αίσθηση του να μένεις κάπου δεν καθορίζεται μόνο από την κατοικία αλλά και από τις διαδρομές, ποια είναι άραγε η νέα εμπειρία της πόλης που αποκτούμε, όσοι από εμάς κατέχουν ευρωπαϊκό διαβατήριο και τα γνωστά επακόλουθα προνόμια, ξαναγνωρίζοντας

τις πόλεις μέσα από τα μάτια, τις φωνές, τις μνήμες των εκτοπισμένων; Πώς τέτοιου είδους αντίστροφες ξεναγήσεις αποσταθεροποιούν, μα, όπως είδαμε, ταυτόχρονα μπορούν να αναπαράγουν τα στερεότυπα των τουριστικών ξεναγήσεων και τους απόηχούς τους στο πεδίο της τέχνης; Και ακόμη, πώς μας καλούν να βιώσουμε εκ νέου το ανοίκειο των ζωών μας, φιλόξενοι στην εγγενή τους ξενότητα;

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Σταυρίδης, Σ. (2009). *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Χατζηπροκοπίου, Μ. (2019). Από τη γραφειοκρατική στη θεατρική επιτέλεση: επανεγγράφοντας και υπερβαίνοντας την 'προσφυγική εμπειρία', *φεμινιστιqά*, 49-63. Ανακτήθηκε 16 Νοεμβρίου, 2020, από http://feministiqa.net/apo-ti-grafiokratiki-sti-theatriki-epitelesi.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Anwar, M. (1979). *Myth of Return: Pakistanis in Britain,* London: Heinemann.

Al-Rasheed, M. (1994). The Myth of Return: Iraqi Arab and Assyrian Refugees in London', *Journal of Refugee Studies*, 7 (2-3), 199-219.

Bolognani, M. (2007). The Myth of Return: dismissal, revival or survival?, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 33 (1), 59-76.

Cabot, H. (2013). The social aesthetics of eligibility: NGO aid and indeterminacy in the Greek asylum process', *American Ethnologist*, 40(3), 452–466.

Casey, E. (1996). How to get from space in a fairly short stretch of time: Phenomenological Prolegomena. Στο S. Feld & K. Basso (επιμ.), *Senses of place* (σσ. 13-52). Santa Fe: School of American Research Press.

Chatwin, B. (1987). *The Songlines*. Penguin: London and New York.

Chatziprokopiou, M. (2017). Hosting the lament(s) of Others: Tensions and antinomies in Dries Verhoeven's *No Man's Land*, *Journal of Greek Media and Culture*, 3(2), 161-176.

De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley and London: University of California Press.

Dalakoglou, D. (2013). The Crisis Before "The Crisis": Violence and Urban Neoliberalisation in Athens, *Social Justice*, 39 (1), 24–4.

Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*, Paris: Buchet/Chastel.

Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (2000). *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press.

Giannisi, P. (2006). *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble: Jérôme Millon.

Jeffers, A. (2012). *Refugees, Theatre and Crisis. Performing Global Identities*, Basingstoke: Palgrave Hampshire.

Kaprow, A. The Legacy of Jackson Pollock. Στο Jef Kelley (επιμ.) *Essays on the blurring of art and life* (σσ. 1-9). California: University of California Press.

Nibbelink, L. G. (2015). *Nomadic Theatre: staging movement and mobility in contemporary performance*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Department of Media and Theatre Studies, University of Utrecht.

O'Neill, M. & Hubbard, P. (2010). Walking, sensing, belonging: ethno-mimesis as performative praxis, *Visual Studies*, 25 (1), 46-58, DOI:10.1080/15022250.2013.796223

Pearson, M., & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London & New York: Routledge/Taylor & Francis.

Rosenberg, H. (1959). *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press.

Smith, P. (2013). Walking-Based Arts: A Resource for the Guided Tour?, *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism, 13* (2), 103-114.

Solnit, R. (2001) *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin Books.

Verhoeven, D. (2018). Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven by Nibbelink, L. G. Στο Arfara, K., Mancewicz, A., and Remshardt, R. (επιμ.), *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere* (σσ. 43-60). London and New York: Palgrave Macmillan.

**Συνεντεύξεις**

(Τηρείται η ανωνυμία των συνομιλητ(ρι)ών, όλα τα ονόματα έχουν αλλάξει)

Ντουρράνι, Άκμπαρ, συνέντευξη στα ελληνικά, Ιούνιος 2014

Ικάντε, Μαρία, συνέντευξη στα ελληνικά, Νοέμβριος 2014

Σιντίκι, Μπάρρυ, συνέντευξη στα ελληνικά και τα γαλλικά, Ιούνιος 2014

Τούρε, Ντιάλλο, συνευντεύξεις στα γαλλικά, Ιούνιος 2014

Νασέρι, Αμίρ, , συνέντευξη στα ελληνικά, Ιούλιος 2014

Μπίντα, Φράνκλιν, συνέντευξη στα αγγλικά, Νοέμβριος 2014

Σερόμπα, Πάτρικ, συνέντευξη στα αγγλικά, Νοέμβριος 2014

**Σημειώσεις**

[1] Όπου δεν αναφέρεται άλλο όνομα, οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

[2] Οι πληροφορίες αυτές αντλούνται και από την προσωπική μου εμπειρία ως επαγγελματίας ξεναγός: τόσο από.

[3] Το σημείο αυτό επισημαίνεται ιδίως από δύο συμμετέχοντες, που είναι Αφγανοί Χαζάρα, Σιίτες το θρήσκευμα και, λόγω της μειονοτικής τους θέσης, έχουν υποστεί αλλεπάλληλες διώξεις (Ντουρράνι και Νασέρι 2014).

[4] Η επιλογή αυτή έχει σημασιολογικό βάρος: ιδρυτής της Ρώμης και καταγωγική μορφή του δυτικού πολιτισμού, ο Αινείας υπήρξε ο ίδιος πρόσφυγας πολέμου που διέφυγε από την φλεγόμενη Τροία.

[5] Οι είκοσι συνολικά συμμετέχοντες-ουσες χωρίζονταν σε δυο ομάδες: δέκα εξ αυτών, κάτοικοι άλλων ευρωπαϊκών πόλεων, ακολουθούσαν το σκηνοθέτη στις διάφορες περιοδείες, ενώ άλλοι δέκα είχαν ως βάση την πόλη όπου κάθε φορά λάμβανε χώρα η περφόρμανς: στην περίπτωση της Ελλάδας, οι περφόρμερ κατάγονταν από το Αφγανιστάν, τη Γουϊνέα, την Τανζανία, τη Σομαλία, τη Ρουάντα, τη Σιέρρα Λεόνε, το Καμερούν και τη Νιγηρία.

[6] Θεωρητικοποιώντας τα τραγούδια και τις αφηγήσεις των συνομιλητ(ρι)ών μου ως διαδρομές, αντλώ κυρίως από τον Michel de Certeau όταν υπενθυμίζει πως η ελληνική λέξη «διήγηση» «εγκαθιδρύει μια διαδρομή (‘οδηγεί’) και περνάει διαμέσου, (‘υπερβαίνει’)» (1984: 129). Ισορροπώντας διαφορετικούς τόπους και χρονικότητες, οι συνομιλητές-τριές μου «διαπερνάν και οργανώνουν τόπους, τους επιλέγουν και τους συνενώνουν, φτιάχνουν με αυτούς προτάσεις και διαδρομές» (de Certeau 1984: 115). Ειδικότερα για τα τραγούδια και τη φωνή ως διαδρομές, βλ. Chatwin 1987 και Giannisi 2006.

[7] Όπως θα γίνει κατανοητό στη συνέχεια, το σημείο αυτό τίθεται υπό διερώτηση.

[8] Όλα τα ονόματα είναι πλασματικά για να κρατηθεί η ανωνυμία των συμμετεχόντων-ουσών.

[9] Ακολουθώ την μεταγραφή του ίδιου του Ντιάλλο σε λατινικούς χαρακτήρες. Το τραγούδι ειπώθηκε στα σούσου, μια από τις γλώσσες που μιλιούνται στη Γουινέα και μητρική γλώσσα του Ντιάλλο. Μεταφράζω από τη γαλλική μετάφραση του συνομιλητή μου.

[10] Μεταφράζω από την αγγλική μετάφραση του συνομιλητή μου.

[11] Βρισκόμαστε έναν χρόνο πριν τη νομική τροποποίηση ως προς την κτήση της ελληνικής ιθαγένειας, με τον νόμο ΦΕΚ Α' 76/9.7.2015.

[12] Προϊόντα που εμπεριέχουν χημικά με στόχο τη λεύκανση του δέρματος έχουν κριθεί βλαπτικά για την υγεία και έχουν απαγορευτεί σε χώρες όπως η Ακτή Ελεφαντοστού (2015) και η Γκάνα (2016). Βλ. https://allafrica.com/stories/201505081358.html και https://metro.co.uk/2016/06/03/an-african-country-is-banning-skin-bleaching-products-heres-why-5923070/, τελευταία επίσκεψη 16.11.2020.

[13] Μεταφράζω την αγγλική μετάφραση του Μούσα από τα κρίο.

ΜΑΡΙΑ ΣΙΔΕΡΗ

# **Μια έμφυλη αρχειοθετική προσέγγιση στην τελετουργική επιτέλεση της καταληψίας (*ritual of possession*).**

Η επιτελεστική πρακτική της τελετουργίας της καταληψίας (*possession*) είναι υπεριστορική και διαπολιτισμική όπως αποδεικνύουν οι γραπτές μαρτυρίες που συναντά κανείς σε ιατρικά, νομικά, ιστορικά, λογοτεχνικά, θεατρικά κείμενα (Keller, 2015) αλλά και σε προφορικές μαρτυρίες που καταγράφονται από τους ανθρωπολόγους. Πολλαπλές αναφορές καλύπτουν διαφορετικές χρονικές περιόδους και μεγάλες γεωγραφικές εκτάσεις και αναδεικνύουν τη συμμετοχή των γυναικών σε τέτοιου είδους τελετουργικά: μέσα από τη λογοτεχνία, οι Μαινάδες στις Βάκχες του Ευριπίδη, οι γυναίκες υπό καταληψία από το πνεύμα της *mono no ke* στο μεσαιωνικό ιαπωνικό βιβλίο *The Tale of Genji* (Bargen, 1997) και το πνεύμα *dybbuk* που «καταλαμβάνει» μια νεαρή γυναίκα στο γνωστό θεατρικό έργο του 1922 *The Dybbuk* του S.Y Ansky (1992), μέσα από τις πληροφορίες που διασώζονται σύμφωνα με την ανθρωπολόγο Laurel Kendall (1985) από Κορεάτισσες σπιτονοικοκυρές που συμμετέχουν κατ'εξαίρεση στα τελετουργικά *Kut* σαν σαμάνες και σαν θεατές, η ανθρωπολογική καταγραφή από την Margery Wolf (1992) του τελετουργικού της καταληψίας *tang-ki* στην Taiwan με πρωταγωνιστή μία γυναίκα, γραπτές και προφορικές αναφορές σε πνεύματα που συναντά κανείς στις θρησκείες vodou, Santeria και Candomblé σε πολλές περιοχές της αφρικανικής διασποράς (Olmos & Paravisini-Gebert, 1997) όπως μαρτυρεί και το εθνογραφικό φιλμ της Maya Deren *Divine Horsement*, πολλαπλές αναφορές στις μουσουλμανικές παραδόσεις που επεκτείνονται σε ολόκληρη την Μέση Ανατολή, την υποσαχάρια Αφρική, το Πακιστάν και την Ινδία που σχετίζονται με τα πνεύματα *jinn* ή και τα τοπικά πνεύματα όπως το *hantu* της Μαλαισίας (Ong, 1987), είναι μόνο κάποιες από αυτές. Η παγκόσμια παρουσία των γυναικών σε τελετουργικές επιτελέσεις επιβεβαιώνει την επιτακτική ανάγκη για μια έμφυλη προσέγγιση τους που θα συνδράμει σημαντικά στην «αποκατατάσταση των γυναικών ως υποκειμένων και στο πεδίο της ιστορίας των ιδεών» (Γκασούκα, 2007), προβάλλοντας ταυτόχρονα και τις φωνές των γυναικών «of color»[1].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση των νέων εργατριών της Μαλαισίας που μελετάται από την κινέζα ανθρωπολόγο Aihwa Ong. Στο βιβλίο της *Spirits of Resistance and Capitalist Discipline* (2010), η Ong ερευνά μια ιδιάζουσα περίπτωση καταληψίας που σχετίζεται με το πνεύμα *hantu*[2] (δαιμονικό πνεύμα, φάντασμα) και την επιτέλεσή που πραγματοποιείται από γυναίκες εργάτριες σε εργοστάσια με ηλεκτρονικά είδη στις ζώνες ελεύθερου εμπορίου της Μαλαισίας. Οι γυναίκες που συμμετέχουν σε αυτά τα τελετουργικά εξετάζονται ως ιστορικά υποκείμενα μέσα από την μετάβαση τους από την αγροτική στη βιομηχανική ζωή αλλά και μέσα από τον τρόπο που αυτή η μετάβαση έχει

διαμορφώσει την υποκειμενικότητά τους με την πειθαρχία που τους έχει επιβάλλει ο σύγχρονος παγκόσμιος καπιταλισμός. Η σταδιακή απώλεια της γης τους (*dispossession*) λόγω της έντονης βιομηχανοποίησης της χώρας που ξεκινά τη δεκαετία του 1970 (Ong, 1987) και η μετακίνηση στις πόλεις, αναγκάζουν πολλές γυναίκες να δουλέψουν στα εργοστάσια από νεαρή ηλικία ώστε να συντηρήσουν τις οικογένειές τους. Η μετάβαση από την αγροτική στη βιομηχανική ζωή σε συνδυασμό με τις απάνθρωπες συνθήκες εργασίας στο εργοστάσιο επηρεάζουν τη σεξουαλική ζωή των νέων γυναικών που σταδιακά οδηγούνται και στην κοινωνική απαξίωση εφόσον αναγκάζονται επιπλέον να πάψουν να ζουν σύμφωνα με τις παραδοσιακές αξίες. (Ong, 1987). Το 1975, 40 νεαρές εργάτριες που δουλεύουν στο εργοστάσιο ηλεκτρονικών στην Sungai Way ένα προάστιο της Petaling Jaya στη Μαλαισία, καταλαμβάνονται από «δαιμονικά πνεύματα». Όπως αναφέρουν μάρτυρες από το προσωπικό του εργοστασίου και καταγράφει η Ong (2010), όλα ξεκίνησαν όταν ένας μικρός αριθμός γυναικών εργατριών εν ώρα εργασίας αρχίζουν να κλαίνε και στη συνέχεια να ουρλιάζουν. Οι εργάτριες ισχυρίζονται ότι έχουν καταληφθεί από κάποιο «δαιμονικό πνεύμα» και το κτίριο του εργοστασίου εκκενώνεται. Παρόμοιο γεγονός με 120 περιστατικά καταληψίας συμβαίνει το 1978 σε άλλο εργοστάσιο, το οποίο κλείνει για τρεις μέρες και για την επαναλειτουργία του, ο χώρος πρέπει να εξαγνιστεί με τη θυσία μιας κατσίκας (Ong, 2010). Τα επεισόδια συλλογικής καταληψίας (*possession*) αντανακλούν σύμφωνα με την Ong (2010, 207), «ένα ιδίωμα διαμαρτυρίας ενάντια στην πειθαρχία της εργασίας και στον πατριαρχικό έλεγχο στη σύγχρονη βιομηχανική συνθήκη», ενώ ταυτόχρονα επιτρέπουν στις γυναίκες να χρησιμοποιήσουν την υπάρχουσα και καταγεγραμμένη ενσώματη και συλλογική γνώση της καταληψίας ως επανάδραση για μια *τελετουργική ανταρσία* (Gluckmanm, 1958).

Η τελετουργία της καταληψίας, σύμφωνα με την Mary Keller, αποδίδεται συχνά στις γυναίκες, στους φτωχούς, στους «πρωτόγονους και στην τριτοκοσμική γυναίκα» (2005,σελ.4) Στο βιβλίο της *The Hammer and the Flute: Women Power and Spirit Possession*, η Keller, αναφέρεται στην τελετουργία της καταληψίας ως ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της κοινωνικής ζωής ακριβώς γιατί εξετάζει τη σχέση των σωμάτων υπό κατοχή με την τάξη, το φύλο και τη φυλή. Μέσα από τις αναπαραστάσεις ή επαναδράσεις της τελετουργικής επιτέλεσης, αναδεικνύονται όχι μόνο οι ανισότητες που υφίστανται οι διάφορες περιθωριακές κοινωνικές ομάδες αλλά και η αυτενέργεια που διαθέτουν τα σώματα υπό κατοχή (Keller, 2005). Η καταληψία, όπως την περιγράφει η Αμερικάνα εθνογράφος An Grodzins Gold, που μελετά την περιοχή του Rajasthan και προσεγγίζει μεθοδολογικά το υλικό που συλλέγει στο πεδίο μέσα από τη θεωρία της εθνολογικής performance (*ethnoperformance*), έγκειται σε «μια ολική αλλά παροδική κυριαρχία του σώματος» που συνοδεύεται από την αιχμαλωσία των συναισθημάτων «από μία καθορισμένη και ξένη δύναμη με γνωστή ή άγνωστη προέλευση.» (Gold, 1988, 36). Το σώμα υπό κατοχή και οι έννοιες της αυτενέργειας και της δεκτικότητας, απαραίτητα συστατικά της καταληψίας, όταν εξεταστούν μεθοδολογικά μέσα από τη σύγχρονη φεμινιστική και

μετα-αποικιοκρατική θεωρία, πέρα από το ότι αναδεικνύουν το σημαντικό ρόλο που κατέχουν αυτά τα σώματα στις θρησκευτικές παραδόσεις, φωτίζουν, εκτός από τα όρια της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, και την περιορισμένη κατανόηση που διαθέτουμε για την υποκειμενικότητα μιας θηλυκότητας, το σώμα της οποίας βρίσκεται υπό κατοχή από ένα θεό, πρόγονο ή πνεύμα (Keller, 2005).

Αυτή η αυτενέργεια και η δεκτικότητα που διαθέτουν τα σώματα υπό κατοχή, όχι ως παθητικά σώματα αλλά ως σώματα των οποίων η δράση προκύπτει μέσα από μία συνδιαλλαγή με την δύναμη από την οποία καταλαμβάνονται, αναδεικνύεται ιδιαίτερα μέσα από την περίπτωση της Ινδής Tara Devi . Η Tara Devi, μια γυναίκα ΑμΕΑ και κοινωνικά αποκλεισμένη, αφού «καταλαμβάνεται» από τη θεά Shakti αποκτά ξαφνικά λόγω της σχέσης της με τη θεά, μια πολύ πιο δυναμική παρουσία στην τοπική γυναικεία κοινότητα της Ινδίας (Keller, 2015). Οι αναπαραστάσεις των σωμάτων «υπό κατοχή» και ειδικά αυτών των σωμάτων στα οποία η Trinh T. Min-ha (1989) αναφέρεται ως μια ξεχωριστή «τρίτη» κατηγορία, την τριτοκοσμική γυναίκα, επεκτείνει τη θεωρητικοποίηση της υποκειμενικότητας από την οποία και προκύπτουν μια σειρά ερωτήσεων που συνδέουν το ατομικό με το συλλογικό σώμα όπως: ποια δύναμη διεκδικεί αυτό το σώμα, σε ποιον/ποια/ποιο τελικά ανήκει το σώμα «υπό κατοχή» και τί ακριβώς σημαίνει αυτή η συνύπαρξη με μια αόρατη δύναμη για το σώμα που καταλαμβάνεται;

Οι τελετουργικές πρακτικές καθορίζονται ως επιτελεστικές από τη μία μέσα από την πρόσληψη της σωματικότητας, της υλικότητας του σώματος αλλά και του φύλου, από την άλλη ωστόσο, η συμμετοχή στα τελετουργικά διαμορφώνει τις έμφυλες ταυτότητες και ενισχύει τις κοινωνικές κατηγορίες και τα στερεότυπα (Taylor, 2016) όπου και θεμελιώνονται συχνά οι κοινωνικές και φυλετικές ανισότητες (όπως είδαμε με την περίπτωση των Μαλαισιανών γυναικών). Σύμφωνα με την Keller (2005), οι νεαρές εργάτριες μέσα από τα τελετουργικά της καταληψίας διαμορφώνουν νέες ταυτότητες για να αντισταθούν, ενώ ταυτόχρονα, μέσα από τα συνεχή επεισόδια καταληψίας, αυξάνουν την επιτήρηση και τον πατριαρχικό έλεγχο που ασκείται πάνω τους. Δεν συμβαίνει βέβαια το ίδιο με την περίπτωση των γυναικών Nehanda *mhondoro*, από την Zimbabwe, που χρησιμοποιούν την καταληψία προκειμένου να ενσωματώσουν τα πνεύματα των προγόνων τους και να προστατέψουν τη γη τους από τους Βρετανούς αποικιοκράτες (Keller, 2005). Τα πνεύματα που καταλαμβάνουν αυτές τις γυναίκες ταυτίζονται με τους προγόνους, τιμούν τις γυναίκες αυτές ως ήρωες και σε αυτήν την περίπτωση αναγνωρίζεται από την ευρύτερη κοινότητα ο ρόλος που παίζει η καταληψία κατά τη διάρκεια πολέμου. Και στις τρεις περιπτώσεις πάντως που αναφέραμε, στις νέες γυναίκες εργάτριες από τη Μαλαισία, στις γυναίκες Nehanda *mhondoro* από τη Zimbabwe και στην περίπτωση της Ινδής Tara Devi, αυτό που είναι σημαντικό και στις τρεις αναπαραστάσεις καταληψίας είναι η αναγνώριση της αυτενέργειας που διαθέτει το σώμα του οποίου η φωνή, η πρόθεση και η ηθική καταλαμβάνονται από μια αόρατη εξωτερική δύναμη.

1. Okwui Okpokwasili, *Poor People's TV Room*, Ιανουάριος 2017. Φωτογραφία: Mena Brunett (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

Η επιτέλεση σαν μια μέθοδος μετάδοσης γνώσης και διερεύνησης των ορίων της ταυτότητας, αποτελεί μια σωματοποιημένη κοινωνική εμπειρία (Γκασούκα, 2007) με το υποκείμενο «υπό-κατοχή» να καταγράφει σωματικά, να επαναδρά ή να αναπαριστά αυτό από το οποίο «καταλαμβάνεται», κατασκευάζοντας ταυτόχρονα υβριδιακές ταυτότητες που προσφέρουν έδαφος για κοινωνικές διεκδικήσεις μέσα από τις αναπαραστάσεις τους. Η ενσώματη γνώση ορίζει και το ρεπερτόριο της, όπως μας υπενθυμίζει και η θεωρητικός της performance Diana Taylor (2003), που αποτελείται από ζωντανές πρακτικές που μπορούν να μεταδοθούν μόνο μέσα από το σώμα. Σαν μια υλικότητα ανοιχτή και σαν ένα ζωντανό αρχείο, το σώμα στις επιτελεστικές πρακτικές, λειτουργεί σαν ένας χώρος όπου πάνω του εγγράφονται συμβολικά μια σειρά από μνήμες, στερεότυπα, παραδόσεις, δοξασίες και τελετουργικές χρήσεις που ενεργοποιούνται μέσα από συνεχείς επιτελέσεις (*reenactements*) και επαναδράσεις (*re-performances*). Το σώμα κατά τη διάρκεια της καταληψίας δεν ανατρέχει σε κάποιο γραπτό ίχνος με συγκεκριμένη τοποθεσία, αλλά αποτελεί το ίδιο αρχείο και αρχειοθέτη της γνώσης που μεταφέρει και παράγει. Μέσα από

τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα σώματα υπό κατοχή επεξεργάζονται και διαχειρίζονται την προϋπάρχουσα ενσώματη συλλογική γνώση και την επιτελούν με τρόπο ριζοσπαστικό. Η καταγραφή των τελετουργικών επιτελέσεων της καταληψίας στο σώμα και η μετάδοσή τους αφορά και στην επιβίωσή τους και βρίσκει αναλογίες με την προσπάθεια καταγραφής της performance art : ως επιτελεστικές πρακτικές επιβιώνουν μέσα από τα ίχνη που αφήνουν πίσω τους στο σώμα και στη μνήμη.

Στα πλαίσια μιας λογικής του αρχείου που σχετίζεται με τα ίχνη και τη διαχείριση τους στο χρόνο, η performance, η τέχνη του εφήμερου, βασίζεται στην υλικότητά της για να επιβιώσει και πραγματώνεται μέσα από την εξαφάνισή της (Phelan, 1993). Οντολογικά συνδεδεμένη με αυτό δεν μπορεί να παραμείνει αλλά σταδιακά εξαφανίζεται, η performance, όπως σχολιάζει και ο H. Folkerts (2016), απομακρύνεται από τη λογική του αρχείου και στέκεται εγγύτερα στις προφορικές ιστορίες, τις αφηγήσεις και τις χειρονομίες που δεν ολοκληρώνονται, ούτε ανακατασκευάζονται και δεν ανάγονται σε ένα «μοναδικό πρωτότυπο/αρχικό». Οι σχέσεις του αρχείου με την performance αναλύονται στο δοκίμιο της Rebecca Schneider *Performance Remains* (2001), στο οποίο τονίζεται η πατριαρχική, ευρωκεντρική και πολιτισμικά μονοδιάστατη φύση του αρχείου. Για τη Schneider (2001) η «ζώσα ιστορία» που επικεντρώνεται στο σώμα, διατηρεί και περιφρουρεί τη συλλογική μνήμη και προβάλλεται σαν μία αντιστασιακή πράξη που συνδέει τη σωματικότητα και τη μνήμη της σάρκας. Η Schneider προτείνει αντί να εστιάσει κανείς σε αυτό που εξαφανίζεται στην επιτέλεση ή σε αυτό που δεν είναι ορατό στην περίπτωση της καταληψίας, να εστιάσει στα ίχνη που η επιτέλεση αφήνει πίσω της αλλά και στους τρόπους γνώσης ή μνήμης που παραμένουν με ένα διαφορετικό τρόπο. Τα τελετουργικά της καταληψίας αποτελούν ένα τέτοιο παράδειγμα. Τα ίχνη της κατοχής από ένα πνεύμα ή δύναμη, σμιλεύουν διαφορετικά το χρόνο. Όπως είδαμε σε όλα τα παραδείγματα επιτελέσεων που ανέφερα παραπάνω, το ίχνος της δύναμης που καταλαμβάνει ένα σώμα παρόλο που είναι αόρατο και άυλο, βρίσκει καταφύγιο στο σώμα και το καθιστά ένα αρχείο ατομικής και συλλογικής γνώσης. Είναι αυτό που η Schneider (2001) ονομάζει «μνήμη της σάρκας»: οι ιστορίες, οι χειρονομίες και οι επιτελεστικές πρακτικές της καταληψίας παραμένουν μέσα από τα σώματα που τις μεταφέρουν και αποτελούν και τεκμήρια της αυτενέργειας των σωμάτων που αντιστέκονται στις δομές εξουσίας. Το συλλογικό σώμα μιας κοινότητας που επιτελεί αυτά τα τελετουργικά και τα σώματα «υπό κατοχή», δεν αποτελούν, κατά συνέπεια, ένα απλό μέσο, δοχείο ή θύματα του θεού, προγόνου ή όποιας άλλης δύναμης τα καταλαμβάνει, αλλά καθιστούν σώματα που μέσα από τη συνθήκη της «κατοχής» τους βρίσκουν χώρο να αφηγηθούν, να διεκδικήσουν και να αντισταθούν σε διαφορετικές μορφές καταπίεσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης ενός ενσώματου αρχείου που σχετίζεται με την επιτέλεση της καταληψίας στις πρακτικές της performance, αποτελεί το έργο της Igbo-Νιγηριανής χορογράφου, performer και συγγραφέα, Okwui Okpokwasili, *Poor People's TV Room* που παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη στο *Live Arts* το 2017. (Εικ.1) Η

έννοια της καταληψίας εισάγεται στο έργο της σαν μια χορογραφική μεθοδολογία με στόχο να επιτρέψει τις αφηγήσεις διαφορετικών γενεών να συνυπάρξουν, να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους οι προηγούμενες γενιές συνεχίζουν να υπάρχουν μέσα στις επόμενες, αλλά και να υπενθυμίσει τις επιπτώσεις που έχει στη συλλογική μνήμη η μη καταγραφή των ιστοριών των γυναικών στις σύγχρονες κοινωνίες, όπως μας πληροφορεί η ίδια η καλλιτέχνης σε μια συνέντευξη της.
(https://www.youtube.com/watch?v=ZfKXpQfsaL8&ab_channel=ICABoston).

2. Okwui Okpokwasili, *Poor People's TV Room*, 2017. Performance view, New York Live Arts, 18 Απριλίου, 2017. Φωτογραφία: Paul B. Goode (παραχώρηση της καλλιτέχνιδας).

Το σκηνικό αποτελείται από δύο απλές λευκές καρέκλες, τα πλαϊνά μέρη της σκηνής φωτίζονται από μία προβολή video και μια πλαστική κουρτίνα χωρίζει τη σκηνή στα δύο. (Εικ. 2). Η απλή αυτή σκηνογραφική παρέμβαση επιτρέπει στους χαρακτήρες που κρύβονται πίσω της, να ταυτιστούν με φαντάσματα και με στοιχειωμένες μνήμες του παρελθόντος. Το *Poor People's TV Room* αναφέρεται εμμέσως σε δύο ιστορικά γεγονότα στη Νιγηρία: στο απελευθερωτικό κίνημα γυναικών που τάσσεται ενάντια στην Βρετανική

αποικιοκρατία, *Women's War* του 1929 και στις απαγωγές 300 κοριτσιών από τη *Boko Haram* το 2014 που οδήγησαν στο κίνημα *Bring Back Our Girls Movement*. Οι αφηγήσεις των 4 γυναικών-performer αντλούν από τα ιστορικά γεγονότα χωρίς όμως να δημιουργούν μια γραμμική χρονολογική αφήγηση και εντείνουν με αυτό τον τρόπο την αίσθηση ενός παρόντος που είναι συνεχώς στοιχειωμένο από το παρελθόν του. Μέσα από τη χρήση κίνησης, τραγουδιού, κειμένου και βίντεο και με αναφορές σε διασημότητες της αμερικάνικης τηλεόρασης, οι 4 performers ζωντανεύουν τα φαντάσματα του παρελθόντος και φωτίζουν ταυτόχρονα την πολιτική και κοινωνική συμβολή μιας γενεαλογίας γυναικών στη Νιγηρία. Ως σωματικότητες με αυτενέργεια που κοιτούν προς το μέλλον, οι γυναίκες αυτές αφήνονται «να καταληφθούν» από τα πνεύματα άλλων γενεών και αφηγούνται ταυτόχρονα τις ενσώματες ιστορίες που χάθηκαν.

Η επιτέλεση της γυναικείας καταληψίας θεωρούμενη ενίοτε και ως μια ανεξέλεγκτη παραβατική σωματική έκφραση, διότι συχνά αντιβαίνει τους κανόνες που διέπουν τη θρησκευτικότητα και αντιστέκεται στις σκληρές πατριαρχικές επιταγές της, ενεργοποιεί την ενσώματη γνώση και τονώνει την αυτενέργεια των σωμάτων που καταλαμβάνονται. Περνώντας από το προσωπικό στο συλλογικό οι επιτελεστικές πρακτικές της καταληψίας επιβιώνοντας από σώμα σε σώμα με τρόπο που αντιστέκεται στην ελεγχόμενη και συνεχή καταγραφή, επιβεβαιώνουν ότι αποτελούν μέρος ενός ενσυναίσθητου και ενσώματου επιτελεστικού αρχείου. Όπως μας υπενθυμίζει η εθνολόγος και λαογράφος Μιράντα Τερζοπούλου που ερευνά το γυναικείο εκστατικό θεραπευτικό τελετουργικό του Άμπαμπα στη Βόρεια Ελλάδα, τα τελετουργικά της καταληψίας και οι επιτελέσεις τους αναδεικνύουν τη σωματικότητα και την πολιτική της διάσταση μέσα από την «πολυμορφία των τρόπων που η μνήμη έβρισκε» -και βρίσκει ακόμα- « για να εκφραστεί, κυρίως από τις γυναίκες, μέσα από την έμφυλη αλληγορική γλώσσα της τελετουργίας.» (2004).

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Γκασούκα, Μ. (2007). Μαγικές τελετουργίες και φύλο. Στο Γ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Εμφυλοι Μετασχηματισμοί- Gendering Transformations, 13-15 Μαΐου 2005* (σσ. 165-173), Ρέθυμνο: Ψηφιακό Κέντρο Εκπαιδευτικών Μέσων Πανεπιστημίου Κρήτης.

Νιόβη, Εμμ. (2019). Χαρτογραφώντας τη Διαθεματικότητα. *Community Course on Intersectionality, Πράξη Πρώτη*, Feminist Autonomous Center for Research (FAC Research), ανακτήθηκε από το
https://feministresearch.org/wp-content/uploads/2019/06/intersectionality-ebook.pdf

Τερζοπούλου Μ. (2004) Με τα τύμπανα και τα όργια της μητέρας: η γυναικεία λαϊκή λατρεία ως πολιτική μεταφορά σε ένα συγκρουσιακό περιβάλλον. Στο Χ. Βλαχούτσικου και L. Kain-Hart (επιμ.). *Όταν γυναίκες έχουν διαφορές. Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα*, (σς 320-360), Αθήνα : Μέδουσα.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Ansky, S. (1992). *The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky*, *New York: Schocken*.

Bargen, D. G. (1997). *A woman's weapon: spirit possession in the tale of Genji*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Carastathis, A. (2016). *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons.* Nebraska: University of Nebraska Press.

Eisner, R. S. (2013). Living Archives as Interventions in Ea Sola's Forgotten Fields. Στο *Performing Archives/Archives of Performance* (σσ. 127-145). Copenhagen: Museum Tusculanum.

Folkerts, H. (2016). *Κρατώντας το σκορ: σημειογραφία, ενσωμάτωση και «ζωντανότητα».* Ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2020 από : https://www.documenta14.de/gr/south/464

Gold, A. G. (1988). Spirit possession perceived and performed in rural Rajasthan. *Contributions to Indian Sociology*, *22*(1), 35-63.

Gluckman, M. (1940). Analysis of a social situation in modern Zululand. *Bantu studies*, *14*(1), 1-30.

Keller, M. (2005). *The hammer and the flute: Women, power, and spirit possession*.Baltimore: JHU Press.

Kendall, L., & Shamans, H. (1985). *Other Restless Spirits: Women in Korean Ritual Life*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Olmos, M. F., & Paravisini-Gebert, L. (Eds.). (1997). *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Rutgers University Press.

Ong, A. (2010). *Spirits of resistance and capitalist discipline: Factory women in Malaysia*. Suny Press.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham : Duke University Press.

Trinh, T. MH.(1989). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Ross, L. (2011). The Origin of the Phrase 'Women of Color.'. *YouTube video, Western States Center*. Ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2020 από: https://www.youtube.com/watch?v=82vl34mi4Iw

Schneider, R. (2001). Performance remains. *Performance Research*, *6*(2), 100-108.

**Σημειώσεις**

[1] Σύμφωνα με την ακαδημαϊκό, φεμινίστρια και ακτιβίστρια Loretta Ross, η φράση «women of color» χρησιμοποιείται ως «πολιτικός χαρακτηρισμός» και «ορισμός αλληλεγγύης» μεταξύ γυναικών που ανήκουν σε διαφορετικά φυλετικά υπόβαθρα (Ross, 2011). Όπως γράφει και ο

Καραστάθης: «ο όρος 'woman of color' αποτελεί, λοιπόν, για αυτές τις γυναίκες «πολιτική ταυτότητα» και λειτουργεί ως μέσο σύμπραξης συμμαχιών που αναγνωρίζει τις διαφορετικές εμπειρίες φυλετικοποίησης μεταξύ γυναικών of color» (Carastathis, 2016, 143). Λόγω της δυσκολίας να μεταφραστεί επακριβώς στα ελληνικά επιλέγω να διατηρήσω τη χρήση του στα αγγλικά.

[2] Hantu: πνεύματα, συχνά επιβλαβή στους ανθρώπους συσχετιζόμενα με μία τοποθεσία, ένα ζώο ή ένα νεκρό πρόσωπο.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΟΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΤΣΙΑΝΗ

# Διαβάζοντας και γράφοντας για performance.

Παρακολουθούμε γοητευτικές performance, απολαυστικές performance, πληκτικές performance, αλλά διαβάζουμε για performances που θέτουν φεμινιστικά ζητήματα, ζητήματα φύλου, μετανάστευσης, ταυτότητας, κλιματικής αλλαγής, περιβάλλοντος… Δηλαδή, τα κείμενα για τις performances είναι επί το πλείστον επικεντρωμένα στη θεματολογία, ενώ πολύ λιγότερο ασχολούνται με εκείνα τα στοιχεία που κάνουν μία performance ενδιαφέρουσα. Έτσι κάποιοι καλλιτέχνες μπορεί να κερδίζουν μια συγκυριακή αναγνώριση, αλλά χάνουν την υπόστασή τους σε έναν κυκεώνα δράσεων με άνιση αξία έκθεσης. Δεν είναι χωρίς σημασία η κοινωνιολογία της τέχνης, όταν υπάρχει απόσταση χρόνου παρέχοντας πληροφορίες για τις ιδεολογικές τάσεις μιας εποχής και τη βαρύτητα που οι καλλιτέχνες έδιναν στη φορά των γεγονότων, όμως η performance είναι ζωντανή, σε πλήρη εξέλιξη, κι αυτό που έχουν ανάγκη, τόσο οι καλλιτέχνες όσο και το κοινό, είναι η ανάπτυξη κριτηρίων, μ’ άλλα λόγια τι κάνει μία performance να μας αφορά και μία άλλη να μας αφήνει αδιάφορους, ενώ έχουν ως αντικείμενο το ίδιο κοινωνικό ή πολιτικό ζήτημα. Επειδή η performance σημαίνει και πέρα και παρά το θέμα της, και, προφανώς, δεν κρίνεται απλώς από το θέμα της.

Όταν, πριν μια εικοσαετία, οι performances στην Ελλάδα ήταν ευάριθμες και τα σχετικά κείμενα σπάνιο είδος, οι γενικεύσεις και οι απλουστεύσεις ήταν κατανοητές και δικαιολογημένες, επειδή υπήρχε η διάθεση υπεράσπισης και προβολής στο κοινό αυτού του εκφραστικού είδους που δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση. Από την στιγμή που οι performances πολλαπλασιάστηκαν αισθητά, που οργανώθηκαν φεστιβάλ, πραγματοποιήθηκαν συνέδρια και αφιερώματα, προκηρύχθηκαν πανεπιστημιακές θέσεις με αντικείμενο την performance και αναπτύχθηκε η σχετική βιβλιογραφία, οι συνθήκες πρόσληψής της άλλαξαν και θα περίμενε κανείς αυτό να αντανακλάται στα κείμενά μας. Αν κάποτε η αναφορά στην αμεσότητα και τη σωματικότητα της performance είχε νόημα, μοιάζει πλέον σαν να μιλάμε για τη σημασία που έχουν τα πινέλα και οι βαφές στη ζωγραφική. Γράφουμε κοινοτοπίες τώρα, αλλά οι κοινοτοπίες είναι που μας αναγκάζουν.

Όταν περιγράφεται κάποια performance, διαπιστώνουμε ότι συνήθως δίνεται έμφαση στις προθέσεις του καλλιτέχνη και περνά σε δεύτερη μοίρα η ίδια η performance με τη διαδικασία που ακολουθήθηκε, τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε, τις συνθήκες που μέσα τους ξετυλίχθηκε. Αλλά οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι αδιάφορος παράγοντας, όταν αξιολογούμε το έργο του. Αν τις πέτυχε, η performance μιλάει γι’ αυτές.

Μπορεί να σημειώνεται σ’ ένα κείμενο ότι η πορεία μιας performance εξαρτάται ως έναν βαθμό από τη διάδραση με το κοινό, κι όμως σπάνια γίνονται αναφορές στη

φύση αυτής της διάδρασης και στον τρόπο με τον οποίο επηρέασε ή δεν επηρέασε κάποια συγκεκριμένη performance. Αυτό που παρουσιάζει ο καλλιτέχνης της performance είναι εκτεθειμένο, όπως μια καλλιέργεια στο χωράφι σε όλα τα στοιχεία της φύσης, δεν είναι σε ελεγχόμενο θερμοκήπιο υπόδυσης ρόλων, και αυτή η έκθεσή του έχει επίπτωση στη σωματική, διανοητική, ψυχική κατάσταση του καλλιτέχνη την ώρα της δράσης. Η διάδραση βοηθά στο βάθεμα και πλάτεμα των performances, δοκιμάζει την ετοιμότητα του καλλιτέχνη να επινοήσει διεξόδους και μαρτυρεί την σχέση της συγκεκριμένης performance με την κοινότητα εκεί και τότε. Είναι πάντως άκρως σύνθετο και πολύπλοκο θέμα αυτό της διάδρασης, επειδή όσοι αποτελούν ένα κοινό δεν προσηλώνονται αποκλειστικά στη δράση του καλλιτέχνη, αλλά και επιδρούν ο ένας στον άλλον. Όταν δεκάδες κινητά τηλέφωνα μαγνητοσκοπούν ό,τι συμβαίνει, ο τρόπος με τον οποίο θα ανταποκριθεί κάποιος στην καλλιτεχνική διαδικασία εξαρτάται από πλήθος παραμέτρων.

Από κάποιες αναλύσεις δημιουργείται συχνά η εντύπωση ότι η performance ως είδος είναι «προοδευτική» (σε εισαγωγικά η λέξη λόγω της ασάφειάς της) και παραβλέπεται η ιστορική έφεση του φασισμού προς τη θεατρικότητα και του ναζισμού προς τις τελετουργίες. Η σύγχυση καιροφυλακτεί, επειδή η έξοδος στον δημόσιο χώρο προϋποθέτει και μία άποψη για την καθημερινότητα. Οι ριζοσπάστες διανοούμενοι σε μεγάλο βαθμό αντιμετωπίζουν την καθημερινότητα ως ασήμαντη, και σε μεγαλύτερο, με όρους απέχθειας και απόρριψης, ως δυστοπική συγκρινόμενη με κάποια ονειρική ουτοπία. Κάτω από τέτοιου είδους οπτική, αντικοινωνικές δράσεις που υποτιμούν τις διαθέσεις και τις ανάγκες των άλλων, π.χ. παρακωλύοντας τη συγκοινωνία με καθρέφτες που ανακλούν το ηλιακό φως ώστε να τυφλώνει τους οδηγούς των αυτοκινήτων, παρουσιάζονται ως αφυπνιστικές που βγάζουν τον μαζοποιημένο άνθρωπο-ρομπότ από την παθητικότητά του. Τέτοιες αντιλήψεις δεν συνάδουν με τον χαρακτήρα της performance που είναι ανθρωποκεντρικός, όχι μόνο ως προς τον καλλιτέχνη, αλλά εξίσου και ως προς τους θεατές του. Δεν είναι προϊόν εργαστηρίου η performance. Πραγματοποιείται ενώπιον θεατών για τους θεατές. Χωρίς θεατές δεν υφίσταται[1]. Εντούτοις, και παρά το γεγονός ότι ζούμε σ' ένα περιβάλλον πλημμυρισμένο από πληροφορίες, η παράδοση της χριστιανικής κατήχησης και της κομμουνιστικής καθοδήγησης συνεχίζει να επιβιώνει παρουσιάζοντας τους θεατές σε λήθαργο από τον οποίο θα τους βγάλει ο καλλιτέχνης. Και, ενώ η εγκατάλειψη του καλλιτεχνικού αντικειμένου υπέρ της δράσης επαναπροσδιόρισε τους ίδιους τους καλλιτέχνες ως κοινωνικά υποκείμενα, η υποτίμηση του κοινού οδηγεί σε παλινόρθωση της ρομαντικής ιδέας του καλλιτέχνη-ήρωα. Αυτή η απόρριψη του καλλιτεχνικού αντικειμένου ως στατικού, δυνάμει μουσειακού εκθέματος και εμπορεύματος είναι που προκαλεί και τους στερεότυπα επαναλαμβανόμενους χαρακτηρισμούς κάθε performance ως αντισυμβατικής (ή ανατρεπτικής, για τους δημοσιογράφους), ακόμη και όταν η performance γίνεται ύστερα από ανάθεση και χρηματοδότηση κάποιου μουσείου.

Η διάκριση δημόσιου και ιδιωτικού χώρου είναι ένα θέμα που απασχολεί τους θεωρητικούς της performance. Πρόκειται για μία διάκριση αμυδρή έως τον 17ο αιώνα, που η εμπειρία των ολοκληρωτισμών του 20ου αιώνα σε συνδυασμό και αντίθεση με την ανάπτυξη των δικαιωμάτων την έθεσε στο επίκεντρο της προσοχής ανθρωπολόγων, πολιτικών επιστημόνων και λογοτεχνών (το εμβληματικό μελλοντολογικό *1984* του Orwell είχε ως πηγή έμπνευσης τις σταλινικές πρακτικές). Εντούτοις τα δεδομένα άλλαξαν δραματικά. Ο «Μεγάλος Αδελφός» από φόβητρο έγινε τηλεοπτικό θέαμα, ενώ, στη συνέχεια, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης σήμαναν γενικευμένη εκχώρηση προσωπικών δεδομένων. Αφορούν για κάποιο ιδιαίτερο λόγο τον κόσμο της performance όλα αυτά; Όσο κι αν όλους μάς απασχολούν οι τριβές της συμβίωσης στις πολυκατοικίες ή οι πολυπολιτισμικές εντάσεις, όταν μιλούμε για performances δεν φέρνουμε στο νου μας ως γνώρισμα την οριοθετημένη ιδιώτευση. Αντίθετα, αυτό που νομίζουμε ότι για την performance έχει ενδιαφέρον εστιάζεται στη διάκριση δημόσιου χώρου και χώρου των αιθουσών τέχνης/μουσείων. Αυτή είναι η διάκριση που μορφοποιεί την επικοινωνία, διηθίζει τις σημασίες, καταγράφει το γεγονός, βεβαιώνει το κύρος.

Διατυπώθηκε η εκτίμηση ότι η δημοκρατία εμπλουτίζεται με την έξοδο των καλλιτεχνών στη δημόσια σφαίρα, επειδή η performance ανακαλεί δημοκρατικές αξίες, όπως η διαφάνεια κι ο έλεγχος, η ελεύθερη προσβασιμότητα, η συμμετοχική ένταξη σ' αυτό που συμβαίνει. Πράγματι ούτε προσκήνιο ούτε παρασκήνιο υπάρχει για τις performances στον δημόσιο χώρο, και όλοι μπορούν να τις παρακολουθήσουν και να συμμετάσχουν. Είπαμε ήδη ότι η διάδραση είναι σημαντικότατη, φτάνει να μην εκληφθεί ως υποχρέωση, όπως συνέβη την εποχή που τα χάπενινγκ είχαν γίνει μόδα και η συμμετοχή προβαλλόταν ως υποχρέωση και κατέληγε καταναγκασμός. Μιλώντας για δημοκρατία θα θέλαμε να τονίσουμε ένα άλλο χαρακτηριστικό της που έχει κοινό με την performance, την παροδικότητα[2]. Στη δημοκρατία τόσο η διακυβέρνηση όσο και η θητεία σε δημόσια αξιώματα βρίσκονται σε συνεχή εναλλαγή, δεν είναι μόνιμες, το ίδιο συμβαίνει με την performance που δεν καταλαμβάνει δημόσιο χώρο παρά μόνο όσο διαρκεί η δράση σε αντιδιαστολή με την κυριαρχική και επεκτατική διάθεση των «καλλιτεχνών του δρόμου» με τα σπρέι.

Ωραίες είναι αυτές οι παρατηρήσεις και αισιόδοξες, μας δίνουν την ευκαιρία να προσεγγίσουμε το φαινόμενο των performances με πιο σύνθετη ματιά. Εντούτοις, για να επιστρέψουμε στο πνεύμα της πρώτης παραγράφου, ούτε η παροδικότητα ούτε η διαφάνεια, ο έλεγχος ή η συμμετοχή εγγυώνται ότι κάποια performance είναι σημαντική, δηλαδή ότι αφήνει το αποτύπωμά της στους θεατές. Επειδή κάθε performance κρίνεται από την πειστική δράση με την οποία ο καλλιτέχνης διαπραγματεύεται το θέμα του, ώστε να πετύχει τη διανοητική και συναισθηματική κινητοποίηση των θεατών.

Όπως είναι φυσικό, όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, που περιγράφονται παραπάνω ως δημοκρατικές αξίες, απομυστικοποιούν τόσο την performance όσο και τον καλλιτέχνη, και είναι περίεργο γεγονός πόσο πολλές δράσεις περιγράφονται ως τελετουργικές. Μη

έχοντας παρακολουθήσει τις performances για τις οποίες διαβάζουμε, δεν μπορούμε να γράψουμε κάτι εξειδικευμένο, αλλά η γενική μας απορία είναι αν μπορούν να υπάρχουν τελετουργίες χωρίς κάποια πίστη, χωρίς εκείνο το σύνολο ιερών συμβολισμών με παραδοσιακή προέλευση και ιδιαίτερο νόημα για την κοινότητα των θεατών και των συμμετεχόντων. Κάθε αργή και σοβαρή δράση δεν είναι απαραίτητα τελετουργία. Όμως, εκτός από τις δράσεις, και οι καλλιτέχνες περιγράφονται ως αρχιερείς, θεραπευτές ή με άλλα παρόμοια ονόματα, ορολογία που, κατά την άποψή μας, υπονομεύει το έργο και τον καλλιτέχνη. Είναι μια αντίφαση αυτή, ενώ η performance φέρνει τον καλλιτέχνη κοντά στον θεατή όσο καμιά άλλη τέχνη, πολλά κείμενα, θέλοντας μάλιστα να τονίσουν τη σημασία του έργου του, τον απομακρύνουν. Βαρύγδουπες φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές αναλύσεις, οι οποίες επιβάλλονται στην εμπειρία της ίδιας της performance, δεν την υποστηρίζουν, διότι όλο αυτό το ερμηνευτικό φορτίο καταλύει την πολυσημία της.

Εδώ ας προσθέσουμε και την καταδυνάστευση της βιβλιογραφίας από αγγλόφωνα κείμενα, ένα ευρύτερο πρόβλημα που αφορά τόσο τις τέχνες όσο και τις επιστήμες. Το φαινόμενο αυτό οδηγεί, αφενός, σε μηρυκασμό των πληροφοριών και, αφετέρου, σε χρήση ερμηνευτικών εργαλείων που βασίζονται σε ξένες αναφορές, ενδιαφέροντα και εμπειρίες. Όταν περιγράφουμε το κοινωνικοπολιτικό κλίμα μέσα στο οποίο δημιουργούσαν οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1980, για παράδειγμα, δεν είναι δυνατό να αναφερόμαστε στον Reagan και τη Thatcher, αλλά να απουσιάζει ο Ανδρέας Παπανδρέου. Όπως δεν μπορούν, για τη δεκαετία του 1990 να μην αναφέρονται οι πόλεμοι στη Γιουγκοσλαβία ή τα κύματα «Ρωσοπόντιων» μετά τη κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Είναι προφανές ότι η παγκοσμιοποίηση της πληροφορίας δεν συνεπάγεται και παγκοσμιοποίηση του βιώματος.

Οι τέχνες πορεύονται με ρήξεις και διαμάχες, και, όσο κι αν σε πολλά μουσεία συνεκτίθενται έργα που στηρίζονται σε αντίθετες αξίες, αυτή η σύγκρουση από ρεύμα σε ρεύμα είναι φανερή και κατανοητή επειδή πραγματοποιήθηκε με την πάροδο των χρόνων. Αντίθετα, η performance ευθύς εξαρχής από την ένταξή της στο καλλιτεχνικό πλαίσιο αναφοράς παρουσίασε πολυμορφία και ποικιλία ύφους. Από την νατουραλιστική οξύτητα έως την ιδεοκρατική στοχαστικότητα, από την υποβλητικότητα της ελάχιστης χειρονομίας έως το καρναβαλίστικο χάος, από τις αναβιώσεις πρωτογονισμού έως τη χρήση τεχνολογίας αιχμής, από την ελευθερία του παιχνιδιού έως την πιο σκληρή ασκητική η πολυμορφία και η ποικιλία ύφους της performance δεν αφορά απλώς την αισθητική, αλλά απηχεί διαφορετικές αντιλήψεις για τον κόσμο, τις σχέσεις, τη ζωή[3]. Η ανάγκη διαμόρφωσης κριτηρίων, λοιπόν, δεν αποβλέπει σε αποκλεισμούς, αλλά στην ανάπτυξη της ικανότητας πρόσληψης των performances στην ουσία τους. Ένα σύνολο κριτηρίων δεν καθορίζει τους στόχους της performance ούτε διαμορφώνει κάποια πρότυπη διαδικασία, απλώς καταγράφει τις πιθανές επιλογές κατά περίπτωση δράσης

λαμβάνοντας υπόψη τα ιστορικά προηγούμενα καθώς και τα ήθη της κοινότητας (τα κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια δυνατοτήτων ορίζουν τον χαρακτήρα μιας performance), αλλά και τις ιδιαιτερότητες του τόπου όπου εκτυλίσσεται η performance (σε έναν τόπο σεσημασμένο μια performance λειτουργεί περισσότερο ως αναμέτρηση παρά ως απλή αναφορά, απόδοση τιμής ή κλείσιμο του ματιού).

Η φυσική μας παρουσία, καθενός η απλή φυσική παρουσία προκαλεί αλληλεπίδραση[4]. Η συνύπαρξή μας αποτελεί σχέση. Οι δράσεις που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης δεν είναι δικές του, όπως οι λέξεις δεν είναι του ποιητή. Είναι δύσκολο να γράψεις ένα αξιόλογο ποίημα, όπως είναι δύσκολο να παρουσιάσεις μία σημαντική performance, διότι χρησιμοποιείς αυτά τα κοινόχρηστα εργαλεία, τις λέξεις και τις δράσεις. Πότε μια σύνθεση λέξεων γίνεται ποίημα; Πότε μια ακολουθία δράσεων αποτελεί performance; Άλλο τόσο δύσκολο είναι να γράψεις για την ποίηση ή την performance. Αναμοχλεύουμε τις λέξεις και τις δράσεις για να ελευθερωθούμε από τους συνειρμούς, ώστε να τις δούμε στο νέο τους πλαίσιο, και, ταυτόχρονα, για να αφεθούμε στους συνειρμούς, ώστε να τις εμπλουτίσουμε με τα προσωπικά μας βιώματα. Η ανάπτυξη κριτηρίων είναι αναγκαία, βέβαια πάντα θα είναι ατελής, αλλά μας επιτρέπει να προχωρούμε.

Κόντευαν να συμπληρωθούν δύο μήνες από τον φόνο στη Μινεάπολη, στις 25 Μαΐου 2020, του George Floyd από αστυνομικό, και οι διαδηλώσεις ενάντια στην αστυνομική βία κατά των Μαύρων πολλαπλασιάζονταν και γιγαντώνονταν, ιδιαίτερα όταν ο Trump έστειλε εναντίον των διαδηλωτών ομοσπονδιακές δυνάμεις. Στις 18 Ιουλίου, στο κέντρο του Πόρτλαντ, κατά τις 2 μετά τα μεσάνυχτα και ενώ οι αστυνομικοί είχαν απωθήσει τους διαδηλωτές ρίχνοντας δακρυγόνα, εμφανίστηκε μία γυμνή νεαρή έγχρωμη γυναίκα φορώντας μόνο έναν σκούφο στο κεφάλι και μάσκα προσώπου απ' αυτές που χρησιμοποιούνται για προστασία από τον κορωνοϊό, αλλά και σε άμεσο συσχετισμό τόσο με τα εκτοξευθέντα χημικά όσο και με τη φράση που επαναλάμβανε ξεψυχώντας ο Floyd «Δεν μπορώ να αναπνεύσω». Βάδιζε με σταθερό βήμα στη μέση του δρόμου προς τους παραταγμένους αστυνομικούς. Στάθηκε με ανοικτά πόδια σε μικρή απόσταση απέναντί τους. Την κοιτούσαν έκπληκτοι και παραξενεμένοι, όπως και οι δημοσιογράφοι που κάλυπταν τη διαδήλωση. «Θέλω να είμαι γυμνή»[5] φώναξε στους αστυνομικούς, διαφοροποιούμενη από τους άλλους διαδηλωτές όχι μόνο ως προς την εμφάνιση, αλλά και απέναντι στο κυρίαρχο σύνθημα ότι οι ζωές των Μαύρων μετράνε. Μια δημοσιογράφος έγραψε ότι της θύμισε τον διαδηλωτή της πλατείας Τιεν Αν Μεν του Πεκίνου που στάθηκε μπροστά σε μια ίλη από τανκς για να τα σταματήσει. Εμείς θυμηθήκαμε τον εκφωνητή του ραδιοφωνικού σταθμού του Πολυτεχνείου που επαναλάμβανε «Είμαστε άοπλοι». Ήταν μια έκκληση προς τους ένοπλους να συνειδητοποιήσουν ποιους χτυπούν, ποιους θα σκοτώσουν. Τόσο ευάλωτη στη γύμνια της αυτή η κοπέλα, όμως η στάση του σώματος και οι χειρονομίες της ακτινοβολούσαν οργισμένη αυτοπεποίθηση πως δεν έχει και δεν θέλει τίποτε να κρύψει. Κάποιος

διαδηλωτής πλησίασε να την καλύψει με μια αυτοσχέδια ασπίδα, τον έδιωξε. Οι αστυνομικοί της έριξαν σκάγια ελέγχου πλήθους στα πόδια και, όταν την χτύπησαν, αντέδρασε με κινήσεις που θύμιζαν μπαλέτο ή ασκήσεις γιόγκα, όρθια, καθισμένη ή ξαπλωμένη στο οδόστρωμα. Και οι αστυνομικοί αποχώρησαν. Η όλη δράση διήρκεσε 15 λεπτά περίπου και ενέπνευσε δημοσιογράφο που ονόμασε «Γυμνή Αθηνά» την άγνωστη διαδηλώτρια. Πετυχημένο όνομα και χαρακτηρισμός, επειδή, αν την ονόμαζε, σύμφωνα με το στερεότυπο, «Γυμνή Αφροδίτη», θα εστίαζε στην ομορφιά της γυμνότητας, ενώ, αντίθετα, η πολεμίστρια Αθηνά γυμνή παρουσιάζεται αφοπλισμένη. Δεν χωράει αμφιβολία ότι οι performances αποτελούν καταφύγιο νομιμοποίησης για κάθε επιδειξία, γι' αυτό η γύμνια της «Αθηνάς» είχε ξεχωριστή βαρύτητα, επειδή παρήγαγε νοήματα.

Οι ανώνυμες performance υλοποιούν την κοινωνική παραγωγή μιας καθημερινότητας πλούσιας σε σημασίες και απαιτήσεις. Θα ήταν ευχής έργο θεωρητικοί της τέχνης και δημοσιογράφοι να προβάλλουν συχνότερα ανώνυμες απόπειρες έκφρασης σε δρόμους και πλατείες όπου η κυκλοφορία νοήματος είναι απρόσκοπτη από τη θεσμική ισοπεδωτική αφομοίωση. Οι απόπειρες αυτές μαρτυρούν τη διάχυση του πνεύματος της performance και κοινωνικοποιούν την αισθητική της απελευθερώνοντας τη φαντασία και τη δημιουργική διάθεση προς όφελος της κοινότητας και όχι της ατομικής φιλοδοξίας.

**Σημειώσεις**

[1] Κατά καιρούς εμφανίζονται *φωτογραφικές performance* ή *βίντεο performance* οι οποίες, πραγματοποιούμενες έξω από το κοινοτικό περιβάλλον, και εμφανιζόμενες μέσα από την αποκλειστική ματιά της κάμερας, αναιρούν τα χαρακτηριστικά της performance. Όμως ο πολλαπλασιασμός, λόγω πανδημίας, δράσεων σε διαδικτυακή μετάδοση αποτελεί πλέον κίνδυνο κατάλυσης της performance.

[2] Θέλουμε να επισημάνουμε ότι χρησιμοποιούμε τη λέξη παροδική για την performance, και όχι εφήμερη όπως είθισται, επειδή το εφήμερο συνδέεται με το επουσιώδες και το αναλώσιμο. Εφήμερα είναι διάφορα υλικά που χρησιμοποιούν ζωγράφοι κ.ά. καλλιτέχνες από τις αρχές του 20ου αι., υλικά ασταθή, εύθραυστα, εύθρυπτα, εύκολα να καταστραφούν ή να αλλοιωθούν, αντίθετα η performance είναι παροδική.

[3] Η εικόνα θολώνει περισσότερο από την στιγμή που η performance γίνεται μόδα και αρχίζει η παρωδία των μετωνυμιών. Έτσι, εκείνοι που μέχρι χθες αποκαλούνταν εμψυχωτές, τώρα προάγονται σε performers, όπως προ εικοσαετίας οι φούρνοι μεταβλήθηκαν σε ARTοποιεία.

[4] Ο χρόνος μεριμνά και καθένας μας αποκτά από παιδί μια παρακαταθήκη από ματιές και μορφασμούς και στάσεις του σώματος που μας ευθυγραμμίζουν ακούσια και εκούσια με ό,τι κάθε φορά συμβαίνει. Όλα αυτά κάνουν τους ανθρώπους που βρίσκονται στην αντιληπτική εμβέλεια μιας δράσης, και που ουδέτερα ονομάζονται κοινό, να αποτελούν ένα πλαίσιο συμμετοχής.

[5] Ήταν γυμνή, δεν περιέγραφε την πραγματικότητά της εκείνης της στιγμής, διατράνωνε την επιθυμία της για μια δυνατότητα εκτός χρόνου.

# εργαστήρια

ΦΩΤΕΙΝΗ ΚΑΛΛΕ

# Η τέχνη της performance ως παιδαγωγικό εργαλείο[1].

Ο Richard Schechner, πρωτοπόρος στις σπουδές για την performance και μελετητής της έννοιας της επιτέλεσης γράφει ότι όλες οι ανθρώπινες πράξεις είναι συμβολικές. Κατά αυτόν τον τρόπο ο όρος *performance* μπορεί να ενσωματώνει οποιαδήποτε ανθρώπινη δραστηριότητα - από τις τελετουργίες, τα αθλήματα, τη λαϊκή ψυχαγωγία αλλά και τις καθημερινές ασχολίες και τους ρόλους που καλούμαστε να διαχειριστούμε στη δουλειά, τον κοινωνικό περίγυρο ή την οικογένεια. Ωστόσο, μία τέτοια δραστηριότητα μετατρέπεται σε performance τη στιγμή που παρουσιάζεται, τοποθετείται μέσα σε κάποιο πλαίσιο ή βρίσκει τρόπο να ξεχωρίσει από τη συνήθη ζωή (Schechner, 2002, 35). "Όπως αναφέρει και η Πέπη Ρηγόπουλου το ρήμα *per-form* πέρα από το στοιχείο της βούλησης, της πράξης και της δραματοποίησης εμπεριέχει και το στοιχείο της δημιουργίας μορφής (Ρηγόπουλου, 2008, 528). Όταν λοιπόν χρησιμοποιούμε τον όρο performance art προσπαθούμε ουσιαστικά να συνδέσουμε την τέχνη με όλο το εύρος της ζωής και της ανθρώπινης εμπειρίας που προκύπτει κυρίως μέσω της διάδρασης αυτής με το περιβάλλον. Κατά αυτήν την έννοια τόσο η προσπάθεια να οριστεί η τέχνη της performance όπως και οποιαδήποτε προσπάθεια να συστηματοποιηθεί μια παιδαγωγική μεθοδολογία βασισμένη στην τέχνη αυτή βρίσκουν αμφότερες εμπόδια. Όπως η καθολική διδασκαλία του Joseph Zacotot «δεν μπορεί να γίνει μια κοινωνική μέθοδος αλλά απευθύνεται μόνο σε άτομα και ποτέ σε κοινωνίες» (Zacotot σε Rancière, 2008), έτσι και η παιδαγωγική της τέχνης της performance οφείλει να ιδωθεί κυρίως ως τρόπος σκέψης που επιχειρεί να αναδημιουργεί και να επαναπροσδιορίζει τον ίδιο της τον εαυτό. Λόγω αυτής της διευρυμένης αντίληψης σχετικά με αυτή τη μορφή τέχνης, μια παιδαγωγική προσέγγιση για την τέχνη της performance δύναται να ενσωματώσει μια ευρύτητα καλλιτεχνικών πρακτικών και να απευθύνεται τόσο σε καλλιτέχνες όπως και σε οποιονδήποτε άνθρωπο ενδιαφέρεται για το σώμα ως πηγή ενσυνείδητης πληροφορίας. Διότι κοινή συνισταμένη όλων αυτών παραμένει η προσπάθεια επιστροφής στο σώμα με σκοπό την επανασύνδεση σώματος-νόησης και την αναβάθμιση του από αντικείμενο παρατήρησης σε μέσο παρατήρησης. Ήδη στις δεκαετίες του 1910 και 1920 καλλιτέχνες του Dada όπως ο Tristan Tzara και Kurt Schwitters, χρησιμοποίησαν προκλητικές, επιτελεστικές και πολυδιάστατες τακτικές με σκοπό να ενσωματώσουν τις πραγματικότητες του φυσικού σώματος (Warr & Jones, 2000). Οι θεωρίες άλλωστε του Sigmund Freud στις αρχές του 20 αιώνα είχαν επαναπροσδιορίσει τη σχέση μεταξύ νόησης, σώματος και συμπεριφοράς ανατρέποντας μια για πάντα τον δυϊσμό που επέβαλαν ως τότε η καρτεσιανή αντίληψη για τον άνθρωπο ή η επιρροή του Χριστιανισμού. Η σχέση αυτή σώματος-νόησης και η επιστροφή του

σώματος ως το πρωταρχικό εργαλείο πρόσληψης της ανθρώπινης εμπειρίας είναι ίσως το μόνο σταθερό στοιχείο και η απαρχή κάθε πειραματισμού σε μια παιδαγωγική προσέγγιση για την τέχνη της performance.

Στα πλαίσια ενός καλλιτεχνικού εργαστηρίου, η τέχνη της performance τείνει να χρησιμοποιείται ως παιδαγωγικό εργαλείο προσωπικής ανάπτυξης και καλλιτεχνικής διεύρυνσης παρά ως αυτοσκοπός. Βλέπουμε καλλιτέχνες όπως η νομαδική καλλιτεχνική συλλογικότητα Non Grata, που αδιαφορεί πλήρως για την κατάκτηση δεξιοτεχνίας κατά τη διάρκεια ενός εργαστηρίου για την performance. Εκείνο το οποίο τους ενδιαφέρει είναι η αποδέσμευση του ατόμου από την αυτολογοκρισία και η δυνατότητα να ρωτήσει ελεύθερα τον εαυτό του: «Τι είναι αυτό το οποίο πραγματικά σκέφτομαι; Ποιο είναι αυτό που πραγματικά θέλω;» (Non Grata, 2007, 302). Η Marina Abramovic από την άλλη, χρησιμοποιώντας μια αρκετά συγκεκριμένη μέθοδο επιχειρεί ωστόσο κι εκείνη να οδηγήσει τους συμμετέχοντες σε ένα υψηλότερο επίπεδο συνείδησης. Όπως γράφει και η ίδια «Ελπίζω να διδάξω τους μαθητές μου διαφορετικούς τρόπους κατανόησης του εαυτού, να μάθουν αυτοέλεγχο και να κατανοούν τα όρια τους» (Abramovic, 2003, 36). Γι' αυτό και ένα εργαστήρι δεν είναι για την ίδια παρά μια προετοιμασία, μια προπαρασκευαστική περίοδος που προηγείται της δημιουργικής πράξης.

**Η σωματοποιημένη εμπειρία...**

Ένας σημαντικός λόγος που επιτρέπει στην τέχνη της performance να μετατραπεί σε παιδαγωγικό εργαλείο είναι ότι αποτελεί ένα ζωντανό παράδειγμα μιας εμπειρίας σε εξέλιξη. Γιατί τόσο η διαδικασία της παρατήρησης (*noticing*) που επιτρέπει στο άτομο να αντιληφθεί τα δεδομένα του περιβάλλοντος όπως αυτό προσλαμβάνεται οργανικά όσο και η παρέμβαση του (*intervening*) στη συνέχεια σε αυτό το περιβάλλον επαναπροσδιορίζοντας το (Bound & Walker, 1990), είναι διαδικασίες που στη περίπτωση της performance συμβαίνουν ζωντανά, σε πραγματικό χρόνο και χώρο. Γιατί ο καλλιτέχνης της performance ελέγχει επί τόπου τη σχέση αυτή μεταξύ αντιλαμβάνομαι, κάνω, και ξανά η ενέργειά μου επιστρέφει σε μένα με καινούργια στοιχεία προς αξιολόγηση. Όσα προσχέδια και σκέψεις κι αν έχουν γίνει προγενέστερα της πράξης δεν τίθενται σε εφαρμογή παρά μόνο τη δεδομένη στιγμή, ελέγχοντας μέσω της δράσης του καλλιτέχνη την αποτελεσματικότητά τους και επαναπροσδιορίζοντας την εξέλιξη του έργου. Αντίστοιχα λοιπόν σε ένα καλλιτεχνικό εργαστήρι με εργαλείο την performance, οι συμμετέχοντες καλούνται συχνά να θέσουν τη σκέψη και τη δράση σε βαθιά αλληλεπίδραση. Και ακριβώς μέσω αυτής της συνεχούς συγχώνευσης, αποφεύγοντας τις οπές, τις μηχανικές συνδέσεις και αντιδράσεις, μπορούμε να έχουμε μια ολοκληρωμένη εμπειρία (Dewey, 2005). Σε ένα *jam session* στα εργαστήρια που οργανώνουν οι La Pocha Nostra, μια καλλιτεχνική ομάδα με μακρά ιστορία στην παιδαγωγική της performance, οι συμμετέχοντες καλούνται να συγκεντρωθούν σε αυτό που συμβαίνει μπροστά τους, να το παρατηρούν συνεχώς, να κινητοποιήσουν την ευρηματικότητα τους και να βρίσκονται

πάντοτε σε ετοιμότητα να επέμβουν, παίρνοντας το ρίσκο η παρέμβαση τους να είναι ή να μην είναι αποτελεσματική. Αρχικά επιλέγεται ένας χώρος, εντός ή εκτός του εργαστηρίου τον οποίο εκπαιδευτές και συμμετέχοντες βρίσκουν ενδιαφέρον ως προς τη χωροθέτηση του, την αισθητική του κ.ά. Στη συνέχεια καλούνται οι συμμετέχοντες, όποτε νιώθει ο καθένας έτοιμος, να επέμβουν στο χώρο δίνοντας του ζωή μέσα από τη δική τους δράση (Gómez-Peña & Sifuentes, 2011). Στη συνέχεια, κι ενώ οι πρώτες δράσεις βρίσκονται σε εξέλιξη, οι υπόλοιποι συνεχίζουν να παρατηρούν αυτό που διαδραματίζεται μπροστά τους, ενώ παράλληλα ετοιμάζονται να επέμβουν και οι ίδιοι, αναζητώντας την κατάλληλη στιγμή για να αλλάξουν την πορεία και το ρυθμό των γεγονότων. Μια τέτοια επέμβασή λειτουργεί συχνά λυτρωτικά σε καταστάσεις που φαίνεται να είχαν εξαντλήσει προ πολλού τις δυνατότητές τους ή μετασχηματίζει την υπάρχουσα κατάσταση δίνοντας της ένα νέο περιεχόμενο, μια αλλαγή κατεύθυνσης. Η λυτρωτική αυτή δύναμη της επέμβασης, όταν πράγματι συμβαίνει, είναι αποκαλυπτική ως προς την δυνατότητα αλλαγής που εγκυμονεί κάθε στιγμή της καθημερινότητας μας, υπενθυμίζοντάς μας τόσο την δυναμική του σώματος, όσο και το ρόλο που διαδραματίζει στη πορεία και εξέλιξη αυτής της καθημερινότητας. Θα έλεγε κανείς ότι ακολουθείται όλο το πρωτόκολλο προκειμένου να δημιουργηθούν συνθήκες κατάλληλες για την ανάπτυξη μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας όπου το «κάνω» και «μου συμβαίνει» βρίσκεται σε συνεχή εναλλαγή, όπως συμβαίνει πολλές φορές και σε μια ζωντανή performance, με τον όρο ζωντανή να σηματοδοτεί εδώ ακριβώς αυτή τη μετακίνηση από τη διάρκεια στη προσωρινότητα, από το οπτικό στο απτικό, από την αναπαράσταση στο γεγονός και στη γενεσιουργή δύναμη του ίδιου του σώματος (Heathfield, 2012).

Μέσα από αυτή την δυνατότητα λοιπόν η τέχνη της performance δημιουργεί σωματοποιημένες εμπειρίες όπου η σκέψη, ο λόγος και η εξωτερίκευση αυτού περνούν μέσα από το κανάλι της σωματικής δοκιμασίας για να ελεγχθούν και να επιστρέψουν στον κάτοχο τους με νέες συνιστώσες, να συνεισφέρει στην «αγωγή» και κατ' επέκταση την «αισθητική» του ατόμου. Όπου ως αγωγή ορίζεται αυτή ακριβώς η συνολική ανάπτυξη του ατόμου με σκοπό την αυτοπραγμάτωση του και ως αισθητική η ποιότητα των μεθόδων και πρακτικών που ακολουθούνται στην διαδικασία της αγωγής και η οποία φαίνεται να εγγράφεται εν τέλη στην ίδια την προσωπικότητα του, πόσο μάλλον στον ίδιο τον καλλιτέχνη όταν συνειδητά υποβάλλεται στη διαδικασία αυτή. Από την άλλη, η οργάνωση μικρών εφήμερων ομάδων των οποίων τα μέλη έρχονται να διαπραγματευτούν τις αντιθέσεις τους όχι με σκοπό την εύρεση κοινού νοήματος αλλά το παιχνίδι των ορίων, της σύνδεσης και αποσύνδεσης δυο αντίθετων κατά τα φαινόμενα αντικειμένων, καταστάσεων ή πολιτισμικών ιδεολογιών, δημιουργεί συνθήκες κατάλληλες για την ανάπτυξη κριτικής σκέψης και τέχνης. Η τέχνη της performance δεν είναι λοιπόν το αντικείμενο αυτό καθ' εαυτό αλλά το εργαλείο που με την κατάλληλη χρήση μπορεί να συνεισφέρει στην πνευματική χειραφέτηση του καλλιτέχνη ενεργοποιώντας την υπνωτισμένη του συχνά συνείδηση

απέναντι στο τριπλό ερώτημα*:* «τι βλέπω, τι νομίζω αλλά και τι κάνω γι' αυτό» (Rancière, 2008, 26).

Η τέχνη της performance δεν μπορεί να διδαχθεί όπως ισχυρίζονται και οι Non Grata, μπορεί μόνο να βιωθεί, να πραγματοποιηθεί. Μπορεί επίσης να αποτελέσει τον συνδετικό ιστό των ανθρώπων που συμμετέχουν σε ένα τέτοιο εργαστήρι και καλούνται να διαπραγματευτούν τον εαυτό τους και τη σχέση τους με τον άλλο όπως υποστηρίζουν οι La Pocha Nostra.

> Εάν μέσω της τέχνης της performance, καταφέρουμε να βρούμε τον τρόπο η μικρή αυτή ομάδα των 30 ατόμων να επικοινωνήσει, να ανακαλύψει τον κοινό της τόπο και να αποδεχτεί τις διαφορές της, τότε μπορεί κανείς να φανταστεί τον αντίκτυπο που θα είχε αυτό όταν οι άνθρωποι αυτοί βγουν προς τα έξω, στον κόσμο,

μας λέει η Michel Cebaltos Michot (2015), χορογράφος, performance artist και βασικό μέλος των La Pocha Nostra. Αν και οι προσεγγίσεις είναι πολλές και διαφορετικές, ωστόσο υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που φαίνεται να επαναλαμβάνονται στην πλειοψηφία των εργαστηρίων που διεξάγουν διάφοροι καλλιτέχνες ανά τον κόσμο. Ορισμένα από αυτά είναι το παιχνίδι, το ρίσκο, η αλληλεπίδραση με τον άλλο και κυρίως η ανάγκη για δημιουργία πραγματικών συνθηκών ύπαρξης όπου μια ολοκληρωμένη εμπειρία δύναται να λάβει χώρα.

**Το παιχνίδι…**

Η ανιδιοτέλεια του παιχνιδιού είναι αυτό που του προσδίδει ελευθερία από την ικανοποίηση άμεσων αναγκών και ορέξεων, γράφει ο Johan Huizinga στο βιβλίο του *Homo Ludens* (2010), ο άνθρωπος και το παιχνίδι. Ο συμμετέχων σε αυτά τα εργαστήρια, απελευθερωμένος κατά κύριο λόγο από το βλέμμα του θεατή, από την ανάγκη δημιουργίας ενός τελικού έργου και επικεντρωμένος στη διαδικασία και μόνο καλείται να παίξει με το σώμα του, το χώρο και τα πράγματα, ορισμένες φορές και τα σώματα των άλλων στο βαθμό που εκείνα το επιτρέπουν. Ο Φιλανδός καλλιτέχνης Roi Vaara γράφει αναφορικά με τα εργαστήρια που διοργανώνει « …μια ώρα παιχνιδιού. Ένα παιχνίδι δίχως σκοπό χρησιμοποιώντας διαφορετικά αντικείμενα και υλικά (….) Ασκήσεις μέσα σε ένα προετοιμασμένο πλαίσιο μπορεί να είναι προβληματικές, καθώς τείνουν να κατευθύνουν και να περιορίζουν τη σκέψη. Αποφεύγω να βασίζομαι σε αυτές» (Vaara, R., 2014, 291). Ή όπως γράφει η Valentin Torres (2014), μιλώντας για την πρακτική της performance: μια πρακτική της δημιουργικότητας η οποία παρουσιάζεται δίχως σκοπό και δίχως περιορισμούς οποιασδήποτε λειτουργικότητας. Ταυτόχρονα η δημιουργία ενός «*liminal space*» όπως τον χαρακτηρίζει και ο Garoian (1999), ενός οριακού ενδιάμεσου χώρου όπου περνάει ο συμμετέχων από την πραγματική ή συνήθη ζωή σε μια προσωρινή σφαίρα

δραστηριότητας, είναι ένα ακόμα στοιχείο που ενισχύει τη σχέση αυτή της performance εντός εργαστηρίου με το παιχνίδι.

Η σύνδεση αυτή της τέχνης της performance ως παιδαγωγικού εργαλείου με το παιχνίδι είναι σημαντική διότι αυτός οριακός χώρος, η ανιδιοτέλεια του παιχνιδιού και η αβεβαιότητα που προκύπτει μέσα από αυτόν τον, δίχως συγκεκριμένο σκοπό πειραματισμό, βοηθάει στο κόψιμο των αόρατων κλωστών που συνδέουν τα πράγματα με συγκεκριμένες λειτουργίες. Αποδεσμεύει δηλαδή το άτομο, έστω και προσωρινά από την προγενέστερα αποκτηθείσα γνώση προκειμένου «να ξεχαστούν οι προτάσεις του συνειδητού και οι εκδηλώσεις του ασυνειδήτου, οι μύθοι, οι φοβίες, αυτό που κάποιος είναι και ο χρόνος και οι συνθήκες στις οποίες ζει να συρρεύσουν ελεύθερα» (Correa, 2014, 207). Στην παιδαγωγική της τέχνης της performance η λέξη παιδί αντικαθίσταται με τη λέξη παίζω μιας και δεν αφορά μόνο το παιδί αλλά τον άνθρωπο και την ιδιότητα του να παίζει ως αναπόσπαστο κομμάτι της ύπαρξης του και ανεξάρτητα από τον πολιτισμό του, όπως αναφέρει και ο Huizinga (2010). «Στο παιχνίδι μπορούμε να κινηθούμε κάτω από το επίπεδο του σοβαρού, όπως κάνει το παιδί. Αλλά μπορούμε επίσης να κινηθούμε πάνω απ' αυτό- στη σφαίρα του ωραίου και του ιερού.» (Huizinga, 2010, 37). Αντίστοιχα η λέξη αγωγή μάχεται να επανακτήσει τις χαμένες τις ιδιότητες, αυτές της ψυχικής, πνευματικής και σωματικής διάπλασης του ανθρώπου προς ένα τελικό όλον. Αυτό που την διαφοροποιεί από οποιαδήποτε άλλη συστηματοποιημένη «αγωγή» είναι η ικανότητά της να αποστασιοποιείται από το αποτέλεσμα δηλαδή από την κατάκτηση δεξιοτεχνίας. Η τέχνη της performance ως παιδαγωγικό εργαλείο στα πλαίσια ενός εργαστηρίου, παίρνει συχνά τη μορφή του παιχνιδιού προκειμένου να κινητοποιήσει μη παραγωγικές, με τη συνήθη χρήση του όρου, ικανότητες του ατόμου αλλά απολύτως συνδεδεμένες με τη δημιουργία και την αυτοπραγμάτωσή του.

**Το ρίσκο...**

Το στοιχείο της αβεβαιότητας στο οποίο εισέρχεται το άτομο ήδη μέσα από τη διαδικασία του παιχνιδιού, ενισχύεται και φτάνει συχνά στο απόγειό του, μέσα από την έκθεση των συμμετεχόντων σε συνθήκες ύπαρξης μέχρι πρότινος άγνωστες, που επιτρέπουν τη διακύβευση του λόγου, της αλυσιδωτής αυτής συνέχειας των σημαινόντων που συγκροτούν τον κόσμο του καθενός. Σε ένα νομαδικό performance workshop που το ονόμασαν *Survival Course* και το οποίο διεξήχθη στο Λονδίνο τον Ιούνιο του 2007, ο Orion Maxted και ο Al Paldrok, μέλη των Non Grata, πέρασαν μαζί με τους συμμετέχοντες έξι μέρες ζώντας και επιβιώνοντας στους δρόμους της πόλης και κάνοντας τέχνη δίχως χρήματα. Στην πρώτη συνάντηση που είχε η ομάδα, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να δώσουν όλα τους τα χρήματα, πιστωτικές κάρτες και κάρτες μαζικής μεταφοράς, κινητά τηλέφωνα και κλειδιά σπιτιού. Το δεύτερο βήμα ήταν ξεκινώντας από το Sussex Downs στην νοτιοανατολική περιοχή έξω από το Λονδίνο, να κατευθυνθούν για τρεις μέρες προς το κέντρο της πόλης μέσα από δάση και αναζητώντας τροφή. Στο τρίτο μέρος οι

συμμετέχοντες έκαναν ωτοστόπ προς την πόλη του Λονδίνου όπου πέρασαν τις υπόλοιπες τέσσερις μέρες, ακολουθώντας τους ρυθμούς της πόλης, ψάχνοντας πάντα για τροφή και αυτή τη φορά θέτοντας σε εφαρμογή τις ιδέες του πριμιτιβισμού και της επιβίωσης της ανθρωπότητας, τις σχέσεις του ανθρώπου με το βιομηχανικό/καταναλωτικό περιβάλλον του και τον ακτιβισμό (Non Grata, 2007). Τα συμπεράσματα αυτής της διαδικασίας θα διαμόρφωναν δράσεις στους δρόμους ανταποκρινόμενες στην ζωή της πόλης. Παρόλα αυτά, δεν εφιστούσαν την προσοχή των συμμετεχόντων στην παραγωγή performances για τους περαστικούς αλλά στην δραστηριότητα αυτή καθαυτή, την ανάπτυξη και επιβίωση της ομάδας. Πρόκειται για ένα μόνο παράδειγμα τέτοιων δοκιμασιών που επιλέγει η ομάδα να βιώσει μαζί με τους συμμετέχοντες ακολουθώντας μία από τις βασικές αρχές της, το *escape your comfort zone* (διέφυγε από την ζώνη ασφάλειας σου) (Boh, 2013). Αν ο πολιτισμός είναι αυτός που δημιουργεί τάξη και επιτρέπει στον άνθρωπο να διαχωριστεί από την φύση, οι συνειδητές αυτές απόπειρες ρίσκου εμφανίζονται ως ταραχοποιό στοιχείο στην πολιτισμική ορθότητα καθώς διεγείρουν σκέψεις και λειτουργίες που βρίσκονται θεσμικά έξω από τη καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.

Σε μία άλλη λοιπόν υψηλού ρίσκου όπως θα την χαρακτηρίζαμε, άσκηση των La Pocha Nostra, ζητείται από τους συμμετέχοντες να προσωποποιήσουν την αγαπημένη τους υποκουλτούρα για μια ολόκληρη μέρα. Η ιδέα είναι να ντυθούν σύμφωνα με τις προβολές και φαντασιώσεις τους αναφορικά με την συγκεκριμένη υποκουλτούρα και να περάσουν μια ολόκληρη μέρα επιτελώντας τις συνηθισμένες καθημερινές εργασίες τους. «Τους ζητάμε να μην 'αναπαραστήσουν' ή υποδυθούν τις τεχνητές ταυτότητες που έχουν επιλέξει αλλά μόνο να τις κατοικήσουν οπτικά και να προβληματιστούν πάνω στο βλέμμα των άλλων» γράφει ο Gómez-Peña (2005, 117). Οι La Pocha τους προειδοποιούν για τυχόν υπερβολές στις οποίες μπορεί να προβούν θέτοντας τον εαυτό τους σε πραγματικό κίνδυνο και ρισκάροντας τελικά, όχι να δοκιμάσουν και να δοκιμαστούν σε μια νέα συνθήκη ύπαρξης από την οποία μπορούν να αντλήσουν στην συνέχεια παρατηρήσεις και ιδέες αλλά να τραυματιστούν ή να χαθούν σε έναν άστοχο πειραματισμό. Γιατί μια ολοκληρωμένη εμπειρία πραγματώνεται μέσα από αυτήν την αλληλεπίδραση του κάνω και κατανοώ, «υποφέρω» μια κατάσταση προκειμένου να αντιληφθώ αργότερα τι συνέβη. Η μονομερής ενέργεια, είτε προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση δεν μπορεί να μας δώσει την εμπειρία εκείνη *αισθητικής αξίας* όπως θα υποστήριζε ο John Dewey, ή το *border crossing,* την διάσχιση των ορίων σύμφωνα με τον Gómez-Peña. Το ρίσκο δεν συνδέεται λοιπόν με την παρόρμηση, την άγνοια, την αυθαίρετη μη τήρηση κανόνων ή την αταξία αλλά κυρίως με την μη συμβατική σκέψη και δράση, δηλαδή τη μη συναίνεση με ότι παρουσιάζεται ως πρότυπο ή δεδομένο.

Ο John Dewey επανειλημμένα επισημαίνει στο έργο του ότι το στοιχείο της αβεβαιότητας και της αγωνίας στα οποία εισέρχεται το άτομο ανά πάσα στιγμή και για διαφορετικούς λόγους, συναισθηματικούς, εργασιακούς, κοινωνικούς, είναι οι παράγοντες αυτοί που βρίσκονται στη βάση κάθε εμπειρίας και οι οποίοι συμβάλλουν εν τέλει στην

επίλυσή της (Dewey, 2005). Και αυτό διότι η σκέψη που παράγεται στο διάστημα αυτό εμπεριέχει από μόνη της μια μορφή ρίσκου καθώς η αμφιβολία μας οδηγεί να ερευνήσουμε ανέγγιχτες περιοχές του εαυτού και του κόσμου και να πάρουμε μη ασφαλή αποφάσεις. Ή όπως εύστοχα αναφέρει ο Jacques Rancière, «όπου εκλείπει η ανάγκη, η νοημοσύνη επαναπαύεται» (Rancière, 2008, 50).

Στο σημείο αυτό η παιδαγωγική της τέχνης της performance, με το να χρησιμοποιείται ως εργαλείο και όχι ως αυτοσκοπός καταφέρνει να συνδέσει τη σωματοποιημένη εμπειρία, το παιχνίδι και το ρίσκο σε πραγματικές συνθήκες ύπαρξης και δράσης. Στόχος είναι ο συμμετέχων να βιώσει διαφορετικές συναισθηματικές και κοινωνικές καταστάσεις, ενώ γεγονότα που παραλείπονται στην καθημερινή ζωή να αποτελέσουν θέμα συζήτησης ή και αντιπαράθεσης. Ένα συνηθισμένο τέτοιο παράδειγμα είναι η σωματική επαφή, το βλέμμα, το άγγιγμα, η θέαση του γυμνού σώματος και η χρήση αυτού, καθώς και όλες οι φυσικές ανθρώπινες λειτουργίες οι οποίες τείνουν να απενεχοποιηθούν και να ενταχθούν στη δημιουργική διαδικασία. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό δεν είναι γιατί ξαφνικά οι άνθρωποι για πρώτη φορά ανακαλύπτουν το σώμα τους και τις δυνατότητές του, αλλά γιατί επιτρέπουν στο αδρανοποιημένο αλλά πάντα παρόν σώμα τους να συμμετέχει και πάλι ενεργά στην πρόσληψη και κατανόηση του κόσμου δίχως τη παρέμβαση της ηθικής. Συνοψίζοντας τα προλεγόμενα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε αυτό το οποίο αναφέρει και η καλλιτέχνης Lorena Orozco (2014), ότι το ταξίδι της performance σε οδηγεί σε μια κατανόηση πολλών θεμάτων που υπό άλλες συνθήκες θα έπαιρνε πιθανόν χρόνια για να τα προσεγγίσει κανείς.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ελληνόγλωσσες)**

Huizinga, J. (2010). *Ο Άνθρωπος και το παιχνίδι* (*Homo Ludens*). Αθήνα: Γνώση.

Rancière, J. (2008). *Ο Αδαής Δάσκαλος*. Αθήνα: Νήσος.

Ρηγοπούλου, Π. (2008). *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον.

**Βιβλιογραφικές αναφορές (ξενόγλωσσες)**

Abramović, M. (2003). *Marina Abramović: Student Body: Workshops, 1979-2003: Performances, 1993-2003*. Milano, New York: Charta.

Boh, A. (2013). 10 New Commandments. Estonia: http://paldrok.wix.com/prints

Bound, D. & Walker, D. (1990). Making the Most of Experience. *Studies in Continuing Education, 12*(2), 61-80.

Ceballos-Michot, M. (2015). Ανακτήθηκε 15 Ιανουαρίου, 2016 από το https://www.youtube.com/watch?v=5qCHK04qor8

Correa, N. (2014). Time - Space – Body. In V. Torres (Ed.), *How We Teach Performance Art* (σσ. 207-212). Boston: Outskirts Press.

Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

Garoian, C. R. (1999). *Performing Pedagogy: Toward an Art of Politics*. New York: State University of New York Press.

Gómez-Peña, G., & Sifuentes, R. (2011). *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*. Oxon: Routledge.

Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-Techno: Writings on performance, activism, and pedagogy*. London: Routledge.

Heathfield, A. (Ed.) (2012). *LIVE Art and Performance*. London: Tate Publishing.

Non Grata (Eds.) (2007). *Non Grata 2, Art of the Invisibles: performances 1998-2007*. Estonia: Non Grata.

Orozco, L. (2014). What Gives to my Life the Practice of Performance Art? Στο V. Torres (Ed.), *How We Teach performance Art* (σσ. 263- 268). USA: Outskirts Press.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*, London-NY: Routledge.

Vaara, R. (2014). Στο V. Torres (Επιμ.), *How We Teach Performance Art* (σσ.289-292). New York: Outskirts Press.

Warr, Tr. & Jones, A. (Επιμ.) (2000). *The Artist' s Body*. London: Phaidon.

Torres, V. (Ed.) (2014). *How We Teach Performance Art*. USA: Outskirts Press.

**Σημείωση**

[1] Η συγγραφή του παρόντος κειμένου έγινε στη διάρκεια της απασχόλησης μου ως ακαδημαϊκής υποτρόφου στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

ΘΩΜΑΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ

# ὑψίπολις· ἄπολις

## Παράδοξα αέναη επιστροφή

Στα πλαίσια του *_local,* μέρος της σειράς γεγονότων του «Performance now v.6: Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο», επισκεφθήκαμε με την Αγγελική Αυγητίδου, τον Πάνο Κούρο και την Ευαγγελία Μπασδέκη τον Απρίλιο του 2019, τα ερείπια της παλιάς Δροσοπηγής. Στο αφηγηματικό κομμάτι, συζητήσαμε συμβάντα που αφορούσαν στις όψεις του τραγικού, όπως αυτές μεταφέρονται μέσα από την ρυθμικότητα του χρόνου στο ιστορικό πλαίσιο κάθε εποχής και το πώς βιώνουν οι άνθρωποι την εμπλοκή τους στο δαιδαλώδες του νοήματος του ιερού. Ο άξονας της σκέψης μας και του διαλόγου, στηρίχθηκε στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, με την ανάγκη μιας προσπάθειας περισσότερο στοχαστικής, με σκοπό να μας οδηγήσει μέσα από τον ουσιαστικό λόγο του ποιητή, σε μια οδό κατανόησης και ερμηνείας των συμβάντων, για το παρόν, αλλά και το παρελθόν, καθώς ο λόγος του, μας φανερώνει επιβεβαιωτικά, την κυκλική τροχιά της ιστορίας, ως επιστροφή και επανάληψη. Τα συμβάντα αφορούν στους κατοίκους της Δροσοπηγής και το πώς αυτοί βίωσαν το μένος της Γερμανικής κατοχής και του εμφυλίου πολέμου. Το αφηγηματικό πρώτο μέρος εστίασε κύρια, στα όσα συνέβησαν την περίοδο του εμφυλίου πολέμου, χωρίς καθόλου να αφήσει έξω από την σκέψη μας, την Γερμανική κατοχή, τα εγκλήματα των κατακτητών, την πυρπόληση και καταστροφή της κοινότητας. Εξάλλου μέσα από το ιστορικό πλαίσιο αποτελούν μια ισχυρή συνέχεια των όψεων του τραγικού. Η προσπάθειά μας αυτή, επιτρέπει τώρα, να σκεφτούμε και να συνδέσουμε στο σύνολο τους, τα συμβάντα της Γερμανικής κατοχής και της εμφύλιας διαμάχης όπως εξελίχθηκαν χρονικά, εντοπίζοντας μέσα από αυτά την διάσταση του ιερού. Το *ιερό* εδώ είναι ο *τόπος*. Χωρίς σπίτια, χωρίς σχολεία και ναούς, οι κάτοικοι της Δροσοπηγής επιμένουν να κτίζουν και να κατοικούν. Επιμένουν να θεμελιώνουν τον τόπο τους και να θεμελιώνονται μέσα από τον τόπο τους.

Πρέπει από την αρχή να το τονίσουμε, πως η προσπάθειά μας εδώ, εντοπίζει ζητήματα που ενυπάρχουν, στη φύση και το χαρακτήρα των ανθρώπων, με τη σκέψη πως ο άνθρωπος σε κάθε εποχή, είναι ριγμένος στη δίνη του Κοσμικού παιχνιδιού, και αυτό το παιχνίδι του Κόσμου γίνεται και το δικό του παιχνίδι. Τον καθορίζει και τον θεμελιώνει στο Κόσμο. Ο άνθρωπος, για να είναι άνθρωπος, αναλαμβάνει να εμπλακεί σε αυτό το παιχνίδι, να εξαντλήσει όλους τους ρόλους που του δωρίζονται και που ταυτόχρονα τον αποκαλύπτουν. Χωρίς αυτό το *παιχνίδι*, ο άνθρωπος δεν *είναι* στον Κόσμο. Ακόμα πρέπει να τονίσουμε, πως η οπτική που επιλέξαμε, δεν έχει καμία πρόθεση να απαλλάξει των ευθυνών που φέρουν, όλους εκείνους που έδρασαν με τους συγκεκριμένους τρόπους βίας

και καταστολής, αυτές τις ιστορικές στιγμές. Σαφέστατα και φέρουν τις ευθύνες τους, γιατί με τις επιλογές τους και τις πράξεις τους, οδήγησαν μια κοινότητα, όπως και πολλές άλλες, στη συμφορά και τον αφανισμό.

Υπάρχει μια κορυφαία στιγμή στον ποιητικό λόγο του Σοφοκλή, στην τραγωδία του Αντιγόνη, καθώς μας δωρίζει από την αρχή, το οδηγητικό νήμα αυτής της προσπάθειας. Στο πρώτο χορικό της Αντιγόνης, (στ.332-375), διαβάζουμε τα παρακάτω αποσπάσματα: «ΧΟ. Σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ᾽ ἔχων, τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ᾽ ἐπ᾽ ἐσθλὸν ἕρπει … » (Σοφ. Αντ., 365 - 367) (μετ.) «Τέχνες μαστορικές σοφίστηκε, (ο άνθρωπος), που δεν τις βάζει ο νους, κι όμως μια στο καλό, μια στο κακό κυλάει·» (Γεωργουσόπουλος, 2019, 69).

Είναι εκείνη η στιγμή που ο ποιητικός του Λόγος του Σοφοκλή, συλλαμβάνει την διττότητα της ανθρώπινης φύσης, καθώς κατοικείται και κυριαρχείται από το οικείο και ταυτόχρονα από το ανοίκειο, γιατί μια στο καλό και μια στο κακό κυλάει. Αυτός ο άνθρωπος, που όταν έρπει στο κακό σύμφωνα με τον λόγο του ποιητή όπως διαφαίνεται στους παρακάτω στίχους, γίνεται δεινότερος όλων. «ΧΟ. Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·» (Σοφ. Αντ., 332 - 333), (μετ.) «Πολλά γεννούν το δέος το μέγα δέος, ο άνθρωπος γεννά·» (Γεωργουσόπουλος, 2019, 67). Σε μια άλλη μετάφραση του αποσπάσματος αυτού του Σοφοκλή, που επιχειρεί ο Χρήστος Μαλεβίτσης, ακούγονται για τους ίδιους στίχους τα παρακάτω: (μετ.) «Πολλά 'ναι τα ανοίκεια πιο ανοίκειο απ' τον άνθρωπο, τίποτα» (Μαλεβίτσης, 1973, 181).

Το ανοίκειο όπως το συναντάμε και στον Φρόυντ, είναι αυτό που όντας οικείο - γνωστό, γίνεται ταυτόχρονα ξένο και άγνωστο μαζί. Εμπεριέχει το ανοίκειο, όπως το σκέφτεται ο Φρόυντ κάτι που είναι παράδοξα οικείο, και επιστρέφει από το σκοτάδι όπου ήταν καλυμμένο για να προκαλέσει *δέος*. Είναι πράξη *παράδοξης επιστροφής*. Ακόμα στη σκέψη του, το ανοίκειο, προέρχεται από τον φόβο, την επιθυμία αλλά και την αδυναμία, να γνωρίσουμε τον εαυτό μας στην ολότητά του. Ο λόγος του Σοφοκλή αποκαλύπτει αυτό που και ο Φρόυντ, αιώνες μετά εντοπίζει, τον φόβο να γνωρίσουμε τον εαυτό μας στην πληρότητα του. Ο άνθρωπος είναι λοιπόν αυτός που γεννά, με τις πράξεις και τα έργα του, το μέγα δέος, και είναι δεινότερος πάντων, αλλά και ο *ανοικειώτατος* πάντων. Τα ιστορικά συμβάντα της κοινότητας της Δροσοπηγής, χωρίς να αποκλίνουν στιγμή από τον λόγο του ποιητή, μας αφηγούνται επιβεβαιωτικά τα εξής:

Το Πληκάτι, ορεινό χωριό του Δήμου Μαστοροχωρίων, της παλιάς Επαρχίας Κονίτσης είναι ο τόπος καταγωγής των κατοίκων της Δροσοπηγής, από όπου και μετοίκησαν το 1844, στη Φλώρινα, κάτω από τις αφόρητες και κάθε μορφής πιέσεις που ασκούσαν οι Τούρκοι της περιοχής. Η ορεινή κοινότητα της παλιάς Δροσοπηγής, («Μπελκαμένη» ήταν η ονομασία της κατά τα χρόνια της τουρκοκρατίας), κτίζεται εκ νέου και κατοικείται, στους πρόποδες του όρους Βίτσι. Αφού ολοκληρώνει, έναν κύκλο δημιουργικά δραστήριας ζωής εκατό χρόνων, Μεγαλοβδόμαδα, τον Απρίλιο του 1944, οι Γερμανικές κατοχικές δυνάμεις πυρπολούν και καταστρέφουν το χωριό. Μετά την ήττα

του Άξονα και την αποχώρηση των Γερμανικών στρατευμάτων, το χωριό ξανακτίζεται με κόπους πάνω στον ερειπιώνα του και μόλις τρία χρόνια αργότερα, την περίοδο του εμφυλίου, (1947), δοκιμάζει και πάλι την πυρπόληση και τον βομβαρδισμό, από τις φίλιες πλέον δυνάμεις του Εθνικού Στρατού, με αποτέλεσμα την ολοκληρωτική του καταστροφή. Ακολουθεί η κυβερνητική πολιτική της σύμπτυξης, η αναγκαστική δηλαδή μετεγκατάσταση στην κοινότητα της Σκοπιάς για τρία χρόνια και στη συνέχεια ακολουθεί για άλλα τρία χρόνια, μια δεύτερη μετεγκατάσταση στην γειτονική κοινότητα της Κάτω Υδρούσας.

Οι παρακάτω στίχοι, είναι η μορφοποίηση της ανθρώπινης περιπλάνησης και συνδέονται άμεσα με την αφήγησή μας. Πάλι στο πρώτο χορικό της Αντιγόνης, διαβάζουμε: «ΧΟ....παντοπόρος˙ ἄπορος ἐπ᾽ οὐδὲν ἔρχεται... » (Σοφ. Αντ. στ. 360), (μετ.) «χωρίς πέρασμα και αδιέξοδος, ταξιδεύοντας παντού, κατρακυλά στο τίποτα». (Μαλεβίτσης, 1973, 186).

Ταξιδεύοντας παντού ο άνθρωπος και εκεί ακόμα που τον σκορπίζει το ανοίκειο, άπορος πια, χωρίς διέξοδο, χωρίς λύση καμιά, φτάνει στο να εγκαταλείπεται στο τίποτα. Η λέξη πόρος όμως, δεν σημαίνει στα χρόνια του Σοφοκλή, μόνο το πέρασμα ή τον δρόμο αλλά και την *υπέρβαση*. Και εδώ μορφοποιείται η υπέρβαση, για την μαρτυρική κοινότητα της Δροσοπηγής. Καθότι για τους κατοίκους της -πλημμυρισμένοι από την ένδεια - ο πόρος, είναι η επιστροφή σε ένα αποφασιστικό, *κτίζω* και *κατοικώ*, από το πουθενά. Εδώ είναι η ανάγκη να συνειδητοποιήσουμε πως σε αυτό το συνεχώς μεταβαλλόμενο του κοσμικού παιχνιδιού, εξακολουθητικά ο παντοπόρος καταλήγει άπορος, και ξανά πάλι, επιστρέφει, ως τέτοιος, ριγμένος στο ρυθμό του χρόνου που γίνεται η ιστορία του. Ενάντια σε κάθε α-πορία, σε κάθε δυσπραγία, το 1952, μπαίνουν τα θεμέλια του νέου χωριού, σε τοποθεσία, πολύ κοντά στην αρχική, της παλιάς Δροσοπηγής. Ίσως η ανάγκη της επιστροφής και μιας επίμονης διαμονής στον ίδιο τόπο και με τον τρόπο που εξελίχθηκε για την κοινότητα, ακριβώς στο χρονικό όριο ενός αιώνα, αναδεικνύει κάτι από την ουσία του διαμένω, την ουσία του κατοικώ. Μέσα σε αυτό το χρονικό όριο του αιώνα, που αποκτά πλέον και μία σημειολογική διάσταση, η επιμονή για τη διαμονή στον ίδιο τόπο, μετά από αλλεπάλληλες καταστροφές και αντίστοιχες ανανήψεις θέτει για όλους μας, το νόημα του κτίζω – κατοικώ, στο επίπεδο του αξιερώτητου.

Για την κοινότητα της Δροσοπηγής, το κτίζω–κατοικώ ως δικαίωμα και αγώνας, αποκτά μια ιδιαίτερη αξία, καθώς οι κάτοικοι του χωριού είναι στην πλειοψηφία τους οικοδόμοι. Η άριστη γνώση της οικοδομικής τέχνης δωρίζει μέχρι και σήμερα, την ιδιαίτερη ταυτότητα στην κοινότητα, καθώς είναι ευρύτερα γνωστή, ως κοινότητα μαστόρων, κτιστάδων. Αυτή η ονομασία, δεν μας επιτρέπει να αρκεστούμε στο ότι πρόκειται για μία, κάποια, τυπική σημείωση. Ακριβώς το αντίθετο. Θα μας οδηγήσει σε εκείνο το ουσιαστικό στοιχείο που στοχεύει μέσα από το συμβολισμό αυτών των λέξεων, σε κάποιον ιδιαίτερο εντοπισμό του τρόπου, με τον οποίο σκέφτονται και ενεργούν τον βίο τους, και την πράξη του οικοδομώ. Η άριστη γνώση, της οικοδομικής τέχνης που κατείχαν, μπορεί να μας φέρει

κοντύτερα στον αληθή εντοπισμό της έννοιας του κτίζω. Κτίζω και κατοικώ ταυτόχρονα εντοπίζεται ως ενότητα στον καθημερινό, αλλά και τον ιστορικό τους βίο. Κτίζω και κατοικώ ως ταύτιση και ενότητα, ως ουσίωση της ίδιας σκέψης και της ίδιας πράξης. Αν επιμείνει λίγο η σκέψη μας στα ρήματα αυτά, βρισκόμαστε ήδη μπροστά στο τι αξιώνει το κτίζω και τι το κατοικώ. Το κτίζω και το κατοικώ, όπως αυτά μας δωρίζονται από την τέχνη της αρχιτεκτονικής επιστρέφει το ένα στο άλλο. Το ένα θεμελιώνεται εντός και προς χάριν του άλλου, αποκαλύπτοντάς το ταυτόχρονα. Κτίζω σήμαινε για τους μαστόρους της Δροσοπηγής, τον τρόπο που *σκέφτο- μαι* το κατοικώ, καθώς και τα δύο μαζί, έλκουν την καταγωγή τους από μια μακραίωνη εμπειρία και αδιάλειπτη άσκηση, που ξεκινά από τον αρχικό τόπο προέλευσής τους - τα Μαστοροχώρια της Ηπείρου - για να συναντηθεί πιο πίσω στον χρόνο του ιστορικού ανθρώπου, δια του κτίζω - οικοδομώ, ως πράξη ποιητική - που στοχεύει διαχρονικά στην ουσίωση της τεκτονικής τέχνης, που και αυτή με την σειρά της, επιστρέφει και θεμελιώνεται στο κατοικώ.

Ακολουθώντας την Αντιγόνη του Σοφοκλή, στο ίδιο χορικό, συναντούμε τους παρακάτω στίχους που είναι μέσα από την αντιθετικότητα των λέξεων και των εννοιών, όμοια δομημένοι με τους προηγούμενους: «ΧΟ. ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν ξύνεστι τόλμας χάριν·»(Σοφ. Αντ. στ. 370-371), (μετ.) «πολίτης·( *ἄπολις*), αλήτης και φυγάς, όποιος κλωσάει τ' άδικο ». (Γεωργουσόπουλος, 2019, 69).

Λοιπόν, ο παντοπόρος· άπορος, είναι ταυτόχρονα και ὑψίπολις- ἄπολις. Μόνο που ο Σοφοκλής εδώ με τις λέξεις, ὑψίπολις- ἄπολις, μας οδηγεί προς μιαν άλλη κατεύθυνση, κυρίαρχη και αναγκαία για τη σκέψη μας. Ο πόρος εδώ, διαφοροποιείται και αποκτά ταυτότητα. Γίνεται τώρα, η πόλις, η κοινότητα. *Πόρος = Πόλις.* Η οδός είναι η πόλις, είναι η κοινότητα. Η υπέρβαση είναι και εδώ. Αιφνίδια τα πράγματα, νοηματοδοτούνται διαφορετικά. Γιατί όμως; Ίσως γιατί η αποφασιστική στροφή της σκέψης μας, με αφορμή τον λόγο του ποιητή, μορφοποιεί την έννοια - πόλις - ως το σημείο, το κέντρο, στο οποίο διασταυρώνονται όλες οι οδοί και όλα τα περάσματα. Η πόλις γίνεται πλέον ο πόλος που έλκει στο κέντρο του όλες τις ενεργούσες σκέψεις και πράξεις των όντων, γιατί στην πόλη, υφαίνει η ιστορία τα νήματα της.

Η πόλις είναι ο ιστορικός τόπος που θεμελιώνει τον άνθρωπο και τους ανθρώπους. Πόλις είναι η ζωή, ο έρωτας και ο θάνατος μαζί. Εντός της είναι η ιστορία. Γιατί εκεί είναι οι τόποι των ναών, των σχολείων, εκεί είναι οι γειτονιές και η αγορά, οι γιορτές, οι λύπες και οι χαρές. Γιατί εκεί τέλος γεννιέται και πεθαίνει ο άνθρωπος. Γιατί ακόμα και το ανοίκειο συμβάν που καθιστά κάποιον ά-πολι (αλήτη-πλάνητα), διαφαίνεται και επιβεβαιώνεται μέσα στον ιστορικό τόπο, που είναι η πόλις. Προϋπόθεση είναι η πόλις. Μόνο δια μέσου της πόλεως καθίσταται κάποιος άπολις. Χωρίς τόπο, χωρίς πόλο, ο άνθρωπος τίθεται στη μοναξιά, στην ανοικειότητα, βρίσκεται αδιέξοδος, χωρίς θεσμούς, χωρίς δομές. Κτίζω και κατοικώ την πόλη - κοινότητα, δεν ερμηνεύεται και δεν περιορίζεται στην περίπτωσή μας - όπως συνηθέστερα νοείται - ως μια ενέργεια που προορίζεται να διαμορφώσει μόνο την εστία, τον οίκο. Αντίθετα, νοείται ως το άνοιγμα εκείνο που κτίζει τα σχολεία, τους ναούς

και τα ξωκλήσια, τα γεφύρια και τα κοιμητήρια, για να παρέχεται και να διαφυλάσσεται στην κοινότητα το *συλλογικό.* Κτίζω τα υδραγωγεία, τους λιθόστρωτους δρόμους της κοινότητας και διαμορφώνω με την ξερολιθιά τους αγρούς με τους αναβαθμούς τους, για να παρέχω χώρο στην καθημερινή ζωή και δράση των ανθρώπων. Με την σκέψη αυτή κτίζω και τους νερόμυλους στις όχθες των ποταμών, τα υδροκίνητα πριόνια και τις νεροτριβές. Η σκέψη και η πράξη αυτή, περιέχει τη διαμόρφωση της πλατείας με τις κρήνες, τη διαμόρφωση των δρόμων εκείνων που διασχίζουν τον δαιδαλώδη αφιλόξενο όγκο του βουνού για να οδηγήσουν στο άνοιγμα του κόσμου, στη γειτονική πόλη και στις άλλες κοινότητες, για να τις δεξιωθεί και να κοινωνήσει με αυτές. Τέλος το κτίζω - κατοικώ είναι πράξη ποιητική, είναι εκείνη η πράξη που ως ενότητα πια, δωρίζει στην ύλη, μορφή. Την εντάσσει μέσα από αυτήν τη διαμάχη, στον Κόσμο, την εξυψώνει. Πολλές χιλιάδες κυβικά γρανίτινης πέτρας, αποκόπηκαν από τα σπλάχνα του βουνού, στο λατομείο του χωριού, για να ορθωθούν τα σπίτια του, τα σχολεία του, τα εργαστήριά του και οι εκκλησιές του. Αλλά και οι αμέτρητοι αναβαθμοί ξερολιθιάς στο κρημνώδες και αφιλόξενο του ορεινού τόπου. Όμως, αυτό που εμφιλοχωρεί στο *κτίζω - κατοικώ*, και τείνει να είναι η ουσία τους, είναι αυτό που ακούραστα μορφοποιεί η ιδιάζουσα περίπτωση της κοινότητας Δροσοπηγής. Η μορφοποίηση αυτή, είναι η συμπόρευση μέσα όμως από τη *διαμάχη*, με το παιχνίδι του Κόσμου. Είναι η συμφιλίωση με το τραγικό, χωρίς την απόλυτη παράδοση σε αυτό. Εκεί αποκτά σάρκα και οστά το *παιχνίδι,* καθώς όσες φορές η κοινότητα αφανίζεται, αντίστοιχα άλλες τόσες ξαναγεννιέται, αντιστεκόμενη στο ανοίκειο που επιφέρει τον ξεριζωμό και οδηγεί στην ανεστιότητα. Γέννηση και αφανισμός όπως αυτά πραγματώνονται εναλλασσόμενα στο *Κοσμικό* παιχνίδι. Τι είναι όμως αυτό που οδηγεί μια κοινότητα να επιχειρεί αδιάλειπτα και ακούραστα, τη διαμονή και την κατοίκηση; Ίσως μια παράδοξη επιστροφή στο κατοικώ, ως απάντηση στις όψεις του τραγικού πάντα μέσα στο χρονικό όριο ενός αιώνα και κάτω από αυτές τις εξουθενωτικές ταλαντώσεις ιστορίας και χρόνου.

Αυτές οι σκέψεις προβάλλουν δυναμικά και επιτακτικά μπροστά μας, καθώς περιέχουν εντός τους, το ιστορικά απαιτητικό και οχληρό ερώτημα της ανεστιότητας. Τίθεται η ανεστιότητα στο επίπεδο του αξιερώτητου; Και τι πράττει ο σύγχρονος άνθρωπος απέναντι στο ερώτημα, μιας άλλης μορφής ανεστιότητας, που τείνει να γίνει το μέτρο και η ταυτότητα της εποχής μας.

**«**... Όμως τη σκέψη του πρόσφυγα τη σκέψη του αιχμάλωτου τη σκέψη του ανθρώπου σαν κατάντησε κι αυτός πραμάτεια δοκίμασε να την αλλάξεις, δεν μπορείς... » (Σεφέρης, 1973, 214), σκέφτεται ο δημιουργός, στο ποίημα του ο Τελευταίος Σταθμός. Πλάνητας, ανέστιος και φυγάς, (γίνεται), όποιος κλωσάει τ' άδικο, μας υπενθυμίζει πάλι ο Σοφοκλής και ο Θουκυδίδης μας τονίζει, ότι στην ανάγκη, οι άνθρωποι δημιουργούσαν (ιστορική) μνήμη, για τα παιδέματα τους. Πράξεις των ανθρώπων που δεν συναινούν με το άδικο, τους οδηγούν στον ξεριζωμό. Ταυτόχρονα πράξεις ανθρώπων συντονισμένες στη συχνότητα του άδικου καθιστούν, άλλους, τους πρώτους ανθρώπους, ανέστιους.

Το πρώτο χορικό ολοκληρώνεται, με το απευκταίο, από τον ποιητή, γεγονός της δυνητικής συνύπαρξης, με τον άνθρωπο εκείνο που χαρακτηρίζεται ως ο δεινότερος πάντων. Και πραγματικά μας εκπλήσσει αυτό το απευκταίον, γιατί είναι ουσιαστικά *ανέφικτο*. Οι στίχοι νηματοδοτούν τα όρια της ανθρώπινης φύσης, όταν τείνει προς το κακό και το ανοίκειο, και εξαντλούν επίσης τα όρια της ανεκτικότητας και της συνύπαρξης με τον άνθρωπο, που καθοδηγείται από το άδικο. Ο ποιητής σε μια ακραία στιγμή του λόγου του κορυφώνει την ένταση και απεύχεται να βρεθεί ομόστεγος αλλά και ομόγνωμος με τέτοιον άνθρωπο. Το *μέγα δέος,* βρίσκει εδώ την υπόσταση του και τις διαστάσεις του. Δεν είναι μόνο ο φόβος, κάτι, που μπορεί να προκαλέσει με τις σκοτεινές του πράξεις, ο άνθρωπός, αλλά και το *δέος*. Και η διαφορά μεταξύ δέους και φόβου είναι πολύ υψηλή. Αυτόν αρνείται λοιπόν ο ποιητής, ως *ομόοικο*, και κλείνει, το χορικό με αυτούς τους στίχους: «**...** μήτ᾽ ἐμοὶ παρέστιος γένοιτο μήτ᾽ ἴσον φρονῶν ὃς τάδ᾽ ἔρδοι.» (Σοφ. Αντ. 373-375), (μετ.) «ποτέ σε τράπεζα κοινή ποτέ μου βούληση κοινή με κείνον που τέτοια τολμάει.» (Γεωργουσόπουλος, 2019, 69).

Είναι εδώ η στιγμή να φανερωθεί για το ανοίκειο, ο τόπος της προέλευσής του. Αυτός ο τόπος, ενυπάρχει, πρωτίστως, μέσα στην ίδια την φύση και τον χαρακτήρα του σημερινού, αλλά και του ιστορικού ανθρώπου. Κάτω από αυτήν την οπτική και χωρίς καθόλου να εξαχθούμε από το ιστορικό πλαίσιο, και χωρίς καμία, όπως τονίσαμε και προηγούμενα, πρόθεση απαλλαγής των ευθυνών που φέρουν, όσοι με τις ενέργειες τους κατάστρεψαν την κοινότητα της Δροσοπηγής, θα σκεφτούμε το ανοίκειο. Θα το σκεφτούμε σαν κάτι που ιδιάζει και κατοικεί στον χαρακτήρα και την φύση των ανθρώπων, έξω από κάθε γεωγραφικό όριο ή εθνικό προσδιορισμό. Η μαρτυρική κοινότητα της Δροσοπηγής κλήθηκε μέσα σε αυτά τα εκατό χρόνια, να υποστεί με ακραίο και οδυνηρό τρόπο το ανοίκειο, αλλά και να το βιώσει, για να κατανοήσει και να ερμηνεύσει προς χάριν μας, τον τρόπο με τον οποίο αυτό, μέσα από την ρυθμικότητα του χρόνου δωρίζεται στον άνθρωπο. Η κοινότητα της Δροσοπηγής, χωρίς αυτή να ευθύνεται στο ελάχιστο για την τροπή των πραγμάτων, αγωνίζονταν πίσω στο χρόνο και αγωνίζεται παροντικά και διαρκώς, για το δίκαιο, μένοντας ελεύθερη. Εξαιτίας αυτού του αγώνα, αυτής της αναζήτησης, κλήθηκε ιστορικά να υποστεί, αλλά και να οδηγήσει παράλληλα στην *εμφάνεια* και κοντά στο μέτρο της εποχής μας, την έννοια του τραγικού, μέσα από το ανοίκειο της ανεστιότητας.

**αρχειακό υλικό**

1. Μέρες γαλήνης. Η παλιά Δροσοπηγή στην ακμή της, πριν το μένος των πολέμων. Διακρίνονται τα μεγάλα κτίρια του Δημοτικού Σχολείου και της Εκκλησίας, το εξαιρετικό ρυμοτομικό σχέδιο, καθώς και οι αμέτρητοι αναβαθμοί ξερολιθιάς που διαμόρφωναν τους αγρούς στο βουνό (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

2. Σκηνές από την καθημερινή ζωή των κατοίκων της παλιάς Δροσοπηγής, στη κρήνη της κάτω πλατείας. Λίγα χρόνια πριν την γερμανική κατοχή (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

3. Από την καθημερινή ζωή των κατοίκων. Γλέντι στη κεντρική πλατεία της παλιάς Δροσοπηγής (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

4. Το πέτρινο μονότοξο γεφύρι της Δροσοπηγής. Στην κοινότητα υπήρχαν άλλα δύο πέτρινα γεφύρια που καταστράφηκαν (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

5. Τα ερείπια του Ιερού Ναού της Αγίας Τριάδος, στην Παλιά Δροσοπηγή, μετά την Γερμανική καταστροφή(αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

6. Παλιά Δροσοπηγής. Εμφύλιος 1948 (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

7. Μητέρα με τον γιό της συμβάλλουν στο κτίσιμο του σπιτιού. Δροσοπηγή 1952 (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

8. Η συμβολή των γυναικών ήταν καθοριστική στο κτίσιμο του νέου χωριού. Δροσοπηγή 1952 (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

9. Στιγμές από την ανοικοδόμηση του νέου χωριού 1952-1953. Φτάνοντας κάθε φορά στην σκεπή, ύψωναν την Ελληνική σημαία (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

10. Η ανέγερση του Ιερού Ναού, στη νέα Δροσοπηγή (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

11. Το νεόκτιστο Δημοτικό Σχολείο (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

12. Το κτίριο του Δημοτικού Σχολείου, δεσπόζει στο κέντρο της κοινότητας. Νέα Δροσοπηγή 1958 (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

13. Η Δροσοπηγή σήμερα, ανάμεσα στην αγκάλη δύο βουνών, κατάφυτων με οξιές και βελανιδιές (αγνώστου φωτογράφου παραχώρηση του Μορφωτικού Συλλόγου Δροσοπηγής « Η Πρόοδος»).

**Βιβλιογραφικές αναφορές**

Θουκυδίδης. (2002). *Ιστορίαι*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Heidegger M. (1973). *Εισαγωγή στη Μεταφυσική* (μετ. Μαλεβίτσης, Χ.). Αθήνα: Δωδώνη.

Σεφέρης, Γ. (1973). *Ποιήματα.* Αθήνα: Ίκαρος.

Σοφοκλής. (2019). *Αντιγόνη.* (μετ. Γεωργουσόπουλος Κ. ). Αθήνα: Διόφαντος-Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.

Freud, S. (2009). *Το ανοίκειο*. Αθήνα: Πλέθρον.

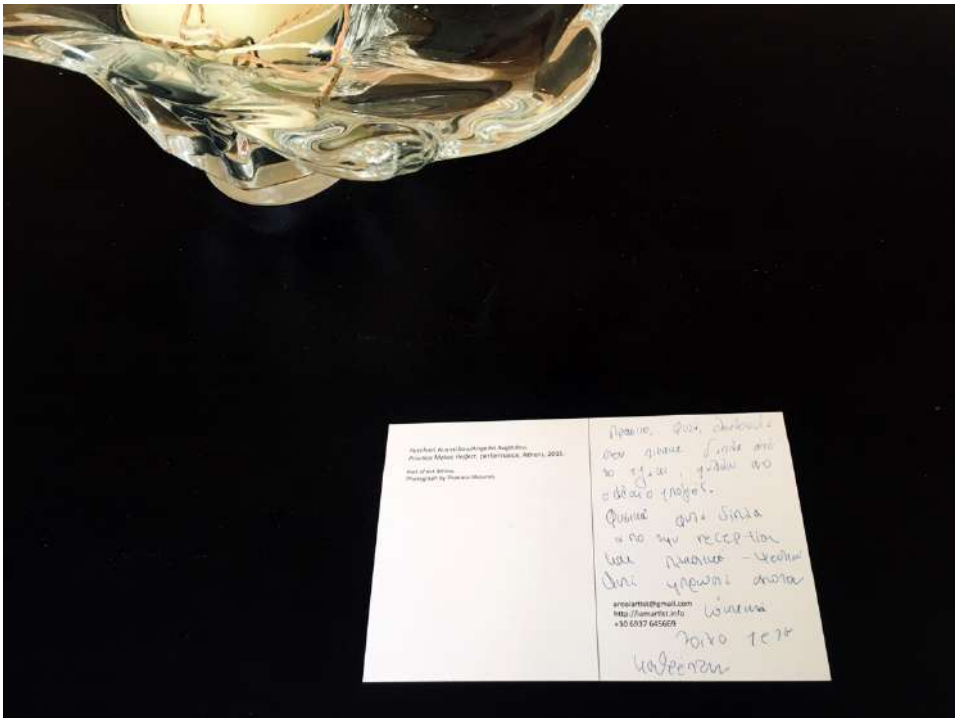
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΥΓΗΤΙΔΟΥ, ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΠΑΣΔΕΚΗ

## Προσωρινοί Τόποι.

Τα εργαστήρια *_local* οργανώθηκαν στα πλαίσια του «Performance now v.6: Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο» (12-14/6-2019). Άνθρωποι του πολιτισμού από τη Φλώρινα προσκάλεσαν τους συμμετέχοντες του συμποσίου σε μία σειρά εργαστηρίων που οργανώθηκαν ως διαδρομή, δημιουργική ξενάγηση κι εξερεύνηση, πιθανά αγνώστων και κρυμμένων πτυχών πόλης. Ο στόχος ήταν η συνέχιση της συζήτησης για τη διαδικασία και τη μεθοδολογία ανάπτυξης έργου μέσω της περιπατητικής τέχνης.

Στους «Προσωρινούς Τόπους», η Αγγελική Αυγητίδου και η Ευαγγελία Μπασδέκη, μετά από πρόσκληση της πρώτης, επισκέπτονται ξενοδοχεία της πόλης της Φλώρινας, προσωρινούς τόπους κατοίκησης της Αυγητίδου, επί σειράς ετών και διαπραγματεύονται έννοιες όπως η οικειότητα, η θαλπωρή και η περιπλάνηση. Οι Αυγητίδου και Μπασδέκη δημιουργούν αλλόκοτες εικόνες και σκηνοθετούν αναπάντεχες συναντήσεις σε φωταγωγημένα λόμπι και σκοτεινές, εκτός ωρών λειτουργίας τραπεζαρίες. Στη ρεσεψιόν ενός ξενοδοχείου περιμένουν έναν επισκέπτη που δεν θα έρθει ποτέ, παρατηρώντας κι εξετάζοντας το χώρο πριν προχωρήσουν συνωμοτικά στην τοποθέτηση των καρτών τους. Στο πίσω μέρος των καρτών υπάρχουν οδηγίες για την «ανάγνωση» του χώρου και μηνύματα προς αγνώστους. Στην έρημη τραπεζαρία του ξενοδοχείου σκηνοθετούν «κακές» φωτογραφίες. Στα δωμάτια και τις ρεσεψιόν, κρυμμένες κάρτες στα συρτάρια κι ανάμεσα σε βιβλία αναμένουν την τυχαία τους ανακάλυψη από τον επισκέπτη τουρίστα, τον εμπορικό αντιπρόσωπο ή και το ίδιο το προσωπικό των ξενοδοχείων.

Ακολουθούν φωτογραφίες της δράσης που έχουν αποτυπώσει οι καλλιτέχνιδες.



αρχείο

# *Performance Now* v.1:
## Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις *in situ*.
**Σεμινάρια για τις εικαστικές δράσεις.**

Αίθριο Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών,
Φλώρινα, 14-15 Μαΐου 2010.

**Διοργάνωση**
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, κατεύθυνση «Πολιτισμικές Σπουδές, Σημειωτικές Δομές και Πρακτικές του Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

**Επιστημονική και Οργανωτική επιτροπή**
Αυγητίδου Αγγελική (επίκουρη καθηγήτρια, Τ.Ε.Ε.Τ., Π.Δ.Μ.)
Βαμβακίδου Ιφιγένεια (επίκουρη καθηγήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)
Ματθαίου Αλεξάνδρα (μεταπτ. φοιτήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)
Καπουλίτσα Ξανθή (μεταπτ. φοιτήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)

**Διημερίδα**
«Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις *in situ*.»

**Εισηγητές**
Αθανασοπούλου Λένα (Εικαστικός, διδάσκουσα Τ.Ε.Ε.Τ, Π.Δ.Μ.)
Γκότση Γλαύκη (Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, διδάσκουσα Τ.Ε.Ε.Τ., Π.Δ.Μ.)
Γκουτζιούλη Κατερίνα (Θεωρητικός Τέχνης)
Κατσιάνη Αλεξάνδρα (Καλλιτέχνης)
Λεοπούλου Αρετή **(**Ιστορικός Τέχνης-Επιμελήτρια, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης)
Παπακωνσταντίνου Ειρήνη (Ιστορικός Τέχνης-Μουσειολόγος, Επιμελήτρια Κ.Μ.Σ.Τ.)
Πρωτοψάλτου Τάσος (Σκηνογράφος-Εικαστικός, Διδάσκων Τ.Ε.Ε.Τ., Π.Δ.Μ.)
Ιωαννίδου Μάρθα (Δρ. Ιστορίας της Τέχνης-Μουσειολόγος, Επιστημονικός Συνεργάτης Α.Π.Θ.)
Τσιάρα Συραγώ (Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, διευθύντρια Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης)
Χονδρός Θανάσης (καλλιτέχνης)

**Βιωματικό εργαστήριο κίνησης**
«Σώμα=τόπος»
**Διδάσκουσες**
Φωτεινή Καλλέ (εικαστικός)
Σωτηρία Σταυροπούλου (χορογράφος).
**Συμμετέχοντες**
Φοιτητές και φοιτήτριες του Τ.Ε.Ε.Τ. και του Π.Μ.Σ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ**
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Πολιτισμικές Σπουδές, Σημειωτικές Δομές και Πρακτικές

**ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

# *Performance Now* v.1:
# Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις *in situ*.

Σεμινάρια για τις εικαστικές δράσεις.

**14-15 ΜΑΪΟΥ 2010**
Χώρος: Αίθριο Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Π.Δ.Μ.
Έγγραφές 10.30/Έναρξη 11.00 π.μ.

Η *performance* [επιτέλεση] ως εικαστικό έργο έχει συνδεθεί κυρίως με την δεκαετία του 1970 και το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο αμφισβήτησης της εποχής. Το πρόσφατα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την *performance* σε παγκόσμιο επίπεδο εντοπίζεται και στον ελλαδικό χώρο. Ποια η θέση της σημερινής τέχνης της *performance* και ποια η σχέση της με το κοινωνικό γίγνεσθαι; Στόχος των σεμιναρίων είναι η διερεύνηση των παραπάνω μέσα από παρουσιάσεις καλλιτεχνών, ιστορικών και θεωρητικών της τέχνης καθώς και η βιωματική εξερεύνηση του μέσου με τη βοήθεια ενός *workshop* που θα πραγματοποιηθεί με τη συμμετοχή φοιτητών και φοιτητριών.

ΘΕΜΑΤΑ
Η καθημερινότητα της performance: παρουσίαση καλλιτεχνών.
Δράσεις *in situ*: Από την performance στον ακτιβισμό.
Γυναίκες και performance: σώμα και τεκμηρίωση.
*Performance in flux*: όρια μεταξύ των τεχνών.

**Επιστημονική και Οργανωτική επιτροπή**
Αυγητίδου Αγγελική (επίκουρη καθηγήτρια, Τ.Ε.Ε.Τ., Π.Δ.Μ.)
Βαμβακίδου Ιφιγένεια (επίκουρη καθηγήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)
Ματθαίου Αλεξάνδρα (μεταπτ. φοιτήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)
Καπουλίτσα Ξανθή (μεταπτ. φοιτήτρια, Π.Τ.Ν., Π.Δ.Μ.)

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ**

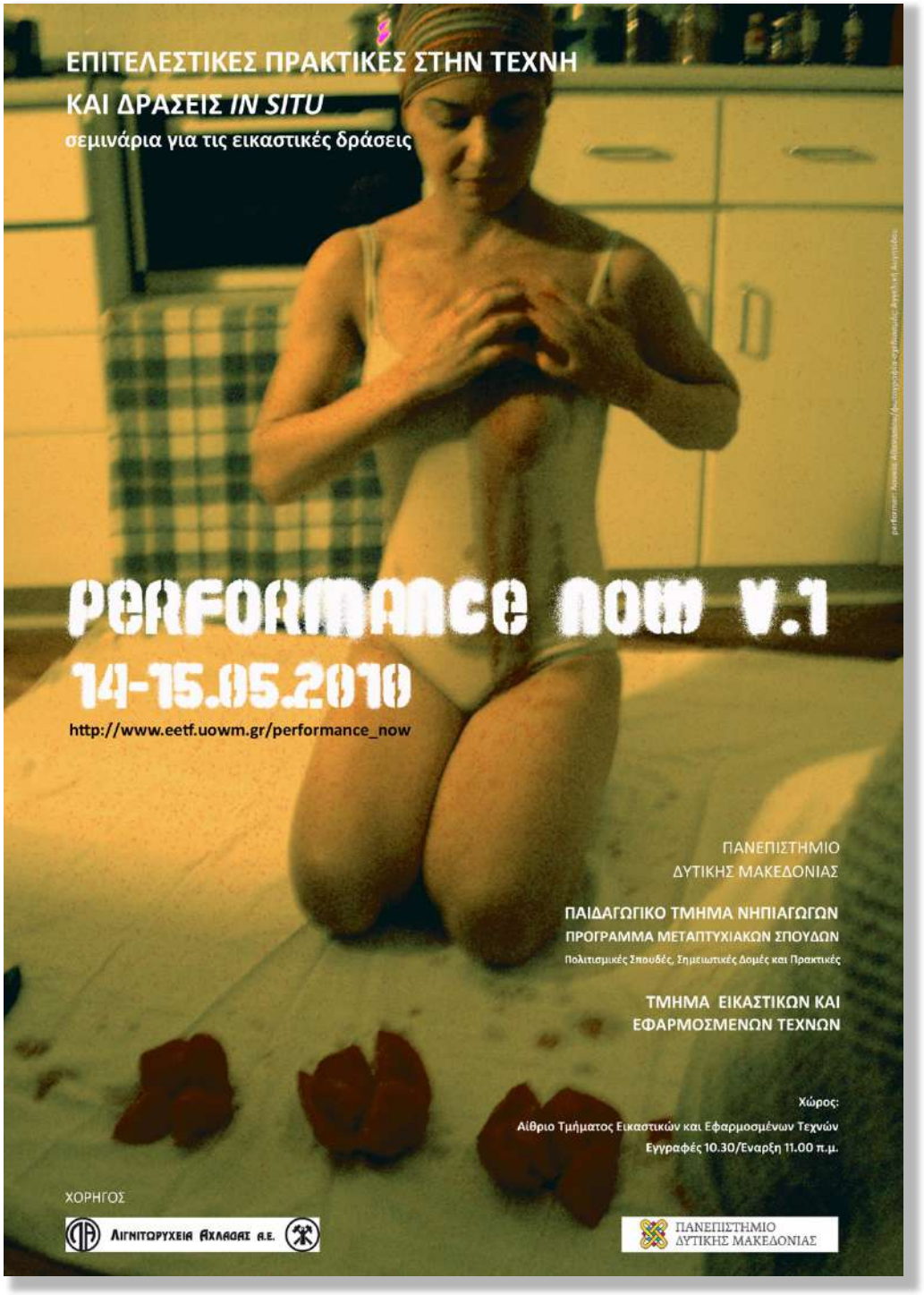
Παρασκευή 14 Μαΐου

| | |
|---|---|
| 10.30 | **Προσέλευση/Εγγραφές/πρωινός καφές** |
| 11.00 | **Εισαγωγή από την οργανωτική επιτροπή** |
| 11.15-12.00 | **Πολιτικές του σώματος στην performance: Η περίπτωση της Λήδας Παπακωνσταντίνου.**<br>Συραγώ Τσιάρα |
| 12.00-12.30 | **Πολιτική του σώματος και φεμινισμός: ο ρόλος της γυναικείας performance τη δεκαετία του '70.**<br>Γλαύκη Γκότση |
| 12.30-13.00 | **Αναζητήσεις του Μεταδραματικού: Θέατρο και Performance.**<br>Τάσος Πρωτοψάλτου |
| 13.00-13.30 | **Από τον Oskar Kokoschka στον Anish Kapoor: το «αυτό- προκαλούμενο» έργο τέχνης.**<br>Μάρθα Ιωαννίδου |
| 13.30-14.00 | **Συζήτηση** |

Σάββατο 15 Μαΐου

| | |
|---|---|
| 10.30 | **Προσέλευση/Εγγραφές/πρωινός καφές** |
| 11.00-11.30 | **-Καλέ, τι κάνουν αυτοί; (Εμπειρίες από Εικαστικές Δράσεις και μερικές σκέψεις).**<br>Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη |
| 11.30-12.00 | **Η τέχνη της performance. Επιμελητικές προσεγγίσεις και πρακτικές.**<br>Ειρήνη Παπακωνσταντίνου |
| 12.00-12.30 | **Εισβολή στην καθημερινότητα: Δυο πρόσφατα παραδείγματα.**<br>Αρετή Λεοπούλου |
| 12.30-13.00 | **Παρεμβατικές δράσεις στο δημόσιο χώρο.**<br>Κατερίνα Γκουτζιούλη |
| 13.00-13.30 | **Εντοπίζοντας την performance στο φωτογραφικό έργο των: Gillian Wearing, Sophie Calle, Cindy Sherman, & Francesca Woodman.**<br>Λένα Αθανασοπούλου |
| 13.30-14.00 | **Συζήτηση** |

Πρόγραμμα σεμιναρίων, σελίδα 2.




δ

Αφίσα *Performance now v.1*. Σχεδιασμός: Αγγελική Αυγητίδου.

Άποψη του αίθριου και στιγμιότυπο από την εισήγηση του Θανάση Χονδρού και της Αλεξάνδρας Κατσιάνη.
Φωτογραφίες: Νίκη Σαρακενίδου.

Στιγμιότυπο από το βιωματικό εργαστήριο κίνησης «Σώμα=Τόπος».
Φωτογραφίες: Νίκη Σαρακενίδου.

# *Performance Now* v.2:
## Σώμα/Χώρος.
### Workshop για τις εικαστικές δράσεις

Μονή Λαζαριστών,
Θεσσαλονίκη, 19-25 Σεπτεμβρίου 2011.

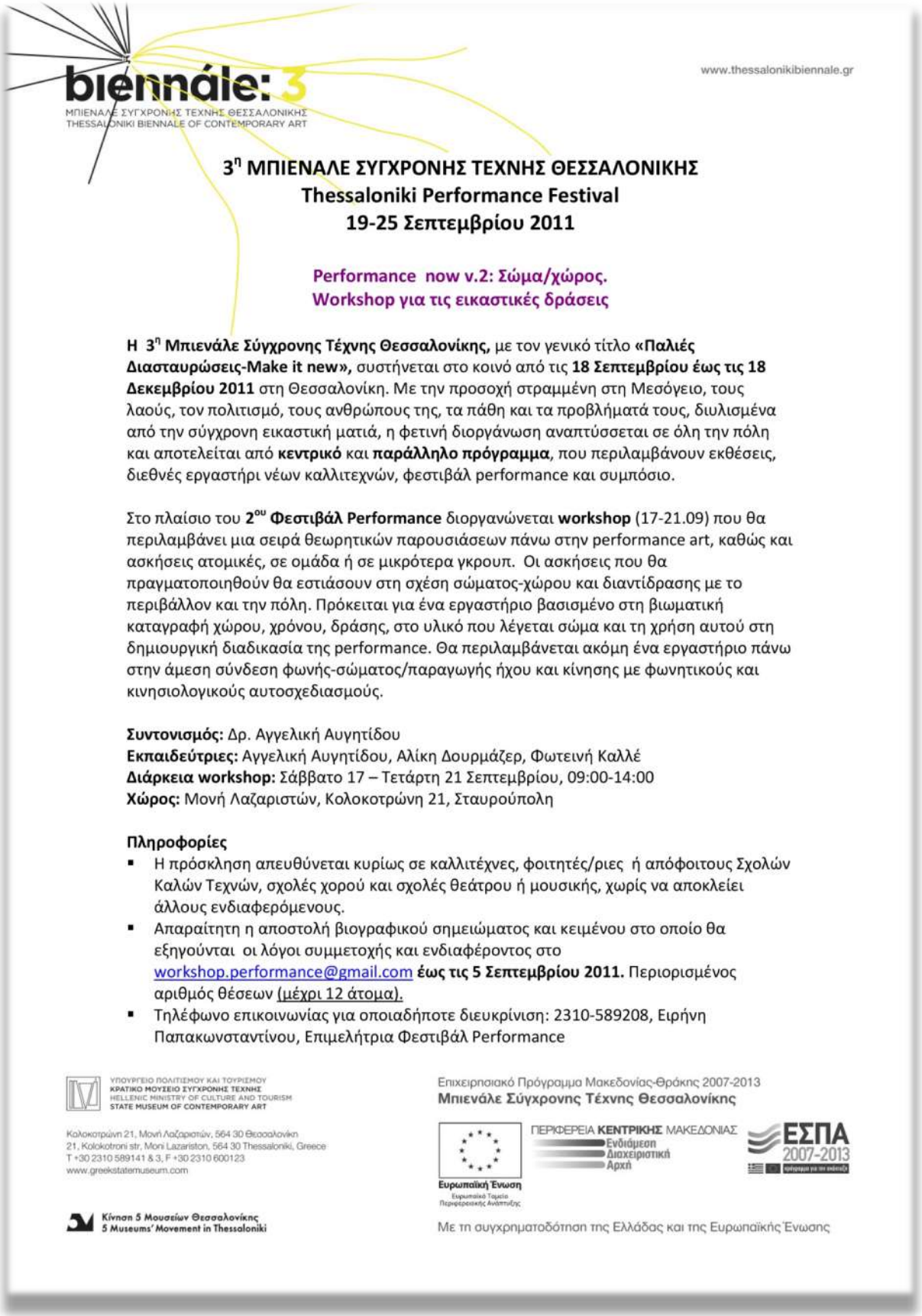
**Διοργάνωση**
3η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης.

**Συντονισμός**
Δρ. Αγγελική Αυγητίδου

**Εκπαιδεύτριες**
Αγγελική Αυγητίδου
Αλίκη Δουρμάζερ
Φωτεινή Καλλέ

**Επιμελήτρια Φεστιβάλ Performance**
Ειρήνη Παπακωνσταντίνου

**Συμμετέχοντες workshop**
Αγγελίδου Πολυξένη, Γρηγοριάδου Ρένα, Διβάνογλου Φωτεινή, Ζιάρας Λουκάς, Καλτσίδου Άννυ, Κουμπαρούλη Ειρήνη, Νότα Αναστασία, Ορφανός Άκης, Ράπτης Δημήτρης, Σαρακενίδου Νίκη, Τσουλουχοπούλου Ευτυχία, Φώτου Εύη, Χατζηπροκοπίου Μάριος.



biennále: 3
ΜΠΙΕΝΑΛΕ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI BIENNALE OF CONTEMPORARY ART

www.thessalonikibiennale.gr

**3η ΜΠΙΕΝΑΛΕ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**
**Thessaloniki Performance Festival**
**19-25 Σεπτεμβρίου 2011**

**Performance now v.2: Σώμα/χώρος.**
**Workshop για τις εικαστικές δράσεις**

**Η 3η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης,** με τον γενικό τίτλο **«Παλιές Διασταυρώσεις-Make it new»,** συστήνεται στο κοινό από τις **18 Σεπτεμβρίου έως τις 18 Δεκεμβρίου 2011** στη Θεσσαλονίκη. Με την προσοχή στραμμένη στη Μεσόγειο, τους λαούς, τον πολιτισμό, τους ανθρώπους της, τα πάθη και τα προβλήματά τους, διυλισμένα από την σύγχρονη εικαστική ματιά, η φετινή διοργάνωση αναπτύσσεται σε όλη την πόλη και αποτελείται από **κεντρικό** και **παράλληλο πρόγραμμα**, που περιλαμβάνουν εκθέσεις, διεθνές εργαστήρι νέων καλλιτεχνών, φεστιβάλ performance και συμπόσιο.

Στο πλαίσιο του **2ου Φεστιβάλ Performance** διοργανώνεται **workshop** (17-21.09) που θα περιλαμβάνει μια σειρά θεωρητικών παρουσιάσεων πάνω στην performance art, καθώς και ασκήσεις ατομικές, σε ομάδα ή σε μικρότερα γκρουπ. Οι ασκήσεις που θα πραγματοποιηθούν θα εστιάσουν στη σχέση σώματος-χώρου και διαντίδρασης με το περιβάλλον και την πόλη. Πρόκειται για ένα εργαστήριο βασισμένο στη βιωματική καταγραφή χώρου, χρόνου, δράσης, στο υλικό που λέγεται σώμα και τη χρήση αυτού στη δημιουργική διαδικασία της performance. Θα περιλαμβάνεται ακόμη ένα εργαστήριο πάνω στην άμεση σύνδεση φωνής-σώματος/παραγωγής ήχου και κίνησης με φωνητικούς και κινησιολογικούς αυτοσχεδιασμούς.

**Συντονισμός:** Δρ. Αγγελική Αυγητίδου
**Εκπαιδεύτριες:** Αγγελική Αυγητίδου, Αλίκη Δουρμάζερ, Φωτεινή Καλλέ
**Διάρκεια workshop:** Σάββατο 17 – Τετάρτη 21 Σεπτεμβρίου, 09:00-14:00
**Χώρος:** Μονή Λαζαριστών, Κολοκοτρώνη 21, Σταυρούπολη

**Πληροφορίες**

- Η πρόσκληση απευθύνεται κυρίως σε καλλιτέχνες, φοιτητές/ριες ή απόφοιτους Σχολών Καλών Τεχνών, σχολές χορού και σχολές θεάτρου ή μουσικής, χωρίς να αποκλείει άλλους ενδιαφερόμενους.
- Απαραίτητη η αποστολή βιογραφικού σημειώματος και κειμένου στο οποίο θα εξηγούνται οι λόγοι συμμετοχής και ενδιαφέροντος στο workshop.performance@gmail.com **έως τις 5 Σεπτεμβρίου 2011.** Περιορισμένος αριθμός θέσεων (μέχρι 12 άτομα).
- Τηλέφωνο επικοινωνίας για οποιαδήποτε διευκρίνιση: 2310-589208, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Επιμελήτρια Φεστιβάλ Performance

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM
STATE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Κολοκοτρώνη 21, Μονή Λαζαριστών, 564 30 Θεσσαλονίκη
21, Kolokotroni str, Moni Lazariston, 564 30 Thessaloniki, Greece
T +30 2310 589141 & 3, F +30 2310 600123
www.greekstatemuseum.com

Κίνηση 5 Μουσείων Θεσσαλονίκης
5 Museums' Movement in Thessaloniki

Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Μακεδονίας-Θράκης 2007-2013
**Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης**

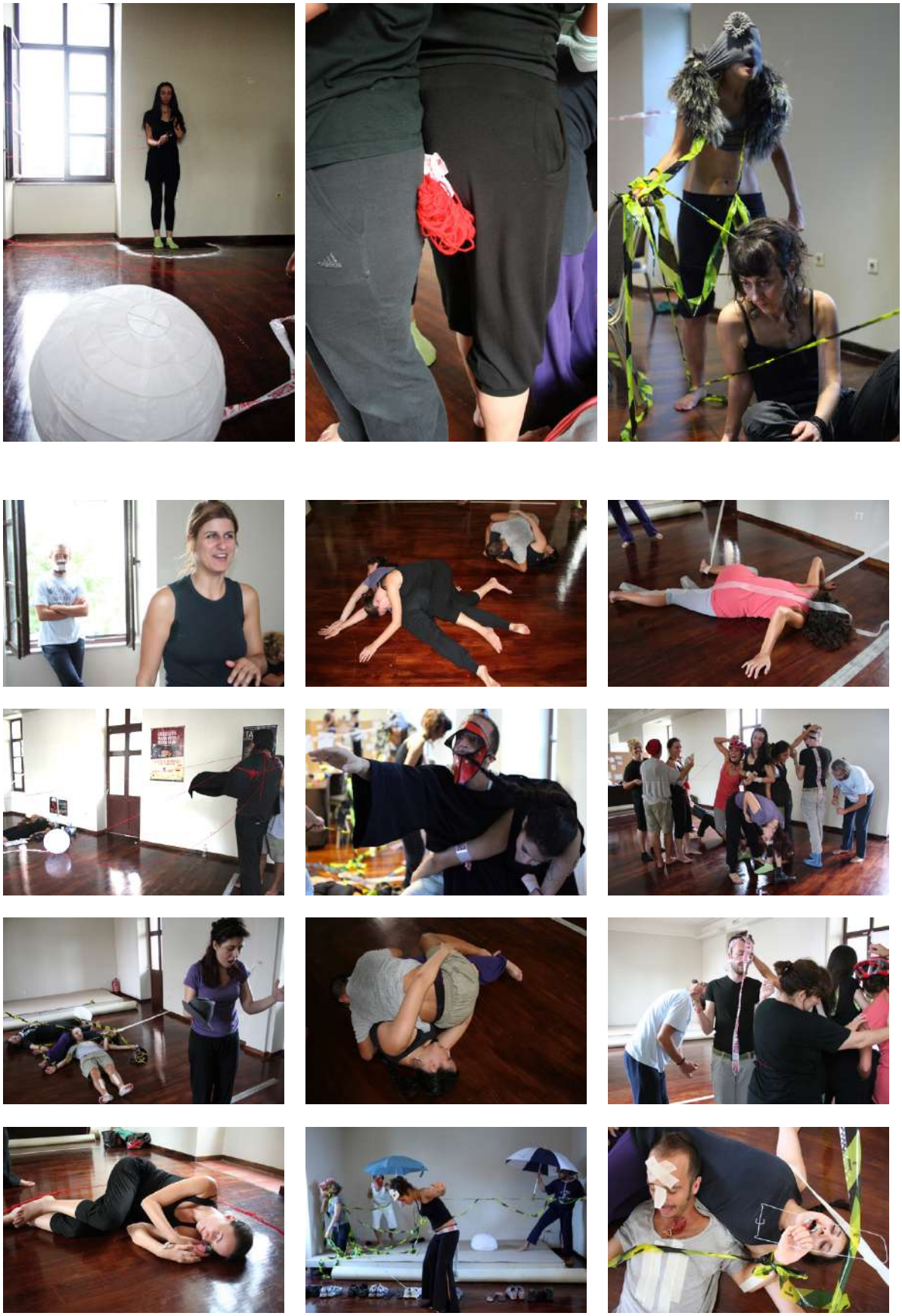
Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης

ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
Ενδιάμεση Διαχειριστική Αρχή

ΕΣΠΑ 2007-2013

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

Η ανακοίνωση του workshop από την Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης.



Στιγμιότυπα από το εργαστήριο. Φωτογραφίες: Αγγελική Αυγητίδου, Φωτεινή Καλλέ.

MOOSE
Special night

# *Performance Now* v.3:
## Πρακτικές εμπλοκής

Παράλληλο πρόγραμμα δράσεων της έκθεσης *It's the Political Economy Stupid*

Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης και διάφορες τοποθεσίες
Κοζάνη, 20-22 Σεπτεμβρίου 2013.

**Συνεργαζόμενος Φορέας**

Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης

**Επιμέλεια**

Αγγελική Αυγητίδου

**Συμμετέχοντες καλλιτέχνες**

Αγγελική Αυγητίδου

Καλλέ Φωτεινή

Ομάδα ΕΝ ΦΛΩ

Πλωμαρίτης Αλέξανδρος (δεν πραγματοποιήθηκε)

Σταμενίτης Γιάννης (δεν πραγματοποιήθηκε)

Χατζηπροκοπίου Μάριος

## Performance now v.3: Πρακτικές εμπλοκής

***στο πλαίσιο του προγράμματος παράλληλων δράσεων της έκθεσης "It's the Political Economy, Stupid"***
***Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (Αποθήκη Β1, λιμάνι)***
***έως 30 Σεπτεμβρίου 2012***

Η σειρά **Performance now** αποτελεί μία προσπάθεια για τη δημιουργία ενός ευέλικτου εργαλείου για τον αναστοχασμό, την εκπαίδευση και την προώθηση της τέχνης της performance στην Ελλάδα. Στις προηγούμενες εκδόσεις της σειράς έχουν συμπεριληφθεί μια διημερίδα και δύο βιωματικά εργαστήρια. Το **Performance now v.3: Πρακτικές εμπλοκής** αποτελείται από performance και δράσεις που, έχοντας μια κοινή βάση κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού, επιχειρούν να εμπλέξουν το κοινό είτε με πρακτικές ανταλλαγής είτε με την δράση τους μέσα στην καθημερινότητας της πόλης.

**Συμμετέχοντες:** Ομάδα Εν Φλω, Φωτεινή Καλλέ, Αλέξανδρος Πλωμαρίτης, Γιάννης Σταμενίτης, Νικηφόρος Ερράντες, Αγγελική Αυγητίδου.
**Επιμέλεια:** Αγγελική Αυγητίδου

- **Παρασκευή 14 Σεπτεμβρίου, 18:00**

**Νικηφόρος Ερράντες**
***ΩΔΕΣ ΣΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗ/ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΝΤΑΣ (για να τελειώνουμε με τη συντέλεια του μέλλοντος).***
Χώρος: Πορεία από το Γαλλικό Ινστιτούτο ως το λιμάνι, μέχρι τη δύση του ήλιου.

Είναι ο Συντελεσμένος Μέλλων, stupid! Ανάμεσα σε υπόσχεση και προειδοποίηση:
«ΟΤΑΝΘΑΕΧΕΙΣΣΤΕΡΗΘΕΙΘΑΧΕΙΣΚΕΡΔΙΣΕΙΟΤΑΝΘΑΕΧΕΙΣΣΤΕΙΡΩΘΕΙΘ ΑΧΕΙΣΚΑΡΠΙΣΕΙΟΤΑΝΘΑΧΕΙΣΣΤΕΡΕΨΕΙΘΑΧΕΙΣΚΑΡΠΩΘΕΙΟΤΑΝΘΑΧΕΤΕ ΣΑΡΩΘΕΙΘΑΕΧΕΤΕΣΩΘΕΙ.»
Πώς ξανακάνουμε δικά μας όσα έχουμε; (έστω και *second hand*)
Πώς πάμε μία βόλτα στο παρόν;

- **Πέμπτη 20 Σεπτεμβρίου, 9:00-17:00**

**Αγγελική Αυγητίδου**
***Back to Basics/inserting***
Χώρος: EURO1 shop, Τσιμισκή 100.

Ανάμεσα στα προϊόντα ενός καταστήματος "1 Ευρώ" τοποθετούνται τα "Μανιφέστο για καλλιτέχνες σε κρίση", αντικείμενα εκτός του συστήματος τιμολόγησης/αγοράς, για να ανακαλυφθούν από περαστικούς και πελάτες. [Http://www.arealartist.com].

- **Παρασκευή 21 Σεπτεμβρίου, 19.00**

**Αλέξανδρος Πλωμαρίτης, Γιάννης Σταμενίτης**
***Dream Baby Dream***
Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (Αποθήκη Β1,Λιμάνι)

Ένα πολιτικό performance που διαπραγματεύεται τη υποκρισία που επικρατεί στα κράτη μελή της Ευρώπης και όχι μόνο….. Με αρκετό συμβολισμό αλλά και μέσα από το ίδιο τους το σώμα, οι καλλιτέχνες θα ασχοληθούν με θέματα που αφορούν στην επίκαιρη κοινωνική, πολιτική και επιπλέον ανθρωπιστική κρίση που αντιμετωπίζει η χώρα.

- **Σάββατο 22 Σεπτεμβρίου, 21.00**

**Φωτεινή Καλλέ**
***Αταξία πράξη #1*, συμμετέχει η Ελένη Οικονόμου**
Χώρος: Bar Restaurant .es, Φράγκων 2-4, Θεσσαλονίκη.

Η performance προσπαθεί να προσεγγίσει το παράδοξο της εξουσίας όπως αυτό προκύπτει σε κάθε είδους σχέσεις σχέσεις προσωπικές, κοινωνικές και οικονομικές, σχέσεις που χαρακτηρίζονται ισότιμες και δημοκρατικές.

ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
STATE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ΚΕΝΤΡΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI CENTER OF CONTEMPORARY ART

**www.greekstatemuseum.com** / **www.cact.gr**

Πρόσκληση για τις υπόλοιπες δράσεις.

Παραγωγή, εκτύπωση και ελεύθερη διακίνηση «εικαστικών χαρτονομισμάτων» από τη Ομάδα ΕΝ ΦΛΩ στα εγκαίνια της έκθεσης, 28.06.2012. Φωτογραφίες: Νώντας Στυλιανίδης.

Φωτεινή Καλλέ, *Ataxia act #1*, performance for camera και εγκατάσταση, performers: Ελένη Οικονόμου, Γιώτα Γεωργοπούλου, Bar restaurant .ES, Θεσσαλονίκη.

Νικηφόρος Ερράντες *ΩΔΕΣ ΣΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗ/ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΝΤΑΣ (για να τελειώνουμε με τη συντέλεια του μέλλοντος).* Πορεία από το Γαλλικό Ινστιτούτο ως το λιμάνι, μέχρι τη δύση του ήλιου, 14.09.2012.

Αγγελική Αυγητίδου *Back to Basics/offering*, κατάστημα 1€, οδός Τσιμισκή, Θεσσαλονίκη.

# *Performance Now* v.4:
## performance και αρχιτεκτονική–τόποι αναχώρησης.

βιωματικό εργαστήριο performance art και αρχιτεκτονικής

**Διοργάνωση**

Imagine the city – Φαντάσου την πόλη Κοζάνη 2013

**Συντονισμός**

Αγγελική Αυγητίδου και ομάδα weNTOYimagine

**Σύλληψη και διδασκαλία**

Αγγελική Αυγητίδου

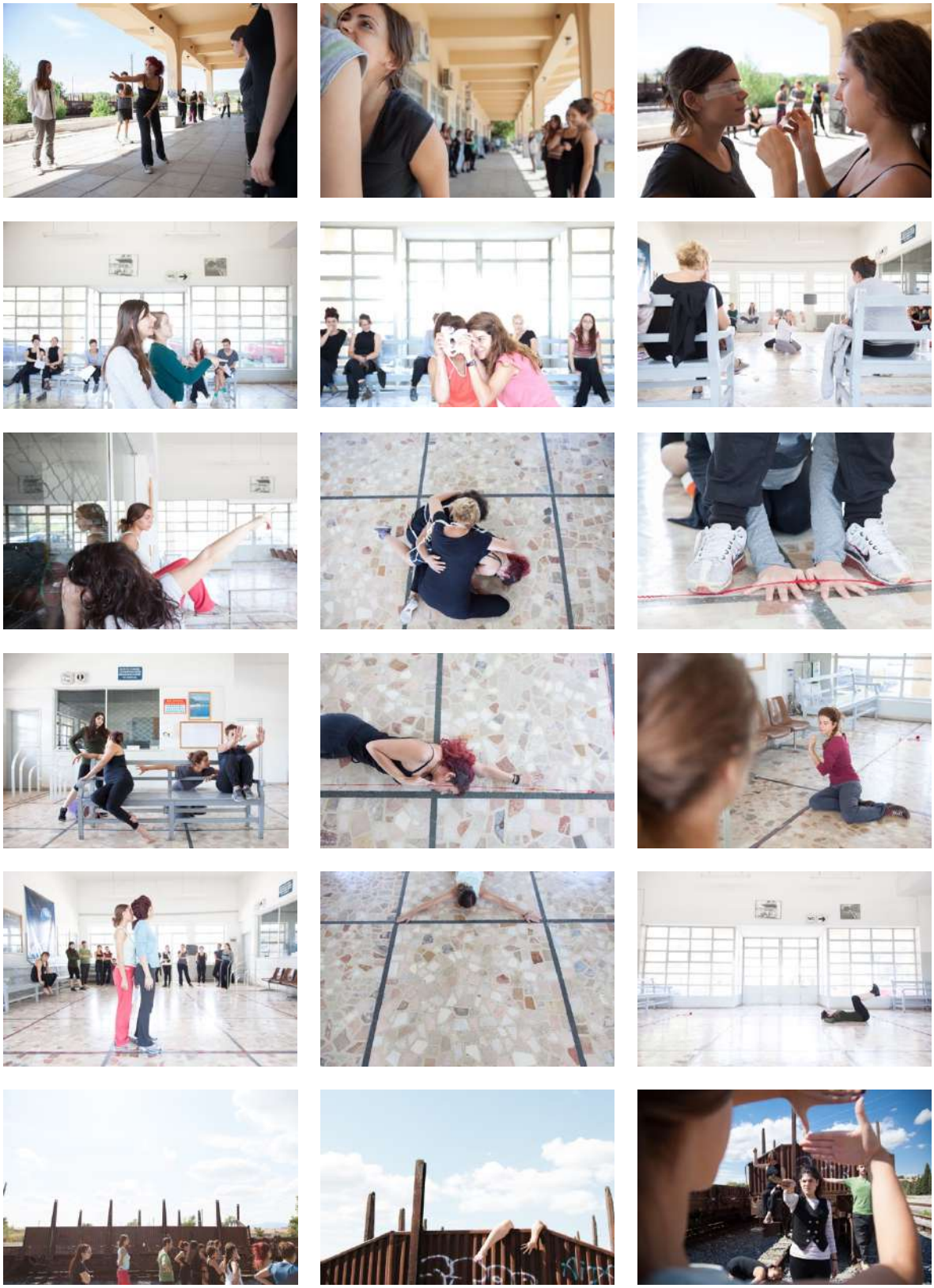
**Συμμετέχοντες εργαστηρίου**

Αγγελοπούλου Αθηνά, Βακιρτζή Βασιλική, Βισέρη Έλενα, Ζγουρούδη Ισιδώρα, Ζήκου Έλενα, Ίριδα Μπάμη, Καλπακίδης Ιωάννης, Καρβουνιάρη Παναγιώτα, Κυριάκου Χρυστάλλα , Μαλούτα Αλεξάνδρα, Μυστίλογλου Βαρβάρα, Μυτιληναίου Σοφία, Νίσκα Ελένη, Παγουλάτου Σωτηρία, Ράγια Έλενα, Στούμπου Κική, Στυλίδου Νάσια, Χριστοφίδου Χριστίνα

Αφίσα του εργαστηρίου.

Αφίσα για την τελική έκθεση της διοργάνωσης στην αποθήκη του ΟΣΕ στην Κοζάνη, στις 4.10.2013.

Γενική αφίσα της έκθεσης.



Φωτογραφίες από τις ασκήσεις του εργαστηρίου. Φωτογράφος: Πάτροκλος Σκαφίδας.

# *Performance Now* v.5:
## Ποια πόλη; Performance, δημόσιος χώρος και παρέμβαση.
**Ημερίδα**

Αίθουσα Μ. Αναγνωστάκης, Δημαρχείο Θεσσαλονίκης.
Θεσσαλονίκη, 2 Απριλίου 2016.

**Διοργάνωση**
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

**Συνεργαζόμενος φορέας**
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

**Υποστήριξη**
Δήμος Θεσσαλονίκης.

**Εισηγητές**
Αγγελική Αυγητίδου
Φωτεινή Καλλέ
Χάρις Κανελλοπούλου
Francesco Kiáis
Χάρης Σαββόπουλος.

**workshop performance στο δημόσιο χώρο**
«What now?»
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών Α.Π.Θ. και δημόσιος χώρος
Θεσσαλονίκη, 1-3 Απριλίου,

**Διδάσκουσες**
Φωτεινή Καλλέ
Αγγελική Αυγητίδου

**Συμμετέχουσες**
Γεωργάρου Ευπραξία, Ζούρου Μαρία, Καραγιάννη Άννα, Παγουλάτου Σωτηρία, Πάμπουκα Αλεξάνδρα, Παπαδοπούλου Νάνσυ, Τσουλουχά Μαργαρίτα.

Performance now v.5:
Ποια πόλη;
Performance,
δημόσιος χώρος και παρέμβαση.
1.4.2016 12.30-18.30
workshop “What now?”
2.4.2016 12.00
Ημερίδα “Performance now v.5: Ποιά πόλη; Performance, δημόσιος χώρος και παρέμβαση”
Δημαρχείο Θεσσαλονίκης, Αίθουσα “Μ. Αναγνωστάκης”
3.4.2016 12.00
Performance/παρεμβάσεις
Πεζόδρομος Ικτίνου.
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Δυτική Μακεδονίας
Σε συνεργασία με το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών,
της Σχολής Καλών Τεχνών, του Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

# ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

## ΗΜΕΡΙΔΑ

Performance now v.5: Ποια πόλη; Performance, δημόσιος χώρος και παρέμβαση.

Το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας σας προσκαλεί στην Ημερίδα «Performance now v.5: Ποια πόλη; Performance, δημόσιος χώρος και παρέμβαση», την οποία διοργανώνει σε συνεργασία με το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η ημερίδα θα πραγματοποιηθεί το Σάββατο 2 Απριλίου 2016, στις 12.00, στην Αίθουσα «Μ. Αναγνωστάκης» του Δημαρχείου Θεσσαλονίκης.

Επιστημονική υπεύθυνη: Αγγελική Αυγητίδου. Ομιλητές: Αγγελική Αυγητίδου, Χάρης Σαββόπουλος, Χάρις Κανελλοπούλου, Francesco Kiáis και Φωτεινή Καλλέ.

> Η νοηματοδότηση του δημόσιου χώρου και της δημόσιας σφαίρας έχει υποστεί αλλαγές που αντανακλούν εξελίξεις στην ιστορική πραγματικότητα και τη φιλοσοφική σκέψη. Στο παρελθόν, η δημόσια σφαίρα θεωρούνταν πως συνέβαλε στη δημοκρατική συζήτηση και την ορθολογική κριτική (Jürgen Habermas). Ο δημόσιος χώρος, αποτελούσε την έκφραση αυτής της δημοκρατικής συζήτησης στον 18ο και 19ο αιώνα. Έκτοτε, η άποψη πως ο δημόσιος χώρος προάγει την ανεκτικότητα και το σεβασμό για το κοινό καλό έχει υποστεί ισχυρή κριτική.
> Οι πρακτικές της τέχνης της performance στο δημόσιο χώρο εξαρχής επέδειξαν φιλοδοξίες και δυνατότητες παρέμβασης με κοινωνικό και πολιτικό νόημα. Εν όψει ενός μεταβαλλόμενου πλαισίου στην τέχνη της performance, μιας τέχνης η οποία έχει επεκταθεί σε μη-καλλιτεχνικές πρακτικές, και στο πλαίσιο των ακραίων συνθηκών διαβίωσης και ύπαρξης δίπλα στον Άλλο στην Ευρώπη και τον κόσμο, θα συζητήσουμε τα αναδυόμενα παραδείγματα της τέχνης της performance στο δημόσιο χώρο.

Η ημερίδα αποτελεί μέρος του τριημέρου για την performance, το οποίο περιλαμβάνει επίσης το workshop performance στο δημόσιο χώρο «What now?» με διδάσκοντες τις Φωτεινή Καλλέ και Αγγελική Αυγητίδου (1 Απριλίου) και τις δημόσιες δράσεις των φοιτητών και φοιτητριών που θα το παρακολουθήσουν, στην περιοχή της οδού Ικτίνου στη Θεσσαλονίκη (3 Απριλίου στις 12.00).

Επικοινωνία: aaugitidoy@uowm.gr

Δελτίο τύπου.

Στιγμιότυπα από την ημερίδα στην αίθουσα «Μανώλης Αναγνωστάκης».

Στιγμιότυπα από το workshop «What now?» σε διδασκαλία Φωτεινής Καλλέ και συντονισμό Αγγελικής Αυγητίδου και Φωτεινής Καλλέ.

# *Performance Now* v.6:
# Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο.

Φλώρινα.
12-14 Απριλίου 2019.

**Διοργάνωση**
Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

**Συνεργαζόμενος φορέας**
Περιφέρεια Δυτικής Μακεδονίας

**Υποστήριξη**
Κοσμητεία Σχολής Καλών Τεχνών
Δήμος Φλώρινας
ΑΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας

**Επιστημονικά υπεύθυνη**
Αγγελική Αυγητίδου

**Οργανωτική Επιτροπή**
Αγγελική Αυγητίδου
Αθανάσιος Μαναβής
Μαρία Σιδέρη

**Συμπόσιο «Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο»**
Αίθουσα Πολλαπλών Χρήσεων Δήμου Φλώρινας
13 Απριλίου 2019

**Εργαστήριο *_local***
Φλώρινα και Δροσοπηγή (διάφορες τοποθεσίες)
12-14 Απριλίου

**Εργαστήριο *μ*-plus**
Μάρτιος και Απρίλιος 2019
Φλώρινα και Κοζάνη

Αφίσα συμποσίου.

## *Performance now v.6:*
## *Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο*

12-14 Απριλίου 2019, Φλώρινα.
**https://performancenow6.wixsite.com/now6**

Το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας και το Εργαστήριο της *Performance Art/ Επιτελεστικές καλλιτεχνικές δράσεις* σας προσκαλούν στο συμπόσιο «Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο», το οποίο θα πραγματοποιηθεί το Σάββατο 13 Απριλίου στις 14.00, στην αίθουσα πολλαπλών χρήσεων του Δήμου Φλώρινας, στη Φλώρινα.

Η πόλη ως τοπίο επιτελεστικών γεγονότων θα διερευνηθεί μέσα από τις εισηγήσεις των καλλιτεχνών και θεωρητικών Πάνου Κούρου, Ευαγγελίας Μπασδέκη, Μάριου Χατζηπροκοπίου, Βασίλη Ψαρρά, Φωτεινής Καλλέ και Αγγελικής Αυγητίδου. Στο συμπόσιο θα συζητηθούν μεταξύ άλλων θεωρητικές προσεγγίσεις και ερμηνείες των επιτελεστικών γεγονότων ως εργαλείων για μία νέα εμπειρία της πόλης και ως μεθόδων παρέμβασης στην αστική πραγματικότητα.

Το «*Performance now v.6*: Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο» πραγματοποιείται στο διάστημα 12-14 Απριλίου 2019 στη Φλώρινα και συμπεριλαμβάνει, εκτός από το συμπόσιο, τα εργαστήρια *_local* και μ- *plus*.

**Το εργαστήριο μ- *plus*** αποτελεί τη δεύτερη συνεργασία του Εργαστηρίου *Performance Art/ Επιτελεστικές καλλιτεχνικές δράσεις* και του Τμήματος Μηχανολόγων Μηχανικών και Βιομηχανικού σχεδιασμού του ΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας πάνω σε κοινό project, το οποίο θα εστιάσει στις μεθοδολογίες ανάπτυξης καλλιτεχνικού και σχεδιαστικού έργου. Υπεύθυνοι: Αγγελική Αυγητίδου, Αθανάσιος Μαναβής.

**Στο εργαστήριο *_local*** άνθρωποι του πολιτισμού από την πόλη της Φλώρινας οδηγούν τους προσκεκλημένους καλλιτέχνες και θεωρητικούς του συμποσίου σε διαδρομές συγκεκριμένης θεματικής στην πόλη. Ο εργαστηριακός χαρακτήρας αυτής της διαδρομής φιλοδοξεί ν' ανοίξει ή να συνεχίσει συζητήσεις πάνω στη διαδικασία και τη μεθοδολογία ανάπτυξης καλλιτεχνικού έργου μέσω της περιπατητικής τέχνης. Γενικός συντονισμός: Αγγελική Αυγητίδου. Εργαστήρια: **Θωμάς Ζωγράφος** «Η Φλώρινα του εμφυλίου», **Γιώργος Αντωνιάδης** «Η Φλώρινα του Αγγελόπουλου», **Έλπη Ναούμ** «Τα αόρατα μνημεία», **Φίλιππος Καλαμάρας** «Η λογοκριμένη Φλώρινα», **Αγγελική Αυγητίδου** «Προσωρινοί τόποι».

Δελτίο τύπου.

# Performance now v.6:
# Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο

## ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

**Α' Μέρος**
Συντονισμός: Μαρία Σιδέρη

**14.00-14.30** **Αγγελική Αυγητίδου** *Εισαγωγικά σχόλια: Επιτελεστικές πρακτικές - επιτελεστικές μεθοδολογίες*

**14.30-15.00** **Πάνος Κούρος** *ΠΟΛΗ (,) ΠΕΖΗ. Επιτελεστική αρχειοθέτηση και άλλες υπερ-τομεακές δράσεις οδοιπορίας*

**15.00-15.30** **Ευαγγελία Μπασδέκη** *Παρασιτικές Ετεροτοπίες «Fata Morgana»*

**15.30-16.00** **Συζήτηση**

**16.00-16.30** **Διάλειμμα**

**Β' Μέρος**
Συντονισμός: Αλεξάνδρα Αντωνιάδου

**16.30-17.00** **Μάριος Χατζηπροκοπίου** *Αντίστροφες ξεναγήσεις: περπατώντας στην πόλη με τα μάτια των «Άλλων».*

**17.00-17.30** **Βασίλης Ψαρράς** *Επιτελώντας το ποιητικό και το τεχνολογικό: Η γεω-ανθρωπιστική προσέγγιση στην περιπατητική πράξη*

**17.30-18.00** **Φωτεινή Καλλέ** *Η Περιπλάνηση ως ανάγκη / Η Περιπλάνηση ως πείραμα*

**18.00-18.30** **Συζήτηση**

## Περιλήψεις εισηγήσεων

**Αγγελική Αυγητίδου**
***Επιτελεστικές πρακτικές – επιτελεστικές μεθοδολογίες***

Σε αυτή την εισήγηση συζητείται το περπάτημα ως καλλιτεχνική πρακτική αλλά και ως δημιουργική μεθοδολογία η οποία δύναται να προτείνει νέους τρόπους εμπειρίας και ενεργοποίησης του αστικού περιβάλλοντος. Πρόκειται ν' αναφερθώ σε ομάδες και καλλιτέχνες που δουλεύουν σχεσιακά στο αστικό και περιαστικό τοπίο με στόχο να επανεξετάσω την επιτελεστικότητα του περπατήματος και να συζητήσω την μεθοδολογικές πιθανότητες αυτής της πρακτικής σε ένα σύγχρονο κριτικό πλαίσιο. Συγχρόνως θα συζητήσω πως πρακτικές περπατήματος που χρησιμοποιήθηκαν από καλλιτέχνες στα πλαίσια καλλιτεχνικής έρευνας (*art research)* έχουν συμβάλει στη συζήτηση και την κριτική πλαισίωση ανάλογων δράσεων.

**Πάνος Κούρος**
***ΠΟΛΗ (,) ΠΕΖΗ. Επιτελεστική αρχειοθέτηση και άλλες υπερ-τομεακές δράσεις οδοιπορίας***

Συζητώ πρότζεκτ και έργα που πραγματοποίησα διερευνώντας την οδοιπορία ως υπερ-τομεακή πρακτική αστικής παρέμβασης. Στον αντίποδα της οντολογίας του μέσου, η οδοιπορία μπορεί να συζητηθεί ως πρακτική, δηλαδή ως κινητοποίηση πολλαπλών πεδίων, δράσεων, πλαισιώσεων, εκτεινόμενη σε εξωτερικές πρακτικές και μεθοδολογίες. Ταυτόχρονα, η επιτελεστικότητα ως ενεργοποίηση του πεζού καθημερινού αποδεσμεύει την πρακτική από τη μεταφυσική του σωματικού και της εντοπιότητας, επιμένοντας σε κριτικές, ταυτόχρονες ή μη, διασυνδέσεις ανάμεσα σε τόπους, δρώντα πρόσωπα, κατηγορίες, υποδομές, εκφωνήσεις και αναπαραγωγές.

**Ευαγγελία Μπασδέκη**
***Παρασιτικές Ετεροτοπίες «Fata Morgana»****

Διερωτάμαι αν η πράξη της ονειροπόλησης ώς αντι-πρόταση, μπορεί να εισάγει το στοιχείο της επιβράδυνσης στον δημόσιο χώρο, υπονομεύοντας την «κανονικότητά» του, δημιουργώντας έτσι ένα τόπο του έτερου και ρήγμα στη δεδομένη μας σχέση. Πως μεταμορφώνεται η σχέση μας με τον δημόσιο χώρο μέσω των στοιχείων της υπέρβασης, της αποπλάνησης και της επιβράδυνσης τα οποία «επιβάλει» η πράξη της ονειροπόλησης; Εισάγοντας το στοιχείο της επιβράδυνσης ενάντια στην «επιτακτική ταχύτητα» του καπιταλισμού, η ονειροπόληση γίνεται πολιτική πρόκληση δημιουργώντας κενά στην κανονιστική ανάγνωση του δημόσιου χώρου προσφέροντας-αποκαλύπτοντας ριζικά διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του πολίτη και του δημόσιου χώρου, προκαλώντας μια μη προστατευμένη συνδιάλεξη μεταξύ τους και ίσως καταφέρνοντας τη δημιουργία μιας διαφορετικής αντικειμενικότητας - έστω και περιστασιακά.

*Περιοχή Νέας Αρτάκης – Εύβοια. Εκεί μόνο λαμβάνει χώρα το φαινόμενο «Φάτα Μοργκάνα».

Πρόγραμμα (σελ. 2).

**Μάριος Χατζηπροκοπίου**
***Αντίστροφες ξεναγήσεις: περπατώντας στην πόλη με τα μάτια των «Άλλων».***

Η εισήγηση εξετάζει ζητήματα ετερότητας, αναπαράστασης και επιτέλεσης στο δημόσιο χώρο εστιάζοντας στην περφόρμανς No Man's Land του Ολλανδού καλλιτέχνη Dries Verhoeven, όπως παρουσιάστηκε στην Αθήνα σε παραγωγή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση (2014). Η περφόρμανς συνίστατο σε μια περιπατητική διαδρομή όπου ένας/μία περφόρμερ (μετανάστης,-τρια, πρόσφυγας ή αιτών,-ούσα άσυλο) συναντούσε έναν/μία θεατή και γινόταν ο/η οδηγός του/της στους δρόμους της Αθήνας. Εξοπλισμένοι,-ες με ακουστικά, οι θεατές άκουγαν κατά τη διάρκεια του περιπάτου μια αφήγηση αναγκαστικού εκτοπισμού και ξενιτιάς. Οι αφηγήσεις των συμμετεχόντων, -ουσών μελετώνται σε σχέση με τις αναπαραστατικές στρατηγικές της περφόρμανς, ούτως ώστε να διερευνηθούν οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ του επιτελεστικού αυτού περπατήματος στην πόλη και της καθημερινής εμπειρίας διακρίσεων στον αθηναϊκό αστικό ιστό.

***Βασίλης Ψαρράς***
***Επιτελώντας το ποιητικό και το τεχνολογικό: Η γεω-ανθρωπιστική προσέγγιση στην περιπατητική πράξη***

Ο τόπος και ο χώρος έχουν υπάρξει κεντρικές έννοιες όχι μόνο στην γεωγραφική σκέψη αλλά και στις συνδέσεις των τεχνών και ανθρωπιστικών σπουδών, κάνοντας εμφανή μια αναδυόμενη υβριδικότητα σε θέματα τοποειδικών τεχνών, επιτέλεσης, σώματος, αισθήσεων, πόλης, γεωγραφικής φαντασίας. Η ομιλία θα εστιάσει στους τρόπους που η ενσωμάτωση ενός αντικειμένου (υλικού, τεχνολογικού) ως συν-διαμορφωτή στην περιπατητική performance μπορεί να λειτουργήσει ως επιτελεστική, αισθητηριακή, σημειωτική και συμμετοχική επέκταση για τον καλλιτέχνη, αναδεικνύοντας όχι μόνο νέες αυτοεθνογραφικές θεωρήσεις μεταξύ μέρους, σώματος και τεχνολογίας, αλλά και γεφυρώνοντας την performance, τις τοποειδικές τέχνες, την ποίηση και την δημιουργική τεχνολογία. Η ομιλία θα αναφερθεί σε προσωπικά περιπατητικά έργα (Light Walks, We Are All Cities: Electricities, IANUS) που ενσωματώνουν τα αντικείμενα του λαμπτήρα, της κιμωλίας, της πόρτας, αναπτύσσοντας ενδιαφέρον για μια διαμεσική (transmedia) θεώρηση που φέρνει κοντά το υλικό, το επιτελεστικό, το χωρικό, το συμμετοχικό, το ποιητικό, το τεχνολογικό.

Σημείωση: Η ομιλία γίνεται στα πλαίσια της ολοκλήρωσης της μεταδιδακτορικής εικαστικής έρευνας στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας (InArts Lab), Ιόνιο Πανεπιστήμιο με υποτροφία από το ΙΚΥ (2017-2019).

**Φωτεινή Καλλέ**
***Η Περιπλάνηση ως ανάγκη / Η Περιπλάνηση ως πείραμα***

Μέσα από την αναφορά σε δυο διαφορετικές περιπατητικές εμπειρίες στον αστικό ιστό, θα διερευνηθεί καταρχάς η διεργασία παραγωγής μιας performance που εμπνέεται και τεκμηριώνεται μέσα από την περιπλάνηση αυτή καθεαυτή ακόμα και αν το τελικό έργο παρουσιάζεται σε προσδιορισμένο χώρο και χρόνο. Κατά δεύτερον θα αναζητηθεί το καλλιτεχνικό έργο που παράγεται επιτόπου μέσα από αυτή την ίδια την περιπλάνηση και τη διάδραση του καλλιτέχνη με το περιβάλλον. Στόχος είναι να διερευνηθεί τόσο η ανάδειξη της ευθραυστότητας του καλλιτέχνη αλλά και της γενικότερης ανασφάλειας του υποκειμένου στο κοινωνικό πεδίο όσο και η χρήση του

χώρου, των αντικειμένων και των εντάσεων που προκύπτουν ως δημιουργικά εργαλεία στην εξέλιξη της δράσης και τη δημιουργία εν τέλει μορφής.

## Βιογραφικά εισηγητών

Η **Αγγελική Αυγητίδου** σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και Καλές Τέχνες στο Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts (MA, PhD). Έχει εκθέσει το έργο της διεθνώς σε χώρους που συμπεριλαμβάνουν το ICA (Λονδίνο) και το Γαλλικό Μουσείο Φωτογραφίας και έχει πάρει μέρος στη Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, στο Φεστιβάλ Performance της και στη Διεθνή Μπιενάλε Performance Deformes (Χιλή). Ήταν μέλος της εθνικής εκπροσώπησης της Ελλάδος στην Prague Quadrennial of Performance Design and Space (2015) και στη 15η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής της Μπιενάλε της Βενετίας (2016). Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις στα συνέδρια TaPRA, CADE, Psi και ISEA και έχει πάρει μέρος σε καλλιτεχνικά residencies. Διδάσκει το εργαστήριο *Performance Art (επιτελεστικές καλλιτεχικές δράσεις)* και το μάθημα *Τέχνη στο Δημόσιο Χώρο* στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας όπου έχει διοριστεί επίκουρη καθηγήτρια. Έχει διδάξει επίσης σε μεταπτυχιακά προγράμματα του ΠΔΜ, του ΕΑΠ και του Transart Institute. Είναι συ-συγγραφέας του βιβλίου «Μεταφορά Αναμνήσεων» (εκδόσεις *cannot not design*) και συν-επιμελήτρια του βιβλίου «Performance now v.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ» (εκδόσεις ΙΩΝ). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συμπεριλαμβάνουν το καθημερινό, τις αυτοβιογραφικές πρακτικές, την performance και την πολιτική και την performance και το αρχείο. http://iamartist.info

Ο **Πάνος Κούρος** είναι εικαστικός και θεωρητικός τέχνης, καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών. Η έρευνά του εστιάζει σε ζητήματα σύγχρονης δημόσιας τέχνης, αρχειακών πρακτικών και περφόρμανς, πολιτικής της μνήμης, θεσμικής κριτικής και εκπαίδευσης ως πρότζεκτ τέχνης. Τα έργα του αναπτύσσουν πλατφόρμες και σενάρια διαλογικών-αρχειακών δράσεων σε συγκεκριμένες αστικές συνθήκες και θεσμούς. Έχουν παρουσιαστεί και δημοσιευθεί σε πολλές διοργανώσεις τέχνης στις ΗΠΑ, Ελλάδα, Γερμανία, Μεξικό, Κίνα, Ιταλία, Αγγλία, Τουρκία και αλλού. Έχει προτείνει την ιδέα της επιτελεστικής αρχειακής δράσης την οποία ανέπτυξε σε ερευνητικά και επιμελητικά προγράμματα όπως το Archive Public (2012, πρόγραμμα βασικής έρευνας Καραθεοδωρή Πανεπιστημίου Πατρών) και σε σειρά πρότζεκτ τέχνης. Έχει διατελέσει Ερευνητής στο Κέντρο Ανωτάτων Εικαστικών Ερευνών (CAVS) του MIT, στο Ινστιτούτο Επιστημών του Πολιτισμού και στο Τμήμα Μουσικολογίας και Επιστήμης των Μίντια του Πανεπιστημίου Humboldt του Βερολίνου. Είναι συνιδρυτής του πληθυντικού προσώπου Γρηγόριος Φαρμάκης και μέλος της ομάδας αστικής δράσης Αστικό Κενό. Έχει διδάξει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του MIT και σε άλλα πανεπιστήμια στην Ευρώπη. Είναι Διδάκτωρ Αρχιτεκτονικής, ΑΠΘ. Έχει εκδώσει, ανάμεσα σε άλλα, τα βιβλία: *Archive Public*, *Επιτελέσεις Αρχείων στη Δημόσια Τέχνη*. Τοπικές Παρεμβάσεις, 2012, Πράξεις Συνεκφώνησης, 2008, Κατασκευάζοντας τη δημόσια σφαίρα: τοπικές εργασίες 2002-07, 2007.

Η **Φωτεινή Καλλέ** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1978. Σπούδασε Ζωγραφική στην ΑΣΚΤ της Αθήνας και Performance Design and Practice στο Central Saint Martins College of Art and Design του Λονδίνου με υποτροφία από το Ίδρυμα Αλέξανδρου Σ. Ωνάση. Έχει παρουσιάσει το έργο της στην Μπιενάλε της Αθήνας 2015-2017, στο Diverse Universe Performance Festival, Εσθονία 2015, Month of Performance Art, Βερολίνο 2014, 2ο Διεθνές Εικαστικό Φεστιβάλ Πάτρας 2013 και αλλού. Έχει επίσης συμμετάσχει σε σεμινάρια στην Ευρώπη και την Αμερική που διαπραγματεύονται το σώμα ως φορέα πολιτισμού, την έννοια της ουτοπίας, την σημασία του χώρου και του αντικειμένου στην ζωντανή τέχνη. Είναι ιδρυτικό μέλος της καλλιτεχνικής

ομάδας *The Girls* και του ASFA BBQ performance festival. Είναι κάτοχος διδακτορικού διπλώματος που απέκτησε με υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών το οποίο διαπραγματεύεται το ζήτημα της ζωντανής τέχνης και τη σχέση της με πολιτικές και παιδαγωγικές θεωρίες. Το έργο της κυμαίνεται ανάμεσα σε βίντεο, εγκαταστάσεις και performances.

Η **Ευαγγελία Μπασδέκη** σπούδασε Καλές Τέχνες (BFA) στο Πανεπιστήμιο De Montfort με μεταπτυχιακό με διάκριση (MFA) από το Πανεπιστήμιο Lincoln της Μεγάλης Βρετανίας. Έχει συνεργαστεί για ένα έτος με τον Franko B και έχει κερδίσει υποτροφία από το Artsadmin. Εχει παρουσιάσει ατομικές εκθέσεις στην Γκαλερί ΑΔ, Toynbee Studios στο Λονδίνο, Site Γκαλερί Σέφιλντ, στην Γκαλερί VN Κροατία και Laddenn Γκαλερί στο Μόναχο. Δουλειά της έχει παρουσιαστεί στην Εβδομάδα performance Βενετίας, Αρνολφίνι Γκαλερί, στο Μουσείο Tanzquartier Βιέννης, Plateaux Φέστιβάλ Φρανκφούρτη, 1η & 2η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, στα Μουσεία Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνου και Θεσσαλονίκης, ΔΗ.ΘΕ.ΠΕ, στον χώρο BIOS και επίσης στις χώρες: Γαλλία, Τουρκία, Ιαπωνία, Η.Π.Α., Σουηδία, Ισραήλ, Σερβία, Ιταλία, Πορτογαλία, Ρωσία, Εσθονία, Αργεντινή, Μαυροβούνιο, Τσεχία, κλπ. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της ομάδας δράσης σε δημόσιους χώρους «Καρτέλ Γκρουπ». Έχει ιδρύσει την ομάδα Per Art Archives με στόχο τη δημιουργία αρχειακού υλικού για την τέχνη της επιτέλεσης στην Ελλάδα. Έχει επιμεληθεί την ημερίδα για την «Τέχνη, Φύση και Ανθρωπόκαινος Εποχή» στα πλαίσια του Re-Culture 4, 2016, και την παρουσίαση του έργου της Χιλιανής performer Daniella Lilo Olivares και του Ν. Κορεάτη καλλιτέχνη Gim Gwang Geol.
Έχει παρουσιάσει τη δουλειά της στην ΑΣΚΤ, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Ο **Μάριος Χατζηπροκοπίου** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1981. Σπούδασε Ιστορία και Θέατρο στη Θεσσαλονίκη και Εικαστικά στο Παρίσι. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στην Κοινωνική Ανθρωπολογία (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris) με υποτροφίες της γαλλικής κυβέρνησης και του Ιδρύματος Μιχελή. Πήρε το διδακτορικό του (cum laure) στις σπουδές θεάτρου και επιτέλεσης από το Πανεπιστήμιο του Aberystwyth (Ηνωμένο Βασίλειο), του οποίου υπήρξε πλήρης υπότροφος. Άρθρα του έχουν δημοσιευθεί σε διεθνείς συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά με κριτές. Είναι συμβασιούχος διδάσκων Θεωρίας του Θεάτρου και του Δράματος στο Πανεπιστήμιο Πατρών και μεταδιδακτορικός ερευνητής στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, με χορηγία του Κέντρου Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες (ΚΕΑΕ). Συνεργάζεται ως δραματολόγος και περφόρμερ με την ομάδα Γεωποιητική. Έχει παρουσιάσει performances και παραστασιακές διαλέξεις σε πολιτιστικούς και ακαδημαϊκούς φορείς στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Αρχείο Καβάφη/ Ίδρυμα Ωνάση, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Φεστιβάλ Δημητρίων, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, sardam Festival/ Cyprus, Athens Biennale, Oxford University, Brunel University, Festival de Performances Urbanas/Brazil, κ.α.). Μεταφράζει το έργο της Clarice Lispector από τα πορτογαλικά. Ποιήματά του έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, ενώ έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά και τα γαλλικά. Το πρώτο του βιβλίο με τίτλο «Τοπικοί τροπικοί» κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Αντίποδες.

Ο **Βασίλης Ψαρράς** (1985) είναι εικαστικός και μουσικός. Διδάσκει επί συμβάσει στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου (2016-σήμερα), όπου και ολοκληρώνει την μεταδιδακτορική έρευνα πάνω στην διεπιστημονική και διακαλλιτεχνική σύγκλιση της περιπατητικής performance με το πεδίο των Γεω-Ανθρωπιστικών σπουδών (Υπότροφος ΙΚΥ 2017-19). Είναι Δρ. Τέχνης και Τεχνολογίας από το Goldsmiths University of London (Υπότροφος AHRC) με την διδακτορική του διατριβή να εστιάζει στις συναισθηματικές γεωγραφίες της πόλης μέσα από την σύγκλιση της περιπατητικής performance, των αισθήσεων και των τεχνολογιών – προτείνοντας το concept του «hybrid flaneur». Σπούδασε σε μεταπτυχιακό επίπεδο Ψηφιακές Τέχνες στο University of the Arts London καθώς και Οπτικοακουστικές τέχνες στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τα έργα

Πρόγραμμα (σελ. 5).

του διακρίνονται από μια διακαλλιτεχνική αισθητική βασιζόμενα στην τοποειδική τέχνη, την περιπατητική performance, τις εγκαταστάσεις, την βίντεο τέχνη, την ποίηση και την μουσική. Έχει εκθέσει το έργο του σε διεθνή festivals, ομαδικές εκθέσεις (i.e. Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών), και πολιτιστικά ιδρύματα στην Ευρώπη και Αμερική. Η έρευνα του έχει παρουσιαστεί σε διεθνή περιοδικά τέχνης (i.e. LEA MIT Press) συνέδρια (i.e. ISEA) και συμπόσια στην σύνδεση τέχνης και αστικών/πολιτισμικών σπουδών. Συνθέτει ambient μουσική (Ludmilla My Side). Το 2017 κυκλοφόρησε την πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο «Τούνδρα» από τις εκδόσεις Πηγή, μια σειρά ποιημάτων στις συνδέσεις τέχνης, γεωγραφικής φαντασίας και πόλης. Website: www.billpsarras.tumblr.com

---

**Το «*Performance now v.6*: Επιτελεστικές μεθοδολογίες και αστικό τοπίο» πραγματοποιείται στο διάστημα 12-14 Απριλίου 2019 στη Φλώρινα και συμπεριλαμβάνει, εκτός από το συμπόσιο, τα εργαστήρια *_local* και μ- *plus*.**

**Το εργαστήριο μ- *plus*** αποτελεί τη δεύτερη συνεργασία του Εργαστηρίου *Performance Art* και του Τμήματος Μηχανολόγων Μηχανικών και Βιομηχανικού σχεδιασμού του ΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας πάνω σε κοινό project το οποίο θα εστιάσει στις μεθοδολογίες ανάπτυξης καλλιτεχνικού και σχεδιαστικού έργου. Υπεύθυνοι: Αγγελική Αυγητίδου, Αθανάσιος Μαναβής.

**Στο εργαστήριο «*_local*»** άνθρωποι του πολιτισμού από την πόλη της Φλώρινας οδηγούν τους προσκεκλημένους καλλιτέχνες και ερευνητές του συμποσίου σε διαδρομές συγκεκριμένης θεματικής στην πόλη. Ο εργαστηριακός χαρακτήρας αυτής της διαδρομής φιλοδοξεί ν' ανοίξει ή να συνεχίσει συζητήσεις πάνω στη διαδικασία και τη μεθοδολογία ανάπτυξης καλλιτεχνικού έργου μέσω της περιπατητικής τέχνης. Γενικός συντονισμός: Αγγελική Αυγητίδου. Εργαστήρια: **Θωμάς Ζωγράφος** «Η Φλώρινα του εμφυλίου», **Γιώργος Αντωνιάδης** «Η Φλώρινα του Αγγελόπουλου», **Έλπη Ναούμ** «Τα αόρατα μνημεία», **Φίλιππος Καλαμάρας** «Η λογοκριμένη Φλώρινα», **Αγγελική Αυγητίδου** «Προσωρινοί τόποι».

**Οργανωτική επιτροπή *Performance now v.6***
**Δρ. Αγγελική Αυγητίδου**
Επιστημονική υπεύθυνη *Performance now*.
Εικαστικός, Επικ. Καθηγήτρια, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
**Αθανάσιος Μανάβης**
Βιομηχανικός Σχεδιαστής, Υποψήφιος διδάκτωρ Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
**Μαρία Σιδέρη**
Performer, Υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

**Σήμα και αφίσα:** Αννίτα Κουτσονάνου.

**Υποστηρικτές**
Με την υποστήριξη της Κοσμητείας της Σχολής Καλών Τεχνών.
Με την υποστήριξη της Περιφερειακής Ενότητας Φλώρινας, ΠΔΜ.
Με την υποστήριξη του Δήμου Φλώρινας.
Με την υποστήριξη του ΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας.

Πρόγραμμα (σελ. 6).

Στιγμιότυπα από το συμπόσιο στην Αίθουσα Πολλαπλών Χρήσεων του Δήμου Φλώρινας.

Φωτογραφίες από τα εργαστήρια του *_local.* Υπεύθυνοι εργαστηρίων: Γιώργος Αντωνιάδης, Αγγελική Αυγητίδου, Θωμάς Ζωγράφος και Ελπινίκη Ναούμ. Ως «απόκριση» οι συμμετέχοντες έγραψαν κείμενα που δημοσιεύθηκαν στη neaflorina.gr.

Φωτογραφίες από το εργαστήριο *μ*-plus, σε συνεργασία με το Τμήμα Μηχανολόγων Μηχανικών και Βιομηχανικού Σχεδιασμού του ΑΤΕΙ Δυτικής Μακεδονίας. Επίσκεψη στο Τμήμα του ΑΤΕΙ, στην Κοζάνη και παραγμένα έργα. Συμμετέχουσες φοιτήτριες (ΤΕΕΤ): Ζωή Αντύπα, Δώρα Κατσιέρη, Τόνια Κόρσακ και Μαρίνα Τσιρώνη.

Στην επόμενη σελίδα: Η Αγγελική Αυγητίδου και η Ευαγγελία Μπασδέκη στο εργαστήριο «Η Φλώρινα του Εμφυλίου», οργάνωση: Θωμάς Ζωγράφος, μέρος του *_local* (φωτογραφία: Πάνος Κούρος).

## *Performance Now* v.7:
## webinar για την performance.

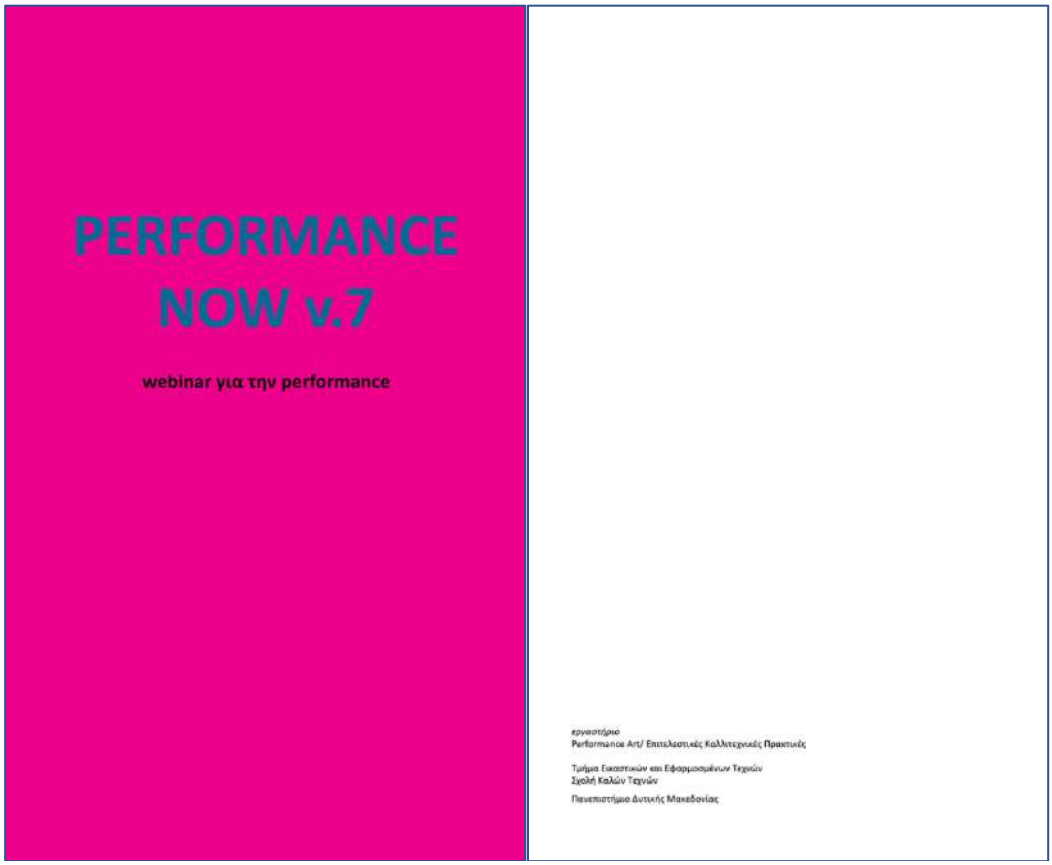
Διαδυκτικό μέσω zoom.
11.05.2020, 18.05.2020, 25.05.2020, 01.06.2020

**Διοργάνωση**

Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

**Εισηγητές**

Βιργινία Μαστρογιαννάκη
Άννα Τζάκου
Αλέξανδρος Πλωμαρίτης
Αγγελική Χάιδω Τσόλη




Εξώφυλλο και εσώφυλλο του φυλλαδίου. Ακολουθούν οι υπόλοιπες σελίδες του φυλλαδίου.

## PERFORMANCE NOW v. 7
### webinar για την performance

Έχουν περάσει δέκα χρόνια από τη διοργάνωση του πρώτου *Performance now* στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Η μακρά πορεία των διοργανώσεων αυτών που αγκαλιάστηκαν από την ακαδημαϊκή και καλλιτεχνική κοινότητα, έχει συμπεριλάβει σεμινάρια, εργαστήρια και ημερίδες σε σύμπραξη με καλλιτέχνες, θεωρητικούς και θεσμούς της τέχνης. Μαζί με το φεστιβάλ *Perφorm*, νεώτερο ως διοργάνωση, καθιστούν τους πόλους εξωστρέφειας στον τομέα αυτό ενός Τμήματος, ο φοιτητικός κόσμος του οποίου εξαρχής αγκάλιασε την performance. Η πορεία αυτή μας φέρνει στο φετινό επετειακό έβδομο *Performance now,* εν μέσω συνθηκών διαδικτυακής συνεύρεσης. Η συγκυρία αυτή φαίνεται πως δοκιμάζει την ίδια τη συνθήκη της performance, το ζωντανό της στοιχείο, τη σχέση με το κοινό και την πιθανή διάδραση με αυτό. Παρότι η χρήση της perfomance για κάμερα και της διαδραστικής performance δεν είναι εδώ και πολύ καιρό άγνωστη σε καλλιτέχνες και κοινό, η διαμεσολαβημένη εμπειρία έχει πλέον καταστεί υποχρεωτική συνθήκη και όχι καλλιτεχνική επιλογή. Ταυτόχρονα δε, στην παρούσα συνθήκη, φαίνεται να συνυπάρχουν η επιθυμία μας για επικοινωνία και συζήτηση και η διαπίστωση πως ότι δημιουργούμε κοινά ξεπερνά το άθροισμα των ιδιωτικών διαμεσολαβημένων εμπειριών μας.

Το φετινό *Performance now* είναι μία σειρά webinar γύρω από το έργο Ελλήνων/ίδων καλλιτεχνών. Πρόκειται για καλλιτέχνες που συστηματικά δημιουργούν έργα performance, έχοντας συνεχή παρουσία σε φεστιβάλ και εκθέσεις εντός κι εκτός συνόρων και οι οποίοι πρόθυμα και γενναιόδωρα αποδέχθηκαν την πρόσκληση μας. Τα σεμινάρια απευθύνονται στις φοιτήτριες και τους φοιτητές του Τμήματος και στόχο έχουν τη γνωριμία τους με τις ποικίλες πτυχές και προσεγγίσεις του μέσου, γνωριμία που ελπίζω ν' αποτελέσει έναυσμα για μία δημιουργική συζήτηση.

Δρ. Αγγελική Αυγητίδου

11

**11/5, 19:30** ΑΙΘ.1

## ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

παρουσίαση έργου

Η δουλειά της Βιργινίας Μαστρογιαννάκη περιστρέφεται εώς σήμερα γύρω από τις έννοιες της διάρκειας, του ορίου, του λάθους και του περιττού, τόσο ως προς της σχέσης της με τα υλικά, αλλά και ως προς τις σχέσεις αυτών που πιθανόν αναπτύσσονται στον κοινωνικό της περίγυρο. Στο έργο της μπορεί να συναντήσει κανείς ένα είδος δοκιμής της αντοχής της αλλά και αντοχής των υλικών στοιχείων, είτε πρόκειται για άψυχες ύλες, είτε για άλλους ανθρώπους.

**Επιλεγμένες εκθέσεις:** (2020) SJ, *Akış/Flux*, επιμέλεια Paula Garcia & Serge Le Borgne, Marina Abramović Institute (MAI) & Sakıp Sabancı Müzesi (SSM), Κωνσταντινούπολη (2019) *reading in/reading out*, Παλαιά Βουλή/Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα, μια παραγωγή του MOMus, με την υποστήριξη της Outset (2018), *Κοινωνία Μέλος ΙΙ*, επιμέλεια: Αλέξανδρος Πλωμαρίτης, Kapani project, Θεσσαλονίκη (2017) *like me*, CHART Art Fair, Κοπεγχάγη, Δανία, *καταμέτρηση αστέρων*, "κοινοί ιεροί τόποι", επιμέλεια Θούλη Μισιρλόγλου, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (2016) *jargon*, "As One", επιμέλεια Paula Garcia & Serge Le Borgne, NEON+Marina Abramović Institute, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα (2015) *I need your attention*, "Globale Control and Censorship", επιμέλεια Bernhard Serexhe, ZKM, Καρλσρούη, Γερμανία, *παθητική φωνή*, "Romance", 5ο εργαστήριο νέων καλλιτεχνών, επιμέλεια Αρετή Λεοπούλου, Γενί Τζαμί, 5η biennale Θεσσαλονίκης (2014) *Savoir Vivre*, 24th International Istanbul Art Fair, επιμέλεια Νίκος Μυκωνιάτης, Θάλεια Στεφανίδου, πλατφόρμα Δήμου Θεσσαλονίκης, Τουρκία.
www.virginiamastrogiannaki.com

18

**18/5, 19:30** ΑΙΘ.1

## ΑΝΝΑ ΤΖΑΚΟΥ

παρουσίαση έργου

Η Αννα Τζάκου είναι ακαδημαϊκός, περφόρμερ και σκηνοθέτης. Σπούδασε τεχνικές της σύγχρονης performance στην Αμερική (Naropa University,Boulder, CO). Απέκτησε διδακτορικό στις παραστατικές πρακτικές (PhD in performance practice) με τίτλο: *Γεωποιητική, μια θεατρική μεθοδολογία εσυναίσθησης για τον εξωτερικό χώρο* στο πανεπιστήμιο του Exeter (UK) όπου συστήνει μια παραστατική πρακτική σώματος και τοπίου. Έχει εξειδικευτεί σε μεθόδους somatic κινησιολογίας, psychophysical actor training και κινητικού και διαλογισμικού αυτοσχεδιασμού. Ως performer και σκηνοθέτης έχει εργασθεί σε παραγωγές του Φεστιβάλ Αθηνών, της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, της Athens Biennale και του Αρχείου Καβάφη στο Ίδρυμα Ωνάση. Το 2012 συστήνει την ομάδα *Geopoetics* με την οποία επινοεί/ σκηνοθετεί παραστάσεις τόσο σε αστικούς χώρους όσο και σε φυσικά τοπία. Στόχος της ομάδας είναι η εξερεύνηση του περιβάλλοντος χώρου ως συλλογικό βίωμα και η ανάδειξή του ως μυθικό αφήγημα του παρόντος. Τμήματα της έρευνά της έχουν εκδοθεί στην Αμερική (*Dancing with Dharma* ed. Jarrison Blume, NC: McFarland, 2016) και παρουσιασθεί σε συνέδρια παραστατικών πρακτικών (Huddersfield, Αθήνα), walking και site-specific performance (Falmouth, Αθήνα, Leeds, Πρέσπες), γεωγραφίας και αρχιτεκτονικής (Cardiff, Αθήνα). Έχει διδάξει στο Drama Department στο Πανεπιστήμιο του Exeter (UK) και του Fontys (NL). Το έτος 2019-2020 διδάσκει στο Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.
https://annatzakou-geopoetics.com

25

**25/5, 19:30** ΑΙΘ.1

## ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ

παρουσίαση έργου

Ο Αλέξανδρος Πλωμαρίτης γεννήθηκε στην Καστοριά και μεγάλωσε στη Θάσο. Σπούδασε στο Λονδίνο, (BA) Αγγλική Λογοτεχνία και Θέατρο στο London Metropolitan University και ειδικεύτηκε στην περφόρμανς (MFA) στο Brunel University. Το 2008 παρουσίασε την πρώτη του μακράς διάρκειας περφόρμανς στο NRLA Festival της Γλασκόβης στο πλευρό των Leibniz Live Art Company και μέχρι σήμερα εργάζεται ενεργά ως performance artist, επιμελητής/διοργανωτής φεστιβάλ και παιδαγωγός. Η δουλειά του θίγει και επεξεργάζεται κοινωνικοπολιτικά θέματα. Έχει παρουσιάσει δουλειές του σε φεστιβάλ, εκθέσεις, γκαλερί και στον δημόσιο χώρο, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη.

**Statement**: Χρησιμοποιώ την περφόρμανς ως μέσο για να επεξεργαστώ έννοιες όπως η καταγωγή, η ταυτότητα και η οικία. Αντλώ έμπνευση από την τρέχουσα πολιτική κατάσταση, την ελληνική ιστορία και, ιδιαίτερα, την ιστορία των αυτοκρατοριών, εστιάζοντας, ωστόσο, πάντα στο προσωπικό και το εφήμερο. Χρησιμοποιώ φυσικά υλικά και αναγνωρίσιμα σύμβολα με στόχο τη δημιουργία μιας άμεσης επαφής με την ιστορική και πολιτική πραγματικότητα αλλά και με το κοινό. Σε πολλές από τις δράσεις μου επιδιώκω τη συμμετοχή του κοινού, έτσι ώστε να δημιουργήσουμε από κοινού μια εικόνα ή ακόμα καλύτερα ένα «ζωντανό» γλυπτό, δεδομένου ότι η γλυπτική επηρεάζει άμεσα τη δουλειά μου.
https://cargocollective.com/alexandrosplomaritis

01

**01/6, 19:30** ΑΙΘ.1

## ΑΓΓΕΛΙΚΗ-ΧΑΙΔΩ ΤΣΟΛΗ

παρουσίαση έργου

Η Αγγελική-Χάιδω Τσόλη είναι διεπιστημονική καλλιτέχνης με κύρια έμφαση του έργου της στην performance art. Μέσα από την προσωπική της εμπειρία και αφήγηση σχολιάζει κοινωνικοπολιτικά θέματα, παίρνοντας έμπνευση από το σύγχρονο κόσμο της τέχνης και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα Ιδρύματα. Χρησιμοποιεί κείμενο, site specific εγκαταστάσεις, φωτογραφίες Polaroid, το περπάτημα, τη μνήμη και το αρχείο. Το 2018 αποφοίτησε από το μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Σχολής Τέχνης του Σικάγου (School of the Art Institute of Chicago), από το τμήμα performance, στο οποίο φοίτησε με υποτροφία Fulbright. Το επόμενο έτος εργάστηκε ως βοηθός επιμελήτρια στη γκαλερί *Defibrillator Performance Art Gallery* στο Σικάγο. Επιπλέον έχει δουλέψει με το ACRE residency, το Zhou B Art Center και την αναδρομική έκθεση «Goat Island Archive – we have discovered the performance by making it» στο πολιτιστικό κέντρο του Σικάγο.
Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, της Σχολής Καλών Τεχνών [Εργαστήριο Ζωγραφικής], του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (2013). Φοίτησε για ένα ακαδημαϊκό έτος (2011-12) στο *Universitat Politecnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes* στην Ισπανία, με το πρόγραμμα Erasmus. Είναι συνιδρυτής της καλλιτεχνικής πλατφόρμας *[mind the] G.A.P. - Gathering Around Performance.*
http://www.angelikitsoli.com/

Στιγμιότυπο από την παρουσίαση της Βιργινίας Μαστρογιαννάκη, διαθέσιμης στο https://vimeo.com/423353086

Στιγμιότυπο από την παρουσίαση της Άννας Τζάκου, διαθέσιμης στο https://vimeo.com/423537072

Στιγμιότυπο από την παρουσίαση της Αγγελικής-Χάιδω Τσόλη, διαθέσιμης στο https://vimeo.com/425386310

# βιογραφικά

## Βιογραφικά συντελεστών

Η **Αλεξάνδρα Αντωνιάδου** είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστήμιου Δυτικής Μακεδονίας με υποτροφία του ΙΚΥ. Έχει σπουδάσει Αρχαιολογία και Ιστορία Τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, συνέχισε τις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο του Essex (Μεγάλη Βρετανία) στην Ιστορία και Θεωρία της Μοντέρνας Τέχνης και πήρε το διδακτορικό της από το Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου. Η έρευνα της αφορά την ιστορία και θεωρία της Performance Art και των Συμμετοχικών Δράσεων και τα ακαδημαϊκά της ενδιαφέροντα εστιάζονται σε φεμινιστικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις και στη σχέση της τέχνης με το δημόσιο χώρο, τη βιοπολιτική, τη σύγχρονη δημοκρατία και το φασισμό. Έχει διδάξει ιστορία και θεωρία της τέχνης στη Θεσσαλονίκη και το Εδιμβούργο. Έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει μελέτες για την Performance Art στα ελληνικά και τα αγγλικά.

Η **Αγγελική Αυγητίδου** (αρχιτέκτων ΑΠΘ, MA, PhD Central Saint Martins College, UAL) είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Έχει διδάξει επίσης σε μεταπτυχιακά προγράμματα του ΠΔΜ, του ΑΠΘ, του ΕΑΠ και του Transart Institute. Έχει εκθέσει το έργο της διεθνώς και έχει πάρει μέρος στη Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, στο Φεστιβάλ Performance της και στη Διεθνή Μπιενάλε Performance *Deformes* (Χιλή). Ήταν μέλος της εθνικής εκπροσώπησης της Ελλάδας στην Prague Quadrennial of Performance Design and Space (2015) και στην 15η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής της Μπιενάλε της Βενετίας (2016). Είναι συγγραφέας του *Performance Art: the basics. A beginner's course guide* (University Studio Press, 2020), επιμελήτρια του *Δημόσια Τέχνη, Δημόσια Σφαίρα* (University Studio Press, 2021), συ-συγγραφέας του *Μεταφορά Αναμνήσεων* (cannot not design, 2009) και συν-επιμελήτρια του *Performance now v.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in* situ (εκδόσεις ΙΩΝ, 2013).
Website: https://avgitidou.wixsite.com/artist

Ο **Θωμάς Ζωγράφος** γεννήθηκε στην Δροσοπηγή Φλώρινας, το1963. Σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1981-86), στα εργαστήρια των Γιάννη Μόραλη, Δημήτρη Καλαμάρα, και Δημήτρη Μυταρά. Το εικαστικό του έργο έχει παρουσιαστεί σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Είναι συγγραφέας Διδακτικών εγχειριδίων του Υ.ΠΑΙ.Θ. που αφορούν στα Εικαστικά των α'-β' και γ'-δ' τάξεων του Δημοτικού Σχολείου και στα Ολοήμερα Νηπιαγωγεία. Από το… 2013 εργάζεται ως μέλος Ε.Ε.Π. στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Οι εισηγήσεις και οι δημοσιεύσεις του σε

επιστημονικά περιοδικά και συνέδρια, αφορούν σε θέματα Τέχνης, Παιδαγωγικών και Νέων Τεχνολογιών.

Η **Φωτεινή Καλλέ** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1978. Σπούδασε Ζωγραφική στην ΑΣΚΤ της Αθήνας και Performance Design and Practice στο Central Saint Martins College of Art and Design του Λονδίνου με υποτροφία από το Ίδρυμα Αλέξανδρου Σ. Ωνάση. Έχει παρουσιάσει το έργο της στην Athens Biennale 2015-2017, στο *Diverse Universe Performance Festival*, Εσθονία 2015, *Month of Performance Art*, Βερολίνο 2014, *2ο Διεθνές Εικαστικό Φεστιβάλ Πάτρας*, 2013, κ.ά. Έχει επίσης συμμετάσχει σε σεμινάρια στην Ευρώπη και την Αμερική που διαπραγματεύονται το σώμα ως φορέα πολιτισμού, την έννοια της ουτοπίας, την σημασία του χώρου και του αντικειμένου στην ζωντανή τέχνη. Είναι ιδρυτικό μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας *The Girls* και του *ASFA BBQ performance festival*. Είναι κάτοχος διδακτορικού που απέκτησε με υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, στο οποίο διαπραγματεύεται το ζήτημα της ζωντανής τέχνης και τη σχέση της με πολιτικές και παιδαγωγικές θεωρίες. Το έργο της κυμαίνεται ανάμεσα σε βίντεο, εγκαταστάσεις και performances.
Website: http://www.fotinikalle.com

Η **Ειρήνη Παπακωνσταντίνου** είναι ιστορικός της τέχνης και επιμελήτρια εκθέσεων. Γεννήθηκε στο Αίγιο. Σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στο University of Illinois of Chicago ενώ ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στη Μουσειολογία στο Winchester School of Art του University of Southampton, εστιάζοντας στις επιμελητικές προσεγγίσεις της περφόρμανς. Στο MOMus (πρώην Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης) εργάζεται από το 2007 στην επιμέλεια και στο συντονισμό εκθέσεων, περφόρμανς και άλλων ζωντανών δράσεων που επικεντρώνονται στην ανάδειξη και προώθηση των πρόσφατων καλλιτεχνικών τάσεων. Επιμελήθηκε τα Φεστιβάλ Περφόρμανς στο πλαίσιο της Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης (2009-2015) και έκτοτε λειτουργεί ως συνεπιμελήτρια του ίδιου θεσμού. Έχει επίσης οργανώσει συναυλίες, εκπαιδευτικές δράσεις και εκθέσεις που επικεντρώνονται στη σύγχρονη και πειραματική μουσική διερευνώντας τα τεχνικά, αισθητικά και ιστορικά ζητήματα που αφορούν στο συγκεκριμένο πεδίο. Έχει συμμετάσχει ως προσκεκλημένη ομιλήτρια σε διαλέξεις γύρω από την performance τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό. Κείμενα της έχουν εκδοθεί σε καταλόγους εκθέσεων, συλλογικούς τόμους, αλλά και πρακτικά συνεδρίων. Ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη.

Η **Μαρία Σιδέρη** είναι peformer και υποψήφια διδάκτωρ στο πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας στο τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών με την υποστήριξη του ΙΚΥ. Με επιρροές από τις σπουδές της στη θρησκειολογία και διαφορετικές μεθόδους έρευνας, το καλλιτεχνικό και ερευνητικό της έργο της εστιάζει στις αναπαραστάσεις του γυναικείου

σώματος και την εκπροσώπησή τους μέσα από την αρχειακή έρευνα στις επιτελεστικές και παραστατικές τέχνες. Η Μαρία είναι απόφοιτος του τμήματος Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και του μεταπτυχιακού τμήματος της Ιστορίας Θρησκείας του πανεπιστημίου της Γενεύης. Το 2012 επίσης αποφοίτησε με διάκριση στο μεταπτυχιακό τμήμα του Creative Practice στο Laban Conservatory of Music and Dance του Λονδίνου. Έχει λάβει χορηγίες από το Arts Council of England για το έργο *Vibrant Matter/ La Métachorie* και πρόσφατα έλαβε το χρηματικό βραβείο της ARTWORKS (1ο Πρόγραμμα Υποστήριξης Καλλιτεχνών Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2018) στην Αθήνα.

Η **Άννα Τζάκου** είναι performer και σκηνοθέτης. Σπούδασε τεχνικές της σύγχρονης performance στην Αμερική (Naropa University, Boulder, CO) και απέκτησε διδακτορικό στις παραστατικές πρακτικές πάνω σε μια μεθοδολογία σώματος και τοπίου (Exeter University). Έχει εξειδικευτεί σε μεθόδους somatic κινησιολογίας, psychophysical actor training και κινητικού και διαλογιστικού αυτοσχεδιασμού. Ως performer, movement trainer και σκηνοθέτης έχει εργασθεί σε παραγωγές του Φεστιβάλ Αθηνών, της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, της Athens Biennale, του Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος Αθήνας και του Αρχείου Καβάφη στο Ίδρυμα Ωνάση. Το 2012 συστήνει την ομάδα Geopoetics με την οποία σκηνοθετεί παραστάσεις σε αστικά και φυσικά τοπία. Αποσπάσματα της έρευνά της έχουν εκδοθεί στην Αμερική στην Ισπανία και την Ελλάδα και παρουσιασθεί σε συνέδρια παραστατικών πρακτικών, walking και site-specific performance και γεωγραφίας. Παράλληλα διδάσκει σεμινάρια actor training και live/ performance art και στα πανεπιστήμια Exeter (UK), Fontys (NL) και Πελοποννήσου.
Website: https://annatzakou-geopoetics.com

Ο **Μάριος Χατζηπροκοπίου** είναι ποιητής, performer και θεωρητικός. Εργάζεται ως μεταδιδακτορικός ερευνητής και διδάσκων στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Έχει διδάξει μαθήματα ανθρωπολογίας, θεάτρου και επιτέλεσης (Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Πανεπιστήμιο του Aberystwyth, Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Bahia), ενώ άρθρα του έχουν δημοσιευθεί σε διεθνείς συλλογικούς τόμους και ακαδημαϊκά περιοδικά με κριτές. Έχει παρουσιάσει performances και παραστασιακές διαλέξεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει συνεργαστεί ως δραματουργός με την ομάδα Geopoetics. Μεταφράζει το έργο Clarice Lispector στα νέα ελληνικά. Το πρώτο του βιβλίο ποίησης με τίτλο «Τοπικοί Τροπικοί» κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Αντίποδες (2019). Ποιήματά του έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά και τα γαλλικά. Η ακαδημαϊκή έρευνα και η καλλιτεχνική πρακτική του έχουν υποστηριχθεί από φορείς όπως το Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, το Γαλλικό Υπουργείο Παιδείας, το Εθνικό Κέντρο Ερευνών Βραζιλίας, το Κέντρο Έρευνας για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες, το Ίδρυμα Ωνάση, το Φεστιβάλ Αθηνών, το Φεστιβάλ Δημητρίων, το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, το κέντρο σύγχρονης τέχνης Spinnerei (Λειψία) κ.α.

Ο **Θανάσης Χονδρός** (1953) και η **Αλεξάνδρα Κατσιάνη** (1954) συντονίζουν τη συμπεριφορά τους από το 1974. Φιλόλογοι. Εκδόσεις Τσάμπα. Δράσεις, εγκαταστάσεις, περιβάλλοντα. Σχεδία, χώρος τέχνης. Σχεδία, ραδιοσταθμός. Ομάδα Οπτικής ποίησης. Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ. Άλλη Πόλη, χώρος τέχνης. Πολυώνυμη ομάδα. Θρησκεία Από Μηχανής Θεού. Ζωολογικοκηπολογία. Κέντρο Ερευνών για τον Προσδιορισμό της Ευτυχίας. Υπερδώθε. Δρομική ομάδα Ανώνυμοι Ορθολογιστές. Ομάδα Οίκοι2310.

Ο **Βασίλης Ψαρράς** (1985) είναι εικαστικός και ακαδημαϊκός. Είναι διδάσκων στο Τμήμα Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (2019-σήμερα). Το 2020 επιλέχθηκε για το βραβείο των εικαστικών τεχνών ως ARTWORKS Fellow του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος (2020-21). Έχει διδάξει στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου (2016-2019), όπου και ολοκλήρωσε την εικαστική μεταδιδακτορική έρευνα στην σύγκλιση της περιπατητικής performance, των οπτικοακουστικών τεχνών και των Γεω-Ανθρωπιστικών σπουδών (Υπότροφος ΙΚΥ 2017-19). Είναι Δρ. Τέχνης και Τεχνολογίας του Goldsmiths University of London (Υπότροφος AHRC). Ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στις Ψηφιακές Τέχνες στο University of the Arts London και το πτυχίο/μεταπτυχιακό του στις Οπτικοακουστικές Τέχνες (ΤΗΧΕΙ, Ιόνιο Πανεπιστήμιο). Τα έργα του διαρθρώνονται στις συνδέσεις της τοποειδικής performance, των οπτικοακουστικών εγκαταστάσεων, της βίντεο-ψηφιακής τέχνης και της ποίησης. Έχει εκθέσει το έργο του σε ομαδικές εκθέσεις, φεστιβάλ και πολιτιστικά ιδρύματα στην Ευρώπη και την Αμερική, ενώ η διεπιστημονική έρευνά του έχει δημοσιευθεί σε διεθνή περιοδικά τέχνης (LEA MIT Press, Technoetic Arts, IJART) και συνέδρια (ISEA) στη σύνδεση τέχνης, performance και τεχνολογίας. Είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Πριμαρόλια.
Website: www.billpsarras.tumblr.com

ISBN 978-618-83267-9-8