

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας,

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Μικρού Μήκους Ντοκιμαντέρ - Καλλιτεχνικό Πορτραίτο «EVA»

Μυρτώ – Γεωργία Γάτσιου

Τ.Χ. 2015020

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Μαρία Χάλκου

Κέρκυρα, Οκτώβριος, 2020

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή 3

1. Κεφάλαιο 1ο : Το ντοκιμαντέρ 5

1.1 Το ντοκιμαντέρ: Ορισμός και χαρακτηριστικά 5

1.2 Ο κινηματογράφος της παρατήρησης: Χαρακτηριστικά και βασικές επιρροές 6

1.3 Κινηματογραφικά έργα 11

2. Κεφάλαιο 2ο : Performance art και σύγχρονος χορός 13

2.1 Η Performance: Ορισμός και χαρακτηριστικά 13

2.2 Πώς η Performance art συνδέθηκε και άλλαξε τον χορό κατά τη δεκαετία του ΄60 18

3. Κεφάλαιο 3^{ο} : Αντικείμενο μελέτης 21

3.2 Το έργο E V A 24

3.3 Το ντοκιμαντέρ E V A 26

3.4 Επιρροές στο ντοκιμαντέρ μου 30

4. Κεφάλαιο 4^{ο} : Υλοποίηση 31

4.1 Προ- παραγωγή 31

4.2 Παραγωγή /Γύρισμα 32

4.3 Μέτα-παραγωγή /Μοντάζ 34

Συμπεράσματα 36

Βιβλιογραφία 37

Παράρτημα 40

Δικαιώματα και Παραχωρήσεις 41

Εισαγωγή

Το κείμενο που ακολουθεί είναι σχολιασμός και θεωρητική υποστήριξη του ντοκιμαντέρ «EVA», που αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία. Θέμα της ήταν η δημιουργία ενός μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, στο οποίο παρουσιάζεται η solo performance «Eva», μία παράσταση σύγχρονου χορού που πραγματοποιείται από τη χορεύτρια και ερμηνεύτρια Ευαγγελία Ράντου. Το ντοκιμαντέρ εστιάζει στην προετοιμασία της performance και στην καθημερινότητα της χορεύτριας μέσω των προβών που πραγματοποιεί. Αποτελεί πορτραίτο της χορεύτριας, αλλά και της υπό διαμόρφωσης performance καθώς παρουσιάζονται χορογραφίες και αυτοσχεδιασμοί της Ευαγγελίας Ράντου στο πλαίσιο της έρευνάς της για τη δημιουργία της solo performance, ενώ δίνεται έμφαση στη ίδια τη δημιουργική διαδικασία και στα στοιχεία που τη συνθέτουν. Τέλος, το ντοκιμαντέρ εμπλουτίζεται με συνεντεύξεις, με τρόπο που δίνει τη δυνατότητα στη χορεύτρια να εκφράσει τα συναισθήματά της και να αποκαλύψει τη δική της ματιά πάνω στο έργο.

Για την αποσαφήνιση του πλαισίου στο οποίο εντάσσεται η εργασία, θεωρώ απαραίτητη την ανάλυση του θεωρητικού και ιστορικού υπόβαθρου στο οποίο κινείται. Αναλυτικότερα, γίνεται ειδική αναφορά στο ντοκιμαντέρ και στα χαρακτηριστικά του καθώς και στην performance και τον σύγχρονο χορό. Παρουσιάζονται θεωρητικά, πρακτικά και ιστορικά στοιχεία για το είδος του ντοκιμαντέρ και πιο συγκεκριμένα του «κινηματογράφου της παρατήρησης». Αναλύονται οι τεχνικές του καθώς και οι επιρροές που έχει δεχτεί από το αμερικανικό Direct Cinema («Άμεσος Κινηματογράφος») και το γαλλικό Cinéma Vérité («Κινηματογράφος Αλήθεια»). Επίσης αναλύεται το ντοκιμαντέρ του Βιμ Βέντερς *Pina,* καθώς πέρα από την επιρροή που προσωπικά δέχτηκα από αυτό, με βοήθησε να κατανοήσω σε βάθος το αντικείμενο με το οποίο σκόπευα και εγώ να ασχοληθώ, τόσο ως προς τη προσέγγιση όσο και ως προς το τεχνικό κομμάτι.

Στη συνέχεια ακολουθεί η ανάλυση της έννοιας της performance καθώς και μία σύντομη ανασκόπηση στα καλλιτεχνικά κινήματα που φαίνεται να έχουν επηρεάσει τη διαμόρφωση του όρου performance σήμερα. Πιο συγκεκριμένα, αναλύονται θεωρητικά και ιστορικά στοιχεία της performance και των κινημάτων Fluxus (Φλούξους) και Conceptual Art (Εννοιακή Τέχνη), καθώς αποτελούν τα σημαντικότερα κινήματα του

performance art και αυτά που την καθιέρωσαν ως καλλιτεχνικό μέσο. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στη σύνδεση της performance με τον χορό κατα τη δεκαετία του 1960, στα γεγονότα και στα πρόσωπα που ξέφυγαν από τα καθιερωμένα και ανέπτυξαν νέες μορφές τέχνης. Τέλος αναλύεται η εμφάνιση του χοροθεάτρου της Pina Bausch, καθώς και τα γεγονότα και τα πρόσωπα που καθιέρωσαν τον σύγχρονο χορό όπως τον ξέρουμε.

Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην ίδια τη χορεύτρια Ευαγγελία Ράντου και στο έργο που δημιουργεί, το οποίο παρουσιάζεται στο ντοκιμαντέρ. Πιο συγκεκριμένα, αναλύεται το περιεχόμενο της performance της Ράντου και γενικά η διαδικασία της προετοιμασίας του έργου. Παρουσιάζονται οι λόγοι για τους οποίους επέλεξα τη δημιουργία του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ και τα στοιχεία που με ώθησαν να καταγράψω τον χορό, καθώς επίσης και τα σημεία στα οποία θέλησα να δώσω περισσότερη προσοχή. Τέλος, αναλύονται οι επιρροές που δέχτηκα για τη δημιουργία και σύνθεση του ντοκιμαντέρ, όπως, για παράδειγμα, κάποια καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά και ορισμένα ντοκιμαντέρ με θέμα τον χορό.

Στο κομμάτι της παραγωγής αναλύονται τα στάδια της υλοποίησης του ντοκιμαντέρ αρχικά ως προς την προετοιμασία, δηλαδή τη μελέτη των παραπάνω ιστορικών και θεωρητικών στοιχείων, στη συνέχεια ως προς την παραγωγή, την πραγματοποίηση των γυρισμάτων και τη χρήση του εξοπλισμού, και τέλος ως προς το κομμάτι της μετα-παραγωγής, δηλαδή τη διαδικασία του μοντάζ και της επεξεργασίας του ήχου.

Βασικός σκοπός της εργασίας μου ήταν η εμβάθυνση στο είδος του ντοκιμαντέρ, στην performance και στα κινήματά τους. Κατ' επέκταση η εξερεύνηση του σύγχρονου χορού και η εμβάθυνση στα στοιχεία και στη διαδικασία της καταγραφής του. Στόχος μου, μέσα από τη δημιουργία αυτού το οπτικοακουστικού καλλιτεχνικού έργου, ήταν να γνωρίσω και να έρθω πιο κοντά στα παραπάνω στοιχεία μελέτης και να καταφέρω να τα εφαρμόσω στο συγκεκριμένο έργο.

Κεφάλαιο 1ο : Το ντοκιμαντέρ

1.1 Το ντοκιμαντέρ: Ορισμός και χαρακτηριστικά

Το ντοκιμαντέρ είναι ένα είδος κινηματογράφου με πολλές διακλαδώσεις και ποικιλία θεμάτων. Αναφέρεται στη δημιουργία εικόνων που καταγράφουν και ερμηνεύουν τα πραγματικά γεγονότα και το πραγματικό υλικό. Ο στόχος του ντοκιμαντέρ είναι να παρέχει στοιχεία στον θεατή με βάση ένα υλικό το οποίο προέρχεται από την πραγματικότητα. Συνήθως χρησιμοποιείται ως τεκμήριο ή πηγή πληροφοριών για εκπαιδευτικούς, καλλιτεχνικούς και επιστημονικούς λόγους. Τη δεκαετία του 1920, ο John Grierson επινόησε τον όρο «ντοκιμαντέρ» για να περιγράψει το είδος, καθώς έως τότε ο όρος «documentaries» χαρακτήριζε ταινίες , κυρίως ταξιδιωτικού περιεχομένου[1]. Παρόλο που συχνά το ντοκιμαντέρ σχετίζεται με το ρεπορτάζ, για τον Grierson αποτελεί ένα είδος το οποίο οφείλει να επεξεργάζεται την πραγματικότητα δημιουργικά[2]. Σύμφωνα με αυτή τη συνθήκη, το ντοκιμαντέρ είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον χώρο της τέχνης.

Το ντοκιμαντέρ αντλεί τη θεματολογία του από την πραγματική ζωή και από τα προβλήματα του καθημερινού ανθρώπου. Αυτό το είδος κινηματογράφου δεν βασίζεται σε κάποιο γραπτό σενάριο, καθώς το ντοκιμαντέρ στηρίζεται σε πραγματικές καταστάσεις και δεν υπάρχει κάτι στημένο, ούτε υπάρχουν και ηθοποιοί όπως σε μία ταινία μυθοπλασίας. Είναι η αποκάλυψη της πραγματικότητας μέσα από τα μάτια του κινηματογραφιστή. Η θεματική του καθορίζεται από τα στοιχεία που δανείζεται ο κινηματογραφιστής από την πραγματικότητα και από τα στοιχεία στα οποία θέλει να δώσει προσοχή ο ίδιος. Μέσω αυτής της τεχνικής δημιουργούνται και παρουσιάζονται νέες συνθήκες. Σύμφωνα με τον Grierson, «η αξίωση του ντοκιμαντέρ είναι να μεταφέρει στην οθόνη τα γεγονότα της εποχής του με έναν τρόπο που να διεγείρει τη φαντασία και

[1] Hayward Susan, μετ. Ρίτα Κολαΐτη, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 376.

[2] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 33.

να κάνει λίγο πιο πλούσια την παρακολούθησή τους»[3]. Ένα από τα στοιχεία που ξεχωρίζει το ντοκιμαντέρ από τον υπόλοιπο κινηματογράφο είναι ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται την ταινία. Κάθε στοιχείο του ντοκιμαντέρ έχει αντληθεί από τη πραγματική ζωή οπότε ο θεατής, εν μέρει, γνωρίζει πως ό,τι προβάλλεται στην ταινία είναι άμεσα συνδεδεμένο με την πραγματικότητα. Η ταινία ντοκιμαντέρ παρουσιάζει ένα βίωμα, δεδομένου ότι βάζει τον θεατή σε μία ενεργή κατάσταση που τον καθιστά συμμέτοχο στην πραγματικότητα. Έτσι ο κάθε θεατής σύμφωνα με τη δική του οπτική και εμπειρία, έχει την δυνατότητα να ανακαλύψει το ντοκιμαντέρ και να δώσει τη δική του ερμηνεία[4].

Την δεκαετία του 1920 το ντοκιμαντέρ ταυτίστηκε με τον κινηματογράφο τέχνης. Τρεις βασικές τάσεις εκείνης της περιόδου ήταν: α) η εξωτική ταινία, β) η ποιητική και μοντερνιστική καταγραφή των ταινιών «συμφωνίας πόλης» και γ) η ταινία του έτοιμου αρχειακού υλικού που είχε ως σκοπό μόνο να πληροφορήσει[5].

1.2 Ο κινηματογράφος της παρατήρησης: Χαρακτηριστικά και βασικές επιρροές

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης αναπτύχθηκε στην Αμερική τη δεκαετία του 1970. Δημιουργήθηκε για να καλύψει τις ανάγκες κινηματογραφιστών, αλλά και των ανθρωπολόγων και θεωρήθηκε ως ένα μέσο έρευνας μέσω της παρατήρησης[6]. Οι πιο γνωστοί εκπρόσωποι του ήταν οι Herb di Gioia και David Hancock, Vermont People, Naim Jabar και David McDougall[7]. Βασική αρχή αυτού του κινηματογράφου είναι η ρεαλιστική απόδοση. Ο κινηματογραφιστής ήδη πριν από τα γυρίσματα βρίσκεται στο στάδιο της παρατήρησης, παρατηρεί μικρές λεπτομέρειες, συμπεριφορές, αλλά και κινήσεις του ατόμου που θα κινηματογραφήσει[8]. Στόχος του είναι η δημιουργία μιας

---

[3] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 24.

[4] Ο.π. σ. 41.

[5] Kristin Thompson, David Bordwell, μετ. Νίκος Λέρος,Ρίτα Κολαΐτη, *Ιστορία του κινηματογράφου,*(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 184.

[6] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα,Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 45.

[7] Ο.π. σ. 50.

[8] Ο.π. σ. 47.

στενής και ειλικρινής σχέσης με τους χαρακτήρες που θα καταγράψει. Παρόλα αυτά ο σκηνοθέτης παραμένει ένας αμέτοχος παρατηρητής ακόμα και όταν το γύρισμα ξεκινάει. Παρόλο που ο κινηματογράφος της παρατήρησης βασίζεται στον ρεαλισμό, ο τρόπος με τον οποίο θα καταγραφεί η πραγματικότητα μέσα από τα μάτια της κάμερας διαφέρει από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη. Με έναν προσωπικό κινηματογραφικό τρόπο ο σκηνοθέτης καταγράφει ό,τι συμβαίνει μπροστά του, αλλά στην ουσία επιλέγει πώς και τι θα κινηματογραφήσει καθώς, έχει παρακολουθήσει εκτενώς τον χαρακτήρα του. Ο κινηματογραφιστής θα συνθέσει αυτό το υλικό στο μοντάζ και θα δημιουργήσει μία ιστορία δίνοντας, με αυτόν τον τρόπο, το δικό του στίγμα πάνω στο έργο.

Βασικές επιρροές του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι ο κινηματογράφος του Robert Flaherty, ο ιταλικός νεορεαλισμός, το αμερικανικό Direct Cinema (Άμεσος Κινηματογράφος) και το γαλλικό Cinéma Vérité (Κινηματογράφος-Αλήθεια). Πιο αναλυτικά θα δούμε τα δύο πολύ συγγενή κινήματα του ντοκιμαντέρ, το Direct Cinema και το Cinéma Vérité, καθώς αυτά άσκησαν και τη μεγαλύτερη επιρροή στον κινηματογράφο της παρατήρησης. Εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1960 ταυτόχρονα στην Αμερική και στη Γαλλία, την εποχή όπου εμφανίστηκε και η κάμερα 16mm, η ελαφριά κάμερα, και η φορητή συσκευή εγγραφής ήχου[9]. Οι κάμερες αυτές αποτέλεσαν καθοριστικό παράγοντα στην εμφάνιση των δύο κινημάτων διότι ήταν μικρές και φορητές, άρα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν χωρίς τρίποδο, πράγμα που αυτομάτως έκανε την κινηματογράφηση μιας δράσης πιο εύκολη[10]. Ο σκηνοθέτης δεν σπαταλούσε τον χρόνο του ετοιμάζοντας έναν ογκώδη εξοπλισμό και το συνεργείο αποτελούνταν από λιγότερα άτομα, συνήθως ένα για τη κάμερα και ένα για την καταγραφή του ήχου. Οι κάμερες αυτές διέθεταν ζουμ και η κινηματογράφηση πλέον γινόταν με μεγαλύτερη ευελιξία καθώς δεν χρειαζόταν ο χειριστής της κάμερας να αλλάζει συνεχώς φακούς. Επίσης ήταν αθόρυβες και μπορούσαν να συγχρονιστούν με τα φορητά μαγνητόφωνα. Αυτή η νέα τεχνολογία περνούσε απαρατήρητη από το πρόσωπο που ήταν το αντικείμενο της κινηματογράφησης και έδινε και στον ίδιο, αλλά και στον κινηματογραφιστή μεγαλύτερη άνεση κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Σε κάθε περίπτωση ο εξοπλισμός αυτός παρέχει στον σκηνοθέτη μία μεγαλύτερη ευχέρεια ως προς τον τρόπο γυρίσματος.

[9] Hayward Susan,μετ. Ρίτα Κολαΐτη, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 379.
[10] Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο,*(Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006), 199.

Πιο συγκεκριμένα το Direct Cinema αναπτύχθηκε στην Αμερική. Εκπρόσωποι και θεμελιωτές του ήταν Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker και Frederick Wiseman[11]. Είναι ένα είδος ντοκιμαντέρ που μπορεί να συσχετιστεί με μία μορφή ρεπορτάζ, αλλά παράλληλα διατηρεί την καλλιτεχνική του μορφή. Ένα είδος που έχει απορρίψει την έννοια του σεναρίου και της οργάνωσης και έχει ως στόχο να έρθει πιο κοντά στον άνθρωπο και τη δράση έτσι ώστε να καταγράψει τα φαινόμενα όπως προκύπτουν[12]. Αναλυτικότερα η αμερικανική σχολή Direct Cinema επιδίωκε να αποκαλύψει την αλήθεια μέσα από τα μάτια της κάμερας μακριά από τις τεχνικές του μυθοπλαστικού κινηματογράφου. Επίσης απορρίπτει την οποιαδήποτε ανάμειξη του κινηματογραφιστή, καθώς υποστηρίζει πως κάτι τέτοιο θα αλλοίωνε την απόδοση της πραγματικότητας. Ο άμεσος κινηματογράφος αφήνει τη δράση να ξεδιπλωθεί μπροστά στα μάτια του θεατή χωρίς να τον καθοδηγεί, καθώς τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους[13]. Το *Primary* (Robert Drew, 1960) αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα Direct Cinema.

Το Cinéma Vérité θεμελιώθηκε από τον Jean Rouch στη Γαλλία. Είναι ένα είδος ντοκιμαντέρ το οποίο βαδίζει μεταξύ της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ[14]. Όπως και στο Direct Cinema, ο κινηματογράφος-αλήθεια ήταν ένας ανθρωποκεντρικός κινηματογράφος που επικεντρωνόταν στην καθημερινότητα του ανθρώπου και τα προβλήματά του. Επίσης δεν παρουσιάζονταν επαγγελματίες ηθοποιοί ούτε υπήρχε κάτι στημένο. Για να επιτευχθεί αυτή η αυθεντικότητα ο σκηνοθέτης ήταν σε ετοιμότητα να καταγράψει οποιαδήποτε κατάσταση, ώστε να εξελίσσεται η δράση συνεχώς. Αντίθετα με το Direct Cinema, το Cinéma Vérité, παρόλο που στοχεύει και αυτό στην απόδοση της πραγματικότητας, δεν θεωρεί πως ο σκηνοθέτης πρέπει να μένει αμέτοχος. Ο κινηματογραφιστής με την κάμερα στο χέρι μπορούσε να κινηθεί με μεγαλύτερη ευκολία και μέσω της χρήσης των μονόπλανων να αποδώσει μία ολόκληρη σκηνή[15]. Η γαλλική

---

[11] Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο,*(Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006), 199.

[12] Kristin Thompson, David Bordwell, μετ. Νίκος Λέρος,Ρίτα Κολαΐτη, *Ιστορία του κινηματογράφου,*(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 483.

[13] Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο,*(Αθήνα,Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006), 201.

[14] Ο.π. σ. 200.

[15] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα,Εκδόσεις Πατάκη,2016), 48.

σχολή υποστηρίζει πως ο κινηματογραφιστής πρέπει να παίζει ενεργό ρόλο στη δράση και μέσω της κάμερας και των συνεντεύξεων θα μπορούσε να αποκαλύψει την αλήθεια[16].

Με τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις ο ντοκιμαντερίστας μπορούσε να καταγράφει παράλληλα και ήχο, έτσι το «voice over», το αφηγηματικό σχόλιο, σταδιακά έπαψε να χρησιμοποιείται. Ο κινηματογραφιζόμενος μπορούσε να μιλήσει για τα προβλήματα που τον απασχολούσαν και ο θεατής μέσω αυτής της άμεσης απεικόνισης θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον ομιλητή. Με την καταγραφή των πραγματικών καταστάσεων και την παρατήρηση της συμπεριφοράς του κινηματογραφιζόμενου, ο σκηνοθέτης κατάφερνε να αποκαλύψει τον χαρακτήρα τους και την πραγματική τους ζωή. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογραφιστής κατάφερνε να διεισδύσει ακόμα βαθύτερα στις ζωές των ανθρώπων, έτσι ώστε να φέρει στην επιφάνεια την αλήθεια. Τέλος, μέσω της επιλογής των πλάνων και άλλων στοιχείων κατά τη διάρκεια του μοντάζ δημιουργούνταν ένας «πραγματικός» κινηματογράφος, αλλά λιγότερο αντικειμενικός[17]. Αντιπροσωπευτική ταινία του Cinéma Vérité αποτελεί το *Το Χρονικό ενός Καλοκαιριού* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961).

Βασικά στοιχεία και των δύο κινηματογραφικών σχολών είναι η προτεραιότητα στα πραγματικά γεγονότα και στον πραγματικό τόπο, με στόχο την αποκάλυψη της ζωής του χαρακτήρα. Δεν υπήρχαν στημένες σκηνές και ο κινηματογραφιστής επέτρεπε στον χαρακτήρα να μιλάει για τον εαυτό του ώστε να ξεκαθαρίζεται το νόημα της ταινίας[18]. Τέλος στο μοντάζ η αφήγηση «voice-over» και η εξωδιηγητική μουσική συνήθως απουσίαζαν[19].

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης αποτελεί έναν συνδυασμό του Direct Cinema και του Cinéma Vérité, καθώς βασίστηκε και αναπτύχθηκε σύμφωνα με αυτές τις δύο σχολές. Από την πρώτη σχολή άντλησε το στοιχείο του αυθορμητισμού και εστίασε στο αυθεντικό υλικό που προκύπτει από την καθημερινή ζωή. Από τη δεύτερη σχολή

---

[16] Στεφανή Εύα, *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*,(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 50.

[17] Hayward Susan,μετ. Ρίτα Κολαΐτη, *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 432.

[18] Kristin Thompson, David Bordwell,μετ. Νίκος Λέρος,Ρίτα Κολαΐτη, *Ιστορία του κινηματογράφου,*(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 483.

[19] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 61.

επηρεάστηκε έντονα από τη βασική τεχνική της γαλλικής σχολής κατά την οποία ο σκηνοθέτης, με τη κάμερα στο χέρι και με σύγχρονη χρήση του μικροφώνου, ήταν συμμέτοχος στη δράση επιδιώκοντας να αντλήσει την αλήθεια. Παρόλο που το στοιχείο του αφηγηματικού σχολίου απουσίαζε, η γαλλική σχολή υποστήριζε πως η φωνή του κινηματογραφιζόμενου μπορούσε να δώσει ένα πιο βαθύ και προσωπικό τόνο και να αποκαλύψει τον χαρακτήρα που παρακολουθούμε. Ο σκηνοθέτης με τις συνεντεύξεις μπορούσε να φέρει στην επιφάνεια την αλήθεια και ταυτόχρονα να καθορίσει το νόημα και τη ροή της ταινίας.

Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι και το στοιχείο που τον έκανε και τόσο προσιτό στο κοινό. Ο θεατής μπορούσε να ταυτιστεί με τον χαρακτήρα που ξεδιπλώνονταν μπροστά στα μάτια του και επομένως υπήρχε περισσότερο ενδιαφέρον κατά την παρακολουθηση του ντοκιμαντέρ. Αυτή η τεχνική της παρατήρησης έφερε στο προσκήνιο πράγματα τα οποία συχνά αγνοούσαμε ή ίσως δεν είχαμε τη δυνατότητα να τα ερευνήσουμε. Όλη λοιπόν η νοοτροπία των κινημάτων του κινηματογράφου παρατήρησης βασιζόταν σε μία ιδιαίτερη και ενδιαφέρουσα διαδικασία κατά την κινηματογράφηση. Κατά τη διαδικασία αυτή, η σχέση του σκηνοθέτη με τον κινηματογραφιζόμενο λειτουργούσε ως το θεμέλιο για την παραγωγή του ντοκιμαντέρ. Παρόλο που ο κινηματογράφος αυτός βασιζόταν στον ρεαλισμό, δεν μπορούμε να πούμε πως το αποτέλεσμα ήταν καθαρά αντικειμενικό. Ο σκηνοθέτης επέλεγε σε ποια γεγονότα και σε ποιους χαρακτήρες θα έδινε περισσότερη προσοχή κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, ενώ μεγάλο ρόλο έπαιζε και η διαδικασία του μοντάζ στο οποίο διαμορφώνονταν η όλη εικόνα του ντοκιμαντέρ.

Το ντοκιμαντέρ στις μέρες μας παρουσιάζεται συχνά ως πηγή πληροφοριών. Συνήθως θεωρείται ότι συγγενεύει περισσότερο με το ρεπορτάζ και τη δημοσιογραφία και παρουσιάζει θέματα πολιτισμικών εκπομπών ή ταξιδιωτικού περιεχομένου. Εν μέρει, την ευθύνη της νοοτροπίας αυτής φέρει η τηλεόραση, η οποία ενσωμάτωσε στο ντοκιμαντέρ τεχνικές ρεπορτάζ[20]. Η ιδέα της ένταξης, κυρίως, συνεντεύξεων και πληροφοριών που προέρχονταν από αρχειακό υλικό μετατόπισε την έννοια του ντοκιμαντέρ και την απομάκρυνε από τον χώρο της τέχνης. Αυτό όμως αντιπροσωπεύει ένα μέρος των ντοκιμαντέρ που δημιουργούνται. Στη πραγματικότητα το ντοκιμαντέρ

[20] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα,Εκδόσεις Πατάκη, 2016),13.

αποτελεί κομμάτι της τέχνης και συνδέεται με την ποίηση, τη ζωγραφική και τη μουσική παρά με το ρεπορτάζ και τη δημοσιογραφία[21].

1.3 Κινηματογραφικά έργα

***Pina* (Wim Wenders, 2011)**



Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Pina*

Το ντοκιμαντέρ *Pina* αποτελεί ένα αφιέρωμα στη χορογράφο Πίνα Μπάους και φανερώνει τη ζωή της μέσα από τις μαρτυρίες των χορευτών της. Μόλις ξεκίνησε η φάση της προετοιμασίας των γυρισμάτων και μόλις 2 μέρες πριν τη δοκιμή του 3D, η Πίνα Μπάους έφυγε απρόσμενα στις 30 Ιουνίου του 2009. Ο σκηνοθέτης Βιμ Βέντερς όμως αποφάσισε πως αυτή η ταινία έπρεπε να γίνει και να αποτελέσει ένα έργο το οποίο

[21] Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*,(Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2016),13.

θα είναι χωρίς αυτή, αλλά για αυτή[22].

Η ταινία περιλαμβάνει αποσπάσματα από τέσσερις παραστάσεις: το Le Sacre du printemps (1975), το Café Müller (1978), το Vollmond-La lune (2006) και το kontakthof. Το ντοκιμαντέρ ανοίγει με μία ομάδα χορευτών, η οποία αναπτύσσεται πάνω στη σκηνή. Υπάρχουν πολλοί χορευτές στη σκηνή, οι χορογραφίες ακολουθούν η μία την άλλη χωρίς να υπάρχει εμφανής σύνδεση μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα, το ντοκιμαντέρ του Βέντερς συλλέγει και επεξεργάζεται διάφορες μαρτυρίες από εκείνους στους οποίους η τέχνη της χορογράφου άφησε το αποτύπωμα της. Ως συνέχεια στα αποσπάσματα αυτά, οι χορευτές χορεύουν σόλο ή ντουέτα με φόντο την πόλη του Βούπερταλ, σε βιομηχανικές αποβάθρες, υπόγεια, κολυμβητήριο και στην εξοχή.

Μια άλλου είδους συνέντευξη κυριαρχεί σε αυτό το ντοκιμαντέρ, μία συνέντευξη βίντεο πορτραίτο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «still image». Κάθε άτομο κινηματογραφείται, χωρίς να μιλάει, άρα δεν μπορούμε να διακρίνουμε την έκφρασή του, εάν λυπάται, εάν νοσταλγεί ή εάν αισθάνεται χαρά. Από μακριά, ακούμε τη φωνή τους που εξιστορεί τι σημαίνει η Πίνα γι αυτούς και καταλαβαίνουμε τα συναισθήματά τους τη στιγμή που τους βλέπουμε να χορεύουν. Ακούγονται συχνά λέξεις όπως «αγάπη», «φόβος», «πόνος» και «αγώνας». Ο σκηνοθέτης εστιάζει την προσοχή του στον χορό και συνθέτει την ταινία του ακολουθώντας τα βήματα της καλλιτέχνιδας, η οποία έθετε ερωτήσεις στους χορευτές της για να πάρει «σωματικές», χορευτικές απαντήσεις[23].

Ο Βιμ Βέντερς χρησιμοποιεί λήψεις μεγάλης διάρκειας στις οποίες αφήνει τη δράση και τους χαρακτήρες να εξελιχθούν. Είναι μία ταινία για τον χορό, και γι αυτό η κίνηση του χορευτή δεν διακόπτεται. Οι επιλογές του κάδρου και της κίνησης της κάμερας προκαλούνται από αυτό που διαμορφώνει ο ίδιος χορός και δεν υπάρχει κάτι σκηνοθετημένο. Οι συνεντεύξεις, ή καλύτερα μαρτυρίες, εμπλουτίζουν το ντοκιμαντέρ και παράλληλα βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει την ίδια την Πίνα. Η τεχνική του 3D

[22]Wim Wenders's 'Pina': Without Her but for Her. The New York Times.https://www.nytimes.com/2017/09/12/arts/wim-wenders-pina-bausch-film.html?searchResultPosition=21

[23] Βιμ Βέντερς: «Πώς έκανα την Πίνα Μπάους… 3D». Το Βήμα. https://www.tovima.gr/2011/04/23/culture/bim-benters-pws-ekana-tin-pina-mpaoys-3d/

προήλθε από την ανάγκη του σκηνοθέτη να αποδώσει όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικά τις χορογραφίες της Πίνα. Χάρη σε αυτή την τεχνική, δίνεται κυριολεκτικά η εντύπωση του βάθους σε κάθε σκηνή και η ψευδαίσθηση ότι παρακολουθούμε τους χορευτές να αναπτύσσονται πάνω σε μία σκηνή· οποιοσδήποτε άλλος τρόπος γυρίσματος θα αδικούσε τις χορογραφίες της Μπάους. Ο παραδοσιακός κινηματογράφος για τον Βιμ Βέντερς θα αδυνατούσε να ενσωματώσει τον θεατή στην ίδια την παράσταση.

Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο η ταινία λειτουργεί *ως αφιέρωμα και δεν αποτελεί βιογραφία* της Πίνα Μπάους. Ο σκηνοθέτης παρόλο που γνώριζε προσωπικά τη χορογράφο, επιτρέπει στους χορευτές να μιλήσουν αυτοί για τις πραγματικές καταστάσεις που βίωσαν μαζί της. Καταθέτουν πραγματικά λόγια και εμπειρίες που τους μεταμόρφωσαν. Μέσα από το δικό τους βίωμα αποκαλύπτεται η αξία της Πίνα Μπάους.

Κεφάλαιο 2^{ο} : Performance art και σύγχρονος χορός

2.1 Η Performance: Ορισμός και χαρακτηριστικά

Η τέχνη της performance πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 ως μία μορφή αντίδρασης στη συμβατική τέχνη της εποχής, που τροποποίησε τους όρους της συνάντησης των καλλιτεχνών με την κοινωνία, την αγορά, τους θεσμούς, την προβολή της τέχνης, αλλά και την ίδια την καλλιτεχνική δράση[24]. Μία performance περιγράφει μία ανεπανάληπτη κατάσταση καθώς καμία από τις συνθήκες που παρουσιάζονται δεν μπορεί να ξανά παρουσιαστεί αυτούσια[25] και είναι τόσο ποικιλόμορφη και περίπλοκη που είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί ως έννοια[26]. Συνήθως η performance είναι ένα είδος τέχνης το οποίο παρουσιάζεται ζωντανά από έναν καλλιτέχνη και μπορεί να χαρακτηριστεί ως οποιαδήποτε κατάσταση πού περιέχει στοιχεία όπως ο χρόνος, ο χώρος, το σώμα του performer ή την παρουσία του, και τη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και

[24] Αυγητίδου Αγγελική (επιμ.), *Performance Now V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ*, (Αθήνα, Εκδόσεις ΙΩΝ, 2014), 26.

[25] Ο.π. σ. 28.

[26] Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction,*(London and New York, Εκδόσεις Routledge, 2018), 93.

κοινού. Είναι μία υπό εξέλιξη διεργασία που πολλές φορές η πορεία της εξαρτάται και από το κοινό. Το έργο συμβαίνει, υπάρχει και κρίνεται κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του [27]. Η performance στα τέλη της δεκαετίας του ’60 και στις αρχές του ’70, έθεσε στο κέντρο της προσοχής το ανθρώπινο σώμα (το σώμα έγινε το πιο άμεσο μέσο έκφρασης) και τη δράση, αδιαφορώντας μερικώς για το υλικό αποτέλεσμα και δίνοντας έμφαση στη σχέση του κοινού με την τέχνη. Αυτού του είδους η επίδειξη είναι βασισμένη στη χρήση του σώματος του καλλιτέχνη ως βασικού εργαλείου και χαρακτηρίζεται ως Body Art[28].

Πρώιμα δείγματα της performance συναντώνται στα περισσότερα κινήματα που έδρασαν στις αρχές του 20ου αιώνα. Τα ρεύματα του Φουτουρισμού, του Ρωσικού Φουτουρισμού, του Νταναϊσμού, του Σουρεαλισμού, αλλά και η Σχολή του Bauhaus, ενσωμάτωσαν ζωντανές δράσεις[29]. Έτσι η performance art προέκυψε από την ανάμειξη μιας ζωντανής δράσης με την τέχνη που υπήρχε εκείνη την εποχή. Καλλιτέχνες όπως ο Jackson Pollock και ο George Mathieu ανέπτυξαν την τεχνική του action painting αναδεικνύοντας ως έργο τέχνης, όχι μόνο τον πίνακα, αλλά και την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας του. Δύο χρόνια μετά τον θάνατο του Jackson Pollock, το 1958, δημοσιεύτηκε το δοκίμιο του Allan Kaprow με τίτλο «*Η κληρονομιά του Jackson Pollock*», το οποίο διερευνά την τεχνική ζωγραφικής του Pollock. Την ίδια εποχή ο Kaprow άρχισε να δημιουργεί χωρικά «περιβάλλοντα», τα οποία ονόμασε «κολάζ δράσης», τα οποία διαδραματίζονταν σε πραγματικό χώρο και χρόνο, υπήρχε διάδραση με το κοινό και είχαν μια ιδιαίτερη αληθοφανή ουσία και ποιότητα[30]. Ο Kaprow υπήρξε επίσης δημιουργός του happening (χάπενινγκ)[31]. Το happening είναι μία δράση που συνδυάζει ποίηση, χορό, μουσική και ζωγραφική και είναι εμπνευσμένο από τις

---

[27] Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τεχνών Κρίσεις. Κείμενα για τη κριτική*, (Αθήνα, Εκδόσεις DIAN, 2002), 49.

[28] Goldberg Roselee. *Performance art: from Futurism to the present,* (London, Εκδόσεις Thames and Hudson, 2006) 153.

[29] Αυγητίδου Αγγελική (επιμ.), *Performance Now V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ*, (Αθήνα, Εκδόσεις ΙΩΝ, 2014), 26.

[30] Η Performance Art μέσα από δύο καλλιτεχνικές περιπτώσεις. Art.mag. http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/6624-i-performance-art-mesa-apo-duo-kallitexnikes-periptoseis

[31] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh ,David Joselit, *Η τέχνη από το 1900*,(Αθήνα, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ,2013), 490.

performance του Φουτουρισμού και του Νταντάϊσμού. Η βασική έμπνευση για τον Kaprow ήταν περισσότερο η πράξη της ζωγραφικής του Pollock παρά το τελικό έργο[32]. Το happening είναι μία σειρά γεγονότων που μπορεί να έχουν επινοηθεί εκείνη τη στιγμή ή να έχουν αντληθεί από τη καθημερινή ζωή, όπως το μαγείρεμα, η συνομιλία με έναν φίλο ή ένας περίπατος. Ένα happening μπορεί να πραγματοποιηθεί ανεξάρτητα από τον χώρο ή τον χρόνο, και είναι μία δράση μέσα στην οποία ο θεατής εισέρχεται και από την οποία περιβάλλεται. Σκοπός είναι ο θεατής να βιώσει το έργο έτσι όπως βιώνει την πραγματική ζωή. Η μοναδικότητα του happening οφείλεται στο γεγονός ότι είναι ένα έργο το οποίο δεν επαναλαμβάνεται, με αποτέλεσμα να διατηρεί την μοναδικότητα και την αμεσότητά του. Για τον Kaprow ήταν μία τέχνη που έμοιαζε περισσότερο με πραγματική ζωή[33].

Τα κινήματα του Fluxus (Φλούξους) και της Conceptual Art (Εννοιακή Τέχνη) αποτελούν τα σημαντικότερα κινήματα του performance art και αυτά που την καθιέρωσαν ως καλλιτεχνικό μέσο.

Το Fluxus (Φλούξους) είναι ένα avant-garde (Αβάν-γκαρντ) διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο γεννήθηκε τη δεκαετία του 1950 και αναπτύχθηκε στις δεκαετία του 1960 και του 1970[34]. Πρωταρχικό ρόλο στην εμφάνιση και εξέλιξη του συγκεκριμένου κινήματος έπαιξε ο George Maciunas (Γκέοργκ Μασιούνας), ο οποίος έδωσε και το όνομά του στο κίνημα το 1961. Το Φλούξους συχνά χαρακτηριζόταν και ως «μη κίνημα» καθώς ως κίνημα παραμένει ακόμα ευρέως υποτιμημένο[35]. Εμπνευσμένο από τον νταντάϊσμό, τον φουτουρισμό και τον σουρεαλισμό, το Φλούξους δεν συμφωνούσε με τον θεσμό των μουσείων, την εμπορευματοποιημένη τέχνη και τον ελιτισμό[36]. Μεγάλο

---

[32] Happenings. Artsy. https://www.artsy.net/gene/happenings

[33] Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, (London and New York, Εκδόσεις Routledge, 2013), 29.

[34] Fluxus - History and Concepts. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/fluxus/history-and-concepts/#nav

[35] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh ,David Joselit, *Η τέχνη από το 1900*, (Αθήνα, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2013), 494.

[36] What is Fluxus. Artsy. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries

ρόλο σε αυτό το καλλιτεχνικό κίνημα έπαιξε ο συνθέτης και μουσικός John Cage (Τζον Κέιτζ), καθώς κάποιοι καλλιτέχνες του Fluxus υπήρξαν μαθητές του και επηρεάστηκαν από αυτόν. Η κύρια αρχή του John Cage στη τέχνη ήταν το τυχαίο, ενώ για αυτόν είχε περισσότερη σημασία η διαδικασία δημιουργίας ενός έργου και όχι η τελική μορφή του[37]. Το Fluxus είχε ως απώτερο στόχο την ενσωμάτωση της πραγματικής ζωής μέσα στη τέχνη και αναπτύχθηκε παράλληλα και σε αντίθεση με την ποπ αρτ και τον μινιμαλισμό. Η τέχνη του Φλούξους ήταν «αντί-τέχνη», σύμφωνα με τον George Maciunas, τονίζοντας την επαναστατική λειτουργία της σκέψης ως προς την πρακτική και τη διαδικασία της τέχνης[38]. Πιο συγκεκριμένα το κίνημα αυτό δεν έκανε καμία διάκριση ανάμεσα στη τέχνη και στη ζωή και υποστήριζε πως όλα είναι τέχνη και πως όλοι μπορούν να κάνουν τέχνη[39]. Πολλοί καλλιτέχνες όπως ο Nam June Paik (Ναμ Τζουν Πάικ), η Yoko Ono (Γιόκο Όνο), η Shigeko Kubota (Σιγκέκο Κουμπότα), Mieko Shiomi(Μιέκο Σιομι), ακολούθησαν το κίνημα του Fluxus και συνεργάστηκαν με τον George Maciunas. Οι δράση τους αφορούσε συχνά διαφορετικές μορφές τέχνης όπως η μουσική, το θέατρο, ο χορός και η ποίηση.

Τέλος το κίνημα του Fluxus, πιο ανοιχτό και πιο διεθνές στην εμβέλειά του, δημιούργησε ένα περιβάλλον που δεν έκανε καμία διάκριση μεταξύ γένους, φυλής ή κουλτούρας. Υιοθέτησε μία πιο ριζοσπαστική κριτική, σε σχέση με άλλα κινήματα, τα οποία αδιαφορούσαν για την θέση της γυναίκας. Έτσι, το κίνημα του Fluxus δημιούργησε ένα περιβάλλον ίσο για όλους, μέσω του οποίου οι γυναίκες μπορούσαν να παρουσιάσουν έργα τα οποία αποκάλυπταν τις διάφορες πτυχές της γυναικείας καταπίεσης μέσα στην κοινωνία.

Η Εννοιακή τέχνη (Conceptual art) εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ξεκίνησε με την αμφισβήτηση και την απόρριψη των παραδοσιακών όρων της τέχνης. Το ρεύμα της Εννοιακής τέχνης, ή τέχνη της ιδέας, περιλάμβανε ένα μεγάλο φάσμα μορφών τέχνης όπως φωτογραφίες, ντοκουμέντα, χάρτες, ταινίες, βίντεο και την

[37] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh ,David Joselit, *Η τέχνη από το 1900*,(Αθήνα, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2013), 490.

[38] Fluxus. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/fluxus/#nav

[39] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh ,David Joselit, Η τέχνη από το 1900, (Αθήνα, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2013), 494.

τέχνη της performance, η οποία θεωρείται από τα πιο σημαντικά μέσα έκφρασής της. Ο όρος Εννοιακή τέχνη προέρχεται από τον Marcel Duchamp (Μαρσέλ Ντυσάν), και περιγράφει έναν καλλιτέχνη ο οποίος διαλέγει υλικά καθαρά για αισθητικούς λόγους και δεν πορεύεται με τις παραδοσιακές μορφές της τέχνης[40].Ο Duchamp ισχυριζόταν ότι τον ενδιέφεραν περισσότερο οι ιδέες παρά το τελικό προϊόν. Η προσέγγιση αυτή τον οδήγησε σε ένα «ready made» (έτοιμο αντικείμενο) έργο, όπως το ονόμασε και ο ίδιος ο Duchamp. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μία απλή λεκάνη ουρητηρίου την οποία είχε υπογράψει ως R.Mutt και την παρουσίασε με τον τίτλο *Κρήνη*, στη Νέα Υόρκη[41]. Αυτό το «ready made» αντικείμενο, το οποίο επιλέχθηκε από τον καλλιτέχνη ως έργο τέχνης χωρίς καμία προσαρμογή παρά μόνο την υπογραφή του, αποτέλεσε μία δήλωση που απέρριψε την μέχρι τότε δημοφιλή αντίληψη ότι τα έργα τέχνης χρειάζονται και καλλιτεχνική ικανότητα. Με αυτό το έργο ο Duchamp παρουσιάζει ένα ήδη υπάρχον αντικείμενο, το οποίο υπό άλλες συνθήκες θα περνούσε απαρατήρητο, και δημιουργεί κάτι καινούργιο ως έννοια[42]. Παρόλο που τελικά το έργο αυτό απορρίφθηκε, ο Duchamp παραμένει ένας από τους καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα με τη μεγαλύτερη επιρροή στο κίνημα της Εννοιακής τέχνης[43].

Αναλυτικότερα το κίνημα της Εννοιακής Τέχνης εντάσσεται σε μία γενικότερη απόρριψη των παραδοσιακών τρόπων αξιολόγησης των έργων τέχνης, είναι αντίθετη στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και πιστή στην ουσιαστική εννοιολογική φύση όλων των έργων τέχνης. Έτσι δημιουργήθηκε μία μορφή τέχνης που απαιτούσε μία νέου είδους προσοχή και υποστήριζε έναν πιο σύνθετο τρόπο σκέψης στο μυαλό των καλλιτεχνών και του κοινού. Οι καλλιτέχνες είχαν απορρίψει τους χώρους των μουσείων και των γκαλερί και αναζητούσαν εναλλακτικούς εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους για να παρουσιάσουν τα έργα τους. Χρησιμοποιούσαν συνήθως υλικά όπως άμμο, ξύλα,

---

[40] Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction,*(London and New York, Εκδόσεις Routledge, 2018), 93.

[41] Σράγκος Νίκος (επιμ.), Παππάς Ανδρέας (μετ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό,*(Αθήνα, Εκδότης Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003), 356.

[42] Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις,* (Αθήνα,Εκδόσεις DIAN,2002), 33.

[43] Σράγκος Νίκος (επιμ.), Παππάς Ανδρέας (μετ.) ,*Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό,* (Αθήνα, Εκδότης Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003), 357.

σχοινιά, κάρβουνα, άχυρα, κομμάτια λίπους, αλεύρι, αλλά ακόμα και το ίδιο τους το σώμα. Ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στα παραδείγματα που εντάσσονταν στο κίνημα του Fluxus και τον Μινιμαλισμό, βλέποντας ότι ένα έργο τέχνης δεν εξαρτιόταν μόνο από το ίδιο το αντικείμενο, και ότι θα μπορούσε επομένως να υπάρχει κυρίως ως ιδέα[44]. Τέλος σημαντικοί καλλιτέχνες στο κομμάτι της performance art ήταν ο Joseph Beuys (Γιόζεφ Μπόις) και οι Gilbert & George (Τζιλμπερτ και Τζορτζ).



Εικόνα 3: Gilbert and George – The Singing Sculpture, 1971

2.2 Πώς η Performance art συνδέθηκε και άλλαξε τον χορό κατά τη δεκαετία του 1960.

Η συνεύρεση της performance με τον χορό επήλθε μέσω της εισαγωγής διαφορετικών αντιλήψεων γενικά στην κοσμοθεωρία της τέχνης. Η performance ως όρος περιγράφει μία πληθώρα διαφορετικών μορφών τέχνης που συνδέονται και δημιουργούν κάτι όλες μαζί. Οι σύγχρονες παραστατικές τάσεις σχηματίζουν μία υβριδικού είδους μορφή χορού και αντλούν έμπνευση από διαφορετικές μορφές τέχνης, αντιλήψεις και διαφορετικά εκφραστικά πλαίσια και σχηματίζουν μία απροσδιόριστου είδους τέχνη από

[44] Conceptual Art - History and Concepts, The Art Story, https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/history-and-concepts/#nav

πλευράς τεχνοτροπίας, κινητικού λεξιλογίου και αισθητικής παράδοσης[45].

Επηρεασμένος από τον Marcel Duchamp, ο Αμερικανός χορευτής και χορογράφος Merce Cunningham (Μερς Κάνινγκχαμ), τη δεκαετία του 1960, είναι ο πρώτος που ήρθε σε αντιπαράθεση με τα αφηγηματικά στοιχεία και τις μορφές της προϋπάρχουσας χορογραφίας. Για τον Cunningham, η κίνηση δεν ήταν πλέον συνδεδεμένη με τη μουσική και ούτε και καθοριζόταν από αυτή[46]. Στη συνεργασία των Cunningham, Cage και Rauschenberg υποστηρίχθηκε η αξία του τυχαίου και ο καθένας τους ακολουθούσε τον δικό του δημιουργικό τρόπο. Ο Cage συνέθετε ανεξάρτητα από τον Rauschenberg που έφτιαχνε τα σκηνικά, και τον Cunningham που χορογραφούσε[47]. Το αποτέλεσμα ήταν ένα έργο το οποίο θα κρινόταν διαφορετικά για τη μουσικότητα, τη σκηνογραφία και τη χορογραφία του. Κάθε κομμάτι της παράστασης δημιουργείται ανεξάρτητα από το άλλο και στο τέλος όλα αυτά τυχαία συνυπάρχουν πάνω στη σκηνή[48].

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Αμερικανίδα χορογράφος Yvonne Rainer (Υβόν Ράινερ), η οποία ενσωμάτωσε στις παραστάσεις της στοιχεία από την καθημερινή ζωή. Οι χορευτές της εμφανίζονταν με καθημερινά ρούχα, ως απλοί άνθρωποι, και δεν είχαν το στοιχείο του εντυπωσιασμού. Το μήνυμα εκείνης της γενιάς ήταν η αποδοχή του σώματος υπό οποιεσδήποτε συνθήκες[49]. Η πρώτη αντίδραση στις παραστάσεις της ήταν πως αυτό που παρουσιαζόταν δεν αποτελούσε χορό και δεν επρόκειτο καν για τέχνη[50]. Η ίδια μαζί με την Trisha Brown (Τρίσα Μπράουν) ίδρυσαν το 1962, το Judson Dance Theater, στο οποίο παρουσιάζονταν καθαρά αυτοσχεδιαστικά έργα.

Παράλληλη είναι η ανάπτυξη του «χοροθεάτρου» στον κόσμο του χορού κατά τη δεκαετία του 1970, από τη γερμανίδα χορογράφο Pina Bausch (Πίνα Μπάους), με το

---

[45].Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις,* (Αθήνα,Εκδόσεις DIAN,2002), 36.

[46] Performance Art: Dance Magic Dance, TATE, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/dance-magic-dance

[47].Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις,* (Αθήνα,Εκδόσεις DIAN,2002), 120.

[48] Ο.π. σ. 133.

[49].Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις,* (Αθήνα,Εκδόσεις DIAN, 2002), 22.

[50] Ο.π. σ. 23.

χοροθέατρο του Wuppertal[51]. Το «χοροθέατρο», δηλαδή χορός με στοιχεία δανεισμένα από το θέατρο, αποτέλεσε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες εξελίξεις επί σκηνής και είναι πολύ διαδεδομένο τα τελευταία είκοσι χρόνια. Η Pina Bausch βασιζόταν στην αντίληψη του σώματος και όχι στην κίνηση. Ενδιαφερόταν περισσότερο στο τι κάνει έναν χορευτή να κινηθεί και όχι στο πώς κινείται, και με αυτό τον τρόπο διηγούνταν μία ιστορία. Η θεματολογία της πηγάζει από καταστάσεις αγάπης και πόνου, οι οποίες παρουσιάζονται με τολμηρούς τρόπους πάνω στη σκηνή και συνήθως προκαλούν το κοινό. Ο θεατής, με αυτόν τον τρόπο, δεν μένει παθητικός δέκτης, αλλά συμμετέχει στην παράσταση[52].

Ο σύγχρονος χορός εμφανίστηκε μεταξύ του 19ου και 20ου αιώνα και αποτέλεσε ένα κίνημα διαμαρτυρίας απέναντι στην αυστηρότητα του μπαλέτου. Μεγάλη επιρροή άσκησε η Αμερικανίδα χορεύτρια Isadora Duncan (Ισιδώρα Ντάνκαν), η οποία ξέφυγε από τη τεχνική του μπαλέτου και ανέπτυξε ένα δικό της πιο φυσικό χορό. Η Duncan πίστευε πως ο χορός θα έπρεπε να πηγάζει από και να εκφράζει το πνεύμα και την ψυχή[53]. Έτσι εμφανίστηκε ένα κίνημα το οποίο αναπτύχθηκε ταυτόχρονα σε Αμερική και Ευρώπη με σημαντικούς καλλιτέχνες όπως οι Ted Shawn, Martha Graham, Ruth St. Denis, που εμπνεύστηκαν από την ελληνική μυθολογία, και οι Rudolf Laban και Mary Wigman που επικεντρώθηκαν στην ανθρώπινη έκφραση μέσω της κίνησης[54]. Είναι μία τέχνη που αναπτύσσεται ακόμα και σήμερα και που η τεχνική της μεταλλάσσεται σύμφωνα με το προσωπικό ύφος προσέγγισης του κάθε χορογράφου ή χορευτή. Τέλος, ο σύγχρονος χορός αντλεί τη θεματολογία του μέσα από τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου.

Η performance αποτελεί μία ποικιλόμορφη τέχνη που ενσωματώνει μέσα διάφορες αντιλήψεις και τεχνικές πάνω στην έννοια του σώματος. Καθόλη τη διάρκεια της εξέλιξής της, η performance αποτελεί μία επαναστατική τέχνη που καταρρίπτει την ιδέα της οριοθετημένης τέχνης και έχει ως απώτερο στόχο να προκαλέσει και να ταρακουνήσει το κοινό. Παρά τις πολιτικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές μεταβολές κάθε περιόδου, η performance συνεχώς καταφέρνει να προσαρμόζεται και να

[51] Ο.π. σ. 31.

[52] Ο.π. σ. 31.

[53] Ο.π. σ. 163.

[54].Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.), *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις,* (Αθήνα,Εκδόσεις DIAN,2002), 164.

ανταποκρίνεται σε αυτές. Η performance art τις τελευταίες δεκαετίες είναι ευρέως διαδεδομένη και παραμένει μία τέχνη που είναι αντίθετη με την εμπορευματοποίηση. Επίσης είναι μία τέχνη που δεν έχει μείνει ανεπηρέαστη από τις νέες τεχνολογίες, τις οποίες έχει ενσωματώσει στα έργα της, με αποτέλεσμα να ευνοείται από αυτές. Τέλος, η έννοια του όρου performance έχει σήμερα πολλές ερμηνείες και συμπεριλαμβάνει παρουσιάσεις όλων των ειδών, όπως διαδραστικές εγκαταστάσεις σε μουσεία, ζωγραφική και γλυπτική.

Κεφάλαιο 3^{ο} : Αντικείμενο μελέτης

Η Ευαγγελία Ράντου γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Κέρκυρα και είναι απόφοιτος της Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης. Μετά το πέρας της ακαδημαϊκής της εκπαίδευσης, ασχολήθηκε, ως επί το πλείστον, με καλλιτέχνες, δημιουργούς και ομάδες που προσανατολίζονταν κυρίως προς τον σύγχρονο χορό, καθώς επίσης και, σε μεγάλο βαθμό, με τον αυτοσχεδιασμό. Στο πλαίσιο του σύγχρονου χορού, υπάρχουν πολλές διαφορετικές αισθητικές, πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις και πολλές διαφορετικές τεχνικές, οι οποίες εξαρτώνται από τη δουλειά του κάθε δημιουργού. Κάτω από αυτήν την μεγάλη «ομπρέλα» που αποτελεί ο σύγχρονος χορός, η δουλειά και η τεχνική προσέγγιση από δημιουργό σε δημιουργό και από ομάδα σε ομάδα παρουσιάζει πάντοτε διαφορές. Η απόφασή της σχετικά με την επιλογή της κατεύθυνσης που θα ακολουθούσε, όσον αφορά στις δικές της δημιουργίες, προέκυψε από την παρακολούθηση και ανάλυση δύο πολύ διαφορετικών αισθητικά και καλλιτεχνικά μεταξύ τους παραστάσεων, η μία του Δημήτρη Παπαϊωάννου και η άλλη της ομάδας *Sinequanon*, η οποία ασχολούνταν καθαρά με τον σύγχρονο χορό. Με αυτόν τον τρόπο ξεκαθάρισε πως με αυτή τη μορφή και υφή του σύγχρονου χορού θέλει να ασχοληθεί.

Έκτοτε έχει συνεργαστεί με πληθώρα ομάδων χορού και καλλιτέχνες σε ολόκληρη την Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό. Έχει συνεργαστεί με τον Δημήτρη Παπαϊωάννου ως χορεύτρια και έχει πρωταγωνιστήσει και στο έργο του *«Μήδεια 2»* καθώς επίσης είχε συμμετάσχει και στο έργο του *«Ο μεγάλος δαμαστής».* Επιπλέον, ήταν μέλος της χορογραφικής ομάδας στις τελετές Έναρξης και Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων 2004 στην Αθήνα υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Δημήτρη Παπαϊωάννου.

Έχει πρωταγωνιστήσει στην *Κινέττα* (2005), την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Γιώργου Λάνθιμου και έχει συμμετάσχει στις ταινίες *Attenberg* (2010), *The Capsule* (2012) και *24 Frames per Century* (2013) της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγκάρη. Τέλος, έχει συνεργαστεί με την χορογράφο Alexandra Waierstall, ως χορεύτρια και βοηθός χορογράφου, στο Tanzhaus στο Dusseldorf της Γερμανίας. Από τον Δεκέμβριο του 2012 είναι συνιδρύτρια του Garage Performing Arts Center, στην Κέρκυρα.

Το Garage Performing Arts Center ιδρύθηκε από τις Μαίρη και Ευαγγελία Ράντου. Αυτός ο χώρος δημιουργήθηκε με σκοπό να στηρίξει και να προωθήσει καλλιτέχνες και ομάδες καλλιτεχνών και κυρίως νέους δημιουργούς. Στην Ελλάδα, και δη στην ελληνική επαρχία, όπου το έδαφος για την δημιουργία και εξέλιξη καλλιτεχνικών δρωμένων πολύ συχνά δεν είναι εύφορο, το Garage αποτελεί ουσιαστικά μία στέγη, στην οποία, άνθρωποι ταλαντούχοι και δημιουργικοί μπορούν να βρουν στήριξη και να μπορέσουν να δημιουργήσουν και να πραγματοποιήσουν έρευνα πάνω στη δουλειά τους. Το πρόγραμμα του Garage χωρίζεται σε τρεις άξονες. Ο πρώτος είναι τα καλλιτεχνικά Residency, ένα πρόγραμμα που τρέχει καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, το πρόγραμμα φιλοξενίας καλλιτεχνών περιλαμβάνει είτε έρευνα πάνω σε νέες φόρμες και τεχνικές του σύγχρονου χορού, είτε τη δημιουργία μίας νέας παραγωγής, ή αλλιώς εργαστήρια, σεμινάρια, με αντικείμενο τις παραστατικές τέχνες, τα εκπαιδευτικά προγράμματα, το θέατρο, τον χορό, τη μουσική, τον κινηματογράφο και τα εικαστικά. Καλλιτεχνικές ομάδες, χορευτές, χορογράφοι και δημιουργοί όχι μόνο από την Ελλάδα, αλλά ακόμη και από το εξωτερικό, στους οποίους παρέχεται χώρος δωρεάν, έρχονται για ένα καθορισμένο χρονικό διάστημα για να παρουσιάσουν παραστάσεις, σεμινάρια ή διαλέξεις. Με αυτόν τον τρόπο σχηματίζεται ένα work and living space καθώς μένουν μέσα στον χώρο που έχει την υποδομή να τους φιλοξενήσει. Το Garage τους παρέχει τις κατάλληλες συνθήκες και τους δίνει τη δυνατότητα για περαιτέρω έρευνα στο εν εξελίξει έργο τους. Δημιουργοί, καλλιτέχνες και χορογράφοι έχουν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν το έργο τους και την έρευνά τους στην τοπική κοινωνία.

Ο δεύτερος άξονας είναι το κομμάτι της φιλοξενίας των παραστάσεων όπου καλούνται μικρά σχήματα και μικρές παραγωγές. Έτσι δίνεται η ευκαιρία σε αυτές τις ομάδες από την Ελλάδα ή από το εξωτερικό, να παρουσιάσουν και να προωθήσουν το έργο τους σε ένα ευρύτερο κοινό και στο κοινό της Κέρκυρας. Στόχος του προγράμματος

είναι η προώθηση και υποστήριξη νέων δημιουργών και η σύνδεσή τους με την τοπική κοινωνία.

Ο τρίτος άξονας αφορά το εκπαιδευτικό κομμάτι, δηλαδή τα μαθήματα που δίνονται καθημερινά στον χώρο και γίνονται σε σταθερή βάση καθ' όλη τη διάρκεια της εβδομάδας, όπως ο σύγχρονος χορός, ο αυτοσχεδιασμός και η επαφή των ανθρώπων με μία πιο συναισθηματική δραστηριότητα. Μαθήματα που τρέχουν σε ετήσια βάση είτε μέσω κάποιων master classes είτε μέσω εργαστηρίων φέρνουν σε στενότερη επαφή το κοινό της Κέρκυρας και τους ανθρώπους που θέλουν να ασχοληθούν με τον χορό, με το σώμα τους και την κίνηση. Στόχος του εκπαιδευτικού προγράμματος είναι η γνωριμία των ανθρώπων της τοπικής κοινωνίας με τον σύγχρονο χορό και τις παραστατικές τέχνες, η επαφή και η γνωριμία με διαφορετικές φόρμες και τεχνικές, η έρευνα της σωματικής και συναισθηματικής έκφρασης σε προσωπικό επίπεδο, ο διάλογος και η ανταλλαγή πληροφοριών[55].

Από το ξεκίνημα της λειτουργίας του έως σήμερα στο Garage έχουν φιλοξενήθει πάνω απο 30 καλλιτέχνες, ομάδες και νέοι δημιουργοί στο πρόγραμμα Residency, έχουν διδάξει περισσότεροι απο 30 επαγγελματίες χορευτές και χορογράφοι από την Ελλάδα και το εξωτερικό και έχουν παρουσιαστεί περισσότερες από 30 ξένες και ελληνικές παραγωγές χορού και θεάτρου[56].

Στην πορεία του χρόνου, μέσω του καλλιτεχνικού του προγράμματος το Garage έχει καταφέρει να δημιουργήσει ένα σταθερό κοινό, κάθε ηλικίας, το οποίο παρακολουθεί τακτικά παραστάσεις και παίρνει μέρος και στις δράσεις του. Με αυτόν τον τρόπο έχει δημιουργηθεί μία πλατφόρμα επικοινωνίας μεταξύ της τέχνης του χορού και του θεάτρου με το κοινό. Μέσω των προγραμμάτων που προαναφέρθηκαν και μέσω της συνεργασίας του Garage με εκπαιδευτικά ιδρύματα και πανεπιστήμια τέχνης στην Ελλάδα και το εξωτερικό, έχει καταφέρει να δημιουργήσει μία βάση μέσω της οποίας στηρίζει και προωθεί νέους καλλιτέχνες και ομάδες.

[55] Classes, Garage 21, https://www.insidegarage.org/classes
[56] About, Garage 21, https://www.insidegarage.org/about

3.2 Το έργο E V A

Το έργο E V A αποτελεί τη δεύτερη χορογραφική απόπειρα της Ευαγγελίας Ράντου. Μέσα σε αυτή τη solo performance παρουσιάζονται διάφορες πτυχές της ζωής, αλλά και του εαυτού της, ενώ η ερμηνεία είναι δική της. Η διαδικασία της έρευνας πάνω στο έργο E V A ξεκίνησε τον Φεβρουάριο του 2020 και, ως περίοδος, σηματοδοτεί για την ίδια τη στιγμή, που περισσότερο από ποτέ, ένιωσε την επιθυμία να αφηγηθεί μια ιστορία, από την αρχή έως το τέλος της. Το σόλο αυτό βοηθάει στην επανεφεύρεση του εαυτού της, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά. Αποτελεί ένα έργο μέσω του οποίου θα συλλέξει όλα αυτά από τα οποία αποτελείται η ίδια και θα τα μοιραστεί με το κοινό.

Η Ευαγγελία, έχοντας ασχοληθεί με τον σύγχρονο χορό, αλλά έχοντας δουλέψει πολύ και πάνω στον αυτοσχεδιασμό, είχε την ευκαιρία να συναντήσει και να συνεργαστεί με ταλαντούχους και δημιουργικούς ανθρώπους, οι οποίοι την ενέπνευσαν και συνεχίζουν να την εμπνέουν. Σαφέστατα, έχοντας περάσει από διάφορες τεχνικές, υφές και αισθητικές, όλα έχουν αφήσει ένα αποτύπωμα πάνω στη χορεύτρια. Η κάθε δουλειά με έναν τρόπο, είτε είχε ένα καλό είτε ένα κακό αποτέλεσμα, άφηνε πάντα επάνω της ένα στίγμα. Με τον ίδιο τρόπο, μεγάλη επιρροή πάνω της άσκησαν και άνθρωποι και καλλιτέχνες με εντελώς αντίθετη αισθητική και διαφορετική προσέγγιση από αυτή που είχε η ίδια. Όλα αυτά έρχονται και δένουν μαζί και χτίζουν διάφορες μορφές πάνω στην προσωπικότητά της και στον τρόπο με τον οποίο εργάζεται κάθε φορά. Εξάλλου το κομμάτι της τέχνης του χορού αλλά και της ερμηνείας αυτό χρειάζεται: ο χορευτής να μπορεί να είναι ένα «εργαλείο» το οποίο, κάθε φορά, έχει τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί, πνευματικά και σωματικά, σε κάτι διαφορετικό.

Η Ευαγγελία, έχοντας γνωρίσει και συνεργαστεί με πολλούς καλλιτέχνες στη ζωή της, ήταν περισσότερο χορεύτρια/ερμηνεύτρια και όχι δημιουργός. Την ενδιέφερε περισσότερο να μπορεί να μετουσιώνει, πάνω στη σκηνή, το όραμα του δημιουργού ή του καλλιτέχνη με τον οποίο συνεργαζόταν, την ενδιέφερε να λειτουργεί ως εργαλείο. Το σόλο προέκυψε σε μία πολύ μεταβατική στιγμή της ζωής της κατά την οποία έκλεινε ένας κύκλος. Έτσι το έργο αυτό σηματοδοτεί την έναρξη ενός καινούργιου κύκλου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η ίδια, είναι αυτό που θα τη βοηθήσει ουσιαστικά να βρει τον δρόμο της από εδώ και πέρα. Η Ευαγγελία είναι μια καλλιτέχνιδα που συνδυάζει

πολλά στοιχεία και φέρει πολλές επιρροές από ανθρώπους, καλλιτέχνες και συνεργασίες. Το σόλο αυτό, λοιπόν, φιλοδοξεί να εκφράσει όλη της την ύπαρξη μέχρι τώρα, είναι μία απόπειρα να χρησιμοποιήσει όλα τα στοιχεία που την έχουν διαμορφώσει μέχρι σήμερα ώστε να τα μεταμορφώσει σε κάτι αποκλειστικά δικό της. Έτσι η performance αυτή δημιουργείται για να αποκαλύψει τον πραγματικό της εαυτό και την έως τώρα ζωή της.

Το έργο E V A αποτελείται από τις διακεκομμένες αναλαμπές της ζωής της που σιγά σιγά έρχονται και δένουν μεταξύ τους και συνθέτουν μια ιστορία, στην οποία ο καθένας θα μπορέσει να δώσει τη δική του ερμηνεία. Δημιουργείται έτσι ένα ευρύτερο πλαίσιο που σε κάθε ανάγνωσή του θα προκύπτει κάτι διαφορετικό από τον κάθε θεατή, χωρίς όμως να εκβιάζει το συναίσθημα. Το έργο είναι ουσιαστικά η αφήγηση μιας ιστορίας που έζησε η Ευαγγελία και η αφήγηση μιας ιστορίας που πρόσθεσε και αποτελεί ένα δίπολο χαρακτήρων, που ουσιαστικά θα αφήσει ανοιχτή την πόρτα για τη δημιουργία πολλών άλλων χαρακτήρων, μέσω των οποίων θα μπορέσει να υπάρξει ταύτιση του κοινού με τον ερμηνευτή πάνω στη σκηνή. Το έργο χαρακτηρίζεται επίσης από απλότητα όπου η κίνηση, καθώς σχηματίζεται, δίνει την αίσθηση της φυσικότητας. Μέσω της κινητικής απλότητας αναδεικνύεται η ανθρώπινη υπόσταση.

Η σόλο παράσταση χτίζεται βήμα βήμα και δεν είναι διαμορφωμένη όλη εξαρχής. Ένα μεγάλο κομμάτι της στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό και έτσι σχηματίζεται σταδιακά. Αυτό βασίζεται στην ιδέα ότι συχνά σε ένα έργο, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του, η προσέγγιση του δημιουργού μεταβάλλεται και έτσι προκύπτει ένα άλλο αποτέλεσμα. Η μία ιδέα ακολουθείται από μία άλλη ιδέα και όλες μαζί έρχονται και σχηματίζουν ένα σύνολο.

Επιπλέον πολύ μεγάλο ρόλο στην παράσταση παίζει και η σχέση του σώματος με τη μουσική. Η μουσική είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της χορεύτριας και των θεατών. Οπότε στο ερμηνευτικό κομμάτι η κινησιολογική σχέση με τον ήχο έρχονται και δημιουργούν μία καινούργια διάσταση η οποία εντάσσει το κοινό στην performance.

Η ιδέα του έργου προέκυψε από πολλούς παράγοντες, πρώτα από όλα από την επιθυμία της Ευαγγελίας να παρουσιάσει στο κοινό κάτι που θα πηγάζει από τα προσωπικά της βιώματα. Είναι η ανάγκη αναζήτησης του εαυτού της και κατ' επέκταση η ανάγκη αυτό το κράμα εμπειριών και επιρροών που έχει αποκτήσει στη ζωή της να υπηρετήσει έναν απώτερο στόχο, το άνοιγμα ενός νέου δρόμου. Παρά το γεγονός ότι η

παράσταση έχει αντληθεί από την προσωπική της ζωή παραμένει ένα έργο με το οποίο το κοινό θα μπορεί να ταυτιστεί και ο κάθε θεατής θα μπορεί να το ανακαλύψει και να του δώσει τη δική του ερμηνεία.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί πως μεγάλο ρόλο στη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου παίζει και μία άλλη παράσταση, που δημιουργεί ταυτόχρονα, αλλά δεν ερμηνεύει η ίδια. Το έργο E V A είναι από τη φύση του πολύ απλό και λιτό και σχηματίζεται εντελώς φυσικά, ενώ η άλλη παράσταση είναι σύνθετη και χαρακτηρίζεται από μια τελείως διαφορετική υφή. Είναι ένα έργο κλασικό, καθαρά τεχνικό, το οποίο στην εποχή μας δεν παρουσιάζεται πολύ εύκολα. Η Ευαγγελία, έχοντας ως βάση μια καθαρή τεχνική για τη δημιουργία της δεύτερης παράστασης, βαδίζει σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια από αυτά του έργου E V A, που έχει καθαρά προσωπικό και ερμηνευτικό χαρακτήρα, ωστόσο έρχεται και κουμπώνει μαζί του δίνοντας ένα αποτέλεσμα, το οποίο φέρει αντικειμενικότητα και προϋποθέτει έναν εξωτερικό παρατηρητή.

3.3 Το ντοκιμαντέρ E V A



Το θέμα της πτυχιακής μου είναι η δημιουργία και η θεωρητική υποστήριξη ενός οπτικοακουστικού καλλιτεχνικού έργου που ανήκει στο είδος του ντοκιμαντέρ, αλλά ταυτόχρονα συνδιαλέγεται με τον χορό και την performance. Τέτοιου είδους ντοκιμαντέρ

στοχεύουν στο να καταγράψουν τη δυναμική της κίνησης και να αποτελέσουν ένα πορτραίτο και του χορευτή, αλλά και της performance που πραγματοποιεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως αναφέραμε και αλλού, αποτελεί το ντοκιμαντέρ *Pina* του Βιμ Βέντερς, το οποίο συλλέγει μαρτυρίες από εκείνους στους οποίους η τέχνη της χορογράφου Pina Bausch άφησε το αποτύπωμά της.

Θέλησα να δημιουργήσω ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τον σύγχρονο χορό και πιο συγκεκριμένα τη διαδικασία προετοιμασίας μιας παράστασης σύγχρονου χορού. Προσέγγισα λοιπόν την Ευαγγελία Ράντου η οποία είναι επαγγελματίας χορεύτρια και ειδικότερα χορεύτρια σύγχρονου χορού και η οποία μαζί με την αδελφή της, Μαίρη διατηρεί στην Κέρκυρα ένα στούντιο, το Garage Performing Arts Center,. Μετά από συζήτηση αποφάσισα να προχωρήσω στην κινηματογράφηση του έργου που η ίδια ετοιμάζει.

Η ιδέα της δημιουργίας του ντοκιμαντέρ προήλθε από τη δική μου ανάγκη και περιέργεια να ανακαλύψω, με τη βοήθεια της κάμερας, το κομμάτι της προετοιμασίας μιας παράστασης και τα στάδια από τα οποία αποτελείται. Επιθυμία μου ήταν να καταγράψω τον χορό, και συγκεκριμένα τον σύγχρονο χορό, καθώς είναι κάτι που μου αρέσει προσωπικά και το κατανοώ. Σκοπός ήταν να αποκαλύψω τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται η δημιουργός πάνω σε μία ιδέα και πώς από αυτή φτάνουμε στην υλοποίηση του έργου. Βασική ρόλο έπαιξε η δικιά μου αγάπη για τον σύγχρονο χορό και το ενδιαφέρον μου να τον καταγράψω. Με ενθουσίαζε πάντα η ιδέα του να μπορείς να εκφράζεσαι με το ίδιο το σώμα σου και αυτό ακριβώς το προσόν ήθελα να φανερώσω, το να μπορείς, δηλαδή, μέσω του σώματος να διηγηθείς μία ιστορία και να κάνεις έναν άνθρωπο να κατανοήσει συναισθήματα. Εξάλλου παρακολουθώντας μια παράσταση χορού δεν χρειάζεται να βγάλεις κάποιο συμπέρασμα, αλλά να μείνεις ανοιχτός και να αφήσεις τον χορό να σε διαπεράσει, γιατί και ο χορός αποτελεί ένα καθαρό συναίσθημα.

Στο ντοκιμαντέρ θέλησα να δώσω προσοχή στην προετοιμασία μιας παράστασης, διότι είναι μία διαδικασία την οποία ο θεατής δεν έχει ποτέ τη δυνατότητα να δει και να μάθει καθώς παρακολουθεί ένα έτοιμο, ολοκληρωμένο έργο. Η δημιουργική διαδικασία από την οποία περνά ο κάθε δημιουργός, πριν φτάσει στο στούντιο, και αναλόγως τον δημιουργό, μπορεί να είναι κάθε φορά και διαφορετική. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας μέσα στο στούντιο τα μέλη του έργου

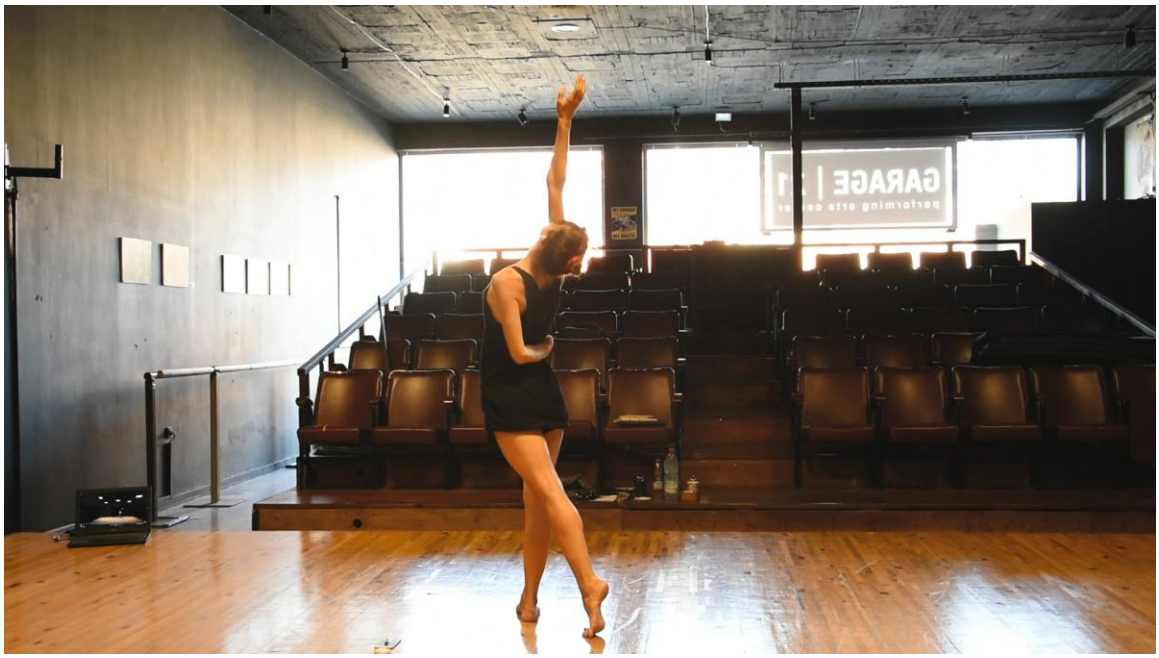
παρακολουθούν στενά ο ένας τον άλλον, συνεργάζονται, μοιράζονται και δημιουργούν μαζί και δεν συνυπάρχουν απλώς στη σκηνή. Κατά τη διαδικασία αυτή ανταλλάσσουν ιδέες, εκφράζουν απορίες και αντιμετωπίζουν εμπόδια, και όλα αυτά αποτελούν μία δημιουργική διαδικασία, η οποία στον θεατή είναι άγνωστη. Παρ'όλα αυτά, αυτή η διαδικασία, δεν παύει να αποτελεί κάτι το δημιουργικό για τους καλλιτέχνες. Η προετοιμασία συνεπάγεται πάρα πολλές ώρες έρευνας μέσα στο στούντιο και από κει και πέρα ποικίλλει ανάλογα με τη δουλειά του κάθε δημιουργού. Ορισμένοι δημιουργοί ακολουθούν μία καθαρά τεχνική προσέγγιση, όπως οι χορογράφοι που δημιουργούν ένα αμιγώς κινησιολογικό έργο και έχουν έτοιμο ένα σετ με στημένο χορογραφικό υλικό. Κάποιοι άλλοι, βασίζονται σε υλικά όπως το ξύλο, η πέτρα και η άμμος και αναπτύσσουν τις ιδέες τους μέσα από τη χρήση τους. Ενώ υπάρχουν και οι περιπτώσεις όπου οι χορευτές μπαίνουν σε μία διαδικασία κατά την οποία κατασκευάζουν οι ίδιοι τα κοστούμια τους. Ταυτόχρονα πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν και οι συντελεστές που βοηθούν στη διαμόρφωση και εξέλιξη του έργου, από τη δοκιμή του φωτισμού και της ρύθμισης του ήχου έως την προώθηση και διαφήμιση της παράστασης.

Επιθυμία μου ήταν να αποκαλύψω, μέσα από τον φακό της κάμερας, τις στιγμές όπου ο χαρακτήρας μου δημιουργεί, αυτοσχεδιάζει και κατ' επέκταση ψάχνει στον εσωτερικό του κόσμο, από τι αποτελείται ο ίδιος και τι είναι αυτό που θέλει να ενσωματώσει στη performance ώστε να το μοιραστεί με το κοινό, όλα αυτά τα οποία θα καταφέρει να αποτυπώσει στη σκηνή με τη βοήθεια του σώματος. Στιγμές όπου η χορεύτρια σκέφτεται, δοκιμάζει διάφορες τεχνικές, επεξεργάζεται τα υλικά πάνω στο σώμα της, βρίσκεται αντιμέτωπη με εμπόδια ίσως και αποτυχίες, είναι τα στοιχεία που δίνουν τελικά στο ντοκιμαντέρ μία ρεαλιστική προσέγγιση. Στη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, οι στιγμές που η χορεύτρια αντιμετωπίζει δυσκολίες, είναι αυτές που πραγματικά βρίσκεται περισσότερο εκτεθειμένη. Μέσα από όλα αυτά αποκαλύπτεται και η πραγματική συγκέντρωση, πνευματική και σωματική, που χρειάζεται να διαθέτει κάποιος για να δημιουργήσει και να ερμηνεύσει σε μία τέτοια παράσταση.

Χωρίς να υπάρχει κάτι σκηνοθετημένο, στόχευα στο να καταγράψω με τη κάμερα, χωρίς διακοπή, την αίσθηση της κίνησης αφήνοντάς την να εξελιχθεί. Στόχευα στο να δώσω έμφαση στην επίπονη διαδικασία της δημιουργίας του έργου E V A μέσα από την

συστηματική παρακολούθηση των προβών. Επιδίωκα όχι απλά να ανακαλύψω τα στάδια της προετοιμασία μιας παράστασης,αλλά κυρίως να την «αποκαλύψω» μέσα από τη δική μου προσωπική ματιά. Στο ντοκιμαντέρ παρουσιάζονται χορογραφίες, αλλά ακόμα και αυτοσχεδιασμοί της στιγμής. Θέλησα να δώσω έμφαση τόσο στην εξέλιξη της κίνηση της χορεύτριας όσο και στα αντικείμενα και τα υλικά που χρησιμοποιεί και που την περιβάλλουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση του γύψου πάνω στο σώμα της, ένα υλικό με το οποίο η ίδια πειραματίζεται αρκετά και το οποίο στεγνώνει πάνω της και δημιουργεί ένα νέο στρώμα, δίνοντάς του, με τη βοήθεια της κίνησης, μία άλλη μορφή παράγοντας παράλληλα και έναν καινούργιο και αυτοσχέδιο κάθε φορά ήχο.

Επιπλέον, θεώρησα την ύπαρξη της συνέντευξης αναγκαία. Είναι η μοναδική φορά που αποφάσισα να επέμβω στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ καθώς θεώρησα πως αυτού του είδους η συνέντευξη εξυπηρετεί τις ανάγκες μου, ξεκαθαρίζει και ολοκληρώνει το έργο νοηματικά, αλλά και οπτικά . Η μορφή της συνέντευξης αυτής επιτρέπει στην ίδια τη δημιουργό να εκφράσει τις σκέψεις της πάνω στο έργο και τον εαυτό της. Να μοιραστεί τι σημαίνει γι αυτήν η τέχνη του χορού και το γεγονός ότι διαθέτει ένα προσόν που της επιτρέπει να εκφράζεται μέσω τους σώματός της. Οι συνεντεύξεις έτσι λειτουργούν συμπληρωματικά για να ρίξουν περισσότερο φως στην προσωπικότητα της χορεύτριας και για να φέρουν το κοινό πιο κοντά σε αυτήν και στη συνθήκη στην οποία βρίσκεται.



3.4 Επιρροές στο ντοκιμαντέρ μου

Το ντοκιμαντέρ μου βασίστηκε και δημιουργήθηκε σύμφωνα με τον κινηματογράφο της παρατήρησης και τα κινήματα του Direct Cinema και Cinéma Vérité. Ο ρόλος μου ήταν αυτός του αμέτοχου παρατηρητή όπως ακριβώς υποστήριζαν και τα συγκεκριμένα κινήματα. Η παρουσία μου δεν επηρέασε τον χαρακτήρα που κινηματογραφούσα και δεν ενεπλάκην στα δρώμενα. Η ροή και η εξέλιξη των πραγμάτων ήταν φυσιολογική και δεν υπήρξε τίποτα σκηνοθετημένο. Από το Direct Cinema άντλησα το στοιχείο του ντοκιμαντέρ που μπορεί, από τη μία, να έχει ένα πληροφοριακό περιεχόμενο, αλλά από την άλλη να διατηρεί την καλλιτεχνική του μορφή. Χωρίς την έννοια του σεναρίου και της οργάνωσης, είχα ως στόχο να έρθω πιο κοντά στον χαρακτήρα που κινηματογραφούσα, και συνεπώς στη δράση, έτσι ώστε να καταγράψω τα φαινόμενα έτσι όπως προκύπτουν. Παρόλο που το Direct Cinema απορρίπτει την ανάμειξη του κινηματογραφιστή με κάθε τρόπο και υποστηρίζει πως κάτι τέτοιο θα αλλοιώσει την απόδοση της πραγματικότητας, το Cinéma Vérité, από την άλλη, υποστηρίζει πως ο σκηνοθέτης θα πρέπει να παίρνει ενεργό ρόλο στη δράση, μέσω της καταγραφής συνεντεύξεων. Αυτό ακριβώς το στοιχείο άντλησα από το Cinéma Vérité, τη συνέντευξη. Θεώρησα πως είναι ένας τρόπος για να έρθω και εγώ αλλά και ο θεατής πιο κοντά στη χορεύτρια και έτσι να δημιουργηθεί μία δίοδος επικοινωνίας. Η μελέτη και η εφαρμογή των παραπάνω στοιχείων ήταν που τελικά καθόρισαν και το ύφος του δικού μου ντοκιμαντέρ.

Βασική επιρροή στο έργο μου άσκησε και το ντοκιμαντέρ του Βιμ Βέντερς *Pina*, το οποίο με βοήθησε να κατανοήσω τη σημασία και τη δυναμική της κίνησης ως προς τον τρόπο κινηματογράφησης. Είναι μια ταινία για τον χορό και γι αυτό η κίνηση του χορευτή δεν διακόπτεται, αντίθετα δίνεται έμφαση στην εξέλιξή της. Οι επιλογές του κάδρου και της κίνησης της κάμερας προκαλούνται από το τι προκαλεί ο χορός και δεν υπάρχει κάτι σκηνοθετημένο. Στόχος του σκηνοθέτη ήταν η καταγραφή του χορού έτσι ώστε να δίνεται η εντύπωση ότι παρακολουθούμε τους χορευτές να ξεδιπλώνονται πάνω στην σκηνή. Τέλος οι συνεντεύξεις / μαρτυρίες που κατέγραψε ο σκηνοθέτης, εμπλουτίζουν το έργο και το ολοκληρώνουν νοηματικά.

Άλλα ντοκιμαντέρ που επηρέασαν το ύφος του ντοκιμαντέρ μου ήταν το *Ladies*

and Gentlemen over 65 (2002) από τον σκηνοθέτη Lilo Mangelsdorff και το Sacre Rehearsal *'PROBE SACRE'* (2013). Σε αυτά τα δύο ντοκιμαντέρ πραγματοποιείται μία πιο λεπτομερής καταγραφή της δουλειάς της Pina Bausch και των χορευτών της. Και τα δύο επικεντρώνονται στη διαδικασία της προετοιμασίας μιας παράστασης και δίνουν έμφαση στη διάρκεια των προβών, παρουσιάζοντας στο τέλος την εξέλιξή τους μέσα από τα αποσπάσματα των παραστάσεων. Σε αυτό το πλαίσιο ήθελα να κινηθεί και το δικό μου έργο παρουσιάζοντας στην αρχή την επίπονη προσπάθεια της χορεύτριας, κατά τη διάρκεια των προβών και των επαναλήψεων, ακολουθώντας στη συνέχεια μία κλιμάκωση ώστε να φανερωθεί η εξέλιξη των προσπαθειών της.

Κεφάλαιο 4^{ο} : Υλοποίηση

4.1 Προ- παραγωγή

Αρχικά για το πρακτικό μέρος του ντοκιμαντέρ μελέτησα πρακτικές και κινήματα του ντοκιμαντέρ ώστε να προσανατολίσω το δικό μου έργο. Αφού διεύρυνα τις γνώσεις μου διαβάζοντας βιβλία και παρακολουθώντας ντοκιμαντέρ, ήξερα πλέον ακριβώς τι ήταν αυτό που ήθελα να δημιουργήσω. Προσέγγισα λοιπόν την Ευαγγελία και της έκανα την πρόταση για συνεργασία. Αφού της εξήγησα την ιδέα μου και τους στόχους που είχα, συμφωνήσαμε στην κινηματογράφηση του δικού της έργου, μιας σόλο δουλειάς. Εξ αρχής την διαβεβαίωσα πως τίποτα δε θα χρειαστεί να σκηνοθετηθεί, εξηγώντας της πως στοχεύω σε μία πιο ρεαλιστική προσέγγιση. Επίσης της εξήγησα πως θα ήθελα η κάμερα γι αυτήν να περνάει απαρατήρητη και να μένει ανεπηρέαστη από την παρουσία μου. Όφειλα να μην επεμβαίνω στα δρώμενα και να αφήνω τη ροή της διαδικασίας αυτής να εξελίσσεται μόνη της. Τέλος διευκρίνησα πως κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ θα ήθελα να μου παραχωρήσει και μερικές συνεντεύξεις πάνω στην ίδια, αλλά και το έργο.

Στόχος μου ήταν να συμμετέχω διακριτικά στη ζωή της Ευαγγελίας δημιουργώντας μία σχέση μαζί της, η οποία θα αναπτυσσόταν μέσα στον χρόνο, ενώ η επιτόπια έρευνα επίσης θα εξελισσόταν διαρκώς. Σταδιακά, λοιπόν, πήρα τον ρόλο του παρατηρητή για λίγο καιρό. Όταν η ίδια μου πρότεινε να παρακολουθήσω τα ομαδικά μαθήματα που πραγματοποιούνται στο Garage, με βοήθησε να περνάω περισσότερο

χρόνο μαζί της. Παράλληλα μελετούσα τη φόρμα και την υφή της κίνησης μέσα από τα ντοκιμαντέρ που προανέφερα καθώς ήθελα να εμβαθύνω στο πώς μπορώ να καταγράψω την κίνηση ενός χορευτή. Η προσέγγισή μου ήταν, όπως είχα σχεδιάσει και υποσχεθεί, αυτή της παρατήρησης από απόσταση, χωρίς δικές μου παρεμβολές. Παρακολουθούσα την καθημερινότητα της Ευαγγελίας, τις ώρες που περνούσε μέσα στο στούντιο δημιουργώντας, το πώς εργάζεται, πού δίνει βάση, πώς δουλεύει με το σώμα της και την κίνησή της, και το πώς εξελίσσεται η δημιουργική διαδικασία.

Στη συνέχεια, όταν ξεκίνησαν και τα πρώτα γυρίσματα, και αφού είχα πλέον αναπτύξει μεγαλύτερη οικειότητα μαζί της έγιναν και οι συνεντεύξεις. Παράλληλα μελετούσα βιβλία, ταινίες και ντοκιμαντέρ έτσι ώστε να εμβαθύνω πάνω στο κομμάτι της καταγραφής του χορού. Ντοκιμαντέρ των οποίων η τεχνική με ενέμπνευσε, αποτυπώθηκαν στο μυαλό μου, και μου έδωσαν μία κατεύθυνση. Ταυτόχρονα, η έρευνα πάνω στην τέχνη της performance με βοήθησε ιδιαίτερα και μου επέτρεψε να κατανοήσω καλύτερα τις παραστατικές τέχνες. Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο ενσωματώθηκα στην όλη διαδικασία ήταν η συμμετοχή μου σε κάποια μαθήματα σύγχρονου χορού με την Ευαγγελία στο Garage. Με αυτόν τον τρόπο δεν ήμουν απλά ένας εξωτερικός παρατηρητής της δουλειάς της, αλλά είχα την ευκαιρία να συνεργαστώ και να δημιουργήσω μαζί της. Ακολούθησα τις οδηγίες της, συνεργάστηκα και αντάλλαξα ιδέες με τα άλλα άτομα της ομάδας, αλλά και με την ίδια, αποκτώντας έτσι μια εμπειρία πιο βιωματική.

4.2 Παραγωγή / Γύρισμα

Ως προς τον τρόπο γυρίσματος παρακολουθούσα συστηματικά τις πρόβες της Ευαγγελία στο στάδιο της προετοιμασίας του σόλο, κινηματογραφώντας τες και δίνοντας έμφαση στην κίνηση και στην επίπονη διαδικασία της δημιουργίας, στη σωματικότητα, αλλά και στην πνευματικότητα της προσπάθειας. Μέσω των επαναλήψεων κάθε φορά είχα τη δυνατότητα να εστιάσω σε κάτι συγκεκριμένο και ήξερα ακριβώς πριν το γύρισμα τι θα καταγράψω και πού θα δώσω προσοχή προβλέποντας τις ανάγκες που είχα. Ήθελα να αφήσω τη δράση να ξεδιπλωθεί μπροστά στα μάτια του θεατή χωρίς να υπάρχει κάποια καθοδήγηση, καθώς τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους. Εστίαζα

περισσότερο στις αντιδράσεις της, στις λεπτομέρειες, στη γλώσσα του σώματος, προσπαθώντας, αντί να καλύψω απλά μία δράση, να την αποκαλύψω. Αναζητούσα κυρίως σκηνές όπου η χορεύτρια συναντούσε εμπόδια ή δυσκολίες, καθώς αυτά είναι τα στοιχεία που συνήθως αναδεικνύουν τον χαρακτήρα μας.

Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος ήμουν απόλυτα συγκεντρωμένη και ήξερα πως κάθε πλάνο που θα έβγαζα θα αξιοποιηθεί στο μοντάζ. Φρόντιζα κάθε φορά να έχω την πλήρη κάλυψη του κινησιολογικού της υλικού, αλλά και των μεθόδων και υλικών που δοκίμαζε. Συνήθως κατέγραφα μονοπλάνα και πλάνα μεγάλης διάρκειας ώστε να μην διακόψω τη ροή της δράσης και κατ' επέκταση την κίνηση της χορεύτριας, ενώ φρόντιζα να κινούμαι στον χώρο χωρίς να την ενοχλώ. Είχα μία πολύ καλή συνεργασία με την Ευαγγελία και είχε επίσης αναπτυχθεί και μία οικειότητα μεταξύ μας, οπότε δεν χρειαζόταν συνεχώς να βρίσκω τρόπους να την προσεγγίζω με την κάμερα, αλλά ήταν κάτι που έβγαινε εντελώς αυθόρμητα.

Μετά από κάθε γύρισμα πραγματοποιούσα αρχειοθέτηση του υλικού μου καταγράφοντας το περιεχόμενο κάθε γυρίσματος, που περιλάμβανε την περιγραφή της δράσης, τον χώρο και τον χρόνο, το μέγεθος του πλάνου και ούτω καθεξής. Ο εξοπλισμός μου ήταν μια κάμερα DSLR, η Nikon D7200 με φακό 18-105 ώστε να μπορώ να κάνω με ευκολία χρήση του ζουμ κατά το γύρισμα χωρίς να αλλάζω συνέχεια φακό. Δεν χρησιμοποιούσα τρίποδο και το γεγονός αυτό μαζί με τον ελάχιστο εξοπλισμό που διέθετα, διευκόλυναν την κίνησή μου μέσα στον χώρο, ωστόσο ορισμένες φορές μπορεί να έχανα το καδράρισμα της εικόνας μου ή να κατέληγα με κάποια ίσως πιο κουνημένα πλάνα, προβλήματα που συνοδεύουν την τεχνική της «κάμερας στο χέρι». Παρόλα αυτά η μέθοδος του κινηματογράφου της παρατήρησης προτείνει ακριβώς αυτό: Το κουνημένο πλάνο υπενθυμίζει στον θεατή πως αυτό που παρακολουθεί αποτελεί πραγματικότητα. Ως προς το γύρισμα, όφειλα να είμαι πολύ προσεκτική καθώς δεν είχα βοήθεια για την καταγραφή του ήχου, οπότε έπρεπε παράλληλα να δίνω μεγάλη προσοχή όχι μόνο στην εικόνα, αλλά και στον ήχο για να αποφύγω τυχόν λάθη. Για τον ήχο είχα ένα κατευθυντικό μικρόφωνο, το RODE Rode VideoMicro, ενσωματωμένο στη μηχανή, για μεγαλύτερη ευκολία, καθώς και ακουστικά συνδεδεμένα στην κάμερά μου ώστε να ελέγχω το μικρόφωνο. Τέλος, για τις συνεντεύξεις χρησιμοποιήσα το μικρόφωνο BOYA BY-M1.

4.3 Μετά-παραγωγή / Μοντάζ

Καθώς δεν υπήρχε κάποιο σενάριο, η διαδικασία του μοντάζ αποτέλεσε τη στιγμή που το ντοκιμαντέρ άρχισε να σχηματίζεται. Άλλωστε ο κινηματογράφος της παρατήρησης υποστηρίζει πως, εφόσον δεν πρόκειται για μία ταινία μυθοπλασίας , δεν υπάρχει καθορισμένο σενάριο και το μοντάζ αποτελεί την έναρξη της διαδικασίας της δημιουργίας του έργου. Αφού είχα αρχειοθετήσει όλο μου το υλικό σύμφωνα με μια λεπτομερή περιγραφή του περιεχομένου, ξεκίνησα να το βλέπω κρατώντας κάθε φορά σημειώσεις με τα πιο σημαντικά στοιχεία του κάθε γυρίσματος. Αφού είδα ξανά όλο το υλικό μου άρχισα να συνθέτω την ταινία πρώτα με χρονολογικά κριτήρια.

Πιο συγκεκριμένα επικεντρώθηκα στην πληροφόρηση του θεατή ως προς το ποιος κάνει τι και τι είναι αυτό που κάνει. Στόχος μου ήταν να δημιουργήσω μια προσωπογραφία του χαρακτήρα μου, αλλά και της performance που δημιουργεί. Μετά την εισαγωγή του χαρακτήρα μου, θέλησα να δώσω βάση στο γεγονός ότι αυτό είναι ένα ντοκιμαντέρ για τον σύγχρονο χορό και γι αυτό και αποτελείται από συνεχόμενα πλάνα στα οποία ο χαρακτήρας αναπτύσσει την κίνησή του. Οπότε και θέλησα να είναι μία ταινία καθοδηγούμενη από τη δράση και τον χορό και οι συνεντεύξεις να παρουσιάζονται εμβόλιμα, έτσι ώστε να παρέχουν τις απαραίτητες πληροφορίες στον θεατή για τον ίδιο τον χαρακτήρα, αλλά και για την performance που πραγματοποιείται. Γι αυτόν τον λόγο άλλαξα και τη χρονολογική σειρά που υπήρχε και προχώρησα στη σύνδεση των πλάνων και των συνεντεύξεων έτσι ώστε να ταιριάζουν νοηματικά.

Τροποποίησα αρκετές φορές το μοντάζ μέχρι να βρω αυτό που πραγματικά θέλω να δείξω, καθώς είναι γεγονός πως όταν πρόκειται για μία ταινία ντοκιμαντέρ τίποτα δεν είναι προκαθορισμένο και όλα εξαρτώνται από τα τελικά στάδια του μοντάζ[57]. Το έργο αποκαλύπτεται στο μοντάζ. Η εργασία στο μοντάζ πρώτα από όλα διαμορφώνει οριστικά τη δομή της ταινίας, καθορίζει την ιστορία και την πλοκή, παγιώνει το σενάριό της και κατ' επέκταση επικεντρώνεται στη λεπτομέρεια.

Κάθε φορά που κοίταζα το υλικό μου με μία πρώτη ματιά ήθελα να είμαι σε θέση να καταλάβω με σιγουριά αν κάτι προκαλεί έκπληξη ή όχι, κι αν διεγείρει το ενδιαφέρον.

[57] Απόστολος Καρακάσης ,Χρήστος Γούσιος και Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*, (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο,2015), 109.

Το υλικό μου ήθελα να προκαλεί στον θεατή μία αυθόρμητη αντίδραση. Κατά τη διάρκεια του μοντάζ προσπαθούσα το έργο που διαμορφώνεται να είναι ξεκάθαρο, απλό και να έχει απαλλαγεί από δευτερεύουσες πληροφορίες. Παράλληλα πρόσεχα ώστε τα στάδια των δραματικών εξελίξεων και μεταβολών στην πλοκή να ξεχωρίζουν με σαφήνεια και να ακολουθείται μια κλιμάκωση. Για αυτό και άφησα το μοντάζ να καθορίσει το ύφος του ντοκιμαντέρ μου σύμφωνα με αισθητικά, αλλά και νοηματικά κριτήρια.

Αφού ξεκαθάρισα τη ροή του ντοκιμαντέρ, προχώρησα στην επεξεργασία της εικόνας του. Σκοπός μου ήταν να βελτιώσω την εικόνα του ντοκιμαντέρ και να δημιουργήσω μία ενιαία ατμόσφαιρα χωρίς υπερβολές, ώστε να διατηρήσω μία καλή ανάλυση στη φωτογραφία, στοχεύοντας σε ένα φυσικότερο αποτέλεσμα. Έγιναν κάποιες βασικές αλλαγές στο color correction μέσα από το πρόγραμμα Adobe Premiere Pro. Πιο συγκεκριμένα, σε ορισμένα σημεία, και ανάλογα με τις ανάγκες που είχα, ενισχύθηκαν ή ελαττώθηκαν το κοντράστ (Contrast) της εικόνας, οι σκιές, η φωτεινότητα και τα φωτεινά σημεία (Highlights). Κατ' επέκταση προσπάθησα να διατηρήσω ίδιο το White Balance και την Θερμότητα (Temperature) σε όλες τις σκηνές για την δημιουργία μιας ενιαίας ατμόσφαιρας.

Τέλος, ως προς το κομμάτι του ήχου, ζήτησα τη βοήθεια ενός δεύτερου ατόμου. Η επεξεργασία του ήχου πραγματοποιήθηκε ξεχωριστά από εκείνη της εικόνας. Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε για την επεξεργασία και διόρθωση του ήχου είναι το FL Studio 12. Μετά την αφαίρεση του αρχείου του ήχου από το βίντεο, εισάγαμε το αρχείο στο πρόγραμμα. Βασικό μέλημα ήταν η βελτίωση, όσο το δυνατόν, της ποιότητας του ήχου χωρίς ωστόσο πολύ μεγάλες αλλαγές, δεδομένου ότι στόχευα σε μία «ρεαλιστικότητα», λόγω της φύσεως του ντοκιμαντέρ. Έτσι το πρώτο πράγμα που έγινε ήταν να προσπαθήσω να αφαιρέσω τον θόρυβο που είχε καταγράψει το μικρόφωνο κατά την διάρκεια των γυρισμάτων. Παρόλα αυτά έγινε προσπάθεια να απομακρυνθεί ο θόρυβος «τόσο όσο», δηλαδή το τελικό αποτέλεσμα να είναι ευχάριστο κατά τη παρακολούθηση, αλλά να μην καταλήγει αφύσικο. Για το λόγο αυτό, και στοχευμένα δεν αφαιρέθηκε το σύνολο του θορύβου από το αρχείο του ήχου, παρά μόνο ένα τμήμα. Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε επεξεργασία ξεχωριστά για τα κομμάτια των συνεντεύξεων και ξεχωριστά για τα κομμάτια που δεν περιλαμβάνουν ομιλία. Και στις δύο περιπτώσεις

χρησιμοποιήθηκε ο ισοσταθμιστής (Equalizer) «FabFilter Pro-Q 3», με στόχο την απομάκρυνση κάποιων ανεπιθύμητων ηχητικών συχνοτήτων και την ανάδειξη άλλων. Στη συνέχεια και για τα δύο κομμάτια χρησιμοποιήθηκε κομπρέσορας (Compressor) «FabFilter Pro-C 3», για την εξομάλυνση της έντασης των κομματιών. Μετά το πέρας αυτών των διαδικασιών και αφού συνενώσαμε τα κομμάτια σε ένα ενιαίο αρχείο ήχου που να συγχρονίζεται με την εικόνα του βίντεο, χρησιμοποιήθηκε ξανά κομπρέσορας για την ομογενοποίηση (Mastering) όλων των κομματιών μεταξύ τους.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την πτυχιακή μου, αξίζει να σημειωθεί πως η δημιουργία της εργασίας αυτής άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή πάνω μου, όσον αφορά στο καλλιτεχνικό και δημιουργικό κομμάτι. Αρχικά ως προς το κομμάτι της έρευνας κατάφερα να εμβαθύνω τις γνώσεις μου πάνω στα αντικείμενα με το οποία θα ασχολούμουν και με ενδιέφεραν, δηλαδή του ντοκιμαντέρ, της performance, αλλά και του σύγχρονου χορού. Η μελέτη των παραπάνω στοιχείων ήταν αυτή που συνέβαλε στη διαμόρφωση του έργου μου. Αρχικά κατάφερα να κατανοήσω πλήρως τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ και να εστιάσω στα κινήματα που μου αρέσουν και νιώθω πως με εκφράζουν, δίνοντας βάση στον κινηματογράφο της παρατήρησης, στο Cinéma Vérité και στο Direct Cinema, με τα οποία και ασχολήθηκα. Δεύτερον κατανόησα την έννοια της performance και ανακάλυψα την ποικιλομορφία της μέσα από τα κινήματα που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή της έτσι όπως την ξέρουμε σήμερα. Η μελέτη των παραστατικών τεχνών σε συνδυασμό με τον χορό, και πιο συγκεκριμένα, τον σύγχρονο χορό, με βοήθησαν να κατανοήσω πλήρως και την performance της Ευαγγελίας που στη συνέχεια θα παρατηρούσα και θα κατέγραφα.

Μέσα από το κομμάτι της δημιουργίας του ντοκιμαντέρ ανακάλυψα όλα τα στάδια της εξέλιξης ενός τέτοιου έργου και τις δυσκολίες που συνεπάγεται, όπως, για παράδειγμα, οι ατελείωτες ώρες των προβών μέσα σε ένα στούντιο, η μελέτη πίσω από το έργο, οι δοκιμές και οι αποτυχίες. Όλα αυτά είναι όμως και τα στοιχεία που διαμορφώνουν και το έργο τελικά. Είμαι χαρούμενη που κατάφερα να βιώσω αυτή την εμπειρία και να ανακαλύψω το κομμάτι της προετοιμασίας μιας παράστασης.

Εν συνεχεία, μέσω του ντοκιμαντέρ προσπάθησα να δημιουργήσω μία απεικόνιση της πραγματικότητας και κατ' επέκταση μία πραγματικότητα η οποία προέρχεται μέσα από τη δική μου ματιά, αλλά που ο κάθε θεατής αντιλαμβάνεται διαφορετικά και δίνει τη δική του ερμηνεία. Τέλος, ήταν η πρώτη φορά που έκανα ένα τόσο μεγάλο project μόνη μου και συνεπώς το κομμάτι της δημιουργίας ενός τέτοιου έργου ήταν κάτι πρωτόγνωρο για μένα καθώς έπρεπε να ανταπεξέλθω σε δυσκολίες και υποχρεώσεις που δεν είχα συναντήσει ξανά.

Βιβλιογραφία

Αυγητίδου Αγγελική (επιμ.). *Performance Now V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ,* Αθήνα: Εκδόσεις ΙΩΝ, 2014.

Γιαννακόπουλος Αθανάσιος (επιμ.). *Τερψιχόρη, Επτά κινήσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις DIAN, 2002.

Γιαννακόπουλος Θανάσης (επιμ.). *Τεχνών Κρίσεις. Κείμενα για τη κριτική*. Αθήνα: Εκδόσεις DIAN, 2002.

Καρακάσης Απόστολος,Χρήστος Γούσιος και Κώστας Κεφάλας. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες***.** Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών**,** Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015.

Σράγκος Νίκος (επιμ.), Παππάς Ανδρέας (μετ.). *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό.* Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003.

Στεφανή Εύα. *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα , Εκδόσεις Πατάκη, 2016.

Στεφανή Εύα. *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*.Αθήνα , Εκδόσεις Πατάκη, 2017.

Goldberg Roselee. *Performance art: from Futurism to the present.* London, Εκδόσεις Thames and Hudson, 2006.

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh ,David Joselit, *Η τέχνη από το 1900*. Αθήνα, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2013.

Hayward Susan. Ρίτα Κολαΐτη (μετ.). *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου.*Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017.

Kristin Thompson, David Bordwell. Νίκος Λέρος,Ρίτα Κολαΐτη (μετ.). *Ιστορία του*

*κινηματογράφου.*Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017.

Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London and New York, Εκδόσεις Routledge, 2018.

Pinel Vincent. *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*. Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006.

Schechner Richard. *Performance studies: an introduction*. London and New York,Εκδόσεις Routledge, 2006.

Ιστογραφία

Βιμ Βέντερς: «Πώς έκανα την Πίνα Μπάους… 3D». *Το Βήμα.* https://www.tovima.gr/2011/04/23/culture/bim-benters-pws-ekana-tin-pina-mpaoys-3d/

Η Performance Art μέσα από δύο καλλιτεχνικές περιπτώσεις. Art.mag. http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/6624-i-performance-art-mesa-apo-duo-kallitexnikes-periptoseis

About, Garage 21, https://www.insidegarage.org/about

Conceptual Art - History and Concepts. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/history-and-concepts/#nav

Classes, Garage 21, https://www.insidegarage.org/classes

Fluxus - History and Concepts. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/fluxus/history-and-concepts/#nav

Fluxus. The Art Story. https://www.theartstory.org/movement/fluxus/#nav

Happenings. Artsy. https://www.artsy.net/gene/happenings

Performance Art: Dance Magic Dance. TATE. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/dance-magic-dance

What is Fluxus. Artsy. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries

Wim Wenders's 'Pina': Without Her but for Her. The New York Times. https://www.nytimes.com/2017/09/12/arts/wim-wenders-pina-bausch-film.html?searchResultPosition=21

Φιλμογραφία

Κινέττα (Γιώργος Λάνθιμος, 2005)

Το Χρονικό ενός Καλοκαιριού (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)

Attenberg (Αθηνά-Ραχήλ Τσαγκάρη ,2010)

Ladies and Gentlemen over 65 (Lilo Mangelsdorff, 2002)

Pina (Wim Wenders, 2011)

Primary (Robert Drew, 1960)

Sacre Rehearsal '*PROBE SACRE'* (Pina Bausch, 2013)

The Capsule (Αθηνά-Ραχήλ Τσαγκάρη, 2012)

24 Frames per Century (Αθηνά-Ραχήλ Τσαγκάρη, 2013)

Παράρτημα

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ
(άρθρο 8 Ν.1599/1986)

Η ακρίβεια των στοιχείων που υποβάλλονται με αυτή τη δήλωση μπορεί να ελεγχθεί με βάση το αρχείο άλλων υπηρεσιών (άρθρο 8 παρ. 4 Ν. 1599/1986)

ΠΡΟΣ(1):							
Ο – Η Όνομα:		Επώνυμο:					
Όνομα και Επώνυμο Πατέρα:							
Όνομα και Επώνυμο Μητέρας:							
Ημερομηνία γέννησης(2):							
Τόπος Γέννησης:							
Αριθμός Δελτίου Ταυτότητας:		Τηλ:					
Τόπος Κατοικίας:		Οδός:		Αριθ:		ΤΚ:	
Αρ. Τηλεομοιοτύπου (Fax):		Δ/νση Ηλεκτρ. Ταχυδρομείου (Email):					

Με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις (3, που προβλέπονται από της διατάξεις της παρ. 6 του άρθρου 22 του Ν. 1599/1986, δηλώνω ότι:

Με το έντυπο αυτό παραχωρώ την άδεια να ενταχθούν οι βιντεοσκοπημένες και ηχογραφημένες λήψεις μου, συνεντεύξεις και διάλογοι στο ντοκιμαντέρ με τίτλο «ΕΥΑ», με σκηνοθεσίας της Μυρτώς Γεωργίας Γάτσιου, που πραγματοποιείται στο πλαίσιο της πτυχιακής της εργασίας, ως φοιτήτριας στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας, της Σχολής Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Γνωρίζω και αποδέχομαι πως η ταινία μπορεί να παρουσιαστεί στα συνήθη μέσα προβολής αντίστοιχων ταινιών όπως τηλεόραση, κινηματογραφικές αίθουσες, φεστιβάλ, διαγωνισμούς κλπ.

(4)

Ημερομηνία: 20

Ο – Η Δηλ.

(Υπογραφή)

(1) Αναγράφεται από τον ενδιαφερόμενο πολίτη ή Αρχή ή η Υπηρεσία του δημόσιου τομέα, που απευθύνεται η αίτηση.
(2) Αναγράφεται ολογράφως.
(3) «Όποιος εν γνώσει του δηλώνει ψευδή γεγονότα ή αρνείται ή αποκρύπτει τα αληθινά με έγγραφη υπεύθυνη δήλωση του άρθρου 8 τιμωρείται με φυλάκιση τουλάχιστον τριών μηνών. Εάν ο υπαίτιος αυτών των πράξεων σκόπευε να προσπορίσει στον εαυτόν του ή σε άλλον περιουσιακό όφελος βλάπτοντας τρίτον ή σκόπευε να βλάψει άλλον, τιμωρείται με κάθειρξη μέχρι 10 ετών.
(4) Σε περίπτωση ανεπάρκειας χώρου η δήλωση συνεχίζεται στην πίσω όψη της και υπογράφεται από τον δηλούντα ή την δηλούσα.

Δικαιώματα και Παραχωρήσεις

Ως φοιτήτρια του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας, Μυρτώ Γεωργία Γάτσιου και με αριθμό μητρώου ΤΧ2015020 δηλώνω ότι:

Το Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας μπορεί να χρησιμοποιήσει τη πτυχιακή μου εργασία για διδακτικούς, ερευνητικούς, εκπαιδευτικούς σκοπούς, καθώς και για σκοπούς επικοινωνιακής πολιτικής και προώθησης του Τμήματος Τεχνών Εικόνας και Ήχου, για σκοπούς επικαιρότητας και ενημέρωσης και γενικότερα για σκοπούς που δεν έχουν κερδοσκοπικό χαρακτήρα.

Η πτυχιακή μου εργασία είναι αποτέλεσμα πρωτότυπης δημιουργικής σκέψης και δεν υφίσταται κανένα δικαίωμα ή απαίτηση οποιουδήποτε τρίτου, εκτός της επιβλέπουσας καθηγήτριας Μαρίας Χάλκου.

Αναφέρω χωρίς καμία παρέκκλιση το όνομα και την προέλευση των πηγών που χρησιμοποίησα κατά τη διάρκεια της υλοποίησης της Πτυχιακής Εργασίας.

Συναινώ στην πρόσβαση της πτυχιακής μου εργασίας με οποιαδήποτε μορφή στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας και στη Βιβλιοθήκη του Ιονίου Πανεπιστημίου για ερευνητικούς, διδακτικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς.