



Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Σχολή Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών:

“Οπτικοακουστικές Τέχνες στην Ψηφιακή Εποχή”

ηλακάτη

Επιβλέπον Καθηγητής: Τηλιγάδης Κωνσταντίνος

Τριανταφυλλίδου Αναστασία Α.Μ.: ADA2016031

Κέρκυρα, 09. 2019

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Σχολή Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών:

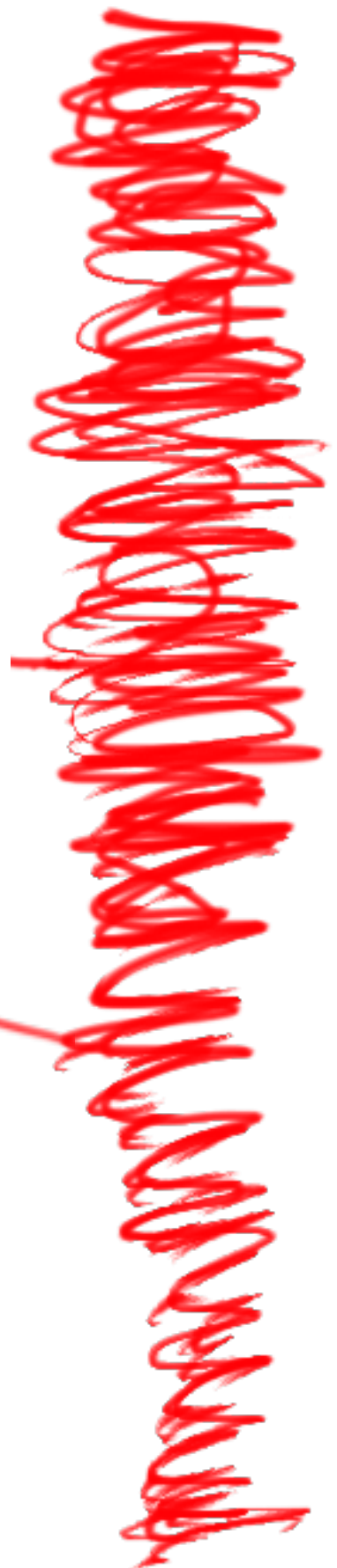
“Οπτικοακουστικές Τέχνες στην Ψηφιακή Εποχή”

ηλακάτη

Επιβλέπον Καθηγητής: Τηλιγάδης Κωνσταντίνος

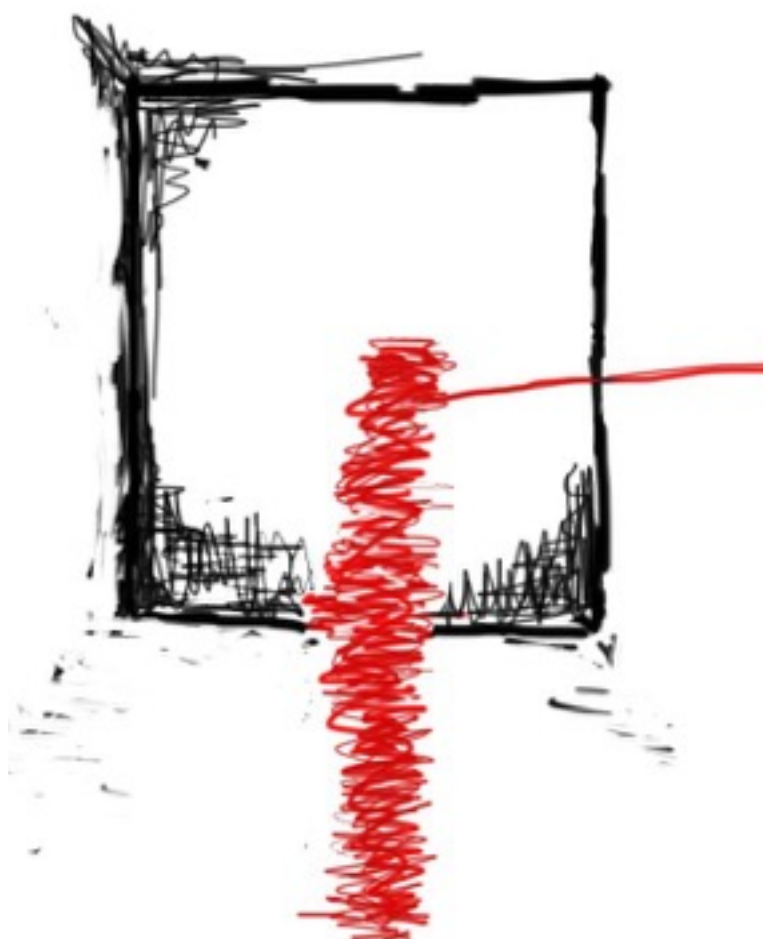
Τριανταφυλλίδου Αναστασία Α.Μ.: ADA2016031

Κέρκυρα, 09. 2019



“Συνεχίζω τον εγκλεισμό μου.”

Κατερίνα Γώγου, με λένε ΟΔΥΣΣΕΙΑ



Ευχαριστώ τον κύριο Francesco Kiais, Καθηγητή στις διαλέξεις σχετικά με την Performance στο πλαίσιο του παρόντος Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, για την πολύτιμη βοήθεια του, στην προσπάθειά μου να ασχοληθώ με την performance γενικότερα και για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας κατ' επέκταση. Την κυρία Βαρβάρα Δούκα Καλλιτεχνική Διευθύντρια του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κέρκυρας, για την βοήθειά της, την συνεργασία μας στην στ' εκτέλεση του έργου και τα καλά της λόγια. Την κυρία Βέρα Ιόνα (Παπαδοπούλου), σκηνοθέτη κινηματογράφου & performance artist για το υλικό της, που μου παραχώρησε ευγενικά. Την Βάσω...

Σύντομη περίληψη

Η “ηλακάτη”, ένα έργο performance, είναι μια ζωντανή εικόνα που εμφυσεί την έννοια του εγκλωβισμού. Ενός εγκλωβισμού που δημιουργείται και αυξάνεται αργά και σταθερά με την κινητήρια δύναμη να πηγάζει από τον ίδιο τον εγκλωβιζόμενο. Δοσμένη μέσα από την σχηματοποίηση της κίνησης του φαύλου κύκλου, μια κίνηση, η οποία μοιάζει να δημιουργεί στατική ισορροπία έχει όμως ως μόνη εξέλιξή της, τον διαρκή και αέναο εγκλωβισμό.

Η performance ένα εικαστικό είδος, εύρη και ευέλικτο με μεγάλη ελευθερία έκφρασης, φαίνεται να αλλάζει, αλλά παραμένει ζωντανό και με δυναμική παρουσία στο χώρο της τέχνης. Ο εγκλωβισμός, κατάσταση περιοριστική και ταυτόχρονα πολυδιάστατη, μέσω της τέχνης αναδεικνύονται οι διαφορετικές του εκφάνσεις.

Abstract

The "distaff" -a performance art- is a lively picture that puts the concept of entrapment. An entrapment that is created and grows slowly and steadily with the motivating force coming from the trapped person its self. Given through the shaping of the movement of the vicious circle, a movement that seems to create static equilibrium, yet evolving only to constand and endless entrapment.

Performance, an artistic genre, wide and versatile with great freedom of expression, seems to change, but it remains alive and vibrant in the art field. Caged, a state of limitation and at the same time multi-dimensional, its different manifestations are highlighted, through art.

Περίληψη

Με αφορμή το έργο “Ηλακάτη”, στην παρούσα εργασία, γίνεται μια προσπάθεια προσεγγίσεις του όρου *performance*, σε θεωρητικό επίπεδο, και της εξέλιξής της μέχρι σήμερα. Εξετάζεται η έννοια του εγκλωβισμού και διάφορες έκφρασης του μέσα από την τέχνη. Γίνεται καταγραφή και περιγραφή της γέννησης και των εκτελέσεων του έργου “Ηλακάτη”, που μέχρι σήμερα έχουν υλοποιηθεί, αλλά παρατίθενται και προτάσεις για την εξέλιξη του μεταγενέστερα.

Η *performance* είναι ένα είδος εικαστικής έκφρασης. Είναι μια “ζωντανή τέχνη”. Έχει συγκεκριμένο χώρο, χρόνο και ακροατήριο παρόλο που αυτά μπορεί να είναι οποιαδήποτε. Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της, το οποίο φαίνεται να παραμένει αναλλοίωτο στο πέρασμα του χρόνου, είναι η χρήση του ανθρώπινου σώματος. Παρόλα αυτά η *performance* είναι ένα ευρύ, ευέλικτο και πολύσημο μέσο. Όλα αυτά περιγράφονται αναλυτικά στο κεφάλαιο που ορισμού και εννοιολογικού περιεχομένου της *performance*. Περιγράφονται σύντομα, ρεύματα και κινήματα που επηρέασαν την εμφάνισή της όπως τα Καμπιρέ, ο Φουτουρισμός, το Νταντά, τα Συμβάντα, τα Περιβάλλοντα, η Εννοιακή τέχνη, το Bauhaus και το Fluxus. Στη συνέχεια, παρατίθενται παραδείγματα έργων *performance*, που δίνουν έμφαση σε κάποιο στοιχείο, δημιουργώντας μια κατά κάποιον τρόπο κατηγοριοποίηση. *Performance* μεγάλης διάρκειας, βίντεο *performance*, voice/vocal, *performance* με αντικείμενο, τελετουργική, εξωτερικού χώρου, *land art* και καθοδηγούμενη.

Στο κεφάλαιο 3 ορίζεται η έννοια του εγκλωβισμού, ως περιορισμός στο χώρο και ταυτόχρονα επισημαίνεται η πολυδιάστατη σημασία του. Μπορεί να είναι μόνο αίσθημα σε ψυχικό ή υπαρξιακό επίπεδο. Παρατίθενται έργα καλλιτεχνών που δίνουν διαφορετικές εκφάνσεις του εγκλωβισμού. Κοινωνικός ή προσωπικός εγκλωβισμός, που αφορά στον πόλεμο, στην δικτατορία, φυλετικός εγκλωβισμός, εγκλωβισμός που απλά υπάρχει συνειδητά ή όχι, εγκλωβισμός στην καθημερινότητα, στην ψυχαγωγία, σχετικά με την εκπαίδευση, που αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις.

Στο τέταρτο κεφάλαιο ορίζεται η ηλακάτη ως εργαλείο της διαδικασίας του γνεσίματος και περιγράφεται ο μύθος με τις Μοίρες όπου σχετίζει τη διαδικασία αυτή με τη ζωή. Τη δημιουργία την εξέλιξή της και το θάνατο. Αναφέρεται και το σχετικό έργο του Γκόγια “Μοίρες”. Περιγράφεται το έργο από την πρωταρχική του ιδέα μέχρι την τελευταία του εκτέλεση. Έχουν υλοποιηθεί έξι εκτελέσεις και δίνονται link με βίντεο καταγραφές για την κάθε μια από αυτές. Περιγράφονται τα τεχνικά χαρακτηριστικά του έργου όπως τα υλικά, τα χρώματα των υλικών, τα πλάνα των λήψεων, οι διαφορετικοί χώροι, η διάρκεια

της κάθε εκτέλεσης, το κοινό αν υπάρχει. Αναφέρονται οι συμβολισμοί και τα συναισθήματα/εμπειρίες που δημιουργούνται κάθε φορά. Οι εξελίξεις και οι εκφάνσεις της κάθε εκτέλεσης.

Στη συνέχεια επισημαίνεται ένας προβληματισμός σχετικά με τη συνθήκη των συμπερασμάτων. Αν αυτά προκύπτουν τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, όσο και σε σχέση με το ίδιο το έργο.

Τέλος, καθώς το στοιχείο του χώρου φαίνεται να δίνει άλλο χαρακτήρα στην κάθε εκτέλεση και διαφορετική έκφανση στην έννοια του εγκλωβισμού κάθε φορά, προτείνονται εκτελέσεις σε καθοριστικής σημασίας χώρους.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	10
1.1. Αντικείμενο	10
1.2. Σκοπός	11
1.3. Ορισμοί	11
1.4. Μεθοδολογία	12
Performance	14
2.1. Ορισμός και εννοιολογικό περιεχόμενο	14
2.2. Ιστορικές καταβολές και δυο λόγια για την εξέλιξη και το σήμερα	20
2.2.1. Καμπαρέ	20
2.2.2. Φουτουρισμός	21
2.2.3. Νταντά	21
2.2.4. Συμβάντα (<i>happenings</i>) και Περιβάλλοντα (<i>environments</i>)	22
2.2.5. Εννοιακή τέχνη	23
2.2.6. <i>Bauhaus</i>	23
2.2.7. <i>Fluxus</i>	24
2.3. Κατηγοριοποίηση;	26
2.3.1. <i>Performance Μεγάλης Διάρκειας (long duration)</i>	26
2.3.2. <i>Βίντεο Performance</i>	28
2.3.3. <i>Voice/Vocal Performance</i>	29
2.3.4. <i>Performance και Αντικείμενο</i>	30
2.3.5. <i>Τελετουργική Performance (Ritual)</i>	31
2.3.6. <i>Performance εξωτερικού χώρου (Outdoor Performance)</i>	32
2.3.7. <i>Land art Performance</i>	33
2.3.8. <i>Καθοδηγούμενη Performance</i>	34
Στοιχεία εγκλωβισμού μέσα από την τέχνη	35
3.1. Ορισμός	35
3.2. Μαρία Καραβέλα	36
<i>Χωρίς Τίτλο (1970)</i>	36
3.3. Λήδα Παπακωνσταντίνου	38
<i>The Last Performance (1971)</i>	38
3.4. Chris Burden	40
<i>Five Day Locker Piece (1971)</i>	40
3.5. Tehching (Sam) Hsieh	42
<i>One Year Performance (Cage Piece) (1978 - 1979)</i>	42

3.6. Tehching (Sam) Hsieh, Linda Montano	42
Art/Life One Year Performance (Rope Piece) (1983 - 1984)	42
3.7. Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco	45
Undiscovered Amerindians (1992 - 1994)	45
3.8. Angelika Fojtuch	47
4U (2008 - 2009)	47
Έργο	49
4.1. Ορισμός ηλακότητας	49
4.2. Ο μύθος	49
4.3. “Άτροπος” ή “Οι Μοίρες” του Φρανθίσκο Γκόγια	50
4.4. Σύντομη περιγραφή του έργου	51
4.5. Απαρχές του έργου	53
4.6. Α΄ εκτέλεση	57
4.7. Β΄ εκτέλεση	59
4.8. Γ΄ εκτέλεση	61
4.9. Δ΄ εκτέλεση	64
4.10. Ε΄ εκτέλεση	67
4.11. ΣΤ΄ εκτέλεση	78
Σύνοψη	82
Συμπεράσματα;	84
Προτάσεις	86
Βιβλιογραφία - Δικτυογραφία	87

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία, σε συνδυασμό με το πραγματικό έργο, στο οποίο αναφέρεται και έχει παρουσιαστεί στο πλαίσιο του 13ου Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών το Μάιο του 2019 στην Κέρκυρα, αλλά και με μια σειρά εκτελέσεων του, αποτελεί το τελικό προαπαιτούμενο για την ολοκλήρωση των σπουδών στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Οπτικοακουστικές Τέχνες στην Ψηφιακή Εποχή” του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

1.1. Αντικείμενο

Το αντικείμενο το οποίο πραγματεύεται, είναι το έργο “Ηλακάτη”. Το έργο αυτό είναι μια performance, με έξι μέχρι τώρα εκτελέσεις, η οποία αναδεικνύει την έννοια του εγκλωβισμού, μέσα από την σχηματοποίηση του φαύλου κύκλου, τον οποίο δημιουργεί ο ίδιος ο εγκλωβιζόμενος. Ένα ανθρώπινο σώμα περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του και περιτυλίγεται με κόκκινη κλωστή πλεξίματος. Η κλωστή είναι ήδη τυλιγμένη σε ανέμη, η οποία περιστρέφεται ταυτόχρονα ώστε να την ξετυλίξει. Ενδιάμεσα, παρεμβάλλεται μια ανθρώπινη φιγούρα που ελέγχει το σημείο επαφής της κλωστής με το ανθρώπινο σώμα, μόνο κάθετα σε αυτό. Η ζωντανή εικόνα που δημιουργείται, καθιστά το χώρο μηδενικό και το χρόνο αέναο.

Το εικαστικό είδος που έχει επιλεγεί, για την υλοποίηση του έργου, η performance, είναι οικείο στη δημιουργό, -καθώς έχει ασχοληθεί και στο παρελθόν με αυτό- και δίνει ένα ευρύ φάσμα έκφρασης και πειραματισμού.

Το θέμα του εγκλωβισμού επιλέχθηκε αρχικά ως ένα βαθύ αίσθημα της δημιουργού προς εξερεύνηση και πειραματισμό, αλλά και σαν ένα γενικότερα κυρίαρχο αίσθημα με βάση το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι, το 2016 στην Ελλάδα, οπότε και ξεκίνησε η υλοποίηση του πραγματικού έργου “Ηλακάτη”. Ως σκέψη και προβληματισμός τοποθετείται πιο πίσω χρονικά, αλλά είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια το πότε. Το έργο είχε γεννηθεί μέσα από προβληματισμό σχετικά με την έννοια του ορίου και πριν ενταχθεί στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας, έχει ανανοηματοδοτηθεί -κατά την διάρκεια των επαναλαμβανόμενων εκτελέσεων, με διαφορετικά στοιχεία και εκβάσεις- για να καταλήξει και να διατηρήσει την έννοια του εγκλωβισμού.

1.2. Σκοπός

Σκοπός της εργασίας είναι αρχικά να εισάγει τον αναγνώστη, στο εικαστικό είδος της performance. Να αναλύσει τον τρόπο γέννησής της, τις επιρροές της και την εξέλιξη της μέχρι σήμερα. Σε δεύτερη φάση, στοχεύει στην προσέγγιση της έννοιας του εγκλωβισμού και των διαφορετικών εκφάνσεών του, μέσα από άλλα έργα performance. Τέλος ο κύριος στόχος είναι η καταγραφή, η ανάλυση και γενικότερα η υποστήριξη του πραγματικού έργου “Ηλακάτη” και της εξέλιξής του σε θεωρητικό επίπεδο.

1.3. Ορισμοί

Οι βασικές έννοιες με τις οποίες καταπιάνεται λοιπόν η παρούσα εργασία είναι: η ηλακάτη που αποτελεί και το τίτλο της αλλά και τον τίτλο του πραγματικού έργου, ο εγκλωβισμός και η performance. Εδώ δίνονται οι ορισμοί τους σε λεξιλογικό - ετυμολογικό κυρίως επίπεδο, ενώ στη συνέχεια, στο κυρίως κείμενο, προσεγγίζονται βαθύτερα.

Η ηλακάτη ή ρόκα είναι “όργανο για το γνέσιμο του μαλλιού ή βαμβακιού”.¹ Είναι ένα ραβδί με ειδικά διαμορφωμένο το ένα άκρο του, το οποίο καταλήγει σε δύο αντικριστά ημικύκλια σε σχήμα Φ ώστε να στερεώνεται το μαλλί ή το βαμβάκι που προορίζεται για το γνέσιμο, την κλώση.

Η λέξη εγκλωβίζω αναλύεται ετυμολογικά ως εξής: εν + κλωβός, σημαίνει δηλαδή κλείνω σε κλουβί, κλείνω σε περιορισμένο χώρο². Είναι μια έννοια όμως πολυεπίπεδη και με μεγάλο εύρος. Συχνά μιλάμε για αίσθημα εγκλωβισμού το οποίο δεν συνδέεται με περιορισμό στο χώρο. Μπορεί να είναι σε ψυχικό ή υπαρξιακό επίπεδο.

Η σημασιολογική και λεξιλογική πολυμέρεια της performance στην ελληνική αποδίδεται με ποικίλους όρους, σε αντιδιαστολή με την αγγλική.³

Στα αγγλικά ο όρος performance, σημαίνει την κάθε είδους παράσταση (θεατρική, μουσική κ.α.), σημαίνει τον τρόπο που κάποιος δρα σε μια παράσταση, μπορεί όμως να σημαίνει την απόδοση για κάτι (καλή ή όχι) και τέλος, σημαίνει μια δράση η οποία απαιτεί προσπάθεια⁴.

¹ Τεγόπουλος, Φυτράκης. *Ελληνικό Λεξικό*. Αρμονία. Αθήνα 1995. σελ. 671

² Τεγόπουλος, Φυτράκης. *Ελληνικό Λεξικό*. Αρμονία. Αθήνα 1995. σελ. 222

³ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 53

⁴ A. S. Hornby, *Oxford Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 2014, σελ. 1.127

Στην γλώσσα μας μπορεί να αποδοθεί ως παράσταση, επιτέλεση, επίδοση, απόδοση, τέλεση, θέαμα, λειτουργία κ.α. Αναπόφευκτα η σημασία που προκρίνεται κάθε φορά έχει άμεση σχέση με το πλαίσιο αναφοράς - το περικείμενο (context) εντός του οποίου επενεργεί ⁵. Αναφερόμενοι στο εικαστικό είδος, χρησιμοποιούμε κυρίως την λέξη performance με λατινικούς ή ελληνικούς χαρακτήρες, ενώ για να υπογραμμίσουμε τον ελιτίστικο χαρακτήρα της δραστηριότητας, σχετίζουμε την λέξη με το ουσιαστικό “art”.

1.4. Μεθοδολογία

Στο πρώτο μέρος της εργασίας πραγματεύεται το θεωρητικό κομμάτι, το οποίο πλαισιώνει το πραγματικό έργο, ενώ στο δεύτερο μέρος επιχειρείται να καλυφθεί το ίδιο το έργο.

Αρχικά, καταβλήθηκε προσπάθεια, να γίνει έρευνα σχετικά με την έννοια του εγκλωβισμού μέσα από άλλες επιστήμες όπως αυτήν της ψυχολογίας και της κοινωνιολογίας, γεγονός το οποίο απαιτούσε πολύ χρόνο και μελέτη σε πεδία άγνωστα για τη γράφουσα. Γρήγορα λοιπόν διαπιστώθηκε πως το εγχείρημα αυτό θα ξεπερνούσε τα όρια του μεταπτυχιακού επιπέδου για να ολοκληρωθεί και αποφασίστηκε να προσεγγιστεί ο όρος μόνο μέσα από το πεδίο της τέχνης. Στο κεφάλαιο 3 περιγράφονται έργα που έχουν στοιχεία εγκλωβισμού, με διαφορετικές προσεγγίσεις της έννοιας, από τους καλλιτέχνες: Μαρία Καραβέλα (γύψινο σώμα σε κλουβί), Λήδα Παπακωνσταντίνου (ανθρώπινα σώματα σε γυάλινο κουτί), Chris Burden (ανθρώπινο σώμα σε ερμάριο Πανεπιστημίου), Tehching (Sam) Hsieh (ανθρώπινο σώμα σε κλουβί), Linda Montano (ανθρώπινα σώματα δεμένα με σχοινί), Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco (ανθρώπινα σώματα σε κλουβί), Angelika Fojtuch (ανθρώπινα σώματα τυλιγμένα με γάζα).

Ένα άλλο εγχείρημα που εγκαταλείφθηκε, ήταν η έρευνα σχετικά με τον ορισμό του όρου performance και της εξέλιξής της μέχρι σήμερα, μέσα από συνεντεύξεις, από σύγχρονους καλλιτέχνες του είδους όπως ο Francesco Kiais⁶, όταν διαπιστώθηκε πόσος χρόνος απαιτείται για την αξιοποίηση του υλικού μόνο μίας συνέντευξης. Για την προσέγγιση του θεωρητικού αυτού κομματιού, λοιπόν, έγινε τελικά μόνο βιβλιογραφική έρευνα. Το κεφάλαιο 2 που το καλύπτει, βασίζεται κυρίως στο βιβλίο του Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, 2014 και στο βιβλίο των Αρετή Αδαμοπούλου,

⁵ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 53

⁶ Αναπληρωτής επιμελητής στην Εβδομάδα Διεθνούς Performance Art στην Βενετία. Συνεργάζεται ως καθηγητής και θεωρητικός σε διάφορα εκπαιδευτικά προγράμματα. Δημιουργός και συνιδρυτής του [MIND THE] G.A.P. - Gathering Around Performance.

Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, 2014.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, αρχικά, περιγράφεται γενικά το έργο και τα στοιχεία που το συνθέτουν, ενώ στην συνέχεια παρατίθενται αναλυτικά, η γέννησή του και οι έξι εκτελέσεις οι οποίες έχουν υλοποιηθεί μέχρι τώρα. Το έργο “Ηλακότη” εμφανίστηκε μέσα από προβληματισμό και καλλιτεχνικό πειραματισμό, γύρω από την έννοια του ορίου. Μέσα από την υλοποίησή του και τις επαναλήψεις, βρήκε την ταυτότητά του σε σχέση με την έννοια του εγκλωβισμού και ανέδειξε διαφορετικές εκφάνσεις του όρου. Στο τέταρτο κεφάλαιο συναντάμε μια αναλυτική περιγραφή η οποία τείνει να έχει ύφος περισσότερο αφηγηματικό παρά ακαδημαϊκό, καθώς πηγάζει από ημερολογιακές σημειώσεις της γράφουσας και φαίνεται να εξυπηρετεί τόσο στην συγγραφή όσο και στην μετέπειτα ανάγνωση του έργου.

Μετά από την ανάγνωση έξι εκτελέσεων τόσο με τεχνικά όσο και με συμβολικά και συναισθηματικά στοιχεία τα οποία διαφοροποιούνται και εξελίσσονται, η σύνοψη, τα συμπεράσματα και οι προτάσεις, αφήνουν ένα αίσθημα πληρότητας και ταυτόχρονα ανολοκλήρωτου. Ένα αίσθημα που δεν φαίνεται να εξαλείφεται ακόμα και μετά από πολλές εκτελέσεις στο μέλλον.

Performance

2.1. Ορισμός και εννοιολογικό περιεχόμενο

Η performance είναι ένα σύνθετο, αυτοαναιρούμενο και πρωτεύικό φαινόμενο. Μια ουσιωδώς αμφιλεγόμενη, πολύσημη έννοια. Είναι μια ρευστή περιοχή η οποία είναι ανθεκτική στο να μην επιδέχεται σαφείς ορισμούς και διακριτά όρια. Η μελέτη της γέννησης και της εξέλιξής της ιστορικά, απαιτεί πολύ χρόνο και κόπο καθώς συντίθεται και ερμηνεύεται μέσα από διαφορετικά επιστημονικά παιδεία και αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου.

Όταν, στην πρώτη μου επαφή με την τέχνη της performance, στο μάθημα “Performance” στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας είχα ρωτήσει την καθηγήτρια Αυγητίδου Αγγελική⁷ για τον ορισμό του όρου, την ερμηνεία του και τον διαχωρισμό του από άλλες μορφές τέχνης όπως το θέατρο ή η εγκατάσταση, ακολούθησε μια εκτενής συζήτηση η οποία κατέληξε με τον προβληματισμό, σχετικά με το αν είναι πιο σημαντικό για εμάς τους εικαστικούς να ασχοληθούμε με τον ορισμό ή με την ίδια την δημιουργία και την εκτέλεση μιας performance. Η αλήθεια είναι ότι, ό,τι ήξερα μέχρι τότε για την performance -που δεν είχα αποσαφηνίσει τον όρο- μου ήταν αρκετό για να δημιουργήσω.

Ο Eric Bogosian, “είναι μάλλον ένα κράμα κωμικού της stand-up comedy και καλλιτέχνη της περφόρμανς, παρά συγγραφέας ή ηθοποιός”⁸ έχει σχολιάσει σχετικά με την αμφιρρέπουσα στάση του: “ Άνθρωποι του θεάτρου ήρθαν και είπαν: “Αυτό δεν είναι θέατρο”... Καλλιτέχνες που ασχολούνται με την περφόρμανς ήρθαν και είπαν: Αυτό δεν είναι παραστασιακή τέχνη”. Εμένα όμως δεν με ενδιαφέρει πως θα το ονομάσετε. Δεν είναι εξάλλου κάτι σημαντικό. Αυτό που πραγματικά είναι σημαντικό, είναι ο αντίκτυπος, το αποτέλεσμα.”⁹

Στην προσπάθειά μου λοιπόν να εστιάσω στο ίδιο το έργο, παραθέτω παρακάτω - όσο πιο σύντομα και περιληπτικά είναι δυνατό- τις απόψεις άλλων ερευνητών οι οποίοι έχουν ασχοληθεί εκτενώς με αυτό το θέμα.

Όπως αναφέρει ο Carlson στο βιβλίο του *Performance μια κριτική εισαγωγή* “Ο όρος performance είναι ιδιαίτερος δημοφιλής τα τελευταία χρόνια και χρησιμοποιείται σε

⁷ Αυγητίδου Αγγελική, Διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος “Performance” Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, 2012

⁸ Samuel G.Freedman, *Echoes by Lenny Bruce, via Bogosian and Reddin*, New York Times, 1986, τομέας 2 σ. 5

⁹ Jenice Arkatoy, *Bogosian’s One Man Buhch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls*, Low Angelles Times, 1985, ενότητα 6 σ. 2

πλήθος γνωστικών πεδίων, όπως οι τέχνες, η λογοτεχνία και οι κοινωνικές επιστήμες. Αντιστοίχως έχει αναπτυχθεί ένα πολυσυλλεκτικό corpus μελετών και πάσης φύσεως κειμένων σχετικά με την παράσταση - επιτέλεση, που επιχειρούν να αναλύσουν και να καταστήσουν κατανοητό το συγκεκριμένο είδος της ανθρώπινης δραστηριότητας.”¹⁰ “Για κάποιον που θέλει να μελετήσει την performance, το σύνολο των αναλύσεων και των σχολίων που την αφορούν, μοιάζει - στην αρχή τουλάχιστον - περισσότερο με εμπόδιο παρά με αρωγό της προσπάθειάς του. Τόσα πολλά έχουν γραφτεί και τόσες πολλές και διαφορετικές ειδικότητες από τους επαΐοντες - σχηματίζοντας έτσι έναν πυκνούφασμένο ιστό από ορολογίες και κριτικές του φαινομένου - που συχνά μπερδεύουν και ίσως απελπίζουν όποιον καταπιάνεται για πρώτη φορά με το αντικείμενο.”¹¹ Ας εστιάσουμε όμως εδώ σε κάποια στοιχεία, με την ελπίδα να ορίσουμε και να αποσαφηνίσουμε κάπως ικανοποιητικά το φαινόμενο αυτό.

Η σημασιολογική και λεξιλογική πολυμέρεια της performance στην ελληνική αποδίδεται με ποικίλους όρους, σε αντιδιαστολή με την αγγλική.¹²

Στα αγγλικά ο όρος performance, σημαίνει την κάθε είδους παράσταση (θεατρική, μουσική κ.α.), σημαίνει τον τρόπο που κάποιος δρα σε μια παράσταση, μπορεί όμως να σημαίνει την απόδοση για κάτι (καλή ή όχι) και τέλος, σημαίνει μια δράση η οποία απαιτεί προσπάθεια¹³.

Στην γλώσσα μας μπορεί να αποδοθεί ως παράσταση, επιτέλεση, επίδοση, απόδοση, τέλεση, θέαμα, λειτουργία κ.α. Αναπόφευκτα η σημασία που προκρίνεται κάθε φορά έχει άμεση σχέση με το πλαίσιο αναφοράς - το περικείμενο (context) εντός του οποίου επενεργεί ¹⁴. Η επιτέλεση για παράδειγμα, από το ρήμα επιτελώ που σημαίνει εκτελώ, πραγματοποιώ, φέρω εις πέρας, χρησιμοποιείται περισσότερο εντατικά στο ανθρωπολογικό ή κοινωνιολογικό επιστημονικό πλαίσιο ¹⁵. Αναφερόμενοι στο εικαστικό είδος, χρησιμοποιούμε κυρίως την λέξη performance με λατινικούς ή ελληνικούς χαρακτήρες, ενώ για να υπογραμμίσουμε τον ελιτίστικο χαρακτήρα της δραστηριότητας, σχετίζουμε την λέξη με το ουσιαστικό “art”.

¹⁰ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 557

¹¹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 59

¹² Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 53

¹³ A. S. Hornby, *Oxford Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 2014, σελ 1.127

¹⁴ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 53

¹⁵ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 12

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται κυρίως ο όρος performance αμετάφραστος καθώς αναφερόμαστε στο εικαστικό είδος που υποδεικνύει και για να καλύπτονται ζητήματα αρχικού ορισμού.

Η performance λοιπόν αποτελεί ένα είδος εικαστικής έκφρασης. Είναι ένα καλλιτεχνικό μάρτυρα. Σήμερα υπάρχουν σχετικά μαθήματα και σεμινάρια που διδάσκονται στις σχολές καλών τεχνών και στον αγγλόφωνο κόσμο ο όρος “performance studies”¹⁶ είναι πια καθιερωμένος στη βιβλιογραφία.

Η RoseLee Goldberg, που έγραψε την πρώτη ιστορία της performance το 1979 ¹⁷ δηλώνει ότι είναι “η ζωντανή τέχνη των καλλιτεχνών.” και προσθέτει: “Ένα ευέλικτο μέσω χωρίς παγιωμένη τελική μορφή, με ανεξάντλητη ποικιλία εκφάνσεων και στο οποίο προσφεύγουν οι καλλιτέχνες που ασφυκτιούν από τους περιορισμούς των περισσότερων οργανωμένων και κανονιστικών μορφών τέχνης.”

Ένας εκτενέστερος ορισμός που προέρχεται από μια έκδοση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ιρλανδίας, ο οποίος θέτει βασικά ζητήματα σχετικά με το τι είναι performance αναφέρει ότι η performance “είναι ένα είδος καλλιτεχνικής πρακτικής που περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα άτομα που επιτελούν μια ή περισσότερες δράσεις σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο για ένα ακροατήριο. Κεντρικά στοιχεία της performance είναι η ζωντανή παρουσία του καλλιτέχνη και οι πραγματικές δράσεις του σώματός του, προκειμένου να δημιουργηθεί και να παρουσιαστεί μια εφήμερη καλλιτεχνική εμπειρία σε ένα κοινό. Το σώμα είναι το βασικό μέσο και εννοιολογικό υλικό στο οποίο βασίζεται η performance.”¹⁸

“Ο χώρος παραμένει συγκεκριμένος, αλλά δεν υπάρχει κανένας περιορισμός για το είδος του: μπορεί να είναι ένα μουσείο, ένας δρόμος, ένα σπίτι ιδιώτη (που απαραίτητα συναινεί), μια πλατεία στον αστικό ιστό, ή οποιοδήποτε σημείο διαλέξει ο καλλιτέχνης. Σίγουρα αποτελεί μια πραγματική εμπειρία γιατί χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο χωροχρόνο και σίγουρα είναι εφήμερη, παρότι καταγράφεται. Σε ό,τι αφορά στο ακροατήριο, μια performance γίνεται πάντα για ένα ακροατήριο, αλλά δεν παρουσιάζεται απαραίτητα σε πραγματικό χρόνο σ’ αυτό. Μπορεί, δηλαδή, να πραγματοποιηθεί χωρίς

¹⁶ Ενδεικτική της ευρείας αποδοχής της performance είναι για παράδειγμα εκδόσεις όπως: Henry Bial (επιμ.), *The Performance Studies Reader*, Λονδίνο, Routledge, 2004. Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Λονδίνο, Routledge, 2002.

¹⁷ RoseLee Goldberg, *Performance Art. Live Art 1909 to the Present*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1979, σ. 9

¹⁸ Coogan, “What is Performance Art?”, σ. 4

κοινό και να καταγραφεί σε φιλμ ή βίντεο, ώστε να προβληθεί αργότερα. Αυτή η πρακτική ξεκίνησε ήδη από τότε που άρχισε να υπάρχει η performance. Μια performance, επομένως, πραγματοποιείται οπουδήποτε από οσοσδήποτε συντελεστές, είναι εφήμερη, στενά συνδεδεμένη με συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και απαιτεί την ζωντανή παρουσία ανθρώπινων σωμάτων.

Ο εικαστικός καλλιτέχνης που την υπογράφει, μπορεί να είναι ο δημιουργός, ο «σκηνοθέτης» και πολλές φορές ο εκτελεστής της, αλλά όχι απαραίτητα¹⁹. Η performance δηλαδή, μπορεί να συνδυάζει ή και όχι, πολλές ιδιότητες - ρόλους: του ηθοποιού, του σκηνοθέτη, του σχεδιαστή, του συγγραφέα σεναριογράφου.

Τα στοιχεία που περιγράφονται παραπάνω, φαίνεται να είναι τα βασικά και τα πιο ανθεκτικά στο πέρασμα του χρόνου, από την γέννηση της performance μέχρι σήμερα. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι συνυπάρχουν πάντα απαραίτητα, ούτε ότι έχουν ταυτόχρονα όλα μαζί την ίδια βαρύτητα.



Εικόνα 1. Carolee Schneeman, *Interior Scroll*, 1975

Στην πρώιμη για παράδειγμα performance, δίνεται έμφαση στο σώμα που τελεί, ενώ αργότερα κυριαρχεί μια πιο γενική παραστασιακή συνθήκη που περιλαμβάνει και το

¹⁹ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 12-13

κοινό. Μετατίθεται δηλαδή η προσοχή από την “καλλιτεχνική τέλεση” (art doing) στην “εμπειρία της τέχνης” (art experience)²⁰. Αλλάζει και ο ρόλος του κοινού κι από παθητική γίνεται ενεργητική η συμμετοχή του. Αντί του “παρατηρώ”, “έρχομαι σε επαφή”²¹ Το ίδιο το σώμα, όπως της Carolee Schneeman (εικ. 1), που υποβάλλεται στη δοκιμασία των ιεροτελεστιών ή ακόμα και ιεροποιείται, αντικαθίσταται από το σώμα που έχει χαρακτήρα αισχρό, ανήθικο, επιθετικό, κοπρολάγνο και συχνά πορνογραφικό²². Υπάρχουν ακόμα και performances όπου το ανθρώπινο σώμα δεν είναι καθόλου ορατό από το κοινό, όπως το *Seedbed* του Vito Acconci (εικ. 2).



Εικόνα 2. Vito Acconci, *Seedbed*, 1972

Μια ακόμα αλλαγή είναι η εισαγωγή κειμένου. Η αρχική έμφαση στο σώμα και την κίνηση, που συνοδεύονταν από την απόρριψη του ρηματικού, λογικού συστήματος της γλώσσας, με το σώμα να είναι παρόν και το κείμενο απόν, υποχώρησε δίνοντας το προβάδισμα στην εικονοκλαστική παράσταση με την ταυτόχρονη επιστροφή στην γλώσσα. Με την εικόνα να υπηρετεί το κείμενο²³. Αργότερα η κυριαρχία του σώματος μετατίθεται σε πιο σύνθετες αμφιρρέπουσες και τεχνολογικά καινοτόμες performances²⁴. Με τη χρήση της τεχνολογίας μετατοπίζεται και η κυριαρχία του πραγματικού χοροχρόνου στον οιονεί πραγματικό (virtual reality)²⁵. Ενώ στις τοποκαθορισμένες performances ο χώρος - τόπος φαίνεται να κυριαρχεί και έναντι του σώματος.

²⁰ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 424

²¹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 581

²² Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 469

²³ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 364

²⁴ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 373

²⁵ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 38

Φυσικά αλλαγές συναντάμε και στο εννοιολογικό πλαίσιο της performance. Ενώ το είδος διακήρυσσε αρχικά την ανεξαρτησία του από τους φορείς της αγοράς και τη γενικότερη εμπορευματοποίηση των πάντων και ευαγγελιζόταν μια τέχνη που θα είναι για όλους και από όλους, σήμερα εντάσσεται σε σημαντικές συλλογές και αποτελεί έκθεμα σε μουσειακό πλαίσιο²⁶. Μετάθεση του ενδιαφέροντος, βλέπουμε και από τις γενικές φιλοσοφίες, διαλογικές και πολιτιστικές δομές στα γεγονότα, από την “καθολική αλήθεια” στην “επιτελεστικότητα - παραστασιακότητα”, τη δραστηριότητα που επιτρέπει αυτοσχεδιασμό και πειραματισμό²⁷. Επιπλέον, οι performances της δεκαετίας του 1970 είχαν έναν και μόνο στόχο: την αμφισβήτηση του αισθητικού κατεστημένου και την διεύρυνση της σχέσης του καλλιτέχνη με την τέχνη. Αυτό αντικαταστάθηκε σταδιακά, από τα μέσα τις δεκαετίας του 1980, από ένα είδος που θα μπορούσε να αφορά οποιοδήποτε ζήτημα, σηματοδοτώντας την επιστροφή στην σχέση “μήνυμα και σήμανση”²⁸. Επιπρόσθετα, παρατηρούμε μετατόπιση από την performance της ταυτότητας στην πολιτισμική performance²⁹. Γενικότερα, συναντάμε την αυτοβιογραφική, την performance του φανταστικού εαυτού, τη γυναικεία, την ανδρική, την performance που αφορά στις εθνότητες, τη φεμινιστική, την ομοφυλοφιλική, την performance της σεξουαλικότητας, την πολιτική, την διαπολιτισμική, την τοποκαθορισμένη κ.α.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι οι διακρίσεις που γίνονται είναι στην ουσία θέμα έμφασης, όπως συμβαίνει με όλες τις διακρίσεις και τις κατηγοριοποιήσεις στις οποίες προβαίνουμε όταν μιλάμε για την performance. Τα όρια είναι σαφώς διαπερατά.

²⁶ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 8

²⁷ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 421

²⁸ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 452-453

²⁹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 483

2.2. Ιστορικές καταβολές και δυο λόγια για την εξέλιξη και το σήμερα

Η performance αναδείχτηκε σε μείζονα πολιτιστική δραστηριότητα, τις δεκαετίες του 1970 και του 1980 τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στην Δυτική Ευρώπη και την Ιαπωνία. Στα αρχικά της βήματα ήταν αντικείμενο μιας πολύ περιορισμένης καλλιτεχνικής κοινότητας, όπως εξάλλου είχε συμβεί στο παρελθόν με τις πρώτες παραστάσεις του καμπαρέ, τις φουτουριστικές βραδιές, τις εκθέσεις νταντά. Το κοινό στοιχείο της performance με τα προαναφερόμενα καλλιτεχνικά κινήματα, ήταν η ανάπτυξη και η ανάδειξη των εκφραστικών ποιοτήτων που φέρει το σώμα καθεαυτό, αποσκοπώντας παράλληλα στην πρόκριση της φόρμας και της διαδικασίας έναντι του περιεχομένου και του τελικού προϊόντος. Επιπλέον οι βάσεις της performance, προήλθαν και από τις νέες τάσεις στις εικαστικές τέχνες, όπως τα περιβάλλοντα (environments), τα συμβάντα (happenings), τη ζωντανή και την εννοιακή τέχνη (live and conceptual art)³⁰. Οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις του Bauhaus και το Floukus, επίσης, συνέβαλαν αναντίρρητα στην διαμόρφωση της performance.

Όλα τα παραπάνω ρεύματα και κινήματα μπορούν να θεωρηθούν κατά κάποιο τρόπο πρόγονοι αυτού που αργότερα ονομάζουμε performance. Ας αναφέρουμε έστω ακροθιγώς εδώ, μερικά από τα χαρακτηριστικά τους για να δούμε με ποιον τρόπο γίνεται αυτός ο συσχετισμός.

2.2.1. Καμπαρέ

Στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα εμφανίστηκε μια νέα μορφή διασκέδασης το καμπαρέ. Λόγω του εξαιρετικά πολυσυλλεκτικού χαρακτήρα του αλλά και εξαιτίας της συνεχούς αναζήτησης εκείνων των δημοφιλών μορφών έκφρασης που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με νέο τρόπο, διατήρησε την αίγλη του για μεγάλο χρονικό διάστημα και ήταν πόλος έλξης για ένα εύρη και ετερόκλητο κοινό. Λόγω του εκλεκτικισμού του και της έλξης που άσκησε στους μποέμ, όπως και σε θεατές που αποτελούν ένα μέσο, γενικό κοινό, το καμπαρέ προεικονίζει με ενάργεια τη δυναμική της performance³¹.

³⁰ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 323-325

³¹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 285

2.2.2. Φουτουρισμός

Το ενδιαφέρον των φουτουριστών για την κίνηση και την αλλαγή, τους απομάκρυνε από τον στατικό ρόλο της τέχνης, παρέχοντας έτσι την ώθηση για μια γενική μετατόπιση του ενδιαφέροντος των μοντέρνων καλλιτεχνών από το προϊόν στην διαδικασία της δημιουργίας, μεταλλάσσοντας ακόμα και τους ζωγράφους και τους γλύπτες σε καλλιτέχνες της performance. Οι φουτουριστές είχαν την ικανότητα να διεγείρουν το κοινό, συχνά δε κατά τρόπο αρνητικό, εξοργίζοντας με την αλαζονεία και την επιθετικότητα των απόψεών τους την κοινή γνώμη, προϊδεάζοντας για σκάνδαλα που θα συνόδευαν αργότερα την performance. Ενώ στις διακηρύξεις του ο φουτουρισμός εκφράζει έντονο ενδιαφέρον για το φυσικό σώμα, στην πράξη οι φουτουριστικές παραγωγές έδιναν το προβάδισμα στην “μηχανική” διάσταση περικυκλώνοντας το σώμα με τις κατακτήσεις της σύγχρονης τεχνολογίας, για την οποία ο φουτουρισμός δεν έκρυβε το πάθος του. Η μεταβολή των σωμάτων σε μηχανές ή η αντικατάστασή τους από μηχανές είναι τακτικές που χρησιμοποιούνται και στις σύγχρονες performance³².

2.2.3. Νταντά

Το νταντά είχε στενούς δεσμούς με την κουλτούρα του καμπαρέ καθώς διαμορφώθηκε μέσα από τις παραστάσεις του Cabaret Voltaire της Ζυρίχης στην Ελβετία. Η έκφραση των αντικαθεστωτικών και αντισυμβατικών συμπεριφορών των ντανταϊστών οι παράδοξες δραστηριότητες τους και η προσπάθειά τους να διεγείρουν το κοινό και στη συνέχεια να ενσωματώσουν τις αντιδράσεις του στις παραστάσεις, αποτέλεσαν ένα ακόμα στοιχείο για την διαμόρφωση της τέχνης της performance αργότερα. Το ενδιαφέρον τους για το μη μουσικό ήχο, προετοίμασε το έδαφος για τους πειραματισμούς του John Cage, που με το έργο του επηρέασε καθοριστικά το μετέπειτα πειραματικό θέατρο και την performance. Επιπλέον ένα ακόμα καθοριστικό στοιχείο είναι η χρήση των τεχνικών του τυχαίου που ως καινοτόμα πρακτική είχε γίνει γνωστή (μέχρι ενός σημείου) από τους ντανταϊστές³³.

³² Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 291-293

³³ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 293-295

2.2.4. Συμβάντα (*happenings*) και Περιβάλλοντα (*environments*)

Σταθμός στην ιστορία της σύγχρονης performance ήταν η παρουσίαση του “18 Happenings in 6 Parts”, το 1959, από τον Allan Kaprow. Η πρώτη δημόσια παρουσία χάπενινγκ ανέδειξε το είδος ως τη νέα και σπουδαία πρωτοποριακή δραστηριότητα. Ενός είδους εικαστικής έκφρασης εξαιρετικά συγγενικού με την performance. Τους επόμενους μήνες τόσο ο Kaprow όσο και άλλοι καλλιτέχνες, συνέθεσαν πλήθος από έργα του ίδιου καλλιτεχνικού ιδιώματος, μερικά από τα οποία ήταν βασισμένα εξολοκλήρου στην τεχνολογία. Άλλες δουλειές είχαν ως βασικό άξονα τις δράσεις ενός μόνο καλλιτέχνη, περίπου στο ίδιο ύφος με το σύνολο των ενεργημάτων που ακολούθησαν στη συνέχεια την performance. Ο Kaprow προτιμούσε τον όρο “happening” αντί ενός ορισμού όπως “θεατρικό κομμάτι” ή “περφόρμανς” γιατί ήθελε αυτή η δραστηριότητα να εκληφθεί ως ένα αυθόρμητο γεγονός, ως κάτι που απλά έτυχε να συμβεί. Ωστόσο το “18 Happenings in 6 Parts” όπως και πολλά άλλα συμβάντα είχε σενάριο και έγιναν πρόβες και όλα ήταν ελεγμένα. Η πραγματική ρήξη με την παραδοσιακή τέχνη αφορούσε στο είδος της καλλιτεχνικής ύλης που επιλεγόταν και στον τρόπο παρουσίασής της. Το συμβάν ως καλλιτεχνικό διακύβευμα, στοχεύει στο καθεαυτό παραστατικό απέχοντας από οποιαδήποτε αναφορική λειτουργία.

Ο Kaprow ερευνά την ιστορική εξέλιξη μέσα από την μοντέρνα ζωγραφική. Ισχυρίζεται πως τα collages των κυβιστών ήταν μια μορφή επίθεσης στις κλασικές αρμονίες, εισάγοντας το “α-λογο” ή τους μη-αρμονικούς συνδυασμούς, ενώ με την εισαγωγή ξένου προς τη ζωγραφική υλικού λειτούργησαν ως η κερκόπορτα δια της οποίας εισήλθε σιωπηρά το άπειρο, το ζωγραφικά ατελεύτητο και ανοικτό. Όπως ο ίδιος αναφέρει: “Απλοποιώντας την ιστορία της εξελικτικής διαδικασίας σε μια απλή αναδρομή, θα μπορούσε να έχει συμβεί το εξής: τα κομμάτια του χαρτιού αποσπώνται από τον καμβά, σωριάζονται καταγής και δια της απόσχισής τους από την επιφάνεια καθίστανται αυθύπαρκτα, ενώ ενσωματωμένα σε άλλα υλικά, γίνονται πιο στέρα, διογκώνονται, καταλαμβάνουν όλο και περισσότερο χώρο, μέχρι που τελικά τον καλύπτουν πλήρως³⁴”. Έτσι αυτό που ήταν αρχικά καμβάς μεταλλάσσεται σε collage, στη συνέχεια σε assemblage και τέλος στα λεγόμενα περιβάλλοντα (*environments*). Καθώς τα τελευταία γίνονται όλο και πιο σύνθετα, όπως εξάλλου και οι δραστηριότητες των συμμετεχόντων σε αυτά, οι θεατές και οι επιτελέστες-καλλιτέχνες, συγκροτούν κανονικότητες και δομές, ενώ τα ίδια τα περιβάλλοντα, εξελίσσονται σε συμβάντα³⁵.

³⁴ Allan kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1966, σ. 185

³⁵ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 307-310

2.2.5. Εννοιακή τέχνη

Η ονομασία της προέρχεται από τον ορισμό του Marcel Duchamp, το 1913, σύμφωνα με τον οποίο, ο καλλιτέχνης είναι συλλέκτης εμπειριών ή αντικειμένων, που στοχεύει περισσότερο στην αισθητική μελέτη, παρά στη δημιουργία μορφών με τη χρήση των παραδοσιακών καλλιτεχνικών πρώτων υλών και αποτέλεσε το έρεισμα για τη θεώρηση των καθημερινών δραστηριοτήτων ως τέχνη. Όταν η performance ήρθε στο προσκήνιο με την ιδιότητα ενός νέου καλλιτεχνικού φαινομένου, διατηρούσε μια πολύ στενή αλλά παραδόξως ασαφή σχέση με αυτή τη δημοφιλή, πειραματική καλλιτεχνική τάση της εποχής, την εννοιακή τέχνη. Ορισμένοι καλλιτέχνες όπως ο Karpow στις ΗΠΑ, οι Gilbert & George στην Αγγλία και ο Joseph Beuys στη Γερμανία, ακολούθησαν το δρόμο που χάραξε ο Duchamp, εστιάζοντας στη διαδικασία στην αντίληψη και στην προσπάθεια αποκάλυψης της υφιστάμενης ύλης στις δραστηριότητες του ανθρώπινου σώματος, ως μέρος του υπάρχοντος ή κατασκευασμένου περιβάλλοντος. Το σώμα, πολύ συχνά το σώμα του ίδιου του καλλιτέχνη, υπόκειται σε χειρισμούς και δοκιμασίες, όπως οποιοδήποτε υλικό που μεταχειρίζεται ένας καλλιτέχνης. Το σώμα αποκτά διττή σημασία, του υποκειμένου και του αντικειμένου του έργου³⁶. Στην ουσία, με την εννοιολογική τέχνη προκύπτει μια νέα μορφή υλικότητας που υπογραμμίζει, αφενός, τις διανοητικές ιδιότητες του καλλιτέχνη και, αφετέρου, τον καλλιτέχνη σαν φυσική παρουσία, δηλαδή σαν σώμα που δρα. Αρκετοί καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν το σώμα τους όπως ο Chris Burden και ο Vito Acconci διερεύνησαν τα όρια της σωματικής και ψυχολογικής αντοχής τους³⁷.

2.2.6. Bauhaus

Το Bauhaus ήταν η πρώτη σχολή τέχνης που επιχείρησε να μελετήσει επιστάμενα την performance ως καλλιτεχνικό είδος. Αναδεικνύει την άρση των παραδοσιακών διαχωριστικών γραμμών μεταξύ των πλαστικών και των παραστατικών τεχνών, μεταξύ της υψηλής τέχνης του θεάτρου, του μπαλέτου, της μουσικής, της ζωγραφικής και των λαϊκών μορφών όπως το τσίρκο, το βαριετέ, το vaudeville, και εν τέλει μεταξύ της τέχνης και της ζωής καθαυτής, όπως συνέβαινε και με το θορυβισμό.³⁸ Οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις του Bauhaus δεν αφορούσαν μόνο στη διδασκαλία, αλλά και στην ουσιαστική και πρακτική ανάμειξη των ποικίλων καλλιτεχνικών ειδών. Αφορούσαν στη σύζευξη θεάτρου και

³⁶ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 325-327

³⁷ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 20

³⁸ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 297-298

εικαστικού πειραματισμού, όχι μόνο σχετικά με τη σκηνοθεσία και σκηνογραφία, αλλά και με την ίδια τη διαδικασία της παράστασης³⁹.

2.2.7. *Fluxus*

Το Fluxus είναι ένα νέο-πρωτοποριακό ρεύμα, στο οποίο οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες των μελών, αποκτούσαν υλική υπόσταση μέσω των εικαστικών δράσεων. Είναι πολύ δύσκολο -και ίσως χωρίς σημασία- να διαχωριστούν οι δράσεις του Fluxus από τα happening και τις performance. Το Fluxus αναφέρθηκε ειρωνικά στο Dada, τόνισε περισσότερο τις ιδέες του Bauhaus και συνένωσε πολλές διαφορετικές εκφράσεις, εικαστικές, μουσικές, θεατρικές, χορευτικές κ.α. σε ένα ενιαίο όλο. Είναι ένα ευρωπαϊκό ρεύμα που έδωσε ένα πολύ ενδιαφέρον περιεχόμενο στο σύνθημα της ένωσης της τέχνης με τη ζωή, δεδομένου ότι ένα από τα βασικά στελέχη του, ο George Maciunas (1931-1978) δήλωνε ότι ο καθένας μπορεί να κάνει τέχνη και ότι όλα είναι τέχνη. Στο Fluxus η έμφαση δεν είναι στα εικαστικά είδη καθαυτά, αλλά στην ένωσή τους. Κύριο αίτημα των μελών του δεν ήταν η αλλαγή στη μορφή του έργου, αλλά στον ρόλο της τέχνης ως κοινωνικής στρατηγικής, ως παράγοντα ανατροπής των σχέσεων εξουσίας σε κοινωνικό επίπεδο⁴⁰.

Η εννοιακή τέχνη, οι εγκαταστάσεις, το Fluxus και όλα τα ρεύματα και τα κινήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, η εστίαση στο σώμα και τις λειτουργίες του, καθώς και η επακόλουθη χρήση των τεχνολογικών καινοτομιών αποτέλεσαν κρίσιμες συνιστώσες της παραστασιακής τέχνης, η οποία εξελίσσεται και επανερμηνεύει συνεχώς το πραγματικό. Η σύγχυση των ορίων και η σύμπραξη τέχνης τεχνολογίας και άλλων, δημοφιλών μέσων, έχουν διευρύνει την κλίμακά της, μέχρι του σημείου όπου οι δράσεις, τα γεγονότα, οι μουσικές εκδηλώσεις και οι εγκαταστάσεις δύναται να περιέχουν οποιονδήποτε συνδυασμό τεχνικών και μέσων παρουσίασης⁴¹.

Όπως αναφέρθηκε, στο τέλος της ενότητας του Ορισμού και Εννοιολογικού περιεχομένου της performance, 2.1. τα χαρακτηριστικά της αλλάζουν ή έστω αλλάζει η έμφαση που δίνεται σε καθένα από αυτά με το πέρασμα του χρόνου. Έτσι στα τέλη του εικοστού αιώνα, αναδιαμορφώνεται ο χάρτης της performance και εκτείνεται πλέον από την “αλήθεια” του σώματος και των διαπροσωπικών σχέσεων, μέχρι τους νέους τρόπους

³⁹ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 14

⁴⁰ Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός- Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014 σ. 17-18

⁴¹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 37-38

και τύπους συσχετίσεων του σώματος και του λόγου, των λέξεων και των εικόνων, του πραγματικού χοροχρόνου με τον παραστατικό αλλά και τον εικονικό. Αυτό που απασχολεί τον κόσμο της performance δεν είναι η ατομική έκφραση ή οι ανησυχίες για τη μορφή, αλλά η “διαδικασία δημιουργίας της κουλτούρας, του πολιτισμού”⁴². Όροι που συνδέθηκαν με την έννοια της performance, όπως ο μεταμοντερνισμός και ο μεταδομισμός, άρχισαν να τίθενται σταδιακά στο περιθώριο, σε αντίθεση με την performance ως παραδοσιακό είδος, η οποία συνέχισε να ανανεώνει το περιεχόμενό της και να προσαρμόζεται στα νέα θεωρητικά δεδομένα και τις πρακτικές αναζητήσεις⁴³.

Σήμερα είναι ένα είδος διαφορετικό από εκείνο που ήταν την εποχή της εμφάνισής της. Έχει πλέον τη δική της ιστορία, καλλιτέχνες που είναι αφιερωμένοι σ’ αυτήν, δικούς της κριτικούς, εξειδικευμένα έντυπα για την προβολή της, οικονομικούς παράγοντες για την παρουσία της στην αγορά, μουσειακά τμήματα και συλλογές για την ιστορική τεκμηρίωσή της και ανεξάρτητο θεωρητικό λόγο. Παραμένει, ωστόσο, ένα σημαντικό μέσο που εξακολουθεί να κινείται χωρίς μορφολογικούς κανόνες και συμβάσεις. Αποτέλεσε και αποτελεί έναν χώρο ευρύτατου πειραματισμού σχετικά με τα όρια της τέχνης, όπως κι αν αυτή ορίζεται σε κάθε ιστορικό συγκείμενο.

⁴² Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ.485

⁴³ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ.549

2.3. Κατηγοριοποίηση;

Σε αυτήν την ενότητα, γίνεται μια προσπάθεια “κατηγοριοποίησης”, μέσα από παραδείγματα έργων, με βάση κάποια εκφραστικά κυρίως μέσα και όχι το εννοιολογικό περιεχόμενο, χωρίς φυσικά να δύναται να καλυφθεί όλο το φάσμα της τέχνης της performance και με τα όρια της κάθε κατηγορίας να είναι διαπερατά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Με αυτόν τον τρόπο, μπορεί ο αναγνώστης να ανατρέξει στα ίδια τα έργα, αποκτώντας έτσι, μια πιο άμεση οπτική από την θεωρητική η οποία μέχρι τώρα έχει παρατεθεί. Τα παραδείγματα αυτά, αναφέρονται μόνο επιγραμματικά και συνοδεύονται από τις αντίστοιχες εικόνες και του συνδέσμου του διαδικτύου, ώστε να υπάρχει δυνατότητα εμβάθυνσης κατά βούληση και σε μια προσπάθεια διατήρησης των προβλεπόμενων ορίων της συγγραφής της παρούσας εργασίας. Η κατηγοριοποίηση βασίζεται στην σειρά διαλέξεων της Βέρα Ιόνα (Παπαδοπούλου), σκηνοθέτης κινηματογράφου & performance artist, στα πλαίσια του εργαστηρίου Do It, που διεξήχθη στο TWIXTlab (art, anthropology & the everyday) το 2018 - 2019.

2.3.1. Performance Μεγάλης Διάρκειας (long duration)

Francis Alys

Sometimes Making Something Leads to Nothing (1997)

<http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>



Εικόνα 3. Francis Alys, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997

Vito Acconci

Following Piece (1969, 23 days, varying times each day)

http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/



Εικόνα 4. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969

Terence Koh

Nothingtoodo (2011, 5 weeks)

<https://www.youtube.com/watch?v=Rf14vslAVs8>



Εικόνα 5. Terence Koh, *Nothingtoodo*, 2011

2.3.2. Βίντεο Performance

Olivier de Sagazan

“Transfiguration” (2008)

<https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY>



Εικόνα 6. Olivier de Sagazan, *Transfiguration*, 2008

Christian Jankowski

“Rooftop Routine” (2008)

<https://kadist.org/work/rooftop-routine/>



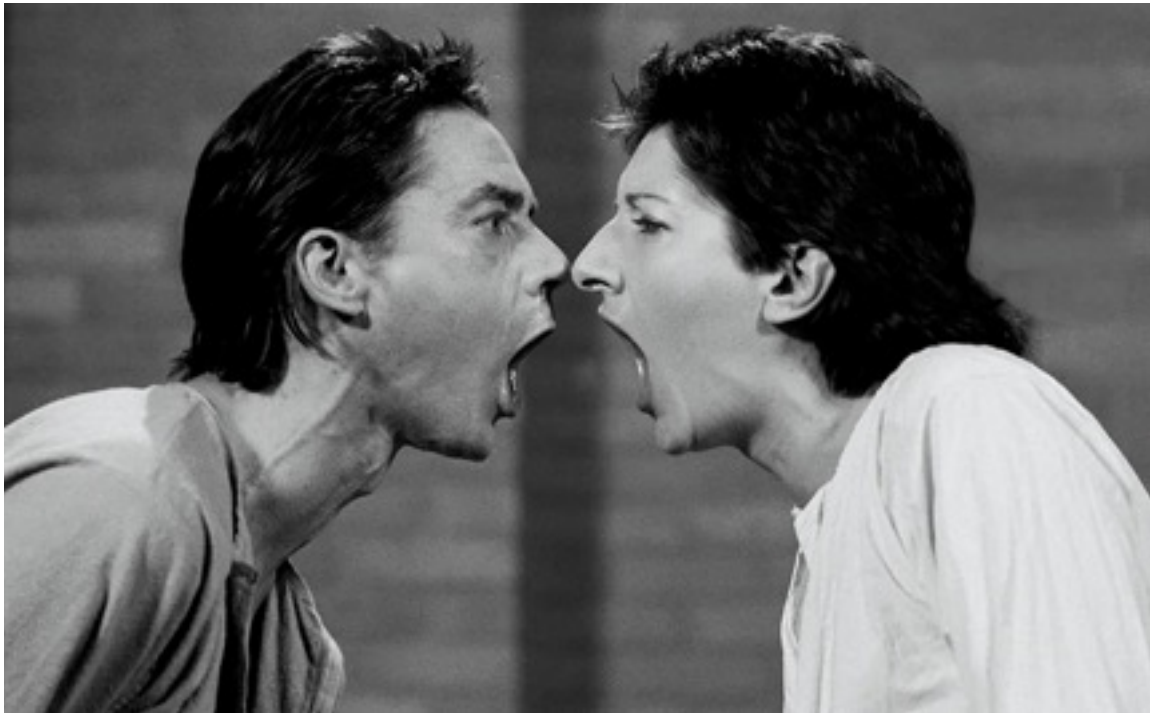
Εικόνα 7. Christian Jankowski, *Rooftop Routine*, 2008

2.3.3. Voice/Vocal Performance

Ulay & Marina

Aaa aaa (1978)

<https://vimeo.com/134398509>



Εικόνα 8. Ulay & Marina, *Aaa aaa*, 1978

Yoko Ono

Voice Piece for Soprano & Wish Tree (2000)

<https://www.youtube.com/watch?v=7GMHI7bmlzw>



Εικόνα 9. Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano & Wish Tree*, 2000

2.3.4. Performance και Αντικείμενο

Valie Export

Touch Cinema (1968)

<https://www.youtube.com/watch?v=rfcNYGrdxfc>



Εικόνα 10. Valie Export, *Touch Cinema*, 1968

Joseph Beuys

How to Explain Pictures to a Dead Hare (1965)

https://www.youtube.com/watch?v=3L5gIMHZ7_8



Εικόνα 11. Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965

2.3.5. Τελετουργική Performance (Ritual)

Carolee Schneemann

Meat Joy (1964)

http://ubu.com/film/schneemann_meatjoy.html



Εικόνα 12. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964

Zhang Huan

“My America (Hard to Acclimatize)” (1999)

https://www.youtube.com/watch?v=3n6kxB9_GD8



Εικόνα 13. Zhang Huan, *My America (Hard to Acclimatize)*, 1999

2.3.6. Performance εξωτερικού χώρου (Outdoor Performance)

Elena Kovyлина

Egalite (2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=I4op1RtJK1U>



Εικόνα 14. Elena Kovylyina, *Egalite*, 2014

Pyotr Pavlensky

Red square (2013)

<https://vimeo.com/211632426>



Εικόνα 15. Pyotr Pavlensky, Red square, 2013

2.3.7. Land art Performance

Olya Kroytor

The Fulcrum (2013)

[http://www.olyakroytor.com/?](http://www.olyakroytor.com/?fbclid=IwAR0a0ebIkC7t1qopAcnFVwQ60X2PxHGbRxNBfOvtlp4kZHuMXBVSJCrhx%20Z4)

[fbclid=IwAR0a0ebIkC7t1qopAcnFVwQ60X2PxHGbRxNBfOvtlp4kZHuMXBVSJCrhx%20Z4](http://www.olyakroytor.com/?fbclid=IwAR0a0ebIkC7t1qopAcnFVwQ60X2PxHGbRxNBfOvtlp4kZHuMXBVSJCrhx%20Z4)



Εικόνα 16. Olya Kroytor, *The Fulcrum*, 2013

Jemila MacEwan

Casa (2016)

<https://jemilamacewan.com/performance-video/casa/1>



Εικόνα 17. Jemila MacEwan, *Casa*, 2016

2.3.8. Καθοδηγούμενη⁴⁴ Performance

Yves Klein

Blue Women ART (1962)

http://ubu.com/film/klein_anthro.html



Εικόνα 18. Yves Klein, Blue Women ART, 1962

Tania Bruguera

Tatlin's Whisper #5 (2007)

https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o



Εικόνα 19. Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2007

⁴⁴ Ο δημιουργός καθοδηγεί κάποιον άλλον ώστε να υλοποιήσει την εκτέλεση του έργου.

Στοιχεία εγκλωβισμού μέσα από την τέχνη

3.1. Ορισμός

Η λέξη εγκλωβίζω αναλύεται ετυμολογικά ως εξής: εν + κλωβός, σημαίνει δηλαδή κλείνω σε κλουβί, κλείνω σε περιορισμένο χώρο ⁴⁵. Είναι μια έννοια όμως πολυεπίπεδη και με μεγάλο εύρος. Συχνά μιλάμε για αίσθημα εγκλωβισμού το οποίο δεν συνδέεται με περιορισμό στο χώρο. Μπορεί να είναι σε ψυχικό ή υπαρξιακό επίπεδο εγκλωβισμού.

Η Αλληγορία του Σπηλαίου του Πλάτωνα αναδεικνύει τον εγκλωβισμό του ατόμου και της κοινωνίας που προκύπτει μέσα από την άγνοια. “Ο άνθρωπος του Σπηλαίου, αλυσοδεμένος και εντελώς ασάλευτος στη θέση του (ούτε το κεφάλι του δεν μπορεί να κινήσει) έχει αποστραγγιστεί από κάθε πρακτικό ενδιαφέρον για τον κόσμο” ⁴⁶.

Μετά από έρευνα στο πεδίο της τέχνης, έχουν επιλεγεί και παρατίθενται στο κεφάλαιο αυτό, έργα τα οποία έχουν στοιχεία εγκλωβισμού, καθώς, όπως αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο, το έργο “Ηλακάτη” πραγματεύεται ακριβώς την έννοια αυτή του εγκλωβισμού. Περιγράφονται λοιπόν εδώ, έργα τέχνης τα οποία αναδεικνύουν διαφορετικές εκφάνσεις του εγκλωβισμού:

Εγκλωβισμό που αφορά στον πόλεμο, στην δικτατορία, φυλετικό εγκλωβισμό, εγκλωβισμό που απλά υπάρχει συνειδητά ή όχι, εγκλωβισμό στην καθημερινότητα, στην ψυχαγωγία, σχετικά με την εκπαίδευση, που αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις.

Χαρακτηριστικά συμβολικές καταστάσεις εγκλωβισμού που συναντάμε στα παρακάτω έργα, είναι ο εγκλεισμός του ανθρώπινου σώματος σε περιορισμένο χώρο, (κλουβί, κουτί, ερμάριο) το δέσιμο του σώματος με κάποιο υλικό, (σκοινί) και το τύλιγμα του σώματος με γάζα όπως θα δούμε στο έργο “4U” και με κλωστή στο έργο “Ηλκάτη”.

⁴⁵ Τεγόπουλος, Φυτράκης. *Ελληνικό Λεξικό*. Αρμονία. Αθήνα 1995. σελ. 222

⁴⁶ Gregory Vlastos, *Πλατωνικές μελέτες*, Μ.Ι.Ε.Τ., 1994, Μετάφραση: Ιορδάνης Αρζόγλου – τίτλος πρωτοτύπου: *Platonic studies*, Princeton University Press, 1973, Βαθμοί πραγματικότητας στον Πλάτωνα, σελ. 104.

3.2. Μαρία Καραβέλα

Χωρίς Τίτλο (1970)

Η Μαρία Καραβέλα (1938-2012)⁴⁷ υπήρξε από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες που εισήγαγαν τα περιβάλλοντα, τις performance και τη διάσταση της συμμετοχής του κοινού στο έργο τέχνης στον ελληνικό εικαστικό χώρο τη δεκαετία του 1970. Η πρόθεσή της ήταν να προχωρήσει πέρα από τις καθιερωμένες μέχρι τότε εικαστικές πρακτικές και να ασχοληθεί με νέες μορφές τέχνης που θα ενέπλεκαν την πραγματική ζωή με την τέχνη. Το έργο της είχε πάντα κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις και διαπραγματευόταν ζητήματα όπως η βία της εξουσίας, η έλλειψη ελευθερίας, η καταπίεση και ο αποκάλυπτος ή συγκαλυμμένος φασισμός.

Το πρώτο επιτελεστικό περιβάλλον της Καραβέλα (εικ. 20) παρουσιάζεται στο ελληνικό κοινό στην γκαλερί Άστορ της Αθήνας το 1970. Το έργο δημιουργούσε ζωντανές εικόνες που εσώκλειαν μέσα τους τους επισκέπτες οι οποίοι δεν ήταν πια μόνο παρατηρητές αλλά και μέρος του περιβάλλοντα χώρου.



Εικόνα 20. Μαρία Καραβέλα, *Χωρίς Τίτλο*, 1970

⁴⁷ INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS GREEK SECTION, Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, *Τέχνη και/ή αντίσταση*, 2014. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: http://www.aica-hellas.org/en/topic64/techni-kaii-antistasi/f7_5_2_1

Το περιβάλλον που δημιούργησε η Καραβέλα αποτελούνταν από αντικείμενα που ανέτρεπαν την καθιερωμένη έννοια της αισθητικής αξίας του έργου τέχνης. Κυρίαρχη στον χώρο ήταν μια ανθρώπινη φιγούρα σε πραγματικό μέγεθος φτιαγμένη από γύψο, φυλακισμένη μέσα σε ένα κλουβί. Λευκά και κόκκινα τσουβάλια ήταν τοποθετημένα κατά μήκος των τοίχων της γκαλερί, ενώ κάποια άλλα δεμένα μεταξύ τους βρίσκονταν σε διάφορα σημεία. Αφίσες στον τοίχο, δύο έπιπλα, σκόρπια γράμματα στο πάτωμα και μια σκάλα που δεν οδηγούσε πουθενά ολοκλήρωναν τη διαμόρφωση του χώρου. Ταυτόχρονα, ενσωματωμένος στο περιβάλλον ήταν ο ήχος μιας σταγόνας νερού που πέφτει μονότονα και βασανιστικά. Ολόκληρος ο χώρος ήταν καλυμμένος με μαύρο χαρτί. Ελάχιστα φωτογραφικά ντοκουμέντα του περιβάλλοντος δείχνουν πως η καλλιτέχνης ήταν παρούσα στο χώρο, φορούσε στολή φυλακισμένων και στεκόταν δίπλα στα τσουβάλια. Ένας από τους επισκέπτες της έκθεσης επιβεβαιώνει πως κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του η Καραβέλα ήταν εκεί και περιφερόμενη στο χώρο μετακινούσε τα σακιά.

Ο δικτάτορας Γεώργιος Παπαδόπουλος χρησιμοποίησε συχνά ιατρικές μεταφορές παρομοιάζοντας την Ελλάδα με ασθενή που χρειάζεται να μπει σε γύψο για να γιατρευτεί. Η Καραβέλα χρησιμοποιεί τη μεταφορά του Παπαδόπουλου φτιάχνοντας εγκλωβισμένες γύψινες⁴⁸ ανθρώπινες φιγούρες στα περιβάλλοντά της, δημιουργώντας έτσι ευανάγνωστους συνειρμούς που είναι εύκολο να αποκωδικοποιηθούν και να μεταδώσουν το πολιτικό της μήνυμα.

⁴⁸ Και άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Βλάσης Κανιάρης και ο Δημήτρης Αληθινός, χρησιμοποίησαν στα έργα τους τον γύψο παραπέμποντας στον λόγο του Παπαδόπουλου.

3.3. Λήδα Παπακωνσταντίνου

The Last Performance (1971)

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου (1945)⁴⁹. Ήδη από το 1969 απομακρύνθηκε από τα παραδοσιακά εικαστικά μέσα και άρχισε να παρουσιάζει έργα χώρου και δράσης, στο πνεύμα των πρωτοποριακών τάσεων της δεκαετίας του '60. Ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που εισήγαγαν στον ελληνικό εικαστικό χώρο, κατά τη δεκαετία του '70, μορφές τέχνης όπως τα περιβάλλοντα, τα χάπενινγκς και οι περφόρμανς.

Από θεματική άποψη, τα έργα της αναφέρονταν εξαρχής στο ανθρώπινο σώμα και την έμφυλη ταυτότητα, με μια τάση καταγραφής αισθητηριακών και ψυχικών ερεθισμάτων που σχετίζονται με τη μνήμη και το χρόνο. Χρησιμοποιεί ποικίλα εκφραστικά μέσα (φυσικά υλικά, αντικείμενα, τρισδιάστατες κατασκευές, κολλάζ και γλυπτά, κίνηση, ήχο και λόγο, σε συνδυασμό με τη φωτογραφία, το βίντεο, κ.ά.), με χαρακτηριστικό στοιχείο την αυτοπρόσωπη παρουσία της ίδιας στα περισσότερα έργα της. Ο τελετουργικός χαρακτήρας και οι αυτοβιογραφικές νύξεις ενισχύουν την πολυεπίπεδη επικοινωνιακή λειτουργία των δράσεών της.

“Αυτή (εικ. 21) είναι μια από τις performances που έκανα πριν φύγω από το Λονδίνο το 1971. Μέσα σε ένα διαφανές κουτί χωρισμένο στα δύο ήμασταν δύο γυναίκες. Στην αρχή καθόμασταν οκλαδόν ακίνητες. Ο χρωματιστός άνδρας που ξαπλώνει πάνω από το κουτί είναι ο ποιητής. Αυτός δεν κάνει τίποτα, μόνο παρακολουθεί. Αριστερά του κουτιού ήταν κάτι σαν κελί φτιαγμένο από διαφανείς φουσκωτούς σωλήνες και μέσα του ήταν τρεις άνθρωποι. Ένας κόκκινος, ένας μπλε, ένας μοβ. Κατά την διάρκεια της δράσης στην οθόνη που βρισκόταν πίσω από το κουτί, γινόταν μια προβολή με διαφάνειες. Ξεκίναγε με πολύ οικίες, γλύκες, οικογενειακές εικόνες και κατέληγε σε εικόνες του πρώτου παγκοσμίου πόλεμου με άπειρα πτώματα, νεκρούς από αέρια και μετά στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τα Γερμανικά κρεματόρια για τους Εβραίους. Τα τελευταία σλάιντ ήταν από το Βιετνάμ. Φωτογραφίες γνωστές, το κεφάλι μιας γυναίκας με τα μυαλά στο χώμα, εν ψυχρό εκτελέσεις. Το Βιετνάμ -αν θυμάστε- ήταν στο φουλ του. Όταν έπεφτε στην οθόνη η εικόνα με τα συρματοπλέγματα και το σύνθημα “ΥΠΑΚΟΗ ΣΤΟ ΝΟΜΟ ΕΙΝΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ” οι δυο γυναίκες βγαίναμε από το κουτί και με μεγάλη βιαιότητα καταλύαμε τα πάντα. Βγάzaμε τα τρία άτομα από το κλουβί, τα τυλίγαμε με στρατσόχαρτο και γράφαμε πάνω τους τη λέξη “MOTHERFUCKERS”. Γράφαμε ανάποδα ξεκινώντας η μια από το S και η άλλη από το M

⁴⁹ Ψηφιακή πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Λήδα Παπακωνσταντίνου, βιογραφικό. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=537&tab=main>

και συναντιόμασταν στην μέση. Στο τέλος πάνω σε οθόνη που κατέβαινε χαμηλά μέχρι τους “Motherfuckers” γινόταν η προβολή ενός φιλμ 16 mm που ήταν μια παρωδία των χολιγουντιανών μελό. Αυτός και αυτή μέσα σε ένα δάσος με λουλούδια αγκαλιάζονται, φιλιούνται, happy end...⁵⁰”



Εικόνα 21. Λήδα Παπακωνσταντίνου *The Last Performance*, 1971

⁵⁰ Γιώργος Τζιριτζιλάκης, Αυγουστίνος Ζενάκος, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Αποστολία Παπαδαμάκη, Μαριλή Μαστραντώνη, Νίκος Καζέρος, *7 PERFORMANCES & A CONVERSATION*, Locus Athens, 2006, σ. 145

3.4. Chris Burden

Five Day Locker Piece (1971)

Ο Burden σπούδασε φυσική και αρχιτεκτονική στο Pomona College στο Claremont της Καλιφόρνια, απ όπου πήρε και το πτυχίο του πάνω στις καλές τέχνες το 1969. Στη συνέχεια ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό του, το 1971, στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, Irvine. Άρχισε να γίνεται δημοφιλής με το έργο της διπλωματικής του, το *Five Day Locker Piece* (1971), στο οποίο κλειδώνεται μέσα σε ένα ερμάριο του Πανεπιστημίου για πέντε συνεχόμενες μέρες. Από τότε τα έργα του, οι performance στις οποίες πρωταγωνιστεί, έγιναν πιο βίαια, επικίνδυνα και συχνά αποκρουστικά. Πολλοί τα χαρακτηρίζουν σοκαριστικά και μαζοχιστικά. Η δουλειά του διεύρυνε τα όρια ακόμη και των πιο πρωτοποριακών έργων τέχνης της εποχής του ⁵¹.

Η performance, *Five Day Locker Piece*, ξεκίνησε στις 26 Απρίλιος 1971, όταν ο Chris Burden κλειδώθηκε στο ερμάριο του πανεπιστημίου νούμερο πέντε. Ήταν το κεντρικό από πανομοιότυπα ερμάρια τριών σειρών και τριών στηλών όπως φαίνεται στην εικόνα 22. Στο ντουλάπι πάνω από εκείνο στο οποίο είχε κλειστεί, είχε τοποθετήσει ένα μπουκάλι πέντε λίτρων το οποίο συνδεόταν με το δικό του μέσω ενός σωλήνα. Ένας άλλος σωλήνας συνέδεε με τον ίδιο τρόπο ένα άλλο μπουκάλι πάλι πέντε λίτρων αλλά κενό, στο ντουλάπι κάτω από το δικό του, ώστε να μπορεί να ουρήσει σε αυτό. Κάθε ντουλάπι είχε διαστάσεις: 60 x 60 x 90 εκατοστά.



Εικόνα 22. Chris Burden, *Five Day Locker Piece*, 1971

⁵¹ ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, Naomi Blumberg, *Christopher Lee Burden*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.britannica.com/biography/Chris-Burden>

Η σύζυγός του, η Barbara Burden (εικ.23), κοιμότανε στο πάτωμα έξω από το ερμάριο, σε περίπτωση που συνέβαινε οτιδήποτε απρόβλεπτο.



Εικόνα 23. Η Barbara Burden ταΐζει τον Chris Burden από τις περσίδες του ερμαρίου.

Ο Burden θεώρησε ότι η performance αυτή θα ήταν ένα πείραμα απομόνωσης, αλλά τελικά συνέβη το αντίθετο. Μια ηχογράφηση ενενήντα λεπτών, την οποία ο Burden έκανε με μαγνητοφωνάκι που είχε μαζί του μέσα στο ντουλάπι, καταγράφει μερικές από τις συνομιλίες που είχε. Φυσικά, μίλησε πολύ για την κατάσταση στην οποία βρισκόταν: το σύστημα πρόσβασης στο νερό, τις κράμπες στα πόδια του και το αν μπορούσε να κοιμηθεί ή όχι. Η πλειοψηφία των συνομιλιών που καταγράφηκαν ήταν με τους μεταπτυχιακούς του συναδέλφους. Μιλούσαν για τους καθηγητές τους, τις επερχόμενες εκθέσεις, τα μουσεία και τα εγκαίνια των γκαλερί και τη μελλοντική απασχόληση, όπως μπορούμε να φανταστούμε ότι θα μιλούσαν μια οποιαδήποτε μέρα στο πανεπιστήμιο. Αργότερα εξήγησε ότι τελικά τον κυριάρχησε η αίσθηση, όχι τόσο του φόβου του αυτοεγκλωβισμού του αλλά, ότι ένας από τους επισκέπτες θα μπορούσε να του επιτεθεί.

Επιπλέον, ο Frazer Ward δικαίως θεωρεί ότι το έργο *Five Day Locker Piece*, αμφισβήτησε τη νόμιμη διαδικασία που απαιτείται, για την διεκπεραίωση και παρουσίαση διπλωματικής εργασίας, με στόχο την απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών, επειδή ο Burden δεν ακολούθησε τα προβλεπόμενα. Αυτή η κριτική, είναι ανάλογη με την σκέψη, σχετικά με την αποτελεσματικότητα του πανεπιστημίου στην εκπαίδευση των σπουδαστών για τη ζωή πέρα από αυτό, η οποία αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο της παιδαγωγικής μεταρρύθμισης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αποτελεί μια επωδό για όσους ανησυχούν για την ικανότητα των μεταπτυχιακών προγραμμάτων εκπαίδευσης να δημιουργήσουν επιτυχημένους καλλιτέχνες⁵². Όταν ο Peter Schjeldahl, γνωστός κριτικός της Νέας Υόρκης, τον ρώτησε γιατί είχε κάνει αυτή την performance, ο Burden απάντησε: “Ήθελα να ληφθώ σοβαρά ως καλλιτέχνης”.

⁵² Matthew Teti, *Occupying uci: Chris Burden's Five Day Locker Piece as Institutional Critique*, 2018 σ.44. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/racar_43_1_3_teti.pdf

3.5. Tehching (Sam) Hsieh⁵³

One Year Performance (Cage Piece) (1978 - 1979)

3.6. Tehching (Sam) Hsieh, Linda Montano

Art/Life One Year Performance (Rope Piece) (1983 - 1984)

Ο Tehching Hsieh (1950)⁵⁴ μετά από τρία χρόνια υποχρεωτικής θητείας στο στρατό, όπου εκτίθεται στην αυστηρότητα και την πειθαρχία, στοιχεία τα οποία κυριάρχησαν στα μετέπειτα έργα του, έκανε την πρώτη του performance στην Ταϊβάν απ' όπου και κατάγεται. Λίγο μετά εγκατέλειψε την ζωγραφική, ενώ είχε ήδη αρχίσει να ενδιαφέρεται περισσότερο για την διαδικασία παρά για το ίδιο το ζωγραφικό προϊόν, και αργότερα εγκαταστάθηκε στο Μανχάταν όντας παράνομος μετανάστης για αρκετά χρόνια.

Ξεκινώντας στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο Hsieh πραγματοποίησε πέντε performance, διάρκειας ενός έτους η κάθε μία επιπλέον διάρκειας δεκατριών ετών, μέσα και έξω από το στούντιο του στη Νέα Υόρκη. Χρησιμοποιώντας τις μεγάλες χρονικές περιόδους ως εννοιολογικό πλαίσιο του έργου του, καθιστούσε την τέχνη και τη ζωή ταυτόχρονες, σε ένα ενιαίο όλο, χωρίς διαχωριστικά όρια. Οι τέσσερις πρώτες performance, ενέταξαν τον Hsieh στην καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης, ενώ τα δύο τελευταία έργα, στα οποία αποσύρθηκε σκόπιμα από τον χώρο της τέχνης, έθεσαν έναν τόνο συνεχούς αόρατου μυστηρίου.

Στην Νέα Υόρκη ο Hsieh βρέθηκε εγκλωβισμένος στη ζωή του παράνομου μετανάστη. Με το καλλιτεχνικό σκηνικό στο κέντρο της πόλης να δονείται γύρω του, ενώ ο ίδιος να τα κουτσοβγάζει πέρα δουλεύοντας σε κινέζικα εστιατόρια και οικοδομές, νιώθοντας ξένος, απομονωμένος και δημιουργικά στείρος. Μέχρι που εμπνεύστηκε: θα μπορούσε να μετατρέψει την απομόνωσή του σε τέχνη.

Το φθινόπωρο του 1978, ο Hsieh, 28 ετών, κατασκεύασε ένα ξύλινο κλουβί, 3.5 x 2.7 x 2.4 μέτρα, σε μια σοφίτα (εικ. 24). Έβαλε μέσα ένα μονό κρεβάτι, μία λάμπα, έναν νεροχύτη και ένα κάδο. Πριν κλειδωθεί μέσα, υπέγραψε μια δήλωση: «Δεν επιτρέπεται να συνομιλήσω, να διαβάσω, να γράψω, να ακούσω ραδιόφωνο ή να παρακολουθήσω τηλεόραση, μέχρι τις 29 Σεπτεμβρίου 1979». Η συνεργάτης του Hsieh, Cheng Wei Kuong,

⁵³ DEBORAH SONTAG, *A Caged Man Breaks Out at Last*, The New York Times, 2009. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html?pagewanted=all&_r=0

⁵⁴ Ιστοσελίδα του Tehching Hsieh. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.tehchinghsieh.com/biography>

του έφερνε το φαγητό του και έπαιρνε τα απόβλητά του. Ένας δικηγόρος, ο Robert Projansky, συμβολαιογράφησε όλη τη διαδικασία και εξασφάλισε ότι ο καλλιτέχνης δεν βγήκε ποτέ από το κλουβί κατά τη διάρκεια του έτους. Κάθε μέρα ο κ. Hsieh χάραζε μια γραμμή στον τοίχο με το νύχι του, με αποτέλεσμα να αφήσει 365 σημάδια μέχρι το τέλος. Κάθε μέρα, με τα μαλλιά του να μακραίνουν, στεκόταν στο ίδιο σημείο για να φωτογραφηθεί. Κάθε τρεις εβδομάδες η performance ήταν ανοιχτή στο κοινό, αλλά αυτός δεν έδινε σημασία. Ήταν πολύ απασχολημένος με το να σκέφτεται - για το παρελθόν του, την τέχνη του, το πέρασμα του χρόνου και τα όρια του χώρου. Σκεφτόταν πώς ο φυσικός περιορισμός απελευθέρωνε το μυαλό του.



Εικόνα 24. Tehching Hsieh One Year Performance (Cage Piece) 1978 - 1979

"Αυτό το έργο ήταν ένας δρόμος προς την ελευθερία", όπως έχει πει ο Biesenbach. "Είναι ένας εξαιρετικά προσεκτικός ερμηνευτής εννοιών. Έκανε την ιδέα του διαλογισμού και της περισυλλογής πολύ απτή. Και, πραγματικά, πιστεύω ότι το έκανε αυτό στη Νέα Υόρκη, ακριβώς επειδή είναι η ταχύτερη πόλη στον κόσμο ". Όταν ο Hsieh, βγήκε στο φως και πάλι, οι άνθρωποι έμοιαζαν "σαν λύκοι", είπε. Αρχικά αποσύρθηκε και πάλι στο κλουβί για να νιώσει ασφάλειά. Τελικά πακετάρισε τα κομμάτια του κλουβιού και τα συνοδευτικά αντικείμενα, ανακαλώντας την πρότερη πεποίθηση, ότι το έργο του αξίζει να διατηρηθεί.

Στην τέταρτη performance, η οποία και αυτή έχει ως βασικό στοιχείο μια έκφανση εγκλωβισμού, ο Hsieh έχοντας διερευνήσει τους περιορισμούς του χρόνου και του χώρου, ήθελε να εξετάσει στις ανθρώπινες σχέσεις. Πρότεινε, και η Linda Montano δέχτηκε, να δεθούν από τη μέση τους ο καθένας με ένα σκοινί, 2,4 μέτρων, που θα τους συνδέει για

ένα χρόνο (εικ. 25). Οι καλλιτέχνες κοιμόντουσαν σε δύο μονά κρεβάτια - δεν επιτρεπόταν να έρθουν σε επαφή - και προσπάθησαν να αποφύγουν να συνδέσουν τις ξεχωριστές ζωές τους, γεγονός που συνεπαγόταν συνεχή πρόκληση πολέμου. Συχνά δεν τα κατάφερναν. "Ήμουν σαν μια κόμπρα, χωρίς αισθήματα", είπε. "Εκείνη ήταν πιο συναισθηματική."



Εικόνα 25. Tehching Hsieh, Linda Montano, *Art/Life One Year Performance (Rope Piece)* 1983 - 1984

Η σειρά των έξι performances "one year performance" που διήρκεσε από το 1978 μέχρι το 2000 δεν είναι δοκιμασίες σωματικής αντοχής ούτε είχαν συνειδητά ως στόχο ή επιθυμία το να υποφέρει ο καλλιτέχνης (αν και έχουν περιγραφεί ως δοκιμασίες) αλλά μάλλον είναι εξερευνήσεις του χρόνου και της προσπάθειας. Σύμφωνα με τον Steven Shaviro, το έργο του Hsieh μπορεί να θεωρηθεί ότι αφορά τη φυλάκιση, τη μοναξιά, την εργασία, το χρόνο, τον άστεγο, την έκθεση, τον γάμο / τις ανθρώπινες σχέσεις και τον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται η τέχνη και η ζωή. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης δηλώνει ότι το έργο του είναι «χάσιμο χρόνου και ελεύθερη σκέψη».

Η κα. Munroe σχετικά με την παραίτησή του από την τέχνη δήλωσε: "Ίσως ήταν ένας άνθρωπος που επέλεξε την τέχνη ως εργαλείο για να επιδείξει ένα ορισμένο φιλοσοφικό, εννοιολογικό πλαίσιο και υπηρέτησε το σκοπό του, οπότε δεν την χρειάζεται πια. Νομίζω ότι είναι μεγαλύτερος από την τέχνη σε κάποιο επίπεδο. Νομίζω - θα είμαι πραγματικά ακραία εδώ - ότι σκότωσε την τέχνη έτσι ώστε να μπορέσει να την ξεπεράσει".

"Ίσως. Ή, ίσως," είπε ο Hsieh, με μια ιδέα λυπημένου χαμόγελου: "Δεν είμαι τόσο δημιουργικός. Δεν έχω πολλές καλές ιδέες."

3.7. Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco *Undiscovered Amerindians* (1992 - 1994)

Τα ενδιαφέροντα και το καλλιτεχνικό έργο των Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco εκφράζουν τους βασικούς προβληματισμούς που χαρακτηρίζουν την performance στο λυκόφως του εικοστού αιώνα. Το *Undiscovered Amerindians* είναι μάλλον η πιο διάσημη performance της δεκαετίας του 1990 που θίγει πολλά θέματα, μεταξύ των οποίων η ιδιότητα του θεατή, η έκθεση, το τουριστικό βλέμμα και οι πολιτισμική οικειοποίηση, η αποικιοκρατική συνείδηση, ο ρατσισμός και η πολύμορφη δυναμική της πολιτισμικής διάδρασης⁵⁵.

Ο Guillermo Gómez-Peña και η Coco Fusco ξεκίνησαν την performance *Undiscovered Amerindians* (εικ. 26), πεντακόσια χρόνια μετά την άφιξη του Χριστόφορου Κολόμβου στην Αμερική. Για δύο χρόνια, ταξίδευαν σε διάφορες δυτικές μητροπόλεις, παρουσιάζοντάς τους εαυτούς τους ως αμερικανοινδιάνους, από ένα νησί στον Κόλπο του Μεξικού που κάπως είχε παραβλεφθεί για πέντε αιώνες. Αποκαλούσαν την πατρίδα τους Guatinau και τους εαυτούς τους Guatinauis.



Εικόνα 26. Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco *Undiscovered Amerindians* 1992 -1994

Εκτιθέμενοι⁵⁶ σαν ζευγάρι μέσα σε ένα κλουβί, ασχολούνταν με διάφορες δραστηριότητες, από το να ράβουν κούκλες βουντού μέχρι το να παρακολουθούν τηλεόραση. Για μια μικρή αμοιβή, η γυναίκα χόρευε έναν παραδοσιακό χορό και ο άνδρας

⁵⁵ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 544-545

⁵⁶ Art & Education, Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña: The Couple in the Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/244623/coco-fusco-and-guillermo-gmez-pea-the-couple-in-the-cage-two-undiscovered-amerindians-visit-the-west>

έλεγε ιστορίες (σε μια παράξενη γλώσσα) και πόζαραν και οι δύο με τους επισκέπτες. Στο μουσείο Whitney στη Νέα Υόρκη, προστέθηκε σαν θέαμα τα “αυθεντικά αρσενικά γεννητικά όργανα Guatinaui” για πέντε δολάρια. Δίπλα από το κλουβί υπήρχαν δύο φύλακες οι οποίοι έδειχναν επίσημοι και απαντούσαν στις ερωτήσεις των επισκεπτών, τάζαν τους Guatinauis και τους πήγαιναν στην τουαλέτα με λουριά. Εκτός από το κύρος των φρουρών, δημιουργήθηκε ένα θεσμικό πλαίσιο με διδακτικούς πίνακες που αναφέρουν τα σημαντικότερα σημεία από την ιστορία της έκθεσης μη δυτικών λαών και μια προσομοιωμένη εγκυκλοπαίδεια Britannica με έναν ψεύτικο χάρτη του Κόλπου του Μεξικού που δείχνει το Guatinau.

Οι εκτελέσεις της performance βιντεοσκοπήθηκαν και από αυτές, δημιουργήθηκε ένα ντοκιμαντέρ με τίτλο “Το ζευγάρι στο κλουβί: Η οδύσσεια των Guatinaui”. Ενώ το ζευγάρι ήταν το αντικείμενο κατά τη διάρκεια της ζωντανής παράστασης, το κοινό, έγινε το αντικείμενο στο ντοκιμαντέρ. Ενώ οι Fusco και Gómez-Peña διαδραμάτιζαν τους ρόλους των ιθαγενών στο κλουβί, εξέταζαν ταυτόχρονα τις αντιδράσεις του κοινού. Διαπίστωσαν λοιπόν ότι παρά την πρόθεσή τους να δημιουργήσουν ένα σατιρικό σχόλιο πάνω στις δυτικές έννοιες του εξωτικού, του πρωτόγονου Άλλου, αποδείχθηκε ότι ένα σημαντικό μέρος του ακροατηρίου πίστευε στην αυθεντικότητα των Guatinauis.



Εικόνα 27. Guillermo Gómez-Peña και Coco Fusco *Undiscovered Amerindians* 1992 -1994

Φαίνεται ότι το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει τις αντιδράσεις του κοινού ως έμμεση απόδειξη ρατσιστικών πεποιθήσεων - οι μη δυτικοί άνθρωποι είναι πρωτόγονοι, κατώτεροι και ουσιαστικά διαφορετικοί από τους δυτικούς - που διαπερνούν την μεταποικιακή μας κοινωνία. Είτε αυτό είναι αλήθεια είτε όχι, το ζευγάρι στο κλουβί υποστηρίζει πειστικά ότι οι αποικιακές ιδέες συνεχίζουν να επηρεάζουν την προσέγγισή μας για τις μη δυτικές κουλτούρες.

3.8. Angelika Fojtuch

4U (2008 - 2009)

Η Angelika Fojtuch (1978) ασχολείται με την performance, το βίντεο, φτιάχνει αντικείμενα και εγκαταστάσεις. Τα θέματα που την ενδιαφέρουν είναι το γυναικείο φύλο και σώμα, ο κοινωνικός αποκλεισμός της γυναίκας, η θηλυκότητα και τα διάφορα στερεότυπα που σχετίζονται με αυτήν, η σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων, η ταυτότητα, οι οικογενειακοί δεσμοί, τα κληρονομικά χαρακτηριστικά που περνούν από γενιά σε γενιά κ.α.

Το έργο 4U, έχει εκτελεστεί τέσσερις φορές, στην Πολωνία, στο Πεκίνο και στο Τορόντο το 2008 και στην Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο του πρώτου φεστιβάλ performance, μέρος της δεύτερης μπιενάλε, το 2009. Όπως η ίδια περιγράφει⁵⁷ στο site της για το έργο: *“Δεν είναι η πληγή που έχει σημασία. Είναι η ουλή. Κολλάω το σώμα μου στο πίσω μέρος του σώματος ενός άντρα από το ακροατήριο και σκύβω για να δέσω το δεξί μου πόδι με το δικό του, με επίδεσμο. Κάνω το ίδιο και στα αριστερά μας πόδια και συνεχίζω, δένοντας ολόκληρα τα σώματά μας μαζί. Καλύπτω και το κεφάλι μου, έτσι ώστε μόνο τα χέρια μου να μένουν ορατά. Τέλος βάζω και τα χέρια μου μέσα από τον επίδεσμο και σταματάω να κινούμαι με αποτέλεσμα να μένει μόνο το κεφάλι του άνδρα ορατό (εικ. 28). Σιωπή.*



Εικόνα 28. Angelika Fojtuch, 4U, 2008 - 2009

⁵⁷ Ιστοσελίδα της Angelika Fojtuch. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://angelikafojtuch.net/wp/2016/02/06/performance-4u-20082009/>

Μετά από λίγο ο επιμελητής ή τα μέλη του ακροατηρίου υποθέτουν ότι η performance έχει τελειώσει και αρχίζει να βγάζει τον επίδεσμο. Ωστόσο, όταν τελειώνουν, δεν αφήνω τον άντρα παραμένοντας προσκολλημένη σ' αυτόν. Όταν προσπαθήσει να απαλλαγεί από μένα, τον κρατώ όσο πιο δυνατά μπορώ.

Σε κάθε εκτέλεση, βίωσα διαφορετικές αντιδράσεις από τους άνδρες που συμμετείχαν στην performance. Ο ένας αποφάσισε να με βγάλει από την αίθουσα κουβαλώντας με στην πλάτη του. Ο άλλος δεν έκανε τίποτα περιμένοντας να τελειώσει αυτή η κατάσταση και με άφησε να τον κρατάω αγκαλιά για τις επόμενες τέσσερις ώρες. Ο επόμενος γύρισε και με αγκάλιασε κι αυτός σταθερά (εικ. 29). Ο Τελευταίος χρησιμοποίησε την δύναμή του για να απαλλαγεί από μένα (εικ. 30).



Εικόνα 29. Angelika Fojtuch, *4U*, Τορόντο, 2008



Εικόνα 30. Angelika Fojtuch, *4U*, Θεσσαλονίκη, 2009

Έργο

4.1. Ορισμός ηλακάτης

Η ηλακάτη ή ρόκα (εικ. 31) είναι “όργανο για το γνέσιμο του μαλλιού ή βαμβακιού”.⁵⁸ Είναι ένα ραβδί με ειδικά διαμορφωμένο το ένα άκρο του, το οποίο καταλήγει σε δύο αντικριστά ημικύκλια σε σχήμα Φ ώστε να στερεώνεται το μαλλί ή το βαμβάκι που προορίζεται για το γνέσιμο, την κλώση. Κατά την διαδικασία της κλώσης περιστρέφεται το μαλλί ή το βαμβάκι για να γίνει νήμα ⁵⁹. Ενώ για να τυλιχτεί ή να ξετυλιχτεί το νήμα χρησιμοποιείται η ανέμη (εικ. 32).



Εικόνα 31. Ξύλινη ρόκα



Εικόνα 32. Ανέμη

4.2. Ο μύθος

Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία, η ηλακάτη είναι το όργανο που κρατάει η Κλωθώ. Η Κλωθώ είναι μία από τις τρεις Μοίρες, κόρες της Νύχτας ή του Δία και της Θέμιδος όπως αναφέρεται στη Θεογονία του Ησίοδου ⁶⁰. Θεότητες που αποφάσιζαν για την τύχη κάθε ανθρώπου. Οι αρχαίοι τις φαντάζονταν σαν τρεις γριές που έγνεθαν τις τύχες των θνητών σαν κλωστή. Η Κλωθώ, έκλωθε με τη ρόκα της το νήμα της ζωής, το πεπρωμένο του κάθε ανθρώπου, που τον συνόδευε μέχρι το θάνατό του. Ενώ συχνά συνδεόταν με το παρόν. Η Λάχεση μετρούσε και έκρινε το μήκος της κλωστής κάθε ζωής και η Άτροπος έκοβε με ένα ψαλίδι το νήμα, στις ζωές που ήταν γραφτό να τελειώσουν ⁶¹.

⁵⁸ Τεγόπουλος, Φυτράκης. *Ελληνικό Λεξικό*. Αρμονία. Αθήνα 1995. σελ. 671

⁵⁹ Τεγόπουλος, Φυτράκης. *Ελληνικό Λεξικό*. Αρμονία. Αθήνα 1995. σελ. 383

⁶⁰ Ησίοδου *Θεογονία* στ. 213

⁶¹ Malcolm Day. *100 Μορφές από την ελληνική μυθολογία*. Σαββάλας. Αθήνα 2007. σελ. 15

4.3. “Άτροπος” ή “Οι Μοίρες” του Φρανθίσκο Γκόγια

Ο Ισπανός ζωγράφος Φρανθίσκο Γκόγια στο έργο του “Άτροπος” ή “Οι Μοίρες” (ένας από τους 14 Μαύρους Πίνακες που ζωγράφισε την περίοδο 1819-1823) “αντικατέστησε την ρόκα που κρατάει η Κλωθώ με μία κούκλα ή με ένα νεογέννητο παιδί, κάτι που πιθανώς αποτελεί μια αλληγορία της ζωής” ⁶² (εικ. 33). Μια ανάλογη αντικατάσταση της ρόκας με ανθρώπινο σώμα, σε μια διαδικασία αργού εγκλωβισμού, αποτελεί το βασικό στοιχείο του έργου “Ηλακάτη”. “Επιπλέον μπροστά από τις τρεις υπερυψωμένες φιγούρες, έχει προστεθεί μία τέταρτη. Πιθανώς πρόκειται για άντρα του οποίου τα χέρια είναι δεμένα πίσω από την πλάτη του σαν να είναι αιχμάλωτος” ⁶³. Εγκλωβισμένος στα δεσμά του.



Εικόνα 33. Φρανθίσκο Γκόγια “Άτροπος” ή “Οι Μοίρες” 1819 - 1823 Ελαιογραφία σε τοίχο (μεταφέρθηκε σε καμβά) 266x123 Μαδρίτη Μουσείο ντελ Πράδο

Να εμπιστεύεσαι τον εαυτό σου στην Κλωθώ και να την αφήνεις να συνυφαίνει μαζί σου οτιδήποτε θέλει ⁶⁴.

Μέσα από ένα μέρος της διαδικασίας της κλώσης και την αναφορά στις μυθικές Μοίρες γίνεται προσπάθεια απόδοσης της έννοιας του εγκλωβισμού κατά την υλοποίηση του έργου. Ενός εγκλωβισμού και κατ’ επέκταση απεγκλωβισμού που δύσκολα διακρίνεται αν είναι κατά βούληση ή όχι.

⁶² Hughes, Robert. *Goya*. New York: Alfred A. Knopf, 2004. σελ. 386-388

⁶³ Hughes, Robert. *Goya*. New York: Alfred A. Knopf, 2004. σελ. 386-388

⁶⁴ Marcus, Aurelius. *Μάρκος Αυρήλιος: Τα Εις Εαυτόν*. Λ. Γεωργιάδης. Αθήνα 2006. σελ. 89

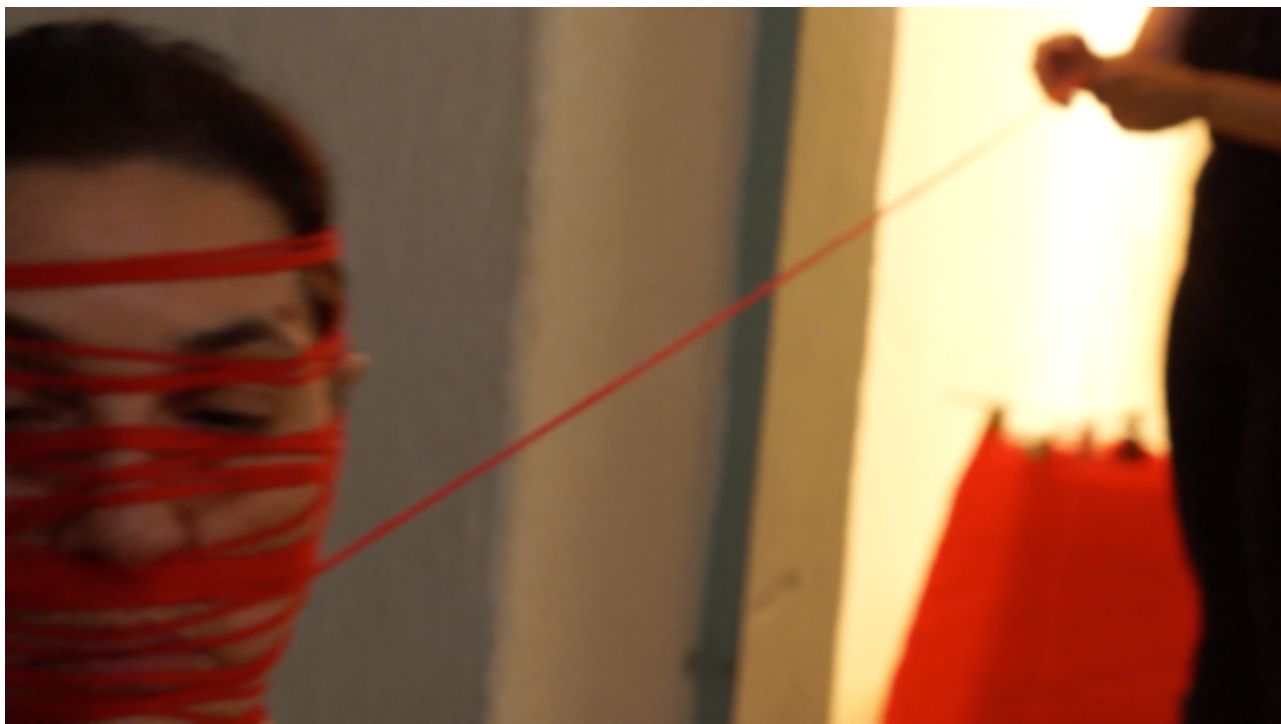
4.4. Σύντομη περιγραφή του έργου

Κεντρική ιδέα του έργου όπως έχει διαμορφωθεί, είναι η απεικόνιση του εγκλωβισμού του ανθρώπου μέσα από ένα φαύλο κύκλο τον οποίο δημιουργεί ο ίδιος ο εγκλωβιζόμενος. Στόχος είναι να υλοποιηθεί / παρουσιαστεί μια σειρά εκτελέσεων ζωντανών performances σε διαφορετικούς χώρους και να δημιουργηθούν από αυτές τα αντίστοιχα video. Μέσα από την επαναλαμβανόμενη εκτέλεση προσδοκάται να επιτευχθεί η εξέλιξη ενός έργου ικανό να επικοινωνεί την κεντρική ιδέα. Τα υλικά τα οποία χρησιμοποιούνται είναι: μια ανέμη, δεκαπέντε κουβάρια κλωστή (εικ. 34) (περίπου τέσσερα χιλιόμετρα τυλιγμένα στην ανέμη), και δύο ανθρώπινα σώματα.



Εικόνα 34. Κουβάρι κλωστής.

Το έργο “Ηλακάτη” είναι μια performance κατά την οποία ένα ανθρώπινο σώμα περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του και περιτυλίγεται με κόκκινη κλωστή πλεξίματος. Η κλωστή είναι ήδη τυλιγμένη σε ανέμη, η οποία περιστρέφεται ταυτόχρονα ώστε να την ξετυλίξει. Ενδιάμεσα, παρεμβάλλεται μια ανθρώπινη φιγούρα που ελέγχει το σημείο επαφής της κλωστής με το ανθρώπινο σώμα, μόνο κάθετα σε αυτό (εικ. 35). Με αυτόν τον τρόπο ο χώρος γύρω από το σώμα μηδενίζεται αφού η κλωστή εφάπτεται με το σώμα καθώς το τυλίγει, δημιουργώντας ένα κουκούλι στο σχήμα που ορίζει το ίδιο το σώμα.



Εικόνα 35. Στιγμιότυπο από την εκτέλεση της ζωντανής Performance

Η “ηλακάτη” λοιπόν είναι μια ζωντανή εικόνα που εμφυσεύει την έννοια του εγκλωβισμού. Ενός εγκλωβισμού που δημιουργείται και αυξάνεται αργά και σταθερά με την κινητήρια δύναμη να πηγάζει από τον ίδιο τον εγκλωβιζόμενο. Δοσμέμη μέσα από την σχηματοποίηση της κίνησης του φαύλου κύκλου, μια κίνηση, η οποία μοιάζει να δημιουργεί στατική ισορροπία έχει όμως ως μόνη εξέλιξή της, τον διαρκή και αέναο εγκλωβισμό.

Ο θεατής στην ζωντανή performance αναζητά τα δικά του όρια μέσα από το προσωπικό βίωμα της περφόρμερ, σε πραγματικό χρόνο, διάρκειας μεγαλύτερης των τριών ωρών. Στα video όπου η διάρκεια συρρικνώνεται, η αίσθηση του χρόνου μεταβάλλεται ενώ δημιουργούνται άλλου είδους εντάσεις μέσα από τα σχήματα και τις φόρμες που κυριαρχούν στα πλάνα.

Το υλικό, η κλωστή, δίνει την δυνατότητα επαναπροσδιορισμού της έννοιας του χώρου και του χρόνου τα άποια φαίνεται να ορίζει μέσα από το λεπτό και μακρύ της σχήμα. Ο τρόπος με τον οποίο τυλίγει το ανθρώπινο σώμα εξαλείφει την αίσθηση της απαλότητας, της ζεστασιάς και της ρευστότητας που είναι συνυφασμένα με την υφή της και την ευμετάβλητη φύση της, μετατρέποντάς την σε ένα ισχυρό και κυρίαρχο μέσο το οποίο προδίδει την ευάλωτη πλευρά της ανθρώπινης φύσης.

4.5. Απαρχές του έργου

Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια και σαφήνεια το πότε και πως ξεκίνησε η σύλληψη ενός έργου καθώς η σκέψη είναι κάτι συνεχές που μάλλον δεν μπορείς να το αποκόψεις ούτε από παρελθοντικό αλλά ούτε και από το μελλοντικό του στοιχείο. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, δεν βοηθάει ούτε το υλικό, η κλωστή, με το οποίο είχα αρχίσει να καταπιάνομαι αρκετά χρόνια πριν εμπλακώ με την τέχνη. Το μέσω, το είδος της τέχνης, η performance δηλαδή, θεωρώ επίσης ότι έπαιξε κάποιο ρόλο στην σύλληψη της ιδέας, αλλά πάλι δεν ήταν καθοριστικός. Περισσότερο επηρέασε την τελική μορφή του έργου.

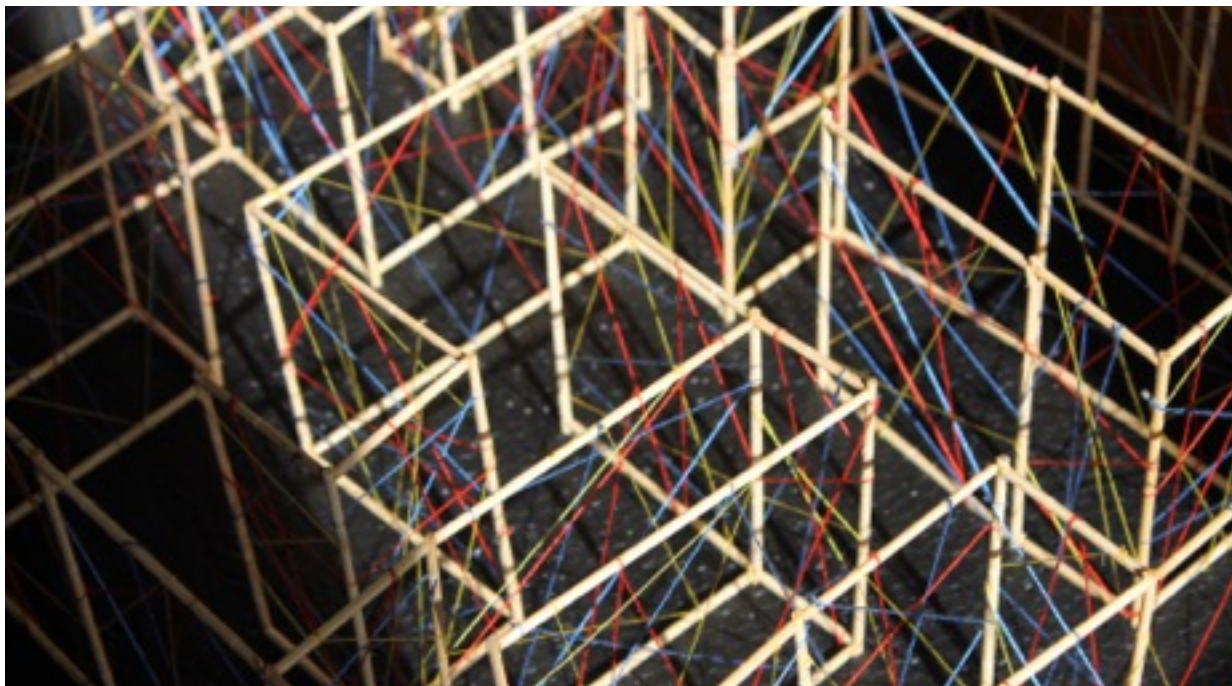
Στην προσπάθειά μου όμως να περιγράψω την αρχή και την εξέλιξη του έργου θα ξεκινήσω από την στιγμή που δημιουργήθηκε στο μυαλό μου η εικόνα του ανθρώπινου σώματος περιτυλιγμένου με κλωστή. Αυτό συνέβη το 2015 στο πλαίσιο δημιουργίας ενός άλλου έργου.

Το έργο αυτό ήταν μία εγκατάσταση, ένας λαβύρινθος σε σχήμα “τετραγώνου”, περίπου εβδομήντα τετραγωνικών μέτρων. Ο σκελετός της κατασκευής αποτελούνταν από ξύλο ελάτης 5x3 απλανάριστο πάνω στο οποίο είχε τοποθετηθεί κόκκινη κλωστή πλεξίματος -όμοια με αυτήν που χρησιμοποιείται στο έργο “Ηλακάτη”- έτσι ώστε να διαγράφονται κυρίως διαγώνιες γραμμές (εικ. 36).



Εικόνα 36. Τριανταφυλλίδου Αναστασία, *Χωρίς Τίτλο*, 2015

Όταν ξεκίνησα να σχεδιάζω αυτό το έργο, φαντάστηκα ότι θα χρειαζόμουν πολύ μεγάλες ποσότητες κλωστής κι άρχισα να σκέφτομαι τρόπους για χορηγίες ώστε να καταφέρω να το υλοποιήσω. Κατασκευάζοντας όμως μια μακέτα (εικ. 37) από κλωστή



Εικόνα 37. *Μακέτα λαβυρίνθου*, 2015

κεντήματος, διαπίστωσα ότι χρειαζόμουν μόνο τέσσερα κουβάρια κλωστής πλεξίματος, περίπου 1000 μέτρα. Σχεδόν όσο χρειάζεται για να πλέξεις ένα πουλόβερ καθημερινής χρήσης. Η ίδια ποσότητα υλικού, σε διαφορετική διάταξη, μπορούσε να ορίζει εξωτερικά και εσωτερικά ένα χώρο περίπου εβδομήντα τετραγωνικών μέτρων και ένα χώρο που ίσα-ίσα να περικλείει ένα ανθρώπινο σώμα από τους γοφούς μέχρι το λαιμό. Η διαπίστωση αυτή, για τη διάταξη στο χώρο, ήταν πιστεύω καθοριστική για την εμφάνιση της εικόνας του περιτυλιγμένου με κλωστή ανθρώπινου σώματος στο μυαλό μου. Περιτυλιγμένου και όχι πλεγμένου.

Εκείνο το διάστημα δεν είχα σκεφτεί την κυκλική κίνηση με την οποία θα σχηματιζόταν τελικά η εικόνα που είχα στο νου μου, αλλά σίγουρα ήθελα η Εγκατάσταση να συμπληρωνόταν από μια Performance. Μορφή τέχνης με την οποία είχα ασχοληθεί σε προηγούμενα έργα και είχε ήδη αρχίσει να κινεί έντονα το ενδιαφέρον μου.

Η εγκατάσταση, αποτελούσε ένα χώρο περιπλάνησης, μια διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενη διαδρομή που πραγματευόταν την έννοια των “ορίων”. Ορίων προσωπικών και συλλογικών, σωματικών και πνευματικών, στο χώρο και στον χρόνο, μέσα μας και έξω από εμάς, ορίων που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους αλλά και με το περιβάλλον.

Τα σχήματα που κυριαρχούσαν στην αρχιτεκτονική δομή του έργου, όπως το τετράγωνο σχήμα του λαβυρίνθου και τα παραλληλόγραμμα σχήματα των κατακόρυφων ξύλινων στηριγμάτων, έδιναν την αίσθηση της στατικότητας, της σταθερότητας, της ισορροπίας και της τάξης. Αντίθετα οι κλωστές που ύφαιναν τα όρια και διαμόρφωναν μέσα από τις πολλαπλές διαγώνιες επαναλήψεις τους, τους διάτρητους τοίχους της εγκατάστασης, παρέπεμπαν μέσα από την υφή τους, την ευμετάβλητη και ευάλωτη φύση τους, σε μια αίσθηση ρευστότητας και εφήμερου.

Παράλληλα, μέσα από την ιστορική αναφορά στο μύθο, όπου η κλωστή είναι το σύμβολο που δείχνει το δρόμο προς την έξοδο από το λαβύρινθο και την επιστροφή, αποτελούσε στο έργο ταυτόχρονα το όριο του εγκλωβισμού αλλά και το στοιχείο της λύτρωσης.

Τέτοιου είδους αντιθέσεις φαίνεται να χαρακτηρίζουν και το έργο “Ηλακότη” όπως έχει περιγραφεί παραπάνω.

Τότε θεωρούσα ότι η κλωστή γύρω από το ανθρώπινο σώμα θα παρέπεμπε ακριβώς σε αυτά τα όρια που πραγματευόταν η εγκατάσταση, τα οποία προσπαθεί ο άνθρωπος να “φέρει στα μέτρα του”. Ακριβώς στο σχήμα του σώματος του. “When there's no more room in hell, the dead will walk the earth⁶⁵” Μετά την πρώτη ολοκληρωμένη εκτέλεση του έργου “Ηλακότη” όμως, κυριάρχησε ή έννοια του εγκλωβισμού, απροσδιόριστης αιτίας, μέσα από έναν φαύλο κύκλο. Προφανώς η διάρκεια της εμμονικής κυκλικής κίνησης είναι αυτή που ανέδειξε αυτήν την κυριαρχία.

Θέλοντας λοιπόν να κάνω μια Performance στην οποία θα δημιουργούνταν η εικόνα του περιτυλιγμένου ανθρώπινου σώματος με κλωστή πλεξίματος, συνειδητοποίησα ότι το σώμα αυτό θα έπρεπε με κάποιον τρόπο να τυλιγόταν και η διαδικασία αυτή θα ήταν ο κορμός της Performance. Άρχισα να ψάχνω τρόπους και μηχανισμούς ώστε να υλοποιήσω αυτήν την διαδικασία. Αρχικά σκεφτόμουν ότι το σώμα θα ήταν ακίνητο και θα περιστρεφόταν κάτι άλλο γύρω από αυτό για να το τυλίξει. Κατέληξα στην αυτοπεριστροφή του σώματος και στην χρήση της ανέμης.

⁶⁵ Η φράση αυτή τοποθετήθηκε στο κείμενο στο πλαίσιο μιας άλλης ερευνητικής performance. Παρακαλώ επικοινωνήστε με τη γράφουσα στο e - mail: anastasia.triantafillidou@gmail.com ή στο τηλ: 6970883004.

Η πρώτη προσπάθεια εκτέλεσης του έργου, η οποία δεν έχει καταγραφεί, είχε γίνει από εμένα την ίδια. Η κλωστή που είχα χρησιμοποιήσει τότε, είχε τα τρία βασικά χρώματα -κόκκινο, κίτρινο, μπλε- (εικ. 38) όπως και η μακέτα του λαβυρίνθου (εικ. 37).



Εικόνα 38. Ανέμη με κόκκινη, κίτρινη και μπλε κλωστή.



Εικόνα 39. Ανέμη με κόκκινη κλωστή.

Το κόκκινο χρώμα, μόνο του, αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθεί, αργότερα για τον λαβύρινθο (εικ. 36) και πολύ αργότερα για την Performance (εικ. 39). Τύλιξα λοιπόν την κλωστή στην ανέμη και άρχισα μόνη μου να περιστρέφομαι και ταυτόχρονα με τα χέρια μου να καθοδηγώ την κλωστή ώστε να τυλιχτώ. Ήμουν σε εσωτερικό χώρο και φορούσα μαύρα εφαρμοστά ρούχα. Πολύ γρήγορα, σε είκοσι λεπτά περίπου, είχα αρχίσει να ζαλίζομαι, να ανακατεύομαι και καθώς εκείνο το διάστημα θήλαζα, άρχισε να πονάει το στήθος μου και να τρέχει γάλα. Στην όποια πιθανότητα να σταματήσω το θηλασμό, εγκατέλειψα το εγχείρημα. Το ίδιο διάστημα ζήτησα από κάποιον άλλο -που είχε ασχοληθεί ιδιαίτερα με την Performance- βοήθεια, αλλά αυτό δεν καρποφόρησε και είχε ήδη χαθεί πολύς χρόνος.

Τελικά η Performance αυτή δεν παρουσιάστηκε μαζί με την εγκατάσταση και ξεχάστηκε.

4.6. Α΄ εκτέλεση

Η επόμενη προσπάθεια έγινε σε περισσότερο από ένα χρόνο μετά. Το 2016. Στο πλαίσιο του μαθήματος Video Art του παρόντος Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών. Είχε ζητηθεί η δημιουργία δύο χαρακτήρων και μιας ιστορίας σύγκρουσής τους. Εγώ είχα αποφασίσει να δημιουργήσω έναν χαρακτήρα ο οποίος απέφευγε να συγκρουστεί με τον εαυτό του⁶⁶. Σε δεύτερο χρόνο, ζητήθηκε από αυτήν την ιστορία να δημιουργηθεί μια Performance. Τότε ανακάλεσα την “Ηλακάτη”.

Έτσι γίνεται η πρώτη καταγεγραμμένη προσπάθεια, απόσπασμα της οποίας έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: <https://youtu.be/GvTdJx91upc>

Η πρώτη ουσιαστικά αυτή ολοκληρωμένη και καταγεγραμμένη εκτέλεση είναι σε πολύ πειραματικό στάδιο οπότε εκτελείται από εμένα την ίδια, σε εσωτερικό χώρο χωρίς κάποια ιδιαίτερη σκέψη και με την κλωστή στα τρία βασικά χρώματα όπως την είχα αφήσει από την προηγούμενη ανολοκλήρωτη προσπάθεια. Η διάρκειά της δεν ξεπερνάει και πάλι την μισή ώρα καθώς διακόπτεται από εξωτερικούς παράγοντες. Η ένδυση παραμένει στο μαύρο χρώμα και το κάδρο του πλάνου είναι κάθετο (εικ. 40).

⁶⁶ Χτυπάς σκέτο καφέ;

Οκτώβριος του 2007. Η Άννα στα είκοσι τέσσερά της χρόνια έχει εγκατασταθεί στην Θεσσαλονίκη πριν από ένα μήνα περίπου.

Εργάζεται σε μία εταιρία οικονομικών συμβούλων το ίδιο χρονικό διάστημα.

Ιούνιο του 2007 βιώνει έναν άσχημο χωρισμό.

Ιούλιο του 2007 πεθαίνει ξαφνικά η θεία της, στην οποία έχει μεγάλη αδυναμία.

Αύγουστο του ίδιου χρόνου, νοσηλεύεται ο πατέρας της, μαθαίνει ότι έχει καρκίνο και Σεπτέμβριο πεθαίνει.

Ενώ η ζωή της Άννας φαίνεται να κυλάει σαν να μην έχει τίποτα αλλάξει, η ίδια αποφεύγει ασυναίσθητα να ξαπλώσει στο κρεβάτι της. Τότε είναι η ώρα που έρχονται οι σκέψεις στο μυαλό της. Βρίσκει πάντα κάτι για να ασχολείται, να κρατάει το μυαλό της συγκεντρωμένο κάπου. Έτσι την παίρνει ο ύπνος λίγο πριν χαράξει, στον καναπέ, στο τραπέζι της κουζίνας ή στο γραφείο της. Σε λίγο χτυπάει το ξυπνητήρι. Η Άννα πίνει ένα σκέτο αχτύπητο νες καφέ για να “ξυπνήσει” πριν πάει στη δουλεία. Εκεί μέχρι να περάσει το οκτάωρο πίνει τουλάχιστον άλλους τρεις καφέδες για να μπορέσει να κρατηθεί ξύπνια και να αντεπεξέλθει στην δουλεία της. Την υπόλοιπη μέρα και μέχρι να την ξαναβρεί ο ύπνος, έχει διπλασιάσει τους καφέδες που ήπιε. Έτσι έχει περάσει περίπου ένας μήνας. Η Άννα φαίνεται να μη συνειδητοποιεί τι συμβαίνει. Βγαίνει με τους φίλους της διασκεδάει και ασχολείται με τα ενδιαφέροντά της όπως παλιότερα. Οι μαύροι κύκλοι κάτω από τα μάτια της οφείλονται στην έλλειψη ύπνου κι αυτό στο μεγάλο φόρτο εργασίας της, λέει στους φίλους της καθώς πίνει τον καφέ της. Τα χέρια της τρέμουν από την υπερένταση και το άγχος της για την δουλειά και τα λίγα κιλά που έχει χάσει είναι γιατί δεν προλαβαίνει να μαγειρεύει κάθε μέρα. Μόλις τελειώσουμε με αυτήν την μελέτη θα ξεκουραστώ, μην ανησυχείς, λέει στην μητέρα της.

Η μελέτη τελείωσε. Πέρασε άλλος ένας μήνας και η Άννα συνεχίζει στους ίδιους ρυθμούς.. και συνεχίζει .. και συνεχίζει ...

Σε γενικές γραμμές η Άννα είναι ένα συνηθισμένο κορίτσι της γενιάς της. Και ο τρόπος εγκλωβισμού της είναι συνηθισμένος και αυτός.



Εικόνα 40. Στιγμιότυπο από την α΄ εκτέλεση του έργου “Ηλακάτη”.

Μετά από την εκτέλεση αυτή αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθεί κλωστή μόνο κόκκινου χρώματος. Στις επόμενες πέντε εκτελέσεις, μέχρι σήμερα, χρησιμοποιείται κόκκινο χρώμα. Τα τρία βασικά χρώματα μαζί θεωρήθηκαν λίγο φλύαρα και ότι δημιουργούσαν μια αίσθηση παιχνιδιού. Το κόκκινο, κάνει πιο έντονη αντίθεση με το μαύρο, είναι πιο επιθετικό και τονίζει την παραμόρφωση που δημιουργείται στο πρόσωπο.

Το σημαντικότερο που διαπιστώθηκε σε αυτήν την εκτέλεση, ήταν ότι για την καλύτερη κατανομή της κλωστής στο ανθρώπινο σώμα, θα έπρεπε ανάμεσα σε αυτό και στην ανέμη να παρεμβάλλεται κάποιος άλλος ο οποίος θα καθοδηγεί την κλωστή πάνω στο ανθρώπινο σώμα. Η υλοποίηση του έργου είχε μόλις αρχίσει και χρειαζόμουν κάποιον ακόμα.

4.7. Β´ εκτέλεση

Λίγους μήνες μετά επικοινωνήσα με την Μαργαρίτα. Είχα ήδη αποφασίσει ότι εγώ θα καθοδηγούσα την κλωστή γιατί ήθελα να ελέγχω την κατάσταση από έξω. Της είπα μόνο ότι θέλω να κάνουμε μαζί μια Performance για βίντεο, τίποτα άλλο. Δεν ήθελα να προετοιμαστεί με κανέναν τρόπο. Δεν φοβόμουν ότι κάτι θα πάει στραβά γιατί είχα την ασφάλεια του μέσου, του βίντεο. Αν κάτι δεν μου άρεσε θα μπορούσα να το κόψω ή θα μπορούσαμε και να το επαναλάβουμε. Ο κυριότερος λόγος όμως που δεν ήθελα να προετοιμαστεί ήταν ότι ήθελα να δω όντως που μπορεί να καταλήξει.

Η Μαργαρίτα ήρθε πολύ πρόθυμη στην Θεσσαλονίκη και το βράδυ πριν από την εκτέλεση του έργου, πριν κοιμηθούμε, της μίλησα πολύ σύντομα για το υλικό, την κυκλική κίνηση και την ανέμη. Ήταν η πρώτη φορά που μιλήσαμε για εγκλωβισμό και φαύλο κύκλο, για την αποφυγή της σύγκρουσης με τον εαυτό μας όπως ήθελα να παρουσιάσω στην ιστορία που είχα γράψει. Σίγουρα όμως αυτές οι έννοιες και οι συμβολισμοί δεν είχαν αποσαφηνιστεί και οριστικοποιηθεί ακόμα στο μυαλό μου. Η εκτέλεση και οι επαναλήψεις θα με οδηγούσαν αρκετά αργότερα στην σκέψη ότι για κάποια χρόνια, λίγο πριν, ήμουν εγκλωβισμένη σε έναν προσωπικό φαύλο κύκλο και τώρα απλά τον σχηματοποιούσα.

Η καταγραφή της εκτέλεσης έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: https://youtu.be/vQm4_NLGapI

Ο χώρος ήταν και πάλι εσωτερικός. Ήταν Χειμώνας και θα ήταν αρκετά δύσκολο να εκτελεστεί έξω. Ήθελα ένα πολύ ουδέτερο φόντο αφού η λήψη θα είχε μόνο ένα πλάνο. Έναν άδειο τοίχο. Επιπλέον ήθελα ένα ήσυχο και προστατευμένο από εξωτερικούς παράγοντες χώρο, ώστε να εξασφαλίσω ευκολότερη αυτοσυγκέντρωση και για τις δυο μας.

Το κάδρο του πλάνου έγινε οριζόντιο και η ανέμη βγήκε από αυτό. Εγώ που παρεμβαλλόμουν ανάμεσα στην ανέμη και την Μαργαρίτα για να ελέγχω την κλωστή, επίσης δεν φαινόμουν στο πλάνο. Ήθελα η εικόνα να είναι μινιμαλιστική και να εστιάζει στην διαδικασία. Το ανθρώπινο σώμα είχε περισσότερο χώρο για να κινηθεί -αν και παραμένει στο κέντρο-, ενώ η κλωστή εισερχόταν από μπροστά αριστερά κυρίως σε διαγώνια διάταξη. Το χρώμα της ένδυσης παρέμεινε το μαύρο και της κλωστής το κόκκινο. (εικ. 41)



Εικόνα 41. Στιγμιότυπο από την β' εκτέλεση του έργου "Ηλακάτη".

Η χρονική διάρκεια αναμενόταν να είναι γύρω στην μισή ώρα ή στην μία, σε μια υπόθεση που θεωρούσαμε απίθανη. Μετά από περίπου τρεις ώρες είπα στην Μαργαρίτα να σταματήσει γιατί είχε τελειώσει η μπαταρία της κάμερας.

Εκτός από την χρονική διάρκεια η οποία μας εξέπληξε, διαπιστώθηκαν κι άλλα, κυρίως τεχνικής φύσης, θα έλεγα, θέματα. Ενώ ξεκίνησα να οδηγώ την κλωστή από πάνω μέχρι κάτω στο σώμα, κατάλαβα ότι έπρεπε να κάνω πολύ πιο αργές κινήσεις και να την οδηγώ ώστε να τυλίγεται σταδιακά κομμάτι-κομμάτι το σώμα. Η Μαργαρίτα ξεκίνησε να περιστρέφεται με κλειστά τα μάτια και αντιλήφθηκε ότι έτσι έχανε το συγκεκριμένο σημείο περιστροφής. Αργότερα μπορούσε να είναι σταθερή σε αυτό, επειδή εκεί ήταν πιο ζεστό το ξύλινο πάτωμα. Σε όλη τη διάρκεια της Performance είχε ασυναίσθητα, αφύσικα ανοιχτά τα χέρια της σε σχέση με το σώμα της.

4.8. Γ΄ εκτέλεση

Το υλικό που καταγράψαμε ήταν αρκετό για να καλυφθούν οι απαιτήσεις του μαθήματος, θέλαμε όμως και οι δύο να το ξανακάνουμε. Ήταν επιτακτική ανάγκη να δούμε τα ψυχικά και σωματικά όρια. Ήταν Σάββατο και η Μαργαρίτα την Δευτέρα το αργότερο έπρεπε να φύγει. Δεν προλαβαίναμε να αγοράσουμε άλλη κλωστή. Σχεδόν δύο μέρες προσπαθούσαμε να ξεμπλέξουμε την κλωστή που είχαμε ήδη χρησιμοποιήσει. Θα μπορούσε αυτό να αποτελεί μια συμπληρωματική Performance.

Ξεκινήσαμε Κυριακή μεσημέρι, όταν είχαμε ξεμπλέξει και τυλίξει όλη την κλωστή στην ανέμη. Αυτή τη φορά ήμασταν πιο προετοιμασμένες. Η Μαργαρίτα είχε αφήσει τα χέρια της να πέφτουν φυσικά δίπλα στο σώμα της και περιστρεφόταν με ανοιχτά τα μάτια σταθερά σχεδόν σαν να ήταν βιδωμένη σε ένα σημείο. Εγώ οδηγούσα την κλωστή με αργές κινήσεις ώστε να καλύπτεται το σώμα της σταδιακά και ομοιόμορφα. Τότε ανακαλύψαμε τα “δύσκολα σημεία”. Είναι αυτά απ’ όπου η κλωστή πέφτει. Οι γάμπες, οι μηροί, το στήθος, τα δάχτυλα. Τα “επικίνδυνα” σημεία είναι ο λαιμός, τα μάτια, η μύτη, τα γόνατα.

Η καταγραφή της εκτέλεσης έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: <https://youtu.be/dtXrJXsqZaE>

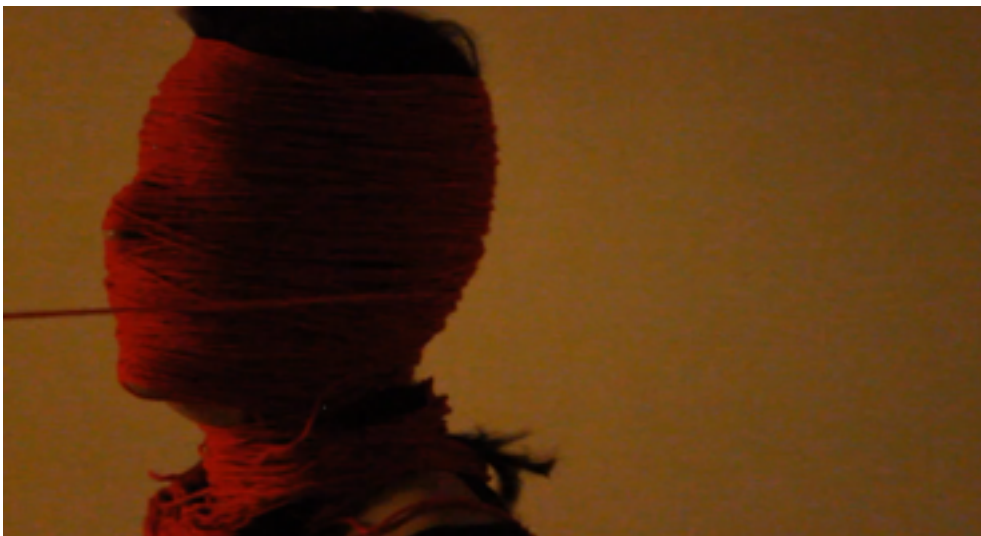
Το πλάνο παρέμεινε οριζόντιο. Το σώμα μεταφέρθηκε στην δεξιά πλευρά από το κέντρο και η κλωστή εισερχόταν και πάλι από αριστερά σε διαγώνια κυρίως διάταξη. Η ανέμη κι εγώ πάλι δεν ήμασταν μέσα σε αυτό. Το χρώμα της ένδυσης παρέμεινε το μαύρο και της κλωστής το κόκκινο. (εικ. 42)



Εικόνα 42. Στιγμιότυπο από την γ΄ εκτέλεση του έργου “Ηλακάτη”.

Μετά από περισσότερο από τρεις ώρες, σχεδόν τέσσερις, η μπαταρία μας πρόδωσε και πάλι. Αυτή τη φορά και οι κάρτες μνήμης. Άφησα την Μαργαρίτα τυλιγμένη όπως ήταν και πήγα στο σπίτι μου, λίγα τετράγωνα παραπέρα να αδειάσω κάρτες και να φορτίσω όσο μπορούσα την μπαταρία. Υπολογίζω ότι θα έκανα τουλάχιστον σαράντα πέντε λεπτά να γυρίσω. Βρήκα την Μαργαρίτα ακόμα τυλιγμένη και ξαπλωμένη στον καναπέ. Ο ήλιος είχε ήδη πέσει. Για να επιστρέψει στην θέση της χοροπηδούσε. Κάποιες κλωστές πέσανε.

Αποφασίσαμε να κάνουμε κοντινό πλάνο μόνο στο κεφάλι. Μετά από σχεδόν μισή ώρα, τα μάτια η μύτη και το στόμα είχαν καλυφθεί τελείως. Το κεφάλι είχε αρχίσει να χάνει το σχήμα του και να παίρνει όγκο από την κλωστή.(εικ. 43) Αν δεν σταματούσαμε τότε, η Μαργαρίτα θα έχανε το τελευταίο τρένο. Έφυγε με σημάδια στα χέρια και στο πρόσωπο (εικ. 44).



Εικόνα 43. Κοντινό πλάνο στο κεφάλι από την γ' εκτέλεση του έργου "Ηλακότη".



Εικόνα 44. Σημάδια από την κλωστή στο πρόσωπο.

Τις επόμενες μέρες προσπαθούσαμε να προσδιορίσουμε το έργο, τα συναισθήματα μας, και τους συμβολισμούς. Ψάχναμε να βρούμε και έναν τίτλο. Ο τίτλος που επικράτησε ήταν ιδέα της μητέρας μου και ήρθε λίγο μετά.

“Λίγα λόγια μετά την ολοκλήρωση της performance.

Καταρχήν για την ονομασία. Το “εγκλωβισμός” μου ήταν καλό, γιατί αυτό το ένιωσα κιόλας! Τώρα όμως που γράφω μου ήρθε η λέξη “στατικότητα”. Και ίσως είναι και το πιο σωστό, γιατί με όλους τους φόβους μου, τις ανασφάλειές μου, απλά γυρίζω γύρω από τον εαυτό μου, στο ίδιο ακριβώς σημείο, μέσα σ ένα μικρό κύκλο και δε βγαίνω από αυτόν. Ακόμα κι όταν παραπατούσα, ή έχανα την ισορροπία μου ή νόμιζα πως πήγαινα ανάποδα, επανερχόμουνα στο ρυθμό μου, στη φορά μου και στο σημείο μου και συνέχιζα κανονικά να ασφυκτιώ και να τυλίγομαι.

Ένιωσα διάφορα συναισθήματα όλες αυτές τις ώρες! Πολλές φορές έφευγα... και το συνειδητοποιούσα όταν έβλεπα πάλι το κόκκινο αυτοκινητάκι στο μπαλκόνι. Σκεφτόμουνα τους δικούς μου εγκλωβισμούς και κάποιες στιγμές έλεγα πως μόλις ξετυλιχτώ θα πάρω αποφάσεις, βούρκωσα, μού’φυγε “σαλάκι”, μού’ρθε να φωνάξω, αναρωτήθηκα πόσο υπάκουη, υπομονετική ή υποχωρητική μπορεί να είμαι για ν αντέχω να το κάνω αυτό τόσες ώρες. Κάποιες στιγμές γυρίζοντας, νόμιζα πως έκανα λάθος και έπρεπε να γυρίσω από την άλλη μεριά. Μια - δυο φορές μάλιστα, σταμάτησα και πήγα ν αλλάξω φορά. Τα δάκτυλά μου πρήστηκαν. Και στο τέλος, έφυγα με τα σημάδια του εγκλωβισμού στο πρόσωπό και τα χέρια.”

Μαργαρίτα Τσουλουχά.

4.9. Δ΄ εκτέλεση

Η τέταρτη εκτέλεση έγινε περισσότερο από ένα χρόνο μετά. Το 2018. Στο πλαίσιο του 12ου φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα.

Τώρα είναι η πρώτη φορά που το έργο εκτελείται σε δημόσιο χώρο. Μπροστά στο Μουσείο Ασιατικής Τέχνης. Τα πιθανά σημεία είναι δύο. Μπροστά ή πίσω από τις κολόνες. Και στα δύο σημεία ο χώρος είναι αρκετός ώστε να μπορούμε να έχουμε την επιθυμητή απόσταση μεταξύ μας και η Μαργαρίτα να περιστρέφεται άνετα. Επιπλέον υπάρχουν υψωματάκια ώστε να μπορέσω να καθοδηγήσω την κλωστή στο κεφάλι, τα σκαλιά και το τοιχίο στην βάση από τις κολόνες αντίστοιχα. Οπτικά το περιβάλλον φαίνεται να έχει πολύ πληροφορία με αποτέλεσμα να τείνει να είναι φλύαρο και στις δύο περιπτώσεις.

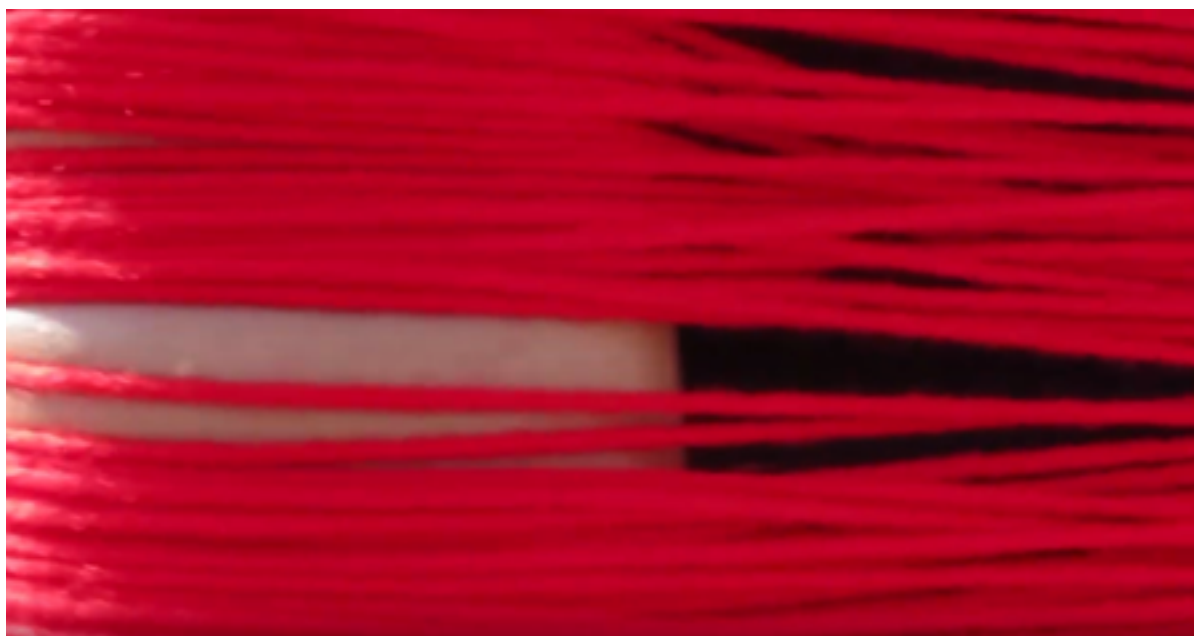
Αποφασίσαμε να το κάνουμε μπροστά από τις κολόνες για να φαίνεται ξεκάθαρα από πιο μακριά. (εικ. 45) Την στιγμή της απόφασης, είχε συννεφιά και φυσούσε, επιπρόσθετα σκεφτόμασταν ότι ούτως ή άλλως, κατά την διάρκεια της Performance θα έχει ήδη νυχτώσει. Από την αρχή της εκτέλεσης όμως και μέχρι το τέλος της, ο ήλιος έκαιγε. Ήταν ο πιο καθοριστικός παράγοντας για την διάρκεια του έργου. Άλλαξε τελείως τα σωματικά όρια, και αυτό ήταν κάτι που δεν το είχαμε υπολογίσει. Τότε μας πέρασε από το μυαλό ότι μπορεί όλη αυτή η διαδικασία να εμπεριείχε κάποιο κίνδυνο. Πέρασε όμως και έφυγε με αίσιο τέλος. Η διάρκεια λοιπόν ήταν μικρότερη από τη μισή της αναμενόμενης. Μικρότερη από μιάμιση ώρα, ίσως κι από μια.



Εικόνα 45. Στιγμιότυπο από την δ΄ εκτέλεση του έργου “Ηλακάτη”.

Το χρώμα της κλωστής παραμένει το κόκκινο και η ένδυση της Μαργαρίτας στο μαύρο. Εγώ φόρεσα απλά καθημερινά ρούχα με το σκεπτικό ότι θα βρίσκομαι μέσα στο κοινό και για να μην ξεχωρίζω από αυτό. Σκεφτόμουν ότι ο εγκλωβισμός είναι κάτι που μπορεί να οφείλεται και να συμβαίνει στον καθένα. Καθώς όμως η Performance σταμάτησε πριν από την προβλεπόμενη ώρα, ο κόσμος ήρθε αφού είχαμε πια σταματήσει. Παρόντες ήταν κάποιοι καθηγητές και συμφοιτητές και λίγοι περαστικοί. Είχαν σταθεί σχεδόν απέναντί μου.

Τα πλάνα αυτή την φορά ήταν πολλά και διαφορετικά. Ανοιχτά, μεσαία, κοντινά και πολύ κοντινά. Περιγραφικά και Φορμαλιστικά (εικ. 46). Σταθερά και κινούμενα. Είχαμε δύο σταθερές κάμερες και δύο κινούμενες οι οποίες έμπαιναν και μέσα στο έργο. Στα πλάνα εμφανίζονται και η ανέμη και εγώ, σε αντίθεση με τις προηγούμενες καταγραφές.



Εικόνα 46. Πολύ κοντινό πλάνο από την 5^η εκτέλεση του έργου “Ηλακότη”

Ζητήθηκε να δημιουργηθεί βίντεο από αυτό το υλικό, ώστε να προβληθεί σε δύο μέρες σε άλλο σημείο του φεστιβάλ. Στο φρούριο. Με την πληθώρα των λήψεων και καθώς το ζητούμενο ήταν να δημιουργηθεί αυτόνομο έργο, στον λίγο χρόνο που υπήρχε, καταλήξαμε σε ένα video art με θέμα την Performance της “Ηλακότης” και όχι σε μια απλή καταγραφή Performance. Για την επεξεργασία της εικόνας χρησιμοποιήθηκε, όπως για κάθε εκτέλεση, το Adobe Premier Pro CC 2015. Αρκετά αργότερα έγινε σύνθεση και επεξεργασία ήχου με προγράμματα όπως το Reaper, το Spear και το Paul Stretch, ώστε να δημιουργηθεί ένα sound space για να ντύσει το video αυτό.

Το βίντεο έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: <https://youtu.be/QVzAFuPqAVA>

“Προαύλιο Μουσείου Ασιατικής Τέχνης, Κέρκυρα, 2018

Ο ήλιος και η ζέστη ήταν ανυπόφορα. Η κλωστή που με τύλιγε, μάλλινη. Σταματούσα και ξαναξεκινούσα αλλά δεν άντεξα... Οι συνθήκες περιόρισαν πολύ την αντοχή μου. Ένωσα πως άφησα ανολοκλήρωτο το έργο και γι αυτό ζήτησα συγγνώμη.

Μαργαρίτα Τσουλουχά”

4.10. Ε΄ εκτέλεση

Μετά από την Δ΄ εκτέλεση και την καταγραφή της, μετά από το απρόσμενο τέλος και από το βίντεο που δημιουργήθηκε, έπρεπε να οργανωθούμε καλύτερα. Έπρεπε να γίνει κι άλλη εκτέλεση, στην Θεσσαλονίκη αυτή τη φορά.

Αρχικά θα έβρισκα το κατάλληλο μέρος. Η Μαρία ήταν ο σωστός άνθρωπος, στη σωστή στιγμή. Ξέρει πολύ καλά την Θεσσαλονίκη από αρχιτεκτονικής, πολιτιστικής και ιστορικής άποψης. Μετά από αρκετά μέρη που απορρίψαμε για διάφορους λόγους, καταλήξαμε στις πρώην φυλακές στο Γεντί Κουλέ στο Επταπύργιο (εικ. 47).



Εικόνα 47. Γεντί Κουλέ, Επταπύργιο, Θεσσαλονίκη.

Και εκεί ακόμα, στο χώρο των φυλακών, υπήρχαν σημεία που έδιναν διαφορετική οπτική, από αρχιτεκτονικής απόψεις, του χώρου, αλλά και φόρτιζαν διαφορετικά σημασιολογικά το έργο. Ο χώρος για παράδειγμα του επισκεπτήριου (εικ. 48), είναι ένας στενός διάδρομος περίπου τριών μέτρων, με παράθυρα, με σιδερένιο πλέγμα από την μια μεριά. Αν το έργο εκτελούνταν μέσα στο διάδρομο με τους θεατές από έξω και με την οπτική τους διαμέσου των παραθύρων (εικ. 49), θα είχαμε μια ταύτιση του εγκλωβιζόμενου και των θεατών με τους πραγματικούς ρόλους των ανθρώπων που ζούσαν εκεί όταν οι φυλακές ήταν σε λειτουργία.



Εικόνα 48. Χώρος Επισκεπτηρίου, Φυλακές Γεντί Κουλέ.



Εικόνα 49. Παράθυρα Επισκεπτηρίου.

Αντίθετα στον χώρο της απομόνωσης, στον οποίο και έγινε τελικά η υλοποίηση του έργου, η διαδικασία του εγκλωβισμού εκτυλίχθηκε στο διάδρομο και όχι μέσα στο κελί της απομόνωσης. Μέσα από το κελί, πήγαζε το υλικό του εγκλωβισμού, η κλωστή (εικ. 50). Έτσι ορίστηκε ξεκάθαρα στον χώρο, η πηγή του εγκλωβισμού, αφήνοντας τον ίδιο, να εκτυλίσσεται έξω από αυτήν και συμβολικά, εν δυνάμει οπουδήποτε.



Εικόνα 50. Στιγμιότυπο από την ε' εκτέλεση του έργου "Ηλακότη"

Το σχεδόν τέλειο τετράγωνο στο φόντο, φαίνεται να ενισχύει το αίσθημα μιας άκαμπτης, περιοριστικής κατάστασης και ταυτόχρονα σε συνδυασμό με το κόκκινο από την κλωστή περιτυλιγμένο σώμα το οποίο φαίνεται να σπάει τα όρια του τετράγωνου από την κάτω πλευρά, δημιουργεί ένα αίσθημα αέναου βίαιου απεγκλωβισμού.

Το φυσικό φως, το οποίο εισέρχεται στο χώρο από το μικρό παράθυρο πάνω αριστερά, σε συνδυασμό με το τεχνητό, που βγαίνει από ο κελί της απομόνωσης κάτω δεξιά και την σκιά που αφήνει στον τοίχο το ανθρώπινο σώμα, φαίνεται να δημιουργούν την εντύπωση μιας ακόμα κυκλικής κίνησης, κάθετη προς τον άξονα περιστροφής του ανθρώπινου σώματος.

Οι συμβολισμοί και οι ερμηνείες της εικόνας που έχει δημιουργηθεί στο χώρο της απομόνωσης είναι πολλαπλοί και διαφορετικά αναγνώσιμοι από τον κάθε θεατή, οπότε δεν κρίνεται σκόπιμη η περαιτέρω ανάλυσή της.



Εικόνα 51. Πόρτα Απομόνωσης.



Εικόνα 52. Πόρτα κελιού Απομόνωσης

Ο χώρος των φυλακών όμως στο σύνολό του, πέρα από τον ιστορικά φορτισμένο συμβολισμό του, προϊδεάζει τον επισκέπτη και οπτικά, με σκηνές που δεσπόζουν ακόμα και σήμερα και συνθέτουν μια εικόνα εγκλωβισμού ανεξίτηλη στο πέρασμα του χρόνου. Η διπλή σιδερένια πόρτα της απομόνωσης που θυμίζει κλουβί (εικ. 51), οι σιδερένιες συμπαγείς βαριές πόρτες των κελιών της απομόνωσης που κλείνουν σχεδόν ερμητικά (εικ. 52), τα σιδερένια κάγκελα στα μικρά παράθυρα (εικ. 53), οι στενοί διάδρομοι, χαραγμένα σημάδια στους τοίχους, ακόμα και μια πινακίδα που “στενεύει” το χρόνο (εικ. 54). Απ την άλλη μεριά, μικρά ανοίγματα αφήνουν το βλέμμα να ξεχυθεί ελεύθερο πάνω από όλη την πόλη να περάσει τον Θερμαϊκό και να φτάσει στα θολά Πιέρια όρη, οξύνοντας την αίσθηση του εγκλεισμού (εικ. 55).



Εικόνα 53. Παράθυρο στο διάδρομο της Απομόνωσης.



Εικόνα 54. Πινακίδα στο λουτρό των φυλακών.



Εικόνα 55. Άνοιγμα στα τείχη. Γεντί Κουλέ Επταπύργιο.

Εδώ κρίνεται σκόπιμο να σχολιαστεί ο ρόλος του χώρου στο σύνολο του έργου πέρα από το χώρο των φυλακών. Μέσα από την αναζήτηση χώρου λοιπόν, συνειδητοποιήσα πόσο αλλάζει χαρακτήρα το έργο ανάλογα με το που εκτελείται, γεγονός το οποίο θα παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή του. Τόσο μέχρι την στιγμή της εκπόνησης της παρούσας εργασίας όσο -προσδοκάται- και μελλοντικά. Ουσιαστικά εξειδικεύεται η ερμηνεία του εγκλωβισμού. Στον ουδέτερο εσωτερικό χώρο, όπου εκτελέστηκε, κυριάρχησαν τα υπόλοιπα στοιχεία, οπότε ερμηνευτικές, από θεατές, ως εγκλωβισμός που αφορά το γυναικείο φύλλο, αφού εκτελείται από δύο γυναίκες. Στην ιδέα να εκτελεστεί στην Στοά Μαλακοπής στο κτίριο που κατασκευάστηκε το 1906, για να στεγάσει την Τράπεζα της Θεσσαλονίκης⁶⁷, και μέσα στο παλιό, μεγάλων διαστάσεων χρηματοκιβώτιο, στο υπόγειο του κτιρίου, όπου δεν υλοποιήθηκε τελικά, προφανώς και θα παρέπεμπε σε εγκλωβισμό που σχετίζεται με το χρήμα.

Η εκτέλεση στις φυλακές καθιστά ξεκάθαρο το συμβολισμό του εγκλωβισμού τόσο σε σχέση με τα σωματικά όσο και με τα ψυχικά όρια. Πολύ περισσότερο δε, ο χώρος της απομόνωσης. Η τελευταία εκτέλεση, η οποία περιγράφεται παρακάτω, στο όριο της Εβραϊκής συνοικίας στην Κέρκυρα μπορεί να ερμηνευτεί ως αναφορά στον εγκλωβισμό αυτών των ανθρώπων αφού δεν επιτρεπόταν να περάσουν πέρα από εκεί. Κάπως έτσι γεννήθηκε και η ιδέα για διαφορετικές εκτέλεσης στο μέλλον, σε διαφορετικούς χώρους, φορτισμένους σχετικά και ανάλογα, όπως για παράδειγμα, σε κάποιο σημείο στο τείχος του Βερολίνου.



Εικόνα 56. Σώμα με ένδυση σε γκρι χρώμα.



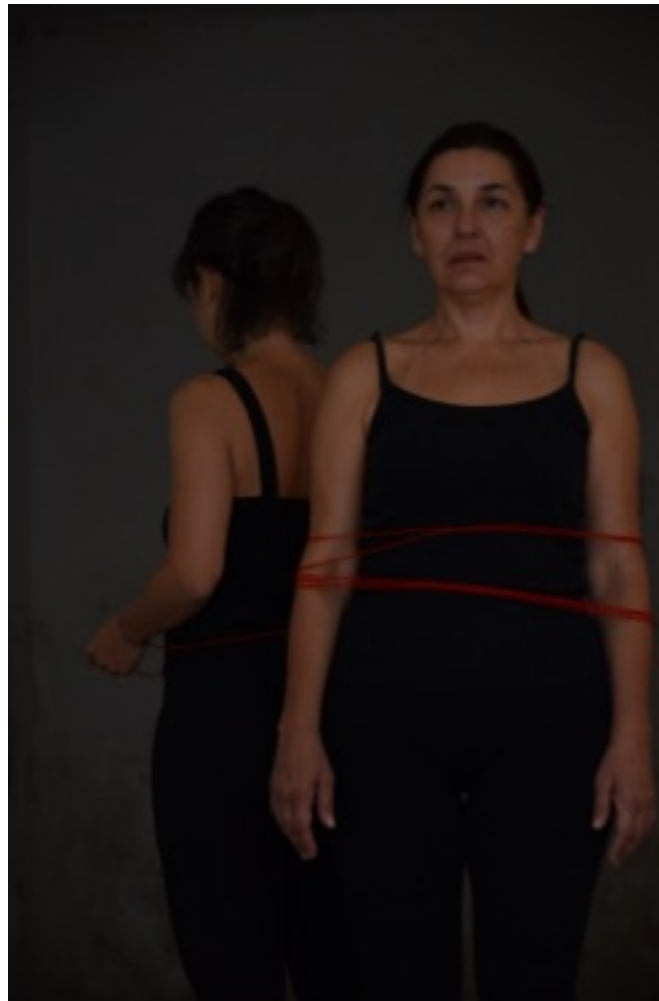
Εικόνα 57. Σώμα με ένδυση σε χρώμα του δέρματος.

⁶⁷ Open House Θεσσαλονίκη, Στοά Μαλακοπή, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://www.openhousethessaloniki.gr/building/stoa-malakopi-2018/>

Έκτος από την αναζήτηση του χώρου, στο πλαίσιο αυτής της εκτέλεσης, επανεξετάστηκε το χρώμα της ένδυσης του ανθρώπινου σώματος με γκρι (εικ. 56) ρούχα και με ρούχα στο χρώμα του δέρματος (εικ. 57) για να καταλήξουμε και πάλι στο μαύρο.

Κατά την επανεξέταση του χρώματος της κλωστής γεννήθηκε η ιδέα για το γκρι χρώμα, με σκοπό να μειώσει την οπτική ένταση και να δώσει χώρο ανάδειξης της ενέργειας και της διάρκειας της κίνησης. Η ιδέα αυτή δεν δοκιμάστηκε και δεν υλοποιήθηκε μέχρι τώρα αλλά δεν έχει εγκαταλειφθεί για το μέλλον.

Τέλος αναζητήθηκαν και διαφορετικοί τρόποι εκτέλεσης του έργου, επί παραδείγματι, η ταυτόχρονη περιστροφή δύο σωμάτων, όπου καθώς το ένα θα τυλίγεται, το άλλο, ήδη τυλιγμένο, θα ξετυλίγεται (εικ. 58). Τελικά τόσο τα χρώματα όσο και ο τρόπος υλοποίησης του έργου, παρέμειναν ίδια για αυτή την εκτέλεση και την επόμενη.



Εικόνα 58. Στιγμιότυπο πειραματισμού με δύο σώματα. Το ένα τυλίγεται το άλλο ξετυλίγεται.

Η Ε΄ αυτή εκτέλεση έγινε με σκοπό αρχικά, να δημιουργηθεί ένα έργο βίντεο performance και όχι απλή καταγραφή της ζωντανής. Για την κάλυψη των αντίστοιχων αναγκών, συστάθηκε ομάδα (εικ. 60) οκτώ ατόμων η οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα (σχεδιάζει και μελλοντικά) να εκτελεί και να καταγράφει το έργο. Η ομάδα αυτή ονομάστηκε “b - others” και τα μέλη της είναι τα εξής:

Φώτης Κολοκυθάς (Μεταπτυχιακός φοιτητής Τμήματος Τεχνών Ήχου & Εικόνας)

Βασίλης Πιτσακίδης (Απόφοιτος Τμήματος Τεχνών Ήχου & Εικόνας)

Αντωνία Ράντο (Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Τεχνών Ήχου & Εικόνας)

Μαρία Σβήγκα (Καθηγήτρια χειροποίητου κοσμήματος)

Ξανθούλα Σιδηροπούλου (Φωτογράφος)

Ελένη Σταυρακίδου (Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Τεχνών Ήχου & Εικόνας)

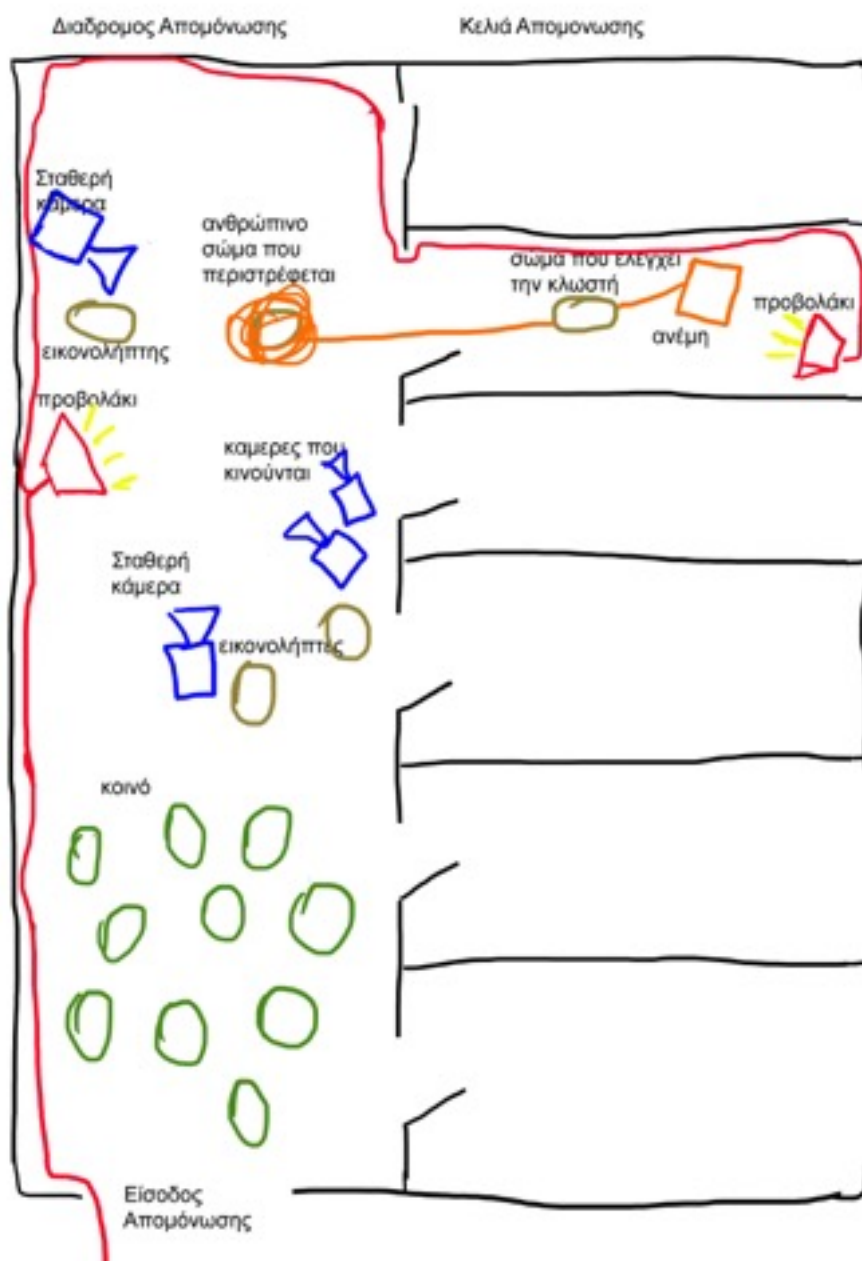
Αναστασία Τριανταφυλλίδου (Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Τεχνών Ήχου & Εικόνας)

Μαργαρίτα Τσουλουχά (Απόφοιτη του τμήματος Εικαστικών & Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας)



Εικόνα 60. Ομάδα “b-others”

Με βάση τον σχεδιασμό, η εκτέλεση οργανώθηκε όπως φαίνεται στην παρακάτω κάτοψη της εικόνας 61. Στην εφαρμογή της όμως, σταθερή παρέμεινε μόνο μια κάμερα, αυτή που βρίσκεται στην μέση του διαδρόμου της απομόνωσης με βάση την κάτοψη, η οποία σταματούσε να καταγράφει ανά τακτά χρονικά διαστήματα ώστε να τραβηχτούν κοντινά και κινούμενα πλάνα τόσο στο διάδρομο όσο και μέσα στο κελί της απομόνωσης.

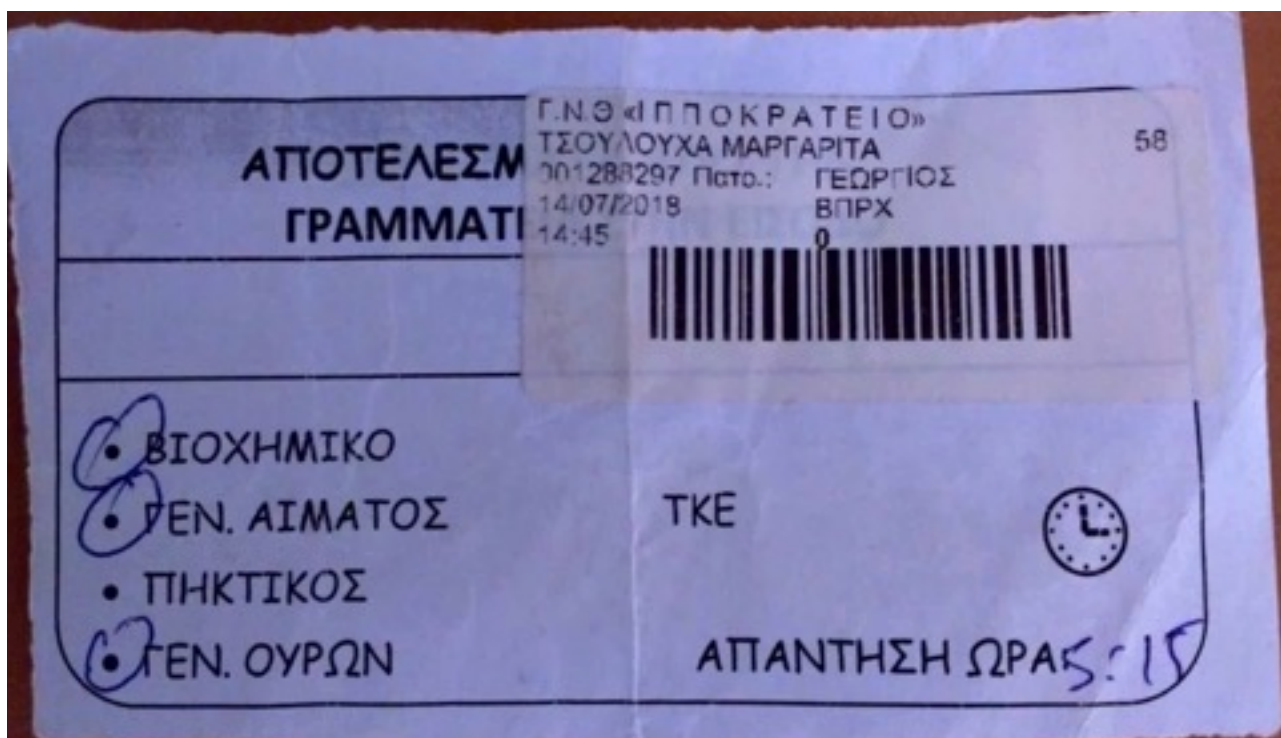


Εικόνα 61. Κάτοψη Απομόνωσης. Σχεδιασμός εκτέλεσης.

Τις λήψεις στο σύνολό του, τις είχαν αναλάβει ο Φώτης, η Τώνια και ο Βασίλης. Η Ξανθούλα κάλυψε φωτογραφικά το έργο, εγώ και η Μαργαρίτα το εκτελέσαμε ενώ η Μαρία με την Ελένη έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εύρεση του χώρου.

Τα τεχνικά λάθη που προκύψανε ήταν αρκετά και αφορούσαν κυρίως στον φωτισμό, στις διαφορετικές δυνατότητες της κάθε κάμερας και στις ρυθμίσεις τους που είχαμε κάνει, στις μπαταρίες και τις κάρτες μνήμης. Το σημαντικότερο πράγμα όμως που δεν είχαμε φανταστεί καθόλου, είχε να κάνει με την ίδια την ζωντανή Performance.

Η εκτέλεση είχε ξεκινήσει κανονικά, με το ρυθμό της, όπως όλες τις προηγούμενες φορές. Μετά από αρκετή και για πολλή ώρα, η Μαργαρίτα περιστρέφονταν ιδιαίτερα αργά, γεγονός το οποίο οφειλόταν στο ότι είχαν δεθεί σφιχτά οι γάμπες της, όπως μας είπε η ίδια αργότερα. Όταν είχε καλυφθεί σχεδόν όλο το σώμα της από την κλωστή και τυλίγαμε το κεφάλι, άρχισε να περιστρέφεται τόσο γρήγορα που δυσκολευόμουν να ελέγξω το σημείο επαφής του πρόσωπου με την κλωστή, ώστε να αποφύγω τα μάτια. Η Μαργαρίτα παραπάτησε και χοροπήδησε δύο-τρεις φορές για να βρει και πάλι την ισορροπία της, αλλά δεν σταμάτησε, ούτε ελάττωσε την ταχύτητα που είχε. Την επόμενη φορά που παραπάτησε έπεσε ανάσκελα και χτύπησε το κεφάλι της στο πίσω μέρος. Καλέσαμε το 166 και μετά από τις απαραίτητες εξετάσεις (εικ. 62), ήταν όλα καλά.



Εικόνα 62. Απόκομμα παραλαβής ιατρικών εξετάσεων. Γ.Ν.Θ. "ΙΠΠΟΚΡΑΤΕΙΟ"

Οι τελευταίες εικόνες από το γεγονός (εικ. 63) ήταν λίγο πριν την πτώση, αφού όλοι σταματήσαμε αυτό που κάναμε και τρέξαμε να δούμε τι συνέβη και να βοηθήσουμε. Μόνο η καταγραφή του ήχου συνεχίστηκε από μια κάμερα που ήταν ξεχασμένα ανοιχτή, με το φακό στραμμένο αλλού.



Εικόνα 63. Το τελευταίο στιγμιότυπο πριν την πτώση.

Εγώ άρχισα να κλαίω μέσα σε ένα απροσδιόριστο αίσθημα έντασης και φόβου. Η Μαργαρίτα έλεγε πως ήταν καλά, κρατώντας το κεφάλι της. Κάποια στιγμή σχολίασε ότι “το βίωνε ωραία όλο αυτό” και τότε γελάσαμε.

Όταν μετά από ώρες μαζευτήκαμε ξανά όλη η ομάδα μαζί, η Μαργαρίτα μας εξήγησε πως ένιωθε επιτακτική την ανάγκη να απελευθερωθεί, για αυτό και αύξησε την ταχύτητα. Παρόλο που εγκλωβιζόταν όλο και περισσότερο, ήξερε πως αυτό θα τελείωνε και θεώρησε πως μπορούσε να ελέγξει το χρόνο. Επιπλέον ένιωθε τις κλωστές στα πόδια της να έχουν πέσει και πίστεψε πως μπορούσε να πηδήξει και να βγει από αυτές.

Αρχικά σχολιάζαμε ότι η performance αυτή δεν θα ξαναγίνει. Αργότερα συζητούσαμε το ενδεχόμενο να γίνει με προφυλάξεις, όπως λόγου χάρη το να τοποθετηθούν στρώματα περιμετρικά του σώματος, καθώς ο αυτοτραυματισμός δεν αποτελούσε μέρος του έργου αλλά ήταν καθαρά ατύχημα.

Μετά από μέρες, η Μαργαρίτα μου είπε πως είχε δει εφιάλτες στον ύπνο της και πόσο την τρόμαζε η συνειδητοποίηση του κινδύνου που διέτρεξε.

Στην εκτέλεση αυτή, φαίνεται να ξεπεράστηκαν τόσο σωματικά και όσο ψυχικά όρια...

Για έναν ολόκληρο χρόνο δεν κατάφερα για συναισθηματικούς κυρίως λόγους να δω και να επεξεργαστώ τα βίντεο αυτής της εκτέλεσης.

Τελικά και στο ακαδημαϊκό πλαίσιο της υποστήριξης του έργου δημιουργήθηκε ένα βίντεο το οποίο περισσότερο θα χαρακτήριζα ως καταγραφή, που εντάσσεται στη σειρά καταγραφής των εκτελέσεων, παρά ως αυτόνομο έργο βίντεο performance, παρόλο που θα μπορούσε να σταθεί και μόνο του.

Το βίντεο έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: <https://youtu.be/qtYJUIYbajc>

“Απομόνωση, Γεντί Κουλέ, Θεσσαλονίκη, 2018

Στις φυλακές, όταν αισθάνθηκα τις κλωστές που είχαν χαλαρώσει και πέσει στα πόδια μου, νόμισα πως μπορώ να ελευθερωθώ. Σκέφτηκα πως ενώ σιγά-σιγά τυλιγόμεν στο κεφάλι, θα αρχίσω να ελευθερώνομαι από τα πόδια. Αρχίζε η αντίστροφη μέτρηση, είπα. Όμως ήταν λάθος! Έπεσα και χτύπησα, ευτυχώς πολύ λίγο σε σχέση με αυτό που θα μπορούσε να έχει συμβεί. Δεν θέλω να το σκέφτομαι, αγχώνομαι ακόμα πολύ.

Μαργαρίτα Τσουλουχά”

4.11. Στ' εκτέλεση

Μετά από την Ε' εκτέλεση και την έκβαση της, μου ήταν αδύνατο να επεξεργαστώ το υλικό ώστε να δημιουργήσω το βίντεο που σχεδίαζα όπως προανέφερα. Αποφασίσαμε λοιπόν να παρουσιάσουμε το έργο ζωντανά στο 13ο Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιόνιου Πανεπιστημίου στο πλαίσιο των προαπαιτούμενων της διπλωματικής μου εργασίας. Ούτως ή άλλως ετοιμάζαμε να παρουσιάσουμε κι άλλα έργα στο ίδιο φεστιβάλ και σαν ομάδα αλλά και μόνοι μας και ανεξάρτητα από αυτήν.

Η performance λοιπόν εκτελέστηκε και πάλι.

Είχαμε συμφωνήσει και ξεκαθαρίσει από την αρχή ότι δεν θα την τραβούσαμε στα άκρα αυτή την φορά. Γινόταν κυρίως για τα τυπικά ακαδημαϊκά απαιτούμενα. Θεωρούσαμε λοιπόν ότι η διάρκειά της θα ήταν μικρότερη. Όπως περιγράφεται παρακάτω, κάναμε λάθος.

Το έργο εντάχθηκε στα “Αστικά Δρώμενα”, ομάδα έργων που οργανώθηκαν και υλοποιήθηκαν σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Κέρκυρας. Μετά από πρόταση της κυρίας Βαρβάρα Δούκα, Καλλιτεχνικής Διευθύντριας του ΔΗΠΕΘΕ Κέρκυρας, αποφασίστηκε το έργο να παρουσιαστεί ζωντανά κάπου στην Εβραϊκή συνοικία της Κέρκυρας. Οι Εβραίοι που ζούσαν εκεί, σχεδόν στο σύνολό τους, το 1944 εκτοπίστηκαν στο Άουσβιτς, όπου και οι περισσότεροι από αυτούς δολοφονήθηκαν. Ύστερα από έρευνα σε όλη την Εβραϊκή συνοικία, το έργο εκτελέστηκε στο όριό της. Στην άκρη του στενού της οδού Εβραίων Θυμάτων Ναζισμού (εικ. 64). Η κλωστή -υλικό όριο- από την ανέμη μέχρι το ανθρώπινο



Εικόνα 64. Η αρχή του στενού “Οδός Εβραίων Θυμάτων Ναζισμού”.

σώμα, εκτεινόταν οριζόντια, στο νοητό όριο της Εβραϊκής συνοικίας, από την μία άκρη του στενού ως την άλλη, αποσαφηνίζοντας με το κόκκινο χρώμα της, την απαγόρευση. Αν κάποιος ερχόταν από το στενό ή ήθελε να μπει σε αυτό, θα έπρεπε κάπως να περάσει από την κλωστή. Στην εικόνα (εικ. 65) φαίνεται κάποιος κύριος ο οποίος ερχόμενος από το στενό, έσκυψε κάτω από την κλωστή, για να περάσει έξω από την Εβραϊκή συνοικία.



Εικόνα 65. Η κλωστή, υλικό όριο, από και προς την Εβραϊκή Συνοικία. Πέρασμα κάτω από την κλωστή.

Σε κάποιο άλλο σημείο της πόλης σχεδιαζόταν να προβάλλεται με προτζέκτορα το βίντεο προηγούμενης εκτέλεσης του έργου “Ηλακάτη”, αλλά για τεχνικούς λόγους αυτό δεν κατέστη δυνατό.

Ο τρόπος εκτέλεσης το χρώμα της κλωστής και της ένδυσης παρέμειναν τα ίδια. Το νέο στοιχείο που χαρακτήρισε αυτήν την εκτέλεση είναι το κοινό. Ο κόσμος που περνούσε από εκεί. Το σημείο όπου εκτελέστηκε το έργο είναι πολυσύχναστο, οπότε πέρασε πολύς κόσμος ανυποψίαστος. Κάποιοι στεκόντουσαν να δουν απλά και άλλοι έβγαζαν φωτογραφίες και τραβούσαν βίντεο με τα κινητά τους. Καθόντουσαν και διάβαζαν το σχετικό κείμενο που είχαμε αφισκοκολλήσει στις δύο κολόνες. Ρωτούσαν απευθείας εμένα ή την Μαργαρίτα ή απλά σχολίαζαν. Κάποια κυρία μου είπε “Τι την κάνεις εκεί; Μην την κάνεις έτσι!”

Η διάρκεια αυτή τη φορά ξεπέρασε κατά πολύ τις τρεις ώρες. Κι εγώ κι η Μαργαρίτα όμως, είχαμε πλήρη έλεγχο και αρκετές αντοχές ακόμα. Δυο - τρεις φορές που οι κλωστές από τα πόδια της είχαν πέσει κάτω και κινδύνευε να τις πατήσει και να πέσει και η ίδια, σταματήσαμε και κάποια παιδιά της ομάδας, τις ξανασήκωσαν. Κάποια στιγμή που χωρίς να το καταλάβει πλησίασε το σκαλοπάτι, της το είπα και απομακρύνθηκε. Όπως είχαμε συμφωνήσει όλα γίνανε με ασφάλεια. Σταματήσαμε επειδή μας το ζήτησαν οι καθηγητές μας. Ολοκληρώσαμε με ένα ελαφρύ αίσθημα ευχαρίστησης, ίσως ανακούφισης που όλα πήγαν καλά. Αργότερα σχολιάσαμε πως η συνήθεια είχε εισβάλει στην διαδικασία.

Σχετικά με τα πλάνα του βίντεο που δημιουργήθηκε, συγκρητικά με τις άλλες καταγραφές, αυτό που δείχνει να τα διαφοροποιείται είναι ένα “φυσικό” όριο δύο κόσμων, μια κολόνα, σχεδόν στην μέση του πλάνου. Διαχωρίζει τον κόσμο του εγκλωβισμού από αυτόν της καθημερινότητας. Οι δύο κόσμοι όμως φαίνεται να αλληλεπιδρούν από κάποιες αντιδράσεις του κόσμου, ακόμα και να ενώνονται, καθώς κάποιοι περνάν μπροστά ή πίσω από την κολόνα, από τον έναν κόσμο στον άλλο (εικ. 66).



Εικόνα 66. Η κολόνα φυσικό όριο δύο κόσμων. Πέρασμα μπροστά από την κολόνα.

Το βίντεο έχει αναρτηθεί στο παρακάτω link: <https://youtu.be/yYBBhuBggX0>

“Εβραϊκή Συνοικία, Κέρκυρα, 2019

Για ν αποφύγουμε πιθανά ατυχήματα, συμφωνήσαμε με την Αναστασία πως θα δουλέψουμε περισσότερο “εκτελεστικά” και λιγότερο βιωματικά. Μάλλον και ο εγκλωβισμός μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε συνήθεια προκειμένου ν αποφύγεις δύσκολες καταστασεις...

Μαργαρίτα Τσουλουχά”

Λίγα λόγια για την στ' εκτέλεση του έργου, από την κυρία Δούκα Βαρβάρα Καλλιτεχνική Διευθύντρια του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κέρκυρας:

“Η “Ηλακάτη” ως εμβληματική εγκατάσταση της “σιωπής” και του αποκλεισμού, εναρμονίστηκε απόλυτα με τον “χώρο” των στενών δρόμων της Εβραϊκής, της σιωπής, της “ένοχης” σιωπής, της απουσίας μνήμης, του “κρυψίματος” της μνήμης, της σιωπηλής υπομονής, της πίεσης ενός κατακόκκινου “νήματος” πάνω στο σώμα, το πνεύμα, την έκφραση.

Ένα αιμάτινο ποτάμι που αργά τυλίχτηκε “μπροστά στα μάτια” όλων, της πόλης, της κοινότητας, και ξετυλίχτηκε βίαια – κόπηκε με ένα ψαλίδι και άφησε τα νήματα στις πλάκες και στα πεζοδρόμια, να τα πάρει ο αγέρας.

Η “Ηλακάτη” τυλίχτηκε και “αποκόπηκε” στην είσοδο της οδού “ΘΥΜΑΤΩΝ του ΝΑΖΙΣΜΟΥ” στην Είσοδο της Εβραϊκής συνοικίας της παλιάς πόλης της Κέρκυρας, από ώρα....ως την ώρα....δίπλα από εμπορικά μαγαζιά και φωτισμένες βιτρίνες υπερσύγχρονων, κατακόκκινων εσωρούχων...”

Δούκα Βαρβάρα

Σύνοψη

Συνοψίζοντας να θυμηθούμε ότι η performance είναι ένα είδος εικαστικής έκφρασης το οποίο έκανε την εμφάνισή του στις αρχές του εικοστού αιώνα και δεν επιδέχεται σαφείς και σταθερούς ορισμούς. Αυτό γιατί γεννήθηκε μέσα σε μια συγκυρία τάσης κατάλυσης των ορίων, είναι εύρη και ευέλικτο είδος. Έχει αλλάξει κατά την εξέλιξή του, σε τέτοιο βαθμό, ώστε σήμερα να λειτουργεί συχνά στα πλαίσια αυτών ακριβώς, που αντιμαχόταν κατά την εμφάνισή της. Συνεχίζει όμως να διατηρεί αναλλοίωτα αρκετά από τα βασικά στοιχεία της, όπως είναι το ανθρώπινο σώμα και δεν παύει να υπάρχει και να διαδραματίζει ένα σημαντικό και δυναμικό ρόλο στο χώρο την τέχνης.

Η έννοια του εγκλωβισμού άμεσα ή έμμεσα έχει απασχολήσει πολλούς καλλιτέχνες και έχουν γίνει πολλά σχετικά έργα, με ποικίλες και διαφορετικές αφετήριες και εκφάνσεις. Εγκλωβισμός σχετικά με τον ρατσισμό, τις ανθρώπινες σχέσεις, την καθημερινότητα, τα ψυχοσωματικά όρια, τον πόλεμο κ.α..

Η “Ηλακότη” από την άλλη, είναι μια performance η οποία φαίνεται να αναφέρεται γενικά στην έννοια του εγκλωβισμού και να εστιάζει στον τρόπο εξέλιξης του μέσα από έναν φαύλο κύκλο. Σε μηδενικό χώρο και αέναο χρόνο. Με μια σειρά εκτελέσεων το έργο αλλάζει, εξελίσσεται και παραμένει ζωντανό. Κάθε εκτέλεση αποτελεί ένα αυτόνομο έργο, με διαφορετική έκφανση και έκβαση. Εδώ παρατίθεται ένα συνοπτικός πίνακας των εκτελέσεων σχετικά με τα τεχνικά χαρακτηριστικά της κάθε εκτέλεσης (εικ. 67)

Εκτέλεση	Βασική performer	Πλάνο	χρώμα κίνησης	χρώμα ένδυσης	χώρος	Διάρκεια	κοινό
α'	Αναστασία	μονοπλάνο κάθιστο	κόκκινο κίτρινο μπλε	μαύρο	Εξωτερικός ουδέτερος	≈ 20'	όχι
β'	Μαργαρίτα	μονοπλάνο οριζόντιο	κόκκινο	μαύρο	Εξωτερικός ουδέτερος	≈ 3 ώρες	όχι
γ'	Μαργαρίτα	μονοπλάνο οριζόντιο	κόκκινο	μαύρο	Εξωτερικός ουδέτερος	≈ 3 ώρες	όχι
δ'	Μαργαρίτα	πολυκοπινά κοντινά μεσαία δένικα	κόκκινο	μαύρο	προσώπιο χώρος Μουσείου Ακαδημίας Τέχνης Κέρκυρα	≈ 1,5 ώρες	ναι
ε'	Μαργαρίτα	πολυκοπινά κοντινά μεσαία δένικα	κόκκινο	μαύρο	Αποσώματα φύλακες Γαυτικόπτε Θεατρική	≈ 2,5 ώρες	η ομάδα
στ'	Μαργαρίτα	πολυκοπινά κοντινά μεσαία δένικα	κόκκινο	μαύρο	Οροεφαρμής Σπορτίστας Κέρκυρα	> 3 ώρες	ναι
πειράματα	Μαργαρίτα Μαργ-Ανσέλ τουτοκρονία	μονοπλάνο οριζόντιο	κόκκινο	δεξί εξπρ	Εξωτερικός ουδέτερος	—	η ομάδα
προτάσεις	Μαργαρίτα	πολυκοπινά κοντινά μεσαία δένικα	κόκκινο	μαύρο	Μάτι	·	ναι
προτάσεις	Μαργαρίτα	πολυκοπινά κοντινά μεσαία δένικα	κόκκινο	μαύρο	Τοίχο Βερολίνου	·	ναι

Εικόνα 67. Συνοπτικός πίνακας Τεχνικών χαρακτηριστικών κάθε εκτέλεσης, δοκιμών και προτάσεων.

Όπως φαίνεται στον πίνακα της εικόνας 67 εκτός από τις εκτελέσεις και τις δοκιμές, -σχετικά με κάποιες αλλαγές που έγιναν, σε πειραματικό στάδιο και δεν εφαρμόστηκαν σε κάποια ολοκληρωμένη εκτέλεση- παρατίθενται και προτάσεις, για νέες εκτελέσεις σε διαφορετικούς και πρωτεύουσας σημασίας χώρους, που καθορίζουν τον χαρακτήρα και την εξέλιξη του έργου. Παρακάτω, στην παράγραφο των προτάσεων γίνεται μεγαλύτερη ανάλυση σχετικά.

“Αθήνα, Αύγουστος 2019

Σε όλες τις δράσεις, μ εντυπωσίαζε πως κατάφερνα να γυρίζω τόσες ώρες γύρω από τον εαυτό μου. Ήταν ένας πραγματικός εγκλωβισμός κι αυτό μ έκανε πολλές φορές να απορώ ή και να θυμώνω με τον εαυτό μου. Αναρωπιόμουν ποια είναι τα δικά μου όρια και αντοχές και πως μεταφράζεται αυτό στην προσωπική μου ζωή. Πόση πειθαρχία, πόσο εγκλωβισμό μπορώ να αντέξω; Σε όλη τη διάρκεια σκεφτόμουνα, χανόμουνα, θύμωνα, δάκρυζα, έβαζα στόχους, προσπαθούσα να ελευθερωθώ...

Μαργαρίτα Τσουλουχά”

Συμπεράσματα;

“Η περφόρμανς ανθίσταται από τη φύση της στα συμπεράσματα, όπως επίσης ανθίσταται σε οποιαδήποτε προσπάθεια ορισμού, περιορισμού και χάραξης ορίων, που χρησιμεύουν τόσο πολύ στην παραδοσιακή ακαδημαϊκή γραφή και τις ακαδημαϊκές δομές.”⁶⁸

Μια τέτοια κατάσταση αναζητήσεις και ίσως αμφισβήτησης ορίων, τόσο στο θεωρητικό πλαίσιο της περφόρμανς όσο στο ίδιο το έργο, φαίνεται να ταιριάζει απόλυτα με τους προβληματισμούς μου, καθώς η “Ηλακάτη” γεννήθηκε μέσα από ένα έργο το οποίο πραγματεύεται ακριβώς την έννοια του ορίου και κατά την επαναλαμβανόμενη υλοποίησή της, φαίνεται από την μία να ξεπερνιούνται τόσο σωματικά όσο και ψυχικά όρια και από την άλλη αυτά τα ίδια όρια να μεταβάλλονται, μπροστά στην δύναμη της συνήθειας. Στην μελλοντική της εξέλιξη, αν υπάρξει, όπως αναφέρεται παρακάτω, στην παράγραφο των προτάσεων, δείχνει να φλερτάρει με ιστορικά, κοινωνικά και εν γένει ανθρωπιστικά όρια.

Θεωρώ λοιπόν -σε αυτό το σημείο, λίγο πριν το τέλος του θεωρητικού πλαισίου και μετά την ολοκλήρωση του έργου- πιο ειλικρινές, το να μιλήσω για τα συναισθήματα μου, παρά να βγάλω οποιοδήποτε ερευνητικό συμπέρασμα.

Ως προς το θεωρητικό πλαίσιο, η βιβλιογραφική μου έρευνα, με ώθησε στο να ενισχύσω την πεποίθησή μου, σχετικά με την ρευστή φύση της περφόρμανς και να ταυτίσω αυτήν ακριβώς την φύση της, με την αίσθηση της καθημερινότητας που ζω. Όπως αναφέρει ο Carlson, “Η συνεχώς αυξανόμενη ρευστότητα και διαπερατότητα των κοινωνικών και πολιτιστικών δομών, αντανakλάται όλο και πιο πολύ σε προσωπικό επίπεδο καθώς παρατηρείται η εκ νέου νοηματοδότηση του εαυτού (...) Το νέο είδος εαυτού μπορεί να διατηρεί κάποιες “κόγχες σταθερότητας”, στοχεύει όμως πρωτίστως στη συνεχή διερεύνηση και τον προσωπικό πειραματισμό”⁶⁹ και προσθέτει ότι η performance είναι ένα από τα εργαλεία αυτού του πειραματισμού.

Όσον αφορά στο ίδιο το έργο, τόσο ως συνεκτελέστρια όσο και σαν θεατής, νιώθω πως η performance λειτούργησε ως ψυχανάλυση, όπως χαρακτηριστικά έχει δηλώσει σε συνέντευξή της η Λύδα Παπακωνσταντίνου:

⁶⁸ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 561

⁶⁹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 560

“Η διαφορά του συγκεκριμένου εκφραστικού μέσου σε σχέση με τη ζωγραφική, τη γλυπτική ή τις εγκαταστάσεις είναι ότι έχει άλλη σχέση με τον χρόνο. Η πολυεπίπεδη ιστορία που παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια των θεατών δεν τελειώνει εκεί. Συνεχίζεται στο πίσω μέρος του κεφαλιού τους για πολλά χρόνια αργότερα. Λειτουργεί όπως η ψυχανάλυση. Η περφόρμανς, όταν κάνει σωστά τη δουλειά της, αφήνει πίσω της εικόνες που σιγοκαίνε στην ψυχή. Δεν σβήνουν” ⁷⁰.

Ή όπως έχει πει ο Carlson: “Για το εύρη κοινό, εξάλλου, η ψυχογραφική οπτική παραμένει η πιο οικεία και κατανοητή έκφανση αυτού που χαρακτηρίζεται ως performance.”⁷¹”

Αυτή ακριβώς η πτυχή του έργου, είχε ως αποτέλεσμα την ανανοηματοδότησή του - για να φτάσει στον εγκλωβισμό- καθώς αντιλαμβανόμουν μια ασυναίσθητη προσπάθεια έκφρασης βιωμάτων και εμπειριών, τα οποία δεν είχα συνειδητοποιήσει κατά την γέννηση και την υλοποίησή του.

Φαίνεται οξύμωρο, με τη χρήση ενός μέσου που ανθίσταται στους περιορισμούς να εκφράζεται ακριβώς η έννοια αυτή. Εγκλωβισμός.

⁷⁰ Μαργαρίτα Πουρνάρα, *Η περφόρμανς λειτουργεί σαν ψυχανάλυση*, Αρχείο πολιτισμού 5.11.2016 Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.kathimerini.gr/267814/article/politismos/arxeio-politismoy/h-performans-leitoyrgei-san-yyxanalysh>

⁷¹ Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 359

Προτάσεις

Όπως έχουμε δει, η “Ηλακάτη” είναι μια performance μεγάλης διάρκειας, με αντικείμενο και καθοδηγούμενη. Τα χαρακτηριστικά αυτά φαίνεται να την συνοδεύουν από τη γέννησή της σχεδόν, μέχρι σήμερα. Μέσα από τις επαναλαμβανόμενες εκτελέσεις της όμως και σε διαφορετικούς χώρους, διαφορετικά φορτισμένους, με ποικίλα κοινωνικά και ιστορικά χαρακτηριστικά ο καθένας, άρχισε να αποκτά και ένα ακόμα στοιχείο. Αυτό που αναδεικνύει μια πολιτισμική ερμηνεία. Θα μπορούσαμε λοιπόν να της προσδώσουμε και το επίθετο: “τοποκαθορισμένη”.

“Οι τοποκαθορισμένες performance, είναι κατά κύριο λόγο παραστάσεις σε αντισυμβατικούς χώρους, υπαίθριους ή μη, που προβάλουν τα φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου και κάποιες φορές τις κοινωνικές και ιστορικές συνδηλώσεις. (...) Η νέα “πολιτισμική” οπτική στις τοποκαθορισμένες παραστάσεις εκφράζει την γενικότερη τάση, που παρατηρήθηκε στις ποικίλες μορφές της performance, προς το τέλος του εικοστού αιώνα και αφορά στη στροφή προς τα πολιτιστικά ζητήματα.⁷²”

Εστιάζοντας λοιπόν σε αυτό το στοιχείο και καλλιεργώντας το, θα μπορούσε το έργο να συνεχιστεί με επαναλαμβανόμενες εκτελέσεις σε διάφορους, κοινωνικοπολιτικά συμβολικούς χώρους.

Καθώς η μέχρι τώρα υλοποίηση του έργου συμπίπτει χρονικά, αλλά και είναι ιδιαίτερα επίκαιρο - αφού έχει περάσει μόλις ένας χρόνος - και μεγάλης σημασίας, το γεγονός που εκτυλίχθηκε στο Μάτι Αττικής τον Ιούλιο του 2018, σχεδιάζεται να γίνει μια εκτέλεση του έργου εκεί. Περισσότεροι από εκατό άνθρωποι εγκλωβίστηκαν με αποτέλεσμα να χάσουν τη ζωή τους.

Μια ακόμα πρόταση η οποία προσδοκάται να υλοποιηθεί, είναι η εκτέλεση του έργου σε κάποιο σημείο από τα εναπομείναντα ερείπια του τοίχους του Βερολίνου. Φυσικά πάνω σε αυτήν την πορεία πλεύσης μπορούν να ερευνηθούν και να χρησιμοποιηθούν πολλοί χώροι για επανεκτέλεση του έργου “Ηλακάτη”. Ο εγκλωβισμός είναι μια έννοια πολυεπίπεδη, πολυδιάστατη και πολλαπλώς ερμηνευόμενη που συνοδεύει τον άνθρωπο σε πολλές έκφανσης της ύπαρξής του.

⁷² Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σ. 343

Βιβλιογραφία - Δικτυογραφία

- Αρετή Αδαμοπούλου, Θεόδωρος Παπαδημητρίου, Κώστας Μπασάνος, Ομάδα Non Grata, Ειρήνη Παπακωνσταντίνου, Λήδα Παπακωνσταντίνου Θανάσης Χονδρός-Αλεξάνδρα Κατσιάνη, *Η Γλώσσα του σώματος σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Σχολή Καλών Τεχνών, 2014.
- Βαμβακίδου Ιφιγένεια, Αυγητίδου Αγγελική, *Performance Now V.1: Επιτελεστικές Πρακτικές στην Τέχνη και Δράσεις In Situ*, Ίων, 2014.
- Γιώργος Τζιρτζιλάκης, Αυγουστίνος Ζενάκος, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Αποστολία Παπαδαμάκη, Μαριλή Μαστραντώνη, Νίκος Καζέρος, *7 PERFORMANCES & A CONVERSATION*, Locus Athens, 2006.
- Δήμητρα Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος*, Νήσος, 2004.
- Μαρίνα Άμπραμοβιτς, *Περνώντας από τοίχους αυτοβιογραφία*, Ροπή, 2016.
- Νίκος Στάγκος (επιμ.), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης, από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2010.
- Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα Ικεσία και Απειλή*, Πλέφρον, 2008.
- Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Αρμονία, 1995.
- A. S. Hornby, *Oxford Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 2014.
- Gregory Vlastos, *Πλατωνικές μελέτες*, Μ.Ι.Ε.Τ., 1994
- Malcolm Day. *100 Μορφές από την ελληνική μυθολογία*. Σαββάλας. Αθήνα 2007
- Marcus, Aurelius. *Μάρκος Αυρήλιος: Τα Εις Εαυτόν*. Λ. Γεωργιάδης. Αθήνα 2006
- Marvin Carlson, *Performance μια κριτική εισαγωγή*, Παπαζήσης, 2014.
- Allan kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1966.
- Hughes, Robert. *Goya*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.

- Jenice Arkatoy, *Bogosian's One Man Buhch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls*, Low Angelles Times, 1985.
- RoseLee Goldberg, *Performance Art. Live Art 1909 to the Present*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1979.
- Samuel G.Freedman, *Echoes by Lenny Bruce, via Bogosian and Reddin*, New York Times, 1986.
- Steve Dixon, *Digital performance*, The MIT Press, 2007.
- Ιστοσελίδα Francis Alys, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>
- Ιστοσελίδα Vito Acconci, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/
- Terence Koh, Nothingtoodoo, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://www.youtube.com/watch?v=Rf14vslAVs8>
- Olivier de Sagazan , Transfiguration, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY>
- Christian Jankowski, Rooftop Routine Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://kadist.org/work/rooftop-routine/>
- Ulay & Marina, Aaa aaa, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://vimeo.com/134398509>
- Yoko Ono, Voice Piece for Soprano & Wish Tree, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://www.youtube.com/watch?v=7GMHI7bmlzw>
- Valie Export, Touch Cinema, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://www.youtube.com/watch?v=rfcNYGrdxfc>

- Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: https://www.youtube.com/watch?v=3L5glMHZ7_8
- Carolee Schneemann, Meat Joy, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: http://ubu.com/film/schneemann_meatjoy.html
- Zhang Huan, My America (Hard to Acclimatize), Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: https://www.youtube.com/watch?v=3n6kxB9_GD8
- Elena Kovylna, Egalite, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://www.youtube.com/watch?v=l4op1RtJK1U>
- Pyotr Pavlensky, Red square, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://vimeo.com/211632426>
- Olya Kroytor, The Fulcrum, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <http://www.olyakroytor.com/?fbclid=IwAR0a0eblkC7t1qopAcnFVwQ60X2PxHGbRxNBfOvtlp4kZHuMXBVSJCrhx%20Z4>
- Jemila MacEwan, Casa, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: <https://jemilamacewan.com/performance-video/casa/1>
- Yves Klein, Blue Women ART, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: http://ubu.com/film/klein_anthro.html
- Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #5, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 25, 2019, από: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o
- INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS GREEK SECTION, Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, *Τέχνη και/ή αντίσταση*, 2014. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: http://www.aica-hellas.org/en/topic64/techni-kaii-antistasi/f7_5_2_1
- Ψηφιακή πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Λήδα Παπακωνσταντίου, βιογραφικό. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=537&tab=main>
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, Naomi Blumberg, *Christopher Lee Burden*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.britannica.com/biography/Chris-Burden>

- Matthew Teti, Occupying uci: *Chris Burden's Five Day Locker Piece* as Institutional Critique, 2018 σ.44. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/racar_43_1_3_teti.pdf
- DEBORAH SONTAG, *A Caged Man Breaks Out at Last*, The New York Times, 2009. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html?pagewanted=all&r=0>
- Ιστοσελίδα του Tehching Hsieh. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.tehchinghsieh.com/biography>
- Art & Education, Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña: The Couple in the Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/244623/coco-fusco-and-guillermo-gmez-pea-the-couple-in-the-cage-two-undiscovered-amerindians-visit-the-west>
- Ιστοσελίδα της Angelika Fojtuch. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://angelikafojtuch.net/wp/2016/02/06/performance-4u-20082009/>
- Open House Θεσσαλονίκη, *Στοά Μαλακοπή*, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <http://www.openhousethessaloniki.gr/building/stoa-malakopi-2018/>
- Μαργαρίτα Πουρνάρα, *Η περφόρμανς λειτουργεί σαν ψυχανάλυση*, Αρχείο πολιτισμού 5.11.2016, Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 14, 2019, από: <https://www.kathimerini.gr/267814/article/politismos/arxeio-politismoy/h-performans-leitoyrgei-san-yyxanalysh>