

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»



«Σχολή Κοινωνικών Επιστημών»
«Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων (ΔΠΜ)»

Διπλωματική Εργασία

«Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις
και η τέχνη του performance art:
Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς,
το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

«Ευσταθία Τσιρίγκα»

Επιβλέπων Α : Ιωάννης Ιωαννίδης
Επιβλέπων Β : Νικόλαος Αστρουλάκης



Αθήνα, Ιούλιος 2021

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»



Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις
και η τέχνη του performance art:

Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς,
το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Interactive cultural installations and the art of performance art:

The iconic case of Marina Abramovic, her work of art and
international collaborations.

«Ευσταθία Τσιρίγκα»

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωάννης Ιωαννίδης

Μέλος ΣΕΠ MSc Διοίκηση

Πολιτιστικών Μονάδων ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Νικόλαος Αστρουλάκης

Μέλος ΣΕΠ MSc Διοίκηση

Πολιτιστικών Μονάδων ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούλιος 2021

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

“You could not discover the limits of soul, even if you traveled by every path in order to do so; such is the depth of its meaning”.

Heraclitus

(Erickson, 1984: 8)

“Talking about performance is such a strange thing because it’s so immaterial. We are talking about soft matter. We are talking about something that is invisible. You can’t see it. You can’t touch it.

You just can feel it”.

Marina Abramovic

*Αφιερώνω την παρούσα διπλωματική εργασία
στην κόρη μου Γεωργία και στην οικογένειά μου*

*Ευχαριστώ θερμά όλους τους καθηγητές μου στην ΔΠΜ
που μου άνοιξαν τους επιστημονικούς ερευνητικούς
ορίζοντες να ανακαλύψω σε βάθος την διαδραστική
πορεία της ψυχής και του σώματος σε σχέση με τον
πολιτισμό και ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου,
Ιωάννη Ιωαννίδη και τον συν-επιβλέποντα Νικόλαο
Αστρουλάκη, για την υποστήριξή στην εκπόνηση της
παρούσας διπλωματικής εργασίας.*

Ευσταθία Τσιρίγκα

Αθήνα, Ιούλιος 2021

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Περίληψη

Η παρούσα εργασία ερευνά και αναλύει το διαφορετικό πρόσωπο της τέχνης, μέσα από την εκκεντρική Performance Art ή όπως θα λέγαμε στην ελληνική γλώσσα, την Τέχνη της Επιτέλεσης, η οποία γεννιέται πολλές δεκαετίες πίσω, από εκκεντρικούς καλλιτέχνες που θέλουν να εκφράσουν κοινωνικό-πολιτικές αντιπαραθέσεις και δυσaréσκεια μέσα από τις περφόρμανς, προσωπικά τους βιώματα που θέλουν να εξαγνίσουν, θέτουν προβληματισμούς στο κοινό τους να σκεφτεί για τα σοβαρά προβλήματα του εγχώριου και παγκόσμιου κοινωνικού και φυσικού περιβάλλοντος. Είναι η τέχνη των «φτωχών» θα έλεγε κανείς, εφόσον δεν εκφράζεται μοναδικά μέσα από στερεότυπους καλλιτεχνικούς κανόνες μουσείων και γκαλερί όπως εκείνης της παραδοσιακής Αισθητικής.

Στην Performance Art, η τέχνη «κινείται», έχει σωματική εκφραστικότητα σε συνδυασμό με έντονες πινελιές ενσυναίσθησης και απρόβλεπτων συναισθημάτων που μοιράζονται ταυτόχρονα στον καλλιτέχνη «performance artist» και στο κοινό. Η τέχνη πλέον απελευθερώνεται και αντιδρά σε κάθε ερέθισμα γύρω της.

Η «γιαγιά» της Performance Art, Μαρίνα Αμπράμοβιτς, μέσα από την εμβληματική παρουσία και την εκρηκτική προσωπικότητά της, κάνει το κοινό της να «παραμιλάει», οδηγώντας τον θεατή σε ένα παράλληλο σύμπαν ανεπανάληπτων συναισθημάτων και ερωτημάτων για την ίδια του τη ζωή, τον πολιτισμό, την πολιτική, το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον και όχι μόνο.

Λέξεις κλειδιά :

Performance art

Ενσυναίσθηση

Διαδραστικές Παραστάσεις

Σωματική Εκφραστικότητα

Μαρίνα Αμπράμοβιτς

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Abstract

This dissertation researches and analyzes the different face of art, through the eccentric Performance Art or as we would say in the Greek language, the Art of Performance, which is born many decades ago, by eccentric artists who want to express socio-political controversies and dissatisfaction through the performances, their personal experiences that they want to purify, raise concerns in their audience to think about the serious problems of the domestic and global social and natural environment. It is the art of the "poor" one would say, as long as it is not uniquely expressed through standard artistic rules of museums and galleries like that of traditional Aesthetics.

In Performance Art, art "is moving", has a physical expressiveness combined with strong touches of empathy and unpredictable emotions that are shared at the same time to the "performance artist" and the public. Art is now released and reacts to every stimulus around it.

The "grandmother" of Performance Art, Marina Abramovic, through her emblematic presence and explosive personality, makes her audience "talk", leading the viewer to a parallel universe of unique feelings and questions about his own life, the culture, politics, social and natural environment and more.

Keywords :

Performance Art

Empathy

Interactive Representations

Physical Expressiveness

Marina Abramovic

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη/ Λέξεις Κλειδιά.....	v
Abstract.....	vi
Περιεχόμενα	vii
Κατάλογος Εικόνων.....	ix
Εισαγωγή.....	xi
Κεφάλαιο 1: Οι Παραστατικές Τέχνες και οι χώροι πολιτιστικής διοργάνωσης	1
1.1. Η εννοιολογική σημασία και τα είδη των Παραστατικών Τεχνών.....	1
1.1.1 Θέατρο.....	3
1.1.2 Χορός: Συνοπτική περιδιάβαση: από την αρχαιότητα στο μοντέρνο χορό του 20 ^{ου} αιώνα.....	10
1.1.3 Μουσική: από τα θραύσματα της αρχαιότητας στην απελευθέρωση της μουσικής του 20ου και 21ου αιώνα.....	12
1.1.4 Οι άριες και ο μελοδραματισμός της Όπερας.....	13
1.1.5 Παντομίμα: Η σιωπηλή Τέχνη.....	14
1.1.6 Η Μαγεία στον κόσμο των ψευδαισθήσεων	15
Κεφάλαιο 2: Η Performance Art από την αρχαιότητα στον 21 ^ο αιώνα.....	16
2.1. Οι σημαντικές ιστορικές περίοδοι της Performance Art μέσα από τα καλλιτεχνικά κινήματα	17
2.1.1 Φουτουρισμός.....	18
2.1.2 Ντανταϊσμός.....	22
2.1.3 Από τον Σουρεαλισμό στη σχολή Bauhaus.....	24
2.1.4 Η τέχνη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.....	24
2.2 Η γέννηση της Performance Art.....	27
2.2.1 Performance Art: καλλιτεχνικό διαβατήριο για τη διεθνή καλλιτεχνική αρένα	29
2.3 Η Performance Art στην Ελλάδα.....	32
2.3.1 Η Performance Art στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες	32
2.3.2 Η Performance Art στην Ελλάδα τον 21ο αιώνα.....	38

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 3: Η τέχνη του Performance Art: Νομαδισμός και Απεδαφικοποίηση.....	44
3.1. Η Performance Art στο φυσικό περιβάλλον.....	44
3.2 Η Performance Art σε μουσεία και γκαλερί.....	49
3.3 Performance Art, νομαδισμός και απεδαφικοποίηση.....	52
3.3.1 Performance Art και νομαδισμός.....	52
3.3.2 Performance Art και απεδαφικοποίηση.....	55
3.4 Απεδαφικοποίηση της τέχνης και ο ρόλος των πολιτιστικών ιδρυμάτων.....	56
3.5 Απεδαφικοποίηση της τέχνης και ψηφιακή τεχνολογία.....	60
Κεφάλαιο 4: Μελέτη Περίπτωσης	63
4.1 Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της	63
4.1.1 Η αυτοβιογραφία της Μαρίνα Αμπράμοβιτς.....	64
4.1.2 Το καλλιτεχνικό της έργο.....	71
4.1.3 Διεθνείς Συνεργασίες	77
Κεφάλαιο 5: Ερευνητικό Μέρος – Ερωτηματολόγιο.....	89
Συμπεράσματα.....	96
Βιβλιογραφία.....	101
Video.....	111
Παραρτήματα.....	114

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κατάλογος Εικόνων

- Εικόνα 1, “Involuntary Body/ Third Hand (Πηγή : <http://stelarc.org/?catID=20265>)
- Εικόνα 2, δημόσια περφόρμανς “No Escape” (Πηγή: [Περφόρμανς για τις επιπτώσεις της πανδημίας \(naftemporiki.gr\)](http://naftemporiki.gr))
- Εικόνα 3, «Κηδεία της ζωγραφικής» (Πηγή: Γερογιάννη, 2019: 31)
- Εικόνα 4, «Venus of the Rags\In Transis\Eleusis» (Πηγή: <https://feministika.net/exw-mia-kardia-poy-mena-mono-theama-den-xortainei/>)
- Εικόνα 5, «Women in Agony» (Πηγή: <https://www.culturenow.gr/stin-eliza-sorogka-1o-vraveio-sygchronis-texnis-performans-video-art-stin-venetia/>)
- Εικόνα 6, «Ρίζες (Roots)» (Πηγή: <http://www.elizatoroga.com/What-I-do/RIZES-Roots-Athens-Epidauros-Festival-2018>)
- Εικόνα 7, “Red Crest” (Πηγή: <https://www.konesh.space/post/sliding-scale-oversized-dresses-and-small-moments-in-visual-art-performance>)
- Εικόνα 8, “ReActor House” (Πηγή: (Goldberg, 2018: 264)
- Εικόνα 9, “ReActor Living” (Πηγή: (Goldberg, 2018: 251)
- Εικόνα 10, «Πες τα παράπονά σου σε ένα δέντρο» (Πηγή: <https://www.elculture.gr/blog/article/marina-abramovits-pes-to-parapono-sou-se-ena-dentro-i-therapeia-gi-afti-ti-dramatiki-chronia/>)
- Εικόνα 11, “Opus Incertum” (Πηγή: (Goldberg, 2018: 255)
- Εικόνα 12, “Jargon” (Πηγή: <http://www.virginiamastrogiannaki.com/jargon1.html>)
- Εικόνα 13, «Ο Ντελιβεράς» (Πηγή: <https://www.lifo.gr/culture/o-nteliberas-ginetai-egkatastasi-sti-bitrina-mias-gkaleri-sto-kentro-tis-athinas>)
- Εικόνα 14, «Μαρίνα Αμπράμοβιτς στο Βελιγράδι» (Πηγή: Abramovic, 2016:1)
- Εικόνα 15, «Οι γονείς της Μαρίνα Αμπράμοβιτς» (Πηγή: Abramovic, 2016:3)
- Εικόνα 16, «Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς και ο πατέρας της» (Πηγή: Abramovic, 2016:9)
- Εικόνα 17, «Μαρίνα Αμπράμοβιτς» (Πηγή: Abramovic, 2016:13)
- Εικόνα 18, «Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς ζωγραφίζει στο ατελιέ της» (Πηγή: Abramovic, 2016:35)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Εικόνα 19, «Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς με την ομάδα 70 (Πηγή: Abramovic, 2016:40)

Εικόνα 20, «Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς στο ΦΠΚ» (Πηγή: Abramovic, 2016:53)

Εικόνα 21, “Rhythm 0” (Πηγή: Abramovic, 2016:68)

Εικόνα 22, “Rest Energy” (Πηγή: Abramovic, 2016:113)

Εικόνα 23, «Το Μεγάλο Περπάτημα» (Πηγή: <https://www.iefimerida.gr/kosmos/otan-horisan-o-oylai-me-tin-ampramobits>)

Εικόνα 24, “Balkan Baroque” (Πηγή: <https://elsito.gr/index.php/arts/item/473-marina-abramovi%C4%87>)

Εικόνα 25, “The House with the Ocean View”

(Πηγή: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129>)

Εικόνα 26, “The Artist is Present”,

(Πηγή: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Εισαγωγή

Η διπλωματική εργασία με τίτλο «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art», επικεντρώνεται στον τρόπο σκέψης του καλλιτέχνη performance artist μέσα στον χρόνο, σύμφωνα με τις κοινωνικοπολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις της κάθε εποχής, τα μηνύματα που προσφέρει στον θεατή, αποσκοπώντας στην ενσυναίσθηση του κοινού. Αρχικά θα διαμορφωθεί ένα γενικότερο πλαίσιο των παραστατικών τεχνών, ώστε να ερευνηθεί η τυχόν αμφίδρομη σχέση μεταξύ των τελευταίων και της performance art, ενώ στη συνέχεια θα μελετηθούν τα καλλιτεχνικά κινήματα από τις αρχές του 20ου αιώνα και έπειτα, σύμφωνα με τις κοινωνικοπολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις της κάθε εποχής, για να ερευνηθούν τυχόν κοινά στοιχεία και ερεθίσματα που συνέδραμαν στη γέννηση της performance art.

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε στη παρούσα εργασία στηρίχθηκε στην ποιοτική έρευνα, δίνοντας έμφαση στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της κάθε εποχής σε χώρες του εξωτερικού και σε εγχώριο επίπεδο ώστε να διαμορφωθεί μια ολοκληρωμένη άποψη για την performance art καθ'όλη τη διάρκεια της πορείας της. Τα στοιχεία αντλήθηκαν από ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, άρθρα και διάφορες σχετικές αναφορές επί του θέματος στο διαδίκτυο είτε σε μορφή κειμένου είτε σε μορφή βίντεο.

Συνεχίστηκε η ποιοτική έρευνα και στο ερευνητικό μέρος της εργασίας, όπου έγινε προσπάθεια μέσα από τη μέθοδο της συνέντευξης και της δημιουργίας ερωτηματολογίου ανοιχτού τύπου, να εκμαιευτεί η έννοια της performance art στη σημερινή εποχή, πως αντιλαμβάνεται ο καλλιτέχνης το έργο του μέσα από το κοινό και αν υπάρχουν τυχόν αλλαγές στον τρόπο σκέψης και καλλιτεχνικής δράσης τους την περίοδο της πανδημίας.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τέσσερα βασικά ερωτήματα της έρευνας που απαντήθηκαν από τους καλλιτέχνες συμμετέχοντες είναι :

1. Με ποια κριτήρια η Performance Art αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή τέχνης;
2. Ποιοι οι παράγοντες που επαναπροσδιορίζουν τους χώρους διεξαγωγής της περφόρμανς;
3. Νομαδισμός και απεδαιφικοποίηση του καλλιτεχνικού έργου υποβαθμίζουν ή καθιστούν αποτελεσματικότερο το καλλιτεχνικό έργο του «νομάδα καλλιτέχνη»;
4. Η ψηφιακότητα και η δια ζώσης λειτουργία της Performance Art: Που αποδίδει η τέχνη καλύτερα;

Η μέθοδος της συνέντευξης και των απαντήσεων του ερωτηματολογίου από τους συμμετέχοντες, είναι πολύ σημαντική διότι συνδέονται με το θεωρητικό μέρος της εργασίας και έχει την ευκαιρία ο ερευνητής να ελέγξει τα στοιχεία συνολικά της ποιοτικής έρευνάς του.

Στο ερευνητικό μέρος της εργασίας, επιδιώκεται η προσωπική άποψη των performance artists για την ερμηνεία της “performance art”, ποια είναι η σχέση τους με το κοινό και με ποιο τρόπο επιτυγχάνεται η συγκεκριμένη αμφίδρομη σχέση. Επίσης η συμμετοχή τους στην έρευνα θα βοηθήσει να δημιουργηθεί το συνολικό καλλιτεχνικό «προφίλ» της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, διότι αρκετοί από τους συμμετέχοντες, έχουν δημιουργήσει περφόρμανς σε συνεργασία με το MAI (Marina Abramovic Institute) και γνωρίζουν προσωπικά την ίδια όσο και το έργο της.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στις παραστατικές τέχνες και εστιάζουμε περαιτέρω σε κάποια σημεία που τυχόν θα αποδειχθούν στη συνέχεια χρήσιμα στοιχεία για την σύνδεσή τους με την performance art. Το δεύτερο κεφάλαιο αναλαμβάνει να μας ξεναγήσει στην γέννηση της performance art με τα πρώτα ψήγματα να βρίσκονται στην αρχαιότητα, παρόλο που η ουσιαστική και καθοριστική της εμφάνιση ήρθε πολύ αργότερα. Η ιστορία της θα περάσει μέσα από διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής με κοινωνικό – πολιτικό χαρακτήρα στην Ευρώπη, Αμερική, Ρωσία και στην Ελλάδα, στην οποία εμφανίστηκε αργότερα μέσα από τολμηρούς performer καλλιτέχνες της εποχής, κάτω από τον πολιτικό σκοταδισμό της δικτατορίας των συνταγματαρχών και της τουρκικής εισβολής της Κύπρου.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Θα υπάρξει η ευκαιρία να αναδειχθεί το πολύτιμο έργο των συγκεκριμένων καλλιτεχνών μέσα από την αρθρογραφία και τις εικόνες των παραστατικών έργων τους, εκφράζοντας το συναίσθημα της ηθικής, πνευματικής και σωματικής εξόντωσης, αναζητώντας το πολύτιμο αγαθό της «ελευθερίας». Στη συνέχεια θα ερευνήσουμε την performance art στη σημερινή εποχή και θα εστιάσουμε στις κοινωνικό-πολιτικές αναζητήσεις των performance artists μέσα από το έργο τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο, η τέχνη του καλλιτεχνικού κινήματος της performance art, εστιάζει στον διαδραστικό της χαρακτήρα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, μέσα από τις πολιτιστικές εγκαταστάσεις που διεξάγεται το έργο της, βρισκόμενο είτε στη φύση, είτε σε μουσεία και γκαλερί. Σε αυτό το σημείο, γεννιέται ένα από τα βασικά ερωτήματα της έρευνας, για το αν η περφόρμανς εκφράζεται καλύτερα στο φυσικό περιβάλλον ή σε πολιτισμικούς οργανισμούς. Επίσης, θα ερευνηθούν δυο ουσιαστικά νέες λέξεις που περιβάλλουν την performance art: τον «νομαδισμό» και την «απεδαφικοποίηση» του πολιτιστικού προϊόντος μέσα από εφήμερες και αναλώσιμες ελίτ, σύμφωνα με την πολιτιστική πολιτική που υιοθετούν συγκεκριμένα πολιτιστικά ιδρύματα με μεγάλο κύρος και χειριστικές πολιτιστικές διαδικασίες που μπερδεύουν και αποπροσανατολίζουν τους καλλιτέχνες καθώς και την απεδαφικοποίηση της τέχνης μέσω της ψηφιακής τεχνολογίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, θα ερευνηθεί η μελέτη περίπτωσης για τη ζωή και το έργο της Μαρίνας Αμπράμοβιτς σύμφωνα με τις διεθνείς συνεργασίες της από την αρχή της καριέρας της μέχρι σήμερα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ερευνητικό μέρος, όπου θα αναλυθούν οι απόψεις των καλλιτεχνών για την performance art με βάσει το ερωτηματολόγιο που έχει παρατεθεί στα Παραρτήματα.

Στο τέλος της έρευνας θα δοθούν τα συμπεράσματα από το θεωρητικό και ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 1: Οι Παραστατικές Τέχνες και οι χώροι πολιτιστικής διοργάνωσης

1.1 Η εννοιολογική σημασία και τα είδη των Παραστατικών Τεχνών

Παραστατικές Τέχνες (Performing Arts) ή ερμηνευτικές τέχνες είναι μορφές τέχνης, όπου οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το σώμα, τη φωνή, την εκφραστικότητα του προσώπου και διάφορα αντικείμενα, με σκοπό να προκαλέσουν συναισθήματα στον θεατή, να μεταφέρουν διάφορα μηνύματα ή να πουν μια ιστορία, συνήθως με κοινωνικό χαρακτήρα (Botti, 2000:14).

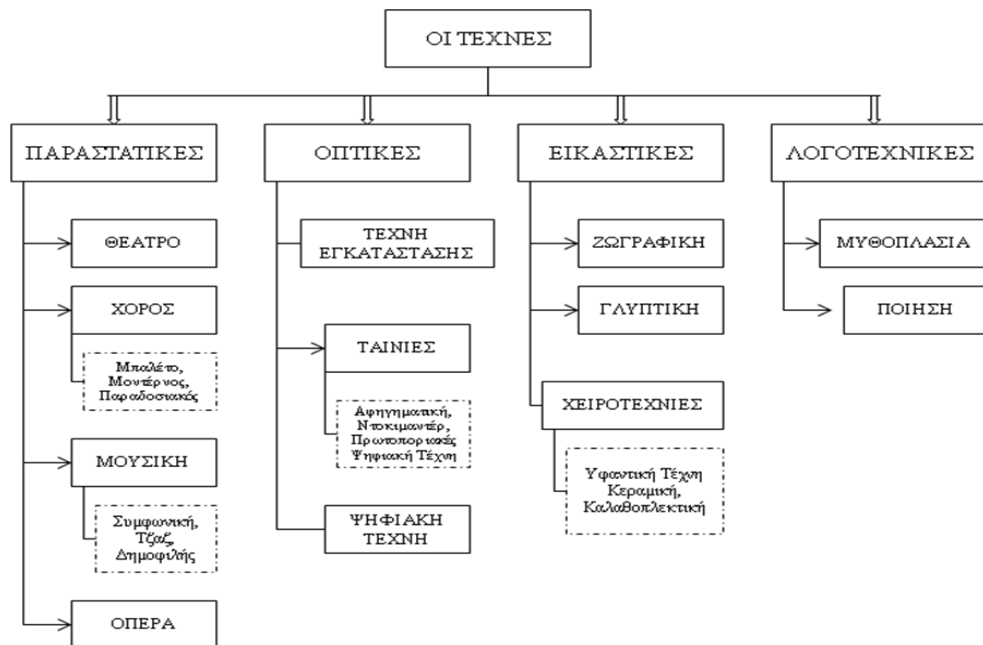
Ο όρος «performing arts» έκανε την εμφάνισή του για πρώτη φορά το 1711 στην Αγγλία. Οι καλλιτέχνες των παραστατικών τεχνών περιλαμβάνουν τους ηθοποιούς, τους μουσικούς, τους χορευτές, τους τραγουδιστές, τους μάγους. Επίσης στις συγκεκριμένες τέχνες υποστηρικτικό ρόλο παίζουν οι σκηνοθέτες, οι συνθέτες, οι σκηνογράφοι και όποιοι άλλοι βρίσκονται πίσω από την σκηνή για τη δημιουργία μιας παραστατικής τέχνης. Σύμφωνα με τον εικαστικό McCathy, η τέχνη χωρίζεται σε τέσσερις κατηγορίες :

- τις παραστατικές τέχνες στις οποίες περιλαμβάνεται το θέατρο, ο χορός, η μουσική και η όπερα
- στις οπτικές όπως η τέχνη εγκατάστασης, οι ταινίες και η ψηφιακή τέχνη
- στις εικαστικές, στις οποίες περιλαμβάνεται η ζωγραφική, η γλυπτική και οι χειροτεχνίες
- στις λογοτεχνικές, όπως η μυθοπλασία και η ποίηση.

Οι παραστατικές τέχνες χωρίζονται στις «υψηλές» όπως είναι το μπαλέτο και η συμφωνική ορχήστρα, στις «δημοφιλείς» όπως είναι η ρόκ και η «ρολ» μουσική ή το μουσικό θέατρο και στις «λαϊκές» τέχνες, οι οποίες αντιπροσωπεύουν την παραδοσιακή τέχνη κάθε χώρας και τον πολιτισμό τους. Πολλές live παραστάσεις λαϊκών τεχνών είναι ερασιτεχνικές χωρίς πληρωμή και μικρές μη κερδοσκοπικές παραστάσεις από ομάδα εθελοντών καλλιτεχνών, όπως συνηθίζεται στην Αμερική τη σημερινή εποχή (McCathy, 2001:6-7).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τα βασικότερα είδη των παραστατικών τεχνών σύμφωνα με την καθηγήτρια marketing Simona Botti¹, είναι ο χορός, το θέατρο, η μουσική, η όπερα, η παντομίμα, η μαγεία, το τσίρκο και το μουσικό θέατρο. (Botti, 2000:15).



Σχήμα 1²,

¹ <https://www.london.edu/faculty-and-research/faculty-profiles/b/botti-s>

(πρόσβαση 15/6/2021)

² «επεξεργασία γράφουσας» στο McCathy, 2001:7

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

1.1.1 Θέατρο

Στην καθημερινότητα, ο όρος «θέατρο» συμπεριλαμβάνει το δράμα και την θεατρική παράσταση. Είναι η συγγραφή, η ανάγνωση δραματικών κειμένων, η οργάνωση, η τέλεση και η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων από τους θεατές. Το δράμα είναι ένα λογοτεχνικό, δραματικό κείμενο το οποίο έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα: την διαλογική μορφή, τον άμεσο λόγο, την διάρθρωση στον χαρακτήρα και τον σκηνικό ρόλο. Επίσης στο δράμα περιλαμβάνονται οι διαφορετικές απόψεις που οδηγούν σε συγκρούσεις, η «ελεγχόμενη ροή πληροφοριών» προς τον θεατή με σκοπό να υπάρχει συνεχές ενδιαφέρον ως την ολοκλήρωση του έργου, η ταύτιση του θεατή με τον ηθοποιό που υποδύεται κάποιον ρόλο καθώς και το οργανωμένο σκηνικό τοπίο, στο οποίο ενσωματώνεται σταδιακά το κοινό.

Η παράσταση είναι μια ιδιαίτερη επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού. Η συγκεκριμένη επικοινωνία πραγματοποιείται άμεσα μέσα από τον σκηνικό ρόλο. Έτσι ο ηθοποιός εκτελώντας τον θεατρικό του ρόλο στη σκηνή, αλλάζει χαρακτήρα, μεταμφιέζεται, κατάσταση που αρέσει και δείχνει ευχαρίστηση ο θεατής. Μέσα από τους ρόλους του υπάρχει συνήθως «αληθοφάνεια» ή «πιθανοφάνεια (verisimilitude) με αποτέλεσμα ο θεατής να πιστέψει τον ηθοποιό πάνω στη σκηνή, έχοντας μια «ψευδαίσθηση» (illusion). Το δράμα και η θεατρική παράσταση είναι αλληλένδετα θεατρικά φαινόμενα, τα οποία συνυπάρχουν εφόσον το δράμα γράφεται για να ενσαρκωθεί από ηθοποιούς και για την προβολή της σκηνικής παρουσίας του. (Πούχνερ, 2002: 20-22)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Συνοπτική Αναφορά σε σημαντικές περιόδους του ελληνικού θεάτρου**

Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου ξεκινάει από τους αρχαίους χρόνους και συγκεκριμένα τον 5^ο αιώνα π.Χ. Γεννήθηκε στα πλαίσια της δημοκρατίας και διαμορφώθηκε παράλληλα με το πολίτευμά της. Οι Αθηναίοι πολίτες εφόσον έχουν νομοθετικά, δικαστικά και εκτελεστικά δικαιώματα, συμμετέχουν και στο θέατρο, βιώνοντας τη συλλογικότητα και την ανταλλαγή ιδεών με τον διάλογο. Το αρχαίο θέατρο διαφοροποιείται από το σύγχρονο ως προς τα αγωνιστικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά. (Rehm , 2017:3)

Τα είδη του αρχαίου ελληνικού δράματος ήταν η *τραγωδία*, η *κωμωδία* και το *σατυρικό δράμα*. Οι παραστάσεις ανέβαιναν στο θέατρο του Διονύσου, στην Αθήνα προς τιμήν του θεού Διονύσου, ο οποίος ήταν ο θεός της γονιμότητας, της βλάστησης, της χαράς, του τρόμου, της έκστασης. Σύμφωνα με την αριστοτελική άποψη η δημιουργία της τραγωδίας προήλθε από αυτοσχεδιασμό των εξαρχόντων στη μορφή του *διθυράμβου*. (Ανδριανού, Ξιφαρά, 2001:17,19-20)

Το ελληνικό θέατρο του 19^{ου} αι. στην Αθήνα, την εποχή του Γεωργίου του Α', ειδικότερα την εποχή 1864-1900, περιέχει μια πλούσια γκάμα θεατρικών παραστάσεων ελληνικών θιάσων , είτε με πρωτότυπα θεατρικά έργα, είτε μεταφράσεις ευρωπαϊκών θεατρικών έργων και αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών. (Αλτουβά, Σεχοπούλου, 2017:169).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Στη συνέχεια, η ελληνική δραματουργία, επηρεάζεται άμεσα από την ευρωπαϊκή δραματική παραγωγή, στην οποία εκτός από τα σαιξπηρικά έργα και τους Γάλλους συγγραφείς του βουλεβάρτου και των βόρειων λογοτεχνιών στα τέλη του 19ου αιώνα, προστέθηκαν νέα στοιχεία και κατευθύνσεις στα είδη της δραματουργίας με βάση το κοινωνικό περιβάλλον και την αντίληψη του κόσμου για το «γίγνεσθαι» της εποχής, παρουσιάζοντας διδάγματα ηθικού. Εκτός από την τραγωδία και την κωμωδία, δημιουργήθηκαν ιστορικά δράματα, κοινωνικά δράματα με θέση *vaudevilles*, ήτοι λιμπρέτα για οπερέτα και όπερα για το λυρικό θέατρο, συναισθηματικά δράματα, βουλεβάρτο (καλοφτιαγμένο έργο), μελόδραμα, δράμα με περιεχόμενο επιστημονικής φαντασίας.

Σε αυτό το ευρωπαϊκό θεατρικό περιβάλλον επηρεάζεται, αφομοιώνει και μιμείται η ελληνική δραματουργία και δημιουργεί με τη σειρά της νεοκλασικές και ρομαντικές τραγωδίες, ιστορικές τραγωδίες και κωμωδίες, οι οποίες έχουν ως αντικείμενο την άσκηση κριτικής στην πολιτική και κοινωνική κατάσταση της εποχής, κωμωδίες χαρακτήρων, ηθών και πλοκής καθώς επίσης κωμικά μονόπρακτα, κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και επιθεωρήσεις (Αλτουβά, Σεχοπούλου, 2017:174-175).

Η αλλαγή στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, επήλθε με το πέρασμα στον 20ο αιώνα, όταν η Αθήνα έγινε η πρωτεύουσα της ελληνικής χώρας. Αρχίζουν και ιδρύονται μεγάλες θεατρικές σκηνές όπως το Βασιλικό θέατρο (Εθνικό θέατρο), θέτοντας τις προϋποθέσεις για τη ραγδαία ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου με νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και πρακτικές. Αναπτύχθηκαν ευρωπαϊκά έργα στο θεατρικό σανίδι, όπως το *κωμειδύλλιο*, το οποίο παρομοιάζεται με την ελληνική ρομαντική κομεντί, η οποία περιλαμβάνει αρκετά κωμικά στοιχεία, η *επιθεώρηση*, ως σατυρική παρομοίωση του κωμειδυλλίου, αναπτύσσει την σάτιρα σε είδος μουσικού θεάτρου, με πρόζα και στοιχεία από το μιούζικαλ. Έτσι το σύγχρονο ελληνικό θέατρο αποκτώντας ευρωπαϊκή θεατρική αύρα, παρουσιάζει νέα θεματολογία όπως οικογενειακά προβλήματα, ηθογραφίες, πολεμικές επιπτώσεις και λαογραφικά στοιχεία της εποχής.³

³ <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatroy/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Το θέατρο του 21ου αιώνα, μέσα σε μια εποχή που η τεχνολογία παίζει κυρίαρχο ρόλο σε όλους τους τομείς, ξαναγεννιέται το ερώτημα που είχε πρωτοεμφανιστεί τον προηγούμενο αιώνα, «τι είναι αληθινό». Ο ηθοποιός, όπως τη δεκαετία του 1960, γίνεται ο πρώτος δημιουργός επί της σκηνής και όχι ένας απλός συντελεστής του θεατρικού έργου που κουβαλάει νοήματα και έννοιες της πλοκής. Λειτουργεί ως *auteur*, εμφανίζει μπροστά το «Εγώ» του. Απόρροια της συγκεκριμένης κατάστασης είναι η μέθοδος των *viewpoints* που έχουν μεγάλη απήχηση τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα ⁴.

Η μέθοδος στηρίζεται στον Αντονέν Αρτώ, ο οποίος δημιούργησε το «Θέατρο της Σκληρότητας» (Théâtre de la cruauté), με βάση το οποίο το κοινό ενός θεατρικού έργου, θα πρέπει να έρθει αντιμέτωπο με τους φόβους του για να μπορέσει να τους ξεπεράσει. Στον Βεσεβολόντ Μέγιερχολντ μέσα από το *σωματικό θέατρο* και τη μέθοδο της *Βιομηχανικής*, η οποία στηρίζεται στη «σωματικότητα» του ηθοποιού, το *επικό* θέατρο του Μπέρλντ Μπρέχτ και το *σωματικό θέατρο* που εμφανίζεται και σήμερα του Γιέρζι Γκροτόφσκι, ο οποίος ερεύνησε σε βάθος το θέατρο και την υποκριτική, ψάχνοντας τρόπους επέκτασης του ανθρώπινου σώματος, της φωνής και των συγκινησιακών καταστάσεων με σκοπό να συγκινήσει στη συνέχεια το κοινό. Πειραματίστηκε με την θέση του ηθοποιού στη θεατρική σκηνή, προβάλλοντάς τον ως τον «πυρήνα της τέχνης του θεάτρου», χρησιμοποιώντας την έννοια του *φτωχού θεάτρου*, με στόχο να εξερευνήσει και να ξεχωρίσει τα απαραίτητα εκφραστικά στοιχεία που θα ενισχύσουν την σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και το κοινό, δίχως την ύπαρξη κοστούμιών, μακιγιάζ, σκηνικών και περιττού φωτισμού ⁵.

⁴<https://www.hartismag.gr/hartis-6/theatro/skepseis-kai-problhmatismoi-gyrw-apo-to-oeatro-toy-21oy-aiwna#> (πρόσβαση 30/6/2021)

⁵<https://www.respublica.gr/2016/07/post/bodyintheater/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Ευρωπαϊκό Θέατρο : Από τον Ντιντερό στον Μπρεχτ**

Η Ευρώπη έχει μια μεγάλη πορεία στην εκπαίδευση των ηθοποιών αλλά χωρίς να έχει ένα συστηματικό τρόπο όπως είχε η Ινδία ή στην Ιαπωνία από το 1500. Πριν από έναν αιώνα η ιδέα της συγκεκριμένης εκπαίδευσης ήταν άγνωστη στην Ευρώπη. Το δράμα σύμφωνα με τον Γάλλο στοχαστή και φιλόσοφο Ντιντερό, τον «εραστή» του θεάτρου και της τέχνης και κυρίως του αστικού δράματος και της σοβαρής κωμωδίας, στοχεύει στην σκιαγράφηση ρεαλιστικών καταστάσεων με τόπο δράσης το αστικό περιβάλλον. Το δράμα για εκείνον είναι ένα «σχολείο ηθικής». Επιδίωξή του είναι να συγκινήσει το κοινό με άμεσο και αποτελεσματικό τρόπο και αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την ακριβή μίμηση της παρούσας πραγματικότητας και των σύγχρονων ηθών, δίνοντας στους θεατές ένα ηθικό δίδαγμα. Για τον Ντιντερό το σώμα παίζει μεγάλο ρόλο, διαμορφώνοντας ανάλογα την ευαισθησία και τον στοχασμό του. (Αλτουβά Α., Σεχοπούλου Μ., 2017: 20-22).

Ακολούθησαν ο Στανισλάβσκι και ο Νεμιρόβιτς Ντατσένκο, ο Μέγερχολντ και άλλοι θεατρικοί σκηνοθέτες της εποχής. Όμως ο Στανισλάβσκι ξεχώρισε από την αρχή με το έργο του διότι άλλαξε την γνώμη όλων σχετικά με το θέατρο και κατάφερε να το εντάξει στην μετέπειτα ζωή τους. Ήταν Ρώσος ηθοποιός, θεατρικός σκηνοθέτης και ερευνητής του θεάτρου. Δημιούργησε την «αναλυτική» υποκριτική», μέσα από την οποία ανέλυσε το ψυχολογικό υπόβαθρο του ρόλου σε σχέση με την σωματική του υπόσταση πάνω στη σκηνή.

Ο Στανισλάβσκι γεννήθηκε το 1863, με την οικογένειά του να είναι αφιερωμένη στο θέατρο. Από την ηλικία των επτά ετών συμμετείχε σε μια σειρά από «tableaux vivant (ζωντανές εικόνες)»⁶, στην ονομαστική εορτή της μητέρας του. (Benedetti, 2005:2 /Μήτρου, 2020: 76).

⁶ Ζωντανές Εικόνες, <https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Το tableaux vivant ⁷, αναπτύχθηκε μεταξύ του 1830 – 1920, ήταν ένα παιχνιδιάρικο χόμπι, το οποίο γεννήθηκε στη Γαλλία και έπαιξε αργότερα τον βασικό σκοπό στην πολιτιστική κληρονομία των Ηνωμένων Πολιτειών. Κατά τη διάρκεια της παράστασης ένα καστ χαρακτήρων, ακίνητοι και σιωπηλοί, μέσα σε ένα ξύλινο πλαίσιο, ερμηνεύουν σκηνές από τη λογοτεχνία, την τέχνη, την ιστορία και την καθημερινότητα. Έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στο μακιγιάζ, τον φωτισμό, το κοστούμι και την έκφραση του προσώπου.

Σύμφωνα με τον Ντιντερό, ο ηθοποιός βιώνει μια παραδοξότητα, διότι από την μια πλευρά έχει έναν εαυτό με τον χαρακτήρα που έχει δημιουργήσει στο κοινωνικό σύνολο και από την άλλη τον χαρακτήρα που θα πρέπει να υποδυθεί ως καλλιτέχνης κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Ουσιαστικά στη σκηνή εμφανίζεται ο κοινωνικός του ρόλος με τα προσωπικά του βιώματα ταυτόχρονα με τον θεατρικό ρόλο. Στη μέθοδο Στανισλάβσκι η συνύπαρξη των δυο ταυτοτήτων του ηθοποιού, έπαιξε βασικό ρόλο στην έρευνά του, ο οποίος είναι ο πρώτος που μελετάει την «φροϋδική θεωρία» σε σχέση με την τέχνη του θεάτρου. (Μήτρου, 2020: 76)

Ένας επίσης σημαντικός σταθμός στην παραστατική τέχνη του θεάτρου του 20^{ου} αι. είναι το *επικό θέατρο του Μπρεχτ*. Ο Μπέρτολντ Μπρεχτ, ο «πατέρας» ήταν Γερμανός δραματουργός, σκηνοθέτης και ποιητής. Για να αναλύσουμε την θεωρία του Μπρεχτ για την έννοια της θεατρικής παράστασης και τον ρόλο του ηθοποιού στη σκηνή θα πρέπει να λάβουμε υπόψη της έννοιες : «αποστασιοποίηση», «ανοικοίωση», «επικό» και «διδασκτικό έργο», «διαλεκτικό θέατρο» και «στρατευμένη τέχνη». Η θεωρία του στηρίζεται στην μαρξιστική ιδεολογία και υποστηρίζει ότι η θεατρική παράσταση δεν είναι μια φανταστική οπτική γωνία της πραγματικότητας, ούτε κάποιου είδους ψευδαίσθηση. Ξεκινώντας την θεωρία του από το «αστικό θέατρο» αντιλαμβάνεται ότι δημιουργούνται ζωντανές απεικονίσεις πραγματικών ή ψευδών γεγονότων ανάμεσα στους ανθρώπους για ψυχαγωγία. Ωστόσο, το «ιλλυζιονιστικό θέατρο» δεν ικανοποιεί τον

⁷ <https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/>

(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

θεατή γιατί η πραγματικότητα που προβάλλεται από ένα θεατρικό έργο πάνω στη σκηνή, υπάρχουν ασυμφωνίες σχετικά με την κοινωνική ζωή, διότι αλλιώς την έχει τοποθετημένη στη συνείδησή του ο θεατής και διαφορετικά εμφανίζεται στο θέατρο. Συνεπώς ο Μπρεχτ αποφεύγει την αριστοτελική μίμηση της πραγματικότητας, οπότε οι ηθοποιοί που βρίσκονται πάνω στη θεατρική σκηνή και οι θεατές που βρίσκονται στην πλατεία του θεάτρου δεν έχουν καμία «ταύτιση» και δεν βιώνουν καμία πραγματικότητα, είναι καθαρά μια ψευδαίσθηση (illusion) που δέχεται ο θεατής και την απορρίπτει. Συνεπώς αρνούμενος ο Μπρεχτ το αριστοτελικό θέατρο, ταυτόχρονα διαγράφει κάθε άλλη σχετική θεωρία σχετικά με την ταύτιση «πραγματικού-θεατρικού» και επικεντρώνεται στη δική του θεωρία: « η θεωρία της ετερογενούς ή «ανοικιωμένης πραγματικότητας» ή διαφορετικά η «θεωρία της ανοικίωσης». Τα δραματικά πρόσωπα βρίσκουν αναφορά στο «υπαρκτό», στην αληθινή πλοκή – ιστορία της υπόθεσης. Η σχέση του ηθοποιού με τον ρόλο του, το σκηνικό και τον χρόνο, καθώς επίσης η σχέση σκηνής - πλατείας δημιουργεί μια νέα κατάσταση. Οι ηθοποιοί παριστάνοντας στη σκηνή ανθρώπινους χαρακτήρες , δημιουργούν αληθινές ή μυθοπλαστικές καταστάσεις όμως ανά πάσα στιγμή γνωρίζουν οι ίδιοι ότι δεν «ταυτίζονται» με τον δραματικό θεατρικό τους ρόλο διότι είναι «συνειδητό προϊόν και όχι βιωματική κατάσταση». ⁸

8

<https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

1.1.2 Χορός: Συνοπτική περιδιάβαση: από την αρχαιότητα στο μοντέρνο χορό του 20ου αιώνα

Ο χορός ως τέχνη, έχει τις ρίζες του στην αρχαιότητα, στην κουλτούρα οργανωμένων κοινωνιών σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο χορός στην Ευρώπη, προέρχεται από τον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό. Τον 5ο αιώνα π.Χ., στην Αθήνα, στην ακμή των γραμμάτων και των τεχνών, ο χορός κατέχει υψηλή θέση στα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα της εποχής. Στη μεσαιωνική εποχή, στην καθολική Δυτική Ευρώπη, υπάρχουν οι κυκλικοί χοροί (carole) και ο χορός σε ζευγάρια. Στην αναγεννησιακή περίοδο, υπάρχει μια μετάβαση από τον Χορό της Αυλής στο Μπαλέτο της Αυλής. Μέχρι την Γαλλική Επανάσταση, ο χορός μεταμορφώνεται και εξυμνεί τους κρατούντες. Βασικό ρόλο έπαιξε η *κομμέντια ντε λα αρτέ*. Τον 18ο αιώνα, αναπτύσσεται το μπαλέτο ως επαγγελματική τέχνη, ενώ δημιουργούνται δυο ανταγωνιστικές σχολές : οι «virtuosi» και το «μπαλέτο δράσης». Από τη Γαλλική Επανάσταση και έπειτα, το μπαλέτο παίρνει την μορφή που έχει σήμερα, ενώ την εποχή του κινήματος του Ρομαντισμού, το μπαλέτο βελτιώνει την τεχνική του και τις μεθόδους διδασκαλίας του, θεμελιώνοντας ένα «πιο ποιητικό είδος χορού», εφόσον η θεματολογία ανάμεσα στη Λογοτεχνία και του Μπαλέτου, έχουν φόντο τα ρομαντικά μυθιστορήματα. Τον 19ο αιώνα, το μπαλέτο γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στην τσαρική Ρωσία, όπου η φήμη του αναγνωρίστηκε σε διεθνές επίπεδο.⁹

⁹<https://istoriatexnespolitismos.wordpress.com/2013/07/19/%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1/>
(πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η κίνηση του χορευτή είναι ένα έντονο μέσο για την έκφραση και την αντίληψη. Έτσι ο χορευτής δεν χρησιμοποιεί μόνο την κίνηση για να εκφράσει τις ιδέες του αλλά και ο θεατής θα πρέπει να παράγει κίνηση για να ανταποκριθεί και να καταλάβει την πρόθεση του χορευτή και να κατανοήσει τι θέλει να μεταφέρει μέσα από την κίνησή του.¹⁰ Σε αυτό το σημείο, στο χορό θα εμπλακεί το «φανταστικό» περιβάλλον. (Martin, 1989: 1,2-4)

Ο μοντέρνος χορός δημιουργήθηκε στην Ευρώπη, κυρίως στη Γερμανία και στην Αμερική, στις αρχές του 20ου αιώνα. Το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα ήταν η αφορμή να δοθεί νέα ερμηνεία για τον χορό: «ο χορός είναι τρόπος ύπαρξης και ζωής». Πρωτοπόροι καλλιτέχνες του μοντέρνου χορού ήταν η Isadora Dunkan, η Loie Fuller, η Ruth St Denis. Η νέα ερμηνεία για τον χορό, έδωσε νέο νόημα για τον άνθρωπο, μέσα από την έκφραση της ανθρώπινης σχέσης με τη φύση, την κοινωνία και το μέλλον του. Η σύλληψη της ιδέας του μοντέρνου χορού αποδίδεται απλόχερα στην Isadora Dunkan, η οποία υποστήριζε ότι «ο χορός πρέπει να εκφράζει τα συναισθήματα και τις συγκινήσεις της ανθρωπότητας». Τάχθηκε ενάντια στις αυστηρές μεθόδους του κλασικού μπαλέτου θεωρώντας ότι ο χορός είναι μέσω έκφρασης και όχι περιορισμός των κινήσεων μέσα από κανόνες που είναι ενάντιοι στην ανθρώπινη φύση (Garaudy, 2008:70).

¹⁰ Σύνδεση του κοινού με τον χορευτή όπως ακριβώς στην performance art

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

1.1.3 Μουσική: από τα θραύσματα της αρχαιότητας στην απελευθέρωση της μουσικής του 20ου και 21ου αιώνα

Τα λιγοστά στοιχεία που έχουν απομείνει από τον Σουμεριακό, τον Αιγυπτιακό πολιτισμό και τον πολιτισμό των Βαβυλωνίων, αντικατοπτρίζουν την ανάπτυξη της μουσικής τέχνης. Ωστόσο, έχουν διασωθεί κάποια μουσικά θραύσματα της αρχαιότητας. Δυστυχώς με το πέρασμα των αιώνων, οι απόηχοι που αντηχούσαν στο αθηναϊκό θέατρο και στη ρωμαϊκή αρένα έχουν χαθεί, αλλά παρέμεινε η αντανάκλαση τους στον ελλαδικό χώρο και στη Μεσόγειο, λειτουργώντας ως προάγγελοι της ανάπτυξης της μουσικής στους νεότερους χρόνους.

Στη μεσαιωνική εποχή, η οποία ξεκινάει από το 476π.Χ. και θα κρατήσει για χίλια έτη, δημιουργείται η θρησκευτική μουσική της Πρωτοχριστιανικής Εκκλησίας, έχει ελληνικές, συριακές και εβραϊκές επιρροές. Δημιουργούνται οι *γρηγοριανές μελωδίες*, οι οποίες δημιούργησαν ένα μουσικό σώμα, το οποίο απλώθηκε στην ανθρώπινη πνευματική ζωή (Machlis, Forney, 1996:69,71). Παράλληλα δημιουργείται η μεσαιωνική κοσμική μουσική, με *αιδούς ή ζονγκλέρ*, οι οποίοι ήταν περιπλανώμενοι μουσικοί στα παλάτια και στις διάφορες πόλεις. Ψυχαγωγούν τον κόσμο, παίζουν μουσικά όργανα, τραγουδούν και χορεύουν, ερμηνεύουν θεατρικά έργα, κάνουν ταχυδακτυλουργίες και διάφορα κόλπα δεξιοτεχνίας. (Machlis, Forney, 1996:79-80)

Στην εποχή της Αναγέννησης, (1450-1600 π.Χ.), υπάρχει πνευματική και καλλιτεχνική ανάπτυξη. Η μουσική του 16ου αιώνα, χαρακτηρίζεται από απλότητα, αισθησιακή γοητεία, δημιουργώντας εκκλησιαστικές χορωδίες, φιλαρμονικές πολιτών, μέσα από τα νέα μουσικά ιδρύματα και θεσμούς. Στον αναγεννησιακό κόσμο, δημιουργείται η μουσική *α καπέλα*, ήτοι το φωνητικό έργο που δεν έχει συνοδεία μουσικών οργάνων. (93-94). Στη συνέχεια περνάμε στην Μπαρόκ εποχή (1600-1750 π.Χ.), όπου έχουμε *πολυφωνικές μελωδίες και πολυχρωδιακές αποδόσεις* στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου στη Βενετία. Η δημιουργία της ορχηστρικής μουσικής, των κοσμικών φωνητικών ειδών όπως η όπερα και η καντάτα, καθώς και οι οργανικές μορφές της σονάτας και του κοντσέρτου δημιουργούν το «θάμβος του ήχου» της Μπαρόκ μουσικής (Machlis, Forney, 1996:120-122).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η απελευθέρωση της μουσικής από τα κλασσικά της μουσικά δρώμενα, εμφανίστηκε στην Αμερική τον 19^ο με 20^ο αιώνα, μέσα από την *τζαζ μουσική, το μπλουζ και το λαϊκό μουσικό θέατρο*. Τις επόμενες δεκαετίες η αμερικανική μουσική θα εξαπλωθεί σε παγκόσμιο επίπεδο. Κατά τον 2^ο μισό του 20^{ου} αιώνα, έχουμε την άνθηση της *ροκ εντ ρολ μουσικής*, η οποία επηρέασε τον τρόπο της καθημερινότητας των ανθρώπων, επηρεάζοντας αισθητά τη μουσική του σήμερα (Machlis, Forney, 1996:400,410).

1.1.4 Οι άριες και ο μελοδραματισμός της Όπερας

Η όπερα είναι μια μορφή τέχνης, η οποία γεννήθηκε την εποχή της Αναγέννησης (στα τέλη του 16ου αιώνα), από μια παρέα μορφωμένων ανθρώπων στη Φλωρεντία, με στόχο την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, δημιουργώντας τη λεγόμενη «Φλωρεντινή Καμεράτα ή Καμεράτα του Μπάρντι». Όπερα στην ιταλική γλώσσα σημαίνει «έργο» Είναι το δραματικό έργο που τραγουδιέται. Υπάρχει ένας συνδυασμός μουσικής ορχήστρας, χορωδιών, μπαλέτου με το θέατρο, την ηθοποιία, την παντομίμα, την σκηνογραφία και τα καλλιτεχνικά κοστούμια. Στην εποχή του Μπαρόκ, εποχή της *μελοδραματικής τέχνης*, έχουμε τον συνδυασμό της ιταλικής σχολής, του γαλλικού ύφους και της ιδιοφυίας των Γερμανών από τον μουσικό εκπρόσωπο της εποχής Γκέοργκ Φρήντριχ Χάιντελ. Την ίδια περίοδο αναπτύσσεται η μεγάλη χορωδιακή παράδοση της Αγγλίας. Στη συνέχεια, στη περίοδο της Δημοκρατίας (1649-60) γεννιούνται στην Αγγλία, οι λεγόμενες «ψευδοόπερες», δηλαδή ο ελεύθερος συνδυασμός μονωδιακών και χορωδιακών συνόλων. Αργότερα ο Τζων Μπλόου θα παρουσιάσει το έργο «Αφροδίτη και Άδωνις» χωρίς προφορικό λόγο και αυτή θα είναι μόνο η αρχή στην επιτυχία της αγγλικής όπερας (Machlis, Forney, 1996:145-146,151).

Η όπερα, ακολούθησε την ιστορική πορεία του ευρωπαϊκού πνεύματος και την πολιτική ιστορία της Ευρώπης και στη συνέχεια του παγκόσμιου «γίγνεσθαι». Η μουσική συνοδεία και η θεματολογία της, επηρεάστηκε άμεσα από την Αναγέννηση και τις ανθρώπινες αξίες, τον Διαφωτισμό του 18ου αιώνα, την κοινωνική αναστάτωση της Γαλλικής Επανάστασης, την εποχή του Ρομαντισμού, όπου το κάθε έθνος χρειαζόταν την δική του πινελιά έκφρασης.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Στον 20ο αιώνα, με έντονο το ερευνητικό πνεύμα, με τις νέες κατακτήσεις έπειτα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οδηγείται η Ευρώπη και η Αμερική πιο κοντά στα μουσικά μονοπάτια της όπερας. Στην Ελλάδα εμφανίζονται οι όπερες από τον 18^ο αιώνα ενώ Έλληνες συνθέτες γράφουν μουσικά έργα από τον 19^ο αιώνα έως σήμερα.¹¹

1.1.5 Παντομίμα : Η Σιωπηλή Τέχνη

Η τέχνη της μίμησης, η παντομίμα, υφίσταται από τους αρχαίους ελληνικούς και ρωμαϊκούς χρόνους. Η μίμηση ως θεωρητικό και πρακτικό μέρος απασχόλησε τον Αριστοτέλη ο οποίος δίδαξε δυο ειδών μίμησης : α) των οπτικών παραστάσεων και β) των ανθρώπινων πράξεων μέσα από τον λόγο, τη μουσική και τον χορό. Στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, η παντομίμα, κυριάρχησε ως ένα από τα δημοφιλέστερα είδη του καλλιτεχνικού θεάτρου. Ο μίμος διακωμωδούσε θέματα της καθημερινότητας και της πολιτικής (πολιτική σάτιρα). Στο Βυζάντιο ο παντομίμος, ήταν ένας «βουβός ορχηστής» φορώντας προσωπίδα, ο οποίος χόρευε με τη μουσική συνοδεία μιας χορωδίας, εξηγώντας τον παντομιμικό χορό. Στη συνέχεια, αρχές του 16^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες της παντομίμας βγαίνουν στους δρόμους με μάσκες και κωμικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύοντας την ικανότητά τους στις ακροβασίες και την υποκριτική. Τον συγκεκριμένο αιώνα κάνει την εμφάνισή της η ιταλική *Κομεντί ντε λα άρτε*, ήτοι η *κωμωδία της τέχνης*, στην οποία επικρατεί η μίμηση των εκφράσεων, η χειρονομία, η σωματική κίνηση και η χρήση μάσκας.

Η Γαλλία ήταν ένας σημαντικός σταθμός για την άνθηση του θεάτρου και της παντομίμας. Στη σύγχρονη εποχή η παντομίμα έχασε την αίγλη της, κυρίως στην Ελλάδα, η οποία θεωρήθηκε τέχνη του περιθωρίου.¹²

¹¹<https://www.nationalopera.gr/ekpaideusi-koinonia/i-opera-sta-sxoleia/ti-einai-opera>
(πρόσβαση 30/6/2021)

¹²<https://ovalme.wordpress.com/2016/03/25/14569/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης μέχρι τον 19ο αιώνα η παντομίμα και η παρωδία, ήταν δημοφιλείς στους βασικότερους θεατρικούς χώρους του Λονδίνου. (Taylor, 2007: 21). Η παντομίμα είναι διασκεδαστική και είναι ένας συνδυασμός τέχνης, απάτης, εξαπάτησης και ψευδαίσθησης προς το κοινό, επιθυμώντας ο καλλιτέχνης να προβάλει κάτι το αληθοφανές. Είναι ένα μέρος μιας κοινωνικής ομάδας που δημιουργεί αλληλεπίδραση με το κοινό για να διασκεδάσει και να εμπνεύσει χωρίς φωνή και διάλογο αλλά μέσα από τις κινήσεις και την έκφραση του προσώπου, προβάλλοντας τα στιγμιαία συναισθήματα του ρόλου. (Taylor, 2007: 92)

1.1.6 Η Μαγεία στον κόσμο των ψευδαισθήσεων

Η μαγεία είναι μια παραστατική τέχνη, η οποία περιλαμβάνει τις υποκατηγορίες της *οφθαλμαπάτης*, της *σκηνικής μαγείας* και της μαγείας που πραγματοποιείται σε κοντινή απόσταση, τα λεγόμενα «μικρομαγικά». Οι θεατές της μαγείας διασκεδάζουν με τα διάφορα κόλπα και ψευδαισθήσεις που εμφανίζονται κάτω από αδύνατα κατορθώματα για τον άνθρωπο με την βοήθεια φυσικών μέσων. Η διδασκαλία της «παραστατικής μαγείας» ήταν στο παρελθόν πρακτική κλειστού κυκλώματος ατόμων διότι οι επαγγελματίες μάγοι δεν ήθελαν να μάθουν τα μυστικά του επαγγέλματος στους αμύητους στη μαγεία πολίτες.

Η σύγχρονη ψυχαγωγική μαγεία, έγινε μια δημοφιλή μορφή «θεατρικής τέχνης» με πρωτοπόρο τον μάγο του 19ου αιώνα Jean Eugene Robert-Houdin. Στα τέλη του 19ου και αρχές του 20ου αιώνα έχουμε την «Χρυσή Εποχή της Μαγείας», όπου καταξιωμένοι μάγοι όπως ο Maskelyne, ο Devant, ο Howard Thurston, ο Harry Cellar και ο ευρύτερα γνωστός Χάρι Χουντίνι έκαναν μια μεγάλη εμπορική επιτυχία. Η παραστατική μαγεία έγινε βασικό στοιχείο του θεάτρου του Μπρόντγουεϊ και των αιθουσών βαριετέ και συναυλιών.¹³

¹³ <https://www.skycrow.gr/%CE%B7-%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B7/%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%82/%CE%BC%CE%B1%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1/>

<https://www.skycrow.gr/%CE%B7-%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B7/%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%82/%CE%BC%CE%B1%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1/>

(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 2: Η Performance Art από την αρχαιότητα στον 21^ο αιώνα

Ο Thomas McEvilley¹⁴ πίστευε ότι η performance art πρωτοεμφανίστηκε στους αρχαίους χρόνους μέσα από την «επιτέλεση της φιλοσοφίας» του Διογένη της Σινώπης, τον οποίο και θεωρούσε πρότυπο καλλιτέχνη της περφόρμανς. Ο Διογένης, ονομαζόμενος και ως «Κύων», αφιέρωνε ώρες ολόκληρες μπροστά στο κοινό του σε δημόσιους χώρους της Αθήνας και της Κορίνθου, δημιουργώντας μια σειρά από παράξενες και παράλογες πράξεις ώστε να εντυπωσιάσει είτε αρνητικά είτε θετικά τους θεατές του, με σκοπό να αντλήσει στοιχεία από τα κίνητρα και τις συμπεριφορές τους. Παρόλα αυτά δεν υπάρχει επιστημονική μελέτη που να συνδέει την «επιτελεστική φιλοσοφία» του Διογένη με την performance art διότι δεν δύναται η πρώτη να παρουσιαστεί ως καλλιτεχνικό έργο ή πράξη. Παρόλα αυτά, η «επιτελεστική φιλοσοφία» του 4ου π.Χ. αιώνα και η περφόρμανς του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα χρησιμοποιούν το ίδιο παραγωγικό μέσο για να παρουσιάσουν το φιλοσοφικό και αντίστοιχα το καλλιτεχνικό έργο στο κοινό τους, το σώμα και την «επιτελεστικότητα». (Γερογιάννη, 2019: 9,10).

Όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, η performance art απέκτησε πολλές επιστημονικές θεωρίες μέσα στην καλλιτεχνική εξελικτική της πορεία και αφύπνισε τη σκέψη σε κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά ζητήματα των θεατών, είτε σε κλειστούς χώρους, είτε σε πολυσύχναστους δρόμους και πλατείες όπου ο καλλιτέχνης performance artist επιλέγει και «επιλέγεται» από το κοινό.

¹⁴ Ο Thomas Mc Evilley ήταν κριτικός τέχνης, ποιητής, μυθιστοριογράφος και διακεκριμένος λέκτορας Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Rice και ιδρυτής του Τμήματος Κριτικής Τέχνης και Γραφής στη Σχολή Εικαστικών Τεχνών της Νέας Υόρκης, https://monoskop.org/Thomas_McEvilley (πρόσβαση 26/3/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.1 Οι σημαντικές ιστορικές περίοδοι της Performance Art μέσα από τα καλλιτεχνικά κινήματα

Η performance (per-forme), η λέξη «formes» είναι αναγραμματισμός της ελληνικής λέξης «Μορφή», καλωσορίζει την υπέρβαση, δηλαδή την τέλεση της τέχνης «άνευ ορίων». Είναι η συν-κίνηση (συγκίνηση) του Νου, είναι η αποκάλυψη – ανακάλυψη του εαυτού του καλλιτέχνη και κατ'επέκταση του θεατή. Είναι η Τέχνη που αντικατοπτρίζει την αυτογνωσία και τη στάση ζωής τους. (Μήτρου, 2020: 11, 13-15/ Δαβέττας: 8-9)

Η τέχνη της περφόρμανς είναι μια «ζωντανή» τέχνη, με ζωντανό και εμβληματικό χαρακτήρα, προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στο συνειδητό και το ασυνείδητο. Στην performance art εκτός από την παρουσία του βιολογικού σώματος του καλλιτέχνη υπάρχει και το «φανταστικό σώμα», το οποίο εμφανίζεται μέσα από το ασυνείδητο σε διάφορα σχήματα και μορφές, προφανώς ανάλογα με την ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη την ώρα που εκτελεί το έργο της επιτέλεσης, σε συνεργασία με το κοινό, το οποίο ενσωματώνει τις αισθήσεις του και αλληλεπιδρά με τον συναισθηματικό κόσμο του καλλιτέχνη/δημιουργού. (Μήτρου, 2020: 14)

Η performance art έγινε αποδεκτή ως επίσημη καλλιτεχνική έκφραση στην δεκαετία του 1970. Έγινε η πιο απτή τέχνη της περιόδου, μεταμορφώνοντας τους χώρους τέχνης που φιλοξενούσαν τις περφορμανς, σε διεθνή κέντρα τέχνης, όπου οι “performance artists” συμμετείχαν σε καλλιτεχνικά φεστιβάλ, με χρηματοδότηση των μουσείων, για να παρουσιάσουν το έργο τους. Στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, η performance art εμφανίζεται με επίσημη προβολή σε περιοδικά τέχνης. Το 1979 δημοσιεύτηκε η πρώτη ιστορική στιγμή της performance art, προβάλλοντας οι καλλιτέχνες την μακρά πορεία της προτού συμπεριληφθεί επίσημα στα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής, υποστηρίζοντας τον σκοπό των ζωντανών περφόρμανς, εκφράζοντας τις ιδέες τους, όχι για να προσελκύσουν τη δημοσιότητα για τον εαυτό τους, αλλά ήταν ένας τρόπος να φέρουν στο καλλιτεχνικό προσκήνιο επίσημες και εννοιολογικές ιδέες που βασίζονται στη δημιουργία της τέχνης. Στις περφόρμανς οι ζωντανές χειρονομίες χρησιμοποιούνται ως «όπλο» κατά της συμβατικής καθιερωμένης τέχνης.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Με αυτόν τον τρόπο οι performance artists κατάφεραν μέσα από τη ριζοσπαστική performance art να κατακτήσουν την τέχνη του 20^{ου} αιώνα, εκτοπίζοντας τα καλλιτεχνικά κινήματα του Κυβισμού, του Μινιμαλισμού ή της εννοιολογικής τέχνης. Δημιούργησαν μια πρωτοποριακή “avant garde”. Αρκετοί Φουτουριστές, Κονστρουκτιβιστές, Νταδιστές και Σουρεαλιστές, ενώ συνέχισαν να επικεντρώνονται στα αντικείμενα τέχνης, προσπάθησαν να λύσουν προβλήματα στην επιτέλεση του έργου τους μέσα από την performance art. (Goldeberg, 2011: 7)

Η έννοια της Performance Art, πηγάζει ουσιαστικά από την δράση του κάθε καλλιτέχνη και είναι μοναδική μέσα από την πρακτική και την άσκηση στην κάθε περφόρμανς (Avgitidou, 2020:8) Ωστόσο, παρόλο που η performance art βρίσκεται στο επίκεντρο της τέχνης γενικότερα, δεν υπάρχουν αρκετές επιστημονικές επισημάνσεις για την παραγωγή νοήματος σε αυτή τη συγκεκριμένη μορφή τέχνης. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι οι έννοιες της «θεατρικότητας» και της «εκτελεστικότητας» έχουν κερδίσει έδαφος στην ιστορία της performance art (Gerogianni, 2016:18).

Για να φτάσουμε στην περίοδο της performance art, θα γυρίσουμε αρκετά πίσω τις χρονικές σελίδες, όπου θα παρατεθούν τα διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

2.1.1. Φουτουρισμός

Η πρώτη φουτουριστική περφόρμανς ήταν περισσότερο μανιφέστο και προπαγάνδα παρά πρακτική και αληθινό καλλιτεχνικό έργο. Η ιστορία του Φουτουριστικού κινήματος ξεκινάει στις 20 Φεβρουαρίου 1909 στο Παρίσι, με το ιδρυτικό μανιφέστο στη γαλλική καθημερινή εφημερίδα “Le Figaro”, από τον ευκατάστατο ιταλός ποιητής Filippo Tommaso Marinetti, το οποίο εξελίχθηκε δημιουργικά μέχρι το 1933. Ο φουτουρισμός γεννήθηκε σε ένα κλίμα αντιθέσεων και αντιφάσεων, με αλλαγές στο επιστημονικό πλαίσιο, προβάλλοντας επιστήμονες με νέες ιδέες όπως ο Αϊνστάιν, ο Πλανκ, ο Έντισον, ο Μορς. Επίσης υπήρξαν έντονες κοινωνικές διεκδικήσεις, αποικιοκρατικές και εθνικιστικές εντάσεις, αναρχικές ιδέες κάτω από την υποστήριξη των φιλοσόφων Νίτσε και Μπερξόν που ενδυνάμωναν την ανθρώπινη βούληση και την ορμή της ζωής. Στόχος του καλλιτεχνικού κινήματος ήταν «η εξίσωση της τέχνης με τη ζωή», αρχικά σε θεωρητικό πλαίσιο μέσα από διάφορες διακηρύξεις και στη συνέχεια στην πράξη μέσα από τον συνδυασμό όλων των καλλιτεχνικών εκφράσεων της εποχής με κάθε

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

τεχνολογικό μέσο σε εξωτερικούς δημόσιους χώρους ώστε να τραβάνε το ενδιαφέρον του κόσμου ακόμη και αν δέχονταν επικρίσεις και αρνητικά σχόλια. (Goldeberg, 2011: 11,/ Χονδρού, 2006: 11)

Έτσι δημιουργήθηκαν οι «Φουτουριστικές Εσπερίδες» οι οποίες ήταν θεατρικά και μουσικά έργα, δημηγορίες με αυτοσχεδιασμό με την καθοδήγηση του Marinetti. Η πρώτη φουτουριστική εσπερίδα πραγματοποιήθηκε στην Τεργέστη, η οποία ήταν υπό τον έλεγχο της Αυστρίας, αλλά υπήρχε διεκδίκηση από την Ιταλία. Από το αυτοσχεδιαστικό φουτουριστικό θεατρικό πλαίσιο, το 1913 δημιουργήθηκε το *Θέατρο Βαριετέ*, το οποίο ήταν επεξεργασμένες μορφές παραστάσεων με ακροβατικά, ποίηση, τραγούδια, απαγγελίες, ζωγραφική, κινηματογράφος, χορός, με σκοπό την ανάδειξη της αυτοσχεδιαστικής «τρέλας» σε αντιπαράθεση με την συμβατική τέχνη. Το κοινό αρχίζει πλέον και συμμετέχει διαδραστικά με τους καλλιτέχνες. Για παράδειγμα ο Marinetti, παρουσίασε απόσπασμα του έργου Zang Tumb Tumb, με θέμα την πολιορκία των Τούρκων στην Ανδριανούπολη από τους Βούλγαρους, ξεσηκώνοντας το κοινό αναγκάζοντάς το να τον ακολουθήσουν μέσα στο θέατρο, υπό τη συνοδεία ταμπούρλων, τολμηρών και ηχητικών λέξεων και χειρονομιών. (Χονδρού, 2006: 12)

Οι φουτουριστές πειραματιζόντουσαν με κάθε μέσο και τεχνική, όπως ο ζωγράφος Luigi Russolo, ο οποίος εμπνεύστηκε από το έργο Zang Tumb Tumb τους διάφορους ήχους, ακόμη και από τον ήχο που βγάζει ο τίτλος του έργου και δημιούργησε ένα μανιφέστο για την τέχνη των θορύβων, δημιουργώντας κουτιά παραγωγής διάφορων θορύβων, τους «θορυβομελοποιούς» (intonarumori), οι οποίοι χρησιμοποιούνταν είτε στη σύνθεση τραγουδιού είτε ως ηχητική παρέμβαση σε φουτουριστικές παραστάσεις. Το 1915 εμφανίζονται τα *ταχυδράματα*, τα οποία οι φουτουριστές ονόμασαν *Συνθέσεις (Sintesi)*. Ήταν μια θεατρική πράξη, ένας μονόλογος ο οποίος δεν είχε ολοκληρωμένο νόημα, αλλά μια λακωνική έκφραση μιας ιδέας την οποία εμφάνιζε ακαριαία στη σκηνή ο καλλιτέχνης για να προκαλέσει εντύπωση. (Χονδρού, 2006: 13)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ο ιταλικός φουτουρισμός στη Ρωσία

Στη Ρωσία, οι καλλιτέχνες υιοθετούν μια φουτουριστική αντίδραση ως προς την εξουσία του τσάρου, παρόλο που οι Ρώσοι καλλιτέχνες είχαν σημαντικές διαφορές με τους Ιταλούς φουτουριστές. Καλλιτέχνες όπως ο Vladimir Mayakovsky, ο Vladimir Burliuk και διάφοροι φίλοι τους, κυκλοφορούσαν στη Μόσχα, στο Κίεβο, στη Πετρούπολη και στην Οδησό με διάφορα λαχανικά στα χέρια ως ανθοδέσμες και τα πρόσωπά τους ήταν βαμμένα με σύμβολα της Άλγεβρας. (Goldeberg, 2011: 31)

Επίσης φορούσαν σκουλαρίκια και περίεργα ρούχα, έβαζαν στο πέτο ρεπανάκια και μιλούσαν για την απελευθέρωση από τα συμβατικά πρότυπα της ζωής και της τέχνης. Το 1913 γράφεται ένα λιμπρέτο που στη συνέχεια θα γίνει όπερα με την ονομασία *Νίκη επί του ήλιου*, έργο το οποίο έρχεται σε αντιπαράθεση με το συμβατικό θέατρο και την όπερα. Γενικότερα η περίοδος 1917 έως το 1923 ήταν επαναστατική για τις τέχνες στη Ρωσία. Ζωγράφοι πετάνε τα πινέλα και εστιάζουν στον πραγματικό χώρο. Δημιουργούν προπαγανδιστικά πλοία και τρένα που είναι ζωγραφισμένα και στολισμένα για να ενθαρρύνουν τον Κόκκινο Στρατό πριν τις μάχες. Ο λαός ξεσηκώνεται και οι καλλιτέχνες δίνουν θεατρικές παραστάσεις στο δρόμο σε όλη τη Ρωσία.

Στη συνέχεια έχουμε τη θεωρία του «συνθετικού θεάτρου», της ενδυμασίας και της κίνησης. Ο Τάιροφ, παραγωγός και ιδρυτής του Kamerny Theatre στη Μόσχα, εκπόνησε μελέτη για το πόσο σημαντική ήταν η συμμετοχή των θεατών και η αίθουσα μουσικής στην επίτευξη έργων του συνθετικού θεάτρου. Παρατηρήθηκε λοιπόν σταδιακά, ότι οι επαναστατικές καλλιτεχνικές συνεργασίες προσαρμόστηκαν σταδιακά στον Φουτουρισμό και στις κονστρουβιστικές ιδέες για το θέατρο μέσα από την λεγόμενη «παραγωγική τέχνη».

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η παραγωγική τέχνη ήταν μια ηθική διακήρυξη των Κονστρουκτιβιστών, οι οποίοι υποστήριζαν ότι για να διώξουν τον βασιλικό ακαδημαϊσμό στην τέχνη με την κλασική μορφή της ζωγραφικής και τα πινέλα, έπρεπε να χρησιμοποιήσουν πραγματικό χώρο και «ζωντανά» υλικά. Έτσι το τσίρκο, οι μουσικές αίθουσες, τα θέατρα, το Ιαπωνικό θέατρο και το κουκλοθέατρο, πειραματίστηκαν πάνω στην παραγωγική τέχνη. Εντούτοις, μέσα από νέα κοινωνικό-πολιτικά γεγονότα, ιδεολογίες και το νέο πνεύμα του Κομμουνισμού, η τέχνη ήταν το τέλειο μέσο επικοινωνίας για τη μετάδοση της νέας ιδεολογίας στο κοινό. (Goldeberg, 2011: 38)

Από την άλλη πλευρά, ο Ρώσος θεατρικός σκηνοθέτης Nikolai Foregger, εμφάνισε στο βιογραφικό του δυο θεωρίες : α) την τεχνική για την σωματική και ψυχολογική ανάπτυξη του ερμηνευτή τη λεγόμενη “tafiatrenage” και β) την «Αναγέννηση του τσίρκου». Και στις δυο καλλιτεχνικές ιδέες υπήρξαν πρόσθετα χρώματα και νέα θεατρικά τεχνάσματα με σκοπό την αναζήτηση νέων τρόπων απόδοσης του θεατρικού ρόλου. Άλλωστε ο Foregger θεωρούσε το τσίρκο ως το «σιαμέζικο δίδυμο» του θεάτρου της εποχής της Ελισάβετ της Αγγλίας και της Ισπανίας του 17ου αιώνα, σε συνδυασμό νέων μοντέλων θεάτρου και τσίρκου. Υποστήριξε μια νέα μέθοδο χορού και φυσικής άσκησης με κεντρικό σημείο αναφοράς το σώμα του χορευτή ως μηχανή και οι άνθρωποι μύες ως μηχανολόγοι. (Goldeberg, 2011: 39)

Στις 7 Νοεμβρίου του 1920, μια ομάδα καλλιτεχνών, με τη συμμετοχή του στρατιωτικού τάγματος και 8.000 πολιτών δημιουργούν την *Κατάληψη Χειμερινών Ανακτόρων*, μια αναπαράσταση των γεγονότων από την Οκτωβριανή επανάσταση. (Goldeberg, 2011: 41) Όλοι μαζί οι καλλιτέχνες: ακροβάτες, ηθοποιοί, χορευτές, ζωγράφοι ενώνουν τις δυνάμεις τους και δίνουν παραστάσεις σε αποβάθρες λιμανιών, σε αυλές εργοστασίων, σε διάφορες αγορές. Λαμβάνοντας υπόψη τον δύσκολο αγώνα επιβίωσης του ρωσικού λαού, οι καλλιτέχνες φαίνονται να είναι αποφασισμένοι να μετατρέψουν τη συμβατική τέχνη με νέες καλλιτεχνικές μεθόδους, οι οποίες θέλουν να ενσωματωθούν στην καθημερινότητα του ρωσικού λαού. Στη συνέχεια την εποχή του Στάλιν, οι επαναστατικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις αρχίζουν και φθίνουν μέχρι την ημέρα της διαμαρτυρίας των εργατών έξω από τα χειμερινά ανάκτορα όπου θα πυροβοληθούν. Το 1934 έρχεται το τέλος των καλλιτεχνικών πειραματισμών καθώς προβάλλεται και επιβάλλεται ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. (Χονδρού, 2006: 14-16)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.1.2 Ντανταϊσμός

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (1914-1918) κατέρρευσε ο ορθολογισμός και οι ανθρώπινες αξίες. Ευρωπαϊκά έθνη στρέφονται προς τον εθνικισμό και τον πόλεμο με την βοήθεια μεγάλου αριθμού καλλιτεχνών και διανοουμένων, με αποτέλεσμα να υπάρξει κρίση σε ηθικό, αισθητικό και πολιτικό επίπεδο. Σε αυτό το κλίμα γεννιέται το καλλιτεχνικό κίνημα του Νταντά, ένα κίνημα καλλιτεχνών και συγγραφέων, οι οποίοι έβλεπαν την τέχνη ως μέσο προβολής κοινωνικής κριτικής. Η διαφορά με τον φουτουρισμό είναι ότι στον ντανταϊσμό δεν υπήρχε πρόγραμμα, αλλά οι καλλιτέχνες δρούσαν αυθόρμητα και ελεύθερα στο έργο τους.

Το 1915 στη Ζυρίχη της ουδέτερης Ελβετίας, οι Γερμανοί Hugo Ball και Emmy Hennings, εγκαθίστανται στην πόλη και στις 5 Φεβρουαρίου 1916, μαζί με τον Ρουμάνο ποιητή Tristan Tzara, τον Ρουμάνο καλλιτέχνη Marcel Janco, τον Γερμανό Richard Huelsenbeck ιδρύουν την πρώτη ντανταϊστική ομάδα στη Ζυρίχη στο καμπαρέ *Βολταίρος*, με στόχο να ενωθούν όλοι οι ριζοσπάστες καλλιτέχνες και συγγραφείς της εποχής. (Goldeberg, 2011: 55-56) Έτσι σε ένα περιβάλλον όπου άλλαζαν συχνά πίνακες ζωγραφικής, διοργάνωναν βραδιές με απαγγελίες ποιημάτων με τη συνοδεία της μουσικής, τραγούδια και χορούς. Τον Απρίλιο του 1916, ο Huelsenbeck σε συνεργασία με τον Ball ψάχνουν στο γερμανογαλλικό λεξικό μια λέξη που θα έδιναν όνομα σε μια τραγουδίστρια. Λίγο αργότερα θα ονομάζουν το καλλιτεχνικό τους κίνημα "Dada" το οποίο σημαίνει δυο φορές η λέξη «ναι» στα Ρουμανικά, «ξύλινο αλογάκι» στα Γαλλικά, «αφελής ηλιθιότητα» στα Γερμανικά και «ούρα ιερής αγελάδας» σε κάποια αφρικανική διάλεκτο. Ουσιαστικά ήταν μια λέξη που δεν έβγαζε κάποιο νόημα. (Χονδρού16-17).

Στη συνέχεια ο Huelsenbeck πηγαίνει στο Βερολίνο, όπου υπάρχει επαναστατικό κλίμα και σε αυτή την κατάσταση θα εξαπλωθεί το Νταντά. Πολλοί καλλιτέχνες που ήταν ήδη ενταγμένοι στον ντανταϊσμό όπως ο Georg Grosz, απαγγέλει ποίηση με υβριστικούς σχολιασμούς και κοινωνικά μηνύματα, ενώ ο Johannes Baader δημιουργεί ακραία σκηνικά – μανιφέστα.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης στις γερμανικές πόλεις Αννόβερο και Κολωνία καθώς και σε πόλεις της Ολλανδίας, της Τσεχίας, της Σλοβακίας και της Ρουμανίας δημιουργήθηκαν τοπικές ντανταϊστικές ομάδες. Το ίδιο κλίμα επικρατεί στο Παρίσι από το 1919, έπειτα από την άφιξη του Tzara από τη Ζυρίχη, όπου μαζί με άλλους ντανταϊστές, οι οποίοι ήδη είχαν προετοιμάσει το έδαφος για το Dada, δημιουργούν τον *όψιμο ντανταϊσμό* μέχρι το 1922. Την ίδια κατεύθυνση ακολουθεί η Νέα Υόρκη, η οποία προτείνει την *αντι-τέχνη* μέσω της ντανταϊστικής ομάδας με την τριανδρία: τους Γάλλους Francis Picabia και Marcel Duchamp και ο Αμερικανός May Ray και η Βαρκελώνη με τον ποιητή και ταυτόχρονα . Εντούτοις, τον Μάιο του 1922 μια μικρή ομάδα ντανταϊστών στη Βαϊμάρη, κηρύττει την λήξη του ντανταϊσμού παρόλο που σποραδικά και άτυπα θα συνεχίσει για λίγο χρονικό διάστημα ακόμη το έργο του. (Χονδρού18-20).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.1.3 Από τον Σουρεαλισμό στη σχολή Bauhaus

Η γεφύρωση του ονείρου και της πραγματικότητας ξεκίνησε με το κίνημα του Σουρεαλισμού το 1924 με τον Andre Breton, δημοσιεύοντας το πρώτο Σουρεαλιστικό μανιφέστο. Οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες προσπαθούν να μεταφέρουν την πραγματικότητα μέσα από την ποιητική φαντασία. Έχοντας την ντανταϊστική επιρροή, επιθυμούν να φέρουν μια νέα καλλιτεχνική προοπτική με γνώμονα τον κόσμο και την ζωή. (Goldeberg, 2011:81) Για παράδειγμα ο Ισπανός Salvador Dali το 1936, παρουσιάστηκε σε μια διάλεξη στο Λονδίνο με στολή δύτη, με μια φρατζόλα δεμένη στο κράνος του, με τη συνοδεία δυο λευκών λυκόσκυλων. Από την άλλη πλευρά στη Γερμανία, δημιουργείται η σχολή του Bauhaus (Μπάουχαουζ), η πρώτη Σχολή Καλών Τεχνών, στην οποία λειτουργούσε εργαστήριο για την παράσταση και το σκηνικό πλαίσιο με τη διδασκαλία του εικαστικού Oscar Schlemmer. Κύριο καλλιτεχνικό συστατικό τους ήταν ο αυτοσχεδιασμός, οι μάσκες και τα κοστούμια με την ανυπέρβλητη φαντασία, τη σάτιρα και την παρωδία (Χονδρού 20-21).

2.1.4 Η τέχνη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Η τέχνη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλάζει ριζικά με κύριο στόχο της την καλλιτεχνική απελευθέρωση. Διαφορετικά βιώνει την τέχνη η Αμερική και η Ιαπωνία. Για παράδειγμα στην Ιαπωνία η καταστροφή του υλικού κόσμου από ατομικές βόμβες, οδηγεί και στην φθαρτότητα των υλικών της τέχνης, χρήζοντάς τα προσωρινά ως προς την προβολή τους στο κοινό. Βασικό ρόλο πλέον έχει η διαδικασία διεξαγωγής της τέχνης και όχι το προϊόν. Τις συγκεκριμένες ιδέες υποστηρίζει μια νέα καλλιτεχνική ομάδα η Gutai Bijutsu Kyokai (Σωματείο Συγκεκριμένης Τέχνης), η οποία δημιουργήθηκε στην Ιαπωνία το 1954. Η καταστροφή της Χιροσίμα επηρεάζει άμεσα τον Γάλλο καλλιτέχνη Yves Klein, από τις ανθρώπινες σκιές που άφησε στους τοίχους η έκρηξη της ατομικής βόμβας. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τα σώματα ως «ζωντανά πινέλα» πάνω στον καμβά του (Χονδρού 23-25).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Από την θηριωδία του πολέμου επηρεάζεται και ο καλλιτέχνης Gustav Metzger ο οποίος γεννιέται στη Νυρεμβέργη από Εβραίους γονείς, οι οποίοι εκτελέστηκαν στη Πολωνία σε στρατόπεδο συγκέντρωσης των Ναζί. Ο ίδιος διαφεύγει στο Λονδίνο, δημιουργώντας δυο μανιφέστα (1959-1960) για την λεγόμενη *Αυτοκαταστροφική Τέχνη (Autodestructive Art)*. Ωστόσο στις ΗΠΑ, ως υπερδύναμη μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υπάρχει κλίμα ισχύος, υπερηφάνειας και αισιοδοξίας. Δημιουργείται το καλλιτεχνικό κολλέγιο του Μπλακ Μάουντεν (Black Mountain College) στη Βόρεια Καρολίνα της Αμερικής, με την συμμετοχή μαθητών και καλλιτεχνών του Μπάουχαουζ, οι οποίοι πειραματίζονται στη διαδικασία της τέχνης και τον αυθορμητισμό τους πάνω στη σκηνή χωρίς κάποια ιδιαίτερη προετοιμασία. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν τα «Περιβάλλοντα (Environments) έργα, στα οποία συμμετέχει και κινείται ενεργά ο θεατής. Επίσης είναι η εποχή που ο καλλιτέχνης Allan Kaprow, την δεκαετία του '60 δημιουργεί τα λεγόμενα «Χάπενινγκ (Happening)», καλλιτεχνικές δραστηριότητες που συμμετείχε ενεργά το κοινό. Αναζητούσε τον τρόπο, ώστε να δημιουργήσει καλλιτεχνικές εμπειρίες σε πραγματικό χρόνο μέσα από τα έργα του. Στόχος του ήταν να δημιουργήσει ένα κατάλληλο περιβάλλον για να υπάρχει διάδραση με το κοινό¹⁵. Ο Kaprow πίστευε ότι η αίθουσα τέχνης δεν είναι κατάλληλη για την ανάπτυξη της τέχνης και του περιβάλλοντος που συνδέει το κοινό με τον καλλιτέχνη, παρόλο που δημιούργησε αρκετά χάπενινγκ σε γκαλερί, τα οποία αγαπήθηκαν αρκετά από τον Αμερικανικό λαό. (Χονδρού 25-28).

¹⁵<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/6624-i-performance-art-mesa-apo-duo-kallitexnikes-periptoseis> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τον 19^ο αιώνα, τις δεκαετίες του '60 και του '70, δημιουργήθηκε ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα καλλιτεχνών το *Fluxus*, στη Νέα Υόρκη και στη Γερμανία. Το εννοιολογικό νόημα του Fluxus, έχει λατινογενείς ρίζες και σημαίνει «ροή, κίνηση, αλλαγή». Ο θεμελιωτής του κινήματος, ο Λιθουανός George Maciunas, αποτέλεσε την καλλιτεχνική γέφυρα μετάδοσης του κινήματος ανάμεσα στην Ευρώπη και στην Αμερική το 1961 (Χαραλαμπίδης, 2007: 222). Σταδιακά άρχισε να εξαπλώνεται σε διάφορα μέρη σε όλο τον κόσμο, συσπειρώνοντας ένα δίκτυο καλλιτεχνών από εικαστικούς, μουσικούς, θεωρητικούς, λογοτέχνες, κινηματογραφιστές και αρχιτέκτονες. Ήταν ένα από τα πιο ανατρεπτικά κινήματα της εποχής σχετικά με την άρνηση της τέχνης. Σκοπός του κινήματος ήταν η κατάργηση των ορίων μεταξύ της τέχνης και της ζωής, αποκτώντας αποστροφή για τις συμβάσεις της συμβατικής τέχνης, την εμπορευματοποίηση και τον ελίτ καλλιτεχνών έργων. Υποστήριζαν ότι τέχνη μπορεί να είναι οτιδήποτε υπάρχει στη φύση, από ένα φλιτζάνι του καφέ, το τρίξιμο του ποδιού από ένα βρεγμένο παπούτσι και άλλες καθημερινές καταστάσεις και αντικείμενα που θεωρούσαν ότι είναι τέχνη. Για να χαρακτηριστεί ένα έργο Fluxus, είχε το στοιχείο της τύχης, του παιχνιδιού, του χιούμορ και του πειραματισμού. Δημιουργήθηκαν διάφορες συναυλίες και φεστιβάλ, όπως τα *Fluxconcerts* και τα *Fluxfests*, happenings και διάφορες περφόρμανς, που συχνότερα πραγματοποιούνταν σε δημόσιο χώρο, με στόχο την άμεση σύνδεση του κοινού με τον καλλιτέχνη, έχοντας ως κύριο μέλημα ότι το έργο θα ολοκληρώνονταν μόνο με τη συμμετοχή του θεατή¹⁶.

¹⁶<https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5687-fluxus> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.2 Η γέννηση της Performance Art

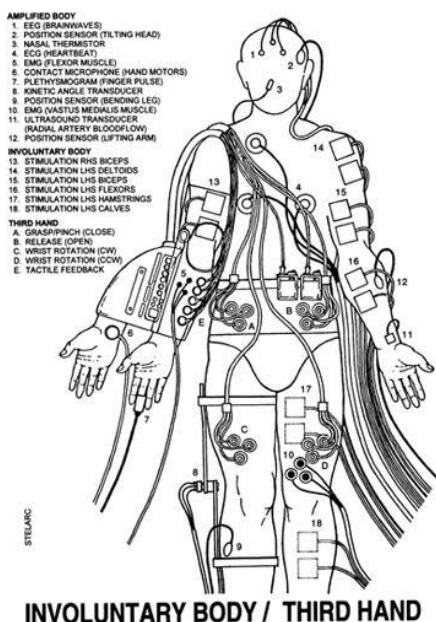
Το 1968 σηματοδότησε πρόωρα την δεκαετία του '70, μέσα σε ένα κλίμα επανάστασης για την πολιτική και κοινωνική ζωή της Ευρώπης και της Αμερικής. Υπήρχε ο θυμός απέναντι στις αξίες και το κατεστημένο, εργάτες και μαθητές, έστειναν οδοφράγματα και φώναζαν συνθήματα ως ένδειξη διαμαρτυρίας. Οι νέοι καλλιτέχνες προβάλλουν την *Εννοιολογική Τέχνη (Art Conceptual)* έναντι των συμβατικών Εικαστικών Τεχνών, αμφισβητώντας την προβολή της αποκλειστικά μέσα από γκαλερί και μουσεία. Η νέα τέχνη προβάλλει ως υλικό της τις «έννοιες», ήτοι τις διαδικασίες επίτευξης ενός καλλιτεχνικού έργου και όχι το αντικείμενό της. Ήταν άυλη και γιαντό δεν μπορούσε να εμπορευματοποιηθεί (Goldeberg, 2011:152).

Τη δεκαετία του '70 δημιουργείται η λεγόμενη “Body Art” (Τέχνη του Σώματος). Στη συγκεκριμένη τέχνη δεν υπάρχουν πινέλα και χρώματα. Το καλλιτεχνικό έργο πραγματοποιείται αποκλειστικά με το σώμα του καλλιτέχνη και διάφορα αντικείμενα που μπορεί να έχει γύρω του την ώρα της περφόρμανς. Ο θεατής σε αυτή την κατάσταση, συνδέεται με το σώμα του καλλιτέχνη, προβάλλει το εγώ του και το ασυνείδητο ως προέκταση του σώματός του με εκείνο του εικαστικού. Η τέχνη του σώματος χρησιμοποιήθηκε επίσης και ως φεμινιστική αντίδραση στα δικαιώματα των γυναικών, σε συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Κυρίως σε έργα Αφροαμερικανίδων, η κριτική προς την καλλιτεχνική τους πράξη ήταν έντονη και υποβιβαστική. Στον δυτικό κόσμο οι περισσότερες γυναίκες χρησιμοποιούν το γυμνό σώμα με σκοπό να υμνήσουν το φύλο τους και να εκδηλώσουν την υπερηφάνεια τους για την σωματική και πνευματική υπόστασή τους (Χονδρού 58-61).

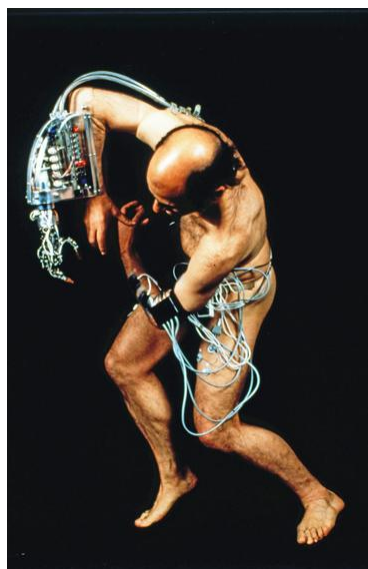
Σημαντικές αλλαγές εμφανίστηκαν στην Performance Art, τη δεκαετία του 1990, με την προσαρμογή της απόδοσης ταυτότητας από εθνοτικές μειονότητες, «νέες λεκτικές ευκαιρίες» που προβάλλονται από την άνοδο του hip-hop και πιο ακραία και υποκειμενικά πειράματα στον χώρο της “Body Art”. Την συγκεκριμένη δεκαετία το Λος Άντζελες ανταγωνίζεται τη Νέα Υόρκη για τον αριθμό και την ποικιλία των περφόρμανς από άνδρες και γυναίκες διαφορετικών εθνοτικών ομάδων (Carlson, 2014: 143).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ο Στέλιος Αρκαδίου, γεννημένος στην Κύπρο και σπουδάζοντας στην Αυστραλία, είναι γνωστός Αυστραλός καλλιτέχνης με το όνομα Stelarc. Τη δεκαετία του '70 παρουσιάζει τολμηρές περφόρμανς, κρεμασμένος από λουριά ή χρησιμοποιεί άγκιστρα που τρυπών το σώμα του. Αργότερα χρησιμοποιεί στις Εικαστικές Δράσεις του ιατρικά και ρομποτικά μηχανήματα. Το 1976 παρουσιάζει κάτι εμβληματικό για την εποχή, χρησιμοποιεί ένα τρίτο χέρι, στερεωμένο πάνω στο δεξί του χέρι, θεωρώντας ότι είναι η προέκτασή του.¹⁷ Λειτουργεί με ηλεκτρικά σήματα που δημιουργούνται από το υπογάστριο και τους μυς του ποδιού. Με αυτό τον τρόπο καταφέρνει να γράφει ταυτόχρονα με τα τρία χέρια και να διευρύνει τις παραμέτρους τους σώματός του (Χονδρού 64-65).



Εικόνα 1α, “Involuntary Body/ Third Hand



Εικόνα 1β, “Third Hand”

¹⁷ <http://stelarc.org/?catID=20265> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.2.1 Performance Art: καλλιτεχνικό διαβατήριο για τη διεθνή καλλιτεχνική αρένα

Η Performance Art του 21ου αιώνα, είναι καλοδεχούμενη και φιλοξενείται σε σύγχρονα μουσεία με εξειδικευμένους επιμελητές και αρχειοθέτες, αναπτύσσοντας και μελετώντας ζωντανές μορφές τέχνης, δημιουργώντας ειδικούς χώρους παραστάσεων εν αντιθέσει με την στάση που είχε επικρατήσει τον προηγούμενο αιώνα σχετικά με τη συγκεκριμένη τέχνη. Η Performance art πλέον έχει εισαχθεί σε ένα μεγάλο φάσμα πολιτιστικών μελετών σε συνδυασμό με την ιστορία του θεάτρου και του χορού, των ταινιών, των βίντεο και της αρχιτεκτονικής. Θεωρείται μία από τις σημαντικότερες μορφές εικαστικών τεχνών, στην οποία ενσωματώνονται νέες τεχνολογίες σε συνάρτηση με την διαδραστική εμπειρία που δημιουργείται με το κοινό την ώρα της καλλιτεχνικής δράσης.

Φιλοξενείται σε μεγάλα ιστορικά μουσεία όπως το Λούβρο, το Μητροπολιτικό Μουσείο, το Βρετανικό Μουσείο, διότι υπάρχει αυξανόμενο ενδιαφέρον από τους θεατές, οι οποίοι πλέον βλέπουν την τέχνη από μια ζωντανή σύγχρονη προοπτική.

Ένα από τα βασικά πλεονεκτήματα της Performance Art, η οποία δεν περιλαμβάνει λόγια ή διάλογο κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του έργου, δημιουργεί ένα παγκόσμιο τόξο καλλιτεχνικών συνεργασιών από χώρες όπως το Μπαγκλαντές, τη Ρωσία, τη Νότια Αφρική. «Είναι ένα καλλιτεχνικό διαβατήριο για τη διεθνή καλλιτεχνική αρένα» (Goldberg, 2018: 7-9).

Την άνοιξη του 2020 ο παγκόσμιος πληθυσμός βρέθηκε αντιμέτωπος με τις σφοδρές επιπτώσεις της πανδημίας Covid-19. Στις συγκεκριμένες συνθήκες επηρεάστηκε και η Performance Art και γενικότερα η τέχνη. Παρακάτω θα παρατεθεί μια περφόρμανς που πραγματοποιήθηκε τον Αύγουστο 2020 μπροστά στον Καθεδρικό Ναό του Μιλάνου.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Στη δημόσια ονομαζόμενη περφόρμανς «No Escape» (Καμιά Διαφυγή) στο Μιλάνο, ένας performance artist, τυλίχτηκε με προστατευτικές μάσκες προσπαθώντας να κινηθεί. Για την συγκεκριμένη περφόρμανς συνεργάστηκαν ο αρχιτέκτονας τοπίου Chaosteria με τους Xizi Zi και Xuegang Wang, έχοντας ως στόχο να θέσουν τις επιπτώσεις της πανδημίας στην καθημερινότητα ζωής των ανθρώπων και τη σχέση τους με το φυσικό περιβάλλον.

Ο καλλιτέχνης έχει καλυμμένο όλο του το σώμα με προστατευτικές μάσκες κάνοντας προσπάθειες να κινηθεί μέσα στα όρια ενός κόκκινου κύκλου, ο οποίος έχει τοποθετηθεί στο έδαφος. Η επιρροή της σύλληψης της περφόρμανς ήταν η κοινωνική απομόνωση που ένωσε ξαφνικά ο άνθρωπος κατά την περίοδο της πανδημίας.

Οι καλλιτέχνες υποστήριξαν ότι ο κορωνοϊός έχει σαρώσει όλο τον πλανήτη και ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει τη συνηθισμένη φυσιολογική ζωή του. Περιορίστηκε η ελευθερία του σε ένα δωμάτιο, το οποίο έγινε ο βασικός χώρος της επιβίωσής του. Η διαρκής απομόνωση σε συγκεκριμένους χώρους και την ταυτόχρονη απομάκρυνση του ανθρώπου από τον έξω κόσμο και τις δραστηριότητες που συνήθιζε να πραγματοποιεί, του δημιούργησε νευρικότητα και νοχελικότητα.

Η περφόρμανς «No Escape» αντικατοπτρίζει στη κοινωνία τη νέα πραγματικότητα, προβάλλοντας δημόσια την επιθυμία να βρεθεί κάποια ριζική λύση για την έλλειψη σύνδεσης του ατόμου με τη φύση ¹⁸.

¹⁸ [Περφόρμανς για τις επιπτώσεις της πανδημίας \(naftemporiki.gr\)](https://naftemporiki.gr) (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ο «φασκιωμένος» περφόρμερ είναι υποχρεωμένος να περιορίσει τις κινήσεις του μέσα σε ένα κόκκινο κύκλο που συνεχώς συρρικνώνεται. Στην αρχή ο κύκλος είναι μεγάλος, αλλά στη συνέχεια περιορίζεται. Στο τέλος πέφτει στο έδαφος, λόγω της δυσκολίας του να κινηθεί, λόγω κούρασης και του ιλίγγου που νιώθει μέσα στον κύκλο. Οι μάσκες ήταν χρησιμοποιημένες, αλλά απολυμάνθηκαν με λεπτομέρεια για την ανάγκες της περφόρμανς.



Εικόνα 2, δημόσια περφόρμανς “No Escape”, Μιλάνο (2020)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.3 Η Performance Art στην Ελλάδα

2.3.1 Η Performance Art στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες

Η Performance Art στην Ελλάδα εκτείνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980. Τη συγκεκριμένη περίοδο εμφανίστηκαν στην Ελλάδα οι πρώτοι καλλιτέχνες της περφόρμανς: ζωγράφοι και γλύπτες οι οποίοι ήταν στην αρχή της καλλιτεχνικής τους πορείας ή στη μέση. Οι σημαντικότεροι ήταν ο Στάθης Λογοθέτης, ο Κοσμάς Ξενάκης (1925), ο Θόδωρος και η Μαρία Καραβέλα, ο Κωνσταντίνος Ξενάκης, ο Παύλος και ο Γρηγόρης Σεμιτέκολο, η Άσπα Στασινοπούλου(1930) και οι νεότεροι που προστέθηκαν αργότερα : ο Δημήτρης Αληθινός, ο Γιώργος Λαζόγκας, η Λήδα Παπακωνσταντίνου και ο Άρης Προδρομίδης (1945). Στη συνέχεια το 1950 προστέθηκαν ακόμη δυο καλλιτεχνικά ζευγάρια, ο Νίκος Ζουμπούλης και η Τίτσα Γραικού, ο Θανάσης Χονδρός και η Αλεξάνδρα Κατσιάνη. Στόχος όλων των προαναφερθέντων καλλιτεχνών ήταν η δημιουργία πολιτικοποιημένων έργων. (Γερογιάννη, 2019: 17)

Στην Ελλάδα, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές του 1970, τα καλλιτεχνικά δρώμενα είναι σε ύφεση λόγω της δικτατορίας. Υπάρχει μια καλλιτεχνική διαμάχη και τα μέτωπα είναι δύο: από την μια πλευρά υπάρχουν οι καλλιτέχνες που υποστηρίζουν την *παραστατικότητα* στη ζωγραφική και τη γλυπτική σύμφωνα με τις ελληνοκεντρικές τάσεις της περιόδου του Μεσοπολέμου και από την άλλη εκείνοι που υποστηρίζουν την *αφαίρεση*, η οποία ήταν μια «ξενόφερτη» καλλιτεχνική μέθοδος, η οποία είχε σκοπό να ταράξει τις διεθνείς και τοπικές καλλιτεχνικές αξίες.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες, υποστηρικτές της αφαίρεσης, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί άμεσα από την παραμονή τους στο εξωτερικό, θεωρούσαν τη μοντέρνα τέχνη και τον εκσυγχρονισμό της ως μια φυσιολογική εξέλιξη. Ήθελαν ουσιαστικά να στήσουν μια γέφυρα επικοινωνίας με τις διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις και τους καλλιτέχνες, αφήνοντας πίσω την ελληνική συμβατική τέχνη και τους κανόνες της.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Άλλωστε η αφαιρετική τέχνη υπήρχε δεκαετίες πίσω στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό στις αρχές του 20ου αιώνα, απλά η Ελλάδα θα συμμετείχε κατά τη δεκαετία του 1960 στο νέο κύμα «ανεικονικής» τέχνης που εξελίσσονταν εκείνη την περίοδο στη Γαλλία μέσα από τη Λυρική Αφαίρεση, και στις ΗΠΑ μέσα από τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό της ζωγραφικής χειρονομίας και δράσης.

Σύμφωνα με την Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, υποστηρίζει ότι ο καλλιτεχνικός συγχρονισμός της Ευρώπης και της Αμερικής επιβεβαιώνεται και μέσα από τα ελληνικά αφαιρετικά ρεύματα την ίδια περίοδο, μέσα από την *εξπρεσιονιστική και χειρονομιακή αφαίρεση*, με εμφανή το έργο του Έλληνα ζωγράφου Γιάννη Σπυρόπουλου. Ήδη αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες από τη δεκαετία του 1960 ξεκίνησαν να καταργούν στο έργο τους τη συμβατική μέθοδο της ζωγραφικής και της γλυπτικής, αναζητώντας νέους τρόπους για πιο άμεση επικοινωνία με το κοινό σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες της περφόρμανς που ήδη είχαν αποβάλλει από το καλλιτεχνικό τους έργο τη ζωγραφική και τη γλυπτική, στοχεύοντας να δημιουργήσουν κάτι πρωτοποριακό σε νέες εγκαταστάσεις και τεχνικές. Ωστόσο, παρόλο που οι καλλιτέχνες στράφηκαν προς την performance art, δεν έδωξαν από πάνω τους τον παλαιό καλλιτεχνικό τους τίτλο ως ζωγράφοι, γλύπτες. Παράδειγμα αποτελεί ο Θόδωρος Καραβέλας, ο οποίος δεν αφαίρεσε τον τίτλο του «γλύπτη» από τα έργα του, παρόλο που είχε προσθέσει περφόρμανς, ηχητικά έργα και βίντεο. Σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό, το περιορισμένο κοινό των έργων περφόρμανς, δεν τα αποδέχεται ως έργα τέχνης αλλά κάτι σαν «καινούργιο είδος».

Η performance art εντάχθηκε στον ελλαδικό χώρο, στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης, ως μια «πρωτοπορία» και όχι ως μέσο που αμφισβήτησε τα πρωτοποριακά στοιχεία του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ύφους. Άλλωστε η περφόρμανς στην Ελλάδα, δεν εντάχθηκε στο πλαίσιο της θεωρίας του μεταμοντερνισμού, καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο ξεκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του 1980, διότι τα πρώτα έργα της άρχιζαν να φθίνουν και να χάνουν την καλλιτεχνική τους υπόσταση. Αυτό το γεγονός, είχε ως αποτέλεσμα, οι κριτικοί της τέχνης της εποχής, να θεωρήσουν την performance art ως συνέχεια του μοντερνισμού. (Γερογιάννη, 2019: 21-23,27-28)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Μαρία Καραβέλα: η εμβληματική περίπτωση της Ελληνίδας performance artist**

Μια εμβληματική Ελληνίδα performance artist, που ουσιαστικά εισήγαγε την τέχνη της performance art στην Ελλάδα είναι η *Μαρία Καραβέλα*. Καλλιτέχνιδα, η οποία δίνει έμφαση στο πολιτικοποιημένο πρωτοποριακό της έργο στα χρόνια της δικτατορίας, παρουσιάζει την πρώτη περφόρμανς το 1970 στη γκαλερί Αστόρ και στη συνέχεια ακολουθεί η λογοκριμένη ατομική της έκθεση στις 10 Μαΐου 1971 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο Χίλτον. (Γερογιάννη, 2019: 131) Το συγκεκριμένο έργο, με έντονο πολιτικό χαρακτήρα, πρόβαλε την αναπαράσταση των φυλακών και της σκληρής καθημερινότητας, χτίζοντας για τους επισκέπτες τοίχους, περάσματα με πυρότουβλα και μακάβριες θεατρικές σκηνές, γράφοντας συνθήματα όπως τη λέξη «βοήθεια» με αίμα στον τοίχο, ενώ στο δάπεδο στήνει ένα φτωχικό δείπνο.

Στη συνέχεια φεύγει στο Παρίσι, όπου συνεχίζει το έργο με τις περφόρμανς και ζωντανεύει πτυχές της πατρίδας της με σκοπό να περάσει μηνύματα από τα σκληρά βιώματα των Ελλήνων εκείνης της εποχής. Κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης έως της αρχές της δεκαετίας του '90, η Καραβέλα δημιουργεί περφόρμανς στο διαδραστικό θέατρο του δρόμου, στο ύπαιθρο, στον κινηματογράφο μέσα από προβολές εικόνων και ήχων, η καλλιτέχνιδα προσπαθεί να αφυπνίσει την συνείδηση των θεατών μέσα από τον θρασύ, ντανταϊστικό λόγο της, ο οποίος εντυπωσιάζει και συγχρόνως σοκάρει. Ουσιαστικά δημιουργεί μια «αντι-τέχνη», με στόχο τα αιχμηρά πολιτικά μηνύματα που ξεπηδούν από το έργο της, να μιλήσουν κατευθείαν στη ψυχή του κοινού¹⁹. Η Καραβέλα επιστρέφει στην Ελλάδα, μετά την πτώση της δικτατορίας, έχοντας στην καλλιτεχνική της φαρέτρα τα μαθήματα θεάτρου και κινηματογράφου που παρακολούθησε στο Πανεπιστήμιο Paris VIII. Επίσης συμμετείχε στην ομάδα Βενσέν, του θεατρικού τμήματος του πανεπιστημίου, η οποία απαρτιζόταν από ψυχολόγους, μαθηματικούς και φοιτητές, δημιουργώντας αυτοσχέδιες περφόρμανς στους δρόμους του Παρισιού.

¹⁹ [INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS - MARIA KARABELA: ΥΠΕΡΒΑΣΕΙΣ ΨΥΧΗΣ \(aica-hellas.org\)](https://www.aica-hellas.org/), (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Με τον ίδιο τρόπο συνεχίζει η καλλιτέχνιδα και ξεσηκώνει το ελληνικό πλήθος με το ιδιαίτερο έργο της στις πλατείες, στους δρόμους, στα πανεπιστήμια με σκοπό να αφυπνίσει την σκέψη και την προσοχή του κόσμου. Αξιοσημείωτη ήταν η παρουσία της στη Κοκκινιά, στις 27 Ιουνίου 1979, στην πλατεία του Αγίου Νικολάου με το έργο της *η Αντίσταση*, παρόλο που θα λογοκριθεί από το Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως, έχοντας ως κεντρική ιδέα την αναβίωση των γεγονότων της Εθνικής Αντίστασης και του Εμφυλίου Πολέμου μέσα από το τραγούδι, τον λόγο, τις φωτογραφίες, τις θεατρικές σκηνές, τα κινηματογραφικά στιγμιότυπα, τη μουσική και τις εικαστικές παρεμβάσεις, σε συνδυασμό με τον διαδραστικό ρόλο που έπαιξε το κοινό μέσα από την συμμετοχή του. (Γερογιάννη, 2019: 114-115)

• **Η Performance Art στην Ελλάδα τις δεκαετίες ‘60 – ‘80**

Η performance art στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του ’60 ως τα μέσα της δεκαετίας του ’80, κινήθηκε σε διαφορετικούς χώρους εκτός από τις εικαστικές τέχνες όπως το θέατρο, τη μουσική, την ποίηση. Με αυτό τον τρόπο, η συγκεκριμένη μορφή τέχνης μέσα από τις περφόρμανς, εισήγαγε πολιτικό λόγο παρόλο που δεν ήταν κατανοητό και σαφές από τους κριτικούς τέχνης της εποχής. Ένα εμβληματικό παράδειγμα της ελληνικής περφόρμανς, αποτελεί η συνεργασία του Σεμιτέκολο με τον εικαστικό Κοσμά Ξενάκη στο έργο *Επιβολή – Πολύτεχνη Παράσταση*, στην 4η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής στο Θέατρο Κοτοπούλη-Rex από τις 16 ως την 26^η Σεπτεμβρίου 1971. Η συγκεκριμένη περφόρμανς ήταν τρίπρακτη και περιελάμβανε μαγνητοφωνημένους ήχους και φράσεις, θεατρικό φωτισμό, προβολή σε οπτικό και ακουστικό επίπεδο τα επτά κυρίαρχα ένστικτα του ανθρώπου όπως η όσφρηση, η γεύση, η όραση, αφή, ηδονή, επιβολή και χώρος. Στη συνέχεια ακολούθησαν απαγγελίες και κινήσεις από ένα ζευγάρι στη σκηνή τον Σεμιτέκολο και την Μπαέτ, ενώ στο τέλος συμμετείχε μια ομάδα χορού. Το έργο του Ξενάκη, αποτέλεσε την πρώτη ουσιαστική περφόρμανς, ως «πολύτεχνη» καλλιτεχνική μέθοδο. (Γερογιάννη, 2019: 80,82)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Μια ευφάνταστη πρωτοβουλία για την εξέλιξη της τέχνης, επήλθε στην Ελλάδα , το 1974, από τον Έλληνα εικαστικό Γιάννη Γαϊτή, ο οποίος πρόβαλε επί σκηνής, στην αίθουσα τέχνης Δεσμός, την *Κηδεία της ζωγραφικής* όπου είχε στήσει ξύλινες ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίοι ήταν οι ζωγράφοι, κάποιοι από τους οποίους κουβαλούσαν στους ώμους το φέρετρο το οποίο συμβόλιζε τη ζωγραφική, και κάποιοι ακολουθούσαν την πομπή της κηδείας της. (Γερογιάννη, 2019: 18-21)



Εικόνα 3, «Κηδεία της ζωγραφικής», Γιάννης Γαϊτής (1974)

- **Δεκαετία '80: Μια νέα εποχή για την τέχνη**

Την δεκαετία του '80, διανύεται μια περίοδος μιας νέας εποχής ως προς το πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο και φυσικά για την τέχνη. Στα πλαίσια μιας σοσιαλιστικής κυβέρνησης το κάδρο της τέχνης αλλάζει, ολοκληρώνεται η πρώτη φάση της μεταπολίτευσης και έχουμε τη σταδιακή υποχώρηση της πολιτικοποιημένης καλλιτεχνικής ιδεολογίας, ερχόμενες στο προσκήνιο νέες κουλτούρες και ιδέες, επηρεασμένες από τις δυτικές καλλιτεχνικές επιρροές. Τον Ιανουάριο του 1981, μια ιδιαίτερη περφόρμανς, με τίτλο *Πρώτη Επαφή* , δημιουργία του Θανάση Χονδρού και της Αλεξάνδρας Κατσιάνη, με τη συμμετοχή του Δημήτρη Τσίτσου και της Αγνής Κατσιάνη, χρησιμοποιούν πιάνο, κιθάρα, τύμπανα και αρμόνιο, χωρίς να γνωρίζουν οι καλλιτέχνες να παίζουν μουσική. Από τη μία πλευρά παρουσιάζουν την περφόρμανς σε

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

έναν επαγγελματικό μουσικό χώρο σε συνάρτηση με την κακοφωνία που εξέπεμπαν οι ήχοι από τα μουσικά όργανα. Οι καλλιτέχνες είχαν μοιράσει στο κοινό μια μικρή σημείωση που τους ενημέρωσε ότι παρόλο που δεν γνωρίζουν μουσική και έρχονται πρώτη φορά σε επαφή με τα μουσικά όργανα που χρησιμοποίησαν στην περφόρμανς, η διαδικασία είναι το ίδιο σημαντική με το αποτέλεσμα. Οι αντιδράσεις του κοινού ήταν αντιφατικές, υπήρξε απουσία χειροκροτήματος, αμηχανία, ενώ μερικοί προς το τέλος της παράστασης πειραματίστηκαν με τα μουσικά όργανα και έθεσαν προβληματισμούς για το σκεπτικό της δράσης και τα όρια της μουσικής ανάμεσα στην εκτελεστική διαδικασία και την μουσική παιδεία. Το 1984 οι εικαστικοί - performance artist Χονδρός, Κατσιάνη και Τραγόπουλος δημιουργούν την καλλιτεχνική ομάδα με την ονομασία «Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ», σατιρίζοντας από τον τίτλο, τον διορισμό τους στο δημόσιο τομέα. Η συγκεκριμένη ομάδα δημιούργησε μουσικές περφόρμανς σε δημόσιους χώρους και στη συνέχεια μέσω ηχογραφήσεων που κυκλοφόρησαν σε κασέτες, δίσκους βινυλίου και έως το 2006. (Γερογιάννη, 2019: 88-89).

Η performance art στη δεκαετία του '80 βιώνει δείγματα «πολιτικού αρχαϊσμού, κοινωνικού εκσυγχρονισμού και πολιτισμικού πλουραλισμού» συνεπώς κατευθύνετε πλέον σε δύο διαστάσεις : α) σε ενδοσκοπικές μορφές περφόρμανς, ερευνώντας την νέα υποκειμενικότητα του κοινού και β) σε συλλογικότερες μορφές, με σκοπό τη δημιουργία κοινωνικών σχέσεων. (Γερογιάννη, 2019: 155-156).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

2.3.2 Η Performance Art στην Ελλάδα τον 21ο αιώνα

Ο 21^{ος} αιώνας ξεκινάει και συνεχίζει μέχρι σήμερα, με εμβληματικούς performance artist, με περφόρμανς είτε πολιτικού είτε κοινωνικού χαρακτήρα, με στόχο πάντα την άμεση επικοινωνία με το κοινό. Στη συνέχεια θα αξιοποιηθεί το σημαντικό έργο καταξιωμένων Ελλήνων καλλιτεχνών της performance art, οι οποίοι με τις avant - garde εμφανίσεις τους μαγνητίζουν τα πλήθη, θέτοντας προβληματισμούς και θέματα προς συζήτηση.

- **Ο επαναπροσδιορισμός της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στο έργο της Μαίρης Ζυγούρη**

Στις αρχές της δεκαετίας του 2000, η καταξιωμένη Ελληνίδα performance artist *Μαίρη Ζυγούρη*, δημιουργεί άρτιες χορογραφημένες περφόρμανς σε δημόσιους χώρους, σχετικά με την εξουσία, τη λογοκρισία και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Συνήθως το έργο της μεταδίδεται σε δημόσιους χώρους, με σκοπό να εξελιχθεί ο διαδραστικός ρόλος και η σχέση της καλλιτέχνης με το κοινό, το οποίο συμμετέχει ενεργά στις καλλιτεχνικές δράσεις της. Ήταν εκείνη που το 2017 στην Αθήνα, ζωντάνεψε και αναβίωσε το κατεστραμμένο έργο της Μαρίας Καραβέλα από φωτιά το 1996, μέσα από το έργο της *Documenta 14*. Ένα σημαντικό έργο στην καλλιτεχνική της καριέρα και για την ιστορία της performance art, διότι η Κοκκινιά της Καραβέλα του 1979 παίρνει μορφή μέσα από εκπαιδευτικά εργαστήρια σε σχολεία της Νίκαιας, μια περφόρμανς σε δημόσιο χώρο κατόπιν συμφωνίας με την τοπική κοινότητα και η έκθεσή της στο Μουσείο του Μπλόκου της Κοκκινιάς. (Γερογιάννη, 2019: 158).

Το καλλιτεχνικό της έργο συνοδεύεται από διθυραμβικά σχόλια, σε Ελλάδα και εξωτερικό. Δημιουργεί περφόρμανς με ακραίες σκηνοθετικές αντιλήψεις με σκοπό να θέσει τα νέα δικά της όρια σε σχέση με το κοινό της στη πολιτική σκέψη, στις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, στη σχέση μεταξύ ανθρώπων και ζώων. Η Μαίρη Ζυγούρη, δημιουργεί έξι έργα απόδρασης με τον τίτλο «Έχω μια καρδιά που μ'ένα θέαμα μόνο δεν χορταίνει», φράση της Μαρίας Καραβέλα που χρησιμοποίησε στην περφόρμανς που παρουσίασε στο Ζάππειο το 1981.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η ίδια φράση συνεχίστηκε να ακούγεται αργότερα από την πρώτη σχολή της *performance art* στην Ελλάδα, το Σύγχρονο Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης Κορίνθου, σύμφωνα με τη συνέντευξη που δόθηκε από μαθητή της σχολής, τον ηθοποιό Γιώργο Μπινιάρη στις 8 Φεβρουαρίου 2012, για τα χαμένα αρχεία της Μαρίας Καραβέλα.

Από τις συγκεκριμένες περφόρμανς εντύπωση προκαλεί η βίντεο-περφόρμανς με τον τίτλο *Long Live the King* το 2009, από την πολιτική αλληγορία της τριλογίας *Zoopoetic-Zoopolitic*, που προέκυψε από την συμβίωσή της στο περιφερόμενο τσίρκο Embel Riva, στο χωρίο Metaponte στην επαρχία Basilicata της Ιταλίας. Η Μαίρη Ζυγούρη, αντιμετωπίζει μέσα στον χώρο του τσίρκου έναν ελέφαντα, στον οποίο γράφει βιαστικά και με προσεκτικές κινήσεις τον τίτλο της περφόρμανς. Στόχος του έργου οι μεταβαλλόμενοι ιεραρχικοί όροι ανθρώπου και ζώου. Στη προκειμένη, η ζωοποιημένη γυναίκα δέχεται την κυρίαρχη δύναμη του εξανθρωπισμένου ζώου, δημιουργώντας αντιφάσεις και παρεμβάσεις μέσα από τις κινήσεις της, με στόχο να αναμοχλευτούν οι ιεραρχικές δομές της εξουσίας.²⁰

Μία επίσης σημαντική περφόρμανς (ντοκιμαντέρ – βίντεο) στην καριέρα της φέρει τον τίτλο *Opera Operta: μια παιδαγωγική επιτέλεση για ενηλίκους*, το 2013 στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης. Εκεί η Ζυγούρη ερευνά το παιδαγωγικό χαρακτήρα του έργου της Μαρίας Καραβέλα (1980-1986), μέσα από ένα αρχειακό ντοκιμαντέρ συγκεντρώνοντας και καταγράφοντας υλικό από συνεντεύξεις των μαθητών της τελευταίας, στην Κόρινθο και την Αθήνα. Το έργο της έχει σκοπό τον επαναπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης εν συναρτήσει με την «προβληματισμένη παιδαγωγία» στα χρόνια της δικτατορίας, στοχεύοντας στον ελεύθερο δημοκρατικό λόγο της κρίσης.

²⁰ [«Έχω μια καρδιά που μ' ένα μόνο θέαμα, δεν χορταίνει» – Feministika](#), (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Το 2014, επαναπροσδιορίζει το μεταπολεμικό έργο του Michelangelo Pistoletto, *Venus of the rags* (1967/1974), με μία σύνθετη διατοπική περφόρμανς με τον τίτλο *Venus of the rags/Transit/Eleusis*, που πραγματοποιήθηκε στη βιομηχανική ζώνη της Ελευσίνας και παρουσιάστηκε στο 39ο Φεστιβάλ Αισχύλειων. Η Μαίρη Ζυγούρη κατάφερε να συνδέσει μέσα από τους κριτικούς λόγους του έργου της τους αντιφατικούς χώρους του αρχαιολογικού τοπίου με το βιομηχανικό, το φυσικό τοπίο με τη βιομηχανική ζώνη, τον δημόσιο με τον ιδιωτικό χώρο, δημιουργώντας μια πομπή – πορεία προς την παράκτια βιομηχανική ζώνη του Τιτάν, υπό την επίβλεψη των υπευθύνων του.²¹



Εικόνα 4, «Venus of the Rags\In Transis\Eleusis», Μαίρη Ζυγούρη (2014)

²¹ <https://feministiq.net/exw-mia-kardia-poy-mena-mono-theama-den-xortainei/>, (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Το avant – garde στυλ της Ελίζας Σόρογκα**

Η Ελληνίδα performance artist Ελίζα Σόρογκα, είναι μια νεαρή καλλιτέχνη, με αστείρευτη ενέργεια και διάθεση για την τέχνη της performance art ²², δημιουργεί ευφάνταστες περφόρμανς σε Ελλάδα και εξωτερικό, πειραματίζεται με το κοινό της και δημιουργεί νέες εκτάσεις στην συγκεκριμένη τέχνη. Το 2017 κερδίζει το βραβείο για την κατηγορία Περφόρμανς και Video Art, στην 11^η Διεθνή Έκθεση ARTE LAGUNA της Βενετίας, με τον τίτλο *Women in Agony* (Γυναίκες σε Αγωνία) περφόρμανς που πρωτοπαρουσίασε το 2015 στο Λονδίνο, στην Oxford Circus, σε έναν από τους εμπορικότερους δρόμους της Ευρώπης. Δεκαέξι γυναίκες, ντυμένες με ομοιόμορφη ενδυμασία, περπατούν σε ώρα αιχμής και στο τέλος της περφόρμανς ουρλιάζουν δυνατά όλες μαζί στους καταναλωτές. Σκοπός του έργου η προβολή της αστικής αλλοτρίωσης και του καταναλωτισμού. ²³



Εικόνα 5, «Women in Agony», Ελίζα Σόρογκα (2015)

²² Ένα σημαντικό κομμάτι της έρευνας για την performance art, στηρίζεται στην προσωπική συνέντευξη (40 λεπτών) με την Ελίζα Σόρογκα μέσω Skype

²³ <https://www.culturenow.gr/stin-eliza-sorogka-1o-vraveio-sygxronis-texnis-performans-video-art-stin-venetia/>, (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης ένα σημαντικό της έργο της Ελίζας Σόρογκα είναι η περφόρμανς *Οι Ρίζες* (2018), μια κινηματογραφική και συγχρόνως σκηνική αφήγηση για τις ηλικιωμένες γυναίκες που ζουν μόνες τους σε απομακρυσμένες περιοχές της Ηπείρου. Στο πρώτο μέρος του έργου προβάλλεται ένα ντοκιμαντέρ με επιρροές από τον χορό *Japanese Butoh*, με την καθημερινότητα των ηλικιωμένων γυναικών, οι οποίες κάνουν διαλόγους και διηγούνται παρελθοντικές ιστορίες με τη συνοδεία αγαπημένων τους στίχων τραγουδιών. Στο δεύτερο μέρος της περφόρμανς, με τη μουσική συνοδεία του *Πολυφωνικού Καραβανιού* του Αλέξανδρου Λαμπρίδη, ο οποίος φημίζεται για τη διάδοση των πολυφωνικών τραγουδιών της Ηπείρου, ενώνουν τις δυνάμεις τους πολυφωνικές ομάδες τριών γενεών : οι «Κυρίες της Άνω Δερόπολης», η «Χαονία» και οι «Ισοκράτισσες» και εξιστορούν μέσα από το τραγούδι τις προσωπικές τους ιστορίες με το κοινό. Η συγκεκριμένη περφόρμανς ήταν μια γιορτή για την εσωτερική γυναικεία δύναμη μέσα από έναν καινοτόμο συνδυασμό των παραδοσιακών και των *avant-garde* στυλ.²⁴



Εικόνα 6, «Ρίζες (Roots)», Ελίζα Σόρογκα (2018)

²⁴<http://www.elizatoroga.com/What-I-do/RIZES-Roots-Athens-Epidaurus-Festival-2018>,

(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Το ιερό και το μυστηριώδες του Γιάννη Παππά**

Ο Γιάννης Παππάς (Yannis Pappas), performance artist, γεννήθηκε στην Πάτμο, σε ένα ελληνικό νησί που όπως αναφέρει ο ίδιος «διαπερνά ολόκληρη την ύπαρξη». Η έντονη παρουσία της θρησκείας στο νησί, επηρέασε τον καλλιτέχνη με τον δικό του τρόπο. Προσπαθεί να ενώσει το ιερό με το μυστηριώδες και να βγάλει ένα αποτέλεσμα αφηρημένο και συγχρόνως σκοτεινό και χιουμοριστικό. Το έργο του έχει άμεσα επηρεαστεί από την μέθοδο Αμπράμοβιτς, ο οποίος συμμετείχε με την περφόρμανς του με τίτλο *Key*, με διάρκεια τεσσάρων ημερών, στη μεγάλη συνεργασία με τον πολιτιστικό οργανισμό Νέον και το MAI (Marina Abramovic Institute) στην έκθεση “As One”. Η μέθοδος Αμπράμοβιτς είναι μια σειρά ασκήσεων που έχουν δημιουργηθεί από την performance artist Μαρίνα Αμπράμοβιτς για σαράντα χρόνια, με στόχο να διεκδικεί και να εξερευνήσει τα όρια του σώματος και του νου. Στη συγκεκριμένη έκθεση το κοινό συμμετέχει άμεσα με την performance art. Περιελάμβανε έργα με μεγάλη διάρκεια, εργαστήρια και συνομιλίες με νέους ταλαντούχους performance artists που επιλέχτηκαν από την Αμπράμοβιτς.²⁵

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς αναφέρει χαρακτηριστικά για τον καλλιτέχνη – φαινόμενο Γιάννη Παππά:

“Pappas has an anthropological and phenomenological approach to his work, using a vast range of mediums — photography, language, video, and performance. Most of the time, his own body is the center of the work”.²⁶

Marina Abramović

²⁵https://wepresent.wetransfer.com/story/yiannis-pappas-selected-by-marina-abramovic/?fbclid=IwAR3C4NyyB3_TnWZ3aMk398X39rS7KIAJIYWISpMHF29AZ_NHRAuu-RfEfs
(πρόσβαση 10/6/2021)

²⁶https://wepresent.wetransfer.com/story/yiannis-pappas-selected-by-marina-abramovic/?fbclid=IwAR3C4NyyB3_TnWZ3aMk398X39rS7KIAJIYWISpMHF29AZ_NHRAuu-RfEfs
(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 3: Η τέχνη του Performance Art: Νομαδισμός και Απεδαφικοποίηση

Η τέχνη της performance art είναι ένα ιδιαίτερο κίνημα τέχνης, στο οποίο όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες προσπαθούν να το πλησιάσουν, να αγγίξουν τη σκέψη μετάδοσής του στο κοινό σε σχέση με το ευρύτερο πλαίσιο της τέχνης, να αγγίξουν τα όριά τους μέσα από αυτό, να δημιουργήσουν την δική τους καλλιτεχνική “avant-garde” πορεία.

Οι performance artist είναι καλλιτέχνες που ασχολούνται με το σώμα τους, την σχέση δράση – αντίδραση με το κοινό τους και με το περιβάλλον που προβάλλεται η περφόρμανς. Υπάρχουν περιπτώσεις καλλιτεχνών που βιώνουν το έργο τους στο φυσικό περιβάλλον και άλλοι σε μουσεία και γκαλερί.

3.1. Η Performance Art στο φυσικό περιβάλλον

Όπως υπερασπίζονται και υποστηρίζουν οι περισσότεροι performance artist, οι περφόρμανς στο φυσικό περιβάλλον είναι τελείως διαφορετικές από εκείνες στα μουσεία και σε γκαλερί. Το σκηνικό επιλέγεται κάθε φορά ανάλογα με την ιδέα και το ύφος του έργου. Παρατίθενται περιπτώσεις περφόρμανς από διάφορες χώρες στη φύση αλλά και στο κλειστό χώρο των μουσείων και των γκαλερί.

- **Storrs (H.Π.Α.) – “Red Crest” (2003) στον καταπράσινο λόφο**

Η Αμερικανίδα καλλιτέχνη Laurel Jay Carpenter στην περφόρμανς “Red Crest” το 2003 στο χωριό Storrs των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, δημιουργεί ένα μακρύ φόρεμα, κολάζ εκατό κόκκινων φορεμάτων, τα οποία τα ενώνει με το δικό της κόκκινο φόρεμα και διασχίζει τον καταπράσινο λόφο Horsebarn Hill. Εξερευνώντας τον ρόλο της Μητέρας ως ψυχολογική υπόσταση, φεμινιστική και συλλογική ταυτότητα, το έργο βασίστηκε στην υποστήριξη της τοπικής, ημι-αγροτικής κοινότητας που δώρισε με γενναιοδωρία πάνω από 100 κόκκινα φορέματα από τις προσωπικές τους συλλογές. Η ομορφιά της φύσης και η έντονη αντίθεση των χρωμάτων, το πράσινο με το κόκκινο, κάνει το έργο πιο εμβληματικό και εμφανίζει άμεσα το αποτέλεσμα του έργου στο κοινό.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τα κόκκινα φορέματα «σέρνουν» ξεχωριστές αναμνήσεις και ιστορίες γυναικών. Για παράδειγμα, ένα φόρεμα δωρίστηκε από μια 78χρονη γυναίκα που θυμήθηκε τη μητέρα της φορώντας το φανταχτερό φόρεμα σε μια στρατιωτική γιορτή στα μέσα του αιώνα.

Ένα άλλο φόρεμα ήταν η πρώτη χριστουγεννιάτικη στολή της εννιάχρονης κόρης της δότριας. Μια επίσης δωρεά φορέματος από μια μητέρα, φόρεμα της 22χρονης κόρης της που είχε φύγει από τη ζωή λίγους μήνες νωρίτερα. Για να πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη περφορμανς, με το ράψιμο ενός ενιαίου φορέματος αποτελούμενο από 100 φορέματα και άνω, χρειάστηκαν εννέα μήνες από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι την δημιουργία του. Κάθε φόρεμα μεταφέρει την ελπίδα, τις αναμνήσεις, τον ενθουσιασμό και τις διάφορες λύπες των γυναικών της κοινότητας (Carpenter, 2018: 1-2).



Εικόνα 7, “Red Crest”, Laurel Jay Carpenter (2003)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Ghent (Βέλγιο) – “ReActor House” (2016) Το σώμα ως εργαλείο ισορροπίας**

Ο αρχιτέκτονας Alex Schweder και ο εικαστικός – visual artist Ward Shelley, χρησιμοποιούν το σώμα τους ως εργαλείο ισορροπίας σε σχέση με την αρχιτεκτονική δομή της γυάλινης κατοικίας, η οποία ισορροπεί σε μια κολόνα από μπετόν 41 μέτρων. Οι καιρικές συνθήκες όπως ο άνεμος και η βροχή, καθορίζουν την κίνηση της οικίας. Οι συμμετέχοντες στην περφόρμανς, φορούν κόκκινη και πορτοκαλί ενδυμασία, συνυπάρχοντας ανάμεσα στους γυάλινους τοίχους για πέντε ημέρες, αλλάζοντας τον προσανατολισμό του κτιρίου σύμφωνα με την κίνηση που πραγματοποιούσαν στην καθημερινή τους ρουτίνα (Goldberg, 2018: 264).



Εικόνα 8, “ReActor House”, Alex Schweder και Ward Shelly (2016)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Καλιφόρνια – Κονέκτικατ “Modern Living”(2016) Ηδονοβλεπτικές κινήσεις στη φύση**

Οι χορογράφοι Gerard και Kelly, είναι γνωστή για τις περφόρμανς στις οποίες συνδυάζουν τη χρήση βίντεο, τη χορογραφία και την εγκατάσταση με σκοπό να προσεγγίσουν τη δυναμική της σύζευξης και της ερωτικής οικειότητας. Σε συνεργασία με εννέα χορευτές από L.A. Dance Project, δημιουργούν τη διπλή περφόρμανς “Modern Living” στο Glass House στο Κονέκτικατ και στο Schindler House στην Καλιφόρνια με φόντο μοντέρνα σπίτια σε φυσικό τοπίο, εξερευνώντας μέσα από τη διαδικασία των περιπλανήσεων στη πισίνα, στον κήπο, στο τραπέζι για το δείπνο, την καθημερινότητα στο σπίτι. Είτε σε ζευγάρια, είτε μόνοι, είτε σε ομάδες, οι συμμετέχοντες εξερευνούν τις συναισθηματικές καταστάσεις που πηγάζουν από την συμβίωση σε ένα σπίτι, ήτοι απομόνωση, αλληλεπίδραση, διαφάνεια και μια μορφή «ηδονοβλεψίας» εφόσον όλες οι κινήσεις πραγματοποιούνται στη φύση (Goldberg, 2018: 251).



Εικόνα 9α & 9β , “Modern Living”, Gerard και Kelly (2016)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Μαρίνα Αμπράμοβιτς «Πες τα παράπονά σου σε ένα δέντρο» (2020)**

Η εμβληματική performance artist Μαρίνα Αμπράμοβιτς, δημιουργεί μια καινοτόμα άσκηση – περφόρμανς το φθινόπωρο του 2020, ως μέρος της Μεθόδου Αμπράμοβιτς : «Πες τα παράπονά σου σε ένα δέντρο» την οποία μοιράζεται με το κοινό. Δίνει τη συμβουλή της σε όλους να βγουν στη φύση και να επιλέξουν ένα δέντρο της αρεσκείας τους, με κριτήριο επιλογής τη μυρωδιά, το φλοιό και τα φύλλα του, κάνοντας επίκληση – παράπονο για τις άσχημες καταστάσεις που έχει δημιουργήσει στον καθένα ξεχωριστά η χρονιά που πέρασε, να το αγκαλιάσουν και να εκμυστηρευτούν σε εκείνο τα παράπονά τους, αφήνοντας τα συναισθήματά τους ελεύθερα. Προτρέπει τον συμμετέχοντα να μην αγκαλιάσει αμέσως το δέντρο που θα επιλέξει, προτού νιώσει την ενέργειά του. Όπως αναφέρει η καλλιτέχνιδα, αφενός η συγκεκριμένη άσκηση είναι ένα ταξίδι προς το άγνωστο και το διαφορετικό, αφετέρου τα παράπονά μας στο δέντρο είναι ένα είδος θεραπείας για την συγκεκριμένη περίοδο της ζωής μας, την περίοδο της πανδημίας (Covid-19), διότι το άτομο δίνει την αρνητική του ενέργεια στο δέντρο και εκείνο του επιστρέφει την θεραπευτική ενέργειά του. Το δέντρο είναι για εκείνη ένας «βουβός ακροατής» που απορροφά τη σκέψη του ανθρώπου και του χαρίζει αναζωογόνηση και χαρούμενη διάθεση.²⁷



Εικόνα 10 , «Πες τα παράπονά σου σε ένα δέντρο» Μαρίνα Αμπράμοβιτς (2020)

²⁷ <https://www.elculture.gr/blog/article/marina-abramovits-pes-to-parapono-sou-se-ena-dentro-i-therapeia-gi-afti-ti-dramatiki-chronia/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

3.2 Η Performance Art σε μουσεία και γκαλερί

Η τέχνη της performance art σε μουσεία, γκαλερί και σε διάφορους πολιτιστικούς οργανισμούς, είναι διαφορετική από εκείνη στο φυσικό περιβάλλον. Οι περφόρμανς σε κλειστούς χώρους, αντικατοπτρίζουν διαφορετικά μηνύματα των performance artist. Στη συνέχεια θα παρατεθούν περφόρμανς σε κλειστό χώρο ώστε να ερευνηθεί η διαφορά τους με εκείνες που πραγματοποιούνται στη φύση.

- **Παρίσι – “Opus Incertum” (2008)**

Ο Γάλλος αρχιτέκτονας, Didier Faustino, καθιέρωσε το “sabotage”, προσεγγίζοντας μέσω των περφόρμανς τη θεωρία του για την αρχιτεκτονική. Έτσι δημιουργεί ένα δικό του εικαστικό χώρο που ονομάζεται LAPS (Laboratoire d’Architecture, Performance et Sabotage) για την αποφοίτησή του από την αρχιτεκτονική σχολή. Ο αρχιτέκτονας – καλλιτέχνης, δημιουργεί παράξενα συναισθήματα στον θεατή, όπως με την περφόρμανς “Opus Incertum (Uncertain Work)”, στην οποία εμφανίζεται στον χώρο ένα βαμμένο ξύλινο γλυπτό το οποίο εφαρμόζεται σε ένα σώμα, στραμμένο προς τα κάτω, ώστε να προκαλέσει την εμπειρία του άλματος του Yves Klein’s στο κενό.²⁸



Εικόνα 11 , “Opus Incertum”, Didier Faustino (2008)

²⁸ Ο Γάλλος καλλιτέχνης – περφόρμερ Yves Klein, από το 1954 και έπειτα, καθόρισε την πορεία της Δυτικής τέχνης. Μια εμβληματική του φωτογραφία είναι «Το άλμα στο κενό» το 1960, από : <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/yves-klein-o-anthropos-poy-anakalypse-ena-hroma> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Σκοπός της περφόρμανς είναι να αισθανθεί ο συμμετέχων – θεατής, την «κατακορυφότητα» και τον συνδυασμό της ανθρώπινης συμβίωσης με την αρχιτεκτονική μορφή. Στον τοίχο υπάρχει ένα χειρόγραφο σημείωμα από τον καλλιτέχνη: “You are invited to try me out” (Σας προκαλώ να με δοκιμάσετε) (Goldberg, 2018: 255).

• Αθήνα – Μουσείο Μπενάκη “Jargon” (2016)

Η εμβληματική περίπτωση της Ελληνίδας performance artist, Βιργινία Μαστρογιαννάκη, σε συνεργασία με το πολιτιστικό ίδρυμα NEON και το MAI, το ινστιτούτο της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, δημιουργεί για 8 ώρες την ημέρα και για 39 συνεχόμενες ημέρες, την περφόρμανς “Jargon” στο Μουσείο Μπενάκη. Σκοπός της περφόρμανς είναι η αυτογνωσία μέσα από το ανθρώπινο ρολόι, το οποίο μετράει το Χρόνο και ερευνά τα όρια του μυαλού και του σώματος. Η καλλιτέχνιδα χρησιμοποιεί το σώμα της ως μια αναλογική μηχανή, ένα εργαλείο καταμέτρησης. Προσπαθεί να παραμείνει συγκεντρωμένη το κάθε λεπτό της ημέρας που εκτελεί την περφόρμανς. Όταν το νου θα ξεφύγει και δεν μπορεί να ακολουθήσει κάποιες στιγμές τη ροή του χρόνου, θεωρεί ότι είναι κάτι το αναπόφευκτο. Κρατάει σημειώσεις σε χαρτί, το οποίο θεωρεί σημαντικό εργαλείο κατά τη διάρκεια της περφόρμανς διότι επαναφέρει την πνευματική της διαύγεια στην αρχική της κατάσταση. Η ίδια υποστηρίζει το να «είμαι στην ώρα» την συνδέει με το κοινό της που παρακολουθεί μια καθολική καλλιτεχνική διαδικασία και μοιράζονται όλοι μαζί κάτι το μοναδικό και πολύτιμο.²⁹



Εικόνα 12 , “Jargon”, Βιργινία Μαστρογιαννάκη (2016)

²⁹ <http://www.virginiamastrogiannaki.com/jargon1.html> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Αθήνα – Γκαλερί Ζουμπουλάκη – “Ο ντελιβεράς” (2021)**

Η εικαστικός Ανδριάννα Βερβέτη, εκθέτει στη βιτρίνα της Γκαλερί Ζουμπουλάκη κάτι το διαφορετικό και το ανεπανάληπτο. Άλλωστε στην τέχνη της performance art όλα επιτρέπονται. Το έτος 2021, εποχή της πανδημίας, του εγκλεισμού των ανθρώπων στην οικία τους, ένα από τα σκληρά επαγγέλματα που βρίσκονται στον δρόμο προσφέροντας τις υπηρεσίες τους παντός καιρού είναι το επάγγελμα του ντελιβερά. Η περφόρμανς με τον τίτλο «Ο ντελιβεράς» που φαίνεται από τη βιτρίνα της γκαλερί, επί της οδού Κριεζώτου, φοράει μάσκα, κράνος, δερμάτινο μπουφάν, είναι ανεβασμένος στο μηχανάκι και είναι έτοιμος να ξεκινήσει για την επόμενη διαδρομή του. Η συγκεκριμένη εικαστική παρέμβαση θέλει να δημιουργήσει προβληματισμό και «ενσυναίσθηση» στο κοινό, για ένα δύσκολο επάγγελμα που δεν έχει ωράριο, τον ανώνυμο ντελιβερά, σε ένα δύσκολο και μονίμως αγχωτικό περιβάλλον για την έγκαιρη παράδοση των προϊόντων προς τους καταναλωτές, με ένα ευγενικό χαμόγελο.³⁰



Εικόνα 13 , «Ο Ντελιβεράς», Ανδριάννα Βερβέτη (2021)

³⁰ <https://www.lifo.gr/culture/o-nteliberas-ginetai-egkatastasi-sti-bitrina-mias-gkaleri-sto-kentro-tis-athinas> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

3.3 Performance Art, νομαδισμός και απεδαφικοποίηση

Η τέχνη του 21ου αιώνα, βρίσκεται αντιμέτωπη με δυο έννοιες, μέσω των οποίων οι καλλιτέχνες περιστρέφονται γύρω από μια τροχιά εμπορευματοποιημένης δυναμικής, η οποία αδιαφορεί για την καλλιτεχνική υπεραξία τους, σε σχέση με τον χώρο προβολής ενός καλλιτεχνικού έργου και την απόδοσή του προς το κοινό: τον νομαδισμό και την απεδαφικοποίηση.

3.3.1 Performance Art και νομαδισμός

Ο νομαδισμός (κινητικότητα) στην τέχνη, ξεκινάει από τον 18ο αιώνα, όπως για παράδειγμα οι μετακινούμενοι θίασοι της Commedia dell'arte από τον Gilles (1719)³¹. Ο νομαδισμός είναι ένα φαινόμενο που έχει απασχολήσει τους τομείς της φιλοσοφίας, της κοινωνιολογίας και της τέχνης. Ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze και ο Γάλλος ψυχαναλυτής και πολιτικός ακτιβιστής Félix Guattari θεμελιώνουν την έννοια της «νομαδολογίας» σε σχέση με την «νομαδική πολεμική μηχανή» και τον στάσιμο κρατικό μηχανισμό. Ο νομάδας καλλιτέχνης για τον Deleuze και τον Guattari, δεν είναι το άτομο που κινείται και μετατοπίζεται από έναν χώρο σε κάποιον άλλο, μένοντας δέσμιος της αρχικής τους πορείας και των σταθερών περιοχών που έχει διανύσει, αλλά είναι «αμετακίνητος» υπό την έννοια ότι δεν αναχωρεί από κάποιο μέρος, αλλά κατοικεί σε οποιοδήποτε μέρος βρίσκεται. Ωστόσο, η φιλόσοφος Rossi Braidotti, ορίζει το νομαδικό υποκείμενο ως μια ύπαρξη πολλαπλής ταυτότητας που λειτουργεί ταυτόχρονα. Για την ίδια ο νομάδας δεν νοσταλγεί καμία πατρίδα, διότι η συγκεκριμένη έννοια για εκείνον είναι μεταβλητή και άμεσα διαθέσιμη σε οποιονδήποτε τόπο (Lange, 2009:2-4).

³¹ <https://beautyofbaroque.wordpress.com/2012/08/12/gilles-and-four-other-characters-by-jean-antoine-watteau-1719/> (πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Οι πρακτικές της αντι-τέχνης προβάλλονται έντονα τον 19ο αιώνα, όπως ήδη προαναφέρθηκε, μέσα από το καλλιτεχνικό κίνημα *Fluxus* το οποίο συνδέεται με τον νομαδισμό, μέσω της διακήρυξης τους πως «ο καθένας μπορεί να είναι καλλιτέχνης». Ταυτόχρονα προβάλλει τη νομαδική στρατηγική, την εκτέλεση των περφόρμανς σε δημόσιους χώρους, την απεδαφικοποίηση μεγάλων καλλιτεχνικών εκθεσιακών χώρων με στόχο την αλλαγή της εμπορικής αξίας της τέχνης με το φτηνό και το εφήμερο, την κινητικότητα, χωρίς σύνορα, των έργων τέχνης και των καλλιτεχνών και την αποποίηση τίτλων που μειώνουν τον ίδιο τον καλλιτέχνη όπως «επαγγελματίας – καλλιτέχνης», «ελίτ προφίλ», συνδέοντας την τέχνη με μια μορφή διασκέδασης (Wilmer, 2014: 90, 93-94)

Η νομαδική στρατηγική, η οποία προβάλλεται μέσα από μια ελεύθερη και απρόβλεπτη κινητικότητα, ταυτόχρονα δημιουργεί όρια που περιορίζουν τις κινήσεις της. Το νομαδικό υποκείμενο χαρτογραφεί τις νέες διαδρομές και αναζητάει «γραμμές διαφυγής» με σκοπό την απελευθέρωσή του. Το χαρτογραφικό εγχείρημα της Braidotti, αναδύεται μέσα από την «ανάλυση του Φουκώ», προσδιορίζοντας τη θέση του υποκειμένου στον χώρο και στον χρόνο από την οπτική γωνία της εξουσίας που έχει δύο έννοιες : α) την *περιοριστική* (*potestas*) και την *χειραφετική* ή *καταφατική* (*potential*)(Μπραϊντότι, 2014:16, 29).

Ο Αυστραλός συγγραφέας Nicholas Jose³², πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης είναι ο καταλληλότερος δέκτης αναγνώρισης των πολιτισμικών μηνυμάτων επικοινωνίας και μέσα από την εσωτερική γλώσσα της τέχνης, θα έχει τη δυνατότητα να συνδέει το κοινό με νέους πολιτισμούς. Βασική προϋπόθεση αυτής της συνθήκης είναι το γεγονός ότι τα συμβαλλόμενα μέρη θεωρούν την υπόστασή τους ισότιμη και ισάξια, ως προς την εθνότητα, το κοινωνικό-πολιτισμικό και οικονομικό προφίλ τους. Η συγκεκριμένη πολιτιστική επαφή πραγματοποιείται άμεσα από τον νέο σύγχρονο κόσμο της τέχνης, μέσα από διάφορα καλλιτεχνικά έργα και artist residencies.

³²<http://www.nicholasjose.com.au/wp-content/uploads/2012/12/NicholasJose-Bio.pdf/>

(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ο visual artist, Eliot – Ranken, υποστηρίζει μέσα από το καλλιτεχνικό του έργο, ότι είναι μεγάλη εμπειρία για τον «νομάδα – καλλιτέχνη» να ταξιδεύει και να γνωρίζει άλλους πολιτισμούς, διότι με αυτόν τον τρόπο βελτιώνει την πρακτική του και την εσωτερική γλώσσα της τέχνης. (Eliot- Ranken, 2010: 171-173). Οι καλλιτέχνες Munro και Jordan , υποστηρίζουν κατά τον Γάλλο φιλόσοφο, Michel de Certeau³³, δύο σημαντικές έννοιες για τον καλλιτεχνικό νομαδισμό : «λείος χώρος» και «χωρικές πρακτικές (spatial tactics)» οι οποίες συντελούν στην αντίληψη του καλλιτέχνη για την κοινωνική διάσταση του χώρου. Σημαντικό ρόλο φέρεται να έχουν οι «χωρικές πρακτικές» των περιπλανώμενων νομάδων – καλλιτεχνών, οι οποίοι βρίσκουν τον τρόπο να δημιουργήσουν την επαγγελματική τους δικτύωση, να δημιουργούν περφόρμανς σε εφήμερους χώρους, σε μία «κινητή εθνογραφία» (Munro, Jordan, 2013: 1-2,4).

³³<http://www.nicholasjose.com.au/wp-content/uploads/2012/12/NicholasJose-Bio.pdf/>

(πρόσβαση 10/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

3.3.2 Performance Art και απεδαφικοποίηση

Από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μέσα από διάφορους πειραματισμούς της *Καταστασιακής Διεθνούς*³⁴, της εννοιολογικής τέχνης και των επιτελεστικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων όπως τα happenings και η performance art, δημιουργήθηκε σταδιακά μια «αποϋλοποίηση» του έργου τέχνης και ένας μετασχηματισμός του αντικειμένου της τέχνης σε μια «άυλη καλλιτεχνική πράξη» (Δασκαλοθανάσης, 2006: 10). Ουσιαστικά το αντικείμενο της τέχνης χάνει την αυθεντικότητα και την αίγλη του, το οποίο έχει μια ορισμένη παράδοση και τεχνοτροπία, εξαιτίας των εφήμερων δράσεων και γεγονότων, που καθορίζουν πλέον το καλλιτεχνικό γίνεσθαι. Συνεπώς, το παραδοσιακό καλλιτεχνικό έργο μετατρέπεται σε ένα άυλο, άμορφο και μεταβαλλόμενο έργο τέχνης το οποίο είναι αποκομμένο από το αντικείμενο, εστιάζοντας μόνο στη δράση του καλλιτέχνη και όχι στον τρόπο έκφρασης, με αποτέλεσμα την «αποκρυστάλλωση» του καλλιτεχνικού αντικειμένου, το οποίο εστιάζει αποκλειστικά στον σκοπό και τη διαδικασία σύλληψής του, αδιαφορώντας για την ουσιαστική υλική υπόστασή του. Η αποϋλοποίηση της τέχνης μετατρέπει τη φυσική παρουσία και τη διαδραστική πρόθεση του κοινού, σε συγκροτητικό στοιχείο και βασικό μάρτυρα της πράξης του άυλου καλλιτεχνικού έργου (Heinich, 2015: 93,97).

³⁴<https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5154-situationists> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

3.4 Απεδαφικοποίηση της τέχνης και ο ρόλος των πολιτιστικών ιδρυμάτων

Γενικότερα υπάρχει μια «μεταστροφή» του κυρίαρχου λόγου σε ένα λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται ευθαρσώς στον πολιτισμό, προερχόμενο από θεωρίες «επανοικειοποίησης» της πόλης ώστε να περιγραφεί η εννοιολογική σημασία των νέων λειτουργιών των πολιτιστικών ιδρυμάτων. Για παράδειγμα συχνά χρησιμοποιείται ο όρος «ενεργοποίηση» ενός κλειστού δημόσιου χώρου, ο οποίος επιλέγεται από κολοσσιαία πολιτιστικά ιδρύματα με σκοπό να χρηματοδοτήσουν καλλιτεχνικές εκθέσεις που έχουν ποσοτικά και ποιοτικά την πολιτιστική ηγεμονία σε όλο το φάσμα του πολιτιστικού πλαισίου της χώρας. Η συμμετοχή τους στον πολιτισμό περιλαμβάνει την πολιτιστική θεσμική λειτουργία και τα έργα υποδομής της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, την «οργανική» συνεργασία με σύγχρονους πολιτιστικούς παράγοντες και την χρηματοδότηση των έργων νέων καλλιτεχνών. Σύμφωνα με την μακροπρόθεσμη πολιτική εμπειρία τους, συχνά διαμορφώνουν και ορίζουν το ίδιο πεδίο της πολιτικής όπως για παράδειγμα στη συμμετοχή τους σε διάφορους πολεοδομικούς σχεδιασμούς της Αθήνας, όπως με την ανέγερση του ΚΠΙΣΝ.³⁵ Η ανάμειξή τους στη λειτουργία των πολιτιστικών δραστηριοτήτων, έχει σχέση με την συρρίκνωση του δημόσιου τομέα, εφόσον μειώθηκε ο δημόσιος προϋπολογισμός για τον πολιτισμό, λόγω των προτεραιοτήτων που εφαρμόζει το εκάστοτε κυβερνητικό πλαίσιο και εξαιτίας των νέων μορφών «απεδαφικοποίησης της οικονομίας και της ιδιωτικοποίησης του ιδιωτικού».

³⁵ Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, <https://www.snfcc.org/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Το ΚΠΙΣΝ εποπτεύεται από το Υπουργείο Οικονομικών, ωστόσο έχει μια ισχυρή επενδυτική – χορηγική πολιτική με αποτέλεσμα να μπορεί να αναλαμβάνει το ίδιο τον πολιτιστικό προγραμματισμό διαφόρων πολιτιστικών δράσεων. Το ίδρυμα Νιάρχος, επικεντρώθηκε στην κατασκευή υποδομών και στην ανέγερση της Εθνικής Βιβλιοθήκης, της Λυρικής Σκηνής και του πάρκου του Κέντρου Πολιτισμού. Η σχέση του Ιδρύματος με το Κέντρο Πολιτισμού είναι αμφίδρομη και έχουν τον απόλυτο έλεγχο της πολιτιστικής χρηματοδότησης (Τραμπούλης, 2020).

Από την άλλη πλευρά, το Ίδρυμα Ωνάση, έχει την τάση να παράγει ένα «πολιτιστικό software», μέσω της χρηματοδότησης παραστατικών τεχνών και το καλλιτεχνικό μέρος διαφόρων εκθέσεων. Ο προγραμματισμός του Ιδρύματος, έχει συγκεντρωτικό και προσωποπαγή χαρακτήρα. Η συγκεκριμένη κατάσταση τείνει να εμφανίζεται ως προάγγελος ενός «μελλοντικού, ιδιωτικού Κολλεγίου «Οπτικού Πολιτισμού και Τεχνών», που θα περιλαμβάνει θεατρικά, χορογραφικά και εικαστικά έργα.

Το Ίδρυμα NEON, το οποίο είχε διοργανώσει στο Μέγαρο Ζούζουλα την καλλιτεχνική έκθεση «A Paper Sun» του Κωστή Βελώνη. Ένα άλλο παράδειγμα για τη χρήση δημόσιων χώρων από ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα είναι η χρηματοδότηση και παραγωγή της περφόρμανς «Park Fables (Μύθοι του Πάρκου)»³⁶ από το Ίδρυμα Ωνάση, από την ρωσική κολεκτίβα Chto Delat και την εικαστικό και μουσικό Anton Kats στο Πεδίο του Άρεως στο πλαίσιο του Fast Forward Festival (FFF) της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών. Ο σημαντικότερος παράγοντας για τα εμπόδια προβολής κριτικού λόγου σε σχέση με τις χορηγίες και τις χρηματοδοτήσεις των μεγάλων πολιτιστικών ιδρυμάτων, είναι η έλλειψη δημοσίων και ιδιωτικών πόρων για την παραγωγή των καλλιτεχνικών έργων με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες, οι πολιτιστικοί παραγωγοί και συντελεστές να εστιάζουν σε συγκεκριμένα πολιτιστικά ιδρύματα με μεγάλη οικονομική επιφάνεια και

³⁶ <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-5/fff5-chto-delat-anton-kats>

(πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

ισχυρούς πολιτιστικούς μηχανισμούς παραγωγής και διαχείρισης του πολιτιστικού προϊόντος, έχοντας ασφάλεια ότι θα διεκπεραιωθεί το εκάστοτε καλλιτεχνικό έργο.³⁷

Ο Θεόφιλος Τραμπούλης,, ως ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων και κριτικός τέχνης, θεωρεί ότι το πρόβλημα εστιάζεται στο γεγονός ότι οι πολιτιστικοί συντελεστές έχουν μια συστηματική σχέση συνεργασίας με τα μεγάλα Ιδρύματα ως προς την χρηματοδότηση και γιαυτό τον λόγο δεν μπορούν να ασκήσουν ανοιχτή κριτική. Υπάρχει έλλειψη των αυτόνομων εντύπων της Τέχνης, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να διαβάζει δελτία τύπου διαμορφωμένα και στα πλαίσια της στρατηγικής και της επικοινωνίας των Ιδρυμάτων. Συχνά συμβαίνει η πολιτιστική επικοινωνία των Ιδρυμάτων και η άμεση προβολή τους, να «καταπλακώνει» το αντικείμενο του καλλιτεχνικού έργου. Εντούτοις, η αποκλειστική χρηματοδότηση των καλλιτεχνικών έργων από συγκεκριμένα πολιτιστικά ιδρύματα δημιουργούν στα έργα μια «κατασταστική ομοιογένεια», μειώνοντας το κύρος των προδιαγραφών παραγωγής και εκτέλεσης ενός καλλιτεχνικού έργου και συνάμα τις προσδοκίες του κοινού. Οι συγκεκριμένες χρηματοδοτήσεις λειτουργούν στα πλαίσια «απεδαφικοποίησης του πολιτιστικού προϊόντος», η οποία έχει διάφορες εκφάνσεις, όπως για παράδειγμα τα θεατρικά έργα, που χρειάζονται χρόνο για την ωρίμανση της σχέσης τους με το κοινό. Με τα νέα δεδομένα χρηματοδοτήσεων υπάρχει πρόωρη λήξη των παραστάσεων με αποτέλεσμα η θεατρική σκηνή να μετατρέπεται σε ένα διαρκές φεστιβάλ. Επίσης οι εικαστικές τέχνες και οι περφόρμανς, βρίσκονται σε φάση απεδαφικοποίησης, εκτελώντας το έργο σε συγκεκριμένες χρονικές παραμέτρους.

Σημαντικό ρόλο στην απεδαφικοποίηση της Τέχνης, είναι τα διαρκή προγράμματα υποτροφιών και «residencies» όπως για παράδειγμα το Onassis Air και το Artworks του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, τα οποία περιλαμβάνουν συμμετοχές καλλιτεχνών εγχώριες και από το εξωτερικό, ενισχύοντας την συστηματική αποκοπή του έργου τέχνης με την οργανική του σχέση με τον συγκεκριμένο χώρο διεξαγωγής της ποιοτικής προβολής του.

³⁷ <https://marginalia.gr/arthro/idiotikopoiontas-to-idiotiko-ta-idrymata-kai-i-apedafikopoiisi-toy-politistikoy-proiontos/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Οι καλλιτέχνες βρίσκονται σε μια διαρκή συναισθηματική φόρτιση και προσπάθεια να πετύχουν την προβολή του καλλιτεχνικού τους έργου, διότι ο ανταγωνισμός μεταξύ τους είναι αρκετά μεγάλος και οι χρηματοδοτήσεις δεν είναι επαρκείς για όλους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να εκφυλίζεται το ίδιο το διαγωνιζόμενο καλλιτεχνικό έργο. Βρισκόμενοι πλέον σε μια οικονομία της ιδιωτικοποίησης του ιδιωτικού, δηλαδή σε μία οικονομία που μοιράζει «υπεραξίες» από την καθημερινότητα των κοινωνικών συνόλων, όπως η προσωπικές φωτογραφίες, το οικιακό άσυλο και ο ελεύθερος χρόνος. Κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες του πολιτιστικού πλαισίου, η πολιτική που χρησιμοποιούν τα Ιδρύματα, δημιουργούν αναλώσιμες, εφήμερες και «φευγαλέες ελίτ», σε μια καταναγκαστική νομαδικότητα και απεδαφικοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος, μετακινούμενο από πόλη σε πόλη, σε ένα χαοτικό κάθε φορά καλλιτεχνικό έδαφος.³⁸

Βρισκόμαστε σε μία εποχή παγκόσμιας υγειονομικής κρίσης, που επηρεάζει άμεσα την ζωή και τα μέσα διαβίωσης των ανθρώπων, τον «κοινωνικό και πολιτιστικό ιστό» της κοινωνίας. Η πανδημία δημιούργησε μια κατάσταση έκτασης ανάγκης, η οποία επηρέασε άμεσα, μεταξύ των άλλων, το πολιτιστικό τομέα, είτε αναφερόμαστε σε κινητή, είτε σε ακίνητη και άυλη πολιτιστική κληρονομιά, επαναπροσδιορίζοντας τις διαδικασίες και τις λειτουργίες των δικτύων στην παγκόσμια ή ενδοκοινωνική κλίμακα. Συνεπώς δημιουργήθηκε έντονος προβληματισμός για τη βιωσιμότητα των σύγχρονων πολιτιστικών στρατηγικών μέσω των πρακτικών προβολής τους, απέναντι στην ανθρώπινη συμπεριφορά σε μια περίοδο ακραίων συμβάντων (Micheli, 2020)

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Davies, «η εκτίμηση των έργων τέχνης είναι μια καλλιτεχνική αρθρωτή δήλωση σε ένα καλλιτεχνικό μέσο που πραγματοποιείται σε ένα όχημα» (Davies, 2004:60)

³⁸<https://marginalia.gr/arthro/idiotikopoiontas-to-idiotiko-ta-idrymata-kai-i-apedafikopoiisi-toy-politistikoy-proiontos/> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

3.5 Απεδαφικοποίηση της τέχνης και ψηφιακή τεχνολογία

Στις αρχές του 21ου αιώνα, υπάρχει ιλιγγιώδης ανάπτυξη και τάση διάδοσης της τέχνης με μέσο την ψηφιακή τεχνολογία, με αποτέλεσμα την «αποϋλοποίηση» του καλλιτεχνικού έργου, την απεδαφικοποίησή του και την αποκοπή του από την αισθητική εμπειρία και την αποδέσμευσή του από την μοναδική ύπαρξή του σε ένα συγκεκριμένο χώρο (Benjamin, 2013:24). Συνεπώς, το καλλιτεχνικό έργο αποδεσμεύεται και εκτελείται πέρα από κάθε χωροχρονικό περιορισμό, βασικός κανόνας της ζωντανής έκθεσής του, μέσω της ψηφιακής αναπαραγωγής και αναμετάδοσής του, μακριά από την ανάγκη του κοινού για την φυσική του παρουσία στο έργο. Ουσιαστικά η τέχνη, μετατρέπεται σε μια ευκίνητη, «μαζική αναπαραχθείσα οντότητα», που ταξιδεύει στον χωροχρόνο με μεγάλη ταχύτητα, η οποία διανέμεται ταυτόχρονα σε διάφορες χώρες της υφελίου, έναντι ενός μικρότερου αντίτιμου συγκριτικά με εκείνο της ζωντανής καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Πλέον τα έργα τέχνης απευθύνονται σε μια πολιτισμική παγκοσμιοποιημένη αγορά, βρισκόμενη σε ανταγωνιστική τροχιά μεγάλων πολιτιστικών οργανισμών που έχουν το οικονομικό υπόβαθρο να υποστηρίξουν τις κοστοβόρες, καινοτόμες, τεχνολογικές απαιτήσεις της ψηφιακής καταγραφής ενός έργου. Η τεράστια ποσοτική κατανάλωση ενός πολιτιστικού προϊόντος από ένα πολυπληθές κοινό, φέρει ως αποτέλεσμα την αντικατάστασή του από κάποιο άλλο σε σύντομο χρονικό διάστημα, προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις και στον τρόπο ζωής του ευέλικτου εργασιακά κοινού. Απόρροια της συγκεκριμένης κατάστασης, είναι η «διεθνοποίηση και η συγκεντροποίηση του πολιτιστικού κεφαλαίου», καθώς το πολιτιστικό προϊόν κινείται και περιστρέφεται γρήγορα στη «σφαίρα κυκλοφορίας» του (Μανδηλαρά, Ποταμιάς : 2006)

Από την άλλη πλευρά, η απεδαφικοποίηση της τέχνης, «ξεκουράζει» τον σημερινό εργαζόμενο σύμφωνα με τον ακανόνιστο ελεύθερο χρόνο του για τις πολιτιστικές του ανάγκες, εφόσον έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει ένα καλλιτεχνικό έργο ολόκληρο ή αποσπασματικά είτε στην οικία του, είτε σε οποιονδήποτε χώρο θεωρεί ικανοποιητικό για την «ψηφιακή» διασκέδασή του μέσω της τηλεόρασης, του υπολογιστή, του τάμπλετ, του κινητού τηλεφώνου σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τα μέτρα απαγόρευσης την άνοιξη του 2020, λόγω της πανδημίας Covid-19, προσέφερε ραγδαία ανάπτυξη στη ψηφιακής τεχνολογία, που θα συζητηθεί πλέον για την πριν και μετα-κορωνοϊό εποχή ως προς τον τρόπο διανομής και αφομοίωσης των έργων τέχνης.

Η απεδαφικοποίηση της τέχνης και των έργων της, έχει επιτευχθεί μέσα από συλλογές ψηφιοποιημένων «μονάδων εικόνας» , σε ένα σύνολο σκηνοθετημένων, αποσπασματικών και αυτοκινούμενων «ψηφιακών τηλε-εικόνων». Η σκηνοθετημένη τέχνη αναδεικνύεται από την επιλογή του σκηνοθέτη για τα καλλιτεχνικά καρέ που θα ανεβάσει ψηφιακά, για να τα παρακολουθήσει στη συνέχεια ο τηλεθεατής. (Μανδηλαρά, Ποταμιάς : 205,207)

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Sontag «η κάμερα κοιτάζει για μένα και με υποχρεώνει να βλέπω ό,τι αυτή δείχνει, επιτρέποντάς μου ως μοναδική εναλλακτική να μη βλέπω» (Sontag, 1993:158). Επίσης ο Deleuze, αναφέρει ότι τα έργα τέχνης , μέσα από την ψηφιακή προβολή τους, βρίσκονται κατακερματισμένα σε κάδρα –πλάνα που προβάλλουν τις «πολλαπλές φωνές» τους (Deleuze, 2010:187). Έτσι λοιπόν το έργο τέχνης μεταβάλλεται σε ένα «ραγδαίο συνωστισμό» αποσπασματικών και ασήμαντων εικόνων, μέσω των ψηφιακών τηλε-εικόνων ελάχιστονος σημασίας για την πραγματική έννοια του πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου, το οποίο μέσα από το μοντάζ και τις κάμερες, μαγνητίζει και κατευθύνει υποσυνείδητα τον τηλεθεατή, χωρίς να τον προβληματίζει και να κρίνει ουσιαστικά το έργο (Μανδηλαρά, Ποταμιάς : 207-208).

Η «τηλεοπτικοποίηση» της τέχνης συντελεί στην έλλειψη επικοινωνίας και αλληλοπαρατήρησης ανάμεσα στο υποκείμενο πρόσληψης και του πρωτότυπου έργου τέχνης, διότι η διάρκεια προβολής της τηλε-εικόνας είναι τόσο σύντομη στο βλέμμα του τηλεθεατή, με αποτέλεσμα την κατάργηση της ουσιαστικής γνωριμίας του κοινού με το πολιτιστικό προϊόν, αποβλέποντας μόνο στη στιγμιαία απόλαυση (Adorno, 1980:324).

Ένα έργο τέχνης, εφόσον αποσπάται από το αληθινό περιεχόμενό του, δεν πηγάζει εστία αλήθειας ούτε μετατρέπεται σε γνώση. Το έργο ουσιαστικά «αποκαλλιτεχνικοποιείται» σε ένα μέσο μαζικής παραγωγής καθημερινής χρήσης, με άμεση πρόσβαση στη γρήγορη και ποσοτική κατανάλωση με οικονομικό αντίτιμο, δίχως να μπορέσει να ξεπεράσει τις «πνευματικές δυνατότητες του ατόμου» (Κονδύλης, 2007:290).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η αποκαλλιτεχνικοποίηση του έργου τέχνης καθορίζεται από το γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι αδύνατον να μπορέσει να κατανοήσει στο σύνολο και σε βάθος ένα καλλιτεχνικό έργο μόνο μέσω της όρασης, χωρίς τη βοήθεια και των υπόλοιπων αισθήσεων εφόσον η κάθε μία συλλαμβάνει διαφορετικές ερμηνευτικές γωνίες του έργου. Επίσης ο θεατής δεν έχει τη ζωντανή αίσθηση να αντιληφθεί το έργο στον πραγματικό χώρο και χρόνο, να τοποθετήσει το σώμα του ως μέτρο σύγκρισης και να βρει τον προσανατολισμό του έργου ως προς τον όγκο, τη θερμοκρασία, τη φωτεινότητα, το σχήμα, τη ρευστότητα (Herder, 2002:36-38). Το τηλεπτικοποιημένο καλλιτεχνικό έργο, δεν μπορεί να αναπτύξει κατά τον Ετιέν Μπονό ντε Κοντιγιάκ ³⁹ την «χωρική όραση», ήτοι τον συντονισμό με τις υπόλοιπες αισθήσεις, μετατρέποντας τα οπτικά δεδομένα σε τρισδιάστατα αντικείμενα.

Ουσιαστικά για να κατανοηθεί σφαιρικά ένα έργο τέχνης, θα πρέπει να λειτουργούν ταυτόχρονα όλες οι αισθήσεις του θεατή και επίσης να έχει την «κιναισθητική» αντίληψη του σώματός του σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα φυσικά σώματα που βρίσκονται εκείνη τη στιγμή στο χώρο. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής καταφέρνει να βελτιώνει, να επεκτείνει και να ενδυναμώνει τις αισθήσεις του και την κριτική του σκέψη. Εντούτοις, η τηλεπτικοποιημένη προβολή ενός καλλιτεχνικού έργου, δεν δίνει τη δυνατότητα στο κοινό για την αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τον χώρο, λόγω του «παντοκατευθυντικού χώρου» (Deleuze, 2010: 296) , δηλαδή ενός χώρου ο οποίος περιστρέφεται, αλλάζει και ανασυγκροτείται διαρκώς μέσα από την ελεγχόμενη κίνηση και εστίαση της κάμερας, του μοντάζ και των εφέ.

Επομένως, η απομάκρυνση του κοινού από το φυσικό περιβάλλον του έργου τέχνης, συντελεί στην αδυναμία της σφαιρικής αφομοίωσης του και ταυτόχρονα στην έλλειψη της «αισθητικής καλλιέργειας» του θεατή. Η απώλεια που βιώνει ο ίδιος σχετικά με τον πραγματικό χώρο των έργων τέχνης, συνεπάγεται στην έλλειψη της ζωντανής εμπειρίας και της δυνατότητας να αναγνωρίσει την «αισθητική κατωτερότητα» του έργου, ήτοι οδηγεί τον θεατή στην αδυναμία να αντιληφθεί την «αποκαλλιτεχνικοποίηση» του έργου τέχνης. (Μανδηλαρά, Ποταμιάς : 210-211).

³⁹ Γάλλος φιλόσοφος, ψυχολόγος, οικονομολόγος,

<https://www.britannica.com/biography/Etienne-Bonnot-de-Condillac> (πρόσβαση 30/6/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 4: Μελέτη Περίπτωσης

4.1 Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της

Όποιος θεατής βρεθεί αντιμέτωπος με τις εντυπωσιακές καλλιτεχνικές δράσεις της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, θα του δημιουργηθούν παράξενα συναισθήματα και ερωτήματα για την τέχνη και για την ίδια την καλλιτέχνη – performance artist: Η σκληρότητα και η ωμή πραγματικότητα που βλέπει κανείς στο έργο της, μέσα από τη σώμα της, η ακρότητα και η πρόκληση, είτε προσελκύει το κοινό είτε θα το απωθήσει. Στην πρώτη περίπτωση θα δημιουργηθούν ερωτήματα στον θεατή για το αν είναι τέχνη οι περφόρμανς της Αμπράμοβιτς, περνώντας μέσα από διαδικασία διαφόρων «βασανιστηρίων» και σκληρών ασκήσεων ισορροπίας ανάμεσα στην ίδια και στον πόνο. Στην δεύτερη περίπτωση ο θεατής δεν θα ασχοληθεί ξανά με τα έργα της καλλιτέχνης και θα το δει σαν μια αρνητική εμπειρία.

Για να απαντηθεί το παραπάνω προαναφερθέν ερώτημα, θα πρέπει ταυτόχρονα να αναλυθεί η ζωή της Αμπράμοβιτς και τα είδη τέχνης που άνθησαν εκείνη την περίοδο.(Δαββέτας, 2014:7)

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στις ιδιαίτερες κοινωνικοπολιτικές πτυχές του χαρακτήρα της, πως έμαθε να επιβιώνει στις σκληρές κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες της χώρας της και πως μέσα από την κινηματογραφική ζωή της ανακάλυψε πτυχές του εαυτού της όπου στη συνέχεια θα την οδηγήσουν στα μονοπάτια της performance art.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

4.1.1 Η αυτοβιογραφία της Μαρίνα Αμπράμοβιτς

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς (Marina Abramovic) γεννήθηκε στη μεταπολεμική Γιουγκοσλαβία, στις 30 Νοεμβρίου 1946, στο σκοτεινό τοπίο της κομμουνιστικής δικτατορίας του Τίτο, από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Δυστυχώς η ασχήμια για την χώρα της την εποχή εκείνη, της δίνει ένα καμβά και ζωγραφίζει με το «πινέλο» των αναμνήσεων της, τους πράσινους τοίχους των κοινόχρηστων χώρων με τον άχρωμο φωτισμό.



Εικόνα 14 , Μαρίνα Αμπράμοβιτς στο Βελιγράδι (1951)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Οι γονείς της Αμπράμοβιτς ήταν Γιουγκοσλάβοι αντάρτες, κομμουνιστές υπό την ηγετική καθοδήγηση του Τίτο, οι οποίοι πολέμησαν τους Ναζί, ήταν ήρωες. Γιαυτό τον λόγο ζούσαν μια καλύτερη ζωή από τους υπόλοιπους πολίτες. Ο πατέρας της ήταν στην ελίτ φρουρά του στρατάρχη Τίτο και η μητέρα της ήταν διευθύντρια ενός ινστιτούτου διαχείρισης ιστορικών μνημείων, αγόραζε έργα τέχνης για τα δημόσια κτίρια και ήταν επίσης διευθύντρια στο Μουσείο Τέχνης και Επανάστασης. Έτσι ζούσαν σε ένα μεγάλο διαμέρισμα με οκτώ δωμάτια, μια τετραμελής οικογένεια μαζί με τους γονείς της και τον αδελφό της. (Abramovic, 2016:2-3)



Εικόνα 15 , Οι γονείς της Μαρίνα Αμπράμοβιτς (1945)

Οι παιδικές ημέρες κυλούσαν για το κορίτσι άσχημα μιας και η μητέρα της και η θεία της η Ξένια, που εγκαταστάθηκε στο σπίτι τους προσωρινά, την τιμωρούσαν συνεχώς με ξυλοδαρμούς και το χειρότερο, την έκλειναν για εκφοβισμό, όταν έκανε κάποια αταξία, σε μια κρυφή ντουλάπα ρούχων που δεν είχε πόμολο και ήταν ένα με τον τοίχο, η οποία ονομάζονταν στα σερβοκροάτικα «πλάκαρ». (Abramovic, 2016:4-7)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ο πατέρας της Μαρίνας Αμπράμοβιτς φάνταζε στα μάτια της ένας όμορφος άντρας με «πρόσωπο ήρωα». Σε όλες τις φωτογραφίες από τον πόλεμο βρίσκεται πάνω σε ένα άλογο, ο οποίος πολέμησε στην 13^η Μεραρχία του Μαυροβουνίου, μια ομάδα θαρραλέων ανταρτών που έκανε αιφνιδιαστικές επιδρομές στους Γερμανούς. «Ήταν μαχητής με βαθιά πολεμική ηθική».

Σταδιακά η μικρή Μαρίνα και ο πατέρας της έγιναν δυο καλοί φίλοι, έβγαιναν μαζί και περνούσαν όμορφες στιγμές μαζί. Όμως στο σπίτι, υπήρχαν εντάσεις και οι γονείς της ποτέ δεν ήταν αγαπημένοι, ούτε καν μιλούσε ο ένας τον άλλον. Ίσως τους είχε σκληρύνει το αντάρτικο και οι απάνθρωπες συνθήκες του πολέμου. (Abramovic, 2016:7-9)



Εικόνα 16 , η Μαρίνα Αμπράμοβιτς και ο πατέρας της (1950)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η μικρή Μαρίνα δεν ήθελε ποτέ να παίζει με κούκλες, ούτε με παιχνίδια. Της άρεσε να παίζει με τις σκιές των αυτοκινήτων που περνούσαν από το παράθυρό της, όπου το φως έπεφτε στην αιωρούμενη σκόνη και φάνταζε στα μάτια της όλο το σκηνικό με πλανήτες, εξωγήινους και εξωπραγματικά όντα. Όπως τα παράξενα πλάσματα που συναντούσε μέσα στο «πλάκαρ». Έτσι συναντήθηκε από πολύ μικρή ηλικία με τα πνεύματα και τα αόρατα όντα που μπορούσε να δει με την φαντασία της μόνο εκείνη.

Η μητέρα της Ντάνιτσα, ως στρατιωτικός, είχε μανία με την καθαριότητα και την τάξη, κατάσταση η οποία είχε επηρεάσει αρνητικά την Αμπράμοβιτς και στη συνέχεια πολλές θεματικές των περφόρμανς της αργότερα. Για παράδειγμα όταν κοιμόταν το βράδυ και η μητέρα της ανακάλυπτε ότι είχε τσαλακώσει τα σεντόνια στον ύπνο της, την ξυπνούσε για να τα στρώσει σωστά. Χαρακτηριστικά μέχρι και σήμερα η διάσημη performance artist κοιμάται στη μια πλευρά του κρεβατιού ακίνητη, διότι η συγκεκριμένη εμμονή της Ντανίτσα έμεινε τόσο βαθιά στο υποσυνείδητο του κοριτσιού που έβλεπε συνεχώς εφιάλτες με συμμετρίες και αφεγάδιαστες γραμμές.

Εκτός από τις αρνητικές εμμονές της μητέρας της, είχε και μια θετική, την εμμονή για την τέχνη. Έτσι η μικρή Μαρίνα από έξι ετών, είχε δικό της ατελιέ ζωγραφικής. Ήθελε τους δικούς της χώρους να είναι «σπάρτακ», δηλαδή λιτοί χωρίς πολλά πράγματα. Οι πρώτοι πίνακές της ήταν απόρροια των ονείρων της, χρησιμοποιώντας μόνο δυο χρώματα: το βαθύ πράσινο και το σκούρο μπλε. Ήταν τα αγαπημένα της χρώματα γιατί το πράσινο και το μπλε ήταν τα χρώματα των ονείρων της. Μέχρι που έφτασε να φτιάξει ένα φόρεμα από παλιές κουρτίνες που είχε τα συγκεκριμένα χρώματα.



Εικόνα 17, Μαρίνα Αμπράμοβιτς (1960)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Αμπράμοβιτς μαζί με την οικογένειά της, ζούσαν μέσα στην πολυτέλεια στην κομμουνιστική Γιουγκοσλαβία, είχε βοηθητικό προσωπικό και παρακολουθούσε μαθήματα πιάνου, αγγλικών και γαλλικών. Εντούτοις, η Μαρίνα ένιωθε πολύ μόνη και η μοναδική της ελευθερία ήταν η ελευθερία έκφρασης μέσα από την ζωγραφική της, για την οποία οι γονείς της διέθεταν χρήματα, όπως επίσης για βιβλία, θέατρο, για δίσκους κλασικής μουσικής.

Της άρεσε να διαβάζει ιστορίες για τον άφθαρτο Ρασπούτιν, με πινελιές μυστικισμού και σε συνδυασμό με τον κομμουνισμό, ήταν δυο αναπόσπαστες περιπτώσεις στο φάσμα της ζωής της. Ένιωθε τρομερή περιέργεια όταν διάβαζε Καμύ, λάτρευε τον Κάφκα, ενώ με τον Ρίλκε εισέπνεε, όπως αναφέρει η Αμπράμοβιτς χαρακτηριστικά, «ποιητικό οξυγόνο». Θεωρεί την πρώτη της επαφή με τα βιβλία του «μεθυστική» και μας παρουσιάζει μέσα από την αυτοβιογραφία της τους παρακάτω ποιητικούς στίχους:

«Αυτό που θέλεις, Γη, δεν είναι, αθώρητη ν'αναγεννιέσαι
μέσα μας; - Δεν είναι τ'όνειρό σου
να'σουν μια φορά αθώρητη – Γη! αθώρητη! Τι άλλο να'ναι , τάχα,
αν όχι μεταμόρφωση, η επιτακτική σου αποστολή;»

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς, εκτός από την στρατιωτική πειθαρχία που κυριαρχούσε στην οικογένειά της, η ίδια σχεδόν κατάσταση επικρατούσε και στο σχολείο. Όλοι οι μαθητές είχαν την υποχρέωση να μάθουν για τους αντάρτες, τις πολεμικές μάχες, ακόμη και τις γέφυρες και τα ποτάμια που διέσχιζαν οι στρατιώτες κατά την διάρκεια του πολέμου. Έπρεπε επίσης να γνωρίζουν τον Στάλιν, τον Λένιν, τον Μαρξ και τον Ένγκελς. Σε όλους τους δημόσιους χώρους του Βελιγραδίου υπήρχε μια τεράστια φωτογραφία του Τίτο μαζί με τους δυο γερμανούς φιλόσοφους⁴⁰.

Επίσης στην ηλικία των επτά ετών όλα τα παιδιά στην Γιουγκοσλαβία γινόντουσαν Πιονέρος του Κόμματος και τους έδιναν ένα κόκκινο μαντήλι και φορούσαν στο λαιμό, το οποίο σιδέρωναν και φρόντιζαν να το έχουν καθαρό. Οι παρελάσεις ήταν σημαντικές και τους μάθαιναν κομμουνιστικά τραγούδια, γεμίζοντάς τους υπερηφάνεια για το Κόμμα και την πατρίδα.

Η μητέρα της όλο αυτό το χρονικό διάστημα του βίου της, από τα πρώτα παιδικά της χρόνια και στην εφηβεία αργότερα, συνέχιζε να είναι σκληρή μαζί της. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι πιο ευτυχισμένες ημέρες της ζωής της ήταν όταν η μητέρα της έγινε εκπρόσωπος της UNESCO για τη Γιουγκοσλαβία και αναγκάζονταν να πηγαίνει για αρκετό καιρό στο Παρίσι. Έτσι είχαν την ευκαιρία η δεκατετράχρονη Μαρίνα, ο αδελφός της και ο πατέρας της να περνάνε όμορφες και ξέγνοιαστες ημέρες μαζί.

Ορόσημο στην ψυχολογική της αναστάτωση και στενοχώριας, έπαιξε η οριστική αποχώρηση του πατέρα της από το σπίτι, όταν η Αμπράμοβιτς ήταν δεκαεφτά χρονών. Έτσι συνέχιζε να ζει στο ίδιο σπίτι μαζί με την μητέρα της, την γιαγιά της, η οποία ήταν προληπτική, κληρονόμησε την πνευματικότητά της μέσα από τις ιεροτελεστίες⁴¹. Ήταν πολύ σπουδαία για εκείνη, εφόσον την βοηθούσε με κάθε τρόπο να ισορροπήσει και να βελτιώσει τις οικογενειακές σχέσεις.

⁴⁰ Μάρξ και Ένγκελς

⁴¹ Προέβλεπε το μέλλον διαβάζοντας το φλιτζάνι και διάφορα αφηρημένα σχήματα

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ωστόσο, η έφηβη Μαρίνα αναζητούσε τρόπο να αποκτήσει την ελευθερία της από τα δεσμά της μητέρας της. Ήδη από δεκατεσσάρων ετών είχε χαράξει την πορεία της προς την τέχνη ξεκινώντας μαθήματα ζωγραφικής. Ο δάσκαλός της και φίλος του πατέρα της από το αντάρτικο, Φίλο Φιλίποβιτς, της δίδαξε κάτι πολύ σημαντικό, μέσα από την αφηρημένη ζωγραφική: ότι η διαδικασία είναι ανώτερη από το αποτέλεσμα. Αυτό ακριβώς πιστεύει και για την διαδικασία της περφόρμανς ότι είναι πιο σημαντική από το ίδιο το αντικείμενο. Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα συνειδητοποίησε την απόλυτη ελευθερία μέσα από το ατελιέ της και σκέφτηκε ότι θα μπορούσε να δημιουργήσει τέχνη εκτός των δυο διαστάσεων, δηλαδή με την φωτιά, το νερό, το σώμα, την σκόνη, ακόμη και με τα σκουπίδια. Η καλλιτεχνική της απελευθέρωση βρισκόταν σε αντίθεση από την άρση της οικογενειακής ελευθερίας λόγω της αυστηρότητας της μητέρας της.

Εντούτοις, η αυστηρή συμπεριφορά της μητέρας της, τόσο στην παιδική της ηλικία, όσο και στην εφηβεία αργότερα, επηρέασε αρκετά την μετέπειτα ζωή της και την χάραξη της καλλιτεχνικής της πορείας που είχε θετικό αντίκτυπο στο να διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ο χαρακτήρας της, ώστε να μπορεί να δοκιμάζει και να ερευνήσει την τέχνη πολύπλευρα, πέρα από τα όρια κάθε φαντασίας που μπορεί να έχει ένα κοινό που θα γνωρίσει αργότερα στις μοναδικές της περφόρμανς.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

4.1.2 Το καλλιτεχνικό της έργο

Η ουσιαστική επαφή της Αμπράμοβιτς με την τέχνη της ζωγραφικής ήρθε με την εισαγωγή της στην Σχολή Καλών Τεχνών, πουλώντας στους συγγενείς της τα έργα της με θέμα την νεκρή φύση υπογράφοντας με μεγάλα κεφαλαία γράμματα MAPINA, πολλά από τα οποία επεστράφησαν στη μητέρα της, η οποία ήταν τόσο περήφανη για την κόρη της που αγόραζε ξανά τους πίνακες από τα συγγενικά τους πρόσωπα για να τα κρεμάει στους τοίχους της οικίας της.



Εικόνα 18 , η Μαρίνα Αμπράμοβιτς ζωγραφίζει στο ατελιέ της (1968)

Από την άλλη πλευρά, η Αμπράμοβιτς ένιωθε απέχθεια για τα πρώτα της έργα ζωγραφικής γιατί στην συγκεκριμένη καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπήρχε συναίσθημα, πουλούσε τους πίνακες μόνο για τα χρήματα. (Abramovic, 2016:34-35)

Εφαλτήριο στην αλλαγή της ζωής Αμπράμοβιτς και στην καλλιτεχνική της πορεία, ήταν η λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η απόσχιση της Γιουγκοσλαβίας του Τίτο από την Σοβιετική Ένωση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ξεσηκωθεί μεγάλο πλήθος στην διχασμένη πλέον χώρα με μια μονοκομματική διεφθαρμένη κυβέρνηση, όπου πλέον επωμίζονταν τα πλούτη οι αξιωματούχοι του Τίτο, ενώ η εργατική τάξη ζούσε μέσα στην φτώχεια και την θλίψη.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τον Ιούνιο του 1968, ξεκίνησαν οι φοιτητικές πορείες κατά της Κόκκινης Μπουρζουαζίας και οι καταλήψεις στα πανεπιστημιακά κτίρια. Η Αμπράμοβιτς, ως πρόεδρος του κομμουνιστικού κόμματος στη Σχολή Καλών Τεχνών, συμμετείχε στην κατάληψη του κτιρίου και όλοι μαζί οι φοιτητές συνέταξαν δώδεκα αιτήματα προς τον Τίτο, το οποίο δυο από αυτά είχαν να κάνουν με την δημιουργία συνθηκών, ώστε οι πολιτιστικές δημιουργικές εγκαταστάσεις να είναι ελεύθερες για όλους και δεύτερο αίτημα ήταν η δημιουργία ενός φοιτητικού πολιτιστικού κέντρου. Ωστόσο ο Τίτο, με έξυπνο λόγο και τακτική, δέχτηκε τέσσερα αιτήματα μέσα στα οποία ήταν και εκείνο της δημιουργίας του πολιτιστικού κέντρου (Abramovic, 2016:36-39).

Από κει και έπειτα η Αμπράμοβιτς αισθανόταν ευτυχισμένη διότι τα πρωινά της ζωγράφιζε στο ατελιέ της και στη συνέχεια συναντούσε σε καθημερινή βάση τους πέντε συμφοιτητές της από την Σχολή, με τους οποίους συζητούσε μέχρι το βράδυ για την τέχνη και την δυσαρέσκειά τους για τα μαθήματα που διδάσκονταν και σκέφτονταν τον τρόπο που θα προχωρούσαν πέρα από την ζωγραφική, φέρνοντας την τέχνη στην ίδια τη ζωή και την καθημερινότητα.



Εικόνα 19 , η Μαρίνα Αμπράμοβιτς με την Ομάδα 70 στο ΦΠΚ (1970)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Εντωμεταξύ στον Δυτικό Κόσμο, πέρα από την πολιτική επανάσταση και την εμφάνιση της ποπ μουσικής, πραγματοποιήθηκαν ριζικές αλλαγές και στην τέχνη. Η νέα αβάν γκαρντ τη δεκαετία του '60 ουσιαστικά περιθωριοποιεί και παγώνει την έννοια της τέχνης ως «εμπορεύσιμο αγαθό» και δίνει την σκυτάλη σε νέες μορφές τέχνης, όπως την *εννοιολογική τέχνη* και την *τέχνη της περφόρμανς*, μερικές πτυχές των οποίων εμφανίστηκαν και στην Γιουγκοσλαβία. Έτσι η εξαμελής καλλιτεχνική ομάδα μαζί με την Αμπράμοβιτς έκανε συζητήσεις για τους *κονσεπτουαλιστές* της Αμερικής, όπως ο Λόρενς Γουάινερ και το Τζόζεφ Κόσουτ, στα έργα των οποίων οι λέξεις είχαν την ίδια σημαντικότητα με τα αντικείμενα τέχνης. Στην Ιταλία εξαπλώθηκε το κίνημα *Arte Povera*, μετατρέποντας τα καθημερινά αντικείμενα σε έργα τέχνης, ενώ στην Γερμανία με το «αντιεμπορικό και αντικαλλιτεχνικό» κίνημα *Fluxus*, το οποίο δημιούργησαν οι καλλιτέχνες της περφόρμανς και άλλων διαφόρων εικαστικών λειτουργιών με τον Γιόζεφ Μπόις, την Σάρлот Μούρμαν και Ναμ Τζουν Πάικ (Abramovic, 2016:40-41).

Από την άλλη πλευρά η σλοβένικη καλλιτεχνική ομάδα ΟΗΟ, η οποία από το 1969 επικεντρώθηκε στην τέχνη της περφόρμανς, υποστήριζε ότι η τέχνη είναι συνυφασμένη και άρρηκτα συνδεδεμένη με κάθε έκφανση της ζωής. Επίσης στη Λουμπιάνα, ο *performance artist* Ντέιβιντ Νεζ παρουσίασε το έργο του με τίτλο “Cosmology” (Κοσμολογία), ο οποίος ξάπλωνε μέσα σε ένα κύκλο, έχοντας μια λάμπα να κρέμεται ακριβώς πάνω από το στομάχι του με στόχο να αναπνεύσει σε συντονισμό με το σύμπαν. Η πρώτη έμπνευση για την Αμπράμοβιτς, για την δημιουργία περφόρμανς, ήταν η άφιξη της ομάδας ΟΗΟ στο Βελιγράδι για να παρουσιάσει το καλλιτεχνικό της έργο. Η Μαρίνα ενθουσιάστηκε τόσο πολύ που το 1969 πρότεινε στο Πολιτιστικό Κέντρο Νέων του Βελιγραδίου να παρουσιάσει την πρώτη της περφόρμανς με τίτλο “Come wash with me” στην οποία θα είχε συμμετοχή και το κοινό. Είχε την ιδέα να τοποθετήσει βρύσες και νεροχύτες περιμετρικά του Πολιτιστικού Κέντρου, το κοινό να βγάζει τα ρούχα του και εκείνη με την σειρά της να τα πλένει, να τα στεγνώνει, να τα σιδερώνει και να τα επιστρέφει στους θεατές καθαρά (Abramovic, 2016:41-42).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η συγκεκριμένη πρόταση απορρίφθηκε όπως και η δεύτερη ιδέα της Αμπράμοβιτς, όπου θα στεκόταν μπροστά στο κοινό και θα άλλαζε ρούχα, φορώντας τα απαίσια ρούχα που της φορούσε η μητέρα της όπως μακριά φούστα, ορθοπεδικά παπούτσια με χοντρές κάλτσες, μια άσχημη πουά μπλούζα και στο τέλος θα έβαζε ένα πιστόλι με μια σφαίρα στον κρόταφό της και θα τραβούσε την σκανδάλη. Όπως ήταν φυσιολογικό η συγκεκριμένη ρισοκίνδυνη για την ζωή της άποψη δεν ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί. Μετά την αποφοίτησή της από την Σχολή Καλών Τεχνών, πήγε για μεταπτυχιακές σπουδές στο Ζάγκρεμπ Κροατίας στο «εργαστήριο τελειοποίησης» του Κρστο Χέγκεντουσιτς, ο οποίος ήταν γνωστός για τις ρωπογραφίες του, δηλαδή ένα είδος ζωγραφικής εμπνευσμένη από αντικείμενα και σκηνικά από την καθημερινότητα. Το συγκεκριμένο αντικείμενο δεν είχε καμία σχέση με την καλλιτεχνική πορεία που ήθελε να χαράξει η Αμπράμοβιτς αλλά ήταν ένας τρόπος απεξάρτησης και απόλυτης ελευθερίας από την μητέρα της. Με την επιστροφή της στο Βελιγράδι ήταν έτοιμη πλέον να αντιμετωπίσει την τέχνη που τόσο πολύ αγαπούσε, στην μορφή που θα ορίσει στη συνέχεια εκείνη. (Abramovic, 2016:44)

Το καλλιτεχνικό έργο της Μαρίνα Αμπράμοβιτς ξεκινάει ουσιαστικά από την επιστροφή της από την Κροατία, πίσω στο Βελιγράδι όπου πετυχαίνει την κατάλληλη στιγμή να ξεκινήσει την καλλιτεχνική της πορεία. Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς στις αρχές του '70 επηρεάζεται από τις «ζωντανές δράσεις» και ξεκινάει την θεατρική πειραματική αναζήτηση με ηχητικές δράσεις και με το σώμα. Βασική αφορμή στο ξεκίνημα της καριέρας της ήταν το θολό και καταθλιπτικό τοπίο της Σερβίας υπό την ηγεμονία του Τίτο. Μαζί με το Φοιτητικό Πολιτιστικό Κέντρο του Βελιγραδίου (ΦΠΚ), στο οποίο προσέλαβαν για διευθύντρια την ιστορικό τέχνης Ντούνια Μπλάζεβιτς, η οποία είχε ταξιδέψει σε πολλά μέρη του κόσμου για να δει έργα τέχνης, έχοντας στην καλλιτεχνική της φαρέτρα μια πολύπλευρη άποψη για την παγκόσμια τέχνη αφομοιώνοντας νέες καλλιτεχνικές ιδέες, λειτούργησε θετικά στην μετέπειτα πορεία της Αμπράμοβιτς.

Ήταν ανοιχτόμυαλη στην τέχνη και ήταν ουσιαστικά για την Αμπράμοβιτς το πρώτο σκαλοπάτι για να στρέψει στο βλέμμα της στην τέχνη της περφόρμανς.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Άλλωστε η Μπλάζεβιτς, προτού αναλάβει την διευθυντική θέση στο ΦΠΚ, είχε παρευρεθεί στην πρώτη *documenta*, μια αβαν γκαρντ έκθεση στην Γερμανία με την υποστήριξη του Ελβετού επιμελητή Χάραλντ Τσίμαν, ο οποίος ήταν ένθερμος υποστηρικτής της *εννοιολογικής τέχνης* και της *performance art*. (Abramovic, 2016:45, Μήτρου, 2020:157)

Η πρώτη καλλιτεχνική συμμετοχή της Μαρίνα Αμπράμοβιτς ήταν στο ΦΠΚ, υπό την αιγίδα της Ντούνια, η οποία ενθουσιασμένη και επηρεασμένη από την έκθεση *documenta*, δημιουργεί την έκθεση *Drangarium*, με μικροαντικείμενα της καθημερινότητας, επηρεασμένη από την *Arte Povera* της Ιταλίας, συμμετέχοντας τριάντα καλλιτέχνες. Το έργο της Αμπράμοβιτς ονομάστηκε “Cloud With Its Shadow” (Σύννεφο και η Σκιά του) στο οποίο εμφανίζονταν ένα φιστίκι με το κέλυφός του, το οποίο ήταν καρφωμένο με μια μικρή καρφίτσα στον τοίχο. Προεξείχε τόσο ώστε να σχηματίζει μια μικρή σκιά. Το συγκεκριμένο έργο της Αμπράμοβιτς ήταν το έναυσμα να καταλάβει ότι πλέον δεν θα ασχοληθεί με την τέχνη δυο διαστάσεων αλλά με την τέχνη μιας νέας διάστασης που θα την οδηγήσει σε νέους κόσμους και καλλιτεχνικά μονοπάτια. (Abramovic, 2016:45-46)

Η Αμπράμοβιτς όταν επέστρεψε στο σπίτι της μητέρας της, εικοσιπέντε χρονών πλέον, το μόνο θετικό που έχει να θυμάται, είναι η δημιουργία ενός τεράστιου ξύλινου γραμματοκιβωτίου, το έβαψε μαύρο και έβαλε πάνω μια ταμπέλα που έγραφε : KENTPO ENISXYMENHS TEXNHΣ. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να έρθει σε επαφή με τον κόσμο της τέχνης, γράφοντας επιστολές σε γκαλερί στη Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Ιταλία, Ισπανία, Ηνωμένες Πολιτείες, η οποία ζητούσε να της στείλουν καταλόγους και βιβλία τέχνης ώστε να γνωρίζει τις εξελίξεις στον «καλλιτεχνικό κόσμο». Πραγματικά η ανταπόκριση ήταν μεγάλη και η Αμπράμοβιτς λάμβανε με κάθε λεπτομέρεια τις αλλαγές στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. (Abramovic, 2016:51)

Η δεύτερη έκθεση στο ΦΠΚ, είχε τον τίτλο “Objects and Projects” (Πράγματα και Εργασίες), στην οποία η Αμπράμοβιτς συμμετείχε με το έργο της “Freeing the Horizon” (Ελευθερώνοντας τον Ορίζοντα), στο οποίο χρησιμοποίησε καρτ ποστάλ από δρόμους και μνημεία του Βελιγραδίου, τοπία στα οποία έσβηνε με φωτογραφική επεξεργασία τα κτίρια και τα μνημεία που υπήρχαν τριγύρω.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Αυτό το έκανε για να εκφράσει την δυσανασχέτηση της από την ασφυξία που ένιωθε από την συμπεριφορά της μητέρας της και από το κομμουνιστικό καθεστώς της Γιουγκοσλαβίας. Η τραγική ειρωνεία είναι ότι κατά την περίοδο του πολέμου με το Κόσοβο, τέλη της δεκαετίας του '90, καταστράφηκαν από αμερικανικούς βομβαρδισμούς κτίρια που είχε σβήσει η Αμπράμοβιτς στο έργο της.

Στην επόμενη έκθεση του ΦΠΚ, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς παρουσίασε τα πρώτα της «ηχητικά έργα». Εγκατέστησε ένα μεγάλο ηχείο σε ένα δέντρο έξω από την γκαλερί όπου ακούγονταν σε επανάληψη κελαηδίσματα πουλιών, σαν να βρίσκονταν κανείς σε τροπικό δάσος. Μέσα στον χώρο της γκαλερί τοποθέτησε τρία χαρτόκουτα όπου στο καθένα έβαλε μέσα ένα κασετόφωνο το οποίο είχε διαφορετική αναπαραγωγή ηχητικών αποσπασμάτων της φύσης όπως το φύσημα του ανέμου, κύματα και βέλασμα προβάτων. Σε αυτή την έκθεση και εξαιτίας του συμφοιτητή της Έρα, δημιουργήθηκε μια αυθόρμητη καλλιτεχνική παρέμβαση: ένα απόγευμα που η Αμπράμοβιτς ήταν κουρασμένη ξάπλωσε σε ένα χαμηλό τραπεζάκι που βρίσκονταν στην αίθουσα της έκθεσης. Ξαφνικά ο Έρα, ο οποίος ήταν από τους πιο ταλαντούχους της καλλιτεχνικής ομάδας, την τύλιξε το σώμα της με ταινία και άφησε μόνο το κεφάλι έξω. Στους θεατές δημιουργήθηκαν ανάμεικτες απόψεις. Άλλοι εντυπωσιάστηκαν και άλλοι θεώρησαν το συγκεκριμένο θέαμα αποκρουστικό.



Εικόνα 20 , η Μαρίνα Αμπράμοβιτς στο ΦΠΚ (1971)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Τον επόμενο χρόνο η Αμπράμοβιτς δημιούργησε και άλλα ηχητικά έργα για εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στο Βελιγράδι, όπως το έργο “War” (Πόλεμος), όπου τοποθέτησε κόντρα πλακέ δεξιά και αριστερά σε έναν στενό διάδρομο, πριν την είσοδο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, όπου οι επισκέπτες άκουγαν ριπές ηχογραφημένων πολυβόλων.

Η performer θεώρησε ότι ο θόρυβος πριν την είσοδο του κοινού στην αίθουσα τέχνης, λειτουργούσε σαν σκούπα που καθάριζε το μυαλό των επισκεπτών και τους άφηνε στην συνέχεια ήρεμους και σιωπηλούς να εκτιμήσουν τα έργα τέχνης και να τα δουν με διαφορετική οπτική γωνία. Άλλο ένα παρόμοιο ηχητικό έργο ήταν θόρυβος που προκαλείται κατά την διάρκεια κατάρρευσης μιας γέφυρας. Έτσι τοποθέτησε ένα μεγάφωνο κρυμμένο σε ένα δέντρο έξω από το ΦΠΚ ώστε το κοινό είχε την ψευδαίσθηση ότι γκρεμίζονταν ολόκληρο το κτίριο. (Abramovic, 2016:52-53)

4.1.3 Διεθνείς συνεργασίες

- **Εδιμβούργο 1973 – “Rhythm 10” – Σκοτεινό παιχνίδι θάρρους, βλακείας και απελπισίας**

Η πρώτη καλλιτεχνική συνεργασία για την Μαρίνα Αμπράμοβιτς εκτός Βελιγραδίου ήταν στα τέλη του 1972, με αφορμή την επίσκεψη στο ΦΠΚ του Σκοτσέζου επιμελητή τέχνης, Ρίτσαρντ Ντεμάρκο, ο οποίος αναζητούσε νέες ιδέες τέχνης για το Φεστιβάλ του Εδιμβούργου. Έδειξε μεγάλο ενθουσιασμό για τα έργα της ομάδας και με επιστολή στην κυβέρνηση την προσκάλεσε να συμμετάσχει στο επόμενο φεστιβάλ. Παρόλο που η γιουγκοσλαβική κυβέρνηση απαξίωσε την συγκεκριμένη τέχνη για την γιουγκοσλαβική κουλτούρα και απέρριψε την πρόταση του Ντεμάρκο, η Αμπράμοβιτς κατάφερε να ταξιδέψει στο Εδιμβούργο και να παρουσιάσει το έργο της μέσα από τις δικές τις οικονομίες. Το καλοκαίρι του 1973 η καλλιτεχνική ομάδα φτάνει στο Εδιμβούργο εκτός από τον Έρα, ο οποίος προτίμησε να παραμείνει στο Βελιγράδι. Στο Φεστιβάλ υπήρξαν σπουδαίοι καλλιτέχνες και προσωπικότητες της τέχνης όπως ο γερμανός Γιόζεφ Μπίς, ο οποίος έκανε πολύωρες διαλέξεις πάνω στην περφόμανς κοινωνικής γλυπτικής χρησιμοποιώντας ένα μαυροπίνακα για διάφορες σημειώσεις και διαγράμματα.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης ο Αμερικανός εννοιολογικός καλλιτέχνης Τομ Μαριόνι, ο Πολωνός θεατρικός σκηνοθέτης Ταντέους Κάντορ, η εκκεντρική και ακραία στις εμφανίσεις τους αυστριακή ομάδα Wiener Aktionismus (Βιεννέζοι Αξιονιστές).

Η αυτοπεποίθησή της, η δύναμη και το θάρρος που πήγαζε από στοιχεία του χαρακτήρα των γονιών της, ήθελε να έρχεται αντιμέτωπη με το άγνωστο και με το ρίσκο. Έτσι παρουσίασε στο Εδιμβούργο το έργο της “Rhythm 10”, μια περφόρμανς που βασίζονταν σε ένα παιχνίδι ποτού που έπαιζαν οι Ρώσοι και οι Γιουγκοσλάβοι χωρικοί, ήτοι έβαζε κάποιος το χέρι με ανοιχτά τα δάχτυλα πάνω σε μια ξύλινη πλάκα ή στο τραπέζι και έπρεπε να κάνει γρήγορες κινήσεις ανάμεσα στα δάχτυλα που υπήρξε κενό με ένα κοφτερό μαχαίρι. Κάθε φορά που υπήρξε αστοχία έπρεπε ο χαμένος να πει ποτό. Ήταν ουσιαστικά ένα «σκοτεινό παιχνίδι θάρρους, βλακειάς και απελπισίας» όπως χαρακτηριστικά το παρουσιάζει η Αμπράμοβιτς.

Στην δική της εκδοχή, στην παρουσίαση του “Rhythm 10”, το έργο θα προβληθεί με δέκα μαχαίρια και όχι με ένα όπως αναφέρθηκε προηγουμένως. Τα ατυχήματα που θα προέκυπταν από την συγκεκριμένη περφόρμανς θα ήταν μια ακόμη έμπνευση για την συγκεκριμένη τέχνη. Εξάλλου για την Αμπράμοβιτς η τέχνη ήταν ζωή και θάνατος. Έτσι λοιπόν τοποθετεί στο δάπεδο του γυμναστηρίου του Μέλβιλ Κόλετζ ένα μεγάλο χοντρό λευκό χαρτί όπου πάνω τοποθετεί τα δέκα μαχαίρια και δυο μαγνητόφωνα. Μπροστά στο κοινό που την παρακολουθούσε, έσκυψε πάνω στο χαρτί και πάτησε το κουμπί εγγραφής του πρώτου μαγνητοφώνου. Ξεκίνησε να πραγματοποιεί γρήγορες κινήσεις ανάμεσα στα δάχτυλα του αριστερού χεριού της και κάθε φορά που είχε αστοχία και κοβόταν έβγαζε μια κραυγή από τον πόνο, η οποία καταγράφονταν από το κασετόφωνο. Συνέχισε να κάνει το ίδιο και με τα δέκα μαχαίρια. Στη συνέχεια επαναλαμβάνει για δεύτερη φορά την διαδικασία, πατώντας το δεύτερο μαγνητόφωνο για εγγραφή και ταυτόχρονα έπαιζε η πρώτη κασέτα. (Abramovic, 2016:52-53)

Παρουσίασε ξανά το “Rhythm 10” στη Ρώμη, στα τέλη του 1973, στην έκθεση Contemporanea. Εκεί συναναστράφηκε με διάσημους performance artists της εποχής όπως Τζόαν Τζόνας, Σιμόν Φόρτι και καλλιτέχνες της Art Povera όπως Μαρίζα και Μάριο Μερτς, Γιάννης Κουνέλης, Τζουζέπε Πενόνε. Αυτή τη φορά χρησιμοποίησε είκοσι μαχαίρια, με αποτέλεσμα το έργο να γίνει περισσότερο αιματηρό από την πρώτη του παρουσία στο Εδιμβούργο, έχοντας μεγάλη απήχηση από το κοινό.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Αμπράμοβιτς μέσα από το συγκεκριμένο έργο, ήθελε να ξεπεράσει «τη λογική του ρεαλιστικού συμβολισμού», τον συνηθισμένο εαυτό της και να ανακαλύψει μια άλλη πτυχή του «Εγώ» της, που μέσα από τον πόνο θα οδηγηθεί στην εξάλειψη του φόβου και στην «αυτογνωριμία» (Δαββέτας, 2014:18) .

- **Φοιτητικό Πολιτιστικό Κέντρο (ΦΠΚ) 1974 – “Rhythm 5” – Εξαγνισμός και απεξάρτηση**

Η έμπνευση για την επόμενη περφόρμανς της Αμπράμοβιτς ήταν η συνάντηση της στο ΦΠΚ με τον Γιώσεφ Μπόις, Γερμανό καλλιτέχνη. Χρησιμοποίησε ένα ξύλινο πεντάκτινο αστέρι και το άλλο αστέρι, το σχημάτισε με το σώμα της. Χρησιμοποίησε εύφλεκτο υλικό (εκατό λίτρα βενζίνης) δημιουργώντας φωτιά. Την ώρα της περφόρμανς η Αμπράμοβιτς περπατάει πάνω στο ξύλινο αστέρι και στη συνέχεια κόβει τα μαλλιά και τα νύχια της, πετώντας τα στη φωτιά. Δυστυχώς η περφόρμανς διήρκεσε λίγα λεπτά γιατί η καλλιτέχνη άρχισε να χάνει τις αισθήσεις της από τον καπνό και την απομάκρυναν από τον χώρο. Η όλη διαδικασία ήταν μια μορφή εξαγνισμού και απεξάρτησης (Δαββέτας, 2014:21). από το παρελθόν και τα βιώματά της την περίοδο του κουμμουνισμού στη Γιουγκοσλαβία. Γιαυτό τον λόγο χρησιμοποίησε στο έργο της τη μορφή του αστεριού (Abramovic, 2016:62-63).

- **Μιλάνο – Galleria Diagramma 1974 – “Rhythm 4” – Σε απόσταση αναπνοής**

Έπειτα από την ριψοκίνδυνη περφόρμανς “Rhythm 5”, άρχισε όλη η Γιουγκοσλαβία και η Ευρώπη να μιλάει για την Μαρίνα Αμπράμοβιτς. Την ίδια χρονιά, ανέβασε στο Μιλάνο, στην Galleria Diagramma, την περφόρμανς “Rhythm 4”, στην οποία η καλλιτέχνη βρισκόταν μόνη σε ένα λευκό δωμάτιο με έναν βιομηχανικό ανεμιστήρα ενεργοποιημένο σε απόσταση αναπνοής, γεμίζοντας τους πνεύμονες της τόσο αέρα που στο τέλος λιποθύμησε. Αυτή τη φορά σταμάτησαν την περφόρμανς οι υπάλληλοι της γκαλερί (Abramovic, 2016:64-65).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Ζάγκρεμπ – Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης 1974 – “Rhythm 2” – Ανεξέλεγκτο σώμα**

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς ήθελε να παρουσιάσει μια πειραματική περφόρμανς, την “Rhythm 2”, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Ζάγκρεμπ, την οποία χώρισε σε δύο μέρη. Πήρε δυο χάπια από το νοσοκομείο, ένα χάπι για την κατατονία χρησιμοποίησε στο πρώτο μέρος του έργου, όπου άρχισε να κάνει ανεξέλεγκτες κινήσεις το σώμα της, χωρίς να μπορεί να το ελέγξει ενώ το μυαλό της βρισκόταν σε πλήρη διαύγεια και λογική. Στο δεύτερο μέρος αντίθετα βρέθηκε σε πλήρη ακινησία, ενώ το μυαλό της δεν λειτουργούσε κανονικά και είχε χάσει την αίσθηση του χρόνου. (Abramovic, 2016:64). Η περφόρμανς είχε στόχο να δείξει τη δυσαρμονία ανάμεσα στο σώμα και στο νου. Επίσης κάνει έμμεση κριτική στη κομμουνιστική και τεχνική, βιομηχανική πλευρά της ζωής του ανθρώπου (Δαββέτας, 2014:23) .

- **Νάπολη Studio Morra 1974 – “Rhythm 0” – Δοκιμάζοντας τα όρια του κοινού**

Η πιο συγκλονιστική περφόρμανς, στο ξεκίνημα της καριέρας της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, ήταν η “Rhythm 0”. Το 1974, στο Studio Morra της Νάπολης, η καλλιτέχνη αποφασίζει να δοκιμάσει τα όρια του κοινού μέσα από τη ενεργή συμμετοχή του στην περφόρμανς. Τοποθέτησε σε ένα τραπέζι 72 αντικείμενα (ψαλίδι, μαστίγιο, νυστέρι, σφυρί, τσεκούρι, καρφίτσες, μια μηχανή Polaroid, ένα πιστόλι με μια σφαίρα δίπλα, ένας καθρέφτης, ένα τριαντάφυλλο, μέλι κ.α.).

Εκείνη στέκεται ακίνητη για έξι ώρες, με παγωμένο βλέμμα προς το κενό και αφήνει το κοινό να επέμβει στο σώμα της. Το αποτέλεσμα του έργου ήταν τρομακτικό με την Αμπράμοβιτς να στέκεται τραυματισμένη ανάμεσα στο πλήθος, το οποίο στο τέλος από τον φόβο του προς το θέαμα, άρχισε να τρέχει πανικόβλητο από την αίθουσα. (Abramovic, 2016:65,67-69)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς μέσα από την “Rhythm 0” ανακάλυψε την «πρισματική» προσωπικότητα του κοινού της, έβγαλε στους περισσότερους έναν άλλο παράλληλο εαυτό, τινάζοντας από πάνω τους την αξιοπρεπή βιτρίνα του. Ανακάλυψε την ταυτόχρονη δράση κοινού και ερμηνευτή σε μια καλλιτεχνική σύλληψη ιδέας που οι θεατές δεν είχαν βιώσει ξανά. Η καλλιτέχνιδα μέσα από την «αν-αισθητοποίηση» (ως αυτοσυγκέντρωση διαλογισμού) κατάφερε να κάνει το σώμα της άτρωτο στον πόνο και μέσα από την ενέργεια του κόσμου να το διώξει μακριά από την πραγματικότητα της επιτέλεσης του έργου (Δαββέτας, 2014:27).



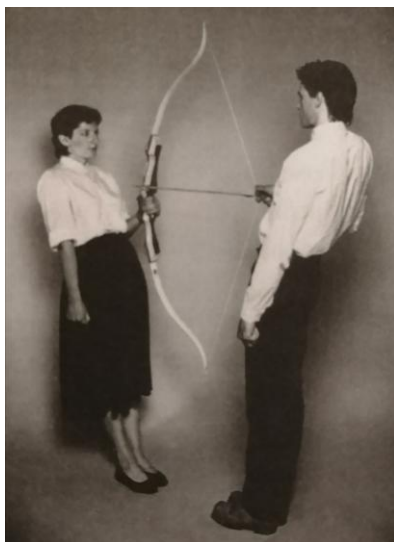
Εικόνα 21 , “Rhythm 0”, Studio Morra, Νεάπολη (1974)

Στις 30 Νοεμβρίου 1975, η Αμπράμοβιτς λαμβάνει μια πρόσκληση από την γκαλερί de Appel στο Άμστερνταμ. Αυτό το ταξίδι θα την στιγματίσει στη μετέπειτα προσωπική και καλλιτεχνική της πορεία, γνωρίζοντας τον Γερμανό καλλιτέχνη, τον Ουλάι (Φρανκ Ούβε Λάιζιπεν). (Abramovic, 2016:65,73-74)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

• **Οι περφόρμανς του καλλιτεχνικού διδύμου Μαρίνα Αμπράμοβιτς - Ουλάι**

Η πρώτη γνωριμία της Αμπράμοβιτς με τον Ουλάι, ήταν καθοριστική ώστε διανύσουν μαζί ένα ανεπανάληπτο ταξίδι 12 ετών στην προσωπική τους ζωή και στην τέχνη της performance art. Είχαν και οι δυο τους την ίδια μέρα γενέθλια, ωστόσο η πνευματική και η σωματική τους σύνδεση, έφερε στο προσκήνιο περφόρμανς που έχουν μείνει στην ιστορία. Στις αρχές του 1977, ξεκινάει ένα καλλιτεχνικό «νομαδικό» ταξίδι για τους δυο καλλιτέχνες, σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και στην Αυστραλία, με ένα μεταχειρισμένο αστυνομικό βαν, το οποίο χρησιμοποίησαν εκτός από μεταφορικό μέσο και ως χώρο στέγασής τους (Abramovic, 2016:88). Μερικές από τις περφόρμανς⁴² που δημιούργησαν μαζί θα παρατεθούν επιγραμματικά στη συνέχεια.



Εικόνα 22 , “Rest Energy”,ROSC’80, Δουβλίνο (1980)

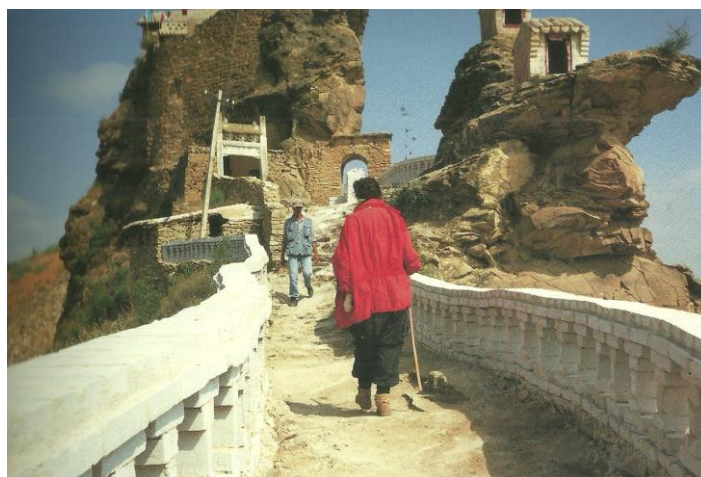
- Βενετία (1976) - 38η Μπιενάλε Τζιουντέκα – “Relations in Spaces”
- Ντίσελντορφ (1977) – Ακαδημία Τεχνών – “Interruption in Space”
- Βελιγράδι (1977) – ΦΠΚ– “Breathing In, Breathing Out”
- Μπολόνια (1977) – Galeria Comunale d’Arte Moderna – “Impondelabilia”

⁴² Τα συγκεκριμένα έργα περιλαμβάνονται στο βιβλίο της αυτοβιογραφίας της με τίτλο «Περνώντας από τους Τοίχους» στις σελίδες 84, 94, 97, 99, 102, 105, 113, 119)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Κάσελ Γερμανίας (1977) – Documenta 6 – “Expansion in Space”
- Κολονία (1977) – Internationale Kunstmesse – “Light/Dark”
- Γκρατς Αυστρίας (1978) – Γκαλερί H- Humanic – “Incision”
- Βισμπάντεν Γερμανίας (1978) – Harlekin Art – “Three”
- Σίδνεϊ Αυστραλία (1979) – Μπιενάλε του Σίδνεϊ – “The Brink”
- Δουβλίνο (1980) – ROSC’80 – “Rest Energy”
- **Σινικό Τείχος 1988 – “The Great Wall Walk” «Το μεγάλο περπάτημα»**

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς ήθελε να πει με τον δικό της τρόπο το οριστικό «αντίο» από τον άνθρωπο που σημάδεψε την ζωή της τόσο συναισθηματικά όσο και καλλιτεχνικά. Ήθελε ουσιαστικά να κλείσει ο συγκεκριμένος κύκλος της ύπαρξής της και να ανοίξει έναν άλλο. Οκτώ χρόνια χρειάστηκε να πάρει άδεια από τις κινεζικές αρχές για να διανύσει μαζί με τον Ουλάι το Σινικό Τείχος από διαφορετικές άκρες ο καθένας. Ο Ουλάι ξεκίνησε από την έρημο Γκόμπι (ως άντρας – φωτιά) και η Αμπράμοβιτς από την Κίτρινη Θάλασσα (ως γυναίκα – στοιχείο νερού). Ο καθένας περπάτησε 2.500 χιλιόμετρα, συναντήθηκαν στη μέση του Σινικού Τείχους και είπαν το τελευταίο αντίο ⁴³.



Εικόνα 23 , «Το μεγάλο περπάτημα» Σινικό Τείχος (1988)

⁴³ <https://www.iefimerida.gr/kosmos/otan-horisan-o-oylai-me-tin-ampramobits> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Έπειτα από τον καλλιτεχνικό και προσωπικό χωρισμό της Αμπράμοβιτς με τον Ουλάι, ξεκινάει μια καλλιτεχνική πορεία, για την οποία μέχρι σήμερα διαδίδεται με τεράστια επιτυχία σε διεθνές επίπεδο. Μερικές από τις εμβληματικές της περφόρμανς θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

- **Μπιενάλε Βενετίας 1997 – “Balkan Baroque”**

Στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1997, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς, θρηνεί τη μοίρα των Βαλκανίων, προσπαθώντας με συμβολική κίνηση να ξεπλύνει τα κόκκαλα και να καθαρίσει την αιματηρή ιστορία και τις αμαρτίες των προγόνων της. Η ίδια ομολογεί ότι τέσσερα έτη έκανε περιοδεία με την συγκεκριμένη περφόρμανς και άλλα τέσσερα χρειάστηκε να απαλλαγεί από τη μυρωδιά του αίματος ⁴⁴.



Εικόνα 24 , “Balkan Baroque” Μπιενάλε Βενετίας (1997)

⁴⁴ <https://elsito.gr/index.php/arts/item/473-marina-abramovi%C4%87> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Νέα Υόρκη 2002 – “The House with the Ocean View ”**

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς ήρθε αντιμέτωπη με ένα πείραμα στην περφόρμανς με τον τίτλο “The House with the Ocean View” στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA). Έμεινε χωρίς φαγητό για δώδεκα ημέρες, απλά έπινε καθαρό νερό και μετακινούνταν ανάμεσα στους τρεις χώρους με σκάλες, οι οποίες για σκαλοπάτια είχαν μαχαίρια, οπότε ήταν δύσκολο να ξεφύγει από τους συγκεκριμένους χώρους που χρησιμοποιούσε για μπάνιο, σαλόνι και υπνοδωμάτιο. Στόχος της ήταν να αλλάξει το περιβάλλον και τη στάση του κοινού απέναντί της. Ήθελε να δημιουργηθεί ανάμεσα στην καλλιτέχνη και στους θεατές ένα ενεργειακό πεδίο⁴⁵.



Εικόνα 25 , “The House with the Ocean View” MOMA Νέα Υόρκη (2002)

⁴⁵ <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Νέα Υόρκη 2010 – “The Artist is Present” – Κοιτάζοντας το κοινό στα μάτια**

Η Αμπράμοβιτς το 2010, στο MOMA της Νέας Υόρκης, δημιουργεί την πιο εμβληματική περφόρμανς “ The Artist is Present” διάρκειας τριών μηνών και για οκτώ ώρες την ημέρα. Στόχος της ήταν η αλλαγή αντίληψης για τον χρόνο και να αποκτήσει μια βαθύτερη εμπλοκή με το κοινό της, εμπλουτίζοντας την καλλιτεχνική της εμπειρία. Καθισμένη σιωπηλά σε ένα ξύλινο τραπέζι με μία κενή καρέκλα απέναντί της, περίμενε να καθίσουν με την σειρά τους οι χιλιάδες θεατές και να την κοιτάζουν στα μάτια δημιουργώντας κάθε φορά ανάμεικτα συναισθήματα⁴⁶: 750.000 θεατές παρακολούθησαν συνολικά την περφόρμανς ⁴⁷. Συγκλονιστική στιγμή κατά τη διάρκεια της περφόρμανς αποτελεί η ξαφνική εμφάνιση του Ουλάι, χωρίς να το γνωρίζει η Αμπράμοβιτς, στην καρέκλα του θεατή, τον οποίο είχε να συναντήσει είκοσι δύο χρόνια. Οι στιγμές που ακολούθησαν ήταν άκρως συναισθηματικές και συγκινησιακές⁴⁸.



Εικόνα 26 , “The Artist is Present” MOMA Νέα Υόρκη (2010)

⁴⁶https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ (πρόσβαση 1/7/2021)

⁴⁷<https://mai.art/about-mai/> (πρόσβαση 1/7/2021)

⁴⁸<https://www.iefimerida.gr/kosmos/otan-horisan-o-oylai-me-tin-ampramobits> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Νέα Υόρκη 2013 – Ινστιτούτο MAI (Marina Abramovic Institute)**

Το 2013, δημιουργήθηκε με την οικονομική συμμετοχή 4.600 ανθρώπων και την βασική συμμετοχή της Αμπράμοβιτς, το *Ινστιτούτο MAI*, ένα ινστιτούτο που θα φιλοξενούσε περφόρμανς μεγάλης διάρκειας της άυλης τέχνης. Το Ινστιτούτο, απέκτησε σύντομα έναν άυλο και νομαδικό χαρακτήρα. Έτσι διάφοροι καλλιτεχνικοί φορείς από διάφορα μέρη στον κόσμο πλήρωναν την Αμπράμοβιτς να συμμετάσχει με το έργο της και την ομάδα της στον δικό τους καλλιτεχνικό χώρο. (Abramovic, 2016:65,342,345).

- **Αθήνα 2016 – “As One” Μουσείο Μπενάκη (NEON)**

Στην Αθήνα, το 2016, πραγματοποιήθηκε μια εξαιρετική συνεργασία των οργανισμών NEON και MAI, στη πτέρυγα του μουσείου Μπενάκη επί της οδού Πειραιώς 138. Το Μουσείο φιλοξένησε το πρόγραμμα της Μαρίνας Αμπράμοβιτς “As One”, όπου ο επισκέπτης είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει περφόρμανς, που διήρκεσαν επτά εβδομάδες και οκτώ ώρες καθημερινά, από είκοσι εννιά Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες και ταυτόχρονα ήρθε σε επαφή με τη «Μέθοδο Αμπράμοβιτς», η οποία είναι μια σειρά ασκήσεων σχεδιασμένες από την Μαρίνα Αμπράμοβιτς, με στόχο τη βιωματική εμπειρία του θεατή μέσα από ένα ευρύ φάσμα περφόρμανς της καλλιτέχνης, των τελευταίων σαράντα χρόνων, γνωρίζοντας νέες πτυχές του εαυτού του και τη σύνδεσή του με τους υπόλοιπους συμμετέχοντες, μέσα από την ατομική και συλλογική συμμετοχή⁴⁹. Σύμφωνα με τη Μέθοδο οι performance artists, κινούνται στον χώρο με αργή κίνηση, έχοντας κατακτήσει όλοι ένα υψηλό επίπεδο αυτοσυγκέντρωσης⁵⁰.

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς, η «έρεια» της Performance Art, η εμβληματική “persona” που δημιούργησε το μοναδικό, προσωπικό καλλιτεχνικό της στίγμα στη σωματική τέχνη μέσα από τις ριψοκίνδυνες και ευφάνταστες περφόρμανς, ξεκίνησε την καλλιτεχνική της πορεία από τη γενέτειρά της το Βελιγράδι και έφτασε σταδιακά στην απογείωση της καριέρας της σε Ευρώπη Αμερική και Ασία. Η καλλιτέχνης ήταν ασυμβίβαστη με τους νόμους της ανθρώπινης συμπάθειας. Ήθελε να αναγκάσει τους επισκέπτες να αναλάβουν τον ρόλο των ηθοποιών (Fischer – Lichte, 2008:12).

⁴⁹ <https://neon.org.gr/wp-content/uploads/2016/02/Abramovic-Method-banner-GR.pdf> (πρόσβαση 1/7/2021)

⁵⁰ As One: Η σύλληψη και η απόδοση στην Performance Art - CNN.gr (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Οι απόψεις καλλιτεχνών για την «ιέρεια» της Performance Art Μαρίνα Αμπράμοβιτς**

Οι απόψεις των καλλιτεχνών για την Μαρίνα Αμπράμοβιτς αντλήθηκαν από τις συνεντεύξεις του ερευνητικού πεδίου.

Η Ελπίδα Γαδ θεωρεί την καλλιτέχνη σημαντική “persona” που ανέδειξε το είδος της συγκεκριμένης τέχνης και την έκανε περισσότερο γνωστή στο κοινό, καθώς συμπεριέλαβε το κοινό μέσα στα έργα της. Ο Φιλίππου υποστηρίζει ότι βρισκόμαστε στον «αιώνα των νευροεπιστημών», σε μια εποχή που δημιουργούνται εμβόλια τεχνολογίας MRNA, που στον προηγούμενο αιώνα πατήσαμε στη Σελήνη και ερευνείται η ζωή στον πλανήτη Άρη. Επομένως δεν μπορεί να ισχύσει η τέχνη της Μαρίνας Αμπράμοβιτς, θέτοντας όρια του σώματος και της ψυχής μέχρι σωματικής και ψυχικής κατάρρευσης. Παρόλα αυτά θεωρεί ότι η συγκεκριμένη καλλιτέχνη έχει πολύ καλή αίσθηση του χρόνου, του τόπου και είναι συνδεδεμένη με το κοινό. Μίλησε με έντονα ένστικτα και ερεύνησε τα έντονα ψυχολογικά σύνδρομα της εποχής της με πειραματόζωο την ίδια (κ. Φιλίππου).

Η Ε. Σόρογκα θεωρεί την Μαρίνα Αμπράμοβιτς ως μια εξαιρετική και δυνατή προσωπικότητα που της αρέσει να παίζει με τα όρια. Είναι ειλικρινής για το έργο της και την πιστεύει πολύ.

Επίσης η Β. Μαστρογιαννάκη πιστεύει ότι η Αμπράμοβιτς είναι από τις λίγες περιπτώσεις καλλιτεχνών αυτού του βεληνεκού αναγνώρισης που είναι τόσο γενναίοδωροι με τη δουλειά και τη γνώση που έχουν κατακτήσει στα χρόνια της καριέρας τους. Η Μ. Πασσακοπούλου, γνωρίζοντας την καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια της έκθεσης “512 Hours” στην Serpentine Gallery του Λονδίνου, διαπίστωσε ότι η παρουσία της στον χώρο είχε κάτι το πολύ ιδιαίτερο, καθώς κινούνταν με ηρεμία που δεν εκφράζεται με λέξεις. Επίσης ο Γ. Παππάς θεωρεί την Αμπράμοβιτς μέντορά του στην καλλιτεχνική του πορεία ως περφόρμερ και την ακολουθεί πιστά.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Κεφάλαιο 5: Ερευνητικό μέρος – Ερωτηματολόγιο

Προκειμένου να μελετηθεί η performance art και να ληφθεί υπόψη η προσωπική άποψη του κάθε καλλιτέχνη performance artist που γνωρίζει για το κίνημα, για την εξέλιξή του μέσα στο χρόνο, για την προσωπική σφραγίδα του κάθε καλλιτέχνη και γενικότερα το πλαίσιο αποτύπωσης της ύπαρξής της η γράφουσα ερευνήτρια έλαβε έξι (6) συνεντεύξεις Ελλήνων performance artists, διακεκριμένοι στο καλλιτεχνικό τους έργο και μια (1) συνέντευξη εικαστικής επιμελήτριας – σκηνογράφου από τον Πολυχώρο *Δίκτυο Πολιτισμού και Δημιουργίας Σύρου*. Συγκεκριμένα οι επτά (7) συμμετέχοντες στην έρευνα είναι οι :

- Ε. Σόρογκα, Ελληνίδα Performance Artist. Βραβεύτηκε με το πρώτο βραβείο σύγχρονης τέχνης στον 11ο διεθνή διαγωνισμό Arte Laguna Prize (Βενετία, 2017), στην κατηγορία Performance & Video Art (συνέντευξη μέσω Skype)
- Β. Μαστρογιαννάκη, Ελληνίδα Performance Artist – Εικαστικός. Συμμετείχε το 2016 στο καλλιτεχνικό έργο «As One» με την συνεργασία του πολιτιστικού οργανισμού NEON και του MAI(Marina Abramovic Institute) με την περφόρμανς «Jargon». (αποστολή ερωτηματολογίου μέσω email)
- Γ. Παππάς, Έλληνας Performance Artist – Εικαστικός. Συμμετείχε το 2016 στο καλλιτεχνικό έργο «As One» με την συνεργασία του πολιτιστικού οργανισμού NEON και του MAI(Marina Abramovic Institute) με την περφόρμανς «The Key». (γενικές απαντήσεις για την performance art μέσω της διαδικτυακής πλατφόρμας “Messenger”)
- Αλέξανδρος Πλωμαρίτης, Performance Artist. Εμπνευστής των περφόρμανς του, ο Γερμανός καλλιτέχνης Ουλάι(πρώην συνεργάτης και σύντροφος της Μαρίνας Αμπράμοβιτς) (αποστολή ερωτηματολογίου μέσω email)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Λ. Φιλίππου, Performance Artist – Ηθοποιός, Τραγουδιστής, Δάσκαλος Υποκριτικής και Performance (αποστολή ερωτηματολογίου μέσω email)
- Μ. Πασακοπούλου, Performance Artist – Χορεύτρια, Χορογράφος. Συμμετείχε το 2016 στο καλλιτεχνικό έργο «As One» με την συνεργασία του πολιτιστικού οργανισμού NEON και του MAI(Marina Abramovic Institute) με τα αρχειακά έργα της : «Cleaning the Mirror» και «Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful» με τη μέθοδο Αμπράμοβιτς.
- Ε. Γαδ, Εικαστικός, Εικαστική Επιμελήτρια, Σκηνογράφος. Συντονίστρια και διοργανώτρια του Πολυχώρου, *Δίκτυο Πολιτισμού και Δημιουργίας*. (αποστολή ερωτηματολογίου μέσω email)

Έγινε προσπάθεια επικοινωνίας με το Ινστιτούτο MAI, μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας, επισυνάπτοντας το ερευνητικό ερωτηματολόγιο, καθώς και ένα προσωπικό βίντεο όπου ανέφερα τον λόγο επικοινωνίας με το Ινστιτούτο καθώς επίσης το αίτημά μου για μια συνέντευξη με την Μαρίνα Αμπράμοβιτς ή με αντιπρόσωπο του MIA, η οποία δεν κατέστη δυνατόν η επικοινωνία.

Η έρευνα ξεκίνησε με την σύνταξη και αποστολή ενός ερωτηματολογίου ανοιχτού τύπου, οκτώ ερωτήσεων συνολικά, όπου αναφέρεται γενικότερα το καλλιτεχνικό κίνημα της Performance Art στον χρόνο, την προσωπική άποψη των καλλιτεχνών για την συγκεκριμένη τέχνη καθώς και τις τυχόν αλλαγές που προέκυψαν στο καλλιτεχνικό τους έργο την περίοδο της πανδημίας Covid-19.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Ποιο είναι το νόημα που παράγει η Τέχνη της Performance Art: “Duende” και υπέρβαση ορίων**

Εάν συζητηθεί το νόημα της Performance Art με βάση το μέσο είναι το «μήνυμα», η περφόρμανς είναι άμεσα συνδεδεμένη με το «εδωνά» και την ιδέα του παρόντος χρόνου. Όλοι οι παρόντες, επισκέπτες, συντελεστές και δημιουργός/οί, είναι ταυτόχρονα δέκτες και πομποί μιας κοινής σωματικής και διανοητικής εμπειρίας (performance artist B.M.). Η Ελίζα Σόρογκα, μέσω της συνέντευξης που πραγματοποιήθηκε μέσω Skype, γνωστοποιήθηκε ότι γνώρισε την Performance Art μέσα από τα μαθήματα που πραγματοποίησε στο Σωματικό Θέατρο. Η περφόρμανς έδωσε πάνω στη ψυχροσύνησή της, ως ακατέργαστο κομμάτι του εαυτού της. Από νεαρή ηλικία έγραφε σενάρια τα οποία δεν μπορούσε να τα εντάξει στο θέατρο, στο χορό. Ο τίτλος της συγκεκριμένης τέχνης, της έδωσε το έναυσμα να κάνει το όνειρό της πραγματικότητα και να προβάλει στο κοινό την δημιουργικότητά της.

Ο Λάμπρος Φιλίππου, μέσα από το ερευνητικό ερωτηματολόγιο, υποστηρίζει ότι όλες οι τέχνες είναι εκφάνσεις και πλατφόρμες έκφρασης, ταιριαστές στη φύση του ανθρώπου, δηλαδή στην αρμονική συνεργασία και εμπλοκή των αισθήσεων (σώμα/συναίσθημα) και του πνεύματος. Συνεπώς «η μήτρα είναι η έκφραση» και οι τέχνες οι διαφορετικές εκφάνσεις.

Για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη η performance art είναι βιωματική και προσωπική. Η έκφραση οφείλει να είναι «αναρχική» όχι σε κοινωνικό αλλά σε πνευματικό επίπεδο ,που είναι η υπέρτατη πνευματική κίνηση. Ο Φιλίππου μιλάει για το “Duende” και την υπέρβαση, για την ελευθερία του χάους. Η performance art χρειάζεται την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, τις καταβολές τους (κουλτούρα), τη φωνή του «άφτιαχτη», σαν κραυγή και αναστεναγμός. Χρειάζεται το σώμα του γυμνό από σκέψη. «Η διαδικασία και η γέννηση της κάθε περφόρμανς αφορά αποκλειστικά την άσκηση και την εκπαίδευση πάνω σε λειτουργίες, στην εκπαίδευση του μηχανισμού επιβίωσης και αναπαραγωγής για τη ζωή».

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης είναι μια από τις πιο ισχυρές και σημαντικές μορφές τέχνης, ίσως γιατί φέρει το φορτίο της απόλυτης ελευθερίας της έκφρασης, χρησιμοποιώντας κυρίως τη συμβολική γλώσσα, χωρίς να έχει απαραίτητα μια γραμμική πορεία, τύπου : αρχή – μέση – τέλος, όπως μπορεί να έχει για παράδειγμα η Τέχνη του Θεάτρου (κ. Γαδ).

Για τον Αλέξανδρο Πλωμαρίτη η Performance Art είναι η ίδια η ζωή, η οποία δεν διαχωρίζεται από την τέχνη. Μέσα από τις περφόρμανς αντικατοπτρίζεται η έκφραση για όσα ενδιαφέρουν και προβληματίζουν τον καλλιτέχνη. Η συγκεκριμένη τέχνη είναι ένα μέσο επεξεργασίας εννοιών όπως η καταγωγή, ταυτότητα, οικία. Αντλεί έμπνευση από την τρέχουσα πολιτική κατάσταση, την ελληνική ιστορία και ιδιαίτερα την ιστορία των αυτοκρατοριών.

Ο Γιάννης Παππός, θεωρεί την Performance Art, μέσο απελευθέρωσης και αναζήτησης της μεταφυσικής στροφής που μπορεί να δώσει για παράδειγμα ένα ρούχο, μελετάει τους περιορισμούς της ελευθερίας μέσα από εγκλεισμούς, διαπραγματεύεται αυθεντικές ταυτότητες των ανθρώπων.

- **Performance Art στην Ελλάδα και η σχέση του καλλιτέχνη με το κοινό**

Η ανάδειξη της Performance Art στην Ελλάδα δεν έχει συγκεκριμένα πλαίσια. Κάθε φορά η παρούσα φάση είναι εκείνη που δημιουργεί τις ζυμώσεις για τα επερχόμενα. (performance artist B.M.). Και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες υποστηρίζουν την άποψη ότι δεν υπάρχει συγκεκριμένη χρονική περίοδος ανοδικής πορείας της συγκεκριμένης τέχνης. Η σχέση του performance artist με το κοινό είναι πολύ σημαντική και ουσιαστική. Σε πολλές από τις δράσεις του Αλέξανδρου Πλωμαρίτη, επιδιώκει τη συμμετοχή των θεατών, έτσι ώστε να δημιουργήσει από κοινού μια εικόνα, ένα «ζωντανό γλυπτό», δεδομένου ότι η γλυπτική επηρεάζει άμεσα την καλλιτεχνική του δημιουργία. Ωστόσο ο Λάμπρος Φιλίππου θεωρεί ότι ο χώρος, ο χρόνος και το κοινό παίζουν σημαντικό ρόλο στη δραματολογία της περφόρμανς. Την ώρα της παρουσίασης του έργου στο κοινό, ο καλλιτέχνης χρειάζεται άσκηση και όχι «προτηγανισμένες» σκηνοθετικές κινήσεις που δεν αρμόζουν στη συγκεκριμένη τέχνη.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Επίσης υποστηρίζει ότι η αλληλεπίδραση με το κοινό δεν σημαίνει «τους μιλάω και μου απαντάνε», παρά σημαίνει το αυτονόητο : όλοι επηρεάζουν όλα, ως τον Συντονισμό. Ο Συντονισμός επιτυγχάνεται με την εξαύλωση του εγώ, όχι της προσωπικότητας αλλά της μη ενσυναίσθησης. Ο καλλιτέχνης χρειάζεται συνεχώς να αντιδράει στον χρόνο, στον τόπο και στους ανθρώπους στους οποίους απευθύνεται (*performance artist* Λ. Φ.).

Η Μάρθα Πασακοπούλου, μιλώντας από την προσωπική της εμπειρία ως περφόρμερ στην αναβίωση του έργου *Cleaning the Mirror* της Μαρίνας Αμπράμοβιτς στη διάρκεια της έκθεσης “As One” στο Μουσείο Μπενάκη, παρατήρησε ότι η παρουσία κοινού είναι απαραίτητη για την εκτέλεση μιας μεγάλης διάρκειας περφόρμανς. Υπάρχει συνεχής ανατροφοδότηση και οδηγεί τον καλλιτέχνη σε περισσότερο βάθος και λεπτομέρεια στις κινήσεις του. Επίσης αναπτύσσεται μια σχέση ανάμεσα στον περφόρμερ και στον θεατή, είναι «συγκοινωνούντα δοχεία» και αναπτύσσεται κάποιο είδος ενσυναίσθησης.

Η Ελίζα Σόρογκα υποστηρίζει μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, όπως η *multimedia performance* «η τυραννία της οικειότητας» στην οποία το ίδιο το κοινό αποτελεί το αντικείμενο του έργου. Το ίδιο το έργο είναι οι αντιδράσεις του κοινού. Η σχέση με το κοινό αναπροσαρμόζεται ανάλογα με την ιδέα του έργου.

Η σχέση απεύθυνσης/ ανταπόκρισης μεταξύ θεατή – περφόρμερ, όπως μπορεί να συμβαίνει γενικότερα στις παραστατικές τέχνες, έχει μια λειτουργία δούναι και λαβείν. Δύναται να επηρεάζει όχι μονάχα την εξέλιξη του έργου, αλλά να πυροδοτεί και για τους δυο πόλους συναισθηματική φόρτιση και διανοητική εμπειρία (B.M.).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- **Performance Art και Θέατρο**

Η σχέση της Performance Art και του θεάτρου είναι δυο δομικώς διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία. Ασφαλώς και υπάρχουν συγγένειες και δάνεια, όπως συμβαίνει γενικότερα μεταξύ των Τεχνών. Ωστόσο η περφόρμανς και το θέατρο ταυτίζονται ή προσομοιώνονται ως προς τη ζωντανή παρουσία και την σωματικότητα, αλλά από κει και ύστερα είναι «δυο διαφορετικοί ποταμοί που ρέουν σε ξεχωριστές κοίτες». Αυτό ισχύει τόσο ως προς την αφηγηματική, ζωντανή παρουσία και τη διαχείριση των έργων όσο και ως προς τη διαδικασία της προετοιμασίας τους (B.M.).

Εντούτοις, η Ελίζα Σόρογκα θεωρεί ότι η Performance Art έχει πάρει στοιχεία από το θέατρο όπως του Μπρεχτ ή το «θέατρο της σκληρότητας» του Αντονέν Αρτώ, είτε συνειδητά είτε ασυνειδητά. Με αφορμή το απόσπασμα του Αντονέν Αρτώ «το θέατρο πρέπει να υψώνεται μπροστά στο κοινό ως καθρέφτης», επηρεάστηκε η multimedia περφόρμανς με τίτλο «Η τυραννία της οικειότητας» όπου η καλλιτέχνιδα πραγματικά ύψωσε μπροστά στο κοινό της έναν καθρέφτη σε ζωντανή μετάδοση.

- **Η Performance Art σε γκαλερί – μουσεία ή στη φύση**

Η Performance Art ως προς την καλύτερη λειτουργία της, εξαρτάται κάθε φορά από την ιδέα του εκάστοτε έργου – περφόρμανς (Ε. Σόρογκα και Β. Μαστρογιαννάκη). Εξαρτάται καθαρά από τη φύση του έργου και τη δράση του περφόρμερ. Σαφώς όταν ένα έργο τοποθετείται σε μουσείο/γκαλερί αποκτά αυτομάτως μια άλλη «αξία» ή κάποιος το βλέπει με πιο συγκεκριμένη ματιά, παρόλα αυτά όμως υπάρχουν παραδείγματα καλλιτεχνών που έχουν πραγματοποιήσει το έργο τους στη φύση αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της δουλειάς (Μ. Πασσακοπούλου). Εάν μια περφόρμανς χρειάζεται κάποιο πλαίσιο, κάποιο όριο, τότε ο εσωτερικός χώρος ίσως βοηθήσει. Εάν αντιθέτως, η δράση απαιτεί κάποια στοιχεία της φύσης όπως τον αέρα ή τον ήλιο, τότε ο εξωτερικός χώρος θα γίνει το καλλιτεχνικό κάδρο (Ε. Γαδ).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Σαφώς όταν ένα έργο χρειάζεται ησυχία και συγκεκριμένο πλαίσιο θα χρειαστεί τον εσωτερικό χώρο διότι το κοινό εστιάζει πιο εύκολα στον στόχο της διάδρασης. Αντιθέτως, η περφόρμανς στη φύση, αναμοχλεύει τα αισθητήρια όργανα με την αρμονία του φυσικού περιβάλλοντος με την ανθρώπινη παρουσία.

- **Η απεδαιφικοποίηση της Performance Art και των παραστατικών τεχνών γενικότερα**

Αρκετοί καλλιτέχνες απέφυγαν να απαντήσουν τη συγκεκριμένη ερώτηση σχετικά με την απεδαιφικοποίηση της τέχνης. Ωστόσο, η Ε. Σόρογκα και η Β. Μαστρογιαννάκη, υποστήριξαν ότι η περφόρμανς δεν απεδαιφικοποιείται από κάποιο περιβάλλον που μπορεί να έμοιαζε πιο φυσικό για την ίδια. Άλλωστε ο τρόπος διεξαγωγής της περφόρμανς μπορεί να είναι απολύτως συνυφασμένος με τον νοηματικό πυρήνα της ιδέας. Επίσης ο καλλιτέχνης επιλέγει να λάβει μέρος σε έναν καλλιτεχνικό διαγωνισμό προβολής του έργου του και δεν λαμβάνεται ως «καταναγκαστικό έργο» επειδή οι φορείς θα του ορίσουν τον συγκεκριμένο χώρο. Ο «νομάδας καλλιτέχνης» πορεύεται στο άγνωστο για να ζήσει εμπειρίες της προσωπικής και καλλιτεχνικής του εξέλιξης.

- **Η Performance Art στην περίοδο της πανδημίας**

Όλοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα συμφώνησαν ότι η πανδημία δυσκόλεψε αρκετά το καλλιτεχνικό τους έργο, διότι οι περφόρμανς χρειάζονται αδιαπραγμάτευτα ζωντανή παρουσία με το κοινό τους. Παρόλα αυτά την περίοδο του οικιακού εγκλεισμού πραγματοποιήθηκαν “instagram art”, “zoom art”, την οποία η Ε. Σόρογκα θεωρεί ως «έκπτωση» στην τέχνη της, όμως σε άλλους καλλιτέχνες οι συγκεκριμένες λύσεις προβολής της τέχνης τους λειτούργησε ως διέξοδος. Επίσης η Β. Μαστρογιαννάκη θεωρεί ότι ο ψηφιακός κόσμος δεν είναι ικανός να αντικαταστήσει την εμπειρία του ζωντανού έργου. Σίγουρα μια περφόρμανς ξεχωρίζει από ένα video – art μέσω της διάδρασης που έχει με το κοινό (κ. Γαδ).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Συμπεράσματα

Οι παραστατικές τέχνες διαφοροποιούνται από τις εικαστικές τέχνες ως προς την χρήση του σώματος του καλλιτέχνη, του προσώπου και γενικότερα της ενεργής παρουσίας του στον χώρο που πραγματοποιείται η καλλιτεχνική πράξη επηρεάζοντας άμεσα ή έμμεσα το κοινό. «Οι παραστατικές τέχνες πλάθονται μέσα από όνειρα, τις εμμονές και τις φαντασιώσεις»⁵¹.

Το θέατρο, ο χορός, η μουσική τροποποίησαν τα έργα τους σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα του 20ου αιώνα: τον Φουτουρισμό, τον Ντανταϊσμό, τον Σουρεαλισμό. Αποτυπώνεται μια νέα τάση απελευθέρωσης από τη συμβατική τέχνη, πέρα από αυστηρούς κανόνες και τη κοινή λογική διεκπεραίωσης της Τέχνης.

Η Performance Art από τα πρώτα ψήγματα που παρουσιάστηκαν σύμφωνα με τον Thomas McEvelley στην αρχαιότητα, περνάει στην ουσιαστική της εμφάνιση τη δεκαετία του 1970 μέσα από την Εννοιολογική Τέχνη (Conceptual Art) και την “Body Art”. Δημιουργούνται ριψοκίνδυνες παραστάσεις – περφόρμανς, χρησιμοποιώντας οι performance artists ως καλλιτεχνικό μέσο το σώμα τους. Την ίδια εποχή καλλιτέχνες των κινημάτων του 20^{ου} αιώνα όπως ο ντανταϊσμός, φουτουρισμός, προσπαθούν να λύσουν προβληματισμούς από την επιτέλεση του έργου τους μέσα από την Performance Art. Συνεπώς στο συγκεκριμένο σημείο υπάρχει μια αλληλένδετη σχέση μεταξύ των καλλιτεχνικών κινήματων της εποχής. Η Performance Art στην Ελλάδα από την εποχή της δικτατορίας μέχρι σήμερα έχει δημιουργήσει μια σημαντική καλλιτεχνική πορεία Ελλήνων performance artists με σημαντικά έργα που είναι γνωστά στο εγχώριο και στο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι.

⁵¹ <https://www.lifo.gr/culture/theatro/thodoros-terzopoylos-oi-parastatikes-tehnes-plathontai-mesa-apo-ta-oneira-tis> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Performance Art αιωρείται ανάμεσα στο φυσικό εξωτερικό περιβάλλον και στα μουσεία – γκαλερί. Η κάθε περφόρμανς ανάλογα με την ιδέα του έργου, προβάλλεται στο κατάλληλο μέρος που θα έχει τα απαραίτητα στοιχεία και «υλικά», για την καλύτερη διεξαγωγή της εικαστικής δραστηριότητας προς το κοινό.

Η Τέχνη του 21ου αιώνα γενικότερα και ουσιαστικότερα για την παρούσα έρευνα, η τέχνη της Performance Art, φλερτάρει με δυο σημαντικές πολιτιστικές έννοιες, τον νομαδισμό και την απεδαφικοποίηση του καλλιτεχνικού έργου. Όπως αποτυπώθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας, προέκυψε ότι οι απόψεις των κριτικών της τέχνης δίστανται στο αν οι δύο καταστάσεις προσβάλλουν ή καθιστούν θετικά ευέλικτο το καλλιτεχνικό έργο του «νομάδα καλλιτέχνη». Από τη μια πλευρά υποστηρίζεται ότι ο νομαδισμός κλείνει τους ορίζοντες του καλλιτέχνη, τον περιθωριοποιεί και υποβιβάζεται η καλλιτεχνική του προσπάθεια. Η τέχνη «αποϋλοποιείται» και αποσυντονίζεται από τον ουσιαστικό στόχο της. Από την άλλη, ο νομαδισμός, ως μία κατάσταση που έχει εμφανιστεί ήδη από τον 18ο αιώνα (Commedia dell'arte), διευρύνει τις παγκόσμιες κοινωνικό - πολιτιστικές συνεργασίες, γνωρίζοντας ο καλλιτέχνης διαφορετικές κουλτούρες και ερεθίσματα για την τέχνη του μέσα από νέες μεθόδους και τεχνικές.

Μονομερώς, το ίδιο ισχύει και για την απεδαφικοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος από μεγάλα πολιτιστικά ιδρύματα. Αφενός μια ομάδα κριτικών ισχυρίζεται ότι η τέχνη χάνοντας το βασικό καλλιτεχνικό της έδαφος, χάνει την ουσία της και εμπορευματοποιείται, αφετέρου η αντίθετη άποψη επικροτεί και υποστηρίζει το εγχείρημα των μεγάλων πολιτιστικών ιδρυμάτων να ενισχύουν και να χρηματοδοτούν το έργο των καλλιτεχνών, ειδικά σε μια εποχή σημαντικής έλλειψης δημοσίων πολιτιστικών πόρων.

Άλλωστε η ψηφιακή τεχνολογία έθεσε νέους ευέλικτους όρους για την προβολή της τέχνης μέσα από multimedia καταστάσεις, οι οποίες σε κάποια άτομα φαντάζουν βολικές και ευέλικτες για τον προσωπικό ελεύθερο χρόνο τους, από την άλλη κάποιοι βλέπουν την νέα κατάσταση ως μια αποστασιοποίηση του θεατή από την «πραγματική» και ποιοτική τέχνη.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Μέσα από την αυτοβιογραφία και το εμβληματικό έργο της «γιαγιάς» της Performance Art: Μαρίνα Αμπράμοβιτς, προσδιορίστηκε η σταδιακή καταξίωσή της από τη γενέτειρά της μέχρι την Νέα Υόρκη, όπου δημιούργησε το MAI, το δικό της Ινστιτούτο, διδάσκοντας ως «νομάδας καλλιτέχνης» τη μέθοδο Αμπράμοβιτς.

Στο ερευνητικό μέρος της εργασίας, εντυπώθηκαν τα τέσσερα βασικά ερωτήματα που προέκυψαν μέσα από την έρευνα και τις συνεντεύξεις των performance artist, ήτοι:

- Στο πρώτο ερευνητικό ερώτημα, η Performance Art είναι μια ιδιαίτερη μορφή τέχνης, είναι το «εδωνά» των περφόρμανς και η υπέρβαση ορίων του καλλιτέχνη. Συνήθως δεν ξεχωρίζει η συγκεκριμένη τέχνη με τη ζωή του performance artist : είναι δυο έννοιες ταυτόσημες. Συνδυάζει, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, στοιχεία από τα προϋπάρχοντα καλλιτεχνικά κινήματα, εφόσον οι περφόρμανς είναι μια μορφή «σύγχρονων μανιφέστων», προβάλλοντας τις περισσότερες φορές κοινωνικά, πολιτικά προβλήματα της σημερινής εποχής, με στόχο την αντίδραση του κοινού σε αυτά, πολλές φορές με σουρεαλιστικό τρόπο, με ντανταϊστική κοινωνική κριτική ή με περφόρμανς που μοιάζουν με μανιφέστα φουτουριστικών θορύβων. Ανάμεσα στο κοινό και στον καλλιτέχνη υπάρχει η *διαδραστικότητα, η συμμετοχικότητα και η ενσυναίσθηση* .
- Από τις απαντήσεις στο πρώτο ερευνητικό ερώτημα, διαπιστώθηκε ότι η συγκεκριμένη τέχνη είναι ανεπανάληπτη διότι ο κάθε καλλιτέχνης είτε είναι ηθοποιός, είτε σκηνοθέτης, είτε μουσικός, είτε χορευτής – χορογράφος, ακόμη και ένας αρχιτέκτονας μπορεί να δημιουργήσει περφόρμανς προβάλλοντας τις ιδέες του με τον μοναδικό του τρόπο εμπλουτίζοντας την καλλιτεχνική του εμπειρία και την εξέλιξή του πάνω στην Performance Art. Δημιουργεί την μοναδική του “avant-garde” πορεία.
- Στο δεύτερο ερώτημα, για το αν παρουσιάζεται καλύτερα η Performance Art στα μουσεία – γκαλερί ή στο φυσικό περιβάλλον, παρατηρήθηκε ότι ο χώρος διεξαγωγής της περφόρμανς εξαρτάται κάθε φορά αποκλειστικά από την ιδέα και τη φύση του έργου σε συνδυασμό με την δράση του περφόρμερ. Οι περφόρμανς σε κλειστό χώρο είναι τελείως διαφορετικές και παράγουν διαφορετικά μηνύματα στον θεατή και στον ίδιο καλλιτέχνη από εκείνες που ενεργοποιούνται στη φύση, με τη συμμετοχή φυσικών παραγόντων της στιγμής (ήλιος, νερό, βροχή, αέρας, ήχοι της φύσης).

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Στο τρίτο ερώτημα, οι συμμετέχοντες στην έρευνα performance artists υποστήριξαν με αποκλειστική θετικότητα τον νομαδισμό και την απεδαικτοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος, υποστηρίζοντας ότι ο καλλιτέχνης επιλέγει για το αν θα συμμετάσχει στον διαγωνισμό για την προβολή της περφόρμανς του, σύμφωνα με την φύση και τη θεματική του έργου. Δεν του επιβάλλει και δεν προσβάλλει την καλλιτεχνική του υπόσταση κανένας πολιτιστικός φορέας, εν αντιθέσει βοηθάει και ενισχύει το καλλιτεχνικό του έργο. Ο νομαδισμός και η απεδαικτοποίηση ενός πολιτιστικού προϊόντος στρέφεται με θετική σκέψη γύρω από το προφίλ του performance artist και την εξέλιξή του. Ο «νομάδας καλλιτέχνης» εμπλουτίζει και ενισχύει το καλλιτεχνικό του έργο, γνωρίζοντας νέους προορισμούς, νέες καλλιτεχνικές ιδέες και ερεθίσματα. Σε μια εποχή έλλειψης δημοσίων πολιτιστικών πόρων η ιδιωτικοποίηση της τέχνης, από πολιτιστικά ιδρύματα ισχυρού οικονομικού βεληνεκού, φαντάζει ως «πανάκεια» στην προβολή και την ενίσχυση της.

- Στο τέταρτο ερώτημα, ερευνάται αν η Performance Art αποδίδει καλύτερα δια ζώσης ή με ψηφιακά μέσα. Η περίοδο της πανδημίας σε συνάρτηση με την ανοδική εξελικτική πορεία της τεχνολογίας, έφερε αλλαγές και στην τέχνη. Συγκεκριμένα στην Performance Art, στην οποία επιβάλλεται η αμεσότητα και η ζωντανή σύνδεση με το κοινό, οδηγείται σε νέες καταστάσεις μέσω της video – art, instagram art και άλλες ψηφιακές μορφές προβολής της τέχνης που δεν έχουν καμία σχέση με την ζωντανή εμφάνιση των περφόρμανς.

Όλοι οι καλλιτέχνες στην έρευνα ομόφωνα υποστήριξαν ότι δεν μπορεί να συγκριθεί η δράση τους με το κοινό μέσω τον «live» περφόρμανς σε σχέση με εκείνες που έπρεπε λόγω του εγκλεισμού, να προβληθούν μέσω μιας οθόνης σε ετεροχρονισμένο ή μη διάστημα. Η δράση – αντίδραση του περφόρμερ με το κοινό, η ενσυναίσθηση και το ενεργειακό περιβάλλον απογειώνεται μοναδικά μέσα από τις ζωντανές παρουσιάσεις των καλλιτεχνικών έργων. Όσο προχωράει η τεχνολογία, τόσο η ψηφιακότητα θα χειροκροτεί το κοινό και όχι το κοινό την τεχνολογία. Μέσα από την multimedia art γίνονται «εκπτώσεις» στο καλλιτεχνικό έργο και ο θεατής δεν αποδίδει στη διάδραση ούτε λαμβάνει την ποιότητα του αποτελέσματος του πολιτιστικού προϊόντος. Υφίσταται μια σταδιακή αποξένωση από τον ορισμό και τον προορισμό της τέχνης.

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Η Μέθοδος Αμπράμοβιτς που δημιούργησε η καλλιτέχνίδα σε συνεργασία του Ινστιτούτου ΜΑΙ και διάφορων πολιτιστικών κέντρων παγκοσμίως, φέρνει την τέχνη της Performance Art πιο κοντά στο κοινό και ενισχύει την καλλιτεχνική δράση των περφόρμερ με νέες καλλιτεχνικές ιδέες και απόψεις. Στην έρευνα όλοι οι καλλιτέχνες έχουν να προσθέσουν θετικά σχόλια για την καλλιτέχνίδα και αποτελεί για τους περισσότερους πηγή έμπνευσης για τις περφόρμανς τους. Από την άλλη πλευρά, υπήρχε η άποψη ότι το έργο της Αμπράμοβιτς δεν ταιριάζει πλέον στην τεχνολογική εξέλιξη της εποχής μας, ως σαγήνη της αυτοκαταστροφής, θέτοντας όρια ανάμεσα στο σώμα και στη ψυχή, εφόσον το ανθρώπινο ον τα έχει ξεπεράσει από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Υπάρχει προσωπικός ενθουσιασμός για το ύφος, την προσωπικότητα και το ταλέντο της Μαρίνας Αμπράμοβιτς. Είναι ενδιαφέρουσα η ισχυρή προσωπικότητά της, η τόλμη της για το «παράτολμο» και ο διαρκής ζήλος για την προβολή της Performance Art με κάθε τρόπο, μεταλαμπαδεύοντας την τεχνική της σε performance artists σε παγκόσμιο επίπεδο, ανοίγοντας ένα νέο καλλιτεχνικό μέλλον για τη συγκεκριμένη τέχνη.

Η δυνατότητα του ανθρώπου να παριστάνει και να παρίστανται ταυτόχρονα και η δυνατότητά του να παράγει τέχνη, του δίνεται η ευκαιρία να έρχεται αντιμέτωπος με το Πραγματικό, δηλαδή με αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί. Η τέχνη όπως και η ψυχανάλυση πραγματεύεται δυο βασικά ζητήματα της ανθρώπινης υπόστασης : την έμφυλη ταυτότητά του και τον φόβο του θανάτου. Όσο προχωράει η τεχνολογία και θα γίνεται βίαιη η πραγματοποίηση του «I'm a machine», όπως είχε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Andy Warhol, τόσο το σώμα θα «ποινοικοποιείται» και θα επιστρέφει στην Performance Art, με σκοπό να βρει το Πραγματικό, «με όρους εμμένειας⁵²» (Μήτρου, 2020:181).

⁵²<https://waltendegewalt.wordpress.com/2013/07/16/%CE%B5%CE%BC%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B5%CF%82-a-badiou/> (πρόσβαση 1/7/2021)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Αμπράμοβιτς Μ., (2016), Περνώντας από Τοίχους, *Αυτοβιογραφία, Abramovic Marina*, (μτφρ)Γεωργαλιού Α., Ροπή
- Αλτουβά Α., Σεχοπούλου Μ., (2017). Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία, Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Αθήνα
- Adorno, T.W., (2000). Αισθητική θεωρία, Αλεξάνδρεια, Αθήνα
- Benjamin, W., (2013), «Το έργο τέχνης της εποχής της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» στο Benjamin, W., Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια, Πλέθρον, Αθήνα
- Machlis J., Forney K., (1996). Η απόλαυση της Μουσικής : *Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, (μτφ) Δ. Πυργιώτης, fagotto books
- Garaudy, R. (2008). Ο χορός στη ζωή. (μτφ) Μ.Τσούτσουρα, Ηριδανός, Αθήνα
- Γερογιάννη Ε., (2019). *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*, Futura
- Δαβέττας Δ., (2014). Μαρίνα Αμπράμοβιτς, *η καλλιτέχνης είναι εδώ*, Τόπος (Μοτίβο Εκδοτική)
- Δασκαλοθανάσης Ν., (2006). «Ο καλλιτέχνης ως θεωρητικός: Ανάμεσα στο αντικείμενο και τη λέξη», στο Δασκαλοθανάσης Ν. (επιμ), Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, ΑΣΚΤ, Αθήνα
- Heinich, N. (2015), (μτφ) Βασιλείου, Κ., *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης : Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, (μτφρ)Βασιλείου Κ., Πλέθρον, Αθήνα

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Κονδύλης, Π. (2007). Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία, Θεμέλιο, Αθήνα
- Μήτρου Ι., (2020). Performance Art, *Ασυνείδητο, Σώμα, Παραστασιακή Πράξη*, Μπαρμπουνάκη
- Πούχγερ Β., (2002). *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος, τ.Α΄*, ΕΑΠ, Πάτρα
- Ανδριανού Ε., Ξιφάρά Π., (2001). Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο, ΕΑΠ, Πάτρα
- Χονδρού Δ., (2006). Εικαστικές Δράσεις, Απόπειρα
- Μανδηλαρά Η., Ποταμιάς Σ. Η απεδαφικοποίηση της αισθητικής εμπειρίας: «Το έργο τέχνης στη μετα-κορωναϊό εποχή, στο Τετράδια Μαρξισμού , *Πανδημία και καπιταλισμός: Ιχνηλατώντας πτυχές μιας νοσηρής σχέσης*, Τεύχος 13 Χειμώνας 2020-2021
- Deleuze, G., (2010). Κινηματογράφος II: Η χρονοεικόνα, Νήσος, Αθήνα
- Eagleton, T., (1981), *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, NLB, London
- Sontag S., (1993)., *Περί φωτογραφίας*, εκδόσεις Φωτογράφος, Αθήνα
- Μπραϊντόττι, Ρ., (2014). Νομαδικά υποκείμενα: Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία. (μτφ) Α. Σηφάκη και Ο. Τσιάκαλου. Νήσος : Αθήνα
- Χαραλαμπίδης Α.,(2007). Η Τέχνη του 20^{ου} Αιώνα, Τόμος III, *Η Μεταπολεμική Περίοδος*, University Studio Press

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Ξενόγλωσση

- Avgitidou A., (2020). *Performance Art: The Basics, A beginner's Course Guide*, University Studio Press
- Goldberg R, (2018). *Performance Art, Live Art for the Twenty-First Century*, Thames & Hudson
- Goldberg R, (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*, Third Edition, Thames & Hudson
- Rehm R., (2017). *Understanding Greek Tragic Theatre*, Second Edition, Routledge
- Davies D., (2004). *Art as Performance*, Blackwell Publishing Ltd (<https://books.google.gr/books?id=6zKCAXLT6ewC&lpg=PR7&ots=L1L3y3Bns8&dq=art%20performance&lr&hl=el&pg=PR7#v=onepage&q=art%20performance&f=false>)
- Fischer – Lichte E., (2008). μετάφραση Saskya Iris Jain, *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*, Routledge
- Benedetti J., (2005). *Stanislavski : An introduction*, Routledge New York
- Carpenter L.J., (2019). *I Live in This Dress: Materiality and Identity in Visual Performance art*, Wayne State University Press
- Gerogianni I., (2016). *About looking and looking away: Performance art, visuality and the vision of excess*
- Botti S., (2000). *What Role of Marketing in the Arts? An Analysis of Arts*

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του *performance art*: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Carlson M., (2014). *Performance - μια κριτική εισαγωγή*. Αθήνα: Παπαζήση
- McCarthy, K.F., Brooks A., Lowell J., Zakaras L., (2001). *The Performing Arts in a New Era*, RAND
- Martin J., (1989). *The Dance in Theory*, Princenton Book Company
- Taylor M., (2007). *British Pantomime Performance*, Intellect Books, USA
- Herder, J.G., (2002). *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, The University of Chicago Press, Chicago and London
- Lange, M., 2009. "Digital nomadism": a critique. Draft version of a section of dissertation about mobile media and identity , Available at:
https://www.bijt.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/12/090916_chapter4_section3-nomadism.pdf
- Eliot – Ranken, M. K., 2010. *Nomad Strategies: Artists, travel and personal transformation*, University of Newcastle, Available at: <https://novaprd-lb.newcastle.edu.au/vital/access/services/Download/uon:7434/ATTACHMENT02?view=true>
- Wilmer, S., 2014. *The Spirit of Fluxus as a Nomadic Art Movement*, Nordic Theatre Studies, Available at: <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/24312/21312>
- Munro, I. , Jordan., S., 2013. "Living Space" at the Edinburgh Festival Fringe: Spatial tactics and the politics of smooth space, Human Relations, Available at: <http://dx.doi.org/10.1177/0018726713480411>

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Διαδίκτυο

- Η Performance Art μέσα από δύο καλλιτεχνικές περιπτώσεις, Ανακτήθηκε 9 Μαρτίου 2015, από: <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/6624-i-performance-art-mesa-apo-duo-kallitexnikes-periptoseis>
- Η αμφιλεγόμενη σταρ της performance art, Ανακτήθηκε 11 Μαΐου 2020, από: <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/1077368/h-amfilegomeni-star-tis-performance-art/>
- Performances σε κρυφό χρόνο στο πλαίσιο της Art Athina 2019, Ανακτήθηκε 13 Σεπτεμβρίου 2019, από : <https://www.ert.gr/eidiseis/politismos/performances-se-kryfo-chrono-sto-plaisio-tis-art-athina-2019/>
- As One : Η σύλληψη και η απόδοση στην Performance Art, Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2016, από : <https://www.cnn.gr/focus/apopseis/story/27402/as-one-h-syllipsi-kai-i-apodosi-stin-performance-art>
- Στην Ελίζα Σόρογκα το 1^ο βραβείο σύγχρονης τέχνης-Περφόρμανς & Video Art στην Βενετία, Ανακτήθηκε 27 Μαρτίου 2017, από : <https://www.culturenow.gr/stin-eliza-sorogka-1o-vraveio-sygchronis-texnis-performans-video-art-stin-venetia/>
- Ρίζες (Roots) Athens & Epidaurus Festival 2018, από : <http://www.elizasoroga.com/What-I-do/RIZES-Roots-Athens-Epidaurus-Festival-2018>
- Yannis Pappas: Selected by quest curator Marina Abramovic, από: https://wepresent.wetransfer.com/story/yiannis-pappas-selected-by-marina-abramovic/?fbclid=IwAR3C4NyyB3_TnWZ3aMk398X39rS7KIAJIYWwSPmHF29AZ_NHRAuu-RfEfs

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Μαρία Καραβέλα: Υπερβάσεις Ψυχής, Ανακτήθηκε 16 Ιανουαρίου 2013, από : [INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS - MARIA KARABEΛA: ΥΠΕΡΒΑΣΕΙΣ ΨΥΧΗΣ \(aica-hellas.org\)](http://INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS - MARIA KARABEΛA: ΥΠΕΡΒΑΣΕΙΣ ΨΥΧΗΣ (aica-hellas.org))
- Έξι έργα απόδρασης : «Έχω μια καρδιά που μ'ένα μόνο θέαμα δεν χορταίνει», Ανακτήθηκε 17 Μαΐου 2019, από : <https://feministiq.net/exw-mia-kardia-poy-mena-mono-theama-den-xortainei/>
- Tableaux Vivant: History and Practice, ανακτήθηκε 6 Δεκεμβρίου 2012, από : <https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/>
- Thomas McEvilley, Ανακτήθηκε 2 Αυγούστου 2015, από: https://monoskop.org/Thomas_McEvilley
- Περφόρμανς για τις επιπτώσεις της πανδημίας, Ανακτήθηκε 28 Αυγούστου 2020, από : <https://www.naftemporiki.gr/story/1631868/performans-gia-tis-epiptoseis-tis-pandimias>
- Ο ντελιβεράς γίνεται εγκατάσταση στη βιτρίνα μιας γκαλερί στο κέντρο της Αθήνας: Ένα γλυπτό της εικαστικού Ανδριάνας Βερβέτη στη βιτρίνα της γκαλερί Ζουμπουλάκη, Ανακτήθηκε 13 Φεβρουαρίου 2021, από: <https://www.lifo.gr/culture/o-nteliberas-ginetai-egkatastasi-sti-bitrina-mias-gkaleri-sto-kentro-tis-athinas>
- Documenta 14: Μαίρη Ζυγούρη, Ανακτήθηκε 19 Σεπτεμβρίου 2017, από : <https://www.documenta14.de/gr/>
- Μαίρη Ζυγούρη, Ανακτήθηκε το 2012 , από : <http://www.maryzygouri.art/el>

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Μαρίνα Αμπράμοβιτς: Στην Αθήνα η διασημότερη performer διεθνώς, Ανακτήθηκε 2 Μαρτίου 2016, από :
<https://www.thetoc.gr/politismos/article/marina-ampramobits-ti-eipe-i-diethnws-diasimoteri-performer-stin-athina/>
- Το πείραμα της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, Ανακτήθηκε 4 Ιανουαρίου 2021, από:
<https://social-lib.gr/arhra/koinonia/477-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CE%AF%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%B1%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%BF%CE%B2%CE%B9%CF%84%CF%82.html>
- Μπρεχτικό Επικό και Διδακτικό Θέατρο, Ανακτήθηκε από :
<https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B4%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>
- Μουσείο Μπενάκη : As One, Ανακτήθηκε από:
https://www.benaki.org/index.php?option=com_events&view=event&id=4512&lang=en

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Sliding Scale: Oversized Dresses and Small Moments in Visual Performance art, Ανακτήθηκε από : <https://www.konesh.space/post/sliding-scale-oversized-dresses-and-small-moments-in-visual-art-performance>
- Καταστασιακοί (Μέρος Α'), Ανακτήθηκε 28 Νοεμβρίου 2013, από: <https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5154-situationists>
- Etienne Bonnot de Condillac, Ανακτήθηκε από : <https://www.britannica.com/biography/Etienne-Bonnot-de-Condillac>
- Ιδιωτικοποιώντας το ιδιωτικό: Τα ιδρύματα και η απεδαφικοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος, Ανακτήθηκε 29 Ιανουαρίου 2020, από : <https://marginalia.gr/arthro/idiotikopoiontas-to-idiotiko-ta-idrymata-kai-i-apedafikopoiisi-toy-politistikoy-proiontos/>
- Official site, <https://mai.art>
- Official site, <https://moma.org>
- Official site, <https://www.snfcc.org>
- Official site, <https://www.onassis.org/>
- Official site, <http://www.virginiamastrogiannaki.com/>
- Official site, <http://stelarc.org>
- Beauty of Baroque – a weekly indulgence of art from an amazing era: Gilles and Four Other Characters by Jean – Antoine Watteau (1719), Ανακτήθηκε 12 Αυγούστου 2012, από : <https://beautyofbaroque.wordpress.com/2012/08/12/gilles-and-four-other-characters-by-jean-antoine-watteau-1719/>

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Yves Klein, ο άνθρωπος που ανακάλυψε ένα χρώμα, Ανακτήθηκε 9 Δεκεμβρίου 2016, από : <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/yves-klein-o-anthropos-poy-anakalypse-ena-hroma>
- Fluxus, Ανακτήθηκε 28 Απριλίου 2014, από : <https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5687-fluxus>
- Η ιστορία του θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα, Ανακτήθηκε από : <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatro/>
- Σκέψεις και προβληματισμοί γύρω από το θέατρο του 21ου αιώνα, Ανακτήθηκε 6 Ιουνίου 2019, από : <https://www.hartismag.gr/hartis-6/theatro/skepseis-kai-problhmatismoi-gyrw-apo-to-oeatro-toy-21oy-aiwna#>
- Το σώμα στο θέατρο (Ιστορική Αναδρομή): Απόσπασμα από τη διατριβή *Το σωματικό θέατρο στην Ελλάδα (ΑΠΘ 2014)*, Ανακτήθηκε από : <https://www.respublica.gr/2016/07/post/bodyintheater/>
- Η τέχνη της μίμησης, Ανακτήθηκε 25 Μαρτίου 2016, από : <https://ovalme.wordpress.com/2016/03/25/14569/>
- Η ιστορία του χορού από την Αρχαιότητα έως το κίνημα του Ρομαντισμού, Ανακτήθηκε 31 Δεκεμβρίου 2015, από : <https://istoriatexnespolitismos.wordpress.com/2013/07/19/%ce%b7-%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%b9%ce%b1-%cf%84%ce%bf%cf%85-%cf%87%ce%bf%cf%81%ce%bf%cf%85-%ce%b1%cf%80%ce%bf-%cf%84%ce%b7%ce%bd-%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%b1%ce%b9%ce%bf%cf%84%ce%b7%cf%84%ce%b1/>

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Μαρίνα Αμπράμοβιτς: «Πες το παράπονό σου σε ένα δέντρο» – Η θεραπεία γι' αυτή τη δραματική χρονιά, Ανακτήθηκε 8 Δεκεμβρίου 2020, από : <https://www.elculture.gr/blog/article/marina-abramovits-pes-to-parapono-sou-se-ena-dentro-i-therapeia-gi-afti-ti-dramatiki-chronia/>
- Marina Abramović... η αντισυμβατική Περσόνα!, Ανακτήθηκε 1 Μαΐου 2013, από : <https://elsito.gr/index.php/arts/item/473-marina-abramovi%C4%87>
- Μαρίνα Αμπράμοβιτς: «Πες το παράπονό σου σε ένα δέντρο» – Η θεραπεία γι' αυτή τη δραματική χρονιά, Ανακτήθηκε 8 Δεκεμβρίου 2020, από : <https://www.elculture.gr/blog/article/marina-abramovits-pes-to-parapono-sou-se-ena-dentro-i-therapeia-gi-afti-ti-dramatiki-chronia/>
- Micheli Anna (2020) Ο πολιτισμός σε «περιορισμό». Η πολιτιστική εμπειρία του φανταστικού και του πραγματικού χώρου, Ανακτήθηκε από : <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/23230>
- Badiou A. (2013) «Εμμένειες», Ανακτήθηκε από: <https://waltendegewalt.wordpress.com/2013/07/16/%CE%B5%CE%BC%CE%BCE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B5%CF%82-a-badiou/>
- Θόδωρος Τερζόπουλος : «Οι παραστατικές τέχνες πλάθονται μέσα από τα όνειρα, τις εμμονές και τις φαντασιώσεις», Ανακτήθηκε από: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/thodoros-terzopoylos-oi-parastatikes-tehnes-plathontai-mesa-apo-ta-oneira-tis>

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Video

- Marina Abramovic e Ulay – MoMA 2010 (Πηγή : <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4&t=187s>)
- NEON + MAI As One “Cleaning the House” (Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=kEz2FEYGA04>)
- Marina Abramovic in Brazil “The Space in Between” (Πηγή: <https://mai.art/thespaceinbetween>)
- MAI Videos (Πηγή: <https://mai.art/about-mai>)
- The Marina Abramovic Method (Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=-4gTO_-Gsu8)
- Marina Abramovic in Instabul (Πηγή : <https://www.youtube.com/watch?v=3vswQjzBTcU>)
- Marina Abramovic Interview: Advice to the Young (Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=8Ck2q3YgRIY>)
- Body of Art: Meet Performance artist Marina Abramovic (Πηγή : <https://www.youtube.com/watch?v=IhbiVceuR0o>)
- An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection, Marina Abramovic, Ted Walks (Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0)
- Marina Abramovic: Live at MoMA (Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK_Bto)
- Marina Abramovic on “House with the Ocean View” (2008) <https://www.youtube.com/watch?v=2J4J0oGuK30>
- Marina Abramovic advises public to complain to a tree to help heal from 2020 (Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=bQmAHmLy5DA>)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Έξι έργα απόδρασης : «Έχω μια καρδιά που μ' ένα μόνο θέαμα δεν χορταίνει»
(Πηγή: [«Έχω μια καρδιά που μ' ένα μόνο θέαμα, δεν χορταίνει» – Feministiga](#))
- Women in Agony _Eliza Soroga (Πηγή: <https://vimeo.com/140951937>)
- Ρίζες (Roots) Performance _Eliza Soroga (Πηγή: <https://vimeo.com/306171690>)
- Breakfast, Eliza Soroga & B.Hanusova (Πηγή: <https://vimeo.com/100517323>)
- Inhabiting CSM Eliza Soroga
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=yP0VrD8IAoU>)
- Virginia Mastrogiannaki “Jargon”(Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/virginia-mastrogiannaki>)
- Virginia Mastrogiannaki. SJ
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=8wVMFDsSD20>)
- Yannis Pappas – A Key, Performance Intervention
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=IrJkWJYmBWA>)
- Demi Gloire – Yannis Pappas
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=cuZPp7hgM40>)
- Yannis Pappas – from DA to DA
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=8FF2pPLIJVU>)
- Ulay Interview : Under My Skin
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=3e8yXmXXNaU>)
- «Memory of Heart», Αλέξανδρος Πλωμαρίτης, Γιάννης Σταμενίτης.
(Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=fQ_SA_VdBlss)
- Dimitria 2016 – ΑΒΣ- ΑΑΠ Αλέξανδρος Πλωμαρίτης
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=JKpqT6Q9BI8>)
- Alexandros Plomaritis “Descend”/ 2nd Cyprus International Performance Art Festival 2014 (Πηγή : <https://www.youtube.com/watch?v=20OHhUFWElk>)
- Platformance Γκαίτε (TV100-160416)
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=e6lsYBVpI9M>)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- LFacting Intensive Workshops #vertical_Labros Filippou
(Πηγή : https://www.youtube.com/watch?v=Oa8M962_dm4&list=PLD6IoxiSS-VKRJ4lnsrO2CxV6oYMX5Iya)
- Martha Pasakopoulou/ Re-Performance “Cleaning the Mirror” As One/NEON+MAI (Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=lly5hauNvx0>)
- III Venice International Performance Art Week 2016 “Fragile Body – Material Body”/ Full Documentary (Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=5OAz-Jbhs2k>)
- 29 Artists /27 Performances/7 Weeks/As One
(Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=BiWEOHYzs-Y&list=PLv5XCP04bNWHjqamXy2BbXKict3QWBT8>)

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

Παραρτήματα

Ερωτηματολόγιο

1. Ποιο είναι το νόημα που παράγει η τέχνη της Performance Art;
2. Ποια είναι η σημαντικότερη εποχή κατά την γνώμη σας για την ανάδειξη της Performance Art στην Ελλάδα
3. Θα μπορούσατε να μας περιγράψετε πως διαμορφώνεται η σχέση του performance artist με το κοινό;
4. Η περφόρμανς σε ποια θεατρική μορφή προσομοιάζει και ποια στοιχεία έχει ενσωματώσει;
Για παράδειγμα : Θα μπορούσε η performance art να προσομοιαστεί με το θέατρο του Μπρέχτ (επικό θέατρο) ή με το δραματικό ή με εκείνο της μεθόδου Στανισλάφσκι;
5. Η performance art παρουσιάζεται καλύτερα στη φύση ή σε μουσεία – γκαλερί;
6. Θα ήθελα να αναφερθούμε με λίγα λόγια στην «ιέρεια» της performance art : Μαρίνα Αμπράμοβιτς.
7. Τι έχετε να πείτε για την «απεδαφικοποίηση» της performance art μαζί με άλλες παραστατικές τέχνες και πόσο αυτή η κατάσταση επηρεάζει την τέχνη γενικότερα;
8. Η performance art διαφοροποιείται και πως η στάση των performance artists αλλάζει στην περίοδο της πανδημίας;

«Ευσταθία Τσιρίγκα, «Οι διαδραστικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις και η τέχνη του performance art: Η εμβληματική περίπτωση της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, το καλλιτεχνικό έργο και οι διεθνείς συνεργασίες της.»

- Προφορική Ιστορία της Μαρίας Καρβέλα (Πηγή: http://www.aica-hellas.org/el/topic63/proforiki-istoria-tis-marias-karabela/f7_5_2_1)
- Thodoris Trampas, “Pangaia” (2016) (Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/thodoris-trampas-pangaia>)
- Lambros Pigounis “Micropolitics of Noise” (2016) (Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/eb2vv3jcptaljqoqa8kd0e8f66k5nh>)
- Nancy Stamatopoulou “White Cave” (Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/nancy-stamatopoulou-white-cave>)
- Despina Zacharopoulou “Corner Time (2016) (Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/despina-zacharopoulou>)
- Yota Argyropoulou “One Person at a Time” (Πηγή: <https://mai.art/durational-performances/2016/3/1/yota-argyropoulou-one-person-at-a-time>)
- MAI, “Cleaning the House” Workshops 2021 (Πηγή: <https://mai.art/cth2021>)
- MAI, Sindy Butz : Hearth & Homage to Hildegard (Πηγή: <https://mai.art/hearth>)
- MAI, Akis Flux (Πηγή: <https://mai.art/akis>)