



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΑΤΡΩΝ
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ :

**«Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΤΗΣ PERFORMANCE ART: Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ
ΡΗΜΑ ΚΑΙ ΟΧΙ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ».**

ΟΝ/ΜΟ ΦΟΙΤΗΤΩΝ : ΚΑΛΑΘΑ ΕΙΡΗΝΗ / ΤΖΑΝΑΚΑ ΜΑΡΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΒΙΓΛΗ ΜΑΡΙΑ

ΠΥΡΓΟΣ, 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στο σημείο αυτό αισθανόμαστε την ανάγκη να εκφράσουμε τις ειλικρινείς και θερμές ευχαριστίες μας σε όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας. Πρώτα απ' όλα, στην επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μας εργασίας, κα. Βίγλη Μαρία για τη συνεχή καθοδήγηση, την αμέριστη υποστήριξη, τις ουσιώδεις συμβουλές, καθώς επίσης και την αδιάκοπη συμπαράσταση και ενθάρρυνση που μας παρείχε σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα. Τέλος, θα επιθυμούσαμε να ευχαριστήσουμε τις οικογένειές μας και ορισμένους πολύ αγαπητούς και αξιόλογους ανθρώπους που συναντήσαμε κατά τη διάρκεια των σπουδών μας. Σε αυτούς που με την καθημερινή τους συμπαράσταση, την υπομονή τους και την θετική τους σκέψη, συνέβαλαν στην εκπλήρωση των στόχων που είχαμε θέσει.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η performance art ως ανεξάρτητος καλλιτεχνικός κλάδος, χρήζει διερεύνησης προκειμένου να εντοπιστούν οι καταβολές και η πορεία της εξέλιξής της, καθώς και να αναδειχθούν τα χαρακτηριστικότερα δείγματά της και οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος τέχνης.

Οι βασικότεροι λόγοι που οδηγούν στην αναγκαιότητα μελέτης του συγκεκριμένου θέματος, έχουν να κάνουν σε πρώτο στάδιο με τη σχετικά μικρή διάρκεια ζωής της performance art. Σε δεύτερο επίπεδο, η ιστορική της πορεία και η διαφορετικότητα που τη διακρίνει σε σχέση με πιο παραδοσιακούς καλλιτεχνικούς θεσμούς, προσφέρουν υλικό για ανάπτυξη σχετικά με τον θεσμό του μουσείου και τον τρόπο με τον οποίο ο εν λόγω θεσμός συνετέλεσε στην ανάπτυξη και εξέλιξή της.

Ο εφήμερος χαρακτήρας της performance art, το γεγονός ότι πρόκειται στην ουσία για ζωντανή τέχνη, καθώς και η εναντίωσή της στο μουσειακό κατεστημένο, την τοποθετούν στο κέντρο της αντιπαράθεσης μεταξύ θεωρητικών της τέχνης τις τελευταίες δεκαετίες.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η performance art έχει τις απαρχές της, όταν ακόμη το κίνημα του μεταμοντερνισμού ήταν στα σπάργαλα και πριν να αποκτήσει θεωρητικό υπόβαθρο, στις πρώτες δράσεις του Υβ Κλάιν. Στη δεκαετία του '60, η τέχνη ξεκίνησε να διανοητικοποιείται ραγδαία, σε μια προσπάθεια συνεχούς πρόκλησης και διεύρυνσης των ίδιων της των ορίων, γεγονός που επέτρεψε στο έργο τέχνης να αφήσει το υλικό αντικείμενο και να μεταφερθεί -στην περίπτωση της performance- στη σχέση του ανθρώπου με τον άνθρωπο και τον χώρο, καθώς και στα συναισθήματα που προκύπτουν από τη σχέση αυτή (Τρίκας-Πανδής, 2016).

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία πρόκειται να μελετήσουμε τις απαρχές της Performance Art στην Μοντέρνα Τέχνη. Η έρευνα αφορά στην παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της σχετικά νέας αυτής μορφής τέχνης, τον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται με το κοινωνικοπολιτικό κλίμα μέσα από το οποίο αναδύθηκε, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, αλλά και τις αλλαγές που επέφερε στον καλλιτεχνικό τομέα. Αναλυτικότερα, το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται στην σύγχρονη τέχνη στον 20ο αιώνα και στα πεδία αναφοράς της performance art (Ντανταϊσμός, Αφηρημένη Τέχνη, Φουτουρισμός). Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται ιστορική αναδρομή στη σύγχρονη τέχνη από το 1950 έως τις μέρες μας, καθώς και εκτενής αναφορά στην εμφάνιση, τις δράσεις και τους βασικότερους εκπροσώπους της Performance Art. Τέλος, το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τη σχέση της Performance Art με το θεσμό του μουσείου προκειμένου να διερευνηθεί αν η εν λόγω μορφή τέχνης έρχεται σε ρήξη ή ενσωματώνεται με τον θεσμό. Παρουσιάζεται, επίσης η Μέθοδος Abramović μέσω του προγράμματος As One που φιλοξενήθηκε στο μουσείο Μπενάκη.

Λέξεις Κλειδιά

Performance Art, Σύγχρονη Τέχνη, Μουσεία, Marina Abramovic

ABSTRACT

The early days of Performance art is met in the first actions of Yves Klein, which is when the postmodern movement was still in the beginning, before gaining a theoretical background. In the 1960s, art began rapidly to get a more intellectual form, in an effort to constantly challenge and expand its own boundaries. This allowed artwork to put aside the material object and transfer itself - in the case of performance art- to the human relationship between persons and space, as well as in the emotions that arise from the said relationship (Trikas-Pandis, 2016).

In the present dissertation we are going to study the beginnings of Performance Art in Modern Art. The research concerns the presentation of the basic characteristics of this relatively new art form, the way in which it is related to the socio-political environment through which it emerged, its particular characteristics, as well as the changes it brought in the artistic field.

More specifically, the first chapter is devoted to contemporary art in the 20th century and the fields of reference for performance art (Dadaism, Abstract Art, Futurism). The second chapter provides a historical overview of contemporary art from the 1950s to the present, as well as an extensive report of its beginning, actions and major representatives of Performance Art. Finally, the third chapter includes the relationship of Performance Art with the institution of the museum in order to investigate whether this form of art breaks down or integrates with the institution of the museum. Furthermore, the Abramović Method is presented through the As One program hosted at the Benaki Museum.

Keywords

Performance Art, Modern Art, Museums, Marina Abramovic

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο : ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ PERFORMANCE ART ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ.....	9
Η σύγχρονη τέχνη στον 20ο αιώνα : Προτοπορίες και εκφάνσεις σε 2 τάσεις.....	9
Πεδία αναφοράς της Performance Art.....	11
1.2.1 Ντανταϊσμός.....	11
1.2.2 Αφηρημένη Τέχνη.....	17
1.2.3 Φουτουρισμός.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: PERFORMANCE ART ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ.....	28
2.1 Η Τέχνη μετά το 1950.....	28
2.2 Performance Art: Εμφάνιση, δράσεις, εκπρόσωποι (performance artists).....	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η PERFORMANCE ART ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ.....	50
3.1 Η Τέχνη ως ρήμα και όχι ως αντικείμενο στο μουσειακό περιβάλλον.....	50
3.2 Η Performance Art στο ελληνικό μουσείο: Marina Abramovic: As One (Μουσείο Μπενάκη).....	55
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	62

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε ένα πολύ γενικό πλαίσιο η τέχνη της performance ορίζεται ως «η παρουσίαση κάποιας δράσης από έναν καλλιτέχνη ή μια ομάδα καλλιτεχνών προς ένα κοινό». Αυτό το κοινό μερικές φορές έχει τη δυνατότητα να συμμετάσχει με κάποιον τρόπο στη δράση. Επίσης η δράση αυτή δεν είναι απαραίτητο να ακολουθεί κάποιο σενάριο ή να είναι προσεκτικά σκηνοθετημένη και τέλος μια performance μπορεί εν δυνάμει να λάβει μέρος σε οποιοδήποτε τόπο και χρόνο. Από αυτό το σημείο πηγάζει και ο όρος «Ζωντανή τέχνη» (live art) που στην ουσία σηματοδοτεί τη στροφή της σύγχρονης τέχνης και κουλτούρας προς το άμεσο, διαδραστικό και καθηλωτικό. Τόσο η μετακίνηση των εικαστικών τεχνών από τη διάρκεια στην προσωρινότητα, από το οπτικό στο απτικό και από μία στατική σχέση με τον θεατή σε μία περισσότερο διαδραστική ανταλλαγή, όσο και αυτή των παραστατικών τεχνών από την αναπαράσταση στο γεγονός (event) και στη γενεσιουργή δύναμη του ίδιου του σώματος, αποδεικνύουν το ενδιαφέρον αυτό της σύγχρονης τέχνης για το «ζωντανό» (Heathfield, 2012).

Ιστορικά η performance art (που ακόμα κάποιοι διαφωνούν για το αν πρέπει να μεταφράζεται «παραστατική», «ερμηνευτική» ή «επιτελεστική τέχνη» στα ελληνικά) ξεκίνησε στις αρχές του προηγούμενου αιώνα κυρίως με τους φουτουριστές, τους ντανταϊστές και τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές να θέτουν τις βάσεις της στο δυτικό κόσμο¹. Την δεκαετία του '60 άρχισε να σχηματοποιείται κάπως η όλη κατάσταση από καλλιτέχνες όπως η Yoko Ono και ο Joseph Beuys όπου οργάνωναν σκηνικά τέτοιου τύπου. Εκείνη την περίοδο ονομάστηκαν και «happenings», αλλά τελικά επικράτησε ο όρος “performance art”. Είναι χαρακτηριστικό, ότι μέσα σε αυτό το ανανεωτικό πλαίσιο, πολλοί καλλιτέχνες στράφηκαν στην performance art προκειμένου να επαναπροσδιορίσουν με μια πιο φρέσκη ματιά την καλλιτεχνική πρακτική τους.

Στην ουσία, η performance art είναι μια παράσταση η οποία άλλοτε είναι προσχεδιασμένη και ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο σενάριο, και άλλοτε εκτελείται αυθόρμητα. Παρουσιάζεται πάντα μπροστά σε κοινό αλλά δεν επιδέχεται πάντα της συμμετοχής του. Τέσσερα είναι τα βασικά στοιχεία της μορφολογίας της performance art: η εξέλιξή της παράστασης στα πλαίσια ενός φυσικού χώρου, η εξέλιξή της μέσα σε συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια, η φυσική παρουσία του καλλιτέχνη στον χώρο αυτό, και η ανάπτυξη της ιδιαίτερης σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο κοινό. Ακόμα και σε περιπτώσεις κατά τις οποίες η performance προβάλλεται μέσω κάποιου video, σε μια μαγνητοσκοπημένη performance που μπορεί να εκτίθεται σε κάποιο μουσειακό χώρο, σε διαφορετικά δηλαδή χωρικά και χρονικά πλαίσια από εκείνα που είχε διαδραματιστεί αρχικά, η παρουσία του καλλιτέχνη και του κοινού είναι φανερά στοιχεία που κυριαρχούν μέσα στην εικόνα. Η performance art βρέθηκε στο ζενίθ της κατά την περίοδο του μεταμοντερνισμού, ιδιαίτερα μετά την πτώση του ρεύματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, μέσα στη δεκαετία του 1960 περίπου. Ιδιαίτερα κατά της

¹ Η performance art αποτελεί ένα καλλιτεχνικό μέσο το οποίο είχε ιδιαίτερη σημασία για την υψηλή τέχνη ολόκληρου του 20ου αιώνα. Αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι στην εξέλιξη καλλιτεχνικών ρευμάτων όπως εκείνο του Φουτουρισμού ή του Dada, τα οποία με έναν ιδιαίτερα προκλητικό τρόπο αποτόπωναν την απομάκρυνση των καλλιτεχνών από τις συντηρητικές μορφές τέχνης της ζωγραφικής και της παραδοσιακής γλυπτικής.

διάρκεια της συγκεκριμένης δεκαετίας, επικεντρώθηκε στην κίνηση του ανθρώπινου σώματος και στην ίδια τη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος. Για τον λόγο αυτό συχνά αναφέρεται και με τον όρο «Body Art» (Βουτσά, 2015).

Η performance art θα μπορούσε σε μία επιφανειακή προσέγγιση να χαρακτηριστεί αδικαιολόγητη ή ακόμα και απλώς παράξενη. Στην ουσία της όμως, πραγματεύεται τα βασικότερα ανθρώπινα ένστικτα: τις σωματικές και ψυχολογικές ανάγκες μας για τροφή, ανθρώπινη αλληλεπίδραση, τους φόβους και τις σκέψεις μας για τη ζωή, το μέλλον, τον κόσμο. Πολλές φορές, επικεντρώνεται σε θέματα «ενοχλητικά» και άβολα, αλλά σε κάθε περίπτωση παρουσιάζει όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Η performance διαφοροποιείται από το παραδοσιακό θέατρο², καθώς απορρίπτει την καθαρή αφήγηση, κάνει χρήση τυχαίων δομών και επιζητά την άμεση εμπλοκή του κοινού. Το θέατρο υπήρξε στα χρόνια που πέρασαν η μοναδική τέχνη όπου συναντιόνταν η αφήγηση με το σώμα και το αντικείμενο στον ίδιο χώρο, προκειμένου να αποκαλυφθεί στον θεατή ο λόγος, ο οποίος με τη σειρά του εξυπηρετούσε την κυρίαρχη ιδέα. Στο «θέατρο του καταπιεσμένου», που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1960, αρχικά στη Βραζιλία και αργότερα στην Ευρώπη, ο Βραζιλιάνος σκηνοθέτης Augusto Boal εφάρμοσε μια σειρά από θεατρικές μεθόδους, όπου ο θεατής γινόταν μέρος του έργου μετατρέποντας τον ρου του σεναρίου, επαναδιαπραγματευόμενος την κατάσταση της «κρίσης» και αναζητώντας τις εκάστοτε εν δυνάμει λύσεις. Στο θέατρο του Boal οι θεατές γίνονται ηθοποιοί, εξερευνούν, δείχνουν, αναλύουν, μετατρέπουν την πραγματικότητα την οποία ζουν³. Από την ταυτόχρονη δραματουργία γεννήθηκε επίσης και το «θέατρο φόρουμ», στο οποίο το κοινό ενθαρρύνεται όχι μόνο να φανταστεί την αλλαγή, αλλά να την ασκήσει ως πράξη και ως εκ τούτου να ενδυναμωθεί για να δημιουργήσει μια νέα κοινωνική δράση⁴. Είναι σημαντικό εδώ να αναφέρουμε και το «αόρατο θέατρο», στο οποίο το δρώμενο αναπτύσσεται ερήμην των θεατών του, σαν ένα φυσικό γεγονός όπου πραγματικά ενήμεροι είναι μόνο οι ηθοποιοί, οι οποίοι δρουν κρυφά, με τη μορφή απλών θεατών, στην εξέλιξη της ιστορίας που οι ίδιοι πραγματεύονται. Έτσι, οι ανυποψίαστοι θεατές γίνονται άθελά τους οι μάρτυρες-ηθοποιοί που επεμβαίνουν στην εξέλιξη. Αυτές οι μορφές θεάτρου αναπτύχθηκαν την ίδια εποχή με τις performances. Στις δυο αυτές μορφές τέχνης ο θεατής και ο καλλιτέχνης βρίσκονται συχνά σε έναν διαρκή και αμφίδρομο διάλογο⁵.

² Σε αντίθεση με τις συμβατικές μεθόδους του θεάτρου, στην Performance Art ο καλλιτέχνης είναι ο performer, ο δημιουργός και ο σκηνοθέτης της παράστασης.

³ Αυτή είναι μια προσπάθεια από τον ίδιο να ανατρέψει τον παραδοσιακό διαχωρισμό ακροατηρίου/ηθοποιού και να φέρει τα μέλη του κοινού στην παράσταση, προκειμένου να συμμετέχουν καταλυτικά στη δράση. Μέσω αυτής της διαδικασίας, ο συμμετέχων μπαίνει στη θέση της υλοποίησης, της αντιμετώπισης των προκλήσεων για την επίτευξη των βελτιώσεων που ο ίδιος κάθε φορά προτείνει.

⁴ Το «θέατρο φόρουμ» βασίζεται σε πραγματικές ιστορίες που διηγούνται οι συμμετέχοντες αναφερόμενοι σε μια έντονη στιγμή αδικίας ή καταπίεσης που βίωσαν, στην οποίαν όμως δεν κατάφεραν να αντιδράσουν, αν και το επιθυμούσαν. Το κοινό μπορεί να σταματήσει την απόδοση, συχνά με μια σύντομη σκηνή στην οποίαν ανταλλάσσουν τους ρόλους, να τη σταματήσει εντελώς ή να προτείνει μία λύση.

⁵ Για παράδειγμα, στην performance *The artist is present* (MoMA 2010), η καλλιτέχνης Marina Abramović καθόταν σιωπηλή και ακίνητη πίσω από ένα τραπέζι, στο αίθριο του μουσείου, χωρίς να έχει το δικαίωμα να πει, να φάει ή να πάει στην τουαλέτα. Το κοινό μπορούσε να καθίσει απέναντί της όσο επιθυμούσε και να κάνει ό,τι θέλει. Άλλοι συγκινήθηκαν, άλλοι παρέμειναν απαθείς, οι περισσότεροι έβαλαν τα κλάματα αποκαλύπτοντας την ευαισθησία τους δημόσια και χωρίς ντροπή. Η ίδια η καλλιτέχνης για τη δράση της αναφέρει: «...Είμαι πολύ δεκτική στην ενέργεια που εκπέμπουν οι άλλοι, κι αυτό που με συγκλόνισε ήταν ο απέραντος πόνος που διάβασα στα μάτια των ανθρώπων [...]».

Παρ' όλα αυτά, οι performances έχουν μια βασική ειδοποιό διαφορά που τις κάνει ένα εντελώς νέο είδος τέχνης. Η ιδέα σε αυτές είναι η ίδια η πράξη, προκαλώντας έτσι τη σύμπτωση, την αμεσότητα μεταξύ του θεατή με τον δρώντα, χωρίς να δημιουργεί πρώτους ή δεύτερους ρόλους. Το να μετατρέπεται το σώμα σε πρωταρχικό εργαλείο μεταφοράς μιας συλλαμβάνουσας ιδέας, η οποία εκφράζεται μέσω αυτού, με τη μικρότερη δυνατή πράξη, πουθενά δεν αποδόθηκε καλύτερα παρά στην τέχνη των δρώντων. Το σώμα σε σχέση με τις ικανότητες, τις διαθέσεις, τη δυνατότητα αυτοδιαχείρισης, τις αναφορές του σε ακραίες καταστάσεις και τις δυναμικές του επί του πρακτέου στάθηκε το κύριο μέσον και ο καταληκτικός σκοπός μιας πράξης, η οποία θίγει συχνά πολιτικά γεγονότα, είδη κοινωνικής συμπεριφοράς και ανθρώπινες εσωτερικές καταστάσεις. Οι καλλιτέχνες των δρώντων επεδίωκαν εξ αρχής να γίνουν οι εκφραστές μιας κοινωνικοπολιτικής συμπεριφοράς, όπου η πράξη και η ιδέα ταυτίζονταν συμπεφωνημένα στον αδιαπραγμάτευτο ρόλο τους χρησιμοποιώντας κάθε πιθανό τρόπο, ακόμα και το ίδιο τους το σώμα, προκειμένου να αποκαλύψουν την ιδέα, καυτηριάζοντας συχνά την ουσία των πραγμάτων (Ασσάνη, 2015).

Χαρακτηριστικά, η ιστορικός τέχνης RoseLee Goldberg (Ρόουσλι Γκόλντμπεργκ) αναφέρει: «Ιστορικά, η performance είναι ένα μέσο που προκαλεί και παραβιάζει τα όρια μεταξύ διαφορετικών κλάδων και κατηγοριών, μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, και μεταξύ καθημερινής ζωής και τέχνης, και που δεν ακολουθεί κανόνες» (Goldberg, 2004). Αν και ο όρος περικλείει ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών πρακτικών που περιλαμβάνουν σωματική εμπειρία και ζωντανή δράση, οι ριζοσπαστικές του συνεκδοχές προέρχονται από αυτή ακριβώς την πρόκληση των συμβατικών κοινωνικών ηθών και των καλλιτεχνικών αξιών του παρελθόντος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ PERFORMANCE ART ΣΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

Η σύγχρονη τέχνη στον 20ο αιώνα : Πρωτοπορίες και εκφάνσεις σε 2 τάσεις

Η τέχνη όπως γράφει ο Dewey, «είναι η συνεχής και ζωντανή απόδειξη της ικανότητας του ανθρώπου να αποκαθιστά συνειδητά την ενότητα της ύπαρξής του, των αισθήσεων, αναγκών, παρορμήσεων και πράξεων που την χαρακτηρίζουν (Dewey, 1980). Ένα έργο τέχνης για τον Dewey (1934) αποτελεί τη συσχέτιση του «απτού» αντικειμένου με την ανθρώπινη εμπειρία. Πρόκειται για κάτι που φαίνεται να παραγκωνίζεται όταν ένα έργο τέχνης αποκτά κλασσική αξία και, κατά κάποιο τρόπο, απομονώνεται από τις ανθρώπινες συνθήκες κάτω από τις οποίες τέθηκε σε ύπαρξη. Συνεπώς, η συνέχεια ανάμεσα στις μορφές που δημιουργήθηκαν μέσω της ανθρώπινης εμπειρίας και αποτελούν έργα τέχνης και στα καθημερινά γεγονότα που συμβάλλουν στην απόκτηση εμπειρίας, οφείλει να αποκατασταθεί. Προκειμένου να κατανοήσουμε τη σημασία των αισθητικών μορφών, οφείλουμε να τις ξεχάσουμε προσωρινά, έτσι ώστε η προσοχή μας να στραφεί σε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που εκ πρώτης όψεως δεν θεωρούνται αισθητικά χαρακτηριστικά. Η θεωρία της τέχνης οφείλει να κάνει αυτή την παράκαμψη, διότι, διαφορετικά, αν και μπορούμε να θαυμάσουμε ένα έργο τέχνης, δεν είναι δυνατό να το κατανοήσουμε⁶. Ο θαυμασμός προκαλείται από την ομορφιά, ή την οποιαδήποτε συναισθηματική ανταπόκριση προσφέρει ένα έργο, ενώ η κατανόηση απαιτεί την ανεύρεση της αλληλεπίδρασης του αντικειμένου θαυμασμού με το περιβάλλον του και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε (Dewey, 1934).

Η τέχνη αποτελεί μια ποιότητα που επιτρέπει μια εμπειρία, χωρίς ωστόσο να είναι η ίδια η εμπειρία. «Η αισθητική εμπειρία είναι μια εκδήλωση, μια καταγραφή και εορτασμός της ζωής ενός πολιτισμού, ένα μέσο για την προώθηση της ανάπτυξής του και είναι επίσης η απόλυτη κρίση για την ποιότητα ενός πολιτισμού. Διότι ενώ παράγεται και απολαμβάνεται από άτομα, τα άτομα αυτά είναι αυτά που είναι στο περιεχόμενο της εμπειρίας τους, λόγω των πολιτισμών στους οποίους συμμετέχουν». (Dewey, 1934, σελ. 326). Ο όρος «σώμα-πνεύμα» (body-mind), όπως περιγράφεται από τον Dewey, εμπρικλείει την εμπειρία, προκειμένου να εκφράσει τη μοναδικότητα του ατόμου. Τόσο το σώμα, όσο και το πνεύμα, αποτελούν ατομικά χαρακτηριστικά, τα οποία σχηματίζονται μοναδικά, ανάλογα με τα βιώματα και τις εμπειρίες του καθενός (Dewey, 1934). Το σώμα και ο νους δεν μπορούν ποτέ να λειτουργήσουν μεμονωμένα (Granger D., 2010), ούτε και να διαχωριστούν (Mullis, 2016),

⁶ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που αναφέρει ο ίδιος ο Dewey: «Ο Παρθενώνας είναι ένα σπουδαίο έργο τέχνης. Ωστόσο, έχει αισθητική υπόσταση μόνο καθώς το έργο γίνεται μια εμπειρία για έναν άνθρωπο. Και αν κάποιος πρόκειται να προχωρήσει πέρα από την προσωπική απόλαυση στη διαμόρφωση μιας θεωρίας σχετικά με αυτή τη μεγάλη δημοκρατία της τέχνης της οποίας το κτίριο είναι ένα μέλος, πρέπει κανείς να είναι πρόθυμος σε κάποιο σημείο της σκέψης του να στραφεί από αυτό στους Αθηναίους πολίτες, με την αίσθηση του πολίτη που ταυτίζεται με μια θρησκεία των πολιτών, την εμπειρία της οποίας ο ναός ήταν μια έκφραση, και που την έχτισε όχι ως έργο τέχνης αλλά ως πολιτιστικό μνημείο. Η στροφή προς αυτούς είναι ως ανθρώπινα όντα τα οποία είχαν ανάγκες που ήταν προϋποθέσεις για την ανέγερση του κτιρίου και οι οποίες μεταφέρθηκαν προς την εκπλήρωση αυτού. Δεν είναι μια εξέταση παρόμοια με εκείνη που θα μπορούσε να διεξαχθεί από έναν κοινωνιολόγο στην αναζήτηση υλικού σχετικού με τον σκοπό του. Εκείνος που θέλει να θεωρητικοποιήσει την αισθητική εμπειρία που ενσωματώνει ο Παρθενώνας πρέπει να συνειδητοποιήσει με ποιο τρόπο οι άνθρωποι στις ζωές των οποίων εισήλθε (ο Παρθενώνας) είχαν κοινό, ως δημιουργοί και ως εκείνοι που ικανοποιούνταν από αυτό, με τους ανθρώπους στα δικά μας σπίτια και τους δικούς μας δρόμους» (Dewey, 1934, σελ. 4).

αφού αποτελούν τις δύο πλευρές μίας διάστασης της ίδιας αλληλεπιδραστικής διαδικασίας (Johnson M., 2007).

Η Performance Art αποτελεί μια μορφή πρακτικής τέχνης που περιλαμβάνει ένα άτομο -ή περισσότερα-, το οποίο αναλαμβάνει δράση ή εκτελεί ενέργειες εντός ενός συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου, σε ένα συγκεκριμένο χώρο ή τοποθεσία για ένα κοινό. Ένα καθοριστικό χαρακτηριστικό της είναι το σώμα⁷, το οποίο θεωρείται το πρωτογενές μέσο πραγμάτωσής της, αλλά και το εννοιολογικό υλικό στο οποίο βασίζεται η όλη διαδικασία της επιτέλεσης (Coogan, 2011). Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι η απόδοσή της μπορεί να πραγματοποιηθεί οπουδήποτε, όπως σε μουσεία, γκαλερί, εναλλακτικούς χώρους τέχνης ή ακόμα και σε αυτοσχέδιες τοποθεσίες, όπως στον δρόμο, όπου το άγνωστο και απροετοίμαστο κοινό γίνεται αναπόσπαστο μέρος της. Οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν το σώμα τους ως μέσο πραγμάτωσης της Performance Art εκφράζουν επαναλαμβανόμενα τον στόχο τους να καταστεί η πρακτική της συγκεκριμένης μορφής τέχνης ως κάτι το οποίο πηγάζει, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί και κομμάτι της καθημερινότητας, ούτως ώστε να αυξηθεί η αμεσότητα της δουλειάς τους και να επιτευχθεί η σύνδεσή τους με τον θεατή (Stiles & Selz, 2012).

Είναι εμφανές ότι το σώμα βρισκόταν ανέκαθεν στο επίκεντρο της Performance Art, η οποία κατέστη ως ένας ευρύς τρόπος έκφρασης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970. Εκείνη την περίοδο αντικατόπτριζε την πολιτική ανησυχία που επικρατούσε, αλλά και την αδιάκοπα μεταβαλλόμενη κουλτούρα, κατά την οποία, μέσω της ελευθερίας του σώματος, υponοείται η σεξουαλική απελευθέρωση και η αντίσταση στους κοινωνικούς περιορισμούς. Σκοπός της κατέστη η ρήξη με την παράδοση και η δημιουργία νέων διαύλων έκφρασης (Striff, 1997). Το σώμα, ο τόπος διεξαγωγής, οι θεατές (ή το κοινό) και ο χρόνος (ή αλλιώς η διάρκεια) αποτελούν τους τέσσερις πυλώνες της, καθιστώντας τη μια ενσώματη πρακτική (embodied practice), η οποία εμπερικλείει ένα πλέγμα δραστηριοτήτων, συσχετίζοντας το φυσικό σώμα (physical body) με τον ψυχολογικό εαυτό και καθιστώντας την Performance Art μια περίπλοκη και εξαιρετικά εκφραστική ιδέα, η οποία υπερβαίνει τη γλώσσα, τη μορφή, την εικόνα και την κατηγοριοποίηση (Coogan, 2011).

Ενώ πρόκειται για μία σχετικά νέα περιοχή της ιστορίας της τέχνης, η performance έχει τις ρίζες τις στην πειραματική τέχνη κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα. Τα πρώιμα αυτά παραδείγματα επηρεάζονται από τις θεατρικές και μουσικές παραστάσεις, την τέχνη, την ποίηση, την παρωδία και άλλα δημοφιλή είδη ψυχαγωγίας. Αργότερα, η performance χρησιμοποιήθηκε για την προβολή πολιτικών ιδεών, συχνά σε μία προσπάθεια πρόκλησης και προσβολής της ελιτίστικης αισθητικής και προσδοκίας.

Για τη μεταπολεμική γενιά καλλιτεχνών, που είχαν βιώσει την καταστροφή του πολέμου, του ολοκαυτώματος και της πυρηνικής βόμβας, το σώμα προσέφερε ένα ισχυρό μέσο για να επικοινωνήσουν την κοινή σωματική και ψυχολογική εμπειρία. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική και τη γλυπτική που στηρίζονταν στην εκφραστική μορφή και το περιεχόμενο για να μεταδώσουν τα νοήματά τους, η performance ωθούσε τους θεατές στο να εμπλακούν και να αλληλεπιδράσουν με ένα πραγματικό άτομο, το οποίο βιώνει ανάγκες και συναισθήματα, όπως ακριβώς και οι ίδιοι. Παράλληλα, η μετατόπιση της προσοχής από το καλλιτεχνικό αντικείμενο στη δράση του καλλιτέχνη υponοούσε την ύπαρξη της τέχνης σε πραγματικό χώρο και χρόνο.

⁷ Άλλα βασικά στοιχεία είναι ο χρόνος και ο χώρος που διαδραματίζεται η εμπειρία της Performance Art, αλλά και η σχέση ανάμεσα στον performer και το κοινό.

Πεδία αναφοράς της Performance Art

Παρά το γεγονός ότι η performance, ως νέος κλάδος τέχνης, παγιώνεται τη δεκαετία του 1960, πρώιμα δείγματα της συναντώνται στα περισσότερα κινήματα που έδρασαν από τις αρχές του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με την RoseLee Goldberg⁸, επειδή η τέχνη της performance υπήρξε εξ αρχής ένας τρόπος πρόκλησης της αντίληψης και ένας τόπος ζωντανού πειραματισμού, όλα εκείνα τα μοντέρνα κινήματα όπως ο Ντανταϊσμός, ο Φουτουρισμός, η Αφηρημένη Τέχνη και η σχολή του Bauhaus χρησιμοποιούσαν την τεχνική της Performance για να πειραματιστούν αλλά και για να εμπλέξουν περισσότερο κόσμο στις καλλιτεχνικές τους πρακτικές (Goldberg, 1984a). Όλα τα ανωτέρω ρεύματα ενσωμάτωσαν μέσα στα έργα τους ζωντανές δράσεις, οι οποίες θα παρουσιαστούν παρακάτω.

1.2.1 Ντανταϊσμός

Ο Ντανταϊσμός ή Νταντά (Dada)⁹ ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας που αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στις εικαστικές τέχνες καθώς και στη λογοτεχνία (κυρίως στην ποίηση), το θέατρο και την γραφιστική. Μεταξύ άλλων, το κίνημα ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη βαρβαρότητα του πολέμου και αυτού που οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι ήταν μια καταπιεστική διανοητική αγκύλωση, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα. Ο Ντανταϊσμός χαρακτηρίζεται από εσκεμμένο παραλογισμό και απόρριψη των κυρίαρχων ιδανικών της τέχνης. Επηρέασε μεταγενέστερα κινήματα, κυρίως τον σουρεαλισμό, που ουσιαστικά ήταν η μετεξέλιξή του (el.wikipedia).



Ο Ντανταϊσμός αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα κινήματα τα οποία άσκησαν επιρροή στην τέχνη της performance. Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας το οποίο ιδρύεται επίσημα το 1916 στο Cabaret Voltaire¹⁰ (Καμπαρέ Βολταίρ) στο Ζυρίχη, ένα κέντρο

Εικόνα 1: «Μια βραδιά Dada στο Cabaret Voltaire, Marcel Janco» (<https://artic.gr/one-century-dada/>)

⁸ Η RoseLee Goldberg είναι αμερικανίδα ιστορικός τέχνης, συγγραφέας και κριτικός. Είναι ευρέως γνωστή ως ιδρυτής και διευθύντρια του Performa, ενός οργανισμού για την Performance Art.

⁹ Μέχρι σήμερα δεν υπάρχει βεβαιότητα σχετικά με το ποιος ανακάλυψε την ονομασία Νταντά ούτε σχετικά με την ακριβή προέλευση του όρου. Πολλοί θεωρούν ότι προέρχεται από τη διπλή ρουμανική κατάφραση (da da) την οποία χρησιμοποιούσαν πολύ συχνά οι Τριστάν Τζαρά και Μαρσέλ Γιανκό (ρουμανικής καταγωγής και σημαντικό στελέχη του Ντανταϊσμού) στις μεταξύ τους συζητήσεις. Ο Χανς Ρίχτερ αναφέρει ότι και ο ίδιος δεν γνώριζε την προέλευση της λέξης ή τον εμπνευστή της. Σύμφωνα με μια δεύτερη εκδοχή, ο όρος ανακαλύφθηκε ανοίγοντας ένα λεξικό στην τύχη.

¹⁰ Το όνομα του καμπαρέ εξυπηρετούσε έναν περισσότερο πολιτικό στόχο καθώς ο Βολτέρος υπήρξε μεγάλος φιλόσοφος του Διαφωτισμού και επιθετικός μεταρρυθμιστής του 18ου αιώνα ενώ στο σατιρικό μυθιστόρημά του «Candide» γλέυασε τη θρησκοκληπτική και φιλοσοφική αισιοδοξία της εποχής του.

καλλιτεχνικής ψυχαγωγίας, από τους Tristan Tzara (Τριστάν Τζάρα), Hugo Ball (Ούγκο Μπαλ)¹¹ και Hans Arp (Χανς Αρπ).

Πολλοί θεωρούν ότι μετά από την έναρξη του «Μεγάλου Πολέμου» (Αύγουστος 1914), όπως λεγόταν ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, η Ζυρίχη προσέλκυσε πολλούς καλλιτέχνες και διανοούμενους διότι εκτός από ειρήνη και σταθερότητα, προσέφερε ένα σχετικά ανεκτικό περιβάλλον που επέτρεπε την έκφραση των επαναστατικών ιδεών της εποχής. Ανάμεσα στους πρόσφυγες που έφτασαν εκεί, οι Γερμανοί ποιητές Χούγκο Μπαλ (Hugo Ball) και η σύντροφός του Εμι Χένινγκς (Emmy Hennings), ο Ρουμάνος ποιητής Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara) και ο συμπατριώτης του ζωγράφος Μαρσέλ Γιανκό (Marcel Janco), ο Γάλλος ζωγράφος Ζαν Αρπ (Jean Arp) κ.ά. Στα μπαρ και σε καφετέριες γίνονταν συζητήσεις για το επισφαλές μέλλον της Ευρώπης αλλά και για σχέδια πολιτικών ή καλλιτεχνικών επαναστάσεων. Ιδιαίτερα οι καλλιτέχνες ήλπιζαν να «θεραπεύσουν» την ανθρωπότητα από την πολεμική «τρέλα» που επικρατούσε και να ενσταλάξουν μια νέα τάξη πραγμάτων, «μια νέα αίσθηση της ισορροπίας μεταξύ του ουρανού και της κόλασης». Όλα αυτά διαμόρφωναν το έδαφος για μεγάλες αλλαγές στα πρότυπα της Φιλοσοφίας, της Τέχνης, της Λογοτεχνίας, της Ψυχανάλυσης, της Επιστήμης και, φυσικά, της πολιτικής (Μαλαγκονιάρης, 2017).

Κανένας, όμως, δεν μπορούσε να φανταστεί ότι μια κάπως ασυνήθιστη ανακοίνωση, που δημοσιεύτηκε στον Τύπο στις 2 Φεβρουαρίου 1916, θα πυροδοτούσε ουσιαστικά μια μεγάλη ανατρεπτική «έκρηξη» στον χώρο της Τέχνης. *«Το Cabaret Voltaire (σ.σ. καμπαρέ "Βολτέρος")*. Κάτω από αυτό το όνομα έχει σχηματιστεί μια ομάδα νέων καλλιτεχνών και συγγραφέων, με αντικείμενό της να καταστεί ένα κέντρο για την καλλιτεχνική ψυχαγωγία. Κατ' αρχήν, το καμπαρέ θα "τρέξει" από καλλιτέχνες, μόνιμους προσκεκλημένους, οι οποίοι, μετά την καθημερινή επανασύνδεσή τους, θα δώσουν μουσικές ή λογοτεχνικές παραστάσεις. Νέοι καλλιτέχνες της Ζυρίχης, όλων των τάσεων, καλούνται να ενωθούν μαζί μας με εισηγήσεις και προτάσεις» Ball H. (1993). Στις 15 Ιουνίου, κυκλοφόρησε η έκδοση Καμπαρέ Βολταίρ (Cabaret Voltaire), ένα περιοδικό που αποτελούσε ίσως το πρώτο συλλογικό έργο μιας πρώιμης ντανταϊστικής ομάδας, ενώ στις 14 Ιουλίου, ο Μπαλ απήγγειλε το πρώτο μανιφέστο της ομάδας. Τον Ιούλιο του 1917, κυκλοφόρησε το πρώτο περιοδικό Dada, με εκδότη και οργανωτή τον Τριστάν Τζαρά¹². Οι πέντε πρώτες εκδόσεις του περιοδικού έγιναν στη Ζυρίχη, ενώ οι δύο τελευταίες στο Παρίσι. Με τη διακοπή της λειτουργίας του Καμπαρέ Βολταίρ, ο

¹¹ Γράφει ο Χούγκο Μπαλ (Ζυρίχη, 15 Μαΐου 2016) : «Όταν ίδρυσα το Καμπαρέ Βολτέρ, ήμουν σίγουρος ότι θα υπήρχαν κάποιοι άνθρωποι στην Ελβετία, που όπως κι εγώ θα τους ενδιέφερε, όχι μόνο να απολαμβάνουν την ανεξαρτησία τους, αλλά θα ήθελαν και να τη "διακηρύσσουν". Πήγα λοιπόν στον Κύριο Ephraim, τον ιδιοκτήτη του εστιατορίου "Meierei", και του είπα: Κύριε Ephraim, σας παρακαλώ, παραχωρήστε μου τον χώρο. Θέλω να ξεκινήσω ένα νυχτερινό κλαμπ. Ο Κύριος Ephraim συμφώνησε και μου έδωσε τον χώρο. Μετά, προσέγγισα μερικούς γνωστούς και τους είπα: "Σας παρακαλώ, δώστε μου μια φωτογραφία ή μια ζωγραφιά ή μια γκραβούρα. Θέλω να οργανώσω μια έκθεση στο νυχτερινό μου κέντρο". Πήγα στον φιλικό Τύπο της Ζυρίχης και τους είπα: Γράψτε κάτι. Πρόκειται να γίνει ένα Διεθνές Καμπαρέ. Θα κάνουμε μεγάλα πράγματα". Έτσι, στις 5 Φεβρουαρίου είχαμε το δικό μας καμπαρέ. Η Κυρία Hennings και η Δεσποινίδα Leconte τραγούδησαν Γαλλικά και Δανικά τραγούδια. Ο Κύριος Τζαρά απήγγειλε Ρουμανική ποίηση. Μια ορχήστρα μπαλαλάικα έπαιξε ευχάριστα φολκ τραγούδια και χορούς».

¹² Στις 3 Φεβρουαρίου 1918 εξέδωσε το δεύτερο «Μανιφέστο του Ντανταϊσμού», επαναπροσδιορίζοντας τις ασαφείς αρχές του νέου κινήματος. «Γράφω αυτό το μανιφέστο για να δείξω ότι μπορεί κανείς να κάνει ταυτόχρονα αντίθετες ενέργειες στη διάρκεια μιας δροσερής ανάσας. Είμαι κατά των ενεργειών, και όσο για τη διαρκή αντίφαση ή την κατάφαση, δεν είμαι ούτε υπέρ ούτε κατά και δεν πρόκειται να εξηγήσω τί εννοώ γιατί μισώ τον κοινό νού. Είμαι κατά των συστημάτων. Το πιο αποδεκτό σύστημα είναι να μην έχεις κανένα σύστημα και καμιά αρχή».

Μπαλ εγκατέλειψε την Ευρώπη και ο Τριστάν Τζαρά αναδείχθηκε ως ο ηγέτης του ντανταϊσμού με σημαντική συμβολή στην διάδοση των ιδεών του κινήματος.

Η Νέα Υόρκη (1915 – 1921) αποτελούσε, όπως και η Ζυρίχη, καταφύγιο αρκετών καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου πολέμου. Κύριοι εκπρόσωποι του ντανταϊσμού στην Αμερική ήταν οι ζωγράφοι Μαρσέλ Ντυσάν¹³ και Φράνσις Πικαμπιά¹⁴, καθώς και ο φωτογράφος Μαν Ραίη¹⁵. Καταλυτικό ρόλο στο ξεκίνημα του ντανταϊσμού διαδραμάτισε και το έργο του φωτογράφου Άλφρεντ Στέγκλιτς. Σε αντίθεση με την εκδήλωση του κινήματος σε άλλες πόλεις, στη Νέα Υόρκη δεν υπήρξε κανένα ντανταϊστικό μανιφέστο, ενώ τα μέλη του δεν αποκαλούνταν ντανταϊστές, ωστόσο εκφράζονταν μέσα από εκδόσεις όπως τα δύο τεύχη του περιοδικού *The Blind Man*, το μοναδικό τεύχος του *Rongwrong*, καθώς και στο *New York Dada*, όλα με εκδότες τον Μαρσέλ Ντυσάν και τον Μαν Ραίη. Ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα που παρουσιάστηκαν εκείνη την εποχή στη Νέα Υόρκη συγκαταλέγονται τα *ready made* (έτοιμα αντικείμενα) 1921, οι περισσότεροι ντανταϊστές καλλιτέχνες μεταφ



Εικόνα 2: « L.H.O.O.Q, Μαρσέλ Ντυσάν» (<https://www.lifo.gr/team/artwalk/51688>)

¹³ Με το τέλος του Α Παγκοσμίου Πολέμου ο Ντυσάν επέστρεψε στη Γαλλία, όπου βρήκε ένα νέο καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο διαμαρτυρόταν κατά του πολέμου και της κοινωνίας που τον προκάλεσε. Οι ιδρυτές του το ονόμαζαν “Νταντά” κι απέρριπταν κάθε κανόνα και σύμβαση, μεταξύ των οποίων και την ιδέα της τέχνης. Ήταν αντι-καλλιτέχνες που ήθελαν να παραβιάσουν την αισθητική, να προσβάλουν το κοινό και να καταστρέφουν αξίες. Ο Ντυσάν όμως, απέρριπτε κάθε κίνημα ακριβώς επειδή ήταν κίνημα. Ωστόσο παρήγαγε ένα έργο που έγινε από τα γνωστότερα του Νταντά. Πήρε μια φτηνή κάρτα της Μόνα Λίζα, της σχεδίαζε μουστάκι και μούσι κι έγραψε στο κάτω περιθώριο: “L.H.O.O.Q.”, που στα γαλλικά διαβάζεται “Elle a chaud au cul”, δηλαδή “την τρώει ο κόλπος της”. Έτσι ο Ντυσάν ειρωνεύτηκε την ίδια την ιδέα του “αριστουργήματος” και περιγέλασε αιώνες δυτικού πολιτισμού (mixanitouchronou).

¹⁴ Γεννήθηκε στο Παρίσι το 1879 από Γαλλίδα μητέρα και Ισπανό πατέρα και σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι πρώτες του δημιουργίες είναι ιδιαίτερα επηρεασμένες από τον ιμπρεσιονισμό, αλλά το 1909 έρχεται σε επαφή με το κίνημα του κυβισμού και επηρεάζεται σημαντικά. Γίνεται μέλος της ομάδας των κυβιστών *Puteaux* και γνωρίζεται με τον Μαρσέλ Ντυσάν. Μέχρι το 1915 ταξιδεύει στη Νέα Υόρκη όπου προωθεί τη Μοντέρνα Τέχνη στην Αμερική, συμμετέχοντας σε αβάν γκαρντ ρεύματα. Το 1916, ενώ βρίσκεται στη Βαρκελώνη, δημοσιεύει για πρώτη φορά τα λεγόμενα μηχανικά σχέδιά του στο ντανταϊστικό περιοδικό «391». Ο Πικαμπιά συνέχισε την ενασχόλησή του με το ντανταϊστικό κίνημα από το 1919 στη Ζυρίχη και το Παρίσι και βέβαια θεωρείται ως ένας από τους ηγέτες του μέχρι που το εγκατέλειψε για να ακολουθήσει τον υπερρεαλισμό.

¹⁵ Στα πρώτα χρόνια της καριέρας του, ο Ρέι δέχθηκε επιρροές από τον κυβισμό και τον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο, η φιλία του με τον Μισέλ Ντυσάν, θα τον προτρέψει να πειραματιστεί με νέα στοιχεία και θα κινηθεί στα πρότυπα του υπερρεαλισμού και του ντανταϊσμού. Αρχικά θα εισάγει στις φωτογραφίες του την κίνηση, ενώ το 1920, ερχόμενος σε επαφή με τα κείμενα του Φρόνιτ, θα αλλάξει ολόκληρη την κοσμοθεωρία του για την τέχνη. Μαζί με τους Ντυσάν και Φρανσουά Πικάμπια, θα ηγηθεί του κινήματος του Ντανταϊσμού. Στην ουσία, ο ντανταϊσμός απαιτούσε αυθορμητισμό στην έκφραση, ενώ ο σουρεαλισμός στεκόταν ενάντια στην λογική σκέψη που κυριαρχούσε στην λογοτεχνία, το καλλιτεχνικό κίνημα και κατ’ επέκταση σε ολόκληρη την κοινωνία, ιδέες τις οποίες ασπάστηκε πλήρως. Η μύηση του στα ανωτέρω ρεύματα, διαμόρφωσαν και την γνωστή του πεποίθηση, ότι αυτό που έχει αξία είναι η ιδέα-κίνητρο για την δημιουργία ενός έργου τέχνης και όχι το έργο αυτό καθαυτό. Ωστόσο, η Νέα Υόρκη θα αποδειχθεί αφιλόξενη για τον ντανταϊσμό, γι’ αυτό, το 1921, θα μετακομίσει στο Παρίσι (Μπεσλεμέ Ε., 2015).

Η ντανταϊστική ομάδα του Βερολίνου 1917-1923) διέφερε σημαντικά από την αντίστοιχη της Ζυρίχης, με περισσότερο πολιτικό περιεχόμενο. Σημαντικό ρόλο στην διάδοση του ντανταϊσμού στο Βερολίνο διαδραμάτισε ο Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, ο οποίος έφτασε εκεί στις αρχές του 1917. Το Φεβρουάριο του 1918, πραγματοποίησε μία ομιλία για τον ντανταϊσμό, ασκώντας παράλληλα επιθετική κριτική απέναντι στην αφηρημένη τέχνη και τα ρεύματα του φουτουρισμού, του εξπρεσιονισμού και του κυβισμού. Τον επόμενο χρόνο εξέδωσε επίσης το δικό του μανιφέστο, με το οποίο αναγγελλόταν και επίσημα το ντανταϊστικό κίνημα στο Βερολίνο. Εκτός από το έντονο πολιτικό στοιχείο¹⁶, το Νταντά του Βερολίνου χαρακτηρίστηκε και από νέες τεχνικές ανακαλύψεις στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία, με σημαντικότερες αυτές του φωτομοντάζ από τους Γκέοργκ Γκρος¹⁷ και Τζον Χάρτφελντ, και του αποκαλούμενου ηχητικού ποιήματος. Την κορύφωση των ντανταϊστικών εκδηλώσεων στο Βερολίνο αποτέλεσε η πρώτη Διεθνής Γιορτή Νταντά, το 1920, όπου έλαβαν μέρος όλα τα μέλη του τοπικού κινήματος¹⁸. Επί γερμανικού εδάφους, το ντανταϊστικό κίνημα οργανώθηκε επίσης - αν και σε μικρότερη κλίμακα - στην Κολωνία¹⁹ και το Αννόβερο²⁰, με κύριους εκροσώπους τους Μαξ Ερνστ και Κουρτ Σβίττερς αντίστοιχα.

Στο Παρίσι το Νταντά εμφανίζεται με καθυστέρηση, τη περίοδο 1919- 1922. Η νίκη της Γαλλίας στο πόλεμο πιστώνεται στη συντηρητική πολιτική ηγεσία με αποτέλεσμα τον δεξιό προσανατολισμό της χώρας. Οι συγγραφείς επικρατούν των εικαστικών με πρωταγωνιστή τον André Breton ενώ συγκεντρώνονται εκεί και καλλιτέχνες από τις πόλεις που το κίνημα έχει ήδη σβήσει. Οι περιφρόνηση για τη ζωή και το θάνατο, η εναντίωση σε κάθε ιεραρχία και τάξη πραγμάτων είναι χαρακτηριστικά του παρισινού Νταντά. Τα έντυπα *Cannibale*, *Z*, *Proverbe*, *Littérature* περιέχουν μανιφέστα και εξερευνούν τη γλώσσα και τα νοήματά της. Διοργανώνονται εκδρομές και εικονικά – αυτοσχέδια γεγονότα. Η ντανταϊστική οπτική εμφανίζεται στο κινηματογράφο με το *Ballet mécanique* του Fernand Léger. Σταδιακά μέλη του κινήματος αποχωρούν και μετά από αλλεπάλληλες ασυμφωνίες, ανακοινώνεται το τέλος του Νταντά. Ο Breton κινείται προς τον σουρεαλισμό και το τελευταίο παρακλάδι του κινήματος είναι το *Instantaneisme Dada* του Picabia που ασχολείται με την αξία του στιγμιαίου.

Ο Ντανταϊσμός έγινε γνωστός στην Ελλάδα με πολύ μεγάλη καθυστέρηση, στην εποχή της Μικρασιατικής Εκστρατείας και μάλιστα κατά το χρόνο που είχε ήδη ξεκινήσει η φθορά του

¹⁶ Οι Ντανταϊστές δεν στηρίζουν τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, βρίσκονται πιο κοντά στους εξεγερμένους του δρόμου, στις κομμουνιστικές πρακτικές και στην αναρχία. Κατακρίνουν την εξουσία, περιφρονούν τις αρχές της και προσπαθούν να διαχειριστούν την ξαφνική ελευθερία και τις δυνατότητές της. Τα έντυπά τους απαγορεύονται και επανακυκλοφορούν με άλλο όνομα.

¹⁷ Ο Γκέοργκ Γκρος γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1893, σπούδασε στη Δρέσδη, στο Βερολίνο και στο Παρίσι και εργάστηκε ως γελοιογράφος σε σατιρικά περιοδικά. Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο εγκαταστάθηκε και πάλι στο Βερολίνο και έλαβε μέρος στο ντανταϊστικό κίνημα, ίδρυσε το σατιρικό περιοδικό *Pleite* και ήρθε πολλές φορές σε σύγκρουση με την αστυνομία και τη δικαιοσύνη της χώρας του (Κοφφινά Κ., 2019).

¹⁸ Τα έντυπα που κυκλοφορούν είναι το *Der Dada*, το *Pleite*, το *Jedermann sein eigener Fussball*, το *Die rosa Brille* και το *Das Bordell*.

¹⁹ Το Νταντά στη Κολωνία βρίσκεται πιο κοντά στο φροϋδικό Παρίσι παρά στο πολιτικοποιημένο Βερολίνο. Τα αλλόκοτα οράματα του Ernst υλοποιούνται με τις τεχνικές του κολάζ και του φροτάζ. Χρησιμοποιείται υλικό που έχει απορριφθεί ή τυχαίο, δίνεται προσοχή στα έργα που δημιουργεί η παιδική ματιά, οποιοσδήποτε μπορεί να θεωρηθεί δημιουργός και τυπώνονται τα περιοδικά *Der Ventilator* και *Die Schammade*.

²⁰ Στο Αννόβερο το Νταντά εκφράζεται λιγότερο πολιτικά από τον Kurt Schwitters που δεν γίνεται δεκτός στη λέσχη του Βερολίνου. Χρησιμοποιεί άχρηστα χαρτιά σε συνδυασμό με εικόνες κλασικών ζωγραφικών πινάκων, τυπώνει το *Merz*, ταξιδεύει και κατασκευάζει εγκαταστάσεις μεγάλων διαστάσεων.

κινήματος. Έτσι ουσιαστικά το κίνημα αυτό δεν επηρέασε ούτε κατ' ελάχιστο τη σύγχρονη ελληνική ποίηση και τις τέχνες γενικότερα.

Τα πεδία της καλλιτεχνικής έκφρασης των ντανταϊστών είναι κυρίως η ποίηση, οι εικαστικές τέχνες, η λογοτεχνία, το θέατρο αλλά και η γραφιστική. Αίσθηση κάνουν οι ζωντανές εμφανίσεις των ντανταϊστών που αναμειγνύουν τα πεδία αυτά, καθιστώντας αδύνατη την προσπάθεια να διαχωριστούν οι καλλιτέχνες σε αυτούς των πλαστικών τεχνών, λογοτέχνες ή ηθοποιούς. «Η αντίδραση, η έκφραση της ολοκληρωτικής απόρριψης για τις παραδοσιακές αξίες για τις κοινωνικές συμβάσεις ακόμα και για τον ίδιο τον ευρωπαϊκό πολιτισμό που όδευε προς την αυτοκτονία αποτελούσε το πνεύμα του νταντά. Οι ντανταϊστές εξέφρασαν όπως και οι φουτουριστές στα μανιφέστα τους την απογοήτευση, την κούραση, την πικρία αλλά και την ελπίδα ότι μ' αυτήν την αρνητική στάση θα ξεπεραστεί η κρίση του κόσμου στον οποίο ανήκουν» (Εμμανουήλ, 2002).



Εικόνα 3: «Café Concert, Janco» 1925-1927
(<https://www.wikiart.org>)

Οι ντανταϊστές, όπως αναφέρουν οι Honour και Fleming, ειρωνεύονταν τις κατεστημένες αξίες, τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το καλό γούστο στη λογοτεχνία και τις καλές τέχνες, όλα τα πολιτισμικά πρότυπα και σύμβολα μιας κοινωνίας που τη θεωρούσαν όχι μόνο βασισμένη στον υλισμό και την απληστία αλλά και ετοιμοθάνατη (Honour H., Fleming, J., 1998). Το κίνημα του νταντά δεν αναγνώριζε καμία αξία ούτε στην ίδια την τέχνη, ενώ έφτανε ως και την άρνηση του ίδιου του εαυτού. Με τον ντανταϊσμό δεν έχουμε τόσο μια καλλιτεχνική κίνηση όσο μια διανοητική επανάσταση, γεννημένη από τους σπασμούς του πολέμου 1914-18 και τη φρίκη των καταστροφών του με μοναδική θέση την άρνηση. Οι Ντανταϊστές εξέφραζαν τις απόψεις τους επιλέγοντας ως μέσο διάδοσης αυτών των ιδεών το μανιφέστο. Περίφημο το μανιφέστο του ντανταϊσμού. Στο σημείο αυτό συγκλίνουν με τους φουτουριστές οι οποίοι νωρίτερα είχαν βομβαρδίσει την κοινή γνώμη με τα δημοσιευμένα τους μανιφέστα περί τέχνης και περί αισθητικής²¹. Επίσης, ο Χύλζενμπεκ²² αναφέρει ότι οι

²¹ Μια άλλη ομοιότητα με το φουτουρισμό είναι η τεχνική των *papier collés* που σ' ένα βαθμό εφάρμοσαν και οι φουτουριστές καλλιτέχνες. Κομμάτια χρωματιστών χαρτιών αφήνονταν τυχαία να πέσουν κάτω σε μια επιφάνεια, σχηματίζοντας με μικρή επέμβαση του καλλιτέχνη μορφότυπα αφηρημένα. Αρκετά από αυτά εντυπωσιάζουν με την αισθητική τους και την εικόνα που εμφανίζουν.

²² Ο Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ (Carl Wilhelm Richard Hülsenbeck, Φράνκεναου, 23 Απριλίου 1892 - Μουράλτο, 20 Απριλίου 1974) ήταν Γερμανός καλλιτέχνης με συμμετοχή στο κίνημα του ντανταϊσμού. Γεννήθηκε στην γερμανική πόλη Φράνκεναου και σπούδασε ιατρική, φιλοσοφία και ιστορία της τέχνης. Το 1916 εγκαταστάθηκε στη Ζυρίχη και αποτέλεσε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του ντανταϊσμού. Ο ίδιος είχε καταλυτικό ρόλο, μαζί με τον Ραούλ Χάουσμπεκ, στην οργάνωση της ντανταϊστικής ομάδας του Βερολίνου, δίνοντας εκεί μία ομιλία το 1918 και εκδίδοντας το δικό του μανιφέστο, το 1919. Μετά την διάλυση του ντανταϊστικού κινήματος,

ντανταϊστές δανείστηκαν από το φουτουρισμό την έννοια του ταυτόχρονου καθώς απήγγελλαν ταυτόχρονα διαφορετικά ποιήματα αλλά επίσης και το «θορυβισμό»²³ τον πρόδρομο της συγκεκριμένης μουσικής (Τίνσταλ, Μποτσόλα, 1984).

Σαν μηδενιστική τάση το νταντά, έρχεται όχι μόνο να ολοκληρώσει την αποσύνδεση της τέχνης από την οπτική πραγματικότητα, αλλά και να επιβάλλει σαν θεμιτό κάθε είδους πειραματισμό, πνευματικό και μορφολογικό παραλογισμό. Σαν άρνηση και διαμαρτυρία, οι ντανταϊστές θα προχωρήσουν πέρα από κάθε τι γνωστό και αφετηρία τους γίνεται το τίποτα. Αυτή είναι και η ουσιώδης διαφορά τους με τους φουτουριστές. Το νταντά είναι αντι-τέχνη. Οτιδήποτε είναι τέχνη το νταντά είναι το αντίθετο. Καθώς η τέχνη συμπίπτει με την αισθητική, το νταντά αδιαφορεί για την αισθητική. Εάν η τέχνη επικαλείται τις ευαισθησίες, το νταντά τις αρνείται. Οι φουτουριστές όμως, δεν προτάσσουν το τίποτα όπως οι ντανταϊστές, δεν αρνούνται τα πάντα, αρνούνται μόνο το παρελθόν, τις κατεστημένες έννοιες, την κατεστημένη αισθητική. Μέλημά τους είναι να την αλλάξουν. Να τη διαφοροποιήσουν. Οι φουτουριστές δεν αρνούνται ακόμα και τον ίδιο τον εαυτό τους όπως κάνουν οι ντανταϊστές. Οι φουτουριστές προτάσσουν την αλλαγή. Οι ντανταϊστές θεωρούσαν το φουτουρισμό πολύ ρεαλιστικό και πολύ προγραμματισμένο (Μεταξά, 2011).

Τελικά, ποιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το πειραματικό εργαστήρι του ντανταϊσμού; Το σκάνδαλο. Η πρόκληση. Το σοκ. Τα δρώμενα που διοργάνωναν σόκαραν και προκαλούσαν, το κοινό τους πετούσε ντομάτες και άλλα ζαρζαβατικά. Εντούτοις, οι Ντανταϊστές δεν ήταν ούτε παράφρονες, ούτε σκληροί, μάλλον το αντίθετο. Με τους πειραματισμούς τους, στην τέχνη και τη ζωή, προσπάθησαν να γκρεμίσουν αποκρυσταλλωμένες αντιλήψεις, θέλησαν να σπάσουν τον ασφυκτικό και κενό νοήματος αξιών παλιό κόσμο, και να αναγκάσουν τους ανθρώπους να αναρωτηθούν, να αναθεωρήσουν, να αντισταθούν. Η αισθητική του σοκ επιχειρούσε να χτυπήσει τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό και την ιδεολογία της «προόδου». Άλλωστε, το σοκ στοχεύει στη δημιουργία ενός νέου τύπου ανθρώπου, και ακριβώς μέσω αυτής της ανθρωπολογικής ανάπλασης, οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες συντελούν σε μια πνευματική επανάσταση (Καρρά, 2016).

περιορίστηκε σημαντικά η καλλιτεχνική του παραγωγή. Στο συγγραφικό του έργο, εκτός από τα ποιήματά του, ιδιαίτερης αξίας είναι και τα βιβλία του για την ιστορία του ντανταϊστικού κινήματος, όπως τα *En avant Dada* (Εμπρός Νταντά) και *Dada-Almanach* (ανθολογία), γραμμένα το 1920.

²³ Στις αρχές του αιώνα το κίνημα των ιταλών φουτουριστών, με «πρωτεργάτες» τον ποιητή Φίλιπο Μαρινέτι, τον μουσικό Λουίτζι Ρούσολο και άλλους διανοούμενους και καλλιτέχνες της εποχής, συνήθιζε να οργανώνει πολλές θορυβιστικές συναυλίες. Πειραματιζόταν με ήχους από μηχανές εργοστασίων, εκρήξεις, βοητή, σειρήνες τρένων και άλλους βιομηχανικούς θορύβους. Συνήθιζε να κατασκευάζει κάποια αυτοσχέδια μηχανήματα, που τα ονόμαζε «θορυβομελοποιούς» και χρησίμευαν στην παραγωγή αυτών των ήχων. Αυτή η «μουσική των μηχανών» εξαπλώθηκε στην Ευρώπη σαν μια νέα, προκλητική μόδα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρωτοποριακής τάσης αποτελεί το έργο «*Ballet Mecanique*» του Τζορτζ Ανθεϊλ, η αποθέωση της μουσικής «μηχανολαγνείας». Η ορχήστρα που εκτέλεσε το κομμάτι το 1926 στο Παρίσι αποτελούνταν από οκτώ πιάνο, μία πιανόλα, οκτώ ξυλόφωνα, δύο ηλεκτρικά κουδούνια και μία μεγάλη έλικα αεροπλάνου. Σε ανάλογες θορυβώδεις εκδηλώσεις προχώρησαν και άλλα πρωτοποριακά κινήματα της εποχής. Οι ντανταϊστές, π.χ., διοργάνωναν παρόμοιες εκδηλώσεις τα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του κινήματος στη Ζυρίχη αλλά και αργότερα στο Βερολίνο. Στο πλαίσιο της αμφισβήτησης για κάθε μορφή τέχνης και με όχημα τις έντονες μηδενιστικές τάσεις τους, χρησιμοποίησαν τους θορύβους στις εκδηλώσεις τους, επιδιώκοντας να προκαλέσουν την οργή των αστών. Οι περισσότερες από αυτές τις ντανταϊστικές συναθροίσεις είχαν πραγματικά θορυβώδη κατάληξη. Οι αίθουσες συναυλιών κατέληγαν σε ατελείωτα ριγκ και τα καθίσματα ξηλώνονταν από τους θεατές και προσγειώνονταν στη σκηνή.

Μετά το τέλος του 1ου παγκοσμίου πολέμου, κι ενώ οι πρωταγωνιστές του έχουν διασκορπιστεί, πολλοί στο Παρίσι, άλλοι στη Γερμανία, κάποιοι μέχρι την Αμερική, το Νταντά αρχίζει να φθίνει²⁴. Ως κίνημα, ο ντανταϊσμός έπαψε να υπάρχει από το 1924 και οι εκπρόσωποί του βρήκαν στέγη στον σουρεαλισμό.

1.2.2 Αφηρημένη Τέχνη

Με τον όρο αφηρημένη τέχνη αναφερόμαστε σε ένα μοντέρνο κίνημα στις εικαστικές τέχνες σύμφωνα με το οποίο αποκλείεται οποιαδήποτε αναφορά στην εξωτερική φυσική πραγματικότητα. Εναλλακτικά, μπορούμε να ορίσουμε ως αφηρημένη την μη παραστατική και μη αντικειμενική τέχνη (el.wikipedia).

Η αφηρημένη τέχνη είναι ένας όρος που δεν αντιπροσωπεύει μόνο ένα καλλιτεχνικό κίνημα ή μια περίοδο στη μακρά ιστορία της τέχνης. Αφηρημένη αποκαλούμε την τέχνη που δε μιμείται ούτε αναπαριστά άμεσα την εξωτερική πραγματικότητα. Ορισμένοι περιορίζουν τον όρο στη μη εικονιστική τέχνη, ενώ άλλοι το χρησιμοποιούν και για τα έργα εκείνα που δεν είναι αναπαραστασιακά, έστω κι αν σε τελευταία ανάλυση απορρέουν από την πραγματικότητα. Κατά καιρούς έχουν προταθεί διάφοροι εναλλακτικοί όροι (μη αναπαραστασιακή, μη αντικειμενική), αλλά δεν έχουν γίνει αποδεκτοί. Η λέξη «αφηρημένη» χρησιμοποιείται συχνά με σχετική έννοια, αφού η ζωγραφική είναι εκ των πραγμάτων λιγότερο ή περισσότερο αφηρημένη στην αντιμετώπιση των θεμάτων της. Η αρχική πηγή ενός αφηρημένου πίνακα μπορεί να είναι ορατή ή αποκρυπτογραφήσιμη (όπως στους



κυβιστικούς πίνακες). Μπορεί όμως να χρησιμοποιούνται αποκλειστικά απλοποιημένα ή γεωμετρικά σχήματα χωρίς καμία άμεση αναφορά στην εξωτερική πραγματικότητα, όπως στην τέχνη του Μοντριάν²⁵. Σε ένα

Εικόνα 4: «Μπλε Πόλοι: Νο. 11 του Τζάκσον Πόλοκ»

(<https://pollocksthebollocks.wordpress.com>)

²⁴ Ήδη από το 1917, ο Γκυγιώμ Απολλιναίρ ανεβάζει στο Παρίσι μια εξωφρενική θεατρική παράσταση, τους Μαστούς του Τειρεσία, στην οποία συνεργάζεται με τους φίλους του Πάμπλο Πικάσο, Ζωρζ Μπρακ, Μαξ Ζακόμπ, Ανρί Ματίς, Πωλ Λεωτώ και Αλφρέ Ζαρρύ, χρησιμοποιεί τα έργα τους, τις μεταξύ τους σχέσεις, τα ανακατεύει σ' ένα φανταστικό Ζάνζιμπαρ – η παράσταση τερματίζεται με το κοινό σε κατάσταση αλλοφροσύνης, σε ένα απίστευτο πανδαιμόνιο – και τότε είναι που εισάγεται για πρώτη φορά ο όρος «υπερρεαλισμός».

²⁵ Ο Πιτ Μοντριάν (Piet Mondrian, πραγματικό όνομα Piet Cornelis Mondriaan) είναι γνωστός για τους μη παραστατικούς πίνακες που ονόμαζε συνθέσεις, που αποτελούνταν από ορθογώνιες φόρμες, κόκκινες, μπλε, κίτρινες, μαύρες, άσπρες που διαχωρίζονται από κάθετες και οριζόντιες μη ισοπαχείς γραμμές. Η ζωγραφική του Μοντριάν κατακλύζεται από μία *ηθελημένη ψυχρότητα* που εντάσσεται σε μία τέλεια πολεοδομία. Αποκλείει από τη ζωή και την τέχνη του το τραγικό και ασυνείδητο. Το έργο του είναι ένας συγκερασμός της ζωγραφικής με πνευματικούς και φιλοσοφικούς στοχασμούς, σε αντίθεση με τους κυβιστές. Στην καθαρή του αφαίρεση σχήματα και χρώματα έχουν τις δικές τους απόλυτες, αυτόνομες αξίες και σχέσεις, αποσυνδεδεμένες από κάθε συνειρμικότητα.

τρίτο είδος αφαίρεσης, για παράδειγμα στους πίνακες του Τζάκσον Πόλοκ²⁶, η εξέλιξη του πίνακα υποδηλώνεται από τις πινελιές, το χρώμα και την υφή του χρησιμοποιημένου υλικού (Μπαλούτογλου, 2009).

Πίσω από κάθε είδους αφηρημένη τέχνη κρύβεται η ιδέα ότι οι φόρμες και το χρώμα αρκούν για να συγκινήσουν το θεατή και κάποιοι βλέπουν την αφηρημένη τέχνη σαν πρότυπο της ιδεώδους αρμονίας ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον του. Ένα μεγάλο μέρος της ζωγραφικής του 20ου αιώνα έχει προσπαθήσει μιμούμενο κατά κάποιο τρόπο τη μουσική να αποβάλλει κάθε αναπαραστασιακή πρόθεση. Πηγές έμπνευσης και προηγούμενο για το εγχείρημα αυτό έχουν θεωρηθεί τα διακοσμητικά μοτίβα των κεραμικών, των παλιών χειρογράφων και των εφαρμοσμένων τεχνών, η ισλαμική τέχνη, η γλυπτική των πρωτόγονων και των διάφορων φυλών της Αφρικής και τέλος τα μη ρεαλιστικά στοιχεία στην παλιότερη ευρωπαϊκή ζωγραφική (πχ. το απλοποιημένο αρχιτεκτονικό φόντο σε ορισμένους πίνακες του Φρα Αντζέλικο).

Η αφηρημένη τέχνη του 20ου αιώνα έχει τις ρίζες της στο Σεζάν (1839-1906). Θεωρείται ο «πατέρας της μοντέρνας τέχνης», ο οποίος βλέποντας την αδυναμία των ιμπρεσιονιστών με τη διάλυση της φόρμας αποκατέστησε τον όγκο και τη στερεότητα των αντικειμένων.



Συνδυάζοντας την ταυτόχρονα χρήση σχεδίου-χρώματος και απορρίπτοντας την μαθηματική προοπτική απομακρύνθηκε από τις κλασικές αναγεννησιακές και νεοκλασικιστικές αρχές της ζωγραφικής και οδηγήθηκε σε μια διαφορετική οργάνωση του πίνακα και του χώρου γενικότερα στα έργα του (Εμμανουήλ Μ., Πετρίδου Β.,

Εικόνα 5: «Νεκρή φύση με μήλα και πορτοκάλια του Πολ Σεζάν» (<http://www.pi-schools.gr>)

Τουρνακιώτης Π., 2008). Ο Σεζάν επηρεάστηκε σημαντικά από τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, ωστόσο πρόσθεσε και προσωπικά χαρακτηριστικά στους πίνακες του. Σύμφωνα με τον ίδιο, ήθελε να μετατρέψει τον ιμπρεσιονισμό "σε

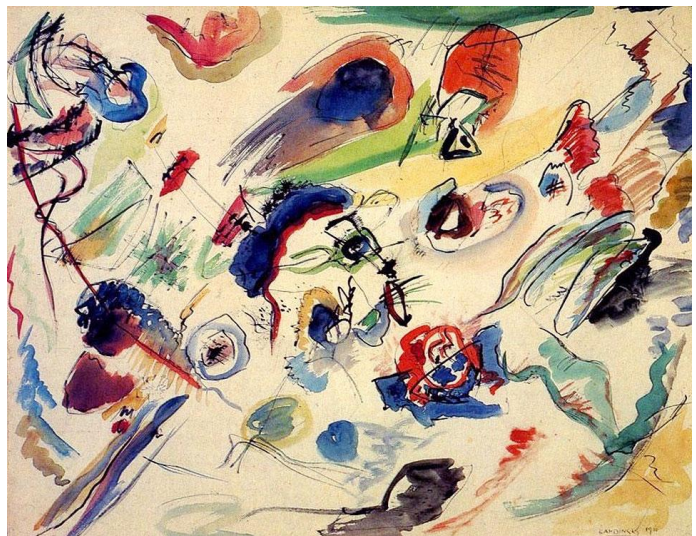
κάτι στέρεο που διαρκεί όσο και η τέχνη που εκτίθεται στα μουσεία". Η μεγαλύτερη συνεισφορά του στον ιμπρεσιονισμό θεωρείται η πρόσθεση καθαρών γεωμετρικών στοιχείων που αργότερα επηρέασαν και το κίνημα του κυβισμού. Ο Σεζάν ασχολήθηκε με τις «νεκρές φύσεις» (διάσημα έργα του Σεζάν), τις τοπιογραφίες και τα πορτρέτα. Στις «νεκρές φύσεις» φαίνεται μια νέα τάση της ζωγραφικής, οποία θα κυριαρχήσει στον 20ο αιώνα, η Αφαίρεση,

²⁶ Ο Τζάκσον Πόλοκ (Paul Jackson Pollock, 28 Ιανουαρίου 1912 – 11 Αυγούστου 1956) ήταν Αμερικανός ζωγράφος και ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του κινήματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού.

ενώ στις τοπιογραφίες ο θεατής αντιλαμβάνεται τη γεωμετρία των σχημάτων (κύβος, παραλληλόγραμμο, κύκλος), η οποία αργότερα θα οδηγήσει στον Κυβισμό.

Το πρώτο συγκροτημένο αφηρημένο κίνημα της εποχής μας υπήρξε ο κυβισμός²⁷, η επιρροή του οποίου ήταν αποφασιστική σε όλους τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Από την άλλη πλευρά, η αυτόνομη αξία του χρώματος τονίστηκε για πρώτη φορά όχι από τους κυβιστές, αλλά από τον Γκωγκέν και τους ζωγράφους της Ποντ-Αβέν και στη συνέχεια απ' τους Ναμπί και τους Φωβ. Εξ ορισμού ο κυβισμός «Cubisme» παραπέμπει στην περιοχή της γεωμετρίας. Η αποδέσμευση του ενστίκτου, ο άκρατος υποκειμενισμός που αρνείται καθιερωμένες αρχές, το υπέρμετρο πάθος, που συχνά πηγάζει από τις σκοτεινές περιοχές του υποσυνείδητου, παραχωρούν την θέση τους στη δύναμη της λογικής. Οι κυβιστές ενδιαφέρονταν για τα καθαρά ζωγραφικά προβλήματα, αντιδρώντας στο συναισθηματισμό και το διακοσμητικό συμβολισμό άλλων μετεμπρεσιονιστών. Οι κυβιστές διάλεγαν γνώριμα μοτίβα, όπως κιθάρες, μπουκάλια, φρούτα, για να μπορούμε να καταλάβουμε τη σχέση ανάμεσα στα διάφορα μέρη και να συνδέουμε τα διάφορα θραύσματα (Ρουμπέκα, 2009).

Ο πρώτος μη εικονιστικός πίνακας έγινε το 1910 από τον Βασίλι Καντίνσκυ. Ο Καντίνσκυ θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα και ήταν ένας από τους πρωτοπόρους της αφηρημένης τέχνης. Έλαβε μέρος σε ορισμένα από τα σημαντικότερα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης εισάγοντας τις δικές του καινοτομίες και μία νέα αντίληψη για τη ζωγραφική, καταγράφοντας ένα πλούτο θεωριών και ιδεών στην πραγματεία *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Όπως έλεγε και ο ίδιος, «Το Χρώμα είναι τα πλήκτρα, τα μάτια είναι τα σφυριά, η ψυχή είναι το πιάνο με τις πολλές χορδές. Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που παίζει, ακουμπώντας το ένα ή το άλλο πλήκτρο (=φόρμα), τη μία νότα μετά την άλλη, για να δημιουργήσει δονήσεις στην ψυχή [...]. Τελικά είναι πολύ καλύτερα να πετάξεις την παλέτα σου στο μουσαμά, να σπάσεις το γύψο ή το μάρμαρο με τη γροθιά ή με το σφυρί, να καθίσεις με κρότο στα πλήκτρα του πιάνου, παρά να σκαλίζεις άψυχα το πεδίο μιας παραδοσιακής και νεκρής φόρμας [...] Σε τελευταία ανάλυση, μία ζωντανή πεταλούδα είναι προτιμότερη από ένα λιοντά



Εικόνα 6: «Χωρίς τίτλο του Βασίλη Καντίνσκυ» (<https://pl.m.wikipedia.org>)

²⁷ Η έννοια του κυβισμού πηγάζει από ένα γράμμα του Σεζάν (Cézanne) στον Εμίλ Μπερνάρ (Émile Bernard) που γράφτηκε τον Απρίλιο του 1904 και στο οποίο υπάρχει μία φράση που επαναλαμβάνεται συχνά για να δικαιολογήσει τη θεωρία των κυβιστών: "Μεταχειριστείτε τη φύση μέσα από τον κύλινδρο, τη σφαίρα, τον κώνο, και βάλτε το σύνολο σε αναλογία έτσι ώστε η κάθε μεριά ενός αντικειμένου, πλάνου, να κατευθύνεται προς ένα κεντρικό σημείο." Όμως η συνέχεια της φράσης είναι: "Οι παράλληλες γραμμές στον ορίζοντα σχηματίζουν ένα μέρος της φύσης η διαφορετικά της παράστασης που ο Pater Omnipotens Aeterne Deus διασκορπίζει μπροστά μας. Οι κάθετες γραμμές στον ορίζοντα δείχνουν το βάθος. Εκ τούτου, η φύση είναι για τους ανθρώπους πιο βαθιά απ' ότι επιφανειακή. Γι' αυτόν το λόγο υπάρχει μεγάλη ανάγκη να εισάγουμε μέσα στο φως μας, το οποίο αντιπροσωπεύεται από κόκκινο και κίτρινο, ένα ποσοστό μπλε χρώματος για να νιώσουμε τον αέρα".

Είχαν βέβαια προηγηθεί καλλιτέχνες, όπως ο Μορώ²⁸ και άλλοι, στα έργα των οποίων είχε γίνει ουσιαστικά αόρατο το θέμα. Η συναισθηματική φόρτιση του χρώματος ήταν εξάλλου και μια από τις βασικότερες κινητήριες δυνάμεις του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού²⁹ και γενικά του Εξπρεσιονισμού, που υποστήριζε ότι το σημαντικό πράγμα στην τέχνη δεν ήταν η μίμηση της φύσης, αλλά η έκφραση των συναισθημάτων μέσα από την επιλογή χρωμάτων και γραμμών. Άλλωστε, ο όρος εξπρεσιονισμός (expressionism, από τον λατινικό όρο *expressio*, -onis δηλαδή έκφραση) αποδίδεται στον Τσέχο ιστορικό τέχνης Antonin Matějček το 1910, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο αυτό περισσότερο για να δηλώσει μια τάση αντίθετη στον Ιμπρεσιονισμό. Χαρακτηριστικά αναφέρει "...ένας Εξπρεσιονιστής επιθυμεί πάνω από όλα να εκφράσει τον εαυτό του". Αυτή η στάση του εξπρεσιονισμού ήταν ασφαλώς αντίθετη στις αξίες των ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι επεδίωκαν μια αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Στην πραγματικότητα δεν υπήρξε ποτέ κάποια ενιαία οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών που να αυτοαποκαλούνταν Εξπρεσιονιστές αλλά περισσότερο μικρές ομάδες με κοινά χαρακτηριστικά και κυρίως οι ομάδες Blaue Reiter και Die Brücke με έδρα το Μόναχο και τη Δρέσδη αντίστοιχα. Οι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι επηρεάστηκαν από διάφορους προγενέστερους ζωγράφους, μεταξύ των οποίων ο Βαν Γκόγκ και ο Μουνκ αλλά επίσης και από έργα της αφρικανικής τέχνης. Θεωρείται πως οι εξπρεσιονιστές ήρθαν σε επαφή με το έργο των Φωβιστών³⁰ στο Παρίσι. Τα δύο κινήματα διακρίνονται και από ένα κοινό χαρακτηριστικό στην τεχνική τους, συγκεκριμένα τη χρήση έντονων χρωμάτων και αντιθέσεων. Ωστόσο, ενώ οι φωβιστές³¹ επεδίωκαν με αυτό το τρόπο να δημιουργήσουν όμορφες εικόνες, οι εξπρεσιονιστές στόχευαν στην πρόκληση βαθύτερων συναισθημάτων. Για τους Εξπρεσιονιστές, το χρώμα αποτελούσε ένα σημαντικό μέσο έκφρασης από μόνο του, χωρίς απαραίτητα την ανάγκη ενός αντικειμένου.

Την εμφάνιση του κυβισμού ακολούθησαν μια σειρά από παράγωγά του ή παράλληλά του κινήματα όπως ο Φουτουρισμός στην Ιταλία, ο Βορτισισμός στη Βρετανία³², το Ντε Στιλ

²⁸ Πηγή έμπνευσης για τα θέματά του είναι κυρίως ο χώρος της μυθολογίας που αποτέλεσε και σημείο αναφοράς για όλους τους μεταγενέστερους συμβολιστές καλλιτέχνες, τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο και στη λογοτεχνία. Έγινε διάσημος κυρίως για τους ερωτικούς πίνακές του με θέματα από τη μυθολογία και τη θρησκεία, εγκαινιάζοντας μια καινούργια διάσταση του Οριενταλισμού.

²⁹ Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός είναι κίνημα τέχνης, το οποίο έκανε την εμφάνιση του στη Γερμανία μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και μεσουράνησε τη δεκαετία του 1920. Ήταν μέρος του εξπρεσιονιστικού κινήματος που εκδηλώθηκε και σε άλλες χώρες της Ευρώπης όχι μόνο στον κινηματογράφο, αλλά και στην αρχιτεκτονική καθώς και τη ζωγραφική. Σαν κίνημα ο γερμανικός εξπρεσιονισμός έζησε λίγα χρόνια. Τα θέματα όμως που διαπραγματεύτηκαν οι ταινίες του παρέμειναν επίκαιρα και στα τέλη της δεκαετίας του 1920 αλλά και τη δεκαετία του 1930. Αυξήθηκε σημαντικά η έμφαση στον φωτισμό και τη σκηνογραφία για τη δημιουργία ατμόσφαιρας στον κινηματογράφο. Δύο κινηματογραφικά είδη που έχουν επηρεαστεί ιδιαίτερα από το γερμανικό εξπρεσιονισμό είναι οι ταινίες τρόμου και το φιλμ νουάρ.

³⁰ Φωβ ή Φωβισμός από το γαλλικό *faunes*, που σημαίνει θηρία.

³¹ Βασική πεποίθηση των φωβιστών, ήταν ότι ο πίνακας είναι ένας αυτόνομος, αυτόνομος πνευματικός χώρος, στον οποίο δεν επιτρέπεται η δημιουργία ψευδαισθήσεων. Είναι ένας ξεχωριστός κόσμος, που έχει βέβαια σχέση με το φυσικό, αλλά δεν είναι απλή αντανάκλασή του. Δεν ενδιαφέρουν τόσο τα αντικείμενα αλλά η αίσθηση που αυτά προκαλούν, όχι τόσο στο μάτι, αλλά στην ψυχή. Η αίσθηση αυτή μεταφέρεται με υποκειμενικό τρόπο στον πίνακα που γίνεται μαρτυρία, ενώ ταυτόχρονα συντελείται η υπέρβαση της ορατής πραγματικότητας. Έτσι, θέτουν στην ουσία το πρόβλημα της αναγκαιότητας της τέχνης, αφού, μια κοινωνία χωρίς τέχνη δεν θα είχε συνείδηση της συνέχειας ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο, της θεμελιώδους ενότητας του πραγματικού.

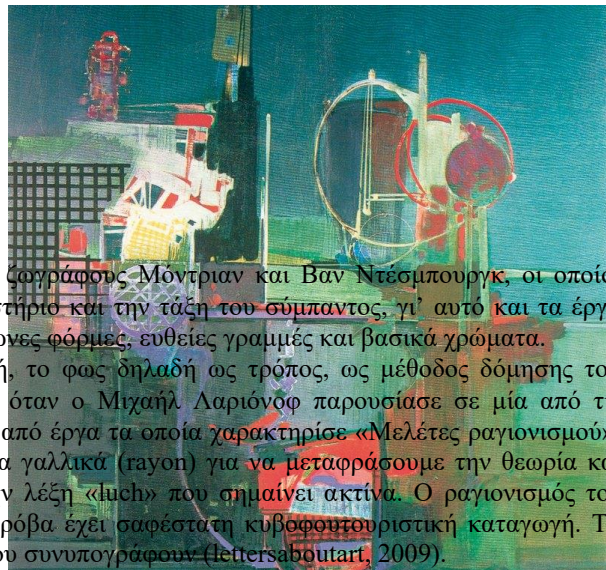
³² Η πρώτη ομάδα αφαιρετικού μοντερνισμού στη Μεγάλη Βρετανία, οι βορτισιστές -ανάμεσά τους οι Edward Wadsworth, Lawrence Atkinson και Jacob Epstein- άντλησαν επιρροές από τον φουτουρισμό και τον κυβισμό. Μέσω της γλυπτικής, της ζωγραφικής, αλλά και της φωτογραφίας, επιχείρησαν να διερευνήσουν φιλοσοφικές έννοιες, όπως ο χρόνος, η κίνηση και η ταυτότητα. Κυρίαρχη φυσιογνωμία του *avant garde* κινήματος ήταν ο λογοτέχνης και ζωγράφος Wyndham Lewis, ενώ ο όρος βορτισισμός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον ποιητή Εζρα Πάουντ (kathimerini.gr, 2011).

στην Ολλανδία³³ και διάφορες σχολές Αφαίρεσης στη Ρωσία, που ξεκινούσαν από το Ραγιονισμό του Λαριόνωφ και της Γκοντσαρόβα³⁴ κι έφταναν ως τον Κονστρουκτιβισμό³⁵ και την αυστηρά γεωμετρική Αφηρημένη Τέχνη του Μάλεβιτς (Σουπρεματισμός). Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Μάλεβιτς ξεκίνησε από την προϋπόθεση ότι η αντικειμενική αναπαράσταση εμποδίζει την καλλιτεχνική δημιουργία και κατέληξε στην καθαρά αφηρημένη τέχνη, στην τέχνη που αρνείται να απεικονίσει οτιδήποτε σχετίζεται με τον αντικειμενικό κόσμο. Η τέχνη είναι το μέσο για να δούμε τον κόσμο υπό νέο πρίσμα, απομακρύνοντας ολοκληρωτικά την πραγματική του εικόνα, θεωρώντας τις μορφικές απεικονίσεις των αντικειμένων, με τις θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές τους έννοιες, ως εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο καλλιτέχνης απορρίπτει την εικόνα, τα αντικείμενα και τις ερμηνείες τους φτάνοντας σε μία έρημο, όπου το μόνο που αξίζει είναι η αίσθηση. Το μαύρο τετράγωνο (η αίσθηση) στο άσπρο φόντο (το "Τίποτα")³⁶ υπήρξε η πρώτη μορφή της έκφρασης της μη-αντικειμενικής αίσθησης (Πράσος, 2020).

Στη γλυπτική και τη ζωγραφική της δεκαετίας του 1920, η αφαίρεση και μάλιστα στην πιο γεωμετρική εκδοχή της ήταν πολύ συνηθισμένη σαν ύφος. Στη δεκαετία του 1930, η κύρια τάση στα πλαίσια της αφηρημένης τέχνης, ήταν και πάλι γεωμετρική και το 1932 ιδρύθηκε η ομάδα Αφαίρεση - Δημιουργία για να προωθήσει αυτό ακριβώς το είδος τέχνης - τον ίδιο αυτό ρόλο έπαιξε μετά τον Β.Π. πόλεμο το Salon de Realites Nouvelles.

Στη μεταπολεμική αφηρημένη τέχνη το κύριο χαρακτηριστικό είναι οι άμορφες συνθέσεις και οι νεωτερισμοί στην τεχνική, όπως αυτά εκφράστηκαν μέσα από το κίνημα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Τέλος, η γλυπτική του 20ου αιώνα είναι σε μεγάλο βαθμό μια αφηρημένη γλυπτική (Αρπ, Μπρανκούζι, Κάλντερ, Μουρ, κ.ά.).

Στην Ελλάδα, τα πρώτα δείγματα αφαιρετικών έργων στην Ελλάδα παρουσιάστηκαν μετά το 1950 και υπήρξαν ορόσημο στην εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης, αφού τέθηκαν τα θεμέλια για μια καινούργια αντιμετώπιση του ζωγραφικού



Εικόνα 7: «Αντίλογος του Σπυρόπουλου»
(<http://www.pi-schools.gr/>)

³³ Το Ντε Στιλ δημιουργήθηκε από τους Ολλανδούς ζωγράφους Μοντριαν και Βαν Ντέσμπουργκ, οι οποίοι πίστευαν ότι η τέχνη θα πρέπει να αντανάκλα το μυστήριο και την τάξη του σύμπαντος, γι' αυτό και τα έργα τους ήταν αυστηρές γεωμετρικές συνθέσεις με τετράγωνα, κύκλους, ευθείες γραμμές και βασικά χρώματα.

³⁴ Η φορμαλιστική χρήση του φωτός στη ζωγραφική, το φως δηλαδή ως τρόπος, ως μέθοδος δόμησης του πίνακα, ξεκινά στη Ρωσία τον Νοέμβριο του 1912, όταν ο Μιχαήλ Λαριόνωφ παρουσίασε σε μία από τις εκθέσεις της ομάδας «Κόσμος της Τέχνης» μια σειρά από έργα τα οποία χαρακτήρισε «Μελέτες ραγιονισμού». Ραγιονισμός είναι ο όρος που χρησιμοποιούμε από τα γαλλικά (rayon) για να μεταφράσουμε την θεωρία και μέθοδο που ο Λαριόνωφ αποκαλεί "luchizm" από την λέξη «luch» που σημαίνει ακτίνα. Ο ραγιονισμός του Λαριόνωφ και της συντρόφου του, Νατάλια Γκοντσαρόβα έχει σφετέρη κυβερνοτουριστική καταγωγή. Το υποστηρίζουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες στα μανιφέστα που συνυπογράφουν (lettersaboutart, 2009).

³⁵ Ο Κονστρουκτιβισμός εκδηλώθηκε στη Ρωσία με πρωταρχικά έργα τις ανάγλυφες αφηρημένες κατασκευές του Τάτλιν, συνθέσεις με γεωμετρικές φόρμες φτιαγμένες από διάφορα υλικά. Οι Κονστρουκτιβιστές υποστήριζαν πως η τέχνη πρέπει να είναι ωφελιμιστική, να απομόνωσε τον καλλιτέχνη από την κοινωνία, επεκτείνοντας τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική.

³⁶ Σε αυτά τα λόγια του Malevich και στην πρώτη παρουσίαση του "Μαύρου Τετραγώνου" του, κοινό και κριτικοί αντέδρασαν αρνητικά, χαρακτηρίζοντας το έργο ως ακατανόητο και επικίνδυνο, ισχυριζόμενοι πως η απουσία του αντικειμένου συνεπάγεται και το τέλος της τέχνης, με το καθεστώς του Stalin να στρέφεται εναντίον του κινήματός του και την KGB να τον συλλαμβάνει το φθινόπωρο του 1930, για να τον απελευθερώσει στις αρχές του Δεκεμβρη. Ο Malevich πέθανε τον Μάιο του 1935 με το μαύρο τετράγωνο να "σημαδεύει" τόσο το νεκροκρέβατο όσο και το μνήμα στο οποίο τάφηκε.

χώρου. Η δημοσίευση του μανιφέστου των «Ακραίων» από την ομώνυμη ομάδα καλλιτεχνών –Αλέκος Κοντόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας, Γιάννης Μαλτέζος, Γιάννης Γαϊτής, Δημήτρης Χυτήρης, Καίτη Αντύπα– το φθινόπωρο του 1949, συμπίπτει με το τέλος του Εμφυλίου και παράλληλα σηματοδοτεί την αρχή της διεκδίκησης, της ελεύθερης έκφρασης και αυτονομίας του καλλιτέχνη απέναντι στην επικράτηση της αναπαράστασης ως τρόπου έκφρασης και κυρίαρχης ιδεολογίας (kathimerini.gr, 2019).

Παραδειγματικές αναφορές αποτελούν οι δυο καλλιτέχνες, Αλ. Κοντόπουλος και ο Γ. Σπυρόπουλος, των οποίων τα ώριμα έργα ανήκουν στον χώρο της Αφηρημένης Τέχνης. Ο Κοντόπουλος (1904-75) μετά την ακαδημαϊκή ζωγραφική και το Ρεαλισμό, από το 1958 παρουσίασε έργα με αφαιρετική χροιά, απαλλαγμένα από το αφηγηματικό τους περιεχόμενο. Τα έργα του βασίζονται σε μια γερή γεωμετρική κατασκευή, όπου οι φόρμες αναπτύσσονται με πλατιές επιφάνειες, χρωματικές αντιθέσεις και αρμονίες και γίνονται το μέσο έκφρασης της έντονα ιδεαλιστικής και ποιητικής του ιδιοσυγκρασίας. Από τη άλλη πλευρά, ο Σπυρόπουλος (1912-1990), από τη δεκαετία του '50 προχώρησε σταδιακά προς τη μη παραστατική τέχνη φτάνοντας στη λυρική αφαίρεση. Στις καλά οργανωμένες συνθέσεις του περιορίζεται η πλαστικότητα για χάρη του χρώματος, απωθούνται οι όγκοι και πρωτοστατούν οι καθαρές ενιαίες επιφάνειες και ο διαχωρισμός των επιπέδων. Το χρώμα είναι το καθοριστικό μέσο για να εκφραστεί το περιεχόμενο του έργου που βασίζεται στην εσωτερική του αναγκαιότητα.

1.2.3 Φουτουρισμός

Από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι το 1914 που ξεσπά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Ευρώπη θα φτάσει στο απόγειο της δόξας της. Η βιομηχανική και οικονομική της ευρωστία, σε συνδυασμό με τη δημογραφική της ζωτικότητα, η τεχνολογική και επιστημονική της πρόοδος, με την ταυτόχρονη στρατιωτική ισχύ, η ανάπτυξη των γραμμάτων και των τεχνών, θα την καταστήσουν πρώτη δύναμη σε παγκόσμια κλίμακα. Η πολιτιστική επανάσταση του τέλους του 19ου αιώνα θα τροφοδοτήσει αλληπάλληλα κύματα λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών «**πρωτοποριών**», ενώ θα προετοιμάσει το έδαφος για μια αναπάντεχη εξέλιξη στον τομέα των εικαστικών τεχνών του πρώτου μισού του 20ου αι.. Στα πρώτα περίπου 20 χρόνια, με μικρές χρονικές αποκλίσεις, θα παρουσιαστούν οι κυριότερες τάσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας (Μεταξά, 2011).

Ο Φουτουρισμός(Futurism) αποτελεί ένα λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό και ουτοπικό κίνημα του 20ου αιώνα, το οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε κυρίως στην Ιταλία. «Πατέρας» του ρεύματος θεωρείται ο Ιταλός ποιητής Filippo Tommaso Marinetti (Φίλιππο Τομάζο Μαρινέττι), ο οποίος είναι και δημιουργός του ιδρυτικού μανιφέστου του Φουτουρισμού. Ο



Ιταλικός Φουτουρισμός ήταν το πρώτο πολιτιστικό κίνημα του 20^{ου} αιώνα που προσπάθησε άμεσα και συνειδητά να αγγίξει ένα μαζικό κίνημα. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει όχι μόνο τα διαθέσιμα μέσα της εποχής του, αλλά και να επινοήσει νέα. «Ήταν ένας θορυβώδης κήρυκας της επανερχόμενης αδιάκοπα στην τέχνη της εποχής μας θέλησης να εξισωθεί η τέχνη με τη ζωή (εξίσωση που εξακολουθεί να παραμένει άλυτη» (Τίνσταλ, Μποτσόλα,1984). Ο

Φουτουρισμός αναπτύχθηκε σχεδόν σε όλες της μορφές της τέχνης, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την ποίηση, τη μουσική, τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αλλά και το θέατρο, δίνοντας παραστάσεις που θα μπορούσαν να θεωρηθούν πρόδρομοι της performance art.

Οι φουτουριστές προσπάθησαν να τονίσουν την ανάγκη της τέχνης να εξελιχθεί, να στραφεί στην σύγχρονη ζωή και να συμβαδίσει με τα νέα κοινωνικά δεδομένα. Γύριζαν την πλάτη τους στην τακτοποιημένη βολεμένη ζωή του καλλιεργημένου διανοούμενου. Χλεύαζαν το δουλικό σεβασμό προς τους απολιθωμένους σοφολογιότατους αλλά και την απόρριψη της κοινωνίας που εξέφραζε η παραδοσιακή αντικοινωνικότητα του μποέμ (Τίνσταλ, Μποτσόλα, 1984). Διάλεγαν το δημόσιο στίβο και ζητούσαν την άμεση, στιγμιαία αντίδραση. Το ουσιώδες για τους φουτουριστές ήταν η επαφή μ' ένα κοινό που να μην είναι πια παθητικό και υποτακτικό. Σύμφωνα με τους Honour και Fleming: «Ο φουτουρισμός αντίθετα μ' ότι συνέβαινε με άλλα μοντέρνα κινήματα αποτελούσε λιγότερο ύφος ή τεχνοτροπία και περισσότερο ιδεολογία» (Honour, Fleming, 1998).

Σε μια χρονική περίοδο όπου η μηχανή φέρνει την επανάσταση σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής, οι καλλιτέχνες του κινήματος εξύμνησαν τη νέα τεχνολογία και την ταχύτητα μέσα από έργα και маниφέστα. Στις 20 Φεβρουαρίου του 1909, ο Ιταλός ποιητής Φίλιππο Τομάσσο Μαρινέτι, κυκλοφόρησε σ' όλον τον κόσμο ένα маниφέστο, στο οποίο με τολμηρές ρητορικές φράσεις κήρυσσε το τέλος της τέχνης του παρελθόντος (le Passéisme) και τη γέννηση μιας τέχνης του μέλλοντος (le futurisme). Ο Μαρινέτι και οι φίλοι του ήταν αποφασισμένοι να προετοιμάσουν την Ιταλία για ένα μέλλον, που όπως φαινόταν, θα ήταν η μεγάλη περιπέτεια της σύγχρονης εποχής. Φράσεις δυνατές, κοφτές, που ακούγονταν ως διαγγέλματα και χαρακτηρίζονταν από τους περισσότερους προκλητικές και αναιδής ήταν το χαρακτηριστικό των φουτουριστικών маниφέστων³⁷. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται «*Ας βγούμε απ' αυτό το απαίσιο κέλυφος σοφίας και ας ρίζουμε τους εαυτούς μας σαν περήφανα-ώριμα φρούτα στο ευρύ, παραμορφωμένο στόμα του ανέμου! Ας δώσουμε τους εαυτούς μας τελείως στο άγνωστο, όχι στην απόγνωση παρά μόνο για να τροφοδοτηθούν οι βαθιές πηγές του Παραλόγου! [...] Σκοπός μας είναι να τραγουδήσουμε τον έρωτα του κινδύνου, το φρόνημα της ενέργειας και της αφοβίας. Το θάρρος, η τόλμη και η εξέγερση θα είναι τα ουσιώδη στοιχεία της ποίησης. Μέχρι σήμερα η λογοτεχνία έχει εκθειάσει την ακινησία της σκέψης, την έκσταση και τον ύπνο. Σκοπός είναι να εξάρουμε την επιθετική δράση, την πυρετώδη αϋπνία, τον διασκελισμό του δρομέα, το θανάσιμο άλμα, την γροθιά και τον κόλαφο. [...] Πέρα από τον αγώνα, δεν υπάρχει άλλη ομορφιά. Έργο χωρίς επιθετικό χαρακτήρα δεν μπορεί να είναι αριστούργημα. Η ποίηση πρέπει να συλληφθεί ως βίαιη επίθεση κατά αγνώστων δυνάμεων, ως τιθάσευση και υποταγή τους ενώπιον του ανθρώπου. Βρισκόμαστε στο έσχατο ακρωτήριο των αιώνων! ... Ποιος ο λόγος να κοιτάμε προς τα πίσω, όταν αυτό που θέλουμε είναι να σπάσουμε τις μυστηριώδεις πόρτες του Αδύνατου; Ο Χώρος και ο Χρόνος πέθαναν χθες. Ζούμε ήδη στο απόλυτο, διότι έχουμε δημιουργήσει την αιώνια, πανταχού παρούσα ταχύτητα» (tvxs.gr, 2015).*

Ο Φουτουρισμός ήθελε μετά μανίας να αγγίξει τις ευαίσθητες χορδές του κόσμου, αυτού που ονομάζουμε «πλατύ κοινό». Αυτό αποτέλεσε και το κλειδί για την κατανόησή του. Ο Μαρινέτι ηγέτης του κινήματος, ανάλωνε τεράστια αποθέματα ενέργειας για να επεκτείνει

³⁷ Στο маниφέστο του 1910 Contro Venezia passatista ο Μαρινέτι ζητεί την καταστροφή της Βενετίας, αυτής της «λεπρής», όπως τη χαρακτηρίζει, «πόλης των τουριστών». Τα παλάτια της πρέπει να γκρεμιστούν, με τα μάζα τους να γεμίσουν τα κανάλια και η πόλη να μετατραπεί σε βιομηχανικό λιμάνι.

Αν όμως καταστραφούν τα πάντα, τότε θα πρέπει να καταστραφούν και όλες οι παλιές μορφές έκφρασης. Η κίνηση και η ταχύτητα θα μπουν δυναμικά στους πίνακες, στα αρχιτεκτονικά σχέδια, στις μουσικές συνθέσεις και πρωτίστως στην ίδια τη γραφή, που θα χρειαστεί να δημιουργήσει μιαν άλλη επικράτεια για τις λέξεις ώστε να πάψουν να αναγνωρίζονται μέσα από τα νεκρά σχήματα του παρελθόντος.

τα όρια της «κουλτούρας» -όπως ο ίδιος τη θεωρούσε- ως το σημείο που πλέον να την κάνει αγνώριστη. Αυτό δεν σήμαινε την αναζωπύρωση της παρωχημένης, παραδοσιακής κουλτούρας, της παραδοσιακής ζωγραφικής, γλυπτικής, ποίησης, μουσικής ή αρχιτεκτονικής, αλλά πρωταρχικά την επινόηση μιας καινούργιας γλώσσας, ευέλικτης, δυναμικής, ώστε ο «νέος άνθρωπος» να είναι σε θέση να εκφράσει το φάσμα των εμπειριών, που θα αποκτούσε στη χαραυγή του αιώνα της ταχύτητας, της ρευστότητας, της νέας επιστημονικής προόδου και εξέλιξης (Μεταξά, 2011). *Φουτουριστικό απόγευμα στο Μιλάνο*

Τον επόμενο χρόνο στην Τεργέστη, ο Marinetti αποφασίζει να παρουσιάσει το πρώτο φουτουριστικό Evening (Serata), το οποίο δημιουργεί μεγάλη αναστάτωση λόγω όχι μόνο των πολιτικών μηνυμάτων του αλλά και της προκλητικότητας που το χαρακτήριζε. Τα evenings χαρακτηρίζονται έντονα από τη μουσική συνοδεία της Noise Music (μουσική θορύβων), η οποία εισήχθη από τους φουτουριστές και αργότερα χρησιμοποιήθηκε από τους ντανταϊστές και τους σουρεαλιστές. Πρόκειται για μια σύνθεση από θορύβους των πόλεων, κραυγές και ήχους μηχανών, όπως τρένων και αυτοκινήτων, η οποία αποτύπωνε τη σύγχρονη ζωή. Εκτός από τη Noise Music, τα νέα τεχνολογικά μέσα κυριαρχούσαν στις παραστάσεις αυτές ακόμα και μέσα από τα κοστούμια τα οποία είχαν μορφή μηχανών και συνδυάζονταν με μηχανικές κινήσεις των καλλιτεχνών. Το πρώτο evening του 2010 θα διαδεχθούν πολλά ακόμα από άλλους φουτουριστές, τα οποία λόγω της αγριότητάς τους θα παρακολουθούνται στενά από τις αστυνομικές αρχές της χώρας. Οι εν λόγω φουτουριστικές βραδιές («serata futurista»), κατέληγαν συνήθως σε εκσφενδονισμό διαφόρων αντικειμένων (κατά προτίμηση ντομάτας) και σε συλλήψεις από την αστυνομία. Οι παραστάσεις αυτές ανήκουν στην κατηγορία βαριετέ και βασικό χαρακτηριστικό τους αποτελεί η κατάρριψη ορίων μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Το 1912 ο Φουτουρισμός θα ήταν ήδη οικεία λέξη για τους Ιταλούς και για πολλούς άλλους Ευρωπαίους, ενώ την ίδια χρονιά, η «Εκθεση των φουτουριστών ζωγράφων» θα περιοδεύσει στο εξωτερικό, πλαισιωμένη με διαλέξεις και ανάλογες βραδιές (Τραγγανίδας, 2011).



Εικόνα 9: « Φουτουριστικό απόγευμα στο Μιλάνο, Boccioni» (<https://www.wikiart.org/>)

Ο Φουτουρισμός βασίστηκε στην ελεύθερη έκφραση, έξω από τα ακαδημαϊκά στερεότυπα που ήταν συνδεδεμένα με το παρελθόν. Ποητές, ζωγράφοι, λογοτέχνες δίνουν ψήφο εμπιστοσύνης σε ένα νέο ανεξάρτητο παρόν που υπερχειλίζει ενέργεια, ταχύτητα και σύνθεση. Κοντά και γύρω



Εικόνα 10: «States of Mind I: The Farewells του Ουμπέρτο

Μποτσόνι» (<https://www.moma.org/collection/works/78648>)

στο Μαρινέττι συσπειρώθηκε μια ομάδα από ποιητές και ζωγράφους. Ο Ουμπέρτο Μποτσόνι (1882-1916), μίλησε για την ανάγκη του ανθρώπινου επαναπροσδιορισμού μέσα από τις φουτουριστικές θεωρίες, την ανάγκη για αλλαγή η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως η νέα ρομαντική θεωρία. Αυτό γιατί ο Φουτουρισμός στόχο έχει όπως και ο κλασικός Ρομαντισμός, να αλλάξει τον κόσμο,

να κατακτήσει γη και ουρανό, φέρνοντας τον άνθρωπο κοντά στο ιδανικό³⁸. Σύμφωνα με τον Κάρλο Καραά (Carlo Carrà), ο Φουτουρισμός είναι ένα είδος ζωγραφικής που εμπνεύστηκε από το θόρυβο, τους ήχους και τη μυρωδιά. Η φουτουριστική ζωγραφική υμνεί τη δυναμική της τέχνης, το πορτρέτο δε θα μοιάζει με το μοντέλο, η εικόνα δε θα είναι προϊόν μίμησης αλλά θα δημιουργείται απ'αρχής³⁹. Ξεχειλίζει ασυνείδητα από την ψυχή του καλλιτέχνη, η δύναμή της θα μοιάζει με τις ακτίνες Χ, τα επίπεδα θα υπεισέρχονται το ένα στο άλλο και θα ενώνονται δίνοντας ένα ενιαίο αποτέλεσμα. Ο Τζίνιο Σεβερίνι (Gino Severini), το 1913 εκδίδει το μανιφέστο του σχετικά με τις πλαστικές αναλογίες. Εξηγεί πως τα φουτουριστικά έργα κινούνται, κρύβουν μια ζωντάνια και μια ακαταμάχητη λάμψη μέσα τους. Είναι φανερό η προσπάθεια του καλλιτέχνη μέσα από την αποδόμηση και την ανακατασκευή του αντικείμενου, να εστιάζει στην αίσθηση που προκαλεί η εικόνα. Είναι χαρακτηριστικό άλλωστε, ότι για τους φουτουριστές η μεγαλύτερη εφεύρεση του αιώνα, υπήρξε η τέχνη του μοντάζ, της αποδόμησης και επανένωσης (Καραγιάννη Γκ., 2015). Ο Λουίτζι Ρούσολο (1885 – 1947) ασχολήθηκε με την ποίηση, τη ζωγραφική, τη φιλοσοφία και πιο σταθερά με τη μουσική. Εξέθεσε 6 έργα –ίσως τα πιο υπερδραματικά και πιο απλοϊκά- στην περίφημη έκθεση του Παρισιού- το 1912. «Ο Ρούσολο ήταν το πρότυπο του ιδεώδους φουτουριστή, που σφυρηλατούσε δεσμούς ανάμεσα στις διάφορες τέχνες και εφάρμοζε τις φουτουριστικές αρχές του περισσότερο από ένα πεδία» (Τίνσταλ Κ., Μποτσόλα Α., 1984). Ελάχιστα έργα του είναι γνωστά όπως ο «Νίτσε» (1909), και η «Μουσική» (1911-12).

Ο Φουτουρισμός επεκτάθηκε και σε άλλες χώρες της Ευρώπης και κυρίως στη Ρωσία, όπου πήρε τη δική του μορφή ως Ρωσικός Φουτουρισμός (Russian Futurism). Η τάση εναντίωσης στην προϋπάρχουσα συντηρητική αισθητική και στις κοινωνικές συμβάσεις συναντάται και εδώ, ενώ η «θεοποίηση» της μηχανής γίνεται ακόμα πιο έντονη. Ωστόσο οι Ρώσοι Φουτουριστές διαπνέονταν από αντιπολεμική στάση και μια αυθόρμητη συγκινησιακή προαίσθηση της κοινωνικής και πολιτιστικής ανατροπής. Οι παραστάσεις τους είναι θεατρικές κυρίως και περιέχουν όλα τα φουτουριστικά στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω.

³⁸ Ο Μποτσόνι ενστερνίζεται και εισάγει ακόμη και στην τέχνη του τη θεωρία των φυσικών, αυτή που πρώτος διατύπωσε ο Einstein, πως η ύλη μπορεί να μετατραπεί σε ενέργεια και το αντίθετο. Δεν πρέπει να απομονώνουμε το απεικονιζόμενο αντικείμενο από το υπόλοιπο περιβάλλον αλλά πρέπει να τα αντιλαμβανόμαστε σαν ένα με την ατμόσφαιρα. Η ίδια η ζωή γίνεται τέχνη, ένα έργο άλλωστε δεν είναι παρά ένα δοχείο περισυλλογής φαιάς ουσίας. Το έργο σαν έργο από μόνο του δεν έχει αξία, αλλά παίρνει αξία μέσα από το πλαίσιο στο και για το οποίο δημιουργήθηκε.

³⁹ Η φουτουριστική ζωγραφική με μια πρώτη ματιά μας φέρνει στο νου τον Κυβισμό, άλλωστε είναι εμπνευσμένη από αυτόν, στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση, οι φουτουριστές όμως θέλησαν να διαχωρίσουν τη θέση τους από τους κυβιστές, μη αποδεχόμενοι τη στατική έκφραση των έργων τους. Με τη σειρά του και ο Φουτουρισμός, όπως ήταν λογικό, επηρέασε τα επόμενα καλλιτεχνικά ρεύματα, είτε τον ασπάζτηκαν, είτε τον απέρριψαν, τα στοιχεία του ήταν εμφανή τόσο στο Ντανταϊσμό, όσο και στον Υπερρεαλισμό που υιοθέτησαν από αυτόν βασικά στοιχεία, όπως το μη λογικό, το τυχαίο και το χωρίς νόημα.

Ωστόσο, πρωτοποριακές θεωρούνται οι έξοδοί τους στους δρόμους της Αγίας Πετρούπολης και της Μόσχας, με ζωγραφισμένα πρόσωπα και προκλητικές εμφανίσεις, με αρχηγό τον σημαντικότερο εκπρόσωπο του κινήματος David Burliuk (Ντέιβιντ Μπούρλιουκ), δίνοντας μια νέα άποψη για την σχέση μεταξύ τέχνης και ζωής και για το πού μπορεί να πραγματοποιηθεί και να τοποθετηθεί μια καλλιτεχνική δράση. Από τον φουτουρισμό ωστόσο ξεπήδησε όλη η ρωσική πρωτοπορία και κάλυψε κάθε έκφανση της κουλτούρας: από την ποίηση ως τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη μουσική, το θέατρο και τον κινηματογράφο. Η όπερα *Μύτη* του Ντμίτρι Σοστακόβιτς βγαίνει από τη φουτουριστική παράδοση. Οι πρώτες ταινίες του Τζίγκα Βερτόφ επίσης. Το ίδιο κι ο κονστρουκτισμός, όπως και ο σουπρεματισμός του Καζιμίρ Μάλεβιτς, καθώς σε μεγάλο βαθμό και οι παραστάσεις του Μέγερχολντ, με τον οποίο συνεργάστηκε τόσο ο Σοστακόβιτς όσο και ο Μαγιακόβσκι και ο Μάλεβιτς. Η ρωσική πρωτοπορία έτσι αποδεικνύει πως ο φουτουρισμός είναι το μόνο κίνημα στον 20ό αιώνα που στη Μόσχα και στην Πετρούπολη τουλάχιστον γέννησε όλα τα υπόλοιπα κινήματα της πρωτοπορίας που ακολούθησαν (Βιστωνίτης, 2014).

Περνώντας στη δεύτερη περίοδο του Φουτουρισμού, από το 1918 έως και το 1938, όσο πλησιάζουμε στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τα χαρούμενα θέματα και χρώματα αλλάζουν, γίνονται σκούρα και στενόχωρα, το περιεχόμενο του ίδιου του έργου αλλάζει, τρένα, στρατιωτικά αυτοκίνητα και αεροπλάνα, μεταλλικά αντικείμενα και άνθρωποι σκυθρωποί είναι πλέον στο επίκεντρο. Σκοπός πλέον είναι η διάσπαση της πολιτιστικής ενότητας που συνδέεται άρρηκτα με την πολιτική πραγματικότητα. Η νέα τάξη πραγμάτων απαιτεί τη σύμπραξη που θα οδηγήσει στην αλλαγή και τη νέα κουλτούρα της εποχής. Στην πολιτική σκηνή κυριαρχεί ο Φασισμός, ο οποίος θέλησε να τραφεί από τη φουτουριστική ιδεολογία, προσαρμόζοντάς την στα δικά του μέτρα, πιστεύοντας πως αυτός ήταν ο δρόμος για την καθολική αποδοχή (Καραγιάννη, 2015).

Ο φουτουρισμός σαν κίνημα ήταν πνιγμένος στις αντιφάσεις, κάτι που θα αναδειχτεί με την πολιτική του εξέλιξη στην Ιταλία, όπου ήδη από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο θα έρθει σε επαφή με τον Μουσολίνι. «Στην πραγματικότητα ο φουτουρισμός ήταν μια δίνη ιδεών και ανόμοιων συναισθημάτων», γράφει ο ιστορικός τέχνης Μάριο ντε Μικέλι. Ο εθνικισμός του Μαρινέτι διακρίνεται ήδη από το πρώτο μανιφέστο, ενώ από την άλλη, λίγο πριν, το 1905, θα υμνεί τον αναρχισμό, σαφώς επηρεασμένος από τους Γάλλους συμβολιστές. Ο διεθνισμός τους συγκρούεται με το ότι το «ιταλικό δαιμόνιο» θα σώσει τον παγκόσμιο πολιτισμό, ενώ θα θεωρήσουν τον πόλεμο «υγιή» και θα συμμετάσχουν ως εθελοντές. Ακόμη και το μανιφέστο τους που κηρύσσει τον αγώνα για την πολιτιστική αναβίωση της Ιταλίας είναι γραμμένο στα γαλλικά. Άλλωστε, το μέλλον για τον Μαρινέτι θα έπρεπε να ξεκινά από ένα ιδεατό σημείο μηδέν σαρώνοντας το παρελθόν από το οποίο είχε προκύψει. Γύρω από το σημείο αυτό θα αναπτυσσόταν ο κόσμος μιας ουτοπίας την οποία κυβερνούσαν η βιομηχανία, το σίδηρο και η ταχύτητα. Και όποιος αρνιόταν να επιβιβαστεί στο όχημά της θα πέθαινε μαζί με τον παλιό κόσμο. Δεν είναι αξιοπερίεργο επομένως που από τα αναρχικά δόγματα της καταστροφής πέρασε στη δοξολόγηση και στη λατρεία του πολέμου, αφού ο πόλεμος είναι το μόνο μέσον για να καταστραφούν τα πάντα (Βιστωνίτης, 2014).

Το 1918 θα ιδρυθεί το «Φουτουριστικό Πολιτικό Κόμμα» και ομάδες φασιστών φουτουριστών σε διάφορες ιταλικές πόλεις. Με τον Τζιοβάνι Τζεντίλε, διακεκριμένο στέλεχος του ιταλικού φασιστικού κόμματος και διόλου ασήμαντο διανοούμενο, μέντορας του οποίου υπήρξε ο Μπενεντέτο Κρότσε, το 1925 ο Μαρινέτι συνέγραψε το Μανιφέστο των φασιστών διανοουμένων, που εκτός από τους ίδιους το υπέγραψαν κάποιοι από τους σημαντικότερους συγγραφείς της Ιταλίας. Ανάμεσά τους και οι: Κούρτσιο Μαλαπάρτε, Τζιουζέπε Ουνγκαρέτι και Λουίτζι Πιραντέλο. Το μανιφέστο προκάλεσε την οργή του

Μπενεντέτο Κρότσε, ο οποίος σε απάντηση συνέταξε το δικό του Μανιφέστο των αντιφασιστών διανοουμένων, το οποίο υπέγραψαν άλλοι συγγραφείς επίσης πρώτης γραμμής, όπως ο Μοντάλε, ο Ντε Σάνκτις (που οι θεωρίες του επηρέασαν τον δικό μας λησμονημένο δυστυχώς κριτικό Πέτρο Σπανδωνίδη), ο Λουίτζι Εϊνάουντι και ο Γκαετάνο Μόσκα (Βιστωνίτης Α., 2014). Δεν είναι δύσκολο να υποθέσουμε πως εν τέλει ο Μαρινέτι και η ομάδα του πέρασαν στο φασισμό από μια αγνή, πλην όμως γεμάτη αντιφάσεις πρόθεση για κοινωνική απελευθέρωση, παγίδα στην οποία έπεσαν και άλλοι καλλιτέχνες της εποχής, πριν ακόμη ο φασισμός δείξει το πραγματικό του πρόσωπο. Όταν όμως το έδειξε ήταν αργά για τον Μαρινέτι που είχε εκπέσει τελείως στην εθνικιστική ρητορική του. Ο φασισμός, ως εξουσία πια, δεν είχε ανάγκη τους φουτουριστές, που οι θέσεις τους, έτσι κι αλλιώς, μπορούσαν να γίνουν κι επικίνδυνες για το σύστημα. Ο Μουσολίνι θα αποδυναμώσει τελείως τον Μαρινέτι χρίζοντάς τον ακαδημαϊκό και τελικά, ενώ σε όλη την Ευρώπη η καλλιτεχνική πρωτοπορία θα έρθει σε επαφή με τις προοδευτικές δυνάμεις, στην Ιταλία, ο φουτουρισμός θα ταυτιστεί με την πιο μαύρη αντίδραση και τελικά θα πνιγεί από αυτήν (Τραγγανίδης, 2011).

Εδώ όμως πρέπει να σημειωθεί, ότι, αντίθετα με τη διαδεδομένη άποψη, φουτουρισμός συνολικά σαν κίνημα και ο φασισμός δεν ταυτίζονται. Όπως σημειώνει ο ντε Μικέλι, πολλοί φουτουριστές ήταν αναρχικοί και κομμουνιστές και προπολεμικά (πριν τον Α' παγκόσμιο πόλεμο εννοείται) το περιοδικό τους διαβαζόταν επί το πλείστον από εργάτες, γεγονός που σημειώνει με έμφαση ο Γκράμσι. Αναλόγου κοινωνικού περιεχομένου ήταν και τα φουτουριστικά έργα. Σοσιαλιστική κατεύθυνση είχαν από την αρχή φουτουριστές εικαστικοί όπως ο Μποτσιόνι και ο Καρρά. Ακόμη και τη στιγμή που στο ιταλικό φουτουριστικό κίνημα θα υπερισχύσουν οι εθνικιστικές απόψεις, θα εμφανιστούν άρθρα στον ιταλικό Τύπο, όπως «Φουτουρισμός και Μαρινετισμός», που κάνουν σαφέστατη την αντίθεσή τους στον Μαρινέτι. Άλλωστε, πολύ γρήγορα, ο Φουτουρισμός ξεφεύγει από τον έλεγχο του ιδρυτή του. Στη Ρωσία δημιουργείται προεπαναστατικά μια φουτουριστική ομάδα με πρωτεργάτη τον Μαγιακόφσκι, τους αδελφούς Μπουρλιούκ και άλλους, η οποία συνδέεται άμεσα με τις επαναστατικές δυνάμεις. Το 1912 ο Μαγιακόφσκι⁴⁰ θα δημοσιεύσει το μανιφέστο του ρώσικου φουτουρισμού, με τίτλο «Μπάτσος για το δημόσιο γούστο», όπου συναντάμε τη ρητορική του πρώτου ιταλικού μανιφέστου: «Το παρελθόν είναι στενάχωρο. Η Ακαδημία και ο Πούσκιν πιο ακατανόητοι κι από ιερογλυφικά» (Τραγγανίδης, 2011).

Όσο πλησιάζουμε στη σημερινή εποχή, αντιλαμβανόμαστε πως πολλά αντικείμενα της καθημερινότητάς μας, εμπνεύστηκαν από το Φουτουρισμό. Νέα αντικείμενα επονομαζόμενα πλαστικές συνθέσεις του Ντέπερο (Depero) και του Μπάλα (Balla), είναι αντικείμενα προερχόμενα από συνθέσεις υλικών, είναι αφηρημένες, πολυεπίπεδες, χρωματιστές μορφές, που αλλάζουν όψεις μέσα από το φως. Είναι όμως αντικείμενα που δεν περιορίστηκαν στη δημιουργία τους ως έργα τέχνης, αλλά είναι λειτουργικά στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Κατά τον Μπάλα, η μονοεδρική επιφάνεια αδυνατεί να δώσει την αίσθηση της κίνησης και του δυναμισμού. Φουτουριστικά είναι τα μεταλλικά στοιχεία στα ρούχα, όπως τα λάνσαρε πρώτος ο Πάκο Ραμπάν (Paco Rabanne) ή τα πλαστικά λουλούδια των χίπις τη δεκαετία του '70, τα μετακινούμενα με ρόδες έπιπλα του Τζό Πόντι (Gio Ponti) ή ακόμη και υλικά που



⁴⁰ Ο Μαγιακόφσκι άλλωστε θα είναι αυτός που θα δημιουργήσει «φουτουριστών» μαζί με τον Οσιπ Μπρικ και αργότερα τα συσπειρώσει μια σειρά «-ισμούς» της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας

είχαν συγκεκριμένες χρήσεις ως τότε, όπως το fiberglass ή η πολυουρεθάνη. Ακόμη και η τεχνική της μεταμόσχευσης είχε στοιχεία φουτουριστικά. Το πνεύμα της σημερινής εποχής, κινείται γύρω από τη φιλοσοφία του Φουτουρισμού (Καραγιάννη, 2015).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: PERFORMANCE ART ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

2.1 Η Τέχνη μετά το 1950

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1919-1939), όταν οι Ναζί είχαν εισβάλει σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη, στην ελεύθερη Αμερική κατέφυγαν επιστήμονες, λόγιοι και καλλιτέχνες. Οι ΗΠΑ έγιναν τότε, ο θεματοφύλακας της γνώσης και της κουλτούρας. Εκεί, στο όνομα της δημοκρατίας, η πρωτοπορία δε βρήκε αντίσταση, αφού συμβάδιζε με την ακράδαντη πίστη στην τεχνολογική πρόοδο. Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η αμερικανική οικονομία, αντίθετα από την ευρωπαϊκή, αναδύθηκε ισχυρή. Μετά το 1945, οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ως ένα από τα ισχυρότερα έθνη, τόσο από στρατιωτική, όσο και από οικονομική άποψη. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, είχαν φτάσει στη Νέα Υόρκη ζωγράφοι κυβιστές, εξπρεσιονιστές, σουρεαλιστές κ.ά. Αυτή η μετανάστευση πολλών καλλιτεχνών πριν και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ήταν ένας από τους κυριότερους λόγους που μετακινήθηκε το ίδιο το πολιτιστικό βάρος από την Ευρώπη στη Νέα Υόρκη. Το έδαφος στην Αμερική ήταν πρόσφορο. Μετά το 1945 οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίστηκαν ισχυρές. Στην Ευρώπη, γεννιέται ο μύθος της Αμερικής, της μεγάλης βιομηχανικής χώρας όπου η οικονομική άνθηση σήμαινε το συλλογικό κατόρθωμα ενός νέου λαού. Η μοντέρνα κοινωνία του δε δεσμευόταν από ιστορικές παραδόσεις. Παράλληλα, διψούσε για πολιτιστική ταυτότητα. Η Αφαίρεση, μία πρωτοπορία που δεν είχε ακόμα εκτιμηθεί στην Ευρώπη παρά από λίγους, υιοθετήθηκε απρόσκοπτα στην Αμερική, αφού οι ανεικονικές τάσεις δεν έχουν εθνικά περιεχόμενα και χαρακτηριστικά, και επιβλήθηκε ως η κατ' εξοχήν μορφή τέχνης. Κάθε άλλη εκφραστική επιλογή μετά το 1950 θεωρήθηκε αντιδραστική. Ο Ψυχρός Πόλεμος και η αμοιβαία δυσπιστία και καχυποψία που είχε επιφέρει μεταξύ των δύο υπερδυνάμεων, Αμερικής και Ρωσίας, είχε επιπτώσεις και στον πολιτιστικό τομέα. Την ίδια στιγμή που στη Σοβιετική Ένωση η τέχνη έμπαινε ως προπαγανδιστικό όργανο στην υπηρεσία του καθεστώτος και διακηρυσσόταν ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, στην Αμερική, εκφραστής του αντίθετου πόλου, της Δημοκρατίας και της ελευθερίας της έκφρασης, γινόταν η Αφηρημένη Τέχνη.

Η υπερκαταναλωτική κοινωνία του δυτικού κόσμου, αναδεικνύει την ανάγκη αμφισβήτησης της μονιμότητας του έργου τέχνης και την σπουδαιότητα ενός εφήμερου χαρακτήρα, που καλείται να πάρει. Οι καλλιτέχνες αρνούνται την εμπορευματοποίηση της τέχνης και δημιουργούν έργα που όλο και λιγότερο μπορούν να αγοραστούν, ενώ όλο και περισσότερο ενισχύουν την επιδίωξη βίωσής τους από τον θεατή ως αισθητική εμπειρία. Τα σημαντικότερα διεθνή κινήματα τέχνης της περιόδου είναι: η Ποπ Αρτ (Pop Art), η οποία επιστρέφει στον κόσμο της αναπαράστασης ως αντίδραση στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό, ο Γαλλικός Νεορεαλισμός, η Οπτική Τέχνη (Optical Art), ο Μινιμαλισμός, το Φλούξους (Fluxus) και η Εννοιακή Τέχνη (Conceptual Art). Στα δύο τελευταία κινήματα, γίνεται και η πρώτη εμφάνιση της performance art με τη μορφή που την καθιέρωσε ως καλλιτεχνικό μέσο.

Η Pop Art (pop= popular =λαϊκός⁴¹) αποτέλεσε μια επιστροφή στον κόσμο της αναπαράστασης. Μια επιστροφή στον κόσμο των αντικειμένων που περιστοιχίζουν το σύγχρονο άνθρωπο των μεγαλουπόλεων και στη γύρω του πραγματικότητα, που απαρτίζεται από καταναλωτικά προϊόντα, διάσημους πρωταγωνιστές του κινηματογράφου, φωτογραφίες, τηλεόραση, έντυπα, κόμικς και όλα όσα συνθέτουν την καταναλωτική κοινωνία. Σύμφωνα με τον Κολοκοτρώνη Γ. «Οι συνέπειες της εντατικοποιημένης βιομηχανοποίησης άγγιζαν το σύστημα της τέχνης. Δεν πρόκειται όμως για πραγματικές αλλαγές, αλλά για εντατικοποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής και τόνωσης του καλλιτεχνικού μηχανισμού με τη φιλοσοφία του μάρκετινγκ, της διαφήμισης και των τεχνικών της αναπαραγωγής, όπως για παράδειγμα, η διάδοση του πολλαπλού (multiple)» (Κολοκοτρώνης, 2008).

Η Ποπ Αρτ γεννήθηκε στο Λονδίνο τη δεκαετία του '50, κυρίως χάρη στις προσπάθειες του Ρίτσαρντ Χάμιλτον⁴². Η ονομασία Ποπ Αρτ αποδίδεται στον Βρετανό κριτικό τέχνης Lawrence Alloway, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο για πρώτη φορά το 1958 αλλά καθιερώθηκε μερικά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα στη δεκαετία του '60, περίοδος που η pop Art γνώρισε και την μεγαλύτερη απήχηση. Μέχρι τότε, συχνά οι Ποπ Αρτ καλλιτέχνες



Εικόνα 12: «Three Flags του Jasper Johns»
(<https://whitney.org/collection/works/1060>)

που φέρουν ένα έργο ως τέχνη.

⁴² Το 1956 ο Hamilton συνέθεσε ένα collage με τίτλο «Τι είναι αυτό που κάνει τα σημερινά σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο ακαταμάχητα». Χωρίς να γίνεται σατιρικός, παρουσιάζει το εσωτερικό ενός μοντέρνου διαμερίσματος στο οποίο απεικονίζεται ο μοντέρνος άνθρωπος. Η γυναίκα που ποζάρει αντάρσκα και ο μυώδης άνδρας, με τη ρακέτα που γράφει POP, μοιάζουν να ενσαρκώνουν το πρότυπο της μοντέρνας ζωής, προβάλλοντας τα υλικά αγαθά που τη χαρακτηρίζουν: ηλεκτρική σκούπα, τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφημίσεις.

⁴³ Από αρκετούς, ο Ντανταϊσμός θεωρείται πρόδρομος της Ποπ Αρτ και σίγουρα αποτέλεσε ισχυρή επιρροή. Τα δύο κινήματα συνδέονται μεταξύ τους, κυρίως μέσω της κοινής διάθεσης να προκαλέσουν και να ανυψώσουν το καθημερινό και συνηθισμένο στη θέση του αντικειμένου της τέχνης. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η pop Art άρχισε να αναπτύσσεται κυρίως στην Αμερική.

⁴⁴ Ο Jasper Johns πειραματίζεται με τη ζωγραφική ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ενώ η χρήση καθημερινών αντικειμένων, δουλεμένων εξ αρχής από τον καλλιτέχνη, δίνει νέες διαστάσεις στο πραγματικό.

⁴⁵ Ο καλλιτέχνης Robert Rauschenberg είναι ο γνήσιος συνεχιστής του Duchamp και των ντανταϊστών. Μαζί με τον Jasper Johns συγκαταλέγεται στους «νέο-ντανταϊστές», δούλεψε με εξαιρετική επινοητικότητα τη «συνδυαστική ζωγραφική» (combine painting) και επηρεάστηκε από τη διδασκαλία του συνθέτη John Cage (Τζων Κέιτζ, 1912-1992), που με τη «συνδυαστική» μουσική του αναζητούσε «την κατάργηση των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή». Χαρακτηριστικό έργο της Combine Painting είναι «Το κρεβάτι» του 1955

⁴⁶ Ο Andy Warhol, είναι ο καλλιτέχνης που το κοινό συνδέσει περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον με την Pop Art. Το έργο του καλλιτέχνη δίνει έμφαση στα είδωλα της επικαιρότητας, στους ηθοποιούς, τους τραγουδιστές, τους πολιτικούς ή επαναλαμβάνει μοτίβα από διαφημιζόμενα προϊόντα, με στόχο τη μηχανοποίηση και αυτής ακόμα της καλλιτεχνικής διαδικασίας, διατηρώντας απέναντι στα πράγματα μια αδιαφορία και έναν τόνο αντικειμενικότητας.

⁴⁷ Ο Roy Lichtenstein επέλεξε εικόνες από τα πιο κοινά κόμικς, μεγέθυνε τις εικόνες με απόλυτη πιστότητα της τυπογραφικής τεχνικής σε λάδι ή σε ακρυλικό και κατέγραψε τους ήρωες και τα πρότυπα της σύγχρονης Αμερικής. Δεν είχε πρόθεση να σχολιάσει ή να επικρίνει τους ήρωες της μαζικής κουλτούρας, απλώς, όπως έλεγαν όλοι οι Pop καλλιτέχνες, θέλησε να καταγράψει το σύγχρονο κόσμο και το σύγχρονο αστικό λεξιλόγιο.

Βρετανία αποτελεί τον τόπο γέννησης της Ποπ Αρτ, στην Αμερική⁴⁸ γνωρίζει πραγματική έξαρση, γεγονός που ευνοείται και από την οικονομική ευρωστία της Αμερικής. Στη δεκαετία 1956-1966, η Pop Art διαδόθηκε γρήγορα, από το Λονδίνο στη Νέα Υόρκη και σε ολόκληρο τον κόσμο⁴⁹. Στη Νέα Υόρκη η Pop Art βρήκε απρόσκοπτα το «φυσικό της χώρο».

Κύρια χαρακτηριστικά της Ποπ Αρτ αισθητικής αποτέλεσαν ο αυθορμητισμός, η δημιουργική υπερβολή, η ανάλαφρη διάθεση, η σάτιρα, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις και εν γένει η απόρριψη του παραδοσιακού. Η Ποπ Αρτ υπηρέτησε την αποκαλούμενη μαζική κουλτούρα και συνδέθηκε με ένα είδος εμπορικής τέχνης που απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό. Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια περίοδο γνώρισε μεγάλη έξαρση στη Μεγάλη Βρετανία η Ποπ μουσική, η οποία θεωρείται συχνά αισθητικά συγγενής προς την Ποπ Αρτ. Σε αντίθεση με πολλά προγενέστερα κινήματα της μοντέρνας τέχνης, η Ποπ Αρτ επέδειξε αδιαφορία σε δύσκολα, δυσνόητα ή περισσότερο εγκεφαλικά θέματα, τα οποία για τους καλλιτέχνες του κινήματος θεωρούνταν προϊόντα μίας διάθεσης ελιτισμού. Πίνακες με αναπαραστάσεις τενεκεδένιων κουτιών γνωστού αναψυκτικού, του Έλβις Πρίσλεϊ και της Μέριλιν Μονρόε⁵⁰ ή ακόμα θέματα δανεισμένα από τα αμερικανικά κόμικς και τη διαφήμιση αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της Ποπ Αρτ αισθητικής. Το φωτομοντάζ, το κολάζ και η συναρμολόγηση αποτέλεσαν συνηθισμένες μεθόδους της ποπ-αρτ (el.wikipedia).



Εικόνα 13: «Marilyn Diptych του Andy Warhol» (<https://www.tate.org.uk>)

⁴⁸ Μία μεγάλη έκθεση, το 1962, στην γκαλερί Sydney Janis με τίτλο "Νέοι ρεαλιστές" (New realist) προσέφερε την επίσημη αναγνώριση του κινήματος της αμερικανικής ποπ-αρτ.

⁴⁹ Η βασική διαφορά ανάμεσα στην αγγλική Pop και την αμερικανική εντοπίζεται στο ότι η πρώτη στέκεται πιο κριτικά απέναντι στα μέσα που χρησιμοποιεί. Η αμερικανική χρησιμοποιεί αδιακρίτως «μπουκάλια κόκα κόλας και κουτιά τσιγάρων, επιστολικές κάρτες και υλικά περιτυλίγματος, διαφημίσεις αυτοκινήτων και σωληνάρια του κέτσαπ, ψυγεία, αυτοκίνητα, έπιπλα, και φρυγανιέρες...» χωρίς περιορισμούς, χωρίς συναισθηματική ή κριτική διάθεση.

⁵⁰ ο Άντι Γουόρχολ δημιούργησε το 1962 τις Είκοσι πέντε Μέριλιν, ένα από τα διασημότερα θέματά του, χρησιμοποιώντας ως βάση ένα φωτογραφικό πορτρέτο. Η απεικόνιση της Μονρόε ως προϊόντος κουλτούρας, συσκευασμένης για το κοινό σαν καταναλωτικό αγαθό.

Στη Γαλλία προτιμήθηκε ο όρος Νεορεαλισμός από τον όρο Pop Art. Εκπροσωπήθηκε από τον Arman, που άδειασε στο χώρο της γκαλερί ένα σωρό παλιόχαρτα, τον Manzoni, που πουλούσε κονσερβοποιημένη την αναπνοή του ως «αναπνοή του καλλιτέχνη», τον Klein, που χρησιμοποιούσε στις «ανθρωπομετρίες» του γυμνά μοντέλα βουτηγμένα στο χρώμα αντί για πινέλο, τον Cesar, που αξιοποιούσε τα συμπιεσμένα μέταλλα από τα νεκροταφεία αυτοκινήτων, τον Tinguely, που κατασκεύαζε θορυβώδεις μηχανές οι οποίες



αυτοκαταστρέφονταν. Όλο επισημαίνοντας ακριβώς έ τέχνη ό,τι εκείνος επιλέγει καλλιτέχνες, ο Yves Klein μία έκθεση στην οποία ο θεατής ερχόταν αντιμέτωπος με τον εντελώς άδειο χώρο της γκαλερί, αλλά και με ανορθόδοξες μεθόδους για τη δημιουργία των έργων του, όπως με αποτυπώματα της φωτιάς, της βροχής αλλά και των ανθρώπινων σωμάτων πάνω σε χρωματισμένους με μπλε χρώμα καμβάδες. Η πλέον περίφημη περφόρμανς του ωστόσο έλαβε χώρα το 1960, στα εγκαίνια της έκθεσης του "Ανθρωπομετρίες της Μπλε Εποχής" στο Παρίσι. Για την περίπτωση αυτή ο Klein εμφανίστηκε στο κοινό με σμόκιν και λευκό παπιγιόν. Εννέα μουσικοί εκτελούσαν τη Συμφωνία Μονοτονίας-Σιωπής (μία μοναδική νότα επί 20 λεπτά, ακολουθούμενη από 20 λεπτά σιωπής) όσο ο Klein καθοδηγούσε τρία γυμνά μοντέλα που καλύφθηκαν με κολλώδη μπλε μπογιά πριν αφήσουν αποτυπώματα των σωμάτων τους σε έναν λευκό καμβά. Τα μοντέλα είχαν, σύμφωνα με τον ίδιο, μετατραπεί σε «ζωντανά πινέλα». «Η ιδιοφυΐα του Klein καθίσταται ολοένα και περισσότερο πιο εμφανής» λέει η Catherine Wood, η επιμελήτρια σύγχρονης τέχνης και περφόρμανς της Tate Modern. «Κάποιοι ιστορικοί της τέχνης τον έχουν απορρίψει ως τσαρλατάνο ή - εξαιτίας των γυμνών μοντέλων - ως συμβατικό και σεξιστή, αλλά οι στρατηγικές του ήταν παιγνιωδώς επικριτικές και αποκτούν μεγαλύτερη σημασία λόγω της επίδρασης τους στην νεότερη γενιά. Θα μπορούσε κανείς να τον αποκαλέσει κριτικό φαρσέρ, ισάξιο του Duchamp» (lifo.gr, 2016).

Ο Ιταλός καλλιτέχνης Piero Manzoni (Πιέρο Μαντζόνι 1933-1963), με πρότυπο τον Duchamp, δημιούργησε μια σειρά από ειρωνικές χειρονομίες, προβάλλοντας το ρόλο του καλλιτέχνη και τη δυνατότητά του να αναγορεύει σε έργο τέχνης οτιδήποτε επιλέγει, ακόμα και τις εκκρίσεις του σώματός του⁵¹. Το μήνυμα του Μαντσόνι μοιάζει να είναι η αποκάλυψη

⁵¹ Τον Μάιο του 1961 δημιούργησε την πλέον οριακή πρόκληση, «Κόπρανα του καλλιτέχνη» («Artist's Shit»). Το «Κόπρανα του καλλιτέχνη» αποτελείται από 90 μικρές αριθμημένες κονσέρβες. Η καθεμιά περιέχει 30

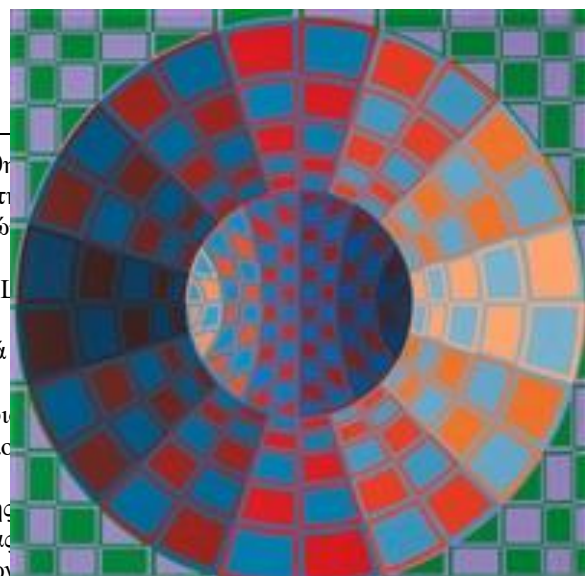
της αλήθειας ότι ολόκληρη η πραγματικότητα και άρα η αισθητική, η τέχνη, το ψέμα, ακόμη και η ίδια η αλήθεια είναι απλώς θέμα συμβάσεων του μυαλού, περιστασιακών συμβιβασμών ανάμεσα στις ανάγκες των ανθρώπων και στις δυνατότητες των πραγμάτων⁵². Άρα η δύναμη της θέλησης ενός και μόνο ατόμου μπορεί να θέσει τις δικές της συμβάσεις, που εκ των πραγμάτων και επί της ουσίας δεν μπορούν να είναι λιγότερο αυθαίρετες από τις κατά καιρούς κοινά αποδεκτές (Παπαδόπουλος, 2008).

Ο Γάλλος Arman (Αρμάν, 1928-2005) έγινε γνωστός από τη χρήση καθημερινών αντικειμένων, που εκφράζουν την πραγματικότητα της εποχής του. Καθιερώθηκε με τις σειρές των έργων του με τους γενικούς τίτλους «Σκουπίδια» (Roubelles), απορρίμματα διαλεγμένα στην τύχη και εκτεθειμένα μέσα σ' ένα γυάλινο κουτί, και «Συσσωρεύσεις» (Accumulations), όπου ομοειδή αντικείμενα τοποθετούνται σ' ένα κουτί ή μια συσκευή από πολυεστέρα ή πλεξιγκλάς (el.wikipedia). Ένας από τους πρωτοπόρους της σχολής των Νεορεαλιστών ήταν και ο Ελβετός Jean Tinguely (Ζαν Τινγκελύ, 1925-1991), ο οποίος είναι γνωστός για τις «ψευδομηχανές». Έτσι ονόμασε τις μηχανές του οι οποίες κινούνται, κάνουν θόρυβο, βγάζουν καπνούς, αλλά δεν κάνουν τίποτε άλλο. Αληθινός σόουμαν, ο Tinguely διοργάνωνε παραστάσεις και εκδηλώσεις σε γκαλερί τέχνης σε όλο τον κόσμο. Έγραψε ιστορία το 1960, όταν εξέθεσε στον κήπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, μια ρομποτική μηχανή που αυτοκαταστράφηκε μπροστά από ένα μεγάλο κοινό (Lesso, 2020).

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, μια γενιά καλλιτεχνών στράφηκε σε ένα είδος ζωγραφικής που έχει τις ρίζες της στο Bauhaus. Πρόκειται για την Οπτική Τέχνη⁵³ (Optical Art), που εξερεύνησε το ζήτημα της οπτικής πρόσληψης. Η οπτική ζωγραφική δημιουργεί πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια οπτικά εφέ με γραμμές και πλέγματα ασπρόμαυρα, δημιουργώντας στο θεατή την ψευδαίσθηση της κίνησης (Ιστορία της Τέχνης, Γ' Λυκείου). Η Op Art μπορεί να θεωρηθεί ότι αναφέρεται σε εκείνα τα έργα που ο καλλιτέχνης εμφανώς επιδιώκει την αμιγώς οπτική προσέγγιση του θεατή. Η κίνηση είναι η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην Op Art και στην υπόλοιπη Αφαίρεση. Μια κατηγορία έργων, είτε ως επιφάνειες είτε με κάποια αναγλυφική προβολή στον χώρο, δίνουν την εντύπωση ότι κινούνται ή μεταβάλλονται, ενώ άλλα κινούνται πραγματικά. Η Op Art άντλησε στοιχεία από τη ζωγραφική της οπτικής μίξης των χρωμάτων του Seurat, από τους πίνακες του Delaunay, από τον Κονστρουκτιβισμό, το De Stijl, το Bauhaus αλλά και από τις περιοχές της ψυχοφυσιολογίας. Με δεδομένους τους εκτεταμένους πειραματισμούς όλων των γεωμετρικού χαρακτήρα τάσεων της τέχνης του πρώτου μισού του αιώνα, θεμελιωτής της μεταπολεμικής Op Art μπορεί να θεωρηθεί ο

γραμμάρια από τα περιττώματα του Μαντσόνι. Πουλήθη
καθεμιάς προέκυψε από την αναγωγή του βάρους της στ
⁵² Ο Μαντζόνι διερεύνησε τη δυνατότητα του ανθρώ
άνθρωπος μπορεί να γίνει γλυπτό; Μεταμορφώνεται
Μαντσόνι! Έτσι ο καλλιτέχνης δημιούργησε τη σειρά «I
σήμερα σημειολόγος και συγγραφέας, ήταν ένας από
υπογραφή του Μαντσόνι και έγιναν δημοσίως «ζωντανά

⁵³ Ο όρος προτάθηκε για πρώτη φορά από τα περι
καθιερώθηκε με την έκθεση, Η Ανταπόκριση του Matia
Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης. Είναι μια
ρευμάτων, θεμελιωμένη στις αναζητήσεις της οπτικής
οπτικό αλφάβητο, βασιζόμενο στις έρευνες της ιδιότητας
των χρωμάτων, στις αξίες των μεταβλητών κλιμάτων
σημείων.



Εικόνα 15: Xanor του Victor Vasarely »

⋮ <http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/>

Ούγγρος Victor Vasarely (1908-1997) που πριν εγκατασταθεί μόνιμα στο Παρίσι το 1930 και αποκτήσει τη γαλλική υπηκοότητα, σπούδασε ιατρική και στη συνέχεια μαθήτευσε στην Ακαδημία Muehly, το λεγόμενο Bauhaus της Βουδαπέστης⁵⁴. Ο Vasarely διερεύνησε τις παραμέτρους της καθαρά οπτικής κίνησης αποκλείοντας κάθε μηχανική εκδοχή της. Η διάταξη των γεωμετρικών σχημάτων στα κατά κανόνα υπερπλήρη έργα του έχει μόνο οπτικό-κινητικά αποτελέσματα, τα οποία συναρτώνται με την κίνηση του θεατή. Τετράγωνα, τρίγωνα, ρόμβοι, κύκλοι, ελλείψεις εντάσσονται σε ένα σύστημα οριζόντιων, κάθετων ή κυματιστών, σε αυξομειούμενες αποστάσεις, παράλληλων γραμμών με χωροπλαστική λειτουργία. Η ποικιλία και η λαμπρότητα των χρωμάτων, καθιστούν τα έργα ανεπανάληπτα, ειδικά της δεκαετίας του 1960. Ο Vasarely τόνιζε ότι η

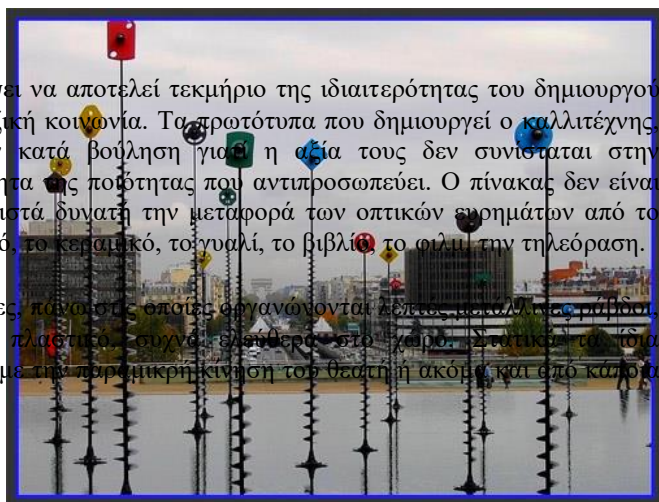
αντιληπτική δραστηριότητά μας δοκιμάζεται σε ένα πεδίο όπου η οπτική πρόκληση, που ενέχει το σπέρμα της αποπροσανατολιστικής οφθαλμαπάτης, εξελίσσεται σε πολυδιάστατη ψευδαίσθηση για να καταλήξει στην κατάσταση του σκόπιμα διαφορούμενου. Ένας πίνακας που ζει μέσω των οπτικών effects υφίσταται ουσιαστικά στο μάτι και το νου του θεατή και όχι μόνο στον τοίχο ενώ η λειτουργία του ολοκληρώνεται μόνο ενώ τον βλέπει κανείς (Ρουμπέκα, 2011).

Μετά τον Vasarely, εκπρόσωπος της Op Art, αποκαλούμενη και βασίλισσα, είναι η Αγγλίδα Bridget Riley (1931-). Με εμφανή την επίδραση του Vasarely, μετά από μελέτη του Seurat και μια αξιόλογη θητεία στην παραστατική ζωγραφική, από τις αρχές του '60 πέρασε στην Αφαίρεση, αρχικά μόνο με ασπρόμαυρα έργα αλλά στην συνέχεια και με χρωματικά παιχνίδια πλούσια σε τονικές διαβαθμίσεις. Ο Carlos Cruz-Diez (1923-) από την Βενεζουέλα, άρχισε να πειραματίζεται με το φαινόμενο της παλμικής κίνησης του χρώματος από τα μέσα του 1950. Οι τίτλοι που έχει δώσει στις σειρές του είναι Χρωματικές επαγωγές, Χρωματικές παρεμβάσεις, Πολυχρωμίες και Φυσιοχρωμίες. Μια έντονη προβολή των οπτικών φαινομένων και ενεργητικότερη συμμετοχή του θεατή επιδίωξε ο Jesus Rafael Soto (1923-2005), επίσης από την Βενεζουέλα. Οι πίνακες του σταδιακά μεταβλήθηκαν σε ανάγλυφα που κατέληξαν σε αυτόνομα Environments γεφυρώνοντας έτσι την Op Art με την Κινητική Τέχνη. Μια ενδιαφέρουσα σειρά του οι Δονήσεις, με τον τίτλο Διαπεραστά⁵⁵ στα τέλη του 1960, έδιναν την δυνατότητα να κυκλοφορεί κανείς ανάμεσά τους (Ρουμπέκα, 2011).

Χαρακτηριστικό της Op Art είναι ότι δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης ερεθίζοντας το οπτικό νεύρο. Η Kinetic Art (Κινητική Τέχνη) όμως, αναπαριστά την ίδια την κίνηση. Από τα έργα της Kinetic Art υπάρχουν εκείνα που κινούνται χωρίς μηχανική δύναμη, τυχαία, από την ώθηση με το χέρι ή από την πνοή του αέρα, όπως είναι τα έργα του Alexander Calder (Αλεξάντερ Καλντέρ, 1898-1976). Από τα mobiles που δημιούργησε τη δεκαετία του '60, τα έργα του χωρίζονται σε μέρη και είτε με ανεξάρτητους κινητήρες, είτε από τον αέρα περιστρέφονται και κινούνται, αλλάζουν μορφή και αυτή η μετατροπή επηρεάζει το αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Επίσης, στην

⁵⁴ Για τον Vasarely το έργο τέχνης πρέπει να πάει να αποτελεί τεκμήριο της ιδιαιτερότητας του δημιουργού του και να παίξει ένα νέο ρόλο στη σύγχρονη μαζική κοινωνία. Τα πρωτότυπα που δημιουργεί ο καλλιτέχνης πλαστικές ενότητες, μπορούν να αναπαραχθούν κατά βούληση γιατί η αξία τους δεν συνίσταται στην σπανιότητα του αντικειμένου, αλλά στην σπανιότητα της ποσότητας που αντιπροσωπεύει. Ο πίνακας δεν είναι σκοπός αλλά μέσον. Η σύγχρονη τεχνολογία καθιστά δυνατή την μεταφορά των οπτικών ενοημάτων από το χαρτί ή το μουσαμά στην τοιχογραφία, το ψηφιδωτό, το κεραμικό, το γυαλί, το βιβλίο, το φιλμ, την τηλεόραση.

⁵⁵ Βάση των συνθέσεών του είναι ξύλινες επιφάνειες, πάνω στις οποίες οργανώνονται κέτες, μαλλί, καμπίσι, τεντωμένα σύρματα, σωλήνες ή κλωστές από πλαστικά σπινάκια, ελατήρια στο χέρι. Όταν κανείς περνάει ενεργοποιούνται όχι μόνο οπτικά αλλά και ακτικά με την παρρηκική κίνηση του θεατή ή ακόμα και από κάποια μεταβολή στην ατμόσφαιρα.



Εικόνα 16: «Takis, «Le Bassin», 1988»

(<https://www.tanea.gr/>)

Kinetic Art υπάρχουν και έργα που κινούνται μηχανικά, που χρησιμοποιούν την ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, το νερό ή το φως. Κοινή χαρακτηριστική τάση των καλλιτεχνών που δημιούργησαν γλυπτά της κίνησης και του φωτός, ήταν να συγχωνευθεί η τέχνη με τη σύγχρονη επιστήμη. Και στην Ελλάδα η κινητική τέχνη αναπτύσσεται με βασικούς εκπροσώπους τους γλύπτες Takis και Ζογγολόπουλο. Ο πρώτος είναι ένας Έλληνας καλλιτέχνης της διασποράς, ο γλύπτης Βασιλάκης Παναγιώτης, γνωστός κυρίως ως Takis, ο οποίος

ασχολείται ήδη από τα πρώτα χρόνια του 1960 με τον χώρο της έρευνας και της τεχνολογίας μεταπλάθοντας σε ύλη πλαστική φυσικές δυνάμεις όπως ο ηλεκτρισμός και η μαγνητική ενέργεια, ο ήχος και το φως⁵⁶. Ο Γεώργιος Ζογγολόπουλος, διεθνούς φήμης και αυτός, Έλληνας γλύπτης, ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την αρμονική συνύπαρξη των γλυπτών του με τον περιβάλλοντα χώρο και συνεργάστηκε συχνά με αρχιτέκτονες. Στην τελευταία περίοδο του έργου του από το 1972 το στοιχείο της κίνησης παραμένει βασικό χαρακτηριστικό σε αρκετές συνθέσεις του, μαζί με το νερό και τον ήχο που προστίθενται. Ως βασικό γλυπτικό υλικό χρησιμοποιεί το ανοξείδωτο μέταλλο σε ποικίλες μορφές και σε συνδυασμό με αντικείμενα όπως φακοί, ομπρέλες, σωλήνες, βέργες κ.ά. Κινητικά του έργα υπάρχουν σε πολλά μέρη της Ελλάδας, όπως το έργο του «Πεντάκυκλο» στην πλατεία Ομονοίας της ελληνικής πρωτεύουσας. Ιδιαίτερα τιμητική υπήρξε η βράβευση και η εγκατάσταση υδροκινητικού έργου με τίτλο «Ομπρέλες» στον καλλιτεχνικό διαγωνισμό για το Cour d' Honneur στο κτίριο του Συμβουλίου Υπουργών της Ευρωπαϊκής Ένωσης στις Βρυξέλλες το 1995 (Μπαλούτογλου, 2010).

Μια άλλη τάση της δεκαετίας του '60, ήταν να αποκλειστούν από την τέχνη η αυτοέκφραση, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματισμός, που είχαν κυριαρχήσει στην τέχνη του 1950 με τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και τον Τασισμό⁵⁷. Αυτές οι μορφές κατηγορήθηκαν ότι είχαν προκαλέσει σύγχυση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, καθώς και έναν «ελιτισμό», μέσα στον οποίο οι δημιουργοί θεωρούσαν τους εαυτούς τους «ήρωες του υπαρξισμού», τα δε έργα τους -καταγραφές και της πιο μικρής τους χειρονομίας- είχαν θεωρηθεί «ιερά αντικείμενα», που εμπεριείχαν μεταφυσικά και υπαρξιακά περιεχόμενα. Στον «γεμάτο» τέχνη Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Jackson Pollock και του Willem de Kooning, οι Μινιμαλιστές αντιπαρέθεσαν έναν καθαρό, αυστηρό, «άδειο» από εκφραστικά περιεχόμενα, κύβο. Στον αυθορμητισμό και στις ιλιγγιώδεις χειρονομίες του αυτοματισμού, αντέταξαν την τάξη, την ακρίβεια, τη συστηματική μεθοδολογία. Αντέταξαν ορθογώνιες και κυβικές μορφές, αποκαθαρμένες από κάθε μεταφορά ή συμβολικό περιεχόμενο, πρωταρχικές, δηλαδή, δομές που είχαν κύριο χαρακτηριστικό το ευανάγνωστο, την αναλογία, την επανάληψη και την ουδετερότητα των επιφανειών (Ιστορία της Τέχνης, Γ' Λυκείου).

Ο μινιμαλισμός ορίζεται ως η εξάλειψη όλων των στοιχείων που θεωρούνται περιττά, έτσι ώστε να επιτραπεί στα ουσιώδη χαρακτηριστικά να λειτουργήσουν απρόσκοπτα (Μαρίνου Ε., 2017). Οι

⁵⁶ Τα πρώτα του Signals (=σινιάλα) χρονολογούνται από το 1954: ήταν μεταλλικά ελάσματα σαν χορδές πιάνου τα οποία προκαλούσαν μουσικές δονήσεις καθώς ακουμπούσαν μεταξύ τους με το φύσημα του ανέμου. Τα Signals εκτέθηκαν στην Hannover Gallery το 1958, ενώ το 1959 παρουσίασε τα πρώτα τηλεμαγνητικά του γλυπτά στην Galerie Iris Clert. Αυτά υλοποιήθηκαν από πολύ απλά υλικά, μαγνήτες και καρφίτσες: οι δευτερές έλκονται από τους πρώτους και δημιουργούν την αίσθηση της κλωστής που αιωρείται στον χώρο. Από τη στιγμή εκείνη και έπειτα τα τηλεμαγνητικά του γλυπτά αποτελούν και την βάση της αισθητικής έκφρασης του Takis και τον ακρογωνιαίο λίθο των μουσικών του γλυπτών. Την ίδια περίοδο πειραματίστηκε με την ενέργεια και το φωτισμό (energy - light). Στα Telelumières καλούσε το κοινό να δει τη λειτουργία ενός ηλεκτρομαγνήτη.

⁵⁷ Οι κηλίδες, οι γραμμές και οι λεκέδες στον τασισμό εφαρμόζονται στον καμβά με γρήγορες κινήσεις των χεριών χωρίς ένα προκαθορισμένο σχέδιο.

καλλιτέχνες που συνέδεσαν το όνομά τους με τη Μινιμαλιστική τέχνη, είναι ο Donald Judd⁵⁸, ο Carl Andre (Καρλ Αντρέ, 1935-), ο Robert Morris (Ρόμπερτ Μόρις, 1931-), Frank Stella⁵⁹ (Φρανκ Στέλλα, 1936-) οι οποίοι δημιούργησαν γλυπτικά ή «τρισιδιάστατα» έργα. Αυτό που ενδιαφέρει τους μινιμαλιστές είναι απλώς ένα έργο βασισμένο στη γλώσσα της Αφαίρεσης και στις αρχές της γεωμετρίας, το οποίο μέσα από τις τρεις διαστάσεις του και την ισχυρή παρουσία του υλικού του, απορρίπτει την ψευδαίσθηση και έρχεται κοντά στην ανθρώπινη εμπειρία. Επικρατεί η μεγάλη κλίμακα, η βιομηχανική τυποποίηση, και χρησιμοποιείται η νέα τεχνολογία με στόχο τη 'δημιουργία' έργων, που καλούν το θεατή να τα εξερευνήσει και να εμπλακεί σε μια διαδικασία αυτογνωσίας μέσα απ' αυτά. Φιλοδοξούν με το έργο τους να έρθουν πιο κοντά στην αντικειμενική πραγματικότητα, επιστρατεύουν την επιστήμη, την τεχνολογία και τη βιομηχανική παραγωγή και αποκηρύσσουν τον μυστικισμό και την αισθητική. Ο Carl Andre (1935-) έλεγε: «Η δουλειά μου είναι άθρη, υλιστική και κομμουνιστική. Άθρη γιατί δεν έχει υπερβατικές φόρμες, ούτε πνευματική και διανοητική ποιότητα, υλιστική γιατί φτιάχνεται μέσα από τα ίδια τα υλικά της χωρίς να επικαλείται άλλα υλικά και κομμουνιστική γιατί η φόρμα είναι εξίσου προσβάσιμη σε όλους». Στόχος λοιπόν των μινιμαλιστών, ήταν η επίτευξη του μέγιστου δια του ελαχίστου, να ενισχυθεί η συμμετοχή του θεατή και μαζί μ' αυτή, η συνειδητοποίηση του ρόλου του μέσα στον ίδιο το χώρο του έργου. «Το καλύτερο έργο παίρνει τις σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στο έργο έξω από αυτό και τις αναγάγει σε λειτουργία του χώρου, του φωτός και του οπτικού πεδίου του θεατή. Το αντικείμενο δεν είναι παρά ένας από τους όρους στη νέα αισθητική [...] Κάποιος (ο θεατής) είναι περισσότερο συνειδητοποιημένος απ' ότι προηγουμένως, ότι ο ίδιος δημιουργεί σχέσεις, όσο εξερευνά το έργο από διάφορες θέσεις και κάτω από ποικίλες συνθήκες φωτεινού ή χωρικού πλαισίου (conté



Εικόνα 17: «Τζουντ,Χωρίς Τίτλο (DSS,120)»,1968»

συγκεκριμένο)», όπως έλεγε ο Robert Morris (1931-). Όπως βασικό χαρακτηριστικό της μινιμαλιστικής τέχνης είναι η τάση να αποκαλύπτει το περιεχόμενο έξω από το αντικείμενο τέχνης, στη φυσική του υπόσταση, ή στις αντιδράσεις μάλλον του θεατή, παρά 'μέσα' σε αυτό για παράδειγμα στη κυριολεκτική ή ψυχολογική σημασία της εικόνας. Η μινιμαλιστική τέχνη καταξιώνεται [...] με τη δύναμή της να εφιστά τη προσοχή μας στη τέχνη και στη σπουδαιότητα που έχουν τα δημιουργήματά της ως καρποί της κοινωνίας και όχι των προικισμένων ατόμων» (Χρήστου).

Τα κύρια χαρακτηριστικά του Μινιμαλισμού ήταν η αυστηρή μαθηματική δομή, τα απλά πρωτογενή σχήματα από βιομηχανικά υλικά (ανοξείδωτο ατσάλι, γαλβανισμένο σίδηρο, υαλοβάμβακα, πλαστικό, φύλλα μολύβδου ή χάλυβα), η κατάργηση του βάθρου και η τοποθέτηση του έργου στο ίδιο οπτικό επίπεδο με το θεατή. Οι τίτλοι των έργων είναι τις περισσότερες φορές «άτιτλο», γιατί αρνούμενοι τις ψυχολογικές παραπομπές ήθελαν να αποφύγουν τη μοιραία υποταγή του έργου στον τίτλο του. Ο Μινιμαλισμός βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στους αρχιτέκτονες και στους πολεοδόμους, που συνειδητοποίησαν ότι αυτές οι μεγάλης κλίμακας γλυπτικές κατασκευές ήταν η καταλληλότερη διακόσμηση του νέου

⁵⁸ Ο Judd είναι σαφώς σχετικά με τη νέα τέχνη: «Η νέα τρισδιάστατη δουλειά δεν συνιστά κίνημα, σχολή ή ύφος. Οι κοινές απόψεις είναι πολύ γενικές και πολύ ελάχιστα κοινές για να ορίσουν ένα κίνημα. Οι διαφορές είναι περισσότερες από τις ομοιότητες».

⁵⁹ Ο Stella έλεγε χαρακτηριστικά «αυτό που βλέπεις, είναι αυτό που βλέπεις».

αστικού τοπίου, και στους γλύπτες όπως ο Calder, ο Caro κ.ά., που διαμόρφωσαν με το έργο τους κήπους, πλατείες, εισόδους κτιρίων.

Μια από τις καθοριστικές ιδέες της τέχνης των δεκαετιών 1960-1970, ήταν η ιδέα της κατάργησης των ορίων ανάμεσα στην «τέχνη» και τη «ζωή». Το έργο της τέχνης έπρεπε να είναι ένα συμβάν, μια δράση, ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο θεατής εισέρχεται και από το οποίο περιβάλλεται. Όπως βιώνει την πραγματική ζωή, έτσι πρέπει να βιώσει και το έργο τέχνης, με όλες του τις αισθήσεις. Οι καλλιτέχνες αρνήθηκαν την αντιμετώπιση του έργου τέχνης ως εμπορεύσιμου αντικειμένου και το μετέτρεψαν σε εμπειρία και σε συμβάν (χάπενινγκ). Ο Άλαν Κάπρου, (Allan Kaprow) υπήρξε ο δημιουργός των χάπενινγκς, που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά το 1959 σε γκαλερί της Νέας Υόρκης (Ιστορία της Τέχνης, Γ' Λυκείου).

Μέσα από τα χάπενινγκς (happenings) και τα περιβάλλοντά (environments) του προωθεί την ιδέα της συμμετοχής του θεατή, καθώς τον καλεί να περιπλανηθεί και να “εξερευνήσει” τον χώρο του έργου, μάλιστα συχνά παρακάμπτοντας εμπόδια όπως σωρούς σκουπιδιών, κουρέλια κ.α. Στην περίπτωση του happening *18 Happenings in 6 Parts*, ο ρόλος του θεατή είναι ακόμη σημαντικότερος. Υπάρχουν τρία δωμάτια, διαφορετικά σε μέγεθος και ατμόσφαιρα, γεμάτα χρωματιστά φώτα, καθρέφτες και καρέκλες στραμμένες προς διάφορες κατευθύνσεις, όπου συμβαίνουν 18 happenings σε 6 μέρη. Ο θεατής εφοδιάζεται εκ των προτέρων με πληροφοριακές κάρτες και πρόγραμμα και είναι ελεύθερος είτε να παρακολουθήσει απλώς τα συμβαίνοντα, είτε να συμμετέχει σ’ αυτά⁶⁰. Αυτό που πρότεινε ήταν η εκμηδένιση, ή έστω η ελαχιστοποίηση της απόστασης μεταξύ τέχνης και καθημερινής ζωής και συνακόλουθα μεταξύ έργου και θεατή, μέσα από τα περιβάλλοντα και κυρίως τα χάπενινγκς. Η χρήση αμιγώς ‘μη καλλιτεχνικών’ υλικών σε συνδυασμό με τον εφήμερο χαρακτήρα του έργου συμβάλλουν σ’ αυτό το σκοπό και διευρύνουν τα όρια του έργου (Χρήστου). Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των happenings είναι η ηθελημένη αδιαφορία για κάθε ανάδειξη κάποιου νοήματος. Δεν υπάρχει κλιμάκωση ή ολοκλήρωση έργου, είναι πιθανή η επανάληψη και συχνά απουσιάζει η ιστορία, μέσα σε μια αλληλουχία δράσεων που καθορίζεται τυχαία.

Το πρώτο happening του Κάπρου, ακολούθησαν πολλά ακόμα από καλλιτέχνες όπως ο Al Hansen (Άλ Χάνσεν), ο Jim Dine (Τζιμ Ντάιν), ο Robert Whitman (Ρόμπερτ Γουίτμαν) και ο Claes Oldenburg (Κλας Όλντενμπουργκ). Ωστόσο κανένας από αυτούς δεν συμφώνησε στον όρο happening του Kaprow για τις ζωντανές αυτές δράσεις, ούτε οριστικοποιήθηκε ποτέ κάποια ομάδα ή κάποιο κίνημα. Οι καλλιτέχνες αυτοί υπάχθηκαν μαζί με άλλους, στο ευρύτερο ρεύμα των Φλούξους.

Το Φλούξους ήταν ένα πρωτοποριακό ρεύμα καλλιτεχνών που άνθησε τις δεκαετίες του '60 και του '70 διεθνώς με ισχυρότερα κέντρα τη Νέα Υόρκη και τη Γερμανία. Διασκορπισμένο σε διάφορα μέρη του κόσμου, συσπείρωσε ανθρώπους που μοιραζόταν κοινές ιδέες και οράματα για την τέχνη και τη ζωή σε μια χαλαρή οργάνωση. Χωρίς ποτέ κανείς να γνωρίζει τι ακριβώς είναι το Φλούξους και χωρίς ποτέ να γίνει προσπάθεια να οριστούν αρχές και προγραμματικοί στόχοι, όπως οι θεμελιωτές του αναφέρουν, αποτέλεσε ένα από τα πιο ανατρεπτικά κινήματα άρνησης της τέχνης. Ετυμολογικά ο όρος Φλούξους προέρχεται από τη λατινική λέξη που σημαίνει ροή, κίνηση, αλλαγή και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από

⁶⁰ Στόχος του έργου ήταν “να είναι κάτι αυθόρμητο, κάτι που συνέβη απλώς για να συμβεί”, όπως έλεγε ο Kaprow, “παρολαυτά το όλο έργο ήταν προσεκτικά προβαρισμένο για δύο εβδομάδες πριν το άνοιγμα, και καθημερινά κατά τη διάρκεια του εβδομαδιαίου προγράμματος.

τον George Maciunas⁶¹, ψυχή του κινήματος και γέφυρα μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής. Το δίκτυο *απαρτιζόταν* από εικαστικούς, μουσικούς, συνθέτες, κινηματογραφιστές, αρχιτέκτονες, λογοτέχνες και θεωρητικούς. Κάποιοι από τους σημαντικότερους εκπροσώπους ήταν οι George Brecht, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Yoko Ono, Ben Vautier, Wolf Vostell κ.ά. Η καταγωγή και οι βαθύτερες επιρροές του κινήματος εντοπίζονται στο Dada και ιδιαίτερα στο έργο του Marcel Duchamp, στους ηχητικούς πειραματισμούς του John Cage και τη συγκεκριμένη μουσική (concrete music), και στη φιλοσοφία του Ζεν. Σκοπός τους ήταν να καταργήσουν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής, και κατ' επέκταση τα όρια μεταξύ των μορφών τέχνης, ενθαρρύνοντας έτσι την ανάμειξη διαφόρων πρακτικών. Τη διακήρυξη της ενότητας τέχνης και ζωής ως θεμελιώδη αρχή του Φλούξους, εξέφραζε, άλλωστε, και η διάσημη ρήση του Joseph Beuys ότι «κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης» (Τσιαουσκούλου, 2014).

Την περίοδο της ακμής του, από το 1962 ως το 1965, το Φλούξους δεν είναι παρά ένα πολυδιάστατο δίκτυο συναντήσεων, εκδηλώσεων και εν γένει πειραματισμών στα πλαίσια μιας τέχνης που δεν έχει καμία ηθική, αισθητική και πολιτική αναστολή. Ιδιαίτερα δημοφιλή μεταξύ των ένθερμων φίλων του κινήματος είναι τα λεγόμενα κοντσέρτα-σκάνδαλα σε διάφορες πόλεις της Γερμανίας και αργότερα στη Νέα Υόρκη. Σε αυτά μπορούσες να δεις το τείχος του Βερολίνου να χτίζεται ξανά με ψωμί και μαρμελάδα, να παραστείς στην ολοσχερή καταστροφή ενός πιάνου⁶² ή να παραλάβεις τα ειδικά σετ αυτοκτονίας με όλα τα απαραίτητα σύνεργα (π.χ., ένα αγκίστρι και μια πετονιά που εκκαλείτο να καταπιεί ο υποψήφιος αυτόχειρας) ή τα σετ περιττωμάτων μυρμηγκιού ή πεταλούδας (ο Maciunas θα θυμίσει επανειλημμένως πόσο δύσκολη ήταν κάθε φορά η περισυλλογή τους!). Χάρη στον Γιόζεφ Μπόις σύντομα θα βρεθεί και το σήμα κατατεθέν του κινήματος: το λίπος, ένα δομικό υλικό της ζωής, γιατί λοιπόν όχι και της τέχνης. Η ανακάλυψη έγινε κατά τη διάρκεια μιας διάλεξης με θέμα τη σχέση κουλτούρας και γλυπτικής, όπου ο γερμανός καλλιτέχνης παρουσίασε στο εμβρόντητο και σίγουρα ολιγομελές κοινό του μια καρέκλα διακοσμημένη με χοιρινό λίπος. Ο ίδιος θα σπεύσει να καταθέσει και τις απόψεις του για τη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη-μάγου και ζώου-τοτέμ. Ένα από τα ανατρεπτικά χάπενινγκ που διοργάνωσε το 1965 είναι το επονομαζόμενο «How to explain pictures to a dead hare» («Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό»). Ο καλλιτέχνης εμφανίστηκε μονολογώντας πλήθος ασυναρτησιών με το κεφάλι του περιχυμένο με μέλι και χρυσά φύλλα, με μια μπρούντζινη πλάκα δεμένη στο δεξί του πόδι και το κουφάρι ενός λαγού στην αγκαλιά του (Παπαδημητρίου Λ., 2008). Θα μπορούσε να λεχθεί ότι οι καλλιτέχνες του Φλούξους δεν είδαν τον εαυτό τους ως μέρος ενός κινήματος, ούτε ως μέρος ενός ιδιαίτερου στυλ - πιθανόν ούτε καν σαν group - αλλά



Εικόνα 18: Κόρνερ, «Δραστηριότητες πιάνου», 1962 (<https://fluxusartists.tumblr.com/post/11212234262/3/philip-corner-piano-activities-1962-international>)

⁶¹ «Η βροχή είναι αντι-τέχνη, η βοή του πλήθους είναι αντι-τέχνη, οι πεταλούδες είναι αντι-τέχνη, το πεταγμά μιας πεταλούδας ή οι κινήσεις των μικροβίων είναι αντι-τέχνη, η πεταλούδα είναι η όψη, η ζωή, η άσωση, η πραγματικότητα. Κι όμως, όλα αυτά είναι το ίδιο έργο». Φλούξους, 1962. «Η τέχνη είναι η όψη, η ζωή, η άσωση, η πραγματικότητα. Κι όμως, όλα αυτά είναι το ίδιο έργο». Φλούξους, 1962.

⁶² Με τους τρόπους διάδοσης αναπαραγωγής του ήχου και της εικόνας, το fluxus υπερασπίζεται έναν τρόπο που δεν έχει πια καμία σχέση με την παραδοσιακή τεχνονομία. Ένα αντικείμενο με το οποίο δούλεψαν οι καλλιτέχνες του fluxus ήταν το πιάνο, το οποίο έβλεπαν ως σύμβολο της αστικής τάξης και σε διάφορα festivals που οι ίδιοι διοργάνωσαν, ακολούθησαν μία διαδικασία καταστροφής του.

περισσότερο σαν οπαδούς ενός εναλλακτικού τρόπου με τον οποίο παράγει κάποιος τέχνη, πολιτισμό κι έχει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής (Κουτελιέρη, 2015).

Στις απαρχές του εικοστού αιώνα, οι πειραματισμοί των καλλιτεχνών έδωσαν χώρο σε αμέτρητα καλλιτεχνικά εγχειρήματα και τεχνοτροπίες. Η έμπνευση αντλείται τόσο από το σύγχρονο τρόπο ζωής όσο και από τις θεωρίες που αναπτύσσονται για τον ρόλο, την ουσία και την εξελικτική πορεία της Τέχνης. Η Σύγχρονη τέχνη αποτελεί ένα μυστήριο για πολλούς καθώς τα έργα, που εκτίθενται, κατά καιρούς, κάνουν τους θεατές να αναρωτιούνται για το τι πραγματικά μπορεί να χαρακτηρίζεται ως Τέχνη. Η αμφισβήτηση για όλους και για όλα που κυριαρχεί έντονα και στις μέρες μας οδήγησε τους καλλιτέχνες στην άρνηση της χρήσης συμβατικών χρωμάτων και υλικών με αποτέλεσμα το έργο τους να δημιουργεί αντιφατικές αντιδράσεις· άλλοτε να μπερδεύει ή να θαυμάζεται κι άλλοτε να εξοργίζει το κοινό είτε απευθύνεται σ' αυτό είτε όχι. Στο τέλος της δεκαετίας του '60 αναπτύχθηκε, σε θεωρητικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, η Εννοιακή τέχνη (Conceptual Art)⁶³, όπου, όπως με ακρίβεια υπονοεί το όνομά της, η έννοια αποτελεί το βασικό συστατικό για ένα έργο τέχνης· η συνέχεια αντιμετωπίζεται ως μη αναγκαία. Πρόκειται για μια τάση, κατά την οποία, η σύλληψη της ιδέας ενός έργου τέχνης προέχει σε σχέση με το ίδιο το αντικείμενο τέχνης. Οι καλλιτέχνες που ασπάστηκαν την Εννοιακή τέχνη, αν και επηρεάστηκαν από το μινιμαλιστικό ρεύμα, στη συνέχεια το αμφισβήτησαν και προσπάθησαν να ξεφύγουν από αυτό. Μέσα από την Εννοιακή τέχνη, ουσιαστικά αμφισβητείται η παραδοσιακός τρόπος απόδοσης της τέχνης, τόσο ως έκφραση όσο και ως μορφή, ενώ κυριαρχεί, ως αντικείμενο, η γλώσσα, στο λεκτικό της τμήμα, που υπερέχει, συνήθως, του οπτικού. Η εμφάνισή της πραγματοποιείται, τυπικά, στην



Αμερική με το μανιφέστο Paragraphs on Conceptual Art το οποίο δημοσιεύτηκε το 1967 από τον Sol LeWitt (Σολ Λεβίτ)⁶⁴. Η δυναμική της Εννοιακής τέχνης, όπως φαίνεται και μέσα από τις δηλώσεις του Sol LeWitt και των άλλων εκπροσώπων της, ήταν πολύ έντονη. Ουσιαστικά το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα ξεκίνησε μέσα από την αποϋλοποίηση του δημιουργήματος και την αναβάθμιση του σχεδίου έναντι του ίδιου του

⁶³ Τα χρονικά πλαίσια της Conceptual Art είναι από την περίοδο **1968-1975**. Η Roberta Smith παρατηρεί ότι, ήταν το μεγαλύτερο και ταχύτερο σε ανάπτυξη και πιο διεθνές από όλα τα κινήματα του 20ου αιώνα.

⁶⁴ Για τον Sol LeWitt «η ιδέα γίνεται μια μηχανή που δημιουργεί τέχνη». Επομένως, «Όταν ένας καλλιτέχνης χρησιμοποιεί μια εννοιακή μορφή της τέχνης σημαίνει πως όλοι οι προγραμματισμοί και οι αποφάσεις είναι διαμορφωμένες εκ των προτέρων και η εκτέλεση είναι μηχανική υπόθεση».

έργου, όπως το έπραξε ο Marcel Duchamp (Μαρσέλ Ντυσάν)⁶⁵, ο οποίος θεωρείται πρόδρομος της Εννοιακής τέχνης. Με αυτή τη λογική, η νοητική διαδικασία σύλληψης και σχεδιασμού ενός έργου τέχνης σταδιακά αντικαθιστά το από οπτικό τμήμα του. Ωστόσο, το οπτικό αυτό τμήμα, το έργο τέχνης δηλαδή, δεν εξαφανίζεται. Συνεχίζει να υφίσταται. Η Εννοιακή τέχνη δεν έχει ως στόχο την αφαίρεση της δημιουργίας του έργου τέχνης, η οποία είναι η έκφραση της τέχνης, και την αντικατάστασή του από τη γλωσσολογία αλλά προσπαθεί να ανακαλύψει τα όρια της Τέχνης (Λαζαρίδου, 2019).

Η υλοποίηση της Εννοιακής τέχνης φαίνεται μέσα τα έργα των διαφόρων εκπροσώπων της, όπως είναι ο Joseph Kosuth (Τζόζεφ Κόσουτ)⁶⁶, που υποστήριξε ότι η Τέχνη πρέπει να αυτοαμφισβητείται και οφείλει να μην εμφανίζεται, αν είναι δυνατό, ούτε σε φυσική μορφή ή η Ομάδα Τέχνη και Γλώσσα, όπου, οι καλλιτέχνες Baldwin Michael και Ramson Mel πειραματίζονται μέσα από γλωσσικές προτάσεις και περιγραφές πράξεων και γεγονότων⁶⁷. Ο Lawrence Weiner (1940-), γύρω στα τέλη του '60 έκρινε ότι τα έργα του στο εξής θα μπορούσαν να υπάρχουν υπό μορφή απλών προτάσεων στο σημειωματάριό του⁶⁸, ο Robert Barry (1936-), περιόρισε στο ελάχιστο ακόμα και την λεκτική εκφορά της ιδέας προτείνοντας έργα που είχαν σχέση με διάφορα είδη ενέργειας και βρίσκονταν έξω από τα στενά αυθαίρετα όρια των δικών μας αισθήσεων, ενώ ο Douglas Huebler (1924-1997)⁶⁹, ζωγράφος και γλύπτης, αμφισβήτησε τη σπουδαιότητα και την αναγκαιότητα της φυσικής υπόστασης του έργου τέχνης (Ρουμπέκα, 2010).

Αρκετοί καλλιτέχνες προσπαθούν, υπό την επιρροή της Εννοιακής τέχνης, να βγάλουν το δημιουργήμα τους έξω από το εμπορευματοποιημένο πλαίσιο. Δημιουργούν εφήμερα έργα, πολλά από αυτά τεραστίων διαστάσεων, περιτυλίζουν δημόσια κτήρια, απομονώνουν τη θέα σε χώρους του φυσικού περιβάλλοντος όπως ακτές, κοιλάδες ή μη, συμπεριλαμβάνουν ή παρουσιάζουν τον ίδιο τους τον εαυτό ως έργο τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, μπορεί, ο εκάστοτε θεατής να έρθει σε επαφή με τα έργα τους, να αλληλεπιδράσει με αυτά αλλά δεν μπορούν να αγοραστούν όλα για να τοποθετηθούν σε μια γκαλερί, σ' ένα μουσείο ή στη συλλογή κάποιου συλλέκτη. Η μοναδική τεκμηρίωση, του εφήμερου έργου τους, είναι η φωτογραφική αποτύπωση, που λειτουργεί κι αυτή με τη σειρά της ως έργο τέχνης, όπως και η

⁶⁵ Ο Duchamp, κατέστησε σαφές ότι οι ιδέες τον ενδιέφεραν περισσότερο από το τελικό αποτέλεσμα και απέδειξε ότι η τέχνη θα μπορούσε να υπάρξει έξω από τα συμβατικά όρια της ζωγραφικής ή της γλυπτικής. Οι προθέσεις του καλλιτέχνη ήταν σημαντικές. **Εικόνα 19:** Κόσουτ, «Μία και Τρεις Καρέκλες», 1965

⁶⁶ Το έργο του «Μία και τρεις καρέκλες» (<http://ebooks.edu.gr/>) είναι έργο, πλαισιωμένη από μια φυσικού μεγέθους φωτογραφία της και έναν ορισμό της λέξης καρέκλα, αποσπασμένο από λεξικό και τυπωμένο σε μεγέθυνση. Αναλύοντας ο καλλιτέχνης τον μηχανισμό της αντίληψης, περνά από το συγκεκριμένο αντικείμενο στη διδιάστατη φωτογραφική του απόδοση για να καταλήξει στον αφηρημένο λεκτικό ορισμό του που περιέχει τα βασικά χαρακτηριστικά της έννοιας καρέκλα. Σημειολογικά κινούμενα ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, που τελικά ανάγονται στο εικαστικό σημείο καρέκλα.

⁶⁷ Η αντιστοίχιση, μεταξύ αντικειμένων και γραπτών πληροφοριών, που αρχικά φαίνεται να μην παρουσιάζει κάποια σύνδεση, αναμένεται να πραγματοποιηθεί από τον ίδιο το θεατή, σε μια προσπάθεια αλληλεπίδρασης καλλιτέχνη-έργου-κοινού.

⁶⁸ Όταν η τέχνη «επιβάλλει όρους», όποιοι κι αν είναι αυτοί, θα υποστηρίξει ο Lawrence Weiner, στον δέκτη για την εκτίμησή της τότε «αποτελεί αισθητικό φασισμό».

⁶⁹ Ο ίδιος υποστήριζε ότι: «Ο κόσμος είναι γεμάτος αντικείμενα, λιγότερο ή περισσότερο ενδιαφέροντα. Δεν θέλω να προσθέσω άλλο».

βιωμένη εμπειρία που αποτυπώθηκε στη μνήμη του θεατή. Αμφισβήτησαν ανοικτά το ρόλο των μουσείων, των κριτικών Τέχνης, των μεταπρατών στις διάφορες γκαλερί, των ίδιων των καλλιτεχνών, των συλλεκτών. Με αυτό τον τρόπο προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν το κατεστημένο που δημιουργήθηκε και δραστηριοποιήθηκε γύρω από το χώρο της Τέχνης με σκοπό το οικονομικό όφελος διαχωρίζοντάς την σε υψηλή και μη (Λαζαρίδου, 2019).

2.2 Performance Art: Εμφάνιση, δράσεις, εκπρόσωποι (performance artists)

Τα κινήματα που παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο 2.1. υπήρξαν οι πρόδρομοι της Performance Art οδηγώντας την εν λόγω τέχνη στο απόγειο της, τα λεγόμενα «χρυσά χρόνια», στις δεκαετίες του 1970 και 1980. Ανάμεσα σε αυτά τα μεγάλα κινήματα πολλοί καλλιτέχνες μεταπήδησαν από το ένα στο άλλο μεταφέροντας εμπειρίες και ιδέες διαμορφώνοντας έτσι τα διάφορα στυλ και την εξέλιξη τους. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης RoseLee Goldberg, ο τίτλος «τα χρυσά χρόνια» αναφέρεται στις δεκαετίες 1970 και 1980 όπου η τέχνη της Performance έγινε ευρέως γνωστή και αποδεκτή (Goldberg, 1984). Τις δεκαετίες αυτές πολλοί καλλιτέχνες εμφανίστηκαν να πραγματοποιούν τέχνη χωρίς καθορισμένη υλική υπόσταση.

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 στην Αμερική, εμφανίζεται η Σωματική Τέχνη ή Body Art, μία τάση σαφώς συγγενής με τις προθέσεις του Happening και της Performance Art. Πρόκειται για μία τέχνη που αποκτά υπόσταση χρησιμοποιώντας ως μέσο το ανθρώπινο σώμα, είτε μπροστά στο κοινό είτε σε ιδιαίτερο χώρο, οπότε για τη δημοσιοποίηση απαιτούνται φωτογραφίες, ταινία ή video. Ο Chris Burden (1946-) είναι ένας από τους καλλιτέχνες που οδήγησαν τη Σωματική Τέχνη στα άκρα όταν στο «Καθλωμένος» (1974) ζήτησε και του κάρφωσαν τις παλάμες πάνω σε ένα Volkswagen⁷⁰. Όμως, ο Αυστριακός Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) ήταν εκείνος που προχώρησε πέραν των άκρων⁷¹. Θέλοντας να αναγκάσει το κοινό να παραδεχτεί ότι η κοινωνία χρησιμοποιεί μηχανισμούς καταστροφής, το προκαλούσε με «αντι-αισθητικούς»



⁷⁰ Η πλέον ακραία περφόρμανς του σημειώθηκε ωστόσο το 1953 στην προσπάθειά του να δώσει αίμα. Θα αντιδράσει το κοινό στο δράμενό του, μπήκε κάτω από μια γυάλινη επιφάνεια και παρέμεινε εντελώς ακίνητος. Ο σκοπός ήταν να μην κινηθεί μέχρι να ευαισθητοποιηθεί κάποιος καλλιτέχνης για την κατάσταση του και να παρέμβει για να τον βοηθήσει. Η κατάληξη; Δεν συνέβη ποτέ! Αφού πέρασαν τελικά δύο μέρες, με τον Burden να είναι ακίνητος, χωρίς φαΐ, χωρίς νερό και με το παντελόνι του λυγισμένο από τη φυσική ανάγκη, με το κοινό να παρατηρεί ατάραχο την κατάσταση του, επενέβη ένας από τους γκαλερίστες και του άφησε να ποτήρι νερό δίπλα στη γυάλινη εγκατάσταση.

⁷¹ Ο Schwarzkogler έκανε τις «παραστάσεις» του στο πλαίσιο των «Aktionen» κατά τις οποίες αυτοθυποβαλλόταν σε απίστευτα βασανιστήρια -ακόμα και σε ακρωτηριασμούς. Ένας από τους ακρωτηριασμούς άντρας τύλιξε το κεφάλι του με γάζα και στη συνέχεια τρυπήθηκε με ένα τριήμερο καρφί να παράγει αίμα.

αυτοτραυματισμούς που κορυφώθηκαν με τον αυτοακρωτηριασμό και την αυτοκτονία του το 1969 (Μποϊλέ Μ., 2011). Είναι ενδεικτικό ότι οι Βιεννέζοι «Actionnistes» (1965-1970)⁷², στις περφόρμανς τους που μοιάζουν με ταμπλό βιβάν βάφουν, πασαλείβουν με κάθε λογής υλικό, κακοποιούν, βιάζουν, δένουν τα σώματά τους, γίνονται οι ίδιοι αντικείμενο μιας ζωντανής βίας ως ύστατη αντίσταση σε μια κοινωνία εμπορευματοποίησης και αυταρχισμού. «Η Αυστρία είναι άλλωστε μια χώρα, που ‘υποφέρει’ ακόμα από μια έντονη εσωστρέφεια, οι καλλιτέχνες της έχουν μια τάση να τραγικοποιούν την καταπίεση που αισθάνονται σε μια κοινωνία πουριτανισμού και θρησκευτικού συντηρητισμού», αναφέρει ο διευθυντής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Βιέννης, Lorand Hegyi (Θεοδωροπούλου Β., 2011).

Η εμμονή στη σωματικότητα, καθώς και η τάση των καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960 να δημιουργούν έργα που βασίζονταν στην έννοια του χρόνου, στο εφήμερο και στο μη υλικό αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της Performance Art. Επιπλέον είναι μια τέχνη που, όπως αναφέρθηκε, παρουσιάζεται πάντα ζωντανά παρόλο που ο καλλιτέχνης δεν είναι απαραίτητο να είναι ο ίδιος παρόν δια ζώσης, δηλαδή ενδέχεται να εμφανίζεται μέσα από κάποιο μέσο, για παράδειγμα ένα βίντεο. Η ζωντανή επαφή του καλλιτέχνη με το κοινό είναι το στοιχείο εκείνο που έκανε και κάνει την Performance Art ιδιαίτερα αγαπητή στο κοινό. Άλλωστε ήταν η πρώτη φορά που οι φιλοθεάμονες έρχονταν σε απευθείας επαφή με τον καλλιτέχνη καταργώντας έτσι τη μυθολογική, πλασματική εικόνα του απόμακρου δημιουργού που απέχει από την εμφάνιση του έργου τέχνης του.

Η συνέντευξη της performance με τον χορό επήλθε μέσω της εισαγωγής αρκετά διαφορετικών αντιλήψεων του σώματος στον κόσμο της τέχνης από μία ομάδα χορογράφων της Νέας Υόρκης, τη δεκαετία του '60. Σχηματίζοντας το Judson Dance Theater, εισήγαγαν στα παγιωμένα χορευτικά βήματα συνηθισμένες κινήσεις και καθημερινές εργασίες, αναδεικνύοντας το ίδιο το σώμα ως ικανό φορέα πολλαπλών νοημάτων. Χορευτικές παραστάσεις συνέχισαν να γίνονται έως τα τέλη της δεκαετίας του '70. Ωστόσο, πολλοί από τους ιδρυτές του Judson Dance Theatre πήραν στην πορεία ξεχωριστούς δρόμους. Ως εκ τούτου, το 1966 θεωρείται το έτος διακοπής των δράσεων του Judson Dance Theater, διότι τότε δόθηκε μία συναυλία από τρεις χορογράφους - Meredith Monk, Kenneth King και Phoebe Neville - που δεν αποτελούσαν μέλη του αρχικού γκρουπ. Ωστόσο, η επιρροή του Judson συνεχίζεται μέχρι σήμερα, γιατί οι χορογράφοι του δεν ήταν απλώς κάποιοι εκκεντρικοί καλλιτέχνες, αλλά αισθητικοί τυχοδιώκτες που έκαναν μερικές χαρούμενες, μερικές φορές ακατάστατες, αλλά πάντα θεμελιωδώς σοβαρές έρευνες για τη φύση και τη δομή του χορού (Anderson, 1982).

Ωστόσο, αυτή την περίοδο, κάποιοι καλλιτέχνες, δυσαρεστημένοι με την υλιστική εξερεύνηση του σώματος, έπαιρναν πόζες και φορούσαν κοστούμια δημιουργώντας «ζωντανά γλυπτά» και με αυτόν τον τρόπο σε πολλά έργα άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα στοιχεία χιούμορ και σάτιρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το δίδυμο καλλιτεχνών Gilbert και George⁷³, με μια σειρά έργων, κατά τα οποία βάφονταν με ένα συγκεκριμένο χρώμα στο δέρμα και



⁷² Otto Muehl, Gunter Brus και Rudolf Schwarzkogler

⁷³ Η ιστορία τους ξεκινά στη Σχολή Καλών Τεχνών St Martins στο Λονδίνο το 1967. Συνεργάζονται και υπογράφουν μαζί τη δουλειά τους, κάτι που τότε ήταν πρωτόκουστο. Πολύ σύντομα αποφασίζουν να εξυψώνουν κάθε δευτερόλεπτο της ζωής τους στο επίπεδο έργου τέχνης, επινοώντας την έννοια «ζωντανό γλυπτό», που δηλώνει ότι «δύο ζωές συνθέτουν ένα μόνο και μεγαλειώδες γλυπτικό έργο».

φορούσαν κοστούμια εκτελώντας με μηχανικές κινήσεις μια διαφορετική δράση κάθε φορά. Με την έκθεσή τους Beard Pictures που εγκαινιάστηκε στην γκαλερί Bernier / Eliades το 2018 περιγράφουν έναν ονειρικό κόσμο παράνοιας, καταστροφής και τρέλας. Τα παράξενα, αρρωστημένα τους χρώματα και τα υποβλητικά, κατακερματισμένα, παράλογα τοπία αντιμετωπίζουν τον θεατή με αδυσώπητη επιθετικότητα. Οι Beard Pictures απεικονίζουν έναν κόσμο στερημένο από λογική, όπου η έννοια της διαπραγμάτευσης έχει πάψει να υπάρχει⁷⁴. Στον μισό αιώνα που έχουν ζήσει και εργαστεί μαζί ως Ζωντανά Γλυπτά, ακολουθώντας το όραμά τους σ' ένα ταξίδι μέσα στο σύγχρονο κόσμο, πάντα μαζί και πάντοτε μόνοι, οι Gilbert & George δημιούργησαν μια σκληρή, ιδιότυπη Αντι-Τέχνη, που είναι ποιητική, πρωτόγονη και συγκινησιακά φορτισμένη. Η τάξη και η τρέλα βρίσκονται σε διαρκή ένταση μεταξύ τους, ο σουρεαλισμός του βαριετέ και των παιδικών τραγουδιών αποκτά το ύφος μιας παραφυσικής τελετουργίας (Bracewell, 2018).

Παράλληλα με τις παραπάνω πρακτικές εμφανίζεται μια κατηγορία καλλιτεχνών, οι οποίοι στις εμφανίσεις τους περιλάμβαναν δράσεις συχνά επώδυνες στην εκτέλεση. Καλλιτέχνες όπως η Marina Abramovic (για την οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο 3^ο κεφάλαιο της παρούσας πτυχιακής), ο Ulay (Ουλάι)⁷⁵, ο Vito Acconci, η Ana Mendieta (Ανα Μεντιέτα), η Linda Montano (Λίντα Μοντάνο), ο Stelarc (Στέλαρκ) και η Gina Pane (Τζίνα Πέιν), εξέθεταν τους εαυτούς τους σε καταστάσεις που περιείχαν τον κίνδυνο σωματικού τραυματισμού, σε δοκιμασίες αντοχής ή συναισθηματικά φορτισμένο, επίμονο διαλογισμό.

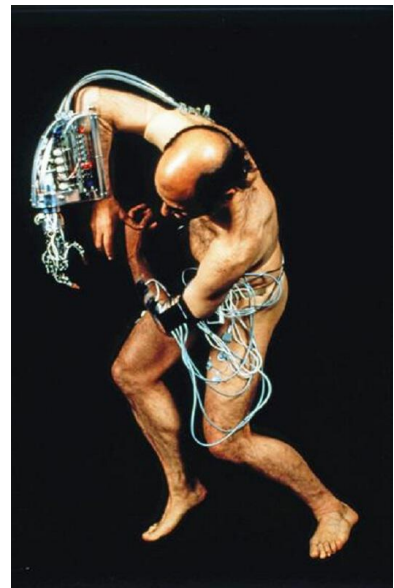
Χαρακτηριστικά, ο Αμερικανός καλλιτέχνης και αρχιτέκτονας Βίτο Ακόντσι, ήταν γνωστός για τα ρηξικέλευθα εννοιολογικά έργα του, όπως το Seedbed (1972), για το οποίο πέρασε ώρες ανυπανιζόμενος κάτω από μία ράμπα στην γκαλερί Sonnabend στη Νέα Υόρκη, ψιθυρίζοντας δυνατά τις φαντασιώσεις του για τους επισκέπτες (liberal.gr, 2017). Το 2016, το MoMA PS1 στη Νέα Υόρκη παρουσίασε μία έρευνα για τα έργα του Ακόντσι από τις δεκαετίες 1960 και 1970, εξερευνώντας την πρώιμη ποίηση του καλλιτέχνη, καθώς και τα πρώιμα έργα του με ήχο και βίντεο. Η έκθεση "Vito Acconci: Where we are now (Who are we anyway?) 1976" περιελάμβανε την ταινία σε Super 8 Shadow Play (1970), στην οποία ο Ακόντσι πάλευε με ένα εκτυφλωτικό φως, και την ταινία Openings (1970), η οποία έδειχνε τον καλλιτέχνη να βγάζει τις τρίχες του σώματός του. Ο Klaus Biesenbach, ο διευθυντής του MoMA PS1, είχε πει στους New York Times: «Προκαλεί τα όριά μας σχετικά με το τι θέλουμε να είναι ιδιωτικό και τι θέλουμε να είναι δημόσιο, και αυτά τα ερωτήματα γίνονται ολοένα και πιο σημαντικά».

⁷⁴ Σε κάθε εικόνα εμφανίζονται με γενειάδες, σουρεαλιστικές και συμβολικές. Γενειάδες φτιαγμένες από συρματοπλέγμα, γενειάδες από αφρό μπίρας, γενειάδες από λουλούδια, γενειάδες απ' όπου ξεπροβάλλουν κουνέλια με φίδια αντί για γλώσσα. Κοσμική και ιερή, αταβιστικό έμβλημα της χιπ νεολαίας της χιλιετίας, όσο και σημάδι θρησκευτικής πίστης, η γενειάδα παρουσιάζεται στις Beard Pictures και ως προσωπείο και ως ουσία: σημείο των καιρών. Σε κάποιες από τις Beard Pictures οι καλλιτέχνες στέκουν είτε μπροστά είτε πίσω από ένα συρματοπλέγμα ή ένα φράχτη. Αλλού, σκουριασμένες ατσαλόβεργες προβάλλουν από τσιμεντένια κτίρια που καταρρέουν. Σε άλλες εικόνες πάλι, οι Gilbert & George είναι αγέλαστες, μα και κωμικές γκροτέσκες φιγούρες, με κορμιά μικροσκοπικά και τεράστια κεφάλια. Πίσω τους ένα ασημί κενό, κάποιο εξωφρενικό διακοσμητικό φύλλωμα, ένας φράχτης από συρματοπλέγμα, διαφημίσεις από εφημερίδες για μπράβους, οικοδόμους, επαγγελματίες του σεξ, το ανάγλυφο κεφάλι ενός Πάπα, ενός μονάρχη, κάποιας προσωπικότητας ή κάποιο ηρώα.

⁷⁵ Ο Ουλάι ήταν ίσως γνωστότερος από τη συνεργασία του με την Αμπράμοβιτς, με την οποία γνωρίστηκαν το 1976 στο Άμστερντάμ. Επί 12 χρόνια αποτέλεσαν ένα από τα πιο διάσημα και πρωτοπόρα καλλιτεχνικά ζευγάρια της παγκόσμιας τέχνης. «Για να καταλάβεις τον Ουλάι, χρειάζεσαι πολύ χρόνο, ίσως όλη μας τη ζωή» είχε πει κάποτε για τον πρώην σύντροφό της η Αμπράμοβιτς. Οι δύο τους επεχείρησαν να δοκιμάσουν την έννοια των δύο που γίνονται ένα, πιέζοντας στα άκρα τη σχέση και την τέχνη τους. Εμβληματική, άλλωστε, παραμένει η περφόρμανς με τους δύο πλάτη με πλάτη, με πλεγμένα τα μαλλιά τους.

Η Μεντιέτα είχε εντάξει στις περφόρμανς της στοιχεία συνδεδεμένα με αυτά που την απασχολούσαν, όπως η αντιμετώπιση του φύλου της από την ανδροκρατούμενη κοινωνία, η βία, η σεξουαλικότητα, η αποκοπή της από την πατρίδα της, την Κούβα, καθώς και η έννοια του ανθρώπινου σώματος ως της μιας και μοναδικής κατοικίας (Μποζώνη, 2017).

Στο λόγο και την τέχνη του Stelarc, όπως την παρουσίασε ο ίδιος στο πλαίσιο της 7ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης και των 54ων Δημητρίων στη Θεσσαλονίκη, διακρίνεται μία μισανθρωπία, μια θανατοφιλία και μια τερατολογία. Πρόκειται για μια τέχνη που αρνείται τον άνθρωπο ως ψυχοσωματικό και οντολογικό ον και που ελπίζει στο τέλος του «ανθρώπινου μελοδράματος» [sic], όπως ο ίδιος αποκάλεσε την περιπέτεια του ανθρώπινου βίου. Ο Stelarc θεωρεί το ανθρώπινο σώμα απαρχαιωμένο (obsolete body) και κυριολεκτικά ενσωματώνει την τεχνολογία για να τη μετατρέψει σε μια διάσταση της ανθρώπινης ενσάρκωσης. Ο φιλόσοφος Paul Virilio, σε μία συνέντευξή του με τίτλο «Υπερβία και Υπερσεξουαλικότητα επικρίνει δύο μεγάλες μορφές της σύγχρονης τέχνης και της περφόρμανς, τον Stelarc και την Orlan, για τον ανελέητο (χωρίς συμπόνια, δηλαδή) τρόπο με τον οποίο αναπαριστούν το ανθρώπινο σώμα και γιατί δεν κατανοούν τον τρόπο της βίας, αλλά με τη σιωπή τους γίνονται συνένοχοι⁷⁶. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι, «Στο λόγο και την τέχνη του Stelarc, όπως την παρουσίασε ο ίδιος στο πλαίσιο της 7ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης και των 54ων Δημητρίων στη Θεσσαλονίκη, προσωπικά διέκρινα μια μισανθρωπία, μια θανατοφιλία και μια τερατολογία. [...] Είδα έναν καλλιτέχνη άκριτα και παρωχημένα συνεπαρμένο από τον ίλιγγο της επιτυχίας της βιολογίας, της γενετικής και της βιοϊατρικής στην τρελή τους κούρσα προς τα μπρος. Έτσι όμως, η επιστήμη απανθρωπίζεται, χάνει το βαθύτερο ηθικό – συμπονετικό– ορίζοντά της και απειλείται με εξαφάνιση» (Χατζηδημητρίου, 2019).



Εικόνα 22: Stelarc, «Τρίτο Χέρι» 1980-1998. (<https://www.lavart.gr>)

Αντίστοιχα, η γαλλίδα καλλιτέχνης Gina Pane πραγματοποίησε μια σειρά από performance (δράσεις), σχολαστικά προετοιμασμένες και τεκμηριωμένες, κατά τις οποίες κάθε κίνηση, συνδεδεμένη συχνά με την επίπονη διάσταση του σώματος, πραγματοποιείται με μια τελετουργική εμφάνιση. Ακραία αυτοεπιβαλλόμενη ζημία χαρακτηρίζει πολλές από τις performances της Pane, διαφοροποιώντας την από πολλές άλλες γυναίκες body artists της δεκαετίας του 1970. Μέσω της βίας, κόβοντας το δέρμα της με ξυραφάκι ή σβήνοντας φωτιές με γυμνά χέρια και πόδια, η Pane επεδίωκε να εσωτερικεύσει την «πραγματική εμπειρία» στον θεατή, ο οποίος έτσι σπρωχνόταν να συμπάσχει με την ταλαιπωρία της. Η σοκαριστική φύση αυτών των πρώιμων performances ή «δράσεων» επισκίαζαν συχνά φωτογραφική και γλυπτική της παραγωγή. Πάντως, το σώμα ήταν μια κεντρική ανησυχία σε όλο το έργο της Pane, είτε κυριολεκτικά είτε εννοιολογικά. Η ίδια χαρακτήρισε το έργο της: «το να βιώνεις



...πνη τέχνη του σώματος «συμβάλλει στον τρόπο με τον οποίο το πραγματικό σώμα απειλούνται από διάφορα είδη εικονικής παρουσίας» (Virilio P., 2003)

Εικόνα 23: Pane «Sentimental Action», 1973. 43
(<https://3x3artxwork.wordpress.com/>)

το σώμα σου σημαίνει να ανακαλύπτεις με τον ίδιο τρόπο τόσο την αδυναμία σου όσο και τραγική αξιοθρήνητη σκλαβιά της προσωπικής ανεπάρκειας, φθοράς και ευτέλειας. Ωστόσο, αυτό σημαίνει να συνειδητοποιείς τα φαντάσματά σου που είναι η

αντανάκλαση των μύθων που δημιούργησε η κοινωνία... το σώμα (η χειρονομιακή και κινησιολογική εκφραστικότητά του) είναι εν τέλει μια γραφή, ένα σύστημα σημείων που αναπαριστούν, που μεταφράζουν την ατέρμονη αναζήτηση του Άλλου». Η Gina Pane είναι πιθανότατα πιο γνωστή από την performance *The Conditioning* (1973), όπου βρίσκεται ξαπλωμένη σε ένα μεταλλικό πλαίσιο–κρεβάτι πάνω από μια περιοχή με αναμμένα κεριά (Σιατερλή, 2015).

Η ακμή της performance συνέπεσε χρονικά με την άνοδο του Φεμινιστικού Κινήματος σε Ευρώπη και Η.Π.Α., επιτρέποντας σε πολλές γυναίκες performers να ασχοληθούν με ζητήματα που είχαν ελάχιστα διερευνηθεί από άνδρες καλλιτέχνες. Ο φεμινιστικός ακτιβισμός αυτής της περιόδου είχε ως κύριο στόχο την καλύτερευση της θέσης της γυναίκας τόσο μέσα στην κοινωνία όσο και στην τέχνη. Τα καλλιτεχνικά μέσα που χρησιμοποίησε η φεμινιστική τέχνη ανήκαν στις παραδοσιακές μορφές τέχνης όπως η ζωγραφική για παράδειγμα, αλλά δανείζονταν και πιο εναλλακτικές εκφράσεις όπως η performance art, η video art ή ο συνδυασμός φωτογραφίας και κειμένου. Η φεμινιστική τέχνη, ως συνέχεια των καλλιτεχνικών αλλαγών που έφεραν τα καλλιτεχνικά ρεύματα της δεκαετίας του '60, ήταν μια τέχνη ανοιχτή για νέους πειραματισμούς και σηματοδοτούσε ως ένα βαθμό την στροφή από τον μοντερνισμό στον μεταμοντερνισμό. Στη Γαλλία η Louise Josephine Bourgeois έγινε κυρίως γνωστή για τις γλυπτικές δομές της με μορφή αράχνης που την καθιέρωσαν καλλιτεχνικά. Το μεγαλύτερο και ψηλότερο γλυπτό αράχνης της Bourgeois, με τον τίτλο *Maman*, έχει ταξιδέψει σχεδόν σε όλο τον κόσμο και την καθιέρωσε με το ψευδώνυμο «γυναίκα αράχνη». Τα έργα της είναι αμιγώς αυτοαναφορικά και αυτοβιογραφικά. Την έμπνευση από την ίδια της τη ζωή για τα έργα της δεν έπαυε να την τονίζει και η ίδια στις ομιλίες της με κάθε ευκαιρία. Τα περισσότερα έργα της, αν και αφαιρετικά, έχουν έντονη αναφορά στην ανθρώπινη φιγούρα και εκφράζουν θέματα όπως η προδοσία, η μοναξιά, ο φόβος και το άγχος. Πηγή έμπνευσης για την Bourgeois αποτελούν τα παιδικά της χρόνια και συγκεκριμένα τα τραύματα που πηγάζουν από τη παιδική της ηλικία όταν ανακάλυψε πως ο πατέρας της είχε σχέση με την καθηγήτρια των Αγγλικών και νταντά της (Βουτσά, 2014).

Γνωστοί καλλιτέχνες της εποχής αυτής είναι η Yoko Ono, ο Allan Kaprow, η Carolee Schneeman, ο Joseph Beuys και άλλοι πολλοί που αντιπροσώπευαν με δουλειές τους τα προαναφερθέντα. Χαρακτηριστικά, η Yoko Ono, κατά τα πρώτα 11 χρόνια της μεγάλης καριέρας της, μετακινείτο από τη Νέα Υόρκη, το Τόκιο και το Λονδίνο, παίζοντας ένα πρωτοποριακό ρόλο στη διεθνή ανάπτυξη της εννοιολογικής τέχνης, με τα πειραματικά της φιλμς, και την τέχνη της performance. Τα πρώτα της έργα έγιναν με βάση τις οδηγίες που κοινοποιούσε στους θεατές σε προφορική ή γραπτή μορφή⁷⁷. Για παράδειγμα κάποτε κάλεσε



Εικόνα 24: Ono «Cut Piece», 1964.

(<https://www.artsy.net/>)

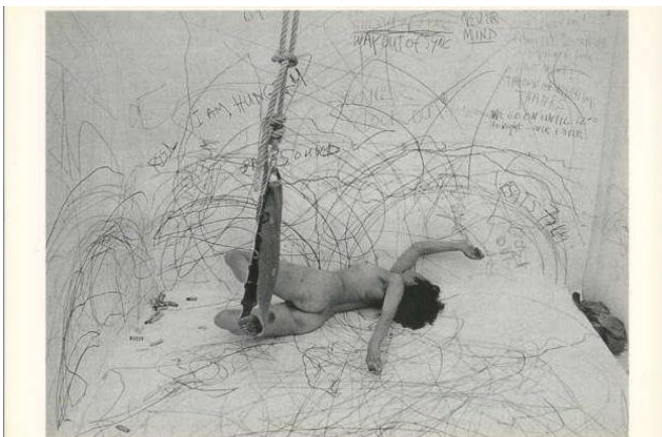
τους θεατές να καταπατήσουν ένα κομμάτι καμβά που ήταν τοποθετημένος στο πάτωμα. Το 1970 στην έκθεσή της *Information* (Πληροφορία) στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, δίνει οδηγίες στο κοινό να σχεδιάσει έναν φανταστικό χάρτη και να περιπλανηθεί με βάση αυτόν στους κανονικούς δρόμους της πόλης. Μια άλλη στρατηγική performance βασιζόταν στην παρουσία του καλλιτέχνη ως

ο ντεμπούτο της στο MOMA απελευθερώνοντας μύγες στον πάνω χώρο του και καθώς κινούνταν έξω από το κτίριο και μέσα στην πόλη.

συνομιλητή με το κοινό. Στο Cut Piece, η Όνο αντιμετώπισε τα θέματα φύλου, τάξης και την πολιτιστικής ταυτότητας,

ζητώντας από τους θεατές να κόψουν κομμάτια από τα ρούχα της καθώς καθόταν ήσυχα στη σκηνή. Στο τέλος της δεκαετίας, συνεργασίες της Όνο με τον Λένον οδήγησαν σε έργα όπως τα bed-in (1969) και WAR IS OVER! Το έργο της αμφισβήτησε ριζικά τη διαίρεση ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινή ζωή, ζητώντας από τους θεατές να συμμετάσχουν στην ολοκλήρωσή του. Κατά καιρούς το έργο της υπήρξε ποιητικό, χιουμοριστικό, απειλητικό, και ιδεαλιστικό (Μποζώνη, 2014).

Η Carolee Schneeman υπήρξε ζωγράφος στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής της καριέρας μεταπηδώντας στην Performance Art ώστε να εκφράσει, με έναν πιο επιθετικό, όπως θεωρούσε η ίδια, τρόπο, τις ιδέες της. Υπήρξε από τους πιο καινοτόμους καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα. Οι πρωτοποριακές έρευνές της σχετικά με την κοινωνική κατασκευή του θηλυκού σώματος και τις σεξουαλικές-πολιτισμικές προκαταλήψεις που εμπεριέχονται στις ιστορικές αφηγήσεις της παραδοσιακής τέχνης, είχαν ανεξίτηλο αντίκτυπο στις επόμενες γενιές των καλλιτεχνών. Χρησιμοποιεί το σώμα της στη δουλειά της με σκοπό την εκτέλεση ρόλων τόσο ως δημιουργού εικόνας όσο και της ίδιας της εικόνας. Ουσιαστικά τοποθετεί το σώμα της και γίνεται κομμάτι της τέχνης της. Το 1963 παράγει το έργο της «Eye of Body» σε ένα περιβάλλον σοφίτας γεμάτο με σπασμένους καθρέφτες, ομπρέλες με μοτέρ κίνησης και χρωματιστά φωτορυθμικά. Καλύπτει τον εαυτό της με υλικά (λίπος, κιμωλία, πλαστικά) και δημιουργεί 36 μεταμορφωτικούς χαρακτήρες που απαθανατίζει σε φωτογραφίες στο δομημένο περιβάλλον της. Οι κριτικοί τέχνης χαρακτηρίζουν το έργο της ασεβές και πορνογραφικό. Το 1964 ξεκινά το πρότζεκτ «Meat Joy». Οκτώ ημίγυμνες φιγούρες χορεύουν και παίζουν με διάφορα αντικείμενα και ουσίες (υγρές βαφές, λουκάνικα, χάρτινα απορρίμματα, ωμά... ψάρια και κοτόπουλα). Περιγράφει το κομμάτι της ως ερωτική τελετή, μια διονυσιακή γιορτή της σάρκας⁷⁸. Την εποχή εκείνη ξεκινά η παραγωγή των διάσημων ταινιών της «Fuses» που ολοκληρώνονται το 1967. Με κάμερα κατέγραφε τον εαυτό της και τον φίλο της James Tenney όταν έκαναν σεξ και στη συνέχεια τροποποιούσε την ταινία με χρώμα, καύση ή κολάζ⁷⁹. Τη δεκαετία του '70 παρουσιάζει και δημιουργεί πραγματικά πρωτοπόρα εικαστικά προγράμματα που έχουν μείνει χαραγμένα στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης προξενώντας πλήθος συζητήσεων και αντιπαραθέσεων. «Her Limits» (1973-1976), γυμνή, κρεμασμένη με σκοινιά και με κραγιόνια στα χέρια αποτυπώνει γραμμές, φράσεις και λέξεις στο λευκό περιβάλλον. Το σώμα αιωρείται ζωγραφίζοντας στον αέρα και αυτή είναι η πραγματική «Κινητική ζωγραφική». «Interior Scroll» (1975/1977), μια καταπληκτική περφόρμανς, όπου τελετουργικά βγάζει από τον κόλπο της έναν κύλινδρο που περιέχει γραπτά κείμενα τα οποία διαβάζει απαγγέλοντας, θέλοντας να



Εικόνα 25: Schneeman «Her Limits», 1973.

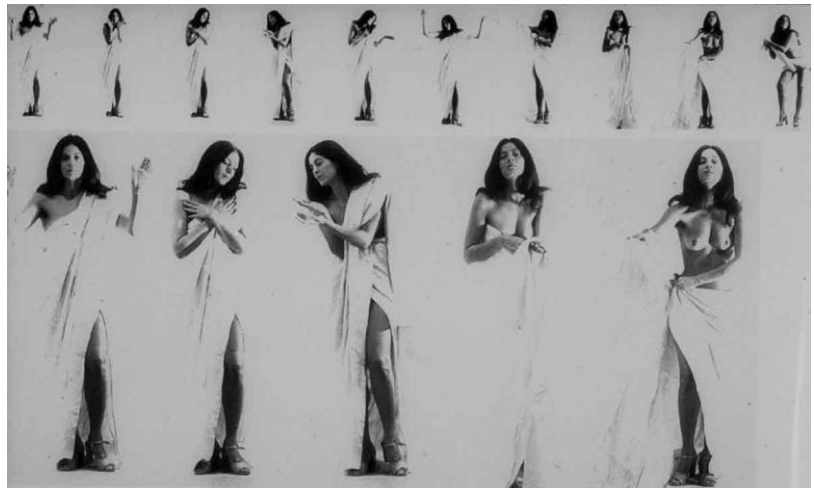
(<https://www.moma.org/>)

⁷⁸ Η χορογραφία αυτή, φιλοσοφική ωδή στην υπ- αντικειμένων, υπήρξε η αρχή από μια σειρά συναφά φεμινισμός έπαιζαν τον κυρίαρχο ρόλο.

⁷⁹ Το φεμινιστικό ερώτημα που τίθεντο από την Schneeman ήταν αν το εν σεξουαλικά δράσει γυναικείο σώμα αποτελεί σήμερα πορνογραφία ή αν έχει κάποια σχέση με το αιθέριο, φιλοτεχνημένο γυμνό σώμα των κλασικών ζωγράφων.

αναγνωρίσουμε τον κόλπο και τη μήτρα ως πηγές «πρωτογενούς γνώσης». Εξακολουθεί τις δυναμικές της περφόρμανς και κινηματογραφεί συνεχώς στα '80s και '90s με θέματα όπως το «Mortal Coils» (1994), όπου στον χώρο υπάρχουν μηχανισμοί που περιστρέφουν ιμάντες ενώ στους τοίχους προβάλλονται εικόνες σε διαφάνειες από τη ζωή 15 καλλιτεχνών φίλων της που έχουν πεθάνει. Τον Δεκέμβριο του 2001 αποκάλυψε στο κοινό το έργο της «Terminal Velocity» που αποτελείται από μια ομάδα φωτογραφιών ανθρώπων που πέφτουν για να συναντήσουν τον θάνατο από το Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου μετά τις επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου⁸⁰ (Κατσιούλα, 2018).

Η Schneeman και άλλες γυναίκες καλλιτέχνιδες της εποχής όπως η Hannah Wilke (Χάνα Γουίλκε) διαπίστωσαν ότι η δυναμική της Performance Art τους παρείχε τον τρόπο να εκφράσουν με άμεση ανταπόκριση τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Η Wilke, της οποίας τα έργα μπορεί να μην προσομοιάζουν προφανώς σε εκείνα της Schneeman, αλλά εναπόκεινται στον ίδιο σωματικό – φεμινιστικό απόηχο, εμπειρεύουν στοιχεία χιούμορ και σαρκασμού. Το γνωστό της μοτίβο του γυναικείου κόλπου έχει αποτυπωθεί από την καλλιτέχνιδα σε διάφορες μορφές τέχνης. Το 1975 στο Παρίσι παρουσίασε την γνωστή Performance S.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication όπου πόζαρε για μία σειρά φωτογραφιών γυμνή σαν να ήταν ένα κλασικό μοντέλο σε περιοδικό μόδας. Πάνω στο σώμα της είχε κολλήσει τσίχλες τις οποίες είχε μασήσει και φτιάξει σε σχήμα αιδοίου. Μία καταγγελία του γυναικείου σώματος ως πορνογράφημα. Για τη Wilke, το σώμα είναι σημαδεμένο από το φύλο και η γυναικεία σεξουαλικότητα δεν είναι δυνατό να καλυφθεί στην τέχνη, καθώς είναι εμφανής και ορατή στο σώμα της performer. Ο τίτλος, "Starification" είναι ένας νεολογισμός που στηρίζεται στην ιδέα δημιουργίας ενός "στάρ" ή μιας διασημοτητας. Επίσης, υπενθυμίζει την «θυσία» και παραπέμπει στις παραδοσιακές μαγικές τελετές στην διαδικασία του σκαριφισμού παλιότερων εποχών που λάμβαναν χώρα σε ορισμένους μη δυτικούς πολιτισμούς ή στα αριθμημένα τατουάζ για τα θύματα του Ολοκαυτώματος, παράλληλα υπονοεί τη σχέση μεταξύ των γυναικείων σωμάτων και των τραυμάτων - τρωτότητας. Με την αντιπαραβολή των ιδεών της διασημότητας και των σημαδιών, η Wilke επισημαίνει την πολυπλοκότητα των αντιδράσεων στις εικόνες των γυναικείων σωμάτων⁸¹. Η Wilke χρησιμοποίησε ένα ευρύ φάσμα μέσων. Τα πειράματά της με μη-καλλιτεχνικό υλικό δεν ήταν ασυνήθιστα εκείνη την εποχή, τα μέσα που επέλεγε ήταν παιχνιδιάρικα και μικρής διάρκειας, συμπεριλαμβανομένων των τσιγλών, της γόμας, της σοκολάτας, της πλαστελίνης, της ζύμης, των κούκικς και του



Εικόνα 26: Wilke «The Kitchen» 1974.

(<https://donnaperformer.wordpress.com>)

⁸⁰ Η Σνίμαν προσπάθησε να «εξατομικεύσει» τα συματα της επισεσης. ι ια να το πετυχει, ενισχυσε και οιευρνε ζουμάροντας ψηφιακά στις φηγούρες απομονώνοντας τα στοιχεία του περιβάλλοντος.

⁸¹ Στο έργο αυτό ασχολείται για άλλη μια φορά με το θέμα που υποβόσκει πίσω από όλα τα έργα της, στα οποία η ίδια παρουσιάζεται τόσο ως αντικείμενο για προβολή όσο και ως παράγοντας αντικειμενοποίησης. Σκοπός της επομένως, είναι να δοθεί προσοχή στην απεικόνιση των γυναικών στον σύγχρονο κόσμο, καταργώντας έτσι τα στερεότυπα για τη θηλυκότητα και να διακόψει τις απολαύσεις του ανδρικού βλέμματος.

χνουδιού. Ο κοινός παρονομαστής σε αυτά τα υλικά είναι η ελαφρότητα τους, κάτι που εκφράζει τόσο τα στερεότυπα για τις γυναίκες όσο και την ευάλωτη θέση τους (Κανατά, 2018).

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, η performance είχε εδραιωθεί ως μία νέα μορφή τέχνης, με αρκετούς καλλιτέχνες να δημιουργούν αποκλειστικά σε αυτόν τον τομέα, σε αντίθεση με άλλους των προηγούμενων δεκαετιών που στράφηκαν στην performance για σύντομα διαστήματα, για να επιστρέψουν αργότερα στη ζωγραφική, τη γλυπτική ή το κολάζ. Προς τα τέλη του '70, μουσεία στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ άρχισαν να περιλαμβάνουν την performance σε διερευνητικές εκθέσεις ή σε ξεχωριστές διοργανώσεις. Η performance άρχισε να αποκτά ευρύτερη αναγνώριση, με την ενσωμάτωση εξειδικευμένων τμημάτων performance art σε επιλεγμένες σχολές, την εκτενή κάλυψη από τον τύπο και τη δημιουργία μερίδας τύπου αποκλειστικά σχετικά με την performance.

Περνώντας από την πρώτη ιστορική περίοδο της Performance Art, όπου κυριαρχεί το σώμα, στην δεύτερη περίοδο, δηλαδή στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80 η καλλιτεχνική προσέγγιση αλλάζει πρόσωπο. Η νέα γενιά των καλλιτεχνών, απόγονοι της Conceptual Art επαναπροσδιορίζουν το περιεχόμενο εμπλέκοντας άλλους τρόπους αφήγησης και νέα εκφραστικά μέσα. Τα νέα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν όχι μόνο εξυπηρέτησαν την ανάγκη αλλαγής αυτής της τέχνης αλλά συντονίστηκαν επίσης με το γενικότερο ρεύμα ερχομού των New Media και του ανοίγματος της οικονομικής αγοράς και του κεφαλαίου που συνέβη το 1980⁸². Ο κόσμος της τέχνης αναζήτησε και πάλι μια υλική μορφή που θα μπορούσε να αποκτηθεί, πουληθεί και βεβαίως να επαναληφθεί ανά τα χρόνια μέσω της καταγραφής των δράσεων. Η Performance Art δανείζεται τώρα στυλ και αρχίζει να αναμειγνύει τις μορφές τέχνης όπως τον χορό, τη μουσική, τη video art, την ποίηση, το installation κ.ά, ενώ ταυτόχρονα αποκτάει μαζική αναγνώριση. Μεταμορφώνεται σταδιακά σε ένα υβριδικό μέσο έκφρασης που δεν έχει καμία σχέση με το θέατρο. Οι καλλιτέχνες της performance της δεκαετίας του 1980, μεγαλωμένοι με τηλεόραση και rock n' roll, προσπάθησαν να καταρρίψουν τα φράγματα μεταξύ μέσων μαζικής ενημέρωσης και τέχνης. Η performance κατά τη δεκαετία του 1980 εξέφρασε τον κοινωνικό παλμό της περιόδου, σχολιάζοντας ζητήματα όπως το AIDS ή τις κοινωνικές και φυλετικές διακρίσεις.

Παράλληλη είναι η ανάπτυξη του «χοροθέατρου»⁸³ στον κόσμο του χορού κατά τις δεκαετίες του '80, αλλά και του '90, από μία σειρά εφευρετικών χορογράφων, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται η Pina Bausch (Πίνα Μπάους), η Anne Teresa De Keersmaeker (Αν Τερέζα Ντε Κεερσμέκερ), ο Wim Vandekeybus (Βιμ Βαντεκιμπους) και ο Lloyd Newson (Λόιντ Νιούσον). Χαρακτηριστικά, η Pina Bausch μία από τις σπουδαιότερες χορογράφους, διακρινόταν για την αμεσότητα και την ειλικρίνεια που μιλούσε στην καρδιά του θεατή, κάνοντας ορατή την ουσία πίσω από το φαίνεσθαι. Η ομάδα της περιλάμβανε χορευτές κάθε μεγέθους και ηλικίας, με έμφαση στην προσωπικότητα. Ένα από τα σημεία αναφοράς στις χορογραφίες της ήταν οι καθημερινές χειρονομίες. Ανάμεσα στα έργα της, ήταν το πασίγνωστο "Café Müller" (1978) ένα έργο ημι-αυτοβιογραφικό γεμάτο αναμνήσεις από την οικογενειακή επιχείρηση. Το συναρπαστικό "Rite Of Spring" (1975), το "Nelken" (2005), όπου οι χορευτές καλούνται να χορέψουν σε μία σκηνή γεμάτη λουλούδια, το "Palermo

⁸² Πρόκειται για μια δεκαετία κατακλυσμένη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, κατά την οποία η performance διερευνά τον αντίκτυπο της μαζικής κουλτούρας στην υψηλή τέχνη.

⁸³ Το «χοροθέατρο» αποτέλεσε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες εξελίξεις επί σκηνής, καθώς βασιζόταν στην αντίληψη του σώματος ως ενός εξαιρετικά εκπαιδευμένου αντικειμένου που είχε τη δυνατότητα να απεικονίσει με αρκετά τολμηρούς φυσικούς τρόπους τον ίδιο τον πυρήνα κάθε σύγχρονης διαμάχης και ευαισθησίας.

Palermo" (1989), με τους χορευτές να χορεύουν ισορροπώντας ένα μήλο στο κεφάλι τους, αλλά βέβαια και το ιδιαίτερο "Kontakthof" (1978), το οποίο κλήθηκε να ερμηνεύσει μία ομάδα χορευτών, ηλικίας από 58 έως 77 ετών (Ρούσσο, 2020).

Η πολυβραβευμένη δημιουργός Αν Τερέζα ντε Κεερσμάκερ⁸⁴, έγινε διεθνώς γνωστή με το εμβληματικό Rosas danst Rosas, έργο-σταθμός στην ιστορία του μοντέρνου χορού που ερμήνευσε με την ομάδα της Rosas το 1983. Έκτοτε, δεν έπαψε να διερευνά τα όρια ανάμεσα στον χορό, τη μουσική, τα μαθηματικά, τη γλώσσα, τις εικαστικές τέχνες και τη φύση. Παράλληλα, μέσα από τη δουλειά της στη φημισμένη σχολή P.A.R.T.S.⁸⁵ που ίδρυσε το 1995 στις Βρυξέλλες, ανέπτυξε ένα προσωπικό χορογραφικό ύφος που την ανήγαγε σε μία από τις κυριότερες εκπροσώπους του σύγχρονου φλαμανδικού χορού. Το αθηναϊκό κοινό πρωτοείδε τις παραστάσεις της Rosas danst Rosas και Το τραγούδι το 2009. Δέκα χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 2019, επέλεξε το Ηρώδειο για να παρουσιάσει το έργο Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen (Εν τω μέσω της ζωής, βρισκόμαστε στον θάνατο)⁸⁶. Ο τίτλος παραπέμπει σε στίχο ψαλμού του Λούθηρου που έχει χαραχτεί στον τάφο της Πίνα Μπάους, στην οποία είναι αφιερωμένη και η παράσταση (Παρίδης, 2019).



Εικόνα 27: Keersmaecker, «Mitten wir im Leben sind / Bach6CelloSuiten», 2019. (<https://www.ekathimerini.com/>)

⁸⁴ Έχει τιμηθεί με τον Χρυσό Λέοντα στην Μπιενάλε της Βενετίας για το σύνολο του έργου της το 2014.

⁸⁵ Performing Arts Research and Training Studios.

⁸⁶ Ο διεθνής Τύπος έγραψε ότι πρόκειται για «υπέρτατη στιγμή χάρις και ομορφιάς». Η Κεερσμάκερ, μαζί με τους τέσσερις χορευτές της ομάδας της, συνδιαλέγεται με τις 6 σουίτες για σέλο του Μπαχ, πετυχαίνοντας το «ιδανικό πάντρεμα ανάμεσα στον Μπαχ και τους Rosas», όπως επίσης έχει γραφτεί. Με την καθοριστική συμβολή του σπουδαίου Γάλλου τσελίστα Ζαν-Γκιγνέ Κεράς.

Ο 50χρονος, σήμερα, Βιμ Βαντεκέμπους – ο οποίος εκτός από χορογράφος είναι και σκηνοθέτης – αγαπά να χρησιμοποιεί νέες φόρμες και καινούργια μέσα στις δημιουργίες του. «Μου αρέσει να προκαλώ τις εμμονές μου επιβάλλοντας νέους κανόνες σε αυτές» συνηθίζει να λέει. «Δεν διαλέγω ποτέ τον εύκολο δρόμο. Μου αρέσουν τα δύσκολα πράγματα μόνο και μόνο για να έχω τη χαρά να τα απολαμβάνω μετά και να μπορώ να λέω ότι άξιζε τον κόπο». Στις πεποιθήσεις του αυτές άλλωστε κρύβεται και ο λόγος για τον οποίον παραδέχεται ότι όχι σπάνια δεν ξέρει από ποτέ πάντοτε μια περίοδο άγχους και αϋπνίας, με πέντε διαφορετικές ιδέες να στριφογυρίζουν στο μυαλό του ταυτόχρονα. Τότε όμως ο κόσμος της νέας παραγωγής παίρνει σχήμα και αμέσως αρχίζουν και πάλι η μαγεία και η απόλαυση». Ο Βιμ Βαντεκέμπους μετά το σχολείο αποφάσισε να σπουδάσει ψυχολογία. Τον γοήτευε πάντα η σχέση ανάμεσα στο σώμα και στο μυαλό, και αυτό τον επηρέασε και στο χορογραφικό του έργο. Κάποια στιγμή όμως συνειδητοποίησε ότι το επιστημονικό περιεχόμενο των σπουδών του τον απογοήτευε, οπότε τις εγκατέλειψε προτού αποφοιτήσει. Το 1985 στράφηκε σε μια εντελώς νέα κατεύθυνση. Τότε ήταν που συνάντησε τον Γιαν Φαμπρ και μέσω οντισιόν εξασφάλισε τη συμμετοχή του στην παράσταση «Η δύναμη της θεατρικής τρέλας». Στο πλαίσιο των αναζητήσεών του ο Βαντεκέμπους συνεργάζεται με καλλιτέχνες από ολόκληρο το φάσμα της δημιουργίας: χορευτές, μουσικούς και ηθοποιούς ως ακροβάτες του τσίρκου. Ιδιαίτερο ρόλο στις δημιουργίες του παίζει η μουσική, η οποία κατά κανόνα «γεννιέται» στη διάρκεια των προβών, ούτως ώστε να προχωρεί παράλληλα με την παράσταση. Και η φωτογραφία όμως και το σενάριο έχουν συχνά ανάλογη σημασία, στο πλαίσιο πάντοτε μιας δουλειάς που φέρει ανεξίτηλο το σημάδι του δημιουργού της. Με το «What the body does not remember» (1987)⁸⁷ κατάφερε να δημιουργήσει ένα έργο που, παρά τις ποικίλες συζητήσεις που προκάλεσε, γνώρισε τελικά τεράστια ανταπόκριση – και δεν θα ήταν υπερβολή να πει κανείς ότι έμελλε να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον χορό (Το Βήμα Team, 2013).



Εικόνα 27: Βαντεκέμπους, «What the body does not remember», 1987. (<https://www.tovima.gr/>)

Παρόλο που οι εκτελέσεις των εννοιολογικών δημιουργιών της Performance Art ξεκίνησαν από τον δρόμο για να περάσουν σε διαμερίσματα, loft και στούντιο, σιγά σιγά εισήλθαν στο περιβάλλον της γκαλερί και του μουσείου. Δηλαδή, ενώ αρχικά αναζήτησαν οι καλλιτέχνες την αυτονομία τους μακριά από γκαλερίστες και έμπορους, αποκόπτοντας οποιονδήποτε ομφάλιο οικονομικό λώρο, στη συνέχεια ξεκινώντας ήδη από τη δεκαετία του 1960 και με αποκορύφωση τα τέλη της δεκαετίας του '80 με τον χορό να εισέρχεται πρώτος, μεταπήδησαν στις μουσειακές εμφανίσεις προσαρμόζοντας το εννοιολογικό περιεχόμενο τους θέτοντας ταυτόχρονα ερωτήματα ανάλυσης και καταγραφής των έργων τους. Στον 21^ο αιώνα, οι νέες τεχνολογίες δημιούργησαν μία πρωτοπορία για τις μάζες, τον δημοφιλή κόσμο του υπολογιστή, του διαδικτύου και της εικονικής πραγματικότητας, έναν κόσμο που οι καλλιτέχνες ενσωματώνουν στο δημιουργικό τους λεξιλόγιο, καθώς η ίδια η φύση του μέσου της performance βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη. Από αυτήν ακριβώς τη διαρκώς εξελισσόμενη φύση της performance προκύπτει αναπόφευκτη και η χρήση των νέων μέσων με απροσδόκητους τρόπους, αποφεύγοντας το προφανές και επαναπροσδιορίζοντας την έννοια του όρου performance art, ο οποίος αποκτά σήμερα πολλές ερμηνείες, συμπεριλαμβάνοντας

⁸⁷ Ο νεαρός, τότε, χορογράφος είχε μόλις συνεργαστεί με τον ανατρεπτικό συμπατριώτη του Γιαν Φαμπρ και, έχοντας ήδη δημιουργήσει την ομάδα Ultima Vez, ήθελε να φτιάξει μια δική του παράσταση. Ωστόσο κανένας δεν πίστευε ότι θα το κατόρθωνε.

παρουσιάσεις όλων των ειδών, από διαδραστικά installations μέσα σε μουσεία μέχρι αντισυμβατικές επιδείξεις μόδας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η PERFORMANCE ART ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

3.1 Η Τέχνη ως ρήμα και όχι ως αντικείμενο στο μουσειακό περιβάλλον

Στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας διερευνάται ο συσχετισμός της performance art, όπως αυτή παρουσιάστηκε στα δύο πρώτα κεφάλαια, με το μουσείο ως θεσμό της τέχνης.

Το μουσείο, σύμφωνα με τον Daniel Buren (Ντανιέλ Μπιρέν), «επιλέγει, συλλέγει και προστατεύει». Αποτελεί, σύμφωνα με τον ίδιο, έναν θεσμό με τριπλό ρόλο, αισθητικό, οικονομικό και μυστικιστικό. Ο αισθητικός του ρόλος, έγκειται στη λειτουργία του ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο εγγράφεται η τέχνη και το σημείο (τοπογραφικό και πολιτισμικό) θέασης του καλλιτεχνικού έργου. Παράλληλα, το μουσείο αποδίδει αξία πώλησης σε ό,τι επιλέγει και εκθέτει, προωθώντας το έργο κοινωνικά και εξασφαλίζοντας την προβολή και κατανάλωσή του. Η μυστικιστική λειτουργία του μουσείου ερμηνεύεται μέσω της απόδοσης στο έργο του status της τέχνης, και συνεπώς εκτρέποντας κάθε απόπειρα αμφισβήτησης των θεμελίων της τέχνης. Το έκθεμα είναι, επομένως, αδιαμφισβήτητα τέχνη, από τη στιγμή που το μουσείο επιλέγει να το εκθέσει (Buren, 1973).

Το μουσείο του σήμερα έχει άμεση σχέση με τη δομή και την εξέλιξη της κοινωνίας την οποία επηρεάζει με τρόπο άμεσο και καθοριστικό. Για να το κατανοήσουμε πλήρως αυτό το γεγονός αρκεί να ανατρέξουμε στον ορισμό που δίνει το Διεθνές Συμβούλιο για τα Μουσεία (ICOM: International Council of Museums) για τα μουσεία ως ένα «μη κερδοσκοπικό, μόνιμο ίδρυμα στην υπηρεσία της κοινωνίας και της εξέλιξής της, ανοιχτό στο κοινό, το οποίο αποκτά, διατηρεί, ερευνά, επικοινωνεί και εκθέτει την απτή και άυλη κληρονομιά της ανθρωπότητας και του περιβάλλοντός της για λόγους εκπαίδευσης, μελέτης και διασκέδασης». Από τον παραπάνω ορισμό προκύπτει εύλογα το συμπέρασμα ότι στον πυρήνα της σύστασης του σύγχρονου μουσείου βρίσκεται ο ίδιος ο άνθρωπος και κατ' επέκταση η πολιτιστική του κληρονομιά. Ωστόσο η προσοχή του μουσείου δεν ήταν πάντα στραμμένη στην ενίσχυση της σωστής σύστασης της κοινωνίας και βέβαια ο χαρακτήρας του δεν ήταν πάντα τόσο ανθρωποκεντρικός (Βουτσά Α., 2013).

Άλλωστε, η παραδοσιακή ιδιότητα των μουσείων και των πινακοθηκών, να εκθέτουν τους θησαυρούς της πολιτισμικής κληρονομιάς, έχει σαν βασικό στόχο από τη μια πλευρά τη διάδοση της τέχνης του παρελθόντος αλλά και του παρόντος και από την άλλη προστατεύει τον θεατή από τα αρνητικά φαινόμενα της συστηματικής εμπορευματοποίησης της τέχνης, διαφυλάττοντας την καλλιτεχνική ποιότητα στο σύνολό της (Σταύρου, 2018).

Για να εξετάσουμε όμως προσεκτικά τη διαδρομή του μουσείου μέσα στον χρόνο καλό θα ήταν να ξεκινήσουμε από την σημασία της λέξης «ΜΟΥΣΕΙΟ» από την αρχαιότητα ακόμη. Συγκεκριμένα η λέξη μουσείο στην αρχαία Ελλάδα σήμαινε «Τέμενος των Μουσών» και αποτελούσε χώρο διαλογισμού σχεδιασμένος έτσι ώστε να μπορεί να εμπνεύσει φιλοσοφικές συζητήσεις. Η λέξη μουσείο καθώς και ο αρχιτεκτονικός χώρος που χαρακτηρίζει είχε την ίδια σημασία και για τους Ρωμαίους. Κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα η λέξη μουσείο αναβιώνει με σκοπό να περιγράψει την προσωπική συλλογή του Λορέντζο των Μεδίκων στην Ιταλία. Ωστόσο, η χρήση της λέξης έχει περισσότερο εννοιολογικό χαρακτήρα θα λέγαμε περιγράφοντας τη δραστηριότητα ενός ανθρώπου της συλλογής αντικειμένων παρά το ίδιο το κτήριο στο οποίο στεγάζονταν η συλλογή αυτή. Φτάνοντας στις απαρχές του 17ου αιώνα η λέξη βρίσκει δραστικά την δυναμική της στις περίφημες cabinet de curiosites (καμπίνες περιέργειας), τις πρώτες μορφές μουσείων που θυμίζουν έντονα το μουσείο όπως το ξέρουμε σήμερα⁸⁸. Η πρώτη επίσημη αναφορά ενός μουσείου με δημόσιο χαρακτήρα τοποθετείται γύρω στα 1683 στο Πανεπιστήμιο του Κέιμπριτζ του Ηνωμένου Βασιλείου όπου εμφανίζεται το πρώτο εταιρικό σώμα που δέχεται ιδιωτική συλλογή, δημιουργεί τις απαραίτητες κτιριακές εγκαταστάσεις για να τη φιλοξενήσει και καταστεί επιτρεπτή την προσβασιμότητα του από το κοινό. Τον 18ο αιώνα με τον Γαλλικό Διαφωτισμό, ξημερώνει στον Ευρωπαϊκό χώρο μια εποχή η οποία χαρακτηρίζεται από την δίψα για εγκυκλοπαιδικές γνώσεις και την περιέργεια για τόπους εξωτικούς. Μέσα σε αυτό το κλίμα της ανακάλυψης κάτι νέου γεννιούνται δύο από τα μεγαλύτερα μουσεία της Ευρώπης, το Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο το 1759 και το Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι το 1793, των οποίων η σύσταση, η δομή, η λειτουργία και η αποστολή παραμένουν ως ένα μεγάλο βαθμό σταθερές μέσα στο χρόνο. Χαρακτηριστικά η σύσταση του Βρετανικού Μουσείου οφείλεται στην αποδοχή της υπευθυνότητας του κράτους για την προστασία και συντήρηση τριών συλλογών «... για την γενική χρήση και το όφελος του κοινού» (Βουτσά, 2013).

Παρατηρώντας αυτές τις εναλλαγές στην εννοιολογική ανάπτυξη του μουσείου καταλαβαίνουμε ότι η εξέλιξή του είναι σε άμεσο διάλογο με την ίδια την κοινωνία μέσα στην οποία το μουσείο σαν οργανισμός ζει και αναπτύσσεται. Σταδιακά από χώρος ο οποίος επιτρέπει την πρόσβαση σε ένα συγκεκριμένο κοινό μιας ελίτ κοινωνίας, ανοίγει τις πόρτες του σε ένα ευρύτερο κοινό και συνεχίζει την εξέλιξή του στρέφοντας το μεγαλύτερο μέρος του ενδιαφέροντος του προς το όφελος του κοινού, πράγμα που κάνει το μουσείο στις μέρες μας καθαρά ανθρωποκεντρικό. Πολλοί θεωρητικοί επιστήμονες του κλάδου της μουσειολογίας, αναφέρονται στο μουσείο ως χώρο όπου οι άνθρωποι μπορούν να αναπτύξουν τις γνώσεις του και να αλλάξουν ραγδαία τις πεποιθήσεις τους. Το γεγονός αυτό φυσικά οφείλει να έχει θετικό αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο το μουσείο μπορεί και συμβάλει

⁸⁸ Αναφορικά μιλάμε για έναν υποτυπώδη μουσειακό- εκθεσιακό χώρο όπου εκτίθονταν εκθέματα ποικίλων θεματικών ενοτήτων χωρίς όμως η έκθεσή τους να στοχεύει σε κάποιο εκπαιδευτικό σκοπό. Συγκεκριμένα, περιελάμβαναν αποκτήματα συλλεκτών οι οποίοι ανήκαν στην αριστοκρατία του Ευρωπαϊκού χώρου και μέσω της συλλογής αντικειμένων από διάφορα μέρη του κόσμου, στόχο είχαν να επιδείξουν το κοινωνικό τους στάτους στους ανάλογους κύκλους της εποχής. Η πρώτη αυτή μορφή μουσείου, δεν καθιστούσε εφικτή την πρόσβαση στο ευρύ κοινό αλλά αντίθετα, απευθύνονταν σε μια κλειστή ελιτιστική κοινωνία στην οποία και μόνο επιτρέπονταν κάποιου είδους προσβασιμότητα.

στην ευημερία της κοινωνίας στο σύνολό της και εδώ ακριβώς βρίσκεται η σημασία του κοινωνικού ρόλου του μουσείου. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι ο ρόλος του ίδιου του μουσείου αποτελείται από πολλές και διαφορετικές πτυχές. Από την πρώτη απλοϊκή μορφή που είχε ως χώρος όπου στεγάζονταν οι άνθρωποι του πνεύματος προκειμένου να οδηγηθούν στην έμπνευση, πέρασε σε χώρο συλλογής και φύλαξης αντικειμένων του υλικού πολιτισμού μείζονος σημασίας μέχρι που σήμερα τείνει να αποτελεί έναν χώρο με έντονο εκπαιδευτικό χαρακτήρα ο οποίος προσπαθεί με κάθε τρόπο να διαφυλάξει αφενός τα κατάλοιπα της πολιτισμικής κληρονομιάς του ανθρώπου αλλά πολύ περισσότερο να εκπαιδεύσει τους ίδιους τους ανθρώπους δίνοντάς του ερεθίσματα να σκέφτονται, να δρουν και να εξελίσσονται. Ο κοινωνικός ρόλος βέβαια του μουσείου, δεν μπορεί να έχει αποτελέσματα και μάλιστα άμεσα σε μεμονωμένα άτομα, αλλά σε ένα κοινωνικό σύνολο το οποίο έχει τις κατάλληλες υποδομές για να δεχτεί αυτή την αλλαγή. Με λίγα λόγια, το μουσείο δεν προσπαθεί να πάρει τη θέση της οικογένειας και του σχολείου στην εκπαίδευση του ανθρώπου, αλλά προσπαθεί να συμβάλει στη καλή κατανόηση των θεμάτων του πολιτισμού ο οποίος αποτελεί την ιστορία του ίδιου του ανθρώπινου είδους και της εξέλιξής του (Βουτσά, 2013).

Η παρακολούθηση του συσχετισμού της performance art με τον θεσμό του μουσείου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, υπό τη σκοπιά όσων αναφέρθηκαν. Η ίδια η φύση της performance, ριζοσπαστική στις μεθόδους της και ιδιαίτερα επικοινωνιακή, οδήγησε στην απομάκρυνση των καλλιτεχνών από τον χώρο του μουσείου και τις παραδοσιακές πρακτικές του. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '50 και '60, η performance υποστηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά από ανεξάρτητους χώρους τέχνης ή ιδιωτικές πρωτοβουλίες και παρουσιάζεται σε διαμερίσματα, στοές, πάρκα, πλατείες, σε χώρους μη αναμενόμενους και μη συγκαταβατικούς. Την εν λόγω απομάκρυνση ωστόσο από τους παγιωμένους θεσμούς ακολουθεί η ριζική μεταβολή του τρόπου αντιμετώπισης των καινοτόμων δράσεων και της παρουσίας τους κατά τις επόμενες δεκαετίες, με μουσεία και γκαλερί να αρχίζουν να ενσωματώνουν δράσεις performance στους χώρους τους, στα πλαίσια εκθέσεων ή φεστιβάλ.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το 1969 η έκθεση *Live in Your Head, When Attitudes Become Form* από τον Harald Szeemann (Χάραλντ Ζέεμαν)⁸⁹. Πρόκειται στην ουσία για την πρώτη φορά που μία οργανωμένη έκθεση της performance art εντάσσεται σε μουσειακό χώρο. Στο έργο του Szeemann, 69 Ευρωπαίοι και Αμερικανοί καλλιτέχνες μετέτρεψαν τον χώρο του Kunsthalle με τον δικό τους τρόπο: Ο Robert Barry κατέλαβε τη στέγη, ο Mario Merz έφτιαξε ένα από τα πρώτα του αντικείμενα ιγκλού, ενώ ο Lawrence Weiner έβγαλε ένα κομμάτι του τοίχου περίπου ένα τετραγωνικό μέτρο. Η έκθεση «προκάλεσε και αμφισβήτησε την έννοια του μουσειακού αντικειμένου και σύστησε τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως έργο τέχνης», ενώ, μετά το πέρας της, ο Szeemann παραιτήθηκε από τη θέση του διευθυντή της Bern Kunsthalle και σύστησε τον όρο του independent curator, δηλαδή του ανεξάρτητου επιμελητή (Birjukova, 2017).

Στην ουσία πρόκειται για διεύρυνση του θεσμικού πλαισίου της τέχνης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Andrea Fraser, η οποία εντοπίζεται τόσο στην ενσωμάτωση των νέων έργων που προκύπτουν στη μουσειακή (άρα και εμπορεύσιμη, διακινήσιμη) τέχνη, όσο και στην ενίσχυση του ρόλου των θεσμικών προσώπων. «Η μετάβαση από μια ουσιαστική κατανόηση

⁸⁹ Ο Ζέεμαν διατέλεσε επιμελητής της Documenta 5 του Κάσελ (1972), δημιούργησε το Aperto – τμήμα της Μπιενάλε της Βενετίας – για την παρουσίαση νέων καλλιτεχνών (1980) και επελέγη δύο φορές για τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της Μπιενάλε της Βενετίας (1999, 2001). Σήμερα είναι ανεξάρτητος επιμελητής στο Kunsthau της Ζυρίχης και διευθυντής του Πρακτορείου Παροχής Πνευματικής Εργασίας Κατόπιν Αιτήσεως, το οποίο έχει ιδρύσει ο ίδιος.

του “θεσμού του μουσείου” ως συγκεκριμένου τύπου, οργανισμών και ατόμων, σε μια αντίληψη του ως κοινωνικού πεδίου, το ερώτημα για το τι είναι μέσα και τι είναι έξω από αυτό καθίσταται πολύ πιο περίπλοκο [...] Δεν πρόκειται για εναντίωση στον θεσμό του μουσείου : Είμαστε ο θεσμός. Είναι ένα ερώτημα τι είδους θεσμός είμαστε, τι είδους αξίες θεσμοθετούμε, τι μορφές πρακτικής ανταμείβουμε και τι είδους ανταμοιβές επιθυμούμε.» (Fraser, 2005).

Το περιοδικό Manifesta Journal Souvenirs, ένα περιοδικό που αφορά στις πρακτικές και τις τάσεις της σύγχρονης επιμέλειας, φιλοξενούσε το 2009 στις σελίδες του το άρθρο Performance Museum της Virginie Bobin, το οποίο αναφέρεται στους καλλιτέχνες εκείνους οι οποίοι, χρησιμοποιώντας τους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου και την τεχνική της διανοητικής εμπλοκής του θεατή -δανεισμένη από την τέχνη της performance-, δημιούργησαν τα τελευταία χρόνια επιτελεστικές (performative) εκθέσεις. Η συγγραφέας στο εν λόγω άρθρο αρχικά θέτει ορισμένα ερωτήματα όπως «πώς τα τελευταία χρόνια τα μουσεία τείνουν να ενσωματώνουν την performance?». Παράλληλα τονίζει ότι στην Ευρώπη κυρίως, αλλά και στην Αμερική, τα μουσεία τείνουν ολοένα περισσότερο να εντάσσουν στο εκθεσιακό υλικό τους την performance art (Virginie, 2000).

Τα παραδείγματα μουσείων που τα τελευταία χρόνια φιλοξένησαν performances είναι άπειρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση της Tate Modern στο Λονδίνο «The World as a Stage» και διερευνά τη στενή σχέση μεταξύ θεάτρου και εικαστικών τεχνών, που γέννησε την περφόρμανς, μέσα από έργα 16 καλλιτεχνών απ’ όλο τον κόσμο. Για δύο μήνες η Tate μεταμορφώθηκε για λίγο σε θεατρική σκηνή, ζωντανεύοντας τον χώρο: Το κεντρικό έκθεμα ονομάζεται «Αρένα» και είναι μια μεγάλη γλυπτική εγκατάσταση της Ρίτα Μακ Μπράιντ που μοιάζει με στάδιο, για να φιλοξενούνται τα χάπενινγκ της έκθεσης. Ο καλλιτέχνης Μάριο Ιμπάρα μετέφερε ένα κουρείο από το Λος Αντζελες στη νότια όχθη του Τάμεση, προσκαλώντας Βρετανούς κομμωτές να συναγωνιστούν μεταξύ τους. Ο Πάβελ Αλτχάμερ έφτιαξε ένα τρέιλερ, όχι για να διαφημίσει μια ταινία αλλά για να σχολιάσει την πραγματική ζωή. Σύμφωνα με την επιμελήτρια της έκθεσης Τζέσικα Μόργκαν δεν υπάρχουν πια διακριτά όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή⁹⁰. «Αποφασίσαμε να οργανώσουμε αυτήν την έκθεση καθώς όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες διεθνώς χρησιμοποιούν στοιχεία από την περφόρμανς και το θέατρο με την ευρύτερη έννοια στη δουλειά τους. Σκεφτείτε το. Ναι μεν, η περφόρμανς ξεκίνησε από χώρους όπως γκαλερί, αλλά πολύ σύντομα έσπασε τα στεγανά και σήμερα φαίνεται να ενώνεται με την καθημερινότητά μας. Πόσο λεπτή είναι η διαχωριστική γραμμή; Πότε αρχίζει και πότε τελειώνει; Πώς παρουσιάζεται ζωντανά στο ευρύ κοινό; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα που θέτουμε» λέει η Τζέσικα Μόργκαν (Πουρναρά, 2007).

Αντίστοιχα, το Νοέμβριο του 2005 στη Νέα Υόρκη, πραγματοποιήθηκε η πρώτη Μπιενάλε αφιερωμένη εξολοκλήρου στην τέχνη της performance. Η Μπιενάλε ονομάστηκε PERFORMA05. Οι διοργανώσεις αυτές δεν παρουσίασαν μόνο τρέχοντα έργα στον χώρο της performance, αλλά επιδίωξαν την εξέταση της ιστορίας της, του τρόπου παρουσίασής της και ζητημάτων τεκμηρίωσης και αρχειοθέτησής της. Κατά τη διάρκεια της PERFORMA, την οποία επιμελήθηκε η Roselee Goldberg, το κοινό μπορούσε να παρακολουθήσει καινούριες δουλειές καλλιτεχνών, αλλά και τις ιστορικές performances, ως προγόνους των σύγχρονων

⁹⁰ Η έκθεση μιλάει για τη δημιουργία μιας νέας «δημόσιας σφαίρας» -όπως θα την όριζε ο Χάμπερμας- χάρις στην περφόρμανς. «Αυτή η τάση ξεκίνησε το '60 και το '70, ιδιαίτερα με καλλιτέχνες σε χώρες του ανατολικού μπλοκ. Σήμερα όμως η κατάσταση είναι εντελώς διαφορετική με τη διείσδυση της εικόνας σε όλα τα επίπεδα της ζωής μας» λέει η επιμελήτρια της έκθεσης.

δημιουργιών⁹¹. Η βασική προσέγγιση κατά την επιμέλεια της Μπιενάλε ήταν πως η τεκμηρίωση, αρχειοθέτηση, συντήρηση και παρουσίαση της παλιάς αλλά και της σύγχρονης performance πρέπει να είναι ζήτημα συνεχούς αναζήτησης και έρευνας (Παπακωνσταντίνου, 2013). Το Performa επιδιώκει να αναδείξει το performance ως ένα διαφορετικό μέσο, και αντικρούει την αντίληψη ότι είναι μόνο τα δρώμενα, οι ασκήσεις αντοχής και οι εννοιολογικοί πειραματισμοί καθώς και την πεποίθηση ότι το performance είναι άυλο, εφόσον οι αναθέσεις του οργανισμού είναι πολύ απαιτητικές ως προς τη σκηνική αλλά και τη δραματουργική επεξεργασία που γίνεται σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες και τους επιμελητές.

Η ιδρύτρια του Performa, Prof RoseLee Goldberg⁹², διευρύνει την προσέγγιση περί άυλου που διατύπωσε η Lucy R. Lippard στο βιβλίο της *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973) προβάλλοντας την ανάγκη να επαναπροσδιορίσουμε την υλική διάσταση των ιδεών μέσα από την επιτέλεση (Γκουντούνα, 2015).

Πολλά μουσεία διοργάνωσαν δρώμενα αφιερωμένα σε performances, όπως το MoMa στη Νέα Υόρκη⁹³ το οποίο το 2012 φιλοξένησε την Marina Abramovich με το έργο της “The artist is present. Σε μια αίθουσα του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης, η Abramovich κάθεται σε μια καρέκλα και απέναντι της, στην απόσταση που ορίζει ένα τετράγωνο τραπέζι, κάθεται ένας ξένος άνθρωπος. Ο στόχος είναι να διατηρηθεί ενός λεπτού σιγή ανάμεσα στους δυο. Η συνομιλία που λαμβάνει χώρα είναι μια συνομιλία βλεμμάτων δυο ανθρώπων αγνώστων με τη δική του ιστορία ο καθένας που εκφράζεται μόνο μέσα από τα μάτια (Αμοιρίδου, 2020).



Εικόνα 28: Αμπραμοβιτς και Ουλάι, «The artist is present», 2010 (<https://www.reader.gr/>)

Στην Ελλάδα κατά καιρούς γίνονται συζητήσεις για το πώς τα μουσεία θα καταφέρουν να ανταποκριθούν στο αίτημα της εποχής για αλλαγή στη δομή και τη λειτουργία τους. Το 2010 στο πλαίσιο της έκθεσης «Locus Solus»⁹⁴ πραγματοποιήθηκε στο μουσείο Μπενάκη η

⁹¹ Η πρώτη Μπιενάλε Performa⁰⁵ επιμελήθηκε και το πρότζεκτ *Seven Easy Pieces* της Μαρίνας Abramovic στο Μουσείο Guggenheim που αναβίωσε παλαιότερα performance καλλιτεχνών όπως οι Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys και της ίδιας, με στόχο να “υπενθυμίσει” στο κοινό την ιστορία του performance από το 1960 μέχρι το 2005.

⁹² Διαπιστώνοντας στα τέλη του 1990 ότι το μέσο είχε βρεθεί σε ένα τέλμα εφόσον οι καλλιτέχνες επαναλάμβαναν τα δρώμενα του 1970, η Goldberg αισθάνθηκε την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τον χαρακτήρα της περφόρμανς και να αναθέσει σε εικαστικούς καλλιτέχνες, που δεν είχαν πειραματιστεί με το live art, με πρόβες, με ακροάσεις και με τον φωτισμό, την παραγωγή νέων έργων όπως το *Logic of the Birds* της Shirin Neshat.

⁹³ Το MoMa διατηρεί ξεχωριστό τμήμα για την performance art το οποίο ασχολείται όχι μόνο με την πραγματοποίηση δρώμενων και εκθέσεων, αλλά έχει στην κατοχή του και μια ξεχωριστή συλλογή performative έργων.

⁹⁴ Η έκθεση, που πραγματοποιήθηκε με τη χορηγία του Arones Real Estate, είναι εμπνευσμένη από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ρέιμοντ Ρουσέλ (1914), στο οποίο ένας επιστήμονας εξοπλίζει τα πολυτελή εργαστήρια του σε μια βίλα κοντά στο Παρίσι. Σε κάθε δωμάτιο εκθέτει μία από τις ιδιοφυείς εφευρέσεις του εγκυκλοπαιδικού του πνεύματος. Οι χώροι του Locus Solus παραλληλίζονται και αναπαριστούν τους χώρους ενός μουσείου εφευρέσεων (cabinet of curiosities) και η αρχιτεκτονική εγκατάσταση του Locus Solus υποδηλώνει ένα διαφορούμενο Τόπο, μοναδικό και μοναχικό συγχρόνως, έναν λαβυρινθώδη Τόπο από τον οποίο δεν βρίσκει κανείς διέξοδο.

εγκατάσταση της σκηνογράφου Χριστίνας Πέννα I know this, I do this all the time (I don' t like it though). Η τετράωρη επιτελεστική εγκατάσταση της Χριστίνας Πέννα με την performer Χουλιέτα Κίλγκεμαν παρουσιάστηκε σε ένα πολύ στενό δωμάτιο όπου ο κόσμος που περιδιάβαινε μέσα στη δαιδαλώδη εκθεσιακή εγκατάσταση είχε την ευκαιρία να γράφει ό,τι επιθυμεί σε μία συσκευή προβολής όπου ταυτόχρονα ό,τι γραφόταν προβάλλονταν στο πρόσωπο της performer ενώ μετά από λίγο η ίδια αποτύπωνε γραπτώς στους τοίχους τις φράσεις. Στο τέλος οι φράσεις αυτές συνωστίζονταν στον τοίχο «πνίγοντας» μεταφορικά την performer. Η Performance έθετε ζητήματα της σύγχρονης κατασκευής της ατομικότητας και του κατά πόσο ο πολιτισμός σήμερα επιτρέπει ή όχι την ανθρώπινη διάδραση.

Τον Απρίλιο του 2014, το Μουσείο Μπενάκη παρουσίασε στο αίθριο του κτηρίου της οδού Πειραιώς την πρωτοποριακή έκθεση Parliament/Κοινοβούλιο⁹⁵ από τον διεθνώς διακεκριμένο χορογράφο Michael Kliën. Επρόκειτο για ένα έργο που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ οπτικών και παραστατικών Τεχνών και εξελισσόταν στους εξωτερικούς χώρους του Μουσείου Μπενάκη για χρονικό διάστημα δύο εβδομάδων. Απλοί πολίτες, από όλα τα κοινωνικά στρώματα και όλων των ηλικιών, συναντήθηκαν σε μία δράση που λειτούργησε ως ερέθισμα στοχασμού πάνω σε διάφορα θέματα που αφορούν τον άνθρωπο. Αυτό δεν γίνεται με υλικά μέσα αλλά μέσω της σιωπηλής επικοινωνίας που ενυπάρχει στο ανθρώπινο σώμα. Μια ομάδα ανθρώπων προσπαθούν να βιώσουν τον κόσμο μέσα από τις αισθήσεις τους: την όραση, την ακοή, την αφή, την κίνηση. Έτσι έρχονται πρόσωπο με πρόσωπο με τις θεμελιώδεις πραγματικότητες της ύπαρξης: άνθρωποι τη στιγμή της δράσης τους. Το κοινό μπορούσε να συμμετέχει σε αυτή τη διαδικασία και να εισχωρήσει στο έργο, παίρνοντας θέση μεταξύ των υπόλοιπων συμμετεχόντων του Parliament/Κοινοβούλιο. Καθ' όλη την δράση τα όρια ανάμεσα στους συμμετέχοντες και στους παρατηρητές εναλλάσσονταν. Οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθούν το έργο από απόσταση, ή να εξερευνήσουν το τοπίο από κοντά, να «μπουν» μέσα στο έργο και να διαμορφώσουν σχέσεις με τους υπόλοιπους συμμετέχοντες και τη δράση τους (elculture.gr).

3.2 Η Performance Art στο ελληνικό μουσείο: Marina Abramovic: As One (Μουσείο Μπενάκη)

Η τέχνη της performance αποτελεί βασικό κομμάτι του σύγχρονου πολιτισμού. Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς είναι μία καλλιτέχνης της performance art, η οποία εκτός από πολύ έξυπνες ιδέες, είχε την τόλμη και τη δύναμη να τις υποστηρίξει με τρόπο που δεν σήκωνε αμφισβήτηση: τραυματίζοντας το σώμα της, προκαλώντας του πόνο και δοκιμάζοντας τις αντοχές του σε ακραίο σημείο. Στη σειρά των «Rhythm» και ειδικά στο «Rhythm O» του 1974, καλούσε τους θεατές να χρησιμοποιήσουν πάνω της κάποιο από τα 76 αντικείμενα που την περιέβαλλαν, με όποιον τρόπο ήθελαν; Ή στο «Lips of Thomas» (1975), κατά τη διάρκεια του οποίου, μεταξύ άλλων τρομακτικών, χάραξε στην κοιλιά της με ξυράφι ένα αστέρι, αυτομαστιγώθηκε μέχρι αιμορραγίας, ξάπλωσε σ' ένα κομμάτι πάγου με μια ηλεκτρική σόμπα να κρέμεται από πάνω της, ώσπου επιτέλους κάποιοι από τους θεατές παρενέβησαν για να βάλουν τέλος στο ηθελημένο μαρτύριό της. Επίσης, με το «Balkan

⁹⁵ Ο τίτλος του, Parliament/Κοινοβούλιο, απαντά στις σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της Ελλάδας και αλλά και του κόσμου, αλλά και σε μία διαχρονική θεώρηση της ανθρώπινης κατάστασης.

baroque» (βραβευμένη περφόρμανς της στην Μπιενάλε της Βενετίας 1997), επί επτά ώρες την ημέρα για ένα μήνα προσπαθούσε να καθαρίσει από το αίμα ένα λοφίσκο από κόκαλα αγελάδας. Όπως και σε άλλες δουλειές, το εγχείρημά της δεν χωρούσε αμφισβήτηση, αφού οτιδήποτε υποστηρίζει, το «πληρώνει» με επώδυνη προσωπική εμπλοκή. Με μια σειρά από καινοτόμα και ενδιαφέροντα πρότζεκτ η Αμπράμοβιτς κατόρθωσε να επιβληθεί ως απόλυτη σταρ της performance art, υποβιβάζοντας ταυτόχρονα το κοινό σ' ένα σύνολο εθελοντών που με χαρά συμμετέχουν στα συμπεριφορικά πειράματά της (Καλτάκη, 2020).

Ο Οργανισμός Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON εγκαινίασε το 2016 με μια σημαντική και ευρεία συνεργασία με το Marina Abramović Institute (MAI), το πρότζεκτ «As One». Μέσω του προγράμματος «As One» οι δύο οργανισμοί μοιράστηκαν το ίδιο όραμα, να προάγουν την τέχνη της performance και να συμβάλλουν στην εξοικείωση και την εκπαίδευση όσο το δυνατόν ευρύτερου κοινού με αυτή τη μορφή σύγχρονης τέχνης. Είναι ενδεικτικό ότι ο πρόεδρος του Οργανισμού NEON, Δημήτρης



Εικόνα 29: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016. (<https://gr.euronews.com/>)

Δασκαλόπουλος μίλησε για συγκίνηση και αφύπνιση του κοινού, μέσω της σύγχρονης τέχνης και με αφορμή το πρόγραμμα, έκανε λόγο για ανάδειξη της σύγχρονης τέχνης, ως βασικό μοχλό προόδου και ανάπτυξης του τόπου (Iefimerida.gr, 2016).

Το «As one» (10 Μαρτίου με 24 Απριλίου), παρουσίασε για διάστημα επτά εβδομάδων, τη Μέθοδο Αμπράμοβιτς και ένα εκτεταμένο πρόγραμμα από περφόρμανς, διαλέξεις, φιλμς και εργαστήρια, με τη συμμετοχή 29 καλλιτεχνών. Ανάμεσά τους βρίσκονταν και 6 Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι με συνεργάτες το κοινό της Αθήνας παρουσίασαν περφόρμανς επί 8 ώρες την ημέρα. Οι θεατές δοκίμασαν τα όριά τους με τη βοήθεια των καλλιτεχνών, υπό τις οδηγίες της 70χρονης πλέον Αμπράμοβιτς. Αποχωρίστηκαν τα υπάρχοντά τους, τσάντα και κινητό στην είσοδο, ώστε μετά την ξενάγηση-δοκιμασία, να μπορέσουν να φτάσουν στην τέλεια σωματική και πνευματική εμπειρία. Μέτρησαν για ώρες φακές και αυτό με απόλυτη συγκέντρωση μέχρι τέλους, προκειμένου να μάθουν να λειτουργούν με βούληση και στη ζωή. Φόρεσαν ακουστικά στα αφτιά, που δεν έπαιζαν τίποτα, ώστε να συγκεντρώνονται στην απόλυτη σιωπή. Κοιτάζονταν επί ώρες με τον απέναντι στα μάτια και ανεβηκαν με κλειστά μάτια σε μια εξέδρα κατά ομάδες, ώστε το κάθε άτομο να συνειδητοποιήσει ότι είναι με άλλους, αλλά ταυτόχρονα μόνο. Η δοκιμασία ήταν ακραία και για τους καλλιτέχνες, οι οποίοι βγήκαν στην ελληνική ύπαιθρο και έμειναν μέρες χωρίς φαγητό, μόνο με αφενήματα. Επίσης



έκαναν αφωνία και μπάνιο γυμνοί στο χιόνι (Iefimerida.gr, 2016).

Στις art performances που έλαβαν χώρα στο Μουσείο, οι καλλιτέχνες δοκίμασαν τις ψυχικές και σωματικές τους αντοχές μέσα από κάποιες διαλογιστικής προσέγγισης δοκιμασίες. Για επτά εβδομάδες και για οκτώ ώρες καθημερινά, ένας καλλιτέχνης σπάει και ξανασυναρμολογεί έναν ογκόλιθο. Μια κοπέλλα χτενίζει ασταμάτητα τα μαλλιά της, μονολογώντας μία μόνο φράση: “Art must be beautiful, Artist must be beautiful”. Μια άλλη μόνο μετράει από το ένα έως το είκοσι συνεχώς. Ένας κατάκοπος νεαρός μετακομίζει πολλά, πάρα πολλά, σακιά με άμμο από το ένα σημείο μιας αίθουσας στο άλλο.



Εικόνα 31: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016.

Βασικό εργαλείο του «As One» αποτελεί μία σειρά ασκήσεως για δημόσια συμμετοχική εμπειρία για μεγάλες ομάδες ανθρώπων.

Εικόνα 30: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016. (<https://neon.org.gr/>)

ενθουσιασμο η Αμπραμοβιτς. Και συνεχίζει τονίζοντας, «Αφιερωσα τη ζωή μου στην performance art. Επιθυμώ να αφήσω εργαλεία για μια mainstream τέχνη, η performance είναι



μια τέτοιας μορφής τέχνη. Αυτό που επιχειρούμε στην Αθήνα είναι πολύ δύσκολο αλλά πιστεύω ότι για όσους συμμετέχουν, μετά από αυτό, θα έχει αλλάξει η ζωή τους. Και οι 29 καλλιτέχνες στο As One είναι θαυμάσιοι – σκεφτείτε ότι επιλέχτηκαν από 375 υποψήφιους!» (Γεωργιάδου, 2016).

Εικόνα 31: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016. (<https://neon.org.gr/>)

Η Μέθοδος Αμπράμοβιτς είναι μια σειρά ασκήσεων που έχει σχεδιάσει η Μαρίνα Αμπράμοβιτς, μια βιοματική εμπειρία για τον θεατή - συμμετέχοντα. Η Μέθοδος αντλεί υλικό από μια τεράστια δεξαμενή εμπειριών και περφόρμανς της δημιουργού τα τελευταία 40 χρόνια, και διυλίζεται σταδιακά σε ένα πρόγραμμα ασκήσεων που σκοπό έχει την επαφή με τον εαυτό μας



και τη σύνδεση με τους άλλους. Η Μέθοδος βασίζεται στην ατομική και τη συλλογική συμμετοχή και αποτελεί μια βιωματική προσέγγιση στην άυλη τέχνη. Καθώς αποτελεί μια διαδικασία σε διαρκή διερεύνηση και διαμόρφωση από τη δημιουργό του, η συγκεκριμένη μορφή της Μεθόδου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα, ως εξέλιξη ανάλογων έργων που έχουν παρουσιαστεί από την καλλιτέχνη σε βάθος χρόνου ανά τον κόσμο. Αποτέλεσε μια δημόσια συμμετοχική εμπειρία για μεγάλες ομάδες ανθρώπων, σε έναν κοινόχρηστο χώρο, όπου το κοινό κλήθηκε να κάνει μια σειρά ασκήσεων και να παρακολουθήσει και άλλους να κάνουν ακριβώς το ίδιο. Για την Μαρίνα Αμπράμοβιτς, η εξέλιξη της τέχνης δεν θα μπορούσε να είναι μόνο ένα στατικό έργο όπως ένα γλυπτό ή ένας πίνακας ζωγραφικής, αλλά κάτι που θα μεταλλάσσεται και θα παράγει ενέργεια συνεχώς. Η ίδια η ψυχή του καλλιτέχνη αλλά και του θεατή μαζί, ως αναπόσπαστο κομμάτι της ιδέας. Ένα πάντρεμα του εσωτερικού μας κόσμου με το σύνολο. Με αυτήν τη λογική, το «As One» είχε ως στόχο να συστήσει στο κοινό τη Μέθοδο Αμπράμοβιτς, μια σειρά πρωτότυπων ασκήσεων, απόσταγμα σαράντα πέντε ετών ψυχοσωματικής ετοιμότητας, πειθαρχίας, συγκέντρωσης και αυτοελέγχου της ίδιας της Αμπράμοβιτς, εμπνευσμένων τόσο από το προσωπικό της training όσο και από τα τελετουργικά δρώμενα στα οποία έχει συμμετάσχει πλάι σε σαμάνους και Θιβητιανούς μοναχούς, σε Αβορίγινες της Αυστραλίας και φυλές της Αφρικής και του Αμαζονίου (Δημάδη, 2016).

Η Μέθοδος Αμπράμοβιτς, ως μέρος του «As One», πραγματοποιήθηκε στο ισόγειο του Μουσείου Μπενάκη στο κτήριο της οδού Πειραιώς. Με την καθοδήγηση των μεσολαβητών, οι οποίοι εκπαιδεύτηκαν από τη Lynsey Peisinger⁹⁶ (συνεργάτη της Αμπράμοβιτς), οι επισκέπτες ακολούθησαν μια σειρά ασκήσεων προθέρμανσης, προκειμένου να «ξυπνήσουν» οι αισθήσεις, να τενωθεί το σώμα και να επικεντρωθεί το μυαλό σε αυτό που θα ακολουθήσει. Αυτή η προετοιμασία επέτρεψε στους συμμετέχοντες να επικεντρώσουν την προσοχή τους στο να είναι παρόντες σε αυτό που συμβαίνει, ακίνητοι και συνδεδεμένοι με έναν ανεμπόδιο τρόπο (Nafteboriki.gr, 2016). Είναι χαρακτηριστικό ότι στην ερώτηση «γιατί να δούμε στην Ελλάδα της οικονομικής και προσφυγικής κρίσης κάτι τέτοιο;» η Peisinger διευκρίνισε ότι: «Δεν είμαστε εδώ από συμπόνια. Η φιλοσοφία της Μεθόδου, όσο και του NEON είναι να προτείνουμε έναν δημοκρατικό και προσβάσιμο σε όλους τρόπο επικοινωνίας. Η Μέθοδος αφορά τη συνύπαρξη μιας κοινότητας ατόμων, είτε αυτή είναι σε κρίση είτε όχι, η οποία απαρτίζεται από πλούσιους όσο και απόρους, εργαζομένους ή ανέργους, πρόσφυγες ή μη. Η Μέθοδος μπορεί να



Εικόνα 33: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενάκη, 2016.

⁹⁶ Η Lynsey Peisinger είναι περφόρμερ, χορογράφος και σκηνοθέτησε το *7 Deaths of Maria Callas*, ένα έργο θάνατο της Μαρίας Κάλλας, που έκανε πρεμιέρα στο Μόναχο το 2020.

εφαρμοστεί εξίσου από έναν γιάπη όσο κι από έναν αγρότη. Στη Μέθοδο είμαστε όλοι ίσου» (Δημάδη, 2016).

Αναλυτικότερα, το πρόγραμμα περιλάμβανε 6 μακράς διάρκειας περφόρμανς από 6 Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίες έλαβαν χώρα καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης. Επιπλέον, 21 περφόρμανς από 23 καλλιτέχνες (18 Έλληνες και 5 ξένους) παρουσιάστηκαν ως performance interventions με διάρκεια από μία έως 6 μέρες. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν είναι οι εξής: Μακράς διάρκειας περφόρμανς :Γιώτα Αργυροπούλου, Δέσποινα Ζαχαροπούλου, Βιργινία Μαστρογιαννάκη, Λάμπρος Πηγούνης, Νάνσυ Σταματοπούλου, Θοδωρής Τράμπας.

Performance interventions: Θανάσης Ακοκκαλίδης, Rafael Abdala και Jessica Goes, Γιάννης Αντωνίου και Σταύρος Αποστολάτος, Έλενα Αντωνίου, Χριστίνα Βασιλείου, Σεραφίτα Γρηγοριάδου, Θωμάς Διάφας, Μαριάννα Καβαλλιεράτου, Γιάννης Καρούνης, Amanda Coogan, Αλέξανδρος Μιχαήλ, Kira O'Reilly, Κατερίνα Οικονόμου, Nikolaos, Αναστασία Παπαθεοδώρου, Γιάννης Παππάς, PASHIAS, Ευγενία Τσανανά, Σπύρος Χαραλαμπίδης, Δημήτρης Χειμώνας, Maria Herranz.

Το πρόγραμμα ολοκληρώθηκε με 2 re-performances της Αμπράμοβιτς, των έργων «Cleaning the Mirror» (1995)⁹⁷ και «Art Must be Beautiful - Artist Must Be Beautiful» (1975)⁹⁸, που παρουσίασαν οι καλλιτέχνες Μάρθα Πασακοπούλου, Δημήτρης Μπαμπίλης, Δήμητρα Μπίλλια, Γίτσα Κωνσταντουδάκη, Ελιάν Ρουμιέ, Βασιλική Σπάχου και Καλλιόπη Ζερβουλάκου.



Εικόνα 34: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενάκη, 2016 (<https://m.naftemporiki.gr/>).

ομιλιών, με σκοπό την εκπαίδευση του κοινού στην ιστορία και την εξέλιξη της τέχνης της περφόρμανς, αναδεικνύοντας πρακτικές που συνδέονται με το χώρο,

⁹⁷ Στην ιστορική αυτή περφόρμανς η Αμπράμοβιτς κάλυψε με ένα λευκό σκελετό.

⁹⁸ Η Μαρίνα γυμνή χτενίζει και ξαπλώνει στο πάτωμα. «Art must be beautiful. Artist must be beautiful» είναι η φράση που επαναλαμβάνεται στην τέχνη επιφανειακά και βασίζονται σε φαινομενικά «ωραίου» δηλαδή του κοινού (Δημάδη, 2017).



Εικόνα 34: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενάκη, 2016 (<https://m.naftemporiki.gr/>).

όπως το θέατρο και ο χορός. Παράλληλα, εργαστήρια με συμμετέχοντες και προσκεκλημένους καλλιτέχνες βοήθησαν το κοινό να κατανοήσει καλύτερα τις δομές και τους

μηχανισμούς των έργων περφόρμανς, εμβαθύνοντας στους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες ανέπτυξαν το έργο τους. Οι ομιλίες και τα εργαστήρια συμπλήρωναν καθημερινές προβολές, με ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους από το έργο της Μαρίνα Αμπράμοβιτς, έργα που επηρέασαν το έργο της, καθώς και ταινίες προσκεκλημένων ομιλητών και άλλο υλικό από το αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδος (Nafteboriki.gr, 2016).

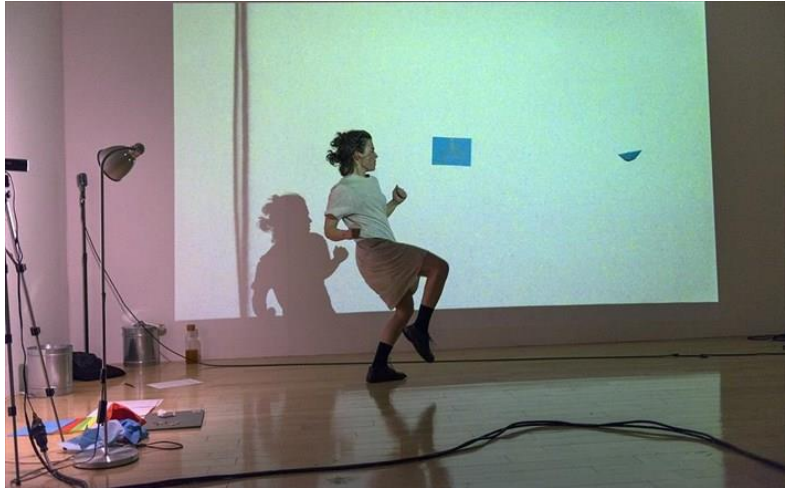
Χρειάζεται να αναφερθεί ότι, στα πλαίσια του προγράμματος, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς έδωσε δύο διαλέξεις, μία για την ιστορία της τέχνης της περφόρμανς και μία για το μέλλον της και το ρόλο που θα παίξει σε αυτό η αυξανόμενη συμμετοχή του κοινού, με υλικό από την πιο πρόσφατη έκθεση του MAI στη Βραζιλία. Επίσης, για τη σχέση της όπερας με την πρακτική της περφόρμανς συνομίλησαν ο σκηνοθέτης της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Αλέξανδρος Ευκλείδης και η καλλιτέχνης Κατερίνα Οικονόμου, ενώ για τη μετάβαση από το θέατρο στην τέχνη της περφόρμανς μίλησε η θεατρολόγος και αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ Άννα Σταυρακοπούλου. Η διευθύντρια του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης Συραγώ Τσιάρα πραγματοποίησε εργαστήριο για τη θέση του σώματος στην τέχνη της περφόρμανς και συνομίλησε με την καλλιτέχνη Λήδα Παπακωνσταντίνου, μια από τους πρώτους στην Ελλάδα που χρησιμοποίησαν τη συγκεκριμένη τέχνη τις δεκαετίες '70 και '80. Επιπλέον, για την αισθητική του σώματος και των ορίων του στην τέχνη της περφόρμανς μίλησε και η θεωρητικός τέχνης Σοφία Ελίζα Μπουράτση, ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής



του MAI, Serge Le Borgne, μίλησε για τις άυλες μορφές τέχνης.

Παράλληλα, η λειτουργία της περφόρμανς μέσα από την ακινησία του σώματος αποτέλεσε το θέμα του εργαστηρίου της Εύας Λαμπάρα μαζί με τη δασκάλα της και σκηνοθέτη Αννίτα Καπουσίτση, παρουσιάζοντας πώς ένα σώμα «περιορισμένο» κινητικά, δημιουργεί «απεριόριστες» δυνατότητες πρόσληψης και ερμηνείας του κόσμου, καθώς και δείγμα δουλειάς της Λαμπάρα.

Σημαντικοί υπήρξαν και οι διεθνείς προσκεκλημένοι καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν στο έργο τους: Ο Damien Jalet πραγματοποίησε εργαστήριο για το έργο του, ο Tehching Hsieh ΜΙΑΗΣΕ για το έργο του, ως πρωτοπόρος της long durational performance που ξεχώρισε τη δεκαετία του '80 στη Νέα Υόρκη, ενώ ο Jacopo Godani, καλλιτεχνικός διευθυντής και χορογράφος της Dresden Frankfurt Dance Company, πραγματοποίησε εργαστήριο με επιλεγμένους καλλιτέχνες (Nafteboriki.gr, 2016).



Εικόνα 36: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016.

Στον χώρο υπήρξε και μια εγκατάσταση, η «Μηχανή Αμοιβαίων Κυμάτων – Mutual Wave Machine». Η μηχανή σχεδιάστηκε από τη γνωστική νευρολόγο και καλλιτέχνη Suzanne Dikker και τον καλλιτέχνη και δημιουργό λογισμικού Matthias Oostrik, αντλώντας έμπνευση από την περφόρμανς της Μαρίνα Αμπράμοβιτς «Mutual Gaze», που αποτελεί και μέρος των ασκήσεων της Μεθόδου Αμπράμοβιτς. Η εγκατάσταση έγινε από τους Peter Burr, Diederik Schoorl και Παντελή Διαμαντίδη. Πρόκειται για ένα πείραμα της νευροεπιστήμης και μια διαδραστική εγκατάσταση νευροανάδρασης που διερευνά και ενσωματώνει την απατηλή έννοια πως «είμαστε στο ίδιο μήκος κύματος» με έναν άλλο άνθρωπο, μέσω του συγχρονισμού των εγκεφαλικών κυμάτων. Δύο επισκέπτες μπαίνουν μέσα σε μια χωροκάψουλα με οπτικοακουστικό περιβάλλον που ανταποκρίνεται και αντανακλά την κοινή εγκεφαλική δραστηριότητά τους. Μπορούν να βιώσουν απευθείας και να χειριστούν τις εσωτερικές δυνάμεις τους για να προσεγγίσουν ή να απομακρυνθούν ο ένας από τον άλλο. Η



«Μηχανή Αμοιβαίων Κυμάτων» ήταν ελεύθερη για το κοινό κάποιες ώρες και μέρες, ενώ τις υπόλοιπες ώρες λειτουργίας του προγράμματος, πρόβαλε τα εγκεφαλικά κύματα της Αμπράμοβιτς, αντανακλώντας την πνευματική της κατάσταση τη στιγμή που έκανε την περφόρμανς «The Artist is Present» (η εγκεφαλική της δραστηριότητα καταγράφηκε στο The Garage Center for Contemporary Culture στη Μόσχα το 2011) (Nafteboriki.gr,

Εικόνα 37: Αμπράμοβιτς, «As one», Μουσείο Μπενακη, 2016 (<https://neon.org.gr/>).

2016).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο τελευταίο κεφάλαιο πρόκειται να παρουσιάσουμε τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα της έρευνάς μας. Στην παρούσα μελέτη εντοπίστηκαν και αναφέρθηκαν σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα, καλλιτέχνες και έργα, τα οποία λειτούργησαν σαν πεδία αναφοράς της Performance Art. Επίσης, σε δεύτερο επίπεδο, έγινε λόγος για την παρουσία των ανωτέρω στα μουσεία, καθώς και το πώς λειτουργούν στους εκθεσιακούς χώρους που παρουσιάζονται. Ένα από τα βασικότερα συμπεράσματα είναι ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών που έχουν πραγματοποιήσει performances σε μουσεία είναι μεγάλος και αυξάνεται όλο και περισσότερο. Αυτό συμβαίνει, διότι πλέον το μουσείο θεωρείται ένας τόπος που επιτρέπει τη διάδραση.

Αυτό ακριβώς το στοιχείο της διάδρασης αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα ύπαρξης της Performance Art, η οποία είναι μια μορφή τέχνης που συνεχώς εξελίσσεται και μεταβάλλεται. Βέβαια αυτό συμβαίνει και με κάθε άλλη έκφανση της τέχνης, η οποία εξ' ορισμού αποτελεί κάτι το ρευστό και ευμετάβλητο, εγείροντας αδιάκοπα ερωτήματα γύρω από τις διαφορετικές πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης (Τρίκας-Πανδής, 2016).

Διαπιστώσαμε επιπλέον ότι καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξής της, η Performance Art υπήρξε το μέσο που προκάλεσε και παραβίασε τα όρια μεταξύ των καλλιτεχνικών ειδών, μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, καθημερινής ζωής και τέχνης και που δεν ακολούθησε κανόνες και περιορισμούς. Μέσω των αναρχικών της μεθόδων διατηρούταν διαρκώς στην πρώτη γραμμή της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Η εφήμερη φύση της και η απομάκρυνση από την πρακτική της παραγωγής τελικού φυσικού αντικειμένου (αντικειμένου στο οποίο μπορεί να αποδοθεί θεσμικά αισθητική και εμπορική αξία, αντικειμένου προς έκθεση και διακίνηση, αντικειμένου-φορέα μίας ελιτίστικης μουσειακής κουλτούρας) λειτούργησαν ως μέσο εναντίωσης στον καλλιτεχνικό θεσμό και τη λειτουργία του.

Επειδή, εν γένει δεν εκτελέστηκε στις αίθουσες θεσμοθετημένων χώρων, υπήρξε μέσο απομάκρυνσης από τις καλλιτεχνικές νόρμες. Ο ρόλος του καλλιτέχνη αναδείχθηκε με τον ρεαλιστικότερο ίσως τρόπο, ενώ το σώμα μετατράπηκε σε μέσο διακίνησης ιδεών. Βέβαια, εκτός από το σώμα, η performance art επηρεασμένη από τον κοινωνικό και πολιτικό αναβρασμό της δεκαετίας του 1960, ενσωμάτωσε και άλλα στοιχεία που είχαν να κάνουν περισσότερο με την ανθρώπινη δράση και πράξη παρά με το καλλιτεχνική παραγωγή ενός αντικειμένου. Τέτοιες δράσεις είναι συνδεδεμένες με τον ακτιβισμό που προήλθε από τον πολιτικό αναβρασμό και με την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος που έφερε στο προσκήνιο την φεμινιστική τέχνη (Βουτσά, 2015).

Στη μεγάλη και αδυσώπητη περιπέτεια της ανακάλυψης του υποκειμενικού καλλιτεχνικού "εαυτού" και της διαδικασίας της εικαστικής έκφρασης, η performance με τη δύναμη της ζωντανής διάστασης, μπορεί να αιματοδοτεί και να ζωογονεί τα είδωλα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας των δημιουργών, που στην αλήθεια εκφράζουν με αμεσότητα την

υπαρξιακή αλήθεια και την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Βιώνουμε ήδη τον προβληματικό 21ο αιώνα, με το ζωντανό κληροδότημα του 20ου, στον οποίο για πρώτη φορά η ανατρεπτική τάση και θεώρηση των καλλιτεχνών, οδήγησε σε μια πολυμορφική, ενίοτε ακραία και άνευ ορίων εκφραστική κατάθεση. Αυτή η οριακή κατάληξη και δυνητική κατάσταση πορείας απελευθέρωσε και αναμόχλευσε προοδευτικά τις αισθητικές αναζητήσεις και με τη διαρκή έρευνα έδωσε νέες προοπτικές στις έννοιες του χώρου, της εικόνας, του χρόνου, της συμμετοχικής καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η χρήση και η κυριαρχία του καλλιτέχνη επί των τεχνολογικών μέσων έκφρασης και η ζωντανή σύμπραξη καλλιτέχνη και κοινού σε διαδραστικά πεδία - πέρα από τα δεδομένα του εκλογικευμένου τεχνολογικού συστήματος- φλερτάρει και σήμερα με την υπέρβαση των εκφραστικών ορίων και δυνητικά ανάγει τη σκέψη και την πράξη στην αρχετυπική “ουσία” της Τέχνης (Κακαβάνης, 2017). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς *«η τέχνη μπορεί να αλλάξει τον κόσμο και η λειτουργία του καλλιτέχνη είναι να φέρει οζυγόνο, όπου πάει. Αν το σκεφτείς αυτό η τέχνη είναι συνεισφορά και αν αλλάξουν και συνειδήσεις, η συνεισφορά είναι ακόμα μεγαλύτερη»* (Iefimerida.gr, 2016).

Εν κατακλείδι, διαπιστώθηκε από την έρευνα που διεξήγαμε ότι τα μουσεία τείνουν ολοένα και περισσότερο να εντάσσουν performances στο ενεργητικό τους. Ένας από τους βασικότερους λόγους είναι ότι με αυτόν τον τρόπο προσελκύουν θεατές που τους ενδιαφέρουν οι παραστατικές τέχνες. Πλέον τα μουσεία λειτουργούν ως πολιτιστικοί πολυχώροι που φιλοξενούν εκδηλώσεις, σεμινάρια, εργαστήρια και πολλά άλλα καλλιτεχνικά δρώμενα. Τελικά, η πράξη απέδειξε ότι τα μουσεία μπόρεσαν να συγχρονιστούν με το γενικότερο πνεύμα της εποχής και να ανταπεξέλθουν στις νέες ανάγκες των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων και δημιουργών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- * Ball H. (1993). «*La fuite hors du temps: journal 1913 -1921*». Editions du Rocher. Μτφ από γερμανικά Sabine Wolf
- * Buren D. (1973). «*The Function of the Museum*». Museum of Modern Art, Oxford, England.
- * Dewey, J. (1934). «*Art as experience*». New York: Pedigree
- * Goldberg R. (1984a). «*Performance. A Hidden History*» στο *The Art of Performance, a critical anthology*, επιμ. Gregory Battcock – Robert Nickas, Νέα Υόρκη: E.P. Dutton, Inc. / 2η εκδ. ubu editions (2010)
- * Goldberg R. (1984). «*Performance : The Golden Year*» στο «*The Art of Performance. A Critical Anthology*». επιμ. Gregory Battcock – Robert Nickas, Νέα Υόρκη: E.P. Dutton, Inc. / 2η εκδ. ubu editions (2010). Online στο http://www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf (τελευταία πρόσβαση 07 Ιουλίου 2020)
- * Goldberg R. (2001). «*Performance Art from Futurism to Present*». Λονδίνο: Thames and Hudson
- * Goldberg R. (2004). «*Performance: Live Art since the '60s*». Λονδίνο: Thames and Hudson
- * Granger, D. (2010, Fall). «*Somaesthetics and Racism: Toward an Embodied Pedagogy of Difference*». *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 3. pp. 69-81
- * Heathfield A. (2012). «*LIVE Art and Performance*». London: Tate Publishing.
- * Johnson, M. (2007). «*The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*». London: The University of Chicago Press.
- * Striff, E., (1997). «*Bodies of Evidence: Feminist Performance Art*». *Critical Survey*, Vol. 9, No.1. pp. 1-18.
- * Stiles, K. & Selz, P. (2012). «*Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*». Berkeley: University of California Press

Virilio P. (2003). «*Art and Fear*». Translated by Julie Rose. London: Continuum. Online στο <https://hcommons.org/app/uploads/sites/1001532/2020/04/Virilio-Art-and-Fear-excerpts.pdf> (τελευταία πρόσβαση 30 Αυγούστου 2020)

Μεταφρασμένη βιβλιογραφία

- * Dewey, J. (1980). «*Εμπειρία και Εκπαίδευση*». Αθήνα: Γλάρος
- * Honour H., Fleming, J. (1998). «*Ιστορία της Τέχνης*». Αθήνα: Υποδομή.
- * Kandinsky W (1981). «*Για το Πνευματικό στην Τέχνη*». (τίτλος πρωτ. *Über das Geistige in der Kunst*), μετάφραση Μηνάς Παράσχης, Αθήνα: Νεφέλη
- * Τίνσταλ, Κ., Μποτσόλα, Α. (1984). «*Φουτουρισμός*». Αθήνα: Υποδομή.

Ελληνική βιβλιογραφία

- * Εμμανουήλ Ε. (2002). «*Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*». Τόμος Β΄, ΕΑΠ, Πάτρα
- * Εμμανουήλ Μ., Πετρίδου Β., Τουρνακιώτης Π. (2008). «*Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Β, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα*». ΕΑΠ, Πάτρα, σ. 49-51.
- * Κολοκοτρώνης, Γ. (2008). «*Γενικά χαρακτηριστικά της Τέχνης στο 20ο αιώνα*». Καστανιώτη, Αθήνα.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Χρήση άρθρων, ιστοτόπων και αναφορών από το διαδίκτυο

- * Αμοιρίδου Ζ. (2020). «*Μαρίνα Αμπράμοβιτς – The Artist Is Present*». Online στο <https://ologramma.art/marina-ampramovits-the-artist-is-present/> (τελευταία πρόσβαση 15 Οκτωβρίου 2020)
- * Ασσάνη Ι. (2015). «*Θέατρο ή Performance: Ο λόγος του σώματος*». Online στο <https://diastixo.gr/epikaira/apopseis/3673-logos-somatos> (τελευταία πρόσβαση 06 Μαΐου 2020)
- * «*Αρμάν Φερναντέζ*». Online στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CE%BC%CE%AC%CE%BD_%CE%A6%CE%B5%CF%81%CE%BD%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AD%CE%B6 (τελευταία πρόσβαση 28 Ιουνίου 2020)

- * «Αφηρημένη Τέχνη». Online στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%86%CE%B7%CF%81%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7_%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7 (τελευταία πρόσβαση 02 Ιουνίου 2020) (τελευταία πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Το Βήμα Team (2013). «*Βιμ Βαντεκείμπος: Ο χορογράφος που αγαπάει τα δύσκολα*». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2013/05/31/culture/bim-bantekeimpoys-o-xorografos-poy-agapaei-ta-dyskola/>
- * Βιστωνίτης Α. (2014). «*Ανάγνωσμα: Ο φουτουρισμός, ο φασισμός και η πρωτοπορία*». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2014/07/26/books-ideas/anagnwsma-o-foytoyrismos-o-fasismos-kai-i-prwtoporia/> (τελευταία πρόσβαση 25 Ιουνίου 2020)
- * «*Βορτισισμός*». Online στο <https://www.kathimerini.gr/429210/article/politismos/arxeio-politismoy/kinhma-toy-14-sthn-tate-britain> (τελευταία πρόσβαση 07 Ιουνίου 2020)
- * Βουτσά Α. (2013). «*Ο ρόλος του Μουσείου σήμερα και η πολιτιστική συμβολή του*». Online στο <https://www.pemptousia.gr/2013/03/o-rolos-tou-mousiou-simera-i-politis/> (τελευταία πρόσβαση 01 Οκτωβρίου 2020)
- * Βουτσά Α. (2014). «*Φεμινιστική τέχνη | Το έργο δύο γυναικών σε άμεσο διάλογο*». Online στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/6000-feministiki-texni-to-ergo-dyo-gynaikon-se-ameso-dialogo> (τελευταία πρόσβαση 02 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Βουτσά Α. (2015). «*Η Performance Art μέσα από δύο καλλιτεχνικές περιπτώσεις*». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/6624-i-performance-art-mesa-apo-duo-kallitexnikes-periptoseis> (τελευταία πρόσβαση 04 Μαΐου 2020)
- * Γεωργιάδου Ρ. (2016). «*Power Station*». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/life/style/855235/power-station/> (τελευταία πρόσβαση 05 Νοεμβρίου 2020)
- * Γκουνιαρούδη Δ. (2017). «*Μαρίνα Αμπράμοβιτς: Η καλλιτέχνης που άγγιξε τα 'ΑΚΡΑ'*». Online στο <https://frapress.gr/2017/01/marina-ampramovits-i-kallitechnis-pou-angixe-ta-akra/> (τελευταία πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2020)
- * Γκουντούνα Σ. (2015). «*NOT FOR SALE: Performa, η πρώτη Μπιενάλε για περφόρμανς από εικαστικούς*». Online στο <https://www.athinorama.gr/theatre/article/not-for-sale-performa-i-proti-mpienale%CE%A0-gia-performans-apo-eikastikous-2510461.html> (τελευταία πρόσβαση 06 Οκτωβρίου 2020)
- * Δημάδη Ι. (2016). «*Μαρίνα Αμπράμοβιτς - Η Μέθοδος: Μην τη δεις, βίωσε τη!*». Αθηνόραμα. Online στο <https://www.athinorama.gr/theatre/article/marina-ampramovits-i-methodos-2512681.html> (τελευταία πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2020)
- * Θεοδοροπούλου Β. (2011). «*Η σκοτεινή πλευρά της νεωτερικότητας*». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/107121/article/politismos/arxeio-politismoy/h-skoteinh-pleyra-ths-newterikohtas> (τελευταία πρόσβαση 16 Ιουλίου 2020)

- * «*Ιστορία της Τέχνης*». Γ' Λυκείου Επιλογής – Βιβλίο Μαθητή. Online στο <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C111/62/475,1807/>(τελευταία πρόσβαση 25 Ιουνίου 2020)
- * Κακαβάνης Η. (2017). «*Το Εικαστικό Είδος της Performance – Συνοπτική Εισαγωγή*». Online στο <https://atexnos.gr/%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B5%CE%B9%CE%B4%CE%BF%CF%83-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%B5%CE%B9/> (τελευταία πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2020)
- * Καλτάκη Μ. (2020). «*Η αμφιλεγόμενη σταρ της performance art*». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/1077368/h-amfilegomeni-star-tis-performance-art/> (τελευταία πρόσβαση 02 Νοεμβρίου 2020)
- * Κανατά Μ. (2018). «*Hannah Wilke: Τέχνη για τη Γυναίκα*». Online στο <https://www.ifocus.gr/to-be-a-photographer/education/1878-hannah-wilke-t> (τελευταία πρόσβαση 10 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Καρρά Ε. (2016). «*Ο ντανταϊσμός, ο υπερρεαλισμός και η αισθητική του σοκ*». Online στο <https://www.oanagnostis.gr/o-ntantaismos-o-iperrealismos-ke-i-esthitiki-tou-sok/> (τελευταία πρόσβαση 01 Ιουνίου 2020)
- * Καραγιάννη Γκ. (2015). «*Φουτουρισμός, η ύλη που μετατράπηκε σε ενέργεια*». Online στο <https://artic.gr/futurismos-uli-metratrapike-se-energeia/> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιουνίου 2020)
- * Κατσιούλα Α. (2018). «*Με φεμινιστικό οπτικό λεξιλόγιο*». Η Εφημερίδα των Συντακτών. Online στο https://www.efsyn.gr/nisides/141475_me-feministiko-optiko-lexilogio (τελευταία πρόσβαση 05 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Κουτελιέρη Λ. (2015). «*Fluxus: Η εκδίκηση του καλλιτέχνη εναντίον του μέσου*». Online στο [https://www.klik.gr/gr/el/eikastika/fluxus-eta-ekdikisi-toukallitechni-enantion-tou-mesou/](https://www.klik.gr/gr/el/eikastika/fluxus-eta-ekdikisi-tou-kallitechni-enantion-tou-mesou/) (τελευταία πρόσβαση 03 Ιουλίου 2020)
- * Κοφφινά Κ. (2019). «*Τζορτζ Γκρος: Η κοινωνική κριτική στην τέχνη*». Online στο <https://tvxs.gr/news/blogarontas/tzortz-gkros-i-koinoniki-kritiki-stin-texni> (τελευταία πρόσβαση 30 Μαΐου 2020)
- * Λαζαρίδου Ε. (2019). «*Εννοιακή Τέχνη: Η αμφισβήτηση της παράδοσης*». Online στο <https://www.maxmag.gr/politismos/ennoiaki-techni-amfisvitsi-paradosis/> (τελευταία πρόσβαση 04 Ιουλίου 2020)
- * Μαλαγκονιάρης Σ. (2017). «*DADA: Η άμωμος σύλληψη*». Online στο https://www.efsyn.gr/nisides/98783_dada-i-amomos-syllipsi (τελευταία πρόσβαση 25 Μαΐου 2020)

- * Μαρίνου Ε. (2017). «Μινιμαλισμός: Η τέχνη του ελάχιστου μέσα στον φακό». Online στο <https://frapress.gr/2017/07/i-techni-tou-elachistou-mesa-apo-ton-fako/> (τελευταία πρόσβαση 30 Ιουνίου 2020)
- * Μεταξά Μ. (2011). «ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ-ΚΥΒΙΣΜΟΣ-ΝΤΑΝΤΑ». Online στο <https://ex-amaxis.gr/%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%83-%CE%BA%CF%85%CE%B2%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%83-%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC-%CE%BC%CE%B5/> (τελευταία πρόσβαση 20 Μαΐου 2020)
- * Μηχανή του Χρόνου. «Ντυσάν Μαρσέλ». Online στο <https://www.mixanitouxronou.gr/marsel-ntisan-o-proklitikos-kallitechnis-pou-moutzourose-ti-mona-liza-ke-evale-ton-titlo-tin-troi-o-kolos-tis-apokalese-techni-ena-andriko-ouritirio/> (τελευταία πρόσβαση 25 Μαΐου 2020)
- * Μπαλούτογλου Ν. (2009). «Τί είναι τελικά η Αφηρημένη Τέχνη;». Online στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/589-whatisabstractart> (τελευταία πρόσβαση 03 Ιουνίου 2020)
- * Μπαλούτογλου Ν. (2010). «Όταν η κίνηση έγινε τέχνη?». Online στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/1336-cinetic-art> (τελευταία πρόσβαση 29 Ιουνίου 2020)
- * Μπεσλεμέ Ε. (2015). «Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό: Φωτογραφία (Μαν Ρέι)». Online στο <https://frapress.gr/2015/11/afieroma-ston-yperrealismo-man-rei-den-ine-etimo/> (τελευταία πρόσβαση 26 Μαΐου 2020)
- * Μποζώνη Α. (2014). «Η Γιόκο Όνο στα 82 της, στο MOMA». Online στο <https://www.lifo.gr/team/arts/53942> (τελευταία πρόσβαση 02 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Μποζώνη Α. (2017). «Το “Σπίτι, ως φανταστική σύλληψη και κατασκευή” και η περφόρμανς που δε θέλω να ξεχάσω». Online στο https://dionisichristofilogiannis.files.wordpress.com/2020/04/www_elculture_organized-bienalle-thessalonikis.pdf (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου 2020)
- * Μποϊλέ Μ. (2011). «Σωματική Τέχνη». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/3262-body-art> (τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλίου 2020)
- * «Ντανταϊσμός». Online στο <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%8A%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82> (τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου 2020)
- * Παπαδημητρίου Λ. (2008). «Η τέχνη τού να παράγεις αντιτέχνη». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/i-texni-toy-na-parageis-antitexni/> (τελευταία πρόσβαση 02 Ιουλίου 2020)
- * Παπαδόπουλος Π. (2008). «Ο καλλιτέχνης και το χαρτί υγείας». Το Βήμα. Online στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/o-kallitexnis-kai-to-xarti-ygeias/> (τελευταία πρόσβαση 27 Ιουνίου 2020)

- * Παπακωνσταντίνου Ε. (2013). «Περιπτώσεις επιμελητικών προσεγγίσεων και πρακτικών στην τέχνη της *performance*», από το Performance Now V.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ, σε επιμέλεια Αγγελικής Αυγητίδου και Ιφιγένειας Βαμβακίδου, Εκδοτικός Όμιλος Ίων. Online στο https://issuu.com/marypnewyork/docs/pages_performance (τελευταία πρόσβαση 05 Οκτωβρίου 2020)
- * Παρίδης Χ. (2019). «*H Anne Teresa de Keersmaecker συνδιαλέγεται με τις 6 σουίτες για τσέλο του Μπαχ στο Ηρώδειο*». Online στο https://www.lifo.gr/articles/theater_articles/238871/i-anne-teresa-de-keersmaecker-syndialegetai-me-tis-6-soyites-gia-tselo-toy-mpax-sto-irodeio (τελευταία πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου 2020)
- * «Ποπ Αρτ». Online στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%BF%CF%80_%CE%B1%CF%81%CF%84 (τελευταία πρόσβαση 25 Ιουλίου 2020)
- * Πουρναρά Μ. (2007). «*Ολόκληρος ο κόσμος μια σκηνή*». Η Καθημερινή. Online στο <https://www.kathimerini.gr/culture/304233/olokliros-o-kosmos-mia-skini/> (τελευταία πρόσβαση 05 Οκτωβρίου 2020)
- * Πράσσοι Ν. (2020). «*Λευκοί Πίνακες: Τέχνη ή Απάτη;*». Online στο <https://paspartou.gr/nikos-prassos/leykoi-pinakes-tehni-i-apaty> (τελευταία πρόσβαση 05 Ιουνίου 2020)
- * «*Ραγιονισμός*». Online στο <http://lettersaboutart.blogspot.com/> (τελευταία πρόσβαση 08 Ιουνίου 2020)
- * Ρουμπέκα Κ. (2010). «*Art Conceptual (Εννοιολογική τέχνη)*». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1993-art-conceptual> (τελευταία πρόσβαση 05 Ιουλίου 2020)
- * Ρουμπέκα Κ. (2011). «*Op Art - Οπτική τέχνη*». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/2763-op-art> (τελευταία πρόσβαση 28 Ιουνίου 2020)
- * Ρουμπέκα Κ. (2009). «*Κυβισμός*». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/886-cubism> (τελευταία πρόσβαση 05 Ιουνίου 2020)
- * Ρούσσοι Γ. (2020). «*Πίνα Μπάουσις: Η πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού*». Online στο <https://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%83%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B1/%CF%84%CE%AD%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%81%CE%B1-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BF%CF%85%CF%82> (τελευταία πρόσβαση 20 Σεπτεμβρίου 2020)
- * Σιατερλή Β. (2015). «*Αφιέρωμα στις γυναίκες εικαστικούς: Gina Pane και Rebecca Horn*». Online στο <https://tomov.gr/2015/04/19/afieroma-stis-gynaikes-eikastikoys-gina-pane-rebecca-horn/> (τελευταία πρόσβαση 30 Αυγούστου 2020)

- * Σταύρου Ε. (2018). «Ο ρόλος του μουσείου σήμερα». Online στο <https://www.liberal.gr/apopsi/o-rolos-tou-mouseiou-simera/224538> (τελευταία πρόσβαση 01 Οκτωβρίου 2020)
- * Τραγγανίδας Γ. (2011). «ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ». Online στο <https://mauroflight.wordpress.com/2011/06/03/%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%83/> (τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2020)
- * Τρίκας-Πανδής Α. (2016). «As One: Η σύλληψη και η απόδοση στην Performance Art». CNN Greece. Online στο <https://www.cnn.gr/focus/apopseis/story/27402/as-one-h-syllipsi-kai-i-apodosi-stin-performance-art> (τελευταία πρόσβαση 02 Μαΐου 2020)
- * Τσιαούσκογλου Δ. (2014). «Fluxus». Online στο <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/5687-fluxus> (τελευταία πρόσβαση 02 Ιουλίου 2020)
- * Χατζηδημητρίου Π. (2019). «Κριτική: Τα Αντι-Ανθρώπινα Σώματα του Stelarc». Online στο <https://www.lavart.gr/kritiki-ta-anti-anthropina-somata-tou-stelarc/> (τελευταία πρόσβαση 25 Αυγούστου 2020)
- * Χρήστου Γ. «Μινιμαλισμός - Η τέχνη του ελαχίστου». Online στο <http://www.artycle.gr/theoria-istoria/139-minimalismos-i-texni-tou-elaxistou.html> (τελευταία πρόσβαση 30 Ιουνίου 2020)
- * Χρήστου Γ. «Η δεκαετία του '60 και τα πρώτα Happenings». Online στο <http://www.artycle.gr/theoria/138-to-metamonterno-kai-i-texni-ti-dekaetia-tou-60-1-eisagogi-happening.html> (τελευταία πρόσβαση 01 Ιουλίου 2020)
- * Anderson J. (1982). «How The Judson Theater Changed American Dance». The New York Times. Online στο <https://www.nytimes.com/1982/01/31/arts/how-the-judson-theater-changed-american-dance.html> (τελευταία πρόσβαση 17 Αυγούστου 2020)
- * Biryukova M. (2017). «Reconsidering the exhibition When Attitudes Become Form curated by Harald Szeemann: form versus “anti-form” in contemporary art», Journal of Aesthetics & Culture, 9. Online στο <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20004214.2017.1362309?needAccess=true> (τελευταία πρόσβαση 03 Οκτωβρίου 2020)
- * Bobin, Virginie (2000), «A draft for a Performance Museum: A Guided Tour», *Manifesta Journal, around curatorial practices*, τ.14. Online στο <https://manifesta.org/2012/03/manifesta-journal-14-souvenirs-souvenirs/> (τελευταία πρόσβαση 10 Οκτωβρίου 2020)
- * Bracewell M. (2018). «Beard pictures: Έκθεση των Gilbert και George στην γκαλερί Bernier / Eliades». Μτφ. Παπασταύρου Σταύρος. Online στο <https://www.culturenow.gr/beard-pictures-ekthesi-ton-gilbert-kai-george-stin-gkaleri-bernier-eliades/> (τελευταία πρόσβαση 18 Αυγούστου 2020)

- * Coogan, A. (2011). «*What is Performance Art?*». Irish Museum of Modern Art(IMMA). Online στο <https://imma.ie/magazine/what-is-performance-art/> (τελευταία πρόσβαση 08 Μαΐου 2020)
- * Elculture.gr «*Parliament/Κοινοβούλιο : Μια πρωτοποριακή έκθεση από τον διακεκριμένο χορογράφο Michael Kliën*». Online στο https://www.elculture.gr/blog/Parliament_benaki/ (τελευταία πρόσβαση 15 Οκτωβρίου 2020)
- * Fraser A. (2005). «*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*». Artforum 44. Online στο https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf (τελευταία πρόσβαση 05 Οκτωβρίου 2020)
- * Iefimerida.gr (2016). «*Τι θα παρουσιάζει επί επτά εβδομάδες η Μαρίνα Αμπράμοβιτς στο Μουσείο Μπενάκη (Πειραιώς)*». Online στο <https://www.iefimerida.gr/news/254218/ti-tha-paroysiazei-epi-epita-evdomades-i-marina-ampramovits-sto-moyseio-mpenaki-peiraios> (τελευταία πρόσβαση 01 Νοεμβρίου 2020)
- * Kathimerini.gr (2019). «*Η συναρπαστική ιστορία της αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη*». Online στο <https://www.kathimerini.gr/1029190/article/politismos/eikastika/h-synarpastikh-istoria-ths-afaireshs-sthn-ellhnikh-texnh> (τελευταία πρόσβαση 10 Ιουνίου 2020)
- * Lesso R. (2020). «*Jean Tinguely: Kinetics, Robotics and Machines. Art in Motion*». Online στο <https://www.thecollector.com/jean-tinguely-kinetics-robotics-and-machines-art-in-motion/> (τελευταία πρόσβαση 28 Ιουνίου 2020)
- * Liberal.gr (2017). «*Ο πρωτοπόρος της Body Art, ποιητής και αρχιτέκτονας Βίτο Ακόντσι πέθανε σε ηλικία 77 ετών*». Online στο <https://www.liberal.gr/news/o-protoporos-tis-body-art-poiitis-kai-architektonas-bito-akontsi-pethane-se-ilikia-77-eton/134830> (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου 2020)
- * Lifo.gr (2016). «*Yves Klein, ο άνθρωπος που ανακάλυψε ένα χρώμα*». Online στο https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/124637 (τελευταία πρόσβαση 26 Ιουνίου 2020)
- * Mullis, E. (2016). «*Dance, Philosophy, and Somaesthetics*». Performance Philosophy, Vol. 2, No. 1. pp. 60-71. Online στο https://www.researchgate.net/publication/305741101_Dance_Philosophy_and_Somaesthetics/link/57a3cf9b08ae3f45292585c9/download (τελευταία πρόσβαση 07 Μαΐου 2020)
- * Nafteboriki.gr (2016). «*Μαρίνα Αμπράμοβιτς: Η ιέρεια της περφόρμανς στο Μουσείο Μπενάκη*». Online στο <https://m.naftemporiki.gr/story/1078828/marina-ampramobits-i-iereia-tis-performans-sto-mouseio-mpenaki> (τελευταία πρόσβαση 10 Νοεμβρίου 2020)
- * Tvxs.gr (2015). «*Το Μανιφέστο του Φουτουρισμού*». Online στο <https://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B1%CE%BD-%CF%83%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B1/%CF%84%CE%BF-%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%86%CE%AD%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D> (τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2020)

