

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Performance Art στην Κύπρο της μετα-Covid εποχής

Ελένη Σάββα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου

Μάιος 2023

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Performance Art στην Κύπρο της μετα-Covid εποχής

Ελένη Σάββα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2023

Περίληψη

Ο στόχος αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής είναι να μελετηθεί η Performance Art στην Κύπρο σε μια εποχή όπου οι μάσκες πλέον βγαίνουν και ο κόσμος, μετά από δύο χρόνια διακεκομμένου εγκλεισμού και συνεχόμενου φόβου, αφήνεται να κυκλοφορήσει και πάλι χωρίς περιορισμούς. Σε πρώτο στάδιο γίνεται μια ιστορική αναδρομή όπου αναλύεται το πώς οι ρίζες της performance art έχουν διαμορφώσει και έχουν οδηγήσει αυτό το είδος τέχνης να εξελιχθεί σε αυτό που είναι σήμερα. Αναφέρονται κατόπιν θεωρίες από τον Λεβινάς και τον Ντερντά όπου γίνεται μια σύνδεση της performance art με την ανθρώπινη ευαλωτότητα. Ερευνάται η οπτική μέσα από την οποία διεκπεριώνεται μια performance art που έχει ως κύριο άξονα την διάδραση με το κοινό και παράμετροι που πιθανόν να επηρεάζουν τους επιτελεστές ως προς τη σύλληψη της θεματολογίας καθώς και τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρεται και διαδρά το κοινό. Για να εξεταστεί το αν η τέχνη αυτή μπορεί να επηρεάζεται ακόμη και σήμερα από την πανδημία (Covid19), πάρθηκαν συνεντεύξεις από ντόπιους performance artists και αναλύθηκε το πως οι ίδιοι βίωσαν τον Covid19 και πως είναι για τους ίδιους η μετα-Covid εποχή. Ακολούθως, δημιουργήθηκε ένα δρώμενο πειραματικής performance art, στην *The O Gallery* στην Λάρνακα, βασισμένο σε ένα πίνακα του Αντρέα Καραγιάν από την σειρά *IDOLS* (1967-68). Μέσω του δρωμένου αυτού παρατηρήθηκε πως η προσέλευση του κόσμου είναι πολύ υψηλότερη της αναμενόμενης, η χρήση μάσκας είναι πλέον μηδενική και το κοινό φτάνει με χαλαρή διάθεση και όρεξη να κοινωνικοποιηθεί. Ο Covid19 μετά από δύο δύσκολα χρόνια έχει πλέον σβήσει, και μια καινούρια εποχή ξεκινά για τον χώρο των τεχνών, γεμάτη ερωτηματικά αλλά και καινούρια θέματα τα οποία αναδύθηκαν μέσα από την εποχή του εγκλεισμού.

Summary

The aim of the present study is to examine Performance Art in Cyprus at a time when the masks came off and the world, after two years of intermittent confinement and being in a state of constant fear, is once again allowed to stroll around without any restrictions. Firstly, the historical path of performance art is examined as to observe how the roots of this type of art has been shaped and led to evolve into what it is today. Then theories from Levinas and Derrida prove how performance art and human vulnerability are strongly linked. The perspective through which a performance art that has the interaction with the audience at its core, is carried out and parameters that may influence the performers to the conception of their topic as well as the way in which the audience behaves and interacts is investigated. In order to examine whether this art can still be affected by the pandemic (Covid19), local performance artists were interviewed and analyzed how they experienced Covid19 and what the post-Covid era is like for them. Subsequently, an experimental performance art event was created at The O Gallery in Larnaca, based on a painting of Andreas Karayan from IDOLS series (1967-68). Through this action it is observed that the public's attendance is much higher than expected, the use of masks is non-existent, and the public arrives with a relaxed mood in need of socializing. Covid19, after two harsh years, has now faded away, and a new era rises for the arts, full of questions and new issues that emerged from the era of confinement.

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση αυτής της διατριβής, θα ήθελα να ευχαριστήσω αρχικά την Asya Khabibulina που με μύησε στον κόσμο της performance art και για τις πολύωρες και εποικοδομητικές συζητήσεις παρόλη την γεωγραφική απόσταση (Saint Petersburg).

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δρ. Τάνια Νεοφύτου, για τις εισηγήσεις, τις διορθώσεις αλλά και για την υπομονή της κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής.

Νιώθω απέραντη ευγνωμοσύνη απέναντι στους επιτελεστές του δρωμένου, Μύρια Αργυρού και Adrian Posea που αγκάλιασαν την αρχική ιδέα, για την ακούραστη δουλειά και προσπάθεια, για τον χρόνο τους και την αφοσίωση που έδειξαν για την διεκπεραίωση της performance, τον Αντρέα Καραγιάν που όχι μόνο δέχτηκε την πρότασή μου για συνεργασία, αλλά μου άνοιξε το σπίτι του και μου αφιέρωσε χρόνο για την συνέντευξη, τον Θεόδωρο Φιλίππου, ιδιοκτήτη της The O Gallery για την φιλοξενία και τις ατέλειωτες ώρες που κράτησε την γκαλερί ανοιχτή για τις πρόβες, την Μαριλένα Κωνσταντίνου (WanderWonder) για την παραχώρηση της μουσικής, το The Actors Workshop (Βαρκελώνη) για την διδασκαλία της τεχνικής Meisner, τον Diego Armando Aparicio για την πολύτιμη βοήθεια εύρεσης επιτελεστή, την Αριάννα Οικονόμου, Κούλα Σαββίδου (δεν συμπεριλήφθηκε τελικά στην διατριβή), Χριστίνα Γεωργίου, Πέτρο Κονναρή και Έλενα Αντωνίου για την παραχώρηση συνεντεύξεων, τον σύντροφό μου Guido Miele για την υπομονή και υποστήριξή του, και την συμφοιτήτρια και φίλη πλέον Μαρία Γιαννάκη για την ανταλλαγή απόψεων και τις εισηγήσεις σχετικά με το δρώμενο.

Περιεχόμενα

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου	i
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου	0
Περίληψη	2
Summary	3
Ευχαριστίες.....	4
1. Performance art, ένας σύντομος ορισμός και επεξήγηση	6
2. Η γέννηση και διαδρομή της performance art	7
2 α. Ιστορική αναδρομή: Από τον F.T. Marinetti στην Marina Abramovic	8
2 β. Performance Art και η ευθύνη προς τον άλλο	11
3. Ο Covid19 στην Κυπριακή κοινωνία και οι επιπτώσεις του στις τέχνες.....	16
4. Ζωντανή παραστατική τέχνη στην Κύπρο κατά την προ-Covid19 και μετα-Covid εποχή (ανάλυση συνεντεύξεων)	18
5. Πειραματική Performance Art στην μετα-Covid εποχή στην Λάρνακα (28/01/2023)	22
5 α. Κριτήρια επιλογής έργου και χώρου	22
5 β. Η ομοφυλοφιλία στην Κύπρο των '60's	24
5 γ. Καρτεσιανός Δυϊσμός, Μονισμός, Εμπειρισμός, Ενσώματη νόηση και Performance Art.....	26
5 δ. Κριτήρια για επιλογή επιτελεστών	29
5 ε. Κριτήρια επιλογής ασκήσεων για πρόβες.....	30
5 στ. Πρόβες.....	32
6. Performance και ανάλυση ευρημάτων.....	34
Βιβλιογραφία.....	37
Αγγλόφωνη	37
Ελληνόφωνη.....	39
Συνεντεύξεις	41
Ψηφιακές	42
Παραρτήματα	42
Παράρτημα 1	42
Συνέντευξη με Αντρέα Καραγιάν	42
Συνέντευξη με Χριστίνα Γεωργίου	45
Συνέντευξη με Έλενα Αντωνίου	52
Συνέντευξη με Πέτρο Κονναρή	56
Συνέντευξη με Αριάννα Οικονόμου	60
Παράρτημα 2	67
Φωτογραφικό υλικό από την performance.....	67

1. Performance art, ένας σύντομος ορισμός και επεξήγηση

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει μια προσπάθεια απόδοσης ενός ορισμού για την performance art διότι, μολονότι έχουν ήδη δοθεί αρκετοί ορισμοί, λόγω της μεταβλητότητας και του ευρέως φάσματος θεμάτων που καλύπτει αυτό το είδος τέχνης, ο ορισμός πρέπει επίσης να αλλάζει, όπως άλλαξε και η ίδια η ονομασία της performance art μέσα στα χρόνια. Επίσης, ενώ ξεκίνησε από εικαστικούς καλλιτέχνες που ήθελαν να ξεπεράσουν τα όρια του δισδιάστατου και να επεκταθούν, μπορεί πλέον να υπάρξει ως ένα αυτόνομο είδος τέχνης.

Η performance art, ζωντανή εικαστική τέχνη, συμμετοχική τέχνη, ή εικαστική παράσταση, ξεκίνησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα σαν μια μορφή τέχνης η οποία σκοπό είχε να συγκλονίσει και να μεταδώσει μηνύματα. Κατά την εξέλιξή της και το πέρασμα των χρόνων, άλλαξε ονόματα κυρίως όταν έγινε προσπάθεια να διαχωριστεί ο ρόλος του επιτελεστή (performer) από τον ηθοποιό (actor). Η ονομασία performance art δόθηκε την δεκαετία του '70 και σε αυτό τον όρο συμπεριλήφθηκαν διάφορα δρώμενα όπως τα happenings, η body art, οι δράσεις, οι εκδηλώσεις και το «θέατρο ανταρτών».¹ Εάν και συνέβαινε σε μουσεία και γκαλερί, δεν μπορούσε να αγοραστεί όπως ένα έργο τέχνης. Με τον τρόπο αυτό οι καλλιτέχνες έδωσαν έμφαση σε θέματα κυρίως κοινωνικού περιεχομένου. Δημιουργήθηκαν τα πρώτα εικαστικά δρώμενα εντός ενός διεπιστημονικού πλαισίου, όπου το «έργο τέχνης» ήταν διαδραστικό και πραγματοποιούνταν μπροστά στα μάτια του κοινού από έναν ή πολλούς καλλιτέχνες, οι οποίοι παρακολουθούσαν είτε δια ζώσης, είτε μέσω μαγνητοσκοπημένου ντοκουμέντου.

Η εικαστική performance μέχρι σήμερα, λόγω των πολυμέσων που χρησιμοποιούνται έχει διαμορφωθεί και προσαρμοστεί ανάλογα, στον χαρακτήρα της εποχής αλλά η φύση της παραμένει ίδια. Ο κάθε καλλιτέχνης εστιάζει στο να επικοινωνήσει κάποια μηνύματά του, όπως και στα περισσότερα είδη τέχνης, με την διαφορά ότι και ο ίδιος μπορεί να λάβει σε άμεσο χρόνο μηνύματα μέσα από την επικοινωνία του με το κοινό μέσα σε συγκεκριμένο χώρο κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Το αποτέλεσμα μπορεί κάποιος να το βιώσει όση ώρα συμβαίνει ή να το δει αργότερα μέσω φωτογραφιών ή βίντεο. Το κοινό μπορεί να επιλέξει να συμμετέχει ή και όχι, ενώ το τελικό αποτέλεσμα κρίνεται από το σύνολο του συμβάντος.

Εάν και προσχεδιασμένες κάποιες παραστάσεις, λόγω της αμεσότητας που υπάρχει, και εφόσον το κοινό μπορεί να αντιδράσει στη δράση ή την αδράνεια του καλλιτέχνη, το αποτέλεσμα υπόκειται πάντα σε αλλαγές. Είναι μια τέχνη που υπάρχει για μια στιγμή μόνο, σε πραγματικό χρόνο και το νόημα και τα μηνύματα που δίνει και παίρνει ο/η καλλιτέχνης/καλλιτέχνιδα, μεταδίδονται μέσω της πράξης. Καμία από τις φορές που θα επαναληφθεί μια performance δεν θα είναι ίδια με την προηγούμενη, καθώς οι συνθήκες πάντα αλλάζουν κι έτσι αλλάζουν και τα δεδομένα και το αποτέλεσμα. Σε μια performance ο καλλιτέχνης είναι το σώμα του και συνήθως κατανοεί και εκμεταλλεύεται, ή καλύτερα αξιοποιεί, την ενέργεια του κοινού για να παραγάγει κάτι το οποίο έχει σκεφτεί από πριν κι έχει προσαρμόσει ανάλογα στα, κάθε φορά, καινούρια δεδομένα. Η Carolee Schneemann, γνωστή για τον αγώνα της ενάντια στην πατριαρχία μέσα από την τέχνη της, αν και εικαστικός, προτάσσει το σώμα της ως ένα μέσο για να παράγει τέχνη. Επαναστατεί απέναντι στην λογοκρισία που υπόκεινται πολλά από τα έργα της και επιμένει να αποδείξει πως το γυναικείο σώμα δεν είναι ούτε σεξουαλικό αντικείμενο, ούτε ταμπού αλλά

¹ "Performance art arose in the early 1970s as a general term for a multitude of activities—including Happenings, body art, actions, events, and guerrilla theatre". <https://www.britannica.com/art/performance-art>

ένα μέρος μας που νιώθει μαζί μας χαρά, λύπη, πόνο κλπ και δηλώνει πως η ίδια δεν επιδεικνύει το γυμνό της σώμα αλλά «Είναι το σώμα της».² (Crawford, 2022³)

Η θεματολογία με την οποία καταπιάνεται και εξερευνά η performance art περιλαμβάνει μεταξύ άλλων, προσωπικούς προβληματισμούς του καλλιτέχνη, θέματα πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου όπως φύλου, σεξουαλικής ταυτότητας και συμπεριφοράς, φυλής, μαζικής υπαρξιακής κρίσης, δημιουργία συνείδησης, μαζικής συνείδησης και συλλογικού μετατραυματικού στρες, ο πόλεμος, η βία, η καταστροφή του περιβάλλοντος και άλλα θέματα που ασκούν κριτική στις πράξεις και τον τρόπο σκέψης, αμφισβητούν κοινωνικές νόρμες και πολιτικές τακτικές και κινήματα.

Δεδομένο για μια performance art είναι ο χρόνος και ο χώρος στον οποίο λαμβάνει χώρα. Ο χώρος είναι συνήθως δημόσιος και δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο έτσι ώστε να μπορεί να υπάρξει πέραν του αυτοδιερεύνητου ταξιδιού που διανύει ο/η καλλιτέχνης, και συμμετοχική διαδραστικότητα. Η συμμετοχή ή μη συμμετοχή του κοινού είναι πάντα εξέχουσας σημασίας και μελετάται ανάλογα με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο πραγματοποιείται το δρώμενο. Πολλές συμπεριφορές μεταφράζονται ανάλογα με το προφίλ του κοινού, τη χρονική στιγμή, και τις υφιστάμενες κοινωνικοπολιτικές, πολιτιστικές και οικονομικές συνθήκες της χώρας.

2. Η γέννηση και διαδρομή της performance art

Με σκοπό να αντιληφθούμε τους λόγους ύπαρξης της performance art αλλά και την σημαντικότητά της, θεωρώ πως είναι σωστό να αναφερθώ στο ιστορικό και φιλοσοφικό της υπόβαθρο. Οι παραστατικές τέχνες θεωρούνταν ένας τρόπος για να εμψυχήσει κάποιος ζωή σε ιδέες πάνω στις οποίες στηρίζεται η ύπαρξη της τέχνης.⁴ Όπως αναφέρει η ιστορικός τέχνης RoseLee Goldberg⁵ από φουτουριστές και Ντανταϊστές μέχρι εξπρεσιονιστές και κονστρουκτιβιστές, «τα περισσότερα κινήματα έχουν τις ρίζες τους (στην performance) και προσπάθησαν να επιλύσουν προβλήματα μέσω της performance». (Goldberg, Performance, 1979, σ.6) Η performance art μιλάει απευθείας στο κοινό και αφουγκράζεται τον παλμό του παρατηρητή ενώ είναι μια τέχνη την οποία βιώνουν επιτελεστές και κοινό ταυτόχρονα, στον ίδιο συνήθως χώρο και σε παροντικό χρόνο. Κι ενώ τα εκθέματα ενός μουσείου και μιας γκαλερί μπορούν να «μιλήσουν» κατά κάποιο τρόπο στο κοινό, οι επιτελεστές πέραν από εκθέματα σε ένα χώρο, είναι και αποδέχτες των αντιδράσεων και των απόψεων του κοινού. Η performance art κατά την RoseLee Goldberg προσπαθεί να προσελκύσει ένα ευρύτερο κοινό, να το συγκλονίσει με ιδέες και να το κάνει να

² For Schneemann, life and work were intimately intertwined; just like in life, in Schneemann's work bodies are precarious in all their eroticism, joy, rage, ecstasy, pain and suffering. Writing to a friend in 1976, Schneemann explained: 'I do not 'show' my naked body! I am being my body.'

³ <https://www.bbc.com/culture/article/20221108-carolee-schneemann-the-artist-whose-naked-body-was-a-canvas>

⁴ «performance has been considered as a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based» (Goldberg, 1979)

⁵ Το βιβλίο της Goldberg στο οποίο γίνεται αναφορά «Performance, Live art 1909 to the present» μετονομάστηκε στις επόμενες εκδόσεις σε «Performance Now, Live Art in the 21st century»

αναρωτηθεί και να επαναξιολογήσει τη σύνδεση της τέχνης με την κουλτούρα και κατ' επέκταση, ο σκοπός της performance ήταν πάντα αναρχικός. (Goldberg, 1979, σ6)⁶

Κατά τον Κ. Μιχαηλίδη, η παράσταση «μετά τον Β 'Παγκόσμιο Πόλεμο, εμφανίστηκε ως ένας χρήσιμος τρόπος για τους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν φιλοσοφικά και ψυχολογικά ζητήματα σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη» (Μιχαηλίδης, 2021, σ.8) Για μια γενιά που πέρασε από πρωτόγνωρα γεγονότα, και βίωσε το απόλυτο χάος, τη βία, την καταστροφή, το μίσος και την απόλυτη παράνοια μέσα από τον φασισμό, το Ολοκαύτωμα και την ατομική βόμβα, η τέχνη πέρασε μέσα από ένα τρόπο σωματικής έκφρασης να ζητά την άμεση επικοινωνία. Μέσω του σώματος, οι καλλιτέχνες αναζήτησαν να βιώσουν και να νιώσουν ταυτόχρονα με τους θεατές. Κι ενώ τα εικαστικά ασχολήθηκαν κυρίως με το πως εκφράζεται μέσω της τέχνης ο καλλιτέχνης για να αποδοθεί τελικά το νόημα και οι ιδέες του, η παράσταση έφερε το κοινό πρόσωπο με πρόσωπο με τον καλλιτέχνη και μπόρεσε να αναγνωρίσει στο πρόσωπό του μέρος του εαυτού του.

Βλέποντας έναν άλλο άνθρωπο απέναντί μας, αναγνωρίζουμε αμέσως σε αυτόν την ανθρώπινη φύση του. Την ίδια ανθρώπινη φύση που αναγνωρίζουμε κάθε φορά που κοιταζόμαστε στον καθρέφτη. Ο θεατής μέσω της περφόρμανς μπορεί να κοιτάξει κάποιον/α κατάματα και να δει μια ύπαρξη που νιώθει πόνο, σκέφτεται, κλαίει, γελάει, ακριβώς όπως και ο ίδιος. Αναγνωρίζοντας τον εαυτό μας στο πρόσωπο ενός άλλου ανθρώπου, είναι ευκολότερη η προσπάθειά μας να τον κατανοήσουμε, να νιώσουμε ενσυναίσθηση και ευθύνη απέναντί του.

2 α. Ιστορική αναδρομή: Από τον F.T. Marinetti στην Marina Abramovic

Από το *Φουτουριστικό Μανιφέστο* του F.T. Marinetti που εκδόθηκε από την *Le Figaro* το 1909, μέχρι το 1910 που οι φουτουριστές ζωγράφοι ξεκίνησαν να μετατρέπουν την εικαστική τέχνη σε performance και που ο Soficci είχε γράψει μεταξύ άλλων ότι «ο θεατής πρέπει να ζει στο επίκεντρο της εικαστικής δράσης»⁷ (Goldberg, 1979, σ.10), η ιστορία της Performance Art είχε ήδη ξεκινήσει να διαμορφώνεται. Ο λόγος γι' αυτό ήταν η προσπάθεια των προαναφερθέντων να πείσουν το κοινό να αντιληφθεί τις ιδέες και τις απόψεις τους, η επίδραση που είχε το μανιφέστο στους καλλιτέχνες (κυρίως συγγραφείς και ζωγράφους) σε Παρίσι, Αγία Πετρούπολη, Μόσχα, Κίεβο και Οδησό και την συγγραφή επιπλέον μανιφέστων. Τον Απρίλιο του 1930, 25 χρόνια μετά την «ματωμένη (κόκκινη) Κυριακή», εις μνήμη των άμαχων εργατών που είχαν σκοτωθεί από το στρατό κατά την διάρκεια μιας ειρηνικής διαδήλωσης στην Αγ. Πετρούπολη που οδήγησε στην επανάσταση του 1905, ο Μαγιακονσκι διοργάνωσε το “Moscow is Burning” κατά στο οποίο συμμετείχαν 500 επιτελεστές και το οποίο ήταν ιστορικά το πρώτο τσίρκο παντομίμας.

Παράλληλα στην Ελβετία, το 1916 μέσα από το Cabaret Voltaire αναδύεται ο Frank Wedekind ο οποίος είναι επάξιος πρόγονος του «θεάτρου του παραλόγου» και ο οποίος «χρησιμοποίησε επεισοδιακές σκηνές, κατακερματισμένους διαλόγους, παραμόρφωση και καρικατούρα στα δράματά του, που αποτέλεσαν τη μετάβαση από τον ρεαλισμό της εποχής του στον εξπρεσιονισμό της επόμενης γενιάς»

⁶ «Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture. For this reason its base has always been anarchic»

⁷ “the spectator must live in the center of the painted action”

(Britannica, 2023)⁸. Οι παραστάσεις του Wedekind έφεραν τους performers στο προσκήνιο της εποχής και τους καθιέρωσαν ως άτομα που μπορούν να δρουν έξω από τα τετριμμένα.

Ο Hugo Ball και η Emmy Hennings φτάνουν περίπου τον ίδιο καιρό στη Ζυρίχη όπου η Hennings έχει μόλις πάρει εξιτήριο από τη φυλακή όπου κρατούνταν με την κατηγορία πλαστογράφησης ξένων διαβατηρίων για όσους επιθυμούσαν να αποφύγουν την στρατιωτική θητεία και ο Ball ζούσε με πλαστά χαρτιά και διαφορετικά ονόματα. Προκειμένου να αποφύγει την σύλληψη ο Ball μεταβαίνει στη Γενεύη όπου είναι σε επαφή μέσω αλληλογραφίας με τον Marinetti, πειραματίζεται με το μυστικισμό, με ναρκωτικά και γράφει διάφορα συγγράμματα για την Γερμανική νοοτροπία ενώ στα συγγράμματά του κάνει μια από τις πρώτες αναφορές στην performance/live art, η οποία ακόμη και σήμερα θα μπορούσε να αποτελεί ένα μέρος του ορισμού της ζωντανής εικαστικής τέχνης: «Σε μια εποχή σαν τη δική μας, που οι άνθρωποι δέχονται καθημερινά επίθεση από τα πιο τερατώδη πράγματα χωρίς να μπορούν να κρατήσουν υπόψη τις εντυπώσεις τους, σε μια τέτοια εποχή η αισθητική παραγωγή γίνεται μια προδιαγεγραμμένη πορεία. Αλλά όλη η ζωντανή τέχνη θα είναι παράλογη, πρωτόγονη, πολύπλοκη: θα μιλάει μια μυστική γλώσσα και θα αφήνει πίσω της τεκμήρια όχι διαπαιδαγώγησης και επικοδόμησης αλλά παραδόξου». (Goldberg, 1979, σ.37).⁹

Ο Ball και η Hennings ανοίγουν το 1916 το Cabaret Voltaire, όπου μια ομάδα καλλιτεχνών, ποιητών και συγγραφέων διοργανώνουν διάφορα καλλιτεχνικά δρώμενα όπως απαγγελία ποίησης, ανάγνωση συγγραμμάτων και μανιφέστο, μουσικές παραστάσεις και παρωδία και χλευάζουν την κοινωνία, τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τον ορθολογισμό και τον εθνικισμό. Το κοινό, αποτελείται από Ρώσους σοσιαλιστές, Γερμανούς εξπρεσιονιστές, Ελβετούς, φουτουριστές κ.α. με κάποιους από το κοινό συχνά να καταλήγουν να συμμετέχουν.

Με το Cabaret Voltaire στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού κόσμου ξεκινούν να δημιουργούνται εναλλακτικοί τρόποι απαγγελίας¹⁰, μελοποίησης, και χτίζεται ένα καινούριο είδος τέχνης όπου μεταξύ βίας και μέθης στο κοινό, οι καλλιτέχνες δρουν ελεύθερα και έξω από τον συνειδητό νου. Το είδος αυτό εξελίσσεται σε ανάγνωση ποιημάτων τα οποία δεν βγάζουν ιδιαίτερο νόημα και όπου ακόμα και οι λέξεις είναι συχνά φτιαχτές και για την απαγγελία φτιάχνονται συγκεκριμένα κουστούμια. Η τέχνη αυτή αρνείται να ακολουθήσει οποιαδήποτε οργάνωση και τάξη. Το καινούριο αυτό καλλιτεχνικό κίνημα ονομάζεται Ντανταϊσμός. Ο ντανταϊσμός ως καλλιτεχνικό κίνημα, έχει τις ρίζες του στον φουτουρισμό, τον κυβισμό, τον κονστρουκτιβισμό και τον εξπρεσιονισμό, εστιάζει πολύ στην performance και αντιτίθεται σε οποιαδήποτε μορφή καθοδηγούμενης ιδεολογίας και στον αυταρχισμό ενώ οι εκφραστές του έχουν μια νιχιλιστική οπτική του κόσμου. Συμπεριλαμβάνει χορό εμπνευσμένο από τον κυβισμό, μουσική, θεωρίες, ποίηση, εικαστικά, κουστούμια και μανιφέστα και αν παραβλέψουμε την αοριστολογία και την αντίθεση σχεδόν στα πάντα που διακατείχε τον ντανταϊσμό, θα μπορούσαμε να τον θεωρήσουμε ως τις απαρχές της performance art.

⁸ <https://www.britannica.com/biography/Frank-Wedekind>

⁹“In an age like ours, when people are assaulted daily by the most monstrous things without being able to keep account of their impressions, in such an age aesthetic production becomes a prescribed course. But all living art will be irrational, primitive, complex: it will speak a secret language and leave behind documents of not edification but of paradox”

¹⁰ Π.χ, μια συναρμονισμένη εκτέλεση ενός κομματιού όπου 3 ή περισσότερα άτομα τραγουδούν, σφυρίζουν ή μιλούν ταυτόχρονα, με τρόπο τέτοιο που οι θόρυβοι που δημιουργούν να είναι σημαντικότεροι από το ίδιο το περιεχόμενο των λέξεων που χρησιμοποιούν.

Καθώς ο ντανταϊσμός μετά την εξάπλωσή του σε Ευρώπη και Αμερική, σβήνει μέσα στα χρόνια και οι ιδρυτές και εκφραστές του βρίσκουν στέγη στον σουρεαλισμό, η performance art η οποία δεν έχει πάρει ακόμη μορφή και όνομα, αιωρείται ως τέχνη κάτω από το θέατρο του παραλόγου (theater of the absurd) και επηρεάζεται από όλα αυτά τα κινήματα, ψάχνοντας την κατάλληλη εποχή για να ανθίσει. Όπως και ο ντανταϊσμός βρίσκει ως «εναρκτήρια βολή» τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και όλο το χάος που προκάλεσε στην ανθρωπότητα αλλά κυρίως σε ένα μεγάλο μέρος του καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής, έτσι και η performance art, είχε ως απαρχή τα προαναφερθέντα κινήματα με τον θεμέλιο λίθο να μπαίνει από τους Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Vladimir Vladimirovich Mayakovsky, Aleksei Kruchenykh, Nikolai Foregger, Vsevolod Meyerhold, Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Peter Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Sophie Taeuber-Arp κ.α. παίρνει αρχικά την ονομασία conceptual art, και ενδυναμώνεται αργότερα με την άνθιση των κινήματων της εποχής των 60's και 70's (ομοφυλοφιλία, hippies, ειρηνιστές, black movement, φεμινισμός κλπ) (Sfetcu, 2022)¹¹

Στα τέλη του 1950 κάνει την εμφάνισή του ένα νέο κίνημα, που ξεκινά με τον John Cage να συνθέτει και να παίζει μουσική επηρεασμένος από την φιλοσοφική πρακτική του Zen. Το κίνημα αυτό αρχικά ονομάζεται από τον Λιθουανοαμερικανό καλλιτέχνη και ιστορικό τέχνης George Maciunas, ο οποίος θεωρείται και ιδρυτής του κινήματος, “Neo-Dadaism” και στη συνέχεια παίρνει (από τον ίδιο) το όνομα Fluxus το 1961. Η λέξη Fluxus, με λατινική ρίζα σημαίνει ροή, ενώ ο ίδιος ο ιδρυτής είχε δηλώσει ότι ο σκοπός του Fluxus ήταν «να προωθήσει μια επαναστατική πλημμύρα και παλίρροια στην τέχνη, να προωθήσει τη ζωντανή τέχνη, την αντι-τέχνη» (Tate Museum¹²). Επηρεασμένο αρκετά από τον Ντανταϊσμό και δανειζόμενο πολλές από τις αρχές του, ακολουθεί μια πολύ παρόμοια, πιο σύγχρονη για την εποχή πορεία (Τσούκα, 2014). Στο «18 happenings in 6 parts», το 1959, του Alan Kaprow ο καλλιτέχνης μοιράζεται την ευθύνη του κάθε happening/δρώμενου με το κοινό. Συγκεκριμένα μοιράζει προσκλήσεις, όπου συμπεριλαμβάνεται η δήλωση «you will become a part of the happenings; you will simultaneously experience them»¹³. Από τότε δημιουργούνται αρκετά τέτοια δρώμενα που ονομάζονται από τον τύπο ως happenings, για τα οποία ο Kaprow εισηγείται ως ορισμό, πως είναι ένα συμβάν το οποίο πραγματοποιείται μία και μόνο φορά. Κάτω από την ίδια ομπρέλα, εκτελούνται αρκετά τέτοια δρώμενα, σε διάφορους χώρους, από κυρίως avant-garde καλλιτέχνες όπως ο Joseph Beuys, ο Dick Higgins, ο Bob Watts, ο Al Hansen, η Yoko Ono, η Alison Knowles, ο La Monte Young και άλλους, στους οποίους δίνεται το όνομα Fluxus (Goldberg, 1979). Το κίνημα εδραιώνεται κατά την δεκαετία του 1960-'70 κυρίως σε Αμερική, Ιαπωνία και Γερμανία. Χωρίς να έχει συγκεκριμένη μορφή, και με δρώμενα που συμβαίνουν εκτός κανόνων και αυστηρών γραμμών, το Fluxus δημιουργεί μια αοριστότητα στο τί είναι τέχνη και ανοίγει τους ορίζοντες της δημιουργικότητας που εκτείνονται και εκτός ακαδημαϊκού πλαισίου ενώ προωθεί τη συνεργασία και την σύμπτυξη διαφόρων μορφών τέχνης. Αρκετοί Fluxus καλλιτέχνες απορροφούνται στη συνέχεια από άλλα κινήματα, και κάποιοι συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να εμπνέονται, να δημιουργούν και να εκτελούν ως Fluxus.

Το Fluxus κίνημα αποτελεί την έναρξη δρώμενων conceptual art και body art, μουσικών και εκτελεστικών δρωμένων, τα οποία ονομάζονται στη συνέχεια live art που μετονομάζεται τελικά σε performance art. Κάποιοι από τους κύριους εκφραστές της (αναφέρονται μερικοί) μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ο Shiraga Kazuo, ο Yves Klein, η Yoko Ono, ο Chris Burden, John Cage, Allan Kaprow, Bill Viola, Marina

¹¹ <https://www.telework.ro/en/performance-art-and-dadaism-cabaret-voltaire/>

¹² <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>

¹³ «Θα γίνετε μέρος του δρώμενου. Θα τα βιώσετε ταυτόχρονα»

Abramovic, Joseph Beuys, Carolee Schneemann, Linda Montano και Tehching Hsieh και οι Gutai (Butler, 2012)¹⁴. Η performance art στρέφει τη ματιά της προς την ανθρώπινη ευαλωτότητα και την ευθύνη του ενός προς τον άλλον, αλλά και προς τον ίδιο τον εαυτό μας, ενώ ξεφεύγει από την απολυτότητα της χρήσης μέσω τέχνης και συμπεριλαμβάνει στην διαδικασία δημιουργίας αλλά και στην παράσταση, τελετουργίες και performances οι οποίες κρατούν ένα χρόνο και καταλήγουν να είναι τέχνη και βίωμα (π.χ. η περίπτωση του Art/Life: One Year Performance (γνωστό και ως Rope Piece) από τους Linda Montano και Tehching Hsieh).

Η Marina Abramovic σε συνέντευξή της το 1990 αναφέρει πως για την ίδια ιδιαίτερα σημαντική είναι η νοητική κατάσταση στην οποία βρίσκεται όταν διεκπεραιώνει το κάθε δρώμενο. Για τον λόγο αυτό στοχεύει στο να «αδειάσει το σώμα» για να μπορεί να υπάρξει ροή στην δημιουργικότητά της: «Boat emptying, stream entering». Με αυτό εννοεί πως πρέπει το σώμα να «καθαρίσει» έτσι ώστε να γίνει εφικτή η σύνδεση με τα ενεργειακά πεδία γύρω της. Η ίδια θεωρεί ότι η δυτική κουλτούρα έχει απομακρύνει και αποσυνδέσει τον άνθρωπο από αυτού του είδους την ενέργεια και η ίδια μέσα από τη δουλειά της θέλει να καταστήσει εφικτό το να ξαναβρεί η ίδια αλλά και οι γύρω της (το κοινό και ο κόσμος που θα έρθει σε επαφή με το έργο της) αυτή την σύνδεση. (Abramovic, 1990)¹⁵

Στο έργο της *Balkan Baroque*, η Abramovic τοποθετεί τον εαυτό της σε ένα υπόγειο, ανάμεσα σε 1500 οστά βοοειδών όπου με μια μεταλλική βούρτσα, σαπούνι και νερό προσπαθεί για 4 συνεχόμενες ημέρες, επί 6 ώρες την ημέρα, να καθαρίσει τη σάρκα που έχει μείνει πάνω στα οστά. Καθώς περνούν οι ώρες και οι μέρες η εμπειρία γίνεται όλο και πιο δυσάρεστη λόγω κυρίως της κακοσμίας και της ζέστης, αποτέλεσμα της διαδικασίας αποσύνθεσης του οργανικού υλικού. «Η παράσταση της Abramovic σπάει τη σιωπή που συνήθως συνοδεύει τους ομαδικούς τάφους και τα μυστικά που η επίσημη βία μπορεί να θάβει βαθιά στη γη μαζί με τα θύματα. Εκθέτοντας στο κοινό ό,τι έχει απομείνει από αυτά, τα οστά τους, και φροντίζοντας τα λείψανα, προσπαθεί συμβολικά να αποκαταστήσει την ανθρωπιά που στην πραγματικότητα τους στέρησαν» (Χατζηδημητρίου, 2020 σ. 139)

Παρόλο που στα διάφορα κινήματα η performance ήταν ένα μόνο από τα πολλά στοιχεία τους, μεταξύ μανιφέστο, μουσικής σύνθεσης, ποίησης, συγγραφής, γλυπτικής, ζωγραφικής, χορού κλπ, τις περισσότερες φορές ήταν η performance που πρωτοστάτησε στις μεγάλες μεταρρυθμίσεις στην τέχνη. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι για την performance, αν και είδος τέχνης που στα χρόνια μέσα στα οποία εξελίχθηκε, δεν ήταν δυνατό να αφήσει ίχνη (όπως σήμερα όπου η πλειοψηφία των δρωμένων μπορεί να καταγραφεί σε βίντεο) και ήταν βραχύβια, έχει αποτελέσει τον πυρήνα όλων των κινήματων ως το πιο σημαντικό είδος έκφρασης και επικοινωνίας (Goldberg, 1980, σ.370) .

2 β. Performance Art και η ευθύνη προς τον άλλο

Η Κ. Λάμπρου εξετάζει το 2020 την περφόρμανς μέσα από τις αναλύσεις της Judith Butler, τη χρησιμότητα της οικειοποίησης του λεβινασιακού λόγου και την ηθική σχέση μεταξύ του εαυτού και του άλλου (Lamprou, 2020) και καταλήγει μέσα από παραδείγματα από τη δουλειά της Marina Abramovic, της Yoko Ono, του Chris Burden κ.α. ότι η performance art στοχεύει στο να εκπαιδεύσει τα μάτια του κοινού έτσι

¹⁴ <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/>

¹⁵ <http://www.jca-online.com/Abramovic.html>

ώστε να βλέπουν συνειδητά αυτόν που στέκεται απέναντί τους και να αναλαμβάνουν δράση όταν κρίνεται «απαραίτητο».

Επομένως, βάσει των στοχασμών του Λεβινάς και εφαρμόζοντας τη φιλοσοφία του στην performance art θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό στο οποίο στοχεύει το είδος αυτό της τέχνης, είναι η ουσιαστική συνύπαρξη και η ουσιαστική συνειδητοποίηση (από πλευράς του κοινού) της ύπαρξης του Άλλου (επιτελεστή) και μέσα από αυτή τη συνειδητοποίηση να δημιουργηθεί μια ρωγμή όπου θα χωρέσει η ευρύτερη κατανόηση. Τη στιγμή που κοινό και επιτελεστής έχουν μια ουσιαστική συνύπαρξη στον ίδιο χώρο, τη στιγμή που στον μικρό χώρο μιας performance art συνυπάρξει έστω και για μια στιγμή ουσιαστικά ο εαυτός και ο Άλλος, μια παράσταση, έχει πετύχει το στόχο της. Κατά τον Λεβινάς, «ο άλλος δεν είναι απλώς κοντά μου μέσα στον χώρο ή κοντά μου ως γονιός, αλλά με προσεγγίζει ουσιαστικά στον βαθμό που εγώ αισθάνομαι τον εαυτό μου, στον βαθμό που εγώ είμαι υπεύθυνος γι' αυτόν». (Κωνσταντίνου, 2017)

Στην περίπτωση για παράδειγμα του Chris Burden στο έργο/performance art *Doomed* το οποίο έλαβε χώρα στο Museum of Contemporary Art Chicago το 1975, ο καλλιτέχνης τοποθέτησε τον εαυτό του στην γωνία μιας αίθουσας του μουσείου, κάτω από ένα κομμάτι γυαλί ενώ το κοινό επισκεπτόταν το «έργο» του καλλιτέχνη και τον κοιτούσε να κείτεται ξαπλωμένος στο πάτωμα. Η performance art τελείωσε όταν υπάλληλος του μουσείου ακούμπησε ένα ποτήρι νερό δίπλα στον επιτελεστή μετά από 45 ώρες ακινησίας. Το μόνο που χρειαζόταν για να τελειώσει η παράσταση ήταν ένας άνθρωπος να νοιαστεί, ένας άνθρωπος να δει κι όχι απλά να κοιτάξει.

Στο έργο της Marina Abramovic , *Lips of Thomas* (1975) οι θεατές/κοινό, βλέποντας το ταλαιπωρημένο αυτοτραυματισμένο σώμα της επιτελέστριας να κείτεται πάνω σε σταυρό από παγοκολόνες, ανήσυχτοι για την υγεία και σωματική της ακεραιότητα αναλαμβάνουν δράση, σταματούν το δρώμενο και μετατρέπονται από κοινοί θεατές, σε «δρώντα πρόσωπα που συνειδητά παρεμβαίνουν στην περφόρμανς. Υπερβαίνουν την αισθητική εμπειρία, αντικαθιστούν τα αισθητικά κριτήρια με κριτήρια ηθικά, αφήνουν την τέχνη και την αισθητική υπέρ μιας ηθικής επιλογής που εφορμά από την συμπόνια και την ενσυναίσθηση και δίνει προτεραιότητα στην ζωή και την διάσωση του άλλου» (Χατζηδημητρίου, 2023, σ. 15)

Η performance art με τον τρόπο της βάζει τον κοινό νου σε μια διαδικασία επεξεργασίας κάθε καινούριας πληροφορίας που κάτω από άλλες συνθήκες μπορεί να έβλεπε και να αντιμετωπίζει με παθητικότητα. Αναλύοντας το έργο αυτό του Burden, ο καλλιτέχνης εκδηλώνει μια λεβινασιανή τάση, όπου κάνει επίκληση στην ευαλωτότητα του κοινού του και την ικανότητά του να αναλάβει δράση και να ανταποκριθεί σε κάτι το οποίο θα πρέπει πρώτα να έχει επεξεργαστεί όχι μόνο με τα μάτια αλλά και με το μυαλό και το συναίσθημά του. Με άλλα λόγια, εκπαιδεύει το κοινό να λειτουργεί έξω από τα όρια του τετριμμένου και του στερεοτυπικού.

Παράλληλα, μελετώντας την ευθύνη μας προς τον Άλλο μέσα από τις θεωρήσεις του Jacques Derrida, «προκειμένου να ανταποκριθούμε στην απόλυτη ευθύνη μας απέναντι στον ενικό Άλλο είμαστε αναγκασμένοι να θυσιάσουμε μια άλλη ή άλλες ενικότητες ή μια γενική ηθική» (Κακολύρης, 2015). Αν δηλαδή ανταποκριθούμε στην ανάγκη ενός και μόνο Άλλου και εστιάσουμε στο να δράσουμε για να τον νιώσουμε και να τον βοηθήσουμε, σημαίνει την ίδια στιγμή ότι αγνοούμε πολλούς Άλλους, και η πράξη αυτή εάν και είναι θεωρητικά μια «καλή πράξη», στην ουσία εφόσον στον ενικό Άλλο βλέπουμε και τον εαυτό μας, ίσως λειτουργεί περισσότερο ως μια πράξη εξιλέωσης. Συνεπώς, ο επιτελεστής, πέραν του να

εκπαιδεύσει το κοινό, ενδέχεται να θέλει να λειτουργήσει ως ένας εφήμερος «Μεσσίας» μέσω του οποίου το κοινό θα μπορέσει να εξιλεωθεί για όσους Άλλους επέλεξε συνειδητά ή ασυνείδητα να αγνοήσει.

Ένα ευαίσθητοποιημένο κοινό, μπορεί να δει σε μια κατάσταση, πολλές πραγματικότητες. Όπως αναφέρει η Π. Χατζηδημητρίου στο άρθρο της που αφορά στους χώρους ταφής σε σχέση με την performance, στο σύγχρονο ευρωπαϊκό τοπίο ερχόμαστε αντιμέτωποι με χώρους οι οποίοι έχουν αποκτήσει διττή σημασία, όπως είναι για παράδειγμα η θάλασσα της Μεσογείου. Η Ελλάδα η οποία είναι ήδη γνωστή σε όλο τον κόσμο για την πλούσια πολιτιστική της κληρονομιά αλλά και για τις εξωτικές της παραλίες, στα μάτια ενός ευαίσθητου κοινού, είναι επίσης μια χώρα στην οποία συχνά ξεβράζονται τα άψυχα σώματα προσφύγων. Μια χώρα που τα χωρικά της ύδατα έχουν γίνει ένας μεγάλος ομαδικός τάφος όπου μέσα έχουν ξεψυχήσει άτομα προσπαθώντας να φτάσουν στη «γη της επαγγελίας». (Χατζηδημητρίου, 2020, σ. 145) Συγκεκριμένα εστιάζει στο έργο Getting Across του Jaroslav Fret στο οποίο η Μήδεια του μύθου μεταφέρεται στο σήμερα, στην Μεσόγειο και προσαρμόζεται στις μητέρες/γυναίκες/πρόσφυγες οι οποίες στην προσπάθειά τους να προσφέρουν στα παιδιά τους ένα καλύτερο αύριο καταλήγουν τελικά να τα χάνουν στα νερά της Μεσογείου, χάνοντας ταυτόχρονα και την ανθρώπινη υπόστασή τους και την δυνατότητα να θρηνηθούν και να θάψουν τα παιδιά τους. Στην εν λόγω παράσταση η Μήδεια διεκδικεί πίσω το μητρικό σώμα χωρίς τους ρόλους που το συνοδεύουν.

Ο καλλιτέχνης αντιπροσωπεύοντας κάθε φορά μια ιδέα, ένα σκοπό, μια κοινωνική ομάδα, βλέπει το κοινό κατάματα και επιδιώκει να έχει μια ουσιώδη αλληλεπίδραση. Σύμφωνα με τον Λεβινάς, η στιγμή που ως άνθρωποι (ως ο εαυτός) κοιτάζουμε το πρόσωπο ενός άλλου ανθρώπου, είναι η στιγμή που μπορούμε και να αναγνωρίσουμε τον άλλο σε εμάς τους ίδιους και την ίδια στιγμή η ευθύνη που έχουμε απέναντι σε έναν μοναδικό Άλλο είναι ατελείωτη (Κακολύρης, 2015). Ενώ μια μάζα ανθρώπων μπορεί να αφήσει κάποιον αδιάφορο (όπως γίνεται συχνά με θύματα εμπόλεμης ζώνης, μετανάστες, λοιμούς, σεισμούς κλπ), ένας και μόνο άνθρωπος που θα στρέψει προς κάποιον τη ματιά του και θα τον κοιτάξει στα μάτια, αυτόματα δημιουργεί στον παθητικό θεατή ένα αίσθημα ευθύνης. Εφαρμόζοντας την θεωρία του Λεβινάς στην καθημερινότητα, μπορούμε να πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση των μεταναστών που καταφθάνουν από τη Συρία, οι οποίοι αντιμετωπίζονται από μια μεγάλη πλειοψηφία της εκάστοτε ευρωπαϊκής κοινωνίας ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας, ενώ στην ίδια περίπτωση μιας σωρού ενός μωρού από Συρία (Αλάν Κουρντί) που ξέβρασε η θάλασσα ήταν αρκετή για να συγκλονίσει το παγκόσμιο. Η δύναμη της μονάδας έναντι της μάζας, είναι ένα ψυχολογικό φαινόμενο που εκούσια ή ακούσια εκμεταλλεύεται η performance art για να αποταθεί στο κοινό.

Το φαινόμενο αυτό εξηγείται καλύτερα με τους όρους psychic numbing και singularity effect (ή Identifiable Victim Effect). Το psychic numbing είναι ένα ψυχολογικό φαινόμενο κατά το οποίο η ικανότητά μας για ενσυναίσθηση μικραίνει όσο μεγαλώνει ο αριθμός των παθόντων από μια καταστροφή. Όσο μεγαλύτερος ο αριθμός των ατόμων που υποφέρουν, τόσο μικρότερες οι περιπτώσεις να νιώσουμε ταύτιση, ή συμπόνια και κατ' επέκταση τόσο μικρότερες και οι περιπτώσεις να δράσουμε με σκοπό να βοηθήσουμε. (Västfjäll, 2015)¹⁶. Στον αντίποδα αυτού στέκεται το “singularity effect” κατά

¹⁶ «Το απόσπασμα που αποδίδεται στον Joseph Stalin «Ένας θάνατος είναι μια τραγωδία. Ένα εκατομμύριο θάνατοι είναι μια στατιστική» είναι ένα παράδειγμα του psychic numbing»
<https://www.arithmeticofcompassion.org/psychic-numbing#:~:text=Psychic%20numbing%20is%20a%20psychological,an%20illustration%20of%20psychic%20numbing.>

το οποίο νοιαζόμαστε δυσανάλογα για ένα άτομο σε σύγκριση με μια ομάδα. Το φαινόμενο αυτό αναφέρεται στην προθυμία κάποιου να βοηθήσει ένα μεμονωμένο θύμα, ειδικά ένα άτομο το οποίο αναγνωρίζει, παρά πολλά άτομα τα οποία και δεν αναγνωρίζει και λόγω της μάζας δυσκολεύεται να ταυτιστεί (Karen E. Jenni, 1997, p.253).

Στην περίπτωση της performance art ο καλλιτέχνης, πέραν του ότι είναι ένα συχνά αναγνωρίσιμο πρόσωπο, είναι ένας άνθρωπος που εκθέτει τον εαυτό του στο κοινό, που συχνά «ξεγυμνώνεται» και το πρόσωπό του ακόμη και να μην είναι αναγνωρίσιμο, γίνεται στην πορεία της κάθε παράστασης ένα πρόσωπο με το οποίο ένα εκπαιδευμένο κοινό θα ταυτιστεί. Στις περιπτώσεις που ο performance artist υποβάλει τον εαυτό του σε πόνο προκειμένου να παραδώσει μέσω αυτής της πράξης ένα μήνυμα, η αντίδραση του «άλλου» που στέκεται απέναντί του είναι εξέχουσας σημασίας αφού αναλύοντας τα «αποτελέσματα» από κοινωνιολόγους και ψυχολόγους μπορούμε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα για συγκεκριμένες συμπεριφορές και αντιδράσεις μιας μάζας.

Αν και το σώμα χρησιμοποιείται τότε από τον καλλιτέχνη ως το κύριο μέσο έκφρασης και κατά συνέπεια και ως ένα αντικείμενο, σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαμε να κατηγοριοποιήσουμε το σώμα στην ίδια κατηγορία με τον πηλό, ένα κομμάτι ξύλο ή μάρμαρο τα οποία μπορούν στα χέρια του γλύπτη/τεχνίτη/καλλιτέχνη να πάρουν οποιαδήποτε μορφή χωρίς να βιώσουν κάποια μορφή πόνου (όπως τουλάχιστον αντιλαμβανόμαστε τον πόνο μέχρι τώρα). Το σώμα ενός επιτελεστή, κυρίως στις απαρχές της performance art, πέρασε από πολλές δοκιμασίες και πόνο αφού οι performance artists ήταν σε μια διαρκή πρόκληση να φτάσουν το σώμα στα όριά του, πολλές φορές τραυματίζοντάς το ή προκαλώντας το κοινό να πράξει κάτι τέτοιο. Το σώμα λοιπόν όπως και στην περίπτωση του πηλού, του μαρμάρου κλπ., χρησιμοποιείται ως έκθεμα με την διαφορά ότι πλάθεται με κάποιους περιορισμούς, μπροστά στα μάτια του κόσμου.

Όπως αναφέρει ο Ι. Μήτρου μέσα από εμβάθυνση κλινικών μελετών της F.Dolto, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στο «σωματικό σχήμα» και την «εικόνα του σώματος» αν αναλογιστούμε πως το σωματικό σχήμα είναι ίδιο για όλα τα άτομα, ενώ η εικόνα του σώματος είναι προσωπική στον καθένα. (Μήτρου, 2023). Αναφερόμενος στο κίνημα του Ντανταϊσμού και στον τρόπο με τον οποίο η ποίηση γίνεται μέσα από το κίνημα αυτό, σωματική, εξηγεί πώς μέσω της παραστασιακής τέχνης η εικόνα του σώματος η οποία ανήκει κυρίως στο ασυνείδητο, παίρνει μια πιο λεκτική και επομένως και πιο κοντά στο «προ συνειδητό» όπως το χαρακτηρίζει, μορφή. Επομένως, αφού η «εικόνα του σώματος», συχνά κουβαλά ένα τραύμα, η κάθε επιτέλεση, είναι αποτέλεσμα του πως ο κάθε επιτελεστής βλέπει το σώμα του και πως αντιλαμβάνεται τον τρόπο που ο Άλλος (το κοινό σε αυτή την περίπτωση) τον κοιτάζει. Καταλήγωντας στην θεμελιώδη σχέση της performance art με το σώμα, ο Μήτρου εστιάζει στην σχέση που αναπτύσσει κατά την επιτέλεση ο καλλιτέχνης με τον Άλλο και βλέποντας στον Άλλο και τον εαυτό, στην σχέση τελικά με τον ίδιο, καθώς επίσης και στο πως γίνεται αισθητό το ασυνείδητο μέσα από την «διασταύρωση του χρόνου ως εμπειρίας με τον χώρο». (Μήτρου, 2023)¹⁷

Κατά την Ε. Παπαδοπούλου, ψυχολόγο/ψυχοθεραπεύτρια «Το τραυματισμένο και παραμορφωμένο σώμα γίνεται πιο εύκολα αποδεκτό από τους άλλους, καθώς πρόκειται για ένα σώμα που ακόμη κι αν

¹⁷ Ψυχανάλυση και Performance Art, https://www.academia.edu/44769263/%CE%A8%CF%85%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BB%CF%85%CF%83%CE%B7_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_performance_art?auto=download&email_work_card=download-paper

είναι γυμνό χάνει την ντροπή του, και έχει την τάση έκθεσης και επίδειξης. Όπως και ένα άρρωστο άτομο και ένας καλλιτέχνης που τραυματίζει το σώμα του δεν νιώθει ντροπή για το σώμα του. Ο οίκτος δεν επουλώνει τις πληγές του σώματος, για αυτό ένα πληγωμένο σώμα που γίνεται θέαμα χρειάζεται ένα βλέμμα που θα αντέξει τις πληγές του και θα τις δεχθεί» (Παπαδοπούλου Ε., 2015)¹⁸

Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, πολλοί καλλιτέχνες, όπως έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω, θέλοντας να δείξουν την ανθρώπινη οδύνη που προκάλεσε ο πόλεμος, το ολοκαύτωμα και η ατομική βόμβα και πώς έχουν στιγματίσει αυτά τα γεγονότα τόσο το σώμα όσο και την ψυχοσύνθεση της παγκόσμιας κοινότητας, εκθέτουν τα «άρρωστα/ τραυματισμένα» σώματά τους σε κοινή θέα. Εάν όμως ο καλλιτέχνης, είναι όντως το σώμα του, μήπως αυτό τελικά σημαίνει ότι και ο καλλιτέχνης ο ίδιος «νοσεί»;

Γνωρίζουμε πως οι καλλιτέχνες της performance art συχνά επηρεάζονται οι ίδιοι και η δουλειά τους από κοινωνικά φαινόμενα τα οποία όμως φαίνεται να προκαλούν πόνο τον οποίο συχνά μεταφέρουν μέσω της δουλειάς τους και στο κοινό τους. Πολλές αναλύσεις θα βιαστούν να αξιολογήσουν συγκεκριμένες performances ως αυτοκαταστροφικές και μαζοχιστικές. Ο μαζοχισμός όμως είναι είδος πόνου ο οποίος προκαλεί ευχαρίστηση στον αποδέκτη και ο σκοπός της performance art είναι κάθε άλλο παρά η διέγερση και ευχαρίστηση του καλλιτέχνη. Εάν και υπάρχει η περίπτωση να έχουν γίνει κάποιες παραστάσεις performance art των οποίων ο σκοπός να ήταν η απόλαυση του επιτελεστή μέσω πρόκλησης πόνου από το κοινό, είναι θεωρώ, τουλάχιστον υπερβολικές τέτοιου είδους δηλώσεις.

Θεωρητικά ένας καλλιτέχνης της performance art είναι ένας άνθρωπος που έχει απελευθερωθεί από τις άμυνές του και μπορεί να δεχθεί όποια μηνύματα προέρχονται από το κοινό. Η ομορφιά της performance art είναι όταν έστω και ένα μικρό ποσοστό των ανθρώπων που στέκονται απέναντί στον καλλιτέχνη, αποδέχονται να γίνουν παραλήπτες και καταφέρνουν κατά τη διάρκεια μιας performance να κατεβάσουν τις άμυνές τους και να αφεθούν να βιώσουν την εμπειρία μαζί με τον επιτελεστή αλλά και να αντιδράσουν ανάλογα στα όποια μηνύματα μεταφέρει ο καλλιτέχνης μέσω του σώματός του.

Σε συνέντευξή της στον τύπο, η Marina Abramovic δηλώνει το 2010 πως «αν κάποιος είναι performance artist πρέπει να μισεί το θέατρο, όπου όλα είναι ψεύτικα. Σε μια σκηνή με μαχαίρι το μαχαίρι είναι ψεύτικο, το αίμα που θα χυθεί είναι ψεύτικο, τα αισθήματα ψεύτικα. Στην performance art όλα είναι αληθινά, το μαχαίρι, το αίμα, τα αισθήματα» (O'Hagan, 2010)¹⁹ Θα πρέπει βέβαια σε αυτή τη δήλωση της Abramovic να τονιστεί ότι η πραγματικότητα της performance art εξαρτάται από τον κάθε επιτελεστή και την σοβαρότητα με την οποία βλέπει το έργο του και τι θέλει να μεταδώσει μέσα από αυτό. Σύμφωνα με την επιμελήτρια Anna Choutova η κακή τέχνη είναι αυτή που δεν σε προκαλεί, που δεν έχει σκοπό, δεν προσθέτει τίποτα καινούριο από καμία σκοπιά και έχει τις λιγότερες πιθανότητες να μην γίνει αρεστή (Enger, 2022)²⁰.

¹⁸ <http://papadopsixologos.blogspot.com/2015/02/performance-art.html>

¹⁹ "To be a performance artist, you have to hate theatre," she replied. "Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real." Marina Abramovic during an interview to the newspaper The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>

²⁰ "Bad Art is unchallenging, safe, and stale. Art that has nothing new to offer, nothing interesting to bring to the table. Background noise if you will, elevator music. I think that the worst art is art that has the least capacity to be disliked by the viewer." <https://www.arthistoryproject.com/essays/is-there-such-a-thing-as-bad-art/#:~:text=Discussing%20her%202016%20show%20%E2%80%9CBad,to%20bringing%20to%20the%20table.>

3. Ο Covid19 στην Κυπριακή κοινωνία και οι επιπτώσεις του στις τέχνες

Το 2019 κάνει την εμφάνισή της στην πόλη Wuhan της Κίνας ένας καινούριος ζωνοτικός ιός ο οποίος ενώ αρχικά σπείρει τις αμφιβολίες αν είναι κάτι το οποίο είναι σοβαρό ή κάτι που θα επηρεάσει και τις υπόλοιπες ηπείρους, μέχρι τον Μάρτιο του 2020 και τους πρώτους θανάτους, είναι πλέον ξεκάθαρο ότι το παγκόσμιο έχει ταρακουνηθεί αρκετά και ξεκινούν να κλείνουν όλες οι χώρες, η μία μετά την άλλη.

Με την φραγή όλων των δημοσίων χώρων σε όλη την υφήλιο λόγω πανδημίας, ο χώρος των τεχνών παραγκωνίζεται, για να δοθεί προτεραιότητα στις επιστήμες της υγείας και για να προστατευθεί το κοινό από έναν καινούριο άγνωστο ιό, ο οποίος έχει σε αρκετές περιπτώσεις, επιπτώσεις στο αναπνευστικό σύστημα. Οι τέχνες γενικά μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα σε μια προσπάθεια προστασίας των ευπαθών ομάδων και κυρίως λόγω της ανάγκης χρόνου για προσαρμογή στην καινούρια πραγματικότητα.

Η Κύπρος όπως όλος ο πλανήτης, μπαίνει σε αυστηρό εγκλεισμό τον Μάρτιο του 2020. Ο Κορωνοϊός αρχικά αντιμετωπίζεται ως μια πανδημία που θα διαρκέσει για ένα σύντομο χρονικό διάστημα και όλος ο πλανήτης επιβάλλεται να συνεργαστεί για να επιτευχθεί αυτό. Για τον λόγο αυτό, αναστέλλονται οι πτήσεις, κλείνουν όλοι οι χώροι εστίασης, τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, πολιτιστικά κέντρα, τα σύνορα μεταξύ ελεύθερης Κύπρου και κατεχομένων και αργότερα και τα σύνορα από μια χώρα σε άλλη. Η δε έξοδος από το σπίτι επιτρέπεται με γραπτό μήνυμα, μία φορά την ημέρα πριν τις 6μ.μ. Σε περίπτωση που κάποιος έχει ταξιδέψει πριν ξεσπάσει η πανδημία, ερχόμενος στην Κύπρο υποχρεούται να μπει σε καραντίνα 14 ημερών. Γύρω στα μέσα Μαρτίου 2020, η υφήλιος έρχεται σε επαφή με όρους όπως τα «ορφανά» και «επιβεβαιωμένα κρούσματα», «τηλεργασία», «τηλεκπαίδευση», «ευπαθείς ομάδες», «κοινωνική αποστασιοποίηση», ενώ φράσεις όπως «στενή επαφή», και «περιοριστικά μέτρα» παίρνουν άλλη σημασία.

Πέραν των λέξεων και ορισμών που προστίθενται στο φρασεολόγιο της κυπριακής μικροκοινωνίας, ο Covid-19 έχει και στην Κύπρο τις ίδιες επιπτώσεις που πλήττουν τις περισσότερες χώρες του Δυτικού κόσμου ενώ ταυτόχρονα παράπλευρες συνέπειες στα μέτρα επιβαρύνουν και τα φτωχότερα κράτη της Ανατολής. Το εμπόριο, ο πολιτισμός, και οι τέχνες γνωρίζουν μια ατέρμονη κατολίσθηση σε αντίθεση με τις επιστήμες της υγείας, τη φαρμακοβιομηχανία, τα online παιχνίδια, εφαρμογές online συναντήσεων, τηλεργασίας και τηλεκπαίδευσης και online αγορές. Κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού, πολλές νεοσύστατες εταιρείες κλείνουν, ενώ εταιρείες κολοσσοί που προωθούν τις αγορές μέσω διαδικτύου συνεχίζουν με σταθερή άνοδο.

Η κυπριακή κοινότητα ως επί το πλείστον, υπάκουη σε όλα τα κατά καιρούς διαγγέλματα και τα οποιαδήποτε καινούρια περιοριστικά μέτρα, θέλοντας να συμβάλει στο τέλος της πανδημίας και να επιτρέψει στην «κανονικότητα» φοράει μάσκες και κλείνεται σπίτι.

Ένας από τους τομείς που πλήττεται περισσότερο είναι ο πολιτισμός. Τα αυστηρά περιοριστικά μέτρα τα οποία κρατούν αρχικά μέχρι και τον Μάιο του 2020 αναγκάζουν θέατρα, σινεμά και όλους τους εκθεσιακούς χώρους να κλείσουν για ένα διάστημα σχεδόν τριών μηνών. Όλες οι παραστατικές τέχνες αδυνατούν να λειτουργήσουν κατά τον εγκλεισμό αλλά και μετά την χαλάρωση των μέτρων, αφενός λόγω της «κοινωνικής αποστασιοποίησης» και αφετέρου λόγω της υποχρεωτικής χρήσης μάσκας σε όλους τους κλειστούς χώρους. Το γεγονός αυτό πλήττει ισχυρά τους εργαζόμενους στον πολιτισμό και

κατ' επέκταση την πλειοψηφία των καλλιτεχνών τόσο οικονομικά όσο και ψυχολογικά και δημιουργικά. Ήδη, ακόμη και πριν την πανδημία, πολλοί καλλιτέχνες αναγκάζονται να καταφύγουν σε επιπλέον επαγγέλματα για να μπορούν να έχουν ένα εισόδημα που τους επιτρέπει να ζήσουν με αξιοπρέπεια. Με την κάθοδο του Covid19, πολλοί καλλιτέχνες και εργαζόμενοι του πολιτισμού έρχονται στα όρια πνευματικής και σωματικής λιμοκτονίας.

Οι εκθεσιακοί χώροι όπου εκτελούνται οι πλείστες performances, όπως γκαλερί, μουσεία και πινακοθήκες, έχουν πάρει μια άλλη διάσταση. Αρκετοί από αυτούς τους φορείς πειραματίζονται με την εικονική πραγματικότητα δημιουργώντας μια προσομοίωση της πραγματικότητας του χώρου τους, σε μια προσπάθεια να διευκολύνουν την θέαση των εκθεμάτων, ακολουθώντας παράλληλα και τα πρωτόκολλα της πανδημίας. Οι καλλιτέχνες των παραστατικών τεχνών προσπαθούν με τη σειρά τους να προσαρμόσουν την τέχνη τους στα καινούρια δεδομένα, οπότε πολλοί καταφεύγουν σε ψηφιοποίηση της δουλειάς και του έργου τους με διάφορους τρόπους. Παράλληλα, μέσα από ατομικές ή ομαδικές δράσεις, δημιουργούνται διαδικτυακές εκθέσεις και πλατφόρμες από όπου αρκετοί καλλιτέχνες έχουν την ευκαιρία να δημιουργήσουν και να διδάξουν κάποια εργαστήρια αλλά και να προωθήσουν τη δουλειά τους. Μέσω αυτών των δράσεων, ορισμένοι καλλιτέχνες καταφέρνουν να εξασφαλίσουν κάποιο εισόδημα και να επανακτήσουν τον δημιουργικό τους οίστρο.

Στην Κύπρο χαρακτηριστικά, μιας και ο μόνος τρόπος αγοραπωλησίας και κατανάλωσης κατά την πανδημία είναι οι ηλεκτρονικές πλατφόρμες, ο Αντρέας Πασιάς βρίσκει ως εναλλακτική λύση τη δημιουργία ενός διαδικτυακού καταστήματος, όπου διαθέτει προς πώληση εικαστικό έργο, το οποίο είναι στην ουσία προσομοίωση της ζωντανής τέχνης που είχε παράγει στο παρελθόν. Επομένως η ζωντανή εμπειρία μετατρέπεται σε απτό προϊόν με τρισδιάστατη σάρωση και εκτύπωση (3D scanning και printing) για να γίνει η προσομοίωση του σώματος. Με τον τρόπο αυτό, ο ίδιος διατηρεί έστω και διαδικτυακά τη σύνδεσή του με το κοινό και επιτυγχάνει ταυτόχρονα και μια οικονομική απολαβή για τον ίδιο. Δημιουργεί την σειρά narrative η οποία λειτουργεί επίσης με σωματική σάρωση του σώματος του καλλιτέχνη και συμπεριλαμβάνει τις σκέψεις του στο έργο το οποίο παράγει και διαθέτει επίσης την σειρά αυτή στο διαδικτυακό του κατάστημα.²¹ Τα έργα του Πασιάς κατά την προ-Covid εποχή είναι όλη η ζωή μας πριν και κατά την πανδημία σε τρία έργα : η χειραψία με το κοινό στο έργο του handful/handfall το 2013 στο DIS-PLAY (window shop project), η πόση κρασιού από τα ποτήρια του κοινού ως μέρος των ορίων και μιας κοινής εμπειρίας με τους παρευρισκόμενους στο έργο του Temple boy το 2017 στο Πολιτιστικό Κέντρο της Τράπεζας Κύπρου και το έργο Στο Πάτωμα, στην Λεβέντειο Πινακοθήκη, όπου το σώμα είναι καλυμμένο με ύφασμα που κρατά το σώμα αποστειρωμένο και απομακρυσμένο τον Ιανουάριο του 2020 δύο μήνες πριν ο Covid-19 μας καθηλώσει στο σπίτι. Συνεχίζει να δημιουργεί μέσω διαδικτύου και ανασυγκροτώντας πιο παλιά του έργα λαμβάνει μέρος στην ψηφιακή έκθεση του Museum of now “distant bodies” : what happens when our bodies can no longer come together?” μαζί με άλλους 15 καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο. Η έκθεση με επιμελητές τους Denis Leo Hegic, Michelle Houston & Jan Fiedler κάνει εισαγωγή ως εξής: «Μεταφέροντας τη δουλειά, την έρευνα, τη μάθηση, τη διδασκαλία, την έκθεση, την επικοινωνία και τις πωλήσεις μας εξ ολοκλήρου στον ψηφιακό κόσμο. Και - πράγματι- τι ταξίδι ήταν μέχρι τώρα! Μπορέσαμε να ερμηνεύσουμε ξανά παλιά έργα και να δημιουργήσουμε ολόκληρες νέες σειρές. Φέραμε αρχιτέκτονες και σχεδιαστές στην ομάδα που δημιουργούν τρισδιάστατα εικονικά περιβάλλοντα. Μάθαμε να μας λείπει ακόμη περισσότερο η

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ctvHvesrgH4>

υλικότητα, η κλίμακα και η σωματικότητα, αλλά ταυτόχρονα γνωρίσαμε εντελώς νέους κόσμους, στους οποίους οι φυσικοί περιορισμοί, οι αποστάσεις και η βαρύτητα δεν παίζουν κανένα ρόλο».²²

Με σκοπό να γίνει μια ολοκληρωμένη έρευνα που να εισχωρεί εις βάθος στην πραγματικότητα που βίωσαν οι ντόπιοι καλλιτέχνες κατά και μετά τον Covid19, αλλά και να μελετηθεί εκτενώς η κατάσταση μετά την πανδημία και το αντίκτυπο που είχε τόσο στους ίδιους τους επιτελεστές όσο και στην δουλειά τους, πάρθηκαν συνεντεύξεις από 4 άτομα καταξιωμένα στον χώρο της performance art στην Κύπρο: την Αριάννα Οικονόμου, την Χριστίνα Γεωργίου, τον Πέτρο Κονναρή και την Έλενα Αντωνίου. Στο πιο κάτω κεφάλαιο γίνεται ανάλυση των συνεντεύξεων με Κύπριους επιτελεστές καθώς και μια σύντομη ανάλυση ευρημάτων που αφορούν στις παραστατικές τέχνες στην μετα-Covid εποχή ανά το παγκόσμιο.

4. Ζωντανή παραστατική τέχνη στην Κύπρο κατά την προ-Covid19 και μετα-Covid εποχή (ανάλυση συνεντεύξεων)

Η Κύπρος αν και πληθυσμιακά μικρή χώρα, αριθμεί τουλάχιστον 10 performance artists (όπως η Χριστίνα Γεωργίου, ο Αντρέας Πασιάς, η Νικολίνα Στυλιανού, η Έλενα Αντωνίου, ο Πέτρος Κονναρής, η Ελεάνα Αλεξάνδρου κ.α.) και τουλάχιστον 20 καλλιτέχνες οι οποίοι προέρχονται από το χώρο των εικαστικών, του χορού και του θεάτρου, οι οποίοι έχουν εντάξει και την performance art στο έργο τους, είτε ως τρόπο δημιουργίας και έκφρασης είτε ως τρόπο έρευνας (Αριάννα Οικονόμου, Μαρία Λοϊζίδου, Κούλλα Σαββίδου, Αντρέας Καραγιάν, Έλενα Αγαθοκλέους, Αριάννα Μαρκουλίδου, Δήμητρα Καλλίτση, Νάγια Καρακώστα κ.α.). Η θεματολογία με την οποία καταπιάνονται οι performance artists στην Κύπρο είναι πολυποίκιλη και έχει κινήσει το ενδιαφέρον σε μουσεία και ιδρύματα τέχνης στο εξωτερικό (Βραζιλία, Εσθονία, Νορβηγία, Ρωσία, Ελλάδα, Ισπανία, Γαλλία, Σουηδία, Ηνωμένο Βασίλειο, Ιταλία, Καναδά κ.α.). Κάποιοι από τους προαναφερθέντες έχουν δημιουργήσει φεστιβάλ, ιδρύματα και ομάδες στην Κύπρο όπου μέσα από την εμπειρία και την εκπαίδευσή τους, προσπαθούν να περάσουν κάποια μηνύματα, ή να διεκπεραιώσουν κάποιες έρευνες. Πριν την πανδημία είχαν επίσης προκύψει μέσα από αυτή την προσπάθεια και κάποια εργαστήρια μέσα από τα οποία οι καλλιτέχνες, πέραν του οικονομικού οφέλους για τους ίδιους, μπορούσαν να μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις τους στο κοινό και επίσης να επιτύχουν την αύξηση του αριθμού ατόμων που όχι μόνο ενδιαφέρεται για την performance art στην Κύπρο αλλά και που την αντιλαμβάνεται σαν έννοια.

Κάποιοι από τους καλλιτέχνες καταπιάνονται με την αλληλεπίδραση που τους επιτρέπει η performance art να έχουν με το κοινό και με αυτό τον τρόπο μπορούν να αναλύουν χαρακτηριστικά της κάθε εποχής, αντιδράσεις, συμπεριφορές και τάσεις. Άλλοι εξερευνούν τα όρια του καλλιτέχνη, άλλοι ασχολούνται με την ανακάλυψη του ίδιου τους του εαυτού, την έκφραση των προβληματισμών τους με διαφορετικούς τρόπους, με την αλλαγή οπτικής από την οποία κάποιος βλέπει τον κόσμο, την δύναμη της μνήμης και την πραγματικότητά της, με την ανάπτυξη και προσφορά μιας εμπειρίας κλπ.

²² «By shifting our work, research, learning, teaching, exhibiting, communication and sales entirely into the digital world. And - oh boy - what a journey it has been so far! We were able to reinterpret old works and create whole new series. We've brought architects and designers into the team who create three-dimensional virtual environments. We learned to miss materiality, scale, and physicality even more, but at the same time we got to know completely new worlds, in which physical restrictions, distances and gravity play no role at all»
<https://www.museum-of-now.com/distant-bodies>

Καλλιτέχνες, όπως η Έλενα Αντωνίου, έχουν ασχοληθεί κυρίως με τα σωματικά, νοητικά και ψυχικά όρια του performer. Η δουλειά της Αντωνίου περιστρέφεται γύρω από τέσσερις πυλώνες: την ελευθερία που δίνει ο επιτελεστής στο κοινό και την ευθύνη που έρχεται μαζί με αυτή την ελευθερία, την ισόποση και ισοδύναμη σχέση θεατή-performer, το ατομικό που μέσα από μια performance γίνεται συλλογικό και τα όρια του performer. Ο τελευταίος πυλώνας συγκεκριμένα ήταν κάτι που της έδωσε την ευκαιρία να συνεργαστεί με το MAI (Marina Abramovic Institute) και το NEON στην Αθήνα και να δοκιμάσει στην πράξη αυτά τα όρια με performances των οκτώ και δέκα ωρών. (Αντωνίου, 2023) Η ίδια εξερευνά πως η ζωή ενός καλλιτέχνη γίνεται η ίδια η τέχνη του, ειδικά όταν «υπάρχει» ως ένα ζωντανό έκθεμα σε μουσείο για πολλές συνεχόμενες ώρες και όλη η ρουτίνα του (όπως το νερό, το φαγητό, ο ύπνος, η τουαλέτα, το μπάνιο, η άσκηση, ο προσωπικός χώρος, η ηρεμία κλπ) περιστρέφεται γύρω από την δουλειά αυτή.

Η Χριστίνα Γεωργίου έχει δείξει ενδιαφέρον για την ανάλυση της δουλειάς της αλλά και άλλων επιτελεστών μέσα από το πρίσμα επιστημών που περιλαμβάνουν πολιτισμικές μελέτες, έρευνες που σχετίζονται με την εμφυλότητα, ψυχανάλυση και διάφορες άλλες επιστήμες οι οποίες παρατηρούν τον άνθρωπο και αναλύουν την συμπεριφορά του. Μέσα από την έρευνά της ξεκίνησε το Διεθνές Φεστιβάλ Performance Art Κύπρου το οποίο πραγματοποιήθηκε για τέσσερις συνεχόμενες χρονιές. Το φεστιβάλ αυτό περιλάμβανε performance art workshop, διαλέξεις, live performances και δράσεις. Δημιούργησε επίσης ένα ιστολόγιο για το φεστιβάλ όπου ανέβασε υλικό για κάθε χρονιά που πραγματοποιήθηκε, όπως κριτικές και τεκμήρια μέσα από φωτογραφικό υλικό και βίντεο, όλων των performances, όλων των καλλιτεχνών, πληροφορίες για την δουλειά τους και αρκετές πληροφορίες για την κάθε θεματική (Γεωργίου, 2023). Έχει συνεργαστεί με πληθώρα ντόπιων και ξένων καλλιτεχνών και ο λόγος που η ίδια καταπάστηκε με την Performance Art ήταν κυρίως το ότι «ως είδος τέχνης εμπερικλείει όλα της τα ταλέντα, τις κλήσεις, τις ανησυχίες, όλα τα μηνύματα και τους προβληματισμούς που ήθελε να μοιραστεί με το κοινό και ακόμα και την ανακάλυψη που είναι συνεχόμενη μέσα σε τούτο είδος τέχνης» (Γεωργίου, 2023).

Η Αριάννα Οικονόμου, ξεκινώντας με σπουδές στην τέχνη του χορού την δεκαετία του '70, έρχεται σε επαφή με τον Νέο Χορό (New Dance) ο οποίος επηρεάστηκε από την Νέα Μουσική και το έργο του John Cage. Οδηγείται μέσα από τις σπουδές της στο devised theater και την live art πολλά χρόνια πριν κάνουν την εμφάνισή τους στο νησί. Ερχόμενη στην Κύπρο την δεκαετία του '80 ξεκινά να δημιουργεί κάποια performances με αποτέλεσμα να σοκάρει το κυπριακό κοινό, τον τύπο και τους συναδέλφους της. Σε μια δεκαετία όπου ο πολιτισμός υστερούσε σε εκπροσώπους, αντίληψη και χρηματοδότηση, παλεύει για να βάλει τον χορό, την live art, τα happenings, το contact improvisation κλπ στα πλαίσια του πολιτισμού και κάτω από την ομπρέλα του ευρέως φάσματος των τεχνών. Ψάχνει να βρει χρηματοδότηση για να μπορέσει να υπάρξει μια στέγη χορού, και όπου ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών θα είχε ένα κοινό άξονα και θα μπορούσαν να παράγουν έργο. Ασχολείται με θέματα που αφορούν την ίδια σαν Κύπρια πολίτη και θέματα που θεωρεί ότι είναι χρέος της να αναλύσει και να δημιουργήσει μέσα από αυτά. Η πράσινη γραμμή και η Τούρκικη σημαία στον Πενταδάκτυλο είναι ένα από αυτά σε συσχετισμό πάντα με την κυπριακή κοινωνία και την τάση της να ξεχνά συλλογικά, να αποφεύγει να θρηνήσει, να αποφεύγει να μιλήσει και να εκφραστεί και να αποφεύγει να αντιμετωπίσει οτιδήποτε σημαντικό συμβαίνει γι' αυτήν, χωρίς αυτήν. Εάν και η ίδια δεν δίνει στον εαυτό της τον τίτλο της performance artist, είναι από τους πρώτους ανθρώπους στην Κύπρο που βγαίνει από το κουτί του χορού που θέλει τους χορευτές να ακολουθούν βήματα και φιγούρες και χρησιμοποιεί το σώμα της ως μέσο έκφρασης σε συγκεκριμένο χώρο (site specific) και όπου το δρώμενο γίνεται σε πραγματικό χρόνο. Είναι η ιδρύτρια και πρώτη

πρόεδρος της Στέγης Λευκωσίας και έχει συνεργαστεί με πληθώρα καταξιωμένων καλλιτεχνών από το εξωτερικό. (Οικονόμου, 2023)

Ο Πέτρος Κονναρής με σπουδές στον σύγχρονο χορό και μεταπτυχιακό σε live art και performance studies στο Theater Academy στο Ελσίνκι, είναι εκτός από performance artist και καλλιτεχνικός διευθυντής της Στέγης Χορού Λευκωσίας. Επικεντρώνει το solo έργο του στο αίσθημα της ευαισθησίας και στο πως ο ίδιος βιώνοντας ένα κοινό παρόν με το κοινό μπορεί να παρατηρεί και να εξερευνά σε πραγματικό χρόνο. Ασχολείται επίσης με το γυμνό για αρκετά χρόνια και θεωρεί ότι όσο τα χρόνια περνούν το κοινό, αν και με αργό ρυθμό, αλλάζει και το ίδιο αλλάζει και ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν το γυμνό. (Κονναρής, 2023)

Οι νεότεροι καλλιτέχνες θεωρούν ότι η performance art στην Κύπρο είναι για συγκεκριμένο κοινό το οποίο σέβονται και χαίρονται να το βλέπουν να μεγαλώνει αργά μεν, αλλά να μεγαλώνει. Η Αριάννα Οικονόμου, θεωρεί πως είναι χρέος των νέων καλλιτεχνών να μυήσουν στην τέχνη τους για αρχή τις οικογένειές τους, οι οποίες ακόμη και να έχουν ένα καλλιτεχνικό υπόβαθρο, σίγουρα αρχικά θα συγκλονίζονται και θα σοκάρονται με το έργο των παιδιών τους. Αυτό σίγουρα θα δημιουργήσει και ένα κλίμα κατανόησης και ασφάλειας και για τους ίδιους τους καλλιτέχνες αλλά θα βοηθήσει και τις οικογένειες να αντιληφθούν τί είναι αυτό που κάνει το παιδί τους και γιατί, μικραίνοντας έτσι και το χάσμα μεταξύ τους.

Οι απόψεις των πιο πάνω καλλιτεχνών σε σχέση με το κοινό της performance art στην Κύπρο αν και εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο, έχουν περίπου την ίδια σημασία. Είναι ένα κοινό που μεγαλώνει αργά αλλά σταθερά, και συνήθως προέρχεται από κόσμο που ήδη ψάχνει κάτι το μη κοινότυπο οπότε είναι ήδη εξοικειωμένο και ανοιχτό στις διάφορες θεματικές. Το κοινό που ακολουθεί το κυρίαρχο ρεύμα και έρχεται σε πρώτη επαφή με την performance art είναι σχετικά στερεοτυπικό, συντηρητικό και ελαφρώς σεμνότυφο ενώ οι ίδιοι οι καλλιτέχνες υποστηρίζουν ότι ακριβώς επειδή η ζωντανή τέχνη χαρακτηρίζεται συχνά από τοποειδικότητα (site specificity) (Κονναρής, 2023), πρέπει να είναι πάντα συνειδητοί ως προς τον χώρο και τον χρόνο και με ότι αυτά συνεπάγονται. Ο χώρος που περιβάλλει τον επιτελεστή έχει να κάνει εκτός από τον χώρο που μπορεί να κουβαλά μαζί του την αρχιτεκτονική του, την κοινωνική του ταυτότητα, την ιστορία του, την γεωγραφική του θέση, στην περίπτωση μιας επιτέλεσης φέρει και τους παρατηρητές, το κοινό, με το προφίλ να είναι ανάλογο σε κάθε χώρα. Βάζοντας στην άκρη στερεότυπα και προκαταλήψεις, οι Κύπριοι επιτελεστές δρουν στο έργο τους σεβόμενοι αυτό το προφίλ και κάποιες ιδιότητες που μπορούν να αποδοθούν σε ένα σύνολο. Χωρίς βέβαια να γίνεται εκτενής έρευνα για την τοποειδικότητα των δρωμένων, το εκάστοτε δρώμενο, αλλάζει πάντα ανάλογα με τον χρόνο και τον χώρο, ο οποίος συμπεριλαμβάνει σχεδόν πάντα και τους παρατηρητές. Ο Πέτρος Κονναρής συγκεκριμένα θεωρεί ότι μεγάλη ευθύνη για την άγνοια των Κυπρίων σχετικά με την ζωντανή τέχνη, φέρει ο Τύπος και η ελλιπής επάνδρωσή του από δημοσιογράφους οι οποίοι να είναι γνώστες της τέχνης έτσι ώστε να γίνονται αναφορές και να υπάρχουν άρθρα που να ενημερώνουν το κοινό και επακολούθως και άτομα που διαβάζουν ακόμη εφημερίδα. Η Χριστίνα Γεωργίου, στέκεται συγκεκριμένα στο ότι μπορεί το κυπριακό κοινό να μην αντιλαμβάνεται πλήρως την performance art αλλά αυτό που η ίδια έχει παρατηρήσει, είναι ότι οι παρατηρητές που βρίσκονται στα έργα της «είναι ανοιχτοί στο να αισθανθούν, στο να διαβάσουν κάποιες κινήσεις του σώματος, να αισθανθούν και ακόμα και να είναι ανοικτοί στην διάδραση με τον καλλιτέχνη» (Γεωργίου, 2023) ενώ χαρακτηρίζει τους Κύπριους, ως επί το πλείστο, εσωστρεφείς που απλά χρειάζονται χρόνο για να ανοιχτούν και να νιώσουν ασφάλεια έτσι ώστε να

διαδράσουν. Για τον λόγο αυτό αφιερώνει πάντα κάποιο χρόνο στην αρχή των δρωμένων της για να κάνει το κοινό της να νιώσει ασφάλεια.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα από τα δρώμενα που παρουσίασε σε Κύπρο και Ισραήλ όπου το κοινό στις δύο χώρες διαδρά εντελώς διαφορετικά. Η θεματική έχει να κάνει με τις έννοιες τις ευθραυστότητας όπου η ίδια πηγαίνει μπροστά από ένα παρατηρητή, τον κοιτάζει στα μάτια και ακολούθως αφήνει το σώμα της να πέσει. Η ενστικτώδης κίνηση και στις δύο χώρες είναι να πιάσουν αμέσως το σώμα που πέφτει αλλά ενώ στο Ισραήλ το κάθε άτομο την κρατά και την αγκαλιάζει, στην Κύπρο αμέσως μετά που αρπάζουν το σώμα, το ακουμπούν γρήγορα στο πάτωμα. «Αυτό που παρατήρησα είναι ότι οι Κύπριοι ίσως σε αυτό που να υπήρχε από παλιά είναι το ότι συναισθηματικά τους είναι πιο δύσκολο να ανοιχτούν ή να δείξουν ή να νιώσουν. Να αφήσουν τον εαυτό τους να νιώσει κάποιο συναίσθημα είτε μπροστά σε άλλους είτε με κάποιο άγνωστο». Η κίνηση αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μέχρι και ενοχική αν ερμηνεύσουμε το πως ένας άνθρωπος βλέπει το ανθρώπινο σώμα και συγκεκριμένα το γυναικείο σώμα. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να αναλυθούν κι άλλοι παράγοντες μέσα από αυτή την performance όπως για παράδειγμα το φύλο με το οποίο διαδρά η επιτελέστρια και αν έχει τα ίδια αποτελέσματα. Παρόλα αυτά, μολοντί θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η πιο πάνω ανάλυση, καθώς το συγκεκριμένο πόνημα επικεντρώνεται στις επιπτώσεις του Covid19 στην performance art στην Κύπρο, θα εστιάσω κυρίως στα ευρήματα που αφορούν το πιο πάνω αντικείμενο.

Εν κατακλείδι, αξίζει να αναφερθεί η περίπτωση της Αριάννας Οικονόμου η οποία καταφέρνει να ξεπεράσει την συλλογική επίθεση που δέχεται για το πρώτο έργο της που δείχνει στο κυπριακό κοινό το 1983, με τα λόγια του πατέρα της, «η τέχνη εννάν²³ πάντα πιο μπροστά που ότι καταλαβαίνει το κοινό».

Σχετικά με την πανδημία, οι Κύπριοι επιτελεστές φαίνεται να έχουν διαφορετικές απόψεις και να έχουν βιώσει πολύ διαφορετικά την περίοδο αυτή. Κάποιοι νιώθουν ότι έχουν εξελιχθεί και έχουν αλλάξει με κάποιο τρόπο, όπως η Χριστίνα Γεωργίου και η Αριάννα Οικονόμου. Άλλοι, όπως η Έλενα Αντωνίου νιώθουν ότι η πανδημία δεν έχει αλλάξει τίποτα και ούτε επηρέασε την ίδια και το έργο της, αν και αναφέρει ότι είχε περάσει δύσκολα κατά τον εγκλεισμό. Ο Πέτρος Κονναρής, δημιούργησε μεταξύ δεύτερου και τρίτου lockdown ένα δρώμενο κατά το οποίο ενώ ο κόσμος έπρεπε να περπατήσει, παρατηρούσε ότι ο κόσμος είχε ανάγκη από επικοινωνία. Έμενε κάπου στάσιμος και έψαχνε κόσμο για να μιλήσει. Η Αριάννα Οικονόμου θεωρεί ότι ο κόσμος είχε την ευκαιρία να μείνει στο σπίτι του, και τελικά συνειδητοποίησε ότι του άρεσε κι έτσι έγινε πολύ πιο επιλεκτικός στο πού θα πάει και τι θα δει. Εκτός από τον υπόλοιπο κόσμο παρατήρησε τον εαυτό της να βρίσκει στο σπίτι της το «κέντρο» της και την ηρεμία της. Ενώ χρησιμοποιούσε σε όλη τη διάρκεια της ζωής της το σπίτι της ως ένα ξενώνα, ξαφνικά κατάφερε να βρει ηρεμία και μέσα από αυτό να της δημιουργηθούν πολλά ερωτήματα που άλλαξαν την δουλειά της. Η πανδημία την έφερε αντιμέτωπη με θεματικές που πάντα ήταν εκεί αλλά αγνοούσε. Θεματικές όπως η αντίληψη, η μνήμη και την προβληματίσε ιδιαίτερα και η θεατότητα του καλλιτέχνη. Εξακολουθεί ένας καλλιτέχνης των παραστατικών τεχνών να είναι καλλιτέχνης ακόμη και όταν δεν υπάρχει πλέον παράσταση, όταν πλέον δεν τον βλέπει κανείς, όταν δεν είναι θεατός; Η μη θεατότητα του καλλιτέχνη, τον ακυρώνει σαν καλλιτέχνη; Επιπλέον ως ιδρύτρια της Στέγης Χορού Λευκωσίας δυσκολεύτηκε αρκετά όταν όλα τα άτομα που συμμετείχαν στις πρόβες έπρεπε να παίρνουν πιστοποιητικό για να κυκλοφορήσουν και υπήρχε πάντα η ανησυχία να μην ασθενήσουν ή να μην ασθενήσει κάποιο άλλο μέλος της ομάδας γιατί κάθε φορά που κάποιος ασθενούσε, το πρόγραμμα κάθε

²³ Εννάν (κυπρ) : σημ. θα είναι

φορά έπρεπε να αλλάζει ή να αναβάλλεται. Η Χριστίνα Γεωργίου ενώ δεν έχει κάνει κάποια δρώμενα μετά την πανδημία, την απασχολεί κυρίως ο τρόπος με τον οποίο η πανδημία δίχασε τον κόσμο, και πόσο εύκολα μοιράστηκε η παγκόσμια κοινότητα σε υπέρ και κατά του εμβολίου, υπέρ και κατά της μάσκας κλπ. Πόσο εύκολο έγινε ξαφνικά μέσα σε μια οικογένεια και ανάμεσα σε φίλους να υπάρχει τόσο έντονη διαφωνία για κάτι που καμία από τις δύο πλευρές δεν γνωρίζει πραγματικά.

Η Δ. Λιοδάκη συνομιλώντας με επιτελεστές οι οποίοι περιέγραψαν πώς οι ίδιοι βίωσαν τον Covid-19 μέσα από την τέχνη τους, καταλήγει στο ότι σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε μεταξύ της επιτέλεσης και του αποδέκτη μια κάμερα, ένα μικρόφωνο, σύνδεση στο διαδίκτυο και οθόνη (Λιοδάκη, 2021, σ.75). Αυτό αφαίρεσε από την παραστατική τέχνη την σημασία της και την αμεσότητα που υπήρχε ως αναπόσπαστο κομμάτι των παραστατικών τεχνών. Ειδικά στην περίπτωση του θεάτρου, με την προσθήκη της κάμερας, της οθόνης, και της απόστασης μεταξύ ηθοποιού και κοινού, πλέον μια παράσταση παρέπεμπε περισσότερο σε κινηματογραφικό/τηλεοπτικό δρώμενο, παρά σε θεατρική παράσταση. Παρόλο που η έρευνα της Δ. Λιοδάκη εστιάζει στο θέατρο, θα μπορούσαμε να επεκταθούμε και στην performance art η οποία σε αρκετές περιπτώσεις (όπως για παράδειγμα τα δρώμενα τα οποία λαμβάνουν χώρα συνήθως σε μουσεία και πινακοθήκες) λόγω διεκπεραίωσής της διαδικτυακά κατά την διάρκεια του εγκλεισμού, χάνει πέραν της αλληλεπίδρασης και της αμεσότητας, και την υλικότητα του χώρου με όλα όσα εμπερικλείει. Ως ένα είδος τέχνης το οποίο είναι συχνά site και time specific, εάν τα δρώμενα μεταφερθούν διαδικτυακά προκύπτουν αρκετά ζητήματα που έχουν να κάνουν κυρίως με την αυθεντικότητα της διάδρασης που προσφέρει η performance art.

Η Α. Γεωρναμίλη πραγματεύεται στην έρευνά της εάν η ανάγκη χρήσης των μέσων κατά την διάρκεια του Covid-19, συναίνεσε στην πιο ταχεία και άμεση μετάβαση, σε μια εποχή των επικοινωνιών και βιώσιμης διαχείρισης του πολιτισμού. Μέσα από συνέντευξη με την Χ. Σαμπανίκου, διαπιστώνεται ότι παρόλο που μπορεί η αναγκαστική χρήση της τεχνολογίας να εξασφάλισε κάποιο μικρό οικονομικό όφελος για τους εργαζομένους, του πολιτισμού, αλλά «η κινηματογράφηση μιας θεατρικής παράστασης εξυπηρετεί μόνο σκοπούς τεκμηρίωσης και δεδομένου ότι δεν μπορεί να αναπαράγει την σύνδεση που δημιουργείται μεταξύ του θεατρικού συγγραφέα και του κοινού του, μένει μόνο μια αίσθηση ματαιότητας για ένα μήνυμα το οποίο δεν έφτασε ποτέ στον παραλήπτη του»²⁴ (Γεωρναμίλη, 2022, σ. 36)

5. Πειραματική Performance Art στην μετα-Covid εποχή στην Λάρνακα (28/01/2023)

5 α. Κριτήρια επιλογής έργου και χώρου

Μέσα στην πανδημία, έγινε μεγάλη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης κυρίως επειδή έφεραν τον κόσμο κοντά μέσα στον εγκλεισμό και την αποξένωσή του. Παράλληλα, μέσα από αυτή την παγκόσμια τραγωδία, κάποια κινήματα ενδυναμώθηκαν και αναδύθηκαν κοινωνικά ζητήματα, τα οποία ενώ προϋπήρχαν, ο κόσμος όταν αντιλήφθηκε πόση δύναμη μπορεί να αποκτήσει η φωνή του μέσω των διαδικτυακών κοινοτήτων, έδωσε την ανάλογη βαρύτητα και τα έβαλε κάτω από το φως του κυπριακού

²⁴ Χ. Σαμπανίκου

προσκηνίου. Μεταξύ των θεμάτων αυτών ήταν και η εμφυλότητα, ειδικά από τη στιγμή που ο Covid-19 εγκλώβισε σε πολλές περιπτώσεις στον ίδιο χώρο, αντιθετικά δίπολα όπως υγιείς/άρρωστο, αγάπη/μίσος-ρατσισμός-σεξισμός, θύμα/θύτης κλπ. Κόσμος από την ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα ξεκίνησε να εκφράζεται σχετικά με τους προβληματισμούς του και τη σχέση του με μια κοινωνία η οποία θεωρεί την ύπαρξή του μη φυσιολογική. Κατά την διάρκεια του εγκλεισμού στην Κύπρο διοργανώθηκαν διαδικτυακές συζητήσεις από την Accept Cyprus και κοινοποιήσεις μέσω των οποίων προέτρεπαν τον κόσμο να δυναμώσει την φωνή του προκειμένου να υπερασπιστεί τα δικαιώματα αυτής της ομάδας ανθρώπων.

Με αφορμή τα παραπάνω, πραγματοποιήθηκε στις 28/01/2023 στην The O Gallery στην Λάρνακα performance art που είναι βασισμένη σε ένα από τους πίνακες του Αντρέα Καραγιάν από την σειρά IDOLS η οποία δημιουργήθηκε το 1967. Από την ανάλυση του πίνακα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη (παράρτημα 1) προκύπτει μια διάσταση μεταξύ φαντασιακού και φυσικού κόσμου (Καραγιάν, 2022), μια διττή προσέγγιση της πραγματικότητας από έναν άνθρωπο που ενώ είναι ευχαριστημένος με μια κατάσταση, η επιθυμία και η λογοτεχνική φαντασία προτάσσει εξερεύνηση κι άλλων καταστάσεων, ομοφυλοφιλικού περιεχομένου, σε μια περίοδο που στην Κύπρο η ομοφυλοφιλία είναι ακόμη ποινικό αδίκημα.

Ο καλλιτέχνης με την μετάβασή του στο Ηνωμένο Βασίλειο και συγκεκριμένα στο Λονδίνο των 60's και 70's γνωρίζει μια πρωτόγνωρη άνθιση των επιθυμιών του, να βρίσκει ανταπόκριση, σε μια κοινότητα πολύ διαφορετική της κυπριακής. Καθώς η φαντασιακή του διέγερση βρίσκει απάντηση στα ποιήματα του Herman Hesse γεμάτα με ομοφυλοφιλικά στοιχεία, τα βιβλία του Roger Peyrefitte γεμάτα από τις ομοερωτικές του περιπέτειες, ο ίδιος δημιουργεί μια σειρά έργων στα οποία διαγράφεται η απουσία, ο μη χυδαίος ερωτισμός και το μυστήριο. Με άξονα τα έργα του που απορρέουν κυρίως από το φαντασιακό πεδίο, ξεκινά ένα ταξίδι εσωτερικής και σωματικής αναζήτησης και πειραματισμού.

Η συγκεκριμένη σειρά έργων παρουσιάζει πράξεις που υπάρχουν στο φαντασιακό πεδίο, οι οποίες απουσιάζουν από τον φυσικό κόσμο του καλλιτέχνη. Ταυτόχρονα, επηρεασμένος από τις νεκρικές στήλες αγοριών από το αρχαιολογικό μουσείο, δημιουργεί για τις φιγούρες στα έργα του, χρωματικά ορθογώνια στα οποία η κάθε φιγούρα είναι μεν μέρος του κάθε έργου, υπάρχει μέσα σε μια πράξη, μέσα σε μια κατάσταση, αλλά είναι ταυτόχρονα και απομονωμένη, απόμακρη, αγαμματική, στατική. Είναι ταυτόχρονα παγιδευμένη σε ένα κόσμο που υπάρχει ακόμη μόνο στο μυαλό του. Η τάση αυτή του καλλιτέχνη να τοποθετεί τους χαρακτήρες των έργων του σε χρωματικά ορθογώνια, θα γίνει στην πορεία και το σήμα κατατεθέν του.

Για τον καλλιτέχνη, υπάρχει σε ένα σώμα μια πάλη του ίδιου, ένας διαχωρισμός της ανεκπλήρωτης επιθυμίας από την καθημερινότητα. Ο ίδιος δηλώνει πως την εποχή της δημιουργίας της σειράς IDOLS, ήταν παντρεμένος με μια γυναίκα στην οποία ήταν πιστά αφοσιωμένος και για την οποία έτρεφε έναν έρωτα που μέχρι σήμερα τον σημαδεύει. Παράλληλα η πηγαία ανάγκη, η φαντασία και η επιθυμία του αναζητούσαν την ίδια εποχή, κάτι παραπάνω. Ο ίδιος χωρίς να το θέλει συνειδητά αποζητά μια ενδότερη εξερεύνηση και σωματικό πειραματισμό.

Η επιλογή της Gallery έγινε κυρίως λόγω της διαμόρφωσης του χώρου και της έκθεσης που φιλοξενούσε (του Αντρέα Καραγιάν). Λόγω του ότι η γκαλερί διαθέτει χώρους σε 2 ορόφους και το κοινό θα μπορούσε να είναι σε θέση να παρακολουθήσει την performance έτσι ώστε να μπορεί να διερευνηθεί η προσέλευση του κοινού σε ένα μικρό και κλειστό χώρο και κατά πόσο α) το κοινό θα κατέφθανε με μάσκα ή χωρίς, β) θα ζητούσαν να παραμείνει η πόρτα ανοιχτή κατά την διάρκεια της παράστασης και γ) αν

θα μετακινούνταν σε περίπτωση που είτε κάποιος στεκόταν πολύ κοντά τους είτε οι επιτελεστές τους πλησίαζαν σε πολύ μικρή απόσταση.

Γνωρίζοντας ήδη από τις συνεντεύξεις με Κύπριους επιτελεστές, ότι το συγκεκριμένο είδος τέχνης έχει το κοινό του, το οποίο αν και μικρό σε αριθμό, είναι ικανοποιητικό για μια χώρα με πληθυσμό του ενός εκατομμυρίου, οι προσδοκίες για τον αριθμό προσέλευσης ήταν αρκετά χαμηλές, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψιν και τις μετα-Covid συνθήκες. Το κοινό αυτό είναι το ίδιο κοινό που ακολουθεί κάποια εναλλακτικά ή πειραματικά δρώμενα και κρίνοντας από τα λεγόμενα των συνεντευξιζόμενων είναι κοινό που αναζητά τρόπους να έρχεται σε επαφή με την τέχνη ακόμη και κάτω από συνθήκες όπως η πανδημία και τα περιοριστικά μέτρα.

Το θέμα με το οποίο ασχολείται η performance με τον τίτλο “the other me in me” βασισμένη σε ένα από τα έργα του Αντρέα Καραγιάν, από την σειρά IDOLS του 1967-68 , είναι η σχέση με τον ίδιο τον εαυτό μας. Σε μια εποχή όπου ο άνθρωπος κινείται μηχανικά, πόσο σημαντικό είναι τελικά να έχουμε μια συνειδητή σχέση με τον εαυτό μας; Κατά πόσο το σώμα και ο νους μας συμβιώνουν αρμονικά και βοηθούν στην αρμονική μας ροή μέσα στο χωροχρόνο; Κατά πόσο τα κοινωνικά πρέπει και τα στερεότυπα επηρεάζουν αυτή μας τη σχέση με εμάς και κατά πόσο διαμορφώνουν τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά μας; Κατά πόσο η προσωπικότητά μας είμαστε τελικά εμείς και κατά πόσο έχουμε ανακαλύψει μέρος του πραγματικού μας εγώ για να ταιριάξουμε και να ανήκουμε;

Η τέχνη, και πιο συγκεκριμένα η performance art δρώντας ως φορέας του Είναι, παρουσιάζει άμεσα στο κοινό, στον Άλλο, στοιχεία τα οποία ο επιτελεστής μπορεί να μην έχει απαραίτητα επεξεργαστεί και να πηγάζουν απευθείας από το ασυνείδητο. Ο Ι. Μήτρου συσχετίζοντας την τέχνη με το ασυνείδητο σώμα και την ψυχανάλυση, αναφέρει μεταξύ άλλων πως «το έργο τέχνης αποτελεί μία αυτόνομη οντότητα που καθορίζει το Είναι του υποκειμένου αποκαλύπτοντας την εν γένει αγωνία του για τη θνητότητά του αλλά και για την εμφύλότητά του» (Μήτρου,2023).

Η παράσταση αυτή έλαβε υπόψιν α) τις δηλώσεις του καλλιτέχνη και την ανάλυσή του για το συγκεκριμένο έργο αλλά και για την σειρά στην οποία ανήκει το έργο, β) το πως αντιλήφθηκαν οι επιτελεστές τον πίνακα σε συνδυασμό με την ανάλυση του καλλιτέχνη, γ) την ίδια την σχέση των επιτελεστών με τους εαυτούς τους και δ) τι σημαίνει για τους ίδιους το συγκεκριμένο έργο.

5 β. Η ομοφυλοφιλία στην Κύπρο των ‘60’s

Μετά από έρευνες ο Abraham Maslow είχε καταλήξει στη δημιουργία της πυραμίδας αναγκών το 1943 όπου στις προτεραιότητες των ανθρώπων συγκαταλέγεται και η ανάγκη του να ανήκει κάπου. Σύμφωνα με αυτήν ο άνθρωπος σε αντίθεση με τα άλλα ζώα, είναι ευαίσθητος στις ενδείξεις κοινωνικής απόρριψης και «ανταποκρίνεται σε τέτοιες ενδείξεις αντιδρώντας με τα ίδια νευρωνικά κυκλώματα που χρησιμοποιούνται όταν υπάρχει σωματικός πόνος» (Douglas T. Kenrick, 2010). Βάσει πρόσφατων ερευνών όπου μελετήθηκε εκτενώς η κοινωνική ένταξη και προσαρμοστικότητα (Baumeister & Leary, 1995; Boyd & Richerson, 1985; Sedikides & Skowronski, 1997; Stevens & Fiske, 1995; Wisman & Koole,2003) φαίνεται να υπάρχουν κάποια γενικά νευροφυσιολογικά συστήματα που σχετίζονται με την κοινωνική προσκόλληση (Brown & Brown, 2006; Carter, 1992; Hazan & Zeifman, 1999; Taylor et al.,

2000)²⁵. Επομένως, ο άνθρωπος, ως από τη φύση του κοινωνικό ον που θέλει να είναι μέρος του κοινωνικού συνόλου και να είναι αποδεκτός από τους γύρω του, προσπαθεί κάθε φορά να προσαρμόζει τον τρόπο σκέψης και τις πράξεις του, με αυτά που προστάζει η μάζα, αν και η μάζα δεν φαίνεται να σκέφτεται και να δρα με ευφυείς τρόπους, ούτε και να έχει την σωστή νοοτροπία τις περισσότερες φορές (Gustave, 1996). Παρόλα αυτά, ένα άτομο για να μπορεί να ανήκει στη μάζα πρέπει να ρυθμίσει ανάλογα τον χαρακτήρα, την προσωπικότητα και την συμπεριφορά του, έτσι ώστε να ακολουθεί τις κοινωνικές νόρμες.

Το 1967-68, όταν δημιουργήθηκε η σειρά IDOLS, η Κύπρος, όπως και πολλές άλλες χώρες στον κόσμο, ήταν ακόμη πολύ συντηρητική για να δεχθεί τους ομοφυλοφιλικούς πειραματισμούς, τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις, και πόσο μάλλον, την τέχνη που εκθείαζε γυμνά ανδρικά σώματα σε ένα ενιαίο χώρο, πριν την ερωτική πράξη. Κατά την περίοδο αυτή η Κύπρος όπως και κάθε άλλη θεοσεβούμενη και εκκλησιαστικά καθοδηγούμενη κοινωνία, θεωρούσε την ανδρική ομοφυλοφιλία, όχι μόνο ως μια ψυχολογική ασθένεια την οποία ο κόσμος προσπαθούσε να εξαλείψει με νόμους (η ομοφυλοφιλία είναι ποινικό αδίκημα με κατώτατο όριο ηλικίας τα 18) αλλά και ως μια καινούρια τάση η οποία απειλούσε κατά ένα παράδοξο τρόπο τον τρόπο που η συγκεκριμένη κοινωνία έχει δημιουργήσει την έννοια του «φυσιολογικού». Το 1976 σε άρθρο της κυπριακής εφημερίδας «η Σημερινή», παρουσιάζεται η έρευνα επιστήμονα σε συνέδριο της Νέας Υόρκης που αναφέρει πως γίνονται ήδη προσπάθειες ώστε να θεραπεύσουν την αρρώστια. Την ίδια χρονιά, άλλο άρθρο της επίσης κυπριακής εφημερίδας «ο Φιλελεύθερος», η εφημερίδα έχει πρωτοσέλιδο είδηση με τίτλο «Ανακρίσεις για ανάμειξη αστυνομικών σε βρωμερή υπόθεση ομοφυλοφιλίας» (Κυβιδιώτης, 2019)²⁶. Η Κύπρος διανύει μια πορεία η οποία συνάδει με τα πρέπει του υπόλοιπου πλανήτη. Επιπλέον, το 1959, μια από τις πιο σημαντικές φιγούρες της performance art, ο Tatsumi Hijikata, κηρύσσεται ως persona non grata σε φεστιβάλ στο οποίο έλαβε μέρος όπου η performance του είχε εστιάσει στην ομοφυλοφιλία. (McElhinney, 2022)

Εάν και η ομοφυλοφιλία αποποινικοποιείται το 1998, μέχρι και το 2023 δεν έχουν ακόμη ποινικοποιηθεί οι θεραπείες μεταστροφής παρόλο που από τον Μάιο του 2018 έχει ψηφιστεί από το Ευρωκοινοβούλιο η απαγόρευση των θεραπειών μεταστροφής στην ΕΕ. Σε δημοσίευση στο Κυπριακό Πρακτορείο Ειδήσεων μετά την πρόταση για ποινικοποίηση των θεραπειών μεταστροφής από εκκλησία αλλά και επαγγελματίες υγείας (ψυχίατρους, ψυχολόγους, γυναικολόγους κ.λπ.) (Χατζηλοΐζου, 2022) μέχρι και τον Απρίλιο του 2023, πρακτικές όπως ο εξορκισμός, οι προσευχές μετάνοιας, οι θεραπείες σε ψυχολόγους κλπ δεν έχουν απαγορευθεί, ούτε ποινικοποιηθεί.

Η Κύπρος ως μια χώρα με πολύ μικρό πληθυσμό, πολλά ταμπού και πολλές προκαταλήψεις και φοβίες μεταμφιεσμένες ως «αξίες» και «ιδανικά», αναγκάζει τον ομοφυλόφιλο άνδρα, κατά τον καιρό όπου η ομοφυλοφιλία είναι ποινικό αδίκημα, να καταφεύγει σε γάμους με γυναίκες οι οποίες αγνοούν τη φύση του ανδρός τους. Ο Ανδρέας Καραγιάν σε ένα τέτοιο κλίμα, ξεκινά να ζωγραφίζει, επηρεασμένος και από άλλους καλλιτέχνες της εποχής και «δραπετεύει» στην Αγγλία για σπουδές όπου την συγκεκριμένη εποχή (δεκαετία του '60), γίνονται πολλές αλλαγές στο σύστημα και στη νομοθεσία της Μεγάλης Βρετανίας. Για αρχή, καταργείται η θανατική ποινή. Αυτό είναι κάτι που φέρνει βελτίωση και στην δομή της κοινωνίας,

²⁵ (Douglas T. Kenrick, 2010)

²⁶ <http://www.alphanews.live/cyprus/i-omofylofilia-stin-kypro-mesa-apo-ton-typo-toy-1970-kai-toy-1980-foto>

και σε νόμους που αφορούν την ομοφυλοφιλία, τις εκτρώσεις, και τα διαζύγια.²⁷ Οι νόμοι αυτοί αποποινικοποιούν την ομοφυλοφιλία και γίνεται επιτρεπτή η χρήση αντισυλληπτικού χαπιού κυρίως λόγω της σταδιακής μεταστροφής της κοινωνίας από την Εκκλησία. Η κοινωνία του Ηνωμένου Βασιλείου, ξεκινά με αργά βήματα να γίνεται πιο ανεκτική στις προσωπικές επιλογές και στην ατομική ελευθερία (Walters, 2010). Παράλληλα ανθίζουν κινήματα που είχαν να κάνουν με την ειρήνη και την ελευθερία των λαών αλλά και των ανθρώπων ως μονάδες, με αφορμή τον πόλεμο στο Βιετνάμ.

5 γ. Καρτεσιανός Δυϊσμός, Μονισμός, Εμπειρισμός, Ενσώματη νόηση και Performance Art

Ένας από τους λόγους που επέλεξα να δημιουργήσω την συγκεκριμένη performance ως μέρος της έρευνας και της διατριβής μου ήταν κατ' αρχάς να μελετήσω σφαιρικά τις επιπτώσεις του Covid19 στην ζωντανή τέχνη στην Κύπρο εστιάζοντας παράλληλα σε κοινωνικά και υπαρξιακά ζητήματα τα οποία όπως και η πανδημία, οι πόλεμοι, οι φυσικές καταστροφές κλπ, πέραν του ότι έχουν επηρεάσει την ανθρωπότητα σε μεγάλο βαθμό, είναι θέματα που απασχόλησαν τόσο τον κόσμο της φιλοσοφίας όσο και τις επιστήμες. Στην συγκεκριμένη performance χρησιμοποιώντας δύο σώματα τα οποία παίρνουν το ένα το «ρόλο» της υλικής (Adrian Posea) και το άλλο της νοητικής (Μύρια Αργυρού) υπόστασης, εκφράζω αρχικά το χρόνιο μου ερώτημα ως προς την σχέση των δύο και δεύτερον, τον προβληματισμό μου σε σχέση με την έννοια της ελευθερίας. Ήδη από τους φιλοσόφους της αρχαίας Ελλάδας, στους φιλοσόφους του 17^{ου} και 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα μέχρι την ανάπτυξη του κλάδου των επιστημών της Ιατρικής, της Νευροπαθολογίας, της Ψυχολογίας και ακόμα και της Πληροφορικής, το θέμα αυτό είναι κάτι που απασχόλησε και θα απασχολεί, και οι επιστήμες από θεωρητικής αλλά και πρακτικής σκοπιάς θα συνεχίσουν να σκαλίζουν για πολλά χρόνια ακόμα.

Ο Πλάτωνας είχε εκφράσει μέσα από το έργο του *Μένων* ότι η «ψυχή» έρχεται με μνήμη. Έχει δηλαδή περιπλανηθεί στα άδυστα του Άδη κι έχει ζήσει πολλές φορές πριν καταλήξει στο σώμα μας. «Λένε λοιπόν ότι η ψυχή του ανθρώπου είναι αθάνατη· όταν φθάνει σε ένα τέλος –αυτό που αποκαλείται θάνατος–, τότε ξαναγεννιέται· δεν χάνεται όμως ποτέ» (Κάλφας, 2018).²⁸ Ο Πλάτωνας είναι από τους πρώτους φιλοσόφους που προσπάθησαν να αποδείξουν ότι ο άνθρωπος έχει ήδη μέσα του από την αρχή οποιαδήποτε γνώση ψάχνει, και ότι κάθε σώμα γεννιέται με προηγούμενη σοφία. Θεωρεί την ψυχή κάτι το οποίο υπάρχει πριν τη δημιουργία του σώματος και «αποφυλακίζεται» μετά τον θάνατο. Αυτό βέβαια που ο Πλάτωνας ονομάζει ψυχή, είναι κάτι που αργότερα ονομάζεται Νους και υιοθετείται και από τον Νεοπλατωνισμό και αναφέρεται στο νοητό κόσμο των ιδεών.

Σε συνέχεια του Πλάτωνα, τον 17^ο αιώνα ο Γάλλος φιλόσοφος Ρενέ Ντεκάρτ (Καρτέσιος) αναπτύσσει την ιδέα του (Καρτεσιανού) Δυϊσμού, κατά την οποία η νοητική (νους) και υλική (σώμα) υπόσταση του ανθρώπου, υπάρχουν ανεξάρτητα η μία από την άλλη. Οι δύο έννοιες έχουν εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά και η ιδέα αυτή βάζει το σώμα σε δεύτερη μοίρα ως κάτι που φθείρεται και παλιώνει και πεθαίνει ενώ ο νους σκέπτεται και υπάρχει και μετά τον θάνατο του σώματος. (Ρήγας, 2021, σ. 1)²⁹

²⁷ «It can be argued that the abolition of capital punishment in 1965 and changes to abortion, divorce and homosexuality laws all helped provide a gradual release to the pressures and tensions which had been building in society» (Walters, 2010)

²⁸ http://axia-logou.blogspot.com/2019/02/blog-post_10.html

²⁹ https://www.researchgate.net/publication/350017201_Apo_ton_Kartesiano_Dyismo_sten_Ensomate_Noese

Δηλαδή για τον Ντεκάρτ «η «σκεπτόμενη ουσία» και η «εκτατή ουσία», δηλαδή η ψυχή και το σώμα, μπορούν να είναι ταυτοχρόνως ριζικά διαχωρισμένα και, ωστόσο, συνδεδεμένα. Με δεδομένη τη ριζική διάκριση μεταξύ των δύο τύπων ουσίας «σκεπτόμενης» και «εκτατής», φαίνεται ότι ανάμεσά τους δεν μπορεί να υπάρξει καμία σύνδεση. Το σώμα νοείται από τον Ντεκάρτ ως μηχανή στην οποία κάθε λειτουργία μπορεί να περιοριστεί σε κινήσεις της σωματικής ύλης»» (Alessio, 2012, σ. 459).

Στον αντίποδα της ιδέας αυτής, αναπτύσσει ο Thomas Hobbes τον ίδιο αιώνα, τον Μονισμό, κατά τον οποίο δεν υπάρχει διαχωρισμός νου και σώματος αλλά «όλες οι ανθρώπινες εμπειρίες, οι σκέψεις και τα συναισθήματά μας είναι αποτέλεσμα της λειτουργίας του εγκεφάλου και των φυσιολογικών διαδικασιών του» (Ορφανίδου)³⁰. Ο άνθρωπος ως υλική μηχανική ύπαρξη δρα και αναπτύσσει συμπεριφορές που τον ευεργετούν στην αυτοσυντήρησή του. Όλες οι πράξεις του, συμπεριλαμβανομένων των πολέμων, της εκπαίδευσης, της καλλιέργειας και παραγωγής αγαθών, την δημιουργία στέγης κλπ τις οφείλει στην βιολογική του ανάγκη για επιβίωση ανεξαρτήτως για ποιο είδος ανθρώπου μιλάμε (Habilis, Erectus, Neanderthal, Sapiens κλπ). (Αναστασοπούλου, 2013)³¹ Ο Thomas Hobbes συγκεκριμένα στηρίζει πως «ο άνθρωπος είναι υλικός οργανισμός απ' άκρου εις άκρον. Η συμπεριφορά του στη φυσική κατάσταση προσδιορίζεται επομένως, ολοκληρωτικά, από τις αυτόματες αισθητηριακές αντιδράσεις στη μηχανική επί των οργάνων του επίδραση των εξωτερικών αντικειμένων. Και τούτες τις αντιδράσεις δεν τις συνέχει άλλη λογική από την καταδηλούμενη στα στοιχειώδη αντιθετικά δίπολα: ευχαρίστηση/αποστροφή, έλξη/απώθηση. (...) Η ανθρώπινη φύση είναι υπερχρονική και αναλλοίωτη, ως σύνολο «βιολογικών» ενορμήσεων και δυνατοτήτων και πλάθεται μόνο από όσα προστάγματα υπαγορεύουν η ευχαρίστηση ή η απώθηση, η έλξη ή η αποστροφή, νοούμενες ως μηχανικές αντιδράσεις σε εξωτερικά υλικά ερεθίσματα. (...) Καλή είναι η ανταπόκριση στις παραγγελίες της αυτοσυντήρησης και των αισθήσεων, η ικανοποίηση της πείνας, κακός – «ηθικά», εντέλει, κακός – ο πρόωρος θάνατος, ο πόνος.» (Μεταξόπουλος, 2006, σ.45-46)

Παράλληλα συναντάμε τον φυσικαλισμό/φυσικισμό, ο οποίος «προσπαθεί να αποδώσει το συγκεκριμένα ψυχικό σε ένα συγκεκριμένο φυσικό γεγονός και χρειάζεται γι' αυτό να διερευνήσει το ζήτημα της ταυτότητας». Ο φυσικισμός καταπατήστηκε με τις θεωρίες ταυτότητας και τον υλισμό, κάτι το οποίο εν μέρει καταρρίπτεται και το 1959 παίρνει νέες μορφές και έχει πλέον «συμπεριφοριστικές καταβολές» μέσα από τα συγγράμματα του U.T. Place και του J.J.C. Smart που έχουν να κάνουν με την συνείδηση, τη συνειδητότητα και τις αισθήσεις σε σχέση με την εγκεφαλική διαδικασία. (Νομικός, 1995)³² Αυτές οι έρευνες προσπαθούν να δώσουν μια συμπεριφοριστική εξήγηση σε όλες τις αισθήσεις, όπως η αγάπη, ο πόνος κλπ, ως μέρος μιας επίκτητης συμπεριφοράς και όχι κάποιας ψυχικής εκδήλωσης. Η φιλοσοφία του φυσικισμού και αργότερα των συμπεριφοριστών, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως συνέχεια του εμπειριστή John Locke ο οποίος τον 17^ο επίσης αιώνα διατύπωσε την ιδέα ότι ο ανθρώπινος νους είναι μια άγραφη πλακά (tabula rasa) πάνω στην οποία εγγράφονται ιδέες με την εμπειρία και την μάθηση. Άρα δεν υπάρχουν έμφυτες ιδέες και ικανότητες και εφόσον οι άνθρωποι γεννιούνται χωρίς να κατέχουν καμιά γνώση πρέπει να αναζητούν τη γνώση μέσω της εμπειρικής παρατήρησης και της μάθησης. (Ορφανίδου)³³

³⁰ https://opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/10812/mod_resource/content/2/1_OC.pdf

³¹ https://www.academia.edu/4746423/Εργασία_Χομπς

³² https://www.academia.edu/35894712/Φυσικισμός_και_Θεωρίες_Ταυτότητας

³³ https://opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/10812/mod_resource/content/2/1_OC.pdf

Είναι εύλογο να καταλήξει κάποιος σε τέτοιου είδους θεωρίες, ειδικά αν σκεφτούμε τα μοτίβα που δημιουργεί ο άνθρωπος στη ζωή του και πόσο εύκολα μπορούμε να τα συνδέσουμε με ανάλογα μοτίβα αν ανατρέξουμε στην άμεση οικογένειά του και παρατηρήσουμε την συχνότητα με την οποία ένα παιδί μιμείται συμπεριφορές που βλέπει στο περιβάλλον του. Υπάρχουν βέβαια παιδιά που μεγαλώνουν στο ίδιο σπίτι, όπου παρακολουθούν τους ίδιους γονείς, διδάσκονται τις ίδιες αξίες, πηγαίνουν στο ίδιο σχολείο και εξελίσσονται με εντελώς διαφορετικό και μοναδικό τρόπο. Σίγουρα, επίσης αν αναλύσουμε την περίπτωση αυτή, θα βρούμε πολλά παρόμοια μοτίβα, τα οποία όμως το κάθε παιδί έχει επεξεργαστεί διαφορετικά. Δύο πανομοιότυπες καταστάσεις τις οποίες δύο άνθρωποι που ζουν στο ίδιο ακριβώς περιβάλλον έχουν ερμηνεύσει με εντελώς διαφορετικό τρόπο, γιατί η οπτική τους είναι διαφορετική. Χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ούτε ότι ο νους προϋπάρχει, ούτε ότι εξελίσσεται διαφορετικά από το σώμα, αλλά ότι ίσως αυτό που ζούμε να είναι μια εμπειρία που την βιώνουμε ολοκληρωτικά.

Η πιο σημαντική θεώρηση, είναι κατά την άποψή μου, αυτή της Ενσώματης Νόησης, που εκφράζεται τον 20^ο αιώνα από τους φιλοσόφους και φαινομενολόγους Martin Heidegger και Maurice Merleau Ponty και διαμορφώνεται από κοινού με επιστήμονες διαφορετικών αντικειμένων και κλάδων όπως της Νευροεπιστήμης, της Γλωσσολογίας, της Ψυχολογίας και της Πληροφορικής, έτσι ώστε «να αυξηθεί η γνώση μας σχετικά με το ρόλο που διαδραματίζει το σώμα στη διαμόρφωση του εννοιακού συστήματος του ανθρώπου. Κάποιες από τις βασικές αρχές της υπόθεσης της ενσώματης νόησης είναι καταρχάς πως η σκέψη είναι ενσώματη και σχετίζεται με τα κυκλώματα του εγκεφάλου. Η σκέψη αποκτά νόημα και σημασία μέσα από νευρωνικές συνδέσεις με το σώμα και επειδή σκεφτόμαστε με ενσώματο εγκέφαλο, η λογική σκέψη δε συνδέεται άμεσα με τον κόσμο αλλά έμμεσα (μέσω του σώματος). Επίσης, οι έννοιες γίνονται κατανοητές μέσα από συνδέσεις του εγκεφάλου με το σώμα και μέσα από σωματικές εμπειρίες. Άλλη μία βασική αρχή είναι πως δεν μπορούμε να κατανοήσουμε οτιδήποτε. Η λογική σκέψη είναι σε μεγάλο βαθμό (95-98%) μη συνειδητή καθώς η συνείδηση λειτουργεί γραμμικά, ενώ τα κυκλώματα του εγκεφάλου σε παραλληλία. Επιπλέον το συναίσθημα είναι αναγκαίο για τη λογική σκέψη. Μέσα στις βασικές αρχές συμπεριλαμβάνεται και η κατανόηση της σημασίας στη γλώσσα η οποία περιλαμβάνει ενσώματες νοητικές προσομοιώσεις (νέα θεωρία της σημασίας). Καταλήγοντας, η γλώσσα είναι φυσικό προϊόν του ενσώματου ανθρώπινου εγκεφάλου.» (Ρήγας, 2021)³⁴

Σε συνέντευξή της στον «Φιλελεύθερο» σχετικά με το έργο της *Happy Harrier Days*, βασισμένο στο έργο του Μπέκετ, *Ευτυχισμένες Μέρες*, η Αριάννα Οικονόμου φαίνεται να είναι αρκετά προβληματισμένη σχετικά με την συνειδητή συνύπαρξη του σώματος με το πνεύμα και των δύο ως ένα. «Δεν μπορείς να μπεις δύο φορές στο ίδιο ποτάμι. Σε κάθε εισπνοή και εκπνοή, η ζωή και ο θάνατος. Τα κύτταρα του σώματός μας κάθε λεπτό πεθαίνουν και ξαναγεννιούνται. Η αναγνώριση του ότι ο χρόνος φεύγει είναι μια «ευλογία», όπως θα έλεγε και η Ουίνου, γιατί μας καλεί να γίνουμε παρόντες στο τώρα. Το κουδούνι χτυπά για να ξυπνήσουμε. Είμαστε στο σώμα μας, ή μόνο στις σκέψεις μας; Πόσο απόντες από το τι συμβαίνει γύρω μας; Σε ποιο χρόνο βρισκόμαστε στις σκέψεις μας, στο μετά ή στο πριν;» (ο Φιλελεύθερος, 2023)³⁵

Η συνειδητή συνύπαρξη και η αρμονική συμβίωση με το ίδιο μας το σώμα είναι ένα ερώτημα που πέραν της φιλοσοφίας και των επιστημών έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό και τον χώρο των τεχνών. Και ενώ έχουν δημιουργηθεί αρκετά δρώμενα ήδη, που έχουν σαν πυλώνα το θέμα αυτό, έχουν επίσης

³⁴ https://www.researchgate.net/publication/350017201_Apo_ton_Kartesiano_Dyismo_sten_Ensomate_Noese

³⁵ <https://www.philenews.com/politismos/kypros/article/1704468/arianna-oikonomoy-se-kathe-eispnoi-kai-ekrnoi-i-zoi-kai-o-thanatos>

δημιουργηθεί διάφορα είδη τέχνης που συγκαταλέγονται στο φάσμα της performance art, όπως είναι για παράδειγμα τα happenings και το Butoh το οποίο φέρνει τους επιτελεστές σε επαφή με τα άδυστα του σώματος και του νου, ταξιδεύοντας πίσω στον αμνυακό σάκο. Η ίδια η performance art είναι από μόνη της μια τέχνη που συμβαίνει τις πλείστες περιπτώσεις στο εδώ και στο τώρα. Είναι μια τέχνη κυρίως τοποειδική και χρονοειδική (time και site specific) και απαιτεί από τον/ην performer να βρίσκεται νοητικά και σωματικά, ολοκληρωτικά, στο παρόν και να βιώνει αυτό που συμβαίνει μαζί με το κοινό.

Κατά την περίοδο της πανδημίας ένα μεγάλο ποσοστό της ανθρωπότητας βρέθηκε αντιμέτωπο αναγκαστικά με τον εαυτό του. Παρόλο που θεωρώ πως ο άνθρωπος ξαφνικά, είχε τη δυνατότητα να απομονωθεί και να μάθει όσα περισσότερα μπορεί για την ίδια του την ύπαρξη, ήταν και μια ευκαιρία για εσωτερική αναζήτηση και υγιή συνύπαρξη με το σώμα μας. Στην προσωπική μου εσωτερική αναζήτηση μερικά από τα ερωτήματα που προέκυψαν ήταν και τα εξής: Είμαστε τελικά το σώμα μας; Δείχνουμε το σώμα μας; Όταν λέμε «είμαστε», τί ακριβώς εννοούμε; Σε τί αναφέρεται τελικά αυτό το ρήμα που δηλώνει ύπαρξη; Οι όποιες πράξεις μας και δράσεις μας είναι αποτέλεσμα μιας άρτιας συνεργασίας της υλικής και νοητικής μας υπόστασης, ή απλά μίμηση και επανάληψη ήδη υπάρχουσών συμπεριφορών;

Όλα αυτά τα ερωτήματα (μαζί με ερωτήματα περί ελευθερίας) τέθηκαν υπό συζήτηση με τους επιτελεστές, στην αρχή των προβών και ενώ δεν υπάρχει σωστή ή λάθος απάντηση, ήταν τροφή για σκέψη. Όπως τί είναι για τους ίδιους το σώμα τους και πως το αντιμετωπίζουν, πως του συμπεριφέρονται, σε τί θέση το έχουν τοποθετήσει μέσα σε μια απαιτητική και σχετικά συντηρητική κοινωνία όπως αυτή της Κύπρου και στο ίδιο πλαίσιο τι σημαίνει για αυτούς ο νους, οι σκέψεις και τα συναισθήματά τους; Πως και με ποια κριτήρια επεξεργάζονται τις σκέψεις τους; Νιώθουν ότι οι δύο ουσίες (σώμα και νους) σε αυτούς είναι ίσες ως προς την έκφρασή τους και αν όχι ποια επικρατεί εις βάρος της άλλης; Σε ποια σημεία νιώθουν ότι ο νους και το σώμα τους συμβαδίζουν, πως είναι γι' αυτούς αυτό το αίσθημα και θα ήθελαν να το έχουν πιο συχνά;

Μέσα από την ανάλυση του Αντρέα Καραγιάν για το έργο του, που βλέπουν τον ίδιο μέσα σε αυτό και θα μπορούσαν να συσχετίσουν το έργο αυτό με την θεματική σώματος-νου; Θα μπορούσαν οι ίδιοι να συσχετίσουν τους εαυτούς τους με το έργο, ανεξάρτητα από το φύλο και τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό;

5 δ. Κριτήρια για επιλογή επιτελεστών

Για την διεκπεραίωση της performance art έγινε επιλογή της μιας από τις δύο φιγούρες του πίνακα (σχ. 1), η οποία μέσω της ανάλυσης που έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης αλλά και μέσω σωματικών και διερευνητικών ασκήσεων θα έπαιρνε σάρκα και οστά. Τα κριτήρια για επιλογή των performers ήταν για τον ένα από τους δύο κυρίως ο σωματότυπός του ο οποίος θα έμενε στατικός για κάποιες στιγμές για να γίνει ο παραλληλισμός με το έργο (σχ. 2) και ο οποίος κατά τη διάρκεια της performance θα έδινε πνοή στη φιγούρα που απεικονίζεται στα αριστερά του πίνακα.

Για την επιλογή του δεύτερου performer τα κριτήρια δεν εστίασαν καθόλου στην εμφάνιση μιας και θα υποδούταν το πνεύμα της φιγούρας του έργου. Καθώς το πνεύμα είναι άυλο, ο performer θα μπορούσε να είναι είτε γυναίκα είτε άνδρας. Δόθηκε περισσότερη βάση στην σχέση της με την κίνηση και την

έκφραση και κατ' επέκταση στο επαγγελματικό και εκπαιδευτικό της υπόβαθρο. Σημαντικό και για τους δύο performers να είναι ανοιχτοί σε θέματα φύλου και να είναι διατεθειμένοι να αφιερώσουν χρόνο και προσπάθεια, να είναι ικανοί να αφεθούν και να κτίσουν μια σχέση οικεία μεταξύ τους, με την φιγούρα του πίνακα βασισμένη στην ανάλυση του καλλιτέχνη καθώς και με τον εαυτό τους.

Οι performers που επιλέχθηκαν τελικά, ήταν διατεθειμένοι να προσθέσουν κάτι καινούριο, δημιουργικό και σε πιο πειραματικό στάδιο από την εμπειρία τους και στην εμπειρία τους, και για τον λόγο αυτό όλη η ομάδα είχε κίνητρο να δουλέψει σκληρά. Οι performers που επιλέχθηκαν ήταν ο Adrian Posea (σχ. 2) και η Μύρια Αργυρού (σχ. 3)

5 ε. Κριτήρια επιλογής ασκήσεων για πρόβες

Για τις πρόβες, οι τεχνικές που επιλέχθηκαν ως βάση για να ξεκλειδώσουμε το σώμα και το πνεύμα του κάθε επιτελεστή ήταν ονομαστικά η τεχνική Meisner, οι 5 ρυθμοί χορού της Gabrielle Roth, καθώς και κάποιες από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί το Butoh. Οι συγκεκριμένες μέθοδοι επιλέχθηκαν η καθεμιά για διαφορετικούς λόγους που όλοι συνεισέφεραν στο τελικό αποτέλεσμα και στην επιτυχή έκβαση της επιτέλεσης.

Τεχνική Meisner

Ο Stanford Meisner μαζί με την Stella Adler, τον Lee Strasberg, και τον Harold Clurman ήταν μια ομάδα η οποία το 1931 δημιούργησε το Group Theater κι από εκεί άνθισε το Method Acting βασισμένο στις αρχές και τεχνικές του Constantin Stanislavsky. Το 1933 ο Meisner μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο πολλοί ηθοποιοί της εποχής υποδύονταν τους ρόλους τους, έφερε στο φως μια καινούρια τεχνική της οποίας η αρχή ήταν ο ηθοποιός να «ζει αληθινά κάτω από φανταστικές συνθήκες» (Silverberg, 1994). Η τεχνική του βασιζόταν στις σχέσεις που χτίζονται μεταξύ των ηθοποιών και στην προσοχή που δίνουν στον τόνο της φωνής του άλλου, στις κινήσεις του, στην ενέργεια με την οποία εκφράζουν την κάθε ατάκα, πριν εστιάσουν στον δικό τους ρόλο και μόνο. Η αλήθεια με την οποία ζουν κάθε φανταστική συγγραφική στιγμή οι χαρακτήρες, όπως συμβαίνει και στον πραγματικό κόσμο, σε αντίθεση με ένα προβαρισμένο ρόλο σε συγκεκριμένο τόνο και ύφος είναι η λεπτή διαχωριστική γραμμή πάνω στην οποία κινείται η μεθοδολογία του Meisner.

Για την performance ο ρόλος της τεχνικής του Meisner ήταν ιδιαίτερα σημαντικός εφόσον οι επιτελεστές αν και δύο ξεχωριστά άτομα στην πραγματικότητα, θα έπρεπε να δράσουν ως σώμα και πνεύμα, ως φυσική και πνευματική/ενεργειακή υπόσταση, ως μια οντότητα. Οπότε οι κινήσεις, πράξεις και δράσεις του ενός, επηρεάζουν έμμεσα και άμεσα και τον άλλο. Έγινε εξάσκηση στην επανάληψη και στην προσοχή που δίνουν οι επιτελεστές ο ένας στον άλλο, έτσι ώστε το body language, οι αλλαγές στον τόνο της φωνής, οι οποιοσδήποτε κινήσεις που μπορεί να υποδηλώνουν αμηχανία, έπαρση, σύγχυση, αυτοπεποίθηση, απόσπαση προσοχής, διέγερση, πλήξη, απορία κλπ να γίνονται αντιληπτά, να αφομοιώνονται και να προσαρμόζονται ανάλογα στην επανάληψη. Η τεχνική αυτή λόγω περιορισμένου χρόνου, δεν εξασκήθηκε όσο ήταν θεμιτό και σε περίπτωση επανάληψης της performance art με τους ίδιους επιτελεστές θα αφιερωθεί σίγουρα περισσότερος χρόνος για εξάσκηση της συγκεκριμένης τεχνικής καθώς προσγειώνει τα δύο άτομα στο παρόν.

5 Ρυθμοί χορού της Gabrielle Roth

Η συγκεκριμένη μέθοδος επιλέχθηκε μετά από πρόταση συναδέλφου και αρχικά εντάχθηκε στις πρόβες πειραματικά. Έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως ένα είδος εκστατικού χορού μέσα από τον οποίο επιτυγχάνεται αποδοχή των σκέψεων, συναισθημάτων κι επιθυμιών, η απελευθέρωση του σώματος από επίκτητους φραγμούς και συμβίωση με τον εαυτό. Η Gabrielle Roth ήταν η εφευρέτης των 5 ρυθμών η οποία επηρεασμένη από τελετουργικούς χορούς προσπάθησε μέσω του χορού να αποβάλει όλους τους φραγμούς και τις αναστολές που της επέβαλαν τα στερεότυπα και φτιαχτά κοινωνικά «πρέπει». Μετά τις σπουδές της στον μοντέρνο χορό και χρόνια διδασκαλίας σε διάφορες κοινωνικές ομάδες, η αρχή των 5 ρυθμών ήρθε όταν σε ένα ταξίδι της στην Ευρώπη η ίδια συνάντησε κάποια τσιγγάνα να χορεύει αφηρημένα και αφημένη στις αισθήσεις και τον ρυθμό. Η Roth εμπνεύστηκε τόσο από τον χορό αυτό που ξεκίνησε από τότε να δημιουργεί ένα καινούριο είδος χορού, ο οποίος απελευθέρωνε τις σκέψεις και το σώμα και παρέκαμπτε οποιαδήποτε δυσμορφία ή ακαμψία του σώματος. (KUBNY, 2013) Παρακινούμενη από τον πατέρα της Gestalt Therapy, Fritz Perls, ξεκίνησε να διδάσκει αυτή την καινούρια μορφή εκστατικού απελευθερωτικού χορού (Kallner, 2012), ο οποίος στη συνέχεια υιοθετήθηκε από θεατρικά εργαστήρια, σχολές υποκριτικής αλλά και ως ένα είδος θεραπείας.

Ενώ αρχικά χρησιμοποιήθηκε για ζέσταμα στις πρόβες, στην πορεία λόγω της θετικής ανταπόκρισης των επιτελεστών στα 5 στάδια και τη μετέπειτα ροή και επίδοσή τους, κατέστησε την μέθοδο αυτή την πρωταρχική τεχνική απελευθέρωσης και εναρμόνισής τους σε ένα «ρόλο». Οι 5 ρυθμοί αποτελούνται όπως αναφέρεται και στην ονομασία της μεθόδου, από 5 στάδια: Την ροή, το στακάτο, το χάος, το λυρικό και το στατικό.

Η *ροή (flow)* εστιάζει στην εναρμόνιση του σώματος με την αέρινη πλευρά του ενώ το σώμα αφήνεται να πάρει ενέργεια από την γη. Οι κινήσεις γίνονται αέρινες, θηλυκές, κυματικές και το σώμα ρέει μέσα στον χώρο σαν φύλλο στον άνεμο. Στο *στακάτο (staccato)* γίνεται ακριβώς το αντίθετο. Οι κινήσεις γίνονται πιο κοφτές, πιο αρρενωπές, το σώμα αναζητά την επαφή με τη πιο αποφασιστική πλευρά του, και οι επιτελεστές κινούνται σε ρυθμό παρόμοιο με τους χτύπους της καρδιάς τους και το σώμα είναι παρόν στις κινήσεις του.

Στο *χάος (chaos)* επικρατεί μια πνευματική και σωματική έκσταση, όπου το σώμα και το πνεύμα αφήνονται εντελώς στο ρυθμό της μουσικής και οι κινήσεις είναι χαώδεις, απρόβλεπτες και βγαίνουν χωρίς καμία σκέψη. Το μυαλό μπαίνει σε σίγαση και ξεκινούν να λειτουργούν «συνειδητά» το πνεύμα και η διαίσθηση. Το *λυρικό στάδιο (lyrical)* έρχεται αμέσως μετά που το σώμα και το πνεύμα έχουν αποθέσει κάθε περιττό βάρος κι έχουν αποβάλει οτιδήποτε δεν είναι σε ισορροπία με τον «είναι» τους. Οι επιτελεστές στο lyrical καλούνται να χαλαρώσουν μετά το χάος, να αγκαλιάσουν την προσωπική τους αλήθεια και να κουνηθούν στον δικό τους αυθεντικό χορό. Με το πέρας των πρώτων προβών, στο lyrical στάδιο ενσωματώθηκε και η φιγούρα του πίνακα. Έγινε πολύωρη συζήτηση με τους επιτελεστές όπου ο καθένας εξέφρασε την άποψή του και τα συναισθήματα που του προκαλεί η ανάλυση του Αντρέα Καραγιάν για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η φιγούρα του έργου : μια κατάσταση απουσίας όπου το φυσικό/σωματικό με το πνευματικό στοιχείο βρίσκονται σε μια πάλη, μια εφήμερη άρνηση του σώματος που σπρώχνει το πνεύμα στην αφάνεια, το οποίο όμως βρίσκει διέξοδο μέσω της καλλιτεχνικής διέγερσης. Τα συναισθήματα που προκλήθηκαν και αναφέρθηκαν από την ανάλυση του έργου αφομοιώθηκαν στο στάδιο Lyrical όπου οι performers πλέον ως μια οντότητα αλλά με διαφορετική υπόσταση ο καθένας, ακολούθησαν την αλήθεια που οι ίδιοι ένιωσαν σε μια ελεύθερη ατομική κίνηση. Στο *στατικό στάδιο (stillness)*, που είναι και το τελευταίο, οι επιτελεστές έχουν πλέον πλήρη συνείδηση

του εαυτού τους και της διαίσθησής τους. Το στάδιο αυτό αν και ιδιαίτερα σημαντικό, δεν εξασκήθηκε σε όλες τις πρόβες καθώς περισσότερη σημασία δόθηκε στο να διεκπεραιωθούν τα προηγούμενα στάδια. Αμέσως μετά το λυρικό στάδιο προτιμήθηκε να προχωρήσουμε στη μουσική που θα χρησιμοποιούσαμε στο τελικό δρώμενο για να είναι ευκολότερο να «μπουν» οι performers στον «ρόλο» τους. Σε κάποιες πρόβες το στάδιο stillness αντικαταστάθηκε με ολιγόλεπτο διαλογισμό όπου δόθηκε στους performers η ευκαιρία να ανασάνουν και να χαλαρώσουν.

Butoh

Το Butoh ξεκίνησε και άνθισε στην Ιαπωνία της χαώδους μεταπολεμικής εποχής, ως αντιστάθμιση των ευρωπαϊκών avant-garde χορών και παραστατικών τεχνών. Είναι από μόνο του μια μορφή performance art όπου το σώμα αφήνει πίσω την επιθυμία για ομορφιά και εστιάζει στις αδυναμίες του μέσα από μια εσωτερική αναζήτηση που πάει πίσω στον αμνιακό σάκο. Στο Butoh ο θάνατος συνδέεται με την γέννηση αφού δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την δεύτερη. Η παραστατική αυτή τέχνη αναπτύχθηκε από τον Tatsumi Hijikata και τον Kazuo Ohno. Ξεκίνησε ως ankoku buyoh (χορός του σκότους) και σκοπός του ήταν να διεισδύσει στα ενδότερα της σκοτεινής πλευράς της ανθρώπινης φύσης. (Nanako, 2000). Όταν παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το Butoh σε φεστιβάλ της Ιαπωνίας, με την ονομασία Kinjiki (*Απαγορευμένα Χρώματα*, 1959), εστίασε στην ομοφυλοφιλία και ο Tatsumi Hijikata λόγω εξαγρίωσης του κοινού κηρύχθηκε ως “persona non grata”. (McElhinney, 2022)

Το Butoh ως τέχνη προάγει τον αυτοσχεδιασμό και εστιάζει στην μεταμόρφωση ενώ δίνει μέσα από τις κινήσεις την αίσθηση στον θεατή ότι πρόκειται για έμβρυο που γεννιέται και βιώνει κάτι καινούριο, επώδυνο, οδυνηρό. Έχει να κάνει με την αξιοποίηση των συναισθημάτων που δεν έχουν εξερευνηθεί και μπορεί να φέρει τον επιτελεστή, μετά από πολλή εξάσκηση σε μια εμβρυακή κατάσταση αγνότητας και καθαρότητας, πριν όλα τα κοινωνικά πρέπει και η ανάγκη για αρμονία στην κίνηση και για ομορφιά

Ο σκοπός για τον οποίο χρησιμοποιήθηκε το Butoh σαν μια μέθοδος ψυχοσωματικής αναζήτησης ήταν κυρίως για να εξοικειωθούν οι performers με το παρελθόν τους, και τον «περίεργο» εαυτό τους, να βρουν το τέρας που μπορεί να κρύβεται μέσα τους (the shadow self) και να μεταμορφωθούν σε αυτό το τέρας (όπως ο Κάφκα). Να συμφιλιωθούν μαζί του και αντί να το πολεμούν, να το φέρουν στην επιφάνεια και να το κάνουν κομμάτι του εαυτού τους. (Kasai, 1999)

Η εξάσκηση στο Butoh έβγαλε στην επιφάνεια μια διαφορετική πλευρά των επιτελεστών και πέραν του να αγκαλιάσουν και να κάνουν ειρήνη με τη μεφιστοφελική τους πλευρά, και οι δύο κλήθηκαν να συμφιλιωθούν και με τους εαυτούς τους αλλά και με το τέρας του άλλου έτσι ώστε να γίνει η σχέση μεταξύ των δύο πιο δυνατή και πιο συνειδητή. Το Butoh λειτούργησε και ως εξάσκηση για ανεπαίσθητες κινήσεις και άνεση στην ακινησία του σώματος και του πνεύματος.

5 στ. Πρόβες

Για την performance ενώ υπήρχε ένας βασικός σκελετός, οι δύο επιτελεστές έχουν την απόλυτη ελευθερία να ενσωματώσουν τα συναισθήματα και τον χαρακτήρα τους στο έργο, το οποίο γίνεται πλέον δικό τους. Γίνεται καθαρό από την αρχή ότι η θέση μου, είναι καθοδηγητική και ότι το σημαντικό είναι να αφεθούν ελεύθεροι στα συναισθήματα, τις σκέψεις και την μεταξύ τους αλληλεπίδραση αλλά και με το κοινό εάν οι ίδιοι το επιθυμούν. Από την στιγμή που και οι δύο είναι συνειδητά παρόντες σε αυτό που

γίνεται, οι σκέψεις και τα συναισθήματα που έρχονται στην επιφάνεια κατά τη διάρκεια της performance έχουν τεράστια σημασία και η οδηγία που δόθηκε ήταν το σώμα τους να ρέει σε αρμονία με τις σκέψεις τους. Όποιο και να είναι το αποτέλεσμα, είτε δηλαδή τα καταφέρουν να είναι σε αρμονία μεταξύ τους, είτε οι δύο φαίνεται να είναι σε πάλη, το πιο σημαντικό είναι να είναι αληθινοί σε αυτό που γίνεται στο παρόν, στον συγκεκριμένο χώρο και με το άτομο που είναι απέναντί τους.

Επιπλέον, για τους σκοπούς της έρευνας ζητείται από τους επιτελεστές να έρθουν όσο πιο κοντά στο κοινό γίνεται, για να μπορούμε να παρατηρήσουμε εάν υπάρχει οποιαδήποτε αντίδραση ή έκφραση φόβου, τηρώντας πάντα κάποια πλαίσια σεβασμού σε οποιαδήποτε αντίδραση ή οπισθοχώρηση. Ξεκινώντας από τον μικρό, κλειστό χώρο της γκαλερί, μέχρι την απαρίθμηση ατόμων που καταφτάνουν με μάσκα ή χρησιμοποιούν την μάσκα όταν μπουν στον χώρο, την παραβίαση του προσωπικού χώρου καθώς και τον μηδενισμό των κατά την πανδημία απαιτούμενων αποστάσεων ασφαλείας, θα ήταν εύκολο να γίνει μια πρακτική πειραματική δοκιμή και ανάλυση των δεδομένων προκειμένου να δούμε τις επιπτώσεις του Covid-19 στο κυπριακό κοινό της Performance Art (και αν).

Η Μύρια, η οποία έχει αναλάβει να επιτελέσει χρέη «πνεύματος» στην εικαστική παράσταση, μέσα από την δική της ανάλυση και οπτική, αναφέρει ότι ένας άνδρας ακόμη και στις μέρες μας, είναι από παιδί «δέσμιος» των υποχρεώσεων που του φορτώνει η κοινωνία και ειδικά σε κοινωνίες μικρές, όπως είναι αυτή της Κύπρου. Ότι από παιδί πρέπει να αποδεικνύει πάντα πόσο δυνατό είναι, τόσο σωματικά όσο και συναισθηματικά. Ότι ένα ομοφυλόφιλο παιδί, έχοντας την πίεση να κάνει υπερήφανους τους γονείς του, υποκύπτει πολλές φορές και συμπεριφέρεται όπως η πλειοψηφία των αγοριών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μεγαλώνει με ένα μέρος του εαυτού του να είναι μονίμως εγκλωβισμένο και όταν έρθει η στιγμή να αφεθεί ελεύθερο, έρχεται τότε ο φόβος της απογοήτευσης αφού μέσα σε μια στιγμή, όλες οι προσδοκίες και τα όνειρα που «άφησε» για χρόνια τους γονείς του να κάνουν, θα γκρεμιστούν.

Κατά τη διάρκεια των προβών, έχει πολλές φορές σταυρώσει τα χέρια πίσω από την πλάτη και σε κατοπινή ανάλυση της πρόβας, αναφέρει ότι και η ίδια, νιώθει πολλές φορές το πνεύμα της να είναι σε μια διαμάχη με το σώμα και ότι θεωρεί πως η πλειοψηφία βρίσκεται σε μια παρόμοια κατάσταση άρνησης και υποταγής του σώματος στα εκάστοτε πρέπει. Ερμηνεύει τα χέρια πίσω από την πλάτη ως μια προσπάθεια να δείξει σωματικά σε μια πρώτη φάση αυτό που σκέφτεται και αυτό που νιώθει και ως «ερμηνεύτρια» ενός ρόλου, αλλά και ως ο εαυτός της.

Ο Αντριάν, ο οποίος είναι πλέον η ζωντανή φιγούρα του Αντρέα Καραγιάν, κατά τις πρώτες πρόβες, έχει συχνά τα μάτια στραμμένα στην βιτρίνα της γκαλερί που αντανακλά την μορφή του. Μετά από αρκετή συζήτηση και ανάλυση, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αρχικά θα ήθελε να δώσει ένα όμορφο αποτέλεσμα, για να ευχαριστήσει το μάτι του κοινού. Θέλει η κίνησή του να είναι συνεχώς αρμονική. Οι συμβουλές που του δίνονται δεν έχουν να κάνουν τόσο πολύ με την παράσταση, μιας και η performance έχει αφεθεί πέραν του βασικού σκελετού, στα χέρια των επιτελεστών. Γίνεται ανάλυση των κινήσεων, των συνειδητών και των ασυνείδητων, των εκούσιων και των ακούσιων. Οι κινήσεις του ανθρωπίνου σώματος συχνά είναι ασυνείδητες, ειδικά όταν ο άνθρωπος είναι σε κατάσταση ανάγκης, ή όταν η κίνησή του δεν έχει τελειοποιηθεί (όπως όταν είναι βρέφος ή μικρό παιδί) ή όταν η κίνησή του δεν είναι πλέον αυτό που θα ήθελε να είναι (όταν βρίσκεται σε μεγάλη πλέον ηλικία). Επομένως η πρόταση είναι να αφεθεί, να ζήσει για λίγες στιγμές αρχικά σε ένα σώμα, το οποίο είναι αποκύημα της φαντασίας κάποιου άλλου, με τον οποίο υπάρχει όμως μια ταύτιση και στην συνέχεια να αποτινάξει τις προσδοκίες που θεωρεί ότι έχουν άλλοι για αυτόν. Στη συνέχεια καλείται απλά να υπάρξει σε αρμονία με τον εαυτό του και να αντιμετωπίσει την Μύρια ως το δικό του πνεύμα. Να δράσει όπως θα δρούσε εάν μπορούσε

να δει την ψυχή του και να είναι έτοιμος ακόμη και αν η κίνηση που θα βγει στο τέλος να μην είναι αυτή που αρχικά είχε φανταστεί.

Κατά τη διαδικασία των προβών, οι οδηγίες που δόθηκαν ήταν να αγνοήσουν τα όρια που έχουν χτίσει για την ελευθερία και να την προσεγγίσουν και να την εξετάσουν με ένα ζευγάρι καινούρια μάτια. Πόσο ελεύθεροι θα μπορούσαν να είναι και πόσο θα επέτρεπαν στον εαυτό τους να είναι. Κλήθηκαν να απαντήσουν κυρίως στους εαυτούς τους κατά πόσο ζουν στο παρόν και τί είναι για αυτούς η ελευθερία.

6. Performance και ανάλυση ευρημάτων

Επιτελεστές : Αντριάν Ποσέα, Μύρια Αργυρού

Σύλληψη ιδέας και κοστούμια : Έλενα Σάββα (Νεφελένη)

Μουσική : Μαριλένα Αρέστη (WanderWonder)

Οι επιτελεστές φτάνουν αρκετά νωρίτερα έτσι ώστε να έχουν τον κατάλληλο χρόνο να μπου σε κατάσταση performance με κάποιες ασκήσεις διαλογισμού και ακολουθώντας μια σύντομη έκδοση των Σφυθμών της Gabrielle Roth. Το κοινό φτάνει σχετικά στην ώρα του, με προσέλευση αρκετά υψηλότερη της αναμενόμενης και χωρίς μάσκες, παρόλο που γνωρίζουν ήδη ότι η παράσταση θα λάβει χώρα εντός της γκαλερί και συνεχίζουν να έρχονται ακόμη και μετά το κλείσιμο της πόρτας. Έχει ανακοινωθεί στην μπροσούρα που ετοιμάστηκε (σχ. 4) ότι η performance θα γίνει μία και μοναδική φορά για 15 λεπτά ακριβώς και ξεκινάει περίπου 20 λεπτά μετά από την ανακοινωθείσα ώρα, για να δοθεί κάποιος χρόνος στον κόσμο να μαζευτεί. Αφού το κοινό περιεργαστεί την συλλογή του Αντρέα Καραγιάν, στέκεται στο ισόγειο όπου θα διεκπεραιωθεί η performance, ο ένας αρκετά κοντά στον άλλον.

Γίνεται μια σύντομη αναφορά στον πίνακα που επιλέχθηκε και στη συνέντευξη που προηγήθηκε με τον εικαστικό καλλιτέχνη Αντρέα Καραγιάν και η performance ξεκινά. Το φως έχει χαμηλώσει σε όλη την αίθουσα εκτός από ένα μικρό προβολέα που ρίχνει φως πάνω στον πίνακα. Πρώτος μπαίνει ο Αντριάν, χωρίς μουσική, ο οποίος προχωρά με βήμα σταθερό, κοφτό και «αντρίκιο». Περπατά και πάει και στέκεται ακριβώς μπροστά στον πίνακα, φορώντας μόνο ένα λευκό εσώρουχο και σε στάση ακριβώς όπως απεικονίζεται η φιγούρα στο έργο. Στέκεται εκεί ακίνητος για κάποιες στιγμές και μετά από λίγο μπαίνει η Μύρια που περιπλανιέται για λίγο στον χώρο με τα χέρια ενωμένα πίσω από την πλάτη της. Είναι τυλιγμένη με γάζες και οι κινήσεις της θυμίζουν ζώο που έχει πέσει σε παγίδα και παιδεύεται να απελευθερωθεί. Αφού περνούν κάποια δευτερόλεπτα αφήνει τα χέρια της σαν να έχει ξεφύγει από κάτι και εφάπτεται πάνω στον Αντριάν. Τότε ξεκινά η μουσική (επιλογή από το σετ της deejay Μαριλένας Αρέστη (Wanderwonder), «sacred obstacles area»)³⁶ η οποία έχει στην αρχή πολύ αργό ρυθμό. Οι επιτελεστές μένουν ακίνητοι για λίγο και η Μύρια ξεκινά να περιεργάζεται με τα χέρια της το σώμα του Αντριάν σαν με απορία ενώ αυτός εξακολουθεί να παραμένει στην αρχική του θέση χωρίς να κινείται. Όταν φαίνεται να έχει ξεδιψάσει την απορία της, φεύγει και περιφέρεται αρχικά γύρω του, με αέρινες μεν κινήσεις αλλά σαν να ψάχνει κάτι, σαν να ζει κάτι καινούριο. Μένει στην περιφέρεια του φωτός για

³⁶ <https://on.soundcloud.com/iRTtLm42n1mnwUeUA>

λίγο και μόλις ξεκινήσει να κινείται ο Αντριάν, η ίδια φεύγει μακριά του, πάει πιο κοντά στο κοινό, και πιο μακριά από το φως. Ο Αντριάν ξεκινά με κινήσεις που θυμίζουν άνθρωπο που κουνιέται για να ξεμουδιάσει και παρατηρεί σε κάθε κίνηση καινούρια του κίνηση τα χέρια του σαν να τα βλέπει πρώτη φορά και μετά οι κινήσεις των πρώτων λεπτών είναι πιο θηλυκές. Αρχικά οι δύο τους δεν επικοινωνούν και είναι σαν να αγνοούν ο ένας την ύπαρξη του άλλου. Οι περισσότερες κινήσεις και των δύο έρχονται από τα χέρια τους τα οποία εκτείνουν συχνά προς τα πάνω. Ενώ η Μύρια περιφέρεται για κάποια λεπτά στην αίθουσα και μακριά από το φως, ο Αντριάν φαίνεται να έχει βρει άνεση/κουράγιο κάτω από τον προβολέα. Ρίχνει κάποιες ματιές προς την Μύρια και ενώ την πλησιάζει για μια στιγμή και φαίνεται να της παραδίνεται, φεύγει ξανά και προχωρώντας ξανά προς το φως οι κινήσεις του δηλώνουν πως τα έχει βάλει με τον εαυτό του για κάτι. Πάει και στέκεται με την πλάτη προς την Μύρια ενώ το κοινό κοιτάζει τον πίνακα. Προχωράει με βήματα προς τα πίσω, φεύγοντας με δισταγμό από το φως και σχεδόν πέφτει πάνω στην Μύρια. Από εκείνη τη στιγμή οι κινήσεις τους είναι εκρηκτικές με τα σώματά τους να δημιουργούν πολύ δυνατές εικόνες. Πότε παραδίδονται, πότε εξαντλούνται. Ο Αντριάν όποτε φτάνει την Μύρια φαίνεται εξαντλημένος. Την πιάνει και την κρατά, προσπαθεί να την φροντίσει και την ξαναστέλνει μακριά. Η Μύρια σαν αερικό πότε έρχεται πότε φεύγει, πότε τον αφήνει να την αγκαλιάσει και πότε τρέχει μακριά του σε ένα κυνηγητό. Ο Αντριάν πέφτει στο πάτωμα και γονατίζει μπροστά της σε στάση ικεσίας και αφού έχει φύγει αυτή ξανά για πολλοστή φορά και την ακολουθεί, τα βάζει με τον εαυτό του και κάθετα τελικά στο πάτωμα εξουθενωμένος και της απλώνει το χέρι. Μετά από ώρα ικεσίας που το κυνήγι συνεχίζεται, πάει τελικά και στέκεται ξανά στην αρχική του θέση, μπροστά από τον πίνακα. Η Μύρια τον πλησιάζει εν τέλει, και πέφτει ξανά πάνω του μέχρι που κλείνει η μουσική.

Λόγω του αριθμού των προβών και του χρόνου που έχουν περάσει μαζί οι δύο performers, έχουν φτάσει σε σημείο να υπάρχει αρκετή οικειότητα μεταξύ τους και είναι κάτι που φαίνεται από τα πρώτα δευτερόλεπτα. Λόγω της ελευθερίας που τους έχει δοθεί, έχουν και οι δύο αναπτύξει βάσει του πίνακα μια δική τους ιδέα για την αλληλεπίδραση που έχουν μεταξύ τους αλλά και με τον κόσμο. Οι δυο ως μια οντότητα, που είναι πότε σε πάλη και πότε γίνεται προσπάθεια για φροντίδα, περιφέρονται στον χώρο έχοντας αναλάβει ένα «ρόλο» ο οποίος μπορεί να μην είναι ευδιάκριτος από το κοινό. Φαίνονται κατά τη διάρκεια της performance να είναι σε μια σχέση απόστασης και διαμάχης και το ενδιαφέρον είναι ότι φαίνονται να είναι σε διαμάχη όχι μόνο με τον «ρόλο» που έχουν αναλάβει να φέρουν εις πέρας αλλά και με τα δικά τους όρια. Κυρίως από την πλευρά του Αντριάν γίνεται μια συνεχής προσπάθεια προσέγγισης αλλά και ο ίδιος φαίνεται να μην είναι σίγουρος. Το σημαντικό είναι πως έχει απαλλαγεί από το φορτίο του «τι θα φαίνεται καλαίσθητο» και πώς θα ευχαριστήσει τους γύρω του και έχει εστιάσει σε μεγάλο βαθμό στον εαυτό του, τον εσωτερικό του κόσμο και την επικοινωνία με το σώμα του και την επιτελέστρια που έχει απέναντί του. Ενώ η Μύρια στις πρόβες μόλις ξεκινήσει η μουσική προσπαθεί να φέρει τον Αντριάν κοντά της, κάτι που εκλήφθηκε ως δισταγμός και συστολή, την ημέρα της performance αυτό άλλαξε, σαν με μαγικό τρόπο, η παρουσία του κόσμου να έδρασε απελευθερωτικά. «Παίζουν» ανάλογα ο ένας με τις εκρήξεις και κινήσεις του άλλου και κινούνται αρκετά κοντά στο κοινό, το οποίο παρακολουθεί κυρίως πίσω από την οθόνη ενός κινητού.

Το κοινό αποτελείται από διάφορες εθνικότητες (Άγγλοι, Ιταλοί, Ρουμάνοι, Έλληνες και Κύπριοι) και η ανάγκη που υπήρχε για ασφάλεια και χρήση μάσκας τα προηγούμενα δύο χρόνια λόγω Covid-19, φαίνεται να έχει εξαφανιστεί. Ο κόσμος φαίνεται ευδιάθετος και με χαλαρή διάθεση. Με κλειστές τις πόρτες μιας μικρής gallery (The O Gallery), οι performers ιδρωμένοι, κινούνται σε απόσταση αναπνοής από το κοινό το οποίο δεν φαίνεται να ενοχλείται καθόλου. Ενώ έχει αναφερθεί από κάποιους Κύπριους performance artists κατά τη διάρκεια συνεντεύξεων, ότι σε δρώμενα που έγιναν αμέσως μετά την

πανδημία ο κόσμος είτε ήταν αρκετά αφηρημένος με ανάγκη για επικοινωνία και κοινωνικοποίηση, σε αυτή την περίπτωση, το κοινό παρέμεινε συγκεντρωμένο μέχρι το τέλος της performance ενώ κατά τη διάρκεια κατέφτανε κι άλλος κόσμος. Ο αριθμός των ατόμων που τελικά μαζεύτηκε ήταν περίπου 28 – 30 άτομα, ανάμεσά τους και άτομα από το τμήμα Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Δήμου Λάρνακας.

Μετά το τέλος της performance, οι παρευρισκόμενοι κάνουν μικρές ομάδες εντός της gallery συζητώντας για το περιεχόμενο και ακούγονται από διάφορες γωνιές πώς ερμήνευσε ο καθένας αυτό που είδε, τις κινήσεις, την μουσική, πώς ένιωσαν οι ίδιοι και αρκετοί μας προσεγγίζουν για να ρωτήσουν κυρίως τους επιτελεστές αν κατάλαβαν σωστά και πώς ένιωθαν κατά την διάρκεια της performance. Σε καμία περίπτωση δεν έγινε αναφορά σε πρωτόκολλα ασφαλείας κατά του Covid19, τουλάχιστον από αυτά που οι performers κι εγώ προσωπικά άκουσα. Το κλίμα που επικράτησε κατά την διάρκεια αλλά και μετά ήταν πολύ χαλαρό και ευχάριστο.

Σκόπιμα δεν διαμορφώθηκε ο χώρος ανάλογα, έτσι ώστε να διερευνηθεί η αντίδραση και στάση του κοινού σε ένα χώρο ο οποίος δεν ακολουθεί πρωτόκολλα ασφαλείας. Όπως σε κάθε performance, ακόμη και η μη αντίδραση και η μη συμμετοχή του κοινού, μπορούν να ερμηνευτούν με βάση άλλα δεδομένα. Τα δεδομένα της performance αυτής είναι η προ-Covid εποχή και η εποχή κατά την διάρκεια του Covid με ότι αυτό συνεπαγόταν. Στην προ-Covid εποχή έχουμε να κάνουμε με ένα κοινό το οποίο είναι αρκετά συγκεντρωμένο, κυρίως λόγω των στερεοτύπων και της νοοτροπίας που έχει ο μέσος κοινότυπος άνθρωπος στην Κύπρο. Ένα κοινό που δεν αντιδρά και δεν συμμετέχει ενεργά, μπορεί να ερμηνευτεί και ως ένα κοινό που έχει χαλαρώσει τις άμυνές του γιατί έχει κουραστεί και θέλει να βιώσει αυτό που γίνεται μπροστά του.

Το τέταρτο και τελευταίο lockdown στην Κύπρο, έκλεισε τον κύκλο του στις 26 Απριλίου 2021. Μετά από ενάμισι χρόνο ανασφάλειας, ανησυχίας, φόβου και εγκλεισμού, μια μεγάλη μερίδα πληθυσμού διψά να ξαναβιώσει κοντά στον πολιτισμό. Όταν πλέον και η τηλεόραση και ο τύπος σταματούν γύρω στα μέσα του 2022 να ασχολούνται με την πανδημία και τον αριθμό κρουσμάτων και θανάτων που, μπορεί να μην προκαλούνται άμεσα από την πανδημία αλλά να είναι έστω και έμμεσο αποτέλεσμα της, ο κόσμος ξεκινά να χαλαρώνει πλέον τις άμυνές του. Θεωρώ πως ο λόγος για τον οποίο ο κόσμος πλέον έχει αφεθεί, είναι κυρίως το ότι κουράστηκε και ψάχνει λόγους να βγει πλέον από το σπίτι του και να απαλλαγεί από την ένταση που του προκάλεσαν τα προηγούμενα χρόνια.

Στην Κύπρο του 2023, βλέπουμε ακόμη κόσμο να κυκλοφορεί με μάσκες και πλέον η μάσκα έχει γίνει υποχρεωτική σε κλινικές και νοσοκομεία, όπως θα ήταν λογικό να ήταν και πριν τον Covid-19. Μέσα λοιπόν από την πανδημία, αφού ζήσαμε ως παγκόσμια κοινωνία κάτι συγκλονιστικό, είδαμε να αναδύονται, όπως ανέφερε και η Έλενα Αντωνίου στη συνέντευξή της, κρίσιμα και βαρυσήμαντα κοινωνικά προβλήματα και ενδυναμώθηκαν τα αντίστοιχα κινήματα, όπως το metoo, το Black Lives Matter κ.α. Επομένως, ενώ από τη μία μας άφησε καθηλωμένους στο σπίτι για κάποιο μεγάλο διάστημα, μας έδωσε από την άλλη την ευκαιρία για ενδοσκόπηση και αναζήτηση του τί πραγματικά έχει σημασία για εμάς, έδωσε φως σε πολύ σημαντικά ζητήματα που αναδύθηκαν μέσα από μια κατάσταση συλλογικού εγκλεισμού και από την άλλη δίχασε τον κόσμο, μας έδειξε πόσο καταπιεσμένος μπορεί να είναι ο κόσμος μέσα του, που να έχει μια ενδόμυχη ανάγκη να επαναστατήσει χωρίς να ξέρει για ποιο πράγμα ακριβώς.

Ο Covid19 μας έδωσε την ευκαιρία να συνεχίσουμε να δούμε πιο βαθιά την σημασία της τέχνης και του πολιτισμού ως κοινωνικό εργαλείο. Μας έδωσε την ευκαιρία να χρησιμοποιούμε την τέχνη ως

εκπαιδευτικό εργαλείο ακόμη και όταν δεν είναι δυνατό να παρευρεθεί κάποιος κάπου σωματικά. Μέσω της τέχνης μπορεί να μην είναι πάντα εύκολο να περάσουμε μηνύματα αλλά μπορούμε να προβληματίσουμε.

Η performance art ειδικά λόγω των πολλών μορφών τέχνης που συνδυάζει, έχει πλέον εδραιωθεί για τα καλά και όσο περνά ο καιρός, τόσο πιο έντονη θα είναι η παρουσία της. Πολλοί καλλιτέχνες βρήκαν χώρο για δημιουργία κι έκφραση μέσω της τέχνης αυτής και μολονότι ο Κορωνοϊός δυσκόλεψε πάρα πολύ τα πράγματα για ένα μεγάλο ποσοστό των επιτελεστών, αλλά αυτή η μικρή καμπή, αποτέλεσε τελικά το κομβικό σημείο για να αναθεωρήσουν πολλοί και να συνεχίσουν με νέο υλικό και περισσότερες δυνάμεις.

Βιβλιογραφία

Αγγλόφωνη

Abramovic, M. (1990, June). Marina Abramovic. (B. Goy, Δημοσιογράφος) Paris, France: Journal of contemporary art. Ανάκτηση από <https://jca-online.com/abramovic.html>

Butler, A. M. (2012, January 22). *Performance Art Movement Overview and Analysis*. (T. A. Contributors, Επιμ.) Ανάκτηση March 29, 2023, από TheArtStory.org: <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/>

- Crawford, L. (2022, November 09). *Carolee Schneemann: The artist whose naked body was a canvas*. Ανάκτηση 01 22, 2023, από BBC: <https://www.bbc.com/culture/article/20221108-carolee-schneemann-the-artist-whose-naked-body-was-a-canvas>
- Douglas T. Kenrick, V. G. (2010, May). Renovating the Pyramid of Needs: Contemporary Extensions Built Upon Ancient Foundations. *Perspectives on Psychological Science*, 5(3), 292-314.
- Enger, R. (2022, November 22). *Is there such a thing as Bad Art?, Yes, but it's complicated*. Ανάκτηση από Obelisk Art History: <https://www.arthistoryproject.com/essays/is-there-such-a-thing-as-bad-art/#:~:text=Discussing%20her%202016%20show%20%E2%80%9CBad,to%20bring%20to%20the%20table>.
- Goldberg, R. (1979). *PERFORMANCE, Live Art 1909 to the present* (1st εκδ.). New York: Harry N. Abrams Inc.
- Goldberg, R. (1980, Autumn-Winter). Performance-Art for All? *Art Journal*, 40(1/2 Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism), 369-376. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/776603>
- Lamprou, K. (2020). *Ethics and Politics in Performance Art: Reclaiming the function of Art in society*. Nicosia: University of Cyprus.
- Kallner, H. (2012). Dancing dialogue, Gestalt therapy and the 5Rhythms. An obituary for Gabrielle Roth (1941-2012). *Quaderni di Gestalt*, 11-14.
- KAREN E. JENNI, G. L. (1997, June 30). Explaining the "Identifiable Victim Effect". *Journal of Risk and Uncertainty*, Vol. 14 (No 3, Special Issue on the Value of Life (May/June 1997)), 235-257.
- Kasai, T. (1999). A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration. *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, No.27, 309-316.
- KUBNY, R. (2013). *DANCE AS ELICITIVE MOTION - A Different Way to Unfold Peace: 5Rhythms Dance as Inner Peacework*. Innsbruck: University of Innsbruck.
- Nanako, K. (2000). Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction]. *TDR (1988-)*, 44(1), 12-28.
- Sfetcu, N. (2022, October 15). *Performance art and Dadaism – Cabaret Voltaire*. Ανάκτηση March 28, 2023, από <https://www.telework.ro/en/performance-art-and-dadaism-cabaret-voltaire/>
- Silverberg, L. (1994). The reality of doing, Point of view, what's happening, Working off. Στο L. Silverberg, *The Stanford Meisner approach : an actor's workbook* (σσ. 2-39). Lyme, NH : Smith and Kraus.
- Västfjäll, P. S. (2015, 10 29). *The More Who Die, the Less We Care: Psychic Numbing and Genocide*. (A. Oliver, Επιμ.) Ανάκτηση από https://www.researchgate.net/publication/283318445_The_More_Who_Die_the_Less_We_Care_Psychic_Numbing_and_Genocide
- Walters, N. (2010, March 1). Britain in the 1960s. *Ακαδημαϊκό Αποθετήριο Γυναικών του Πανεπιστημίου Kagoshima Junshin/鹿児島純心女子大学学術リポジトリ*, σσ. 159-176.

Αναστασοπούλου, Έ. -Κ. (2013, Ιανουάριος). *Η φύση του ανθρώπου και η συγκρότηση της πολιτικής κοινότητας*. Ανάκτηση από Academia: https://www.academia.edu/4746423/Εργασία_Χομπς

Αποστολάκη, Ε., (2018) Αθήνα, Η άλλη πλευρά του χάρτη: *To site specific performance ως εργαλείο αναβίωσης των υπο εξαφάνιση δικτύων μνήμης*. , ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ. Ανάκτηση από Ψηφιακό Αποθετήριο Ε.Μ.Π.

https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/50153/05_11_2018.pdf?sequence=1

Γεωρναμίλη, Α., (2022, Μάιος) Οι καλλιτέχνες παραστατικών τεχνών στην εποχή του ψηφιοεπικοινωνιακού μετασχηματισμού. *Τα παραδείγματα της ομάδας χορού Die Wolke, της συγγραφέως-ηθοποιού Χρ. Σαμπανίκου και της μουσικού Nalyssa Green*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από

file:///Users/insertnamehere/Downloads/124927_%CE%93%CE%95%CE%A9%CE%A1%CE%9D%CE%A4%CE%91%CE%9C%CE%99%CE%9B%CE%97%20%CE%91%CE%9D%CE%94%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%91%CE%A7%CE%97.pdf

Κακολύρης, Γ. (2015, Οκτώβριος Νοέμβριος Δεκέμβριος). Η αναγκαία νόθευση της ηθικής από το Άλλο της, Η ανάγνωση του Λεβινάς από τον Ντερριντά στο Adieu. *ENEKEN*(38), 98-109.

Κάλφας, Β. (2018). *Πλάτων*. Ανάκτηση May 2023, από Άξια Λόγου: http://axia-logou.blogspot.com/2019/02/blog-post_10.html

Κατσαϊτή, Ε., Το γυναικείο σώμα ως παράσταση και ως κείμενο στην τέχνη και στη διαφήμιση, Μέρος Α, Ανάκτηση από Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/5412/1482.pdf>

Κατσαϊτή, Ε., Το γυναικείο σώμα ως παράσταση και ως κείμενο στην τέχνη και στη διαφήμιση, Μέρος Β', Ανάκτηση από Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου https://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/isotita_fylou/dimgymn/arxeia/texni/KalesTexnes/Eisigiseis/KatsaitiE_Metatopisi.pdf

Κατσαϊτή, Ε., Το γυναικείο σώμα ως παράσταση και ως κείμενο στην τέχνη και στη διαφήμιση, Διάλεξη Δεύτερη, Ανάκτηση από Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη http://www.isotita-epaek.gr/iliko_sxetikos_ereunes/mme/Katsaiti_E_Anafores_reduce.pdf

Κυβιδιώτης, Μ. (2019, Μάρτιος 1). *Η ομοφυλοφιλία στην Κύπρο μέσα από τον Τύπο του 1970 και του 1980*. Ανάκτηση από <http://www.alphanews.live/cyprus/i-omofylofilia-stin-kypro-mesa-apo-ton-typo-toy-1970-kai-toy-1980-foto>

Κωνσταντίνου, Α. (2017). *Μια ηθική θεώρηση της ετερότητας*. Ανάκτηση από <https://www.lectores.gr/2017/01/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%B7%CE%B8%CE%B9%CE%BA%CE%AE->

<https://dpspace.lib.ntua.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/53667/%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF%20%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82%20%CF%86%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CE%94%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%B7%20%CE%9B%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CE%B4%CE%B9%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE180621.pdf?sequence=1>

Λιοδάκη, Δ., (2021) Θέατρο χωρίς φυσική συμπαρουσία, *Μια μελέτη των θεατρικών πειραματισμών στην περίοδο της πανδημίας*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Ανάκτηση από <https://dpspace.lib.ntua.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/53667/%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF%20%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82%20%CF%86%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CE%94%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%B7%20%CE%9B%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CE%B4%CE%B9%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE180621.pdf?sequence=1>

Μαγουλά, Β., (2020) Οι «τεχνικές του σώματος» στην καλλιτεχνική πρακτική: *Πρόταση για το μουσειολογικό νοηματικό σχεδιασμό μιας έκθεσης σύγχρονης τέχνης*, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ. Ανάκτηση από ΙΚΕΕ / Aristotle University of Thessaloniki - Library <http://ikee.lib.auth.gr/record/320141/files/magoulaergasia.pdf>

Μεταξόπουλος, Α. ; Πασχαλίδης, Γ. (2006). Εισαγωγικά στην ανάγνωση του Hobbes. Στο Τ. Hobbes, *Λεβιάθαν ή Ύλη, μορφή και εξουσία μιας εκκλησιαστικής και λαϊκής πολιτικής κοινότητας* (σσ. 44-45). Αθήνα: Γνώση.

Μήτρου, Ι. Π., *Ασυνείδητο και Τέχνη, Η τέχνη ως φορέας του ασυνειδήτου*, Ανάκτηση από *Academia*, Ιούνιος 8, 2023, https://www.academia.edu/42060728/%CE%91%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B4%CE%B7%CF%84%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B7&nav_from=bafd52fc-0e6b-4a26-880c-899b0b933b0e&rw_pos=0

Μήτρου, Ι. Π., *Ψυχανάλυση και Performance Art*, Ανάκτηση από *Academia*, Ιούνιος 8, 2023, https://www.academia.edu/44769263/%CE%A8%CF%85%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BB%CF%85%CF%83%CE%B7%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B7&nav_from=bafd52fc-0e6b-4a26-880c-899b0b933b0e&rw_pos=0

Μιχαηλίδης, Κ. (2021). *Η performance στην τέχνη ως προέκταση του μοντερνισμού με την κίνηση και την μουσική. Έμφαση στις δράσεις των καλλιτεχνών Marina Abramovic και Yves Klein. Παιδαγωγικές εφαρμογές – Ψηφιακό μουσείο* (Μ. Ασπασία, Επιμ.) Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

Μπουλούκος, Θ., (2022, Ιανουάριος). Εισαγωγή στην θεωρία της Ενσώματης Νόησης: *Μια σύγχρονη προσέγγιση της Γνωσιακής Επιστήμης υπό το πρίσμα των Νευροεπιστημών.*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ανάκτηση από Πέργαμος <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2970425/theFile>

Νομικός, Π. (1995, Μάρτιος 2). *Φυσικισμός και Θεωρίες Ταυτότητας*. Ανάκτηση από *Academia*: https://www.academia.edu/35894712/Φυσικισμός_και_Θεωρίες_Ταυτότητας

Ορφανίδου, Ε. Παρουσίαση Ενότητα # 1: Εισαγωγή στη Ψυχολογία . *Ψ 1102 - Γνωστική ψυχολογία Ι: μάθηση, γλώσσα, σκέψη*. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ.

Ο Φιλελεύθερος. (2023, Μάϊος 2). Αριάννα Οικονόμου: Σε κάθε εισπνοή και εκπνοή η ζωή και ο θάνατος. *ο Φιλελεύθερος, Πολιτισμός*. Ανάκτηση από Φιλελεύθερος <https://www.philenews.com/politismos/kypros/article/1704468>

Παπαδοπούλου Ε., Κ. Ν. (2015, Φεβρουάριος 18). *Performance art ή ζωντανή τέχνη*. Ανάκτηση από <http://papadopsixologos.blogspot.com/2015/02/performance-art.html>

Ρήγας, Ι. (2021, March 24). *Από τον Καρτεσιανό Δυϊσμό στην Ενσώματη Νόηση*. Ανάκτηση από Research Gate: https://www.researchgate.net/publication/350017201_Apo_ton_Kartesiano_Dyismo_sten_Ensomate_Noese

Τσούκα, Β. (2014). *Η performance Art στο Ελληνικό Μουσείο. Μελέτες Περιπτώσεων Performances σε ελληνικά μουσεία*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Χατζηδημητρίου, Π. , (2020) Burial Sites. Do Ideologies Ever Rest in Peace? Performance and Democratic Citizenship in Marina Abramović, Leda Papakonstantinou and Teatr Zar. *Gamma-Journal of Theory and Criticism*, Vol. 27. Ανάκτηση από <https://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/8986>

(Χατζηδημητρίου, Π., 2023, “Πρόλογος :, *Μεταμορφώνοντας τα όρια σε μεταίχμια: η περίπτωση της performance art*”, In, Εκδόσεις Μπαρμπουνάκη, Performance Art, ασυνείδητο, σώμα, παραστασιακή πράξη, Μήτρου, Ι.)

Χατζηλοΐζου, Π. (2022, Μάϊος 25). Στο μικροσκόπιο της Επιτροπής Νομικών οι θεραπείες μεταστροφής. *ΚΥΠΕ*.

Alessio, F. (2012). 12.1. Ρενέ Ντεκάρτ: μεταφυσικοί διαλογισμοί. Στο F. Alessio, *Ιστορία της Νεότερης Φιλοσοφίας* (Τόμ. 1, σσ. 433-460). Bologna: TRAYLOS.

Carlson, M. (2014) *Performance*, Μια κριτική εισαγωγή. εκδ. Παπαζήσης

Gustave, L. b. (1996). *Η ψυχολογία των μαζών* (4 εκδ.). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Γεωργίου, Χ. (2023, Ιανουάριος 16). Η performance art στην Κύπρο, Χριστίνα Γεωργίου, performance artist. (Ε. Σάββα,)

Αντωνίου, Έ. (2023, Ιανουάριος 18). Η performance art στην Κύπρο, συνέντευξη με Έλενα Αντωνίου, performance artist. (Ε. Σάββα)

Οικονόμου, Α. (2023, Ιανουάριος 26). Η performance art στην Κύπρο, Αριάννα Οικονόμου, Body Artists, Choreographer, Performance Artist. (Ε. Σάββα)

Κονναρής, Π. (2023, Μάϊος 3). Η performance art στην Κύπρο, Πέτρος Κονναρής, performance artist. (Ε. Σάββα)

Καραγιάν, Α. (2022, Δεκέμβριος 28) IDOLS, εικαστικός (Ε. Σάββα)

Ψηφιακές

O'Hagan, S. (2010, October 04). *Interview: Marina Abramovic*. Ανάκτηση από <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>

Britannica, T. E. (2023). *Britannica*. Ανάκτηση 03 31, 2023, από <https://www.britannica.com/biography/Frank-Wedekind>

Tate Meuseum. *Tate* . Ανάκτηση April 15, 2023, από <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>

McElhinney, D. (2022). *Butoh: 5 Things to Know About the Japanese Dance of Darkness*. <https://japanobjects.com/features/butoh>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ctvHvesrgH4>

<https://www.museum-of-now.com/distant-bodies>

Παραρτήματα

Παράρτημα 1

Συνέντευξη με Αντρέα Καραγιάν

Όπως σου είπα αυτά τα έργα έγιναν το '67. Δηλαδή μόλις είχα αρχίσει νομίζω τη σχολή. Ή ακόμα δεν την είχα αρχίσει. Είναι έργα απουσίας. Δηλαδή, αισθανόμουν αυτή την αίσθηση της τρυφερότητας, του ερωτισμού, τον οποίο μπορούμε να ξεχωρίσουμε από το σεξουαλικό. Ερωτισμός εν κάτι πολύ πιο διάχυτο, πολύ πιο πλούσιο, πολύ πιο... Μπορεί ναν εκφάνσεις σε όλη σου τη ζωή ο ερωτισμός. Λοιπόν, είχα έντονες φιλίες με τα παιθκια στη σχολή και μετά από τις οποίες όμως δεν είχα καμία ερωτική επαφή με το ανδρικό σώμα.

Άρα η απουσία εν τούτο?

Ακριβώς. Γι' αυτό σε τούτα ούλλα τα έργα όπως και σε ούλλη την μετέπειτα πορεία μου είναι ακριβώς τούτη η σχέση η ακαθόριστη.

Υπήρχε όμως η επιθυμία; Η έλξη;

Ήταν ακαθόριστο. Υπήρχε η έλξη. Ήμουν παντρεμένος τότε και τρελά ερωτευμένος με την γυναίκα μου. Είχαμε μια σχέση εκπληκτική, αλλά ένιωθα ότι υπήρχε και κάτι άλλο μέσα μου, το οποίο έπρεπε κάπου να το ανακαλύψω. Και ήμουν πάρα πολλά τυχερός που έζησα στο Λονδίνο των 70's. Τα παιδιά των λουλουδιών. Οπότε ήταν πολύ πιο εύκολο. Πηγαίνοντας τότε στη σχολή καλών τεχνών, γιατί ήμουν γιατρός στο επάγγελμα εγώ τότε, είπα σου το, και αποφάσισα το ότι δεν μου πάει η ιατρική και ότι θα κάμω τζέινο που πραγματικά θέλω. Λοιπόν, πηγαίνοντας στη σχολή καλών τεχνών, τα πράγματα ήταν πολύ πιο ελεύθερα και ανοιχτά. Δηλαδή υπήρχε ένας διάχυτος ερωτισμός. Θυμούνται μάλιστα ότι εγώ ήμουν 24 χρονών και με επήραν επίτηδες στη σχολή και μου είπαν πως επειδή ήμουν πιο ώριμος θα μπορούσα να προσφέρω στους πιο νέους. Τότε ήταν τούτα τα Εγγλεζούθκια τα ομορφούθκια και επήιαννα και αγκάλιαζα τα εγώ ξέρεις, τζαι φιλούσα τα τρυφερά κλπ τζαι είδα ότι ήταν ασυνήθιστα, εν τους άρεσκε. Τζαι λαλώ τζ' εγώ το λοιπόν Αντρέα σταμάτα πιον τούτη την ιστορία. Σου τ' ορκίζομαι Έλενα μου, που τη στιγμή που εσταμάτησα, έρκουνταν μόνοι τους τζαι εχαϊδεύκουνταν πάνω μου τζαι θέλαν με να τους αγκαλιάσω. Αλλά ήταν η εποχή, εκατάλαβες; Λοιπόν μέσα σε τούτα τα έργα είναι ο παλιός μου ο εαυτός και ο καινούριος μου εαυτός.

Άρα τούτα τα δύο άτομα εν τζαι τα δύο εσείς;

Είναι και τα δύο φανταστικά. Μετά αρχίζουν να μπαίνουν τα πρόσωπα που εγνώρισα και θα δεις και στα βιβλία μου αποκτούν την πραγματική τους οντότητα. Αλλά, μέσα σε τούτα, είμαι τζ' εγώ. Εκατάλαβες; Είμαι τζ' εγώ τζαι είναι σκηνές που ήθελα να ζήσω αλλά που ακόμα δεν είχα καθορίσει στον εαυτό μου. Γι' αυτό εν πολλά σημαντική τούτη η σειρά, γιατί εν το έναυσμα ούλλων των έργων μου αργότερα και έπαιξε σημαντικό ρόλο επίσης ότι οι χαρακτήρες που εζούσα είτε ήταν άντρες είτε ήταν γυναίκες συνήθως τους έδενα με ένα βιβλίο που εθικιέβαζα ασπούμε το "special friendships" του Roger Peyrefitte, εθικιεβάζαμε το "the Great εμμμ", εθικιέβαζα Herman Hesse φυσικά. Γεμάτος με τούντα στοιχεία τα ομοφυλοφιλικά τα οποία δεν εκδηλώνονται, δεν λέγονται με το όνομα τους. Όπως τζαι ο Tomas Mann. Εθικιέβαζα το μαγικό βουνό. Ο Hans Castorp ήταν ο Γερμανός που ερωτεύτηκα. Ήταν η προσωποποίηση του ήρωα μου που εθικιέβαζα στο βιβλίο μου. Λοιπόν, τούτα ήταν τζαι εικόνες που εφκαίναν που τα βιβλία που εθικιέβαζα, μέσα που τες δικές μου αισθήσεις... επιθυμίας, πες το έτσι. Ήταν η επιθυμία. Εκατάλαβες;

Θυμάστε που τούτους τους χαρακτήρες ποιους εταυτίσατε με τις φιγούρες που εζωγραφέισατε;

Εδιάβαζα Herman Hesse, Narziss und Goldmund, Steppenwolf, Demian. Τούτα ούλλα τα στοιχεία του ερωτισμού, έμπαιναν. Τα οποία μετά εμεταπλάθουνταν. Ασπούμε ο Hans Castorp είχε τούτες τις αισθήσεις και μετά τες μεταπλάθει σε αυτήν που ερωτεύεται. Στην madame Chauchad. Εζούσα Έλενα μου στην πραγματικότητα αλλά και στον φανταστικό μου κόσμο. Και ευτυχώς και ο φανταστικός μου κόσμος εγινόταν μετά και ρεαλιστικός μου κόσμος. Αλλά είπα σου. Ήμουν τυχερός να ζήσω το '70 στο Λονδίνο. Όλα αυτά τα πράγματα μπορεί να μεν εγίνονταν αν ήμουν κάπου αλλού. Θα μπορούσε σήμερα να ήμουν γιατρός, να είχα την οικογένεια μου, με 6-7 κοπελλούθκια, 5-6 σπίθκια, αν είμαι στο ΓΕΣΥ και να πιάνω 40 χιλιάδες το μήνα. Αλλά θέλω να σου πω ότι αυτά τα έργα είναι μέρος μιας φαντασίας, μιας λογοτεχνικής έστω φαντασίας γι' αυτό δεν έχουν χυδαίο. Δεν έχουν σημείο χυδαιότητας. Ακόμα τζαι τα σχέδια που είδες, του Bessard, είναι, πως να σου πω, με τέτοιο τρόπο, δεν έχουν τη χυδαιότητα μέσα τους. Για μένα όλες οι σχέσεις είχαν ένα μυστήριο. Και τούτο ήταν κάτι βασικό σε όλη μου τη δουλειά.

Του μυστήριου και η απουσία του άλλου. Τώρα εν ξέρω αν σου έλυσα την απορία που έχεις. Γι' αυτό τζαι μπαίνει τζ' ένα κρεβάτι. Τι σημαίνει τζείνο το κρεβάτι; Γιατί εν τζιαμέ; Τί σημαίνει τούτο το στρώμα; Το σεντόνι; Μόλις εσηκωθήκαν; Υπήρξαν; Εφιληθήκαν; ... (στιγμές παύσης) Επίσης μην ξεχνάς ότι έβλεπα τζαι τους πίνακες του Τσαρούχη τότε. Τότε με τον Τσαρούχη δεν είχα καμία σχέση γιατί δεν ήθελα να με επηρεάσει. Και του Hockney! Μεν ξεχνούμε ότι υπήρξε μια άλλη εποχή όπου εθριάμβευε ο David Hockney με τα γυμνά αγόρια του. Τον οποίο είχα γνωρίσει πριν πολλά χρόνια σε ένα πάρτυ. Τούτες οι φιγούρες μπορεί να είναι και που τον Piero Della Francesca. Ήμουν τρελά ερωτευμένος με την Αναγέννηση. Θυμούμαι να είμαι στο μουσείο και να βλέπω τους πίνακες του Piero Della Francesca. Είχα τα ούλλα συνδυασμένα μες στην τζεφαλή μου. Και γι' αυτό είμαι ευτυχής. Έζησα μια όπερα.

Άρα υπήρχε ένας ρομαντισμός μέσα σας όσες ώρες ζωγραφίζατε. Υπήρχαν και πλάθονταν ιστορίες για τις φιγούρες σας!

Ακριβώς. Και τούτο είναι που έπαθα. Θα δεις και στο βιβλίο μου, όταν συναντώ τον Helmut και φιλιόμαστε για πρώτη φορά λέω «μα πως μπορώ εγώ να ερωτευτώ αυτό τον άνθρωπο αφού δεν θα ζήσω μαζί του όλες τι εποχές;» Τέτοιες ανόητες ιδέες. Κοίτα. Εν τζαι μπορώ να σου πω ότι ήταν ούλλα αθώα. Βέβαια υπήρξαν και τα σεξουαλικά. Έζησα και τρελές και παράξενες ιστορίες. Αλλά ήμουν ένας παρατηρητής. Δηλαδή ότι έκαμνα το παρατηρούσα. Έκαμνα τζείνο που έκαμνα, το παρατηρούσα τζαι έκαμνα το τέχνη μετά.

Πως γίνεται να είσαι παρατηρητής όταν είσαι τζαι ένας που τους χαρακτήρες του έργου ;

Έλα μου ντε. Έπαιζα θέατρο. Έπαιζα θέατρο με τον εαυτό μου. Κοίτα. Οπωσδήποτε χάνεις κάπου που τη σεξουαλική πράξη, αλλά που την άλλη κερδίζεις στην παράσταση σου. Το σεξ τελικά νάμπου είναι; Μια παράσταση είναι. Εν η αίσθηση που έχεις με τον άλλο άνθρωπο. Εν θέλω να εξοραγίσω τα πράγματα. Πάρτο έτσι απλά τζαι όμορφα. Είναι δύο αγόρια μέσα σε ένα δωμάτιο. Εκάμαν σεξ; Εν εκάμαν; Έχει ένα κρεβάτι. Που τζιαμέ τζαι τζει εν ξέρουμε περισσότερα. Ξέχαστα ούλλα.

Τζαι την απουσία σε τούτο ούλλο που την βάλλουμε; Που είναι η απουσία;

Στο ότι εγώ εν την έχω τούτη την ιστορία (δείχνει τον πίνακα) Η απουσία είναι η απουσία της εικόνας που μένα. Η απουσία της πράξης.

Το ότι η παρουσία δηλαδή βρισκόταν μόνο μέσα στο μυαλό σας.

Ακριβώς! Η παρουσία ήταν μόνο μέσα στο μυαλό μου. Εννοείται. Θωρείς ότι ούλλα είναι τούτη την εποχή. Το '67-'68. Τζαι μάλιστα έλεε μου ο καθηγητής μου... Α! Βέβαια! Εξέχασα! Σημαντικό να σου αναφέρω ότι επέρασα ώρες και ώρες στο αρχαιολογικό μουσείο, αντιγράφοντας νεκρικές στήλες, οι οποίες είναι νεκρά αγόρια, μέσα σε ορθογώνιες καταστάσεις. Βλέπεις ότι χωρίζει το ... η κάθε μορφή είναι σε διαφορετικό χώρο, δικό της.

Και το χρώμα στο φόντο διαφορετικό. Πίσω από την κάθε φιγούρα. Σαν να είναι σε κουτί.

Ναι. Το οποίο παίζει και τούτο το ν δικό του ρόλο. Ο χώρος που δημιουργείται για την κάθε φιγούρα εν διαφορετικός. Τέλοσπάντων. Εν μπορώ να εξηγήσω και την κάθε λεπτομέρεια. Ο καθηγητής μου έλεε μου «Αντρέα έχεις ένα ελληνικό άγαλμα πάνω στη μύτη σου και δεν μπορείς να το ξεφορτωθείς». Αυτό το άγαλμα λοιπόν πάνω στη μύτη μου, το έχω μέχρι σήμερα. Αν δεις και στην σειρά «Καβάφης» που θα εκθέσω στη Ρίτα (ιδιοκτήτρια πινακοθήκης) πάλι τούτα τα πράγματα είναι (δείχνει τις φιγούρες που είναι σαν αγάλματα). Οι φιγούρες, οι εικόνες, το μυστήριο.

Υπάρχει γενικά μια συνέχεια. Ένα μοτίβο. Οι πίνακες που μου δείχνετε του '90 έχουν πάντα το ερωτηματικό του αν έγινε ή δεν έγινε...

Το ορθογώνιο επρόσεξες το; Οι ορθογώνιοι χώροι. Τούτη η σειρά ήταν πολλά σημαντική.

Μα φυσικά. Εν σαν σημείο κατατεθέν. Εν εύκολο να αναγνωρίσει τζιόλας κάποιος ένα έργο σας. Εν το signature σας.

Ναι. Τα ορθογώνια, τα αγάλματα, τα αγόρια. Ξέρουν ότι εν Καραγιάν.

Συνέντευξη με Χριστίνα Γεωργίου

Πες μου λίγα λόγια για σένα και την δουλειά σου

Είμαι η Χριστίνα Γεωργίου είμαι εικαστικός που ασχολήθηκε με το ΡΑ Το ΒΑ μου είναι πάνω στο visual arts και έκαμα μεταπτυχιακό στην Ακαδημία Θεάτρου του Ελσίνκι. Το μεταπτυχιακό μου λέγεται Live Arts and Performance studies όπου εβοήθησε με να πάω πολύ πιο βαθιά όσον αφορά στο performance τζαι τι μπορεί να κρύβεται πίσω από την συμπεριφορά, το body language, την κουλτούρα, ακόμα τζαι τες επιλογές στον τόνο της φωνής, στον τρόπο που κινείται κάποιος καλλιτέχνης τζαι στον τρόπο που εκφράζεται. Οπότε εμελέτησα το performance μέσα που τα cultural studies, gender studies,

psychoanalysis τζαι διάφορες άλλες επιστήμες οι οποίες παρατηρούν τον άνθρωπο τζαι αναλύουν την συμπεριφορά του τζαι τούτο καθώς έχω στραφεί προς το περφορμανς αρτ μέσω τούτων των επιστημών, εβοήθησε με να μάθω να αναλύω, να καταλαβαίνω και να ανακαλύπτω ακόμα πιο βαθιά τι υπάρχει πίσω από την κάθε πράξη δράση performance του κάθε καλλιτέχνη. Όταν μεταξύ του πτυχίου μου τζαι του μεταπτυχιακού μου, εταξίδεψα σε διάφορες χώρες τζαι έλαβα μέρος σε διάφορα σεμινάρια από διάφορους performance artists τους οποίους εθαύμαζα τζαι ένιωθα ότι είχαν να μου διδάξουν τζαι τούτη η ανακάλυψη εξεκίνησε το 2008 τζαι συνεχίστηκε μέχρι το τέλος του μεταπτυχιακού μου το 2011 εεε τζαι έμαθα πάρα πολλά πράγματα ταξιδεύοντας, ζώντας μαζί τους τζαι μέσα από τις διδασκαλίες τους επίσης. Μετά την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού μου, ήρτα πίσω στην Κύπρο και άρχισα να διοργανώνω το Cyprus International Performance Art Festival το οποίο εξεκίνησε το 2013 και συνεχίστηκε μέχρι το 2016. Εεεεε... Επραγματοποίησα 4 διαφορετικά φεστιβάλ με διαφορετικές θεματικές καλώντας καλλιτέχνες από το εξωτερικό, και διεθνώς αναγνωρισμένους αλλά και νέους καλλιτέχνες που ήταν στην αρχή της πορείας τους σε τζείνη την φάση. Εδημιούργησα 4 διαφορετικές θεματικές. Το φεστιβάλ περιλάμβανε performance art workshop, διαλέξεις, live performances, εεεεμμμ δράσεις τζαι με την ολοκλήρωση του κάθε φεστιβάλ εεεε... υπήρχε και υπάρχει ακόμα υλικό, μέσα από το μπλόγκ του φεστιβάλ, όπου υπάρχουν reviews, photo documentation, video documentation, όλων των performances, όλων των καλλιτεχνών, πληροφορίες για την δουλειά τους, πληροφορίες για την κάθε θεματική, πολλά πλούσιο υλικό, που κάποιος μπορεί να καλύψει μέσα που το μπλογκ του φεστιβάλ. Εσυνέχισα παράλληλα με αυτό να ταξιδεύω σε διάφορα μέρη του κόσμου μετά από προτάσεις που είχα και προσκλήσεις, όπου επραγματοποιούσα τα δικά μου performances και κάπως έτσι εδούλευα παράλληλα και σαν curator και σαν organizer και σαν producer του CIPAF αλλά και ως αυτόνομη καλλιτέχνης.

Από όλες τις τέχνες, τι σου τράβηξε το ενδιαφέρον να ασχοληθείς με την performance art?

Ο λόγος που επέλεξα το PA είναι επειδή, κατά κάποιο τρόπο νιώθω ότι επέλεξε με τζείνο. Καθώς ανακάλυπτα και δοκίμαζα διάφορα mediums όταν έκαμνα το πτυχίο μου στην Αγγλία, το BA in Fine Arts, εεεμ κάποια στιγμή ένιωσα ότι εν με έπαιρνε άλλο. Ένωσα ότι έπρεπε να αντλήσω έμπνευση από κάπου. Ότι εχρειάζετον να ψάξω τζαι να ανακαλύψω κάτι άλλο που τζείνο που έκαμνα. Εεεε εβρέθηκα στην βιβλιοθήκη της σχολής τότε τζαι ανακάλυψα ένα βιβλίο το οποίο είχε διάφορες δουλειές διαφόρων καλλιτεχνών του PA και συγκεκριμένα ήταν ένα εργαστήριο το οποίο είχε κάμει η Marina Abramovic και ήταν performances των μαθητών της οι οποίοι είναι αυτή τη στιγμή διεθνώς αναγνωρισμένοι, ο καθένας ξεχωριστά. Ένωσα ότι έβλεπα κάτι γνώριμο για μένα. Ως καλλιτέχνης, το background μου πριν ακόμα σπουδάσω τέχνες, ασχολούμουν με τη μουσική και χρησιμοποιούσα το σώμα μου, την φωνή μου και διάφορους τρόπους για να δημιουργήσω τέχνη. Ένωθα ότι τζείνο που έκαμνα προηγουμένως δεν εμπορούσε να εμπερικλείσει όλα όσα ήμουν τζαι όσα ήθελα να κάμω. Τζαι ένιωσα αμέσως με το performance art ότι είναι ένα medium που εμπορούσα να βάλω μέσα όλα μου τα ταλέντα, τις κλήσεις, τις ανησυχίες, όλα μου τα μηνύματα, τους προβληματισμούς τζαι ακόμα τζαι την ανακάλυψη που εν συνεχόμενη μέσα σε τούτο είδος τέχνης. Τζαι έτσι έγινε. Εμπορούσα να δημιουργήσω έργα που ήταν πιο abstract, πιο ποιητικά, ανάλογα με το τι ήθελα. Τζαι τούτο πραγματικά είχε ανοίξει το δρόμο μου τζαι τον τρόπο έκφρασης μου αλλά εβοήθησε με να εξελιχτώ τζαι ως άνθρωπος τζαι ως καλλιτέχνης. Γιατί ένιωσα ότι έδωσε βάθος στη δουλειά μου τζαι επέτρεψε μου να βγάλω τούτο το βάθος προς τα έξω. Τζαι κάπως έτσι επέλεξα το PA τζαι έμεινε. Τζαι από τότε ούτε σκέφτηκα ούτε ένιωσα ότι θέλω να φύγω από αυτό. Αντίθετα, ένιωσα ότι μπορώ να φέρω μέσα σε αυτό ότι άλλο θέλω πέραν τζαι που τες τέχνες. Τζαι κάπως έτσι οδηγήθηκα στο μεταπτυχιακό μου performance studies. Εν μια σπουδή που έχει ένα εύρος, να ανοίξεις τζαι να κάμεις expand τζείνο που κάμνεις τζαι εμπόρεσα να αποκτήσω τζαι

παραπάνω critical thinking τζαι να στηρίξω τη δουλειά μου τζαι σε ένα θεωρητικό επίπεδο. Τζαι με τούτο τον τρόπο εδημιουργήθηκε μετά το φεστιβάλ και ήταν και ο λόγος που ξεκίνησα να γράφω και reviews του φεστιβάλ, κείμενα τα οποία έχουν γίνει published και οι συμμετοχές μου σε κάποια conferences εεεεμμ παρόλα αυτά μετά από πράγματα που εδοκίμασα, ο ρόλος του curator και του καλλιτέχνη εν τούτα που έμειναν μέχρι σήμερα. Τζαι είμαι ευγνώμων τζαι τους δασκάλους μου τζαι για τες σπουδές μου τζαι για όλα όσα τζαι για τις εμπειρίες μου μέσα από το φεστιβάλ γιατί εβοηθήσαν με να ανοιχτώ τζαι σαν καλλιτέχνης τζαι σαν άνθρωπος που μπορεί να δώσει στη δουλειά του. Τζαι εν πολλά σημαντικό τούτο, μέσα που τες εμπειρίες.

Γιατί πιστεύεις ότι είναι τόσο λίγοι οι performance artists στην Κύπρο?

Αρχικά να επισημάνουμε ότι ο πληθυσμός της Κύπρου είναι πολύ λιγότερος. Τούτο πρέπει να ληφθεί υπόψιν. Οπότε είναι και οι καλλιτέχνες πιο λίγοι, του κάθε είδους. Και πιστεύω ότι και οι καλλιτέχνες του performance art είναι ακόμη πιο λίγοι από άλλους καλλιτέχνες ανά το παγκόσμιο και σε κάθε χώρα ξεχωριστά. Εεεε ο δεύτερος λόγος είναι πιστεύω ιδιοσυγκρασιακός. Πιστεύω ότι οι Κύπριοι εν πιο εσωστρεφείς. Οι καλλιτέχνες και οι άνθρωποι γενικά εν πιο εσωστρεφείς, οπότε ίσως να προτιμούν άλλα μέσα τέχνης για να δημιουργήσουν πέραν του performance art στο οποίο πρέπει να κάμεις expose τον εαυτό σου. Τζαι πολλές φορές βλέπουμε εικαστικούς κατά καιρούς, σε παλαιότερα χρόνια, Κύπριους, τζαι άλλους καλλιτέχνες, που κάμνουν performances για την camera αντί live. Που τζαι τούτο, πιστεύω, ένας από τους λόγους που γίνεται είναι τζαι επειδή δεν προτιμούν να κάμουν τον εαυτό τους expose στο κοινό γιατί τούτο εν κάτι που σε κάμνει πιο ευάλωτο, τζαι ως εσωστρεφής λαός ως επί το πλείστο, κάμνει το πιο δύσκολο τούτο να επιλεχθεί.

Σε ποιά εποχή ξεκίνησες τις παραστάσεις στο νησί και με ποιά αφορμή ασχολήθηκες με την performance art?

Εξεκίνησα το Performance Art στην Κύπρο το 2008. Τώρα που το θυμούμαι θεωρώ τον εαυτό μου πολλά τολμηρό γιατί είχα μόλις αρχίσει να κάμνω performance art τζαι είχα διοργανώσει ένα δρώμενο στην Κύπρο όπου έκαμα μάλιστα τζαι μεγάλη διαφήμιση τζαι προβολή της δουλειάς μου. Τόσο πολλά ένιωσα οικεία με το Performance Art αλλά τζαι εμπιστοσύνη στον εαυτό μου για τούτο που κάμνω τζαι είχε έρτει πολύς κόσμος τότε στο συγκεκριμένο δρώμενο. Μετά που τζείνο βέβαια η δουλειά μου εξελίχθηκε, είχα λάβει μέρος σε διάφορα workshops όπως σου περιέγραψα, (ακούγεται κλάμα μωρού) συγγνώμη για τούτο, τζαι μετά επροχώρησα με το μεταπτυχιακό μου όπως σου είπα τζαι η δουλειά μου εξεκίνησε να γίνεται establish. Με την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού, το 2011, ένιωσα ότι η δουλειά ολοκληρώνεται που την άποψη ότι ήταν πιο μεστή, πιο ώριμη, ήταν το είδος της δουλειάς νιώθω ότι με χαρακτηρίζει ως καλλιτέχνη τζαι ως άνθρωπο τζαι κάπως έτσι επροχώρησα. Οπότε το 2008 που ξεκίνησα στο νησί, το 2011 που εξαναξεκίνησα να κάμνω performances στην Κύπρο τζαι μετά τις σπουδές μου τζαι τα ταξίδια μου, ένιωθα ότι είχα να δώσει πολλά περισσότερα τζαι για την χώρα μου τζαι για τους πολίτες γιατί η δουλειά μου σε τζείνη τη φάση που επέστρεψα, αφορούσε την πράσινη γραμμή εμμμ τζαι είχε πάρει τζαι μια άλλη τροπή που εν ήταν πλέον απλά τέχνη. Είχε μέσα τζιάλλα ανοίγματα για να εμπειρανθεί που το απλά να παρακολουθήσει απλά ένα καλλιτέχνη σε κάποιο χώρο.

Και η αφορμή, νομίζω αναφέρω την πιο πάνω αλλά να το ξαναπώ για να γίνει πιο κατανοητό. Ο λόγος είναι ότι είναι πιο expansive. Εμμμ με την έννοια ότι μπορώ να βάλω όλα τα άλλα mediums μέσα στο PA. Τζαι ακόμα επειδή έχει να κάμει με τον άνθρωπο και την ιδιοσυγκρασία του πιο άμεσα, βλέπεις το

ίδιο το σώμα, τον ίδιο τον άνθρωπο που κάμνει ένα performance, μπορείς να φέρεις μέσα και τη διάδραση που εν πολλά σημαντική στη δουλειά μου. Η οποία διάδραση μπορεί να φέρει πολλές άλλες επεκτάσεις στο έργο. Τζαι έτσι επέτρεψε μου να συνεχίσω τζαι να νιώθω κάπου τζιαμέ ότι το PA γίνεται κάτι ακόμα πιο expansive.

Θεωρείς ότι το κυπριακό κοινό αντιλαμβάνεται τι είναι η performance art?

Ως επί τω πλείστο το κοινό της Κύπρου μπορεί να μην αντιλαμβάνεται το Performance Art, ή κάποια πράγματα που αφορούν αυτό, αλλά έχει συμβεί και το έχω παρατηρήσει ότι ακόμη και να μην αντιλαμβάνονται πολλοί άνθρωποι είναι ανοιχτοί στο να αισθανθούν, στο να διαβάσουν κάποιες κινήσεις του σώματος, να αισθανθούν και ακόμα και να είναι ανοικτοί στην διάδραση με τον καλλιτέχνη. Εεε εννοείται ότι ένα μέρος του κοινού που είναι καλλιτέχνες το αντιλαμβάνονται, τζαι το αγκαλιάζει πιστεύω. Παρόλο που αρκετοί καλλιτέχνες δεν επιλέγουν το performance art ως το medium που θέλουν να ασχοληθούν, πιστεύω ότι το εκτιμούν και μπορούν να καταλάβουν το performance art όμως ως ένα σημείο γιατί και στο performance art υπάρχουν πάρα πάρα πολλά είδη και στυλ εεεμμμ και το έχω αντιληφθεί αυτό όπου εβρέθηκα στην Biennale της Θεσσαλονίκης όπου ένας πάρα πολύ σπουδαίος performance artist εεεμμμ εκείνη την ώρα έκαμνε το performance του και παρακολουθούσα εγώ και μια πάρα πολύ σπουδαία performance artist επίσης, δίπλα μου τζαι να μου λέει ότι καταλαβαίνει τίποτε που τούτο που βλέπει τζαι ότι δεν μπορεί να το αντιληφθεί. Και οι δύο καλλιτέχνες καταξιωμένοι, με μεγάλη πορεία μεγάλη αναγνώριση, που τους εκτιμώ και τους αγαπώ, και θαυμάζω την δουλειά τους εξίσου και των δύο, και εδώ καταλαβαίνουμε ότι και ένας καλλιτέχνης του PA εικαστικός μπορεί να μην καταλαβαίνει τη δουλειά κάποιου άλλου καλλιτέχνη εικαστικού που ασχολείται με το performance art. Οπότε σίγουρα το ευρύ κοινό σίγουρα δεν μπορεί να καταλάβει πολλά πολλά σημεία του performance art. Μπορεί να νιώσει κάποια συναισθήματα, το ευχαριστήσουν κάποιες εικόνες, μπορεί να κάμει κάποιες σκέψεις πάνω στο έργο, αλλά όχι πέραν αυτού. Αυτό βέβαια δεν το θεωρώ πρόβλημα. Είναι μια διαδικασία ανακάλυψης. Που μπορεί να δημιουργήσει προβληματισμό, απορίες, ακόμα και αντίδραση. Αλλά είναι μέρος, είναι μέρος του τι ήρθε το performance να κάμει. Ένας από τους σκοπούς του PA είναι το provoke people οπότεν είναι απόλυτα OK. Έχω όμως δει κόσμο που δεν είναι καλλιτέχνης να μπορούν, να είναι ικανοί και να έχουν αγκαλιάσει κάτι που έχουν δει. Έχω δει καλλιτέχνες από άλλο είδος τέχνης να συμερίζονται και να καταλαβαίνουν το PA. Έχω δει όμως και καλλιτέχνες του PA να βλέπουν κάτι καινούριο και να μην καταλαβαίνουν τι βλέπουν, ή να μην μπορούν να το αντιληφθούν ή να το πιάσουν. Όλα αυτά συμβαίνουν. Και είναι απολύτως φυσιολογικό. Είναι ένα είδος τέχνης πολύ controversial. Υπάρχουν τόσα είδη performance art όσοι είναι και οι καλλιτέχνες του performance art. Γιατί είναι ένα είδος που αντλείς έμπνευση από τον εαυτό σου κυρίως και ο κάθε άνθρωπος είναι τόσο ξεχωριστός τζαι τόσο διαφορετικός, διαφορετικές σχολές, διαφορετικές χώρες, διαφορετικές κουλτούρες, και είναι απολύτως φυσιολογικό να συμβαίνει αυτό.

Πως ήταν η διάδραση με το κοινό στη Κύπρο στην προ-Covid εποχή?

Όσον αφορά τη διάδραση με το κοινό στην προ-covid εποχή μπορώ να πω ότι, τουλάχιστον στο πως το βίωσα εγώ μέσα από τις δικές μου δράσεις, μέσα από το δικό μου έργο είναι ότι οι Κύπριοι γενικά ως το πούμε ως επί το πλείστο, εν εσωστρεφείς άνθρωποι. Χρειάζονται χρόνο για να ανοιχτούν και για να νιώσουν ασφάλεια. Οπότε έβρισκα τρόπους πριν αρχίσω την οποιαδήποτε διάδραση μαζί τους, έβρισκα τρόπους να συνδεθώ μαζί τους, είτε με eye contact, είτε διαμορφώνοντας τον χώρο ανάλογα με τέτοιο τρόπο που να νιώθουν ασφάλεια, είτε με το να κάνω κάποια δράση που να τους δώσει λίγο χρόνο γύρω μου, προτού έχουν οι ίδιοι την ευκαιρία να αρχίσουν κάποια διάδραση μαζί μου. Φυσικά η διάδραση την οποία εγώ προσωπικά δημιουργώ με το κοινό, είναι διαφορετική. Δεν είναι κανένας αναγκασμένος,

μπορεί να την απορρίψει. Σε μια από τις performances μου, αυτό που έχω παρατηρήσει γιατί το συγκεκριμένο έργο διαπραγματευόταν έννοιες της ευθραυστότητας, εεε αυτό που έχω δει είναι ότι οι άνθρωποι, βέβαια το ίδιο το ίδιο performance το είχα κάμει σε δύο διαφορετικές χώρες, στην Κύπρο και στο Ισραήλ, στην Κύπρο έχω δει ότι η δράση που έκανα όπου απλά κοίταζα κάποιον στα μάτια και απλά άφηνα το σώμα μου να πέσει στο πάτωμα, εεε η πρώτη ενστικτώδης παρόρμηση του ατόμου αυτού ήταν να με αρπάξει για να μην πέσω. Και βλέπουμε εδώ ότι το ένστικτο λόγω ενστίκτου, ανταποκρινόταν το κοινό. Αλλά μόλις με σήκωνε, με άφηνε. Όμως αυτό που βίωσα στο Ισραήλ που δεν το βίωσα τόσο στην Κύπρο είναι ότι άτομα που δεν με ήξεραν όταν με άρπαζαν και με σήκωναν, με κρατούσαν αγκαλιά. Είχαν την ανάγκη να συνδεθούν με τον άνθρωπο που έβλεπαν να πέφτει, είχαν την ανάγκη να συνδεθούν και συναισθηματικά με τον άνθρωπο που έχει το σώμα αυτό, που στην προκειμένη περίπτωση ήμουν εγώ. Οπότε αυτό που παρατήρησα είναι ότι οι Κύπριοι ίσως σε αυτό που να υπήρχε από παλιά είναι το ότι συναισθηματικά τους είναι πιο δύσκολο να ανοιχτούν ή να δείξουν ή να νιώσουν. Να αφήσουν τον εαυτό τους να νιώσει κάποιο συναίσθημα είτε μπροστά σε άλλους είτε με κάποιο άγνωστο.

Έχεις κάνει κάποια δρώμενα μετά το Covid?

Δεν έχω πραγματοποιήσει ακόμα performance στην μετα-covid εποχή οπότε δεν μπορώ να απαντήσω σε τούτη την ερώτηση με ακρίβεια, απλά πιστεύω και διαισθάνομαι ότι μπορεί να μην έχει αλλάξει πολύ αυτό που περιγράφω στην προηγούμενη ερώτηση. Και ο λόγος που το λέω είναι διότι ως καλλιτέχνες δεν βιώνουμε μόνο τη διάδραση με το κοινό την ώρα που κάμνουμε μια performance, παρατηρούμε τον κόσμο εεε και στην καθημερινότητα μας στην διάδραση που έχουμε με τον κόσμο έξω στο δρόμο και οπουδήποτε πάμε και οπουδήποτε μπορεί να είμαστε..

Είναι δύσκολο ή εύκολο το κυπριακό κοινό?

Όλα όσα περιγράφω πιο πάνω δεν είναι απαραίτητα καλά ή κακά, εύκολα ή δύσκολα. Ως καλλιτέχνης τα βλέπω ως υλικό, ως προκλήσεις, ως διάφορους τρόπους για να φέρω νέα στοιχεία στη δουλειά μου. Σε κάθε χώρα που μπορεί να επαναλάβω αν έχω το ίδιο performance, που αυτό δεν είναι κάτι που συμβαίνει συχνά, αλλά το συγκεκριμένο performance ήθελα να το επαναλάβω απλά για να δω, ως μέρος της δικής μου έρευνας, πως θα αντιδρούσε ένα άλλο κοινό σε μια άλλη χώρα, και ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρον να δω τούτη την διαφορά που σου έχω περιγράψει. Τώρα, για μένα δεν θεωρώ ότι είναι είτε εύκολο είτε δύσκολο το κοινό της Κύπρου εμμμ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εύκολο ή δύσκολο εάν ο καλλιτέχνης έχει κάτι πολύ συγκεκριμένο στο μυαλό του και λόγω του κοινού, λόγω της διάδρασης με το κοινό αυτό ήταν εφικτό ή όχι. Όταν είσαι ανοιχτός, στην δική μου την περίπτωση, στη δική μου τη δουλειά, δομώ το έργο μου με ένα συγκεκριμένο τρόπο όμως μέχρι ένα συγκεκριμένο σημείο. Απ' εκεί και πέρα είναι στην επιλογή του κοινού πως θέλει να ανταποκριθεί. Αν στη συγκεκριμένη περίπτωση, το συγκεκριμένο performance όπου κοιτώ κάποιον στα μάτια και αφήνω απλά το σώμα μου να πέσει στο πάτωμα κάποιος δεν τρέξει να με πιάσει κι εγώ πέσω στο πάτωμα αυτό δεν σημαίνει αυτόματα ότι το κοινό είναι δύσκολο επειδή με άφησε να πέσω στο πάτωμα. Απλά το έργο αλλάζει, γίνεται κάτι άλλο. Τζαι τούτο εν ενδιαφέρον, εν όμορφο. Γιατί αποκτά το έργο εξέλιξη, αλλάζει μορφή και μπορεί να συνεχίσει να εξελίσσεται από χώρα σε χώρα, από μέρος σε μέρος εεεεμμμ οπότεν δεν θα έλεγα ότι το κοινό της Κύπρου είναι εύκολο ούτε δύσκολο από τη δική μου οπτική γωνία πάντα και από τον τρόπο που δουλεύω εγώ. Στη δική μου δουλειά είμαι ανοιχτή σε όλες τις πιθανότητες που μπορεί να προκύψουν, με την προϋπόθεση ότι όλοι είναι ασφαλείς σε όλα τα επίπεδα όταν δημιουργώ και όταν επιτελώ ένα performance.

Έχει αλλάξει ο Covid τον τρόπο που προσεγγίζεις την δουλειά σου και κατ' επέκταση το κοινό?

Όχι η πανδημία δεν έχει αλλάξει τον τρόπο που βλέπω τη δουλειά μου και ούτε έχει αλλάξει τον τρόπο που θα προσεγγίσω την επόμενη φορά το κοινό. Βέβαια, έχουν συμβεί κι έχουν αλλάξει τόσα πολλά από τότε που σίγουρα υπάρχουν αλλαγές και σίγουρα έχει αλλάξει ο τρόπος αντίληψης, σίγουρα υπάρχει κάποια εξέλιξη, όμως αν μιλούμε για το αν υπάρχει κάποιος φόβος ή προβληματισμός για διάδραση, επαφή, το να έρθεις κοντά με το κοινό σε αυτό το κομμάτι όχι δεν έχει αλλάξει τίποτα.

Πως νομίζεις έχει επηρεάσει η πανδημία το κοινό και την ανθρώπινη επικοινωνία? Θεωρείς πως άλλαξε αυτό ή θα αλλάξει αυτό στο άμεσο μέλλον?

Πιστεύω πως πολλοί άνθρωποι ίσως να βίωσαν κάποιο brainwash από τα media και δυστυχώς να έχει κυριαρχήσει ο φόβος πολλές φορές και σε πολλές καταστάσεις αυτό μπορεί να έχει οδηγήσει σε μια διχοτόμηση, εν διχοτόμηση η σωστή λέξη;, μεταξύ των ανθρώπων. Για παράδειγμα κάποιος που φορεί και κάποιος που δεν φορεί μάσκα, κάποιος που πλησιάζω, μπορεί να μην πλησιάσω κάποιον για να μην αρρωστήσω, οπότε η απόσταση που έχει δημιουργηθεί λόγω του τι μας έχει περάσει μέσω των media. Κι επειδή το brainwash ήταν καθημερινή και συνεχόμενη πολλοί άνθρωποι είχαν επηρεαστεί μένοντας μέσα σε εκείνη την κατάσταση. Αλλά πιστεύω πως ο άνθρωπος επειδή είναι στη φύση του να είναι κοινωνικό ον, είναι μια από τις πιο βασικές ανάγκες να έρχεται σε επαφή, να ζει με άλλους ανθρώπους να βιώνει εμπειρίες, να αγκαλιάζει να αισθάνεται την επαφή με ένα άλλο άνθρωπο ακόμη και με αγνώστους είναι πολύ σημαντικό και πολύ πιο βασικό για την επιβίωση του από οτιδήποτε άλλο. Είναι τροφή για τον συναισθηματικό του κόσμο. Οπότε η αποχή που τα media φέρνει τον κάθε άνθρωπο πίσω σε αυτή την ανάγκη. Πιστεύω ότι τα media κάθε φορά που έρχονται να πουν κάτι που δημιουργεί φόβο στον άνθρωπο μπορεί να τον απομακρύνουν αυτόματα από αυτή του την ανάγκη. Όμως ο ίδιος ο άνθρωπος δεν ξεχνά ποτέ αυτή του την ανάγκη, υπάρχει μέσα του πάντοτε ζωντανή, οπότε πιστεύω ότι σίγουρα αυτό θα αλλάξει όταν τα media σταματήσουν σε κάποια φάση εντελώς να επηρεάζουν τον κόσμο. Γιατί αυτή η ανάγκη του κόσμου δεν μπορεί να ξεριζωθεί με κανένα τρόπο και από οποιαδήποτε επιρροή. Μπορεί για ένα χρονικό διάστημα να επηρεαστούν, ή να μπει η ανάγκη στον πάγο αλλά ο άνθρωπος μπορεί να συγκρατήσει τον εαυτό του αν θεωρήσει ότι υπάρχει κάποιος κίνδυνος, εεε αλλά είμαι σίγουρη ότι αυτό θα αλλάξει κάθε φορά που ο άνθρωπος θα είναι ελεύθερος να επιλέξει. Χωρίς να επηρεάζεται θα γίνει ξανά κυρίαρχος των επιλογών του. Κι έτσι το κοινό θα κάνει εκ νέου κάποια επιλογή τη στιγμή που θα έρθει αντιμέτωπο με ένα καλλιτέχνη που θα προτείνει τη διάδραση και σίγουρα η έννοια ή ο φόβος μπορεί να περάσει από το μυαλό μας μπορεί να σκεφτούμε και πρώτη και δεύτερη φορά αλλά πιστεύω η ανάγκη του ανθρώπου στο τέλος για σύνδεση και το να βιώσει κάτι πιο βαθύ και ουσιαστικό για την επιβίωση του θα κυριαρχήσει

Σε τι επικεντρώνεται η δουλειά σου συνήθως? Ποιες αρχές διέπουν τη δουλειά σου και ποια μηνύματα έχεις προσπαθήσει να περάσεις μέσω αυτής;

Η δουλειά μου επικεντρώνεται σε εσωτερικά ζητήματα του ανθρώπου, εσωτερικά βιώματα, εσωτερικές καταστάσεις, προκλήσεις οι οποίες δίνονται με κάποια συνήθως επαναλαμβανόμενη δράση ή πράξη ή κίνηση του σώματος η οποία μετά από πολλές επαναλήψεις και μεγάλη διάρκεια των performance παρατηρούμε μια αλλαγή, μια μεταμόρφωση στην κίνηση στο σώμα στην έκφραση στην κίνηση στο συναίσθημα μέσα σε μένα σαν performer αλλά και στο κοινό. Τζέινο που γίνεται στην κάθε επανάληψη είναι ότι περνά μέσα από εμένα, δίνεται στο κοινό, το κοινό διαδρά με τούτη την κατάσταση και τούτο έρχεται πίσω ξανά σε μένα. Και ξανά εγώ δρω ξανά, ξαναδίνω πίσω στο κοινό, το κοινό διαδρά, δίνει

πίσω σε μένα και ξανά. Πιστεύω ότι είμαστε όλοι άρρηκτα συνδεδεμένοι με ένα πολυεπίπεδο τρόπο εεε και προσπαθώ τούτο να το δώσω μέσα από τις δράσεις μου, μέσα από τα έργα μου, με τρόπο που μπορεί να αποτυπωθεί σε ένα βαθύτερο σημείο μέσα στον άνθρωπο χωρίς να χρειάζεται να το καταλάβει με το μυαλό. Οπότε για μένα δεν είναι σημαντικό να δώσω ένα μήνυμα το οποίο ο θεατής θα καταλάβει με το μυαλό. Είναι σημαντικό να βιώσει μέσα από το σώμα του μέσα από τις αισθήσεις του, μέσα από την ενέργεια την οποία μας συνδέει να βιώσει τούτη την κατάσταση την οποία έχω περιγράψει. Που μπορεί να την πάρει μαζί ότι και να την επεξεργάζεται για πολύ καιρό ακόμη. Και κάποια στιγμή μπορεί, μπορεί και όχι να δημιουργήσει κάτι μέσα του. Που πάλι ακόμη κι αν αυτό δεν είναι νοητικό ή μπορεί και να είναι νοητικό δεν έχει καμία σημασία.

Δεν έχω ποτέ την προσδοκία για κατανόηση και ανταπόκριση από το κοινό αλλά ούτε και καταλάβουν οτιδήποτε νοητικά κάτι από τις δράσεις μου εεε γιατί πιστεύω ότι οποιοσδήποτε τρόπος σκέψης, το πως σκέφτεται το μυαλό, είναι πάρα πολύ περιορισμένο, είναι μόνο ένα επίπεδο. Μέσα από τα έργα μου προσπαθώ να δώσω μια πολυεπίπεδη εμπειρία. Είναι πολύ πιο σημαντικό και θα έλεγα πολύτιμο για μένα να βάζω και τον εαυτό μου μέσα το κοινό και εγώ, κάτι το οποίο ούτε εγώ η ίδια δεν είχα προγραμματίσει ούτε είχα φανταστεί ότι θα γίνει μέσα από τα έργα μου. Και τούτο έχει συμβεί. Στα τελευταία μου έργα έχω θέσει την ιδέα την εικόνα η οποία είναι μεταβλητή γιατί έχει υποστεί κάποια αλλαγή λόγω της επαναλαμβανόμενης κίνησης η οποία επαναλαμβανόμενη κίνηση έχει γίνει μέσα από τη διάδραση με το κοινό οπότε το κοινό συμμετέχει, είναι συνδημιουργός του performer. Συνδημιουργώ με το κοινό για το αποτέλεσμα ή για την ίδια τη διαδικασία. Οπότε για μένα αυτό είναι μια μεγάλη επιτυχία από μόνη της είναι ο τρόπος που επιλέγω εγώ να δουλεύω όπου αφαιρώ τον εαυτό μου από το να έχει τον έλεγχο στο πως το έργο θα ολοκληρωθεί ή θα εξελιχθεί. Δίνεται μερικός έλεγχος στο κοινό κι έτσι υπάρχει μια ας το πούμε ισότιμη ή ένα άνοιγμα στο κοινό στο να δημιουργήσουν οι ίδιοι μαζί με μένα. Στο να επιλέξουν στο να εκφραστούν στο να αντιδράσουν. Βέβαια πάντοτε μέσα από ένα ενεργειακό πλαίσιο που έχω θέσει εγώ. Το οποίο έχει μέσα τον σεβασμό, την ασφάλεια, την αγάπη προς τον συνάνθρωπο γιατί χωρίς αυτά δεν μπορεί να γίνει κάτι με σεβασμό προς τον άλλο άνθρωπο και κατά συνέπεια και προς εμένα. Μπορεί κάποιος να δράσει ή να αντιδράσει προς εμένα με οποιοδήποτε τρόπο θέλει. Οπότε θεωρώ αυτό ως απόλυτα σημαντικό παράγοντα το να ξεκινήσω εγώ θέτοντας τους όρους με τον τρόπο που στέκομαι, τον τρόπο που τους κοιτάζω με τον τρόπο που ανοίγομαι σε αυτούς, δίνοντας τους να καταλάβουν ότι υπάρχουν κάποια όρια μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Πέραν αυτού τους δίνεται η ελευθερία να επιλέξουν να διαδράσουν μαζί μου ή όχι και να συνδημιουργήσουν και να συνεπιτελέσουν το έργο και να θέσουν κι εκείνοι μαζί με μένα την κατάσταση την οποία βιώνουμε. Και θα έλεγα ότι είναι σαν να δίνω εγώ τον καμβά, τα χρώματα, ξεκινώ την σύνθεση του έργου κι εκείνοι συμπληρώνουν τις λεπτομέρειες.

Ετοιμάζεις κάτι καινούριο αυτή την εποχή? Αν ναι, έχει επηρεαστεί η θεματολογία σου από την πανδημία?

Ναι ετοιμάζω κάποια εργαστήρια και performance για το καλοκαίρι και για αρχή του φθινοπώρου. Θα μπορώ να πω περισσότερα σύντομα καθώς ακόμα πλάθεται η ιδέα και βασικά θα κάμω τούτες τις δράσεις αρκετό καιρό μετά από κάτι που έχω κάνει προηγουμένως οπότε είναι πολύ σημαντικό για μένα, μπορεί και για το κοινό οπότε ανυπομονώ. Όταν με ρωτά κάποιος αν έχει αλλάξει η δουλειά μου, ή οι ιδέες μου λόγω της πανδημίας, θεωρώ πως όχι, και πιστεύω και πως και για τον κάθε άνθρωπο. Ναι μεν η πανδημία ήταν ένα μεγάλο κομμάτι της ζωής μας, αλλά προσωπικά, στην δική μου περίπτωση υπήρξαν πολλές άλλες αλλαγές και μεταμορφώσεις στη ζωή μου. Δεν ήταν μόνο η πανδημία. Έχω δημιουργήσει οικογένεια, έχω γίνει μητέρα, έχω φέρει στον κόσμο την κόρη μου μέσα στην πανδημία. Ήταν η δική μου

μεταμόρφωση, σωματική και πνευματική μέσα από την μητρότητα εεεμμ ήταν το να δω δικούς μου ανθρώπους να μεταμορφώνονται λόγω της πανδημίας, κάποια ταξίδια που έχω κάνει. Οπότεν όλα αυτά σίγουρα με έχουν αλλάξει σίγουρα έχουν πλάσει μέσα μου διάφορα πράγματα, σίγουρα έχω ωριμάσει και σίγουρα το έργο μου που θα επιτελέσω και το εργαστήρι που θα διδάξω θα είναι σε ένα άλλο επίπεδο και ανυπομονώ να το διδάξω και να το μοιραστώ με όσους θα είναι εκεί.

Συνέντευξη με Έλενα Αντωνίου

Πέ μου λλία λόγια για σένα πρώτα, για το έργο σου, σπουδές, με τι ασχολήθηκες κλπ

Λοιπόν εννα ξεκινήσω με σπουδές. Εγώ έκαμνα πρωταθλητισμό. Ήμουν στην εθνική ομάδα ρυθμικής γυμναστικής εσταμάτησα λίγο πριν το λύκειο και ξεκίνησα μπαλέτο, πάρα πολλά αργά άρα. Τέλοσπάντων ήθελα να σπουδάσω χορό, σύγχρονο χορό. Επέρασα στην κρατική σχολή ορχηστρικής τέχνης στην Αθήνα. Μετά με υποτροφία από το ίδρυμα Κούλλα Πράτσικα ήμουν για ένα χρόνο στο London Contemporary dance school, the place ονομάζεται. Στο performance group. Δηλαδή στη σχολή υπήρχε ένα γκρουπ που ήταν το performance γκρουπ που ήταν το, εδουλεύαμε πάνω στα performances

σαν μια ομάδα εφέρναν guest choreographers τζαι κάμναμε touring σε όλη την Αγγλία, Πορτογαλία, Δανία κλπ. Μετά επέστρεψα στην Αθήνα με κάποιες προσπάθειες να βρω δουλειά, οι οποίες δεν αποδώσαν και είχα μια πρόταση πρώτη μου δουλειά ως performer ήταν στην Κύπρο που με είχε καλέσει η Λία Χαράκη άρα μετά που τούτο μια πρόταση έφερε την άλλη, εσυνεργάστηκα σε διάφορα projects με διάφορους Κύπριους χορογράφους, εεε μέχρι που έφτασα στην πρώτη μου χορογραφική δουλειά, που έγινε στο ιθέατρο. Δηλαδή η πρώτη μου χορογραφική δουλειά ήταν στην δραματική σκηνή του ΘΟΚ το ημερολόγιο ενός τρελού, έπαιζε ο Βαρνάβας ο Κυριαζής και εκαμαμε τότε τούτη την πρόταση με την σκηνοθέτιδα Μαρία Μανναρίδου Καρσερά, που ήταν τούτος ο ρόλος, γυναικείος ρόλος, μια γυναικεία φιγούρα που έκαμνε μια πολλά αργή μετάβαση στον χώρο της παράστασης μέχρι το δεύτερο μέρος που εγίνετον ένα ξέσπασμα, τζαι μέσα που τούτο το έργο ήταν σαννα τζαι συστήθηκα πλέον στο κοινό γιατί τούτο το έργο μετά εβραβεύτηκε, είχα πιάσει βραβείο χορογραφίας, είχε πιάσει βραβείο ο Βαρνάβας, δηλαδή ήταν μια παράσταση που επήε πάρα πολλά καλά. Εεεε ναι άρα μετά που τούτο εξεκίνησα σιγά σιγά να δείχνω δικές μου δουλειές μέσα που την πλατφόρμα χορού Κύπρου, μέσα που το καλοκαιρινό φεστιβάλ χορού που διοργανώνει η Νέα Κίνηση που γίνεται στη Λεμεσό, εεε σιγά σιγά στο πιο μεγάλο πρόγραμμα του Υπουργείου, το Τερψιχόρη που πλέον εν για ολοκληρωμένες παραγωγές σύγχρονου χορού και μέσα που τούτα σιγά σιγά άρχισα να χτίζω την έρευνα μου ώσπου επρόεκυψε η συνεργασία μου με την Marina Abramovic. Τζέινο ήταν ένα κομβικό σημείο εεεμ και ο λόγος είναι , συνεχίζω μιλώ α ;

ναι ναι ναι

Και ο λόγος είναι ότι η έρευνα μου είχε ως επίκεντρο τα συναισθηματικά και τα σωματικά όρια του σόλο ερμηνευτη. Γιατί εδούλευκα πάρα πολλά πάνω στα σόλο. Λοιπόσον, εεεε, όταν με καλέσαν για να κάμω τούτο το έργο τότε, που ήταν η Marina Abramovic στην Αθήνα σε συνεργασία με το NEON είχε να κάνει με το duration of performance. Οπότεν ήταν μια πολλά καλή ευκαιρία να δοκιμάσω τούτα τα όρια τα συναισθηματικά και τα σωματικά τι σημαίνει γιατί πλέον τα έργα είναι 8ωρα και 10ωρα. Δηλαδή βρίσκεσαι σε μια κατάσταση που πλέον δεν είναι performance, γίνεται ζωή. Γιατί όταν το κάμνεις τούτο το πράμα για μια εβδομάδα συνεχόμενα, φαντάσου αν 8 ώρες βρίκεσαι σε performative state χωρίς τουαλέτα, χωρίς φαγητό, χωρίς νερό, καταλαβαίνεις ότι μπαίνεις σε ένα mode η ζωή σου ναν γύρω που τζέινο. Τούτες τες ώρες εννα κάμω performance, πότε εννα φάω, πότε εννα κοιμηθώ, και ήταν πραγματικά έφταννε στα όρια

Πώς; Υπάρχουν παρόμοια (performances) που παν μέρες. Δυσκολεύομαι να το αντιληφτώ το περνώ τόσες ώρες ή μέρες χωρίς τουθαλέτα για παράδεςθγμα.

Ναι, μπαίνεις σε ένα state. Εν συγκεκριμένο το φαί, συγκεκριμένο το νερό, συγκεκριμένα, υπάρχουν έργα για παράδειγμα, εν λεπτομέρεια τούτο, αλλά υπάρχουν έργα που μπορεί η τουαλέτα ναν μέσα στο έργο, ναν μέρος του έργου. Και υπάρχουν και έργα που μπορεί να είναι 8 ώρες χωρίς τουαλέτα. Λέω ένα παράδειγμα. Και επίσης επειδή πλέον γίνεσαι ένα live installation δηλαδή το μουσείο εν ανοιχτό τούτες τις ώρες και το κοινό μπαينوβγαίνει και τα εκθέματα εν ζωντανά. Εν ζωντανά εκθέματα, ενεν αντικείμενα, εν ο άνθρωπος.

Παράδειγμα στην Νέα Υόρκη και σε άλλες πόλεις που τα μουσεία ανοίουν το πρωί και κλείουν το βράδυ, πρέπει να μείνει το ζωντανό έκθεμα σε τζέινο το state του εν τρώω, εν πίνω, εν πάω τουαλέτα για όσες ώρες εν ανοιχτό το μουσείο. Εεεε Να περάσω στην επόμενη ερώτηση. Γιατί πιστεύεις ότι είναι τόσο λίγοι οι performance artists στην Κύπρο? Τζαι να το επεκτείνω και λλίο. Γιατί εν τόσο λλίοι οι διακεκριμένοι.

Κοίταξε, Εν νομίζω ότι αναλογικά οι performance artists στην Κύπρο εν λλίοι. Και επίσης υπάρχει μια σύγχυση. Άλλο το performing arts και άλλο το performance art.

Εν και ο λόγος που ερώτησα συγκεκριμένα για τους performance artists

Δηλαδή αν αφαιρέσουμε ούλλους τους χορογράφους χορευτές που ονομάζουν τους εαυτούς τους performance artists. Εσύ εννοείς το performance art που έρχεται που τα εικαστικά κυρίως; Ναι εν έχουμε μεγάλο αριθμό. Τωρά μπορώ να σκεφτώ λλία ονόματα.

Θυμάσαι περίπου χρονολογία που ξεκίνησες να ασχολείσαι στην Κύπρο

Εμένα η μεγάλη μου επαφή με το performance art έγινε με το μεγάλο το προτζεκτ που έγινε στην Αθήνα στο μουσείο Μπενάκη με την Marina Abramovic. Πάντα στα έργα μου εχρησιμοποιούσα στοιχεί που την performance (art) γιατί εν ήταν πάντα αμιγώς χορογραφικά. Εμπαίνναν στοιχεία , επειδή ο καλύτερος μου φίλος και συνεργάτης μου εν εικαστικός. Οπότε πάντα είχα αναφορές και ήμουν πιο κοντά σε τούτες τις αναφορές παρά στες καθαρά χορογραφικές αναφορές. Αλλά μετά που τούτη την συνεργασία το 2016, έδωσε μου τόσα εργαλεία το performance τζια για τα χορογραφικά μου έργα, αλλά μετά έκαμα και έργα που ήταν αποκλειστικά performance. Δηλαδή το insitu που έγινε μέσα στα μουσεία, πλέον εν καθαρά performance art. Που χρησιμοποιώ το σώμα σαν εργαλείο, αλλά εν performance.

Θεωρείς ότι το κυπριακό κοινό αντιλαμβάνεται τι είναι το performance art as such? Όι τα performing arts, αλλά το performance art.

Υπάρχει μια κοινότητα, ένας αριθμός ατόμων που εν κοντά στο αντικείμενο, που αντιλαμβάνεται αλλά σίγουρα ενενεν, εν μπορώ να πω ότι υπάρχει γενικά μια αντίληψη ή μια ωριμότητα να καταλάβουμε ακριβώς τι εν το performance art.

Άρα έχει το κοινό του εννοείς; Ή το κοινό της p.a. εν το κοινό που κάμνει attend σε διάφορες τέχνες. Που έχει ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τες τέχνες. Και εν οι ίδιοι που βλέπεις παντού;

Αν και νιώθω ότι τωρά έρκεται μια καινούρια γενιά. Και καλλιτεχνών και η νέα γενιά εν πιο ανοιχτή να δει πράματα

Και σε concepts

Δηλαδή εγώ ένιωσα το τωρά στο τελευταίο μου έργο. Ήρτε κόσμος και ηλικίες που εκάμαν μου εντύπωση αλλά ήταν κάτι που το εκτίσαμε τζιόλας κι εμείς με το image και με την θεματική. Ναι. Θέλω να είμαι λλιο αισιόδοξη. Ότι εννα μεγαλώσει σιγά σιγά.

Αν πιάσουμε την PA σαν τέχνη ποιος εν ο στόχος της.

Για μένα πρώτα, εν το ότι μοιραζούαστε μια συγκεκριμένη στιγμή, εν ο χώρος ο χρόνος και η δράση και μοιραζομαστε την οι καλλιτέχνες με το κοινό. Για μένα το πιο σημαντικό εν τούτο. Ο στόχος εν τούτος. Ότι εν ένα συνολο ατομων που μοιράζονται το ίδιο εδώ και τώρα. Για μένα εν βασικό τούτο. Είτε καταλάβεις είτε δεν καταλάβεις είτε νιώσεις είτε εν νιώσεις, βρίσκεσαι στον ίδιο χώρο, παρατηρείς μια δράση που συμβαίνει τωρά.

Άσχετο αν φτάσουν τα μηνύματα στην άλλη άκρη; Ή αν φτάσει σε σένα η ενέργεια του κόσμου;

Ναι. Σε πρώτο επίπεδο εν άσχετο. Σε πρώτο επίπεδο είναι να ... μοιραζόμαστε μια εμπειρία. Κι εγώ που το κάμνω κι εσύ που το δέχεσαι.

Πώς ήταν η διάδραση με το κοινό στην Κύπρο πριν τζαι μετά την πανδημία τζαι θεωρείς ότι άλλαξε κάτι;

Έτσι ειλικρινά εγώ εν θεωρώ πως άλλαξε κάτι. Εγώ εν ένιωσα , ακριβώς επειδή είχα ένα έργο με διάδραση πριν το Covid τζαι ένα έργο με διάδραση μετά το Covid , εννεν ο Covid που άλλαξε τα πράματα. Εν τα υπόλοιπα θέματα που εφκήκαν στη φόρα που αλλάξαν τα πράματα. Τα me2, το φεμινιστικό κίνημα που εδυνάμωσε, εν τούτα τα πράματα νομίζω που αλλάξαν την οπτική. Νιώθω ότι εν έχει να κάμει με το Covid γιατί πριν το Covid είχαν γίνει δραστικά πράματα πάνω σε τούτα τα θέματα τζαι μιλώ τωρά που την δική μου εμπειρία, τζαι που τα έργα που έδειξα εγώ. Εν συσχετίζω καθόλου το Covid με τη δική μου περίπτωση, αλλά... Εγώ καθόλου όμως.

Άρα μετά το Covid όταν έκαμες το έργο σου, εν άλλαξες την προσέγγιση σου προς το κοινό ώστε να ακολουθεί τα πρωτόκολλα;

Όι, No, No. Αν το άλλασσα δεν θα είχα έργο. Γιατί στα έργα μου ειδικά η έρευνα μου τα τελευταία χρόνια έχει να κάμει με την ελευθερία του θεατή. , την ελευθερία της πρόσληψης, ο θεατής κινείται ελεύθερα στο χώρο, επιλέγει μόνος του πόσο κοντά τζαι πόσο μακριά στον performer θα είναι. Εν θα μπορούσα να κάμω έργο. Γιατί εν μέρος της έρευνας μου τούτη η εγγύτητα τζαι ποιος επιλέγει να την κάμει.

Το εκάστοτε εικαστικό δρώμενο αλλάσσει θεωρείς με τη χρήση μάσκας; Όι μόνο στο δικό σου έργο. Εεε τα δρώμενα που έγιναν μετα-Covid και στα οποία επιβάλλετον η χρήση μάσκας, θεωρείς ότι αλλάξαν τη σχέση επικοινωνίας που υπήρχε μεταξύ performer και κοινού; Δηλαδή, έβαλε κάποια barriers?

Εν ξέρω αν η μάσκα εδιούσε ένα αίσθημα ασφάλειας. Ασπούμε εγώ την πρώτη φορά που έδειξα το έργο μου (μετα-Covid) οι θεατές εφορούσαν μάσκες.. Εεεμ σίγουρα εγώ ήθελα να βλέπω το πρόσωπο τους, τζ' έβλεπα μόνο τα μάθκια τους. Μετά που επαναλάβαμε το έργο, τζαι είχα καθαρή εικόνα των προσώπων τους εννοείται ότι εν πιο δυνατή η εικόνα τζαι πιο δυνατή τζαι η ανταλλαγή που συμβαίνει. Αλλά πάλε εν ξέρω κατά πόσο επηρεάζει πραγματικά τούτο.

Ποια εν τα μηνύματα που θέλεις να δώσεις συνήθως μέσα που την δουλειά σου;

Κοίταξε, λοιπόν, έχω κάποιους πυλώνες εγώ στη δουλειά μου. Το ένα έχει να κάμει με τον ερμηνευτή. Τούτο που σου έλεα πριν. Τα όρια τα συναισθηματικά, τα νοητικά τζαι τα σωματικά του performer. Εν ένα πράμα που εν πάντα μέσα στην έρευνα μου. Μετά, ένα άλλο εργαλείο τζαι στοιχείο της έρευνας μου είναι πως η σχέση θεατή-performer, ή παρατηρητή-εκθέματος, είναι ότι μπορεί να ισοδύναμη. Όπως ο θεατής κοιτάζει τον performer, έτσι τζ' εγώ βάλλω τον performer σε τέθοια θέση που να βλέπει τον θεατή. Γι' αυτό πάντα χρησιμοποιώ τον χώρο με διαφορετικούς τρόπους, γι' αυτό δίνω την ελευθερία στο θεατή να παρακολουθήσει το έργο όπως θέλει, να χρησιμοποιήσει κινητό αλλά ταυτόχρονα να έχει και την ευθύνη τούτου που βλέπει. Αν αποφασίσει να πολλά κοντά στον performer κάτι σημαίνει. Αν αποφασίσει να μείνει μακριά, πάλε κάτι σημαίνει. Τζαι τούτο το πράμα έχει ένα αποτέλεσμα, να κρατά το έργο ζωντανό τη στιγμή που συμβαίνει. Άρα εννεν απλά... Τζαι να επιλέξεις να μείνεις σε μια καρέκλα τζαι να μείνεις απαθής, εν τζαι τούτο μια απόφαση που παίρνεις εσύ. Εγώ έδωσα σου την ελευθερία να κάμεις ότι θέλεις. Ότι αποφασίζεις εν δική σου ευθύνη. Τζαι τούτο σημαίνει το ίδιο για το πως στέκεσαι απέναντι σε οποιοδήποτε κοινωνικό θέμα, σε οτιδήποτε... εεε.. μπορεί να σπάζουν κάποιον στο ξύλο τζαι εννα δούμε τον άνθρωπο που εννα πάει να βοηθήσει, τον άνθρωπο που εννα μείνει μακριά, τον άνθρωπο που εννα τρέξει να φέρει βοήθεια. Εκατάλαβες; Εν μέσα που τούτα που δουλεύω τα τελευταία χρόνια. Άρα το εργαλείο θεατής-performer ενναν τζιαμέ τζαι εννα συνεχίσουμε να το σκαλίζουμε. Εν βασικοί πυλώνες τούτοι. Ένα τελευταίο είναι το πως το ατομικό, γίνεται συλλογικό. Δηλαδή πως μπορεί το δικό μου βίωμα να εξυπηρετήσει ή να αγγίξει ή να επικοινωνήσει με τα βιώματα πολλών άλλων.

Θεωρείς ότι η θεματολογία άλλων καλλιτεχνών επηρεάστηκε από την πανδημία; Πχ εστραφήκαν λλλίο στο πώς ο Covid εκαθήλωσε τόσο κόσμο σπίτι; Τόσο κόσμο σε abusive homes? Τόσο κόσμο να κλειστεί στον εαυτό του;

Ίσως αλλά τζαι πάλε. Επηρεάσε όπως εννα επηρέαζε ασπούμε, τι να πω τωρά; Ένας πόλεμος.. Ή μια έκρηξη. Σίγουρα επηρέασε

Ουσιαστικά εν απλά ακόμα ένας σταθμός στην ιστορία για σένα που εννα το πιάσεις και να το επεξεργαστείς ανάλογα;

Ναι, εγώ νιώθω τωρά ότι εν το σκέφτηκα, ότι εν με επηρέασε, αλλά ίσως σε 3 χρόνια να νιώσω ότι εν κάτι που επέρασα τζαι να φκει ασυνείδητα. Ξέρω ότι έχει καλλιτέχνες που πολλά συνειδητά επιάσαν πράματα, να μιλήσουν για τον εγκλεισμό, το , το, το... οκ. Εγώ ακόμα εν επήα τζιαμέ. Για μένα στη δική μου περίπτωση , αν συμβαίνει κάτι εν πολλά ασυνείδητα.

Άρα ίσως να μεν σε επηρέασε στον βαθμό που...

Οι. Επηρεάσε με. Τζαι επέρασα δύσκολα τζαι... Αλλά πάλε εν βίωμα που μπορεί με κάποιο τρόπο να φακάνει στο έργο μου αλλά εν το ονοματίζω. Εκατάλαβες;

Συνέντευξη με Πέτρο Κονναρή

Αν μπορείς να μου πεις λίγα λόγια για τις σπουδές σου, την δουλειά σου, το έργο σου, και πως κατέληξες στην performance art

Βασικά εγώ ξεκίνησα πρώτα που τον χορό οπότε το training μου στη αρχή εν ο σύγχρονος χορός αλλά η αλήθεια ποττέ εν ήμουν που τα άτομα που εν full κινητικά, χορευτικά κλπ και σιγά σιγά και μέσα που

εργαστήρια που έκαμα ήρτα και ξεκίνησα και εγνώριζα το πιο interdisciplinary πεδίο εεε και μετά έκαμα τις σπουδές μου στο live art and performance studies στο Ελσίνκι στο Theater Academy που εν τζιαμέ που ξεκίνησα τζαι θεωρούσα τζιάλλες πρακτικές, μεθοδολογίες κλπ. Οπότε τζιαμέ νομίζω που ... τούτο εν κάτι ενδιαφέρον γιατί ασπούμε λαλώ είμαι performance artist που δουλεύω μεταξύ των πεδίων του live art, της συμμετοχικής τέχνης τζαι του χορού. Οπότε εν είμαι σίγουρος αν θα με έβαλλα αυστηρά στο performance art γιατί έχει για μένα κάτι με το... τί και πως τα καθορίζουμε ούλλα τούτα. Γιατί τζιόλας στην Κύπρο τούτο που νιώθω εγώ πολλά έντονα εν ότι εν έχει πολύ performance art, τζαι έρχονται πολλοί που τον χορό τζαι εν μεταξύ τούτων των πεδίων. Τζαι έχει ένα ενδιαφέρον. Τζαι κάτι που εσυζητούσα πρόσφατα με τον φίλο μου, επίσης το πρόγραμμα πολιτισμός εεε που εν τούτο το πρόγραμμα με τις επιχορηγήσεις που έχει το υφυπουργείο πολιτισμού, είτε προέρχεται που τον χορό είτε που τα εικαστικά, μπορείς να κάμεις αίτηση για ένα project για επιχορήγηση, εν αναφέρεται πούποτε η “performance art” και για μένα έχει ένα ενδιαφέρον τούτο. Πάω πίσω στο τί κάμνω εγώ. Έκαμα λοιπόν τούτες τες σπουδές και η δουλειά μου παίζει πάρα πολλά με το πως είμαι τζείνη την ώρα παρών. Στη σκηνή μέσα από κάποιες οδηγίες, έτυχε να παίξω πολλά με το γυμνό ένα διάστημα, τζαι μετά επήα στη συμμετοχική τέχνη σε σχέση με το γυμνό, τζαι μετά έκαμα τζαι κάποια projects που έχουν να κάμουν με την μητρότητα, τζαι έκαμα performance lecture κλπ.

Άρα για την ερώτηση που θα σου έκαμα τώρα, γιατί θεωρείς ότι εν τόσο λλίοι οι performance artists στην Κύπρο, εν τούτο που ανέφερες ήδη, ‘οτι εν υπάρχει τόσο πολλά.. εεε το ότι εν αναφέρεται και σαν όρος συχνά η performance art?

κοίτα, για μένα ενεν το πώς... εεεε εν είμαι σίγουρος ποιος εν ο αριθμός ακριβώς (των performance artists) αλλά σε μια συζήτηση που είχα με πολύ κόσμο εν σημαντικό το TI θεωρούμε ως performance art πλέον. Εεε γιατί ασπούμε ιστορικά έρκεται που το visual art,εεε τζαι έχει να κάμει τούτο με την επανάληψη τζαι ούλλα τούτα, τζαι πλέον για μένα το performance art, το live art, έρκεται που τζιαμέ που εν ένα μείγμα που διάφορα πεδία. Όπως σου είπα πριν νιώθω ότι αρχίζει τζαι έχει πολλά άτομα που είτε ήρταν που το θέατρο, τζαι που τον χορό, που τα εικαστικά ... ενεν καθαρά ένα πεδίο. Τζείνα τα άτομα θα τα έβαλλα στην κατηγορία της performance art. Έχει ακόμα να γίνει... εεεμμμ όι ξεσκαρτάρισμα, αλλά μια καθαρότητα στο όντως τι εν το πεδίο τζαι γιατί. Αλλά ναι νομίζω το ότι τα προγράμματα επιχορήγησης εν τόσο αυστηρά, σίγουρα δυσκολεύει στο να μπορούν να έχουν μείγματα που άλλα πεδία.

Θεωρείς ότι έχει να κάμει και το οικονομικό δηλαδή. Και οι καλλιτέχνες χρειάζονται πόρους για να ζήσουν.

Ε ναι ναι ναι!

Γιατί ασχολήθηκες παραπάνω με το live art τζαι πως υποδέχτηκε το κοινό της Κύπρου το γυμνό. Πως αντιμετώπισαν τούτες τες παραστάσεις σου;

Νομίζω ήρτε λλίο με ένα πολλά intuitive τρόπο. Όταν ξεκίνησα το πρώτο μου έργο που μπαίνει στην κατηγορία του performance art, εν ένα project που έκαμα το 2013, το wet, ήταν ένα σόλο που έπαιζα με μπαλόνια με νερό τζαι σιγά σιγά έφκαλλα τα ρούχα μου τζαι απλά έπαιζα με τα μπαλόνια. Που είχε για μένα ένα curiosity τζαι μια εξερεύνηση του τύπου “τί έρκεται μετά; τί θέλω να κάμω τώρα;” Τούτη η ιδέα της εξερεύνησης το τί παρακολουθούν οι θεατές, οι παρευρισκόμενοι να εξερευνώ κάτι on the spot, για μένα έχει να κάμει πάρα πολλά γενικά με την ιδέα της performance art. Τζαι η έρευνα που πίσω που γίνεται παράλληλα. Που ενεν κάτι με κάποιο τρόπο προκαθορισμένο. Τζαι νομίζω εν με τούτο τον τρόπο

να μπαίνω τζιόλας σε τούτο το πεδίο/πλαίσιο. Ναι τζαι λέω το ξανά τούτη η ιδέα του curiosity που για μένα εν πολλά σημαντική στην δουλειά μου τζαι το ότι παρατηρώ επίσης είμαι μαζί με τον κόσμο τζιαμέ. Τζαι ότι παρατηρώ τους να με παρατηρούν, ότι εν σημαντικό μέρος της κατάστασης που δημιουργείται. Υπάρχει μια παρατήρηση και που τες δύο πλευρές κρατώντας παράλληλα ο καθένας την ταυτότητα του. Ότι παρατηρώ, ακούω, είμαι παρόν τζαι που τες δύο πλευρές. Τζαι το πως σπάζει τούτο που λαλούμε τζαι στο θέατρο, ο τέταρτος τοίχος, εμμμ που νιώθω ότι για μένα τούτα ούλλα τα στοιχεία εν λλλίο πιο κοντά αν θα τα έχω πίσω στο performance art.

Τωρά για το κοινό και το πως εδέχτηκε το γυμνό... νομίζω επήρε χρόνο. Έκαμα νομίζω που το '13 ως το '17 έκαμνα performances γυμνός, μόνο τα δικά μου performances. Εν έτυχε να κάμω κάτι άλλο. Τζαι νομίζω ότι εθωρούσα τούτη την εξέλιξη, τζαι για μένα ότι τούτο που με βοήθησε πάρα πολλά ήταν να βρίσκω λλλίο ένα articulation στο πως μιλώ για τούτο, πως μιλώ είτε promotionally ή τζαι μετά μέσα που συζητήσεις με τον κόσμο. Τζαι για μένα έχει κάτι που φέρνω τζαι τωρά στην δουλειά μου που έχει να κάμει με την φροντίδα τζαι την ελευθερία. Εν θα πιέσω κάποιον, να κάτι που εν νιώθει, ή που νιώθει άβολα. Ακόμα τζαι για το κοινό. Αναγνωρίζω την κατάσταση, βλέπω ότι δυσκολεύεται ο κόσμος, μπορεί να το θωρεί λλλίο περίεργα, εεε ενεν τέλια εξοικωμένος τζαι πώς εγώ μέσα που τούτη την κατάσταση, μπορώ να δημιουργήσω μια κατάσταση απόλαυσης τζαι παιχνιδιού.

Σε γενικές γραμμές θεωρείς ότι αντιλαμβανόμαστε τούτο το ευρύ φάσμα της performance art? Εν ανοιχτό το κοινό να καταλάβει, να μάθει λλλία πράγματα για τούτο το κομμάτι της τέχνης;

Κοίτα, νομίζω εν λλλίο tricky ερώτηση τούτη. Για μένα εν έχει να κάμει απαραίτητα με το πεδίο. Έχει να κάμει με το κοινό. Πόσο έτοιμοι είναι να καταλάβουν τούτο το καινούριο για τζείνους πεδίο, ένα performance, θέατρο, χορό, installation ή οτιδήποτε άλλο και πόσο έτοιμοι είναι να ακούσουν. Αν έχουν τζαι τζείνοι τούτη την περιέργεια να πουν αααα τι εν τούτο, ενδιαφέρει με, εν με ενδιαφέρει, καταλάβω το, τι μου άρεσε, τι εν μου άρεσε και γιατί, νομίζω εν θα το πολλοκαταλάβουν. Χρειάζεται λλλίο curiosity πάλε. Που εν είμαι σίγουρος αν έχει να κάμει με το ότι εν πιο μικρό πεδίο ή πιο καινούριο σε σχέση με τα υπόλοιπα. Έχει νομίζω να κάμει με το πόσο ενδιαφέρεται να μάθει. Αλλά έχει και κάτι το μη συμβατικό που εν πιο δύσκολο να το προσεγγίσει ο κόσμος. Και να προσθέσω και κάτι άλλο. Στην Κύπρο εν έχουμε δημοσιογράφους που να γράψουν για έργα. Γράφουν αρκετά για το θέατρο. Ακόμα και για τον χορό, εν έχει σχεδόν καθόλου που εννα γράψουν μια κριτική. Και μπορεί να έχει ένα που εννα γράψει για το performance art. Οπότε τούτα ούλλα, δυσκολεύει ... εεεε βασικά μεγαλώνει το gap μεταξύ του δημιουργού με το κοινό. Οπότε εν σαννα τζαι εν πολλά δύσκολο να τους φτάσουμε εν υπάρχει τούτο το υπόβαθρο, εν θα γράψει μια εφημερίδα ασπούμε για το performance art κάπου.

Πως ήταν η διάδραση με το κοινό στην Κύπρο πριν και μετά το Covid?

Βασικά εχρησιμοποίησα την συμμετοχική τέχνη πολλά κάτι που είπα τζαι πριν, τούτη η ιδέα της φροντίδας, η ιδέα της συναίνεσης το ότι δημιουργώ ένα space τζαι πως δημιουργώ ένα safe space για να μπορούμε ούλλοι να έχουμε ένα ενδιαφέρον τζαι μια ωραία εμπειρία, ανάλογα κάθε φορά με την θεματική, την πρακτική τζαι ούλλα τούτα, οπότε τούτη η ιδέα της προσέγγισης είδα ότι ελειτουργούσε. Το πως έχει έτσι ένα χαλαρό, χωρίς να σημαίνει παντού, χαλαρό αλλά έτσι με ένα structured τρόπο. Το ότι είχε πάντα ένα score η δουλειά μου τζαι τούτα ούλλα εβοήθησε τον κόσμο να μπει μέσα. Τζαι κάτι που έλεα πολλές φορές, ήταν ότι ακόμα τζαι αν αποφασίσει το κοινό να μεν κάμει με κάποιο τρόπο engage εν επίσης ok. Οπότε να μεν πιεστεί να κάμει κάτι που εν θέλει. Τζαι το ότι με το να τζιαμέ παρόν τζαι να παρατηρεί είτε να κάθεται είτε να διαλέξει την θέση του εν ένα είδος engagement και τούτο. Που εν αρκετό γιατί δικαίει το ο ίδιος/ίδια. Τζαι ότι έχει να κάμει με τούτη την αυτενέργεια. Το ότι είμαστε

ούλλοι individuals και ότι τούτο μπορεί ναν τοο much για μένα και εν θα το κάνω αλλά εννα πάω να κάτσω δαμέ δίπλα και πάλε εν οκ. Για μένα εν πολλά ενδιαφέρον τούτο και το πως τούτο αφήνει σου τον χρόνο να σε πάρει το performance τζαι να σου αφήσει τζαι σκέψεις για μετά. Όπως γιατί το έκαμα τούτο, γιατί εν το έκαμα. Τζαι τούτος ο εσωτερικός διάλογος εν ένα είδος engagement πάλε. Σε σχέση με το Covid, νομίζω ήταν πως μπορώ να το βάλω τζαι εγώ, εεε, αλλάσσω το πλαίσιο όπως τζαι να το κάμω. Είχα κάμει ένα performance το 2021 που ήταν σε μια gallery στο drive drive τζαι ήταν ο κόσμος, εε εμπορούσε να περπατήσει τζαι να πάει γύρω τζαι έπρεπε να λάβω υπόψιν μου πως μπορεί να γίνει τούτο τζαι να είμαστε safe τζαι να νιώθει τζαι ο κόσμος safe. Οπότε αλλάσσουν οι οδηγίες, για να ακούσουν το πλαίσιο που υπάρχει τζείνη την ώρα. Εεε τζαι ένα πολλά μεγάλο συμβάν η πανδημία εν το πως τζαι ο κόσμος εδυσκολεύκεται ο κόσμος όι να εμπιστευτεί, αλλά να δει κάτι. Ή είχε ένα excitement του τύπου Α! Μπορώ να φκω που το σπίτι μου τζαι επιτέλους μπορώ να δω κάτι. Ήταν τούτα ούλλα τα πράματα που μπαίνουν μέσα.

Θεωρείς ότι σαν κοινό εν εύκολοι ή δύσκολοι. Εννοώ στο να περάσεις τα μηνύματα σου.

Κάποια πράματα εν πιο δύσκολα και κάποια άλλα καταλαβαίνουν τα. Τζαι για μένα έχει να κάμει το πως προσεγγίζουμε το κάθε performance. Ότι εν ενα site specific όι μόνο που άποψη χώρου αλλά και context. Ότι όντως είμαι σε τούτο τον χώρο, είμαι στην Κύπρο, υπολογίζω ότι θα έρτει τούτος ο κόσμος ή ότι μπορεί να έρτουν και άτομα που εν τα γνωρίζω και πως προσεγγίζω τούτα τα άτομα. Οπότε έχει να κάμει πολλά με το site specificity και πως το προσεγγίζω ανάλογα για να μπορεί να μεν το ... Όταν σκέφτομαι ότι εν θα λειτουργήσει έτσι επειδή στην Ολλανδία ελειτουργούσε έτσι, αλλά εν το πως το κάμνω να λειτουργήσει σε τούτα τα πλαίσια που έχω δαμέ, τζαι το πως έχει έτσι κάποια twists ας το πούμε ή αλλαγές, διαφοροποιήσεις ανάλογα με το πλαίσιο. Οπότε χρειάζεται για μένα πολλή έρευνα για να μπορούν να λειτουργήσουν.

Το εκάστοτε εικαστικό δρώμενο άλλαξε όταν ο κόσμος ξεκίνησε να χρησιμοποιεί μάσκα? Άλλαξε η ενέργεια που έπιανες που τον κόσμο όταν εν εμπορούσες να δεις τα πρόσωπα του κόσμου;

Ναι ναι σίγουρα γιατί ακόμα τζαι κάποια facial expressions εν μπορείς να τα δεις, εν θα μπορέσεις να δεις ότι κάποιος χαμογελά, ή ότι εν λλίο πιο reserved γιατί καλύφκει το η μάσκα και σίγουρα έπαιξε ρόλο.

Πως νομίζεις ότι επηρέασε η πανδημία το κοινό τζαι κατ' επέκταση την ανθρώπινη επικοινωνία

Νομίζω ότι έχει να κάμει και με τες θεματικές και με τες ανάγκες που έχει και είχε ο κόσμος. Και λέγοντας κόσμος εννοώ και τους δημιουργούς και το κοινό. Το ότι επαίξαν σίγουρα τζιάλλα θέματα. Για παράδειγμα ξεκινήσαν τζαι κάποιες digital performances εεε που εν είχε τόσο πριν τουλάχιστον στην Κύπρο, πράματα που εγίνονταν στο διαδίκτυο, στα social media, επαίζαν πολλά βίντεος στα social media, live streaming performances που νομίζω ότι σαννα τζαι εμεταφέρθηκε λλίο τζαι αλλού τζαι πολλά πράματα επροχωρήσαν σε σχέση με το καθεστώς του καλλιτέχνη κλπ

Ποιοι εν οι βασικοί πυλώνες της δουλειάς σου;

Παρατηρώ την δουλειά μου ότι επικεντρώνεται σε τούτη την φροντίδα που σου είπα πριν, την ευαισθησία, εεε η τούτη η περιέργεια τζαι το πως έχει μέσα μια συνεχόμενη εξερεύνηση. Άλλα πράματα που επαρητήρησα τα τελευταία χρόνια εν ότι για μένα η δουλειά μου έχει να κάμει και με το πως παρουσιάζω την πρακτική μου εεε παρά ότι παρουσιάζω ένα performance τελειωμένο. Πχ ότι

παρουσιάζω την έρευνα που πραγματοποιείται τζείνη την ώρα. Που για μενα έχει ενδιαφέρον μεγάλο το πως παρατηρείς εσύ σαν performer τι γίνεται τζείνη την ώρα.

Έχεις καθόλου καινούρια προσωπικά δρώμενα και αν ναι επηρεάστηκε καθόλου η θεματολογία σου που την πανδημία;

Έχω κάποια coming up, ένα που έκαμα ήδη που ήταν το performing silence που έχει να κάμει οι απαραίτητα η θεματική με την πανδημία. Ένα silence, έχει να κάμει πολλά με τούτο και έχει να κάμει με το πως δίνω την προσοχή μου σε κάτι πάρα πολλά μικρό. Και επειδή έγινε το διάστημα μεταξύ δεύτερου και τρίτου lockdown ο κόσμος που ήταν τζιαμέ έκαμε engage πολλά διαφορετικά. Γιατί είχε να κάμει και με το περπατώ και ένιωθα το ότι κάποιοι ενιώθαν δυσκολία στο να μείνουν ήσυχοι ξανά. Γιατί ήμασταν ούλλη την ημέρα ήσυχοι στο σπίτι οπότε εν θέλουν να παν κάπου. Θέλουν να μιλήσουν με τους φίλους τους τζαι έβλεπα τούτες τες ανάγκες να φκαίνουν. Επιπλέον τζαι το πως δουλεύω πλέον και που σπίτι και φέρνω και κάποια mediums άλλα σχετικά, με το γράψιμο πολλά κλπ. Επίσης μετά την πανδημία έγιναν αρκετά local based τα πράματα.

Συνέντευξη με Αριάνα Οικονόμου

Να μου πείτε λλία λόγια για σας;

Ένα βιογραφικό να σου στείλω ίσως ναν καλύτερο

Είδα ότι όταν ήρτατε στην Κύπρο ήσασταν αρκετά μπροστά για την εποχή σας και αρκετά πρωτοπόρος. Όταν ήρτατε μετά τες σπουδές σας Κύπρο εν υπήρχε καν ο μοντέρνος χορός, ασχοληθήκατε και με το θέατρο τον ίδιο καιρό, με devised theater το οποίο ήταν άγνωστο τότε στην Κύπρο

Το να ζεις σε ένα τόπο που εν έχει υπόβαθρο ακόμα για ... εεε... πως εξελίχθηκαν τα πράματα στον κόσμο, παρόλο που... ήμασταν πολλά πίσω πιστεύω. Η αντίληψη στην Κύπρο και του θεάτρου και του χορού, ήταν ενός άλλου αιώνα και πιστεύω και μπήκαμε σε τούτο τον αιώνα, μετά το 2000 σαν ομάδες. Αλλά εγώ επειδή είχα έρθει που μια αρκετά προχωρημένη σχολή, που έκαμνε πολλά pioneering performances στον κόσμο... εεε.. ήμουν λίγο... να το πω το χελιδόνι που δεν θα έφερνε μόνο του την άνοιξη; Απλά δεν ήταν εύκολο ούτε για τον κόσμο ούτε για μενα και έπρεπε να .. ευτυχώς είμαστε δημιουργικοί άνθρωποι και ότι challenges μου δόθηκαν τα.. ήταν δημιουργικά challenges για μένα.. δεν επέμεινα στο να αλλάξω οτιδήποτε σε ανθρώπους που έκαμναν χορό. Επία στην παιδαγωγική ακαδημία, επία έκαμνα δουλειά με ανθρώπους που δουλεύαν με το θέατρο εκπαίδευση, ήβρα πιο εύκολο να επικοινωνήσω με ανθρώπους που ενδιαφέρονταν να μάθουν, παρά τζείνους που ήταν ήδη σε ένα καλούπι. Τούτο ήταν ενδιαφέρον. Επίσης είχαμε και κάποιες επιθέσεις όταν χρησιμοποίησα pedestrian movement το '83 σε ένα έργο μου και παρόλο που είχα φέρει και πολλά καλό χορευτή, τον Jeremy Nelson που την Αγγλία και ήταν μεγάλο όνομα, είχε δουλέψει με την Trisha Brown κλπ και έκαμνε δική του company που κάμνει ένα πολλά προχωρημένο είδος χορού βασισμένο πάνω στην μελέτη της ανατομίας του σώματος κλπ Πάντα έφερνα ανθρώπους να δουλέψω, ήμουν instrumental ... ένα εργαλείο που έφερνε κόσμο, που ήταν ομοϊδέατες και συνοδοιπόροι, και ήρταν και δουλέψαν μαζί μου, και κάμαμε προγράμματα όπως «το σώμα χώρος». Ο κόσμος είτε ότι ήταν ανωμαλία, ότι δεν ήταν τέχνη, αλλά βασικά πιστεύω ότι ο τρόπος που έγινε η τηλεοπτική του παραγωγή δεν ήταν στο πνεύμα του καιρού. Εδωσαν μας ένα μικρό στούντιο, και δεν υπήρχε απόσταση... Ήταν σε σχέση με το landscape ο χορός τούτος, πως δημιουργείς landscapes με τους χορευτές. Όταν εν close-up εν έχεις απόσταση να δεις τα landscapes εν ένα πρόβλημα τούτο. Αλλά πέραν τούτου, επειδή emίλησα με τζείνον που έγραψε τα άρθρα και που τα ανακοίνωσε στην αρχή, είπε μου «ξέρεις, η πιο μεγάλη επίθεση ήρτε που τις συναδέλφους σου. Τις τότε συναδέλφους, που edίδασκαν χορό. Εφάνηκε τους ξένο φαντάζομαι. Γιατί όταν βλέπεις ένα πράμα που δεν το καταλάβεις λαλεις (inaudible) Μετά, το 1984 εμπήκα στον κόπο να κάμω ένα έργο με τον Χριστόδουλο Γεωργιάδη σε μουσική του 20^{ου} αι. και εγώ να κάμνω σόλο μαζί του και αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τεχνική χορού και ήταν η επιλογή μου να δουλεύω με μη χορευτές και με ένα minimalism αλλά και συνειδητότητα μαζί. Ο μινιμαλισμός δεν είναι απλά να περπατάς, να στέκεσαι, να κάθεσαι. Όλα έχουν να κάμουν να κάμουν με την συνειδητότητα του performer. Δηλαδή την ώρα που στέκομαι και περιμένω, τι με κάμνει να κάμω την επόμενη κίνηση. Πως νιώθω την σχέση μου με την βαρύτητα. Πως νιώθω την σχέση μου με τον χώρο, με τους άλλους, τι εικόνες έχω την ώρα που δουλεύω. Τούτα εν μέσα που μια απλή... Στέκομαι, κάθομαι, ξαπλώνω, περπατώ, ρολάρω, τρέχω. Αλλά τουτα πρέπει ναν με συνειδητότητα. Πρέπει να έχουν μια σύνδεση μαζί με τους άλλους. Πάεις στα πιο basic για να φύουν οι γαρνιτούρες των βημάτων κλπ, εν έχει βηματισμούς πλέον, αλλά έχει μια τεράστια συνειδητότητα του ότι one is a creator as well as a performer. Και creative performer. Και creative performer είναι εκπαίδευση. Και όλοι οι άνθρωποι που edουλεύκαν μαζί μου εκάμναν εργαστήρια μαζί μου. Συνειδητής κίνησης και αυθεντικής κίνησης οπότε δεν ήρταν τέλια που το πουθενά. Επίσης ήρταν και άτομα που εκάμναν και χορό στο παρελθόν, θέλω να σου πω, εργαστήκαν για να φκάλουμε το έργο. Τέλοσπαντων. Παρένθεση τούτο. Απλά ήταν για να σου πω ότι esυνεργάστηκα και με non-dancers αλλά είχαν αυτοσχεδιαστικές δομές. Μετά τί έκαμα; Εδούλεψα το 1987 με τον Hein Haun που την Γερμανία που τον έφερα με ανταλλαγές Κολωνίας Κύπρου/Λευκωσίας, ο οποίος έκαμνε μάσκα τζαι animation με παιδιά που το έκαμνε τότε και

ανακοινώσαμε τότε εργαστήρια μάσκας στο Ριτσελίν και ήρθε με τον συνάδελφο του τον Dieter Baum. Με τον Hein Haun εσυνεργάστηκα από το 1987 μέχρι το 2015. Με τον Hein εδούλεψα που εκάμαμε τες μάσκες. Και κάμαμε και παραμύθι «το ουράνιο τόξο» με τα χρώματα που τα παιδιά ψάχνουν να βρουν τα χρώματα που χάθηκαν στην πόλη. Και πρέπει να κάμουν κάποιες τελετουργίες κατά τες οποίες πρέπει να περάσουν που το κίτρινο, το κόκκινο, το μπλε και ούλλας έχουν σχέση με τί rituals μπορείς να κάμεις με παιδιά που κάμνουν μάσκα, μαθαίνουν ένα τραφούδι, μαθαίνουν κάτι, για να πάρουν στο δράκο το χρώμα να του το δώσουν, να το βάλει πίσω στην πόλη. Γιατί ο δράκος εν τζείνος που περιμένει να πιάσει πίσω τα χρώματα, για να τα πάρει πίσω στο ουράνιο τόξο. Το δούλεψα και με την Μαρία Περισιτιάνη στην παιδαγωγική ακαδημία και όλο παραμύθι και το έκαμα αρκετές φορές, το 1990 που εδίδασκα στο τότε «Intercollege», σημερινό «Πανεπιστήμιο Λευκωσίας» το εκάμαμε και βίντεο. Όταν εμπήκα εγώ στην ακαδημία, εκαλέσαν με το 91-95, με κάλεσε η Μόνικα Βασιλείου, εδούλευκα με devised theater, με τεχνικές theater games, τραγούδια, και εκάμναν πάντα στο τέλος το δικό τους παραμύθι. Παράλληλα εδίδασκα και σε παιδιά creative movement, εις το ευρωπαϊκό ωδείο, και έκαμνα και την δική μου σόλο δουλειά, ή για το φεστιβάλ λευκωσίας, ή δικά μου έργα, όπως έκαμα το 1997 το «περπατώντας τη γραμμή».

Το φεστιβάλ Λευκωσίας, το έκαμνε η Άννα Μαραγκού ως το '88 περίπου και λάμβανα μέρος. Το «περπατώ στην γραμμή» το έκαμα το 1997 και το έκαμα σαν καλλιτέχνης ερωτούσα «τί έχω εγώ να πω για τούτο το θέμα, που το βουνό εν τζιαμέ τζαι κάμνουμε πως εν το θωρούμε. Ότι εν κατεχόμενη τζείνη η οροσειρά τζιαμέ τζ εγώ ξυπνώ κάθε πρωί τζαι κάμνω πως εν τη θωρώ σχεδόν γιατί εν μπορώ να πάω.» Όπως εν που... ξαφνικά, εν in denial. Τζαι για πολλά χρόνια εμείναν in denial. Τζαι ακόμα εν σε denial. Γιατί εν εμπορέσαμε να θρηνίσουμε. Εν μας επιτρέψαν να θρηνίσουμε. Οπότε τζιαμέ κάμνω μια αναφορά στο «περπατώ στη γραμμή» στους προγόνους και πως σιγά σιγά τη γραμμή σαν φωτιά που με καίει, την καίω. Ήταν solo performance art. Το 2000 αρχίζει, ήμουν ακτιβίστρια, να γίνει να αποκτήσει lobby ο χορός, να έχει λεφτά το υπουργείο για να δρα σαν αυτόνομη ανεξάρτητη τέχνη. Να μεν την βάλλουν αν σε καλέσει ο ΘΟΚ για να χορογραφήσεις. Έκαμα τζαι πουτούτα. Αλλά ποττέ εν εκαταλάβαν ότι η τέχνη τούτη του performance εν αυτόνομη. Ενομίζαν ότι έπρεπε να ανήκεις κάπου τζιαμέ στα (inaudible) του ΘΟΚ. Άσε τωρά που έγινε αναπτυξιακός τομέας. Τότε εν υπήρχε. Τότε έχτισα ομάδα. Ήμουν ένα εργαλείο που εβοήθησε να μαζετούν άνθρωποι που άρχισαν να κάμνουν performances, μαθαίνουν να έχουν φωνή για να δημιουργούν και να υπάρχουν λεφτά που το Υπουργείο που τα ζητούσαμε με κάποιες φόρμες και παίρναμε κάτι λίγα από το 1990 μέχρι το 2000 που ποτζει ποδά. Αλλά επειδή είχαμε εμείς (inaudible) για την εξέλιξη του χώρου, και ως εκ τούτου το 2004 εεε ιδρύθηκε η Νέα Κίνηση Χορευτών και Χορογράφων, στην οποία ήμουν ιδρυτική πρόεδρος και έμεινα πρόεδρος για 2 χρόνια μέχρι το 2006 γιατί μετά εκαλέσαν με για να γίνει το Μέγαρο Μουσικής οπότε εκαλέσα το συμβούλιο να δώσει την προεδρία αλλού για να μπορώ να είμαι πιο ανεξάρτητη και να μην εκπροσωπώ μια ομάδα αλλά να εκπροσωπώ τι πιστεύω. Αλλά το 2006 ήρτε ο κύριος bersham.. ο οποίος έδωσε την ιδέα τι σημαίνει μια στέγη χορού. Και επειδή η Λεμεσός έθελε τζαι τζείνη να έχει μέρος στες αποφάσεις εγινήκαν δύο τα houses. Για να γίνει η στέγη Λευκωσίας εγώ ίδρυσα το dancegate, ήταν μια ομάδα πίεσης για να προωθήσει την ιδέα για την πρωτοβουλία για την στέγη χορού στην Κύπρο εεε και τελικά επρωώθησε την στέγη χορού Λευκωσίας το dance gate. Όλα τα χρόνια παράλληλα με την καλλιτεχνική μου δουλειά έκαμνα και ακτιβισμό στο πως να τεθούν στρατηγικές για την ανάπτυξη του χορού σαν performance. Πολλοί ενομίζαν ότι ο χορός εν βήματα και μετά το 2000 που ήρτε η δεύτερη γενιά, τζείνη η γενιά ανθρώπων, ξαφνικά επή σε πανεπιστήμια που τα εδιδάσκουνταν τούτα ούλλα, τζαι το devised theater, τζαι το contact improvisation. Επίσης το application of the art in the community το οποίο έκαμα το 1997, το contact improvisation, ήρτε ο Steve Paxton ο ίδιος, ο οποίος εκαθιέρωσε τη φόρμα "contact improvisation. Τζαι έκαμε ένα χρόνο μαζί μου, ένα χρόνο πριν, το '96, εχτυπήσαμε τες πόρτες, του Υπουργείου Υγείας, του Υπουργείου Εργασίας, και Παιδείας για να μας χορηγήσουν να γίνει το πρόγραμμα κοινοεπέκτασης, extended mobility, στο οποίο είχαμε την σχολή τυφλών σαν βάση, για

δέκα μέρες εδιδάξαμε, επρενάραμε ανθρώπους που δουλεύουν με άτομα με ειδικές ανάγκες, ήρτε και ο Abito Alexi (???), ένας που κάμνει το dance (inaudible) και ο Steve Paxton εδίδαξε τυφλούς, ο Adito εδίδαξε γενικότερα το πλαίσιο του πως μέσα από το contact έρχεται το able and disable body μαζί, δηλαδή ένας που έχει able σώμα δουλεύει με έναν που έχει ένα disabled σώμα. Τζαι μοιράζονται την εμπειρία της κίνησης. Ήταν φοβερό πρόγραμμα, έμεινε δυστυχώς, δεν επροχώρησε, γιατί ήθελε να γίνει μια αυτόματη αναγνώρισή του και δεν είχα την δύναμη να ξαναχτυπήσω πόρτες για τούτο το πράμα, να βρίσκω λεφτά, τζαι έτσι είπα ή θα πάω εγώ, θα δώσω τη ζωή μου για τούτο το πράμα, ή θα πάω πίσω στη δημιουργική μου δουλειά. Ήταν μεγάλο δίλημμα και εσυνέχισα να διδλάσκω λλίο σε διάφορους τόπους σε άτομα με ειδικές ανάγκες, αλλά πίστεψε με, θέλει πάρα πολλή στήριξη, και ψυχική στήριξη τζαι οικονομική. Να δουλεύεις με άτομα με αναπηρίες, θέλει πολλή γνώση, θέλει πολύ expertise τζαι υπομονή αρκετή, τζαι boundaries τζαι οι γονείς τζαι οι βοηθοι να τζιαμέ. Εμείς εν εμπορέσαμε να το κάμουμε τούτο τζαι ήρτε ούλλο πάνω στην ομάδα που εδούλευκε. Τζαι ήταν too much. Τζαι να δουλεύει τζαι να έχεις τζαι την ευθύνη. Τζαι η ανάγκη τούτων των ανθρώπων ήταν η επικοινωνία με κάποιον. Εβλέπαν μας τζαι εβουρούσαν πάνω μας. Τζαι έσβησα όταν είδα ότι εκαλείτουν η ομάδα να κάμει πολλά παραπάνω που τζείνο που επροσφέραμε. Τζαι εν εν τόσο θέμα λεφτών. Εν υπάρχουν υποδομές. Ακόμα τζαι σήμερα. Βλέπεις τούτους τους ανθρώπους μέσα σε εστιατόρια τζαι καφέ; Όι! Χώνουν τους σπίτι ούλλη μέρα. Πάμε πάρακατω. Η δική μου η δουλειά, συνέχισα το 2000 και έκαμα κάποια σόλο ακόμα, το «in a dark time» το οποίο εβραβεύτηκε το 2002 σαν σόλο που το υπουργείο. Μετά επροχωρήσαν, ήρτε η φίλη μου, η Dorinda Hulton και ο Peter Hulton που το Dartington και που το Exeter University και μαζί με τον Horst Weierstall και με τους οποίους εδουλεψα πάνω στην έρευνα για το διεπιστημονικό training του creative performer. Πάνω σε τούτο, εν ένα τεράστιο κομμάτι της ζωής μου, το 2003 μέχρι το 2017 εδούλεψα με τούτους τους ανθρώπους τζαι εκάμαμε πάρα πολλά έργα τα οποία είχαν τζαι αφετηρία πάρα πολλά το θέμα της χωρισμένης Κύπρου. Πώς δηλαδή μπορεί να βοηθήσει η τέχνη στο να ευχηθούμε κάτι άλλο. Τα έργα τούτα αφορούσαν το παρελθόν, το παρόν τζαι το μέλλον, ήταν σε τρία στάδια, δηλαδή μέσα που το παρελθόν εκάμαμε την ευχή για το μέλλον. Μέσα που το τώρα θα δούμε τι γίνεται μετά. Μπορώ να σου στελίω υλικό αν θέλεις. Τούτο επηρέασε πάρα πολλά τη δουλειά μου και το site specific κομμάτι. Ένα μέρος της δουλειάς τούτης, ήταν πώς δουλεύεις πάνω σε μια προσωπική μνήμη, σε ένα χώρο, έξω, στο site specific, και πως το δουλεύεις τζείνη την ιδέα μέσα που άλλες στρώσεις, την γεωγραφική, τη θρησκευτική, την κοινωνική, την ιστορική, τη βιολογική, τι άλλο εσυνέβηκε τζιαμέ το οποίο φέρνεις μες το έργο σου (... έργο seeds, με την μεθοδολογία 1sq. f. Την παράσταση τούτη τηνέκαμα χωρίς κοινό, με βίντεο, Το οποίο εξεκίνησε σαν site specific αλλά το έκαμα με κοινό σαν βίντεο στο στούντιο μου στο Καιμακλί. Εν τούτο που θέλω να σου πω, ότι τα έργα τούτα αρχίζουν σαν site specific αλλά το δεύτερο μέρος είναι πως παίρνεις το site specific work indoors. Που σημαίνει έχει βίντεο, έχεις μουσική έχεις... εκατάλαβες τι γίνεται; Εεεεμ μετά ακολουθήσαν πολλά άλλα έργα μέσα που αιτήσεις σε διάφορα προγράμματα όπως το καλοκαιρινό φεστιβάλ που έκαμνε η Νέα Κίνηση, εεε την Τερψιχόρη, ήταν ένα νέο πρόγραμμα, που εμείς τα προωθήσαμε, δημιουργηθήκαν όλα αυτά τα προγράμματα στο Υπουργείο για χορηγίες, η performance χορού, τώρα εν τα φεστιβάλ και τα residencies και έγινε βασικά από το 2008 μέχρι το '20 εδούλεψα στο στήσιμο της στέγης χορού Λευκωσίας όπου που το 2011-12 ήμουν η εκτελεστική διευθύντρια, χωρίς μισθό φυσικά, αλλά και καλλιτεχνική σαν dance gate, ήταν 3 ομάδες, εψηφίστηκα πρόεδρος, και επειδή δεν υπήρχαν λεφτά για να υπάρχει καλλιτεχνική διεύθυνση την ανέλαβα. Τζαι δούλευα ως το '20-'21 που τώρα υπάρχει αυτή η θέση, έχει τώρα θεσμοθετηθεί και πληρώνεται και καλλιτεχνικός διευθυντής ευτυχώς και έχουμε τζαι βοήθεια.

Άρα συγγνώμη, για 12 χρόνια εδουλεύκατε αμισθί;

Εδούλευκα αμισθί γιατί είπτεσσεκ πάρα πολλά ότι η Στέγη Χορού Λευκωσίας εχρειάζετουν να κρατηθεί στα πόδια της με .. Εδιούσαν μόνο ένα μισθό η οποία ήταν για administrate, η οποία ονομάστηκε πολιτιστική λειτουργός, αλλά είχε την ευθύνη των επιστολών κλπ, αλλά εγώ μαζί με τον συνάδελφο μου τον Παντελή Γεωργίου του dance gate, εκάμαμε όλη την πολιτική και τες επιστολές κλπ αλλά η κοπέλα ήταν εκεί για να τα διεκπεραιώνει. Είχαμε άνθρωπο να βοηθά. Τώρα η Στέγη Χορού Λευκωσίας εν θεσμός. Έχει μια θεσμική αντιμετώπιση. Παίρνει λεφτά τώρα χωρίς να την ελέγχουν για ποιο πρόγραμμα. Επίσης εδιετέλεσα ως καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ No-body, μαζί με τον Παντελή Γεωργίου, όπου από το 2009 εβοήθησε πάρα πολλά στο να δώσει μια άλλη αντίληψη του χορού. Ότι ήταν interdisciplinary. Το φεστιβάλ τούτο εζητούσε να προταθούν έργα είτε από συγγραφείς για χορό με άξονα το σώμα. Εμπορούσε ένας μουσικός να πει, εγώ εννα κάμω ένα χορογραφικό έργο εννα βρω χορευτή, εννα κάμω μουσική και εννα έχω και visuals αλλά ο χορογράφος ήταν ο μουσικός. Δεν ήταν ανάγκη ο χορογράφος να είναι του χορού. Αλλά πρέπει οπωσδήποτε να έχει μέσα το σώμα και την κίνηση. Και το 2020 έγινε On-Body.

Γιατί πιστεύεκε ότι εν τόσο λλλίοι οι performance artists στην Κύπρο

Ο Weierstall ξεκίνησε στον χώρο ως εικαστικός στην Κύπρο το 1980 και έκαμε πολλές δράσεις performance art.

Ναι, μέσα που την έρευνα μου εβρήκα ότι πολλές δράσεις του συμπεριλάμβαναν installations.

Ναι, ήταν ο πρώτος που ξεκίνησε με installations, συνειδητά και έρχεται που το Fluxus. Γιατί στην Κύπρο ή κάμνεις θέατρο, ή κάμνεις χορό, ή κάμνεις σωματικό θέατρο τζαι τούτο το νέο υβρίδιο τζαι που ονομάζεται performance art τζαι που στην ουσία προέρχεται που το εικαστικό μέρος συνήθως, εν νέο για την Κύπρο τζαι εν τζαι για την Ευρώπη νέο νομίζω. Τωρά ποιος εν ο λόγος που εν λλλίοι οι performance artists, εεε, στην περίπτωση μου πχ, πολλές φορές έκαμα performance art, αλλά επειδή προέρχουμαι που τον χορό, πολλές φορές εν ήξερα πως να ονομάσω τον εαυτό μου. Dance Artist? Performance Artist? Κάπως επειδή οι ορολογίες αλλάσσουν... εν τζαι έχει και μεγάλη σημασία στην τελική. Υπάρχουν διαφορές τζαι terms κλπ αλλά πολλά πράματα. Ασπούμε όταν κάμνεις κάτι το οποίο κάποια στιγμή μπορεί να αλλάξει τζείνο που κάμνεις λόγω του τι συμβαίνει γύρω σου, τότε ονομάζεται performance. Γιατί it involves in nowness. Άμα εν χορογραφημένο τζαι ελέφαντας να ππέσει μέσα στην σκηνή, εν θα κάμεις τίποτε. Εννα συνεχίσεις την χορογραφία σου, ενώ τζιαμέ εννα το χρησιμοποιήσεις

Στην ουσία λέτε ότι για σας εν σαν να έχεις ένα σκελετό και δουλεύεις πάνω στο flesh όση ώρα γίνεται...

Δουλεύεις πάνω στα tasks που έχεις και έχεις πολύ ανοιχτό περιθώριο ως προς τα που πάεις και πότε.

Θεωρείτε ότι το κυπριακό κοινό εν εύκολο ή δύσκολο. Θεωρείτε ότι εν ανοιχτό σε καινούρια concepts?

Εν πολλά γενική ερώτηση. Στην Κύπρο εν μιλούμε για το κοινό του ΘΟΚ που εννα το δει η κομμώτρια μου ασπούμε γιατί εννα το δει διαφήμιση, έχει πιο πολύ exposure τα έργα τους που κάμνου, παν για ένα-δυο μήνες κλπ, παίρνουν και εισιτήρια δωρεάν η ΣΥΤΑ

Ναι αλλά συμπεριλαμβάνονται στο κοινό.

Ναι αλλά εν διαφορετικό που το κοινό που ψάχνουν να βρουν κάτι πιο εναλλακτικό. Οπότε τούτοι οι άνθρωποι που εν ήδη ψαγμένοι και θέλουν να έρτουν κοντά, εκτός που τες μαμάδες, τες γιαγιάδες και τους παππούδες, οι οποίοι πραγματικά πρέπει να παθαίνουν shock κάθε φορά που θωρούν το παιδί τους να κάμνει κάτι τέθκοιον

(γέλιο)

Γιατί εν καταλαβαίνουν τι ακριβώς κάμνει, τούτο νομίζω εν το μεγαλύτερο shock νομίζω. Το generational gap το οποίο όμως επειδή έχουν ούλλη την καλή διάθεση να καταλάβουν έχουμε τζι εμείς ένα μεγάλο χρέος να τους κάμουμε να νιώθουν λιόττερο alienated τζιι εύχομαι τα παιθικά που κάμνουν τες παραστάσεις να μιλούν στους γονείς του. Να εξηγούν τι έγινε. Αν μπορούν. ΑΝ μπορούν. Οι γονείς μου ήταν άνθρωποι μορφωμένοι, αλλά ήταν πάμφτωσθιοι άνθρωποι. Ο παπάς μου επουλούσε βιβλία τζιι ειψάχναν τρόπους να φκάλουν... Τζιι ήβρα τότε στες αποθήκες το βιβλίο «Η τέχνη είναι για τους λίγους». Τζιι όταν το 1983 μου εκάμαν τούτη την επίθεση τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ο παπάς μου είπε μου «η τέχνη ενναν πάντα πιο μπροστά που ότι καταλαβαίνει το κοινό και μεν ασχολείσαι». Και πιστεύκω το ως τωρά ότι της τέχνης ο ρόλος της είναι να αλλάσσει την φόρμα. Art changes the form.

Μπορείτε να πειτε λλίο για τη διάδραση με το κοινό στην Κύπρο κατά την προ-Covid εποχή τζιι την μετα-Covid εποχή. Άλλαξε κάτι κατά την άποψη σας η διάδραση πριν τζιι μετά την πανδημία;

Μπορώ να μιλήσω γιατί είμαι στη Στέγη Χορού Λευκωσίας τζιι βλέπω τι γίνεται. Η αλήθεια είναι ότι οι πιο μεγάλες δυσκολίες ήταν όταν έπρεπε να παίρνουμε certificates για να κυκλοφορήσουμε για να πάμε πρόβα και ύστερα τα ρίσκα που παίρνεις όταν δουλεύεις με ανθρώπους, είμαστε μια ομάδα πέντε άτομα που δουλεύουμε τζιι φορούμε μάσκες εεε τζιι πάντα το πρόγραμμα άλλαξε αν επάθαινε κάποιος κάτι κλπ... Τωρά σε σχέση με το κοινό... Έπεσε το κοινό.

Έπεσε ψυχολογικά ή...

Έμαθε να μεινίσκει σπίτι τζιιι άρεσε του. Άρεσε του να μεινίσκει σπίτι του. Και βλέπω το και που μένα. Έγινα πολλά πιο επιλεκτική τωρά στο που πάω. Ενώ πριν επήαινα παντού. Τωρά εννα μου πεις εν θέμα ενέργειας; Εν τζιιι θέμα ενδιαφέροντος τζιιι εμένα η πανδημία έφερε με στο σπίτι μου. Στο κέντρο μου. Είδα ότι έμπαινα τζιιι έφκαινα στο σπίτι μου σαν να τζιιι ήταν ξενοδοχείο, εν είχα σπίτι. Γιατί είχα τόοοση δουλειά να κάμω με τα διάφορα που έκαμνα. Με τον ακτιβισμό, με τα δικά μου έργα, τζιιι η πανδημία έδωσε μου το ΟΚ να μείνουμε σπίτι μας τζιιι να ηρεμίσουμε. Η κόρη μου με δύο μωρά αναγκάστηκε να μείνει σπίτι. Μα ξέρεις τι σημαίνει να έχεις ούλλη μέρα 2 μωρά σπίτι και να πρέπει να κάμεις και τη δουλειά σου. Αλλά ήβρε το διαδικτυακό πολλά χρήσιμο. Εξέλιξε νέες τεχνικές, να χορογραφεί εξ αποστάσεως. Εβοήθησε πολλά το online. Γιατί ξαφνικά δεν ήμασταν απομονωμένοι, και μπορούσαμε έστω και online να είμαστε τζιιι σε πιο πολλή επικοινωνία απλά τωρά κανένας εν θέλει να δει τίποτε online. Οι online performances εν.. Αλλά χορτάνεις τζιιόλας. Τωρά εν χρειάζεται. Εννα περιμένω. Αλλά επειδή είμαι και στο Ευρωπαϊκό Δίκτυο για να καταλάβεις Κέντρο Χορού, ξέρεις πόσα πράματα εκοπήκαν που το ταξίδι διότι εκαταλάβαν ναν πρόγραμμα που κάμνει το ΕΔΚΧ και είναι το θέμα η οικολογία. Πως σταματάς να ξοδεύεις πάνω στα αεροπλάνα να πηαίνουν τζιιι να έρκονται ομάδες χορού, ομάδες performers οι οποίοι έρκουνταν 1-2 νύχτες τζιιι φεύκαν. Τζιιι προσπαθούν να αλλάξουν αυτό το μοντέλο για να δούμε και πως κάμνεις κάτι που ενεν απλά one off. Αυτή την στιγμή η Ευρώπη μελετά τρόπους για το πως να γίνεσαι visible ή αισθητός και στην ανταλλαγή σου με άλλες χώρες χωρίς να πρέπει να ξοδεύεις τζιιι τόσα πολλά λεφτά τζιιι να παράγεις τζιιι τόσοσους ρύπους. Η πανδημία όμως άλλαξε λλίο τα πράματα.

Η πανδημία επηρέασε καθόλου στο πως προσεγγίζετε εσείς τη δουλειά σας; Τζαι κατ' επέκταση τζαι το κοινό;

Ευχαριστώ για την ερώτηση επειδή όντως άλλαξε. Όταν έμεινα σπίτι ξαφνικά άρκεψα να δουλεύω με νέες θεματικές στη δουλειά μου που ήταν πάντα τζιαμέ αλλά εν τες ηξερα, ήταν η αντίληψη, η μνήμη τζαι δούλεψα πάνω στον Μπέκετ, τοσο έργο του Feel, που έκαμα μια πιάνω το και λαλώ εν ένας άντρας ηλικιωμένος που εν θέλει να τους θωρεί κανένας να δει αν δεν τον βλέπεις, αν υπάρχει. Επειδή βλέπω-υπάρχω, επειδή με βλέπεις υπάρχω. Λέει αν δεν με βλέπει κανένας εγώ υπάρχω; Τζαι επήρα το πάρα πέρα. Ο καλλιτέχνης, είναι καλλιτέχνης αν δεν τον βλέπεις; Δηλαδή when you're visible as an artist do you exist or when you're an artist and you're not visible you don't exist? Εμπήκα σε τέτοια ερωτήματα. Και τωρά κάμνω το Happy Days. Εεεμμ το ευτυχισμένες μέρες που πάλε εν ένα σόλο. Το '21 έκαμα το Breathing Eye. Και το '22 έκαμα το μετά. Έκαμα μεταφέρεις την δουλειά σου πάνω σε άλλα σώματα. Και μετέφερα το σόλο που έκαμνα εγώ σε άλλες τρεις χορεύτριες. Τζαι τούτο το πράμα, να μάθεις κάποιο άλλο πως δουλεύεις εσύ ήταν μεγάλο eye opener για μενα. Τζαι έτσι αρέσκει μου να δουλεύω σόλο για να παίρνω υλικό και να βλέπω πως το μεταφέρω σε άλλα σώματα. Γίνεται τούτο το πράμα; Το perception είναι action.

Θα ήθελα πάρα πολλά να χτίσω σιγά σιγά με 1-2 άτομα μαζί μου που να μπορούμε να διαδράσουμε μέσα που τούτο τον τρόπο. Με το τι αντιλαμβανόμαστε, με την αντίληψη τζαι όταν που τζείνο που αντιλαμβάνεσαι δημιουργάς, τζαι ο άλλος αντιλαμβάνεται κάτι άλλο. Επίσης που σε φέρνει τζαι πιο κοντά στο κοινό, το κοινό όταν βλέπει αντιλαμβάνεται πράματα τζαι πολλές φορές έχει τη σχέση που αισθάνεται τζαι τούτο το πράμα έφτασε σε ένα τέλος τζαι εμείς εν το καταλαβαίνουμε. Αλλά φαντάσου να μπορέσεις μέσα σε μια ομάδα να καλλιεργήσεις τούτο το πράμα του να ξεκινάς τζαι να σταματάς να επαναλάβεις να γίνουν scores που τζείνοι που εν τζιαμέ να μπορούν να συμμετέχουν στην σύνθεση.

Παράρτημα 2

Φωτογραφικό υλικό από την performance



Σχήμα 1, έργο από τη σειρά του Ανδρέα Καραγιάν IDOLS



Σχήμα 2, στατική φιγούρα (Adrian Posea)



Σχήμα 3, πνευματική περιπλάνηση (Μύρια Αργυρού)
68



SATURDAY, 28 JANUARY 2023 FROM 19:00-20:00

Performance art | Andreas Karayan | IDOLS

The O Gallery

[About](#) [Discussion](#)

Details

62 people responded

Event by [The O Gallery](#) and [Theo Philippou](#)

[The O Gallery](#)

Duration: 1 hr

Public · Anyone on or off Facebook

On the occasion of Andreas Karayan 80th birthday exhibition IDOLS, at The O Gallery, we would like to invite you to a performance art event based on one of the artist's exhibited paintings on Saturday 28.01.2023 at 19:00. The performance will only be enacted once and last for approximately 15 minutes.

Performers: [Andrian Posea](#), [Myria Argyrou](#).

Directed by: [Nefeleni](#) [See less](#)

[Visual arts](#) [Larnaca, Cyprus](#)

Σχήμα 4, Ανακοίνωση event στο Facebook

<https://www.facebook.com/events/913652509644893/?ref=newsfeed>

