



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**Οι περφόρμανς της Μαρίας Καραβέλα και της Λήδας
Παπακωνσταντίνου 1970-1985**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Άλκιστις Μαρία Κοντοπούλου

A.M.: ΠΜΣ20163847

Αθήνα 2022

Επιβλέπων

Νίκος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής

Ειρήνη Γερογιάννη, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια ΙΚΥ/ΑΠΘ

Άντα Διάλλα, Καθηγήτρια, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραιτήτως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται τα έργα περφόρμανς της Μαρίας Καραβέλα και της Λήδας Παπακωνσταντίνου όπως αυτά παρουσιάστηκαν στο διάστημα 1970-1985.

Βασικό ερευνητικό υλικό αποτέλεσαν τα αρχεία των δύο καλλιτεχνιδων, όπως αυτά διατίθενται διαδικτυακά αλλά και σε αντίστοιχες μονογραφίες, καθώς και κείμενα (κριτικές και παρουσιάσεις) που δημοσιεύτηκαν στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο της εποχής. Μεγάλο μέρος της εργασίας βασίζεται στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν προταθεί από μελετητές της περφόρμανς και της σύγχρονης νεοελληνικής τέχνης. Για την ερμηνευτική προσέγγιση των έργων που επιχειρείται στο κείμενο, ακόμα, χρησιμοποιούνται μεθοδολογικά εργαλεία από τη θεωρία του φεμινισμού, καθώς και έννοιες όπως το πολιτικό, η συνεργατική τέχνη, η τέχνη στην κοινότητα, καθώς και το δίπολο ιδιωτικό-δημόσιο.

Συνολικά επιχειρείται μια προσπάθεια ανασυρσης των στοιχείων εκείνων που σε συνομιλία με βασικές έννοιες από τη θεωρία της τέχνης, θα αναδείξουν τα σημεία εκείνα των έργων των δύο καλλιτεχνιδων όπου οι συζητήσεις για την τέχνη της περφόρμανς, το πολιτικό και το φύλο διασταυρώνονται και δημιουργούν μια νέα προσέγγιση στο έργο τους.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κυρίως κεφάλαια, στα οποία παρουσιάζονται και αναλύονται τα έργα των δύο καλλιτεχνιδων. Το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στα έργα που θέτουν στο επίκεντρο το πολιτικό στοιχείο. Στο δεύτερο αναλύονται τα έργα για τα οποία συνεργάστηκαν με καλλιτέχνες και επιστήμονες, ενώ στο τρίτο εξετάζονται τα έργα που παρουσίασαν σε περιοχές εκτός Αθηνών, στο πλαίσιο της αποκέντρωσης που έθεσαν οι ίδιες.

Στοιχείο που διέπει το κείμενο είναι ότι το ίδιο το φύλο τους γίνεται αντιληπτό ως καθοριστικό στην υιοθέτηση από την πλευρά των δύο καλλιτεχνιδων καλλιτεχνικών πρακτικών εκτός των καθιερωμένων, κοινώς αποδεκτών και αναμενόμενων, πρακτικές που εξυπηρετούν άμεσα και το περιεχόμενο των έργων τους και τον σκοπό τους.

Λέξεις κλειδιά: περφόρμανς, Μαρία Καραβέλα, Λήδα Παπακωνσταντίνου, πολιτικό, σύγχρονη τέχνη, φεμινιστική τέχνη

ABSTRACT

The master's thesis at hand examines the performance art pieces of Maria Karavela and Leda Papakonstantinou as they were presented from 1970 to 1985. The primary research materials include the artists' archives available online and in monographs, as well as reviews and art presentations published in periodicals and the daily press of the time. The thesis takes into great account the interpretive approaches proposed by researchers of performance art and contemporary Greek art. Methodological tools from feminist theory, along with concepts such as the political, collaborative art, community art, and the private-public dichotomy, are also employed for the interpretive analysis of their works.

The goal is to identify and highlight elements that, when considered alongside fundamental concepts from art theory, reveal how discussions on performance art, politics, and gender intersect in the works of Karavela and Papakonstantinou, offering a new perspective on their art. The thesis is structured into three main chapters, each presenting and analyzing the artists' works from various angles.

The first chapter focuses on pieces emphasizing political themes; the second chapter examines projects where the artists collaborated with other artists and scientists; the third chapter explores works created and presented in regions in Greece outside of Athens, reflecting their commitment to decentralization.

As being stated throughout, the artists' gender is seen as crucial in their adoption of unconventional artistic practices. These practices, while deviating from established, commonly accepted norms, largely serve both the content and purpose of their works.

Keywords: performance art, Maria Karavela, Leda Papakonstantinou, contemporary art, political art, feminist art

Πίνακας Περιεχομένων

| | |
|--|-----------|
| Περίληψη | 3 |
| ABSTRACT | 4 |
| Πίνακας Περιεχομένων | 5 |
| Εισαγωγή | 7 |
| Φεμινισμός | 11 |
| Τα πρόσωπα | 14 |
| Μαρία Καραβέλα | 14 |
| Λήδα Παπακωνσταντίνου | 16 |
| Δομή του κειμένου | 16 |
| Πολιτικό –Τι, γιατί και πώς | 18 |
| Οι πρώτοι χώροι στην Αθήνα | 21 |
| Μετάβαση στη Γαλλία | 22 |
| Συνθετική τέχνη - Εθνική Αντίσταση | 24 |
| Βρίζοντας το κοινό | 30 |
| Τρίτος Χώρος - Το κουτί | 35 |
| Η λίμνη – Η σημαία | 39 |
| Θολό τοπίο (1982) | 40 |
| Νεκρή Φύση I - Νεκρή Φύση II (1982) | 45 |
| Φλεγόμενη (1985) | 46 |
| Η ισχύς εν τη ενώσει: καλλιτέχνες σε συνεργασία | 48 |
| Τα έργα της Λήδας Παπακωνσταντίνου στην Αγγλία | 49 |
| Ιδιωτική κατασκευή και τελετή (1969) | 49 |
| Το μοντέλο – Φόρος τιμής στον JeanGenet (1970) | 50 |
| Έγκυος (1970) | 51 |
| Η Ελληνική Παράσταση (The Greek Performance) (1970) | 52 |
| Η τελευταία περφόρμανς – 1971 | 52 |
| Ομάδα 12 – Αντίσταση, λογοκρισία | 54 |
| Αποκέντρωση | 61 |
| Σπετσιώτικο Θέατρο | 62 |
| Νταχάου – Κύπρος, Κόρινθος 1975 | 65 |
| Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου | 66 |
| Κορινθιακά Πολιτιστικά | 67 |
| Περιβάλλον-Δράση, 1981 | 69 |

| | |
|---------------------|-----------|
| Επίλογος | 71 |
| Βιβλιογραφία | 76 |

Εισαγωγή

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζονται τα έργα περφόρμανς των δύο καλλιτέχνιδων που ασχολήθηκαν με τρόπο συστηματικό με το συγκεκριμένο μέσο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και εξής, της Μαρίας Καραβέλα και της Λήδας Παπακωνσταντίνου. Το ενδιαφέρον για την ιστορική εξέλιξη του μέσου της περφόρμανς είναι έντονο τα τελευταία χρόνια με αρκετές μελέτες να κάνουν την εμφάνισή τους και στην εγχώρια παραγωγή ιστορίας της τέχνης τόσο αναζητώντας τα θεωρητικά ζητήματα που ενυπάρχουν στο μέσο όσο και στο πλαίσιο της χαρτογράφησης του ιστορικού πλέγματος στο οποίο τα έργα αυτά δημιουργήθηκαν.¹

Οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με συστηματικότερο τρόπο κατά το υπό εξέταση χρονικό διάστημα με το μέσο της περφόρμανς είναι οι Μαρία Καραβέλα, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Δημήτρης Αληθινός και ο γλύπτης Θόδωρος. Εξετάζοντας με τρόπο ενδελεχέστερο τα έργα των δύο καλλιτέχνιδων, καθώς και την υποδοχή που τους επεφύλαξαν οι τεχνοκριτικοί της εποχής, το παρόν κείμενο φιλοδοξεί να εντοπίσει τα σημεία εκείνα των έργων που συνδέονται με την ταυτότητα του φύλου των δημιουργών τους, αλλά και τον τρόπο που αυτά έγιναν αντιληπτά από τους γράφοντες της εποχής. Στόχος είναι να αναζητηθούν οι διαφορετικοί τρόποι που οι δύο αυτές καλλιτέχνιδες προσέγγισαν το ίδιο το μέσο, σκιαγραφώντας παράλληλα τα θεωρητικά φεμινιστικά ζητήματα που ανακύπτουν στα έργα αυτά.

Η Rose Lee Goldberg, γράφει το 1984 ότι η ιστορία της περφόρμανς θέτει ενδιαφέροντα ερωτήματα τόσο για τη φύση της τέχνης όσο και για την ιστορία της τέχνης. Η περφόρμανς ως καλλιτεχνικό μέσο δεν προσφέρεται για μια συνεχή αφήγηση. Αντίθετα, τείνει να σταματά και να αρχίζει πάλι, σε κύματα, και κυρίως να αναδύεται σε ιδιαίτερες

¹Ενδεικτικά: Locus Athens (επιμέλεια), *7 Performances και μια συζήτηση*, Αθήνα, futura, 2006. Δανάη Χονδρού, *Εικαστικές δράσεις*, Αθήνα, εκδ. Απόπειρα, 2006. Αγγελική Αυγητίδου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου (επιμέλεια), *Performance now v.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Αθήνα, Ίων, 2014. Αρετή Αδαμοπούλου (επιμέλεια), *Η γλώσσα του σώματος. Σημειώσεις για την performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 2014. Αρετή Λεοπούλου, *Ευεργετικά παράσιτα: προσεγγίσεις του καθημερινού από τους Λήδα Παπακωνσταντίνου, Αλεξάνδρα Κατσιάνη και Θανάση Χανδρινό, Γιώργο Τσακίρη*, Αθήνα, futura, 2017. Alexandra Antoniadou, *Realisations of Performance in Contemporary Greek Art*, διδακτορική διατριβή, School of History of Art, Edinburgh College of Art, The University of Edinburgh, 2017. Ειρήνη Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, futura, 2019. Μαρία Σταυρούλη, *Η performance art στην Ελλάδα μετά τη Μεταπολίτευση, Πολιτικές συνδηλώσεις στη δημόσια σφαίρα*, Πάντειο Πανεπιστήμιο Σχολή Πολιτικών Επιστημών Τμήμα Πολιτική Επιστήμης και Ιστορίας, Διδακτορική Διατριβή, 2020, είναι μόνο κάποιες από τις μελέτες που ασχολούνται επιστημένα με τα έργα περφόρμανς που παρήχθησαν στην Ελλάδα από Έλληνες καλλιτέχνες στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, καθεμιά από τη δική της σκοπιά.

κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Η ποικιλία που τη χαρακτηρίζει καθώς και ο εφήμερος χαρακτήρας της θέτουν δυσκολίες στον ορισμό καθώς και στην ταυτοποίησή της στην παραδοσιακή ιστορία της τέχνης. Η ποικιλία αφορά στο ότι η περφόρμανς ως μέσο αναπτύσσεται στα όρια άλλων μέσων ή/και στην ταυτόχρονη αξιοποίησή τους: η λογοτεχνία, η ποίηση, ο κινηματογράφος, το θέατρο, η μουσική, η αρχιτεκτονική δύνανται να αποτελέσουν μέρος ενός έργου περφόρμανς. Ως τέτοιο «ανοιχτό» μέσο αποτέλεσε πόλο έλξης για καλλιτέχνες που θέλησαν να σπάσουν τους περιορισμούς των καλλιτεχνικών μέσων και να ασκήσουν κριτική στην τρέχουσα κατάσταση. Κοινό παρονομαστή, ωστόσο, στα έργα περφόρμανς πάντα αποτέλεσε το γεγονός ότι πρόκειται για έργα «ζωντανής τέχνης», με βασικό συστατικό τη φυσική παρουσία του καλλιτέχνη.²

Τα ζητήματα που ανακύπτουν από τον εφήμερο χαρακτήρα των έργων περφόρμανς έχουν διερευνηθεί και επισημανθεί.³ Όσα γνωρίζουμε για τα έργα συχνά προέρχονται από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, τα αρχεία των οποίων είναι πολλές φορές ελλιπή και η μνήμη τους όχι τόσο δυνατή. Ακόμα, οι περιγραφές των έργων από τους τεχνοκριτικούς πολλές φορές είναι φιλτραρισμένες και όχι ακριβείς, και ενώ μπορεί να εξυπηρετούν το επιχείρημά τους, δεν βοηθούν στην απόκτηση μιας πλήρους εικόνας για τα έργα. Τέλος, τα φωτογραφικά ντοκουμέντα, όπου υπάρχουν, ενώ δίνουν μια εικόνα για ό,τι συνέβη, δεν δύνανται να μεταφέρουν το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε κατά τη διάρκεια των δρωμένων. Η τεκμηριωτική φύση της φωτογραφίας σε κάποιες περιπτώσεις έχει ιδωθεί μόνο ως στοιχείο που αποδεικνύει ότι πράγματι το έργο έλαβε χώρα, ενώ συχνά αφενός δεν δίνονται λεπτομέρειες αυτού και δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη έγνοια για την αισθητική του.⁴ Όπως, άλλωστε, σημειώνει η Peggy Phelan, η περφόρμανς ζει μόνο στο παρόν (της): δεν μπορεί να διασωθεί, να καταγραφεί και όταν αυτό συμβαίνει, γίνεται κάτι άλλο από περφόρμανς.⁵

Η μελέτη της ιστορίας της περφόρμανς έχει βαθύνει από τα χρόνια που όσα έγραφε η Goldberg είδαν το φως. Η Ειρήνη Γερογιάννη, που μελέτησε συστηματικά την τέχνη της περφόρμανς, στην Ελλάδα και όχι μόνο, ορίζει την περφόρμανς ως «μια εικαστική παράσταση, με ή χωρίς σενάριο, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία του τυχαίου και του αυθόρμητου

² Rose Lee Goldberg, «Performance: A Hidden History» στο Battcock & G. Nickas, R. (επίμ.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Νέα Υόρκη, Plume, 1984, σσ. 22-26, σ. 22.

³ Αρετή Αδαμοπούλου, «Στο πεδίο του εφήμερου Σκέψεις για τη μεθοδολογία της έρευνας στην ελληνική εικαστική σκηνή μετά το 1960», στο Ευγένιος Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 98.

⁴ Philip Auslander, «The Performativity of Performance Documentation», *A Journal of Performing Arts*, τόμος 28, Σεπτέμβριος 2006, σ. 1.

⁵ Peggy Phelan, *Unmarked, the Politics of Performance*, Routledge, London, 1993, σ. 146.

ή να είναι προσεκτικά σχεδιασμένη και ενορχηστρωμένη, και είτε να πλαισιώνεται είτε όχι από τη συμμετοχή του κοινού. [...] περφόρμανς μπορεί να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε κατάσταση περιλαμβάνει τέσσερα βασικά στοιχεία: τον χώρο, τον χρόνο, το σώμα, και την πρόθεση παρουσίασης στο κοινό».⁶ Σημειώνω σε αυτό το σημείο, ότι χρησιμοποιώ τον όρο με τον τρόπο που το κάνει η Γερογιάννη, μεταγεγραμμένο στο ελληνικό αλφάβητο και όχι μεταφρασμένο ακολουθώντας τη συνήθη πρακτική της μεταφοράς όρων της σύγχρονης τέχνης στα ελληνικά⁷.

Ενώ φαίνεται ότι μπορούμε με ασφάλεια να χρησιμοποιούμε αυτόν τον ορισμό, παραμένει ωστόσο και ο ίδιος αρκετά ανοιχτός και δύναται να συμπεριλάβει μεγάλη ποικιλία έργων. Όπως αναφέρει και η Goldberg, όσα μπορούν να συμπεριληφθούν στην περφόρμανς εξαντλούνται μαζί με τη φαντασία των καλλιτεχνών⁸ –δηλαδή, μάλλον δεν εξαντλούνται ποτέ.

Κι αν ο ορισμός έχει πλέον διατυπωθεί, τι συμβαίνει με τη δήλωση της Goldberg σχετικά με την στροφή που επιλέγουν οι καλλιτέχνες στην επιτελεστικότητα; Μπορούμε να συνδέουμε την εμφάνιση της περφόρμανς με περιόδους κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής;⁹ Η Goldberg βασίζεται στην παραγωγή έργων περφόρμανς από τις ιστορικές πρωτοπορίες, από τους φουτουριστές, το νταντά μέχρι το fluxus και καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 και του 1970 που παρήγαγαν έργα περφόρμανς με σκοπό να πειραματιστούν με τα όρια της τέχνης και του ανθρώπινου σώματος, σημειώνοντας τις συνθήκες πολιτικής αναταραχής με τις οποίες συνδέεται αυτή η παραγωγή.¹⁰ Παράλληλα, η περφόρμανς ως είδος κατά τη δεκαετία του 1970 η περφόρμανς άρχισε να καθιερώνεται στους θεσμούς της τέχνης στη Νέα Υόρκη και αλλού με μουσεία και γκαλερί να αφιερώνουν από τότε ειδικές ενότητες ή βραδιές παρουσίασης έργων περφόρμανς, αφομοιώνοντας την ανατρεπτικότητα και αναδεικνύοντάς την. Εκείνη την περίοδο ξεκινά και η συστηματική ενασχόληση των ελλήνων καλλιτεχνών με το μέσο, και όπως θα φανεί, και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες είναι ανάλογες με αυτές που περιγράφει η Goldberg και η αναγνώριση της περφόρμανς στο εξωτερικό θα ενισχύσει τη θέση της στην Ελλάδα.

⁶Ειρήνη Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, Futura, 2019, σ. 17.

⁷Ε. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 9.

⁸R. Goldberg, «Performance: A Hidden History», σ. 22.

⁹Στο βιβλίο της με τίτλο *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, η Ειρήνη Γερογιάννη, κάνει αναφορά στις βασικές τάσεις που επικράτησαν στην ιστοριογραφία και τη θεωρία της περφόρμανς, σσ. 10-16.

¹⁰RoseLee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 1979.

Στην Ελλάδα τα πρώτα έργα περφόρμανς («χώροι» όπως ονομάζονται από τη δημιουργό τους, Μαρία Καραβέλα) πράγματι υλοποιούνται κατά τη διάρκεια της επτάχρονης δικτατορίας, σε μία ιδιαίτερη συνθήκη –με τους όρους της Goldberg– για το κοινωνικό και πολιτικό γίνεσθαι της χώρας. Τα έργα αυτά πράγματι ενοχλούν το καθεστώς το οποίο ενεργοποιεί τον λογοκριτικό του μηχανισμό. Προς επίρρωση της δήλωσης ότι η περφόρμανς ως μέσο ιστορικά εμφανίζεται σε κύματα (και πράγματι η εμφάνιση κάθε κύματος θα πρέπει με κάτι να σχετίζεται σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο), έρχεται και η θέση της Γερογιάννη η οποία εντοπίζει τη δράση του «πρώτου κύματος» καλλιτεχνών της περφόρμανς στην Ελλάδα την περίοδο από το 1968 ως το 1986¹¹.

Η οξυμένη κοινωνικοπολιτική συνθήκη που δημιουργεί γόνιμο έδαφος για την παρουσίαση τέτοιων έργων αποτελεί κατά τη Μάρθα Χριστοφόγλου και τον λόγο για τον οποίο τέτοια έργα μπόρεσαν να γίνουν αποδεκτά στον κατά τα άλλα συντηρητικό ελληνικό εικαστικό χώρο: «εκεί που το φιλότεχνο κοινό της Δύσης ανακάλυπτε παραπομπές στις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα, κυρίως στο Νταντά, το ελληνικό κοινό ανακάλυπτε μεταμφιεσμένες διαμαρτυρίες κατά της χούντας», αναφέρει χαρακτηριστικά.¹² Ακόμα και αν ήταν πράγματι οι καλυμμένες διαμαρτυρίες κατά της χούντας που έδωσαν τον «χώρο» στις νέες καλλιτεχνικές τάσεις, το σίγουρο είναι ότι αυτές βρήκαν τρόπο να καθιερωθούν στην Ελλάδα. Όπως θα φανεί και στο παρόν κείμενο, κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης, οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να πειραματίζονται και να παρουσιάζουν στο ελληνικό κοινό έργα που αφενός διασαλεύουν την καλλιτεχνική πεπατημένη και ταυτόχρονα διερευνούν καίρια θέματα πολιτικής και κοινωνικής φύσης. Προφανώς, τη στιγμή της Μεταπολίτευσης –της αλλαγής του πολιτειακού καθεστώτος– το σκηνικό δεν άλλαξε άρδην. Όπως πολλοί μελετητές επισημαίνουν, η μεταπολίτευση, εκτός από το ότι σημαίνει τη στιγμή της πολιτειακής αλλαγής, αποδίδει ταυτόχρονα ως όρος μια μεταβατική κατάσταση σε μια καινούργια συνθήκη.¹³ Η χώρα δεν

¹¹ Ε. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα*, σ. 17.

¹² Μάρθα Χριστοφόγλου, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες», *Αρχαιολογία*, τχ. 57, Δεκέμβριος 1995, σ. 45.

¹³ Για μια σύντομη περιγραφή της ταυτότητας της περιόδου της μεταπολίτευσης στο Στάθης Παυλόπουλος – Μάγδα Φυτιλή στον ιστότοπο <http://metapolitefsi.com/%CE%A4%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1> έργο υλοποιημένο από τα ΑΣΚΙ (Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας), πρόσβαση: 19/7/2020. Επίσης σχετικά με τον χαρακτηρισμό της περιόδου ως μεταβατικής και στο Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Αθήνα, εκδ. Πόλις, 2019, σ. 410. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συζήτηση γύρω από τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Κατά τον Λιάκο, ως περίοδος με διακριτά χαρακτηριστικά «κλείνει» το 1985, κατά το έργο που είναι αναρτημένο από τα ΑΣΚΙ κλείνει το 1989, ενώ υπάρχει και η άποψη ότι η μεταπολίτευση έληξε στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα (Μωυσής Λίτσης, *Στην Μεταπολίτευση τα χρόνια*, Αθήνα, εκδ. ΤΟΠΟΣ, 2019).

επέστρεψε στην προ της Επταετίας εποχή και φαίνεται πως δεν ήταν αυτό το ζητούμενο. Η κατάργηση της μοναρχίας με το δημοψήφισμα του 1974 και η νομιμοποίηση του ΚΚΕ μετά από σχεδόν τρεις δεκαετίες, είναι ενδεικτικά στοιχεία ότι η Ελλάδα έμπαινε σε μία νέα εποχή. Κατά τον Αντώνη Λιάκο η τομή της μεταπολίτευσης «ήταν το τέλος του καθεστώτος που επιβλήθηκε στην Ελλάδα μεταπολεμικά και σφραγίστηκε από τον Εμφύλιο Πόλεμο». ¹⁴ Το γεγονός αυτό προκάλεσε προφανώς πολλές αλλαγές σε πολλά επίπεδα με τους ανθρώπους να αποκτούν μια νέα συνείδηση για τον τρόπο ζωής τους και για την εμπλοκή τους στα κοινά και στη λήψη αποφάσεων. Η νέα κατάσταση έδωσε μια νέα δυναμική σε όσους είχαν κριτική διάθεση απέναντι στα πράγματα ώστε να αμφισβητήσουν με τον πλέον άμεσο τρόπο τα κακώς κείμενα του παρελθόντος αλλά και του δυστοπικού μέλλοντος, όπως αυτό φαινόταν να διαγράφεται στον νου όσων άσκησαν κριτική στην καταναλωτική κουλτούρα που είχε ήδη αρχίσει να σχηματίζεται καθώς και στον παρεμβατισμό των ξένων δυνάμεων στα εγχώρια πράγματα είτε με άμεσο τρόπο είτε μέσω της συμμετοχής της Ελλάδας σε διακρατικούς σχηματισμούς (ΕΟΚ, ΝΑΤΟ). ¹⁵

Φεμινισμός

Το εμβληματικό κείμενο “Why Have There Been No Great Women Artists?” που δημοσίευσε το 1971 η Linda Nochlin στο ARTnews ¹⁶ θεωρείται ευρέως μια σημαντική προσπάθεια να διερευνηθεί το πεδίο της τέχνης μέσα από τη φεμινιστική σκοπιά. Στο κείμενο αυτό η Nochlin έναντι της ένταξης των γυναικών καλλιτεχνίδων στον κανόνα της ιστορίας της τέχνης, προκρίνει μια ενδελεχή εξέταση των συνθηκών μέσα στις οποίες έδρασαν και δημιούργησαν οι γυναίκες καλλιτέχνιδες και που συνετέλεσαν στο να μην έχουν αναδειχθεί στην ιστορία της τέχνης «σπουδαία» έργα από «σπουδαίες» γυναίκες καλλιτέχνιδες. Εκεί, γίνεται για πρώτη φορά μια προσπάθεια μετατόπισης του ζητήματος από το άτομο στο θεσμικό πλαίσιο, η επανεξέταση του οποίου δίνει την απάντηση στην περιβόητη ερώτηση: Γιατί δεν υπάρχουν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;

Η συζήτηση που διεξήχθη στην Αμερική της δεκαετίας του 1970 και εξής μπορεί να μοιάζει ξένη προς τα ελληνικά πράγματα της ίδιας περιόδου, αλλά είναι διαφωτιστική ως προς

¹⁴Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Αθήνα, εκδ. Πόλις, 2019, σ. 409.

¹⁵Α. Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, σσ.434-447. Επίσης, για τον λόγο που παρήγαγαν οι οργανώσεις της πολιτικοποιημένης νεολαίας βλ. το αρχείο που παρατίθεται στο Μωυσής Λίτσας, *Στης Μεταπολίτευσης τα χρόνια*.

¹⁶Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, 1971. και εδώ: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

τα διακυβεύματα που θέτουν οι γυναίκες ιστορικοί τέχνης και οι καλλιτέχνιδες, ζητήματα που σε μεγάλο βαθμό δεν έχουν βρει την επίλυσή τους σχεδόν μισό αιώνα αργότερα¹⁷.

Εξετάζοντας το διάστημα 1970-1980, η Άντζελα Δημητρακάκη αναφέρει πως η επτάχρονη δικτατορία είχε ως αποτέλεσμα αφενός την απομόνωση της Ελλάδας από τη ριζοσπαστικότητα των κοινωνικών κινημάτων της Ευρώπης και αφετέρου τον περιορισμό του πεδίου δράσης στην αντίσταση σε επίπεδο πολιτικό.¹⁸ Προκύπτει, έτσι, ότι το διχαστικό κλίμα του εμφυλίου πολέμου δεν έπαυε τις δεκαετίες που ακολούθησαν το τέλος του και η χούντα μόνο ενέτεινε τη διάσταση ανάμεσα στις δύο πλευρές. Οι καλλιτέχνες της περιόδου, όπου είχαν την ευκαιρία να εναντιωθούν στην καθεστηκία τάξη, εστίαζαν σε μια πολιτικά ανατρεπτική εικονοποιία που εκφραζόταν με διακριτικότητα, ενώ η έννοια του πολιτικού περιλάμβανε κατά βάση μια επιθυμία ανάδειξης προβλημάτων όπως η καθεστωτική βία, η έλλειψη πολιτικών ελευθεριών και ελευθερίας της έκφρασης κ.λπ., αποκυήματα του χουντικού καθεστώτος που, φαινομενικά τουλάχιστον, δεν είχαν καμία σχέση με το ζήτημα του φύλου.¹⁹

Με το τέλος της δικτατορίας, στο τέλος της δεκαετίας του 1970, αναδύθηκαν διάφορες αυτόνομες φεμινιστικές ομάδες. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, παρόλο που τέθηκαν ερωτήματα σχετικά με ζητήματα φύλου, δεν έχει καταγραφεί κάποια ομάδα γυναικών καλλιτεχνίδων με συστηματική εργασία πάνω σε ζητήματα φύλου. Οι όποιες φεμινιστικές καλλιτεχνικές φωνές αρθρώθηκαν σε ατομικό επίπεδο και σχεδόν αποκλειστικά εξερενούσαν τι σημαίνει «να είσαι γυναίκα σε μια πατριαρχική κοινωνία».²⁰ Έτσι περιγράφει η Δημητρακάκη την καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών που θίγουν το γυναικείο ζήτημα εκείνη την περίοδο.

Στο παρόν κείμενο, η πρόθεση είναι να φανεί πώς οι δύο καλλιτέχνιδες εξερενούν στο έργο τους και στην καλλιτεχνική τους πρακτική το «να είσαι γυναίκα σε μια πατριαρχική κοινωνία», όπως το θέτει η Δημητρακάκη, τη στιγμή που κάτι τέτοιο έγινε δυνατό, τη στιγμή που το γυναικείο κίνημα έκανε την επανεμφάνισή του δυναμικά.²¹

¹⁷Eleanor Heartney, "Linda Nochlin", *The Brooklyn Rail*, τεύχος Ιουλίου-Αυγούστου, 2015 και εδώ:

<https://brooklynrail.org/2015/07/criticspage/linda-nochlin-heartney>

¹⁸ Angela Dimitrakaki, "Elements of a Secret History", *Third Text*, Vol. 10, No. 37, 1996, σ. 69. Εδώ προφανώς η έννοια του πολιτικού περιορίζεται στο πεδίο της αντίστασης στην κυρίαρχη ηγεμονία με τον τρόπο που εξηγείται παρακάτω. Στην παρούσα εργασία η έννοια του πολιτικού χρησιμοποιείται διευρυμένα και περιλαμβάνει τα χειραφετητικά κινήματα του φεμινισμού, του κινήματος των ομοφυλοφίλων κ.ο.κ., αναγνωρίζοντάς τα ως αναπόσπαστο μέρος του πολιτικού λόγου που αρθρώνεται ενάντια στην καθεστηκία τάξη.

¹⁹ A. Dimitrakaki, "Elements of a Secret History", σ. 69.

²⁰ A. Dimitrakaki, "Elements of a Secret History", σ. 69.

²¹ Η Άντζελα Δημητρακάκη εντοπίζει στην περίοδο του Μεσοπολέμου την κρίσιμη στιγμή για την ελληνική τέχνη. Τότε έγινε μια προσπάθεια να ξαναϊδωθεί η δυνατότητα του πολιτισμού με όρους μιας

Το πεδίο του πολιτισμού εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα λαμβάνει ποικίλες σημασιοδοτήσεις και συνδέεται άμεσα με την πολιτική μέσα από τη δυναμική εμφάνιση κοινωνικών κινημάτων, «Από τις κομματικές νεολαίες επιδιώκεται η διασύνδεση του πολιτικού και του πολιτισμικού πεδίου²² ενώ σημειώνεται και μια απόπειρα απεμπόλησης του πολιτικού και πολιτισμικού αμερικανικού ιμπεριαλισμού, και ταυτοχρόνως τα κοινωνικά κινήματα – φοιτητικό, φεμινιστικό, ομοφυλοφίλων- «έδιναν το δικό τους τόνο, διεκδικώντας τη νομιμοποίηση της διαφορετικότητας και της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους στην πολιτισμική ζωή».²³

Τα ζητήματα φύλου και της σεξουαλικής απελευθέρωσης που είχαν αποσιωπηθεί στο όνομα του αγώνα ενάντια στην πολιτική εξουσία, είχαν τώρα τον χώρο τους και οι συνθήκες ήταν γόνιμες ώστε να ξεκινήσει ένας (τουλάχιστον ως προς τις προθέσεις) ουσιαστικός διάλογος. Η Δημητρακάκη υποστηρίζει ότι οι προσπάθειες θεσμικού χαρακτήρα ανάδειξης του έργου γυναικών καλλιτεχνών ήταν άκαρπες, μιας που δεν αμφισβήτησαν τις δομές πάνω στις οποίες χτίστηκε το οικοδόμημα που γέννησε αυτές τις προσπάθειες. Θα μπορούσε μια εκ του σύνεγγυς εξέταση των έργων των καλλιτεχνίδων και του λόγου που αρθρώθηκε γύρω από αυτά να αποτελέσει αφορμή για την ανάδειξη των σημείων εκείνων όπου υπήρξε μια σοβαρή αμφισβήτηση, ακόμα και αν δεν είχε τα αποτελέσματα που οι ίδιες οραματιζόνταν;

Συνολικά, η περφόρμανς στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο θεωρείται ένα *πειραματικό, πρωτοποριακό καλλιτεχνικό μέσο* μη ενταγμένο στην αγορά της τέχνης. Η ίδια η επιλογή πρακτικών περφόρμανς αποτελεί μια αντισυμβατική στάση από την πλευρά των καλλιτεχνών. Με δεδομένο αυτό και φέρνοντας το σώμα του καλλιτέχνη στο προσκήνιο, η περφόρμανς είναι ιδανικός τόπος για να επιχειρηθεί μια πρώτη ανάγνωση μέσα από το έργο των συγκεκριμένων

επανανακαλυπτόμενης εθνικής παράδοσης. Την ίδια στιγμή, η πεποίθηση της παλαιότερης γενιάς Ελληνίδων φεμινιστριών ότι η απελευθέρωση θα μπορούσε πρώτα να συμβεί να επιτευχθεί στο πεδίο του πολιτισμού – το οποίο γινόταν αντιληπτό ως απολιτικό- δεν ήταν σε συμφωνία με τα αιτήματα που αρθρώνονταν από τη νέα γενιά γυναικών. «Ήταν τότε που ο φεμινισμός έγινε αντιληπτός στην Ελλάδα ως ένα χειραφετητικό κίνημα με διεθνές κύρος/status/βάσει των διεθνών δεδομένων», σημειώνει. Το τοπίο άλλαξε ριζικά μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον ελληνικό εμφύλιο, όταν πολιτικές οργανώσεις της αριστεράς προσέγγισαν φεμινιστικές ομάδες μετατρέποντας το γυναικείο ζήτημα σε μια ακόμα προβληματική πλευρά της ταξικής κοινωνίας. Ως αποτέλεσμα κάθε έννοια ριζοσπαστικού φεμινισμού έπαψε να υπάρχει καθώς αντικαταστάθηκε από ένα «κίνημα, εμφανώς μαζικότερο, που οργανώθηκε τοπικά και όπου οι εκατοντάδες γυναίκες συμμετείχαν, φαίνεται ότι αγνοούσαν τον φεμινισμό των χρόνων του μεσοπολέμου» στο Α. Dimitrakaki, "Elements of a Secret History", σσ. 66-69.

²²Τα μεγάλα φεστιβάλ των κομματικών νεολαίων της αριστεράς είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Πολλοί καλλιτέχνες λάμβαναν μέρος, ανάμεσα τους και η Λήδα Παπακωνσταντίνου, που το 1981 παρουσίασε το έργο «Η Λίμνη - Η Σημαία», που θα συζητηθεί αργότερα, στο Φεστιβάλ της Αυγής στη Νέα Σμύρνη.

²³Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2016, σ. 309.

καλλιτέχνιδων η εξέταση του «τι σημαίνει να είσαι γυναίκα, καλλιτέχνιδα, και συγκεκριμένα περφόρμερ σε μια πατριαρχική κοινωνία», αντλώντας από παραπάνω και με τους όρους της Δημητρακάκη. Ξεκινώντας από τις έννοιες και τις ιδέες που πραγματεύονται στα έργα τους, σκοπός είναι να διαφανεί πώς η ενσώματη παρουσία λειτουργεί κάθε φορά είτε αυτόνομα ή συμπληρωματικά προς το μήνυμα που θέλουν να επικοινωνήσουν και πώς συνδέεται η αμφισβήτησή τους στην παγιωμένη κατάσταση με τη θεωρία του φύλου.

Παίρνοντας ως δεδομένο ότι η περφόρμανς είναι ένα μέσο που προσφέρεται, ειδικά κατά την περίοδο που κάνει την εμφάνισή της -οπότε και μιλάμε για ένα μέσο που δεν δύναται να είναι εμπορεύσιμο- για την άρθρωση ενός λόγου πολιτικού, προκύπτει ότι τα έργα τα οποία θα εξεταστούν είναι φύσει και θέσει πολιτικά. Το γεγονός ότι επιλέγονται οι δύο κυρίαρχες γυναικείες φιγούρες του μέσου δεν είναι επίσης τυχαίο. Είναι ενδιαφέρον το πώς καθεμία από τις δύο καλλιτέχνιδες αξιοποιούν τη δημιουργική ελευθερία στην άρθρωση πολιτικού λόγου και ως προς το φλέγον για την εποχή γυναικείο ζήτημα.

Βασικό ερευνητικό υλικό αποτέλεσαν τα αρχεία των δύο καλλιτέχνιδων, όπως αυτά διατίθενται διαδικτυακά αλλά και σε αντίστοιχες μονογραφίες, καθώς και κείμενα (κριτικές και παρουσιάσεις) που δημοσιεύτηκαν στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο της εποχής. Αντλώντας πρωτογενές υλικό από τα αρχεία της Μαρίας Καραβέλα και της Λήδας Παπακωνσταντίνου, επιχειρείται μια προσπάθεια ανάσυρσης των στοιχείων εκείνων που σε συνομιλία με βασικές έννοιες από τη θεωρία της τέχνης, θα αναδείξουν τα σημεία εκείνα των έργων τους όπου η συζήτηση για το πολιτικό και η συζήτηση για το φύλο διασταυρώνονται και δημιουργούν μια νέα προσέγγιση στο έργο τους.

Τα πρόσωπα

Μαρία Καραβέλα

Η Μαρία Καραβέλα είχε δηλώσει ότι ήταν «πάντα κομμουνίστρια, υπέρ των φτωχών».²⁴ Έχοντας εξασφαλίσει τα προς το ζην ζωγραφίζοντας εικόνες σε βυζαντινή τεχνοτροπία, κάτι που θεωρούσε ξεπερασμένο και ότι δεν αφορούσε την εποχή της στράφηκε στην τέχνη που την αφορούσε πραγματικά, την τέχνη που θεωρούσε επίκαιρη.²⁵ Με αρχική εκπαίδευση στη ζωγραφική, τη χαρακτηριστική και τη βυζαντινή τέχνη, οι μετέπειτα σπουδές της

²⁴Σταμάτης Σχιζάκης, «Προφορική ιστορία της Μαρίας Καραβέλα, 27/10/2005, από το Αρχείο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015, σ. 42.

²⁵Σταμάτης Σχιζάκης, «Προφορική ιστορία», σ. 41 και 43

στη Γαλλία στον κινηματογράφο και το θέατρο, επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη στροφή που έκανε σε καλλιτεχνικά έργα που σήμερα θα κατηγοριοποιούσαμε ως περιβάλλοντα, περφόρμανς, τέχνη στον αστικό χώρο. Αυτή η «στροφή» αντικατοπτρίζει την πεποίθησή της ότι «αυτός ο χώρος έκφρασης (της ζωγραφικής), είχε γεράσει και έπρεπε να πεθάνει».²⁶

Στην Καραβέλα αποδίδεται ο τίτλος της πρώτης καλλιτέχνης που δημιούργησε έναν (καλλιτεχνικό) «χώρο» στην Ελλάδα. Στην γκαλερί ΑΣΤΟΡ το 1970 με το έργο της η Καραβέλα επισφραγίζει αφενός την οριστική απάρνηση της ζωγραφικής και την εμπλοκή της με την έρευνα πάνω σε άλλους τρόπους έκφρασης (κάτι που είχε ξεκινήσει ήδη από το 1967) και αφετέρου το μεγάλο της ενδιαφέρον σε θέματα πολιτικής που θα πραγματευόταν συνολικά στο έργο της. Έναν χρόνο μετά, το 1971, δημιουργεί τον δεύτερο «χώρο» στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, σε μια έκθεση που έμεινε ανοιχτή μόνο για τρεις μέρες. Ο πολιτικός λόγος που εκφέρεται στα έργα αυτά οδήγησε στη λογοκρισία από το καθεστώς και στην εν συνεχεία αυτό-εξορία της Καραβέλα στο Παρίσι, όπου είχε μεταβεί για την Έβδομη Biennale του Παρισιού και αναγκάστηκε να παραμείνει μέχρι και το τέλος της δικτατορίας. Στο Παρίσι δημιουργεί τον πρώτο «χώρο» σε πλατεία²⁷ φανερώνοντας την ιδιαίτερη σημασία που είχε ο αστικός χώρος στο έργο της.

Από την αρχή, λοιπόν, της καλλιτεχνικής της στροφής στην επιτελεστικότητα, η Καραβέλα έκανε σαφείς τις προθέσεις της σε σχέση με τη στάση που θα κρατούσε μέσω του έργου της. Η Βεατρίκη Σπηλιάδη συνδέει με σαφή τρόπο την απομάκρυνση της Καραβέλα από τη ζωγραφική με τις πολιτικές της θέσεις και την πολιτική συνθήκη που έθεσε η δικτατορία στην Ελλάδα. Η Σπηλιάδη σημειώνει σαφώς ότι ο νέος τρόπος έκφρασης που εισάγει στην καλλιτεχνική σκηνή της Ελλάδας η Καραβέλα είναι τέτοιος ώστε να επιτύχει τον σκοπό της: «να βοηθήσει το κοινό να συνειδητοποιήσει την κατάσταση στην οποία βρισκόταν: την καταπίεση, τη στέρηση της ελευθερίας [...] Να πληροφορήσει, να συγκινήσει»²⁸. Το έργο της ήδη από τα πρώτα εγχειρήματα έτυχε μεγάλης προσοχής από τον Τύπο.²⁹

²⁶Από το αρχείο της Μαρίας Καραβέλα, «Βιογραφικό Σημείωμα».

²⁷Πρώτα στον Δήμο του Παρισιού Rosny-Sous-Bois (1973) και στη συνέχεια στις πλατείες της Πανεπιστημιούπολης του Orsay (1974). Από το αρχείο της Μαρίας Καραβέλα, «Βιογραφικό Σημείωμα».

²⁸Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η τέχνη της αλήθειας στο ύπαιθρο...», περιοδικό *Γυναίκα*, 1/11/1975.

²⁹Ενδεικτικά: Αλέκος Κοντόπουλος, «Απόψε έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Τα Νέα*, 10/5/1971. Έφη Ανδρεάδη, «Έργα του Παύλου και η έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Το Βήμα*, 13/5/1971. Στέλιος Λυδάκης, «Εξτρεμιστικό Έκθεμα», *Το Βήμα*, 1970. Ορέστης Κανέλλης, «Έκθεση χώρου τη Δευτέρα στην Άστορ», *Το Βήμα*, 20/11/1970. Στέλιος Λυδάκης, «Η Μαρία Καραβέλα στο Χίλτον», *Τα Σημερινά*, 22/5/1971. Μαρία Καραβέλα, συνέντευξη στο *Βήμα*, 8/5/1971.

Λήδα Παπακωνσταντίνου

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου γεννήθηκε στον Αμπελώνα της Λάρισας το 1945. Σπούδασε Γραφικές Τέχνες στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο Δοξιάδη, παρακολούθησε το προκαταρκτικό τμήμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας και στη συνέχεια ολοκλήρωσε σπουδές στις Καλές Τέχνες στο Maidstone College of Art (K.I.A.D. - Kent Institute of Art and Design, University of Kent).³⁰

Με το τέλος των σπουδών της επέστρεψε στην Ελλάδα. Δημιούργησε το Σπετσιώτικο Θέατρο στις Σπέτσες (1975-1979) και πήρε μέρος σε ομαδικές εκθέσεις. Παράλληλα πραγματοποίησε σειρά ατομικών εκθέσεων. Ασχολήθηκε με την περφόμανς ήδη από τα χρόνια των σπουδών της στην Αγγλία. Σε αδρές γραμμές το έργο της των πρώτων χρόνων χαρακτηρίζεται από το έντονα τελετουργικό στοιχείο. Ως προς τα θέματα που θίγει στο έργο της, το σώμα, το γυναικείο σώμα, έχει κυρίαρχο ρόλο.

«Μα δεν σταμάτησα ποτέ. Κάνω performances πάντα. [...] η συγκεκριμένη ιδιότητα είναι αεί παρούσα σε κάθε μορφική έκφραση της δουλειάς μου [...] η σωματική γλώσσα. Ο πραγματικός χώρος και χρόνος διαμορφώνουν τη διαδικασία αποφάσεων, επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα. [...] Μετακινήθηκα από τη ζωγραφική στην περφόμανς, επιθυμώντας να βρω εκφραστική γλώσσα ανεξάρτητη πολιτισμικής και οικονομικής κυριαρχίας. [...] Στην, κατ' ισχυρισμόν, εποχή της παγκοσμιοποίησης διεκδικώ το δικαίωμα να επικοινωνώ στη γλώσσα της επιλογής μου.»³¹

Σύμφωνα με τη συνεργάτιδα της Παπακωνσταντίνου, Sally Potter, «η δουλειά ήταν παθιασμένη, πεινασμένη και επείγουσα όπως μόνο μια παράσταση μπορεί να είναι. Γνωρίζοντας καθώς την παρακολουθούσαμε (ή λαμβάναμε μέρος σε αυτή) πως αυτό ήταν το τώρα και η στιγμή δεν θα επαναλαμβανόταν, ριγούσαμε από έξαψη και νιώθαμε εμπνευσμένοι να ρωτήσουμε –ποιος είμαι όμως; Και γιατί κοιμόμουν;»³²

Δομή του κειμένου

Για την εξέταση των έργων, επιλέχθηκε η ομαδοποίησή τους σε ευρύτερες κατηγορίες, οι οποίες βέβαια δεν είναι αυστηρά περιγεγραμμένες, δίνουν, όμως, μια επαρκή λύση στη διαχείριση του όγκου των έργων. Το κείμενο διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια: στο πρώτο περιλαμβάνονται τα έργα που χαρακτηρίζονται από τον σαφή πολιτικό λόγο που εκφράζεται

³⁰Βιογραφικά στοιχεία της Λήδας Παπακωνσταντίνου από την προσωπική της ιστοσελίδα <http://www.ledapapaconstant.com/>. (πρόσβαση: 22/11/2021)

³¹Ελένη Σαρόγλου (επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, Αθήνα, CubeEditions, 2005, σ. 11.

³²Sally Potter, «Οι περφορμανς της Λήδας», στο Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου*, σ. 16.

σε αυτά. Κάθε καλλιτέχνηδα εκφράζει με διαφορετικό τρόπο την πολιτική της θέση και προτάσσει τα δικά της διακυβεύματα. Μέσα από τη συγκριτική προσέγγιση, φαίνεται ότι το έμφυλο στοιχείο (άλλοτε εμφανώς και άλλοτε υπαινικτικά) ενυπάρχει τόσο στην πρακτική όσο και στο περιεχόμενο των έργων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνονται έργα που πραγματοποίησαν με τη συμβολή άλλων καλλιτεχνών. Η Καραβέλα, προφανώς επηρεασμένη από τις σπουδές της στον κινηματογράφο βλέπει το έργο σαν μια παραγωγή, όπου εκείνη αναλαμβάνει τον ρόλο της συντονίστριας και της σκηνοθέτριας. Πράγματι, το έργο της που εντάσσεται στην κατηγορία, είναι η ταινία *Αντίσταση*, ένα εθνογραφικό ντοκιμαντέρ θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε σήμερα, στην οποία είχαν βιντεοσκοπηθεί συνεντεύξεις ανθρώπων που είχαν πάρει μέρος στην Εθνική Αντίσταση ή συγγενών τους και η οποία προβλήθηκε στη μεγάλη εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στην Κοκκινιά. Τα έργα της Παπακωνσταντίνου που εντάσσονται στην κατηγορία είναι έργα περφόρμανς, μάλλον πιο κοντά στη θεατρική σύμβαση, τα οποία πραγματοποίησε στο πλαίσιο των σπουδών της στην Αγγλία σε συνεργασία με τους συμφοιτητές της.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του κυρίως σώματος του κειμένου περιλαμβάνονται τα έργα που ως κύριο στόχο προβάλλουν την αποκέντρωση. Οι καλλιτέχνιδες επιλέγουν να εγκαταλείψουν το αθηναϊκό κέντρο και μεταφέρουν το καλλιτεχνικό τους έργο σε μέρη της επαρχίας, την Κόρινθο και τις Σπέτσες. Είναι ενδιαφέρον ότι στο έργο που παράγουν στα μέρη αυτά εντάσσουν με τρόπο συμμετοχικό και ερευνητικό τις τοπικές κοινότητες και το περιεχόμενο είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις περιοχές. Δεν παρουσιάζουν απλά το έργο τους, μέλημά τους είναι να συνδημιουργήσουν με τις κοινότητες αυτές έργα που αφορούν άμεσα τα μέλη τους.

Αντί επιλόγου, στο κλείσιμο του κειμένου εξηγούνται οι λόγοι που σταματά η προσέγγιση των έργων τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, το 1985. Παρόλο που η Καραβέλα βίωσε εκείνη τη χρονιά μια μεγάλη απογοήτευση και οδηγήθηκε σε μια δεύτερη αυτο-εξορία και απομόνωση, επέστρεψε στα καλλιτεχνικά πράγματα της Αθήνας λίγα χρόνια αργότερα. Αντίστοιχα, η Παπακωνσταντίνου συνεχίζει να παράγει καλλιτεχνικό έργο και να συμμετέχει σε σημαντικές εκθέσεις. Ωστόσο, τα έργα περφόρμανς που παρουσίασαν εκείνη τη χρονιά μοιράζονται κάποια χαρακτηριστικά που όπως θα φανεί οδηγούν στο κλείσιμο της μελέτης.

Πολιτικό –Τι, γιατί και πώς

Στο πρώτο και εκτενέστερο κεφάλαιο του κυρίως σώματος του κειμένου περιλαμβάνονται τα έργα όπου διαφαίνεται με τη μεγαλύτερη σαφήνεια ο τρόπος που αντιμετωπίζουν την έννοια του πολιτικού οι δύο καλλιτέχνιδες.

Η περίοδος της χούντας και των πρώτων χρόνων της μεταπολίτευσης, όπως προαναφέρθηκε, ήταν ιδανική για να ανθίσει το πρώτο κύμα της περφόρμανς στην Ελλάδα. Οι περφόρμανς αυτές είχαν στόχο να αποτελέσουν πολιτικό σχόλιο και ως τέτοιες έχουν καταγραφεί από τις ίδιες τις καλλιτέχνιδες. Παράλληλα, ο λόγος που αναπτύχθηκε γύρω από αυτά την περίοδο της παραγωγής τους φανερώνει τη (διά)θέση των «ειδημόνων» τότε στην τέχνη για την περφόρμανς ως μέσο αλλά και τη στάση τους ως προς τις πολιτικές τους συνδηλώσεις. Και αν η περφόρμανς ως «ανοιχτό, ανεκτικό και με ατελείωτες μεταβλητές» μέσο συνδέεται από τις απαρχές της με μία στάση αμφισβήτησης απέναντι πρώτα και κύρια στην ίδια την τέχνη και τους θεσμούς της³³, είναι καίριας σημασίας να γίνει μια μικρή αναφορά στην έννοια του πολιτικού, μιας και τα έργα που πρόκειται να εξεταστούν αποτελούν, όπως προαναφέρθηκε, πολιτικά σχόλια.

Κατά την Chantal Mouffe κάθε έργο τέχνης είναι πολιτικό με την έννοια ότι είτε επιλέγει να εναρμονιστεί με την κυρίαρχη συνθήκη και να την αναπαράξει, είτε επιλέγει να έρθει σε ρήξη με αυτή ή απλά να την αμφισβητήσει.³⁴ Ωστόσο, για να αποφευχθεί ο κίνδυνος να συμπεράνει κανείς ότι εφόσον κάθε τέχνη είναι πολιτική, δεν χρειάζεται καν να μιλάμε για πολιτική τέχνη εν γένει, η Mouffe σπεύδει να διακρίνει από το σύνολο των «πολιτικών» έργων, τα έργα που κρατούν κριτική στάση απέναντι στην κρατούσα κατάσταση καθώς και τα έργα που υιοθετούν ακτιβιστικές πρακτικές, εντός ή εκτός των καλλιτεχνικών θεσμών.³⁵

«Κάθε μορφή καλλιτεχνικής πρακτικής συμβάλλει είτε στην αναπαραγωγή του κοινού νου -και με την έννοια αυτή είναι πολιτική- είτε στην αποδόμηση ή την κριτική του. Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση»³⁶, αναφέρει χαρακτηριστικά. Κρατώντας αυτή τη μη διάκριση ανάμεσα σε πολιτική και μη (πολιτική) τέχνη, διευκρινίζεται ότι τα έργα με πολιτικό περιεχόμενο τα οποία εξετάζει το παρόν κείμενο, ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία: στέκονται

³³ RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, σ. 9.

³⁴ Chantal Mouffe, «'Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση', Μια συνέντευξη της Chantal Mouffe στους Rosalyn Deutsche, Barden W. Joseph και Thomas Keenan», στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Τοπολιτικόστησύγχρονητέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 116.

³⁵ Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Λονδίνο, Verso, 2013, σσ. 91-100.

³⁶ Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, σ.

κριτικά στην κρατούσα κατάσταση και με τρόπο περισσότερο ή λιγότερο επείγοντα αναζητούν την περαιτέρω διερεύνηση στα θέματα που καταπιάνονται ή και την άμεση αλλαγή. Επιπροσθέτως, η διάκριση που κάνει ο Oliver Marchart³⁷ σε θέματα μακρο- ή μικρο-πολιτικής παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον. Όπως αναφέρει, «το πεδίο της καθημερινής κουλτούρας, που είναι έμμεσα παρά άμεσα πολιτικό, είναι το πεδίο της μικροπολιτικής. Το πολιτικό επίπεδο στο οποίο συγκρούονται ανοιχτά για την ηγεμονία δυνάμεις με το πολιτικό σύστημα με την ευρύτερη δυνατή έννοια, συγκροτεί το πεδίο της μακροπολιτικής. Η τελευταία αφορά τη στενή πολιτική εξουσία και η πρώτη την εξουσία πάνω στα μυαλά των ανθρώπων».

Η παραπάνω διάκριση αν εξυπηρετεί σε κάτι, είναι όχι στο να δοθεί μια αξιολογική διάσταση ανάμεσα στα δύο, αλλά περισσότερο στο να τονιστεί ότι και οι δύο κατηγορίες ανήκουν στο ευρύτερο πεδίο του πολιτικού· το διχαστικό κλίμα της μετεμφυλιακής περιόδου³⁸ οδηγεί συχνά τη βίωση του πολιτικού στους κύκλους της αριστεράς με όρους δυϊσμού όπου ζητήματα μικρο-πολιτικής πολλές φορές αγνοούνται και απομονώνονται στο όνομα του ταξικού αγώνα, παρόλο που επηρεάζουν τις ζωές των ανθρώπων εξίσου. Η διευκρίνιση αυτή εξηγεί συνολικά τη στάση του παρόντος κειμένου: Το γυναικείο ζήτημα, συχνά ήρθε σε δεύτερη μοίρα ως διακύβευμα, ωστόσο, η φεμινιστική θεωρία των ετών που εξετάζονται, όχι μόνο δεν απαξίωσε την αντίσταση στην ηγεμονία, αλλά καταδεικνύοντας την ανάγκη ριζικής επανεξέτασης της κρατούσας κατάστασης μέσα από την αποδόμηση των κοινωνικών ταυτοτήτων με πρώτη αυτή που κατασκευάζεται για κάθε φύλο, αποδεικνύει ότι βρίσκεται στην εμπροσθοφυλακή του αγώνα κατά της ηγεμονίας.

Τις δεκαετίες του 1970 και 1980, ο φεμινιστικός λόγος κυριαρχείται από την πολιτική της ταυτότητας. Σε αυτό το πλαίσιο αρθρώνονται θεωρητικές προτάσεις που «επιχειρούν να ανασκευάσουν την υπαγωγή των γυναικών στην κοινωνικοπολιτική υπόσταση της μη-ταυτότητας, της ριζικής και απαξιωμένης ετερότητας». Η διερεύνηση των αιτιών που οδηγούν σε αυτή την υπαγωγή και η διαμόρφωση μια στρατηγικής αλλαγής μακριά από την αναπαραγωγή του έμφυλου στερεότυπου της θηλυκότητας και με έμφαση στη διεκδίκηση εδάφους απ' όπου η έμφυλη ασυμμετρία θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο ανάλυσης και ανατροπής είναι βασικά ζητούμενα της εποχής.³⁹

³⁷Oliver Marchart, «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές», στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 108-109.

³⁸Άκης Γαβριηλίδης, *Η συνέχιση του Εμφυλίου με άλλα μέσα*, Αθήνα, εκδ. ΚΨΜ, 2007, σ.

³⁹Αθηνά Αθανασίου, «Gender Trouble: Η φεμινιστική θεωρία και πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας», στο Σωτήρης Μπαχτσετζής, *Women Only Ελληνίδες Εικαστικοί από τη Συλλογή Μπέλτσιου*, (κατάλογος), Αθήνα, futura, 2008, σ. 35.

Η αποδόμηση των κοινωνικών ταυτοτήτων και ρόλων και η διερεύνηση νέων τρόπων ύπαρξης και δημιουργίας που προτείνουν μέσα από το έργο τους οι καλλιτέχνιδες που εξετάζονται συνάδει με τις τάσεις της εποχής τους. Το κατά πόσο η Καραβέλα και η Παπακωνσταντίνου έχουν διδαχθεί συστηματικά ή μελετήσει σε βάθος τις τάσεις που γεννιούνται εκείνη την εποχή κατά κύριο λόγο στο εξωτερικό, παραμένει άγνωστο. Γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι και οι δύο ήταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που «βρέθηκαν στη Δύση την εποχή μιας αυξανόμενης τάσης για διεθνοποίηση των ιδεών και των μορφών, μια εποχή που αποζητούσε μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και ευαγγελιζόταν μια τέχνη, στην οποία κάθε μορφή θα ήταν αποδεκτή και η δύναμη του ιδεολογικού της περιεχομένου θα καθόριζε την καταξίωση ή απαξίωσή της»⁴⁰, τη στιγμή μάλιστα που η Ελλάδα είχε απομονωθεί ιδεολογικά και πολιτιστικά λόγω της δικτατορίας. Παρόλο που δεν γνωρίζουμε το πρόγραμμα σπουδών που ακολούθησε καθεμιά τους, βάσει της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της περιόδου, το έργο τους δύναται να διερευνηθεί στο πλαίσιο της αναδιάρθρωσης της έννοιας της πολιτικής που προτείνεται από τη μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία της Judith Butler.⁴¹

«Ο μεταδομισμός φαίνεται να κλονίζει τις βεβαιότητες που στοιχειοθετούν την πολιτική αιχμή του φεμινισμού, ενώ άλλες θεωρητικοί διερευνούν τα οφέλη που αποκομίζει η φεμινιστική θεωρία από την κριτική οικειοποίηση της μεταδομιστικής θεωρίας, κυρίως στο επίπεδο της κριτικής θεώρησης της συγκροτησιακής δύναμης του λόγου στην κατασκευή της έμφυλης διαφοράς.»⁴²

Τα πρώτα έργα που παρουσιάζονται (οι *χώροι* της Καραβέλα) πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια της χούντας, και ασκούν κριτική στο καθεστώς, κάτι που προφανώς το ενοχλεί καθώς οδηγεί στη λογοκρισία. Με το πέρασμα στην περίοδο της μεταπολίτευσης, παρόλο που η Δημοκρατία αποκαθίσταται (αν και συνεχίζει να βρίσκεται υπό απειλή), οι καλλιτέχνες συνεχίζουν να δημιουργούν έργα πολιτικού περιεχομένου, μιας και τα ζητήματα της δημοκρατίας, της ελευθερίας του λόγου, της αυθαιρεσίας της εξουσίας καθώς και ζητήματα που αποτέλεσαν πεδίο διεκδικήσεων και πηγή έμπνευσης, έρευνας και σχολιασμού για την περφόρμανς. Η Παπακωνσταντίνου με ευθύ τρόπο θίγει τα ζητήματα της γυναικείας θέσης και ταυτότητας, και αναδεικνύει τους πολλαπλούς ρόλους της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Η Καραβέλα μέσα από τις καλλιτεχνικές πρακτικές που ακολουθεί ασκεί κριτική στους

⁴⁰Αρετή Αδαμοπούλου, «Στο πεδίο του εφήμερου», σ. 88-89.

⁴¹όπως αναλύεται στο Α. Αθανασίου, «Gender Trouble», σ. 41.

⁴²Α. Αθανασίου, «Gender Trouble», σ. 40.

θεσμούς που έχουν παγιωθεί φέρνοντας τη δική της αναστάτωση μέσα από το περιεχόμενο των έργων της και τον αντισυμβατικό τρόπο εργασίας της.

Οι πρώτοι χώροι στην Αθήνα

Ο πρώτος χώρος⁴³ που έστησε στην Αθήνα η Μαρία Καραβέλα στην Γκαλερί Άστορ το 1970, «επιτελεστικό περιβάλλον» όπως χαρακτηρίζεται από την Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, απαρτιζόταν από ένα συνονθύλευμα αντικειμένων και ήχων, όπου σύμφωνα με τον ζωγράφο Αλέκο Κοντόπουλο, «μπορεί κανείς να συναντήσει μια νέα μορφή απελευθέρωσης όπου η ίδια η καλλιτέχνης μπορεί να κινηθεί μέσα στο έργο της και να καλέσει τους επισκέπτες να κάνουν κι εκείνοι το ίδιο». Στον καλυμμένο με μαύρο χαρτί χώρο κυριαρχούσε μια γύψινη ανθρώπινη φιγούρα σε φυσικό μέγεθος, φυλακισμένη μέσα σε ένα κλουβί. Τσουβάλια, λευκά και κόκκινα, βρίσκονταν τοποθετημένα κατά μήκος των τοίχων και σε διάφορα σημεία. Στον χώρο υπήρχαν δύο έπιπλα και μια σκάλα που δεν οδηγούσε πουθενά, ενώ στο πάτωμα βρίσκονταν αφημένα γράμματα και στους τοίχους αφίσες. Ηχητικά ο χώρος επενδύθηκε από τον μονότονο και βασανιστικό ήχο μιας σταγόνας νερού που πέφτει.⁴⁴

Η σημασία της παρουσίας της Καραβέλα στον χώρο τονίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Κοντόπουλο που έγραψε για την έκθεση στα Νέα ότι: «είναι σαν να απαιτεί τη συμμετοχή της στο έργο -τη συμπαράστασή της, θα λέγαμε, μαζί και δίπλα από τα παρατιθέμενα στοιχεία, που η θέληση του καλλιτέχνη τα κατέστησε μια άλλη πραγματικότητα».⁴⁵

Τον Μάιο του 1971 η Καραβέλα παρουσίασε ένα παρόμοιο επιτελεστικό περιβάλλον στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον. Τοίχοι από πυρότουβλα δημιούργησαν διαφορετικούς χώρους μέσα στη γκαλερί. Λευκές ανθρώπινες φιγούρες από ύφασμα που κείτονταν το πάτωμα, διάσπαρτα αντικείμενα στον χώρο συνδυαστικά με ένα κελί, την καρέκλα του ανακριτή, ένα φτωχικό δείπνο στο πάτωμα, συνθήματα σε διάφορα σημεία και λέξεις βαμμένες με κόκκινη μπογιά, και ήχοι από ουρλιαχτά και αναστεναγμούς δημιουργούσαν μια αποπνικτική ατμόσφαιρα και άμεσους συνειρμούς στη ζωή των πολιτικών κρατουμένων του καθεστώτος και στη ζωή στη φυλακή.

⁴³ Η παρουσία της Καραβέλα μέσα στον χώρο υπογραμμίζεται σε άρθρο του ζωγράφου Αλέκου Κοντόπουλου «είναι σαν να απαιτεί τη συμμετοχή της στο έργο της -τη συμπαράστασή της, θα λέγαμε, μαζί και δίπλα από τα παρατιθέμενα στοιχεία, που η θέληση του καλλιτέχνη τα κατέστησε μια άλλη πραγματικότητα» αναφέρεται στο Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, «Τέχνη και/ή αντίσταση: Επιτελεστικά περιβάλλοντα ως χώροι πολιτικής δράσης», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, ΑΙCΑ Hellas, 2015, σ. 26.

⁴⁴ Α. Αντωνιάδου, «Τέχνη και/ή αντίσταση», σ. 25.

⁴⁵ Αλέκος Κοντόπουλος, «Απόψε έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Τα Νέα*, 10/5/1971.

Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Ξύδη τα δύο περιβάλλοντα της Καραβέλα είχαν άμεση και ευρεία απήχηση στον κόσμο. Τρεις μέρες μετά το άνοιγμά της, η έκθεση έκλεισε μετά από βίαιη παρέμβαση της αστυνομίας, με αποτέλεσμα η Καραβέλα να αναγκαστεί να εγκαταλείψει τη χώρα.⁴⁶ Κατά την Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, «η σύμπραξη και η συνέργεια των επισκεπτών, καθώς και η συμμετοχή τους σε ένα τέτοιου είδους αντιστασιακό δρώμενο, έστω και μεταμφιεσμένο, αποτελούσε αξιόποινη πράξη και θα μπορούσε να οδηγήσει στη σύλληψή τους»⁴⁷. Το γεγονός αυτό και μόνο συνδυαστικά με το ότι το έργο λογοκρίθηκε άμεσα, ενίσχυσε τη δυναμική του έργου, κάτι που έρχεται προς επίρρωση της δήλωσης της Χριστοφόγλου ότι το κοινό βρήκε σε τέτοια πειραματικά έργα την αντιστασιακή διέξοδο που αναζητούσε στο ασφυκτικό καθεστώς ανελευθερίας της χούντας.

Μετάβαση στη Γαλλία

Μετά την επίσκεψη της αστυνομίας και τη διακοπή της έκθεσης στο Χίλτον, η Καραβέλα μεταβαίνει στο Παρίσι. Εκεί, συνεχίζει το έργο της· δημιουργεί περιβάλλοντα με σαφείς αναφορές στην πολιτική κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα, φανερώνοντας αυτή τη φορά μια έγνοια για την ενημέρωση των Ευρωπαίων για την πραγματικότητα που βιώνουν όσοι έχει αφήσει πίσω.

Στην 7η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών του Παρισιού όπου συμμετέχει το 1971, η Καραβέλα δημιουργεί το πρώτο υπαίθριο έργο της στο δάσος της Vincennes, το οποίο κερδίζει το πρώτο βραβείο της επιτροπής. Το 1973 συμμετέχει στο 3ο Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Δήμου Rosny-sous-Bois. Εκεί, χτίζει έναν τοίχο στη μέση της πλατείας. Στη μία πλευρά του τοίχου, τοποθετεί την ελληνική σημαία και τη φράση “La Grece en lutte, encore des prisonniers politiques, encore des étudiants aux tribunes mais la luttec ontinue”. Στην άλλη πλευρά του τοίχου, γράφει “La Grece sous la dictature souffre”, και κρεμάει τρεις ανθρώπινες φιγούρες από τις οποίες έσταζε κόκκινο χρώμα. Τα δέντρα που βρίσκονται στον χώρο δένονται με αλυσίδες. Στη διάρκεια του Φεστιβάλ, η Καραβέλα στήνει ένα ιδιότυπο γραφείο ενημέρωσης όπου καθημερινά 4-6 μ.μ. παρέχει πληροφορίες για την κατάσταση στην Ελλάδα και συνομιλεί με τους επισκέπτες της. Μετά τα γεγονότα στο Πολυτεχνείο, το 1974, πραγματοποιεί ένα έργο-αφιέρωμα στα γεγονότα που έλαβαν χώρα εκεί στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Orsay. Χρησιμοποιώντας τα δέντρα που οδηγούσαν στο Orsay, κρεμάει τις γνώριμες πάνινες λευκές

⁴⁶Α. Αντωνιάδου, «Τέχνη και/ή αντίσταση», σ. 27.

⁴⁷Α. Αντωνιάδου, «Τέχνη και/ή αντίσταση», σ. 29.

και αιματοβαμμένες φιγούρες της και δίπλα τους μπουκάλια με κόκκινη μπογιά. Η διαδρομή που σχηματίζει οδηγεί σε έναν βράχο δεμένο με σκοινί με τη λέξη ΕΛΛΑΣ την οποία αγκάλιαζε μια φιγούρα. Φωτογραφικά ντοκουμέντα από τη βραδιά του Πολυτεχνείου πλαισιώνουν τον βράχο.⁴⁸

Όπως αναφέρει η Ειρήνη Γερογιάννη, «στο έργο της Καραβέλα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το σώμα γίνεται αντιληπτό ως τόπος ελέγχου, πειθάρχησης και τιμωρίας, ένας τόπος στον οποίο εγγράφονται οι κοινωνικοί κλονισμοί αλλά και οι γλωσσικές μεταφορές του καθεστώτος».⁴⁹ Οι αναφορές στη γλωσσική μεταφορά του νοσούντος πολιτικού σώματος που το καθεστώς (θεωρεί πως) οφείλει να θεραπεύσει είναι σαφείς. Το σώμα που περιγράφει στα έργα αυτά η Καραβέλα δεν είναι το σώμα της ίδιας, δεν είναι το γυναικείο σώμα, αλλά μάλλον ένα σώμα άφυλο, φυλακισμένο και βασανισμένο. Το σώμα της ίδιας, ωστόσο, συνεχώς παρόν στον χώρο, συμπαραστέκεται και συμπάσχει και προσφέρει φροντίδα και όταν μπορεί (όταν πια βρίσκεται ασφαλής στη Γαλλία) μοχθεί, χτίζει τοίχους ολόκληρους, για να χτίσει στην πραγματικότητα τις βάσεις που θα το προστατεύσουν και θα το σώσουν.

Τρία χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα και δέκα χρόνια από την επιβολή της χούντας, το 1977, στο Grand Palais του Παρισιού δημιουργεί ένα περιβάλλον στο οποίο ενσωματώνει την ανθρώπινη παρουσία, μια γυναίκα δεμένη με σχοινιά που κείτεται στο πάτωμα. Τη σκληρή εικόνα πλαισιώνουν πολιτικά μηνύματα, φωτογραφίες από διαδηλώσεις, τσαλακωμένα χαρτιά σαν σκουπίδια, η ναζιστική σβάστικα και αποσπάσματα και εικόνες από τον Τύπο με τον Παναγούλη που δολοφονήθηκε τον Μάιο του 1976 με το ερώτημα “Assassinat politique...?” σε περίοπτη θέση. Σύμφωνα με τη Μπία Παπαδοπούλου, στο έργο η Καραβέλα «αναμοχλεύει το τραύμα της επταετίας και νοσταλγεί το επαναστατικό κλίμα του γαλλικού Μάη που σίγουρα ταυτίζει με την εξέγερση του Πολυτεχνείου».⁵⁰ Πάνω από τη σβάστικα η Καραβέλα σημειώνει “La nouvelle democratie de la Grece”, «ταυτίζοντας τον ναζισμό όχι μόνο με τη δικτατορία των συνταγματαρχών αλλά και με το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας που κυβερνά τον τόπο».⁵¹ Η δεμένη γυναικεία φιγούρα δεν μπορεί να υπονοεί εκτός από την ανελευθερία και τη φίμωση της έκφρασης και του λόγου

⁴⁸Ειρήνη Γερογιάννη, «(Ανα)παραστάσεις του πολιτικού σώματος κατά τη δικτατορία στο έργο της Μαρίας Καραβέλα και του Θόδωρου», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία: εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Αθήνα, εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, 2021, σ. 162-163.

⁴⁹Ε. Γερογιάννη, «(Ανα)παραστάσεις του πολιτικού σώματος κατά τη δικτατορία στο έργο της Μαρίας Καραβέλα και του Θόδωρου», σ. 164.

⁵⁰Μπία Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015, σ. 57.

⁵¹Μπ. Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», σ. 57.

που συνεχίζει να υφίσταται στην Ελλάδα, την ίδια τη δημοκρατία, που η Νέα Δημοκρατία (το κόμμα) μόνο από τα ιδανικά της δεν εμφορείται.

Συνθετική τέχνη - Εθνική Αντίσταση

Το 1977, η Καραβέλα, έχοντας επιστρέψει από το Παρίσι και με εφόδια τις σπουδές στον κινηματογράφο και το θέατρο⁵² και τις επαφές που έχει δημιουργήσει εκεί, θέλησε να οργανώσει στην Αθήνα μια ένα πολυθέαμα «συνθετικής τέχνης» όπως το ονομάζει, με θέμα την Εθνική Αντίσταση.

Πριν ακόμα παρουσιαστεί στο κοινό, το έργο αυτό είχε νομιμοποιηθεί καλλιτεχνικά καθώς αναγνωρίστηκε από τον Τύπο της εποχής ως έργο αντάξιο των σύγχρονών του στο εξωτερικό⁵³, ως ένα έργο που σε σύμπνοια με τις καλλιτεχνικές που ήδη από τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 περνά στην «αμφισβήτηση της ζωγραφικής ως προνομίου καλλιτεχνικού μέσου», διαταράσσοντας τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή εισάγοντας το ζωντανό στοιχείο.⁵⁴

Σε συνεργασία με διάφορους δήμους, η Καραβέλα σχεδιάζει το πολυθέαμα που στόχο έχει να ενημερώσει με τρόπο διδακτικό και να αφυπνίσει το κοινό, ή καλύτερα τους συμμετέχοντες στο έργο. Σύμφωνα με τον αρχικό σχεδιασμό, το πολυθέαμα επρόκειτο να πραγματοποιηθεί σε 17 δήμους της Αττικής. Ωστόσο, μία μόνο παρουσίαση έλαβε χώρα, αυτή στην Κοκκινιά, τον Ιούνιο του 1979. Ο δήμος Νίκαιας και το Πνευματικό Κέντρο του αγκάλισε θεσμικά το έργο και φαίνεται πως είδε στο θέαμα-δράση της Καραβέλα μια ευκαιρία για την ιστορική μάλλον -παρά καλλιτεχνική- διαπαιδαγώγηση του λαού της περιοχής. «Η Εθνική μας Αντίσταση δεν έχει ακόμα δικαιωθεί [...] είναι χρέος της δημοτικής αρχής μια τέτοιας συνοικίας να βοηθήσει ανάλογες μορφές τέχνης.»⁵⁵

Όπως σημειώνει και η Ειρήνη Γερογιάννη «οι έννοιες της πολιτικής αφύπνισης και της ιστορικής εκπαίδευσης δεν βρίσκονται, βέβαια, καθόλου μακριά από τους στόχους της ίδιας της Καραβέλα, η οποία, στο πνεύμα του Μαρκούζε, διαβλέπει την πολιτική δύναμη της τέχνης κατά την “εξεύρεση μορφών επικοινωνίας που μπορεί να διαρρήξουν την καταπιεστική

⁵²Μπ. Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», σ. 56-57.

⁵³Ειρήνη Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία: Η Κοκκινιά της Μαρίας Καραβέλα ως εκπαιδευτικό (πολύ)θέαμα», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015, σ. 35.

⁵⁴Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία», σ. 36.

⁵⁵Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία», σ. 36.

επιβολή της καθιερωμένης γλώσσας των εικόνων πάνω στο μυαλό και στο σώμα του ανθρώπου».⁵⁶

Τι περιελάμβανε το πολυθέαμα; Η Βαροπούλου προχωράει σε μια περιγραφή του τι πρόκειται να συμβεί στο θέαμα: «Η πλατεία γεμάτη πλαστικές σακούλες και θεατές να πηγαινοέρχονται ανάμεσά τους, θα παριστάνει ένα εργοστάσιο με τα προϊόντα και τους εργάτες του. Σε κάποιο ξύλινο τραπέζι μια συντροφιά από εργαζόμενους και φοιτητές θα σχολιάζει τις κινηματογραφικές και φωτογραφικές προβολές και θα συζητάει με το κοινό. Οι αφηγήσεις προσώπων που έζησαν τα γεγονότα και μαρτυρούν σήμερα για την αντίσταση, φιλμαρισμένες σε γκρο-πλαν, θα εναλλάσσονται με ένα ντοκιμαντέρ από τα σφαγεία, μια σειρά φωτογραφικά ντοκουμέντα, συνοδευμένα από αντάρτικα τραγούδια και διάφορες επιγραμματικές φράσεις χωρίς ήχο, πάνω στις άδειες οθόνες.

»Τα οπτικοακουστικά στοιχεία υλικά για την καλλιτεχνική έκφραση της ομάδας, χρησιμεύουν εδώ, σαν μέσα πληροφόρησης και συστατικοί παράγοντες στην δημιουργία του χώρου. Το θέαμα είναι μια πράξη που προτείνει φόρμες, διαφοροποιώντας το τοπίο της πόλης και οργανώνοντας έναν σύνθετο λόγο γύρω από την Αντίσταση. Είναι μια συλλογική ενέργεια, βασισμένη στην έννοια της επικοινωνίας, που περιλαμβάνει και το κοινό, αφού με δική του συμμετοχή αντιμετωπίζεται η εμπειρία της Αντίστασης και με τη δική του παρουσία συντίθεται η εμπειρία του θεάματος.»

Η Βαροπούλου δεν παραλείπει να σημειώσει πως: «Εξω από τα εμπορικά καλλιτεχνικά κανάλια η ομάδα φιλοδοξεί να αποτελέσει έναν πυρήνα πειραματισμού με στόχο την ανώνυμη καλλιτεχνική δημιουργία: Έργα με πλατιά συμμετοχή κοινού που βγαίνουν από την συνεργασία ανθρώπων οι οποίοι δεν θα είναι απαραίτητα καλλιτέχνες».⁵⁷

Ο ρόλος της Καραβέλα στο πολυθέαμα είναι αυτός της σκηνοθέτριας, της παραγωγού του έργου, τις οδηγίες της οποίας οι συμμετέχοντες καλούνται να ακολουθήσουν για να φτάσουν, μέσω μιας προδιαγεγραμμένης συγκινησιακής διεργασίας, σε ένα υπολογισμένο συμπέρασμα, περιγράφει η Γερογιάννη.⁵⁸

Με έξυπνο χειρισμό και προβλέποντας ίσως σωστά τη πορεία που θα είχε η ταινία Αντίσταση (βλ. επόμενο κεφάλαιο) που επρόκειτο να είναι μέρος του πολυθεάματος, αλλά

⁵⁶Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία», σ. 36.

⁵⁷Ελένη Βαροπούλου, «Ένα θέαμα-εκδήλωση για την Αντίσταση σε πλατείες και ανοιχτούς χώρους», *Αυγή*, 21/10/1977.

⁵⁸Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία», σ. 36.

«κόπηκε» εν τέλει και λογοκρίθηκε, σπεύδει πριν την κατάθεσή της στο αρμόδιο Υπουργείο προς έγκριση για προβολή σε δημόσιο χώρο, να οργανώσει συνέντευξη Τύπου όπου γίνεται αναφορά στη διάρθρωση που σκοπεύει η ίδια και η ομάδα της να δώσει στο πολυθέαμα καθώς και στον ρόλο που διαδραματίζει η ταινία σε αυτό. Στη συνέντευξη Τύπου αναφέρει: «Εάν τη στιγμή αυτή για οποιοδήποτε λόγο μου αφαιρεθεί η δυνατότητα χρησιμοποίησης αυτού του φιλμ τότε η όλη συνθετική εργασία δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί.» Και διευκρινίζει ακόμα: «Κατά κανέναν τρόπο δεν μπορεί να θεωρηθεί (η ταινία) σαν ένα αυτόνομο και συνεχές φιλμ που θα προβληθεί σε αίθουσα κινηματογράφου. Είναι κομματιασμένο έτσι ώστε να πραγματοποιείται μια διαδοχή προσώπων που μιλούν (σινεμά) και προσώπων πραγματικών (θεατρικό στοιχείο). Η διαδοχή της δράσης μέσα στον χώρο και η εναλλαγή των προσώπων θα είναι δυναμική και απρογραμμάτιστη. Θα επιτρέπει με απλά μέσα την άμεση συμμετοχή του θεατή. Η όλη σύνθεση θα διασπάται από φωτεινά και σκοτεινά διαλείμματα. Τα σκοτεινά διαλείμματα θα επιτρέπουν την προβολή φωτεινών εικόνων (φιλμ) και ταυτόχρονα θα ακούγεται ζωντανό τραγούδι της αντίστασης.» Για τη συνολική διαμόρφωση του χώρου που σχεδιάζει, η Καραβέλα αναφέρει: «Όλος ο χώρος –που θα είναι μια πλατεία- αναπαριστά ένα εργοστάσιο με δράση. Ο χώρος αυτός θα είναι διάσπαρτος με πλαστικούς σάκους που θα συμβολίζουν τα προϊόντα του εργοστασίου (εικαστικά στοιχεία) και θα περιβάλλουν τους θεατές. Το βασικό στοιχείο τέλος της έρευνας είναι: πώς, θα συμπράξει σε όλα αυτά αυθόρμητα και ελεύθερα ο θεατής.» Το συγκεκριμένο δημοσίευμα κλείνει με την Πέγκυ Κουνενάκη να σημειώνει πως: «Θεωρείται πάντως αμφίβολο αν το υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως θα επιτρέψει την πραγματοποίηση των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που έχει προγραμματιστεί από τη Μαρία Καραβέλα για τους συνεργάτες της για τον Σεπτέμβριο.»⁵⁹

Αναγγελία για την επικείμενη διοργάνωση της δράσης, βρίσκουμε σε πολλές εφημερίδες. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η μετάδοση της πληροφορίας γίνεται με έμφαση στην πρωτοποριακή ματιά που φέρνει το έργο σε ένα θέμα φλέγον, μια ματιά πλήρως εναρμονισμένη με τα πρότυπα της δυτικής τέχνης.⁶⁰

⁵⁹Πέγκυ Κουνενάκη, «Καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στις γειτονιές της Αθήνας για την Εθν. Αντίσταση», *Αυγή*, 15/7/1978.

⁶⁰«Θέατρο στους δρόμους και θέατρο στην πλατεία», *Τα ΝΕΑ*, 21/6/1979. «Τέχνη από τον λαό' αύριο βράδυ στους δρόμους της Κοκκινιάς», *Πρωινή*, 26/6/1979. «Η τέχνη στο δρόμο. Εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα στη Νίκαια», *Τα ΝΕΑ*, 5/1979. Γ. Ξανθούλης, «Η Κοκκινιά πρωταγωνίστρια! Στο θέατρο δρόμου της Μαρίας Καραβέλα», *Ελευθεροτυπία*, 26/07/1979. «Αύριο στην Κοκκινιά: Καλλιτεχνική αναπαράσταση της Αντίστασης με τη συμπάρασταση του Δήμου», *Ριζοσπάστης*, 26/6/1979. «Τέχνη του δρόμου στην Κοκκινιά», *Ελευθεροτυπία*, 13/6/1979. «Λαϊκή παράσταση στην Κοκκινιά και γλυπτική στη Φιλοθέη», *Το Βήμα*, 14/6/1979. «Συνθετικό θέαμα για το Μπλόκο», *Ριζοσπάστης*, 13/6/1979. «Η τέχνη του δρόμου», *Τα Νέα*, 13/6/1979. Πέγκυ Κουνενάκη, «Καλλιτεχνική εκδήλωση για την Αντίσταση αύριο στην Κοκκινιά», *Η Αυγή*,

Ολόκληρη τη δήλωση της Καραβέλα από τη συνέντευξη τύπου εντοπίζουμε σε δημοσίευμα στα Νέα: «Αυτή η παράσταση, που για πρώτη φορά γίνεται στην Ελλάδα, εντάσσεται στα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα, που σκοπό έχουν να γεφυρώσουν το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην τέχνη και στον πολύ κόσμο. Αυτή η απόσταση, που στους καιρούς μας πήρε μεγάλες διαστάσεις, ουσιαστικά υπήρχε πάντοτε ανά τους αιώνες. Η τέχνη αυτή κυριολεκτικά γίνεται μέσα στον δρόμο, εκεί όπου περπατούν αμέριμνοι διαβάτες. Πραγματοποιείται με απλά υλικά φθηνά κοινής χρήσης ξύλα, πανιά, προβολές ταινιών και φωτεινών εικόνων, μαγνητόφωνα που αποτυπώνουν στιγμιαίες ομιλίες, δράση προσώπων με απλό συμβολικό τρόπο. Αυτά παρέχουν τη δυνατότητα στον καθένα να συνεργαστεί με τον δημιουργό, τον καλλιτέχνη. Το θέατρο του δρόμου γίνεται για να μιλήσει άμεσα και να ακούσει την κρίση κατευθείαν από τον καθένα που δεν είναι ειδικός».⁶¹ Η Καραβέλα με χρησιμοποιεί την πρωτοποριακότητα της τέχνης της ως δούρειο ίππο για να μιλήσει για τα σημαντικά πολιτικά ζητήματα που την απασχολούν.

Μετά την υλοποίηση του έργου, βρίσκουμε αναλογικά πολύ λιγότερες δημοσιεύσεις αναφορικά με το έργο. Σε μια λιτή παρουσίαση του έργου την επομένη της πραγματοποίησής του από την Τέτα Παπαδοπούλου στα ΝΕΑ⁶² μαθαίνουμε ότι πολύς κόσμος παρακολούθησε, παραβρέθηκε και συμμετείχε στην χωρίς πρόβες αλλά με απλά προδιαγράμματα εκδήλωση. Η ίδια παρατηρεί πως «η συμμετοχή των θεατών μεγάλωνε, όσο εξελισσόταν το θέαμα και βέβαια τουλάχιστον από αυτή την άποψη, το πείραμα είχε επιτυχία».

Από την κριτική παρουσίαση του έργου που πραγματοποιήθηκε στην Κοκκινιά της Ελένης Βαροπούλου⁶³, πληροφορούμαστε για το γεγονός ότι «πυκνό πλήθος από γυναίκες, άντρες και παιδιά της Κοκκινιάς πήραν μέρος στο θέαμα-Δράση που οργάνωσε η Μαρία Καραβέλα». Στο άρθρο της Βαροπούλου γίνεται εκτενής αναφορά στα όσα συνέβησαν καλλιτεχνικά καθώς και στα συγκλονιστικά ντοκουμέντα που παρουσιάστηκαν εκεί. Επίκεντρο του «γεγονότος», κατά τη Βαροπούλου αποτέλεσε η παρουσία των μαυροφορεμένων μανάδων, στις οποίες «παραδόθηκαν συμβολικά τα ματωμένα πουκάμισα των παιδιών τους», ενώ οι ίδιες κάθονταν μπροστά σε έναν σωρό όπλων. Κατά τη

26/6/1979. Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Πολλαπλή Τέχνη αύριο στην Κοκκινιά, Κινηματογράφος, θέατρο, Μουσική», *Η Καθημερινή*, 26/6/1979. «Αύριο στην Κοκκινιά Καλλιτεχνική αναπαράσταση της Αντίστασης με τη συμπαράσταση του Δήμου», *Ριζοσπάστης*, 26/6/1979.

⁶¹ «Η τέχνη του δρόμου», *Τα Νέα*, 13/6/1979.

⁶² Τέτα Παπαδοπούλου, «Θέαμα δρόμου' χθες στη Νίκαια», *ΤΑ ΝΕΑ*, 28/6/1979.

⁶³ Ελένη Βαροπούλου, «Θέαμα-δράση στην Κοκκινιά, Εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα με τη βοήθεια του Πνευματικού Κέντρου», *Πρωινή*, 29/6/1979.

Βαροπούλου, «με την ανθρώπινη παρουσία και την αυθεντική μαρτυρία που κουβαλούσαν ανάτρεψαν ουσιαστικά όλη την ‘καλλιτεχνική’ ‘θεαματική’ υποδομή της πρωτοβουλίας. Ήταν για τους γύρω μια ‘εικόνα’ που δε μπορούσε να ‘καταναλωθεί’». Παρακάτω σε σχέση με την παρουσία των μανάδων η Βαροπούλου συνεχίζει «οι μάνες όμως αντιπαρτίθονταν σ’ αυτά (στις παρεμβάσεις που ήταν προϊόντα καλλιτεχνικής διεργασίας –προβολές, μαγνητοφωνήσεις κλπ) με την έννοια ότι αποτελούσαν ένα χειροπιαστό κομμάτι της πραγματικότητας αντιμέτωπο στις διάφορες μορφές τέχνης». Φαίνεται εδώ πως η Βαροπούλου αναζητά τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής –αυτά που η Καραβέλα υποστηρίζει ότι θέλει να διασαλεύσει με κάθε τρόπο. Παρακάτω η Βαροπούλου γράφει: «όλο το θέαμα-δράση της Καραβέλα είχε το χαρακτήρα πολιτικής πράξης. Συνδυάζονται μορφές αναπαράστασης, τελετουργικές φόρμες και απρόβλεπτες καταστάσεις «χάπενινγκς» στο δρόμο. Το μόνο πάλι στοιχείο που ξέφευγε από το γενικό πλαίσιο ήταν οι γυναίκες των αγωνιστών. Γιατί εκτός από τη συμμετοχή τους στο συλλογικό πολιτικό κλίμα της εκδήλωσης, αυτές διατύπωναν μιαν επιπλέον καταδική τους, πολιτική διαμαρτυρία και διεκδίκηση. Ιστορικά πρόσωπα, έγιναν ο ζωντανός σύνδεσμος ανάμεσα στο τότε και τώρα, ανάμεσα σε εμάς και την Ιστορία. Οι σχέσεις τους με το κοινό φορτίστηκαν συγκινησιακά στο έπακρο. Δε θα ήθελα να αναφερθώ στα συναισθήματά τους – άλλα έκδηλα και άλλα ανεκδήλωτα- γιατί είναι ένας χώρος προσωπικός για τον οποίο μονάχα αυτές δικαιούνται να μιλήσουν. Αντίθετα, μπορώ να πω ότι το κοινό μπλέχτηκε σε ένα πλέγμα ενοχών «φόβου και ελέους» με ψυχοδραματική κατάληξη». Εντοπίζει στη συνέχεια, δύο προβλήματα όσον αφορά στο συγκεκριμένο έργο: 1. «Ως ποιο βαθμό ο καλλιτέχνης μπορεί να «χρησιμοποιεί» τον ανθρώπινο παράγοντα, να ανακαλεί τον ψυχικό πόνο, να γίνεται εργαλείο ψυχολογικού βιασμού, προκειμένου να πετύχει τους πολιτικούς ή καλλιτεχνικούς σκοπούς του. Ήξεραν οι μάνες της Κοκκινιάς ακριβώς τι τις περίμενε στην πλατεία; Αν ναι, τότε δίνουν οι ίδιες μιαν απάντηση χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η απάντηση είναι επαρκής και ικανοποιητική.» Και 2. «Το δεύτερο πρόβλημα αφορά τη δυνατότητα επανάληψης της εκδήλωσης. Ένα παρόμοιο θέαμα-δράση με παραπλήσιο σκεπτικό μπορεί ασφαλώς να ξαναεπιχειρηθεί. Το ίδιο όμως αποκλείεται να μεταφερθεί αυτούσιο αλλού. Ούτε οι ίδιες μάνες μπορούν να πάνε -ως ερασιτέχνες πια ‘ηθοποιοί’- να ξαναζήσουν δημόσια το μοναδικό προχτεσινό βίωμα ούτε εμείς να τις ξαναδούμε σε άλλη πλατεία.» Και για μια ακόμα φορά, η Βαροπούλου διαχωρίζει το ζωντανό-αληθινό στοιχείο από το αμιγώς καλλιτεχνικό λέγοντας: «αυτό δεν ισχύει βέβαια και για τα καθαρά καλλιτεχνικά στοιχεία της εκδήλωσης. Γιατί είναι μέσα στον προορισμό του τραγουδιού να ξανακουστεί και μέσα στο ρόλο του κινηματογραφικού ντοκουμέντου να περνάει την πληροφόρηση σε όσο γίνεται περισσότερους.» Η Βαροπούλου καταλήγει στο άρθρο της με τα εξής: «Εκεί που πέτυχε η

εκδήλωση είναι: Ότι κινητοποίησε τον κόσμο της γειτονιάς γύρω από το αίτημα αναγνώρισης της Εθνικής Αντίστασης που είναι και δικό του. Ότι άντλησε υλικό από τις εμπειρίες των ανθρώπων της συνοικίας για να το γυρίσει, μετά από κάποια επεξεργασία, στην αρχική του κοίτη. Και ότι έξω από τα εμπορικά κυκλώματα της τέχνης, έδειξε μια προοπτική που συνδυάζει το πειραματικό με το λαϊκό». Οι προβληματισμοί της Βαροπούλου σχετικά με την ηθική νομιμοποίηση που έχει η Καραβέλα στην τοποθέτηση των γυναικών - μανάδων και σε σχέση με το εφήμερο στοιχείο του συγκεκριμένου έργου είναι βάσιμοι. Το έργο θα ήταν ενδεχομένως εντελώς διαφορετικό σε δεύτερη ή τρίτη πραγματοποίησή του.

Στην αποτίμηση της εκδήλωσης του έργου στην Κοκκινιά η Βεατρίκη Σπηλιάδη⁶⁴ σχολιάζει επίσης το γεγονός ότι το θέαμα απευθυνόταν στο ευρύ κοινό, το οποίο συμμετείχε «αρχίζοντας από τη γνώση και το ενδιαφέρον για το ίδιο το θέμα: την Αντίσταση. Θέμα, που η ιστορία του, πρόσφατη ακόμη και χαραγμένη πρωτότυπα ή παράγωγα στη μνήμη μας, αναζητάει τη διατύπωση και την καλλιτεχνική του έκφραση. Στην περίπτωση της Καραβέλα η έκφραση ήταν πολλαπλή με τα μέσα του κινηματογράφου, του αφηγηματικού λόγου, της φωτογραφίας, του εικαστικά διαμορφωμένου χώρου και του θεάτρου».

Ακόμα ένα κοινό σημείο που σχολιάζει και η Σπηλιάδη είναι η παρουσία των ηλικιωμένων γυναικών που είχαν τότε θρηνήσει τον θάνατο των παιδιών τους. «Η παρουσία και μόνη αυτών των μανάδων, που με το απλό τους ντύσιμο, τα άσπρα τους μαλλιά τραβηγμένα σε κότσο, την ανθρωπιά τους, ήταν φορτισμένη απ' όλη την ιστορία των απίστευτων λαϊκών θυσιών. Έτσι, η ταυτόχρονη προβολή στη μεγάλη οθόνη, των ίδιων προσώπων σε γκρο-πλαν που μιλάνε για τις σκληρές εμπειρίες, αν και ενδιαφέρον σαν κινηματογραφικό ντοκουμέντο έχανε την έντασή του μπροστά σ' αυτή τη συγκλονιστική φυσική, ανθρώπινη παρουσία.»

Στη συνέχεια η Σπηλιάδη δεν παραλείπει να ανατρέξει στην ιστορία της τέχνης και να εντάξει το συγκεκριμένο έργο σε μια χωρία έργων που πάει πολύ πίσω στους αιώνες με τεκμηριωτικό στοιχείο αυτό της σύνδεσης των τεχνών. Πηγαίνοντας πίσω στους κυβοφουτουριστές στη Ρωσία, αναφέρει ότι «τα τελευταία χρόνια έχουμε τα “χαπενιν”, τη “σωματική τέχνη”, όπου ο καλλιτέχνης μεταβάλλει το σώμα του σε πίνακα ή το χρησιμοποιεί φυσιολογικά, την “εμφύχωση” χώρου, ή την “περφόρμανς” που δεν απέχει από τη θεατρική παράσταση. Σε όλες αυτές τις εκφράσεις υπάρχει πάντα ένα στοιχείο πραγματικό (όχι

⁶⁴Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Για μια τέχνη κατανοητή από το λαό – Καλλιτεχνική εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα», 29/6/1979.

εικαστικό) κι ένα στοιχείο στιγμιαίας λειτουργίας, με την έννοια ότι το καλλιτεχνικό έργο ολοκληρώνεται κι εξαντλείται με την πραγματοποίησή του».

Η παρουσίαση της Σπηλιάδη κλείνει με την παρατήρηση ότι «στο έργο υπήρχε συνδυασμένο το αποτέλεσμα από μια έρευνα αισθητική και κοινωνική-πολιτική. Οι αισθητικές μορφές που επέλεξε, ο ρυθμός και η καλλιτεχνική γλώσσα, είχαν το σκοπό να μη βάλουν κανένα φραγμό στην κατανόηση και το πλησίασμα του κοινού. Ταυτόχρονα όμως δεν έγινε καμία υποχώρηση στην καλλιτεχνική έκφραση. Επίτευγμα δύσκολο και παραδειγματικό.» Εδώ φαίνεται και μια μέριμνα να φανεί όλος ο κόπος και η δουλειά που έχει υλοποιηθεί από την ομάδα της Καραβέλα και στέφθηκε από επιτυχία.

Συνολικά, το έργο, όπως αναφέρει και η Γερογιάννη, απευθύνεται στο θυμικό παρά στο λογικό του κοινού.⁶⁵ Η επιλογή της Καραβέλα να τοποθετήσει τις γυναίκες-μάνες των θυμάτων του Μπλόκου της Κοκκινιάς δεν είναι τυχαία, είναι άβολη και αποτελεί την πλέον συγκινητική στιγμή του πολυθεάματος. Το γυναικείο στοιχείο, μέσα από τη φιγούρα της μάνας, αυτής που θυσιάζει το σώμα της στη γέννα και παράλληλα είναι παρούσα στον θάνατο δεν είναι εύκολο να το διαχειριστεί κανείς. Και η αναζήτηση της δικαίωσης για αυτές τις γυναίκες, και για όλες τις γυναίκες ανάγεται σε ζήτημα που αναζητά άμεσα μια ικανοποιητική λύση. Η Peggy Phelan στο *Mourning Sex: Performing Public Memories* αναδεικνύει το ζήτημα του πένθους του γυναικείου σώματος ως μια πολιτικής στιγμής, κάτι που προκύπτει από τη συχνά αδιαμφισβήτητη επιτακτικότητα με την οποία αντιμετωπίζεται το θέμα της αναπαραγωγής για και από τις γυναίκες.⁶⁶

Βρίζοντας το κοινό

Μετά την απαγόρευση επανάληψης του πολυθεάματος που είχε με τόσο κόπο ετοιμάσει σε άλλους δήμους, η υγεία της Καραβέλα κλονίζεται κάτι που την οδηγεί στο να αποσυρθεί για ένα διάστημα. Μεταβαίνει στην Κόρινθο όπου το 1980 θέτει τις βάσεις για το Πρότυπο Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης Κορίνθου (βλ. κεφάλαιο 3). Το 1985 παρουσιάζει το έργο της *Βρίζοντας το κοινό* στη γκαλερί Δεσμός (μεγάλο υπόγειο). Όπως λέει η ίδια σχετικά με το θέμα του έργου: η λέξη «άνθρωπος» σήμερα δεν υπάρχει πουθενά. Υπήρχε λένε παλιά στην Ιστορία πριν από πολλά χρόνια. Αλλά!... εξαφανίστηκε με την πάροδο του χρόνου. Το θέμα αναπτύχθηκε με τη μορφή παρλάτας (εικόνα – ήχος – οθόνη – θέατρο: από την ίδια – στίχος από την ίδια – δράση στον χώρο: από την ίδια).

⁶⁵Ε. Γερογιάννη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία», σ. 38.

⁶⁶Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, ΝέαΥόρκη, 1997, σσ. 129-132.

Στο έργο αυτό «κίνηση, εικόνα, ήχος, παντομίμα και φωνή [...] συμμαζεύονται στην έννοια της ‘κραυγής’». Πρόκειται για ένα παιχνίδι ανάμεσα στην καλλιτέχνη και τον θεατή, λέει η ίδια και συνεχίζει «αν θα μιλούσαμε για στόχο, για ιδεολογία σ’ αυτή την παράσταση, δεν έχει άλλη από το να ταράξει εφησυχασμένες συνειδήσεις». Ως προς τα όσα πρόκειται να συμβούν στο έργο, αναφέρονται τα εξής «αν και οι περιγραφές με λόγια για το θέατρο είναι αδύναμες, μπορούμε να δώσουμε μια μικρή γεύση, μια μικρή εικόνα της παράστασης: το σκηνικό είναι από λευκά πανιά. Ένα μικρό κοτοπουλάκι βρίσκεται μέσα σ’ ένα πιάτο με πέταλα λουλουδιών. Λυρική μουσική, η δράση είναι συγκεντρωμένη στα χέρια της ηθοποιού, ξαφνικά τα φώτα σβήνουν, τα μηχανήματα ουρλιάζουν, ακούγεται κραυγή, η Μαρία Καραβέλα λιώνει κάτω από μια πέτρα το κοτοπουλάκι ενώ την ίδια ώρα, προβάλλεται έγχρωμη διαφάνεια, με παιδάκια κρεμασμένα και πρησμένα...». Με αφορμή τη συγκεκριμένη παράσταση «Εικαστικού Θεάτρου», όπως το ονομάζει, σημειώνει επίσης «η τέχνη μου είναι Άρτζι Μπούρτζι και Λουλάς. Έτσι τη θέλω εγώ. Θα περάσουν χρόνια να καταλάβουν οι άνθρωποι πως μόνο τέτοια τέχνη μπορείς να κάνεις σήμερα. Είναι ο καθρέπτης άλλωστε της κοινωνικής μας δομής... Η τέχνη μου είναι ή του ύψους ή του βάθους. Τα μέτρια δεν με πάνε πουθενά. Ή θα τρίζει ο κόσμος όλος ή θα φύγω...». Κατά τον Σ. Τσιχλιά, η επικείμενη παράσταση πρόκειται για «ένα θέαμα – γροθιά, στην κάθε είδους σύμβαση και στον όποιο τύπου εφησυχασμό, θεατρικό ή κοινωνικό.» Όπως άλλωστε είχε δηλώσει και η Καραβέλα, «ή συγκλονίζεις το θεατή ή πας στο σπίτι σου, με την πίκρα της αποτυχίας».⁶⁷

Λίγο πριν την παρουσίαση του έργου βρίσκουμε και σε άλλο έντυπο ανακοίνωση για την πραγματοποίηση του συνοδευόμενη από αποσπάσματα της συνέντευξης της Καραβέλα. Εκεί είχε πει «Η ουσία του πειράματός μου συνοψίζεται στην προσπάθεια να κορυφώσω. Το πάθος της προσπάθειας να φτάσω αξίζει πιο πολύ από το ίδιο το κορύφωμα. Κάποιος άλλος θα προσπαθήσει πιο πέρα. Εμένα μου φτάνει στο σταμάτημα σ’ αυτό το μεγάλο κρεσέντο. Στη σημερινή μου ερευνητική δράση χρησιμοποιώ μουσικούς ρυθμούς που εναρμονίζονται με τη σωματική μου ρυθμική κίνηση. Σ’ αυτή τη σχετική αρμονία που προδιαθέτει ευχάριστα το θεατή, επεμβαίνει η άγρια, ακόνηχη βαριά φωνή, που προκαλεί σκληρή αντίθεση». Στο δημοσίευμα αυτό, επίσης, πληροφορούμαστε ότι η Μαρία Καραβέλα σκοπεύει στην εξοικείωση του κοινού με τη «μοντέρνα αντίληψη της τέχνης» καθώς και ότι συστήνει σ’

⁶⁷ Σ. Τσιχλιάς, «‘Θέαμα’ από τη Μ. Καραβέλα απόψε και αύριο στο ‘Δεσμό’», *Καθημερινή*, 1/3/1985.

αυτούς που υποφέρουν από την καρδιά τους να μην παρακολουθήσουν την παράσταση λόγω της ιδιαίτερης σκληρότητας που τη χαρακτηρίζει.⁶⁸

Την παραμονή της υλοποίησης το έργου σε συνέντευξη στην Ελευθεροτυπία προστίθενται δύο ακόμα παράμετροι που δεν είχαν μέχρι τώρα εμφανιστεί. Στην ερώτηση πώς βιοπορίζεται απαντά «Είναι μια καθαρή προσωπική θυσία. Δεν έχω βοήθεια από πουθενά. Και όχι μόνο αυτό, αλλά χτυπιέμαι κι από πάνω γιατί χαλάω την πιάτσα...». Και σε σχέση με το περιεχόμενο της δουλειάς της αναφέρει τα εξής « το πολιτικό περιεχόμενο της δουλειάς που για μένα είναι συνυφασμένο με την ίδια την τέχνη πρέπει να δίνεται με τέτοια μορφή που να γίνεται συγχρόνως ποίηση, κραυγή αγανάκτησης του καθένα, τσεκούρι, καταπέλτης για όλα. Και πάλι ποίηση».⁶⁹

Στη μοναδική κριτική παρουσίαση του έργου που παρουσίασε η Καραβέλα στον Δεσμό, η Βεατρίκη Σπηλιάδη, μια τεχνοκριτικός που είχε στηρίξει σε μεγάλο βαθμό το έργο της Καραβέλα, δεν μοιάζει να συμερίζεται πολύ τις απόψεις της Καραβέλα περί τέχνης. Ήδη από τον τίτλο του άρθρου της, «Τέχνη ή πολιτική», θέτει το δίλημμα που θα την απασχολήσει και στο περιεχόμενό του. Η Σπηλιάδη ξεκινά ως εξής «Η ‘παράσταση’ της Μαρίας Καραβέλα έγινε με τον ευσεβή πόθο να ταραξεί τα λιμνάζοντα νερά, ν’ αντιπαραθέσει την άνετη και τρυφή ζωή του κατοίκου της πρωτεύουσας με τη στερημένη ζωή της επαρχίας, ν’ αποκαλύψει τους μηχανισμούς καταπίεσης, να τους καταγγείλει και να ευαισθητοποιήσει ως ακραία σημεία τους θεατές, κάνοντάς τους να συνειδητοποιήσουν εν μια νυκτί και μόνη, ότι δεν είναι παρά ελάχιστα ενός σκληρού συστήματος, ότι με την επαγγελματική τους δραστηριότητα αναπαράγουν και συντηρούν αυτό το σύστημα που συντηρεί τον ιμπεριαλισμό και άλλες πληγές της ανθρωπότητας, ότι καθισμένοι στην πολυθρόνα τους και πίνοντας το τσάι τους αγνοούν ή κάνουν πως αγνοούν ότι την ίδια στιγμή σε διάφορα σημεία της υφελίου σφάζονται οι γενναίοι, δολοφονούνται όσοι τολμούν να μην υποταχθούν όχι μόνο στις δεδηλωμένες δικτατορίες αλλά και τον κρυμμένο φασισμό που έχουν περίτεχνα επεξεργαστεί και τα κοινοβουλευτικά καθεστώτα». Από την παραπάνω διατύπωση φαίνεται πως η Σπηλιάδη αναγνωρίζει τις προθέσεις της Καραβέλα και σε μεγάλο βαθμό κατανοεί και συμφωνεί με το σκεπτικό της. Συνεχίζει περιγράφοντας όσα έγιναν στη συγκεκριμένη περφόρμανς. Σχετικά με την «παρλάτα», όπως ονομάζει τον λόγο, αναφέρει πως πρόκειται για «ένα λόγο ανοιχτό, στα όρια της αντοχής υβριστικό και αναθεωρητικό, απομυθοποιητικό και σαρκαστικό». Και όπως

⁶⁸«Παράσταση – σοκ από τη Μ. Καραβέλα», *Τα ΝΕΑ*, 1/3/1985.

⁶⁹Λ. Γκ., «Μια παράσταση-σοκ», *Ελευθεροτυπία*, 1/3/1985.

αναφέρει η Σπηλιάδη, εκτός από τον λόγο, «υπάρχουν και ορισμένα τεκταινόμενα, όπως η θυσία των πουλιών που με το αίμα τους βάφονται τα ρούχα και το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, υπάρχει και μία ιερόσυλη και σκατολογική σκηνή που λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο με την έννοια ότι ‘Γιατί αντιδράτε και σοκάρεστε, αυτό δε σας συμβαίνει στην καθημερινή κι επαγγελματική και προσωπική σας ζωή; Κλωτσιές και σκ... δεν τρώτε συνέχεια; Και λίγη εντιμότητα ρε! Βουλώστε το τουλάχιστον έτσι που είσαστε καλοκαθισμένοι και αναίσθητοι της πολυθρόνες σας’./ Η περφόρμανς αυτή έγινε για να εντυπωσιάσει τους αστούς, να τους σοκάρει, να τους τρομάξει». Βέβαια, συνεχίζει η Σπηλιάδη, οι αστοί έχουν κι άλλες φορές πριν σοκαριστεί αντίστοιχα και φέρνει ως παραδείγματα την περφόρμανς του Θόδωρου όπου σκότωσε ένα ποντίκι, και τις «ιερόσυλες και σκατολογικές τελετές στα πλαίσια της σωματικής τέχνης που ασκούν εδώ και πολλά χρόνια καλλιτέχνες όπως η Τζίνα Πάνε ή ο Χέρμαν Νιτς και που δεν διατηρούν επαφή με καμιά αισθητική μορφή, αν αυτό δε γίνεται για να προβληθεί ένα περιεχόμενο κριτικό και κοινωνιολογικό». Κάνει δηλαδή μια σύνδεση με καλλιτέχνες του εξωτερικού και όχι μόνο, που αντίστοιχα, με όχημα την τέχνη τους άσκησαν κριτική στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που βρέθηκαν. Ωστόσο, παρόλο που εντοπίζει τις συγγένειες της καλλιτεχνικής δράσης της Καραβέλα με την τέχνη του εξωτερικού, η Σπηλιάδη καταλογίζει κάποια πράγματα στην καλλιτέχνη: «Βέβαια σ’ αυτή τη δραστηριότητα υπάρχουν κάποιες αντιφάσεις, όπως το ότι η εκδήλωση γίνεται σε μια γκαλερί, δηλαδή σ’ ένα χώρο ταγμένο για εικαστικές εκδηλώσεις κι όχι στο δρόμο ή σ’ ένα άλλο σημείο. Έπειτα, το γεγονός ότι επιδιώκεται η κάλυψη δημοσιογραφικά ενώ ταυτόχρονα βρίζεται ο Τύπος. Δεν είναι τα μόνα αρνητικά σημεία. Η βασική μου επιφύλαξη είναι η έλλειψη καλλιτεχνικής μετουσίωσης σ’ αυτή την εκδήλωση, έτσι που ο καλλιτέχνης δεν νομιμοποιείται να κάνει πολιτική τέχνη. Καλύτερα θα ήταν να κάνει μόνο πολιτική. Στην περίπτωση αυτή ‘ο στίχος’ δεν αντικαθιστά ‘το τουφέκι’. Κι ακόμα το γεγονός ότι γίνεται ένα πατρονάρισμα του κοινού, ότι το κοινό χρησιμοποιείται και οι αντιδράσεις του κατευθύνονται». Τέσσερις είναι λοιπόν οι λόγοι για τους οποίους κατακρίνει η Σπηλιάδη την Καραβέλα. Ενώ οι δύο πρώτοι αφορούν τη «συνέπεια» τρόπον τινά της Καραβέλα, ότι δεν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία σε αυτό που λέει ότι θέλει να κάνει και σε αυτό που κάνει και ο τέταρτος λόγος μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε γιατί μπορεί να ενοχλήθηκε η Σπηλιάδη από μια τέτοια αντιμετώπιση από την πλευρά της Καραβέλα, ασαφής παραμένει ο τρίτος λόγος που αφορά την καλλιτεχνική μετουσίωση, η οποία έχει τόσο βαρύνουσα σημασία που νομιμοποιεί ή όχι τον καλλιτέχνη να κάνει ‘πολιτική τέχνη’, ένα είδος τέχνης που επίσης δεν εξηγείται σε τι συνίσταται.

Παρουσιάζει, ωστόσο, μεγάλο ενδιαφέρον ο τρόπος που αντιμετωπίζει το συγκεκριμένο έργο η Σπηλιάδη.⁷⁰

Σε συνέντευξή της μετά την παρουσίαση του έργου, και σύμφωνα με την Άντα Αναστασάκη, η Καραβέλα είχε γίνει «το θέμα της ημέρας» καθώς όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό της συνέντευξης σημείωμα είχε σκοτώσει δυο πουλιά, έφαγε ανθρώπινα περιττώματα και έβγαλε στη σκηνή ποντίκια. Τα παραπάνω τα έκανε για «να αφυπνίσει τις κοιμισμένες συνειδήσεις, μέσα από την τέχνη και την τεχνική της». Εκεί μαθαίνουμε και για τις αντιδράσεις μέρους του κοινού καθώς όπως αναφέρει «κάποιοι έφυγαν, άλλοι έκρυσαν με κραυγές τα πρόσωπά τους. Πολλοί νέοι κατάλαβαν...». Στόχος της είναι αναφέρεται εδώ «να δείξει με τις αντιπαραθέσεις που δημιούργησε πως η σημερινή κοινωνία καταστρέφει τα πάντα. [...] Με αυτό το συνεχές 'παίξιμο' του θεατή, της ευαισθησίας και των νεύρων του, η δημιουργός θέλει να δώσει μια εικόνα-κραυγή εναντίον της 'σάπιας κοινωνίας' μας, όπως εκείνη την αντιλαμβάνεται και τη συλλαμβάνει». Και αυτό το έκανε με την 'τεχνική' της με ένα θέατρο άγνωστο στην Ελλάδα, ένα θέατρο όπου «ο ηθοποιός πρέπει να είναι και ο δημιουργός. Όχι απλό φερέφωνο του σκηνοθέτη». Αυτή είναι φαίνεται η κεντρική ιδέα του «εικαστικού θεάτρου» στο οποίο είναι ταγμένη και στο οποίο «παρουσιάζει τη σύνθετη τέχνη της με στοιχεία εικαστικά, θεατρικά, κινούμενες εικόνες, ηλεκτρονική μουσική. Δεν αποφεύγει τις αναφορές στην πολιτική, μια και τα στραβά της την ερεθίζουν να γράφει, να 'δράσει'» μας πληροφορεί η Αναστασάκη και κλείνει με τα εξής «η τέχνη είναι ο καθρέπτης της εποχής μας. Και η δική της είναι σκληρή, αδυσώπητη πολλές φορές, και σε βαθμό που να υποφέρει η ίδια. Είναι ο τρόπος που εκφράζεται κι εξωτερικεύεται αφού νοιώθει υπεύθυνη –και εκείνη- για το ό, τι γίνεται κάθε στιγμή, σ' όλη τη Γη. Παρόλο που στη συνέντευξη αυτή δεν «απολογείται για τα σκ...» όπως υπόσχεται ο τίτλος του άρθρου της Αναστασάκη, ωστόσο, δίνεται μια καλή εξήγηση για το πώς νιώθει η Καραβέλα και τι την οδηγεί στην τέχνη της.⁷¹

Η Καραβέλα επέστρεψε με ένα έργο που φανέρωσε την απογοήτευσή της σε επίπεδο πολιτικό και καλλιτεχνικό. Έναν χρόνο περίπου μετά την παρουσίαση στον Δεσμό, η Καραβέλα επιστρέφει στην Αθήνα και σε συνέντευξή της και πάλι στην Αναστασάκη, αναφέρει πως ενώ δουλεύει συστηματικά, της είναι πολύ δύσκολο να βρει χώρο για να δείξει

⁷⁰Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Τέχνη ή πολιτική;», *Ελευθεροτυπία*, 18/3/1985.

⁷¹Άντα Αναστασάκη, «Η Καραβέλα απολογείται για τα σκ...», *Βραδυνή*, 5/3/1985.

τη δουλειά της στην Ελλάδα «Όλοι φοβούνται τα περσινά. [...] Όλοι κομματιάζονται για την ησυχία τους».⁷² Φαίνεται εδώ πόσο στοίχισε στην Καραβέλα το έργο αυτό στην πορεία της.

Τρίτος Χώρος - Το κουτί

Στο πρώτο αυτό κεφάλαιο της εργασίας το πρώτο έργο της Λήδας Παπακωνσταντίνου με το οποίο καταπιάνομαι είναι Το Κουτί, στο οποίο «συμπρωταγωνίστησε» μαζί με την Sally Smith, κατά κόσμον Lesley Walton. Το έργο παρουσιάστηκε ως εγκατάσταση-περφόρμανς στη Γκαλερί 3 και στο Ζάππειο στο πλαίσιο της έκθεσης Περιβάλλον - Δράση, Τάσεις της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, μια διοργάνωση της AICA Hellas, της Ένωσης Τεχνοκριτών Ελλάδος το 1981. Είναι το πρώτο έργο περφόρμανς που παρουσιάζει στην Ελλάδα μετά την επιστροφή από την Αγγλία όπου και ολοκλήρωσε τις σπουδές της και με το οποίο εισάγει τον *τρίτο χώρο* στην Ελλάδα.

Για την κατασκευή του χώρου που χρησιμοποίησε η Παπακωνσταντίνου για την περφόρμανς τοποθέτησε ένα άσπρο κουτί διαστάσεων 150x400x150 εκ. στο κέντρο το χώρου. Το κουτί χωριζόταν σε τρία μέρη: Αριστερά ήταν ένα μαύρο δωμάτιο, στο κέντρο ένα κόκκινο δωμάτιο και δεξιά ένα άσπρο δωμάτιο 150x150x150 εκ. το καθένα. Το εσωτερικό του κουτιού ήταν ορατό μέσα από φακούς, τοποθετημένους στις πλευρές του. Στο δάπεδο υπήρχαν ξύλινες κουβαρίστρες και μπλε κεραμικές καρδιές. Ο θεατής έπρεπε να πατήσει πάνω τους για να φτάσει στο κουτί και να κοιτάξει μέσα από το φακό. Πίσω απ' το κουτί κρεμόταν ένα μεγάλο ξύλινο στέμμα με σκουριασμένα απομεινάρια από ηλεκτρικά λαμπιόνια, «λείψανο καιρών μοναρχίας». Εκατέρωθεν του στέμματος ήταν αναρτημένα παλιά έγγραφα σχετικά με την γυναικεία απασχόληση, κάρτες εργασίας, πειθαρχικά σημειώματα, καθώς και φωτογραφίες μιας γυναίκας που κεντά ένα μαντήλι μέσα στα ερείπια του παλαιού εργοστασίου όπου κάποτε κατασκευάζονταν οι κουβαρίστρες. Οι δύο γυναίκες έζησαν μέσα στο κουτί, τέσσερις ώρες καθημερινά. Η καθεμία έχτισε το περιβάλλον της ανάλογα με τις ανάγκες της. Ενίοτε συναντιούνταν στο κόκκινο δωμάτιο όπου εκτελούσαν μικρές προκαθορισμένες αλλά και αυτοσχέδιες πράξεις. Τον περισσότερο χρόνο οι δύο γυναίκες ήταν απομονωμένες. «Η παθητική μας διαθεσιμότητα αντιπαραβαλλόταν με την ενεργά ηδονοβλεπτική συμπεριφορά των θεατών», αναφέρει η Παπακωνσταντίνου.

⁷²ΑνταΑναστασάκη, «Η Καραβέλα επανέρχεται...», *Βραδυνή*, 2/4/1985.

Στο πλαίσιο του έργου πραγματοποιήθηκαν τρεις διαφορετικές υπό-δράσεις με τους τίτλους: *Βασίλισσα της Ομορφιάς, Σαλάτα, Τροφή για το μυαλό*.

Για την πρώτη, η Παπακωνσταντίνου καλλωπισμένη, έχοντας βάψει το δέρμα της ασημί και φορώντας ένα άσπρο νυχτικό και από πάνω μια πλαστική σακούλα, γόβες στιλέτο από πλεξιγκλάς στολισμένες με στρας και έχοντας τοποθετήσει φύλλα από μαρούλι, κορδέλες και χρωματιστά μανταλάκια στο κεφάλι και γυαλιά καθρέφτες στο πρόσωπο, στάθηκε πάνω σε μια διπλή σκάλα, κοιτάχτηκε σε ένα μικρό καθρεφτάκι και άρχισε να «καλλωπίζεται» ρίχνοντας αφειδώς κέτσαπ πάνω στο κεφάλι και το πρόσωπό της. Στη συνέχεια, διάλεξε ένα από τα φθηνά ρομάντζα που βρίσκονταν σε έναν σωρό και άρχισε να διαβάζει κάθε σελίδα δυνατά και καθαρά. Ύστερα την έσκισε και την έβαξε στο στόμα της. Αφού τη μασούσε σχολαστικά κάθε σελίδα, την έφτυνε.

Για τη *Σαλάτα*, η Παπακωνσταντίνου βγήκε από το κουτί φορώντας ένα άσπρο βαμβακερό νυχτικό και γυαλιά ηλίου. Ξάπλωσε στο σκεπασμένο με άμμο κάλυμμα του κουτιού ενώ η συνεργάτιδά της έφερε όλα τα υλικά για τη σαλάτα και άρχισε να εργάζεται πάνω της καλύπτοντας πρώτα το πρόσωπο το σώμα, τα χέρια και τα πόδια με ένα παχύ στρώμα από κάτι που έμοιαζε με σαντιγύ ή μαγιονέζα (στην πραγματικότητα ήταν αφρός ξυρίσματος, διακοσμώντας ύστερα τα πάντα με φύλλα από μαρούλι, λεμόνια και κρεμμύδια, πατατάκια και φράουλες, φέτες ψωμιού, πιπέρι και αλάτι. Τελειώνοντας τοποθέτησε τα κρασοπότρη γύρω από το πιάτο παρουσίασε το κόκκινο κρασί και ανακοίνωσε: «Η σαλάτα σεβριρίστηκε, παρακαλώ πάρτε ένα ποτό.» Αρκετοί από τους παρευρισκόμενους δοκίμασαν.

Για την τρίτη δράση, *Τροφή για το μυαλό*, η Παπακωνσταντίνου άλειψε το δέρμα της με μέλι και το κάλυψε με άσπρα φτερά. Έδεσε τα μαλλιά της με ένα μαντήλι από λευκό τουλπάνι, φόρεσε γυαλιά ηλίου με τζάμια καθρέπτες και σύρθηκε έξω απ' το κουτί. Στάθηκε όρθια δίπλα σε ένα πλαστικό παιδικό μπανάκι με ρύζι. Μπήκε μέσα στην παιδική μπανιέρα και έμεινε ακίνητη στη στάση του Μαρά δολοφονημένου στο μπάνιο του.⁷³

Η Αίμη Μπακούρου Σασών⁷⁴ αναφέρει πως το έργο «αφορούσε στο κλείσιμο δύο γυναικών μέσα σε αυτόν τον ιδιωτικό χώρο που λέγεται σπίτι, την απομόνωσή τους, τις προσπάθειες επικοινωνίας, τις προσπάθειες επιβίωσης». Και παρακάτω όταν εξηγεί τον όρο *τρίτος χώρος*, τον οποίο η καλλιτέχνης περιγράφει ως έναν όρο που «περιλαμβάνει μορφές της

⁷³Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 41-45.

⁷⁴Αίμη Μπακούρου Σασών, «Γυναικείος προβληματισμός στον «Τρίτο χώρο», περιοδικό *Πάνθεον*, 8/3/1981.

τέχνης γνωστές μέχρι τώρα σαν mixedmedia, βίντεο, χάπενινγκ, περφόρμανς κ.ά.» αναφέρει: «βέβαια, όλα αυτά είναι γνωστά περισσότερο έξω από την Ελλάδα, στον χώρο της Ευρώπης και της Αμερικής. Στην Ελλάδα έχουμε δει ακόμα πολύ λίγη τέτοια δουλειά -ουσιαστικά μάς είναι ακόμα σχεδόν άγνωστη. [...] σημαντικό είναι ότι όλη αυτή η δουλειά έχει ένα χαρακτήρα πειραματικό - ο καλλιτέχνης ψάχνει έναν καινούργιο τρόπο να προσεγγίσει τον θεατή κι ένα άλλο επίπεδο δικής του συμμετοχής στο έργο του.» Η ΜπακούρουΣασσών αναφέρεται στη συμμετοχή του θεατή με τον ρόλο του ηδονοβλεψία, που κοιτά μέσα από την κλειδαρότρυπα το γυναικείο σώμα, όταν αυτό είναι πιο ευάλωτο: εγκαταλελειμμένο, απομονωμένο, εκτεθειμένο. Η συντάκτης του κειμένου φαίνεται ότι ταυτίζεται καθώς σημειώνει: «Για μάς τις γυναίκες, το θέμα της δουλειάς της Λήδας Παπακωνσταντίνου, και οι αντιδράσεις της απ' τη συμμετοχή-ενσωμάτωσή της μέσα στο χώρο που δημιούργησε δεν μάς είναι κάτι άγνωστο. Τα προβλήματα τα οποία διάλεξε να εκφράσει αποτελούν καθημερινή πραγματικότητα και η οπτική της είναι σίγουρα φεμινιστική [...] είναι κάτι πολύ σημαντικό που το βλέπουμε πολύ σπάνια στον Αθηναϊκό χώρο.

Στη συνέντευξη που παραχώρησε η Παπακωνσταντίνου στη Σασσών πληροφορούμαστε ότι ο Τρίτος χώρος χρησιμοποιείται κατεξοχήν από γυναίκες, κάτι που είδε και βίωσε όσο σπούδαζε στην Αγγλία, περίοδος που συνέπεσε με τη γέννηση του φεμινιστικού κινήματος και τις «πρώτες προσπάθειες των γυναικών καλλιτεχνών να εκφραστούν σε σχέση μ' αυτό τον προβληματισμό». Σε σχέση με το πώς σχετίζεται η χρήση του τρίτου χώρου με την αμιγώς γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία, αναφέρει: «(Ο τρίτος χώρος) είναι μια καινούργια μορφή τέχνης, χωρίς το βάρος μιας “αντρικής” προϊστορίας. [...] σου επιτρέπει να δουλέψεις με -και να εκφράσεις- συναίσθημα, που είναι ακόμα καθοριστικό στις γυναίκες.».

Στο κείμενο που γράφει η Σοφία Καζάζη γίνεται μια περισσότερο βαθιά ανάλυση στη φεμινιστική σκοπιά του έργου, με αφορμή την παρουσίασή του στο Ζάππειο. Η ίδια αναφέρει:

«Όλα αυτά τα στοιχεία (του έργου) έχουν προετοιμάσει το κλίμα για να περάσουν οι φεμινιστικοί στόχοι που επιδιώκουν, μέσα από το καλλιτεχνικό στόχαστρο, οι δύο γυναίκες. Πρώτα μέσα στον μικροσκοπικό χώρο της η κάθε μιά θα υποδυθεί και θα ζήσει, σε μια αδιάκοπη ροή και μεταλλαγή τις ίδιες κινήσεις και στάσεις -που εδώ και αιώνες- έχουν καταδικάσει να ζει η γυναίκα. Μέσα σ' αυτούς τους ασφυκτικούς χώρους οι σπασμωδικές κινήσεις των χεριών τους που επαναλαμβάνουν το ίδιο πράγμα, οι άβολες στάσεις τους θα αποκαλύψουν και θα μεταδώσουν, στα έκπληκτα μάτια του πλήθους, τα πρώτα μηνύματα για την ορφανεμένη γυναίκα. Βέβαια δεν θα λείψουν και οι σκηνές της ανέμελης και

ανυποψίαστης γυναίκας - αντικείμενο, με τον καθρέπτη και το περιοδικό στα χέρια να προετοιμάζεται για τη βραδινή έξοδο, με τη μάσκα από φρούτα στο πρόσωπο. Έτσι οι επάλληλες αυτές δοκιμασίες των δύο γυναικών με την ιδιαιτερότητα της δράσης τους, κατόρθωσαν να προκαλέσουν και να διεγείρουν ένα πλήθος από άνδρες και γυναίκες, να τους καθηλώσουν γύρω από την κατασκευή τους και να τους οδηγήσουν στην αντιμετώπιση ενός προβλήματος που δεν είχαν ποτέ υποψιαστεί. Και το κυριότερο να εκδηλωθούν συζητώντας μεγάλωφωνα, να θυμώσουν για τους απαράδεκτους γυναικείους στόχους ή να προσπαθήσουν να αμυνθούν. Η ατμόσφαιρα γεμίζει από έντονες αντεγκλήσεις τόσο ηλικιωμένων όσο και νέων ανδρών “για το τι επιτέλους επιδιώκει η γυναίκα και πού το πάει” ως την κατάφαση μιας νεαρής γυναίκας του λαού που στρέφεται και λέει στον άνδρα της “είδες είσαι το δεκανίκι μου και δεν είμαι ο εαυτός μου”. Χωρίς αμφιβολία το “περιβάλλον και η δράση” της Λήδας και της Σάλυ Σμιθ λειτούργησε άμεσα, δραστικά και αποτελεσματικά. Αυλάκωσε τη σκέψη, τάρραξε τη συνείδηση, έθεσε το γυναικείο πρόβλημα και τελικά συζητήθηκε έντονα. Η ζοηρή αυτή εικόνα που επιβεβαιώνει τόσο τη λαϊκή συμμετοχή όσο και την παραγωγική κοινωνική λειτουργία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μάς κάνει να ελπίζουμε ότι το όραμα μιας καθολικής τέχνης που θα γκρεμίσει τους τοίχους της φυλακής της θα ξεχυθεί στους δρόμους, θ’ αγκαλιάσει τη ζωή και θα συμβάλλει αποφασιστικά στην αλλαγή της δεν είναι μακριά. Και ότι όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες και όσοι άλλοι “επιχειρούν να ελευθερώσουν την τέχνη από τους δεσμευτικούς και απομονωτικούς προσδιορισμούς της” γίνονται οι προφητικοί πρωτοπόροι μια νέας επικείμενης εποχής. Γιατί το έργο τέχνης, όταν εγκαταλείπει τη διακοσμητική του παλιά δουλειά, μπορεί να μεταμορφωθεί σ’ ένα τέλειο εργαλείο κοινωνικής προσέγγισης και πράξης, σ’ ένα όπλο μαχητικού και αποτελεσματικού διαλόγου». ⁷⁵

Το κείμενο της Καζάζη είναι πλούσιο σε εικόνες και νοήματα και ταυτόχρονα παίρνει θέση τόσο στα φεμινιστικά ζητούμενα όσο και σε ό,τι αφορά στα καλλιτεχνικά πράγματα. Το Κουτί προσφέρεται για πολλή ανάλυση. Από τα ντοκουμέντα παρμένα από το εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας όπου εργάζονταν κατά βάση γυναίκες, κάτι που τις έβγαλε στον εργασιακό βίο, αλλά με το κλείσιμό του, της ξαναέκλεισε στα σπίτια τους, την καταναλωτική κουλτούρα που είχε αναπτυχθεί γύρω από τη γυναίκα και τον καλλωπισμό, τον ρόλο της γυναίκας-νοικοκυράς και αποκλειστικά ενασχολούμενης με την προετοιμασία της τροφής, ως την ηδονοβλεπτική στάση που παίρνει ο θεατής του έργου για να δει (την όποια) δράση και το

⁷⁵Σοφία Καζάζη, «Πρωτοποριακοί πειραματισμοί: Φεμινισμός και Τέχνη», *Μακεδονία*, 25/12/1981.

κέντημα⁷⁶, το έργο βρίθκει συμβόλων που τοποθετούν το γυναικείο σώμα ως ύλη και ως έννοια στο επίκεντρο.

Η λίμνη – Η σημαία

Το έργο παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ της Αυγής στη Νέα Σμύρνη το 1981. Η Παπακωνσταντίνου κατασκεύασε μια ρηχή λίμνη με τοιχώματα από παλαιά δερματόδετα ή λινόδετα βιβλία. Μέσα στη λίμνη τοποθέτησε μινιατούρες επίπλων, ψεύτικες ασημένιες εικόνες, μαργαριτάρια, ψεύτικα κοσμήματα, νομίσματα και χαρτονομίσματα. Στην επιφάνεια του νερού επέπλεαν παιδικά παπούτσια βαμμένα έντονο γαλάζιο και μικρές βαρκούλες που είχαν για πανιά χάρτινες ελληνικές σημαίες. Στην κάθε πλευρά της λίμνης υπήρχαν ελληνικές σημαίες φτιαγμένες από κομμένα σε φέτες άσπρο ψωμί και παλιά παπούτσια. Οι σημαίες ήταν πολύ μεγαλύτερες από τη λίμνη. Ντυμένη κομψά με ένα μαύρο ταγιέρ ψηλοτάκουνα ασημί παπούτσια μπήκε στη λίμνη, βάδισε στο νερό και κάθισε στην απέναντι όχθη. Το πρόσωπό της ήταν μακιγιαρισμένο και πλαισιωμένο από μία βαριά επίχρυση κορνίζα που έμοιαζε με τις φθηνές θρησκευτικές εικόνες. Αναθήματα από ψεύτικο ασήμι και χρυσό κρέμονταν από αυτή, μαζί με γλυκά μπισκότα. Άρχισε να πλέκει με το βελονάκι. Μετά από δεκαπέντε λεπτά, σταμάτησε, κοιτάχτηκε σε ένα μικρό καθρεφτάκι, έβαψε τα χείλη της με ένα βαθύ κόκκινο κραγιόν και στάθηκε όρθια. Χρησιμοποιώντας το ίδιο κραγιόν, έγραψε στον τοίχο πίσω της «ΔΕΝ ΘΑ ΕΠΙΣΤΡΕΨΩ». Ύστερα, βγήκε από τη λίμνη. Η πράξη επαναλήφθηκε μετά από δεκαπέντε λεπτά.»⁷⁷

Ο Κωστής Σταφυλάκης⁷⁸ μιλά για το συγκεκριμένο έργο στο πλαίσιο της συζήτησης για την ευρύτερη μετάβαση μεταξύ της προηγούμενης «γενιάς έργων» που γεφυρώνουν δύο σημαντικές στιγμές της ελληνικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, του 1970 και του 1980 χονδρικά. Αν η πρώτη στιγμή αφορά την κοινωνικοποίηση του έργου τέχνης μέσα από τις έννοιες της καταγγελίας και της πολιτικής διαμαρτυρίας, η στιγμή που ακολουθεί (σχηματικά, τη δεκαετία του 1980), αναφέρει ότι είναι «η στιγμή που το “πεδίο” της τέχνης

⁷⁶Βασική γυναικεία ασχολία που στις αρχές του 20ου αιώνα αποτέλεσε «το έργο τέχνης της γυναίκας», καθώς οι γυναίκες συμμετείχαν σε εκθέσεις με εργόχειρα τέτοιου τύπου.

⁷⁷Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 46-49.

⁷⁸<https://www.blod.gr/lectures/den-tha-epistrepsou-amfirropies-tou-idiotikou-stin-eghoria-eikastiki-drasi-tis-dekaetias-tou-80/> ανακοίνωση του Κωστή Σταφυλάκη με τίτλο «Δεν θα επιστρέψω»: Αμφιροπίες του ιδιωτικού στην εγχώρια εικαστική δράση της δεκαετίας του '80 στο πλαίσιο του Επιστημονικού Συμποσίου με τίτλο «Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα», το οποίο διοργάνωσε η Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη) στις 13 & 14 Οκτωβρίου 2017.

αναδιαμορφώνεται μορφολογικά, θεσμικά, αντι-θεσμικά κ.ο.κ». Σε αυτή τη μεταπολιτευτική περίοδο, «ο χώρος της γκαλερί μετατρέπεται σε μια μεταφορά του ιδιωτικού χώρου με στόχο να διερευνηθεί η καθημερινή ζωή». Προσωπικά αντικείμενα και ευρήματα που συνδέονται άμεσα με την πρόσφατη πολιτική ιστορία της χώρας φορτίζουν τον χώρο που σκηνοθετεί η Παπακωνσταντίνου. Η φράση «Δεν θα επιστρέψω» συνδέεται με την απόφαση της καλλιτέχνιδας να μην επιστρέψει στη Μεγάλη Βρετανία.

Το πολιτικό και το ιδιωτικό στο έργο αλληλοδιαπλέκονται και το αποτέλεσμα είναι ότι το σώμα που βιώνει τη μετάβαση, τις πολιτικές συγκυρίες και τις προσωπικές αποφάσεις είναι στο προσκήνιο. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε στην περιγραφή της Παπακωνσταντίνου τα στοιχεία εκείνα που τονίζουν το έμφυλο στοιχείο στο έργο. Το κομψό ταγιέρ, τα ψηλά τακούνια, το έντονο κόκκινο κραγιόν, η πράξη του πλεξίματος με το βελονάκι δεν επιλέγονται τυχαία και η ανάδειξή τους μέσα από το κείμενο της ίδιας επίσης είναι δεν τυχαία. Είναι το γυναικείο σώμα που αγιοποιείται και εμπορεύεται με συγκεκριμένους αποδεκτούς ρόλους και δραστηριότητες. Παράλληλα, τα εθνικά και θρησκευτικά σύμβολα (ελληνική σημαία, εικόνες, τάματα) που χρησιμοποιούνται με περισσή δόση σαρκασμού αποτελούν το σχόλιο της Παπακωνσταντίνου για την σύγχρονη Ελλάδα, αυτή της θάλασσας και των βαρκών που αρμενίζουν, την Ελλάδα που έχει αποφασίσει ότι θα επιλέξει ως χώρα διαμονής και δράσης της, όπως δηλώνει. Με το σώμα της και το αγέρωχο περπάτημά της ταράζει τα ήσυχα νερά για να ακολουθήσει η (ιερο)τελεστία της.

Θολό τοπίο (1982)

Την επόμενη χρονιά, το 1982, η Παπακωνσταντίνου παρουσίασε μια ακόμα πολυπληθή περφόρμανς στη Γκαλερί 3 με τίτλο *Θολό Τοπίο*. Εκεί, το κοινό εισερχόταν στον χώρο περνώντας μια πόρτα στο σχήμα χειλιών από κόκκινο σατέν, μέσα από την κάθετη σχισμή. Ο χώρος είναι ένας ημιφωτισμένος κυκλικός θάλαμος από αφρολέξ στο χρώμα του δέρματος σε βαθυκόκκινο χρώμα, στο σχήμα της μήτρας. Το κοινό κάθεται στο πάτωμα και αντικρίζουν τρεις Εργάτριες με τα σύνεργά τους, ένα στρώμα από βαμβάκι, πούπουλα, μαξιλαροθήκες. Ένα μεγάλο κόκκινο πλεκτό κρέμεται πίσω τους. Αριστερά βρίσκεται ένα χαμηλό ντιβάνι. Κατά μήκος του ντιβανιού υπάρχει μια φωτεινή οθόνη και κάτω απ' αυτό είναι κρυμμένοι επτά χάρτινοι πύργοι, μέσα σε γυάλινα πιατάκια. Πάνω σε βάθρο ποζάρει ένας γοητευτικός Άντρας ντυμένος επίσημα. Από το ταβάνι κρέμονται επτά ποτήρια σαμπάνιας και ένα μπουκάλι είναι πλάι στα πόδια του. Πίσω του στέκονται δύο Επιδειξίες με γκρι παλτά και καπέλα. Δεξιά τους

η Μουσικός με τη Βιόλα. Αριστερά από το βάθρο κάθεται η Αφηγήτρια. Φορά επάλληλες στρώσεις από κόκκινα ρούχα που τα αφαιρεί με τελετουργικό τρόπο στη διάρκεια της αφήγησης. Γύρω της σωροί από φτηνά ρομάντζα, εικόνες, κουφέτα. Κρατάει τρία κείμενα: Γένεση, Θάνατος, Αλταμούρα -η ιστορία της. Στα δεξιά βρίσκεται μια πλεκτομηχανή. Η Μηχανικούδα, η Παπακωνσταντίνου, που τη χειρίζεται είναι η συντονίστρια της παράστασης δίνοντας ρυθμό χτυπώντας το πόδι της στον ήχο της μηχανής. Τα φώτα σβήνουν. Ακούγεται μια παιδική φωνή να τραγουδάει. Μπαίνει ένα εντεκάχρονο Κορίτσι με λευκό νυχτικό και κάθεται στο ντιβάνι. Κρατάει ένα ασημένιο σφυρί. Η πλεκτομηχανή ξεκινάει. Οι τρεις εργάτριες αρχίζουν δουλειά. Η μια ξηλώνει το κόκκινο πλεκτό, η άλλη αδειάζει το στρώμα, η τρίτη γεμίζει τις μαξιλαροθήκες με πούπουλα. Ο άντρας παίρνει ένα ποτήρι και το γεμίζει με σαμπάνια. Το νεαρό κορίτσι τον πλησιάζει, σπάει το ποτήρι με το σφυρί και επιστρέφει στο ντιβάνι. Η αφηγήτρια αρχίζει να διαβάζει από το Βιβλίο της Γένεσης. Οι επιδειξίες κινούνται συγχρονισμένοι, επιδεικνύονται στις γυναίκες και επιστρέφουν στη θέση τους. Ο άντρας γεμίζει ένα δεύτερο ποτήρι και στέκεται. Εισέρχονται ο Εραστής και ο Γραφειοκράτης, σέρνοντας πίσω τους τη Μπαλαρίνα η οποία ποζάρει πάνω σε πλατφόρμα με ρόδες. Την τοποθετούν στο κέντρο και της δένουν τα χέρια με κόκκινες κορδέλες που κρέμονται από το ταβάνι. Η αφηγήτρια διαβάζει αποσπάσματα των ρομάντζων. Το κορίτσι ξανασπάει ένα ποτήρι. Οι επιδειξίες αποκαλύπτονται. Ο άντρας γεμίζει κι άλλο ποτήρι. Ο εραστής και ο Γραφειοκράτης επεμβαίνουν ταυτόχρονα στη μπαλαρίνα, καλύπτοντας τα γυμνά της μπράτσα, την πλάτη και το λαιμό με σφραγίδες και φιλιά. Τελειώνοντας αποχωρούν πιασμένοι χέρι χέρι. Αρχίζει η ανάγνωση του θανάτου. Το κορίτσι τοποθετεί τα πιατάκια γύρω από τη μπαλαρίνα, ραντίζει τα κάστρα με χρυσόσκονη, μετά με οινόπνευμα και βάζει φωτιά. Οι εργάτριες αφού λύσουν τις κορδέλες, σηκώνουν τη μπαλαρίνα στα χέρια και την ακουμπούν στο κρεβάτι. Επιστρέφουν στις εργασίες τους. Οι επιδειξίες αποκαλύπτονται στην ξαπλωμένη μπαλαρίνα. Αφήγηση της ιστορίας της Αλταμούρα που τελειώνει με τη φράση «γεννήθηκε το 1824 στις Σπέτσες». Συνοδεύεται από φιγούρες και σχήματα στην οθόνη. Η οθόνη σβήνει, η αφηγήτρια βγάζει τις κάλτσες της και αποχωρεί. Την ακολουθούν οι εργάτριες. Οι επιδειξίες στρέφονται και αντικρίζουν τους θεατές, για πρώτη φορά. Περπατούν και σταματούν ακριβώς μπροστά τους. Ανοίγουν διάπλατα και παλτά τους και αποκαλύπτονται. Στους καθρέφτες που καλύπτουν τα γεννητικά τους όργανα, οι θεατές βλέπουν να καθρεφτίζονται τα πρόσωπά τους.

Κρατώντας σταθερά το ασημένιο της σφυρί, το κορίτσι σπάει τους καθρέφτες. Πέφτει σκοτάδι.⁷⁹

Η Ελένη Βαροπούλου, με αφορμή το έργο, αναζητά τα σημεία εκείνα που ομοιάζουν σε και διαφέρουν από τη θεατρική σύμβαση. Η περφόρμανς της Παπακωνσταντίνου, ομολογουμένως περισσότερο κοντά στο θέατρο προϋποθέτει την ιδιότητα του θεατή με όρους θεατρικούς, σε αντίθεση με τα περισσότερα έργα της Καραβέλα που τον καλούν σε δράση και συμμετοχή. Για να περιγράψει τη φόρμα και να ταξινομήσει το έργο σπεύδει να διευκρινίσει ότι «Δεν είναι βέβαια το πρόβλημα ταξινόμησης τέτοιων θεαμάτων στη σφαίρα του θεάτρου ή της εικαστικής πράξης που πρωτεύει σήμερα, όταν από τη Δυτική Ευρώπη ως την Πολωνία και από τις χώρες της Αμερικής ως την Ιαπωνία, η συγχώνευση των Καλών Τεχνών και η αλληλοδιείσδυσή τους είναι το κυρίαρχο μεταπολεμικό φαινόμενο.» Και συνεχίζει, «Υπάρχουν παρόλα αυτά ορισμένες προδιαγραφές που εξασφαλίζουν την ιδιαιτερότητα κάθε θεάματος και τις οποίες οφείλουμε να υπολογίσουμε για την πληρέστερη κατανόηση των δομών και του ρόλου του απέναντι στο κοινό.»

Η επιλογή ενός μη αμιγώς θεατρικού χώρου παρουσίασης, η προέλευση του καλλιτέχνη (ως προς την εκπαίδευση που έχει λάβει) και η λειτουργία του θεατή είναι κάποιες από τις προδιαγραφές που αναζητά η Βαροπούλου για να ορίσει «τη φύση και τον προορισμό του θεάματος». Στο τοπίο που στήνει η Παπακωνσταντίνου, κατά τη Βαροπούλου, ο θεατής εισερχόμενος σε μία μήτρα μετατρέπεται σε έμβρυο που βλέπει «να εικονίζονται μεταφορικά η εξάρτηση της γυναίκας από την ανδροκρατική αντίληψη του έρωτα, τον πανίσχυρο μύθο της θηλυκότητας και η αναγκαστική υποταγή της σε συναισθηματικά στερεότυπα και κοινωνικές νόρμες». Αποκωδικοποιώντας τα σύμβολα που χρησιμοποιεί η Παπακωνσταντίνου, η Βαροπούλου καταλήγει ότι διασταυρώνεται «ένα σχόλιο για τη γυναικεία μοίρα, τις θηλυκές υπάρξεις μέσα από το βλέμμα και τον λόγο των ανδρών, με μια καθαρά προσωπική αίσθηση μια βιωματική διάθεση και αυτοβιογραφική ανησυχία, προφανή στον συσχετισμό της γυναίκας καλλιτέχνιδας με το τραγικό πορτρέτο της Ελένης Αλταμούρα.» Κλείνοντας, η Βαροπούλου, δεν ξεφεύγει από τη στερεότυπη αντιμετώπιση του έργου δημιουργημένου από γυναίκα που ως εκ τούτου αντανακλά μια κατεξοχήν γυναικεία ευαισθησία.⁸⁰

⁷⁹Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 50-53.

⁸⁰Ελένη Βαροπούλου, «Τοπίο με δρώμενα και θεατές», *Μεσημβρινή*, 20/4/1982.

Σε εκτενή παρουσίαση του έργου προχωρά η Έφη Στρούζα στο περιοδικό *Εικαστικά*⁸¹. Στο κείμενό της, η Στρούζα επιχειρώντας μια γενεαλογία των στόχων της περφόρμανς λαμβάνει ως δεδομένη την «καθαρά αισθητική έρευνα της περφόρμανς σήμερα –που έχει πια ξεφύγει από τα κίνητρα που της όριζαν μιαν αυστηρά κοινωνική λειτουργία ή μια υπαρξιακή έκφραση». Αντιμετωπίζει την περφόρμανς ως «ένα παράλληλο τεχνικό μέσο, μαζί με όλα τα άλλα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σήμερα, για την ενεργοποίηση των σχέσεων που υπάρχουν μεταξύ του διανοητικού και του αντικειμενικού κόσμου και για τη συγκεκριμενοποίηση των σχέσεων τούτων σε εικόνες που μπορούν να δημιουργήσουν ένα ανανεωμένο λεξιλόγιο της πλαστικής και εικαστικής γλώσσας με καθαρά συμβολικό περιεχόμενο». Και συμπληρώνει πως «είναι από αυτή την άποψη που η Λήδα Παπακωνσταντίνου χρησιμοποιεί την περφόρμανς σήμερα».

Η Στρούζα θεωρεί ότι η Παπακωνσταντίνου επιλέγει «να δράσει μέσα σε ένα περιορισμένο χώρο, που αποτελεί τον πλασματικό χώρο της τέχνης» και μέσα σε αυτόν «δέχεται κι επεξεργάζεται θέματα που μπορεί και να προέρχονται από το κοινωνικό περιβάλλον», χωρίς αυτά να υπερισχύουν ή να εισχωρούν «πριν περάσουν από ένα διύλισμα, που τους αποδίδει γενικότερες φιλοσοφικές ή υπαρξιακές προεκτάσεις και πριν μεταπλαστούν από απλά “κοινωνικά μηνύματα” σε σύμβολα ύπαρξης και σε θέματα αισθητικής επεξεργασίας».

Σχετικά με την περφόρμανς *Θολό Τοπίο* η Στρούζα φαίνεται να αρνείται τις φεμινιστικές προεκτάσεις και ερμηνείες που μπορούν να δοθούν στο έργο αναφέροντας τα εξής:

«Κι αν ορισμένες συμβολικές δράσεις αποκτούσαν πιο μονοσήμαντο νόημα –όπως η γυναίκα που σπάει τον καθρέπτη που κρέμεται στον κορμό του άντρα, πράξη καταστροφής του καθρεφτίσματος που η γυναικεία μορφή πραγματοποιεί στην ανδρότητα– η πρόθεση δεν είναι να καταστραφεί το ανδρικό στοιχείο, αλλά να αλλοιωθεί η σχέση μεταξύ του θηλυκού και του αρσενικού. Κι αυτό, όχι βασισμένο πάνω σε φεμινιστικές αρχές, αλλά πάνω στην ανάγκη μιας πιο ολοκληρωμένης δημιουργίας που μπορεί να γεννηθεί από μια νέα, υποθετική ενότητα.»

Υποστηρίζει, ακόμα, πως η Παπακωνσταντίνου κατάφερε «να μετατρέψει έννοιες μέσα από την αλλοίωση της «σημαντικότητας» καθιερωμένων συμβόλων, χωρίς να πέσει σε φτηνές και πρόχειρες λύσεις, [...] λόγω της βαθειάς ανάλυσης κι επεξεργασίας –που φαίνεται

⁸¹Έφη Στρούζα, «Παπακωνσταντίνου», *Εικαστικά*, τ. 5 σ. 9-10.

ότι έχει προηγηθεί- της δυνατής ποιητικής φλέβας, που έρρεε σε όλη τη δράση και στην ατμόσφαιρα».

Σε μια προσπάθεια ανύψωσης της τέχνης σε ένα βάθος που υπερβαίνει τα ζητήματα πολιτικής και την καθημερινή ζωή, η Στρούζα, αναφέρει πως «τη θεματογραφία του άντρα και της γυναίκας τείνουμε σήμερα να την ερμηνεύουμε μονομερώς με το κλειδί του φεμινισμού. [...] προκύπτει αμέσως αυτός ο πανικός του εγκλωβισμού μας σε ένα slogan, σ' ένα στενόχωρο κοινωνικό περιβάλλον. [...] Είναι τούτη μια πραγματικότητα που πρέπει ίσως να μας θέσει σε κατάσταση συναγερμού: αποκαλύπτει ότι είμαστε ήδη πολύ βαθιά διαμορφωμένοι από ένα μήνυμα που δίκαια αφορά συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες, αλλά που η ειδική σημασία του δεν μπορεί να εξαπλωθεί στον μυθικό χώρο του πνεύματος».

Παρόλο που η Στρούζα βρίσκει επιτυχημένη την διαπραγμάτευση των εννοιών από την Παπακωνσταντίνου, σίγουρα, η επιμονή της να διαχωρίσει την τέχνη από τα απτά ζητήματα της καθημερινότητας της γυναίκας τα οποία θίγει η καλλιτέχνης προκαλεί ερωτηματικά, τη στιγμή μάλιστα που η ίδια η Παπακωνσταντίνου έχει δηλώσει ότι θέλησε να δώσει την αγωνία, την τρυφερότητα και τις αμφιβολίες της, οι οποίες «ανταποκρίνονται ίσως στη φεμινιστική αμφισβήτηση που γράφαμε και παλαιότερα, όπου, η γυναικεία έκφραση αναζητά πια μια πιο «γενναιόδωρη», (που συνάμα είναι και πιο επαναστατική) πιο ολοκληρωμένη και πιο ερωτική προσέγγιση»⁸².

⁸²Μάγδα Νικολαΐδου, «Δείγματα γυναικείας καλλιτεχνικής αναζήτησης με αφορμή ένα πρωτότυπο χάπενινγκ», *Αυγή*, 29/5/1982.

Νεκρή Φύση I - Νεκρή Φύση II (1982)

Την ίδια χρονιά η Παπακωνσταντίνου και πάλι στη Γκαλερί 3 παρουσίασε το έργο Νεκρή Φύση. Ο χώρος που χρησιμοποιήθηκε ήταν περίπου 10x5μ. Ο τοίχος στα δεξιά ήταν καλυμμένος με ξύλινα καφάσια γεμάτα με μήλα από το ταβάνι μέχρι το πάτωμα. Ένας καναπές, καλυμμένος με πορφυρό μετάξι, ήταν τοποθετημένος μπροστά από τα μήλα, μερικά από τα οποία ήταν σκορπισμένα στο πάτωμα σχηματίζοντας ένα ασαφές τρίγωνο. Ξαπλωμένη στον καναπέ ήταν μια γυμνή γυναίκα, η πλάτη της γυρισμένη στο κοινό. Στον απέναντι τοίχο προβαλλόταν ο πίνακας του Manet Γεύμα στη Χλόη. Ζωηρά βαμμένα μήλα σχημάτιζαν ένα τέλειο τρίγωνο στη βάση της προβολής. Ανάμεσα στους δύο τοίχους, μετέωρο, ένα κόκκινο μήλο. Ένα στιλέτο κρεμόταν ακριβώς από πάνω του. Το μοντέλο πόζαρε για 45 λεπτά, αναπαυόταν για 15 και ύστερα ξανάπαιρνε την αρχική της πόζα.

Η Βεατρίκη Σπηλιάδη εντοπίζει την εμπειρία της γυναίκας και τη βαθμιαία συνειδητοποίησή της ως τον κορμό του προβληματισμού και της εικαστικής δραστηριότητας της Παπακωνσταντίνου, η οποία «συνειδητοποιημένη η ίδια μέσα από βιώματα, “σημαίες”, ιδανικά, ιδεολογίες και τις διαψεύσεις τους, ερευνά ακόμα τη θέση της.» Και συνεχίζει «οι βεβαιότητες που έχει κερδίσει φαίνεται να είναι μόνο αισθητικές, γλώσσας και γραφής. [...] όλο το άλλο υλικό είναι ρευστό, δυναμικό και ερευνάται». Αναζητώντας την ερμηνεία των συμβόλων, η Σπηλιάδη αναφέρει πως «το μαχαίρι στη μέση, αναφορά στον φαλλικό ερωτισμό, τη διείσδυση, την πατροπαράδοτη μονομερή άσκηση βίας, την ετεροβαρή σχέση με τους επαχθείς για τη γυναίκα όρους». Παρακάτω, όμως, σημειώνει, πως δεν «διαδηλώνεται καμιά καταγγελία φαλλοκρατίας κλπ. Όλα εξετάζονται από την αρχή με σοβαρότητα».⁸³

Μια παραλλαγή του έργου παρουσιάστηκε και στην έκθεση «Εικόνες που αναδύονται» στα Eurogalia του 1982. Για το έργο χρειάστηκαν τρεις τόνοι μήλα για να δημιουργηθεί το ορθογώνιο κουτί το οποίο αποτελούσε το κυρίως σώμα της εγκατάστασης μεγέθους 200x400x200 εκ. Σε αυτή την εκδοχή, προβλήθηκε σε οθόνη πάνω από το κουτί το έργο του Manet *Ολυμπία*. Πάνω από το κουτί ήταν αναρτημένες δύο λουλουδένιες γιρλάντες. Τοποθετημένες στις διαγώνιες του ορθογωνίου, έριχναν τις σκιές τους πάνω στην εικόνα της Ολυμπίας σχηματίζοντας το σχήμα X, το σήμα διαγραφής. Δύο γυναίκες βρίσκονταν μέσα στο κουτί, αόρατες στο κοινό. Φορούσαν μικρόφωνα και στεκόντουσαν αντικριστά στις γωνίες.

⁸³Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η εμπειρία της γυναίκας», *Ελευθεροτυπία*, 8/8/1985.

Υψώνοντας τα χέρια τους ψηλά, έτσι ώστε να φαίνονται από τους αγκώνες και πάνω, άρχισαν να κινούνται η μια προς την άλλη. Ψιθυρίζοντας απαλά το όνομα της Ολυμπίας, έφτιαξαν μπουκέτα με τα λουλούδια από τις αιωρούμενες γιρλάντες. Οι σκιές που ακύρωναν την εικόνα σιγά σιγά εξαφανίστηκαν και το διάσημο κορμί αποκαταστάθηκε. Στιγμιαία τα τέσσερα χέρια ενώθηκαν, για να φτιάξουν ένα μεγάλο μπουκέτο, που γρήγορα χάθηκε. Εμφανίστηκε ένα και μόνο χέρι κρατώντας ένα λευκό ραβδί, που στην άκρη του ισορροπούσε το αντίγραφο της ανθοδέσμης που, στον πίνακα, προσφέρεται στην Ολυμπία. Το ραβδί υψώθηκε και άγγιξε το διάσημο κορμί, μετά αποσύρθηκε. Σαν σε μάγια, τα λουλούδια παρέμειναν εκεί ψηλά καλύπτοντας το σημείο που κρύβει η Ολυμπία με το απλωμένο χέρι της.⁸⁴

Στην πρώτη νεκρή φύση που συνθέτει η Παπακωνσταντίνου, το γυναικείο σώμα προσεγγίζεται στο έργο ως ύλη και ως αναπαράσταση με τις βιβλικές αναφορές μέσα από τα μήλα και μέσα από το «αριστούργημα» του παρελθόντος. Το πρόγευμα στη χλόη περιλαμβάνει τη γνωστή γυμνή γυναικεία φιγούρα, που τόσο είχε σκανδαλίσει την εποχή κατά την οποία είχε παρουσιαστεί. Στη δεύτερη Νεκρή Φύση που στήνει η καλλιτέχνης, ένα ακόμα έργο που σκανδάλισε την εποχή του βρίσκεται σε πρώτο πλάνο. Τα χέρια της καλλιτέχνιδας στρέφονται γύρω από το σώμα της Ολυμπίας, το στεφανώνουν με λουλούδια και το προστατεύουν.

Φλεγόμενη (1985)

Η Φλεγόμενη, είναι ένα έργο που πραγματοποιήθηκε σε έναν ιδιωτικό κήπο το 1985. Δεν υπάρχουν περισσότερα στοιχεία πέρα από όσα η ίδια περιγράφει η ίδια η καλλιτέχνης και το γεγονός ότι πραγματοποιήθηκε σε έναν ιδιωτικό κήπο.

Σε αυτόν τον χώρο, η Παπακωνσταντίνου σχεδίασε με εύφλεκτο υλικό έναν άσπρο κύκλο. Μέσα από το σκοτάδι, βάδισε προς το κέντρο του φορώντας ένα λευκό φόρεμα και κρατώντας μια αγκαλιά λουλούδια. Εισερχόμενη στον κύκλο κάθισε σε μία καρέκλα τοποθετημένη εντός. Άφησε τα λουλούδια να πέσουν. Ένα κουτί, σαν μικρή θεατρική σκηνή κρεμόταν γύρω από τον λαιμό της και μέσα σε αυτό μια μπλε καρδιά, ένα μικρό γυάλινο μπουκάλι και ένα σπιρτόκουτο. Ο κύκλος αρχίζει να φλέγεται. Η καλλιτέχνης κάθεται ήσυχα, με τα μάτια κλειστά. Σηκώνεται, ανοίγει το μπουκάλι και χύνει το υγρό του πάνω στην καρδιά. Με ένα σπύρτο την ανάβει και στέκεται απόλυτα ακίνητη.⁸⁵

⁸⁴Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 54-57.

⁸⁵Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 57-61.

Το στοιχείο της φωτιάς που κατακαίει γύρω και πάνω στην καλλιτέχνη λειτουργεί συμβολικά. Η σκηνή που «φοράει» πάνω της η καλλιτέχνης παίρνει φωτιά, καταστρέφεται. Αυτό που μένει, σε απόλυτη ψυχραιμία και ηρεμία μπροστά στην καταστροφή, είναι το σώμα της καλλιτέχνης ντυμένο στα λευκά. Θα μπορούσε να ιδωθεί σαν ένα τέλος και μια νέα αρχή;

Η ισχύς εν τη ενώσει: καλλιτέχνες σε συνεργασία

Σύμφωνα με τον Νίκο Δασκαλοθανάση, από τη δεκαετία του 1960, «η πρωτοκαθεδρία της ζωγραφικής, ως κατεξοχήν τέχνης της δυτικής παράδοσης που ο μοντερνισμός κάθε άλλο παρά αρνήθηκε, τίθεται πλέον υπό αμφισβήτηση. Νέες μορφές τέχνης φαίνεται πως πλέον έχουν τη δυνατότητα να συγχρονιστούν με ένα διαφορετικό και πιο σύνθετο περιβάλλον που αναδύεται στην εκπνοή της δεύτερης μεταπολεμικής δεκαετίας, σφραγίζοντας τον ιστορικό κύκλο του μεταπολέμου. [...] Την ίδια στιγμή, υπονομεύεται η ταύτιση του καλλιτεχνικού έργου με κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο.» Η αποϋλοποίηση του έργου παραδόξως συμπίπτει με την «είσοδο των κοινωνιών σε μια φάση κατά την οποία η ανθρώπινη ευημερία συναρτάται ευθέως με τη δυνατότητα πρόσβασης σε έναν ολοένα αυξανόμενο όγκο υλικών αγαθών». Ο καλλιτέχνης καλείται να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του: «το απροσδιόριστο καθεστώς του έργου τον εμπλέκει εκ των πραγμάτων σε μια κρίση όχι πλέον ‘υπαρξιακή’ αλλά, θα μπορούσε κανείς να πει, ‘οντολογική’».⁸⁶

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραπάνω γραμμές ανήκουν στο κεφάλαιο με τίτλο «Η απώλεια του καλλιτέχνη». Φαίνεται, λοιπόν, πως παρόλο που καλλιτεχνικές πρακτικές φέρνουν στο προσκήνιο την σωματική υπόσταση του καλλιτέχνη, η αποϋλοποίηση του έργου τέχνης που συντελείται κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα περίπου και που βρίσκεται σε συνάρτηση με την αλλαγή της κοινωνικής δομής, επηρεάζει και τον τρόπο που αντιμετωπίζεται η έννοια του καλλιτέχνη ως υποκειμένου ο οποίος έχει αποκαθλωθεί πλέον από το βάθρο του μοναδικού, μοναχικού δημιουργού που το ταλέντο του τον ωθεί στην παραγωγή αριστουργημάτων.

Τόσο η Καραβέλα όσο και η Παπακωνσταντίνου είναι απολύτως μακριά από το τελευταίο αυτό μοντέλο. Το γεγονός ότι ολοκληρώνουν σπουδές στο εξωτερικό, είναι κεντρικής σημασίας. Οι δύο καλλιτέχνιδες συνεργάζονται με άλλους καλλιτέχνες στα έργα τους. Η Καραβέλα, με την παραμονή της στη Γαλλία και μέσα από τις σπουδές της στο θέατρο και τον κινηματογράφο ξεκινά να συνεργάζεται με συμφοιτητές της προερχόμενους από πολλαπλά επιστημονικά και καλλιτεχνικά πεδία. Μάλιστα, δημιουργούν την Ομάδα των 12, και προχωρούν στο ερευνητικό έργο από το οποίο προέκυψε η ταινία *Αντίσταση*. Μπορεί την τελική ευθύνη του καλλιτεχνικού αποτελέσματος να είχε η Καραβέλα, ωστόσο, το γεγονός ότι μια μεγάλη ομάδα και, δη προερχόμενη από τη δυτική Ευρώπη, ερευνά και συνεργάζεται για

⁸⁶Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό αντικείμενο*, Άγρα, Αθήνα, 2012, σ. 192, 194.

το έργο όχι μόνο δεν παραβλέπεται, αλλά χρησιμοποιείται και ως βασικό επιχείρημα, όπως θα φανεί, στην ανάδειξη της σπουδαιότητας του έργου απέναντι στη λογοκρισία τόσο από την ίδια όσο και από τον Τύπο της εποχής.

Η Παπακωνσταντίνου κατά τη διάρκεια των σπουδών της στη Μεγάλη Βρετανία, συνεργάζεται με την ομάδα των συμφοιτητών της για τη δημιουργία σύνθετων έργων με πολύπλοκα νοήματα και έντονους συμβολισμούς.

Η εμπιστοσύνη που δείχνουν οι δύο καλλιτέχνιδες στην ομάδα τους και η ανάδειξη της ομαδικής διεργασίας που έχει συντελεστεί πριν την παρουσίαση του έργου, τις απομακρύνει ακόμα περισσότερο από την αποκλειστική διεκδίκηση της μοναδικότητας στην «πατρότητα» των έργων και την προβολή της προσωπικής τους καλλιτεχνικής αξίας, σε μια άρνηση της παραδοσιακής, πατριαρχικής αντίληψης του μοναδικού (άνδρα) καλλιτέχνη που παράγει το αριστούργημα για το οποίο θα γραφτεί στην ιστορία με χρυσά γράμματα. Αντίθετα, με όπλο τη συνεργασία και το ομαδικό πνεύμα, διεκδικούν μια νέα νομιμοποίηση στο έργο τους σε καλλιτεχνικό και πολιτικό επίπεδο.

Τα έργα της Λήδας Παπακωνσταντίνου στην Αγγλία

Για τα έργα που παρουσίασε η Παπακωνσταντίνου στην Αγγλία στο πλαίσιο των σπουδών της με τη συμβολή συμφοιτητών της καλλιτεχνών, δεν διαθέτουμε πολλά στοιχεία. Οι αναλυτικές περιγραφές των συμμετεχόντων και των τεκταινόμενων που η ίδια έχει δημοσιεύσει, ενώ είναι διαφωτιστικές ως προς την προσέγγιση που είχε απέναντι στην τέχνη της και ειδικά στην περφόρμανς, δεν απαντούν σε ζητήματα όπως: ποιοι ήταν οι θεατές των έργων, αν επρόκειτο για έργα ανοιχτά στο κοινό, ποιες ήταν οι αντιδράσεις τους κ.λπ. Ωστόσο, μπορούμε να συνάγουμε κάποια συμπεράσματα αναφορικά με τους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς της της περιόδου και τους τρόπους που επέλεγε να τους προσεγγίσει μέσα από τα έργα της. Το έντονα τελετουργικό στοιχείο, η εκτεταμένη χρήση συμβόλων και η δημιουργία μυστικιστικών περιβαλλόντων σε παραστάσεις που μορφολογικά μάλλον παρέπεμπαν στη θεατρική σκηνοθεσία και λιγότερο στο στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, η πραγμάτευση θεμάτων πολιτικής φύσης και το γυναικείο σώμα, στην καθημερινή ζωή και (κυρίως) στην τέχνη, είναι όλα στοιχεία που τα συναντάμε και στα μετέπειτα έργα της που παρουσίασε το διάστημα μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα.

Ιδιωτική κατασκευή και τελετή (1969)

Σύμφωνα με τις οδηγίες της Παπακωνσταντίνου, η κατασκευή παρέπεμπε σε βυζαντινή εκκλησία. Ήταν κλειστή και, για να εισέλθουν, οι επισκέπτες έπρεπε να βγάλουν τα παπούτσια τους επιλέγοντας ανάμεσα σε δύο εισόδους. Η μία άνοιγε σε ένα μικρό μαύρο δωμάτιο όπου ήταν τοποθετημένα ένας καθρέφτης, ένα αναμμένο κερί και είκοσι μαύρες μάσκες με τη μορφή χοίρου. Η άλλη πόρτα άνοιγε σε ένα ίδιο λευκό δωμάτιο με είκοσι αντίστοιχα χοιρόμορφες μάσκες σε λευκό χρώμα. «Οι μετέχοντες έπρεπε να φορέσουν μια μάσκα και αφού κοιταχτούν στον καθρέφτη να εισχωρήσουν, μέσω ενός μικρού ανοίγματος, στο σκοτεινό χαμηλό πέρασμα μεταξύ των δωματίων. Μπουσουλώντας με τα τέσσερα προσγειώνονταν μέσα στα ζεστά νερά που πλημμύριζαν το πάτωμα ενός μεγάλου χώρου. [...] Αντίκριζαν το ιερό, ένα λαμπρό φωτισμένο ημικύκλιο. Οι τοίχοι, το πάτωμα και το ταβάνι ήταν καλυμμένοι με σπασμένα γυαλιά και το κεφάλι ενός ταύρου κρεμόταν από μια δοκό στο κέντρο (το ζώο είχε σφαχτεί μία μέρα πριν). Τέσσερα ξύλινα συρτάρια που υπερχειλίζουν με τα γυαλιστερά εντόσθια του ταύρου προεξείχαν από τους τοίχους εκατέρωθεν του ιερού. Μπροστά του, μέσα στα νερά, στεκόταν ένα μικρό μαύρο τραπέζι. Πάνω σε αυτό μια γυάλα εμπεριείχε το αίμα του ταύρου, και μια άλλη το μυαλό μιας αγελάδας. Μπλε προβολείς φώτιζαν τον χώρο που κατακλυζόταν από το γλυκό άρωμα του λιβανιού και τον μονότονο ήχο μηχανών. Αυτοσχέδια, οι συμμετέχοντες κατέλαβαν τον χώρο ως εξής: τα άσπρα γουρουνάκια στα δεξιά, τα μαύρα γουρουνάκια στα αριστερά. Κάποιοι έψελναν, κάποιοι γελούσαν νευρικά, άλλοι είχαν αηδιάσει. Ένα στροβοσκοπικό φως άναψε. Μπήκα στον χώρο τελευταία ντυμένη με ένα λευκό βαρύ φόρεμα από караβόπανο, μάσκα και ωμοπλάτες του μπέιζμπολ, εργατικές μπότες, χοντρά γάντια. Σταμάτησα μπροστά στο τραπέζι και έβγαλα τα γάντια μου. Με γυμνά χέρια πήρα το μυαλό μέσα απ' το νερό και μπήκα στο ιερό. Πατώντας πάνω σε σπασμένα γυαλιά στάθηκα κάτω απ' το κεφάλι του ταύρου. Με προτεταμένα χέρια γύρισα προς το κοινό και προσέφερα το μυαλό σαν σε θυσία. Κάποιος μου επετέθη ρίχνοντας αίμα πάνω μου, κάποιος τράβηξε τα εντόσθια απ' τα συρτάρια, κάποιοι άλλοι τα κομματιάσανε. Το τραπέζι αναποδογύρισε, το μυαλό καταστράφηκε, τα πάντα διαλύθηκαν. Το νερό μετατράπηκε σε αίμα.»⁸⁷

Το μοντέλο – Φόρος τιμής στον JeanGenet (1970)

Την επόμενη χρονιά η Παπακωνσταντίνου παρουσίασε το έργο “Το μοντέλο - Φόρος τιμής στον JeanGenet. Σε αυτό ένας άντρας μοντέλο κάθεται σε ένα μαύρο καναπέ, μισόγυμνος

⁸⁷Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 19.

φορώντας «έναν στηθόδεσμο από караβόπανο, μία κιλότα με πέος φτιαγμένο και αυτό από караβόπανο και κάλτσες». Μια γυμνή γυναίκα μοντέλο ποζάρει, ωστόσο, οι δρώντες την αγνοούν σε όλη την διάρκεια. Υλικά ζωγραφικής καταλαμβάνουν το χώρο. Μία ζωγράφος ζωγραφίζει στο ύφος του Renoir το πορτρέτο του ανδρικού μοντέλου. Είναι ντυμένη σαν τυπική υπηρέτρια. Ένας επίσκοπος ο οποίος κρατάει μία ξύλινη ράβδο σε σχήμα σταυρού την οποία χρησιμοποιεί για να μετρήσει το μοντέλο, τη βοηθάει. Η τάξη που διακρίνει τις κινήσεις της ζωγράφου και του βοηθού της διακόπτεται και σταδιακά μετατρέπεται σε χάος από μία γυναικεία φιγούρα, τη Λήδα Παπακωνσταντίνου, που εισέρχεται στο χώρο, φορώντας μαύρο δαντελένιο φόρεμα του φλαμένκο, εντελώς κουρελιασμένο που συγκρατείται με παραμάνες. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα με ένα τσαμπί από πλαστικά κόκκινα σταφύλια. Πετσοκόβει τον ζωγραφισμένο καμβά με ένα σουγιά τον οποίο φυλάει ανάμεσα στα στήθη της και προχωρά διαλύοντας συστηματικά το περιβάλλον, ενώ μουρμουρίζει έναν αυτοσχέδιο σκοπό με παράταιρα αποσπάσματα από το βιβλίο του Genet *Η Παναγία των Λουλουδιών*. Αφού κομματιάζει τη ράβδο του επισκόπου, παίρνει τον κατεστραμμένο πίνακα, σκαρφαλώνει σε μια σκάλα, τον κρεμάει στον τοίχο και του βάζει φωτιά. Δίπλα στον φλεγόμενο καμβά βρίσκεται μια ταμπέλα με την επιγραφή ΕΞΟΔΟΣ.⁸⁸

Έγκυος (1970)

Για την «Έγκυο», την περφόρμανς που παρουσίασε την ίδια χρονιά, τοποθέτησε στον χώρο στο κέντρο μιας αμυδρά φωτισμένης σκηνης σε μια καρέκλα μία γυναίκα «πολύ έγκυο», ντυμένη με αλληπάλληλες στρώσεις από λεπτό διαφανές πλαστικό. Πίσω της, κάτω από ένα μακρύ γκρι ύφασμα, κρύβονταν συσπειρωμένοι επτά άνδρες. Σε μια οθόνη πάνω από το κεφάλι της, προβαλλόταν ένα φιλμ super 8, το οποίο εξερευνούσε το σώμα μιας αληθινά εγκύου γυναίκας. Τα πορτρέτα ενός ηλικιωμένου άντρα και μιας ηλικιωμένης γυναίκας προβάλλονται εκατέρωθεν της οθόνης. Υπό την ηχητική υπόκρουση ενός ελληνικού νανουρίσματος, έξι έγκυες γυναίκες κρατώντας κεριά περνούν μέσα από το κοινό, προς τη σκηνή και σχηματίζουν ένα ημικύκλιο γύρω από την καθισμένη γυναίκα. Οι άντρες, αργά, αρχίζουν να σηκώνονται σχηματίζοντας ένα ψηλό ανθρώπινο τείχος που κινείται ανεπαίσθητα και απειλητικά προς τα μπρος. Η Παπακωνσταντίνου, μία από τις έξι γυναίκες, αρχίζει να χειρουργεί την πρησμένη κοιλιά της καθιστής γυναίκας. Υγρά και κομμάτια που μοιάζουν με σάρκα χύνονται στο πάτωμα. Κάτω από το ύφασμα, εμφανίζονται οι ομοιόμορφα γκριζες σιλουέτες των ανδρών.

⁸⁸Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 22-23.

Αφαιρεί ολόκληρη την κοιλιά και την παραδίδει στις άλλες γυναίκες, οι οποίες τη μεταφέρουν ανάμεσα από τους θεατές -ενώ ο ομφάλιος λώρος βρίσκεται ακόμα ενωμένος με την κάτοχό του. Κόβει τον ομφάλιο λώρο και οι γυναίκες φεύγουν κυνηγημένες από τους άνδρες που τις ακολουθούν, σέρνοντας το τεράστιο γκρίζο ύφασμα πάνω από τα κεφάλια του κόσμου. Μπλε προβολείς πάνω στη σκηνή, καπνός και το άδειο περίβλημα μιας γυναίκας καθισμένης σε μια καρέκλα.⁸⁹

Η Ελληνική Παράσταση (The Greek Performance) (1970)

Το 1970 η Παπακωνσταντίνου παρουσίασε και την «Ελληνική Παράσταση». Στη σκηνή βρίσκονται δύο φουσκωτοί σταυροί από διαφανές πλαστικό 400x250εκ. Ο ένας περιέχει ένα γυμνό άνδρα και ο άλλος μια γυμνή γυναίκα που στέκονται ακίνητοι. Τρεις μαυροντυμένες γυναίκες κάθονται σε καρέκλες που σχηματίζουν ένα ημικόκλιο πίσω από τους σταυρούς και στα πόδια τους βρίσκονται κεριά. Έξι άνθρωποι ντυμένοι με άκαμπτα άσπρα κοστούμια από καμβά σε σχήμα κώνου, σχηματίζουν δύο διαγώνιες σειρές, μπροστά από τους σταυρούς. Ένα ελληνικό μοιρολόι ξεκινάει και οι άνθρωποι-κώνοι αρχίζουν να λικνίζονται ελαφρά, επιτόπου. Ένα ζευγάρι εισέρχεται από το πλάι. Τα κοστούμια τους τονίζουν με ένα στυλιζαρισμένο και υπερβολικό τρόπο το φύλο τους. Στον άνδρα τονίζεται το βαθύτριχο στήθος και οι γιγαντιαίοι ώμοι παίκτη του ράγκμπι. Η γυναίκα φοράει ζώνη αγνότητας από ξυραφάκια. Φορούν πανομοιότυπες λαστιχένιες μάσκες φτιαγμένες από εκμαγείο του προσώπου της καλλιτέχνης. Με συνοδεία τον ήχο παραμορφωμένης ανθρώπινης φωνής, το ζευγάρι επιδιώκει τη σωματική επαφή. Ο ήχος σταδιακά αλλοιώνεται καθώς το ζευγάρι αρχίζει να ξεντώνεται. Οι μάσκες βγαίνουν τελευταίες. Στέκονται γυμνοί, μπροστά από τους σταυρούς. Οι κώνοι στριφογυρίζουν καθώς άνδρας και γυναίκα αγκαλιάζονται για να εκτελέσουν στυλιζαρισμένα, τελετουργικά, την πράξη του έρωτα. Βοηθούν το πρώτο ζευγάρι να βγει από τους σταυρούς στους οποίους βάζουν φωτιά χρησιμοποιώντας τα κεριά. Το πλαστικό λιώνει και στάζει φλεγόμενο δημιουργώντας πυκνό καπνό. Τα ζευγάρια, οι άνθρωποι - κώνοι αποχωρούν σιγά σιγά. Οι γυναίκες με τα μαύρα παραμένουν στη σκηνή με τους φλεγόμενους σταυρούς.⁹⁰

Η τελευταία περφόρμανς – 1971

⁸⁹Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 26-29.

⁹⁰Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 30-33.

Η τελευταία περφόρμανς που δημιούργησε στην Αγγλία το 1971, με τίτλο «Τελευταία Παράσταση». Στα δεξιά της σκοτεινής σκηνής τοποθέτησε μια κατασκευή όμοια με κελί φτιαγμένη από διαφανείς φουσκωτούς σωλήνες. Μέσα στο κελί στέκονται τρεις performers πάνω σε τρία ξεχωριστά βήθρα, το ένα ψηλότερο από το άλλο. Στο μπροστινό βρίσκεται μια μπλε γυναίκα, στο μεσαίο ένας μωβ άντρας και πίσω του ένας κόκκινος άντρας. Όλοι στέκονται σε στάση προσοχής. Μπροστά από το κελί είναι ένας μεγάλος σωρός από μαύρες πλαστικές σακούλες γεμάτες σκουπίδια. Στα αριστερά, ένα διαφανές κουτί χωρισμένο στα δύο περιέχει δύο γυναίκες, βαμμένες σε δύο διαφορετικές αποχρώσεις του ροζ, μία από αυτές η Παπακωνσταντίνου. Ο ποιητής είναι ξαπλωμένος πάνω από το κουτί. Στη διάρκεια της δράσης απλά παρατηρεί. Πίσω από τον ποιητή βρίσκεται μια οθόνη. Ξεκινάει μια προβολή με τους απολαυστικούς ήχους της μουσικής του Mozart. Εμφανίζονται έγχρωμες εικόνες ευτυχίας με ευτυχισμένα ζευγάρια, μητέρα με παιδί, πράσινο γρασίδι, κυριακάτικη λιακάδα. Οι γυναίκες μέσα στο κουτί κόβουν τα τοιχώματα με κοφτερές λεπίδες και σέρνονται έξω. Κατευθύνονται προς το κελί. Με τον ήχο της σφυρίχτρας που έχει η Παπακωνσταντίνου στον λαιμό της η μουσική σταματάει. Οι χρωματιστοί άνθρωποι εκτελούν συγχρονισμένα ο καθένας τους μία μοναδική κίνηση. Ο κόκκινος εκτελεί τον φασιστικό χαιρετισμό. Στο επόμενο σφύριγμα όλοι ξαναπαίρνουν την αρχική τους θέση. Αυτό επαναλαμβάνεται καθώς η δράση εξελίσσεται. Ο ήχος της μουσικής σταδιακά παραμορφώνεται. Οι προβαλλόμενες εικόνες γίνονται μαυρόασπρες. Ένα γαμήλιο πορτρέτο, κακοποιημένα πρόσωπα, πτώματα, Πρώτος και Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, Βιετνάμ. Οι δύο γυναίκες αδειάζουν τα σκουπίδια στο πάτωμα, τα πετούν πάνω στους ανθρώπους μέσα στο κελί, διαλύουν την κατασκευή, και στη συνέχεια τυλίγουν με χαρτί του μέτρου τους ανθρώπους που βρίσκονταν μέσα. Ξεκινώντας από τις αντίθετες άκρες του χαρτιού, οι γυναίκες γράφουν πάνω στα δέματα τη λέξη MOTHERFUCKERS. Η τελευταία προβολή δείχνει ένα άτομα που φοράει μία μάσκα αερίου κάτω από μία πινακίδα η οποία γράφει: ΥΠΑΚΟΗ ΣΤΟ ΝΟΜΟ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Ο παλλόμενος ήχος της μουσικής παύει. Μια οθόνη κατεβαίνει και σταματάει πάνω από τα κεφάλια των performer που έχουν απομείνει. Ένα έγχρωμο φιλμ 16mm προβάλλεται: Εκείνος και Εκείνη στα πράσινα δάση, απαλό αεράκι, αγκαλιές από ζουμπούλια, «σμίγουν με ένα φιλί χολιγουντιανού HappyEnd».⁹¹

Στα έργα που πραγματοποίησε η Παπακωνσταντίνου στην Αγγλία και για τα οποία πληροφορούμαστε από τα κείμενα της ίδιας για αυτά, υπάρχει έντονα το στοιχείο της

⁹¹Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 26-39.

τελετουργίας, η χρήση συμβόλων, ενώ το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η ίδια είναι πολύ κοντά σε αυτό του θεάτρου. Η έμφαση που δίνεται στην περιγραφή της σκηνογραφίας, η ίδια η χρήση της λέξης «σκηνή» και η ύπαρξη των «θεατών», η έμφαση με την οποία περιγράφει τον φωτισμό, η αναφορά στον θεατρικό συγγραφέα Jean Genet και η κλιμακωτή διάρθρωση των περφόρμανς της που έχουν αρχή, μέση και τέλος και μόνο έτσι νοούνται ως ολοκληρωμένα έργα είναι κάποια από τα σημεία όπου το θεατρικό στοιχείο παρεισφρεί στο έργο της. Από την άλλη, η θεματολογία της καταπιάνεται με συμβολικό τρόπο αλλά και με ευθείες αναφορές στο γυναικείο σώμα, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις είναι η ίδια που κάνει την τελική, αποφασιστική κίνηση που φέρνει και τη λύση της παράστασης. Το γυναικείο σώμα προσεγγίζεται υπό το πρίσμα αυτού που εγκυμονεί και γεννά, οι ρόλοι που αναλαμβάνει η γυναίκα καλλιτέχνις σε αντιπαράθεση με τη γυναίκα μοντέλο, η γυναίκα σαμάνα που φέρνει την κορύφωση και την εκτόνωση, η γυναίκα που χειραφετείται σπάζοντας το πρότυπο της αγνότητας και βεβηλώνοντας τα ιερά θρησκευτικά σύμβολα και σχολιάζοντας καυστικά τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες είναι κάποιες από τις μορφές που παίρνει η γυναικεία μορφή σε αυτά τα πρώτα έργα, φανερώνοντας τους προβληματισμούς που αργότερα θα αποκρυσταλλωθούν στο έργο της.

Ομάδα 12 – Αντίσταση, λογοκρισία

Σε αντίθεση με τα έργα της Παπακωνσταντίνου που εντάσσονται σε αυτό το κεφάλαιο και αποτελούν τα πρώτα της εγχειρήματα στην περφόρμανς, το έργο της Καραβέλα που εξετάζεται εδώ, ενώ έγινε με τη συμβολή της Ομάδας στην οποία εντάχθηκε στο πλαίσιο των σπουδών της στο Παρίσι, αποτελεί μια πιο ώριμη στιγμή στην πορεία της. Ακόμα, το έργο αυτό απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό τον ελληνικό Τύπο, κυρίως λόγω του ότι λογοκρίθηκε, αλλά και λόγω της θεματολογίας του που το οδήγησε στη λογοκρισία.

Παρόλο που η ταινία «Αντίσταση '40-'50» δεν δημιουργήθηκε με σκοπό να προβληθεί αυτόνομα σαν ξεχωριστό έργο τέχνης, παρά μόνο ως μέρος του πολυθέαματος της Καραβέλα με θέμα την Εθνική Αντίσταση, στο παρόν κείμενο αυτονομείται και εντάσσεται στο κεφάλαιο αυτό, καθώς, μπροστά στη λογοκρισία, ήταν η πρωτοποριακότητα και η συνεργασία από την οποία είχε προκύψει τα δύο βασικά επιχειρήματα ώστε να μπορέσει «να περάσει» και να προβληθεί αυτούσια. Ενώ το πρώτο δεν συνέβη, καθώς το υπουργείο Προεδρίας και η λογοκρισία αντιμετώπισε την ταινία σαν κάθε άλλη ταινία με σενάριο (κάτι που δεν ίσχυε για τη συγκεκριμένη καθώς περιλάμβανε συνεντεύξεις ανθρώπων που είχαν πάρει μέρος στην

Αντίσταση) και έκοψε σειρές από το «σενάριο» σαν αυτό να ήταν γραμμένο εκ των προτέρων, το δεύτερο, η (παράνομη) προβολή της ταινίας έλαβε χώρα στη μία και μοναδική παρουσίαση του πολυθέαματος της Καραβέλα στην Κοκκινιά⁹². Σημειωτέον ότι η ταινία, μαζί με πολύ υλικό από το έργο της Καραβέλα καταστράφηκε σε πυρκαγιά στο στούντιό της το 1996.⁹³

Ευρισκόμενη στο Παρίσι, λοιπόν, η Καραβέλα με την «Ομάδα των 12» πραγματοποιούν χώρους στους δρόμους του Παρισιού. Με την ίδια ομάδα ερευνά την ελληνική δεκαετία του 1940 και από την έρευνα προκύπτει το 1977 η ταινία «Αντίσταση '40- '50», την ευθύνη της οποίας φέρει η ίδια και η οποία γυρίστηκε ως ένα πρόσθετο στοιχείο στο έργο «συνθετικής τέχνης» της με θέμα την Εθνική Αντίσταση που σκόπευε να υλοποιήσει μαζί με την ομάδα σε δήμους της Αττικής.

Πληθώρα δημοσιευμάτων⁹⁴ «κάλυψαν» το χρονικό της λογοκρισίας της ταινίας από την πρώτη είδηση μέχρι το 1979 οπότε και παρουσιάστηκε το έργο, υλικό που αξίζει να εξεταστεί ενδελεχέστερα, ώστε να φανεί ο τρόπος που προσέγγισαν οι τεχνοκρίτες της εποχής και οι δημοσιογράφοι το συγκεκριμένο ζήτημα. Σε άρθρο της εφημερίδας Πρωινή (6/10/1978)⁹⁵ βρίσκουμε αναλυτικά τα επιχειρήματα των δύο πλευρών: «Το σκεπτικό της απόφασης αναφέρει 'αναμόχλευση των πολιτικών παθών' καθώς επίσης και ότι η ταινία απαγορεύεται: 1) για τη μονομέρειά της, 2) γιατί καλύπτει το χρονικό διάστημα από το 1940 μέχρι σήμερα και επομένως δεν έχει σχέση με την Αντίσταση, 3) έχει πολιτικές προεκτάσεις και στρέφεται εναντίον σημερινών πολιτικών κομμάτων. Τέλος 4) εξυπηρετεί το ΚΚΕ και όχι την Εθνική Αντίσταση. Από την πλευρά της η Μαρία Καραβέλα τονίζει ότι: 1) είναι δικαίωμα του καλλιτέχνη να δημιουργεί το έργο του όπως αυτός το θέλει. Μόνο σε φεουδαρχικά συστήματα το κράτος επεμβαίνει έτσι αυθαίρετα στους καλλιτέχνες και στα έργα τους. 2) Όλο και συχνότερα παρατηρείται το φαινόμενο, έργα που απαγορεύτηκαν στο εσωτερικό να βραβεύονται στο εξωτερικό και να τιμούν την Ελλάδα. 3) Η ταινία αποκλείστηκε γιατί

⁹²Μπ. Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», σ. 58.

⁹³Μπ. Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», σ. 61.

⁹⁴Πρωινή, «Κόπηκε ταινία για την Εθνική Αντίσταση», 6/10/1978. Αυγή, «Απαγόρευσαν την ταινία της Μ. Καραβέλα, Η λογοκρισία ζει και ψαλιδίζει», 6/10/1978. ΤΟ ΒΗΜΑ, «Απαγορεύτηκε ταινία για την Αντίσταση», 6/10/1978. Καθημερινή, «Απαγορεύτηκε η προβολή της «Αντίστασης» της Καραβέλα, 6/10/1978. Τα Νέα, «Η λογοκρισία ξαναχτύπησε, Η Δεξιά καταπνίγει ό,τι έχει σχέση με την Αντίσταση», 7/10/1978. Κ. Πάρλας, «Απορρίφθηκε και πάλι η ταινία 'Αντίσταση'», ΤΟ ΒΗΜΑ, 25/1/1979. «Δεν κόβεται η ταινία μου λέει η Μαρία Καραβέλα, Νέες δυσκολίες για την άδεια προβολής της «Αντίστασης», Η Πρωινή, 25/1/1979. Γ. Ξάνθου, «Ποιους ενοχλεί η 'Αντίσταση'», Ελευθεροτυπία, 25/1/1979. Πέγκυ Κουνενάκη, «Η λογοκρισία απαγορεύει ταινία για την Αντίσταση», Αυγή, 25/1/1979. «Ερώτηση για τη λογοκρισία της 'Αντίστασης'», Αυγή, 18/4/1979. «Αντίστασης συνέχεια...», Ελευθεροτυπία, 18/4/1979. «Το φιλμ Αντίσταση: Επί δύο χρόνια λογοκρίνεται και απαγορεύεται», Ριζοσπάστης, 19/4/1979.

⁹⁵Πρωινή, «Κόπηκε ταινία για την Εθνική Αντίσταση», 6/10/1978.

αναμοχλεύει πολιτικά πάθη. Το κράτος όμως δεν αναμοχλεύει πάθη όταν κάνει κάθε χρόνο μνημόσυνα για τους σφαγιασθέντες, όπως λέει, από τους κομμουνιστοσυμμορίτες; 4) Τι φοβάται το κράτος της Δεξιάς αφού ισχυρίζεται ότι αυτοί είναι με το μέρος της αλήθειας; Γιατί φοβάται και πνίγει αμέσως κάθε τι που έχει σχέση με την Αντίσταση; 5) Είναι αναφαίρετο δικαίωμα των παιδιών μας να γνωρίσουν τη σύγχρονη ιστορία μας και πώς θα τη γνωρίσουν όταν αυτά που γράφονται ή φιλμάρονται είναι απαγορευμένα και παράνομα; 6) Πώς θα δούμε την αντικειμενική ιστορική αλήθεια της εποχής 1940-1950 αν δεν διασταυρωθούν ελεύθερα απόψεις, γνώμες, πληροφορίες;»

Συντάκτης από την Αυγή κάνει λόγο για την αδικία που διαπράττεται με τη λογοκρισία της ταινίας⁹⁶. «Απαγορεύτηκε η ταινία για την Εθνική Αντίσταση με τη δικαιολογία ότι αναμοχλεύει τα πολιτικά πάθη. [...] Έτσι καταστρέφεται ένα ολόκληρο έργο από τη λογοκρισία και μια συνεργασία καλλιτεχνών σε διεθνές επίπεδο». Επίσης, ο συντάκτης της είδησης μεριμνά και αναφέρει κάποια πράγματα σχετικά με τους στόχους της ‘Ομάδας των 12’ που εργάστηκε συνολικά για το έργο: «Στόχος τους να βγάλουν την τέχνη από τις γκαλερί και να τη συνδέσουν με την καθημερινή ζωή και τον χώρο της πόλης και της γειτονιάς. Στην προσπάθεια αυτή χρησιμοποιούνται πολλά καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης», φανερώνοντας μια διάθεση επεξήγησης του τι συμβαίνει και ενδεχομένως των συνεπειών που η λογοκρισία της ταινίας μπορεί να έχει στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου.

Ως μια «ουσιαστικά πολιτική επέμβαση στην ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία και είναι συζητήσιμη και νομικά σε κάθε ένα από τα πέντε σημεία της» αντιμετωπίζεται η λογοκρισία του έργου από το Βήμα που έχει ως αποτέλεσμα να «καταστρέφεται ολόκληρη η δουλειά δύο χρόνων μιας ομάδας Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών». Ο συντάκτης της είδησης αναγνωρίζει τη λογοκρισία ως πολιτικό γεγονός και το τονίζει ως τέτοιο και θεωρεί μάλιστα ότι τα επιχειρήματα που αυτή προέβαλε είναι προς συζήτηση και όχι δεδομένα και άκριτα αποδεκτά. Επίσης, με επικριτικό τρόπο σχολιάζει την καθυστέρηση της απόφασης από το αρμόδιο όργανο, η οποία με τη σειρά της αποσυντόνισε όλη την οργάνωση για τις εκδηλώσεις που είχε προηγηθεί. Τέλος, τονίζεται το γεγονός ότι το απόσπασμα του πρακτικού συνεδριάσεως της Επιτροπής παραδόθηκε στην καλλιτέχνη ανυπόγραφο.⁹⁷

Αντίστοιχα, στην Καθημερινή (6/10/1978) γίνεται μια προσπάθεια επεξήγησης του τι κάνει η Καραβέλα και η ‘Ομάδα των 12’ με έμφαση στη συνθετική δουλειά τους, στη σύζευξη

⁹⁶ Αυγή, «Απαγόρευσαν την ταινία της Μ. Καραβέλα, Η λογοκρισία ζει και ψαλιδίζει», 6/10/1978.

⁹⁷ ΤΟ ΒΗΜΑ, «Απαγορεύτηκε ταινία για την Αντίσταση», 6/10/1978.

πολλών διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων και στον στόχο της που διατυπώνεται ως εξής: «με σκοπό να βοηθήσει στην απομυθοποίηση της (τέχνης)». Σημειώνεται, ωστόσο, ότι δεν είναι η πρώτη φορά στην Ελλάδα που «για την ίδια ή παρόμοια αιτία» απαγορεύεται κάποιο καλλιτεχνικό έργο, φανερώνοντας τη δυσφορία που νιώθει ο συντάκτης απέναντι στο φαινόμενο «της λογοκρισίας στην ελεύθερη έκφραση».⁹⁸

Στα Νέα (7/10/1978) δίνεται έμφαση στο περιεχόμενο της ταινίας και περιγραφή, κάτι για το οποίο δεν είχε γίνει αναφορά στα προηγούμενα άρθρα: «Περιεχόμενο της ταινίας, που έχει διάρκεια μια ώρα, είναι οι αφηγήσεις απλών και ανώνυμων ανθρώπων, που έζησαν και πήραν μέρος στον αγώνα κατά των κατακτητών, αλλά και στον στρόβιλο του εμφυλίου πολέμου, που ακολούθησε», ενώ γίνεται αρκετά εκτενής αναφορά στα λεγόμενα της καλλιτέχνιδας την επαύριον της απόφασης, όπου καταγγέλλεται η καταστροφή της δουλειάς δύο χρόνων μιας ομάδας καλλιτεχνών καθώς και το γεγονός ότι όπως αναφέρει η ίδια: «Η απόκριση της πρωτοβάθμιας επιτροπής Ελέγχου είναι ακατανόητη και ανακριβής. Πιστεύω στη φιλοσοφία και ιδεολογία του Μαρξισμού, αλλά στην ταινία δεν υπάρχουν ύμνοι για το ΚΚΕ». Επίσης, ο συντάκτης μας πληροφορεί ότι η Καραβέλα έχει ήδη προσφύγει στη δευτεροβάθμια Επιτροπή Ελέγχου.⁹⁹ Το συγκεκριμένο άρθρο είναι υπογεγραμμένο (Τ.Π.) από την Τ. Παπαδοπούλου, κριτικό τέχνης.

Λίγους μήνες αργότερα, έρχεται η είδηση για την εκ νέου λογοκρισία της ταινίας. Αυτή τη φορά, το περιεχόμενο του φιλμ εγκρίθηκε υπό προϋποθέσεις: συγκεκριμένες φράσεις θα έπρεπε να αφαιρεθούν με αποτέλεσμα η ταινία να περικοπεί. Δυναμική θέση παίρνει απέναντι σε αυτή την είδηση ο κριτικός Κ. Πάρλας σε άρθρο του στο ΒΗΜΑ (25/1/1979). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «Για πολλοστή φορά η ‘ένδοξη’ ελληνική λογοκρισία έκανε πάλι το θαύμα της, σε βάρος και πάλι μιας πολιτιστικής – κινηματογραφικής προσπάθειας [...] υποδηλώνοντας ακόμη μια φορά, παράλληλα, και την ‘ερμηνεία’ που δίνει η Κυβέρνηση στον όρο ‘αντίσταση’ και το θάρρος που την διακρίνει αναφορικά με την αναγνώριση του πρόσφατου ελληνικού παρελθόντος». Ο Πάρλας φέρνει στην επιφάνεια το φλέγον τότε ζήτημα της αναγνώρισης της Εθνικής Αντίστασης κάτι που αποτελούσε σημείο διεκδίκησης για μεγάλη μερίδα του κόσμου. Στο τέλος του άρθρου του ο Πάρλας παραθέτει τις «‘ενοχλητικές’ για το υπουργείο φράσεις».¹⁰⁰

⁹⁸ Καθημερινή, «Απαγορεύτηκε η προβολή της «Αντίστασης» της Καραβέλα, 6/10/1978.

⁹⁹ Τα Νέα, «Η λογοκρισία ξαναχτύπησε, Η Δεξιά καταπνίγει ό,τι έχει σχέση με την Αντίσταση», 7/10/1978.

¹⁰⁰ Κ. Πάρλας, «Απορρίφθηκε και πάλι η ταινία ‘Αντίσταση’», ΤΟ ΒΗΜΑ, 25/1/1979.

Και στην Πρωινή αναφέρεται πως η απόφαση περί περικοπής της ταινίας σημαίνει την «έμμεση» απαγόρευση της και εν τέλει την ακύρωση της όλης πρωτοβουλίας, αφού η ταινία δημιουργήθηκε στο πλαίσιο καλλιτεχνικής εκδήλωσης που θα συνδύαζε πολλές καλλιτεχνικές δράσεις μαζί σε ένα ενιαίο αποτέλεσμα. Στο ίδιο άρθρο σημειώνεται η σημασία που είχε το γεγονός ότι η πρώτη φάση της απαγόρευσης της ταινίας πήρε έκταση στον Τύπο. Στη συνέχεια παρατίθενται τα λόγια της Καραβέλα, η οποία επιμένει στο γεγονός ότι μια επιτροπή που δεν έχει σχέση με τα καλλιτεχνικά πράγματα απαγορεύει και λογοκρίνει το καλλιτεχνικό της έργο «με κριτήρια του περασμένου αιώνα, φρενάροντας τις καλλιτεχνικές έρευνες στην Ελλάδα». Με έμφαση και από την ίδια στο πρωτοποριακό καλλιτεχνικό πνεύμα που διακατέχει το έργο της και όχι στις πολιτικές διεκδικήσεις από μέρους της, διεκδικεί την έγκριση της ταινίας.¹⁰¹

Λίγους μήνες μετά από την απάντηση της δευτεροβάθμιας επιτροπής του Υπουργείου Προεδρίας ακολουθεί μια σειρά δημοσιευμάτων στον Τύπο που ενημερώνουν και σχολιάζουν την πορεία της υπόθεσης.

Σε άρθρο της Αυγής (18/4/1979) αναφέρεται το γεγονός ότι βουλευτές της Αντιπολίτευσης πρόκειται να προχωρήσουν σε επερώτηση στη Βουλή σχετικά με την απαγόρευση της ταινίας «Αντίσταση». Τέλος, αναφέρονται οι δηλώσεις της Καραβέλα η οποία φαίνεται απορημένη από την όλη κατάσταση και απογοητευμένη για την πορεία του έργου της το οποίο με την τόση καθυστέρηση μοιάζει να καταστρέφεται.¹⁰²

Την ίδια μέρα (18/4/1979) σε δημοσίευμα της Ελευθεροτυπίας αφού γίνεται μια σύντομη σύνοψη της επιστολής του υφυπουργού Προεδρίας Αθ. Τσαλδάρη, παρατίθεται αναλυτικότερα η απάντηση της Μαρίας Καραβέλα, την οποία απέστειλε από το Παρίσι. Κλείνοντας το άρθρο αναφέρεται ότι «Η Καραβέλα αναφέρει ακόμα ότι όλη αυτή η ιστορία, εδώ και δύο χρόνια την στερεί από την παρουσίαση της δουλειάς της, κλονίζοντας την εμπιστοσύνη των συνεργατών της σ' αυτήν».¹⁰³

Με σαφώς πολεμική διάθεση προσεγγίζει το θέμα αυτό άρθρο του Ριζοσπάστη (19/4/1979), όπου αναφέρεται ότι «η διαδικασία της λογοκρισίας και του σχετικού εμπαιγμού έχει ξεπεράσει κάθε προηγούμενο στην ιστορία του αναχρονιστικού και αντιδραστικού αυτού θεσμού». Η διαδικασία, μάλιστα, στην οποία έχει υποβληθεί η Καραβέλα και το επιτελείο της

¹⁰¹ «Δεν κόβεται η ταινία μου λέει η Μαρία Καραβέλα, Νέες δυσκολίες για την άδεια προβολής της «Αντίστασης», Η Πρωινή, 25/1/1979.

¹⁰² «Ερώτηση για τη λογοκρισία της 'Αντίστασης'», Αυγή, 18/4/1979.

¹⁰³ «Αντίστασης συνέχεια...», Ελευθεροτυπία, 18/4/1979.

χαρακτηρίζεται ως «μαρτύριο». Και όπως αναφέρεται παρακάτω «Φυσικά, το πρόβλημα δεν ήταν η γραφειοκρατία, αλλά το περιεχόμενο της ταινίας ή καλύτερα οι αφηγήσεις των ανώνυμων αγωνιστών που κατάγγελναν τα εγκλήματα των δοσίλογων και εξυμνούσαν τους ηρωικούς αγώνες του ΕΛΑΣ και του ΕΑΜ. [...] Για τον κ. υφυπουργό ταινία δεν υπάρχει, όπως δεν υπήρξε και Εθνική Αντίσταση».¹⁰⁴

Το ζήτημα της λογοκρισίας στην Ελλάδα άργησε αρκετά να διερευνηθεί τόσο ως προς την καταγραφή των λογοκριμένων έργων όσο και ως προς τη διερεύνηση των λόγων που οδήγησαν στη λογοκρισία των έργων, την αντίδραση των καλλιτεχνών, των τεχνοκριτών και της κοινής γνώμης.

Ο Γιάννης Ζιώγας στον κατάλογο της έκθεσης «Απαγορεύεται! Εικαστική λογοκρισία στην Ελλάδα (1949-2016)» σημειώνει πως «Οι εικόνες είναι εκτός από απεικονίσεις, πολυσήμαντα οπτικά κείμενα που εμπεριέχουν μηνύματα. Αυτά τα μηνύματα αποκτούν έναν χαρακτήρα που κάποιος μπορεί να τον θεωρήσουν επικίνδυνο ή απειλητικό. Τότε συχνά εκδηλώνονται τόσο εναντίον του καλλιτέχνη, όσο και εναντίον της εικόνας που έχει δημιουργήσει μορφές βίας.»¹⁰⁵

Σε άλλο σημείο στο ίδιο κείμενο ο Ζιώγας παρατηρεί: «Οι άδαιοι (από τα λογοκριμένα έργα) τοίχοι αποτυπώνουν την άρνησή μας να δεχτούμε ο ένας τον άλλο, είναι οι προβολές εκείνου το οποίο φοβόμαστε, εκείνου το οποίο αδυνατούμε να υπερασπίσουμε.¹⁰⁶[...] Δεν πρέπει ωστόσο να υποτιμάται το γεγονός ότι ο φόβος δεν αφορά εκείνους που ασκούν τη λογοκριτική πρακτική, αλλά το πλατύ κοινό. Ο λογοκριτής λειτουργεί ως διαχειριστής του φόβου του κοινού και διαχειρίζεται τον φόβο αυτόν για να ενδυναμώσει τον ρόλο του στην κοινωνία. Ενσπείρει φόβο για να τον διαχειριστεί προς όφελός του.»

Η επίσημη θεσμική αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης, μείζον διακύβευμα για μεγάλο μέρος του πληθυσμού, γίνεται σημείο διαπραγμάτευσης και μέσα από την ταινία της Καραβέλα. Ο φόβος για την «αναμόγλευση των παθών» και πού μπορεί να οδηγήσει είναι προφανής και γίνεται ακόμα περισσότερο κατανοητός αν σκεφτούμε ότι μια δεκαετία αργότερα, το 1989, «πολύτιμο ιστορικό υλικό καταστράφηκε πανηγυρικά στο όνομα μιας υποτιθέμενης συμφιλίωσης με το παρελθόν, με την καύση των φακέλων πολιτικών

¹⁰⁴ «Το φιλμ Αντίσταση: Επί δύο χρόνια λογοκρίνεται και απαγορεύεται», *Ριζοσπάστης*, 19/4/1979.

¹⁰⁵ Γιάννης Ζιώγας (επιμ), *Απαγορεύεται! Εικαστική λογοκρισία στην Ελλάδα (1949-2016)*, κατάλογος έκθεσης, Παν/μιο Δυτικής Μακεδονίας Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Μάρτιος 2016, σ. 19.

¹⁰⁶ Γ. Ζιώγας, *Απαγορεύεται!* σ. 23.

φρονημάτων των πολιτών ώστε “να κλείσουν οι πληγές του Εμφυλίου πολέμου”¹⁰⁷. Το ζήτημα της αναγνώρισης της Εθνικής Αντίστασης, μπορεί να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα της «εκκρεμότητας» με την εξήγηση που δίνει στον όρο ο Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης όπου «οποιαδήποτε λύση ή πρόοδος μέσα από τον ανοιχτό διάλογο και τις πολιτικές αντιθέσεις απομακρύνεται αενάως, αφού κανένα νέο επιχείρημα δεν μπορεί να συζητηθεί», μια κατάσταση που «επιβάλλει ακριβώς το αντίθετο της δημοκρατικής ανεκτικότητας και κινητικότητας των ιδεών: μία παγιωμένη κατάσταση πραγμάτων που αρνείται οποιαδήποτε μεταβολή και οποιαδήποτε άλλη άποψη. Και για τον λόγο αυτό είναι πολιτικά επικίνδυνη».¹⁰⁸

Το γεγονός ότι τα έργα της Καραβέλα (τόσο η ταινία *Αντίσταση* όσο και ο χώρος στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον) λογοκρίθηκαν από μόνο του θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένδειξη της επιτυχίας τους, αφού θεωρήθηκαν επικίνδυνα, πράγμα που σημαίνει πως είχε ασκήσει ισχυρή επίδραση, όχι μόνο στους θεατές, αλλά και στη χουντική κυβέρνηση, ως πιθανή εστία ανατρεπτικών τάσεων¹⁰⁹ στην περίπτωση της έκθεσης στο Χίλτον και, αντίστοιχα, στην κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας στην περίπτωση της Αντίστασης.

«Μια έντονη διαμάχη ανάμεσα στο καθεστώς και τον καλλιτέχνη δείχνει ότι, τελικά, το καθεστώς φοβάται πολύ περισσότερο, από αυτό που θεωρούμε, τη δύναμη της καλλιτεχνικής αντίστασης», σημειώνει η Ειρήνη Στάθη¹¹⁰ για να εξηγήσει παρακάτω «Η Καραβέλα αντιστέκεται με τεκμηριωμένο στοχασμό, λογική και υπεύθυνη καλλιτεχνική πράξη, που ξεφεύγει από τις νόρμες της συμβατικής τέχνης, πράγμα που εξοργίζει ακόμα περισσότερο τους κρατούντες, αφού δεν κατανοούν τη γλώσσα αυτής της σύγχρονης τέχνης».¹¹¹ Η Στάθη αναφέρεται στο έργο χώρου στο Χίλτον, ωστόσο, η επιμονή της Καραβέλα στην «πρωτοποριακότητα» του έργου, το οποίο αδυνατεί να συλλάβει το καθεστώς μαρτυρά ότι το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της ταινίας της. Σε επίπεδο θεματολογίας, η λογοκρισία του έργου αποδεικνύει «ότι το μεγάλο πρόβλημα για τη μεταπολιτευτική κυβέρνηση παρέμενε η “κόκκινη απειλή”. Το ζήτημα του Εμφυλίου, που είχε αποσυρθεί

¹⁰⁷ Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016, σ. 10.

¹⁰⁸ Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης, «Εθνική ορθότητα: Ένα αγκάθι στο υπογάστριο της δημοκρατίας μας;» στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016, σ. 223-224.

¹⁰⁹ Ειρήνη Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016, σ. 99.

¹¹⁰ Ε. Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία», σ. 101.

¹¹¹ Ε. Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία», σ. 102.

σιωπηλά από τις προτεραιότητες των καλλιτεχνών ή είχε προσεγγιστεί με έμμεσους τρόπους και δημιουργική αυτολογοκρισία, επανήλθε με πρωτοφανή ένταση σε όλα τα επίπεδα της καλλιτεχνικής έκφρασης».¹¹²

Αποκέντρωση

Ένα βασικό στοιχείο που συναντά κανείς μελετώντας το έργο τόσο της Καραβέλα όσο και της Παπακωνσταντίνου είναι η ανάγκη που διακρίνει αμφότερες να επικοινωνήσουν την τέχνη και τις ιδέες τους στο ευρύ κοινό. Και για τις δύο η αποκέντρωση και η εξοικείωση του ευρέος κοινού με τις καλλιτεχνικές πρακτικές που υιοθετούν αποτελεί σημαντικό διακύβευμα. Μάλιστα, και οι δύο προχωρούν έμπρακτα στην αποκέντρωση, καθώς εγκαθίστανται σε περιφερειακές περιοχές όπου παράγουν έργο με περιεχόμενο που αντλείται από ζητήματα που

¹¹²Ε. Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία», σ. 105-106.

αφορούν τις τοπικές κοινότητες. Αυτά τα έργα αποτελούν το περιεχόμενο του τρίτου κεφαλαίου του κειμένου.

Τις τελευταίες δεκαετίες το θέμα της δημόσιας, συμμετοχικής, κοινοτικής τέχνης έχει συζητηθεί εκτενώς: Από τα οφέλη που μπορεί να έχει σε μια κοινότητα η εμπλοκή της σε καλλιτεχνικά έργα που σκοπεύουν να διερευνήσουν ή να λύσουν ένα κοινωνικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει, το τι είδους σχέση πρέπει αυτά τα έργα να έχουν με τους συμμετέχοντες, μέχρι τις προβληματικές πλευρές τέτοιων έργων κατ' επίφαση δημοκρατικών, που στην πραγματικότητα οι έννοιες που τα διέπουν και οι πρακτικές που εφαρμόζονται είναι τόσο εύθραυστες όσο η ίδια η δημοκρατία, τα έργα που σαν συστατικό τους στοιχείο περιλαμβάνουν τη συμμετοχή της κοινότητας και οι εσωτερικές και κοινωνικές διεργασίες που οδηγούν τους καλλιτέχνες να σχεδιάζουν τέτοιου είδους εγχειρήματα, έχουν βρεθεί στο μικροσκόπιο των ερευνητών.¹¹³

Ο τρόπος που προσεγγίζουν αυτή την καλλιτεχνική πρακτική οι Καραβέλα και Παπακωνσταντίνου είναι ιδιαίτερος. Δεν αναζητούν να ασκήσουν κριτική ή κάποιου είδους εξουσία στους συμμετέχοντες στο έργο τους. Αντίθετα, μέσα από την έρευνα στη μία περίπτωση και μέσα από τη συνδημιουργία θεατρικών παραστάσεων στη δεύτερη, αναζητούν να εμπλέξουν τους συμμετέχοντες σε μια διαδικασία εκπαιδευτικού χαρακτήρα, όπου όλοι μαθαίνουν μαζί, και η καλλιτέχνις βρίσκεται εκεί μόνο ως συντονίστρια. Χωρίς εμφανή τουλάχιστον διάθεση να προσεγγίσουν το μη εκπαιδευμένο σε θέματα τέχνης κοινό της επαρχίας, το αγκαλιάζουν και το καθοδηγούν ώστε να γίνει και να πάρει μέρος της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο Τύπος και στις δύο περιπτώσεις αντιδρά πολύ θετικά στις αποκεντρωτικές προσπάθειες και δίνει βήμα στις καλλιτέχνιδες ώστε να ενισχύσει τα εγχειρήματα.

Σπετσιώτικο Θέατρο

Με την επιστροφή της στην Ελλάδα, η Λήδα Παπακωνσταντίνου, πραγματοποιεί μια σειρά από παραστάσεις στο «πολιτιστικά άγονο νησί των Σπετσών»¹¹⁴. Η ίδια αναφέρει: «Με κίνητρα την κοινωνική και πολιτική ευαισθησία, την ανάγκη για δημιουργία και

¹¹³Ενδεικτικά: Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, 1996. Miwon Kwon, *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, 2002. Kris Rutten, An van. Dienderen & Ronald Soetaert, "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", *Critical Arts*, 2013, σσ. 459-473.

¹¹⁴Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 69.

αποτελεσματικότητα, φτιάξαμε αυτά που ονειρευόμαστε.[...] Τι είχε η δουλειά που έκανα σε αυτά τα τέσσερα χρόνια και μου είναι τόσο αγαπητή; Είχε συνεργάτες, στόχους, σαφές περιεχόμενο, απεριόριστη ελευθερία, αποδοχή και κρυφά μηνύματα.»¹¹⁵. Οι παραστάσεις που έγραψε και σκηνοθέτησε η Παπακωνσταντίνου και παρουσιάστηκαν στο Σπετσιώτικο Θέατρο είναι *Η γέννηση της Μπουμπουλίτσας* (1975), *Η Μπουμπουλίτσα και ο Φρικτός Δράκος* (1977), *Το Όνειρο της Μπουμπουλίτσας* (1979). Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στο παλιό εγκαταλελειμμένο κτίριο του 1^{ου} Δημοτικού Σχολείου Σπετσών, η δεύτερη στο παλιό εγκαταλελειμμένο κτίριο του 1^{ου} Δημοτικού Σπετσών και στην κεντρική πλατεία του νησιού και η τρίτη στην Καποδιστριακή Στέγη Σπετσών. Η Παπακωνσταντίνου έγραψε, σκηνοθέτησε και λειτούργησε ως συντονίστρια των παραστάσεων, στις οποίες έλαβαν μέρος πολλοί ακόμα συντελεστές¹¹⁶.

Το 1975, παρουσιάζεται η πρώτη παράσταση του Σπετσιώτικου Θεάτρου, *Η Γέννηση της Μπουμπουλίτσας*. Η δεκάχρονη Μπουμπουλίτσα μαζί με τους φίλους της, τα θαλάσσια ζώα, καταφέρνει να σώσει το νησί και τους νησιώτες από το κακό Μοτοσικλορομπότ που μαζί με τον Σπαγγοραμένο, αγοράζει τα σπίτια σε πολύ χαμηλές τιμές για να τα νοικιάζει ακριβά σε πλούσιους Αμερικανούς, με αποτέλεσμα να αφήνει άστεγους τους φτωχούς εργατικούς κατοίκους του νησιού.¹¹⁷

Το 1977 πραγματοποιήθηκε το Α' Θεατρικό Φεστιβάλ Σπετσών (23 ως 31 Ιουλίου), μια πρωτοβουλία του Σπετσιώτικου Θεάτρου. Εκεί παρουσιάστηκαν θεατρικά μονόπρακτα Ελλήνων και ξένων συγγραφέων¹¹⁸. Ανάμεσά τους και η δεύτερη παράσταση του θιάσου του Σπετσιώτικου Θεάτρου, *Η Μπουμπουλίτσα και ο φρικτός δράκος*, σε κείμενο και σκηνοθεσία της Παπακωνσταντίνου. Στο έργο αυτό ένας διψασμένος δράκος εμφανίζεται στο νησί ο οποίος πίνοντας όλο το νερό, προκαλεί επικίνδυνο πρόβλημα ξηρασίας στον τόπο. Οι πλούσιοι του νησιού μπορώντας να πληρώσουν για το νερό, το ξοδεύουν αλόγιστα, αδιαφορώντας για τις ανάγκες των ντόπιων. Οι κάτοικοι διαδηλώνουν. Απευθύνονται στον Δήμαρχο, στον Επιστήμονα, στην Πολιτεία, στην Εκκλησία, μόνο για να δουν τις προσπάθειές τους να πέφτουν στο κενό. Τη λύση δίνει η Μπουμπουλίτσα με την πολύτιμη βοήθεια των φίλων της, λύνοντας το μυστήριο. Ο δράκος είναι θύμα των πλουσίων οι οποίοι αδειάζουν το νερό από

¹¹⁵Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 69.

¹¹⁶ Αναφορά στους περισσότερους συντελεστές των παραστάσεων γίνεται στο Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 69.

¹¹⁷Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 70.

¹¹⁸Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 74.

μέσα όταν αυτός κοιμάται. Με την αποκάλυψη της αλήθειας, ο δράκος δέχεται να βοηθήσει τους νησιώτες μεταφέροντας νερό από τη στεριά σε προσιτή για όλους τιμή.¹¹⁹

Για την τρίτη και τελευταία παράσταση του Σπετσιώτικου Θεάτρου, η Παπακωνσταντίνου περιγράφει ως εξής: «Ο τουρισμός και το εύκολο χρήμα έχουν υποβιβάσει τη συμπεριφορά των ανθρώπων απέναντι στην κοινότητα». Ως αποτέλεσμα ο ήλιος και η βροχή θυμώνουν με τους Σπετσιώτες και απεργούν. Χωρίς αυτά οι επιχειρήσεις καταρρέουν, αλλά οι άνθρωποι δεν συμμορφώνονται. Με αφορμή τον τραυματισμό της φίλης της από την Άγρια Μοτοσυκλέτα που πρέπει να μεταφερθεί άμεσα στην Αθήνα, μιας και στο νησί δεν παρέχεται ιατρική βοήθεια, η Μπουμπουλίτσα, διαπραγματεύεται και καταφέρνει να κατευνάσει τις δυνάμεις της φύσης. Το μυστικό ήταν να θυμηθούν οι άνθρωποι τη λέξη «ΣΠΕΤΣΕΣ» και τις λέξεις που κρύβονται πίσω -σεβασμός, περηφάνια, ελευθερία, τιμιότητα, σύνεση, έρωτας, συνεργασία.¹²⁰

Οι παραστάσεις του Σπετσιώτικου Θεάτρου θίγουν ζητήματα που αφορούν τις Σπέτσες και τους κατοίκους του νησιού. Το ζήτημα της εκμετάλλευσης των κατοικιών προς όφελος των λίγων και σίγουρα όχι της τοπικής κοινωνίας, το ζήτημα της λειψυδρίας και η διαχείρισή του, το ζήτημα του τουρισμού και της αναζήτησης του εύκολου χρήματος με κόστος για το περιβάλλον, τη δημόσια υγεία, την καθαριότητα και το κυκλοφοριακό, είναι όλα ζητήματα που αναδύονται μέσα από τις παραστάσεις. Η Παπακωνσταντίνου (και στις περιγραφές των παραστάσεων) δεν διστάζει να κάνει διαχωρισμούς όπως πλούσιοι και φτωχοί και ντόπιοι και επισκέπτες για να μιλήσει για τα ζητήματα που πληγώνουν τον τόπο και να στρέψει την προσοχή στην ενθύμηση αξιών που φαίνεται ότι είχαν εκλείψει, με σημαντικές συνέπειες στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων στο νησί.

Όπως μας πληροφορεί η Ειρήνη Γερογιάννη, μια σειρά φωτογραφιών, «όχι ως ντοκουμέντα των παραστάσεων, αλλά σαν “φωτογραφίες περιφερόμενου θιάσου: ένα σύνολο εικόνων με επιμέρους πορτρέτα χαρακτήρων, που λειτουργούν σαν οπτικό ευρητήριο των συστατικών του έργου”» δημιουργήθηκαν κατά παραγγελία της Παπακωνσταντίνου από τον Δημήτρη Παπαδήμα. Τα ατομικά αυτά πορτρέτα δημιουργήθηκαν στην προσπάθεια όσο το δυνατόν μεγαλύτερης εμπλοκής της κοινότητας στο εγχείρημα.¹²¹

¹¹⁹Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 72.

¹²⁰Ε. Σαρόγλου, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, σ. 76.

¹²¹Ε. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, σ. 97.

Νταχάου – Κύπρος, Κόρινθος 1975

Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας, σύμφωνα με άρθρο της Σπηλιάδη, η Καραβέλα επιστρέφοντας στην Ελλάδα, θέλησε να φτιάξει έναν χώρο στο Σύνταγμα. Ενώ η πρότασή της είχε εγκριθεί από τον δήμο Αθηναίων, η ίδια η εγκατάσταση του έργου απαγορεύτηκε από την αστυνομία. Σε δήλωσή της στη Σπηλιάδη, η Καραβέλα κάνει σαφείς τις προθέσεις της όχι μόνο να μην επιστρέψει στη ζωγραφική, αλλά και να μην ξαναεκθέσει σε γκαλερί καθώς αυτό που ήθελε ήταν να φτιάχνει «χώρους» από όπου οι άνθρωποι θα περνούσαν «φυσιολογικά και όχι με την ψυχολογία του θεατή»¹²². Πράγματι, με την επιστροφή της στην Ελλάδα μετά τη χούντα, πιστή σε όσα έχει δηλώσει, δημιουργεί στην πλατεία της Κορίνθου το Νταχάου-Κύπρος, το 1975. Εδώ χρησιμοποιεί για πρώτη φορά μεγάλη οθόνη (κινηματογράφος). Χτίζει ένα δωμάτιο με τσιμεντόλιθους στην πλατεία της παραλίας και γράφει ματωμένα συνθήματα στο πλακόστρωτο.

Η Σπηλιάδη επιδοκιμάζει την προσπάθεια της Καραβέλα καθώς και τον δήμαρχο της Κορίνθου για την «ευθυκρισία του να κατανοήσει την αξία ενός έργου όχι συνηθισμένου». Για το Νταχάου-Κύπρος δεν γίνεται αναφορά από την Σπηλιάδη στο (προφανές) πολιτικό του περιεχόμενο· αντ' αυτού, παρατίθενται τα λόγια της ίδιας της καλλιτέχνης, η οποία αφού επικρίνει τα φτηνά και χαμηλής ποιότητας έργα στα οποία εκτίθεται το κοινό μέσω του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης, των εφημερίδων (ρομάντσα) και του κινηματογράφου τα οποία «όχι μόνο δεν προβληματίζουν το κοινό, αλλά το υποτιμούν και το υποβιβάζουν». Εξηγεί, μάλιστα, ότι οι σύγχρονες πρακτικές στην τέχνη «έχουν τον χαρακτήρα καλλιτεχνικής έρευνας, που στηρίζεται και στη συμμετοχή των απλών ανθρώπων και γενικά στο ανέβασμα της κουλτούρας. Όλες αυτές οι έρευνες είναι έμμεσα ή άμεσα πολιτικοποιημένες». Χωρίς καμία αναφορά στα δύο πολύπαθα τοπωνύμια, Νταχάου και Κύπρος, το κείμενο της Σπηλιάδη κλείνει με την βεβαιότητα ότι η επιτυχία του έργου έχει επιτευχθεί ήδη καθώς πέτυχε να εμπλέξει το ευρύ κοινό με την σύγχρονη τέχνη.¹²³

Μετά την παρουσίαση του έργου στην Κόρινθο, η Σπηλιάδη επιστρέφει στην Καθημερινή με νέα ανταπόκριση. Το κείμενο αποπνέει έναν ζωηρό ενθουσιασμό για τη φύση του έργου. Το γεγονός ότι πρακτικές από το θέατρο (σκηνογραφία), κινηματογράφος, φωτογραφίες, ήχος και λόγος συνυπάρχουν στο έργο έχει συνεπάρει την κριτικό. Αναφέρεται

¹²²Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η τέχνη της αλήθειας στο ύπαιθρο...», περιοδικό *Γυναίκα*, 1/11/1975.

¹²³Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Έκθεση «χώρου» Μαρίας Καραβέλα στην Κόρινθο», *Καθημερινή*, 30/9/1975.

στο συγκινησιακό αποτέλεσμα που είχε το έργο και στην επιτυχία του να προσελκύσει το κοινό να συμμετέχει. Μόνο από τον τίτλο και τη φωτογραφία που συνοδεύει το άρθρο της μπορεί να καταλάβει ο αναγνώστης το θέμα του έργου. Αυτό το γεγονός ενδέχεται να οφείλεται στο ότι εφόσον πρόκειται για μια έκθεση «που δεν μοιάζει με καμιά συνηθισμένη έκθεση», δίνεται έμφαση στην προσπάθεια να αποκωδικοποιηθεί και να ερμηνευτεί ο τρόπος που προσέγγισε «τη βασική ιδέα» της η καλλιτέχνης «π.χ. η Κύπρος και το δράμα της, που οδηγεί στην ανίχνευση και καταγγελία των υπαιτίων. Ή το νέο «Νταχάου» στην Ελλάδα της Επταετίας με τα απάνθρωπα βασανιστήρια που επισημαίνουν τον παρόντα κίνδυνο να βρεθούμε στην εποχή των σπηλαίων». Και αυτή είναι η μόνη αναφορά στο περιεχόμενο του έργου, χωρίς όπως είναι προφανές καμιά προσπάθεια ερμηνείας ή σχολιασμού του. Γίνεται, ωστόσο, αναφορά στην «απουσία κάθε εμπορικής υστεροβουλίας» καθώς και στο γεγονός ότι «η έκθεση χώρου μην έχοντας καμιά σχέση με το εμπορικό κύκλωμα, προσφέρει μια νέα αγνότητα. [...] ότι κάτι καινούργιο, μια τέχνη άγνωστη γεννιέται τώρα».¹²⁴

Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1980, η Καραβέλα ιδρύει το Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου μια μη κερδοσκοπικής φύσης πρωτοβουλία που είχε ως στόχο την ανταλλαγή καλλιτεχνών μεταξύ Παρισιού και Κορίνθου. Η αποκέντρωση και η ενημέρωση των «κατοίκων επαρχιωτών» για τα σύγχρονα πράγματα της τέχνης ήταν βασικός άξονας γύρω από τη δημιουργία του Κέντρου. Πιο συγκεκριμένα, στόχοι του κέντρου ήταν, η μελέτη της παράδοσης και «η απόκτηση των απαραίτητων εκείνων γνώσεων, που θα βοηθούσαν στη σωστότερη μελέτη, αφομοίωση και πρακτική εφαρμογή όλων των τάσεων, των δρόμων και των εκφράσεων της σύγχρονης Τέχνης». Εκτός από τη δουλειά που γίνεται μέσα στο Κέντρο σημειώνεται πως «έχει αρχίσει συνεργασία με επιστήμονες και λαϊκούς ερευνητές και ιστορικούς καθώς και με καλλιτέχνες από διαφορετικά πεδία, ανθρώπους των γραμμάτων, ώστε να μακροπρόθεσμα να βγει το ποθούμενο: παραστάσεις τέχνης μέσα από πολλή δουλειά, έρευνα, μελέτη, και κυρίως που θ' αφορούν και θ' αποτείνονται στους ανθρώπους του τόπου, χωρίς βέβαια το φράγμα που συνήθως υπάρχει μεταξύ κοινής «παράστασης» και κοινού». Για

¹²⁴Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Κύπρος και νέο Νταχάου», *Καθημερινή*, 7/10/1975.

να συνεχίσει απρόσκοπτα και με το μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα, η Καραβέλα σημειώνει την ανάγκη για οικονομική στήριξη του Κέντρου¹²⁵.

«Σκοπό έχουμε τη σε βάθος έρευνα της παράδοσης, τη μελέτη της ιστορίας της τέχνης, των συνθηκών που έγινε η τέχνη σε κάθε εποχή από την αρχή μέχρι σήμερα και η συγκριτική έρευνα των σύγχρονων ρευμάτων μέσα και έξω από την Ελλάδα. Επίσης, φιλοδοξούμε να κάνουμε σύγχρονη τέχνη βασισμένοι στην παράδοση, να φέρουμε τους λαϊκούς καλλιτέχνες των χωριών στο Κέντρο και να πιάσουμε τον απόηχο της παράδοσης. Να μη μιμηθούμε αλλά να δημιουργήσουμε. [...] προχωρώντας στη σπουδή και τη μελέτη έχουμε στόχο να δουλέψουμε συλλογικά με απόφιους ανθρώπους των χωριών», σημείωνε η ομάδα που είχε διαμορφωθεί.¹²⁶

Ενδιαφέρον έχει και ο σχολιασμός της Ελένης Σπανοπούλου στη Μεσημβρινή. Ξεκινάει: «κάτι γίνεται στην Κόρινθο. Κάτι που φαίνεται από την αρχή σημαντικό. [...] Έχουμε πολλές φορές ακούσει σε συνεντεύξεις Τύπου μεγαλεπήβολα σχέδια και δηλώσεις του τύπου ‘Θέλουμε να κάνουμε, θα κάνουμε...’ κλπ. Πρώτη φορά ακούσαμε: ‘Θέλουμε να μάθουμε’. Κι αυτό το κρατάμε σαν κάτι πολύτιμο».¹²⁷

Κορινθιακά Πολιτιστικά

Τον Ιούλιο του 1982 (12-18) το Ερευνητικό Κέντρο διοργανώνει το Φεστιβάλ Σύγχρονης Τέχνης στην Κόρινθο. Όλοι οι συμμετέχοντες στο εγχείρημα βρέθηκαν εκεί αφιλοκερδώς και αντίστοιχα, για όσους ενδιαφέρονταν να το παρακολουθήσουν δεν υπήρχε αντίτιμο¹²⁸. Ο χαρακτήρας που σχεδιαζόταν να έχει το φεστιβάλ ήταν αυτή «ανοιχτής συζήτησης. Σ’ όλη τη διάρκεια της μέρας, στις ταβέρνες, τα εστιατόρια και τα καφενεία της

¹²⁵«Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης στην Κόρινθο», *Βήμα*, 6/11/1980.

¹²⁶«Θεατρικοί πειραματισμοί», *Τα ΝΕΑ*, 6/11/1980 και Πέγκυ Κουνενάκη, «Κέντρο Έρευνας της Τέχνης δημιουργείται στην Κόρινθο», *Αυγή*, 6/11/1980.

¹²⁷Ελένη Σπανοπούλου, «Ένα πρότυπο Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης ιδρύθηκε στην Κόρινθο», *Μεσημβρινή*, 6/11/1980. Τα ίδια σημεία επισημαίνει και η Βεατρική Σπηλιάδη, η οποία μάλιστα παρακινεί δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς να στηρίξουν την προσπάθεια, Βεατρική Σπηλιάδη, «Δραστηριότητες του Ερευνητικού Κέντρου Τέχνης της Κορίνθου», *Η Καθημερινή*, 6/11/1980.

¹²⁸«Σύγχρονη τέχνη στην Κόρινθο», *Ριζοσπάστης*, 21/6/1982.

Κορίνθου οι καλλιτέχνες που παίρνουν μέρος στο Φεστιβάλ θα συζητούν ελεύθερα και ανοιχτά με το κοινό»¹²⁹.

Ο Γ. Ιωαννίδης σε συνέντευξη¹³⁰ πριν την διεξαγωγή του Φεστιβάλ δήλωνε «συνήθως αποφεύγω να χρησιμοποιώ τη λέξη επαρχία κι αυτό γιατί έχει ταυτιστεί με κάτι το υποδεέστερο από το «κέντρο». Εγώ προσωπικά πιστεύω ότι το εκτός Αθηνών κοινό, είναι -αν και λιγότερο πληροφορημένο- περισσότερο ζωντανό, δεκτικό και ενδιαφέρεται πολύ για την τέχνη. Με τη συμμετοχή μας και σ' αυτό το φεστιβάλ συμβάλλουμε, πιστεύω, στην αποκέντρωση, στον τομέα της έντεχνης μουσικής, που είναι, δυσανάλογα με την αξία και σημασία της, διαδεδομένη...».

Το Φεστιβάλ περιελάμβανε «Μουσική, θέατρο, κινηματογράφος, 'ντιζάιν' (σχέδιο καλλιτεχνικό, εφαρμοσμένο), έκθεση φωτογραφίας και σλάνιτς», και ανάμεσα στους συμμετέχοντες ήταν: «στη μουσική οι Γ. Κουρουπός, Σπ. Σακκάς, Στεφ. Βασιλειάδης και Ι. Παπαϊωάννου με τους Γιάννη Ζουγανέλη, Νίνα Πατρικίδου, Ανδρ. Ροδουσάκη και Ταξάκη και με ξεχωριστή συμμετοχή οι Χρ. Σφέτσας και Νέλλη Σεμιτέκολο. Ως προς το θεατρικό, η επιμέλεια είναι της Μ. Καραβέλα και γίνεται σε πειραματική βάση (χωρίς σκηνικά και καθίσματα) και εκεί θα διδάσκεται ορθοφωνία, κινησιολογία, φωνητική και θα εφαρμόζονται ασκήσεις σε κείμενα δικά της ή άλλων συγγραφέων...»¹³¹

Η Καραβέλα έλεγε ότι επρόκειτο για «ένα Φεστιβάλ που βασίζεται όχι στην παρουσίαση ενός άψογου έργου, αλλά μιας κραυγής ύπαρξης, μιας πόλης στην οποία θα συναντιούνται ομαδικές ή ατομικές προσπάθειες σε όλους τους τομείς και με όλα τα μέσα της τέχνης. Αυτό που έχει σημασία είναι να εκφράζονται αυτές οι απόψεις μακριά από την πρωτεύουσα κι όλη την καθεστηκυία τάξη των καλλιτεχνικών πραγμάτων που περιέχει».¹³²

Συνολικά, ο Τύπος δέχτηκε με επαίνους την πρωτοβουλία, επισημαίνοντας την «πρωτοπορικότητα» του εγχειρήματος, την ενεργή συμμετοχή του κοινού όλων των ηλικιών

¹²⁹«Οκταήμερο φεστιβάλ στην Κόρινθο», *Μεσημβρινή*, 29/6/1982.

¹³⁰«Πρωτοποριακό θέατρο και τέχνες στην Κόρινθο, Θα γίνουν συζητήσεις με το κοινό και θα αποφευχθεί η τυποποίηση», *Καθημερινή*, 16/6/1982.

¹³¹«Φεστιβάλ και στην Κόρινθο», *Ελευθεροτυπία*, 30/6/1982 και «Πρωτοτυπίες στο Φεστιβάλ Κορίνθου», *Έθνος*, 29/6/1982.

¹³²«Στην Κόρινθο», *Ελευθεροτυπία*, 16/6/1982.

και στο γεγονός ότι στηρίχτηκε μόνο από τοπικούς παράγοντες, κάτι που θα πρέπει να αλλάξει.¹³³

Περιβάλλον-Δράση, 1981

Με το Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου συμμετείχε η Καραβέλα στην έκθεση Περιβάλλον-Δράση τον Μάιο του 1981 στο Ζάππειο. Εκεί παρουσιάστηκαν για δύο μέρες «δείγματα δουλειάς» ενός χρόνου του Κέντρου. Το έργο είχε τη μορφή «δράσης στο χώρο» που δεν είχε «χαρακτήρα τελειωμένου έργου» αλλά δόθηκε «υπό μορφή δοκιμής». Θα γινόταν επί τόπου η διόρθωση των αλλαγών που στην πορεία της στιγμιαίας δουλειάς θα κρίνονταν αναγκαία, μια και η δουλειά ήταν πειραματική και καθημερινά άλλαζε. Τα θέματα με τα οποία ασχολήθηκαν οι συμμετέχοντες, αλλά και το κοινό, ήταν: «α) Οι κρεμασμένοι, με κείμενα του Γιάννη Ρίτσου (ο οποίος μάλιστα παραβρέθηκε στον χώρο¹³⁴), και της ομάδας Κορίνθου, β) Ομαδική έκφραση πάνω σε κείμενα του Ανρί Μισώ με χορό, φωνές, τραγούδι, μουσική, φωτεινές εικόνες και δράση ομαδική». Τα δύο μέρη συνδέονταν μεταξύ τους και οι επισκέπτες της έκθεσης καλούνταν να τα παρακολουθήσουν αμφότερα· η διάρκεια της δράσης ήταν μία ώρα.¹³⁵

Το Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου μετά από δύο χρόνια λειτουργίας θα παύσει. Οι οικονομικές δυσκολίες, ο συντηρητισμός της επαρχίας και έριδες μέσα στην ομάδα θα οδηγήσουν το φιλόδοξο εγχείρημα σε διάλυση.¹³⁶

Παρόλο που και οι δύο προσπάθειες αποκέντρωσης ήταν βραχύβιες (της Παπακωνσταντίνου για τέσσερα χρόνια και της Καραβέλα για δύο) είναι σημαντικό να σημειωθεί η συστηματικότητα με την οποία προσέγγισαν το ζήτημα της αποκέντρωσης και της προώθησης της σύγχρονης τέχνης εκτός των αθηναϊκών ορίων. Σε ένα κλίμα διαθεματικότητας και διεπιστημονικότητας με σημερινούς όρους, ενέπλεξαν το εκτός Αθήνας, μη εξοικειωμένο, κοινό με πρακτικές ερευνητικής φύσης. Τα εγχειρήματα ήταν συνεπή προς το διακύβευμα της

¹³³«Ευχάριστο ξάφνιασμα τα 'Κορινθιακά' Πρωτοβουλία της Μ. Καραβέλα», *Τα ΝΕΑ*, 21/7/1982, «Και του χρόνου!», *Ελευθεροτυπία*, 21/7/1982, «Μεγάλη συμμετοχή στα 'Πολιτιστικά της Κορίνθου'», *Αυγή*, 22/7/1982 και Πέγκυ Κουνενάκη, «Ένα φεστιβάλ σύγχρονης τέχνης γεννιέται στην Κόρινθο», *Αυγή*, 29/6/1982.

¹³⁴«Και στην επαρχία», *Ελευθεροτυπία*, 9/6/1981.

¹³⁵«Δράση στο χώρο» από το Κέντρο Τέχνης Κορίνθου», *Αυγή*, 3/5/1981.

¹³⁶Ε. Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα (1968-1986)*, σ. 98.

εποχής για τη διασάλευση των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής και απευθύνονταν στην ίδια την κοινότητα, αναζητώντας εντός της τα θέματα και τις όποιες λύσεις.

Επίλογος

Αν προχωρούσαμε σε μια σύγκριση του τρόπου που προσεγγίζουν οι δύο καλλιτέχνιδες το νέο, για τα δεδομένα της εποχής που έδρασαν, μέσω της ζωντανής τέχνης θα καταλήγαμε ως εξής:

Η Καραβέλα χρησιμοποιεί την περφόρμανς και το ίδιο της το σώμα με τρόπο καταγγελτικό, προπαγανδιστικό των ιδεών και των ιδανικών της. Οργανώνει δημόσιες καταγγελίες απέναντι στα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής της χρησιμοποιώντας τσιτάτα και λογοπαίγνια με σκοπό να δημιουργήσει μια νέα τέχνη που θα αφυπνίσει και ξεσηκώσει το κοινό της. Αντιμετωπίζει τους επισκέπτες των θεαμάτων της όχι σαν παθητικούς δέκτες όσων εκείνη έχει να δείξει, αλλά σαν δυνητικούς συμμετέχοντες σε ένα κίνημα, τους οποίους ενημερώνει και καλεί να συμμετέχουν στον αγώνα της. Οι οπτικές μεταφορές που χρησιμοποιεί είναι ξεκάθαρες και δεν αφήνουν περιθώρια παρερμηνείας ή ρομαντικοποίησης / εξιδανίκευσης. Την ενδιαφέρει να εμπλέξει όσο περισσότερους ανθρώπους μπορεί στο έργο της είτε ανήκουν είτε όχι στον «κόσμο της τέχνης». Το ζήτημα του φύλου δεν φαίνεται να αποτελεί κεντρικό προβληματισμό της. Ωστόσο, οι πρακτικές της, από την τοποθέτηση του γυναικείου σώματος που υποφέρει σε κυρίαρχη θέση, στην κοπιώδη σωματική εργασία για την πραγματοποίηση των περιβαλλόντων όπου τοποθετεί τη δράση της, την αποκέντρωση που επιχειρεί και η επιδίωξη να εργαστεί σε πλαίσιο πολυπληθών ομάδων (είτε ως συνδημιουργός στην περίπτωση της «Αντίστασης», είτε ως συντονίστρια στην περίπτωση του Ερευνητικού Κέντρου Κορίνθου) αμφισβητώντας την παραδοσιακή έννοια της «πατρότητας του αριστουργήματος», υπαινικτικά εκφράζουν μια διαφορετική στάση απέναντι στην αντίληψη για το τι σημαίνει γυναίκα καλλιτέχνης στην Ελλάδα. Αρνούμενη κάθε έννοια «θηλυκής ευαισθησίας», αναλαμβάνει ρόλους δυναμικούς αντίθετους προς τη μέχρι τότε παγιωμένη αντίληψη.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου από την άλλη, ούσα πιο κοντά στη θεατρική σύμβαση, αντιμετωπίζει τις περφόρμανς της ως λυρικές παραστάσεις που βρίθουν νοημάτων. Χρησιμοποιεί σύμβολα που μένει να αποκωδικοποιήσουν οι θεατές της. Οι θεατές του έργου της παίρνουν μέρος με έμμεσο τρόπο στα συμβάντα των έργων. Αναλαμβάνουν τον ρόλο των μυστών στις τελετουργίες της, γίνονται οι ηδονοβλεψίες που αναζητούν από την κλειδαρότρυπα τις στιγμές του γυναικείου σώματος, εισέρχονται στη μήτρα όπου γίνονται μάρτυρες την διάλυσης των στερεοτύπων. Το ζήτημα του φύλου έχει κυρίαρχη θέση στο έργο

της. Η έγκυος γυναίκα, η εργαζόμενη γυναίκα, η γυναίκα της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας που αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο προς θέαση, η γυναίκα ως μούσα και μοντέλο του καλλιτέχνη. Η πολύπλευρη προσέγγιση της γυναίκας στο έργο της Παπακωνσταντίνου αντανακλά τους πολλαπλούς ρόλους που έχει στη σύγχρονη εποχή. Τα σύμβολα και οι πρακτικές που χρησιμοποιεί η Παπακωνσταντίνου, ωστόσο, δεν περιγράφουν απλά την κατάσταση που βιώνουν οι γυναίκες. Αποτελούν κριτικά σχόλια στην καθημερινότητα που βιώνουν μέσα σε ένα μη ευνοϊκό κοινωνικό πλαίσιο.

Ενώ η Καραβέλα αντιμετωπίζει την πολιτική δράση με όρους «μακρο-πολιτικής», κατακρίνοντας ευθέως την ηγεμονία και την πολιτική εξουσία, η Παπακωνσταντίνου πραγματεύεται το ζήτημα του φύλου μέσα από τους διαφορετικούς ρόλους που αναλαμβάνει και τις πτυχές που ξεδιπλώνει στην καθημερινότητά του το γυναικείο σώμα (η εργάτρια, η μητέρα κλπ) στη ζωή και στην τέχνη.

Η εξέταση των έργων των δύο καλλιτέχνιδων που προηγήθηκε αφορά στα έργα που παρήχθησαν το χρονικό διάστημα 1970-1985. Σύμφωνα με τη Γερογιάννη το πρώτο κύμα περφόρμανς στην Ελλάδα χρονικά φθίνει το 1986. Μια χρονιά νωρίτερα, το 1985 τόσο η Καραβέλα όσο και η Παπακωνσταντίνου πραγματοποιούν περφόρμανς στην Ελλάδα που παρουσιάζουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σαν κατακλείδα για τον πρώτο κύκλο έργων των δύο καλλιτέχνιδων (στο πλαίσιο του πρώτου κύματος περφόρμανς) όσο και για την παρούσα εργασία. Η Καραβέλα με την αιρετική παρουσίαση του έργου «Βρίζοντας το κοινό» επιστρέφει μετά από μια δεκαετία και πλέον σε χώρο γκαλερί με μια ατομική έκθεση. Παράλληλα, η Παπακωνσταντίνου σε έναν ιδιωτικό κήπο στην Αθήνα παρουσιάζει την περφόρμανς «Φλεγόμενη».

Στα δύο αυτά έργα οι καλλιτέχνιδες επιλέγουν εκθεσιακούς χώρους διαφορετικούς από ό,τι είχαν συνηθίσει μέχρι τότε, κινούμενες προς μια εσωτερίκευση και εσωστρέφεια ως προς το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Η Καραβέλα που στα έργα της ενεργοποιεί τους περαστικούς στον δημόσιο χώρο και επιδιώκει να εμπλέκει με τρόπο ενεργητικό τις κοινότητες στο έργο της, εκθέτει το 1985 σε γκαλερί. Η Παπακωνσταντίνου από την άλλη, μια καλλιτέχνις που έχει καλές σχέσεις με τις αθηναϊκές γκαλερί που προωθούν τις νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις, παρουσιάζει τη Φλεγόμενη σε έναν ιδιωτικό κήπο. Το κοινό της Φλεγόμενης μπορούμε να υποθέσουμε πως ήταν περιορισμένο, ενώ το μόνο δημοσιευμένο κείμενο σχετικά με το έργο είναι το κείμενο της ίδιας. Η στροφή αυτή σε μια πιο κλειστή και περιορισμένης εμβέλειας τέχνης συμπίπτει χρονικά με τη στροφή σε μια νέα αντίληψη για το δημόσιο και το ιδιωτικό.

Ο Νικόλας Σεβαστάκης στο κείμενό του¹³⁷ για τη συλλογή κειμένων *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα* που προέκυψε από το ομώνυμο συμπόσιο που πραγματοποιήθηκε το 2017, εντοπίζει στη δεκαετία του 1980 την ανάδυση μιας νέας στάσης απέναντι στο θέμα του ιδιωτικού το οποίο ορίζει «ως μελαγχολική απόσχιση από το φως της συλλογικότητας και την πολιτική πράξη. Απασχολεί τη μεταπολίτευση και τους αριστερούς της και είναι ίσως το πρελούδιο εκείνης της άλλης και έσχατης φθοράς της ιδιωτικοποίησης, της πλήρους μεταλλαγής του ανθρώπινου προσώπου σε νεοφιλελεύθερο ανδράποδο». Από τον ηθικό ψόγο που χαρακτηρίζει το ιδιωτικό από τη δεκαετία του 1960 ως και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, εντοπίζει στη δεκαετία του 1980 μέσα από την έννοια του ιδιωτικού τη διαπραγμάτευση της «διαφαινόμενης κρίσης των συλλογικών ταυτοτήτων» όπου «πολλοί θεσμοί και υποκείμενα στέκονται είτε εχθρικά είτε με φόβους απέναντι στην ενισχυμένη αυτονομία του ιδιωτικού και στην επιβεβαίωση της ατομικότητας», εισάγοντας «ποικίλες συμβολικές γλώσσες κυρίως στο επίπεδο του πολιτικού λόγου, αλλά και στο επίπεδο της λογοτεχνικής μυθοπλασίας, όπως και στην πιο δημοφιλή πολιτισμική δημιουργία».

Η στροφή στο ιδιωτικό που στη δεκαετία του 1970 προσεγγίζεται ως «στάση συμβιβασμού και αναξιοπρεπής παράδοση στο ρηχό καταναλωτικό πνεύμα» και στηλιτεύεται στο πλαίσιο του ευρύτερου κλίματος της «νεοελληνικής αλλοτρίωσης», «ασκώντας συναισθηματική πίεση σε υποκείμενα της αριστεράς με ιστορίες πολιτικής δίωξης», τη δεκαετία του 1980 θα προβληθεί ως μια πιο πολύπλοκη και εσωτερικά διαφοροποιημένη κατάσταση. «Πρόκειται για ένα πέρασμα από την προτεραιότητα της πολιτικής και των αγωνιστικών εγκλίσεων στον λαό-συλλογικότητα στα θέματα της ψυχής και στους πολιτιστικούς τρόπους. Αυτό το πέρασμα ενισχύει την ακόμα εντονότερη διαφοροποίηση των υφών του ατομικού, την ανάδυση πιο σύνθετων και λαϊκιστικών πλεγμάτων που προκαλούν αντιθέσεις στη νέα μικροαστική διάνοηση». Ειδοποιός διαφορά των δύο στιγμών του ιδιωτικού που περιγράφει ο Σεβαστάκης είναι η αποδοχή της κίνησης της στροφής προς το ιδιωτικό κατά τη δεκαετία του 1980. «Μαζί με αυτή την αποδοχή, υπάρχει μια απόρριψη του ρηχού ατομικισμού από τη μία και του κομματικοπολιτικού συλλογικού από την άλλη. Ρηχός ατομισμός, ξύλινες κομματικές ταυτίσεις και βύθιση στο απρόσωπο των νέων σχέσεων της ζωής στη μεγαλούπολη συναθροίζονται ως όψεις της ίδιας νόσου. Αυτές οι εκδοχές

¹³⁷Σεβαστάκης Νικόλας, «Χαύνωση, σύγχυση και (κακή) ιδιώτευση. Για την κριτική του ατομικισμού» στο πλαίσιο της συνεδρίας Κριτικές αναγνώσεις της μεταπολιτευτικής ατομικότητας του Επιστημονικού Συμποσίου με τίτλο «Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα», το οποίο διοργάνωσε η Εταιρεία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη) στις 13 & 14 Οκτωβρίου 2017 και στο Συλλογικό έργο, *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2019.

εξασθένισης και παρακμής ανάγονται στην τραυματική σχέση με το δυτικό παράδειγμα, τη δυτική νοσούσα υποκειμενικότητα», σημειώνει.

Με όχημα αυτήν τη θεωρητική προσέγγιση περί ιδιωτικού, θα μπορούσαμε να δούμε τα δύο έργα του 1985 που εξετάζονται. Η Καραβέλα κλείνει το έργο της σε μια αίθουσα τέχνης, περιορίζοντας το κοινό της, αλλά και γιατί σε αυτό (το περιορισμένο κοινό) θέλει να απευθυνθεί. Ο τίτλος του έργου, «Βρίζοντας το κοινό», δεν απευθύνεται στο τυπικό κοινό της. Απευθύνεται στο κοινό των αιθουσών τέχνης, που απομακρυσμένο από τον δημόσιο χώρο με τους όρους που εκείνη τον αντιμετωπίζει ως πεδίο πολιτικής διαμάχης και διεκδίκησης, θεωρεί πως απαρτίζεται από ανθρώπους βολεμένους και ιδανικούς καταναλωτές. Η τοποθέτηση του έργου στον χώρο της γκαλερί θα μπορούσε να ιδωθεί ως η δική της αποδοχή, αλλά και ως μια ύστατη προσπάθεια να τους αφυπνίσει. Η Παπακωνσταντίνου από την άλλη, όχι μόνο παρουσιάζει τη Φλεγόμενη σε έναν ιδιωτικό κήπο, αλλά το ίδιο το έργο, είναι μια εσωτερικευμένη αναζήτηση που φαίνεται να μην αφορά το κοινό της, παρά μόνο την ίδια.

Η συγκυρία των δύο αυτών έργων δίνει έναν ωραίο επίλογο για την εργασία αυτή που κατά τα άλλα τονίζει τον έντονα εξωστρεφή χαρακτήρα των έργων της Καραβέλα και τις μεγάλων διαστάσεων παραγωγές της Παπακωνσταντίνου στις αίθουσες τέχνης που προωθούν τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις.

“Gentlemen. You can't fight in here. This is the War Room!”

Το παράδοξο στη φράση από την ταινία *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* στους συμμετέχοντες σε κάτι που μοιάζει με σύνοδο κορυφής αναφορικά με τον επικείμενο πόλεμο που κατά λάθος (!) κήρυξε η Αμερική απέναντι στη Ρωσία στη διάρκεια του ψυχρού πολέμου δίνει μια ενδιαφέρουσα νότα αποφόρτισης. Μιλώντας για ένα πολιτικό τοπίο με τόσες σχισμές και παρακλάδια όσο αυτό που προσφέρει η περίοδος της μεταπολίτευσης, θα μπορούσαμε να παραφράσουμε ως εξής: Κυρίες μου. Μην μιλάτε για πολιτική. Εδώ παίρνουμε πολιτικές αποφάσεις!

Τα διχαστικά θεωρητικά και σε κάθε περίπτωση καθηλωτικά ζητήματα που αντιμετώπισε (και αντιμετωπίζει) η αριστερά στην Ελλάδα είναι πολλά και δεν υπάρχει ούτε ο χώρος ούτε η δυνατότητα να διερευνηθούν σε αυτό το επίπεδο. Ωστόσο, κόντρα σε κάθε στάση αποπολιτικοποίησης, κάθε προσπάθεια για την άρθρωση ενός λόγου περί μιας συμπεριληπτικής πολιτικής θεώρησης των πραγμάτων γενικότερα και της τέχνης ειδικότερα

είναι -και πρέπει να είναι- πάντα επίκαιρη. Οι ιδιαιτερότητες που χαρακτήρισαν το πολιτικό τοπίο στην Ελλάδα δεν άφησαν το γυναικείο ζήτημα να αναδειχθεί με την ένταση και τη συστηματικότητα που συνέβη στην Αμερική ή τη δυτική Ευρώπη το τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα. Ωστόσο, η κριτική που άσκησε η φεμινιστική θεωρία μέσα από τα έργα γυναικών καλλιτεχνών εντοπίζεται και στα έργα και των Ελληνίδων καλλιτεχνίδων.

Η περφόρμανς είναι ένα μέσο που από τη φύση του ανέτρεψε τα καλλιτεχνικά δεδομένα. Τα έργα της περφόρμανς μπορούν να εξεταστούν μέσα από πολλούς διαφορετικούς «φακούς» και να αποτελέσουν αφορμή για πολλές διαφορετικές και εξίσου ενδιαφέρουσες συζητήσεις. Επιστρέφοντας στη συζήτηση περί της οντολογίας της περφόρμανς, και στο ότι γράφοντας για αυτά τα έργα και κάθε προσπάθεια «συντήρησής» τους δημιουργεί κάτι άλλο, κάτι νέο¹³⁸, ό,τι επιχειρείται εδώ είναι μια νέα ανάγνωση των έργων αυτών μέσα από την κριτική που άσκησαν οι καλλιτέχνιδες σε ένα θεσμικό περιβάλλον, που δεν ανταποκρινόταν στις ιδέες τους, μέσα από την προσέγγιση της θεωρίας του σύγχρονου φεμινισμού. Η συνεργατικότητα και η αποκέντρωση που επιχείρησαν καθώς και τα μηνύματα που περνούν μέσα από το έργο τους σε καίρια πολιτικά ζητήματα της εποχής τους που ως «στιγμές» έδωσαν τον ρυθμό στο κείμενο είναι οι τρόποι -ενδεχομένως όχι οι μόνοι- με τους οποίους άσκησαν κριτική στους θεσμούς οι δύο καλλιτέχνιδες. Σε αυτές τις στιγμές το έμφυλο στοιχείο, άλλοτε με περισσότερο και άλλοτε με λιγότερο προφανή τρόπο, ενυπάρχει ως εργαλείο δόμησης του λόγου τους και διαμόρφωσης των καλλιτεχνικών πρακτικών τους.

¹³⁸PeggyPhelan, *Unmarked, the Politics of Performance*, σ. 148.

Βιβλιογραφία

Αδαμοπούλου Αρετή, «Στο πεδίο του εφήμερου Σκέψεις για τη μεθοδολογία της έρευνας στην ελληνική εικαστική σκηνή μετά το 1960», στο Ευγένιος Μαθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003.

Αθανασίου Αθηνά, «GenderTrouble: Η φεμινιστική θεωρία και πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας», στο Σωτήρης Μπαχτσετζής, *WomenOnly Ελληνίδες Εικαστικοί από τη Συλλογή Μπέλτσιου*, (κατάλογος), Αθήνα, futura, 2008.

Αναστασάκη Άντα, «Η Καραβέλα απολογείται για τα σκ...», *Βραδυνή*, 5/3/1985.

Αναστασάκη Άντα, «Η Καραβέλα επανέρχεται...», *Βραδυνή*, 2/4/1985.

Αντωνιάδου Αλεξάνδρα, «Τέχνη και/ή αντίσταση: Επιτελεστικά περιβάλλοντα ως χώροι πολιτικής δράσης», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015.

Βαροπούλου Ελένη, «Τοπίο με δρόμους και θεατές», *Μεσημβρινή*, 20/4/1982.

Βαροπούλου Ελένη, «Ένα θέαμα-εκδήλωση για την Αντίσταση σε πλατείες και ανοιχτούς χώρους», *Αυγή*, 21/10/1977.

Βαροπούλου Ελένη, «Θέαμα-δράση στην Κοκκινιά, Εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα με τη βοήθεια του Πνευματικού Κέντρου», *Πρωινή*, 29/6/1979.

Γαβριηλίδης Άκης, *Η συνέχιση του Εμφυλίου με άλλα μέσα*, Αθήνα, εκδ. ΚΨΜ, 2007.

Γερογιάννη Ειρήνη, «(Ανα)παραστάσεις του πολιτικού σώματος κατά τη δικτατορία στο έργο της Μαρίας Καραβέλα και του Θόδωρου», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία: εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Αθήνα, εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, 2021.

Γερογιάννη Ειρήνη, «Ζωντανή τέχνη για μια «νεκρή» Ιστορία: Η Κοκκινιά της Μαρίας Καραβέλα ως εκπαιδευτικό (πολύ)θέαμα», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015.

Γερογιάννη Ειρήνη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, Futura, 2019,

Γκ. Α., «Μια παράσταση-σοκ», *Ελευθεροτυπία*, 1/3/1985.

- Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό αντικείμενο*, Άγρα, Αθήνα, 2012.
- Ζιώγας Γιάννης (επιμ.), *Απαγορεύεται! Εικαστική λογοκρισία στην Ελλάδα (1949-2016)*, κατάλογος έκθεσης, Παν/μιο Δυτικής Μακεδονίας Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Μάρτιος 2016.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2016.
- Καζάζη Σοφία, «Πρωτοποριακοί πειραματισμοί: Φεμινισμός και Τέχνη», *Εφημερίδα Μακεδονία*, 25/12/1981.
- Καϊάφα Ουρανία (επιμ.), *Περιπέτειες του ιδιωτικού στη μεταπολιτευτική Ελλάδα*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2019.
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Ένα φεστιβάλ σύγχρονης τέχνης γεννιέται στην Κόρινθο», *Αυγή*, 29/6/1982.
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Η λογοκρισία απαγορεύει ταινία για την Αντίσταση», *Αυγή*, 25/1/1979.
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στις γειτονιές της Αθήνας για την Εθν. Αντίσταση», *Αυγή*, 15/7/1978.
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Καλλιτεχνική εκδήλωση για την Αντίσταση αύριο στην Κοκκινιά», *Η Αυγή*, 26/6/1979.
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Κέντρο Έρευνας της Τέχνης δημιουργείται στην Κόρινθο», *Αυγή*, 6/11/1980.
- Λιάκος Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Αθήνα, εκδ. Πόλις, 2019.
- Λίτσης Μουσής, *Στης Μεταπολίτευσης τα χρόνια*, Αθήνα, εκδ. ΤΟΠΟΣ, 2019.
- Μπακούρου Σασών Αίμη, «Γυναικείος προβληματισμός στον «Τρίτο χώρο», περιοδικό *Πάνθεον*, 8/3/1981.
- Νικολαΐδου Μάγδα, «Δείγματα γυναικείας καλλιτεχνικής αναζήτησης με αφορμή ένα πρωτότυπο χάπενινγκ», *Αυγή*, 29/5/1982.
- Ξάνθου Γ., «Ποιους ενοχλεί η ‘Αντίσταση’», *Ελευθεροτυπία*, 25/1/1979.

Ξανθούλης Γ., «Η Κοκκινιά πρωταγωνίστρια! Στο θέατρο δρόμου της Μαρίας Καραβέλα», *Ελευθεροτυπία*, 26/07/1979.

Παπαδοπούλου Τέτα, «'Θέαμα δρόμου' χθες στη Νίκαια», *ΤΑ ΝΕΑ*, 28/6/1979.

Πάρλας Κ., «Απορρίφθηκε και πάλι η ταινία 'Αντίσταση'», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 25/1/1979.

Πετσίνη Πηνελόπη, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016.

Σαρόγλου Ελένη (επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, Αθήνα, CubeEditions, 2005.

Σπανοπούλου Ελένη, «Ένα πρότυπο Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης ιδρύθηκε στην Κόρινθο», *Μεσημβρινή*, 6/11/1980.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Για μια τέχνη κατανοητή από το λαό – Καλλιτεχνική εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα», 29/6/1979.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Δραστηριότητες του Ερευνητικού Κέντρου Τέχνης της Κορίνθου», *ΗΚαθημερινή*, 6/11/1980.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Έκθεση «χώρου» Μαρίας Καραβέλα στην Κόρινθο», *Καθημερινή*, 30/9/1975.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Η εμπειρία της γυναίκας», *Ελευθεροτυπία*, 8/8/1985.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Η τέχνη της αλήθειας στο ύπαιθρο...», περιοδικό *Γυναίκα*, 1/11/1975.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Κύπρος και νέο Νταχάου», *Καθημερινή*, 7/10/1975.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Πολλαπλή Τέχνη αύριο στην Κοκκινιά, Κινηματογράφος, θέατρο, Μουσική», *Η Καθημερινή*, 26/6/1979.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Τέχνη ή πολιτική;», *Ελευθεροτυπία*, 18/3/1985.

Στάθη Ειρήνη, «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016.

Στρούζα Έφη, «Παπακωνσταντίνου», *Εικαστικά*, τ. 5, Μάιος 1982.

Σχιζάκης Σταμάτης, «Προφορική ιστορία της Μαρίας Καραβέλα, 27/10/2005, από το Αρχείο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα*, Αθήνα, AICA Hellas, 2015.

Τσιτσελίκης Κωνσταντίνος, «Εθνική ορθότητα: Ένα αγκάθι στο υπογάστριο της δημοκρατίας μας;» στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016.

Τσιγλιάς Σ., «'Θέαμα' από τη Μ. Καραβέλα απόψε και αύριο στο 'Δεσμό'», *Καθημερινή*, 1/3/1985.

Χριστοφόγλου Μάρθα, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες», *Αρχαιολογία*, τχ. 57, Δεκέμβριος 1995.

Auslander Philip, "The Performativity of Performance Documentation", *A Journal of Performing Arts*, τόμος 28, Σεπτέμβριος 2006.

Dimitrakaki Angela, "Elements of a Secret History", *Third Text*, Vol. 10, No. 37, 1996.

Goldberg RoseLee, «Performance: A Hidden History» στο Battcock & G. Nickas, R. (επιμ.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, ΝέαΥόρκη, 1984.

Goldberg RoseLee, *Performance Art: from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 1979.

Heartney Eleanor, "Linda Nochlin", *The Brooklyn Rail*, τεύχος Ιουλίου-Αυγούστου, 2015.

Marchart Oliver, «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές», στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.

Mouffe Chantal, «'Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση', Μια συνέντευξη της Chantal Mouffe στους Rosalyn Deutsche, Barden W. Joseph και Thomas Keenan», στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.

Mouffe Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Λονδίνο, Verso, 2013.

Nochlin Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 1971.

Phelan Peggy, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, ΝέαΥόρκη, 1997.

Phelan Peggy, *Unmarked, the Politics of Performance*, Routledge, London, 1993.

Potter Sally, «Οι περφόρμανς της Λήδας», στο Σαρόγλου Ελένη, *Λήδα Παπακωνσταντίνου, performance, film, video, 1969-2004*, Αθήνα, Cube Editions, 2005.

Διαδικτυακές πηγές:

<http://metapolitefsi.com/%CE%A4%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1> (πρόσβαση: 19/7/2020)

<http://www.ledapapaconstant.com/> (πρόσβαση: 17/6/2022)

<https://www.blod.gr/lectures/den-tha-epistrepso-amfirropies-tou-idiotikou-stin-eghoria-eikastiki-drasi-tis-dekaetias-tou-80/> (πρόσβαση: 17/6/2022)

Ανώνυμα άρθρα:

Χωρίς όνομα, «'Τέχνη από τον λαό' αύριο βράδυ στους δρόμους της Κοκκινιάς», *Πρωινή* 26/6/1979.

Χωρίς όνομα, «Αντίστασης συνέχεια...», *Ελευθεροτυπία*, 18/4/1979.

Χωρίς όνομα, «Αύριο στην Κοκκινιά: Καλλιτεχνική αναπαράσταση της Αντίστασης με τη συμπαράσταση του Δήμου», *Ριζοσπάστης*, 26/6/1979

Χωρίς όνομα, «Δεν κόβεται η ταινία μου λέει η Μαρία Καραβέλα, Νέες δυσκολίες για την άδεια προβολής της «Αντίστασης», *Η Πρωινή*, 25/1/1979.

Χωρίς όνομα, «Δράση στο χώρο» από το Κέντρο Τέχνης Κορίνθου», *Αυγή*, 3/5/1981.

Χωρίς όνομα, «Ερευνητικό Κέντρο Τέχνης στην Κόρινθο», *Βήμα*, 6/11/1980.

Χωρίς όνομα, «Ερώτηση για τη λογοκρισία της 'Αντίστασης'», *Αυγή*, 18/4/1979.

Χωρίς όνομα, «Ευχάριστο ξάφνιασμα τα 'Κορινθιακά' Πρωτοβουλία της Μ. Καραβέλα», *Τα ΝΕΑ*, 21/7/1982, «Και του χρόνου!», *Ελευθεροτυπία*, 21/7/1982,

Χωρίς όνομα, «Η τέχνη στο δρόμο. Εκδήλωση της Μαρίας Καραβέλα στη Νίκαια», *Τα ΝΕΑ*, 5/1979

Χωρίς όνομα, «Η τέχνη του δρόμου», *Τα Νέα*, 13/6/1979.

Χωρίς όνομα, «Θεατρικοί πειραματισμοί», *Τα ΝΕΑ*, 6/11/1980

Χωρίς όνομα, «Θέατρο στους δρόμους και θέατρο στην πλατεία», *Τα ΝΕΑ*, 21/6/1979

Χωρίς όνομα, «Και στην επαρχία», *Ελευθεροτυπία*, 9/6/1981.

Χωρίς όνομα, «Λαϊκή παράσταση στην Κοκκινιά και γλυπτική στη Φιλοθέη», *Το Βήμα*, 14/6/1979.

Χωρίς όνομα, «Μεγάλη συμμετοχή στα 'Πολιτιστικά της Κόρινθου'», *Αυγή*, 22/7/1982

Χωρίς όνομα, «Οκταήμερο φεστιβάλ στην Κόρινθο», *Μεσημβρινή*, 29/6/1982.

Χωρίς όνομα, «Παράσταση – σοκ από τη Μ. Καραβέλα, *Τα ΝΕΑ*, 1/3/1985.

Χωρίς όνομα, «Πρωτοποριακό θέατρο και τέχνες στην Κόρινθο, Θα γίνουν συζητήσεις με το κοινό και θα αποφευχθεί η τυποποίηση», *Καθημερινή*, 16/6/1982

Χωρίς όνομα, «Στην Κόρινθο», *Ελευθεροτυπία*, 16/6/1982.

Χωρίς όνομα, «Σύγχρονη τέχνη στην Κόρινθο», *Ριζοσπάστης*, 21/6/1982.

Χωρίς όνομα, «Συνθετικό θέαμα για το Μπλόκο», *Ριζοσπάστης*, 13/6/1979.

Χωρίς όνομα, «Τέχνη του δρόμου στην Κοκκινιά», *Ελευθεροτυπία*, 13/6/1979.

Χωρίς όνομα, «Το φιλμ Αντίσταση: Επί δύο χρόνια λογοκρίνεται και απαγορεύεται», *Ριζοσπάστης*, 19/4/1979.

Χωρίς όνομα, «Το φιλμ Αντίσταση: Επί δύο χρόνια λογοκρίνεται και απαγορεύεται», *Ριζοσπάστης*, 19/4/1979.

Χωρίς όνομα, «Φεστιβάλ και στην Κόρινθο», *Ελευθεροτυπία*, 30/6/1982.

Χωρίς όνομα, «Πρωτοτυπίες στο Φεστιβάλ Κορίνθου», *Έθνος*, 29/6/1982.

Χωρίς όνομα, «Η λογοκρισία ξαναχτύπησε, Η Δεξιά καταπνίγει ό,τι έχει σχέση με την Αντίσταση», *Τα Νέα*, 7/10/1978.

Χωρίς όνομα, «Η λογοκρισία ξαναχτύπησε, Η Δεξιά καταπνίγει ό,τι έχει σχέση με την Αντίσταση», *Τα Νέα*, 7/10/1978.

Χωρίς όνομα, «Απαγορεύτηκε ταινία για την Αντίσταση», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 6/10/1978.

Χωρίς όνομα, «Κόπηκε ταινία για την Εθνική Αντίσταση», *Πρωινή*, 6/10/1978.

Χωρίς όνομα, «Απαγορεύτηκε η προβολή της «Αντίστασης» της Καραβέλα, *Καθημερινή*, 6/10/1978.

Χωρίς όνομα, «Απαγόρευσαν την ταινία της Μ. Καραβέλα, Η λογοκρισία ζει και ψαλιδίζει», *Αυγή*, 6/10/1978.