*Κρίσεις για την περφόρμανς την εποχή της Κρίσης*

***Τι είναι μια*** *περφόρμανς* ***στην ειδική ορολογία των παραστατικών τεχνών; Κάτι το πιο «μοντέρνο» ή «μεταμοντέρνο», ριζικά διαφορετικό από το «κλασικό» ή «σοβαρό» θέατρο, όρος ο οποίος συνήθως χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει κυρίως το θέατρο λόγου και τις υψηλές εκδοχές του μουσικού θεάτρου; Ή μήπως μια δύσκολη, διαρκώς υπό μεταμόρφωση και μετεξέλιξη, και μόνιμα οριακή δραστηριότητα, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στην τελετή, την τέχνη και την πολιτική; Είναι η περφόρμανς μια διαδικασία που έρχεται να καλύψει το κενό της τελετής, και για ποια τελετή πρόκειται, πώς αυτή οριοθετείται σε έναν υποτίθεται χωρίς όρια λόγο; Ή είναι μια ακόμα απόδειξη ενός «τέλους της τέχνης» και η χάραξη ενός δρόμου προς το συνολικό έργο τέχνης, υποκατάστατο μιας ουτοπίας την οποία το άτομο διαρκώς επενδύει; Είναι η περφόρμανς η απώθηση του πολιτικού ή η προσπάθεια μιας επώδυνης επιστροφής του; Tα ερωτήματα αυτά γίνονται επίκαιρα καθώς το είδος αυτό που έχει ήδη μια τυπική και ιδίως άτυπη πορεία πολλών δεκαετιών στην Δυτική τέχνη,* (Σημ. 1. Βλ. Π. Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, ικεσία και απειλή*, Πλέθρον , Αθήνα, 2003) *γίνεται όλο και πιο παρόν και στην Ελλάδα. Αξίζει μάλιστα να προσεχτεί ότι αυτό συμβαίνει όχι μόνον μεταξύ των νέων καλλιτεχνών, που αμφισβητούν τις παραδοσιακές φόρμες και ιδέες, αλλά και σε ότι αφορά άκρως προβεβλημένες και συχνά πανάκριβες διεθνείς παραγωγές δημιουργών οι οποίοι ήδη αποτελούν αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας και θέμα επιστημονικών συγγραμμάτων. Εννοείται ότι οι απαντήσεις που μπορούν να δοθούν δεν έχουν να κάνουν μόνο με την τέχνη ως περίκλειστο και στεγανό πεδίο αλλά έχουν σημασία και για την επικοινωνία και το πολιτικό στοιχείο μιας και από την γέννηση του, τουλάχιστον αυτή που συνέβη στην Ελλάδα, το αρχαίο δράμα, θεμελιώθηκε στην αλληλουχία ανάμεσα στα πρόσωπα του θεάτρου και τον* πολίτη*.***

Η περφόρμανς ως απώθηση και ως επιστροφή

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, χωρίς να ξεχνάμε ότι η αρχή δεν είναι ποτέ κάτι το απόλυτο. Θέλω να πω ότι όσο πρωτότυπα και να νιώθουμε πως είναι τα πράγματα που συζητάμε και τα επιχειρήματα που προτείνουμε, όμοια ή παρόμοια ζητήματα και προτάσεις είχαν συζητηθεί δεκαετίες είτε και αιώνες πριν, από άλλους των οποίων τη ζωή και το έργο συχνά αγνοούμε, χωρίς αυτό να μειώνει αυτό που προτείνουμε. Με την έννοια αυτή η γενεαλογία της *περφόρμανς* έχει να κάνει όχι μόνο με την τελετουργία στις διάφορες εκδοχές της ανά τον κόσμο αλλά και με το ευρύ πεδίο *σατιρικών* ειδών που ο Μπαχτίν ενέτασσε στο γενικό πλαίσιο ενός ανεστραμμένου κόσμου που αποκαλούσε «καρναβάλι», καθώς επίσης και με τα πειράματα των ιστορικών πρωτοποριών στην Ευρώπη που ξεκινούν από την καμπή του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Η, τουλάχιστον, τριπλή αυτή καταγωγή θέτει ήδη σοβαρά ζητήματα. Η παραδοσιακή τελετή φέρει μέσα της από την μια την έννοια της επανάληψης, έστω και αν μέσα από την επανάληψη αναδύεται η αλλαγή και ο διάλογος με την ιστορία που –προφανώς- διαφοροποιεί μορφές και περιεχόμενα. Από την άλλη το ίδιο αυτό το στοιχείο της επανάληψης συνεπάγεται μια σχέση βασικής αποδοχής όσων οι σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό παραδοσιακές κοινότητες θεωρούν ότι έχουν κληρονομήσει από τους παλιούς. Από την άλλη πλευρά, οι πρωτοπορείες των αρχών του 20ου αιώνα και όσοι τις προεκτείνουν μέχρι και στις μέρες μας, εκκινούν αφετηριακά με μια πολύ διαφορετική στάση απέναντι στα κληρονομημένα πολιτισμικά στοιχεία. Εννοείται ότι το κάθε ρεύμα αλλά και ο κάθε καλλιτέχνης με τον τρόπο του αναγνωρίζει προδρόμους και προγόνους. Ωστόσο, η ίδια αυτή η στρατηγική των αναγνωρίσεων οφειλής προς το παρελθόν έχει στο ύφος και τις επιλογές της κάτι το αιρετικό, ενώ πέρα από αυτό η αμφισβήτηση, η πρόκληση, η αναζήτηση της πρωτοτυπίας και του *νέου* εν γένει, όπως και του νεωτερικού όπως το συνέλαβε ο 19ος ήδη αιώνας, καθίστανται κανόνας. Έτσι, για παράδειγμα, στην προσπάθειά της να συνδυάσει τελετή και προγραμματική επιζήτηση της καινοτομίας και της πρόκλησης η *περφόρμανς* τοποθετείται στη σκιά – ή στο φως- της καινοτομίας ή της πρόκλησης- που άλλοτε κατορθώνει να συγκροτήσει ένα είδος *αστερισμού των ετερόκλητων*, με την έννοια που έδινε στον αστερισμό ο Benjamin, και άλλοτε αυτοπαγιδεύεται στην αντίφαση που αδυνατεί να γίνει γόνιμη αντίθεση. Τι είναι όμως μια *περφόρμανς*; Τι σημαίνουν, πόσο επαρκούν και πόσο ευσταθούν οι συνήθεις προσπάθειες να ορισθεί το καλλιτεχνικό αυτό φαινόμενο σε σχέση με τον χρόνο και τον χώρο, το σώμα και το κοινό; Και πόσο ο λόγος για την περφόρμανς και τις γειτονικές της έννοιες και δραστηριότητες μπορεί να μείνει σήμερα, σε μια εποχή παγκόσμιας κρίσης, που εκτός από οικονομική είναι πρωτίστως πολιτισμική, ίδιος με αυτόν που ήταν πριν η κρίση αυτή γίνει φανερή;

Ας ξεκινήσουμε από τα ζητήματα του ορισμού. Αυτό δεν γίνεται για ακαδημαϊκούς λόγους, αλλά γιατί μέσα στις συνθήκες της παγκοσμιοποιημένης διαπολιτισμικής σύγχυσης και του αποχαλινωμένου λαθρεμπορίου ιδεών που μεγεθύνεται από την φτήνια των Μέσων είναι καλό, τόσο για την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και για τον στοχασμό που την αφορά, να ξεχωρίζουμε την μεταφορά από την κυριολεξία. Θα ξεκινήσουμε από τον κριτικό έλεγχο, την *επίσκεψη* όπως λεγόταν, κάποιων συνηθισμένων ορισμών. Αν λοιπόν περφόρμανς είναι κάθε τέχνη που εκτυλίσσεται εν χρόνω και χώρω και χρησιμοποιεί το σώμα για να επικοινωνήσει με ένα κοινό είτε και να το κάνει να μετάσχει, τότε οι τελετουργίες που γνωρίζουμε από την προϊστορία και την ιστορία, αλλά και πολλές άλλες σύγχρονες δραστηριότητες, αρχαίες, νεώτερες και σύγχρονες αποτελούν περφόρμανς, ενώ και τα σύνορα της περφόρμανς με το θέατρο, ιδίως με αυτό που αποκαλούμε «σωματικό», καθώς και με τον χορό, είναι δυσδιάκριτα. Ποια είναι τα στοιχεία που ενώνουν ή/ και που χωρίζουν τους αρχαίους και τους σύγχρονους σαμάνες ή τους μεσαιωνικούς *αγείροντες* και ζογκλέρ ή ακόμα έναν Ινδό σακυάρ που ερμηνεύει για πολλές ώρες έναν στίχο της Ραμαγιάνα στο Κουτυγιάταμ στην Κέραλα της νότιας Ινδίας με έναν περφόρμερ; Και πώς θα ξεχωρίσουμε την *περφόρμανς* από μια πράξη κομματικής αγκιτάτσιας, που χρησιμοποιεί όλα ή τουλάχιστον πολλά από τα παραπάνω στοιχεία;

Η δραστηριότητα όλων όσων ανέφερα καλύπτει ορισμένα ή και όλα από τα τέσσερα στοιχεία που την ορίζουν σχηματικά και μάλιστα όλα σχεδόν έχουν να κάνουν με κάποιες λέξεις που ακούμε πολύ συχνά, όταν γίνεται λόγος για το είδος αυτό: Την *τελετή*, την *τελετουργία* ή την *θεατρική παράσταση*, που και αυτή στα αγγλικά αποδίδεται με τον όρο performance. Ο τρόπος όμως που οι τελετουργικές και καλλιτεχνικές αυτές δραστηριότητες σχετίζονται με αυτά και με άλλα στοιχεία, όπως με τον ηθικό, τον κοινωνικοπολιτικό και τον αισθητικό παράγοντα, καθώς και με ένα είδος θεραπευτικής του σώματος και της ψυχής διαφέρουν πολύ ανάλογα με την εποχή, την περιοχή, την κατηγορία ή και με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Όσα θα πούμε δεν θα καλύψουν τα ερωτήματα που μόλις έθεσα. Θα βοηθήσουν όμως ελπίζω στην διάνοιξη και την οριοθέτηση μιας διερώτησης οδηγώντας τουλάχιστον λίγο πιο μπροστά την προβληματική αλλά και την πράξη μας.

Ας αρχίσουμε από τον *χρόνο*. Όλες αυτές οι εκδηλώσεις έχουν μια συγκεκριμένη *διάρκεια*. Σε κάποιες από αυτές, ας πούμε σε μια παράσταση του θεατρικού θιάσου Σόπαναμ της ινδικής Κέραλα, τα όρια της διάρκειας είναι ιερά, ορίζονται από την αφή και το σβήσιμο του ιερού λύχνου. Γίνεται κατανοητό ότι ο *ιερός* αυτός τρόπος οριοθέτησης του σκηνικού χρόνου συγγενεύει αλλά και διαφέρει δραστικά από τα τρία χτυπήματα στο σανίδι που ορίζουν την έναρξη μιας παράστασης από την εποχή του Σαίξπηρ, καθώς και από τους τρόπους με τους οποίους τερματίζεται μια παράσταση στο Γκλόουμπ του Λονδίνου είτε στην παρισινή Κομεντί ή και σε οποιοδήποτε , πειραματικό ή μη, θέατρο της Δύσης. Τα όρια της ινδικής παράστασης του θιάσου Σόπαναμ είναι το ίδιο σταθερά και αμετάκλητα όσο και αυτά μιας τελετής Αναστεναρίων στην Ελλάδα- και αυτό προκάλεσε μια μάλλον δυσάρεστη έκπληξη στους δυτικούς σκηνοθέτες που ταξιδεύοντας στα πλαίσια διαπολιτισμικών συνεργασιών στην Ινδία νόμιζαν ότι η διάρκεια μιας παράστασης μπορούσε να διαμορφωθεί απροβλημάτιστα υπακούοντας στις διαθέσεις και τους προβληματισμούς τους. Η συνειδητοποίηση της παρανόησης αυτής, πρέπει να κάνει λίγο πιο προσεκτικούς τους υπεραισιόδοξους και βιαστικούς θιασώτες της κάθε διαπολιτισμικής επαφής και συνεργασίας, είναι ωστόσο πολύ εύκολο να ερμηνευθεί: Τα όρια μιας παράστασης στην Δύση είναι *εκκοσμικευμένα* ή *βέβηλα* και μπορούν να κρατήσουν όσο έχει προγραμματίσει ο σκηνοθέτης ή ο περφόρμερ, όσο αντέχουν οι εμπλεκόμενοι παράγοντες, οι καλλιτέχνες και το κοινό που μπορεί και να μπιζάρει το θέαμα ή όσο επιτρέπουν οι τεχνικοί και οι οικονομικοί παράγοντες. Ο χρόνος όμως είναι *ιερός* ή *βέβηλος* και με μια άλλη έννοια: Οι παραδοσιακές τελετουργίες έχουν να κάνουν με τον κύκλο των εποχών είτε με τον κύκλο της ανθρώπινης ζωής, ενώ μια περφόρμανς μπορεί να γίνει έξω από τέτοια πλαίσια. Όμως σε πολλές περφόρμανς γίνεται, στον δρόμο που άνοιξαν οι πρωτοπορείες των αρχών του 20ου αιώνα, μια προσπάθεια επαναμύθευσης του κόσμου και επανιέρωσης του χρόνου, καθώς συνιστούν μοντέρνες είτε και μεταμοντέρνες απόπειρες να ξαναγεννήσουν την γιορτή. Το φάντασμα της ξαναγεννημένης τελετής ή γιορτής διατρέχει τον 20ο αιώνα είτε πρόκειται για τις γιορτές και τις τελετουργικές παραστάσεις στο Μπάουχαους είτε για τα εγχειρήματα του Αρτώ και στη συνέχεια του Λίβιγκ Θήατερ, του Γκροτόφσκι και του Μπάρμπα είτε ακόμη των ανίερων ναζιστικών τελετουργιών που μυούσαν την νεολαία στην κτηνωδία. Πέρα από όλα αυτά, ωστόσο, ο χρόνος δεν βιώνεται μόνο ως ιερή είτε ως βέβηλη διάρκεια, αλλά και ως μοναδική στιγμή, ως το στιγμιαίο που θα ραγίσει την διάρκεια και άρα ως το ανεπανάληπτο ή η επιθυμία του, ως ρωγμή, απώλεια, κενό μνήμης. Εδώ είναι που η περφόρμανς ανιχνεύει τα όρια της.

Ο *χώρος* διαφέρει ανάλογα με το είδος. Τα αρχαία θέατρα ήταν σταθεροί χώροι σε διάλογο με άλλους χώρους που στέγαζαν την θρησκεία, την πολιτική και την μύηση. Το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα συνιστά το πιο ευκρινές παράδειγμα, καθώς η εγγύτητα των άλλων χώρων και ο πλούτος των γραπτών πηγών διευκολύνει την συναγωγή συμπερασμάτων: Όποιος κάνει τον περίπατό του στην οδό Διονυσίου Αρεοπαγίτου συλλαμβάνει αμέσως την άμεση και εύγλωττη γειτνίαση με την Ακρόπολη και την Πνύκα. Στα κείμενα των κωμικών και των τραγικών, από την Ορέστεια του Αισχύλου, τον *Ίωνα* του Ευριπίδη ώς και τις *Εκκλησιάζουσες*, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και την *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη και άλλα έργα μπορεί να πιστοποιήσει τις πολυεπίπεδες σχέσεις του θεάτρου με τον ιερό βράχο, τον Άρειο Πάγο, το Τελεστήριο της Ελευσίνας και τους όχι πολύ μακρινούς Δελφούς. Αν τώρα συλλάβουμε την συμβολική σημασία των χώρων αυτών είναι δυνατόν να κατανοήσουμε ότι το αρχαίο θέατρο ήταν σε συνεχή διάλογο με την τελετουργία και την πολιτική ή ακόμα και με την ίαση των ψυχικών προβλημάτων χωρίς να ταυτίζεται με τίποτε από όλα αυτά. Με άλλα λόγια η εξειδίκευση των χώρων κατόπτριζε την εξειδίκευση των λειτουργιών και άρα την διάσπαση αλλά και την μετακινημένη έστω επιβίωση της όποιας αρχέγονης ενότητας, όπου ηγέτης της φυλής, καλλιτέχνης και μάγος / γιατρός μπορούσαν ίσως να είναι ένα πρόσωπο. Σήμερα, τα όρια των χώρων είναι δυσδιάκριτα και ενώ η δυνατότητα να επικοινωνεί κανείς σε αυτούς διευκολύνεται με τις προόδους της τεχνολογίας, των μεταφορών κ.λ.π., υποσκάπτεται πολιτικά και πολιτισμικά με την διάσπαση του κοινωνικού ιστού. Σε μια τέτοια συνθήκη, το καθιερωμένο θέατρο στεγάζεται σε χώρους που, με την εξαίρεση συγκεκριμένων περιπτώσεων, δεν διεκδικούν υποχρεωτικά κάποια ειδική συμβολική σχέση με τον περίγυρο και επιχειρούν να πραγματοποιήσουν την μετάβαση στο *αλλιώς* που διακρίνει το θέατρο από την πραγματικότητα μέσα σε χώρους που, πέρα από πειραματισμούς που έπαψαν από καιρό να προκαλούν την έκπληξη, παραμένουν περίκλειστοι. Ο περφόρμερ από την πλευρά του αποπειράται να συγκροτήσει τον δικό του – συνήθως περιορισμένο και εφήμερο- χώρο με κύριο εργαλείο το σώμα του, χωρίς να αποκλείονται άλλα μέσα. Κάνοντας κάτι τέτοιο ο περφόρμερ προτείνει εκδοχές μιας επανοικείωσης του χώρου που είτε είναι χαμένη και ζητούμενη είτε δεν υπήρξε ποτέ και μένει να επιχειρηθεί. Σήμερα , στην εποχή της κρίσης, το ζήτημα των χώρων επανατίθεται δραματικά. Ποια είναι η σχέση μας με τους χώρους *μη κατοικίας* των αστέγων; Τι σχέση έχουμε με τους χώρους όπου καταγράφεται η οικολογική καταστροφή; Τι σχέση με τους χώρους όπου καταστρέφεται η παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά; Ή ακόμα, με τους χώρους των κοινωνικών συγκρούσεων ή των πολέμων που αποδείχθηκε πως δεν είναι σφάλματα αλλά σχεδιασμένο μέρος της νεοφιλελεύθερης ανάπτυξης; Και ακόμα με τους άλλους χώρους, της ύλης και της αντι-ύλης, ή τις μαύρες τρύπες , που είναι τόσο δύσκολο όχι μόνο να παρασταθούν αλλά να γίνουν καν αντιληπτές, ως ήχος ή ως σιωπή; Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το θέατρο, η περφόρμανς και οι άλλες εναλλακτικές μορφές έκφρασης, αλλά και ο χώρος των εικαστικών εγκαταστάσεων ο οποίος επιχειρεί την όσμωση με όλα τα παραπάνω, επιχειρούν να προτείνουν απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά. Με μια έννοια ωστόσο, η ακατάσχετη πληθώρα των απαντήσεων μπορεί να οδηγήσει όχι σε μια δημιουργική πολυφωνία, αλλά σε μια πληθωριστική παραγωγή αδιέξοδων ανερμάτιστων μονολόγων, αν δεν κατορθώσει να συλλάβει την σχέση και την διαφορά της με τα άλλα στοιχεία, για παράδειγμα την τελετή ή την πολιτική που οριοθετούν τον ορίζοντά της.

Το *σώμα* στην περφόρμανς είναι το κεντρικό σημείο διερώτησης. Πού αρχίζει και πού τελειώνει; Περιλαμβάνει την αναπνοή ( ή *πνεύμα*), και κατά συνέπεια τον λόγο με την στίξη που εν πολλοίς είναι οδηγός για την αναπνοή, τις επιταχύνσεις και τις παύσεις που συγκροτούν μια σκηνική ερμηνεία; Είναι δηλαδή ένας τόπος συνάντησης και ενδεχόμενης σύνθεσης των αντιθετικών υποτίθεται αυτών ζευγών, που για την ευκολία της συζήτησης μπορούμε να αποκαλέσουμε το *οργανικό/ ψυχικ*ό, άλογο/ έλλογο, ασυνείδητο/ συνειδητό και υλικό/ πνευματικό στοιχείο; Περιλαμβάνει μήπως και το cyborg, δηλαδή το ενσωματωμένο στο σώμα μηχάνημα, που με μια έννοια ξεκινά από τους φακούς μυωπίας και φτάνει σε σύνθετα μηχανήματα που για όποιους λόγους θεραπείας, επιτήρησης κ.λ.π. εμφυτεύονται σε σταθερή βάση στο ανθρώπινο κορμί και, αν ναι, σύμφωνα με ποιους νόμους και μέχρι ποίου σημείου; Η χρήση και ο συμβολισμός του σώματος αλλάζουν από εποχή σε εποχή, από κατηγορία σε κατηγορία. Πάντως με τις πρωτοπορείες των αρχών του 20ου και κυρίως με τον Αρτώ το σώμα και η γλώσσα του σώματος βρέθηκαν και έκτοτε παραμένουν στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών προβληματισμών και δημιουργιών. Στην *περφόρμανς* τίθεται το ερώτημα του αν η επικέντρωση στο σώμα οδηγεί στον εγκλεισμό, στον παθολογικό ναρκισσισμό, σε μια αυτοαναφορικότητα, σε ένα στενά βιογραφικό στοιχείο είτε, αντίθετα, σε μια φάση γενικής αμφισβήτησης, αν προσδίδει μια αυθεντικότητα που βοηθά στην αυτογνωσία και την επικοινωνία. Το ζήτημα είναι και πάλι καίριο για τους δημιουργούς της περφόρμανς: Εγκαταλείποντας το βιογραφικό, που σε πείσμα του φορμαλισμού αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντικό σε όλες τις εκδοχές της σωματικής τέχνης, κινδυνεύουν να απωλέσουν την απαραίτητη αυθεντικότητα. Μένοντας περιορισμένοι στο βιογραφικό και στο αυτοαναφορικό κινδυνεύουν να μείνουν στην καλύτερη περίπτωση πολιτικά αν όχι και αισθητικά αναποτελεσματικοί. Με άλλα λόγια σε μια εποχή διάλυσης και υποχώρησης των ανθρώπινων δεσμών το ζητούμενο είναι μια σύνθεση ανάμεσα στο μύχιο και στο δημόσιο, στην ψυχή, την κοινωνία και τον κόσμο. Η σύνθεση όμως αυτή δεν μπορεί να επιτευχθεί φραστικά, έξω από την δημιουργία. Το πώς το σώμα του δημιουργού θα λειτουργήσει ως *αρχείο* στη συνάντησή του με το σώμα/ *αρχείο* του θεατή είναι ένα στοίχημα που παραμένει κάθε φορά εκκρεμές. Και ακόμα το πώς θα επενδύσει το τραύμα, ιστορικό ή ατομικό, στον βαθμό που ο περφόρμερ δεχτεί σαν τον σαμάνα τον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου.

*Ο απόπλους από τον δημιουργό και η αυτονομία του έργου.* Το στοίχημα αυτό μπορεί να γίνει πιο κατανοητό αν το συνδέσουμε με το πολυσυζητημένο θέμα του απόπλου του έργου από το εγώ του δημιουργού ή αλλιώς της *αυτονομίας του έργου*, που αποτέλεσε και αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της επιχειρηματολογίας του ρωσικού φορμαλισμού και των απογόνων του μέχρι σήμερα. Ο τρόπος που προτείνω να δούμε το θέμα δεν είναι ωστόσο αυτός που θέλει να διαχωρίσει το πρόσωπο του δημιουργού και την βιογραφική έρευνα που το μελετά στην αντικειμενική –υποτίθεται- επιστήμη της ιστορίας από την ερμηνεία και την αποτίμηση του έργου τέχνης. Ο βίος και το βίωμα του δημιουργού είναι οπωσδήποτε η φανερή είτε συγκαλυμμένη αφετηρία κάθε έργου. Το σημαντικό ωστόσο είναι ότι το καλλιτεχνικό έργο, για να επιτύχει και να γίνει αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλούσε στην *Ποιητική* του *ζώον*, ζωντανό πλάσμα, πρέπει να αποπλεύσει από την βιογραφική, είτε αλλιώς την προσωπική ρίζα, και να αποκτήσει την δική του ζωή. Ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, οι *Μενίνιας* του Βελάσκεθ, ο *Άνθρωπος με το κομμένο αυτί* του Βαν Γκογκ είναι ταυτόχρονα σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό αυτοπροσωπογραφίες και ταυτόχρονα πλάσματα που ζουν, εμπνέουν, οριοθετούν πέραν του δημιουργού, των προθέσεων, των ιδεών ή και των προκαταλήψεών του. Αυτό γίνεται και διότι ο δημιουργός που καταθέτει στο έργο τα βιώματά του συγχρόνως πρέπει να πραγματοποιήσει μια *αποχώρηση*, μια κίνηση που σβήνει τα ίχνη του. Ίσως αυτή η κίνηση να έχει να κάνει και με το ότι το επιτυχημένο έργο, αυτό που αποπλέοντας ταξιδεύει προς έναν *κόσμο εκεί*, ούτως ή άλλως με μια έννοια δεν *ανήκει*. Είναι, πρέπει να είναι, κλοπιμαίο εν πρώτοις από όλους τους άλλους δημιουργούς που ο καλλιτέχνης θυμάται και ακόμα περισσότερο ίσως από κείνους που τον καθοδηγούν καλύτερα διότι τους έχει λησμονήσει Περισσότερο όμως ακόμη είναι κλεμμένο από τον ίδιο του τον *άλλο* του εαυτό, ή επιπλέον από εκείνη την σπηλιά του Μοντεσίνος στον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες είτε του Αλαντίν στις *Χίλιες και μια νύχτες*, σπηλιά που είναι όχι μόνο έξω αλλά και κάπου μέσα, και όπου ο ήρωας καλλιτέχνης, εφόσον γνωρίζει την μαγική φράση *σουσάμι άνοιξε* εισδύει για να ληστέψει τους ληστές κατακτώντας το έργο που είναι δικό του αλλά δεν πρέπει να του ανήκει .

Μιλώντας για αυτοαναφορικότητα είτε αναφορικότητα και για επικοινωνία μιλώ ήδη για την σχέση με το κοινό. Στα παραδοσιακά θεάματα, όσο αυτά ζουν πραγματικά και εξελίσσονται μέσα στη συνέχεια, χωρίς να παγώνουν σε μορφές που προοδευτικά θα φτάσουν στην συρρίκνωση και τον θάνατο, η σχέση με το κοινό χωρίς να είναι δεδομένη λειτουργεί μέσα σε ρυθμισμένα από μια μακροχρόνια πρακτική πλαίσια. Αυτό ισχύει για τον σαμάνα, την κουβανική εκστατική τελετουργία της Γιορούμπα που έχει τόσο συχνά αξιοποιηθεί σκηνικά, την αρχαία τραγωδία, τους ελισαβετιανούς και τους Ισπανούς του Χρυσού αιώνα, την Κομμέντια ντελ’ Άρτε, τον Καραγκιόζη , την Σικελιάνικη μαριονέτα και άπειρα άλλα είδη ανά τον κόσμο. Επίσης όμως ισχύει και για όλα τα ιδρυτικά κείμενα του θεάτρου που τα έχουν κάποιοι τακτοποιήσει κάτω από την βολική και σκονισμένη ετικέτα *κλασικό*. Μέσα στα κείμενα του Αισχύλου, του Αριστοφάνη, του Σαίξπηρ, του Μολιέρου ή του Μπέκετ παρακολουθούμε τον αδιάλειπτο διάλογο του δημιουργού/ θεατρανθρώπου με τον θεατή του, τον οποίο άλλοτε θέλει να ξαφνιάσει για να κερδίσει την προσοχή του, άλλοτε ίσως να τον συγκινήσει και , γιατί όχι να τον κολακέψει, άλλοτε όμως να τον ταρακουνήσει και να τον κατηγορήσει ακόμα, θέλοντας να τον συνεφέρει και να τον κάνει να δει τα λάθη και τις ευθύνες του. Όλα αυτά διοχετεύονται μέσα από μια θεατρική γλώσσα της οποίας οι συμβάσεις έχουν διαμορφωθεί μέσα από μακρότατη πορεία και αποτελούν κοινό κτήμα ερμηνευτών και κοινού. Ο περφόρμερ αντιθέτως εγκαθιδρύει τους νόμους της επικοινωνίας με ένα θρυμματισμένο κοινό, με το οποίο μπορεί να μην τον συνδέουν παραδοσιακοί δεσμοί, κοινή γλώσσα, θρησκεία ή αισθητικές αντιλήψεις. Το νεωτερικό στοιχείο, όπως στην ουσία το γνωρίζουμε από την Δυτική Αναγέννηση και πέρα, είτε ακολουθεί το ρεύμα του μοντερνισμού είτε αυτό του μεταμοντερνισμού, δηλαδή το αδιαφιλονείκητο του νέου, της πρωτοτυπίας, της εύρεσης κάθε στιγμή, διεκδικεί , τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο, (γιατί πίσω από την πιο φανταχτερή εύρεση μπορεί να κρύβεται η πιο αποκαρδιωτική και ψυχαναγκαστική επανάληψη) τα πρωτοτόκια.

Τα παραπάνω μας οδηγούν στην διαπίστωση ότι η περφόρμανς είναι καλλιτεχνικό φαινόμενο συνδεδεμένο με την ιστορία ενός μέρους του ανθρώπινου πολιτισμού, του Δυτικού. Μπορεί να υπάρχουν πολλοί και σημαντικοί περφόρμερς στην Κίνα ή την Ιαπωνία, αλλά αυτό συμβαίνει στα πλαίσια του ανοίγματος των πολιτισμών αυτών προς την Δύση και μια συμμόρφωση σε κανόνες, νόρμες, ιδέες, αξίες που η Δύση έχει καθορίσει . Αυτό σε μια εποχή σαν την σημερινή της ισοπεδωτικής παγκοσμιοποίησης θα μπορούσε μήπως να σημαίνει πως όλες οι καλλιτεχνικές εκφράσεις απανταχού γης θα πρέπει να εξομοιωθούν μέσα σε μια διαπολιτισμική στραπατσάδα μαγειρεμένη με κέτσαπ σε αμερικανικό φάστφουντ; Δεν το πιστεύω. Ο περφόρμερ χρειάζεται τόσο την ιδιαίτερη καταγωγή του όσο και το οικουμενικό άνοιγμα, τον διάλογο με το διαφορετικό. Και τα δύο είναι υλικά για την δουλειά του. Σε κάθε περίπτωση όμως η σχέση του με τις όποιες ρίζες του δεν είναι μια βεβαιότητα αλλά ένα δράμα. Ο περφόρμερ είναι «ριγμένος στον κόσμο», ένα κόσμο που δεν ήταν ποτέ εντελώς δικός του και που σήμερα μοιάζει όσο ποτέ εχθρικός και επικίνδυνος. Το να δει κανείς τον κίνδυνο και να του απαντήσει, το να καταγγείλει την εχθρότητα και να αναδείξει τις ενοποιές δυνάμεις *της τρύπας* στο σύστημα εξουσίας γίνεται λοιπόν τώρα επείγον. Και αυτό είναι ακόμα πιο επείγον και αναγκαίο σε μια σημερινή Ελλάδα όπου η πραγματική πρωτοτυπία και η φαντασία απουσιάζουν, τουλάχιστον αν κρίνουμε από τον κόσμο της εξουσίας, απελπιστικά.

Όσα λέμε μέχρι εδώ μας έχουν ήδη εισαγάγει στο ζήτημα των σχέσεων της περφόρμανς με την πολιτική ή πιο σωστά με το πολιτικό στοιχείο. Κάποια από τα παραδοσιακά θεάματα ήταν πολιτικά. Κάποια όχι. Ο αρχαίος σαμάνας ενδεχομένως να ανέτρεπε ή να ξεπερνούσε την δεδομένη εικόνα του κόσμου για να εγκαθιδρύσει την νέα. Κάποιοι κορυφαίοι του θεάτρου, οι τραγικοί και οι κωμικοί της Ελλάδας, οι Ελισαβετιανοί, ο Μολιέρος, καθώς και ορισμένοι από τους πρωτοπόρους του 20ου είχαν πολιτικά ενδιαφέροντα (που κάποτε ταυτίζονταν με διάφορες μορφές των ολοκληρωτισμών των οποίων οι δημιουργοί γινόταν θύματα ακόμα και αν τους είχαν υμνήσει). Η τελετουργία από την άλλη πλευρά δεν είναι υποχρεωτικά καλή ή κακή. Όσοι συμμετέχουν σ’ αυτήν μπορεί να είναι αριστεροί ή δεξιοί, προοδευτικοί είτε αντιδραστικοί, να την χρησιμοποιούν για να σώσουν είτε για να βλάψουν. Το αρχαίο παράδειγμα της μάγισσας Μήδειας που γιάτρευε ( βλέπε το λατινικό Medea/ medica= γιάτρισσα) ή της *άσπρης* ( σωστικής) και της *μαύρης* ( φονικής) Γιορούμπα στην Κούβα ή των διαφορετικών χρήσεων του Βουντού στην Αϊτή, μας αποκαλύπτουν ότι η τελετή, η ιεροπραξία και η μαγγανεία, δεν έχουν από μόνες τους κάποια ηθική ποιότητα.. Ζούμε σήμερα σε μια φάση όπου ταυτόχρονα υπάρχει μια γενικευμένη απαξίωση της πολιτικής, μια απογύμνωση του λόγου των πολιτικών, αλλά και μια καταδυνάστευση, συχνά απρόσωπη και σχεδόν αόρατη από την εξουσία κάθε λογής και κάθε επιπέδου. Ο περφόρμερ μπορεί να κάνει είτε να μην κάνει πολιτική; Θα απαντούσα ότι πάντα κάθε άνθρωπος κάνει, αρνητικά ή θετικά πολιτική, ακόμη και με τις παραλείψεις και με την υποταγή του, αλλά το είδος της πολιτικής που μπορεί να κάνει ένας περφόρμερ σχετίζεται με μια σειρά από ερωτήματα:

* 1. Ποια είναι η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την αμφισβήτηση της υπάρχουσας εξουσίας;
	2. Τι ρόλο παίζει η πρόκληση στα πλαίσια μιας ουσιαστικής αμφισβήτησης και για ποιας ποιότητας προκλήσεις μπορούμε να μιλάμε;
	3. Τι σημαίνουν για την πολιτική διάσταση η αυτοαναφορικότητα και η αναφορικότητα;
	4. Ποιος είναι ρόλος της αφήγησης και του νοήματος στην περφόρμανς; Ποιοι με άλλα λόγια είναι οι όροι που επιτρέπουν στο αισθητικό/ πολιτικό μήνυμα να καταστεί ενεργό χωρίς να μπει στα καλούπια ενός ακόμα «στρατευμένου»;

Σήμερα, στην Ελλάδα και αλλού, τα ερωτήματα αυτά παίρνουν την γεύση της αγριότητας μιας εμπόλεμης κατάστασης που επιμένει τόσο εν καιρώ ειρήνης όσο και στους πολέμους που αποδεικνύονται ότι είναι ενδημικοί. Οι συνεχιζόμενες εντάσεις στην Μέση Ανατολή, την Μεσόγειο και τον υπόλοιπο κόσμο μας πείθουν ότι ο πόλεμος συνεχίζει να μην είναι σφάλμα ή ατύχημα αλλά βασικό δομικό στοιχείο της νεοφιλελεύθερης ανάπτυξης που αποδεικνύει ότι αδυνατεί να πραγματωθεί μέσα σε συνθήκες ειρήνης. Πώς μπορεί να αμφισβητήσει κανείς μια εξουσία- και δεν εννοώ μόνον την πολιτική- που είναι αλλεργική και φονική σε κάθε ουσιαστική αμφισβήτηση, ενώ έχει συγχρόνως την τάση να την απορροφά και να την εξουδετερώνει;

Τι αποτελεί πραγματική πρόκληση όταν ρεύματα όπως η σεξουαλική απελευθέρωση αφομοιώνονται και ισοπεδώνονται από εξουσιαστικές δραστηριότητες σαν την διαφήμιση;

Πώς μπορεί το προσωπικό να γίνει συλλογικό όταν η μεντιατική μεσολάβηση- από το δελτίο των 8μμ. μέχρι το κλιπ- όχι απλώς θέτει τους γνωστούς φραγμούς του θυροφύλακα, αλλά επιπλέον επιβάλει μια αισθητική που τελικά είναι και πολιτική και ηθική;

Τέλος πώς σήμερα, σε μια εποχή που μας μιλούν για το μετασώμα για να ξεμπλέξουν με την σωματικότητα ως ικεσία και απειλή, σε μια εποχή που ένα σώμα μπορεί να συνθλιβεί σε ένα κάδο απορριμμάτων, μπορούμε να ξαναβρούμε και να εφεύρουμε το σώμα στην υλική και την πνευματική ακεραιότητά του,να αναδείξουμε και να βιώσουμε το *πραγματικό* με όλες τις διαστάσεις της μνήμης, της επιθυμίας και της απελευθερωτικής πράξης**;** Για μένα όλα αυτά είναι λιγότερο το υλικό ενός ακόμα δοκιμίου και περισσότερο η πρόκληση που αντιμετωπίζει συγκεκριμένα κάθε δημιουργός και ο κάθε συνειδητός άνθρωπος. Γύρω μας οι άνθρωποι ταπεινώνονται ψάχνοντας τους κάδους των σκουπιδιών για τροφή, λιμοκτονούν από έλλειψη φαγητού, στέγης, αξιοπρέπειας είτε ακόμα αυτοκτονούν μην αντέχοντας περισσότερο ακόμα και από την ανέχεια τον εξευτελισμό. Ποιος είναι ο λόγος, ποια είναι η χειρονομία που θα μπορούσε να κορέσει την πείνα και την δίψα ψυχών και σωμάτων; Το στοίχημά της περφόρμανς και γενικότερα της δημιουργίας μοιάζει να είναι η αναδιαπραγμάτευση μιας σύγχρονης εξεγερσιακής  *Επί του όρους ομιλίας*, όπου ο άρτος θα θαυματουργήσει πολλαπλασιάζοντας την επαφή μας και την απόφαση να σταθούμε στα πόδια μας.