

ψη, ένα βιβλίο αφιερωμένο στις διαταφές της σκηνογραφίας και της ιστορίας της τέχνης έχει καθυστερήσει πολύ και για πολλούς λόγους. Υποψιάζομαι ότι πολλοί μελετητές του θεάτρου και της επιτέλεσης υπέθεταν ότι οι σχεδιαστικές εργασίες των σκηνογράφων θα προσαρμόζονταν εύκολα στις αναδυτικές μορφές της ιστορίας της τέχνης. Ωστόσο, όπως υποστηρίζουν επιδέξια οι συγγραφείς που παρουσιάζονται στις σελίδες που ακολουθούν, η ιστορία της τέχνης ήταν εξίσου έτοιμη να απορρίψει τη σκηνογραφία για τους ίδιους λόγους που, μέχρι πρόσφατα, επέτρεπε στους μελετητές του θεάτρου και της επιτέλεσης να την σταξιώνουν ως καθαρά διακοσμητική (ως πρακτική) ή συντεχνιακή (ως μορφή σκέψης). Το πάντρεμα αυτών των θεμάτων συνιστά, κατά συνέπεια, ευπρόσδεκτη και συναρπαστική προσθήκη στην αυξανόμενη ερευνητική παραγωγή όσον αφορά στη σκηνογραφία και στα πολλά πιθανά μέλλοντά της, πέρα από το θέατρο.

Με βάση το πλαίσιο που αναφέρθηκε προηγουμένως, στη σκηνογραφία εμπριεχεται κάτι σαν μαχητικό πνεύμα, το οποίο είναι πρόθυμο να ανοιχτεί σε νέες ιδέες, μεθόδους και τεχνικές που διαπερνούν τα περιοριστικά πλαίσια που της έχουν τεθεί ιστορικά. Οι συγγραφείς του βιβλίου προσφέρουν μια σειρά από θέσεις για το πώς αυτή η θετική προθυμία για διασταύρωση ιδεών ανάμεσα σε γνωστικά πεδία θα μπορούσε να ωφεληθεί από τους ιστορικούς τέχνης. Από αυτή την άποψη, η σκηνογραφία είναι πάντα πολλαπλή και, σε αυτό το όριο ροής, αντιστέκεται στους αρλουφευτικούς ορισμούς σχετικά με τον δημιουργό και το είδος. Πράγματι, αν διαβάσετε αυτό το βιβλίο μέσα από το πρίσμα της σκηνογραφίας ως κατασκευή σκηνών, μπορεί να οδηγηθείτε σε ερωτήσεις όπως: Μήπως η σκηνογραφία είναι μια τέχνη κατασκευής ορίων; Ποιοι είναι οι παράγοντες, οι τεχνικές και οι πρακτικές της αίσθησης ορίων; Πώς οι σκηνές λειτουργούν σαν όρια και τι προσφέρει αυτό στην ιστορία της τέχνης; Θέτοντας τέτοιου είδους ερωτήσεις, αποκτάτε μια εικόνα για την προθυμία της σκηνογραφίας να φτάσει πέρα από τους ρυθμιζόμενους χώρους του θεάτρου και να ανοιχτεί σε άλλους ορίζοντες, συμπεριλαμβανομένης της ιστορίας της τέχνης αλλά και πέρα από αυτήν.

Rachel Hann

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Ποιος είναι ο τρίτος

που περπατάει πάντα στο πλάι σου;

Σκηνογράφοντας τη μεταμόρφωση στο *ExCorpo*

της Μαίρης Ζυγούρη

Το βιβλίο *Σκηνογραφία και ιστορία της τέχνης* αναδεικνύει τη σημασία της αγνοημένης τέχνης της σκηνογραφίας στη διαμόρφωση παραστάσεων και επιτελέσεων στο θέατρο αλλά και πέρα από αυτό, ενθαρρύνοντας διαθεματικές αναζητήσεις σε μεγάλο εύρος. Η συλλογή άρθρων που το απαρτίζουν εντάσσεται στο πεδίο της διευρημένης ή σχεσιακής σκηνογραφίας, δηλαδή της σύγχρονης θεωρίας και πρακτικής της σκηνογραφίας, όπως προσεγγίζεται στο J. McKinney και S. Palmer (2017) και ιδιαίτερα στο *Beyond Scenography* της Rachel Hann (2018), της οποίας το έργο αποτρέπει κεντρικό σημείο αναφοράς στο βιβλίο. Παρόλο που η σκηνογραφία αποτελεί αναπόσπαστο και σημαντικό σκέλος μιας παράστασης, η θεατρική ιστοριογραφία την έχει προσεγγίσει παραδοσιακά με διακοσμητικούς όρους ως φόντο ή εικονογράφηση της σκηνικής δράσης, χωρίς ουσιαστική επίδραση στη διαμόρφωσή της. Ανακατευθύνοντας την έρευνα από περιγραφικές και οπτικοκεντρικές συλλήψεις, η διευρημένη προσέγγιση της σκηνογραφίας υποστηρίζει ότι η τέχνη αυτή έχει ζωτικό, παραγωγικό ρόλο στη συν-δημιουργία ενός σκηνικού γεγονότος. Σε στενή αλληλεπίδραση με τον χώρο, τον οποίο οργανώνει ή *προσαρταρτίζει*, η σκηνογραφία είναι μια ευρύτερα σχεσιακή τέχνη η οποία, αυτενεργώντας, δημιουργεί θεατρικές και επιτελεστικές δυνατότητες στη σκηνή, συσχετίζοντας σώματα, αντικείμενα και αισθητηριακά στοιχεία.¹ Αυτός ο «προσανατολισμός τόπου», όπως τον ονομάζει η Hann, παράγει αιτιόσφαιρες ή περιβάλλοντα με συγκινησιακή φόρτιση (Hann 2019: 20-21), (Anderson 2009: 80). Πόλυαισθητηριακού χαρακτήρα, η συγκίνηση που ενεργοποιεί η σκηνογραφία κεντρίζει πονηλέυρα τις αισθήσεις, αποκαθηλώνοντας

1. Σε συνάφεια με τη διευρημένη σκηνογραφία βλ. επίσης το προγενέστερο (Bourriaud 2002) για μια σχεσιακή αντίληψη της αισθητικής, που υπονομάζει την αυτονομία του έργου τέχνης, καθώς και τις εισαγωγές στα Atkinson, (2017) και (2018).

την κυριαρχία της όρασης στην αισθητική και την Ιστορία της τέχνης. Επιπλέον, η συγκίνηση επικεντρώνει το ενδιαφέρον στα υποκείμενα που την αισθάνονται, δηλαδή στο κοινό ενός επιτελεστικού γεγονότος. Η διεγερμένη σκηνογραφία αντανακλά στη στροφή της καλλιτεχνικής πρακτικής, από τις αρχές της χιλιετίας, από το νόημα και το τι επικοινωνεί μια παράσταση ή επιτέλεση στην πρόκληση της και, ειδικότερα, στη συγκινησιακή της φόρτιση. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, πέρα από τους καλλιτέχνες, τα μέλη του κοινού έχουν ρόλο συν-δημιουργών στο πώς βιώνεται, συγκινεί και επιδρά ένα έργο.² Σε συνάρτηση με το συγκινησιακό στοιχείο, η διεγερμένη σκηνογραφία μπορεί επίσης να ενεργοποιεί κριτικές προσεγγίσεις: η συσχέτιση στοιχείων στον χώρο συνιστά παρέμβαση και μετάλλαξη της κανονικότητας και των κυριαρχών αντιλήψεων που τον διέπουν, θέτοντας καιρία πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Πέρα από το θέατρο, η διεγερμένη σκηνογραφία είναι ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο για την ανάλυση της θεατρικότητας στις τέχνες γενικότερα, αλλά και στην καθημερινότητά μας, από την εσωτερική διακόσμηση και τον σχεδιασμό κήπων έως τον πολιτικό ακτιβισμό σε δημόσιους χώρους. Όπως φαίνεται από τις μελέτες περίπτωσης στο βιβλίο, η σκηνογραφική ανάλυση καθίπτει ένα ευρύτερο φάσμα αντικειμένων από το θέατρο, την περφόρμανς, τον χορό, τον κινηματογράφο και τη μουσική συναυλία έως την αρχιτεκτονική, την εικαστική εγκατάσταση και την ψηφιακή φωτογραφία μύδωας.

Εισάγοντας την προσέγγιση της διεγερμένης σκηνογραφίας στο ελληνικό κοινό, θα εφαρμόσω τη μεθοδολογία της σε μια μελέτη περίπτωσης που αφορά στη σύγχρονη ελληνική τέχνη: εστιάζω στο πρόσωπο καλλιτεχνικό έργο της Μαρίας Ζυγούρη, όπως παρουσιάστηκε στην τοποειδική εγκατάσταση *ExCorpo* στο Μουσείο Δαϊκής Τέχνης και Παράδοσης *Αγγλική Χατζήμηχάλη* στην Πλάκα (άνοιξη 2023). Καλλιτέχνις η οποία εκφράζεται κατ'εξοχήν μέσω επιτελεστικών έργων τοποειδικού χαρακτήρα για το δημόσιο χώρο, η Ζυγούρη έχει ασχοληθεί συστηματικά, με την έρευνα και ανασύνθεση «της πολιτικής και ποιητικής του αρχείου».³ Ερεξεργάζεται θέματα όπως η μνήμη, το τραύμα, τα συστήματα εξουσίας, τα ανθρωπίνια δικαιώματα και οι σχέσεις ανθρώπων και ζώων και έχει παρουσιάσει τη δουλειά της σε διεθνείς διοργανώσεις, μουσεια και ιδρύματα.⁴ Το *ExCorpo* έχει περισσότερο μεταφυσικό χαρακτήρα σε σχέση με τα προηγούμενα

έργα της, με πολιτικές ωστόσο προεκτάσεις. Ως μελέτη περίπτωσης συνδέεται γόνιμα με τις αναζητήσεις που αναπτύσσονται σε αρκετά από τα κεφάλαια του βιβλίου, ενθαρρύνοντας, όπως θα δούμε, συγκριτικές προσεγγίσεις.⁵

ExCorpo

Η εγκατάσταση στο Μουσείο Χατζήμηχάλη αφομοιώνει έρευνα και καλλιτεχνικά έργα που ερεξεργάστηκε η Ζυγούρη τα τελευταία δύο χρόνια σε περφόρμανς και εργαστήρια που παρουσίασε στη Δρέγμα, στο Space 52 στην Αθήνα, στο MOMUS στη Θεσσαλονίκη, στο Αμφιθέατρο Δρωπού και στο Σορέντο στη Νάπολη, σε ένα υπόγειο ρωμαϊκό υδραγωγείο. Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντός της για το αρχείο, η Ζυγούρη ερεξεργάζεται συστηματικά το αρχαικό υλικό που παράγει η ίδια κατά την έρευνα και τις περφόρμανς της, μετασχηματίζοντας το σε νέα έργα, όπου αξιοποιεί υβριδικά τεχνολογικά μέσα, όπως στο *ExCorpo*, δρώντα αντικείμενα, περιβάλλοντα, περφόρμανς για κάμερα, βίντεο περφόρμανς και ζωντανική. Προσεγγίζω το *ExCorpo* ως μια σύνθετη εγκατάσταση όπου η επιλογή αισθητικών (post-performance) υλικών που έχει προκύψει από τις περφόρμανς, διαμορφώνουν το ίδιο το έργο, αλλά και την ανάλυσή του, σχηματίζοντας ένα σύνθετο ιστό προσανατολισμών τόπου συγκινησιακού και κριτικού χαρακτήρα. Ιδιαίτερα σημαντική από αυτή την άποψη ήταν μια ατομική ξενάγηση/περφόρμανς που μου έκανε η Ζυγούρη στην έκθεση στο Μουσείο Χατζήμηχάλη, καθώς και συνεντεύξεις μαζί της σχετικά με την εγκατάσταση (Ζυγούρη 2023), οι οποίες ενίσχυσαν την εμπλοκή μου με το έργο. Στο πλαίσιο της διεγερμένης σκηνογραφίας δίνω προσωπικό τόνο στη μελέτη μου και ερεξεργάζομαι και τη δική μου συγκίνηση ως αποδέκτης αλλά και συν-διαμορφώτρια ενός ιδιαίτερα ανοιχτού, αλληλεπιδραστικού έργου, υπό συνεχή μετάλλαξη. Σε κάθε περίπτωση, η ανάλυσή μου συνιστά ακόμα έναν επιτελεστικό μετασχηματισμό του έργου της Ζυγούρη και του αρχαικού υλικού, καθώς και η ίδια η γραφή όπως έχει επισημάνει η P. Phelan, συνιστά μια μορφή περφόρμανς (Phelan 1993: 148).

Η συνεχής ανασύνταξη του αρχαικού υλικού και η χρήση πολλαπλών εκφραστικών μέσων έχουν άμεση συνάφεια με το θέμα που πραγματεύεται το *ExCorpo*, δηλαδή τη μεταμόρφωση, ή μάλλον τη διαδικασία της μετάβασης, ή «τον χώρο ανάμεσα» όπως αναφέρει η καλλιτέχνις, από μια μορφή σε μια άλλη

2. Βλ. στο παρόν βιβλίο, "Εισαγωγή", (Radbourne, Glow & Johanson 2013), (Morgan 2010).

3. Βλ. φυλλάδιο «Μαρία Ζυγούρη *ExCorpo*, Επιμέλεια Χριστόφορος Μαρίνος Μουσείο Δαϊκής Τέχνης και Παράδοσης *Αγγλική Χατζήμηχάλη*».

4. Ενδεικτικά: Documenta 14 (2017) Αθήνα και Κάτοσα, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Mu ZEB στην Οσάδα (2018), Dutch Art Institute, Άρνχμ (2016) και Φοστιβάλ των Αισχυλίων (Ελευσίνα 2014) Venus of the rags/IN TRANSIT, συνεργασία με τον Michalangelo Pistoletto.

5. Τα σχετικά κεφάλαια αφορούν στην ερεξεργασία αρχαικού υλικού (Κεφάλαια 2, 10 και 11), σε τοποειδική εγκατάσταση (Κεφάλαιο 5), σε θεσμική κριτική (Κεφάλαιο 3), σε ήπιτα ματα φώδου και στην ανάδειξη του έργου γυναικών καλλιτεχνών με νέους τρόπους (Κεφ. 2 και 9), καθώς και σε θέματα που αφορούν στο κοστούμι (Κεφάλαια 8 και 9).

Οι περσόνες

(Ζυγούρη 2023). Η μεταμόρφωση, όπως επισημιαίνει ο Αριστοτέλης αναφερόμενος στη μίμηση στην *Ποιητική*, είναι σύμφυτη με την ανθρώπινη φύση και βασικό εργαλείο γνώσης του κόσμου (Αριστοτέλης: 2012: 1448b-1449a, 4). Πέρα από το θέατρο, διαπνέει τα όνειρα, τη μαγεία, το μύθο και βέβαια την ίδια τη ζωή στην υπαρξιακή της διάσταση, όπως σηματοδοτείται από τις δύο θεμελιώδεις μεταλλάξεις, τη γέννηση και το θάνατο, καθώς και τους πολλαπλούς μετασχηματισμούς της ταυτότητας ενός ανθρώπου. Στο *ExCorpo* η Ζυγούρη ενσωματώνει ερεθίσματα από όλα αυτά τα πεδία. Η επιτέλεση έχει κεντρικό ρόλο στην επεξεργασία της μεταμόρφωσης, η οποία σηματοδοτείται επίσης για την καλλιτέχνη, όπως αναφέρει σε ένα ποιητικό της κείμενο, και από την πευστότητα του νερού, καθώς οι μεταλλάξεις μορφών ανακυκλώνονται και μεταφέρονται από το ένα έργο στο άλλο (Ζυγούρη 2020: 69).

Στους περισσότερους από τους χώρους του Μουσείου όπου τοποθετείται το *ExCorpo* η Ζυγούρη έχει δημιουργήσει ολικές εγκαταστάσεις ή περιβάλλοντα που μετασχηματίζουν τα έργα της, αλλά και το ίδιο το Μουσείο. Ο χώρος συνεισφέρει σημαντικά στην αναδιαμόρφωση κάθε φορά του υλικού, σε ένα έργο που έχει κατ'έξοχην τοποειδικό, αλλά και αλληλεπιδραστικό χαρακτήρα.⁶ Η J. Rebentisch, όπως αναφέρει η Hann, προσεγγίζει τις ολικές εγκαταστάσεις ή περιβάλλοντα ως ιδιότυπες σκηνές θεάτρου, των οποίων ο τρίτος τοίχος εμπειρικλάει το κοινό. Με την κατάληψη του διαχωρισμού ανάμεσα στο κοινό και τη σκηνή οι επισκέπτες μιας εγκατάστασης κινούνται μέσα στο χώρο της σκηνής και έχουν σαφέστατα ενεργητικό ρόλο στη δημιουργία του έργου (Hann 2019: 101). Χώρος, έργα και κοινό λοιπόν αυτενεργούν, αλληλεπιδρούν και μεταλλάσσονται αμοιβαία. Ορίζεται έτσι μια σχεσιακή σκηνογραφία, ένα ενεργειακό, ατμοσφαιρικό πεδίο δράσεων, με εντυπωσιακά διακριτό μάλλον χαρακτηρισμό σε κάθε αίθουσα του Μουσείου. Εστιάζω σε δύο από τις ολικές εγκαταστάσεις στο Μουσείο, στη σκάλα του οικοδομήματος και στο γραφείο της Χατίμγκάλη, όπου οι μεταλλάξεις έχουν κυρίως συγκινησιακές και κριτικές λειτουργίες αντιστοίχα. Ειδικότερα, οι εγκαταστάσεις αυτές διαλέγονται με το παρελθόν του Μουσείου ως σπινθηροειδή Χατίμγκάλη αλλά και το παρόν του ως θεσμικό ίδρυμα.

Βασικό εργαλείο της Ζυγούρη στην εξερεύνηση της μεταμόρφωσης είναι οι 'περσόνες', όπως τις ονομάζει, δηλαδή οντότητες, που συνιστούν ασειμπλάζ (assemblage) αντικειμένων, κυρίως υφασμάτων και μαλακών υλικών, διαγράφοντας ένα θηλυκοποιημένο σύμπαν. Για παράδειγμα, η καθεστότητα της κολώννας στη Ίνδικα-κολώνα αποδίδεται από ένα λευκό και μαλακό πλεκτό χιτώνα με ένα υπερμεγέδες αιδείο στο μπροστινό του μέρος, σε ασειμπλάζ το οποίο οικειοποιείται ένα φαλλικό σύμβολο. Ο Μικροκέφαλος γίγαντας, με τον εντυπωσιακά μεγάλο κέβητο όγκο του παρατείνεται στο αρσενικό υπερεγώ. Όμως, αυτό είναι το υπερεγώ που ενυπάρχει στο θηλυκό. Χαρακτηριστικά, κάνει εντύπωση η απουσία φαλλού, ενώ το υπερβολικά μικρό στρογγυλό κεφάλι του που μοιάζει με βούροτα λειτουργεί ως ειρωνικό αλλά συγχρόνως και τρυφερό σχόλιο ως προς τη διάθεση επιβολής. Οι περσόνες προέκυψαν κατά την διάρκεια της πανδημίας και έχουν αξιοποιηθεί σε περφόρμανς διαφόρων μορφών, διαζώσης, καθώς και για κάμερα. Στην εργασία αυτή οι περσόνες θα με απασχολήσουν κυρίως ως ασειμπλάζ σε τριδιάστατη μορφή που δημιουργούν περιβάλλοντα στο χώρο. Στη σκάλα και στο γραφείο όπου εστιάζω τη μελέτη μου συναντάμε δύο από τις πέντε περσόνες που έχουν εγκατασταθεί στο Μουσείο, την Ανόργανη πορτοκαλί οντότητα και μια κουνουπιέρα, τμήμα της Ίνδικας μέδουσας/αχβάδας.

Δεν είναι εύκολο να ορίσουμε την οντολογική ταυτότητα των περσόνων. Κατά την πρώτη επίσκεψή μου στην έκθεση θεώρησα, λανθασμένα, ότι οι περσόνες είναι κοστούμια, επειδή είναι φτιαγμένες κυρίως από υφάσματα και χρησιμοποιούνται σε περφόρμανς. Πρόγματι, οι περσόνες έχουν κάποια κοινά στοιχεία με κοστούμια, τουλάχιστον στο πλαίσιο της διευρυμένης σκηνογραφίας, όπως αναπτύσσονται και στο παρόν βιβλίο (Κεφάλαια 8, 9), όπου τα κοστούμια προσεγγίζονται ως 'συν-δημιουργοί μιας παράστασης με έμφαση βέβαια στην αλληλεπίδραση με τους περφόρμμερ (Barbieri 2017: xxii). Όπως αναφέρει η Hann, «το κοστούμι χορογραφεί τη δράση και η χορογραφία ενεργοποιεί το κοστούμι» (Hann: 48). Το κοστούμι δηλαδή χορογραφεί την κίνηση της περφόρμμερ και διαμεσολαβεί το σώμα της, ώστε να αντιληφθούμε τη χορογραφία. Παράλληλα καθορίζεται και χορογραφείται από την κίνηση της περφόρμμερ, δίνοντας την εντύπωση κινητής σκηνογραφίας (Pavis 2003: 177).

Ως κινητό σκηνογραφικό στοιχείο το κοστούμι έχει οργανική συνάφεια με το δρών σώμα, σε βαθμό που χωρίς το σώμα, όπως επισημιαίνει η J. Entwistle, του λείπει η πληρότητα και η κίνηση -είναι ατελής (Hann 2019: 47). Αυτό δεν συμβαίνει με τις περσόνες της Ζυγούρη, οι οποίες λειτουργούν και ανεξάρτητα από το σώμα της περφόρμμερ ως τριδιάστατα σκηνογραφικά στοιχεία στο χώρο. Η εγκατάσταση στο Μουσείο Χατίμγκάλη δείχνει ότι οι περσόνες είναι αυτοτελείς, αυτενεργές οντότητες και η ταυτότητα τους ορίζεται επιτέλεστικά και τοποειδικά.

Ανάλογα με τον χώρο ή το πλαίσιο όπου τοποθετούνται, ενεργοποιούν δράσεις. Στο λεξιλόγιο της διευρυμένης σκηνογραφίας, οι περσόνες μετέχουν στον σχεδιασμό χώρου ως ακίνητα σκηνογραφικά στοιχεία, σε αυτοτέλεια από το σώμα της περφόρμερ, δημιουργώντας ατμοσφαιρικούς προσανατολισμούς τόπου. Επιπλέον, η κάθε χωροθετική πλαισίωση τους, όπως θα δούμε, τις μεταλλάσσει αισθητά. Ως οντότητες υπό διαρκή μετάλλαξη, οι περσόνες συνιστούν κατ' εξοχήν ένα εργαλείο μεταμόρφωσης.

Η σκηνογραφία των περσόνων στο χώρο αναφέρεται, πέρα από υλικές, και σε θεωρητικές ή κριτικές καθώς και μεταφυσικές συλλήψεις του σχετίζονται με την προσέγγιση της μεταμόρφωσης ως υπερβατική έννοια. Η διαδικασία της μεταμόρφωσης μας διαφεύγει πάντα, καθώς κάθε προσπάθεια να αναφερθούμε σε αυτήν συνεπάγεται ότι βρισκόμαστε ήδη στη μεταλλαγμένη κατάσταση. Η μεταμόρφωση συμβαίνει σε έναν «χώρο ανάμεσα», σε έναν τόπο δηλαδή που δεν είναι προσβάσιμος. Ως προς τα όνειρα, στην προσπάθεια να τα αφηγηθούμε, να αποδώσουμε δηλαδή με τον λόγο τις εμπειρίες που βιώσαμε, αναγκαστικά τα παραποιούμε. Η μεταμόρφωση έχει κάτι το άπιστο, όπως η ψευδότητα του νερού. Όπως επισημάλει η Ζυγούρη: «Πώς μπορούμε να βρούμε τρόπους να μιλήσουμε για ένα πραγματικό γεγονός; Να μιλήσουμε για τον πυρήνα του. Χωρίς να ποιμε ακριβώς τί έγινε. Τον χρόνο πριν, τον χρόνο μετά, τη συγκίνηση του» (Ζυγούρη 2023). Οι περσόνες αποτελούν μέσον για να προσεγγίσουμε τη μεταμόρφωση, καθώς παραμένουν συγχρόνως στο ορατό και στο μη ορατό, σε αυτό που υπάρχει και ταυτόχρονα δεν υπάρχει. Λαβαίνοντας υπ' όψιν τις μεταφυσικές τους ιδιότητες, ίσως ο καλύτερος τρόπος να αντιληφθούμε τις περσόνες είναι ως ένα είδος δρώντων αντικειμένων, όπως τα λατρευτικά είδηλα τότε⁷. Κατ' εξοχήν αυτενέργες οντότητες οι περσόνες, όπως τα τότεμ συνιστούν κινήτα και ακίνητα σκηνογραφικά στοιχεία, αλληλεπιδρούν με τις περφόρμερ αλλά λειτουργούν και αυτόνομα, παράγοντας όπως θα δούμε ατμόσφαιρες και περιβαρτικές δράσεις. Επιπλέον, διαμεσολαμβάνουν τη σχέση ανάμεσα στην όλη και στην υπέρβασή της.

Ως τοτειακά εργαλεία μεταμόρφωσης, οι περσόνες αποκαθάρτουν τον κόσμο και τον εαυτό με νέους τρόπους, διαγράφοντας ένα αναμιαστικό σύμπαν αλληλεπιδρώντων οργανικών και ανόργανων υποκειμένων. Παρόλο που η αυτενέργεια των περσόνων, στη μεταφυσική της διάσταση, είναι εμφανής και όταν λειτουργούν ως τρισδιάστατα ασεμιάζ στο χώρο, η προσέγγιση είναι ευκρινέστερη

7. Ως προς τη χρήση του όρου “δρώντα αντικείμενα” ακολουθώ τον E. Proschan, ο οποίος τον αξιοποιεί για να επισημάλει ότι οι μαριονέτες, ως σκηνικά αντικείμενα που χειραγωγούνται από περφόρμερ, εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πεδίο “δακνών εικόνων ανθρώπων, ζώων, ή πνευμάτων τα οποία δημιουργούνται, παρουσιάζονται ή χειραγωγούνται στην αφήγηση ή την σκηνική ερμηνεία.” (Proschan 1983: 4). Συνεπώς υπάρχουν δρώντα αντικείμενα τα οποία μπορεί να μην χειραγωγούνται από περφόρμερ. Το *ExCorpo* σχετίζεται με τη σκηνική ερμηνεία και την επιτέλεση, καθώς προσεγγίζει την εγκατάσταση με θεατρικούς όρους.

στις περφόρμερς της Ζυγούρη, όπου οι οντότητες εκφράζουν τις δικές τους βουλήσεις σε σχέση με τις εμπνευσμένες τους. Οι περφόρμερς όμως δεν θα μας αποσχολήσουν σε αυτή τη μελέτη περπτωσης. Αρκεί μόνο να αναφέρουμε εδώ ότι ο ανιμισμός δε συναντάται μόνο στον κόσμο των ονείρων αλλά, όπως έχει δείξει ο Bruno Latour, είναι και ο κόσμος προ της έλευσης του μοντέρνου, ο οποίος επιβιώνει στον μοντέρνο κόσμο σε υβριδικές μεταλλάξεις. Οι μεταλλάξεις αυτές υπονομεύουν τον ανθρωποκεντρισμό, καθώς και πολιτικές διακρίσεις ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση ή τα έλλαγα και τα άλογα που έχει επιβάλει ο μοντέρνος κόσμος (Beli: 45). Πιο πρόσφατα η S. Bennett αναφέρει, παραφράζοντας τον Latour ότι η “δύη –ανθρώπινη ή μη ανθρώπινη– ενεργεί” είναι δηλαδή αυτόνομη και επιδραστική πηγή δράσης, όπως και η σκηνογραφία κατά την Hann, η οποία όμως δεν θέτει την αυτενέργεια της ύλης σε μεταφυσική βάση (Posner, Orenstein, Bell 2015: 6). Στην εποχή της ψηφιακής επανάστασης, με το πλήθος από τα τεχνολογικά αντικείμενα και εικονικά όντα που μας περιβάλλουν, το θέμα του ανιμισμού επανέρχεται και συνυπάρχει με την εξέλιξη της επιστήμης και της τεχνολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο, το ενδιαφέρον για τα δρώντα αντικείμενα και τις μαριονέτες αναπτύσσεται ραγδαία στην τέχνη αλλά και στην έρευνα, σε βαθμό που οι μελετητές του πεδίου θεωρούν ότι έχει έρθει «η ώρα της μαριονέτας» (Posner, Orenstein, Bell 2015: 2 και 10 και 7-10). Ως τότεμ ή δρώντα αντικείμενα οι περσόνες της Ζυγούρη συντονίζονται με τις σύγχρονες αυτές αναζητήσεις.

Το Μουσείο Χατζήμυχάλη

Εφόσον το *ExCorpo* συνιστά εγκατάσταση, ξεκινά από τον χώρο όπου έχει στηθεί η έκθεση, ιδιαίτερα καθώς ήταν επιλογή της Ζυγούρη. Το Μουσείο Χατζήμυχάλη στεγάζεται στην Πλάκα και χτίστηκε κατά τη δεκαετία του 1920, από τον αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχο, ως κατοικία της Αγγελικής Χατζήμυχάλη, η οποία συνέβαλε και στον σχεδιασμό του (Ποιμίση 2020: 57). Ιδιότυπο δείγμα αρχιτεκτονικής αλλά και εσωτερικής διακόσμησης του μεσοπολέμου, το σπίτι συνδυάζει μοντέρνα με νεο-βυζαντινά λαικά στοιχεία από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, συγκεκριμένα τα επιστημονικά ενδιαφέροντα με την έντονη καλλιτεχνική ευαισθησία της πρωτοπόρου λαογράφου (Φεσσά-Ελιμανούδη 2017) (Albani 2019: 105-106). Η προσφορά της Χατζήμυχάλη στην επιστήμη της λαογραφίας, με έμφαση στον αγνοημένο, κατά τα πρώτα της βήματα, τη δεκαετία του 1920, υλικό πολιτισμό και την επιτόπια έρευνα έχει συμβάλει σημαντικά στην ανάπτυξη του νεοελληνικού πολιτισμού (Σκουτέρη-Διδασκάδου: 2020). Η Ζυγούρη είχε προσωπική εμπλοκή με το σπίτι πριν γίνει Μουσείο, καθώς είχε φιλικές σχέσεις και επισκεπτόταν εκεί την Έρση Χατζήμυχάλη, κόρη της Αγγελικής και αυτοδίδακτη ζωγράφου. Έχει, συνεπώς, μνήμες από τελετουργίες της καθημερινότητας

άλλων εποχών στον χώρο, που της έδωσαν τη δυνατότητα, όπως αναφέρει, «να συντονιστεί με το σπίτι» να το «διαβάσει», διαπερνώντας το τωρινό θεσμικό του πλαίσιο (Ζυγούρη 2023).

Η πορεία στη σκάλα

Κατάφορο από διακοσμητικά στοιχεία και αντικείμενα λαϊκής τέχνης, το σπίτι δεν αφήνει πούλι χώρο για την εγκατάσταση σύγχρονων έργων. Με αξιοσημείωτη αίσθηση οικονομίας, η Ζυγούρη εισάγει φειδωλά στον χώρο έργα που έχουν τη δυνατότητα να αλληλεπιδράσουν με τα εκθέματα, παράγοντας πολύπλευρους μετασχηματισμούς. Βασικό αρχιτεκτονικό στοιχείο του σπιτιού, αλλά και της εγκατάστασης, είναι μια μεγάλη ξυλόγλυπτη σκάλα η οποία, με δύο ανεξάρτητες διακαδώσεις στο ισόγειο, συνδέει όλα τα δωμάτια στους τρεις ορόφους του σπιτιού. Η σκάλα, ως σημείο και όχημα μετάβασης παραπέμπει και' εξοχήν στο *ExCiburro* σε πορεία και σε ροή, δηλαδή στη διαδικασία της μεταμόρφωσης ή στον χώρο ανάμεσα. Η ξενάγησή μου στην εγκατάσταση ξεκίνησε από το κεφαλόσκαλο του δευτέρου ορόφου, κομβικό σημείο στο οποίο καταλήγουν οι δύο διακαδώσεις της σκάλας, από το μπροστινό και πίσω μέρος του σπιτιού, αντίστοιχα. Βίωσα αμέσως έντονα ότι ήμουν μέσα στον χώρο μιας αιτιώσφαιρικής σκληρής, καθώς περιβαλλόμενος από το φυσικό φως της μέρας φιλτρερισμένο από ροή ημιδιαφανή χαρτιά που είχε τοποθετήσει η Ζυγούρη στο μικρό παράθυρο. Σύντομότερα έτοι η εγκατάσταση με τα πολύχρωμα βιβρά που βρίσκονται παντού στο σπίτι και διαχειρίζονται μαγικά το φως, σε σχέδια της Χατζήμηχάλη (Χατζήμηχάλη 1999: 69). Το ροζ περιβάλλον, σε συνδυασμό με μια μικρή ανάγλυφη μαύρη πόρτα σε σχήμα αψίδας στον απέναντι τοίχο, που θα μπορούσε να είναι και το κενό ή μια τρύπα, μου έδινε την αίσθηση ότι βρέθηκα ξαφνικά ως Λαίχη στη χώρα των θαυμάτων, ή μέσα σε ένα όνειρο (Εικόνα 1, σελ. 287).

Απέναντι από τα τζάμια, βλέπω σε μαυρόαστρο σχέδιο της Ζυγούρη διάγραμμα του εγκεφάλου με μια κόκκινη επιφάνεια, με ανώμαλα όρια που την κάνουν να φαίνεται εν κινήσει, ή υπό εξέλιξη. Αυτό είναι το τμήμα του εγκεφάλου που είναι ενεργό όταν ονειρευόμαστε. Λοιπότερο στο ροζ φωτισμό το σχέδιο ακτινοβολεί με μια έντονα αισθησιακή αλλά και υπερβατική διάσταση. Καθώς το κορμί, διακρίνω σε μικρογραφία το περιβάλλον μέσα στο οποίο έχουμε βρεθεί, σαν τη μήτρα του – έχω την αλλόκοτη εμπειρία να παρατηρώ κάτι εκτός ενώ ταυτόχρονα είμαι μέσα του. Όπως διαπιστώνω αργότερα, τόσο το περιβάλλον όσο και το κόκκινο σχήμα είναι μεταλλάξεις της Πιορτοκαλιοντότητας που βρίσκεται στο γραφείο της Χατζήμηχάλη και λειτουργεί και ως μήτρα. Ενώ στέκομαι, αισθανόμενα σχεδόν σαν να κολυμπώ μέσα σε νερό, στη θερμοκρασία του σώματός, σε ένα θηλυκοποιημένο χώρο όπου όλα είναι απαλά, μαλακά και δερτικά.

Κοιτώντας ευθεία μπροστά βλέπω ότι το ροζ περιβάλλον σχηματίζει προσανατολισμό τόπου ως προς τα μαλακά υλικά, με μια μεγάλη κουνουπιέρα, αναρτημένη από το χαμηλό ταβάνι, που αποτέλει τμήμα από την περσόνα της Ίνβικας-μέδουσας (Εικόνα 1, σελ. 287). Ευαίσθητη στο παραμικρότερο φύσημα του ανέμου, η κουνουπιέρα μεταλλάσσει την εμπειρία μου, δίνοντας μου τώρα την αίσθηση ότι πετώ καθώς σχηματίζει προσανατολισμό τόπου με τη μεγάλη αιθούσα της εισόδου, που τη βλέπω από επάνω. Επιπλέον, η μαλακή υφή της κουνουπιέρας έρχεται σε αντίθεση με τις σκληρές επιφάνειες της ξυλόγλυπτης σκάλας. Οι γλυπτές τους άκαμπτες διακοσμήσεις μοιάζουν τώρα με πευστό ασεμινάζ που μπορεί να ανασυσταθεί. Ανακαλούν έτσι, σε πιο οικείο πλαίσιο, την προέλευσή τους σε μοτίβα από λαϊκά υφάσματα, από τα οποία εμπνεύστηκε η Χατζήμηχάλη να να τα σχεδιάσει.

Δεξιά από την κουνουπιέρα, όπου η σκάλα συνεχίζει προς τα πάνω, σε έναν καμπυλωτό τοίχο, βλέπω σε οριζόντια διάταξη τρία επιμήκη έργα όπου διαγράφονται με φούλα χρυσού σε μαύρο φόντο τα κύματα που σχηματίζονται στον εγκέφαλο όταν ονειρευόμαστε. Τα κύματα αυτά σχηματίζουν προσανατολισμό τόπου τόσο με το ροζ περιβάλλον εντός του εγκεφάλου-μήτρας όσο και με τον λεπτεπίλετο ιστό της κουνουπιέρας, παραπέμποντας στις μεταλλάξεις του μύθου που εξυφανεται, του ονείρου που ξετυλίγεται, ή και στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μια παρτομηχανή στην κορυφή της σκάλας και ένας αργαλειός με τα νήματά του στη βάση της, εκθέματα του Μουσειού, συντονίζονται με την εγκατάσταση της Ζυγούρη. Ενισχύουν έτσι τους προσανατολισμούς τόπου με τα χρυσά κύματα, εντεινόντας τη συγκίνησή μου.

Στη σκάλα λοιπόν του Μουσειού η Ζυγούρη έχει δημιουργήσει έναν χώρο του θυμικού, όπου βιώνω την ποίηση με όλες τις αισθήσεις και πέρα από τις αισθήσεις με τη μνήμη, αλλά και μεταφυσικά, υπερβατικά. Σαφώς δεν σχετίζομαι με αυτόν τον χώρο ως εξωτερική παρατηρήτρια, με την απόσταση που ορίζει η όραση, αλλά η αντίληψή μου είναι πολυαισθητηριακή, επιβεβαιώνοντας σύγχρονες θεωρίες, όπως συζητούνται και στο Κεφάλαιο 8 του βιβλίου. Οι θεωρίες αυτές υποστηρίζουν ότι η όραση δεν τροφοδοτείται μόνο από τα μάτια αλλά από ένα πολύπλευρα συνδεδεμένο αισθητηριακό σύστημα που ενεργοποιεί όλο το σώμα (Μιζροεφί 2016: 13). Επιπλέον, όπως αναφέρει ο Mitchell, δεν υπάρχουν "οπτικά μέσα" καθώς η όραση πάντοτε συνδέεται με άλλες αισθήσεις (Mitchell 2005). Υπό ένα άλλο πρίσμα, που επίσης αμφισβητεί μονοσημάντες αντιλήψεις της όρασης ως αποστασιοποιημένη παρατήρηση, η όραση συνιστά και ενσωμάτωση εμπειρία, η οποία συνδέεται πολύπλευρα με τις αισθήσεις που μας προκαλεί ένας χώρος αλλά και με τις εμπειρίες μας (Marks 2000).

"Ποιος είναι ο τρίτος που περπατάει πάνω στο πλάι σου;" – με ρωτά η Ζυγούρη με ένα στίχο του T. S. Eliot από το ποίημα *The Waste Land* (μτφ. Γ. Σεφέρης). Όλη η έκθεση είναι μια πορεία που παραπέμπει συγχρόνως σε αυτό που υπάρχει

και ταυτοχρονα δεν υπάρχει, σε αρχετυπικές μνήμες από τη μήτρα, σε μυθικά πλαίσιατα, λογοτεχνικούς χαρακτήρες, οπτασίες ονείρων ή στα φαντάσματα που πιστεύει η Έρση ότι υπάρχουν στο σπίτι. Στην αρχή της σκιάς, στον πρώτο όροφο, από την πίσω πλευρά, υπάρχει ένα μικρό διακοσμιακό έργο της Έρσης. Εκεί η Ζυγούρη έχει τοποθετήσει δεξιά και αριστερά του κάπως ανέμελα, σε αντισυγγενικές βάσεις, δύο δικά της μικρά έργα. Η χειρονομία αυτή απονέμει οικειότητα και ως προσανατολισμός τόπου με συντονίζει με τη συγκίνηση του σπιτιού της Χατζήμηχάλη πριν γίνει μουσειο. Ο σχετικό άδειος και κάπως ουδέτερος χώρος της σκιάς επέτρεψε στη Ζυγούρη να στηθεί εκεί ένα εργαστήριο μεταμόρφωσης, το οποίο σηματοδοτεί την προσέγγισή της σε όλο τον χώρο του Μουσείου. Ο ιστός προσανατολισμών τόπου που περιέγραψα διαγράφει μια πορεία, όπου τα έργα της Ζυγούρη είναι σε συνεχή μετάλλαξη, μετασχηματίζοντας τον χώρο, τα εκθέματα του Μουσείου και εμένα. Η πορεία μετάβασης προς τα πάνω και προς τα κάτω λειτουργεί ως μήηση στο τελετουργικό του σπιτιού της Χατζήμηχάλη, αλλά και κάθε χώρου που αντιλαμβάνομαι ως δικό μου σπίτι.

Ανατροπές στο γραφείο της Χατζήμηχάλη

Εάν η υλική εγκατάσταση είναι σκηνή, όπως έχουμε αναφέρει, η πορεία στη σκιά εντάσσεται στην υπερρεαλιστική παράδοση της τέχνης και ανακαλεί τη σκηνή του Αρντό, από την άποψη του έντονα συγκινησιακού, πολλαπλοποιητικού και υπερβατικού της χαρακτήρα. Με μεγάλη μου έκπληξη, κατά την είσοδό μου στην αίθουσα του γραφείου από το κεφαλόσκαλο στο δεύτερο όροφο, σκοντάφτω σχεδόν πάνω στην Ανόργανη πορτοκαλί οντότητα που βρίσκεται στο πάτωμα, στη μέση του χώρου, ως ασεμνάδ από πλαστικό, σε έντονο πορτοκαλί χρώμα (Εικόνα 3, σελ. 287). Σε τρισδιάστατη μορφή, η περσόνα αυτή σχηματίζει προσανατολισμούς τόπου με το ζωγραφικό, κόκκινο στοιχείο του εγκεφάλου, καθώς και το ροζ περιβάλλον που είδα στο κεφαλόσκαλο. Συνειδητοποιώ ότι τα τρία αυτά στοιχεία συνιστούν αλληλένδετες μεταλλάξεις. Μάλιστα η συσχέτιση γίνεται εντονότερη όταν μου εξηγεί η Ζυγούρη ότι η Πορτοκαλί οντότητα έχει διττή επιτελεστική όραση. Σχηματίζει προσανατολισμούς τόπου στο εσωτερικό της, ως περιβλήμα, αλλά και ως εξωτερικό στοιχείο του χώρου. Η καλλιτέγνις μου ανέφερε ότι όταν πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά με τις σκηνικές δυνατοότητες της Πορτοκαλί οντότητας μπήκε μέσα της και η εμπειρία λειτουργούσε για εκείνη ως επιστροφή στη μήτρα. Μου απαγγέλλει ένα απόσπασμα από διήγημα της Sylvia Plath που έλεγε φωναχτά σε εκείνη την ατομική περιόριστο, με μάρτυρα μια κάμερα. Συντονίζομαι με τις ασκόκομες αισθήσεις που μου δημιουργήσε το ροζ περιβάλλον μήτρας στη σκιά:

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΤΡΙΤΟΣ ΠΟΥ ΠΕΡΠΑΤΕΙ ΠΑΝΤΑ ΣΤΟ ΠΑΛΙ ΕΩΣ;

«Δεν υπάρχει τόπος για εμένα παρά ένα δωμάτιο με μαλακή επένδυση, όπως το πρώτο δωμάτιο που γνώρισες, ένα δωμάτιο όπου μπορείς να ονειρευτείς και να πλεύσεις, να πλεύσεις και να ονειρευτείς, έως ότου τελικά πράγματι επιστρέψεις ανέμεσα στα μεγάλα πρωτότυπα, όπου τα όνειρα δεν έχουν πια λόγο ύπαρξης» (Plath: 1968).

Στο γραφείο της Χατζήμηχάλη δεν αξιοποιείται το εσωτερικό της Πορτοκαλί οντότητας αλλά μόνο το εξωτερικό της περιβλήμα. Θαυμάζω τις δυνατοότητες μετασχηματισμού που έχει αυτή η περσόνα. Ενώ το περιβάλλον στο διάδρομο, ως μετάλλαξη του εσωτερικού της, δίδοναγε την ευαισθησία μου, η τοποθέτησή της ως μαλακό γλυπτό στη μέση της αίθουσας του γραφείου και το χρώμα της, που παραπέμπει σε σωβίβιο ή σήμα κινδύνου, με πετά δυναμικά έξω από το ροζ περιβλήμα, επαναπροσδιορίζοντας τη θέση μου σε απόσταση από όλα υπάρχοντα στο γραφείο. Η νέα αυτή, μπρεχτικού τύπου, χωροθετική συνθήκη στη σκηνή της εγκατάστασης με συγκεντρώνει, αξιόνοτας την κριτική μου διάθεση. Στο γραφείο της Χατζήμηχάλη κυριαρχεί αποστασιοποιητική προσέγγιση, υπονομεύοντας το θεσμικό πλαίσιο του Μουσείου και την εθνική διαχείριση της λαογράφου. Μικρή, τετραγώνη και γεμάτη με εκθέματα, η αίθουσα παρουσιάζει τις δραστηριότητες της Χατζήμηχάλη ως εθνικά κοινωφελείς. Όπως θα δούμε, η περσόνα δεν αλληλεπιδρά με όλα τα εκθέματα με τον ίδιο τρόπο. Υπονομείει κάποια, ανατρέποντας κυρίαρχες, θεσμικές αντιλήψεις για την προσφορά της Χατζήμηχάλη, ενώ συντονίζεται με άλλα, ενθαρρύνοντας εναλλακτικές αναγνώσεις του έργου της. Όπως αναφέρει ο Henri Lefebvre, αντικρούοντας κυρίαρχες προσεγγίσεις του χώρου ως νοητή ή αφηρημένη έννοια, «ο (κοινωνικός) χώρος είναι (κοινωνικό προϊόν)» (Lefebvre 1991: 26). Αυτό σημαίνει ότι ο χώρος αντανακλά αλλά και ενισχύει με την υλική του υπόσταση τις ιδεολογίες που τον παρήγαγαν. Μάλιστα ο χώρος αποτρέπει προνομιακό πεδίο όπου υλοποιείται η επιβολή ή χειραγώγηση της εξουσίας, με οριοθέτηση των λειτουργιών ενός τόπου, καθώς και αποδεκτών και απορριπτέων συμπεριφορών εντός του. Η σκηνογραφία της Πορτοκαλί οντότητας στο γραφείο αποκαλύπτει πώς ο χώρος συμβάλλει στην εδραίωση συστημικής επιβολής. Με το προσδιοριστικό σχήμα της, το έντονο χρώμα και τη θέση της ως εμπόδιο στη μέση του δωματίου η Πορτοκαλί οντότητα συνιστά ξένο σώμα που διαταράσσει την κανονικότητα του γραφείου.

Η παρεμβατική της θέση διαγράφει ένα νοητό σχήμα σταυρού, επιστώντας μου την προσοχή, με τον σχετικό συμμετρικό αυτό προσανατολισμό τόπου, στα εκθέματα σε κάθε άκρο του δωματίου. Διακρίνω ότι οι επιλογές αυτές εντάσσονται στο έργο της Χατζήμηχάλη στην κυρίαρχη πατριαρχική κοιλότητα σε σύγχρονη εκδοχή, διεθνοποιώντας τον πατριωτισμό. Στον οριζόντιο άξονα του σταυρού, δεξιά, εκτίθενται τα μετάλλα και δηλώματα που είχαν απονεμηθεί στη Χατζήμηχάλη διεθνώς για την προσφορά της στη λαογραφία, ενώ αριστερά έχουν αναρτηθεί

συλλυπητήρια τηλέγραφα από διακεκριμένες διεθνείς προσωπικότητες που έλαβε η οικογένεια όταν απεβίωσε. Στον κάθετο άξονα του σταυρού τονίζεται οπτικά η κανονικότητα του έργου της Λαογράφου. Φωτογραφία της Χατζήμηχάλη με τις μαθήτριες οικοκυρικής και βιοτεχνικής σχολής που είχε ιδρύσει –μάλλον πρόκειται για το *Ελληνικό σπίτι*–, συχετίζεται μετωπικά με τη γραφομηχανή της στην απέναντι άκρη του δωματίου. Σημμένες μπροστά στον φακό σε στάση προσοχής και ομοιόμορφα ντυμένες οι μαθήτριες σχηματίζουν συμμετρικό προσανατολισμό τόπου με την τάξη των πλήκτρων της γραφομηχανής, σε διάταξη που ανακαλεί σχεδόν στρατιωτική πειθαρχία. Μάλιστα στα δεξιά της γραφομηχανής έχει αναρτηθεί δακτυλόγραφο αυτοβιογραφικό κείμενο της Χατζήμηχάλη, όπου η Λαογράφος, στο πλαίσιο της κυρίαρχης τάξης, αποδίδει τα επιτεύγματά της στο πνευματικό ανάστημα των ανδρών της οικογένειάς της.

Με τη δυναμική παρέμβαση της Πορτοκαλί οντότητας στο γραφείο, η συστημική διάταξη της αίθουσας αποστασιοποιείται και γίνεται αντικείμενο κριτικής. Παράλληλα όμως η περσόνα συντονίζεται με κάποια εκθέματα στο δωμάτιο τα οποία αντιστρατεύονται την κανονικότητα, διαγράφοντας και εναλλακτικούς προσανατολισμούς τόπου. Δυσχετίζονται τους, συνειδητοποιώ ότι το έργο της Χατζήμηχάλη είναι πιο σύνθετο από τη θεσμική του παρουσίαση. Η αυτενέργεια της Πορτοκαλί οντότητας στο γραφείο προβάλλει την ανάγκη μιας νέας, πιο ανήσυχης ανάγνωσης του έργου της Λαογράφου, που θα εμβέσει συνέχειες με την κυρίαρχη κουλτούρα αλλά και ρήξεις, καθώς και αντιρροπίες. Στον κάθετο άξονα του σταυρού στο βάθος του δωματίου, η περσόνα δεν υπονομεύει μόνο την κανονικότητα της γραφομηχανής και την πατριαρχική ορθοδοξία του δακτυλόγραφου κειμένου της Χατζήμηχάλη. Εξακτινώνεται επίσης παράλληλα και έκεντρα, διαγράφοντας προσανατολισμό τόπου με τη χειρόγραφο εκδοχή του δακτυλόγραφου. Η αταξία των γραμμάτων στο χειρόγραφο και η αδυναμία τήρησης της ευθείας στις γραμματισμένες συντονίζονται με την απροσδιοριστία της μορφής της περσόνας, παραπέμποντας οπτικά σε σκέψη υπό διαμόρφωση και στον αγώνα της έκφρασης. Μου δημιουργείται η επιθυμία να ανατρέξω στο ίδιο το αυτοβιογραφικό κείμενο της Χατζήμηχάλη, πέρα από τη σελίδα που βλέπω αναρτημένη.⁸

Ποια ήταν λοιπόν η Χατζήμηχάλη; Η αριστοτερή πλευρά του δωματίου αφορά στις Δελφικές Πορτές (1927 και 1930), όπου η Λαογράφος είχε οργανώσει εκθέσεις λαϊκής τέχνης τα στίπια των χωρικών. Τα εκθέματα των Δελφικών Πορτών

αναδεικνύουν τη στενή σχέση της Λαογράφου με τον Άγγελο Σικελιανό και την Έβα Παλάμερ Σικελιανού. Στη θέση εκείνη η περσόνα σχηματίζει προσανατολισμό τόπου με άλλω χειρόγραφο κείμενο, επιστολή, σε χαρτί μεγάλων διαστάσεων, του Σικελιανού προς τη Χατζήμηχάλη. Σε ένθερμο τόνο, ο ποιητής της γράφει ότι θέλει να σχηματίσει τη μορφή της. Η εναλλακτική, πιο ανθρώπινη και υπό διαμόρφωση αυτή προσέγγιση ενισχύεται από την άμορφη όψη της περσόνας στο πλαίσιο. Επιδίδεται ενισχύεται και από φωτογραφία της Πορτοκαλί οντότητας, από την περφόρμαν στο Αμφιάλαιο, αναρτημένη κοντά στην επιστολή του Σικελιανού. Στη φωτογραφία η περσόνα κάθεται στα εδώλια του αρχαίου θεάτρου, δίνοντας την εντύπωση μιας ανιγματικής φιγούρας σε ανθρωπόμορφο σχήμα ή και πιο αφηρημένα, ενός ερωτηματικού σημείου στίξης, ενθαρρύνοντας την αναζήτηση της μορφής της Χατζήμηχάλη.

Απέναντι από τη φωτογραφία από το Αμφιάλαιο, πάνω από το τζάκι, βλέπω και πάλι την Πορτοκαλί οντότητα να παραπέμπει στη Χατζήμηχάλη, σε άλλη μετάλλαξη, σε μια από τις φωτογραφίες των επιτελέσεων για κάμερα της Ζυγούρη, που μοιάζει με έργο (Εικόνα 2, σελ. 287). Σε λευκό φόντο, στο κεντρικό πλαίσιο, ένα γυνακείο ποδι προεξέχει από την Πορτοκαλί οντότητα, σαν κάτι απροσδιόριστο να πρόκειται να γεννηθεί. Πάνω στο τζάκι βλέπω μία από τις πολλές φωτογραφίες της Χατζήμηχάλη που υπάρχουν στο Μουσείο, με λαϊκή φορεσιά. Το ποδι στο έργο της Ζυγούρη σχηματίζει προσανατολισμό τόπου με ένα ακάδωτο τμήμα του ποδιού της Χατζήμηχάλη, σε μια ανιγματική χειρονομία που αντανακλά το μυστήριο της φωτογραφίας από το Αμφιάλαιο στον απέναντι τοίχο. Οι συχετίσεις αυτές αποστασιοποιούν τις ιστορικές φωτογραφίες της Λαογράφου από το εθνοφωλέε του πλάσιου και δημιουργούν ερωτηματικά.

Παρι η Χατζήμηχάλη είχε τέτοια επιμονή να φωτογραφίζεται φορώντας τις λαϊκές φορεσιές; Για να υπογραμμίζει ως επιστήμονας, τον σωστό, αυθεντικό τρόπο που φοριέται ένα συγκεκριμένο δείγμα; Για να προσδώσει ως μεγαλοαστή στον λαϊκό πολιτισμό αξία, καθιστώντας τον εφάμιλλο με τον αρχαίο και τον βυζαντινό, στο πλαίσιο του εθνικού αφηγήματος της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού; Τέτοιου είδους αναγνώσεις ουσιαστικά αγνοούν την παράμετρο της επιτέλεσης ή της δίνου εξαιρετικά περιποριστική ερμηνεία.⁹ Πιθανότητα όμως οι ενδόσεις με τις λαϊκές φορεσιές μπορούν να ερμηνευτούν και ως επιτελέσεις

8. Την ίδια άδωστε ήταν η ανάγνωση του βιβλίου της Έρσης για τη μητέρα της σχετικά με το *Ελληνικό σπίτι*: Σε διακοπή ρεζιματος, σε μια γιορτή της Σχολής η Έρση συνειδητοποιήσει ότι η Χατζήμηχάλη ήταν σε θέση να αναγνωρίσει κάθε μία από τις 200 μαθήτριές της στο σκοτάδι, από τη φωνή. Όπως και το χειρόγραφο, το ανέκδοτο αυτό μας υποψιάζει ότι το εκπαιδευτικό έργο της Χατζήμηχάλη είναι πιο σύνθετο απ' ό,τι παρουσιάζεται με την ομοιόμορφη διάταξη των μαθητριών στη φωτογραφία (Χατζήμηχάλη 192).

9. Για παράδειγμα, στη μεγάλη αναδρομική έκθεση του Μουσείου Μπενάκη Nelly's για τη γνωστή φωτογράφο, την άνοιξη 2023, υπήρχαν φωτογραφίες με θέμα τις εκθέσεις λαϊκής τέχνης που είχε οργανώσει η Χατζήμηχάλη για τις Δελφικές γιορτές το 1927 και το 1930. Στις φωτογραφίες απεικονίζονται γυναικές της αστικής τάξης, που ξαναγύρισαν τους επισκέπτες στις εκθέσεις, ντυμένες με τοπικές λαϊκές φορεσιές. Προσεγγίζοντας τις γυναικές ως ανδρείκελα, στις επέξηγηματικές καρτέλες σχολιάζεται επικριτικά σε κάποιες από τις φωτογραφίες, ότι οι ξαναγοι δεν φορούσαν ακριβώς το αυθεντικό κοστούμι αλλά προσέθεταν δικές τους λεπτομέρειες.

που αποσκοπών, πιο ελεύθερα στην επεξεργασία μιας νέας ταυτότητας, με έμφαση στο παρόν και στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία της Χατζήμηχάλη, που να εμπνέεται από τον ελληνικό πολιτισμό. Μια τέτοια ανάγνωση, που προτιμάει εναλλακτικές προσεγγίσεις του μοντέρνου, υιοθετείται στην πρόσφατη εργοβιογραφία της Έβας Πλάμερ Σικελιανού, από την Α. Leonitis (Leonitis 2019).¹⁰ Η ερευνητρια μάλλον εμμένει στην ανάγνωση της επιτελεστικότητας επιλεγμένων φωτογραφιών όπου η Έβα, με τη χαρακτηριστική αρχαιοελληνική ενδυμασία που πάντα φορούσε, ποζάρει δίπλα σε αρχαία μνημεία, υπονομεύοντας με πρακτικές όπως η ύφανση και η επιτέλεση κειμενοκεντρικές αντιλήψεις του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Η έκθεση της Ζυγούρη στο μουσείο Χατζήμηχάλη μου δημιουργεί την απορία: υπάρχει, στο πνεύμα νέων προσεγγίσεων του έργου της Έβας, σύγχρονο ερευνητικό ενδιαφέρον για την ανάγνωση του λαϊκού πολιτισμού της Χατζήμηχάλη σε θεατρικό πλαίσιο; Μια τέτοια έρευνα θα μας έδινε απαντήσεις σχετικά με την ταυτότητα των πολυσχιδών δραστηριοτήτων της, θεατρικού ενδιαφέροντος: των επιτελέσεων με τις λαϊκές φορεσιές, των πολλαπλών εκθέσεων λαϊκής τέχνης που είχε επιμεληθεί αλλά βέβαια και της οργάνωσης της ζωής στο σπίτι της, όπου η μνημειακή προσέγγιση του λαϊκού ακυρώνεται de facto από την προσαρμογή του σε ένα αστικό βιωτικό περιβάλλον. Η έκθεση της Ζυγούρη με ώθει να δω το σπίτι της Χατζήμηχάλη με πευτούς όρους ως ασεμιάδα. Η ανασύσταση των στοιχείων του με νέους τρόπους τείνει προς εναλλακτικές αναγνώσεις του έργου της λαογράφου που περιηλέκουν το εθνικό αφήγημα.

Συμπέρασματα

Συνοψίζοντας, στο Μουσείο Χατζήμηχάλη η Ζυγούρη στήνει ένα εργαστήριο μεταμόρφωσης όπου τα πάντα είναι σε συνεχή ροή, αλληλεπιδρούν και μετασχηματίζονται. Το *ExCorpo* ενεργοποιεί ένα πυκνό συγκινησιακό πλέγμα προσαντολογιών τόπου, συχετίζοντας τρεις μεταβλητές, τον χώρο του Μουσείου με τα εκθέματα, τα έργα της Ζυγούρη και το κοινό. Περιέγραφα την περιήγησή μου στην εγκατάσταση ως μετατόπιση από μια αιμοσφαιρική σκηνή στην παράδοση του Αρντύ, σε μια άλλη όπου κυριαρχούσε η μηρχετική αποστασιοποίηση, υπονομεύοντας την κανονικότητα. Αυτές οι μετατοπίσεις συνδέονται οργανικά με τον χώρο του Μουσείου που τις παρήγαγε. Οι μεταφυσικές και ποιητικές προσεγγίσεις που παρουσιάζα αποκαλύπτουν επίσης τις θαυμαστές αυτενέργειες ιδιότητες της Πιορτοκαλί οντότητας. Εάν δεν υπήρχε, σαφέστατα δεν θα μπορούσα να συντονιστώ με το Μουσείο της Χατζήμηχάλη ως σπίτι ούτε θα

διέκρινα τη συστηματική αλλά και δύναμει αναρπεντική διάταξη των εκθεμάτων στο γραφείο. Οι παρατηρήσεις που έκανα βέβαια, σχετίζονται με τη δική μου υποδομή και ιδιοσυγκρασία, αποκαλύπτοντας έμπρακτα τον ρόλο μου ως κοινό, στη συν-δημιουργία του έργου. Η εξερεύνησή μου, παράλληλα, αναδεικνύει τη διαθεματική εμβέλεια, της διευρυμένης σκηνογραφίας, αλλά και του έργου της Ζυγούρη. Ενδεικτικά, η εγκατάσταση ενθαρρύνει την ερευνητική προσέγγιση της Χατζήμηχάλη σε θεατρικό πλαίσιο, των δρώντων αντικειμένων, της τοποειδικότητας, της ανασύνθεσης αρχαϊκού υλικού στην τέχνη καθώς και νέων προσεγγίσεων ως προς τη μουσειολογία, με μετατόπιση της έμφασης από τα εκθέματα, στις επισκέψεις και στην πρόδοληγη. Η μεταφυσική αυτενέργεια των περσώνων εμπνέει επίσης ανιμιστικές αναλήψεις. Κλείνοντας σε πιο μυστικό τόνο, το *ExCorpo* με υπονίασε ότι, πέρα από εμένα και εσάς που με διαβάσετε, υπάρχει και ο τρίτος που περπατάει πάντα στο πλάι μου.

Μαρίνα Κοτζιάμη

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Albani, J. P. (2019). "Palimpsests of memory: the medieval city of Athens in modern and post-modern contexts." *The Historical Review/La Revue Historique*, 16, 89-118.
- Anderson, B. (2009). "Affective atmospheres." *Emotion, space and society*, 2(2), 77-81.
- Antoniadou, Alexandra (2017). "Realisations of Performance in Contemporary Greek Art" Διδασκαρική Διατριβή. Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου.
- Atonson, A. (Ed.). (2018). *The Routledge companion to scenography* (p. 602). London: Routledge.
- Atonson, A. (2017). "Foreword" in *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Ed. J. McKinney and S. Palmer. Bloomsbury Publishing.
- Barbieri, D. (2017). *Costume in performance: materiality, culture, and the body*. Bloomsbury Publishing.
- Bell, John (2014). "Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects" στο *The Routledge companion to puppetry and material performance*, Posner et al (eds.), Routledge.
- Bourtraud, N. (2002). *Relational aesthetics*, trans. S. Pleasance and F. Woods with M. Copeland. Dijon: Presses du reel.
- Hann, R. (2018). *Beyond scenography*. Routledge.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. D. Nicholson-Smith (trans.) Blackwell.
- Leonitis, A. (2020). *Eva Palmer Sikelianos: A Life in Ruins*. Princeton University Press.
- McKinney, J. & Palmer S. (Eds.). (2017). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Bloomsbury Publishing.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

10. Ως προς εναλλακτικές προσεγγίσεις του μοντέρνου στο έργο της Έβας Πλάμερ Σικελιανού, βλ. επίσης (Πιατσάκη 2018) και (Micheliakis 2010).

Morgan, Robert C. 2010. "Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism," PAJ: A Journal of Performance and Art, 32/3: 1-15, 1.

Michelakis, P. (2010). *Dancing with Prometheus: Performance and Spectacle in the 1920s* (pp. 22-43). Oxford: Oxford University Press.

Pavis, P. (2003). *Analyzing performance: theater, dance, and film*. University of Michigan Press.

Phean Peggy (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge στο <https://dtsalliedarts.files.wordpress.com/2013/10/unmarked-pdf.pdf> επισκεψη 5 Ιουνίου 2023.

Plath, Sylvia (1968). "Johnny Panic and the Bible of Dreams" στο https://cdm.theatlantic.com/assets/media/files/sept_1968_-_plath_-_johnny_panic_and_the_bible_of_dreams.pdf επισκεψη 8 Ιουλίου 2023.

Posner, D. N., Orenstein, C., & Bell, J. (Eds.). (2014). *The Routledge companion to puppetry and material performance*. Routledge.

Proschan, F. (1983). "The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects" στο *Semiotica* 47(1-4), 3-44.

Radbourn, J., Glow, H., & Johanson, K. (2013). *The audience experience: A critical analysis of audiences in the performing arts*. Intellect.

Αριστοτέλης Πολιτική Δ. Αννούλης (μετ.) στο https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/επισκεψη στις 5 Ιουλίου 2023.

Βουβούλη, Υάρτια (2014). «Η επέγγραφα της Μαίρης Ζυγούρη. Η επιτέλεση της επιτέλεσης» *Venus of the Rags /IN TRANTI/ 2014 Eleusis Mary Zygoiri*, 104-108

Ζυγούρη Μαίρη (2023). Συνέντευξη στη Μαρίνα Κοττάμάνη, 6 και 12 Απριλίου 2023.
Ζυγούρη Μαίρη (2020). «Τοπογραφική συνήκη: Το νερό οδοδείκτης» στο Δ. Γούνηρη (επιμ.) *InspireProject 2020. Αρχαία Ορείθρου*. Momus.

Κονομή, Μαρία (2017). «Είδηδες χειρικότρητες και δημόσιος χώρος: καλλιτέχνες της περφόρμανς, τόπος και ετεροτοπία» *Θέατρο και Ερετότητα Μ. Βελιώτη* Γεωργοπούλου κ.α. (επιμ.), 212-233.

Κονομή, Μαρία (2014). "2014 Eleusis: Ιδιοτοπικές μεταγκαταστάσεις και κριτικές ανταποκρισεις," *Venus of the Rags /IN TRANTI/ 2014 Eleusis Mary Zygoiri*, 97-101.

Μαρίνος, Χριστόφορος (2023). «Μαίρη Ζυγούρη. ExCorpo» *φωθάδιο* για την έκθεση *Ex-Corpo* στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης *Αγγελική Χατζήμυχάλη*.

Παπαδόκη, Δία (2018). *Πίσω από το πέπλο της ωραιότητας. Ο Μυστικός κόσμος της Είας και του Άγγελου Σικελιανού*. Μουσείο Μπενάκη.

Πιομίου Στραπούδα (2020). «Η ζωή και το έργο της Αγγελικής Χατζήμυχάλη» στο *Αγγελική Χατζήμυχάλη*, Φρ. Δημητρίου (επιμ.), 31-58.

Σκουτέρη-Διδασκάλου Ελεωνόρα (2020). «Δια χειρός Αγγελικής Χατζήμυχάλη. Λαϊκή τέχνη: Η βαρύνουσα σημασία της πρώτης απογραφής» στο *Αγγελική Χατζήμυχάλη*, Φρ. Δημητρίου (επιμ.), 59-102.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη (2017). «Η αρχιτεκτονική μεταρρύθμιση του Αριστοτέλη Ζάχου» στο https://www.archaologia.gr/blog/2017/07/31_επισκεψη 2 Ιουλίου 2023.

Χατζήμυχάλη Ερση-Αλεξία (1999). *Περλίνας με την Αγγελική*. Κάκτος.

1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Επαναπροσδιορίζοντας τη σκηνογραφία

σε σχέση με την ιστορία της τέχνης

Astrid von Rosen και Viveka Kjellmer

Τις τελευταίες δεκαετίες, οι διεπιστημονικές μελέτες σκηνογραφίας έχουν αναδειχθεί ως ένας ακμάζων ακαδημαϊκός αλλά και δημογραφικός τομέας. Η έννοια της σκηνογραφίας έχει μετακινηθεί πέρα από τα πιο παραδοσιακά θεατρικά περιβάλλοντα για να συμπεριλάβει δυναμικά όλα τα περιβάλλοντα. Επιπλέον η σκηνογραφία έχει συζητηθεί έντονα και έχει καλλιεργηθεί θεωρητικά. Η διεύρυνση και η θεωρητικοποίηση του όρου έχουν αποφέρει καρπούς στις σπουδές της επιτέλεσης καθώς και στην πρακτική/καλλιτεχνική έρευνα ωστόσο, εκτός από μερικές ενδιαφέρουσες εξαιρέσεις, η νέα προσέγγιση της σκηνογραφίας δεν έχει ελκύσει ανάλογη προσοχή στην ιστορία της τέχνης και σε συναφείς κλάδους. Ο ανά χειρας τόμος ανταποκρίνεται σε αυτή την έλλειψη, εξετάζοντας πρόσφατες εξελίξεις, προκειμένου να επαναπροσδιορίσει τη σκηνογραφία ως έννοια ζωτικής σημασίας για την ιστορία της τέχνης. Εμείς, ως επιμελήτριες του τόμου *Σκηνογραφία και Ιστορία της Τέχνης*, προτείνουμε ότι ένα τέτοιο έγχειρημα μπορεί να ανοίξει τον δρόμο για νέες, καινοτόμες και κριτικές προσεγγίσεις σε ένα ευρύ φάσμα οπτικών και πολυαισθητηριακών θεμάτων και αντικειμένων μελέτης.

Εξετάζοντας εν συντομία την ετυμολογία της «σκηνογραφίας», η ελληνική λέξη *σκηνογραφία*¹ συνδυάζει τη *σκήνη*, που αναφέρεται σε ένα μικρό σκηνοκτίριο, και τη *γραφή*, που ίσως σημαίνει εκτός από το να γράφεις, να φτιάχνεις ή μεταφορικά να ζωγραφίζεις. Αν και η *σκηνογραφία* μεταφράζεται συχνά ως σκηνοκτίριο, ο όρος έχει παραμείνει ασαφής, καθώς είναι ακόμα δύσκολο ή αδύνατο να προσδιοριστεί τι σήμανε πραγματικά (Arnson 2017: 7). Πέρα από την ασαφή ελληνική καταγωγή της, η ποικιλόμορφη ιστοριογραφία της ανάλογα με

1. [Σ.τ.Μ. Στο παρόν κεφάλαιο, όταν η «σκηνογραφία» συναντάται με πλάγια γράμματα, τα απαντάται στα ελληνικά στο πρωτότυπο.]