

Άρτεμις Σιέρρα

# Ο αστικός χώρος και η διεύρυνση της επιτελεστικής πρακτικής

Η μεταφορά της καθημερινής ζωής  
στον χώρο της επιτέλεσης  
και ο κομβικός ρόλος του κοινού.

Διπλωματική Εργασία  
Οκτώβριος 2015





ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Διατμηματικό - Διεπιστημονικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών (ΔΠΜΣ)

Επιστημονικό πεδίο: «Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου»

Κατεύθυνση Α: «Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός»

Διπλωματική Εργασία

## **Ο αστικός χώρος και η διεύρυνση της επιτελεστικής πρακτικής**

Η μεταφορά της καθημερινής ζωής στον χώρο της επιτέλεσης

και ο κομβικός ρόλος του κοινού

*Άρτεμις Σιέρρα*

Αθήνα, Οκτώβριος 2015

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ:

**Ο αστικός χώρος και η διεύρυνση της επιτελεστικής πρακτικής**

Η μεταφορά της καθημερινής ζωής στον χώρο της επιτέλεσης  
και ο κομβικός ρόλος του κοινού

Άρτεμις Σιέρρα

Αθήνα, Οκτώβριος 2015

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

**Κώστας Θεολόγου**

Επίκουρος Καθηγητής,  
Τομέας Ανθρωπιστικών Κοινωνικών Επιστημών  
και Δικαίου της Σχολής Σ.Ε.Μ.Φ.Ε., Ε.Μ.Π.

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

**Κώστας Θεολόγου**

Επίκουρος Καθηγητής,  
Τομέας Ανθρωπιστικών Κοινωνικών Επιστημών  
και Δικαίου της Σχολής Σ.Ε.Μ.Φ.Ε., Ε.Μ.Π.

**Κώστας Ντάφλος**

Επίκουρος Καθηγητής,  
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ε.Μ.Π.

**Σταύρος Σταυρίδης**

Αναπληρωτής καθηγητής,  
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ε.Μ.Π.

\* Η ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας συγχρηματοδοτήθηκε μέσω του Έργου «Υποτροφίες ΙΚΥ» από πόρους του ΕΠ «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (ΕΚΤ) του ΕΣΠΑ 2007-2013.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
1.1. Το δυνητικό περιβάλλον της σκηνογραφίας	9
1.2. Το αντικείμενο της έρευνας	11
1.3. Η διεύρυνση της διαδικασίας σχεδιασμού	13
1.4. Προς μία συλλογική χωρο-ποιητική δράση	15
2. ΤΟ «ΑΝΟΙΓΜΑ» ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ	16
2.1. Ένα όραμα προς εκπλήρωση	16
2.2. Το επιτελεστικό γεγονός στην καθημερινή ζωή	21
2.3. Η σκηνογραφική όψη του αστικού χώρου	23
2.4. Η ενισχυτική συμβολή της ψηφιακής τεχνολογίας	27
2.5. Η βαθμιαία αποδέσμευση και συμμετοχή του κοινού	29
3. Η ΑΜΦΙΔΡΟΜΗ ΣΧΕΣΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ - ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ Ο ΝΕΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ	33
3.1. Ο εγκιβωτισμός της επιτέλεσης στον αστικό δημόσιο χώρο και η διεύρυνση της εμπειρίας του κοινού	33
3.1.1. Το σύγχρονο «θέατρο του δρόμου» και το μεταφερόμενο πλήθος	34
3.1.2. Η ενεργοποίηση των ανενεργών σημείων του αστικού ιστού	38
3.2. Η καθημερινή ζωή αντικαθιστά τον μύθο	43
3.2.1. Η μεταφορά της αστικής πραγματικότητας στη σκηνή	44
3.2.2. Η δημόσια κατάθεση της προσωπικής εμπειρίας	46
3.3. Η ψηφιακή διαμεσολάβηση και η ανατροφοδότηση του φυσικού αστικού χώρου	51
3.3.1. Ψηφιακές πλατφόρμες παραγωγής νέων χώρων	52
4. Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΩΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΧΩΡΟ-ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ	59
4.1. Η μετατόπιση του σχεδιασμού από τη «δράση» στο «πλαίσιο δράσης»	61
4.2. Σχεδιάζοντας δυνητικές διαδράσεις	65
4.3. Το κοινό ως παράγοντας αυτονομημένης έκφρασης	69
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	71
5.1. Η ανανέωση της επιτελεστικής πρακτικής	71
5.2. Η ενίσχυση του ρόλου του κοινού	73
5.3. Η επιτέλεση ως διαδραστικό περιβάλλον αυτονομημένης δράσης	75
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	77



## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*«Η διάσταση του σχεσιακού χώρου  
δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε το χώρο ως  
τη συνύπαρξη με το Άλλο, το πολλαπλό, το ημιτελές,  
το διαφορετικό και πάντοτε γινόμενο Άλλο».*

(Αυδίκος, 2010: 46)

Η παρούσα διπλωματική εργασία μελετά τον τρόπο με τον οποίο στοιχεία του αστικού χώρου διευρύνουν με μια έννοια συγκρητισμού το πεδίο της επιτελεστικής πρακτικής (performance practice). Υποστηρίζεται ότι αυτή η σχετικά πρόσφατη στροφή της επιτελεστικής πρακτικής προς τον χώρο της πόλης έχει επιφέρει σημαντικές αλλαγές στον σχεδιασμό των επιτελέσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, ο σκηνικός χώρος, το περιεχόμενο, και κυρίως, η δομή της επιτελούμενης δράσης επηρεάζονται από συγκροτητικά στοιχεία του αστικού χώρου, όπως μορφολογικά χαρακτηριστικά, ιστορικές αναφορές, υφιστάμενες χρήσεις, την καθημερινή ζωή, προσωπικές και συλλογικές αφηγήσεις των κατοίκων της πόλης, κ.ά. Παράλληλα, όμως, εξετάζεται και ο τρόπος με τον οποίο η επιτελεστική πρακτική συμβάλει στο εμπλουτισμό της αστικής εμπειρίας δημιουργώντας νέες αφηγήσεις γύρω από τον οικείο -και ανοίκειο- χώρο της πόλης.

Ο χώρος της επιτέλεσης και ο χώρος της καθημερινής ζωής παρουσιάζονται στη συνέχεια ως συγκοινωνούντα δοχεία που κάθε ένα αφομοιώνει την εμπειρία του άλλου. Στην αμφίδρομη αυτή σχέση ο ρόλος του κοινού, των κατοίκων της πόλης, καθίσταται κομβικός καθώς λειτουργεί σαν έμπυχος διάυλος επικοινωνίας μεταξύ του αστικού χώρου και της επιτελεστικής πρακτικής. Ως εκ τούτου, αντιμετωπίζεται ως ενεργός παράγοντας στη διαμόρφωση της δράσης. Έτσι, τα μέλη του κοινού αποδεσμεύονται από τη «συμπαγή μάζα» των θεατών, αναπτύσσουν αυτονομημένη έκφραση και αλληλεπιδρούν, κατά πρώτον, με το περιβάλλον της δράσης, και κατά δεύτερον, μεταξύ τους. Η εργασία προσεγγίζει τον χώρο της επιτέλεσης ως σύνθετο και πολυδιάστατο διαδραστικό περιβάλλον δυναμικών συμπεριφορών, δράσεων και σχέσεων των συμμετεχόντων. Η πορεία της έρευνας προσεγγίζει το κατώφλι μιας σύγχρονης εκδοχής της επιτελεστικής πρακτικής, σύμφωνα με την οποία η επιτέλεση/ παράσταση/δράση σχεδιάζεται ως *δυναμικός χώρος* στον οποίο το κοινό αποκτά μία μη προσχεδιασμένη εμπειρία, ένα αναπάντεχο βίωμα.

Η εργασία αυτή παρουσιάζει και μελετά τη δημιουργική αιώρηση μεταξύ του σκηνικού και του αστικού χώρου, μεταξύ της επιτελεστικής πρακτικής και της καθημερινής ζωής. Για τον λόγο αυτό, οι δράσεις στις οποίες αναφέρεται διαπλάθονται στα όρια του υπαρκτού και του επινοημένου, του φυσικού και του ψηφιακού, του σχεδιασμένου και του δυναμικού.





## 1.1. Το δυναμικό περιβάλλον της σκηνογραφίας

Το ερευνητικό πεδίο επηρεάζεται και εμπλουτίζεται κατά τρόπο άμεσο ή έμμεσο από την ενασχόληση της ερευνήτριας με τον χώρο της σκηνογραφίας. Η έως τώρα αποκτηθείσα εμπειρία, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, όσο και σε επαγγελματικό έργο, αντανακλάται αναπόφευκτα στο κείμενο. Μέσα από τη θεωρητική αναζήτηση μεθοδολογιών, σε συνδυασμό με τον πειραματισμό σε πρακτικό επίπεδο, επιχειρήθηκε η βαθύτερη κατανόηση των εννοιών και των μεθοδολογικών εργαλείων που θα οδηγούσαν στο σχεδιασμό ενός δυναμικού σκηνικού χώρου. Σε αυτήν την κατεύθυνση, η σκηνογραφία συνδέεται με τον σχεδιασμό ευέλικτων πολυμορφικών σκηνικών χώρων ή αντικειμένων που επιδέχονται πολυάριθμες δυναμικές δράσεις. Άρα, η έννοια της δυναμικότητας είναι που καθιστά έναν σκηνικό χώρο δυναμικό. Αυτή η προσέγγιση της σκηνογραφίας εστιάζει στον σχεδιασμό ενός διαδραστικού περιβάλλοντος στο οποίο δύνανται να συμβούν απεριόριστες δράσεις και σχέσεις, εκ των οποίων κάποιες είναι αναμενόμενες και κάποιες όχι. Με αυτόν τον τρόπο, έγκειται εξ ολοκλήρου στους χρήστες της σκηνικής κατασκευής, είτε είναι ηθοποιοί-περφόρμερς είτε ένα συμμετέχον κοινό, να πειραματιστούν, να αυτοσχεδιάσουν, να εκπλαγούν και γενικότερα να ανακαλύψουν ποιες δυναμικές δράσεις τελικά θα έρθουν στο φως. Συμπεραίνουμε έτσι ότι ένα δυναμικό σκηνικό συμβάλει στον εμπλουτισμό της θεατρικής/επιτελεστικής πρακτικής καθώς μέσα από τον πειραματισμό και την διάδραση με αυτό προκύπτουν αναπάντεχες προεκτάσεις των σκηνικών δράσεων και των ερμηνειών.

Συγχρόνως, μέσα από την παρατήρηση του χώρου της πόλης και τη θεώρηση ότι αποτελεί το προϊόν μιας καθημερινής αστικής σκηνογραφίας, έγινε περισσότερο αντιληπτή η συμβολή των κατοίκων της πόλης στη δόμηση και στην αποδόμηση του αστικού σκηνικού. Αδιάκοπα, «οι πολίτες γίνονται ενεργοί σκηνογράφοι του καθημερινού περιβάλλοντός τους» (Lavigne, 2013: 29), επιδιδόμενοι σε μια ασταμάτητη, ανεμπόδιση, αυθόρμητη και συχνά απρόβλεπτη διάδραση με το αστικό περιβάλλον. Εάν, λοιπόν, η πόλη ήταν μία παραστασιακή συνθήκη, ο αστικός χώρος θα ήταν ένα διαδραστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο τα συμμετέχοντα άτομα θα πραγματοποιούσαν δράσεις, αντιδράσεις και διαδράσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, ο χώρος της πόλης εμφανίζεται ως αποτέλεσμα μιας συμμετοχικής -συλλογικής- επιτελεστικής πρακτικής.



## 1.2. Το αντικείμενο της έρευνας

Στην παρούσα εργασία διερευνάται μια μεθοδολογία σχεδιασμού δράσεων στον αστικό χώρο η οποία ενθαρρύνει τη συμμετοχή και τη δημιουργικότητα των εμπλεκόμενων ατόμων. Ως είδος συμμετοχικού σχεδιασμού πραγματεύεται τη δυνατότητα του κοινού να επιτελέσει μια συλλογική δράση, σε αντίθεση με το γεγονός ότι ο ρόλος του συνήθως περιορίζεται στην αποστασιοποιημένη παρακολούθηση ενός θεάματος. Στόχος είναι να συγκροτηθεί ένα *πλαίσιο δράσης* μέσα στο οποίο ένα *συλλογικό υποκείμενο* προτρέπεται να δημιουργήσει φυσικό, εικονικό ή/και κοινωνικό χώρο. Σύμφωνα με τον de Certeau, ο *χώρος* «παράγεται από τις τελέσεις οι οποίες τον προσανατολίζουν, τον τοποθετούν στις περιστάσεις, τον εγχρονίζουν και τον οδηγούν να λειτουργήσει ως πολυδύναμη ενότητα» (Ντε Σερτώ, 2010: 286). Κατ' επέκταση, στη θέση ενός αυτοτελούς έργου απέναντι στο οποίο ένα κοινό θα στεκόταν ως αμέτοχος θεατής, η εργασία αυτή διερευνά μια *ημιτελή* μορφή σχεδιασμού δράσεων στον αστικό χώρο, η οποία βρίσκεται υπό συνεχή συνδιαμόρφωση από τους ίδιους τους συμμετέχοντες στους οποίους και απευθύνεται.

Παράλληλα με τη συμμετοχική προοπτική του σχεδιασμού, εξετάζεται η δυνατότητα εγκιβωτισμού των δράσεων αυτών στον υλικό και στον άυλο δημόσιο χώρο της πόλης ως απαραίτητη προϋπόθεση για τον εμπλουτισμό της αστικής εμπειρίας -αν όχι και για την ίδια τη συγκρότησή της. Η ποικιλία των εκφραστικών μέσων, η αλληλεπίδραση με τον χώρο και τον χρόνο της πόλης καθώς και το διαρκώς διευρυνόμενο πεδίο χρήσης και αξιοποίησης των ψηφιακών μέσων, λειτουργούν πρoσασυητικά στην κατοίκηση του δημόσιου χώρου. Στο πλαίσιο αυτό, οι δράσεις με τις οποίες ασχολείται η έρευνα: α) αποτελούν διευρυμένα πεδία που αναπτύσσονται μέσα από μια ποικιλία εκφραστικών μέσων (αφήγηση, κίνηση, παραγωγή ήχων, σχεδίων, αντικειμένων, κ.ά.), β) διεκδικούν μια συμβιωτική σχέση με την καθημερινή ζωή, και γ) συχνά ενσωματώνουν σύγχρονες ψηφιακές, διαδικτυακές τεχνολογίες δημιουργώντας νέα υβριδικά διαδραστικά τοπία.



### 1.3. Η διεύρυνση της διαδικασίας σχεδιασμού

Κάθε απόπειρα σχεδιασμού αποτελεί μια δυναμική διαδικασία δημιουργίας μιας επιθυμητής εμπειρίας, παρά το γεγονός ότι η εμπειρία που τελικά θα αποκτηθεί από τη χρήση του αντικειμένου ή από την κατοίκηση του χώρου είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα αποκλίνει κατά πολύ από τις «στενές» προθέσεις του σχεδιαστή. Αυτό δεν οφείλεται κατ' ανάγκη σε σχεδιαστική ανικανότητα ή ανεπάρκεια, αλλά σε ένα εγγενές χαρακτηριστικό των σχεδιαστικών πρακτικών που εξελίσσονται μέσω μιας μη διαδραστικής διαδικασίας η οποία διατηρεί συχνά ηθελημένα σε απόσταση τα άτομα στα οποία θεωρητικώς απευθύνεται. Στο βιβλίο *Designing Designing* (1991) ο John Chris Jones διέκρινε την προοπτική διεύρυνσης της πρακτικής του σχεδιασμού μέσα από τη συμμετοχή «μη-ειδικών» (Wood, 2010: 4). Το άνοιγμα του σχεδιασμού στην εμπειρία και στη γνώση των «μη-ειδικών» σηματοδοτεί ένα νέο ρόλο για τον σχεδιαστή, καθώς ωθείται να εστιάσει στο «περίβλημα» της δράσης, διατηρώντας τον «πυρήνα» κενό ούτως ώστε να υποδεχθεί τη δυναμική δραστηριοποίηση των συμμετεχόντων. Επομένως, η σκοπιμότητα της παρούσας εργασίας έγκειται στη διερεύνηση της νέας αυτής σχεδιαστικής προσέγγισης που δύναται να εφαρμοστεί σε ένα ευρύτατο φάσμα πεδίων, ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνονται η επιτελεστική πρακτική, η αρχιτεκτονική και η καθημερινή ζωή.

Παράλληλα, η διαδικασία σχεδιασμού διευρύνεται και λόγω της ενσωμάτωσης ψηφιακών μέσων, τα οποία διαμεσολαβούν και διευκολύνουν την ανάπτυξη διαδραστικών σχέσεων είτε με το περιβάλλον είτε με τα υπόλοιπα άτομα. Μάλιστα, η έννοια της *δυναμικότητας*, η οποία ενισχύεται από τη χρήση της τεχνολογίας, αποτελεί πιθανότατα τον βασικότερο παράγοντα επαναπροσδιορισμού της διαδικασίας του σχεδιασμού. Έτσι, η σύγχρονη επιτελεστική πρακτική φέρεται να δραστηριοποιείται στον ενδιάμεσο χώρο που συγκροτείται ανάμεσα στην ενεργοποίηση κοινωνικών διαδικασιών και την απόκτηση διευρυμένων εμπειριών.

Τέλος, αντίθετα με το γεγονός ότι ο σχεδιασμός είθισται να συνδέεται με μια διαδικασία που στοχεύει σε συγκεκριμένα αποτελέσματα, η προσέγγιση που μελετάται τον αντιμετωπίζει σαν «διαδικασία σποράς» (seeding process), το αποτέλεσμα της οποίας θα εξαρτηθεί από ποικίλους αστάθμητους παράγοντες (Wood, 2010: 3). Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η εμπειρία που αποκτούν τα άτομα του κοινού συμμετέχοντας διαμορφώνεται σε συνάρτηση με ένα φάσμα δυναμικών εξελίξεων, ενδεχομενικών δράσεων και συσχετίσεων, των οποίων ένα σημαντικό μέρος είναι αδύνατο να προβλεφθεί εξ αρχής. Θεωρείται, επομένως, ότι ο απρόβλεπτος χαρακτήρας τόσο της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης όσο και διάφορων εξωγενών παραγόντων, διευρύνει τη διαδικασία σχεδιασμού τροφοδοτώντας τη με τη δυναμική μιας δράσης *εν τω γίνεσθαι*.



## 1.4. Προς μία συλλογική χωρο-ποιοτική δράση

Η συλλογιστική πορεία της εργασίας δομείται σε τρία μέρη: α) στη σχέση αστικού χώρου και επιτελεστικής πρακτικής, β) στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του κοινού, και γ) στην παρουσίαση της διευρυμένης μεθοδολογίας σχεδιασμού, που αναφέρθηκε πρωτίτερα, με αντικείμενο την εφαρμογή της στο πεδίο της επιτελεστικής πρακτικής.

Όσον αφορά στο πρώτο σκέλος, δηλαδή, στη συμβολή του αστικού χώρου στον επαναπροσδιορισμό της επιτελεστικής πρακτικής, διακρίνονται τρεις βασικές μετατοπίσεις. Η πρώτη έγκειται στον εγκιβωτισμό της δράσης στον αστικό χώρο, γεγονός που σηματοδοτεί μια σημαντική αναθεώρηση του σκηνικού χώρου της δράσης, ο οποίος καλείται να προσαρμοστεί και να αξιοποιήσει την υφιστάμενη αστική σκηνογραφία. Η δεύτερη μετατόπιση αφορά στον επαναπροσδιορισμό του περιεχομένου της δράσης, καθώς μέσα από την αλληλεπίδραση με τον χώρο της πόλης προκύπτει ένα όλο και αυξανόμενο ενδιαφέρον για την απορρόφηση παραμέτρων όπως ο ανθρώπινος παράγοντας (οι κάτοικοι της πόλης και οι προσωπικές τους ιστορίες), οι μνήμες και οι καθημερινές πρακτικές. Η τρίτη μετατόπιση εστιάζει σε μία νέα στόχευση της επιτελεστικής πρακτικής, κατά την οποία η δράση απομακρύνεται από την αναπαράσταση μιας κατάστασης πλησιάζοντας περισσότερο στη δραστηριοποίηση των πολιτών και την ανατροφοδότηση του χώρου της πόλης.

Το δεύτερο σκέλος πραγματεύεται το ρόλο του κοινού και τη βαθμιαία αποδέσμευσή του από την περιοριστική συνθήκη αποστασιοποιημένης θέασης. Αρχικά, ο ρόλος του «παθητικού θεατή» εμπλουτίζεται α) από την κίνησή του στην πόλη κατά τη διάρκεια της παράστασης -το κοινό εν κινήσει- και β) μέσα από την ανακάλυψη κρυφών, άγνωστων, ανενεργών σημείων του αστικού ιστού, τα οποία ενεργοποιούνται μέσω των επιτελέσεων. Στη συνέχεια, το κοινό συμμετέχει στην επιτελούμενη δράση αναλαμβάνοντας ένα μέρος του ρόλου του περφόρμερ είτε κατά την αφήγηση του μύθου είτε κατά την υλοποίησή της δράσης μέσα από την δραστηριοποίησή του στον σκηνικό χώρο. Τέλος, ο ρόλος του ενισχύεται ακόμη περισσότερο μέσω της τεχνολογίας, η οποία διαμεσολαβεί και παρέχει δυνατότητες αυτονομημένης έκφρασης και δράσης.

Το τρίτο και τελευταίο σκέλος περιγράφει εκτενώς μια σύγχρονη μεθοδολογική προσέγγιση της επιτελεστικής πρακτικής η οποία εξετάζεται ως συνισταμένη των δύο προηγούμενων κατευθύνσεων. Σε αυτήν την περίπτωση, η επιτέλεση συνδυάζει

τον διαδραστικό χαρακτήρα του αστικού περιβάλλοντος και την αυτονομημένη δράση των ατόμων του κοινού δημιουργώντας διαδραστικά περιβάλλοντα δυναμικών συμπεριφορών, δράσεων και σχέσεων. Με αυτόν τον τρόπο, η εν λόγω διευρυμένη σύγχρονη επιτελεστική πρακτική προσδιορίζεται ως μία πειραματική χωρική σχέση με απροσδιόριστη έκβαση.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, παρατίθεται πρώτα ένα εκτεταμένο εισαγωγικό μέρος σε σχέση με το «άνοιγμα» της επιτελεστικής πρακτικής στον χώρο της πόλης. Στη συνέχεια, ακολουθεί η παράθεση ορισμένων παραδειγμάτων που αφορούν δράσεις στον αστικό χώρο, οι οποίες πραγματεύονται: α) τον εγκιβωτισμό της δράσης στον χώρο της πόλης, β) την ενσωμάτωση υλικού της καθημερινής ζωής στην επιτέλεση, και γ) την ενισχυτική συμβολή της ψηφιακής τεχνολογίας στη συμμετοχική δραστηριοποίηση του κοινού. Η εργασία ολοκληρώνεται με την περιγραφή των δομικών αλλαγών που «έχει υποστεί» η επιτελεστική πρακτική τις τελευταίες δεκαετίες, και στις οποίες οφείλει την είσοδό της στο διευρυμένο πεδίο του επιτελεστικού *μετα-σχεδιασμού* (metadesign).



## 2. ΤΟ «ΑΝΟΙΓΜΑ» ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ

### 2.1. Ένα όραμα προς εκπλήρωση

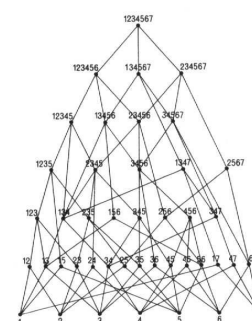
Δεν αποτελεί έκπληξη που πολλές σύγχρονες εικαστικές δράσεις στον χώρο της πόλης υιοθετούν ως ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο τους ισχυρισμούς και τις πρακτικές της Καταστασιακής Διεθνούς (Situationniste Internationale - SI) (McGarrigle, 2010). Κατά τη δεκαετία του '60, και πιο συγκεκριμένα κατά το διάστημα 1957 - 1972 οι *Καταστασιακοί* οραματίστηκαν έναν διαδραστικό και «πλούσιο σε συμβάντα» αστικό χώρο, ο οποίος θα έθετε υπό αμφισβήτηση τον καθιερωμένο τρόπο πρόσληψης του αστικού φαινομένου ως αποτέλεσμα μιας καταναλωτικής αδηφαγίας. Προς αυτή την κατεύθυνση πειραματίστηκαν με εναλλακτικές μορφές αστικής κατοίκησης μέσα από πρακτικές πλοήγησης, εξερεύνησης, συλλογής εμπειριών και δημιουργίας εφήμερων καταστάσεων (situations). Αναζήτησαν πρωτότυπες συλλήψεις χώρων και δημιούργησαν νέες αφηγήσεις στο αστικό περιβάλλον της εποχής. Επιπλέον, επιχείρησαν να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή, να διαθλάσουν τις προκαθορισμένες πορείες και τον μονότονο ρυθμό των διερχόμενων ατόμων ούτως ώστε να αναπτύξουν μια μέθοδο επαναπροσδιορισμού και εμπλουτισμού της εμπειρίας της πόλης. Σήμερα, όλα τα παραπάνω επανέρχονται στο προσκήνιο και απασχολούν σύγχρονες μορφές δράσης στον δημόσιο χώρο, όπως είναι η διοργάνωση θεματικών φεστιβάλ, η έξοδος των θεατρικών παραστάσεων από τους κλειστούς θεατρικούς χώρους στον ανοιχτό δημόσιο αστικό χώρο, καθώς και πολυάριθμες αυθόρμητες δράσεις επιμέρους ομάδων του αστικού πληθυσμού, όπως για παράδειγμα οι νεαροί που ασκούνται στο parkour και το breakdance στα σκαλιά του Συντάγματος ή τα αφρικανικά συγκροτήματα που προτρέπουν τον κόσμο να ακολουθήσει τους ρυθμούς τους στην πλατεία Μοναστηρακίου. Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις αποτελούν αντικείμενο διερεύνησης σχετικά με την «εμφύτευση» καταστάσεων μέσα στην ομοιομορφία/κοινοτοπία (banality) της καθημερινής ζωής. Σύμφωνα με τον Guy Debord, «η ζωή ενός ατόμου είναι μια αλληλουχία τυχαίων, συμπτωματικών καταστάσεων... τόσο αδιαφοροποίητων και τόσο ανιαρών που δίνει την εντύπωση της απόλυτης ομοιομορφίας» (Debord, 1957)

Η κίνηση στην πόλη και η απρόβλεπτη συνάντηση με τις καίριες «παρεμβατικές» καταστάσεις καθίσταται μία από τις σημαντικότερες πρακτικές επαναπροσδιορισμού του αστικού τοπίου. Οι *Καταστασιακοί* επέκριναν τον πολεοδομικό σχεδιασμό επειδή τον θεωρούσαν υπεύθυνο για τον κατακερματισμό των λειτουργικών τμημάτων της πόλης, με αποτέλεσμα ο δρόμος και γενικότερα ο δημόσιος χώρος -ως κυκλοφοριακό δίκτυο- να καθιστάται παράγωγο μιας κινητικότητας χωρίς κίνητρο στάσης. Για το λόγο αυτό, υποστήριζαν ότι «η κυκλοφορία (ως οργανωμένο δίκτυο μετακίνησης και

μεταφοράς) είναι η οργάνωση της απομόνωσης όλων (ατόμων και λειτουργιών)» (I.S., 1979: 79). Την άποψη αυτή διατυπώνει και ο Richard Sennett στο βιβλίο *Η τυραννία της οικειότητας* (1999) στο οποίο περιγράφει τις συνθήκες που, από τον 18ο αιώνα και μετά, διαμόρφωσαν την κυριαρχία της ιδιωτικότητας έναντι του δημόσιου χώρου. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η συρρίκνωση και η υποβάθμιση του δημόσιου χώρου σε «παράγωγο της κίνησης» οφείλεται στην «κυριαρχία της οικειότητας» (Sennett, 1999: 29) η οποία συνδέεται με τον κατακερματισμό της πόλης. Ο κατακερματισμός αυτός «έθεσε πρακτικά τέλος σ' έναν ουσιώδη συντελεστή του δημόσιου χώρου: την επικάλυψη των λειτουργιών μιας περιοχής –πράγμα που δημιουργεί πολυσύνθετες εμπειρίες σε αυτόν τον χώρο» (Sennett, 1999: 375). Η καταστασιακή προσέγγιση της πολεοδομίας επιδιώκει να αντικαταστήσει το ορθολογικά δομημένο και συστηματοποιημένο δίκτυο κυκλοφορίας με έναν αστικό λαβύρινθο που κρύβει εκπλήξεις και αισθητηριακούς κόμβους. Το όραμα της Καταστασιακής Διεθνούς ήταν ένα είδος πολεοδομίας που «κατασκευάζει περιπέτειες» (I.S., 1979: 44).

Στο ίδιο πνεύμα και σε σχέση με το ζήτημα της επικάλυψης (overlap), στο κείμενο *A City is not a Tree* (1965-6) ο Christopher Alexander ασκεί έντονη κριτική στη δενδροειδή δομή και ιεράρχηση της πόλης, δομή που βασίζεται στη σαφή διάκριση χώρων κίνησης (δίκτυο δρόμων) και στάσης (λειτουργικά τμήματα). Θεωρεί πως αυτό το μοντέλο οργάνωσης παρακάμπτει τη φυσική πολυπλοκότητα και την πολυσημία της πόλης προς όφελος μιας ολιστικής οργανωτικής ιδέας που παρουσιάζει μια εύληπτη εικόνα σε σχεδιαστές, αρχιτέκτονες, πολεοδόμους και διοικητικούς (Alexander, 1966: 15). Ισχυρίζεται πως ο κατακερματισμένος αστικός ιστός μπορεί να αποκατασταθεί μόνο μέσα από την επικάλυψη των λειτουργιών την οποία παρουσιάζει σχηματικά με το ημίπλεγμα (semilattice) (Alexander, 1966: 8) που θεωρεί ότι ενσωματώνει και αναπαράγει τη σύνθετη ωσμωτική φύση της πόλης τόσο σε επίπεδο θεωρητικής σκέψης όσο και σε επίπεδο σχεδιαστικής εφαρμογής.

Οι καταστάσεις που επιδίωξαν να δημιουργήσουν στον αστικό χώρο οι Καταστασιακοί προσφέρονται ως ενδιαφέρουσα αναλογία για το αντικείμενο αυτής της εργασίας καθώς παρατηρούμε δύο σημαντικά σημεία σύγκλισης. Το πρώτο αφορά στην πρόθεση σχεδιασμού αυτών των μικρο-συμβάντων. Ειδικότερα, η δημιουργία των «καταστάσεων» συνδέθηκε αφενός με την ανάγκη επαναπροσδιορισμού, αμφισβήτησης και εμπλουτισμού της αστικής εμπειρίας και αφετέρου με τη συμμετοχή των ανθρώπων της πόλης σε αυτό το εγχείρημα. Το δεύτερο σημείο σύγκλισης αφορά στις πρακτικές που μετήλθαν οι Καταστασιακοί για να υλοποιήσουν τους σκοπούς τους: τις πρακτικές της *dérive* και του *détournement*. Η ιδέα της *dérive*, δηλαδή του γρήγορου περάσματος από διαφορετικές μικρο-ατμόσφαιρες (ambiances) της πόλης (I.S., 1979: 13), επανεμφανίζεται -αν και ελαφρώς διαφοροποιημένη- σε σύγχρονες δράσεις που διαγράφουν διαδρομές μέσα στον αστικό ιστό παρασύροντας το κοινό σε μια περιπατητική ανάγνωση του αστικού τοπίου. Το *détournement* ως πρακτική που με έναν παιγνιώδη παρασιτικό τρόπο οικειοποιείται υπάρχοντα στοιχεία του

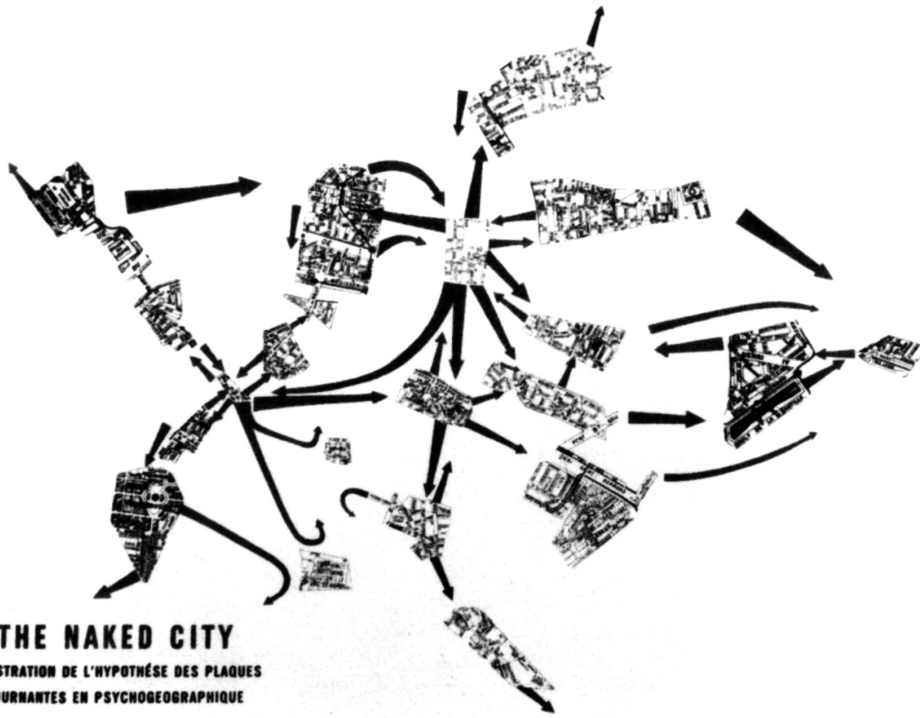


[1]  
Semilattice  
(Alexander Ch.,  
*The City is not a Tree*,  
εκδ. 19, σ. 14)

περιβάλλοντος με στόχο την εξυπηρέτηση της δράσης, χρησιμοποιείται σήμερα με σκοπό την «παρασιτική» προσαρμογή και ενσωμάτωση των σύγχρονων δράσεων στον αστικό χώρο εγκαθιστώντας μια διαρκή συνομιλία με συγκροτητικά στοιχεία του αστικού χώρου όπως η μορφολογία, η μνήμη και οι καθημερινές πρακτικές.

Όπως αναφέρθηκε, οι δράσεις με τις οποίες ασχολείται η παρούσα έρευνα φέρουν κοινές προθέσεις σχεδιασμού με τις «καταστάσεις» της Καταστασιακής Διεθνούς. Κατά πρώτον, παρουσιάζουν ομοιότητες όσον αφορά στην παραγωγή τοπικά προσδιορισμένων νέων δημιουργικών συλλήψεων του αστικού χώρου και της καθημερινής ζωής στην πόλη. Συλλήψεις που πραγματεύονται και αναπτύσσουν τρόπους σύνδεσης με το *εδώ*, το *τώρα* και το *εμείς* της πόλης. Σε αυτή την κατεύθυνση, η εργασία θα ασχοληθεί αφενός με «καταστάσεις» που σχετίζονται με την έννοια της τοπο-ειδικότητας (ή ιδιο-τοπικότητας) (site-specificity) και αφετέρου με τη χρήση ψηφιακών συστημάτων δι' εντοπισμού (locative media). Από τη μία μεριά, η έννοια της τοπο-ειδικότητας ενισχύει τη δημιουργική ενσωμάτωση ενός έργου σε έναν επιλεγμένο *τόπο*, ο οποίος αντιμετωπίζεται ως μια πολύπλοκη και πολυεπίπεδη χωροχρονική συνθήκη που αποτελεί ταυτόχρονα το πλαίσιο και το αντικείμενο της δράσης. Από την άλλη, μέσω των ψηφιακών συστημάτων δι' εντοπισμού, ο εντοπισμός και η κοινοποίηση ενός χωροχρονικού στίγματος θεωρείται ότι συμβάλει στην παράγωγή ενός νέου χώρου όπου προωθείται η ενεργή συμμετοχή, η επικοινωνία, η οργάνωση κοινοτήτων και η ανταλλαγή (Russell, 2004).

Το δεύτερο μέρος της κοινής πρόθεσής τους είναι η συμμετοχικότητα. Το γεγονός ότι «κλειδί» στη δημιουργία των «καταστάσεων» αποτέλεσε η ενεργή συμμετοχή των ανθρώπων της πόλης παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη εργασία, η οποία αναζητά τρόπους απόδοσης μεγαλύτερης αυτονομίας στη δράση των εμπλεκόμενων ατόμων. Συγκεκριμένα, ο Guy Debord γράφοντας για τις βασικές αρχές σχεδιασμού των «καταστάσεων» (situations) εισάγει τον όρο «*viveurs*» αναφερόμενος σε εκείνους που δημιουργούν αυτές τις καταστάσεις προκειμένου να τις ζήσουν (Debord, 1957). Στόχος αυτής της προσέγγισης ήταν η δράση να επιτελείται εξ ολοκλήρου από τους ίδιους τους συμμετέχοντες, έτσι ώστε να περιοριστεί όσο γίνεται περισσότερο ο ρόλος ενός παθητικού ή μερικώς συμμετέχοντος κοινού. Αντίστοιχα, στα παραδείγματα που παρατίθενται στη συνέχεια, κεντρική σημασία κατέχει η συμμετοχική εκτέλεση και νοηματοδότησή της επιτελούμενης δράσης. Βασική αρχή σχεδιασμού αυτών των δράσεων είναι η δημιουργία ενός δυναμικού πεδίου/πλαισίου (framework) όπου οι ενέργειες των εμπλεκόμενων ατόμων άλλοτε καθοδηγούνται ή προκαθορίζονται και άλλοτε διακριτικά ενθαρρύνονται και διευκολύνονται. Όπως υποστηρίζει ο εικαστικός Connor McGarrigle σε σχετικό άρθρο του, η αναζήτηση τρόπων ώστε να αποδοθεί η μέγιστη αυτονομία στους συμμετέχοντες μέσα από ένα καλά σχεδιασμένο πλαίσιο δράσης (framework), βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με τον τρόπο με τον οποίο η Καταστασιακή Διεθνής προσέγγιζε τη δημιουργία καταστάσεων στον αστικό δημόσιο χώρο (McGarrigle, 2010).



**THE NAKED CITY**  
ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES  
TOURNANTES EN PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

[2]  
*The Naked City*  
(Guy Debord, 1957)

## 2.2. Το επιτελεστικό γεγονός στην καθημερινή ζωή

Σε ένα άρθρο του για το *Αντι-θέατρο των Καταστασιακών* ο Martin Puchner υποστηρίζει ότι ο όρος «κατάσταση» σηματοδοτούσε μια μεταρρυθμισμένη (reformed) και αναζωογονημένη (revitalized) καθημερινή ζωή (everyday life) (Puchner, 2004: 9). Παρόμοια οπτική συναντάμε και στο βιβλίο *The Situationist City* (1999) όπου ο Simon Sadler ισχυρίζεται ότι οι «καταστάσεις» ήταν ένα είδος διεγερμένων πειραματικών επιτελεστικών γεγονότων όπου το σύνολο του αστικού χώρου αποτελούσε εν δυνάμει σκηνή και οι κάτοικοι της πόλης εν δυνάμει performers (Sadler, 1999: 105). Επομένως, συμπεραίνουμε ότι τόσο από θεατρολογικής όσο και από πολεοδομικής σκοπιάς, η δημιουργία των «καταστάσεων» θεωρείται γεγονός άρρηκτα συνδεδεμένο με τον χώρο, τον χρόνο και τους ανθρώπους της πόλης. Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο δημιουργίας μιας «κατάστασης» η δράση προκύπτει από την αλληλεπίδραση του αστικού χώρου, των κατοίκων της πόλης και της καθημερινής ζωής σε αυτή, καθώς επίσης και από τη «δημιουργική ενορχήστρωση» αυτών των τριών παραμέτρων.

Ο λόγος που οδήγησε τους *Καταστασιακούς* στην πρότασή τους για το «αντι-θέατρο της καθημερινής ζωής» ήταν η άποψή τους ότι «το θέατρο είναι νεκρό»: μια μηχανή που αναπαράγει πανομοιότυπες δράσεις και μέσα από την επανάληψη δημιουργεί τυποποιημένους ρόλους (I.S., 1977: 173 στο Puchner, 2004: 8). Οι «καταστάσεις» αποσκοπούσαν να αντικαταστήσουν αυτό το θέατρο με ένα νέο θέατρο -της καθημερινής ζωής- που δεν θα βασιζόταν στη δραματοποίηση ενός κειμένου, μιας πλοκής και των επεισοδίων της, αλλά θα αντλούσε υλικό από την πόλη και τους ανθρώπους της. Στα κείμενα της Καταστασιακής Διεθνούς χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι δεν επρόκειτο για ένα δραματικό είδος θεάτρου, αλλά για ένα *διαλογικό* (dialectical) είδος θεάτρου (Puchner, 2004: 8), όπου ηθοποιοί και θεατές παρίστανται και συμμετέχουν εξίσου ως *viveurs* μιας κατάστασης.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι «καταστάσεις» αποσκοπούσαν στον δημιουργικό εμπλουτισμό της εμπειρίας του αστικού χώρου και λειτουργούσαν ως παράγοντας ανάπτυξης διαπροσωπικών σχέσεων, δηλαδή ως παράγοντας κοινωνικοποίησης. Στο βιβλίο *Reassembling the Social* (2005) ο Bruno Latour ισχυρίζεται ότι δεν υφίσταται εκ των προτέρων κάποιο «κοινωνικό πλαίσιο» (social context) μέσα στο οποίο πραγματοποιούνται οι δράσεις. Αντίθετα, επιμένει πως μία σχέση είναι «κοινωνική» τη στιγμή που συνάπτεται (Latour, 2005: 5). Σύμφωνα με αυτή την

άποψη, ο κοινωνικός χαρακτήρας μιας δράσης αφορά ένα εύθραυστο πεδίο σχέτισης των εμπλεκόμενων ατόμων το οποίο δημιουργείται *in situ* εκ του μηδενός. Τα άτομα αυτά συγκροτούν ένα συλλογικό υποκειμένο όμοιο με αυτό που ο Lefebvre θεωρούσε δημιουργό της γλώσσας, της ίδιας της έκφρασης (Lefebvre, 1991: 4). Ομοίως, κατά τον Latour, το συλλογικό υποκειμένο της δράσης διαμορφώνει ένα λεξιλόγιο κοινωνικού τύπου. Η ιδιαιτερότητα αυτού του υποκειμένου είναι ότι εκφράζεται μεν συλλογικά αλλά ταυτόχρονα είναι διακριτά τα ετερογενή στοιχεία (actors): άνθρωποι και στοιχεία του περιβάλλοντος. Η θεωρία του, γνωστή ως *Actor-Network-Theory (ANT)*, στηρίζεται πάνω στο δίκτυο διάδρασης αυτών των στοιχείων και στα ίχνη που αφήνει η τοπικά και χρονικά προσδιορισμένη σύναψη σχέσεων μεταξύ τους (Latour, 2005: 10).

Με αφορμή τη θεωρία του Bruno Latour, πολύ πρόσφατα αναδείχθηκε ένα νέο πεδίο διερεύνησης στον χώρο της *performance*, μέσα στο οποίο εντάσσεται και το αντικείμενο αυτής της εργασίας. Σε αυτή τη νέα ερευνητική προσέγγιση αναζητούνται νέοι τρόποι ανάπτυξης σχέσεων αλληλεπίδρασης μεταξύ όλων των παραγόντων μιας δράσης, έμψυχων, άψυχων, ψηφιακών. Ο χώρος της *performance* προσεγγίζεται ως ένας «ζωντανός/έμβιος» (*breathing*) χώρος που χαρακτηρίζεται από εφήμερη ρευστή κινητικότητα, περιλαμβάνει υπάρχοντα και επινοημένα στοιχεία του περιβάλλοντος (σκηνικό) και διευρύνει τη συμμετοχή του ανθρώπινου παράγοντα στη δράση. Οι συμμετέχοντες επιστρατεύουν τις εκφραστικές ποιότητες του σώματός τους, τη δημιουργική διάσταση της καθημερινής ζωής και τη συναισθηματική δυναμική των προσωπικών τους βιωμάτων, επαναπροσδιορίζοντας το νόημα και την κοινωνική όψη της αστικής ζωής. Στο πλαίσιο αυτό, η *performance* καθίσταται άκρως προσωπική και πολιτική ταυτόχρονα, καθώς πρόκειται για μια έντονα συναισθηματική και προσωπική πρακτική, αλλά συγχρόνως αποτελεί ολοκληρωμένη κοινωνική εμπειρία (Smith, 2000: 620).



[3]

Παναγιώτης Γούλιαρης,  
Βαρσοβία, Πολωνία, 2015.

### 2.3. Η σκηνογραφική όψη του αστικού χώρου

Από τη δεκαετία του '60 και μετά, με τη μορφή κυρίως των *Happenings* και της *Live Art*, παρατηρείται μία σημαντική ερευνητική μετατόπιση στον χώρο του θεάτρου και της performance. Αφήνοντας στην άκρη την επινοημένη εικαστική σκηνογραφία των κλειστών θεατρικών χώρων, οι παραστάσεις αρχίζουν να συνδιαλέγονται με τη σκηνογραφική δυναμική του υπαρκτού ανοιχτού -υπαίθριου- δημόσιου χώρου. Η μετατόπιση αυτή σηματοδότησε τη σταδιακή απόρριψη των αναπαραστατικών συμβάσεων της κλειστής σκηνής, και κατ' επέκταση, την αναζήτηση νέων συστημάτων αναπαράστασης στο πλαίσιο του αστικού χώρου. Η παράσταση βγαίνοντας έξω έρχεται μεν αναπόφευκτα αντιμέτωπη με την πολυσημία και την πολυπλοκότητα του αστικού χώρου, αλλά συνάμα καλείται να εναρμονιστεί και με τις εκφάνσεις της απλότητας, και της καθημερινότητας ή εν ολίγοις, με την πραγματικότητα της κατοίκησης του. Κατά τον Foucault, ο ετερογενής χώρος τον οποίο κατοικούμε είναι ένας χώρος εμποτισμένος με πλήθος χαρακτηριστικών και στοιχειωμένος από τη μνήμη και τη φαντασίωση (Foucault M., 1967). Ο αστικός δημόσιος χώρος φέρει ένα ευρύτατο φάσμα πληροφοριών που αφορούν στη χωρική αλλά και στη (δια)χρονική του διάσταση, όπως ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία, μορφολογικά και λαογραφικά χαρακτηριστικά, καθημερινές πρακτικές, μνήμες, κ.ά. Στη μονογραφία *Για τον χώρο* (2008) η Doreen Massey κατανοεί τον χώρο ως «τη σφαίρα ύπαρξης μιας πολλαπλότητας με την έννοια του ταυτόχρονου πλουραλισμού, ως τη σφαίρα της συνυπάρχουσας ετερογένειας» (Massey, 2008: 27 στο: Αυδίκος, 2010: 35). Ομοίως, και ο χώρος της πόλης συγκροτείται, θα λέγαμε, χάρη σε μία άνευ σχέσης συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων. Και είναι αυτή ακριβώς η συνύπαρξη που αποτελεί το πλαίσιο εγκιβωτισμού, δηλαδή, τη σκηνογραφία μιας δράσης στον αστικό χώρο.

Επομένως, η σκηνογραφική διάσταση του αστικού χώρου δεν αφορά μόνο στην αισθητική πρόσληψη των ιδιαίτερων μορφολογικών χαρακτηριστικών ενός τόπου, αλλά έγκειται στο σύμπλεγμα όλων των παραπάνω πληροφοριών. Ο αυστηρός -ίσως και απόλυτος- έλεγχος που χαρακτήριζε τη δράση στον εσωτερικό χώρο καταρρίπτεται μετά την έξοδο των παραστάσεων στον δημόσιο χώρο της καθημερινής ζωής και της συνύπαρξης. Στις μέρες μας, η μετατροπή ενός οποιουδήποτε χώρου σε αστική σκηνή αντιμετωπίζει το παραστασιακό γεγονός ως μία ρευστή ανοιχτή διαδικασία που υπόκειται σε συνεχή ανακατασκευή. Η παράσταση καθιστάται μέσο ανταλλαγής

πληροφοριών και εμπειριών, ένας διάυλος δημιουργικότητας και επικοινωνίας μεταξύ των συμμετεχόντων ατόμων και των ποικίλων παραμέτρων που επηρεάζουν την καθημερινή ζωή, η οποία «συνεχίζει να συμβαίνει» παράλληλα με τη δράση. Σε αυτό το πλαίσιο, ιδέες πάνω στην πρακτική της performance, την αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό συνυφαίνονται με θεωρίες για την πόλη, τον κοινωνικό χώρο και το δημόσιο χώρο (Kwon, 2002).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, από τη στιγμή που το παραστασιακό γεγονός παρουσιάζεται στον ανοιχτό δημόσιο χώρο, ξεκινά μία διαδικασία συνδιαλλαγής με τον ζωντανό χρόνο της πόλης, την υπάρχουσα κατάσταση συγκεκριμένων σημείων του αστικού ιστού και τις διάφορες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα καθημερινά. Επομένως, ήταν αναμενόμενο να δημιουργηθεί ένα αυξημένο ενδιαφέρον προς την έννοια της *τοπο-ειδικότητας* -ή *ιδιο-τοπικότητας*- (*site-specificity*). Ο *τοπο-ειδικός* σχεδιασμός εκφράζει την «άρρηκτη συνάρτηση ενός έργου με το φυσικό χώρο ως πεδίο συμβάντων και διαμόρφωσης νοημάτων» (Ρεπούσκου, 2012: 47). Στον χώρο των παραστασιακών τεχνών, οι *τοπο-ειδικές* επιτελέσεις αποτελούν δημιουργική πρακτική που επιχειρεί να θεμελιώσει μία άρρηκτη σχέση μεταξύ τριών παραγόντων: α) του επιλεγμένου τόπου, β) μιας επιτελούμενης δραστηριότητας και γ) του παρευρισκόμενου κοινού (Pearson, 2010: 19). Η δημιουργική άρθρωση αυτών των στοιχείων προϋποθέτει μια διαδικασία σύνθεσης που αντιμετωπίζει και τα τρία ως συνδιαμορφωτές της δράσης.

Στο βιβλίο *Site-specific Performance* (2010) ο Mike Pearson αναφερόμενος στη σημασία της επιλογής ενός κατάλληλου τόπου δράσης, τονίζει ότι στις *τοπο-ειδικές* επιτελέσεις (*site-specific performances*), ο *τόπος* αποτελεί θεματικό υπόβαθρο και είναι διαρκώς παρών ως εννοιολογικό ή αισθητικό πλαίσιο δράσης (Pearson, 2007: 7). Σε πρώτο επίπεδο, η αρχιτεκτονική του αστικού χώρου αποτελεί το φυσικό *décor* της δράσης καθώς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της επιλεγμένης τοποθεσίας, όπως η τοπογραφία, οι διαστάσεις, οι υφές, ο φυσικός ή τεχνητός φωτισμός, το ηχητικό τοπίο, κ.ά., *πλασιώνουν* τη δράση και καθορίζουν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρά της. Σε δεύτερο επίπεδο, ο σχεδιασμός της δράσης έρχεται αντιμέτωπος με μια πρόκληση: να συνδεθεί με τον επιλεγμένο τόπο ψηλαφίζοντας τα ίχνη που διαμορφώνουν τις πολλαπλές ταυτότητές του και συγκροτούν τη μνήμη του. Έτσι, η *τοπο-ειδική* δράση πραγματοποιείται μέσα από τη μελέτη και την ερμηνεία ενός ευρύτατου φάσματος ιστορικών, πολιτικών και κοινωνικών στοιχείων συμπεριλαμβανομένων των καθημερινών πρακτικών. Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι στις *τοπο-ειδικές* επιτελέσεις ο *τόπος* εμφανίζεται ως μια πολύπλοκη και πολυεπίπεδη συνθήκη που αποτελεί ταυτόχρονα το πλαίσιο και το αντικείμενο της επιτελούμενης δράσης. Με άλλα λόγια, κάθε επιλεγμένο χωρικό θραύσμα του αστικού χώρου είναι ταυτόχρονα «*δεξαμενή* (*container*) και *μέσο* (*medium*) της ανθρώπινης δράσης» (Tilley, 1994: 11 στο Αυδίκος, 2010: 37).



2. ΤΟ «ΑΝΟΙΓΜΑ» ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ



[4]  
*Melt*, Noemie LaFrance  
Lower Manhattan, NYC, 2010

[5]  
*Natural Acts in Artificial Water*  
Stephan Koplowitz,  
Uptown Houston, 2012





[6]  
*Rupture*, Noemie LaFrance  
Richard B. Fisher Center for  
the Performing Arts, Bard  
College, Annandale-on-  
Hudson, NY, 2008



## 2.4. Η ενισχυτική συμβολή της ψηφιακής τεχνολογίας

Εκτός όμως από την έξοδο του παραστασιακού γεγονότος στον χώρο της πόλης, μια δεύτερη σημαντική ερευνητική μετατόπιση σημειώνεται τις τελευταίες δεκαετίες και φέρνει ακόμα πιο κοντά τον χώρο των παραστατικών τεχνών με το πεδίο της καθημερινής ζωής. Πρόκειται για τη ραγδαία εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων και τον κατακλυσμό της καθημερινής ζωής από τον νέο ψηφιακό κόσμο που υπαγορεύουν η πολύπλοκη «φύση» του διαδικτύου, η διάδοση των φορητών συσκευών (κινητά, tablet, ipod, laptop, κλπ.), η χρήση συστημάτων δι' εντοπισμού, η εξάπλωση των κοινωνικών δικτύων, τα Smart Mobs, το Crowdfunding, οι εφαρμογές ανοιχτού λογισμικού (Open Source), και πολλά άλλα. Στο βιβλίο *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (2003) ο Howard Rheingold αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι ψηφιακές εφαρμογές που συνδέονται με κοινωνικές πρακτικές θα είναι εκείνες που θα πρωταγωνιστήσουν στην πορεία για μια κοινωνική επανάσταση (Rheingold, 2003: xii). Παρατηρούμε την καθημερινή ζωή να αλλάζει ρυθμό, να αναζητά νέα μέσα δημιουργικής έκφρασης και νέους τρόπους σύναψης κοινωνικών σχέσεων, αποτέλεσμα των οποίων είναι η ανάδυση νέων χώρων αλληλεπίδρασης και συλλογικότητας που με ορατούς ή αόρατους τρόπους επεκτείνονται, επηρεάζουν και ανατροφοδοτούν τη σφαίρα του φυσικού αστικού χώρου.

Επιπλέον, μέσω της δυνατότητα άμεσης, σχεδόν αυτόματης, ψηφιακής αναπαραγωγής των καθημερινών μας εμπειριών, επίσης, θεωρείται ότι εμπλουτίζεται τόσο η εικαστική δημιουργία όσο και η καθημερινή ζωή. Η φωτογραφική πρακτική αναδεικνύεται ως μέσο καταγραφής εκφραστικών στιγμιότυπων της καθημερινής ζωής και κατ' επέκταση, καθιστάται μέσο κατανόησης της επιτελεστικότητας που τη χαρακτηρίζει. Η ίδια η φωτογράφιση των καθημερινών οικείων προσωπικών μικροκαταστάσεων, όπως η όψη ενός πιάτου που μόλις μαγειρέψαμε, ένα δώρο που μόλις λάβαμε, η φωτογράφιση στιγμών περιπλάνησης στον χώρο της πόλης ή διασκέδασης ή ονειροπόλησης, φαίνεται να επικυρώνει την καθημερινή ζωή ως επιτελεστικό και εικαστικό γεγονός. Από αυτή την άποψη, οι ψηφιακές πλατφόρμες των κοινωνικών δικτύων (Facebook, Twitter, Instagram, Flickr, κλπ.), όπως επίσης και η διαχείριση προσωπικών ιστοτόπων (blogs), αναδεικνύονται ως αποτελεσματικά εργαλεία για τη δημιουργία ψηφιακών κοινοτήτων όπου η εμπειρία και η αναπαραγωγή της καθημερινής ζωής συνιστά πρωτεύον αντικείμενο μιας κοινωνικού τύπου αλληλεπίδρασης (Lanvinet, 2011: 74).

Από την άλλη μεριά, ο χώρος της performance, και ειδικότερα οι δράσεις στον αστικό δημόσιο χώρο, έσπευσαν να πειραματιστούν και να ενσωματώσουν τις σύγχρονες τεχνολογίες. Η «νέα εποχή» συστήνεται μέσα από πολυμεσικές, υβριδικές παραστάσεις που υπερβαίνουν και την ίδια στιγμή διευρύνουν τα όρια μεταξύ τέχνης και καθημερινής ζωής, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στο χώρο των παραστατικών τεχνών. Έτσι, τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε έναν διαρκή πειραματισμό πάνω στις επαυξημένες δυνατότητες του σώματος και του χώρου που μερικές δεκαετίες πριν ήταν υπεράνω κάθε φαντασίας: σένσορες που δημιουργούν ήχους ανάλογα με την κίνηση των σωμάτων, φώτα που προβάλλουν άυλες οριοθετήσεις σε δημόσιους χώρους, ποιητικές κατασκευές που χάνονται μέσα σε τεχνητά σύννεφα και πρόσωπα του παρελθόντος που «ανασταίνονται» για να διηγηθούν μια ιστορία. Οι νέες τεχνολογίες ωθούν τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους κατοίκους της πόλης στην περαιτέρω διερεύνηση των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, στη σταδιακή ώσμωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την καθημερινή ζωή, καθώς και στη βαθύτερη κατανόηση της ταυτότητας ενός νέου δημόσιου χώρου που διαμεσολαβείται από ψηφιακά μέσα επικοινωνίας (media).



[7]  
*Pulse Park* (Relational Architecture 14)  
Rafael Lozano-Hemmer  
Madison Square Park, NYC, 2008

## 2.5. Η βαθμιαία αποδέσμευση και συμμετοχή του κοινού

Σε μια πρώτη γενική προσέγγιση, ως κοινό (audience) ορίζεται το σύνολο των ανθρώπων που μοιράζονται μια κοινή οπτικοακουστική εμπειρία στο πλαίσιο μιας παράστασης, μιας ομιλίας, μιας συναυλίας, κλπ. Η έννοια της κοινότητας, δηλαδή, συγκροτείται από την αισθητική και αισθητηριακή πρόσληψη μιας εμπειρίας σε έναν χώρο μαζί με άλλους ανθρώπους. Ωστόσο, η εργασία αυτή διερευνά το κοινό στην κατεύθυνση ενός συλλογικού υποκειμένου που συμμετέχει ενεργά συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός κοινού (common) τόπου δράσης, φυσικού, εικονικού ή ψηφιακού. Τα παραδείγματα που εξετάζονται στη συνέχεια αφορούν δράσεις στις οποίες τα άτομα που απαρτίζουν το κοινό αναλαμβάνουν έναν ρόλο διαφορετικό από αυτόν του «παθητικού θεατή». Ένας από τους βασικούς στόχους αυτής της έρευνας, στόχος ο οποίος παρουσιάζεται στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, είναι η μελέτη της «διάσπασης» της μάζας των θεατών -τόσο εννοιολογικά όσο και στον φυσικό χώρο- καθώς και η απόδοση ενός περισσότερο ενεργού ρόλου στο κοινό, εστιάζοντας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ως σύνολο ατόμων διαφορετικών μεταξύ τους ως προς τις εμπειρίες, τις αντιλήψεις, τον τρόπο έκφρασης, τις συνήθειες, κλπ. Η πορεία της παρούσας έρευνας καταλήγει στο κατώφλι μιας σύγχρονης προσέγγισης της επιτελεστικής πρακτικής που ονομάζεται *Experience Design* -όρος που δεν έχει αποδοθεί ακόμη στα ελληνικά- σύμφωνα με την οποία η επιτέλεση/παράσταση/δράση σχεδιάζεται ως ένας «δυνητικός χώρος» στον οποίο το κοινό αποκτά μία «μη προσχεδιασμένη εμπειρία» (experience), ένα αναπάντεχο βίωμα. Με άλλα λόγια, οι δράσεις που εντάσσονται στο *Experience Design* θα λέγαμε ότι διατηρούν ένα είδος κενού χώρου στον πυρήνα τους, έναν χώρο τον οποίο οι συμμετέχοντες καλούνται να «κατοικήσουν» αυτονομημένα, απρόβλεπτα και αυτοσχεδιαστικά.

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι σήμερα παρατηρούμε να λαμβάνει χώρα ένας ευρύς πειραματισμός στον χώρο των παραστατικών τεχνών γύρω από τον τρόπο με τον οποίο παρίσταται το κοινό στη δράση. Διαπιστώνεται η βαθμιαία αποδέσμευσή του από τον παραδοσιακό ρόλο του αμέτοχου θεατή, ενώ συγχρόνως του αποδίδεται ένας μεθεκτικός ρόλος στην επιτελούμενη δράση. Όντας ένας από τους πρώτους σταθμούς αυτής της πορείας, ο Bertolt Brecht επιχείρησε να γκρεμίσει τον αόρατο «τέταρτο τοίχο» της ιταλικής σκηνής (proscenium arch) απευθύνοντας στο κοινό ερωτήματα. Με αυτόν τον τρόπο, επιχείρησε να ενθαρρύνει την κριτική στάση

κάθε θεατή και «την ικανότητά του να χρησιμοποιεί την εμπειρία του στο θέατρο σαν πεδίο συνειδητοποίησης» (Σταυρίδης, 2002: 186). Στη συνέχεια, τη δεκαετία του '60, συναντάμε το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*<sup>1</sup> (Theatre of the Oppressed) του Augusto Boal το οποίο ανέδειξε μια σειρά θεατρικών μεθόδων με κύριο άξονα τη συμμετοχή του κοινού στη δράση. Το κοινό ως “spect-actor” συμμετέχει αλλάζοντας το σενάριο, αναπτύσσοντας διάλογο γύρω από κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, και γενικότερα αναλαμβάνοντας έναν ρόλο ισότιμο με εκείνο των ηθοποιών/περφόρμερ. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος στο βιβλίο του *The Theatre of the Oppressed* (2008), «ο Θεατής καλείται να αναλάβει το ρόλο του Ηθοποιού και να εισβάλει στη σκηνή, να καταλάβει τον δικό του Χώρο και να προτείνει λύσεις» (Boal, 2008: xxi).

Σε συνέχεια των παραπάνω προσεγγίσεων, από τη δεκαετία του '60 και μετά, η έξοδος του θεάτρου και της περφόρμανς στον αστικό χώρο και η αλληλεπίδραση με το πεδίο της καθημερινής ζωής προκάλεσε τη συμμετοχή του κοινού στη δράση. Στο πλαίσιο αυτό, συναντάμε παραδείγματα στα οποία το κοινό παρακολουθεί την παράσταση εν κινήσει, μιμείται τις χορευτικές κινήσεις των περφόρμερ, εκφωνεί λόγους, αναπτύσσει διάλογο, συμμετέχει στον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών, κ.ά. Άλλωστε, μία από τις πρώτες αποφάσεις κατά τον σχεδιασμό μιας παράστασης σήμερα αφορά στον τρόπο με τον οποίο το κοινό θα *παραστεί* στον χώρο. Εξ αρχής, δηλαδή, το γεγονός της ύπαρξης του κοινού δεν αντιμετωπίζεται ως ένα ουδέτερο δεδομένο αλλά έμμεσα αποτελεί συγκροτητικό στοιχείο της παράστασης. Έτσι, παρατηρούμε να αναζητούνται εναλλακτικές οπτικές θέασης, να προτείνονται διαδρομές στο χώρο, ακόμη και να μεταφέρεται το κοινό στη σκηνή και οι ηθοποιοί στις θέσεις των θεατών. Επομένως, το κοινό, ακόμη και χωρίς να του ζητείται να κάνει κάτι, απλά και μόνο με το να είναι *παρόν*, επηρεάζει το χώρο και τον τρόπο κίνησης των ηθοποιών και κατά συνέπεια, τον τρόπο παρουσίασης της δράσης. Ειδικότερα, εάν το κοινό στέκεται όρθιο σε μικρή απόσταση από τους ηθοποιούς και περικυκλώνει τη δράση, τότε οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν διαφορετικούς κώδικες αφήγησης και αναπαράστασης σε σχέση με αυτούς που θα ακολουθούσαν εάν το κοινό βρισκόταν σε απόσταση, καθισμένο αμφιθεατρικά σε ένα επίπεδο αυστηρά διαχωρισμένο από αυτό της σκηνής. Ο τόνος και η ένταση της φωνής, η κινησιολογία, ο σκηνικός χώρος, κτλ., αυτομάτως προσαρμόζονται σε μια θεατρική συνθήκη που περιλαμβάνει τη θέση και τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του εκάστοτε κοινού.

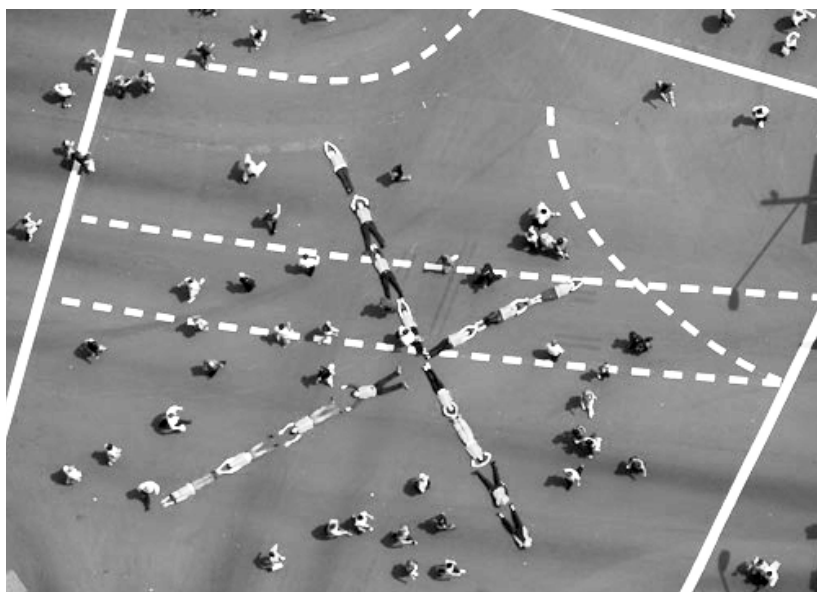
Ο παραπάνω ισχυρισμός ότι ο παράγοντας *κοινό* αποτελεί πλέον «δεδομένο προς επεξεργασία» από την αρχή της διαδικασίας σχεδιασμού των σύγχρονων παραστάσεων, ενισχύεται και από ένα δεύτερο επιχείρημα: από την αναγκαιότητα να αποφασιστεί εξ αρχής το αν θα υπάρξει *διάδραση* μεταξύ ηθοποιών και θεατών κατά τη διάρκεια της παράστασης, κάτι που στο παρελθόν δεν υφίστατο σαν επιλογή. Εάν πρόκειται να υπάρξει διάδραση, καθορίζονται αμέσως τα όρια και οι περιορισμοί αυτής

---

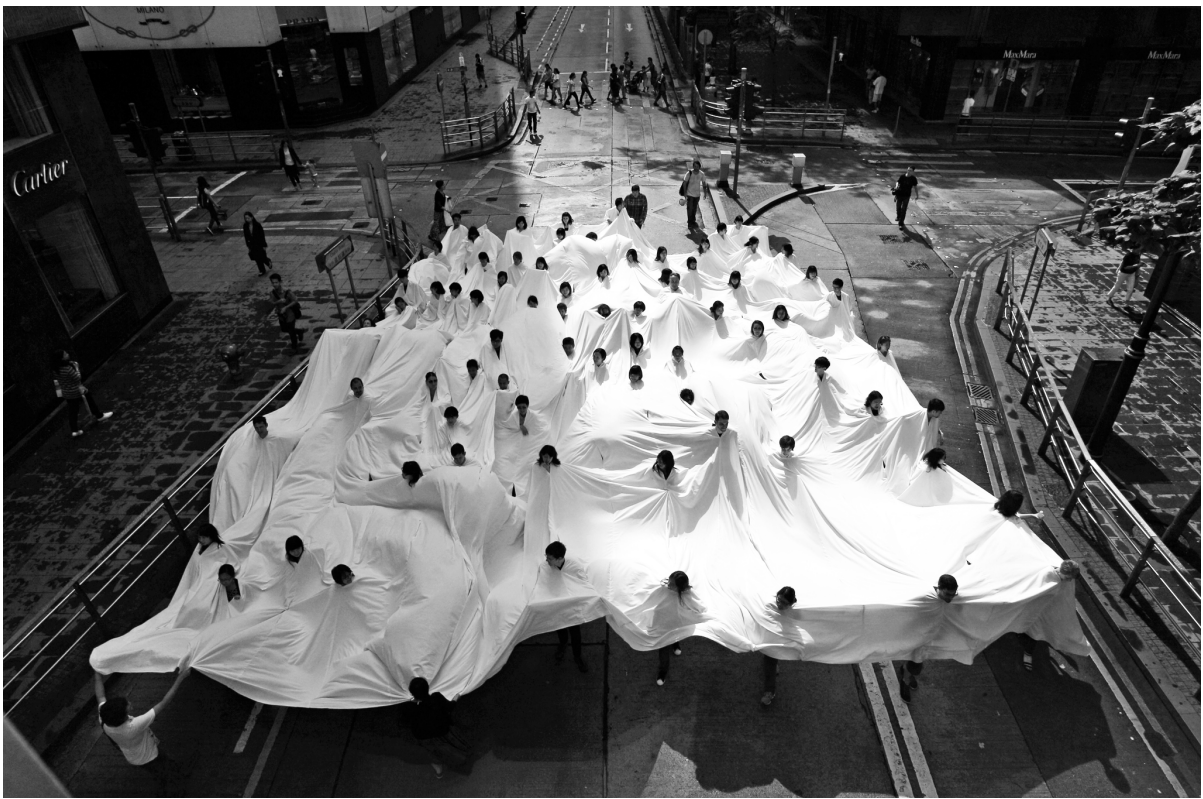
<sup>1</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) [ημ/νία προσπέλασης 10/10/2015]

της σχέσης. Δηλαδή, επηρεάζεται ο τρόπος με τον οποίο θα παρουσιαζόταν η δράση σε ένα μη μετέχον κοινό. Σε περιπτώσεις δε, όπου επιδιώκεται ένας μεγαλύτερος βαθμός διάδρασης με τα άτομα του κοινού, δηλαδή όταν πρόκειται για ένα *συμμετέχον κοινό*, η παράσταση εστιάζει στο να δοθούν συγκεκριμένα κίνητρα για ενεργή συμμετοχή. Έτσι, ο σχεδιασμός μετέρχεται τεχνικές που θα ωθήσουν τους συμμετέχοντες να διαδράσουν και να αντιδράσουν, να δημιουργήσουν σχέσεις, να αυτοσχεδιάσουν, να πειραματιστούν, και τελικά να αναλάβουν ένα ρόλο ριζικά αντίθετο προς τον «παραδοσιακό» ρόλο του αμέτοχου -ή στην καλύτερη περίπτωση μετέχοντος νοητικά μόνο- θεατή.

Στις ενότητες που ακολουθούν, ο χώρος της επιτέλεσης και ο χώρος της καθημερινής ζωής παρουσιάζονται ως συγκοινωνούντα δοχεία που κάθε ένα αφομοιώνει την εμπειρία του άλλου. Η παρούσα εργασία υποστηρίζει ότι αυτή η αμφίδρομη σχέση έχει σαν αποτέλεσμα αφενός τη διεύρυνση της επιτελεστικής πρακτικής μέσα από την ενσωμάτωση υλικού από την καθημερινή ζωή και αφετέρου τον εμπλουτισμό του αστικού χώρου μέσα από το πλαίσιομα επιτελεστικών δράσεων. Στις εν λόγω εξεταζόμενες δράσεις, ο ρόλος του κοινού καθίσταται κομβικός, καθώς λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος, σαν έμπυχος δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ του αστικού χώρου και της επιτελεστικής πρακτικής. Από τη μία μεριά, το κοινό συμμετέχει στη δράση ως εκπρόσωπος του αστικού χώρου και από την άλλη, συμβάλει στον εμπλουτισμό της αστικής εμπειρίας μέσα από τη συμμετοχή του στα διάφορα αστικά δρώμενα. Προς το τέλος της ενότητας, προστίθεται η ψηφιακή διαμεσολάβηση των δράσεων ως εργαλείο με σκοπό την ενίσχυση του ρόλου του κοινού στην προοπτική μιας συμμετοχικής παραγωγής νέων χώρων, φυσικών και εικονικών. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί ότι ο ερευνητικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η απόδοση ακόμη μεγαλύτερης αυτονομίας στη δράση των συμμετεχόντων.



[8]  
*X Performance*  
Sylvia Schwenk  
George Street Sydney





### 3. Η ΑΜΦΙΔΡΟΜΗ ΣΧΕΣΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ - ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ Ο ΝΕΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

#### 3.1. Ο εγκιβωτισμός της επιτέλεσης στον αστικό δημόσιο χώρο και η διεύρυνση της εμπειρίας του κοινού

Σε γενικές γραμμές, ο εγκιβωτισμός της επιτέλεσης στον αστικό δημόσιο χώρο ακολουθεί δύο κατευθύνσεις. Κατά πρώτον, εστιάζει στον εμπλουτισμό και στη νοηματοδότηση της εμπειρίας του δρόμου είτε μέσα από σημειακές εικαστικές παρεμβάσεις είτε μέσα από δράσεις τις οποίες το κοινό παρακολουθεί εν κινήσει. Κατά δεύτερον, δίνει έμφαση στην επανάχρηση, την εφήμερη μεταμόρφωση του εγκαταλελειμμένου κτιριακού αποθέματος και των ιστορικών σημείων της πόλης. Η γοητεία που ασκεί ο αστικός χώρος στο πεδίο των παραστατικών τεχνών, ανάμεσα σε άλλα οφείλεται στο γεγονός ότι «επιτρέπει» τη χρήση ενός ευρύτερου φάσματος υλικών σε σύγκριση με τις κλειστές θεατρικές σκηνές όπου είτε για αισθητικούς λόγους είτε για λόγους ασφάλειας η χρήση τους απαγορεύεται (Pearson, 2010: 116). Έτσι, στις αστικές σκηνές συμμετέχουν ζώα, αληθινά μηχανήματα, οχήματα, δέντρα, κ.ά., καθώς επίσης και φυσικά φαινόμενα όπως η φωτιά, ο αέρας, η βροχή, κλπ. Η χρήση αυτών των στοιχείων στο πλαίσιο της παράστασης συνήθως δεν φαίνεται παράταιρη είτε αυτά προβάλλονται ως υπαρκτά και αναπόσπαστα στοιχεία της ταυτότητας του αστικού χώρου είτε αποτελούν επινοημένες σκηνογραφικές προσθήκες που εξυπηρετούν τους σκοπούς της παράστασης. Αντίθετα, απορία θα προκαλούσε η αφαίρεσή τους από τον σκηνικό χώρο και η μη ενσωμάτωσή τους στη δράση.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η έξοδος της επιτελεστικής πρακτικής (performance practice) στον χώρο της πόλης η οποία συμβαίνει στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα (και αρχές του 21<sup>ου</sup>) σηματοδοτεί μια νέα στροφή στον ρεαλισμό, όπως ακριβώς συνέβη έναν αιώνα πριν, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αντίθεση, όμως, με εκείνον τον ρεαλισμό, που σύμφωνα με την *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου* (χ.χ.) του Αλλαρντάους Νικόλ, έφερε πολύ σημαντικές αλλαγές στον χώρο του θεάτρου καθώς σήμανε την προσπάθεια για μεγαλύτερη πιστότητα στην απεικόνιση της καθημερινής ζωής σε επίπεδο θεματολογίας, κουστουμιών, σκηνικών και ερμηνειών (Νικόλ, χ.χ.: 8), ο σύγχρονος ρεαλισμός δεν αποτελεί απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά «εκθέτει» τη ίδια την πραγματικότητα μπροστά στο κοινό πλαισιωμένη από μια παραστασιακή-θεατρική συνθήκη.

Όσον αφορά στο κοινό, τόσο στις παραστάσεις που εκτυλίσσονται στο αστικό δίκτυο των δρόμων όσο και σε εκείνες που «ενεργοποιούν και ξανασυστήνουν» κρυμμένα ή ξεχασμένα μέρη του αστικού ιστού, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με μια θεατρική συνθήκη που συνυφίνεται με την εμπειρία της καθημερινής βίωσης του

αστικού χώρου. Ανεξαρτήτως θεματολογίας, η παράσταση αναπόφευκτα αλληλεπιδρά με το *εδώ*, το *τώρα* και το *εμείς* της πόλης. Επομένως, η διείσδυση της επιτέλεσης στον αστικό χώρο θα λέγαμε ότι πραγματώνει τη διεύρυνση του ρόλου του κοινού -και της εμπειρίας του- που εκτός από σύνολο θεατών παρευρίσκεται και ως σύνολο των κατοίκων της πόλης, των πολιτών.

### 3.1.1. Το σύγχρονο «θέατρο του δρόμου» και το μεταφερόμενο πλήθος

Πλήθος από παραδείγματα σύγχρονων δράσεων στον αστικό δημόσιο χώρο εκτυλίσσονται στη βάση ενός ομαδικού *περιπάτου* με τη μορφή παιχνιδιού, ξενάγησης, περιφοράς, καρναβαλιού, πορείας, τελετουργίας, κλπ. Τα άτομα που απαρτίζουν το κοινό ακολουθούν μεν συντονισμένα την προγραμματισμένη πορεία της επιτέλεσης αλλά ταυτόχρονα επιδίδονται σε ένα είδος «απτικής πρόσληψης και κιναισθητικής ιδιοποίησης» (Ντε Σερτώ, 2010: 253) μέσα από την ανεμπόδιστη κίνησή τους στον χώρο και τη διάδραση με τα ποικίλα ερεθίσματα που περιβάλλουν τη δράση. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η έξοδος του παραστασιακού γεγονότος στον χώρο της πόλης σηματοδοτεί αφενός τη διάδραση της επιτέλεσης με το πεδίο της καθημερινής ζωής και αφετέρου την καθιστά μέσο παραγωγής αστικού-κοινωνικού χώρου.

Η μεθοδολογία σχεδιασμού παραστάσεων στον δημόσιο χώρο διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από τον σχεδιασμό παραστάσεων σε κλειστούς θεατρικούς χώρους. Αυτή η διαφορά αντικατοπτρίζεται και στην πρόσληψη της παράστασης από τους θεατές, το κοινό, που στη μία περίπτωση τους ζητείται να εστιάσουν μονάχα στη δράση που βρίσκεται επί σκηνής, ενώ στην άλλη καλούνται να συμμετέχουν σε ένα ευρύτερο περιβάλλον που περιλαμβάνει τόσο στοιχεία της παράστασης όσο και της πόλης. Στο βιβλίο *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική* (2010) ο de Certeau αναφέρεται εκτενώς στη διαφορά μεταξύ του *ηδονοβλεψία* (*voyeur*) και του *περιπατητή*, μεταξύ της θέασης των πραγμάτων εξ αποστάσεως και της συμμετοχής στην ίδια τη διαδικασία



[10]  
*Man on Wire* (2008)  
Ντοκουμαντέρ για τον Philippe Petit

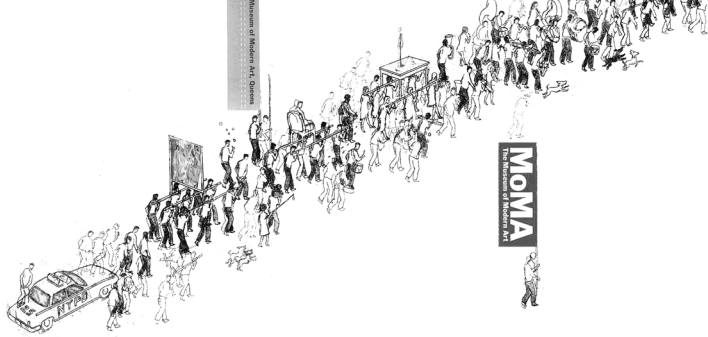
της διαμόρφωσή τους (Ντε Σερτώ, 2010: 243). Στο κεφάλαιο *Περπατώντας στην πόλη* περιγράφει μία πόλη-πίνακα, ή αλλιώς μία πόλη-παράσταση, που εκτείνεται κάτω από το βλέμμα του όσο εκείνος, ένας θεατής από απόσταση, βρίσκεται στον τελευταίο όροφο των Δίδυμων Πύργων της Νέας Υόρκης. Αντίθετα προς αυτό το σχήμα, ισχυρίζεται ότι αν βρισκόταν ως περιπατητής μέσα στον αστικό ιστό θα εμπλεκόταν ενεργά στην παραγωγή και τη διαμόρφωση της πόλης, καθώς θα είχε τη δυνατότητα να αντιληφθεί τη μεγάλη ποικιλία ρυθμών που τη χαρακτηρίζει καθώς και τις επιμέρους λεπτομέρειες που συγκροτούν τις πολλαπλές ταυτότητές της. Επιπλέον, θα είχε τη δυνατότητα να διαδράσει με το γύρω περιβάλλον και έτσι, να το επηρεάσει άμεσα και έμμεσα, κάτι που φαντάζει αδύνατο από το απομακρυσμένο σημείο πανοραμικής θέασης στο οποίο βρίσκεται. Ο de Certeau καταλήγει, λοιπόν, ότι κατεβαίνοντας στο επίπεδο κίνησης της πόλης του αφαιρείται η ιδιότητα του *θεατή-αναγνώστη* και καθίσταται *διαμορφωτής* «της ανισόπαχης καλλιγραφίας του αστικού κειμένου» (Ντε Σερτώ, 2010: 246). Αντίστοιχα, η αποδέσμευση του θεατή από το αποστασιοποιημένο και στατικό πλαίσιο θέασης μιας παράστασης στις κλειστές θεατρικές σκηνές τον καθιστά εν δυνάμει ενεργό συμμετέχοντα στη διαμόρφωση μιας παραστασιακής εμπειρίας που λαμβάνει χώρα στον δρόμο, στον αστικό δημόσιο χώρο.

Όπως αναφέραμε, είναι αρκετά τα παραδείγματα σύγχρονων αστικών δράσεων που το κοινό παρακολουθεί την παράσταση εν κινήσει συμμετέχοντας σε ένα αστικό παιχνίδι, μια ξενάγηση στον χώρο της πόλης, μια τελετουργική πομπή, κλπ. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η παράσταση-ξενάγηση *Ιερά Οδός 2* της ομάδας Ίσον Ένα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος (2011) στην Αθήνα και έπειτα παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση Prague Quadrennial of Performance Design and Space (2015). Η παράσταση-ξενάγηση εκτυλίσσεται γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο του Κεραμεικού ξεκινώντας από την πλατεία Αγίων Ασωμάτων στο Θησείο και καταλήγοντας στην Ιερά Οδό. Βασίζεται σε κείμενα αγγελιαφόρων αρχαίων τραγωδιών (*Πέρσες*, *Αντιγόνη*, *Μήδεια*), υλικό ξεναγήσεων στον αρχαιολογικό χώρο, κείμενα εφημερίδων, κ.ά., και αποτελεί «μια συλλογική απεύθυνση στην πόλη ως ενεργό σώμα», όπως αναφέρει η Ιωάννα Ρεμεδιάκη, στην οποία αποδίδεται η σύλληψη και η σκηνοθεσία. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, μάλιστα, πραγματοποιείται ένα μάθημα φωνής: μία ξεναγός-εκπαιδευτρια φωνής διδάσκει τον τρόπο με τον οποίο εκφέρεται ο λόγος στον δημόσιο χώρο, ο δημόσιος λόγος. Συναντάμε όμως και περιπτώσεις που η ίδια η επιτέλεση βασίζεται στην παρακολούθηση του κοινού και εγγράφεται στον αστικό χώρο με έναν αδιόρατο τρόπο, όπως συμβαίνει στο έργο της Sophie Calle *Suite Venetienne* (1979), στο οποίο η καλλιτέχνης ακολουθεί ένα άντρα στα σοκάκια της Βενετίας φωτογραφίζοντάς τον στα κρυφά. Επομένως, με την έξοδο της επιτέλεσης στον δημόσιο χώρο εγκαθιδρύεται μια αμφίδρομη σχέση στην οποία από τη μία πλευρά η επιτέλεση αποτελεί θέαμα για την καθημερινή ζωή, και από την άλλη, η καθημερινή ζωή γίνεται θέαμα για το πεδίο των παραστασιακών τεχνών.

Ακόμη ένα παράδειγμα περιπατητικής δράσης στον δημόσιο χώρο είναι το

[11]  
*Suite Venetienne*  
Sophie Calle  
Venice, 1979





έργο *Modern Procession*<sup>2</sup> του Francis Alÿs. Η δράση πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 2002 στη Νέα Υόρκη σε συνεργασία με το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) με αφορμή την κατασκευή της επέκτασης του μουσείου στο Long Island City (MoMA QNS). Η επιτέλεση πήρε τη μορφή τελετουργικής πομπής που διασχίζει την πόλη μεταφέροντας τα σημαντικότερα εκθέματα της συλλογής του μουσείου. Η πομπή ξεκίνησε από τις κεντρικές εγκαταστάσεις του μουσείου και διερχόμενη μέσα από το κέντρο του Μανχάτταν διέσχισε την γέφυρα Queensboro για να καταλήξει, τρεις ώρες μετά, στην περιοχή των νέων εγκαταστάσεων. Από τις φωτογραφίες που υπάρχουν διαθέσιμες στο διαδίκτυο καθώς και από το βίντεο καταγραφής της επιτέλεσης, η πομπή φαίνεται να συνυφάνεται με τον χώρο και τον κόσμο της πόλης, να εναρμονίζεται με τις πολεοδομικές χαράξεις, να συμπαρασύρει τα διερχόμενα άτομα που αυθόρμητα την ακολουθούν, να εκλήσει άλλους που «στέκονται μια στιγμή» για να την παρακολουθήσουν. Με άλλα λόγια, ο πεζοπορικός χαρακτήρας της επιτέλεσης συνέβαλε στην προσωρινή μεταβολή των ρυθμών της καθημερινότητας της πόλης. Προκάλεσε, θα λέγαμε, μια εφήμερη απόκλιση από την καθιερωμένη βίωση του αστικού χώρου.

Η περιφορά αντικειμένων και ομοιωμάτων σε δημόσιους χώρους, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των τελετουργικών πομπών διαφόρων εποχών και σε διάφορα μέρη του κόσμου. Η περιφορά αγίων εικόνων, ιερών λειψάνων, του Επιτάφιου, σε επικήδειες τελετές, κλπ. λαμβάνει χώρα ως τελετουργική πομπή που εξελίσσεται γραμμικά στον αστικό χώρο πραγματοποιώντας ολιγόλεπτες στάσεις. Καθώς διασχίζει την πόλη, τα αντικείμενα της περιφοράς «καδράρονται» μέσα σε ετερόκλητα στιγμιαία χωροχρονικά πλαίσια που περιλαμβάνουν το δομημένο περιβάλλον, την ανθρώπινη παρουσία και διάφορα εν κινήσει στοιχεία, η πορεία των οποίων σμίγει προσωρινά με την επιτελούμενη δράση. Έτσι, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Pablo Picasso, το έργο *Bicycle Wheel* του Marcel Duchamp, το έργο *Standing Woman* του Alberto Giacometti και η καλλιτέχνης Kiki Smith ως ζωντανός εκπρόσωπος της σύγχρονης τέχνης, περνούν ανάμεσα από τους ουρανοξύστες, διασχίζουν τη μεταλλική γέφυρα πάνω από το νερό, κινούνται παράλληλα με τα διερχόμενα οχήματα, και περιτριγυρίζονται από κόσμο που είτε παρακολουθεί στην άκρη του δρόμου είτε ακολουθεί τη δράση στον ρυθμό της προπορευόμενης περουμενικής μπάντας (Banda de Santa Cecilia). Καθώς η επιτελούμενη δράση συμβαίνει παράλληλα με την καθημερινή ζωή χωρίς να τη διακόπτει, το κοινό μετέχει συγχρόνως από τη μία μεριά στην επιτέλεση και από την άλλη, στον οικείο -και ωστόσο ανοίκειο- χώρο της πόλης.

Η ιδέα της περιφοράς εν γένει συνδέεται με την πρόθεση της έκθεσης ενός αντικειμένου στον δημόσιο χώρο. Σηματοδοτεί τη δημοσιοποίησή του, την έξοδό του στη δημόσια σφαίρα του δρόμου. Στο παράδειγμα της επιτέλεσης του Francis Alÿs, η περιφορά των εκθεμάτων συνάδει με τον προσανατολισμό του ίδιου του μουσείου

<sup>2</sup> Το βίντεο καταγραφής της επιτέλεσης βρίσκεται διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://www.francisalys.com/public/procession.html> [ημ/νία προσπέλασης 23/9/2015]



[12]  
*Modern Procession*  
Francis Alÿs  
New York, 2002



στην πολιτιστική και οικονομική προοπτική της παραγωγής τέχνης στον δημόσιο χώρο. Έτσι, η πολυσημία και η πολυπλοκότητα του αστικού χώρου και της δημόσιας ζωής επικυρώνεται ως πεδίο καλλιτεχνικής ζύμωσης και κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Σύμφωνα με όσα αναφέρει σε συνέντευξή του ο Francis Alÿs, η πραγματική τέχνη οφείλει να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής και να πραγματεύεται γνώριμες, οικείες, συνηθισμένες εμπειρίες στον αστικό χώρο, διότι έχει έναν σκοπό, μία οργανική χρήση: τον εμπλουτισμό της καθημερινής ζωής.

Η δράση *Modern Procession* είναι ένας ομαδικός περίπατος, μια ομαδική κίνηση μέσα στην πόλη η οποία συγκροτείται από «ενικότητες» τα βήματα των οποίων «διαπλέκονται πλάθοντας χώρο, υφαίνοντας τόπους». Σύμφωνα με τον de Certeau, «η πεζοπορική κινητικότητα δίνει πραγματική υπόσταση στην πόλη, δεν προσδιορίζεται τοπικά, αντίθετα, εκείνη χωρικοποιεί» (Ντε Σερτώ, 2010: 253). Εξετάζοντας, λοιπόν, αυτή τη δράση διαπιστώνουμε ότι ο χώρος της επιτέλεσης είναι ένας ρευστός χώρος που κινείται μέσα στην πόλη και προσαρμόζει τον όγκο του στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του *δοχείου* που τον περιβάλλει. Ένας ρευστός χώρος, του οποίου η έκταση και η πυκνότητα αυξομειώνεται, που επηρεάζεται άμεσα από τις περιστάσεις: ένας χώρος *εν τω γίνεσθαι*. Θα λέγαμε, επομένως, ότι το κοινό ως μεταφερόμενο πλήθος οριοθετεί τον χώρο της επιτέλεσης και αποτελεί τον κατεξοχήν παράγοντα που καθορίζει τη διεύθυνση της επιτέλεσης στον χώρο της πόλης.



### 3.1.2. Η ενεργοποίηση των ανενεργών σημείων του αστικού ιστού

Στον χώρο των παραστατικών τεχνών, η *συνάντηση* με έναν τόπο επιχειρεί συχνά να ανακτήσει μια ατμόσφαιρα που ο τόπος έχει απωλέσει. Έτσι, ενεργοποιούνται προσωπικές και συλλογικές μνήμες και εγείρονται συναισθήματα. Η επιτελεστική πρακτική δύναται να επαναφέρει ή να τροποποιήσει προηγούμενες δραστηριότητες που έλαβαν χώρα σε ένα συγκεκριμένο μέρος (Pearson, 2010: 117). Με αυτόν τον τρόπο, η επιτέλεση αφουγκράζεται, εισχωρεί και πραγματεύεται αφενός την ιστορία του αστικού χώρου και αφετέρου τη δημιουργική ανακατασκευή της. Τα τελευταία χρόνια, συναντάμε παραστάσεις σε αρχαιολογικούς χώρους, εγκαταλελειμμένα κτίρια, γιαπί, παλιές αποθήκες, εργοστάσια, υπόγειες στοές, ξεχασμένα μνημεία, και γενικότερα, σημεία της πόλης που θεωρούνται *άχρηστα* -μη λειτουργικά-, παραμελημένα, «αδρανή». Μέσω της επιτελεστικής πρακτικής τα σημεία αυτά αποκτούν καλλιτεχνικό, ακτιβιστικό και κοινωνικό ενδιαφέρον, *ενεργοποιούνται* ξανά, επανεπεντάσσονται στον χάρτη της πόλης και καθίστανται εκ νέου «ορατά» στη συνείδηση των πολιτών. Επομένως, η *αστική σκηνογραφία*, δηλαδή η αντιμετώπιση του αστικού χώρου σαν σκηνικό παραστασιακών γεγονότων, συμβάλει στην αναζωογόνηση τμημάτων του αστικού ιστού που βρίσκονται υπό καθεστώς εγκατάλειψης. Αυτό επιτυγχάνεται «μέσω της αναδιάταξης των χωρικών στοιχείων, της δημιουργίας νέων σημείων ενδιαφέροντος για την πόλη και μέσω της ανάπτυξης νέων σεναρίων χρήσης για τα μέρη αυτά» (Lavigne, 2013: 29).

Στην Αθήνα, όλο και περισσότερες εικαστικές δράσεις καταλαμβάνουν τα ανενεργά σημεία του αστικού ιστού, τόσο τα παλαιότερα όσο και τα νεότερα *ερείπια* και κενά της. Η κατάληψη και η αξιοποίηση αυτών των σημείων άλλοτε πραγματώνεται μέσω μεμονομένων δράσεων και άλλες φορές μέσω φεστιβάλ, όπως για παράδειγμα το Site-Specific Festival, το Φεστιβάλ Αθηνών, το Fringe Festival, κ.ά. τα οποία επιχειρούν να αναδείξουν το υπάρχον δίκτυο μεταξύ τους. Ωστόσο, υπάρχουν και κάποιες

[13]

*The Persians* (Aeschylus)  
Mike Pearson  
Wales, 2010



[14]

*Insensio* του Μιχαήλ Μαρμαρινού  
Πειραιώς 260, Φεστιβάλ Αθηνών 2013

περιπτώσεις που καλλιτεχνικές κολεκτίβες καταλαμβάνουν και οικειοποιούνται καλλιτεχνικά αδρανείς αστικούς χώρους για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα δημιουργώντας έτσι νέους πυρήνες καλλιτεχνικής έκφρασης. Παραδείγματα τέτοιων δράσεων είναι η κατάληψη του θεάτρου Εμπρός και η επανάχρηση του Βυρσοδεψείου στον Βοτανικό. Στο *Βυρσοδεψείο*, συγκεκριμένα, δραστηριοποιείται πλέον μόνιμα η Έλλη Παπακωνσταντίνου και η ομάδα της, ODC Ensemble. Αξίζει να αναφερθεί ότι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα επρόκειτο για το μεγαλύτερο βυρσοδεψείο των Βαλκανίων, το οποίο όμως μετά το κλείσμό του παρέμεινε υπό καθεστώς εγκατάλειψης αρκετές δεκαετίες. Σήμερα, αποτελεί διατηρητέο κτίριο του Υπουργείου Πολιτισμού. Η ομάδα, πραγματοποιώντας ορισμένες λειτουργικές αλλαγές, μετέτρεψε το παλιό εγκαταλελειμμένο βυρσοδεψείο σε έναν χώρο ευέλικτο, με πολλές σκηνές, αφιερωμένο στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες, όπου μεταξύ άλλων παρουσιάζονται τοπο-ειδικές (site-specific) παραστάσεις, θέατρο, χορός, residencies, εργαστήρια δραματουργίας, ζωντανή μουσική, φεστιβάλ, σεμινάρια, διάφορα εκπαιδευτικά προγράμματα, εκθέσεις, κοινωνικό και ακτιβιστικό έργο, κ.ά. Όπως αναφέρεται στον ιστότοπο του *Βυρσοδεψείου*, το όραμα της ομάδας είναι «η ανάδειξη της σύγχρονης τέχνης, η δικτύωση των Ελλήνων Καλλιτεχνών με το εξωτερικό, τα συνεργατικά μοντέλα διαχείρισης και η ενεργοποίηση μιας «ξεχασμένης» Αθήνας και των αγνοημένων κατοίκων της». Η απαγκίστρωση της θεατρικής πρακτικής από τις κλειστές θεατρικές σκηνές και η νέα σχέση της με τον αστικό χώρο συνέβαλε στην επιτυχία του συγκεκριμένου εγχειρήματος, μαζί και πολλών άλλων αντίστοιχων περιπτώσεων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, κατατάσσοντας το Βυρσοδεψείο στα σημαντικά σημεία πολιτιστικού ενδιαφέροντος της Αθήνας.

Το πεδίο των παραστατικών τεχνών που ασχολείται κυρίως με τον εγκιβωτισμό και την ενεργοποίηση των αδρανών σημείων του αστικού ιστού είναι οι τοπο-ειδικές επιτελέσεις (site-specific performances). Στο άρθρο *Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain* (2002) η Fiona Wilkie υποστηρίζει ότι «οι τοπο-ειδικές επιτελέσεις προσεγγίζουν τον τόπο ως σύμβολο, ως αφηγητή, ως δομή» (Wilkie, 2002: 158). Έτσι, προκύπτουν ευφάνταστοι και δημιουργικοί τρόποι εφήμερης παρέμβασης στον αστικό ιστό, όπως η κατασκευή φανταστικών ή σουρεαλιστικών



[15]

ΔΕΡΜΑ, Έλλη Παπακωνσταντίνου και ομάδα ODC Ensemble  
Βυρσοδεψείο, Αθήνα 2013  
Φωτογραφία: Λουκάς Βασιλικός

σκηνικών, κατασκευές μνήμης, η παρουσίαση ντοκουμέντων, ξεναγήσεις, μυστηριώδεις εξερευνήσεις, αποσπασματικές ανακαινίσεις, ταξίδια στον χρόνο και στον χώρο. Οι ταυτότητες και οι ατμόσφαιρες του επιλεγμένου μέρους αποκαλύπτονται στο κοινό μέσα από ιστορική τεκμηρίωση, τις παροντικές και τις παρελθοντικές χρήσεις του μέρους, θραύσματα και ευρήματα -κείμενα, αντικείμενα, ήχοι-, θρύλους και προφορικές ιστορίες, κ.ά. Η παρέμβαση της δράσης και η ενεργοποίηση των σημείων αυτών συμβαίνει άλλοτε μέσα από διαδικασίες συγχώνευσης, ώσμωσης, ομαλής ενσωμάτωσης της δράσης στο μέρος και άλλες φορές μέσα από διαδικασίες σύγκρουσης, αντίθεσης και αντίδρασης προς την παρούσα κατάσταση ή την ιστορία του χώρου (Wilkie, 2002: 149).

Όσον αφορά στο κοινό της παράστασης, το οποίο μέσω αυτών των δράσεων ανακαλύπτει έναν κρυφό χώρο της πόλης, διατηρεί μια ιδιαίτερα ενθαρρυντική στάση απέναντι σε τέτοιου είδους δράσεις καθώς βιώνει μια πλούσια εμπειρία που διευρύνει τόσο τις γνώσεις όσο και τις αισθήσεις του. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Τσατσούλης, κριτικός θεάτρου και επίκουρος καθηγητής σημειωτικής του θεάτρου, για την παράσταση της ομάδας ODC Ensemble με τίτλο *ΔΕΡΜΑ* που παρουσιάστηκε στο Βυρσοδεψείο το 2013, «η επίσκεψη στο βιομηχανικό αυτό χώρο αποτελεί μια εμπειρία και η περιπλάνηση του θεατή στις εκάστοτε δράσεις ένα ταξίδι γεμάτο εκπλήξεις». Συμπληρώνοντας ότι, στην αρχή της παράστασης μια βάρκα που εκτελούσε συνεχή δρομολόγιο μετέφερε τους θεατές στα «στα άδυτα ενός παράλληλου κόσμου: εκεί όπου το καπιταλιστικό σύστημα έχει μετατρέψει τους πολίτες σε μηχανοποιημένα όντα, σε άτομα πρόσφορα για σφαγή».<sup>3</sup> Το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους εγκαταλελειμμένους και ανενεργούς χώρους της πόλης δεν είναι ανοιχτοί και προσβάσιμοι στους πολίτες καθιστά επιτακτικό το αίτημα της ενεργοποίησής τους και δικαιολογεί την ευρύτερη αποδοχή των εν λόγω τοπο-ειδικών δράσεων από το κοινό.

Εξίσου ανενεργά θεωρούνται και άλλα σημεία του αστικού χώρου: ταράτσες, κενά οικοπέδα (urban voids), ανοικοδόμητες μάντρες, κ.ά. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, και αυτοί οι χώροι, αν και περισσότερο προσβάσιμοι από εκείνους που αναφέραμε προηγουμένως, θεωρούνται «αδρανείς» καθώς είναι συνήθως άδειοι, περιφραγμένοι, περιθωριοποιημένοι από την καθημερινή ζωή στον αστικό χώρο. Η επιτελεστική πρακτική, σε μια προσπάθεια *αποκατάστασης* αυτών των χώρων, πραγματεύεται κίνητρα που θα νοηματοδοτήσουν μια «σημαίνουσα στάση» σε αυτά τα σημεία της πόλης και θα τα ενσωματώσουν με δημιουργικό τρόπο στην ευρύτερη γειτονιά τους, εμπνέοντας συγχρόνως την κοινωνική επαφή και αλληλεπίδραση των κατοίκων. Στην Αθήνα, ένα πρόσφατο παράδειγμα αυτού του είδους συναντάμε στο

---

<sup>3</sup> Ο Δ. Τσατσούλης είναι κριτικός θεάτρου, επίκ. καθηγητής Σημειωτικής του Θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Μέρος της κριτικής του για την παράσταση *ΔΕΡΜΑ* βρίσκεται αναρτημένο στην ιστοσελίδα της ομάδας ODC: <http://www.vyrsodepseio.com/el> [ημ/νία προσπέλασης 5/10/2015]



πρότζεκτ *Ο λαβύρινθος της Κυψέλης* | *SCALE # 2:100*, δράση που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2015, με την υποστήριξη του Οργανισμού Πολιτισμού και Ανάπτυξης ΝΕΟΝ και της πλατφόρμας του δήμου Αθηναίων, «συνΑθηνά». Πρόκειται για ένα σύνολο εφήμερων δράσεων σε επτά σημεία της Κυψέλης: ταράτσες, υπόγεια, κενά οικόπεδα και άδεια καταστήματα, όπου ποικιλία εκφραστικών μέσων συστρατεύονται με σκοπό να συμβάλουν στη διεύρυνση της αστικής εμπειρίας των κατοίκων της πόλης. Σύμφωνα με τον εμπνευστή της δράσης Γεράσιμο Αβλάμη, «η ιδέα αυτού του παροδικού δημόσιου έργου τέχνης είναι να αναζωογονήσουμε την Κυψέλη εμπνέοντας στα μέλη της κοινότητας να εμπλακούν, δημιουργώντας έτσι μια μακροπρόθεσμη κληρονομιά θετικού και βιώσιμου μετασχηματισμού από τετράγωνο σε τετράγωνο και από δρόμο σε δρόμο». Αξίζει να σημειωθεί ότι ένας εκ των συμμετεχόντων καλλιτεχνών της δράσης, ο Γιάννης Αντωνίου, συμμετέχει τα τελευταία 15 χρόνια σε ένα αντίστοιχο εγχείρημα της KUNST-STOFF productions στην Καλιφόρνια με στόχο την αναβάθμιση και την επανάχρηση του υποβαθμισμένου κέντρου του Σαν Φρανσίσκο. Σύμφωνα με τον ίδιο, μια τέτοια πρωτοβουλία άξιζε να λάβει χώρα και στην «υποβαθμισμένη, πυκνοκατοικημένη, πολυφυλετική Κυψέλη με τα εξαιρετικής ποιότητας αρχιτεκτονικά κτήρια τα οποία έχουν μείνει ακατοίκητα».



[16]

*ΔΕΡΜΑ*, Έλλη Παπακωνσταντίνου  
και ομάδα ODC Ensemble  
Βυρσοδεψείο, Αθήνα 2013  
Φωτογραφία: Λουκάς Βασιλικός

Συνοψίζοντας, η επιτελεστική πρακτική φέρεται να παρεμβαίνει στο αστικό χώρο με σκοπό την ανανέωση, την αναζωογόνηση, την ενεργοποίησή του και κατ' επέκταση, την επιβεβαίωση του κοινωνικού προσήμου του. Από τη μία μεριά, εγκαταλελειμμένοι -νεκροί- χώροι επανεντάσσονται στη συνείδηση των πολιτών και την ιστορία της πόλης, και από την άλλη, κενοί αστικοί χώροι μετατρέπονται σε αστικές σκηνές τόσο καλλιτεχνικών όσο και διαπροσωπικών -κοινωνικών- ζυμώσεων. Αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής είναι η ανάδυση νέων αφηγήσεων γύρω από τις ποικίλες και ιδιαίτερες πτυχές του αστικού χώρου και της αστικής ζωής. Έτσι, κάθε χώρος της πόλης φέρει τη δυναμική μιας αστικής σκηνής όπου η ιστορία συνεχίζεται, οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες κρίνονται, και οι έννοιες της ετερότητας, της αλληλεγγύης και της συνύπαρξης καθιστώνται με τρόπο βιωματικό αντιληπτές.



[17]  
*Παραλογές ή μικρές  
καθημερινές τραγωδίες*  
Ομάδα Sforaris  
Αθήνα 2010

### 3.2. Η καθημερινή ζωή αντικαθιστά τον μύθο

Το όραμα των *Καταστασιακών* για το «αντι-θέατρο της καθημερινής ζωής», που αναφέραμε πρωτύτερα, αποσκοπούσε στον επαναπροσδιορισμό της θεατρικής εμπειρίας μέσα από την καθημερινή βίωση του αστικού χώρου, μέσα από την αναζήτηση μιας αλήθειας που θα αντικαθιστούσε τις πανομοιότυπες θεατρικές δράσεις και τους τυποποιημένους θεατρικούς ρόλους. Επρόκειτο για την αναζήτηση ενός «ζωντανού» θεατρικού είδους χωρίς δυνατότητα επανάληψης, μια ζωντανή εμπειρία που ποτέ ξανά δε θα 'ναι ίδια γιατί βρίσκεται συνυφασμένη με την ιστορία και τη ζωή των ανθρώπων. Υπό αυτό το πρίσμα, ηθοποιοί και θεατές παρίστανται και συνδιαμορφώνουν ένα «συμβάν» στον δημόσιο χώρο του οποίου το υλικό αντλείται από την πλούσια δεξαμενή του αστικού χώρου που μεταξύ άλλων περιλαμβάνει την ιστορία του τόπου, τις σχέσεις των ανθρώπων και τις καθημερινές τους πρακτικές, την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, κ.ά. Όπως ακριβώς ο αστικός δημόσιος χώρος μετατρέπεται σε αστική σκηνή και αντικαθιστά τους κλειστούς θεατρικούς χώρους, όμοια και η πραγματική ζωή ανεβαίνει στη θεατρική σκηνή για να αντικαταστήσει τον μύθο, την πλοκή, το γραπτό κείμενο.

Στη συνέχεια, παρουσιάζονται δύο περιπτώσεις μεταφοράς του αστικού χώρου στη σκηνή, όπου η συμμετοχή των απλών ανθρώπων της καθημερινής ζωής κρίνεται καθοριστική. Ο αστικός χώρος αντιπροσωπεύεται από τους ίδιους τους κατοίκους της πόλης, οι οποίοι τον φέρουν και τον επαληθεύουν επί σκηνής. Στο πρώτο παράδειγμα, στην παράσταση *Ο Προμηθέας στην Αθήνα* της ομάδας Rimini Protokoll, εκπρόσωποι των κατοίκων της Αθήνας μοιράζονται τη σκηνή έτσι όπως μοιράζονται την ίδια την πόλη. Παρίστανται ως σύνολο, ως χορός, επαληθεύοντας μια μακροσκοπική ανάλυση της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας στην Αθήνα του 2010. Στο δεύτερο παράδειγμα, την παράσταση *Situation Rooms* της ίδιας ομάδας, η αστική πραγματικότητα μεταφέρεται μέσα από προσωπικές αφηγήσεις ατόμων, στο μικροσκόπιο της καθημερινής ζωής, εκεί όπου οι ζωές των απλών ανθρώπων είναι ο μύθος.

### 3.2.1. Η μεταφορά της αστικής πραγματικότητας στη σκηνή

Στην παράσταση *Προμηθέας στην Αθήνα*<sup>4</sup> (Prometheus in Athens) της ομάδας Rimini Protokoll που πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 2010 στο Ηρώδειο, παρακολουθούμε εκατόν τρεις (103) πολίτες της Αθήνας να ανεβαίνουν στη σκηνή και να μοιράζονται δημόσια στοιχεία από την προσωπική τους ζωή τα οποία θεωρούν ότι σχετίζονται με την τραγωδία του Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*. Τα άτομα αυτά βρίσκονται επί σκηνής ως εκπρόσωποι διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων που κατοικούν αυτήν τη στιγμή στην Αθήνα. Με άλλα λόγια, επί σκηνής βρίσκεται η μικρογραφία του κοινωνικού τοπίου της Αθήνας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Κατά μία έννοια, θα λέγαμε πως αποτελούν ένα αστικό θραύσμα, διότι είναι οι ίδιοι αυτοί άνθρωποι, και οι πληθυσμιακές ομάδες που αντιπροσωπεύουν, εκείνοι που παράγουν και καταναλώνουν τον αστικό χώρο της Αθήνας. Έτσι, τα άτομα αυτά μεταφέρουν πάνω στη σκηνή -με τρόπο καθαρά ρεαλιστικό, μακριά από τα καθιερωμένα συστήματα θεατρικής αναπαράστασης- ζητήματα που αφορούν την εμπειρία της κατοίκησης του αστικού χώρου, τις έννοιες του ανήκειν, της ετερότητας και της συνύπαρξης. Έτσι, η θεατρική παράσταση μετατρέπεται σε βήμα από όπου ο κάτοικος της Αθήνας θα «τολμήσει» μία δήλωση, μία δημόσια κατάθεση ή μία καταγγελία.

Σε αντίθεση με τα παραδείγματα που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο στα οποία ο χώρος της επιτέλεσης εγκαθιστάται στον αστικό χώρο, στη συγκεκριμένη παράσταση ο αστικός δημόσιος χώρος είναι αυτός που κατά μία έννοια μεταφέρεται επί σκηνής. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις συμπεραίνουμε ότι ο χώρος της πόλης, τόσο σε υλικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, απασχολεί ιδιαίτερος το πεδίο των παραστατικών τεχνών. Αξίζει να σημειωθεί ότι έτσι όπως ανανεώνεται και εμπλουτίζεται το υλικό των παραστατικών τεχνών μέσα από τη σχέση με τον αστικό χώρο, συγχρόνως και με τον ίδιο τρόπο επηρεάζεται και η εμπειρία των κατοίκων της πόλης. Τόσο η έξοδος των παραστάσεων στον δημόσιο χώρο όσο και η μεταφορά της καθημερινής ζωής στον χώρο της επιτέλεσης οδηγούν σε έναν διαφορετικό τρόπο πρόσληψης του αστικού χώρου διότι προσδίδουν περισσότερα ερεθίσματα στους κατοίκους της πόλης και περισσότερα κίνητρα για συμμετοχή και συλλογική δράση.

*Είμαστε η Αθήνα.*

*Επιλεχθήκαμε γιατί αντιπροσωπεύουμε στατιστικά τον πληθυσμό της πόλης.*

*Δεν είμαστε ηθοποιοί.*

*Είμαστε ένας πρωταγωνιστής με 103 κεφάλια.*

*Η σκηνή είναι η πόλη μας.*

---

<sup>4</sup> Το βίντεο ολόκληρης της παράστασης βρίσκεται στον ακόλουθο σύνδεσμο:  
<https://vimeo.com/channels/733948/89203368> [ημ/νία προσπέλασης 25/9/2015]

Η παράσταση ξεκινά με τα παραπάνω λόγια δηλώνοντας εξ αρχής ότι δεν πρόκειται για μια *θεατρική μεταφορά* αλλά για τη μεταφορά της πραγματικότητας της ελληνικής κοινωνίας πάνω στη σκηνή. Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι Rimini Protokoll σε συνέντευξή τους: «είναι τελείως διαφορετικό να βρίσκεσαι πάνω στη σκηνή πίσω από έναν ρόλο και πολύ διαφορετικό όταν λες εγώ να αναφέρεσαι στον εαυτό σου». Η ομάδα επέλεξε εκατόν τρία άτομα ανάλογα με το φύλο, την ηλικία, την εθνικότητα, τις πολιτικές πεποιθήσεις, και άλλα κριτήρια, ώστε πάνω στη στρογγυλή σκηνή, που θυμίζει την ορχήστρα των αρχαίων ελληνικών θεάτρων, να υπάρξει η στατιστική εκπροσώπηση όλων των όψεων της αθηναϊκής κοινωνίας. Το κοινό, ανεβαίνοντας στη σκηνή, μεταμορφώνεται από ένα σύνολο θεατών σε ένα συλλογικό υποκείμενο που εκπροσωπεί την πόλη. Σαν ένα ζωντανό στατιστικό διάγραμμα, μια επιτόπια δημοσκόπηση, κατά τη διάρκεια της παράστασης κάθε συμμετέχων θέτει ένα ερώτημα προς το κοινό και τους υπόλοιπους «συμπαίκτες» του οι οποίοι αμέσως αναδιατάσσονται πάνω στη σκηνή σχηματίζοντας επιμέρους ομάδες ανάλογα με την απάντησή τους στο ερώτημα. Στο βάθος, προβάλλεται η κάτοψη της σκηνής σε μια γιγαντοοθόνη όπου χαρτογραφούνται οι κινήσεις και οι θέσεις των συμμετεχόντων.

Είναι άραγε η σκηνή ο χώρος όπου θα πρέπει να εκτεθεί η σύγχρονη αστική πραγματικότητα προκειμένου να ενεργοποιηθεί η επανανοηματοδότηση της εμπειρίας της πόλης; Όταν τα άτομα που αποτελούν το κοινό (τους θεατές) καλούνται να ανέβουν στη σκηνή, αναλαμβάνουν ενώπιον όλων τον ρόλο ενός περφόρμερ που δεν παριστάνει κάποιον άλλον στο πλαίσιο ενός ρόλου, αλλά *παρίσταται* ως ο εαυτός του. Ένας περφόρμερ που δεν αφηγείται άλλο μύθο παρά τον δικό του.



[18]  
*Προμηθέας στην Αθήνα*  
 Ομάδα Rimini Protokoll  
 Θέατρο Ηρώδου του Αττικού  
 Φεστιβάλ Αθηνών 2010

### 3.2.2. Η δημόσια κατάθεση της προσωπικής εμπειρίας

Σε όλα τα έργα των Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi και Daniel Wetzel) υποστηρίζεται άμεσα ή έμμεσα ότι η πραγματικότητα μπορεί να είναι πολύ πιο δυνατή δραματικά από οποιονδήποτε μύθο. Η άποψη αυτή οδήγησε την ομάδα στη θεμελίωση ενός σύγχρονου θεατρικού κινήματος που ονομάζεται *θέατρο-ντοκουμέντο* (documentary theatre). Η γενικότερη δράση των Rimini Protokoll χαρακτηρίζεται από τη συγκέντρωση προσωπικών ιστοριών, αναμνήσεων, εμπειριών από ανθρώπους διαφορετικούς μεταξύ τους ως προς τα βιώματα, τις πολιτισμικές τους καταβολές, τις συνήθειες, κτλ. Η επιτελεστική πρακτική διαμεσολαβεί και επικοινωνεί τις ιστορίες τους σε όλο τον κόσμο μέσα από μικτά -φυσικά και εικονικά- περιβάλλοντα. Επομένως, κατά μία έννοια, η δράση της ομάδας βασίζεται στην ανασύνθεση θραυσμάτων της καθημερινής ζωής. Από το 2000, ασχολούνται με την ανάδειξη ενός ακόμη περισσότερο εξειδικευμένου είδους επιτελεστικής πρακτικής, το οποίο οι ίδιοι αποκαλούν «θέατρο των ειδικών της καθημερινότητας». Σε αυτό το είδος, οι ερμηνευτές δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί αλλά συνηθισμένοι απλοί άνθρωποι που αφηγούνται ιστορίες. Είναι *ειδικοί* -όπως όλοι μας- στο να ζουν τη ζωή τους και να αφηγούνται ιστορίες από την καθημερινότητά τους. Η μέθοδος που ακολουθείται ξεκινά με την επιλογή ενός θέματος που αφορά ένα σημαντικό κοινωνικό ζήτημα με παγκόσμιο αντίκτυπο, στη συνέχεια πραγματοποιείται μια εκτεταμένη έρευνα με σκοπό τη συγκέντρωση και την οργάνωση του υλικού της παράστασης (αφηγήσεις, βίντεο, αντικείμενα, κλπ.), και στο τέλος σχεδιάζεται το μικτό εικαστικό περιβάλλον που θα μετατρέψει τα αποσπάσματα των προσωπικών ιστοριών σε βιωματική εμπειρία.

Όπως ακριβώς και στην παράσταση *Προμηθέας στην Αθήνα* έτσι και στο δεύτερο έργο τους που θα εξετάσουμε, την παράσταση *Situation Rooms*,<sup>5</sup> το υλικό αντλείται και πάλι από το πεδίο της καθημερινής ζωής. Ανάμεσα σε άλλες πόλεις, το *Situation Rooms* πραγματοποιήθηκε και στην Αθήνα το 2014 σε εγκαταστάσεις του Κέντρου Πολιτισμού «Ελληνικός Κόσμος». Η ομάδα κάλεσε είκοσι (20) ανθρώπους από διαφορετικές ηπείρους, με εντελώς διαφορετικά βιώματα, και τους ζήτησε να αφηγηθούν μια ιστορία σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο η χρήση των όπλων καθόρισε τη ζωή τους. Έτσι, συνέλλεξαν είκοσι ιστορίες για έναν παγκόσμια εξαπλωμένο κόσμο πιστολιών και εκτοξευμένων χειροβομβίδων, εξουσιαστών και προσφύγων. Οι προσωπικές αφηγήσεις των είκοσι ατόμων μετατράπηκαν σε βίντεο-μηνύματα τα οποία δίνονταν στους θεατές στην αρχή της παράστασης. Έπειτα, καθ' όλη τη διάρκεια, οι θεατές φορώντας ακουστικά και παρακολουθώντας το βίντεο σε μια φορητή οθόνη

---

<sup>5</sup> Η παράσταση *Situation Rooms* πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα στο πλαίσιο του *Fast Forward Festival*, σε διοργάνωση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Παρουσιάστηκε από τις 27 Απριλίου έως τις 4 Μαΐου του 2014 και έλαβε χώρα σε εγκαταστάσεις του Κέντρου Πολιτισμού «Ελληνικός Κόσμος» (Κτίριο 56, Είσοδος Γ', Πειραιώς 254, Ταύρος), <https://vimeo.com/66642177>



[19]  
*Situation Rooms*  
Ομάδα Rimini Protokoll  
Fast Forward Festival 2014

(tablet) ακολουθούσαν πιστά τις υποδείξεις των αφηγητών και κατά κάποιον τρόπο, ζούσαν τις ζωές τους, ακολουθούσαν τα ίχνη τους, κρατούσαν αντικείμενα που εκείνοι κράτησαν και κρύβονταν σε σημεία που και εκείνοι κρύφτηκαν.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι οδηγίες των αφηγητών δίνονται στους συμμετέχοντες με ποικίλους τρόπους, όπως για παράδειγμα μέσα από ηχογραφημένα ή βιντεοσκοπημένα μηνύματα, με σημειώματα κολλημένα στους τοίχους ή γραμμές χαραγμένες στο δάπεδο, κ.ά. Η υπαγόρευση των οδηγιών μεταθέτει την υλοποίηση της δράσης στα άτομα που απαρτίζουν το εν κινήσει κοινό, δηλαδή τους λιγοστούς συμμετέχοντες που φορούν ακουστικά και κινούνται στο χώρο ακολουθώντας τις ιστορίες. Αφηγητές και συμμετέχον κοινό κατά κάποιον τρόπο μοιράζονται τον ρόλο του περφόρμερ, του *ερμηνευτή*, οι μεν αναλαμβάνοντας την αφήγηση του μύθου και οι δε επιτελώντας τη σκηνική δράση. Παρατηρούμε, επομένως, ότι επέρχεται μια σύγχυση στην αυστηρή διάκριση των «παραδοσιακών» ρόλων των δύο βασικών υποκειμένων της δράσης: του περφόρμερ και του θεατή. Ο *έμφυχος* πυρήνας της επιτέλεσης, οι *ερμηνευτές* -αφηγητές και συμμετέχον κοινό-, φέρει βιωματικά την εμπειρία του αστικού χώρου και της καθημερινής ζωής. Ωστόσο, η μεταφορά αυτής της εμπειρίας στον χώρο της επιτέλεσης δημιουργεί ένα δεύτερο είδος (δημιουργικής) σύγχυσης που αφορά τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, μεταξύ της πραγματικής εμπειρίας της ζωής μας και της νοητικά διαμεσολαβημένης -επινοημένης- αναπαράστασής της ως παραστασιακό γεγονός.

Η παράσταση *Situation Rooms* προσφέρεται για μία ακόμη παρατήρηση σε σχέση με το επίπεδο διαπροσωπικής -κοινωνικής- αλληλεπίδρασης μεταξύ των συμμετεχόντων. Παρά το γεγονός ότι οι λιγοστοί θεατές εισέρχονται στον σκηνικό χώρο όλοι μαζί, ο καθένας καλείται να ακολουθήσει μια διαφορετική ιστορία που ζωντανεύει μπροστά του και κατά συνέπεια, να κινηθεί στο χώρο ανεξάρτητα από τους υπόλοιπους θεατές φορώντας ακουστικά και κρατώντας μιαν οθόνη. Έτσι, διασκορπίζονται μέσα σε

[20]  
*Situation Rooms*  
Ομάδα Rimini Protokoll  
Fast Forward Festival 2014



έναν λαβύρινθο διαδρόμων και δωματίων τα οποία συνιστούν το σκηνικό της δράσης. Εκεί, κάθε θεατής μοιάζει να απομονώνεται από τους άλλους παρότι συχνά συμβαίνει να βρίσκεται ακόμη και στον ίδιο χώρο με κάποιον από τους υπόλοιπους θεατές. Άλλοτε πάλι, σύμφωνα πάντα με τις οδηγίες που ακολουθεί, αφήνει κάποιο αντικείμενο σε συγκεκριμένο σημείο προκειμένου το αντικείμενο αυτό να αποτελέσει κομμάτι της ιστορίας κάποιου άλλου. Όπως παραδέχεται ο Daniel Wetzel, μέλος της ομάδας των Rimini Protokoll, η όλη διαδικασία μοιάζει αρκετά με ένα «ζωντανό βιντεοπαιχνίδι», μία ξενάγηση στις ζωές και στις εμπειρίες άλλων ανθρώπων, και κατά συνέπεια «δεν αποτελεί στόχο της δράσης η φυσική, κοινωνικού τύπου, αλληλεπίδραση των θεατών μεταξύ τους».

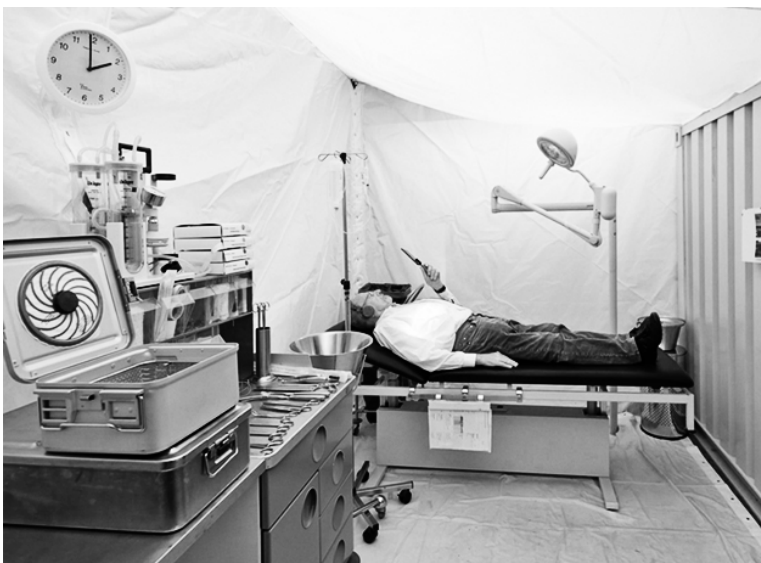
Ωστόσο, αυτό που αναπόφευκτα συμβαίνει είναι η έντονη διάδραση κάθε θεατή με τους ηχογραφημένους αφηγητές των ιστοριών. Κάθε θεατής συνδέεται με το πρόσωπο που τον ξεναγεί, συνηθίζει τη φωνή του, βλέπει μέσα από τα μάτια του και αγγίζει τα αντικείμενα που εκείνο άφησε για αυτόν. Σε συνέντευξή<sup>6</sup> του ο Wetzel ορίζει τον πολιτικό ακτιβισμό της ομάδας ως «μια προσπάθεια να συναντηθούν (με οποιονδήποτε τρόπο) άτομα που ίσως ποτέ δε θα μπορούσαν να βρεθούν κοντά». Με άλλα λόγια, ο σχεδιασμός της παράστασης αντιμετωπίζεται ως μέσο προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια συνάντηση ατόμων, «που υπό φυσιολογικές συνθήκες» θα ήταν αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα ένας διοικητικός υπάλληλος στην Αθήνα συναντά έναν πολεμικό φωτορεπόρτερ από το Νότιο Σουδάν και μια νεαρή μητέρα ένα παιδί εννέα ετών από τη Ρουάντα που κατατάχθηκε ως στρατιώτης στον πόλεμο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η παράσταση αποτελεί ένα μέσο, έναν διάυλο επικοινωνίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης, διότι μεσολαβεί προκειμένου να πραγματοποιηθεί μία συνάντηση. Για τον λόγο αυτό, κατασκευάζεται ένας άψογα συγχρονισμένος μηχανισμός που ενορχηστρώνει και συνδέει ιστορίες και πρόσωπα. Ενώ, όμως φαίνεται ότι το κοινό συμμετέχει με έναν αυστηρά προκαθορισμένο τρόπο, χωρίς περιθώρια διάδρασης και συμμετοχής σε μια απόλυτα σχεδιασμένη παράσταση-εγκατάσταση, εν τέλει γίνεται αντιληπτό ότι ο αυστηρός

<sup>6</sup> <http://www.socartes.gr/post/situation-rooms-innovative-theatrical-experience-rimini-protokoll> [ημερομηνία πρόσβασης 18/9/2015]



σχεδιασμός της παράστασης δεν είναι αποτέλεσμα μιας εικαστικής επινόησης αλλά αποτελεί προέκταση της καθημερινής ζωής. Η δράση καθοδηγείται απόλυτα από τις αφηγήσεις των «ειδικών της καθημερινότητας».

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι η σταδιακή μετακύλιση προς μια όλο και περισσότερο ενεργή συμμετοχή του κοινού στη δράση οδηγεί τον ερευνητικό άξονα της επιτελεστικής πρακτικής κατευθείαν στην καρδιά της καθημερινής ζωής. Με αφορμή την παράσταση *Situation Rooms* παρατηρούμε ότι ένα μέρος της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής διολισθαίνει στο πεδίο της καθημερινής ζωής χωρίς να κρίνεται απαραίτητη η διαμεσολάβηση ηθοποιών/περφόρμερ που να ενσαρκώνουν κάποιον ρόλο. Τη θέση τους καταλαμβάνουν από τη μία μεριά οι «ειδικοί της καθημερινότητας» που μοιράζονται τις προσωπικές τους ιστορίες και από την άλλη ένα σύνολο ανθρώπων-θεατών οι οποίοι εμπλέκονται σωματικά και συναισθηματικά με τον σκηνικό χώρο και το περιεχόμενο της παράστασης. Άραγε παραστάσεις αυτού του τύπου αποτελούν πράγματι ένα νέο είδος θεατρικής πρακτικής ή μήπως πρόκειται για ένα ιδιότυπο κοινωνικό πείραμα πλαισιωμένο από μια ασυνήθιστη θεατρική συνθήκη που επιχειρεί να διεξαγάγει απρόσμενες συναντήσεις ανθρώπων; Σε κάθε περίπτωση, η διερώτηση περί αυτών των ζητημάτων λειτουργεί αμφίδρομα τόσο ως προς τον επαναπροσδιορισμό της θεατρικής εμπειρίας και των επιτελεστικών πρακτικών όσο και ως προς την επανανοηματοδότηση και τη διεύρυνση των εμπειριών της καθημερινής ζωής.



[21]  
*Situation Rooms*  
Ομάδα Rimini Protokoll  
Fast Forward Festival 2014



[21]  
*Articulated Intersect*  
(Relational Architecture 18)  
Rafael Lozano-Hemmer  
Quebec, Canada, 2011

### 3.3. Η ψηφιακή διαμεσολάβηση και η ανατροφοδότηση του φυσικού αστικού χώρου

Όπως αναφέρεται στην πρώτη ενότητα, τις τελευταίες δεκαετίες, εκτός από το άνοιγμα της επιτελεστικής πρακτικής στο πεδίο της καθημερινής ζωής, πραγματοποιείται και μία δεύτερη ερευνητική μετατόπιση της επιτελεστικής πρακτικής χάρη στην ενισχυτική συμβολή της ψηφιακής τεχνολογίας. Μέσω της ευρείας χρήσης ψηφιακών πολυμεσικών εφαρμογών και γενικότερα της σύγχρονης τεχνολογίας, παρατηρούμε ότι συμπλησιάζονται ακόμη περισσότερο οι καθημερινές και οι επιτελεστικές πρακτικές στον αστικό χώρο. Οι ρυθμοί της καθημερινής ζωής αλλάζουν, αναδεικνύονται νέες πτυχές της ατομικής και της συλλογικής δημιουργικής έκφρασης, καθώς επίσης δημιουργούνται νέοι χώροι, φυσικοί, ψηφιακοί ή υβριδικοί οι οποίοι εγκιβωτίζονται, παρασιτούν, συνυπάρχουν, διαδρούν, ανατροφοδοτούν και γενικότερα, επηρεάζουν τον αστικό χώρο. Συγχρόνως, όπως διαπιστώσαμε μελετώντας το έργο των Rimini Protokoll, ο σχεδιασμός των σύγχρονων αστικών δράσεων συχνά παρακάμπτει τη φυσική διαμεσολάβηση ενός περφόρμερ, δηλαδή ενός προσώπου επιφορτισμένου με ένα συγκεκριμένο ρόλο, και εστιάζει στη δημιουργία ενός «πλαισίου δράσης» που εξυπηρετεί και διευκολύνει τη διάδραση των συμμετεχόντων.

Κινούμενοι ούτως ή άλλως στα όρια της επιτελεστικής πρακτικής και αναζητώντας τρόπους ανατροφοδότησης του αστικού χώρου μέσα από δράσεις εικαστικού και κοινωνικού χαρακτήρα, διαπιστώσαμε ότι υπάρχει ένα υψηλότερο επίπεδο αυτονομημένης έκφρασης των συμμετεχόντων στις περιπτώσεις που η δράση διαμοσολαβείται ψηφιακά. Βεβαίως, η χρήση ψηφιακών μέσων χαρακτηρίζει πληθώρα σύγχρονων παραστάσεων και μάλιστα, αποτελεί συστατικό μέρος και των παραδειγμάτων που παρουσιάστηκαν προτύτερα. Ωστόσο, σε αυτό το κεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε μια επιπλέον δυνατότητα που παρέχουν τα ψηφιακά μέσα, δυνατότητα που διευρύνει εξίσου τις καθημερινές και τις επιτελεστικές πρακτικές: τη δημιουργία νέων χωρικών συγκροτήσεων με τρόπο συμμετοχικό και συλλογικό. Μέσω της χρήσης σύγχρονων τεχνολογιών, οι δράσεις αυτές καλούν τους συμμετέχοντες να διαδράσουν σε φυσικό, εικονικό και κοινωνικό επίπεδο και να δημιουργήσουν χώρους συλλογικότητας. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο λόγος για τον οποίο οι δράσεις που χρησιμοποιούν ψηφιακά μέσα παραχωρούν μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης στους συμμετέχοντες είναι το γεγονός ότι εστιάζουν στη διαμόρφωση ενός σαφούς μεν γενικού δε «πλαισίου δράσης» (framework) αφήνοντας την ίδια τη δράση να εξελιχθεί με μη αναμενόμενους, απρόβλεπτους, τρόπους.

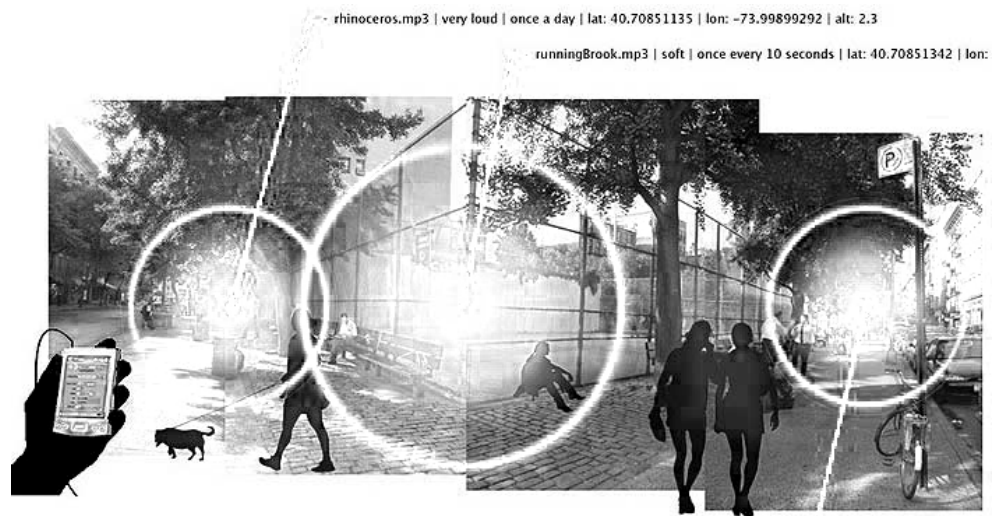
### 3.3.1. Ψηφιακές πλατφόρμες παραγωγής νέων χώρων

Κατά την αναζήτηση παραδειγμάτων ψηφιακά διαμεσολαβημένων δράσεων στον αστικό χώρο στις οποίες καθιστάται εύκολα αντιληπτή η δημιουργία ενός νέου χώρου από τους ίδιους τους συμμετέχοντες, ασχοληθήκαμε με το έργο *Tactical Sound Garden (TSG)* του Mark Shepard το οποίο πραγματεύεται τη συμμετοχική δημιουργία ενός ηχητικού τοπίου αόρατα ενσωματωμένου στον δημόσιο χώρο της πόλης. Ως δράση στον αστικό χώρο, το *Tactical Sound Garden (TSG)* βασίζεται στη χρήση μιας πλατφόρμας ελεύθερου λογισμικού ή αλλιώς λογισμικού ανοιχτού κώδικα (open source software) μέσω της οποίας οι χρήστες δημιουργούν ηχητικά τοπία «κήπων» περπατώντας μέσα στην πόλη. Σύμφωνα με τον εμπνευστή της δράσης, Mark Shepard, οι *κήποι ήχων* (sound gardens) αποτελούν τεχνολογικά διαμεσολαβημένα συμμετοχικά περιβάλλοντα όπου διερευνώνται και αξιολογούνται νέες χωρικές πρακτικές που σχετίζονται με τη συλλογική παραγωγή εικονικού (virtual) χώρου και με την κοινωνική αλληλεπίδραση. Όπως αναφέρει ο ίδιος, στο πλαίσιο της δράσης αναπτύσσεται ένα πεδίο δημόσιας συνεργασίας με σκοπό τη διαμόρφωση «μιας εναλλακτικής ηχητικής τοπογραφίας (sonic topography) του αστικού δημόσιου χώρου». Ο χρήστης της εφαρμογής, έχοντας στη διάθεσή του μια φορητή συσκευή αναπαραγωγής ήχου (iPod, φορητό υπολογιστή, κινητό τηλέφωνο, κλπ.), αρχικά συνδέεται με κάποιο διαθέσιμο ασύρματο δίκτυο στην περιοχή που κινείται. Έπειτα, «κατεβάζει» και εγκαθιστά την εφαρμογή *Tactical Sound Garden (TSG) Toolkit*. Η εφαρμογή εμπεριέχει μια σειρά ήχων της φύσης, όπως θρόισμα φύλλων, ήχος καταρράκτη, κελιάδημα πουλιών, κ.ά., και μια σειρά εργαλείων που επιτρέπουν την προσθήκη, την αφαίρεση και την τροποποίηση των παραμέτρων ενός ήχου. Στη συνέχεια, ο χρήστης επιλέγει τον τρόπο με τον οποίο θα επέμβει στον *κήπο* και είτε «φυτεύει» έναν ήχο είτε τροποποιεί κάποιον υπάρχοντα είτε αφαιρεί ήχους που έχουν τοποθετηθεί από άλλους. Σε περίπτωση που δεν επιθυμεί να επέμβει με κάποιον από τους παραπάνω τρόπους, έχει τη δυνατότητα απλά να περιηγηθεί μέσα στον παράλληλο αυτόν ηχητικό κόσμο περιπλανώμενος ταυτόχρονα και μέσα στον αστικό ιστό.



[22]  
*Tactical Sound Garden*  
Mark Shepard  
Belo Horizonte 2007





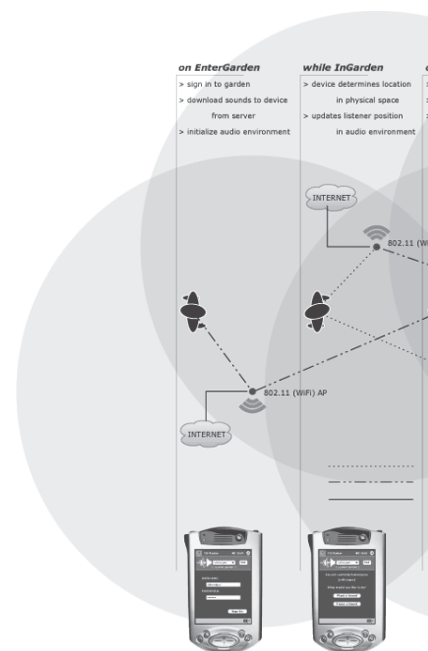
Η εφαρμογή, κατά μία έννοια, «προσκολλάται» στα ελεύθερα σημεία πρόσβασης στο διαδίκτυο χρησιμοποιώντας τα ως υποδομή για τη δημιουργία του κήπου, αυτού του εικονικού χώρου συγκέντρωσης ήχων. Κατ' επέκταση, η ηχητική πυκνότητα του κάθε κήπου εξαρτάται από την πυκνότητα των σημείων πρόσβασης. Πιο συγκεκριμένα, εκεί όπου η ύπαρξη ασύρματου δικτύου είναι ασθενής, οι εγκατεστημένοι ήχοι είναι λιγότεροι, ενώ σε περιοχές όπου το ασύρματο δίκτυο είναι ισχυρό ο κήπος διευρύνεται και καταλαμβάνει μεγαλύτερο χώρο μέσα στην πόλη. Επομένως, γίνεται αντιληπτό ότι οι περιοχές του αστικού δημόσιου χώρου στις οποίες υπάρχει δυνατότητα να δημιουργηθούν οι κήποι καθορίζονται από τα σημεία πρόσβασης στο διαδίκτυο και δεν μπορούν να επεκταθούν ανεξάρτητα από αυτά. Ο Shepard υποστηρίζει πως το TGS Toolkit επειδή *προσκολλάται* στο ασύρματο δίκτυο επικοινωνίας της πόλης εκφράζει μια *παρασιτική* όψη της σύγχρονης τεχνολογίας. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, λοιπόν, ότι ο αστικός χώρος λειτουργεί ως *ξενιστής* εφόσον η δράση βρίσκεται «σε διαρκή ή οιονεί διαρκή επαφή μαζί του» (Serres, 2009: 23). Η δράση εγκιβωτίζεται στον αστικό χώρο και συνυπάρχει με αυτόν, παρότι δεν γίνεται αντιληπτή χωρίς την διαμεσολάβηση μιας συσκευής και ενός ελεύθερου δικτύου. Στην πραγματικότητα όμως είναι διαρκώς παρούσα και προσβάσιμη από οποιονδήποτε πληροί αυτές τις δύο προϋποθέσεις.

Στο βιβλίο *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική*, ο Michel de Certeau αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ *χώρου* (space) και *τόπου* (place). Υποστηρίζει ότι ο *τόπος* χαρακτηρίζεται από «σταθερότητα», ενώ αντίθετα, ο *χώρος* είναι «το αποτέλεσμα που παράγεται από τις τελέσεις». Η διάκριση αυτή ακολουθεί την άποψη του Merleau-Ponty ότι «ο χώρος είναι υπαρκτικός» και ως εκ τούτου άρρηκτα συνδεδεμένος με την *εμπειρία*. (Ντε Σερτώ, 2010: 286). Πιο συγκεκριμένα, ο de Certeau υποστηρίζει ότι «ένας *τόπος* είναι μια στιγμιαία διαμόρφωση θέσεων που συνεπάγεται μια ένδειξη σταθερότητας» (Ντε Σερτώ, 2010: 286). Αντίθετα, «ο *χώρος* είναι διασταύρωση κινητών πραγμάτων και ζωογονείται κατά κάποιον τρόπο από το σύνολο των κινήσεων

που εκτυλίσσονται στα όριά του» (Ντε Σερτώ, 2010: 286). Στο παράδειγμα των ηχητικών κήπων, θεωρούμε αντίστοιχα ότι ο τόπος της δράσης προσδιορίζεται χωρικά από τα σημεία και χρονικά από τις στιγμές που φυτεύονται οι ήχοι, ενώ ο χώρος της δράσης αφορά στην αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων με σκοπό τη συν-δημιουργία του κήπου.

Όσο η εφαρμογή λειτουργεί ανιχνευτικά στο επίπεδο του φυσικού χώρου επιχειρώντας να εντοπίσει νέα σημεία πρόσβασης στο ίντερνετ, παράλληλα πραγματοποιείται σε πραγματικό χρόνο (real time) η καταγραφή της κίνησης του κάθε συμμετέχοντα πάνω στον ψηφιακό χάρτη της πόλης με τη βοήθεια ενσωματωμένων τεχνολογιών δι' εντοπισμού (locative technologies). Έτσι, η εφαρμογή εντοπίζει και κοινοποιεί το χωροχρονικό στίγμα κάθε ατόμου μέσα στον αστικό ιστό ακριβώς τη στιγμή της εγκατάστασης ενός ήχου. Μέσα από την ακριβή καταγραφή των σημείων ύπαρξης ήχων καθιστάται ορατό το περίγραμμα του κήπου και μάλιστα, γίνονται αντιληπτά και κάποια επιμέρους στοιχεία της κάτοψής του, όπως για παράδειγμα το αν διαθέτει πυκνή ή αραιή βλάστηση, αν η χάραξη των διαδρομών μου είναι αυστηρή ή αν προσφέρεται για άναρχη περιπλάνηση, κ.ο.κ. Επίσης, διακρίνουμε τις θέσεις των σημείων ενδιαφέροντος, νεκρές ζώνες, κλπ., τα οποία συνήθως συμπίπτουν με υπαρκτά σημεία ενδιαφέροντος του αστικού χώρου, όπως για παράδειγμα ένα άγαλμα, μια πλατεία, ένα γνωστό ζαχαροπλαστείο, κλπ. Κατ' επέκταση, καθιστάται ορατή η επικράτεια μέσα στην οποία ο πραγματικός αστικός χώρος συνυπάρχει με τον εικονικό (virtual). Επομένως, ο περιπατητής - χρήστης της εφαρμογής συμμετέχει ταυτόχρονα σε δύο χώρους που μοιράζονται τον ίδιο τόπο: τον ψηφιακό και τον φυσικό αστικό χώρο. Στον ψηφιακό χώρο συμμετέχει μέσω της ακοής, της ανταλλαγής μηνυμάτων και της δυνατότητάς του να επηρεάζει τη διαμόρφωση του ηχητικού τοπίου, ενώ στον φυσικό χώρο συμμετέχει χρησιμοποιώντας τις υπόλοιπες αισθήσεις και το σώμα του, αλληλεπιδρώντας με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά (όγκοι, υφές, φως, τοπογραφικά ή αρχιτεκτονικά στοιχεία) και την καθημερινή δραστηριότητα στην περιοχή. Με αφορμή, λοιπόν, το συγκεκριμένο παράδειγμα, διαπιστώνουμε ότι η συμμετοχή του ατόμου σε τέτοιου είδους αστικές δράσεις διευρύνει την καθημερινή εμπειρία της πόλης καθώς συμπεριλαμβάνει και νέους άυλους τρόπους ψηφιακής δικτύωσης, επικοινωνίας και πρόσληψης του αστικού τοπίου.

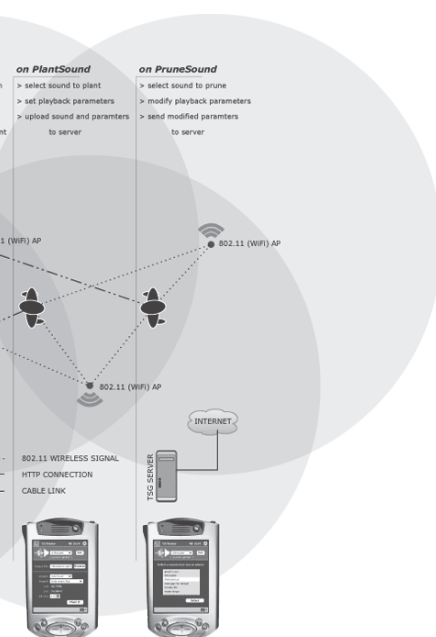
Προκειμένου να εισέλθει κανείς στον ηχητικό κόσμο του *Tactical Sound Garden* είναι απαραίτητο να φορά ακουστικά. Τα ακουστικά, πολύ αργότερα από την καθιέρωση του αυτοκινήτου ως μέσο κοινωνικής απομόνωσης αλλά και προσωπικής ελευθερίας (Σένετ, 1999: 29), αποτέλεσαν ένα άλλου είδους όχημα για τη βύθιση σε μια εξατομικευμένη σφαίρα οικειοθελούς απομόνωσης και προσωρινής απόσυρσης από τη δημόσια ζωή. Ο Richard Sennett, σχολιάζοντας την ιδιότητα του ιδιωτικού αυτοκινήτου να εκπληρώνει την επιθυμία της ελεύθερης κίνησης μέσα στην πόλη, αναφέρει ότι «αφού μπορεί κανείς να απομονωθεί μέσα στο αυτοκίνητο, χάριν της ελευθερίας κίνησης παύει να πιστεύει ότι όσα τον περιβάλλουν έχουν άλλο νόημα εκτός από το να αποτελούν μέσα



για τον σκοπό της αυτοκίνησής του» (Σένετ, 1999: 30). Τα τελευταία χρόνια αντίστοιχα, με την ευρεία χρήση φορητών συσκευών αναπαραγωγής ήχου, το άτομο φορώντας ακουστικά αυτο-εξαιρείται από τις συμβάσεις της κοινωνικής συμπεριφοράς και της διαπροσωπικής επαφής στο δημόσιο χώρο. Φορώντας τα ακουστικά, απαλλάσσεται από την υποχρέωσή του να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους γύρω του, εφόσον εάν κάποιος χρειάζεται μια πληροφορία, θα προτιμήσει να απευθυνθεί σε κάποιον που δεν φορά ακουστικά. Στο πλαίσιο της εξεταζόμενης δράσης, οι συμμετέχοντες απομονώνονται ηχητικά από το πολύβουο αστικό περιβάλλον και περιηγούνται σε έναν πλούσιο εικονικό χώρο διαφορετικών ηχητικών ποιότητων, ο οποίος δημιουργείται συλλογικά σε πραγματικό χρόνο. Το παράδοξο αυτής της δράσης είναι ότι το σύνολο αυτών των *φυσαλίδων* ηχητικής ιδιωτικότητας παράγει συλλογικά έναν νέο δημόσιο χώρο δυναμικά προσβάσιμο σε όλον τον κόσμο.

Ο σχεδιασμός της δράσης *Tactical Sound Garden* εστίασε στη διαμόρφωση ενός «πλαίσιου δράσης» (framework) αφήνοντας την ίδια τη δράση να εξελιχθεί με απρόβλεπτο τρόπο. Το «πλαίσιο δράσης» αποτελείται από ένα κίνητρο και μια εργαλειοθήκη. Το κίνητρο που δόθηκε στους συμμετέχοντες αφορούσε τη δημιουργία ενός εναλλακτικού ηχητικού τοπίου μέσα στην πόλη με τρόπο συμμετοχικό. Η εργαλειοθήκη της ηλεκτρονικής εφαρμογής σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να ενθαρρύνει και να διευκολύνει τη δράση των συμμετεχόντων χωρίς να λειτουργεί παρεμβατικά και περιοριστικά. Έτσι, η τελική «μορφή» των κήπων ως συλλογικά διαμορφωμένα ηχητικά τοπία ήταν αποτέλεσμα μιας ανοικτής συμμετοχικής διαδικασίας σχεδιασμού. Αυτή η σχεδιαστική προσέγγιση δεν επιχειρεί να θέσει όλες τις επιμέρους παραμέτρους υπό το απόλυτο έλεγχο ενός οργανωμένου και σαφώς προκαθορισμένου σχεδίου. Αντίθετα, αποτελεί ένα πεδίο πειραματισμού όπου το αποτέλεσμα προκύπτει από την ίδια διαδικασία και συχνά διαφέρει από τις αρχικές σχεδιαστικές προθέσεις. Κατά μία έννοια, πρόκειται για ένα *work-in-progress*, μια διαδικασία που αποδίδει στον *απρόβλεπτο* και *τυχαίο* χαρακτήρα της ανθρώπινης συμπεριφοράς τη δυνατότητα συνεχούς διαμόρφωσης της επιτελούμενης δράσης. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ο Mark Shepard απέφυγε να σχεδιάσει το αποτέλεσμα της δράσης, δηλαδή τα *ηχητικά τοπία*. Η απροσδιοριστία του τελικού αποτελέσματος, δηλαδή η ανοιχτή έκβαση της δράσης, επιτεύχθη μέσα από τον σχεδιασμό μιας *υποδομής*, ενός κατάλληλου πλαισίου ούτως ώστε η εξέλιξη της δράσης να αναπτύσσεται στον φυσικό και στον ψηφιακό χώρο ανεξάρτητα από τον εμπνευστή και σχεδιαστή της. Όπως υποστηρίζει ο Conor McGarrigle σε σχετικό άρθρο του, σε αυτές τις περιπτώσεις εικαστικών έργων ο εμπνευστής-σχεδιαστής της δράσης και οι συμμετέχοντες «μοιράζονται τα πνευματικά δικαιώματα του έργου» (McGarrigle, 2010: 58).

Όσον αφορά στην ενσωμάτωση της δράσης στον αστικό χώρο και στην καθημερινή ζωή στην πόλη, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, ο εικονικός κήπος προσκολλάται στα ελεύθερα σημεία πρόσβασης στο διαδίκτυο κι επομένως, συσχετίζεται άμεσα με ένα χαρακτηριστικό που ανήκει στον φυσικό χώρο της πόλης. Έτσι, ο αστικός



[23]  
*Tactical Sound Garden*  
Mark Shepard  
Sao Paulo 2010



[24]  
*Tactical Sound Garden*  
Mark Shepard  
San Diego 2007

χώρος μετατρέπεται σε αναπόσπαστο κομμάτι της δράσης διότι χωρίς τα σημεία πρόσβασης η δράση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί. Συγχρόνως, η χαρτογράφηση των διαδρομών των συμμετεχόντων, δηλαδή η ψηφιακή αποτύπωση του εικονικού (virtual) κήπου μας βοηθά να εξαγάγουμε συμπεράσματα σχετικά με την πυκνότητα και την ισχύ του ασύρματου δικτύου στην κάθε περιοχή. Άρα, μέσα από τη χρήση της εφαρμογής, δηλαδή μέσα από τη συμμετοχή στη δράση, συγκεντρώνονται πληροφορίες σχετικές με κάποιο χαρακτηριστικό του αστικού χώρου και της καθημερινής ζωής στην πόλη. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρώντας τους διαδραστικούς χάρτες των πόλεων όπου έχει πραγματοποιηθεί η συγκεκριμένη δράση<sup>7</sup>, συμπεραίνουμε ότι στο κέντρο του Σάο Πάολο στη Βραζιλία υπάρχει άνετη πρόσβαση στο διαδίκτυο επειδή τα σημεία που σηματοδοτούν την ύπαρξη ήχων εκτείνονται σε μια ολόκληρη γειτονιά του κέντρου της πόλης. Αντίθετα, στο Σαν Ντιέγο στην Καλιφόρνια τα ίχνη εντοπίζονται κατά μήκος μιας ευθύγραμμης διαδρομής παράλληλης με το παραλιακό μέτωπο και έτσι, συμπεραίνουμε ότι η ύπαρξη ασύρματου δικτύου είναι μάλλον περιορισμένη.

Συνοψίζοντας, παρότι αναφερόμαστε σε έναν ψηφιακό ηχητικό κήπο που εκτείνεται στον άυλο χώρο της πόλης και δεν οριοθετείται γεωγραφικά στο υλικό επίπεδο του φυσικού χώρου -παρά μόνο μέσω του ψηφιακού χάρτη του-, πρόκειται για μια δράση που εγκιβωτίζεται στον χώρο της πόλης από τη στιγμή που αξιοποιεί υπάρχοντα δίκτυα πληροφορίας στον αστικό χώρο με σκοπό να μεταφράσει τη φυσική τοπογραφία της πόλης σε ένα ψηφιακό, εικονικό, ηχητικό τοπίο. Η περιπλάνηση στον

<sup>7</sup> Οι διαδραστικοί αυτοί χάρτες των πόλεων όπου μέχρι στιγμής έχει πραγματοποιηθεί η δράση είναι διαθέσιμοι στην ιστοσελίδα του έργου (<http://www.tacticalsoundgarden.net/>). Μέχρι σήμερα Κήποι Ήχων έχουν φτιαχτεί στο Βελιγράδι το 2012, στο Σάο Πάολο το 2010, στο Belo Horizonte το 2007, στο Σαν Ντιέγκο το 2007 και στη Ζυρίχη το 2007. [ημ/νία προσπέλασης 10/9/2015]



κήπου προϋποθέτει και συγχρόνως ταυτίζεται με την περιπλάνηση στον χώρο της πόλης. Πρόκειται για ένα τοπίο που καθιστάται αντιληπτό μόνο εν κινήσει. Επίσης, από τη στιγμή που η δράση συμβαίνει παράλληλα με την καθημερινή ζωή χωρίς να τη διακόπτει, ο εγκιβωτισμός της στον αστικό χώρο αποδίδεται και στην ευκολία με την οποία οι συμμετέχοντες «μπαινοβγαίνουν» στο ηχητικό περιβάλλον του κήπου αλλά φορώντας ή αφαιρώντας τα ακουστικά. Τέλος, αναφέρουμε ότι το *Tactical Sound Garden* εμπνέεται από τη συμμετοχική πρακτική της δημιουργίας μικρών κήπων στον φυσικό χώρο της πόλης (*guerilla gardening*), πρακτική την οποία επιχειρεί να μεταφέρει σε ένα άυλο ψηφιακό επίπεδο. Ομοίως, αξίζει να αναλογιστούμε τρόπους με τους οποίους και άλλες συμμετοχικές δράσεις στον αστικό χώρο μπορούν μεταφερθούν στον ψηφιακό χώρο εμπνέοντας δράσεις που θα ενεργοποιήσουν επιπλέον επίπεδα κοινωνικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των κατοίκων της πόλης.

Επεκτείνοντας, τέλος, την παραπάνω μεθοδολογία σχεδιασμού δράσεων στον αστικό χώρο, αξίζει να αναφερθούν και παραδείγματα στα οποία ο στόχος δεν είναι η δημιουργία ενός εικαστικού έργου αλλά η βελτίωση επιμέρους λειτουργιών της πόλης. Η ευρεία χρήση των φορητών συσκευών και η δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στο διαδίκτυο καθιστούν εφικτή μια σχεδόν αντανακλαστική αντίδραση των κατοίκων της πόλης απέναντι σε προβληματικές πτυχές του αστικού χώρου. Ένα σχετικό παράδειγμα είναι το *Peta Jakarta*,<sup>8</sup> ένα ερευνητικό πρότζεκτ με πρωτοβουλία μιας ομάδας του Πανεπιστημίου του Wollongong στην Αυστραλία σε συνεργασία με υπηρεσίες της τοπικής αυτοδιοίκησης της Τζακάρτα στην Ινδονησία (*Jakarta Emergency Management Agency*) και το *Twitter Inc*. Εκμεταλλευόμενοι την ευρεία χρήση του *Twitter* ως μέσο κοινωνικής δικτύωσης, από τον Δεκέμβριο του 2014 μέχρι τον Μάρτιο του 2015, οι κάτοικοι της Τζακάρτα είχαν την δυνατότητα να συμβάλλουν στη δημιουργία ενός δημόσιου διαδραστικού χάρτη εντοπισμού φαινομένων πλημμύρας στις περιοχές του αστικού κέντρου. Η επιτόπια αναφορά των πλημμύρων από τους ίδιους τους κατοίκους διευκόλυνε το έργο των αρμόδιων αρχών στην κατεύθυνση μιας αμεσότερης και αποτελεσματικότερης αντιμετώπισης του φαινομένου. Παρά το γεγονός ότι αναλύοντας τέτοιου είδους παραδείγματα ίσως απομακρυνόμαστε από το πεδίο των παραστατικών τεχνών, ο κοινός παρονομαστής με τις αντίστοιχες εικαστικές δράσεις αφορά στη διεύρυνση του ρόλου των κατοίκων της πόλης, στον εμπλουτισμό της αστικής εμπειρίας και στην ανατροφοδότηση και τον ανασχεδιασμό του αστικού χώρου μέσα από ψηφιακά διαμεσολαβημένες συμμετοχικές διαδικασίες. Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι ο ψηφιακός και φυσικός χώρος της πόλης συνεργάζονται και ανατροφοδοτούν ο ένας τον άλλο. Από τη μία πλευρά, ο φυσικός χώρος θέτει τις προκλήσεις που θα καθοδηγήσουν τον σχηματισμό ψηφιακών χώρων διάδρασης ενώ από την άλλη πλευρά, ο ψηφιακός χώρος διευκολύνει την επίλυση διαφόρων προβλημάτων στον φυσικό χώρο της πόλης.

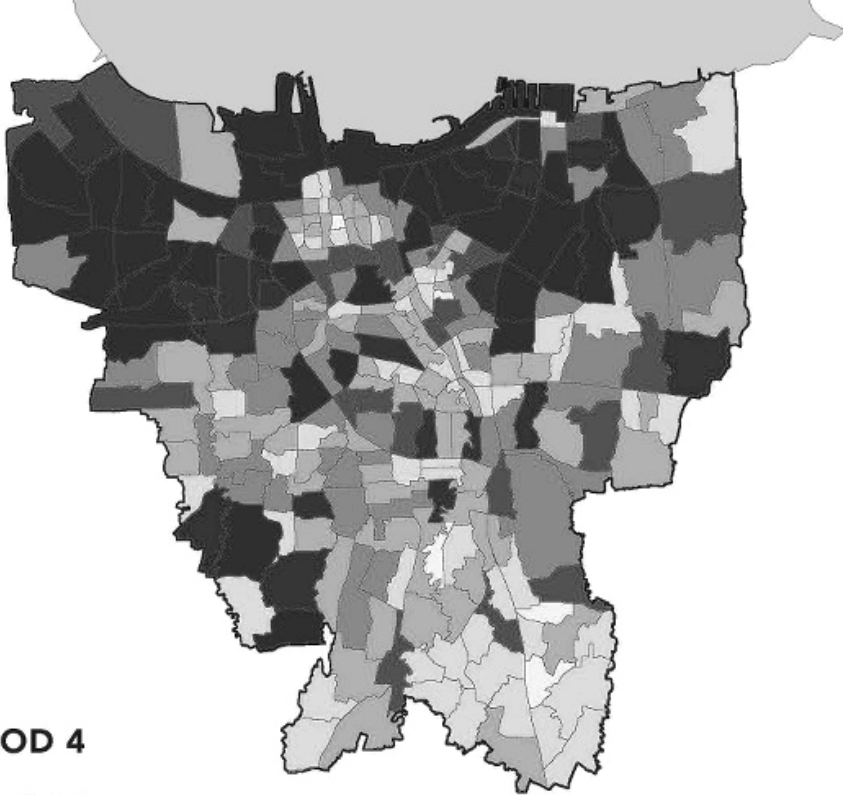
<sup>8</sup> Το βίντεο παρουσίασης του *Peta Jakarta* βρίσκεται στο <http://petajakarta.org/banjir/en/> [ημ/νία προσπέλασης 10/10/2015]

[25]  
*Peta Jakarta*  
Jakarta, 2015  
petajakarta.org

## FLOOD 4

February 10, 2015

"Banjir" Tweets per Kelurahan



#### 4. Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΩΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΧΩΡΟ-ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

Στο βιβλίο *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική* (2010) η έννοια του χώρου προσδιορίζεται από τον de Certeau ως ένα «ενέργημα του παρόντος», ένας «μετασχηματισμός που συλλαμβάνεται στην αμφισημία μιας πραγμάτωσης». Ο χώρος «παράγεται από τις τελέσεις οι οποίες τον προσανατολίζουν, τον τοποθετούν στις περιστάσεις, τον εγχρονίζουν και τον οδηγούν να λειτουργήσει ως πολυδύναμη ενότητα» (Ντε Σερτώ, 2010: 286). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, ο χώρος δεν νοείται ως ένα στατικό περιβάλλον-περίβλημα αλλά ως μία δυναμική «σχέση με τον κόσμο». Είναι ένας χώρος σχεσιακός, μια εμπειρία εν τω γίνεσθαι που, όπως υποστηρίζει ο David Harvey (2005), διαφοροποιείται σημαντικά από τις γεωμετρικές των μηχανιστικών εκδοχών του απόλυτου και του σχετικού χώρου. Η σχεσιακή άποψη θεμελιώνεται πάνω στην παραδοχή ότι «ο χώρος δεν υπάρχει έξω από τις διαδικασίες που τον ορίζουν και ότι οι διαδικασίες κάθε φορά ορίζουν το δικό τους χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνουν» (Αυδίκος, 2010: 35). Κατ' επέκταση, εφόσον ο χώρος δεν νοείται ανεξάρτητα από τις διαδικασίες που τον συγκροτούν, ο σχεδιασμός του χώρου επαναπροσδιορίζεται ως σχεδιασμός ενός σχεσιακού, ή αλλιώς *διαδραστικού*, περιβάλλοντος. Το περιβάλλον αυτό, παρά το γεγονός ότι χαρακτηρίζεται ως *διαδραστικό*, προσδιορισμός που παραπέμπει στη χρησιμοποίηση ψηφιακών μέσων, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας αυτό δεν κρίνεται απαραίτητο εφόσον πραγματοποιείται κάποιο άλλο είδος φυσικής αλληλεπίδρασης - διάδρασης αφενός μεταξύ των συμμετεχόντων και αφετέρου ανάμεσα στους συμμετέχοντες και το «σκηνικό» της δράσης.

Στις προηγούμενες ενότητες της εργασίας, υποστηρίχθηκε ότι ο σχεδιασμός ψηφιακά διαμεσολαβημένων ή μη διαδραστικών περιβαλλόντων με στόχο την ενεργή συμμετοχή του κοινού αποτελεί ένα ευρύ θεωρητικό και πειραματικό πεδίο των σύγχρονων παραστατικών τεχνών. Σε αντίθεση με το παρελθόν, που στο πλαίσιο μιας παράστασης το κοινό αντιμετωπιζόταν ως συμπαγής ανθρώπινη μάζα, ως «ψευδές και παραπλανητικό σύνολο» (Benjamin, 1998: 10), στη σύγχρονη επιτελεστική πρακτική τα άτομα που το απαρτίζουν αναλαμβάνουν έναν ρόλο μεθεκτικό συμβάλλοντας στην εξέλιξη της δράσης. Οπότε, όπως εύστοχα αναφέρουν οι Pine και Gilmore, οι σύγχρονες παραστάσεις «δεν στοχεύουν πλέον στην ψυχαγωγία των ατόμων του κοινού, αλλά στη δραστηριοποίησή τους» (Pine & Gilmore, 1999: 17). Η άποψη αυτή οδηγεί στην

ανάδειξη μιας ημιτελούς μορφής σχεδιασμού η οποία βρίσκεται υπό συνεχή συνδιαμόρφωση με τους συμμετέχοντες. Για τον λόγο αυτό, διαφοροποιείται ριζικά ως προς τους κώδικες και τα συστήματα αναπαράστασης που ακολουθούνται στον σχεδιασμό ενός ολοκληρωμένου έργου απέναντι στο οποίο ένα «συμπαγές» κοινό παρίσταται ως αμέτοχος θεατής. Στα *διαδραστικά περιβάλλοντα*, επειδή η εξέλιξη της δράσης εξαρτάται κυρίως από τους συμμετέχοντες, ο σχεδιασμός εστιάζει στο «περίβλημα» της δράσης αφήνοντας την ίδια τη δράση, το ίδιο το παραστασιακό γεγονός, να εξελιχθεί με «φυσικό», μη προκαθορισμένο τρόπο. Πρόκειται περισσότερο για τον σχεδιασμό ενός σαφούς πλαισίου, μιας επιτελεστικής συνθήκης με την οποία οι συμμετέχοντες θα διαδράσουν με τρόπο αυτοσχεδιαστικό και εν μέρει απρόβλεπτο.

Επομένως, σε αντίθεση με άλλες μεθοδολογίες σχεδιασμού που αποβλέπουν σε ένα σαφές, «ολοκληρωμένο» αποτέλεσμα, σε ένα προϊόν σχεδιασμού, αναδύεται μια νέα μεθοδολογία η οποία αποβλέπει στην ενεργοποίηση μιας διαδικασίας αλληλεπίδρασης. Για τον λόγο αυτό, όπως αναλύεται στη συνέχεια, η νέα αυτή μεθοδολογική προσέγγιση εστιάζει στην υποδομή της δράσης, στην προετοιμασία του πεδίου μέσα στο οποίο θα λάβουν χώρα αναρίθμητες και απρόβλεπτες ανθρώπινες διαδράσεις. Το *Experience Design* -όρος που ακόμη δεν έχει αποδοθεί στην ελληνική γλώσσα- αποτελεί ένα είδος διαδραστικού σχεδιασμού (*Interactive Design*) προϊόντων, διαδικασιών, υπηρεσιών, εκδηλώσεων, έργων τέχνης, κ.ά., τα οποία δημιουργούνται με την ενεργή συμβολή των χρηστών (*user experience*) (Marzano & Aarts, 2003: 46). Αυτό το οποίο σχεδιάζεται είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι άνθρωποι μοιράζονται κοινές εμπειρίες και διαδρούν με ένα συγκεκριμένο περιβάλλον και πιθανότατα μεταξύ τους. Όσον αφορά στον χώρο της επιτελεστικής πρακτικής, το *Experience Design* εστιάζει στη δημιουργία φυσικών, εικονικών ή μικτών περιβαλλόντων, πεδίων *δυναμικής* αλληλεπίδρασης των ατόμων του κοινού. Σε μια προσπάθεια σχηματικής απεικόνισης της εν λόγω σχεδιαστικής προσέγγισης, θα διαπιστώναμε ότι ο σχεδιασμός εστιάζει στην περίμετρο, στο πλαίσιο, στο περιβάλλον της δράσης, διατηρώντας στο κέντρο έναν κενό χώρο δυναμικής διάδρασης των συμμετεχόντων. Στο βιβλίο *Scaffolds for Experiencing in the New Design Space* (2002) η Elizabeth Sanders αναφέρει ότι το αντικείμενο αυτού του νέου είδους σχεδιασμού που εμφανίζεται σήμερα είναι η δημιουργία «ικριωμάτων για την απόκτηση εμπειριών» (*scaffolds for experiencing*) (Sanders, 2002: 3). Επομένως, συμπεραίνουμε ότι ο σχεδιασμός δεν εστιάζει στις εμπειρίες αυτές καθαυτές αλλά στη δημιουργία περιβαλλόντων, υποδομών, διαδραστικών πεδίων που παρέχουν τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να αποκτήσουν προσωπικές και συλλογικές εμπειρίες. Με λίγα λόγια, η βασική σχεδιαστική πρόθεση του *Experience Design* και γενικότερα, του «νέου σχεδιαστικού πεδίου» (*New Design Space*) στο οποίο αναφέρεται η Sanders είναι η δημιουργία ενός περιβάλλοντος *δυναμικών*, ενδεχομενικών σχέσεων και καταστάσεων μεταξύ των συμμετεχόντων.

#### 4.1. Η μετατόπιση του σχεδιασμού από τη «δράση» στο «πλαίσιο δράσης»

Στον χώρο των παραστατικών τεχνών, το σημείο τομής που οδήγησε στην αλλαγή του *παραδείγματος* της επιτελεστικής πρακτικής σηματοδοτείται από την έξοδο της επιτέλεσης στον αστικό δημόσιο χώρο και στην καθημερινή ζωή. Έξοδος που, όπως αναπτύχθηκε στην προηγούμενη ενότητα της εργασίας, συνέβαλε στη βαθμιαία αποδέσμευση και στην ενεργή συμμετοχή του κοινού στη δράση. Στο βιβλίο *Designing Designing* (1991) ο John Chris Jones αναφερόμενος στον «σχεδιασμό ως τρόπο ζωής» διέκρινε την προοπτική διεύρυνσης της πρακτικής του σχεδιασμού μέσα από τη συμμετοχή «μη-ειδικών» στη σχεδιαστική διαδικασία (Wood, 2010: 4). Έτσι, τα άτομα στα οποία απευθύνεται ο σχεδιασμός ενός αντικειμένου ή μιας υπηρεσίας καλούνται να συμμετάσχουν στον σχεδιασμό και μάλιστα, η συμμετοχή τους αυτή σταδιακά καθιστάται βασική παράμετρος στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος. Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι η ίδια η σχεδιαστική διαδικασία παρουσιάζεται ως ένα διαδραστικό πεδίο μεταξύ των συμμετεχόντων.

Ποιος είναι όμως ο ρόλος του σχεδιαστή σε αυτό το νέο σχεδιαστικό πεδίο και ποιος είναι ο ρόλος του κοινού, δηλαδή των ατόμων στα οποία απευθύνεται ο εν λόγω σχεδιασμός; Στο άρθρο *Co-designing Team Synergies within Metadesign* (2010) ο John Wood ονομάζει *Metadesign* μία, κατά τη γνώμη του, διευρυμένη μεθοδολογία σχεδιασμού που στηρίζεται στην έννοια της «συνέργειας» (synergy) και της «διεπιστημονικότητας» (interdisciplinarity). Αντίθετα με το γεγονός ότι ο σχεδιασμός είθισται να συνδέεται με μια διαδικασία με προκαθορισμένα στάδια που στοχεύει σε συγκεκριμένα αποτελέσματα, το *Metadesign* αντιμετωπίζει τον σχεδιασμό ως μια «διαδικασία σποράς» (seeding process), το αποτέλεσμα της οποίας θα εξαρτηθεί από ποικίλους αστάθμητους και απρόβλεπτους παράγοντες (Wood, 2010: 3). Το *Metadesign* εκφράζει μια νέα προσέγγιση στον σχεδιασμό γενικότερα που δύναται να εφαρμοστεί σε ένα ευρύτατο φάσμα πεδίων ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνονται η επιτελεστική πρακτική, η αρχιτεκτονική και η καθημερινή ζωή.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, εξετάστηκε η αλληλεπίδραση της επιτελεστικής πρακτικής με τον αστικό χώρο και το πεδίο της καθημερινής ζωής. Η επιτέλεση εμφανίζεται ως «συμβάν» στον χώρο της πόλης, ως *κατάσταση* η οποία, όπως αναφέρθηκε στην αρχή της εργασίας, παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το μανιφέστο των *Καταστασιακών*. Άλλοτε παίρνει τη μορφή ανοιχτής πρόσκλησης

προς τους κατοίκους της πόλης και άλλες φορές εκδηλώνεται χωρίς προειδοποίηση ταυτόχρονα με την καθημερινές πρακτικές στον αστικό χώρο. Σε κάθε περίπτωση, αυτά τα μικρο-συμβάντα επιδιώκουν και συχνά επιτυγχάνουν να ενσωματώνονται στο εδώ, το *τώρα* και το *εμείς* της πόλης. Όπως αναφέρεται παραπάνω, στόχος της επιτελεστικής πρακτικής στον αστικό χώρο είναι η ενεργοποίηση μιας διαδραστικής σχέσης των ατόμων του κοινού αφενός με το περιβάλλον, τη συνθήκη, τις περιστάσεις της δράσης και αφετέρου μεταξύ τους, συνάπτοντας με αυτό τον τρόπο *κοινωνική επαφή*.

Στο βιβλίο *Reassembling the Social* (2005) ο Bruno Latour αναφέρει ότι παρά τη μεγάλη συχνότητα της χρήσης του όρου «κοινωνικός» (social) στην καθημερινή μας ζωή, η σημασία του θεωρείται αίολη, θολή και ασαφής. Αντίστοιχα, όταν αναφερόμαστε σε «κοινωνικές σχέσεις» ή «κοινωνική επαφή» επιχειρούμε να περιγράψουμε μια αόρατη και «εξίσου ασαφή μορφή αλληλεπίδρασης των ανθρώπων που βασίζεται σε συγκεκριμένες δεξιότητες» (Latour, 2005: 12). Για τον λόγο αυτό, ο Latour ισχυρίζεται ότι μια σχέση είναι «κοινωνική» τη στιγμή που συνάπτεται (Latour, 2005: 5) και ως εκ τούτου, ο κοινωνικός χαρακτήρας μιας επιτέλεσης εκφράζεται μέσα σε ένα εύθραυστο πεδίο σχέτισης -αλληλεπίδρασης- των εμπλεκόμενων ατόμων, το οποίο δημιουργείται *in situ* εκ του μηδενός. Επομένως, τη θέση του αόριστου «κοινωνικού πλαισίου» (social context) καταλαμβάνει μία διαδραστική συνθήκη *δυναμικών* (potential) ανθρώπινων συμπεριφορών, δράσεων και σχέσεων. Με άλλα λόγια, ο «κοινωνικός χαρακτήρας» μιας δράσης στον δημόσιο χώρο δεν θεωρείται δεδομένος. Αντίθετα, τίθεται υπό αμφισβήτηση μέχρις ότου το κοινό εμπλακεί με το διαδραστικό πλαίσιο που έχει σχεδιαστεί.

Κατά τους Forlizzi & Battarbee, ο σχεδιασμός καθιστάται αποτελεσματικός όταν αφορά σε ένα πλαίσιο δράσης (framework) που καθορίζει τα εργαλεία και τις συνθήκες μέσα στις οποίες τα άτομα πρόκειται να διαδράσουν (Forlizzi & Battarbee, 2005: 266). Ακολουθώντας την ίδια προσέγγιση, ο Caio Vassão ασχολήθηκε με τα εργαλεία, τις στρατηγικές και την ηθική του *Metadesign* (2010) διακρίνοντας τέσσερα κοινά χαρακτηριστικά τα οποία, σύμφωνα με την άποψή του, διέπουν όλες τις εκφάνσεις αυτής της νέας μεθοδολογικής προσέγγισης του σχεδιασμού. Τα εργαλεία αυτά συνοψίζονται στη χρήση α) αφαιρετικών δομών, β) διαγραμμάτων, γ) δημιουργικών διαδικασιών, και δ) στην αξιοποίηση των απρόβλεπτων καταστάσεων. Προσαρμόζοντας τα παραπάνω στον χώρο της επιτελεστικής πρακτικής, ανοίγεται ο δρόμος για μια νέα μορφή δράσεων όπου το κοινό άμεσα ή έμμεσα αναλαμβάνει ρόλο σχεδιαστή και συμβάλει δημιουργικά στην παραγωγή και στην υλοποίηση της δράσης.

Πιο συγκεκριμένα, η θεμελίωση της δράσης σε *αφαιρετικές δομές*, που επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες και λειτουργικές προσαρμογές, αποτελεί ένα σταθερό και ευέλικτο υπόβαθρο για την εξέλιξη της δράσης. Έπειτα, τα *διαγράμματα* ενισχύουν την αντιληπτική ικανότητα των συμμετεχόντων, λειτουργούν ως εργαλείο κατανόησης και διεύρυνσης της επιτελεστικής πρακτικής, και απορρέουν από τη διατήρηση μιας «επιθυμητής απόστασης» από την επιτελούμενη δράση. Στη συνέχεια, η ενσωμάτωση

δημιουργικών διαδικασιών, όπως για παράδειγμα το παιχνίδι και ο αυτοσχεδιασμός, συμβάλει στη δραστηριοποίηση και την ενεργή συμμετοχή των εμπλεκόμενων ατόμων παραχωρώντας τους περιθώρια ούτως ώστε να διαμορφώσουν μέσω της ελεύθερης και αυτονομημένης έκφρασής τους την έκβαση της δράσης. Και τέλος, η αξιοποίηση των απρόβλεπτων καταστάσεων, που αναπόφευκτα προκύπτουν κατά τη διαδικασία, ενισχύουν τον δυναμικό χαρακτήρα του σχεδιασμού προτείνοντας τη δημιουργική ενσωμάτωση αστάθμητων παραγόντων όπως το τυχαίο, η έκπληξη, το λάθος, η παράλειψη, η ξαφνική ανατροπή, κ.ά. Κοινός παρονομαστής όλων των παραπάνω εργαλείων είναι η ανάπτυξη «μηχανισμών» ευέλικτης προσαρμογής στις *περιστάσεις* με σκοπό τη διατήρηση της συνέχειας της επιτελούμενης δράσης.



[26]  
*Cloud*  
Caitlind Brown  
Calgary 2014



[27]  
*The event of a thread*  
Ann Hamilton  
Park Avenue Armory, NYC, 2012



[28]  
*On Space Time Foam*  
Studio Tomas Saraceno  
HangarBicocca, Milan, 2015



## 4.2. Σχεδιάζοντας δυνητικές διαδράσεις

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ένα μέρος της σύγχρονης επιτελεστικής πρακτικής έχει απομακρυνθεί από το πεδίο της αναπαράστασης, δηλαδή τον σχεδιασμό της δράσης ως ένα αυτοτελές ολοκληρωμένο παραστασιακό γεγονός που απευθύνεται σε ένα κοινό. Αυτό που επιχειρείται πλέον αφορά στον σχεδιασμό ενός χώρου διάδρασης, ενός δυνητικού (potential) χώρου εξερεύνησης και ευρηματικότητας (Pearson, 2010: 25). Έτσι, όπως ο αστικός χώρος αποτελεί ένα διαδραστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο επιτελούνται «αυθόρμητες» δράσεις της καθημερινής ζωής, διαδράσεις που προσδίδουν περιεχόμενο στο φαινόμενο της αστικής κατοίκησης, όμοια και στη διευρυμένη προσέγγιση της επιτελεστικής πρακτικής που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, ο χώρος της δράσης εμφανίζεται ως το διαδραστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο θα αναπτυχθούν δυνητικές συμπεριφορές και σχέσεις των συμμετεχόντων. Κατά τους Thrift και Dewsbury, «η διαφορά μεταξύ αναπαράστασης και πρακτικής είναι ότι κατά την αναπαράσταση γνωρίζουμε το αποτέλεσμα, ενώ η πρακτική αποτελεί ανοιχτή διαδικασία που ανατροφοδοτείται συνεχώς» (Thrift & Dewsbury, 2000: 416). Πρόκειται, επομένως, για μια πειραματική διαδικασία με απροσδιόριστη έκβαση.

Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η εμπειρία που αποκτούν τα άτομα του κοινού συμμετέχοντας διαμορφώνεται σε συνάρτηση με ένα φάσμα δυνητικών εξελίξεων, ενδεχομενικών δράσεων και συσχετίσεων, των οποίων ένα σημαντικό μέρος είναι αδύνατο να προβλεφθεί και να προκαθοριστεί κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού, η οποία χρονικά προηγείται. Κατά τη διάρκεια της επιτελούμενης δράσης, λόγω των επιμέρους διαδράσεων κάθε ατόμου με το περιβάλλον και με τα υπόλοιπα άτομα, ποικίλοι αστάθμητοι παράγοντες «εισβάλλουν» στην εξέλιξή της με τη μορφή, παραδείγματος χάρη, ενός τυχαίου συμβάντος, ενός λάθους, μιας έκπληξης, κλπ. Σε αντίθεση, λοιπόν, με άλλες μεθοδολογίες σχεδιασμού οι οποίες καθίστανται ευάλωτες στην εμφάνιση του λάθους, της παραφωνίας, της απόκλισης από την προδιαγεγραμμένη πορεία του σχεδιασμού, στο πλαίσιο του *Metadesign* και του *Experience Design*, τα οποία όπως διαπιστώθηκε διέπονται επί της ουσίας από τις ίδιες αρχές, οι στιγμές της απρόβλεπτης εξέλιξης της δράσης λειτουργούν ανατροφοδοτικά και δημιουργικά. Τις στιγμές του «απρόοπτου» και του «τυχαίου» θεωρείται ότι τα συμμετέχοντα άτομα αποδεσμεύονται πλήρως από την επιβεβλημένη εκ του σχεδιασμού συνθήκη δράσης και κατ' επέκταση, αποκτούν δυνατότητα αυτονομημένης έκφρασης, ωθώντας με

τρόπο ενεργό και καθοριστικό την εξέλιξη της δράσης. Επομένως, δεδομένου του απρόβλεπτου χαρακτήρα τόσο της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης όσο και διαφόρων εξωγενών παραγόντων, ένα κομμάτι της δράσης παραμένει άγνωστο κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού διότι γίνεται αντιληπτό *εν τω γίνεσθαι* της δράσης.

Αν αληθεύει ότι μια χωρική τάξη οργανώνει ένα σύνολο δυνατοτήτων (παραδείγματος χάριν, με μια πλατεία όπου μπορείς να κυκλοφορήσεις) και απαγορεύσεων (μ' έναν τοίχο που σε εμποδίζει να προχωρήσεις), ο περιπατητής πραγματώνει ενεργά ορισμένες μόνο. Με τον τρόπο αυτό τους δίνει *είναι* και ταυτόχρονα *φαίνεσθαι*. Επίσης, όμως, μετατοπίζει και επινοεί άλλες, εφόσον οι λοξές, συντομευμένες διαδρομές, οι παρεκκλίσεις και οι αυτοσχεδιασμοί της πορείας ευνοούν, μεταβάλλουν ή εγκαταλείπουν χωρικά στοιχεία. Έτσι, ο Τσάρλι Τσάπλιν πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες του μαστουριού του: κάνει άλλα πράγματα με το ίδιο πράγμα και ξεπερνά τα όρια καθόριζαν τη μεταχείριση του αντικειμένου. (Ντε Σερώ, 2010: 256).

Διαβάζοντας το παραπάνω απόσπασμα του βιβλίου *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική* (2010) συμπεραίνουμε ότι τα διαδραστικά περιβάλλοντα «δεν κατανοούνται και δεν χρησιμοποιούνται απαραίτητα βάσει του τρόπου με τον οποίο σχεδιάστηκαν» (Crabtree et al., 2002: 270). Στον σχεδιασμό κτιρίων, αναπλάσεων, χρηστικών αντικειμένων, κλπ., αυτός ο οποίος σχεδιάζει συνήθως επιχειρεί να κατανοήσει και να εξυπηρετήσει το κοινό στο οποίο απευθύνεται (τον χρήστη, τον κάτοικο, τον πελάτη, κ.ο.κ.). Ωστόσο, το εύρος των τρόπων με τους οποίους το αντικείμενο ή ο σχεδιασμένος χώρος θα απορροφηθούν από τη ζωή των ανθρώπων παραμένει κατά μεγάλο ποσοστό άγνωστο. Οπότε, καταλήγουμε, ως σχεδιαστές, να επεξεργαζόμαστε σενάρια που διεγείρουν τη φαντασία μας προκειμένου να καθιστούμε αντιληπτές τις προσωπικές μας προθέσεις. Κάθε απόπειρα σχεδιασμού αποτελεί μια δυναμική διαδικασία δημιουργίας μιας επιθυμητής εμπειρίας παρά το γεγονός ότι η εμπειρία που τελικά θα αποκτηθεί από τη χρήση του αντικειμένου ή από την κατοίκηση του χώρου είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα αποκλίνει κατά πολύ από τις «στενές» προθέσεις του σχεδιαστή. Αυτό δεν οφείλεται σε σχεδιαστική ανικανότητα ή ανεπάρκεια, αλλά σε ένα εγγενές χαρακτηριστικό των σχεδιαστικών πρακτικών που εξελίσσονται μέσω μιας μη διαδραστικής διαδικασίας που διατηρεί σε απόσταση τα άτομα στα οποία απευθύνεται. Επιπροσθέτως, αξίζει να αναφερθεί ότι για τον Deleuze, η υλοποίηση του *δυναμικού* (virtual) δεν πραγματώνεται μέσα από διαδικασίες προσομοίωσης ή αναπαράστασης, αλλά μέσα από διαδικασίες παραγωγής διαφορετικότητας (difference), ποικιλομορφίας (divergence) και δημιουργίας (creation) (Deleuze, 1991: 97 στο Thrift & Dewsbury, 2000: 416) Δηλαδή, μέσα από διαδικασίες που διαμορφώνονται περισσότερο σε συνθήκες «αταξίας» παρά «τάξης». Έτσι, σύμφωνα με τη μεθοδολογική προσέγγιση που μελετάται στην παρούσα εργασία, ανάμεσα στα απεριόριστα ενδεχόμενα εξέλιξης μιας προτεινόμενης προσχεδιασμένης συνθήκης, το κοινό είναι αυτό που επιτελεί τη δράση αποφασίζοντας ποια δυναμική εξέλιξη θα έρθει τελικά στο φως. Επομένως, στο κομμάτι της σύγχρονης

επιτελεστικής πρακτικής που δραστηριοποιείται στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στην ενεργοποίηση κοινωνικών διαδικασιών και την απόκτηση διευρυμένων εμπειριών, οι ρόλοι του σχεδιαστή και του συμμετέχοντος κοινού καθίστανται εξίσου καθοριστικοί.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί ότι η έννοια της δυνητικότητας εγκαθιδρύθηκε στον χώρο των παραστατικών τεχνών με τη χρήση των ψηφιακών μέσων. Ο ψηφιακός χώρος, όντας άρρηκτα συνδεδεμένος με την έννοια της δυνητικότητας, «παρέσυρε» την πρόσληψη της επιτελεστικής πρακτικής στην κατεύθυνση ενός χώρου τον οποίο διακατέχει μια δυναμική ή αλλιώς μια δυνητικότητα που διακρίνεται από πολυάριθμες απρόβλεπτες εκδοχές (Rajchman, 1998: 63). Πράγματι, η χρησιμοποίηση των σύγχρονων τεχνολογιών διευρύνει ακόμη περισσότερο τις δυνατότητες διάδρασης ανάμεσα στα άτομα και στο περιβάλλον, οδηγώντας τη δράση σε ένα ευρύτερο φάσμα δυνητικών εξελίξεων. Όταν, μάλιστα, το περιβάλλον της δράσης τοποθετείται στον αστικό δημόσιο χώρο, «τα όρια της τέχνης και του σχεδιασμού διαχέονται στο πεδίο της καθημερινής εμπειρίας» (Mytilinaïου, 2015: 3). Σε αυτό συμβάλλουν οι πολυμεσικές εφαρμογές, οι αισθητήρες κίνησης ή καταμέτρησης περιβαλλοντικών δεδομένων (υγρασία, θερμοκρασία, κλπ.), τα συστήματα δι' εντοπισμού (locative media), οι προβολές, τα εξελιγμένα συστήματα ήχου, φωτισμού, τηλεπικοινωνίας, κ.ά. Η χρήση των παραπάνω ενισχυτικών εργαλείων οδηγεί στη διεύρυνση της εμπειρίας του αστικού χώρου τόσο σε επίπεδο διαπροσωπικής αλληλεπίδρασης των κατοίκων της πόλης όσο και σε επίπεδο επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας, της χρήσης και της μνήμης του.

[29]  
Charlie Chaplin





[30]  
*Literature versus traffic*  
Luzinterruptus  
Melbourne  
[www.luzinterruptus.com](http://www.luzinterruptus.com)

### 4.3. Το κοινό ως παράγοντας αυτονομημένης έκφρασης

Ο μετα-σχεδιασμός (metadesign) της επιτελεστικής πρακτικής καλεί το κοινό να συμμετάσχει με αυτονομημένο τρόπο τόσο στην παραγωγή της δράσης όσο και στην αναπαραγωγή της. Προκειμένου η αυθόρμητη ανθρώπινη συμπεριφορά και αλληλεπίδραση, που συναντάμε στο πεδίο της καθημερινής ζωής, να μεταφερθεί στο δυνητικό περιβάλλον της επιτέλεσης, χρησιμοποιούνται τεχνικές και εργαλεία που ενισχύουν την ευρηματικότητα και τη δημιουργικότητα των συμμετεχόντων. Σύμφωνα με τη Sanders, από τη στιγμή που ο ρόλος του σχεδιασμού έγκειται στη δημιουργία μιας αφαιρετικής - διαδραστικής υποδομής, «το κοινό χρειάζεται να εξοπλιστεί με συμμετοχικά εργαλεία που θα προωθήσουν τη δημιουργική δραστηριοποίησή του» (Sanders, 2000: 4). Αλλά και ο Latour στο βιβλίο *Reassembling the Social* (2005) προτάσσει τη δραστηριότητα των συμμετεχόντων ατόμων (actors) ως αποτέλεσμα αυτονομημένης έκφρασης. Εστιάζοντας στη δημιουργία περιστάσεων, συνθηκών, διαδραστικών και δυνητικών πλαισίων δράσης, ασχολούμαστε λιγότερο με τον προκαθορισμό των επιτελούμενων δράσεων. Με άλλα λόγια, οδηγούμαστε στον υποκαθορισμό (under-determination) της δράσης, ο οποίος αφήνει το περιθώριο στους συμμετέχοντες να εκφραστούν αυθόρμητα, αυτονομημένα και δημιουργικά (Latour, 2005: 45). Επί της ουσίας, το κοινό καλείται να «γεμίσει τα κενά σημεία» (Sanders, 2000: 4) της αφαιρετικής δομής που συνιστά το σχεδιασμένο διαδραστικό περιβάλλον. Αυτόν τον σκοπό εξυπηρετούν τεχνικές όπως το ομαδικό παιχνίδι, ο αυτοσχεδιασμός, καίριες προσχεδιασμένες παρεμβάσεις, αποστολές εξερεύνησης, επιτόπια «ζωντανά» πειράματα, και γενικότερα τεχνικές που ενεργοποιούν και στη συνέχεια αξιοποιούν τις αυθόρμητες αντιδράσεις των ατόμων μέσα από συνθήκες έκπληξης, πρόκλησης ενός ατυχήματος, κλπ.

Παρατηρούμε, επομένως, ότι ο σχεδιασμός εστιάζει στη διέγερση της διαπροσωπικής επαφής και αλληλεπίδρασης μέσα από συμμετοχικές διαδικασίες παιχνιδιού και δημιουργικής φύσης. Κατ' επέκταση, στοχεύει στην ενεργοποίηση της κοινωνικής δυναμικής ενός συνόλου ανθρώπων που μοιράζονται τον ίδιο χώρο: το διαδραστικό περιβάλλον της δράσης, τα ίδια μέσα: τα διάφορα συμμετοχικά εργαλεία, και την ίδια πρόθεση: να εμπλακούν σωματικά και συναισθηματικά με αυτό που συμβαίνει. Η κοινωνική επαφή αντιμετωπίζεται, λοιπόν, σαν ένα είδος εύθραυστης σύνδεσης με τους άλλους ανθρώπους, η οποία προκύπτει μέσα από τον αυθορμητισμό

και τον αυτοσχεδιασμό της στιγμής. Πρόκειται για μια σχέση που συνάπτεται εν τω γίνεσθαι της πράξης και η οποία βρίσκεται υπό απειλή εξαφάνισης αν το περιβάλλον της αλληλεπίδρασης εκλείψει. Συνεχίζοντας τα λόγια του Peter Brook, εφόσον «οι σχέσεις καταλαμβάνουν χώρο, αλλά όχι για καλλιτεχνικούς λόγους» (Moffitt, 2003: 129), η επιτελεστική πρακτική καλείται να διεγείρει την αλληλεπίδραση των ατόμων και στη συνέχεια, να παρακολουθήσει αυτές τις σχέσεις να βγαίνουν στην επιφάνεια.

Εκτός, όμως, από τη συμβολή τους στην υλοποίηση της δράσης, οι συμμετέχοντες, ως δραστηριοποιημένο, αυτονομημένο και ευαισθητοποιημένο κοινό, συμβάλλουν ενεργά και στην διατήρηση της ανάμνησής της αναπαράγοντας τα ίχνη της. Τα ίχνη αυτά αποτυπώνονται στον φυσικό χώρο της πόλης, στον ψηφιακό χώρο των κοινωνικών δικτύων και του ίντερνετ, στον συναισθηματικό κόσμο των συμμετεχόντων και στη μνήμη. Η εμπειρία μεταγράφεται σε εικόνες, χάρτες, κείμενα, διηγήσεις, κ.ο.κ., και εξαπλώνεται στον αστικό χώρο και τον κυβερνοχώρο προκαλώντας συζητήσεις και συντελώντας στη δημιουργία νέων εμπειριών. Επομένως, ο απόηχος της δράσης διαχέεται στο πεδίο της καθημερινής ζωής εγκαθιδρύοντας την επιτελεστική πρακτική στο κέντρο διαδικασιών που εκτυλίσσονται μακριά από τον χρόνο και τον τόπο της δράσης που προηγήθηκε και ολοκληρώθηκε.

## 5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 5.1. Η ανανέωση της επιτελεστικής πρακτικής

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, υποστηρίχθηκε η διεύρυνση της επιτελεστικής πρακτικής μέσα από τον συγκερασμό με συγκροτητικά στοιχεία του αστικού χώρου. Το «άνοιγμά» της στον χώρο της πόλης σηματοδότησε σημαντικές αλλαγές στον σκηνικό χώρο, το περιεχόμενο, τα εκφραστικά μέσα, τη δομή και τη στόχευση των δράσεων. Συγχρόνως, όμως, διαπιστώσαμε ότι ο αστικός χώρος και η καθημερινή ζωή επίσης «ωφελούνται» από τη σχέση αυτή καθώς η επιτελεστική πρακτική συμβάλει στο εμπλουτισμό της αστικής εμπειρίας δημιουργώντας νέες αφηγήσεις γύρω από τον οικείο -και ωστόσο ανοικείο- χώρο της πόλης. Μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων επιτελεστικών δράσεων που πραγματοποιήθηκαν στον αστικό χώρο, αρχικά, προσεγγίσαμε την αναθεώρηση του σκηνικού χώρου, του περιεχομένου και των εκφραστικών μέσων, και στη συνέχεια, παρουσιάσαμε τις δομικές αλλαγές και τον επαναπροσδιορισμό της στόχευσης των σύγχρονων επιτελεστικών δράσεων.

Ο **σκηνικός χώρος** διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με τον χώρο των κλειστών θεατρικών σκηνών διότι τοποθετείται στον αστικό χώρο, και ως εκ τούτου προσαρμόζεται στα μορφολογικά χαρακτηριστικά, τις υφιστάμενες χρήσεις, τις καθημερινές πρακτικές και το ιστορικό υπόβαθρο του χώρου της πόλης. Σε γενικές γραμμές, ο εγκιβωτισμός της επιτέλεσης στον αστικό δημόσιο χώρο είτε εστιάζει στον εμπλουτισμό και στη νοηματοδότηση της εμπειρίας του *δρόμου* (βλ. 3.1.1.) είτε πραγματεύεται την εφήμερη μεταμόρφωση και επανάχρηση του εγκαταλελειμμένου κτιριακού αποθέματος και των ιστορικών σημείων της πόλης (βλ. 3.1.2.). Έτσι, η επιτελεστική πρακτική συμβάλει στην αναζωογόνηση και την ενεργοποίησή του αστικού χώρου επανεντάσσοντας τους εγκαταλελειμμένους και κενούς -ανενεργούς- αστικούς χώρους στη συνείδηση των πολιτών και την ιστορία της πόλης. Αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής είναι η ανάδυση νέων αφηγήσεων γύρω από τις ποικίλες πτυχές του αστικού χώρου και της αστικής ζωής.

Όσον αφορά στον επαναπροσδιορισμό του **περιεχομένου** της δράσης, διαπιστώνεται ότι μέσα από την αλληλεπίδραση με τον χώρο της πόλης προκύπτει ένα όλο και αυξανόμενο ενδιαφέρον για την απορρόφηση παραμέτρων όπως ο ανθρώπινος παράγοντας (οι κάτοικοι της πόλης και οι προσωπικές τους ιστορίες), οι μνήμες και οι καθημερινές πρακτικές. Παράλληλα με τη μετατροπή του αστικού χώρου σε αστική σκηνή, παρατηρούμε ότι η πραγματική ζωή εκτίθεται και αντικαθιστά τον μύθο, την πλοκή, το γραπτό κείμενο. Η άποψη αυτή τεκμηριώθηκε μέσα από την ανάλυση δύο επιτελεστικών δράσεων της ομάδας Rimini Protokoll, η δράση της οποίας χαρακτηρίζεται από τη συγκέντρωση υλικού από τον χώρο της πόλης και τους κατοίκους της, προσέγγιση που θεμελίωσε το «θέατρο-ντοκουμέντο» και το «θέατρο των ειδικών της καθημερινότητας» (βλ. 3.2.2.). Αξίζει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο ότι τόσο η

έξοδος των παραστάσεων στον δημόσιο χώρο όσο και η μεταφορά της καθημερινής ζωής στον χώρο της επιτέλεσης οδηγούν σε έναν διαφορετικό τρόπο πρόσληψης του αστικού χώρου, διότι προσδίδουν περισσότερα ερεθίσματα στους κατοίκους της πόλης και περισσότερα κίνητρα για συμμετοχή και συλλογική δράση.

Επιπλέον, μελετήσαμε τον τρόπο με τον οποίο η χρησιμοποίηση νέων ψηφιακών μέσων, πολυμεσικών εφαρμογών, διαδραστικών υλικών, κ.ο.κ., ενίσχυσαν τα **εκφραστικά μέσα**, τα εργαλεία, της επιτελεστικής πρακτικής. Η τεχνολογία διαμεσολαβεί και εισάγει την έννοια της *δυναμικότητας* στον σχεδιασμό της δράσης. Μέσω της ευρείας χρήσης ψηφιακών πολυμεσικών εφαρμογών διαπιστώνουμε ότι οι καθημερινές και οι επιτελεστικές πρακτικές στον αστικό χώρο συμπλησιάζονται. Οι ρυθμοί της καθημερινής ζωής αλλάζουν, αναδεικνύονται νέες πτυχές της ατομικής και της συλλογικής δημιουργικής έκφρασης, καθώς επίσης δημιουργούνται νέοι χώροι, φυσικοί, ψηφιακοί ή υβριδικοί οι οποίοι εγκιβωτίζονται, παρασιτούν, συνυπάρχουν, διαδρούν, ανατροφοδοτούν και γενικότερα, επηρεάζουν τον αστικό χώρο. Επιπλέον, μέσα από το παράδειγμα των *Tactical Sound Gardens* (βλ.3.3.1.) εξετάσαμε τη συμβολή των ψηφιακών μέσων στη δημιουργία νέων χωρικών συγκροτήσεων με τρόπο συμμετοχικό και συλλογικό, δυνατότητα η οποία θεωρείται ότι διευρύνει εξίσου τις καθημερινές και τις επιτελεστικές πρακτικές.

Σχετικά με τη **στόχευση** της επιτελεστικής πρακτικής που, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, επίσης αναθεωρείται, παρατηρούμε μια απομάκρυνση από το πεδίο της αναπαράστασης, δηλαδή από τον σχεδιασμό της δράσης ως ένα αυτοτελές ολοκληρωμένο παραστασιακό γεγονός που παρουσιάζεται σε ένα κοινό. Αντίθετα, αυτό που επιχειρείται είναι ο σχεδιασμός ενός χώρου *διάδρασης*, ενός *δυναμικού* (potential) χώρου εξερεύνησης και ευρηματικότητας (Pearson, 2010: 25). Ως εκ τούτου, η νέα στόχευση αφορά περισσότερο στη δραστηριοποίηση των πολιτών ενεργοποιώντας με αυτόν τον τρόπο, άμεσα ή έμμεσα, την ανατροφοδότηση του αστικού χώρου. Σε αντίθεση με το γεγονός ότι ο σχεδιασμός είθισται να συνδέεται με μια διαδικασία που στοχεύει σε συγκεκριμένα αποτελέσματα, η σχεδιαστική προσέγγιση που μελετήθηκε τον αντιμετωπίζει σαν «διαδικασία σποράς» (seeding process), το αποτέλεσμα της οποίας θα εξαρτηθεί από ποικίλους αστάθμητους παράγοντες (Wood, 2010: 3). Πρόκειται, δηλαδή, για μια πειραματική διαδικασία με απροσδιόριστη έκβαση.

Τέλος, η **δομή** της επιτέλεσης αποσκοπώντας στη ενεργοποίηση διαδικασιών αλληλεπίδρασης, εμφανίζεται ως *ημιτελής* προκειμένου να «συμπληρωθεί», να συνεχιστεί, από τις δράσεις των συμμετεχόντων. Από τη στιγμή που αντικείμενο του σχεδιασμού καθιστάται η δημιουργία ενός διαδραστικού περιβάλλοντος δυναμικών δράσεων και συμπεριφορών, διαπιστώνουμε ότι ο σχεδιασμός εστιάζει στο «περίβλημα» της δράσης ούτως ώστε η δράση των συμμετεχόντων να εξελιχθεί με «φυσικό», αυθόρμητο, μη προκαθορισμένο τρόπο. Επομένως, η νέα επιτελεστική δομή αφορά ένα σαφώς προσδιορισμένο «περίβλημα» και έναν «πυρήνα» κενό που θα υποδεχθεί τη δυναμική -και εν μέρει απρόβλεπτη- δραστηριοποίηση των συμμετεχόντων.



## 5.2. Η ενίσχυση του ρόλου του κοινού

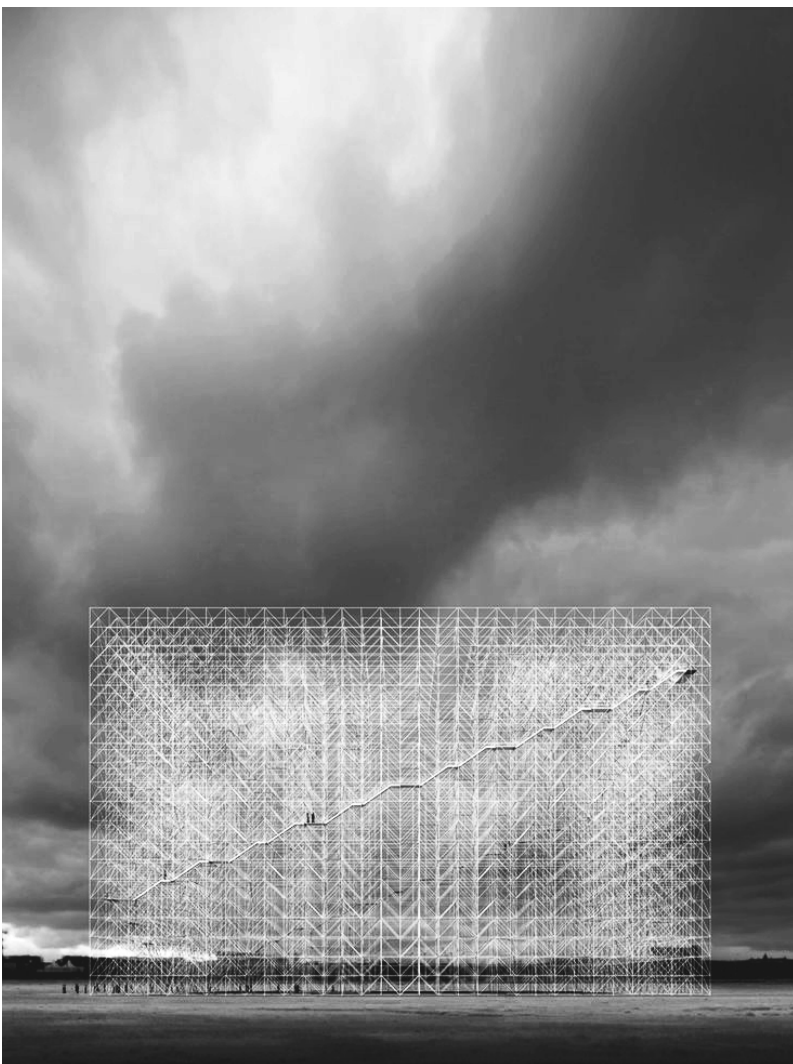
Ταυτόχρονα με την αναθεώρηση και την ανανέωση της επιτελεστικής πρακτικής, η εργασία μελέτησε τη βαθμιαία αποδέσμευση του κοινού από την περιοριστική συνθήκη αποστασιοποιημένης θέασης, καθώς και τη διαρκώς αυξανόμενη συμμετοχή του στη δράση. Το κοινό, οι κάτοικοι της πόλης, αποκτούν κομβικό ρόλο στο «άνοιγμα» της επιτελεστικής πρακτικής προς τον αστικό χώρο. Μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων επιτελεστικών δράσεων, αρχικά παρακολουθήσαμε το κοινό να κατακλύζει τους δρόμους της πόλης, να παρακολουθεί την επιτέλεση εν κινήσει (βλ. 3.1.1.) και να ανακαλύπτει μέσω της επιτελεστικής πρακτικής κρυφά, άγνωστα, ανενεργά σημεία του αστικού ιστού (βλ. 3.1.2.). Όσον αφορά στο κοινό, τόσο στις παραστάσεις που εκτυλίσσονται στο αστικό δίκτυο των δρόμων όσο και σε εκείνες που «ενεργοποιούν και ξανασυστήνουν» κρυμμένα ή ξεχασμένα μέρη του αστικού ιστού, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με μια θεατρική συνθήκη που συνυφίνεται με την εμπειρία της καθημερινής βίωσης του αστικού χώρου. Ανεξαρτήτως θεματολογίας, η παράσταση αναπόφευκτα αλληλεπιδρά με το *εδώ*, το *τώρα* και το *εμείς* της πόλης. Επομένως, η διεύθυνση της επιτέλεσης στον αστικό χώρο θα λέγαμε ότι πραγματώνει τη διεύρυνση του ρόλου του κοινού -και της εμπειρίας του- που εκτός από σύνολο θεατών παρευρίσκεται και ως σύνολο κατοίκων της πόλης, πολιτών.

Στη συνέχεια, παρακολουθήσαμε το κοινό να συμμετέχει στην επιτελούμενη δράση αναλαμβάνοντας ένα μέρος του ρόλου των περφόρμερ είτε στην αφήγηση του μύθου είτε στην υλοποίηση της δράσης μέσα από την δραστηριοποίησή του στον σκηνικό χώρο (βλ. 3.2.). Με αφορμή τα έργα των Rimini Protokoll διαπιστώσαμε ότι η σταδιακή μετακύλιση προς μια όλο και περισσότερο ενεργή συμμετοχή του κοινού στη δράση οδηγεί τον ερευνητικό άξονα της επιτελεστικής πρακτικής κατευθείαν στην καρδιά της καθημερινής ζωής.

Έπειτα, παρατηρήσαμε ότι τα μέλη του κοινού αποκτούν μεγαλύτερες δυνατότητες αυτονομημένης έκφρασης και δράσης χάρη στην ενισχυτική συμβολή της σύγχρονης τεχνολογίας (βλ. 3.3.). Σε αυτές τις περιπτώσεις, οι συμμετέχοντες *διαδρούν* σε φυσικό, εικονικό και κοινωνικό επίπεδο και δημιουργούν χώρους συλλογικότητας. Ο λόγος για τον οποίο υποστηρίχθηκε ότι οι δράσεις που ενσωματώνουν ψηφιακά μέσα παραχωρούν μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης στους συμμετέχοντες είναι το γεγονός ότι εστιάζουν στη διαμόρφωση ενός σαφούς μεν γενικού δε «πλαισίου

δράσης» (framework) αφήνοντας την ίδια τη δράση να εξελιχθεί με μη αναμενόμενους, απρόβλεπτους τρόπους.

Η παραπάνω άποψη μας οδήγησε, τέλος, στον διευρυμένο ρόλο που αποδίδεται στο κοινό στο πλαίσιο της μεθοδολογικής προσέγγισης του *μετα-σχεδιασμού* (metadesign). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η εμπειρία που αποκτούν οι συμμετέχοντες διαμορφώνεται σε συνάρτηση με ένα φάσμα δυνητικών εξελίξεων, ενδεχομενικών δράσεων και συσχετίσεων, οι οποίες καθορίζονται από τους ίδιους κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Έτσι, το κοινό, συμμετέχει αυθόρμητα, αυτοσχεδιαστικά και πιθανώς απρόβλεπτα μέσα σε ένα περιβάλλον δυνητικών συμπεριφορών, δράσεων και σχέσεων, αποκτώντας μία μη προσχεδιασμένη εμπειρία, ένα αναπάντεχο βίωμα.



[31]  
*Scaffolds for Experiencing*

### 5.3. Η επιτέλεση ως διαδραστικό περιβάλλον αυτονομημένης δράσης

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας προσεγγίσαμε την επιτελεστική πρακτική ως συλλογική χωρο-ποιοτική δράση, υπό το πρίσμα του επιτελεστικού *μετα-σχεδιασμού* (metadesign). Σε αυτήν την κατεύθυνση, η επιτέλεση αποτελείται από ένα διαδραστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο οι συμμετέχοντες αναπτύσσουν αυτονομημένες και αυθόρμητες δυναμικές δράσεις, αντιδράσεις, διαδράσεις. Η προσέγγιση αυτή προβάλλεται ως συνισταμένη των δύο προηγούμενων συλλογιστικών διαδρομών συνδυάζοντας αφενός τη δυναμική σχέση της επιτέλεσης με την πολυπλοκότητα και την πολυμορφία του αστικού χώρου και αφετέρου τον δυναμικό χαρακτήρα της ενεργής συμμετοχής των ατόμων του κοινού. Μέσα από τις έννοιες της «συνέργειας» και της «δυναμικότητας» το κοινό ως *συλλογικό υποκείμενο* συμβάλει στην παραγωγή ενός νέου χώρου, μιας καινούργιας εμπειρίας, ενός κοινού εδάφους μεταξύ επιτέλεσης και καθημερινής ζωής. Έτσι, τα άτομα του κοινού συν-διαμορφώνουν και «συν-κατοικούν» στον χώρο της επιτέλεσης με τον ίδιο τρόπο που συνυπάρχουν στον χώρο της πόλης. Επομένως, το συγκεκριμένο είδος επιτελεστικής πρακτικής φέρεται να δραστηριοποιείται στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στην ενεργοποίηση κοινωνικών διαδικασιών και στην απόκτηση διευρυμένων εμπειριών.

Κλείνοντας, η εργασία υποστηρίζει ότι τόσο ο αστικός χώρος όσο και ο χώρος της επιτέλεσης είναι χώροι σχεσιακοί (Harvey 2005, Αυδίκος 2010), ετερογενείς (Foucault 1967), δυναμικοί. Παρά το γεγονός ότι μια σχεδιαστική διαδικασία ανοιχτή στον απρόβλεπτο χαρακτήρα μιας αυθόρμητης συλλογικής δράσης φαινομενικά τουλάχιστον αντιβαίνει στο ίδιο το εγχείρημα του σχεδιασμού, καθίσταται ωστόσο απαραίτητη. Αυτό οφείλεται στην αναγκαιότητα της ενεργοποίησης των εκφραστικών - δημιουργικών δυνατοτήτων των ανθρώπων και της αξιοποίησης της δυναμικής που εμπεριέχουν οι συλλογικές δράσεις σε κοινωνικό, πολιτικό και ανθρωπιστικό επίπεδο. Άρα, αναπόφευκτα οδηγούμαστε στη διάνοιξη των προηγούμενων σχεδιαστικών σχημάτων προκειμένου να ανακαλύψουμε νέους τρόπους σχεδιασμού συλλογικών χωρο-ποιοτικών δράσεων που θα επαναπροσδιορίσουν τον τρόπο με τον οποίο καθημερινά προσλαμβάνεται και βιώνεται ο αστικός χώρος. Και είναι αυτή ακριβώς η διάνοιξη που θα επιτρέψει στον παράγοντα της τύχης, του λάθους, της παράλειψης, στον έμφυτο αυτοσχεδιασμό και στο παιχνίδι, να εγγυηθούν την «ασάθεια» του νέου σχεδιαστικού σχήματος που εμμένει ημιτελές προκειμένου να εξελίσσεται με τρόπο απρόβλεπτο και να κατασκευάζει νέες οπτικές, αφηγηματικές και νοηματικές μεταμορφώσεις του κόσμου.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alexander, Ch.** (1966). "A City is not a Tree", *Design*, 206, 46-55.  
<http://www.rudi.net/pages/8755> [ημ/νία προσπέλασης 15/7/2015]
- Benjamin, W.** (1998). *Understanding Brecht*, μτφ: A. Bostock, London: Verso.
- Boal, A.** (2008). *The Theatre of the Oppressed*, μτφ: E. Fryer, London: Pluto Press.
- Brook, P.** (1996). *The Empty Space*, New York: Touchstone.
- Brook, P.** (2007). *Η Ανοιχτή Πόρτα*, μτφ: Μ. Φραγκουλάκη, Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- Carlson, M.** (1989). *Places of Performance: Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
- Certeau, Michel de.** (2010). *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφ: Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη.
- Chaudhuri, U.** (1995). *Staging Place (Geography of Modern Drama)*. Bloomington & Indianapolis: University of Michigan.
- Crabtree, A., Hemmings, T. & Rodden, T.** (2002). "Pattern-based Support for Interactive Design in Domestic Settings", *Proceedings of the 2002 Conference on Designing Interactive Systems (DIS 2002)*, New York: ACM Press, 265-275.
- Crickmay, Ch. & Tufnell, M.** (1990). *Body, Space, Image*. London: Dance Books.
- Debord, G.** (1957). "Report on the construction of situations and on the International Situationist Tendency's conditions of organization and action", *Situationist International Anthology*, μτφ: Ken Knabb, Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 25-43.
- Debord, G.** (1994). *The society of the spectacle*, μτφ: D. Nicholson-Smith, New York: Zone Books.
- Deleuze, G.** (1991). *Bergsonism*, μτφ: H. Tomlinson -B. Habberjam, New York: Zone Books.
- Forlizzi, J. & Battarbee, K.** (2005). "Understanding Experience in Interactive Systems", *Proceedings of the 2004 Conference on Designing Interactive Systems (DIS 2004): Processes, Practices, Methods and Techniques*. New York: ACM Press, 260-268.

**Foucault, M.** (1967) “Des Espace Autres”, *Architecture /Mouvement/ Continuité* (published in 1984).

**Francis, A.** (2002). *Modern Procession*, σε συνεργασία με το Public Art Fund και το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MOMA), 23 Ιουνίου 2002.

<http://www.francisalys.com/>

<http://www.francisalys.com/public/procession.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=1DY49456gf8>

[http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5997\\_the\\_modern\\_procession](http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5997_the_modern_procession)

[ημ/νία προσπέλασης 29/9/2015]

**Gehl, J.** (2011). *Life Between Buildings – Using Public Space*, Island Press.

**Gleave, J.** (2011). *The Reciprocal Process Of The Site And The Subject In Devising Site-Specific Performance*, Thesis, University of Birmingham.

**Gouhier, H.** (2002). *L’essence du théâtre*, Paris: Vrin.

**Harvey, D.** (2005). «Ο χώρος ως λέξη κλειδί», μτφ: Δ. Σιατίτσα, Χ. Κωνσταντάτος, *Γεωγραφίες*, 10: 21-42.

**Hertzberger, H.** (2002). *Μαθήματα για Σπουδαστές της Αρχιτεκτονικής*, μτφ: Τ. Τσοχαντάρη, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.

**Hill, L. & Paris, H.** (2006). *Performance and Place*. New York: Palgrave Macmillan.

**Hodge St., Smith Ph., Persighetti S. et al.** (2006). *A Mis-guide to Anywhere*. Exeter: Wrights and Sites.

**Hunter, V.** (2007). “Getting Lost: Site-Specific performance and relocation”, *Performance Research* 12:2, 31-34.

**Internationale Situationniste 1958-1969**, (1979). *Χωροταξία*, μτφ: Κλ. Λωράν, Π. Τουρνικιώτης, Επιχειρήματα - 7, Αθήνα: Άκμων.

**Kantor, T.** (1993). *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*. California: University of California Press.

**Kaye, N.** (2000). *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge.

**Kwon, M.** (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge: MIT press.

**Latour, Br.** (2005). *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press.

**Lavrinec, J.** (2011). “Revitalization of Public Space: from ‘non-places’ to creative playgrounds”, *SANTALKA: Filosofija, Komunikacija*, 19(2): 70-75.

**Lavrinec, J.** (2013). *Urban Scenography: emotional and bodily experience*, Limes: Borderland Studies.

- Lefebvre, H.** (1991). *The production of space*. μτφ: D. Nicholson-Smith, Oxford, OX, UK: Blackwell.
- Lynch, K.** (1960). *The Image of the City*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Marzano, S. & Aarts, E.** (2003). *The New Everyday View on Ambient Intelligence*, Rotterdam: 010 Publishers.
- Mason, B.** (1992). *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.
- Massey, D.** (2008). *Για το χώρο*, μτφ: Ι. Μπιμπλή, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- McAuley, G.** (2000). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Michigan: University of Michigan Press.
- McDonough, T.F.** (1994). "Situationist Space", *October*, vol. 67 (Winter), Cambridge, MA: MIT Press, 58-77.
- McGarrigle, C.** (2010). "The construction of locative situations: locative media and the Situationist International, recuperation or redux?", *Digital Creativity*, 21: 1, 55-62.
- McKinnie, M.** (2007). *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto: University of Toronto Press.
- Meyer, J.** (2000). *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mytilinaiou, S.** (2015). *Experience Design from a Performative Perspective: Designing the Emergence of Enactive Participation in Live Events*, PhD Thesis, University of the Aegean, Mytilene, Lesvos.
- Moffitt, D.** (επιμ.) (2003). *Ανάμεσα σε δυο σιωπές: Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, ΚΟΑΝ, Αθήνα.
- Oddey, A. & White, Ch.** (2009). *Modes of Spectating*. Bristol: Intellect.
- Pearson, M. & Shanks, M.** (2001). *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- Pearson, M.** (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Pellizzi, F.** (2002). "MoMA's Progress: Francis Alÿs", *The Modern Procession*, NY: Public Art Fund.
- Peta Jakarta**, (2015) Τζακάρτα, Ινδονησία, 12/2014-3/2015.  
<http://petajakarta.org/banjir/en/> [ημ/νία προσπέλασης 10/10/2015]  
<http://petajakarta.org/banjir/en/research/> [ημ/νία προσπέλασης 10/10/2015]
- Pine, B.J. & Gilmore, J.H.** (1999). *The experience economy: Work is theatre and every business a stage*, Cambridge: Harvard Business School.
- Puchner, M.** (2004). "Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists", *Theatre Research International*, vol. 29, no.1, 4-15.
- Rajchman, J.** (1998). *Constructions*, Cambridge, MA: MIT Press.

**Rancière, J. & Elliott, G.** (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso.

**Rebellato, D.** (2006). "Playwriting and Globalisation: Towards a site un-specific theatre", *Contemporary Theatre Review*, 16:1, 97-113.

**Rheingold, H.** (2003). *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, New York: Basic Books.

**Rimini Protokoll**, (2010). *Ο Προμηθέας στην Αθήνα*, Φεστιβάλ Αθηνών 2010, Θέατρο Ηρώδου Αττικού, 15/7/2010.  
<https://vimeo.com/channels/733948/89203368> [ημ/νία προσπέλασης 29/9/2015]  
[http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_5468.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_5468.html) [ημ/νία προσπέλασης 29/9/2015]

**Rimini Protokoll**, (2014). *Situation Rooms*, Fast Forward Festival, σε διοργάνωση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, Κέντρο Πολιτισμού «Ελληνικός Κόσμος» (Κτίριο 56, Είσοδος Γ', Πειραιώς 254, Ταύρος), 27/4-4/5/2014.  
[http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_6009.html#](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6009.html#) [ημ/νία προσπέλασης 19/9/2015]

**Sadler, S.** (1998). *The situationist city*, Cambridge, MA: MIT Press.

**Sanders, E.** (2000). "Generative Tools for Co-designing", *Collaborative Design*, Scrivener, L.J.Ball and A.Woodcock (Eds.), London: Springer-Verlag.

**Sanders, E.** (2002). *Scaffolds for Experiencing in the New Design Space*, Tokyo: Graphic-Sha Publishing Co, Ltd.

**Schechner, R.** (1973). *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn.

**Sennett, R.** (1999). *Η τυραννία της οικειότητας*, μτφ: Γ.Ν. Μερτίκας, Αθήνα: Νεφέλη.

**Serres, M.** (2006). *Το Παράσιτο*, μτφ: Ν. Ηλιάδης, Αθήνα: Σμίλη.

**Shepard, M.** (2007-2012). *Tactical Sound Garden (TSG) Toolkit*.  
<http://www.tacticalsoundgarden.net/>, [http://www.andinc.org/v2/writings/306090\\_09\\_shepard.pdf](http://www.andinc.org/v2/writings/306090_09_shepard.pdf), <http://mmw2008.dieangewandte.at/isebuki/katalog/proceeding/2006/mark%20shepard%20-%20tactical%20sound%20garden/TacticalSoundgardenToolkit.pdf> [ημ/νία προσπέλασης 10/9/2015]

**Shusterman, R.** (1997), "The End of Aesthetic Experience", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55: 1, 29-41.

**Shusterman, R.** (2012), "Back to the Future: Aesthetics Today", *The Nordic Journal of Aesthetics*, 43, 104-124.

**Smith, S.** (2000). "Performing the (sound)world", *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 615-637.

**Smith, Ph.** (2009). "Actors as Signposts: a Model for Site-based and Ambulatory Performances", *New Theatre Quarterly*, 25, 159-171.

**Thrift, N. & Dewsbury, J.D.** (2000). "Dead geographies - and how to make them



live”, *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 411-432.

**Turner, C.** (2004) “Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance”, *New Theatre Quarterly*, 4:20, 373-390.

**Vassão, C. A.** (2010). *Metadesign: ferramentas, estratégias e ética para a complexidade*. («Metadesign: tools, strategies and ethics towards complexity.») São Paulo: Blucher (in Portuguese).

**Wiles, D.** (2003). *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Wilkie, F.** (2002). “Mapping the Terrain: A Survey of Site-specific performance in Britain”, *New Theatre Quarterly*, 18:2, 140-160.

**Wood, J.** (2010). “Co-designing Team Synergies within Metadesign”, paper given at the “Young Creators for a Better City and a Better Life” conference, Shanghai, CUMULUS conference, September 8th, 2010. <http://metadesigners.org/HomePage> [ημ/νία προσπέλασης 14/10/2015]

**Wrights & Sites** (2006). “A Manifesto for a New Walking Culture: ‘dealing with the city’”, *Performance Research*, 11:2, 115-122.

**Αβλάμης, Γ.** (2015) *Ο λαβύρινθος της Κυψέλης | Scale # 2:100*, Κυψέλη, Αθήνα, με την υποστήριξη του Οργανισμού Πολιτισμού και Ανάπτυξης NEON και της πλατφόρμας του δήμου Αθηναίων, «συνΑθηνά», 6-16/10/2015. <http://www.naftemporiki.gr/story/1012512/0-laburinthos-tis-kupselis-oi-diorganotes-tou-protzekt-miloun-gia-auto-to-egxeirima> [ημ/νία προσπέλασης 5/10/2015]

**Αυδίκος, Β.** (2010). «Ο Χώρος ως Σχέση: Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις και Πλαίσιο Έρευνας», *ΓΕΩΓΡΑΦΙΕΣ*, No 17, 33-47.

**Νικόλ, Α.** (χ.χ.) *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου. Από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Τόμος Δ΄: «Ο θρίαμβος του ρεαλισμού» (σ. 7-197), μτφ: Μ. Οικονόμου, Αθήνα: Ευρωεκδοτική.

**Νικολαΐδου, Σ.** (1993). *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*, Αθήνα: Παπαζήση.

**Ομάδα ODC Ensemble**, (2013). *ΔΕΡΜΑ*, τοπο-ειδική περφόρμανς εν κινήσει, Βυρσοδεψείο, Βοτανικός, Αθήνα, 6/12/2012-26/02/2013 & 26/10/2013-1/12/2013 <http://www.vyrsodepseio.com/el> [ημ/νία προσπέλασης 5/10/2015]

**Ρεπούσκου, Ε.** (2012). *Χωροπλαστικές Εκφράσεις και Αρχιτεκτονημένος Χώρος μετά την Εννοιολογική Τέχνη*, Διδακτορική Διατριβή Ε.Μ.Π., Αθήνα.

**Σταυρίδης, Στ.** (2002). *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

**Συγγολιτού, Έ.** (1997.) *Περιβαλλοντική Ψυχολογία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

**Τζώνος, Π.** (1985). *Τέσσερα Συστήματα Αξιών στη Θεωρία της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη.