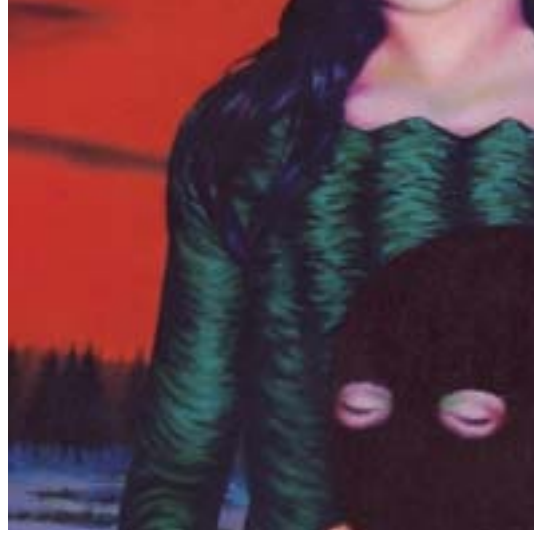


di.

αθηναϊκή επιθεώρηση σύγχρονης τέχνης

τεύχος 5 • καλοκαίρι 2006



Περιεχόμενα

03 Σημείωμα του αρχισυντάκτη

04 Σχεδιάσματα

07 Εναντίωση

Μια συζήτηση στην γκαλερί Μήλο με αφορμή την έκθεση Versus

09 Γιάννης Σταυρακάκης

*Το πολιτικό ως εναντίωση και η διαχείρισή του:
Δημοκρατική θέσμιση και καλλιτεχνική πράξη*

16 Θεόφιλος Τραμπούλης

Πόθεν η κοινή λέξη project;

22 Νίκος Ξυδάκης

Warning: Out of memory

26 Αυγουστίνος Ζενάκος

Η γείωση και η εναντίωση

28 Συζήτηση

32 Αφιέρωμα: **Περιφέρειες**

34 Τρίκαλα

*Η Ειρήνη Γερογιάννη γράφει για την έκθεση Στην εξοχή
από την συλλογή του Λεωνίδα Μπέλτσιου*

41 Καλαμαριά

*Η Δέσποινα Ζευκιλή συζητά με τους επιμελητές της έκθεσης
Site/Θέση*

49 Πάτρα

*Ο Ροκα-Υίο συζητά με την Νάντια Αργυροπούλου, επιμελήτρια της
έκθεσης Ό,τι απομένει είναι μέλλον*

55 Φαρκαδόνα

*Ο Γιάννης Αρβανίτης περιγράφει τη συμμετοχική
δράση PPC_T*

58 Μέτσοβο

Η Ελένη Κούκου γράφει για την έκθεση Το σκιάχτρο

61 Άνδρος

Η Ελένη Παπαδοπούλου γράφει για την Πρώτη Διεθνή της Άνδρου



Κλείνοντας το α. τον πρώτο του κύκλο, καλοκαίρι, όπως συνηθίζουν να κλείνουν οι κύκλοι, αναδιατάσσει την ύλη του. Το 5^ο τεύχος περιλαμβάνει δύο θεματικούς άξονες. Αφενός, τη συζήτηση που διοργανώθηκε στις 24 Ιουνίου στην γκαλερί *Μήλο* γύρω από το ζήτημα της εναντίωσης στη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Αφετέρου, το ένθετο αφιέρωμα, αν μπορούμε να το πούμε έτσι για ένα διαδικτυακό περιοδικό, *Περιφέρειες*, το οποίο εκδράμει σε εικαστικά γεγονότα εκτός Αθηνών.

Από τον Σεπτέμβριο το *α.* θα διευρύνει τη θεματική του. Θα

εντάσσει στην ύλη του κείμενα τα οποία παίρνοντας αφορμή από την επικαιρότητα, θα έχουν ευρύτερο θεωρητικό ή αναλυτικό προσανατολισμό. Το *α* θα παραμείνει περιοδικό κριτικής επισκόπησης της εικαστικής κίνησης των Αθηνών, προσπαθώντας να συμπεριλάβει οστούσο δραστηριότητες που θα έχουν σχέση ευρύτερα με τον πολιτισμό της εικόνας και όχι στενά μόνον με ό,τι εκτιθέμενο σε γκαλερί, θεωρείται αυτονόητα τέχνη.

Το *α* είναι πάντα ανοιχτό σε συνεργασίες. Είναι πάντα επίσης ανοιχτό σε απαντήσεις και

τεκμηριωμένες αντιπαραθέσεις με αφορμή κείμενα που έχουν δημοσιευθεί στις ηλεκτρονικές σελίδες του. Επαναλαμβάνουμε πως θεωρούμε ότι σκοπός του είναι ο δημόσιος διάλογος και όχι οι προσωπικές συζητήσεις, όσο ζωντανές και ενδιαφέρουσες κι αν είναι αυτές.

α.

Αθηναίοι διεθνείς

Ορισμένα δοκίμια και άρθρα έκαναν την εμφάνισή τους πρόσφατα που προσπαθούν να ασκήσουν κριτική στην αθηναϊκή καλλιτεχνική σκηνή και να αξιολογήσουν τη ζωντάνια της. Κάποια ανάμεσά τους – κυρίως ένα ειδησεογραφικό κείμενο της διευθύντριας του Argos Centre for Contemporary Art Κατερίνας Γρέγου, στο περιοδικό *Contemporary*, και ένα δοκίμιο της κριτικού του Αθηνόραματος Δέσποινας Ζευκιλή, στο έντυπο *Local Folk* που διανέμεται δωρεάν – περιλαμβάνουν κριτική που πράγματι φωτίζει όσα συμβαίνουν και εκθέτει πραγματικά προβλήματα σχετικά με θεσμούς, τη συλλογική συμπεριφορά και τις ατομικές πρακτικές.

Τέτοια κείμενα συνήθως ξεκινούν περιγράφοντας όσο καλύτερα μπορούν μια κατάσταση όπου «κάτι γίνεται» και προχωρούν σε μια

καταγραφή της απουσίας επίσημης υποστήριξης, της αναποτελεσματικότητας ή της στατικότητας των δημόσιων θεσμών, του προσανατολισμού προς την αγορά του συστήματος των γκαλερί, της απουσίας συνεργατικών εγχειρημάτων ή αυτοοργανωμένων καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών, της υπερίσχυσης εξουσιαστικών δομών (σε αντίθεση με τον «διάλογο»), της ανάγκης για πιο «κοινωνικά συνειδητοποιημένη» τέχνη, της παραπλανημένης αίσθησης της τοπικότητας (σε αντίθεση με μια που να ανταποκρίνεται περισσότερο στη μόδα), κτλ.

Η κριτική είναι θαυμάσιο πράγμα αλλά αυτό που μου φαίνεται λίγο παράξενο είναι η αίσθηση της απόστασης που αναδίνουν αυτά τα κείμενα: Ναι, ναι, καλή προσπάθεια. Δύο βαθμοί για τη νεότευκτη αθηναϊκή σκηνή αλλά σας το λέω εγώ – ο Αθηναίος αλλά διεθνώς

σκεπτόμενος επαγγελματίας της τέχνης – έχετε ακόμη πολύ δρόμο να κάνετε!

Πέρα από αστεία, μια νεότευκτη καλλιτεχνική σκηνή αποτελεί συναρπαστική συγκυρία αλλά επίσης πολύ εύκολο στόχο. Το να προσπαθεί κανείς απλώς να εμφανιστεί όσο λιγότερο επαρχιώτης είναι δυνατόν μπροστά στο φανταστικό διεθνές κοινό του, δεν αποτελεί κριτική. Και θα έπρεπε να έχουμε το νου μας ώστε λέξεις όπως «αντικειμενικότητα», «διάλογος» ή κριτική» να μην είναι απλώς δικαιολογίες για να μην λερώσουμε τα χέρια μας.

A. Ζενάκος

Κίνκυ

Δεν ξέρω για την ιστορία της τέχνης, μπροστά στον *Ιωάννη τον Πρόδρομο* του Καραβάτζιο όμως έμεινα καθηλωμένος πολύ ώρα, μαγεμένος από τη λαγνεία του έργου. Ο Ιωάννης

αγκαλιάζοντας ακόμη τον αμνό, γυρίζει και κοιτάζει τον θεατή με ξαφνιασμένη επίπληξη για τον παρείσακτο που τόλμησε να διακόψει τις περιπτώξεις του με το σύμβολο της ιερότητας. Αν περιστρέψαμε το κεφάλι του Προδρόμου τα χείλη του θα κολλούσαν στο στόμα του ζώου. Το βλέμμα του αμνού είναι βλέμμα επιθυμίας που δεν έχει κορεστεί ακόμη, προσμονής, υποταγής. Ο Ιωάννης είναι έφηβος, δεν βρίσκεται στην ηλικία που δεν θα ήταν ικανός να βαστάξει τα υποδήματα εκείνου «όπου είναι ισχυρότερός του», ο ισχυρότερός του είναι στο πλάι του, πειθήνιος, παραδομένος, ηδυπαθής. Ο Πρόδρομος γυρίζει μας κοιτάζει με επίπληξη, με εκείνη την κατεργάρικη επίπληξη που είναι ταυτόχρονα πρόσκληση για συμμετοχή στους εναγκαλισμούς. Καθόμουν για ώρα και κοιτούσα το έργο, αδιαφορώντας για τη *Μαρία Μαγδαληνή* και την

Αποκαθήλωση του Λαζάρου στην ίδια αίθουσα του Μουσείου Γουλανδρή, εκείνη την ώρα δεν με ενδιέφερε η ζωγραφική, με ενδιέφερε μόνον εκείνο το κομμάτι της τέχνης που είναι επιθυμία.

Αλλά η τέχνη δεν είναι μόνον επιθυμία είναι και γνώση. Δίπλα, στη Νέα Πτέρυγα του Μουσείου Γουλανδρή, η έκθεση *Η Μορφή της αρχής* παρέθετε εξαιρετα έργα του μοντερνισμού, Brancusi, Giacometti, Picasso μαζί με τις αρχαϊκές μορφές από την Αίγυπτο, τις Κυκλάδες, τη Μινωϊκή Περίοδο οι οποίες τα ενέπνευσαν. Η επιλογή των έργων ήταν σοφή, τουλάχιστον με την ευρυμαθή σοφία εκείνη που μπορεί να εντοπίσει τις ομοιότητες ανάμεσα στις μορφές και να περιηγηθεί στην ιστορία της τέχνης. Μέχρις εκεί όμως. Γιατί αν υποθέσουμε πως η έκθεση δεν θα ήθελε να εξαντληθεί στα

θαυμαστικά επιφωνήματα του τύπου: «3000 χρόνια πριν, κοίτα τι μοντέρνοι που ήταν!» ή σε πατριωτικές απαξιώσεις του τύπου: «Όλα από τους Αρχαίους Έλληνες τα πήραν», τότε το πληροφοριακό υλικό που θα δίδασκε τις γηραιές κυρίες που περιδιάβαιναν μαζί μου την έκθεση για τις συνθήκες υπό τις οποίες ο μοντερνισμός στράφηκε στην αρχετυπική τέχνη, για τον τρόπο με τον οποίον παρενέβη στην ιστορία των μορφών, για τη δεξίωση αυτή των μορφών κατά τον 20^ο αιώνα, για την εκλαϊκευση του μοντερνιστικού προτάγματος κ.ο.κ. ήταν αντίστοιχα μινιμαλιστικό με τα καλύτερα γλυπτά της έκθεσης. Δεν είχες την εντύπωση τόσο ότι κανείς δεν ενδιαφέρθηκε για λίγες πληροφορίες. Είχες την εντύπωση περισσότερο ότι η έκθεση ήταν μια χαρά στημένη κάπου σε έναν άλλο εκθεσιακό χώρο, ότι τα εκθέματα είχαν ταξιδέψει αλώβητα από τα μουσεία

στα οποία ανήκουν, αλλά οι λεζάντες, οι πίνακες, τα σημειώματα χάθηκαν στο αεροδρόμιο και δεν έφτασαν στην Ελλάδα ποτέ.

Όσον αφορά την επιθυμία μια χαρά ήταν η ημέρα. Ως προς τη γνώση, τώρα, ό,τι ήξερε κανείς ήξερε.

Θ. Τραμπούλης

Περηφάνεια και προκατάληψη

Έχουμε βέβαια δικαίωμα να θεωρήσουμε πως μια κριτική είναι κακοπροαίρετη, προκατειλημμένη, μεροληπτική ή ακόμη και δυσφημιστική. Αρκεί να μπορούμε να αντλήσουμε επιχειρήματα μέσα από το κείμενο και όχι να επικαλούμαστε την κακή προαίρεση, την προκατάληψη, τη μεροληψία ή τη δυσφήμιση, επειδή στην πραγματικότητα δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε την ίδια την κριτική. Συμβαίνει αυτό· επειδή δεν

παραδέχεται κανείς ανοιχτά ότι δεν αντέχει την κριτική, έχουμε την τάση να μεταφέρουμε το πεδίο της αντιπαράθεσης προς ένα χώρο βολικότερο που κωδικοποιείται εκτός του κριτικού πεδίου: λέμε ότι ο Τάδε γράφει έτσι, επειδή έχει προσωπικά μαζί μας ή, πάλι, λέμε πως αυτό επισύρει μήνυση και ανήκει στην αρμοδιότητα των δικαστηρίων. Υπεκφυγές. Το ζητούμενο είναι οι διαφορές να λύνονται εντός των κειμένων. Με λόγο που θα στηρίζεται στα κείμενα και θα επιστρέφει στα κείμενα. Με λόγο που θα παράγει κείμενα ως απάντηση και δεν θα αναλύεται σε παρασκηνιακές, προσωπικές επιθέσεις. Το *α* *α* *ς* πούμε θα δημοσίευε ευχαρίστως οποιαδήποτε απάντηση σε κείμενό του. Ο διάλογος αυτός είναι μία από τις επιδιώξεις του. Κατά τα άλλα, *α* *ς* μας επιτρέψετε να θεωρούμε πως κάθε άλλη στάση ανήκει στον

χαρακτήρα εκείνο που ο Κεφαλλονίτης συγγραφέας Ανδρέας Λασκαράτος περιέγραψε στο *Ιδού ο άνθρωπος* ως οξύθυμο: «Παροξύνεται δια κάθε τι το παραμικρό και κάποτε, όταν λείπει το παραμικρό εκείνο, πλάθει κάτι με τη φαντασία του και ανησυχεί σιωπηλά με τη σκέψη του».

Θ. Τραμπούλης

Εναντίωση



ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ: ΤΟ ΜΗΛΟ

Μια συζήτηση με θέμα την **εναντίωση**, τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα και τις προϋποθέσεις της

Ενώ η έκθεση *Versus* που παρουσιάστηκε στην γκαλερί *Μήλο* ετοιμαζόταν ακόμη, συζητούσαμε με τον Πάρι Χαβιάρα και τον Γιάννη Σκαλτσά το ενδεχόμενο να γραφτεί ένα μεγάλο κείμενο το οποίο με αφορμή την έκθεση θα συζητούσε το γενικό, αλλά από την άλλη κρίσιμο θέμα της εναντίωσης. Η έκθεση, ανάλογα με το έργο, έθιγε το ζήτημα από διαφορετικές σκοπιές. Τα έργα, ασ πούμε, του Βασίλη Βλασταρά, της Μάρως Μιχαλακάκου, του Μανώλη Μεραμπελιώτη ή της Σταυρούλας Παπαδάκη διαπραγματεύονταν την καταστατική για τη δημιουργία εσωτερική σύγκρουση και τις μεταμορφώσεις του προσώπου. Το έργο της Ραλλούς Παναγιώτου μιας πιραντελικής καταγωγής πολλαπλασιασμό του ατόμου στον κοινωνικό χώρο. Τα έργα του

Δημήτρη Ζουρούδη και του Γιάννη Κουτρούλη συγκεκριμένα ζητήματα πολιτικής αντιπαράθεσης, τη σχέση Ισλάμ και Δύσης το πρώτο, την μεταπρατική εκμετάλλευση της κομμουνιστικής μυθολογίας το δεύτερο. Το έργο του Δημήτρη Ιωάννου την αντικατάσταση της πολιτικής σύγκρουσης από συμβολικές απολιτικές ομαδοποιήσεις, όπως αυτή του ποδοσφαίρου. Τα έργα του Νίκου Παπαδόπουλου και του Κωστή Βελώνη ζητήματα αντίστιξης ως προς το χώρο και τη μορφή τα οποία παράγουν αδιόρατα νοήματα. Και τα έργα του Πάρι Χαβιάρα και του Γιάννη Σκαλτσά θέματα αντιπαράθεσης στο εσωτερικό του πεδίου της τέχνης.

Εντέλει, σκεφτήκαμε να διοργανώσουμε μια συζήτηση η οποία θα μας έδινε τη δυνατότητα να

ελέγξουμε το ζήτημα της εναντίωσης στον κατεξοχήν χώρο στον οποίον αναδύεται: στο χώρο του διαλόγου. Αφορμή εν μέρει στάθηκε ένα άρθρο του Νίκου Ξυδάκη στην *Καθημερινή* το οποίο έθιγε το ζήτημα της γνώσης και της άγνοιας της παράδοσης από τους νέους Έλληνες επιμελητές και καλλιτέχνες. Θεωρώντας ότι αυτό είναι ένα ζήτημα θεμελιώδους αντιπαράθεσης στο πεδίο του ελληνικού πολιτισμού, καλέσαμε τον Γιάννη Σταυρακάκη, ερευνητή του Πανεπιστημίου του Essex και πολιτικό επιστήμονα, για να θέσει τους πολιτικούς όρους διεξαγωγής ενός τέτοιου διαλόγου, τον Νίκο Ξυδάκη, αρχισυντάκτη της εφημερίδας *Καθημερινή* και κριτικό τέχνης και τον Αυγουστίνο Ζενάκο, κριτικό τέχνης της εφημερίδας το *Βήμα* και συνεπιμελητή της Πρώτης Μπιενάλε της Αθήνας, για να περιγράψουν ο

καθένας από τη δική του σκοπιά εναντιωματικές δυναμικές και πολιτικές στο χώρο της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Εγώ πάλι επιχείρησα να συζητήσω μια αρχετυπική αντίφαση ανάμεσα στο αίτημα της ελληνικότητας και στο αίτημα της διεθνικότητας.

Η συζήτηση διοργανώθηκε στην αίθουσα τέχνης *Μήλο* στις 24 Ιουνίου 2006. Όπως θα διαπιστώσετε από την ενδεικτική καταγραφή της, οι εναντιώσεις είναι πάντα έτοιμες να αναδυθούν σε όσα λέγονται και σε όσα, κυρίως, δεν λέγονται.

Θ.Τ.

Ευχαριστούμε τον Πάρι Στεφανίδη για τη φιλοξενία.

Το Πολιτικό ως εναντίωση και η διαχείριση του: Δημοκρατική θέσμιση και καλλιτεχνική πράξη

VERSUS: κατά, εναντίον, σε αντίθεση με...

Σε μια εποχή που η τέχνη λειτουργεί πρωτ'άπ'όλα εννοιολογικά, ο τίτλος μιας έκθεσης μας καλεί να σκεφθούμε. Τι μπορεί να σημαίνει *versus*; Με ποιά έννοια η λέξη αυτή πλαισιώνει ένα εικαστικό γεγονός; Ως τι είδους ερέθισμα λειτουργεί για τον καλλιτέχνη που καλείται να συμμετάσχει, αλλά και για τον επισκέπτη του (τόσο φιλόξενου) χώρου στον οποίο βρισκόμαστε; Εδώ βέβαια ερχόμαστε αντιμέτωποι με την αμφισημία της γλώσσας. Είναι φυσικά δυνατόν να έχουμε μια σειρά από ορισμούς. Στα αγγλικά π.χ. το σημαίνον *versus* έχει συνδηλώσεις νομικές (υπόθεση τάδε *versus* δείνα), αθλητικές (Manchester United *versus* Liverpool ή, επί το ελληνικότερον,

Ολυμπιακός *versus* Παναθηναϊκού, για να αναφερθώ και στο έργο του Δημήτρη Ιωάννου που αντικρύζω αυτή τη στιγμή), κλπ.

Όλοι πάντως θα συμφωνούσαν ότι εκείνο που υποβόσκει στο εννοιολογικό φορτίο της λέξης αυτής είναι μια διχοτομική σύλληψη του πεδίου αναφοράς. Κάθετι στο οποίο αναφερόμαστε με αυτήν την λέξη διχάζεται, γίνεται το διαφιλονικούμενο αντικείμενο μιας διαπάλης ανάμεσα σε εναντιούμενες, ανταγωνιστικές δυνάμεις. Το ένα, το καθολικό, αυτομάτως γίνεται δύο. Υπό αυτήν την έννοια, η λέξη αυτή σημαδεύεται από μια έντονη πολιτική χροιά. Παραπέμπει ευθέως στο στοιχείο της εναντίωσης, του ανταγωνισμού, στοιχείο συστατικό εκείνου που στην σύγχρονη πολιτική θεωρία (Lefort, Laclau, Mouffe, κλπ.) ονομάζεται *το πολιτικό*. Έτσι η πολιτική θεωρία συνιστά ένα

προνομιακό πεδίο για να στοχαστούμε αυτό το ζήτημα, πράγμα που – εν μέρει – εξηγεί και την παρουσία μου σε αυτό το πάνελ. Στο βαθμό που το τέλος της ιστορίας αργεί να έρθει – ευτυχώς μας έχει ήδη στήσει επανειλημμένα στο ραντεβού – *το πολιτικό*, ο ανταγωνισμός και η ρήξη, παραμένει ο απώτερος οντολογικός ορίζοντας κάθε ανθρώπινης κοινωνίας. Είναι προφανές ότι το πολιτικό για το οποίο μιλάω δεν ταυτίζεται με την πολιτική ως επιμέρους πεδίο του κοινωνικού όλου, ως πολιτικοί θεσμοί, κόμματα, ιδεολογίες, εκλογικά συστήματα, κλπ. Το πολιτικό με την έννοια της εναντίωσης είναι στοιχείο οντολογικό, αφού σημαδεύει την συγκρότηση κάθε ταυτότητας, συλλογικής αλλά και υποκειμενικής. Το ξέρουμε αυτό πολύ καλά πια. Δεν υπάρχει ταυτότητα χωρίς τη διαφορά. Και η διαφορά δεν είναι ποτέ ουδέτερη – μια απλή σημασιολογική εναλλαγή.

Είναι κάτι που επενδύουμε με πάθος και συναίσθημα, είναι το προϊόν ταυτίσεων όχι μόνο γνωστικών, αλλά και βαθιά λιμπιντικών. Έτσι, στο πολιτικό πεδίο γνωρίζουμε ότι δεν υπάρχει συλλογικό *εμείς*, συλλογική πολιτική ταύτιση, χωρίς την συναισθηματικά επενδεδυμένη διαφοροποίηση από *αυτούς*. Δεν υπάρχει αριστερά χωρίς δεξιά, λαός χωρίς κατεστημένο, μη-προνομιούχοι χωρίς προνομιούχους, κοκ. Με λίγα λόγια, η εναντίωση εντοπίζεται στη ρίζα κάθε κοινωνικο-πολιτικής ταυτότητας και πρακτικής.

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι είναι εύκολα ανεκτή. Λίγες κοινωνίες αναγνωρίζουν αυτό το οντολογικό γεγονός. Οι περισσότερες προτιμούν να το *αποκλείσουν* ή έστω να το *απωθήσουν*. Ο λόγος είναι απλός. Η αποδοχή του συνιστά και αποδοχή της ατέλειας κάθε ταυτότητας. Αν η συγκρότηση της ταυτότητας μου



Πλατεία Κλαυθμώνος, 19 Ιουνίου 2006, Φωτογραφία του Γιάννη Σταυρακάκη

προϋποθέτει τον Άλλο, έστω και ως αντίπαλον δέος, αυτό σημαίνει ότι η ταυτότητα αυτή δεν είναι αυτάρκης, αυτόνομη, κλειστή, αιώνια. Γι αυτό λοιπόν οι περισσότερες ανθρώπινες κοινωνίες επινοούν μια σειρά από τρόπους λησμονιάς του θεμελιακού στοιχείου του ανταγωνισμού. Επικαλούνται δηλαδή ποικίλες εγγυήσεις που υποτίθεται πως είναι σε θέση να εξασφαλίσουν την ακεραιότητα των ταυτοτήτων (Θεούς, νόμους της ιστορίας, φυσικούς νόμους, κλπ.). Επιχειρούν έτσι, τρόπον τινά, να εξορκίσουν τον ανταγωνισμό, την ρήξη και την εναντίωση. Στο πλαίσιο αυτό ο Άλλος, ο αντίπαλος, ο διαφορετικός, γίνεται δαίμονας, υπάνθρωπος, πηγή ανωμαλίας που οφείλει να εξαλειφθεί. Υπάρχει όμως και ένας εναλλακτικός τρόπος ρύθμισης, αντιμετώπισης του πολιτικού. Εκείνος της θέσμησης του ανταγωνισμού και της αένανς

διερώτησης στο πλαίσιο μιας αναστοχαστικής αυτο-δημιουργίας της κοινωνίας.¹ Ασφαλώς κάθε κοινωνία αυτοθεσμίζεται, δημιουργεί η ίδια τους θεσμούς της. Υπάρχουν όμως κοινωνίες που αναγνωρίζουν στον ανταγωνισμό και την διαφωνία την ιδρυτική τους στιγμή. Πρόκειται για το βασικό χαρακτηριστικό της δημοκρατικής επινόησης. Μόνο μια δημοκρατική κοινωνία αυτο-θεσμίζεται «εμφανώς και αναστοχαστικά», γνωρίζοντας με άλλα λόγια πως η θέσμηση της δεν εξαρτάται από καμιά εξω-πολιτική εγγύηση ή θεμέλιο,² και ότι, ως εκ τούτου, είναι καταστατικά ατελής. Αυτή η μορφή μιας αυτο-θέσμησης που έχει συνείδηση του εαυτού της, εμφανίζεται εμβληματικά στην ελληνική πόλη και έπειτα στην δυτική νεωτερικότητα.³

Η πόλις γνωρίζει ότι ο ανταγωνισμός είναι αναπόφευκτος, αλλά και ότι

είναι δύσκολα ανεκτός. Υπάρχει έτσι κι αλλιώς, αλλά δεν είναι σίγουρο ότι όλοι θα συμμετέχουν σε αυτόν, κάτι που μπορεί να δημιουργήσει στρεβλώσεις στην δημοκρατία – από την επιβολή τελικά μειοψηφικών απόψεων μέχρι το λεγόμενο free-riding. Γι αυτό οι πολίτες, ακόμα και όταν είναι απρόθυμοι, οφείλουν να πάρουν θέση. Σύμφωνα με τον περίφημο νόμο του Σόλωνα, κάθε πολίτης που δεν παίρνει θέση, που δεν ταυτίζεται με την μια πλευρά ενάντια στην άλλη, καθίσταται *άπιμος* και χάνει τα πολιτικά του δικαιώματα.⁴ Η εναντίωση λοιπόν αναγνωρίζεται/θεσμίζεται ως πυρήνας της δημοκρατίας. Ακόμα μεγαλύτερη σημασία έχει το γεγονός ότι δεν θεσμίζεται ως κάτι εξωτερικό προς τον δήμο: ο δήμος είναι *εσωτερικά διχασμένος*. Μπορεί να κάνει λάθη, το ανα-γνωρίζει και διεκδικεί την δυνατότητα να αλλάζει απόφαση. Εισάγει λοιπόν έναν

ιδιαίτερο μηχανισμό που εξασφαλίζει ακριβώς αυτό, τη λεγόμενη *γραφή παρανόμων*. Μετά την ψήφιση ενός νόμου, οποιοσδήποτε πολίτης μπορεί να εγκαλέσει εκείνον που τον πρότεινε, ότι παραπλάνησε τον δήμο κάνοντας τον να εγκρίνει μια *παράνομη* πρόταση. Τότε η τελική απόφαση λαμβάνεται από ένα λαϊκό δικαστήριο με την συμμετοχή εκατοντάδων πολιτών που επιλέγονται με κλήρο. Έτσι ο δήμος εγκαλεί τον ίδιο τον εαυτό του ενώπιον του εαυτού του.⁵ Τι καλύτερη απόδειξη αναγνώρισης της εναντίωσης, του εγγενούς διχασμού, που ενέχεται σε κάθε ταυτότητα; Σημειώτεον επίσης ότι, στο δημοκρατικό πλαίσιο, η τέχνη – πρωτ'από όλα το θέατρο – λειτουργεί επίσης ως φορέας ανάδειξης του πολιτικού ακόμα και στις πιο σκοτεινές παραμέτρους του. Σκεφθείτε απλώς την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.



NSK, γραφείο εκδόσεως διαβατηρίων, Θεσσαλονίκη

Από την άλλη βέβαια, η ενότητα της πόλεως πρέπει να προστατευθεί από την υπερβολή, από τις ακραίες μορφές πολιτικού ανταγωνισμού. Η αναγνώριση λοιπόν του πολιτικού δεν είναι απόλυτη. Λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μιας πολύ ευαίσθητης ισορροπίας. Αυτήν την ισορροπία αποτυπώνει με τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο η Nicole Loraux στο σημαντικό βιβλίο της *Η διχασμένη πόλη: Η λήθη στην μνήμη της Αθήνας*. Το διακύβευμα στην αρχαία Αθήνα, ιδίως καθώς η πόλη περνά από την αρχαϊκή στην κλασική περίοδο, είναι ο συγκερασμός του ανταγωνισμού ως θεμελίου της πόλεως με την αποφυγή ακραίων εκδηλώσεων του, όπως η *στάσις* και ο *εμφύλιος πόλεμος*. Προκύπτουν έτσι μια σειρά από πολιτικές ρυθμίσεις της μνήμης, πολιτικές παράδοξες και αντιφατικές. Δεδηλωμένος σκοπός τους φαίνεται να είναι η απάλειψη από τη μνήμη

της πόλεως της βίαιης, ανταγωνιστικής στιγμής της ίδρυσης της. Η απάλειψη όμως αυτή γίνεται με έναν τρόπο που τελικά αντί να ξορκίζει, επανεγγράφει τον διχασμό και την έλλειψη. Ας δώσω ένα παράδειγμα από όσα παραθέτει η Loraux. Οι Αθηναίοι αφαιρούν μια ημέρα από το ημερολόγιο τους, την μέρα ανάμνησης της σύγκρουσης Αθηνάς και Ποσειδώνα που σημαδεύει την μυθική ίδρυση της πόλης και μπορεί να θεωρηθεί ως το πρωτότυπο και η νομιμοποίηση κάθε ακραίου ανταγωνισμού.⁶ Είναι όμως προφανές ότι αυτός ο μηχανισμός λησμονιάς την ίδια στιγμή αναδεικνύει – μέσα ακριβώς από την μέρα που εξαιρείται – εκείνο που προσπαθεί να απαρνηθεί: «Μέσα σε αυτές τις περιπλοκές, η επαναλαμβανόμενη αυτή αποκοπή έχει τη θέση της πιο παράδοξης υπενθύμισης».⁷ Η δημοκρατική πόλις δεν χάνει την επαφή της με το

πολιτικό ακόμα και όταν το περιορίζει, όταν το *απαρνείται*. Αρκετά όμως με την αρχαία Ελλάδα. Τι γίνεται στις σύγχρονες *υπαρκτές δημοκρατίες*; Το διακύβευμα δεν είναι και τόσο διαφορετικό. Η λεγόμενη δημοκρατική επανάσταση ταυτίστηκε με μια αντίστοιχη αναγνώριση του ανταγωνισμού στην πιο θεμελιακή του διάσταση. Αυτό αποτυπώθηκε και θεσμικά (καθολική ψηφοφορία, πολιτική ισότητα, λαϊκή κυριαρχία, κλπ.). Εντούτοις, η αναγνώριση του πολιτικού δεν είναι καθόλου εύκολη. Είναι δυνατόν να ερμηνεύσουμε τα μεγάλα ολοκληρωτικά κινήματα, όπως ο φασισμός, ως αντιδράσεις σε αυτήν ακριβώς την διάσταση της σύγχρονης δημοκρατικής επιπόνησης. Επιπλέον, η ίδια η δυναμική των υπαρκτών δημοκρατιών φαίνεται να οδηγεί σε ό,τι πολλοί αναλυτές ορίζουν πλέον ως *μετα-δημοκρατική*

κατευθύνση.⁸ Αν η αρχαία Αθήνα «ξεχνούσε για να θυμηθεί», σήμερα «θυμόμαστε για να ξεχνάμε»: έχουμε εγκαθιδρύσει πληθώρα *ημερών αφιερωμένων* σε ευγενείς σκοπούς που μας θυμίζουν το έτερον, τη μη-ταυτότητα – «ημέρα των προσφύγων», «ημέρα κατά του ρατσισμού», «ημέρα της γυναίκας» – απλώς και μόνον για να μπορούμε τον υπόλοιπο χρόνο να απωθούμε κάθε τέτοια σκέψη. Αν η μετα-δημοκρατική τάση συνεχιστεί και εδραιωθεί, σε λίγο δεν αποκλείεται να δούμε και μια διεθνώς αναγνωρισμένη *ημέρα-άλλοθι* για τη δημοκρατία, την «ημέρα της δημοκρατίας».

Πως είναι δυνατόν να ορίσουμε το μετα-δημοκρατικό πεδίο που προκύπτει σήμερα; Μα δεν είναι προφανές ότι όλα γύρω μας, μας στρέφουν στην μετα-πολιτική; Στο πολιτικό «lifestyle», στην απαξίωση

της συμμετοχής, στην ιδέα ότι οι βασικές κατευθύνσεις είναι προκαθορισμένες και αναπόδραστες; Εκείνο που συνήθως κυριαρχεί εδώ είναι μια εικόνα της πολιτικής ζωής ως διαρκούς προόδου – με αυτόματο πιλότο – προς την εγκαθίδρυση ενός κόσμου πέρα από τη δεξιά και την αριστερά, πέρα από ηγεμονίες και αντιθέσεις. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η μόνη συνδήλωση που απομένει στην λέξη *versus* είναι εκείνη της σειράς ρούχων του οίκου του συχωρεμένου Versace. Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι κάθε ρωγμή στην ιδεολογική αυτή εικόνα – από την άνοδο του δεξιού λαϊκισμού και το «Όχι» στο Γαλλικό και το Ολλανδικό ευρω-δημοψήφισμα μέχρι και τις πρόσφατες εκρήξεις βίας στα Παρισινά προάστια – προκαλεί σόκ τόσο στην πολιτική τάξη όσο και σε πολλούς πανεπιστημιακούς, που συχνά δεν βρίσκουν τρόπο να κρύψουν την αμηχανία τους. Πως

είναι δυνατόν να εξηγηθεί αυτή η αμηχανία; Η απάντηση της Mouffe είναι απλή: η κυρίαρχη πολιτική, αλλά και η «ορθόδοξη» πολιτική ανάλυση, ακολουθούν μια μετα-πολιτική κατεύθυνση. Απωθούν την οντολογική διάσταση του πολιτικού, την «διάσταση του ανταγωνισμού ... που είναι συστατική των ανθρώπινων κοινωνιών».⁹

Μισό λεπτό όμως: ο ίδιος ο μετα-πολιτικός λόγος δεν είναι αυτός που πολύ συχνά αναγνωρίζει – ακόμα και δαιμονοποιεί – την ύπαρξη δυνάμεων που εμποδίζουν την ανέφελη αναπαραγωγή του; Μα, δεν θα μπορούσε να είναι αλλιώς: καμιά απώθηση του ανταγωνισμού, του ρόλου των παθών στην συγκρότηση των πολιτικών ταυτίσεων, δεν θα μπορούσε να επιτύχει την εξαφάνισή τους. Τι βιώνουμε λοιπόν; Στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με μια επικίνδυνη *μετάθεση*. Ανίκανο

να κατανοήσει και διστακτικό να νομιμοποιήσει την κομβική σημασία του ανταγωνισμού στην δημοκρατική πολιτική, το μετα-δημοκρατικό *zeitgeist* εξαναγκάζει την έκφραση της διαφωνίας και της αντίθεσης μέσα από κανάλια που πυροδοτούν έναν φαύλο κύκλο αυξανόμενα ανεξέλεγκτης βίας: ενώ η αναγνώριση της αντιθετικής φύσης του πολιτικού επιτρέπει τον μετασχηματισμό του *ανταγωνισμού σε αγωνισμό*, την «εξημέρωση» της ωμής βίας, η μετα-πολιτική προσέγγιση οδηγεί σε βίαιες εκρήξεις, οι οποίες καθώς εισέρχονται στην δημόσια σφαίρα – τόσο στο εθνικό όσο και στο διεθνές επίπεδο – κατονομάζονται και αντιμετωπίζονται μόνον με *ηθικούς ή πολιτισμικούς όρους*, δηλαδή *εξω-πολιτικά* (εξ'ού και η ιδεοληψία με *άξονες του κακού, συγκρούσεις πολιτισμών*, κλπ.). Εκείνο που η Mouffe επισημαίνει είναι ότι και σε αυτές τις περιπτώσεις χαράσσεται βέβαια ένα κάποιο

πολιτικό σύνορο, ταυτοχρόνως όμως αποκρύπτεται ο πολιτικός του χαρακτήρας έτσι ώστε να μην διαταραχθεί το μετα-πολιτικό φαντασιακό. Αυτή η τάση όμως θέτει σε σοβαρό κίνδυνο τη δημοκρατία. Η απαξίωση του πολιτικού εντός του ίδιου του προνομιακού τόπου έκφρασης και διαχείρισης του, της πολιτικής δημοσίας σφαίρας, αφήνει πεδίο στον χώρο της τέχνης να παρέμβει στην κοινωνία αναδεικνύοντας τον πολιτικό ανταγωνισμό, το στοιχείο της εναντίωσης. Ορισμένοι προβάλλουν μάλιστα στον σύγχρονο καλλιτέχνη τα χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου πολιτικού/ιστορικού υποκειμένου, ενός φορέα της κοινωνικής κριτικής και αλλαγής. Αλλά ας μην είμαστε υπεραισιόδοξοι, ούτε και τόσο ενθουσιώδεις. Είναι γνωστό εξάλλου ότι, αν εξαιρέσουμε κάποιες πρωτοπορίες, ο καλλιτεχνικός κόσμος



Michael
Landy,
Breakdown,
2001

ιστορικά υπήρξε δορυφόρος του κόσμου του χρήματος και της εξουσίας, και σε μεγάλο βαθμό παραμένει. Το μεγαλύτερο κομμάτι της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι πλήρως ενταγμένο στην κρατούσα τάξη πραγμάτων, στο κυρίαρχο γούστο. Εντούτοις, συναντούμε ακόμα έργα κάθε μορφής που μας καλούν να βιώσουμε, έστω και στιγμιαία, μιαν απόλαυση, μιαν άρρητη ένταση – εκείνο που ονομάζει ο Lacan *jouissance* – μπροστά σε κάτι που διαρρηγνύει την ίδια τη σχέση μας με το πεδίο της αναπαράστασης και τους εαυτούς μας.

Είναι μάλλον αδόκιμο να μιλάμε πια για «πολιτική τέχνη» με το παραδοσιακό νόημα του όρου, μπορούμε όμως ακόμα να βιώσουμε «το πολιτικό στην τέχνη», σε μορφές τέχνης που αποτυπώνουν τον διχασμό, τον ανταγωνισμό και την

εναντίωση απέναντι στο τέλος της ιστορίας, απέναντι στην μετα-πολιτική βαρεμάρα, στην ακύρωση κάθε πραγματικής εναλλακτικής. Απέναντι ακόμα και στους ίδιους μας τους εαυτούς στο βαθμό που κανείς μας δεν είναι σε θέση να βρεθεί ολοκληρωτικά εκτός συστήματος και όλοι είμαστε συν-υπεύθυνοι στην ίδια την εξάρτησή μας από αυτό. Αναδύεται εδώ το αίτημα για μια τέχνη που έχει σαν σκοπό την ανάδειξη του μη-παραστάσιμου – την πρόσβαση, όπως θα έλεγε ο Lacan, σε κάτι που καθεαυτό δεν είναι ανεκτό και δεν γίνεται να ιδωθεί.¹⁰ Κάτι που μπορεί να εγγραφεί μόνον μέσα από την σήμανση, την ενσάρκωση μιας απουσίας (ένα σχετικό παράδειγμα ίσως να είναι το «μαύρο τετράγωνο» του Μάλεβιτς¹¹) – όχι ενός καθαρού τίποτε, αλλά της διαφοράς ανάμεσα στο κάτι που υπάρχει και σε ό,τι «δεν επιτρέπεται να υπάρξει», ανάμεσα στο κάτι που

κυριαρχεί και σε ό,τι αυτή η κυριαρχία αποκλείει από το οπτικό μας πεδίο (είτε πρόκειται για τα σκοτεινά, απωθημένα θεμέλια της είτε για όσες «παρενέργειες» αναπόφευκτα παράγει). Το αίτημα μιας τέχνης αυτού του είδους θα ήταν να αποκαλύπτει τις ανοίξεις, τρομακτικές πτυχές του *δεδομένου* με τις οποίες έχουμε ίσως ασυνείδητα εξοικειωθεί, αλλά και να επισημαίνει την ευθύνη μας για την ύπαρξη του, την λειτουργία του ως *συμπτώματος*, με την ψυχαναλυτική σημασία του όρου: όχι απλώς ως ένα εξωτερικό εμπόδιο, αλλά και ως πηγή μιας «παθολογικής» απόλαυσης που μας καθηλώνει.

Τελειώνω αναφέροντας δύο τρία παραδείγματα δράσεων από την πρόσφατη καλλιτεχνική παραγωγή που ενσωματώνουν στοιχεία μιας κατεύθυνσης αυτού του τύπου. Μια δόκιμη στρατηγική στο σημείο αυτό

μπορεί να είναι η στρατηγική της *υπερ-ταύτισης*, όπως στην περίπτωση των Σλοβένων NSK (Neue Slovenische Kunst). Οι NSK αποκαλύπτουν τις αντιφάσεις της εθνικής ταυτότητας υπερ-ταυτιζόμενοι με το έθνος-κράτος. Οικειοποιούμενοι τα σύμβολα και τις τεχνικές του, ιδρύοντας το δικό τους κράτος (NSK State) με τα δικά του διαβατήρια, μας παρουσιάζουν και μας εμπλέκουν στον ίδιο τον τραυματικό πυρήνα της κατά τα άλλα δεδομένης εθνικής μας ταύτισης και επιχειρούν τον εκ των έδων μετασχηματισμό της. Αναδεικνύουν έτσι τον εσωτερικό διχασμό, την ενδεχομενικότητα στην οποία εδράζεται κάθε κοινότητα, αλλά την οποία με νύχια και με δόντια προσπαθεί να αποκρύψει.¹² Μια άλλη στρατηγική στο πεδίο αυτό είναι η στρατηγική της *απο-ταύτισης*. Εδώ δεν λειτουργεί ο μηχανισμός της υπερβολικής και, ως εκ τούτου,

δυνητικά ανατρεπτικής οικειοποίησης, αλλά της απογύμνωσης, του (τελικά επώδυνου) αποχωρισμού από όσα μας προσδένουν στον ηγεμονικό ιδεολογικό αστερισμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Breakdown* του Michael Landy.¹³ Ο Landy επιλέγει να συγκεντρώσει όλα του τα υπάρχοντα, από τα εσώρουχα του μέχρι έργα τέχνης που του έχουν δωρίσει φίλοι του (όπως ο Damien Hirst), και να τα καταστρέψει σε έναν τεράστιο ιμάντα καταστροφής σε κεντρικό σημείο του Λονδίνου. Σχόλιο στην παντοδυναμία του καταναλωτισμού, της κουλτούρας της κατοχής, το *Breakdown* αποκαλύπτει πόσο ο ίδιος μας ο εαυτός, συγκροτούμενος μέσα από την αγορά και την κατοχή αντικειμένων, εμπλέκεται στην αναπαραγωγή της καταναλωτικής κουλτούρας. Η κριτική πλέον δεν μπορεί να είναι εξωτερική, αλλά

οφείλει να ενεργεί πάνω στην ίδια μας την εμπλοκή στους ευρύτερους ιδεολογικούς μηχανισμούς. Η θυσιαστική απογύμνωση που πραγματώνει ο Landy είναι, πρωτ'από όλα, αποχωρισμός από τον ίδιο του τον εαυτό. Εξάλλου, μήπως δεν είμαστε οι ίδιοι οι μεγαλύτεροι εχθροί ενός άλλου εαυτού μας; Τα μεγαλύτερα εμπόδια στην αλλαγή της ταυτότητας μας; Υπό το πρίσμα αυτό θα ήθελα να ερμηνεύσω και το έργο του Βασίλη Βλασταρά που βρίσκεται απέναντι μας, στο οποίο διαβάζω – ίσως και αυθαίρετα – την πάλη απέναντι στην *λερναία ύδρα* του ίδιου μας του εαυτού.

Φυσικά κάθε δραστηριότητα αυτού του είδους έχει τα όρια της. Ούτε ο Landy ούτε οι NSK βρίσκονται εκτός του χρηματιστηρίου και των δικτύων της διεθνούς σκηνής της τέχνης. Αλλά αυτό δεν έχει σημασία, είναι λίγο πολύ αναπόδραστο. Και τελικά η αποτύπωση των ίδιων αυτών των

ορίων είναι στοιχείο της ίδιας τους της παρέμβασης. Δεν πρόκειται για μια ουτοπική τέχνη, αλλά για μια τέχνη που αποκαλύπτει τα όρια κάθε ταυτότητας, τα όρια της ίδιας της τέχνης, επομένως και τα όρια κάθε ουτοπίας. Και ποιός – ποιά «ωραία ψυχή» - είναι σε θέση να απομακρυνθεί ολοκληρωτικά από τον status quo και να κρίνει όλους και όλα απέξω, χωρίς να λερώνει, τρόπον τινά, τα χέρια του; Εξάλλου, εκεί όπου τελειώνει η δυνατότητα της τέχνης να παρέμβει «πολιτικά» στην κοινωνική ζωή, εκεί ακριβώς αρχίζει η αντίστροφη πορεία: η παρέμβαση του πολιτικού στην τέχνη – όχι *μέσω* της τέχνης, αλλά και *πάνω* στην τέχνη. Όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του συνθήματος που ένας ανώνυμος διαδηλωτής πρόσθεσε στην εικονιζόμενη αγελάδα της Cow Parade, εντάσσοντας την – υποθέτω χωρίς τη θέληση του δημιουργού της – στην προβληματική της εναντίωσης.

Ίσως τελικά κάθε τέχνη, ακόμα και αν δεν το γνωρίζει, να είναι εν δυνάμει πολιτική. [α](#)

¹ Βλ. σχετικό Castoriadis, Cornelius, 'The Greek Polis and the Creation of Democracy', Philosophy, Politics, Autonomy, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1991.

² Βλ. Castoriadis, Cornelius, 'Culture in a Democratic Society', The Castoriadis Reader, Οξφόρδη: Blackwell, 1997, σελ. 340.

³ Castoriadis, ibid.

⁴ Castoriadis, op. cit. 1991, σελ. 107.

⁵ Castoriadis, ibid. σελ. 117.

⁶ Βλ. Loraux, Nicole, Η διασπασμένη πόλη: Η λήθη στην μνήμη της Αθήνας, Αθήνα: Πατάκης, 2001, σελ. 241.

⁷ Ibid. σελ. 266.

⁸ Βλ. σχετικά Mouffe, Chantal, Το δημοκρατικό παράδοξο, Αθήνα: Πόλις, 2004, και Crouch, Colin, Μετα-δημοκρατία, Αθήνα: Εκκρεμές, 2006.

⁹ Mouffe, Chantal, On the Political, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σελ. 9

¹⁰ Wajcman, Gerard, 'Η τέχνη, η ψυχανάλυση, ο αιώνας', Ο Λαϊκός, το γραπτό, η εικόνα, Αθήνα: Ψυχογιός, 2003, σελ. 51.

¹¹ Ibid. σελ. 59.

¹² Για την δράση των NSK, βλ. Monroe, Alexei, Interrogation Machine, Cambridge, Mass: The MIT Press, 2005.

¹³ Βλ. σχετικά Landy, Michael, Breakdown, Λονδίνο: The Times/Archangel Commission, 2001.

Θεόφιλος Τραμπούλης

Πόθεν η κοινή λέξη project;

Παίρνοντας τη σκυτάλη από τον Γιάννη Σταυρακάκη, έχω να παρατηρήσω κι εγώ ως προς την επίσκεψη των τίτλων, ότι στην προσωπική μου ιστορία εκμάθησης των αγγλικών η πρώτη φορά που θυμάμαι να συνάντησα τη λέξη versus, και μάλιστα στη συντομογραφία Vs, ήταν στα ηρωικά κόμιξ της εποχής της Marvel, όταν ο Spiderman ασ πούμε αντιμετώπιζε τον Dr. Octopus και στο εξώφυλλο αναγραφόταν Spiderman Vs Octopus και αναρωτιόμουν τι είδους σύνδεσμο-συνδετικό μπορεί να δηλώνει αυτή η συντομογραφία. Ενώ πρόκειται για μια αντιπαράθεση που θυμίζει αυτή στην οποία αναφέρθηκε ο Σταυρακάκης, της Αθηνάς με τον Ποσειδώνα, όπου δύο ανώτερες δυνάμεις μάχονται πάνω από την πόλη και το πλήθος κοιτάζει περιδεές από κάτω, στην πραγματικότητα πρόκειται για την

ριζικά αντίθετή της: αν η σύγκρουση Αθηνάς Ποσειδώνα ορίζει την πόλη και αποτελεί τη βάση της συγκρότησής της, η σύγκρουση των υπερηρώων καταργεί την πόλη, τόσο γιατί οι ίδιοι οι ήρωες έχουν ανθρώπινη καταγωγή και οι υπερδυνάμεις τους είναι αυτές που τους εξυψώνουν σε μια υπερανθρώπινη και άρα υπερπολιτική κατάσταση, όσο και γιατί στην πραγματικότητα, ο υπερήρωας αντικαθιστά την πόλη, εξασφαλίζοντας αυτός την τήρηση του νόμου, την απονομή της δικαιοσύνης και την ευταξία. Και δεν είναι τυχαίο που σε πολλές από αυτές τις ιστορίες εμφανίζεται ένας κακομούτσουνος, μισαλλόδοξος, μνησίκακος μπάτσος ή εισαγγελέας που καταδιώκει τον υπερήρωα και στην ανθρώπινη και στην υπερφυσική του εκδοχή. Ας μην κολλήσουμε όμως στον σημειολογικό ιστό του Spiderman

και ας πάμε στον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο.

Το 1859 ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος, ελλάσσων λευκαδίτης ποιητής, αυτός ο οποίος για πρώτη φορά εισήγαγε την τριμερή διάκριση ανάμεσα στην αρχαία, τη βυζαντινή και τη νεώτερη Ελλάδα, πηγή έμπνευσης για τον Παπαρρηγόπουλο και για το ιδεολόγημα του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού, δημοσιεύει ένα δοκίμιο με τίτλο *Πόθεν η κοινή λέξη τραγουδώ;*¹ Με το δοκίμιό του συνδέει την αρχαία ελληνική τραγωδία με το δημοτικό τραγούδι, θέλοντας να αποδείξει ότι η εθνική συνέχεια συνίσταται σε μια κοινή ψυχική, ηθική, μεταφυσική στάση που διατρέχει τους αιώνες. Στόχος του Ζαμπέλιου είναι τόσο οι ρομαντικοί ποιητές τύπου Σούτσου οι οποίοι γράφουν σε μια γλώσσα που θα ήθελε να διακτινιστεί απευθείας στην Αρχαία Ελλάδα,

χωρίς το Βυζαντινό ενδιάμεσο, όσο και κυρίως ο Σολωμός, ο οποίος κατά τον Ζαμπέλιο «φέρει τις ομίχλες της Γερμανίας στην ελληνική ποίηση». Ο Σολωμός θα πρέπει να πούμε είναι αυτός ο οποίος στο *Διάλογο* έθεσε ως ποιητική του αρχή «να γράψει ποίηση με τη γλώσσα του λαού» και αποτελεί το υπόδειγμα του δημιουργού ο οποίος, έχοντας ως πρότυπο τη διεθνή θα λέγαμε με σημερινούς όρους σκηνή, προσπαθεί να δημιουργήσει μια σύγχρονη ποιητική, σύγχρονη με την ίδια έννοια που ο Καποδίστριας προσπαθεί να δημιουργήσει ένα σύγχρονο κράτος.

Μολονότι η ιδεοληπτική σχέση με την Αρχαία Ελλάδα είναι η προϋπόθεση της συγκρότησης του ελληνικού κράτους, ο Ζαμπέλιος και, αργότερα, ο Παπαρρηγόπουλος, κάνουν κάτι παραπάνω από την κατασκευή προγόνων: εισάγουν ως



ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ: ΤΟ ΜΗΛΟ

Versus, διακρίνονται από αριστερά τα έργα του Νίκου Παπαδόπουλου, του Δημήτρη Ζουρούδη, του Δημήτρη Ιωάννου και της Μάρως Μιχαλακάκου



Σπυρίδων
Ζαμπέλιος,
1815, 1881

χαρακτηριστικό της εθνικής ταυτότητας την παράμετρο του χρόνου ή, ακόμη καλύτερα, την ακύρωση του χρόνου. Από τον Ευριπίδη στο *Τραγούδι του νεκρού αδελφού* δεν έχουν μεσολαβήσει παρά μόνον μερικές συγκυριακές αλλαγές. Υπάρχουν μεταβολές βέβαια και υπάρχουν μετατροπές. Εθνικό όμως, σε αυτήν την πητερπανική σύλληψη του έθνους, είναι μόνον ό,τι υπάρχει εκτός χρόνου, ό,τι πιστοποιεί πως το έθνος παραμένει αναλλοίωτο και άρα αιωνίως νέο. Το χρέος της διανόησης, το χρέος της ποίησης, της τέχνης είναι να αποδεικνύει το εθνικό ως ένα είδος ασώματου των στωικών, καντιανού α πριόρι και η αναζήτηση του άχρονου, του λόγου που μπορεί να συμπυκνώσει το χρόνο σε μια μαύρη τρύπα που ακυρώνει την πολιτική και την ιστορία, είναι το βασικό κριτήριο για

την κατάρτιση της νεοελληνικής πολιτιστικής γενεαλογίας. Ό,τι προδίδει τις χρονικές, άρα τις ιστορικές και τις πολιτικές του συντεταγμένες μπορεί εύκολα να αναχθεί σε μια μικρή αβλεψία, σε ένα μικρό ατύχημα που οφείλεται στη στιγμιαία έλλειψη εθνικής εγρήγορσης.

Ο Ζαμπέλιος αναγνώρισε στο Βυζάντιο ένα συγκροτημένο σύστημα αξιών εκεί όπου οι σύγχρονοί του θεωρούσαν τον Μεσαίωνα ένα σκοτεινό διάλειμμα στην ιστορία του πολιτισμού. Νομίζω όμως πως η ιδιόρρυθμη αυτή προσωπικότητα του 19^{ου} αιώνα αξίζει να μην περιπέσει στη λήθη για έναν άλλο λόγο. Γιατί από την αρχή προσέδωσε στον ελληνοχριστιανικό πολιτισμό δύο κυρίαρχά του χαρακτηριστικά, τα οποία τα βλέπει κανείς ακόμη και σήμερα να υποστηρίζουν ένα σωρό ιδεολογήματα του δημόσιου λόγου.

Τόσα πολλά μάλιστα που θα έλεγε κανείς πως, όταν το τελευταίο και πιο γελοίο οικοδόμημα του ελληνοχριστιανισμού, η δικτατορία, κατέρρευσε, έμειναν αυτές οι δύο πτέρυγές του για να φιλοξενήσουν όλους τους αστέγους του εθνοκεντρισμού.

Το πρώτο είναι ότι ο πολιτισμός της Δύσης συνιστά απειλή και έκπτωση για την εντόπια, αυτοδύναμη και άχρονη δημιουργία του ελληνισμού.² Ότι το εθνικό, όπως έχει τον δικό του κλειστό χρόνο, έτσι έχει και τον δικό του κλειστό τόπο. Ο Ζαμπέλιος θεωρεί ότι η στροφή του Σολωμού στα ύστερα ποιήματά του προς τον γερμανικό ρομαντισμό συνιστά εγκατάλειψη του αρχικού προγράμματος συγγραφής μιας εθνικής ποίησης, μιας ποίησης δηλαδή που θα αξιοποιεί και θα αντανακλά όλα τα εγγενή χαρακτηριστικά της ελληνικότητας.

Κατασκευάζοντας βέβαια αυτό το μεταφυσικό και αρχετυπικό υποκείμενο της αμιγούς και ανεπηρέαστης ελληνικότητας, λησμονεί πως η ποίηση του Σολωμού είναι εξ αρχής δομημένη γύρω από τις ιταλικές επιρροές του Φώσκολου και ότι ο Σολωμός γράφει τα πρώτα του ποιήματα στα ιταλικά. Την ίδια αποσιώπηση του διαλόγου με τις μητροπολιτικές πηγές που αποτελούν τους αναπόφευκτους διδασκάλους (όπως συμβαίνει σε κάθε σχέση κέντρου-περιφέρειας) του ελληνικού λόγου την συναντάμε λίγο ως πολύ σε όλες τις αξιολογήσεις των εμβληματικών μορφών τόσο της λόγιας όσο και της δημόσιας λογοτεχνίας. Όταν μιλάει κανείς για τον Παπαδιαμάντη, η σχέση του με τον Μωπασάν ή τον Μαρκ Τουέν περνάει σε δεύτερη μοίρα και προκρίνεται η διαμόρφωση μιας γλώσσας που αποτελεί μια εσωτερική

και απόλυτη ανακάλυψη, λες και η δεύτερη θα μπορούσε να είχε υπάρξει χωρίς την πρώτη. Όταν μελετάμε τον Κόντογλου (τον λογοτέχνη Κόντογλου εννοώ) τα πρώιμά του κείμενα θεωρούνται ακόμη και τώρα ασκήσεις για την ώριμη ορθόδοξη και κατά πολύ υποδεέστερη λογοτεχνία του και όχι ως εξαιρετικές νεωτερικές αφηγήσεις που εισάγουν στην ελληνική λογοτεχνία κάθε είδους ετερόκλητες αφηγήσεις της εποχής, από το *Λόρδο Τζιμ* του Κόνραντ, μέχρι το *Νησί των θησαυρών* του Στήβενσον.³ Εάν ένας θεωρητικός της λογοτεχνίας όπως ο Τάκης Καγιαλής τολμήσει να υπαινιχθεί ότι οφείλουμε να μελετήσουμε τον ελληνικό μοντερνισμό λαμβάνοντας υπόψη μας τις ιδεολογικές παραμέτρους και τα ιστορικά στοιχεία από τα οποία συντίθεται, τα οποία ειρήσθω εν παρόδω δεν είναι καθόλου άσχετα με

τα ιδεολογήματα που υποστηρίζουν τα ευρωπαϊκά δικτατορικά καθεστώτα της εποχής,⁴ τότε εγκαλείται άμεσα ότι παραβλέπει αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό το οποίο αποτελεί την ελληνική ιδιαιτερότητα: τον **άχρονο** χρόνο, το εθνικό αμείωτο που επιτρέπει σε κάποιον να βρίσκεται έξω από την ιστορία, επειδή τάχα την επικαλείται ριζικά ως προνομιακή του κληρονομιά. Ακόμη και η σχέση του Καραγκιόζη με το θέατρο του Μολιέρου που εκείνη την εποχή αποτελεί εξίσου λαϊκό θέαμα περνάει σε δεύτερη μοίρα και τονίζεται συνήθως η τουρκική καταγωγή του, ίσως γιατί στο πολιτιστικό φαντασιακό, σε αντίθεση με το στρατιωτικό φαντασιακό, ο εκ Δυσμών κίνδυνος είναι πιο απειλητικός από ό,τι ο εξ Ανατολών. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι η γλώσσα η οποία αποτελεί και τον μηχανισμό μέσω του οποίου η

άχρονη ιστορία εγγράφεται στην υποκειμενικότητα. Είναι η εποχή, εξάλλου, που η ιστορική γλωσσολογία επιχειρεί να διαγνώσει τους δεσμούς που συνδέουν τις ευρωπαϊκές γλώσσες, εντοπίζοντας κοινές ρίζες και ανιχνεύοντας την κοινή καταγωγή των λαών της Ευρώπης. Ονομάζοντας το δοκίμιο του *Πόθεν η κοινή λέξη τραγουδά;* ο Ζαμπέλιος δηλώνει εξ αρχής ότι η γλώσσα αποτελεί ταυτόχρονα τεκμήριο και παράγοντα της ενότητας. Δεν είναι απλώς η νοσταλγική κίνηση που από την ελληνοιστική εποχή ακόμη αναζητά στον απικισμό έναν γλωσσικό παράδεισο σοφίας και πολιτικής κυριαρχίας. Είναι η αντίθετη κίνηση: η βεβαιότητα πως η κοινή γλώσσα εξακολουθεί να ζει αναλλοίωτη, χωρίς ιστορικές παραμέτρους, πως εν τέλει αρκεί η λεξιλογική ή η μορφολογική συγγένεια για να

πιστοποιήσει τη συγγένεια όχι μόνον των ανθρωπολογικών χαρακτηριστικών (τραγούδια) αλλά και της εθνικής συνείδησης. Ας μην αδικούμε τον Ζαμπέλιο. Εκείνη την εποχή είναι πολύ κρίσιμο, και με σημερινούς όρους θα λέγαμε ζήτημα αυτοπροσδιορισμού, να συγκροτηθεί μια ταυτότητα με όρους εντοπιότητας και συγχρονίας, ακόμη και αν η συγχρονία οφείλει να βρει τα ερείσματά της στο πέρασμα των αιώνων. Δεν αρκεί μόνον η αρχαιότητα, χρειάζεται να συνυπολογιστούν και όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αποτελούν τεκμήρια ενός ζώντος λαού. Ας μην ξεχνάμε πως ο Ζαμπέλιος γράφει εν μέρει απαντώντας στον Φαλμεράυερ ο οποίος εκείνη τη στιγμή αποτελεί έναν μεγάλο φαντασιακό κίνδυνο για το νεοπαγές έθνος. Ωστόσο, η θέση πως η γλώσσα αποτελεί μηχανισμό ιστορικής συνοχής (και όχι το



Versus,
διακρίνονται
από αριστερά
τα έργα
του Κωστή
Βελώνη και
του Μανώλη
Μεραμπελιώτη

αντίθετο: η γλώσσα ως αντανάκλαση της ιστορίας) την κατέστησε πηγή μεταφυσικών αξιών. Την εποχή που οι εθνικές λογοτεχνίες έχουν κατασταλλάξει σε ένα εθνικό ιδίωμα και με αυτό διαπραγματεύονται τις ρήξεις και τις συνέχειές τους, στην Ελλάδα το γλωσσικό ζήτημα αναλαμβάνει να εκφράσει τις εναντιώσεις που δομούν τον ελληνικό πολιτικό λόγο. Δεν είναι τυχαίο που όταν πια το κομμουνιστικό κόμμα αρχίζει να συντίθεται, διαμορφώνει ένα γλωσσικό πολιτικό κώδικα μιας κατασκευασμένης δημοτικής η οποία θα συνέχει και θα διακρίνει τους χρήστες της. Ούτε είναι βέβαια τυχαίο ότι σήμερα το περίεργο συνονθύλευμα μεγαλόστομων αριστερών εθνικιστών που εμφυλοχωρεί, ας πούμε στην Ελευθεροτυπία, καταφεύγει συχνά πυκνά σε λέξεις που έχουν περιπέσει

σε αχρηστία. Χρειάζονται το κύρος του ανιστορικού σπηλαιίου από το οποίο τις αντλούν. Και, όπως συμβαίνει, κάθε φορά που επικαλούμαστε το κύρος κάποιου τρίτου του παραχωρούμε μέρος της ευθύνης του λόγου μας.

Παρόλο που αυτή η συζήτηση φαίνεται εξόχως φιλολογική, νομίζω πως πολλά από τα θέματα που θίγουμε για τις συνθήκες και τις προτεραιότητες της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα φέρουν ακόμη τα στίγματα της.

Πολλοί ας πούμε επιχειρούν να θέσουν ένα ελληνικό αίτημα, διαπιστώνοντας πως η έλλειψη μιας αναγνωρίσιμης ταυτότητας που θα πατά στην ελληνική παράδοση δημιουργεί αναπόφευκτα ομοιογενοποιημένα έργα τα οποία απαντούν αποκλειστικά στα κελεύσματα της διεθνούς αγοράς. Κατασκευάζουν όμως έτσι

μεταφυσικά υποκείμενα, μεταφυσικά στο βαθμό που δεν υπάρχει μια πρωτογενής ελληνική παράδοση. Υπάρχουν μόνον τρόποι δεξίωσης του διεθνούς διαλόγου στην Ελλάδα και, ακόμη περισσότερο, πολιτικές συνθήκες της δεξίωσης αυτής. Η συνομιλία με την παράδοση, χωρίς να διατρέχει κανείς τον κίνδυνο να γίνει παραδοσιακός, με την έννοια του παρωχημένου, του kits και του στερεοτυπικού, προϋποθέτει τη συνομιλία κυρίως με τις πολιτικές αυτές συνθήκες υπό τις οποίες διαμορφώθηκαν οι πρόγονοι. Επανέρχομαι για παράδειγμα σε κάτι που είχα γράψει στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού: πώς είναι δυνατόν να είναι έγκυρη η συνομιλία των καλλιτεχνών που σχολίασαν το έργο του Γιώργου Ιωάννου προ μηνών στο Μπενάκη, όταν διαπραγματεύτηκαν το θέμα τους με όρους στερεότυπης παράδοσης,

αναιρώντας ακριβώς τις ιδιαιτερότητες που έκαναν το έργο του Ιωάννου άξιο σχολιασμού; Ή πάλι, το αντίθετο, το οποίο όμως οφείλεται στους ίδιους ακριβώς λόγους και αντανάκλα τις ίδιες ακριβώς ατέλειες του πεδίου: έργα τα οποία επιδιώκουν να ενταχθούν απευθείας στη διεθνή σκηνή, χωρίς να αντλούν θέματα, μορφές και τρόπους από το άμεσο περιβάλλον τους, χωρίς δηλαδή την αγωνία που αναπόφευκτα προκύπτει από κάθε τριβή με την πραγματικότητα. Είναι, ας πούμε, απόλυτα θεμιτός ο διάλογος με τον μοντερνισμό. Αλλά ο μοντερνισμός έχει δώσει στην Ελλάδα τα δικά του δείγματα, δείγματα απόλυτα πλέον γειωμένα στις σύγχρονες συνθήκες και δείγματα εξαιρετικά ελέγξιμα, τόσο από πολιτική όσο και από μορφολογική σκοπιά. Αναρρωτιέμαι, πόσο έγκυρος μπορεί να είναι ο

διάλογος με τον μοντερνισμό, όταν δεν λαμβάνει υπόψη του αυτά ακριβώς τα δείγματα μοντερνισμού τα οποία ο καθένας μας γνωρίζει, αρκεί να κάνει μια βόλτα στην Πατησίων. Είναι σαν να ελέγχει κάποιος τις συνθήκες ανόδου της ακροδεξιάς στην ελληνική κοινωνία, σαν να περιγράφει τη ζωή των μεταναστών στην Κυψέλη, σαν να μιλά για το τέλος της μικροαστικής κοινωνίας του Κολωνού και να διαπραγματεύεται το θέμα του στα αγγλικά. Δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα, αν το έργο πρόκειται να δειχθεί άμεσα σε μια γκαλερί, της Μαδρίτης as πούμε. Κάπως πρέπει να καταλάβει και το διεθνές ακροατήριο. Όταν όμως το έργο εκτίθεται στου Ψυρρή έχω την εντύπωση πως αίφνης χάνει κάτι από τη δύναμή του. Και μάλιστα χάνει προγραμματικά κάτι από τη δύναμή του. Ο καλλιτέχνης αποποιείται προγραμματικά μέρος της ευθύνης του κάνοντας το έργο του ένα

αισθητικό και μάλλον ανώδυνο αντικείμενο. Όχι γιατί δεν καταλαβαίνουμε τι λέει. Αλλά γιατί καταλαβαίνουμε πως κάτι δεν λέει: την προσωπική του εμπλοκή.

Η εναντίωση στην παράδοση είναι μια απόλυτα θεμιτή πατροκτονία, πόσο μάλλον που η παράδοση στην Ελλάδα εξακολουθεί να εκφέρει έναν ιδιαίτερα πιεστικό λόγο τον οποίον κανείς τον νιώθει σε πάμπολλες εκφάνσεις της πολιτικής ζωής. Η πατροκτονία όμως αυτή μένει μισή αν δεν γίνει με όρους Αρχής της πραγματικότητας. Όταν μάλιστα γίνεται με όρους που έχει ήδη θέσει ο ίδιος ο πατέρας, τότε δεν πρόκειται καν για πατροκτονία. Πρόκειται για σκηνοθεσία φόνου για να εξαπατηθεί η ασφαλιστική εταιρεία, ενώ το υποτιθέμενο θύμα ζει και βασιλεύει με άλλο ίσως όνομα. Νομίζω πως σε μεγάλο βαθμό η τόσο ενοληπτική, σε μένα

τουλάχιστον, επίκληση ξένων όρων στις συζητήσεις μας περί τέχνης, όπως και περί χρηματιστηρίου, προδίδει αφενός μια ατέλεια του πεδίου το οποίο δεν έχει τα εργαλεία για να μεταφράσει και να εντάξει τους νέους όρους και αφετέρου το ίδιο ακριβώς στίγμα που από την εποχή του Ζαμπέλιου χαρακτηρίζει την προσπάθεια κατασκευής μιας χωλής παράδοσης: την αδυναμία επεξεργασίας της ιστορίας, την επιθυμία να ακυρώσουμε το χρόνο και το χώρο και κυρίως τη γλώσσα ως μια πηγή αξιών από την οποία κανείς μπορεί να αντλήσει κύρος, αποποιούμενος ακριβώς τις ευθύνες του. Για ποιον άλλο λόγο εξάλλου εκφράσεις τις οποίες μέχρι προσφάτως χρησιμοποιούσαμε, δίχως να κατανοούμε την ανεπάρκειά τους, να αντικαθίστανται όλο και συχνότερα από το παντός καιρού project το οποίο κατά

περίπτωση μπορεί να σημαίνει: «εκπόνηση έργου», «σχεδιασμός», «σχεδιάσμα», «μεγαλόπνοη φιλοδοξία», «λόγια που δεν γίνονται ποτέ έργα» κλπ. [α.](#)

¹ Ζαμπέλιος, Σπυρίδων, Πόθεν η κοινή λέξη τραγουδώ; 1983, Εκδόσεις Καραβίας, Αθήνα

² Για μια διεξοδικότερη ανάλυση της ενοχικής αυτής σχέσης, Γαβριηλίδης, Άκης, 2006, Η αθεράπευτη νεκροφιλία του ριζοσπαστικού πατριωτισμού, Εκδόσεις futura, Αθήνα

³ Για παράδειγμα Περιοδικό Εστία, Απρίλιος 2006

⁴ Καγιαλής Τάκης, Περής Μιχάλης, Βαγενάς Νάσος, 1997, Μοντερνισμός και Ελληνικότητα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Warning: Out of memory

Είμαστε κοντά στο ξύπνημα όταν ονειρευόμαστε ότι ονειρευόμαστε (Νοβάλις)

Στις συζητήσεις με εικαστικούς καλλιτέχνες και κιουρέιτορ επανέρχεται σποραδικά, μα σταθερά, το πρόβλημα της παράδοσης και της ελληνικότητας/εντοπιότητας – ένα είδος crash test, για πολλούς λόγους. Οι απαντήσεις που ακούω άλλοτε είναι ενδιαφέρουσες μες στην αγωνία τους, κι άλλοτε πληκτικές και ανούσιες μες στις βεβαιότητές τους. Εξακολουθώ ν' ακούω, προσεκτικά και επίμονα, παρότι από καιρό τείνω να καταλήξω ότι οι περισσότεροι κιουρέιτορ δεν έχουν ούτε θεωρητικές ούτε αισθητικές αναζητήσεις, αλλά κυρίως μηρυκαστικές βεβαιότητες και άσβεστη δίψα για διαχείριση

πρότζεκτ. Παρόμοια μηρυκαστική προσέγγιση χαρακτηρίζει αρκετούς καλλιτέχνες, των οποίων το έργο αποτελείται μόνο από κόνσεπτ και η υπόστασή τους απαρτίζει ένα διαχειρίσιμο πρότζεκτ. Το θέμα μας, υπενθυμίζω, είναι η παράδοση και η εντοπιότητα. Πολλοί της (αυτο)αποκαλούμενης σύγχρονης σκηνής στέκουν αμήχανοι ή δυσανασχετούν απέναντι στα ερωτήματα που υποβάλλουν αυτές οι δύο έννοιες. Συνήθως οι δύο έννοιες ταυτίζονται αδέξια, συχνά τις σκεπάζει η άγνοια των ουσιωδών τους χαρακτήρων, η άγνοια των ιστορικών κινήσεων και των πραγματολογικών στοιχείων. Διαβάζω κείμενα νέων θεωρητικών της τέχνης: «όλα» άρχισαν στις αρχές της δεκαετίας του '90, όταν η αγορά ανοίχτηκε διεθνώς... Πόσο απλά, κατανοητά, πόσο χαριτωμένα! Στα πάμφωτα νάνιτις της νεωτερικότητας

εξουδετερώθηκαν «τα συντηρητικά, ακαδημαϊκά αξιώματα περί ελληνικότητας και η λατρεία της αρχαιότητας... Μόνο τελευταία έγινε κοινή συνείδηση το γεγονός ότι χρειάζεται να επανεφεύρουμε την ταυτότητά μας με βάση τις πρόσφατες ή τις τρέχουσες εμπειρίες και όχι το μακρινό παρελθόν – εμπειρίες που είναι άμεσα δικές μας και δεν τελούνται (sic) μέσω εξωτερικών οπτικών» (Κατερίνα Γρέγου, *Breakthrough*, κατάλογος έκθεσης).

Δύο χρόνια μετά την *Breakthrough* και όσα σημείωνα για την ιδεολογία του “παροντομελλοντισμού”, στο βιβλίο συνεντεύξεων του Χριστόφορου Μαρίνου με νέους καλλιτέχνες (εκδ. Futura), παρατηρούμε μια μετα-παρανάγνωση: η κριτική μου στον ιδεολογικό λόγο της *Breakthrough* μετονομάζεται κριτική απόρριψη της

έκθεσης λόγω ελλιπούς εντοπιότητας (ανύπαρκτη ταυτότητα διαπίστωσαν πάντως οι περισσότερες ξένες εφημερίδες). Οι συνεντευξιαζόμενοι καλλιτέχνες λοιπόν ερωτώνται αορίστως για ελληνικότητα, και αναλόγως αορίστως απαντούν, απορριπτικά ή επιφυλακτικά. Ομως μια τέτοια “ελληνικότητα”, απογυμνωμένη από ζητήματα ιστορικής γενεαλογίας και χαρακτηρισμού εν χώρω και χρόνω, φυσικά απόκειται στη χλεύη. Η σκέψη είναι η μόνη χαμένη... Παρ' όλ' αυτά, δίδονται απαντήσεις. Ιδού μία τυπική: Η παράδοση είναι μία και αδιαίρετη, οικουμενική, και δεν μας αφορά εντέλει – εντοπιότητα δεν υπάρχει, η ελληνικότητα έληξε μαζί με τους δημιουργούς της Γενιάς του '30. Θα δεχόμουν αυτή την απάντηση, με όλο τον αφοριστικό της χαρακτήρα, αν υποστηριζόταν από γνώση των ιστορικών

συμφραζομένων, από την αντίληψη, έστω, ότι η ιστορία αναπτύσσεται με ρήξεις και όχι με συνέχειες και λανθάνουσες μετουσιώσεις, από μια ριζοσπαστική διάθεση επαναπροσδιορισμού. Διακρίνω όμως μόνο τη θεμιτή διάθεση πατροκτονίας: Αμάν πια, με τον Μόραλη και τον Σεφέρη... Τα άλλα δεν τα βλέπω, όχι ως γνώση μα ούτε ως υποψία.

Μεσσιανισμός του μέλλοντος

Θα προσθέσω μια παρατήρηση για τον θεωρητικό λόγο δύο σύγχρονων πολιτικών ανδρών, εκ των οποίων ο ένας φιλοδόξησε να στοιχειοθετήσει ένα ιδεολόγημα: τον εκσυγχρονισμό των '90s.

Η τάση απάλειψης του παρελθόντος, του δυσάρεστου και δυσερμήνευτου, υπήρχε και στον λόγο του Κώστα

Σημίτη. Ο πρωθυπουργός στήριξε την πορεία του προς την Ισχυρή Ελλάδα στην απάλειψη της «μνήμης υπανάπτυξης», σε μια μοντερνίζουσα λήθη που υπερπηδά αντί να ανασυνθέτει. Η ομιλία του προς τους διανοουμένους, δύο εβδομάδες προ των εκλογών του 2000, ήταν ένα τέτοιο μετα-ιστορικό κάλεσμα προς το μέλλον. Στον λόγο του Γ. Α. Παπανδρέου επανέρχεται η μνημοκτονία και η έμμονη λατρεία του Καινούργιου – τώρα, επιπλέον με χαρακτήρα μεσσιανικό. Ο Γ.Α.Π. επαγγέλεται ένα διεσταλμένο μέλλον, αρνούμενος συστηματικά να αναλύσει οτιδήποτε περασμένο, ή να δεσμευτεί επί του παρόντος. Ο (όσο) μεσσιανικός λόγος του Γ.Α.Π. αρνείται να αναμετρηθεί με ό,τι δυσάρεστο του κληροδοτεί ο πολιτικός του χώρος– από το αφόρητα παλαιό ΠΑΣΟΚ ο Γ.Α.Π.

επιλέγει μόνο το χρίσμα της δυναστείας. Αρνούμενος το παρελθόν (ακόμη και το δικό του), αρνούμενος να δεσμευθεί επί του παρόντος, υπόσχεται το μέλλον όπου όλα είναι δυνατά οριζόμενα εξαρχής: Μαζί θα χτίσουμε τη Νέα Ιερουσαλήμ. Η μεσσιανική ρητορική είναι μια επ' άπειρον αναστολή, διευρύνεται αενάως χωρίς να εκπληρώνεται ποτέ. Μοντερνίζοντες παπαγάλοι, νέοι πολιτικοί, νεόλαλα πλήθη... Ο μοντερνισμός δεν είναι πάντα ριζοσπαστικός – συχνά είναι αντιδραστικός – με την τρέχουσα, «ντεμοντέ» σημασία. Οσο ακούω μέλλον, τόσο φοράω μάλλινα.

Ποπ χωρίς κοινό

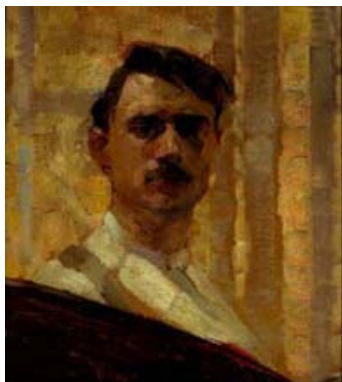
Επαναλαμβάνω: στον καιρό μας, καιρό αποϋλοποίησης του έργου τέχνης, καιρό της χειρονομίας και της

ποπ εικονογράφησης, καιρό της ομογενοποίησης και της μαζικής παραγωγής, ζητήματα όπως η υλικότητα του έργου τέχνης, η σωματικότητα της χειρονομίας, η αναστοχαστική ικανότητα του έργου, η ομορφιά και η πνευματική θέρμη, βρίσκονται επίσης στην πρώτη γραμμή. Θα πρόσθετα: η ελληνική πρωτοποριακή τέχνη σε ποια εντόπια κοινωνικά μορφώματα αντιστοιχεί; Ποιους εκφράζει, σε ποιους συνομιλητές απευθύνεται; Ποια είναι η αγορά της; Επηρεάζει τη σκέψη, την αισθητική, έστω το γούστο, με όρους της ποπ, με όρους ποσοτικών; Επηρεάζει μια ελίτ; Διψώ για απαντήσεις. Ή μήπως αυτή η ποπ εσπεράντο μετά τα '90s, η ασ πούμε "σκηνή του Ψυρρή", εσωστρεφής και ανεπίδοτη, μένει χωρίς καμιά επιστροφή σήματος; Διψώ για απαντήσεις.



ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ: ΤΟ ΜΗΛΟ

Versus, διακρίνονται από αριστερά τα έργα του Κωστή Βελώνη, Μανώλη Μεραμπελιώτη, Σταυρούλας Παπαδάκη



Νικόλαος Λύτρας,
Αυτοπροσωπογραφία

Φονικό από άγνοια

Θα είμαι τώρα αφοριστικός: Η συζήτηση περί παράδοσης και εντοπιότητας διεξάγεται υπό τη σκιά βαθείας αγνοίας των κειμένων και των έργων. Ποιος υπερμοντέρνος αρνητής της «ακαδημαϊκής» Γενιάς του '30 έχει διαβάσει μια σελίδα του Στρατή Δούκα ή του Πεντζίκη, έχει ξεφυλλίσει το «Τρίτο Μάτι», έχει βυθιστεί στα χρωματικά πεδία του Νικολάου Λύτρα και του Παπαλουκά, έχει ακούσει τον Σολωμό; Απλούστατα, συγχέουν τον Δούκα με τον Ραγκαβή, τον Πεντζίκη με τον Καραντώνη, και τον Νικόλαο Λύτρα με τον Νικηφόρο... Η συζήτηση διεξάγεται υπό το κράτος ιδεοληπτικών σχημάτων και, το κυριότερο ίσως,

με τη διάθεση για ηγεμονία στον παρόντα χρόνο, άνευ κριτηρίων, αναφορών και συγκρίσεων. Αρνούμενος την παράδοση ή την εντοπιότητα, αρνούμενος το καταγωγικό πλαίσιο, θέτοντας εαυτόν εκτός ιστορικής κίνησης, ο υπερμοντέρνος του παρόντος κατασκευάζει το καθαρμένο πεδίο της κυριαρχίας του - επινοεί το καθαρό παρόν, χωρίς βαρίδια και δεσμεύσεις. Σε αυτό το άχρονο παρόν, ο υπερμοντέρνος είναι αδιαφιλονίκητος ηγεμών. Είπαμε: η πατροκτονία είναι θεμιτή και κατανοητή και γόνιμη, εφόσον όμως ο πατροκτόνος γνωρίζει τι σκοτώνει. Στην περίπτωση μας, ο «υπερμοντέρνος» δεν γνωρίζει καν για τι μιλάει, όχι γιατί το υπερβαίνει. Απλώς σκαρώνει το ανιστόρητο πεδίο της κυριαρχίας

του. Όσο για την εντοπιότητα. Ασφαλώς δεν είναι πανάκεια, ασφαλώς είναι δύσκολη πια η διάγνυσή της στο σημερινό ομογενοποιημένο μωσαϊκό της διάχυτης ποπ, όμως υπάρχει - υπάρχει σαν μια (από πολλές) απάντηση στην ανάγκη αυτοκαθορισμού, σαν διάκριση, σαν μέτρο σύγκρισης, σαν δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού. Δεν είναι όλα τα προϊόντα made in China ή no name - χρειάζεται κι η ταυτότητα, μια απόχρωση τέλος πάντων. Στις παγκοσμιοποιημένες αγορές, αξία έχει το διακριτό και ιδιαίτερο, όχι το μαζικό και ανώνυμο. Το να φέρεις και εντόπιους χαρακτήρες δεν σε κάνει λιγότερο οικουμενικό - τουναντίον. Το Διαδίκτυο μιλάει όλες τις γλώσσες. Τέλος. Η αβανγκάρντ στον

20ό αιώνα άφησε πίσω της δραματικά επιτεύγματα και άφθονο μεσσιανισμό. Φοβούμαι ότι η σημερινή αβανγκάρντ μοιράζεται μαζί της μόνο τον μεσσιανισμό, και μάλιστα περιορισμένη στην αισθητική σφαίρα, σ' ένα στυλ, χωρίς καν φόρμα. Το φονικό της ιστορικής αίσθησης φέρνει μαζί το φονικό του πολιτικού περιεχομένου, του νοήματος, της υπόστασης. Ανακαλώ έναν μοντέρνο, τον Τ. Σ. Ελιοτ: «Δεν υπάρχει ποιητής ή άλλος καλλιτέχνης που να έχει από μόνος του το πλήρες του νόημα. Η σπουδαιότητά του, η αξιολόγησή του, είναι η αξιολόγηση της σχέσης που έχει με τους πεθαμένους ποιητές και καλλιτέχνες» (Παράδοση και προσωπικό ταλέντο). **α.**

Αυγουστίνος Ζενάκος

Η γείωση και η εναντίωση

Χαίρομαι που ο Νίκος έφερε τη συζήτηση στις παρούσες συνθήκες. Θα ήθελα να θέσω τα πράγματα από την άποψη του «τι κάνουμε», δηλαδή από την άποψη της ανάληψης δράσης. Σε όλα όσα είπαν οι τρεις εδώ, νομίζω ότι υπάρχουν διαπιστώσεις αδιαμφισβήτητες και σίγουρα σε αυτά που είπε ο Νίκος, εμένα όμως με απασχολεί πάρα πολύ πώς τα αντιμετωπίζουμε τόσο ο καθένας από τη δική του θέση ξεχωριστά όσο και συλλογικά, αν μπορεί να υπάρξει κάποια αντίληψη συλλογικότητας – έστω όχι με την έννοια του «όλοι μαζί» αλλά τουλάχιστον με την έννοια των παρατάξεων.

Θα ξεκινήσω λέγοντας πως όταν μιλάμε για την καλλιτεχνική παραγωγή των ημερών μας και, ειδικότερα, για την παραγωγή των νεότερων καλλιτεχνών, με μερικούς από τους οποίους ασχολούμαι αρκετά, υπάρχει διαρκώς μια συζήτηση και ένα αίτημα γείωσης στην ελληνική πραγματικότητα. Με τον Θεόφιλο έχουμε

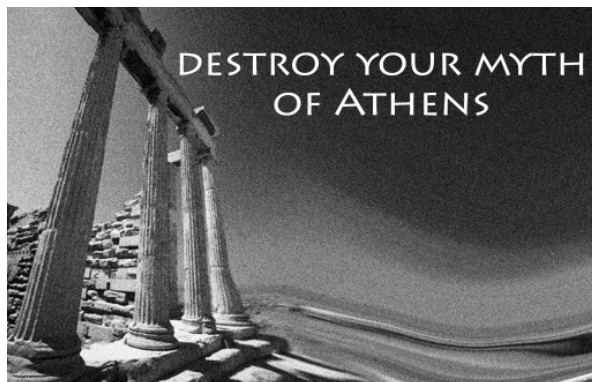
κάνει συχνά αυτή τη συζήτηση και μάλιστα ένα περιστατικό στο οποίο έχουμε αναφερθεί – και ίσως έχει ένα γούστο – είναι ότι, όταν προσπαθούσα, 14 – 15 χρονών, να γράψω διηγήματα, με αυτή τη λογοτεχνική φλέβα που διακρίνει τους εφήβους, μου φαινόταν άκομψο να ονομάσω τον ήρωά μου Βαγγέλη ή Κώστα ή Νίκο, ήθελα να τον λέω Τζόναθαν, ας πούμε, ή Μωρίς· μου φαινόταν με κάποιον τρόπο πιο πειστικό. Συζητώντας για αυτό με τον Θεόφιλο, είπαμε πως το να ονομάσεις τον ήρωά σου Τζόναθαν σε αποδεσμεύει από την ευθύνη σου απέναντί του. Σου φαίνεται πιο πειστικό επειδή δεν έχεις την ευθύνη να τον κάνεις πραγματικό. Αν τον πεις Κώστα, Βαγγέλη ή Νίκο είναι ξαφνικά ένας άνθρωπος τον οποίον θα μπορούσες να συναντήσεις στον δρόμο και άρα έχει πολύ μεγαλύτερες απαιτήσεις από εσένα. Το λέω αυτό για να πω ότι το αίτημα της γείωσης υπάρχει και δεν πρέπει να παραγνωρίζεται, το ζήτημα όμως κατά την άποψή μου, είναι πώς το αντιμετωπίζεις.

Διαπιστώνουμε αυτήν την αχρονία στο έργο των καλλιτεχνών την οποία συζητούμε συχνά, αλλά την διαπιστώνουμε επίσης στον τρόπο με τον οποίον εμείς προσπαθούμε να μιλήσουμε για το έργο των καλλιτεχνών. Εγώ έχω κάνει μια υπόθεση εργασίας την οποία θα προσπαθήσω να σας περιγράψω εδώ, η οποία έχει να κάνει με πραγματικές κινήσεις και όχι απλώς με μια προσπάθεια ανάλυσης.

Την περασμένη εβδομάδα είχαμε πάει οι τρεις συνεπιμελητές της Μπιενάλε της Αθήνας στη Βασιλεία για να παρουσιάσουμε το σχέδιό μας. Ένα ερώτημα το οποίο αντιμετωπίσαμε είναι ένα ερώτημα το οποίο έχει τεθεί και εδώ από πολλούς. «Γιατί Μπιενάλε; Γιατί αυτή τη στιγμή;» Υπάρχει μια μεγάλη διεθνής συζήτηση για τη χρησιμότητα των Μπιενάλε, μια αμφισβήτηση από πολύ σημαντικούς θεωρητικούς, αν αυτές οι δομές είναι στην πραγματικότητα αποτελεσματικές. Αυτό το οποίο απαντήσαμε είναι ότι «ναι, γνωρίζουμε το διεθνές αυτό ζήτημα, διαβάζουμε κι

εμείς τα 'σωστά' περιοδικά που λένε ό,τι λένε και οι θεωρητικοί στις διαλέξεις τους». Είναι όμως ένα θέμα το οποίο αφορά αυτούς οι οποίοι έχουν τέτοιες δομές, όχι αυτούς που δεν έχουν. Με άλλα λόγια, ναι, υπάρχει ένα τέτοιο ζήτημα, το οποίο τίθεται υπερκρατικά με κάποιον τρόπο, για να μην πω διεθνώς, υπάρχουν όμως και κάποιες τοπικές συνθήκες οι οποίες δεν πιστεύω ότι μας επιτρέπουν να το αντιμετωπίσουμε σαν να είμαστε αυτοί οι οποίοι μιλούν από απόσταση για αυτό το ζήτημα.

Οι τοπικές συνθήκες για μένα δεν είναι μόνον ζήτημα του έργου των καλλιτεχνών ή, όπως το θέτει ο Νίκος, γνώσης της παράδοσης, έχει να κάνει και με μια αποτίμηση του ποιοι είναι οι μηχανισμοί που διέπουν το πεδίο στο οποίο ζούμε. Υπάρχουν λοιπόν τέτοιου είδους υπερκρατικά ζητήματα τα οποία συχνά έχουμε την τάση να υιοθετούμε σαν να είναι δικά μας και το βλέπει αυτό κανείς στο λόγο διαφόρων που γράφουν για την τέχνη στη χώρα μας. Τα υιοθετούν προφανώς επειδή είναι της μόδας ή



**The 1st Athens Biennial:
"Destroy Athens"**

επειδή πιστεύουν ότι αυτό τους καθιστά ισότιμους συνομιλητές με τους αντίστοιχους του εξωτερικού. Υπάρχουν όμως και κάποιες τοπικές συνθήκες οι οποίες χρωματίζουν τα πάντα με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Εγώ προτείνω τον χειρισμό τόσο των τοπικών συνθηκών όσο και αυτών των διεθνών ζητημάτων με τρόπο που να είναι ριζωμένος στα πραγματικά μας αιτήματα. Είτε μας αρέσει είτε όχι, υπάρχει μια παραγωγή εδώ, υπάρχουν καλλιτέχνες οι οποίοι δουλεύουν, οι οποίοι παράγουν έργο, υπάρχει μια παραγωγή ιδεών, καλών, κακών, πρωτότυπων, δανεικών... Υπάρχει όμως! Υπάρχουν κοντά στις πενήντα γκαλερί στην Αθήνα – οι περισσότερες λειτουργούν λίγο ως είδη δώρων, τι να κάνουμε; – όμως πενήντα γκαλερί είναι αξιολύσιμος αριθμός.

Το ερώτημά μου είναι το εξής: αυτή η παραγωγή τι προσπαθεί να κάνει; Λέω, υποθέτω, το προτείνω σαν ερώτημα, σαν αφορμή για σκέψη: Επί χρόνια συνεχίζεται μια συζήτηση όπου το αίτημα

από αυτήν την παραγωγή διατυπώνεται ως μεγαλύτερη αντανάκλαση των ελληνικών συνθηκών, περισσότερη γνώση της παράδοσης, γιατί οι αναφορές να είναι εκεί και να μην είναι εδώ, κλπ. Έχω την αίσθηση ότι αυτό το αίτημα από την παραγωγή – όπως και η ίδια η παραγωγή – είναι αναποτελεσματικό επειδή αναπτύσσεται εν κενώ. Εξακολουθεί να είναι μια εσωτερική συζήτηση δική μας. Προτείνω ότι η εμπλοκή με ένα σύστημα διακίνησης, το οποίο είναι πλέον υπερκρατικό, είναι μια καλύτερη μέθοδος για να αναφανούν οι αδυναμίες της παραγωγής και να τροφοδοτηθεί αυτή η παραγωγή. Με έναν τρόπο είναι στοιχειώδες: για να έχεις μια αντίθεση, πρέπει να έχεις μια θέση. Η θέση την οποία προτείνω είναι η κατά το δυνατόν πιο ενεργή συμμετοχή στο διεθνές σύστημα διακίνησης. Πιστεύω ότι αυτό που θέτει ως αίτημα ο Νίκος και το οποίο δεν παραγνωρίζω καθόλου, δεν μπορεί να υπάρξει ως μια εσωτερική διαδικασία, μια αυτοαναζήτηση,

ανατρέχοντας σε πηγές εσωτερικές, αλλά μόνον αν υπάρξει και εδώ ένα πραγματικά ισχυρό κυρίαρχο ρεύμα το οποίο να διέπεται από παρόμοιους μηχανισμούς με αυτούς που ισχύουν διεθνώς. Τότε έχει νόημα να διατυπωθεί ένα αίτημα σαν αυτό, τότε έχει νόημα να σταθείς απέναντι στο όποιο κυρίαρχο ρεύμα και να πεις: εγώ δεν κάνω αυτό, εγώ δεν είμαι αυτό.

Συνεχίζω, δίνοντας κι εγώ μια προσωπική ερμηνεία της εναντίωσης. Το μεγάλο ζήτημα είναι πώς επιτυγχάνει κανείς να συνδεθεί με αυτούς τους μηχανισμούς, οι οποίοι είναι κατά βάση οικονομικοί μηχανισμοί, είναι κατά βάση διακίνηση προϊόντων. Πώς επιτυγχάνει να το κάνει κανείς αυτό, όταν οι τοπικοί του μηχανισμοί συστηματικά τον αποκλείουν; Η πρόταση εναντίωσης που έχω να κάνω δεν είναι εναντίον μιας διεθνούς εξομοίωσης ή εναντίον μιας άχρονης τέχνης. Είναι εναντίον των διαχειριστών οι οποίοι δεν έχουν σχέδιο.

Πιστεύω ότι χρειαζόμαστε ένα σχέδιο.

Πιστεύω ότι όταν η δική μας παραγωγή σταθεί δίπλα σε άλλες παραγωγές θα ανατροφοδοτηθεί. Η προσπάθεια που κάνουμε με την Μπιενάλε είναι ακριβώς αυτό. Είναι ένα αίτημα σύνδεσης με μηχανισμούς οι οποίοι υπάρχουν και λειτουργούν διεθνώς. Η υπόθεση εργασίας που κάνουμε είναι ότι αν δημιουργηθεί μια τέτοιου είδους θέση εδώ, τότε οι αντιθέσεις σε αυτή τη θέση θα αρχίσουν να γίνονται πραγματικές.

Είχα κάνει ένα αστείο κάποια στιγμή: Τελικά έχουμε καταλήξει να κατασκευάζουμε το σύστημα απέναντι στο οποίο θα θέλαμε να σταθούμε. Είναι μια εσωτερική ειρωνεία. Πιστεύω όμως ότι αν συνεχίσουμε να μιλάμε έτσι, δεν θα υπάρξει κανένας τρόπος αυτή η παραγωγή να γειωθεί στην πραγματικότητα, οποιαδήποτε πραγματικότητα. Πιστεύω ότι για να γειωθεί κάτι θα πρέπει πρώτα να διακινηθεί. Δεν μπορούμε να συνεχίσουμε να μιλάμε εν κενώ, όπως κατά τη γνώμη μου μιλάμε ως τώρα. **□**

Ένα απόσπασμα από τη συζήτηση με το κοινό, η οποία ακολούθησε τις τέσσερις παρεμβάσεις, στη γκαλερί *Το Μήλο*

Εναντίωση

Συζήτηση

Κοινό 1: Εμένα μου έκανε εντύπωση σε σχέση με τον Σταυρακάκη και τον Αυγουστίνο πως, ενώ ο Σταυρακάκης μίλησε για το πολιτικό και το μη πολιτικό, ο Αυγουστίνος μίλησε για τις πολιτικές... Πώς συμβιβάζεται να βάσετε από τη μία ένα θέμα που έχει να κάνει με την ανίχνευση των στερεοτύπων και αυτό θα μπορούσε να ενταχθεί στη σφαίρα του πολιτικού και από την άλλη να λες ότι στόχος μας είναι πώς θα διασυνδεθούμε με το διεθνές δίκτυο διακίνησης;

Ζενάκος: Αυτό φαντάζει σαν αντίφαση. Κατά τη γνώμη μου δεν είναι, γιατί πιστεύω ότι μια έκθεση προσδιορίζεται πρωτίστως από το μηχανισμό της και δευτερευόντως από το θέμα της... Το θέμα είναι αυτοσχολιαστικό και έχει να κάνει με το γεγονός ότι για να υπάρξει οποιαδήποτε δυνατότητα άρθρωσης

μιας αντίθεσης πρέπει να υπάρξει η θέση. Για αυτό και επιλέγουμε ένα τέτοιο θέμα για την πρώτη μας έκθεση. Αυτοσχολιαστικό και λίγο αυτοσαρκαστικό.

Κοινό 1: Ούτως ή άλλως τα πάντα είναι πολιτικές... δηλαδή αποδέχεσαι ότι τα πάντα ξεκινάνε από εκεί, δηλαδή το πώς θα διακινήσουμε είναι αυτό που θα αλλάξει τα πράγματα. Αυτή είναι η θέση σου... Το θέμα όμως είναι ότι δεν παίρνεις θέση, δεν κάνεις αυτό που περιέγραψε ο Γιάννης ως ριζοσπαστική δράση...

Ζενάκος: Όχι δεν είναι. Αλλά επειδή και η ριζοσπαστική δράση προσδιορίζεται κατά τη γνώμη μου από τις συνθήκες και δεν αναπτύσσεται εν κενώ, προτείνω ότι στην πραγματικότητα είναι μια πολύ πιο ισχυρή κίνηση αμφισβήτησης να προσπαθήσεις να δημιουργήσεις μια τέτοια σύνδεση σε έναν χώρο

όπου δεν υπάρχει από το να συνεχίσεις μια συζήτηση η οποία κατά τη γνώμη μου είναι κενή. Δηλαδή στην Ελλάδα δεν μπορείς να στήσεις ένα αντίσκηνο απέναντι από το μουσείο σύγχρονης τέχνης και να βάλεις μέσα «άλλα πράγματα» και με αυτόν τον τρόπο να παραγάγεις εναλλακτική κουλτούρα. Αν το κάνεις στο Βερολίνο έχει ένα νόημα. Εδώ δεν έχει νόημα.

Ξυδάκης: Όσο σε αφήσουν... θα έρθει η ρολίζει σε 10 λεπτά και θα σε μαζέψουν... Εγώ θα ήθελα να εξηγήσεις τη διακίνηση. Τι διακίνηση; Εμπορικός μηχανισμός; Διακίνηση ιδεών; Διακίνηση εικόνων; Τι διακινείται; Σε ποιο βαθμό είναι διαφορετική αυτή η πρόταση από τη συνήθη διακίνηση, από τη φουάρ της Αθήνας, όπου εδώ και 15 χρόνια γίνεται ένα P.R. Εδώ φτάσαμε στη φουάρ των

Αθηνών οι έλληνες συλλέκτες να ψωνίζουν ξένους; Για πες μου τώρα για τη διακίνηση...

Ζενάκος: Το πρόβλημα με την Art Athina δεν είναι ότι δεν πουλούσε, είναι ότι δεν συνδέθηκε με ισχυρότερους μηχανισμούς σε αυτό το σύστημα. Μπορείς να φέρεις έναν Γάλλο συλλέκτη χαρακτηριστικών και να πουλήσεις, υπάρχει όμως κάτι που συντηρεί μια παγκόσμια διακίνηση προϊόντων, κάτι που εξυπηρετεί την ανάπτυξη των πόλεων, την ανταλλαγή προϊόντων μεταξύ τοπικών καταστάσεων, μια συνθήκη με την οποία η Art Athina παρέμεινε εντελώς ασύνδετη. Εξακολουθούσε να είναι ένα εσωτερικό μαγαζί, όπως είναι οι περισσότερες γκαλερί των Αθηνών. Υπάρχει η Art Athina, υπάρχει και ένα μουσείο που προσπαθεί να κάνει κάποια πράγματα, εγώ μιλώ όμως για μια σαφέστερη και ισχυρότερη σύνδεση



Από αριστερά: Θεόφιλος Τραμπούλης, Γιάννης Σταυρακάκης, Νίκος Ξυδάκης, Αυγουστίνος Ζενάκος

με το κυρίαρχο ρεύμα, μιλώ για ελληνικές γκαλερί που μπορούν να πουλήσουν έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό, μιλώ για ξένες γκαλερί που θα εκπροσωπούν έλληνες καλλιτέχνες, μιλώ για συμμετοχή ελλήνων καλλιτεχνών σε διεθνείς εκθέσεις, μιλώ για έναν πραγματικό μηχανισμό που θα μπορούσε να εμπλέξει την κοινότητα εδώ με άλλες κοινότητες. Δεν το θέτω ως ανάλυση ή ως ιδεολόγημα, αλλά ως τακτική, ως ξεκάθαρη πρόταση τακτικής. Το να διαβάζεις τον Παπαδιαμάντη παραλλήλως καλό κάνει. Δεν διαφωνώ καθόλου.

Κοινό 2: Εμένα με ενοχλεί ότι δεν συζητάμε για τη θεμελιώδη εναντίωση η οποία συνεχίζει να υφίσταται και πρέπει να συνεχίσει να υφίσταται που είναι η εναντίωση απέναντι σε ένα συγκεκριμένο πολιτικό σύστημα το οποίο βιώνουμε όλοι παγκοσμίως. Είναι η

εξαφάνιση του πολιτικού και όχι η εξαφάνιση των πολιτικών, των επί μέρους διαχειριστικών λογικών του τι πρέπει να γίνει σε συγκεκριμένες καταστάσεις, δηλαδή με ενοχλεί ότι η τέχνη δεν συζητάει όχι για το αν είναι πολιτική η ίδια, αλλά ότι με έναν τρόπο εμπεριέχει το πολιτικό και ότι πρέπει να φτάνει σε ένα σημείο που να εκφράζει πολιτική, γιατί αυτό είναι οντολογικά συνδεδεμένο με την ίδια την τέχνη. Δεν μπορώ να δεχτώ ότι μπορούμε να μιλάμε συνέχεια για διαχειρίσεις ή για την παράδοση και να αφήνουμε απ' έξω ένα κομμάτι που είναι πολύ σημαντικό

Ξυδάκης: Με ποιον τρόπο η τέχνη δεν προσπαθεί να το αντιμετωπίσει αυτό;

Μιχάλης Παπαρουνής: Το θέμα είναι εκεί που το έθεσες κι εσύ, στις διαδικασίες διακίνησης και παραγωγής του έργου. Αν εμείς

αποδεχόμαστε τις υφιστάμενες διαδικασίες διακίνησης και παραγωγής, τότε γινόμαστε αμέσως συντηρητικοί.

Σταυρακάκης: Νομίζω ότι θέτεις ένα πολύ σημαντικό θέμα, αλλά έχει σημασία και η παρατήρηση του Νίκου. Τα λέμε αυτά σε μια γκαλερί, δηλαδή, δεν μπορεί να υπάρξει αυτή η πρωτοποριακή επαναθεμελίωση των πάντων. Όλοι είμαστε μέσα και έξω, αν μπορούμε να είμαστε έξω, είμαστε και μέσα. Και αυτό προσπάθησα να δείξω και στη δική μου την παρέμβαση ότι η εναντίωση είναι και εναντίωση στον ίδιο μας τον εαυτό, στο κομμάτι του εαυτού μας που μας θέτει μέσα στο σύστημα, δεν είναι εξωτερική εναντίωση... Δεν είναι το θέμα να περιμένει κανείς τη λύση από τον άλλον. Είναι να δούμε ακριβώς ότι δεν υπάρχει λύση. Αυτός είναι ο διχασμός για τον οποίον μίλησα και

τον οποίον πρέπει να διαχειριστούμε όλοι και οι καλλιτέχνες με τον δικό τους τρόπο και οι πολιτικοί και οι δημοσιογράφοι κ.τ.λ.

Κοινό 3: Είναι πολύ εύκολο να ικανοποιηθεί κανείς μέσα από το δικό του έργο, αλλά είναι ζήτημα εσωστρέφειας. Δηλαδή το να πει ότι έκανα ένα έργο και το αποθήκευσα και έκανα ΤΟ έργο, δεν έχει να πει τίποτα και εκεί θα συμφωνήσω.

Ξυδάκης: Εάν υποθέσουμε ότι το θέμα αυτής της συζήτησης είναι η εναντίωση, είναι καταδικασμένο να μην φτάσει πουθενά γιατί κανείς εδώ μέσα δεν είναι ενάντιος κάποιου άλλου. Είμαστε όλοι μια μικρή παρέα ας πούμε, χαλαρά ή περισσότερο στενά συνδεδεμένα μέλη μιας κοινότητας, οι περισσότεροι έχουν μια βλέψη, ένα συμφέρον υλικό ή ιδεολογικό, κάτι προσδοκούν από τους άλλους,

κανείς δεν θα τσακωθεί ευθέως με κάποιον, δεν θα χαλάσει τα προσωπικά του διότι από πίσω επίκειται μια εκλογή, μια θέση σε ένα πανεπιστήμιο, κάποιος θα του βγάλει κάποιο βιβλίο, θα του κάνει μια έκθεση. Είναι όλα αυτά που μας κάνουν και γελάμε αμήχανα, αλλά είναι το πιο συνεκτικό μπαγκκράουντ σε αυτό που λέμε εδώ. Εγώ κάνω μια προβοκατόρικη διαπίστωση. Πιστεύω ότι ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής ιντελιγκέντσιας είναι βουτηγμένο στη διαπλοκή. Πες μου εσύ ότι δεν είναι. Όταν λοιπόν ο Μιχάλης Παπαρούνης μαξιμαλιστικά μου λέει «γιατί δεν μιλάμε για το σύστημα», κάντο εσύ Μιχάλη.

Μιχάλης Παπαρούνης: Δεν είπα ότι εγώ είμαι εχθρός του συστήματος. Το θέμα είναι των επιθυμιών και των προθέσεων.

Ευδάκης: Μπορούμε να πούμε


πολλές χαριτωμένες ωμότητες που λίγο θα αφορούν εμάς και περισσότερο κάποιους άλλους που είναι έξω από αυτήν την αίθουσα για να μην παρεξηγηθούμε και εσωτερικά.

Ζενάκος: Αυτό που λες είναι μια πραγματικότητα την οποία γνωρίζουμε όλοι. Τώρα το αν έχουν το «θάρρος» να την προσωποποιήσουν μέσα σε ένα δωμάτιο με 30 πρόσωπα είναι άλλο θέμα... Το λέω για να πω ότι δεν μας αποκαλύπτεις κάτι. Εγώ όμως έχω να σου κάνω μια συγκεκριμένη πρόταση. Πιστεύω ότι το πρόβλημα αυτό έχει να κάνει με τη δυσχέρεια των κινήσεων, δηλαδή με το γεγονός ότι όλοι διαπλέκονται γύρω από ένα κεντράκι και όλοι αλληλοεξαρτώνται, επειδή οι χώροι είναι πολύ λίγοι και οι πιθανότητες είναι πολύ λίγες. Αυτό το οποίο προτείνω και το οποίο εξακολουθεί

να είναι διαχειριστικό θέμα, είναι ότι εάν αυτό το πράγμα πολλαπλασιαστεί, αν υπάρχει συμμετοχή σε ένα ευρύτερο πεδίο, τότε πάλι δεν θα θέλεις να τσακωθείς με αυτόν ο οποίος θα σε βάλει σε μια έκθεση, αλλά θα υπάρχουν 40 που θα μπορούν να σε βάλουν σε 40 διαφορετικές εκθέσεις και άρα θα μπορείς να τσακωθείς με τους 39 και αυτό παράγει λόγο, εδώ πέρα δεν μπορείς να τσακωθείς με κανέναν, γιατί είναι τρεις αυτοί οι οποίοι θα σε βάλουν σε μια έκθεση. Άρα αναγκάζεσαι να πάρεις θέση και αυτό είναι διαχειριστικό θέμα.

Σταυρακάκης: Θεσμική διευθέτηση δεν σημαίνει ότι κάνουμε ένα ινστιτούτο εναντίωσης, εάν αναφέρεστε στη δική μου την παρέμβαση. Αυτό που λέει ο Νίκος τώρα είναι κάτι που το ξέρουμε όλοι, αλλά δεν λέγεται ποτέ.

Τραμπούλης: Το θέμα στις συζητήσεις που γίνονται κατ'ιδίαν συνήθως είναι οι προσωπικές αντιπαραθέσεις. Εάν θέλουμε να έχουμε ένα πεδίο συγκροτημένο οφείλουμε με έναν τρόπο η εναντίωση αυτή να πάρει οποιονδήποτε θεσμοθετημένο χαρακτήρα, είτε είναι η Μπιενάλε, είτε είναι οτιδήποτε, άρα απέναντί σου να μην έχεις πρόσωπα, απέναντί σου να έχεις μια ιδεολογία την οποία αυτός εκπροσωπεί, είτε αυτή είναι η ιδεολογία της παράδοσης είτε είναι η ιδεολογία της εναντίωσης στην παράδοση, είτε είναι η ιδεολογία της αποσιώπησης της παράδοσης είτε είναι η ιδεολογία των μηχανισμών.

Θα θέλαμε να σας ευχαριστήσουμε που είχατε το κουράγιο να μείνετε μαζί μας αυτή την πολύ ζεστή ημέρα. 

Αφιέρωμα

Περιφέρειες

Τρίκαλα

Καλαμαριά

Πάτρα

Φαρκαδόνα

Μέγσοβο

Άνδρος



Τα έξι εικαστικά γεγονότα που παρουσιάζουμε στο αφιέρωμα αυτό δεν είναι όλα της ίδιας τάξης. Η έκθεση *Στην Εξοχή* αποτυπώνει μια μεγάλη ιδιωτική συλλογή η οποία έχει την έδρα της στα Τρίκαλα, την ίδια την πόλη της έκθεσης· η έκθεση *Site/Θέση* διοργανώνεται στην Καλαμαριά του νομού Θεσσαλονίκης από τη δημοτική αρχή της πόλης· η έκθεση *Ό,τι απομένει είναι μέλλον*, το μέλλον της οποίας μέχρι τη στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές είναι αβέβαιο, προετοιμάζεται για την Πάτρα στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, μιας διεθνούς δηλαδή διοργάνωσης, φορέας της οποίας

είναι ένα διορισμένο διοικητικό συμβούλιο. Όσον αφορά δε το εκθεσιακό υλικό, οι τρεις παραπάνω εκθέσεις επικεντρώνονται στη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα, επιχειρώντας να καταγράψουν, να εντοπίσουν και να αναδείξουν τις σταθερές και τη δυναμική της· αντίθετα, η έκθεση *Το σκιάχτρο* που διοργανώνεται στο Μέτσοβο είναι μια διεθνής θεματοκεντρική διοργάνωση ενός ιδιωτικού φορέα ο οποίος λαμβάνει υπόψη του τις ιδιαιτερότητες της οικονομίας της περιοχής και τις συνδέει με ένα ευρύτερο ενδιαφέροντος πολιτιστικό γεγονός. Από την άλλη, στη Φαρκαδόνα Τρικάλων διεξάγεται εδώ

και δύο χρόνια περίπου ένα συμμετοχικό ερευνητικό πρόγραμμα το οποίο έχει σχέση με τη σύγχρονη τέχνη στο πλαίσιο τη τάσης αυτής που ονομάζεται σχεσιακή αισθητική, ενώ στην Άνδρο, το εργαστήριο *Πρώτη Διεθνής της Άνδρου* ήταν μια διήμερη ιδιωτική συνάντηση, πρωτογενώς ένα καλλιτεχνικό γεγονός και όχι μια έκθεση ανοιχτή στο κοινό.

Ονομάζοντας λοιπόν *Περιφέρειες* το μικρό αυτό αφιέρωμα στα εικαστικά γεγονότα εκτός Αθηνών εννοούμε πως το μόνο κοινό τους είναι ότι διοργανώνονται εκτός Αθηνών; Όχι τόσο. Σε αυτή την περίπτωση, θα έπρεπε ενδεχομένως να

συμπεριλάβουμε και την έκθεση του Παναγιώτη Τέτση στην Άνδρο. Ωστόσο, οι δραστηριότητες αυτές που παρουσιάζουμε, δεν συνδέονται με έναν γεωγραφικό μόνον τρόπο μεταξύ τους. Ακόμη περισσότερο, δηλώνουν ομόκεντρους κύκλους, τόσο προσώπων (καλλιτεχνών, επιμελητών, διοργανωτών) όσο και θεματικής. Με επίκεντρο ενδεχομένως την Αθήνα, διευρύνονται δημιουργώντας ένα διάσπαρτο δίκτυο. Από αυτήν την άποψη, δεν είναι δραστηριότητες της περιφέρειας, αλλά Περιφέρειες οι ίδιες, καμπυλώσεις και ταλαντώσεις μιας υπό διαμόρφωση νέας σκηνής.



Λουκία
Αλαβάνου,
Lamp, 2003

ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ: ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΠΕΛΤΣΙΟΥ

Η Ειρήνη Γερογιάννη γράφει
για τα στάσιμα και
τα τρεχούμενα νερά,
τον έμπρακτο συλλέκτη και
τον επιμελητή θεραπευτή

Σύμφωνα με τον φιλόσοφο και θεολόγο του 13^{ου} αιώνα Θωμά Ακινάτη, «η διαφορά ανάμεσα σε έναν στάσιμο βάλτο και τα τρεχούμενα νερά είναι πως τα τρεχούμενα νερά είναι συνδεδεμένα με την πηγή τους». ¹ Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για την τέχνη, ιδίως όταν πρόκειται για τη διττή στρουκτουραλιστική αντίθεση ανάμεσα στο «κέντρο» και την «περιφέρεια», όπου το *κέντρο* νοείται ως η έδρα της πρωτοπόρας, ενώ η *περιφέρεια* περιορίζεται σε έναν παραδοσιακό και στατικό ρόλο, καταδικασμένη να ζει στα απόνερα των μεγάλων αλλαγών οι οποίες τάχα συμβαίνουν αλλού. Η έκθεση της Συλλογής Μπέλτσιου *Στην εξοχή*, η οποία παρουσιάζει τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα, είναι ένα περιφερειακό γεγονός. Είναι μάλιστα ένα γεγονός που από τον τίτλο ακόμη αφήνει να διαφανεί αυτό το χαρακτηριστικό του. Φιλοξενούμενη

από το Μύλο Ματσόπουλου στα Τρίκαλα, η έκθεση διεκδικεί μια παράπλευρη θέση ως προς το (αμφισβητούμενο) πολιτιστικό κέντρο της πρωτεύουσας. Ωστόσο, η έκθεση *Στην εξοχή* μπορεί να ισχυριστεί πως είναι διαφορετική από άλλες επιμελημένες εκθέσεις που έχουν γίνει ως τώρα στην Ελλάδα, όχι μόνο επειδή δηλώνει ρητά την πρόθεσή της να είναι αντιπροσωπευτική της νέας τέχνης, αλλά και γιατί αποτελεί ζωντανή απόδειξη ενός τρόπου του συλλέγειν που επιχειρεί δυναμικά να δημιουργήσει τις απαραίτητες συνθήκες ενός πιο ανοιχτού, αναπτυσσόμενου, ποικιλόμορφου και οικονομικά αυτάρκους εικαστικού πολιτισμού. Δεδομένης της στενής σχέσης της έκθεσης με τη συγκεκριμένη ιδιωτική συλλογή – as μην λησμονούμε πως πρόκειται για την παρουσίαση *της συλλογής* και όχι για μια ομαδική έκθεση με έργα που προέρχονται *από*

*τη συλλογή*² - είναι δύσκολο να την προσεγγίσει κανείς ως το έργο ενός και μοναδικού «δημιουργού». ³ Θα πρότεινα, αντίθετα, την συνύπαρξη δύο «δημιουργών», αφενός του συλλέκτη Λεωνίδα Μπέλτσιου, ο οποίος είναι υπεύθυνος για τη σύσταση και την εξέλιξη της συλλογής και, αφετέρου, του Σωτήρη Μπαχτσετζή, ο οποίος ανέλαβε το καθήκον να καταστήσει τη συλλογή γνωστή στο κοινό. Ο Λεωνίδας Μπέλτσιος είναι ένας κατεξοχήν έμπρακτος συλλέκτης (performative collector). Τι σημαίνει όμως έμπρακτος συλλέκτης; Σύμφωνα με την Κατερίνα Γρέγου, πρόεδρο της ημερίδας *Contemporary Collecting* που είχε διοργανώσει η Frieze art fair τον Οκτώβριο του 2003, «η έμπρακτη συλλογή αφορά την προσωπική εμπλοκή, την προσωπική συμμετοχή, την πραγματική προσωπική δέσμευση απέναντι στους καλλιτέχνες και την τέχνη. Δεν είναι μια πα-

θητική μορφή συλλογής όπου κάποιος αγοράζει έργα τέχνης από τον κατάλογο μιας δημοπρασίας ή από διάφανειες. Η επιτελεστική συλλογή αφορά την τέχνη, την τέχνη ως απόλαυση και ως τρόπο ζωής. Είναι εν μέρει νοητική σύλληψη, εν μέρει διαδικασία, εν μέρει πίστη, τόσο μια συναισθηματική όσο και μια πνευματική διαδικασία. Ο έμπρακτος συλλέκτης είναι ένα νέο είδος». ⁴ Ως μέλος αυτού του νέου είδους, ο Μπέλτσιος έχει αποφασίσει να δημιουργήσει σταθερούς δεσμούς με τις «πηγές» της νέας τέχνης, υποστηρίζοντας, ως αποτέλεσμα, πολλούς πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες, τόσο με οικονομικά μέσα όσο και με μέσα προώθησης. ⁵ Πράγματι, η ενεργός συμμετοχή του στα εικαστικά της χώρας έχει εξασφαλίσει στη συλλογή του τη φήμη ενός «ποθητού πλαισίου», ενός «σημείου συνάντησης» για μια νεώτερη γενιά καλλιτεχνών, ένας



Γεωργία Σαργή, *Χωρίς Τίτλο*, 2005



Ραλού
Παναγιώτου,
Flag, 2005

σημαντικός αριθμός των οποίων «είναι παρόντες και συμμετέχουν και στις εκδηλώσεις και στη συζήτηση και τις προοπτικές της συλλογής και του ρόλου που παίζει στον πνευματικό και επαγγελματικό χώρο».⁶

Η έκθεση *Στην εξοχή* είναι ο καρπός αυτής της οργανικής ανάπτυξης της συλλογής και, μένοντας πιστή στον ανοιχτό χαρακτήρα του συλλεκτικού εγχειρήματος, σχεδιάστηκε ώστε να αποβλέπει στην καλλιέργεια καινούργιου κοινού για τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στην εσωτερική *περιφέρεια* της χώρας. Κατά συνέπεια, στοχεύοντας στην αποτελεσματική διαχείριση του υλικού του, ο Σωτήρης Μπαχτσέτζης απαρνήθηκε το επιμελητικό προνόμιο της επιλογής – το οποίο συχνά στηρίζεται στις διαβόητες και υποκειμενικές έννοιες της «ποιότητας» και της «ανωτερότητας» – προς χάριν της ανεπιτήδευτης παρουσίας ενός συγκεκριμένου αρ-

χείου: της συλλογής Μπέλτσιου. Το γεγονός πως ο Μπαχτσέτζης δεν θέλησε να αντιμετωπίσει την έκθεση ως μια άσκηση προσωπικών επιλογών, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί εδώ ως ένδειξη διαχειριστικής ανεπάρκειας,⁷ αλλά ως ένδειξη της άρνησής του να διαχειριστεί τη συλλογή αποκλειστικά μέσα από την αξιολόγηση και την αποτίμηση της «σωστής καλλιτεχνικής αξίας». Στην πραγματικότητα, αυτό το συγκεκριμένο είδος διαχείρισης θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ενίοτε ακυρώνει αντί να επικυρώνει την ποικιλομορφία των πρακτικών και των ευκαιριών στον κόσμο της τέχνης (ο οποίος μετατρέπεται, με τον τρόπο αυτό, στον κατεξοχήν χώρο του γούστου, της πατρωνίας και της καταξίωσης). Για τον Eric Moody, Καθηγητή Διαχείρισης Εικαστικών Τεχνών στο City University του Λονδίνου, «τόσο τα πραγματικά επιτεύγματα της επιμελητικής πρακτικής όσο και το επαγγελματικό κύρος δεν θα έπρε-

πε να απορρέουν από την υποτιθέμενη ποιότητα της επιλογής ή από την πρωτοτυπία της ανάρτησης των έργων στον τοίχο, αλλά από την ικανότητα της έκθεσης να επικοινωνεί και, κατά συνέπεια, να συνδιαλέγεται».⁸ Η έκθεση αυτή επιτυγχάνει μια τέτοια συνομιλία, παρουσιάζοντας και ταυτόχρονα δημιουργώντας, ένα πλήθος πρωταγωνιστές της, καθώς επεκτείνεται σε αναρίθμητες συναντήσεις ανάμεσα στον συλλέκτη, τους καλλιτέχνες, τον επιμελητή, την αρχιτεκτονική και το κοινό. Πράγματι, ο Μπαχτσέτζης χρησιμοποίησε το αρχιτεκτονικό κέλυφος και τον Μύλο Μανσόπουλου με έναν τρόπο που συνέβαλε στη διαμόρφωση αναπάντεχων αφηγήσεων και άνοιξε περαιτέρω τα έργα στο κοινό. Είναι, λοιπόν, η έκθεση *Στην εξοχή* μια έκθεση περιφερειακής σημασίας; Νομίζω πως όχι. Ακόμη κι αν κάποιος δεν θα ήθελε να αναγνωρίσει τις αρετές

που επισημάνθηκαν, η έκθεση θα αποτελούσε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση μελέτης για την ανάπτυξη των εικαστικών στην Ελλάδα. Και αυτό γιατί προκάλεσε στο χώρο της κριτικής μια αντίδραση εξαρτημένων αντανακλαστικών, η οποία σχετίζεται με τις συνθήκες του υπό ανάπτυξη, περιφερειακού πολιτιστικού συστήματος της χώρας ως σύνολο. Έχει έρθει ο καιρός να κάνουμε μια πρώτη απογραφή της κατάστασης των εικαστικών. Ως χώρα διαθέτουμε ένα γραφειοκρατικό, αφερέγγυο σύστημα δημόσιας χρηματοδότησης, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα ένα ιδιαίτερα μικρό δίκτυο από κέντρα σύγχρονης τέχνης, ανίκανο να αναπτύξει σ' αλήθεια τα εικαστικά. Η σύσταση μιας έκθεσης - και ακόμη περισσότερο μιας συλλογής - θα έπρεπε κανονικά να γίνεται αντιληπτή ως μια ακόμη πολιτιστική πρακτική ανάμεσα σε ένα δίκτυο άλλων πολιτιστικών πρακτικών. Σύμ-



ΠΑΡΑΧΟΡΗΣΗ: ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΠΕΛΤΣΙΟΥ


Μωρίς Γκανής, *browndeva*, 2005



ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ: ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΠΕΛΤΣΙΟΥ

Χριστίνα
Κάλμπαρν,
Χωρίς Τίτλο,
2005

φωνα με την Gertrud Sandqvist «η επιμέλεια εκθέσεων θα έπρεπε φυσιολογικά να είναι ένα μόνον μέρος ενός ποικιλόμορφου καλλιτεχνικού κόσμου, ο οποίος θα εμπεριέχει πολλούς και διαφορετικούς παράγοντες και θεσμούς».⁹ Εάν περιμένουμε από έναν επιμελητή – ή έστω από έναν συλλέκτη – να καλύψει τα θεσμικά κενά διαχειριζόμενος αφ' εαυτού του τον τομέα των εικαστικών στην Ελλάδα, τότε δεν απέχουμε και πολύ από το περιστατικό εκείνο που αναφέρει ο Bart de Baere, βέλγος επιμελητής και συνεπιμελητής της *Documenta IX*: ενώ ταξίδευε από την Βραζιλία στη Χιλή, το προσωπικό του ξενοδοχείου στο οποίο έμνε, είδε τις συνεντεύξεις τις οποίες είχε δώσει σε κάποιες βραζιλιάνικες εφημερίδες. Βλέποντας τη φωτογραφία του, αντέδρασαν με θαυμασμό, καθώς θεώρησαν ότι η λέξη curadores σήμαινε θεραπευτής.¹⁰ Αλ-

λά και πάλι, αν αναλογιστούμε τον Παπαδόπουλο και την Ελλάδα στο γύψο, οι ιατρικές μεταφορές δεν είχαν πολύ μεγάλη επιτυχία στη χώρα μας. 

1 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*

2 Πρβλ, για παράδειγμα, Εντός Εκτός Σημειώσεις για τη δεκαετία του '60 από τη Συλλογή Μπέλτσιου, επιμέλεια Μάνου Στεφανίδη, Ελληνοαμερικανική Ένωση, 12 Ιανουαρίου – 11 Φεβρουαρίου 2005

3 Για μια συζήτηση του ρόλου του επιμελητή ως «δημιουργού» κοίτα Nathalie Heinich and Michael Pollak, "Museum Curator to Exhibition Auteur", στο R. Greenberg, B. W. Ferguson και S. Nairne (επιμ.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, 1996, σσ. 231-250

4 Κατερίνα Γρέγου, "Contemporary Collecting", *Frieze Talks 2003*, ηχητικό αρχείο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.friezeartfair.com/talks/2003/>

5 Πρβλ τη συνέντευξη του Λεωνίδα Μπέλτσιου στον Αυγουστίνο Ζενάκο, εφ. Το Βήμα, Κυριακή 21 Μαΐου, 2006, σ. Β. 44

6 Ντένβς Ζαχαρόπουλος, «Εύχομαι ο τίτλος της έκθεσης 'Στην εξοχή' να αντηχήσει όπως το πρώτο αναγνωστικό της δημοτικής που έδινε ως μέτρο στη μάθηση της γλώσσας που ήταν και η υπόσχεση ελευθερίας, πολιτισμού και δημοκρατίας, 'τα ψηλά βουνά'», στο Σωτήρης Μπαχτσετζής (επιμ.), *Στην εξοχή, Futura*, 2006, σ. 13

7 Την άποψη αυτή υποστήριξε ο Αυγουστίνος Ζενάκος στο «Εκθέσεις στην εξοχή», εφ. Το Βήμα, Κυριακή, 2 Ιουλίου 2006, σ. Β. 55

8 Eric Moody, "Curatorship in the Visual Arts: From Cause To Cure", στο Eric Moody (επιμ.), *Developing the Visual Arts, City University London, Department of Arts Policy and Management*, 1994, σσ. 12-13

9 Gertrud Sandqvist, "Context, Construction, Criticism", στο Dorothee Richter και Eva Schmidt (επιμ.), *Curating Degree Zero, VG Bild-Kunst, Βόννη*, 1999, σ. 44

10 Bart de Baere, "The Curator as a Beginning, Not an End", στο Carin Kuoni (επιμ.), *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art, ICI, Νέα Υόρκη*, 2001, σ. 24



Η Δέσποινα Ζευκιλή συζητά με την Ελπίδα Καραμπά, τον Σωτήρη Μπαχτσετζή και την Anne-Laure Oberson, επιμελητές της έκθεσης «Site/Θέση» που οργανώνεται το Σεπτέμβριο, για τη σημασία της επιμελητικής πρακτικής, και τις προτεραιότητες του λόγου

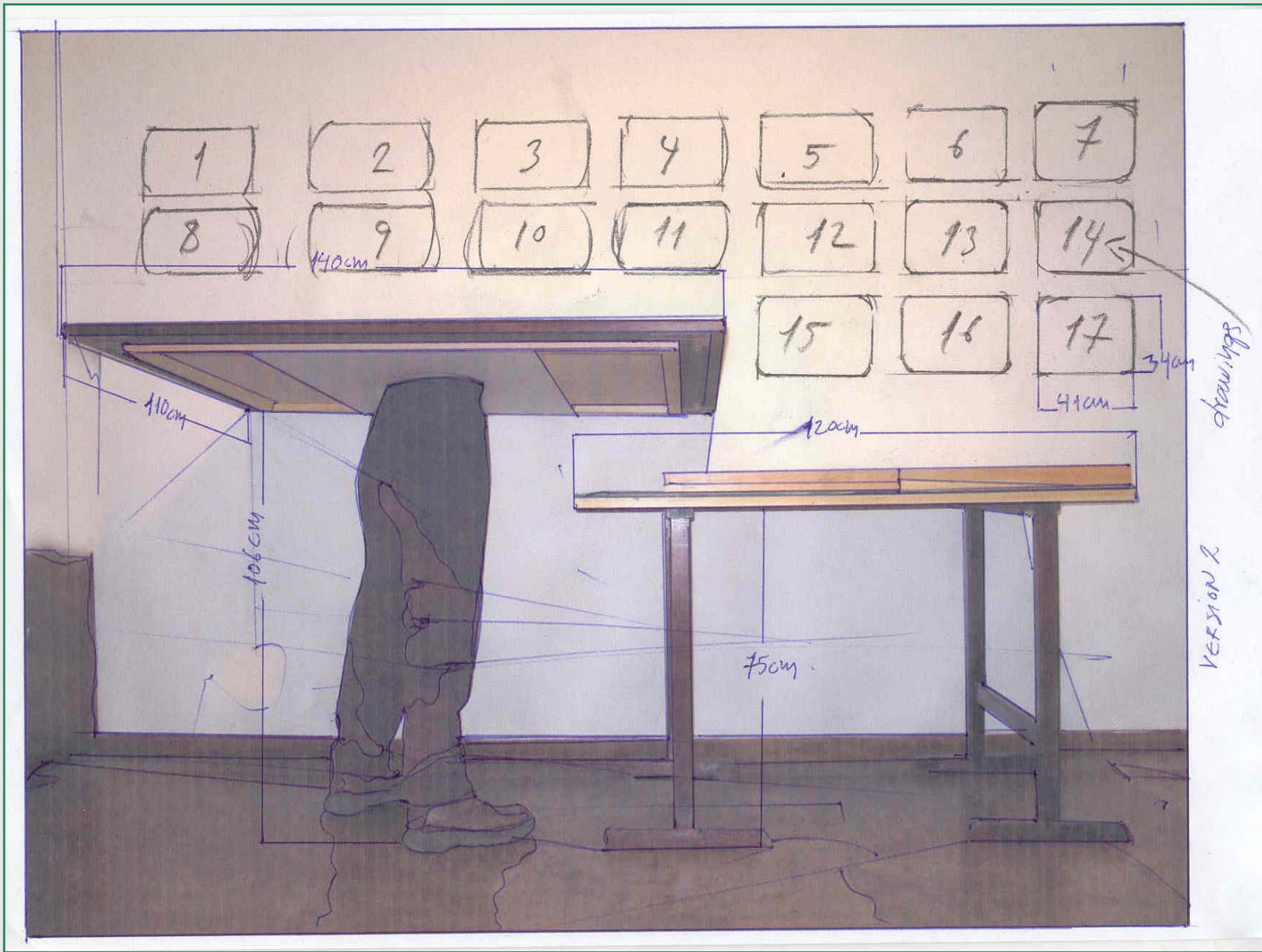
Το ότι επιλέγουμε να μεταφράσουμε το site ως θέση έχει σημασία ως προς την κατεύθυνση που θέλουμε να δώσουμε στο τι σημαίνει site specificity

«Το πιο σημαντικό για μένα είναι το ότι μέσω αυτής της έκθεσης δημιουργούμε τη δυνατότητα παραγωγής λόγου (discourse)» ξεκαθαρίζει από την αρχή της κουβέντας μας η Ελπίδα Καραμπά, μια από τους τρεις επιμελητές της έκθεσης Site/Θέση που παρουσιάζεται το Σεπτέμβριο στο πλαίσιο του προγράμματος ProΤάσεις του 6ου Φεστιβάλ Εικαστικών Τεχνών Πεδίο Δράσης Κόδρα 06 που διοργανώνει ο Πολιτιστικός Οργανισμός του Δήμου Καλαμαριάς. «Δεν θεωρώ ότι δεν έχουν ξαναγίνει αντίστοιχες εκθέσεις ή ότι δεν θα ξαναγίνουν, αλλά το να συμμετέχεις σε ένα discourse με τέτοιους όρους είναι για μένα πολύ

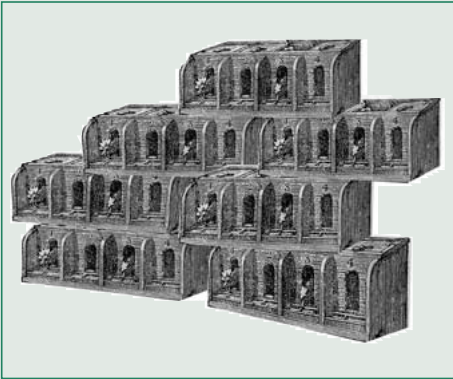
σημαντικό. Εδώ στην Ελλάδα αισθανόμαστε συχνά σαν να έχουμε ανακαλύψει την πυρίτιδα, ενώ είναι σαφές ότι είμαστε κομμάτι μιας μεγαλύτερης πρότασης. Υπάρχει έλλειψη discourse με την έννοια του διαλόγου και κυρίως του λόγου. Του λόγου με συγκεκριμένες αρχές κι αυτό το ξεχνάμε πάρα πολύ». «Πιστεύω ότι στην Ελλάδα υπάρχει πολλές φορές μια τάση προς μορφοπλαστική μονομανία», επεμβαίνει στη συζήτηση ο συνεπιμελητής της έκθεσης Σωτήρης Μπαχτσετζής, σημειώνοντας ότι «Θεωρείται παρωχημένο να συζητηθούν κάποια θέματα. Τα οποία βέβαια εδώ δεν συζητήθηκαν ποτέ. Εύχομαι να υπάρχουν κι άλλες εκθέσεις με ανάλογο θέμα και εν είδει διαλόγου». «Οχι μόνο πάνω στο ίδιο θέμα, αλλά γενικότερα το να δουλέψεις με ένα concept, με μια θεματική, να αναπτύξεις μια θέση.» συμπληρώνει η Καραμπά. Η λέξη

«θέση» επανέρχεται πολλές φορές στη διάρκεια της συζήτησής μας με τους τρεις επιμελητές. As ξεκινήσουμε λοιπόν από αυτήν την προκλητική, όπως τη χαρακτηρίζουν οι ίδιοι, μετάφραση του Site ως Θέση στον τίτλο της έκθεσης. Η επιμελητική ομάδα, την οποία συμπληρώνει η Anne-Laure Oberson, θεωρεί την ίδια την μετάφραση του τίτλου ως ένα πρόγραμμα, όπως αναλαμβάνει να μας εξηγήσει η Καραμπά: «Παρόλο που πρόκειται για δόκιμη μετάφραση το ότι επιλέγουμε να μεταφράσουμε το site ως θέση έχει σημασία ως προς την κατεύθυνση που θέλουμε να δώσουμε στο τι σημαίνει site specificity. Αυτή η μετατόπιση δεν είναι μόνο φιλοσοφική, αφορά μια μετατόπιση γενικά στο θέμα του site-specificity. Το site specificity ως κατηγορία, ως γένος, είναι κάτι που αναδύεται τα τελευταία 30 χρόνια και μάλιστα με

πολύ περισσότερη ένταση τα τελευταία 20 χρόνια. Μέσα σ' αυτή την ανάδυση όμως υπάρχουν διάφορες μετατοπίσεις, έχουμε από τη μία έναν καλλιτέχνη όπως ο Serra, ο οποίος ορίζει το site-specificity ακριβώς και απόλυτα σε σχέση με το χώρο στον οποίο εκτίθεται το έργο και φτάνουμε στις αναγνώσεις της Kwon, ή της Deutsche που στην ουσία μελετούν την μετατόπιση που αφορά το site-specific όταν γίνεται issue-specific ή audience – specific όταν δηλαδή εμπλέκονται στη συζήτηση ζητήματα που έχουν να κάνουν με το πολιτικό, με τη δημοκρατία, με τη δημόσια σφαίρα. Μέσα λοιπόν σ' αυτή την εικοσαετία που το site specificity αναδύεται ως γένος δεν είναι ένα γένος το οποίο δεν έχει υποστεί μετατοπίσεις ήδη, δεν είναι κάτι που είναι αδιάκριτο ή ομογενοποιημένο. Υπάρχουν ειδικές και πολλές διαφορετικές



Μίλτος Μιχαηλίδης, προσχέδιο για την έκθεση



Μαίρη
Ζυγούρη,
προσχέδιο
για την
έκθεση

προσεγγίσεις ως προς τι σημαίνει το site-specific και αυτό είναι κάτι που νομίζω ότι θα φανεί και στην έκθεση. Οι προσεγγίσεις των καλλιτεχνών διαφέρουν πάρα πολύ μεταξύ τους. Και αν εμείς μπορέσουμε με την επιμελητική μας προσέγγιση να αναδείξουμε με έναν τρόπο αυτούς τους ανταγωνισμούς και συγχρωτισμούς θα είχε ενδιαφέρον για μας».

Έχει σημασία για μας να φανεί ότι η έκθεση αυτή γίνεται με επιμελητική δράση

Η θεματική της έκθεσης στηρίχθηκε εξ αρχής στα κοινά θεωρητικά και ευρύτερα ενδιαφέροντα των τριών επιμελητών. Το θέμα του site-specific και του project base art έχει απασχολήσει εκτενώς και τους τρεις: το Μπαχτσετζή στο πλαίσιο του διδακτορικού του, ένα είδος

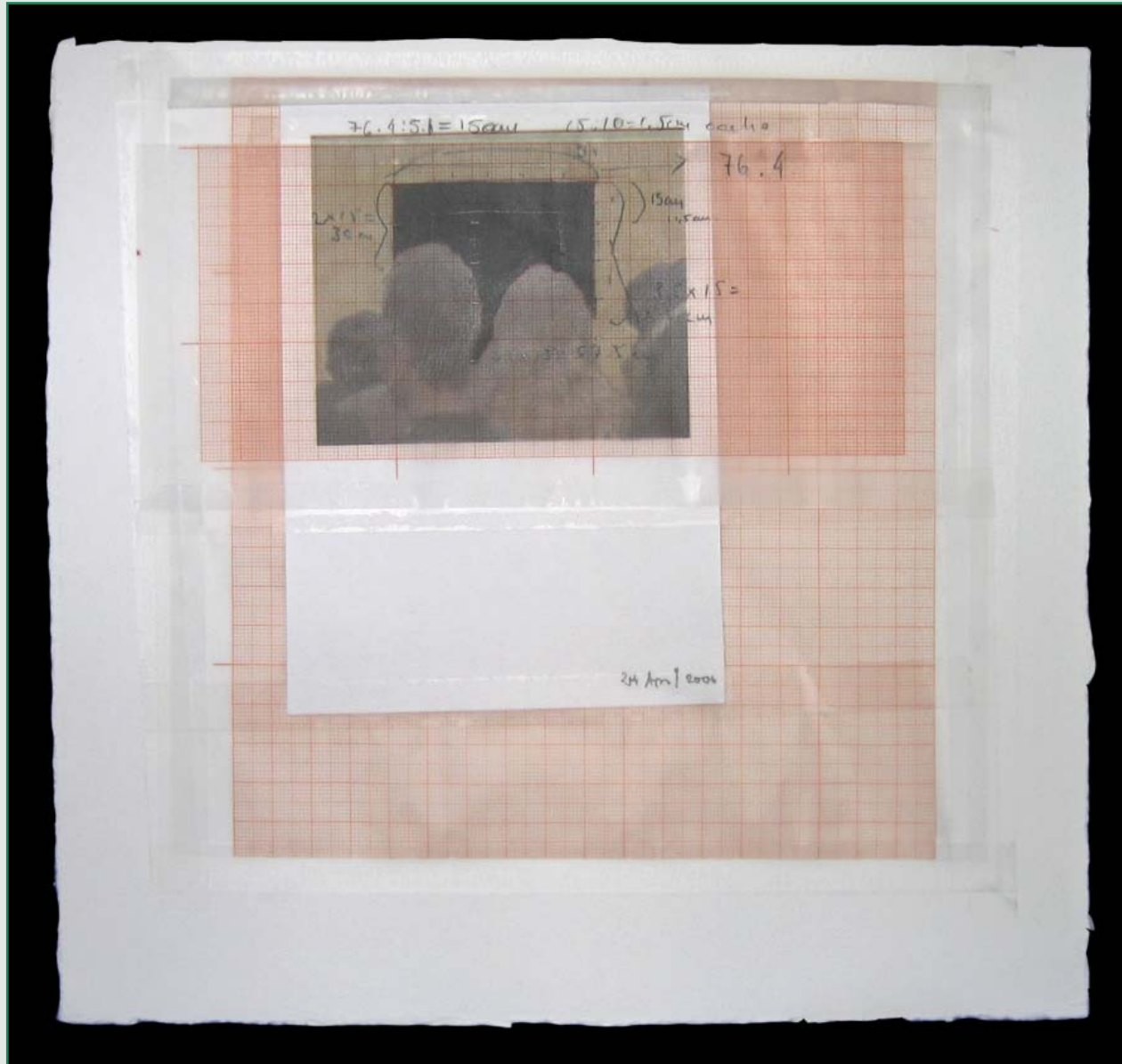
αρχαιολογίας της Εγκατάστασης Χώρου, αλλά και με το project space που διατηρούσε όταν ζούσε στο Βερολίνο, την Καραμπά σε επίπεδο διδακτορικής έρευνας πάνω στη σχέση χώρου και θεάματος και σε επίπεδο επιμελητικής δράσης και την Oberson με το οπτικό πρίσμα κάποιου που έχει δουλέψει στο community art, αλλά και μέσω του χώρου D624 που διατηρεί στην Αθήνα και ο οποίος δίνει την ευκαιρία για πρακτική πάνω στην έννοια του site-specific. Πέρα όμως από τις καταβολές τους η ίδια η συνθήκη της παρούσας έκθεσης, η οποία φιλοξενείται στο χώρο ενός παλιού στρατοπέδου, το οποίο βρίσκεται δίπλα στο στρατόπεδο του NATO, ήταν σαν να τους επιβάλει κατά ένα τρόπο το θέμα. Παρόλα αυτά όπως τονίζει η Oberson: «Πριν ακόμη επισκεφτούμε το Κόδρα είχαμε καταλήξει στο να δημιουργήσουμε μια έκθεση που θα

αποκάλυπτε την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας της μέσω παραγγελιών έργων που θα δημιουργούνταν ειδικά για το χώρο και το concept της έκθεσης». Οι επιμελητές θέλησαν να ξεφεύγουν από την πρώτη ανάγνωση του ήδη φορτισμένου χώρου και να διερευνήσουν άλλου είδους παραμέτρους όπως το ότι πρόκειται για ένα δημόσιο χώρο ή το ότι τον διαχειρίζεται ένας δήμος Καλαμαριάς. Κυρίως όμως τους ενδιέφερε να αποκαλύψουν τη διαδικασία πίσω από τη δουλειά και των επιμελητών και των καλλιτεχνών μέσω ενός τελικού «προϊόντος», μιας έκθεσης. Όπως επισημαίνει η Καραμπά: «Και επιμελητικά, δηλαδή από τον τρόπο που θα στηθούν τα έργα σε έναν πιθανό διάλογο μεταξύ τους θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε κάποιες από τις διαδικασίες, το ότι η έκθεση αυτή δηλαδή γίνεται με επιμελητική

δράση, δεν βρήκαμε κάποια έτοιμα έργα. Η ίδια η παραγωγή έργων, το commission, το οποίο συμβαίνει για πρώτη φορά στο πλαίσιο του συγκεκριμένου θεσμού, εμπεριέχει την επιμελητική δράση. Υπάρχει μάλιστα ένα έργο, το οποίο λειτουργεί για μας ως ένα είδους branding, ένα ενοποιητικό project. Πρόκειται για ένα artist book του Χρήστου Λιάλιου που εμπεριέχει κομμάτια από τη διαδικασία παραγωγής του κάθε έργου, τα οποία βέβαια παρουσιάζονται ως αυτόνομο αντικείμενο».

Θέλαμε να δείξουμε ότι υπάρχουν κι άλλες θέσεις πέρα από κάποιες ομάδες καλλιτεχνών που πιθανότατα να εμφανίζονται πιο συχνά.

Μελετώντας τη λίστα των καλλιτεχνών που συμμετέχουν στην



Γεωργία Κωτρέτσος, προσχέδιο για την έκθεση



Γεωργία
Κωτρέτσος,
προσχέδιο
για την
έκθεση

έκθεση (Νίκος Αρβανίτης, Νάγια Γιακουμάκη, Μαίρη Ζυγούρη, Κωστής Ιωαννίδης, Δημήτρης Ιωάννου, Απόστολος Καραστεργίου, Χρήστος Λιάλιος, Μαρία Κόντη, Γεωργία Κοτρέτσος, Μάκης Κυριακόπουλος, Μίλτος Μιχαηλίδης, Παύλος Νικολακόπουλος, Χάρης Πάλλας, Ευτύχης Πατσουράκης, Αντώνης Πίπτας, Κωστής Σταφυλλάκης, Βασιλεία Στυλιανίδου, Άννα Τσουλούφη, Ουρανία Φασουλίδου) παρατηρεί κανείς ότι απουσιάζουν μερικοί από τους καλλιτέχνες που συνηθίζουμε να βλέπουμε ξανά και στις τοπικές ομαδικές εκθέσεις, αλλά και ότι η λίστα δεν αποτελεί σταχυολόγηση του προγράμματος συγκεκριμένων γκαλερί. «Προσπαθήσαμε να κάνουμε μια έρευνα και να επιλέξουμε και καλλιτέχνες που δεν έχουν ξαναδείξει στην Ελλάδα ή που η δουλειά τους δεν είναι πολύ γνωστή. Θέλαμε να δείξουμε ότι

υπάρχουν και άλλες θέσεις, πράγμα σημαντικό αφού δείχνει την ευρύτερη δυναμική και την ποικιλία του χώρου. Φυσικά δεν υπήρχε θέση εκ μέρους μας ότι αποκλείονται οι γκαλερί, αλλά είχε να κάνει και με την υφή του έργου ορισμένων από τους καλλιτέχνες που εκ των πραγμάτων το έργο τους δεν είναι εύκολα εμπορεύσιμο.» Στην ερώτησή μου γιατί περιορίστηκαν σε Έλληνες καλλιτέχνες, απάντησαν ότι ήταν αποκλειστικά θέμα budget. «Απευθύναμε ένα κάλεσμα σε καλλιτέχνες πήραμε ένα ρίσκο αφού τα έργα δεν ήταν έτοιμα και δεν ξέραμε πως θα συνδιαλεγεί ο κάθε καλλιτέχνης με την πρόταση. Όταν καλέσαμε αυτούς τους καλλιτέχνες ένα από τα μελήματα μας ήταν να καλέσουμε ανθρώπους που να έχουν κάποιου είδους expertise, να βρούμε καλλιτέχνες που έχουν δουλέψει πάνω σ' αυτό το θέμα,

πράγμα που στην Ελλάδα δεν είναι πολύ συνηθισμένο ως προς τη συγκεκριμένη θεματική. Έτσι για παράδειγμα η Άννα Τσουλούφη ή ο Νίκος Αρβανίτης έχουν κάνει το μάστερ τους σε public art, ο Κωστής Σταφυλλάκης το διδακτορικό του στο θέμα του πολιτικού, political discourse, η Μαίρη Ζυγούρη έχει ασχοληθεί με τέτοιου είδους ζητήματα. Πάντως το γεγονός ότι ο όρος site-specific έχει υποστεί πολλές μεταποπίσεις αντανακλάται σε αρκετές περιπτώσεις και στα έργα της έκθεσης, τα οποία είναι multi-layered ή αναφέρονται σε εντελώς διαφορετικές, και σε ορισμένες περιπτώσεις ανταγωνιστικές μεταξύ τους, αναγνώσεις του site-specific, όπως context-specific, audience-specific, issue-specific, community-specific. Για παράδειγμα ο τρόπος που αντιλαμβάνεται το site-specific ο Δημήτρης Ιωάννου ο οποίος κάνει ένα είδος πορτρέτου του χώρου σε

σχέση με τις παραμέτρους του κτιρίου από άποψη υλικών, χώρου, θερμοκρασίας κλπ. είναι πολύ διαφορετικός από αυτόν του Κωστή Σταφυλλάκη που διερευνά ζητήματα υποκοιτούρας, νεανική κουλτούρας και εθνικισμού. Το θέμα της εμπλοκής του κοινού παίζει επίσης σημαντικό ρόλο, σε έργα όπως της Βασιλείας Στυλιανίδου, ένα είδος παιχνιδιού, το οποίο μεταβάλλεται στη διάρκεια της έκθεσης μέσα από το θεατή ή του Μάκη Κυριακόπουλου που κάνει ένα reenactment μιας μετακόμισης μέσα στον ίδιο το χώρο, ενώ υπάρχει κι ένα site όπου μπορεί κανείς να φτιάξει μια συρραφή από καταστάσεις μετακόμισης, μετακίνησης, χωρισμών κλπ., μέσα από το πώς αναπαριστώνται σε σαπουνόπερες ή b-movies. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς το πώς επηρεάζεται η αντίληψή του κοινού σε σχέση με τις δυνατότητες



Άποψη του στρατοπέδου Κόδρα

πρόσληψης που έχει μέσα σε ένα ινστιτούτο έχει και η δουλειά της Γεωργίας Κοτρέτσος, η οποία αφορά την εμπειρία της από όσες φορές επισκέφτηκε το Λούβρο στην προσπάθειά της να δει τη Μόνα Λίζα. Μια προσέγγιση διαφορετική από αυτή του Νίκου Αρβανίτη που δημιουργεί ένα παιχνίδι ποδοσφαίρου με θρησκευτικές παραμέτρους, ενώ παράλληλα μαζεύει παραφερνάλια θρησκειών από ανθρώπους διαφορετικών θρησκειών που ζουν στην Καλαμαριά και θα τα διανείμει μέσω ενός παιχνιδιού. Άλλη μια πιθανή υποκατηγορία θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι καλλιτέχνες που δουλεύουν με την έννοια του φύλου σ' αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει έμφυλο χώρο, gendered space όπως η Μαρία Κόντη ή ο Αντώνης Πίπτας. Ορισμένοι καλλιτέχνες απαντούν άμεσα σε σχέση με το χώρο του Κόδρα όπως

ο Απόστολος Καραστεργίου που δημιουργεί μια μακέτα του κτιρίου βασισμένη στη μνήμη των επιμελητών, η Νάγια Γιακουμάκη που σε ένα στρατόπεδο προσφύγων δουλεύει με bonsai, φυτά που περνούν μέσα από μια επώδυνη διαδικασία προκειμένου να επιζήσουν, ή η Ουρανία Φασουλίδου που κάνει μια γλωσσολογική έρευνα πάνω σε ένα παλιό νανούρισμα που τραγουδάει μια μητέρα στο γιό της προτρέποντάς τον να γίνει παλικάρι.» Τα περισσότερα έργα πάντως είναι, σύμφωνα με τους επιμελητές, υπαινικτικά σε σχέση με το χώρο, δεν είναι γραμμική η σχέση τους με αυτόν. Πράγμα το οποίο άλλωστε θεωρούν ότι χαρακτηρίζει και τους ίδιους, αφού θεωρούν προβληματικό το να γίνονται τα έργα περιγραφικά. «Έχει σημασία για μας τα συγκεκριμένα έργα όλα μαζί να δημιουργήσουν

κάτι άλλο, ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, έναν altered χώρο.» τονίζει η Oberson.

Πολύ πιο σημαντικό για τη γενιά μας από τη συζήτηση περί σκηνής είναι το να δημιουργήσουμε προϋποθέσεις.

Ως προς το πως αντιμετωπίζουν το θέμα μιας έκθεσης στην ...περιφέρεια της περιφέρειας, η Oberson θεωρεί ότι το θέμα της περιφέρειας είναι παρωχημένο και προτιμά να αντιμετωπίσει την Καλαμαριά ως κέντρο αντί για περιφέρεια της Θεσσαλονίκης και κατ' επέκταση της Αθήνας, αφού ιδιαίτερα στην περίπτωση της συγκεκριμένης έκθεσης πρόκειται για ένα project που παράγεται από το Δήμο, και άρα από τους ίδιους τους πολίτες που θα έρθουν να

δουν την έκθεση, και όχι ένα μουσείο ή μια γκαλερί. Η Καραμπά πάλι δεν αρνείται ότι τα περισσότερα project στις περιφέρειες της Ελλάδας γίνονται από ανθρώπους που έχουν τη βάση τους σε κέντρα επισημαίνει όμως ότι αυτό δεν πρόκειται να αλλάξει αν δεν δημιουργηθούν πλαίσια. «Χρειάζεται ένα πλαίσιο ιδρυμάτων, σχολών, αγοράς για να μπορέσουν να παράγονται πράγματα. Πιστεύω ότι το πλαίσιο που πολλές φορές το ξεχνάμε εδώ είναι πολύ σημαντικό. Πουθενά δεν έχει δημιουργηθεί καλλιτεχνικό genre ή σκηνή χωρίς πλαίσιο.» Ως προς την ερώτηση κατά πόσο το θέμα της ύπαρξης ή όχι ελληνικής σκηνής που είχε απασχολήσει τους επιμελητές της προηγούμενης έκθεσης στο Κόδρα, Αυγουστίνο Ζενάκο και Ξένια Καλπακτσόγλου, έχει σημασία για αυτούς η Καραμπά υποστηρίζει ότι



Από
αριστερά:
Anne-Laure
Oberson,
Ελπίδα
Καραμπά,
Σωτήρης
Μπαχτσετζής

Περιφέρειες
Καλαμαριά

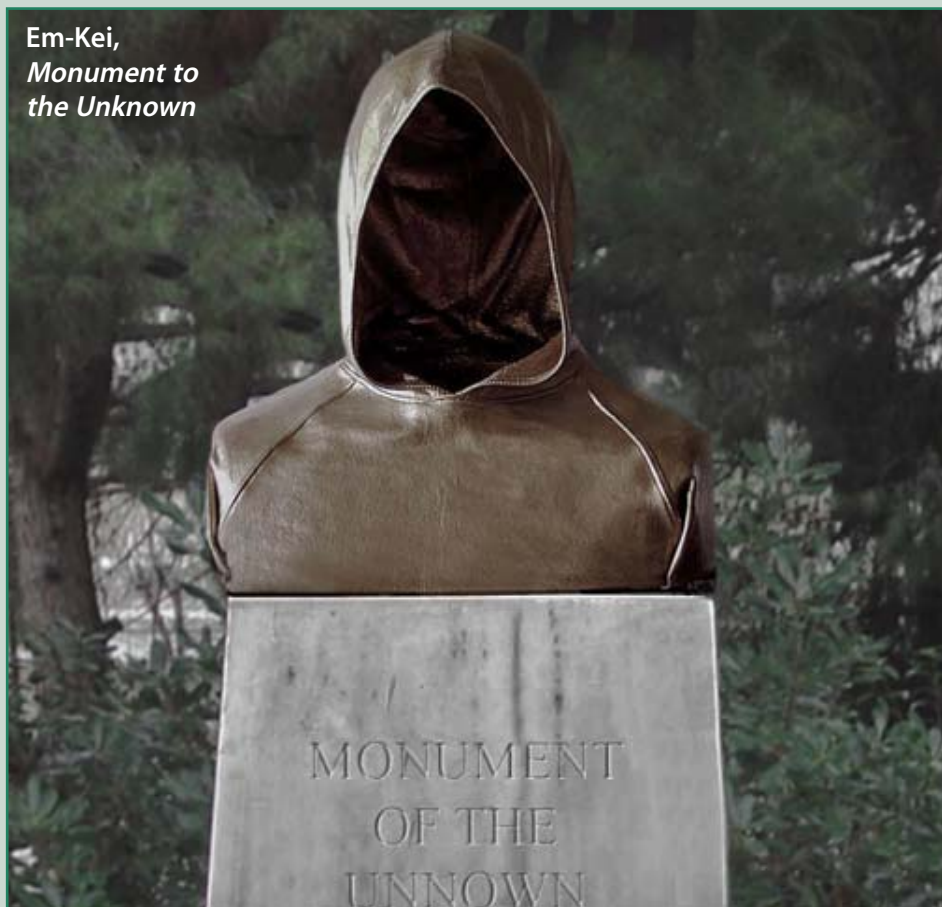
το πεδίο (art field) στην Ελλάδα είναι πολύ φρέσκο και η ιστορική συγκυρία στην οποία ζούμε απαγορεύει να μιλάμε για σκηνή με τους όρους που μιλάμε για μια αγγλική ή γερμανική σκηνή. «Δεν μας αναλογεί ιστορικά αυτή τη στιγμή κάτι τέτοιο γιατί δεν είμαστε αρκετά εξωτικοί όπως άλλες περιφέρειες ούτε όμως αποτελούμε μέρος του the glorious center - βρισκόμαστε σε μια ενδιάμεση ζώνη που δεν έχει πολύ ενδιαφέρον. Παρ' όλα αυτά αν κανείς το σκεφτεί με όρους συντακτικής πρότασης, η οποία έχει ένα ρήμα, ένα ουσιαστικό, υποκείμενο κλπ. η ελληνική σκηνή μπορεί να είναι ο τόνος σ' αυτήν την πρόταση, δεν μπορεί να είναι το ρήμα. Αν κανείς αντιληφθεί αυτό το πράγμα νομίζω ότι μπορεί να αναγνωρίσει ότι μπορούν να συμβούν πολύ σημαντικά πράγματα μέσα σ' αυτό

το πλαίσιο και μάλιστα πράγματα τα οποία μπορείς κανείς να στρέψει και προς τα έξω. Πρέπει όμως έχουμε συναίσθηση των αναλογιών.» «Νομίζω ότι το θέμα της σκηνής είναι καθαρά επικοινωνιακό, έχει να κάνει καθαρά με πολιτική management.» προσθέτει ο Μπαχτσετζής συμπληρώνοντας ότι «Το συγκεκριμένο θέμα δεν με αφορά. Νομίζω ότι πριν από όλα πρέπει να γίνει τεκμηρίωση βάσει εκθέσεων, γραπτών κειμένων, παρουσιάσεων, μετακινήσεων - μπορεί να πει κανείς άλλωστε ότι το βάρος ενός καλλιτέχνη σήμερα μετράται από τα αεροπορικά μίλια που έχει στο δυναμικό του. Δεν μπορούμε μόνο από εγχώριες παραγωγές να αναφερόμαστε σε μία σκηνή. Πρέπει οι άλλοι απέξω να το αναγνωρίσουν αυτό. Δεν μπορούν να ευλογούμε μόνο τα γένια μας, όπως κάνουμε σε θέματα εξωτερικής

πολιτικής και πολιτιστικής διπλωματίας, πρέπει η αναγνώριση να γίνει από έξω προς τα εδώ.» «Ναι, αλλά και οι άλλοι για να το αναγνωρίσουν κάποιος άλλος πρέπει να συντρέχουν κι άλλοι λόγοι.» συμπληρώνει η Καραμπά, προσθέτοντας ότι «Το ελληνικό παράδειγμα δεν έχει ενδιαφέρον στη συνολικότητά του παρά μόνο μέσα από μεμονωμένες περιπτώσεις και ως μέρος μιας ευρύτερης συζήτησης. Πολύ πιο σημαντικό από τη συζήτηση περί σκηνής για τη γενιά μας είναι πιστεύω να δημιουργήσουμε προϋποθέσεις. Να μπορούν όσοι ασχολούνται με την τέχνη να αισθάνονται επαγγελματίες σε τοπικό και διεθνές επίπεδο. Φυσικά χρειάζονται και κονδύλια για να υπάρξει πολιτισμός. Ας μην ξεχνάμε ότι και το αρχαίο ελληνικό πνεύμα πληρώθηκε αδρά».

Η έκθεση «Site/ Θέση», σε ειμέλεια Ελπίδα Καραμπά, Σωτήρη Μπαχτσετζή και την Anne-Laure Oberson διοργανώνεται το Σεπτέμβριο, στο πλαίσιο του προγράμματος ProΤάσεις του βου Φεστιβάλ Εικαστικών Τεχνών Πεδίο Δράσης Κόδρα 06 του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Καλαμαριάς.

Em-Kei,
*Monument to
the Unknown*



Ο Poka-Yio μιλάει με την Νάντια Αργυροπούλου για την έκθεση *Ότι απομένει είναι μέλλον* την οποία επιμελείται στο πλαίσιο της “Πάτρας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας”, σε οργάνωση Αγγελικής Αντωνοπούλου και παραγωγή του Οργανισμού Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2006

«Και περάσαμ' όμορφα, όμορφα, όμορφα...». Αναταρασσώμενα πούλμαν γεμάτα με την λεγόμενη νέα σκηνή των εικαστικών κατεβαίνουν στην Πάτρα. Η ελληνική (δυστυχώς κατά βάση αθηναϊκή σκηνή) φέτος προελαύνει στα Τρίκαλα στην έκθεση της συλλογής Μπέλτσιου, κατασκηνώνει στο στρατόπεδο Κόδρα της Θεσσαλονίκης και καταλήγει στην Πάτρα για να τακτοποιήσει εκεί (αναμένεται φυσικά και η έκθεση της στο ΕΜΣΤ) τις μετοχές της, για το μέλλον. Το τι θα απομείνει μόλις πέσει η σκόνη, ελπίζουμε να είναι το «όλα είναι δρόμος» και όχι η συνηθισμένη γκρίνια για μια τελματωμένη κατάσταση για το αεροπλάνο που όλο απογειώνεται και όλο μένει καρφωμένο, μη έχοντας άδεια διεθνών πτήσεων.

Μιλώντας για μετοχές με... μελλοντικές αποδόσεις το πρώτο που πρέπει να θίξει κανείς είναι το κάπως άναρχο καθεστώς που κυριαρχεί στην τέχνη

στην Ελλάδα. Θεσμικά κενά καλύπτονται από ιδιώτες και δημόσιοι φορείς πράττουν σαν να ιδιώτευαν. Αυτό φυσικά μοιάζει σαν μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας με τα χιλιάδες δυσλειτουργικά χαρακτηριστικά της. Τη στιγμή που το δημόσιο με δυσκολία αναπτύσσει δομές που θα επέτρεπαν την συνεργασία με ιδιωτικούς φορείς και ιδρύματα και όχι αναγκαστικά με τη μορφή μιας άνευ όρων ιδιωτικοποίησης ακόμα και μια έκθεση σαν και αυτή στην Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης περνάει από τα χίλια –γραφειοκρατικά- κύματα και μόλις μερικούς μήνες πριν τα εγκαίνια δεν έχει υπογραφεί σύμβαση μεταξύ των οργανωτών και του οργανισμού...

Οι περισσότεροι από 60 καλλιτέχνες που συνωστίζονται στην ουρά για το «μέλλον» αποτελούν το διάβασμα της σημερινής ελληνικής πραγματικότητας

στα εικαστικά από την επιμελήτρια Νάντια Αργυροπούλου. Παρόλα αυτά ακόμα και στο χρηματιστήριο κάθε χρόνο εισέρχονται λίγες εταιρίες και ακόμα πιο ελάχιστες θα αποδείξουν πως είναι τα ισχυρά χαρτιά (blue chips) για επένδυση. Καιροσκοπώντας κάποιος θα ανατρέξει στις λίστες των καλλιτεχνών των τελευταίων μέγα-εκθέσεων στην ελληνική περιφέρεια για να βρει τα ψήγματα χρυσού, αυτούς που θα αποτελέσουν το μέλλον. Σε μια σκληρά ανταγωνιστική αγορά τέχνης η πολυτέλεια να κορφολογείς το «περιθώριο» (πίστη μου είναι πως δεν υπάρχει ελληνικό underground) και να το παντρεύεις με περισσότερο προβεβλημένα και εμπορικά ονόματα, είναι σήμερα η απολύτως άρχουσα πρακτική, βλέπε για παράδειγμα τον τρόπο που οι πολυεθνικές εταιρίες αλιεύουν τις νέες τάσεις από περιφερειακές ομάδες (γκραφίτι, σκέιτμπορντ, φανζίν κλπ) μια πρακτική την οποία φυσικά και

γνωρίζει η Νάντια Αργυροπούλου όταν αναφέρεται στο Tipping Point του Malcolm Gladwell, τη βίβλο των σχεδιαστών τάσεων (trend setters). Από την άλλη ο ίδιος ο τίτλος της έκθεσης είναι παρμένος από την τελευταία κολεξιόν της Ann Demeulemeester (φθινόπωρο 2006), της οποίας όμως τα κάτωχρα μοντέλα δεν μιλούν για ένα τόσο φωτεινό μέλλον κατά τη γνώμη μου. Η Νάντια Αργυροπούλου σε μια αστικο-αναρχική, ή αναρχο-αστική ρελάντ λειπει πως δεν θα έπρεπε να μπει στην έκθεση όποιος δεν γνωρίζει το έργο της Demeulemeester. Υψηλό-χαμηλό, εσωστρεφές-εξωστρεφές, περιθωριακό-καταξιωμένο, το δίπολο των εκθέσεων του φθινοπώρου με εξάρχουσα αυτήν την έκθεση της Αργυροπούλου και την σχεδιαζόμενη της Μαρίνας Φωκίδη στο ίδρυμα ΔΕΣΤΕ. Εν αναμονή της έκθεσης «ότι απομένει είναι μέλλον» η Νάντια Αργυροπούλου μοιράζεται μερικές



Νίκος Χαραλαμπίδης, προσχέδιο για την έκθεση



Άποψη του
Αρσακείου

σκέψεις πίσω από την επιμέλεια της: «Εθνισμός» μια καινούργια λέξη που ανακάλυψα στο επετειακό λεύκωμα του πρώην Αρσακείου της Πάτρας στο κτίριο του οποίου θα γίνει η έκθεση. Το Αρσακείο ως Παρθεναγωγείο γεννήθηκε από μια αναδυόμενη τοπική αστική τάξη με ελληνορθόδοξες καταβολές. Σκοπός του ήταν να προετοιμάσει τις μελλοντικές δασκάλες που θα μετέφεραν τις αρχές αυτής της τάξης με κύριο μέλημα τη προσήλωση στη γλώσσα, ένα είδος ελεγχόμενης φιλελευθεροποίησης. Με τη κατάρρευση αυτής της τάξης άρχισε και η φθορά του σχολείου. Ήταν ένας θνησιγενής ρομαντισμός, μια θνήσκουσα ουτοπία.

«Όταν κατέβηκα στην Πάτρα είχα αποφασίσει να κάνω μια έκθεση για την πολύ σύγχρονη ελληνική σκηνή των εικαστικών, όταν όμως είδα τον χώρο του Αρσακείου αυτό επέβαλε μια στροφή στη σκέψη μου. Το Σχολείο-

Παρθεναγωγείο οπτικοποίησε όσα σκεφτόμουν, ότι δηλαδή οι έλληνες εικαστικοί λειτουργούν σαν μια συνύπαρξη ατομικών ρυθμών σε συλλογικούς χώρους και λειτουργούν μέσω της ιδιορρυθμίας τους. Στο σχολείο μαθαίνουμε να εντάσσουμε αυτή την έμφυτη αναρχία μας σε ένα συνολικό ρυθμό. Το σχολείο μου ξεκαθάρισε το πως βλέπω εγώ τα σύγχρονα εικαστικά. Ακόμα και το site specific-concept specific που ζητήθηκε από τους καλλιτέχνες ήταν για να δω το πως θα λειτουργήσουν οι ατομικές περιπτώσεις σαν να τους έβαζα σε μια τέτοια κατάσταση αντίστοιχη των σχολικών χρόνων».

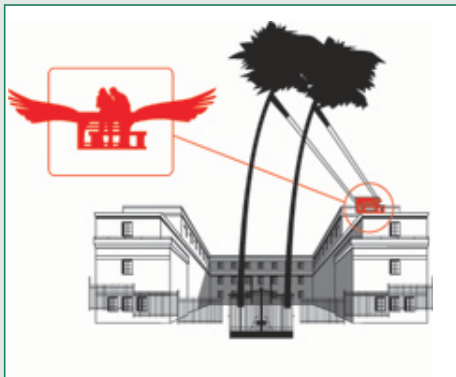
«Ξαναμπαίνοντας σε αυτό το σχολείο πολλοί από αυτούς κλήθηκαν να δουλέψουν με άλλους να δημιουργήσουν συνέργειες σε ομαδικά πρότζεκτ που δεν έχουν χαρακτήρα ιεραρχικό αλλά συνύπαρξης. Σκέφτηκα οι πιο έμπειροι

κάπως καλλιτέχνες να «διδάξουν» τους κάπως νεώτερους μέσα από αυτά τα ομαδικά πρότζεκτ μη παρουσιάζοντας το είδος του έργου που συνήθως τους χαρακτηρίζει. Θα έλεγα πως η έκθεση είναι μια σπουδή στην ιδιορρυθμία στον «ίδιον ρυθμό». Όσο για την μη ιεράρχηση των έργων και των καλλιτεχνών πιστεύω πως είναι βαρετό να παρουσιάζεις τα έργα ξεκάθαρα ταξινομημένα, εξάλλου δεν είμαι μουσείο που ίσως είχε την ευκαιρία να κάνει κάτι τέτοιο αλλά και αυτή η επιμέλειά μου είναι από μόνη της μια ιδιορρυθμία, -όπως όλες άλλωστε-, που όμως έχει το θράσος να το λει ανοικτά. Σαν αντίστοιχο πρόσφατο παράδειγμα θα δώσω την πολύ πετυχημένη τελευταία μπιενάλε του Whitney που είχε καλλιτέχνες φτασμένους δίπλα σε άλλους που δοκιμάζουν τα δόντια τους για πρώτη φορά».

«Το ίδιο το σχολείο σαν θεσμός μπορεί

να είναι ένας μηχανισμός εξουσίας που σκοπό έχει να ισοπεδώσει τις ιδιορρυθμίες ότι απομείνει όμως από αυτόν τον μηχανισμό ίσως είναι το μέλλον. Αυτό που δεν θα αλλοτριωθεί τελικά έχει αξία. Έτσι πρόκληση είναι να χρησιμοποιήσεις ένα τέτοιο συμβολικό χώρο για να καταλάβεις το πως αντιστέκονται αυτές οι ιδιορρυθμίες. Ένα αντίστοιχο σύστημα υπάρχει και στα εικαστικά. Ένα σύστημα γκαλερί μουσείων κλπ και κάποιες μονάδες που ξεχωρίζουν και δίνουν την διαφορά. Το σύστημα έχει ένα τρόπο να προσεταιρίζεται την ιδιορρυθμία».

«Μιλώντας για την ιδιορρυθμία δεν μιλάω με εξιδανικευμένους όρους, το πόσο δηλαδή είναι ειλικρινής ή σταριλίκι γιατί αυτό είναι ένα δεύτερο επίπεδο για το οποίο επίσης αξίζει να διερωτηθεί κανείς. Αυτό το δεχόμαστε ως δεδομένο ίσως γιατί δεν υπάρχουν σήμερα μεγάλα αισθητικά ή



Αλέξανδρος
Ψυχούλης,
προσχέδιο
για την
έκθεση

ιδεολογικά κινήματα ή γιατί τα πράγματα είναι σε μια κατάσταση κυοφορίας και γι αυτό άλλωστε προτάσσονται οι ιδιορρυθμίες. Αυτό που προτείνω δεν ωραιοποιεί μια κατάσταση, δηλαδή δεν λέω πως αυτό που ξεφεύγει από το σύστημα είναι καλύτερο, αντιθέτως έχω συμπεριλάβει ανθρώπους που σαν χαρακτήρες δεν μου είναι ιδιαίτερα αρεστοί ή άλλοι που παρά το μικρό της ηλικίας τους έχουν απορροφηθεί από την αγορά της τέχνης αλλά όπως λέει και το τραγούδι των Lazyboy: these are the facts of life...αυτό βλέπω σήμερα» (σημ. Βέβαια το ίδιο κομμάτι λειοψύχεται κατά μέσο όρο καταπίνουμε 8 αράχνες το χρόνο πράγμα για το οποίο δεν πιστεύω να συμφωνεί η Αργυροπούλου).

Η έκθεση λειτουργεί σαν ένα snapshot της νέας εικαστικής πραγματικότητας σαν αυτό που έγραφε ο Μπένγιαμιν για τον Σουρεαλισμό «the last

snapshot of European intelligenzia». Το snapshot δεν είναι μόνο μια στιγμιαία εικόνα αλλά και η στιγμιαία εμφάνισή της εικόνας. Ο λόγος για την νέα γενιά Ελλήνων καλλιτεχνών που είναι φρέσκοβγαλμένη από τα γρανάζια μιας εκπαίδευσης που ομολογουμένως έχει εμπλουτιστεί τα τελευταία χρόνια συχνά με σπουδές στην αλλοδαπή και στέκεται με τα χέρια της γεμάτα από μια δυσκολόχρηστη ελευθερία επιλογών και την ατζέντα της γεμάτη από επισφαλή ραντεβού με την πολυπόθητη διεθνή καριέρα.

«Το κακό με τους νέους καλλιτέχνες είναι ότι, όπως και με πολλά άλλα πράγματα, το να εμφανιστούν ως σκηνή με διαμορφωμένα χαρακτηριστικά και προβληματικά δεν πρόλαβε καν να προκύψει, να εκκολαφθεί ως αίτημα (για αυτό και δεν μπορεί να βρει ομαδικότητα). Αντίθετα ανέτειλε εκβιαστικά σχεδόν το

αίτημα της «ανακάλυψής τους» από YGC (young Greek Curators), YGT (Young Greek Theorists) and Y¬YGJ (Young & not so Young Greek Journalists). Θαμπωμένοι από το αγγλικό ή αμερικάνικο αντίστοιχο αναζητήσαμε και εδώ το αντίστοιχό του. Σε τίποτα από όσα διάβασα ή συζητήσαμε μαζί τους (με τους καλλιτέχνες) δεν είδα κανένα ζόρι για την «σκηνή» αυτή. Άκουσα ευχολογία για την στήριξη της με συμμετοχή και συνεισφορά (βλ.κατάλογο Κόδρα 05, σχόλιο π.χ. Αργιανά) αλλά είδα τον Θανάση Αργιανά να μην συμμετάσχει στην Πάτρα, την πρώτη αν θες, έκθεση που μελετάει το θέμα (παρά τις πολλές και ευγενικές συζητήσεις μας) γιατί πολύ απλά τα έργα του έπρεπε να πάνε στην έκθεση New Contemporaries και όπου αλλού της γης και αξιολόγησε τα πράγματα με την ελληνική σκηνή ως «στο βάθος κήπος». Και καλά έκανε ίσως. Και δοθείσης ευκαιρίας και άλλοι ίσως

αυτό θα έκαναν».

«Κι έρχομαστε στο κρίσιμο σημείο. Γιατί με ενδιαφέρουν οι νέοι έλληνες καλλιτέχνες. Γιατί «..καταισχύνουν τους σοφούς», επειδή δεν κατατάσσονται, δεν φτιάχνουν μόρφωμα. Δεν είναι ούτε λόγιοι – ούτε ζηλωτές. Είναι cool αλλά όχι εγγλέζικα – είναι cool άλλοτε από δαμασμένη ειρωνεία, άλλοτε από κρυφό πείσμα, άλλοτε από χωνεμένη απομυθοποίηση, άλλοτε από απλό μούδιασμα άλλοτε από στρατευμένη και καταπιεσμένη φιλοδοξία. Δεν ξέρω αν όντως είναι «πιο πολύ ωραίοι τύποι από ότι καλοί καλλιτέχνες» (τάδε έφη Γιώργος Τζιριτζιλάκης) αλλά μου αρέσει ότι έχουν μια περιπαικτική εικαστική συμπεριφορά. Και πώς όχι άλλωστε. Παράδοση; Ποια παράδοση λέει ο Λουκάς. Μεγάλωσε με star treks και διαμεσολαβημένα λαϊκά. Ερωτισμός; Πλάκα μου κάνεις – tv commercials και infotainment λέει η δουλειά του Βογιατζίδη. Φεμινισμός;




Χάρης
Επαμεινώνδα,
The Passers

Δεν καταλαβαίνει καν την ερώτηση η Οικονόμου. Χειρώνακτες; Ναι οι περισσότεροι αλλά με λογική lego – παρατηρώ – αποσυνθέτω – ανασυνθέτω. Γκραφίτι, ναι αλλά ως σπουδές για human branding. Μουσικές αναφορές – ένταξη στην ιστορία της τέχνης; ναι αλλά σαν μοτίβο στο γενικότερο μιξάρισμα. Το μέλλον; Προτιμούν τα φαντάσματα από τους εξωγήινους. Για πρώτη φορά κάποιος αποδέχεται με τόση ειλικρίνεια το «μπορώ να κάνω μόνο τόσο όσο μπορώ». Η Ελλάδα έχει συγκεκριμένες γκαλερί, συλλέκτες, καλλιτέχνες και η έκθεση έχει ενδιαφέρον για αυτούς τους καλλιτέχνες στους οποίους στοιχηματίζει για το μέλλον. Έτσι την φαντάζομαι μετά από τρία χρόνια, ακόμα και σε ένα άλλο σχολείο για να δούμε τι θα έχει απομείνει τότε, ποιο θα είναι το μέλλον. Η τέχνη προσωρινή αλλά και αιώνια είναι σαν την μόδα, άλλωστε και ο τίτλος της έκθεσης είναι δανεισμένος από το

ομώνυμο σλόγκαν στα μπλουζάκια και τις κονκάρδες της Demeulemeester. Προσωρινά είναι και τα φανζίν που θέλουμε να εκδώσουμε τα οποία μας μειώθηκαν στο μισό δηλαδή και μετά βίας τρία έτσι για να προσγειωθούμε ξανά στα της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας. Βλέπεις δεν κατανοώ τους καταλόγους που αναφέρονται σε κάτι τόσο σημερινό και ασχημάτιστο που ακόμα βρίσκεται υπό διαμόρφωση. Τα φανζίν είναι από τα κυριότερα στοιχεία της έκθεσης, κάτι σαν το making off στις ταινίες που απομυθοποιεί λίγο το έργο αλλά και που ταυτόχρονα δίνει σημαντικά στοιχεία για τη δημιουργία του».

Στο ερώτημά σου για το αν υπάρχει αυτόν τον καιρό ένας αθηναϊκός περιοδεύων εικαστικός θίασος και κατά πόσο υπάρχει αίτημα για τέχνη στην επαρχία θα απαντήσω με το παράδειγμα του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισας και της δουλειάς

που έκανε εκεί η Ρούλα Παλαντά. Ήταν συγκινητική η ομάδα μεσόκοπων γυναικών της Λάρισας που αντιστέκονταν στα προβλήματα που αυτό συναντούσε. Φυσικά δεν θα μπορούσα να φανταστώ κάθε χωριό να έχει το δικό του Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης αλλά η κουβέντα με την Αθήνα έχει παραγίνει. Αρκετά με τα παγιωμένα πράγματα. Μια από τις επιλογές μου ήταν να παρουσιάσω την ομάδα των θεωρητικών Reading Group. Στο φόβο τους για αισθητικοποίηση του έργου τους αντιπρότεινα πως σήμερα ακόμα και ένα άγαλμα είναι απο-αισθητικοποιημένο. Οι επιμελητές συχνά παίρνουν τον ρόλο του καλλιτέχνη ενώ οι καλλιτέχνες επιμελούνται μερικές από τις πολύ ενδιαφέρουσες εκθέσεις όπως την τελευταία Μπιενάλε του Βερολίνου. Σήμερα πολλά έχουν αλλάξει, για τους καλλιτέχνες η συμμετοχή σε μια art-fair είναι πολλές φορές σημαντικότερη από

τη συμμετοχή σε μια έκθεση. Η αγορά προηγείται της θεωρίας της τέχνης και όχι το αντίθετο όπως παλιότερα. Για όλα αυτά λοιπόν δεν έχουμε παρά να περιμένουμε γιατί ότι θα απομείνει, θα είναι το μέλλον...» 

Η έκθεση Ό,τι απομείνει είναι μέλλον σε επιμέλεια Νάντιας Αργυροπούλου, σε οργάνωση Αγγελικής Αντωνοπούλου και παραγωγή του Οργανισμού Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2006 θα διεξαχθεί στην Πάτρα από τις 16 Σεπτεμβρίου 2006 έως τις 22 Οκτωβρίου 2006.



Ο Γιάννης Αρβανίτης μέλος της ομάδας PPC_T περιγράφει το θεωρητικό πλαίσιο και τις δράσεις της αρχιτεκτονικής, ανθρωπολογικής και εικαστικής ομάδας η οποία δραστηριοποιείται στην περιοχή Φαρκαδόνας Τρικάλων

Το PPC_T (Post Programmed City_Territory) είναι ένα ενεργό συμμετοχικό πρότζεκτ το οποίο ασχολείται με την καταγραφή και την επεξεργασία δικτύων μετακίνησης πληθυσμιακών ομάδων σε γεωγραφικές περιοχές της Ελλάδας. Καταπιάνεται με τη δυναμική που μπορεί να έχουν οι μετακινήσεις αυτές για τον τόπο εγκατάστασης και τις ίδιες τις ομάδες.

Για την έρευνα αυτή το PPC_T συνεργάζεται με ένα δίκτυο ειδικών με διαφορετικό γνωσιολογικό αντικείμενο το οποίο ανανεώνεται κατά περίπτωση, διατηρώντας ένα βασικό πυρήνα συνεργατών με συντονιστές την αρχιτέκτονα Χαρίκλεια Χάρη και τον ανθρωπολόγο Thiago Novaes.

Το πρότζεκτ εξελίσσεται σε άμεση επαφή με την πληθυσμιακή ομάδα με την οποία συνεργάζεται και τον τόπο όπου αυτή εγκαθίσταται. Πρόκειται για μια προσπάθεια επεξεργασίας της έννοιας της τοπικής κοινότητας που δεν περιορίζεται στα άτομα-μέλη της, αλλά επεκτείνεται και στο θέμα του τόπου.

Στο πλαίσιο της μεθοδολογικής προσέγγισης της συγκεκριμένης υπόθεσης εργασίας, το PPC_T ενδιαφέρεται να συνδυάσει αρχιτεκτονικές, ανθρωπολογικές, τεχνολογικές και καλλιτεχνικές πρακτικές για την παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων που επιχειρούν να αρθρώσουν λόγο στις αντίστοιχες θεματικές, ξεπερνώντας την εκάστοτε περίπτωση με την οποία ασχολείται το πρότζεκτ.

Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει ανοιχτά στο κοινό στάδια υπό τη μορφή εργαστηρίων, ενώ τα προϊόντα που προκύπτουν παρουσιάζονται με τρόπο ανοιχτό σε συζήτηση και κριτική και συχνά έξω από τα όρια κλειστών εκθεσιακών χώρων.

Η ομάδα έχει εντοπίσει στη Βόρεια Ελλάδα για την έρευνά της τέσσερις τύπους μετακινούμενων πληθυσμών, ανάλογα με τον τρόπο που αυτοί εγκαθίστανται στην πόλη - περιοχή που τους υποδέχεται. Έτσι προκύπτουν α) πληθυσμοί εγκατεστημένοι κατά μήκος των συνόρων με την Τουρκία,

β) πληθυσμοί προσαρτημένοι στα όρια των πόλεων, γ) πληθυσμοί που καταλήγουν δορυφορικά στις πόλεις και δ) πληθυσμοί οι οποίοι ενσωματώνονται σε μια συγκεκριμένη περιοχή της πόλης.

Τα τελευταία δυο χρόνια το PPC_T επεξεργάζεται την περίπτωση της μετακίνησης το 1992 μιας κοινότητας παλιννοστούντων από τις χώρες της πρώην σοβιετικής ένωσης προς την περιοχή της Φαρκαδόνας Τρικάλων στη Θεσσαλία.

Το κράτος, στο πλαίσιο της πολιτικής υποδοχής σε περιοχές εκτός υπαρχόντων κέντρων, παραχώρησε το χώρο ενός πρώην στρατοπέδου στο οποία τοποθετήθηκαν ως προσωρινές κατοικίες για τους μετανάστες μεταχειρισμένα containers 25 τετραγωνικών μέτρων.

Έκτοτε, μετά από 14 χρόνια, το θέμα των μόνιμων κατοικιών εκκρεμεί και η κοινότητα συνεχίζει να κατοικεί σε αυτές τις εγκαταστάσεις.

Οι επεμβάσεις των κατοίκων στα προκατασκευασμένα κελύφη ποικίλουν

και είναι ορατές. Ελαφριές προσθήκες, δορυφορικές κεραίες, σύγχρονος ηλεκτρονικός εξοπλισμός, γύψινα στοιχεία, ξύλινες επενδύσεις, βαριά αστική επίπλωση και άλλα στοιχεία μέσα και έξω από τις κατοικίες οργανώνουν ένα ιδιαίτερο οικιστικό σύνολο.

Ο οικισμός βρίσκεται στην άκρη του προϋπάρχοντος χωριού της Φαρκαδόνας και συνδέεται με αυτό. Παρόλα αυτά η κοινότητα των παλιννοστούντων και το χωριό δεν λειτουργούν ως ενιαίο κοινωνικό σύνολο. Διαπιστώνουμε πως ο οικισμός σε επίπεδο κοινωνικοοικονομικών συναλλαγών είναι απομονωμένος από την ζωή της γύρω περιοχής. Με αυτό τον τρόπο, ο οικισμός διατηρεί για τους κατοίκους στοιχεία από την προηγούμενη χρήση του.

Μετά από την πρώτη διαπίστωση της απομόνωσης, η ομάδα εργασίας σε συνεργασία με τους κατοίκους του οικισμού καταγράφει και επεξεργάζεται τις συνθήκες της εγκατάστασης της ομάδας και προσπαθεί να εντοπίσει τόσο τις αλληλεπιδράσεις στο



Άποψη της
παραστάσης
στο D624

εσωτερικό της κοινότητας όσο και τον τρόπο και τις εκδηλώσεις επικοινωνίας με την γύρω περιοχή.

Τον τελευταίο καιρό, η αρχιτεκτονική ομάδα του PPC_T ασχολείται με τη σχεδιαστική προσέγγιση των νέων μονάδων κατοικίας, καθώς και του συνόλου του οικισμού στη Φαρκαδόνα. Στα πλαίσια της ανάπτυξης δυνατών τυπολογιών οργανώθηκαν συζητήσεις και εργαστήρια με τη συμμετοχή των κατοίκων. Πρόέκυψε, έτσι, υλικό το οποίο θα ληφθεί υπόψη κατά το σχεδιασμό.

Σε αυτή τη φάση του πρότζεκτ, η ομάδα προσπαθεί να στήσει τους μηχανισμούς οι οποίοι με την κατάλληλη διαχείριση θα δώσουν στους κατοίκους εργαλεία επικοινωνίας και ενεργοποίησης μέσα σε ένα ευρύτερο δίκτυο που μπορεί να περάσει τα όρια της γεωγραφικής γειτονιάς του οικισμού. Οι μηχανισμοί αυτοί οργανώνονται από κοινού με τους κάτοικους και έπειτα αποδίδονται στην ευθύνη τους για την συνέχισή ή όχι της λειτουργίας τους.

Προς αυτή την κατεύθυνση τον Ιούνιο του 2006 στα πλαίσια ενός διαρκούς εργαστηρίου σε συνεργασία με την κοινότητα και έπειτα από ανοιχτές συζητήσεις που έγιναν μεταξύ άλλων στο κέντρο σύγχρονης τέχνης Λάρισας, με τοπικούς φορείς και προσκεκλημένους του PPC_T, ορίστηκαν δυο κτίρια, πρώην στρατιωτικής χρήσης, μέσα στον οικισμό όπου στήθηκαν δυο εργαστήρια. Τα δυο εργαστήρια λειτουργήσαν σαν ενδεικτικοί χειρισμοί που μπορεί να κάνει η κοινότητα ώστε να διαμορφώσει παραγωγή συλλογικών προϊόντων τα οποία είναι δυνατό να διοχετεύσει προς τα έξω αλλά και να τα εμπορευτεί. Η πρόθεση είναι επίσης η διαμόρφωση σημείων αναφοράς μέσα στο οικισμό που έχουν να κάνουν με την ίδια την κοινότητα.

Στα πλαίσια του ενός εργαστηρίου οι κάτοικοι μαθαίνουν τις δυνατότητες που μπορούν να τους δώσουν οι ανακυκλωμένοι υπολογιστές που στήθηκαν με λογισμικό δωρεάν διανομής σε επίπεδο εργαλειοκό αλλά και

δημιουργικό. Στο δεύτερο εργαστήριο χειροτεχνίας δημιουργήθηκαν ομάδες παραγωγής αντικειμένων όπως ενδύματα και κοσμήματα με πρόθεση την αξιοποίηση των δυνατοτήτων του οικισμού προς μια ενδεχόμενη διαδικασία εμπορικής δραστηριότητας προϊόντων του ίδιου του οικισμού.

Στην ίδια φάση στήνεται ασύρματη παροχή ίντερνετ ώστε να μπορεί να υπάρχει συνεχής κόμβος επικοινωνίας.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών του PPC_T υπήρξαν παράπλευρες δράσεις από τους συμμετέχοντες όπως η παραγωγή ταινίας με τίτλο *Η κλακέτα του Αρτούρ*, η «κατάληψη» τηλεοπτικών συχνοτήτων στην εμβέλεια του οικισμού με παραγωγή τηλεοπτικού σήματος και η παραγωγή αυτοσχέδιων αισθητικών media αντικειμένων.

Σαν ανακεφαλαίωση της πρόσφατης δράσης του PPC_T και των προϊόντων του έγιναν δυο παρουσιάσεις στην Αθήνα στο χώρο D624 στο τέλος του Ιούνιο όπου παρουσιάστηκε υλικό από την διάρκεια

των εργασιών στην κοινότητα. Έγινε προβολή εικόνων και βίντεο, της ταινίας που γυρίστηκε, παρουσιάστηκαν τα αντικείμενα που παρήχθησαν στα εργαστήρια και λειτούργησε αυτοσχέδια συσκευή ψηφιακής διάδρασης και μηχανισμός επέμβασης στις τηλεοπτικές συχνότητες. [α](#)

Η ομάδα PPC_T αποτελείται από τους: Γιάννη Αρβανίτη, Attasha, Άννα Βάσωφ, Insectos Tropicales, Αλίκη Κακουλίδου, Άγη Κολυβά, Μιχάλη Κυριαζή, Λορένα Τσελεμένγκου, Φαίη Τσίτου/Δύτες, Χάρις Χλωρού. Συντονιστές: Thiago Novaes, Χαρίκλεια Χάρη.

Σε συνεργασία με τους: Filippo Fabbrica (υπεύθυνο προγράμματος Love Difference, Cittadellarte / Fondazione Pistoletto, Biella, Ιταλία), Aliaa El Griedy (καλλιτεχνική υπεύθυνη του Gudran Foundation for Arts and Development, Αλεξάνδρεια, Αίγυπτος), Walid Maw'ed (καλλιτέχνη-σχεδιαστή ρούχων/ Watercollection.net, Παλαιστίνη / Ιταλία), Otavio Saviotto και Carlos Paulino (GAMB+I Grupo Autodidata de Metodologias Bem + Inteligentes, Βραζιλία), Ρούλα Παλαντά, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Λάρισας.

Με την υποστήριξη των Ελλήνων Χρηστών και Φίλων Linux (Hellug) και του Ασύρματου Δικτύου Τρικάλων.



Ζάφος Ξαγοράρης,
Παρατηρητήριο
Θεατής Σκιάχτρο

ΦΩΤΟ: ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ

Η Ελένη Κούκου γράφει για την έκθεση του ιδρύματος Αβέρωφ *Το σκιάχτρο* σε επιμέλεια Όλγας Δανιηλοπούλου, Nico de Oliveira και Nicola Oxley

Βουνό ή θάλασσα; Κάθε χρόνο, γύρω στον Ιούνιο, τα μέλη της εικαστικής κοινότητας προγραμματίζουν να επισκεφτούν κάποια από τις εκθέσεις που διοργανώνονται τους θερινούς μήνες στην ελληνική επαρχία: Ύδρα, Ρέθυμνο, Μέτσοβο, Άνδρος... Ξαφνικά ο τόπος κατακλύζεται από το art crowd το οποίο στη συνέχεια εξαφανίζεται ομοιοτρόπως.

Τι είναι αυτές οι εκθέσεις και ποιο το νόημά τους; Είναι κάτι σαν τα ΔΗΠΕΘΕ και τις περιοδεύουσες συναυλίες; Είναι μια ακόμα ευκαιρία, ανάλογα με τον προορισμό, για (αγροτο)τουρισμό και (κοσμο)πολιτισμό; Συνήθως πρόκειται για παραγωγές που υπογραμμίζουν την εξάρτηση της επαρχίας από το κέντρο. Κάθε περίπτωση είναι φυσικά διαφορετική και καθορίζεται από τον τόπο, τις υπάρχουσες υποδομές και τον προσανατολισμό των διοργανωτών. Το Μέτσοβο, εν προκειμένω, δεν είναι ένα τυχαίο χωριουδάκι της Ηπείρου αλλά αποτελεί μοντέλο ανάπτυξης για

την ελληνική επαρχία. Το Ίδρυμα Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα με την μόνιμη συλλογή του, τις περιοδικές εκθέσεις, τα εκπαιδευτικά προγράμματα και τις παράλληλες εκδηλώσεις, κατορθώνει να έχει μια συνεχή παρουσία στο πολιτιστικό γίγνεσθαι και συμβάλει ενεργά στην εξοικείωση του ευρύτερου κοινού με την –πιο παραδοσιακή τουλάχιστον- τέχνη.

Η επιλογή του Ιδρύματος Αβέρωφ να διοργανώσει φέτος την έκθεση *Το Σκιάχτρο* αποτελεί παράδειγμα προώθησης της τοπικής ταυτότητας και ανάπτυξης μέσω της σύγχρονης τέχνης. Το θέμα δεν επελέγη από τους επιμελητές της έκθεσης Όλγα Δανιηλοπούλου, Nico de Oliveira και Nicola Oxley, αλλά τους ανατέθηκε. Η προσπάθεια αυτή γίνεται αντιληπτή και στον κατάλογο της έκθεσης από τη μεγάλη έμφαση που δίνεται στα τοπία του Μετσόβου.

Ο επισκέπτης δεν θα αντικρίσει σκιάχτρα σε παράταξη. *Το Σκιάχτρο*, προσεγγίζεται

με την ευρύτερη έννοια το όρου. Είναι ουσιαστικά μια έκθεση που πραγματεύεται τον Φόβο σε όλες του τις εκφάνσεις. Το σκιάχτρο σαν σύμβολο με τις θετικές και τις αρνητικές του ιδιότητες. Η συνύπαρξη προστασίας και απειλής. Το κράμα φαντασιώσεων, επιθυμιών και φοβιών που υπάρχει μέσα μας. Η ευρύτητα το θέματος υποστηρίχτηκε, πέραν των έργων, πολύπλευρα και διεπιστημονικά, με σύντομες εισηγήσεις, στο πλαίσιο του Συμποσίου, κατά τις ημέρες των εγκαίνιων, *Ο Φόβος στην Τέχνη και στη Ζώνη*.

Στην έκθεση συμμετέχουν 63 καλλιτέχνες καλύπτοντας ευρύ φάσμα μέσων και κατευθύνσεων. Τα έργα παρουσιάζονται στους χώρους της Πινακοθήκης, όπου συνυπάρχουν δημιουργώντας ενίοτε ενδιαφέρουσες αντιπαραθέσεις με έργα της μόνιμης συλλογής, και στους Αμπελώνες της Μονής του Αγίου Νικολάου.

Αντικείμενο κριτικής μπορεί να αποτελέσει το γεγονός ότι, παρότι ο

τρόπος παρουσίασης της έκθεσης είναι ενιαίος, η έκθεση εμπεριέχει δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, και έναν φαινομενικά αυθαίρετο - κατά τη γνώμη μου - διαχωρισμό Ελλήνων και ξένων, ως προς την παραγωγή ή μη νέων έργων. Το ελληνικό μέρος της έκθεσης επιμελήθηκε η Όλγα Δανιηλοπούλου με έργα που είναι όλα καινούργια αναθέσεις, μεγάλο μέρος των οποίων είναι φτιαγμένα ειδικά για τους Αμπελώνες της Μονής Αγίου Νικολάου. Ο αριθμός αυτός αποτελεί για τα ελληνικά δεδομένα μέγεθος υπερπαραγωγής και θαρραλέο εγχείρημα εκ μέρους της επιμελήτριας διότι δεν υπάρχει περιθώριο οπισθοχώρησης. Σε τέτοιες καταστάσεις βασίζεσαι στο ένστικτό και στην εμπιστοσύνη στον καλλιτέχνη διότι μόλις λίγο καιρό πριν τα εγκαίνια έχεις σαφή εικόνα της έκθεσης.

Από την άλλη πλευρά οι δύο Βρετανοί επιμελητές κινήθηκαν διαμετρικά αντίθετα. Προσεγγίζοντας το θέμα πιο



Loriot/Mélia,
*Le Diable
probablement*

αφηρημένα, προσκομίζουν στην έκθεση ήδη υπάρχοντα έργα. Σε αυτή την περίπτωση το πόσο σχετικό με την θεματική είναι το κάθε έργο είναι σε μεγάλο βαθμό θέμα ερμηνείας. Πάντως, βρίσκονται κατά κάποιο τρόπο σε προνομιακή θέση ως προς τη σαφήνεια των επιλογών τους και τη δυνατότητα λόγω άνεσης χρόνου θεωρητικής υποστήριξης των έργων στον κατάλογο. Χάθηκε όμως η ευκαιρία να δούμε νέα έργα πολλών ξένων καλλιτεχνών, και να διαπιστώσουμε αν και πόσο διαφορετικά θα δούλευαν στο συγκεκριμένο πλαίσιο.

Αναφέροντας κάποια έργα στους αμπελώνες, η Δανάη Στράτου και ο Ζάφος Ξαγοράρης εμπλέκουν έντονα τον επισκέπτη στα έργα τους. Η μεγάλη διαστάσεων, με αναφορές στη land art, εγκατάσταση της Στράτου *Introspect* εγκλωβίζει τον θεατή μέσα στον μακρύ διάδρομο που οριοθετείται από κλαδιά και τον φέρνει αναπόφευκτα αντιμέτωπο με το είδωλό του.

Η εξέδρα του Ξαγοράρη, αντίθετα, *Παρατηρητήριο Θεατής Σκιάχτρο* τοποθετημένη ψηλά στα αμπέλια προσκαλεί τον θεατή να βαδίσει πάνω της και λειτουργεί σαν παγίδα μετατροπής του από θεατή σε θέαμα. Ο ήχος των βημάτων σου πολλαπλασιάζεται και το σκιάχτρο γίνεσαι εσύ.

Αν και φορμαλιστικό, τέλος, πιστεύω ότι λειτούργησε καλά στο χώρο το μνημειώδες από τα εκατοντάδες απαστράπτοντα CDs γλυπτό του Μιχάλη Κατζουράκη *Τσιακατούρα*.

Στους χώρους της Πινακοθήκης στάθηκε ιδιαίτερα στα έργα τεσσάρων ξένων καλλιτεχνών. Μπαίνοντας, το πρώτο έργο της έκθεσης είναι η *Ανατολή του Φεγγαριού* του Ugo Rondinone, εύστοχα αναρτημένο δίπλα σε προσωπογραφίες του 19^{ου} αι, είναι γλυπτό με πολλές επιρροές κάτι μεταξύ αρχαίας τελετουργικής μάσκας και αστέιου μαπαμπούλα.

Η φωτογραφία της Boo Ritson *Νονός* είναι το τελικό προϊόν μιας διαδικασίας που εμπεριέχει τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την performance. Φωτογραφίζοντας ανθρώπους, που τους έχει πρώτα περιλούσει με χρώμα στο κεφάλι και στα ρούχα, τους μετατρέπει σε αποξενωμένα ομοιώματα του εαυτού τους.

Η Τομοκο Κονοϊκε με την βίντεο εγκατάσταση *Mimio Odyssey* μας μεταφέρει σε έναν ονειρικό αλλά και σκοτεινό κόσμο αναμνήσεων. Η δουλειά της μας παραπέμπει ταυτόχρονα στην ευαισθησία των κινούμενα σχεδίων του William Kentridge και στην κουλτούρα των ιαπωνικών κόμικς.

Τέλος, στην βίντεο εγκατάσταση των Loriot/Mélia *Le Diable probablement*, μέσα από ένα ακατανόητο παιχνίδι σκιών ξεπροβάλλει ένα πρόσωπο που πιθανολογείται ότι είναι ο διάβολος. Έγκειται όμως στην προδιάθεση μας εάν όντως πιστεύουμε ότι βρισκόμαστε

αντιμέτωποι με το απόλυτο κακό. Όπως λέει και ο de Oliveira στο πολύ καλό κείμενο του: "Αυτό που βλέπουμε δεν είναι συνεπώς αυτό που κοιτάζουμε, αλλά αυτό που γνωρίζουμε ότι ήδη υπάρχει εκεί που κοιτάζουμε... Το σκιάχτρο λοιπόν δεν είναι το αντικείμενο που κοιτάζουμε, αλλά αυτό που συναντάμε με την πράξη του κοιτάγματος, ένα φάντασμα που προβάλλει μπροστά μας η ίδια μας η όραση, ένα σύμβολο επιθυμίας και φόβου, που μας εμποδίζει να δραπετεύσουμε. Κι όπου και να κοιτάζουμε, ξέρουμε ότι θα το δούμε μπροστά μας." [α](#)

Η έκθεση Το Σκιάχτρο σε επιμέλεια Όλγας Δανιηλοπούλου, Nico de Oliveira και Nicola Oxley διοργανώνεται από την 1η Ιουλίου ως τις 17 Σεπτεμβρίου στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ και στους Αμπελώνες της Μονής Αγίου Νικολάου στο Μέτσοβο.



Η Ελένη Παπαδοπούλου,
συνδιοργανώτρια με τον
Ίωνα Κώνστα, της Πρώτης
Διεθνούς της Άνδρου,
περιγράφει ένα διήμερο
εργασιών στην Άνδρο τον
Ιούνιο του 2006

Η ιδέα του να συγκεντρώσουμε και να συνεργαστούμε με μια ομάδα διεθνών καλλιτεχνών στον Πιτροφό, ένα χωριουδάκι σ' έναν λόφο της Άνδρου, γεννήθηκε πέρυσι το καλοκαίρι στο Diner, ένα μικρό εστιατόριο στο Μηρούκλιν της Νέας Υόρκης.

Η Πρώτη Διεθνής της Άνδρου ιδρύθηκε εκεί και τότε, χωρίς δεύτερη σκέψη και χωρίς κάποιο σχέδιο για το αν θα γινόταν επίσημη καλλιτεχνική εκδήλωση ή επίσημη αντι-εκδήλωση. Σ' έναν ολοένα πιο επαγγελματικοποιημένο καλλιτεχνικό κόσμο, όπου οι επενδύσεις πρέπει να ανανεώνονται διαρκώς και η αξία πρέπει να εξαπλώνεται αδιάκοπα, τούτη η Διεθνής βασίστηκε στον Κήπο του Επίκουρου και στη ριζοσπαστικά πρωτοπόρα στάση ζωής του φιλόσοφου. «Πρέπει να θυμόμαστε ότι το μέλλον ούτε μας ανήκει ολοκληρωτικά ούτε δεν μας ανήκει ολοκληρωτικά, έτσι λοιπόν ούτε πρέπει να το προσμένουμε ως κάτι που σίγουρα θα έρθει, αλλά ούτε και να

απελπίζομαστε ότι σίγουρα δεν θα έρθει» γράφει ο Επίκουρος στην επιστολή του στον Μενοικέα.

Ο Κήπος στέγαζε τον κύκλο των φίλων του Επίκουρου σε μια εποχή που λόγω των συνεχιζόμενων πολιτικών αναταραχών στην Αθήνα, οι φιλόδοξοι Αριστοτελικοί και Πλατωνιστές είχαν περιπέσει σε ανυποληψία, ενώ η πολιτικοποίηση της φιλοσοφίας και η συνεπακόλουθη μισαλλοδοξία είχαν ξεπεραστεί. Ένας παρεμφερής «μη συσσωματωμένος» (unincorporated), μη σκηνοθετημένος (unstaged) κόσμος ήταν το υπόβαθρο των οκτώ καλεσμένων καλλιτεχνών από την Αθήνα, τη Νέα Υόρκη και το Βερολίνο, οι οποίοι αποκάλυψαν μια άλλη περιοχή δημιουργίας και συνύπαρξης ενόσω βρίσκονταν εκεί (σ' ένα παλιό, παραδοσιακό σπίτι, έναν ξενώνα και τις γύρω περιοχές).

Η Άνδρος, το πιο διαφορετικό νησί των Κυκλάδων, είναι μεγαλύτερη, πιο πράσινη, πιο ήσυχη από την

πλειονότητα των άλλων νησιών. Η αγριότητα της και η παντελής έλλειψη κοσμοπολίτικης ατμόσφαιρας προδιαθέτουν για μια διαδικασία ενδοσκόπησης. Οι μέρες και οι νύχτες της Πρώτης Διεθνούς ήταν αφιερωμένες στις συζητήσεις, τη θέσπιση ορίων και αυτοεικόνων, την απαγγελία Claudel και την ταυτόχρονη μετάφραση της ποίησης του Ανδρέα Εμπειρικού, την ανάγνωση ενός κειμένου του Todd Alden για τον Lee Lozano, τη συζήτηση για όρους όπως η φρουδική «πολυμορφική διαστροφή», την απόλαυση της αισθησιακής, ηδονικής ελληνικής θάλασσας και την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η Μαρία Παπαδημητρίου έφερε μαζί της τον χάρτη της Ελλάδας τον οποίο είχε εκθέσει και παλιότερα – μια χαρτογραφία των δικών της επισκέψεων και παρεμβάσεων στον τόπο – η οποία τοιχοκολλήθηκε στο κεντρικό σπίτι. Οι ταμπέλες που χρησιμοποιεί στη σειρά οικειοποιήσεων «Ξενοδοχείων» βρήκαν

αμέσως τη φυσική τους θέση: «RECEPTION», «TRAVELER'S REST». Το αρχικό της σχέδιο να στήσει μια σκηνή Lidl και να την χρησιμοποιήσει ως πλαίσιο για μια τσιμεντένια κατασκευή που θα γινόταν δωμάτιο διαλογισμού, ανατράπηκε από τον καιρό. Οι καλλιτέχνες χρειάστηκαν όλοι μαζί τρεις ώρες σχεδόν για να την εγκαταστήσουν στον απειλητικό άνεμο· μια πράξη ανυπακοής, συνεργασίας και πλεύσης της γης που κατέληξε σ' ένα άλλο μέσο: η σκούρα χρυσαφιά/μπεζ σκηνή που πάλλονταν σαν κινέζικος δράκος, και ο λυσσασμένος άνεμος έγιναν οι πρωταγωνιστές του έργου Βίντεο «First Andros International Hotel».

Ο Nico Ihlein δημιούργησε μια σειρά έργων σε χαρτί, με ακουαρέλες και μολύβια, στα οποία έβαζε πότε πότε αντηλιακό. Οι παραστάσεις προήλθαν από όνειρα, καθώς και από την εναλλασσόμενη δυναμική της ομάδας. Ο Ihlein δημιούργησε επίσης ένα γλυπτό που έμοιαζε με παρατηρητήριο: χαρτόνι



Δέσποινα
Παπαδοπούλου,
Day for Night

συναρμολογημένο με ηλεκτρολογική ταινία και επικάλυψη με ασβέστη, που θύμιζε την αρχιτεκτονική υφή του ελληνικού νησιού, με ένα γύψινο εκμαγείο του χεριού του τοποθετημένο στην κορυφή, μέσα από το οποίο μπορούσε κανείς να παρατηρήσει το χωριό.

Ένα βιβλίο του Άρη Κωνσταντινίδη που βρισκόταν στο σπίτι απέκτησε ξάφνου νέο νόημα: δημιουργήθηκαν πολλοί ασυνείδητοι παραλληλισμοί.

Ο Graham Anderson εξέθεσε το μπλοκ σχεδίων του, αλλά το βασικό του επίτευγμα ήταν το γεγονός ότι ελευθέρωσε ιδέες που γεννήθηκαν στο εργαστήριο του στη Νέα Υόρκη. Παραδόξως, παρότι στην πόλη ζωγράφιζε σχεδόν αποκλειστικά τοπία, όσο καιρό βρέθηκε στην Άνδρο προτίμησε τους εσωτερικούς χώρους: μια μπαρόκ πολυθρόνα, έναν καθρέφτη, μια γάτα που ξεπροβάλλει θαρρείς μέσα από το λυχνάρι του Αλαντίν. Φωτογράφησε επίσης εκτεταμένα τα ξερά

χωράφια με τις λεβάντες, τους όμορφους πέτρινους τοίχους που δεσπόζουν στην αρχιτεκτονική του νησιού, τα εγκαταλειμμένα πέτρινα σπίτια, τον τρόπο που ο ουρανός και η θάλασσα μπλέκουν αξεδιάλυτα σε συγκεκριμένες ώρες της μέρας.

Η Dana Chang η οποία συνέχισε να δουλεύει ένα σχέδιο που είχε φέρει μαζί της από τη Νέα Υόρκη ανακάλυψε ότι τα στροβιλιζόμενα σχήματα που αποτύπωνε με χρυσό μαρκαδόρο πάνω σε μαύρο χαρτί και τα οποία ήταν καθαρά φανταστικά, έμοιαζαν αρκετά με τα σχήματα που αναδύθηκαν στο καινούριο της σχέδιο: παρατήρηση ρίγανης, τα μαλλιά ενός συναδέλφου καλλιτέχνη, βότσαλα, κλαδιά δέντρων.

Ο David Kennedy Cutler έσαψε έναν λάκο για 8 ώρες, δουλεύοντας ασταμάτητα κάτω από τον εκτυφλωτικό ήλιο. Μια άσκηση εθελούσιας σκληρής εργασίας, μια ευκαιρία να βρεθεί μακριά από την ομάδα και να στοχαστεί για τα πάντα: τις κοινωνικές συνθήκες

εργασίας, τους τρόπους ζωής και συναλλαγής, την τέχνη της γης, το παρελθόν και το μέλλον.

Η Ελεάννα Χωρίτη κατασκεύασε έναν «Σύγχρονο Ναό» με ξύλινους πασσάλους και στέγη από astrofoil. Την εγκατέστησε σε μια από τις «μασιές»: με θέα προς το κύριο σπίτι θα είχε αποτελέσει έναν ακόμα τόπο συγκέντρωσης, αλλά κάτι τέτοιο δεν έγινε ποτέ: ο Φίλος μας ο Άνεμος που Ήρθε από Μακριά το έκανε αδύνατο.

Ο Jan Bünnig, ένας Βερολινέζος καλλιτέχνης που επρόκειτο να παραστεί αλλά αναγκάστηκε να μείνει πίσω λόγω δουλειάς, έστειλε ένα video loop που είχε τραβήξει με το τηλέφωνο του, μεταφέροντας την ατμόσφαιρα του εργαστηρίου του στο απομακρυσμένο χωριό πάνω στον λόφο.

Η Δέσποινα Παπαδοπούλου ολοκλήρωσε το «Day-for-Night: Modular Extensible Reconfigurable» [«Μέρα για Νύχτα: Αρθρωτό, Εκτατό,

Επαναδιαμορφώσιμο»], ένα φόρεμα που αποτελείται από 436 άσπρες πλακέτες κυκλωμάτων που συνδέονται με μεταλλικούς δακτύλιους. Κάθε πλακίδιο ελέγχεται από μια κεντρική μονάδα ελέγχου στο πίσω μέρος του φορέματος. Σε κάποια από τα πλακίδια έχουν ενσωματωθεί ηλιακές κυψελίδες, οι οποίες φορτίζουν το φόρεμα τη μέρα. Φωτοδίοδοι RGE LEDS αναβοσβήνουν σε διάφορους σχηματισμούς όταν σκοτεινιάζει.

Το πείραμα της Πρώτης Διεθνούς της Άνδρου πέτυχε. Χωρίς να συνεργεί απόλυτα με κανένα γνωστό σύστημα δημιουργίας και έκθεσης τέχνης, μετατράπηκε σε κοινωνικό όργανο έκφρασης εσωτερικών, χαρακτηριστικών λογικών. Το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες έμειναν και εργάστηκαν στο ίδιο σπίτι έπαιξε κρίσιμο ρόλο στο αποτέλεσμα, αφού τίποτα δεν υπάρχει εκ φύσεως – τα πάντα υπάρχουν επειδή προκαλούνται, και επειδή καλούνται να απαντήσουν στην πρόκληση. [α.](#)

Έκδοση: Μπιενάλε της Αθήνας – Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία

Αρχισυντάκτης: Θεόφιλος Τραμπούλης

Συνεργάτες τεύχους: Γιάννης Αρβανίτης, Ειρήνη Γερογιάννη, Αυγουστίνος Ζενάκος, Δέσποινα Ζευκιλή, Ελένη Κούκου, Νίκος Ξυδάκης, Ελένη Παπαδοπούλου, Ροκα-Υίο, Γιάννης Σταυρακάκης,

Επιμέλεια κειμένων: Κατερίνα Πανούτσου

Μεταφράσεις: Βούλα Αυγουστίνου, Μιχάλης Ελευθερίου, Ελεάννα Πανάγου, Τιτίκα Σαράτση

Lay-out: Δημήτρης Σταθόπουλος

Σχεδιασμός: The Switch Design Agency