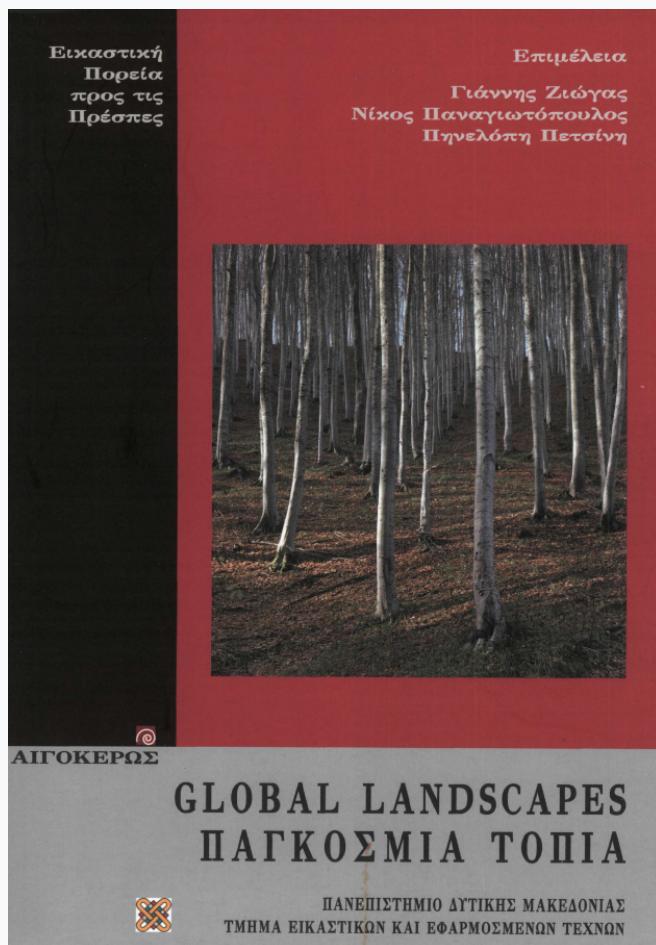


University of Western Macedonia, School of Fine Arts, Department of Fine and Applied Arts

Vol 2 (2009)

Παγκόσμια Τοπία-Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες 2009



Καλλιτεχνοσύνη και εμπειρία

Γιάννης Ζιώγας

doi: [10.12681/visualmarch.3129](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3129)

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΟΣΥΝΗ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

(... όπου ανακαλύπτουμε το area του Πεσσόα ή 25.426 χαρτιά)¹

Γιάννης Ζιώγας



Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Πηνελόπη Πετσίνη)

Καλλιτεχνοσύνη

Υπάρχει η λέξη ναυτοσύνη² που υποδηλώνει την τέχνη του ναύτη. Ναυτοσύνη είναι η χαρά του να ανοίγεις στις θάλασσες και να χρησιμοποιήσεις όσα έμαθες για να ανοιχτείς σε νέους ορίζοντες, να ταξιδέψεις. Ναυτοσύνη είναι η ικανότητα να μαθαίνεις από τις εμπειρίες σου και να ενδυναμώνεις τις ικανότητές σου. Στην κατάσταση της ναυτοσύνης δε σε ενδιαφέρουν οι προορισμοί. Ενδιαφέρουν οι διαδικασίες της πλοήγησης, το πώς θα κινηθείς πέρα από τους ορίζοντες, ανάμεσα στα κύματα, παραπλέοντας τους υφάλους και τα όποια άλλα εμπόδια. Εκεί ανάμεσα στη θάλασσα και τον ουρανό, με τον ορίζοντα να αχνοφαινεται μακριά, τι έχει σημασία; Έχουν σημασία τα λιμάνια που αφήσαμε, τα λιμάνια που μας περιμένουν ή το δαιμονικό εκείνο «τώρα» που υπαγορεύει η απόλαυση της στιγμής; Μια στιγμή όπου μετέωρος ανάμεσα σε αφετηρίες και προορισμούς αιωρείσαι στη βεβαιότητα του ότι δε βρίσκεσαι πουθενά παρά μόνο εκεί όπου βρίσκεται το σώμα σου, το παρόν του σώματός σου.

Αντίστοιχη με την ναυτοσύνη είναι και η κατάσταση της καλλιτεχνο-

σύνης. Όπως και με τη ναυτοσύνη, ως καλλιτεχνοσύνη θα μπορούσε να οριστεί η τέχνη του να είσαι καλλιτέχνης. Ή ακόμα περισσότερο μια ανθρώπινη κατάσταση πέρα από τεχνικές και στόχους. Εκεί οι τεχνικές και οι στόχοι έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Ή μάλλον δεν έχουν καμία απολύτως σημασία. Εκείνο που έχει σημασία είναι να μεταφερθεί το σώμα σε μια διαδικασία καλλιτεχνικής βίωσης. Αν θα τολμήσει να εκτεθεί κανείς, σχεδόν ανυπεράσπιστος, σε μια κατάσταση όπου εκείνο που έχει σημασία δεν είναι τα όποια εφόδια, αλλά η καθαρή σχέση με την καλλιτεχνική εμπειρία. Εκεί όπου γυμνός από κοινωνικές συμβάσεις, πέρα από τα εφόδια γνώσης και της κοινωνικής καταξίωσης διαπραγματεύεται την ουσία των πραγμάτων και υπερασπίζεται την παρουσία του στο επέκεινα της πραγματικότητας.

Το Πεδίο

Το αντίστοιχο με το ρόλο που διαδραματίζει η θάλασσα στη ναυτοσύνη τον διαδραματίζει το πεδίο στην καλλιτεχνοσύνη. Το πεδίο δεν είναι αντικείμενο, δεν είναι η οθόνη ή η επιφάνεια του μουσαμά ή ο ψηφιακός χώρος δεδομένων. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το πεδίο έχει μια τριπλή υπόσταση: χωρική (τα πλαίσια μέσα στα οποία υλοποιείται το έργο), ψυχική (τις διεργασίες της διαχείρισης του κενού) και την αποτύ-

Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Γιώργος Μάκκας)



πωση μιας διαδοχής στιγμιαίων αποφάσεων που προκύπτουν από τη συμμετοχή του καλλιτέχνη (έστω κι αν θεωρεί ότι αυτό συμβαίνει ακούσια) στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι. Πεδίο είναι η διαχείριση αυτής της τριπλής χωρικής, ψυχικής, συμμετοχικής κατάστασης του καλλιτέχνη μπροστά στο κενό (στο κενό όχι στο άδειο). Πεδίο, για να χρησιμοποιήσουμε και μια μη φορμαλιστική προσέγγιση δεν είναι πλέον μια διδιάστατη επιφάνεια ή ένας τρισδιάστατος χώρος όπου εγγράφονται αρμονικές αισθητικές αξίες, δεν είναι πλέον ένα σύστημα αισθητικής αυτοαναφορικότητας. Πεδίο είναι μια συνολική διαχείριση του καλλιτεχνικού αιτούμενου, εκεί όπου η καλλιτεχνοσύνη επιτρέπει την επικοινωνία με την εικαστική εμπειρία. Το Πεδίο είναι μια αχανής οθόνη προβολής συναισθημάτων, εικόνων, χειρονομιών, αντινομιών, καταφάσεων και αρνήσεων. Υπάρχει Απόλυτο Πεδίο σήμερα; Αν ναι, τι είναι αυτό που το καθορίζει; Είναι το Πεδίο ο χώρος όπου όλα μπορούν να τελεσφορηθούν· οι επιθυμίες, οι προσεγγίσεις, οι διαθέσεις, οι προθέσεις. Ή μήπως το πεδίο δεν υπάρχει πλέον, και σαν τέτοιο είναι μια μη υπαρκτή οντότητα, τόσο ως φιλοσοφικό ιδεολόγημα όσο και ως καλλιτεχνικό αιτούμενο; Το Απόλυτο Πεδίο κινείται σε ένα χώρο πέρα από το αναγνωρίσιμο ή το κατανοητό. Κινείται απευθείας στην πιθανότητα των πραγμάτων και όχι στην οντότητα εκείνου που είναι πιθανόν να υπάρξει. Τελικά το Απόλυτο Πεδίο δεν υπάρχει. Ή μήπως έτσι πιστεύουμε.

Ας θεωρήσουμε έναν πίνακα ενός καλλιτέχνη όπως του Ρόθοκ ή του Πόλλοκ από την εποχή της Ζωγραφικής Πεδίου και ας τον συγκρίνουμε με εκείνο ενός ύστερου φορμαλιστή όπως του Στέλλα ή του Ντανιέλ Μπυρέν. Η διαφορά του έργου των δύο περιόδων είναι η διαφορά του βιώματος από την προβολή. Τα έργα των πρώτων είναι πεδία διότι είναι χαστικές προβολές της προσωπικής τους αλλά και της ευρύτερης ανθρωπίνης τρισυπόστατης εμπειρίας. Στον Ρόθοκ και τον Πόλλοκ έχει εγγραφεί η τριπλή χωρική, ψυχική και η συμμετοχική διάσταση του Πεδίου. Τα έργα των δεύτερων είναι προβολές βεβαιωτήτων μιας σιγουρεμένης αισθητικής, γι' αυτό και δεν είναι πεδίο, αφού στερούνται του ειδοποιού χαρακτηριστικού της τρισυπόστατης προσέγγισης του εικαστικού αιτούμενου του πεδίου. Στον Στέλλα ή τον Μπυρέν μπορεί να υπάρχει η χωρική διάσταση, αλλά απουσιάζουν πλήρως οι δύο άλλες συνιστώσες η ψυχική εκλείπει μέσα από την λείανση των επιφανειών τους που αποτρέπει το σχόλιο. Η συμμετοχικότητα εκλείπει διότι οι στιγμιαίες αποφάσεις εξαφανίζονται πίσω από το απόλυτο της στιλπνότητας των επιφανειών. Κάτι τέτοιο προκύπτει από την προσέγγιση που ισχυρίζεται ότι το έργο τέχνης μπορεί να λειτουργήσει αυτόνομα και ξεκομμένα από ευρύτερες διαδικασίες (φορμαλισμός). Θα μπορούσε εδώ κάποιος να θυμηθεί τη διαφορά του πρώτου από τα ύστερα τετράγωνα του Μάλεβιτς. Το πρώτο Μαύρο Τετράγωνο (1915)³ εμπεριέχει μέσα από την τραχύτητα

της επεξεργασίας του το τρισυπόστατο που σχηματίζει το πεδίο. Τα επόμενα (όπως εκείνα του 1923 ή του 1929)⁴ δεν είναι πεδία διότι η σιλιπνότητα της κατασκευής εξουδετερώνει το τρισυπόστατο του ορισμού έτσι όπως τον έχουμε καθορίσει. Μια αντίστοιχη ακύρωση του πεδίου συνέβη στην έκθεση theanyspacewhatever⁵ όπου παρουσιάστηκαν έργα της λεγόμενης συμμετοχικής τέχνης. Αν θεωρήσουμε ότι η παρουσία όσων συμμετέχουν δημιουργεί ένα πεδίο με τον τρόπο που το καθορίσαμε, τότε τι συμβαίνει όταν αυτή η πρακτική μεταφέρεται στον καθορισμένο χώρο ενός Μουσείου; Διατηρεί την πρωταρχική τριαδικότητα (χωρική, ψυχική, συμμετοχική) που σχηματίζεται εκεί όπου οι πρακτικές αυτές έχουν πρωτοδημιουργηθεί και πρωτοσχηματιστεί;

Σε μια σύγχρονη ανάγνωση το πεδίο με αυτή την προσέγγιση η πτήση του Σμίθσον πάνω από το έργο του Amarillo Ramp είναι μια διαδικασία καλλιτεχνούσης και πεδίο του είναι το αχανές τοπίο των ερήμων και των εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών περιοχών. Ο Smithsonian θα σκοτωθεί κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, όταν κατέπεσε το δικινητήριο αεροπλάνο με το οποίο επέβλεπε το έργο· παρατηρητής και παρατηρούμενο έγιναν ένα.⁶ Με αυτή την έννοια το τρισυπόστατο: απεραιτούνη χώρου-ενέργεια πτήσης-διαδικασία πτώσης/θάνατος μετασχηματίζουν το Amarillo Ramp σε ένα κατ'εξοχήν πεδίο.

Οι Πρέσπες εκλαμβάνονται ως ένα Απόλυτο Πεδίο όπου εγγράφονται οι προσπάθειες που πρόκειται να αναπτυχθούν. Αποτελεί ένα πεδίο όπου η χωρική, ψυχική και συμμετοχική παράμετρος μεταμορφώνει την πραγματικότητα τόσο όσων συμμετέχουν όσο και της τοπικής κοινωνίας.

Οι Πρέσπες

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα εξετάσουμε πώς αυτά που αναφέρουμε προβάλλονται στις Πρέσπες, και ειδικότερα στη διαδικασία «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες». Βασική ιδέα που ενεργοποίησε την «έξοδο» προς τις Πρέσπες είναι η άποψη ότι ένας εκπαιδευτικός φορέας εικαστικής παιδείας όπως ένα Εργαστήριο του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας δε θα λειτουργήσει αποτελεσματικά αν κλειστεί στους τέσσερις τοίχους ενός στούντιο. Η εκπαιδευτική διαδικασία δικαιώνεται μόνο αν είναι αρχικά μια καλλιτεχνική διαδικασία που κτίζεται μέσα από τις ανάγκες της κοινωνίας. Ως καλλιτεχνική διαδικασία οφείλει πριν από όλα να δημιουργήσει προϋποθέσεις συναντήσεων. Συναντήσεις καλλιτεχνών, φοιτητών, κατοίκων της περιοχής, ιδεών, εικόνων εμπειριών.

Ο τόπος των Πρεσπών έχει την δική του ιδιαίτερη ιστορία, θα μπορούσε να πει κανείς όπως κάθε άλλος τόπος άλλωστε. Αποτελεί όμως μοναδική ίσως περίπτωση στην Ελλάδα τόσο ως προς τη γεωγραφική διαμόρφω-



Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Γιώργος Μάκκας)

ση όσο και ως προς το απόμακρο της θέσης. Οι Πρέσπες δεν έχουν σχέση με την ηλιόλουστη στερεοτυπική και κυρίαρχη ελληνική εικόνα.⁷ Ταυτόχρονα βρίσκονται σε ένα απομονωμένο σημείο στο χάρτη της Ελλάδας. Μακριά από σημαντικούς οδικούς άξονες απέχουν πενήντα πέντε χιλιόμετρα από τη Φλώρινα και περίπου άλλα τόσα από την Καστοριά. Μεταξύ των Πρεσπών και των δύο αυτών πόλεων δεν υπάρχουν άλλες μεγάλες κωμοπόλεις ή χωριά αλλά οικισμοί που κατοικούνται από λίγες οικογένειες. Τα δύο χωριά της διαδρομής, το Πισοδέρι και το Ανταρτικό, έχουν μόλις 201 κατοίκους. Η διαδρομή προς Φλώρινα έχει να αντιμετωπίσει τον ορεινό όγκο των βουνών Βαρνούντα - Βέρνου και τις αντίξοες καιρικές συνθήκες με χιόνια και ομίχλες που επικρατούν τους περισσότερους μήνες του χρόνου (πολλές φορές ήδη από το Σεπτέμβριο και μέχρι το Μάιο ή ακόμη και τον Ιούνιο). Η διαδρομή προς Καστοριά, αν και πιο ομαλή, εκτείνεται κατά μήκος μιας κοιλάδας και βρίσκεται και αυτή ανάμεσα σε ορεινούς όγκους και οι συνθήκες είναι συχνά και εκεί δύσκολες. Η απόσταση αυτή και το απόμακρο του ενδιαμέσου χώρου δημιουργεί την αίσθηση της απομόνωσης σε όσους βρίσκονται στις Πρέσπες. Οι λίγοι σχετικά κάτοικοι των Πρεσπών (ο μόνιμος πληθυσμός ανέρχεται σε 1851 άτομα σύμφωνα με την απογραφή του 2001, στην πραγματικότητα οι μόνιμοι κάτοικοι είναι σημαντικά λιγότεροι)⁸ θα πρέπει να φροντίζουν τις προμήθειές τους διότι αν κάτι τους λείπει και δεν μπορούν να το βρουν

στο μοναδικό φαρμακείο του οροπεδίου ή στο ένα σουπερμάρκετ θα χρειαστεί να ταξιδέψουν 100 και πλέον χιλιόμετρα για να πάνε και να επιστρέψουν στην κοντινότερη πόλη, πολλές φορές κάτω από πολύ δύσκολες καιρικές συνθήκες. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε όλη αυτή την τεράστια περιοχή παρά το ότι, αν και αραιοκατοικημένη, έχει αρκετούς κατοίκους και αποτελεί ένα δημοφιλή τουριστικό προορισμό δεν υπάρχει ούτε ένα ΑΤΜ. Αν κάποιος χρειαστεί οτιδήποτε από χρήματα έως κάποια είδη πρώτης ανάγκης, θα πρέπει να πάει στη Φλώρινα ή την Καστοριά, πάνω από 50 χιλιόμετρα μακριά.

Μακριά επομένως από άλλες πόλεις οι Πρέσπες αποτελούν μια φωλιά στο μέσο μια αχανούς ορεινής έκτασης με άγρια βλάστηση και πανίδα. Αυτή η φωλιά είναι ένα οροπέδιο με τις δύο λίμνες, τη Μεγάλη και τη Μικρή Πρέσπα. Ανάμεσα σε ορεινούς όγκους οι Πρέσπες αποτελούν ένα σχεδόν απρόσμενο σημείο συνάντησης. Είναι καταρχάς το σημείο όπου συναντώνται τρεις χώρες: Η Ελλάδα, η Αλβανία, η Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας, δηλαδή τρεις χώρες με τελείως διαφορετικά ειδιοποιά χαρακτηριστικά. Δε θα επεκταθούμε στην περιγραφή αυτών των διαφορών ωστόσο αυτές είναι αρκετές για να δημιουργούν την αίσθηση στον επισκέπτη ότι πράγματι βρίσκεται σε σύνορα. Οι Πρέσπες είναι ίσως από τα λίγα σημεία στην Ευρώπη που κανείς έχει αυτήν την αίσθηση τόσο έντονα. Τα σύνορα έχουν πέσει αλλά όχι στις Πρέσπες. Προς την κατεύθυνση της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας δεν υπάρχει διέξοδος. Τα σύνορα είναι κλειστά. Προς την κατεύθυνση της Αλβανίας, τα σύνορά είναι πέρασμα λαθρομεταναστών και λογής-λογής παράνομων δραστηριοτήτων. Περπατώντας κανείς στα βουνά της περιοχής, βρίσκει παπούτσια και ρούχα που οι λαθρομετανάστες πετούν ή αλλάζουν όταν φθείρονται στην πορεία. Μέσα σε αυτό το «παρθένο» τοπίο η ανθρώπινη παρουσία είναι έντονη. Θα έλεγε κανείς ότι η ανθρώπινη παρουσία υπάρχει λαθραία.

Ταυτόχρονα οι Πρέσπες αποτελούν έναν από τους μεγαλύτερους υδροβιότοπους της Ευρώπης. Το σημαντικό, και εξαιρετικά συμβολικό σε αυτή τη τημδιαδικασία, είναι ότι ο τόπος αυτός λειτουργεί ως σημείο συνάντησης. Δεκάδες είδη πουλιών ταξιδεύουν από τα βόρεια στο Νότο και σταθμεύουν για ένα διάστημα στις Πρέσπες· ερωδιοί, αργυροπελεκάνοι, κορμοράνοι καλύπτουν τον ουρανό των Πρεσπών με ένα συγκλονιστικό χορευτικό θα έλεγε κανείς συνδυασμό. Σημείο συνάντησης όλων αυτών των ιπτάμενων ταξιδευτών που έχουν ορίσει τις Πρέσπες εδώ και αιώνες ως ένα από τους σταθμούς της περιπλάνησής τους.

Εξίσου ιδιαίτερο είναι και οι αρχαίοι δρόμοι ρωμαϊκοί, βυζαντινοί, οθωμανικοί αλλά και πιο σύγχρονοι που διασταυρώνονται ενώνοντας την Αδριατική με το Αιγαίο. Μονοπάτια και οδοί που είναι ακόμη διακριτά, ωστόσο έχουν εγκαταλειφθεί είτε διότι έχουν χάσει τη σημασία τους είτε

διότι τα σύνορα εμποδίζουν τη λειτουργία τους. Ωστόσο είναι εκεί και θυμίζουν τόσο το ιστορικό παρελθόν όσο και το ρόλο που μπορούν να διαδραματίσουν στο μέλλον οι Πρέσπες. Τα ερειπωμένα μοναστήρια του Τσάρου Σαμουήλ στον Άγιο Αχιλλείο, οι αναμνήσεις των δύο Παγκόσμιων Πολέμων αλλά κυρίως τα μνημεία του Εμφυλίου (σπηλιές Ζαχαριάδη και Κόκκαλη, πολυβολεία στα βουνά) υπενθυμίζουν ότι κάτω από τη γαλήνια όψη μιας υποθετικής απομόνωσης υποβόσκει στις Πρέσπες μια συγκρουσιακή ενέργεια έτοιμη δυνητικά να εκραγεί.

Οι Πρέσπες επομένως αποτελούν ένα σταυροδρόμι ταυτόχρονα όμως είναι και απομονωμένες. Σταυροδρόμι χωρών, διαδρομών, μεταναστεύσεων, ιστοριών (και Ιστορίας). Απομονωμένες, σχεδόν ένα Σανκρι-Λα⁹ στο κέντρο μιας ορεινής μάζας που φορές το χρόνο είναι αδιαπέραστη. Αυτή η αντίφαση δημιουργεί στις Πρέσπες μια αίσθηση μελαγχολίας. Είναι η μελαγχολία της απουσίας. Πρωτοαντικρίζοντας κανείς τις Πρέσπες, από τη θέση Περβάλη αγναντεύει ένα οροπέδιο με λίμνες, μαλακούς λόφους, χωράφια περιτριγυρισμένο από τεράστια βουνά. Όλα υπάρχουν και όλα λανθάνουν. Με αυτή την έννοια συναντά κανείς στις Πρέσπες όσα αναφέραμε στην αρχή του κειμένου: την καλλιτεχνουσύνη, το πεδίο, την κίνηση του σώματος ως χειρονομία.

Ναι, οι ίδιες οι Πρέσπες μπορούν να ερμηνευτούν ως ένα Απόλυτο Πεδίο, ως το Απόλυτο Πεδίο της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Ως ένα Πε-

Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Γιώργος Μάκκας)



διο διαχείρισης της τριπλής χωρικής, ψυχικής, συμμετοχικής κατάστασης του καλλιτέχνη μπροστά στο κενό (στο κενό, όχι στο άδειο). Είναι οι Πρέσπες ένας χώρος όπου το απέραντο του τοπίου δημιουργεί μια διαρκή αίσθηση ότι συγχωνεύεται κανείς μέσα στο Υπέροχο της απεραντοσύνης του φυσικού τοπίου, σχεδόν με τον ίδιο τρόπο που ο Πόλλοκ ατένιζε τους τεράστιους καμβάδες που επρόκειτο να ζωγραφίζει. Οι Πρέσπες είναι ένας κενός χώρος έτοιμος να δεχθεί εγγραφές. Ταυτόχρονα, οι Πρέσπες, ακριβώς επειδή ενεργοποιούν την αμηχανία μπροστά στο απέραντο, ενεργοποιούν την ανάγκη του καλλιτέχνη να τοποθετηθεί ψυχικά με το έργο του μπροστά σε αυτό που αντικρίζει. Και τρίτον με το να βρεθεί κανείς σε μια κατάσταση πρωτογενή σχηματίζει μεθόδους εργασίας που αναγκαστικά δεν μπορεί παρά να είναι ένα βήμα πέρα από τον ασφαλή χώρο του εργαστηρίου. Αυτή η τριπλή εφαρμογή της χωρικής, ψυχικής και συμμετοχικής κατάστασης μετασχηματίζουν το χώρο των Πρεσπών σε Πεδίο. Και γιατί Απόλυτο; Απόλυτο επειδή είναι ένα μέρος που για τους περισσότερους από εμάς έχει το χαρακτήρα του πρωτοϊδωμένου. Ενός μέρους που το χαρακτηρίζει κάτι που και ως εικόνα αλλά και ως κατάσταση δεν έχει ακόμη πάρει τη θέση της στη σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Μπροστά σε αυτό το Απόλυτο Πεδίο οι διαδικασίες της καλλιτεχνούσης είναι έτοιμες. Στις Πρέσπες δε χρειάζεται κανείς να αποδείξει κάτι, αρκεί απλώς να ενεργοποιήσει τις δυνατότητες των εικαστικών τεχνών ως μέσου επικοινωνίας και να αφήσει την τεχνική να υλοποιήσει την εμπειρία. Για να υλοποιηθεί αυτό είναι ωστόσο αναγκαία μια ιδιαίτερη μεθοδολογία που εδράζεται στην προσέγγιση εκείνη που λέει ότι ο καλλιτέχνης είναι πριν από όλα ένας στοχαστής.

Ο στοχαστής

Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι ερευνητής. Ο καλλιτέχνης είναι στοχαστής. Ο ερευνητής στηρίζεται σε μια δεδομένη βιβλιογραφία και σημεία αναφοράς και δομεί πάνω σε αυτά το πόρισμα ή τα συμπεράσματά του. Ο ερευνητής πιστεύει ότι υπάρχει κάτι προς ανακάλυψη, προς απόδειξη. Κατά κάποιο τρόπο είναι ένας πουριτανός της διάνοιας. Αποδέχεται τη διαδικασία του θέματος προς απόδειξη, την ίδια την διαδικασία της προβληματικής της επιστήμης και εργάζεται για να συμβάλει σε αυτή. Ο στοχαστής δεν ενδιαφέρεται να αποδείξει κάτι· είναι ένας πλάνητας των ιδεών. Αφήνει τον εαυτό του να βυθιστεί στο κενό των δυνατοτήτων χωρίς να αποσκοπεί σε τίποτα. Απλώς πορεύεται. Έρχεται σε επαφή κι αυτός με ιδέες και με βιβλιογραφίες αλλά για την χάρη της καλλιτεχνούσης και όχι για την αναγκαιότητα της απόδειξης. Τα αντικείμενα αλλά και τα κείμενα κάποια στιγμή θα προκύψουν όχι ως καταγραφές αλλά ως ίχνη της ενέργειας που επενδύθηκε για να ενεργοποιηθεί η καλ-

λιτεχνουσύνη. Η έννοια της κριτικής πρακτικής υπάρχει και στον στοχαστή αλλά όχι για να αποδείξει, αλλά για να φανεί ότι είναι αρκετά τολμηρός όταν πορεύεται στον πολυπρισματικό κόσμο των ιδεών και δε δειλιάζει να συνομιλήσει με τους άλλους. Να φανεί ότι μπορεί να επωφεληθεί από την καλλιτεχνουσύνη και να μπορέσει με αυτό τον τρόπο να σχηματίσει εικόνες, ιδέες, αντικείμενα.

Η ανάγκη της εμπειρίας που θα αναδείξει μια βιωματική σχέση της καλλιτεχνικής πρόθεσης και του τελικού παραγόμενου αποτελεί μια σημαντική παράμετρο. Αυτή η παράμετρος με ένα λανθάνοντα τρόπο έχει συχνά αγνοηθεί στη σύγχρονη τέχνη. Τι αποτελεί όμως την εμπειρία; Πώς καθορίζεται η εμπειρία στη σύγχρονη τέχνη; Η εμπειρία στηρίζεται στη βιωματική σχέση με τις εικόνες που κατασκευάζουμε, με τις πράξεις που πραγματοποιούμε. Όπως αναφέρει ο Dewey:

Η εμπειρία με αυτή τη ζωτική έννοια προσδιορίζεται από εκείνες τις καταστάσεις και επεισόδια που όταν αναφερόμαστε σε αυτά λέμε ότι υπήρξαν «πραγματικές εμπειρίες». Αυτά τα πράγματα για τα οποία όταν τα ανακαλούμε λέμε «αυτό υπήρξε πράγματι μια εμπειρία». (Dewey, 1934: 36)

Εμπειρία δεν μπορεί να είναι μόνο, ή και καθόλου, η μονότονη συμμετοχή σε θεσμικά πλαίσια (Μουσεία, Μπιενάλε, Συλλογές, Αίθουσες Τέχνης) και η καμιά ή και ανύπαρκτη συμμετοχή στο καθημερινό γίνεσθαι. Υπό όρους καλλιτεχνουσύνης τα θεσμικά πλαίσια που αναφέραμε αποκτούν πολιτισμική νομιμοποίηση μόνο αν καταγράφουν βιωματικές εμπειρίες και όχι αν απλώς παραθέτουν έργα κατασκευασμένα για να δικαιολογούν το πλαίσιο που τα σχημάτισε. Μιλώντας για σύγχρονες τάσεις πως μπορούμε να μιλάμε για «πολιτικούς καλλιτέχνες» όταν πρόκειται απλώς για εικονογράφους μιας πολιτικής κατάστασης την οποία ο καλλιτέχνης απλώς καλαισθητά, όσο τραγική και μακάβρια κι αν είναι η καθαυτή πραγματικότητα, εικονογραφεί;¹⁰ Πώς μπορούμε να μιλάμε για καλλιτεχνική πρακτική όταν οι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε λογοκριμένη έκθεση της οποίας συλλαμβάνεται ο διευθυντής; Πού είναι τα όρια της αξιοπιστίας όταν οι ίδιοι που συμμετέχουν στην έκθεση και στις δραστηριότητές της συμμετέχουν σε φιέστες κατά του περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης αμέσως μετά την ολοκλήρωση της λογοκριμένης έκθεσης;¹¹

Αυτή η κατά το δυνατόν ταύτιση πρακτικής-πράξης είναι δύσκολο να πραγματοποιηθεί, αλλά φαίνεται ότι είναι, και διαχρονικά, ένας από τους λίγους τρόπους για την παραγωγή ουσιαστικών ιδεών. Η τουλάχιστον θα έπρεπε να δοθεί και σε αυτή την εκδοχή μια πιθανότητα ύπαρξης. Για να υπάρξει ωστόσο εμπειρία, πριν από όλα πρέπει να υπάρξει μετάβαση. Μετάβαση όχι αναγκαστικά χωρική, αλλά μετάβαση ψυχική από μια κατάσταση πραγμάτων, στην οποία έχουμε συνηθίσει να βρισκόμα-

στε, σε μία άλλη. Η εμπειρία δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με το «καινούριο». Αυτή ίσως είναι η πιο προφανής προσέγγιση της εμπειρίας. Η εμπειρία βρίσκεται εκεί όπου μετασχηματίζεται ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα, ή μάλλον τη ροή των πραγμάτων. Κατά μια Ηρακλείτεια προσέγγιση παραμένουμε οι ίδιοι σε ένα ποτάμι που διαρκώς ανανεώνεται. Ακόμη και ακίνητοι μέσα στο ποτάμι είμαστε δέκτες εμπειριών και μεταβαίνουμε από το ένα επίπεδο ερμηνείας σε ένα άλλο. Επομένως η μετάβαση δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με τη μετακίνηση αλλά με το μετασχηματισμό της προσέγγισης και ερμηνείας που δίνουμε στα πράγματα.

Από την άλλη μια μετακίνηση, δηλαδή μια προβολή του σώματός μας σε μια άλλη κατάσταση, βοηθά στο να ερμηνεύσει κανείς με άλλους τρόπους την πραγματικότητα, το είναι του, την οντότητά του. Αναγκάζει το υποκείμενο, και στην προκείμενη περίπτωση τον καλλιτέχνη, να δοκιμάσει σε έναν καινούριο χώρο εκείνα τα οποία θεωρεί δεδομένα και να δει πως τις όποιες γνώσεις και τεχνικές που κατέχει μπορεί να τις επενδύσει σε μια πραγματικότητα διαφορετική από εκείνη την οποία εμπιστευόταν ή γνώριζε μέχρι τώρα.

Το σώμα λειτουργεί ως τόπος, ως μια μετακινούμενη πλατφόρμα πληροφοριών που με αυτή την έννοια αποτελεί ταυτόχρονα αφετηρία, όχημα και προορισμό. Το σώμα μας κινείται και ανακαλύπτει χώρους, περιοχές, είναι τόπος αναζητώντας τόπους. Σαν το Floating Island του Robert Smithson το σώμα περιφέρεται ως μια γη μέσα στη γη αναζητώντας νέες εμπειρίες, διερευνώντας διαδρομές, επιδιώκοντας να ανακαλύψει προσεγγίσεις. Αν θεωρήσουμε επομένως το σώμα ως τόπο τότε ένας άλλος τόπος στον οποίο θα βρεθεί, όπως οι Πρέσπες στην προκείμενη περίπτωση, δεν αποτελεί προορισμό αλλά ένα δίπολο στο οποίο ο τόπος που κινείται (το σώμα μας) συναντά τον τόπο που παραμένει ακίνητος (τις Πρέσπες).

Πέρα από τη σχεσιακή τέχνη

Η σχεσιακή τέχνη αποτέλεσε τη θεσμική κορύφωση των δράσεων και της αμφισβήτησης του αντικειμένου ως καλλιτεχνικού παράγωγου που είχε ξεκινήσει τουλάχιστον από τα τέλη της δεκαετίας του '50, αν όχι και νωρίτερα. Όπως ισχυρίζεται ο Μπουριό (Nicolas Bourriaud) η σχεσιακή τέχνη αποτελεί μία «ομάδα καλλιτεχνικών πρακτικών με θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησής τους τις ανθρώπινες σχέσεις συνολικά και το κοινωνικό τους πλαίσιο, κι όχι έναν ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο». (Bourriaud, 2002: 113)¹²

Ταυτόχρονα μέσα από τη θεωρητική τεκμηρίωση του, ο Μπουριό καθιέρωσε μια σειρά από καλλιτέχνες που σχημάτισαν την αιχμή του κόσμου της τέχνης, όπως είχε γίνει αντίστοιχα σε παλαιότερες περιόδους.



Βροντερό, Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Πηνελόπη Πετσίνη)

Η πρακτική της σχεσιακής τέχνης συνέβαλε στο ότι αποδέσμευσε την καλλιτεχνική παραγωγή από την αναγκαστική δημιουργία αντικειμένων, κυρίως όμως καθιέρωσε νέες καλλιτεχνικές πρακτικές όπως την πρακτική της συλλογικότητας, της συνεργατικότητας, του νομαδισμού. Τέτοιες πρακτικές υπήρξαν και στο παρελθόν. Ωστόσο η συστηματική ανάδειξη αυτής της προσέγγισης ως κεντρικού εργαλείου καλλιτεχνικής πρακτικής την τελευταία δεκαετία αποτελεί μια ιδιαίτερη συμβολή στην τρέχουσα ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών. Τέθηκαν από τους θεωρητικούς της σχεσιακής τέχνης ερωτήματα όπως τι είναι αυτό το οποίο σχηματίζει ένα έργο τέχνης, ποιοι μπορούν να συνδράμουν στον σχηματισμό του, αναδείχθηκε η σημασία του δημόσιου χώρου στον σχηματισμό του καλλιτεχνικού έργου. Σήμερα ωστόσο υπάρχει μια κριτική που καταλογίζει στις πρακτικές της σχεσιακής τέχνης μια αποστασιοποίηση τόσο από τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης (που υποτίθεται ότι είναι το προνομιακό της πεδίο) όσο και από τον καλλιτέχνη ως εξατομικευμένο υποκείμενο. Όπως σχολιάζει ο Joe Scalcan:

Οι σχεσιακές αισθητικές καθιερώθηκαν για να καταγράψουν τη δημιουργική δυνατότητα του δημόσιου χώρου. Ωστόσο τώρα –πολύ παρά ποτέ– ο δημόσιος χώρος είναι υπεύθυνος για την καταπίεση των περισσότερων από τα οποία αξίζει κανείς να κάνει τέχνη: από το Ναρκισισμό, το Σολιψισμό,¹³ την Αυταπάτη, τη Διαστροφή, την Αφοσίωση, τη Φαντασία, τον Παραλογισμό [...]



Θέση Κούλα, Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Νίκος Παναγιωτόπουλος)

ιδέες της σχεσιακής αισθητικής] σπάνια υπήρξαν αρκετά οξείες στην πρακτική τους εφαρμογή για να ξεπεράσουν το μέτρο της κοινά αποδεκτής ευπρέπειας. Αλλά αν κάτι χρειαζόμαστε λιγότερο στις Ηνωμένες Πολιτείες τώρα είναι αυτή ακριβώς η ευπρέπεια. (Scalcan, 2005:123)

Η προσπάθεια που έχει ξεκινήσει στις Πρέσπες επιδιώκει να βρεθεί σε ένα διάλογο και πιθανά να προεκτείνει αυτά τα οποία θέτουν οι πρακτικές της σχεσιακής τέχνης, έτσι όπως έχουν αναπτυχθεί την τελευταία δεκαετία. Ταυτόχρονα, όμως, θα επιδιώξει και να σταθεί κριτικά έναντι της «ευπρέπειας» που αναφέρει ο Scalcan. Ο Scalcan φαίνεται να μιλά επιθετικά αλλά ίσως και αναγκαία σε μια εποχή που οι προσεγγίσεις του Μπουριό και των καλλιτεχνών που έχει υποστηρίξει φαντάζουν εξ αποστάσεως αρκετά ακαδημαϊκές και ασφαλείς.

Το Μπαουχάουζ της σχεσιακής τέχνης είναι η «Land», μια καλλιτεχνική κοινότητα στη βόρεια Ταϊλάνδη που ξεκίνησε το 1998 από τους καλλιτέχνες Kamin Lertchairpraster και Rirkrit Tiravanija. Βρίσκεται στην αγροτική περιοχή Sanpatong κοντά στην περιφερειακή πρωτεύουσα Chiang Mai. Αποτελεί μια κοινότητα όπου συναντιούνται μερικοί από τους πλέον διάσημους καλλιτέχνες του art world δημιουργώντας έργα ειδικά για αυτό το σημείο. Ταυτόχρονα τις εγκαταστάσεις χρησιμοποιούν σπουδαστές της τοπικής καλλιτεχνικής σχολής. Στην έκταση (αγρόκτημα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί) όπου βρίσκεται η Land έχουν δημιουργη-

γηθεί μερικές ενδιαφέρουσες κατασκευές που ενσωματώνονται στο τοπίο. Οι κατασκευές δεν είναι γλυπτά αλλά έχουν χρηστικό χαρακτήρα. Η δανέζικη καλλιτεχνική κοινότητα Superflex έχει φτιάξει ένα μηχανισμό παραγωγής βιολογικών καυσίμων, ο Philippe Parreno και ο αρχιτέκτονας François Roche ένα οίκημα που θα χρησιμοποιηθεί ως αποθηκευτικός χώρος ή θερμοκήπιο, οι Peter Fischli και David Weiss μια στάση λεωφορείων και πολλά άλλα που ενσωματώνονται κάθε χρόνο στις ήδη υπάρχουσες κατασκευές. Στο χωράφι υπάρχει ορυζώνας που τον καλλιεργούν οι σπουδαστές που κυρίως μένουν στη σχολή για μεγάλα χρονικά διαστήματα (έως ένα χρόνο). Το ρύζι που παράγεται χρησιμοποιείται για να καλύψει τις ανάγκες της κοινότητας αλλά και ασθενών AIDS και άστεγων της περιοχής. Οι καλλιτέχνες που κάνουν τις κατασκευές επισκέπτονται το χώρο και σε σύντομα χρονικά διαστήματα, μερικών ημερών, υλοποιούν τις κατασκευές τους ή τις εγκαθιστούν αν τις έχουν προκατασκευάσει στις χώρες προέλευσής τους. Η πρακτική αυτή έχει καθαρά καλλιτεχνική αφετηρία:

Τίως αυτό το οποίο ενώνει τις διαφορετικές πρακτικές των διεθνών καλλιτεχνών που συγκεντρώνονται στη Land είναι η διαρκής προσπάθεια να ενσωματώσουν αντικείμενα και πρακτικές της καθημερινότητας και η Sanpatong τους προσφέρει τη μοναδική ευκαιρία να προεκτείνουν αυτή την προσπάθεια δίχως όρια. Με αυτόν τον τρόπο η Land μπορεί να θεωρηθεί μια φυσική δήλωση του πως η τρέχουσα καλλιτεχνική πρακτική έχει κατορθώσει να υπερβεί τα όρια του αυτόνομου αντικειμένου και των ιδρυμάτων που υποστηρίζουν αυτή την άποψη. [...] Αποτελεί αυτή η γοητεία απλώς μια δυνατότητα για να εργαστεί κάποιος έξω από το σύστημα, ή εργάζεται κανείς σε ένα ολοκληρωτικά πρωτότυπο σύστημα που αποτελεί επινόηση του καθενός ξεχωριστά; (Birnbbaum, 2005: 346)

Άραγε η σχεσιακή τέχνη υπαγορεύεται από μια κοινωνική ανάγκη ή αποτελεί και αυτή μια πρακτική που ως αφετηρία της έχει την ατομική έρευνα του καλλιτέχνη ως προέκταση του εργαστηρίου του; Η σχεσιακή τέχνη εγκλωβίζεται συχνά σε ένα σετ αισθητικών αξιών που ήδη έχουν καθιερωθεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης θέτει ορισμένους στόχους και αυτούς τους στόχους επιδιώκει να υλοποιήσει εκκινώντας από μία κοινωνική πρακτική (ταξιδεύοντας, μαγειρεύοντας, ανοίγοντας διάλογο κλπ.). Επίσης ο καλλιτέχνης είναι πριν και πάνω από όλα μέρος του κυρίαρχου κόσμου της τέχνης (art world) και αναγκαστικά υπόκειται στις δεσμεύσεις που αυτός επιβάλλει. Για να μπορέσει κανείς να κινηθεί (αν βέβαια το επιθυμεί) πέρα από αυτό το «σετ», είναι αναγκαία μια ολιστική πρακτική που να συνδέει τον καλλιτέχνη ως άτομο με το πολιτιστικό περιβάλλον γύρω του, την κοινωνία που τον προσδιορίζει (και προσδιορίζεται από αυτήν), και τις καθαυτό καλλιτεχνικές και εκ-

παιδευτικές πρακτικές. Αντί επομένως να κατασκευαστεί μια πρακτική που να μεταφέρει τις προβληματικές του κλειστού art world σε έστω και απροσδόκητα σημεία (όπως η Sanpatong της βόρειας Ταϊλάνδης) υπάρχει η (κοινωνική πλέον) αναγκαιότητα για μια πρακτική που θα ενσωματώνει όλα εκείνα που συνιστούν την κοινωνία και θα εντάσσουν και την καλλιτεχνική πρακτική μέσα σε αυτά. Συχνά (και στο όνομα μιας κριτικής απέναντι στον Μοντερνισμό) υπάρχει μία έντονη αντίθεση σε αυτό που ονομάζεται προγραμματικός στόχος. Ίσως όμως η έννοια του στόχου, και αναφερόμαστε τουλάχιστον στον κοινωνικό στόχο, να μπορεί να ενεργοποιήσει πρακτικές που να υπερβαίνουν της μέχρι τώρα συνήθεις πρακτικές. Όπως ισχυρίζεται ο Tiravanija, η Land από μόνη της δε συνδέεται με τίποτα. Αυτό είναι που την καθιστά τόσο ενδιαφέρουσα. (Boeri και Obrist, 2008: 197). Επομένως συνεχίζουν οι Boeri και Obrist:

Ένας λόγος που συμβαίνει αυτό [το ότι η Land είναι ενδιαφέρουσα] είναι επειδή απορρίπτει τις ηθικές και υποσχετικές προσεγγίσεις των προηγούμενων ουτοπιών. Η Land δεν είναι απλώς μια απτή ουτοπία κατά τη διαδικασία κατασκευής· πάνω από όλα είναι μια αυτοπροτεινόμενη ουτοπία που κάνει τα πάντα εκτός από το να υποδειξει στους άλλους πώς να ζήσουν. Η Land αποτελεί το τέλειο παράδειγμα του πως μπορεί να είναι μια ουτοπία από τη στιγμή που έχουν παραμεριστεί οι μεγάλες ιδεολογίες: χειροπιαστή, πρακτική, και, πάνω από όλα, υποκειμενική. (Boeri και Obrist, 2008: 197-198)

Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς γιατί δεν αντιμετωπίζουν οι Boeri και Obrist την Land ως ένα αυτόνομο πολιτιστικό πείραμα και γιατί πρέπει να το συσχετίσουν με τους ιστορικούς ουτοπιών που εκκινούσαν από μια τελείως διαφορετική αφετηρία. Αν η Land τεθεί μέσα σε αυτό το πλαίσιο απαλλάσσεται από μια παράδοση στην οποία εξάλλου δεν ανήκει. Χαλαρώνει τα δεσμά της με μια υποχρέωση να τεθεί «έναντι» των μεγάλων ιδεολογιών και μπορεί να προσφέρει ως τέτοια: ως δηλαδή ένας χώρος δράσεων δίχως να προσβλέπει σε ένα πρόγραμμα ή ένα σύστημα, που επιτρέπει σε όσους την επισκέπτονται ή τη βιώνουν να αποκτήσουν καινούριες ή διαφορετικές έστω όψεις της πραγματικότητας. Αν ωστόσο προσεγγιστεί ως «η πραγματική» ουτοπία τότε αρχίζουν μια σειρά από δυσεπίλυτα θεωρητικά προβλήματα που δεσμεύουν μια δημιουργική εμπειρία ενός ενδιαφέροντος πειράματος όπως είναι η Land. Κι αυτό διότι η Land δεν αποτελεί ουτοπία, ούτε καν μια διαφοροποιημένη προσέγγιση σε αυτήν. Οι ουτοπίες είχαν ως κίνητρο τη δημιουργία άλλων, καινούριων ή έστω διαφορετικών κόσμων που θα σχηματίζονταν και θα σχημάτιζαν διαφορετικούς τύπους ανθρώπων. Εκκινούσαν πρώτα από μια μεταφυσική, πολιτική ή ανθρωπιστική φιλοσοφία που στη συνέχεια θα σχημάτιζε αυτόν τον διαφορετικό νέο κόσμο. Κάτι τέτοιο προφανώς δεν

υπάρχει στη Land που μοιάζει περισσότερο ως ένας χώρος δραστηριοτήτων περιχαρακωμένος, κυριολεκτικά και μεταφορικά, σε ένα εκτεταμένο οικόπεδο. Η Land βρίσκεται σε μια έκταση που οι εμπνευστές της Kamin Lertchaipraster και Rirkrit Tiravanija αγόρασαν έναντι 10.000 ευρώ (Birnbaum, 2005: 271). Ίσως αυτό εμπεριέχει μια αντίφαση, ειδικά αν σχετίζει κανείς την προσπάθεια με την ουτοπία· πως μπορείς να επιζητήσεις την αναθεώρηση των σχέσεων της τέχνης με το κοινωνικό περιβάλλον και ταυτόχρονα να προσδιορίζεις το πεδίο σου με τον πλέον κοινότοπο τρόπο, θέτοντάς του όρια, εξαγοράζοντάς τον;

Μία από τις δράσεις-επιτομή αυτής των προσεγγίσεων της σχεσιακής τέχνης υπήρξε το πρότζεκτ του Pierre Huyghe «A Journey that Wasn't» (2006), που περιλάμβανε ένα ταξίδι στην Ανταρκτική, μια παράσταση στο Σέντραλ Πάρκ της Νέας Υόρκης και ένα φιλμ που καταγράφει το ταξίδι και την παράσταση και που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Whitney Biennial του 2006. Το Φεβρουάριο του 2005 ο Pierre Huyghe αναχώρησε με το μεγαλύτερο πολιτικό ιστιοφόρο στην Ανταρκτική, αναζητώντας το νησί που κάποιες φήμες έλεγαν ότι είχε αναδυθεί εξαιτίας του φαινομένου του θερμοκηπίου.¹⁴ Στο νησί κατοικούσε κάποιο απροσδιόριστο πλάσμα. Η αποστολή, αφού προσπάθησε μέσα σε αντίξοες συνθήκες να εντοπίσει το νησί αλλά και το πλάσμα, εγκατέστησε μια συσκευή που εξέπεμπε σήματα μορς με την ελπίδα να εντοπίσουν εκείνα τα οποία η αποστολή αναζητούσε. Όπως αναφέρεται στο δελτίο Τύπου της πρώτης παρουσίασης, υπήρχε η ελπίδα ότι το ακριβοθώρητο παράξενο πλάσμα ήταν ένας πιγκουίνος αλμπίνο.

Σίγουρα το πλέον μεγάλο, το πλέον ειρωνικό από όλα τα παράδοξα υπήρξε η εξερευνητική αποστολή του Huyghe. Η αποστολή αυτή ήταν η πιο κραυγαλέα απόρριψη της κινητικότητας. Απαιτούσε ιδιαίτερη προσπάθεια να αποσυναρμολογήσει κανείς το έργο ως πρότζεκτ, να απελευθερώσει την εξερεύνηση από την παραγγελία: να ταξιδέψει κανείς στην Ανταρκτική για να επιβεβαιώσει την ύπαρξη ενός νησιού, του επονομαζόμενου Terra Ingognita/Isla Ociosidad που υπήρχαν φήμες ότι αναδύθηκε όταν έλιωσαν οι πάγοι. Το τέλος της μεγάλης αφήγησης *par excellence*, η τεχνολογική κινητοποίηση του κόσμου, μας επιτρέπουν να φανταστούμε την «απραξία» ως προς την οποία ο καλλιτέχνης έχει παράγει τουλάχιστον ένα ισοδύναμο. Κάτω από τα λάβαρα των Robert Smithson και René Daumal, που υπήρξαν οι δάσκαλοι της αναλογικότητας, μια ομάδα καλλιτεχνών εξερευνούν για να «επαληθεύσουν το αληθές μιας υπόθεσης»: πέρα στον ορίζοντα τρεμοφέγγει, ανάμεσα στη μουγκή λάμψη του πάγου και της ομίχλης, «η ιδέα». (Falguières, 2008: 88)

Η προσέγγιση της Falguières αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση του πως ακόμη και ένα σχεδόν κολοσσιαίο εγχείρημα κινητικότητας μετατρέπεται, μέσα από τη θεωρητική ερμηνεία, σε μια πράξη «απρα-

ξίας». Αντίστοιχα όπως αναφέρθηκε ο Tiravanija: Η Land από μόνη της δε συνδέεται με τίποτα. Δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να σχετίσει την «απραξία» με τον Robert Smithson που αναφέρει η Falguières. Εδώ έχουμε μια σχεδόν βεβιασμένη προσπάθεια να βρεθούν πρόδρομοι ακόμη κι αν χρειαστεί το έργο τους να προσαρμοστεί στις ανάγκες του επιχειρήματος. Αντίστοιχα όμως διακρίνει στους καλλιτέχνες και θεωρητικούς της προσέγγισης που έχει επηρεαστεί από τον Μπουριό μια σχεδόν «αγωνία» να μη συνδεθεί η τέχνη τους με ένα σκοπό, με ένα πρόγραμμα, με μια ιδεολογία, ακόμη, όπως στην περίπτωση του Huyghe, με μία πράξη.

Ωστόσο αυτή η ίδια η εξερευνητική αποστολή του «τίποτα», όπως και η Land της μη ιδεολογικής ουτοπίας, εμπεριέχουν μια ισχυρή δόση ποιητικής που δύσκολα μπορεί να αγνοηθεί. Και ίσως, λέμε ίσως, αυτό να μένει –όπως και σε όλα άλλωστε. Ίσως αργότερα, αν αυτές οι πρακτικές εξακολουθούν να θεωρούνται σημαντικές, αυτό το στοιχείο ποιητικής να είναι εκείνο που θα τις υπενθυμίζει. Και για να κλείσουμε την ενότητα, θα παραθέσουμε τον τρόπο που ο Dewey προσδιορίζει τη σχέση της καλλιτεχνικής πράξης με την κοινωνία:

Έργα τέχνης που δεν είναι ξεκομμένα από την καθημερινή ζωή, που τα χαιρέται σε ένα μεγάλο βαθμό η κοινότητα, αποτελούν σημάδια μιας ενωμένης ομαδικής ζωής. Επίσης συμβάλλουν σημαντικά στο να δημιουργηθεί μια τέτοια ζωή. Ο εκ νέου σχηματισμός του υλικού της εμπειρίας στην εκφραστική πράξη δεν αποτελεί ένα απομονωμένο γεγονός περιορισμένο στον καλλιτέχνη και στο πρόσωπο εκείνο που κάποια στιγμή συμβαίνει να χαιρέται το έργο. Στο βαθμό που η τέχνη σχηματίζει τη λειτουργικότητά της, συνιστά μια εκ νέου κατασκευή της εμπειρίας της κοινότητας προς την κατεύθυνση μιας μεγαλύτερης τάξης και ενότητας. (Dewey, 1934: 91)

Η «Εικαστική Πορεία»

Η «Εικαστική Πορεία» αποτελεί την επιτομή της εκπαιδευτικής διαδικασίας του 1ου Εργαστηρίου Ζωγραφικής του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Η εκπαιδευτική διαδικασία του Εργαστηρίου εκκινεί από μια βασική αρχή (με μαθηματικούς όρους πρόκειται για ένα αξίωμα) και μια πρόθεση. Η αρχή είναι ότι όποιος ή όποια αποφασίζει να γίνει καλλιτέχνης καθίσταται από τη στιγμή της αρχικής του απόφασης καλλιτέχνης. Επομένως η διαδικασία που πραγματοποιείται στο 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής είναι μια διαδικασία που απευθύνεται σε εκπαιδευόμενους καλλιτέχνες¹⁵. Η πρόθεση, που προκύπτει από την παραπάνω αρχή, είναι να ενσωματωθεί η εμπειρία στη διαδικασία απόκτησης καλλιτεχνικής γνώσης. Τελικά δη-



Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες, 2009 (φωτ. Γιώργος Μάκκας)

Λαδή η εκπαιδευτική διαδικασία αντιμετωπίζεται ως μία εξαρχής καλλιτεχνική διαδικασία. Ταυτόχρονα η καλλιτεχνική δράση, ακριβώς για να είναι στην ουσία της καλλιτεχνική και όχι μια ακόμη στεγνή φορμαλιστική προσέγγιση απευθύνεται στην κοινωνία των Πρεσπών και επιδιώκει να έρθει σε ουσιαστική ώσμωση με την κοινωνία της περιοχής. Επομένως η όλη δράση δομείται γύρω από καλλιτεχνικούς, εκπαιδευτικούς και κοινωνικούς στόχους.

Ως προς την εκπαιδευτική διαδικασία υπάρχουν πολλές προσεγγίσεις που δόκιμα ή αδόκιμα έχουν εφαρμοστεί. Εκείνη την οποία εισηγείται το 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής είναι μια μέθοδος που εκκινεί από την αρχή και πρόθεση που μετασχηματίζει το Εργαστήρι σε ένα χώρο καλλιτεχνικής πρακτικής που να διατηρεί τις πόρτες του ανοιχτές στην κοινωνία. Όποιος ή όποια αποφασίσει να γίνει καλλιτέχνης δε μετασχηματίζεται ή εκπαιδεύεται και καθίσταται καλλιτέχνης μόνο όταν έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία εκπαίδευσης. Σε διάφορα επιστημονικά πεδία κάποιος καθίσταται επιστήμονας (μαθηματικός, γιατρός, δάσκαλος κ.ά.) αφού εκπαιδευτεί για χρόνια στο αντικείμενο της επιστήμης του. Αυτό δε συμβαίνει με τον καλλιτέχνη, διότι ο καλλιτέχνης είναι πρωταρχικά στοχαστής και ύστερα ερευνητής. Ο στοχασμός δεν εκκινεί μετά από κάποια αφετηρία

στην τέχνη, ενυπάρχει εξαρχής. Η καλλιτεχνική συνείδηση, που μπορεί να λάνθανε μέχρι τότε, ενεργοποιείται από τη στιγμή της απόφασης. Επομένως η μαθησιακή εκπαιδευτική διαδικασία απευθύνεται σε εκπαιδευόμενους καλλιτέχνες και όχι σε εκπαιδευόμενους φοιτητές. Με αυτό το σκεπτικό οι όποιες γνώσεις, ακόμα και οι πλέον πρωτόλειες ασκήσεις, δομούν την *καλλιτεχνοσύνη*. Εκείνο το οποίο διδάσκεται αναγκαστικά επηρεάζει τον τρόπο που ο εκπαιδευόμενος αντιλαμβάνεται την τέχνη και ευρύτερα την καλλιτεχνική διαδικασία. Για να αναφερθούμε σε ένα γνώριμο παράδειγμα, από τη στιγμή που κάποιος αποφασίζει να εκπαιδευτεί καλλιτεχνικά και να δώσει εξετάσεις για να επιτύχει σε μια από τις Σχολές Καλών Τεχνών της χώρας μας ασκείται στη μελέτη εκμαγείων από αντιγραφα έργων, κυρίως από την αρχαϊκή ως την ύστερη ελληνιστική περίοδο. Ανεξάρτητα με την ορθότητα ή όχι μιας τέτοιας προσέγγισης, εκείνο που έχει κανείς να παρατηρήσει είναι ότι ο εκπαιδευόμενος καλλιτέχνης μαθαίνει, πέρα από τη σημασία των αξόνων και των ιχνών, να αποδέχεται ως πρότυπο εκείνο το οποίο βλέπει έναντι του. Αυτή η εμπιστοσύνη στο «έναντι» θα τον χαράξει βαθιά και θα εξακολουθήσει να τον επηρεάζει ως αρχή, ηθελημένα ή αθελήτα, ακόμη κι αν εξελιχθεί στον πλέον σύγχρονο (εντός ή εκτός εισαγωγικών) καλλιτέχνη.

Η «Εικαστική Πορεία» επιδιώκει να προεκτείνει το χώρο του Εργαστηρίου στον χώρο των Πρεσπών. Δεν αποτελεί πρόθεσή μας οι εκπαιδευόμενοι καλλιτέχνες να εργαστούν για κάποιες μέρες σε μια ακόμη εξοχή. Δεν ταιριάζει στο σκεπτικό των όσων αναφέραμε να θέσουν το τοπίο «έναντι» τους ως να ήταν ένα ακόμη εκμαγείο αρχαϊκού κούρου για να το αντιγράψουν. Ούτε αποτελεί επιδίωξή μας να αποτελεί ο χώρος των Πρεσπών ένα ευκαιριακό ετήσιο *residency*. Πρόθεσή μας είναι να αποτελούν οι Πρέσπες ένα αέναο νοητό και πραγματικό σημείο συνάντησης καλλιτεχνικών πρακτικών. Πρακτικές που θα παίρνουν αφορμή από τις ιδιαιτερότητες της περιοχής, τα βιώματα όσων συμμετέχουν, και τα ουσιαστικά προβλήματα σύγχρονης αισθητικής και καλλιτεχνικής πρακτικής. Αναφερόμαστε σε τρεις κομβικές λέξεις που αποτελούν τους βασικούς εννοιολογικούς πυλώνες της διαδικασίας: «νοητό», «πραγματικό», «συνάντηση».

Οι Πρέσπες δεν υπάρχουν μόνο όταν μεταβαίνουμε σε αυτές. Υπάρχουν διαρκώς ως ένας νοητός στόχος, ως ένα πεδίο (και γιατί όχι ως το απόλυτο πεδίο) όπου εν δυνάμει μπορούν να προβληθούν δράσεις, εικόνες, προθέσεις. Κατά τη διάρκεια της χρονιάς προγραμματίζονται δράσεις, καταγράφονται στόχοι, ενεργοποιούνται θεσμοί στήριξης.

Δεν είναι όμως οι Πρέσπες μόνο νοητές είναι και πραγματικές: είναι η απόσταση που πρέπει να διανύσουμε για να φτάσουμε σε αυτές, είναι η όποια καταπόνηση υφίσταται το σώμα μας για να περπατήσουμε στις πορείες, για να μαζέψουμε το υλικό για το έργο μας, είναι πάνω από όλα οι

άνθρωποι (κάτοικοι των Πρεσπών, συμμετέχοντες στην Πορεία, αλλά και επισκέπτες της περιοχής) που θα συναντήσουμε και που μόνο η ώσμωση και η αλληλεπίδραση μεταξύ τους θα δικαιώσει το όποιο εγχείρημα, είναι, είναι, είναι... Αυτό το διπολό νοητού-πραγματικού ενεργοποιεί τη σχέση με τον τόπο. Η επόμενη λέξη, είναι η λέξη «συνάντηση». Η «συνάντηση» αποτελεί την επιτομή της όλης διαδικασίας και, αν θέλει κανείς, και του χαρακτήρα της περιοχής των Πρεσπών. Αναφέραμε ότι οι Πρέσπες είναι ένα κατ' εξοχήν σταυροδρόμι όπου νομαδικά πουλιά, μετανάστες, αρχαίοι δρόμοι διασταυρώνονται και συνυπάρχουν. Επιδιώξή μας είναι να μετασχηματιστούν οι Πρέσπες σε ένα σημείο συνάντησης καλλιτεχνικών διαλόγων, σε ένα σημείο που ακριβώς επειδή είναι απρόσμενο είναι και το πιο κατάλληλο για μια τέτοια διεργασία. Έχουμε συνηθίσει να επιδιώκουμε να πραγματοποιούνται, ειδικά τα εικαστικά δρώμενα, σε κεντρικές θέσεις. Η ελληνική εικαστική τέχνη είναι μια αστική τέχνη που δημιουργήθηκε στις πόλεις. Με εξαίρεση τον Παπαλουκά, που εργάστηκε σε ένα διάλογο με το τοπίο και το μετασχημάτισε σε ζωγραφικό κώδικα, ούτε οι τοπιογράφοι του μεσοπολέμου (Μαλέας, Παρθένης, Οικονόμου), ούτε κάποιος μεταπολεμικός καλλιτέχνης ή ομάδα καλλιτεχνών εργάστηκαν εκκινώντας από τη Φύση ή το τοπίο. Τις περισσότερες φορές μετέφεραν τους συμπυκνωμένους κώδικες του αστικού τους εργαστηρίου σε μια εργασία στη φύση.

Υπάρχουν στην Ελλάδα σημαντικές αποκεντρωμένες δραστηριότητες, ωστόσο καμιά σε ένα σημείο τόσο απρόσμενο και ιδιαίτερο όσο οι Πρέσπες. Οι περισσότερες από αυτές ενεργοποιούνται από καλλιτέχνες που εργάζονται στο αστικό τοπίο και, είτε για ένα διάστημα μεταφέρονται για να σχολιάσουν την ντόπια ιδιαιτερότητα, είτε απλώς μεταφέρουν τα έργα τους. Υπάρχει μια σημαντική παράδοση ομάδων και συλλογικών προσπαθειών που αποτελούν ένα σημαντικό μέρος (που ακόμη δεν έχει ικανοποιητικά καταγραφεί) στην Ελλάδα. Κάποιοι από αυτούς είχαν θεσμική υπόσταση, κάποιοι άλλοι λειτούργησαν με πιο ευέλικτο τρόπο. Οι χώροι που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως οι πιο κοντινοί στην «Εικαστική Πορεία», και αποτελούν τα σημεία αναφοράς της Πορείας, είναι το Κέντρο Συλλογικής και Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας ΣΥΝ,¹⁶ οι Πλατφόρμες,¹⁷ και η καμπάνια ΕΝΑ ΣΧΟΛΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΣΙΑΠΑΣ¹⁸. Σημαντική, αν όχι και με διάρκεια, επίσης πρέπει να θεωρήσουμε και την προσπάθεια που έγινε από το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισας όταν λειτούργησε υπό τη διεύθυνση της Ρούλας Παλλαντά¹⁹. Όλες αυτές οι προσπάθειες είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό το ότι εκκινούσαν από το κοινωνικό γίγνεσθαι και πραγματικότητα που προσπαθούσαν να το ερμηνεύσουν μέσα από συνθήκες συλλογικότητας και συμμετοχικότητας. Στο μέτρο του εφικτού και ανάλογα με τις δυνατότητες οι δράσεις που αναφέραμε επιχείρησαν να προτείνουν κάποιες

πρακτικές που είχαν ως αφετηρία τη συμβολή στη συλλογική καλλιτεχνική συνείδηση.

Ειδικό ενδιαφέρον (όχι τόσο ως προς τη συμμετοχικότητα ή τη διεκδίκηση κάποιου κοινωνικού αιτήματος αλλά ως προς τη θέση όπου δημιουργήθηκε) αποτελεί και η σειρά παρουσιάσεων *Τέμενος* του Γκρέγκορι Μαρκόπουλος στη Λυσσαρέα Αρκαδίας²⁰. Αν και στο Τέμενος παρουσιάστηκαν (και εξακολουθούν να παρουσιάζονται κάθε τέσσερα χρόνια) έργα που ο Μαρκόπουλος είχε πραγματοποιήσει εκτός Αρκαδίας, η ίδια η μετάβαση/επιστροφή στην ερημιά του αρκαδικού τοπίου μετασχημάτιζε την προβολή μέσα στο ξέφωτο σε ένα σχόλιο για το τοπίο. Ο Μαρκόπουλος πίστευε ότι το έργο του *Ενιαίος*, με έντονες αναφορές στην αρχαιοελληνική φιλοσοφία και μυθολογία, μπορούσαν να παρουσιαστούν και να αποκτήσουν την πραγματική τους διάσταση μόνο αν προβάλλονται στον τόπο από όπου οι γονείς του μετανάστευσαν στο Οχάιο. Αν και δεν αποσκοπούσε σε κάποια συμμετοχική διαδικασία, αυτή καθαυτή η τοποθέτηση της οθόνης στο μέσο του αρκαδικού τοπίου και η διαδρομή που οι ντόπιοι αλλά και οι ενδιαφερόμενοι φιλότεχνοι έπρεπε να ακολουθήσουν στην ερημιά για να φτάσουν εκεί όπου γίνεται η προβολή, εμπριέχουν διαδικασίες συμμετοχικότητας. Επίσης η εμπιστοσύνη στο έργο ως τέτοιο και η αποφασιστικότητα του Μαρκόπουλου και του συντρόφου του σκηνοθέτη Robert Beavers να δημιουργήσει διαφορετικούς τρόπους βίωσης του έργου τέχνης, Τρόπους διαφορετικούς από τους κυρίαρχους του *art world*, που αποτελούν μια από τις υπομνήσεις ότι οι εικόνες και εκείνο το οποίο φέρουν έχουν δικαίωμα επιβίωσης ακόμη και σήμερα.

Οι παραπάνω προσπάθειες, αλλά και πολλές άλλες που κατά καιρούς έχουν πραγματοποιηθεί,²¹ αποτελούν την ιστορική αναφορά στην οποία κινείται η «Εικαστική Πορεία». Η «Εικαστική Πορεία» αποτελεί μια συνάντηση που ενεργοποιείται από μια διαδικασία στην οποία συμμετέχουν εκπαιδευόμενοι καλλιτέχνες, και μέσα από αυτήν διασταυρώνονται τα αιτήματα της τοπικής κοινωνίας, καλλιτέχνες (εκπαιδευόμενοι και μη) εκτός της περιοχής, θεωρητικοί, φιλότεχνοι, αλλά και όποιος ενδιαφέρεται για συμμετοχή σε όλα όσα εν δυνάμει μπορούν να σχηματιστούν κατά τη διάρκεια της διαδικασίας. Με αυτή την έννοια θέτει ως πρωταρχικό στόχο τη δημιουργία μιας ενέργειας συμμετοχικότητας. Εκκινώντας από αυτό το πλαίσιο, αναπτύσσει στρατηγικές που θα επτρέψουν στην υλοποίηση των καλλιτεχνικών, εκπαιδευτικών και κοινωνικών της στόχων.

Για να επανέλθουμε στη Land, οι Πρέσπες είναι ένα αχανές μη εξαγοράσιμο Απόλυτο Πεδίο. Οι Πρέσπες δεν είναι οικόπεδο, όπως εκείνο στη μακρινή και κοντινή ταυτόχρονα Sanpatong των Kamin Lertchairaster και Rirkrit Tiravanija. Οι Πρέσπες μπορούν να καταστούν ένα

εργαστήριο μιας πρακτικής όπου το κοινωνικό, το πολιτιστικό, το καλλιτεχνικό αλλά και το εκπαιδευτικό αίτημα θα συγκεράζονται σε μια ενιαία επιδιώξη αντίστοιχων πολλαπλών στόχων.

Αντί επιλόγου (ή περί *arca*)

Ένας από τους θρύλους της περιοχής αναφέρεται σε κρυμμένους θησαυρούς με λίρες από την εποχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ή του Εμφυλίου. Πηγαίνοντας στις Πρέσπες, δε θέλουμε να προστεθούμε στους κυνηγούς θησαυρών που με διάφορους λαθραίους τρόπους αναζητούν τα κρυμμένα πλούτη. Ούτε θέλουμε να ενθέσουμε μερικά ακόμη γλυπτά στον χώρο²². Επιζητούμε να φτιάξουμε κιβώτια, ή μάλλον *κιβωτούς εμπειριών* που να τα θάψουμε στο χώμα, να τα ριξουμε στην λίμνη ή να τα πάρουμε μαζί μας. Αυτά τα κιβώτια, είτε παραμείνουν είτε χαθούν για πάντα στη λήθη, θα υπάρχουν κάπου και, όπως το μπαούλο του Πεσσόα, θα περιμένουν κάπου να ανοιχτούν για να ανακαλύψουμε τα ποιήματα που έχουν κρυμμένα μέσα τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ζιώγας Γ., Καραμπίνης Λ., Σταυρακάκης Γ., Χριστόπουλος Δ., 2008, *Όψεις Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, 1998, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
- Ιός, «ΕΝΑ ΣΧΟΛΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΣΙΑΠΑΣ» Μαθήματα αλληλεγγύης, 31/10/2004, *Ελευθεροτυπία*.
- Καραμανωλάκης, Γιώργος, περιοδικό *Kaput*, (<http://www.kaput.gr/03/temenos.htm>).
- Παλαντά, Ρούλα, 2005, *Going Public '05, Communities and Territories*, Λάρισα: Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης.
- ΣΥΝ, 1982, *Θέματα Εικαστικών Τεχνών*, Αθήνα: Κέντρο Συλλογικής Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας.
- Τέμενος, 2004, μτφρ. Ν. Χασιώτη, Αθήνα: Άγρα.
- Τέμενος, 2008, μτφρ. Ν. Χασιώτη, Αθήνα: Άγρα.
- Birnbaum Daniel, 2005, «The Lay of the Land», *Artforum*, XLIII, No.10, 270-274 και 346.
- Bourriaud, Nicolas, 2002, *Relational Aesthetics*, (μετάφραση στα αγγλικά της αρχικής του 1998), Παρίσι: les presses du réel.
- Boeri Stefani και Obrist Hans Ulrich, 2008, «The Land – The Agriculture of Ideas», στο Spector, Nancy (επιμ.), *theanyspacewhatever*, (κατάλογος έκθεσης), Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications.
- Dewey John, 1934, *Art as Experience*, (επανεκδοση 1980), Νέα Υόρκη: Pedigree.
- Dewey John, 1938, *Experience and Education*, (επανεκδοση 1998), Ινδιανάπολις: Κapa Delta Pi.
- Falguières Patricia, 2008, «When the ice melts, there is the island of idleness», από τον κατάλογο της έκθεσης *theanyspacewhatever*, επιμ. Nancy Spector, Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications.

- Hilton James, 1960, *Lost Horizon* (επανάκδοση της αρχικής του 1933), Νέα Υόρκη: Pocket Books.
- Markopoulos Gregory J., 2004, *Βουστροφηδόν και Άλλα Γραπτά*, μτφρ. Ν. Χασιώτη, Αθήνα: Άγρα.
- Pessoa, Fernando, 2008, *Ποιήματα*, (μτφρ. Γιάννης Σουλιώτης), Αθήνα: Printa.
- Scalcan Joe, 2005, «Traffic Control», *Artforum*, XLIII, No.10, 123.
- Sitney P.Adams, 2004, «Idyll Worship», *Artforum*, XLIII, No.3, 189-193.
- Spector, Nancy, 2008, *theanyspacewhatever*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό του σημείωμα των μεταφράσεων των ποιημάτων του Πεσσόα: *Το μπαούλο στα πορτογαλικά λέγεται arca όπως ακριβώς και η κιβωτός. έτσι ο Πεσσόα σαν άλλος Νώε στοιβάζει στην κιβωτό του 25.456 κείμενα γραμμένα πρόχειρα πάνω σε οποιαδήποτε επιφάνεια χαρτιού έβρισκε, και υπογεγραμμένα από εβδομήντα δύο, τουλάχιστον πρόσωπα.* (Πεσσόα, 2008: 21)
2. Ναυτοσύνη, η: (παρωχημένο, λογοτεχνική χρήση) το επάγγελμα του ναύτη, η ναυτική τέχνη. (Λεξικό Τριανταφυλλίδη, 1998: 903)
3. *Μαύρο Τετράγωνο*, 1915, 79,2 X 79,5 εκ. Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ.
4. *Μαύρο Τετράγωνο*, 1923, 106 X 106εκ. Ρωσικό Κρατικό Μουσείο και το *Μαύρο Τετράγωνο*, 1929, 79,5 X 79,5 εκ. (ακανόνιστο) Κρατική Πινακοθήκη Τρετιάκοφ.
5. Η έκθεση *theanyspacewhatever* πραγματοποιήθηκε από την επιμελήτρια Nancy Spector στο μουσείο Guggenheim της Νέα Υόρκης (28 Οκτωβρίου 2008 έως 7 Ιανουαρίου 2009). Συμμετείχαν οι: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Garsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija.
6. Ο Robert Smithson (1938-1973) σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια κατασκευής του έργου του Amarillo Ramp στο Τέξας. Ο Smithson πετούσε με ένα δικινητήριο καθοδηγώντας από αέρος την κατασκευή του έργου.
7. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 2009, όταν ο φωτογράφος Γ. Μάκκας έδειξε σε αρχισυντάκτη μεγάλης καθημερινής εφημερίδας τις φωτογραφίες που τραβήξε στις Πρέσπες κατά τη διάρκεια της «Εικαστικής Πορείας», εκείνος τού αρνήθηκε να τις δημοσιεύσει στις καλοκαιρινές εκδόσεις, διότι υπήρχε συννεφιά, βροχή και όλοι οι απεικονιζόμενοι ήταν ντυμένοι με βαριά ρούχα σαν να ήταν χειμώνας. Οι φωτογραφίες είχαν τραβηχτεί τέλος Ιουνίου.
8. Οι αριθμοί προκύπτουν από τα στοιχεία της απογραφής του 2001 όπως δημοσιεύονται στην ιστοσελίδα του Δήμου Πρεσπών (<http://www.prespes.gr>).
9. Το Σανκρι-Λα είναι ένα φανταστικό μέρος που περιγράφεται στη νουβέλα *Lost Horizon* (1933) από τον Βρετανό συγγραφέα James Hilton. Το απομονωμένο αυτό μέρος έγινε συνώνυμο με ένα μυθικό τόπο, διαρκώς ευτυχή, απομονωμένο από τον έξω κόσμο.
10. Αναφερόμαστε στο έργο της Jennifer Nelson με τίτλο «Η σαλάτα των Ανθρώπων, μια αστική ευκαιρία» στο ΕΜΣΤ, για την έκθεση *Διευρυμένες Οικολογίες. Προσεγγίσεις σε μια εποχή Κρίσης* (Επιμέλεια Λάφνη Βιτάλη, 11/06/2009 έως 4/10/2009). Στο σκεπτικό αναφερόταν ότι: Η Nelson δημιουργεί ένα λαχανόκηπο στο παραμελημένο πάρκο μπροστά από το Ωδείο, καλώντας σε συμμετοχή ανθρώπους από διαφορετικές κοινότητες, εθνικότητες και ηλικίες. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μίας «κοινωνικής, γιορταστικής σαλάτας» που θα σερβιριστεί στις 23/7 (8 μ.μ.), στο περυσύλλο του Ωδείου Αθηνών, σε συνδυασμό με μια «πολυεθνική μουσική σαλάτα». Αποτελεί όμως μια τέτοια απόπειρα σε ένα τόσο καθορισμένο χώρο κάτι παραπάνω από μία, στην καλύτερη

περίπτωση, ρητορική χειρονομία; Πόσοι και από ποιες διαφορετικές κοινότητες συμμετείχαν;

11. Αναφερόμαστε στο Art Athinai 2007 όταν, ενώ είχε συλληφθεί ο διοργανωτής της έκθεσης και είχε αποκαθλωθεί το έργο της Εύας Στεφανή, η έκθεση συνεχίστηκε κανονικά. Οι ίδιοι καλλιτέχνες που άφησαν τα έργα τους αναρτημένα κατά τη διάρκεια της λογοκριμένης έκθεσης και ενώ ο διοργανωτής είχε προφυλακιστεί, πραγματοποίησαν ηχηρές εκδηλώσεις διαμαρτυρίας μετά το τέλος της. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες παρουσιάζουν τους εαυτούς τους ως «πολιτικούς καλλιτέχνες». Πιο ηχηρή περίπτωση υπήρξε εκείνη των Guerilla Girls που ήταν προσκεκλημένες της έκθεσης, και αν και τους γνωστοποιήθηκε το συμβάν δεν αντέδρασαν καθόλου. (Γιάννης Ζιώγας, 2008, 308-312)
12. Σχισιακή τέχνη είναι το σύνολο καλλιτεχνικών πρακτικών που έχουν ως σημείο εκκίνησης της θεωρητικής και καλλιτεχνικής τους πρακτικής το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και του κοινωνικού τους περιεχόμενου παρά αποκλειστικά τον ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο. (μτφρ. του συγγραφέα).
13. Σολιψισμός: θεωρία σύμφωνα με την οποία ο κόσμος δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, παρά μόνο στη συνείδηση του υποκειμένου, το εγώ αποτελεί τη μόνη υπαρκτή πραγματικότητα για την οποία μπορούμε να είμαστε βέβαιοι [γαλλ. solipsisme]. (Λεξικό Τρανταφυλλίδη, 1998, 1227)
14. Στο ταξίδι συμμετείχαν, εκτός από τον Pierre Huyghe οι καλλιτέχνες Jay Chung, Francesca Grassi, Q Takeki Maeda, Aleksandra Mir, Xavier Veilhan, Maryse Alberti, και δέκα μέλη του πληρώματος. Το πρότζεκτ χρηματοδοτούσε το Public Art Fund και το Μουσείο Whitney.
15. Στην ιστοσελίδα της «Εικαστικής Πορείας» χρησιμοποιείται ο όρος «φουιτητής» για να είναι κατανοητό το τι εννοείται από εκείνους που ενδιαφέρονται να έχουν πληροφορίες για τη δράση.
16. Το Κέντρο Συλλογικής και Καλλιτεχνικής Δραστηριότητας ΣΥΝ είναι ένας χώρος που λειτουργεί από το 1975 και η αρχική του τουλάχιστον πρόθεση υπήρξε η δημιουργία ενός χώρου που θα διαμόρφωνε ένα πρακτικών και εικόνων που θα διαφοροποιούνταν από το κυρίαρχο (τότε) σκηνικό της ελληνικής τέχνης. Όπως αναφέρονταν σε ένα από τα κείμενα της ομάδας: *Η συγκρότηση ατόμων σε ομάδες, αν και ξεκινά συνήθως με αφορμή τα ειδικά συμφέροντα και τις απόψεις τους, καθρεφτίζει ωστόσο μια πλατιά κοινωνική αναγκαιότητα, ένα ιστορικό φαινόμενο που παρουσιάζεται σε περιόδους γενικών ανακατατάξεων.* (ΣΥΝ, 1982, 3). Το ΣΥΝ δημιούργησε έναν ενδιαφέροντα εναλλακτικό πυρήνα εικαστικής πρακτικής στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικό όσο και σε επίπεδο εκπαιδευτικό, κυρίως τη δεκαετία του '80.
17. Στην αρχική τους διακήρυξη αναφέρεται ότι: *οι πλατφόρμες διαπραγματεύονται μέσα από έργα, θεωρητικά κείμενα και άρθρα ζητήματα εικαστικής δημιουργίας, θεσμικών πλαισίων, αισθητικής, ιστορίας, μεθοδολογίας και έρευνας. Οργανώνουν και φιλοξενούν πρότζεκτ. Συντονίζουν και οργανώνουν παρεμβάσεις και δράσεις υπογραμμίζοντας τη διάσταση κοινωνικής ευθύνης της τέχνης. Ως μέσο ανάλυσης για τα εικαστικά δρώμενα και φαινόμενα οπτικής κουλτούρας επικεντρώνουν τις δραστηριότητες τους σε παράγοντες που καθορίζουν τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα σε σχέση με διεθνείς εξελίξεις.* Πρόθεση αυτής της πρωτοβουλίας είναι να αναδειξει τα εργαλεία της σύγχρονης εικαστικής σκέψης και πράξης και να ενισχύσει τον κριτικό διάλογο πάνω σε αυτά τα ζητήματα δημιουργώντας πολλαπλά δίκτυα επικοινωνίας. Οι πλατφόρμες βασίζονται στην ιδέα της μη-ιεραρχικής συμμετοχής και αλληλεπίδρασης λειτουργώντας ως βήμα ανταλλαγής απόψεων και συν-δημιουργίας. (Το απόσπασμα είναι από το Δελτίο Τύπου του χώρου). Οι πλατφόρμες υλοποίησαν τα παραπάνω κυρίως με την έκδοση του βιβλίου *Όψεις Λογοκρισίας* αλλά και με τη δημιουργία διάφορων εικαστικών συμβάντων.

18. Αφορμή για την καμπάνια υπήρξαν όπως αναφέρουν οι διοργανωτές της: τα σχέδια μιας διπλωματικής εργασίας που παρουσιάστηκε στην Αρχιτεκτονική Σχολή το 2000. Έτσι γεννήθηκε η ιδέα να προτείνουμε στους Ζαπατίστας τη δημιουργία ενός Κέντρου Επιμόρφωσης Δασκάλων – οι ίδιοι οι Ζαπατίστας είχαν ζητήσει από ομάδες αλληλεγγύης την υποστήριξη του αυτόνομου εκπαιδευτικού τους προγράμματος. Η συγκρότηση της ομάδας έγινε το Νοέμβριο του 2000. Ακολούθησε ένα κάλεσμα σε άτομα και συλλογικότητες κι έτσι συστήθηκε η Καμπάνια με τρεις στόχους: την ενημέρωση σχετικά με τη ζαπατιστική εξέγερση, τη συγκέντρωση των απαραίτητων χρημάτων για τη δημιουργία του Κέντρου Επιμόρφωσης Δασκάλων και τη συγκρότηση ομάδων αλληλεγγύης που θα ταξίδευαν στην Τσιούπας για να βοηθήσουν στην κατασκευή του σχολείου. (Ελευθεροτυπία, 2004, Ιός). Η καμπάνια αποτέλεσε έως την πιο ουσιαστική συλλογική καλλιτεχνική προσπάθεια στην Ελλάδα, αφού συνδυάζει πολλαπλούς στόχους (κοινωνικούς, πολιτικούς, διεθνείς, καλλιτεχνικούς) μέσα από ένα αποτελεσματικό οργανωτικό πλαίσιο και μια ισχυρή ιδέα.
19. Η πιο σημαντική δράση του Κέντρου εκείνη την περίοδο υπήρξε το *Going Public*. Όπως αναφέρει η Ρούλα Παλλαντά: το *Going Public* ήταν ένα project σε διαρκή εξέλιξη, επικεντρωμένο στον δημόσιο χώρο, τη «δημόσια τέχνη», την έρευνα και τη συνεργατικότητα. Αποτελούσε μέρος της ευρύτερης θεωρητικής και καλλιτεχνικής προβληματικής πάνω στις έννοιες της συλλογικότητας, της εδαφικότητας, όπου η έμφαση δίνεται στην καθεαυτή εμπειρία της καλλιτεχνικής και ανθρώπινης αλληλεπίδρασης, όπως και στη διαδικασία δημιουργίας του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου ως προϊόντος μιας σχεσιακής (relational) συνθήκης παραγωγής του. (Παλλαντά, 2005: 6). Η προσπάθεια στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λάρισας δε συνεχίστηκε, το Κέντρο έκλεισε, ωστόσο οι διαδικασίες εκείνης της περιόδου υπήρξαν σημαντικές ως προς το ότι έδειξαν πως μπορεί ο σύγχρονος προβληματισμός να ενταχθεί στα πλαίσια μιας τοπικής κοινωνίας. Με όλα τα αδιέξοδα που, δυστυχώς, καταγράφουν οι περισσότερες τέτοιες απόπειρες, πρόκειται για μια εμπειρία χρήσιμη σε μελλοντικές προσπάθειες.
20. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Καραμανωλάκης: Το 1992 ο Μαρκόπουλος ολοκλήρωσε τους είκοσι δύο κύκλους του έργου «Ενιαίος», μέρη του υλικού που χρησιμοποιήθηκαν για την αποπεράτωσή του είχαν ήδη προβληθεί από τον ίδιο στην «ιδανική τοποθεσία», όπως την ονομάζει, Τέμενος, κοντά στην Λιουσαρέα της Αρκαδίας, κάθε χρόνο, καθόλη τη δεκαετία του 1980. Το 2004 και το 2008 το Τέμενος Association, που διαφυλάσσει το έργο του Μαρκόπουλος, με την καθοδήγηση του Ρόμπερτ Μπίβερς, επιστρέφει τον «Ενιαίο» στην Αρκαδία, με στόχο να προβάλει κάθε τέσσερα χρόνια ενόητες του έργου, ξαναζωντανεύοντας έτσι το όραμά του και δίνοντας του και ευκαιρία σε ένα νέο κοινό να γνωρίσει από κοντά και υπό τις ιδανικές συνθήκες το έργο του Μαρκόπουλος. (<http://www.karput.gr/03/temenos.htm>)
21. Θα μπορούσε κάποιος να αναφέρει το *Αστικό Κενό*, το *Πεδίο Δράσης Κόδρα*, το *TAMA*, το *Personal Cinema*, το *into the pill*, το project *Visibility*, και τη δράση-προπομπό (τουλάχιστον για την περίοδο της μεταπολίτευσης) *Αντίσταση* της Μαρίας Καραβέλα. Αυτό που διαφοροποιεί αυτές τις δράσεις από εκείνες που αναφέρονται στο κυρίως κείμενο είναι ότι στηρίζονται περισσότερο στην ιδέα-σύλληψη του συντονιστή ή της οργανωτικής επιτροπής και δευτερευόντως στην προσπάθεια ένταξης της δράσης στον κοινωνικό ιστό. Σε κάθε περίπτωση θα ήταν σημαντικό να υπάρξει μια μελέτη των ομάδων και των συλλογικών χώρων στην Ελλάδα. Μια τέτοια μελέτη θα αναδεικνυε ένα πλούτο προθέσεων, δράσεων αλλά και απτών αποτελεσμάτων.
22. Τα δεκάδες γλυπτά που είναι τοποθετημένα σε πλατείες ή και στο φυσικό τοπίο ονομάζονται έργα της *plap art* σε ελεύθερη μετάφραση γλυπτά της *φυτεμένης τέχνης* ή *φυτεμένα γλυπτά*.