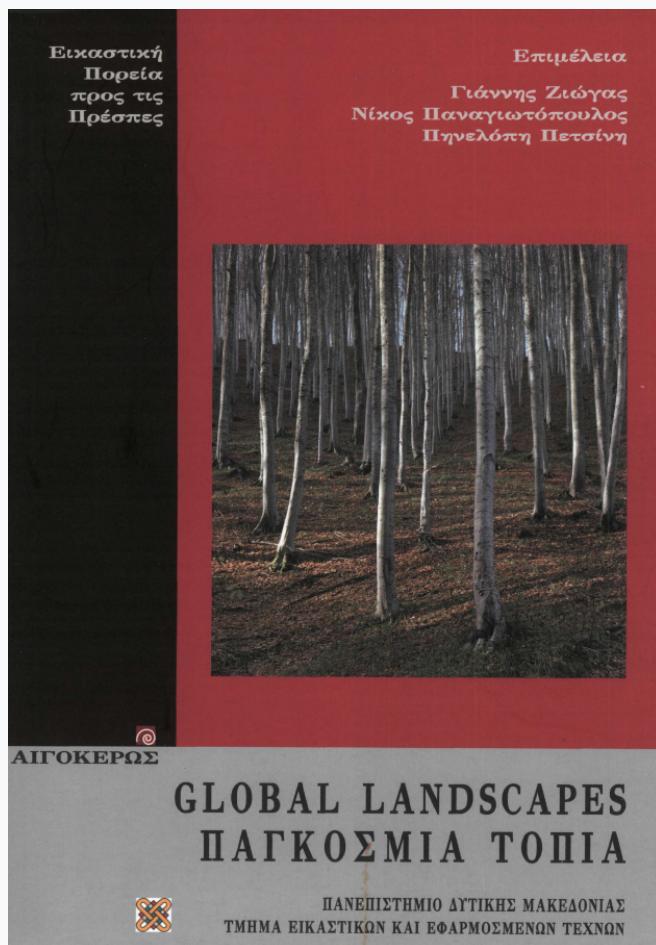


## Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 2 (2009)

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



**ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ, Από την προσωπική στην επιστημονική έρευνα**

*Πηνελόπη Πέτσινη*

doi: [10.12681/visualmarch.3130](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3130)

## ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

Από την προσωπική στην επιστημονική έρευνα

Πηνελόπη Πετσίνη

«Ο κόσμος-ως-κείμενο έχει αντικατασταθεί από τον κόσμο-ως-εικόνα».

Nicholas Mirzoeff, 1999

Η εισαγωγή της καλλιτεχνικής πρακτικής στα πλαίσια της επίσημης ακαδημαϊκής έρευνας και η, έστω και εν μέρει, αποδοχή της ως αξιόπιστη ερευνητική δραστηριότητα συνέπεσε με μια αξιοσημείωτη πολιτισμική στροφή κατά την οποία η κυριαρχία του λόγου αντικαθίσταται σταδιακά από την κυριαρχία της εικόνας. Στον Δυτικό ακαδημαϊκό κόσμο, η άμεση σχέση λόγου και εικόνας έγινε σαφής από την αρχή και ο ρόλος της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως συνεισφορά στη γνώση αποτέλεσε σύντομα σημαντικό τόπο συζήτησης. Με δεδομένη τη γενικότερη μεταμοντέρνα στροφή, που δημιούργησε ένα πολιτισμικό κλίμα το οποίο υπονόμωσε την εμπιστοσύνη στις μεγάλες αφηγήσεις και τις παγκόσμιες αλήθειες, τα ίδια τα όρια μεταξύ των επιστημονικών αντικειμένων άρχισαν να αμφισβητούνται και έννοιες όπως η διεπιστημονικότητα έκαναν την εμφάνισή τους. Οι ισχυρισμοί περί αποκλειστικότητας και αδιαμφισβήτητης αλήθειας των γνωστικών τομέων άρχισαν να εγκαταλείπονται και η ανάπτυξη νέων, ριζοσπαστικών θεωριών –όπως για παράδειγμα οι φεμινιστικές ή οι μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες– οδήγησαν σε μια νέα προσέγγιση της γνώσης με πολύ λιγότερες βεβαιότητες και αποκλεισμούς. *Η γνώση έχει συγκεκριμένη θέση*, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, δεδομένου ό-τι εντάσσεται πάντοτε σ' ένα πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο το οποίο είναι αυτό που ορίζει κάθε φορά τι είναι «σωστό» και τι «αντικειμενικό»<sup>1</sup>.

Μια από τις βασικές αλλαγές, η οποία χρωστά πολλά στο έργο του Michel Foucault (1972, 1991), είναι η κριτική στροφή από την αντίληψη του έργου ως *προϊόν* σε αυτή του έργου ως *διαδικασία*, όπου οι καλλιτέχνες είναι και ερευνητές, ενώ οι ιδιαιτερότητες της καλλιτεχνικής πρακτικής (όπως, για παράδειγμα, η υποκειμενικότητα της μεθοδολογίας) τους διαχωρίζουν μεν από τις παραδοσιακές προσεγγίσεις, αλλά δεν τους αποκλείουν από την επιστημονική έρευνα. Έτσι, στα πλαίσια μιας εκτεταμένης επιστημολογίας που αποδέχεται την εμπειρική και την πρακτι-

κή γνώση και ανταλλάσσεται πως η θεωρία και η πρακτική, οι σκέψεις και οι βιωμένες εμπειρίες αλληλεπιδρούν και αποτελούν κινητήρια δύναμη στα πλαίσια της αναζήτησης εξηγήσεων, της κατανόησης της πραγματικότητας, ακόμη και της προώθησης κοινωνικών αλλαγών, η προσωπική έρευνα μετατρέπεται σε επιστημονική. Οι καλλιτέχνες/ερευνητές είναι σε θέση να πετύχουν ένα βαθμό κριτικής αποστασιοποίησης όταν αναλύουν τη δουλειά τους ως ερευνητικά project, μπορούν να τη συνδέσουν με τη θεωρία και να αναγνωρίσουν τα πιθανά κενά στη γνώση που έρχονται να καλύψουν με το έργο τους. Η τέχνη και η καλλιτεχνική πρακτική, υπό αυτό το πρίσμα, είναι μια αλληλοσύνδεση νοημάτων και σημασιοδοτήσεων που λειτουργούν μέσα σε ένα πολύπλοκο σύστημα.

Ο Richard Paul (1990: 32) ορίζει την κριτική σκέψη ως την «τέχνη του να σκέφτεσαι πάνω στο πως σκέφτεσαι», ένα είδος μετα-αντίληψης. «Μια εικόνα μου έρχεται από μιλία μακριά: ποιος ξέρει από πού την αισθάνθηκα, την είδα, τη ζωγράφισα; Κι όμως, την επόμενη μέρα δεν μπορώ ούτε εγώ να δω τι έκανα» έγραφε ο Πικάσσο (Picasso, 1968: 273), εκφράζοντας με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τη δυσκολία του καλλιτέχνη να εκφράσει τη διαδικασία και το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής πράξης. Στην πραγματικότητα, η προσωπική έρευνα στα πλαίσια της καλλιτεχνικής πρακτικής αποτελεί μια σταδιακή και διαρκή διαδικασία προς την κατανόηση των πραγμάτων που χαρακτηρίζεται και από στιγμές συνειδητοποίησης νοημάτων και σημασιών. Η συνειδητή ανάλυση, μελέτη και συστηματοποίηση αυτών των «συνειδητοποιήσεων» είναι που μπορεί να μετατρέψει την καλλιτεχνική δημιουργία σε επιστημονική γνώση.

Οι Douglas, Scora και Gray (2003) διατυπώνουν τρεις διαφορετικές ερευνητικές επιστημονικές προσεγγίσεις που αφορούν την καλλιτεχνική πρακτική: την προσωπική έρευνα, την έρευνα ως κριτική πρακτική και την επίσημη ακαδημαϊκή έρευνα. Θεωρήσαμε πως η «κριτική πρακτική», η οποία αποτελεί τον ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα στην προσωπική και στην επιστημονική έρευνα, είναι η πλέον σχετική με το εγχείρημα της «Εικαστικής Πορείας» η οποία προτείνει στην ουσία ένα νέο επιμελητικό μοντέλο οργάνωσης, τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και σε επίπεδο παρουσίασης κι ως τέτοια, βοηθά στη διαμόρφωση ενός νέου καλλιτεχνικού τοπίου –ενός τοπίου που στηρίζεται στην έννοια του δικτύου. Το συγκεκριμένο είδος έρευνας προέκυψε ως μέσο ανάπτυξης νέων τρόπων δημιουργικής πρακτικής και διαπραγμάτευσης νέων σχέσεων με το κοινό, τόσο εντός όσο και εκτός των εκθεσιακών συμβάσεων. Το κίνητρο που καθορίζει τέτοιου είδους εγχειρήματα, όπως διατυπώνει ένας αριθμός θεωρητικών, είναι η υιοθέτηση φρέσκων δημιουργικών προσεγγίσεων κριτικής και πειραματικής φύσης. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα στα καλλιτεχνικά project διατυπώνονται, πλαισιώνονται και διαμορφώνονται κριτικά ζητήματα μέσω μιας συνειδητής και ανοιχτής διαδικασίας. Η κριτική πρακτική αντανάκλα αφενός την

προσωπική έρευνα καθώς συνεισφέρει στο αντικείμενο της καλλιτεχνικής πρακτικής μέσα από τις δραστηριότητες μεμονωμένων καλλιτεχνών που ερευνούν ένα θέμα στα πλαίσια ενός ξεκάθολου project, και αφετέρου την ακαδημαϊκή - επιστημονική έρευνα καθώς τοποθετεί την ερευνητική δραστηριότητα σ' ένα συγκροτημένο κριτικό και εννοιολογικό πλαίσιο.

Στο πνεύμα της παραπάνω ανάλυσης, μια σειρά έλληνες καλλιτέχνες επιχείρησαν από τις αρχές της τελευταίας δεκαετίας να αναπτύξουν φωτογραφικά project που να διατυπώνουν, πλαισιώνουν και διαμορφώνουν συγκεκριμένα κριτικά ζητήματα, τοποθετώντας με τον τρόπο αυτό την προσωπική ερευνητική δραστηριότητα μέσα σ' ένα συγκροτημένο κριτικό και εννοιολογικό πλαίσιο. Πολλά από αυτά τα εγχειρήματα εξελίχθηκαν σε διδακτορικές διατριβές που επιχειρούσαν να αναλύσουν την ίδια την καλλιτεχνική διαδικασία στηριζόμενες εξίσου σε θεωρητικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις και σε βιωμένες εμπειρίες<sup>2</sup>. Στην ημερίδα που διοργανώθηκε στα πλαίσια της «Εικαστικής Πορείας 2009», τρεις από τους συμμετέχοντες προσκεκλημένους καλλιτέχνες –οι Γ. Γερόλυμπος, Π. Κοκκινιάς και Ν. Παναγιωτόπουλος– παρουσίασαν το έργο τους (το οποίο συνδέεται άμεσα με τη θεματική των Παγκόσμιων Τοπίων) υπό αυτή τη σκοπιά: περιγράφοντας και αναλύοντας τα project στα οποία έχουν εμπλακεί και κάνοντας μια σύντομη επισκόπηση των πιο σημαντικών φιλοσοφικών και πολιτικών ιδεών που τους επηρέασαν. Οι προσεγγίσεις αυτές, ένα είδος περιληπτικής παρουσίασης των διδακτορικών τους διατριβών θα μπορούσε να πει κανείς, παρουσιάζονται στα κείμενα που ακολουθούν.

Το πώς η θεωρία και η πρακτική αλληλεπιδρούν με προσωπικές εμπειρίες που αφορούν ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, τόπο, χρόνο και ιστορία ενός ανθρώπου, είναι ξεκάθαρο στην ανάλυση της δουλειάς του Πάνου Κοκκινιά (2009) όπως παρουσιάζεται στη διδακτορική του διατριβή. Συνειδητοποιώντας σταδιακά ότι το ενδιαφέρον του για τη φωτογραφία σχετιζόταν πάντοτε με μια βασική αναζήτησή του που αφορούσε το ζήτημα της ύπαρξης, αποφάσισε τελικά να μελετήσει συστηματικά αυτή τη σχέση σε ακαδημαϊκά πλαίσια. Είναι πλέον κοινός τόπος ότι η μεθοδολογία μιας έρευνας μπορεί να ξεκινά από τις εμπειρίες ζωής, την πρακτική και τις ιδέες (οι οποίες επηρεάζονται συχνά από φιλοσοφικές, πολιτικές και διανοητικές πεποιθήσεις) των ερευνητών / καλλιτεχνών. Ο Κοκκινιάς στηρίζεται εξίσου σε εικονογραφικές και λογοτεχνικές πηγές, θεωρητικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις και βιωμένες εμπειρίες<sup>3</sup>. Στηριζόμενος στην υπαρξιακή φιλοσοφία (Sartre 1959 και 2001) και μελετώντας το έργο φωτογράφων όπως ο Robert Frank, ο William Eggleston, ο Josef Koudelka και ο Philip-Lorca diCorcia<sup>4</sup>, ερευνά τελικά τη δυνατότητα της φωτογραφίας να διαχειριστεί την υπαρξιακή κατάσταση: τη θέση, όπως γράφει ο ίδιος, στην οποία βρίσκεται ένας άνθρωπος που προσπαθεί να κατανοήσει για ποιο λόγο υπάρχει στον κόσμο.

Σε παρόμοιο πνεύμα, στη διδακτορική του διατριβή ο Γιώργης Γερόλυμπος (2007) προσεγγίζει τα δικά του φωτογραφικά ενδιαφέροντα, που εδώ σχετίζονται με το τοπίο, και μάλιστα με εκείνη τη μεταβατική κατάσταση όπου τα όρια ανάμεσα στο φυσικό και το κατασκευασμένο από τον άνθρωπο είναι ασαφή και δυσδιάκριτα. Με αφορμή την κατασκευή της Εγγνατίας Οδού, ένα έργο μεγάλης κλίμακας αλλά και ισχυρής συμβολικής και ιστορικής αξίας, ο Γερόλυμπος αναλύει την καλλιτεχνική του πορεία και την προσωπική φωτογραφική γλώσσα που έχει αναπτύξει όλα αυτά τα χρόνια, μετατρέποντας την «σιωπηρή» γνώση που προκύπτει από την καλλιτεχνική παραγωγή σε συστηματική και επαληθεύσιμη. Αναγνωρίζοντας την επιρροή φωτογράφων όπως οι Bernd και Hilla Becher, Gabriele Basilico, Steven Shore, και Lewis Baltz, αλλά και τη σημασία

Γιώργης Γερόλυμπος, από τη σειρά *Terza Natura*





Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά *Κοινοί Φανταστικοί Τόποι*, 1986-89

του ταξιδιού στα προσωπικά του βιώματα, ορίζει τη φωτογραφία ως μια περιοχή ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο και, εισάγοντας το στοιχείο του δρόμου<sup>5</sup> –στοιχείο εξίσου σημαντικό και για τις δύο τέχνες– κάνει στην πραγματικότητα ένα ταξίδι που συνδέεται στενά με τις υπαρξιακές αναζητήσεις του Κοκκινιά.

Μια θεωρητική εμμονή του, η οποία διέτρεξε τρεις δεκαετίες προσωπικού έργου πριν καταλήξει να γίνει διδακτορική διατριβή, ερευνά και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος (2008): την ευρωκεντρική φύση των αντιλήψεων του φωτογραφικού μέσου –το Δυτικό Βλέμμα, όπως το αποκαλεί– και την εισαγωγή και ασυνείδητη υιοθέτησή του από την Ελληνική Φωτογραφία<sup>6</sup>. Αυτό το «φυσικό», «ορθό» σύστημα αξιολόγησης και επιλογών, υσχυρίζεται, επεβλήθηκε πάνω στην αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας οδηγώντας στη φωτογραφική και σημασιοδοτική απαξίωση σημαντικών πλευρών της χώρας. Με αφορμή το παράδειγμα της Αθήνας, η αναπαράσταση της οποίας εστιάστηκε για δεκαετίες αποκλειστικά είτε στην παρουσίαση των αρχαίων μνημείων της, στις γραφικές και τουριστικές πλευρές της, είτε σε μια νοσταλγική προσέγγιση «μιας Αθήνας που εξαφανίζεται», ο Παναγιωτόπουλος προσπαθεί να διαμορφώσει μια συστηματική «οπτική έρευνα» του αθηναϊκού αστικού τοπίου. Στηριζόμενος θεωρητικά στον σύγχρονο μετααποικιοκρατικό λόγο (Edward Said, Bill Aschroft, Samir Amin, Stuart Hall κ.ά.) και με κεντρικό θεωρητικό άξο-

να την έννοια της ηγεμονίας του Gramsci (1971) και τη στρατηγική του *flâneur*” όπως την περιγράφει ο Benjamin (1973), καταγράφει εξαντλητικά τις «αθέατες» και άσημες πλευρές της Αθήνας επιχειρώντας να δημιουργήσει ένα είδος εστίας αντίστασης ή διαλόγου με το κυρίαρχο βλέμμα –την «επανεγγραφή (writing back)» και το «ταξίδι προς το κέντρο (voyage-in<sup>s</sup>)» που εισήγαγε ο Edward Said (1993: 252-261). Έτσι, αν και ενδιαφέρεται για την αισθητική, οι προτεραιότητές του είναι σε μεγάλο βαθμό κοινωνικές και πολιτικές και οι ιδεολογικές επιρροές της μετα-αποικιοκρατικής θεωρίας είναι εμφανείς και στο φωτογραφικό έργο του.

## Για την αναγκαιότητα της θεωρίας

Η δεκαετία του '90, όπως ομολογούν πολλοί θεωρητικοί, προκάλεσε τη ριζική αναθεώρηση του ρόλου της πρωτοπορίας στην τέχνη και την υιοθέτηση μιας κυνικής στάσης που καθορίζεται από αδιαφορία ή/και απομόνωση. Ο καλλιτέχνης/ερευνητής που αντιμετωπίζει το έργο του ως *διαδικασία* και το προσεγγίζει μέσα από μια ανάλυση με όρους κριτικής πρακτικής, διερευνά το πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής δημιουργώντας έναν τόπο αντίστασης στη λογική, τη δύναμη και τις αξίες που προάγει η ιδεολογία της αγοράς και εξετάζει με κριτικό πνεύμα τα δημιουργικά πλαίσια στα οποία δραστηριοποιείται. Αποδέχεται και επιδιώκει τη συνεργασία, άρα συχνά καταλήγει να λειτουργεί μέσα σε ανοιχτά και αυτόνομα δίκτυα όπως η «Εικαστική Πορεία», γιατί μέσα από τέτοια δίκτυα θα μπορέσει, ίσως, τελικά η τέχνη να συγκροτήσει εκ νέου ένα λεξιλόγιο γύρω από έννοιες όπως «συλλογικότητα», «επικοινωνία», «κοινή δράση», «συμμετοχή» και να εισαγάγει με νέους όρους το «πολιτικό». Αποδέχεται και επιδιώκει την κριτική, η οποία δε σημαίνει φυσικά τις δηλώσεις μιας αυθεντίας ή το κήρυγμα του Μωυσή που θεωρεί ότι μεταφέρει το Λόγο του Κυρίου. Κριτική, όπως έλεγε ο Πιερ Βιλάρ, «δεν είναι το να επαινείς ή να επικρίνεις –αυτό έχει να κάνει με τα γούστα, τις ιδεολογικές οπτικές γωνίες, τα συμφέροντα. Κριτική σημαίνει πρώτα απ’ όλα να κατανοείς. Να αναλύεις τους μηχανισμούς, την πραγματικότητα, δηλαδή να εξηγείς».

Καμιά καλλιτεχνική δραστηριότητα δε λαμβάνει χώρα εν κενώ. Καμιά φωτογραφία, κανένα γλυπτό, καμιά εγκατάσταση δε δημιουργείται εν κενώ. Τόσο η παραγωγή τους όσο και η πρόσληψή τους καθορίζονται από συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα. «Ακόμα κι όταν αυτή η διαλεκτική ανάμεσα στο έργο και τα ευρύτερα διακυβεύματα δεν είναι άμεσα ορατή –συχνά ούτε στον θεατή, αλλά ούτε και στον ίδιο τον καλλιτέχνη– αυτό δε σημαίνει ότι δεν υφίσταται ως τέτοια. Ίσως μάλιστα αυτή η απώθηση της ορατότητάς της να συνιστά την πιο άμεση ιδεολογική –ή, παλαιότερα, μυθολογική– της λειτουργία». Όπως ακριβώς η καλλιτεχνική δραστηριότητα δε συμβαίνει ποτέ εν κενώ, έτσι κι ο κριτικός λόγος

περί τέχνης δομείται με συγκεκριμένες κάθε φορά ιδεολογικές και θεσμικές προκείμενες. Με τους όρους που το έθεσε ο Stuart Hall, καθώς οι αναπαραστατικές πρακτικές λειτουργούν μέσα σε συμπαγείς ιστορικές συνθήκες κατασκευάζουν ένα Λόγο που παράγει νόημα και γνώση. Αυτή ακριβώς η γνώση δημιουργεί ή κατασκευάζει ταυτότητες και υποκειμενικότητες, και καθορίζει τους τρόπους με τους οποίους αναπαριστούμε, σκεφτόμαστε και μελετάμε τα πράγματα (Hall, 1997: 6).

Η απαξίωση της θεωρίας –της κριτικής σκέψης, της ιστορικής ανάλυσης, κοκ– έρχεται συνήθως μαζί με το αίτημα για «αιώνιες» και «δοκιμασμένες» αξίες, με μια επιστροφή δηλαδή στο «αισθητικό καθεστώς της τέχνης». Όροι όπως «οικουμενική αξία» ή «εσωτερική ποιότητα» του καλλιτεχνικού έργου ανασύρονται από το βασικό οπλοστάσιο του μεταπολεμικού φορμαλισμού για να αντιμετωπιστεί ο κίνδυνος της «υπερβολικής» και «ύποπτης» θεωρητικοποίησης. Υπερβολικής, στο βαθμό που προκαλεί ρήξη στην αντίληψή μας φανερώνοντας πράγματα κρυμμένα πίσω από την επιφάνεια. Ύποπτης, όταν αυτή η ρήξη δυνάμει αυξάνει την πολιτική ενεργητικότητα, σπάει τη συναίνεση που ορίζει τα όποια συλλογικά δεδομένα ως αντικειμενικά και αμετάκλητα κι άρα μη επιδεχόμενα διαφοριών ή αναδιαμορφώσεων. Ποιος φοβάται λοιπόν τη θεωρία;

#### **BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΑΝΑΦΟΡΕΣ**

- Benjamin, W., 1973, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, (μεταφρ. H.Zohn), London: New Left Books.
- Γερόλυμπος, Γ., 2007, *Third Nature: Representing the Human-Altered Landscape*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Derby, School of Art, Design and Technologies.
- Douglas, A., Scopa, K., Gray, C. (2003), «Research Through Practice: Positioning the practitioner as Researcher» στο *working papers in art and design*, volume 1.
- Foucault, M., 1972, *The Archaeology of Knowledge*, London: Tavistock
- Foucault, M., 1991 (πρώτη έκδοση 1984). «What is an author» στο Paul Rabinow (επιμ.) *The Foucault Reader*, London: Penguin, σσ. 101-120.
- Gramsci, A., 1971, *Selections from the Prison Notebook*, επιμέλεια και μετάφραση Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith, London: Lawrence and Wishart.
- Hall, S., 1997, «Introduction» στο Hall (επιμ.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications και Open University.
- Haraway, D., 1991, «Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective» στο *Cyborgs, Cyborgs and Women*, New York: Free Association Books.
- Κοκκινιάς, Π., 2009, *Existential Exposures: The Manifestation of Existential Motifs within the Art Photograph*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Derby, School of Art, Design and Technologies.
- Mirzoeff, N., 1999, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge.
- Μόσχοβη, Α., 2007, «The Burden of self-consciousness», *a athens art review*, no 13, June'07, [www.athensartreview.org](http://www.athensartreview.org).
- Παναγιωτόπουλος, Ν., 2008, *Terra Cognita: The Western Hegemonic Representa-*

- tions of Greece Through the Case of Athens, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Derby, School of Art, Design and Technologies.
- Panayotopoulos, N., 2009, «On Greek Photography: Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece», *Third Text*, Volume 23, Issue 2, σσ. 181-194.
- Picasso, P., 1968, «Cubism», στο Herschell, B. *Theories of Modern Art*, Berkley: University of California press, σσ. 271-278.
- Ranciere, J., 2008, «Η πολιτική της αισθητικής» στο Σταυραράκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ., (επιμ.) *Το Πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Said, E., 1993, *Culture and Imperialism*, Chatto and Windus.
- Sartre, J.P., 1959, *Nausea*, μεταφρ. Lloyd Alexander, New York: New Directions
- Sartre, J.P., 2001, «Existentialism and Humanism», στο *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*, Stephen Priest (επιμ.), New York: Routledge, σσ. 25-57
- Σταυραράκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ., (επιμ.), 2008, «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης» στο *Το Πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Τσοκόπουλος, Β., 2009, «Πρόλογος» στο Ferro, M., *Εξηγώντας την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και του Κομμουνισμού στην εγγονή μου Σοαζίγκ*, Αθήνα: Νόβολι.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για μια εκτεταμένη ανάλυση της τέχνης ως τοποθέτηση, βλέπε Haraway (1991).
2. Ο Γιώργης Γερόλυμπος (2007) γράφει επίσης χαρακτηριστικά στη διδακτορική του διατριβή ότι η ανάπτυξη μιας προσωπικής γλώσσας σε όποιο μέσο έκφρασης επιλέξει κανείς, «μπορεί να γίνει πρωτίστως όταν ένας εν δυνάμει δημιουργός προσπαθεί να επισκεφθεί τα ζητήματα που αφορούν βαθιά τον ίδιο και τη ζωή που βλέπει γύρω του. Όταν αποτολμήσει να αρθρώσει τον δικό του λόγο για αυτό που παρατηρεί στην καθημερινότητά του και δειλά, ίσως, στη συνέχεια να προτείνει έναν τρόπο αντιμετώπισης των ζητημάτων που ανακύπτουν».
3. Βλέπε Μόσχοβη (2007).
4. «Το *Here We Are* δανειζεται το τετριμμένο από τον Eggleston, το βάρος από τους Frank και Koudelka, τον ανθρωπισμό από τον Sternfeld και τον υβριδισμό από τον diCorcia» γράφει ο ίδιος (Κοκκινιάς 2009: 128).
5. Το πόσο σημαντικό ρόλο παίζει το στοιχείο του ταξιδιού στην ανάλυση του Γερόλυμπου είναι εμφανές ακόμα και από τις ίδιες τις λέξεις που χρησιμοποιεί: περιγράφει τη φωτογραφία, για παράδειγμα, «ως ενδιάμεσο δρόμο ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη καλλιτεχνικής έκφρασης» που δεν «οδηγεί το θεατή σε τελικό συμπέρασμα».
6. Βλέπε και Panayotopoulos 2009.
7. Ο *flâneur* του Benjamin είναι ένας ερασιτέχνης «detective» των δρόμων που περιφέρεται στην πόλη επιτελώντας μια «αρχαιολογική» έρευνα που στόχο έχει να ξεθάψει, να αποκαλύψει τους μύθους και το συλλογικό φαντασιακό του Μοντερνισμού. Στον *flâneur*, γράφει ο Benjamin, η χαρά του να βλέπει και να παρακολουθείς είναι θριαμβευτική. Βλέπε Benjamin (1973).
8. Ο Said περιγράφει το «voyage-in» ως την προσπάθεια των ιθαγενών της περιφέρειας να εισχωρήσουν μέσα στο Λόγο του μητροπολιτικού Κέντρου, να αναμειχθούν με αυτόν, να τον μεταμορφώσουν, να τον αναγκάσουν να αναγνωρίσει περιθωριοποιημένες, καταπιεσμένες ή λησμονημένες ιστορίες. Με αυτόν τον τρόπο τα παγκόσμια σύμβολα μετατρέπονται σε τοπικά, δημιουργώντας λίγο έως πολύ μια ποικιλία υβριδικών αποτελεσμάτων που στοχεύουν στο να εμφυσησουν το τοπικό μέσα σε μια παγκόσμια αναγνωρίσιμη γλώσσα.

Γιώργης Γερόλυμπος, από τη σειρά *Terza Natura* (πρωτότυπο έγχρωμο)

